Sanatta İslam
İslamda Sanat
Uluslararası Kongre
15-17 Ekim 2025

Islam In Art
Art In Islam
International Congress
15-17 October 2025

Editörler
Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY
Doç. Dr. Muhammed Lütfi KINDIĞILI
Doç. Dr. Basri GENÇCELEP
Dr. Öğr. Üy. Ayşegül ZENCİRKIRAN

ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Eser Adı

Sanatta İslam - İslamda Sanat Uluslararası Kongre 15-17 Ekim 2025
Islam In Art - Art In Islam International Congress 15-17 October 2025

Editörler

Prof.Dr. Ayça ALPER AKÇAY, Doç. Dr. Muhammed Lütfi KINDIĞILI
Doç.Dr. Basri GENÇCELEP, Dr.Öğr.Üy. Ayşegül ZENCİRKIRAN

Yayınlar Yönetmeni

Prof. Dr. Serhan ALKAN İSPİRLİ

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Ahmet SARI, Prof. Prof. Dr. Haci Ömer ÖZDEN, Prof. Dr. Hakan Hadi KADIOĞLU, Prof. Dr. Muhsine BÖREKÇİ, Prof. Dr. Nilüfer SABUNCUOĞLU ÇOBAN, Prof. Dr. Yavuz GÜNAŞDI, Dr. Öğrt. Üy. Nurullah AYDIN

Dizgi ve Tasarım: Abubekir KALE

Kapak: Hanifi DURSUN | İsra suresi 84.ayet
Yazı Çeşidi: Celi Divani
Teknik: Kalemzer
Ölçü: 70×70cm

Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 1419

ISBN: 978-625-6983-75-5

9 786256 983755

Erişim Adresi: https: //ekitap.atauni.edu.tr

Atatürk Üniversitesi Yayınevi Koordinatörlüğü
Sertifika No: 42021
Adres: Kampüs. Prof. Dr. Fuat Sezgin Kütüphanesi
Okuma Salonları Binası Zemin Kat Yakutiye/ERZURUM
E-posta: atayayinevi@atauni.edu.tr
Telefon: 0442 231 62 80

atayayinevi

Erzurum 2025 © Copyright Atatürk Üniversitesi Yayınevi
Bu kitapta yer alan tüm yazıların ve görsellerin dil, bilim ve hukuk açısından sorumluluğu yazarlarına aittir. Eserin her hakkı anlaşmalı olarak Atatürk Üniversitesi Yayınevi Koordinatörlüğüne aittir. İzinsiz yayımlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / PREFACE **8**

SUNUŞ / FOREWORD **10**

BİLDİRİLER / ANNOUNCEMENTS **15**

KUR'ÂN'IN KIRAATİ, YAZIM SÜRECİ VE HAT SANATI: TARİHSEL, İLMÎ VE ESTETİK BİR İNCELEME- Abdullah CENGİZ 17

SUFİ SEMBOLİZMİNDE PLASTİK SANATLAR: HEFT PEYKER ÜZERİNDEN BİR İNCELEME- Abdurrahim AYĞAN 27

AN ANALYSIS OF THE ARCHITECTURAL FEATURES OF IRANIAN MOSQUES TO INVESTIGATE HOW KARBANDI IS INCORPORATED INTO THE DESIGN OF CONTEMPORARY MOSQUES- Ahad Nejad EBRAHİMİ, Seyyedeh Samira ALTAHABONAB 39

YÂKÛT GELENEĞİNDE USTA BİR İSİM: ABDULLAH SAYRÂFİ'NİN TİEM 487 ENVANTERİNE KAYITLI MUSHAF-I ŞERÎF'İN HAT SANATI BAKIMINDAN TAHLİLİ- Ahmet POLAT 59

TOPKAPI SARAY MÜZESİNDE BULUNAN TILSIMLI GÖMLEKLERİN TEKSTİL TASARIM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ- Alara Nur KESKİN 73

SACRED GEOMETRY AND PRINCIPLES OF ISLAMIC ART IN TRADITIONAL KILIMS- Amila SMAJOVİĆ 83

THE DIVINE PRIMORDIAL ACT OF IMAGINATION IN CREATION AND ITS MANIFESTATION IN HUMAN ARTISTIC IMAGINATION: AN ANALYSIS BASED ON THE THOUGHT OF IBN ARABI- Atefe FAZEL 99

KUTSALDAN METAYA: İSLAM SANATINDA MANEVİYAT İLE TİCARİLEŞME ARASINDA KURULAN DENGE Ayşe ÖZDEMİR, Tuba ÖZKAN 109

ÇAĞDAŞ SİVİL İSLAM MİMARİSİNDE, İSLAM KÜLTÜRÜNÜN TEMSİLİ ÜZERİNE BİR TARTIŞMA- Aytül PAPİLA 131

İSLAMÎ BİR SEMBOL OLARAK HİLÂL MOTİFİ VE TÜRK CİLT SANATINDAKİ TEZAHÜRÜ- Fatma Şeyma BOYDAK 143

THE MANIFESTATION OF THE QURANIC STORY OF ADAM'S CREATION IN ISLAMIC PAINTING- Hajar SHAFİE POOR MOGHADDAM, Nasir SHAFİE POOR MOGHADDAM 165

SACRED SEMIOTICS IN CONTEXT: AL-AQSA MOSQUE AS A SITE OF ARCHITECTURAL MEANING AND POST-DISASTER RECOVERY- Haneen SAFI, Arzu KALIN 177

DOĞAYA UYUM MU, CENNETİN TEMSİLİ Mİ? İSLAM BAHÇESİ VE TÜRK BAHÇESİNİN BİÇİMSEL AYRIŞMASI ÜZERİNE TEMATİK BİR KARŞILAŞTIRMA- Hilâl TURGUT 195

LEYLA İLE MECNUN SANAT İLE SİYASET: ERKEN MODERN OSMANLI'DA PATRONAJ İLİŞKİLERİNE ALTERNATİFLER- HulusU Ertuğrul UMUDUM 211

DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ OKUMALARINDA İSLAM SEMBOLÜ OLARAK DEĞERLENDİRİLEN MOTİFLER- Keziban SELÇUK..... 219

ESTETİK DENEYİMİN AHLAKİ YARGIYA ETKİSİ: HAT SANATI BAĞLAMINDA DENEYSEL BİR ÇALIŞMA- Muhammed Huzeyfe GÜLTEKİN, Bilal KOÇAK, Melike ŞAHİN 237

TYPOLOGY OF QURANIC INSCRIPTIONS IN IRANIAN ARCHITECTURE Mahdi MAKİNEJAD..... 253

KUR'AN-I KERİM'DE SANAT VE GÜZELLİK KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME- Mahmut Sami KANBAŞ..... 273

A STUDY ON THE VISUAL MANIFESTATIONS OF THE QURANIC CONCEPTS OF "INDHĀR AND TABSHĪR" IN THE PAINTINGS OF THE SAQANFARS OF MAZANDARAN- Mostafa ROSTAMİ, KhorshUd MAHDAVİ 283

İSLAM HUKUKU LİTERATÜRÜNDE SANATA KARŞI TAVIR: GELENEKSEL KISITLAMALARDAN GÜNCEL AÇILIMLARA- Muharrem YILMAZ 303

İSLAM SANATINDA MUKARNAS: ESTETİĞİN VE MATEMATİĞİN BULUŞTUĞU NOKTA- Mustafa DİĞLER..... 315

TITLE: FROM REALİSTİC ICONOGRAPHY TO IDEALISTIC ICONOGRAPHY: A CASE STUDY OF ICONOGRAPHY OF PROPHETS IN RASHIDI'S JAMI AL-TAWARIKH AND GOLESTAN PALACE AHSAN AL-KEBAR- NahUd JafarU DEHKORDİ..... 347

KUTSALI YORUMLAMAK: SELÇUKLU VE OSMANLI DÖNEMİ ESERLERİ ÜZERİNDEN İSLAM SANATININ BRİTANYA MÜZELERİNDEKİ KÜRATÖRYEL TEMSİLİ- Nur EFEOĞLU..... 361

MEVLEVÎ ÂYÎNLERİ'NDE YER ALAN MÜZİKAL UNSURLAR ÖZELİNDE TASAVVUFÎ REMİZLER- Özgür Sadık KARATAŞ 369

ABDÜLKĀDİR-İ MERÂGĪ'NİN, MAKĀSIDÜL-ELHÂN ADLI ESERİNDEKİ ZAHRİYE TEZHİPLERİNİN İNCELENMESİ VE MÜZİKOLOJİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ- Pelin Güleda KARADENİZ, Semih OKCU 381

HÜSN-İ HAT LEVHALARINDA YER ALAN BESTELENMİŞ ŞİİRLER: EDEBİYAT, ESTETİK VE MÛSİKÎ AÇISINDAN BİR İNCELEME Rale Zehra CENGİZ 395

THE CASBAH OF ALGIERS: A LIVING TAPESTRY OF ISLAMIC ART AND HERITAGE- Khadidja BOUKHAROUBA, Mounira LALLALI 407

TÜRK-İSLÂM SANATINDA İBADET TASVİRLERİ- Rumeysa KARAKAŞ TAHİROĞLU..... 431

BİR MÜZE İKİ MİHRAP: BERLİN PERGAMON (BERGAMA) MÜZESİ'NDE YER445 ALAN AYNI YÜZYILDAN FARKLI COĞRAFYALARA AİT İKİ MİHRABIN BENZERLİK VE FARKLILIKLARI YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ Saliha TANIK 445

ISLAMIC HERITAGE IN TUNISIAN CERAMICS: THE SCHOOLS OF KAIROUAN AND TUNIS- Sarra Ben ATTIA 463

INVESTIGATING THE BASICS OF DISJUNCTIVE WRITING OF LETTERS IN MANUSCRIPTS BASED ON MULLA SADRA'S THOUGHTS IN THE BOOK MUFATIH AL-GHAIB- Shahryar SHOKRPOUR, Neda ASHOORI 481

TEACHİNG THE INVISIBLE: THE BOTTEH JEGHEH MOTIF AS A MEDIUM FOR LEARNİNG GEOMETRY AND SPİRİTUALİTY İN ISLAMİC ART ShUma HADAVİ 495

MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI MÜFREDATINDA TÜRK-İSLAM SANATLARI DERSLERİNİN YERİ VE ÖNEMİ- Tansu ÇİNİCİ, Selçuk YAKIŞAN 507

THE THIRD SPACE AND THE INTERACTION OF CULTURES: AN ANALYSIS OF MUHARRAM PAINTINGS IN COLONIAL INDIA Zahra Mehdipour MOGHADDAM, Mehdi MOHAMMADZADEH 523

THE BAROQUE STYLE MOSQUE IN THE MEDINA OF TUNIS FROM THE 17TH TO THE 19TH CENTURY- Zeineb KRİMA 539

ANDALUSIAN MUWASHSHAHĀT AND ZAJAL AN ARTISTIC CRAFT BETWEEN CREATIVITY AND CULTURAL IDENTITY Abdulbasıt KRAIC 563

OTTOMAN ARCHITECTURE IN AL-QUDS AL-SHARIF: A CASE STUDY BASED ON JERUSALEM SHARI'A COURT RECORD NO.- 156 -(1068–1069 AH / 1658–1659 AD)- Ibrahim RABAYAH 577

MANIFESTATIONS OF ARABIC LINGUISTIC ART IN THE LIGHT OF THE ISLAMIC VISION- Mahıeddın RACHID 593

THE ROOTS AND NOBILITY OF ISLAMIC ART IN THE AYYUBID ERA: THE ADILIYAH SCHOOL IN DAMASCUS AND THE FIRDAWS SCHOOL IN ALEPPO AS MODELS- Mohamad Al-Mohamad AL-HUSEIN 611

AESTHETIC CAMOUFLAGE: MANIFESTATIONS OF TAWḤĪD IN ISLAMIC DIGITAL ART BETWEEN SYMBOL AND ASH- Souaad BESNACİ 621

MANIFESTATIONS OF DOCTRINE IN SHI'I RELIGIOUS ARCHITECTURE Zouhaır TIGHLET 643

BİLİM KURULU / SCIENTIFIC BOARD 657

BİLDİRİ PROGRAMLARI / CONGRESS PROGRAMS 659

ÖNSÖZ

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 33 yıllık tarihinde ilk kez bir uluslararası kongre yapmanın kıvancını yaşamıştır. Ülkemizin en seçkin sanat kurumlarından biri olan fakültemiz *"Sanatta İslam İslamda Sanat"* adlı uluslararası kongreyi İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA) ile ortaklaşa düzenlemiş, 15-17 Ekim 2025 tarihleri arasında gerçekleşen bu bilim etkinliğine dünyanın çeşitli coğrafyalarından ve ülkemizden seçkin bilim insanları, sanatçılar ve akademisyenler katılmıştır.

Kongre, günümüz sanatının İslam inancı çerçevesinde nasıl şekillenebileceğine dair bir fikir ve önermeler platformu oluşturmayı amaçlamıştır. Aynı zamanda, İslam sanatının estetik, felsefi, politik ve tarihsel yönlerini ele alarak, bu sanat anlayışının günümüz dünyasındaki yerini incelemeyi hedeflemiştir. Batı dünyasında İslam sanatının etkileri, Batılı akademik çalışmalarda İslam sanatına dair yaklaşımlar ve İslami sanat eserlerinin nasıl sınıflandırıldığı, İslam Sanatı ve çağdaş uygulamaları ile güncel bir tartışma olarak İslam sanatı ile ilgili sergiler, kurumlar ve piyasa yaklaşımları gibi güncel tartışma konular da kongrenin gündemini oluşturmuş; bu çerçevede, farklı bakış açılarını bir araya getirerek İslam sanatının geçmişini, bugününü ve geleceğini daha geniş bir perspektiften değerlendirmek hedeflenmiştir.

Kongrede 54'ü yabancı, 48'i de yerli olmak üzere toplam 102 bildiri katılımcısı bulunurken, kongre toplamda 14 çevrimiçi ve 6 da yüz yüze oturumdan oluşmuştur. Elinizdeki bu kitap kongremize katılan bildiler arasından yapılan bir seçki ile meydana getirilmiştir.

Sanat ve bilim dünyasına katkılar sunması dileğiyle.

PREFACE

Atatürk University Faculty of Fine Arts takes great pride in having hosted its first international congress in its 33-year history. As one of the distinguished institutions of art education in Türkiye, our Faculty organized the International Congress titled **"Islam in Art – Art in Islam"** in collaboration with the Research Centre for Islamic History, Art and Culture (IRCICA). Held between 15 and 17 October 2025, this scholarly event brought together distinguished scholars, artists, and academics from various regions of the world as well as from Türkiye.

The Congress aimed to provide a platform for critical discussion and proposals on how contemporary art may be conceptualized within the framework of Islamic belief and thought. At the same time, it sought to examine the aesthetic, philosophical, political, and historical dimensions of Islamic art, and to evaluate its position in the contemporary world from a multidimensional perspective. Key themes included the influence of Islamic art on the Western world, approaches to Islamic art in Western academic scholarship, the classification of Islamic artworks, the relationship between Islamic art and contemporary practices, as well as current debates concerning exhibitions, institutions, and market-oriented approaches related to Islamic art. By bringing together diverse perspectives, the Congress aimed to reassess the past, present, and future of Islamic art within a broader intellectual framework.

The Congress featured a total of 102 paper presenters, including 54 international and 48 national participants, and consisted of 14 online and 6 in-person sessions. This volume comprises a selected collection of papers presented at the Congress and aspires to make a lasting contribution to the fields of art and scholarship.

With the hope that it will offer valuable contributions to the world of art and academia.

SUNUŞ

İslâm medeniyeti, ilim ile estetiği birbirinden ayırmadan düşünen ve üreten nadir kültür havzalarından biridir. Bu medeniyetin temel referans noktası olan Kur'ân-ı Kerîm inanç ve ahlâk alanıyla birlikte dil, yazı, sanat ve düşünce dünyasında da derin ve kalıcı etkiler üretmiştir. Kur'ân'ın vahiy sürecinden itibaren sözlü ve yazılı olarak muhafaza edilmesi, kıraat ilminin teşekkülü, mushaf yazımının kurumsallaşması ve nihayetinde hat sanatının bir estetik disiplin hâline gelmesi, bu çok katmanlı ilişkinin somut tezahürleri olarak karşımıza çıkar.

Elinizdeki kitap, tam da bu çok boyutlu süreci merkeze alarak İslâm düşüncesinde metin, ses, biçim ve anlam arasındaki ilişkileri disiplinlerarası bir bakışla ele almaktadır. Kitapta yer alan çalışmalar kıraat, tefsir, yazı tarihi, hat sanatı, tasavvuf estetiği ve plastik sanatlar gibi farklı alanlardan beslenmekte; böylece İslâm ilim ve sanat geleneğinin parçalı değil, bütüncül bir yapı arz ettiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda eser hem tarihsel bir izlek sunmakta hem de güncel bilimsel tartışmalara güçlü katkılar sağlamaktadır.

Kitabın en belirgin katkılarından biri Kur'ân'ın korunma sürecini estetik ve kültürel bir üretim alanı olarak da değerlendirmesidir. Kıraat ilmi ile mushaf yazımı arasındaki ilişki, metnin hem lafzî doğruluğunu hem de fonetik bütünlüğünü güvence altına alan iki temel sütun olarak ele alınmakta, bu iki alanın birbirini dışlamadığı, aksine karşılıklı olarak beslediği gösterilmektedir. Kıraat farklılıklarının mushaf yazımına yansımaları, hattatların tercihleri ve yazı biçimleri üzerinden somut örneklerle analiz edilmekte, böylece ilmî disiplin ile estetik kaygının nasıl dengelendiği ortaya konulmaktadır.

Kitapta yer alan çalışmaların geneli hat sanatını Kur'ân merkezli bir estetik düşüncenin ürünü olarak ele alır. Hat sanatının ortaya çıkışı ve gelişimi, tevhid inancı, ölçü fikri, düzen ve ahenk kavramlarıyla ilişkilendirilerek okunur. Özellikle Osmanlı-Türk hat geleneğine yapılan vurgu, İslâm sanat tarihinde belirli coğrafyaların nasıl birer estetik merkez hâline geldiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda eser, sanat tarihine dair betimleyici bir anlatının ötesine geçerek, estetik düşüncenin arka planını çözümleyen kuramsal bir zemin de sunar.

Kitabın bir diğer güçlü yönü, tasavvuf düşüncesi ile plastik sanatlar arasındaki ilişkiyi ele alan çalışmalardır. Sûfî metinlerde yer alan mimari, resim, renk ve biçim imgeleri; salt edebî süslemeler olarak değil, metafizik ve estetik bir dilin taşıyıcıları olarak değerlendirilir. Özellikle Heft Peyker gibi metinler üzerinden yapılan okumalar, sûfî düşüncede sanatçı–eser–izleyici ilişkisinin nasıl kurulduğunu ve estetik tecrübenin hangi düşünsel temellere dayandığını göstermektedir. Bu yaklaşım, İslâm estetiğinin yalnızca soyut kavramlardan ibaret olmadığını, somut sanat üretimleriyle de doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koyan önemli bir bilimsel çıktıdır.

Kuşkusuz kongremizdeki bildiriler İslâm ilim ve sanat geleneğini tek yönlü ya da dar disipliner çerçeveler içinde ele almak yerine, çok katmanlı ve ilişkisel bir perspektifle değerlendirmesi bakımından dikkat çekici bir bütünlük sunmaktadır. Kıraat, mushaf yazımı, hat

sanatı ve tasavvuf estetiği arasında kurulan bağlar, Kur'ân merkezli düşüncenin tarih boyunca nasıl hem ilmî hem de estetik üretimler doğurduğunu açıkça göstermektedir.

Eserde yer alan çalışmalar, İslâm medeniyetinde bilginin estetikten, estetiğin de maneviyattan bağımsız düşünülemeyeceğini güçlü biçimde ortaya koymaktadır. Bu yönüyle kitap, geçmişi anlamaya yönelik bir derleme; aynı zamanda çağdaş araştırmalar için yöntemsel ve kavramsal bir referans niteliği taşımaktadır. İlim ile sanatın, metin ile biçimin, akıl ile sezginin aynı zeminde buluşabileceğini gösteren bu eser; okuyucusunu hem bilgiyle donatmakta hem de düşünmeye davet etmektedir.

Düzenleme Kurulu Başkanı
Prof.Dr. Bünyamin AYDEMİR

FOREWORD

Islamic civilization is among the rare cultural spheres that have conceived and produced knowledge and aesthetics as inseparable domains. The Qur'an al-Karim, which constitutes the fundamental point of reference of this civilization, has generated profound and enduring influences not only in the realms of belief and ethics, but also in language, writing, art, and intellectual life. From the moment of revelation onward, the preservation of the Qur'an in both oral and written forms, the formation of the science of *qirāʾāt*, the institutionalization of *muṣḥaf* production, and ultimately the emergence of calligraphy as an aesthetic discipline appear as concrete manifestations of this multilayered relationship.

The present volume places this multidimensional process at its center and examines, from an interdisciplinary perspective, the relationships between text, sound, form, and meaning within Islamic thought. The studies included in the book draw upon diverse fields such as *qirāʾāt*, Qur'anic exegesis, the history of writing, calligraphy, Sufi aesthetics, and the plastic arts. In doing so, they demonstrate that the Islamic tradition of knowledge and art is not fragmented, but rather constitutes an integrated and holistic structure. In this respect, the volume offers both a historical trajectory and strong contributions to contemporary scholarly debates.

One of the most distinctive contributions of the book is its approach to the preservation of the Qur'an as an aesthetic and cultural field of production as well as a scholarly endeavor. The relationship between the science of *qirāʾāt* and *muṣḥaf* writing is addressed as two fundamental pillars that ensure both the textual accuracy and the phonetic integrity of the Qur'anic text. These two domains are shown not to exclude one another; on the contrary, they are demonstrated to be mutually reinforcing. The reflections of *qirāʾāt* variations in manuscript practices are analyzed through concrete examples focusing on calligraphers' preferences and script forms, thereby revealing how scholarly discipline and aesthetic concern are carefully balanced.

The majority of the studies included in the volume approach calligraphy as the product of a Qur'an-centered aesthetic vision. The emergence and development of calligraphic art are interpreted in relation to concepts such as *tawḥīd*, proportion, order, and harmony. The particular emphasis placed on the Ottoman–Turkish calligraphic tradition is especially significant in illustrating how certain geographies became major aesthetic centers in the history of Islamic art. In this context, the book moves beyond a purely descriptive art-historical narrative and offers a theoretical framework that elucidates the intellectual foundations of aesthetic thought.

Another major strength of the volume lies in the studies that examine the relationship between Sufi thought and the plastic arts. Architectural, pictorial, chromatic, and formal images found in Sufi texts are interpreted not merely as literary embellishments, but as carriers of a metaphysical and aesthetic language. Readings conducted through texts such as *Heft Peyker*

demonstrate how the relationship between artist, artwork, and audience is constructed in Sufi thought, and upon which intellectual foundations aesthetic experience is grounded. This approach constitutes an important scholarly contribution by revealing that Islamic aesthetics is not limited to abstract concepts, but is directly connected to concrete artistic productions.

Undoubtedly, the papers presented at the congress—and brought together in this volume—offer a remarkable coherence by approaching the Islamic tradition of knowledge and art not through one-dimensional or narrowly disciplinary frameworks, but through a multilayered and relational perspective. The connections established between *qirāʾāt*, *muṣḥaf* writing, calligraphy, and Sufi aesthetics clearly demonstrate how Qur'an-centered thought has historically generated both scholarly and aesthetic forms of production.

The studies included in this volume powerfully affirm that, within Islamic civilization, knowledge cannot be conceived independently of aesthetics, nor aesthetics independently of spirituality. In this respect, the book is not only a compilation aimed at understanding the past, but also a methodological and conceptual reference for contemporary research. By demonstrating that knowledge and art, text and form, reason and intuition can converge on the same intellectual ground, this work both equips its readers with insight and invites them to reflection.

Chair of the Organizing Committee
Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

BİLDİRİLER
ANNOUNCEMENTS



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

KUR'ÂN'IN KIRAATİ, YAZIM SÜRECİ VE HAT SANATI: TARİHSEL, İLMÎ VE ESTETİK BİR İNCELEME

Abdullah CENGİZ[1]

Özet

Kur'ân'ın inzali ile başlayıp ve nesiller boyunca aktarımıyla devam eden serüveni, yalnızca ilahî bir metnin lafzen korunması değil; aynı zamanda İslam ilim geleneği, eğitim kültürü ve sanat anlayışı çerçevesinde çok boyutlu bir birikimin doğmasına vesile olmuştur. Kur'ân'ın vahiy süreciyle birlikte şekillenen kıraat geleneği ve bu geleneğin zamanla yazıya dökülmesiyle gelişen istinsah faaliyetleri, İslâmî ilimlerin temel taşlarından birini oluşturmaktadır.

Kur'ân'ın tebliği, çoğu zaman sözlü bir aktarıma dayansa da daha ilk vahiylerden itibaren yazılı hale getirilerek muhafaza edilmiştir. Bu süreç, Peygamber Efendimiz'in (s.a.v.) sağlığında vahiy kâtipleri aracılığıyla başlamış; dönem dönem parçalar hâlindeki vahiy metinleri daha sonra mushaf olarak bir araya getirilmiştir. Bu yazım faaliyetleri, zamanla hem metnin istinsahını hem de bu istinsahın güzel yazılmasını gaye edinen hat sanatını doğurmuştur. Aynı zamanda Kur'ân'ın tilâvetiyle ilgili kaideleri sistemleştiren kıraat ilmi de bu sürecin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir.

Bu çalışmanın amacı, Kur'ân'ın kıraati ve yazım tarihini eşzamanlı bir bütün olarak ele alarak bu sürecin hat sanatının ortaya çıkışındaki rolünü incelemektir. Bu bağlamda kıraat farklılıklarının mushaf yazımına nasıl yansıdığı, hattatların bu farklara nasıl yaklaştığı ve hat sanatının estetik değerleriyle ilmî disiplini nasıl buluşturduğu sorgulanmaktadır.

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak tarihsel ve betimleyici bir yaklaşımla yürütülmüştür. Doküman analizi tekniği kullanılarak klasik tefsir, kıraat, hat ve mushaf tarihi kaynakları taranmış; mushaf yazımındaki estetik kaygılar ile kıraat farklarının bu yazıma etkisi karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Çalışma boyunca İbnü'l-Cezerî, İbn Hacer, Süyûtî gibi klasik âlimlerin eserlerinden ve modern araştırmalardan yararlanılmıştır.

Araştırma bulguları, Kur'ân'ın hem sözlü hem yazılı olarak muhafaza edilmesinde birbiriyle uyumlu iki gelenek olan kıraat ve istinsah süreçlerinin işlevsel bir birliktelik arz ettiğini göstermektedir. Hz. Ebû Bekir ve Hz. Osman dönemlerinde mushaflaştırma süreçlerinde kıraat farklılıkları dikkate alınmış; bu farkların belli bir sistem dâhilinde yazıya aktarılması hem metnin korunmasını hem de okunuş çeşitliliğinin izah edilebilirliğini sağlamıştır. Aynı zamanda bu istinsah süreci, mushafın saygıyla yazılmasına özen gösteren hat sanatının doğmasını teşvik etmiştir. Kur'ân metni böylece yalnızca bir okuma nesnesi değil, aynı zamanda bir estetik görsel olarak algılanmıştır.

Kıraat farklarının mushaf yazımına yansıması, hattatların tercih ettikleri yazı stillerine de doğrudan etki etmiştir. Örneğin bazı bölgelerde hâkim olan kıraat biçimi, hattatların tercih ettikleri kelime biçimlerini ve harekeleme tarzlarını etkilemiştir. Hat sanatı ise bu ilmî yapının dışavurumu olarak şekillenmiş; Kur'ân lafzının güzelliği yazı estetiğiyle bütünleşmiştir. Mushaflar böylece hem rivayet zincirinin hem de sanatsal üretimin taşıyıcısı olmuştur.

[1] Ardahan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Ardahan, Türkiye, abdullahcengiz@ardahan.edu.tr

Bu bildiri, Kur’ân’ın lafzını esas alan kıraat ilmi ile metnin yazı yoluyla muhafazasını amaçlayan istinsah faaliyetlerini ve bu faaliyetin sanatsal tezahürü olan hat sanatını tarihsel bir çerçevede birleştirerek disiplinlerarası bir katkı sunmaktadır. Kıraat farklılıklarının yazıya etkisi, hattatlık tercihleri ve mushafın estetik bir nesneye dönüşümü bu bağlamda yeniden değerlendirilmektedir. Kur’ân’ın hem ilahî bir metin olarak hem de görsel bir sanat eserine konu olan çok yönlü yapısı ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kıraat, Kur’ân, Yazı, Hat, Sanat, Estetik.

Quran Recitation, Writing Process And Calligraphy: A Historical, Scientific And Aesthetic Review

Abdullah CENGİZ

Abstract

The adventure of the Holy Quran, which began with its revelation and continued with its transmission through generations, has not only been the preservation of a divine text in words; it has also been the means of the emergence of a multidimensional accumulation within the framework of the Islamic scientific tradition, educational culture and artistic understanding. The tradition of recitation that took shape with the revelation process of the Quran and the copying activities that developed with the writing of this tradition over time constitute one of the cornerstones of Islamic sciences. Although the communication of the Holy Quran was mostly based on oral transmission, it was preserved in written form from the very first revelations. This process began during the lifetime of our Prophet (pbuh) through revelation scribes; the revelation texts in fragments were later brought together as a mushaf. Over time, these writing activities gave birth to the art of calligraphy, which aimed both to copy the text and to write this copy beautifully. At the same time, the science of recitation, which systematizes the rules regarding the recitation of the Quran, has become an inseparable part of this process.

The aim of this study is to examine the recitation and writing history of the Quran as a simultaneous whole and to examine the role of this process in the emergence of the art of calligraphy. In this context, it is questioned how the differences in recitation are reflected in the writing of the mushaf, how the calligraphers approach these differences, and how the art of calligraphy brings together the aesthetic values and scientific discipline.

This research was conducted with a historical and descriptive approach based on the qualitative research method. Using the document analysis technique, classical tafsir, recitation, calligraphy and mushaf history sources were scanned; the aesthetic concerns in the writing of the mushaf and the effects of the recitation differences on this writing were evaluated comparatively. Throughout the study, works of classical scholars such as Ibn al-Jazari, Ibn Hajar, Suyuti and modern research were utilized.

The research findings show that the two compatible traditions of the Quran, the recitation and transcription processes, have a functional unity in preserving the Quran both orally and in writing. During the reigns of Hz. Abu Bakr and Hz. Osman, recitation differences were taken into account in the mushafization processes; the transfer of these differences to writing within a certain system ensured both the preservation of the text and the explanation of the variety of readings. At the same time, this copying process encouraged the emergence of the art of calligraphy, which paid attention to the respectful writing of the mushaf. Thus, the Quranic text was perceived not only as an object of reading but also as an aesthetic visual. The reflection of recitation differences in mushaf writing directly affected the writing styles preferred by calligraphers. For example, the recitation style dominant in some regions affected the word forms and vowel styles preferred by calligraphers. Calligraphy, on the other hand, took shape as an expression of this scientific structure; the beauty of the Quranic wording was integrated with the aesthetics of writing. Thus, the mushafs have become the carriers of both the chain of narration and artistic production. This research offers an interdisciplinary contribution by combining the

science of recitation, which is based on the wording of the Quran, with the copying activities that aim to preserve the text through writing, and the art of calligraphy, which is the artistic manifestation of this activity, within a historical framework. The effects of recitation differences on writing, calligraphy preferences, and the transformation of the mushaf into an aesthetic object are re-evaluated in this context. The multifaceted structure of the Quran, both as a divine text and as the subject of a visual work of art, is revealed.

Keywords: Quran, Recitation, Writing, Calligraphy, Art, Aesthetics.

Giriş

Kur'ân-ı Kerîm, *doğruluğunda hiçbir kuşku bulunmayan*(*Kur'ân-ı Kerîm Meâli çev*, 2009, s. el-Bakara, 2/2; Şengül, 2013, s. 199), ilahi kaynaklı son mesajdır (Altıntaş, 1998). Bu ilahi kelamın yirmi üç yıllık bir süreçte peyderpey indirilmesi (Çakıcı, 2019), onun hem lafzen hem de manen korunması ve sonraki nesillere güvenli bir şekilde aktarılması ihtiyacını doğurmuştur (Şen, 2012). Kur'ân'ın korunmasını bizzat Allah Teâlâ taahhüt etmiş (Hicr, 15/9; el-Vakıa, 56/77-79.), bu taahhüt beşer tedbirlerle desteklenmiştir (Alemdar, 2003).

Bu tedbirler, Kur'ân'ın kalp ve zihinlerde ezberlenmesi(Çelik, 2016) ile birlikte yazıya (Kalem, 8/1; Tûr, 52/1-3; Abese, 80/11-14; Furkan, 25/5; Vakıa, 56/77-79.) geçirilmesi faaliyetlerini içermektedir (Şen, 2012, s. 71). Arap toplumunda sözlü kültürün hakim olmasına ve okur-yazar oranının düşük olmasına rağmen (Altuntaş, 2018; Yılmaz, 2024), Hz. Peygamber'in yazıyı teşvik etmesi, vahyin korunmasında kitabetin önemli rolünü göstermektedir (Bilen, 2014).

Bu makale, Kur'ân'ın tarihsel metinleşme sürecini, ilmî mahiyetini ve estetik izdüşümlerini incelemeyi amaçlamaktadır. İlk bölümde Kur'ân'ın yazımının başlangıcı, kâtiplerin rolü ve Mushaf'ın oluşum aşamaları ele alınacaktır. İkinci bölümde, Kur'ân'ın sözlü ve yazılı metin arasındaki dinamik geçişi, fonetik korumayı sağlayan Kıraat ilmi ve Mushaf yazısının güncel geliştirilme tartışmaları analiz edilecektir. Son bölümde ise, Kur'ân'a duyulan bedii heyecan sonucu ortaya çıkan Hat Sanatı'nın estetik değerleri ve İslâm sanatına kazandırdığı mücerret (soyut) anlayış incelenecektir.

Kur'ân'ın Metinleşmesinin Tarihsel Zemini

Vahyin yazılmaya başlanması ve vahiy kâtipliği kurumu.

Kur'ân metninin kalıcı olarak kayıt edilmesi hadisesi, İslâm tarihinin en mühim meselelerinden biridir (Şen, 2011). Hz. Peygamber, devlet başkanı sıfatıyla, devlete ait işlerde kâtipler istihdam etme geleneği çerçevesinde vahiy kâtipliği müessesesini oluşturmuştur (Şen, 2011, s. 186). Kur'ân'ın yazılması, Mekke döneminin ilk başlarında, nübüvvetin 5. yılı civarında başlamıştır (Altuntaş, 2018, s. 265). Bu durumun en somut dayanağı, Hz. Ömer'in Müslüman olmasına vesile olan ve üzerinde Tâhâ sûresinden ilk on altı ayetin ve Tekvîr sûresinden ilk on dört ayetin yazılı olduğu sahifelerin varlığıdır (Şengül, 2013, s. 205). Bu rivayetler, Kur'ân'ın yazı ile tespitinin, bu tarihten dahi önce başladığını açıkça ortaya koymaktadır (Şen, 2012, s. 60).

Mekke'deki yazım faaliyetleri, İslam'ın gizlice yayıldığı ilk yıllarda metinlerin güvenliği için gizli tutulmuş olabilir (Çelik, 2016, s. 30). Medine'ye hicretin ardından, Ensar ve Muhacirlerden oluşan kâtipler aracılığıyla vahyin kaydı daha düzenli ve yaygın bir biçimde sürdürülmüştür (Yılmaz, 2024, s. 173). Vahiy kâtiplerinin sayısına dair kaynaklarda yirmi beşten kırk üçe (Şen, 2011, s. 193) veya kırk yediye (Çakıcı, 2021) kadar değişen rakamlar zikredilmiştir. Hz. Peygamber, kendisine inen vahyi en kısa sürede yazdırmaya gayret etmiş, inen vahyin toplanan metinler içindeki yerini (sure tertibini) de bizzat bildirmiştir (Şen, 2012, s. 73).

Mekke ve Medine dönemlerinde yazım faaliyetleri ve malzemeler.

Kur'ân'ın yazıyla kayıt altına alındığını gösteren deliller arasında Kur'ân'ın isimlerinden olan "el-Kitab" lafzı da yer alır (Çelik, 2016, s. 23). Kur'ân'daki kalem ve yazmaya yemin içeren Mekkî surelerdeki ifadeler, vahyin erken dönemden itibaren kayıt altına alındığına

işaret etmektedir (Altuntaş, 2018, s. 257). Kalem suresinin ilk ayetindeki "kaleme ve yazdıklarına" yemin edilmesi, bazı müfessirlerce, vahiy kâtiplerinin kalemleri ve bu kalemlerle yazılan Kur'ân ayetleri olarak yorumlanmıştır (Altuntaş, 2018, s. 268).

Yazım faaliyetlerinde kullanılan malzemeler dönemin kıt imkanları sebebiyle oldukça çeşitlilik göstermiştir. Bunlar arasında; hurma ağacı liflerinin orta damarları (Asîbu'n-nahl), işlenmemiş deri parçaları (kıt'u'l-edîm), parşömen (rakk), ince beyaz taşlar (lihâf) ve deve kemikleri (ektâf) gibi maddeler bulunmaktadır (Çelik, 2016, s. 1/141). Bazı araştırmacılar, Mekke'nin ticari ve kültürel seviyesiyle bu tür ilkel yazı malzemelerinin kullanımının uyumlu olmadığını savunmuş, Mekkî ayetlerdeki "sahifeler" (suhuf) (Altuntaş, 2018, s. 270) ve "yayılmış ince deri sayfalar" (rakkin mestûr) (Çelik, 2016, s. 28) gibi ifadelerin, Kur'ân'ın daha düzgün malzemeler üzerine yazıldığına delil olabileceğini belirtmiştir (Altuntaş, 2018, s. 272). Zeyd b. Sâbit'in, Resulullah'ın yanında Kur'an'ı *rikâ'* (deri veya kâğıt) üzerine telif ettiklerine dair sözü (Altuntaş, 2018, s. 282), başlangıçtaki geçici malzemelerdeki kayıtların daha kalıcı olan deri/parşömen gibi malzemelere aktarıldığını göstermektedir (Çakıcı, 2021, s. 594).

Cem' ve teksir süreçleri: Mushaf'ın standardizasyonu.

Rasûlullah'ın vefatından sonra Kur'ân'ın parçalar halinde kayıtlı metinlerinin bir kitap (Mushaf) haline getirilmesi, ashap için hayati bir görev olmuştur (Altuntaş, 2018, s. 275). Hz. Ebû Bekir dönemindeki derleme (cem'u'l-Kur'ân), Yemâme Savaşı'nda hafızların şehit olması üzerine Hz. Ömer'in teklifiyle başlamıştır (Alemdar, 2003, s. 234). Bu süreçte Zeyd b. Sâbit, dağınık durumdaki vahiy dökümanlarını Hz. Muhammed'in evinden ve sahabi nüshalarından toplayarak tek bir malzemeye aktarmış ve Mushaf'ı oluşturmuştur (Alemdar, 2003, s. 237) .Bu ilk Mushaf, Kur'ân'ın tamamını ihtiva etmesi açısından büyük bir güvenlik sağlamıştır (Şengül, 2013, s. 201).

Ancak bu ilk derlemede ayet ve sureler, farklı kıraatlere (okuma biçimlerine) imkân tanıyan bir hat (yazı) ile yazılmıştı (Şengül, 2013, s. 208). Hz. Osman dönemine gelindiğinde, Ermenistan ve Azerbaycan fetihlerinde Müslümanlar arasında Kur'ân'ın okunma biçimleri (kıraatler) hakkında ciddi anlaşmazlıklar (fitne/fesad) ortaya çıkmıştır (Alemdar, 2003, s. 242). Bunun üzerine Halife Osman, Müslümanları Kur'ân'ın inzal olduğu Kureyş lehçesine uygun tek bir hat üzerinde toplamak amacıyla Mushaf'ın çoğaltılması (teksir) sürecini başlatmıştır (Şengül, 2013, s. 208). Bu teksir heyetinin çalışması sonucunda çoğaltılan Mushaflar Kûfe, Basra, Şam gibi vilayetlere gönderilmiş, bu da yeni kıraat ekollerinin temelini atmıştır (Alemdar, 2003, s. 242). Hz. Osman'ın bu adımı, hem elden ele dolaşan farklı özel nüshaların neden olduğu karışıklığı ortadan kaldırmış, hem de Kur'ân'ın tek bir standart metin (İmam Mushaf) üzerinden korunmasını sağlamıştır (Yücel, 2020, s. 1320).

Kur'ân'ın İlmî ve Dilsel Boyutu: Sözlü Metin, Kıraat ve Metin Gelişimi

Kur'ân'ın söz/kelam ve kitap kavramları bağlamında mahiyeti.

Kur'ân'ın mahiyetini anlamak için onun kullandığı kavram alanına bakmak gerekir. Kur'ân, kendisi için Kelam, Söz (Kavl) ve Kitab gibi geniş bir terim yelpazesi kullanır. (İbiş, 2012). Kelam veya Söz vurgusu, Kur'ân'ın diyalojik bir hitap olduğunu işaret eder; her sözün bir mütekellimi (konuşanı) ve bir de muhatabının olması gerektiği göz önüne alındığında, Kur'ân metninin sözlü yönü, yazılı yönüne göre daha anlamlı ve önceliklidir (İbiş, 2012, s. 188).

Kur'ân'ın vahiy yoluyla aktarılması (tenzil), belirli sebeb-i nüzul olaylarına bağlı, aktüel yaşama yönelik sözlü bir müdahale olarak gerçekleşmiştir (Düzgün, 2007). Bu aktif ve dinamik süreç, Kur'ân'ın en baştan tamamlanmış ve bitmiş bir kitap olarak düşünülmesini engellemektedir (Düzgün, 2007, s. 2; İbiş, 2012, s. 189). Ancak Kur'ân'ın kendisinden "Kitab" olarak bahsetmesi, onun yazım ve bildirimlerden ayrılan ilahi bir yetkinlik taşıdığını gösterir (Düzgün, 2007, s. 1). Vahiy, toplum içinde şifahi (sözlü) metin olarak varlık bulduğunda doğrudan bir iletişim sağlarken; yazılı metne dönüştürülünce ise muhatapları dolaylı hale gelir, karşılıklı ve canlı iletişim durumu ortadan kalkar (İbiş, 2012, s. 193). Yazılı hale gelen metin, okurun metnin bağlamını, nüzul coğrafyasını ve kültürünü bilmemesi halinde anlam bulanıklığına yol açabilir, bu da sebeb-i nüzul rivayetlerinin önemini artırır (İbiş, 2012, s. 194).

Kıraat ilmi ve tilavetin muhafazası.

Kur'ân'ın sözlü metin halinde korunması, Arap yazısının doğasında var olan fonetik sorunlardan (aynı iskelet yapısının farklı telaffuzlara müsait olması) ötürü hayati öneme sahip olmuştur (Yılmaz, 2024, s. 192). Kıraat, Kur'ân'ı doğru ve usulüne uygun tilavet etmekle ilgilenen ilim dalıdır (Birışık, 2002, s. 25/425). İlk dönemde Arap diline ve telaffuz keyfiyetine hâkim olan sahâbe bu konuda sıkıntı yaşamazken, İslâm coğrafyasının genişlemesi ve Arap olmayan yeni Müslümanların katılımı hatalı okuyuşları önleyecek tedbirleri gerektirmiştir (Yücel, 2020, s. 1310). Kıraat çalışmalarının merkezleri, Hz. Osman Mushaflarının gönderildiği Mekke, Medine, Kûfe, Basra ve Şam gibi şehirlerde yoğunlaşmıştır (Birışık, 2002, s. 25/426). Hicrî ilk üç asırda otuzdan fazla kıraatin varlığı bilinirken, İbn Mücâhid'in *Kitâbü's-Seb'a* adlı eseri, Kur'ân ilimleri tarihinde yedi kıraat sistemiyle bir dönüm noktası teşkil etmiştir (Birışık, 2002, s. 25/426). Kıraatlerin sıhhati için sağlam bir isnad zinciri (sened) ve usulüne uygunluk şartları aranmış, bunlar üzerinde sükûtî tevâtür ve icmâ gerçekleşmiştir (Birışık, 2002, s. 25/426). Kıraat ilmi; Arap dili, tefsir ve fıkıh gibi diğer İslâmî ilimlerle yakından ilişkilidir (Birışık, 2002, s. 25/430). Arap dilcileri bazı kıraatleri nahiv kurallarına uymadığı gerekçesiyle eleştirmiş olsalar da kıraatlerin Kur'ân'ın kendine has dilini ve üslubunu yansıttığı yönünde karşı görüşler de mevcuttur (Birışık, 2002, s. 25/430). Kıraat farklılıkları, fıkhî sonuçlar doğurması ve Kur'ân'daki anlam zenginliğini ortaya çıkarması açısından önemlidir (Birışık, 2002, s. 25/430).

Mushaf yazısının gelişimi ve modern işaretleme tartışmaları.

Hz. Osman Mushaflarının iskelet yazısı (resm-i mushaf veya hatt-ı osmânî) üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmaksızın, zamanla okumayı kolaylaştırmak için çeşitli ilaveler yapılmıştır (Yücel, 2020, s. 1310). İlk olarak Irak Valisi Ziyâd b. Ebîh'in talimatıyla Ebü'l-Esved ed-Düelî, i'râbı (harekeleri) belirten noktaları eklemiştir (Yücel, 2020, s. 1310). Bu hareke noktaları başlangıçta metinden farklı renkte mürekkeple konulmuştur (Çetin, "Arap", 3/278.). İlerleyen dönemlerde ise Halil b. Ahmed gibi alimler tarafından şedde, sükûn gibi işaretler eklenmiş ve Mushaftaki durak (vakf) işaretleri (secâvendler) geliştirilmiştir (Yücel, 2020, s. 1320). Bu ilaveler, Kur'ân'ın doğru anlam üzere okunmasını sağlamayı hedefleyen ictihâdî katkılar olarak kabul edilir (Yücel, 2020, s. 1310). Günümüzde Mushaf metninin modern Arap yazısındaki noktalama işaretleri ile geliştirilmesi tartışılmaktadır (Yücel, 2020, s. 1311). Vakf işaretleri (secâvendler) sadece durakları gösterirken, modern noktalama işaretleri ses tonu/vurgu, alıntı ve duygusal tonlamalar gibi hitabî nitelikleri de metne yansıtma potansiyeli taşır (Yücel, 2020, s. 1317). Kur'ân metni özünde bir hitap olduğundan, vurgu (neberâtü's-savtiyye) ve alıntı (tensîs) işaretlerinin eklenmesiyle, özellikle Arapça ana dili olmayanlar için okuma kolaylığı

sağlanabilir (Yücel, 2020, s. 1328). Ayrıca bu işaretler, ayetteki sözün kime ait olduğu (muhatap karışıklığı) gibi anlamsal sorunları gidermeyi de hedefler (Yücel, 2020, s. 1328). Bu tür katkılar, Kur'ân'ın hitabî ve duygusal boyutlarının yazıda gösterilmesine yönelik bir sistem geliştirme önerisi olarak görülmektedir. Geçmişte hareke ve noktaların eklenmesine karşı çıkanlar olmasına rağmen, zamanla bu işaretlerin ümmetin icmaına dahil olduğu gerçeği, Mushaf yazısının geliştirmeye açık olduğunu düşündürmektedir (Yücel, 2020, s. 1328).

Hat Sanatı: Kur'ân'ın Estetik Yansıması

İslâm hat sanatının kökeni ve dini motivasyonu.

Hat sanatı, İslâm medeniyeti bünyesinde Arap alfabesine dayanarak doğup gelişen, kendi estetik kaideleri olan müstakil bir sanat dalıdır (Bilen, 2014, s. 39; Kalafat-Alpaslan, 2007, s. 317). Yazıya bu denli değer verilmesinin ardındaki temel sebep, Kur'ân-ı Kerîm'in yazıya aktarılması sırasında, ilahi kelama yakışan bir bedii (estetik) güzellik arayışı ve bu yöndeki heyecandır (Derman, 1997, s. 16/427). Hattın, "cismânî aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendese" şeklinde tarif edilmesi (Derman, 1997, s. 16/427), onun sadece bir yazı biçimi değil, aynı zamanda manevi bir disiplin alanı olduğunu gösterir.

Kur'ân-ı Kerîm, Kalem suresinde "*Kalem'e ve yazmakta oldukları şeylere yemin olsun!"* (Kalem, 68/1) buyurarak kaleme ve yazıya kutsal bir önem atfetmiştir (Çetin, 1991, s. 3/276). Hz. Peygamber'in, ilmi yazıyla kaydetmeyi emretmesi(Bilen, 2014, s. 44) ve Bedir Savaşı esirlerinden fidye yerine Ensâr çocuklarına okuma-yazma öğretmelerini şart koşması, İslâm toplumunda yazıya verilen önemin kanıtıdır (Çetin, 1991, s. 3/276). Bu teşvikler, zamanla büyük bir yazı medeniyetinin oluşumunu sağlamıştır. Arap yazısı, hicretten birkaç asır sonra Arap kavmi dışındaki Müslüman milletlerin sahiplenmesiyle "İslâm hattı" vasfını kazanmıştır (Bilen, 2014, s. 43).

Estetik prensipler, yazı çeşitleri ve Türk sanatının katkısı.

Hat sanatının yüksek estetik seviyesine ulaşmasının nedeni, harflerin birleşme biçimlerinin zenginliği ve aynı kelime veya cümlenin çeşitli kompozisyonlarda (istif) yazılabilme kabiliyetidir (Bilen, 2014; Kalafat-Alpaslan, 2007, s. 321). Bu imkanlar, Latin harflerinin belirli ve değişmez şekillerine karşı bariz bir ahenk üstünlüğü sunar (Derman, "Hat", 16/429).

Hat, Abbâsîler devrinde Bağdat merkezli olarak önemli bir gelişim kaydetmiştir (Çetin, 1989, ss. 2/276-280). Bu dönemde İbn Mukle (ö. 940), yazının geometrik kurallarını belirlemiş (Çetin, 1989, s. 277), bu temelde muhakkak, reyhânî, sülüs, nesih, tevkî' ve rıka' olmak üzere Aklâm-ı Sitte (altı kalem) olarak adlandırılan yazı stilleri oluşmuştur (Kalafat-Alpaslan, 2007, s. 320). Muhakkak ve reyhânî, Mushafların istinsahında Kûfî'nin yerini alarak sıkça kullanılmıştır. Nesih ise kitapların yazılmasında yaygınlaşmıştır (Çetin, 1989, s. 278).

Osmanlı Türkleri, İslâm hattını o kadar benimsemiş ve geliştirmiştir ki, son beş asırdır "Türk Hat Sanatı" ifadesi yerleşmiştir. İstanbul, hattın zirve merkezi olmuş ve Kur'ân'ın Hicaz'da nazil olduğu, Mısır'da okunduğu, İstanbul'da yazıldığı veciz sözüyle bu durum ifade edilmiştir (Derman, 1997, s. 429). Türk hattatları, Divanî, celî dîvânî, siyakat ve rık'a gibi yeni yazı türlerini geliştirerek İslâm dünyasına hediye etmişlerdir (Bilen, 2014, s. 48). Amasyalı Şeyh Hamdullah (ö. 1520), Nesih ve Sülüs yazılara yeni nispet kurallarıyla estetik bir değer kazandırmış (Kalafat-

Alpaslan, 2007, s. 319), Ahmed Şemseddin Karahisari (ö. 1556) ise Celî (büyük boy) yazıda kendi ekolünü kurarak bu sanatı yükseltmiştir (Kalafat Alpaslan, 2007, s. 319).

Estetik ve tevhid ilişkisi.

İslâm sanatının estetik anlayışı, gayba imana dayanmakta (Bilen, 2014, s. 52) ve tevhîd akîdesi çerçevesinde gelişmektedir (Bilen, 2014, s. 57). Kur'ân, Yüce Allah'ı "*En güzel Yaratıcı*" (Secde, 32/8) (Ahsenü'l-Hâlikîn) (Müminûn, 23/15) olarak tanıtır. Güzellik, varlığın her unsurunda görülen muhteşem düzen ve intizam, tenasüb (uygunluk) ve ahenk kanunları ile ilişkilidir (Altıntaş, 1998, s. 53). "*Kainattaki her şey bir ölçüye göre (takdir) yaratılmış ve düzenlenmiştir*." (Furkan, 25/2)

Hat sanatı da bu ilahi ölçü ve düzen arayışının bir yansımasıdır. Motifler ve şekiller üsluplaştırılarak soyut (mücerret) bir sanat anlayışı ile yüksek bir estetik seviye ortaya çıkmıştır. Bu durum, hattı resmin ötesinde, resim kavramlarıyla ifade edilemeyecek bir estetiği barındıran yüksek bir sanat ürünü haline getirmiştir. Hattatlar, eserlerinde tevhîd inancına uygun olarak Allah ismini en üstte yazmaya özen göstermişler ve Hz. Peygamber'in Mühr-i Şerifi'nden ilham almışlardır.

Hat sanatının öğrenilmesi, sadece harflerin şekillerini idrak etme değil, aynı zamanda Kur'ân ahlâkı ile ahlâklanma sanatıdır. Usta-çırak ilişkisi (meşk) içinde ilerleyen bu süreç, öğrencilere edep, tevazu, sabır ve disiplin gibi hasletleri kazandıran bir terbiye sistemidir.

Sonuç

Kur'ân'ın kıraati, yazım süreci ve hat sanatı arasındaki ilişki, bu ilahi metnin tarih boyunca gösterilen titiz bir ilmî, kültürel ve estetik çabanın ürünü olarak bize ulaştığını göstermektedir. Tarihsel süreçte vahyin kayıt altına alınması Mekke'de başlamış, Hz. Osman döneminde Mushaf'ın standartlaştırılmasıyla (teksir) güvenilirliği pekiştirilmiştir. Bu cem' hareketleri, Kur'ân'ın metninin hem hıfz hem de kitabet yoluyla korunmasındaki üstün hassasiyeti kanıtlamıştır.

İlmî boyutta, Kur'ân'ın sözlü metin mahiyeti ve kıraat ilminin kurumsallaşması, metnin fonetik ve lafzi bütünlüğünün korunmasında temel rol oynamıştır. Kıraat sistemi, Kur'ân'ın lafız ve anlam zenginliğini muhafaza etmiş, Mushaf yazısının geliştirilmesi (hareke, nokta, secâvendler) ise sonraki nesillerin hatalı okumasını önlemiştir. Günümüzde Mushaf'a yönelik modern noktalama işaretleri ekleme tartışmaları, Kur'ân'ın hitabî özelliklerini (vurgu, duygu, alıntı) yazılı metne daha etkin bir şekilde yansıtma çabasının devam ettiğini göstermektedir. Bu, Kur'ân'ı doğru anlamayla ilgili ilmî bir gayretin parçası olarak görülmeli ve mevcut secâvendler korunarak hitabî boyutları tamamlayıcı işaretler eklenmesi düşünülmelidir.

Estetik açıdan, Hat Sanatı, Kur'ân'ın ilahi güzelliğine duyulan saygının bir sonucu olarak doğmuştur. İslâm sanatının tevhîd akîdesinden beslenen soyut estetik anlayışını zirveye taşıyan bu sanat, özellikle Osmanlı döneminde Türk hattatlarının katkılarıyla mükemmelleştirilmiştir. Hat, sadece bir yazı formu değil, aynı zamanda Kur'ân ahlakını öğreten, tevazu ve disiplini aşılayan kültürel bir miras ve manevi bir terbiye sistemi olmuştur. Kur'ân'ın bu üç boyutu—tilavet disiplini, tarihsel yazım güvenilirliği ve estetik ifadesi—birbirini tamamlayarak İslâm medeniyetinin eşsizliğini tescil etmektedir.

Kaynakça

Alemdar, Y. (2003). Kıraatlerin oluşumu bağlamında Kur'ân'ın Cem'i konusuna yeni(den) bir bakış. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *7*(2), 219-248.

Altıntaş, H. (1998). Kur'ân ve estetik. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *38*(1-4), 53-90.

Altuntaş, M. (2018). Kur'ân'ın Mekke'de yazılması ve Medine'de çoğaltılması üzerine bazı değerlendirmeler. *AUID*, (11), 257-289.

Bilen, Y. (2014). Türk-İslâm medeniyeti ve hat san'atı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (33), 37-57.

Birışık, A. (2002). Kıraat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 25, ss. 426-433). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Çakıcı, İ. (2019). Kur'ân'ın korunmasında Hıfz ve Kitâbet. *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, *11*(2(24)), 573-597.

Çakıcı, İ. (2021). Kıraat estetiği bakımından Kur'an tilâveti. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *8*(2), 308-331.

Çelik, H. (2016). Kur'ân'ın yazıya aktarılması ve ilk vahiy kâtibi meselesi. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *5*(1), 22-33.

Çetin, N. M. (1989). Aklâm-ı Sitte. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss. 276-280). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Çetin, N. M. (1991). Arap (Yazı). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, ss. 276-309). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Derman, M. U. (1997). Hat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 16, ss. 427-437). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Düzgün, Ş. A. (2007). Kur'ân'ın oluşumu (vahiy süreci). *Kelam Araştırmaları*, *5*(2), 1-14.

İbiş, F. (2012). Yazılı metin-sözlü metin bağlamında Kur'ân metninin mahiyeti. *Dini Araştırmalar*, *15*(41), 185-196.

Kalafat-Alpaslan, T. D. (2007). Hat sanatımız ve hattat, kaligrafist, yazı tasarımcısı ve eğitimcisi Emin Barın. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *11*(2), 317-328.

Kur'ân-ı Kerîm Meâli çev. (2009). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Şen, Z. (2011). Vahiy kâtipliği müessesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (30), 185-210.

Şen, Z. (2012). Kur'ân-ı Kerîm'in yazılması. *Diyanet İlmi Dergi*, *Kur'ân Özel Sayısı*, 59-82.

Şengül, İ. (2013). Mekke döneminde Kur'ân-ı Kerîm'in okunması, ezberlenmesi ve yazıyla kaydedilmesi. M. Okumuş, (Ed.) *Kur'ân Nüzûlü'nün Mekke Dönemi* içinde. Çorum Belediyesi Kültür Yayınları.

Yılmaz, L. (2024). Mushaf öncesi Kur'ân kitâbetinin durumu (tahlil ve değerlendirme). *Mîzânü'l-Hak İslâmî İlimler Dergisi*, (19), 173-198.

Yücel, H. (2020). Kur'ân metninin modern Arap yazısındaki noktalama işaretleri ile yazımı. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *24*(3), 1307-1331.

SUFİ SEMBOLİZMİNDE PLASTİK SANATLAR: HEFT PEYKER ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Abdurrahim AYĞAN[1]

Özet

Bu çalışmada Nizâmî-i Gencevî'nin (ö. 1214) Heft Peyker adlı eserindeki sembolik anlatımlarda geçen plastik sanatlara ilişkin kavramlar üzerinde odaklanılmıştır. Sûfilerin tarihsel süreç içerisinde plastik sanatlarla nasıl ve ne türden bir ilişki kurduğu problemin temelini oluşturmaktadır. Bu mesele ile ilgili olarak estetik ve sanat tarihi alanlarında çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Estetik üzerine yapılan araştırmalar daha çok tasavvufun sanat ile olan düşünsel bağı üzerine inşa edilmiştir. Sanat tarihi araştırmaları da tarikatların sanatsal üretimlerine odaklanmıştır. Bu çalışma her iki disiplinin sonuçları arasında somut bir ilişki var mıdır? sorusuyla ortaya çıktı. Başka bir ifadeyle sûfilerin düşünce dünyası ile sanat üretimleri arasındaki ilişki kurulabilir mi? Diğer sorulardan biri de sûfilerin eserlerinde geçen plastik sanatlara ilişkin rivayetlerin, hikayelerin ve kavramların tasavvufun hangi dinamikleriyle bağlantılı olduğu ve bu sembolik dili hangi amaçlarla kullandığıdır. Mesnevi türü eserlerde çeşitli mimari unsurlara ilişkin detaylar, sanatçıların çeşitli tavırları ve izleyicilerin algılama biçimleri yer almaktadır. Dolayısıyla sûfi literatüründe sanatın üç ayağını: sanatçıyı, eseri ve izleyiciyi görmek mümkündür. Burada akla şu soru gelmektedir: Sûfi anlatımlardaki plastik sanatlara ilişkin zengin anlatımlar yalnızca edebi bir alegori midir? Yalnızca alegori olarak değerlendirsek bile sûfiler plastik sanatlara ilişkin bu detaylara nasıl sahip oldular? Araştırmamız bu soruların tamamına cevap verecek ölçüde geniş kapsamlı değildir. Bu çalışmada Nizamî-i Gencevî'nin 12. yüzyılın sonlarında kaleme aldığı Heft Peyker adlı eser örnek olarak alınmıştır. Bu eserde Nizâmî-i Gencevî, plastik sanatlara ilişkin kavramları, alegorik anlatımlarını çok katmanlı okunacak hale getirmesinde bir araç olarak kullanmıştır. Eserin başından itibaren hikâye içinde hikayeler anlatan Gencevî, bu anlatımlarında saraylar, kasırlar, renkler, resimler, freskler ve heykellerden söz etmektedir. Bu konuda en yetkin eser olmasından ötürü çalışmamızda bu eser örnek olarak seçilmiştir. Böylelikle çalışmamız, sûfilerin düşünce dünyası ile plastik sanatlar arasındaki ilişkiyi Gencevî'nin Heft Peyker eseri özelinde inceleyerek tasavvuf ve sanat araştırmalarına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Heft Peyker, Nizami Gencevî, Sufî Estetiği, Plastik Sanatlar, Sembolizm.

[1] Doçent Dr., Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Şırnak, Türkiye, aaygan@hotmail.com

Plastic Arts in Sufi Symbolism: An Analytical Study of Heft Peyker

Assoc. Prof. Dr. Abdurrahim AYĞAN

Abstract

This study focuses on the concepts related to the plastic arts that Nizami Ganjavi included in his work Heft Peyker through symbolic expressions. The core of the study is formed by the issue of how and what kind of relationship Sufis established with plastic arts throughout historical processes. Various studies have been conducted in the fields of aesthetics and art history regarding this issue. Research on aesthetics has largely been built around the relationship between mysticism and art. Art history research has also focused on the artistic productions of Sufi orders. In contrast, the narratives, stories, and concepts regarding plastic arts in the works of Sufis are not clearly determined in terms of which dynamics of mysticism they are connected to and for what purposes they created this symbolic language. The other aspect of the problem is to what extent the conceptual world of Sufis regarding plastic arts reflects in their productions. In works such as the Masnavi, there are details about various architectural elements, the diverse attitudes of artists, and the perception of viewers. Therefore, it is possible to see the three pillars of art—namely, the artist, the work, and the audience—in Sufi literature. This raises the question: Are the rich expressions regarding plastic forms in Sufi narratives merely a literary allegory? Even if we consider it only as an allegory, how did Sufis possess such detailed knowledge about plastic arts? Our research is not extensive enough to answer all these questions. However, in this study, Nizami Ganjavi's work titled Heft Peyker, written in the late 12th century, has been taken as an example. In Heft Peyker, Nizami Gencevî uses concepts related to plastic arts as a tool to make his allegorical narratives multi-layered and open to interpretation. From the very beginning of the work, Gencevî tells stories within stories, mentioning palaces, mansions, colors, paintings, frescoes, and sculptures in these narratives. Due to being the most competent example in this regard, this work has been chosen as an example in our study. Thus, our study aims to contribute to the research on Sufism and art by examining the relationship between the thought world of Sufis and plastic arts specifically through the work of Heft Peyker.

Keywords: Heft Peyker, Nizami Ganjavi, Sufi Aesthetic, Plastic Arts, Symbolis

Giriş

Bu çalışma Nizamî-i Gencevî'nin, tamamını plastik sanatlar üzerine kurguladığı Heft Peyker eserine odaklanmıştır. Bütünüyle resim ve mimariyle özdeşleşen bu eser, İslam edebiyatının tek örneğidir. Soy kütüğü metoduyla (Geneologic method) daraltılmış bir çerçevede geriye gittiğimizde; Gencevî'nin bu eserinden önce, XII. yüzyıldan itibaren en erken Gazzâlî'de "nûr" kavramına ilişkin metafizik görüşlerle karşılaşırız. Daha sonra İbn Arabî (ö. 1240) ve Sühreverdî (ö. 1234) gibi sûfilerin metinlerinde nûr, hakikat ile ilişkilendirilmiş, renklerin ve şekillerin (sûretlerin) ise arâz olduğu ifade edilmiştir (İmam-ı Gazzâlî, 2014, s. 23; Sühreverdî, 2019, s. 358). Gencevî'nin Heft Peyker'i ise imgesel anlatım biçiminin zirvesini temsil eder. Çünkü eserin isimlendirilmesi dahil olmak üzere (Yedi sûret) ana kurgusu ve konunun işlenişi resim, mimari ve heykel sanatına dair imgelere dayanmaktadır. XIII. yüzyılda Mevlâna da Mesnevîsinde sûret-hakikat bağlamı içerisindeki görüşlerini hikâyeler eşliğinde sunar ve imgeler aracılığıyla vurgulu olarak plastik sanatları kullanır.

Görüntü (sûret) - hakikat (gerçeklik); madde - ruh ilişkisi geçmişi antik çağa uzanan felsefi problemlerdendir. İslam sonrasında bu konu Sûfilerin temel problemlerinden biri olmuştur. Hatta *"Vahdet-i vücûd"* kavramı da bu konuyla ilişkilidir. Bu çalışmayı ilgilendiren husus bu temel meseleyle ilgili sûfilerin düşüncelerini temellendirirken başvurdukları plastik sanatlara dair imgelerdir. Heft Peyker'e geçmeden önce bir dizi soru doğal olarak gün yüzüne çıkar. Bu soruları özelden genele sıralayacak olursak; 1. Mevlâna ve Gencevî metinlerinde resim, mimari ve heykel sanatına dair imgeleri hikayelerde neden ve hangi amaçlarla kullandılar? 2. Metinlerde plastik sanatlara dair zengin içerikler yalnızca edebi alegori midir? 3. Şayet edebi alegori ise bize ne anlatmak istediler? Bunlar meselenin ilk aşamasındaki özel sorulardandır. Fakat zorunlu olarak daha genel sorularla karşılaşırız. Bu zorunluluk görüntü-hakikat ikileminin estetiğin de temelini oluşturmasıyla alakalıdır. Genel sorular şunlardır: 4. Şayet özelde bir sûfi veya İslam estetiğinden söz ediliyorsa bunun formel sanatta somut karşılığı var mıdır? 5. İslam Estetiği yalnızca edebi alegoriler ile kavramsal tanımlamalardan mı ibarettir? 6. Erken devirden itibaren İslamiyet'in yayıldığı coğrafyalarda üretilen maddi kültür varlıkları, kitaplarda anlatılan estetik/güzellik anlayışı ile ne ölçüde ilgilidir? 7. İslam estetik düşüncesine dair sınıflandırılmış görüşler var mıdır? varsa nelerdir?

Tüm bu sorular estetik düşüncesi ile sanat üretimleri arasındaki muğlaklığı gidermeye yönelik çabalardır. Bu çalışma tüm sorulara elbette cevap verebilecek kapsama sahip değildir. Çalışmamızın bu giriş kısmında, kapsamı aşmadan kuramsal problemi somutlaştırarak ilerleyeceğiz.

Formel Sanat Açısından İslam Düşünce Tarihinde Estetik

İslam düşünce tarihinde sûfilerin XII. yüzyıldan itibaren kavramsallaşmış bir estetik anlayışına sahip olduklarını söyleyebiliyoruz. Yukarıdaki yedinci soruyla ilgili olarak, sûfîler dışında farklı akımların estetik görüşleri var mıdır? Şayet genel bir sınıflama yapılacak ise üç ana akımdan söz edilebilir. Bunlardan ilki *tasvir meselesinin* muhatapları (belki de mucidi) olan hadisçilerin ve fıkıh okullarının görüşleridir. Bu grubun temel motivasyonu metne sadakatla oluşan geleneklerdir. Hadis rivayetlerinde ve fıkıh metinlerinde tasvire (resim ve heykel) dair olumsuz yaklaşımlar bir gelenek ile sürdürülmüştür. Bu sebeple İslam ikonoklazmı güçlü bir metin geleneğiyle var olmuştur. Her ne kadar fıkıh öncüleri bu meseleyi ibadet edilen mekanla ilgili tartışma içerisinde ele almışlarsa da sonraki metinlerde olumsuz yaklaşım devam etmiştir (Serahsî, 1993, s. 211). Sonuç olarak bu grupta "metinlere göre bir şeyin hükmünün ne olduğu? caiz olup, olmadığı" gibi sorulara cevap aranmaktadır. Hadis ve fıkıh okullarının görüşlerinden

elbette bir estetik tasavvuru çıkarılabilir. Fakat bu grubun formel sanata etkisi açısından tartışılan konu "yasaklar" (caiz olup olmadığı) olmuştur. Bu yasakların sanatsal üretimlere olan etkileri de İslam sanat tarihinde tartışmalı bir konudur.

İkinci grup Müslüman filozoflar ve kelamcılardır. Bu grubun temel motivasyonu akıl yürütme ve mantıksal çıkarımlardır. Müslüman filozofların ve kelamcıların estetik anlayışı, teolojik kuramlarla yakından ilişkilidir. Bu yaklaşıma göre mutlak güzel olan tanrıdır. Kainattaki denge, düzen ve ritim mutlak güzel olan Tanrı'nın varlığının da delilidir (İbn Sînâ, 2013, ss. 36, 62). Dolayısıyla insanoğlu doğaya bakarak mutlak olan Tanrıya ulaşabilir. İslam filozoflarının bu görüşleri onların estetiği *"mantıksal çıkarım"* bağlamında ele aldıklarını göstermektedir.

İslam estetiğine dair fikir edindiğimiz üçüncü grup ise sûfilerdir. Sûfiler, ne hadis ve fıkıhçılar gibi katı bir literalist (metinlerin bağlayıcılığı) anlayışa sahiptirler; ne de filozoflar gibi akıl ve duyularla elde edilen çıkarımları yüceltmektedirler. Dolayısıyla sûfilere göre dinin anlaşılmasında salt yazılı katı kurallar veya mantıksal çıkarımlar değil, duygusal tecrübelerin de rolü bulunmaktadır (Mevlânâ Celaleddîn-i Rûmî, 2015, ss. 590, 285, 632; Sevindik, 2025, s. 200). Sûfilerin düşünce dünyası ile estetik arasındaki ilişkinin en somut örneği musikidir. Metinlerdeki yasaklar açısından tasvir ile musiki arasında bir fark bulunmamasına karşın; musikinin dini ritüellerde yerleşik hale gelmesini sağlayan sûfiler olmuştur.

Yukarıda İslam düşünce tarihinin üç ana akımının estetik ile olan ilişki biçimine dair kısa bir özet sunduk. Birinci gruptaki fıkıh ve hadis okullarının görüşleri İslam sanatına etki etmiş olsa da sanat formu oluşturacak bir estetik tasavvura dair somut verilere sahip değiliz. Fakat filozoflar ile sûfilerin estetiğe dair görüşleri bulunmaktadır. Sûfiler, XII. yüzyıldan itibaren tarikatlar şeklinde kurumsal yapılara dönüştüklerinden, farklı olarak sanatsal üretimlere sponsor da olmuşlardır. Çalışmanın en can alıcı sorusunu burada sorabiliriz: Sûfilerin himayesinde hazırlanan sanat eserleri, kendi metinlerinde zengin içeriklerle ifade ettikleri estetik anlayışı ile ne derece ilgilidir? Bunları mimari eserlerle, kitap sanatı örnekleriyle somut verilerle ilişkilendirebiliyor muyuz? Örneğin sûfilerin sponsorluğunda hazırlanan resimli kitaplardaki minyatürler -sûfi menkıbelerini konu ediniyor olsa da- bir resim üslubu oluşturmakta mıdır? Bu sorular mimari ve mimari süslemeler için de geçerlidir.

Estetik ile sanat arasındaki ilişkide asıl problemin bir yöntem krizi olduğunu düşünmekteyiz. Bir metodolojinin takip edilmeyişi estetik ile sanat formları arasındaki bağlantılara dair savları bilimsel olmaktan çıkarıp salt retoriğe dönüştürür. Yukarıda sorduğumuz sorular probleme ilişkin düşündüğümüz yöntemin taslak halidir.

Konuyla ilgili olarak, yukarıdaki sorulara farklı yönlerle temas eden ufuk açıcı çalışmaların olduğunu söylemeliyiz. Priscilla P. Soucek'in "Nizâmî on Painters and Painting" adlı makalesi, Gencevî'nin hikâyesindeki ressamları konu edinen önemli bir çalışmadır (P. Soucek, 1972). Serpil Bağcı'nın edebi eserlerdeki sûretlerin kitap resmine dönüşümüyle ilgili çalışması dikkate değerdir (Bağcı, 2011). "Rumi a Life of Picture" isimli çalışmada Anadolu Selçuklu dönemi sanatında Mevleviliğin izlerinden söz edilmektedir (Renard, 2021, s. 17). Zeynep Yalman da Sühreverdî'nin (Maktûl) ışığa dair teorilerinin Anadolu Selçuklu yönetimini etkilediğini ve bunun bir grup kültür varlığına yansıdığından söz etmektedir (Yalman, 2012, s. 173). Bunun yanı sıra Yalman, Selçuklu coğrafyasındaki çok kollu yıldız tasarımlarının da ışık (nûr) sembolizmiyle ilişkili olabileceğini ifade etmektedir. Benzer tasarımların Eyyubi ve Fatımî sanatında da görüldüğünü ve bunların da ışıkla ilişkilendirildiğini James Allan'dan alıntı yaparak vurgulamaktadır (Allan, 2003, s. 43; Yalman, 2012, s. 175).

XIII. yüzyıl Anadolu'da sûfilerin Selçuklu yönetimiyle olan ilişkileri bu savları

pekiştirebilir. Fakat Müslüman filozofların estetiği ontolojiyle ilişkilendiren görüşleri bu savı tartışmalı hale getirmektedir. Filozofların kozmik anlayışı, sufî anlayıştan farklılaşmaktadır. Filozoflara göre, alemdeki varlık, insanoğlunu zorunlu bir ilk varlığa ulaştırmaktadır (İbn Sînâ, 2013, s. 36). Alemdeki her şey mutlak olan aşkın bir varlık tarafından vücut bulmuştur. Südûr anlayışı olarak bilinen bu yaklaşımda duyusal tecrübe ile aklî çıkarımlar ön plandadır. Dolayısıyla insanoğlu bu aşkın varlığa (tanrıya), onun alemi bir düzen, ritim ve ahenk içerisinde yaratmış olmasına bakarak estetiği içeren bir akıl yürütmeyle ulaşabilir. Filozofların estetiği, daha önce de ifade edildiği gibi mantıksal çıkarım ve akıl yürütmeyle ilişkilidir. Bu yaklaşım biçimi, kökleri antik Yunan'a dayanan sanatı bilime yakınlaştıran bir anlayışı hatırlatır. Rönesansın doğuşunu da tetiklemiş olan bu sanat tarzında, heykelde anatomi bilgisi; resim ve mimaride geometrik kurallar sıkıca takip edilmiştir. Hat sanatının kat'i geometrik kurallara dayanması da bu yaklaşımın doğu dünyasındaki başka bir formu olduğunu düşündürmektedir. Sonuç olarak bir merkezden (südûr) başlamak üzere doğrusal bir çizginin kırılımlarıyla sonsuz geometrik görüntüler ortaya çıkaran çok kollu yıldız formu, köken olarak filozofların yaklaşımlarıyla da örtüşmektedir.

Sûfilerin hakikate ulaşmaya dair izledikleri süreçler, nesneler dünyasına bir bakış açısı sunmaktadır. Bu düşünce, sufîlerin alternatif bir *"görme biçimi"*ne sahip olduğunu göstermektedir. Sûfilerin *"Görme biçimleri"* hakikat arayışının temelini oluşturmaktadır. Sûfiler için alemdeki görüntüler hakikat önünde birer perdedir. Duyularla elde edilen bilgiler hakikat yolunda birer yanılsamadır ve hakikate ulaştırmaz. Sufilerin bu görüşlerinden görüntüyü küçümsedikleri sonucuna varılamaz. Zira sanatçı ve zanaatkar hikayelerinde gerçeğe yakın betimlemeler övülmüştür (Nizâmi-i Gencevî, 2013, ss. 34, 38, 478). Sûfiler, görüntülerdeki gerçekliğin veya estetiğin bireyi manipüle ettiğini düşünürler (Mevlânâ Celaleddîn-i Rûmî, 2015, ss. 50, 60, 73, 75, 79, 119, 133, 181). Sûfi estetiğini, filozofların estetiğinden ayıran da aleme ve nesnelere dair bu bakış açısıdır. Mevlana'nın Mesnevisi'nde felsefecilere ve Mutezile'ye yönelik eleştirilerde bulunmaktadır. Mevlana, aklın ve duyuların hakikate ulaşmada işe yaramadığını ifade etmektedir (Mevlânâ Celaleddîn-i Rûmî, 2015, ss. 180, 266, 590, 632, 672,).

Sûfiler de filozoflar da varlık meselesiyle ilgilenirler fakat yöntemleri farklıdır. Sûfiler akıl ve duyularla elde edilen bilgilerin sadece görüntüyü izah ettiğini, hakikatin ise farklı olduğunu düşünmektedirler. Sûfilerin "Nur-i Muhammedî" görüşü, onların varlık aleminin yaratılması konusundaki düşünsel ayrımı göstermesi açısından iyi bir örnektir. Felsefecilerin südûr nazariyesi ile varlığın tek varlıktan ortaya çıktığına dair akıl yürütmesi, kimi sûfilere göre yeterli değildir. Zira bu yaklaşım sadece görüntüyü anlatmaktadır. Onlar, kimi rivayetlerden de yola çıkarak varlık aleminin "Nûr-i Muhammedî" ile ortaya çıktığını ortaya koymuşlardır. Kâinatın yaratılmasını Hz. Muhammed'in varlığına bağlamışlardır (Yazıcı & Yar, 2022, s. 75). Böylelikle varlık aleminin ortaya çıkışına dair tinsel bir yorum getirmişlerdir.

Hikâye İçinde Hikâye Sûret İçinde Sûret: Heft Peyker

Şimdiye kadar anlatılanlar Heft Peyker ve diğer sûfi mesnevilerdeki plastik sanatlara dair zengin içeriğin nereden kaynaklandığına dair sorulara ilişkin bir giriş mahiyeti taşımaktaydı. Anlaşıldığı üzere hakikat-görüntü ilişkisi, sûfilerin varlık dünyasına dair görüşlerinin odağında yer almaktadır. Bundan dolayı sûfiler için resim sanatı başta olmak üzere diğer plastik sanatlar, metinlerinde hakikat-görüntü üzerinden varlığa ilişkin görüşlerini aktarmak için zengin seçenekler sunmaktaydı. Heft Peyker eseri bu yaklaşımı hedefe oturtan bir anlayışı ortaya koymaktadır.

Heft Peyker, Nizamî-i Gencevî'nin meşhur hamsesi içerisinde yer alan bir mesnevidir.

Bu mesnevi, Sasani Hükümdarı Behram Gûr'un doğumundan başlayıp ölümüyle sonlanan bir hayat hikayesini konu edinmektedir. Bu hikâye, monoton biçimde ilerleyen kronolojik olayların birbirini takip ettiği sıradan bir hikâye değil, şairin özenle seçtiği imgelerden oluşan bir kurguya sahiptir. Gencevî bu eserinde, "hikâye içerisinde hikâye, sûret (resim) içerisinde sûret" şeklinde tanımlanabilecek çok katmanlı bir anlatım sunmaktadır.

Mesnevinin kısaca özeti şöyledir:

Sasani hükümdarı Yezdicerd'in ihtiyarlık çağında bir oğlu olur ve ona Behram ismini verir. Behram çok yetenekli ve çok güzel bir çocuktur. Çocukluk çağında iyi yetişmesi için babası onu Numan isimli Yemen hükümdarına gönderir. Yemen ülkesinde kahramanlığı ve avcılıktaki hüneriyle şöhret bulur. Yaban eşeği avladığı için ona Behram Gûr lakabı verilir. Yemen hükümdarı onun için bir saray yaptırır, Behram bu sarayda ikamet eder. Bir gün sarayın gizli bir odasını keşfeder ve bu odayı açtırır. Odanın etrafında yedi hükümdarın kızının portresiyle karşılaşır. Behram kızların görüntüsüne (sûrete) âşık olur ve her bir hükümdara haber gönderir. Kimi hükümdarlar kabul ederken kimileriyle savaşır ve nihayet yedi güzelle evlenir. Behram yedi güzel için, yedi farklı renkli, yedi köşk yaptırır ve her birine yedi yıldızın ismini verir. Haftanın her günü farklı bir köşkte vakit geçirir ve yedi günü tamamlar. Behram yedi köşkte, yedi güzelden haftanın yedi günü bir hikâye dinler. Behram, uzun bir müddet devlet işlerinden uzak, zevk ve sefa içerisinde bir ömür geçirir. Saltanatı kötüye gider, bunu fırsat bilen Çin hükümdarı İran'a saldırır. Behram yaptıklarından pişman olup tövbe eder ve yedi köşkü yakar. Saltanatını kurtarmak için uğraşır. Behram ülkesini kurtarır ve düzeni yeniden tesis eder. Altmış üç yaşına geldiğinde, av sırasında bir ceylanın peşine düşer. Ceylan bir mağaraya girdiğinde Behram da onun ardından mağaraya girer ve nihayetinde kendisinden bir daha haber alınamaz.

Gencevî'nin bu eseri İslam dünyasında fazlaca rağbet görmüş ve birçok resimli kopyası hazırlanmıştır. Resimli kopyalarıyla hem okuyucuya hem izleyiciye hitap eden ve hikayeleri hikayeler içerisinde; sûretleri sûretler içerisinde anlatan Heft Peyker, edebiyat ve sanat tarihi araştırmalarına dair birçok şey anlatmaktadır. Bu "çokluk" araştırmalar için bir dezavantaj yaratabilir. Bu zihinsel dağınıklığı gidermek için öncelikle eserin çok katmanlı yapısının, araştırmanın kapsamı dahilinde, kısaca çözümlenmesini bir gereklilik olarak görmekteyiz.

Heft Peyker mesnevisinin üst katmanında bir hükümdarın hayat öyküsü yer alır. Görünürde Sasani Hükümdarı Behram Gûr'un doğumuyla başlayan, ölümüyle biten tek kahramanlı bir hikayedir. İkinci katmanda, Gencevî, tek kahramanlı hikâyenin içerisine hikayeler serpiştirir, olabildiğince imgeler, sûretler ve hayaller yaratır. Üçüncü katmanda okuyucu büyük bir sürprizle karşılaşır. Gencevî, bu katmanda okuyucuyu ve izleyiciyi yönlendirir. Bunun için hikâyede iki dürtüyü harekete geçirir: erotizm ve merak. Bunların yanı sıra aşk, tutku, güç ve hırs gibi çeşitli duyguları kullanır. Dördüncü katmanda hikâyeden çıkarılacak dersler ve öğütler belirginleşir. Gencevî burada zıtlıkları çok iyi kullanır. Hem ana hikâyede hem de hikâyenin içerisindeki hikayelerde. Okuyucu, iyi-kötü, mütevazi-kibirli, sabırlı-sabırsız, şükreden ve etmeyen gibi zıtlıklarla yüzleşir. Behram'ın yedi güzeli görmeden önceki "iyi" hali ile gördükten sonra dönüştüğü "kötü" hali, nihayetinde duyulan "pişmanlık" hali ve "hiç" olma durumu bu katmanda gün yüzüne çıkar.

Gencevî, böylelikle okuyucuyu manevi bir yolculuğa çıkarmaktadır. Yukarıdaki katmanlar Behram'ın sûretinde okuyucunun karşılaştığı süreçlerdir. En sonunda okuyucu, hakikatin bulunduğu alt katmana ulaşır. Uzunca hikâye son bir sayfada ve bir mağarada "hiç" olmayla sonuçlanır. Perde kalkar, sûretler düşer ve hakikat görünür. Bu hakikat çalışmanın başında sûfi anlayışın temelini oluşturan düşüncedir. Alemde duyu organlarıyla gördüğümüz,

algıladığımız sûretler, hakikat önünde birer perdedir. Sûretler hakikati algılamada birer yanılsama oluşturur. Anlaşılan o ki Gencevî, okuyucuyu da bu yanılsamanın içine çekmek istemiştir. Katmanlı alegorik anlatımlarla okuyucuyu bir çeşit sınava tabi tutar. Gencevî'nin sûretlerinde bir yandan erotizm, aşk ve tutku öte yandan hırs, saltanat, güç gibi kavramlar, Behram gibi, okuyucunun gözünde de yanılsama oluşturur. Dolayısıyla Heft Peyker'deki abartılı erotik dil ile Behram'ın yedi iklim hakimiyetine varan hırslı hikâyesi okuyucudaki yanılsamayı pekiştirmektedir. Bu sebeple erotik dil kullanımıyla eserin "Bin bir Gece Masalları" ile; yedi iklim hakimiyetinden ötürü de eserin Pers milliyetçiliğiyle ilişkilendirilmesi Heft Peyker'in temel hedefiyle örtüşmemektedir.

Heft Peyker'de Plastik Sanatlar: Aldatıcı Sûretler ve Hakikat

Heft Peyker eseri, "sûret" kavramına karşılık gelecek manaları bütün çeşitliliğiyle ve birbiriyle olan ilişkisiyle bir bütünlük içerisinde ortaya koymaktadır. Sûret en geniş anlamıyla bir şeyin dış görünüşü, yüzü veya resmidir. Gencevî'nin sûretleri kimi zaman kendi yarattığı hayali karakterlerin; kimi zaman hikâyedeki gerçek karakterlerin yüzüdür. Fakat Gencevî bununla da yetinmez, hikayedeki sûretlerin içerisine plastik sûretler de ekler. Çalışmanın bu bölümünde yalnızca Gencevî'nin ana öğretisi bağlamındaki plastik sûretlerine değinilecektir.

Mimari mekânların sûreti.

Mimari mekanlar, Heft Peyker'in ana plastik unsurlarındandır. Ana hikayeler ile hikâye içerisindeki hikâyelerde saraylar, köşkler ve bahçeler zengin detaylarla anlatılır. Ana hikâyenin kahramanı Behram ile diğer karakterlerin başından geçen olaylar şatafatlı mekanlar ile ilişkilendirilir. Heft Peyker'de mekânlar yine hakikati örten ve yanılsama oluşturan birer sûret gibidir. Gencevî, bu yanılsamanın en iyi örneğini okuyucuya hikâyenin başında vermektedir. Havernak sarayı bittikten sonra Yemen kralı Numan vezirine, dünyanın hiçbir yerinde bu güzellikte, bu nakış ve sûrette, yapılmış bir bina olmadığını, burada geçirilen bir saatlik ömrü, bin senelik ömre tercih ettiğini söyler. Vezir bunun üzerine, Allah'ı bir dakika anan kulu, burada bin senelik ömür geçiren kula tercih ederim der. Numan Şah bu sözler üzerine korku ve dehşete kapılır, naralar atarak dışarı çıkar. Bir daha da kendisinden haber alınamaz (Nizâmi-i Gencevî, 2013, ss. 30-31). Hikâyenin baş tarafındaki bu tuhaf durum aslında Gencevî'nin hikâyenin sonuna ve temel felsefesine dair verdiği önemli ipucudur. Zira Behram'da mekanların, güzellerin ve türlü sûretlerin aldatıcılığına kapıldı ve yemen kralı gibi kayboldu.

Büyük yanılsama öncesi freskler: İyi Behram'ın portreleri.

Gencevî, Behram'ın hayatını ikiye ayırır: yedi güzelin sûretini görmeden önceki hali ile gördükten sonraki hali. Birinci Behram karşılaştığı her zorlukta tanrıya dua eden, karşılığında bir nimet aldığında da ona şükreden bir kuldu. Behram'ın Yemen kralının himayesindeyken yaban eşeği, aslan ve ejderha avları "iyi" Behram'ın ilk evresinde anlatılan öykülerdendir. Bu kahramanlık öykülerinde Behram tanrıdan yardım istemiş ve hayvanlara karşı galip gelmiştir. Nihayetinde de avcılıkta kazandığı bu hünerler için tanrıya hep şükretmiştir. Bu üç olayın neticesinde hükümdarın oğlu olan Münzir, usta ressamlara onun bu gösterilerini Havernak sarayına çizilmesini emretmiştir (Nizâmi-i Gencevî, 2013, s. 34,37). Gencevî burada Behram'ın iyi hallerini gerçekçi sûretlere dönüştürerek pekiştirmiştir.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Büyük yanılsama: Yedi güzel freskleri.

Behram'ın hikâyesi Havernâk sarayında yedi güzelin fresklerini ve altında isimlerinin yazılı olduğu levhaları görmesiyle başlamaktadır. Bunu "büyük yanılsama" olarak tarif ettik. Çünkü Behram'ın hikâyesindeki sûretler hakikatin önünde birer perdeydi. Havernâk sarayındaki freskler, ana hikâyeyi başlattığı için büyük yanılsamaya vesile olmuştur. Eserin sonunda Behram'ın sûretlerdeki kızlar için yaptırdığı bütün köşkleri ateşe vermesi bu sûretlerin birer yanılsama olarak değerlendirildiğinin en büyük göstergesidir. Daha önce de ifade edildiği gibi Yemen hükümdarı Numan da benzer bir yanılsamanın içerisine girmiş fakat veziri onu sözleriyle uyardıktan sonra kendine gelerek pişman olmuş ve dehşete kapılıp ortadan kaybolmuştur.

Gencevî'nin Behram'ın yedi güzelin freskleriyle karşılaşma anında aktardığı detaylar önemlidir.

> İçeriye ayak basmasıyla beraber kendisine bir dehşet geldiği için geri çekildi. Zira odanın içinde yedi tane işlemeli taht üzerinde, çeşitli mücevherlerle süslü yedi tane eşsiz güzellikte kızın oturmuş olduğunu gördü. Behram bu kızları görünce kendisini kaybedecek hale geldi. Ayaklarının bağı çözülüp kımıldayamadı. Bir saat kadar kapıya dayanıp, düşünce deryasına daldı. Sonra kendisine cesaret vererek ileri gidip, dikkatle bakınca o kızların resim olduğunu fark etti. Fakat öyle güzel resmedilmişlerdi ki, adetâ canlıydılar.(Nizâmi-i Gencevî, 2013, s. 38)

Burada değinilmesi gereken birkaç nokta var. İlki Behram'ın sûrete bakıp hayranlıkla kendinden geçecek derecede âşık olmasıdır. Sûrete bakarak âşık olmanın bir tema olarak işlenmesi XII. yüzyılla birlikte Gencevî ile edebiyatta yerini almıştır (Bağcı, 2011, s. 267). İkinci önemli husus Behram'ın bunları ilk başta gerçek sanmasıdır. Gencevî, Behram'ın yaşadığı yanılsamanın şiddetini aktarmak için onun bir saat kadar kımıldayamayacak şekilde odanın kapısına yaslandığını ve düşünce deryasına daldığını aktarmıştır. Bir saat sonrasında güzellere yaklaşır ve ancak o zaman resim olduğunun farkına varır. Burada yanılsamayı oluşturan iki faktör var. İlki resimlerin realist bir tarzda yapılmış olması, diğeriyse kızların güzelliğidir. Gencevî, ressamlığa dair verdiği örneklerde resimlerin realist karakterine vurgu yapar. Bu yanılsamanın ne kadar cazibedâr olduğuna işaret etmektedir. Realist resme övgüye Mevlânâ'da da karşılaşmaktayız(Mevlânâ Celaleddîn-i Rûmî, 2015, s. 156). Övülecek derecede gerçeğe yakın sûretler, sûfi öğretisi için bir amaç değildi ancak yanılsamanın şiddetini göstermek için bir araçtı.

Tılsımlı sûretler: Heykellerle illüzyon.

Gencevî, mesnevisinde resim ve mimarinin yanı sıra heykel sanatına da yer vermiştir. Heykeller de birer sûrettir ve yine yanılsama metaforu bağlamında ele alınmış ve dördüncü hikâyenin odağına yerleştirilmiştir. Sıklab Şahının kızı Nesrin Puş'un kırmızı köşkte Behram'a anlattığı hikâye özetle şöyledir: bir padişahın üç oğlu vardır. Her üç oğlunu da ilim ve sanatta çok iyi yetiştirmiştir. Oğullarını çok sevmesine karşın onları sınar ve bunun sonucunda tecrübe kazanmaları için yaşadıkları yurdun dışına gönderir. Üç oğlanın yolları ayrılır ve her biri başka bir maceraya koyulur. İki oğlan gittikleri yerlerde padişah kızlarına âşık olurlar ve padişah kızlarının şartlarını zekâ ve kabiliyetlerine göre yerine getirip onlarla evlenirler.

En küçük üçüncü oğlan da gittiği yerin padişahının kızına âşık olur. Padişahın bu kızı, ilim, sanat ve müneccimlikte iyi derecede yetişmiştir. İnsanlardan uzak kalmak için şehrin dışında ve yüksek bir dağa hisara benzer bir köşk yaptırır. Dağın tepesine varıncaya dek çıkış yoluna tılsımlı heykeller koyar. Padişahın kızı ancak tılsımları çözebilen biriyle evleneceğini aksi

takdirde yalnız yaşayacağını söylemiştir. Köşke kadar üç büyük tılsımlı heykel bulunmaktadır. Birinci heykel elinde kılıç tutan bir heykeldir, gelenlerin kafasını kesmektedir. İkinci heykel bir aslan, üçüncüsü ise bir ejderhadır.

Hikâyenin sonundaki üçüncü oğlan uzunca düşünüp plan yapar ve sırrı çözer. Üç heykeli de alt ederek padişahın kızıyla evlenir. Tılsımları ve sihri nasıl çözdüğü sorulunca "Şahım, bu sihir dedikleri şey hep akıl işidir. Ancak sihir hakkında söylenilen bunca mübalağalı sözler, topu yalandan ibarettir." der (Nizâmi-i Gencevî, 2013, s. 314). Daha sonra üç heykelle ilgili olarak tılsım olarak sanılan şeyin bir çeşit yanılsama olduğunu söyler ve illüzyonun arkasındaki düzenekler hakkında detaylıca bilgi verir.

Gencevî bu hikâyesinde padişah dahil olmak üzere bütün insanların tılsımlı heykeller olarak sandığı şeyin aksine birer illüzyon olduğunu vurgular. Buradaki üç heykeldeki tılsım, hakikati örten bir illüzyondu. Sûfi öğretiye göre arif olan kimse hakikat önündeki bu illüzyonu kırdı ve hakikati ortaya çıkardı. Bu örnekte de olduğu gibi Gencevî, tıpkı resimler gibi heykeli de birer yanıltıcı sûret olarak okuyucuya aktarmıştır.

Mani'nin yanılsaması: Usta ressamın oyunu.

Heft Peyker'in altıncı hikâyesinde ressamlığa ilişkin öykü belki de sûfilerin plastik sanatlara dair en ikonik anlatılarından biridir. Behram bu hikâyeyi, perşembe günü sandal ağacı renkli köşkünde İran ülkesi şahının kızı Dürüsti'den dinler. Hikâyenin kahramanı Sûfi öykülerinin meşhur ressamı Mani'dir. Hikâyeye göre Çinliler, bir yol üzerine sudan fark edilmeyecek derecede billurdan bir havuz yapmışlardır. Yanına da yine billurdan kadehler koymuşlardır. Yoldan geçenler bunun gerçek su dolu havuz olduğunu zannederek kadehlerini havuza daldırdıklarında kadehleri parçalanır ve bundan dolayı mahcup olurlarmış. Bir gün oradan geçen Mani de havuzu gerçek su zannederek kadehini parçalar. Bu durumu kendi ressamlığına yediremez ve havuzun üzerine karnı şişmiş bir köpek leşi çizer. Gelip geçen de suyun kirli olduğunu düşünerek içmekten vazgeçer. Böylelikle Mani, bu hileden insanları kurtarmış olur(Nizâmi-i Gencevî, 2013, s. 478).

Gencevî'nin plastik sanatlarla ilişkili bu hikâyesi de öncekiler gibi sûretlerin yanılsamadan ibaret olduğunu, hakikatin sûretten farklı olduğu anlayışına dayanmaktadır. Behram'ın "Büyük yanılsamasında" olduğu gibi "Mani'nin yanılsamasında" da realist resim etkili olmuştur. Gencevî burada da detay vererek yanılsamayı pekiştiren şu ifadelere yer verir: "O köpek boğulup şişmiş ve karnı yarılmış, ince kurtlar tecessüm edercesine…gören havuzdaki mutlaka sudur, sudaki de boğulmuş köpektir! der.(Nizâmi-i Gencevî, 2013, s. 478)*"* Mani'nin sûret üzerine sûret çizimi, yanılsamayı başka bir yanılsamayla değiştirmesidir. Oysa ne havuz gerçek havuzdur ne de köpek gerçek bir köpektir.

Sonuç

XIII. yüzyıldan itibaren sûfilerin resim ve heykel sanatını metinlerinde işlemeleri İslam düşünce tarihi ve sanatı açısından dikkat çeken bir kırılımdır. Bu çalışma bunun nedenlerine dair bir merak sonucu ortaya çıktı. Çalışmada kırılımın kökenlerine dair çeşitli sorular ortaya atıldı. Amacımız bir yöntem oluşturmaktı. Şimdilik bu sorular yönteme dair bir taslak olarak değerlendirilebilir. Çalışma kapsamında Nizami-i Gencevî'nin Heft Peyker eserindeki resim, heykel ve mimariye ilişkin bütün ifadeler tespit edildi. Bunun yanı sıra Gazzâli, Sühreverdî, İbn Arabî ve Mevlanâ'nın eserlerinden de yararlanıldı. Bu çalışma sonucunda sûfilerin plastik

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

sanatlara dair imgelerle ne anlatmak istediklerine dair bir fikir belirmiş oldu. Buna göre sûfiler, öğretilerinin temelinde olan görüntü-hakikat ilişkisini öncelikle ışık, renk, güneş gibi imgelerle anlatmaya başladılar; ancak XII. yüzyıl sonlarından itibaren resim ve heykel sanatlarına dair imgelerle devam ettirdiler. Alemdeki görüntülerin yanıltıcı olduğunu anlatırken sanatçıların yarattığı görüntüler üzerinden örnekler verdiler. Muhtemelen bu anlatım dili Gencevî ile zirveye çıktı. Gencevî'nin, Heft Peyker eseri plastik sanatların edebi eserlerde kullanımı açısından en iyi örnektir. Bu çalışmada Heft Peyker mesnevisinde geçen plastik sanatlara dair anlatımların görüntü-hakikat bağlamı içerisinde değerlendirilebileceği sonucuna varıldı.

Konuyla ilgili temel problemlerden biri de şudur: Sûfilerin düşünce geleneği musikinin legalleştirilmesinde (yasaklar bulunmasına karşın) ısrarcı bir eğilim gösterdi. Peki tasvir sanatları için de bunu söyleyebiliyor muyuz? Metinlerdeki plastik sanatlara dair ifadeler önemli bir açılım olmasına karşın tasvir sanatlarına karşın benzer bir legalleştirmeden söz edilebilir mi? Buna katkı sunduğu muhakkak. Fakat sûfilerin tasvir sanatlarına ilişkin benzer bir çaba göstermediği de aşikâr.

Sûfiler başta olmak üzere İslam düşünce dünyasında estetiğe dair görüşler ortaya atılmıştır. Şayet bir İslam estetiğinden söz ediyor isek bunun ana çerçevesini varlık dünyasına ilişkin yönelimler oluşturmaktadır. İslam düşünce dünyasındaki estetik, üzerinde konsensus sağlanabilecek birtakım önermelere sahip olabilir. Fakat düşünce dünyasındaki estetik ile formel sanat arasındaki ilişki çok açık değildir. Batı sanatında Gotik, Rönesans, Barok ve Rokoko üslupları düşüncenin ve felsefenin plastiğe dönüşmüş formlarıydı. Uzak doğudan örnek verecek olursak; "Ma" felsefesi de uzun bir dönem Japon plastiğinde görünür olmuştur. Peki, İslam coğrafyasında filozofların ve sûfilerin estetiğe dair zengin görüşleri plastik sanatlara ne derece yansımıştır? Bu açıdan Batı ve Uzak Doğu'dan farklılaştığı ortadadır. Bunun ilk akla gelen sebeplerinden biri İslam düşünce dünyasındaki literalist eğilimdir. Dini metinlerin bağlayıcı gücü İslam düşünce dünyasının "dışavurum" anlayışını zorlaştırmış olmalıdır. Böylelikle İslam sanat tarihinde temel belirleyici unsurun "sarayın özel zevkleri" olduğu gerçeği ile karşı karşıya kalmaktayız. Şayet böyleyse, bu gerçeklik sanat tarihi ve özellikle estetik araştırmaları açısından bir yöntem krizini gösterir. Sonuç olarak; İslam sanatına dair bir eser tanımlanırken, eserin neyi temsil ettiği değil, kimin için üretildiği sorusu daha önemli hale gelecektir.

Kaynakça

Allan, J. W. (2003). 'My Father is a Sun, and I am the Star': Fatimid Symbols in Ayyubid and Mamluk Metalwork. *Journal of the David Collection*, (1), 25-47.

Bağcı, S. (2011). Sûrete âşık olmanın sûretleri. H. Aynur (Ed.), *Eski Türk edebiyatı çalışmaları IV Mesnevî: Hikâyenin Şiiri* içinde. Turkuaz.

İbn Sînâ. (2013). *Tanımlar kitabı: Kitâbü'l-hüdûd* (A. Akyol & İ. Arslan, Çev.). Elis.

İmam-ı Gazzâlî. (2014). *Mişkatu'l-Envar* (Ş. Eren, Çev.). Türkiye Diyanet Vakfı.

Mevlânâ Celaleddîn-i Rûmî. (2015). *Mesnevî-i Ma'nevî* (D. Örs & H. Kırlangıç, Çev.). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Nizâmi-i Gencevî. (2013). *Heft Peyker: Yedi sûret* (A. Yıldız, Ed.; M. E. Yümni, Çev.). Büyüyen Ay.

P. Soucek, P. (1972). Nizâmî on painters and painting. R. Ettinghausen (Ed.), *Islamic art in The Metropolitan Museum of Art* içinde. Metropolitan Museum of Art.

Renard, J. (2021). *Rumi: A life in pictures*. Edinburgh University.

Serahsî, E. B. M. b. E. S. A. (1993). (C. 1). Dârü'l-marife.

Sevindik, A. (2025). Platon'un güneşi: Şems'in aynasından yansıyanlar. *Dârülmülk Konya: Tarih, Kültür, Sanat ve Medeniyet,* (10), 196-205.

Sühreverdî, Ş. (2019). *Kitâbü't-telvîhât* (A. K. Cihan & S. Yalın, Çev.). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Yalman, S. (2012). ʿala Al-Din Kayqubad illuminated: A Rum Seljuq Sultan as cosmic ruler. *Muqarnas*, (29), 151-186. https://www.jstor.org/stable/23350365

Yazıcı, M. Y., & Yar, H. (2022). Klasik Türk edebiyatı ve klasik Türk müziğinin etkileşimine bir örnek: Şâkir'in Regâibiyyesi. *Sufiyye*, (12), 63-104. https://doi.org/10.46231/sufiyye.1082569



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

AN ANALYSIS OF THE ARCHITECTURAL FEATURES OF IRANIAN MOSQUES TO INVESTIGATE HOW KARBANDI IS INCORPORATED INTO THE DESIGN OF CONTEMPORARY MOSQUES

Ahad Nejad Ebrahimi[1], Seyyedeh Samira AltahaBonab[2]

Abstract

Mosque architecture is one of the most complex types of architecture, which includes very precise and minute details in its design, requiring the designer to have a precise understanding of the open architecture between spaces to urban landmarks and decorations. Materials such as tiling, carving, and stucco are used in mosque decorations, along with techniques such as Mugarnas, Yazdi bandi, and Karbandi. Karbandi plays a prominent role in the architecture of Iranian mosques and has always been of interest to architects as a structural and decorative element. This research aims to analyze the formal and comparative nature of Karbandi in the Qajar (the Pre-Modern Era) and contemporary periods. And the research question is: What changes have the existing Karbandis in contemporary and Qajar period mosques experienced in terms of form and geometry, and how can these changes be observed and analyzed in the case examples of Tabriz Grand Mosque and Imam Khomeini's porch of Imam Reza's shrine? In this research, based on the theoretical model obtained, it sought to analyze and compare Karbandi in the Jameh-Mosque of Tabriz and the Imam Khomeini Riwaq Mosque at the Holy Shrine of Imam Reza as case studies. The research method is descriptive-analytical with a comparative approach, which was carried out using library studies and field observations. The findings show that the Qajar period Karbandis are simpler and have fewer sides (12, 16, etc.) than the contemporary period. In the contemporary mosque, the Karbandis have appeared in their advanced form and are more complex and have more sides than the Qajar period. In the Imam Khomeini Mosque (contemporary), the Parvar and Susani Karbandis have been implemented in their advanced form, which these differences indicate the formal advancement of Karbandis in the contemporary period compared to the past.

Keywords: Islamic architecture, mosque ornamentation, Karbandi, qajar period, contemporary design**.**

[1] Professor, Faculty of Architecture and Urbanism, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. Ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir

[2] M.Sc. Student in Islamic Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Introduction

The mosque is one of the most repeated building types in Muslim countries and every year many mosques are built all over the country (Ürey, 2013). Mosques hold a significant place in Islamic art and architecture, and Over time, mosque architecture has undergone significant changes, evolving from the modest structures of the early Islamic period to the monumental and technologically advanced designs of modern times (Alnajjar & Dinçel, 2024). The architecture of a mosque is very important in terms of design, and architects strive to present this design in the highest quality, and decorations are an important and complex part of this design. Mosques have various decorations, including Karbandi, Muqarnas, etc.

Karbandi is formed by the intersection of multiple ribbed arches (Mohammadi et al., 2019) and are connected based on a specific geometry (Ainechi & Valibeig, 2023). Karbandi has geometric and structural capabilities. These capabilities have been developed in different periods and new examples of it have been accompanied by developments in buildings such as mosques in different periods. In the contemporary era, Karbandi forms such as “Parvar” or “Susani” have been redefined with new forms and techniques, and these changes have led to a change in the attitude towards space and structure. So far, numerous studies have been conducted on the types of Karbandi, graphic geometry, Karbandi elements and details, etc., but so far, there has been no study on the improved formal changes of Karbandi in traditional Iranian architectural elements for application in the contemporary era. This article seeks to answer the following questions: What changes have the existing Karbandis in contemporary and Qajar period mosques experienced in terms of form and geometry, and how can these changes be observed and analyzed in the case examples of Tabriz Grand Mosque and Imam Khomeini's porch of Imam Reza's shrine?This research focuses specifically on the evolution of the Karbandi implemented in the Jameh Mosque of Tabriz (Qajar period[3])and the Imam Khomeini Riwaq Mosque of Mashhad (contemporary). By examining the formal changes made in the Karbandi of the Jameh-Mosque of Tabriz and the Imam Khomeini Porch, one can better understand the evolution of the Karbandi geometry. Analyzing the formal evolution of the implemented Karbandi is of great importance in exploiting its potential in modern architecture. The theoretical framework of the research is also based on Najiboglu's view on the evolution of geometry and Ardalan and Bakhtiar's theory on unity. These views contribute to the analysis of Karbandi as a structural-symbolic geometric system.

[3] The Qajar period in Iranian history spans from 1789 to 1925, during which the Qajar dynasty ruled the Iran.

Figure 1

Picture of Karbandi



(Source: Authors)

Literature Review

Many studies have focused on mosque architecture and Karbandi, emphasizing their importance. The mosque is one of the primary public spaces in the Islamic world. Mahmoud & Al-Sakkaf (2023) in their research have shed light on the new trends in mosque architecture in the external volume of the building and interior design. Ikhram Mat Sobri et al. (2016) The main objective of this study is to analyze the principles of Islamic methods in achieving sustainable mosque design features.

Karbandi is drawn and executed based on precise geometric principles. Amjad Mohammadi, Nejad Ebrahimi and Shahbazi (2019) in their research aimed to discover geometric relationships and principles and case studies were analyzed and their geometric features were discussed. Ainechi and Vali Beg (2023) in their research concluded that the construction of Karbandi by traditional architects is generally the same, but differs in details. The differences in construction in terms of the arrangement of bricks, fillers and the center, the arrangement of bricks are discussed. Amjad Mohammadi et al. (2018) only addressed the geometry of the Karbandi in irregular bases under specific conditions. And none of the research conducted has examined the comparative analysis between the Karbandi forms implemented in two different historical and contemporary periods. This research gap is the main basis of the present study.

Research Methodology

The research method is analytical-descriptive; with a comparative and analytical approach and the data collection method is also field and library. In this study, the construction of the Qajar-era Mosque with the construction implemented in the contemporary mosque has been examined. The statistical population of this study is the Tabriz Jame Mosque and the Imam Khomeini Porch Mosque of the Imam Reza (AS) Shrine in Mashhad. The case samples will be analyzed based on 10 features, type of Karbandi, placement, geometry of the Karbandi, arrangement of the Karbandi, the sides (or edges) of the Karbandi, the method of connection (or junction) of the Cheshmeh, complexity level, arch form, number of Pabārīk, and materials used. And these ten indicators are based on the theoretical framework and measurable features in the construction form and structure. The present study first studied the architecture of the mosque. Then, the construction implemented in traditional and contemporary mosques was examined. The

theoretical foundations of this study include “the importance of mosque architecture” and “mosque architecture” and “construction in mosque architecture”.

Mosque Architecture

The architecture of mosques with rich decorations showed that Islamic culture is one of the most important and greatest civilizations in human history (AL-Arifi, 2023). Mosque architecture is a factor that determines the overall experience of worshipers inside and outside the mosque. This refers not only to the prayer aspects of the architectural plan, but also to the characteristics of the decorative themes of a mosque. And they are considered as a visual attraction and landmarks in metropolises. Innovations produced in various architectural forms that are related to the design of mosques and by creating new styles of mosques that are interpretations or abstractions of traditional mosque architectural elements (Alkhaled, 2019). The mosque has experienced many architectural forms (Radwan, 2020). And throughout history, architectural forms have been designed. (Ahriz et al., 2021) Traditional elements of the mosque have been redesigned in an innovative way and the geometry and architectural language have been examined from the perspective of history (Rezvan, 2020).

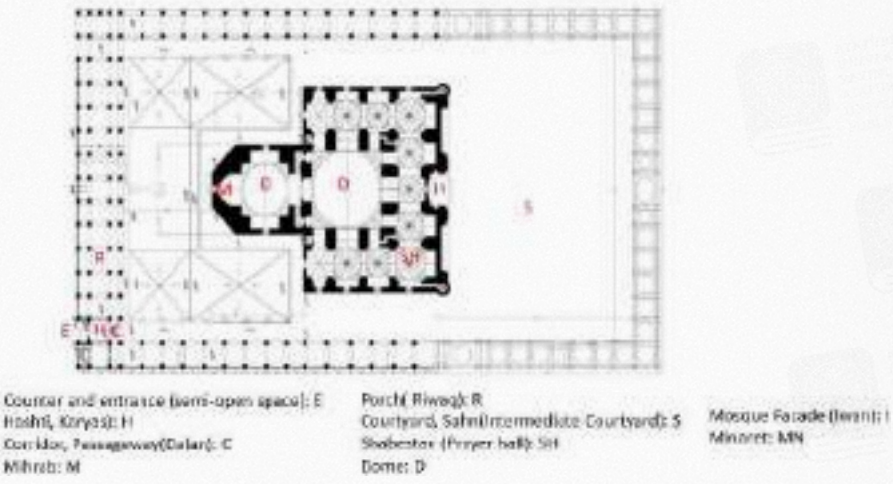
Table 1

Spaces in the Mosque

Counter and entrance (semi-open space)	Courtyard, Sahn(Intermediate Courtyard)	Porch(Riwaq)
Vestibule (Hashti, Karyas)	Fountain, Water feature	Shabestan (Prayer hall)
Corridor, Passageway(Dalan)	Mosque Facade (Iwan)	Dome
Mihrab	Minaret	Ornamentation

Figure 2

General Floor Plan of the Mosque with Labeled Architectural Spaces



Counter and entrance (semi-open space): The first space that is in direct contact with people and is examined as the first symbol of the mosque is the space of the pishkhan and the entrance. The entrance is a joint connection between the inside and outside of the building, which, in addition to its measured ratio with the adjacent passages, plays the role of regulating internal and external communications. The entrance to a mosque is the beginning of an invitation.

“Sometimes with the help of a volumetric recess in the text of the passage from the environment - sometimes with a different color of tiles and decorations from the environment and sometimes with a very high height of the doorway that invites the passerby to come inside. The passerby who has passed through the market or neighborhood has gradually become lost in thought. So when he reaches the mosque, the recess of the entrance to the mosque or the height of the doorway affects him to organize all his mental desires and dispersions and transform the outburst of his mind into a unity of thought. The entrance to mosques can be a set of elements such as a porch, a doorway, a corridor or a vestibule. The doorway is one of the important elements of the entrance and is usually made high and magnificent and uses various decorations, patterns, tiling, muqarnas, etc. in it. The walls of the mosque can be simple, but special attention is usually paid to the volume of the doorway because it plays a fundamental role in creating a sense of invitation and a sense of belonging. Basic information about the mosque includes the name of the mosque, the year of establishment, the founder, etc., in addition to the verses and surahs of the Quranic verses are embedded in the form of inscriptions at the entrance of the mosque. The rich use of artistic and architectural elements at the entrance of the mosque is a testament to the richness and value of the space and also acts as a symbol in the hustle and bustle of the complex urban fabric with its unique characteristics.

Vestibule (Hashti, Karyas) : After the entrance, there is a semi-open space called an atrium (closed space). In its hierarchy, an atrium is always located after or before a semi-open space. (Compared to the entrance after it and to the hallway and porch, before it, in this closed space, a person gets an opportunity to focus all his senses, forget the outside environment, and think only about one point and one subject, namely, the “single essence”. The form of an atrium, which is the regular octagon, is two equal squares that have been rotated 45 degrees on top of each other. Of course, other forms of a atrium exist in our traditional architecture, but the form mentioned is more common.

Corridor (Dalan): The corridors are the same as the covered walkways. In the entrance section, one cannot directly enter the courtyard (courtyard) from inside the vestibule, but first, the observer is presented with a general view of the courtyard through the opening in front, then he is led to the courtyard through one or two corridors. The main reason why one cannot enter the courtyard directly is to maintain hierarchy and respect, and the other is to create a kind of spatial ambiguity, otherwise no impression will be made on the person's mind. For this reason, in the architecture of the mosque, where there must always be a mutual influence and influence relationship between man and space, after presenting a view or view of the courtyard, the direct access of the passerby to the courtyard is somewhat diverted, and then he is led to the courtyard through the corridors located on both sides of the vestibule. Corridors in other parts are used to connect spaces.

Courtyard (Sahn / Intermediate Courtyard): One of the prominent features of pre-Islamic Iranian architecture and the mosque is the courtyard. The courtyard is square or rectangular, which is also called the Sahn mosque. It is often the first space that a believer enters when entering the mosque. In order to perform ablution before entering the mosque space, a basin should be installed in the middle of this courtyard (Zargar, 1377).

The courtyard or Sahn is surrounded by a number of porches, and behind these porches are sometimes rooms (students' rooms - secondary dormitories or side spaces of the mosque). In any case, the porch is a semi-open space and the volume behind it is a closed space. The porches and verandas are actually elements that break and adjust the weight of the volume behind them to

some extent to connect to the courtyard in order to make it accessible, and from here we enter the courtyard.

Fountain, Water feature: When we enter the courtyard, in addition to all the architectural elements around it, we will see a pond or fountain in the middle and at the turning point. Water is the symbol of purity and cleanliness. And ablution, which is one of the acts performed before worship by Muslims, comes from the word zia, which means illumination. The courtyard and the pond of the mosque play a fundamental role in the Ishraqi view. The courtyard is a gateway to the world of heaven, and the pond in its middle is a mirror reflecting the greater world. "Entering the confines of the mosque and remembering the Hadith of the Friend requires purification from external and internal pollution, and the adornment of internal pollution is not possible without the adornment of external pollution. Because purity and presence are from the world of light." (Satari Sarbangoli, 668) The pond is not simply a place to store water and ablution for believers.

Mosque Facade (Iwan): Between the courtyard and the dome of the house, there is another intermediary, which is in the form of a wide path: a tall and deep porch (the front of the mosque) that invites the entire Sahn towards itself. One of the fronts of the mosque (the main porch facing the qibla) and the other is a square dome house that seems to have chosen the Kaaba as its model. It is one of the old elements of Iranian architecture that is simply composed of an arch with one side open. Gradually, the porch has become recognized as a characteristic sign of a mosque in the Iranian style, and mosques are usually distinguished from each other by one to four porches. The porches are built around the courtyard or courtyard of the mosque, which creates a hierarchy for entering the Shabestan, which are the main places of worship (Zargar, 1377). Another point that is worth considering in the plan of the front space is the choice of the location of the entrances. In the front space, the entrance is mainly seen on every side of the mosque except for the direction of the mihrab or qibla, which is a fundamental issue in itself. An important point that is noticeable in all mosques of the Islamic period is the observance of spatial hierarchy in them, which is the entrance or the front hall, the corridor, the corridors, the vestibule, the Sahn and finally the porch that is connected to the Shabestan and the dome room, and all of them are ultimately oriented towards the mihrab. The twist of the entrance (porch) that leads us to the qibla is a narrative of an inner twist and revolution and a physical expression of the movement towards God, which is a manifestation of the mystical wisdom imprinted on the architecture.

Riwaq (Arcade): The semi-open spaces that surrounded the courtyard or Sahn of mosques and, while not disturbing the unity of the mosque space, provided a quiet, private and special space for people to pass or pray. In the architecture of ancient mosques, except for a few cases such as the Yazd Grand Mosque, porches are not seen. Like beads of prayer, porches connect the different spaces of the mosque and break the heaviness of the volumes. Through the porch, a balance can be created between closed and open spaces. Also, porches create visual diversity between the visible and the hidden and are used to determine or emphasize the main corridors.

Shabestan: The Shabestan, or the covered part of the mosque where prayers are offered, is the main part of all mosques and usually has two sections for women and men. These two sections are separated from each other in mosques in various ways (Zargar, 1377). “The Shabestan, as the most important part of the mosque, has been built in various patterns in all parts of the Islamic countries since the beginning of Islam and has evolved and perfected over the years. Among the different Shabestan patterns, three main types, namely the pattern of the fourteen-

story Shabestan that has its roots in the tradition of the Prophet, the pattern of the dome-shaped Shabestan and the Turkish pattern, have special prominence compared to other types, which, despite the many changes and transformations in the history of Islamic architecture, are still inspiring and usable. (Khan Mohammadi, Introduction to the Patterns of Chehelsotun Shabestan, p. 243)

Generally, any roofed space with columns arranged in parallel rows, one side of which opens to the courtyard of the mosque, is called a Shabestan, and its architecture seems to be inspired by the cubic form of the Kaaba, which evokes peace, stillness, and attention to the inside. If the architect uses a form such as a circle for the Shabestan, he emphasizes its center, and if he uses a triangle, he emphasizes the corners, but God is omnipresent and present everywhere. Such a space is seen in all four sides of Iranian mosques; the Grand Mosque of Isfahan is also of this type. The ceiling of the Shabestan can be flat or curved between the columns (fountains), and the innovation and skill of Iranian architects in using arches can be seen in this section. (Hosseini, 1378).

Dome: The roof and final covering of the dome house have been implemented in the form of a dome for structural reasons and the implementation of more openings and formal reasons. It should not be forgotten that the history of the dome dates back to before Islam (the four arches of the Nizar in Kashan - Firouzabad Palace - Bishapour Palace - Sarvestan Palace), but paying attention to the meaning of the curve and the arch, the relationship of the dome and the space below it - the way it is formed from the ground to the top, the colors used for painting that conceal the patterns and the openings embedded in it, etc. are all so complex and mysterious that they overshadow its history and structural role. The dome is a symbol of the sky and is considered a sign of the soul and the world of abstract objects due to its curvature. Abstract objects come to mind or manifest in the material soul as curved lines and spherical volumes when they are imagined or imagined. The circle has been an allegory of the spiritual world in human societies since ancient times. The form of Islamic arches (pillars) and the way they break and peak is in a way that points to the unity of God, and this form is found in many ancient mosques of the Islamic era.

Mihrab: In general, the mihrab in a building is built as a sign to determine the direction of the qibla. The mihrab is built in various buildings such as mosques, schools and tombs, but the most common function of the mihrab is in mosques. (Hosseini, 1378). The part called the mihrab is a recess in the facade that is separated from the other parts of the facade in various ways such as framing, etc. The mihrab was decorated in various ways during different periods. Plaster mihrabs with relief motifs, the use of glazed pottery, tiles, bricks, and a simple marble background are considered to be different ways of decorating the mihrab. The entire mosque and all its features are summarized in the mihrab. The mihrab is surrounded by Quranic verses in beautiful calligraphy, and there is no way to reach its glory except by following the Quranic verses. The forms and colors of the mihrab elements (like other elements of the mosque) are abstract forms that induce peace and tranquility, and not stimulating, exciting, or false. Architectural forms and artistic expressions in all fields should express the relationship between man and God, therefore, in Islamic architectural forms, man first reaches the stage of self-discovery from within these arches, and after finding himself, he reaches another stage and knowledge outside himself (God) with a break at the peak of the arch. Circular arches in pre-Islamic architecture give way to post-Islamic lancet arches.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

The functions of the mihrab are as follows:

1- Determining the direction of the qibla and determining the direction of prayer

2- Turning attention to God alongside turning attention to the house of God

3- Determining the position of the imam and the middle of the mosque

4- Worshippers look at the mihrab as a gateway to the world above, therefore, during prayer, it is effective in their spiritual ascent to God.

Minaret: In the architecture of mosques, minarets have been used as places for the call to prayer and as urban landmarks. "Professor Andre Godard" believes that minarets have penetrated Iran from the Arabs, while before the emergence of minarets, they were used in Islamic lands in Iran, a prominent example of which is the Firouzabad minaret of the Sassanid period, which played the role of a guide and a guide. From the collection of chronicles, it follows that the construction of minarets in their current form was first carried out after Islam and during the Umayyad Caliphate. Some works have remained from the early minarets of Iran after Islam, and the minaret of the historical mosque of Damghan, which was built in the second century AH, had a quadrangular base of brick and mud, which was destroyed after several years and the current minaret was built next to it.

The Seljuk period can be considered a brilliant era of Iranian architecture, especially in the construction of minarets, whose works are widespread in this land. During the Mongol (Ilkhanid) period, minarets were hidden from the bottom to the edge of the porch in the mosque building, and in fact, they started from the roof adjacent to the porch, or during the Timurid period, they were built openly next to the porch or separately from it, and their decorations were decorated with mosaic tiles. Examples of the Timurid period include the minarets of Goharshad Mosque in Mashhad, and examples of Ilkhanid minarets include the Mozaffari Mosque in Kerman and the Jame Mosque in Ashtarjan. In the Safavid period, unlike the Timurid period, the construction of minarets went back to the top of the porches and was decorated with various types of mosaic tiles. Imam Mosque and the Chaharbagh School in Isfahan display the most beautiful minarets of this period. In the Qajar period, minaret architecture declined. And except for a few magnificent works such as the Sepahsalar Mosque, the rest of the minarets were preferred to be short.

Ornamentation: A mosque is a place of worship whose space and elements should reflect the attributes of God based on the hadiths and the attributes of glory, beauty, and justice, and the shapes and forms should convey these meanings and be related to these meanings and acquire a sacred aspect. Burkhart says that Islamic art, especially where it is related to places of worship of the Almighty, creates a space in which the worship of God can be performed as it should be. A space that is open to the mercy of angels and closed to the dark temptations of Satan. Muslim architects used stucco, rose carving, tiling, creating patterns on bricks, calligraphy, creating openings in the surface, and playing with light in order to make mosques transparent and the flow of matter to the spirit. Sheikh Lotfollah Mosque in Isfahan has excellent examples of tiling including mosaics and mosaics, and the use of the third line in the inscriptions around the altar and dome, and playing with light under the dome, which can be examined as an excellent example.

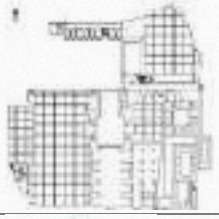
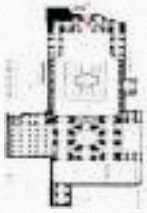
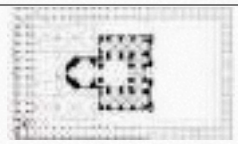
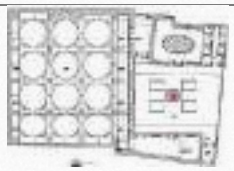
Decoration in Islamic art is one of the most important and effective unifying components. Ornaments are the factor that connects art throughout the Islamic world. Islamic architecture is not only ((architecture of form)) and its content is mainly presented in the form of ornaments. The art of Islamic architecture is more than an aesthetic experience and is in fact a

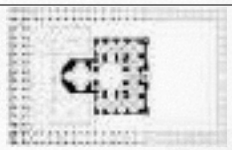
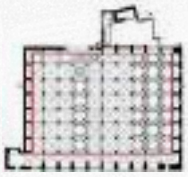
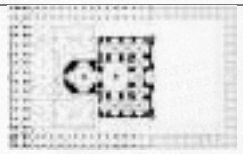
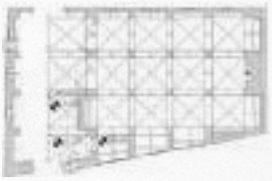
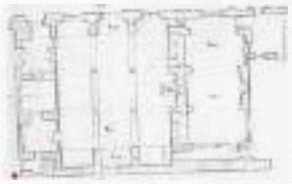
symbolic manifestation of a higher truth that takes man from the abundance of the external world to the divine unity and, in fact, in this art, places man in the presence of God with the holiness of space. In this art, technique and beauty are complementary aspects of artistic creativity and not art (Arzhangi, 2023).

Decorative writing was used in the formation of writings and verses of the Quran, hadiths, proverbs, poems and prayers. The methods of writing were different and varied and many types of them emerged, and it is used as a beautiful decorative style (AL-Arifi, 2023). Islamic art and decoration include Muqarnas, Karbandi, bowl-making, etc. (Moradzadeh & Nejad Ebrahimi, 2020). Each of these decorations has been used in different buildings. Geometric forms such as Karbandi have evolved from the simplest to the most complex over different periods (AL-Arifi, 2023).

Table 2

Images and Plans of Different Spaces of Tabriz Mosques

The various spaces of the mosque	Images	Plan
Counter and entrance (semi-open space)		
Vestibule (Hashti, Karyas)		
Corridor, Passageway (Dalan)		
Courtyard, Sahn (Intermediate Courtyard)		
Fountain, Water feature		

Mosque Facade (Iwan)		
Porch (Riwaq)		
Shabestan (Prayer hall)		
Dome		
Mihrab		
Minaret		
Ornamentation		

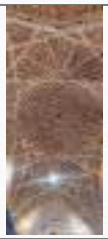
(Encyclopedia of Iranian Architecture and Urban Planning)

Study decoration example: Karbandi in mosque architecture.

Karbandi is a traditional covered space with a complex configuration of special masonry cross-vaults (Ainechi et al., 2019). It is a type of arched roof that is composed of a harmonious combination of several units and is based on a specific geometry (Chenaghlou et al., 2017). Karbandi is a type of covering that can cover any type of skylight and, in addition to its structural function, is also used as a decorative element in buildings. Karbandi has various types, including savaar, parvar, do chafdi, etc.

Table 3

Types of Karbandi

Savar	Gostares	Parvar	Darunza
			

(Source: Authors)

By studying the changes in the mosques' karbandis in the past and contemporary periods, a theoretical framework is needed for its morphology. The present study uses two perspectives to present its analytical model: According to Gulru Najiboglu (2000); geometry is an important factor in understanding the structural logic, beauty, and meaning of it. Robert Hillenbrand says: The Timurids preserved the architectural design of the past, but advanced the arching and decorations to an extent that was unprecedented at that time. Najiboglu (2000) also states that in a mature design, it starts from simple stages and reaches detailed formal systems. It can be said that karbandi is also in line with this perspective and over time has not only preserved its past architecture but also transformed into a more integrated and complex geometry. In the book Sense of Unity by Nader Ardalan and Laleh Bakhtiar (2012); All architectural elements have mathematical laws, symmetry and geometry, and all shapes and surfaces are the responsibility of the architect, who creates the process from calculation, geometry and harmony. Architectural elements can be considered as integrated forms in terms of structure, etc. The evolution of Karbandi from the Qajar period to the contemporary era reflects this concept, which with the advancement of geometry and the emergence of new materials, the structure and beauty of Karbandi became more and more unified.

Table 4

Feasibility of Implementing Karbandi in Various Mosque Spaces

Row	Various spaces of the mosque	The feasibility of constructing Karbandi
1	Counter and entrance (semi-open space)	The implementation is feasible; Karbandi are usually executed in a semi-formed manner
2	Vestibule (Hashti, Karyas)	It is feasible
3	Corridor, Passageway (Dalan)	It is feasible
4	Courtyard, Sahn (Intermediate Courtyard)	The implementation was feasible and typically executed on the entrance lintels
5	Fountain, Water feature	Infeasible
6	Mosque Facade (Iwan)	It is feasible
7	Porch(Riwaq)	It is feasible
8	Shabestan (Prayer hall)	It is a feasible and prevalent practice
9	Dome	It was feasible and was typically implemented at transitional zones
10	Mihrab	It is feasible

11	Minaret	Infeasible
12	Ornamentation	It is feasible

Introduction to Case Studies

Jameh Mosque of Tabriz

This mosque is located in East Azerbaijan Province, Tabriz City, and its construction period is related to the Seljuk period, and several renovations were carried out during the Safavid and Qajar periods.

The mosque is located in the city center and historical context, and adjacent to the historical bazaar of Tabriz, and the connection between the Grand Mosque and the bazaar complex is still established. The Grand Mosque of Tabriz, known among the people as "Jumeh Machid", was registered in the list of national monuments in 1310 with number 171. (Nejad Ebrahimi et al, 2023) This mosque has many decorations, including brickwork, plasterwork, and carvings.

Imam Khomeini Riwaq Mosque, Holy Shrine of Imam Reza, Mashhad

This mosque is located in Khorasan Razavi Province, Mashhad and its construction was completed in the 1370s.

The Imam Khomeini (RA) porch of the Imam Reza (AS) shrine is the same as the former courtyard of Imam Khomeini (RA) which is located adjacent to the Goharshad Mosque. Among the architectural features of the Imam Khomeini (RA) porch of the Imam Reza (AS) shrine, we can mention the conformity of the architectural design of the building with its structure and the absence of any interference with the past architecture around the courtyard (Goharshad Mosque). This porch was built on two floors with an area of 22,200 square meters, of which 9,840 square meters are allocated to the porch, 7,600 square meters to the porch's nave, and 4,600 square meters to the side spaces, which have three main entrances from the Goharshad Mosque, the courtyards of the Great Prophet (PBUH), and Azadi (Astan Quds Razavi). The decorations of this mosque are also implemented on the ceilings and have decorations such as Karbandi, Muqarnas, and contemporary tiling.

Analysis

Based on a theoretical framework that includes 10 features obtained with respect to the form of construction (table 5), the Jameh Mosque of Tabriz (Qajar period) and the Imam Khomeini Mosque of Mashhad (contemporary period) have been analyzed.

Table 5

Analytical Characteristics of Karbandi Based on the Form Extracted from the Theoretical Framework

Characteristic	Description
Type of Karbandi	Karbandi types including simple, Parvar, composite, etc
Location of Karbandi	The locations of the Karbandi include the entrance portal, cloakroom and vestibule, prayer hall, and other areas
Karbandi geometry	The types of plan configurations in which it has been applied, such as rectangular, square, etc

The arrangement of the Karbandi	In some buildings, the Karbandi is executed within the arch of the Kolonbo, indicating that it is positioned inside the spatial volume. In other buildings, it is constructed on a surface. Thus, the Karbandi is either located within the interior space or applied onto a surface.
Sides of the Karbandi	"It features a restricted number of sides—commonly 12 or 16—or alternatively, it exhibits a higher number of sides."
The manner of connection between the Cheshmeh Arch	"In some buildings, it is clearly observable that the Kolonbo are executed independently, with no connections between them. However, in certain structures, such as contemporary buildings, the Kollanbo are connected to each other through elements like the Sosoni, forming a unified whole. (Executed independently or connected.)"
The complexity level of the Karbandi	It consists of a combination of various Karbandi forms or exhibits a simple structural configuration
Vault	"The arches used for the Karbandi on all four sides of the kolonbu are clearly defined, or the arches are somewhat interrupted due to the implementation of the sosoni or other elements."
Count of Pabārik components	It incorporates one or two Pabārik components, or a variety of Pabārik units are used
Materials	The materials used consist of brick, metal, and various other substances
The method of Karbandi implementation around the column	"In some buildings, the Karbandi encompasses the entire column environment, facilitating connections between the Karbandi units in the Kolonbu; however, in other buildings, the Karbandi is not positioned around the column."

Explanations for each feature are provided in the analysis section below, broken down by case:

Analysis of Karbandi in the Jameh Mosque of Tabriz (Qajar Period)

In this period, the Karbandi with limited sides and simple geometric patterns, such as 12 or 16, were implemented in a square or rectangular field. This simplicity can be attributed to the limitations of tools, materials, and the inherent limitations of manual construction techniques. In this mosque, the Karbandi implemented are located at the entrance, pre-entrance, and nave. These Karbandi are located inside the space so that first the Colombo arches are implemented and then Karbandi with simple moldings are placed under the arches.

The Cheshmeh in this mosque are independent and there is no connection between the existing Cheshmeh by Karbandi tools or other elements so that the arches used on all 4 sides of the Cheshmeh are completely clear and there is no connection between the Cheshmeh and the arches are separate and create separate Karbandi. The type of material used in this mosque is brick, there is no Karbandi on the perimeter of the column (Table 6).

Table 6

Existing Karbandi Vaults in the Jameh Mosque of Tabriz

Location of Karbandi	Shabestan (Prayer hall)	entrance hall	Entrance gate	Rectangle
Type of Karbandi	The Karbandi is a simple 16-sided type with straightforward formatting	The design features a simple 18-sided polygonal Karbandi with straightforward formatting	A simple 16-sided Karbandi with simple formatting.	
Karbandi geometry	Square			
The arrangement of the Karbandi	Within the space			
Count of Pabārik components	The Karbandi includes a pabarik element			
Materials	Brick			
Plan				
Image				

	The Karbandi is a simple formal type, combining two complete octagonal Karbandi	Rectangle				 	

Analysis of Karbandi Vaults in Imam Khomeini Riwaq, Mashhad (Contemporary Period)

During this period, karbandi exhibited a high degree of complexity, characterized by an increased number of sides and intricate geometric patterns, which were executed within expansive polygonal surfaces. This sophistication is attributable to advancements in construction tools and digital technologies, which facilitated the creation of intricate forms using modern materials such as metal.

In the mosque under consideration, Karbandi vaults are incorporated into key architectural elements, including the Shabestan (prayer hall) and the mihrab. In this context, the Karbandi vaults are either situated within the interior space or applied as surface treatments. Specifically, the Karbandi in the Shabestan are mounted on the surface, whereas those in the Shabestan are integrated within the Colombo arches.

The vault bays (cheshmehs) in this mosque are interconnected by a unique architectural element known as *Susani*. It is noteworthy that the Susani in this mosque is particularly advanced, as two Susanis are joined together, thereby creating a spatial configuration that functions cohesively as a unified whole. The arches at the junctions of the Susanis are of a broken form, and, akin to earlier mosques such as the Jameh Mosque of Tabriz, these arches are not uniform in shape, contributing to a dynamic architectural expression.

Furthermore, the Karbandi vaults in this mosque extend around the entire perimeter of the columns, incorporating multiple *pabariks* (moldings), thereby ensuring an integrated connection between the columns and the ceiling structure. Additionally, in this period, karbandi is often constructed using advanced materials, including metal, which further enhances the structural and aesthetic capabilities of the form.

In the Imam Khomeini Mosque of the Holy Shrine of Imam Reza, the Karbandi appears in a more sophisticated iteration of the *Parvar* type. This advanced form involves the use of a single *Shamseh* (star-shaped unit), and the Parvar Karbandi is executed in two intersecting directions, further exemplifying the refined nature of the architectural technique (Table 7).

Table 7

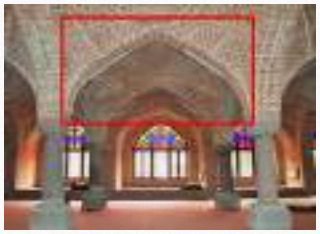
Existing Karbandi Vaults in the Jameh Mosque of Tabriz

Location of Karbandi	Type of Karbandi	Karbandi geometry	The arrangement of the	Count of Pabārik components	Materials	Plan	Image
Shabestan (Prayer hall)	Has a complex structure with many sides	The Karbandi context is rectangular and has a large area	Within the space	The Karbandi includes several pabarik elements arranged to surround the full circumference of the column	Metal		
Mihrab	Parvar-type Karbandi		On the surface	The Karbandi includes a pabarik element		 	

Iranian architecture has undergone fundamental changes in the contemporary period, which can be attributed to various reasons such as technological advancement, social changes, etc.; these changes are also clearly evident in the type of execution of Karbandi in contemporary buildings compared to the past. Considering the study of the Imam Khomeini Porch, a contemporary example, it can be seen that the geometry of Karbandi has been improved compared to the past, and new forms of Karbandi have emerged. Unlike the Qajar period, in the contemporary period we see the use of Karbandi in new ways and diversity in formability. For example, in the contemporary period, Karbandi is also implemented around the column and then reaches the top of the arch, which makes the Karbandi visible in the entire space as a single whole. Also, to make the entire Karbandi visible as a single whole, an element called a lily has been used, with the difference that the lily used in the contemporary period is a combination of two lilies. And this lily used in the building makes the arch appear broken, which is very beautiful in its own way and causes diversity in form. Also, the elaborate Karbandi Parvar was used in this building, which initially used a single Shamseh and Karbandi was implemented on both sides of the Shamseh. To better understand the developments and differences in the Karbandi of the contemporary and Qajar periods, the table below is provided:

Table 8

Developments and Differences in the Contemporary and Qajar eras of Karbandi

Features of Karbandi	Contemporary period	Pre-Modern Era (Qajar period)
Karbandis type: Parvar		
The arrangement of the Karbandi		
The manner of connection between the Cheshmeh Arch		
vault		
Count of Pabārik components		
Susani		

Conclusion

Mosque architecture is known for its rich ornamentation, with each element meticulously designed and executed through various architectural forms and evolving styles. One of the prominent features in mosque architecture is the Karbandi, which functions not only as a decorative element but also as an important structural component. This study aimed to analyze and compare the formal and geometric Karbandi of mosques in both the Qajar and contemporary periods.

The analysis of the Tabriz Grand Mosque (Qajar period) and the Imam Khomeini Porch (contemporary period) reveals significant developments in the form and configuration of Karbandi during these periods. During the Qajar period, Karbandi arches featured simpler structures with fewer sides, such as the early 12- or 16-sided patterns. In contrast, contemporary Karbandi exhibits more complex and advanced geometries, reflecting the use of new building techniques and materials. In addition, the type of Parvar decoration that existed in the past has evolved into more complex and multifaceted forms in today's mosque architecture. In addition, the Susani element, which is prominent in contemporary, appears in an advanced and integrated form that enhances the spatial coherence of the arches.

These developments are not only the result of technical advances and new materials, but also reflect the advancement of architectural knowledge and modern perspectives in mosque design.

This research contributes to a deeper understanding of the development path of mosque form and decoration in contemporary architecture. It emphasizes the importance of integrating historical and modern architectural principles to create a harmonious combination of tradition and innovation.

Given the existing potential of Karbandi decoration as a structural and decorative feature, it is recommended that government institutions as well as mosque designers incorporate these elements into the design of new mosque spaces. Advanced forms of Karbandi, such as the hybrid types of Parvar and Susni, can serve as models for the revival of traditional decorative elements within contemporary architectural frameworks. Furthermore, the development of specific design criteria for Karbandi can facilitate its modern and purposeful application and ensure that these elements are effectively employed in today's architectural context. By doing so, mosque designs can link historical identity with contemporary needs and preserve cultural essence while meeting modern needs.

References

Ahriz, A., Mesloub, A., Elkhayat, K., Alghaseb, M. A., Abdelhafez, M. H., & Ghosh, A. (2021). Development of a mosque design for a hot, dry climate based on a holistic bioclimatic vision. *Sustainability, 13*(11), 6254.

Ainechi, S., & Valibeig, N. (2023). Analyzing the effect of arithmetic and geometrical features on Karbandis' drawing process based on the approach of achieving new optimal drawing methods. *Journal of Research on Archaeometry*. *9*(1), 53-68. https://doi.org/10.52547/jra.9.1.342

AL-Arifi, T. M. N. (2023). Decorative aesthetic aspects and their use in Islamic architecture. *Al-Academy*, (107), 77-92.

Alkhaled, Z. (2019). Contemporary mosques conventional and innovative approach in mosque design at Turkey. *Journal of Design Studio, 1*(1), 37-44.

Alnajjar, A., & Dinçel, T. E. (2024). Changing forms and functions: The transformation of mosque architecture from the early Islamic period to the present. *Mekansal Çalışmalar Dergisi*, *1*(2), 94-106.

Amjad Mohammadi, A., Nejad Ebrahimi, A., & Shahbazi, Y. (2019). Geometric design of a masonry lattice space dome titled KARBANDI in Persian architecture. *International Journal of Space Structures*, *34*(*1-2*), 22-39. https://doi.org/10.1177/0956059919845631

Arzhangi, S. (2023). Iranian Islamic architectural decorations. *Oriental Art and Culture*, *4*(1), 227-246.

Astan Quds Razavi. Introduction to Imam Khomeini Ravaq (Hall). Retrieved July 26, 2025, from https://www.razavi.ir/fa/335083/%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%82-%D8%A7%D9%85%D8%A7%D9%85-%D8%AE%D9%85%DB%8C%D9%86%DB%8C-%D8%B1%D9%87-%D8%AD%D8%B1%D9%85-%D8%A7%D9%85%D8%A7%D9%85-%D8%B1%D8%B6%D8%A7-%D8%B9

Güna, A. (2025). Mosque for all, socio-spatial inclusion in mosque architecture: The case of Türkiye. *Journal of Islamic Architecture*, *8*(3), 643-660.

Moradzadeh, S., & Nejad Ebrahimi, A. (2020). Islamic geometric patterns in higher dimensions. *Nexus Network Journal, 22*(3), 777-798.

Nejad Ebrahimi, A., Esmaeili Sangari, H., & Mohammadzadeh Jamalian, H. (2024). The architectural structure and anatomical historical periodization Jameh Kabir mosque of Tabriz. *Journal of Fine Arts: Architecture and Urban Planning, 28*(4), 39-54. (in Persian)

Radwan, A. H. (2020). The mosque as a public space in the Islamic city-an analytical study of architectural & urban design of contemporary examples. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science, 6*(30), 18.

Sobri, M. I. M., Ismail, S., Sabil, A., Yusof, H., Asif, N., & Setiyowati, E. (2021). Systematic review of sustainable design approach for mosque. *Journal of Islamic Architecture, 6*(4), 369-375.

Urey, O. (2013). Transformation of minarets in contemporary mosque architecture in Turkey. *International Journal of Sport Culture and Science*, *1*(4), 95-107.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

YÂKÛT GELENEĞİNDE USTA BİR İSİM: ABDULLAH SAYRÂFİ'NİN TİEM 487 ENVANTERİNE KAYITLI MUSHAF-I ŞERÎF'İN HAT SANATI BAKIMINDAN TAHLİLİ*

Ahmet POLAT[1]

Özet

Hat sanatı tarihinde devrim niteliğinde büyük gelişmelere imza atmış ve günümüze eserleri ulaşmış en önemli hattatlardan biri Yâkût el-Musta'sımî (ö. 1299)'dir. Yazıya olan katkısı sebebiyle ilerleyen süreçte ekol oluşturmuş bu hattatın en meşhur talebeleri Esâtize-i Seb'a sıfatıyla maruf hattatlardır. Araştırmamızın konusunu oluşturan bu Mushaf-ı Şerîf ise Esâtize-i Seb'a'dan olan Abdullah Sayrafî'ye (ö. 1345) aittir. Abdullah Sayrafî yaşadığı dönem içerisinde hat sanatı alanında birçok eser vermiş, temsil ettiği sanat üslubunu daha ileri bir düzeye taşımıştır. Nitekim içinde bulunduğu hat ekolü Osmanlı Dönemi'ne kadar devam etmiş ve Ahmet Şemsettin Karahisârî (ö. 1556) ile nihayete ermeye başlamıştır.

Hat sanatı tarihi açısından büyük önemi haiz olan bu Mushaf-ı Şerîf aynı zamanda yazıldığı dönemin üslubunu yansıtması açısından oldukça mühim unsurlar barındırmaktadır. Hat sanatı tarihi üzerine kaleme alınmış eserler incelendiğinde aklâm-ı sitte sonrası yazıların net bir biçimde estetik hususiyetlerine dair bilgilerin ne yazık ki sınırlı olduğu görülmektedir. Fakat hat sanatındaki asıl değişim ve dönüşüm bu dönemlerde başlamaktadır; oluşturulan yazı çeşitlerindeki gelişim seyrinin nasıl olduğu ve bu dönemde etkin rol oynayan sanatkârların kimler olduğunun tespiti hat sanatı tarihi araştırmaları açısından aydınlatıcı bir nitelik taşıyacaktır. Dönemin yazı anlayışının ortaya konulması ve yine henüz sınırlı sayıda eserlerin ortaya konulduğu Mushaf kitâbeti sahasına bir ışık tutması çalışmamızı özgün kılmaktadır.

Çalışmamız hat yazısı üzerine çeşitli alt başlıklarda değerlendirilecektir. Abdullah Sayrafi'nin hayatı hakkında kısa bilgiler verildikten sonra Mushaf'ın tahlili yapılmaya çalışılacaktır. Mushaf'ın genel hususiyetleri hakkında bilgiler verildikten sonra ana metni oluşturan yazılar tahlil edilecektir. Bu tahlil belirli kıstaslara sadık kalınarak harflerin anatomik yapıları, sayfa yapısı, malzeme çeşitliliği gibi kodikolojik değerlendirmelerle desteklenecektir. Bununla beraber vahiy lafızları dışında kalan yani bilgilendirme gayesiyle kaleme alınmış muhtelif yazıların da hususiyetlerine değinilecektir. Nitekim vakıf kaydı, sûre başı yazımı, tahmis ve ta'şir gibi yazımlar Mushaf araştırmalarında en çok veri sağlayan bölümlerdir. Bu yönüyle ismi geçen bölümler üzerine de detaylı bilgiler verilecektir. Yazı anatomisinin ve dönemindeki gelişmiş sanat anlayışının anlaşılması amacıyla ele alınan çalışmamız görsellerle desteklenecek, elde edilen bulgular değerlendirme kısmında tartışılacaktır. Bu değerlendirmeler kapsamında Mushaf'ın, kitâbet geleneğiyle benzerliği veya farklılığı örnek görsellerle aktarılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: TİEM, Hat Sanatı, Mushaf, Yâkût El-Musta'sımî, Abdullah Sayrâfî,

---

* Bu çalışma, 2023 yılında, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü'nde, Prof. Dr. Fatih Özkafa danışmanlığında yapılan *İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan XI. ve XIV. yüzyıla Ait Muhakkak ve Reyhani Hatlı Mushafların Hat Sanatı Bakımından Tahlili* adlı yüksek lisans tezinden genişletilerek üretilmiştir.

[1] Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Doktora Öğrencisi. İstanbul, TÜRKİYE, apolat@uludag.edu.tr

A Master Name in the Yakut Tradition: Analysis of Abdullah Sayrafi's Mushaf-I Sharif Registered in the Tiem 487 Inventory in Terms of Calligraphy

ABSTRACT

One of the most important calligraphers who made revolutionary advancements in the history of calligraphy and whose works have survived to the present day is Yaqut al-Musta'simi (d. 1299). Due to his contributions to writing, this calligrapher later established a school of calligraphy. His most famous students were the calligraphers known as the Esatize-i Seba. The Mushaf-i Sharif, which forms the subject of our research, belongs to Abdullah Sayrafi (d. 1345), a member of the Esatize-i Seba. Abdullah Sayrafi produced numerous works in the field of calligraphy during his lifetime, further advancing the artistic style he represented. Indeed, the school of calligraphy he was a part of continued until the Ottoman Period and began to reach its culmination with Ahmet Şemsettin Karahisari (d. 1556).

This Mushaf, which holds great significance for the history of calligraphy, also contains crucial elements in terms of reflecting the style of the period in which it was written. An examination of works on the history of calligraphy reveals that information on the clear aesthetic characteristics of post-Aklam-ı Sitte scripts is unfortunately limited. However, the true change and transformation in calligraphy began during this period; determining the developmental trajectory of the script types created and the artists who played an influential role in this period will be illuminating for calligraphy history research. Revealing the writing style of the period and shedding light on the field of Mushaf inscription, where only a limited number of works have been produced, makes our study unique.

Our study will be evaluated under various subheadings on calligraphy. Following a brief introduction to Abdullah Sayrafi's life, an analysis of the Mushaf will be conducted. Following a brief overview of the Mushaf's general characteristics, the inscriptions that comprise its main text will be analyzed. This analysis will be supported by codicological evaluations, such as the anatomical structures of letters, page structure, and material diversity, adhering to specific criteria. Furthermore, the characteristics of various writings beyond the words of revelation, that is, those written for informative purposes, will also be addressed. Indeed, writings such as foundation records, sura beginnings, and tahmis and ta'shir are the sections that provide the most data in Mushaf research. Therefore, detailed information will be provided on the aforementioned sections. Our study, aimed at understanding the anatomy of writing and the advanced artistic approach of its time, will be supported by visuals, and the findings will be discussed in the evaluation section. Within the scope of these evaluations, an attempt will be made to convey the similarities and differences of the Mushaf with the inscription tradition through sample visuals.

Keywords: TİEM, Calligraphy, Mushaf, Yaqut al-Musta'simi, Abdullah Sayrafi

Giriş

Abdullah Sayrafî, hat sanatındaki başarısıyla Yâkût (ö. 1299) geleneğinde *Üstâdân-ı Seb'a* veya diğer bir ifadeyle *Esâtize-i Seb'a*'dan (yedi üstad) biri olarak bilinmektedir (Çetin, 1995, s. 38). Doğum yeri hakkında kaynaklarda Tebriz'li veya Bağdat'lı olduğu şeklinde iki farklı görüş yer almaktadır (Süleyman Sa'deddin, 2014, s. 264). Asıl adı Abdullah ibn Mahmud ibn Muhammed el-Sayrafî'dir. Doğum tarihi ile ilgili de net bir bilgi yoktur. Kaynaklarda Yâkût'un meşhur yedi talebesi arasında sayılması ise takip ettiği üslup sebebiyledir. Nitekim Sayrafî bizatihi Yâkût'tan meşk etmemiş, hat sanatını Yâkût'tun talebesi Seyyid Haydar Kündenüvis'ten (726/1325) öğrenmiştir (Süleyman Sa'deddin, 2014, s. 174). Ahmed Sühreverdî'den meşk ettiği şeklinde görüşler de vardır. Muhtelif yazmalar ve abidelerdeki yazılarıyla döneminin ünlü isimleri arasında zikredilmektedir. Özellikle abidelere yazdığı celî yazılarda mahir olduğu bilinmektedir. Sayrafî'nin ölüm tarihi hakkında net bir bilgi yoktur. Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan bir Mushaf'ındaki ketebe kaydından hareketle 745/1344-45 tarihinden sonra vefat ettiği düşünülmektedir (Alparslan, 1988, s. 132).

Sanat hayatı boyunca otuz altı Mushaf ve birçok murakka yazdığı kaynaklarda zikredilmektedir. Bu yazmalar İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Meşhed Kütübhâne-i Razavî, Tahran Kütübhâne-i Saltanatî ve Dublin Chester Beatty Library gibi merkezlerde bulunmaktadır. Ayrıca sülüs hattı kaidelerini konu alan *Risâle Der Kava'id-i Hatt-ı Sülüs* adlı eseri bulunmaktadır (Alparslan, 1988, s. 132).

Abdullah Sayrafî hat sanatında Yâkût üslubunu takip etmiş ve bu tarzın gelişimine katkı sağlamıştır. Hayreddin Mar'aşî (ö. 876/1472) ve Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520), Sayrafî'nin önde gelen talebeleri arasındadır. Burada şunu zikretmek gerekir ki, Şeyh Hamdullah hat sanatını bizatihi Sayrafî'den değil, Hayreddin Mar'aşî'den öğrenmiştir (Serin, 1997, s. 449). Kaynaklarda hoca-talebe olarak aktarılması ise bağlı olduğu silsile sebebiyledir. Osmanlı hat ekolünün kurucusu Şeyh Hamdullah'ın geliştirdiği Osmanlı tarzının Abdullah Sayrafî üzerinden Yâkût'a bağlanması da dikkat çekicidir. Nitekim Şeyh Hamdullah'ın gerçekleştirdiği yeni tarz Yâkût ekolü üzerinden olmuştur (Özkafa, 2023, s. 92). Bu süreçte Sayrafî'nin yazılarını çokça tetkik etmiş olması, Yâkût ile Şeyh Hamdullah arasında Sayrafî'nin köprü vazifesi gördüğünü yansıtmaktadır (Derman, 2017, s. 35).

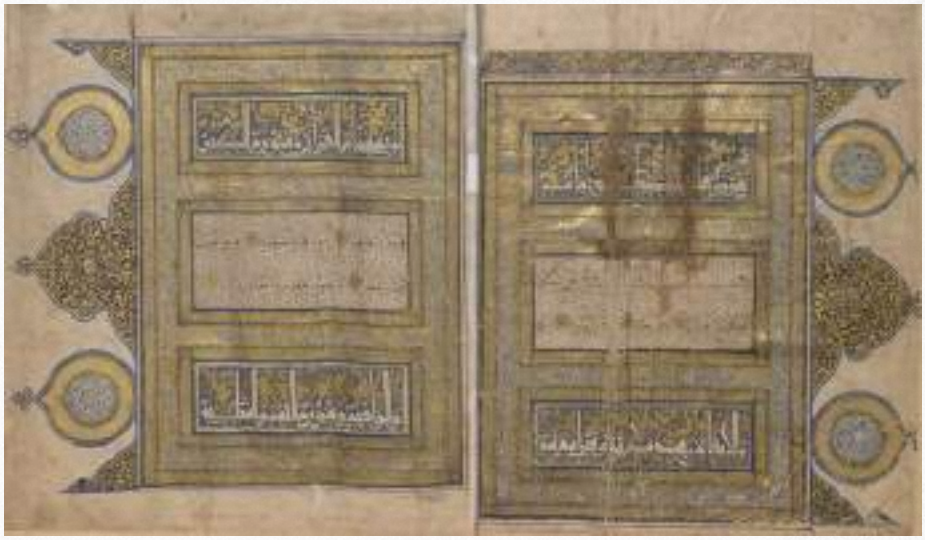
Abdullah Sayrâfi Mushafı'nın Hat Sanatı Bakımından Tahlili

Abdullah Sayrafî'ye ait Mushaf iki başlık altında tahlil edilecektir. Mushaf'ın genel yapısı ve özellikleri hakkında bilgiler sunulduktan sonra Mushaf hattı hakkında tahlillere yer verilecektir. Yazı tahlili ise ana metin ve ana metin dışı yazılar olarak alt başlıklara ayrılmıştır. Çeşitli bölümlerde bulunan yazıların değerlendirilmesinin ardından edinilen bulgulara değerlendirme ve sonuç bölümünde yer verilecektir.

Mushaf'ın Genel Özellikleri

Şekil 1

Mushaf'ın Serlevhası



Mushaf'ın sonunda yer alan vakıf kaydından anlaşıldığına göre Mushaf cildi II. Mahmud (1808-1839) Dönemi'nde yenilenmiştir. Bununla birlikte sayfa aralarındaki bazı yenilemelerin de bu döneme tekabül ettiği söylenebilir (Farhad & Rettig, 2017, s. 208). Mushaf'ın serlevhasında iki sayfa halinde sadece Fatiha Sûresi'ne yer verilmesi dönemi açısından farklılık oluşturmaktadır. Gelenek olarak sağ tarafta Fatiha sol tarafta ise Bakara Sûresi'nin ilk ayetleri yer alır. Bu Mushaf'ta ise geleneğin dışına çıkılarak bu şekilde farklı bir tasarıma gidilmiştir. Serlevha tasarımlarında yoğun bir şekilde altın kullanımı söz konusudur. Aynı şekilde altınla siyah tahrirlere yer verilmesi, sûre başı ve cetvellerde lacivert rengin ön plana çıkışı da bu bölümün karakteristik özelliğini yansıtmaktadır. Bakara Sûresi'nin ilk ayetleri ise üçüncü sayfada yeni bir serlevha olarak tasarlanmıştır. Bu sayfanın yanında sûre başı yazısının devamı olarak iki kutucuk içerisinde مئتان و ثمانون و ست آية و هى مدنية *mietâni ve semânûne ve sitte âyetin ve hiye medeniyyetün* (iki yüz seksen altı ayettir ve Medenîdir)ibareleri yazılmış, karşı sayfada ise en uzun yedi sûreden olan Bakara Sûresi için من السبع الطوال *mine's-seb'u't-tuvel* ibaresi yazılmıştır (detaylı bilgi için: (Birışık, 2009, s. 538)). Bu ibarenin alt tarafında ise aynı şekilde و سمي الزهراء الكبرى *ve sümmiye es-Zehrâu'l-kübra* ibaresi yer alır. Nitekim Bakara Sûresi'nin diğer ismi "nurlu" veya "parlak" manasına gelen *ez-Zehrâ*'dır (Işık, 1991, s. 526).

Şekil 2

Bakara Sûresi'nin Başında Yer Alan Mine's-Seb'u't-Tuvel İbaresinden Detay



Şekil 3

Aynı İbarenin Altında Bulunan Sümmiye Es-Zehrâu'l-Kübra İbaresinden Detay



Mushaf tasarımında Yâkût tarzının devam ettiğini söylemeliyiz. İlk satır 2 mm. kalınlıktaki kalemle muhakkak hattıyla yazılmış, akabindeki üç satır 1 mm. kalemle nesih, orta satır muhakkak, tekrar üç satır nesih ve nihai olarak son satır yine muhakkak ile yazılmıştır. Sayfanın ortasına denk gelen muhakkak satırlar altınla yazılıp siyahla tahrirlenmiştir. Sûre başı yazımlarında iki çeşit yazının kullanıldığı görülmektedir; bunlar meşrik kûfîsi ve muhakkak hattıdır. Orta satıra denk gelen sûre başı yazıları da aynı şekilde muhakkak hattı kullanılarak altınla yazılmıştır.

Her beş ayette bir ayetlerin yanında *tahmis*, her on ayette ise *ta'şir* işaretleri kullanılmıştır. Günümüzde terk edilmiş olan bu gelenek XI-XIV. yüzyıllardaki Mushaflarda mütemadiyen kullanılmıştır. Bu işaretler bazen *hamse* ve *aşere* ibarelerinin içine yazılması ile yapılırken bazen de bu Mushaf'ta görüldüğü üzere sadece tezyini şekiller veya madalyonların eklenmesi şeklinde ifade edilmiştir. İstisna olarak sadece Bakara Sûresi'nin onuncu ayetinde kullanılan motif içerisine *aşere* ibaresi yazılmıştır. Ayet sonlarında yer alan ayet gülleri altın ve beyaz tahrirler kullanılarak tasarlanmıştır.

Şekil 4

Mushaf'ta Örneği Tek Olan Aşere İbaresinin Yazıldığı Ta'şir Motifinden Detay



Şekil 5

İbaresiz Ta'şir Motifi



Şekil 6

Tahmis Motifi



Yüzlerce yıl öncesinde yazılmış olmasına karşın Mushaf'ın genel yapısı gayet iyi muhafaza edilmiştir. Sayfalarda pek dikkat çekmeyen basit tahribat dışında Mushaf yazısı netliğini ve keskinliğini korumaktadır. Mushaf'ın sonunda maalesef günümüze ulaşan bir ketebe sayfası mevcut değildir. Bu konu ile ilgili de kaynaklarda herhangi bir bilgi de yer almamaktadır. Sadece Mushaf'ın kime ait olduğu ve vakıf serüveninin anlatıldığı 1224/1809 tarihli bir vakıf kaydı mevcuttur.

Mushaf Hattının Özellikleri

Mushaf hattı üzerine tahlil yaparken yazıların iki sınıf şeklinde derlenmesi gerektiğini düşünüyoruz. Nitekim cüz', sûre başı, vakıf kaydı, temellük kaydı ve secde gibi muhtelif yazımlarda her zaman eşit derecede ihtimamın gösterildiğini söyleyemeyiz. Bu sebeple hat sanatı açısından daha sağlıklı bulguların elde edilebilmesi amacıyla böyle bir ayrıma gidilmesi değerlendirmemizi olumlu yönde etkileyecektir. Bu düşünceden hareketle ana metin ve ana metin dışı yazılar olmak üzere iki kategoride inceleme yapılacaktır.

Ana Metin Yazısının Özellikleri

Ayetlerin yazımında muhakkak ve nesih olmak üzere iki nev'i yazı kullanılmıştır. Sayfa ortasında altınla yazılan muhakkak hattı siyahla tahrirlenirken bozulmalar meydana gelmiştir. Bu sebeple net bir sonuca götürmeyecek bu bölüm değerlendirme dışında tutulacaktır. Muhakkak yazılarda genel olarak hattatın kalem seyyaliyetinin (akışkanlığının) iyi olduğu söylenebilir. *Şakülî* (dikey) harfler küçük bir açıyla sola maildir. *Ufkî* (yatay) harflerde de sola doğru akış dikkat çekicidir. Satır arasındaki izlerden hareketle mıstarın kullanıldığı anlaşılmaktadır. Harflerin satıra dizilişindeki düzen de bu durumu teyit eder niteliktedir.

Şekil 7

Mushaf'ın Sayfa Tasarımı



Dikey harflerin uzunluğunda aksi yönde istisnai örnekler olsa da genel bir tutarlılık söz konudur. *Elif* harfleri nesih hattına benzer bir şekilde yazılmış, yukarıdan aşağı doğru incelerek devam etmiştir. Kendi dönemindeki yazılara kıyasla zülfeler, harfin bünyesine orantılıdır. *Vav* (و) ve *mim* (م) harflerinin gözlerindeki boşluk orantılı olarak bırakılmıştır. Ayrıca aynı formda yazılan mürsel *vav (*و) ve *ra* (ر) harflerinin kuyrukları daha eğimlidir. Bu döneme ait diğer Mushaflara bakıldığında bu harflerin daha düz yazılması satırda bir tutukluk oluştururken bu Mushaf'ta tutukluk eğim arttırılarak izale edilmiştir. Ek olarak Mürsel harflerin uzunlukları kendi örnekleri içinde tutarlılık arz eder.

Şekil 8

Altınla Yazılmış Muhakkak Besmele



Hat sanatı açısından en önde gelen özellikler ise *ayn* (ع) ve çanaklı harflerin yazımıdır. Kaş olarak adlandırdığımız *ayn* (ع) harfinin üst kısımları kendi dönemindeki eğik üslubun aksine daha düz olarak yazılmıştır. Çanaklı harflerde de aynı husus geçerlidir; *ye* (ى), *nun* (ن), *sad* (ص) ve benzeri harflerin çanakları daha düz olarak yazılırken bu Mushaf'ta eğim verilerek derinleştirilmiştir. Nitekim günümüzdeki yazım şekli de bu Mushaf'taki şekle benzerdir. Muhakkak yazılarda, okunuşta *med* (uzatma) olarak işlev gören harflerin üzerine cezm eklenmiştir. Bu husus dönemi içerisinde birçok Mushaf yazımında da karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca muhakkak yazılarda *sin* (س) ve *ra* (ر) harflerinin üzerine *tirfil* eklenmiştir. Kaynaklara bakıldığında ve yazılı evraklar değerlendirildiğinde tirfilin kullanım amacının günümüzden daha farklı olduğunu görmekteyiz. Harflerin asıl yapılarının ilk dönemlerde noktasız olduğundan hareketle böyle bir kullanıma yönelimin olduğunu söyleyebiliriz. *Ra* (ر) harfi üzerine tirfilin konulması noktalı olan *ze* (ز) harfinden, *sin* (س) harfinin üzerine konulması da noktalı olan *şin* (ش) harfinden ayırt edilmesi amacıyladır. Lakin henüz yeteri kadar araştırmanın olmadığı bu konuda, ilk dönem Mushafları açısından bir örnek mevcut değildir. Bu kullanım aklâm-ı sitte sonrası yazılarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır; örnek olarak Chester Beatty Library'de aklâm-ı sittenin erken dönemine ait İbnü'l-Bevvâb'ın reyhani hatlı Mushaf'ında tirfilin bu yönde kullanılması söz konusudur (Özdirek, 2017, s. 70). Noktasız harfleri noktalı formlarından tefrik etmek amacıyla kullanılan mühmel harflerden ise *ayn* (ع), *ha* ve *sad* (ص) harfleri kullanılmıştır. Bu Mushaf'ın çağdaş örneklerine bakıldığında günümüzde kullanılan *mim* (م) ve *sin* (س) mühmellerinin kullanılmadığını görmekteyiz. Dolayısıyla günümüzdeki bu mühmellerin kullanımının kuvvetle muhtemel 14. yüzyıla dayanmadığını bu Mushaf ve kendi çağdaşı olan Mushaflar üzerinden söyleyebiliriz.

Şekil 9

Muhakkak Satır Yazımından Detay



Şekil 10

Muhakkak Hattında Kullanılan Harekelerden Detay Görünüm



Şekil 11

Muhakkak Hattında Kullanılan Mühmel Unsurlardan Detay Görünüm



Nesih hattında satır aralarındaki boşluklar oldukça ferah bir görünüm oluşturmaktadır. Örnek olarak Yâkût'un Mushaflarına baktığımızda dört veya beş satır şeklinde bir tasarımın kullanılması yoğun bir görünümün oluşmasına sebep olmuştur. Lakin bu Mushaf'ta üç satırın tercih edilmesi ve buna ek olarak nesih bölümünde koltuk tezhibinin kullanılmaması okuma rahatlığı açısından elverişli hale dönüştürmüştür. Bu duruma etki eden bir diğer sebep ise ayet aralıklarıdır. Ayetlerin bitiminde ayet gülleri için yeterli derecede boşluklar bırakılmıştır. Bilakis birçok Mushaf'ta bu bölümlerin sıkışık halde yazılması araştırmacıların sıklıkla karşılaştığı bir durumdur.

Nesih hattındaki *vav* (و) ve *ra* (ر) harflerinin uç kısımlarında bir donukluk söz konusudur. Nitekim bu husus Yâkût Mushaflarında da sıklıkla karşımıza çıkar. Nesih yazıda sülüs esintilerin oluşu da kendi dönemindeki anlayışı yansıtmaktadır. Özellikle *boru kef* (ك) harfi tamamen sülüs formunda yazılmıştır. *Fe* (ف), *vav* (و), *kaf* (ق) ve *mim* (م) harflerinin gözleri, aksi örnekleri istisna olsa da genellikle kapalı olarak kaleme alınmıştır. Fakat Sayrafî'nin en önemli katkısı yazıdaki kûfî kalıntıların giderilip daha leyyin bir hale dönüştürülmesi yönünde olmuştur. Harf dönüşlerinde veya harf bağlantılarında daha yumuşak hareketlerin geliştirilmesi Sayrafî'nin hat sanatına getirdiği en önemli yeniliklerdendir. Mensup olduğu Yâkût ekolünde sert ve köşeli hareketler karakteristik bir hal almıştı. Bu yöndeki gelişim Sayrafî üzerinden Şeyh Hamdullah ile daha ileri bir noktaya taşınmış, daha sonra Osmanlı Dönemi'nde Hâfız Osman (ö. 1110/1698) bu tarzı güzel yazan kişi olarak kaynaklara geçmiştir. Netice itibari ile Yâkût tarzının Osmanlı ekolüne intikali ve gelişiminde tarihi seyir açısından Sayrafî'nin etkisinin kayda değer olduğu açıkça görülmektedir.

Şekil 12

Üç Satır Halinde Yazılan Nesih Hattından Detay



El yazmalarında çok sık karşılaşılan hususlardan biri de kâtip sehivleridir. Bu durum Sayrafî Mushaf'ında nadir de olsa karşımıza çıkmaktadır. Kitabet esnasında unutulan ayetten bir kelime veya daha uzun ibareler muhtelif şekillerde satır kenarlarına eklenmiştir. Bu eklemelerin daha sonradan farklı kişiler tarafından eklenmiş olması kuvvetle muhtemeldir. İbarelerdeki kalem hareketleri ve harf anatomileri ana metinle uyuşmamaktadır. Mushaf'ta dikkat çeken diğer bir husus ise bazı sayfaların sonradan eklenmesidir. 180a, 181b-a ve 182b numaralı sayfalar başkası tarafından yazılmıştır. Kâğıt renkleri arasındaki fark ve yazıdaki gelişim bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. Yazıdaki gelişime bakıldığında sülüs ve nesihteki farklılıklar günümüze oldukça yakın bir tavır gösterir. Muhtemeldir ki Osmanlı'nın son dönemlerindeki bir hattat tarafından yazılmıştır. Türk ve İslam Eserleri Müzesi bünyesindeki Mushaflar için hazırlanmış bir katalogdan bu Mushaf'ın Osmanlı Padişahı II. Mahmud tarafından restore ettirildiğini öğrenmekteyiz. Kuvvetle muhtemeldir ki bu sayfalar 1809 tarihindeki restore esnasında ilave edilmiştir (Farhad & Rettig, 2017, s. 208).

Nesih yazıda *ötre* küçük *vav* (و) formunda kullanılmıştır. Baş kısmında dışa çıkıntı yoktur. *Kesre* (esre) kullanımı *fetha*ya (üstün) göre daha dik açıyladır. *Cezm* işaretleri ise açık formdadır. Ayrıca nesih hattında da *ayn* (ع), *sad* (ص), *ha* (ح) ve *he* (ه) gibi harflere de mühmeller eklenmiştir.

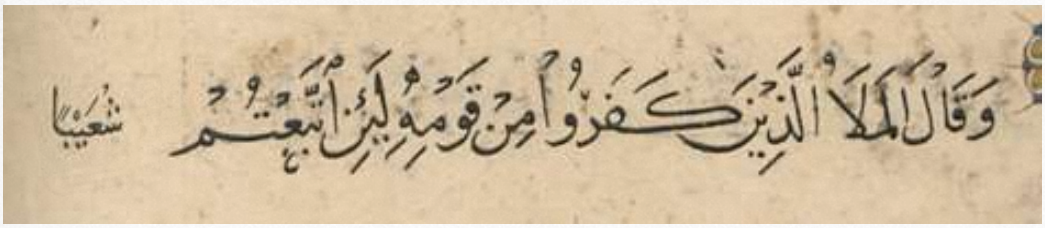
Şekil 13

Sonradan Eklenen Kâtip Sehivi - Örnek 1



Şekil 14

Kâtip Sehivi – Örnek 2.



Ana Metin Dışındaki Yazıların Özellikleri

Mushaf kitabeti geleneğinde sûre başı yazıları, cüz', secde, tahmis, ta'şir ve ketebe/temellük/vakıf kaydı için yazımlar kullanılmıştır. Tasarım açısından en göz alıcı olan sûre başı yazılarıdır. Ardından diğer belirteçler için de genellikle motifle birlikte yazı kullanılır. Bu Mushaf'ta tahmis ve ta'şir işaretleri için yazı; secde ve cüz' yazıları için de motif kullanılmamıştır. Mushaf'ın son kısmında ise sülüs hattıyla kaleme alınan vakıf kaydı mevcuttur. Bu yazılara ait detaylar alt başlıklar halinde incelemeye tabi tutulacaktır.

Sûre başı yazıları.

Bakara, Meryem, Şu'ara, Neml ve Kasas Sûreleri hariç Nebe' Sûresi öncesindeki tüm sûre isimleri muhakkak hattıyla yazılmıştır. Nebe' Sûresi sonrasındaki sûre başları ise bazen muhakkak bazen de meşrik kûfîsi ile yazılmıştır. 272a sayfasında Şurâ Sûresi'nin ismi ise ilginç bir şekilde ilk ayetinde geçen Huruf-u Mukatta'a, yani عسق *ayn-sin-kaf* olarak adlandırılmıştır. Meşrik kûfisi ile yazılan sûre başlarının zemini rûmiyle tezyin edilmişir. Bununla birlikte tezyinatsız olarak yazılan örnekler de mevcuttur. Bu yazılar bazı yerlerde içi boş olarak yazılmış, bazen lacivert ve bazı örneklerde de altınla yazılmıştır. Muhakkak altınla yazılıp orta satıra denk gelen sûre başları ise altın kullanılarak muhakkak hattıyla yazılmıştır. Yine aynı şekilde ilk veya son satıra denk gelen siyah renkli muhakkak satırlarda sûre başları siyah muhakkak hattıyla yazılmıştır. Bakara Sûresi'ndeki serlevha hariç her iki yazı çeşidinde de sûre başı yazıları etrafında cetvel kullanımı söz konusu değildir.

Şekil 15

Bakara Sûresi'nin Meşrik Kûfîsi ile Yazılan Tezyinatlı Sûre Başı Yazısından Detay



Şekil 16

Târık Sûresi'nin Meşrik Kûfisi ile Yazılan Rûmi Tezyinatlı Sûre Başı Yazısından Detay



Şekil 17

İnşirah Sûresi'nin Altınla Yazılıp Siyahla Tahrirlenen Muhakkak Hatlı Sûre Başı Yazısından Detay



Secde-Cüz' yazıları.

Secde ve cüz' yazıları için motif kullanımı tarih içerisinde Mushaf tasarımının alışılagelen özelliğidir. Bazı Mushaflarda bu yazılar kûfî hattıyla yazılmıştır. Fakat çalışmada ele aldığımız Mushaf'ta bu ibareler satır kenarlarına sadece nesih hattıyla yazılmış ve çevresinde motif kullanılmamıştır. Bu durumun benzer örneklerini az da olsa başka Mushaflarda görmek mümkündür. Bu ibarelerin yazımında nesih hattının yazıldığı kalemden daha ince bir kalem kullanılmıştır. Yazım esnasında çok fazla itinanın gösterildiğini söylenemez.

Vakıf / Tamir kaydı.

Mushaf'ın son sayfasında sadece Nas Sûresi yer almaktadır. Sûre'nin alt kısmında ise genişçe bir boşluğun bulunması ketebe kaydının daha sonraki sayfalara bırakıldığını düşündürtmektedir. Fakat günümüze ulaşan ketebe kaydı mevcut değildir. Mushaf'ın Abdullah Sayrafî'ye ait olduğunu 1224/1809 tarihli bir vakıf kaydı üzerinden anlamaktayız. Bu bölüm sülüs hattı ile yazılmıştır. Vakıf kaydı sonunda herhangi bir ketebe kaydı olmadığından kim tarafından yazıldığı maalesef bilinmemektedir. Vakıf kaydının latinize edilmiş hali ise şu şekildedir:

"İş bu Mushaf-ı Şerîf merhum Reisü'l-Hattatîn eş-Şeyh Hamdullah Efendi hazretlerinin hâceleri Abdullah Sayrafî Efendi merhumun hattı olduğu ve Kekbûze kasabasında kâin merhum Gazi Çoban Mustafa Paşa Camii Şerîfi'nde mevzu' ve mahfuz olduğunu, halen tahtgâh-ı serîr-i salatanat ve mesned ârây-ı cihân-ı ma'delet şevketlü, kerametlü Sultan Mahmud Han-ı Sani ibn Sultan el-Gazi Abdulhamid Han eyyede'llanı hilafetehu ila ahiri'z-zaman efendimiz hazretlerinin istima'ı şahaneleri olduğundan manzur-ı hümayun-ı mülükâneleri buyurulmak için mahallinden

Mushaf-ı Şerîf'eri nezd-i cihandârîlerine getürilüp manzûr-ı ayn-ı âsâr-ı hüsrevâne ve pesendide-i tab'ı hümayun-ı padişahaneleri buyuruldık da teberrüken ve teyemmenen Cild'ü şiraze tezhip ve tecdidine muvaffak olup yine cami'i şerîf-i mezkûrde mahalline vaz' ve hıfz olunması hususuna irade-i aliyye-i cihanbânileri Taalluk iden Mushaf'ı Şerîf'tir."

Sene 1224. Cemaziye'l-evvel

Sonuç

Yâkût el-Musta'sımî geleneğine mensup Abdullah Sayrafî, yazdığı Mushaf'ta hem geleneğin izlerini taşıdığını göstermekte hem de hat sanatına yeni gelişmeler sunmaktadır. Geliştirdiği yeniliklerle Yâkût üzerinden Osmanlı'ya uzanan sanat yolculuğunda köprü vazifesi görmüştür. Şeyh Hamdullah'ın geliştirdiği Osmanlı ekolünde Abdullah Sayrafî tarzının etkisi önemli boyutta olduğu görülmektedir. Yâkût tarzı Mushaf tertibi, tahmis ve ta'şir işaretlerinin kullanımı, dikey sayfa tasarımı vb. hususlar Sayrafî'nin daha önceki Mushaf kitabet geleneğini takip eden yönünü göstermektedir. Mühmel harflerin kullanımında da kendi dönemini yansıttığı açıktır.

Sayrafî'nin en önde gelen özelliği Yâkût tarzındaki sert ve köşeli yapıların izalesidir. Bu Mushaf'ta çokça örneklerini görebileceğimiz harf anatomilerindeki ve harflerin birleşim noktalarındaki yumuşaklık dikkat çekicidir. Daha sonra bu gelişim Osmanlı Dönemi'nde Şeyh Hamdullah ve muakkibi Hâfız Osman (ö. 1110/1698) ile daha ileri bir noktaya taşınacaktır. Harflerdeki oran, şâkülî ve ufkî harflerdeki tenasüp ve genel olarak satır düzeni Mushaf'ın önde gelen özelliğidir. Mıstar kullanımı da bu hususa olumlu yönde etki sağlamıştır. Özellikle nesih hattında satır aralıklarının ve kelime arasındaki boşlukların yeterli derecede bırakılmış olması Mushaf'ın hem estetik görünüşünü hem de kıraatini olumlu yönde etkileyecek şekildedir. Sûre başı yazılarında meşrik kûfîsi ve muhakkak hattının kullanılması da Mushaf'a zenginlik katmıştır. Özellikle zemininde altın rûmi tezyinatının bulunduğu kûfî sûre başı yazıları görünüm açısından etkileyicidir. Fatiha ve Bakara Sûresi'nin baş kısımlarında iki farklı şekilde serlevha kullanımı da bu Mushaf'ı tasarım açısından farklı kılmaktadır.

Mushaf'ın sonunda herhangi bir ketebe kaydı mevcut olmadığı için, Mushaf'a ait bilgileri vakıf kaydı üzerinden öğrenmekteyiz. Fakat vakıf kaydı Mushaf'ın yazıldığı tarihten çok daha sonra yazılmıştır. Tarihi süreç içerisinde günümüze ulaşmamış olan herhangi bir ketebe, temellük, vakıf kaydı gibi ibarelerin var olup olmadığı hakkında bilgi sahibi değiliz. Kaynaklarda bu yönde bir bilgi maalesef mevcut değildir. Aklâm-ı sittenin erken dönemlerinde yazılan ve çalışmamızda da bu gelişimi takip ettiğimiz yazı tahlilinin Mushaf araştırmalarına katkı sağlayacağını ve yeni araştırmalara kapı aralayacağını umuyoruz.

Kaynakça

Alparslan, A. (1988). Abdullah-ı Sayrafî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, s. 132). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/abdullah-i-sayrafi

Birışık, A. (2009). Sûre. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 37, ss. 538–539). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/sure

Çetin, N. M. (1995). İslam hat sanatının doğuşu ve gelişmesi. *İslam Tetkikleri Dergisi*, (9), 1–50.

Derman, M. U. (2017). Osmanlı'dan günümüze Kur'an ve hüsn-i hat. *Hat San'atımızın Yüzakı: Amasyalı Şeyh Hamdullah* içinde (2. Basım, ss. 35–46). Diyanet İşleri Başkanlığı.

Farhad, M., & Rettig, S. (2017). *Kur'an sanatı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Işık, E. (1991). Bakara Sûresi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 4, ss. 526–529). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/bakara-suresi

Özdirek, B. (2017). *İbnü'l-Bevvâb Mushafı ve imlâ yapısı* (Master's thesis). Marmara Üniversitesi.

Özkafa, F. (2023). *Osmanlı'dan bugüne hat sanatı* (Ciltli). Kapı.

Serin, M. (1997). Hamdullah Efendi, Şeyh. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 15, ss. 449–452). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/hamdullah-efendi-seyh

Süleyman Sa'deddin, M. (2014). *Tuhfe-i Hattâtîn*. Klasik.

TOPKAPI SARAY MÜZESİNDE BULUNAN TILSIMLI GÖMLEKLERİN TEKSTİL TASARIM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Alara Nur KESKİN[1]

Özet

Türk İslam kültürü, geçmişten günümüze önemini ve öznelliğini koruyarak devam etmektedir. Bu kültürün önemli bir parçası olan Tılsımlı gömlekler; dua, ayet, sembol ve geometrik düzenlemeler ile bezenmiş hem manevi hem de estetik kullanımları olan özel giysilerdir. Giyen kişiyi kötülüklerden, hastalıklardan koruduğuna ve giyen kişiyi savaşta başarılı kıldığına inanılmıştır. Koruyuculuk inancı ile bütünleşen tılsımlı gömlekler, genellikle padişahlar ve din adamları gibi önemli şahsiyetler tarafından kullanılmıştır. Gömlekler, üzerindeki sembol, anlam ve yerleşimleri bakımından dönemin dini, mistik ve kozmolojik inanışlarını ifade eden önemli bir dil oluşturur.

Tekstil tasarım bakımından incelendiğinde tılsımlı gömlekler; yazı, desen, kompozisyon ve malzeme kullanımındaki özgün değerleri ile öne çıkmaktadır. Ayrıca gömleklerde kullanılan sembol, yazı ve kumaş boyama özellikleri, dönemin sanat anlayışına ışık tutar niteliktedir. Çalışma, Osmanlı dönemine ait Topkapı Saray Müzesinde sergilenen tılsımlı gömlekleri tekstil ve yüzey tasarımı bakımından incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, Topkapı Saray Müzesi envanterinden seçilen 3 tılsımlı gömlek şekilsel özellikleri, kullanılan kumaş türü, yazı karakteri, desen yerleşimi ve renk kullanımı bakımından analiz edilmiştir. Bu bağlamda araştırmada; Osmanlı kültüründe metin, sembol ve şekillerin birlikte kullanıldığı bir tasarım üslubu bulunduğunu ve tılsımlı gömleklerin ise bu üslubun aktarımı açısından en nadide örneklerden biri olduğunu ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: tılsımlı gömlekler, İslam sanatları, kumaş sanatı, sembol

[1] Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Erzurum, TÜRKİYE, alaranur.keskin@atauni.edu.tr

An Examination of the Talismanic Shirts in the Topkapı Palace Museum in the Context of Textile Design

Alara Nur KESKİN

Abstract

Turkish-Islamic culture has preserved its significance and subjectivity from past to present. An important part of this cultural heritage, *tılsımlı gömlekler* (talismanic shirts), are special garments adorned with prayers, verses, symbols, and geometric arrangements, bearing both spiritual and aesthetic functions. These shirts were believed to protect the wearer from evil and illness, and to bring success in battle. Often worn by significant figures such as sultans and religious leaders, talismanic shirts reflect a belief system intertwined with protection and divine favor. The symbols, meanings, and placements on these garments form a unique visual and spiritual language that represents the religious, mystical, and cosmological understandings of the period.

From a textile design perspective, talismanic shirts stand out due to their unique application of script, pattern, composition, and materials. The symbols, inscriptions, and fabric-dyeing techniques used in these shirts also shed light on the artistic sensibilities of their time. This study aims to examine talismanic shirts from the Ottoman period, specifically those exhibited in the Topkapı Palace Museum, in terms of textile and surface design. Within this scope, three shirts selected from the museum's collection were analyzed in terms of their formal characteristics, fabric type, script style, pattern layout, and color usage. The research seeks to reveal that Ottoman visual culture embodied a design language in which text, symbol, and form were used together, and that talismanic shirts represent some of the most refined examples of this design approach.

Keywords: Talismanic Shirts, Islamic Arts, Textile Art, Symbol

Giriş

Osmanlı döneminde birçok alanda kullanılan tılsım mühürler, kültür mirasının önemli bir parçası olmakla birlikte, bedeni ruhsal hastalıklardan ve kişinin dileklerini gerçekleştirmek için kullanılan sembollerdir (Tali, 2025). Tılsımlı gömlekler Osmanlı dönemi tarihi boyunca dini inanca bağlı bir koruma görevi gören ve estetik açıdan güçlü bir tekstil ürünü olan önemli bir kültürel miras değerine sahip bir giysi türüdür. Tılsımlı gömlekler üzerine ayet, astrolojik simgeler ve çeşitli sembolik motifler işlenen ve tarih boyunca padişahlar ve önemli devlet adamları tarafından giyilen giysi türüdür. Tılsımlı gömlekler inanış bakımından astrolojik olayların gerçekleştirilmesi amacıyla hem kumaş hazırlığı hem de işleme ve desen kompozisyonu açısından belirli aralıklarla yapıldığından bitmesi 3-4 yıl sürmektedir (Üneş, 2025). Osmanlı döneminde XV. ve XVI yüzyıla tarihlendirilen İslam kültüründeki Tılsımlı gömlekler, manevi inanış, bilim ve sanatsal üslup açısından bir kesişim noktası olmakla birlikte koruyucu nesne görevi görmüştür (Munroe, 2019).

Bu giysi türünün giyilme amacı, giyen kişiyi hastalıklardan, savaşlardan korumak ve güçlü bir beden ve ruh sağlamaktır. Özetle tılsımlı gömlekler, Osmanlı döneminde padişah ve saray mensuplarının önemli olaylarda ve saray mensuplarının savaş veya tören gibi önemli olaylarda kaftan gibi giysilerin içinden koruma amaçlı giydikleri içlik türündeki giysilerdir (Öz, 2020). En erken döneme tarihlendirilen Fatih Sultan Mehmed'in şehzadesi Cem Sultana ait olan Tılsımlı gömlek, XV. yüzyıl sonlarında görülen tezhip ve bezeme sanatlarının yansıtması ve kitabesinin olması nedeniyle önem arz etmektedir (Alpaslan, 2023). Tılsımlı gömleklerin hazırlanma ve üretim aşamaları yıldız ve gezegen konumlarına göre belirlenmiş ve üzerine dua, vefk ve cibir gibi sembolik ögeler işlenmiştir (İmre & Gülaş, 2022)

Tılsımlı gömlekler; yalnızca koruma amaçlı giyilen bir giysi değil aynı zamanda sanat, inanç ve bilgelik beraberliğinden ortaya çıkan eser niteliğinde bir giysi türüdür. El dokuması pamuk, keten veya ipek temelli kumaşlar üzerine hat sanatı ile işlenmiş metinler ve desenlerle birlikte kendine has bir estetik üslup geliştirmiştir. Bu bağlamda gömlekler, tekstil ürünleri ve manevi üslup arasında bir köprü görevi görmektedir. Ancak, padişahların savaşa giderken koruma amaçlı giydiği bu gömleklerde kullanılan kumaşların nasıl sekiz bin çözgü ipliğiyle işlendiği veya nazardan korunmak için işlenen harf ve rakamların işaret ettiği anlamlar günümüzde henüz tam anlamıyla çözülememiştir (Öztürk & Yazar, 2017). Ayrıca, tılsımlı gömlekler veya bu türde yer alan padişah giysilerinden bir tanesinin sahibi öldükten sonra türbesine konulması ve diğer giysilerinin de özenle bohçaya konulup saklanması Osmanlı hükümdarlığının giysilere verdiği önemi belirtmektedir (Atasoy vd., 2001).

Araştırmada, tılsımlı gömleklerin bir sanat nesnesi olarak desenlerini çözümlemeyi, estetik anlayışını araştırmayı ve giysi özellikleri bakımından imcelemeyi amaçlamaktadır. Tılsımlı gömlekler, kültürel sürdürülebilirlik ve tasarımda kimlik anlayışı bakımından önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

Yöntem

Araştırmada, Osmanlı döneminde kullanılan tılsımlı gömlekler tekstil tasarım; biçim, renk, kompozisyon ve giysi özellikleri bakımından incelenmiştir. Çalışmada Topkapı Saray Müzesinde sergilenen üç farklı tılsımlı gömlek nitel bir görsel analiz doğrultusunda incelenerek çıkan sonuçlar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu incelemede, gömleklerde kullanılan

tasarım unsurlarının; renk, desen, malzeme, form ve teknik gibi özelliklerin gelecek tasarımlara ilham vermesi amaçlanmaktadır.

Araştırma Yöntemi ve Sınırlılıklar

Araştırmanın genel ilerleyişi, görsel ve biçimsel çözümlemedir. Bu ilerleyiş tılsımlı gömleklerin yazı, motif ve tasarım düzeninin estetik açıdan bütünselliğini ortaya koymaktır. Tılsımlı gömlekler yalnızca örtünme amaçlı giyilen bir giysi olmadığından, üzerindeki motif, sembol ve yazıların düzeni ve yerleşim biçimini anlamak önem arz etmektedir. Ek olarak, tılsımlı gömleklerin estetik ve desen açısından incelenmesi günümüz tasarım anlayışına yol gösterebileceği niteliği açısından analiz edilmiştir.

Araştırmada, bütünlük sağlanması açısından Topkapı Saray Müzesi ile sınırlandırılmıştır. Topkapı Saray Müzesinde sergilenen 3 adet Tılsımlı gömlek incelenmek üzere seçilmiştir. Gömlekler Osmanlı döneminde hem kimlik belirleyici bir unsur hem de koruyucu anlamda kullanılmıştır.

Bulgular ve İnceleme

Yavuz Sultan Selim'e Ait Tılsımlı Gömlek

Bu tılsımlı gömlek, Topkapı Saray Müzesinin Seferli Koğuşunda 13/1133 envanter numarası ile sergilenmektedir. Topkapı Saray Müzesi'nde sergilenen Kanuni Sultan Süleyman'ın şehzadesi Yavuz Sultan Selim'e ait olan Tılsımlı gömlek 1564-1565 yılları arasına tarihlendirilir. Bu tılsımlı gömlek pamuklu ve ipek liflerden üretilmiş ve üzerine mürekkep ve altın yaldız boyalar ile yazı-resim uygulaması yapılmıştır. Üzerine yapılan desen ve sembol işlemeleri ve yüksek kalitedeki ince kumaşı ile birlikte Osmanlı dönemi tekstil anlayışı açısından dikkat çekici özelliğe sahip bir tılsımlı gömlektir.

Şekil 1

Yavuz Sultan Selim'e İthaf Edilen Tılsımlı Gömlek, Topkapı Saray Müzesi T.C. Milli Saraylar İdaresi Başkanlığına Aittir.



(Fotoğraf: Alara Nur Keskin)

Malzeme ve teknik özellikler.

Yavuz Sultan Selim'e ait olduğu düşünülen bu gömlek, yüksek kalitede pamuklu ve ipek kumaş üzerine hazırlanmıştır. Doğal ve ince lifler ile dokunmasının sebebi, nefes alabilir bir yapıya sahip olması ve boyayı iyi tutmasıdır. Gömlek üzerine yazılan dualar, fırça ve kamış kalem ile uygulanmıştır. Yüzeyde kullanılan yazı ve desenlerde ağırlıklı olarak; siyah, kırmızı, detaylarda ise kırmızı renkler görülmektedir. Bunun nedeni dönemin doğal boyama kültürü ile ilişkilendirilmektedir. Dönem doğal boyamacılık özelliğinde, boyaların bitkisel kaynaklı olduğu bilinmekle birlikte, Türk kırmızı renk tonu ile ünlenen kök boya (*Rubia tinctorum*) kırmızı yüzey boyamalarında tercih edilmektedir.

Desen ve kompozisyon.

Tılsımlı gömleğin kumaş yüzeyi bütün olarak düzenli bir yazı ve sembol tasarımı ile bezenmiştir. Kompozisyon düzeni gömleğin biçimsel özellikleri dikkate alınarak merkezden dış hatlara, yani gömleğin çevresine doğru yayılan bir yapıya sahiptir. Yavuz Sultan Selim'e ait bu gömleğin ön yüzünde; "Bismillah, Fatiha ve Ayet-el Kürsi" ayetleri koruma amaçlı bulunmaktadır. Arka yüzünde ise, Allah'ın 99 ismi dairesel bir düzende işlenmiştir. Bu tasarımsal ahenk ve düzen, tekstil tasarım bakımından ele alındığında, desende tekrarlılık ve ritim ögelerini belirgin biçimde yansıtmaktadır.

Renk özellikleri.

Koyu ve belirgin renkler ile işlenen yazılar ve desenler, dokunan kumaşın açık doğal rengine karşın belirgin bir renk görünümü oluşturmaktadır. Böylece, üretilen gömleğin üzerindeki yazıların hem okunabilirliği artmış ve manevi açıdan bir belirginliği vurgulamıştır. Genelde dönemin Tılsımlı gömleklerinde kullanılan renkler birbiri ile benzerdir, ancak bu renkler de genellikle güç koruma ve ilahi gücü temsil eder.

13/1137 Numaralı Tılsımlı Gömlek

Seçilen bir diğer tılsımlı gömlek, Topkapı Saray Müzesinin Seferli Koğuşunda 13/1137 envanter numarası ile sergilenmektedir. Tam olarak kime ait olunduğu bilinmemekle birlikte, söz konusu tılsımlı gömleğin Osmanlı dönemi Saray mensupları tarafından giyildiği düşünülmektedir. Gömlek üzerine işlenen dualar ve ayetler ile donatılarak estetik inanç düzenli ile dönemin sanat görüşünü en iyi biçimde temsil etmektedir. Tılsımlı gömleğin yüzey tasarımında mistik sembol ve biçimsel uyum birlikte kullanılmıştır.

Şekil 2

13/1137 Numaralı Tılsımlı Gömlek Ön Görüntüsü, Topkapı Saray Müzesi T.C. Milli Saraylar İdaresi Başkanlığına Aittir.



(Fotoğraf: Alara Nur Keskin)

Şekil 3

13/1137 Numaralı Tılsımlı Gömlek Arka Görüntüsü, Topkapı Saray Müzesi T.C. Milli Saraylar İdaresi Başkanlığına Aittir.



(Fotoğraf: Alara Nur Keskin)

Malzeme ve teknik özellikleri.

Bu Tılsımlı gömlek ince yapılı pamuklu kumaştan üretilmiştir. Yazılar genel üretim anlayışı olarak direkt kumaş üzerine fırça ile desen ve yazı uygulaması yapılmıştır. Bu teknik,

Osmanlı dönemi saray atölyelerinde yaygın olarak kullanılan yazı ve desen işleme yöntemleriyle paralellik göstermektedir. Yazılar mürekkep ve altın yaldız boya ile işlenmiş olup, kullanılan malzemeler dönemin yüksek kaliteli doğal pigmentleriyle hazırlanmıştır. Gömleğin kumaş yapısı, hem yazıların net bir biçimde görünmesini sağlamakta hem de giysinin hafif ve rahat bir kullanım sunmasına olanak vermektedir.

Desen ve kompozisyon.

Seçilen tılsımlı gömleğin desen düzeni ise sistematik bir düzendedir. Desen düzeni verev hatta ilerlemiş ve gömlek yüzeyinde dengeli ve eşit dağılmıştır. Dağılım dengesinin ise merkezden dış hatlara doğru ilerlediği gözlemlenmiştir. Desen özelliği olarak ise, geometrik desenler bulunmaktadır.

Renk özellikleri.

Genel olarak tüm tılsımlı gömleklerde olduğu gibi seçilen gömlekte de altın yaldız, kırmızı, mavi ve siyah renkler hakimdir. Önceki gömlekten farklı olarak, yazılar kırmızı ve mavi ile de yazılmış ve bir kontrast oluşturulmuştur. Altın yaldız yoğunlukta olup genelde desen konturu olarak kullanılmıştır.

13/1184 Numaralı Tılsımlı Gömlek

Topkapı Saray Müzesi Koleksiyonu'nda Seferli Koğuşunda bulunmakta olan 13/1184 numaralı Tılsımlı Gömlek, XVI. yüzyıla tarihlendirilir. Tam olarak kime ait olduğu bilinmemekle birlikte, Osmanlı Saray mensuplarının giydiği tahmin edilmektedir. Form açısından yaygın olan gömlek geniş kollu ve yaka kısmındaki yazılı alanlarıyla dikkat çekmektedir.

Şekil 4

13/1184 Numaralı Tılsımlı Gömlek, Topkapı Saray Müzesi T.C. Milli Saraylar İdaresi Başkanlığına Aittir.



(Fotoğraf: Alara Nur Keskin)

Malzeme ve teknik özellikleri.

Tılsımlı gömlek, ince iplikler ile pamuklu kumaştan üretilmiştir. Diğer seçilen gömleklerin teknik özelliklerinde de görüldüğü gibi, yazılar ve motifler fırça ve mürekkep ile çizilmiştir.

Desen ve kompozisyon.

Seçilen bu gömleğin desen anlayışında ise, yaka çevresi, kol ağzı ve ön ortasında yaygınlaşan bir desen akışı görülmektedir. Yaka çevresi ve ön ortasında işlenen desen ve yazılar dikdörtgen hat içerisine yerleştirilmiştir. Etek ucu kısmında ise, bitkisel motiflerin yer aldığı örüntü düzeninde ilerleyen desenler bulunmaktadır. Gömleğin yaka ve kol hatlarında kare formların içinde her biri bağımsız ilerleyen tılsım bezemeleri bulunmaktadır.

Renk özellikleri.

Gömlek genelinde, siyah, mavi ve altın rengi ağırlıkta kullanılmıştır. Döneme atfedilen gömleklerin renk analizine bakıldığında ise, sanat anlayışı ile bütünleşen ortak bir üslup geliştirildiği görülmektedir.

Sonuç

XVI. yüzyıl Osmanlı döneminde kullanılan bu Tılsımlı gömlekler, inanç mekanizmasının sanat üslubu ile birleştiği bir eser niteliğindedir. Topkapı Sarayı'nın Seferli Koğuşunda yapılan araştırma sonucunda, seçilen üç gömleğin de yalnızca birer iç giyim değil, aynı zamanda koruyucu anlama sahip önemli nesnelerdir. Tılsımlı gömlekler dönemin dini, estetik ve kültürel yanını en iyi şekilde yansıtan sanat eserleridir. Tasarım unsuru olarak yazı, dua, sembol ve renk üslubunun bütünleştiği gömlekler, çok katmanlı bir tasarım dilini ortaya koymaktadır.

Araştırmada tekstil tasarım açısından ele alınan üç tılsımlı gömlek yazı, desen yerleşimi, kumaş türü ve renk tercihleri açısından incelenerek kapsadığı önemli sanatsal üslup ortaya konmuştur. Bu kapsamda, birçok farklı sanat üslubunun birlikte kullanıldığı gömlekler, dönemin çok yönlü bir estetik anlayışı olduğunu ortaya koymuştur.

Sonuç olarak tılsımlı gömlekler İslam Sanatı kapsamında sunulabilecek en önemli örneklerden olmakla birlikte, bu anlayışın temsili noktasında önem arz etmektedir. Bu nedenle araştırmanın tılsımlı gömleklerin tekstil tasarım üslubu açısından bir kaynak olması amaçlanmaktadır.

Kaynakça

Alpaslan, S. A. (2023). *Padişah elbiseleri koleksiyonu*. Topkapı Sarayı.

Atasoy, N., Denny, W. B., Mackie, L. W., & Tezcan, H. (2001). *İpek: Osmanlı dokuma sanatı*. Azimuth Editions Limited / TEB İletişim ve Yayıncılık.

İmre, H. M., & Gülaş, S. B. (2022). Stars and planets as a divine source of design: Talismanic shirts. *Partium Journal of Arts and Humanities, 10*(2), 69–86.

Munroe, N. H. (2019). Wrapped up: Talismanic garments in early modern Islamic culture. *Journal of Islamic Archaeology, 6*(1), 1–20.

Öztürk, H., & Yazar, T. (2017). Dokuma ve motif özellikleri açısından sembolik değer olarak Osmanlı padişah kaftanları ve şifreleri. *Researcher: Social Science Studies, 5*(3), 148–168.

Öz, E. (2020). Tılsımlı gömlekler ve kam kıyafetleri bağıntısı. *Sanat ve Tasarım Dergisi, (25),* 237–248.

Tali, Ş. (2025). Anadolu müzelerinden bazı örneklerle Osmanlı tılsım mühürleri. *Sanat Tarihi Yıllığı, 34,* 352–385. İstanbul Üniversitesi.

Üneş, Ş. (2025). Tılsımlı gömleklerin grafik tasarım açısından incelenmesi. *Akademik Sanat*, (24), 91–108.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

SACRED GEOMETRY AND PRINCIPLES OF ISLAMIC ART IN TRADITIONAL KILIMS

Amila Smajović[1]

Abstract

This paper analyzes traditional kilims, with particular focus on Bosnian kilims, through the lens of visual-aesthetic and communicological values. This scholarly research explores the origins and structure of various geometric motifs which are combined on the surface of the kilim according to specific patterns and principles rooted in the Golden Ratio (divine proportion). The principle of perfect proportion reveals the forgotten world of sacred geometry, which is not merely a formal aesthetic concept but a spiritual matrix woven into every row and form of traditional kilims. The study emphasizes that kilims represent not only aesthetic but also spiritual artifacts, reflecting a deep interconnection between geometric motifs, their composition, and the fundamental principles of Islamic art. Within these forms, one can recognize the core principles of Islamic aesthetics and metaphysics, including: the principle of *tawhid* (Divine Unity), the principle of Divine transcendence and immanence, the principle of infinity, the principle of Divine beauty (*al-jamāl*), the principle of cosmology and angelology, and the principle of the connection between Earth and Heaven. The analysis is grounded in the theoretical foundations of traditional Islamic philosophy of art (Nasr, Burckhardt, Guénon), as well as in contemporary approaches to semiotics, hermeneutics, and visual communication. In this context, the traditional kilim—especially the Bosnian kilim—transcends its usual classification as a mere rural, folkloric, or decorative craft. The paper draws a distinction between traditional art, which derives from the metaphysical spirit of tradition, and folkloric or secular art, within which kilims have been categorized over the past century. Thus, traditional kilims are revealed as instruments of meditative recollection of the cosmic order, where every motif, every line, and every composition participate in a spiritual glorification of the Divine. This perspective elevates kilims beyond the category of ethnographic artifact and places them within the domain of visual theology. The kilim, as a geometric map of existence, symbolically unites the aesthetic, the ethical, and the spiritual. In doing so, it affirms the true purpose of Islamic art: to express spiritual content through form and to guide the viewer toward contemplation of Divine Reality. In this light, the traditional kilim preserves the spirit of *hikmah* and remains an authentic bearer of universal messages that transcend time, space, and cultural boundaries. The aim of this paper is to draw attention to these (forgotten) values of traditional kilims.

Keywords: Traditional kilims, traditional art, golden ratio, divine proportion, sacred geometry, principles of Islamic art.

[1] Prof. Dr. Amila Smajović is a visual artist, communication scholar, and researcher who has been studying traditional kilims for thirty years. She is the author of the books *Duh bosanskog ćilima* (2024) and *Spirit of the Bosnian Kilim* (2025). amilasmajovic92@gmil.com Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

Introduction

Traditional kilims, woven using the *klečanje* (also spelled *klječanje*) technique, which allows both sides of the textile to remain smooth, abound in geometric motifs and harmonious color compositions. These very features inspired me to analyze the kilim as a work of art and to apply a visual–aesthetic analysis to traditional kilims, with particular attention to Bosnian examples. I devoted special attention to the study of individual geometric motifs. I soon noticed that these motifs, when drawn, adhere to certain visual principles such as symmetry and proportion. I also observed that the same pattern of symmetry and proportional balance recurs within the overall composition of motifs—leading me to conclude that a certain rule, or in artistic terms, a *canon*, governs the design of different *mustre* (patterns) or *šare* (ornaments) on kilims.

This very rule has allowed identical or similar patterns to be repeated across different regions and time periods, granting traditional kilims a sense of continuity and timelessness—one of the cornerstones of Islamic art. I sought to answer when and how these various *mustre* emerged on traditional kilims, and what creative force or driving principle led to the creation and endurance of these geometric compositions and motifs. When, I wondered, did the geometric style in art first develop? Since kilims are made of wool, a perishable material, traditional examples could not serve as enduring artifacts.

Searching for the earliest manifestations of the geometric style, I ventured far into the past and recognized that as early as the Paleolithic era, basic geometric forms such as the zigzag line, the rhombus, and the straight line appeared incised on rocks and bones. The first complex geometric compositions emerged in the Neolithic period, particularly on ceramic vessels. Tracing the development of geometric motifs and their compositions from the Neolithic era to traditional kilims, I observed the persistence of the same "schema," the same visual language, and the same communicative principles.

Geometric forms and their methods of combination do not exist as visible patterns in nature; rather, they arose from a purely creative process—one that could only have been conceived through intellect, and certainly not as the product of a single individual or weaver.

This realization led me to understand that most traditional kilims constructed from geometric motifs embody universal principles that guide us into the realm of universal beauty and timeless values—those that transcend time and endure—which is a fundamental characteristic of Islamic traditional art.

In order to demonstrate the connection between universal geometry and Islamic art, using traditional kilims as a case study—with particular emphasis on Bosnian traditional kilims—I first began to investigate the historical origins of the geometric style.

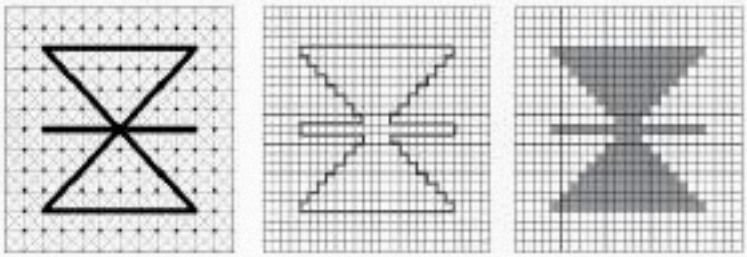
Geometric Style and Universal Geometry

Geometric motifs first appeared engraved on cave walls and carved into bones during the Paleolithic era. The development of geometric motifs and compositions featuring these motifs can be traced on ceramic vessels from the Neolithic period. On the territory of present-day Bosnia and Herzegovina, the Butmir Neolithic culture emerged, and for the purpose of comparison I examined the geometric motifs and compositions found on ceramics from this cultural group alongside those

found on *ponjave* and traditional kilims. However, a legitimate question arises as to whether ceramic vessels were indeed the first medium for the development of the geometric style, considering that creating such designs on curved surfaces required knowledge of the quadrature of the circle. Scholars such as Kekulé have argued that the geometric style developed through weaving techniques—specifically within the grid-like space created by the horizontal lines of the weft and the vertical lines of the warp, which together form a network.

Figure 1

Drawing of a Geometric Grid for Kilim Composition

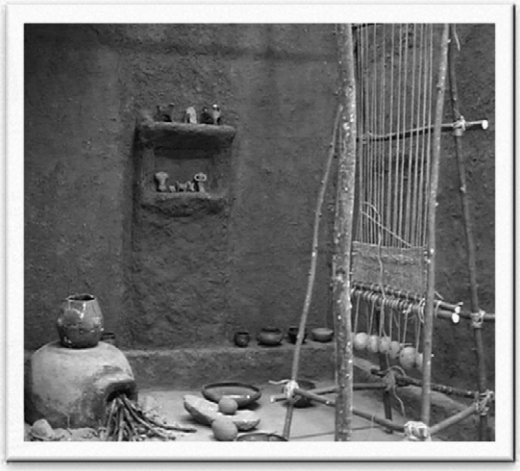


(Drawing by Smajović, 2024)

If weaving techniques enabled the emergence and development of the geometric style, the question arises: where and when did the first weaving techniques appear on the territory of Bosnia and Herzegovina? In the National Museum of Bosnia and Herzegovina in Sarajevo, a replica of the earliest primitive looms is exhibited. Furthermore, the discovery of stone loom weights at the archaeological site of Okolište near Kakanj, in central Bosnia, indicates that weaving was already a developed practice during that distant Neolithic period (Kujundžić-Vejzagić, 2009, p. 63).

Figure 2

Reconstruction of a Neolithic Weaving Loom

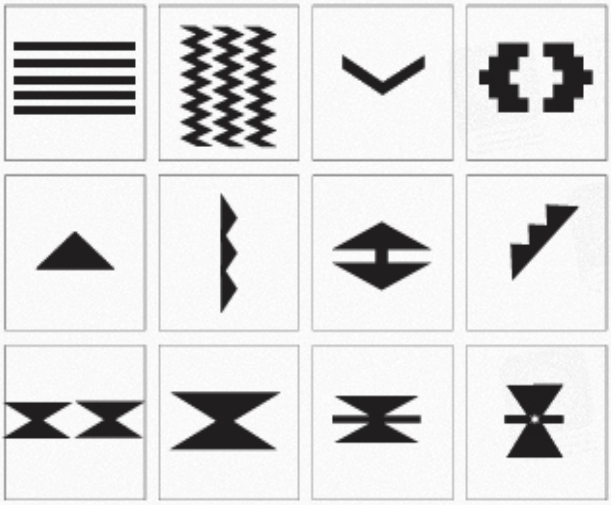


(Smajović, 2024)

The simplest geometric motifs found on ceramic vessels from the Neolithic period include: the straight line, the zigzag line, the triangle motif, the comb motif, the rhombus motif, the bow motif, the ear-of-grain motif, the checkerboard motif, and similar forms.

Figure 3

Simple Geometric Motifs

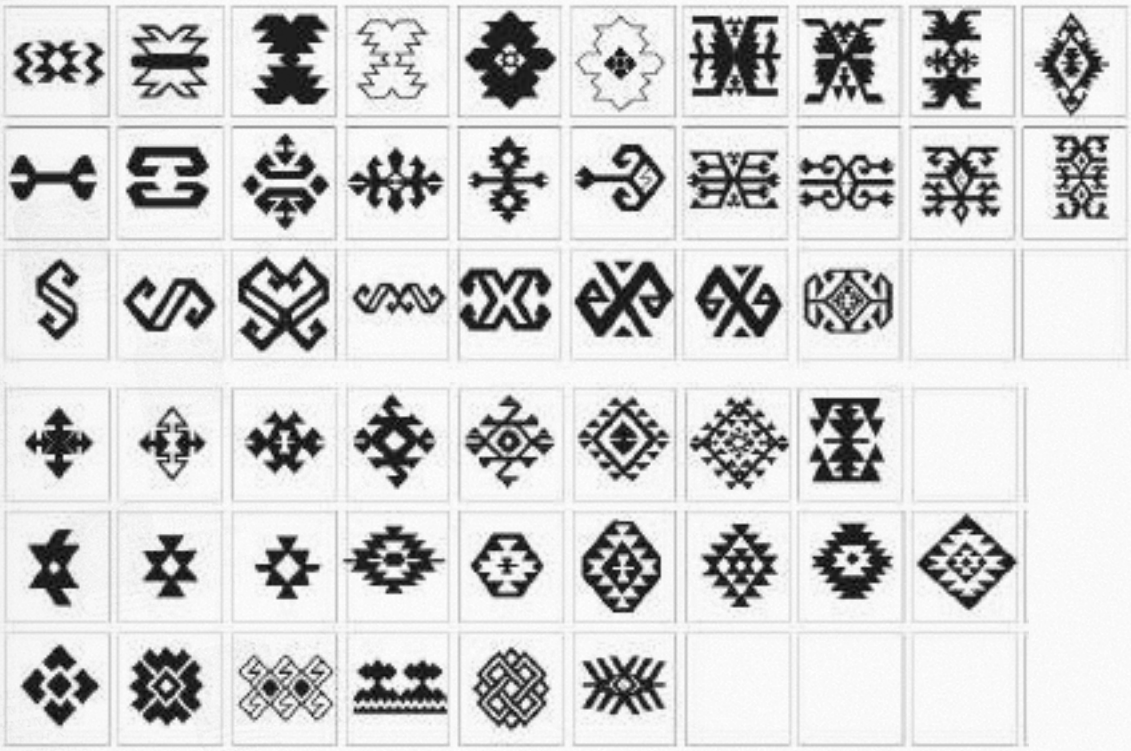


(Drawing by Amila Smajović, 2018)

This group of motifs appears on simple woven textiles such as *ponjave*, which are primarily composed of horizontal stripes, lines, or bands (*zatke*), with motifs positioned between the stripes. It may be assumed that *ponjave* were woven as early as the Neolithic period; however, with the increase in loom width, larger *ponjave*, floor coverings, or *karpeti* were produced. The *karpet* or *šarenica* is considered to be the earliest form of the Bosnian kilim (Vladić-Krstić,1978, p. 231). The appearance of complex geometric motifs such as the *hook* motif, *star* motif, *ram's horns*, *elibelinde* or *kuver*, *turtle*, *flower*, *dragon*, *bird*, *mihrab* motif, and the *tree of life*, found on traditional Bosnian kilims, is associated with the arrival of the Ottomans. They introduced a new way of life, a new tradition, and facilitated the spread of Islam.

Figure 4

Complex Geometric Motifs



(Drawing by Amila Smajović, 2018)

With the Ottomans came the introduction of larger looms and the increasing complexity of compositions and patterns. It may be said that, through their intricate ornamental structures, traditional kilims produced during this period reached the pinnacle of ornamentation and the highest development of the geometric style. From that time onward, traditional kilims have been recognized as works of Islamic art. In order to understand what connects traditional Bosnian kilims with Islamic art, I conducted a visual analysis—examining the compositional principles of traditional kilims, with particular emphasis on Bosnian examples.

Figure 5

Traditional Kilim with the Kola Motif



(Smajović, 2024)

Figure 6

Traditional Bosnian Kilim with Three Kola (Rhombus) Motifs



(Smajović, 2024)

Compositional Principles in Traditional Kilims

Fundamental Principles of Universal Geometry

A well-organized visual composition is always structured according to certain compositional principles. In traditional kilims, the fundamental artistic principles are clearly discernible: the principle of symmetry, the principle of contrast, the principle of balance, and the principle of proportion—with particular emphasis on the golden ratio as a universal measure of harmony. These artistic principles, which govern the organization of motif compositions in traditional kilims, including the traditional Bosnian kilim, represent the principles of universal geometry, founded upon the mathematical laws of spatial and formal organization (Smajović, 2025, p. 310).

The principle of symmetry.

The repetition or transformation of a form along a specific axis is called *symmetry*. Symmetry ensures balance among forms that share the same space. It implies that individual parts of a form must be proportionate to one another and connected within a clearly organized order.

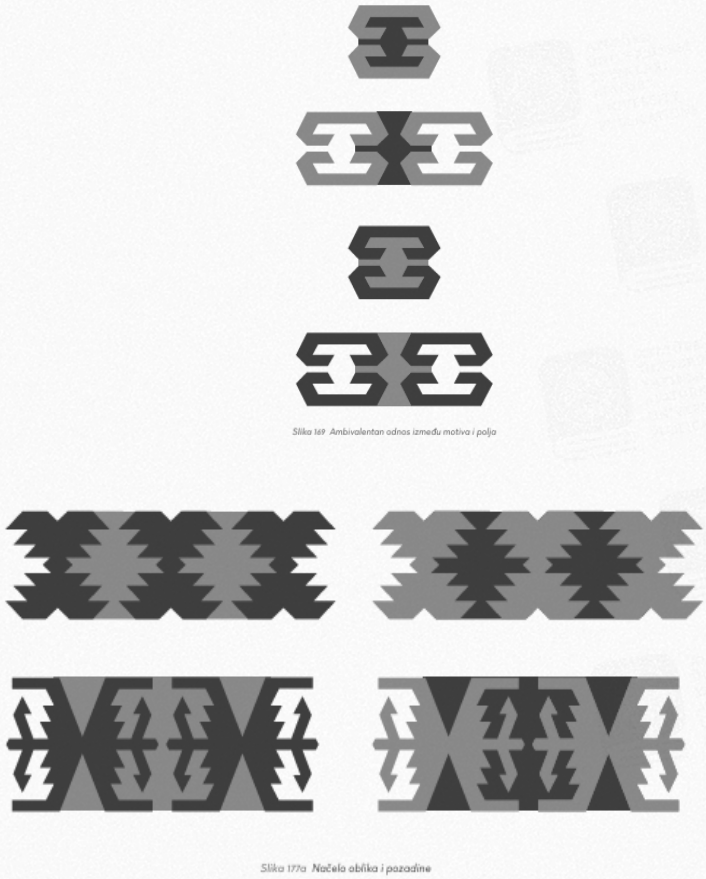
Symmetry can appear in several forms:

- Reflective (axial) symmetry – a form can be divided into two parts that mirror each other, like an image in a mirror.
- Rotational symmetry – a form can be rotated around a single point without altering its overall appearance.
- Translational symmetry (repetition) – a form can be repeated in a linear sequence without changing its structure.
- Scaling symmetry – a form can be enlarged or reduced while preserving its proportional relationships.

In the context of traditional kilims, all the aforementioned forms of symmetry appear within the composition of geometric motifs—both individually and in groups—functioning as the fundamental organizational code of the composition. It is precisely through the principles of symmetry that the entire composition attains its sense of harmony and balance.

Figure 7

Principles of Symmetry



(Drawing by Amila Smajović, 2024)

Proportion and Ratio

The second principle, equally fundamental, is the *principle of proportion*. Proportion denotes the relationship in size between two forms positioned in relation to one another within a space. Balance is not disturbed even when one form is twice, three times, or several times larger than the other—so long as the relationship between them remains consistent. Proportional relationships become more complex as the number of forms on the compositional surface increases. Mathematically, two quantities are proportional if the change in one maintains a constant ratio to the change in the other. *Proportion*, or *ratio*, indicates how many times one quantity is contained within another. The most well-known ratio is the *Fibonacci sequence*, in which each number represents the sum of the two preceding ones:

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89...

The relationship between successive numbers in the Fibonacci sequence approaches a value known as the *golden ratio*.

The golden ratio or the divine proportion.

The *golden ratio* (a : b = (a + b) : a) represents a relationship in which the smaller part relates to the larger in the same way that the larger relates to the whole. Its numerical value is:

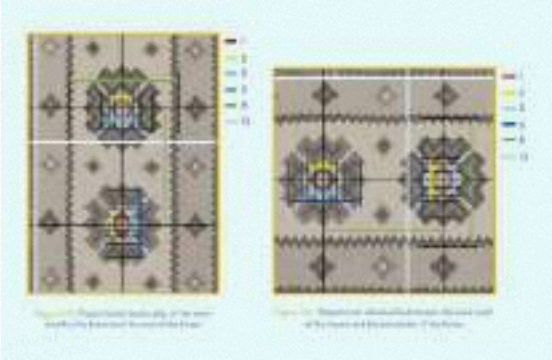
φ=1+52≈1,618\varphi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} \approx 1,618φ=21+5≈**1,618**

The *golden ratio* is present in the structure of the human body, in crystalline forms, in the branching of trees, in the arrangement of leaves, in floral spirals, and in many other patterns found in nature. In art, it has been used as a fundamental canon, particularly in the architecture of ancient Greece, the Renaissance, and the Islamic cultural sphere. In Islamic architecture, the most renowned example of the application of the golden ratio is the Alhambra complex.

This principle is also found in the structure of Persian carpets, richly decorated ceramic vessels, and traditional Bosnian ornamentation. The golden ratio is regarded as the *divine proportion*, while the geometry created according to the principles of *universal geometry* is considered *sacred geometry*. The presence of the golden ratio in traditional kilims—and especially in Bosnian kilims—points to the immense importance these textiles hold within Islamic art, even though this role may not have been fully recognized until now (Smajović,2025,320-337).

Figure 8

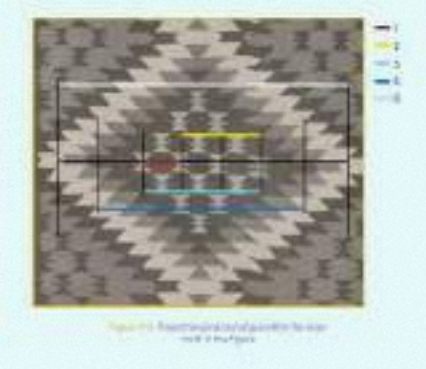
The Golden Ratio in Traditional Bosnian Kilims



(Drawing by Amila Smajović, 2024)

Figure 9

The Golden Ratio in Traditional Bosnian Kilims



(Drawing by Amila Smajović, 2024)

Universal Geometry and Sacred Geometry in Tradition and Traditionalism

Traditional art in the territory of Bosnia and Herzegovina—from Neolithic ceramics to kilims—was created according to the principles of *universal geometry*, where tradition is connected with the sacred, and the sacred with the universal, the permanent, and the eternal. What, then, are the enduring values that arise from universal geometry, and what is the shared constant among artistic expressions that emerged within different traditional frameworks and across different periods of time?

The traditional kilim represents a *sacred space*, and the term *sacred* encompasses "all traditional manifestations that are in direct relation to spiritual matters—that is, to religious and initiatory customs and works that are sacred in their very nature and possess a symbolism of a spiritual character." (Nasr, 2005, p. 77).The traditional way of life and the traditional understanding of reality are inseparable from the sacred, yet "they are not identical," as Nasr explains, adding that "it is possible to have an art of apparently 'worldly or earthly characteristics' and yet it still remains traditional." (Nasr, 2005, p. 77). "The sacred, in itself and in its manifestations in the external world, is that which carries the spirit of divine reality" (Nasr, 2007, p. 114).The only source of artistic creativity can come "from above," from the spiritual reality (*ruh*) that is recognized by the human soul (*nafs*). "The sacred is everything that serves as a stimulus, as an inspiring means for man's return to the spiritual world. […] It is an echo from the heavens that reminds the earthly, worldly man of his celestial origin and primordial essence" (Nasr, 2005, p. 79). The role of the kilim in mosques and in the homes of believers is to represent a spiritual and sacred space—the kilim as a reflection of the heavens upon the earth (*the reflection of the Arsh upon the Farsh*). The traditional man who created it was fully aware of his belonging to the cosmic and spiritual vertical. In creating an artistic work, the traditional artisan expressed obedience and devotion to the spirit that inspired him.

The process of making kilims that are both sacred and traditional is impossible without an understanding of the sources of inspiration. But how did the traditional artist attain such understanding? The art of the kilim requires skill and a deep knowledge of weaving techniques; however, technical mastery alone does not define the universal character of the kilim. Craftsmanship, artistic skill, and creativity—that is, art itself—must be integrated into a single whole in order for a traditional kilim to be properly woven according to its inherent principles."There are no separate arts and crafts; the two are one and the same" (Nasr, 2005, p. 79). For a clearer understanding of this thesis by Nasr, it is important to explain that artisans in the past were organized into guilds (*esnafs*) and maintained close connections with Sufis and Sufism. "Guild masters were initiated into the secrets of Sufism and were taught the metaphysical and cosmological doctrines that shaped and formed the foundation of the symbolism of Islamic art" (Nasr, 2005, p. 82).The knowledge acquired by the masters was passed on to their apprentices and fellow craftsmen, and as Nasr describes it, "a work created by a so-called uneducated craftsman possesses greater depth and intelligence than many so-called educated observers are able to comprehend" (Nasr, 2005, p. 83). Thus, there is no such thing as the accidental creation of an artwork—or of a kilim. There is neither personal inspiration nor individual artistic expression. What exists is the definition of a *collective artistic expression* his concept refers to works of traditional art that arose from clearly defined rules known as *usul* (principles or methods) These rules must be observed, for they are a reflection of divine wisdom in creation. Any deviation from them constitutes a departure from the fundamental principles of Islamic spirituality.

The separation of art and craft as an integral whole that once served spiritual purposes did not mark the end of craftsmanship, nor the end of art in the general sense of these terms. Their divergent paths and disconnection from the spiritual opened a space for a different kind of activity—one that can be regarded as profane and anti-traditional—reducing the art of the *kilim* to mere

decoration. The absence of the vertical dimension (*ruh*) and its reflection upon the horizontal dimension (*nafs*) signifies the absence of the sacred and the traditional. Nasr explains that "in the traditional view of the universe in general, and of the Islamic universe in particular, reality is multistructural—that is, it possesses several levels of existence. In Islam, the highest level belongs to God, the second to the angelic (malakutic) and psychic world, and the last to the physical world. Man lives in the physical, material world, but is at the same time surrounded by all the higher levels of existence" (Nasr, 2005, p. 76). Artists of Islamic art were forbidden to depict the visible, material world in their works, as it represents only one level of the totality of reality. Therefore, Islamic art did not emerge as a result of a "prohibition against depicting reality," as is often superficially interpreted in the West—where any prohibition is seen as undemocratic or primitive—but rather as a process through which the multistructural nature of reality can be understood. Islamic art, and thus traditional *kilims* as well, create a multistructural reality by adhering to and reflecting the principles of Islamic spirituality.

The Principles of Islamic Art

The principles of Islamic art arise from its metaphysical foundation and spiritual worldview. Unlike art that imitates the external world, Islamic art reflects the inner order of the universe—its divine harmony, geometry, and unity. Its purpose is not representation, but remembrance (dhikr) of the sacred. We shall list only some of the principles of Islamic art.

The Principle of Unity

The fundamental truth of Islamic belief is encapsulated in the *shahada* — the testimony that God is One and Unique, and that all created existence belongs to Him. All forms and beings originate from Him and ultimately return to Him; thus, the organic unity of the world signifies the integration of spirit and matter, of multiplicity within the One, and of the One within multiplicity.

Symbols of unity are manifested in the circle, concentric circles, the star, the ellipse, the spiral, as well as in the rhombus and stepped-rhombic sequences. In traditional *kilims*, compositions frequently lack a single, centralized motif: the surface may expand infinitely from several latent centers, visually expressing the omnipresence of the One within the Unity.

Figure 10

Traditional Bosnian Kilim with Kola (Rhombus) Motifs.



(Smajović, 2024)

The Principle of Transcendence and Immanence

God is transcendent (independent of the created world) and at the same time immanent (present in all creation). This relationship in art is manifested through the non-representation of the Invisible: God resembles nothing. The visible emerges in relation to emptiness — an "absence" that points to the One "beyond" things. Emptiness is a symbol of Divine transcendence and nearness. On the *kilim*, this is expressed through the relationship between motif and background: active and inactive space, full and empty, visible and invisible. The same relationship is transferred to the architectural space in which the *kilim* resides (home, mosque): the "unclutteredness" and openness of space mediate the experience of Unity.

Figure 11

Traditional Bosnian Kilim with a Bosnian Pattern



(Smajović, 2024)

The Principle of Divine Infinity

The Qur'anic principle of constant remembrance (*dhikr*) is visualized through geometric motifs that can be infinitely repeated and extended in all directions within a finite surface. The rhythm of repetition, reflection, and translation creates a sense of spatial infinity in harmony. In Bosnian *kilims*, geometric sequences (such as the rhombus and stepped *kola*) predominate, and by interlinking with one another, they form the simplest visualization of infinite expansion.

Figure 12

Traditional Bosnian Kilim with Kola (Rhombus) Motifs



(Smajović, 2024)

The Principle of Divine Unrepresentability

From the heart of *Tawḥīd* arises the prohibition of anthropomorphic representation. Knowledge is attained through turning toward Absolute Reality, which in art signifies abstraction: geometric and stylized forms, combined with strictly organized ornamental systems (repetition, symmetry, rhythm), create a balanced and harmonious order. The mathematical principle of organization (the warp and weft grid, proportion, symmetry) reflects the "archetypal reality" of the One—unchanging beneath the mutable forms of the phenomenal world.

Figure 13

Traditional Bosnian Kilim Featuring the Sandučar Pattern



(Smajović, 2024)

The Principle of Divine Beauty

"Allah is Beautiful and loves beauty" — a well-known saying of the Prophet transmitted in Muslim's collection of hadiths. One of Allah's Beautiful Names is *Al-Jamīl* (The Beautiful). Beauty, according to Islamic thought, is a Divine attribute present in the cosmos, nature, humankind, and human works. Therefore, the works of Islamic art aspire to the beauty of form and color; traditional *kilims* — including the Bosnian ones — bear witness to this aesthetic orientation.

The Principle of Cosmology and Angelology

The spiritual vertical (*axis mundi*) connects all levels of existence with the One. In mosque architecture, the dome symbolizes the Divine Throne; the walls mediate the angelic realm; and the foundations and floor (upon which the *kilim* lies) represent the material world. On the *kilim*, the motif of the *axis mundi* most often appears as the Tree of Life—sometimes stylized to the point of abstraction, yet always retaining the same symbolic function of linking the various levels of being.

Figure 14

Traditional Bosnian Kilim with the Stolački Kulovi Motif



(Smajović, 2024)

The Principle of Heaven and Earth

Within the mosque interior, the floor covered with *kilims* is integrated into the divine cosmos. In the act of prayer, the believer assumes the primordial vertical in relation to the cosmic axis of space; by touching the ground with the forehead (*sujūd*), the floor and *kilim* acquire a sanctified character. Symbolically, the *kilim* represents the Earth, while its ornamental structure reflects the Heavens. Even in the believer's home — as an extension of the mosque space — the *kilim* retains its spiritual status: its order of motifs manifests the structure of the Invisible and the All-Present Creator. Movement through this space requires respect and purity, which explains the custom of removing one's shoes.

Conclusion

Islamic art is fundamentally geometric, non-representational, and abstract. The roots of abstract geometry can be traced back to the time of Pythagoras. It should be emphasized that, in creating certain forms of Islamic art — in this case, ornamental systems on *kilims* — the principles of Islamic art were employed, which coincide with the principles of visual composition and modern theories of perception. However, Islamic art holds a higher purpose: to create visual works that embody perfection, harmony, and beauty — works that reflect the Divine Presence permeating the entire universe. Beauty in Islamic art is constant, shaped according to pre-established principles valid for all times, in every place and space. Thus, the beauty of the *kilim* is not transient. Whether woven long ago in the Far East, North Africa, or the Balkans, *kilims* equally captivate with their enduring and universal beauty — a beauty that transcends modern influence. Universal beauty enables the perception of universal truth, the immutable moral and metaphysical values of the world — the

divinely revealed laws through which we may approach eternal, transcendent truths: the Eternal Names, the Eternal Logoi, the Eternal Concepts — that which is enduring and beyond time. The supra-individual and timeless character are two essential features of Islamic art. These principles demand that the creation of an artwork adhere to specific, sacred rules. Traditional art — inherently religious, and in this context Islamic — was therefore obliged to follow these prescribed principles. Any deviation may be regarded as a departure or even as anti-traditional art.

Unfortunately, today we witness clear departures from these principles. Between the two extremes — the traditional and the anti-traditional — lies folk art, which, although formally reminiscent of traditional art, reveals evident inconsistencies in applying compositional principles because it is not created in the traditional spirit. This study aims to emphasize the significance of the traditional *kilim* as an essential component of traditional art. When we speak of traditional art, the Bosnian *kilim* must be recognized as a work of Islamic traditional art. Traditional *kilims* convey the spirituality of Islamic understanding of the world and time through universal geometric forms that are timeless, constant, and eternal, symbolizing the cosmic order and harmony of all things in the universe as created by Divine will and determination. Those who wish to understand Islam more deeply should study Islamic art in the light of its spiritual meaning, rather than as mere decoration — a reduction too common in modern culture. The preservation of Islamic art, traditional *kilims*, and sacred geometry is an imperative that ensures the continued unfolding of Islamic art in the Divine spirit from which it originated.

References

Banovinska tkaonica ćilima Sarajevo. (n.d.). *Katalog Banovinska tkaonica ćilima Sarajevo, Teppichweberei, Sarajevo, Yugoslavia* [Print]. Islamsko dioničko društvo u Sarajevu.

Benac, A. (1971). *Obre II: Neolitsko naselje butmirske grupe na Gornjem polju. Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine*, Nova serija, XXVI. NIP Oslobođenje.

Kujundžić-Vejzagić, Z. (2009). Rekonstrukcija procesa naseljavanja u kasnom neolitu na prostoru centralne Bosne. *Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine.*

Nasr, S. H. (2005). *Islamska umjetnost i duhovnost*. Bemust.

Nasr, S. H. (2007). *U potrazi za svetim*. Dobra knjiga.

Papić, R. (1979). *100 godina Tkaonice ćilima Sarajevo* [Print]. Širo Srbija.

Riegl, A. (1992). *Problems of style: Foundations for a history of ornaments*. Princeton University Press.

Smajović, A. (2024). *Duh bosanskog ćilima* [Print]. Dobra Knjiga & Buybook.

Smajović, A. (2025). *The spirit of the Bosnian kilim* [Print]. Unikod.

Vladić-Krstić, B. (1978). Ćilimarstvo u Bosni i Hercegovini. *Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine, Etnologija*, NS XXXII. Zemaljski muzej u Sarajevu.

THE DIVINE PRIMORDIAL ACT OF IMAGINATION IN CREATION AND ITS MANIFESTATION IN HUMAN ARTISTIC IMAGINATION: AN ANALYSIS BASED ON THE THOUGHT OF IBN ARABI

Atefe Fazel[1]

Abstract

The vastness and grandeur of the imaginal realm reflect the manifestation of Divine power. The artist, as an artist, engages in creation through imaginative perception: apprehending hidden meanings, reshaping them, and, through the faculty of imagination, translating them into appropriate forms within the imaginal treasury derived from sensory experience. This study aims to examine the Divine artistic manifestation in the domain of absolute imagination and to compare it with human artistic creativity in the thought of Ibn ʿArabī. The central research question is: How can the Divine primordial act of imagination in creation be analyzed in relation to human artistic imagination from the perspective of Shaykh al-Akbar Ibn ʿArabī?. Employing a descriptive–analytical method, the research draws on library sources, reliable online repositories, and scholarly articles. According to Ibn ʿArabī, the Divine act is revealed in the imaginal realm in two forms: the cosmic imagination and the separate imagination. The Divine yearning to be known is the origin of artistic creation. Likewise, in the sphere of the connected imagination, the artist, by traversing the powers of imagination, produces a work that reflects Divine imaginal manifestations and signals humanity's closeness to the Divine reality. From this perspective, the human being is a mirror of God, and artistic creation reflects this manifestation. Just as Divine artistry symbolizes yearning and knowledge, human art expresses the self of the artist while simultaneously reflecting Divine creativity. Thus, a profound relationship exists between the Divine act of imagination and human artistic imagination: both unfold within the imaginal realm, and artistic works become epiphanies of Divine creativity. The findings indicate that both Divine and human imagination, though operating in distinct domains, follow a typical trajectory. Artistic creativity emerges as a manifestation and reflection of these imaginations, highlighting the relationship between the unseen and visible worlds and the process of human knowledge of God and the self. In summary, six key conclusions are drawn:1. The imaginal world plays a central role in Divine manifestations and human art. 2. Structural and conceptual correspondences exist between the Divine act of imagination and human artistic imagination. 3. Yearning and knowledge are intrinsic to artistic creation. 4. Humanity is a mirror in which Divine creativity is disclosed. 5. Artistic creativity results from union with, and nearness to, the Divine. 6. The intimacy of the artist with the Creator is reflected in the elements and form of artistic works.

Keywords: Divine primordial imagination; imaginal realms; artistic imagination; Ibn Arabi.

[1] Assistant Professor, Faculty of Islamic handicrafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, IRAN/ a.fazel@tabriziau.ac.ir , http://orcid.org/ 0009-0005-7325-5420

Introduction

This research focuses on analyzing the Divine primordial act of imagination in creation and its manifestations in human artistic imagination. It aims to explore the depth and breadth of concepts related to the realm of imagination and its role in the production of artistic works. Imagination, especially from the perspectives of Islamic philosophers such as Ibn ʿArabī, Al-Fārābī, Avicenna (Ibn Sīnā), Suhrawardī, and Shaykh al-Ishraq, has been regarded as a key concept in the processes of cognition and artistic creation.

This study seeks to analyze the relationship between Divine imaginative activities and their emergence in human artistic imagination, demonstrating how these concepts are interconnected in religious, philosophical, and artistic texts. The main objective of this research is to explore and elucidate the manifestation of the Divine in the realm of imagination and to correlate it with human creativity in the artistic creation process. In other words, this study shows how the concept of Divine and primordial imagination plays a significant role in explaining artistic creativity and the tools of human artistic perception.

Furthermore, this research aims to analyze and elucidate the relationship between Divine creativity and human creativity in art by examining verses from the Quran, hadiths, and Islamic philosophical theories, while also investigating how these concepts shape beauty and art. The significance of this research lies in establishing a connection between transcendent religious and philosophical concepts and human art and creativity. In the contemporary world, gaining a deeper understanding of the role of imagination in the artistic creation process can contribute to the development of artistic and cultural theories. This understanding can also lead to a better comprehension of the relationship between the unseen and the visible realms of human experience.

Background of the Research

Various studies emphasize the impact of the Quran, the sayings of the Prophet Muhammad (PBUH), and the thoughts of great thinkers such as Al-Fārābī, Avicenna (Ibn Sīnā), Ibn ʿArabī, Mullā Ṣadrā, and Rumi in elucidating the levels of realms beyond the material. Numerous verses from the Quran introduce God as the Creator and Form-Giver, while also affirming the existence of another realm after death. Some of the research related to the themes of imagination and the imaginal world is summarized below.

Rezaei and Kakayi (2020) in their article titled "Imagination from the Perspective of Ibn ʿArabī and Rumi" explore the concept of imagination in the works of Ibn ʿArabī, such as "Futūḥāt al-Makkiyya" and "Fuṣūṣ al-Ḥikam", as well as in Rumi's "Masnavi". Ibn ʿArabī pays particular attention to imagination from both a cosmic and introspective perspective, considering it as a realm for experiencing religious phenomena. In contrast, Rumi focuses on the worldly and psychological aspects of imagination, which, through the formation of diverse images, serves as a fundamental path for mystical progression.

Asparham (2020) examines and elucidates Ibn ʿArabī's views on imagination and its role and function in the realm of perception in the article titled "The Role of Imagination in the Process of Perception According to Ibn ʿArabī."

Miri (2017), in the article "The Principle of Human Creation in the Divine Image from the Perspective of Ibn ʿArabī," discusses the meaning of the Divine image and the implications of human

creation in that image. He also touches upon some aspects of this principle, such as the wholeness of humanity, the creation of humans with both hands of the Almighty, and the issue of Divine vicegerency.

Azarakhshi and Pahlavan (2016), in their article titled "Research on the Text and Sources of the Hadith 'Indeed, God Created Adam in His Image' and Critique of Ibn ʿArabī's View," study the hadith "Indeed, God created Adam in His image" in the theories of Ibn ʿArabī, particularly in *Futūḥāt al-Makkiyya*. Ibn ʿArabī attempts to align this narration with the theory of the Unity of Being, asserting that the pronouns in "His image" refer back to God. Therefore, all his explanations regarding this hadith are based on the creation of humans in the image of God, whereas the interpretations of other great scholars suggest that the pronoun does not refer to God.

The distinctiveness of the present research can be identified in several key areas. These distinctions include: 1. A stronger focus on philosophical and religious analysis compared to other approaches. 2. An emphasis on the connection between transcendent religious, philosophical, and artistic concepts. 3. An elucidation of the role of Divine and primordial imagination in the processes of creativity and art.

Research Methodology

This research is classified as descriptive-analytical in nature and method, focusing on the examination of the faculty of imagination based on the perspectives of the Quran, Islamic traditions, and the thoughts of the Islamic philosopher "Muhyiddin Ibn ʿArabī."

For data collection, a library-based approach has been employed, which includes consulting the sacred text of the Quran and studying the viewpoints of Islamic philosophers. This methodology allows for a comprehensive analysis of the concepts related to imagination as presented in religious and philosophical texts, enabling a deeper understanding of their implications in the context of artistic creativity.

Imagination from the Perspective of Ibn ʿArabī

The study of imagination from the viewpoint of Shaykh al-Akbar (Ibn ʿArabī) is situated within the realm of epistemology. Ibn ʿArabī articulates the journey of the cosmos and the self across seven domains of knowledge, asserting that the most significant pillar of knowledge is the realm of imagination (ʿālam al-khayāl) (Futūḥāt, 478-450, 1420 AH). In his works, the realm of imagination emerges as the most expansive world, symbolizing the greatness of God and representing the most magnificent of God's creations.

According to Ibn ʿArabī, God is present and manifest in all beings, indicating that the Divine is infinite. He categorizes beings based on the manner of God's Presence and refers to them as the "Five Divine Presences" (Ḥaḍarāt Khams) (Ḥikmat, 73, 1385 AH). In the sixth and ninth chapters of "Fuṣūṣ al-Ḥikam", Ibn ʿArabī engages in a comprehensive discussion regarding the imaginal world, imagination, and dreams, asserting that the imaginal realm is a "true world" where the forms of things exist in a state that is intermediate between pure spirituality and sheer materiality (ʿAfīfī, 125, 1380 AH). Ibn ʿArabī emphasizes the significance of the imaginal realm, stating that God has not created

any being whose status is greater or whose decree is more comprehensive than that of imagination. Among all that divine power has created, there is no existence greater than imagination. Through imagination, the power and authority of God manifest. God created the realm of imagination to demonstrate the unity of opposites (Maḥmūd al-Ghurāb, 18, 1993). As previously explained, Shaykh al-Akbar presents the imaginal realm in terms of seven domains of knowledge and the Five Divine Presences. However, what he articulates regarding imagination can be summarized in three stages:

1. Cosmic Imagination: Also referred to as absolute imagination or manifest imagination (khayāl mutajallī).

2. Separated Imagination: This is an intermediary stage in the greater world, referred to as the Presence of the Imaginal or the Presence of Imagination, situated between the Presence of Lordship and the Presence of sensory observation.

3. Connected Imagination: This stage pertains to the cognitive faculties within the smaller world, specifically within humans (Ḥikmat, 221, 1389 AH).

Ibn ʿArabī discusses cosmic and separated imagination in relation to divine creation, while he explains human creativity within the context of connected imagination.

Separated Imagination: The Divine Action of Imagination in Creation

The divine imagination manifests in two realms during the process of creation: the cosmic imagination and the separated imagination. For Ibn ʿArabī, creation signifies the manifestation of the divine. God is concealed in His essence and has no form of manifestation or determination. The first determination, and consequently the first manifestation of the Divine Truth, is the manifestation of the inherent love, which arises from the essences of things and their potentials in the realm of knowledge (Qaysarī, 336, 1375 AH).

According to Ibn ʿArabī, the first receptacle that accepts the Divine is the reality of absolute imagination, referred to as ʿamā (عما). All beings have appeared in ʿamā (cosmic imagination) (Ibn ʿArabī, 466, 1420 AH). He elucidates the relationship between the hadith of the treasure and the connection of ʿamā with the divine soul. Shaykh al-Akbar considers the origin of creation to be the desire of the Lord to be known. As a result of this desire, the act of breathing occurs, which leads to the manifestation of the soul, and from the soul, ʿamā is produced, where all beings have emerged (Ibn ʿArabī, 466, 1420 AH).

This implies that God remains in a hidden and concealed state, unknown to creation. This is the solitude of God, who yearns to be known; His recognition signifies a transition from unity to multiplicity, moving away from pure oneness. Through this divine soul, God manifests Himself, and beings are created (Ḥikmat, 226, 1389 AH). The result of His longing to be known is the very essence of creation. All beings initially appear in ʿamā, which has emerged from the breath of the Divine and encompasses all forms, simultaneously granting these forms their existence. This is the initial act of manifestation through which the Divine reveals Himself (Karabīn, 284-283, 1384 AH). In essence, creation is the manifestation and action of divine imagination in the process of creation. Ibn ʿArabī states in "Futūḥāt Makkiyya" that nothing has been created from non-existence that could not exist; instead, everything has appeared in its established essence, and all things have had a stable essence from eternity (Ibn ʿArabī, 467-466, 1420 AH).

In addition to cosmic imagination, which plays a significant role in the divine act of creation, the concept of separated imagination also deserves explanation and attention. Everything that appears in the world of sensory experience (the final Presence among the Five Divine Presences in Ibn ʿArabī's view) is a manifestation of one of the divine forms. In 'Futūḥāt', Ibn ʿArabī classifies and introduces separated imagination among the worlds as follows: "We have two worlds and two presences, and from among them, a third presence is born. The first Presence is the hidden Presence, which has a world known as the world of the unseen. The second Presence is the Presence of sensation and testimony, known as the world of testimony. The world of testimony can be perceived by sight, while the world of the unseen can be grasped through insight. The Presence and world that emerge from the union of these two is the Presence of imagination and the world of imagination; the world of imagination means the manifestation of meanings in sensory forms" (Ibn ʿArabī, 61, 1420 AH).

The intermediary and liminal realm that emerges from the union of the worlds of the unseen and testimony is referred to as separated imagination. The term "separated" indicates that it is an existential presence that does not depend on the perceiver. In the realm of separated imagination, spiritual entities are embodied, and material entities ascend towards abstraction. In essence, spiritual matters descend, and material matters are elevated, moving towards abstraction until they converge. All meanings descend into the realm of separated imagination and manifest in sensory forms. Connected imagination refers to the imagination that is connected to and dependent on the individual (Ḥikmat, 76-75, 1385 AH).

This realm of imagination relates to the human imaginative faculty, which Shaykh al-Akbar distinguishes in "Futūḥāt" by noting the difference between connected and separated imagination concerning humans. He states that in connected imagination, the imaginative act ceases when the individual who imagines departs (Ibn ʿArabī, 467, 1420 AH). Connected imagination is the creative faculty that exists within humans. The imaginations produced by the human imaginative faculty depend on the individual; without the human, this type of imagination ceases to exist.

Connected Imagination: The Artistic Imagination of Humans

Ibn ʿArabī explains human artistic creativity through the concept of connected imagination. Connected imagination is the imaginative faculty created within humans, allowing them to access separated imagination and, through it, connect with cosmic imagination. In "Futūḥāt", Shaykh al-Akbar states that humans possess an imaginative power that the unseen world does not have; this is because, in terms of their spirit, humans can manifest in any form they desire within the realm of testimony, becoming like other humans, animals, plants, or even stones (Ibn ʿArabī, vol. 5, pp. 62-61, 1420 AH). Thus, humans are capable of traversing all three realms through imagination and connecting to cosmic imagination.

From Ibn ʿArabī's perspective, connected imagination is of two types:

1. Imagination Without Active Imagination: This occurs without deliberate imagination, such as when a person is asleep and perceives forms that do not arise from conscious thought.

2. Imagination Resulting from Active Imagination: This includes tangible forms that a person retains internally or forms that the imaginative faculty creates. While the entirety of these

forms may not be perceived through sensory experience, individual elements of that collection are obtained through the senses (Ibn ʿArabī, vol. 3, p. 468, 1420 AH).

With this understanding, humans utilize two methods—sleep and wakefulness—to enter separated imagination. Ibn ʿArabī notes that during sleep, the sensory faculties, which were previously scattered and preoccupied, return to the individual, while in wakefulness, these senses are distanced from the person (Ibn ʿArabī, vol. 5, p. 62). If a person can consolidate their senses during wakefulness, they can access the realm of imagination and establish a connection with it. Everything seen in wakefulness is termed "vision," while everything seen in sleep is called "dream" (Maḥmūd al-Ghurāb, 61, 1993).

The individual, as the most complete manifestation of the Divine, connects to separated imagination through their imaginative faculty. Shaykh al-Akbar refers to the separated imagination as the "land of truth," asserting that everything a person sees in dreams originates from the bodies of that land. He explains the relationship between separated and connected imagination: just as connected imagination is one of the cognitive faculties of humans and part of their existence, the realm of separated imagination is the remnant of the essence of Adam, referred to as the "land of truth" or, metaphorically, the "land of sesame seeds" (Maḥmūd al-Ghurāb, 28-16, 1993).

As previously mentioned, Ibn ʿArabī categorizes connected imagination into two types: one that arises without imagination, about the dreams of the sleeping state and free from error, and another that results from human imagination, where the possibility of error and mistake exists. In this domain, humans must be cautious of dangers that could distance them from the Divine Truth. Through the journey of their imaginative power, individuals create and manifest things to reveal themselves. This manifestation results from the emergence of the imaginative faculty, and human connected imagination is expressed through their art, just as the Divine manifests His art through the creation of the world and beings. In essence, human imagination exists within the framework of divine imagination. For pure artistic creation, one must seek closeness to the Divine and distance oneself from any errors in imagination.

Human Artistic Imagination in Relation to Divine Imagination

When discussing human artistic imagination, particularly after examining separated and connected imagination, we find parallels with divine artistry. The essence of divine art manifests through human existence, as humans are the vicegerents of God and embody all the names and perfections of the Divine.

Ibn ʿArabī, in volume 6 of "Futūḥāt", identifies humanity as the foundation of God's artistry. He further states that the completion of the world is achieved through the creation of humans (Ibn ʿArabī, 195-74, 1420 AH). Humans are created in the divine image, and their existence serves as the basis for divine art. It is through art that God manifests in the world, revealing Himself through the absolute imagination, transitioning from the unity of His essence to the multiplicity of names and attributes in an artistically profound manner.

In comparing divine artistry with human creativity, we can explore several similarities and connections:

1.Humanity as Divine Art: The artistic creation of God is a response to the divine desire for recognition, manifesting itself in the world and through humanity. Similarly, human art reflects a desire for recognition, motivating individuals to create artistic works.

2. Manifestation in Imagination: Both divine and human art reveal themselves in the realm of imagination. Divine art takes shape in the absolute and separated imagination and becomes manifest in the world. Human art, on the other hand, is expressed in connected imagination and is closely tied to the human imaginative faculty. Each person, influenced by their imaginative capacity, creates objects that possess both an outer appearance and an inner essence, intertwining them.

3. Reflection of Inner Thoughts: Each artistic work serves as a reflection of the artist's inner thoughts, allowing the essence (the meaning) to be conveyed through the appearance (the form of the artwork). Just as divine art is a manifestation of God's essence, human art reveals the inner thoughts and feelings of the artist, stemming from their imaginative power.

4. The Role of the Artist: The artist endeavors to share their insights with others, showcasing their creative work as a means of expression. The audience, in turn, perceives the artist's work through their own imaginative faculties.

As Ibn ʿArabī articulates, God created the entire universe to bring forth humanity. He explains that the secret of human creation lies in God's desire to see His perfection reflected in the mirror of the world. When God created the universe, it was a dull and murky mirror, but with the creation of Adam, the mirror became polished and clear. Adam serves as a mirror reflecting the names and attributes of God (Ibn ʿArabī, 287-272, 1380 AH). Since humans are mirrors of the Divine, they inherently reflect God's image. Humans possess a singular and stable appearance, yet their inner selves are diverse and ever-changing. In the process of creating artistic works, individuals must strive to achieve unity from their internal multiplicity. This unity in artistic expression requires abstraction and distillation of elements, which not only represents a pursuit of divine closeness and unity but also showcases the multiplicity within the unity of the artist's inner world.

Thus, human artistic works are constructed based on the artist's imagination, with the fundamental connection to divine creation being rooted in imagination itself. Just as God creates, each individual, in their own way, creates something and reveals themselves. In this manifestation, the effort to draw nearer to the Divine is expressed through all visual elements in the artistic work.

Conclusion

The realms of imagination and artistic creativity have been extensively discussed in both Western and Eastern thought. If we trace back to the roots of these discussions, we find significant similarities. This article has explored the realm of imagination in the Quran, wisdom, and philosophy, highlighting some of these commonalities. The importance of this discussion lies in the fact that humans are both the most significant aspect of God and the creators of art themselves.

In examining the shared aspects of human and divine actions, the realm of imagination emerges as a central theme. Ibn ʿArabī's perspective on the worlds of imagination and exemplars is particularly relevant. The divine act of imagination manifests in creation through both cosmic imagination and separated imagination, resulting from the divine desire for recognition. Human artistic creativity, according to the Sheikh, takes shape in connected imagination. As humans navigate

their imaginative faculties, they create objects and manifest themselves. The visibility of humans results from the emergence of their imaginative power in art, just as the Divine reveals His artistry through the creation of the universe and beings.

The proximity of human art to divine art can be observed in all elements and lines of the artist's work. The specific points of comparison between the divine act of imagination and human artistic imagination include:

1. Manifestation in Imagination: Both divine and human art emerge in the realm of imagination.

2. Self-Revelation: Divine art is a manifestation of God's essence, while human art is a reflection of the artist's self.

3. Humanity as Divine Art: Humans themselves are God's artistry. The artistic creation of God is a testament to the divine desire for recognition, manifesting in the world through humanity. Similarly, human art reflects a desire for recognition, motivating individuals to create.

4. Human as a Mirror of the Divine: Humans serve as mirrors of God, with both their inner and outer selves following this principle. While God is one in essence, He appears as many in creation, with humanity exemplifying this dynamic. Humans possess a singular and stable appearance but a diverse and changing inner self.

5. Perception Through Imagination: God's artistry emerges through cosmic and separated imagination, which humans perceive through their own imaginative faculties. On the other hand, human art is expressed in connected imagination, and the audience receives it through their imaginative engagement.

In summary, the exploration of imagination highlights profound connections between divine creativity and human artistic expression, emphasizing the role of imagination as a bridge between the two.

References

Al-Jar, K., & Al-Fakhouri, H. (1979). *History of Philosophy in the Islamic World* (Abd al-Mohammad Ayati, Tran.). (Vol. 1). Zaman Publishing.

Alavi Zadeh, F., & Taghavi, M. (2009). A comparative study of the concept of imagination from the perspectives of Ibn Arabi and Rumi. *Scientific and Research Journal of Literary Studies, 166*(2), 112-132.

Asparham, D. (2020). The role of imagination in the process of perception according to Ibn Arabi. *Journal of Wisdom and Philosophy, 7*(2), 7-36.

Azarakhshi, M., & Pahlevan, M. (2016). Research on the text and documents of the hadith 'indeed, God created Adam in his image' and critique of Ibn Arabi's view. *Journal of Islamic Studies, 43*(2), 11-34.

Balkhari Qahi, H. (2005). *Mystical foundations of Islamic art and architecture, Volume Two: The Alchemy of Imagination.* Research Institute of Islamic Culture and Art, Soore Mehr.

Chitick, W. (2006). *The worlds of imagination in Ibn Arabi: The issue of religious differences.* (Q. Kakayi, Tran.). Hermes.

Corbin, H. (2005). *Creative imagination in the mysticism of Ibn Arabi*. (Dr. Insha'Allah Rahmati, Tran.). Jamii.

Corbin, H., & Nasr, S. H. (1993). *The works of the Shaykh al-Ishraq (Three Volumes).* (Volume One, Talwihat, Second Edition). Cultural Studies and Research Institute.

Din-Mohammadi, A., & Hosseini-Qidari, F. (2013). The imaginal world (Khiyal) in the mystical school of Muhyiddin Ibn Arabi. *Journal of Islamic Mysticism, 9*(36), 195-216.

Dinani, G. (2000). *The ray of thought and vision in Suhrawardī's philosophy.* Hemmat.

Hikmat, N. (2006). *The metaphysics of imagination in the Gulshan-i Raz of Shabestari.* Academy of Arts.

Hikmat, N. (2010). *Discussions on the Mysticism of Ibn Arabi*. Elm Publishing.

Ibn Arabi, al-Shaykh al-Akbar Muhyiddin (2001). Fusus al-Hikam and its commentaries. (Commentary by Abu al-Ala Afifi, Translation). Elham Publishing..

Ibn Arabi, M. (2000). *Al-Futuhat al-Makkiyya (Nine Volumes),* (A. Shams al-Din, Ed.). Dar al-Kutub al-Ilmiyya.

Kashani, A. R. (2004). *Sharh Fusus al-Hikam*. (M. H. Zadeh, Ed.). Conference Publishing.

Miri, M. (2017). The principle of human creation in the divine image from the perspective of Ibn Arabi. *Journal of Mystical Wisdom, 1*(1), 95-118.

Qaysarī, D. ibn M. (1996). *Sharh Fusus al-Hikam.* (S. J. al-Din Ashtiyani, Ed.). Scientific and Cultural Publishing.

Rezai, E., & Kakayi, Q. (2020). Imagination from the perspective of Ibn Arabi and Rumi. *Biannual Journal of Mystical Research, 12*(2), 28-59.

The Holy Quran, Surahs Al-Hashr, Ghafir, Al-Mu'minun, Al-A'raf, Maryam.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

KUTSALDAN METAYA: İSLAM SANATINDA MANEVİYAT İLE TİCARİLEŞME ARASINDA KURULAN DENGE

Ayşe ÖZDEMİR[1], Tuba ÖZKAN[2]

Özet

Bu çalışmada, İslam sanatında geleneksel estetik anlayış ile modern piyasa dinamikleri arasındaki dengenin nasıl kurulduğu ve maneviyatın korunması ile sanatın ticarileşmesinin etkileri karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Bu kapsamda, İslam sanatının kutsal bağlamı ve zanaatkârın niyetinin önemi, geleneksel estetik normların modern çağda geçirdiği dönüşüm ve bu dönüşümün sanatı nasıl metalaştırdığı analiz edilmektedir. Geleneksel İslam sanatındaki kutsal ve manevi yön ile günümüz piyasasında artan görsel tüketim kültürü arasındaki çelişki vurgulanmakta; ayrıca sanatçıların ve kurumların bu ikilem karşısında dengeyi korumak için izledikleri stratejiler örneklerle gösterilmektedir.

İslam sanatının geleneksel yaklaşımında, sanatın temelinde kutsallık ve maneviyat vardır. Sanat eserleri estetik bir amaçtan ziyade ibadet ve hatırlatma işlevi görür; "sanat için sanat" anlayışına yer yoktur, zira her eser pratik, psikolojik ve manevi bir işleve hizmet eder. Güzeli yaratmak, Allah'ı yâd etmenin bir yolu olarak görülmüş; sanat icrası büyük ölçüde benlikten uzak, fedakâr bir uğraş kabul edilmiştir. Geleneksel zanaatkârlar çoğu zaman eserlerini imzalamamış, yani kendi isimlerini geri planda tutmuşlardır. Bu anonimlik, eserin önüne sanatkârın egosunu koymama ilkesini yansıtarak niyette ihlasın (samimi niyetin) önemini vurgulamıştır. Böylece, sanatkârın niyeti ve manevi motivasyonu, ürettiği eser kadar değerli görülmüştür.

Günümüzde ise bu geleneksel estetik normlar, küresel piyasanın ve tüketim kültürünün etkisiyle belirgin bir dönüşüme uğramıştır. İslami motifler ve hat desenleri, eskiden yalnızca kutsal veya kültürel bağlamda kullanılırken artık ticari ürünlerde ve markaların görsel kimliklerinde sıkça yer almakta; estetik cazibeleri satışları artırmak için bir araç haline getirilmektedir. İslami sanat öğelerinin bu şekilde basitleştirilip metalaştırılması, eserlerin deruni anlamlarının gölgede kalmasına yol açabilmektedir. Öte yandan çağdaş sanat dünyasında pazarlama ve sanatçının şahsi markası ön plana çıkmış; sanat, finansal getiri amacıyla tüketiciye sunulan bir meta olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu değişim, sanatsal değerin ölçütünü manevi veya kültürel anlamdan ziyade piyasa değeri ve popülerliğe kaydırmıştır.

Böylece, İslam sanatının özündeki manevi kimlik ile modern zamanların hızla tüketilen görsel kültürü arasında keskin bir çelişki ortaya çıkmıştır. Bir zamanlar ilahi güzelliğin tecellisi ve ibadetin parçası sayılan sanat eserleri, günümüzün kalabalık pazarında veya sosyal medya ortamında sıradan bir dekoratif objeye indirgenme riski taşımaktadır. Nitekim geleneksel olarak aşkın (transandantal) değerleri ifade eden sanatın, bugün kimi örneklerde "statü sembolü" haline gelerek

[1] Öğrt. Gör., Atatürk Üniversitesi, Oltu Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Erzurum, TÜRKİYE, ayse.ozdemir@atauni.edu.tr.
[2] Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Oltu Beşeri ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Finans ve Bankacılık Bölümü, Erzurum, TÜRKİYE, tuba.ozkan@atauni.edu.tr.

daha çok zengin evlerini süslemek veya "Instagram beğenileri" toplamak için üretildiği eleştirisi yapılmaktadır. Sanatın kutsiyetini besleyen manevi aura, eserler kitlesel tüketime sokulduğunda veya moda bir meta olarak görüldüğünde büyük ölçüde zedelenmektedir.

Günümüzde sanatçılar ve kültür kurumları, gelenek ile modernite arasındaki dengeyi sağlamak adına çeşitli girişimlerde bulunmaktadır. Örneğin, 2023 yılında Suudi Arabistan'da düzenlenen İslam Sanatları Bienali, İslam sanatının tarihî eserleriyle çağdaş yorumlarını aynı mekânda sergileyerek bu sanatın geçmişten günümüze kesintisiz ve yaşayan bir miras olduğunu vurgulamıştır. Benzer şekilde, Victoria & Albert Müzesi'nin Jameel Ödülü, İslami geleneğinden ilham alan çağdaş sanat ve tasarımı ödüllendirerek günümüz yaratıcılığı ile İslam estetik mirası arasındaki bağı güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca sanatçı Ahmed Mater gibi isimler, küreselleşme ve tüketim çağında İslami kültürel temaları modern görsel medyumlarla işlerken, eserlerinde manevi kavramları koruyarak çağdaş sosyo-kültürel dönüşümleri eleştirel bir bakışla yansıtmaktadır. Bu örnekler, ticari bir çağda İslam sanatının ruhunu sürdürmenin zor olsa da mümkün olduğunu; sanatçıların ve kurumların yenilik yaparken geleneğin özüne sadık kalmak için bilinçli bir çaba sarf ettiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: İslam sanatı, sanatın ticarileşmesi, maneviyat, estetik-manevi denge.

From Sacredness to Commodity: The Balance Between Spirituality and Commercialization in Islamic Art

Ayşe ÖZDEMİR, Tuba ÖZKAN

Abstract

This study examines how a balance is established between traditional aesthetic principles and modern market dynamics in Islamic art, and it comparatively addresses the effects of preserving spirituality versus the commercialization of art. In this context, the sacred framework of Islamic art and the significance of the artisan's intention, as well as the transformation of traditional aesthetic norms in the modern era and how this transformation has led to the commodification of art, are analyzed. The contradiction between the sacred and spiritual aspects of traditional Islamic art and the growing culture of visual consumption in today's market is highlighted, and the strategies employed by artists and institutions to maintain this balance are illustrated through specific examples.

In the traditional approach to Islamic art, sacredness and spirituality lie at the core of artistic creation. Artworks are not pursued for purely aesthetic purposes but serve as acts of devotion and remembrance. There is no room for the "art for art's sake" notion, as each work is expected to fulfill practical, psychological, and spiritual functions. Creating beauty is seen as a way of remembering God, and artistic practice is largely regarded as a selfless, sacrificial endeavor. Traditional artisans often left their works unsigned, keeping their names in the background. This anonymity reflects a principle of not placing the artist's ego before the work, emphasizing the importance of sincerity (ikhlas) in intention. Thus, the artist's spiritual motivation and intention have been regarded as valuable as the artwork itself.

In the contemporary period, however, these traditional aesthetic norms have undergone a noticeable transformation under the influence of the global market and consumer culture. Islamic motifs and calligraphic patterns, once used solely within sacred or cultural contexts, are now commonly found on commercial products and as part of brand identities; their aesthetic appeal is increasingly leveraged as a marketing tool. This simplification and commodification of Islamic art elements can obscure their profound meanings. Meanwhile, in the contemporary art world, marketing and the artist's personal brand have come to the forefront, and art is now increasingly treated as a commodity presented to the consumer for financial return. This shift has altered the criteria of artistic value from spiritual and cultural significance to market worth and popularity.

As a result, a stark contradiction has emerged between the spiritual essence of Islamic art and the fast-paced visual culture of modern times. Artworks that were once manifestations of divine beauty and integral to worship are now at risk of being reduced to mere decorative objects in crowded markets or on social media platforms. Indeed, it is often criticized today that art, which traditionally represented transcendent (transcendental) values, in some cases has turned into a 'status symbol' and is now produced primarily to decorate the homes of the wealthy or to collect 'Instagram likes.' The spiritual aura that nourishes the sanctity of art is largely diminished when artworks are subjected to mass consumption or viewed as trendy commodities.

Today, artists and cultural institutions are taking various initiatives to establish a balance between tradition and modernity. For example, the 2023 Islamic Arts Biennale held in Saudi Arabia showcased historical works of Islamic art alongside contemporary interpretations in the same space, emphasizing the uninterrupted and living legacy of this art form. Similarly, the Jameel Prize by the Victoria & Albert Museum seeks to strengthen the link between contemporary creativity and the Islamic aesthetic heritage by rewarding contemporary art and design inspired by Islamic traditions. Furthermore, artists like Ahmed Mater reflect Islamic cultural themes through modern visual media while maintaining spiritual concepts and offering a critical perspective on socio-cultural transformations in the age of globalization and consumerism. These examples demonstrate that although maintaining the spirit of Islamic art in a commercial era is challenging, it is possible; artists and institutions are making a conscious effort to remain faithful to tradition while innovating.

Keywords: Islamic art, commercialization of art, spirituality, aesthetic-spiritual balance

Giriş

İslam sanatının kökeninde kutsal ve manevi olana yönelim bariz biçimde mevcuttur. Geleneksel İslami estetik anlayışa göre sanat, salt estetik bir uğraş olarak değerlendirilemez; aksine her bir eser, ibadet, hatırlatma ve ruhani farkındalık işlevi taşımaktadır. İslam sanatı varlık düzleminde Bir'in çokluk içindeki yansımasıdır. Ayrıca İslam estetik anlayışında güzellik (cemâl) ile hakikat (haqq) arasında sıkı bir ilişki vardır; güzellik, hakikatin parıltısıdır ve güzel olan, hakikatin bir yansıması olarak değerlendirilir. Bu bağlamda İslam sanatı, sadece göze hitap eden bir nesne değil, insanı görünürde görünmeyene yönlendiren bir hatırlatma (dhikr) ve ruhani yükseliş (mi'râj) mekânıdır (Nasr, 1987).

Buna karşılık, modern dönemde sanat giderek metalaşan bir olgu hâline gelmiş; ticarileşme, küresel piyasa dinamikleri ve tüketim kültürünün etkisiyle yeni anlam katmanları kazanmıştır. Özellikle İslami tema ve biçimlere sahip sanat eserleri hem Batı'da hem de Müslüman toplumlarda koleksiyon nesnesi, yatırım aracı veya marka kimliği taşıyıcısı olarak konumlandırılmaktadır. Bu süreç, İslam sanatının manevi-estetik özünü piyasa koşullarıyla karşı karşıya getirmekte; dolayısıyla sanatın ruhani işlevi ile ekonomik değeri arasında belirgin bir gerilim yaratmaktadır. Günümüzde "ibadet niyetiyle sanat üretimi" anlayışı, "piyasa mantığıyla sanat üretimi" yaklaşımı karşısında sınanmaktadır. Başka bir deyişle, İslam sanatının tarihsel olarak taşıdığı manevi ve hizmetkâr nitelik, çağdaş dönemde tüketim ve temsil ekonomisinin talepleriyle yeniden tanımlanmak zorunda kalmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, İslam sanatında manevi ve kutsal değerlerin modern dönemdeki metalaşma süreci içinde nasıl dönüşüme uğradığını incelemektir. Araştırma, geleneksel estetik normlar ile modern ticarileşme dinamikleri arasında tarihsel ve kavramsal düzeyde ortaya çıkan dengenin yeniden tanımlanma biçimlerini analiz etmektedir. Bu bağlamda çalışma, bir yandan klasik dönem İslam sanatının mimari, hat, tezhip gibi geleneksel biçimlerini tarihsel ve felsefi bir perspektiften ele almakta; diğer yandan çağdaş sanat piyasaları, koleksiyonculuk, popüler kültür ve İslam temalı çağdaş sanat üretimlerinin küresel ölçekte metalaşması gibi olguları değerlendirmektedir. Ayrıca, sanatçılar ve kültürel kurumların bu ikili yapı karşısında geliştirdikleri stratejik yaklaşımlar incelenmektedir. Bunlar arasında, ruhani referansların korunması, estetik değerin yeniden yorumlanması ve ekonomik değerle etik ilişki biçimlerinin yeniden tanımlanması gibi temalar öne çıkmaktadır. Böylelikle, çalışma İslam sanatında maneviyat ile ticarileşme arasındaki gerilimi yalnızca bir karşıtlık olarak değil, bir denge ve sentez arayışı olarak kavramsallaştırmakta; bu dengeye ilişkin bütüncül ve çok katmanlı bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır.

Bu denge arayışı, yalnızca bir tarihsel ya da kuramsal mesele değil; günümüzde İslam dünyasında sanatın nasıl algılandığı, üretildiği ve değerlendiği bakımından da toplumsal ve kültürel açıdan önemli bir sorundur. Geleneksel estetik geleneğin ruhani kodları ile modern piyasa mantığının dinamikleri arasında köprü kurabilmek, sanatın hem anlamını kaybetmesini önleyebilir hem de mevcut ekonomik gerçekliklerle başa çıkabilmeye imkân sağlayabilir. Bu bağlamda, çalışmada hem klasik estetik anlayışın ruhsal içerikleri hem de çağdaş sanatın meta hâline dönüşüm süreçleri birlikte ele alınarak; her iki düzlemde nasıl bir denge kurulabileceği imkânlarıyla tartışılmaktadır.

Literatür Taraması

İslam sanatı üzerine literatür, bu sanatın kendine özgü manevi estetiğine ve modern dünyadaki konumuna dair kapsamlı tartışmalar içermektedir. Birçok araştırmacı, İslam sanatının temelini oluşturan *tevhid* (birlik) ve *ihsan* (güzellikte ve iyilikte mükemmeliyet) kavramlarının, sanat eserlerine hem işlevsel hem de manevi boyutlar kazandırdığını belirtmiştir. Örneğin Nasr (1987) ve Burckhardt (1976) gibi düşünürler, İslam sanatında "sanat için sanat" anlayışının bulunmadığını; her sanat ürününün pratik, psikolojik ve ruhani bir amaca hizmet ettiğini vurgular. Ogunnaike (2017) de İslam sanatlarının tamamında dünyevi olan ile uhrevi olan arasında bir köprü işlevi bulunduğunu, sanatın kullanışlılık, sembolizm ve maneviyatı aynı anda barındırdığını ifade eder. Bu bakış açısına göre, İslami sanat eserleri yalnızca estetik nesneler değil, aynı zamanda "sessiz bir teoloji" olarak görülür; çünkü ilahi güzelliği ve hakikati sembolik biçimlerde yansıtarak izleyiciyi Allah'ı hatırlamaya sevk ederler (Nasr, 1987; Burckhardt, 1976; Saeed, 2011).

Diğer yandan, modern sanat sosyolojisi literatürü, 20. yüzyılın ortalarından itibaren sanatın giderek ticarileştiğini ve piyasa odaklı bir yapıya büründüğünü tartışmaktadır. Bourdieu (1984), sanat alanının kültürel sermaye üzerinden yeniden yapılanarak ekonomik sermayeyle bütünleştiğini ve sanatın toplumsal değerinin giderek piyasa fiyatı ile belirlendiğini belirtir. Günümüz sanat dünyasında da eserlerin değeri çoğu zaman koleksiyoncuların ödemeye hazır olduğu bedelle veya medyada yarattığı yankıyla ölçülmektedir (John, 2024). Bu durum, kutsiyet ve maneviyat temelli İslam sanatı açısından belirgin bir gerilim yaratmaktadır; zira sanatın ilahi ve ruhani bağlamı, modern dönemde piyasa mantığı içinde metalaşma eğilimiyle karşı karşıya gelmektedir. Bu çelişkiyi inceleyen güncel araştırmalarda, İslam sanatının modern dönemde maruz kaldığı dönüşüm farklı boyutlarıyla ele alınmıştır. Choudhrey (2016), dijital çağda İslam sanatının geleneksel estetik kodlarıyla yeni medya teknolojileri arasında köprü kurarak anlamını yeniden inşa ettiğini belirtir. Al Jammaz (2022) ise küreselleşme süreciyle birlikte İslami hat ve motiflerin popüler kültürün bir parçası hâline geldiğini, böylece hem kimlik göstergesi hem de ticari araç olarak işlev gördüğünü vurgular. Zaid vd., (2022), sosyal medyada İslami temalı görsellerin yaygın biçimde dolaşıma girmesinin bu eserlerin maneviyatını yüzeyselleştirme riskini taşıdığını ve dijital çağda tüketilebilir maneviyat olgusunu beslediğini ileri sürmektedir.

İslam sanatında *niyet* (*niyya*) ve *ihlas* kavramlarının önemi de literatürde sıkça vurgulanmaktadır. Bir sanatkârın niyetinin Allah rızasına yönelik olmasının, esere içkin manevi değeri belirlediği ifade edilmektedir. Bu nedenle klasik dönem hattat ve zanaatkârları eserlerini genellikle imzalamaktan imtina etmiş, sanatın kişisel gösteriden ziyade hizmet bilinciyle icra edilmesi gerektiğini benimsemişlerdir (Grine vd., 2013). Bu anonimlik pratiği, İslam sanatında ihlas (samimiyet) ilkesinin bir yansıması olarak görülmüş, sanatçının özündeki manevi niyetin eserin dışsal güzelliği kadar önemli sayılmasına neden olmuştur. Modern dönemde ise sanatçının kimliği ve marka değeri, sanat üretiminin merkezine yerleşmiştir. Özellikle son yıllarda yapılan sanat pazarlaması araştırmaları, sanatçıların kendilerini birer "marka" olarak konumlandırdıklarını; eserlerinin satışında kişisel imaj, medya görünürlüğü ve ağ ilişkilerinin belirleyici hale geldiğini göstermektedir (Fillis, 2015). Bu durum, sanatın içsel niteliğinin giderek görünürlüğe, hikâyeleştirmeye ve popüler kültürle uyuma göre ölçülmesine yol açmakta; sanatçının kendisini sanatın önüne yerleştirmesi riskini doğurmaktadır (Frey & Pommerehne, 1989).

İslam sanatının küresel sanat piyasasıyla etkileşimi üzerine yapılan güncel araştırmalar, dinî sanatın ticarileşmesinin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda etik ve kültürel sonuçlar doğurduğunu göstermektedir. *The Art Basel & UBS Survey of Global Collecting 2025* raporuna göre, 2024 itibariyle küresel sanat pazarının toplam hacmi yaklaşık 65 milyar dolar düzeyindedir ve 2020–2025 dönemi için yıllık ortalama %6 büyüme öngörülmektedir (Art Basel & UBS, 2025). Bu genişleyen pazar içinde Orta Doğu ve Güney Asya koleksiyoncularının etkinliği belirgin biçimde artmış; bu bölgelerde kimlik temelli ve kültürel miras odaklı sanat eserlerine yönelik talep yükselmiştir. Bu eğilim, İslam sanatına duyulan ilgiyi de güçlendirmekte; özellikle hat, minyatür, tezhip ve çağdaş İslami temalı eserlerin koleksiyon değerinin artmasına zemin hazırlamaktadır. Nitekim 2018 yılında Christie's Londra'da düzenlenen *Art of the Islamic and Indian Worlds* müzayedesinde, XIII. yüzyıla ait bir Kur'an elyazmasının yaklaşık 7 milyon dolar bedelle alıcı bulması, İslam sanatının küresel meta değerinin ulaştığı düzeyi çarpıcı biçimde ortaya koymuştur (Christie's, 2018). Bu gelişmeler, kutsal ve manevi temalı eserlerin piyasa dolaşımına girmesiyle birlikte, maneviyat ile ekonomik değer arasındaki sınırın giderek daha fazla tartışılır hale geldiğini göstermektedir. Bloom & Blair (1997), İslam eserlerinin batılı koleksiyon piyasasına girmesiyle birlikte kutsal bağlamdan koparak egzotikleştirildiğini ileri sürer. Bu durum, İslam sanatının metalaşması sadece ekonomik değil; kültürel, sembolik ve etik dönüşümleri de beraberinde getirdiğini göstermektedir. Sonuç olarak literatür, İslam sanatında manevi değerlerin tarihsel olarak nasıl tanımlandığını ve modern dönemde piyasa güçleriyle nasıl sınandığını çok boyutlu biçimde ele almaktadır. Bu çalışma, söz konusu literatüre dayanarak *niyet* ve *ihlas* kavramlarından sanat piyasasının ekonomik boyutlarına, sanatkârın geleneksel anonimliğinden modern marka değerine kadar geniş bir perspektifte konuya ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Bu bölümde araştırmanın temel kavramları ile kuramsal çerçevesi ortaya konulacaktır. Çalışmada, maneviyat, metalaşma (ticarileşme), niyet ve ihlas, sanatçının kimliği ve görsel tüketim kültürü gibi kavramlar kavramsal açıdan tanımlanacak; İslam sanatının bu kavramlarla olan ilişkisi teorik bağlamda tartışılacaktır. Böylece, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde analiz edilecek olgulara ilişkin düşünsel bir zemin oluşturulması amaçlanmaktadır.

Maneviyat ve kutsallık.

İslam sanatında maneviyat, eserin hem oluşum sürecine hem de kullanım amacına sirayet eden kutsal bir anlam bütünüdür. Manevi sanat anlayışı, güzelliği Allah'ın isim ve sıfatlarının bir tecellisi, sanat icrasını da ibadetin bir parçası olarak kabul eder. Geleneksel İslam metafiziğinde, güzellik (*cemal*) ile iyilik (*ihsan*) kavramları birbiriyle iç içe geçmiş olup, estetik faaliyetlerin nihai referansının ilahi güzellik olduğu düşünülür. Bu nedenle, Kur'an tilaveti, hat sanatı ve mimari süsleme gibi alanların tümü, güzelliğin tevhidî bir mesaj iletmesi gerektiği inancıyla şekillenmiştir (Nasr, 1987; Burckhardt, 1976). Kutsallık kavramı da İslam sanatında merkezi bir yere sahiptir: Kur'an ayetlerini içeren bir hat levhası veya Kâbe tasvirli bir cami halısı, barındırdığı semboller aracılığıyla kutsiyet kazanır. Bununla birlikte, bu kutsallığın sanata yüklediği sorumluluk, eserin bir tüketim nesnesine indirgenmesi hâlinde maneviyatın zedelenebileceği yönünde bir duyarlılık

doğurur. Kutsal sanat ile piyasa ürünü arasındaki fark tam da bu noktada belirginleşir: Bir caminin duvarındaki hat eseri tefekkür ve ibadet atmosferi yaratırken, aynı hattın ticari bir posterde pazarlama amacıyla kullanımı farklı bir algı oluşturur.

Metalaşma (Ticarileşme).

Metalaşma, daha önce pazar mantığının dışında değerlendirilen bir olgunun, ekonomik değişim değeri kazanarak "meta" hâline gelmesi sürecidir. Sanatın metalaşması, eserlerin piyasa ekonomisinin bir parçasına dönüşmesi; dolayısıyla maddi değeri ölçülebilen, alınıp satılabilen, fiyat biçilebilen nesneler hâline gelmesini ifade eder. Marx'ın meta fetişizmi çözümlemesinden bu yana, sanatın ekonomik işlevi üzerine yapılan tartışmalar, özellikle 19. yüzyılda himaye-zanaat sisteminden piyasa düzenine geçişle ivme kazanmıştır. Günümüzde sanat galerileri, müzayede evleri ve fuarlar, sanatı yalnızca bir estetik deneyim değil, aynı zamanda yatırım aracı ve statü göstergesi olarak konumlandırmaktadır. İslam sanatı açısından metalaşma olgusu iki yönlü bir görünüm sergilemektedir. Bir yandan, İslami sanat eserleri ve objeler küresel sanat piyasasında yüksek ekonomik değerlere ulaşmaktadır. Örneğin, 2020 yılında Christie's tarafından düzenlenen *Art of the Islamic and Indian Worlds* müzayedesinde Timurlu döneme ait bir Kur'an nüshasının yaklaşık 7 milyon sterline alıcı bulması, İslam sanatının küresel ölçekte taşıdığı meta değerini gözler önüne sermektedir (The Art Newspaper, 2020; Christie's, 2020). Diğer yandan, popüler kültür düzeyinde İslam sanatına ait semboller giderek ticarileşmekte ve görsel tüketim kültürünün bir parçasına dönüşmektedir. Özellikle Ramazan dönemlerinde markalar, hilal, kandil, geometrik desen veya hat yazısı gibi dini motifleri reklam ve kampanyalarında pazarlama unsuru olarak kullanmaktadır. Putz & Thakkar (2025) tarafından yayımlanan *Winning Ramadan 2025* raporu, çok uluslu markaların Ramazan temalı kampanyalarla Müslüman tüketici pazarına yöneldiğini; bu kampanyalarda dini sembollerin kültürel aidiyet ve duygusal bağ kurma amacıyla yoğun biçimde kullanıldığını ortaya koymuştur. Benzer biçimde, Mintel (2022) tarafından hazırlanan raporda da Ramazan ve bayram dönemlerinde markaların kültürel olarak anlamlı ve otantik görünmek amacıyla İslami sembolleri yeniden üretme eğiliminde oldukları belirtilmektedir. Bu bağlamda, İslam sanatının ticarileşmesi yalnızca ekonomik bir mesele değil, aynı zamanda kültürel, sembolik ve etik bir dönüşümü de beraberinde getirmektedir. Ogunnaike'nin (2017) ifadesiyle, İslam sanatının her eseri "sessiz bir teoloji"dir; dolayısıyla bu eserlerin tüketim nesnesine indirgenmesi, onların taşıdığı manevi derinliği yüzeyselleştirme riski taşır. Bu nedenle, çalışmada metalaşma olgusu olumsuz bir değer yargısı olarak değil; sanatın ruhani, estetik ve ahlaki boyutlarının piyasa dinamikleri karşısında nasıl sınandığını açıklamaya yarayan analitik bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Niyet ve ihlas.

İslam sanatında niyet (niyya) ve ihlâs kavramları, sanat üretiminin manevi temelini oluşturur. Geleneksel anlayışa göre sanat, yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda Allah'ın güzelliğini (cemâl) yansıtan bir ibadet biçimidir. Bu bağlamda sanatkârın niyeti, eserin ruhunu belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Bloom ve Blair (1997), klasik dönemde sanat üretiminin bireysel şöhret arayışından ziyade, ilahi düzeni yansıtma amacıyla icra edildiğini; dolayısıyla sanatkârların çoğu zaman eserlerine imza atmadıklarını belirtirler. Los Angeles County Museum of

Art (LACMA) ve Metropolitan Museum of Art (The Met) koleksiyon kataloglarında da görüldüğü üzere, Ortaçağ ve erken modern İslam sanatında anonimlik oldukça yaygındır. Müze kayıtları, hat, seramik, metal işçiliği ve mimari süslemelerde ustaların çoğu zaman isimlerini gizlediğini; bu durumun tevazu ve manevi niyetle ilişkilendirildiğini göstermektedir (LACMA, t.y.; The Met, 2019). Böylece sanatçının "ben"i geri çekilmiş, sanatın kutsal içeriği ön plana çıkarılmıştır. Modern dönemde ise niyet ile piyasa arasındaki denge sanatçılar için yeni bir sınama alanı haline gelmiştir. Çağdaş Suudi sanatçı Ahmed Mater, eserlerinde bu gerilimi görünür kılar. *Magnetism* (2009) ve *Desert of Pharan* (2016) gibi çalışmalarında Kâbe'yi, modernleşme ve ticarileşme süreçleriyle birlikte yorumlayan Mater, sanatının temel amacını inanç, kent ve modern insan arasındaki ilişkiyi yeniden düşündürmek olarak açıklamaktadır (Mater, 2016; Christie's, 2021). Bu yaklaşım, niyetin içsel samimiyetini korurken çağdaş ifade biçimlerini kullanmanın mümkün olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, İslam sanatında niyet ve ihlas ilkeleri tarih boyunca sanatçının etik konumunu belirlemiş; modern dönemde bu ilkeler, piyasa dinamikleriyle etkileşim içinde yeniden yorumlanmaya başlamıştır. Bu durum, maneviyatın tamamen kaybolmadığını, aksine yeni mecralarda varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

Sanatçının kimliği ve anonimlik.

Tarihsel olarak İslam sanatı, sıklıkla anonim sanat olarak tanımlanmıştır; çünkü birçok olağanüstü eser, sanatkârının adı bilinmeden günümüze ulaşmıştır. Bu durum yalnızca ihlâs (samimiyet) ilkesine değil, aynı zamanda sanatın bireysellikten ziyade toplumsal ve ilahi bir amaç doğrultusunda icra edilmesine dayanmaktadır.

Coomaraswamy (1934), geleneksel toplumlarda sanatçının özel bir insan türü olarak değil, her insanın kendi alanında bir sanatçı olarak değerlendirildiğini vurgulamaktadır. Ona göre sanat, kişisel ifade değil, hakikatin ifadesidir. Bu anlayış, İslam sanatında sanatçının tevazu göstermesini ve eserini ibadet bilinciyle üretmesini açıklamaktadır. Modern çağla birlikte, sanatçı kimliği ve piyasa görünürlüğü sanat üretiminin merkezine yerleşmiştir. Fillis (2015) ve Schroeder (2005), çağdaş sanat piyasasında sanatçının bir marka gibi konumlandığını, kişisel imaj ve ağ ilişkilerinin eser değerini doğrudan etkilediğini belirtmektedirler. Bu dönüşüm, geleneksel ihlâs anlayışıyla modern sanatçı markası arasındaki etik gerilimi gündeme getirmektedir. Bu bağlamda, sanatçının kendini öne çıkarma çabası ile tevazu ve hizmet odaklı üretim ethosu arasında hassas bir denge söz konusudur. Geleneksel İslam sanatında sanatçının isimsizliği, eserin kutsal içeriğini yüceltirken; modern dönemde sanatçının kamusal tanınırlığı, eserin ekonomik değerini belirleyen bir unsur haline gelmiştir. Bu durum, hem sanatın manevî anlamını hem de kültürel üretim etiğini yeniden düşünmeyi gerektirmektedir.

Görsel tüketim kültürü.

XXI. yüzyılın görsel tüketim kültürü, imgelerin hızla dolaşıma girdiği, sosyal medyada tüketilip unutulduğu, estetik deneyimin yüzeyselleştiği bir ortamı tanımlar. İslam sanatının geleneksel alımlanması ise tefekkür ve sabır gerektirir. Bu nedenle, dijital platformlarda İslami imgelerin bağlamdan kopuk ve dekoratif kullanımının, eserlerin simgesel-manevi derinliğini perdeleyebileceği yönünde kaygılar dile getirilmektedir (Gruber, 2019; Ogunnaike, 2017). Çalışma boyunca görsel

tüketim kültürü, İslam sanatının güncel meydan okumalarından biri olarak ele alınacak; anlamı korumaya dönük stratejiler bu kuramsal çerçeve içinde tartışılacaktır.

Analiz

Yukarıda ortaya konan kavramsal çerçeve doğrultusunda, bu bölümde İslam sanatında manevi değerler ile ticarileşme dinamikleri arasındaki ilişki somut örnekler ve temalar üzerinden derinlemesine analiz edilecektir. Bu kapsamda, çalışmanın merkezinde yer alan denge arayışını görünür kılan güncel olgular, sanat pratikleri ve kurumsal yaklaşımlar incelenecek; böylece söz konusu gerilimin farklı boyutları tartışmalı bir perspektifle ele alınacaktır.

Finansal Boyut: Sanatın Piyasa Değeri ve Ticarileşme Stratejileri

Modern çağda sanatın ekonomik boyutu göz ardı edilemeyecek bir gerçeklik haline gelmiştir. Sanat eserleri yalnızca kültürel üretim nesneleri değil, aynı zamanda finansal yatırım araçları olarak da değerlendirilmektedir (Velthuis, 2011). İslam sanatı da bu küresel finansallaşma sürecinden bağımsız değildir. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren Orta Doğu'nun yükselen sanat piyasası, İslam sanatının ekonomik değerini küresel ölçekte artırmıştır. Dubai, Doha ve Abu Dabi gibi merkezlerde kurulan müzeler, fuarlar ve özel koleksiyonlar bu süreci kurumsallaştırmıştır (Art Dubai Group, 2023). Müzayede evleri ve sanat fuarları, tarihî İslam eserlerinin yanı sıra çağdaş İslami temalı işlerin yüksek fiyatlarla satıldığı başlıca platformlardır. Christie's ve Sotheby's gibi kurumların Art of the Islamic and Indian Worlds açık artırmalarında hat levhaları, minyatürler ve el yazmaları milyonlarca dolara alıcı bulmaktadır. Bu durum, İslam sanatının yalnızca estetik veya manevi değil, aynı zamanda ekonomik sermaye olarak da değerlendirildiğini göstermektedir (Velthuis & Curioni, 2015; Keshmirshekan, 2015).

Günümüzde sanat piyasasında ticarileşme stratejileri; eserlerin hikâyeleştirilmesi, sertifikasyon süreçlerinin belirginleşmesi ve sınırlı edisyon üretimi üzerinden şekillenmektedir. Özellikle Körfez ülkeleri (örneğin Birleşik Arap Emirlikleri ve Suudi Arabistan) ile İran ve Türkiye gibi bölgelerdeki çağdaş İslami temalı sanat üretimi, hem yerel koleksiyoncuların hem de küresel ölçekte Batılı alıcıların dikkatini çekmekte; bu da İslam estetiği piyasası olarak adlandırılabilecek yeni bir pazar oluşumuna işaret etmektedir (Greenwald, 2018; Arabian Business, 2025). *Global Market Insights*'ın (2024) raporuna göre, küresel dini ve manevi ürünler pazarı 2024 yılı itibarıyla yaklaşık 5,5 milyar ABD doları büyüklüğe ulaşmış olup, 2025-2034 döneminde %11,4'lük yıllık bileşik büyüme oranı (CAGR) ile 15,7 milyar ABD dolarına ulaşması beklenmektedir. Raporda ayrıca, özellikle Asya-Pasifik bölgesinde dini turizm ve hediyelik eşya talebinin bu büyümede belirleyici bir etken olduğu vurgulanmaktadır. Bu veriler, dini sembollerin yalnızca kültürel ve manevi bir anlam taşımadığını, aynı zamanda küresel ekonomik değerin de önemli bir parçası haline geldiğini göstermektedir. Dolayısıyla, kutsal olanın ekonomisi olarak da adlandırılabilecek bu süreç, çağdaş İslam sanatının maddi ve manevi boyutları arasındaki sınırları yeniden tanımlamaktadır. Bu süreç, sanatın manevi yönünü tamamen zedelemese de, ekonomik sistemin sanat üzerindeki etkilerini tartışılır hale getirmektedir. Sanatın finansallaşması, bir yandan kültürel dolaşımı ve erişimi artırırken, diğer yandan manevi öz ile piyasa değeri arasındaki dengeyi hassas bir tartışma alanına taşımaktadır (Throsby, 2010).

Manevi Boyut: Niyet, İhlas ve Sanatçının Rolü

İslam sanatında manevi boyut, eserin hem üretim sürecinde hem de kullanımında belirleyici bir ilkedir. Oran, geometri ve yazı gibi unsurlar, tevhid (birlik) anlayışını ve kozmik düzeni sembolik biçimde yansıtır. Bu nedenle klasik dönemde sanatçı, bireysel yaratıcılığını değil, ilahi düzenin aracılığını ön plana çıkarır. Nitekim Ortaçağ ve erken modern dönem İslam sanatında anonimlik oldukça yaygındır; birçok eser ya imzasızdır ya da yalnızca dindar formüller içerir. Bu durum, sanatçının tevazu ve ihlas (samimiyet) anlayışının görsel bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Benzer biçimde, İslam estetiğinde kullanılan geometrik desenler ve hat oranları, tevhid düşüncesinin biçimsel bir tezahürü olarak ele alınır (The Met, 2012).

Günümüzde ise sanatçının niyet ile piyasa arasındaki dengesini koruması daha karmaşık bir hale gelmiştir. Modern sanat piyasasında sanatçı, çoğu zaman yaratıcı kimlik ve marka değeriyle tanımlanır. Buna karşın çağdaş İslam sanatçıları, manevi içeriği koruma ve ticarileşmeden uzak durma konusunda farklı stratejiler geliştirmektedir. Örneğin Suudi sanatçı Ahmed Mater, "Magnetism" adlı çalışmasında Kâbe'yi temsil eden bir mıknatıs etrafında toplanan demir tozlarıyla tavaf hareketini simgelemiştir. Bu eserde Mater, hem Mekke'nin maneviyatını görünür kılmakta, hem de modernleşme ve ticarileşmenin hac deneyimine etkilerini sorgulamaktadır (Mater, 2016). Bu bağlamda çağdaş Müslüman sanatçılar, maneviyat ile modern temsil biçimlerini uzlaştırmaya çalışmaktadır. Keshmirshekan'ın (2015) belirttiği üzere, Orta Doğu kökenli çağdaş sanat, küresel sanat söylemleriyle etkileşime girerken İslami referansları hem estetik hem de etik bir tartışma alanına taşımaktadır. Dolayısıyla, İslam sanatında maneviyatın korunması, yalnızca bireysel niyete değil, aynı zamanda sanat kurumlarının ve piyasa aktörlerinin bu niyeti destekleyecek etik bir ortam oluşturmasına da bağlıdır. Kısacası, İslam sanatında manevi boyutun sürekliliği, bireysel düzeyde sanatçının niyetini korumasına; kolektif düzeyde ise sanat ortamının bu niyeti destekleyecek şekilde yapılandırılmasına bağlıdır. Analiz göstermektedir ki *ihlas* ve *niyet* kavramları bugün de canlılığını korumakta, ancak pratikte sınanmaktadır.

Tüketim Kültürü ve Pazarlama: Modern Sanat Pazarı ve Görsel Kültür

Modern çağda sanat, yalnızca sanatseverlere yönelik bir faaliyet olmaktan çıkmış, geniş kitleler için bir popüler kültür nesnesi hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, dijital medya ve küresel iletişim araçlarının etkisiyle sanatın algılanma ve sunulma biçimini kökten değiştiren görsel tüketim kültürü ile doğrudan ilişkilidir. Günümüzde sanat eserleri çoğunlukla sosyal medya üzerinden görülmekte; izleyiciler, eseri anlamaktan ziyade onunla etkileşim kurmayı veya paylaşmayı tercih etmektedir. Bu durum, sanatın geleneksel tefekkür ve derinlik boyutunu zayıflatmaktadır (Arya, 2016).

Sanatın popülerleşmesi bir yandan erişimi artırsa da, öte yandan yüzeyselleşme riskini beraberinde getirir. Gruber (2019), dijital çağda İslami sanat imgelerinin kutsal bağlamından koparılarak estetik tüketim nesnesine dönüştüğünü belirtir. Benzer biçimde, çağdaş sanat sosyolojisi çalışmaları da dijital ağlarda sanatın manevi değil, görsel çekiciliği üzerinden değerlendirildiğini göstermektedir (Dodlek, 2023). İslam sanatı açısından bu eğilim bir meydan okumadır; çünkü geleneksel İslam estetiği, sükûnet, derinlik ve tefekkür üzerine inşa edilmiştir. Cami süslemeleri, hat sanatı veya minyatürlerdeki semboller hızlı tüketim yerine içsel dikkat ve sabır gerektirir. Bu nedenle modern müzeler, dijital teknolojiyi eğitim aracı olarak kullanarak izleyiciye bağlam kazandıran yeni

yöntemler geliştirmektedir (Museum für Islamische Kunst, 2022). Sonuç olarak, görsel tüketim kültürü İslam sanatını iki yönlü etkilemektedir: Bir yandan sanatı küresel ölçekte görünür kılarak yaygınlaştırmakta, diğer yandan onun manevî derinliğini ticarileşme ve yüzeysellik riskiyle karşı karşıya getirmektedir. Bu çelişki, çağdaş İslam sanatının temsil biçimlerinde özellikle sergileme, pazarlama ve eğitim alanlarında yeniden denge arayışını zorunlu kılmaktadır.

İslami Motiflerin Ticarileşmesi: Marka ve Tasarımlarda İslam Sanatı

İslami motiflerin -geometrik desenler, hat yazısı, mimari ögeler ve sembolik figürler (örneğin hilal veya sekiz köşeli yıldız)-günümüz popüler kültüründe ve ticari ürünlerde yeniden üretilmesi, XXI. yüzyılın dikkat çekici kültürel olgularından biridir. Geleneksel olarak bu motifler, yalnızca estetik değil aynı zamanda manevî bir dilin taşıyıcısı olmuş; tevhid, düzen, ölçü ve ilahi güzelliğin sembolik yansımaları olarak değerlendirilmiştir. Ancak modern dönemde bu semboller, küresel pazarlama ve tüketim kültürü içinde yeni anlam katmanları kazanmış, hatta zaman zaman anlamlarından koparılmış biçimde kullanılmaya başlanmıştır.

Wilson (2012), bu dönüşümün temelinde yükselen İslami pazarlama veya Müslüman tüketici segmenti anlayışının yattığını belirtir. Küresel markalar, özellikle Müslüman nüfusun yoğun olduğu bölgelerde ürünlerine yerel motifler entegre ederek kültürel yakınlık ve duygusal bağ kurmaya çalışmaktadır. Moda sektöründe Arap harfleriyle yazılmış kelimelerin grafik unsur olarak kullanılması veya Ramazan temalı ambalaj tasarımları bu stratejinin tipik örnekleridir. Bu yaklaşım, bir yandan İslam estetiğinin evrensel tanınırlığını artırırken, öte yandan anlamdan ziyade biçime vurgu yaparak manevi içeriğin yüzeyselleşmesi riskini doğurur. Benzer bir biçimde Silsilah vd. (2012), markalarda İslami sanat sembollerinin kullanılmasının tüketiciyle güçlü bir psikolojik bağ kurduğunu ampirik verilerle ortaya koymuşlardır. Çalışmalarında özellikle hilal ve geometrik desenlerin Müslüman tüketicilerde aidiyet hissi yarattığı, bu nedenle tasarımcıların kültürel sembolleri iletişim aracı olarak benimsediği belirtilmektedir. Bununla birlikte araştırma, bu sembollerin yanlış veya saygısız biçimde kullanılmasının markaya yönelik ciddi tepkilere yol açabileceğini de vurgulamaktadır. Bu bulgu, dini veya kültürel sembollerin pazarlama bağlamında kullanımıyla ortaya çıkan etik gerilimleri açıkça göstermektedir. Bu bağlamda İslami motiflerin ticarileşmesi çift yönlü bir süreçtir. Bir yandan, İslam sanatının görsel kodlarının farklı kültürlerde tanınmasını sağlayarak kültürler arası diyaloğu güçlendirir; diğer yandan manevi derinliğin kaybı, sembollerin anlamdan kopuşu ve egzotik süs haline gelmesi risklerini beraberinde getirir. Wilson (2012), bu durumu kültürel köprü ile kültürel indirgeme arasındaki ince çizgi olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla, markalar ve tasarımcılar için en önemli sorumluluk, ticari hedeflerle kültürel-manevi hassasiyet arasında etik bir denge kurabilmektir. Sonuç olarak, İslam sanatına ait sembollerin küresel pazarda görünürlük kazanması bütünüyle olumsuz bir gelişme değildir; bilakis, bilinçli ve saygılı kullanımlar aracılığıyla kültürel farkındalık ve estetik zenginleşme yaratma potansiyeli taşır. Ancak bunun sürdürülebilir olabilmesi için, tasarım süreçlerinde bağlamsal bilgi, niyet ve anlam bilincinin korunması gerekir. Aksi halde, biçimin anlamın önüne geçtiği bir yüzeysellik kaçınılmaz hale gelir.

Çağdaş Sanatta Örnek Olaylar: Bienaller, Ödüller ve Sanatçılar

Geleneksel ile modern arasındaki denge arayışı, günümüz İslam sanatında en açık biçimde çağdaş sanat etkinliklerinde ve sanatçı pratiklerinde görülmektedir. Son yıllarda, İslam sanatının manevi özünü modern anlatım biçimleriyle buluşturan girişimler öne çıkmıştır. Bu çerçevede Islamic Arts Biennale (2023, Suudi Arabistan), Jameel Ödülü (Victoria & Albert Museum) ve Ahmed Mater gibi sanatçılar dikkat çekici örnekler sunmaktadır. Bu bölümde, söz konusu etkinlikler ve sanatçılar üzerinden İslam estetiğinin çağdaş sanat sahnesinde nasıl yeniden yorumlandığı incelenecektir.

2023 Suudi Arabistan İslam Sanatları Bienali.

Kurumsal düzeyde, İslam dünyasında son yıllarda pek çok bienal ve festival ortaya çıkmıştır. Örneğin, Islamic Arts Biennale 2023, Cidde'deki Western Hajj Terminal (King Abdulaziz International Airport) mekânında *"Awwal Bait (First House)"* temasıyla gerçekleşmiştir; bu tema, İslam'ın kutsal mekânı -Kâbe'ye- yönelme, ritüel ve simgesel "ev" algısını sanatla yeniden düşündürmektedir. Sergide yaklaşık 280 tarihî artefakt sergilenmiş, seçili küratörlük çerçevesinde çağdaş sanat işleriyle birleştirilmiştir (Diriyah Biennale Foundation, 2023; Counterspace Studio, 2023; OMA, 2023). Sanat yönetmenliğini Sumayya Vally yürütmüş; sergi mekânı ve deneyiminin düzenlenmesinde mimarlık ofisi OMA görev almıştır (Counterspace Studio, 2023; OMA, 2023). Bu örnek, devlet destekli bir kültür kurumunun geleneksel ve çağdaş sanat biçimlerini birleştirerek manevî miras-modern ifade dengesini kurumsal düzeyde gerçekleştirdiğini göstermektedir.

Jameel ödülü (V&A Müzesi).

Londra'daki Victoria and Albert Museum (V&A) ile Birleşik Arap Emirlikleri merkezli Art Jameel iş birliğiyle 2009 yılında başlatılan Jameel Ödülü, İslam sanatının çağdaş sanatta yeniden yorumlanmasını teşvik eden prestijli bir uluslararası sanat ve tasarım ödülüdür (V&A, 2024). Jameel Ödülü'nün temel amacı, İslam sanat ve zanaatlarının yüzyıllar boyunca geliştirdiği pratiklerin çağdaş yaratıcı üretimde nasıl canlı kalabildiğini göstermektir. Değerlendirme kriterleri arasında yenilik ile gelenek arasında kurulan güçlü bağ özel bir önem taşır. Bu yaklaşımın dikkat çekici bir örneği, 2016 yılında Pakistanlı sanatçı Ghulam Mohammad'in ödülü kazanmasıdır. Mohammad, eski Urduca kitaplardan tek tek kestiği harflerle oluşturduğu kolaj eserlerinde hem hat sanatının sabrını hem de çağdaş bir estetik anlayışını bir araya getirmiştir (V&A, 2016).

Ödülün bir diğer önemli etkisi, genç sanatçılara ve tasarımcılara uluslararası görünürlük sağlamasıdır. Özellikle İslam coğrafyasında veya İslami geleneklerden beslenen sanatçılar için Jameel Ödülü, yerel bağlamda sınırlı kalabilecek üretimlerin küresel sahneye taşınmasına aracılık etmektedir. Bu yönüyle ödül, geleneksel mirasın modern sanat sahnesinde kurumsal biçimde desteklenmesine örnek teşkil eden sürdürülebilir bir model sunar. Sonuç olarak, Jameel Ödülü, İslam estetiğinin çağdaş yorumlarına alan açarak, geçmiş ile bugünün yaratıcı biçimde buluştuğu özgün bir platform olarak öne çıkmaktadır.

Ahmed Mater ve çağdaş sanatçı örnekleri.

Çağdaş İslam sanatını temsil eden bireysel sanatçılar, teorik tartışmaların somut uygulamadaki yansımalarıdır. Bu sanatçılar, bir yandan modern sanat pratiklerine hâkim, küresel sanat mecralarında eser veren figürlerdir; diğer yandan İslami referansları, kimlikleri ve manevi temaları eserlerinde yansıtan aktörler olarak öne çıkarlar. Bu isimler arasında Ahmed Mater dikkat çekici bir örnektir. 1979 doğumlu Suudi Arabistanlı sanatçı, eğitimini tıp doktoru olarak almış, ancak ülkesinde yaşanan hızlı sosyal dönüşümleri sanat yoluyla belgelemek ve eleştirmek tutkusu onu tam zamanlı bir sanatçıya dönüştürmüştür. Mater'in *Magnetism* adlı serisi, bu bağlamda en çarpıcı işlerindendir. Sanatçı, Kâbe'yi temsil eden siyah bir küp ve etrafında manyetik alan etkisiyle düzenlenmiş demir tozlarıyla hac ritüelinin manevi çekim gücünü görselleştirir (Christie's, 2025). Mater'in bu tür çalışmaları, İslami değerlerle modern toplumun dönüşümünü buluşturmaktadır. Örneğin, *Evolution of Man* adlı çalışmasında petrol ekonomisinin İslam'ın kutsal coğrafyası üzerindeki etkilerini simgesel biçimde ele alır. Bu eserler, İslam sanatının ruhunu ticari ve teknolojik çağda sürdürmenin zor ama mümkün olduğunu gösterir (Mater, 2010). Ahmed Mater gibi sanatçılar yalnız değildir. Shirin Neshat, fotoğraf ve video çalışmalarında Farsça şiirleri kadın figürleri üzerine yazarak İslam dünyasında kadınlık, kimlik ve özgürlük temalarını işler (Islamic Arts Magazine, 2011). Canan Şenol (Türkiye), Osmanlı minyatür estetiğini çağdaş toplumsal eleştirilerle birleştirir (Canan, 2021). Aisha Khalid (Pakistan) ise klasik nakış ve tezhip motiflerini devasa tekstil enstalasyonlarına dönüştürerek geleneksel el sanatlarını feminist ve politik bir dille yeniden üretir (QAGOMA, 2018). Bu örnekler, çağdaş İslam sanatçılarının çeşitliliğini ve yaratıcı özgüvenini açıkça ortaya koymaktadır.

Kurumsal düzeyde ise, İslam dünyasında son yıllarda pek çok bienal ve festival ortaya çıkmıştır. Örneğin, Cidde Bienali'nden sonra Suudi Arabistan'ın Diriyah kentinde düzenlenen Diriyah Contemporary Art Biennale, İslam estetiğini çağdaş sanatla buluşturma misyonunu sürdürmektedir (Diriyah Biennale Foundation, 2024). Bu tür kurumlar, geleneksel ile moderni yan yana getiren, yerel kimliği küresel sanat sahnesinde yeniden yorumlayan önemli platformlardır. Özetle, çağdaş örnekler umut vericidir. İslam sanatının hem manevi hem ekonomik boyutunu dengelemeye çalışan ve bunu somut başarılarla kanıtlayan dinamik bir hareketlilik gözlenmektedir. Elbette zorluklar da vardır: Bu sanatçıların Batı sanat tarihi içinde doğru anlaşılması, sanat piyasasında hak ettikleri değeri bulmaları ve kendi toplumlarında yeterli desteği görmeleri hâlâ tartışmalı konulardır. Ancak genel tablo, manevi derinlikle çağdaş yaratıcılık arasında bir denge kurulabileceğine dair inancı güçlendirmektedir.

Çözüm Önerileri

İslam sanatında maneviyat ile ticarileşme arasındaki denge, yalnız bireysel çabalarla değil; sanatçılar, kurumlar, piyasalar ve toplum arasında kurulacak çok boyutlu bir iş birliğiyle sağlanabilir. Bu nedenle öneriler, hem mikro (sanatçı ve eser düzeyi) hem makro (kurumsal ve toplumsal düzey) yaklaşımları kapsayacak biçimde yapılandırılmıştır.

Sanatçı Eğitimi ve Farkındalık Geliştirme

İslam sanatının özü, bilgiyle iç içe geçmiş maneviyatı kavrayabilmektir. Bu nedenle sanatçıların yalnız teknik değil, estetik ve metafizik bilinçle de donatılması gereklidir. Güzel sanatlar fakültelerinde ve sanat okullarında modern tasarım eğitimiyle birlikte "İslam estetiği", "manevi sanat felsefesi" ve "niyet-ihlas bilinci" gibi derslerin müfredata dahil edilmesi önerilir. Sanatçı adaylarının, hat, tezhip, ebru gibi geleneksel disiplinleri çağdaş üretim biçimleriyle sentezleyebilmeleri için atölye temelli öğrenme desteklenmelidir. Ayrıca, rol model sanatçıların (örneğin Ahmed Mater gibi) üniversitelere davet edilip "manevi değerlerle üretim pratiği" üzerine söyleşiler yapması, genç sanatçılarda hem etik farkındalık hem motivasyon oluşturabilir.

Etik Rehber İlkeler ve Uygulama Yönergeleri

İslami sembol ve motiflerin ticari kullanımında sınırlar belirsizdir. Bu nedenle, etik rehber ilkeler oluşturulması elzemdir. Tasarımcılar, reklamcılar ve üreticiler için hazırlanacak bu kılavuzlarda şu esaslar yer almalıdır:

- Kur'an ayetlerinin ve Allah lafzının ticari ürünlerde kullanılmaması; kullanılacaksa uygun hürmet ve koruma koşullarının sağlanması,
- Dini sembollerin yanlış bağlamlarda veya küçültücü biçimlerde kullanılmaması,
- Kültürel kaynaklardan ilham alınırken anlamın korunması.

Bu tür kılavuzlar, İslam İş birliği Teşkilatı veya UNESCO gibi kurumlarca uluslararası düzeyde hazırlanarak markalara ve sanat kurumlarına dağıtılabilir. Benzer şekilde, hac ve umre turizmine yönelik hediyelik eşya sektöründe kalite ve saygı standartlarını belirleyen yönergeler geliştirilebilir. Böylece kutsalın metalaşması belirli sınırlar içinde denetlenmiş olur.

Kültürel Mirasın Korunması ve Desteklenmesi

İslam sanatının canlılığını korumak, yaşayan ustaları desteklemekle mümkündür. Hattatlar, çiniciler, ebrucular, nakkaşlar gibi sanatkârların ekonomik sürdürülebilirliği sağlanmalıdır. Devlet kurumları, bu ustaların eserlerini koleksiyonlara dâhil ederek veya sipariş vererek maddi güvence sağlayabilir.

Türkiye örneğinde olduğu gibi, Kültür Bakanlığı'nın sanatçılara "usta tanıtım kartı" vermesi ve kamu projelerinde öncelik sağlaması olumlu bir modeldir. Ayrıca tarihî vakıf geleneği modern biçimlerde canlandırılabilir; sanatçı fonları ve sanatsal burslar oluştu rularak, piyasanın baskısından uzak "ihlaslı üretim" alanları oluşturulabilir.

Sanat Piyasasında Şeffaflık ve Sorumluluk

Günümüz sanat piyasası, genellikle kâr ve statü odaklıdır. Ancak İslam sanatında eser, aynı zamanda bir emanettir. Bu anlayışla, müzayede evleri ve koleksiyonerlerin manevi sorumluluk bilinciyle hareket etmeleri gerekir.

- Müzayede evleri, satışa çıkardıkları nadir Kur'an nüshaları veya hat levhalarının provenans (köken) bilgilerini şeffaf biçimde açıklamalıdır.

- Koleksiyonerler, sahip oldukları dini eserleri kamusal erişime açmak üzere müzelerle iş birliği yapabilir.
- Eser satışlarından elde edilen gelirlerin bir kısmı, kültürel koruma projelerine veya restorasyon fonlarına aktarılabilir.

Bu yaklaşım, sanatın yalnız mülkiyet değil, sorumluluk nesnesi olduğu bilincini güçlendirecektir.

İzleyici Eğitimi ve Toplumsal Bilinç

Sanatın nihai değerini belirleyen, onu anlamlandıran izleyicidir. Bu nedenle toplumun, İslam sanatının anlam katmanları konusunda bilinçlenmesi gereklidir.

- Müzeler ve sergilerde rehberli turlar, interaktif panolar, çocuk atölyeleri ve kısa açıklama videoları kullanılabilir.
- Sosyal medya, yüzeysel tüketime hizmet etmek yerine "sanatın hikâyesini anlatan" içeriklerle değerlendirilebilir.
- Dini kurumlar da sanatı teşvik eden bir dil benimsemelidir. Hutbelerde ve sohbetlerde "sanatın Allah'ın cemal sıfatının yansıması olduğu" vurgulanırsa, sanata karşı önyargılar zayıflar.

Bu şekilde, sanat yeniden tefekkürün aracı olarak konumlanabilir.

Sanatçıların İhlasını Korumaya Yönelik Modeller

Sanatçının iç dünyasındaki niyeti koruyabilmesi için destekleyici kolektif yapılar kurulmalıdır. Ortak değerleri paylaşan sanatçılar, "manevi sanat kolektifleri" oluşturarak dayanışma içinde üretim yapabilir. Bu model, geçmişin lonca sistemine benzer şekilde çalışabilir. Ayrıca sanat rezidans programları, sanatçılara maddi kaygılardan uzak üretim fırsatları sunabilir. Örneğin vakıf veya belediye destekli programlarda sanatçılara belirli sürelerle konaklama, atölye ve burs desteği verilebilir. Bu sayede sanatçı hem ekonomik olarak desteklenir hem de maneviyatını koruyacak bir üretim ortamı bulur.

Teknolojinin Dengeli Kullanımı

Dijital çağ, sanatı hızla tüketime açık hâle getirmiştir. Ancak teknoloji doğru kullanıldığında manevi derinliği artırabilir.

- Sanal müzelerde eserlere yakınlaştırma, anlam panoları, kullanıcı yorumları gibi özelliklerle "yavaş sanat" deneyimleri sunulabilir.
- Mobil uygulamalar aracılığıyla her gün bir İslam motifi veya hattı tanıtan interaktif içerikler paylaşılabilir.
- NFT veya dijital sanat alanında İslami temalar işlenirken, beraberinde eğitim materyali veya kültürel açıklamalar eklenebilir.

Böylece dijital platformlar, sadece pazarlama değil öğrenme ve derinleşme alanı hâline gelir.

Kültürel Diplomasi ve Uluslararası İş Birlikleri

İslam sanatının küresel düzeyde doğru anlaşılması, kültürel diplomasiyle mümkündür. İslam ülkeleri, bienaller, müze sergileri ve kültür haftaları aracılığıyla hem kendi sanatçılarını desteklemeli hem de evrensel diyaloga katkı sunmalıdır. UNESCO, ISESCO ve benzeri kuruluşlar bünyesinde "İslam Sanatı Mirası" başlıklı özel programlar geliştirilebilir. Çatışma bölgelerinde zarar gören camiler, el yazmaları ve hat koleksiyonlarının korunması için uluslararası fonlar oluşturulabilir. Böylece sanat yeniden barışın ve dayanışmanın dili hâline gelir.

Özetlemek gerekirse; İslam sanatında maneviyat ile ticarileşme arasındaki dengeyi sağlamak, tek bir formülün değil, kolektif bir bilincin ürünüdür. Sanatçılar ihlası korumaya, kurumlar etik çerçeveyi güçlendirmeye, toplum ise anlamlı alımlama biçimlerini geliştirmeye odaklanmalıdır. Ne maneviyat adına sanatın ekonomik gerçekleri göz ardı edilmelidir, ne de ticari başarı uğruna sanatın ruhu feda edilmelidir. İdeal denge, sanatın hem ruhu besleyen hem de sürdürülebilir bir geçim alanı sunan yapısında saklıdır. Bu dengeye ulaşmak, estetikle ekonomiyi, maneviyatla piyasayı, geçmişle geleceği barıştıran bir bilinç ve irade meselesidir.

Sonuç

İslam sanatında kutsal ile meta arasındaki ilişki, yalnızca estetik bir tartışma değil, tarih boyunca süregelen bir denge arayışının hikâyesidir. Geleneksel dönemlerde sanat, ilahi güzelliğin yeryüzündeki yansıması olarak görülmüş; üretimi de ibadetin bir uzantısı sayılmıştır. Sanatkâr, kalemini ya da fırçasını Allah'a yönelmenin bir aracı olarak görürken, eser de bu yönelimin somut bir tezahürüydü. Modern çağla birlikte ise bu anlayış, küresel piyasa ekonomisinin dinamikleriyle karşı karşıya gelmiştir. Sanat eserleri artık yalnızca tefekkürün değil, tüketimin de nesnesi hâline gelmiştir. Bu çalışma, İslam sanatının maneviyattan metalaşmaya uzanan dönüşümünü tarihsel ve çağdaş boyutlarıyla analiz etmiş; ortaya çıkan çelişkilerin yanında, bu çelişkilere verilen yaratıcı yanıtları da tartışmıştır. Tarihsel inceleme göstermektedir ki, İslam sanatının özünde üç temel ilke yatmaktadır: niyetin saflığı, sanatkârın tevazuu ve eserin işlevselliği. "Sanat Allah içindir" anlayışı, sanatkârın benliğini geri plana itmiş, üretimi kulluk bilinciyle anlamlandırmıştır. Buna karşın modern kapitalist sistem "sanat piyasa içindir" paradigmasını öne çıkararak sanatçıyı bir tür marka öznesine dönüştürmüştür. Dolayısıyla, bugünün Müslüman sanatçısı hem maneviyatı koruma hem de çağın ekonomik gerçeklerine uyum sağlama arasında bir denge kurmak zorundadır. Analizler bu dengenin imkânsız olmadığını ortaya koymaktadır. Cidde İslam Sanatları Bienali (2023), tarihî eserlerle çağdaş işleri aynı mekânda sunarak yaşayan bir miras bilinci oluşturmuştur. Jameel Ödülü (V&A Müzesi), genç sanatçıları İslami gelenekten beslenen yenilikçi eserler üretmeye teşvik ederek "geleneğin moderniteyle buluştuğu" bir platform inşa etmiştir. Ahmed Mater gibi sanatçılar ise modernleşen hac ritüelleri, petrol kültürü veya Mekke'nin dönüşümü gibi konuları işlerken, eserlerinde maneviyatı eleştirel duyarlılıkla harmanlamışlardır. Bu örnekler, İslam sanatının ruhunu çağdaş dünyada da koruyabileceğini gösteren güçlü kanıtlardır. Bununla birlikte, çözülmemiş sorunlar da varlığını sürdürmektedir. Sanat eserlerinin aşırı ticarileşmesi, kimi zaman anlam kaybına ve kutsalın

sıradanlaşmasına yol açabilmektedir. Bir Kur'an sayfasının özel koleksiyonda sergilenemeden kalması veya bir hat levhasının yalnızca bir statü nesnesine dönüşmesi, bu çelişkinin somut örnekleridir. Sosyal medya çağında sanatın hızla tüketilen bir görüntüye indirgenmesi de derinlikli estetik tecrübeyi zayıflatmaktadır. Bu noktada çözüm, ne salt maneviyata çekilerek piyasa gerçeklerini yok saymakta, ne de ekonomik çıkar uğruna geleneği terk etmekte aranmalıdır. Gerçek çözüm, her iki yönü de bilinçli biçimde sentezleyen bir sanat anlayışında yatmaktadır.

Bu çalışma kapsamında sunulan çözüm önerileri, bu sentezi çok boyutlu biçimde ele almaktadır. Sanatçının yetiştiği eğitim ortamı, etik duruşu ve niyet bilinci kadar, piyasa aktörlerinin sorumluluğu ve izleyicinin farkındalığı da bu dengeyi belirlemektedir. Somut olarak, sanat eğitiminin içeriğinden müze sergileme biçimlerine, kurumsal sponsorluklardan kültürel diplomasiye kadar birçok alanda manevi derinliği ekonomik sürdürülebilirlikle uzlaştıran politikalar geliştirilebilir. Örneğin bir müze sergisinde, tarihi bir Kur'an sayfasının yanına o ayetten ilhamla yapılmış çağdaş bir tablo yerleştirmek; eskiyle yeniyi, ruhla biçimi aynı düzlemde buluşturmak demektir. Bir koleksiyonerin yüksek meblağlarla aldığı bir hat eserini halka açık bir alanda sergilemesi, kutsalın kamusal yaşamla temasını güçlendirir. Benzer biçimde, markalar Ramazan temalı kampanyalar yaparken sembolleri süs olarak değil, kültürel iletişimin parçası olarak kullanmalı; saygı ve bilgiye dayalı bir temsil dili benimsemelidir.

Genel bir değerlendirmeyle, İslam sanatında maneviyat ve ekonomi bir terazinin iki kefesi gibidir. Ruh kefesinde niyet, ihlas ve kutsallık; beden kefesinde emek, geçim ve piyasa değeri vardır. Terazi bir tarafa fazla kaydığında denge bozulur: Maneviyat aşırı vurgulanırsa sanat toplumsal karşılığını yitirir, yalnızlığa hapsolur; piyasa yönü ağır basarsa sanat yüzeyselleşir, ruhunu kaybeder. Dolayısıyla her iki kefeye de adil ağırlıklar koymak gerekir. Sanatkâr, ruhunu korurken emeğinin karşılığını alabilmeli; izleyici, haz alırken eserin derinliğini idrak edebilmeli; kurumlar, kazançla birlikte kültürel sorumluluğu da üstlenebilmelidir. Son tahlilde, İslam sanatının geleceği bu denge bilincinin içselleştirilmesine bağlıdır. Günümüzde pek çok sanatçı ve kurum, geleneğin özünü kaybetmeden yeniliğe alan açan üretim biçimleri geliştirmektedir. Bu çabalar, medeniyet devamlılığı açısından umut vericidir. Nihayetinde, İslam sanatı yeniden "kutsaldan metaya" giden yolun kayıp değil, kutsalı metada da yaşatan bir hikâye olabileceğini göstermektedir. Sanat, hem Allah'ı yâd ettiren bir güzellik, hem de sanatçısına rızık sağlayan bir nimet olarak, ruhun ve emeğin birleştiği o ideal dengeye ulaştığında gerçek anlamına kavuşacaktır.

KAYNAKÇA

Al Jammaz, N. b. A. (2022). *Arabic calligraphy and the deepening of national identity in Saudi plastic works. Ilkogretim Online,* 21(3), 61-78. https://ilkogretim-online.org/index.php/pub/article/download/183/168/331

Arabian Business. (2025). *Art as an asset: How Middle East investors are redefining the global market.* https://www.arabianbusiness.com/gcc/art-as-an-asset-how-middle-east-investors-are-redefining-the-global-market arabianbusiness.com

Art Basel & UBS. (2025). *The Art Basel & UBS survey of global collecting 2025*. Arts Economics. https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market.

Art Dubai Group. (2023). *Art Dubai 2023: Economic Impact Study*. https://www.artdubai.ae/wp-content/uploads/2023/05/AD2023_Ipsos-Report_Economic-Impact_Website_fin.pdf

Arya, R. (2016). Spirituality and contemporary art. *Oxford Research Encyclopedia of Religion.* Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.209.

Bloom, J. & M.Blair, S. S. (1997). *Islamic Arts*. Phaidon Press.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste.* Harvard University Press.

Burckhardt, T. (1976). *Art of Islam: Language and meaning*. World of Islam Festival Publishing Co.

Canan. (2021). *Falname*. Pera Museum. https://www.peramuseum.org/event/Falname-CANAN/5169?utm

Choudhrey, S. (2016). Digital Islamic Art: The use of digital technologies in contemporary Islamic art in the UK. BCS. 116-123. http://dx.doi.org/10.14236/ewic/EVA2016.26

Christie's. (2018). *Art of the Islamic and Indian Worlds including Rugs and Carpets* [Lot list]. Christie's Auction Archive. https://www.christies.com/en/auction/art-of-the-islamic-and-indian-worlds-including-rugs-and-carpets-30721/

Christie's. (2020). *Art of the Islamic and Indian worlds including Oriental rugs and carpets.* Christie's Auction Archive. https://www.christies.com/en/auction/islamic-indian-worlds-april-2020.

Christie's. (2021). *Ahmed Mater: Magnetism*. Christie's Stories. https://www.christies.com/en/stories/ahmed-mater-magnetism-9cd7babf76814f359b320d9e32c47314

Christie's. (2025). *Ahmed Mater: 'When you go to Mecca, it's as if you were inside a huge magnetic field'*. https://www.christies.com/en/stories/ahmed-mater-magnetism-9cd7babf76814f359b320d9e32c47314?utm

Coomaraswamy, A. K. (1934). *The transformation of nature in art.* Harvard University Press.

Counterspace Studio. (2023). *Islamic Arts Biennale 2023: "Awwal Bait"*. https://www.counterspace-studio.com/projects/islamic-arts-biennale/

Diriyah Biennale Foundation. (2023). *Inaugural Islamic Arts Biennale to exhibit over 60 commissions, 15 never-exhibited-before works and 280 artefacts*. https://biennale.org.sa/en/press-releases/inaugural-islamic-arts-biennale-to-exhibit-over-60-commissions-15-never-exhibited-before-works-and-280-artefacts.

Diriyah Biennale Foundation. (2024). *Diriyah Contemporary Art Biennale 2024*. https://www.biennale.org.sa/en/biennales/contemporary-art-biennale/contemporary-art-biennale-2024.

Dodlek, I. (2023). Spirituality of artistic service. *Religions*, *14*(9), 1184. https://doi.org/10.3390/rel14091184

Fillis, I. R. (2015). *The production and consumption activities relating to the celebrity artist. Journal of Marketing Management, 31*(5-6), 646-664. https://doi.org/10.1080/0267257X.2014.988281.

Frey, B. S., & Pommerehne, W. W. (1989). *Muses and markets: Explorations in the economics of the arts*. Basil Blackwell.

Global Market Insights. (2024). *Religious and spiritual products market size report, 2024–2034.* https://www.gminsights.com/industry-analysis/religious-and-spiritual-products-market

Greenwald, M. B. (2018). *The new race for contemporary arts dominance in the Middle East.* Belfer Center. https://www.belfercenter.org/publication/new-race-contemporary-arts-dominance-middle-east belfercenter.org

Grine, F., Bensaid, B., & Zulkifli Mohd Yusoff, M. Y. (2013). Islamic art and the ethos of spirituality within a civilizational context. *Multicultural Education & Technology Journal,* 7(4), 288-300. https://doi.org/10.1108/METJ-03-2013-0010.

Gruber, C. J. (2019). *The image debate: Figural representation in Islam and across the world.* Gingko Press.

Islamic Arts Magazine. (2011). Shirin Neshat: Iranian visual artist. https://islamicartsmagazine.com/magazine/view/shirin_neshat_iranian_visual_artist/?utm

John, K. (2024). The Financialization of Art 2024. Available at SSRN http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4869865.

Keshmirshekan, H. (2015). *Contemporary art from the Middle East: Regional interactions with global art discourses*. I.B.Tauris.

LACMA. (t.y.). *Islamic Art Collection at LACMA*. https://www.lacma.org/islamic-art-collection-lacma.

Mater, A. (2010). *Evolution of Man*. https://www.ahmedmater.com/artworks/evolution-of-man.

Mater, A. (2016). *Desert of Pharan: Unofficial Histories Behind the Mass Expansion of Mecca.* Lars Müller Publishers.

Mintel. (2022). *How beauty brands can cater to Muslim consumers during Ramadan and Eid.* https://www.mintel.com/insights/beauty-and-personal-care/how-beauty-brands-can-cater-to-muslim-consumers-during-ramadan-and-eid

Museum für Islamische Kunst. (2022). *Launch of online portal "Islamic·Art"*. Staatliche Museen zu Berlin. https://www.smb.museum/en/whats-new/detail/museum-fuer-islamische-kunst-launch-of-online-portal-islamicart

Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. State University of New York Press.

Ogunnaike, O. (2017). *The silent theology of Islamic art. Renovatio: The Journal of Zaytuna College,* https://renovatio.zaytuna.edu/article/the-silent-theology-of-islamic-art

OMA. (2023). *Islamic Arts Biennale 2023.* https://www.oma.com/projects/islamic-arts-biennale-2023.

Putz, D., & Thakkar, A. (2025). *Winning Ramadan 2025: Marketing strategy.* Think with Google. https://www.thinkwithgoogle.com/intl/en-apac/marketing-strategies/video/winning-ramadan-marketing-strategy/

QAGOMA. (2018). *Aisha Khalid transforms traditional miniature painting with pins*. Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art. https://www.qagoma.qld.gov.au/stories/aisha-khalid-transforms-traditional-miniature-painting-with-pins-apt9?utm

Saeed, K. M. (2011). Islamic art and its spiritual message. *International Journal of Humanities and Social Science*, *1*(2), 227–234.

Schroeder, J. E. (2005). The artist and the brand. *European Journal of Marketing, 39*(11-12), 1291-1305. https://doi.org/10.1108/03090560510623262.

Silsilah, H. A., Lam, B., & Silve, S. (2012). *Challenges of integrating Islamic art and culture in commercial brands*. *The 2nd International Conference on Design Creativity* (ICDC2012) 375–383. The Design Society. https://www.designsociety.org/publication/32533/challenges_of_integrating_islamic_art_and_culture_in_commercial_brands

The Art Newspaper. (2020). *Qur'an quietly sells for record £7m despite questions over provenance.* https://www.theartnewspaper.com/news/quran-sells-for-record-price

The Met. (2012). Art of the Islamic World: A Resource for Educators. New York: The Metropolitan Museum of Art.

The Met. (2019). *The Decorated Word: Writing and Picturing in Islamic Calligraphy.* https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/decorated-word-islamic-calligraphy.

Throsby, D. (2010). *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge University Press.

Velthuis, O. (2011). Art markets. In R. Towse (Ed.), *A handbook of cultural economics*. Second Edition, Edward Elgar Publishing.

Velthuis, O., & Curioni, S. B. (2015). *Cosmopolitan canvases: The globalization of markets for contemporary art*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198717744.001.0001.

Victoria and Albert Museum (V&A). (2016). *Jameel Prize 4*.https://www.vam.ac.uk/articles/jameel-prize-4. Victoria and Albert Museum (V&A). (2024). *The Jameel Prize*. https://www.vam.ac.uk/info/jameel-prize.

Wilson, J. (2012). Looking at Islamic marketing, branding and Muslim consumer behaviour beyond the 7P's: The call for supportive course content and more P's please. *Journal of Islamic Marketing, 3*(3), 212–216. https://doi.org/10.1108/17590831211259718.

Zaid, B., Fedtke, J., Shin, D. D., El Kadoussi, A., & Ibahrine, M. (2022). Digital Islam and Muslim millennials: How social media influencers reimagine religious authority and Islamic practices. *Religions*, (13), 335. https://doi.org/10.3390/rel13040335.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

ÇAĞDAŞ SİVİL İSLAM MİMARİSİNDE, İSLAM KÜLTÜRÜNÜN TEMSİLİ ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Aytül PAPİLA[1]

Özet

Batı ülkelerinde, 1960 sonrasında ortaya çıkan ve uluslararası bir üsluba dönüşen Çağdaş mimari, İslam ülkelerinin mimarisini de etkilemiştir. Çağdaş İslam mimarisi, bütün İslam ülkelerinde, eşzamanlı olarak ortaya çıkmamış, İslam ülkelerinin modernleşme süreçlerine bağlı olarak gelişmiştir. Geleneksel İslam mimarisi, dini yapılarda varlığını sürdürürken özellikle, ekonomik olarak güçlü Körfez ülkeleri, 21. Yüzyılın başından itibaren, çağdaş sivil mimarinin öncüleri olmuşlardır.

Bu çalışmada, çağdaş mimarinin uluslararası tasarım anlayışıyla, Birleşik Arap Emirlikleri'nde inşa edilen sivil mimari yapılarının, çağdaş İslam mimarisini temsilini tartışmak amaçlanmaktadır. Çalışmanın kapsamında, Birleşik Arap Emirlikleri sivil mimarisinden iki yapı, Louvre Abu Dhabi Müzesi ve Dubai'deki "The Opus" Oteli incelenecektir.

Abu Dhabi ve Dubai, Birleşik Arap Emirlikleri'nde 1960 sonrası başlayan ve 21. Yüzyılda büyük bir hızla gerçekleşen kentleşme hareketiyle yeniden inşa edilen şehirleridir. Bu şehirlerde, ülkenin geleneksel mimarisi, şehir merkezinde, çok küçük bir yer kaplarken, geriye kalan şehirsel doku, çağdaş mimari ve şehir planlama ilkelerine göre inşa edilen, gökdelenler ve diğer ileri teknoloji yapılarından oluşmaktadır. Bu iki şehrin çağdaş mimarisi emirliklerin yöneticilerinin, ülkelerini dünyanın geleceğinde ekonomik ve politik olarak söz sahibi yapmak için, bu şehirleri mimari olarak yeniden planlama hareketlerine girişmeleri, dünyanın önde gelen mimarlarına görev vererek şehirlerinin imgelerini belirleyen, sanat eserleri olarak değerlendirilen yapılar yaptırmalarının bir sonucudur.

Bu çalışmada bu iki yapının İslam mimarisinin çağdaş estetiğinin temsilcileri olup olmadıkları tartışması için, bu yapıların mimari ve kentsel özelliklerinin analizi gerçekleştirilecek, bu analiz, mimarlık ve politika ilişkisinin bu yapıların ortaya çıkışındaki etkisi ile birleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sivil mimari, çağdaş mimari, çağdaş İslam mimarisi, BAE sivil mimarisi.

[1] İstanbul Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim ve Tasarımı Bölümü, İstanbul, TÜRKİYE, apapila@beykent.edu.tr

A Discussion on the Representation of Islamic Culture in Contemporary Civil Islamic Architecture

Aytül PAPİLA

Abstract

Contemporary architecture, emerged from the Western countries, after 1960, has become an international style and affected to the architecture of Islamic countries. The emergence of contemporary architecture in Islamic countries did not happen simultaneously, rather than based on their histories of modernism. Traditional Islamic architecture, has been continued at the religious architecture, whereas, wealthy Gulf Countries have become the pioneers of the contemporary civic architecture, since the beginning of the 21st century.

This paper contains a discussion of the representation of contemporary Islamic architecture, on the two examples of civic architecture (Louvre Abu Dhabi and The Opus Dubai) of United Arab Emirates.

Abu Dhabi and Dubai, were rebuilt during the urban development that started after 1960's and accelerated at the beginning of the 21st century in United Arab Emirates. Traditional architecture of these cities remained at a small scale at their centres, and they surrounded by the contemporary urban texture consisted of skyscrapers and other high-technology buildings. The contemporary architecture of these two cities are the consequences of the decisions of Emirates' rulers, their aims to make their country as a leading economic and politic force of the world, their decisions on the urban development plans, commissioning the leading architects to build impressive buildings, that shaped the images of the cities.

In order to answer the basic question of the research, if these two buildings represent contemporary Islamic architecture, the architectural and urban analysis will be combined with the effect of the relationship between architecture and politics.

Keywords: Civic architecture, contemporary architecture, contemporary Islamic architecture, civic architecture of UAE.

Giriş

Sivil mimari terimi, dini ve siyasi otoriteyi temsil etmeyen yapılar için kullanılan bir terimdir. "Sivil mimarlık, istisnai durumlar dışında, tarihin iktidarının dışında kalır. Egemen anlatı çoğunlukla kamu yapıları ve kamu mekânları üzerinden dillendirilir. Sivil mimarlık yapıları gibi yapıların mimarları da çoğunlukla tarih yazımı içerisinde 'çıplak' ve 'korumasızlardır'" (Bayraktar, 2014, s. 16).

Çağdaş mimarlık, 1920 sonrası uluslararası bir üsluba dönüşen, bütün dünya mimarisine egemen olan, betonarme mimari tekniğine dayalı, tekdüze, geometrik formlardan meydana gelen bir tasarım anlayışını yaygınlaştıran modern mimarinin devamıdır.

Çağdaş mimarlık terimi, 1960 sonrası Batı kökenli uluslararası mimarlık üslubunu ifade eder. 1960-1990 arasında, kapitalist küresel ekonomik sistemin, Batılı ülkeler üzerinden dünyaya yayılırken, küresel sermayeyi yöneten kuruluşların ihtiyacı olan, büyük yapıların inşaatı, mimarinin, ekonomik ve politik gücün sahiplerinin görsel temsilini de getirir. Çağdaş mimari, zamanla özellikle ekonomik olarak büyük atılımlar yapan körfez ülkeleri gibi yeni gelişen ülkelerin mimari üslubuna dönüşür.

Dünyanın ileri gelen kapitalist ülkelerinin şehirleri Batılı ya da Batı'da yetişmiş ünlü mimarların eserleriyle donatılır. "Çağdaş mimarlar, dünyanın çeşitli yerlerinde inşa ettikleri, manzarayı değiştiren dikkat çekici derecede, dışavurumcu, alışılmamış, kimi zaman yerçekimine meydan okuyan yapılarıyla tanınmaktadırlar" (Hohenadel, 2020, Akt., Sharara 2022, s. 141). "1980'li yıllarda, Tschumi, Eisenman, Libeskind, Hadid ve Toyo Ito gibi yıldız mimarlar, mimari söylemin merkezine yerleşir. Üslubun zenginleştiği bu dönemde, mimarlık, benzersizlik ve yenilikçilikle simgelenen imgeler üretir, tasarımın anlamı ve değeri, materyalite de ortaya çıkar" (Yoltay, 2023, s. 119).

Çağdaş mimarlığın alışılmadık formlarının, yenilikçi, fütürist tasarımlarını inşa edilmesini sağlayan teknoloji 1980'lerde yaşanan elektronik devrim sonrasında gelişmiştir. 1990 sonrası, "bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve Bilgisayar destekli üretim (CAM) teknolojileriyle, karmaşık formların üretimini sağlayarak ve mimaride devrim yaratmış, dijital olarak yönetilen bu süreç, tasarım metotları, formlar ve inşaat teknolojilerini zenginleştirmiştir" (Yoltay, 2023, s. 123).

Çağdaş mimarinin karakteristik özellikleri, "eğimli çizgiler, yuvarlak formlar, asimetrik, alışılmadık hacimler, serbest biçimlerin kullanımı; açık kat planlarına, büyük pencerelere, yeşil çatılara, yaşayan duvarlara sahip, akıllı ev teknolojisiyle bütünleşen, yüksek teknolojiye dayalı mimarlık" olarak özetlenebilir (Sharara, 2022, s. 137).

İslam mimarisi, İslamiyet'in ortaya çıkışından sonra, Arap yarımadasında oluşmaya başlamış ve Arap ordularınca, İslamiyet'in yayıldığı coğrafyaya taşınmıştır. İslam kültürünün ortaya çıktığı şehirlerde, dini ve siyasi otoriteyi temsil eden yapıların dışındaki yapıları içeren mimari, "İslam sivil mimarisi" olarak tanımlanabilir. İslam sivil mimarisi, öncelikle, konut ve ticari yapıları içermekle birlikte, günümüzde, bu araştırmanın konusu olan müze, otel gibi, dinlenme, eğlenme gibi farklı ve yeni işlevlere sahip binalar da bu grup içerisinde değerlendirilebilir.

İslam mimarisinin temelini oluşturan cami mimarisi, şehirlerin merkezlerini, odak noktalarını işaret etmiş, en görkemli, etkileyici yapılarıyla dini ve siyasi otoriteyi temsil ederken, bu yapıları çevreleyen sivil mimari yapılarının görece sadeliği ve tekdüzeliği ortaya çıkmıştır. İslam inancının, özel hayata verdiği önem, cinsiyetlere dayalı mekân tasarımı ve kullanımı, İslam

sivil mimarisinin temellerini oluşturmuştur. İslam şehir mimarisinde görülen, dar, karmaşık sokakların arkasında yer alan konutlar ile özel hayatın mahremiyeti korunmaya çalışılmıştır.

Modern ve çağdaş mimarlık akımları, dünyanın sosyo-ekonomik değişiminden etkilenen İslam ülkelerinin mimarisini de kaçınılmaz olarak etkilemiş, değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Dini İslam mimarisi gelenekselliğini korumakla birlikte, sivil mimari, uluslararası bir nitelik kazanmıştır.

Çağdaş İslam mimarisi, bütün İslam ülkelerinde, eşzamanlı olarak ortaya çıkmamış, İslam ülkelerinin modernleşme süreçlerine bağlı olarak gelişmiştir. Birleşik Arap Emirlikleri mimarlığı, tarihi çok eskiye dayanmayan, İslam mimarlığında belli bir gelenek oluşturmayan, daha çok Arap yarımadası mimarisiyle bağlantılı, yerel bir mimari üsluba sahipken, 1960 sonrası yaşanan ekonomik atılımın politik görüşlerle birleşmesiyle, çağdaş mimarlığın dünyanın önde gelen mekanlarından biri olmuştur. Batı ülkelerinin tarihsel dokusu korunmuş şehirlerinde sınırlı yer bulan bu üslup, Birleşik Arap Emirlikleri ve diğer körfez ülkelerinin hızla gelişen şehirlerinin üslubu haline gelmiştir.

Bu çalışmada, çağdaş mimarinin uluslararası tasarım anlayışıyla, Birleşik Arap Emirlikleri'nde inşa edilen sivil mimari yapılarının, "çağdaş İslam mimarisi" olarak adlandırılabilir olup olmadığı ve bu yapıların İslam mimarisinin çağdaş estetiğini ve kültürünü nasıl temsil ettikleri sorgulanacaktır.

Çalışmanın kapsamında, Birleşik Arap Emirlikleri sivil mimarisinden iki yapı, "Jean Nouvel tarafından tasarlanan Louvre Abu Dhabi Müzesi ve Zaha Hadid'in tasarımı olan, Dubai'deki "The Opus" Oteli incelenecektir.

Bu çalışmada, yapıların mimari, estetik ve şehirsel özelliklerinin analizi, Birleşik Arap Emirlikleri'nin tarihsel, kültürel, politik özellikleriyle birlikte gerçekleştirilecektir.

Birleşik Arap Emirlikleri'nin Tarihi ve Güncel Nüfus Verileri

"Birleşik Arap Emirlikleri coğrafyasında insan uygarlığı tarihi M.Ö. 6000 civarında balıkçılık ve bitki toplayarak geçinen Bedevi topluluklarıyla başlar." (About the UAE, t.y.). İslamiyet, bölgeye, 630 yılında gelir. Aynı dönemde, İpek ve Baharat Yollarıyla bölge önem kazanır. Göçebe yaşayan yerel halkın önemli gelir kaynağı İran körfezinin sığ ve sıcak sularında yaşayan istiridyelerden elde edilen inci ticareti olmuştur. Vasco de Gama'nın 1498'de Hint denizyolunu keşfetmesinden sonra, Güneydoğu Asya ile ticareti kontrol etmek isteyen Avrupalı devletlerin bölgedeki egemenlik mücadeleleri yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun, 1516'da Hicaz'ı topraklarına katmasından sonra, Arap yarımadasının batısını 1918'e kadar yönetmiş, doğusu üzerinde de kontrole sahip olmuştur. Emirlikler topraklarında, XIX. Yüzyılda başlayan İngiliz egemenliği, 2 Aralık 1971'de Birleşik Arap Emirlikleri'nin kuruluşuyla sona ermiştir (The History of Abu Dhabi, t.y.).

Birleşik Arap Emirlikleri, 2 Aralık 1971'de, yedi emirliğin (Abu Dhabi, Dubai, Sharjah, Ajman, Umm al Quawain, Ras al Khaimah, Fujayrah) federasyonuyla kurulmuştur. Ülke topraklarının büyük kısmı çöldür. İnsan yerleşimi daha çok deniz kıyısındaki alanlardadır. Abu Dhabi emiri Şeyh Muhammed bin Zayed el Nahyan, 2022 yılından itibaren ülkenin yöneticisi, Dubai emiri Şeyh Muhammed bin Raşid El Maktum yardımcısı ve başbakanıdır. 1930'lu yıllarda keşfedilen petrol kaynakları, 1958'den beri çıkarılmaya başlanmış, petrol ihraç eden ve yüksek çeşitliliğe sahip ekonomisiyle, küresel bir turizm, perakende satış ve finans merkezi olmasıyla, dünyanın en büyük insan yapımı limanı, mega yüksek gökdelenleri ve alışveriş merkezleriyle,

modern bir ülkedir (The Formation and History of UAE, t.y.). Ülkenin 2024 yılı verilerine göre, nüfusu, 10.871.981 kişidir (Population total, UAE, 2024).

Abu Dhabi, Kentleşme Tarihi ve Louvre Abu Dhabi

Abu Dhabi, 67.340 km2 yüzölçümüyle, Birleşik Arap Emirlikleri'nin coğrafi olarak en büyük alana (ülke topraklarının %87'sine) (Explore Abu Dhabi Through Statistics, 2015) ve nüfusun %34'üne, petrol rezervlerinin %96'sına ve doğalgaz rezervlerinin %94'üne sahip emirliğidir (Abu Dhabi City Profile, t.y.). Şehirde, 2024 verilerine göre, 4.135.985 kişi yaşamaktadır (Abu Dhabi, t.y.).

Abu Dhabi şehri, petrolün çıkarılmaya başlanması ve bağımsızlık ilanı sonrası başkent olmasıyla, büyük bir hızla gelişmeye, özellikle yabancı ülkelerden her meslekten çok sayıda göçmen işçi almaya başlamış, yerli halkı şehre yerleştirecek atılımlar yapılmıştır. Şehrin gelişimini planlama çalışmalarında, Şeyh Zayed bin Sultan Al Nahyan'ın (1966-2004) görüşleri ve düşünceleri yönlendirici olmuş, Batılı ve Mısırlı şehir plancıları tarafından uygulanmıştır.

Abu Dhabi, 1970'lerdeki inşaat faaliyetleriyle, "Uluslararası Üslup"a, "çağdaş şehir imgesini" kurmak için, kule benzeri yüksek yapılardan oluşan modernizmi ve artan nüfusunun ihtiyaçlarını karşılamak için pratik bir çözüme yönelmiştir (El Amroussi, 2013:2) 1990-2010 arasında, şehrin güneyde, ana karaya doğru, batıda Hudayriat Adasına, doğuda, Saadiyat Adasına doğru gelişmesi öngörülmüştür (Bani Hashim, 2015, ss. 12-176).

Pritzker Ödüllü Fransız mimar Jean Nouvel (1945 d.) tarafından tasarlanan Louvre Abu Dhabi (2006-2017), (Şekil 1), Saadiyat adasında, denizin içinde inşa edilmiştir. Toplam 97.000 m² kulanım alanında, sabit sergiler için galeriler, dönemlik sergi galerileri, çocuk müzesi, oditoryum, depo, koruma binası, restorasyon atölyesi, kamuya açık alanlar, yönetim binası, restoran, kafe ve hediyelik eşya mağazası vardır. Yapı, çağdaş mimari ve İslam mimarisi ve süsleme sanatlarını bir araya getiren bir üsluba sahiptir. Nouvel, yapının projesinin, Arap mimarisinin en önemli sembollerinden biri olan "kubbe" üzerine kurulduğunu, kendi tasarladığı kubbenin, geleneksel olanın dışında, modern bir örnek olduğunu söylemiştir (Louvre Abu Dhabi, t.y.).

Louvre Abu Dhabi binasının merkezini örten, 180 m çapındaki kubbesi, paslanmaz çelik ve alüminyumdan yapılma, birbirine eklenen sekiz katmandan oluşmaktadır. Kubbenin tasarımında, geleneksel Emirlik evlerinin, palmiye yapraklarından örülmüş çatılarından esinlenilmiştir. Arap mimari süsleme sanatından esinlenen 7850 adet geometrik yıldız şekillerinin arasından süzülen gün ışığı binanın içine girmekte ve yapının benzersiz atmosferini oluşturmaktadır. (Şekil 2) Kubbe, gün ışığının %98'ini filtrelerken, sıcağı da engellemekte, içeri giren ışık ziyaretçilerin eserleri görebilmelerini sağlamaktadır. Geceleri, yapay ışıkla aydınlanan bina, kubbeden dışarıya çıkan ışıkla benzersiz bir görüntüye sahip olmaktadır (Louvre Abu Dhabi/Ateliers Jean Nouvel, t.y.).

Louvre Abu Dhabi'ye, ziyaretçiler, deniz ya da kara yoluyla ulaşabilmektedirler. Bir Arap medinasının dar sokaklarında dolaşır gibi, 23 adedi sergi salonu olan 55 adet binayı keşfetmektedirler. Bu binalar, bölgenin geleneksel tek katlı mimarisinden esinlenerek tasarlanmıştır. Dış mekândaki yürüyüş yollarında, ziyaretçiler dinlenmek, sanat eserlerini tartışmak ve güneş, deniz, sanat ve mimari arasındaki değişken ilişkileri gözlemlemeye fırsat bulmaktadırlar (Louvre Abu Dhabi, t.y.).

Louvre Abu Dhabi'de emirliğin İslam, Asya ve Avrupa sanat koleksiyonları ve Fransız hükumeti ve Birleşik Arap Emirlikleri arasında 2007 yılında imzalanan bir anlaşma gereği, Paris'teki Louvre Müzesi ile birlikte Agence France- Muséums şemsiyesi altında toplanan 13 adet Fransız kültür kurumundan ödünç alınan eserler sergilenmektedir (Louvre, t.y.).

Yapının tasarımının İslami motifler içermesine karşın, büyük kubbenin mukarnaslı geleneksel İslami geçiş elemanları olan pandantif ya da tromplarla değil, düz modern sütunlarla taşındığı için, İslam geleneği yeterince temsil etmediği, ancak kubbenin gölgesinin, Emirliklerin geleneksel sokak atmosferini yansıttığı konusunda eleştiriler vardır (El Amrousi-Elhakem, 2019, s. 3).

Müzenin işlevi üzerine en sert eleştiri, "yapının kültürel emperyalizmin bir örneği olduğu, Batı'nın Körfez Bölgesi sanatı, kültürü ve tarihi üzerine Batı'nın görüşlerini yansıtacağı konusunda Profesör Andrew McClellan'dan gelmiştir. Ancak müze koleksiyonları incelendiğinde, yapının, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki anlamlı bir diyaloga adandığı görülmektedir" (Marshall, 2018, s. 2).

Şekil 1

Louvre Abu Dhabi, Arte Distribution (t.y.)



(The Louvre Abu Dhabi, t.y.)

Şekil 2

Louvre Abu Dhabi, İç Mekân Görüntüsü



(Louvre Abu Dhabi/Ateliers Jean Nouvel, t.y.)

Louvre Abu Dhabi, bulunduğu yerin, Saadiyat Adası Kültür Semti'nin, ileri teknolojiyle inşa edilmekte olan çağdaş mimari ve şehir dokusuyla uyumludur. Saadiyat Adası Kültür Semti (Şekil 3), bir kısmının inşaatı süren, Norman Foster, Frank Gehry, Tadao Ando, Zaha Hadid ve Jean Nouvel gibi dünyaca ünlü mimarların eserleri olan, Zayed Ulusal Müzesi, Louvre Abu Dhabi, Guggenheim Abu Dhabi, Denizcilik Müzesi, Sahne Sanatları Merkezi ile Abu Dhabi'nin sanat ve kültür merkezi olarak planlanmıştır. "Abu Dhabi, bu mimarlara, hayal güçlerini daha yükseğe taşıyacak ve 21. Yüzyılın mimari akımlarının öncüleri olacak fırsatları sunmaktadır" (McClellan 2012, Akt., Ajana, 2015, s. 324). Adada, lüks oteller, bir adet golf sahası, lüks markaların mağazalarından oluşan alışveriş merkezleri de yer alacaktır. "Bu gelişmeler aynı zamanda, bölgede yeni bir kimlik inşa etmeyi ve toplumları modernleştirmeyi hedefleyen politik hamlenin ifadesidir" (Bouchenaki, 2013, Akt., Ajana, 2015, s. 324).

Şekil 3

Saadiyat Adası Kültür Semti İllüstrasyonu (2024)



(Travel, Tourism & Hospitality, Mayıs 2024)

Birleşik Arap Emirlikleri'nin, Saadiyat Adası inşaat faaliyetleri, yerel ve çağdaş sanat koleksiyonları oluşturan ve yeni müzeler açan, Katar ve diğer körfez ülkeleri gibi, dünya sanat ve kültüründe söz sahibi olmak içindir. Körfez ülkelerinin bu atılımları, ülkelerinin kültürel portfolyosunu geliştirmeyi ve şehirlerini Paris, Londra ve New York gibi dünyanın en önemli sanat şehirlerine rakip olacak bir kültür merkezine dönüştürmeyi, Arap dünyasının "imajını" yeniden şekillendirmeyi, Batı sanatı ve Arap sanatları arasında bir köprü kurarak, bölgenin tarihinin öykülerini anlatmayı, modernleşme ve İslam; şehirleşme ve bölgenin kültür mirasını koruma arasında dengeyi kurmayı hedeflemektedir (Ajana, 2015, s. 324).

Dubai, Kentleşme Tarihi ve The Opus

Dubai, Abu Dhabi'yi yöneten Maktum bin Buti'nin hanedanı tarafından XIX. yüzyıldan beri yönetilmektedir. Bedevi kabilelerinin, balıkçılık ve inci avcılığı ve ticaretiyle geçindiği kasaba, XIX. yzyılda, İngiltere tarafından ele geçirilir. 1960'lı yıllarda, inşaat ve bankacılıkta

bölgenin önemli bir merkezi, tekstil, elektronik ve altın ticaretinde, özgür bir pazar haline gelir. Dubai şehrinin toplam yüzölçümü 2,500 km2, 2024 nüfusu, 3,863,600 kişidir (Digital Dubai, t.y.).

Dubai'nin, 1960 sonrasında, küçük bir liman şehrinden, modernizm ve yenilikçiliğin küresel simgesine dönüşümünde, emirliği 1958-1990 yılları arasında yöneten Şeyh Raşid bin Saeed Al Maktoum'un büyük rolü vardır (Ahmed Sami, 2025, s. 355). Şehirde yükselen arazi fiyatlarının zorlaması ve yüksek yapıların, maddi ve siyasi güç ile refahın simgesi olması nedeniyle, yüksek binalar tercih edilmiştir. "Dubai'nin yöneticilerinin şehri dünya finans başkenti yapma istekleri, şehrin gökdelenlere dayalı kentsel tasarımıyla vurgulanmaktadır (Rizvi, 2017, s. 1259). Dubai Emiri ve BAE Başbakanı Şeyh Mohammed bin Rashid Al Maktoum tarafından, Mart 2021'de açıklanan Dubai 2040 Master Planı, emirliğin mevcut ve geleceğe yönelik hedeflerini, sürdürülebilir şehirsel gelişim ve insan yaşam kalitesini yükselterek başarmayı amaçlamaktadır (Dubai 2040 Master Plan, t.y.).

"Küresel mimarinin başkenti" olarak tanımlanan, Dubai, çağdaş mimarinin en önde gelen yapılarından oluşan şehirsel dokusuyla, mimarlar ve mimarlık öğrencileri için, üzerinde çalışılması gereken bir açık hava laboratuvarı gibidir. Şehirde dünyanın tek yedi yıldızlı oteli Burj Al Arab, yapay Palmiye adası, kapalı alandaki kayak merkezi, Dubai Marinası, 828 m yüksekliğiyle dünyanın en yüksek yapısı Burj Khalifa gibi yenilikçi düşünceler hayata geçirilmiştir ve bu durum 1350 m. yükseklikle planlanan Creek Tower gibi gelecekteki projelerle de devam edecektir (Fross, 2018, ss. 48-54).

Çağdaş Dubai mimarisinin yüksek teknolojiyle ürettiği sivil mimari çeşitliliği, farklı tiplerdeki konutlar (villalar, apartman daireleri), ofisler, oteller, alışveriş merkezleri, şehirde yaşam için çok sayıda seçenek sunmaktadır. "Dubai'nin estetiği, Beyrut'tan Şanghay'a kadar, Asya'nın çağdaş mimarisine nüfuz etmiş özellikleri içermektedir. Zenginliğin imgeleri olarak ele alınabilen bu estetik, Körfez Ülkelerinin petrol gelirine ve sofistike pazarlama taktikleriyle yürütülen emlak spekülasyonlarına dayalıdır (Rizvi, 2017, s. 1246).

Dubai'nin şehirsel alanı, tarihi semtler, Deira ve Bur Dubai; iş merkezleri semtleri "Dubai Şehir Merkezi (Downtown Dubai) ve Business Bay"; konut alanları Jumeirah, Dubai Marina ve Al Barsha; endüstriyel semtler Al Quoz ve Jebel Ali'den oluşmaktadır (How many districts are there in Dubai, t.y.).

The Opus (Şekil 4), Downtown Dubai'de, lüks oteller, alışveriş merkezleri, banka ve ticari ofis binaları, akvaryum (Dubai Mall Aquarium), Dubai Fountains ve Burj Khalifa gibi görkemli şehirsel doku içerisinde bulunmaktadır.

Bağdat doğumlu, Pritzker ödüllü İngiliz mimar Zaha Hadid (1950-2016) tarafından 2007 yılında tasarlanan, 2012-2020 yılları arasında inşa edilen The Opus, lüks otel, rezidanslar, ofisler, restoranlar ve kafe-barı içeren bir yapı kompleksidir. Yapı, Omniyat Şirketi'ne aittir. 20 kat yer üstünde, 7 kat yer altında olmak üzere toplam 84.300 m^2 kullanım alanına sahiptir. 93 m yükseklik, 100 m (genişlik), 67 m derinliktedir (Zaha Hadid Architects, t.y.).

Şekil 4

The Opus



(Zaha Hadid Architects, t.y.)

Şekil 5

The Opus'un Zaha Hadid Tarafından Tasarlanan İç Mekânı



(Zaha Hadid Architects, t.y.)

Zaha Hadid'in büyük boyutlu kentsel mimari tasarımlarının, organik ve fütüristik formlarına dayalı, kişisel üslubunun bir örneği olan yapı, Dubai'nin çağdaş mimari örneklerinden oluşan mimarisine katılmaktadır. Yapının tasarımında, İslam mimarisinin geleneksel elemanları ya da estetiğinden herhangi bir esinlenme ya da yeniden yorumlanma bulunmamaktadır. Tasarımın uluslararası niteliğinin, Hadid'in yaşam öyküsü ve tasarım geçmişiyle bağlantılı olduğu öne sürülebilir. Bağdat'ta varlıklı Sünni bir ailede büyüyen Hadid, kendini bir Arap olarak

düşündüğünü, ancak, artık daha çok bir Londralı olduğunu, kendini özel bir yere ait hissetmediğini, "bir kimliğinin olmadığını" ifade etmiştir (Fairs, 21 Mart 2003).

The Opus, alışılmadık mimari tasarımıyla bulunduğu semtin çağdaş mimarisiyle uyumludur. Bu yapı, dünyanın herhangi bir şehrinin çağdaş yenilikçi bir semtinde de rahatlıkla inşa edilebileceği, çevresiyle uyumlu olabileceği ileri sürülebilir. Yapının mimari üslubunun İslami referanslar taşımaması, çağdaş Birleşik Arap Emirlikleri mimarisi için bir standarda karşı değildir. BAE'de inşa edilmiş herhangi bir yapının, mutlaka İslami referanslar içermesi gerektiğine dair bir zorunluluk bulunmamaktadır. Çalışmanın amacı olan, çağdaş İslam sivil mimarisinin İslam kültürünü nasıl temsil ettiği sorusunun cevabı, bu yapının, Dubai'nin ekonomik ve siyasi gücüyle inşa edilmiş olmasının, İslamiyet'in çağdaş mimarideki temsili ve dünya çapındaki gücünün göstergesi olması şeklinde açıklanabilir.

Sonuç

Abu Dhabi ve Dubai, Birleşik Arap Emirlikleri'nde 1960 sonrası başlayan ve XXI. yüzyılda büyük bir hızla gerçekleşen kentleşme hareketiyle yeniden inşa edilen şehirleridir. Bu şehirlerde, ülkenin geleneksel mimarisi, şehir merkezinde, çok küçük bir yer kaplarken, geriye kalan şehirsel doku, çağdaş mimari ve şehir planlama ilkelerine göre inşa edilen, gökdelenler ve diğer ileri teknoloji yapılarından oluşmaktadır. Birleşik Arap Emirlikleri'nin yöneticilerinin, ülkelerini dünyanın geleceğinde ekonomik ve politik olarak söz sahibi yapmak için, bu şehirleri mimari olarak yeniden planlama hareketlerine girişmeleri, dünyanın önde gelen mimarlarına görev vererek şehirlerinin imgelerini belirleyen, sanat eserleri olarak değerlendirilen yapılar yaptırmaları, Abu Dhabi ve Dubai'yi dünya mimarisinin öncü şehirleri haline getirmiştir.

Emirliklerdeki sivil mimari yapıları, dini yapıların geleneksel kurallarını takip etmek zorunda olmadıkları için, yükseklikleri, görkemleriyle, bulundukları şehirlerin siluetlerini belirlemekte, çağdaş İslami şehir siluetlerini oluşturmaktadır. Emirliklerde, Çağdaş sivil mimarinin uluslararası üslubu içerisinde, sınırlı bir yerellik ve İslami kültüre gönderme yapmak söz konusudur.

Louvre Abu Dhabi ve The Opus, emirliklerin ekonomik ve siyasi güçleri sayesinde inşa edilmiş olmakla birlikte, aynı zamanda, Birleşik Arap Emirlikleri mimarisinin, İslamiyet'in çağdaş mimarideki temsili ve dünya çapındaki gücünün göstergesi olması şeklinde açıklanabilir. XX. yüzyıla kadar İslam mimarisi ve sanatına büyük bir katkısı olmayan Emirliklerin, XXI. yüzyılda İslam ve Batı dünyasının önde gelen yapılarını yaptırmış olması, Emirlikler mimarisini, çağdaş İslam mimarisinde bayrak taşıyıcısı haline getirmektedir.

Kaynakça

About the UAE. (n.d.). *History of UAE*. https://u.ae/en/about-the-uae/history

Abu Dhabi City Profile. (n.d.). https://spacepol.hypotheses.org/files/2022/02/Abu-Dhabi-City-Profile-final.pdf

Abu Dhabi. (n.d.). https://u.ae/en/about-the-uae/the-seven-emirates/abu-dhabi

Ahmed Sami, R. (2025). The synthesis of architecture in Dubai: Modernization and contemporary representation between 1950 to 2024. *International Journal of Scientific Research and Engineering Development*, *8*(4), 354–367.

Ajana, B. (2015). Branding, legitimation and the power of museums: The case of the Louvre Abu Dhabi. *Museum and Society*, *13*(3), 322–341. https://doi.org/10.29311/mas.v13i3.333

Arte Distribution. (n.d.). *The Louvre Abu Dhabi*. https://distribution.arte.tv/fiche/LOUVRE_ABU_DHABI__AU_COEUR_DE_LA_CREATION_D_UN_MUSEE_UNIVERSEL__LE_

Aslanoğlu, İ. (1988). Modernizmin tanımı, sınırları, erken yirminci yüzyıl mimarlığında farklı tavırlar. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, *8*(1), 59–66.

Bani Hashim, A. R. (2015). *Planning Abu Dhabi: From Arish Village to a global, sustainable, Arab capital city* (Doctoral dissertation). University of California, Berkeley.

Bayraktar, N. (2014). Proje sunuş. *Tarih Yazımında Sivil Mimarlık* içinde. VEKAM.

Çevik, N. (2022). An essay on Islam and cities. *Journal of Islamic Research*, *33*(1), 288–299.

Davidson, M. (2008). *Dubai: The vulnerability of success*. Columbia University.

De Corte, J. (2019). *Piercing the cultural diplomacy veil: The case of the Louvre Abu Dhabi.* https://ssrn.com/abstract=3733447

Digital Dubai. (n.d.). https://www.dsc.gov.ae/Report/DSC_SYB_2024_01_01.pdf

Downtown. (n.d.). https://content.knightfrank.com/resources/knightfrank.ae/pdf/downtown-dubai-area-guide.pdf

Dubai 2040 Master Plan. (n.d.). http://dubai2040.ae/en/dubai-2040-urban-master-plan/

El Amrousi, M., & Elhakeem, M. (2019). Abu Dhabi's downtown area: An examination of modernist applications of the international style; Superblocks in a modern Arab city, improving visibility and social space. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, (471). https://doi.org/10.1088/1757-899X/471/7/072047

El Amrousi, M., & Shakour, S. (2013). Contemporary manifestations of Islamic arts in the UAE: Meaning and representation. *Journal of Architecture, Planning & Construction Management*, *3*(1). https://doi.org/10.31436/japcm.v3i1.515

Explore Abu Dhabi Through Statistics. (2015). https://www.scad.ae/Release%20Documents/Explore%20Abu%20Dhabi-english.pdf

Fabri, F., & Soud Al Qassemi, S. (Eds.). (2022). *Urban modernity in the contemporary Gulf.* Routledge.

Fairs, M. (2003, March 21). *Interview: Zaha Hadid – "I don't have an Identity"*. https://www.iconeye.com/architecture/interview-zaha-hadid

Fross, K. (2018). Dubai modern architecture as an expression of economic success. https://dpa.arch.pk.edu.pl/wp-content/uploads/05_Definiowanie-przestrzeni-2019-tom-1_KLAUDIUSZ-FROSS.pdf

Grounlound, M. (n.d.). *World at large: Louvre Abu Dhabi*. [PDF document].

How many districts are there in Dubai? (n.d.). https://twocontinents.com/blog/how-many-districts-are-there-in-dubai

Kyriazis, A., Almehairi, A., & Al Seri, İ. (2017). The morphology of Abu Dhabi's superblocks: A modernist vision. *Athens Journal of Architecture*, *3*(4), 373–394. https://doi.org/10.30958/aja.3-4-3

Louvre Abu Dhabi / Ateliers Jean Nouvel. (n.d.). https://www.archdaily.com/883157/louvre-abu-dhabi-atelier-jean-nouvel

Louvre Abu Dhabi Architecture. (n.d.). https://www.louvreabudhabi.ae/en/about-us/architecture

Louvre Abu Dhabi. (n.d.). https://www.jeannouvel.com/en/projects/louvre-abou-dhabi-3/

Louvre. (n.d.). *The Louvre in France and around the world: The Louvre Abu Dhabi*. https://www.louvre.fr/en/the-louvre-in-france-and-around-the-world/the-louvre-abu-dhabi

Marshall, R. (2018). *The Louvre Abu Dhabi: Why critics are wrong?* [PDF document].

Northedge, A. (2017). Early Islamic urbanism. In F. B. Flood & G. Necipoğlu (Eds.), *A companion to Islamic art and architecture*. John Wiley & Sons.

Population, total – United Arab Emirates. (2024). https://data.worldbank.org/indicator/SP.POP.TOTL?locations=AE

Rizvi, K. (2017). Dubai, Anyplace: Histories of architecture in the contemporary Middle East. In F. B. Flood & G. Necipoğlu (Eds.), *A companion to Islamic art and architecture* (pp. 1245–1267). John Wiley & Sons.

Sharara, H. (2022). Modern and contemporary architecture between Western and Arab countries: A review of derivative synonyms. *European Scientific Journal*, *18*(16), 133. https://doi.org/10.19044/esj.2022.v18n16p133

Shojaeeh, F., & Paezeeh, M. (2015). Islamic city and urbanism: An obvious example of sustainable architecture and city. *Cumhuriyet University Faculty of Science Journal*, *36*(6), 231–237.

Spahic, O. (2010). Conceptualising Islamic architecture. *Al Sharjah*, *15*(2), 199–228.

The Formation and History of UAE. (n.d.). https://adtt.dct.gov.ae/wp-content/uploads/2022/08/Section-3-The-Formation-and-History-of-UAE.pdf

The History of Abu Dhabi. (n.d.). https://www.adro.gov.ae/About-Abu-Dhabi/History-Of-Abu-Dhabi

Travel, Tourism & Hospitality. (2024, May). *Saadiyat Cultural District Abu Dhabi on track for 2025 completion.* https://ttnonline.com/Article/377574/Saadiyat-Cultural-District-Abu-Dhabi-on-track-for-2025-completio

Yoltay, E. (2023). *A critical reading of contemporary architectural literature on form and function: The object of desire in analyzing conceptual, discursive and contextual shift, since 1960's* (Unpublished doctoral dissertation). Middle East Technical University.

Zaha Hadid Architects. (n.d.). *Opus*. https://www.zaha-hadid.com/architecture/opus/

İSLAMÎ BİR SEMBOL OLARAK HİLÂL MOTİFİ VE TÜRK CİLT SANATINDAKİ TEZAHÜRÜ

Fatma Şeyma BOYDAK[1]

Özet

Soyut kavramlar ancak somut nesneler vasıtasıyla daha tesirli bir biçimde anlatılabilir. Bu bağlamda İslam sanatları sahasında sembolik dil oldukça önem arz etmektedir. Türk İslam medeniyetinin görsel belgeleri olan sanat ürünleri ve mimari eserler, kültürümüze has sembolik dili okuyabildiğimiz mühim bir sahadır. Sembolik dile konu olan çok sayıda motif, form ve şekilden bahsetmek mümkündür. Bunlar içerisinde çalışmamıza konu olarak belirlediğimiz sembol, hilâl motifidir. Hilâl, sözlükte, "ayın yeni doğduğu zaman ilk üç günlük yay şeklindeki durumu" olarak tanımlanmaktadır. Tarihsel perspektiften bakıldığında hilâl formunun; Mezopotamya, Anadolu, Roma, Mısır, Arap, Çin ve Hint gibi çeşitli medeniyetlerde önemini koruduğu ve çeşitli yüzeyler üzerinde varlık gösterdiği tespit edilebilir. Ancak her medeniyette hilâl formunun anlamı kısmen farklı şekillerde telakkî edilmiştir. İslam medeniyetindeki hilâl formunun muhteviyatı, daha ziyade nûrun temsilcisi olması yönündedir. İslamî literatürden referansla öğreniyoruz ki ay yani dolayısıyla hilâl aydınlığın sembolüdür. Her şeklin bir inancın göstergesi olduğu fikrinden hareketle hilâl motifinin kullanım yer ve amaçları araştırıldığında İslâm'la olan irtibatı anlaşılacaktır. Câmi mimârimizde bilhassa kubbe ve külahların tepesine hilâl formunda alemler yerleştirilmiştir. Alem, kelime anlamı olarak sembol kavramıyla bütünleşiktir. Alemlerde hilâl formunun tercih edilmesinin nedeni, mimârinin en zirve noktalarında İslamî bir sembolün vurgulanması isteğidir. Mimâri plastikte de hilâl formuna rastlanmaktadır. Orta çağ Anadolu Türk mimarisinin taş süslemeciliğinde görülen ve mitolojik arka plâna sahip hayat ağacı kabartmalarında ağacın kökü, ters hilâl formunda bir çanaktan yükselir ve bu çanak âb-ı hayatla ilişkilendirilir. Türk kitap sanatlarının tezyînât repertuvarında da hilâl motifine sıklıkla yer verilmiştir. Bu sanat kolları içerisinde cilt sanatı ön plana çıkmaktadır. Kitapların görkemli giysileri olarak nitelendirilen ciltlerde hilâl motifinin kullanıldığı bilinmektedir. Bilhassa Selçuklu ve Beylikler devri ciltlerinde daha fazla tercih edildiği yapılan alan araştırması sonucunda tespit edilmiştir. Türk cildi; kapak, kapak içi, sırt, sertâb ve miklep/mikleb bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümler içerisinde hilâl formunun en fazla kullanıldığı bölüm, miklep ve salbeklerdir. Türk-İslam cildinin önemli ve ayırt edici bir bölümü olan miklep, arka kapağa bağlı ve uç kısmı üçgen olan uzantıdır. Selçuklu ve Beylikler devrine ait ciltlerde yer alan hilâl motifli miklepler çalışmamızın ana konusu olarak belirlenmiştir. Türk-İslam ciltlerinde miklep tezyînâtı ekseriyetle kapak bezemesine benzer şekilde yapılmıştır. Ancak Selçuklu ve Beylikler devri ciltlerinde bu bölümün kendine has farklı tasarımlarla bezendiği de görülmektedir. Hilâl motifleri, mikleplerin merkezine yerleştirilmiştir ve iri formdadırlar. Bazen hilâl formunun içinde üç benek nakşına da yer verildiği olmuştur. Hilâl motifinin etrafındaki zemin genellikle gülçe veya noktalıklarla tam zemin tezyîn edilmiştir. Hilâl motifinin uçları ekseriyetle cedvele dönük şekildedir. Yapılan alan araştırması neticesinde hilâlli mikleb şemselerinin ve hilâlli salbeklerin görüldüğü ciltlerin

[1] Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, Konya, TÜRKİYE, seyma.boydak@selcuk.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-5111-7239

genellikle 14. yüzyıl tarihli olduğu tespit edilmiştir. Yurtiçi ve yurtdışındaki çeşitli müze ve kütüphanelerdeki yazma eser cilt örneklerinin ele alınacağı çalışmamızda, İslamî bir sembol olarak gerek mimâri gerekse kitap sanatlarında sıklıkla kullanılan hilâl motifinin cilt sanatındaki tezahürü ve kullanım şekilleri ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İslam Sanatı, Hilâl, Sembol, Türk Cilt Sanatı, Miklep.

The Crescent Motif as an Islamic Symbol and Its Manifestation in Turkish Bookbinding Art

Fatma Şeyma BOYDAK

ABSTRACT

Abstract concepts can only be explained more effectively through concrete objects. In this context, symbolic language is very important in the field of Islamic arts. Artworks and architectural works, which are visual documents of Turkish Islamic civilization, are an important field where we can read the symbolic language specific to our culture. It is possible to talk about many motifs, forms and shapes that are the subject of symbolic language. Among these, the symbol we have determined as the subject of our study is the crescent motif. The crescent is defined in the dictionary as "the first three days of the moon's new rise in an arc-shaped state". When viewed from a historical perspective, it can be determined that the crescent form has maintained its importance in various civilizations such as Mesopotamia, Anatolia, Rome, Egypt, Arabia, China and India and has existed on various surfaces. However, the meaning of the crescent form has been perceived in different ways in each civilization. The content of the crescent form in Islamic civilization is more towards being a representative of light. We learn from Islamic literature that the moon, and therefore the crescent, is the symbol of light. When the place and purpose of use of the crescent motif is investigated, based on the idea that every shape is an indicator of a belief, its connection with Islam will be understood. In our mosque architecture, crescent-shaped finials are placed especially on the tops of domes and cones. The finials are integrated with the concept of symbol as a word. The reason for preferring the crescent form in finials is the desire to emphasize an Islamic symbol at the highest points of architecture. The crescent form is also encountered in architectural plastics. In the tree of life reliefs seen in the stone ornamentation of the medieval Anatolian Turkish architecture and having a mythological background, the root of the tree rises from a bowl in the form of an inverted crescent, and this bowl is associated with the water of life. The crescent motif is also frequently used in the ornamental repertoire of Turkish book arts. Bookbinding art comes to the forefront among these branches of art. It is known that the crescent motif is used in bindings, which are described as the magnificent clothes of books. It was determined as a result of field research that it was preferred more especially in the Seljuk and Principalities period bindings. Turkish binding consists of cover, doublure, cover spine, fore-edge flap, and envelope flap sections. The section where the crescent form is used most among these sections are envelope flaps and pendants. An important and distinctive section of the Turkish-Islamic binding, envelope flap is an extension attached to the back cover and has a triangular tip. The crescent-decorated envelope flaps in the bindings of the Seljuk and Principalities periods were determined as the main subject of our study. In Turkish-Islamic bindings, envelope flaps decorations are mostly made in a similar way to the cover decoration. However, it is also seen that this section is decorated with different designs specific to itself in the bindings of the Seljuk and Principalities periods. Crescent motifs are placed in the center of the envelope flaps and are large in form. Sometimes, three dot motifs are also included in the crescent form. The ground around the crescent motif is usually decorated with rosettes or dots as full ground. The ends of the crescent motif are usually turned towards the edge decoration. As a result of the field research, it was determined that the bindings with crescent-decorated envelope flaps medallions and pendants were generally dated to the 14th century. In our study,

where the manuscript binding examples in various museums and libraries in Turkey and abroad will be examined, the manifestation and usage of the crescent motif, which is frequently used as an Islamic symbol in both architecture and book arts, will be tried to be revealed.

Keywords: Islamic Art, Crescent, Symbol, Bookbinding Art, Envelope Flap.

Giriş

Türk İslam medeniyetinin görsel belgeleri olan sanat ürünleri ve mimari eserler, kültürümüze has sembolik dili okuyabildiğimiz mühim bir sahadır. Sembolik dile konu olan çok sayıda motif, form ve şekilden bahsetmek mümkündür. Bunlar içerisinde çalışmamıza konu olarak belirlediğimiz sembol, hilâl motifidir. Tarihsel perspektiften bakıldığında hilâl formunun; Mezopotamya, Anadolu, Roma, Mısır, Arap, Çin ve Hint gibi çeşitli medeniyetlerde önemini koruduğunu ve çeşitli yüzeyler üzerinde varlık gösterdiği söylemek mümkündür. Ancak her medeniyette hilâl formunun anlamı kısmen farklı şekillerde telakkî edilmiştir.

Cilt sanatı; yazılan metni bir arada tutmak, onu muhafaza etmek ve metnin okunmasını kolaylaştırmak amacıyla icra edilen bir sanat koludur. İşlevsel yönleriyle birlikte yüzyıllar içerisinde gelişmiş tezyînî özellikleriyle de ciltler ön plana çıkmaktadırlar. Cilt tezyînatı; bitkisel desenlerden rûmîlere, geometrik desenlerden zencereklere değin çok geniş bir repertuvara sahiptir. Hilâl motifi de bu motifler arasındadır ve cilt bezeme tasnifinde muhtelif tezyînat başlığı altında değerlendirilmektedir. Türk ciltlerinde hilâl motifine daha ziyâde Selçuklu ve Beylikler devri ciltlerinde rastlanmaktadır (Boydak, 2023). Türk cilt sanatı tarihi içerisinde Selçuklu devri, Orta Asya cilt sanatı birikiminin Anadolu'ya taşındığı ve geliştirildiği mühim bir dönemdir (Arıtan, 2002).

Çalışma kapsamında hilâl motifinin anlamı, İslam inanç sistemi bakımından sembolik yönü ve İslam sanatlarındaki mevcudiyeti üzerinde kısaca durulacaktır. Ardından motifin bilhassa Türk cilt sanatı bağlamında kullanım tekniği ve uygulandığı alanlar tahlil edilmeye çalışılacaktır.

Hilâl Motifi, İslamiyet ve Türk-İslam Sanatları

Hilâl, Arapça bir kelime (الهلال) olup sözlükte "*ayın yeni doğduğu zaman ilk üç günlük yay şeklindeki durumu*" olarak açıklanmaktadır (Kubbealtı Lugatı, "Hilâl", erişim 13 Ağustos 2025). Hilâl kelimesi, "*yüksek sesle haykırmak; ortaya çıkmak, parlamak; sevinmek*" anlamlarına gelen "hell" kökünden türemiştir (Yücel, 1998). Hilâl, ayın ilk görülen ince halidir. Ayın hilâlden sonraki hallerine kamer denilir.

Şekil 1

Hilâl motifi



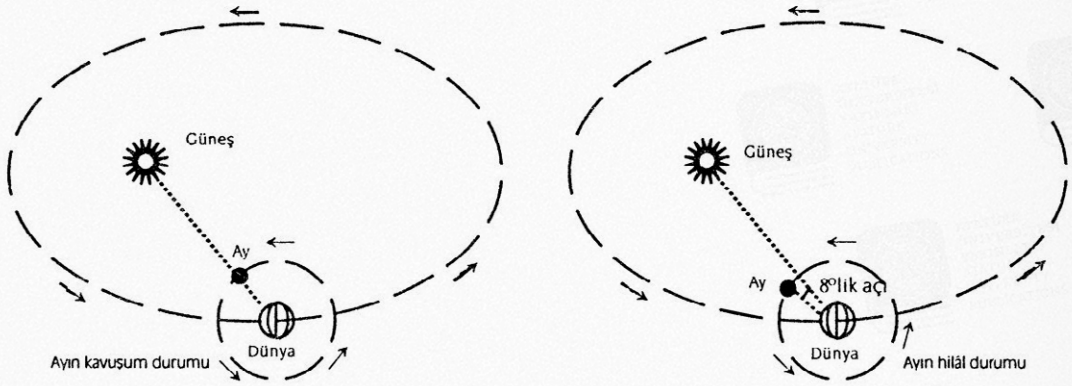
Kur'ân-ı Kerîm'de 24 sûrede ay ile ilgili ayetler bulunmaktadır. Kur'ân-ı Kerîm'de yer alan bu ayetlerden referansla nurun yani aydınlığın bir sembolü de ay yani hilâldir. Ayetlerden bazıları şöyledir:

> Güneşi aydınlatıcı, **ayı ise aydınlık yapan**, yılların sayısını ve hesaplamayı bilesiniz diye ona menziller belirleyen O'dur. Allah bütün bunları hikmet ve fayda esasına göre yarattı. Bilme kabiliyetinde olanlar için de âyetlerini detaylı bir şekilde gözler önüne seriyor. (Kur'an Yolu, Yunus 10/5, erişim 16 Ağustos 2025)

> Gökte yıldız kümeleri oluşturan, yine orada bir ışık kaynağı ve **aydınlatan bir ay** yaratan (Allah) mübarektir, cömerttir. (Kur'an Yolu, Yasin 36/39–40, erişim 16 Ağustos 2025)
>
> **Ay için de menziller belirledik**; sonunda o, hurma salkımının (ağaçta kalan) yıllanmış sapı gibi olur. Ne güneşin aya yetişip çatması uygundur ne de gece gündüzü geçebilir. Her biri bir yörüngede yüzüp gider. (Kur'an Yolu, Yasin 36/39–40, erişim 16 Ağustos 2025)

Şekil 2

Ayın Kavuşum ve Hilâl Durumu



(Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, "Hilâl", erişim 19 Eylül 2025).

Hilâl sembolünün Müslümanlar arasında ne zaman İslam'ın simgesi olarak benimsendiği açıkça ortaya konulmamıştır (Kurt, 2023). Gaznelilerin bayrağında yeşil zemin üzerinde Hüma kuşu ile bir hilâl bulunmaktadır. Sargon Erdem, hilâlin ilk kez X. yüzyılda Fatımîler (909-1171) tarafından Mısır'da bayrak motifi ve askerlerin boyunlarında hamâil olarak kullanıldığını fakat yaygın olarak İslam'ın sembolü haline gelmesini Haçlı seferlerinin başlamasına dayandırmaktadır (Erdem, 1988). Ayrıca Erdem Fatımîlerin hilâl şeklinde nazarlık takınma gibi bidatleri yerine getirmeleri ve bayraklarında da hilâlin bulunmasının özellikle Hristiyanlar için hilâlin İslam'ın sembolü olarak görülmesini sağladığını ifade etmektedir (Erdem, 1988).

1064'te Alparslan (1063-1072) Ani'yi fethettiğinde Ahlat'tan büyük bir hilâl getirilmiş ve camiye çevrilen katedraldeki "haç"ın yerine konulmuştur. Selahaddin Eyyûbî (ö. 1193) de 1187'de Kudüs'ü fethettiğinde II. Baudouin'in (1100-1118) Haçlılara bağışladığı ve kilise olarak kullanılan Kubbetü's Sahre'nin kubbesinde bulunan haçı indirerek yerine hilal şeklinde bir alem yerleştirmiştir (Bozkurt, 1998). XVI yüzyılda İnebahtı (Lepanto) Deniz Savaşı'nın tasvirlerinde üç hilâlli Osmanlı sancaklarının olduğu ve iki sıra hilâlli olan dış kenarı yırtmaçlı gidonların bulunduğu görülmektedir (Bozkurt, 1998).

Şekil 3

Metropolitan Müzesi'ndeki Osmanlı Bayrağı



(Türk sancak motifi, Metropolitan Museum of Art koleksiyonu, erişim 5 Temmuz 2025).

Anadolu Selçuklu sikkelerinde de hilâl motifine yer verilmiştir. Bu kullanımla hükümdar ve devlete atıf yapılmaktadır (Şen, 2025). Buhara hanlarından Şemsu'd-devle, Tangıdı Han, İlik Arslan, Arslan İlik Yusuf dörder hilâl, Artuklulardan Nasreddin Artuk ise farklı sayılarda hilâl ve yıldız kullanmıştır (Paşa, 1926).

İslamiyet'i kabul ettikten sonra kullanmaya başladığımız Hicri takvimde zaman ölçüsü Ay yılıdır. Buna göre bir yıl, Ay'ın, Dünya etrafında 12 defa dönmesi için geçen zamandır. Hilâl, ibadet ve muamelelerde kameri ayların ölçü alınması sebebiyle zaman ölçütü olarak görülerek İslami gelenekte önem kazanmıştır. Ramazan orucu hilâlin görülmesiyle başladıktan sonra bayram için yeniden hilâlin görülmesi beklenmiş, hilâlin görülmediğinde ise ayın otuza tamamlanması istenmiştir (Kurt, 2023).

Ay, başka medeniyetlerde olduğu gibi Türk inanç sisteminde de önemli unsurlardan biri olmuştur. Hilâl gibi göksel bir simgenin hükümdarlık sembolü olması ve İslam'ın kabulünden önce de Türk ikonografisinde tasvir edilmesi olağan bir durumdur. Ay motifi Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle değerinden bir şey kaybetmemiş sadece ona yüklenen "Tanrı" imajı yerini, Yaratıcının kudretini gösteren ihtişamlı, önemli ve kutsal bir görünüme bırakmıştır.

Her şeklin bir inancın göstergesi olduğu fikrinden hareketle hilâl motifinin kullanım yer ve amaçları araştırıldığında Türk-İslam kültürüyle olan irtibatı anlaşılacaktır. Câmi mimârimizde bilhassa kubbe ve külahların tepesine hilâl formunda alemler yerleştirilmiştir. Alem, kelime anlamı olarak sembol kavramıyla bütünleşiktir (Kubbealtı Lugatı, "Alem", erişim 20 Ağustos 2025). Alemlerde hilâl formunun tercih edilmesinin nedeni, mimârinin en zirve noktalarında İslamî bir sembolün vurgulanması isteğidir. Mimâri plastikte de hilâl formuna rastlanmaktadır.

Anadolu Selçuklu dini ve sivil mimari taş işçiliğinde de hayat ağacı motifine sıklıkla rastlanmaktadır. Hayat ağacına eşlik eden kartal, ejder, aslan gibi hayvanlar Avrasya hayvan üslûbunun etkisindedir (Öney, 1968). Orta çağ Anadolu Türk mimarisinin taş süslemeciliğinde görülen ve mitolojik arka plâna sahip hayat ağacı kabartmalarında ağacın kökü, ters hilâl formunda bir çanaktan yükselir ve bu çanak âb-ı hayatla ilişkilendirilir (Doğan, 2024). Kayseri Döner Kümbet duvar yüzeyinde ve Erzurum Çifte Minareli Medrese taç kapısında hayat ağacı kabartmasında ters hilâl formunda çanaklar görülmektedir. Konya İnce Minareli Medrese taç

kapısında hilâl formunda çanağa yerleşmiş nar dalları da yine benzer örneklerdendir. Divriği Ulu Camii'nin taç kapısındaki çift başlı kartalın kuyruk kısmında da hilâl kabartması yer almaktadır.[2] Kitâbelerde de hilâl kabartması uygulanmıştır.

Şekil 4

Kayseri Döner Kümbet Duvarında Hilâl Formunda Çanağa Yerleşmiş Hayat Ağacı



Şekil 5

Konya İnce Minareli Medrese taç kapısında hilâl formunda çanağa yerleşmiş nar dalları[7]*İnce Minareli Medrese — Selçuklu Mirası Mimari İnceleme (erişim 10 Mayıs 2025).*



[2] Ayrıntılı bilgi için bk. Kuban, D. (2003). *Divriği mucizesi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Şekil 6

Es-Sultan Yazılı Taş Kitâbede Hilâl Kabartması



Şekil 7

Divriği Ulu Camii Kapısı Çift Başlı Kartal Kabartmasında Hilâl Formu



Bildirinin sunulduğu Sanatta İslam İslam'da Sanat Uluslararası Kongresi'nin paydaşlarının logolarında da hilâl motifi yer almaktadır. Bu örnekler, kültürel mirasın modern çağda devamlılığını yansıtması bakımından önem arz etmektedir. IRCICA'nın logosundaki hilâl formu, kubbe ve külahlara yerleştirilen alemlerdeki[3] hilâllere çağrışım gibidir. Atatürk Üniversitesi logosundaki tepesinde çift başlı kartalın bulunduğu kabartma ise Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin taç kapısındaki hilâl formunda çanağa yerleşmiş hayat ağacı kabartmasıdır.

[3] Benzer örnekler için bk. Vardar, K. F. (2004). XIX. Yüzyılın Sonu ve XX. Yüzyılın Başında Kullanılan Çapraz Konumlu Hilâl Alemler, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi,* (118), 110-112.

Şekil 8

IRCICA Logosunun Üst Kısmında Hilâl Formu



(İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi – ana sayfa ekran görüntüsü, erişim 10 Mayıs 2025)

Şekil 9

Üniversite Logosunda Hilâl Formunda Çanağa Yerleşmiş Hayat Ağacı Tasviri



Şekil 10

Erzurum Çifte Minareli Medrese Taç Kapısında Hayat Ağacı Kabartması



Lâle-Hilâl ve Allah lâfzının ebced hesabıyla değerleri aynıdır. Türk İslam sanatlarında lale çiçeği Allah'ı temsilen kullanılmış ve bu çiçeğe ayrı bir kıymet verilmiştir. Hilâl ise belirtildiği üzere İslam'ın sembolüdür. Müslüman ülkelerin bayraklarında da kendine yer edinmiştir. Bu üçlü sembolün günümüzde de çeşitli sanatkârların eserlerinde sürdürülmektedir.

Şekil 11

Lâle ve Hilâl Tezyînatlı Lafzatullah (Hattat: Fevzi Günüç)



Şekil 12

Lâle ve Hilâl Tasarımlı Sahtiyan Cild (Mücellid: Ahmet Saim Arıtan)



Türk Cilt Sanatı ve Hilâl Motifi

Türk kitap sanatlarının tezyînât repertuvarında da hilâl motifine sıklıkla yer verilmiştir. Bu sanat kolları içerisinde cilt sanatı ön plana çıkmaktadır. Cilt, formaları sırasıyla dikilerek bir araya getirilmiş mecmua veya kitaba takılan, bez, kâğıt veya deri kaplı mukavvadan yapılan koruyucu kabı ifade eder (Arseven, 1983; Arıtan, 1993). Bu kaplar için Arapça deri anlamına gelen cilt (cild) kelimesinin kullanılmasının sebebi, genellikle ciltlerin bu işe en uygun malzeme olan deriden yapılmalarıdır.

Türk cildinin bölümleri.

Türk cildi; ön-arka kapak, kapak içi, sırt, sertâb ve miklep bölümlerinden oluşmaktadır. Kapaklar, kitabın ön (sağ/üst) yüzünü örten ön kapak ve arka (sol/alt) yüzünü örten arka kapaktan ibarettir. Ön ve arka kapak, sağ-sol veya üst-alt kapak şeklinde de tanımlanmaktadır. Kapakların iç yüzüne, kapak içi denilmektedir. Burası için, "iç kapak" tâbiri de kullanılmaktadır. Kapak içlerinin metin kısmına bağlandığı bölüme "köstek" denilmektedir. Sırt/dip, ön ve arka kapağın birleştiği deri kısımdır. Sertâb, arka kapakla mikleb arasında bulunan, eserin ağız kısmını örten bölümdür. Miklep ise arka kapağa bağlı, uç kısmı üçgen olan uzantıdır. Miklep yerine mikleb, mıklep, miklâb gibi çeşitli ifadeler de kullanılmaktadır.

Şekil 13

İnebey YEK Ulu Cami 555



Türk cildinin kapağında şemse, salbek, köşebend ve pervaz/bordür (kenar bezemesi) bölümleri bulunmaktadır. Şemse, kapak, kapak içi ve miklebin merkezinde yer alan dairevî, oval, mekik, çokgen vb. formlardaki tezyînî ögedir. Adını, Arapça güneş anlamına gelen "şems" kelimesinden almış olmalıdır. Tespit edilen ilk şemse örneklerinin tıpkı güneş gibi dairevî formda oluşu ve etrafında güneş ışınları gibi tığlarının bulunması, isminin menşei hakkındaki bu fikri destekler niteliktedir. Salbek ise şemsenin alt ve üst ucundaki küçük tezyînî ögedir.

Türk ciltlerinde hilâl motifi ve uygulama alanları.

Kitapların görkemli giysileri olarak nitelendirilen ciltlerde de hilâl motifi görülmektedir. Bilhassa Selçuklu ve Beylikler devri ciltlerinde daha fazla tercih edildiği yapılan alan araştırması sonucunda tespit edilmiştir. Önceki başlıkta ifade edildiği üzere Türk ciltlerinin pek çok bölümü bulunmaktadır. Bu bölümler içerisinde hilâl motifine en fazla yer verilen bölümler, miklep ve salbeklerdir.

Şekil 14

Hilâl Formunda Şemseli Miklep, TSMK A. 500

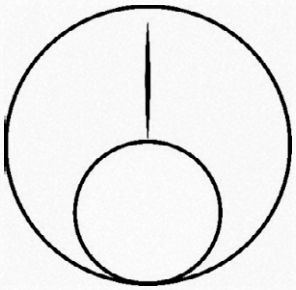


(Arıtan, 1992, Resim 124).

Salbeklerdeki ve miklep şemselerindeki hilâl motifleri, genellikle iri formdadır. Dairevî bir formun içerisine çapı, büyük dairenin yarı çapı ölçüsünde bir daire yerleştirilir (Şekil 15). Bu daire, miklebin sivri ucu ya da sertâba yakın cedvel kenarına teğet konumlanır (Şekil 14). Büyük dairenin içerisine küçük daire eklendiğinde kalan kısımda iri hilâl formu meydana gelir. İçteki dairenin çapı genişledikçe hilâl formu daha da incelir (Şekil 16).

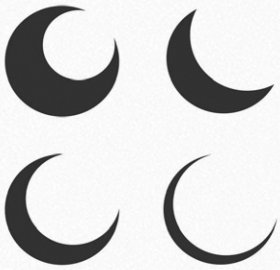
Şekil 15:

İç İçe İki Daireden Oluşan Hilâl Formu (Çizim: Şeyma Boydak)



Şekil 16

Çeşitli Hilâl Formları



iStock (erişim 7 Temmuz 2025)

Türk cildinin önemli ve ayırt edici bir bölümü olan miklep, arka kapağa bağlı ve uç kısmı üçgen olan uzantıdır. Türk- ciltlerinde miklep tezyînâtı ekseriyetle kapak bezemesine benzer şekilde yapılmıştır. Ancak Selçuklu ve Beylikler devri ciltlerinde bu bölümün kendine has farklı tasarımlarla bezendiği de görülmektedir. Bu farklı tasarımlardan bir tanesi de hilâl formundaki şemselerdir. Hilâl motifleri, mikleplerin merkezine yerleştirilmiştir.

Hilâl motifinin etrafındaki zemin genellikle gülçe, yıldız, geçme veya noktalıklarla tam zemin tezyîn edilmiştir. Bu kısmın boş bırakıldığı örnekler de bulunmaktadır. Hilâlin içerisindeki küçük dairevî formun da içerisi benzer şekilde gülçe, yıldız ve geçmelerle bezelidir. Bu motifler deri üzerine soğuk teknikte yani altınsız olarak uygulanmıştır. Motif aralarına kimi tek kimi iki kademeli altın kakma noktalara yer verilmiştir. Hilâl formunun içerisine ekseriyetle küçük daireye teğet olacak şekilde üç benek nakşı[4] benzeri soğuk noktalar veya mühürler uygulanmıştır. Mühürler içerisinde mücellit isimleri veya dua ibârelerine yer verilmiştir.[5] Mühürlerin etrafına da altın kakma veya soğuk noktalar vurulmuştur. Kastamonu YEK 3026 envanter numaralı eserin cildinde benzer durum görülmektedir. Bilhassa miklebin hilâl formundaki şemsesinin içerisinde üç benek nakşı gibi konumlandırılmış mücellit mühürleri yer almaktadır (Şekil 17). TSMK A. 347/3 envanter numaralı ve 739/1338 tarihli ciltte ise dua mührüne yer verilmiştir. Hilâlin

[4] Türk sanatında benek nakşı pars postundaki lekelerden neşet etmiştir. Yaygın kullanılan şekli, teğet kısımları birbirine bakacak şekilde yerleştirilmiş, kapalı hilâl şeklindeki üç benekten ibarettir. Doğanay, A. (2004). Türk sanatında Pelengî ve Şâhî Benek nakışları ya da Çintamani yanılgısı. *Dîvân İlmî Araştırmaları, 17*(2), 194.

[5] Ayrıntılı bilgi için bk. Boydak, F. Ş. (2023). *Türk Cild Sanatında Mücellid Mühürleri (Selçuklu ve Beylikler Dönemi)*. Palet.

içerisinde "Hasbiyallah" (Allah bana yeter) yazılı bir adet soğuk mühür vurulmuştur (Tanındı, 1990).[6] (Şekil 18)

Şekil 17

Hilâl Formunda Miklep Şemsesi ve Çizimi[7] *(Çizim: Şeyma Boydak), Kastamonu YEK 3026*



Şekil 18

Tsmk A. 347/3, 739/1338, Köşebent Kenarlarında "Hasbiyallah" Mühürleri Mevcuttur.

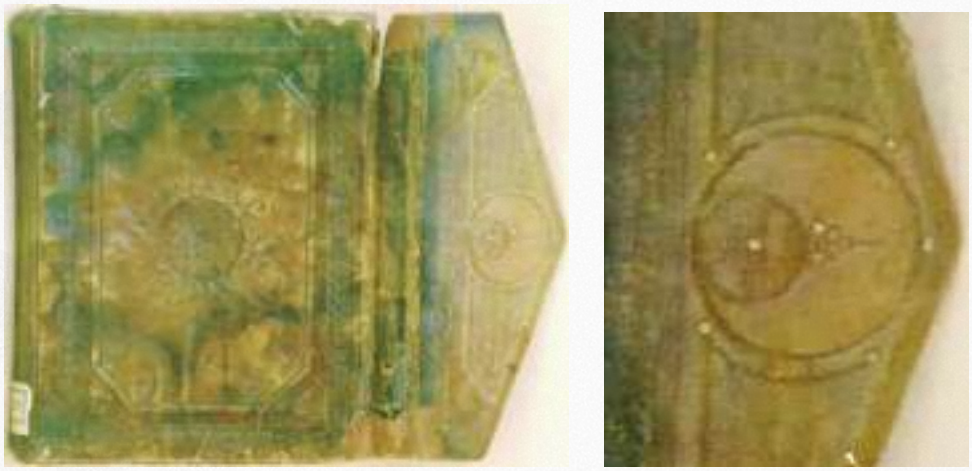


[6] Hasbiyallah mühürlü ciltler için bk. Boydak, F. Ş. (2023). Türk İslâm Cilt Sanatında 'Hasbiyallah' Yazılı Mühürlerden Örnekler, *Diyanet İlmi Dergi, 59*(4), 1483-1514.

[7] Ayrıntılı bilgi için bk. Boydak, F. Ş. (2022). 14. Yüzyılın Gizli Kalmış Mücellidi Şeref'in İmzalı Cildi ve Desen Analizi. *25. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları,* A. Çaycı & A. Yavuzyılmaz, (Ed.). NEU. 415-424.

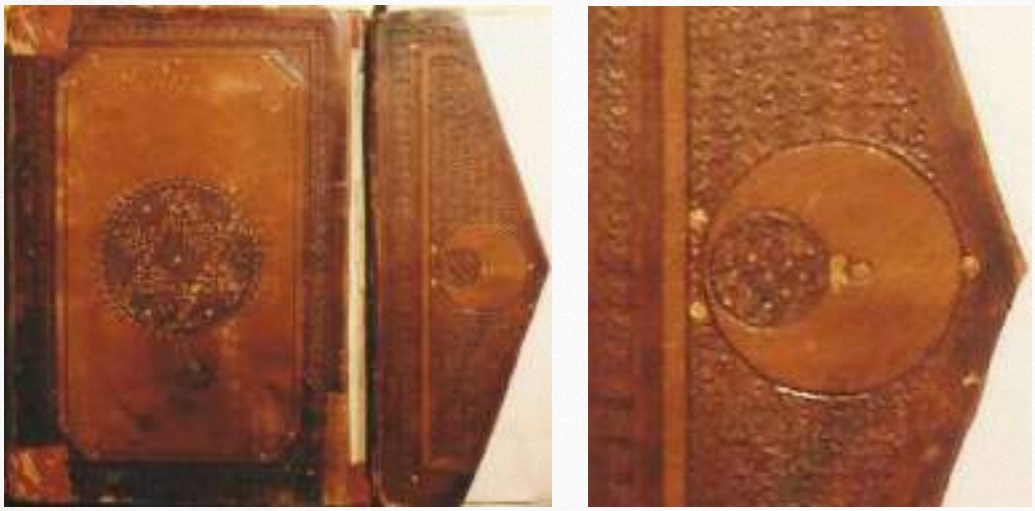
Şekil 19

Mevlânâ Müzesi Müzelik Eserler 1634, XIII. Yüzyıl Sonu XIV. Yüzyıl Başı



Şekil 20

TSMK A. 97/2, 767/1365[7]



(Arıtan, 1992, Resim 168)

Şekil 21

Edirne Selimiye YEK 797

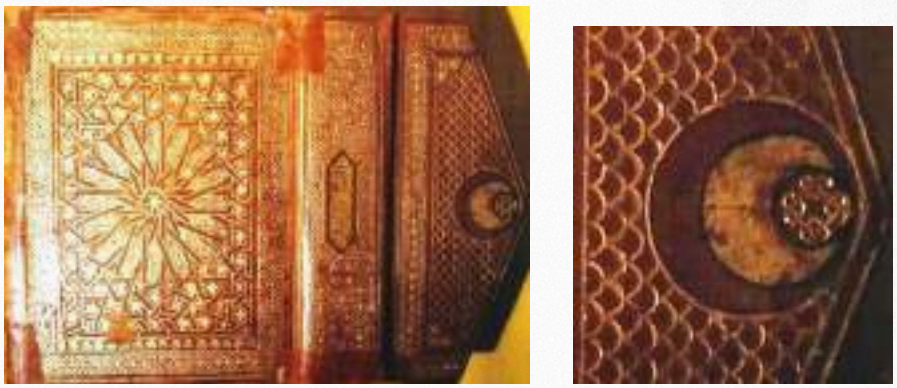


(Abana, 2021, ss. 99–100)

Hilâl formu mikleplere genellikle uçları sertâba dönük vaziyette uygulanmıştır. Ancak bunun tersi olan örneklere de rastlanmaktadır. TMSK A. 251 ve 116 envanter numaralı ciltlerin miklebindeki şemseler bu türdendir. İçteki küçük daire miklebin sivri ucuna gelecek şekilde konumlandırıldığında hilâlin sivri uçları dışa dönük yapılabilmektedir. Bu uygulamalar ekseriyetle çizgi demiri adı verilen ciltçilik aletiyle yapılmaktadır. Ancak yazma teknikte, altının fırça ile uygulandığı tasarımlar yapılmıştır (TSMK A.251). Miklep yüzeyine zermürekkep (altın mürekkebi) ile balık pulu motifleri tam zemin uygulanmıştır (Şekil 22).

Şekil 22

TSMK A. 251, 822/1419



(Arıtan, 1992, Resim 168)

Hilâl formunun yüzeyi genellikle soğuk (altınsız) ve desensiz bırakılmıştır. Ancak nadiren motif yüzeyinin geçmelerle doldurularak detaylandırıldığı örnekler de görülmektedir. Manisa YEK 3674 envanter numaralı cildin miklep şemsesinde bu türden içi geçmelerle doldurulmuş hilâl formu şemse olarak kullanılmıştır. Bu uygulama hilâl şemsesinin miklep yüzeyinde daha belirgin hale gelmesini sağlamıştır (Şekil 23).

Şekil 23

Manisa YEK 3674, 678/1279



(Çakmak, 2020, s. 180)

Hilâl motifinin bulunduğu diğer bölüm ise salbeklerdir. Salbek, şemsenin alt ve üst ucundaki küçük tezyînî ögedir. Ebatı, formu ve tezyînâtı yüzyıllar içerisinde değişim göstermiştir. Salbek, sadberk (yüz yaprak) isminin tahrif olmuş halidir. Selçuklu ve bilhassa Beylikler devri ciltlerinin salbeklerinde hilâl motiflerine rastlanmaktadır. Karamanoğulları ve Candaroğulları Beyliklerine ve Memluklere ait ciltlerde örnekleri mevcuttur. Etrafı dilimli dairevî şemselerin alt

ve üst uçlarında görülmektedir. Şemseden altın çizgilerle uzatılmış bir haldedirler. Salbeklerin üst kısmı genellikle tepelik formu ile tamamlanmıştır.

Şekil 24

Mevlânâ Müzesi Müzelik Eserler 90, 735/1335



(Arıtan, 2017, s. 85)

Şekil 25

Manisa YEK 1978



(Çakmak, 2020, s. 815)

Şekil 26

Kastamonu YEK 3270, 785/1383[7]



(Boydak, 2020, s. 320)

Şekil 27

TMSK A. 255, 840/1436



(Arıtan, 1992, Resim 311)

Deri üzerine çizgi demiriyle hilâl motifi çizildikten sonra ekseriyetle altınlanmıştır. İçteki küçük daire geçme, gülçe, svastika veya yıldızlarla bezelidir. Ağırlıklı olarak geçmelere bezelidir. Svastika bezeli hilâlli salbek Manisa YEK 1978 envanter numaralı eserin cildinde görülmektedir. Hilâlli salbeklere genellikle XIV. yüzyıl itibariyle rastlanmaktadır.

Şekil 28

Hilâl Formunda Salbekli Şemse, Kastamonu YEK 3270, 785/1383[7]



(Boydak, 2020, s. 320)

Şekil 29

Hilâl Formunda Salbekli Şemse, Manisa YEK 1978[7]



(Çakmak, 2020, s. 816)

Sonuç

Çeşitli müze ve kütüphanelerdeki yazma eser cilt örnekleri üzerinden İslamî bir sembol olarak gerek mimâri gerekse kitap sanatlarında sıklıkla kullanılan hilâl motifinin cilt sanatındaki tezahürünü ve kullanım şekillerini ortaya koymaya çalıştık. Yapılan alan araştırması neticesinde hilâlli miklep şemselerinin ve hilâlli salbeklerin görüldüğü ciltlerin genellikle XIV. yüzyıl tarihli olduğu tespit edilmiştir. XV. yüzyıl da görülmeye devam edilen dönemdir.

Bilhassa Selçuklu ve Beylikler devri ciltlerinde daha fazla tercih edildiği yapılan alan araştırması sonucunda tespit edilmiştir. Bu dönem ciltlerindeki hilâl motifleri, mikleplerin merkezine yerleştirilmiştir ve iri formdadırlar. Bazen hilâl formunun içinde üç benek nakşına da yer verildiği olmuştur. Hilâl motifli şemsenin etrafındaki zemin genellikle gülçe veya noktalıklarla tam zemin tezyîn edilmiştir. Ekseriyetle soğuk teknikte çizgi demiriyle uygulanan hilâl motifleri bilhassa XV. yüzyıl ciltlerinde zermürekkep ile boyanmıştır. Özellikle hilâlli salbeklerde bu uygulama görülmektedir. Ciltlerde hilâl motifinin uçlarının ekseriyetle sertâba dönük şekilde tasarlandığı tespit edilmiştir. Ancak miklebin sivri ucuna dönük vaziyette tasarlandığı örnekler de vardır.

İslam medeniyetindeki hilâl formunun muhteviyatı, daha ziyade nûrun temsilcisi olması yönündedir. İslamî literatürden referansla öğreniyoruz ki ay yani dolayısıyla hilâl aydınlığın sembolüdür. Şems kavramından türemiş şemselerin ciltlerde hilâl formunda kullanılması, kamer ve şemsin ayetlerde Allah'ın nişanesi olarak insana unuttuklarını hatırlatan varlıklar olması bakımından dikkat çekicidir. Ay, aynı zamanda hac ve diğer vakitler için zaman ölçütü olması bakımından da önem arz etmektedir. Hilâlin görülmesiyle oruca başlanması ve bayram yapılması da bu sembole sevinç ve saadet manaları yüklemiştir. Hilâl sembolünün Türk ve İslam

kültüründeki derin kökleri incelendiğinde bilhassa sembolik dilin oldukça kuvvetli olduğu Selçuklu ve Beylikler devrine ait ciltlerin önemli bölümlerinde kullanılması dikkat çekmektedir.

Kaynakça

Abana, D. (2021). *Edirne Selimiye Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki geometrik tezyinatlı ciltler.* (Tez No. 698170) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Arıtan, A. S. (1992). *Konya dışındaki müze ve kütüphanelerde bulunan Selçuklu ve Selçuklu üslûbunu taşıyan cild kapakları.* (Tez No. 19688) [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Arıtan, A. S. (1993). Ciltçilik. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 7, ss. 551–557). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Arıtan, A. S. (2002). Anadolu Selçuklu cilt sanatı. H. C. Güzel et al. (Eds.), *Türkler* içinde (Cilt 7, ss. 933–943). Yeni Türkiye.

Arıtan, A. S. (2017). *Karamanoğulları cild san'atı* (K. Küçükköroğlu & F. Ş. Boydak, Eds.). DEKSAD.

Arseven, C. E. (1983). Cild. *Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, s. 341). Milli Eğitim Basımevi.

Boydak, F. Ş. (2022). 14. yüzyılın gizli kalmış mücellidi Şeref'in imzalı cildi ve desen analizi. A. Çaycı & A. Yavuzyılmaz (Eds.), *25. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları* içinde (ss. 415–424). Konya: NEU Press.

Boydak, F. Ş. (2023a). *Selçuklu ve Beylikler devri cild sanatı (Kastamonu yazma eser örnekleri)*. NEU Press.

Boydak, F. Ş. (2023b). *Türk cild sanatında mücellid mühürleri (Selçuklu ve Beylikler dönemi)*. Palet.

Boydak, F. Ş. (2023c). Türk İslâm cilt sanatında 'Hasbiyallah' yazılı mühürlerden örnekler. *Diyanet İlmi Dergi, 59*(4), 1483–1514. https://doi.org/10.61304/did.1360518

Bozkurt, N. (1998). Hilâl (Sembol olarak). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 18, ss. 13–14). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Çakmak, Y. (2020). *Manisa Yazma Eser Kütüphanesindeki geometrik tezyinatlı ciltler* [Sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].

Doğan, B. (2024). *İslâm sanatında tasavvufî düşünceden beslenen mecazî anlatımlar.* (Tez No. 795198) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Doğanay, A. (2004). Türk sanatında pelengî ve şâhî benek nakışları ya da çintamani yanılgısı. *Dîvân İlmî Araştırmaları, 17*(2), 193–218.

Erdem, S. (1988). Alemin tarihçesi ve monçuk, hilâl, boynuz alemlerin menşeleri üzerine. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, 1*(3), 103–117.

IRCICA. (2025, 10 Mayıs). https://www.ircica.org/tr

iStock. (2025, 7 Temmuz). https://www.istockphoto.com

Kuban, D. (2003). *Divriği mucizesi*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Kubbealtı Lugatı. (2025, 13 Ağustos). *Alem.* http://lugatim.com

Kur'ân Yolu. (2018, 16 Nisan). https://kuran.diyanet.gov.tr

Kurt, H. (2023). *Hilal sembolü ve İslam.* (Tez No. 774798) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Kurtoğlu, F. (1992). *Türk bayrağı ve ay yıldız*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Metropolitan Museum of Art. (2025, 5 Temmuz). *Turkish banner* [Collection object]. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/27901?ft=turkish+banner&offset=0&rpp=40&pos=2

Öney, G. (1968). Anadolu Selçuklu sanatında hayat ağacı motifi. *BELLETEN, 32*(125), 25–36. https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1198778

Selçuklu Mirası. (2025, 10 Mayıs). *İnce Minareli Medrese* [Architecture detail]. https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/ince-minareli-medrese

Şen, A. (2025). Anadolu Selçuklu sikkelerinde anlam ve sembol. *Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi,* (74), 85, 90–91.

Tanındı, Z. (1990). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Orta çağ İslam ciltleri. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık,* (4), 102–149.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (2025, 19 Eylül). *Hilâl.* https://islamansiklopedisi.org.tr/hilal

Vardar, K. F. (2004). XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında kullanılan çapraz konumlu hilâl alemler. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi,* (118), 110–112.

Yakup Artin Paşa. (1926). Türk hilalinin aslı (İkinci Makale) [H. Halid, Trans.]. *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası, 1*(3), 36–51.

Yücel, İ. (1998). Hilâl. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 18, ss. 1–11). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

THE MANIFESTATION OF THE QURANIC STORY OF ADAM'S CREATION IN ISLAMIC PAINTING

Hajar Shafie Poor Moghaddam[1], Nasir Shafie Poor Moghaddam[2]

Abstract

The story of the creation of Adam is one of the most fundamental Quranic narratives, playing a pivotal role in shaping the religious, philosophical, and artistic thought of Islamic civilization. This narrative, which encompasses the creation of the first human, the teaching of the names, the command for the angels to prostrate, and the rebellion of Iblis, has served as a profound source of inspiration for Muslim artists in various fields, especially Islamic painting and miniature. Inspired by the Quranic text and its related interpretations, Muslim miniaturists throughout the centuries have depicted scenes of Adam's creation, striving to forge a link between the revelatory text and visual language.

This study aims to investigate the manifestation of the Quranic story of Adam's creation in Islamic painting. It analyzes prominent examples from Iranian and Ottoman schools of miniature painting to explore the methods of symbolism, visual narrative, and aesthetic elements employed. The research method is a comparative analysis with the Quranic narrative. Data were collected through the study of historical art texts, the Quranic text, miniatures based on the Quran, and museum artifacts. The findings indicate that the depiction of Adam's creation in Islamic painting is not merely a representation of a historical event; rather, it is a symbolic embodiment of concepts such as human dignity, the epistemological status of man in relation to angels, and the conflict between good and evil.

In Timurid and Safavid miniatures, the emphasis on complex compositions and brilliant colors portrays the Quranic narrative in a mystical and philosophical framework. In Ottoman painting, a greater focus on didactic aspects and the direct representation of the text is more apparent. A comparative examination of these examples shows that Muslim artists, by employing the symbolic language of imagery, have offered a visual interpretation of the Quran that is simultaneously religious, educational, and aesthetic.

In conclusion, Islamic painting, when engaging with the story of Adam's creation, has not only reflected the revelatory narrative but has also added layers of artistic and cultural interpretation. Therefore, Islamic miniature can be considered a form of "visual exegesis of the Quran," establishing a link between the sacred text, the artist's mind, and Islamic culture.

Keywords: Islamic Art, Quranic Narrative, Creation of Adam, Islamic Miniature.

[1] Tabriz Islamic Art University, Master of Islamic Art, Miniature, Tabriz, IRAN, hajarshafipor@gmail.com

[2] University of Isfahan, Faculty of Languages and Literature, Linguistics, Isfahan, IRAN, info@shafiepoor.ir

Introductıon

The story of Adam's creation is one of the most profound and foundational narratives in the Qur'an. It not only explains the origin of humankind but also addresses essential questions about human identity, divine purpose, and the relationship between humanity and God. In this sacred account, God creates man from clay, breathes His spirit into him, and commands the angels to bow before Adam. This moment, in Qur'anic understanding, represents more than the beginning of life; it signifies the manifestation of human dignity and divine representation on Earth.

Throughout Islamic intellectual history, this story has inspired poets, mystics, philosophers, and painters alike. Among all artistic expressions, Islamic miniature painting stands out for its ability to translate spiritual and metaphysical ideas into visual form. Miniature artists function not merely as illustrators but as interpreters; visual exegetes who use color, composition, and symbolism to render the metaphors of revelation visible.

Literature Review

Several scholars have addressed the symbolic and interpretive aspects of Islamic art in relation to sacred texts.

Oleg Grabar highlighted the spiritual and ornamental dimensions of Islamic painting, emphasizing that visual representations of Qur'anic stories often transcend literal illustration.

Abdul-Raof, through his studies on intertextuality in the Qur'an, demonstrated that Qur'anic meanings emerge through dialogue with preceding and subsequent traditions; that this paper extends into the realm of visual arts.

Additionally, Gülru Necipoğlu's research on the Topkapı Scroll explored how geometry and ornament in Islamic art mediate between revelation and creativity.

Building upon these studies, the present research examines how painters visually interpreted the Qur'anic story of Adam's creation across different artistic schools.

Methodology

This research employs a descriptive and analytical method to investigate how the Qur'anic story of Adam's creation is represented and reinterpreted in Islamic painting. The textual foundation relies on verses from Surat al-Baqarah (2:30–34), al-A'raf (7:11–18), al-Hijr (15:26–44), and Sad (38:71–85). These verses form the canonical framework of Adam's story in the Qur'an — creation from clay, the divine breath, the teaching of names, and the prostration of the angels alongside Iblis's rebellion.

On the visual side, eleven miniatures from the Timurid, Safavid, and Ottoman schools were selected for detailed analysis. The visual materials include illustrated manuscripts of Qasas al-Anbiya, Majalis al-'Ushshaq, Tarikh al-Tabari, and Nafahat al-Uns.

The study proceeds on three analytical levels:

1.Textual analysis: reconstruction of the key elements of the Qur'anic narrative.

2.Visual analysis: examination of compositional, chromatic, and symbolic aspects.

3.Intertextual analysis: establishing correspondences between textual meaning and visual representation to reveal how painters engaged in interpretive dialogue with the Qur'an.

The Qur'anic Narrative Of Adam's Creation

The Qur'an presents Adam's creation as a multi-dimensional event with physical, spiritual,

intellectual, and moral dimensions. The process unfolds in four main stages:

1.Creation from Clay (al-Hijr 15:26, al-Sajdah 32:7): Symbolizes humanity's material origin and humility.

2.The Divine Breath (Sad 38:72) : God breathes His spirit into Adam, endowing him with life and consciousness; a metaphor for divine immanence in human existence.

3.The Teaching of Names (al-Baqarah 2:31): This marks Adam's intellectual and linguistic superiority, representing human capacity for knowledge and meaning.

4.The Prostration of Angels and the Rebellion of Iblis (al-Baqarah 2:34): This moral dimension distinguishes between submission and arrogance, humility and pride.

Together, these stages provide an archetypal structure that Islamic painters have continuously reinterpreted. Each artistic school; Timurid, Safavid, and Ottoman; visualized one or more of these aspects according to its philosophical and cultural worldview.

Intertextuality in Theory And Islamic Aesthetics

The intertextuality, introduced by Julia Kristeva and expanded by Mikhail Bakhtin, refers to the dialogic relationship among texts; where every text is a mosaic of quotations and a continuation of preceding discourses.

Within the context of Islamic art, the Qur'an functions as the Ur-text or the "mother text," and artistic works act as visual extensions or commentaries upon it (Allen, 2011).

In miniature painting, this theoretical model manifests vividly: every brushstroke becomes an act of interpretation, and every composition embodies a dialogue with the divine word. As Grabar (1988) notes, ornament and image in Islamic art are not merely decorative but vehicles of theological meaning. Thus, the miniaturist does not imitate the Qur'an; he enters into an exegetical conversation with it.

This intertextual dialogue between sacred text and visual art reflects the unity of Islamic aesthetics, in which tajalli (divine manifestation) and tafsir (interpretation) coexist. The Qur'an inspires not replication but reflection; it provides a framework through which the artist seeks to visualize transcendence while maintaining reverence for divine abstraction.

Representation in Islamic Painting

Islamic painting is not a literal translation of sacred text; rather, it operates as a hermeneutic and symbolic system. Miniaturists used line, color, and geometry to visualize metaphysical realities. In their hands, the Qur'anic text became a field of symbolic re-creation. In this process, light represents divine knowledge, color becomes the language of spiritual states, and composition conveys cosmic order. The use of turquoise, gold, and lapis lazuli reflects heavenly realms, while the garden or bustan motif evokes paradise and the spiritual vitality of creation. Miniaturists acted as both artists and interpreters. Their visual readings can thus be considered a form of tafsir bi'l-sura; exegesis through imagery. This visual theology allowed the story of Adam to transcend textual boundaries and invite contemplative seeing as a mode of understanding revelation.

Visual Analysis Of Selected Miniatures

Timurid, Safavid and Ottoman depictions of Adam's creation reveals theological and aesthetic emphases.

Figure 1

Iblis Watching Adam and the Angels Timurid Period, Tabari History,Herat School,ca.819–818 AH / 1415–1416 CE, Topkapi Museum, Istanbul



The earthy palette and dynamic composition show the early Timurid concern with spiritual drama rather than decorative excess. The image is the tension between obedience and pride,key elements of the Qur'anic narrative.

Figure 2

Angels Prostrate Before Adam Safavid Period, Nafahat al-Uns by Jami, ca. 1060 AH / 1650 CE, Golestan Palace Library



The artist uses symmetry and radiant gold tones to highlight the sacred act of prostration, symbolizing the acknowledgment of Adam's divine spirit. The balance between human humility and celestial reverence reflects the mystical nature of Safavid art.

Images Of Adam Sitting Or Lying On The Ground

Figure 3

Adam Among Angels, Safavid Period, Qasas al-Anbiya, 10th century AH / 16th century CE, Topkapi Palace Library, Istanbul



Adam is surrounded by angels with multicolored wings. The painter layers gold and turquoise to emphasize divine light emanating from Adam. The imagery conveys the harmony between the human and celestial realms, symbolizing the “divine center” of creation.

Figure 4

Adam Sitting and Angels Prostrate Safavid Period, Majalis al-Ushshaq, 16th century CE, British Library



This poetic composition captures Adam seated calmly as angels bow. The fluid curves and soft blues reflect Sufi ideals of inner peace and divine union. The absence of architectural framing enhances the timeless, spiritual quality of the moment.

Figure 5

The Creation of Adam and Angels Prostrate Ottoman Period, Qasas al-Anbiya, 10th century AH / 16th century CE, British Library



The Ottoman composition is highly structured and formal. Adam's pale figure contrasts with the deep blue background, while angels form symmetrical rows. The scene underscores discipline and divine order, emphasizing the Ottoman view of cosmic hierarchy and law.

Figure 6

Naked Adam on the Ground Safavid Period, Majalis al-Ushshaq, ca. 1560 CE, Bibliothèque Nationale, Paris.



The scene presents Adam lying unclothed on the ground, signifying vulnerability and purity before divine animation. The painter contrasts the lifeless body with vivid floral motifs around him — the earth awaiting divine breath. This moment bridges material and spiritual creation.

Figure 7

Adam in a Halo of Light and Angels Safavid Period, Qasas al-Anbiya, 10th century AH / 16th century CE, Chester Beatty Library, Dublin



This depiction shows Adam standing within a radiant nimbus of gold surrounded by angels in praise. The painter visualizes the Qur'anic verse describing God's spirit breathed into man. The composition highlights Adam as both created and illuminated — the first light of humanity.

Images of Adam's Enthronement

Figure 8

Angels Prostrate to Adam Safavid Period, Habib al-Sir Khwandmir, 11th century AH / 17th century CE, Golestan Palace Library



This later Safavid miniature emphasizes devotional hierarchy: angels kneel before Adam enthroned in light. The architectural background, rendered in red and ochre tones, reflects the Safavid integration of Persian court style with religious iconography, merging spirituality and royal symbolism.

Figure 9

Adam on the Throne and Angels Safavid Period, Qasas al-Anbiya, 977 AH / 1570 CE, Bibliothèque Nationale, Paris



Adam is depicted seated upon a throne surrounded by angels bearing gifts. The painter's refined linear rhythm and ornamental clouds express the cosmic majesty of humanity. The image visualizes Adam as the divine vicegerent "khalifat Allah" embodying both humility and celestial authority.

Figure 10

Adam and Angels Safavid Period, Qasas al-Anbiya, 977 AH / 1570 CE, Louvre Museum, Paris



Adam appears standing amid celestial beings, enveloped in a glowing aura. The vibrant contrast of blue and gold demonstrates divine illumination. The artist's focus on vertical motion—from earth to heaven—illustrates the soul's ascent and Adam's mediating role between both realms.

Figure 11

Adam's Coronation Safavid Period, Qasas al-Anbiya, 977 AH / 1570 CE, Suleymaniye Library, Istanbul



This miniature presents Adam's coronation as a metaphor for divine selection. The artist uses dynamic gestures, gold illumination, and layered space to show the sacred legitimacy of human creation. The coronation signifies spiritual sovereignty bestowed upon mankind.

In some of the miniatures the composition is dense, with earthy tones of brown, green, and muted gold, emphasizing Adam's corporeal origin from clay. The absence of excessive ornamentation and the subdued palette reflect humility; a Qur'anic theme of human dependence upon divine will.Symbolically, this approach underscores the verse "We created man from sounding clay,from mud molded into shape"(al-Hijr 15:26)7

In the miniatures depicts Adam radiant and upright, surrounded by celestial light. Angels bow in harmony, their wings adorned with turquoise and gold. Adam is no longer a mere creature of clay but the bearer of divine light; a visual metaphor for the verse "I breathed into him of My spirit" (Sad 38:72). The composition is symmetrical, emphasizing spiritual order.

These visions mark the evolution of Islamic art from naturalism to mysticism; from depicting the material to manifesting the immaterial. While the Timurid artist meditates on humility, the Safavid artist contemplates divine illumination.

Comparative Analysis

Similarities among the miniatures.

Despite being produced within different artistic traditions and historical periods, the analyzed miniatures depicting the Qur'anic story of Adam's creation share significant visual and conceptual correspondences.

In most compositions, Adam is placed at the central axis of the scene (see Figure 1, Figure 8), symbolizing his role as the mediator between heaven and earth; the locus where the divine breath meets material creation. Around him, angels are shown in gestures of prostration, their postures reflecting the Qur'anic command: "And when We said to the angels, 'Prostrate before Adam,' they prostrated..." (Surah Al-Baqarah, 2:34).

Light serves as the dominant visual metaphor across nearly all examples. A radiant halo or golden aura often surrounds Adam's body (Figure 9), indicating the divine spirit breathed into him. The surrounding environment is rich with floral motifs, luminous skies, and garden-like settings, connecting

the sacred event to the natural beauty of divine creation.

Moreover, the marginal or symbolic presence of Iblis in several Timurid and Safavid works underscores the moral polarity of the scene. By minimizing his visibility, the painters center attention on divine obedience and the exalted status of humankind.

These recurring features illustrate how artists across Islamic cultures developed a shared visual theology; one that expresses human duality: formed from clay yet illuminated by divine spirit. The consistent use of symmetry, color harmony, and luminous contrast reflects a attempt to convey the sanctity of human origin.

Differences among the miniatures.

While united by their Qur'anic inspiration, the miniatures differ notably in style, symbolism, and interpretive focus, shaped by the distinct philosophical and cultural contexts of the Timurid, Safavid, and Ottoman periods.

In Timurid miniatures (Figure 1), Adam's form is rendered with earthly realism. His pale and grounded body emphasizes his creation from clay, while the geometrical balance and dense ornamentation mirror Timurid cosmological ideals; the harmony between divine order and material form.

The Safavid school (Figures 10 and 9) moves toward mystical interpretation. Adam radiates divine light, often depicted within a glowing halo surrounded by dynamic, vividly colored angels. The composition becomes more fluid, translating the Qur'anic story into a vision of spiritual illumination and inner awakening.

Ottoman depiction (Figure 5) adopt a more ceremonial and instructive tone. The arrangement of figures is hierarchically structured, emphasizing moral order and divine law. The visual language is didactic; illustrating the narrative as a moment of divine command and human responsibility rather than mystical revelation.

These stylistic contrasts mark a spiritual and artistic evolution: from the material symbolism of the Timurid, through the illumined mysticism of the Safavid, to the moral didacticism of the Ottoman. Collectively, they trace a continuum from clay to light, from physical form to metaphysical meaning, and from narrative illustration to philosophical contemplation.

This comparative approach thus reveals how Islamic miniature painting not only mirrors Qur'anic narratives but also interprets them; visually articulating the dynamic interplay between divine revelation, human creativity, and cultural expression.

Intertextual Reading: Qur'anic Verses And Visual Symbolism

Table1:

Visual Translation of Specific Qur'anic Verses

Row	Quranic Narration	The Main Verses	The Main Theme	Representation in Islamic Painting	Image
1	Creation from soil/clay	حجر،۲۶(خلقنا الانسان من صلصال من حمإ مسنون) ص: ۷(إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن طِينٍ) آل‌عمران: ۵۹ (خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ)	Adam's body was created from soil, a sign of humility and dependence on the earth	Adam's body in a lying or lifeless state, with a pale or simple color, sometimes in a bed of flowers and greenery. Scenes of the formation of Adam's body	
2	The breathing of the divine spirit	ص، ۷۲ (فإذا سويته ونفخت فيه من روحي) حجر: ۲۹ (فَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي)	Man is the only creature that benefited from the divine spirit	Auras of light, golden rays or radiance around Adam's body. Symbol of the transfer of the Holy Spirit	
3	Teaching the names	بقره: ۳۱ (وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا)	Adam's superiority due to knowledge	Signs such as a book or light as a metaphor for Adam's knowledge also Adam's central position among the angels	
4	Prostration of angels	حجر: ۳۰ (فَسَجَدَ الْمَلَآئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ)	Divine command and obedience of angels	Angels with outstretched wings with colors of gold and turquoise bow their heads towards Adam	
5	The defiance of the devil	بقره: ۳۴ (إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ (	The arrogance and disobedience of the devil He refused the command	The devil stands with a dark face, separate from the circle of angels; sometimes with a human face but black or animal-like	
6	Adam's position as the divine caliph	بقره، ۳۰ (إنى جاعل فى الأرض خليفة)	the representative of God on earth	The overall composition, in which Adam is placed at the center of the angelic world, reflects this position of caliph	

Author's comparative analysis based on Qur'anic verses and Islamic miniatures.

In short, each painting functions as a visual exegesis (tafsir). The Qur'an speaks through words, and the painter responds through color and composition. This intertextual dialogue transforms scripture into a visual theology of creation.

Conclusıon

The comparative study of Adam's creation across Islamic painting reveals that this narrative served not only as a religious story but also as a profound visual and philosophical discourse. The story of Adam provided a sacred language through which artists could explore questions of origin, identity, and divine-human relationship.

Through the lens of intertextuality, the paintings operate on three levels:

Direct Reflection: literal visual references to Qur'anic verses (e.g., prostrating angels).

Interpretive Re-Creation: symbolic additions influenced by Sufi and philosophical readings (e.g., darkened figure of Iblis).

Mystical and Allegorical Reading: transformation of the narrative into a vision of cosmic unity (e.g., luminous halo, paradisal gardens).

Historically, each school articulated this story through its own lens: the Timurid painters emphasized divine majesty, the Safavid artists pursued mystical transcendence, and the Ottoman painters sought moral and didactic clarity.

Ultimately, Islamic painting transforms the Qur'anic story from text into vision — from revelation into reflection. It shows that sacred art in Islam, while remaining faithful to the text, is never passive. It is a living dialogue between divine word and human creativity, between eternity and time.

References

Abdul-Raof, H. (2001). *Intertextuality in the Qur'an: Thematic and structural coherence in the Qur'anic discourse.* Routledge.

Allen, G. (2011). *Intertextuality*. Routledge.

Bibliothèque Nationale de France. (1560). *Majalis al-Ushshaq* [Manuscript]. Paris, France.

Bibliothèque Nationale de France. (1570). *Qasas al-Anbiya* [Manuscript]. Paris, France.

British Library. (16th century). *Qasas al-Anbiya and Majalis al-Ushshaq* [Manuscripts]. London, United Kingdom.

Chester Beatty Library. (Safavid period). *Qasas al-Anbiya, Safavid miniature collection* [Manuscripts]. Dublin, Ireland.

Golestan Palace Library. (n.d.). *Habib al-Sir by Khwandmir; Nafahat al-Uns* [Manuscripts]. Tehran, Iran.

Grabar, O. (1988). *The mediation of ornament*. Princeton University Press.

Louvre Museum. (Safavid period). *Qasas al-Anbiya: Adam and the Angels* [Miniature painting]. Paris, France.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York.

Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapı scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Publications.

Suleymaniye Library. (n.d.). *Qasas al-Anbiya: Adam's Coronation* [Manuscript]. Istanbul, Türkiye.

Topkapi Palace Museum. (Timurid–Safavid period). *Qasas al-Anbiya and Tārīkh al-Ṭabarī collections* [Manuscripts]. Istanbul, Türkiye.

SACRED SEMIOTICS IN CONTEXT: AL-AQSA MOSQUE AS A SITE OF ARCHITECTURAL MEANING AND POST-DISASTER RECOVERY

Haneen SAFI[1], Arzu KALIN[2]

Abstract

This study examines the architectural elements and decorations of the Al-Aqsa Mosque, Dome of the Rock, and other structures in the Noble Sanctuary area in Jerusalem from a semiotic perspective. The materials of the research include architectural plans of the structures, historical drawings, current photographs, examples of interior and exterior decorations, inscriptions, and literature related to the subject. The method adopted is Roland Barthes' two-dimensional sign model consisting of the signifier and the signified; spatial forms such as domes, arches, porticos, courtyards, and plan typologies are considered as signifiers, while decorative elements such as calligraphy, geometric patterns, floral motifs, and colors are treated as signifieds, and the cultural, religious, and political meanings produced by them are analyzed at the level of the signified.

As a result of the analysis, it has been observed that architectural forms establish a divine connection with the metaphors of the sky and paradise; that the relationship of space with community unity, worship order, and sacred topography is symbolically reinforced; and that decorative elements carry the images of cosmic order, the conception of a paradise garden, and holiness into the space. Calligraphy integrates Quranic verses into the space, transforming 'words' into 'place'; geometric patterns signify divine unity; floral motifs evoke the imagination of a paradise garden; while colors express life and paradise with green, the sky and divine power with blue, and holiness and eternity with gold.

This series of indicators shows that the Al-Aqsa Mosque has taken on a new symbolic role in the current context of war and destruction during the post-disaster recovery process. The damage the structure has sustained and the repair processes carry the traces of social trauma imprinted on the space, while embodying hope for solidarity and reconstruction. In this context, the Al-Aqsa Mosque serves as a space for collective mourning and solidarity, a symbol of political resistance, and an area that supports collective healing.

As a result, the analysis conducted with Barthes' semiotic model demonstrates that the meanings that the Al-Aqsa Mosque carries as a sacred landscape are not limited to religious and aesthetic dimensions; it also constructs social resistance, collective healing, and cultural continuity in the spatial dimension. This analytical process not only reveals the meanings of architectural and aesthetic elements but also makes visible the historical continuity of the structure, the layers of meaning it has gained over different periods, and its contemporary cultural-political context. Thus, Al-Aqsa Mosque has been evaluated as a dynamic sign system that constructs both the memory of the past and the collective identity of today through spatial forms and decorations.

Keywords: Al-Aqsa Mosque, semiotic analysis, post-disaster recovery, sacred space, collective recovery.

[1] green.safi97@gmail.com
[2] Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Trabzon, Türkiye, arzukal@hotmail.com

Introduction

Sacred spaces are not limited to religious spaces alone, as they embody cultural memory, social cohesion, and psychological stability. Al-Aqsa Mosque on the Haram al-Sharif in Jerusalem is an exceptional amalgamation of religious, historical, and architectural significance. It is a cherished place in Islam that physically holds cultural memory that spans centuries; in addition, it acts as a social space for local populations and visitors from around the world.

In a post-disaster situation, whether due to a natural event, conflict, or socio-political intervention, the need for sacred spaces to be protected and/or facilitated for community resilience adds value. Sacred architecture typically communicates meaning in rich and layered ways through its complex system of signs, symbols, and hierarchies of space, and could have a psychological effect and act as anchor for collective identity. A semiotic approach brings forth new ways of making meaning of meaning-making architectural structures in both sacred and public areas, while supporting community cohesion and continuity of cultural and emotional recovery.

This paper considers Al-Aqsa Mosque as a rich yet relevant case in sacred semiotics, as it contemplates meaning contained in architectural analysis of place, and application to implications of trauma recovery post-disaster, looking at semiotics, sacred space theory, and disaster recovery aspects while proposing formal findings. By integrating semiotic theory, sacred space theory, and disaster recovery literature, this research demonstrates the potential of sacred architecture to guide both spiritual and practical aspects of communal healing.

Overview of Al-Aqsa Mosque (General Description)

Al-Aqsa Mosque is not a single building but a sacred compound extending over 144,000 m² in the Old City of Jerusalem. The compound includes the Qibli Mosque, Dome of the Rock, several domes, porticoes, gates, prayer platforms, porticos, and courtyards (Islamic Waqf, 2022). It is the first Qibla in Islam, the second mosque built on earth after the Kaaba, and the third holiest site in Islam. Throughout Islamic history, the mosque served as a center for knowledge, worship, teaching, political life, social gatherings, and cultural continuity. Today, Al-Aqsa continues to function not only as a religious place but also as a symbol of identity, resistance, and spiritual belonging (Grabar, 1996; UNESCO, 2023).

Figure 1

A Map of the Primary Landmarks within the Al-Aqsa Mosque / Haram al-Sharif.



(Haram al-Aqsa – About Al-Aqsa, 2023)

The Qibli Mosque.

The Qibli Mosque is the main covered prayer hall located on the southern side of the compound. It is commonly called "Al-Aqsa Mosque" in everyday language. Its architecture reflects Umayyad, Abbasid, Fatimid, Ayyubid, and Mamluk periods. The mihrab and the dome express symbolic direction towards Mecca, and the interior wooden ceiling creates a spiritual and calm atmosphere (Islamic Waqf, 2022).

Figure 2

The Exterior Façade of the Qibli Prayer Hall



("The Glory of Umayyads", 2015)

The Dome of the Rock.

The Dome of the Rock is the most visually iconic structure in the compound. Its golden dome and octagonal base symbolize cosmic order and the centrality of faith. The interior mosaics and inscriptions reflect metaphors of paradise, divine beauty, and Quranic cosmology (Saudi Aramco World, 1996; Grabar, 1996).

Figure 3

The iconic golden dome of the Dome of the Rock



(Wikimedia Commons, 2013)

The Minbar of Saladin.

The wooden Minbar of Saladin represents mastery of Islamic woodworking and the historical restoration of Sunni authority in Jerusalem after the Crusades. It functions not only as liturgical furniture but also as a sign of political memory and historical victory (Hillenbrand, 1994).

Figure 4

The Minbar of Saladin – Symbol of Religious Authority



(Al Jazeera, 2023, الدينمنبر الح [The Minbar of Saladin])

Courtyards, Porticos, and social space.

The large open courtyards and shaded porticos create a spatial system that supports gathering, movement, social interaction, and collective rituals. These spaces hold not only religious functions but also social, cultural, and political activities which strengthen community identity.

Figure 5

Courtyards Of Al- Aqsa Mosque Compound as Social and Communal Space



(Wikimedia Commons, 2015, الجمعة في باحة المسجد الأقصى يوم)

Theoretical Framework

Semiotics in architecture.

The application of Semiotics is a search for how we can design architectural expression as a communicative system. Signs and symbols carry messages with meanings or significance. Architecture communicates through the forms and patterns of its configuration, spatial hierarchies, surfaces, and ornamentation. Barthes (1977) distinguished between denotative or referential meanings, and connotative meanings or significations, enabling both a straightforward investigation of the architecture of meaning, and its relationship to aesthetic and emotional meanings or interpretations.

Sacred Islamic architecture, like the Al-Aqsa Mosque, is rich in semiotics of significance. Geometric patterns suggest universal order and wholeness, and contextualized textual calligraphy suggests spiritual or moral meaning and direction, cohesively supporting spiritual and utilitarian behaviour. Spatial hierarchies of movement and experience, real and imagined, create a relationship to history, present, and the Divine, conveying order or placement of sacred and habitational practices. Eco (1976) speaks to the need for consideration of both experienced and historical contexts of meaning when interpreting architecture of experience as a whole, underscoring the vital contribution of semiotic inquiry as part of understanding the relationships between the experiences of sacred spaces and behaviours or emotions.

Sacred space theory.

The theory of sacred space, presented by both Eliade (1959) and Tuan (1977), demonstrates humans' ability to create sacred spaces or spaces where the sacred is sensed. Sacred spaces allow people to feel stable, transcendent, or emotionally secure. The way the architecture depicts a sacred space – from verticality to enclosure, symmetry, and ornamentation – can influence the user experience in that space through comfort and belonging.

Example sacred spaces can be illustrated through al-Aqsa Mosque. The hierarchy of space in al-Aqsa Mosque, from the outer courtyards to the interior prayer hall, provides a frame for ritual experience and perception, and the decorative themes provide spiritual and cultural meaning that can extend through generations.

Post-disaster recovery.

Not only are bodies, buildings, and cities affected by disaster, but also social and psychological networks. Research has emphasized the importance of space as it relates to social interaction, collective identity, and emotional recovery (Norris et al., 2008). Public spaces and community centers can be a place for collective support and mourning, and as potential areas for resilience building (Aldrich & Meyer, 2015). Sacred architecture can have special strategies for such functions sacred space can coneptualize aspects of semiotic and spatial design that can be translated into post- disaster urban and landscape interventions. In doing so, social bonds can be re-formulated similarly to social bonding in sacred spaces, with community groups and organizations promoting community cohesion and psychological well- being.

Theoretical Framework Overview

This section outlines the theoretical lenses that guide the semiotic reading of Al-Aqsa Mosque within post-disaster contexts. By connecting Semiotics of Space, Sacred Space Theory, and notions of psychological recovery, the framework helps explain how architectural signs such as domes, arches, courtyards, and symbolic axes communicate meanings of faith, continuity, and resilience. These theories allow Al-Aqsa to be interpreted not only as a physical compound, but also as a communicative system carrying cultural memory and emotional grounding after collective trauma. Table 1.

Theoretical Lens	Key Concepts	Application to Al-Aqsa / Post-Disaster Design
Semiotics of Space (Saussure, Barthes, Eco)	Architecture as a *system of signs*	Reading Al-Aqsa's domes, arches, and courtyards as symbolic languages of faith and unity
Sacred Space Theory (Eliade)	Axis mundi; order vs chaos; sacred vs profane	Al-Aqsa as a cosmic center offering orientation and continuity amid displacement
Psychological Recovery	Emotional resilience, memory, collective healing	Applying sacred semiotics to post-disaster landscapes to support social and psychological recovery

Theoretical basis for semiotic interpretation according to Roland Barthes.

Roland Barthes' semiotic theory provides a method to decode how meaning is produced and communicated through images, objects, and architectural elements. According to Barthes, every visible element can function as a sign: it has a literal/material meaning (denotation) and a deeper cultural or emotional meaning (connotation) (Barthes, 1977) . This theory is especially relevant in sacred architecture, where built forms often represent more than their physical structure; they act as carriers of memory, belief, identity, and collective emotions. By reading Al-Aqsa Mosque semiotically through Barthes, the analysis can reveal how sacred symbols contribute to social cohesion, cultural continuity, and emotional resilience — especially in post-disaster contexts. Therefore, using Barthes' model enables this research to move beyond the "visual" layer and unpack the hidden messages embedded in the sacred spatial language.

Figure 6

A semiotic Model of Roland Barthes



(Özbilen, & Kalın, 2021)

Methodology

The research qualitative study uses a case-study strategy through an integrated analysis of architecture, semiotics, and post-disaster recovery literature.

Through Barthes' semiotics, the Qibli Mosque becomes more than a physical structure; it symbolizes sacred continuity, collective identity, and emotional belonging — especially in unstable or conflict-affected contexts.

Case selection: Al-Aqsa Mosque.

Al-Aqsa Mosque is a powerful example of a case due to its:

- Historical Relevance: Religious, cultural and political influence over more than a millennium.
- Architectural Significance: Integrating Umayyad, Abbasid, Fatimid and Mamluk architecture.

- Community Role: Still functions as a community gathering space for worship, education, and social.

Analytical framework.

This analysis takes a focus on three dimensions:

- Architectural Semiotics: Semiotic elements, symbols, motifs, text and hierarchy.
- Community & Psychology: Effects of architecture on community behavior, emotional experience and social cohesion.
- Post-Disaster Consideration: Using semiotic strategies to inform resilient public space design.

Data includes building plans, historical resources, photographs, field observations and literature on Islamic art, semiotic, and disaster recovery. Figures are included to showcase the semiotic/narrative elements and spatial strategies in image form as evidence for the analysis.

Analyzing and Discussion

Semiotic architecture of Al-Aqsa Mosque.

This section provides a brief conceptual explanation of how Roland Barthes' semiotic model is used to read architectural elements as signs. Barthes distinguishes between the signifier (the physical form), the signified (the cultural meaning attached to that form) and the final sign (the perceived message). Using this model creates a structured way to interpret Al-Aqsa's domes, arches and courtyards not only as physical objects, but as symbolic carriers of meaning related to continuity, sacred belonging and collective identity.

Figure 7

Al-Aqsa Mosque and its courtyard seen empty before Friday prayers as Israeli forces imposed restrictions on Palestinians in East Jerusalem on 22 December 2023. [Mohammad Hamad – Anadolu Agency]



1. Signifier
A wide-angle photograph of the Dome of the Rock (Qubbat al-Sakhra), an octagonal building with a prominent golden dome, situated on a large stone plaza under a blue sky with birds.

2. Signified
The concept of a specific, historical Islamic shrine located on the Temple Mount in the Old City of Jerusalem.

3. Sign
The denotative meaning: This is the architectural and historical landmark known as the Dome of the Rock.

The Dome of the Rock as a historical and architectural entity.

I. Signifier

Sanctity, divinity, Islamic heritage and civilization, architectural splendor, Palestinian identity, the Prophet's Night Journey (Al-Isra' wal-Mi'raj), historical continuity, and also the concepts of political conflict and contested sacred space.

II. Signified

III. Sign
The Myth of the Dome of the Rock as an eternal and iconic symbol of sacredness, cultural identity, and geopolitical struggle. It naturalizes the connection between this physical place and the profound religious, cultural, and political narratives of the region, presenting it not just as a building, but as the physical embodiment of faith and identity.

Through Barthes' semiotic lens, Al-Aqsa's architecture becomes a sign system of cultural memory. Elements like the golden dome and patterned tiles signify continuity, stability, and sacred belonging — meanings that, after disaster, help people restore a sense of order and shared identity.

Figure 8

The Exterior Façade of the Qibli Prayer Hall. (Expedia, n.d.).



1. Signifier
A photograph of a large, historic stone building with a distinct grey/silver-colored dome, arched windows, and a wide, open plaza in the foreground.

2. Signified
The concept of a specific mosque, the Qibli Mosque, which is the main prayer hall within the larger Al-Aqsa Mosque complex in Jerusalem.

3. Sign
The concept of a specific mosque, the Qibli Mosque, which is the main prayer hall within the larger Al-Aqsa Mosque complex in Jerusalem.

The Al-Aqsa Mosque as a physical place of worship.

I. Signifier

Piety, community prayer (especially Friday prayers), Islam's first qibla (direction of prayer), historical Islamic significance, a central symbol of Palestinian national identity,

II. Signified

III. Sign
Al-Aqsa functions as the living heart of collective worship and national identity. While the Dome of the Rock signifies a static divine monument, Al-Aqsa represents active, communal experience — where faith, politics, and everyday struggle intersect in one shared space.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Through Barthes' model, the reading of the Qibli Mosque also shows that visual architectural forms carry layered symbolic meanings. The building does not only represent a physical place of worship, but also conveys collective identity, sacred continuity, and emotional belonging. This semiotic reading highlights how sacred architecture can function as a symbolic reference point, especially in contexts marked by instability or conflict.

Figure 9

The Dome of the Rock (Golden Dome) in the Al-Aqsa Mosque compound. Source: Israel and Jordan to meet after Ramadan to discuss Jerusalem tensions (Axios, 2022, April 27).

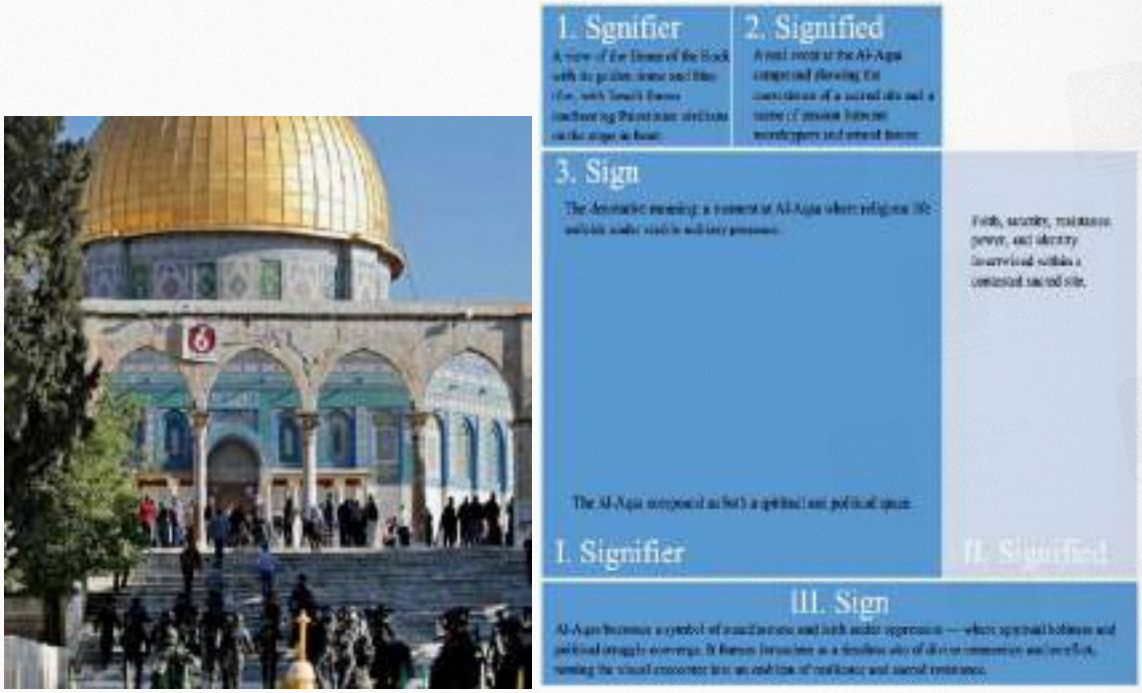


Figure 10

Interior Ornamentation and Calligraphy Inside the Dome of the Rock



1. Signifier

A close-up photograph of the interior dome, showing illuminated golden patterns, Arabic calligraphy, hanging chandeliers, and detailed ornamentation.

2. Signified

The physical and artistic beauty of Islamic sacred architecture, characterized by symmetry, ornamentation, and divine luminosity.

3. Sign

The illuminated, ornamented dome interior with Arabic calligraphy and golden mosaics.

The Al-Aqsa compound as both a spiritual and political space.

I. Signifier

II. Signified

Divine presence, celestial harmony, the unity of art and faith, and the transcendence of spiritual beauty.

III. Sign

The myth of divine perfection — the interior as a metaphor for paradise and enlightenment, where light, geometry, and ornament symbolize the eternal link between the human and the divine.

(Wikimedia Commons, n.d., From the Holy Land Jerusalem in Palestine Al-Aqsa Mosque – From inside)

Based on the analysis of this picture (the intricate wooden *minbar* of Saladin) acts as a signifier of a masterfully crafted pulpit. Its signified meaning represents the pinnacle of Islamic woodworking and the historical restoration of Sunni orthodoxy to Jerusalem. As a complete sign, it symbolizes both religious authority and historical triumph. The next picture (the exterior of the Dome of the Rock with people) signifies a prominent, golden-domed building visited by people. This signified a place of immense religious and cultural importance, and as a sign, it represents the deep- rooted presence and identity of Islam in Jerusalem.

Figure 11

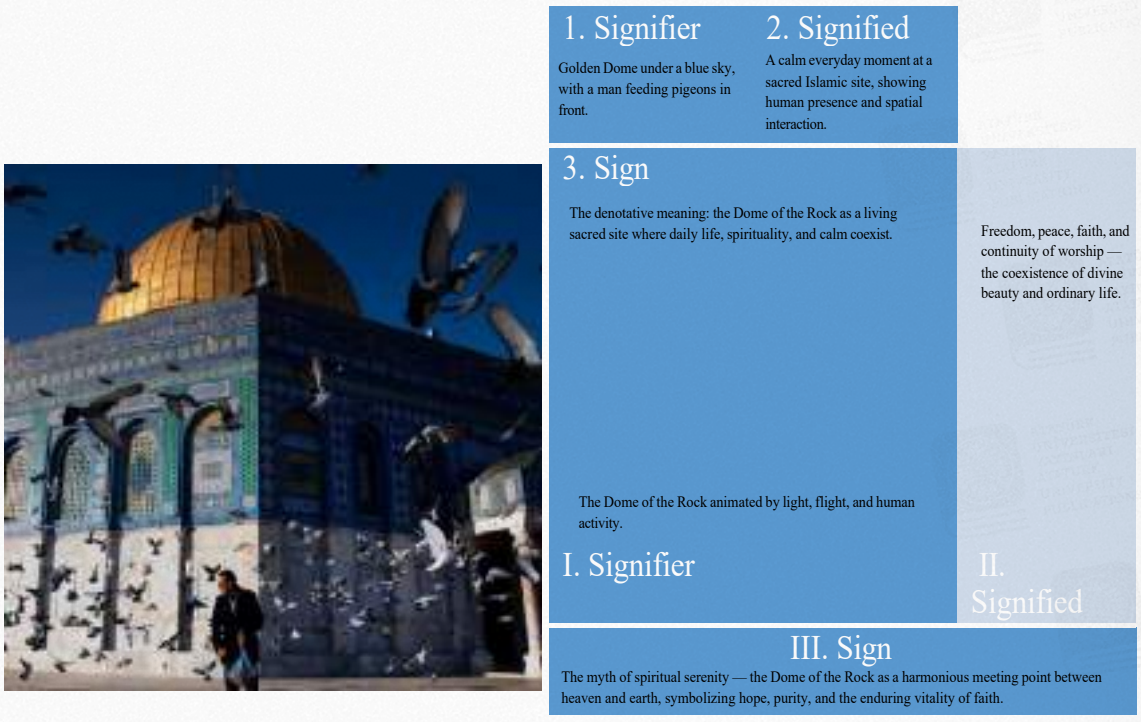
The Minbar of Saladin – Symbol of Religious Authority



(Boxist, 2005)

Figure 12

The Iconic Golden Dome of the Dome of the Rock



(The New York Times, 2021, April 27)

In conclusion, this semiotic analysis of the Al-Aqsa Mosque compound, particularly the Dome of the Rock and its associated elements, demonstrates that the site functions as a dense and complex system of signs. By applying Roland Barthes' framework, this study has deconstructed how specific architectural and artistic elements operate on multiple levels of meaning.

Each element—from the commanding golden dome signifying Islamic presence and a beacon of faith, to the intricate interior calligraphy signifying the infinite and aniconic nature of the divine, and the masterfully crafted *minbar* signifying religious authority and historical triumph—acts as a powerful signifier. These signifiers connect to a deep well of cultural and theological concepts, or the signified.

Together, these individual signs (the combination of signifier and signified) are not isolated; they converge to create a holistic narrative. This narrative reinforces the compound's sacredness, its historical endurance, and its central role in Islamic identity and civilization. Ultimately, this analysis illustrates how "sacred space" is actively and continuously constructed, transforming architecture, art, and form into a powerful and living testament of faith.

Geometric patterns and ornamentation.

At Al-Aqsa Mosque, geometric patterns, mosaics, and arabesques signify cosmic order and spiritual unity. These patterns create an environment of visual harmony, evoking stillness of mind and focused thinking. In post-disaster situations, geometric repetition and symmetry can similarly establish predictability and emotional stability for a community.

Calligraphy and inscriptions.

Inscriptions derived from the Qur'an are a form of written expression that indicate moral and spiritual guidance. The written signs serve as consumable sources of cognitive inscribes that provides psychological anchoring and culture. Textual or symbolic cues can likewise serve the role of cognitive anchors to direct orient individuals in the context of post-disaster urban environments.

Spatial hierarchies and movement.

The courtyards, their colonnades, and the defined prayer hall space create a clear spatial hierarchy that supports the productivity of movement and frames the qualities of experience associated with that space. This spatial sequencing directs attention, frames social interaction, and creates a sense of order and safety. The principles established at Al- Aqsa Mosque in regard to spatial ordering and configuration can similarly establish pedestrian flow, direct communal activities, and create a sense of protective space using the principles of semiotic ordering in the context of post-disaster public spaces.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Figure 13

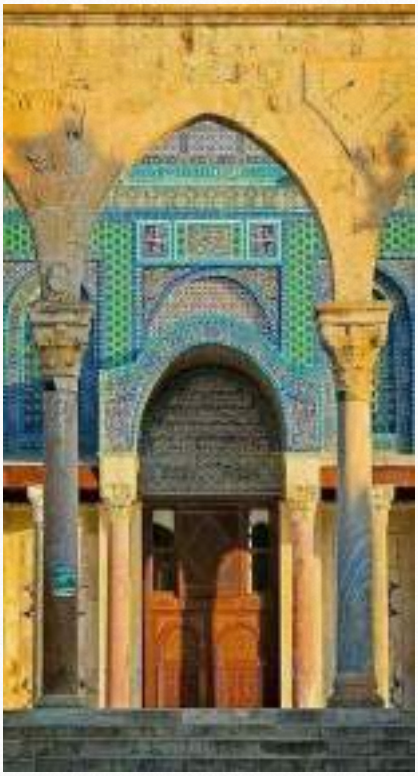
The Exterior Façade of the Dome of the Rock, Showing the Intricate Ceramic Decoration and Islamic Inscriptions



(Wikimedia Commons, 2013)

Figure 14

An Example of the Gate Entrance Leading to Al- Aqsa Mosque, Highlighting Architecture Adorned with Arabic Calligraphy and Geometric Patterns — A Symbolic and Physical Point of Passage.



(Pinterest, n.d.)

Influence on society and psychology.

Sacred spaces such as Al-Aqsa do not function only as architectural monuments, but as active psychological anchors that shape collective meaning, emotional security, and social identity. Public plazas and prayer courtyards create repeated patterns of gathering, reinforcing feelings of belonging and cultural continuity (Tuan, 1977). The visual symbols — domes, calligraphy, gates, the minbar — operate as semiotic cues that connect individual experience to a wider historical narrative (Low, 2003). Especially in moments of political tension, these spaces intensify their psychological role as settings of emotional resilience and symbolic resistance, where spatial perception participates directly in shaping emotions, behaviour, and communal identity (Tuan, 1977; Low, 2003).

Al-Aqsa Mosque helps build social and psychological resilience, passage through:

- **Emotional Anchoring** - The powerful architecture and spiritual symbolism of the mosque evoke feelings of awe, comfort, and mental restoration.
- **Social Interaction** - Courtyards and porticos allow for social gathering and reaffirmation of the collective identity.
- **Cultural Continuity** - The semiotic aspects offer preservation of historical memory and cultural stability, serving as psychological anchors in times of disruption.

These perspectives suggest that sacred semiotics can inform the design of post-disaster public spaces that support emotional recovery, social connectedness, and cultural continuity.

Integration in post-disaster public spaces.

Post-disaster public spaces gain psychological strength when they integrate symbolic, ritual, and social functions similar to Al-Aqsa's spatial logic. After earthquakes, wars, or forced displacement, people seek places that restore orientation, meaning, and emotional grounding — not only physical safety. Designing these spaces with clear visual markers, communal gathering zones, and culturally familiar aesthetics can support emotional recovery and collective rebuilding (Vale & Campanella, 2005). In this context, spatial cues — monuments, symbolic gates, ceremonial paths

— act as anchors that help re-stabilize identity, memory, and belonging after trauma (Alexander, 2012). Thus, post- disaster public spaces should not only provide services or circulation, but must also embed cultural narratives and shared symbols to rebuild psychological resilience and social cohesion (Vale & Campanella, 2005; Alexander, 2012).

Integrating lessons learned from Al-Aqsa Mosque to post-disaster public space considers the following:

- **Symbolic Anchoring** - Integrate geometric patterns, motifs, and inscriptions into parks, plazas, and common spaces to trigger both personal familiarity and spiritual reassurance.
- **Hierarchical Organization** - Design sequences of spaces that guide movement,

frame social interactions, and establish places of focus.

- **Adaptive Reuse** - Rehabilitate or adapt the use of damaged sacred or civic buildings to retain cultural continuity accompanied by community functionality.

Figure 15

General View of Al-Aqsa Mosque Compound / Haram al-Sharif



(Islamic Architectural Heritage, 2020)

Through the development of these semiotic and spatial strategies, urban planners and landscape architects can help develop social resilience and psychological formation in post-disaster context.

Conclusion

The significance of sacred semiotics to social and psychological recovery in post-disaster situations is the main finding of this study. Al-Aqsa Mosque is an example of how architectural form, symbolic motifs, and internal spatial hierarchy can be utilized to establish communal identity, sense of emotional stability, and cultural continuity. Such semiotic instances contain important lessons for post-disaster public open space development strategies that are far more pragmatic than post-disaster reconstruction.

Future studies should utilize pre- and post-user experience evaluations for semiotically informed public spaces and continue comparative studies into other cultures and disaster contexts. By making connections to Islamic interpretations of meaning-making and designs for disaster recovery considerations, designers can create places that generate healing for the individual and community.

References

Al Jazeera. (2023). The Minbar of Saladin – symbol of religious authority. Retrieved 05 November 2025 from https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2023/2/25/%D9%85%D9%86%D8%A8%D8%B1-%D8%B5%D9%84%D8%A7%D8%AD-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86

Al-Aqsa Islamic Heritage. (n.d.). General view of Al-Aqsa Mosque compound / Haram al-Sharif. Retrieved 05 November 2025 from https://www.islamicarchitecturalheritage.com/listings/al-aqsa-mosque-al-masjid-al- aqsa-al-haram-ash-sharif

Aldrich, D. P., & Meyer, M. A. (2015). Social capital and community resilience. *American Behavioral Scientist, 59*(2), 254–269.

AlQudsJerusalem. (n.d.). The exterior façade of the Qibli prayer hall (Umayyad glory). Retrieved 05 November 2025 from https://alqudsjerusalem.com/history/the-glory-of-umayyads/

Axios. (2022). The Dome of the Rock (Golden Dome) in Al-Aqsa Mosque. Retrieved 05 November 2025 from https://www.axios.com/2022/04/27/israel-jordan-meet-jerusalem-tensions-al-aqsa

Barthes, R. (1977). *Image – music – text.* Hill and Wang.

Boxist. (n.d.). The Minbar of Saladin inside Al-Aqsa Mosque. Retrieved 05 November 2025 from https://boxist.com/stock-photo/saladin-minbar-inside-al-aqsa-mosque-17448.html

Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University.

Elad, A. (1996). Why is the Dome of the Rock located where it is? *Studia Islamica*, (83), 1–30.

Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt, Brace & World.

Flood, F. B. (2001). *The Great Mosque of Damascus: Studies on the making of an Umayyad visual culture.* Brill.

Grabar, O. (1996). *The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem.* Princeton University.

Expedia. (n.d.). The exterior façade of the Qibli prayer hall. Retrieved 05 November 2025 from https://www.expedia.co.uk/Al-Aqsa-Mosque-Old-City.d501320.Attraction

Haram Al-Aqsa Foundation. (n.d.). A map of the primary landmarks within the Al-Aqsa Mosque / Al-Haram Al- Sharif. Retrieved 05 November 2025 from https://haramalaqsa.org/about-al-aqsa/

Hillenbrand, R. (1999). *Islamic art and architecture.* Thames & Hudson.

Islamic Waqf. (2022). *Al-Aqsa Mosque compound: Architectural overview*. Retrieved 05 November 2025

Middle East Monitor. (2023). *Al-Aqsa Mosque and courtyard seen empty before Friday prayers under restrictions.* Retrieved 05 November 2025 from https://www.middleeastmonitor.com/20231223-palestine-accuses-israel- of-exploiting-war-on-gaza-to-seize-control-of-the-al-aqsa-mosque/

Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapı acroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center.

New York Times. (2021). The iconic golden dome of the Dome of the Rock. Retrieved 05 November 2025 from https://www.nytimes.com/2021/05/10/world/middleeast/aqsa-mosque-jerusalem.html

Norris, F. H., Stevens, S. P., Pfefferbaum, B., Wyche, K. F., & Pfefferbaum, R. L. (2008).

Community resilience as a metaphor, theory, set of capacities, and strategy for disaster readiness. *American Journal of Community Psychology, 41*(1–2), 127–150.

Özbilen, A. & Kalın, A. (2021). The semantic value of plants in the perception of space. *Building and Environment, 36*(2), 257-279.

Pinterest. (n.d.). Example of gates/entrances leading to Al-Aqsa Mosque with calligraphy and geometry. Retrieved 05 November 2025 from https://dk.pinterest.com/pin/294000681904468296

ResearchGate. (2017). General view of the Temple Mount / Haram al-Sharif (aerial view). Retrieved 05 November 2025 from https://www.researchgate.net/figure/Aerial-view-of-the-Temple-Mount-Haram-al- Sharif_fig1_318383677

Saudi Aramco World. (1996). The Dome of the Rock — symbolic cosmic geometry. Retrieved 05 November 2025 from https://www.aramcoworld.com /

Tuan, Y. F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota.

UNESCO. (2023). *Old city of Jerusalem and its walls: Conservation and heritage report*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

Wikimedia Commons. (Bashar Nayfeh 2017). Interior ornamentation and calligraphy inside the Dome of the Rock. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:From_the_holy_land_Juresalem_in_Palestine_Al-Aqsa_Mosque_From_inside.jpg

Wikimedia Commons. (Jamal Aruri 2015.). Courtyards of Al-Aqsa as social and communal space. Retrieved 05 November 2025 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%84%D8%A7%D8%A9_%D9%81%D9%8A_%D8%B3%D8%A7%D8%AD%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%AC%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%82%D8%B5%D9%89_%D9%8A%D9%88%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%B9%D8%A9.jpg

Wikimedia Commons. (Tony Kane 2013). The golden dome of the Dome of the Rock. Retrieved 05 November 2025 from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Al-Haram_ash-Sharif,_Temple_mount,_-_9033964028.jpg

DOĞAYA UYUM MU, CENNETİN TEMSİLİ Mİ? İSLAM BAHÇESİ VE TÜRK BAHÇESİNİN BİÇİMSEL AYRIŞMASI ÜZERİNE TEMATİK BİR KARŞILAŞTIRMA

Hilâl TURGUT[1]

Özet

İslam bahçesi ve Türk bahçesi kavramları, uzun yıllardır birbirinin yerine kullanılan, kimi zaman ise sınırları net çizilmeyen iki önemli kültürel peyzaj tipolojisidir. Bu durum, özellikle İslam sanatının bütüncül estetik dili içinde yer alan bahçe imgelerinin, farklı coğrafyalardaki yerel peyzaj geleneklerini örtmesiyle yakından ilişkilidir. Oysa Türk bahçesi, yalnızca İslam bahçesinin bir alt türü değil; kökleri Orta Asya'ya dayanan, zamanla İran, Çin, Bizans ve İslam etkileriyle biçimlenmiş, kendine özgü morfolojik, işlevsel ve simgesel özellikler taşıyan bağımsız bir gelenektir.

Bu bildiride, İslam ve Türk bahçeleri arasındaki farklar dönemsel eşleşmelere dayalı lineer bir kronoloji ile değil, tasarım temaları üzerinden yapılan karşılaştırmalı bir çözümleme yöntemiyle incelenmektedir. Özellikle "cennet tasavvuru", "su kullanımı", "sınır ve içe dönüklük", "doğayla kurulan ilişki" ve "işlevsel yönelim" gibi temalar aracılığıyla, farklı kültürel bağlamlara ait örnekler karşılaştırılmıştır.

İslam bahçelerinde genel olarak, cennet tahayyülünü yansıtan dört kollu su sistemi (çahar bağ), simetrik eksenler, içe dönüklük, duvarla çevrili yapı ve bitkisel kompozisyonun kutsal metinlerle ilişkilendirilmesi gibi ortak unsurlar gözlemlenir. Özellikle İran ve Hindistan'daki Şah Abbas'ın İsfahan'daki çahar bağları ya da Babür dönemine ait Şalimar Bahçesi gibi örneklerde, bu temsiliyet çok belirgindir. Bahçeler çoğunlukla göğe dönük bir armoniyi ve sonsuzluk duygusunu verir; bu bağlamda "ideal" bir düzenin dünya üzerindeki izdüşümüdür.

Türk bahçelerinde ise doğaya uyum ve manzara ile bütünleşme esas alınır. Selçuklu döneminde daha çok avlu tipi bahçeler yaygınken, Osmanlı döneminde özellikle Lale Devri ile birlikte eğlencelik, seyirlik ve suyla etkileşim hâlinde tasarlanmış, doğaya daha açık ve akışkan alanlar öne çıkar. Sadabad, Kağıthane, Aynalıkavak ya da Hasbahçe gibi örneklerde, suyun yalnızca simgesel değil, aynı zamanda fiziksel temas kurulan, yaşamla iç içe geçmiş bir unsur olduğu görülmektedir. Bu bahçeler aynı zamanda panoramik manzara estetiği, topoğrafya ile kurulan ilişki ve kademeli geçişler açısından da farklılaşır.

Bu bağlamda, "aynı dönem" kriterinin doğrudan karşılaştırma için her zaman yeterli olmadığı da vurgulanmaktadır. Barok, klasik ya da erken modern gibi estetik kırılmalar, farklı coğrafyalarda farklı zamanlarda yaşandığından, bahçelerin zamansal karşılaştırmaları yerine, işlevsel ve estetik eşdeğerlikler üzerinden bir değerlendirme daha uygun olacaktır.

Sonuç olarak, bu çalışma, Türk bahçesinin sadece İslam bahçesinin bir uzantısı ya da yerel yorumu olmadığını; aksine kendi topografik, estetik ve işlevsel dinamiklerine sahip, doğaya bakan bir dünya görüşünü yansıtan özgün bir tasarım kültürü olduğunu savunmaktadır. Bu

[1] Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi Orman Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü Trabzon/TÜRKİYE
hilalturgut@ktu.edu.tr

yaklaşım hem peyzaj tarihi yazımı açısından hem de disiplinler arası mekânsal yorumlar açısından yeni bir tartışma zemini sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Bahçesi, İslam Bahçesi, Charbağ

Harmony with Nature or a Representation of Paradise? A Thematic Comparison of the Formal Differences Between Islamic Gardens and Turkish Gardens

Hilal TURGUT

Abstract

The concepts of the Islamic garden and the Turkish garden have long been used interchangeably, and their boundaries are often blurred. This situation is closely related to the way garden imagery, which is part of the holistic aesthetic language of Islamic art, tends to overshadow local landscape traditions in different geographies. However, the Turkish garden is not merely a subcategory of the Islamic garden; rather, it is an independent tradition whose roots date back to Central Asia and which has been shaped over time by Persian, Chinese, Byzantine, and Islamic influences, possessing its own morphological, functional, and symbolic characteristics.

This paper examines the differences between Islamic and Turkish gardens not through a linear chronological comparison, but through a thematic analysis based on design concepts. Themes such as "the imagination of paradise," "use of water," "boundaries and inwardness," "relationship with nature," and "functional orientation" are used as comparative parameters to explore examples from different cultural contexts.

In Islamic gardens, common elements include a fourfold water system (chahar bagh) symbolizing the vision of paradise, symmetrical axes, inward-looking compositions, enclosed walls, and plant arrangements associated with sacred texts. This representation is particularly evident in examples such as Shah Abbas's chahar bagh gardens in Isfahan or the Shalimar Gardens from the Mughal period. These gardens evoke a celestial harmony and a sense of infinity, reflecting an "ideal" order projected onto the earthly realm.

In contrast, Turkish gardens emphasize harmony with nature and integration with the landscape. During the Seljuk period, courtyard-type gardens were predominant, while in the Ottoman era—especially during the Tulip Period—gardens became more recreational, scenic, and interactive with water. Examples such as Sadabad, Kağıthane, Aynalıkavak, and Hasbahçe demonstrate that water functioned not only as a symbolic element but also as a tangible, life-integrated feature. These gardens also differ in terms of panoramic aesthetics, topographic adaptation, and gradual spatial transitions.

Accordingly, the study argues that the criterion of "chronological simultaneity" is not always sufficient for comparison. As aesthetic ruptures such as Baroque, Classical, or Early Modern styles emerged at different times across regions, it is more appropriate to evaluate gardens through functional and aesthetic equivalences rather than strict temporal parallels.

In conclusion, this study asserts that the Turkish garden is not merely an extension or local interpretation of the Islamic garden but an original design culture reflecting a worldview oriented toward nature, with its own topographic, aesthetic, and functional dynamics. This approach offers a new framework for discussion in terms of both landscape history and interdisciplinary spatial interpretation.

Keywords: Turkish Garden, Islamic Garden, Chahar Bagh

Giriş

Osmanlı Türkleri, Türk 'paysagiste' bahçesi doğrudan görüş ve zihniyeti, yurdumuza gelinceye kadar, etki altında kalmadan içlerinde taşımışlar ve aynı esinle buradaki kompozisyonları yaratmışlardır. Doğaya karşı duydukları saygı ve sevgi doğa ortasındaki kurdukları bahçelerdeki gösterdikleri itidal ve alçakgönüllülüğü XIX. yüzyıl. başlarına kadar sürdürmüşlerdir. Natüralist bahçe ve peyzaj sanatının, bundan iki yüzyıl öncesine kadar en eski ve usta temsilcileri Çinlilerdi. Türkler ile Çinliler arasındaki temaslar, her iki kültürün de birbirinden etkilenmesine ve benzer anlayışlar geliştirmesine zemin hazırlamıştır. Doğanın kendi içinde barındırdığı gizli güzellikleri ve imkânları derin bir duyarlılıkla hisseden bu toplumlar, işledikleri alanlara kendi estetik anlayışlarını yansıtmışlardır. Natüralist bahçe sanatı, Avrupa'ya ancak 18. yüzyıl ortalarında girmiş ve ilk kez 'İngiliz bahçesi' adı altında eserler vermeye başlamıştır. Bu tarihsel süreç hatırlandığında, Türk peyzaj bahçesinin Avrupa ve Yakın Doğu sanatları içinde hak ettiği önemli yere sahip olduğu kolaylıkla anlaşılabilir (Eldem, 1976).

Bu çalışma, İslam ve Türk bahçesi kavramları arasındaki biçimsel ve tematik farklılıkları disiplinler arası karşılaştırmalı analiz yöntemiyle ele almaktadır. Temel amaç, Türk bahçesinin biçimsel, işlevsel ve simgesel yönleriyle İslam bahçesinden ayrıştığı noktaları ortaya koymaktır.

Çalışma tematik karşılaştırmalı analiz yöntemiyle yürütülmüştür. İslam bahçeleri Endülüs, İran, Hindistan ve Mağrib örnekleriyle; Türk bahçeleri ise Orta Asya, Anadolu ve Osmanlı dönemleri üzerinden analiz edilmiştir.

İslam Bahçeleri

İslam bahçeleri; coğrafi olarak Kuzeybatı Afrika (özellikle Fas, Cezayir, Tunus), Endülüs (bugünkü İspanya'nın güneyi), Ortadoğu, Orta Asya, İran ve Hint alt kıtası gibi geniş bir alana yayılmıştır. Bu bölgelerdeki bahçeler, İslam bahçesi geleneğinin farklı coğrafi ve kültürel yorumlarını yansıtmaktadır. Bu çeşitlilik, yerel iklim koşullarına rağmen ortak bir simgesel dil oluşturur. İslam bahçeleri iklim ve topoğrafyanı etkisi ile şekillenmiştir. Arazinin kurak olması yağışın azlığı sulama ihtiyacına çözümler getirilmesini gerektirmiştir. Bu ihtiyaçtan doğan kanallar sitemi bahçelerin zorunlu olarak birbirini düz kesen hatları oluşturarak geometrik bahçe mimarisinin öncülüğünü oluşturmuştur. Zamanla haç şeklinde oluşturulan 'Cihar bağ' sistemi doğmuştur. Eldem bu düşüncenin dünyanın dört bucağının simgelendiği evrensel bir düşünce olduğunu ifade eder. Ruggles, 2016'ya göre; cennet dört bahçesi ve dört akarsuyu olan gölgeli bir bahçe olarak tarif edildiği için, cihar bağ sistemi ile eşleştirmenin mantıklı olduğunu, ancak bahçe sulamasında kanal sisteminin belirleyici bir unsur olduğunu dolayısıyla cennet kavramını yansıtan biçimden ziyade önceden var olan bir dağıtım sisteminin yansıması olduğunu ifade etmektedir. Genel yargı ise Kuran'da bahsedilen dört ırmağın sembolize edildiğidir. Cihar bağ planı tüm versiyonları ile tüm zamanlarda karşımıza çıkan değişmez bir sistem olarak yaşatılmaktadır. İslam bahçeleri İspanya'dan Hindistan'a kadar uzanan geniş bir coğrafyada geometrik tarzına sadık kalarak yayılmıştır. Kuran'da vadedilen cennet akarsuların yer aldığı, yemyeşil ağaçların bulunduğu bahçelerdir.

İslam bahçelerinin coğrafi dağılımına göre önemli öreklerini üzerinde yapılan incelemeler ile bu bahçelerin genel hatları aşağıdaki şekilde özetlenmiştir.

Endülüs Bahçeleri (İspanya'nın güneyi).

İslam bahçeciliğinin Batı'daki zirvesini temsil eder. Bahçelerde aksiyel simetri, suyun hem estetik hem işlevsel kullanımı, teraslı düzenleme ve kapalı avlu sistemleri öne çıkar. Cennet bahçesi ideali bu bahçelerde mimariyle bütünleşerek somutlaştırılmıştır. Aynı zamanda Mudéjar gibi geçiş üslupları sayesinde İslam ve Avrupa bahçeciliği arasında kültürel bir köprü oluşturur (Ruggles, 2008).

Medina Azahara: Córdoba yakınlarında X. yüzyılda kurulan Medinetü'z-Zehrâ (günümüzde Medina Azahara olarak bilinir), Endülüs Emevî halifesi I. Abdurrahman tarafından inşa ettirilmiş olup İslam saray bahçeciliğinin önemli örneklerinden biridir. Törensel kabul salonları, bahçeleri, camileri, konutları, banyoları, bir darphanesi, atölyeleri, kışlası, teraslı yapısı ve su düzenlemeleriyle 1506 m. uzunluğunda saray şehridir. Endülüs İslam bahçeciliğinin zirve örneklerinden birini oluşturur (Fierro, 2004).

Elhamra Sarayı ve Alhambra Bahçeleri (Generalife): Granada'daki Elhamra (Alhambra) ve ona bitişik Generalife Bahçeleri Endülüs İslam bahçeciliğinin Batı'daki en gelişmiş ve simgesel örneklerinden biridir. Elhamra Sarayı 13. yüzyılda, Generalife Bahçeleri ise yazlık saray ve dinlenme yeri olarak 14.yy. da Nasrîler tarafından inşa edilmiştir. Her iki yapı da su öğesi, teraslı peyzaj düzenlemeleri ve aksiyel planlama ile cennet bahçesi (cennetül-me'vâ) idealini somutlaştırır (Ruggles, 2008).

Alcázar Bahçeleri–Sevilla: Kraliyet Sarayı olarak biline İspanya'nın en eski hâlâ kullanılan saray kompleksidir. Bahçeleri ise İslam, Mudéjar, Rönesans ve Barok etkilerinin bir arada görüldüğü çok katmanlı bir peyzaj mirası sunar. Mudéjar stili, Hristiyan yönetimindeki İspanya'da, Müslüman zanaatkârların İslam sanatını Batı mimarisiyle harmanlayarak oluşturduğu eşsiz bir mimari ve süsleme stilidir (Petruccioli, 1998). Su öğeleri, kokulu bitkiler ve geometrik düzenle İslam'ın cennet bahçesi idealini Rönesans estetiğiyle harmanlandığı bahçeler, İslam bahçeciliği ile Batı saray bahçesi anlayışının birleştiği nadir örneklerden biridir. Bu bahçeler; UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde yer alır. Bahçelerin genel karakteristiği, kanallar, fıskiyeler, havuzlar ile dönemin İslam bahçelerindeki dört bölmeli (çehar bağ) cennet bahçesi idealini taşır. Bahçelerde çini, at nalı kemerler, ahşap işçiliği görülmektedir. Portakal, limon, selvi ağaçları; yasemin ve lavanta gibi kokulu bitkiler yer alır. Topoğrafyaya uygun bir şekilde teraslı yapı görülmektedir (Calvo Capilla, 2013).

Şekil 1

Endülüs Bahçe örnekleri (Madina Azahara(a),Alcazar Bahçeleri, Alhamra bahçeleri (b))



Mağrib Bahçeleri (Kuzeybatı Afrika, Fas Cezayir, Tunus).

Kuzeybatı Afrika ülkelerinde görülen bahçe örnekleri genellikle yüksek duvarlarla çevrili, içe dönük, gölgeli ve serin avlu bahçeleri şeklindedir. Su unsuru burada da merkezî rol oynar; küçük havuzlar ve fıskiyelerle alanın serinliği ve huzuru sağlanır. Bitkisel çeşitlilikten çok düzen, sessizlik ve mahremiyet ön plandadır (Ruggles, 2008).

Agdal Bahçeleri-Fas: ilk olarak Muvahhidler döneminde (XII. yüzyıl) yapılan Saray bahçesi XVI. yüzyılda Saadian sultanları tarafında geliştirilmiştir. Kraliyet ailesi için yapılan 500 ha büyüklüğünde tarım arazisi ve dinlenme yeri olarak tasarlanmıştır. Atlas dağlarından kanallar ile getirtilen su ile tarım alanları sulanmaktadır. Agdal Bahçeleri, zamanının ileri mühendislik ve tarım tekniklerinin bir kanıtıdır. Bahçenin düzeni, simetriyi, su kullanımını ve dinlenme ve tefekkür alanlarının yanı sıra tarıma yönelik işlevsel alanların entegrasyonunu vurgulayan İslami bahçe tasarımının en önemli örneğidir (Agdal Bahçeleri, 2025)

Ortadoğu/İran Bahçeleri.

İran merkezli olarak gelişmiş, Chahar Bagh (dört parçalı cennet bahçesi) düzeninin ana vatanıdır. Aksiyel yollarla bölünmüş, su kanallarıyla ayrılan dört ana bölüm cenneti sembolize eder. Yüksek duvarlar, uzun su kanalları, gölgelik yollar ve simetrik tasarımlar bu bahçelerin ayırt edici özellikleridir. İdeolojik ve metafizik anlamlar taşıyan bu bahçeler, doğayı kontrol etme ve kutsallaştırma arzusunun ürünüdür (Wescoat, 1990).

Fin Bahçesi (Bagh-e Fin) Kaşan (İran): 1590'da tamamlanan Fin Bahçesi, İran'daki en eski bahçedir. Bu örnek, en eski vaha bahçelerinden biri olmasının yanı sıra çölde inşa edilmiş bir "cennet bahçesi"nin (eski Farsçada "kapalı alan" anlamına gelir) arketipik bir örneğidir. Bagh-e Fin bahçesi, Kaşan şehrine 6 km uzaklıktaki Fin köyünde yer almaktadır. Yaklaşık bin yıl önce inşa edilmiş olup, çevresinden biraz yüksekte ve ayrıdır. Yaklaşık 1,5 hektarlık bahçeyi çevreleyen 8 metre yüksekliğinde sıvalı taş duvarlar ile yürüyüş yolları mevcuttur. Varışta, bir beklenti ve gizem hissi vardır. İlk bakışta, meyve bahçesindeki kanallardan akan bir su izi görülür. Yüzyıllar boyunca orijinal tasarımdaki meyve ağaçları yerine, hakim ağaç dikimi selvi olmuştur. Bahçe UNESCO Dünya Mirası listesinde; su ve gölgeyi iç içe geçiren en eski örnektir ("Fin Bahçeleri", 2025a).

Şekil 2

Fin Bahçeleri (b)



CHEHEL SOTOUN GARDEN

https://www.eavartravel.com/blog/2023/8/16/130689/isfahan-chehel-sotoun-palace/



EL EZHER

https://www.getyourguide.com/tr-tr/kahire-l92/kahire-el-moez-caddesi-ve-el-ezher-parki-na-aksam-yemekli-tur-t443718/



BAGH-E FİN

https://tr.wikipedia.org/wiki/Fin_Bah%C3%A7esi

Ezher Parkı Kahire: 2005 yılında açılan Darassa Tepeleri2nin üstünde 31 ha arazi üzerinde inşa edilmiştir. İslam bahçe sanatının modern çizgilerle yorumlamış halidir. Eksenel su kanalları, hareketli fıskiyeler çok rekli taş işçilikleri dikkat çekmektedir. Kuzeydoğu ucunda panoramik manzaralı bir tepe noktasından altı tane ciharbağ dan geçip taş döşemeden fıskıyeli kavşak noktasına inerek formel bir bahçeye iner (Ruggles, 2008).

İran Bahçeleri (Safevi Dönemi, XVI–XVII. yüzyıl): İran'da Safevîler döneminde gelişmiş, cennet bahçesi anlayışı ile tasarlanmıştır. Bahçeler hem estetik hem de manevi simge olarak planlanmıştır. Katı simetri ve aksiyal düzen hakimdir. Çarbağ (dört parçalı) plan çoğunlukla uygulanır. Bahçeler genellikle dikdörtgen biçimli, su kanalları ve ortadaki havuzla merkezlenir. Su öğesi; Sembolik: cennet ırmakları ve fıskiyeler şeklinde kullanılmıştır. Kanallar; bahçeyi aksiyal olarak böler, estetik ve dini anlam taşır. Bitkiler; sembol ağırlıklı (nar, servi, gül, hurma). Meyve ağaçları sembolik anlam taşır ama işlevsellikten çok temsilî yön öndedir Katı aksiyal düzen ve simetri hakimdir. Bahçeler cennet metaforu ile doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bahçe örnekleri günümüze kadar büyük oranda korunmuştur. Orijinal çarbağ planı ve su sistemleri korunmuş, restorasyonlarla desteklenmiştir. Chehel Sotoun Garden (İsfahan), Hasht Behesht Garden örnek verilebilir (Aydoğmuşoğlu, 2013).

Babür Bahçeleri.

Babür dönemi bahçeleri: Türk asıllı bir hükümdar olan Babür Şah (1483–1530), tarafından yaptırılmışlardır. Hem Türk bahçesi geleneğine hem de İslam bahçesi paradigmasına bağlıdır. Babür İmparatorluğu döneminde Hindistan ve Pakistan coğrafyasında gelişen Hint-İslam bahçeleri, İran menşeli *chahar bagh* (dört parçalı cennet bahçesi) planını Hindistan'ın iklimi, topoğrafyası ve kültürel dokusuna uyarlayarak yeni bir sentez oluşturmuştur. İslam bahçesi sadece bir dinlenme alanı değil, aynı zamanda ölüm sonrası cennet algısını dünyevi hayatta temsil eden bir mekândır. Babür'ün kendi mezarının da bir bahçeye yerleştirilmesi bu anlayışın göstergesidir. Bu bahçeler genellikle mezar anıtlarıyla bütünleşik olarak tasarlanmış; simetrik akslar, yükseltilmiş teraslar, havuzlar ve su kanallarıyla "cennet bahçesi" idealini yansıtmıştır. Bunun yanı sıra Türk bahçelerinde görülen "doğal peyzajı kullanma, topoğrafyaya uyum

sağlama" anlayışı, Babür'ün ilk kurduğu bahçelerde de mevcuttur. Türk bahçelerinde su kanalları işlevsel bir unsur iken, Babür'ün tasarımlarında da bu pratik ve estetik işlev devam etmiştir. Dolayısıyla bu bahçeler; Türk bahçesi" ya da yalnızca "İslam bahçesi" kategorisine sokmak doğru olmayacaktır. Babür bahçeleri, Türk-Timuri bahçe anlayışının Hindistan'da İslam bahçesi estetiğiyle sentezlenmiş çağdaş bir yorumudur. Tac Mahal, Humayun Türbesi Bahçesi ve Şalimar Bahçeleri, bu anlayışın görkemli ve simgesel örneklerindendir (Erzen, 2002, Ruggles, 2016).

Şekil 3

Hint Bahçe Örnekleri (Şalimar Bahçeleri(a), Tac Mahal (b),"Babür Bahçeleri, 2025")



Türk Bahçeleri

Türklerin tarih sahnesine çıkışı genellikle M.Ö. 2000'li yıllara kadar uzanmakta; yazılı belgelerde ise ilk kez 6. yüzyılda Göktürkler döneminde görülmektedir. Tarih boyunca üç kıtaya yayılan Türk toplulukları, farklı dönemlerde çok sayıda devlet ve imparatorluk kurmuşlardır. Türk siyasi geleneğini temsil eden "16 Büyük Türk Devleti" kavramı bu tarihsel sürekliliğin sembolik bir yansımasıdır (Çeçen, 2021). Yerleşik hayata geçmeden önceki göçebe yaşam biçimlerinde Türk toplulukları doğayla uyum içinde bir yaşam tarzı geliştirmişlerdir (Dilay & Onur-Erman, 2024; Demirel, 2022). Türklerin doğa anlayışı, kendilerini doğanın bir parçası olarak görme ile doğayla ayrı bir varlık olarak ona uyum sağlama düşüncesini birlikte barındırmıştır. Bu anlayış, doğayla uyumlu bir yaşam biçiminin temelini oluşturmuştur (Evyapan, 1974).

Orta Asya Bahçeleri .

Semerkant Bahçeleri (Timurlu Dönemi, XIV–XV. yüzyıl): Özbekistan'da yer alan Şehrisabz'daki Ak-Saray Sarayı ve Semerkant'taki Gur-i Amir Türbesi çevresindeki bahçeler, Bağ-ı Behişt, Bâğ-ı Şimal, Bâğ-ı Dilguşây, Bâğ-ı Nev Timurlu döneminden önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Bu yapılar bahçesiyle birlikte değil, daha çok gösterişli yapı kapısı,

çinileri ve duvar süslemeleri vb. yapısal detayları ile geçmişi günümüze taşımaktadırlar (Koçak 2021, Koçak & Tokhtakhodjaeva, 2019). Timur ve torunları döneminde, özellikle Semerkant ve Herat çevresinde görkemli bahçeler yapılmıştır. Ancak bahçeler ile ilgili kaynaklar olmasına rağmen, orijinal planı, su kanalları, geometrik bölünmeleriyle bütünüyle korunmuş günümüze ulaşmış olanı yok denecek kadar azdır. Bu bahçeler plan olarak daha esnektir, topoğrafyaya uyum önemlidir. Meyve ağaçları, gölge ve su kanallarıyla yaşam alanının uzantısı olarak düzenlenmiştir. Genel olarak bahçeler Türk-İslam sentezinin özgün temsilcileridir (Golombek, 1995).

Anadolu Bahçeleri.

Anadolu bahçelerini Artuklu dönemi, Selçuklu dönemi ve Osmanlı dönemi şeklinde ele alabiliriz (şekil 4)

Şekil 4

Anadolu Bahçeleri Genel Özellikleri



Artuklu Dönemi: XII–XIII. yüzyıllarda Diyarbakır, Hasankeyf ve Mardin çevresinde varlık gösteren Artuklular gerek saray mimarisinde gerekse mesire alanlarında bahçe ve su düzenlemeleriyle Anadolu bahçeciliğinin gelişimine katkı sağlamışlardır. Avlulu plan düzeni, su kanalları ve bitkisel öğelerle bütünleşen bu mekânlar, Selçuklu ve sonrasındaki Osmanlı bahçelerine giden süreçte önemli bir köprü işlevi görmüştür. Sınırlı sayıda veri olmasına rağmen Diyarbakır Artuklu Sarayı (selsebilli havuzlu iç avlu), Hasankeyf pavyon ve mesire alanları, Mardin çevresindeki pavyonlu avlular Artuklu dönemi bahçeleri hakkında bilgi vermektedir. Bahçelerin genel özelliklerini

- Avlu merkezli düzenleme
- Su öğesi olarak selsebil, köşeli havuz kullanımı
- Sınırlı ama işlevsel ve estetik bitki kullanımı
- Yalın ve işlevsel tasarım anlayışı olarak maddelendirebiliriz (Altun, 1978).

Anadolu Selçuklu Dönemi (XII.–XIV. yüzyıl): Türk bahçeciliğinin biçimsel ve mekânsal özelliklerinin ilk defa belirginleştiği bir süreçtir. Bu dönemdeki saray, medrese ve kervansaray bahçeleri hem fonksiyonel hem de estetik amaçlarla düzenlenmiş, doğa ile uyumlu bir anlayışı yansıtmıştır. Su öğeleri, havuzlar ve bitki düzenlemeleri, cennet bahçesi temsili ile birlikte, yerel topografya ve iklim koşullarına uygun bir tasarım yaklaşımını birleştirmiştir. Anadolu Selçuklu bahçeleri, Türk geleneğinin doğaya uyumlu, organik düzen anlayışını sunarak, sonraki Osmanlı

bahçelerine temel oluşturan bir estetik ve mekânsal miras bırakmıştır. Günümüzde örnekleri ya tamamen ya da kısmen tahrip olmuştur. Konya Karatay Medresesi avlusu, Konya Meram Bağları, Kayseri Sahip Ata Medresesi, Sivas Gök Medrese avluları özelliklerinden yola çıkarak bahçeler hakkında genellemeler yapılabilir. Buna göre: Bahçelerin doğayla bir bütün halinde olan, fonksiyonelliğinin ön planda tutulduğu bahçeler olduğu, doğaya saygılı tasarım ile doğal yapının korunduğu görülmektedir. Çeşme ve havuzlarda geometrik desenler yer alır. Büyük alanlarda su doğal formunda olduğu gibi küçük mekanlarda mimari öğe niteliğindedir. Mekanlar sosyal yaşam bütünlüğü dikkate alınarak tasarlanmıştır. Bitkiler genellikle işlevsel amaçlı kullanılmıştır. Çiçek tarhları genellikle tek tip çiçekler ile, ağaçlar meyvesi ve gölgesi için kullanılmıştır (Dede, 2025, Şenoğlu & Ortaçeşme 2016, Uslu-Bülbül & Urak 2020, Kapçı 2021, Düz, 2019, Öztan 2004, Aslanoğlu-Evyapan, 1974).

Osmanlı Dönemi (XV.–XIX. yüzyıl): Başlangıçta sadelik ve işlevsellik esasına dayanan Türk bahçelerinin, zaman içerisinde farklı kültürel etkilerle biçimsel dönüşümler geçirdiği görülmektedir. Bununla birlikte, değişim sürecine rağmen bahçeler, barınma ve gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olma özelliğini hiçbir zaman yitirmemiştir. Konu üzerine yapılan sınırlı sayıdaki çalışmada, Anadolu Selçuklu ve erken dönem Osmanlı bahçelerinin ev, köşk veya saray yapılarıyla bütüncül bir ilişki içinde kurgulandığı vurgulanmaktadır (Yenen 1996, Atasoy 2002, Kuban 2007). Osmanlı dönemine gelindiğinde ise Türk bahçeleri üzerine elde edilen verilerin büyük bölümü İstanbul örnekleri üzerinden şekillenmektedir. İstanbul bahçeleri denildiğinde ise öncelikle saray bahçeleri, hasbahçeler ve mesire alanları öne çıkmakta; bu mekânlar hem sosyal yaşamın hem de mekânsal temsiliyetin en önemli unsurları olarak değerlendirilmektedir.

XV. - XVII. yüzyıl Türk Bahçeleri: Edirne Sarayı (Eski Saray ve Saray-ı Cedid-i Amire) ile İstanbul'daki Topkapı Sarayı, Osmanlı saray bahçelerinin en önemli örneklerindendir. Bu sarayların bahçeleri, Türk bahçe kültürünün temel özelliklerini yansıtır. Topkapı Saray bahçesi, Üsküdar Saray bahçesi ve Tokat bahçeleri ile başlayan Boğaziçi bahçeleri; klasik bahçe anlayışıyla inşa edilmiş yaşanacak bahçeler olarak bilinirler (Atasoy 2002, Atasoy 2008, Turgut, 2012, Eskisarılı 2019).

Topkapı Sarayı; Saray, dört ana avlu etrafında gelişmiştir; her avlu farklı bir işlevi temsil eder. Bu yapı, Batı saraylarındaki kapalı, tek kütleli anlayıştan farklı olarak açık ve geçirgen bir yerleşim düzeni sunar. Yerleşim, Boğaz, Marmara ve Haliç manzaralarına hâkim konumdadır. Bahçeler, manzara ile bütünleşecek şekilde konumlandırılmıştır; bu durum Türk bahçe geleneğinde doğa ile uyum ilkesini yansıtır. Avlular, kamusallıktan mahreme doğru düzenlenmiştir. İlk avlu halka açık, son avlu padişaha özel alanlardır. Bahçeler bu geçişlerde sınır belirleyici, mekânsal yumuşatıcı unsurlar olarak kullanılmıştır. Bahçelerde fıskiyeli havuzlar, selsebiller ve su kanalları bulunur. Su, işlevsel ve estetik amaçlarla sade biçimde kullanılmıştır.

Şekil 5

Topkapı Saray Bahçesi Planı



Gül, servi, meyve ağaçları ve aromatik bitkiler kullanılmıştır. Bitki seçimi yerel türlere dayanır; düzenleme ise simetriden çok doğallığı vurgular. Bahçeler, padişah köşkleriyle doğrudan ilişkilidir. Özellikle Bağdat, Revan, Mecidiye ve Sofa Köşkleri manzaraya yönelmiş, doğa ile iç içe tasarlanmıştır. Topkapı Sarayı bahçeleri, gösterişten uzak bir temsiliyet taşır (Eldem 1976, Necipoğlu 1991, Çağlıtütüncügil 2010).

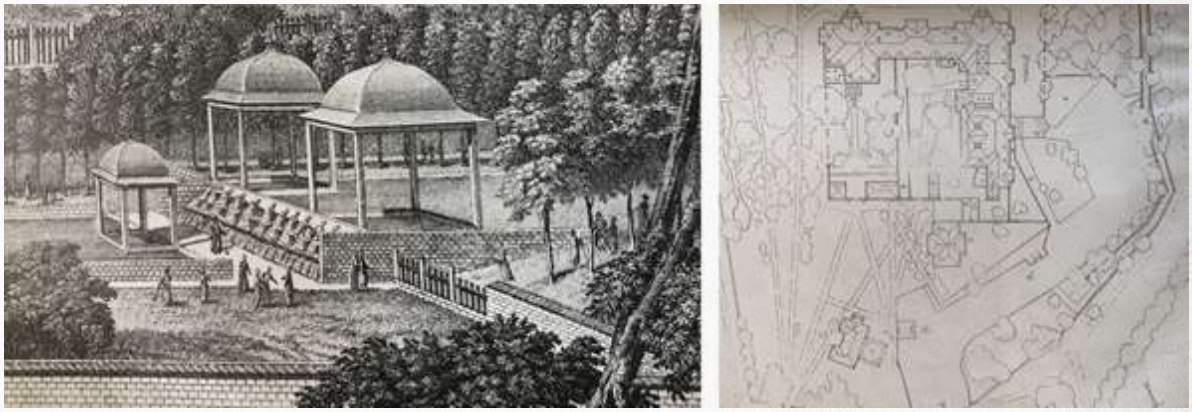
XVII. yüzyıl – XVIII. yüzyıl: Lale Devri Bahçeleri: Bu dönemin en önemli temsilcileri Sadabad bahçeleridir. Osmanlı bahçeciliğinde Avrupa etkilerinin ilk görünmeye başladığı örneklerden biri olarak ele alnır. Bu bahçeler Osmanlı bahçesinde yerli geleneğin batı esintileriyle birleştiği bir geçiş noktasıdır. Özellikle Lale Devrinde Fransa ve İtalya'daki saray bahçelerinin (Versailles vb.) Osmanlı seçkinleri üzerinde etkisi olduğu ifade edilmektedir. Ancak bu etki, doğrudan taklitten çok, suyun kullanımı, eğlence mekânlarının düzenlenmesi, kanal ve çeşmelerin biçimlenişinde görülür Osmanlı'nın doğa ile uyumlu eğlence kültürünün Batı'daki barok düzenle kesişmesi şeklindedir (Eldem 1976, Atasoy 2002).

Sadabad Bahçesi, XVIII. yüzyılın başlarında Sultan III. Ahmed döneminde Kağıthane Deresi çevresinde inşa edilmiştir. Bu bahçe, Osmanlı bahçe sanatında hem doğu hem de batı etkilerini sentezleyen bir dönüm noktasıdır.

Bahçe, Kağıthane Deresi boyunca uzanır ve arazinin doğal eğimlerine saygılı bir biçimde düzenlenmiştir. Dinlenme, eğlence ve seyir amaçlı çok sayıda küçük yapıların bulunduğu alanda, su kanallar, çeşmeler, selsebiller ve havuzlar şeklinde kullanılarak hem serinlik hem de estetik bir etki yaratılmıştır. Geleneksel İslam bahçelerinde görülen kapalı ve çevrili mekân anlayışının aksine, Sadabad daha açık, geçirgen ve görsel aksların hâkim olduğu bir düzene sahiptir. Avrupa etkisiyle çiçek tarhları, renkli çiçek kompozisyonları ve düzenli çim alanları kullanılmıştır. Özellikle simetri, görsel akslar, su oyunları ve dekoratif çeşmelerde barok-rokoko üslubun etkisi görülür (Eldem 1976, Kuban, 2007).

Şekil 6

Sadabad Bahçeleri Detayları



(Eldem, 1976)

XVIII-XIX.yüzyılın Sadabad sonrası dönem; XVIII. yüzyılın Lale devrinin etkilerinin devam ettiği görülmektedir. Bu dönemin en önemli özelliği Bahçelerin içe dönük değil, Boğaz ve Haliç kıyılarında doğa manzarasıyla bütünleşen açık alanlar haline gelmesidir (Kaşif, 2010). Takibeden XIX yüzyılın Barok etkilerinin görüldüğü dönem olarak bilinir. Dolmabahçe Sarayı, Çırağan Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Yıldız Sarayı en önemli örneklerindendir. Bu dönem bahçelerinde batı etkisi çok belirgindir. Barok ve rokoko süslemeleri ile bahçeler artık görkem, modernleşme ve batılılaşma vitrinine dönüşmüştür.

Yıldız Sarayı; Yıldız Sarayı, Beşiktaş ile Ortaköy arasında, Boğaziçi'ne hâkim yamaçlarda konumlanmıştır. Bahçe, klasik Osmanlı teras bahçesi anlayışından farklı olarak, doğal eğim korunarak düzenlenmiştir. Böylece doğal peyzajla bütünleşen, romantik bir bahçe karakteri oluşmuştur. İngiliz bahçelerinden etkilenilmiştir. Simetri yerine serbest yollar, kıvrımlı patikalar, doğal göletler, yapay kaya ve şelaleler tercih edilmiştir. Bahçesi'nde dönemin modasına uygun olarak Avrupa'dan getirilen egzotik bitkiler (örneğin palmiye, serviler, manolyalar) kullanılmıştır (Aslanoğlu 1980, Milli Saraylar, 1993)

Şekil 7

Yıldız Saray Bahçesi



(Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 1993)

Sonuç ve Tartışma

İslam bahçesi, kökeninde kutsal metinlerin şekillendirdiği "cennet tasavvuru"nun mekânsal bir temsili olarak ortaya çıkmış; su, bitki, gölge ve simetri unsurları aracılığıyla doğa ile maneviyat arasında simgesel bir bütünlük kurmuştur. İslam bahçelerini en belirgin özelliklerinden birisi de suyun kullanım şeklidir. Başlangıçta kanallar aracılığıyla yönlendirilen su, hafif eğimli topografyada akışkanlık sağlamak üzere tasarlanmış; zamanla suyun biriktirildiği kademeli havuz sistemlerine dönüşmüştür. İki kanalın kesiştiği yer odak noktasıdır. Burada ya bir havuz ya da bir köşk konumlandırılır. İslam bahçelerinde yollar kanalları takip ettiği için formal ve yükseltilmiş kaldırım şeklindedir. İslam bahçelerinde görülen simetri Türk bahçelerinde görülmez.

Türk bahçesi ise bu metafizik temeli büyük ölçüde korumuş, ancak Orta Asya bozkır geleneğinin açık mekân algısı ve Anadolu'nun ekolojik koşullarıyla birleşerek daha işlevsel, doğaya uyumlu ve yaşanabilir bir karakter kazanmıştır. Selçuklu'dan Osmanlı'ya uzanan süreçte bahçe, saray ve gündelik yaşamla bütünleşen bir mekânsal deneyim alanı hâline gelmiştir. Orta Asya bozkır geleneğinin açık mekân algısı ve Anadolu'nun ekolojik koşullarıyla birleşerek daha fonksiyonel, doğaya uyumlu ve yaşanabilir bir biçim kazanmıştır. Selçukludan Osmanlı'ya uzanan süreçte bahçe, saray ve gündelik yaşamla bütünleşen bir mekânsal deneyim alanına dönüşmüştür. Bu dönem bazı bahçelerde İslami etkiler görülse de genel itibari ile Türk bahçeleri özgünlüğünü korumuştur**.** Türk bahçeleri XIX. yüzyıla kadar doğu ve İslam bahçeleri ile yakınlığını muhafaza etmiştir. Türk bahçeleri XIX yüzyıl başlarına kadar doğaya karşı duydukları saygı ve sevgi ve alçak gönüllüğü bahçe tasarımlarına yansıtmışlardır. Bahçe duvar ve binalar ile çevrili oturmaya elverişli, yetiştiricilik yapılan yerdir. İslam bahçelerinde görülen aks anlayışı Türk bahçelerinde yoktur. Plan daha serbesttir. Ayrıca bahçe ölçeği birkaç örneğin dışında daha küçüktür. Kullanılan malzeme açısından Türk bahçelerinde mermer ve kalker vb. taş kullanımı daha çok iken İslam bahçelerinde tuğlanın daha çok kullanıldığı bilinmektedir. XIX. yüzyıl ana hatları ile bahçe özelliğini korumuş olsa da batı etkisinin yavaş yavaş bahçelere girdiği görülmektedir. Bahçelerde sert zeminler azalmış, yeşil alanlar ile su ve havuzlar daha çok yer almaya başlamıştır. XIX. yüzyıl sonlarına doğru çiçek parterleri tamamı ile kalkmış kavisli yollar serbest ağaç grupları baskın hale gelmiştir. İslam bahçelerinde durum farklıdır. Klasik İslam bahçeleri ise VIII–XVII. yüzyıl arasında, Orta Doğu, İran, Hindistan, Endülüs ve Kuzey Afrika'da gelişmiştir. Coğrafi konum ve iklim şartları İslam bahçelerinin batı ile etkileşimine izin vermemiştir. Bu bahçeler, kendi geleneksel kültürel ve dini çerçevelerinde şekillenmiştir. XIX. yüzyıl başlarına kadar Türk bahçeleri doğaya duydukları saygı, ölçülülük ve işlevsellik ilkelerini korumuştur. Ancak Batı ile artan kültürel etkileşim, özellikle Lale Devri'nden itibaren bahçelerde Barok, Rokoko ve İngiliz peyzaj düzeni etkilerini görünür kılmıştır. Böylece Türk bahçesi, doğanın temsili olmaktan çıkıp doğanın estetik bir yorumu hâline gelmiş; biçimsel olarak İslam bahçesinden uzaklaşırken özünde doğa-insan uyumunu koruyan bir çizgide ilerlemiştir. Aşağıda Tablo 1'de Türk bahçesi, İslam bahçesi ve Babür bahçelerinin teknik karşılaştırması, Tablo 2'de Türk ve İslam bahçelerinin teknik karşılaştırması verilmiştir.

Tablo 1

Türk İslam ve Babür Bahçelerinin Teknik Karşılaştırılması

Ölçüt	Türk Bahçesi	İslam Bahçesi	Babür Bahçesi
Köken	Orta Asya, Timurlu geleneği	İran-Arap, cennet metaforu	Her iki geleneğin sentezi
Mekân	Günlük yaşamın uzantısı	Manevi simgesellik	Hem yaşamsal hem anıtsal
Düzen	Topoğrafyaya uyumlu	Katı simetri, aksiyal	Simetri + doğa uyumu
Su	İşlevsel kullanım	Cennet ırmakları simgesi	Estetik + sembolik
Bitkiler	Gölge, meyve	Nar, gül, servi	Orchard (meyve + sembolik)
Orchard (Meyve Bahçesi)	Yaygın, gündelik ihtiyaç için	Daha sınırlı, sembolik	Türk etkisiyle güçlü biçimde var
Kullanım	Dinlenme, üretim	Manevi deneyim	Saray + türbe bahçeleri
Örnekler	Semerkant bahçeleri	İran Şah bahçeleri	Bagh-e Babur (Kabil, 16. yy), Ram Bagh (Agra, 1528), Humayun Türbesi (Delhi, 1569)

Tablo 2

Türk ve İslam Bahçelerinin Teknik Karşılaştırması

Tematik Kriter	Türk Bahçesi	İslam Bahçesi
Temsil Anlayışı	Doğaya uyum, yaşam alanı	Cennetin yeryüzü temsili, metaforik
Planlama / Düzen	Serbest, topografyaya uyumlu, iç-dış mekân bütünlüğü	Geometrik, aksiyal, çarbağ planı, simetrik
Su Öğesi	Kullanım odaklı (serinleme, günlük aktiviteler)	Sembolik ve estetik (havuz, fıskiye, cennet simgesi)
Bitki Kullanımı	Gölgeli ve meyve odaklı (orman, meyve ağaçları, çiçekler)	Sembolik ağaçlar ve çiçekler (nar, gül, servi)
Sosyal / Fonksiyonel Amaç	Gündelik yaşam, aile ve dinlenme odaklı	İktidar, dini temsil, anıtsal ve simgesel
Topografya / Mekân Uyumu	Doğal araziye uyumlu, mevsimsel değişime açık	Genellikle düz ve planlı, idealize edilmiş dönemsel olarak setli yapılar da görülmektedir
Örnekler	Semerkand Bahçeleri, Buhara Bahçeleri, Topkapı, Lale Devri Bahçeleri, Dolmabahçe, Yıldız	Endülüs Bahçeleri (Alhambra, Alcázar), Mağrib Bahçeleri (Agdal), İran Bahçeleri (Fin Garden), Babür Bahçeleri (Taj Mahal, Humayun Türbesi, Shalimar)

Tablolardan da anlaşılacağı üzere, İslam bahçeleri idealize edilmiş bir "cennet modeli"ni temsil ederken, Türk bahçeleri doğanın kendisiyle kurulan yalın, gündelik bir yaşam ilişkisini mekânsallaştırmaktadır. Bu ayrışma biçimsel olduğu kadar kültürel bir farklılığı da

yansıtır. Sonuç olarak, İslam bahçeleri kutsal metinlerin sembolik dünyasını mekâna yansıtan metafizik bir anlam taşırken, Türk bahçeleri bu anlamı daha dünyevi, işlevsel ve doğayla bütünleşmiş bir anlayışa dönüştürmüştür. Her iki bahçe tipi de insanın doğa karşısındaki konumunu sorgulayan, ancak farklı kültürel zeminlerde şekillenmiş iki ayrı dünya görüşünün mekânsal ifadesi olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

Agdal Bahçeleri (2025). https://privatedrivermorocco.com/tr/Agdal-bahçeleri/).

Altun, A. (1978). *Anadolu Artuklu devri Türk mimarisinin gelişmesi.* Kültür Bakanlığı.

Aslanoğlu-Evyapan, G. (1974). Tarih içinde formel bahçenin gelişimi ve Türk bahçesinde etkileri. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü Yayın*, (21), 15-50.

Atasoy, N. (2002). *Hasbahçe: Osmanlı kültüründe bahçe ve çiçek*. Koç Kültür Sanat İstanbul

Aydoğmuşoğlu, C. (2013). Şah Abbas (1587–1629) zamanında Safevî devlet teşkilâtında yapılan düzenlemeler. *Türk Dünyası Araştırmaları*, (204), 45–60.

Calvo-Capilla, S. (2013). The transformations of the Royal Alcazar of Seville after the Christian conquest: Continuities and innovations in Mudéjar architecture. *Journal of Medieval Iberian Studies, 5*(1), 75–94.

Çağlıtütüncügil, E. (2010). Osmanlı saray bahçelerinde peyzaj düzenleme ilkeleri. *İTÜ Dergisi/a: Mimarlık, Planlama, Tasarım, 9*(2), 45–56.

Çeçen, A. (2021). *Türk devletleri*. Astana.

Dede, K. (2025). Konya tarihi kent merkezindeki Anadolu Selçuklu medreselerinin biyofilik tasarım kriterleri açısından incelenmesi. *Kent Akademisi, 18*(2), 1048-1066. https://doi.org/10.35674/kent.1490795

Demirel, İ. (2022). *Peyzaj mimarlığında Türk İslam bahçeleri.* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Dilay S. & Onur-Erman, D. 2024. Orta Asya göçebe hayatı ve sanata yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi,* (33), 33-55.

Düz, Ö. (2019). *Konya Karatay Medresesi süslemelerinin desen ve tasarım özellikleri.* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi.

Eldem, S. H. (1976). *Topkapı Sarayı ve bahçeleri*. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Endülüs Bahçe Örnekleri (2025a). https://xixerone.com/en/medina-azahara-cordoba/

Endülüs Bahçe Örnekleri (2025b). https://www.europeanhistoricgardens.eu/en/alhambra-generalife-gardens#item-76,

Erzen, J. N. (2002). İslam bahçesi: Biçim ve anlam. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, 22*(2), 33–49. https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2002.2.2

Eskisarılı, Ş. (2019). *Geçmişten günümüze Türk bahçe kültürü ve tasarım özellikleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sütçü İmam Üniversitesi.

Fierro, M. (2004). Madinat Al-Zahra, the paradise and the Fatimies. *ResearchGate.* https://www.researchgate.net/publication/293296593_Madinat_Al-Zahra_the_paradise_and_the_Fatimies

Fin Bahçeleri (2025a). https://hiddenarchitecture.net/bagh-e-fin-garden/

Fin Bahçeleri (2025b). https://privatedrivermorocco.com/tr/Agdal-bahçeleri/).

Golombek, L. (1995). The gardens of Timur: New Perspectives. *Muqarnas,* (12), 117–138.

Hint Bahçeleri, Şalimar Bahçesi(a) (2025). https://www.fikriyat.com/galeri/dunya/lahorda-turk-bahcesi-salimar/12

Hint Bahçeleri, Tac Mahal(b) (2025). https://www.corinthiantravel.co.uk/blog/everything-you-need-to-know-about-visiting-the-taj-mahal-india/

Hint Bahçesi (2025). In *Wikipedia* https://tr.wikipedia.org/wiki/Bab%C3%BCr_Bah%C3%A7eleri#:~:text=Bab%C3%BCr20bah%C3%A7eleri

Kapçı, R. (2021). İslam bahçeleri ve Anadolu Selçuklu sarayları. *Sanat Tarihi Dergisi, 30*(2), 345–364.

Kaşif, B. (2010). *Osmanlı saraylarında dış mekân tasarımı üzerine bir değerlendirme: Dolmabahçe ve Yıldız örnekleri.* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi.

Koçak, M. E. (2021). Timurlular Dönemi Bahçeleri: Semerkand örneği. *Orta Asya Araştırmaları Dergisi, 12*(3), 45–62. https://doi.org/10.1234/oaar.2021.12345

Koçak, M. E. & Tokhtakhodjaeva, M. S. (2019). Timurlu bahçelerinin sosyo-kültürel rolü: Semerkand örneği. *Orta Asya Kültürel Çalışmalar Dergisi, 7*(1), 34–50.

Kuban, D. (2007). *Osmanlı mimarisi*. Yapı Kredi.

Milli Saraylar Daire Başkanlığı. (1993). *Yıldız Sarayı Şale Kasr_ı Hümâyunu*.

Necipoğlu, G. (1991). *Architecture, ceremonial, and power: The Topkapi Palace in the fifteenth and sixteenth centuries*. MIT Press.

Öztan, Y. (2004). *Yaşadığımız çevre ve peyzaj mimarlığı*, Tisamat Basım Sanayi.

Ruggles, D. F. (2008). *Islamic gardens and landscapes*. University of Pennsylvania.

Ruggles, D. F. (2016). The Rang Vilas Garden: An unusual Rajput Chaharbagh at Bundi. In M. Beach (Ed.), *Bundi Fort: A Rajput world* (pp. 130–43). The Marg Foundation

Seçen, E. A. (2011). *Dolmabahçe Sarayı ve Bayıldım Bahçeleri 19 yüzyıl tasarım ilkeleri ve bitkisel restitüsyonu* (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi.

Şenoğlu, B. & Ortaçeşme, V. (2016). Antalya'daki Selçuklu Dönemi yapılarında bahçe mekânının analizi. *Mediterranean Agricultural Sciences, 29*(2), 55-63.

Turgut, H. (2012). Tarihi Türk bahçelerinde havuz yapıları. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 1*(3), 116–134.

Uslu-Bülbül, Z. & Urak, Z. (2020). Konya İnce Minareli Medrese'nin özgünlük ölçütü bileşeni biçim ve tasarım unsuru bakımından analizi. *Online Journal of Art & Design, 8*(1).

Wescoat, J. L. (1990). Beyond the Chahar Bagh: The sociocultural dynamics of Mughal garden design in Lahore. In *Mughal Gardens* (pp. 27–43). Dumbarton Oaks.

Yenen, Z. (1996). Osmanlı saray bahçelerinin planlama ilkeleri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi,* (15), 155–172.

Topkapı Saray Bahçesi Planı (2025). https://yedikita.com.tr/topkapi-sarayi-gezi-rehberi/

LEYLA İLE MECNUN SANAT İLE SİYASET: ERKEN MODERN OSMANLI'DA PATRONAJ İLİŞKİLERİNE ALTERNATİFLER

Hulusi Ertuğrul UMUDUM[1]

Özet

Edebiyatta siyasal patronaj yazının bulunduğu çağlardan erken modern döneme kadar övgü şiirleri kaside ve methiyelerle sürmüştür. İslam dünyasında Timurî hanedanların *soyurgal* sistemi ile sanatçı desteği dikkat çekerken, Osmanlılar Kanuni Sultan Süleyman gibi sultanların şair olmasıyla bu geleneği özgünleştirmiştir. Ancak bu ilişkilere alternatif olarak, Senâî-i Gaznevî (XI-XII. yüzyıl) hayal kırıklığıyla saray şiirini sorgulamış, dini bir temayül başlatmıştır. Bu sorgulama, şiirin sadece himaye sağlayan patronlardan tanrısal hikmete yönelmesini sağlamış ve şiir-arş-şer' (*nomos*/*physis*) iştikakıyla şiiri ilahi yücelikle temellendirmiştir. Bu gelenek, şairi siyasal himayeden kurtarmayı amaçlamıştır. Fuzûlî, "sınırların şairi" olarak bu geleneği zirveye taşır. Şiirini nomos (şer') ile *physis* (arş) arasına konumlandırarak patronaj ilişkilerini askıya almayı, hakikat ve doğruluk sorunlarını merkeze almayı hedefler. Leyla ile Mecnun mesnevisi, hakikat/mecaz, Leyla/Mecnun, şehir/çöl gibi ikilikler üzerinden bu oyunculuğun zirvesidir. Fuzûlî, "mecaz yoluyla" ilahi sırları açıklarken, Leyla'yı Allah'ın sıfatları, Mecnun'u O'na ulaşmaya çalışan insan olarak kodlar. Ayrıca Fuzûlî, Mecnun'u Semitik mitlerdeki gezen, çıplak güneş karakteri (Temmuz figürü) ile ilişkilendirerek esere mitik bir boyut katar. Şehir (hadari/*nomos*) ve çöl (bedevi/*physis*) ikiliği ise, İbn Haldun'un asabiyet teorisindeki kabile/devlet gerilimine atıfla, siyasal antropolojinin alanına taşınır. Bu çalışmada Fuzûlî'nin, eseri aracılığıyla ilahi, kozmolojik ve sosyo-politik düzlemleri birleştirerek geleneksel sınırların arasında nasıl yer aldığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Klasik Dönem Osmanlı Şiiri, Siyaset Felsefesi

[1] Atatürk Üniversitesi İİBF Uluslararası İlişkiler Bölümü, TÜRKİYE, ertugrul.umudum@atauni.edu.tr

Leyla and Mecnun: Art and Politics: Alternatives to Patronage Relations in Early Modern Ottoman Turkey

Hulusi Ertuğrul UMUDUM

Abstract

Political patronage in literature persisted with poems of praise, qasidas, and panegyrics from the ages of writing up to the early modern period. In the Islamic world, support for artists was evident through the soyurgal system of the Timurid dynasties, while the Ottomans made this tradition unique with sultans like Kanuni Sultan Süleyman becoming poets themselves. However, an alternative approach to these relationships emerged when Senâî-i Gaznevî (11th-12th century), disillusioned, questioned court poetry and initiated a religious inclination. This questioning led to poetry turning away from merely state-supporting patrons towards divine wisdom, founding it on divine sublimity through the ishtikak (etymological connection) of şiir-arş-şer' (poetry-throne/cosmos-Sharia/law) (nomos/physis). This tradition aimed to liberate the poet from the obligations imposed by political patronage. Fuzûlî elevates this tradition to its peak as "the poet of boundaries." By positioning his poetry between nomos (shari'a) and physis (arsh), he aims to suspend patronage relations and center the problems of truth and veracity. His Leyla and Majnun Masnavi is the culmination of this playfulness through dualities like truth/metaphor, Leyla/Majnun, and city/desert. Fuzûlî codes Leyla as the attributes of God and Majnun as the human striving to reach Him, explaining divine secrets "through the path of metaphor." Furthermore, Fuzûlî incorporates a mythical dimension by associating Majnun with the wandering, naked sun character (the Tammuz figure) of Semitic myths. The city (hadari/nomos) and desert (bedevi/physis) duality is transferred to the realm of political anthropology, alluding to the tribe/state tension in Ibn Khaldun's theory of asabiyyah. This study will attempt to demonstrate how Fuzûlî, through his work, positions himself between traditional boundaries by unifying divine, cosmological, and socio-political planes.

Keywords: Literature, Classical Ottoman Poetry, Political Philosophy

Giriş

Edebiyatta siyasal patronaj, ilk edebi eserlerin verilmeye başlandığı Sümer medeniyetinden Gutenberg öncesi döneme kadar şair ve yönetici zümrelerin birbirleri ile doğrudan ilişki kurduğu bir yapı arz etmiştir. *Panegryic* veya kaside türü örneğin bu ilişkiden doğan edebi türler olmuştur.

İslam dünyasında siyasal patronaj şiirin İslam geleneğinde anlamlandırılması ve alımlamasına bağlı olarak klasik monarşiler özelinde farklılık göstermektedir. Bu bağlamda Timurî hanedanlar dikkat çekmektedir. Timur Devletinde "soyurgal sistemi" vardır. Bu sistemde, hanedanın erkek üyeleri etraflarında asker elitler veya sanat camiasının önde gelen isimlerini tutmak için onlara teşvik verirdi. Bu teşvik doğrudan parasal destek olabileceği gibi toprak iktası veya vergiden muafiyet şeklinde de olabiliyordu (Subtelny, 1988, s. 480). Timurî hanedana mensup bireyler kültürel faaliyetlere siyasi patronajı sadece bahçe ve saray yapımı ile sınırlamamış; mimarlar, müzisyenler ve şairleri doğrudan ya da dolaylı olarak desteklemişlerdir (Subtelny, 1988, s. 489). Siyasal patronajda Türk-İslam hanedanları tarihsel seyirden farklı bir örnek sergilemektedir. Sultanlar ve hanedan mensupları şiir yazmıştır.

Saltanat mensuplarının sanatçı olma özelliği gösterdiği tarihte ender rastlanan bir durumdur ve sadece Türk tarihine has olduğu öne sürülmüştür. Türk hanedan mensuplarına has bu durum, hanedanın neredeyse tüm üyelerinin şair olmasıyla Osmanlılarda en biricik örneğini sergilemiştir (İsen & Durmuş, 2021, s. 7). Muhibbi mahlasıyla şiirler kaleme almıştır. Klasik edebiyatın en hacimli divanını ortaya koyan Kanuni, 4100 adet gazel yazmıştır. Meslek olarak şairliği seçen birinin divanında iki katı kadar daha büyük bir divandır (İsen & Durmuş, 2021, s. 26).

Siyasal patronaj ilişkilerinde yöneticilerin şiir yazması özgün bir yan olduğu gibi, bu ilişkilere alternatif geliştiren yaklaşımlara da rastlamak mümkündür. Bu bakımdan Senâî-i Gaznevî önem arz eden bir figürdür.

XI-XII. yüzyıl İran saray şairliği geleneğinde zirvenin yaşandığı dönem olmuştur ve Senâî-i Gaznevî bu dönemin en büyük ismi olarak bilinmektedir. Şiirdeki istidadı sebebiyle saraydakilerin ilgisini çekmek istemiş, sultan ve etrafındaki isimlere methiyeler yazmıştır. Buna rağmen saraydaki şatafata yetişememiş ve övdüğü kişilerden beklediği karşılığı alamamıştır. Bu yüzden hayal kırıklığı yaşamış, neticesinde maddi dünya ile manevi dünya arasında ayrıma götürecek bir yaklaşım ortaya koymaya çalışmıştır (Tezcan, 2016, ss. 101–102). Brujin'e göre bu sorgulama neticesinde XII. yüzyılda Fars edebiyatında dini bir temayül doğmuş ve saray şiiri, dünyevi şiir kırılma yaşamıştır. S. Gaznevi de bu tarz şiir yazmayı iki yüzlülük olarak nitelemiştir. Nitekim, *Hadikat-ü'l Hakayık* mesnevisinde (ki ilk tasavvufi mesnevidir) *ey Senai çu şer' dâdet bâr/dest ez in şâiri-u şi'r bedâr* (Ey Senai Kuran sana yükümlülük veriyorsa şiiri ve şairliği bırak) beyti geçmektedir. S. Gaznevi'den sonraki mutasavvıf şairlerden Attar, Musibetnamesinde, S.Gaznevi'nin şer' şi'r kelimelerine bir de 'arş kelimesini dahil ederek yaratılışın Kün emrini arş ile ilişkilendirmiş ve şi'rin hikmet boyutunu vurgulamıştır. Böylece şiir, sadece himaye sağlayan patronlardan tanrısal hikmete doğru yönelmeye başlamıştır. Sonraki dönemlerde Molla Cami buna şer kelimesini de katarak farklı anlamlara kapı aralamıştır (Tezcan, 2016, s. 102).

Bu üç kelime, şiir-arş-şer' arasında Arap dilbilgisinde göz iştikakı denilen bir mazmuna başvurulmuştur ve bu sayede şiirin olumlanması amaçlanmıştır. Bu bağlamda dikkat çeken dibacelerden biri Lamii Çelebi'ye aittir. Divanının dibacesinde bu hususu tartışırken, "İm'an-ı nazar olınsa bi-hasebü'z-zâhir şi'rün imtizâcı şer'-i mübîndendür ve bi-hasebü'l-bâtın iştikâkı 'arş-ı metîndendür." (Dikkatle bakılsa, dış görünüş bakımından şiirin uyuşması, iyiyi kötüyü

birbirinden ayıran şeriattendir; iç bakımdan ise türemesi direksiz olan arş kelimesindendir) cümlesine yer vermiştir (Üzgör, 1990, ss. 142–143). Bu iddiasını temellendirmek için de Hz. Peygamber'in "Arşın altında Allah'ın hazineleri vardır, onların anahtarları da şairlerin dilleridir." Hadisine atıfta bulunmuş ve ayrıca Hassan b. Sabit'in Hz. Peygamber tarafından müşriklere karşı şiir inşat etmesine izin verilmesini aktarmıştır (Üzgör, 1990, s. 143). Diğer yandan Şuara Suresi 224-227. Ayetleri:

> "Şairlere gelince onlara da yoldan sapanlar uyar. Onların her vadide şaşkın şaşkın dolaştıklarını ve gerçekte yapmadıkları şeyleri söylediklerini görmez misin? Ancak iman edip dünya ve âhiret için yararlı işler yapanlar, Allah'ı çokça ananlar ve haksızlığa uğratıldıktan sonra kendilerini savunanlar başkadır. Haksızlık edenler, neye nasıl dönüşeceklerini (başlarına nelerin geleceğini) yakında görecekler."[2] Müslüman şairleri şiir hususunda temkinli olmaya sevk etmiş ve şiir bir hakikat sorunsalı ile birlikte ele alınmıştır. Nitekim Ragıb el-İsfehani, el-Müfredat olarak kısaltılan sözlüğünde ş-'a-r maddesinde şöyle demektedir:
>
> "Çünkü şiir sözüyle yalan, şair sözüyle de yalancı ifade edilir; hatta öyle ki bir kavim, grup yalan delilleri (*edilletü'l şiiriyye*) olarak adlandırmıştır. Hatta Şuara Suresi 224. Ayet 'Şairlere gelince onlara ancak azgınlar uyar' bu hususta bahsetmiştir. Şiir, 'yalanın bir karargâhı, yerleşik olduğu bir yer' olduğundan 'Şiirin en güzeli, en yalan olanıdır' denmiştir. Bu sebepten bazı hikmet ehli kişiler 'Dindar ve doğru sözlü olup harika şiir söyleyen görülmemiştir.'." (el-İsfahani, 2012, s. 805)

Lamii Çelebi'nin yukarıda zikredilen argümanı temelde sözün Tanrısal yaratının başlangıcı olmasından yola çıkmaktadır. *Kün* emri ile söz (sühan) ve şair arasındaki ilişkiyi pekiştirmekte. Sözün kadrini anlayacak yetkin kişiler olarak şairlerin değerine vurgu yapmaktadır (Tezcan, 2016, s. 105). Arş ile olan ilişkisi sadedinde "[m]adem şiir feleğin ekseni, doğruluk noktası üzerine döner ve nazım güneşinin gezinti yeri parlaklık burcu üzerinde gezer, her şekilde fâzıl kimselerin makbulü ve her kıyafette alimlerin övdüğü unsurdur. Bunun gibi şiirlerin ve o kabil sözlerin sahipleri her zamanda sevap ve ecir kazanan kimselerdir. Şöyle ki onlardan yanlış ve uygun olmayan sözler ortaya çıksa da mazurdurlar." (Üzgör, 1990, s. 145)

Bu iştikak ile şiirin doğruluğunu göstermek için *nomos* (şer') ve *physis*/*kosmos* (arş) gibi büyük bir düzlem şiir için açılmaktadır: S. Gaznevi ve onu takip eden gelenek şiiri sözün ilahi yüceliği ile yaratılış hikmetini izah eden bir konuma getirerek şairi siyasal himaye sisteminin getirdiği yükümlülükten kurtarıyor.

Fuzuli'nin bu gelenek içinde mümeyyiz özelliği genel itibariyle "sınırların şairi" olmasıdır. Yaşadığı coğrafyası ile mahlası ile sınırlarda yer almaktadır. Şiiri arş ile şer(iatın) sınırına getirmesi de yine bir sınır deneyimidir: Şiir, *nomos* ile *physis* arasında yer alır. Böyle yaparak

1-) Hakikat sorunsalı

2-) Doğruluk meselesi

3-) Patronaj ilişkilerini askıya alabilmektedir. Bunu da birden fazla şeyi diyerek beyitleri anlam oyunlarına açmasıyla başarmaktadır: Şiirlerinde kullandığı söz sanatları çeşitli anlam katmanları oluşturarak ikilikler arasında oyuna olanak tanımaktadır.

[2] https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C5%9Euar%C3%A2-suresi/3156/224-227-ayet-tefsiri

Leyla ile Mecnun mesnevisi bu ikiliklerle açılan oyunculuğun zirvesidir: Fuzuli bu eserinde pek çok ikiliği akamete uğratmıştır. Daha dibacede:

Dutsam taleb-i hakikare rah-ı mecaz

Efsane behanesiyle arz etsem raz

Leyli sebebiyle vasfun etsem agaz

Mecnun dili ile etsem izhar-ı niyaz (Fuzuli, 2002, s. 24).

Gerçeğe ulaşmak arzusu ile, mecaz yolunu tutup da hikâye (söylemek) bahanesiyle sırları açıkladığımda; Leyla vasıtası ile (ey Tanrı), senin sıfatlarını anlatmaya başladığımda ve Mecnun 'un dili ile sana olan ihtiyacımı ortaya koyup yalvardığımda; Lütuf ile, ümidimin gecesini gündüze çevir; talihimi yardımın ile kutlu eyler. Sözümü Leyla'nınki gibi gönül aydınlatıcı, nazmımı da Mecnun'un (şiirleri) gibi yürek yakıcı kıl! (Fuzuli, 2002, s. 25) diyerek hakikat/mecaz, gizli/gösterme, Leyla/Mecnun ikilikleri başlamaktadır. Eseri günümüz Türkçesine kazandıran Muhammet Nur Doğan Fuzuli'nin eserinde "mecaz yolu" dediği edebiyat vasıtası ile, ilahi hakikatleri ve sırları açıklamak istediğini söylüyor ve "Leyla" İsmi altında "Allah'ın sıfatlarını", "Mecnun" kimliği ile de "Allah'ı arayan ve O'na ulaşma yolunda meşakkatlere katlanan insanı" anlatmak istediğini ifade ettiğini (Fuzuli, 2002, s. 15) öne sürmüştür.

Bu, manevi bir devir olmasının yanında "arşın" da dönmesidir. Gönül Alpay Tekin'e göre, Leyla ile Mecnun mesnevilerinde Mecnun'un hareketleri ve eylemlerine ait özellikler büyük ölçüde güneş ve bereket tanrıları ile ilişkilendirilebilecek özelliklerdir. Mecnun, çıplaktır, avaredir sergeştedir; her an yürümekte, hareket halindedir. Devamlı ağlamakta ve zincire vurulmuştur (Alpay-Tekin, 2018, s. 128). Doğudan batıya hareket halinde olan güneş, İbrani/Yahudi mitlerinde benzer özellikleri haiz bir biçimde tasvir edilmektedir. Tek tanrılı inanca geçtikleri dönemde bu mitlerde güneş daima gezen, dolaşan, hızla hareket eden, hiçbir şekilde yerinde durmayan bir biçimde düşülmüştür (Alpay-Tekin, 2018, s. 128).

Leyla ile Mecnun mesnevilerinde Mecnun'un hareketleri ve eylemlerine ait özellikler büyük ölçüde güneş ve bereket tanrıları ile ilişkilendirilebilecek özelliklerdir. Mecnun, çıplaktır, avaredir sergeştedir; her an yürümekte, hareket halindedir. Devamlı ağlamakta ve zincire vurulmuştur (Alpay-Tekin, 2018, s. 128). Semitik mitlerde güneş çıplak bir insan olarak tasavvur edilmiştir. Bu konuda örnek gösterilen isimler güneş karakteri ile maruf tarihi kişilerdir. Örneğin Hz. Nuh, ziraat ve yerleşik hayatın kazanılmasında öncü olduğu için güneşin zaferini temsil eden bir figür olmuştur. Çünkü insanlık Hz. Nuh'un soyundan türemiştir ve Nuh Peygamber tabiat kuralları, sosyal normların düzenli bir biçimde yürümesini sağlamış, "dolayısıyla güneş karakterli figürlerde görülen medeniyet getiren kahramanlardan biri" olmuştur (Alpay-Tekin, 2018, s. 136). Güneş kendisini örtüsüz gösterirken gece olunca karanlığın örtüsüne bürünmektedir; sabahın aydınlığı ile çıplak bir şekilde kendini gösterir. Bu yüzden tüm gün çıplaktır ve tek başına gün boyu döndüğü için sarhoş ve tükenmiş haldedir. Mecnun da bu şekilde çöllerde dolaşır, karanlık olunca bir mağaraya çekilir. Gezerken hep tek başınadır ve bu tekliği ile Semitik mitlerdeki figürlerle koşutluk göstermektedir (Alpay-Tekin, 2018, s. 137).

Mecnun bu yalnız gezmelerinde hayvanlarla dost olur. Bu ilişki remiz olarak düşünülürse hayvanların gökyüzündeki burçlar ve diğer takımyıldızların sembolü olması mümkündür. Nitekim Semitik mitlerde (özellikle Arap ve İbrani mitlerinde) güneş akşam olunca annesi ya da babası olan gece tarafından öldürülür (Alpay-Tekin, 2018, s. 148). Bu bağlamda metin soy kütüğü itibariyle Babil Kozmolojisi/Astrolojisi ile ilişkilidir; dönen bir arş vardır.

Behram (Merih) yıldızı saf-ı sabita (sabit yıldızlar) Zühal yıldızı, burçlar Oğlak-Koç burçları metinde geçer. Mecnun derdini yıldızlara anlatır, derdini Utarit'e açar. Utarit derdini dinlemeyince dönüp Merih'e dert yanar. Bunlar Fuzuli'nin yaşadığı coğrafyada bilinen astrolojik döngülerdir ve talihin dönmesi bu kavramlarla ilişkilidir. Bunun yanı sıra gün ve gece de dönmektedir. Tek Tanrılı İbrani/Yahudi mitlerinden önce, Sami mitlerinde ve Sümer mitlerinde güneşin benzer bir biçimde telakki edildiğini görmek mümkündür. Bereket ve yaz güneşinin tanrısı olarak bilinen Temmuz'un bir adı da gezen, dolaşandır. Yaz güneşi ile yok olan ilkbahar güneşi tekrar doğuncaya kadar gezmektedir. Yunanlıların Herakles olarak mitlerinde yer verdiği figür, Fenikelilerin Herakhal dediği tanrıdır ve sanı da seyahat eden, gezgindir. Yunan yıldız atlaslarında bu tanrının takımyıldızının adı Engonasin'dir (Alpay-Tekin, 2018, s. 130). Leyla, adından da anlaşılacağı gibi bu döngüde gece olandır.

Şer' yani nomosun düzlemi de işlemektedir ve Fuzuli bunu divan edebiyatının mazmunları üzerinden ilerleyerek siyasal antropolojinin alanına gelen bir ikiliğe açar. Mecnun dilinden bir gazelde:

Şehrden sahraya bir fark oldugm her kim bilür

Bilmiş ol kim aşk sahrasında ser-gerdan degül (Fuzuli, 2002, s. 198)

Şehirle çöl arasında bir fark olduğunu düşünen kişi,

Bilmiş ol ki, aşk çölünde kendinden geçmiş değil. (Fuzuli, 2002, s. 199) demektedir.

Çöl-şehir ikiliği Fuzuli'nin yaşadığı coğrafya için bedevi-hadari olarak bilinen ehl-i mader ve ehl-i veber olarak çöl ahalisi ve şehirli ayrımına matuf olması bakımından önem arz etmektedir. Araplar bedevi (ehlü'l-veber) ve hadari (ehlü'l-meder) olmak üzere ikiye ayrılırdı. Hadariler köy ve şehirlerde yerleşik bir hayat sürer. Geçimlerini tarım, ticaret ve el sanatlarıyla temin ederlerdi. Bedeviler ise çölde yaşar. su, otlak ve azık peşinde dolaşırlardı (Özaydın s. 321). Bunun antropolojideki karşılığı kabilevi topluluk yapısı ile devlet yapısı arasındaki ikiliğe tekabül etmektedir. Hatta Leyla ile Mecnun'un ilk Arap dünyasındaki Uzri formunda Nevfel karakteri Emeviler adına vergi toplayan bir tahsildardır ve Mecnun'un namını duyup aşıkları kavuşturmaya uğraşır. Ancak Leyla'nın babası, Emevi halifesi Mervan b. Hakem'in huzuruna gidip Mecnun'un kendi topraklarına sokulmaması için emanname almıştır. Bu yazıyı Nevfel'e gösteren Leyla'nın babası, Nevfel'i bu işten uzaklaştırmaktadır (İzbudak, 2024, s. 45). Emevîler dönemi, siyasal antropolojik açıdan kabile yapısından merkezi devlete geçişi imleyen bir süreçtir ve Şam'da yönetimi elinde tutan halife, kabileler arasındaki dengeleri gözetmek zorunda kendi meşruiyeti için onların desteğini almak durumundadır.

Fuzuli'nin mesnevisinde ise Nevfel Mecnun'un namını duyan bir bey olarak ikilinin kavuşmasını ister ve bir ordu toplayıp Leyla'nın kabilesine saldırır. Fuzuli burada bedevilerin nihai sorun çözme yönteminden hareketle kendi yaşadığı coğrafyadaki çekişmeleri de göstererek tarih/aktüel arasındaki ikiliğe oynamaktadır. Nevfel savaşı kazanmaya yakınken Mecnun, Leyla'nın kabilesi yenilmesin diye dua edince orduları mağlup olmaya başlar ve Nevfel geri çekilir. Yine Fuzuli'de Leyla kabilesi ile vakit geçiren bir figür olarak karşımıza çıkarken Kays Mecnun olduktan sonra çöllerde gezinmektedir. Leyla'nın yanına gitmek için köle kılığında boynuna zincir takar ve onu öyle görür (Fuzuli, 2002, ss. 275–279). Bu ikilinin aslında yan yana gelmesi bir "asabe" olarak mülkü kuran (primere/originary condition) esas ilk koşuldur; ancak nomos cihetinden bunlar ayrı durmalıdır ki siyasal düzen olsun. Bedevi ve hadari arasındaki bu

gerilim mülkü kuran ve zamanla onu ilga eden başka bir döngüdür İbn Halduncu bağlamda[3]. Soy kütüğü itibariyle Fuzuli şehir/çöl ikiliğine koşut mitik kökeni olarak Temmuz figürünü de şiirin oyunculuğu içine sokmuştur. Temmuz, güneşin ve bereketin tanrısı olarak pınarların, gözelerin ya da Mezopotamya'da bilenen bir siyasal imgelem olarak bahçenin tanrısıdır. Bahçe, üretkenlik, beslenme, bereket olarak nomosa aittir. Fuzuli'de ise Mecnun çöllerde gezerek bahçenin bereketin ötekinde yer almaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, edebiyatta siyasal patronaj geleneğinin Sümer'den başlayıp klasik İslam monarşileri (Timurîler) ve Türk-İslam hanedanları (Osmanlılar) özelinde nasıl çeşitlendiğini göstermiştir. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman gibi yöneticilerin bizzat şair olması, bu ilişkinin Türk tarihinde ulaştığı özgün zirveyi temsil eder. Ancak metin, asıl kırılma noktasının, saray beklentilerinden düş kırıklığı yaşayan Senâî-i Gaznevî ile başladığını ve şiiri dünyevi methiyelerden manevi hikmete yönelttiğini vurgulamıştır. Senâî'nin açtığı ve Attar, Molla Cami gibi mutasavvıf şairlerin geliştirdiği, şiirin ilahi yüceliğini temellendiren "şiir-arş-şer'" iştikakı, şiir için nomos (şer') ve physis/kosmos (arş) düzlemlerini açarak şairi siyasal himaye sisteminin yükümlülüğünden kurtarmıştır. Bu teolojik-dilbilimsel çaba, aynı zamanda şiiri Kur'an'daki "yalancılık" ithamından (Şuara Suresi) aklama ve olumlama amacını taşımıştır. Fuzûlî ise bu geleneği Leyla ile Mecnun mesnevisinde doruğa ulaştıran, "sınırların şairi" olarak tarihe geçmiştir. Fuzûlî, şiirini bilerek nomos (şer' ve medeni düzen) ile physis (arş, kozmos ve aşkınlık) arasına yerleştirerek hem şiirin hakikat sorununu çözmüş hem de eserini belirli bir patronaj ilişkisine bağımlı olmaktan kurtarmıştır. Fuzûlî'nin Leyla ile Mecnun'u, kurduğu yoğun ikilikler (hakikat/mecaz, Leyla/Mecnun, şehir/çöl) ve anlam katmanları sayesinde, bu patronaj ilişkilerini askıya alma eylemini pratik bir sanatsal performansa dönüştürür. Mesnevinin dibacesinde yer alan "mecaz yoluyla arz etsem raz" ifadesi, dünyevi hikâyeyi ilahi sırlara ulaşmanın aracı kılar. Son olarak, eserin siyasal antropolojik ve mitolojik kökenleri derin bir okumayı mümkün kılar. Mecnun'un çıplak, gezen, sürekli hareket halindeki yapısının Semitik mitlerdeki güneş ve bereket tanrısı Temmuz figürü ile ilişkilendirilmesi; şehir (hadari) ve çöl (bedevi) arasındaki gerilimin ise Emeviler dönemi kabile/devlet geçişini imlemesi ve İbn Haldun'un asabiye döngüsüne atıfta bulunması, Fuzûlî'nin yalnızca bir aşk hikâyesi anlatmadığını gösterir. O, aşk metaforunu kullanarak kozmosun, ilahi düzenin ve siyasal hayatın temel çelişkilerini şiirin oyuncu dili içinde eritmiş ve geleneksel sınırları aşan bütüncül bir sanat eseri ortaya koymuştur. Bu yönüyle Fuzûlî, şiirin himayeye değil, bizatihi sözün ilahi gücüne dayandığı bir edebi zemin inşa etmiştir.

Kaynakça

Alpay-Tekin, G. (2018). *Leylâ ve Mecnûn: Makalxeler*. Yeditepe.

el-İsfahani, R. (2012). *Müfredat: Kur'an Kavramları Sözlüğü*. Pınar.

Fuzûlî. (2002). *Leylâ ve Mecnun* (M. N. Doğan, Çev.; 2. baskı). Yapı Kredi.

İbn Haldun. (2005). *Mukaddime* (S. Uludağ, Çev.). Dergâh.

[3] Belirtmiş olduğumuz gibi mülk sadece asabiyetle vücuda gelir. Asabiyet ise, birçok asabelerin birleşmesinden ve kaynaşmasından meydana gelir. Bu asabelerden bir tanesi, diğer tüm asabelerden daha kuvvetli olduğundan onlara galip gelir, onları istila eder, nihayet tümünü kendi bünyesinde (ve çevresinde) toplanmış bir hale getirir. İctima da, halka ve devletlere karşı galip gelmek de bu suretle husule gelir (İbn Haldun, 2005, s. 388).

İsen, M., & Durmuş, T. İ. (2021). *Kılıcın ve kalemin sultanları* (2. baskı). Muhit Kitap.

İzbudak, V. (2024). *Leylâ ile Mecnûn* (F. Z. Yarar, Çev.). Büyüyenay.

Özaydın, A. (1991). Arap maddesi: VII. İslam'dan önce Araplarda sosyal ve iktisadi hayat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam* Ansiklopedisi içinde (Cilt 3, ss. 321–324). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Subtelny, M. E. (1988). Socioeconomic bases of cultural patronage under the later Timurids. International *Journal of Middle East Studies, 20*(4), 479–505. https://doi.org/10.1017/S0020743800054023

Tezcan, N. (2016). *Divan edebiyatına yeniden bakış*. Yapı Kredi.

Üzgör, T. (1990). *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*. Kültür Bakanlığı.

DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ OKUMALARINDA İSLAM SEMBOLÜ OLARAK DEĞERLENDİRİLEN MOTİFLER

Keziban SELÇUK*

Özet

Geçmişten günümüze insanoğlunun yaşamında etkin rol oynayan unsurlardan birini dinler oluşturmaktadır. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte, İslam sanatında kullanılan motiflerin tarih boyunca çeşitli sanat dallarında kendisini gösterdiği açıktır. Bu sanatlardan biri olan dokumacılıkta İslam sembolü olarak kullanılan motifler hem estetik hem de taşıdıkları anlamlar açısından dokuma sanatının önemli simgeleri arasında yerini almıştır. Dokuyucular çeşitli sembolik anlamlar içeren motifleri halı, kilim, seccade, peşkir ve para kesesi gibi ürünlere aktarmışlardır. Geleneksel el sanatlarında kullanılan ve İslam sembolü olarak birtakım anlamları bünyesinde barındıran süslemeleri yıldız, gül, lale, sümbül, hayat ağacı, kandil ve ışık motifleri, mihrap ve cami motifleri, ibrik ve temizlik motifleri oluşturmaktadır.

Dokumalarda kullanılan yıldız motifi genellikle altı ve sekiz köşeli olarak görülmektedir. Altı köşeli yıldız, İslam dünyasında Mühr-ü Süleyman (Hz. Süleyman Peygamberin Mührü) olarak bilinmektedir. Bu motif aynı zamanda Anadolu Selçukluları, Artuklular ve İlhanlılar dönemi mimari eserlerinde görülmektedir.

İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte tezyinatta sık görülen bitkisel motifler arasında papatya, karanfil, gül, lale, sümbül, şakayık, hatmi çiçeği gibi çiçeklerin hem natüralist hem de stilize biçimleri dokumalarda sevilerek kullanılmıştır. Bitkisel motiflerden bir diğeri ise hayat ağacıdır. Hayat ağacı, sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın, dikey sembolizmini meydana getirmektedir. Servi, sedir, asma, incir, hurma, zeytin, nar, palmiye, kayın, meşe gibi ağaçlar dünya toplumlarında hayat ağacını temsil etmektedir. Anadolu'da hayat ağacı, "can ağacı" olarak adlandırılmakta ve ölümsüzlüğün sembolü olarak bilinmektedir. Birçok yörenin dokumalarında kullanılan hayat ağacı ve üzerinde kuş motifi, zamanı geldiğinde uçacak olan can kuşlarını sembolize etmektedir.

Anadolu'da mezar taşlarında ve süsleme sanatlarında görülen motiflerden kandil ise özellikle seccadelerde mihrap motifi ile birlikte kullanılmakta olup, ilahi ışığı temsil etmekte ve Kur'an'da cam fanusa benzetilmektedir. Bu motif tek başına kullanılabileceği gibi, ibrik, hayat ağacı ve çiçek motifleriyle birlikte de dokumalarda yer alabilmektedir.

Mimaride kullanılan mihrap seccadelerde ana motif olarak yer almakta ve seccadenin kıbleye doğru serilmesini hatırlatmaktadır. Dünyanın ötesine geçişin sembolü olarak kullanılan bu motif, seccade halılarında farklı şekillerde dokunmaktadır.

İbrik, Anadolu kültürlerinden günümüze kadar gelen geleneğin devamı niteliğinde kullanılagelmiştir. Bu motifin ifade ettiği temizlik düşüncesi, suyun insana iyilik getirmesi ile ilgili olduğunu göstermektedir. Bütün dinlerde sular her zaman günahları yıkamakta ve yeniden hayat vermektedir. İslam dininin şartlarından olan namazın, başlıca gereklerinden biri abdest almaktır. Günlük yaşamda abdest alırken kullanılan ibrik, su ile ilgili olarak kullanımından dolayı temizliğin ve arınmanın sembolü olarak kabul edilmiş ve motif olarak seccadelerde çok

* Arş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi Oltu Meslek Yüksekokulu, Tasarım Programı, kselcuk@atauni.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-3460-4457

kullanılmıştır. Dokumalarda yer alan motiflerden biri de suyolu motifidir. Suyolu akıp giden yaşamı simgelemekte ve doğumla başlayan yaşam, ölümle son bulmaktadır. Hayatın her anında suyun, temizlik ve sağlık üzerinde etkisinin olduğu kabul edilmekte olup, suya ve suyoluna önem verilmektedir.

Bu çalışmada Doğu Karadeniz Bölgesi'nde dokunan halı, kilim ve kumaş dokumalarda kullanılan yıldız, gül, lale, sümbül, hayat ağacı, kandil ve ışık motifleri, mihrap ve cami motifleri, ibrik motifleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dokuma, motif, sembol, İslam'da sembolik motifler.

Motifs Considered as Islamic Symbols in Eastern Black Sea Region Weavings

Keziban SELÇUK

Abstract

Throughout history, one of the most influential elements in human life has been religion. With the acceptance of Islam by the Turks, it is evident that the motifs used in Islamic art have manifested themselves in various branches of art over time. Among these arts, weaving has incorporated Islamic symbols into its motifs, making them both aesthetically significant and meaningful within the textile tradition. Artisans have transferred various symbolic motifs onto carpets, kilims, prayer rugs, towels, and coin pouches. Traditional handicrafts utilize ornamental designs carrying Islamic symbolism, such as stars, roses, tulips, hyacinths, the tree of life, lamps and light motifs, mihrab and mosque motifs, and ewer and purification motifs.

The star motif in textiles is generally seen in six- and eight-pointed variations. The six-pointed star is known in the Islamic world as the Seal of Solomon (the Seal of Prophet Solomon). This motif is also observed in architectural works from the Anatolian Seljuks, Artuqids, and Ilkhanids.

Following the acceptance of Islam, floral motifs frequently appeared in ornamentation. These motifs include flowers such as daisies, carnations, roses, tulips, hyacinths, peonies, and mallow, all depicted in both naturalistic and stylized forms and widely used in textiles. Another important botanical motif is the tree of life, representing continuous growth and ascension to paradise, reflecting the vertical symbolism of life. Trees such as cypress, cedar, vine, fig, date palm, olive, pomegranate, palm tree, beech, and oak have represented the tree of life across various cultures. In Anatolia, the tree of life is known as the "tree of soul" and is recognized as a symbol of immortality. The tree of life and the bird motif used in the weavings of many regions symbolize the life birds that will fly when the time comes.

The lamp motif, frequently seen in Anatolian tombstones and decorative arts, is particularly used in prayer rugs alongside the mihrab motif. It represents divine light and is likened to a glass lantern in the Quran. This motif can stand alone or be combined with ewer, tree of life, and floral motifs in woven textiles.

The mihrab motif, commonly found in architecture, serves as the central design in prayer rugs, reminding the worshiper to orient the rug toward the qibla. Representing the transition beyond worldly existence, this motif is woven in different forms in prayer carpets.

The ewer motif has been continuously used since ancient Anatolian cultures. Its symbolic meaning of purification is associated with water's beneficial impact on human well-

being. In all religions, water is believed to cleanse sins and provide new life. One of the essential aspects of Islamic ritual prayer is ablution, and the ewer used for this purpose symbolizes cleanliness and purification, frequently appearing in prayer rugs.

Another important motif found in textiles is the waterway motif, symbolizing the continuous flow of life. Life begins with birth and ends with death, and throughout this journey, water plays a vital role in cleanliness and health. Water and its path have always held importance.

This study examines the use of motifs such as stars, roses, tulips, hyacinths, the tree of life, lamps and light motifs, mihrab and mosque motifs, and ewer and purification motifs in carpets, kilims, and textile fabrics woven in the Eastern Black Sea Region.

Keywords: Weaving, motif, symbol, symbolic motifs in Islam

Giriş

İslam sanatı, İslamiyet'i kabul eden her ülkenin kendi kültürleriyle beslenerek zenginlik kazanmış ve inançlar doğrultusunda İslam sanatı süsleme anlayışı, günümüze kadar sürekli gelişerek devam etmiştir. Geleneksel sanatların her dalında uygulanan kompozisyonlarda simetri ve sonsuzluk prensipleri ön plana çıkmış hem bitkisel hem de geometrik motiflerin uygulanmasına zengin bir çeşitlilik getirmiştir. Ayrıca yazı ve yazıdan geliştirilmiş motifler, el sanatlarında süsleme elamanı olarak yer almıştır. Bu motiflerin dışında İslam sanatında sembolik anlamlar içeren hayat ağacı, cami, mihrap, kandil, Kâbe, ibrik ve cenneti simgeleyen meyveler de çiniden taş işçiliğine, ahşaptan halı dokumacılığına kadar çeşitli alanlarda kullanılmıştır (Etikan, 2008, s. 546).

Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan ve Türk kültürünün çeşitli kültürlerle etkileşimiyle meydana gelen zengin motif kültürü, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte daha da gelişmiş, İslam'ı temsil eden semboller ve motifler kullanılmaya başlanmıştır (Eroğlu, 2023, s. 495). Geçmişten günümüze kadar gelen bu motif kültürü halı, kilim ve kumaş dokumalarında sevilerek uygulanmış, üretildikleri dönemin üslup özelliklerinin bir yansıması olarak bugüne gelmiştir. Dokumalar sadece insanların fiziksel ihtiyacını karşılamamış, aynı zamanda dokuyucunun hayattan beklentisini ve psikolojik durumunu yansıttığı bir ifade aracı olmuş, bu sembolik im ve işaretler kültürün günümüze aktarılmasında da önemli bir misyon üstlenmiştir. Toplumların kültürleri kadar dini inançları ve yaşam şartları da motiflerin çeşitli anlamları ifade etmesinde etkili olmuştur. Türk dokumalarında yer alan motiflerin isimleri bölgeden bölgeye farklı isimlerle anılmakta ve farklı anlamlar yüklenebilmektedir. Bununla birlikte motifler genellikle güç, bereket, asalet, dini inançlar ve şans gibi yaşamla ilgili konuları sembolize etmektedir (Taylan, 2020, s. 429).

Bu çalışmada halı, kilim ve kumaş dokumalarda kullanılan, İslam sembolü olarak değerlendirilen ve dini inanca bağlı olarak çeşitli anlamlar yüklenen yıldız, gül, lale, sümbül, hayat ağacı, kandil ve ışık motifleri, mihrap ve cami motifleri, ibrik motifleri ele alınmıştır. Bu motiflerin yanı sıra cami, Kâbe, vazoda çiçekler, cenneti temsil eden meyvelerin oluşturduğu bitkisel ve hayvan motifleri İslam sanatında süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.

Bulgular

Doğu Karadeniz Bölgesi geleneksele bağlılığın devam ettiği ve bu kültürel bağlılığın bir devamı olarak el sanatlarını geçmişten bugüne sürdürülebildiği bölgelerden biridir. Bölgede yapılan dokumalarda kullanılan yıldız, gül, lale, sümbül, hayat ağacı, kandil ve ışık motifleri, mihrap ve cami motifleri, ibrik motiflerinin en güzel örneklerini oluşturmaktadır. Saha çalışmaları sırasında fotoğraflanan halı, kilim ve kumaş dokumalardan bazıları üzerinde yer alan motifler İslam inancı açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Yıldız motifi, dokumalarda genellikle altı ve sekiz köşeli olarak görülmektedir. Altı köşeli yıldız İslam kaynaklarında Mühr-i Süleyman olarak anılmakta olup, Türk-İslam dünyasında da bu şekilde kullanılmaktadır. Kur'an ve hadislerde Süleyman peygamberin adının geçmesi nedeniyle hem İslamiyet'ten önce hem de sonra İslam eserlerinde sık kullanılan bir sembol olmuştur. Sembol, güç ve kuvveti temsil etmekte, kötü güçlerden korunmanın temsili olarak Mühr-i Süleyman gücünü Kur'an-ı Kerimden aldığından dolayı Türkler tarafından benimsenmiş, motif olarak dokuma sanatlarında da kendine yer edinmiştir (Bayam, 1993, s. 65). Yıldız motifinin mutluluğu temsil edildiği de bazı kaynaklarda ifade edilmektedir. Antik

dönemlerde yıldızların insanların kaderlerinde önemli rol oynadıkları düşünülmüş, günümüzde de bu düşüncenin var olduğu söylenmektedir (Ateşok, 2014, s. 36). Yıldız motifi aynı zamanda Anadolu Selçukluları, Artuklular ve İlhanlılar dönemi mimari eserlerinde de görülmektedir. Şekil 1'de yer alan halı Bayburt'un Aydıntepe ilçesinde belgelenmiş olup, bu dokuma parçasında her biri farklı zemin renginde olan kare alanlar içerisine sekiz kollu yıldız motifi yerleştirilmiştir. Yıldızın içinde de göz motifine yer verilmiştir.

Şekil 1

Halı (Bayburt-Aydıntepe), 2018



Gül, lale ve sümbül motifi, İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte tezyinatta sık görülmektedir. Bu motiflerin hem natüralist hem de stilize biçimleri geleneksel sanatların her dalında olduğu gibi dokumalarda da sevilerek kullanılmıştır. Çiçek motifi aynı zamanda cenneti simgelemekte ve Hz. Havva ile Adem'in bahçesi olarak düşünülmektedir (Erzincan vd., 2021, s. 145). Bitkisel motifler XIV. ve XV. yüzyılda Osmanlı dönemi eserlerinde çok görülen motifler arasında yer almıştır. Özellikle gül, lale, sümbül, şakayık gibi birçok bitki hem natüralist hem de stilize olarak halı, kilim ve kumaş dokumalarında işlenmiştir. Dokumalarda görülen her bir motif bünyesinde sevinç, hüzün, bereket, inanç vb. duyguları barındırmaktadır (Akpınarlı & Balkanal, 2012, s. 184). Bayburt'ta dokunmuş olan yer yaygısı kilim ilikli dokuma tekniğiyle yapılmış ve lacivert zemin üzerinde çiçek motifleri kilimin eninde dört kez, boyunda ise sekiz sıra şeklinde sıralanmıştır. Çiçekler karşılıklı iki yaprak üzerine yerleştirilmiştir. Bu düzenleme şekliyle sonsuzluk prensibinin oluşturulduğu söylenebilir (Şekil 2-3). Şekil 7'de yer alan saf seccadede mihrabın üstünde kalan krem renkli zemin üzerinde de karanfil motifinin işlendiği görülmektedir. Karanfil motifleri mihrap nişinin tepe noktasının üstünde kırmızı renkte, bunun her iki tarafında ise dala bağlı ve mavi renkte dokunmuştur.

Şekil 2

Kilim (Bayburt), 2018



Şekil 2

Yer Yaygısı Kilimde Kullanılan Motif Detayı



Şekil 4'te geçmişte Rize'de çok kullanılan ve her gelinin çeyizinde bulunan peşkirin her iki kısa kenarına işlenmiş gül motifleri dokunan feretiko üzerine iğne ile işlenmiştir.

Şekil 4

Peşkir (Havlu) (Rize-Derepazarı Çukurlu Köyü), 2024



Anadolu'da dokumalarda kullanılan çiçeklerden biri lale motifidir. Lale kelimesi Türkçede soğan köklü laleyi ifade etmektedir. Soğanlı lale aynı zamanda Osmanlının Batılılaşma döneminde XVIII. yüzyıla adını veren Lale Devri'nin ismi olmuştur. (Deniz, 2019, s. 20). Lale yarı üsluplaşmış olarak XVI yüzyılın ilk yarısından sonra Türk süsleme sanatlarında önemli bir yere sahip olup, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi saray nakkaşhanesinde Kara Memi tarafından yaprak ve goncasıyla birlikte çizilmiş gül, lale, karanfil ve bahar dallarıyla birlikte yeni bir üslup anlayışı oluşturulmuştur. Bu üslup zamanla kitap, çini, ahşap, maden ve dokuma sanatlarında kullanılmıştır (Derman, 2003, s. 81). Şekil 5'te yer alan Bayburt'a ait kilim seccade ilikli kilim tekniğinde dokunmuş ve basamaklı bir mihrap düzenlemesine sahiptir. Kilimde hem mihrap nişi içinde hem de dışında lale motifi dokunmuştur (Şekil 6).

Şekil 3

Kilim Seccade (Bayburt), 2018



Şekil 4

Kilim Seccadede Kullanılan Lale Motifi Detayı



Hayat ağacı, bitkisel motiflerden biri olan hayat ağacı, sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın dikey sembolizmini meydana getirmektedir. Servi, sedir, asma, nar, palmiye, kayın, meşe gibi ağaçlar dünya toplumlarında hayat ağacını temsil etmektedir.

Hayat ağacı, kökleriyle yeraltını, gövdesiyle yeryüzünü ve dallarıyla da gökyüzünü birbirine bağladığına inanılan bir motiftir. Bu motif dokumalarda yaratılışı, doğumu ve

sonsuzluğu sembolize etmektedir. Hayat ağacı motifi olarak kullanılan ağaç her türden ağaç olmasına rağmen genellikle servi ağaçları en yaygın olarak dokumalarda yer almaktadır (Erzincan vd., 2021, s. 142). Bu motif çeşitli sanat alanlarında farklı şekillerde işlenmiş ve bütün dinlerde sembolik anlamlar üstlenmiştir. Altın ağacı, cennet ağacı, kutsal ağaç gibi isimlerle anılan hayat ağacı İslami inançlar içinde de var olmuş, özellikle hurma, zeytin ve servi ağaçları hayat ağacı olarak çeşitli biçimlerde kullanılmıştır (Etikan, 2008, s. 549). Anadolu'da can ağacı olarak bilinen hayat ağacı çinide, mimaride taş işçiliğinde, işlemelerde, mezar taşları üzerinde, halı, kilim ve kumaş işlemelerinde sevilerek uygulanmıştır. Birçok yörenin dokumalarında görülen hayat ağacı ve üzerinde zaman zaman uygulanan kuş motifi, zamanı geldiğinde uçacak olan can kuşlarını ifade etmektedir. Doğu Karadeniz Bölgesinde yapılan araştırmalarda Artvin'in Şavşat ilçesinde tespit edilen kilim dokuma seccade ile dört mihrabı bulunan saf seccadenin mihrap nişi içinde hayat ağacı motifi kullanılmıştır (Şekil 7-8).

Şekil 7

Kilim saf seccade (Artvin-Şavşat Kocabey Köyü), 2019



Şekil 8

Kilim seccade (Artvin-Şavşat), 2019



Geçmişte özellikle Rize ve çevresinde feretiko dokuması peşkirler çok kullanılmış ve ürünler çeşitli motiflerle süslenmiştir. Bu motiflerden olan hayat ağacı motifi, Rize Derepazarı ilçesi Çukurlu Köyü'nde tespit edilen peşkirin kısa kenarlarında yan yana alternatif biçimde bir dal üzerine yerleştirilmiş çiçek motifiyle birlikte sıralanmıştır (Şekil 9-10).

Şekil 9

Peşkir (Havlu) (Rize-Derepazarı Çukurlu Köyü), 2024



Şekil 10

Hayat Ağacı ve Çiçek Motifi Detayı



Şekil 10'daki para kesesi, 11 ve 12'deki feretiko dokuma göyneklerde hayat ağacı motifi farklı biçimlerde dokumalar üzerine aktarılmıştır.

Şekil 11

Para Kesesi (Rize-Derepazarı Çukurlu Köyü), 2024



Şekil 12

Feretiko Dokuma Göynek (Rize-Derepazarı Çukurlu Köyü) 2024



Şekil 13

Feretiko Dokuma Göynek (Rize-Derepazarı Çukurlu Köyü) 2024



Kandil ve ışık motifleri, camii mimarisinde tavana asılan kandil gelenekselleşmiş ve seccadelerde de motif olarak kullanılmıştır. Kandil motifi ilahi ışığı sembolize etmekte ve Kur'an da cam bir fanusa benzetilmektedir. Kandil, Kur'an'da, "Allah göklerin ve yeryüzünün nurudur. Müminin kalbinde nurunun sıfatı, sanki içinde lamba bulunan bir hücredir. O lamba da sırça (kandil) içindedir. O sırça (kandil) da sanki inci gibi (parıldayan) bir yıldızdır ki; güneşin doğuşunda ve batışında gölgeye düşmeyen mübarek bir zeytin ağacının yağından tutuşturulup yakılır. Bu öyle (saf) bir yağdır ki; nerdeyse ateş dokunmasa da aydınlık verecektir. Bu aydınlık da nur üstüne nurdur. Allah kimi dilerse onu nuruna kavuşturur. Allah insanlara böyle misaller verir. Allah her şeyi hakkıyla bilendir. Bu lamba Allah'ın yüceltilmesine ve içinde adının anılmasına izin verdiği evlerde (camilerde) yakılır. Onların içinde sabah akşam (beş vakit) Allah'ı tesbih eder namaz kılarlar" şeklinde anlatılmaktadır (Etikan, 2008, s. 548; Nur Suresi, 35 ve 36. Ayetler). Ayetlerdeki bu ifadeler, ilahi nurun sembolü olarak kandil motifinin ibadet yaygısı olan namazlağ-seccade, halı ve kilimlerde yaygın kullanılmasında etkili olmuştur (Soysaldı & Göksel, 2018, s. 123). Kandil motifi tek başına kullanılabileceği gibi, ibrik, hayat ağacı ve çiçek motifleriyle birlikte de dokumalarda yer alabilmektedir (Deniz, 2010, s. 64). Tarihi süreç içinde kandil, bir aydınlatma aracı olmuş, seccade ve saf seccadelerin kompozisyonunda motif olarak kullanılmıştır. Motif, büyük ve derin anlam taşımakta olup, konumu itibariyle Allah'ın nuru ile ilişkilendirilmiştir (Çokay, 2007, s. 196). Kandil motifi tek başına kullanılabildiği gibi ibrik, hayat ağacı ve çiçek motifleriyle birlikte de dokumalarda yer almaktadır. Artvin'in Şavşat ilçesi Kocabey Köyü'nde belgelenen kilim dokuma saf seccadede yan yana sıralanmış beş mihrap motifi bulunmaktadır. Mihrap motifinin tepe noktasından aşağıya doğru kandil motifleri sarkıtılmıştır. Kandilin her iki ucunda ışık motifleri görülmektedir (Şekil 14).

Şekil 14

Kilim saf seccade (Artvin- Şavşat- Kocabey Köyü), 2019



Mihrap ve cami motifleri, seccadelerde kullanılan en önemli motiflerden birini çeşitli mihrap şekilleri oluşturmaktadır. Mihrap, İlk olarak VIII. yüzyılda görülen, İslam mimarisinde ibadet yeri olan camilerde cemaatin namaz kılmak için yöneldiği ve Kâbe yönünü ifade eden içe doğru oyuk yapılan bir bölümdür (Diler & Gallice, 2018, s. 212). Mimaride kullanılan niş ve kemerler ilahi gücün bir sembolü olup, İslam dininde ise kemer gücü ve ilahi aşkı temsil etmektedir. Seccadelerde ana motif olarak işlenen mihrap, kıble yönünü tayin etmek üzere kullanılmakta ve seccadenin kıbleye doğru serilmesini hatırlatmaktadır. Halı ve kilim dokuma seccadelerde düz, basamaklı, üst üste katlar halinde, çift yönlü, boğumlu, kancalı, gibi farklı şekillerde mihrapların yapıldığı görülmektedir (Etikan, 2008, s. 547). Bölgede bulunan halı ve kilimlerde yer alan mihraplar basamaklı yuvarlak kemerli, basamaklı, sivri kemerli gibi çeşitli şekillerde dokunmuştur (Şekil 15-16).

Şekil 15

Halı seccade (Bayburt-Aydıntepe Baksı Müzesi), 2018



Şekil16

Kilim Saf Seccade (Artvin- Şavşat- Kocabey Köyü), 2019



İbrik ve Temizlik motifleri, Türk dokumalarında su ile ilişkilendirilen motifler arasında yer alan ibrik motifi, İslam dini açısından temizlikle ilgili bir motif olması hasebiyle ön plana çıkan motiflerden biri olmuştur (Etikan, 2008, s. 549). El sanatları üzerinde yer alan bazı bezeme ve renkler insanların yaşam tarzlarını, özellikle de dini, felsefe ve ibadet açısından hangi duygu ve düşüncelere sahip olduklarını yansıtması açısından önemlidir. Motif, halı, kilim, para keseleri ve peşkirlerde sevilerek uygulanmıştır (Soysaldı, 2022, s. 450). Özellikle seccadelerde sık kullanılan ibrik motifi, arınma ve İslam'da abdest almayı sembolize etmektedir. İslam dininin şartlarından olan namazın, başlıca gereklerinden biri abdest almaktır. Günlük yaşamda abdest alırken kullanılan ibrik, su ile ilgili olarak kullanımından dolayı temizliğin ve arınmanın sembolü olarak kabul edilmiş ve motif olarak seccadelerde çok kullanılmıştır (Etikan, 2008, s. 549). Seccadelerde kullanılan bu motif, bazı mesajlar yüklendiğinden İslam sanatı açısından da önemlidir (Çokay, 2007, s. 200). İbrik motifi sembolik anlamıyla Anadolu kültüründe değişik malzeme ve tekniklerde kullanılmaktadır. Taş, ahşap, kalemişi bezemeler ve hat yazılarında kullanılan ibrik motifinin kullanım alanlarından biri de halı seccade ve kilimlerdir. Nevşehir, Kırşehir, Konya, Sivas, Bayburt, Erzurum, Kars'ta üretilen dokumalarda ibrik motifinin kullanıldığı bilinmektedir (Köşklü & Kındığılı, 2018, s. 699).

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan saha çalışmaları sonucunda, Bayburt'un Aydıntepe ilçesi Baksı Köyü'nde bulunan Baksı Müzesi'nde tespit edilen halı seccadenin mihrap nişinin dışında olan köşebentlerden birinde, ibrik motifinin dokunduğu görülmektedir (Şekil 17). Halıdaki ibrik motifinin leğenle birlikte kullanılmış olması abdest alma eylemine vurgu yapmakta ve temizliği ifade etmektedir. İslamiyet'te ibadet için temizliğin ve abdest alınmasının gerekli olmasından yola çıkılarak bu motifin namaz kılarken kullanılan seccadelerde yer alması doğaldır. Bu inanışla birlikte ibrik motifinin ilk örnekleri, XVII. yüzyılda görülmeye başlanmış ve günümüze kadar gelmiş, Bayburt'ta tespit edilen ibrik motifli bu seccadede örneklerden birini teşkil etmesi bakımından önemli bir dokumadır.

Şekil 17

İbrik Motifi Detayı



İbrik motifinin bölgede tespit edilen örneklerde yalnız seccadelerde değil kilim dokuma yer yaygılarında ve kumaş dokumalarında da kullanıldığı görülmektedir. Bayburt'ta tespit edilen XX. yüzyıla ait yer yaygısının diyagonal bantlardan meydana gelen zemininde yine ibrik motifinin dokunduğu tespit edilmiştir (Şekil 18-19) (Selçuk & Yurttaş, 2021, s. 483).

Şekil18

Bayburt- Öğretmenevi



Şekil19

İbrik Motifi Detayı



Bayburt merkezde bulunan XIX. yüzyıla ait diğer bir yer yaygısında, zeminde iç içe şeritlerden meydana gelen madalyonların içinde kullanılan motiflerden biri ibriktir. İbrik motifi diyagonal biçimde bölünmüş zemindeki şeritlerin birinde sonsuzluk prensibini yansıtan şekilde sıralanmıştır (Şekil 20-21).

Şekil 20

Kilim Yer Yaygısı (Bayburt), 2018



Şekil 21

Zemindeki Madalyon İçinde Dokunmuş İbrik Motifi Detayı



İbrik motifi Doğu Karadeniz Bölgesi'nde kullanılan peşkirlerde de görülmektedir. Genellikle havlu olarak bilinen peşkirler, iki kenarında yapılan geleneksel motiflerle süslenen işlemeli ürünlerdir. Peşkirler sofralarda kullanılmakla birlikte aynı zamanda el silmek ve kurulamak için de kullanılmaktadır (Başbuğ, 1964, s. 56). Bölgede tespit edilen peşkirin iki kısa kenarında hem yıldız motifi hem de ibrik motifi birlikte kullanılmıştır (Şekil 22-23).

Şekil 22

Peşkir (Havlu) (Rize-İkizdere Çukurlu Köyü) 2024



Şekil 23

İbrik Motifi Detayı



Sonuç

Anadolu'da yapılan dokumalar hem geleneksel el sanatlarının hem de halkın inanç sistemi, kimlik bilinci ve kültürel hafızasının somut bir yansımasıdır. Bu çalışmada, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan dokumalarda yer alan motiflerin İslam sembolizmiyle ilişkisi incelenmiştir. Halı, kilim ve kumaş dokumalarda yer alan motiflerin anlam ve kullanımları ele alınmıştır. İslam sanatının dokumalardaki motiflere kattığı anlamlar üzerinde durulmuş, özgün bir ifade kazandığı ortaya konulmuştur.

Çalışmada incelenen dokumalarda yer alan motifler, yıldız, gül, lale, sümbül, hayat ağacı, kandil ve ışık motifleri, mihrap ve cami motifleri, ibriktir. Dokumalarda kullanılan bu motifler İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte İslam inancının etkileri açısından çeşitli anlamlar kazanmıştır. Halı, kilim ve kumaş dokumalarda sevilerek kullanılan motiflerden biri yıldız motifi olup, Mühr-ü Süleyman olarak da bilinmektedir. Dokumalarda genellikle altı ve sekiz köşeli yıldız görülmektedir. Gül, lale, sümbül, şakayık, karanfil gibi çiçek motifleri cenneti simgelemekte ve Hz. Havva ile Âdem'in bahçesi olarak düşünülmektedir. Hem İslamiyet öncesi

hem de sonrasında Türk toplumlarında önemli motiflerden olan hayat ağacı, kökleriyle yer altını gövdesiyle yaşadığımız evreni ve dal ve yapraklarıyla gökyüzünü temsil etmektedir. Anadolu'da can ağacı olarak bilinen hayat ağacı, ölümsüzlüğün sembolü olarak bilinmekte, üzerindeki kuşlar ise ölümü simgelemektedir. Sedir, servi, incir, asma, hurma, zeytin, kayın, palmiye, meşe ve nar gibi ağaçlar tüm dünya toplumlarında hayat ağacını sembolize etmektedir. Hayat ağacı motifinin bölgede seccade dokumalarda ana motif olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle seccadelerde yer alan en önemli motifler arasında yer alan mihrap, kandil ve ibrik İslami inancı temsil etmesi açısından önemlidir. Doğu Karadeniz Bölgesinde sevilerek kullanılan bu motifler dokumalardaki kompozisyonların başat sembolleridir. Mihrap Kıble yönünü belirtirken, kandil ilahi ışığı temsil etmektedir. İbrik motifi ise İslam dininde temizliğin çok önemli olduğunu ve abdest almayı betimlemektedir.

Doğu Karadeniz'in izolasyonu ve bölgenin geleneksel yapısı bu motiflerin nesilden nesile aktarılmasında ve sürekliliğin sağlanmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

Anadolu'nun zengin kültürünün parçası olan geleneksel sanatlarda kullanılan motifler, İslam sanatının soyutlama geleneğiyle özgün bir sentez oluşmuş hem estetik hem denge hem de kültürel kimlik açısından güçlü bir ifade aracıdır. Bu motifler sadece bir süsleme öğesi olarak değil hem kültürel hem de inançları ifade etmede önemli bir rol oynamaktadır.

Kaynakça

Akpınarlı, H. F., & Balkanal, Z. (2012). 16–18. yüzyıllarda İstanbul'da üretilen kumaşlarda bitkisel bezemelerin incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2012-1*(Balkan Özel Sayısı I), 179–209.

Ateşok, E. (2014). Karakeçili ilçesinde dokunan kilimlerin geleneksel motif özellikleri. *Kalemişi, 2*(3), 23–38.

Başbuğ, S. (1964). *Türk işlemeleri*. Ceylan Yayınları Matbaası.

Bayam, B. (1993). Mühr-ü Süleyman ve Türk kültüründeki yeri. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan* içinde (ss. 61–67). Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi,

Çokay, M. Ö. (2007). Seccade ve saf seccadelerdeki bazı motiflerin ikonografik değerlendirmeleri. *İstem, 5*(9), 187–209.

Deniz, B. (2010). Anadolu-Türk halı ve düz dokuma yaygılarında bazı motiflerin isimlendirilmesi. *Akdeniz Sanat Dergisi, 3*(5), 51–74.

Deniz, B. (2019). Anadolu-Türk halı ve düz dokumalarında lale motifi. *BELGÜ*, (4), 17–45.

Derman, F. Ç. (2003). Lale. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (Cilt 27, ss.79–81). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri.* T.C. Kültür Bakanlığı.

Eroğlu, M. A. (2023). Türk İslam sanatında seccade kültürü ve Antalya civarı seccade dokumaları. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 16*(31), 493–513.

Erzincan, A., Yıldız, N., Erken, E., Parlak, D., Akbak, S., Evren, B., Ebeoğlu, S., Arslan, M., & Mercin, L. (2021). Anadolu kilim motiflerinin sofra seramiklerine yansıması. *Medeniyet Sanat, 7*(1), 127–162.

Etikan, S. (2008). Seccade halılarda kullanılan bazı motifler ve bu motiflerin İslam sanatında yeri. *ICANAS 38: Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi* (ss. 545–564).

Köşklü, Z., & Kındığılı, M. L. (2018). Geleneksel Erzurum evlerine bir örnek: Yaşar İkizler Evi. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* (63), 685–704.

Selçuk, K., & Yurttaş, H. (2021). Doğu Karadeniz Bölgesi halı ve düz dokumalardaki sembolik ibrik, kandil ve mihrap motifleri üzerine bir deneme. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* (71), 479–489.

Soysaldı, A. (2022). Tekstil el sanatlarında su ve ibrik motifleri. *Hars Akademi*, (5), 446–454.

Soysaldı, A., & Göksel, M. (2018). Kırşehir Mucur yöresine ait bir halının teknik ve desen özellikleri. *XI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi / Sanat Etkinlikleri* (ss. 117–124). Selçuk Üniversitesi.

Taylan, M. (2020). Anadolu halı ve kilimlerinde su ile ilişkili motifler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7*(44), 426–434.

ESTETİK DENEYİMİN AHLAKİ YARGIYA ETKİSİ: HAT SANATI BAĞLAMINDA DENEYSEL BİR ÇALIŞMA

Muhammed Huzeyfe GÜLTEKİN[1], Bilal KOÇAK[2], Melike ŞAHİN[3]

Özet

Estetik duyarlılığın bireylerin ahlaki yargılarına etkisi, son yıllarda sosyal psikoloji literatüründe giderek artan bir şekilde ele alınmaktadır. Diessner ve diğerlerine göre güzellik yalnızca duyusal bir algı nesnesi değildir. Aynı zamanda güzellik bireylerdeki duygusal, bilişsel ve ahlaki yapıları bir arada etkileşime sokan bütüncül bir fenomendir. Bu modele göre estetik deneyimin bireylerde ahlaki sürece eşlik ettiği öne sürülebilir. Benzer şekilde nöroestetik alanında gerçekleştirilen farklı çalışmalar bireylerin nöronal aktivitelerinin ahlaki iyilik ve ahlaki güzellik söz konusu olduğunda ortak bir beyin bölgesinin aktivitesini (orbitofrontal korteks) harekete geçirdiğini bulgulamıştır. Sonuç olarak estetik ile etik olanın karşılıklı olarak iç içe geçmiş deneyim alanlarına işaret ettiği ve güzelliğin, güzeli algılayan öznenin iç dünyasında meydana gelen ahlaki rezonansla birlikte tam anlamını bulduğu söylenebilir. Bu kapsamda bireylerin güzelliğe yönelik duyarlılıklarının onların ahlaki kararlarını etkileyebileceği öne sürülebilir.

Etik ve estetik olanın iç içe geçmiş iki yapı olarak ele alınma durumu klasik İslam düşüncesinde de yer almaktadır ve bu durum güzel olan ile ahlaklı olan arasında güçlü bir bağa işaret etmektedir. Özellikle "güzel ahlak" kavramı, sadece davranışsal değil aynı zamanda içsel bir estetik düzenin göstergesi olarak kabul edilmiştir. Etik ve estetik olanın ortak bir dille işlendiği İslam sanatlarında, özellikle hat sanatı gibi bireylerdeki ruhsal rezonansa eşlik edebilecek manevi mesajlar taşıyan görsel estetik araçlar, ahlaki eğitim ve manevi olgunluk süreçlerinde aracı bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda, estetik uyarıcıların ahlaki yargı süreçlerini etkileyebileceği fikri hem çağdaş sosyal psikolojik çalışmalarda hem de İslam düşüncesinde yer almaktadır. Aktarılanlardan hareketle, bu çalışmada bireylerin ahlaki ihlal senaryolarıyla estetik bir uyaran aracılığıyla karşılaştıklarında ahlaki ihlalleri daha kabul edilemez bulacaklarını öne sürüyoruz. Bu hipotezi test etmek için Atatürk Üniversitesi Psikoloji Bölümünde lisans öğrenimi gören 92 katılımcı ile deneysel bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar rastgele iki gruptan (deney ve kontrol koşulu) birine atanmışlardır. Deney koşulunda katılımcılar ahlaki bir yönerge olarak 3 tane hadis-i şerif ve bu hadis-i şerifin hat sanatı ile işlenmiş görsellerine maruz bırakılmış; ardından katılımcılara hadis-i şeriflerdeki ahlaki ilkenin ihlal edildiği 3 tane ahlaki ihlal senaryosu okutulmuştur. Kontrol koşulunda ise deney koşulundan farklı olarak katılımcılar yalnızca hadis-i şeriflerin metnini (hat sanatı olmaksızın) ve ihlal senaryolarını okumuşlardır. Bu şekilde hadis-i şeriflere hat sanatıyla yazılmış görselleri eşliğinde maruz kalan katılımcıların ahlaki ihlal senaryolarındaki ihlalleri, hadis-i şeriflerin yalnızca metnine maruz kalan katılımcılara göre daha yanlış değerlendirecekleri hipotezi test edilmiştir. Bu doğrultuda her iki gruptan elde edilen verilerin arasındaki farkın manidarlığını test etmek adına bağımsız örneklemler t testi analizi ve bu farkın bağımsız değişkende değişimlenen farklılıktan kaynaklandığını öne

[1] Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü
[2] Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü
[3] Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü

katılımcılar tarafından daha kabul edilemez bulunmuştur (p <.05). Ayrıca gerçekleştirilen etki büyüklüğü testine göre Cohen'in etki büyüklüğü değeri orta düzeyde bir etkiye işaret etmektedir ki bu durum iki grup arasındaki farkın bağımsız değişkende değişimlenen durumdan kaynaklandığına işaret etmektedir (d=0.74). Ancak gruplar arasındaki farklar bütün ahlaki ihlal senaryoları için geçerli bulunmamıştır. Bu durum ahlaki ihlallerin bağlamsal bilgiden bağımsız olarak değerlendirilmediğine ve yalnızca estetik müdahalenin yeterli olmayabileceğine işaret etmektedir. Sonuç olarak bu bulgular bireylerin ahlaki yargı süreçlerinde estetik deneyimlerin önemli bir etkiye sahip olduğu hipotezini destekler niteliktedir. Ayrıca elde edilen bulgular etik ve estetik olanın birbirinden bağımsız alanlar olmadığı yönündeki hem modern psikoloji literatüründeki çalışmalarla hem de İslam düşünce geleneğiyle tutarlıdır. Ek olarak ahlaki yargıların bağlamsal bilgiden bağımsız olarak oluşturulmadığı yönündeki tartışmalarla da uyumludur.

Anahtar Kelimeler: Estetik deneyim, ahlaki yargı, hat sanatı.

The Effect Of Aesthetic Experience On Moral Judgment: An Experimental Study In The Context Of Calligraphy

Muhammed Huzeyfe GÜLTEKİN, Bilal KOÇAK, Melike ŞAHİN

Abstract

The effect of aesthetic sensitivity on individuals' moral judgments has been a topic of increasing attention in the social psychology literature in recent years. According to Diessner et al., beauty is not only an object of sensory perception. At the same time, beauty is a holistic phenomenon that interacts with an individual's emotional, cognitive, and moral structures. According to this model, it can be argued that aesthetic experience accompanies the moral process in individuals. Similarly, different studies in the field of neuroaesthetics have found that individuals' neuronal activity activates the activity of a common brain region (orbitofrontal cortex) when it comes to moral goodness and moral beauty. As a result, it can be said that aesthetics and ethics point to mutually intertwined fields of experience, and beauty finds its whole meaning in the moral resonance that occurs in the inner world of the subject who perceives it. In this context, it can be argued that individuals' sensitivity towards beauty may affect their moral decisions.

The treatment of the ethical and the aesthetic as two intertwined structures is also present in classical Islamic thought, which points to a strong connection between the beautiful and the moral. In particular, the concept of “beautiful morality” was accepted as an indicator of not only a behavioral but also an inner aesthetic order. In Islamic arts, where ethics and aesthetics are treated in a common language, visual aesthetic tools — especially calligraphy — carry spiritual messages that can accompany the spiritual resonance in individuals, assuming an intermediary role in the processes of moral education and spiritual development. In this context, the idea that aesthetic stimuli can influence moral judgment processes is found in both contemporary social psychological studies and Islamic thought. Based on the foregoing, we propose that individuals will perceive moral violations as more unacceptable when they encounter moral violation scenarios through aesthetic stimuli. To test this hypothesis, an experimental study was conducted with 92 undergraduate students from Atatürk University's Department of Psychology. Participants were randomly assigned to one of two groups (experimental and control conditions). In the experimental condition, participants were exposed to three hadiths as moral instructions, accompanied by visuals of these hadiths with calligraphy. Then they read three moral violation scenarios in which the moral principles in the hadiths were violated. In the control condition, unlike the experimental condition, participants read only the text of the hadiths (without calligraphy) and the violation scenarios. In this way, the hypothesis that participants would evaluate the moral violations in the scenarios more inaccurately than those who were only exposed to the text of the hadiths was tested. Accordingly, an independent samples t-test analysis was conducted to assess the significance of the difference between the data obtained from both groups, and an effect size test was performed to determine whether this difference was due to the independent variable. As a result, findings confirming the research hypothesis were determined. Accordingly, violations in moral violation scenarios with calligraphy were found to be significantly more unacceptable by the participants than violations without calligraphy ($p < .05$). In addition, according to the effect size test, Cohen's effect size value indicates a moderate effect, which

suggests that the difference between the two groups is due to the changed situation in the independent variable (d=0.54). However, the differences between the groups were not valid for all moral violation scenarios. This indicates that moral violations are not evaluated independently of contextual information and that aesthetic intervention alone may not be sufficient. In conclusion, these findings support the hypothesis that aesthetic experiences have a significant effect on individuals' moral judgment processes. Moreover, it is consistent with both modern psychological literature and the Islamic tradition of thought that ethics and aesthetics are not independent fields of study. Additionally, this finding is consistent with the argument that moral judgments are not formed independently of contextual information.

Keywords: Aesthetic experience, moral judgment, calligraphy.

Giriş

Birçok düşünüre göre modern dünyada en büyük problem estetik ve güzellik problemidir (Han, 2017; Hünler, 2011). Bu doğrultuda estetik konusuna odaklanan düşünce tarihi nazar sahibi (güzel olanı algılayan) ile manzara (güzel olan) şeklinde iki 2 araştırma objesi öne sürer. Bu iki araştırma objesinden ilki üzerine modern psikolojinin ortaya çıkışına dek çok fazla araştırma yapılmamıştır. Böyle bir durumda yani güzel olanı algılayan ihmal edilerek sadece "güzel olan" temel alındığında güzellik bireyden ve kültürden ayrı bir olgu olarak kabul edilmesine yol açabilir. Hünler'e (2011) göre estetiğin diğer araştırma alanlarından bağımsız bir araştırma alanı olarak var olması için böyle bir ayrım gereklidir. Ancak estetiğin diğer araştırma alanlarından özellikle etikten bağımsız olarak ele alınması güzel olan ile ahlaklı olan arasında var olabilecek ilişkilerin yadsınmasına sebep olabilir (Moore, 1995). Kısaca güzel olan onu algılayandan bağımsız bir şekilde var olacak ve güzel olanı algılayan öznenin sosyal, kültürel, kimliksel ve ahlaki yapısı güzelliğin ortaya çıkma sürecinde pasif bir etkiye sahip olacaktır.

Modern psikolojide gerçekleştirilen araştırmalar incelendiğinde uzun yıllar boyunca güzel olanı algılayan özneden ziyade güzel olan nesne üzerinde yoğunlaşıldığı görülebilir (Koopman, 2015; Vukadinovic & Markovic, 2012; Zentner vd., 2008). Bu çalışmalar genellikle insanlarda estetik bir etkiyi tetikleyen uyaran özelliklerini tespit etmeye yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Bu açıdan bireylerde estetik hazzın ortaya çıkış sürecini bilişsel ve nörolojik süreçlerle açıklayan çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Örneğin Reber vd. (2004) estetik tercihlerin bilgi işleme akıcılığı ile meydana geldiğini öne sürer. Bununla bağlantılı olarak Winkielman ve Cacioppo (2001) akıcı işlemenin doğası gereği hoş olduğunu ve kendiliğinden olumlu bir etkiyle sonuçlandığını ileri sürmektedir. Bu konuda gerçekleştirilen çalışmalar göstermiştir ki bilgi işleme akıcılığı manipüle edildiğinde maruz kalma etkisinde olduğu gibi bireyler nesnelere yönelik artan bir tercihte bulunmaktadırlar (Reber vd., 1998; Whittlesea, 1993). Tersine bireylerdeki estetik hazzın bilişsel olarak ortaya çıkan direnç ve gerilimle meydana geldiğini gösteren çalışmalar da mevcuttur (Armstrong & Detweiler-Bedell, 2008; Dewey, 1934). Ek olarak birtakım çalışmalar da bu iki zıt görüşü bir araya getirerek bireylerdeki uzmanlık düzeyi arttıkça bilişsel olarak zorlayıcı nesnelerin estetik haz uyandırdığını, uzmanlık düzeyi azaldıkça ise estetik olarak daha akıcı bilişsel işlem sağlayan nesnelerin tercih edildiğini öne sürmüştür (McWhinnie, 1968; Smith & Melara, 1990). Bilişsel açıklamalara benzer şekilde nörolojik açıklamalar ise beyinde estetik yargıya karşı seçici bir orbitofrontal korteks (OFC) yanıtına işaret etmiştir (Cheng vd., 2022; Ishai, 2007; Ishizu & Zeki, 2011; Luo vd., 2019). Buna göre OFC beyinde duygu ve ödül değerini temsil eder ve bu da bireylerin duygusal durumlarını belirleyerek karar alma mekanizmalarını işletir (Rolls vd., 2020). Gerek bilişsel gerek nörolojik açıklamalar estetik kuram açısından felsefi kökenlerini Burke'de (2014) bulan ve güzelliğin tek bir temsili olduğu iddiasına dayanır. Bu da güzel olanı algılayanın pasivize edilerek sürecin daha çok güzel olan üzerinden değerlendirilmesine yol açar. Brown ve Dissanayake'ye (2009) göre bu yöndeki açıklamalar indirgemeci olmakla eleştirilir. Bireylerin geçmiş yaşantılarının (Else vd., 2015; Leder vd., 2014; Pihko vd., 2011), cinsiyet farklılıklarının (Diessner vd., 2018; Freeman vd., 2009; Janicke & Oliver, 2017; Landis vd., 2009), politik yönelimlerin (McCrae & Sutin, 2009), kişilik özelliklerinin ve değer yargılarının (Diessner vd., 2013) estetik yargıları etkilediğini ortaya koyan çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda güzeli algılayan öznenin güzel olanla birlikte değerlendirilmesinin gerekliliği ortaya çıkacaktır. Bu açıdan estetik takdir yadsınamaz bir şekilde kendine özgüdür (Comfort & Freitas, 2022). Yani güzel olan ancak onu algılayan bireylerin tarihsel, sosyal ve kültürel yönleriyle birlikte değerlendirilebilecek bütünsel

açıklamalarla anlaşılabilir.

Modern psikolojide estetik kuram açısından güzel olanı algılayanı da sürece aktif bir şekilde dâhil ederek açıklama geliştiren ilk araştırmacılardan Santayana'ya (1896) göre güzellik bir değer türüdür ve bu değer ancak duygusal bir bilinçle fark edilebilir. Bu düşüncenin felsefi temelleri XVIII. yüzyılda, güzel olanın takdiri için duygunun akıldan önce geldiğini öne süren Du Bos'un (2021) düşüncelerinde bulunur. Jimenez'e (2023) göre bu görüş estetik düşüncenin gelişiminde akılcılık karşısında önemli bir dönüm noktasıdır. Modern psikoloji estetiğin duygusal temellerine yaptığı açıklamalarla özellikle son 30 yıldır güzel olana ek olarak güzel olanı algılayan bireyin de estetik süreçlerde önemli olduğunu öne sürmüştür. Bu açıdan özellikle Diessner vd. (2006) öne sürdüğü model güzelliği duygusal olarak yüklü bir fenomen biçiminde ortaya koyar. Bu modelde güzellik derinden hissedilen, canlı bir şekilde hatırlanan ve algılayanı duygusal rezonans yoluyla dönüştürebilen bir deneyime denk düşer (Diessner vd., 2008). Buna göre güzellik salt duyusal bir algı nesnesi değil aynı zamanda bireyin ahlaki yapısıyla etkileşim hâlinde olan bütüncül bir fenomendir (Diessner vd., 2013).

Güzel olanı algılayan (güzele nazar eden) ile güzel olan (manzara) arasına keskin ayrımlar koymak güzelliğin ortaya çıkış sürecinde özne ile nesne arasındaki dinamik ilişkinin göz ardı edilmesine sebep olabilir. Böyle bir durumda ise örneğin Anadolu coğrafyasında inşa edilmiş tarihi bir cami duvarı ile Güney Amerika'da inşa edilmiş bireysel konut duvarlarındaki ortak imgeler farklılaşmayabilir (Leaman, 2004). Ancak güzel olanı algılayan da güzelliğin ortaya çıkış sürecine dâhil edildiğinde (yani o duvarı seyreden, duvara nazar eden) Anadolu coğrafyasındaki cami ile Güney Amerika'daki bir konut duvarında yer alabilecek ortak imgeler arasındaki farklılıklar ortaya çıkacaktır. Ayrıca güzel olan ile ahlaklı olan arasında var olabilecek ilişkilere dair bir araştırma alanı da doğacaktır (Eaton, 1992). Sonuç olarak güzel olanı algılayan ile güzel olan bir arada ele alındığında güzellik salt duyusal bir algının ötesine geçerek aynı zamanda ahlaki kurallara etki eden bir olgu haline gelecektir (Eaton, 1988).

İslam düşünce tarihi güzel olanı algılayan ile güzel olanı birlikte ele almış ve bu durum güzel olanla ahlaklı ve doğru olan arasında bir köprü kurulmasına sebep olmuştur (Chittick, 2011). Öyle ki ahlak kavramı önünde güzel sıfatı ile birlikte anılmış ve "güzel ahlak" şeklinde ifade edilmiştir (Kolmek, 2025; Seifalipour vd., 2020; Taşkent, 2018; Puerta-Vilchez, 2017). Bu bağlamda İslam dünyasında estetik ve ahlak düşüncesinin ancak güzel olanı ortaya çıkaran ve temaşa eden Müslüman şahsiyet ile var olduğu ve bu durumun estetik ve etik olan arasında birtakım ilişkileri öngöreceği öne sürülebilir. Kısaca güzel olan Müslüman şahsiyetinde doğru olanla birliktedir ve bu yüzden de ahlaki karar verme süreçlerinde estetik duyarlılık önemli olacaktır. Bu açıdan estetik tecrübe özneyi ve nesneyi dinamik bir biçimde ele alarak dönüştürücü ve ahlaki bir yöne açılır. Bu da İslam estetiğini salt formel güzellikler düzleminden ahlaki bir bilinçle temas eden anlam katmanları düzlemine yerleştirir. Böyle bir düzlemde Müslüman birey için estetik olan etik olanla iç içedir.

Amaç ve hipotez

Yukarıda gerçekleştirilen açıklamalar ışığında ahlaki yargılarının yalnızca normatif olarak doğru ve yanlış arasında verilmediği aynı zamanda güzele ilişkin bir farkındalıkla da şekillendiği öne sürülebilir. Dolayısıyla bireyler ahlaki ihlal içeren hikâyelerle karşılaştıklarında bu ihlallere dair yargılarını aynı zamanda güzele ilişkin farkındalıklarıyla oluşturacaklardır. Bu çalışmada estetik farkındalığın ve uyarılmanın Müslüman bireylerin ahlaki yargılarında farklılığa yol açıp açmayacağının ölçülmesi amaçlanmaktadır. Buna göre estetik bir uyaran aracılığıyla ahlaki ihlal hikâyelerini okuyan bireyler estetik uyaran olmaksızın bu hikâyeleri

okuyanlara göre sunulan etik ilkelere daha bağlı olacaktır. Bu doğrultuda çalışmanın hipotezi şu şekilde oluşturulmuştur:

> *H1*. Ahlaki ihlal hikâyelerini estetik bir uyaran aracılığıyla okuyan grup estetik uyaran olmaksızın okuyan gruba göre anlamlı bir şekilde ahlaki açıdan daha yanlış değerlendireceklerdir.

Yöntem

Katılımcılar

Araştırma 92 denek katılımcısı ile gerçekleştirilmiştir. Bu sayı G*Power yazılımında a-priori hata payının .01 ve açıklanması tahmin edilen gücün .95 olarak kabul edilmesi sonucu hesaplanan sayıya (102 kişi) yakındır. Ayrıca bu sayı, parametrik testlerin sağlıklı biçimde uygulanabilmesi için deneysel çalışmalarda grup başına en az 30 katılımcı olması gerektiği önerisi ile de uyumludur (Ravid, 1994). Katılımcılar Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü'nde öğrenim görmekte olan lisans öğrencilerinden oluşmaktadır. Örneklem kolayda örneklem yöntemi ile belirlenmiştir ve katılımcılar iki gruba random olarak atanmıştır. Örneklemin yaş ortalaması 22,6'dır ve katılımcıların %90,2'si kadındır. Katılımcıların %83,7'si kendilerini orta ekonomik statüye sahip olarak belirtmiştir. Katılımcıların sanata ilgi ve dindarlık düzeyleri 7'li likert tipinde bir soru ile ölçülmüş ve sanata ilgi düzeyleri ortalama 3.4, dindarlık düzeyi 3.4 olarak tespit edilmiştir. Katılımcıların demografik özellikleri Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1

Katılımcıların Demografik Özellikleri

	Ortalama	**Standart Sapma**	**Aralık**
Yaş	22.6	0.39	18-44
Sanata İlgi	3.4	1.2	0-6
Dindarlık Düzeyi	3.4	1	0-6
		Yüzde	**Katılımcı Sayısı**
Cinsiyet			
Kadın		90.2	83
Erkek		9.8	9
Ekonomik Düzey			
Düşük		3.3	3
Orta		83.7	77
Yüksek		13	12

Veri Toplama Araçları

Bilgilendirilmiş onam formu.

Bu formda araştırmanın kimler tarafından gerçekleştirildiği ve katılımcıların istedikleri zaman deneyi terk etme özgürlüğüne sahip olma gibi hakları konusunda bilgiler yer almaktadır.

Müdahale ve bağımlı ölçüm formu.

Katılımcılar deney ve kontrol koşulu şeklindeki iki gruptan birine rastgele olarak atanmışlardır. Katılımcılardan ilk olarak demografik bilgi formunu doldurmaları istenmiştir. Ardından katılımcılara her iki grup için de aynı olmak üzere ahlaki bir ilke içeren (ör. merhamet etmek, selam vermek vb.) 3 tane hadis-i şerif metni ve bu hadis-i şeriflerdeki ahlaki ilkenin ihlal edildiği 3 tane ahlaki ihlal senaryosu okutulmuştur. Aşağıda ahlaki bir ilke olarak verilen hadis-i şerif metni ve hadis-i şerifteki ilkenin ihlal edildiği bir tane örnek verilmiştir:

"Hadis-i Şerif: "Kim bir mümini dünyadaki bir sıkıntıdan kurtarırsa, Allah da onu kıyamet gününün sıkıntılarından kurtarır."

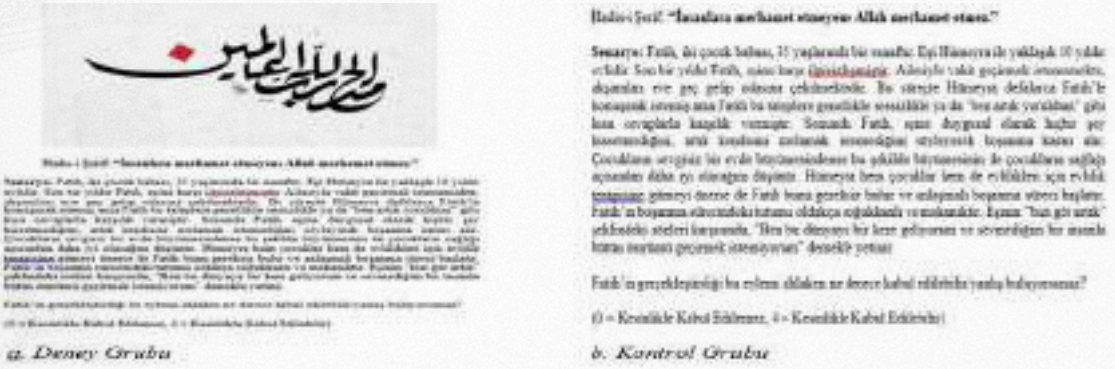
Senaryo: Mehmet sabah işe gitmek için otobüse biner. Kalabalık bir sabah saatidir. Otobüse yaşlı ve bastonlu bir adam biner, ama kimse yer vermez. Mehmet adamın durumunu fark etse de, cep telefonuyla ilgilenmeye devam eder. Otobüsteki yolculardan biri sesini çıkararak "Birisi yer verse ya!" der. Mehmet biraz utanarak başını çevirir ama yine de yer vermez. Yaşlı adam ayakta dengesini kaybeder gibi olunca başka bir yolcu yer verir. Otobüste kısa bir sessizlik olur.

Mehmet'in gerçekleştirdiği bu eylemi ahlaken ne derece kabul edilebilir/yanlış buluyorsunuz?"

Yukarıdaki örnekte de görüleceği üzere her bir ihlal senaryosunun altında ilkenin ihlal edildiği eylemin ahlaken ne derece kabul edilebilir olduğuna ilişkin geri bildirim ölçütü alınmıştır. Katılımcılar 5'li Likert tipindeki bir soruyla (0 = Kesinlikle Kabul Edilemez, 4 = Kesinlikle Kabul Edilebilir) ahlaki ilkenin ihlal edildiği eyleme ilişkin kişisel yargılarını puanlamışlardır. Deney grubundaki katılımcılar kontrol grubundaki katılımcılardan farklı olarak hadis-i şeriflerdeki metnin hat sanatı ile oluşturulmuş görsellerine de maruz bırakılmışlardır (bkz. Şekil 1). Kontrol koşulunda ise katılımcılar yalnızca hadis-i şeriflerin metnini (hat sanatı olmaksızın) ve ihlal senaryolarını okumuşlardır. Bu şekilde hadis-i şeriflere hat sanatıyla yazılmış görselleri eşliğinde maruz kalan katılımcıların ahlaki ihlal senaryolarındaki ihlalleri, hadis-i şeriflerin yalnızca metnine maruz kalan katılımcılara göre daha yanlış değerlendirecekleri hipotezinin test edilmesi amaçlanmıştır.

Şekil 1

Deney Grubu ile Kontrol Grubuna Sunulan Form Örneği



a. Deney Grubu

b. Kontrol Grubu

İşlem

Çalışma için öncelikle Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulundan etik onay alınmıştır (Karar No: 241, 20.06.2025). Ardından çalışma için duyurular yapılmıştır. Veri toplama araçları toplam 92 katılımcıdan 1 haftalık süre içerisinde 3 farklı zamanda toplanmıştır. Katılımcılar deney ve kontrol gruplarına rastgele bir şekilde atanmıştır. Daha sonra veri toplama araçları başlığında açıklandığı gibi katılımcılara formlar sunulmuş ve ölçümler alınmıştır. Çalışma esnasında deneyci hangi katılımcının hangi gruba dâhil olduğunu bilmemektedir. Katılımcılara çalışmaya katılımları karşılığında herhangi bir ücret, not vs. verilmemiştir.

Veri Analizi

Bu araştırmada estetik bir uyaran aracılığıyla ahlaki ilkelerin ihlalini içeren hikâyelere maruz kalan bireylerin, estetik uyarana maruz kalmayanlara kıyasla ahlaki yargılarında ilkelere daha bağlı kalacakları varsayımının incelenmesi hedeflenmiştir. Bu amaçla 96 katılımcıdan veri toplanmış (4 katılımcının hiçbir soruya yanıt vermediği tespit edilerek bu katılımcıların verileri analize dâhil edilmemiş ve geri kalan analizler 92 katılımcının verileri üzerinden gerçekleştirilmiştir), deney (n= 47) ve kontrol grubundan (n= 45) toplanan veriler bağımsız örneklem t testi analizi ile incelenmiştir. Ancak bu analizden önce analizin gerçekleştirilebilmesi için karşılanması gereken ön koşullar sınanmıştır.

İlk olarak veri tabanının analizlere hazır hale getirilmesi için uç skor ve boş veri analizleri yürütülmüş olup (Tabachnick & Fidell, 2019) bu amaçla uç skor değerleri için bağımlı ölçüm puanları Z skorlarına dönüştürülmüştür. Hiçbir katılımcının verisi ±3.29 ranjının dışında kalmadığı için tüm katılımcıların puanları analize dâhil edilmiştir. Boş verilerin tesadüfi olup olmadığını sınamak için ise Little'ın Missing Completely at Random (MCAR) Ki-kare testi kullanılmış ve boş verilerin tesadüfi dağıldığı görülmüştür ($p>.05$).

Ardından bağımsız örneklem t testi analizinin koşullarının sınanma aşamasına geçilmiştir. Bu koşullar sırası ile şu şekildedir: (I) İki grup birbirinden bağımsız olmalıdır, (II) bağımlı değişken en az interval düzeyde olmalıdır, (III) her iki grup ta ayrı ayrı normal dağılım göstermelidir ve (IV) örneklemler ile gösterilen evrenlerin varyansları homojen olmalıdır (Köklü vd., 2020). İlk iki koşul yöntemsel olup veri toplama aşamasına geçilmeden önce bu koşullar dikkate alınmıştır ve gruplar birbirlerinden bağımsız olacak biçimde oluşturulurken,

bağımlı ölçüm ise sürekli bir değişken şeklinde hazırlanmıştır. Üçüncü koşul normallik varsayımıdır ve her bir grup için verilerin evrende normal dağılım gösterip göstermediği Kolmogorov–Smirnov testinin sonuçları dikkate alınarak yorumlanmıştır. Veriler için normalden sapmanın anlamsız olması durumu normallik varsayımının karşılandığına işaret etmektedir (p>.05). Son varsayım ise homojenlik varsayımıdır ve bu varsayım için grupların varyanslarının aynı olup olmadığını kontrol eden Levene testi sonuçları dikkate alınmıştır. Buna göre testin sonuçlarının anlamsız olması durumunda iki gruptaki varyanslar arasında anlamlı bir farklılığın bulunmadığı ileri sürülür (p>.05).

İki bağımsız örneklemden elde edilen ortalamalar arasındaki farkın manidarlığını test etmek adına bağımsız örneklemler t testi analizinin yapılması için yukarıda bahsi geçen koşulların tamamının sağlanması beklenmiştir. Bağımsız örneklemler t testi sonuçlarına göre her iki grup arasındaki anlamlı bir farkın ortaya çıkması (p<.05) ve bu farkın bağımsız değişkende değişimlenen farklılıktan kaynaklandığını öne sürebilmek için Cohen'in etki büyüklüğü değerinin en az orta düzeyde olması (d>.5) beklenmiştir. Sonuçların beklentiler yönünde çıkması durumunda H0 hipotezi reddedilerek H1 hipotezi kabul edilecektir ve iki bağımsız grup arasındaki ortalamaların anlamlı bir şekilde farklılaştığı kabul edilecektir.

Etki büyüklüğü testi dışında tüm analizler SPSS v26.0 programıyla gerçekleştirilmiş olup etki büyüklüğü testi https://www.socscistatistics.com/effectsize/default3.aspx web sitesinde yürütülmüştür. Gerçekleştirilen analizler bağımlı ölçümlerden elde edilen toplam puanların karşılaştırılması ile değil her 3 hikâyeye verilen yanıtların da gruplar için ayrı ayrı karşılaştırılması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bu durumun sebebi alınan bağımlı ölçümün geçerliliği ve güvenilirliği kanıtlanmış bir ölçme aracı olmamasından dolayıdır.

Bulgular

İlk olarak her iki grup için toplam puanların normal dağılıp dağılmadığı Kolmogorov–Smirnov testi sonucu dikkate alınarak incelenmiştir. Buna göre hem deney grubunda hem de kontrol grubunda 3 bağımlı ölçüm için de normal dağılım göstermemektedir (p<.05). Sosyal bilimlerde gerçekleştirilen araştırmalarda normallik varsayımının karşılanması güç bir varsayım olduğu ve bu varsayımının karşılanmadığı durumlarda da parametrik testlerin kullanılabileceği öne sürülmüştür (Ghasemi & Zahediasl, 2012; Pallant, 2013). Buna dayanarak normallik varsayımının karşılanmamasına rağmen veri analizine devam edilmiştir. Ardından 3 ayrı bağımlı ölçüm için de varyans homojenliği varsayımı sınanmıştır ve Levene testi sonuçlarına bakılarak tüm bağımlı ölçümler için varyansların birbirine eşit olduğu görülmüştür (p>.05). Son olarak bağımsız örneklem t testi analizi gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen bağımsız örneklem t testi sonuçlarına göre iki grup puanları arasında üç bağımlı ölçümün yalnızca bir tanesi için anlamlı düzeyde bir farklılık olduğu ortaya koyulmuştur (p<.01). Diğer 2 bağımlı ölçüm içinse iki grupta anlamlı bir fark tespit edilememiştir. Son olarak bağımlı ölçümün anlamlı bir fark ortaya çıkardığı durumdaki iki grup arasında var olan bu farkın bağımsız değişkende değişimlenen farklılıktan kaynaklanıp kaynaklanmadığını belirlemek için etki büyüklüğü testi gerçekleştirilmiştir. Bu test sonuçlarında Cohen'in etki büyüklüğü değeri orta düzeyde bir etkiye işaret etmektedir (d=0.74). Diğer iki ahlaki ihlal hikâyesi için gruplar arasında anlamlı bir fark bulunmadığından dolayı etki büyüklüğü hesaplanmamıştır. Tablo 2'de bağımsız örneklem t testi için grupların betimsel istatistiklerine ilişkin sonuçlar yer almaktadır. Tüm bu sonuçlar birlikte değerlendirildiğinde ahlaki ihlal hikâyelerinden bir tanesi için H1 hipotezi kabul edilmiştir ancak diğer ahlaki ihlal hikâyeleri için H1 hipotezi kabul edilememiştir.

Tablo 2

İki Grup Arasındaki Bağımsız Örneklem T Testi Sonuçları ve Deney Gruplarına İlişkin Betimleyici İstatistikler

	Grup 1 (kontrol)		Grup 2 (deney)					
	Ort.	*Ss*	*Ort.*	*Ss*	*df*	*t*	*p*	*Cohen's d*
Ahlaki İhlal Hikâyesi 1	1.73	0.89	1.11	1.12	90	3.53	0.001	0.74
Ahlaki İhlal Hikâyesi 2	1.82	1.15	1.81	1.16	90	0.06	0.953	-
Ahlaki İhlal Hikâyesi 3	2.26	0.91	2.15	1.13	90	0.60	0.553	-

Tartışma

Mevcut araştırmanın amacı, estetik bir uyaranın bireylerde ahlaki yargı süreçlerini etkileyip etkilemediğini deneysel olarak incelemektir. Elde edilen bulgular, üç ahlaki ihlal senaryosundan yalnızca birinde deney grubu ile kontrol grubu arasında anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Buna göre estetik uyarana maruz kalan katılımcılar ahlaki ihlalleri kontrol grubundakilere göre ahlaki açıdan daha yanlış bulmuşlardır. Bu sonuç, estetik uyarana maruz kalmanın ahlaki ihlal yargılarını doğrudan artırmadığını (yani ahlaki açıdan yanlış bulma derecelerini) ancak bağlam ve içeriğe göre etkili olabileceğine işaret etmektedir.

Özellikle İslam estetik anlayışı, güzel olanı yalnızca biçimsel estetik niteliklerde değil, ahlaki açıdan doğru veya istendik davranışlar ile de eşdeğer bir düzlemde konumlandırmıştır. Bu doğrultuda güzel ahlak kavramının İslam ve ahlak felsefesinin temel bir kavramı olması, estetik duyarlılık ile ahlaki davranış arasındaki bağlantıya işaret ettiği söylenebilir (Taşkent, 2018; Puerta-Vilchez, 2017). Dolayısıyla dinsel bağlamda estetik olarak algılanan sanat veya diğer unsurların Müslüman bireylerin bilişsel ve ahlaki sisteminde özel bir yer tuttuğu ileri sürülebilir. Nitekim mevcut çalışmanın bulguları da dini estetik sanat olan hat sanatına maruz kalmanın bazı durumlarda ahlaki değerleri güçlendirerek, ihlal edildiğinde daha güçlü ihlal yargısına yol açabileceğini göstermektedir. Literatür incelendiğinde de estetiğe olan duyarlılık ve ahlaki yargı arasındaki ilişkiyi sistematik biçimde inceleyen güncel çalışmalar mevcuttur. Örneğin Diessner vd. (2006, 2013), estetik takdirin ahlaki duyarlılık, prososyal motivasyon ve şefkat kapasitesini artırabileceğini göstermiştir. Benzer şekilde Janicke ve Oliver (2017), estetik deneyimlerin özellikle ahlaki yücelme ve şefkat duygusunu tetikleyebildiğini vurgulamaktadır. Bu bulgular, estetik açıdan deneyim yaşamanın yalnızca haz üretmediği; aynı zamanda ahlaki yönelimleri de güçlendirebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda mevcut araştırma, bu bulguları desteklemektedir. Ancak çalışmanın bulguları incelendiğinde yalnızca bir senaryoda anlamlı ilişkiler bulunması daha önce de ifade edildiği gibi ahlaki yargı süreçlerinin içerik ve bağlama olan duyarlılığı ile ilişkilendirilebilir. Nitekim ahlaki psikolojisi alanında gerçekleştirilen çok sayıda çalışmada, bireylerin ahlaki yargılarının bağlama duyarlı olduğunu göstermektedir (Hester & Gray, 2020; Landy & Goodwin, 2015; Schein, 2020). Bu açıdan bireylerin estetik uyaranla sunulan tüm ihlallere değil bazı ahlaki ihlallere karşı daha hassasiyet gösterebileceği beklenebilir. Araştırmada kullanılan hadis içerikleri merhamet, yardım ve toplumsal sorumluluk gibi temalar etrafında şekillenmiş olup, bu değerlerin Müslüman toplumlarda yüksek merkeziyet taşıdığı bilinmektedir. Bu nedenle estetik uyarana verilen tepkinin yalnızca belirli içeriğe sahip ihlallerde ortaya çıkmasının literatürle de kısmen uyumlu olduğu ifade edilebilir.

Sonuç ve Öneriler

Sonuç olarak bu çalışma, estetik deneyimin ahlaki değerlendirmelerde rol oynayabileceğine ilişkin içerik ve bağlamsal faktörlerin güçlü rol oynayabileceğine ilişkin bulgular sunmaktadır. Dinî estetik uyaranların Müslüman bireylerde ahlaki yargıları etkileyebileceğini gösteren bu sonuçlar hem ahlak psikolojisine hem de sanat, kültürel psikoloji ve din psikolojisi alanlarına bilgi sağlamaktadır. Estetik olanın ahlaki olanla birleştiği bu perspektif, İslam düşüncesinin estetik–etik bütünlüğünü bilimsel düzlemde yeniden doğrular niteliktedir ve gelecekte bu alanda yapılacak çalışmalar için önemli bir temel oluşturmaktadır.

Araştırmanın ayrıca bazı sınırlılıkları bulunmaktadır. Öncelikle çalışmanın örneklemi genç ve çoğunlukla kadın üniversite öğrencilerinden oluşmaktadır. Bu durum da çalışma bulgularının genellenebilirliğini düşürmektedir. Gelecek araştırmalarda üniversite örneklemi dışında ve cinsiyet açısından daha dengeli olarak dağılmış örneklem üzerinde çalışma bulgularının tekrarlanması önerilmektedir. Çalışmanın bir diğer sınırlılığı ise estetik uyaran yalnızca hat sanatıyla sınırlı olmasıdır. Farklı çalışmalarda farklı estetik uyaranların kullanılması estetik deneyimin gelecekteki etkilerinin daha net anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Çalışmanın bir diğer sınırlılığı estetik deneyime katılımcıların kısa süreli maruz kalmalarıdır. Dolayısıyla mevcut çalışma bağlamında estetik deneyimin uzun vadeli etkileri hakkında çıkarım yapmak mümkün değildir. Bu nedenle gelecek çalışmaların uzun vadeli deneyimlere de odaklanması önerilir. Son olara gelecek çalışmaların, estetik tecrübenin ahlaki davranış üzerindeki etkisini yalnızca ahlaki yargı düzeyinde değil, bağış, yardım etme, uyma gibi davranışsal çıktılarla da değerlendirmeleri önerilir.

Kaynakça

Armstrong, T., & Detweiler-Bedell, B. (2008). Beauty as an emotion: The exhilarating prospect of mastering a challenging world. *Review of General Psychology*, *12*(4), 305-329. https://doi.org/10.1037/a0012558

Bos, J.-B., D., (2021). *Critical reflections on poetry and painting* (J. O. Young & M. Cameron, Ed.). Brill.

Brown, S., & Dissanayake, E. (2009). The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics. In M. Skov & O. Vartanian (Eds.), *Neuroaesthetics* (pp. 43–57). Baywood.

Burke, E. (2014). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful: With an introductory discourse concerning taste; and several other additions*. Cambridge University. https://doi.org/10.1017/CBO9781107360495

Cheng, Q., Han, Z., Liu, S., Kong, Y., Weng, X., & Mo, L. (2022). Neural responses to facial attractiveness in the judgments of moral goodness and moral beauty. *Brain Structure and Function*, *227*(3), 843-863. https://doi.org/10.1007/s00429-021-02422-5

Chittick, W., C., (2011, Ocak 2). *The islamic notion of beauty*. HuffPost. https://www.huffpost.com/entry/the-islamic-notion-of-bea_b_802503

Comfort, W., E., & Freitas, A., L. (2022). The neuroscience of beauty. In P. S. Boggio, T. S. H. Wingenbach, M. L. da Silveira Coêlho, W. E. Comfort, L. Murrins Marques, & M. V. C. Alves (Eds.), *Social and affective neuroscience of everyday human interaction: From theory to methodology* (pp. 53-61). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-08651-9_4

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Balch.

Diessner, R., Iyer, R., Smith, M., M., & Haidt, J. (2013). Who engages with moral beauty? *Journal of Moral Education*, *42*(2), 139-163. https://doi.org/10.1080/03057240.2013.785941

Diessner, R., Pohling, R., Stacy, S., & Güsewell, A. (2018). Trait appreciation of beauty: A story of love, transcendence, and inquiry. *Review of General Psychology*, *22*(4), 377-397. https://doi.org/10.1037/gpr0000166

Diessner, R., Rust, T., Solom, R., C., Frost, N., & Parsons, L. (2006). Beauty and hope: A moral beauty intervention. *Journal of Moral Education*, *35*(3), 301-317. https://doi.org/10.1080/03057240600874430

Diessner, R., Solom, R., D., Frost, N., K., Parsons, L., & Davidson, J. (2008). Engagement with beauty: Appreciating natural, artistic, and moral beauty. *The Journal of Psychology*, *142*(3), 303-332. https://doi.org/10.3200/JRLP.142.3.303-332

Eaton, M., M. (1988). *Basic issues in aesthetics*. Wadsworth.

Eaton, M., M. (1992). Integrating the aesthetic and the moral. *Philosophical Studies*, *67*(3), 219-240. https://doi.org/10.1007/BF00354537

Else, J., E., Ellis, J., & Orme, E. (2015). Art expertise modulates the emotional response to modern art, especially abstract: An ERP investigation. *Frontiers in Human Neuroscience*, *9*. https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00525

Freeman, D., Aquino, K., & McFerran, B. (2009). Overcoming beneficiary race as an impediment to charitable donations: Social dominance orientation, the experience of moral elevation, and donation behavior. *Personality and Social Psychology Bulletin*, *35*(1), 72-84. https://doi.org/10.1177/0146167208325415

Ghasemi, A., & Zahediasl, S. (2012). Normality tests for statistical analysis: A guide for non-statisticians. *International Journal of Endocrinology and Metabolism*, *10*(2), 486-489. https://doi.org/10.5812/ijem.3505

Han, B., C. (2017). *Saving beauty*. Polity.

Hester, N., & Gray, K. (2020). The moral psychology of raceless, genderless strangers. *Perspectives on Psychological Science*, *15*(2), 216-230. https://doi.org/10.1177/1745691619885840

Hünler, H. (2011). *Estetik'in kısa tarihi*. Doğu Batı.

Ishai, A. (2007). Sex, beauty and the orbitofrontal cortex. *International Journal of Psychophysiology*, *63*(2), 181-185. https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2006.03.010

Ishizu, T., & Zeki, S. (2011). Toward a brain-based theory of beauty. *PLoS ONE*, *6*(7), e21852. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0021852

Janicke, S., H. & Oliver, M., B. (2017). The relationship between elevation, connectedness, and compassionate love in meaningful films. *Psychology of Popular Media Culture*, *6*(3), 274-289. https://doi.org/10.1037/ppm0000105

Jimenez, M. (2023). *Estetik nedir?* (A. Karaçoban, Çev.). Ketebe.

Kolmek, F. (2025, Mart 12). *Beauty and islam: An investigation on the ethical dimension and horizons of islamic aesthetics* [Sözlü bildiri]. 11th Internatıonal Congress On Contemporary Scıentıfıc Research March 12-15, 2025 / Ho Chi Minh, Vietnam.

Koopman, E., M. (E.). (2015). How texts about suffering trigger reflection: Genre, personal factors, and affective responses. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, *9*(4), 430-441. https://doi.org/10.1037/aca0000006

Köklü, N., Büyüköztürk, Ş., & Çokluk, Ö. (2020). *Sosyal bilimler için istatistik* (24. basım). Pegem Akademi.

Landis, S., K., Sherman, M., F., Piedmont, R., L., Kirkhart, M., W., Rapp, E., M., & Bike, D., H. (2009). The relation between elevation and self-reported prosocial behavior: Incremental validity over the Five-Factor Model of Personality. *The Journal of Positive Psychology*, *4*(1), 71-84. https://doi.org/10.1080/17439760802399208

Landy, J., F., & Goodwin, G., P. (2015). Does incidental disgust amplify moral judgment? A meta-analytic review of experimental evidence. *Perspectives on Psychological Science*, *10*(4), 518-536. https://doi.org/10.1177/1745691615583128

Leaman, O. (2004). *Islamic aesthetics: An introduction*. University of Notre Dame.

Leder, H., Gerger, G., Brieber, D., & Schwarz, N. (2014). What makes an art expert? Emotion and evaluation in art appreciation. *Cognition and Emotion*, *28*(6), 1137-1147. https://doi.org/10.1080/02699931.2013.870132

Luo, Q., Yu, M., Li, Y., & Mo, L. (2019). The neural correlates of integrated aesthetics between moral and facial beauty. *Scientific Reports*, *9*(1), 1980. https://doi.org/10.1038/s41598-019-38553-3

McCrae, R., R., & Sutin, A., R. (2009). Openness to experience. *Handbook of individual differences in social behavior.*, 257-273.

McWhinnie, H., J. (1968). A review of research on aesthetic measure. *Acta Psychologica, Amsterdam*, *28*(4), 363-375. https://doi.org/10.1016/0001-6918(68)90025-5

Moore, R. (1995). The aesthetic and the moral. *The Journal of Aesthetic Education*, *29*(2), 18. https://doi.org/10.2307/3333451

Pallant, J. (2013). *SPSS Survival Manual: A step by step guide to data analysis using IBM SPSS* (5. Ed., s. 378). McGraw-Hill Education.

Pihko, E., Virtanen, A., Saarinen, V.-M., Pannasch, S., Hirvenkari, L., Tossavainen, T., Haapala, A. & Hari, R. (2011). Experiencing art: The influence of expertise and painting abstraction level. *Frontiers in Human Neuroscience*, *5*(94). https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00094

Puerta-Vilchez, J., M. (2017). *Aesthetics in arabic thought from pre-islamic arabia through al-andalus* (C. López-Morillas, Tran.). Brill. https://brill.com/display/title/31721

Ravid, R. (1994). *Practical statistics for educators*. University Press of America Inc.

Reber, R., Schwarz, N., & Winkielman, P. (2004). Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience? *Personality and Social Psychology Review*, *8*(4), 364-382. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0804_3

Reber, R., Winkielman, P., & Schwarz, N. (1998). Effects of perceptual fluency on affective judgments. *Psychological Science*, *9*(1), 45-48. https://doi.org/10.1111/1467-9280.00008

Santayana, G. (1896). *The sense of beauty*. Charles Scribner's Sons/Macmillan. https://doi.org/10.1037/10861-000

Schein, C. (2020). The importance of context in moral judgments. *Perspectives on Psychological Science*, *15*(2), 207-215. https://doi.org/10.1177/1745691620904083

Seifalipour, M., Ramin, F., & Radmanesh, F. (2020). An analysis of beauty from islamic perspective. *International Journal of Arts, Humanities & Social Science*, *1*(05), 57-62.

Smith, J., D., & Melara, R., J. (1990). Aesthetic preference and syntactic prototypicality in music: Tis the gift to be simple. *Cognition*, *34*(3), 279-298. https://doi.org/10.1016/0010-0277(90)90007-7

Tabachnick, B., G., & Fidell, L., S. (2019). *Using multivariate statistics* (7. Ed.). Pearson.

Taşkent, A. (2018). *Güzelin peşinde farabi, ibn sina ve ibn rüşd'de estetik*. Klasik.

Vukadinovic, M., & Markovic, S. (2012). Aesthetic experience of dance performances. *Psihologija*, *45*(1), 23-41. https://doi.org/10.2298/PSI1201023V

Whittlesea, B., W., A. (1993). Illusions of familiarity. *Journal of experimental psychology: learning, memory, and cognition*, *19*(6), 1235-1253. https://doi.org/10.1037/0278-7393.19.6.1235

Winkielman, P., & Cacioppo, J., T. (2001). Mind at ease puts a smile on the face: Psychophysiological evidence that processing facilitation elicits positive affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, *81*(6), 989-1000. https://doi.org/10.1037/0022-3514.81.6.989

Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K., R. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, *8*(4), 494-521. https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

TYPOLOGY OF QURANIC INSCRIPTIONS IN IRANIAN ARCHITECTURE

Mahdi Makinejad[1]

Abstract

The Quran is God's book revealed to the Prophet of Islam. Through the efforts of artists, scribes, and craftsmen, this most important book of Muslims was manifested in various forms and types in works of art and life. These manifestations not only convey the heavenly message, but also express passion, love, and beauty. Quranic verses were inscribed on paper, pottery, metal vessels, fabrics, and more to bring blessings and knowledge to life.

One of the most prominent manifestations of the Quran in Iran is the practice of inscribing it on buildings. This tradition dates back to before the Islamic era. The Bisotun Inscription, located in the mountains of Kermanshah, is the world's most important and detailed stone inscription. It is written in cuneiform script in three languages: ancient Persian, Elamite, and Babylonian, it is a clear example of this tradition. During the Islamic era, inscriptions with religious and Quranic themes became important and enduring tradition in Iranian architecture. No inscriptions have survived from the first four centuries of the Islamic era. However, starting from the Seljuq period, various inscriptions appeared in Islamic buildings in Iran. These inscriptions were written in different scripts, such as naskh, thuluth, muhaqiq, and nastaʿlīq, banna'i (rectangular) and mu'aqeli (angular). They were made of various materials including plaster, brick, stone, wood, and tiles. The use of these materials created different artistic possibilities for inscriptions. This has led to creativity, attractiveness, and beauty in Iranian religious buildings.

This research introduces the various types of inscriptions found in Iranian architecture from the 4th AH/ AD 10th to the 13th AH/ AD 19th centuries (the Qajar period). Broadly speaking, it demonstrates that inscriptions in Iran have been intertwined with religious architecture and have undergone significant changes over time. According to the remaining works, it seems that the variety of scripts, as well as the variety of materials, in Iranian inscriptions was greater than in other regions of the Islamic world.

Keywords: Inscription, Calligraphy, Persian Islamic Architecture, Tile, Stucco, Stone

[1] The Iranian Academy of Art, Tehran, Iran, Makinejadm@gmail.com

Introduction

An inscription is a written text created with various types of scripts and materials on buildings, stones, tablets, objects, and other surfaces. The most important aspects of inscriptions are their historical identity and documentary value. Such inscriptions last longer than paper. Additionally, inscriptions are important from the perspectives of calligraphy, linguistics, technology, and aesthetics.

In Iran, the tradition of inscribing on walls, objects, or stones dates back to a long time ago. Prominent examples include the ancient cuneiform inscriptions in three languages - Old Persian, Elamite, and Babylonian - at Bisotun in Kermanshah and the historical stone inscriptions in cuneiform script at Chogha-Zanbil in Susa, dating back to the second millennium BCE. These inscriptions are located on the heights of the mountain. With the advent of Islam, calligraphy and writing became more important, and inscriptions became popular in architecture, gradually becoming a lasting tradition.

Quranic inscriptions from the Islamic era are often found in religious buildings, such as mosques and imamzadehs, as well as public buildings like schools and private buildings like the tombs of notable individuals. Few inscriptions have survived from the early centuries of the Islamic era in Iran. According to Blair, many of the remaining inscriptions from the early Islamic era in Iran are fragmentary and distorted and therefore difficult to read. However, interesting inscriptions have survived from around the 4th century AH onwards (Blair, 2015, p. 14). From the 4th to the 13th century AH, inscriptions were an integral part of Iranian architecture, adorning most religious buildings. These inscriptions are so diverse and abundant that historical periods can be distinguished by them.

Inscriptions can be examined from various angles, such as historical, technological, calligraphic, linguistic, aesthetic, content-related, or location-related. This article evaluates inscriptions first used in religious buildings located in present-day Iran from the 4th to 13th centuries AH. Note that this research does not include monumental inscriptions describing the history and founders or endowers. The evaluation of Iranian architectural inscriptions is based solely on the type of script and materials used. Different scripts have emerged based on historical necessities and capacities. Using them in architecture requires creativity and connections between space, time, place, situation, and the artists' ability. Classification based on materials is also important because the physical and metaphysical properties of each material directly affect the inscriptions' character, beauty, durability, and attractiveness. Considering the remaining works, it seems that inscription tradition has a very wide scope in Iran, with a greater variety of decorative scripts and types of building materials than in other Islamic regions.

The Significance and Necessity of Inscriptions

The historical significance of inscriptions is clear to everyone. Historians evaluate every inscription as a solid document. These inscriptions contain useful and diverse information, such as content, type of script, and the status of scribes, founders, agents, and craftsmen.

During the Islamic era, inscriptions became more important in various material and spiritual aspects. The Quran, the most important book for Muslims, was receiving special attention and according to Islamic instructions, the light of knowledge is reflected through Quranic verses and concepts. Thus, Muslim scribes displayed verses, prophetic hadiths, and the names of Allah in architectural spaces in the form of inscriptions. The abundance of Quranic inscriptions on mosques' and other buildings' walls reminds us that Islamic life is intertwined

with Quranic quotations. Remembrance and recitation of the Quran, as well as supplications and admonitions taken from it, support this life (Burckhardt, 2004, p. 233).

Islam's special attention to calligraphy, as expressed in the verse "Nūn and the pen and what they write" (Holy Quran, *Al-Qalam* surah, verse 1), created a sacred space for calligraphy and inscriptions. "Whoever writes beautifully in the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful, will enter Paradise" (Majlesi, 2009, p. 35). Such hadiths have greatly influenced the beauty of calligraphy and have given it a virtue and a transcendental aspect. From a mystical perspective, "there is no word that does not invoke God in language". Therefore, calligraphy and inscriptions have become a religious and moral value that must be present in all aspects of Muslim life. Even from a non-Muslim perspective, inscriptions are important and interesting. Professor Pope, a renowned Iranologist, believe that inscriptions, which create excitement through their complex scripts, should be examined in their own right. They are worthy of the greatest admiration as pure design, but Muslims also consider them to have esoteric properties (Pope, 2007, p. 159). These virtues are one of the most important reasons for the development of calligraphy and inscriptions in the Islamic world, especially in Iran.

Types of inscriptions.

As previously mentioned, inscriptions can be classified by type, date of creation, script type, or dynasty and ruler. In general, three types of inscriptions are seen in buildings: 1. commemorative, 2. memorial, and 3. artistic (Table 1). Commemorative inscriptions generally contain information about the ruler, benefactor, founder, architect, designer, and the date of construction or completion of the building. They may also include the names of others who contributed to the construction of the building. These inscriptions are small in size (about one or two meters) and are often carved into stone. These inscriptions are located on the interior walls of buildings in a way that makes them readable by the audience.

Table 1

Types of Inscriptions in Persian Architecture

Commemorative inscriptions	Memorial inscriptions	Artistic inscriptions
		

Memorial inscriptions are additional writings that are often added to the lower, more accessible surfaces of buildings in later periods. These inscriptions are written by people or rulers to commemorate and draw attention to the buildings. Memorials are one of the oldest types of inscriptions known in the Islamic world (Blair, 2015, p. 15). These inscriptions are usually small and personal in nature, and they are sometimes considered damaging to architectural spaces.

The term "artistic type" refers to a wide range of inscriptions executed in various ways with different scripts and materials. These inscriptions are classified as artistic types due to their artistic processing, aesthetic qualities, and adherence to calligraphic and visual rules. Their size

and dimensions depend on the architectural spaces, but they are generally large and in harmony with the scale of the buildings.

Typology of Quranic Inscriptions Based on Materials

Due to the diversity of climates in Iran, various materials are used in inscriptions. Historical examples of almost all types of materials are evident, including stone, plaster, brick, tile, metal, and wood. There are several important aspects to consider when using these materials. First, strength; second, ability to finish and execute; third, external and internal properties; fourth, availability. Inscriptions must be made with materials that can withstand heat, cold, and weather events. Controlling the type of inscription and its hardness or softness is necessary for the execution, decoration, and artistic processing of inscriptions. For instance, a stone suitable for carving must be resistant enough to withstand metal strokes. Another important aspect of materials is the psychological effects they can have on the audience of works of art based on their properties, such as color, texture, hardness, and softness (Makinejad, 2010, p. 165).

In the physical world, every material has its own inherent capabilities and limitations. For example, the physical properties of stone differ from those of clay and brick. One is rough and brittle; the other is soft and malleable. One has high resistance; but the other has low. One is light-colored; the other is dark-colored. These properties also affect construction methods. For instance, the voluminous and lattice designs implemented in Ilkhanid stuccowork could not be made with any other material and could not be executed with such delicacy and precision. Therefore, if these properties are well understood and applied correctly, they can influence the creation of a work of art.

Local and available materials are always a priority. This is because each climate has its own mineral capacities. For instance, wood is more prevalent in coastal areas, while stone is more prevalent in mountainous regions. In the desert and central regions of Iran, which have dry climates, bricks, tiles, and plaster are used more frequently. Historically, the primary construction and decorative materials used in buildings depended on the available mines and materials in the same or nearby areas.

Brick inscriptions.

Brick is the main material in Iranian architecture and has been used to build structures that have lasted for millennia. The brick is the smallest architectural unit that can be used for largest works. The standard dimensions of a brick are 5×10×20 centimeters. Several smaller units are made from this one, the most widely used of which is a 5-centimeter-square. By combining and duplicating this unit, rectangular and angular scripts can be executed on large surfaces. In this method, bricks are arranged side by side, forming inscriptions based on a specific order. The peak of using rectangular and angular bricks is during the Timurid period. Bricks have been used for inscriptions in several ways: 1. plain brick, 2. carved brick, and 3. combination of bricks with other materials, including stone or tile.

Inscriptions from the early centuries of Islam were often made with simple bricks (Figure 1). From the Seljuq period onward, carved inscriptions became common, and from the Ilkhanate period onward, buildings began to combine bricks and tiles. These inscriptions are characterized by the warm color of the bricks, their harmonious and eye-catching texture, and their angularity. Executing curves and circular movements is very difficult.

Figure 1

Brick inscription, Saveh Mosque minaret, Seljuq period, Iran



Stone inscriptions.

Stone is a native material in Iranian architecture. It is relatively hard and brittle. There are different types of stone with varying degrees of hardness and softness, as well as different colors, so stone has special capabilities. Compared to other decorative materials, such as tiles, bricks, or plaster, stone has been used less in Iranian architecture than in neighboring countries, such as Turkey and India. The execution of stone inscriptions is time-consuming, expensive, and more difficult than with other materials. With stone, it is impossible to add anything; only things can be subtracted from the stone's body, which requires a lot of practice and precision.

Stone inscriptions can be executed in several ways: 1. relief, 2. stone mosaic, and 3. indentation. Memorial inscriptions are made using the indentation method. First, the places of the letters and words are hollowed out. Then, the desired surface is filled with another material, such as tiles. In the relief method, the negative space and background are carved, and the letters are rendered in relief (Figure 2). This method is the most common decorative technique in Iran and is usually used for inscriptions, pedestals, columns, and the exterior of tombstones and troughs.

Figure 2

A piece of stone inscription, Stone Museum, Shiraz, Iran



Tile inscriptions.

Tile is the most widely used decorative material in Persian religious architecture. Monochrome tiles have been used in Persian architecture since the Seljuq period, but they gradually took their place as the main decorative material during the Ilkhanid period (7th - 8th centuries AH). Tile use peaked during the Timurid and Safavid periods. The most important reasons for using this material are its colorability and the variety of colors, as well as the different execution methods that can be implemented at various levels and in different architectural spaces, from domes and porches to walls and anywhere else (Figure 3). The most important tiling methods are mosaic, polychrome, monochrome, glaze-removed, luster-glazed, and embossed pattern (Table 2). Each method has unique capabilities that contribute to the flow of inscriptions. The most impressive method is the luster-glazed technique. Though it has been used since the Seljuq period, it peaked during the Ilkhanid era in the 7th century AH. During this period, the Abu-Taher family in Kashan created exquisite luster-glazed prayer niches. In this method, a layer of gold is applied to the polished glaze surface, giving it a luminous sheen.

Figure 3

Polychrome Tile Inscription, Chahār-bāq School, Isfahan, Iran, Safavid Period, by Abd-or-Rahim



Table 2

Types of Tiles in Persian Inscriptions

Monochrome tile	Incised tile
	
Luster-glazed tile	**Mosaic faience**
	

Polychrome tile	Glaze-removed tile
	

Stucco inscriptions.

Stucco is one of the three main materials used in Persian architecture. It is made by baking and grinding gypsum. Its use dates back to the 5th millennium BCE. Stucco panels obtained from architectural remains in Iran show that this art began developing during the Parthian period and became popular during the Sassanid period (Pournaderi, 2015, p. 424). The most important characteristics of stucco are its adhesive power, flexibility, affordability, and availability. These characteristics have led to its use as both mortar and decorative material due to its malleability, colorability, and ability to be combined with other materials. Among stucco's other properties are its malleable and engravable features (Navaei & Haji-Ghasemi, 2011, p. 161).

Stucco inscriptions in Iran date back to the early centuries of the Islamic era (the 3rd century AH) and continue to this day. The Ilkhanid period in the 7th century saw the peak of stucco inscriptions (Figure 4). About 45 stucco prayer niches from this period have survived, each considered a masterpiece of Islamic art. Because of these exquisite works, Pope believes that the style and techniques of stucco in the hands of the Iranians reach a degree of elegance and diversity that no other nation can match, and it was only the Iranians who elevated stucco to the level of a fine art (Pournaderi, 2015, p. 424).

There are many different stuccowork techniques. In general, the following types of inscriptions are seen in Iran:

1. Low-relief stucco inscriptions
2. Large inscriptions with high relief
3. Painted inscriptions on a stucco background
4. Inscriptions combined with other building materials, such as mirrors, tiles, and stones.

The method of execution depends on the stucco worker's capabilities and skills. These methods are more common in Iranian inscriptions. Examples include carving, painting on plaster, relief, multi-layer, honeycomb, latticework, and ājdeh-kāri. Each method has its own charm. These techniques allow one to experience a variety of textures, volumes, and patterns in inscriptions. The diverse uses of stucco have fostered creativity in stuccowork and inscriptions. Perhaps stucco can be considered the origin and mother of all fine industries and arts related to the arrangement of spaces (Navaei & Haji-Ghasemi, 2011, p. 161).

Figure 4

Stucco Inscription in Thuluth Script, Ya-Sin Surah (Quran), Kermāni Mosque, Shaykh Jām Complex, Iran, Ilkhanid Period



Metal inscriptions.

Unlike other natural materials, metals are not easily accessible. Extracting and processing metals requires technical knowledge and familiarity with various mines. Although the history of using metal dates back to ancient times, its use in architecture has been limited because specific mines were not available everywhere, and metal was not easily malleable. Additionally, melting methods were expensive and labor-intensive, so metals contributed little to Iranian architecture. Metalworking technologies are generally divided into two categories: construction (primary), and decoration (secondary) technologies. Basic skills for shaping metal objects include casting and hammering. Decorative techniques include engraving, embossing, latticework, and gold- and silver-plating. (Sahragard, 2017, p. 26). These methods typically employ metals such as copper, iron, gold, silver, bronze alloys, steel, brass, and other alloys. The use of various metals and alloys is mostly related to inscriptions on doors and shrines and on the bases of domes in holy places of Shiite Imams (Figure 5).

Figure 5

Upper Part of the Metal Door, Chahār-bāq School, Isfahan, Iran, Safavid Period (11th AH/AD 17th century), Inscribed by Mohammad Saleh Isfahani, with Abd-ol-Latif Tabrizi



Mirror inscription.

Mirrors have long been a main part of Persian architecture, particularly in palaces and holly places, where they are used alongside all kinds of decorations. This fine material is defined and enhanced when used alongside other materials, such as stucco. Although mirrors have only been popular since the Safavid era, their ability to reflect light and create brilliance has given them a special appeal. It has the ability to take physicality and heaviness away from a space. In fact, mirror work softens and renders volumes nonexistent, taking away their heaviness and turbidity (Navaei & Haji-Ghasemi, 2011, p. 168).

In the West, larger, full-length mirrors are more common, but in Iran, mirror work requires cutting the mirrors into pieces. Master craftsmen cut mirrors into pieces to create inscriptions and other decorations. Mirror inscriptions are made by combining colored mirrors or a mixture of stucco and mirrors. These types of inscriptions are rarely found (Figure 6).

Figure 6

Mirror Inscription, Nasta'liq Script, Shiraz, Iran, Abdollāhi Historic House, Qajar Period



Wooden inscriptions.

Wood is a flexible material that can withstand tensile forces. This is why it has been used for both structure and decoration. Additionally, wood is light and formable, making it easy to create inscriptions. It is commonly used to build pulpits, doors, windows, and inscriptions on tombs and shrines. Wood's popularity stems from its inherent properties, suitable and natural color, diverse texture, and formability. In some desert regions of Iran, wood was used only to a limited extent because it was not easily accessible. Decorations can be made using wood carving, latticework, mosaic, embossing, and hollowing methods. Most wooden inscriptions are made using the embossing method (Figure 7).

Figure 7

Upper Part of Wooden Inscription, Portal of Shaykh Ahmad Jāmi, Torbat-e Jam, Iran, Timurid Period



Typology of Quranic Inscriptions Based on the Type of Scripts

Before Islam arrived in Iran, the Pahlavi and Avestan scripts were common. During the Islamic era, the Kufic script was first used. From the 3rd century onwards, various scripts emerged, including: thuluth, naskh, towqi', raqā', muhaqiq, rayhān, ta'liq, diwānī, roq'e, nasta'liq and shakasteh nasta'liq, as well as some artistic scripts, became popular. Before Ibn Muqla established the six types, each region wrote the Kufic script according to its own preference because there was no calligraphy system. According to one account, by the end of the 5th century, 42 types of Kufic script were used for writing and decoration, and most of these types were popular in Khorasan (Qomi, 1987, p. 11). With the rules established by Ibn Muqla and Ibn Bowāb, various items were measured based on points, and the writing of the Quran and inscriptions became organized and systematic. This measurement system was generalized to all scripts, leading to the standardization of different scripts.

The Kufic, naskh, thuluth, muhaqiq, and nasta'liq scripts have been the most widely used in Iranian inscriptions. From the Seljuq to the late Ilkhanid period and from the Timurid to the contemporary period, Kufic script was the most important script for inscriptions. Thuluth script was the most widely used and stable script for inscriptions in Iranian architecture.

One advantage of the Kufic script is its geometric, angular structure, which lends itself well to architecture. In architecture, there are various types of spaces, both large and small, as well as smooth and uneven surfaces. The rectangular and angular Kufic scripts can easily cover these spaces.

Changes and developments in inscriptions have progressed in line with trends in Quranic transcription and manuscripts. However, inscriptions in architecture have special

capacities, such as color, texture, dimension, size, and variety of techniques and execution methods, that make them more attractive and distinctive. Many historic inscriptions can be considered unique works of art from a beauty perspective.

Kufic script.

Kufic script has different types, ranging from simple to complex. The most important types of Kufic script used in Iranian architecture are simple Kufic, knotted Kufic, *ma'qeli* (angular) Kufic, *bannā'i* (rectangular) Kufic, floriated Kufic, and interlaced Kufic (Table 3). Each of these types of Kufic can be combined with other scripts to form new types. A special feature of Kufic is its fluidity. Letters and words can move easily in the vertical and horizontal axes, regardless of classical calligraphic rules. For instance, rectangular and angular Kufic scripts have no size restrictions, so the largest walls and tablets can easily be filled with this script. Compared to other scripts, Kufic has unique capabilities and coordinates well with the language of architecture. It features strength, solidity, and the ability to combine and integrate with other elements, such as knots or plant motifs. It also offers freedom in dimensions and sizes, which can be expanded in any architectural space. This script's geometric shape makes it compatible with a variety of materials.

Kufic script which flourished during the Ilkhanid period, reaching its peak in the same era. The inscriptions from this period are diverse, strong, and outstanding in terms of composition, texture, and the innovation of words and letters. Kufic script's visual capacities served well in decorating prayer niches and other architectural spaces and provided a foundation for the growth and development of inscriptions in subsequent periods.

Table 3

Type of Kufic Inscriptions in Persian Architecture

Script	Kufic types (samples)	Features
Simple Kufic		Simple geometric structure with horizontal and vertical movements, without ornament
Knotted Kufic		Regular and interconnected geometric structure
Angular Kufic		Regular but free geometric structure
Rectangular Kufic		Free geometric structure suitable for large architectural surfaces
Floriated Kufic		Regular and continuous structure. Plant motifs are embedded at the ends of the letters

Interlaced Kufic		Regular and interconnected geometric structure, creating a nested network

Naskh script.

This script is specific to transcribing the Quran and has been used less for inscriptions. According to Martin Lings, the Kufic script was not impressive in terms of legibility or clarity. Considering that clarity is one of the aspects of revelation, artists sought to reflect this aspect in the script. Thus, the Naskh script replaced the Kufic script for its greater clarity. Unlike the thuluth script, words, short letters, and curved letters cannot create long stretches in this script. The naskh script is more commonly found on stone tablets, doors, and inscriptions on shrines (Figure 8).

Figure 8

Stone Inscription, Golpaygan Mosque, Naskh Script, Seljuq Period, Photo by F. Nazari



Muhaqiq script.

Similar to the thuluth script, this one is well-suited for inscriptions. Numerous inscriptions from the Timurid period were written in this style, including those from the Goharshad Mosque and the Ghiasieh Khargerd School in Khorasan. This script's prominent features are elongated letters, solidity, legibility, and diverse combinations of letters and words. The most notable artist who worked in this style was Bayosnqor Mirza (Figure 9).

Figure 9

Muhaqiq Inscription, Portal of the Ghiasieh School, Khargerd, Iran, Timurid Period



Thuluth script.

Thuluth script is the most important and widespread type for inscriptions in Iran. Its geometric and visual structure has great potential. With its elongated *alef*s and combination of rounded letters, artists can create a variety of compositions. There are different types of thuluth, including simple, complex and intricate, combined, and thuluth with a belt of elongated letters.

Figure 10

Thuluth Inscriptions, Shaykh Lotfollah Mosque, Isfahan, Iran, Safavid Period



Nasta'liq script.

Mir-Ali Tabrizi established this script during the Timurid period, and it was used for limited inscriptions during the Safavid period. Nasta'liq script is elegant and precise. The circular movements of letters such as ن and ی outweigh the vertical movements of the alphabet, making it more suitable for writing small pieces. However, during the Qajar period (13th century AH), this script was primarily used for inscriptions. One reason for this was that artists were far from thuluth main sourced based in Turkey. Due to the Iran-Ottoman wars, it was difficult for artists to travel, hence thuluth weakened in Iran. Nevertheless, nasta'liq inscriptions increased significantly.

Figure 11

Nasta'liq Inscription, Sepahsalar Mosque, Tehran, Qajar Period[7]



Conclusion

This research takes a broad perspective on Quranic inscriptions in Iranian architecture, employing two approaches: calligraphy and materials. The study spans nine centuries, from the 4th to the 13th AH/AD 10th to 19th century. Geographically, it covers the entire territory of present-day Iran. Quranic inscriptions are important for several reasons, not least because they have played a significant role in fostering a spiritual atmosphere and a Quranic landscape within society. Islam places great importance on reading and writing. Consequently, Quranic verses were inscribed on the doors and walls of mosques and other religious sites, gradually becoming an integral part of Islamic architecture.

Although the historical and geographical scope of this research is extensive, the macro view provides a comprehensive perspective, allowing us to identify and classify changes and developments in Quranic inscriptions in Iran. As with imagining and describing a garden, a broad overview is preferable to a detailed one. Thus, this study examines the generalities of the process. Analyzing every small and large element of the inscriptions would require several articles and books to be written.

From a materials science perspective, Iranian inscriptions reveal the use of a variety of materials. These include stone, brick, plaster, tiles, metals, wood, mirrors and composite materials, such as brick and plaster, tiles and stone, and other combinations. This diversity is due to the variety of climates, ranging from hot and dry to cold and humid. Iran has an abundance of stone mines of various types, as well as copper mines for turquoise glaze, gold mines, silver mines, various types of clay and colored soils, gypsum mines, and other mineral deposits. The different physical and chemical properties of these materials have been effective in the inscription-writing

process. These properties include hardness, softness, colorability, brilliance, texture, color and the sensation that each material conveys to the audience. These internal and external properties contribute to the inscriptions' attractiveness and beauty. The availability of local materials and climate are also important factors in the inscriptions' sustainability and development. Because compatibility and alignment with nature make inscriptions more durable and consistent.

A master craftsman must have technical knowledge and be familiar with the materials and methods used to process them, as well as the techniques used to construct inscriptions. One of the most basic requirements for inscribing is choosing the right materials. For instance, stone suitable for carving must be hard-wearing and able to withstand a hammer. The physical properties of stone and brick differ: one is rough and brittle, while the other is soft and malleable. One is high and the other is low. One is light in color, while the other is dark. These characteristics also affect construction methods. The voluminous and latticed motifs of the Ilkhanid period's plaster inscriptions, for instance, could not have been created with any material except plaster. The flexibility and malleability of plaster allowed for the implementation of very fine and intricate textures and patterns, enabling such delicacy and precision to be achieved. The remaining inscriptions demonstrate that artists and craftsmen carefully selected their materials. They employed various methods and techniques in an attempt to imbue matter with a spiritual aspect and transform it into meaning.

From a calligraphic perspective, inscriptions are considered one of the most important sources of Islamic art, as they are more durable than paper. They can also be used to identify various items. Local and regional styles can be recognized in them. As inscriptions are the only architectural elements that carry meaning directly, great sensitivity has been exercised in selecting subjects, dimensions and sizes, and in establishing their relationship with spaces and places. Additionally, important historical, literary, artistic, political and social information is encoded in inscriptions. For this reason, inscriptions are considered a reliable and important source of information, as well as a common element of Islamic architecture.

Before Islam arrived in Iran, Pahlavi and Avestan scripts were common. During the Islamic era, Kufic script first appeared, followed by various other scripts, including: thuluth, naskh, towqi', raqā', muhaqiq, rayhān, ta'liq, diwānī, roq'e, nasta'liq and shakasteh nasta'liq. Some artistic scripts also became popular. Until the 5th AH/AD 11th century, there was no standardized calligraphy; each region wrote the Quran according to its own preference. It is said that forty-two types of Kufic script, both for writing and decoration, were prevalent in Khorasan until Ibn Muqla established six types and standardized the script on the basis of "point" during the time of the Abbasid caliphs.

During the nine-century period of Iranian religious architecture, various types of calligraphy can be seen, including Kufic, naskh, thuluth, muhaqiq and nasta'liq, as well as a variety of artistic and decorative styles. The Kufic subcategory includes simple, angular, rectangular, floral, geometric, arboriated, circular, foliated and floriated. These styles are less common in other Islamic regions. Each of these styles has different branches, showcasing an extraordinary capacity in the field of inscriptions.

Kufic elements were prevalent in Iranian architecture for nearly four centuries. Kufic inscriptions peaked during the Ilkhanid period. Forty-two intact stucco niches from this period have survived, and each is considered a masterpiece of Islamic art. Starting in the 7th century AD, the thuluth script replaced the Kufic one. However, Kufic decorative elements, such as the angular and rectangular scripts, continue to be used to this day. Inscriptions in the muhaqiq and naskh

scripts are limited. During the Safavid period (10th and 11th AH/AD16th and 17th centuries), the nasta'liq script entered Iranian inscriptions and became widespread in the 13th AH/AD 19th century.

Changes and developments in inscriptions have progressed in tandem with trends in Quranic writing and manuscripts. However, visual elements such as color, texture, volume, and rhythm have also emerged in inscriptions. Thus, inscriptions reflect not only changes in calligraphy but also the artistic, religious, and social atmosphere; common traditions; aesthetic tastes; and governmental attitudes of each historical period.

References

Blair, S. (2015). *The monumental inscriptions from early Islamic Iran and Transoxiana* (M. Gachin Arefi, Trans.). Matn Publisher (Academy of Art).

Burckhardt, T. (2004). *Fundamentals of spiritual art* (A. Tajdini, Trans.). Religious Studies of Art Office.

Lings, M. (2008). *The Quranic art of calligraphy and illumination* (M. Qayoumi, Trans.). Garous.

Majlesi, M. B. (2009). *Bahār ol-Anwār* (Vol. 92, 4th ed.). Islamieh Bookstore.

Makinejad, M. (2010). *The structure and capabilities of Kufic calligraphy in Iranian architecture.* [Unpublished doctoral dissertation]. Shahed University.

Navaei, K., & Haji-Ghasemi, K. (2011). *Khest va Khiyal: A description of Islamic architecture of Iran (1st ed.).* Soroush Publisher in cooperation with Shahid Beheshti University.

Pope, A. (2007). *Persian architecture* (G. Sadri Afshar, Trans., 7th ed.). Akhtaran.

Pournadri, H. (2015). Comprehensive history of Iran (Vol. 18, Architecture-related arts section, 2nd ed.). In K. Mousavi Bojnordi, Ed., *Center for the Great Islamic Encyclopedia.*

Qomi, G. A. (1987). *Golestan-e Honar* (A. Soheili Khansari, Ed., 3rd ed.). Manouchehri Library.

Sahra Navard, & Santo, I. (2017). *Collection of art in Islamic civilization: Industrial arts* (A. Attarzadeh & M. Houshyar, Supervising Eds.). Samat.

Schimmel, A. (2000). *Calligraphy and Islamic culture* (A. Azad, Trans.). Astan-e Quds Razavi.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

KUR'AN-I KERİM'DE SANAT VE GÜZELLİK KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mahmut Sami KANBAŞ[1]

Özet

Kur'an-ı Kerim, yalnızca inanç, ibadet ve hukuk alanlarında rehberlik eden bir kitap değil; aynı zamanda insanın estetik duyularına, sanat ve güzellik anlayışına da hitap eden derin bir anlatıma sahiptir. Kur'an'da doğrudan geçen "yapmak" anlamındaki *san'a* (صنعة) ve *sana'a* (صنع) kökünden türeyen ifadeler, çoğunlukla Allah'ın yaratmadaki ustalığını, hikmetini ve eşsiz kudretini tanımlamak amacıyla kullanılır. Bu yönüyle sanat, Kur'an'da insana atfedilen bir beceriden ziyade, Allah'ın fiili ve yaratmadaki üstünlüğünün bir göstergesi olarak sunulur. İlahi kudretle ilişkilendirilen sanat, varlığın düzeni, ölçüsü ve güzelliğiyle birlikte değerlendirilir.

Kur'an'da yer alan estetikle ilgili başlıca kavramlar arasında *bedî'* (benzersiz yaratıcılık), *ihsan* (mükemmel yapmak/güzel davranmak), *hüsn* ve *cemal* (güzellik), *zînet* (süs), *zuhruf* (aşırı süs) gibi terimler öne çıkar. Bu kavramların her biri, hem Kur'an'ın dünya tasavvuru içinde güzelliğin ilahi bir tezahür olduğunu ortaya koyar hem de insanın bu güzellikleri tefekkür etmesini, ahlaki bir farkındalık geliştirmesini amaçlar. Kur'an'da güzellik sadece fiziksel bir nitelik olarak değil; ahlakî, maddî ve manevî bir değeri de kapsayacak biçimde ele alınır. *İhsan*, bu bağlamda hem Allah'a kulluğun derinlikli bir hâli hem de estetik boyutta bir mükemmelliğin ifadesidir.

Kur'an'ın bu estetik yapısı, tarih boyunca İslam sanatını derinden etkilemiştir. Hat sanatı, tezhip, ebru, cild, mimari gibi dallarda Kur'an'ın güzellik ve ölçü anlayışı yansımıştır. İslam sanatında sanatkâr, bir şey yaratma iddiasında bulunmaz; bilakis yaratılmış olanın güzelliğine işaret eder. Böylece sanat bir ibadet, bir tefekkür ve ilahi sanatın yeryüzündeki bir izdüşümü haline gelir.

Bu bildiride, Kur'an-ı Kerim'de geçen estetik ve sanatla ilgili temel kavramlar semantik ve kavramsal olarak incelenecek; bu kavramların Kur'an'ın sanat anlayışı içinde nasıl yapılandığı ve Müslüman sanatkârların eserlerine nasıl yansıdığı ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kur'an estetiği, İslam sanatı, Güzellik kavramı, İhsan ilkesi

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye, sami.kanbas@marmara.edu.tr

An Examınatıon of the Concepts of Art and Beauty ın the Holy Quran

Mahmut Sami KANBAŞ

Abstract

The Qur’an is not only a book that provides guidance in matters of belief, worship, and law, but also a scripture that appeals to human aesthetic perception and to the understanding of art and beauty through its profound expression. The Qur’anic terms derived from the roots san‘a (صنعة) and sana‘a (صنع), meaning “to make, to craft,” are predominantly used to describe God’s mastery, wisdom, and incomparable power in creation. In this respect, art in the Qur’an is presented not as a human capability, but as an act of God and a reflection of His supreme creative power. Associated with divine omnipotence, art is approached in relation to the order, measure, and beauty embedded in existence.

Among the principal Qur’anic concepts related to aesthetics are badī‘ (unique creativity), ihsân (to do perfectly / to act beautifully), husn and jamâl (beauty), zīna (adornment), and zukh’ruf (excessive ornamentation). Each of these terms reveals that beauty, within the Qur’anic worldview, is a manifestation of the divine, and aims to inspire humans to contemplate these beauties and cultivate moral awareness. Beauty in the Qur’an is not addressed solely as a physical quality but encompasses moral, material, and spiritual dimensions. Within this framework, ihsân expresses both a profound mode of servitude to God and an aesthetic ideal of perfection.

The aesthetic structure of the Qur’an has profoundly influenced Islamic art throughout history. In calligraphy, illumination, marbling, bookbinding, and architecture, the Qur’an’s principles of beauty and proportion have been reflected. In Islamic art, the artist does not claim to create something ex nihilo; rather, they point to the beauty already present in creation. Thus, art becomes a form of worship, contemplation, and a reflection of divine artistry manifested on earth.

This study aims to examine the core aesthetic and artistic concepts found in the Qur'an from a semantic and conceptual perspective. It will explore how these concepts are structured within the Qur'an’s understanding of art and how they are reflected in the works of Muslim artists.

Keywords: Qur’anic aesthetics, Islamic art, Concept of beauty, Principle of ihsân

Giriş

İnsanoğlu kâinata baktığında onda hüküm süren ölçü, denge ve ahengi fark eder. Bu fark ediş yalnız gözle değil, gönül ve idrakle gerçekleşir. Güzelliğin aslına dair en derin tefekkür, İslam düşüncesinde "el-Cemîl" olan Allah'a yönelir. Kur'an-ı Kerim, lafzı ve manasıyla insanı güzelliğe, ölçüye ve nizama çağıran bir kelâmdır. Onun bediî yönü yalnız kelime ahengiyle değil, varlık âlemine yerleştirilmiş mîzân ve hikmet nizamıyla da tecelli eder.

Sanat, Kur'an'ın nazarında, yaratıcı kudretin tecellisini idrak etme çabasıdır. Müslüman sanatkâr, bir şey "yaratmak" iddiasında değildir; o, yaratılmış olan güzelliği fark eden, ona işaret eden kişidir. Bu sebeple İslam sanatında sanatkâr, "keşfeden" bir şahıstır; güzelliği icat etmez, keşfeder. Bu anlayış, sanatın kaynağını ilahî hakikatte bulur. Kur'an'ın sanata bakışı, güzelliği varlığın özüyle birleştiren bir tefekkür biçimidir.

Kur'an-ı Kerim'de sanat kavramı, Batı estetik felsefesindeki klasik yaklaşımlardan farklı olarak, yalnızca "güzel olanın" ya da "estetik haz" verenin peşinde koşmakla sınırlı değildir. Kur'an'da sanat, yaratıcı kudretin bir tezahürü olarak ele alınır; insanın bu kudreti idrak etmesi, güzelliği keşfetmesiyle doğrudan ilişkilidir. Sanat ve güzellik anlayışının Kur'an'da geçen çeşitli kavramlar üzerinden incelenmesi, bu terimlerin hem kavramsal temellerini hem de teolojik derinliklerini ortaya çıkarır. Bu bağlamda özellikle Sanat (صنعة), İbdâ' (إبداع), Hüsn (حسن), İhsan (إحسان), Cemâl (جمال), Zînet (زينة), Zuhruf (زخرف) ve Behce (بهجة) gibi kavramlar dikkat çekicidir. Her biri, ilahî yaratmanın farklı yönlerini ve insanın estetik ifade biçimlerinin farklı düzeylerini ortaya koyar. Bu çalışmada, söz konusu kavramlar üzerinden Kur'an'ın estetik anlayışı analiz edilecek; ardından bu anlayışın Türk-İslam sanat geleneğine ve modern estetik düşünceye olan yansımaları değerlendirilecektir.

Sanatın Kur'an'daki Kavramsal ve Teolojik Temelleri

Kur'an'da "sanat" kavramının anlam çerçevesini belirlemek, İslam estetik düşüncesinin temel ilkelerini kavrayabilmek açısından büyük önem taşır. Türkçede genellikle güzel ve estetik bir faaliyeti icra etme anlamında kullanılan "sanat" kelimesi, modern bağlamda "craftsmanship" (zanaatkârlık) gibi bir karşılıkla ifade edilse de (Reynhârt Dûzî, 1979, 6:473) İslamî düşünce içerisinde bu kavram daha derin ve kapsamlı bir anlam taşır.

Râgıb el-İsfahânî, "صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ" (Neml, 27/88) ayetinden hareketle "sanat"ı, "kemal ve itkan ile yapılmış iş" olarak tanımlar (Râğıb el-Isfehânî, 1418, 493). Bu yaklaşım, sanatın yalnızca biçimsel güzellikten ibaret olmadığını; aynı zamanda mükemmellik, düzen ve bilinçli üretim süreciyle ilişkili olduğunu ortaya koyar. Nitekim Kur'an-ı Kerim'de bu kavram, insanın bir işi şuurla yerine getirmesini ifade etmek üzere farklı bağlamlarda ele alınır. Hûd Sûresi'nde geçen "وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ" (11/38) ve "وَاصْنَعِ الْفُلْكَ" (11/37) ifadeleri, Hz. Nûh'un gemi yapımını teknik bilgi ve bilinçli çaba gerektiren bir üretim süreci olarak takdim eder. Kehf Sûresi'nde yer alan "أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعاً" (18/104) ayeti ise zahiren güzel görünen işlerin hakikatte boşa çıkabileceğini bildirerek estetik ile etik arasındaki ilişkiyi sorgular. Enbiyâ Sûresi'nde "صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَكُمْ" (21/80) ifadesi, Hz. Dâvûd'a zırh yapma sanatının öğretilmesini anlatır ve burada teknik beceri ile işlevsellik vurgulanır. Şuarâ Sûresi'nde geçen "تَتَّخِذُونَ مَصانِعَ" (26/129), yüksek yapılar inşa eden toplulukların kibirli tavırlarını eleştirirken; Mâide Sûresi'ndeki "لَبِئْسَ ما كانُوا يَصْنَعُونَ" (5/63) kötü niyetle yapılan işleri kınar ve üretimin etik yönünü gündeme getirir. Tâhâ Sûresi'nde "تَلْقَفْ ما صَنَعُوا، إِنَّما صَنَعُوا كَيْدُ ساحِرٍ" (20/69) büyücülerin işlerini hakikatte birer

aldatmaca olarak tanımlar. Son olarak "وَاللَّهُ يَعْلَمُ ما تَصْنَعُونَ" (Ankebût, 29/45) ifadesi, Allah'ın her bilinçli fiili bildiğini vurgulayarak "صنع" kavramının ahlaki sorumluluk boyutunu ortaya koyar.

Diğer taraftan Kur'an-ı Kerim'de yer alan "وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي" (Tâhâ, 20/41) ve " وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي" (Tâhâ, 20/39) ayetleri, Allah'ın bir kulunu özel bir görev için seçip onu gözeterek yetiştirmesini ifade eder. Bu bağlamda "istınâ'" kavramı, bireyin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda manevi ve ahlaki olarak şekillendirilmesini anlatır (İbn Manzûr, 1414, s. 209). Böylece "sun'", Kur'anî bağlamda sıradan bir fiilden öte, bilinçli, nitelikli ve değer yüklü bir eylemi temsil eder.

Kur'an'da Allah'ın yaratma fiilinin örneksizliğini ifade eden kavram ise "İbdâ' (إبداع)"dır. "بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ" (Bakara, 2/117) ayetinde "Gökleri ve yeri örneksiz yaratan Allah" buyrularak ibdâ'ın yalnızca Allah'a mahsus olduğu bildirilir (Zebîdî, t.y., 20:307). Bu bağlamda İslam sanatında insan, ibdâ' eden değil, ibdâ'ın tecellisine şahit olandır. Müslüman sanatkâr, sanatı "yaratma" değil, "keşfetme" ve var olanı koruma olarak görür (Cansever, 1997, ss. 67-68; Pişgin, 2015, s. 49).

"Hüsn" kavramı ise genel anlamda hoş, beğenilen ve arzu edilen her şeyi kapsar. İsfahânî'ye göre bu beğeni üç temel düzeyde tezahür eder:

a) Akıl yönünden hoş görülen: Ahlâkî ve mantıksal olarak iyi ve doğru olanlar.

b) Heves yönünden hoş görülen: Nefsin arzuladığı, duygusal tatmin sağlayan unsurlar.

c) Duyular yönünden hoş görülen: Görme, işitme gibi duyularla algılanan estetik öğeler (Râğıb el-Isfehânî, 1418, 235)

Aynı kökten türeyen "hasen", "hasene", "hüsnâ" ve "ihsan" kelimeleri arasında anlam ve kullanım açısından dikkat çekici farklar bulunmaktadır. "Hasen" kelimesi hem somut varlıklar hem de soyut durumlar için kullanılabilir. Örneğin, "رجل حسن الوجه" (yüzü güzel adam) ifadesinde fiziksel bir güzellikten söz edilirken, "قولٌ حسنٌ" (güzel söz) örneğinde soyut bir beğeni söz konusudur. Buna karşılık "hasene", daha çok fiil ve davranışlara ilişkin güzelliği ifade eder; sıfat olarak nesneleri, isim olarak ise eylemleri tanımlar. Kur'an'da geçen " مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ اَمْثَالِهَا" (En'âm, 6/160) ayetinde olduğu gibi, burada "hasene" ahlâkî ve dini anlamda iyi bir davranışı temsil eder. "Hüsnâ" ise yalnızca soyut değerler ve olaylar için kullanılır; nesnelere isnat edilmez. Genellikle "en güzel" anlamında tercih edilen bu kelime, yüksek ahlâkî değerler ya da uhrevî karşılıklar bağlamında yer alır. Örneğin, " لِلَّذِينَ اَحْسَنُوا الْحُسْنٰى وَزِيَادَةٌ" (Yûnus, 10/26) ayetinde "hüsnâ", iyilik yapanlara verilecek en güzel karşılığı ifade eder (Râğıb el-Isfehânî, 1418, s. 236). İhsan kavramı ise, "başkalarına iyilikte bulunmak", "güzel bilgiye sahip olmak" ve "güzel davranış sergilemek" gibi anlamlar taşır (Çağrıcı, 2019).

Diğer taraftan "cemâl" kavramı, Arapça'da en temel biçimiyle "güzel olmak" "güzel davranışta bulunmak" veya "güzelleşmek" olarak tanımlanır (İbn Manzûr, 1414, 11:126). Bu tanım, güzelliğin hem estetik bir nitelik hem de hayır ve kemal ile iç içe geçmiş bir değer olduğunu ortaya koyar. İsfahânî, "cemâl" kavramını iki ana kategoriye ayırarak bu anlamı daha da derinleştirir: Birincisi, kişinin kendi zatına, bedenine veya fiiline özgü olan güzelliktir; ikincisi ise bireyden başkalarına ulaşan, yayılan ve etki eden güzellik ve iyilik hâlidir (Râğıb el-Isfehânî, 1418, s. 202). Bu ayrım, güzelliğin bireysel ve toplumsal yönünü vurgularken, aynı zamanda teolojik bir yorumun da kapısını aralar. Nitekim "Şüphesiz Allah güzeldir ve güzeli sever" (Sahîhu Muslim, İman, 147) hadis-i şerifi bağlamında yapılan değerlendirmelerde,

Allah'tan bol hayırların zuhur ettiğine ve bu iyiliği kendine özgü kılanın, yani güzeli bilinçli şekilde ortaya koyanın, ilahî sevgiye mazhar olduğuna dikkat çekilir (Başer, 2015, s. 483).

Kur'an'ın estetik anlayışını yansıtan kavramlardan bir diğeri de "zînet"tir. "Allah size imanı sevdirdi ve onu kalplerinizde süsledi" (Hucurât, 49/7) ayeti, inancın manevi bir güzellik olarak kalpte yer etmesini ifade ederken; "Dünya hayatı bir zînetten ibarettir" (Kehf, 18/46) ayeti, süsün geçici ve aldatıcı yönüne dikkat çeker. Kur'an'da zînet aynı zamanda kozmik düzenin estetik boyutunda da kullanılır; "Biz dünya semâsını kandillerle süsledik" (Fussilet, 41/12) ve "Onu bakanlar için süsledik" (Hicr, 15/16) ayetleri hem gözle görülen güzelliğe hem de akıl ve tefekkürle kavranabilen hikmet düzenine işaret eder. Buna göre "zînet", hakikatin hizmetinde olduğu sürece anlamlı ve değerlidir; aksi takdirde yanıltıcı bir görünüme dönüşür.

Diğer taraftan "زخرف" kelimesi "zînet", "süs" ve "tezyin edilmiş şey" anlamlarıyla tanımlanır. Aynı zamanda bu kavram, hem altın gibi değerli süs eşyalarını hem de söz ve yapının gösterişli biçimlerini kapsar (Reynhârt Dûzî, 1979, 2:978). Kur'an'da çeşitli ayetlerde doğrudan maddî süslemeyi ifade etmek üzere kullanılmıştır. Örneğin, "أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا" (Yûnus, 10/24) ifadesi, yeryüzünün bitkilerle ve güzelliklerle süslenerek geçici bir zînete bürünmesini anlatır. "بَيْتٌ مِنْ زُخْرُفٍ" (İsrâ, 17/93) ayetinde ise altından yapılmış gösterişli bir ev talebi, maddî ihtişamın peygamberlik iddiasına karşılık bir beklenti olarak sunulmuştur. "وَزُخْرُفًا" (Zuhruf, 43/35) ayetinde geçen kullanım ise dünya nimetlerinin süsü, zenginlik ve ihtişamın cazibesini ifade eder (Hasan İzzüddin bin Hüseyin, 2003, 2:245). Bu bağlamda İslam sanat anlayışında güzellik, mutlak bir değer olarak değil, "ölçü" (mîzân) kavramı çerçevesinde değerlendirilen bir nitelik olarak ele alınır. Ölçüsüz güzellik, hakikati örten bir perdeye dönüşebilir; dolayısıyla estetik olanın hakikate hizmet etmesi esastır.

Kur'an'ın estetik tasavvurunu yansıtan temel kavramlardan biri de "behce" (بَهْجَة)'dir. Klasik sözlüklerde sevinme, hoşlanma ve güzel olma gibi anlamlara geldiği ifade edilmektedir. Bu terim, hem dış görünüşteki estetik parlaklığı hem de manevi huzur ve neşe duygusunu kapsayan bir güzellik biçimini ifade eder (ez-Ziyyat vd., 1425, s. 73). Kur'an-ı Kerim'de "behce" kelimesi, yaratılışın zarafetini ve tabiattaki renk uyumunu betimlemek amacıyla da kullanılmıştır. Nitekim "Bahçeler, renk renk güzelliklerle dolu hâlde" (Neml, 27/60) ayetinde, doğadaki canlı renklerin estetik uyumu ve görsel çekiciliği "behce" kavramı üzerinden tasvir edilmiştir (Hasan İzzüddin bin Hüseyin, 2003, 2:222)

Aynı kökten türeyen "behîc" (بهيج) kelimesi ise "göz kamaştıran, iç açıcı ve neşe veren güzellik" anlamına gelir (İbn Manzûr, 1414, 2:216). "Yeryüzünde her güzel çiftten bitkiler bitirdik" (Kâf, 50/7) ayetinde bu nitelik, ilahî kudretin estetik bir tezahürü olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda "behce", güzelliğin yalnızca biçimsel bir hoşluk değil, aynı zamanda ruhsal ferahlık ve kalbî sevinç uyandıran bir estetik değer olduğunu ortaya koyar.

Aynı kökten gelen "ibtihâc" (ابْتِهَاج) fiili de, bir şeyden duyulan manevi sevinç ve memnuniyetin yüz ifadelerine yansıması anlamına gelir (Ahmed Muhtar Abdülhamid, 1429, 3:1978). Bu yönüyle "behce", İslam estetik düşüncesinde hem görsel zarafeti hem de manevi huzuru bir araya getiren bütüncül bir güzellik tasavvurunu ifade eder.

Kur'an-ı Kerim'deki Estetik Anlayışın Türk-İslam Sanatlarına Yansımaları

Kur'an-ı Kerim'de estetik kavramı hem yaratılışın düzeninde hem de insanın fiillerinde tezahür eden ilahî bir nitelik olarak ele alınır. "Yaratanların en güzeli olan Allah'ın şanı ne yücedir" (Mü'minûn, 23/14) ayeti, güzelliğin kaynağını doğrudan Yaratıcı'ya nispet

eder. Bu, hem fizikî hem de manevi güzelliğin Allah'ın kudretinin bir tecellisi olduğunu gösterir. Benzer şekilde "O, yarattığı her şeyi en güzel şekilde yapandır" (Secde, 32/7) ve "O, sizi şekillendirdi ve şeklinizi güzel yaptı" (Tegâbün, 64/3) ayetleri, yaratılıştaki estetik dengeye ve kusursuz düzene dikkat çeker.

Mülk Sûresi'nin "Rahman'ın yaratmasında bir düzensizlik bulamazsın" (Mülk, 67/3) ifadesi ise güzelliğin, düzen (nizâm) ve ölçü (mîzân) kavramlarıyla iç içe olduğunu vurgular. Benzer şekilde Hz. Peygamber'in "Allah sizden birinizin yaptığı işi sağlam ve güzel yapmasını sever" (Ebû Yaʿlâ, 1404, 7:349) hadisi, İslâm sanat ve zanaat anlayışının ahlaki temelini oluşturur. Bu rivayet, estetik mükemmelliğin yalnızca biçimsel bir kaygı değil, aynı zamanda ihsan bilinciyle yapılan her eylemin ruhunu şekillendiren bir ibadet tavrı olduğunu gösterir.

Türk-İslam sanatları ise, Kur'an'ın bu bedîî ve ahlâkî ilkelerini tecessüm ettiren bir medeniyet dilidir. Hat sanatı, bu dilin kelâm-ı ilahîyle doğrudan temas kuran en saf biçimidir. Yazı, İslam kültüründe yalnızca bilgi aktarma aracı değildir; "sözün güzelliğini görünür kılma" eylemidir. Her harfin oranı, Kur'an'daki "mîzân" fikrini yansıtır (Seyyid Hüseyin Nasr, 1992, s. 30). Şeyh Hamdullah, Hâfız Osman, Mustafa Dede ve Sâmi Efendi gibi hattatlar, "ihsan" bilinciyle yazdıkları her harfi bir ibadet edasıyla şekillendirmiştir.

Tezhip sanatı ise, Türk-İslam estetik mirasında Kur'an'ın bedîî ve hikmet merkezli anlayışını görsel düzlemde temsil eden en zarif sanat dallarından biridir. Kur'an'daki "mîzân" ve "nizâm" ilkeleri, tezhipte simetri, denge ve ölçü olarak tezahür eder. Ancak tezhip, yalnızca süsleme amacı taşımaz; Turan Koç'un ifadesiyle, "ruhun Allah'a doğru akışını billûrlaştıran" bir sanattır. Bu yönüyle tezhip, kutsal metnin yazıya dönüşmüş güzelliğinin çevresinde bir hâle gibi konumlanarak, metnin yüceliğini taçlandıran bir aracı işlevi görür. Tezhipteki sadelik ve ihtiyat, Kur'an'a yaklaşımda takvâya dayalı bir nezaketin göstergesidir. "Hikmetin başı Allah korkusudur" hadisi, bu sanatın temel ilkesidir. Müzehhip, metne yabancı bir şey katma endişesiyle hareket eder; çünkü Kur'an'ın ayetleri yalnızca düşünce aktaran ifadeler değil, aynı zamanda varlık ve güçtür. Müslüman sanatçı, bu ayetlerle yaşar, düşünür, ibadet eder. Bu nedenle tezhip, görsel bir süs değil, kutsal olanla kurulan bir estetik bağdır (Koç, 2019, ss. 155-156).

Ebru sanatı da zahirde suyun yüzeyinde gerçekleşen bir boya ve desen oyunundan ibaret görünse de derinlikte İslami düşüncenin temel ilkelerini yansıtan sembolik bir sanat formudur. Sanatkârın tekneye bıraktığı renkler, rastlantısal bir biçimde hareket etmez; bilakis suyun tabiî iradesini gözetir. Bu noktada ebruda hâkim olan anlayış, "tesadüf"ten ziyade "teslimiyet"tir. Suyun yüzeyinde oluşan desenlerin sanatkârın mutlak kontrolü dışında şekillenmesi, insanın sınırlı kudretini ve ilâhî iradeye duyduğu teslimiyeti estetik bir düzlemde görünür kılar. Bu yönüyle ebru, sanatkârın yaratım sürecinde mutlak bir "fail" değil; ilahî düzenin tecellisine aracılık eden bir "vesile" olduğunu hatırlatan metafizik bir sanat formu olarak değerlendirilir (Bayındır, 2025, s. 4).

Mimarîde ise Kur'anî estetik, en kapsamlı ifadesini bulur. Mimar Sinan'ın eserleri bu anlayışın zirvesini temsil eder. Süleymaniye Camii'ne giren biri, sadece bir yapı ile değil, bir ibadet yerinin mükemmel bir şekildeki düzeni ile karşılaşır. Sinan'ın eserlerinde kullanılan oranlar, ışık dengesi, kubbenin gökyüzüyle kurduğu metafizik ilişki, Kur'an'ın "mîzân" ilkesinin bir mimari ifadesidir. Sinan, güzelliği bir hedef olarak değil, bir tecelli olarak görmüştür. Sinan'ın yapıları, Allah'ın yarattığı düzenin âdeta mekâna yansımasıdır, denebilir (Cansever, 2006, ss. 14-15). Bu noktada, İslam sanatında güzellik her zaman ahlakla, ahlak da

sorumlulukla iç içedir. Bir hattatın mürekkebe, bir mimarın taşa, bir musikişinasın sese yaklaşımı aynı bilinci taşır: "İhsan", yani işi güzel yapmak.

Modern Sanatla Kur'anî Estetik Arasında Felsefî Bir Mukayese

Batı estetik geleneği, Rönesans'tan itibaren Tanrı merkezli kozmos anlayışından insan merkezli bir dünyaya geçişin felsefî izdüşümünü taşır. Ortaçağ'da sanat, Tanrı'nın yüceliğini yansıtan bir ibadet eylemiydi; fakat modern dönemde bu anlayış kökten değişti. Rönesans'la birlikte sanat, insanın yaratıcı gücünün, bireysel dehasının bir göstergesi hâline geldi. "Yaratmak" artık yalnızca Tanrı'ya değil, insana da atfedilen bir eylem oldu. Bu dönüşüm, sanatın metafizik kökenlerinden kopuşunu başlattı (Ekiz, 2015, ss. 51-52). Bu tarihî dönüşüm, güzellik kavramının da yeniden tanımlanmasına yol açmış; estetik, metafizik ve ahlâkî bağlamından koparak bireysel hazza indirgenmiştir.

Buna göre Immanuel Kant, güzelliği "çıkar gözetmeyen haz" olarak tanımlar. Kant'a göre güzel olan şey, ahlâkî fayda taşımaksızın hoş olandır. Böylece güzellik, hakikatten bağımsız bir beğeni alanına taşınmıştır. Bu tanım, estetiği ahlâktan ayırır (Tokat, 2015, s. 126). Kur'an'da ise güzellik, her zaman hikmet ve fayda ile iç içedir: "Kim Allah'a yönelerek teslim olur ve muhsin olursa, onun dini en güzel olandır" (Nisâ 4/125). Kur'anî anlayışta güzellik, yönelişin, niyetin ve kulluğun güzelliğidir.

Nietzsche ise sanatı, hayatın irrasyonel yönünü yüceltmenin aracı olarak görür. Ona göre sanat, hayatı katlanılabilir kılan bir yalandır (Bingöl, 2021, s. 73). Bu görüş, hakikati reddeden bir sanat anlayışına işaret eder. Kur'anî estetikte ise sanat, hakikati örten değil, açığa çıkaran bir eylemdir.

Martin Heidegger'in "sanat, hakikatin açığa çıkışıdır" şeklindeki yaklaşımı, Kur'anî bakışla kısmen örtüşür. Zira her iki düşünce sisteminde de sanat, görünür olanın ötesinde bir anlamın tecelli alanı olarak değerlendirilir. Ancak Heidegger'in varlığı Tanrı'dan bağımsız olarak ele alması, İslam estetiğinin tevhidî boyutundan uzaktır (Tokat, 2015, s. 128). İslam'da güzellik, hakikat ve iyilik bir bütündür; biri eksik olduğunda diğerleri de anlamını kaybeder.

Modern sanat XX. yüzyıla gelindiğinde biçimin parçalanması, anlamın göreceliği ve sanatçının bireysel özgürlüğü üzerine kurulmuştur. Picasso'nun geometrik formları, Dali'nin düşsel imgeleri veya Duchamp'ın sıradan nesneleri sanat olarak sunması, estetiği hakikat arayışından koparan bir dönüm noktasıdır. Bu anlayış, güzelliği "şok etkisi"ne indirgerken anlamı da öznel hale getirmiştir. Oysa Kur'anî estetikte güzellik, anlamın şekle bürünmüş hâlidir. Her formun ardında bir hikmet vardır. İslam sanatında sanatkârın benliği, eserin önünde değil, ardında durur.

Bu bağlamda Seyyid Hüseyin Nasr, modern sanatın bu yönünü "kutsalın kaybı" olarak yorumlar. Ona göre Batı sanatı, formu ruhtan ayırmıştır. İslam sanatında ise her form, bir mânânın remzidir (Aydeniz, 2015, s. 182). Nasr, İslam sanatının Tanrı'nın varlığını hatırlatma işlevi taşıdığını belirtir. Sanat, hakikatin semboller aracılığıyla görünür kılınmasıdır (Aydeniz, 2015, s. 190). Bu yönüyle bir cami kubbesi, göğün sembolü; bir hat eseri, kelâmın görsel tezahürüdür.

Aliya İzzetbegoviç *Doğu ve Batı Arasında İslam* adlı eserinde sanatın bilim, din ve ahlak anlayışından bağımsız olmadığını, bir başka tabirle sanatın ahlak ile yeniden buluşması gerektiğini vurgular (İzzetbegoviç, 2004, s. 129). Buna göre sanat, yalnızca estetik bir faaliyet

değil, insanın yaratılmış düzen içindeki yerini kavrayarak hakikati, güzelliği ve iyiliği bir bütün olarak idrak etmesidir.

Turan Koç'a göre İslam estetiği, varlık anlayışını tevhid ilkesine dayandırır. Bu bağlamda Müslüman sanatkâr, sanatını ilâhî hakikatin bir yansıması olarak görür; sanat, Allah'ın "el-Musavvir" isminin tecellisi olarak değerlendirilir. Sanatkâr, yaratıcı değil; yaratılmış olanı keşfeden ve ona aracılık eden bir "vesile" konumundadır (Koç, 2019, ss. 124-133). Buna karşılık Batı sanat anlayışı, özellikle modern dönemde bireysel özerklik ve özgünlük arayışıyla şekillenmiştir. Batılı sanatçı, sanat eserini kendi benliğinin bir uzantısı olarak görür ve çoğu zaman Tanrı'dan bağımsız bir estetik üretim süreci benimser.

Kur'anî Estetiğin Günümüze Yansıması ve Sonuç

Bugünün dünyasında sanat, çoğu zaman piyasa dinamiklerine ve gösteri kültürüne indirgenmiştir. Estetik, derinliğini kaybederek tüketime dönüşmüştür. Bu noktada Kur'anî estetik, çağımıza ahlâkî bir hatırlatma sunar: Güzellik, ölçü ve sorumluluk bilinciyle var olur. "Allah her şeyi güzel yarattı" (Secde, 32/7) ayeti, estetik değerlerin kaynağını doğrudan Yaratıcı'ya bağlar. Bu nedenle İslam estetiği, güzelliği sadece formel bir beğeni unsuru olarak değil, varlığın ilahî düzeniyle uyum içinde anlam kazanan bir değer olarak görür.

Türk-İslam sanatının tüm dallarında -hat, tezhip, ebru, mimarî, musiki- Kur'an'ın bu estetik ilkeleri yaşamaya devam etmektedir. Bu sanatların ortak yönü, biçimsel zarafeti ahlâkî derinlikle birleştirmesidir. Modern dünyanın bireysel "yaratıcılık" anlayışına karşı İslam sanatı, "kulluk bilinci"ni öne çıkarır. Sanatkâr, "yaratan" değil "şahit olandır." O, güzelliğin değil, güzeli Yaratan'ın izini sürer.

Sonuç olarak, Kur'an-ı Kerim'de sanat ve güzellik kavramları, sadece estetik bir mesele değil, varlık anlayışıyla iç içe bir hikmet konusudur. Sanat şuuruyla yapılan her iş, "ihsan" mertebesine yükselir; "cemâl" kavramı bu mertebenin ilahî yönünü gösterir. Modern sanatın bireysel özgürlük merkezli yaklaşımına karşı Kur'an, tevhid esasına dayalı bir estetik teklif eder: Güzellik, hakikatin hizmetindedir. Sanat, böylece bir "mârifet kapısı"na dönüşür.

Kaynakça

Ahmed Muhtar Abdülhamid. (1429). *Muʿcemu'l-Lugatü'l-Arabiyye el-Muʿsıra* (C. 3). Âlemu'l-Kütüb.

Aydeniz, H. (2015). Din–sanat ilişkisine gelenekselci yaklaşım: Seyyid Hüseyin Nasr örneği. *İslam ve Sanat* içinde. İslami İlimler Araştırma Vakfı.

Başer, H. B. (2015). Tasavvufun kimlik mücadelesinin bir tezahürü olarak Sûfîlerin 'Allah Güzeldir, Güzeli Sever' hadisi hakkındaki yorumları. *İslam ve Sanat* içinde. İslami İlimler Araştırma Vakfı.

Bayındır, N. (2025). *Geleneksel Türk ebru sanatı'nın İslam tasavvufu ile ilişkisi.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi.

Bingöl, Z. K. (2021). Yaşamı inkâr etme istencinin tek karşı gücü olarak sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *27*, 65-87.

Cansever, T. (1997). *Kubbeyi yere koymamak: Konuşmalar*. İz Yayıncılık.

Cansever, T. (2006). *İslâm'da şehir ve mimari*. Timaş.

Çağrıcı, M. (2019). İhsan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 21, ss. 544-546). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/ihsan--iyilik

Ebû Yaʿlâ el-Mevsılî, A. b. ʿAlî. (1404). Musnedu Ebî Yaʿlâ (H. S. Esed, Ed.). Dâru'l-Maʿrife.

Ekiz, M. (2015). *Çağdaş sanat ve ontolojisi açısından estetik olgunun konumsal problemleri* (Tez No. 396920) [Yüksek Lisans Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

ez-Ziyyat, A., İbrahim Mustafa, Hâmid Abdülkâdir, & en-Neccâr, M. (1425). *El-Muʿcemu'l-vesît*. Mucammeu'l-Lugatü'l-Arabiyye.

Hasan İzzüddin bin Hüseyin. (2003). *Muʿcem ve Tefsîr Luğavî Li Kelimâti'l-Ku'rân* (1. bs, C. 2). el-Hey'etü'l-Mısriyye.

İbn Manzûr, M. b. M. (1414). Lisânü'l-ʿArab (C. 8). Dâru Sâdır.

İzzetbegoviç, A. (2004). *Doğu ve Batı arasında İslâm* (S. Şaban, Çev.). Nehir.

Koç, T. (2019). *İslâm Estetiği* (9. basım). Türkiye Diyanet Vakfı, İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).

Müslim, E.-Hasen M. b. el-Haccâc el-Ḳuşeyrî en-Nîsâbûrî. (1374). *Sahîhu Muslim* (Vols. 1-5). Dâru İhyâi't-Turâṯi'l-ʿArabî.

Nasr, S. H. (1992). *İslam sanatı ve maneviyatı* (A. Demirhan, Çev.). İnsan.

Pişgin, Y. (2015). Din-sanat ilişkisi bağlamında dinî tecrübenin sanat ruhuna etkisi. *İslam ve Sanat* içinde (ss. 45-64). İslami İlimler Araştırma Vakfı.

Râğıb el-Isfehânî. (1418). *Müfredâtü Elfâzi'l-Kur'ân* (S. A. Dâvûdî, Ed.). Dâru'l-Kalem & ed-Dâru'ş-Şamiyye.

Reynhârt Dûzî, R. B. (1979). Tekmiletu'l-Meʿâcimi'l-ʿArabiyye (C. 1–11). Leiden: E. J. Brill.

Tokat, L. (2015). Varoluşun estetik boyutu ve din. *İslam ve Sanat* içinde (ss. 123-144). İslami İlimler Araştırma Vakfı.

Zebîdî, M. b. M. (t.y.). Tâcu'l-ʿArûs min Cevâhiri'l-Ḳâmûs (C. 1–4). Dâru'l-Hidâye



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

A STUDY ON THE VISUAL MANIFESTATIONS OF THE QURANIC CONCEPTS OF "INDHĀR AND TABSHĪR" IN THE PAINTINGS OF THE SAQANFARS OF MAZANDARAN

Dr. Mostafa Rostami[1], Khorshid Mahdavi[2]

Abstract

Saqanfars are a type of ritual architecture in Mazandaran that have special cultural and historical importance and prestige. These buildings were built to mourning of "Imam Hussein" (AS) and his brother "Hazrat Abbas" (AS), and are full of designs and patterns on the ceiling and small wooden spaces that are unique in their kind. These designs, which were depicted by folk painters and those who did not see the school, have Quranic, epic, mythical themes, etc. Due to the special beauty that is unique to this type of paintings, they affect the mind and create various perceptions for the audience. Considering that Saqanfars are religious buildings; many designs and patterns are designed based on religious teachings such as "Indhār and Tabshīr", which are worthy of being examined from this approach. This article - which is conducted using a descriptive and analytical method and library and field collection methods - seeks to discover the Quranic concepts and meanings of warning and proclamation in the paintings related to the ritual construction of the Saqanfars of Mazandaran by analyzing and examining visual data. This research attempts to answer the question of what themes and visual elements have depicted the Quranic concepts of "Indhār and Tabshīr" in the paintings of the Saqanfars of Mazandaran? The results of this study show that the manifestations of the Quranic concepts of warning and preaching can be seen in the form of themes such as Quranic stories from different tribes, especially prophets, and the afterlife in the paintings of a number of Saqanfars of Mazandaran. These designs have been directly and indirectly received from the teachings of the Holy Quran, and the influence of the folk painter on the concepts of the Holy Quran is quite evident. Designs that, in addition to being simple and folk, are understandable to the people of their time and present, and despite the many damages that these paintings have suffered over time; they also have an effective educational role. In the meantime, the creativity of the folk designer and painter, in addition to effectively expressing the concepts and teachings of the Quran, is as beautiful as possible and expresses the noble concepts of the Quran in an understandable way for the general public with simple lines and color choices.

Keywords: Mazandaran Saqanfars, Quranic concepts, Indhār and Tabshīr, Folk painting, Visual elements

[1] Associate Professor, Handicrafts and Research in Arts Department, University of Mazandaran, Iran (Corresponding author), m.rostami@umz.ac.ir

[2] Master of Quranic and Hadith Sciences Department, University of Mazandaran, Iran, khorshidm588@gmail.com

Introduction

The iconography and decorative motifs of ritual buildings in Mazandaran, as preserved in a limited number of *Saqānfars* (small shrines), may be classified as vernacular or folk paintings. These images, executed without artistic pretension, embody the religious and national beliefs of the people. They represent an authentic manifestation of Iranian art—unconstrained and sincere—while simultaneously reflecting both the faith of their creators and the broader cultural influences of their time.

A close examination of these visual works reveals a wide thematic spectrum: narratives of the lives of the prophets, Qur'anic stories, depictions of angels, the tragedy of Karbala, tales of warfare and the heroism of national champions, as well as social subjects and scenes of everyday life. Such thematic diversity ensured that audiences with different intellectual orientations could find elements of resonance and meaning. The visual strategies employed—ranging from strong linear contours to vibrant chromatic variations or, at times, the simplicity of minimal line work—were central to capturing and sustaining viewers' attention within the limitations of the available materials and techniques.

This study proceeds from the hypothesis that, as *Saqānfars* constitute a distinct form of ritual architecture, their folk painters consciously engaged with the formative and ethical teachings of the Qur'an. Through artistic expression, they translated Qur'anic concepts into the wooden walls and ceilings of these structures. Since one of the Qur'an's principal pedagogical strategies in shaping human conduct is articulated through the dual principles of **warning (Indhār)** and **glad tidings (Tabshīr)**, the present article aims to analyze the themes and visual elements of *Saqānfars* in Mazandaran in light of these Qur'anic pedagogical foundations.

Literature Review

Rostami and Babajan-Tabar, in their article *"A Study on Intertextual Elements and Mythological and Religious Pre-Texts in the Saqānfars of Mazandaran"* (1392/2013), examined the relationship between the motifs employed in Mazandaran's *saqānfars* and the beliefs and myths of both the pre-Islamic and post-Islamic periods. Ansari and Azamzadeh, in their paper *"Religious Themes in Folk Paintings of Tekyehs in Mazandaran"* (1390/2011), analyzed religious motifs such as the Miʿrāj of the Prophet Muhammad (PBUH), angels of punishment and mercy, and narratives of divine prophets. Mahmoudi, in his article *"Religious Themes in the Motifs of Mazandaran's Saqānfars"* (1387/2008), focused on the iconographic representation of sacred figures associated with the tragedy of Karbala. Similarly, Rahimzadeh, in his book *"Saqānfars of Mazandaran"* (1382/2003), investigated twenty examples of *Saqānfars* in the Babol region, analyzing their architecture and highlighting the religious, mythological, floral, and other motifs incorporated into these structures.

In addition, Allameh Mohammad Hossein Tabatabaei's *al-Mīzān fī Tafsīr al-Qurʾān* (1374/1995), which expounds the profound concepts of the Qur'an, has been employed to clarify motifs connected with Qur'anic themes. Furthermore, Tafsīr al-Jawāmiʿ al-Jāmiʿ by al-Ṭabrisī (n.d.), as well as Makarem Shirazi's *Tafsīr-e Nemuneh* (1371/1992), have also been utilized in this regard. Likewise, the study has drawn upon ʿAbd al-Hossein Ṭayyeb's *Aṭyab al-Bayān fī Tafsīr al-Qurʾān* (1369/1990) to establish the theoretical foundations of Qur'anic motifs in *Saqānfars*. Ṣādeqzādeh and

Banahan, in their article *"An Educational Approach to the Qur'anic Verses of Warning (Indhār) and Glad Tidings (Tabshīr)"* (1391/2012), emphasized these concepts as among the most significant tools for Islamic pedagogy, which the present study also draws upon.

Despite the various studies conducted on the ritual buildings of Mazandaran, the present research seeks to adopt a distinct perspective by examining the designs and motifs whose content, themes, and use of visual elements are directly or indirectly inspired by the Qur'anic concepts of **warning (Indhār)** and **glad tidings (Tabshīr)**. This study investigates the role of Qur'anic verses in shaping the imagery and visual culture of *Saqānfars* created under these thematic influences.

The Concept and Function of Saqānfars in Mazandaran

Saqānfars, as a form of ritual architecture in Mazandaran, are composed of two words: Saqā and Nefar. The term Saqā is derived from Saqāyah, meaning "a place for distributing water," "a vessel for giving water," or "water-selling" (Moein, 2002, p. 863). The juxtaposition of Saqā with Nefar—a place where water-bearers or those associated with water were protected—attests to the cultural importance of water in the Mazandaran region. However, in the context of Saqānfars, the term Saqā specifically refers to Hazrat ʿAbbās (A.S.), the half-brother of Imam Ḥusein (A.S.) and grandson of the Prophet (PBUH), who epitomized loyalty during the tragedy of Karbala.

The term Nefar means "to withdraw" or "to repel" (ibid., 1381/2002, pp. 2/1955). In Mazandaran, Nefar denotes a wooden, four-legged structure originally constructed to protect farmland from wild animals. Over time, Nefar assumed diverse functions: serving as a resting place for farmers, a temporary storage site for animal fodder, and—most importantly in its ritual form—a sacred space dedicated to mourning ceremonies for the martyrs of Karbala, especially Hazrat ʿAbbās (A.S.).

Within the Saqānfars, one encounters motifs and designs recognized as folk paintings. The ceiling paintings of these structures often present highly condensed pictorial narratives, incorporating symbolic, mythological, and archetypal pre-texts, interwoven with themes cherished by the local populace. These visual narratives were intricately blended with other traditions and local social culture (Rostami & Babajan-Tabar Nashli, 2013, p. 38). The folk painter sought, much like religious preachers, elegists, and reciters, to reinforce the beliefs and convictions of the community—attesting to the deep devotion of the people of this region to Islam, the family of the Prophet (PBUH), and, above all, Imam Ḥusein (A.S.) and his companions.

Qur'anic Concepts in the Motifs of Mazandaran's Saqānfars

Understanding the intellectual world of past artists and appreciating traditional and indigenous arts of each region require the study and analysis of their visual records. Architecture, as a defining feature of civilizations, reflects a wide range of beliefs, values, customs, and traditions, as well as diverse religious, ritual, and national ceremonies. These often manifest themselves through symbolic and decorative motifs. In the ritual buildings of Mazandaran—particularly in a limited number of *Saqānfars*—remarkable ceiling and wall decorations can be observed, whose significance equals that of the structures themselves.

These motifs can be broadly classified into two categories: religious and non-religious. Non-religious motifs, with diverse themes, include epic depictions, ancient texts—especially heroes and champions of the Shāhnāmeh—legends, demons, vegetal and animal designs, all of which appear in symbolic form. Religious motifs, however, may be divided into four subcategories:

1- Qur'anic narratives
2- The afterlife (paradise and hell)
3- Motifs related to the figures and heroes of Karbala
4- Calligraphic inscriptions with Qur'anic and Ashura-related concepts

The main concern of this discussion is the influence of Qur'anic teachings—particularly the formative concepts of warning *(Indhār)* and glad tidings *(Tabshīr)*—on the work of folk painters and self-taught artists, as expressed in the designs of *Saqānfars*.

Indhār (Warning)

Qur'anic Narratives

The lives of individuals recounted in the Holy Qur'an are narrated as lessons, allowing people to distinguish the path of truth from misguidance and corruption. These stories serve as admonitions for all readers of the Qur'an, and it is therefore unsurprising that many of the Qur'anic motifs in Saqqānfars depict such narratives. In some cases, they represent the fate of entire communities. This section examines selected motifs associated with the concept of Indhār

The people of Ṣāliḥ.

The account of the tribe of Thamūd is one of the most extraordinary narratives in the Qur'an, both captivating and instructive. The people's demand that a she-camel emerge from within a mountain, Prophet Ṣāliḥ's insistence on believing in this divine sign, the people's disregard for his warning, and the eventual descent of divine punishment upon them all illustrate the consequences of rejecting God's miracles. This story conveys profound moral lessons, with warning serving as a powerful deterrent against behavioral corruption.

In the corresponding visual representation, line and color are employed to convey both emotion and Qur'anic meaning. The juxtaposition of yellow and brown imparts an abstract, introspective quality to the design. Viewers familiar with the story of Thamūd are able to sense the gravity of the catastrophe and draw moral lessons from the event (Figure 1).

Figure 1

The She-Camel of the Tribe of Ṣāliḥ along with its Calf, Saqānafar-e Keija Tekyeh, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

The people of Lūṭ.

The fate of the People of Lūṭ embodies a powerful example of Indhār (warning), as their destruction is depicted in the Qur'an as a severe admonition. According to Sūrat Hūd (11:82): "So when Our command came, We turned it upside down, and We rained upon it stones of baked clay, in layers". The folk painter, familiar with this Qur'anic narrative, depicted the event as a visual admonition. Remarkably, to ensure clarity for viewers, the name of the city of Lūṭ is inscribed beside the illustration, leaving no room for doubt.

While folk painters often portrayed angels of punishment with grotesque and fearsome features, here the angel of chastisement is rendered differently—resembling angels of mercy, with a crown upon the head, a somewhat feminine face, large wings, and powerful arms. With calm strength, the angel overturns the city of Lūṭ, symbolizing the absolute might of God and the utter fragility of humankind before the Creator.

The use of blue in the design is noteworthy. As Nasiri and Afrasiabpour (1397/2018, p. 63) note, "lapis lazuli and blue tones convey depth, transporting the viewer toward infinity and into an imagined, unattainable world." In this composition, the blue is juxtaposed with light yellow on the angel's wings, creating a striking visual harmony. Beyond aesthetic effect, this chromatic interplay conveys the Qur'anic meaning and allows viewers to sense the angel's state during the act of punishment (Figure 2).

Figure 2

The Angel of Chastisement of the People of Lūṭ Holding the City's Buildings in its Hands, Saqānafar-e Kabudkala, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

The people of Yājūj and Mājūj (Gog and Magog).

Among the Qur'anic accounts of ancient peoples, one of the most remarkable is that of Yājūj and Mājūj. Various narrations describe them differently, yet from a synthesis of these accounts it is clear that they were a strange race, larger in stature than ordinary humans, with oversized ears and dog-like heads—traits that signify their strength. These powerful and malevolent tribes, who oppressed their neighbors, were eventually restrained when Dhū al-Qarnayn constructed a barrier, which will endure until the Day of Judgment.

Given their wicked nature, the folk painter depicted them in a manner resembling demons: unclothed, with dog-like heads, emphasizing their terrifying and chaotic essence while still distinguishing them from other demonic figures. Chromatically, the painter employed white for the figures of Yājūj and Mājūj, contrasted with brown, creating a strong visual opposition that amplifies their fearful presence. In addition, vertical and horizontal lines and dotted patterns were used in shaping their noses, making them appear longer and more massive—thus intensifying the horrific impression of these figures (Figure 3).

Figure 3

The People of Yājūj and Mājūj, Depicted Similar to Demons, Unclothed and with Dog-Like Heads, Saqānafar-e Kabudkala, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

The Afterlife (Maʿād)

One of the three fundamental principles of Islam is belief in Maʿād, the resurrection and the existence of a world after death. In this world, every individual will encounter the results of their deeds in the form of either reward or punishment. According to the teachings of the Qur'an, faith in Maʿād serves as a powerful deterrent against sin and disobedience. Moreover, "visual representation is among the most basic and influential strategies in pedagogy; the Qur'an, by visualizing the fate of the inhabitants of Hell, aims to instill fear of an undesirable end in humankind" (Abdollah & Maʿāref, 1398/2019, p. 11). Thus, individuals are faced with the choice between a wretched life (Hayāt shaqāwah) or a pure life (Hayāt ṭayyibah).

Angels

"In the Qur'an, the word Malāʾika (angels) is repeatedly mentioned, though only two by name—Jibrāʾīl and Mīkāʾīl—while others are referred to by their attributes, such as the Angel of Death (Malak al-Mawt), the Noble Recorders (Kirām al-Kātibīn), the noble scribes (Safarah Kirām Bararah), Raqīb and ʿAtīd, among others" (Ṭabāṭabāʾī, 1374/1995, pp. 17/12). In eight verses, the Qur'an explicitly refers to the existence of angels with the singular term Malak, and in eleven instances with the plural Malāʾika. Such verses, combined with human curiosity regarding the nature of angelic existence, provided fertile ground for their visualization in art, where angels were depicted carrying out various duties in both paradise and hell.

Angels of punishment.

Depictions of angels of punishment in Saqānfars reflect Qur'anic descriptions such as those in Sūrat al-Anfāl (8:50): "If you could only see when the angels take the souls of the disbelievers, striking their faces and their backs and [saying]: taste the punishment of the blazing fire!" According to Ṭabāṭabāʾī (1374/1995, pp. 7/204), this verse refers to the angels of death at the moment of seizing the souls of unbelievers, inflicting painful retribution upon them.

The conviction that worldly life is transient, and the emphasis on recalling life after death, made the notion of divine punishment one of the most prevalent and compelling themes in religious imagery (Kalantar & Gerāmīān, 1392/2013, p. 95). Angels of punishment, as their name indicates, were tasked with tormenting and chastising sinners. Accordingly, in the Saqānfars they are often represented holding clubs or whips, with harsh faces, asymmetrical features, male physiques, and skirts around their waists.

These angels are sometimes depicted alongside the dead or the damned, instilling fear and dread in the viewers and thereby reinforcing the Indhār (warning) function of the imagery. In Figures 4 and 5, the angels of punishment are painted larger than the human figures, emphasizing their terrifying nature. The stark contrast between white tones and the brown background intensifies the sense of horror, while the facial expressions of the dead—with furrowed brows and anxious, pleading eyes—convey anguish and despair to the viewer.

Figure 4

Angels of Punishment, Larger in size than the Dead Man, Depicted with Angry Male Faces and Unclothed Bodies, *Saqānafar-e Kabudkala*, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

Figure 5

Angels of Punishment, Larger in Size than the Dead Man, Holding a Mace and a Chain, Saqānafar-e Kabudkala, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

Of course, depictions of the angels of punishment are not limited to these examples. They are also portrayed alongside throngs of the damned, rendered in the same manner of design and painting as previously described. In Figures 6 and 7, the angels of chastisement are shown holding whips, their harsh expressions accentuated through the clear rendering of eyes and eyebrows, bald heads, or disheveled, untidy hair—all of which heighten the sense of intimidation.

This terrifying effect is further reinforced by the anxious, panic-stricken faces of the damned: their straight, horizontal eyebrows and dot-like eyes convey an overwhelming sense of fear and despair, reflecting the uncertainty of their fate in the hereafter Top of Form (Figures 6 and 7).

Figure 6

The Angel of Punishment Holding a Whip, with Anxious and Distressed Eyes of the Damned, Saqānafar-e Seyed Mahalleh Sheyaeh, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

Figure 7.

The Angel of Punishment with a Grim Face, Holding a Whip, *Saqānafar-e Keija Tekyeh*, Babol



(Authors, 1400/2021).

Tabshīr (Glad Tidings)

Indhār (warning) and Tabshīr (glad tidings), as the foundations of Islamic pedagogy, simultaneously exert subtle influences on the cultivation of the human soul. Both must be addressed in tandem. Folk painters, aware of this balance, employed both strategies in their depictions. It is clear that, alongside other motifs, religious sermons, and various calligraphic inscriptions, these paintings provided an effective visual medium for conveying pedagogical principles. This section examines motifs associated with Tabshīr

The Afterlife (Maʿād)

In the motifs pertaining to the afterlife, folk painters drew upon two main elements: the angels of mercy and the heavenly blessings, both of which point to the principle of resurrection (Maʿād). Through belief in this principle, the viewer is able to perceive the glad tidings expressed in the imagery and take them as admonition and inspiration.

Angels of mercy.

The descriptions of angels in the Qur'an, as well as their physical attributes, are articulated for example in Sūrat Fāṭir (35:1): "All praise is due to Allah, the Creator of the heavens and the earth, who made the angels messengers with wings—two, three, or four pairs. He increases in creation what He wills; indeed Allah is powerful over all things."

These celestial beings, whose forms are described in this verse and in various Hadīths, were naturally represented in the Saqānfars with bird-like wings. In some cases, they wear crowns (though depictions without crowns are also found), and they are often shown with youthful, serene, and gentle faces, typically with feminine features.

In designing these angels of mercy, the folk painter employed curved lines to create an atmosphere of calm, spirituality, and intimacy, thereby conveying a sense of delicacy. The interplay of bright yellow hues with curved black lines against a brown background enhances the sense of movement and flight of the angels' wings, evoking an inner joy and delight in the mind of the viewer (Figure 8).

Figure 8

An Angel with Wings and a Crown on its Head, Resembling Qajar-era Women, *Saqānafar-e Keija Tekyeh*, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

Angels of mercy are those celestial beings from whom every believer hopes to receive their record of deeds after death and upon whom they long for exemplary compassion and kindness. It is possible that the folk painter, from the depths of his own spiritual longing, sought to attract the attention of these angels after death. Through repeated depictions, he expressed this heartfelt wish, imploring their assistance for the world to come.

In some cases, the painter even inscribed his own name within the record of deeds held by the angel of mercy, making explicit this personal plea for divine intercession (Figure 9)

Figure 9

Names of Patrons and Painters: "Karbala'i Taqi," "Karbala'i Yousef," and "Karbala'i Mohammad Ali," Saqānafar-e Keija Tekyeh, Babol



(Authors, 1400/2021)

Heavenly blessings.

In various verses of the Qur'an, paradise is described in detail: it is filled with abundant blessings—pure dwellings and palaces, garments of silk, diverse fruits such as grapes, pomegranates, dates, and olives, every kind of fruit and the meat of any bird, blossoms of different kinds, and trees beneath which rivers flow. These descriptions are meant to encourage and inspire believers toward striving for such a station.

The folk painter, longing for such a place, sought to address his audience with encouragement and Tabshīr wherever possible. Through depictions of flowers, shrubs, fruits, and heavenly birds, he expressed this longing and artistry.

Plants of paradise.

Plants have always been a source of inspiration for artists and are clearly visible in arts such as illumination (Tazhib), marginal decoration (Tashʿir), tilework, and carpet design. In the Qur'an, whenever mention is made of Jannah (paradise), it is often followed by references to trees, springs, rivers, and various plants—stimulating the human imagination to visualize and yearn for them in the world to come.

The folk painter, with partial familiarity with the glad tidings expressed in the Qur'an, portrayed diverse flowers and shrubs in the hands of angels—his cherished creations (Figure 10)—or alongside heavenly animals such as the peacock (Figure 11). In some cases, flowers and plants were stylized with human-like forms (Figure 12), and in others they were used to fill empty spaces (Figure 13).

In all these instances, the painter employed curved lines to enhance the sense of tranquility, giving the designs a particular coherence and unity. In their simplicity, they nonetheless conveyed the essence of heavenly blessings. When combined with white tones, these designs further embodied the symbolic meaning of purity: "white, especially when accompanied by solitude, contemplation, and silence, inspires greatness, purity, and a spirit of growth" (Nasiri & Afrasiabpour et al.,

1397/2018, p. 63). Such representations invite the viewer's imagination to embark on distant journeys of thought and wonder.

Figure 10

An Angel Holding a Flower, *Saqānafar-e Keija Tekyeh*, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

Figure 11

A Flower, a Peacock, and a Cypress Tree on the Walls, *Saqānafar-e Keija Tekyeh*, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

Figure 12

A Flower Combined with a Human Figure, *Saqānafar-e Kabudkala*, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

Figure 13

Plant Motifs, *Saqqānafar-e Kabudkala*, *Babol*



(Authors, 1400/2021).

Heavenly birds.

Among the various blessings of paradise mentioned in the Holy Qur'an are diverse foods, including the meat of birds: "and the flesh of fowls such as they desire" (Sūrat al-Wāqiʿah, 56:21). The folk painter, inspired by these blessings and by observing the natural abundance of Mazandaran, incorporated such motifs into his art:

"For this reason, throughout the Saqānfars, wherever he found space, he placed flowers, painted fruits, and depicted melodious birds perched on blossoming branches, thereby recording the imperishability of divine blessings, beauty, and bounty beyond the limitations of time—an eternity that has always been humanity's unattainable longing in this earthly world" (Rahimzadeh, 1382/2003, p. 191).

Thus, the folk painter, supported by a strong foundation of local culture and religious belief, narrated the customs of Mazandaran as well as Qur'anic concepts, imbuing his works with both the spirit of nature and faith.

"Plant motifs, realistic and mythical birds, and benevolent and malevolent angels are the most recurrent motifs of Saqānfars, each serving as testimony to religious beliefs" (Zāl, ʿAlīʾī et al., 1394/2015, p. 149).

Since painting in the Saqānfars was free from rigid formalities and was primarily concerned with meaning and spiritual message, birds were often depicted alongside flowers, shrubs, and greenery, or in pairs and groups (Figures 14 and 15).

Figure 14

Birds as Examples of Heavenly Blessings on the Ceiling of Saqānfars, *Depicted Alongside Flowers and Greenery*, *Saqānafar-e Kabudkala*, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

Figure 15

Birds Among Flowers, Depicted Together, *Saqānafar-e Kabudkala*, *Babol*



(Authors, 1400/2021)

Heavenly fruits.

The Qur'an frequently mentions the names of fruits with deliberate wisdom—such as grapes, dates, pomegranates, olives, and figs. These references provided folk painters with fertile inspiration to depict examples of heavenly blessings.

Fruits, being among the blessings of paradise that also exist in this world, were directly modeled from nature by folk painters. They were illustrated without alteration, so much so that each fruit could be readily identified at a glance. In some cases, the repetition of these motifs created a particular rhythm, symbolizing the abundance of divine bounty (Figures 16–17).

Figure 16

Grapes, *Saqānafar-e Keija Tekyeh*, *Babol*



(Authors, 1400/2021).

Figure 17.

An Example of Fruits: A Pomegranate on the Ceiling of Saqānfars, *Saqānafar-e Keija Tekyeh*, *Babol*



(Authors, 1400/2021).

Findings and Analysis

The motifs and decorations of ritual buildings in Mazandaran are directly and indirectly inspired by the Holy Qur'an. Both admonitory (Indhār) designs, aimed at evoking fear and avoidance of wrongdoing, and encouraging (Tabshīrī) designs, intended to provide guidance and hope, are evident. This clearly demonstrates the extent to which folk artists were influenced by Qur'anic teachings.

The folk painter simultaneously employed these pedagogical concepts in his imagery, integrating both warning and glad tidings in order to foster spiritual growth and moral refinement among viewers. These simple designs thus became a powerful visual language for conveying Qur'anic messages and admonitions.

In summary, the visual manifestations of Indhār and Tabshīr in the various motifs of Mazandaran's Saqānfars can be outlined as shown in the following tables (Tables 1 and 2).

Table 1

Visual Manifestations of the Qur'anic Concept of Tabshīr (Glad Tidings) in the Saqānfars of Mazandaran

Example Image and Visual Elements	Heavenly Blessings	Example Image and Visual Elements	Angels
 Flowers inspired by the nature of Mazandaran, drawn with blue hues and curved lines, evoking paradise.	Flowers and Plants	 Curved lines combined with yellow, brown, and black colors; the angel in flight evokes tranquility.	Angel of Mercy
 Birds depicted with curved lines, inspired by the natural beauty of Mazandaran	Birds	 Angels of mercy depicted with curved lines, holding the painter's or patron's record of deeds.	Angel of Mercy
 Fruits illustrated in naturalistic form, inspired by nature	Fruits	 Angel of mercy depicte with a crown on its head.	Angel of Mercy

(Authors, 1404/2025)

Table 2

Visual Manifestations of the Qur'anic Concept of Indhār (Warning) in the Saqānfars of Mazandaran

Example Image and Visual Elements	Angels	Example Image and Visual Elements	Stories of Nations
 Juxtaposition of the angel's blue arms with the yellow wings conveys empathy with the angel's role.	Angel of Punishment of Lūṭ	 Use of vertical and horizontal lines in the design of their noses enhances their terrifying appearance.	Yājūj and Mājūj
 Angels resemble demons, with grotesque and fearsome faces.	Angels of Punishment	 The combination of yellow and brown evokes an abstract, symbolic meaning.	The People of Ṣāliḥ

(Authors, 1404/2025)

Conclusion

In the designs and motifs related to the afterlife, in addition to angels, heavenly blessings such as fruits, birds, and plants—represented as cypress trees, fruit-bearing trees, and clusters of vegetation filling every small space—can be observed. These reveal the painter's desire to situate himself within such a space and to create joy for viewers. Various fruits, including apples, grapes, pears, and pomegranates, as well as birds in both paired and solitary forms, indicate the folk painter's longing for these blessings in eternal form. To this end, he utilized every available surface for their depiction.

In these designs, line emerges as one of the most important visual elements. Vertical, horizontal, and curved lines all appear in the motifs of Saqānfars, each communicating meaning in accordance with the concepts of Indhār or Tabshīr. Vertical lines in admonitory (Indhārī) depictions heightened the sense of fear and dread, while in encouraging (Tabshīrī) images they suggested the steadfastness and patience of believers. Curved lines, by contrast, appeared predominantly in Tabshīrī compositions, evoking intimacy, lightness, and delicacy.

The afterlife motifs of Saqānfars include depictions of angels and vegetal and animal forms. Angels were represented in two principal modes: mercy and wrath. Angels of mercy appeared crowned, youthful, winged, and at times holding flowers, bowls filled with food, or scrolls symbolizing the record of the righteous. Angels of wrath, however, were rendered as ugly and misshapen, with facial deformities that visually corresponded to their role in punishing disbelievers.

Taken together, these images demonstrate that folk painters deliberately employed the two pedagogical strategies of Tabshīr and Indhār. Where guidance was best offered through encouragement and glad tidings, they drew upon motifs of beauty—angels of mercy with gentle faces, flowers, and varied heavenly blessings. Where admonition was required, they employed motifs of warning—such as angels of punishment or the depiction of nations destroyed by divine wrath.

Notes

1. *Miraculous events demanded by the people, but out of obstinacy and disbelief, ultimately brought divine punishment upon the disbelievers.* For more information, see: Makarem Shirazi, Nasser. *Payām-e Qurʾān* (Message of the Qur'an). Tehran: Dār al-Kutub al-Islāmīyah, 1386/2007, Vol. 7, 9th ed., p. 287.
2. *For further information regarding Dhū al-Qarnayn and the people of Yājūj and Mājūj, see:*
    - Ṭabāṭabāʾī, Mohammad Hossein. *al-Mīzān fī Tafsīr al-Qurʾān*, trans. Seyyed Mohammad Baqir Mousavi Hamedani. Qom: Islamic Seminary Publications, 1374/1995, Vol. 13, pp. 503–506 (exegetical discussion) and pp. 510–520 (narrative discussion).
    - Makarem Shirazi, Nasser. *Tafsīr-e Nemuneh*. Tehran: Dār al-Kutub al-Islāmīyah, 1371/1992, Vol. 12, 10th ed., pp. 537–554.

REFERENCES

The Holy Qur'an. Trans. Abolfazl Bahrampour. Avaye Qur'an Publications, 1386/2007, 4th ed.

Abdollah, M., & Maʿāref, M. (2019). The impact of belief in resurrection on lifestyle with emphasis on Sūrat Ghāfir. *Basirat va Tarbiyat-e Eslāmī, 16*(51), 33–47.

Kalāntar, ʻA. A., & Gerāmīān, ʻA. al-S. (2013). A precise study of the origins of Saqānafar motifs in Shiʻi teachings. *Shiʻa Studies Quarterly, 11*(43).

Makarem Shirazi, N. (1992). *Tafsīr-e Nemuneh* (10th ed.). Dār al-Kutub al-Islāmīyah.

Moein, M. (2002). *Farhang-e Fārsi* (4th ed.). Ādnā, Ketāb-e Rāh-e Now.

Nasiri, M., Afrāsiābpour, ‘A., & Ahmadi, F. (2018). The mystical symbolism of color in Islamic art and architecture. *Journal of Islamic Mysticism, 14*(56).

Rahimzadeh, M. (2003). *Saqāṭlārs of Mazandaran, Babol region: An aspect of ritual architecture*. General Directorate of Cultural Heritage of Mazandaran Province.

Rāghib, H. b. Muhammad. (1995). *Mufradāt alfāẓ al-Qur’ān* (G. Khosravi, Trans.; 2nd ed.). Tehran.

Rostami, M., & Babajan-Tabar Nashli, F. (2013). A study on intertextual elements and mythological pre-texts in the Saqānfars of Mazandaran (Case studies: Keija Tekyeh, Sheyadeh, Kabudkala, Kobrāʾkala, and Chamāzkala). *Journal of Caspian Arts,* (1).

Ṣādeqzādeh, A., & Banahan, M. (2012). An educational approach to Qur’anic verses of Indhār and Tabshīr. *Islamic Education Research Journal, 20*(14).

Ṭabāṭabāʾī, M. H. (1995). *al-Mīzān fī Tafsīr al-Qur’ān* (S. M. B. Mousavi Hamedani, Trans.). Islamic Seminary.

Ṭayyeb, ‘A. (1990). *Aṭyab al-Bayān fī Tafsīr al-Qur’ān.* Eslām.

Zāl, M. H., ʿAlīʾī, M., & Hemmatī Arandarīānī, E. (2015). Evocation of meanings and the transmission of Shi‘i concepts in ritual architecture (Case study: Saqqānfars of Amol). *History, Culture, and Islamic Civilization, 6*(18).



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

İSLAM HUKUKU LİTERATÜRÜNDE SANATA KARŞI TAVIR: GELENEKSEL KISITLAMALARDAN GÜNCEL AÇILIMLARA

Muharrem YILMAZ[1]

Özet

Sanat, İslam medeniyetinde sadece bir estetik faaliyet değil; aynı zamanda tebliğ, temsil, terbiye ve tefekkür işlevleriyle dinî-kültürel yapının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Hat, tezhip, mûsikî, edebiyat, mimarî ve zamanla gelişen sahne sanatları gibi estetik üretimler Müslüman toplumlardaki sanatsal duyarlılığı yansıtır. Ancak bu estetik varlık, İslam hukuku literatüründe genellikle temkinli, sınırlayıcı ve çoğu zaman yasaklayıcı bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Zira klasik fakihlere göre sanat, yalnızca biçimsel üretim değil; aynı zamanda akıdevi bütünlük, ahlâkî hassasiyet ve toplumsal maslahat bakımından denetime muhtaç bir alandır. Bu çerçevede, klasik fıkıh kaynaklarında özellikle canlı varlıkların tasviri, heykel, müzik, kadın sesi, tiyatro ve temsilî anlatım gibi formlar, dinin temel ilkeleriyle çatışma potansiyeli taşıdığı gerekçesiyle ya doğrudan yasaklanmış ya da "şüpheli ve mekruh" kategorisine yerleştirilmiştir. Bu tavrın altında yatan temel saikler; yaratma fiilini taklit, şehveti teşvik, fitneye yol açma, namahrem temsili, boş söz ve zaman israfı, bâtıla çağırma ihtimali gibi gerekçelere dayanmaktadır. Bu tebliğde, öncelikle Hanefî, Şâfiî, Mâlikî ve Hanbelî mezheplerinin klasik fıkıh metinlerinde sanata dair yaklaşımları tahlil edilecektir. Mezheplerin görsel (resim, heykel) ve temsilî (sinema, tiyatro) sanatlara yönelik hükümleri ortaya konacak; ardından bu hükümler ışığında klasik dönemde sanatın fıkhî meşruiyeti nasıl sınırlandırılmıştır sorusuna cevap aranacaktır. Bununla birlikte tebliğin temel vurgusu, bu geleneksel sınırlayıcı tavrın modern dönemde ne ölçüde korunduğu ve hangi yönlerden esnediği üzerinde yoğunlaşacaktır. Özellikle 20. ve 21. yüzyılda sanatın biçim ve işlev açısından geçirdiği dönüşüm, fıkıh âlimlerini yeni yaklaşımlar geliştirmeye zorlamıştır. Bu bağlamda içerik, bağlam, niyet, temsilin amacı ve sosyal etkisi gibi ölçütler dikkate alınarak, daha esnek ve bağlama duyarlı değerlendirmeler yapılmaya başlanmıştır. Ancak bu dönüşüm, kesin bir meşrulaştırma süreci değildir. Aksine, tevhid inancı, iffetin korunması, kamu düzeni ve ahlâkî zaruret gibi ilkeler, hem klasik hem de modern dönemde hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Dolayısıyla sanat karşısındaki fıkhî yaklaşım, sabit hükümlerle çevrili bir red anlayışı değil; ilkelere bağlı, bağlamsal ve fonksiyonel bir değerlendirme modeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tebliğ, klasik İslam hukuku mirasını güncel açılımlarla mukayese ederek sanatın İslam hukukundaki yerini tarihsel süreklilik ve içtihadî dinamizm temelinde yeniden düşünmeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: İslam Hukuku, Sanat, Meşruiyet

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi İslam Hukuku Ana Bilim Dalı, Tokat, Türkiye, muharrem.yilmaz@gop.edu.tr

The Attitude Towards Art in Islamic Legal Literature: From Traditional Restrictions to Contemporary Openings

Asst. Prof. Dr. Muharrem YILMAZ

Abstract

Art in Islamic civilization has not merely been an aesthetic pursuit; it has also functioned as an integral component of religious and cultural life through its roles in propagation (tablīgh), representation (tamthīl), moral cultivation (tarbiya), and contemplation (tafakkur). Aesthetic expressions such as calligraphy, illumination, music, literature, architecture, and later-developed performative arts reflect the artistic sensibilities of Muslim societies. However, within the framework of Islamic legal literature, these expressions have often been approached with caution, restriction, and at times, outright prohibition. For classical jurists, art is not solely a matter of form or beauty, but rather a domain requiring regulation in light of concerns regarding doctrinal integrity (ʿaqīda), moral sensitivity (akhlaq), and the preservation of public order (maṣlaḥa). In this context, classical legal sources commonly classify artistic forms such as depictions of living beings, sculpture, music, female voice, theater, and dramatic representation as either directly impermissible or falling within the categories of makrūh (discouraged) or shubha (doubtful). The underlying rationale includes concerns such as imitating divine creation, inciting sensuality, causing societal discord (fitna), portraying the opposite sex (namāḥrim), frivolous speech and time-wasting, and inviting toward falsehood (bāṭil). This paper aims first to analyze the attitudes of the four major Sunni schools—Ḥanafī, Mālikī, Shāfiʿī, and Ḥanbalī (toward art as reflected in classical legal texts. It will explore their legal rulings on visual (e.g., painting, sculpture), auditory (e.g., music, hymns), and performative (e.g., drama, cinema, theater) arts. Subsequently, the study will address how these rulings functioned to delineate the boundaries of artistic legitimacy in the classical period. The main focus of the paper, however, will be to examine the extent to which this restrictive tradition has been maintained or relaxed in modern times. Particularly in the 20th and 21st centuries, the transformation of artistic media and functions has prompted contemporary jurists to formulate new ijtihād-based approaches. These contemporary evaluations increasingly consider content, context, intention, purpose of representation, and social impact as interpretive criteria, leading to more flexible and context-sensitive rulings. Nonetheless, this evolution does not signify an unrestricted legitimization. Rather, foundational principles such as the oneness of God (tawḥīd), the preservation of modesty and moral order, and the safeguarding of public welfare continue to serve as essential criteria in both classical and contemporary frameworks. Hence, the Islamic legal attitude toward art is better understood not as a rigid rejection, but as a principle (driven, context-aware, and function) oriented model of evaluation. By comparing classical Islamic jurisprudential heritage with modern interpretive developments, this study seeks to reassess the place of art within Islamic law in light of historical continuity and interpretive dynamism.

Keywords: Islamic Law, Art, Legitimacy

Giriş

Estetik ve güzelliğin yegâne kaynağı Allah'tır (cc).(el-Gazzali, 1889, s. 435) Kur'an-ı Kerîm'de: "*Yapıp yaratanların en güzeli olan Allah çok yücedir*." (Mu'minûn 23/14) buyurularak bu gerçeğe işaret edilmiştir. İnsan, Allah'ın (cc) yarattığı bilinç sahibi en mükerrem varlık olduğundan içinde barındırdığı ilahi öze bağlı olarak hep güzelliğe meftun olmuştur. (Secde 32/9; Sad 38/72; Hicr 15/29) Estetik, insan doğasında yer alan fıtrî bir eğilimdir ve tarih boyunca farklı biçimlerde tezahür etmiştir. İnsanlık tarihi incelendiğinde bu eğilimin, özellikle görsel ve temsili formlarda gündelik hayatın parçası hâline geldiği görülür. İnsanın hayatını belirleyen bir diğer unsur ise inançtır. İnanç, bireyin aile yapısından toplumsal düzenine, kültürel üretiminden sanatsal yönelimlerine kadar dönüştürücü bir rol oynar. Bu iki olgunun kesişim noktasında yer alan sanat, Müslüman toplumlarda kimi zaman teşvik edilmiş, kimi zaman birtakım zorunluluklara bağlı olarak sınırlandırılmıştır.

İslam dini, ortaya çıktığı Arap coğrafyasında inanç alanında köklü bir dönüşüm gerçekleştirmiş, örfte mevcut itikadî sorunları tashih etmiş ve bunların İslamî yapıya taşınmasını engellemek için bazı koruyucu tedbirler almıştır. Bu tedbirler, sanat alanında özellikle temsili sanatlarda kendini göstermiş; putperestliğe veya kutsal kişiliklere saygısızlığa yol açabilecek canlandırma ve tasvirler ihtiyatla karşılanmıştır. Peygamberlerin, sahabenin ya da kutsal mekânların temsil edilmesi, canlı varlıkların resmedilmesi gibi hususlar, erken dönemden itibaren dinî hassasiyet çerçevesinde tartışılmıştır.

Resim ve heykeltıraşlık ilkel formda olsa da insanlık tarihi kadar eski olgular olduğundan erken dönem İslami kaynaklarda tartışılmış ve üzerinde genişçe durulmuştur. Tiyatronun mazisi eski olsa da sinema XIX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan modern bir sanat formu olarak, klasik fıkıh kitaplarında doğrudan ele alınmamış, son dönem âlimleri tarafından İslami prensipler ışığında değerlendirilmiştir. Modern sanat formlarından sinema ve tiyatro, İslami ilimler çerçevesinde "yeni olgular" (nevâzil) kategorisinde değerlendirilmiş ve bu sanat dallarına ilişkin hükümler, temel İslami kaynaklar ve genel prensipler ışığında fakihler tarafından ortaya konmuştur.

Araştırmada, karşılaştırmalı yöntemle konuyla alakalı görüşler Hanefî, Mâlikî, Şâfiî ve Hanbelî mezheplerinin görüşleri klasik fıkıh literatürü ve şerhler üzerinden değerlendirilecek; ayrıca modern dönemde ortaya çıkan olumlu ve olumsuz açılımlardan örnekler verilerek günümüz İslam âlimlerinin temsili sanatlara yaklaşımı ortaya konacaktır. Böylece hukuk ekollerinin bu konuya bakışı tarihsel süreklilik içinde gösterilecektir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, İslam hukukunun temsili sanatlara bakışını ortaya koymaktır. Tarih boyunca resim, heykel, tiyatro, sinema ve benzeri canlandırma türleri, hem estetik bir ifade alanı hem de toplumsal iletişim aracı olarak insanların gündeminde önemli bir yer tutmuştur. Ancak bu sanatların inanç, ibadet ve kutsal değerlerle ilişkisi Müslüman toplumlarda daima tartışma konusu olmuştur. Çalışma, klasik fıkıh kaynaklarındaki temel yaklaşımları ve bunların modern dönemdeki yansımalarını inceleyerek, günümüz tartışmalarına ışık tutmayı hedeflemektedir. Bu yönüyle araştırma, hem tarihsel sürekliliği göstermesi hem de çağdaş uygulamalara katkı sağlaması bakımından önem arz etmektedir.

Kapsam ve Yöntem

Çalışma, yalnızca temsili sanatlarla sınırlıdır. Bu itibarla müzik alanı kapsam dışında bırakılmıştır. Araştırmada dört Sünnî mezhebin (Hanefî, Mâlikî, Şâfiî, Hanbelî) kaynakları ve şerhleri esas alınacak; diğer temsili sanatlara dair doğrudan veya dolaylı hükümler değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Ayrıca modern dönemdeki fetvalar, kararlar ve uygulama örnekleri de incelenerek, tarihsel ve çağdaş yaklaşım mukayesesi yapılmıştır. Yöntem olarak karşılaştırmalı analiz tercih edilmiş; hem metinler arası benzerlik ve farklılıklar, hem de dönemler arasındaki dönüşüm vurgulanmıştır.

Kavramsal Çerçeve

Araştırmada "temsili sanatlar" kavramı, bir olgunun, kişinin veya olayın başka bir kişi tarafından resmedilmesi, canlandırılması veya sahnelenmesi anlamında kullanılmaktadır. Temsil: "Gerçek ya da hayal ürünü bir olayı—geçmişten veya şimdiden—canlandırıp taklit ederek izleyicide etki oluşturmayı amaçlayan, anlamını dolaylı biçimde ileten bir performanstır. Bunu tek bir kişi ya da bir ekip icra edebilir." (Dâlî, 1426, s. 41). Daha geniş bir tanıma göre ise temsil: "Canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da bir düşüncenin (ki bunların hepsi bir gerçekliktir) yerine geçebilecek ve o gerçekliği göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir araçtır (Alp, 2013, s. 43). Çağdaş dünyada temsili sanatlar: Resim, heykel, tiyatro, sinema şeklinde sıralanabilir. Kavrama daha geniş tanımlama getirenler ise buna müziği de dâhil etmektedirler (Kaplan, 2017, s. 2746). Ancak araştırmamızda genel olarak temsil kelimesi resim, heykel, tiyatro ve sinema bağlamında kullanılacaktır. Bu bağlamda klasik fıkıh literatüründe yer alan kavramları kısaca şöyle izah edebiliriz:

Sanat: Sanat, insanın kendisini ve yaşadığı dünyayı anlamaya çalışırken duygu ve düşüncelerini kendine özgü bir dille ifade etmesidir. Diğer bir ifadeyle sanat, anlam arayışının estetik ifadesi, biçim ve içeriğin insanla ilişkisinde kurulan özgün bir dil, insanı kendisine ve yaşadığı çağa ayna tutan bir faaliyettir (Serdaroğlu, 2022, ss. 114-118).

Tasvîr: Tasvir kelimesi Arapça kökenli olup sözlükte "bir şeye şekil ve suret vermek"Ebü'l-Fazl Muhammed b. Mükerrem b. Ali el-Ensârî İbn Manzur, *Lisanü'l-Arab* (Beyrut: Dâru Sadır, 1997), 4/473. anlamına gelir. Kur'ân'da: *Allah sizi şekillendirdi ve suretinizi güzel kıldı*" (Teğâbün, 64/3) âyetinde geçer. Istılahta ise tasvîr, hem iki boyutlu resim (الصورة غير المجسمة) yapmak hem de gölgesi bulunan üç boyutlu heykel (الصورة المجسمة) yapmak anlamında kullanılmıştır ("Tasvîr", 1988, s. 93).

Temsîl: "Temsîl" veya çoğulu "temâsîl", gölgeye sahip üç boyutlu tasvir/heykellerdir. Genellikle taş, ahşap veya metalden yapılan canlı figürleri ifade eder.("Tasvîr", 1988, s. 94) Cahiliye Arapları putlarını bu şekilde yapmışlardır. Kur'ân'da cinlerin Hz. Süleyman için yaptıkları işler arasında "temâsîl" de zikredilir (Sebe' 34/13).

Resim: Yüzey üzerine yapılan iki boyutlu tasvirlerdir. İslâmî literatürde kumaş, duvar veya kâğıt üzerindeki tasvirler için bu kavram kullanılır. Fıkıh kitaplarında "sûret" terimi çoğu zaman hem resim hem de heykel için müşterek kullanılmıştır ("Tasvîr", 1988, s. 95).

Sinema: Sinema, beyaz perde olarak bilinen ve "yedinci sanat" diye adlandırılan bir sanat dalıdır. Belirli bir senaryoya göre görüntülerin kaydedilmesi, ardından kurgu, seslendirme ve efekt gibi aşamalardan geçirilip perde ya da ekrana yansıtılarak hareketli sahneler hâline getirilmesi sürecini kapsar. Kısaca sinema, hareket eden görüntülerle yapılan bir sanat faaliyetidir (*SİNEMA Ansiklopediler - TÜBİTAK*, t.y.).

Tiyatro: Tiyatro, Yunanca "theatron" (seyir yeri) kelimesinden türemiştir. Bir olayı ya da öyküyü, sahne olarak ayrılmış bir alanda, oyuncuların söz ve hareketleriyle canlandırma sanatıdır (Güney, 2011, s. 136).

Temsili Sanatların İslam Hukukunda Tartışma Alanı

Resim ve heykel sanatı ilkel dönemlerden günümüze hemen hemen her toplumda iptidai olsun gelişmiş olsun var olagelmiştir. Özellikle heykel yapma sanatı Arap toplumunda dini bir arka plana sahip olduğundan oldukça yaygınlık kazanmıştır. Bu itibarla hadislerde bu konuya dair yasaklayıcı tarzda birçok ifade mevcuttur. Buna bağlı olarak resim ve heykel yapmanın hükmü fıkıh kitaplarında ele alınmış, bu konuda fukahâ kanaat ortaya koymuştur. Ancak İslam coğrafyasında sonradan ortaya çıkan meselelerden (nevazil) olması hasebiyle bizzat sinemanın, tiyatronun vb. temsili sanatlarla alakalı klasik literatürde doğrudan bir hüküm yer almamaktadır. Sinemanın ortaya çıkıp İslam beldelerinde yaygınlaşmasıyla din bilginleri bu konu hakkında fikir beyan etmişler ve bu bağlamda fetvalar yayınlamışlardır.

Sûret (heykel ve resim).

Literatüre baktığımızda resim ve heykel "sûret" kavramıyla ifade edilmiştir. Özellikle resimle heykel arasında ayrım yapabilmek için bazı kaynaklarda resim için gölgesiz suret, heykel için ise gölgeli suret ifadesi kullanılmıştır.

Resim ve özellikle heykel, İslam'ın ortaya çıktığı Arap yarımadasında yaygın dini olgulardan birisiydi. Kur'an-ı Kerîm'de birçok âyette putlardan bahsedilir. Kur'an'da "sanem, vesen, (İbrahim 14/35) ensâb, (Mâide 5/3; Mâide 5/90) buzağı, (Bakara 2/51, 54, 92, 93; A'râf 7/148, 152; Tâhâ 20/88, 97) tâğût, (Bakara 2/256-257; Nisâ 4/51, 60, 76; Mâide 5/60; Nahl 16/36; Zümer 39/17) temâsil" (Sebe' 34/13) gibi putları genel anlamıyla ifade eden kelimeler yer almakla birlikte ayrıca bazı putlardan: "Ved, Suvâ, Yeğûs, Yeûk, Nesr, (Nûh 71/23) Lât, Uzzâ, Menât (Necm 53/19-20) şeklinde bizzat ismen bahsedilir. Hadislerde de put kavramı çok geniş yer bulur (İbn Hibbân, 2012, s. 233; Nesâî, 2001, s. 52). Bunlardan bir rivâyette Hz. Peygamber (sav) Hz. Ali'ye hitaben: "*Hiçbir suret bırakma, mutlaka yok et; yüksek kabir görürsen düzle; put (heykel) görürsen kır"*(İbnü'l-Esîr, 1990, s. 816) şeklinde emretmiştir. Resimle alakalı Kur'an-ı Kerîm'de yasaklayıcı açık bir âyet bulunmasa da Hz. Peygamber'in hadislerinde olumsuz yönde ifadeler geçer. Bunlardan bazılarını şu şekilde aktarabiliriz:

> Hz Aişe'den gelen bir rivayette: Resûlullah (sav) benim yanıma girdi. Evde üzerinde resimler bulunan bir örtü vardı. Yüzü değişti (rahatsız oldu), sonra o örtüyü aldı ve yırttı. Hz. Peygamber şöyle buyurdu: "Kıyamet günü insanların en şiddetli azaba uğrayacak olanları, bu resimleri yapanlardır."(İbnü'l-Harrât, 2001, s. 93)
>
> "Melekler, içinde köpek veya resim bulunan bir eve girmezler."(Ebû Dâvûd et-Tayâlisî, 1999, s. 555)
>
> Cebrâil bana geldi ve şöyle dedi: "Dün gece sana gelmiştim. Ancak içinde bulunduğun eve girmeme engel olan şey, kapıda bulunan heykeller, evin içinde resimler bulunan bir perde ve evin içinde bulunan bir köpekti. Öyleyse, kapıda bulunan heykelin başının kesilmesini emret ki, ağaç görünümüne benzesin. O perdenin de kesilmesini emret ki, ondan yere serilen ve üzerine basılan iki minder yapılsın. Köpeğin de çıkarılmasını emret." Bunun üzerine Allah Resûlü (sav) bunların hepsini yaptı." (Beyhaki, 1990, s. 189)

> Hz. Peygamber (sav) ile Cebrâil belirli bir vakitte buluşmak üzere sözleşmişlerdi. O vakit geldiği hâlde Cebrâil gelmedi. (Hz. Âişe anlatıyor:) Hz. Peygamber'in (sav) elinde bir asa vardı; onu elinden bırakarak, "Allah ve Resûlleri vaadinden dönmez." buyurdu. Ardından etrafına bakındı ve yatağın altında bir köpek yavrusu gördü. "Bu köpek ne zaman girdi?" diye sordu. Ben de, "Vallahi, farkında değildim" dedim. Bunun üzerine köpeğin dışarı çıkarılmasını emretti. Köpek çıkarıldıktan sonra Cebrâil geldi. Hz. Peygamber (sav) ona, "Ben seni bekledim, gelmedin." buyurdu. Cebrâil (a.s.) ise şöyle cevap verdi: "Evinde bulunan köpek beni engelledi. Biz, içinde köpek veya suret bulunan eve girmeyiz." (en-Nevevî, 1998, s. 472)
>
> Hz. Âişe (r.a.) şöyle rivayet etmiştir: "Resûlullah (sav) bir gün seferden döndüğünde, benim üzerini örttüğüm bir sehve (içine eşya konan niş) vardı; onu, üzerinde tasvirler bulunan bir perdeyle kaplamıştım. Resûlullah (sav) bunu görünce perdeyi kaldırdı ve şöyle buyurdu: 'Kıyamet günü Allah katında insanların en şiddetli azaba uğrayacak olanları, Allah'ın yaratışına benzer şeyler yapmaya kalkışanlardır.' Bunun üzerine o perdeden bir ya da iki yastık yaptık."Ebû Bekr Ahmed b. el-Hüseyin b. Ali Beyhaki 458/1066, *es-Sünenü'l-kübra* (Beyrut, Lübnan: Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2003), 7/439.

Heykel.

Fıkıh kitaplarına baktığımızda ruh sahibi varlıkları (insan ve hayvan) üç boyutlu olarak tasvir etmenin/heykelini yapmanın ittifakla haram olduğu ifade edilir ("Tasvîr", 1988, s. 107). Kur'ân-ı Kerîm'de putlar yerilse de heykel yapmayla alakalı açık bir yasaklama ifadesi yer almaz ancak hadislere baktığımızda heykel yapmayla alakalı tavır yasaklama yönündedir.(Sipahi, 2018, s. 509) Çünkü İslam'ın ortaya çıktığı zaman ve zeminde inanç açısından değer atfedilen heykeller/putlar tevhit inancı için büyük bir tehdit oluşturmaktaydı. Bu itibarla İslam, sedd-i zerâi mantığı üzerinden bu alışkanlığın önünü kesmek için sert bir tutum sergilemiştir.

Malikî mezhebine göre heykel yapmanın haram olması için belirli şartlar mevcut olmalıdır. Şöyle ki; heykeli yapılan varlıklar, gölgeli şekilde insan ve hayvan suretinde olmalıdır. Heykeli yapılan insan veya hayvan bütün uzuvları tam bir şekilde yapılmalıdır. Kafası veya gövdesi olmayan suretler sakınca doğurmaz. Heykel, demir, bakır, taş ve odun gibi dayanıklı maddelerden yapılmış olmalıdır. Karpuz kabuğu, hamur gibi maddelerden yapılırsa yine sakınca doğurmaz. Çünkü bunlar belirli bir zaman sonra bozulurlar. Fakat Maliki fukaha arasında bunların da haram olduğu yönünde görüş belirtenler olmuştur ("Tasvîr", 1988, s. 102). Hanefi, Şafii ve Hanbeli fakihlere göre ruh sahibi olan varlıkların heykelini yapmak mutlak anlamda haramdır ("Tasvîr", 1988, s. 102). Evlerde heykel bulundurmak da haram kabul edilmiştir (Karadâvî, 1994, s. 96).

Hanefî, Malikî ve Şâfiî fukaha bu hükümden çocukların oynadığı oyuncak bebekleri hariç tutmuş ve buna cevaz vermişlerdir (Ceziri, 2003, s. 40). Ancak Hanbelîler oyuncağın başı veya kendisi olmaksızın yaşayamayacağı bir uzvunun eksik olmasını cevaz şartı olarak ileri sürmüşlerdir ("Tasvîr", 1988, s. 112). Bazı hadislerde Hz. Âişe bebeklerle oynadığını ancak Hz. Peygamber'in buna olumsuz bir tepki vermediğini ifade etmiştir.Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî el-Buhârî, *Sahihü'l-Buhari* (Mısır: Bulak, 1311), "Edeb",81; Süleyman b. Eş'as b. İshak el-Ezdi Ebû Davud es-Sicistani 275/889, *Kitâbü's-Sünen = Sünenu Ebû Davud*, thk. thk.: Şuayb el-Arnavut (b.y.: Dâru'r-Risâleti'l-İlmiyye, 2009), "Edeb", 61.

Resim.

Literatürde resim yapmayla alakalı "sûret" ve "timsâl" şeklinde iki kavram yer almaktadır. Bunlardan suret, yaratılmış olanlara Allah'ın (cc) vermiş olduğu biçimi, formu ifade eder. Timsâl ise, Allah'ın (cc) yaratmış olduğu varlıklara bir başka şeyi benzetmek anlamında kullanılır. Bir başka kullanımda ise timsâl sadece canlı varlıklara ait resim ve heykelleri karşılarken sûret, hem canlı hem de cansız varlıkların resim ve heykellerini ifade etmek için kullanılır. Kur'ân'da heykel, timsâl lafzıyla ifade edilmiştir. Sûret ise Allah'ın yarattıklarına kazandırdığı form anlamında geçer. Hadislere baktığımızda suret ifadesi hem heykel hem de resim olarak kullanıldığından hadisçiler bu noktada bir ayrım yapabilmek için resme "gölgesi olmayan sûret" heykele ise "gölgesi olan sûret" anlamını vermişlerdir (Orhan, 2020, ss. 137, 138).

Ruh sahibi olmayan varlıkların resmedilmesi.

İnsanların imal ettiği ev, araba vb. eşyaların resmini veya maketini yapmak ittifakla caizdir. Yine ruh sahibi olmayan ağaç, güneş, yıldız vb. cansız varlıklar da bu surette hükme bağlanmıştır (Orhan, 2020, s. 162). Ancak ağaç, güneş vb. varlıklara dini bir hüviyet atfedilmişse bu durumda bunları yapmak da haram addedilir ("Tasvîr", 1988, ss. 97, 98). Bu konuda bazı hadislerden hareketle istidlâlde bulunulmuştur. "Kim dünyada bir sûret yaparsa, kıyamet günü ona o sûrete ruh üflemesi emredilecek, fakat o asla ruh üfleyemeyecektir." (Hanbel, 2001, s. 58). Fukahaya göre bu hadiste Hz. Peygamber ruh sahibi olanları vurguladığından ruh sahibi olmayan ağaç vb. camid varlıklar hadisin kapsamı dışında kalmaktadır. Yine İbn Abbas resim çizen bir adama: "Eğer bu işi yapacaksan ağaç ve ruhu olmayan varlıkları çiz"Ebû Abdullah Şemseddin Muhammed b. Süleyman el-Mekki Rudani, *Cem'ü'l-fevaid min câmii'l-usul ve mecmaü'z-zevaid*, thk. Ebû Ali Süleyman b. Dürey' (Kuveyt: Mektebetu İbn Kesir, 1998), 2/429. demiştir.

İnsan ve hayvanların resmedilmesi.

Maliki mezhebine göre, iki boyutlu resimlerin yapılması kerahetle birlikte caizdir ("Tasvîr", 1988, s. 101). Fakat eğer bu resimler aşağılanan (ayak altına alınan, değersiz görülen) şeyler üzerinde olursa, o zaman kerahet de kalmaz, sadece en uygun olanı tercih etmemek (hilâf-ı evlâ) yönünde bir davranış olur. Ayrıca, eğer resimler hayatiyetin devamı için önem arz eden bir uzuvdan yoksun olarak resmedilirse kerahet te ortadan kalkar ("Tasvîr", 1988, s. 107). Hanefi, Şafii ve Hanbeli mezheplerine göre ruh sahibi varlıkların gölgesi olmayan (resim formundaki) suretleri de heykelleri gibi haram kategorisinde yer alır ("Tasvîr", 1988, s. 102). Ancak Şafii ve Hanbelî fakihler resim öğrenmek veya öğretmek amacı gibi meşru bir amaca matuf yapılmışsa caiz olacağı yönünde fetva vermişlerdir (Ceziri, 2003, s. 40).

Bazı âlimler canlı varlıkların resim ve heykellerinin yapılmasının caiz olduğunu dile getirmişlerdir. Kur'ân'da Hz. Süleyman'ın heykeller yaptırdığından, dahası Hz. İsa'nın çamurdan kuş yapıp Allah'ın (cc) izniyle ona can verdiğinden bahseden ayetleri şer'u men kablenâ prensibi üzerinden delil ittihaz etmişlerdir. Onlara göre bu âyetlerde heykel yapmaktan bahsedildiğine göre resim yapmak da bu cevaz hükmüne dâhil edilmelidir. Ancak bu görüşü savunanlar da resim ve heykelin saygı amaçlı yapılması, çıplaklık barındırması veya başka dinlerin sembollerini ihtiva etmesi durumunda caiz olmayacağını görüşlerine eklemişlerdir. Bazı âlimlere göre de hadislerdeki yasaklama sadece heykelle alakalı olup iki boyutlu resme izin verildiği yönünde görüş beyan etmişlerdir. Onlara göre Hz. Peygamber'in evindeki resimli örtüleri kaldırıp minder gibi çeşitli eşyalara dönüştürtmesi onun sade yaşamaya yönelik tercihinin bir göstergesidir. Kaldı

ki bazı sahabenin kapılarında üzerinde canlı sureti bulunan örtüler taktıklarını dile getirerek bu konuda görüşlerini desteklemeye çalışmışlardır (Başoğlu, 2007, s. 580).

Modern dönemde konuyla alakalı farklı eğilimlere rastlayabilmekteyiz. Bunlara baktığımızda kimine göre İslam'ın bu konudaki yasaklama emri putperestlikle bağlantılı olup günümüzde ortaya çıkan zaruretlere binaen bu yasağa bazı istisnalar getirilmeli ve fayda zarar kriteri üzerinden hareket edilmelidir. Özellikle fotoğraf çektirme bu tartışmalarda konu edinilmiş ve bazı âlimler fotoğrafla resmi eşdeğer kabul ettiklerinden güvenlik, tıbbi ihtiyaçlar, resmi evraklar dışında kullanımına sıcak bakmamışlardır. Onlara göre fotoğraf vasıtasıyla devlet adamlarının tanrılaştırılması, müstehcenliğin yayılması vb. mahzurlar söz konusudur. Hâkim kanaate göre ise fotoğraf resme kıyaslanamayacağı için caiz olmalıdır. Onlara göre fotoğraf çekmek bir alet yardımıyla gölgeyi hapsetmekten ibaret olup resimde olduğu gibi Allah'ın yaratma sıfatıyla boy ölçüşme anlamı burada tezahür etmez. Dahası bazı ihtiyaç duyulan elbise vb. eşyaların üzerindeki resimlere Hz. Peygamber tarafından cevaz verilmiştir; oysaki günümüzde insanlar için fotoğraf bundan daha fazla bir ihtiyaç kalemi haline geldiğinden bu da caiz olmalıdır (Başoğlu, 2007, s. 580).

Resim ve heykelin evde bulundurulması.

Yukarıda genel hatlarıyla suret yapmayla alakalı âlimlerin görüşlerine yer verilmiştir. Ancak işin bir de evde bulundurulması vardır ki bu konuda ittifak edilen ve ihtilaf edilen mevzular bulunmaktadır. Azaları tam, saygı maksatlı yüksek bir yerde bulunan, gözle kolayca seçilebilecek büyüklükte, kolayca bozulmayacak taş ve ağaç gibi maddelerden mamul heykellerin evde bulundurulması bütün fukahaya göre haramdır ("Tasvîr", 1988, s. 116). Öte yandan kendisi olmaksızın yaşaması mümkün olmayacak tarzda azaları eksik olan suretlerle, tazim ifade etmeksizin yastık, halı gibi eşyaların üzerinde bulunan suretlerin kullanımı ve bulundurulmasının cevazı hususunda ittifak vardır (Orhan, 2020, ss. 163, 164).

Sinema.

Sinema ve tiyatro teknik bakımdan farklılık arz etse de sinema ve tiyatroyu icra etme sanatı olan oyunculuk/temsil bağlamında birleşirler. İslam âlimleri sinema ve tiyatronun dini hükmünü oyunculuk üzerinden ortaya koymaya çalışmışlardır. Buna göre oyunculukta dinen mahzurlu olan ve olmayan yönleri ele alıp incelemiş, konuyla alakalı görüşlerini bu bağlamda şekillendirmişlerdir (Orhan, 2020, s. 189).

Sinemanın haram olduğu kanaatinde olanlar.

Oyunculuğun haram olduğunu savunanlar birçok noktadan konuya dair delil getirirler. Bunlardan ilki onlara göre oyunculuğun yalan üzere kurulu bir uğraş olmasıdır. Oyuncular gerçek hayatla alakası olmayan mesleklere bürünürler, oyun gereği gerçek olmayan beyanları kendilerine ve başkalarına nispet ederler. İslam'ın yalan söylemekle alakalı hükmü net ortadayken bu şekilde bir günahın sergilendiği bir uğraşı meslek edinmek mazur görülebilecek bir durum değildir (Salih el-Gazalî, 1414, ss. 297-299).

Oyunculuk özü itibariyle Müslüman olmayanların icat ettiği bir uğraştır. Oyunculukla iştigal etmek onlara benzemek demektir. Hâlbuki dinimiz onlara muhalefeti emretmiş, onlara benzemeyi ise yasaklamıştır. Hz. Peygamber (sav) onlara benzeyenlerin onlardan sayılacağını,

kıyamet günü onlarla beraber haşr olunacağını hadis-i şerifte açıkça belirtmiştir (Salih el-Gazalî, 1414, s. 299).

Oyunculuğun İslam'da yasaklanma sebeplerinden bir tanesi de oyun ve eğlenceyle zamanı boşa harcama/lehviyyat türünden bir uğraş olmasıdır. Kişi dünyada hem kendi hayrına hem de insanlık hayrına birçok şey yapabilecekken bu tür bir uğraşla zamanını boşa harcamakla haram işlemiş olur. Zira Hz. Muhammed (sav): "Kişinin ailesiyle eğlenmesi, ata binmesi ve ok atması dışındaki eğlenceleri batıldır" (el-Herevî, 1989, s. 55) buyurarak dolaylı yoldan bu eğlence türünü yasaklamıştır (Salih el-Gazalî, 1414, s. 300).

Bu görüşü savunanlara göre oyunculuk (temsil) kişinin vakarını zedeleyen şeylerdendir. Bu, hafiflik ve akılsızlık alametidir. Çünkü oyunculuk, sahibinin şeytan, domuz, kâfir veya benzeri rezil rollerde bulunmasını gerektirir. Bu ise, alay ve eğlence konusu olan kimselerin lanetine sebep olur. Kendini düşük bir durumda gösteren, kadın veya şeytan rolünü kabul eden kimse de vakar ve şahsiyetini yitirir. Fıkıh âlimleri "şehadet (şahitlik) ehliyeti" bahsinde buna dikkat çekmiş, "çok gülen, çok şaka yapan" kimseleri, şehadetini düşürenler arasında saymışlardır (Salih el-Gazalî, 1414, s. 302).

Sinemaya olumsuz bakanlar sinemanın konusu bakımından da bazı mahzurlar barındırabileceğini ifade etmişlerdir. Onlara göre ister dini içerikli olsun ister olmasın sonuç değişmez. Şöyle ki dini içerikli filmler sevap kazanmak vb. maksatlarla yapılsalar da en basit haliyle bidattir, zira dinin aslında böyle bir sevap kazanma yöntemi yoktur. Bütün bidatler ise sonuç itibariyle sapkınlıktır. Dini içerik barındırmayan filmler de gayr-i Müslimlere benzeme yönüyle dinde zemmedilen bir durumdur (Salih el-Gazalî, 1414, ss. 305, 306). Yine bu düşüncede olanlara göre oyunculuk, faydası olmayan şeylerde mal harcamayı içerir ki bu, bâtıl bir iştir. Ayrıca, altında hiçbir yarar bulunmayan şeylere kıymetli vakti harcamaktır. Neticesi ise boş bir eğlence, anlamsız bir oyalanma ve erdemli insanların izlemekten tiksineceği taşkınlıktır (Salih el-Gazalî, 1414, s. 310). Öte yandan tiyatro sahnelerinde veya sinema salonlarında bu vesileyle mahrem-nâmahrem hassasiyeti gözetilmez. Kadınlar erkeklerle aynı ortamı paylaşır, sahnede erkekler kadınları kadınlar da erkekleri izler ki bu da nice olumsuz duygulara kapı aralar (Salih el-Gazalî, 1414, s. 311).

Sinemayı mahzurlu görenlerin bir diğer çekincesi de kutsal kişi ve değerlerin sinemaya aktarılarak tüketilmesidir. Özellikle Allah'ın (cc) peygamberlere bahşettiği üstünlük ve fazileti konu edinen sinema filmleri, onların manevî şahsiyetine saygısızlık niteliği taşıyabilir. Günümüz âlimleri bu görüşü şu şekilde açıklar: Peygamberlerin ne suretleri ne de ahlâkî tavırları, davranış biçimleri ve hâlleri tam anlamıyla temsil edilemez. Bu durum, temsili gerçekleştiren senarist ve yönetmenin kendi anlayışlarını, yorumlarını ve hayal güçlerini peygamberin kişiliğine yansıtmasına yol açar. Böylece yüce bir şahsiyet, beşerî sınırlarla kuşatılmış olur. Bunun sonucu olarak temsil, Hz. Peygamber'in manevî büyüklüğünü eksik yansıtır ve onun toplum nezdindeki yüce konumunun zedelenmesine neden olabilir (Orhan, 2020, s. 211).

Oyunculuk, insanların özellikle gençlerin birçok kötü alışkanlıkla yüz yüze gelmelerine neden olur. Bu sebeple bu kötü alışkanlıklara maruz kala kala insanlar bu davranışları kanıksarlar, normal bir şeymiş gibi addederler. Artık insanlar fuhuş, hile, dolandırıcılık, hırsızlık ve bunlara benzer kötü ahlâk yollarını göre göre normalleştirirler. Böylece, bu bozuk ahlâk biçimleri Müslümanlar arasında sinema marifetiyle yayılmış olur (Salih el-Gazalî, 1414, s. 312).

Sinemanın mübah olduğunu kanaatinde olanlar.

Temsilin mutlak anlamda haram olduğunu savunanların aksine, Reşîd Rızâ, İbn Useymîn, Yusuf el-Karadâvî ve Abdullah b. Cibrîn gibi birçok İslâm âlimi, temsili öz itibariyle haram görmemekte, hükmün içeriğe ve amaca göre değişeceğini belirtmektedir (Orhan, 2020, s. 224).

Yusuf el-Karadâvî'ye göre sinema ve benzeri sanatların hükmü, diğer tüm araçlar gibidir: hayırda da kullanılabilir, şerde de. Eğer hayır için kullanılırsa bizzat kendisinde bir sakınca yoktur; ancak kötülükte kullanılırsa haram olur. Dolayısıyla hüküm, hangi amaca hizmet ettiğine ve nasıl kullanıldığına göre değişir. Sinema hakkında şöyle diyebiliriz: Aslında helaldir, hatta belirli şartlar gerçekleştiğinde mübahın ötesinde güzel ve faydalı bir araç haline gelebilir. Ancak bunun için şu şartların sağlanması gerekir:

Birincisi: Konuları, hayasızlık, fuhuş, günah, İslâm ahlâkına ve inançlarına aykırı şeyleri içermemelidir. Dinî değerlere hakaret eden, günahı veya suçu özendiren, sapkın fikirleri veya bâtıl inançları yaymaya çalışan filmler haramdır. Müslümanın bunları izlemesi veya desteklemesi caiz değildir; zira bu, günah işlenmesine yardımcı olmak anlamına gelir.

İkincisi: Sinema, dinî veya dünyevî bir farzı engellememelidir. Meselâ, farz olan namazı geciktirmeye veya kaçırmaya sebep olacak şekilde film izlemek caiz değildir.

Üçüncüsü: Sinema, kadın erkek karışıklığına, temasına ve fitneye yol açmamalıdır. Özellikle karanlık salonlarda beraber oturmak gibi durumlar, şehvetin uyanmasına ve harama sürüklenmeye neden olur (Karadâvî, 1994, ss. 279, 280).

İslam hukuku literatüründe yeni karşılaşılan olaylar, nesneler vb. durumlarla alakalı temel yaklaşım "eşyada asl olan ibahadır" kaidesi uyarınca şekillenir. Buna göre ilk etapta hüküm helallik yönündedir. Ancak konuyla alakalı yasaklayıcı bir nas veya çıkarım bulunur da bunlar doğrultusunda söz konusu durumun haramlığına veya kerahiyyetine dair bir hüküm ortaya çıkarsa o zaman yasaklama devreye girer (İbn Teymiyye, 2004, s. 535). Sinema olgu olarak haram kategorisinde değerlendirilen şeylerden değildir. Zira bir şeyin haramlığı için ya doğrudan bir nas gerekir ya da dolaylı yoldan ictihâdî çıkarımlarla haramlığına dair bir delil bulunmalıdır. Kuran-ı Kerîm'de: "Yeryüzünde ne varsa tamamını sizin için yaratan O'dur" buyurulmaktadır. Yine bir hadis-i şerifte: "Helâl, Allah'ın kitabında helâl kıldıklarıdır; haram da Allah'ın kitabında haram kıldıklarıdır. Hakkında bir şey söylemediği ise affettiklerindendir" (Hakim en-Nisaburi, 1990, s. 129) şeklinde geçmektedir. Kısacası sinemanın bizatihi kendisi haram olmayıp mahzurlu içerik ve amaçlara hizmet etmesi durumunda gayr-ı meşru hale gelebilir (Orhan, 2020, s. 226).

Sonuç

Resim ve heykel yapımı veya evlerde bulundurulması öteden beri tartışmalı bir hususdur. Bu yasağın ortaya çıktığı ilk devirlerde putperestliğin ortadan kaldırılması gibi önemli bir maksatla ilintilendirilmesi yasağı değerlendirenler tarafından makul karşılanmıştır. Ancak modern dönemde cahiliyyede olduğu gibi Müslüman dünyayı tehdit eden bir putperestlik anlayışının kalmadığını dile getiren bazı araştırmacılar bu yasağın günümüzde geçerli olmaması gerektiği kanaatiyle hareket etmişlerdir.

Heykel ve resim yasağını cahiliye toplumunu göz önüne aldığımızda anlamlandırmak kolaydır. Henüz yeni yeni bu alışkanlıktan kurtulmuş bir toplumu eski alışkanlıklarından alıkoymanın başka bir yolu bulunmamaktadır. Çünkü kültür kodlarına yerleşmiş bu alışkanlığı bırakmış olsalar da zamanla bazı şeyleri dönüştürüp tekrar bu yanlışa düşmeleri olağan bir

durumdur. Hz. Peygamber (sav) bu sebeple olsa gerek sert ifadelerle resim ve heykelle müslüman toplum arasında bir set çekmeye çalışmıştır. Ancak bu yasaklayıcı ifadelerin muhatap kitlesini belirlerken zaman ve zemin ölçütünü gözden kaçırmamak gerekir. Fukaha da bu konuda mutlak bir haramlık hükmünden bahsetmemiş konuyu belirli şartlarla çerçeveleyerek makul bir zeminde uygulamada tutmuştur.

İslam hukuku, sinema ve tiyatroya mutlak olarak olumsuz yaklaşmamakta, bu sanat dallarını içerik, amaç ve toplumsal etkileri bağlamında değerlendirmektedir. Temel belirleyici faktör, bu sanat eserlerinin İslam'ın temel inanç, ahlak ve hukuk prensipleriyle uyumlu olup olmadığıdır. Modern dönemde, İslami ölçülere uygun sanat üretiminin önemi giderek daha fazla vurgulanmakta ve bu alanda teorik ve pratik çalışmalar artmaktadır.

Sinema ve tiyatro, doğru içerikle üretildiğinde, İslami değerlerin anlatılmasında ve yaşatılmasında etkili bir araç olarak görülmekte, ancak İslami sınırları ihlal eden yapımlar ise dinen sakıncalı kabul edilmektedir. Bu dengenin korunması, Müslüman sanatçılar ve izleyiciler için önemli bir sorumluluk alanı oluşturmaktadır.

Kaynakça

Alp, K. (2013). Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil sorunu. *Art-e Sanat Dergisi*, *6*(12), 40-61.

Başoğlu, T. (2007). Resim. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 34, ss. 579-582). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Beyhaki, E. B. A. b. el-H. b. A., 458/1066. (1990). *Şuabü'l-iman* (C. 5). Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Beyhaki, E. B. A. b. el-H. b. A., 458/1066. (2003). *Es-Sünenü'l-kübra*. Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Ceziri, A. b. M. b. İ. (2003). *El-Fıkh ale'l-mezahibi'l-erbaa* (ofs, Ed.; C. 2). Dârü'l-Kütübi'l-ilmiyye.

Dâlî, M. b. M. b. M. (1426). *Ahkâmü't-temsîl fi'l-fıkhi'l-İslâmî*. Camiatu'l-İmam Muhammed b. Suûd el-İslâmî.

Ebû Davud es-Sicistani, S. b. E. b. İ. el-Ezdi, 275/889. (2009). *Kitâbü's-Sünen = Sünenu Ebû Davud* (Vols. 1-7). Dâru'r-Risâleti'l-İlmiyye.

Ebû Dâvûd et-Tayâlisî, S. b. D. b. el-C. (ö. 204/819). (1999). *Müsnedü Ebî Dâvûd et-Tayâlisî* (M. b A. et-Türkî, Ed.; 1. bs, C. 2). Dârü Hicr.

el-Buhârî, E. A. M. b. İ. b. İ. el-Cu'fî, 256/870. (1311). *Sahihü'l-Buhari* (Vols. 1-9). Bulak.

el-Gazzali, H.-İ. E. H. M. b. M. b. M. b. A., 505/1111. (1889). *İhyau ulumi'd-din* (C. 4). Daru'l-Ma'rife.

el-Herevî, E. Y. İ. b. E. İ. (1989). *Fezâilu'r-remyi fi sebilillah*. Mektebetü'l-Menâr.

en-Nevevî, E. Z. Y. b. Ş. b. M., 676/1277. (1998). *Riyazü's-salihin min hadis seyyidi'l-mürselin*. Müessesetü'r-Risâle.

Güney, A. (2011). Arystoteles ve Bertolt Brecht'in İngiliz tiyatrosuna etkileri. *Humanities Sciences*, *6*(1), 135-144. https://doi.org/10.12739/10.12739

Hakim en-Nisaburi, E. A. İ.-B. M., 405/1014. (1990). *El-Müstedrek ale's-Sahihayn* (C. 4). Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Hanbel, A. b. (2001). *Musned-i İmam Ahmed bin Hanbel* (Ş. el-Arnaût & A. Murşid, Ed.; 1. bs, C. 4). Müessesetü'r-Risâle.

İbn Hibbân, M. b. H. b. A. et-Temîmî el-Büstî. (2012). *Sahîhu İbn Hibbân: El-Müsnedü's-sahîh 'alâ't-tekāsîm ve'l-envâ' min ğayri vücûdi kat'in fî isnâdihâ ve lâ subûti cerhin fî nâkılihâ* (M. A. Sönmez & H. Aydemir, Ed.; 1. bs, C. 2). Dâr İbn Hazm.

İbn Manzur, E.-F. M. b. M. b. A. el-Ensârî, 711/1311. (1997). *Lisanü'l-Arab* (C. 4). Dâru Sadır.

İbn Teymiyye, E.-A. T. A. b. A. (2004). *Mecmuu fetava* (C. 21). Dâru Mecma'u Melik Fehd li Tabaati'l-Mushafi'ş-Şerîf.

İbnü'l-Esîr, M. E.-S. el-M. b. M. b. M. b. ʿAbdülkerîm eş-Şeybânî el-Cezerî. (1990). *Câmiʿu'l-uṣûl fî aḥâdîṯi'r-rasûl* (ʿAbdülkādir el-Arnaʾût, Ed.; C. 4). Mektebetu'l-Ḥelvânî – Maṭbaʿatu'l-Mallāḥ – Mektebetu Dār al-Bayān.

İbnü'l-Harrât, A. b. A. b. H. b. S. el-E. el-İ. (ö. 581/1185). (2001). *El-Ahkâmü'ş-Şer'iyye'l-Kübrâ* (E. A. H. b Ukaşe, Ed.; 1. bs, C. 3). Mektebetü'r-Rüşd.

Kaplan, M. A. (2017). Türk sanatında temsil. *İdil*, *6*(38), 2733-2749.

Karadâvî, Y. (1994). *El-Helalü ve'l-heramu fi'l-İslâm*. el-Mektebetü'l-İslâmiyye.

Nesâî, A. b. Ş. (2001). *Es-Sünenü'l-Kübrâ* (H. A. Şelebî, Ed.; 1. bs, C. 10). Müessesetü'r-Risâle.

Orhan, F. (2020). *Fıkıh ve Sanat*. Hiper Yayınları.

Rudani, E. A. Ş. M. b. S. el-Mekki, 1094/1683. (1998). *Cem'ü'l-fevaid min câmii'l-usul ve mecmaü'z-zevaid* (C. 2). Mektebetu İbn Kesir.

Salih el-Gazalî, İ. A. (1414). *Hükmü mümârasetü'l-fenni fi'ş-şerîati'l-İslâmî* [Yüksek Lisans Tezi]. Camiatu Ümmi'l-kura.

Serdaroğlu, F. (2022). Etik ve estetik değerler bağlamında sanatın işlevi ve sinema. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *4*(2), 221-248.

SİNEMA Ansiklopediler—TÜBİTAK. (t.y.). 10 Ekim 2025 tarihinde https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/sinema?utm_source=chatgpt.com adresinden erişilmiştir.

Sipahi, Y. (2018). İstihsân açısından resim ve heykel. *İslam Hukuku Araştırmaları Dergisi*, (31), 509-540.

Tasvîr. (1988). *El-Mevsuatü'l-fıkhiyye el-Kuveytiyye* (Cilt 12). Vizaretü'l-Evkaf ve'ş-Şuuni'l-İslâmiyye.

İSLAM SANATINDA MUKARNAS: ESTETİĞİN VE MATEMATİĞİN BULUŞTUĞU NOKTA

Mustafa DİĞLER[1]

Özet

Mukarnas, İslami mimaride tanıtılan benzersiz bir mimari-süs ögesidir ve M.Ö. 10. yüzyıl öncesine dayanır. İçleri çukur yüzeyli bloklardan oluşur; bu bloklar her katmanda bir önceki katmanın dışına taşacak şekilde dışarı çıkar ve böylece üç boyutta değişen zengin, ayrıntılı bir yüzey oluşturur. İslam sanatı, tarihi boyunca estetik ve teknik açıdan benzersiz üsluplar geliştirmiş, sanattaki yenilikler ve ince detaylarla dolu zengin bir miras bırakmıştır. Bu sanatların en kendine özgü ve dikkat çekici öğelerinden biri olan mukarnas, hem görsel açıdan estetik bir unsur hem de yapısal ve matematiksel bir problem olarak büyük bir öneme sahiptir. Bu çalışma, mukarnasın İslam mimarisindeki yerini, bu özgün motiflerin estetik ve matematiksel özelliklerini detaylandırarak, bu iki unsurun nasıl uyum içinde bütünleştiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Mukarnas, Arapça kökenli bir terim olup, "daralan ve genişleyen boşluklar" anlamına gelir. Temelinde geometrik formların ve simetrilerin yer aldığı bu yapı, mimarinin yanı sıra süsleme sanatında da önemli bir yer tutar. Farklı coğrafyalarda ortaya çıkan çeşitli mukarnas türleri, İslam coğrafyasının genişliği ve tarih boyunca geçen çeşitli kültürel etkileşimler sayesinde çeşitlilik göstermiştir. Mukarnas, özellikle Osmanlı, Endülüs ve Selçuklu mimarisinde sıkça kullanılan, kubbe, tonoz ve kemerlerin süslenmesinde tercih edilen karmaşık ve gösterişli bir şekildedir. Söz konusu motifler, doğrudan göze hitap eden estetik formların yanı sıra, yapısal desteği güçlendiren işlevsel unsurlar olarak da kullanılmıştır. Gözle algılanan güzellik ve içsel düzen, geleneksel estetik ilkelerin yanı sıra matematiksel prensiplerle de desteklenmiştir. Mukarnasın tasarımı, birden fazla geometrik şeklin ve oranların yanı sıra simetri ve tekrar gibi matematik ilkelerine dayanır. Bu bildiride, mukarnasın estetik boyutu detaylı bir biçimde incelenecek; göz ilk bakışta algılanan güzellik, uyum, ritim ve denge unsurlarıyla açıklanacaktır. Ayrıca, matematiksel yapısı açısından, motiflerin geometrik düzenlerini ve oranlarını ortaya koyarak, mukarnas motiflerinin temel yapıtaşlarının nasıl inşa edildiği gösterilecektir. Özellikle, çokgenler, kavşaklar ve kirişlerin birbirleriyle uyumu, altın oran gibi matematik ilkeleri kullanılarak tasarlanmış ve uygulamaya konulmuştur. Bu matematiksel düzenlemeler, sadece sanatsal bir ifade değil, aynı zamanda teknik ve mühendislik bilgisinin de ürünüdür. Mukarnas motiflerindeki geometrik düzenlerin ve oranların, estetik algıyı güçlendirdiği gibi, aynı zamanda yapısal istikrarı sağlama işlevi de görür. Geleneksel inşaat teknikleri ve kullanılan malzemelerin katkısıyla ortaya çıkan bu yapıların analiz edilmesi hem sanatsal hem de mühendislik açısından önemli bir karşılaştırmalı çalışma olarak ortaya çıkar. Mukarnas yapımında kullanılan teknikler, ustalık ve matematiksel hesaplamaların yanı sıra, kültürel inançlar ve gelenekler çerçevesinde şekillenmiştir. Ayrıca, bu motiflerin algoritmik ve geometrik yapılarını çözümlerken, geleneksel İslam sanatlarının matematiksel altyapısının modern yaklaşımlarla nasıl bütünleştirilebileceği de tartışılacaktır. Günümüz mimarlık ve tasarım alanlarında, geleneksel sanat ve matematiğin bu uyumunun, yeni projelere ilham kaynağı olabilecek potansiyele sahip olduğu vurgulanacaktır. Ayrıca, mukarnasın

[1] Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü, Karaman, TÜRKİYE, 001mustafadiglerakademik@gmail.com

korunması, restorasyonu ve yeni projelerde yeniden üretimi aşamalarında da bu matematiksel ve sanatsal unsurların bilinçli kullanılması gerektiği altı çizilecektir. Günümüz teknolojisinin sunduğu imkânlar sayesinde, mukarnas motiflerinin detaylı dijital modellemeleri yapılmakta, algoritmik tasarım yöntemleriyle yeni formlar ortaya konmakta ve geleneksel estetik ilkelere sadık kalınmakta, aynı zamanda inovasyon sağlanmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel sanatların korunması ve modernliği birleştirerek sürdürülebilir mimarlık ve tasarım alanında yeni ufuklar açılması mümkündür. Bu çalışma mukarnas motiflerinin sadece bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda matematik ve estetiğin bütünleştiği, bir kültürel ve sanatsal miras örneği olduğunu göstermektedir. Günümüzde, geleneksel sanatların korunması ve yeni nesillere kazandırılması açısından da bu motiflerin ve onların matematiksel yapılarının önemli bir referans kaynağı olacağı vurgulanmaktadır. Elde edilen bulgular hem sanat tarihçilerine hem mimarlara hem de matematikçiler ve tasarımcılara ilham kaynağı olacak niteliktedir. Bu sayede, mukarnas sanatının estetik ve matematiksel özelliklerini bütünsel bir bakış açısıyla inceleyen bu çalışma, İslam sanatlarının dünya kültürel mirasına katkısını ve sürekliliğini de ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İslam Sanatı, Mukarnas, Osmanlı, Selçuklu, Endülüs, Estetik

Muqarnas In Islamic Art: Where Aesthetics and Mathematics Meet

Mustafa DİĞLER

Abstract

The muqarnas is a unique architectural-ornamental element introduced in Islamic architecture and dates back to the 10th century BC. It consists of hollow-surfaced blocks, which in each layer protrude beyond the previous layer, thus creating a rich, elaborate surface that varies in three dimensions. Throughout its history, Islamic art has developed aesthetically and technically unique styles, leaving a rich legacy of artistic innovation and fine detail. The muqarnas, one of the most distinctive and remarkable elements of these arts, is of great importance both as a visually aesthetic element and as a structural and mathematical problem. This study aims to reveal the place of muqarnas in Islamic architecture, the aesthetic and mathematical features of these unique motifs, and how these two elements are integrated in harmony. Muqarnas is a term of Arabic origin and means "narrowing and expanding gaps". This structure, which is based on geometric forms and symmetries, has an important place in the art of ornamentation as well as architecture. The various types of muqarnas that emerged in different geographies have diversified thanks to the vastness of Islamic geography and various cultural interactions throughout history. The muqarnas is a complex and flamboyant shape, especially used in Ottoman, Andalusian and Seljuk architecture, and preferred for the decoration of domes, vaults and arches. In addition to aesthetic forms that appeal directly to the eye, these motifs were also used as functional elements that strengthen structural support. The beauty and inner order perceived by the eye were supported by traditional aesthetic principles as well as mathematical principles. The design of muqarnas is based on multiple geometric shapes and proportions, as well as mathematical principles such as symmetry and repetition. In this paper, the aesthetic dimension of muqarnas will be analysed in detail; the beauty perceived at first glance will be explained with the elements of harmony, rhythm and balance. Furthermore, in terms of its mathematical structure, it will be shown how the basic building blocks of muqarnas motifs are constructed by revealing the geometrical arrangements and proportions of the motifs. In particular, the harmony of polygons, intersections and beams with each other was designed and implemented using mathematical principles such as the golden ratio. These mathematical arrangements are not only an artistic expression, but also the product of technical and engineering knowledge. The geometric patterns and proportions in the muqarnas motifs not only strengthen the aesthetic perception, but also function to ensure structural stability. Analysing these structures, which emerged with the contribution of traditional construction techniques and the materials used, emerges as an important comparative study in terms of both artistic and engineering. The techniques used in the construction of muqarnas are shaped by cultural beliefs and traditions, as well as craftsmanship and mathematical calculations. Furthermore, while analysing the algorithmic and geometric structures of these motifs, it will be discussed how the mathematical infrastructure of traditional Islamic arts can be integrated with modern approaches. It will be emphasised that this harmony of traditional art and mathematics has the potential to inspire new projects in today's architecture and design fields. In addition, it will be underlined that these mathematical and artistic elements should be used consciously during the conservation, restoration and reproduction of muqarnas in new projects. Thanks to the possibilities offered by today's technology, detailed digital modelling of muqarnas motifs can be made, new forms can be

created with algorithmic design methods and traditional aesthetic principles can be faithfully followed while at the same time innovation is achieved. In this context, it is possible to open new horizons in the field of sustainable architecture and design by combining the preservation of traditional arts and modernity. This study shows that muqarnas motifs are not only an ornamental element, but also an example of cultural and artistic heritage where mathematics and aesthetics are integrated. Today, it is emphasised that these motifs and their mathematical structures will be an important reference source for the preservation of traditional arts and their transmission to new generations. The findings obtained will be a source of inspiration for art historians, architects, mathematicians and designers. In this way, this study, which examines the aesthetic and mathematical features of muqarnas art from a holistic perspective, aims to reveal the contribution and continuity of Islamic arts to the world cultural heritage.

Keywords: Islamic Art, Muqarnas, Ottoman, Seljuk, Andalusia, Aesthetics

Giriş

Mukarnas, İslam medeniyetinin özgün mimari öğelerinden biri olarak öne çıkar. Bu yapı, düzlemsel geometrik desenlerin kıvrımlı yüzeylerle birleştirilerek üçüncü boyuta aktarıldığı bir geçiş elemanıdır ve kubbeler, taç kapılar, kornişler, sütun başlıkları ve minare şerefelerinde mekânlar arasındaki geçişleri güçlendirir.

İslam mimarisinin estetik ve teknik çeşitliliği, malzeme ve üretim yöntemlerindeki farklılıklardan kaynaklanır. Bölgesel ve dönemsel farklılıklar, mukarnasın yorumlanışını ve uygulamasını zenginleştirir; bu nedenle doğru yorumlar hem İslam tarihi hem de dönemdeki mimarlık bilgisi açısından önemlidir.

Şekil 1

Divriği Ulu Cami Şah Kapısı Mukarnasları



Günümüz sanatında sonsuzluk, evren, birlik ve tanrısallık gibi kavramlar öne çıkar. Geometri, ana anlatım aracı olarak kavramsal derinlik kazandırır ve sanatçıya evrensel temaları düşündürücü biçimde ifade etme imkânı sunar. Mukarnas da bu bağlamda hem tarihsel bir köprü kurar hem de çağdaş üretimde sembolik bir anlam taşır.

İslam sanatları, zengin motifler, teknolojik yenilikler ve estetik kaygılarla şekillenen geniş bir kültürel birikimin ürünüdür. Bu sanatlarda temel unsurlardan biri olan mukarnas, estetik işlevinin yanı sıra yapısal rolüyle de İslam mimarisinin özgün ve dikkat çekici öğeleri arasında yer alır. Cami, medrese, hamam ve saray gibi yapılar içinde kendine özgü bir konuma sahip olan mukarnas, geometrik düzenlemelerin ve süsleme sanatlarının temel taşlarından biri olarak kabul edilir. Bu bağlamda, mukarnas kavramının tanımı, tarihsel gelişimi ve sanat içindeki rolünün incelenmesi, mimarlık ile sanat tarihi alanlarında önemli bir araştırma konusu oluşturur.

Şekil 2

İstanbul Süleymaniye Cami Taç Kapısı Mukarnas Detayı



İslam sanatında figüratif öğelerin sınırlı olması, süslemelerde geometrinin derin anlamlar taşımasına yol açar. Geometrinin sonsuz varyasyonları ve sembolik anlatımları, ezoterik kavramlar üzerinden ifade gücünü artırır; evren ve göksel olanı simgeleyen bezemeler mimaride yoğun biçimde görülür. Bu ifadeyi en etkileyen araçlardan biri olan mukarnaslar, sadece geçiş elemanı olmakla kalmaz, aynı zamanda üç boyutlu bezeme öğeleri olarak da önemli bir rol üstlenir. Kâğıt üzerindeki geometrik tasarımların üçüncü boyuta aktarılmasıyla ortaya çıkan mukarnaslar, ciddi matematik ve geometri hesaplamaları gerektiren mimari öğelerdir.

Mülayim'e (2006, s. 126) göre Mukarnas; "İslam sanatındaki geometrik desenlerin bir sonucu olarak tanımlanan ve motiflere özgü üç boyutlu dekoratif ve/veya yapısal bir mimari unsur olarak görülen bir öğedir. Kademeli petek görünümlü hücre katmanlarından oluşan mukarnas, kubbeler, kemerler, sütun başlıkları, nişler, taçkapılar, minare şerefesi, sokak köşeleri, mezar taşları, çeşmeler, tonozlar ve frizler gibi alanlarda geçiş bölgelerini vurgulamak amacıyla kullanılır. Mukarnasın üretilmesinde kullanılan malzemeler çeşitlidir; taş, tuğla, alçı, ahşap, seramik ve çamur gibi materyaller bu öğeyi oluşturmak için tercih edilir."

Öte yandan Ödekan'a (1977, s. 16) göre ise; "Mukarnas, mimari yapının plastik değerine kattığı etkileyici rolün yanı sıra önemli bir manevi değere de sahip olarak kabul edilir. Mukarnasın ortaya çıktığı kesin tarih net olmamakla birlikte genellikle ilk Abbasi döneminin sonlarına tarihlendiği savunulur. Bu konudaki çeşitli görüş ve teoriler, mukarnasın kökeninin Mısır, Irak ve İran bölgelerine bağlı olabileceğini" öne sürer.

Şekil 3

İspanya Elhamra Sarayı İki Kız Kardeş Salonu Tavanını Oluşturan Mukarnaslar



İslam sanatlarının temel estetik ve fonksiyonel yaklaşımları, mukarnas kullanımında da belirgin biçimde kendini gösterir. Süsleme yeteneği ile yapısal fonksiyonların birleştiği bu unsur hem teknik ayrıntıları hem de sembolik anlamlarıyla zengin bir içerik sunar. Bu çalışma, mukarnas kavramının tanımını, farklı tarzlarını ve gelişim süreçlerini ele alırken aynı zamanda bu unsurun İslam sanatlarındaki estetik ve kültürel önemini tartışmayı amaçlar. Mukarnas motiflerinin yalnızca süsleme unsuru olarak değil, matematik ve estetiğin bütünleştiği bir kültürel ve sanatsal miras örneği olarak değerlendirildiğini vurgular. Günümüzde geleneksel sanatların korunması ve yeni nesillere aktarılması bağlamında bu motiflerin ve onların matematiksel yapılarını referans alınacak değerli kaynaklar olduğunun altını çizer. Elde edilen bulgular, sanat tarihçileri, mimarlar, matematikçiler ve tasarımcılar için ilham kaynağı niteliğindedir. Böylelikle mukarnasın estetik ve matematiksel özelliklerini bütünsel bir bakış açısıyla inceleyen bu çalışma, İslam sanatlarının küresel kültürel mirasa katkısını ve sürekliliğini ortaya koymayı hedefler.

Mukarnas Nedir?

Mukarnas, İslam sanatları ve mimarisinin özgün üç boyutlu bezeme öğelerinden biridir. Düzlemsel geometrik desenlerden hareketle, kavisli yüzeylerden oluşan birimlerin üst üste gelmesiyle üç boyutlu bir geçiş ve hacim kazandıran bu unsur, hem estetik açıdan zengin bir görsellik sunar hem de mimari mekanlarda geçişi belirginleştiren yapısal bir işlev taşır. Genelde kubbe ve kemer gibi geçiş bölgelerinde kullanılan mukarnas, ritmik petek görünümleri ve çok bölümlü yüzeylerle mekâna derinlik, ışık-gölge oyunları ve hareketli bir dinamik kazandırır. Üretiminde taş, tuğla, alçı, ahşap, seramik ve benzeri malzemeler kullanılır; bölgesel ve dönemsel farklılıklar, malzeme tercihlerini ve üretim tekniklerini çeşitlendirir. Mukarnasın ortaya çıkış tarihi kesin olarak belirlenemese de genellikle erken Abbasî dönemine kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğu düşünülür ve bu öğe, İslam mimarisinin cami, medrese, türbe ve hamam gibi çeşitli yapı türlerinde kendine özgü bir söz sahibi olarak kabul edilir. Matematiksel ve geometrik hesapların estetik bir ifadesi olarak da değerlendirilen mukarnas, yalnızca süsleme amacıyla sınırlı kalmayıp, mekânın hacmini ve ışık ilişkisinin nasıl kurulduğunu da zenginleştirir; böylece estetik ve teknik ustalığın kaynaştığı bir mimari öğe olarak öne çıkar.

Tanımı ve temel özellikleri.

Mukarnas sözcüğünün kökenine ilişkin literatürde çeşitli görüşler bulunmaktadır. En yaygın olanı, bu terimin Arapçaya geçtiği yönündedir ve bu geçişin başta Batı dilleri olmak üzere diğer dillere yayıldığına dair kanıtlar öne sürülür. Bununla birlikte bazı çalışmalar, mukarnasın kökeninin Arapça kökenli olduğunun, dilin kendi içinde de köklü bir terim olarak bulunabileceğini savunur. Ayan (2012, s. 114) ise dil bağlamında farklı karşılıkların ortaya çıktığını belirtir: "Dilimize Arapçadan geçen mukarnas sözcüğünün birden çok karşılığı olduğu görülmektedir. Bunlar arasında, 'merdiven biçimli dereceleri olan çatma tavan' ifadesi, bu çalışmada ele alınan mukarnaslı örtü biçimlenmesini karşılar niteliktedir."

Ödekan'ın (1977, s. 2) çalışmasına dayanılarak, Mütercim Asım'ın Kamus Tercümesi'ndeki "El-Mukarnas" maddesindeki "Çatma tavan denir ki nerdüban (merdiven) tavanları bu resmidir" ifadesinin, bizim için de kullanışlı bir referans olduğu ileri sürülmektedir. Mukarnaslı konsol veya örtü, eğik bir eksende, merdiven basamaklarının alt kısmını andıracak biçimde kademeli olarak yükselir ve böylece üç boyutlu geçişi kurar. Bu tanım ve betimlemeler, mukarnasın mekânsal dinamiklerini ve yapısal-estetik işlevlerini açıklamada önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

Arapça kökenli "el-kurna" ya da "el-kurnas" biçimlerinden türeyen mukarnasın, Eski Yunanca "coronis" kavramından geçtiğine ilişkin görüşler bulunmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1306). Mukarnasın Batı dillerinden geçtiğini savunan literatürdeki bir diğer yaklaşım ise bu geçişin halk tabiri üzerinden gerçekleştiğini öne sürer; bu görüş Mülayim (2006, s. 126) tarafından eleştirilmiş ve reddedilmiştir. Alternatif bir çerçevede ise, Batı mimarisinin özellikle Jugendstil/Art Nouveau döneminin etkisi altında kaldığı süreçte, söz konusu terimin İslam dünyasına aktarılması sırasında Almanca "Karnies" sözcüğünden türetilmiş olabileceği ileri sürülmektedir. Ayrıca klasik Arapça sözlüklerde, mukarnasın pek nadiren ve kullanımı sınırlı olan bir "av şahini" karşılığı bulunduğuna ilişkin iddialar da mevcuttur. Bu çerçevede, mukarnasın dilsel kökeni ve terimleşme süreçleri üzerine literatürde çeşitli görüşler bulunmaktadır.

Diğer yandan, mukarnas sözcüğünün esas kökeninin Yakut Türkçesindeki çıkıntı ya da yüksek burun anlamına gelen "karnas" terimine bağlandığı görüşler de bulunmaktadır. Bu bağlamda Arseven (1984, s. 38) şu değerlendirmeyi incelemektedir: Araplar, istalaktitlere mukarnas adını vermişler ve çoğul biçimde de "mukarnesat" sözcüğünü kullanmışlardır. Ayrıca mukarnasın taşın doğasına çok yatkın bir süs olması nedeniyle mimaride coğrafya ve dönem bağlamında geniş bir kullanım alanı kazandığı, bunun sonucunda üretim pratiklerinin farklılaştığı ileri sürülür. Bu çıkarım, mukarnasın dilsel kökeninin ötesinde, mimari uygulamalarda mekânsal ve coğrafi çeşitliliğin de vurgulanmasına hizmet eder.

Şekil 4

El-Rifa'i Camii Mukarnas Detayı, Kahire, Mısır



Mülayim'e (2006, s. 126) göre; "Mukarnas, İslam mimarisi ve sanatındaki deyimsel anlamını, petekler halinde dizilmiş veya hücrelerden oluşan bir görünüme sahip olmak suretiyle ifade eder. Bu öğe, bulunduğu mekânda hem taşıyıcı hem de süsleyici bir fonksiyon üstlenerek, aynı anda statik ve estetik görevleri yerine getirir; bu iki işlevin eşzamanlı varlığı, mukarnası diğer formlardan belirgin biçimde ayıran temel özelliğini oluşturur. Geometrik bir tasarımın üçüncü boyuta aktarılmış bir uygulaması olarak mukarnas, ışık ile gölge arasındaki etkileşimleri kullanarak soyut anlamlar üretabilir. Bu bağlamda mukarnas, görünüşte Müslüman sanatçının tasvirden sakındığı orijinal algıya da bir yanıt niteliği taşır ve mekânsal düzenlemelerde özgün bir estetik-işlevli çözüm sunar."

Şekil 5

Eşrefoğlu Camii Taç Kapı Mukarnasları, Beyşehir



Mukarnaslar, genellikle yarım silindirik, koni biçimli veya tonoz benzeri yüzeyler halinde düzenlenen ve üst üste binen ile iç içe geçmiş geometrik şekillerden oluşan bir bezeme öğesidir. Bu özellikler, yüzeylere çok katmanlı bir görsel zenginlik kazandırır ve ışık ile gölgenin

oyununa olanak tanır. Mimarlıkta mukarnas, özellikle kubbelerin alt kısımlarını süslemek amacıyla kullanılmıştır ve yapıların iç ve dış mekanlarına derinlik katmak için önemli bir araç olmuştur.

Mülayim'e (2018, s. 109) göre; "İslam mimarisi uzaktan plan çizgilerini, yakından ise süsleme ayrıntılarını öne çıkarır. Süsleme unsurları İslam inancıyla şekillendiğinde, özellikle inceleme düzeyinde inanç bildirimi niteliği kazanır. Yapının sınıfı fark etmeksizin, ayrıntılara indikçe İslam kültürünün izleri daha belirginleşir. Mukarnas, bu bağlamda hem statik hem de süsleme işlevini üstlenen bir unsur olarak öne çıkar; üçüncü boyutun güçlü bir ifade aracı olarak mekânsal derinlik ve manevi söylemi bir araya getirir."

Teknik ve yapısal özellikleri.

Mukarnaslar, düz yüzeylerden dairesel yüzeylere geçişlerde boş alanları doldurarak iki yüzey arasında uyumlu bir geçiş ve yapıya bütünlük hissi sağlar; bu nedenle geçiş elemanı olarak değerlendirilebilir. Kuban'ın (2012, s. 120) açıklamasına göre; "Mukarnasın geometrisini anlamak, onun yapısal çözümlemesini gerektirir. Bir dörtgen prizmanın üzerine yerleştirilen yarım küre ile arasındaki geçiş bölgesinin doldurulması amacıyla tasarlanan mukarnas hücrelerinin planı incelendiğinde, bu hücrelerin birbirini tekrarladığı ve ters bir merdiven basamağına benzer biçimde üst üste geçtiği gözlemlenir. Bu bakış açısından bakıldığında, başlangıçta karmaşık görünen mukarnas bezemeleri, iki boyutlu bir plana indirgenince açıklanabilir bir geometrik kompozisyona sahiptir."

Şekil 6

İsfahan Cuma Camii girişi Mukarnas Detayı



Ödekan'ın (1997, s. 1306) tanımına göre mukarnas; "Prizmatik öğelerin yan yana ve üst üste kademe kademe yerleşimiyla üç boyutlu bir İslami bezeme tekniğidir. Bu teknik, mimaride duvar yüzeylerinde üç boyutlu bezemeli şeritler oluşturur ve bir yüzeyden diğerine geçiş imkanı sağlayarak farklı geometrik formlar arasında geçişe olanak verir. Mukarnas, kornişler, sütun başlıkları, kemerler, nişler, portaller, şerefeler, tonozlar ve kubbeler ile duvar-örtü arasındaki geçiş yüzeylerinde kullanılır.

Bu bezeme tekniğinin iki temel neden üzerinden önemli ve yaygın kullanıma ulaşması ifade edilir: (1) Malzeme çeşitliliği. Mukarnas farklı malzemelerden üretilebilir; mermer ve taş gibi dayanıklı malzemeler mimari açıdan değerli olup işlenmeleri zordur, çini ise ince işçilik ve görsellik açısından avantajlı fakat kırılgan olduğundan uygulanabilirliği sınırlı olabilir. Sıvı veya alçı gibi malzemeler görsel çekicilik sunsa da dayanıklılıkları sınırlıdır ve uzun ömürlü orijinal formların korunmasını zorlaştırır. (2) Malzeme-koşulları bağlamında üretim pratikleri. Alçı

mukarnaslar çoğunlukla mihrap kavsarası ve kubbe geçişlerinde tercih edilir. Bu faktörler, mukarnasın uygulanabilirliğini ve uzun ömürünü etkiler.

Şekil 7

İznik Yeşil Cami'nin Minaresi Mukarnas Detayı



Mukarnas, mimaride geniş bir uygulama alanına sahip olup, kareden daireye, kareden sekize ve köşe/başlıklara kadar pek çok durumda kullanılarak yapıya derinlik ve estetik zenginlik kazandırır. Hem estetik hem de yapısal olarak yüksek teknik ustalık ve simetri gerektirir; oluşumları geometrik hesaplamalara dayanır ve çok katmanlı yapılar ile görsel olarak üç boyutlu bir etki yaratır. Genellikle taş, tuğla veya sıva kullanılarak üretilir.

Ayrıca estetik kaygılarla çeşitli motif ve desenlerle şekillendirilir; geometrik, bitkisel ve hat sanatı öğeleri binanın temasına uyum sağlayacak şekilde uyarlanabilir. Bu ayrıntılar mukarnasları yalnızca yapısal değil, aynı zamanda sembolik ve kültürel anlamlar taşıyan unsurlar haline getirir.

Mukarnasın Tarihçesi

Abu-ilğeit'in (2009, s. 13) çalışması; "Mukarnasın İslam medeniyetine mi yoksa başka bir medeniyete mi ait olduğuna dair bazı kuşkuların ortaya çıktığını belirtir. River'un (İtalyan araştırmacı) görüşüne göre mukarnas, Roma kültürünün bir üründür. Rosenthal ise köken açısından mukarnası Asurlular'a kadar götürür. Bu iki iddianın mevcut bulgularla güçlü bir temele sahip olmadığına dikkat çekilir. Alman doğubilimci Ernest Connell ise mukarnasın Araplara ait olduğunu savunur ve İslam ülkelerinde mukarnanın her zaman duvar ve sütun başlıklarında estetik bir manzara olarak görüldüğünü" ifade eder. Bu bağlamda, mukarnasın kökeni konusunda literatürde farklı kuramsal yaklaşımlar bulunmaktadır ve mevcut kanıtlar bunları kesin olarak doğrulamamaktadır.

Şekil 8

Firuzabad Şehrinde Bulunan Ardashir Pāpakan Sarayı



Gonzalo ve Alkadi'ye (2018, s. 97) göre; "Mukarnasın ortaya çıkış amacıyla ilgili çok sayıda görüş bulunmasına rağmen genel olarak kabul gören görüş, kare planlı bir yapının duvarları yukarı doğru yükseltildiğinde ve mekânın üst kısmında sekizgen ya da daire biçiminde bir kubbe inşa edilmeye çalışıldığında, kare duvar ile kubbenin birleştiği kenarlarda oluşan üçgen şeklindeki boşluğun mekanik olarak geometrik bir bağlantı sorununu ortaya çıkardığı yönündedir. Bu sorun, ilk olarak Sasani-Pers coğrafyasında ileri sürülmüş olup, İslam kültürünün bu bölgeye gelmesiyle tromp, üçgen pandantif, mahya, köşeli pandantif ve niş gibi farklı çözümlerle karşılanmıştır. Üçüncü yüzyılda Sasaniler Firuzabad Sarayı kalıntılarında küresel pandantifi keşfetmişlerdir. İlginç biçimde, bu tür pandantif Batı'da yaygınlaşsa da İslam mimarisinde yaygınlaşmamış ve terk edilmiştir; Batı'da Rönesans'a kadar küresel pandantif, hacimlerin birleşimini temelleyen bir unsur olarak kullanılmıştır. Ancak, küresel pandantifin geometrik yuvarlaklığı İslam mimarisindeki mukarnas dekoratif anlayışına uygun olarak sürekli parçalanmaya yol açamadığı için kullanımını yitirmiştir."

Şekil 9

Edirne II. Bayezid Camii Taç Kapı Mukarnas Detayı



Mukarnas, kubbe ve kubbemsi yapılarda kareden daireye geçişteki kenar sorununu çözmeye dayalı olarak ortaya çıkıp İslam kültürünün etkisiyle dönüşüme uğramıştır. Ancak ilk olarak hangi coğrafyada ve hangi yüzyılda kullanıldığına dair farklı görüşler mevcuttur. Zaman dilimleri açısından doğu coğrafyalarında İran, Türkiye, Mısır, Azerbaycan ve Suriye gibi bölgelerin etkili olduğu; batıda ise İspanya, Sicilya ve Kuzey Afrika'nın öne çıktığı ifade edilir ve mukarnas bu coğrafyalar boyunca değişen gelişim çizgileri sergiler.

Mülayim'e (2018, s. 111) göre, köken tartışması iki önemli görüşle özetlenir; "(1) mukarnasın XI. yüzyılda Mısır'da ortaya çıktığı; (2) IX.–X. yüzyıllarda Nişabur'da ilk kullanımlarının görüldüğü. Her iki yaklaşım da köşe elemanları üzerinden yorumu destekler ve

boyalı stuko parçaları veya İran mimarisindeki niş parçalarını içeren bir çerçeve sunar. Aralarındaki temel fark, mukarnasın XI. yüzyılda Mısır'dan doğuya doğru yayılmasıyla Orta Asya'ya mı ulaştığı yoksa IX. yüzyılda Bağdat civarında mı ortaya çıktığı sorunudur."

Arseven'e (1984, s. 24) göre; "Mukarnas Arap dünyasına Asya kökenli olarak gelmiştir ve İç Asya Türkleri arasında binaların sert köşelerini gizleme amacıyla kullanıldığı, kare plandan sekiz köşeli kubbeye geçişte uygulandığı ve Asurluların süslemelerinden kaynaklanmış olabileceği"ni ileri sürmektedir.

Aslanapa'ya (1979, s. 564) göre; "Mukarnas İran kökenli değildir; daha çok Müslüman doğunun ortak bir eğilimi ve küresel yayılım süreci içinde evrensel olarak gelişen bir bezeme olarak değerlendirilmelidir. Türklerin İslam coğrafyasına yayılımı sürecinde Arap dünyasına Türk Üçgeni'nin tanıtılması, içinin hücrelere bölünmesi ve ışık-gölge etkisiyle mukarnaslaşmanın ortaya çıkması bu süreci yönlendirmiş ve mevcut unsur bu bağlamda gelişmiştir."

Şekil 10

Samarra İmam Dur Türbesi Kubbesi Mukarnası



Uluengin'e (2018, s. 23) göre; "Doğuda Doğu Avrupa ve Yakın Doğu etkisindeki erken mukarnas örnekleri esas olarak 900–1200 aralığında Türkiye, İran ve Azerbaycan bölgelerindeki türbelerde görülür; kubbe kullanımı ise yaklaşık 1100 civarında başlayır. Bu coğrafyalarda minareler ve mihraplarda mukarnas bulunmasına rağmen sütun başlıklarında kullanımı yaygın değildir. İran'da mihraplar XV. yüzyıla kadar genelde alçı ile süslenir ve bu nedenle XV. yüzyıldan sonra mukarnasla karşılaşılır. Irak ve Suriye bölgelerinde köşe nişleri, kubbe ve portal gibi mekânlarda mukarnas uygulanır; Suriye'de taş kullanımı gözlenir ve sütun başlıklarında da mukarnas görülür. Samarra'daki İmam Dur Türbesi'nin kubbesinin 1094'ten önce inşa edildiği düşünülmekte olup, bu yapı İslam mimarisindeki erken mukarnaslı kubbelerin örneği olarak değerlendirilmektedir. Mısır'da mukarnas, tonoz–bingi kare plandan kubbeye geçişte kullanılır; genelde alçıdan yapılır ve alçı veya kalem işiyle süslenir. Mukarnaslar portallerde, nişlerde, kubbelerde, minarelerde ve köşelerde yaygın olarak yer alır."

Şekil 11

Gülpayegan Mescid-İ Cuma Camii Tromplarında Yeralan Mukarnas Detayı



Ögel'e (1996, s. 99) göre; "Köşe tromplarından türeyen mukarnasın gelişim süreci, önce 1080 tarihli İsfahan Mescid-i Camiinde daha küçük tromp parçalarına bölünmesiyle başlamış; ardından 1105 tarihli Gülpayegan Mescid-i Camii'nde köşe trompunun dört sıra daha küçük tromptan oluşan bir mukarnasa dönüştürülmesiyle ileri bir aşamaya ulaşmıştır. Bu dönüşümden sonra mukarnas, nişler, korniş frizleri ve kapı üstü tromplarında yer alarak bir yapı elemanı olmaktan çıkıp daha çok süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Kapı üstü tromplarında oluşturulan mukarnaslar portal şeklini yaratarak İslam mimarisinde yaygın bir konuma erişmiştir. Halep ve Şam'daki nişlerdeki mukarnaslar incelendiğinde küçük ve basık örnekler görülür; bu durum Anadolu mukarnaslarının temelinin İran kökenli olduğuna dair çıkarımı destekler niteliktedir. Bununla birlikte Anadolu mukarnaslarının da kendine özgü bir üslubu her daim varlığını sürdürmüştür."

Şekil 12

Piyale Paşa Camii Mihrap Kavsarası Mukarnas Detayı



Mülayim'e (2018, s. 111) göre; "Anadolu'daki mukarnas uygulamaları, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde taş geçişinin etkisiyle değişim göstermiştir. İç mekânlarda mukarnas trompları pandantiflerle değiştirilirken; dış mekânlarda taç kapılar üzerinden çeşitlenme ve gelişme kaydedilmiştir. Çinili mukarnaslar özellikle XIII. yüzyıl Selçuklu camilerinde belirginleşirken, sarkıt, püskül ve damla biçimli öğelerin zenginleşmesi XV. yüzyıldan itibaren belirginleşmiştir."

Kuban'a (1982, s. 43) göre; "Selçuklu dönemi Anadolu mukarnasında Nişabur ile Suriye etkileri gözlemlenir ve bazı çalışmalar Anadolu özgünlüğünün Osmanlı döneminde tamamen ortaya çıktığını ileri sürer. Ancak Anadolu mukarnasının her daim kendi üslubunu taşıdığı"nı vurgulamaktadır.

Uluengin'e (2018, s. 27) göre; "Anadolu'daki mukarnasların kuramsal temeli ve aktarım süreci, ustadan ustaya elden ele geçerek uygulanmış geometrik pratiklere dayanır. Osmanlı sanat ve mimarisinde geometri ve oranlar yazıya dökülmeden, ustalık düzeyinde kalmıştır; bu durum, Anadolu mukarnaslarının çoğu durumda pratik, deneyime dayalı bir geleneğe sahip olduğunu gösterir."

Görüldüğü üzere, Anadolu'da mukarnasın gelişimi, iç mekân ve dış mekân uygulamalarında farklılaşan dinamiklerle şekillenmiş; İznik Yeşil Cami gibi erken örneklerde çini kaplama kullanımı, Bursa ve Edirne fetihleriyle çeşitlenme ve İstanbul fetihiyle zenginleşme eğilimleri sergilenmiştir.

Kuban'a (2007, s. 19) göre; "Anadolu mukarnasları, ustadan çırağa aktarılan uygulamalı geometrik temeller üzerine kurulu bir gelenektir. Ancak Osmanlı sanat ve kültür ortamında, geometrik kurallar ve oranlar yazılı kural olarak kayda geçmemiştir; bu nedenle o dönemdeki mimari ve sanat pratikleri, kuramsal ilerlemeden çok ustalık düzeyiyle şekillenmiştir."

Şekil 13

Sicilya Palatine Chapel Tavan Mukarnası





Uluengin'e (2018, s. 26) göre; "Batı coğrafyasında mukarnasın erken örnekleri, özellikle kuzey Afrika'da XI. yüzyılın sonlarına tarihlenen bir keramik dikdörtgen prizma grubunda görülen üretimlerle başlar ve bu grubun Batı İslam dünyasındaki ilk mukarnas uygulaması olarak kabul edilir. Bu döneme ait yapısal örnekler arasında, Fas'taki Tlemsen ve Kayrevan Ulû Cami gibi erken kubbe örnekleri ön plana çıkar. Ayrıca Sicilya'daki Palatine Chapel, La Ziza Sarayı ve La Cuba'da da mukarnas kullanımlarına rastlanır. İspanya bağlamında en öne çıkan örnek ise Elhamra Sarayı'nın İkiz Kızkardeş Salonu kubbesidir."

Uluengin'e (2018, s. 165) göre; "Osmanlının sonuna kadar mukarnaslar kullanılmış olmakla birlikte, 1910–1930 arasındaki beton fabrikalarının açılması, taş işçilerinin azalması ve mukarnas şemasının planlama ile kurulum aşamalarındaki zorlukları, bu unsurun yeni betonarme malzemelerle karşılanması gerekliliğini doğurmuş; bu nedenlerle mimarideki geçiş elemanı ihtiyacı ve yeni stiller nedeniyle mukarnasın kullanımı büyük ölçüde zayıflamıştır. Günümüzde 900 yıldır bu topraklarda kullanılan mukarnaslar yalnızca bazı modern denemelerle sürdürülmektedir"

Anadolu mukarnasının özgünlüğü ile Osmanlı etkisinin ilişkisinin, kökenler ile uygulama pratikleri arasında bir geçişe tekabül ettiği düşünülmektedir. Batı'da mukarnasın erken dönem örnekleri ile Doğu'daki gelişimler arasındaki farklılaşmalar, coğrafi ve kültürel etkileşimlerin mimari malzemeler ve teknikler üzerindeki yansımalarını ortaya koyar.

Günümüzde mukarnas, tarihsel derinliğini korurken; uygulanabilirlik ve restorasyon bağlamında yeni inşaat teknolojileriyle yeniden yorumlanmaktadır.

İslam Sanatında Mukarnas'ın Önemi

İslam sanatında figüratif tasvirlere sınırlı veya neredeyse yok denecek kadar az yer verildiği bir gerçeklik, süslemelerin ve bezemelerin anlamını derinleştirmiştir. Bu bağlamda geometrik tasarımlar, ezoterik ve sembolik ifadelerin ana taşıyıcıları haline gelmiştir. Geometrinin sonsuz varyasyonları ve bu varyasyonların taşıdığı sembolik yük, İslam sanatında estetik ve düşünsel bir köprü kurmuş; mimari mekânların yalnızca fiziksel birer yapı olmanın ötesinde, manevi ve ontolojik bir anlatıyı da taşımasına olanak tanımıştır. Bu noktada mukarnas, söz konusu estetik ve anlatısal çerçeveyi somutlaştıran en etkileyici araçlardan biri olarak öne çıkar. Mukarnaslar, sadece geçiş elemanı olarak işlev görmekle kalmaz; aynı zamanda yapısal olarak üç boyutlu bir bezeme sunar, mekâna görsel ritimler kazandırır ve ışık- gölge etkileşimini kullanarak mekânsal deneyimi dönüştüren sofistike geometrik bir dildir. Bu bölümde, mukarnasın İslam sanatındaki merkezi konumunu, geometrik ve matematiksel temellerini, estetik-ikonik etkisini ve kültürel anlamlarını derinlemesine ele alacağım.

Şekil 14

Erzurum Çifte Minareli Medrese Taç Kapı Mukarnası Detayı



Geleneksel İslam sanatında süsleme, yalnızca yüzeyleri süslemek amacıyla değildir; aynı zamanda mekânı kuramsal olarak ifade etmek, inanç sisteminin çeşitli yönlerini görsel olarak temsil etmek ve izleyicide belirli bir ruhsal tefekkürü harekete geçirmek için kullanılır. Mukarnas bu anlamda, yüzeyleri üç boyutlu bir algıya dönüştürerek mekânın derinliğini ve hacmini vurgular. Bir nesnenin ya da mekânın yatay ve düşey eksenlerinde kurulan bu üç boyutlu desenler, görünürlük ile görünmezlik arasında bir köprü kurar: Işık, mukarnas yüzeylerinde kırılır ve gölge oyunları yaratır; bu oyunlar, geometrik düzenlerin simetrisiyle birleşerek soyut ve somut arasındaki geçişi pekiştirir. Ayrıca mukarnas, inanç sisteminin regulatif ve estetik boyutlarını bir araya getirir; dini mekânlarda ibadetin ve ruhsal derinliğin vizüel ifadesini sunar. Bu yönüyle mukarnas, sadece bir süsleme aracı olmayıp, mimarinin ontolojik bir anlatı kurmasına hizmet eden bir yapı taşıdır.

Mukarnas tasarımı, temel geometrik prensiplerin katmanlı ve çok boyutlu bir uygulamasını içerir. Daireler, silindirler, koniler ve diğer çokgenler arasındaki ilişkiler, üç boyutlu bir yüzey üzerinde tekrarlanan ve birbirine bağlanan hücrelere dönüşür. Bu hücreler, bir yandan mimari hacmi doldururken, diğer yandan yüzeyler arası geçişleri yumuşatır; böylece yüzeyler arasındaki sınırlar bulanıklaşır ve mekân içinde akışkan bir hareket algısı yaratır. Matematiksel açıdan bakıldığında, mukarnasın düzeni, çoğunlukla simetri prensiplerine ve çoklu katmanlı

geometrik işlemlere dayanır; bu da tasarımın her aşamasında hesaplama, oran ve tekrara vurgu yapar. Eşkenar üçgenler, kareler, sekizgenler ve dairesel öğeler arasındaki oranlar, ışıkla etkileşime girerek mekânsal derinlik ve ritim üretir. Bu bağlamda mukarnas, geometrinin yalnızca görsel bir dil olmadığını, aynı zamanda mimarinin yapısal ve estetik bir hesaplama sistemi olduğunu gösterir.

Şekil 15

Erzurum Çifte Minareli Medrese Taç Kapı yan Niş Mukarnası Detayı



Mukarnas, kubbelerin alt kısımlarını ve nişleri süslemekten, kemerlerin ve kornişlerin biçimlendirilmesine kadar geniş bir alanda kullanılır. Duvardan tavana, iç mekândan dış mekâna geçişleri belirginleştirmek ve mekânsal hiyerarşiyi ortaya koymak için araç olarak işlev görür. Özellikle mihrap kavsaraları, kubbe geçişleri ve tonoz örtüler gibi alanlarda, mukarnas hem taşıyıcı hem de süsleyici işlevi bir arada yürütür. Böylece mekânda derinlik hissi yaratırken, görsel hiyerarşiyi güçlendirir ve ziyaretçinin mekânla olan etkileşimini zenginleştirir. Mukarnasın bu çoklu kullanım alanı, ona mimaride kapsayıcı bir rol kazandırır: estetik, yapısal ve ikonografik boyutları aynı anda ele alır.

Mukarnas, İslam sanatının evrensel tasavvuruna uygun olarak, evrenin düzenliliğini ve göksel ritimleri yansıtacak biçimde tasarlanır. Geometrik düzenler, kozmosun düzeniyle uyumlu bir ritim yaratır ve bu ritim, insan elinin yaratıcı kapasitesi ile evrenin uyumunu işaret eder. Özellikle camiler, külliyeler ve mezhep temelli mimari yapılarında mukarnas motifleri, toplumsal hafızayı ve dini inancı somut bir görsel dile dönüştürür. Bu motifler yalnızca süsleme değildir; aynı zamanda dini eğitim, savaşçı ruhu veya barışçıl birlik gibi çeşitli toplumsal değerleri ve kimlikleri ifade eden birer göstergedir. Böylece mukarnas, estetik bir objeden öte, kültürel kimliğin ve inanç pratiklerinin mekânsal ifadesini taşıyan bir sembol haline gelir.

İslam sanatında mukarnasın kuramsal ve estetik boyutları.

İslam sanatlarında mukarnas, yalnızca bir süsleme öğesi olarak değil, aynı zamanda kuramsal ve estetik açıdan da derin bir anlam taşıyan çok boyutlu bir yapıtaşıdır. Bu bağlamda mukarnas, hem ontolojik ve metafizik boyutları temsil eden sembolik bir ifade alanı sunar hem de mekânın estetik ve deneyimsel kapasitesini zenginleştiren pratik bir araç olarak işlev görür. Aşağıda, mukarnasın kuramsal ve estetik boyutlarını birbirleriyle ilişkilendirerek, bu öğenin İslam sanatlarındaki merkezi konumunu ve işlevlerini derinlemesine ele alacağım.

İslam düşüncesinde geometrik düzenler, kozmosun düzenli yapısını temsil eden birer görsel dile dönüşür. Mukarnas, bu bağlamda Tanrı'nın yaratıcı kudretinin ve kâinatın düzeninin

görsel ifadesi olarak okunabilir. Sembolik düzeyde, mukarnasın yüzeyleri üzerindeki çok katmanlı ve iç içe geçmiş formlar, bir yüze bakışta görünen çok katmanlı gerçekliklere denk düşer: Zihnin ve kalbin derinliklerinde saklı olan çağrışımların dışa vurumu olarak algılanabilir. Bu yönüyle mukarnas, İlahi Varlık'a yönelik tefekkürün mekânsal bir karşılığıdır ve mimarın yaratıcı süreci ile inanç eksenli ontolojik düşünce arasında bir köprü kurar.

Şekil 16

Tokat Gökmedrese Taç Kapı Mukarnas Detayı



Mukarnasın kozmosla kurduğu bu bağ, geometrinin mistik ve ezoterik nitelikleriyle yakından ilişkilidir. Geometrinin sonsuz varyasyonları, tekillikten çokluğa doğru uzanan bir süreçte, göksel düzenin yeryüzüne yansımasını somutlaştırır. Özellikle yıldızlar, mercekler veya kubbelerin iç yüzeylerinde görülen varyasyonlar, evrenin zamansız ve sınırsız doğasına atıfta bulunan bir anlatı kurar. Bu çerçevede mukarnas, sadece estetik bir yüzey değildir; aynı zamanda kozmosun düzeniyle iç içe geçmiş bir ontolojik ifade aracıdır. Böylece mimari, güvenli ve estetik bir mekân üretirken, varlığın temel yapısını yani "ne" ve "nasıl" sorularını pratiğe dönüştüren bir düşünsel araç görevi görür.

Mukarnasın çok katmanlı yüzeyleri, izleyiciye derinlik hissi ve hareketli bir görsel dinamik sunar. Işığın bu yüzeylerle etkileşimi, her bir katmanın kendine has ton ve gölgesini ortaya çıkarır; bu durum mekânda oynayan ışık-gölge oyunlarını güçlendirir ve kullanıcıyı mekânsal bir yolculuğa çıkarır. Bu estetik süreç, mukarnasın mekânı sadece doldurmakla kalmayıp; aynı zamanda boşluk ile doluluk arasında ince bir denge kurarak, iç mekânın ruhuna ve atmosferine yön verir. Bir başka deyişle, mukarnas estetiği, yüzeyin biçimsel zenginliğini aşarak, mekânın duygusal ve ruhsal tonunu şekillendiren bir kompozisyon yaratır. Süslemenin ötesinde, mukarnas bir ritim ve tempo üretir; bu ritim, ziyaretçinin mekânla kurduğu ilişkiyi derinleştiren, hafızaya işleyen bir deneyim sunar.

Estetik ve kuramsal boyutlar arasındaki dinamik ilişki, mukarnasın sembolik dilini ortaya koyar. Sembolik anlatımlar, çoğu zaman geometrinin soyut ve evrensel dili üzerinden dışa vurulur. Mukarnasın hücreleri ve merdiven basamaklarını andıran yeniden düzenlenen formları, manevi yükselişi ve dönüşümü simgeleyen görsel alegoriler olarak okunur. Bu bağlamda mukarnas, İslam sanatlarında yalnızca bir estetik tekil olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve dini hafızayı aktaran bir ikon olarak da işlev görür.

Sembolik dilin ve geometrik ifadelerin birleşimiyle mukarnas, dinî mekânların ve kültürel ritüellerin görsel hafızasını canlı tutar; bununla birlikte mekânsal deneyimi kuşatıcı bir anlatıya dönüştürür. Geometrik düzenlerin ezoterik nitelikleri, izleyici üzerinde bir tefekkür ve hayranlık duygusu uyandırır; bu da estetik deneyimi, duygusal ve düşünsel katmanlar açısından

zenginleştirir. Mukarnasın bu ikonik niteliği, onu yalnızca bir süsleme unsuru olmaktan çıkarır ve inanç pratiği ile mekân kimliğinin yerleşik bir parçası haline getirir.

Bu noktada, mukarnasın toplumsal hafızadaki rolü, mekânlara kimlik kazandırma ve ortak belleği görsel olarak koruma işleviyle açıklanabilir. Özellikle ibadet mekânlarında yer alan mukarnaslı yüzeyler, cemaatin ortak uğrak noktalarını sembolize eder; bu yüzeyler, kuşkusuz sadece estetik bir zenginlik sunmanın ötesinde, toplumsal ritüellerin ve ibadet pratiğinin görsel birer arşivi gibi çalışır. Ziyaretçiler ve kullanıcılar için mukarnas, geçmişin estetik değerlerini günümüze taşıyan bir köprü görevi görür; aynı zamanda gelecek kuşaklar için mimari kimliğin ve kültürel mirasın somut bir ifadesini sunar. Böylece mukarnas, mekânı sadece mekân olarak değil, tarihsel ve kültürel bir anlatının taşıyıcısı olarak kurar.

Çeşitli bölgelerdeki mukarnas formlarının farklılıkları da bu ikonik ve hafıza taşıyıcılığına katkıda bulunur. Bölgesel motifler, hücre düzenleri ve geometrik varyasyonlar, mekânların bulunduğu kültürel bağlama özgü bir kimlik üretir. Bu çeşitlilik, bir yandan evrensel geometrik dilin gücünü pekiştirirken, öte yandan yerel kültürel hafızaları canlı tutar. Böylelikle mukarnas, küresel bir estetik dil ile yerel hafızanın özgün ifadesini bir araya getirir ve bu birleşim, farklı topluluklar arasında ortak bir görsel iletişim kurar.

Şekil 17

Erzurum Yakutiye Medresesi Taç Kapı Mukarnasları



İşlevsel açıdan bakıldığında, mukarnasın ışık ile ilişkisi, sembolik anlamları somutlayan bir diğer kilit noktadır. Günün değişen ışık koşulları altında mukarnas yüzeyleri, ışığın kırılmasına ve gölge oyunlarına yol açar; bu da mekânda geçişlerin ve sınırların yumuşamasıyla sonuçlanır. Işığın bu dinamik kullanımı, mekânı canlı ve değişken kılar; aynı zamanda ruhani deneyimi zenginleştirir. Böylece mukarnas, estetik bir objenin ötesinde, mekâna hareket ve nefes aldıran bir dinamizm kazandırır. Işıkla bütünleşen geometrik formlar, izleyicinin mekânda gezinirken karşılaştığı anlık deneyimleri çoğaltır ve görsel hafızayı kuvvetlendirir.

Bu çok katmanlı rol, mukarnası kuramsal ve estetik boyutlar açısından merkezi bir öğe haline getirir. Kuramsal düzeyde, mukarnasın geometriye dayanan yapısal düzeni, kozmosun düzenine dair sanatın düşünsel iddiasını temsil eder. Estetik düzeyde ise, yüzeylerin çok katmanlılığı ve iç içe geçmiş formları, izleyicinin algısal deneyimini zenginleştirir; mekâna derinlik ve hareket katarken, sakin bir harmonik ritim oluşturur. Ayrıca toplumsal hafıza ve ikonografiyle olan ilişkisi, mukarnası yalnızca görsel bir süslemeye dönüştürmez; aynı zamanda kültürel kimliğin ve inanç pratiğinin mekânsal ifadesini güçlendirir.

Mukarnasın mimarlık ve süsleme sanatında kullanımı.

İslam mimarlığında mukarnas, estetik ve yapısal işlevleri bir araya getiren, çok katmanlı ve dinamik bir bezeme öğesi olarak dikkat çeker. Özellikle kubbelerin ve mihrapların süslenmesinde en sık başvurulan unsurlardan biri olan mukarnas, sadece yüzeyleri süsleyen bir motif olmaktan öte, mekânsal derinlik, hareket ve ritim üreten bir mimari dilin vazgeçilmez bir parçası olarak konumlandırılır. Bu bağlamda, Endülüs'ten Osmanlı İmparatorluğu'na uzanan geniş bir coğrafyada mukarnasın farklı dönem ve üretim geleneklerinde nasıl şekillendiğini ve hangi işlevleri üstlendiğini incelemek, İslam sanatlarının bütüncül dinamiklerini anlamak açısından anlamlıdır.

Şekil 18

Sivas Gök Medrese Taç Kapı Mukarnas Detayı



İlk olarak, mukarnasın estetik ve algısal etkilerini ele almak; ardından mimarlık pratiğindeki konumunu ve işlevsel dinamiklerini değerlendirmek gerekir. Mukarnas, kubbe örtülerinin alt yüzeylerinde veya tonozlu geçişlerde kullanıldığında, mekânda çok katmanlı derinlik hissi yaratır. Bu derinlik hissi, mekânın hacmini artırır ve kapalı alanlarda bile bir hareket ve ışık oyunları zenginliği ortaya koyar. Hücre-döngüleri veya sütun benzeri modüllerin üst üste binmesiyle oluşan mukarnas yüzeyleri, izleyiciye görsel bir yolculuk sunar: adım adım açılan küçük hacimler, yüzeyin kendine özgü geometrik ritmini takip eder ve bu ritim, mekândaki seviyeler arasındaki geçişleri yumuşatır. Böylece, bir kubbenin iç yüzeyi yalnızca bir damla süsleme olarak kalmaz; mekâna hacim ve hareket getirir, ziyaretçinin mekânla kurduğu ilişkiyi dinamik bir deneyime dönüştürür.

Endülüs'teki Arap-İslam mimarisinde mukarnas kullanımı, bu dilin ilk örneklerinde zarif bir armoni ve sofistike bir geometrik düzenin ifadesi olarak karşımıza çıkar. Endülüs coğrafyasında mukarnas, genellikle kubbe altı süslemelerinde tercih edilmiştir ve bu tercih, Hristiyan ve Müslüman medeniyetler arasındaki kültürel etkileşimin görsel bir göstergesidir. Arap-İslam mimarisinde mukarnas, yalnızca süsleme amacıyla uygulanmaz; aynı zamanda mekânın akustik ve ışıkla olan ilişkisini zenginleştiren bir faktördür. Işık, mukarnas yüzeylerinde kırılarak mekânın derinliğini ve atmosferini şekillendirir. Özellikle gün ışığının kubbe altına doğru dağıldığı duruşlarda, yüzeylerin geometrik ritmi gölgelerle birlikte kendini tekrar eder; bu, mekânda hareketli bir ışık-tekrarı ve görsel bir dans yaratır. Endülüs kültürünün özgün mimari kimliği, mukarnasın bu estetik gücüyle birleşerek, mekânların ruhunu ve simgesel anlamını pekiştirir.

Osmanlı dönemi ise mukarnasın teknik ustalığının ve estetik dozajının zirveye ulaştığı bir dönem olarak öne çıkar. Cemilerin kubbe altı, mihrap nişleri, kareler ve tonozlar mukarnaslarla bezendiğinde, mekânlar yalnızca ibadet alanları olmaktan çıkar; aynı zamanda birer görsel manifesto haline gelir. Bu dönemde mukarnas, çoğunlukla üç boyutlu yüzeylerin çok katmanlı bir örgüyle oluşturulmasıyla elde edilen nadide bir güzellik sunar. Kubbe içindeki mukarnaslar, ışığın mekâna dramatik bir şekilde girmesini sağlayan bir yapı taşı görevi görür; yüzeylerin açılan

hücreleri, iç mekânda ritmik bir akış ve simetrik düzen sağlar. Tüm bunlar, mukarnasın estetik olduğu kadar kuramsal bir dilin de temsilcisi olduğunun göstergesidir.

Şekil 19

Konya Karatay Medresesi Taç Kapı Mukarnas Detayı



Mukarnas, mekânı görsel olarak zenginleştirirken aynı zamanda toplumsal ritüellerin ve dini pratiklerin mekânsal ifadesine hizmet eder; ibadet edenlerin zihinlerinde düzen ve sakinlik duygusunu pekiştirir. Bu bağlamda mukarnasın estetik işlevi, yalnızca gözle ilişki kurulan bir yüzey olmanın ötesine geçer; kullanıcıların duyusal ve bilişsel deneyimini yönlendiren bir iklim yaratır. Işığın yüzeylerle kırılarak oluşturduğu gölgelikler ve ışık oyunları, mekânda hareketli bir ritim ve sükûnet aralığı sunar. Bu aralık, ibadet anlarında meditasyon ve tefekkür için uygun bir atmosfer sağlar; bireylerin içsel odaklanmasını kolaylaştırır ve topluluk için ortak bir ruhsal iklim inşa eder.

Mukarnasın bu ritüel-dini boyutu, mekânsal hiyerarşinin görsel ifadesiyle de yakından ilişkilidir. Örneğin, kubbe tabanında veya mihrap çevresindeki mukarnaslar, ibadete yönelen insanın bakışını ve hareketini yönlendiren bir görsel yol gösterici görevi görür. Bu yönlendirme, yalnızca estetik bir yönlendirme değildir; aynı zamanda ibadet sırasında zihinlerin odaklanmasını ve ritmin korunmasını sağlayan bir mekanik-psikolojik etkiye sahiptir. Böylece mukarnas, mekânda gördüğümüz geometrik düzenlerle ruhsal disiplin arasındaki bağın somut göstergesi olur.

Mukarnasın toplumsal ritüellerle kurduğu ilişki, mekânın sosyal kimliğini pekiştirir. Camiler, külliyeler ve medreseler gibi ortak kullanıma açık mekânlarda mukarnas yüzeyleri, topluluğun ortak hafızasını ve ibadet pratiğini görsel olarak saklar. Sık karşılaşılan geçiş alanlarında veya toplu ibadetlerin yoğun olduğu bölgelerde mukarnas, ziyaretçilere ve cemaat mensuplarına benzer bir deneyim sunar; bu deneyim, mekânsal süreklilik ve aidiyet duygusunu güçlendirir. Bölgesel farklılıklar, mukarnas desenlerinde kendini gösterdiği için her yapıt, bulunduğu kültürel bağlamın izini taşır ve bu da toplumsal hafızanın görsel bir arşiv olarak işlev görmesini sağlar.

Işığın mukarnas yüzeyleriyle etkileşimi, dini mekânlarda estetik ve ontolojik etkilerin birleşimini güçlendirir. Günün değişen ışık koşulları altında mukarnaslar, mekânda değişken bir atmosfer yaratır; sabahın yumuşak ışığında daha sakin ve meditatif bir ton sunarken, öğle saatlerinde daha belirgin gölgeler ve ritmik parlaklıklar ortaya çıkar. Akşamüstü veya geç saatlerde ise mukarnas yüzeyleri, iç mekânda bir huzur ve dinginlik hissi verir. Bu ışık-gölge dinamiği, ibadet edenlerin ruhsal yolculuğunu destekler ve mekânı sadece bir tür "dışsal alan" olmaktan çıkarıp, içsel deneyimin mekânı haline getirir.

Geleneksel teknikler ile modern uygulamalar arasındaki diyalog da bu konuyu zenginleştirir. Geleneksel mukarnas üretimindeki ustalık ve malzeme tercihleri, mekânın tarihsel ve estetik açısından değerini pekiştirirken; dijital tasarım ve ileri üretim teknolojileriyle elde edilen yeni formlar, mekânın kullanıcı odaklı deneyimini ileriye taşır. Bu iki yaklaşım, mukarnasın ritmik ve hiyerarşik yapısını koruyarak modern mekânlarda da anlamlı bir rol oynamasını sağlar. Bir yandan kültürel süreklilik ve kimlik vurgulanırken, diğer yandan mekânsal inovasyon olanakları genişletilir.

Bu açıdan mukarnas, hem bir süsleme öğesi olarak mekâna derinlik kazandırır hem de mekânsal deneyimi zenginleştiren dinamik bir dil oluşturur. Yüzeylerin üç boyutlu yapısı, izleyiciye yalnızca görsel bir karşılaşma sunmaz; aynı zamanda mekânın hacimsel algısını dönüştüren bir içsel yolculuk başlatır. Mukarnasın hücreleri ve geçişleri, mekânın yüzeylerini adeta katmanlara böler; bu katmanlar, ziyaretçinin bakış açısını yönlendiren bir tür "grafik merdivenler" hissi uyandırır. Sonuçta, iç mekânda ilerleyen bir gezinti gibi algılanan bu yüzeyler, mekânı statik bir tablo olmaktan çıkarıp hareket halinde bir kompozisyona dönüştürür.

Işığın mukarnas yüzeyleriyle etkileşimi, derinlik ve hareket hissinin temel etmenlerinden biridir. Günün değişen ışık şartları altında yüzeyler farklı tonlar ve gölgeler üretir; bu, mekânın ruhuna göre değişen bir atmosfer yaratır. Sabahın yumuşak ve dalgalı ışığı altında mukarnaslar daha sakin ve davetkâr bir görünüme sahipken, günün ilerleyen saatlerinde gölgeler daha belirginleşir ve yüzeylerin geometrik ritmi daha dramatik bir şekilde okunabilir. Akşamüstü ışığında ise yüzeyler, mekânda bir dinginlik ve ziyafetkâr bir hava estirir. Bu ışık-gölge oyunu, ziyaretçilerin mekânla kurduğu duygusal bağları güçlendirir ve içsel tefekkürü teşvik eder.

Şekil 20

Kırşehir Cacabey medresesi Taç Kapı Mukarnas Detayı



Geleneksel teknikler ile modern uygulamaların etkileşimi de bu bağlamda önemli bir boyut kazanır. Geleneksel mukarnas üretiminde yer alan ustalık ve el işçiliği, mekânın tarihsel sürekliliğini hissedilir kılar; malzeme ve üretim süreçlerinin korunması, estetik değerlerin yaşatılmasını sağlar. Ancak günümüz mimarlık pratiği, dijital tasarım ve ileri üretim teknolojileriyle yeni formların denenmesini mümkün kılar. Parametrik tasarım ve 3D baskı gibi teknolojiler, mukarnasın geometrisini daha hassas ve kontrollü bir şekilde üretmeyi mümkün kılar; bu da özellikle restorasyon projelerinde orijinalin özgünlüğünü korurken yeni mekânsal uygulamalar için esneklik sağlar. Böylece, gelenek ile yenilik arasındaki diyalog, mukarnasın mekâna getirdiği derinliğin ve ritmin kaybolmadan sürdürülmesini güvence altına alır.

Mukarnasın estetik ve fonksiyonel yönleri, mekânın toplumsal ve ritüel işlevleriyle de uyum içindedir. Kubbe altı veya mihrap çevresindeki yüzeyler, ibadet edenlerin hareketlerini ve bakış yönlerini yönlendiren görsel bir rehberlik sağlar. Bu yönlendirme, sadece görsel bir organizasyon değildir; aynı zamanda ibadet anlarında zihinlerin odaklanmasını kolaylaştıran

pratik bir mekanik etkidir. Yani mukarnas, süsleme ile yönlendirme arasında bir köprü kurar; estetik deneyimi, dini pratiğin odaklanması ve ritüel akışını destekler şekilde bütünleşir. Bölgesel varyasyonlar, bu işlevin kültürel bağlama göre şekillendiğini gösterir ve her yapı, kendi yerel hafızasını görsel olarak taşıyarak mekân kimliğini güçlendirir.

Mukarnas mekâna derinlik katarken, aynı zamanda estetik deneyimi, ontolojik düşünceyi ve toplumsal hafızayı bir araya getiren çok katmanlı bir dil olarak karşımıza çıkar. Bu çok yönlü rol, mukarnasın yalnızca görsel bir süsleme olmanın ötesinde, mekânları anlamlı kılan ve ritüellerin deneyimlenmesini kolaylaştıran temel bir ifade biçimi olduğunu gösterir.

Mukarnas süslemenin biçimsel kuruluşu.

Şekil 21

Kayseri Hacı Kılıç Camii Ve Medresesi Taç Kapı Mukarnas Detayı



Mukarnaslar, İslam sanatında geleneksel olarak süsleme amacıyla kullanılan bir öğe olmakla birlikte, çok parçalı ve birimlere dayalı yapısı nedeniyle üç boyutlu bir kurulum gerektirir. Bu durum, yüzeyi yalnızca kaplamaktan çıkıp yüzey biçimlenmesine dönüştürülmesini sağlar. Yani, tek parça bir yüzeyin geometrik ilkelere göre kendi içinde daha küçük parçalara bölünmesiyle oluşan çoklu yüzeyler, esnek olmayan yüzeyler arasında geçişi mümkün kılar. Mukarnas, eğik bir düzlemde kademeli yerleşim göstererek farklı düzlemleri bir araya getirir ve mimaride kendi kendine esnek olmayan düzlemler arasındaki geçişi sağlayan bir yapı tekniği olarak öne çıkar. Bu bağlamda, oluşan kuşağın maksimum esneklik kazanması için tek parçadan çok parçalı bir yapı haline getirilmesi ve üçgenlerle oluşturulan birimlerden oluşan desenlerin kullanılması gerekir.

Mukarnaslı yüzey biçimlenmesi, eşdeğer geometrik birimlerin üç boyutlu bir kurulum içinde yan yana gelerek yüzey sürekliliği oluşturduğu, çok parçalı ancak süreç temelli bir yapı üretimidir. Bu yapı, sabit bir formdan ziyade büyüyüp küçülebilen esnek bir yüzey üretmeyi hedefler; malzemenin kendi olanaklarıyla dikey düzlemleri bir araya getirir ve bunlar birlikte hareket eder. Böylece, sürece dayanarak sürekliliğini koruyan ve akışkan bir dönüşümü mümkün kılan bir teknik oluşur. Mukarnasın temel biçimlerinde üç ana form öne çıkar: bir doğru üzerinde birkaç basamakla dizilen en yalın kurulum; dikey düzlemleri bağlayan konsol ve kornişlerle kapı ve pencere sövelerinde görülen dizilimler ve mukarnasın estetik ile teknik çözümün birleştiği tasarım süreci. Bu süreçte, geometrik estetik ile uygulamalı teknik birbirini tamamlar; çokluğu birliğe dönüştüren parçaların birbirine bağlanması, mukarnasın anahtar bir yapı biçimine dönüşmesini sağlar. İslam sanatının geometrik estetiğini yüzeye özgü bir dil olarak öne çıkaran mukarnas, kültürel coğrafyada sanatsal ifade için merkezi bir araç olmuştur. Özellikle XIII. yüzyılda Anadolu Selçuklu mimarisindeki taç kapı giriş oyuğunun üstündeki yarım tavanı

oluşturma örneği, mukarnasın süsleme ötesinde mimarlığın özünü anlama bakımından kilit bir uygulama olduğuna işaret eder.

Geometri'nin Üçüncü Boyutta Yansıması: Mukarnas Uygulamaları

Mukarnaslar, geometrik desenlerin üçüncü boyuta yansıması olarak, aynı plana sahip birimlerin üçüncü boyuttaki kesitlerinin değişmesiyle farklı birimler elde edilmesini sağlar. Bu durum, mukarnasın zengin ve karmaşık bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Şekil 22

Ağrı İshak Paşa Sarayı Taç Kapı Mukarnas Detayı



Mukarnas tasarımı hem geometrisi hem de yapım teknolojisi açısından pek çok ayrıntıyı içerir. Silme ve çerçeve gibi alanlarda yan yana gelen birimler ışınsal bir yapı oluşturabilir; mihrap, taç kapı ve kubbe gibi yerlerde ise örtme olanakları sunabilir. Taşıma sistemi açısından mukarnas tasarımı konsol çalışması prensibine dayanmaktadır. Dikdörtgen, kare veya çokgen bir plan, mukarnas örtüyle giderek küçülür veya genişler. Plan düzleminde birinci veya ikinci tabakadan oluşan mukarnas dizisiyle tasarım kurgusu çoğunlukla çokgene dönüşür. Dolayısıyla, mukarnas dolgulu kubbe veya taç kapı tasarımları bu kurgu prensibini takip eder.

Mukarnaslı düzen, geometrik ilkelere dayalı doğal ve insan yapımı yapı prensiplerini birleştirir. Kristaller, bitkiler gibi doğanın hem organik hem de inorganik yönlerini kapsayan bu ilkelere işaret eder; ortak nokta ise orantılı genişleme ve çoğalmadır. Bu süreç, parçadan bütüne doğru tek yönlü bir aktarım yerine bütünden parçaya doğru bölünmeyi ima eder ve her bir parça, bütünün özelliklerini taşır. Altın oran benzeri bölünmelerle uyumlu olarak üç boyutlu mukarnas da, iki boyutlu geometrik desenlerde olduğu gibi tanrısal düzenin estetik ilkelerini yansıtır. Sonuçta mukarnas düzeni, bakanlarda estetik bir güzellik hissi uyandırarak, tanrısal düzenin zihinsel olarak kavranan güzelliğini hatırlatır.

Tim Arap Ata türbesi.

Şekil 23

Tim Arap Ata Türbesi



Arap Ata Türbesi (Tim, Özbekistan) Karahanlı dönemine ait erken türbe örneklerinden biridir ve yaklaşık 978 yılında inşa edilmiştir. Yapı, kare planlı kasnak üzerine oturan kubbesiyle öne çıkar; dört köşesinde ilkel mukarnas niteliğinde tromplar kullanılmıştır. Bu öğeler, Tim'deki biçimlenmenin temel özelliğini oluşturan bir tonoz-bingi ayrışımına dayanan bir gelişim sürecini yansıtır.

Türbenin görsel örgüsü, üst kısmı nişleşen birimlerden oluşan tromplarla; alt kısmı ise El-Kâşi mukarnasına atıf yapan mukarnas hücresinin biçimlendirdiği iki tabakalı bir düzeni içerir. Bu iki tabakalı yapı, günümüz mukarnas düzenine çok benzeyen bir kurguya işaret eder ve erken döneme ait önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca, beyitlerin (yani metinsel öğelerin) karşılaştırmalı olarak en basit düzeyde bulunduğu örneklerden biri olması nedeniyle, Arap Ata Türbesi mukarnasın ilk biçimlenme dönemine dair ipuçları sunan bir kaynak olarak öne çıkar. Bu yönüyle türbe, mukarnas geleneğinin erken aşamalarında görülen iki tabakalı tromp yapı tipinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Genel olarak, türbenin yapısal formu ve mukarnas uygulaması, erken dönemdeki üç-boyutlu bezeme pratiklerinin kavramsal ve görsel dönüşüm süreçlerini anlamaya katkıda bulunur; özellikle iki tabakalı tromp ve mukarnas hücresi kombinasyonu, sonraki dönemlerde gelişecek daha sofistike mukarnas düzeninin erken bir basamağı olarak görülebilir.

İsfahan Cuma Camii.

Şekil 24

İsfahan Camii'nin İbadet Mekanındaki Ana Kubbenin Mukarnaslı Tromplarından Detay



Haddad'a (2020, s. 127) göre; "Büyük Selçuklu mimarisinin önemli örneklerinden İsfahan Ulu Cami (Cuma Camisi), XI. yüzyılın sonlarında inşa edilmiş olup zaman içinde çeşitli ilavelerle günümüzdeki formunu kazanmıştır. Caminin farklı bölümlerinde değişik ölçülerde mukarnas örnekleri görülür. Bu mukarnas, her kaidenin bir kemer üzerine yerleştirildiği tuğla kemer ile mukarnas sınırını belirleyen üç parçalı kemerden oluşan tipik bir yapısal akışı yansıtır. Caminin ibadet mekanındaki ana kubbenin mukarnaslı tromplarını oluşturan birimler, Arap Atâ Türbesi'ndeki düzeni hatırlatır niteliktedir. Ayrıca avlunun XII. yüzyılda eklenen eyvanlarındaki mukarnas hücreleri, daha eski dönemlere ait mukarnaslı trompların hücrelerinden daha gelişmiş bir duruş göstermektedir. Bu karşılaştırmalı durum, caminin mukarnas uygulamalarının evrimsel bir yoldan ilerlediğini işaret eder."

Bu çerçevede, İsfahan Ulu Cami'deki mukarnaslar, farklı yapım dönemlerine ait çeşitlilik gösteren geometrik ve yapısal çözümleri bir araya getirir. Bir yandan ibadet mekanındaki ana kubbe üzerindeki tromplar, erken döneme ait bir tasarım geleneklerini korurken; öte yandan avlulara eklenen XII. yüzyıl eyvanlarındaki hücreler, sonraki dönemlerin teknik ve estetik gelişimini yansıtır. Böylece, caminin mukarnas görünümleri, farklı zaman dilimlerinde üretilmiş motif ve yapı unsurlarının karşılıklı etkileşimini ortaya koyan karmaşık bir üretim sürecinin ürünüdür.

Karaman Hatuniye Medresesi.

Şekil 25

Karaman Hatuniye Medresesi Taç Kapı Detayı



Tapur'a (2009, s. 128) göre yapı genel olarak Hatuniye Medresesi olarak adlandırılsa da, çeşitli kaynaklarda farklı isimlerle geçmektedir. Yapının adı bazı yayınlarda Nefise Sultan

Medresesi, bazı çalışmalarda Hatuniye Medresesi, Hatun Mescidi ve bazı kaynaklarda Melek Hatun olarak tanıtılmaktadır.

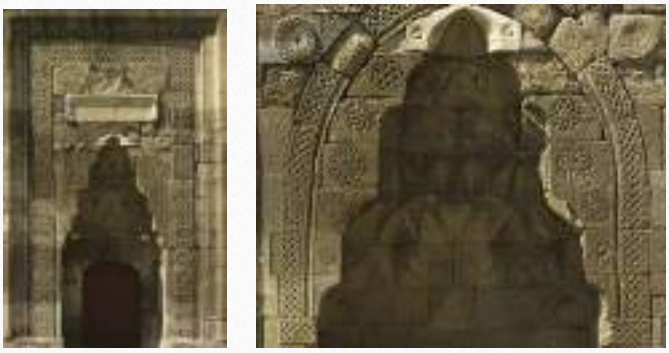
Duru'ya (2010, s. 107) göre ise taç kapısındaki kitabesinden ve vakfiyesinden, medresenin 783 H./1381-1382 M. yılında Murat Hüdâvendigâr'ın kızı ve Karamanoğlu Alâeddin Bey'in eşi Melek Hatun tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Melek Hatun'un bilinen isminin Nefise Sultan olduğu belirtilmekte olup, Nefise Sultan için "Sultan Hatun" tabiri de kullanılmıştır.

Medresenin taç kapısı, Karamanoğulları dönemi mimarisinin günümüze kadar gelmiş en anıtsal örneklerden birini temsil eder. Medresenin kuzey cephe eksenindeki mukarnas kavsaralı taç kapısı beden duvarından dışa taşkın ve yüksektir. Taç kapı nişini on dört sıra mukarnas dizili kavsara örter. Basık kemerli giriş kapısı, çift renkli (mor damarlı–beyaz) mermerden geçmeli olarak düzenlenmiştir. Taç kapıyı dıştan takip eden genişlikleri farklı ve kademeli beş bezemeli bordür sırası ise yapının dış yüzeyini zenginleştiren önemli bir unsurdur.

Kayseri Gevher Nesibe Hatun Darüşşifası.

Şekil 26

Kayseri Gevher Nesibe Hatun Darüşşifası Taç Kapı ve Mukarnas Detayı



1205–1206 tarihli Kayseri Gevher Nesibe Hatun Darüşşifası'nın kapısında görülen çözümleme, yalın ama etkili bir düzen sunar. Bu çözümleme temel biçimlendirmeyi kolay anlaşılır bir şekilde yansıtır ve yapıya özgü bir düzenin nasıl akıcı biçimde okunabileceğini gösterir.

Mukarnaslı kavsara biçimlenmesi, bu yapı için özel olarak koşullanmış bir duvar örgüsü olarak tanımlanabilir. Duvar örgüsü adım adım kurulduğu ölçüde kendi içinde doğal bir tavan oluşumunu sağlar. Taşların çember eğrisi üzerinde döndürülerek yerleştirilmeleri, parçaların birbirini sıkıştırarak varlıklarını sürdürmelerine yardım eder; bu sıkıştırıcı etki, mimariye dayanıklılık kazandıran bir mekanizma oluşturur.

Yan kanatlarda kat kat bordürlerle güçlendirilmiş olan bu duvar örgüsü, sıkıştırma sürecine ek dayanıklılık sağlar. Böylece temel yapı bütünlüğü, dekoratif süslemenin ötesinde fonksiyonel bir dayanım unsuru haline gelir.

Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi'nin taç kapısında bu biçimlenme modeli belirgin biçimde görünür. Kapı tasarımında mukarnaslı örtünün, Tüteklikli tavan geleneğinin Asya kökenli bağları nedeniyle Türk mimarisinde ilgi çektiği söylenebilir. Tavan örtüsünün mantığı bu bağlamda benimsenmiş ve kurulanmıştır.

İç içe geçmiş poligonlar, bir dantel örgüsü gibi dönüştürülerek yerleştirilir; kenar ortalarından birbirinin üzerinde basılarak düzenin bütünlüğünü sağlar. Bu süreç, mukarnasanın

yalnızca süsleme unsuru olmaktan çıkıp, üç boyutlu bir tavan ve duvar sisteminin temel bileşenlerinden biri olarak konumlandığını gösterir.

Bursa Orhan Gazi Cami.

Şekil 27

Bursa Orhan Gazi Camii Mihrabı ve Mihrap Mukarnas Detayı



Ayverdi'ye (1966, s. 80) göre; caminin inşa tarihi 1339'dur ve yapı, 1413'te Karamanoğlu II. Mehmed Bey'in Bursa'yı kuşatması sırasında yakılmak üzere isabet almıştır. Bu olay nedeniyle son cemaat yeri ve giriş kısmında mermer ve kalker taşından yapılan bazı bölümler zarar görmüştür. Daha sonra 1417'de Çelebi Sultan Mehmed'in emriyle veziri Beyazıd Paşa tarafından zarar gören kısımlar tamir ettirilmiştir. Yapı, bu arka planına rağmen günümüzde sağlam durumdadır ve ibadete açıktır.

Şekil 28

Mihrap Detayı



Mihrabın mukarnaslı düzeni, yarım daireyi kavsara çevirmek amacıyla yedi katmanlı bir inşa süreciyle oluşturulmuştur. Mukarnasın yüksekliği, genişliği ve derinliği 200 × 120 × 60 cm ölçülerindedir. Mukarnas sıraları, birbirinden farklı bir tertiple dizilmiştir ve bu dizilim; kademe kademe yüzeysel bir yapı, ara elemanlar, iki veya üç yüzeyli hücreler ile kanatlı badem hücre formlarından oluşan bir birleşim göstermektedir. Ayrıca üçüncü sıradaki mukarnas yuvalarının tepe noktalarına kabara biçiminde helezonik yivli ve küresel sarkıtlar yerleştirilmiştir. Kavsara, en üstten dilimli bir tepe nişiyle son bulur.

İznik Yeşil Cami.

Tüfekçioğlu'na (2001, s. 42) göre; caminin kuzey cephesindeki giriş kapısı ile son cemaat yeri kapısı üzerinde bulunan iki kitabede, Sultan Murad Hüdavendigar döneminde Halil Hayreddin Paşa bin Ali tarafından caminin inşasının emredildiği, ancak Hayreddin Paşa'nın ölümü üzerine inşaatın tamamlanmasının 794/1392 yılında gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Ayrıca kitabede yapının mimarının Hacı bin Musa olduğu bilgisine de yer verilmektedir.

Şekil 29

İznik Yeşil Cami Mihrabı Detay



Mihrabın mukarnas çözümü ise, yarım sekizgenden kavsara teşkil etmek amacıyla altı katman halinde inşa edilmiştir. Mukarnasın yüksekliği, genişliği ve derinliği 165×111×67 cm olarak belirlenmiştir. Sıralar, birbirinden farklı bir tertiple dizilmiş olup; kavisli yüzeysel kısımlar, ara elemanlar ve iki yüzeyli hücre formlarını içeren bir bütünlük sunar. Üçüncü sırada istiridye bezemesini anımsatan süslemeler bulunmaktadır. Mihrap hücresinin iki köşesinde ise iki ince sütünce yer almakta olup, bu sütünce başlıklarını oluşturmak amacıyla iki katmanlı mukarnas kullanılmıştır. Ayrıca mihrap üstünde kitabelik taşıyan şerit biçimindeki üç sıra mukarnasın ölçüleri 30×116×8 cm olarak verilmiştir. Mihrap iki yanındaki sütüncelerin başlıklarını oluşturmak üzere mukarnas, iki katman halinde inşa edilmiştir.

Sonuç

Mukarnas, mekânda hareketli ve değişken bir ışık oyumu oluşturan çok katmanlı ve üç boyutlu bir yüzey özelliği taşır. Ziyaretçiye mekânsal bir deneyim sunan bu yapı, ışığın yüzeylerle etkileşimi yoluyla mekânın sevgi ve kudret duygusunu yansıtan görsel bir ritim üretir. Geleneksel taş, ahşap veya alçı yüzeyler üzerinde uygulanan mukarnas, hem yapısal hem de dekoratif unsurlarla uyum içinde çalışır.

Mukarnas, çokgenler, yıldız poligonu ve tekrarlayan motiflerden oluşan karmaşık bir düzen sunar. Altın oran, ikizkenar üçgenler, yıldızlar ve mukarnas bloklarının düzeni, mekânın derinliğini ve hissedilen estetik deneyimi belirleyen temel ölçütler olarak öne çıkar. Bu yapı, izleyicide süreklilik ve ritim hissi yaratır. Motiflerin boyutları, yüzeyin derinliği ve ışıkla olan etkileşimin etkisiyle değişkenlik gösterir. Bu ölçeklendirme, mekânın ölçekli algısını güçlendirir ve ziyaretçiyi fiziksel olarak mekâna çeker.

Mukarnas, İslam sanat ve mimarlık tarihinin en karakteristik ve özgün unsurlarından biri olarak kabul edilir. İlk kez İslam coğrafyasında ortaya çıkmış olan bu öğe, zaman içinde hem dini hem de sivil yapılar üzerinde yoğun biçimde kullanılmaya devam etmiştir. Bu unsurun önemi

yalnızca estetik ve dekoratif kaygılarla sınırlı değildir; sembolik ve fonksiyonel boyutlar da içerir. Mukarnas, mimarinin yapısal dayanıklılığını güçlendirmesi, yapıya derinlik, hareket ve ruhi bir nitelik kazandırması açısından kritik bir rol oynar.

Mukarnasın tarihsel gelişimi, mimarların ve sanatçıların estetik ve yapısal kaygılarını, teknolojik yenilikleri ve kültürel etkileşimleri yansıtan dinamik ve karmaşık bir süreci temsil eder. Erken dönemlerde göreceli olarak sade ve fonksiyonel olan bu unsur, zamanla estetik ve sembolik anlamlar kazanmış ve farklı coğrafyalarda özgün biçimler ve detaylarla evrim geçirmiştir. Orta Çağ'da ise bu teknik, mimarlık tarihinde zirve noktalarına ulaşarak hem geometrik hem de sanatsal açıdan zenginleşmiş, yapıların ruhunu ve kimliğini yansıtan unsurlar haline gelmiştir.

Mukarnas, Osmanlı, Selçuklu, Memlük ve endüstri öncesi İslam mimarisinde uyarlama bulmuş ve fonksiyonel ile sembolik açıdan zengin tasarımlar ortaya koymuştur. Geleneksel geometrik ve bitkisel motiflerle bütünleşen mukarnaslar, yapıya hareket, ışık ve gölge oyunlarıyla dinamizm katarken aynı zamanda ruhani ve manevi anlamlar da taşır. Bu biçimsel ve sembolik özellikleriyle mukarnas, İslam sanatında süreklilik ve evrensel bir değere sahip olmuştur.

Geleceğe yönelik olarak sürdürülebilirlik, dijital teknolojiler ve toplumsal katılım odaklı projeler, mukarnasın korunması ve yeniden üretimi alanında yeni ufuklar açacaktır. Bu bağlamda, uzmanların, araştırmacıların, kültürel kurumların ve toplumların ortak çabasıyla, tarihî ve kültürel mirasın en önemli unsurlarından biri olan mukarnas, hem geleneksel sanatları koruyan hem de çağdaş mimarinin gelişimine katkı sağlayan bir köprü görevi görecektir.

Bu çalışma, mukarnasın estetik ve matematiksel boyutlarını birlikte değerlendirerek, onun görsel çekiciliğini ve düşünsel zenginliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Mukarnas, bir yandan geometrinin temel prensiplerini somut bir şekilde mekâna taşıyan bir sanat dili olarak işlev görürken, diğer yandan dini ve kültürel bağlamlarda derin bir ifade gücüne sahiptir. Bu iki yönün uyumu, İslam sanatının özgün karakterini oluşturan temel dinamiklerden biridir. Gelecekteki çalışmalarda, karşılaştırmalı analizlere olanak tanıyan bir yaklaşım benimsenerek farklı kültürlerdeki mukarnas varyantlarının benzerlik ve farklılıklarının daha geniş bir bağlamda incelenmesi, bu alanda hem kuramsal hem de uygulamalı açıdan değerli katkılar sağlayacaktır.

Sonuç olarak, mukarnasın sürekli önemi, onun kültürel kimliğin ve mimarlık sanatının bütünleşmiş zenginliğini ifade etmesidir. Bu eşsiz unsurun korunması ve gelecek nesillere aktarılması, yalnızca tarihî bir sorumluluk değil, aynı zamanda insanlığın ortak kültürel mirasının değeri ve güvencesidir. Bu bilinç ve duyarlılıkla hareket edilmediği takdirde ortaya çıkabilecek miras kayıpları, hem kültürel hem de sanatsal açıdan önemli zararlar doğuracaktır.

Kaynakça

Abu-ilğeit, Alşaymaa, (2009), المقرنصات دراسة تحليلية تطبيقية [Mukarnaslar, Analizi ve Uygulamalı Çalışmaları], (Yüksek Lisans Tezi). Halvan Üniversitesi.

Arseven, C. E. (1984). *Türk sanatı*. Cem.

Aslanapa, O. (1989). *Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.

Ayan, D. (2012). *Selçuklu mimarisi üzerine Orhan Cezmi Tuncer ile söyleşi*. Kitabevi.

Ayverdi, E. H. (1966). *İstanbul mimari çağının menşei: Osmanlı mimarisinin ilk devri (630–805 / 1403–1451)* (Vol. 1). İstanbul Fetih Cemiyeti.

Duru, T. (2010). *Karaman tarihi*. Anadolu Manşet – Gazetecilik – Matbaacılık.

Gonzalo, J. C. P., & Alkadi, R. M. (2018). Muqarnas domes and cornices in the Maghreb and Andalusia. *Nexus Network Journal: Architecture & Mathematics*, *20*(1), 95–123. https://doi.org/10.1007/s00004-017-0367-3

Görsel 1- https://kasifiz.com/english/secrets-of-the-great-mosque-of-divrigi-masterpiece-of-islamic-architecture/ Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 10- https://arkeofili.com/isidin-zarar-verdigi-10-kulturel-miras-alani/ Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 11- https://okuryazarim.com/gulpayegan-mescid-i-cuma/ Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 12- https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=3596 Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 13- https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g187890-d25358039-Reviews-Palatine_chapel-Palermo_Province_of_Palermo_Sicily.html#/media/25358039/?type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&albumid=-160&category=-160 Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 14- https://www.sanatinyolculugu.com/erzurum-cifte-minareli-medrese/ Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 15- https://www.sanatinyolculugu.com/erzurum-cifte-minareli-medrese/ Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 16- https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:G%C3%B6k_Medrese_closeup.jpg Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 17- https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tasa-yansiyan-sanat-tac-kapilar Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 18- https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tasa-yansiyan-sanat-tac-kapilar Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 19- https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tasa-yansiyan-sanat-tac-kapilar Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 2- https://www.sanatinyolculugu.com/mukarnas-nedirnerelerde-neden-kullanilir/ Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 20- https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tasa-yansiyan-sanat-tac-kapilar Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 21- https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tasa-yansiyan-sanat-tac-kapilar Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 22- https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tasa-yansiyan-sanat-tac-kapilar Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 23- https://blogs.fcdo.gov.uk/wp-content/uploads/PA0311491.jpg Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 24- https://www.islamichistoryandtravel.com/jame-mosque-isfahan-entrance-north-dome-shabistan/ Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 25- https://yedikita.com.tr/karaman-hatuniye-medresesi/ Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 26- https://www.kayseri.bel.tr/kesfet-listeleme/gevher-nesibe-medresesi-turbesi-ve-cesmesi Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 27- https://www.istanbulumsanat.com/osmanli-cini-sanati/ Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 28- https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=1700 Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 29- https://www.yenisafak.com/gundem/bursa-haberleri-bu-caminin-minaresinde-12-bin-parca-cini-var-3525185 Erişim Tarihi: 26.09.2025

Görsel 3- https://www.gzt.com/arkitekt/geometrik-desenlerin-uc-boyutlu-hali-mukarnas-3562407 Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 4- https://www.gzt.com/arkitekt/geometrik-desenlerin-uc-boyutlu-hali-mukarnas-3562407 Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 5-https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/konya/gezilecekyer/beysehir-esrefoglu-cmii-ve-turbesi Erişim Tarihi: 19.09.2025

Görsel 6- https://www.gzt.com/arkitekt/geometrik-desenlerin-uc-boyutlu-hali-mukarnas-3562407 Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 7- https://www.gzt.com/arkitekt/geometrik-desenlerin-uc-boyutlu-hali-mukarnas-3562407 Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 8- https://arkeofili.com/ardashir-papakan-sarayini-taniyalim/ Erişim Tarihi: 24.09.2025

Görsel 9- https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Bayezid_Camii Erişim Tarihi: 24.09.2025

Haddad, M. (2020). İslâm mimarî geleneğinde mukarnas unsurunun ortaya çıkışı. *Artuklu Journal of Arts and Humanities*, (4), 120–139.

Kuban, D. (1982). *Türk ve İslam sanatı üzerine denemeler*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Kuban, D. (2007). *Osmanlı mimarisi*. Yapı-Endüstri Merkezi.

Kuban, D. (2012). *Çağlar boyunca Türkiye sanatının anahatları*. Yapı Kredi.

Mülâyim, S. (2006). Mukarnas. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Vol. 31). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Mülâyim, S. (2018). *İslam sanatı*. Türkiye Diyanet Vakfı.

Ödekan, A. (1977). *Osmanlı öncesi Anadolu Türk mimarisinde mukarnaslı portal örtüleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.

Ödekan, A. (1997). Mukarnas. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde. YEM.

Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Tapur, T. (2009). *Karaman şehir coğrafyası*. Çizgi Kitabevi.

Tüfekçioğlu, A. (2001). *Erken dönem Osmanlı mimarisinde yazı*. Kültür Bakanlığı.

Uluengin, M. F. (2018). *Mukarnas*. İstanbul Fetih Cemiyeti.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

FROM REALISTIC ICONOGRAPHY TO IDEALISTIC ICONOGRAPHY: A CASE STUDY OF ICONOGRAPHY OF PROPHETS IN RASHIDI'S JAMI AL-TAWARIKH AND GOLESTAN PALACE AHSAN AL KEBAR

Nahid Jafari Dehkordi[1]

Abstract

The manuscripts of Rashidi's Jami al-tawarikh, Khalili and Edinburgh collections, and Ahsan al-Kebar of Golestan Palace have many religious paintings of the holy book prophets and Noble Quran as well as Shiite Imams. Jami al-tawarikh contains paintings of prophets, while Ahsan al-Kebar contains icons of Prophet Muhammad (PBUH) and Shiite Imams. These two works belong to two different eras. In the former, Sunni discourse is dominant while in the latter the Shiite discourse prevails.

The present research is a basic study with regard to its goal and it is a descriptive-analytic study with regard to its nature. By comparing two manuscripts in this study it is tried to identify the characteristics of these manuscripts with regard to each other and identify the components of the Iranian worldview in Ahsan al-Kebar, which was penned during the formation of the national Safavid government. It is also tried to study the effect of the Safavids foreign relations on the formation of its artistic indicators. To this end, 18 paintings from Jami al-tawarikh and 11 paintings from Ahsan al-Kebar were selected and the differences and similarities in these paintings were analyzed with the descriptive and analytical approaches. Our findings suggest that Ahsan al-Kebar draws on by idealistic thoughts while Jami al-tawarikh contains realistic thoughts.

Keywords: Jami al-tawarikh, Ahsan al-Kebar, religious art, iconography, illustrator

[1] Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. E-Mail: Nahid.Jafari@sku.ac.ir

Introduction

Two important works in the Iranian iconography history were penned at two critical historical turning points. The statuses of the Iranian society were considerably different during these historic periods. At the time of writing Jami al-tawarikh, Iran was part of the separate worlds of Sunnis, Mongol Urdu world, and Iranian spirit. When Ahsan al-Kebar was written, Iran was the sole pioneer in the world of Twelver Shiite religion, the national government of its time, and the Iranian spirit. The stand on religion and its role in the society differed and artistic achievements were distinctively different in the two eras. These are all reflected in the aforesaid two manuscripts, which could be considered the mirrors of their times.

The illustrations in Jami al-tawarikh were created by the artists of the time using a fusion of the Iranian, Chinese, and Byzantine traditional arts. In the section on the Israelites' history, there are paintings of the divine prophets. Rashidi's Jami al-tawarikh contains the world history as well as the events and stories of its characters. This history was written at the Mongol rulers' commands with the aim of clearly depicting the stories and conquests of Mongols along with the

major historic movements. In addition to the description of historical events, the histories of the prophets are also described in detail. The content of this book is completed by beautiful paintings, which seemingly were created under the influence of the similar Chinese tradition. Of the paintings in the Jami al-tawarikh manuscripts, which are studied in this research, almost 23 paintings have religious themes.

Ahsan al-Kebar is among the religious illustrated manuscripts of the Safavid era. This manuscript was penned at Tahmasp I's command and it includes paintings of the important Islamic events such as Ghadir Khumm, the Battle of the Camel, and Hasan–Muawiya treaty, which were influenced by the painting styles of Qazvin and Isfahan. This manuscript is stored at the library of Golestan Palace. Ahsan al-Kebar could be classified as a sacred history book. It contains the histories of the early Islam and the first Shiite Imams, which were either written based on historical and reliable resources or the sacred oral history. For instance, the story of Imam Ali's battle with demons in a well falls into the second group of literary works. This book was also penned at the command of the rulers of the time (Tahmasp I) and beautiful paintings were added to it. Seventeen figures depicting the stories of Imams clear the path to religious thoughts and the Safavid society.

Research Method

This thesis is a basic study with regard to its objective and a descriptive-analytic study with regard to its nature. The miniature paintings were selected from the manuscript of the Safavids' Habib al-Siyar and paintings in the manuscript of Jami al-tawarikh to compare the iconographies in these two works. To this end, first the descriptive method was utilized to state the basic concepts of iconography, Timurid art, and Safavid art. Afterward, the analytic method was used to mention the differences and similarities in the icons of these two groups.

In the present study, 18 sample figures from Rashidi's Jami al-tawarikh, which belongs to the Il-Khanid period, and 11 paintings from the manuscript of Ahsan al-Kebar, which belonged to the Safavid era, were selected. The samples were selected with an emphasis on the icons.

The quantitative analysis of the paintings was carried out in MAXQDA ver. 10, and the diagrams were drawn for each category using Excel and Word 2010 after collecting the data.

Research Background

According to the previous research, no separate study has been conducted on this subject matter. In some useful studies, the icons of Imams in other references are analyzed from various aspects, which are mentioned in the following: 1) Bozorgi, Elahe Sadat, Rahbarnia, Zahra (2015). "A comparative and sociological study on two paintings from Rashidi's Jami al-tawarikh and Teymuri's Zafarnamah." Fine Arts Journal, visual arts, 30th round, no. 4, winter 2016; 2) Sedaqat, Fateeh, Khorshidi, Zahra (2009). "An analysis of the religious themes in the manuscripts of Jami al-tawarikh". Islamic Arts Studies Scientific and Research Quarterly. No. 10, spring-summer; 3) Barghi, Yasamin (2015). "A comparative study of Qisas Al-Anbiya based on the Noble Quran and Bible (their visualization in the paintings in Jami al-tawarikh, Sistine Chapel, and Loggia". Master's thesis, Al-Zahra University, Tehran; 4) Zabihi, Fatemeh (2013). "A comparative analysis of religious iconography with an emphasis on Russia's Pskov school and Rashidi's Jami al-tawarikh in Il-Khanid era. Master's thesis. Tehran University of Art; 5) Rajabi, Fatemeh (2009). "An analysis of the Shiite themes in the Safavid paintings with an emphasis on Habib al-Siyar and Ahsan al-Kebar manuscripts". Shahed University of Tehran.

Introducing the Manuscript of Rashidi's Jami al-tawarikh

Several illustrated versions with relatively good quality of Jami al-tawarikh have been found. Several versions of this book have been penned and illustrated in different time periods. Examples are well-known versions of Jami al-tawarikh that were penned from 1307 to 1314AD (707AH to 714AH) and consist of two sections. The first section was penned in 1307AD (707AH), which contains the histories of Ghaznavids, Seljuqs, and Khwarezmian and it is currently stored at the library of Edinburgh University (Scotland). This section contains 70 excellent figures. The second section of this manuscript was also penned in 1314AD (714AH). This section contains 100 figures written using the same style as the first section and it is currently stored at Royal Society for Asian Affairs ("Artists and Artworks", 1945, p. 4223). However, some researchers introduce these two sections as two separate manuscripts with two different dates, which could perhaps be attributed to their date of writing and illustration (Shayestefar, 2005, p. 15). Despite the seven-year difference between the two remaining sections of Jami al-tawarikh, their figures mirror a single style of painting adopted by the Mongol court during the reign of Rashid al-Din and Oljaitu. Except for the portraits of Chinese emperors, all figures have horizontal orientation and they sometimes cover the entire page (Kanby, 2002, p. 31). The second version of this book is kept in Topkapi Palace Museum in Istanbul, which was illustrated in 1317AD (717AH). Some parts of it are also almost similar to the figures in the versions kept at Edinburgh University and Royal Society for Asian Affairs. In the figures included in the different versions of Jami al-tawarikh, the hatching methods used by Chinese illustrators during the reign of the Tang dynasty are used extensively, while the rough brushing and clothing styles are clearly Mesopotamian. The tall figures in some figures remind us of the Byzantine model. In the figures associated with the Chinese and Mongol histories, the effect of the Chinese painting is more evident. However, the Iranian characteristics can also be identified in many paintings (Pakbaz, 2005, p. 61). On most pages of Jami al-tawarikh, the sky is not painted, the hills or mounts are painted briefly or incompletely and the broad-leaved grass is painted using feather-like lines. The background color of the figures in Jami al-tawarikh is different. In addition to the warm cream colors used on the page, the artists extensively used silver to highlight the decorations on the fabrics, curtains, and faces. Furthermore, the colors used in the paintings in Jami al-tawarikh are

completely mild and peaceful. The green, orange, blue and red are prevailing while the saturated colors are rarely used for the liners of clothes and other important areas. The legs of the humans and horses are typically long while the heads are small and proportional. In the best figures in Jami al-tawarikh, the type of fusions (including landscapes or architectures) indicates the gestures of figures and confirms the fictional content of the scenes (Kanby, 2002, p. 31). Although the artists in Rashid al-Din's art workshop were definitely familiar with the characteristics of the Chinese, Central Asian, European, and Western works, they created a style by drawing on foreign references and a distinctive independent world. However, this method did not last long but the two manuscripts of Jami al-tawarikh, which were written from 1306 to 1370 AD (706-707) and in 1314 AD (714AH) reflected an informed attempt to devise a new technique and method. As a result, the scene was set for the last fusion of the glorious Il-Khanid style with other foreign styles and the subsequent expansion and evolution in the old Iranian painting style (Kanby, 2002, p. 32).

Introducing Ahsan al-Kebar Illustrated Manuscript

In the Il-Khanid period and as a result of it, Shiite became dominant during the Timurid and especially the Safavid eras, and the kings supported Shiite scholars. Hence, the number of doctrinal and verbal books on Shiite religion increased and valuable books on the Twelver religion were written in different parts of Iran and areas ruled by the Safavid dynasty. An example of these precious books is Ahsan al-Kebar, which is studied in this research. Ahsan al-Kebar was written by Muhammad ibn Abi Zayd ibn Ahmad ibn Hussein Al-Alavi Al-Varamini. In the course of writing this book, the author was supported and encouraged by one of the prominent figures of the time, Nasr al-Din Ismail Muhammad ibn Ali ibn Abi Talib al-Razi. At the beginning of the book, the author describes the request made by a number of men of the time who asked him to write this book.

The author of this book benefited from various historical references in this work and thus calls himself an author and a translator. In writing this book, he used important books such as Uyoun Akhbar Al-Ridha, Sahifah of al-Ridha, Konooz al-Javahir, Al-Fotooh A'tham Kufi (and its translation by Muhammad ibn Ahmad Mostofi Heravi), Shogh al-Arous by Abi Abdullah Damghani, Tabsar al-Avam, Mashahir Sahabeh by Bayhaqi, Rowza al-Avazin, Khasa'es al-Gholoob, Halia al-Olia, Masnad ibn Mardoye, Khwarizmi's Manaqib, an interpretation by Imam Hasan al-Askari, and Nezh al-Karam and Bostan al-Avam (Yasaveli, 2007, p. 29). The prose in Ahsan al-Kebar lacks the complexities in some of the prose of the time and it generally has a simple and comprehensible text. Several illustrated versions of this book have been found. The illustrated version by Saltykov-Shchedrin in Russia, the version at Ayatullah Marashi's library, and the version at Vienna Library in Leningrad are examples of these versions but the oldest version is kept at Malek Library in Tehran.

Among the existing versions, the version kept at Golestan Palace Museum contains 17 highly valuable and intact paintings of the important events and miracles of Prophet Muhammad (PBUH) and Imams (peace be upon them), such as the story in which Imam Ali (PBUH) slept in Prophet Muhammad's bed, Ghadir Khumm, and the Battle of the Camel. The cover of Ahsan al-Kebar has a golden painting of the battle between the phoenix and the dragon and the painting of the "lion, gazelle, and rabbit". On the inner side of the cover there is a painting of the phoenix defending its nest against the dragon's attacks. This version was written on 26x37,5cm Dowlat Abadi paper. It is composed of 373 twenty-four-line pages with the Nastaliq hand in the 10th century AH during the reign of Tahmasp I.

Characteristics of Icons in Edinburgh Jami al-tawarikh version and Golestan Palace Ahsan al-Kebar

The iconography of Jami al-tawarikh has to be considered different from the other iconographic works because it occurred at the beginning of the Iranian-Islamic iconography rules. This valuable work is substantially important in the Iranian miniature painting history because the miniature painting of the time was influenced by the Chinese and Eastern styles. The miniature painting style that dawned thereafter was rooted in the same styles but was influenced by Iran and Iranians and it flew away from Iran and found a home in other lands. Based on an analysis and assessment of the existing icons it could be stated that the Muslim artists in the Il-Khanid era always tried to avoid direct symbolism and use symbolic illustration techniques in creating these iconographic works to present them as works with the special characteristics of the traditional, tangible, and believable miniature painting (Figure 1).

Figure 1

Abu Bakr and Prophet Muhammad (PBUH), Edinburgh University



As compared to Jami al-tawarikh, Ahsan al-Kebar dates back to a period of time that could be considered the era of localization of miniature painting. It was fully influenced by the Islamic and Iranian styles and it was tried to deviate from the contractual boundaries of miniature painting in the Il-Khanid era. The use of solid sharp colors, filling empty spaces with Iranian-Islamic geometric paintings, using art in line with religious concepts, and minimizing the emphasis on the living environment, time, and place of divine prophets are among the major characteristics of the art manifested in Ahsan al-Kebar.

The paintings in Ahsan al-Kebar reflect the social evolutions of their time and have a high artistic place. Hence, studying and analyzing this subject matter are essential. The references to Shiite Imams in this work highlight the deep bond between religion and art in the Iranian-Islamic works, especially the Safavid era, indicating that the artist that created Ahsan al-Kebar used Shiite elements as a result of social evolutions and the rulers' policies. In some of these works, which represent the portraits of Imam Ali, Imam Hassan and Imam Hussein (peace be upon them) along with their friends, companions, or other people, the artist tried to glorify the personality of Prophet Muhammad (PBUH) or Imam Ali (PBUH) in this work to show his highly important and spiritual role in Shiite religion, especially Islam. Prophet Muhammad (PBUH), Imam Ali (PBUH), Imam Hassan and Imam Hussein (peace be upon them), and other figures are painted with a halo of light over their heads. This halo reflects their sacred personality. In most cases, the artist tried to show the spiritual place of Prophet Muhammad in the Islamic society. In

other words, these paintings generally have a systematic composition because the artist attempted to show the hierarchy and the figures' positions through their placement in the hierarchy (Figure 2).

Figure 2

Imam Ali with Hassan, Ahsan al-Kebar, Golestan Palace Museum



The artist that created Jami al-tawarikh was perhaps mainly influenced by "انأ بشر مثلكم", which is prophetic hadith, in creating this work. In this hadith, Prophet Muhammad (PBUH) modestly introduces himself as an equal of the other believers except that he carries the divine revelations. Hence, the shining bodies are not drawn precisely. In this work, the distinction between a sacred icon and its surrounding environment is his extraordinary and astonishing action as well as a burning flame over his head. The virtues of the persons in the paintings are solely limited to the holy figures. However, in Ahsan al-Kebar the peace, calmness, and serenity of the holy figures in taking extraordinary and difficult actions are more evident than others but it generally applies to the physical condition and our interpretation of the moods of the painted figures. We can see this type of calmness is observed even in the battle between Imam Ali (PBUH) and the underworld demons (Figure 3) or in the face of Abraham as he is amidst fire (Figure 3). It seems the artist was not interested in exploring the psychological dimensions of the themes. This approach is generally observed in the paintings of the time and in the previous paintings and the narrator of the story is often in charge of bridging this gap. The illustrator expected the reader to understand the kindness or sacred anger of Imams through the words and the poems, while his paintings helped the reader understand the text and the text improved the reader's understanding of the illustrators' works. The existing relation was a correlative relation that existed until the paintings were fully independent of the text. This relation allows for assessing the paintings of the holy individuals based on the composition of the work despite the difficulties. However, it is still possible to discover the mental framework of the illustrator's mind through the figure.

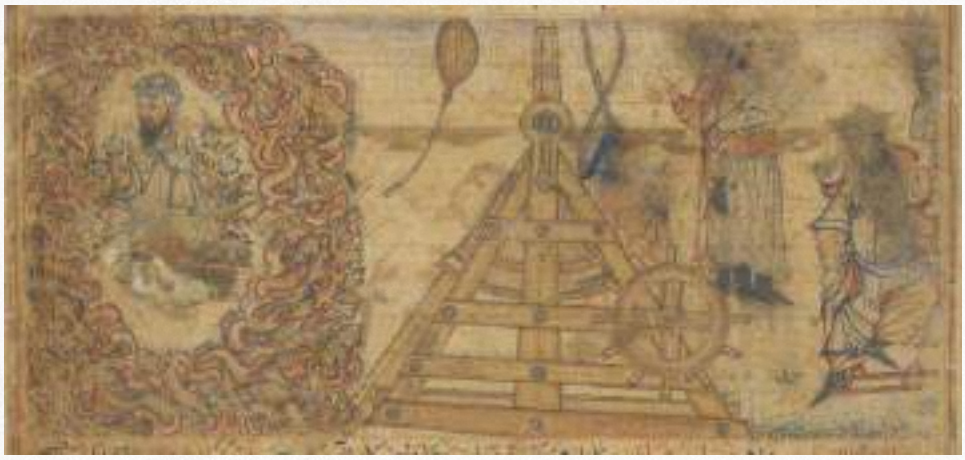
Figure 3

The Battle Between Imam Ali and Underground Demons, Ahsan Al-Kebar, Golestan Palace Museum



Figure 4

Abraham in Fire, Edinburgh University Version



In the paintings in Ahsan al-Kebar, the illustrator tried to show Prophet Muhammad and the divine Imams in a better physical condition and with a more decent appearance. Although the paintings in this book lack adequate accuracy, the difference between the icons and organs of others is evident. Whenever the illustrator failed to draw a decent figure accurately, he did it in

drawing other figures. For instance, he drew the figures of other people, especially the opponents of Islam, as uncoordinated and incoherent figures to show the difference between them. The landscapes and views in Ahsan al-Kebar are also drawn relatively proportionally. However, the icons are not drawn proportionately and the holy figures of the divine individuals are larger than the other characters. This could be attributed to the various narratives and quotes about the bravery and strength of these individuals (Figure 5).

Figure 5

The Proportional Figures of Divine Characters (Prophet Muhammad and Imam Ali, Ghadir Khumm Event) and Their Differences from Other Characters in Ahsan Al-Kebar



The halo above the head of the divine beings in Ahsan al-Kebar has a special significance, which is rarely used in the subsequent periods. This halo is a leaping flame along their bodies. The constant changes in the shape of the halo in the Iranian miniature painting tradition require a separate technical discussion. This halo shape was used in the Safavid era and after with major changes. The shape of this halo is mainly inspired by cypresses, which are said to resemble the loved ones' bodies. This resemblance is used to describe the tall figure of the loved one in Persian literature while it is also used in the descriptions of prophets' bodies. For instance, in a verse, Sa'adi states the tall figure of Prophet Muhammad is higher than the cypress. Besides, the shape of halos is inspired by the Cathay flower, which evolved until the Safavid era (Figure 6).

Figure 6

The Influence of the Cathay Flowers on the Shapes of Halos in Ahsan al-Kebar



In drawing the old halos, which were in the form of solar radii or circles of light, the orientation of the halo did not matter. However, in the fiery halos, which had primary and secondary bases, the illustrator had to determine the orientation of the flames. The artist in this work has a different interpretation of the halo fire. He not only believes it is not burning but also believes it expands and grows in line with the sacred individuals' icons. In all the paintings, the round halo over Prophet Muhammad and Imams heads is along the angle of their sacred bodies (Figures 7-8)

Figures 7

The Halo is in Line with the Body Angle



Figures 8

The Halo is in Line with the Body Angle



The clothes of the characters in Jami al-tawarikh is fully determined by the Il-Khanid society. The characters are mainly in the elites and aristocrats' society and artists overlooked the inferiors' clothes. It seems they believed the clothes worn by different social classes are not standard measures of their lifestyle. There are elements of the neatness and cleanness of the Iranian, Greek, Mongol, and Chinese clothes in these paintings. However, the artists overlooked the geographical space and the time and place of the prophets in the Hebrew and Arabic Semitic people (Figure 9).

Figure 9

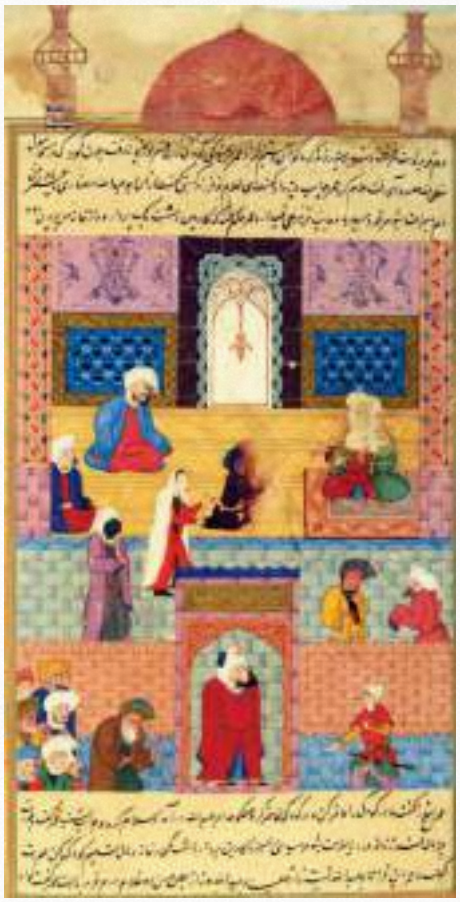
Saint George: Edinburgh University



In Ahsan al-Kebar, the clothing and appearance of the characters represent the clothing styles of Safavid Iranians but since the author of this book intends to show the moral virtues of Prophet Muhammad and Imams, the illustrator showed the clothes worn by ordinary people at work. However, their clothes are drawn with the utmost neatness and beauty to fit the glorious text and painting. Colors blue and green, which provoke peace, have a special place in Islam. The blue color of the tiles used in sacred places and the green color used in the mosques and holy shrines can be attributed to this belief. Both of these colors are present in the iconography of Ahsan al-Kebar, while green is used drastically. In Jami al-tawarikh, color blue is used more frequently (Figure 10).

Figure 10

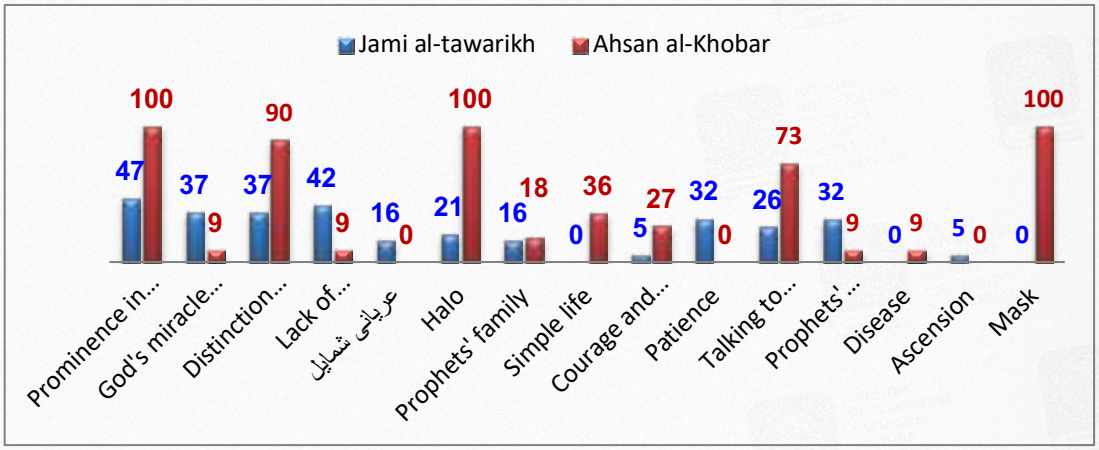
Umar, Ahsan al-Kebar, Golestan Palace Museum



The position of the icons in Ahsan al-Kebar and Jami al-tawarikh includes the most important group of keywords (Diagram 1). In Ahsan al-Kebar, all the icons are highlighted in a crowd. All of them have halos and masks and most of them are different from the other characters as they are talking to their companions. There are significant differences between Jami al-tawarikh and Ahsan al-Kebar with regard to all these parameters. However, the differences are not significant in other cases.

Figure 11

The Position of Icons in Ahsan al-Kebar and Jami al-Tawarikh[2]



There are also differences between Jami al-tawarikh and Ahsan al-Kebar with regard to notions, shapes, and objects. The artist creating Ahsan al-Kebar often demonstrates the concepts through building and urban spaces, and Safavid architecture has a more significant presence in this work. As a result, more geometric paintings are used and the home appliances and equipment of the time are manifested in his art. Almost all empty spaces in the primary miniature painting tradition are saturated with beautiful geometric paintings in line with Safavid miniature painting and there are fewer empty spaces in Ahsan al-Kebar (Figures 8, 10).

The seclusion of women of the Safavid era, which is mirrored in the Safavid literature, is evident in the difference between the opinions and thoughts of the artists of these two eras. In the aforesaid work, women have a small role, and this small role mirrors their seclusion and presence as a part of men's lives.

Another important factor is the attention paid by the creator of Ahsan al-Kebar to the drawings of the technical details of the paintings. These details can be assessed through the detailed drawings of tools and instruments as well as the technical aspects of deployment of the troops and architectural details.

It could be stated that the battle scenes (arrangement of wars or wars) are illustrated equally in both but given the epic tone of Ahsan al-Kebar it has relatively more battle scenes and related themes. This concept could be analyzed with regard to the twisted lives of Prophets and Imams and the Jihadist spirit of Islam as well as the events that occurred during the genesis of these two books. In both historic periods, Iran was the land of battles started by local forces and foreign invades. As a result of these incidents, battles and wars were considered part of the undeniable living conditions in human society.

The environments in which the Jami al-tawarikh events occurred are open environments, while the events in Ahsan al-Kebar occur in social environments. It could be attributed to the description of the lives of the previous prophets in this book and the characteristics of the miniature painting style in Jami al-tawarikh era. However, the miniature painting style used in Jami al-tawarikh in the empty backgrounds and the emphasis on the painting subject the different manifestation of nature are less highlighted than Ahsan al-Kebar.

[2] Figures represent percentages.

Although the manifestations, landscapes, views, and natural scenes in Ahsan al-Kebar are in urban environments, they are stressed significantly. Unlike the dry and fruitless geographic characteristics of Saudi Arabia, the artist decorated the land, mounts, and plains with beautiful small flowers, green trees, and attractive landscapes that are solely found in Iran. Therefore, the differences and distinctions between these two works are clearly evident.

Conclusion

Since Jami al-tawarikh was mostly dedicated to the history of Mongols, prophets and divine individuals, it was less influenced by the Iranian and national styles. Many paintings in Jami al-tawarikh depict the Chinese and Mongol kings and princes, which are created as monographs. The most beautiful paintings are the paintings of the aforementioned prophets in the Bible and Noble Quran, yet it is not possible to establish a direct link between them and the pure Iranian culture. Since Ahsan al-Kebar is considered a Shiite artwork, it is inclusively and completely linked to the Iranian culture because the Shiite religion is closely linked to the spirit of the Iranian culture. It could even be stated that it is an Iranian interpretation of the religion of Islam.

All the paintings in Ahsan al-Kebar have Shiite-oriented themes and Iranian elements. Therefore, all of its paintings could be considered to be linked to the Iranian Shiite worldview. However, the following important points should also be taken into account.

- The interference of Iranian myths in the paintings in Ahsan al-Kebar (e.g. killing evil underground creatures, which is in line with the pre-Islamic Iranian myths).
- Imitating the geography, architecture, and clothing styles of eras in which the paintings were drawn in depicting the early Islam society
- Using ideological elements such as the red hat of Qizilbash tribes on Imams and their companions
- Imitating the Shiite and Sunni religious battles in the Safavid era in depicting the early Islam wars

The conformity of the paintings with the official and ideological interpretation of Shiite Islam during the Safavid era, when Imams courage and bravery was depicted along with their suppression by tyrannical rulers and Safavid rulers were depicted as those who defended their rights and followed their footsteps.

During most of their reign, the Safavids fought neighbors who were all Sunnis. All of these battles were, therefore, considered religious battles, representing the Safavid Iran as a stranger among a large group of opponents. With regard to our discussion of the Iranian nationalist content, Ahsan al-Kebar was closely linked to the official ideology while it showed the wars and the conflicts between the Shiite and Sunnis in the early Islam era as wars and conflicts similar to the conflicts between Shiite and Sunni societies during the reign of Safavids as well as the wars with the Ottoman Empire, Uzbeks, Afghans, and other tribes. Hence, according to the book, the paintings stress the early Islam wars as well as the riots started by infidels and hypocritical Muslims.

Our comparative analysis of these two versions indicated that the icons in Jami al-tawarikh are mainly idealistic whereas the icons in Ahsan al-Kebar are mainly idealistic. To wit, in Jami al-tawarikh the physical body of prophets and Imams is depicted while Ahsan al-Kebar depicts their spiritual figure. However, both groups of artists resorted to Islamic teachings, stories,

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

and hadiths in their work and all none of them could be considered outside the scope of iconography.

References

_____(1945). Artists and Artworks. Illustrated versions of Rashidi's Jami al-tawarikh. *Yadegar Journal*, (13), 33-42.

Barghi, Y. (2015). *A comparative analysis of Ghisas Anbia based on the Noble Quran and Bible their visualizations in the paintings in Jami al-tawarikh, Sistine Chapel, and Loggia.* (Master's thesis) Al-Zahra University.

Bozorgi, E. S., & Rahbarnia, Z. (2015). A comparative and sociological study on two paintings from Rashidi's Jami al-tawarikh and Teymuri's Zafarnamah. *Fine Arts Journal, Visual Arts*, *30*(4).

Kanby, S. (2002). *Iranian miniature painting*. Mahnaz Shayestehfar, Islamic Art Studies Institute

Rajabi, F. (2009). *An analysis of the Shiite themes in the Safavid paintings with an emphasis on Habib al-Siyar and Ahsan al-Kebar manuscripts.* Shahed University of Tehran

Sedaqat, F., & Khorshidi, Z. (2009). An analysis of the religious themes in the manuscripts of Jami al-tawarikh. *Islamic Arts Studies Scientific and Research Quarterly.* (10), 77-97.

Shayestehfar, M. (2005). *Shiite art.* Tehran, Islamic Art Studies Institute.

Yasaveli, A. H. (2007). Ahsan al-Kebar Fi M'arefah A'emah Al'Athar (an excerpt from the first half of the eighth century AH) with regard to its manuscript in Mohadeth Armavi Library. *Ketab-e Mah Journal, Review,* 28-34.

Zabihi, F. (2013). *A comparative analysis of religious iconography with an emphasis on Russia's Pskov school and Rashidi's Jami al-tawarikh in Il-Khanid era.* (Master's thesis). Tehran University of Art.

KUTSALI YORUMLAMAK: SELÇUKLU VE OSMANLI DÖNEMİ ESERLERİ ÜZERİNDEN İSLAM SANATININ BRİTANYA MÜZELERİNDEKİ KÜRATÖRYEL TEMSİLİ

Nur Efeoğlu[1]

Özet

Bu çalışma, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait İslam sanatının British Museum (BM) ve Victoria & Albert Museum (V&A) gibi iki önde gelen Britanya müzesinde nasıl temsil edildiğini incelemektedir. Araştırma, söz konusu kurumların İslam sanatını dinî bağlamından koparark seküler, estetik veya kültürel kategoriler altında yeniden çerçevelediğini ortaya koymaktadır. British Museum'un tarih merkezli yaklaşımı, Selçuklu kültürünü büyük ölçüde görünmez kılarken Osmanlı eserlerini maddi kültür bağlamına indirgemektedir. V&A Müzesi'nin estetik odaklı küratoryal anlayışı ise İslam sanatını bir inanç geleneği olmaktan çıkarıp evrensel bir "görsel beğeni" alanına dönüştürmektedir; Selçuklu eserleri coğrafi kategoriler içinde eriyerek temsil kaybına uğramaktadır. Her iki müzede de İslam'ın ritüel, teolojik ve toplumsal boyutları müze anlatısından dışlanmakta; "kutsal" seküler bir bilgi sistemi içinde estetikleştirilmiş bir forma indirgenmektedir. Çalışma, bu temsil pratiklerinin sömürgecilik sonrası epistemolojik mirasla ilişkisini tartışmakta ve İslam sanatının sergilenmesinde bağlamsal, inanç temelli ve çok katmanlı bir küratoryal yaklaşımın gerekliliğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İslam sanatı, Küratoryal temsil, Selçuklu ve Osmanlı dönemi, British Museum, Victoria & Albert Müzesi

Interpreting the Sacred: Curatorial Representation of Islamic Art in British Museums through Seljuk and Ottoman Period Artefacts

Nur Efeoğlu

Abstract

This study examines the representation of Islamic art from the Seljuk and Ottoman periods in two major British institutions: the British Museum (BM) and the Victoria & Albert Museum (V&A). The analysis demonstrates that both museums reframe Islamic art within secular, aesthetic, or cultural categories, thereby detaching it from its original religious and ritual contexts. The British Museum's historically oriented curatorial framework renders Seljuk culture largely invisible while situating Ottoman artefacts within narratives of material culture rather than faith. The V&A's aesthetic-driven approach positions Islamic art primarily as an object of visual appreciation, resulting in the near-erasure of Seljuk identity as objects are reclassified through modern geographical labels. Across both institutions, ritual, theological, and socio-religious dimensions of Islam are minimised, and the sacred is transformed into a secularised aesthetic form. The study argues that these representational practices reflect enduring postcolonial epistemologies and

[1] Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, nurefeoglu@aybu.edu.tr

underscores the need for more contextualised, belief-oriented, and multilayered curatorial strategies in the display of Islamic art.

Keywords: Islamic art, Curatorial representation, Seljuk and Ottoman periods, British Museum, Victoria & Albert Museum

Giriş

Temsil Kavramı ve Müze Bağlamı

Müzeler, toplumların tarihsel ve kültürel mirasını barındıran, koruyan ve temsil eden kurumlardır. Aynı zamanda farklı kültürler için bilgi üretim alanları ve kimlik sunumunun mekânlarıdır. Bu yönüyle müzeler yalnızca nesneleri sergileyen yerler değil, kültürel anlamın yeniden üretildiği bilgi sistemleridir. Sergilenen her nesne, onu seçen ve sunan kurumun tarihsel, ideolojik ve estetik varsayımlarını da taşır.

Kültürel çalışmalarda "temsîl" kavramı, anlamın nasıl üretildiği ve paylaşıldığı süreci açıklayan temel bir kavram hâline gelmiştir. Stuart Hall'a (2013) göre temsil, anlamı kültüre bağlayan ve dili, işaretleri ve imgeleri kullanarak dünyayı anlamlandırmamızı sağlayan bir süreçtir. Gonzalez-Perez ve Parcero-Oubiña (2011) da temsili, bir varlığın biçimlerini, içeriklerini ve niteliklerini yansıtan bir yeniden üretim biçimi olarak tanımlar. Dolayısıyla müzelerdeki her sergi, yalnızca bir küratoryal tercih değil, aynı zamanda kültürel varsayımların ve epistemolojik sistemlerin bir yansımasıdır.

Modern müze, Batı düşüncesinde "bilginin tapınağı" olarak şekillenmiş, böylece dinî deneyimi temsil edilebilir ama yaşanamaz bir olguya indirgemiştir. İslam sanatına ait objelerin müze mekânına taşınması da yalnızca fiziksel bir yer değişimi değil, aynı zamanda anlamın dönüşümüdür: dua nesnesi estetik objeye, ibadet aracı tarihsel belgeye, inanç temsili ise dekoratif örüntüye dönüşür. Bu bağlamda müze, seküler bilgi üretim biçiminin mekânsal bir yansıması hâline gelir.

Karp ve Lavine'in (1991) belirttiği gibi, her müze sergisi, onu oluşturan kişilerin kültürel varsayımlarını ve seçici bakışlarını yansıtır; bazı unsurlar öne çıkarılırken bazıları göz ardı edilir. Dolayısıyla temsil, her zaman kültürel, zamansal ve ideolojik koşullara bağlıdır. Bu durum, özellikle dinî temaları içeren eserlerin sergilenmesinde daha belirgin hâle gelir.

Britanya Müzelerinde İslam Sanatının Tarihsel Arka Planı

XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Britanya müzeleri, İslam dünyasından gelen sanat eserlerini sistemli biçimde toplamaya ve sergilemeye başlamıştır. Bu süreç, hem imparatorluk döneminin sömürgeci bilgi üretim ağlarıyla hem de Avrupa merkezli sanat tarihinin oluşumuyla yakından ilişkilidir. Günümüzde British Museum (BM) ve Victoria and Albert Museum (V&A), Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait zengin İslam sanatı koleksiyonlarına sahiptir.

Bu koleksiyonlar, İslam sanatının tarihsel çeşitliliğini ve estetik zenginliğini temsil etme potansiyeline sahip olsa da, sergilenme biçimleri incelendiğinde eserlerin sıklıkla dinî bağlamlarından koparılarak estetik, etnografik veya hanedanlık merkezli anlatılar içinde yeniden çerçevelendiği görülmektedir. Bu durum, İslam'ın inanç temelli boyutunun müze anlatılarında görünmez hâle gelmesine yol açmaktadır.

Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait eserlerin Britanya'daki bu iki büyük müzede nasıl temsil edildiğini incelemek, yalnızca sanat tarihi açısından değil, aynı zamanda bilgi, güç ve temsil ilişkileri açısından da önemlidir. Zira bu müzeler hem sömürgecilik sonrası dönemin epistemolojik mirasını taşır, hem de günümüzde küresel kültürel miras söyleminin merkezinde yer alır.

Bu makale, söz konusu müzelerdeki İslami eserlerin temsiline ilişkin eleştirel bir analiz

sunmakta; Selçuklu ve Osmanlı mirasının "dinî anlamdan arındırılmış" bir kültürel estetik çerçevesi içinde nasıl yeniden üretildiğini incelemektedir. Çalışma ayrıca, İslam'ın bir inanç olarak değil, bir "medeniyet" veya "kültür" kategorisi altında sunulmasının sonuçlarını tartışmayı amaçlamaktadır.

British Müzesi.

Araştırma sırasında (Nisan 2019) BM'de 156 Osmanlı ve 41 Selçuklu eseri sergileniyordu. Bu eserler, BM'nin web sitesindeki çevrimiçi koleksiyon ile sergilenen gerçek eserlerin karşılaştırılmasıyla belirlendi. Müzeler genellikle eserleri üretim veya buluntu yerlerine göre kaydeder, çünkü bazı eserlerin kültürel kimliğini belirlemek her zaman kolay değildir. Bu nedenle, BM'de sergilenen eserlerin tespiti çok titiz bir çalışmaya dayansa da, burada listelenenler kesin sayılar olmayabilir.

Eser seçimi açısından, British Müzesinin sanatsal estetikten çok maddi kültürü vurgulama arzusunun obje seçiminde de kendini gösterdiği görülmektedir. Çünkü BM kendini bir tarih müzesi olarak tanımlar. BM İslam Dünyası Galerisi'nde, farklı kalite ve çeşitlilikte birçok farklı obje görmek mümkündür. Galeri, genel olarak İslam kültürlerinin tarihini, sanatını ve günlük yaşamını içeren bir hikâye anlatmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle, eserlerin bu hikâyeye uygunluğu, galerideki eserlerin seçiminde kullanılan sergileme kriterlerinden biridir. Fakat bu hikaye anlatımında İslam bir inanç olarak ele alınmaz. İslam daha ziyade ortak bir kültür olarak ele alınır ve öyle temsil edilir. Buna rağmen, tarihi bağlamda da sorunlar olduğu Selçuklu Devleti'nin bu müzedeki temsili incelendiğinde ortaya çıkmaktadır.

BM'de Selçuklu ve Osmanlı eserlerinin yoğunlukla sergilendiği İslam Dünyası Galerisi 42 ve 43 numaralı odalardan oluşmaktadır. 42 numaralı galeride, Selçuklu eserleri, "Suriye ve Irak: Rakka'dan Musul'a 1100-1250" ve "İran ve Orta Asya: Semerkant'tan Keşan'a 800-1250" başlıklı vitrinlerde yer almaktadır. Fatımi, Moğol, Memlük ve İlhanlı dönemlerine ait özel bölümler bulunmasına rağmen, Selçuklu Hanedanlığı hakkında tatmin edici bir bilgi bulunmamaktadır. Selçuklu eserlerinin etiketleri incelendiğinde yalnızca bu eserlerin İran, Irak ve Suriye'den getirildiği belirtilmektedir. Selçuklular hakkında verilen tek bilgi "İran ve Orta Asya: Semerkant'tan Keşan'a 800-1250" bölümünde yer almaktadır:

"900'lü yıllardan itibaren Orta Asya bozkırlarından göçebe Türkler iktidara geldi ve Gazneliler (977-1186) ve Büyük Selçuklular (1038-1194) gibi hanedanlıklar kurdular. Bu hanedanların çoğu Fars dilini ve kültürünü benimsedi. Herat'ta kakma metal işçiliği endüstrisi gelişirken, Kaşan önemli bir seramik üretim merkezi haline geldi" (British Museum İslam Dünyası Galerisinde bulunan "İran ve Orta Asya: Semerkant'tan Keşan'a 800-1250" başlıklı bölümün bilgi panosundan alıntıdır).

Yukarıda verilen etiket, galeride Selçuklu Devleti'nin adinin tek geçtiği etiket olmakla beraber, aslında hanedanlık hakkında neredeyse hiçbir bilgi içermemektedir. Hem İslam tarihinde hem de İslam sanat tarihinde bu denli önemli yeri olan bir devletin, kendisini "tarih müzesi" olarak tanımlayan ve müzecilik acısından oldukça önemli bir yere sahip olan BM'de yok sayılmış olması, düzeltilmesi gereken önemli bir hatadır.

43 numaralı galeri, 1500'den günümüze kadar olan dönemi kapsamaktadır. Osmanlı dönemine ait eserler çoğunlukla bu odada sergilenmektedir. Selçuklu eserlerinden farklı olarak, galeride Osmanlı eserlerinin sergilendiği özel bölümler bulunmaktadır. Galeride Osmanlı kültürüyle ilgili altı farklı vitrin bulunmaktadır. Diğer bölümlerde de bazı Osmanlı eserlerinin

sergilendiği görülmektedir. Osmanlı Devleti'ne ayrılmış bu 6 özel bölüm, Osmanlı Dünyası: Laleler ve Sarıklar 1453-1924, Osmanlı Dünyası: Siyaset ve Şiir 1453-1924, Osmanlı Dünyası, Osmanlı Dünyası (Hamam), Osmanlı Mezar Taşları ve Osmanlı Çinileri olarak adlandırılmıştır. Her bir bölümde detaylı sayılabilecek bilgiler verilmekte ve yaklaşık 150 eser sergilenmektedir. Sergi bölümlerinin isimlerinden anlaşılacağı gibi, İslam'ın Osmanlı toplumsal ve sanatsal yaşamındaki inanç boyutuna değinilmemiştir.

BM'deki İslam Dünyası Galerisi genel olarak değerlendirildiğinde, sergi tarzının görsel olarak oldukça ilgi çekici olduğu söylenebilir. Galerideki eserler kronolojik sıraya göre yerleştirilmiştir ve bu, bilgi panelleri ve nesne etiketleriyle de desteklenmektedir. Ancak, Selçuklu ve Osmanlı kültürlerinin temsili açısından, Selçuklu eserleri Osmanlı eserlerine kıyasla oldukça zayıf bir şekilde sergilenmekte ve temsi edilmektedir. Bunun nedeni, koleksiyondaki çok daha fazla sayıda Osmanlı eserinin bulunması ve aynı zamanda popülerliklerinin ve bilinirliklerinin yüksek olmasıdır. Ancak Selçuklu Hanedanlığı hakkındaki bilgi eksikliği, bu kültürün BM'de yeterince temsil edilmediği sonucuna varılmasına yol açmaktadır.

Victoria & Albert Müzesi.

Araştırma sırasında V&A Müzesi'nde 328 Osmanlı ve 77 Selçuklu eseri sergilenmekteydi. BM Müzesi'nde olduğu gibi, bu eserler Haziran 2019'da gerçekleştirilen saha çalışmasıyla V&A Müzesi'nin web sitesindeki çevrimiçi koleksiyonu karşılaştırılarak belirlenmiştir. Burada sergilenen eserlerin BM Müzesi'nden daha fazla olmasının nedeni, V&A Müzesi'nde yalnızca seramiklere yönelik tematik galerilerin bulunmasıdır.

Osmanlı eserlerinin en çok sergilendiği ve bu çalışmanın da odağı olan ikinci galeri, İslami Orta Doğu Galerisi, Oda 42'dir. V&A, VII. yüzyıldan erken İslami döneme ve XX. yüzyılın başlarına kadar uzanan, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'dan 19.000'den fazla esere ev sahipliği yapmaktadır. Bu koleksiyonlar arasında özellikle İran'dan olmak üzere Türkiye, Mısır, Irak, Suriye ve Kuzey Afrika ülkelerinden metal işleri, seramikler, mimari ahşap işleri ve tekstil ürünleri yer almaktadır ("Islamic Middle East, V&A," t.y.).

Jameel Galerisi bağlamında da "İslam sanatı" terimi dini bir terim olmaktan ziyade kültürel bir terim olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle, Galeri için kullanılan İslam sanatı tanımı "bir din olarak İslam sanatı" değil, "İslam'ın baskın bir rol oynadığı bir kültürün sanatı"dır. Bu nedenle BM'de de olduğu gibi, sergilenen eserlerin dini boyutu ile ilgili pek de bilgi verilmez. Eserler, V&A müzesinin politikası gereği birer sanat objesi olarak ele alınır ve ziyaretçiler bu yönde daha fazla bilgilendirilir. V&A'in İslami Orta Doğu Galerisi, ilk bakışta insani etkileyen estetik eserlerle doludur. En kaliteli ve fiziksel olarak da en sağlam eserler özenle seçilip yerleştirilmiştir. Galerinin küratörleri, eserlerin seçiminin esas olarak estetik nedenlerle yapıldığını, çok iyi durumda olmaları gerektiğini, ancak seçimin aynı zamanda o eserin sergide kullanımıyla ne anlatabileceğiniz ve nasıl bir hikâye anlatabileceğinizden de etkilendiğini belirtmişlerdir. V&A'in politikasına uygun olarak, estetik yargı genellikle kültürel önemden önce gelmektedir. Bu düşünce, galerinin genel görünümüne de yansımıştır. Muhtemelen, ziyaretçilerin bu galeriyi ziyaret ettikten sonra akıllarına gelen ilk düşünce İslam sanatının ne olduğu ya da ne ifade ettiğinden çok, onun estetik güzelliği olacaktır. Eser seçiminin ardındaki bu düşünce, BM ile V&A arasındaki temel farktır.

Galeride Selçuklu ve Osmanlı eserlerinin sergilenmesi ve temsili açısından, BM'de olduğu gibi, bu galeride de de Selçuklu İmparatorluğu hakkında, ilk Osmanlı bilgi paneli dışında

hiçbir bilgi bulunamamıştır. Buradaki yazının bir kısmı aşağıdaki gibidir:

"Anadolu -modern Türkiye'nin Asya yakası- yaklaşık 1070'ten itibaren Müslüman Türkler tarafından iskân edildi. Sonraki yüzyılda Selçuklu Hanedanlığı tarafından burada bir sultanlık kuruldu. 1300 yılına gelindiğinde bu devlet dağılmış ve yerine yeni bir hanedanlık, yani Osmanlılar ortaya çıkmıştı. Osmanlılar, kuzeybatıdaki üslerinden Anadolu'nun geri kalanını ve Balkanlar'ı fethettiler ve 1453'te başkentleri olan Konstantinopolis'i (İstanbul) ele geçirdiler".

Bu bilgi panelinde, Selçuklu İmparatorluğu hakkında sadece tek cümleye yer verilmiş ve bu bilgi galeride tektir. Müzenin web sitesi aracılığıyla tespit edilen galeride sergilenen Selçuklu dönemine ait eserler, eşlik eden etiketlerde İran, Irak veya Suriye'ye ait olarak belirtilmiştir.

BM ile benzer şekilde, bu müzede de Osmanlı eserleri oldukça baskındır. V&A Jameel Galerisi'nde, başta İran olmak üzere Türkiye, Mısır, Irak, Suriye ve Kuzey Afrika ülkelerinden toplam 424 eser bulunmaktadır. Türkiye ve İran eserleri, sergilenen eserlerin yaklaşık yarısını (%40) oluşturmaktadır. İran eserlerinin oranı yaklaşık %22 olup galeride sergilenen en baskın kültürdür. Osmanlı dönemine ait eserler ise yaklaşık %18 ile Jameel Galerisi'nde sergilenen ikinci baskın kültürdür.

V&A Müzesi'nde de BM'de olduğu gibi Osmanlı sanatına geniş bir yer verilmiş ve sekiz farklı özel vitrin ayrılmıştır. Bu özel vitrinler, "Osmanlı Döneminde Türkiye", "Osmanlı İpekleri ve Kadifeleri", "Osmanlı İşlemeleri", "Osmanlı Halıları", "Hayvan Postu Desenleri", "1550 Sonrası İznik Seramikleri", "Geç Osmanlı Sanatı", ve "Kanuni Sultan Süleyman" başlıklarını taşımaktadır. Başlıklarından da anlaşılabildiği gibi, bu döneme ait bilgiler ve temsil, tamamen dönemin materyal kültürüne ve sanat üretimine odaklanmakta, eserlerin ve sanat anlayışının dini inanç ile bağlantısına bir vurgu yapılmamaktadır.

V&A Müzesi'nde Selçuklu ve Osmanlı kültürlerinin temsili açısından, Selçuklu eserleri Osmanlı eserleriyle karşılaştırıldığında oldukça zayıf bir şekilde temsil edilmektedir. Hatta Selçuklu sanat ve kültürünün hiç temsili bulunmadığı rahatlıkla söylenebilir. Bunun muhtemel nedeni, Selçuklu kültürü hakkında yeterli bilgiye sahip olunmaması ve Türkiye'nin Osmanlı kültürü ile temsil edilmesinin yeterli görülmesidir. Çünkü müze aslında az sayılmayacak sayıda Selçuklu dönemi eserine sahiptir fakat yukarıda belirtildiği gibi, bu eserler bugünkü coğrafi sınırlar dikkate alınarak Iran, Irak veya Suriye'ye ait eserler olarak sergilenmektedir. Burada vurgulanmak istenen, bu bilgilerin yanlış olduğu değil, eksik olduğudur. En azından bir bilgi panosu ya da etiketle, İslam tarihinde önemli bir yeri olan ve hem sanat hem de kültür anlamında büyük gelişmelere imza atan ve kendisinden sonra gelen dönemleri etkileyen bir hanedanlık hakkında bilgi verilmesinin gerekliliği ve önemidir. V&A İslami Orta Doğu Galerisi'ni ziyaret eden bir kişi, Selçuklu Hanedanlığının varlığından bile haberdar olmayacak, ancak müzeden Osmanlı İmparatorluğu hakkında birçok farklı alanda kapsamlı bir bilgiyle ayrılacaktır.

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışma, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait İslam eserlerinin Britanya'daki iki önemli müzede –British Müzesi (BM) ve Victoria & Albert Müzesi (V&A) – nasıl temsil edildiğini incelemiştir. Bulgular, her iki müzenin de İslam sanatını tanımlama ve sunma biçimlerinde belirgin benzerlikler ve bazı yapısal farklılıklar bulunduğunu göstermektedir. Ancak her iki durumda da, İslam sanatı dinî bir gelenek olarak değil, esasen seküler bir estetik veya kültürel üretim biçimi olarak sunulmaktadır. Rey (2019), Batı'daki İslam koleksiyonlarının

seyrini izlerken, İslam dünyasından gelen nesnelerin ve geleneklerin, müze kurumu aracılığıyla kökenlerinden uzaklaştıkça zaman içinde farklı anlamlar, değerler ve amaçlar edindiğini savunmaktadır ve incelenen söz konusu iki müzede de bu durum gözlemlenmektedir.

BM ve V&A müzeleri, koleksiyonlarını düzenlerken İslam'ı bir inanç sistemi olarak ele almaktan ziyade, "ortak bir medeniyet" ya da "kültürel etkileşim alanı" olarak yorumlamaktadır. Bu yaklaşım, müze anlatılarında dini pratikleri, kutsal mekânları veya inanç temelli objelerin işlevlerini görünmez kılmakta; "İslam" kavramını tarihsel, sanatsal veya coğrafi kategorilerle sınırlamaktadır. Böylece kutsal, seküler bir bilgi sisteminin içinde yeniden çerçevelenmekte, inanç temelli anlamlar estetik beğeniye indirgenmektedir.

Gülru Necipoğlu'nun (2012) müzelerde sergilenen İslam sanatı nesnelerine ilişkin değerlendirmesi son derece açık ve özlüdür:

> "Ne mimari anıtlar ne de İslam topraklarındaki saraylarda ya da ticari kent atölyelerinde üretilen taşınabilir lüks eşyalar, müzelerde özreferanslı birer sanat eseri veya başyapıt olarak sergilenmek üzere tasarlanmıştır. Bu nesneler, genellikle bir bütünün parçası olarak görülmüş ve anlamlandırma süreçlerini şekillendiren belirli mekânlarda ya da ritüellerde deneyimlenmiştir. Taşınabilir nesnelerin işlevselliği, maddiliği ve 'nesneliği' —ki bunlar çoğu zaman hediye ya da meta olarak el değiştirir— onların anlamsal ufuklarının büyük ölçüde bağlama bağlı olduğu anlamına gelir. Kullanıcıların ya da izleyicilerin toplumsal cinsiyetle belirlenmiş bedenleriyle bu nesneler arasındaki etkileşim, farklı anlatı ve anlam katmanlarını harekete geçirmiştir." (Necipoğlu, 2012, s. 75)

Necipoğlu'na göre burada kritik olan, bu çok katmanlı anlam dünyalarının müze bağlamında nasıl temsil edilebileceği ve farklı izleyici kitlelerine ne ölçüde aktarılabileceğidir. Bu yaklaşım, İslam sanatını yalnızca estetik bir kategori olarak değil, toplumsal, ritüel ve inanç pratikleriyle iç içe geçmiş dinamik bir anlam alanı olarak ele almanın gerekliliğine işaret eder.

British Müzesi örneğinde, kurumun kendisini "tarih müzesi" olarak tanımlaması, koleksiyonun sergilenme biçimini belirleyici bir unsur hâline gelmiştir. Selçuklu eserlerinin büyük ölçüde coğrafi veya kronolojik kategoriler altında sınıflandırılması, bu dönemin tarihsel ve kültürel öneminin müze anlatısında zayıflamasına yol açmaktadır. Osmanlı dönemine ayrılan bölümler ise daha görünürdür; ancak burada da dinî yaşam ya da İslami düşünceyle ilişkili bağlamlar neredeyse tamamen dışarıda bırakılmıştır. Müze, "İslam Dünyası" başlığı altında sunduğu bu eserleri, aslında seküler bir tarihsel ve maddi kültür anlatısına dâhil etmektedir.

V&A Müzesi'nde ise estetik kriterler ön plandadır. "İslami Orta Doğu Galerisi" (Jameel Gallery), sanat objelerini biçim, renk ve malzeme üzerinden tanımlamakta; inanç, ritüel ve teolojik içeriklere çok sınırlı biçimde yer vermektedir. Eserlerin seçimi ve sergileme düzeni, ziyaretçide İslam sanatının öncelikle "görsel bir güzellik alanı" olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu yaklaşım, İslam sanatını bir inanç temsili olmaktan çıkarıp "evrensel estetik mirasın" bir parçası olarak sunmaktadır. Selçuklu dönemi eserlerinin neredeyse tamamen görünmez oluşu, bu anlatının tarihsel derinliğini de zayıflatmaktadır.

Her iki müze de İslam sanatını sekülerleştirici bir temsil biçimi içinde yeniden üretmektedir: British Müzesi için bu sekülerlik, tarihsel ve arkeolojik bir çerçeveyle; V&A için ise estetik ve sanatsal beğeniye dayalı bir çerçeveyle kurulmaktadır.

Sonuç olarak, Selçuklu ve Osmanlı eserlerinin Britanya müzelerindeki temsili, İslam sanatının dinî boyutunun görünmez kılınması pahasına kültürel veya görsel bir anlatıya

dönüştürülmektedir. Bu durum, sömürgecilik döneminden miras kalan epistemolojik yapıların hâlen geçerli olduğunu göstermektedir. Müze anlatısında İslam, "inanç" değil, "medeniyet" olarak temsil edilir; kutsal ise "görsel estetik" içinde erir.

Geleceğe yönelik olarak, İslam sanatının sergilenmesinde daha kapsayıcı ve bağlamsal bir küratoryal yaklaşım gereklidir. Eserlerin dini işlevleri, üretildikleri teolojik ve ritüel bağlamlarla birlikte ele alınmalı; İslam sanatı yalnızca "form" üzerinden değil, inanç, anlam ve pratik boyutlarıyla da temsil edilmelidir. Bu tür bir yaklaşım, hem İslam sanatının özgün karakterini koruyacak hem de müze kurumunun seküler temsil kalıplarını eleştirel biçimde dönüştürecektir.

Kaynakça

Gonzalez-Perez, C., & Parcero-Oubiña, C. (2011). *A conceptual model for cultural heritage definition and motivation*.

Hall, S. (2013). *Representation cultural representations and signifying practices* (S. Hall, Ed.). Sage.

Islamic Middle East. (n.d.). Retrieved December 2025, from V&A: https://www.vam.ac.uk/collections/islamic-middle-east?srsltid=AfmBOopjXvmQC5zMCAJ1skxtA31cyZ7mAJNUhUWn3vaW333PwpNFJfNN

Karp, I., & Lavine, S. D. (1991). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (I. Karp & S. Lavine, Eds.). Smithsonian Institution. https://web.p.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzczMDcxNl9fQU41?sid=5810b08a-b826-4559-9429-e27e4745481b@redis&vid=0&format=EK&lpid=itr&rid=0

Necipoğlu, G. (2012). The concept of Islamic art: Inherited discourses and new approaches. In B. Junod, G. Khalil, S. Weber, & G. Wolf (Eds.), *Islamic art and the museum: Approaches to art and archaeology of the Muslim world in the twenty-first century* (1st ed., Vol. 1, pp. 57–75). Saqi Books.

Rey, V. (2019). Art and belief Islam, museums, and the politics of representation in the West. *Material Religion*, *15*(2), 250–252. https://doi.org/10.1080/17432200.2019.1590011

MEVLEVÎ ÂYÎNLERİ'NDE YER ALAN MÜZİKAL UNSURLAR ÖZELİNDE TASAVVUFÎ REMİZLER

Özgür Sadık KARATAŞ*

Özet

"Mevlevî Âyînleri'nde Yer Alan Müzikal Unsurlar Özelinde Tasavvufî Remizler" isimli bu çalışma, "Nitel Veri Analizi" alt başlıklarından biri olan "Doküman Analizi" ile gerçekleştirilmiş olup, "Betimsel Araştırmalar" kapsamında yer almaktadır. Söz konusu araştırma, çalışmanın ismi paralelinde müzikal unsurlar özelinde sınırlandırılmıştır. Araştırmanın evrenini "Tasavvufî Remizler", örneklemini ise "Mevlevî Âyînleri'nde Yer Alan Müzikal Unsurlar Özelinde Tasavvufî Remizler" oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı, Mevlevî Âyînleri'nde yer alan müzikal unsurların tasavvufî remizlerle ilişkisini göz önüne koyarak, çeşitli çıkarımlar yapmaktır.

İslâm Coğrafyası'nda; hat, tezhip, ebru, minyatür gibi görsel sanatların dışında edebiyat ve mûsikî de içinde barındırdığı dinî temalarla vücut bulmuştur. İşitsel bir sanat olan mûsikî, müzikal form türüne göre ritim ve söz destekli olsa da melodi temelli bir sanattır. İslâm dininin hüküm sürdüğü ülke ve toplumlarda hemen her dönemde bazı çevreler tarafından mûsikî sanatının icrası hoş karşılanmamıştır. Buna mukabil, İslâmiyet'in mânâ boyutuyla ilgilenen tasavvuf ilmi ise, bünyesinde meydana getirdiği birtakım oluşumlarla bazı tarîkatlar özelinde sanata ve bu paralelde mûsikîye önem vermişlerdir. Mûsikîyi, insanın rûhânî anlamda arınmasında ve gelişiminde önemli bir araç olduğunu düşünen bu oluşumlar içinde yer tutan Mevlevîlik Tarîkatı, söz konusu sanata bünyesinde özel bir yer ayırmıştır. Zaman içerisinde Mevlevîlik Tarîkatı'nın adeta sembolü haline gelen semâ törenlerinin ayrılmaz bir paydaşı olan mûsikî, "Mevlevî Âyîn-i Şerîfi" adıyla, Türk Mûsikîsi'nde bir form haline gelmiştir. "Bir şeyi akla getiren, işaret, resim, harf vs." sembollere karşılık gelen remiz (remz) kelimesi, Arapça kökenli bir kelimedir. Tasavvuf dâhilinde, hemen her tarîkatta yer bulan remizlerin adeti sayılamayacak kadar çoktur. Mevlevîler, "Mevlevî Âyîn-i Şerîfi" olarak zikredilen bu güzide eserleri tasavvufî remizlerle donatarak daha mânîdâr bir hale dönüştürmüşlerdir.

"Mevlevî Âyînleri'nde Yer Alan Müzikal Unsurlar Özelinde Tasavvufî Remizler" isimli bu çalışma; Giriş, 1. Bölüm, 2. Bölüm, Bulgular ve Yorum ile Sonuç kısımlarından oluşan beş bölümden meydana gelmektedir. Giriş bölümünde, "tasavvuf" kavramı hakkında genel bilgiler verilerek, "remiz" kelimesi üzerinde durulmuştur. Müteakip bölümde "Mevlevî Âyîn-i Şerîfi" formu müzikal bağlamda ele alınmıştır. Sonraki bölümde ise, çalışmanın yöntem kısmı yer almaktadır. Araştırmanın esas konusunun incelendiği Bulgular ve Yorum bölümünde ise; Mevlevî Âyînleri'nde bulunan müzikal unsurların tasavvufî remizlere yaptığı göndermeler ile söz konusu formun icrasında önemli yere sahip olan bazı enstrümanların sembolize ettiği olgular üzerinde durulmuştur. Araştırmanın nihâî bölümü olan sonuç kısmında da çeşitli neticelere ve önerilere yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Mevlevî Âyînleri, Semâ, Tasavvuf, Remiz

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü Erzurum, TÜRKİYE, ozgursadik.karatas@atauni.edu.tr

‘Tasavvufi Remiz’s in Terms of Musıcal Elements in Mevlevi Rituals

Özgür Sadık KARATAŞ

Abstract

This study named “Tasavvufi Remiz’s’ in Terms of Musical Elements in Mevlevi Rituals” takes place in “Descriptive Researchs” and it is made with “Document Analysis” which is one of the subheadings of “Qualitative Data Analysis”. This study is limited spesifically in musical factors, parallel with its name. The universe of this study is created by “Tasavvufi Remizler” and its sample is created by “Tasavvufi Remiz’s’ in Terms of Musical Elements in Mevlevi Rituals”. The purpose of this study is to have various inferences by considering the relation between “Tasavvufi Remiz’s” and the musical factors which takes place in the Mevlevi rituals.

Other than visual arts like “hat, tezhip, ebru, minyatür”, also literature and music occured by the religious themes in the Islam geography. The music, which is an auditorial art, is a melody based art eventhough it is supported by rthyms and lyrics in terms of musical form. In the countries and societies which were directed by Islam religion, the practical of musical arts was not welcomed in almost every age. However; the “tasavvuf” knowledge, which is focused on the meaning of Islam, emphasized arts and music specified on some cults with a set of creations in it. The sect of “Mevlevilik”, which believed that the music was an important device for the development and catharsis of humanity in terms of spiritual meaning, seperated a spesific part for the music. The music is an important part of the whirliging ceremony which became the symbol of the “Mevlevi” sect with time. It became a form in the Turkish music with the name “Mevlevi Ayin-i Şerifi”. The word “remiz”, which is an Arabic origin word, means bringing something to mind, symbol, sign, image, and letter. In “Tasavvuf”, there are countless “remizs” almost in every sect. The Mevlevis made those eximious monuments called “Mevlevi Ayin-i Şerifi” more meaningful by equipping them with “tasavvufi remizs”.

This study named “Tasavvufi Remiz’s’ in Terms of Musical Elements in Mevlevi Rituals” is created by five parts which are “Introduction, The First Part, The Second Part, Findings-Comment, and Conclusion”. In the introduction part, elaborated on the word “remiz” and given general information about the term “tasavvuf”. In the following part, the form “Mevlevi Ayin-i Şerifi” is adressed in the musical context. The part after than that includes the method part of the study. In the Findings-Comment part, which is the part actual topic of the study is analysed, elaborated on the cases that are symbolized by some instruments which are important for the practical of the relevant form with the references of musical elements in the Mevlevi rituals. In the conclusion part which is the end of the research, included various results and advices.

Keywords: Mevlevi rituals, Whirliging Ceremony, Tasavvuf, Remiz.

Giriş

İnsanın yararına ve zararına olan şeyleri bilmesi, İslâm dîninin tariflerinden biri olarak ifadelenmiştir. Uygulama yönünden bilmesi "fıkıh", inanç olarak bilmesi "kelâm", mânâ olarak yaşaması da "tasavvuf" olarak açıklanabilir. Tasavvuf, insan tabiatının bir özelliğidir. Tarihin eski dönemlerinden günümüze kadar, dinsel hayat içinde türlü şekillerde kendini göstermiştir. Eski dönemlerde Hindistan'da Brahman, Mısır'da Hermes, Yunan'da Pisagor, Sokrates ve Platon öğretileri, Yahûdilik'te Kabbalizm ve Hıristıyanlık'ta Mistisizm, tasavvufun diğer din ve felsefelerdeki belirtileridir (Eraydın, 1997, s. 45).

Tasavvuf kelimesinin nereden ve ne şekilde türediği konusunda çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. İleri sürülen pek çok kelimenin dil bilgisi kuralları hususunda benzer tarafları olmasa da mânâ yönünden yakınlıkları söz konusudur. Bu kelimelerden bazıları şunlardır: Ashâb-ı Suffa, Saff-ı Evvel, Benu's-Sûfa, Safevî, Savf, Sofos-Sophia, Sof gibi (Eraydın, 1997, ss. 51-54).

Tasavvuf bir ilim olarak; Hakk'ın rızasını kazanmak ve sonsuz mutluluğa ermek için nefisleri arındırma, ahlâkı saflaştırma vb. hâllerden bahsetmeyi kendine amaç edinmiştir. Bu paralelde tasavvufun gâyesi; nefisleri temizlemek ve güzel ahlâk sahibi olmaya çalışmak suretiyle Hakk'ın rızâsını kazanmaktır (Eraydın, 1997, ss. 55-56).

Tasavvuf tarihsel bağlamda üç döneme ayrılmaktadır. Bunlar; Zühd Dönemi, Tasavvuf Dönemi ve Tarîkat Dönemi şeklinde sıralanmaktadır. Zühd dönemi, Asr-ı saadetle başlayıp ilk iki yüzyılı kapsayan dönem olarak kabul edilmiştir. Bu dönemden sonra gelen Tasavvuf dönemi ise; sûfî ve tasavvuf kavramlarının kullanılmaya ve ilk sûfî adlarının duyulmaya başlandığı hicrî II. asrın sonundan, tarîkatların ortaya çıktığı döneme kadar süren hemen hemen üç asırlık dönemdir. Son dönem olarak kabul edilen Tarîkat dönemi ise; tasavvuf müesseselerinin en güçlüsü olan tarîkatların ortaya çıkıp toplumsal hayatta yer bulduğu milâdî XI. yüzyıldan günümüze kadar olan dönemdir (Yılmaz, 2000, s. 82).

XIII. asır itibariyle kurulan Mevlevîyye tarîkatı, Mevlânâ'dan sonra onun soyundan gelen ve "Çelebi" unvanı verilen şeyhlerce devam ettirilmiştir. Mevlevîlik, kuruluşundan bu yana en yaygın tarîkatlardan biri olma özelliğini korumuştur. Konya'dan sonra başta İstanbul olmak üzere Şam, Halep, Kahire, Bursa, Balkanlar ve Kırım gibi Osmanlı ülkesinin önemli merkezlerinde Mevlevî dergâhları ve mensupları her devirde bulunmuştur. Osmanlı sultanları da Mevlevîliğe ilgi duymuşlardır ve bunların arasında en bilineni III. Selim Hân'dır. Mevlevîliğin merkezi Konya'daki Mevlânâ âsitânesidir. Mevlevîhâneler, diğer tarîkatların tekke ve zâviyelerinden daha büyük olmuştur. Bunun sebebi tarikattaki semâ' âyininin büyük mekânlara gereksinim duymasısıdır. Mevlevîhâneler, Mesnevî okunan, zikir ve semâ' yapılan merkezler olduğu kadar, mûsikî ve hüsn-i hat gibi sanatların da meşk edildiği yerlerdi (Yılmaz, 2000, ss. 251-252).

Mevlevîlik kapsamında sıkça karşılaşılan âyin kelimesi; görenek, âdet, tarz, merâsim; huy, usûl, yaşayış, ibâdet tarzı mânâlarına gelen Farsça kökenli bir kelimedir. Türkçe'de özellikle Yahudi ve Hıristiyanların ibâdet tarzları ile Mevlevî ve Bektâşî tarîkatlarıyla birlikte diğer tarîkatların da hareket ve mûsikî unsurları taşıyan dinî törenlerini adlandırmak için kullanılmıştır (Tümer, 1991, s. 248).

Sözlükte remz "işaret etmek, işaret vasıtasıyla bir şey anlatmak; işaret, sembol, nişan, üstü kapalı anlatım" anlamlarına gelmektedir. Kur'an dâhilinde bir yerde geçmekte olan remiz kelimesi (Âl-i İmrân 3/41) "dudak, baş veya elle işaret etmek" mânâsındadır. Remizler; sözlü ve

yazılı remizler, fiilî remiz, kısaltma remizleri ve İslâm'da ve Kur'an'da remiz olarak sınıflandırılmıştır (Durmuş, 2007, ss. 556-557).

İslâm literatürü dâhilinde remiz "bir şeyin yerini alan ve onu anımsatan özel değere sahip somut işaret, soyutu simgeleyen özel işaret, anlaşılması zor kavram, duygu ve fikirlerin anlaşılmasını sağlayan somut gösterge" gibi tanımlara konu olmuştur. Allah'ın görünmezliği uygun görmesi ve dinsel gerçeklerin ekseriyetinin soyut değerler taşıması, bu olguların izahında dinlere ve inançlara göre farklılık gösteren sembollerden istifade etme zorunluluğunu ortaya koymuştur. Dinsel gerçeklerin çoğu soyut değerler olması nedeniyle hem anlatma hem de anlama güçlüğü meydana gelmiştir. Bunların anlaşılır duruma getirilmesi temsil, mesel, teşbih, mecaz, kinaye gibi dil ve belâgatla ilgili üsluplar aracılığıyla somut örneklere yani simgesel dile başvurmakla mümkün olmuştur. Buna ek olarak, her zaman ve her kültür seviyesine hitap edebilecek özellikte olmak da sembolik tavra başvurmayı zorunlu kılmıştır. Kur'an'da yer alan müteşâbih âyetlere bu üslûbun hâkim olduğu görülmektedir. Kur'an'da iman, küfür, şirk ve nifakın durumu ile mümin, kâfir, müşrik ve münafığın ruhsal vaziyetleri ve eylemleri gibi soyut gerçekler, somut örneklemelerle ifade edilmiştir. Örneğin; "ışık" ve "karanlıklar" sembolü Kur'an'da yer alan temel sembollerdendir. Işık; iman ve hidayet, karanlıklar; küfür, şirk ve dalâleti sembolize etmektedir (Durmuş, 2007, s. 557).

Tasavvufta ilk sûfîler, remiz kelimesini "bir mânâyı, bir fikir ve duyguyu üstü kapalı bir biçimde ifade etme" anlamına gelen işaret terimiyle eş anlamlı olarak kullanmışlardır (Ceyhan, 2007, s. 558). Tasavvuf edebiyatı büyük miktarda remiz ve mecazlarla işlenmiş sembolik bir dille eserleri içinde barındırmaktadır. İbnü'l- Fârız, Ferîdüddin Attâr, Abdurrahman-ı Câmî ve Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî gibi mutasavvıf şairlerin eserleri çok sayıda işaret ve remizlere sahiptir. Ayrıca sûfî şairlerin kullandıkları remizler mizaçlarıyla ilgilidir. Hakikat hakkındaki fikirlerini çok defa beşerî aşkın güzellik ve coşturucu hayal tasvirlerine büründürmüşlerdir. Örneğin, sevgilinin gül yanağı isim ve sıfatlarıyla beliren ilâhî hüviyeti temsil etmektedir. Onun siyah saçlarının büklümleri kesretle örtülmüş vahdete ve "bir"e işaret etmektedir. "Nefsinden kurtulman için şarap iç" denilirken, "ilâhî temâşânın cezbesi içerisinde maddî varlığını terk et!" anlamı kastedilmiştir (Ceyhan, 2007, s. 559).

Tasavvufî remizler, yalnızca yazılı ve sözlü metinlerden oluşmamaktadır. Tasavvufta âlemlerdeki tüm canlı-cansız unsurlar, Allah'ın yeryüzü ve gökyüzündeki sembolleri olarak kabul görmüştür. Anâsır-ı erbaanın (toprak, su, ateş, hava) tasavvuf düşüncesinde sembolik anlamları mevcuttur. Örneğin, toprak dişil gücü sembolize eder ve arındırıcıdır. Mevlânâ'nın, "Yeryüzü kadın, gökyüzü erkek gibidir." ifadesi buna işarettir. Nûr, sûfî yazarların sıklıkla başvurduğu bir remizdir. Saf nûr Allah'tır ve ilâhî isimler saf nurdan belirmiş sembolik renkler (yedi asıl renk) biçiminde değerlendirilir. Tarikatların âdâb ve erkânı dâhilinde yoğun olarak remizler yer almıştır. Meselâ; tarikat alâmetlerinden asâ, ilâhî hikmeti; tâc, ruhânî gücü; kemer, Allah'a sadakati; hırka, mâsivâyı terketmeyi ve keşkül, mânevî fakirliği sembolize etmektedir (Ceyhan, 2007, s. 560).

Müzikal Bağlamda Mevlevî Âyîn-İ Şerîfi

Mevlevî âyinleri bestekârlık tekniği itibariyle dört gruba ayrılmaktadır. Bunlar; "başından bitimine kadar aynı makamda bestelenenler", "başladığından farklı bir âyinin bölümleriyle sona erenler", "farklı makamlarda seyrettikten sonra başladığı makamda sona erenler" ve "başladığı makamdan farklı bir makamda sona erenler" şeklindedir (Özcan, 2006, s. 97).

Mevlevî âyinleri dâhilinde müzikal unsurlar, güftesi Mevlânâ'ya, bestesi Mustafa Itrî'ye ait Na't-ı Şerîf'in na'thân tarafından okunmasıyla başlar. Söz konusu na't her zaman rast makamında icrâ edilir. Na't nihayetlenince kudümzenbaşının kudüme birkaç darbe vurmasıyla başlayan ve okunacak âyinin makamıyla ney sazıyla uzun bir giriş taksimi yapılır ki buna "baş taksimi" adı verilmiştir. Devamında belli kurallar dâhilinde Devr-i Veledî denilen, semâzenlerin meydanı üç kere dolaştıkları peşrev icrası eşliğindeki kısım başlar. Müteakiben, neyzenbaşı tarafından bu sefer kısa bir taksim yapılır. Bu kısmın devamında ise; mukabelenin müzik unsurunun en süreli kısmı olan âyinin dört selâmı icrâ edilir. Bu bahsedilen kısımdan sonra, yürükçe yani süratli bir şekilde çalınan saz eserleri "Son Peşrev" ve "Son Yürüksemâî" icrâ edilir. En nihayetinde ney veya başka bir saz ile yapılabilen "Son Taksim" bölümüyle âyinin müzikal unsurları nihayetlenmiş olur (Tanrıkorur, 2005, s. 113).

Mevlevî âyinlerinde belirli usûller kullanılır. Peşrevlerde devr-i kebîr; I. selâm devr-i revân, ağır düyek veya düyek; II. ve IV. selâmlarda ağır evfer; III. selâm ilk dörtlüğünde devr-i kebîr, nadir olarak frenkçin çok az da olsa evfer, düyek, evsat, darb ve devr-i hindî usulleri mevcuttur. Saz terennümlerinde ise aksak semâî usûlü kullanılmıştır. III. selâm dâhilinde Ahmed Eflâkî'nin Sultan Veled hakkında yazdığı "ey ki hezâr âferîn, bu nice sultân olur" mısraıyla başlayan bütün âyinlerde tekrarlanan Türkçe yazılmış iki beyitten sonra Farsça devam eden diğer kıtalarda gittikçe süratlenen yürük semâî usûlü kullanılır (Özcan, 2006, s. 96).

Yöntem

Nitel araştırmalar kapsamında doğrudan gözlem ve görüşmenin mümkün olmadığı durumlarda veya araştırmanın geçerliliğini artırmak maksadıyla, görüşme ve gözlemlerin yanı sıra, araştırma konusuyla ilişkili yazılı ve görsel materyaller de çalışmaya dâhil edilebilir. Doküman incelemesi, araştırılması planlanan olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin incelenmesini kapsar (Turgut, 2009, s. 239).

Yukarıda beyan edilen tanımlama paralelinde; "Mevlevî Âyînleri'nde Yer Alan Müzikal Unsurlar Özelinde Tasavvufî Remizler" isimli bu çalışma, "Nitel Veri Analizi" alt başlıklarından biri olan "Doküman Analizi" ile gerçekleştirilmiş olup, "Betimsel Araştırmalar" kapsamında yer almaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırma öncesinde tarafımızdan yapılan çeşitli kaynaklar üzerindeki incelemelerde, konu dâhilinde toplu halde bulunmayan ve özel bir bölüm kapsamında ele alınmayan bilgilere ulaşılmıştır. Bu paralelde araştırmanın amacı, çalışma dâhilinde yukarıda bahsedilen eksiklikleri gidererek, Mevlevî Âyînleri'nde yer alan müzikal unsurların tasavvufî remizlerle ilişkisini göz önüne koyup, çeşitli çıkarımlar yapmaktır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini "Tasavvufî Remizler", örneklemini ise "Mevlevî Âyînleri'nde Yer Alan Müzikal Unsurlar Özelinde Tasavvufî Remizler" oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Söz konusu araştırma, çalışmanın ismi paralelinde müzikal unsurlar özelinde sınırlandırılmıştır. Bu paralelde; Mevleviliğe ait kıyafetler, mekânlar, çile çıkarma aşamaları, konuşma ve sofra âdâbı, mukabele esnasındaki ritüeller ve sema dâhilindeki raks remizleri gibi unsurlar araştırmanın dışında tutulmuştur.

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu kısmında, semâ' töreni esnasında yer alan müzikal form özelinde remizler ve kullanılan bazı enstrümanların ifade ettiği remizler üzerinde durulacaktır.

Semâ' Töreninde Müzikal Form Özelinde Remizler

Mevlevîlerin belirli günlerde bir araya gelerek yaptıkları semâ' zikrine "mukabele", semâ' gününe de "mukabele günü" adı verilmiştir (Ceyhan, 2006, s. 35). Arapça bir kelime olan mukabele, karşılaşmak anlamındadır. İleriki paragraflarda ele alınacağı üzere Mevlevîler, "Devr-i Veledî" de, birbirlerine karşı baş keserek, birbirlerinin yüzlerine bakıp özlerindeki ilâhî tecelliyi kutsal saydıkları için Mevlevî âyîni bu adla anılmıştır (Gölpınarlı, 2006, s. 92).

Semâ'; bütün alemlerin yaratıcısı olan Tanrı'nın huzurunda onun aşkına yeryüzünü dolaşmak olarak düşünülebilir. Esasen semâ', insanı gerçek varlığa ulaştıran ve kendinden geçiren bir ilahi sarhoşluk olarak nitelendirilir (Önder, 1998, s. 226). Semâ' merâsimi insanın mânevî yolculuğunu yani Mirâc'ını temsil etmektedir. Kulun hakikate yönelip aşkla yücelmesi, benliğini bırakıp Hakk'ta kayboluşu ve olgunluğa erişmiş olarak tekrar kulluğa dönmesinin sembolik ifadesi olarak düşünülebilir. Bu sebeple semâzen, sağdan sola yani kalbinin etrafında dönerek bütün yaratılmışları sevgiyle kucaklamış olur (Yöndemli, 1997, s. 16). Semâ' meclisleri dervişlere dinî hayatın tüm güzelliklerini nakşettiği gibi, şiir ve mûsikî âlemimize de güzide eserler bırakmıştır (Kara, 1992, s. 67).

Semâ' dahilinde hangi âyin icra edilecekse onun makamında neyzenbaşı tarafından bir taksim yapılır. Taksimin bitiminde semâzenler hep birlikte ellerini yere vurarak ayağa kalkarlar. Mutrıb heyetinin çaldığı peşrev eşliğinde semâzenler birbirlerini üç defa selâmlarlar. Bu kısım, "Devr-i Veledî"dir. Üç devir halinde icrâ edilen bu merâsim, "baş kesmek" olarak adlandırılan karşılıklı görüşme şeklindedir. Devr-i Veledî; ölümden sonra dirilmeye, şehyin rehberlik ve irşâdıyle yani mânen aydınlatmasıyla ebedî hayata yönelmeye işarettir. Söz konusu bu üç devirden birincisi tasavvufta "İlme'l-yakîn", yani Hakk'ı ilimle bilmeyi simgeler. "Ayne'l-yakîn" olarak adlandırılan ikinci devir görmeye, üçüncü devir olan "Hakke'l-yakîn" ise Hakk'la bir olmaya işaret eder (Yöndemli, 1997, s. 14). Daha farklı bir izahla; semâ'hânenin çevresini üç kere turlamak yine üç yakîn mertebeyi (biliş, buluş, oluş) sülûk (bir yola girme) dâhilinde tevhid-i ef'âl (eylemler birliği), tevhîd-i sıfât (hal birliği) ve tevhîd-i zât (öz varlık birliği) kavramlarını işaret etmektedir (Gölpınarlı, 1983, s. 386).

Semâ'; güfte unsurunun yer aldığı dört adet selâm adı verilen kısımla vücud bulur. Birinci selâmda âşıklar, kuşkulardan arınıp Allah'ın birliğine iman ederler. İkinci selâm, "vahdet"i temel görüş olarak idrâk etmektir. Üçüncü selâm dâhilinde âşıklar, görüşlerini biliş ve oluş derecelerine eriştirirler. Bu devre içerisinde Mutlak Varlık'ın kemâl kademesinde yok oluş mevcuttur. Son olarak dördüncü selâmda âşıklar, vahdet durağında sabitlenerek, kendi merkezleri etrafında dönerler (Yöndemli, 1997, s. 16).

Mutrıb heyetinin müzikal icrasının dışında semâ'yı raks ederek bütünleyen semâ'zenler, semâ'hânenin sağ tarafındaki görünen ve bilinen âleminin karşısında yer alan sol taraftaki görünmeyen mânâ âleminin mânâ erleri olarak kabul edilir (Önder, 1998, s. 225)

Enstrümanlar Özelinde Remizler

Mevlevî semâ'ı bir sisteme oturtulduktan ve kuralları belirlendikten sonra, "mutrıb" denilen müzisyen heyeti tarafından ney, rebâb, kudüm ile icra edilmiştir. Sonraları halile(zil), tanbur, ud, keman, kemençe, kanun, hatta santur ve viyolonsel ile zenginleştirilmiştir (Önder, 1998, ss. 232-233).

Bahsettiğimiz enstrümanlar içinde ney, rebâb ve kudüm sazları tasavvufî mânâda remiz unsuru olmuştur. Bu üç enstrüman dışındakiler, mukabelelerde yer alsalar da herhangi bir olguyu sembolize etmekte kullanılmamışlardır.

Kudüm.

Arapça kökenli bir kelime olan kudüm, "uzak bir yerden gelme, ayak basma" anlamına gelmektedir. Bazı tarikat toplantılarında, özellikle mevlevîhânelerde, bazan da din dışı mûsikide kullanılan bir usul vurma aletidir. Mevlevî tarikatı mensupları tarafından "kudûm-i şerîf" diye adlandırılıp kutsiyet kazandırılan kudüm, Mevlevî mukabelesi (semâ, âyin) esnasında mutripte yer alan en önemli ritim sazı durumundadır. Kudüm teknesi bakırdan yapılmış, aralarında çok az bir orantı farkı bulunan, ağızlarına deri gerilmiş iki tastan meydana gelir. Bakır taslar sesin akustiği göz önüne alınarak, bazan da bir miktar altın karıştırılarak dövme ile yapılır; üzerlerinde en iyi sesi verdiği kabul edilen deve derisi tercih edilir. Kudümlerden büyüğün ağzına 2 mm., küçüğün ağzına 1 mm. kalınlığında deri gerilir ve bu deriler sicimler vasıtasıyla istenilen gerginliğe çekilir. Seslerde meydana gelecek metalik sesi engellemek amacı ile bakır tasların üzerine keçe konularak kalınca meşin kılıfla kaplanan kudümler, tabanlarının yere temasıyla ses renginin değişmesini önlemek için meşinden yapılmış daire biçimindeki simitler üzerine yerleştirilir (Ungay, 2002, s. 322).

Kudüm sazı, ney ve rebâb kadar remiz yüklü olmasa da mukabelenin Devr-i Veledî kısmında üçüncü devirin bitimini komutladığı için özel bir öneme sahiptir. Ayrıca mukabelenin icrâ kısmında kudümün ilk vuruşunun (düm), Allah'ın "kün" (ol) emrini ifade ettiği kabul edilmiştir (Özcan, 2004, s. 466).

Rebâb.

Organolojinin (çalgı bilimi) "ayaklı kemane" diye adlandırdığı çalgıların en tipik örneği olan rebâbın kökeninin Orta Asya Türkleri'nin yaylı sazı olan ıklığa dayandığı kabul edilir. Hindistan cevizi kabuğundan yapılan bu çalgının kesik küre biçiminde bir gövdesi (ses kutusu), ince deriden veya zardan bir göğsü (ses tablası), metal yahut ahşap bir mil aracılığı ile gövdeye takılan uzunca, silindirik bir sapı vardır. Göğsün sapa yakın kesiminde yer alan hareketli eşik boynuzdan veya ağaçtan olabilir. İki yahut üç telli olan rebabın burguluğu, burguların iri olması sebebiyle burgu (tel) sayısına ve sapın uzunluğuna oranla büyüktür. Sap burguluktan sonra gelen, genellikle soğan biçiminde, bazan da Mevlevî sikkesi şeklinde bir figürle son bulur. Mevlevî mûsikisinde rağbetle kullanılan rebâba bu adın Mevlevîler'ce verilmiş olduğu düşünülür (Karakaya, 2007, s. 493).

Mevlevî mûsikîsi'nde çok önemli bir yere sahip olan bu enstrüman, gerek Mevlânâ'nın gerekse oğlu Sultan Veled'in ve Ahmed Eflâkî'nin beyitlerinde sıkça yer almıştır. Öyle ki; Sultan Veled babasının mesnevîsine nazîre yaptığı *Rebâbnâme* isimli eserinin başlangıç beyitlerinde rebâb sazını metafor olarak kullanmıştır.

Bişnevîd ez nâle vü bankî Rebâb

Nüktehâ-yi 'aşk der her güne bâb

Bâ fiğan ü nevha gûyân dâimâ

Ey Hudâ vü ey Hudâ vü ey Hudâ (Bahâeddîn Sultan Veled, t.y., s. 24).

Örneğin yukarıdaki beyitlerde bahsi geçen rebâb sazı, "Rebâbın yakarış ve inleyişini dinle! Her hususta aşk nükteleri, haykırış ve gözyaşı ile dâimâ –Ey Tanrı, ey Tanrı, ey Tanrı– der." olarak tercümesi yapıldığında insanı sembolize etmektedir.

"Rebâbın dili Türk olsun, Rum olsun, Arap olsun âşıkların dilidir." ifadesini kullanan Mevlânâ: "Rebâb aşk kaynağıdır, ahbap yoldaşıdır. Bulut nasıl gül bahçesini sularsa rebâb da gönülleri sular." buyurur (Önder, 1998, s. 120).

Sultan Veled zikredilen eserindeki beyitlerde: "Ney sadece kamıştan yapıldığı için onda sadece bir çeşit inleme vardır. Oysa rebabın oluşumunda ağaç, deri, kıl, demir gibi maddeler vardır. Rebâbın iniltisi bu yüzdendir ki neyden daha fazladır" diye ifade buyurmuşlardır. Ağaç ağlıyor, deri ağlıyor, kıl ağlıyor, demir ağlıyor vatan iştiyakıyla…(Uğur, t.y.).

Ney.

Farsça'da "kamış" anlamında olan nây kelimesi, Türkçe'de uzun süre bu şekilde kullanıldıktan sonra zamanla neye dönüşmüştür. Ney üfleyene nâyî veya neyzen, neyzenler topluluğunun başına da sernâyî veya serneyzen adı verilir. Ney, tek parça dokuz boğumlu bir kamışın içi boşaltılıp üzerine biri arka kısmında olmak üzere yedi adet delik (perde) açılması suretiyle yapılır. Sarı ve budaklı bir çeşit kamıştan elde edilen neyin ilk ve son boğumuna gümüş, altın veya pirinçten yapılan ve "parazvâne" adı verilen bilezikler takılır. Neyin ilk boğumu durumundaki boğaz boğumuna "başpâre" adı verilen, genellikle boynuzdan elde edilmiş, üflemeyi kolaylaştırıcı konik bir ağızlık yerleştirilir. (Uygun, 2007, s. 68).

Ney sazı Mevlânâ'nın *Mesnevî* adlı eserinin ilk beyitlerinde özellikle zikr edilmiştir. Bu mânâda mevlevîlik tarîkatı dâhilinde kudüm ve rebâb sazları gibi kutsiyet kazandırılmış çalgılardan biri olan ney, diğer sazlara nisbeten daha çok ele alınarak yorumlanmıştır.

Bu kısmın ilk paragrafında zikredildiği üzere; *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytinin neye ayrılması bilhassa Mevleviyye tarikatında neye farklı bir yer kazandırmış, bu sebeple söz konusu saz bu tarikatta "nây-ı şerif" diye anılmıştır (Uygun, 2007, s. 69).

Mevlânâ'nın algısında, ney insanı temsil eden bir sazdır. İnsan ve ney sazı içlerinde nefes saklamaktadırlar. İnsanın her sözü, bir özleyiş ve ayrılığın ifadesi durumundadır. Yine insanın iç çekişleri, aslından ayrı kalmanın sancısını yansıtmaktadır. *Mesnevî'*nin ilk iki beyitinin tercümesi olan;

Dinle neyden ki hikâye etmede,

Hep ayrılıktan şikâyet etmede.

Kamışlıktan kopardıklarından beri beni,

Feryâdım ağlatır her kadını ve erkeği.

Mısralarına bakıldığında, kamışlık neyin evi pozisyonundadır. İnsan da tıpkı ney misâli evi olan cennetten ayrılmıştır. Sonsuz sevgi beslediği cennetten dünyâ gurbetine sürgün edilmiştir. İnsanın kalbi, tıpkı ney gibi feryâd etmektedir.

Ayrılık parça parça eyledi sinemi,

Anlaşılır eyleyeyim diye aşk derdini.

Beyiti ele alındığında, insanın duygularının göğsünde açılan yaralar olduğunu ve tıpkı neyin gövdesinde yer alan deliklere işaret ettiğini görmek mümkündür. Evden uzak kalmanın derdi ile Ebedî Sevgili'den ayrı düşmenin ızdırâbı, insanın kalbinden yansıyan duygularla dile gelmektedir (Demirci, 2004, s. 39).

Yine Mevlânâ'nın;

"Âteşest în bânk-i nây ve nîst bâd."

"Her ki în âteş nedâred nîst bâd." beyitinin, " Neyin çıkardığı sesler ilâhî aşkın ateşleridir, içine üfürülen maddî bir soluk değildir." "Bir kimsede bu ateş olmazsa o yok olsun daha iyidir." Şeklindeki tercümesine bakıldığında; Mevlânâ, neyin etrafına aşk ateşlerini saçtığına inanmaktadır. Yine Mevlânâ'ya göre; neyden çıkan ses perdeleri insanla Rabb'ı arasındaki perdeleri kaldırmakta ve kulun Allah'ı seyretmesini sağlamaktadır (Uludağ, 1999, ss. 358-359). Ayrıca ney sazının çıkardığı seslerden etkilenen âşık insan vecde gelip semâ' eder ve bu vesileyle tıpkı gezegen ve yıldızların, güneşin etrafında dönüşleri gibi, ilâhî sevgilinin mânevi çevresinde dönüşleri gibi dönmüştür (Önder, 1998, s. 122).

Ney sazı ile insan başı arasındaki benzerlik fizikî açıdan da ele alınmıştır. Neyde yer alan yedi adet deliğin, insan başındaki gözler, kulaklar, burun delikleri ve ağız deliklerini işaret ettiği düşüncesi de rağbet görmüştür (Önder, 1998, s. 121). Bu neydeki yedi deliğin aynı zamanda tasavvuf düşüncesinde "yedi esmâ" olarak yorumlanması ve neyin insân-ı kâmili temsil etmesi de söz konusu olmuştur (Uygun, 2007, s. 69).

Ney sazı, insanı sembolize etmesinin hâricinde İsrâfil'e ait sûru da remzetmektedir. Mevlevî semâya ney sazının sesini işitince kalkmaktadır. Bu da sûru işitince kabirden kalkmayı (haşr) temsil etmektedir (Özcan, 2004, s. 466).

Sonuç ve Öneriler

Tüm zamanlar dâhilinde, yeryüzünde yer almış hemen her inanç sisteminde çeşitli ritüeller eşliğinde merasimlerin tertip edildiği bilinmektedir. Bu merasimler dâhilinde iletilen mesajların daha güçlü ve etkili algılanması adına çeşitli temsil mekanizmalarından yararlanılmıştır. Bu paralelde bir takım somut veya soyut işaret ve sembollerden istifade edilmiştir. Tasavvufî düşüncede bu işaret ve sembollerin başka bir deyişle remizlerin sayısı oldukça fazladır. Bu oluşum içerisinde, kişiyi remizler vasıtasıyla insan-ı kâmil olabilme seviyesine eriştirebilmek için mesajlara başvurulmuştur.

"Mevlevî Âyînleri'nde Yer Alan Müzikal Unsurlar Özelinde Tasavvufî Remizler" isimli çalışmamız dâhilinde, araştırmanın isminde de anlaşılacağı üzere, bu güzide tasavvufî oluşumun simgesi haline gelmiş olan mukabelelerde yer alan müzikal unsurlar özelinde remizler üzerinden çeşitli çıkarımlar yapılmıştır. Dolayısıyla müzikal unsurlar dışında yer alan remizler incelemeye tabi tutulmamıştır.

"Devr-i Veledî" adı verilen ve üç devir halinde icrâ edilen merâsim kısmında, "baş kesmek" olarak adlandırılan karşılıklı görüşme mevcuttur. Devr-i Veledî; ölümden sonra

dirilmeye, şehyin rehberlik ve irşâdıyle yani mânen aydınlatmasıyla ebedî hayata yönelmeye işarettir. Söz konusu bu üç devirden birincisi tasavvufta "İlme'l-yakîn", yani Hakk'ı ilimle bilmeyi simgeler. "Ayne'l-yakîn" olarak adlandırılan ikinci devir görmeye, üçüncü devir olan "Hakke'l-yakîn" ise Hakk'la bir olmaya işaret eder. Yani semâ'hânenin çevresini üç kere turlamak biliş, buluş ve oluş mertebelerini sembolize etmektedir.

Semâ'ın başladığı birinci selâmda âşıklar, kuşkulardan arınıp Allah'ın birliğine iman ederler. İkinci selâm, "vahdet"i temel görüş olarak idrâk etmektir. Üçüncü selâm dâhilinde âşıklar, görüşlerini biliş ve oluş derecelerine eriştirirler. Bu devre içerisinde Mutlak Varlık'ın kemâl kademesinde yok oluş mevcuttur. Son olarak dördüncü selâmda âşıklar, vahdet durağında sabitlenerek, kendi merkezleri etrafında dönerler. Bu dört selâm, sırasıyla şerîat, tarîkat, hakîkat ve marifet adımlarıyla tasavvuftaki dört katmanı temsil etmektedir.

Müzikal unsurların bir parçası durumunda olan enstrümanlar içerisinde kudüm, rebâb ve ney sazları önemli işaretler içermektedir. Kudüm sazı, mevlevîlerce "kudüm-i şerîf" olarak isimlendirilerek saza kutsiyet kazandırılmıştır. Kudüm sazındaki başlangıçtaki "düm" darbı Allah'ın "kün" yani "ol" emrinin sedâsı olarak remizlenmiştir. Mevlânâ, Sultan Veled ve Eflâkî gibi önemli isimler, beyitlerinde sıklıkla rebâb sazını işlemişlerdir. Rebâb sazının anatomisi itibariyle –kıl, deri, kemik- insanı daha çok çağrıştırdığı düşünülse de anlam olarak rebâb sazı, ney sazının ardında yerini almıştır. Söz konusu bu iki sazda da bir gurbet yakarışı ve aslına rücû etme isteği mevcuttur. Mevlevîlerce daha çok işaret yüklü olan ve "nây-i şerîf" olarak adlandırılan ney sazı hem insanı hem de sûru sembolize etmektedir. Neyde yer alan yedi adet deliğin, insan başındaki gözler, kulaklar, burun delikleri ve ağız deliklerini işaret ettiği düşüncesi mevcuttur. Bu neydeki yedi deliğin aynı zamanda tasavvuf düşüncesinde "yedi esmâ" olarak yorumlanması ve neyin insân-ı kâmili temsil etmesi de söz konusu olmuştur. Tasavvuftaki nefsin yedi mertebesine (nefs-i emmâre, nefs-i levvâme, nefs-i mülhime, nefs-i mutmainne, nefs-i râdiye, nefs-i mardiye ve nefs-i kâmile) işaret etmektedir. Aynı zamanda ney sazının sûru sembolize ettiği de bilinir. Neyden çıkan sedâ ile insanın haşr olacağı düşüncesi mevcuttur.

Tasavvufî oluşumlar içinde remizlerin sayısının oldukça fazla olduğu bilinmektedir. Mevleviyye, dervişlerini tasavvufî mânâda eğitirken kişinin eğilimlerine göre çeşitli sanat dallarından istifade etmiştir. Bu sanat dalları içerisinde mûsikînin, mukabelede özel olarak görev alması nedeniyle öne çıktığı görülür. Bununla beraber mevlevîlik yalnızca mûsikî sanatında değil diğer sanat dallarında da önemli hizmetler vermiştir. Bu bağlamda özellikle hat, ebrû, tezhip gibi görsel sanatlarda yer alan tasavvufî remizler incelenebilir.

Mevleviyye'nin dışında diğer tasavvuf oluşumlarında görev almış çeşitli sanat dallarında yer bulan remizler de incelemelere tabi tutulabilir. Bu mânâda söz konusu remizler sayesinde tasavvufî yorumların ne şekilde algılandığı örneklenebilir.

Kaynakça

Bahâeddîn Sultan Veled.(t.y.). *Rebâbnâme.* İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı. Belediye Yazmaları. K.423/2.

Ceyhan, S. (2006, Kış). Bir mukabele üç devir: mevlevî yolu. *Keşkül*, *07,* 34-42.

Ceyhan, S. (2007). Remiz. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 34, ss. 558-560). Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Demirci, S. (2004, Haziran). Ney olup ağlamaktır duâmız. *Keşkül, 01,* 38-41.

Durmuş, İ. (2007). Remiz. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 34, ss. 556-558). Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Eraydın, S. (1997). *Tasavvuf ve tarikatlar* (5. basım). Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı.

Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlânâ'dan sonra mevlevîlik* (2. baskı). İnkılâp ve Aka.

Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlevî âdâb ve erkânı.* İnkılâp.

Kara, M. (1992). *Tasavvuf ve tarikatlar.* İletişim.

Karakaya, F. (2007). Rebap. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 34, ss. 493-494). Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Önder, M. (1998). *Mevlânâ ve mevlevîlik.* Aksoy.

Özcan, N. (2004). Mevlevî Âyini. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 29, ss. 464-466). Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Özcan, N. (2006, Kış). Türk dînî mûsikîsi şâheserleri mevlevî âyinleri. *Keşkül, 07,* 96-99.

Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi* (2. baskı). Dergâh.

Turgut, Y. (2009). Verilerin kaydedilmesi, analizi, yorumlanması: Nicel ve nitel. A. Tanrıöğren (Ed.), *Bilimsel araştırma yöntemleri* içinde (ss. 193-247). Anı.

Tümer, G. (1991). Âyin. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 4, ss. 248-250). Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Uğur, İ. M. (t.y.). Rebâb. *Semazen.net:* https://www.semazen.net/mevlevi/mevlevi-sazlari/rebabrebab/

Uludağ, S. (1999). *İslâm açısından mûsikî ve semâ'.* (3. baskı). Marifet.

Ungay, M. H. (2002). Kudüm. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 26, ss. 322-323). Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Uygun, M. N. (2007). Ney. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 33, ss. 68-69). Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Yılmaz, H.K. (2000). *Anahatlarıyla tasavvuf ve tarikatlar.* Ensar.

Yöndemli, F. (1997). *Mevlevîlikte semâ eğitimi.* Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

ABDÜLKĀDİR-İ MERÂGĪ'NİN, MAKĀSIDÜL-ELHÂN ADLI ESERİNDEKİ ZAHRİYE TEZHİPLERİNİN İNCELENMESİ VE MÜZİKOLOJİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Pelin Güleda KARADENİZ[1], Semih OKCU[2]

Özet

Osmanlıya ait ve tarihi bilinen en eski tezhipli yazma eser olan müzik kitabı XV. yy. başlarında, II. Murat döneminde karşımıza çıkmaktadır. XV. yüzyılın önde gelen müzik teorisyenlerinden Abdülkādir-i Merâgī'nin 1435(838) tarihinde kâtip Muhammed b. İlyas hattıyla TSKM Revan Kitaplığı, 1726 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Makāsıdü'l-Elhân adlı eser hem tezhip sanatı, hem de müzik tarihi açısından önem arz etmektedir. Söz konusu eser, yalnızca içerdiği müzik teorisi açısından değil, aynı zamanda tezhip sanatı yönünden de dönemin kültürel ve estetik anlayışına ışık tutan bir kaynak teşkil etmektedir. Müzik teorisine dair önemli eserlerden biri olan Makāsıdü'l-Elhân adlı dîvan tezhip sanatı ve müzik tarihi bağlamında incelendiğinde, eserin zahriye tezhibi, dönemin sanat anlayışını, estetik zevkini ve müziğe verilen kültürel önemi yansıtan çok katmanlı bir anlam taşımaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde, Merâgī'nin, Makāsıdü'l-Elhân'da müzik bilgisini yalnızca teorik düzlemde değil, aynı zamanda felsefî, kozmolojik ve ahlâkî boyutlarıyla da ele aldığı görülmektedir. Zahriye sayfasındaki estetik kurgunun, Merâgī'nin müziğe yüklediği metafizik anlamla örtüştüğü düşünülmektedir. İkinci bölümde, yazma kitaplarda genellikle temellük kaydının tezhipli olarak yer aldığı, zahriye tezhibi ele alınmış olup; tasarım, motifler, kullanılan renkler, hat sanatıyla ilişkisi ve kompozisyon anlayışı detaylı biçimde incelenmiştir. Yapılan analizler, zahriye sayfasının, tezhip tasarımı, çevre kültürlerden Memlûk, Celâyîrî, Timurî geleneklerinden yansımalar görüldüğü gibi Bursa ve Edirne'deki Osmanlı nakkaşlarının tasarım ve kurgularını da barındırmaktadır. Topkapı Sarayı Revan Kitaplığı'nda 1726 numarada kayıtlı Makāsıdü'l-Elhân yazmasının dijital görselleri üzerinden elde edilmiştir. Eserin zahriye sayfası tezhip açısından incelenmiş; motif yapısı, altın, renk kullanımı ve genel kompozisyon düzeni kayıt altına alınmıştır. Ayrıca, tezhip ve müzik tarihiyle ilgili akademik yayınlar, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri de taranarak literatür desteklenmiştir. Makāsıdü'l-Elhân'ın müziksel içeriğiyle olan ilişkisi değerlendirilmiş ve eserin taşıdığı ilmi ve kültürel değerle olan bağ ortaya konmuştur. Bu çalışma, görsel kültür ve müzik teorisi arasındaki etkileşimi disiplinlerarası bir yaklaşımla ele almakta; kitap sanatlarının yalnızca bezeme amacıyla değil, aynı zamanda düşünsel bir derinliğe hizmet eden araçlar olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Zahriye sayfasının sanatsal unsurlarıyla müzikal içeriğin tematik uyumu, İslam sanatlarında form ve anlam birlikteliğine dair yeni tartışmalara zemin hazırlaması açısından da önem arzetmektedir.

Anahtar Kelimeler: Makāsıdü'l-Elhân, Zahriye, Tezhip, Müzikoloji.

[1] Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kocaeli, TÜRKİYE
[2] Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Erzurum, TÜRKİYE

An Analysis Of The Zahriye Illuminations İn Abdülkādir-i Merâgī's 'Makāsıdül-Elhân' And Their Evaluation From A Musicological Perspective

Pelin Güleda KARADENİZ, Semih OKCU

Abstract

The oldest known illuminated Ottoman manuscript, a music book, dates back to the early 15th century, during the reign of Murad II. It was written in 1435 (838) by Abdülkādir-i Merâgī, a leading 15th-century music theorist, in the calligraphy of scribe Muhammed b. İlyas, and is registered in the Turkish Revan Library with inventory number 1726. The work, titled Makasıdü'l-Elhân, is significant both in terms of the art of illumination and the history of music. It constitutes a source that illuminates the cultural and aesthetic understanding of the period not only in terms of the music theory it contains but also in terms of its art. When examined within the context of the art of illumination and music history of the divan, Makasıdü'l-Elhân, one of the most important works on music theory, is examined, the work's zahriye illumination carries a multi-layered meaning that reflects the artistic understanding, aesthetic taste, and cultural importance placed on music during the period. The first section of the study demonstrates that in Maqāsıdü'l-Elhān, Merāgī addresses musical knowledge not only theoretically but also in its philosophical, cosmological, and moral dimensions. The aesthetic framework of the Zahriye page is believed to align with the metaphysical meaning Merāgī ascribes to music. The second section examines the zahriye illumination, which is often the illuminated form of the appropriation record in manuscripts. The design, motifs, colors used, their relationship to calligraphy, and compositional approach are examined in detail. The analyses reveal reflections of the zahriye page's illumination design from surrounding cultures, including the Mamluk, Jalayirî, and Timurid traditions, as well as the designs and designs of Ottoman miniaturists in Bursa and Edirne. Digital images of the Maqasid al-Elhan manuscript, registered number 1726 in the Revan Library of Topkapı Palace, were obtained. The manuscript's Zahriye page was examined in terms of illumination, recording the motif structure, use of gold and color, and overall compositional order. Furthermore, the literature was supplemented by reviewing academic publications, articles, and master's and doctoral dissertations related to illumination and music history. The relationship between Maqasid al-Elhan and its musical content was evaluated, and its connection to the work's scientific and cultural value was revealed. This study examines the interaction between visual culture and music theory from an interdisciplinary perspective, aiming to demonstrate that the arts of the book are not merely decorative tools but also tools that serve intellectual depth. The thematic harmony of the musical content with the artistic elements of the Zahriye page is also significant in paving the way for new discussions on the unity of form and meaning in Islamic art.

Keywords: Makāsıdü'l-Elhân, Zahriye, Tezhip (İllumination), Musicology

Giriş

XV. yüzyılın en seçkin müzik teorisyenlerinden biri olan Abdülkādir-i Merâgī, İslam dünyasında müzik biliminin sistematik olarak ele alındığı en önemli eserlerden birini kaleme almıştır: Makāsıdü'l-Elhân, yalnızca müzik kuramları açısından değil, aynı zamanda dönemin kitap sanatları açısından da dikkat çekici bir yapıya sahiptir. Özellikle eserde yer alan zahriye sayfalarındaki tezyinat hem görsel estetik hem de sembolik anlam bakımından incelenmeye değerdir. Zahriye tezhiplerinde yer alan motifler, renk tercihleri ve kompozisyon düzeni; dönemin saray nakkaşhane anlayışını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda müziğin metafizik boyutuna da görsel bir zemin sunar. Bu çalışma, Makāsıdü'l-Elhân'ın zahriye tezhiplerini sanatsal, tarihsel ve teknik yönleriyle çözümlemeyi; ardından bu görsel verileri müzikolojik açıdan yorumlayarak, Merâgî'nin müzik felsefesine dair ipuçlarını ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

II. Murad, bilginleri, şairleri, musikişinasları koruyan kendisi de şiir yazan bir padişahtı (Tekin, 2003, ss. 497-525). Kitap sanatlarının, cilt ve tezhiplerinin sultanî nitelikteki ilk örnekleri erken Osmanlı döneminde Sultan II. Murad ve dönemin devlet adamı bibliophile Umur Bey'in himayesinde hazırlanmıştır. Abdülkâdir-i Merâgî'nin müzik teorisi üzerine Sultan II. Murad için yazdığı Makâsıdü'l-Elhân isimli eseri, 1435(838) tarihinde kâtip Muhammed b. İlyas hattıyla Sultan II. Murad'ın kütüphanesi için istinsah edilmiştir (Tanındı, 2009, ss. 243-282). Eserin ilk iki sayfasının tezhip tasarımı, çevre kültürlerden Memlûk, Celâyîrî, Timurî geleneklerinden yansımaları barındırdığı gibi Bursa ve Edirne'deki Osmanlı nakkaşlarının tasarım ve kurgularını da barındırır (Karadeniz, 2023, s. 9).

Abdülkâdir-i Merâgî

Güney Azerbaycan'ın Merâga şehrinde doğan Merâgî'nin doğum tarihinin 1350-1360 yılları arasında olduğu tahmin edilmektedir. Doğduğu şehrin adından dolayı Merâgî adıyla tanınmıştır. Diğer ilimlerle birlikte mûsikîyi de bizzat babasından öğrendikten sonra, genç yaşta Merâga'dan ayrılarak Tebriz'e gitmiştir. Burada mûsikî bilgisi ve kabiliyeti ile kısa sürede kendini tanıtan Merâgi, Celâyir Hükümdarı Sultan Şeyh Üveys'in (1356-1374) sarayına alınmıştır (Özcan, 1988, s. 242). 1378 yılında Erdebil'e giderek Safevîlerin ikinci şeyhi olan Sadreddîn'e intisâb etmiş (Arpad, 1974, s. 25, Akt., Sezikli, 2007, s. 24) ve şeyhin huzurunda tertip ettiği porselen kâselere belirli oranlarda su doldurarak çıkartmayı başardığı nağmelerle eserler icrâ etmiştir (Sezikli, 2007, s. 24). 1386'da Timur'un Azerbaycan'ı istilâsı üzerine Bağdat'a gitmiş, şehzâdelerin saraylarında hürmet görmüş ve şehrin ileri gelen kişileri arasında yer almıştır. Câmiʿu'l-elḥân' adlı eserini de 1405 yılında burada yazmıştır. Merâgî daha sonra, Sultan Halîl'in iktidar mücadelesinde kardeşi Şâhruh'a yenilmesinden sonra, zamanın ilim ve sanat merkezi hâline gelmiş olan başşehir Herat'a geçmiştir. "Makâsidü'l-elhân" adlı bir diğer önemli eserini ise 1418 yılında burada yazmıştır. Merâgî'nin pek çok eser bestelediği ve kendinden sonra gelen bestekârlara ışık tuttuğu muhakkaktır. Nitekim yazma güfte mecmualarında, bestesinin Hâce Abdülkâdir'e ait olduğu belirtilen birçok güfteye rastlanmaktadır. Bu bestelerden sadece otuz kadarının notası günümüze ulaşabilmiştir. En önemli iki eseri "Câmiʿu'l-elhân ve Makâsidü'lelhân dışında, Kenzü'l-elhân, Risâle-i Fevâʾid-i ʿAşere, Şerh-i Kitâbü'lEdvâr, Zübdetü'l-edvâr" isimli önemli eserleri de mevcuttur (Özcan, 1988, ss. 242-244).

Makâsıdü'l-Elhân'ın Müzik Tarihi Açısından Önemi

Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsıdü'l-Elhân adlı eseri, XV. yüzyıl İslam-Türk müzik düşüncesinin en kapsamlı ve sistematik nazariyat kitaplarından biridir. Eser, müziği yalnızca işitsel bir sanat olarak değil; evrenin düzeniyle uyumlu, matematiksel ve ruhani bir disiplin olarak ele alır (Yazıcı, 2013; Feldman, 1996, ss. 21-35.). Bu yönüyle, hem felsefi hem de teknik bir müzik teorisi sunar.

Merâgī, eserde makamların yapısını, seyir özelliklerini ve ses dizilerini ayrıntılı biçimde açıklamış; bu dizilerin perde hesaplarını matematiksel oranlarla temellendirmiştir. Döneminin "on iki makam" sistemine ek olarak, "şube" makamlar ve "terkib" makamlar gibi daha kompleks yapılar da tanımlanmıştır. Safiyyüddin El-Urmevî'nin 17 perdeli ses sistemin bir oktav daha eklemiştir. Buna ilaveten Türk mûsıkîsine yeni usullerde kazandırmıştır (Tekin 1999, Akt., Köprülü, 2018, s. 272). Ayrıca, bu ses sisteminin oluşmasında kullanılan aralıklar, özellikle limma, ton, komma gibi teorik kavramlarla açıklanmış ve Pythagorasçı oranlarla ilişkilendirilmiştir.

Eserin bir diğer önemli yönü de dönemin nota sistemine dair bilgiler sunmasıdır. Merâgī, sesleri harflerle gösteren alfabe esaslı nota sistemi kullanmıştır. Bu sistemde her ses, Arap harfleriyle temsil edilir ve harfin altına ya da üstüne konan işaretlerle sesin aralığı ve süresi belirtilirdi. Bu sistem, daha sonra Osmanlı musikîsinde uzun süre kullanılmış ve Hâfız Post, Kantemiroğlu gibi müzikologlar tarafından geliştirilerek devam ettirilmiştir (Feldman, 1996, ss. 21-35).

Makāsıdü'l-Elhân, yalnızca teorik açıklamalarla kalmayıp, Merâgī'nin bizzat bestelediği örneklerle de zenginleştirilmiştir. Bu sayede eser, dönem müzik anlayışını doğrudan yansıtan pratik bir kaynak işlevi de görür. Ayrıca eser, müzik ile tasavvufî ve kozmolojik düşünce arasındaki bağı vurgulayarak, sesin ilahi bir düzene hizmet ettiğini savunur (Yazıcı, 2013, ss. 21-35).

Tüm bu yönleriyle Makāsıdü'l-Elhân, hem İslam müzik tarihinin gelişimine yön vermiş hem de Osmanlı ve Safevî müzik kültürlerinin temel taşlarından biri olmuştur. XVI ve XVII. yüzyılda bu eser, saray müzisyenleri, nazariyatçılar ve hattatlar tarafından çoğaltılarak ve yorumlanarak yaşatılmıştır. Merâgî'nin müziğe yaklaşımı sadece teknik değil, aynı zamanda estetik ve metafizik temellidir. Müzik, onun düşüncesinde kâinat düzeniyle bağlantılıdır; bu nedenle eserin içerdiği kavramlar, döneminin tasavvufî kozmolojisi ile de ilişkilidir. Bu anlayış, sadece yazılı içerikte değil, eserinin zahriye sayfalarındaki tezhiplerde de görsel karşılıklar bulur. Özellikle simetri, altın oran ve motif tercihleri; hem sanatkârın hem de yazarın evrensel düzen arayışını yansıtır. XV. yüzyılın önde gelen müzik teorisyenlerinden Abdülkādir-i Merâgī'nin 1435(838) tarihinde kâtip Muhammed b. İlyas hattıyla Topkapı Sarayı Kütüphanesi Müzesi Revan Kitaplığı, 1726 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Makāsıdü'l-Elhân adlı eser hem tezhip sanatı, hem de müzik tarihi açısından önem arz etmektedir. Söz konusu eser, yalnızca içerdiği müzik teorisi açısından değil, aynı zamanda tezhip sanatı yönünden de dönemin kültürel ve estetik anlayışına ışık tutan bir kaynak teşkil etmektedir. Merâgī, sesleri harflerle gösteren alfabe esaslı nota sistemi kullanmıştır. Bu sistemde her ses, Arap harfleriyle temsil edilir ve harfin altına ya da üstüne konan işaretlerle sesin aralığı ve süresi belirtilirdi.

Şekil 1

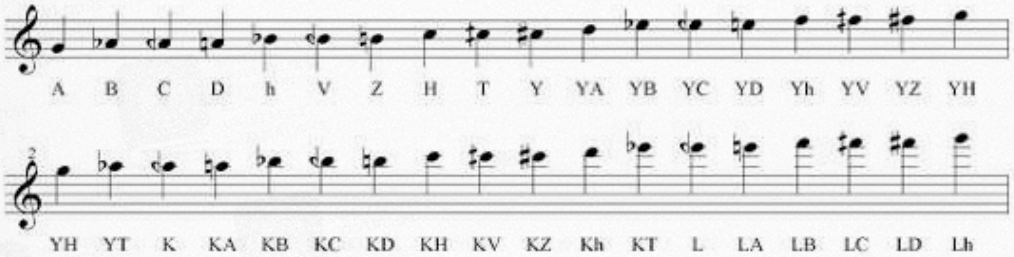
Merâgī, Sesleri Harflerle Gösteren Alfabe Esaslı Nota Sistemi

PERDE ADI	HARF	HARF	PERDE ADI
RÂST	A (ا)	YH (يح)	GERDÂNİYE
ŞÛRÎ	B (ب)	YT (يط)	NİMŞEHNAZ
ZENGÛLE	C (ج)	K (ك)	ŞEHNAZ
DÛGÂH	D (د)	KA (كا)	MUHAYYER
KÜRDÎ	h (ه)	KB (كب)	SÜNBÜLE
SEGÂH	V (و)	KC (كج)	TİZ SEGÂH
BÛSELİK	Z (ز)	KD (كد)	TİZ BÛSELİK
ÇÂRGÂH	H (ح)	KH (كح)	TİZ ÇÂRGÂH
SABÂ	T (ط)	KV (كو)	TİZ SABÂ
UZZAL	Y (ي)	KZ (كز)	TİZ UZZAL
NEVÂ	YA (يا)	Kh (كه)	TİZ NEVÂ
BEYÂTÎ	YB (يب)	KT (كط)	TİZ BEYÂTÎ
HİSAR	YC (يج)	L (ل)	TİZ HİSAR
HÜSEYNİ	YD (يد)	LA (لا)	TİZ HÜSEYNİ
ACEM	Yh (يه)	LB (لب)	TİZ ACEM
EVC	YV(يو)	LC (لج)	TİZ EVC
MÂHUR	YZ(يز)	LD (لد)	TİZ MÂHUR
GERDÂNİYE	YH (يح)	Lh (له)	TİZ GERDÂNİYE

(Karabaşoğlu, 2010, ss. 48-49).

Şekil 2

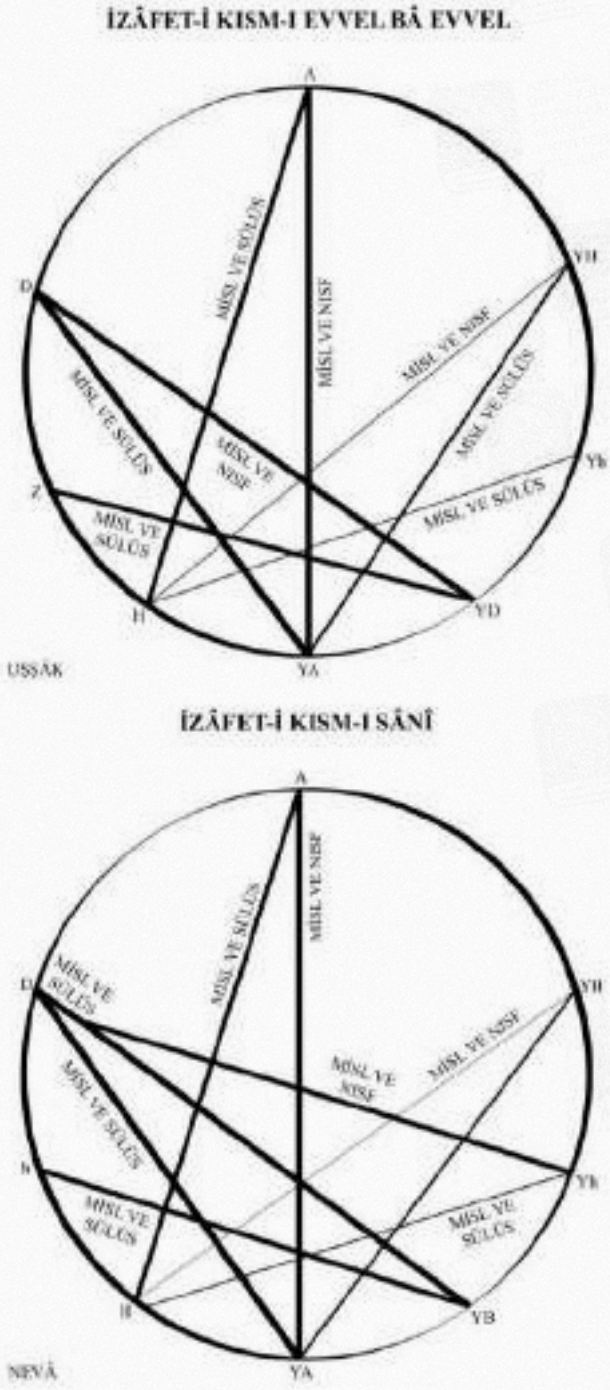
Ebced Harflerine Dayanan Perdelerin Karşılıklı Olan Notaların Porte Üzerinde Gösterilişi



(Karabaşoğlu, 2010, ss. 48-49).

Şekil 3

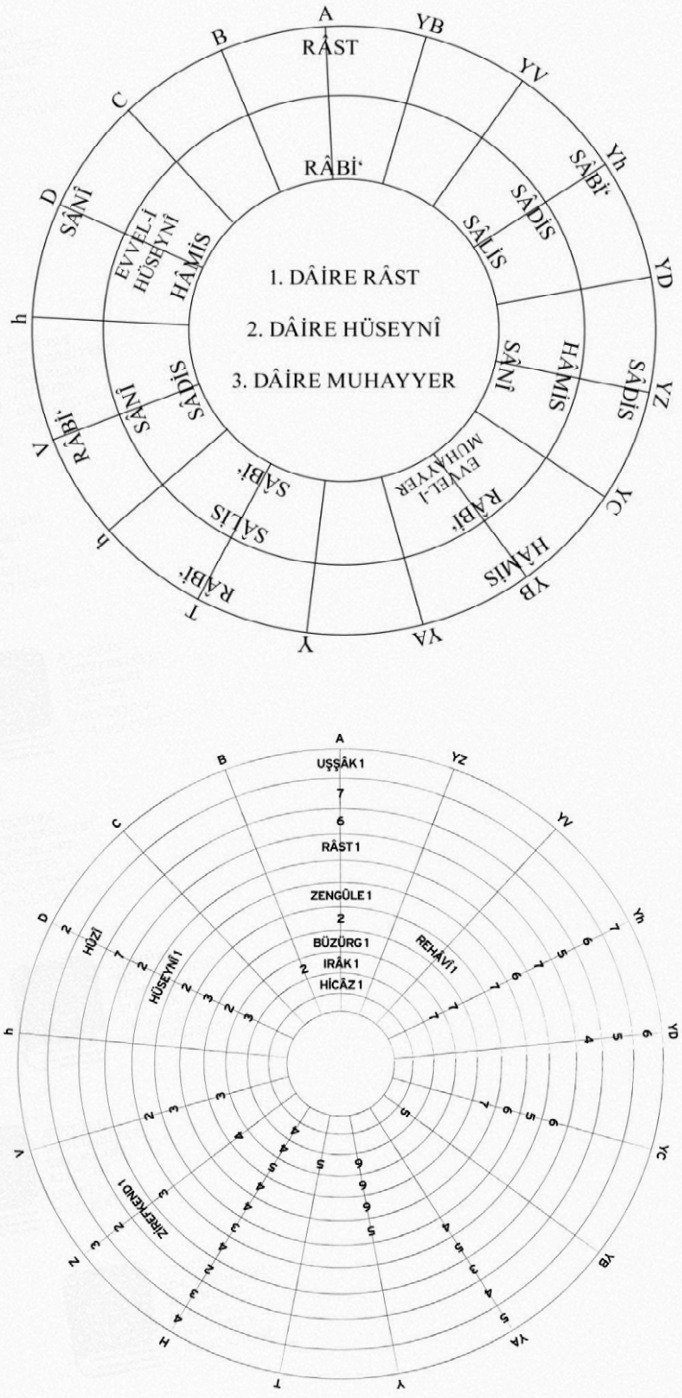
Bazı Makamlar ve Seslerin Gösterimi[7]



(Karabaşoğlu, 2010, s. 133).

Şekil 4

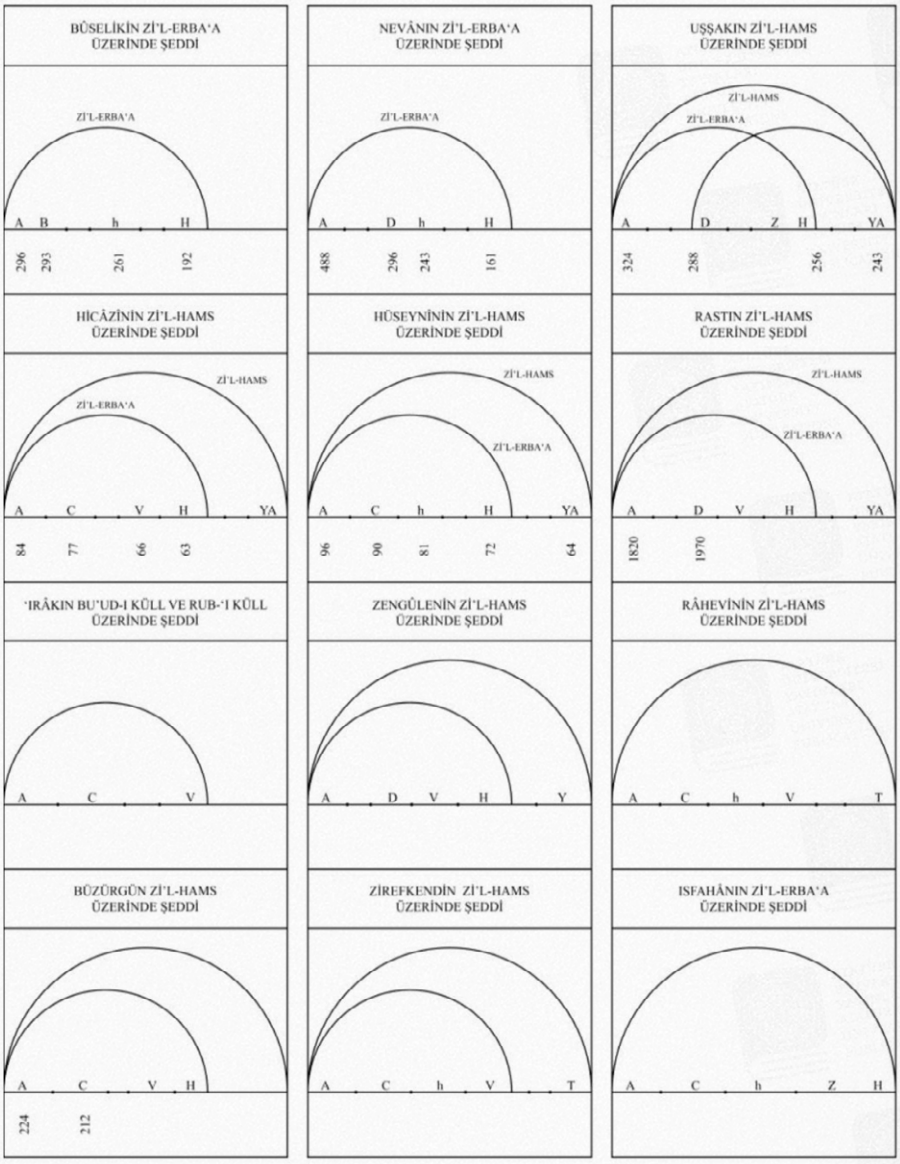
Bazı Makamlar ve Seslerin Gösterimi



(Karabaşoğlu, 2010, ss. 178-180).

Şekil 5

Bazı Makamlar ve Seslerin Gösterimi



(Karabaşoğlu, 2010, s. 183).

Merâgî eserinde müzik ve astrolojiye de yer verdiği görülmektedir. "Timur tarafından verilen nişan ile beraber hayatının ikinci dönemi olarak kabul edilen Semerkant'a yollanan Merâgî'ye, Timur tarafından verilen nişanın metninde, dönemin müzik ve astrolojiye bakışı açıkça görülmektedir. Makâsidu'l-elhân'da geçen bu nişanın metni ise şöyledir (Okcu, 2023, ss. 101-102):

> Yeryüzünde bulunan üstün kişilerin, çağımızda yaşayan fesâhat ehlinin umumiyetle ve özellikle Semerkandlıların üstün ve büyük kişilerinin bilmesi gerekir ki Allahu Teâlâ temiz nağmeleri birbiriyle uzlaştırmış, zevk ve şevk veren yaratış usûlünün nağmeli ve tat vericite'liflerini tasnîf etmiş, edvârın tabakalarının birbirlerine uzaklık ve yakınlık miktarlarını uygun bir hâle getirmiş, gece ile gündüzün uzayıp kısalmalarının tertibini, "Rabbin dilediğini yaratır"44

hükmünün üstün hikmeti ile zuhura getirmiş, "iki sarp yolu ona göstermiştir"45 dügâhının taksim mahallinde halkın ileri gelenleri ile zamanın istidat sahiplerinden bulunan herkesin "onlar öyle kişilerdir ki Allah onlara nimet ihsan etmiştir"46 "başarısını lütfederek dilediğine hikmeti verir"47 muktezâsınca hicaz yollarını aşıp olgunlukla olgunluklar kâbesine yönelmesini sağlamıştır... Öyle biridir ki edvârda ona benzer biri var olmamıştır. Öyle bir erdir ki mûsikî bilenlerin hepsine de pâdişahtır. Onunüstünlüğüne karşı Safiyyüddîn'den kim bahseder? Yunanlı Pisagor gibi yüzlerce üstat, önünde bir gedâdır. "Zühre, utancından çeng gibi onakarşı başını öne eğmistir. Böylece cihân, onun gönüller okşayan sesininünü ile dolmuştur. Hicaz'da bilgi erbâbı içerisinde O'nun gibi olgunkişiyi kim görmüştür? Onun sözüne aykırı sözü kim söyleyebilir? Âlemde ona benzer kişi nerededir? O'nun gönlü gibi bir yıldız yücelik doğusundan baş gösterip parlamamıştır. O'nun vücuduna benzer bir şube irfan bahçesinden bitip boy atmamıstır. Öyle bir erdir ki ruh bağışlayıcı sesinin tesiri ile Irak'da Isfahan uşşâkı'nın kâr'ını bülbül gibi şakımaktadır... Feleklerin döndükleri dâirelerin sazlarının erganunu, uşşâkın gönüllerindeki nühüft sırlar, rast perdesinden nevâ vermektedir. Riyâzî ilimlerden olan mûsikî fenninin kanununda ona benzer bir istidat sahibi, dilini nağmelerle açmamıstır... Onun sesinin utangaçlıkelinden, Zühre'nin kulağı tambur gibi boyuna burulmaktadır. Kur'ânokuduğu zaman, akla can bağışlar. Nitekim Davut'un nağmesi de Zebur'u okurken böyle yapmıstır... (Makasıdu'l-Elhân, 1726varak.77b78a; Bardakçı, 2000, ss. 162-166, Akt., Sezikli, 2007, ss. 29-31)

Makâsıdü'l-Elhân'ın Tezhip Tarihi Açısından Önemi

Abdülkādir-i Merâgī'nin Makāsıdü'l-Elhân adlı eserinin günümüze ulaşan nüshalarında yer alan zahriye tezhipleri, 15. yüzyılın geçiş dönemi sanat anlayışını ve özellikle saray nakkaşhanelerinde gelişen estetik birikimi gözler önüne serer. Zahriye sayfalarında görülen tezyinat, hem dönemin teknik yeterliliğini hem de müziksel düşüncenin sembolik görselleşmesini yansıtır. Türk İslâm sanatlarının önemli bir dalı olan tezhip sanatı, sözlükte "altınlamak" anlamına gelir (Birol, 2012, s.61). Uygulama aşaması, eserin içeriğine uygun zengin motif çeşitliliği ile kompozisyon tasarımı yapılarak başlar; altın varak, doğal boyalar ve ince fırça işçiliğiyle tamamlanır.

Zahriye, Arapça' da zahr, sırt arka demektir. Zahriye, yazma kitaplarda esas metnin başladığı sayfanın arkasındaki sayfa veya sayfalar için kullanılan bir terimdir. Kitapta bulunduğu yerden dolayı bu adı almıştır. Zahriye tezhibi müzehhibin bütün hünerini gösterdiği kısımdır. Devirlere göre farklı üslûplarda uygulanan zahriyeler, dönemin estetik anlayışını, saray atölyelerinin üslubunu ve tezhibin işlevsel boyutunu yansıtan değerli örnekler olup hem metinsel içerikleri hem de görsel zenginlikleriyle dikkat çeker. Bu nedenle zahriye tezhipleri, hem estetik hem de anlam katmanları açısından dikkatle tasarlanmış, yüksek sanat anlayışının ürünü olup; aynı zamanda metnin taşıdığı kutsiyetin, ilmi derinliğin veya eserin sunulduğu kişiye duyulan hürmetin simgesel bir yansıması olarak değerlendirilmiştir (Karadeniz,2023, s.14-30).

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Topkapı Sarayı Kütüphanesi Müzesi, Revan Kitaplığı, 1726 Envanter Numaralı Makāsıdü'l-Elhân'daki Zahriye Tezhiplerinin İncelenmesi

Abdülkādir-i Merâgī'nin Makāsıdü'l-Elhân adlı eserinin günümüze ulaşan nüshalarında yer alan zahriye tezhipleri, 1b-2a sayfaları aynı üslupta tasarlanmıştır. Ancak 2a varağında yazı yer almaktadır. Üslup yönünden aynı fakat tasarımları farklı uygulanmıştır.

Şekil 6

Zahriye Tezhipleri



(TSMK Revan Kitaplığı (env.1726), Makāsıdü'l-Elhân Zahriye sayfası"1b-2a").

Makāsıdü'l-Elhân, 1b Varağında Bulunan Zahriye Tezhibi

Sayfa düzeni diktdörtgen olarak tasarlanmış zahriye tezhibinin merkezine yerleştirilen yuvarlak forma lacivert zemin üzerine serbest kompozisyon esasında göre, altın ipliklerle sade rumî deseni yapılmıştır. Rumîlerde yer alan tomurcuklar vişneçürüğü renkle öne çıkarılmıştır. Rumî ipliklerin orta merkezde oluşturduğu formun zemini iki renkli boyanmış, merkezi kiremit, etrafındaki küçük paftalar ise yeşil renklidir. Kiremit renkli zeminde vişneçürüğü ile noktalamalar görülmektedir.

Merkezdeki yuvarlak formun etrafını çevreleyen geniş bordür altın ipliklerle sınırlandırılmış olup, arasularına (-) şekil uygulanmış renkleri içerden dışarıya doğru; krem, sülyen(turuncu) ve beyazdır.

Bordüre ½ simetri esasına göre hazırlanan rumî kompozisyonu uygulanmıştır. Rumîler altın, tohumları vişneçürüğü renkle işlenerek kompozisyonda hareketli bir görüntü oluşturulmuştur. Zemin rengi lacivert olup paftalı alanlarda yeşil renk, ortabağlarda siyah ve yeşil renk kullanılmıştır.

Şekil 7

Zahriye Tezhipleri



(TSMK Revan Kitaplığı (env.1726), Makāsıdü'l-Elhân Zahriye sayfası"1b").

Zahriye sayfasının dikdörtgene tamamlanan bölümünde siyah zemin üzerine altınla naif üslupta serbest kompozisyon uygulanmıştır. Desende serbest dallar üzerine yaprak ve gonca motifleri altınla işlenmiştir. Köşelerde rumîlerle oluşturulan paftaların içine simetrik ve serbest kompozisyon esasına göre tasarlanan desenin zemini lacivert renklidir. Kenarlarda yer alan ½ formda uygulanan rumîler altın ve beyazdır. Yarım rumîlerin zeminleri sülyen, üzerindeki üç noktalar ise vişneçürüğü renktedir. Rumîlerin oluşturduğu paftalı alanların zemini yeşildir. Köşede bulunan rumî deseninin ortasına doğru uzanan paftalı kısımda, ortabağ ve rumî ipliklerle yapılan desen ½ simetriktir. Rumî iplikler altın ve beyaz renkli olup, zemini sülyen ve yeşildir. İki deseni birbirinden ayıran (-) şekil arasuyu beyaz renklidir. Yuvarlak alanla kesişen beyaz arasuyunun kesişme yerinde (+) şekil uygulanmış ve lacivert renkli ipliklerle çevrelenmiştir.

Altın ipliklerle sınırlandırılan siyah zeminli arasuyu naif üslupta yapılmıştır. Desende serbest dallar üzerine altınla yaprak ve gonca motifleri kullanılmıştır. Etrafını çevreleyen sülyen zemine (-) şekil kiremit renkte yer alır. En dışta lacivert renkli kuzular basit tığlarla son bulur.

Makāsıdü'l-Elhân, 2a Varağında Bulunan Zahriye Tezhibi

Sayfa düzeni diktdörtgen olarak tasarlanış zahriye sayfasının ortasında bulunan beyzi form içine uygulanan yazının zemini yeşildir. Lacivert ve altın ipliklerle çevrelenen yazının ve tasarımın etrafında bulunan beyaz zeminli arasuyuna (-) şekil lacivert renkle yapılmış, köşelerden uzanan bölümler saadet düğümü ile bağlanmıştır.

Şekil 8

Zahriye Tezhipleri



(TSMK Revan Kitaplığı (env.1726), Makāsıdü'l-Elhân Zahriye sayfası "2a").

Kalın altın ipliklerle çevrili paftalı bölümde siyah zemin üzerine altınla naif üslupta serbest kompozisyon uygulanmıştır. Varak 1b'de görülen yaprak ve gonca motiflerinde sade altın kullanılmış varak 2a'da aynı motifler yer alırken farklı olarak bu kısımda altın üzerine beyaz, sülyen ve lacivert ile motifler renklendirilmiştir.

Köşelerde rumîlerle oluşturulan paftaların içine ½ simetrik ve serbest kompozisyon esasına göre hazırlanan tasarımda zemin lacivert renkli olup rumîler altındır. Lacivert zeminli alanın kenarlarında, ½ simetrik uygulanan yeşil zeminli kısma kapalı form rumîler yarım şekilde uygulanmıştır. Yarım rumîlerin zeminleri sülyen, serbest kompozisyonlu rumî tohumları ve zeminde yer alan üç nokta vişneçürüğü renktedir. Dendanları oluşturan iplikler beyazdır. Eserin yukarıda ve aşağıda yazının en uç kısımlarında konumlanan ortabağ ve rumîler altın zemin sülyen ve siyahtır.

Zahriye sayfalarının her ikisinde de altın ipliklerle sınırlandırılan siyah zeminli arasuyu naif üslupta yapılmıştır. Desende serbest dallar üzerine altınla yaprak ve gonca motifleri kullanılmıştır. Etrafını çevreleyen sülyen zemin de kiremit renkte (+,-) şekiller yer alır ve en dışta lacivert renkte kuzular basit tığlarla son bulur.

Sonuç

Zahriye sayfasındaki simetrik düzen ve dairesel motifler, İslam müziğinin temel kavramlarından biri olan "makam" anlayışının görsel yansıması olarak okunabilir. Makamlar, müzikte belli aralık ve düzenlere göre şekillenen sistemlerdir ve her makam bir "düzen" ve "uyum" anlamı taşır. Tezhipteki simetri ve tekrar eden motifler, bu müziksel uyumu temsil eder.

Abdülkādir-i Merâgī'nin yaşadığı dönemde müzik, sadece estetik değil, aynı zamanda kozmik bir düzenin yansıması olarak görülüyordu. Zahriyede kullanılan renkler, altın ve motifler, evrenin ilahi ışığına ve müziğin bu ilahi düzenle olan bağının görsel temsiline işaret eder.

Abdülkādir-i Merâgī'nin Makāsıdü'l-Elhân adlı eserinin zahriye tezhipleri, hem 15. yüzyıl İslam sanatları içinde önemli bir estetik örnek teşkil etmekte hem de müzikolojik açıdan zengin bir sembolizm taşımaktadır. Bu tezhipler, sadece metni süslemekle kalmayıp, müzik teorisinin evrensel düzen ve uyum kavramlarıyla görsel bir diyalog kurar. Zahriye tezhipleri Merâgî'nin müzik felsefesindeki derinliği yansıtmakta; eserin hem ilmî hem de manevi yönünü güçlendirmektedir.

Müzik teorisine dair önemli eserlerden biri olan Makāsıdü'l-Elhân adlı dîvan tezhip sanatı ve müzik tarihi bağlamında incelendiğinde, eserin zahriye tezhibi, dönemin sanat anlayışını, estetik zevkini ve müziğe verilen kültürel önemi yansıtan çok katmanlı bir anlam taşımaktadır. Ayrıca, eser ve tezhipler, dönemin saray atölyelerindeki sanat anlayışını, teknik ustalığı ve kültürel değerlerini ortaya koyar. Müzik ve tezhip arasındaki bu sıkı ilişki, Osmanlı sanat tarihinin yanı sıra İslam müziği çalışmalarına da yeni bakış açıları kazandırmaktadır. Bu çalışmada, zahriye tezhiplerinin çok katmanlı anlamlarını ve Makāsıdü'l-Elhân'ın müzikoloji ile tezhip sanatının kesiştiği noktadaki önemini vurguladığı düşünülmektedir.

Kaynakça

Birol, İ. (2012). Tezhip. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 41, s. 61). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Erünsal, İ. (2008). *Osmanlılarda kütüphaneler ve kütüphanecilik.* Türk Tarih Kurumu.

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire.* VWB Verlag.

Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidül-Elhân adlı eseri*, (Tez No. 258503) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Karadeniz, P. G. (2023). *Kastamonu Şeyh Şa'bân-ı Veli Vakıf Müzesinde bulunan dört adet Kur'ân-ı Kerim'in tezhip sanatı açısından incelenmesi*. (Tez No. 87998) [Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Köprülü, G. (2018). 13.-15. Yüzyıl Ortaçağ İslam medeniyetinde sistemci okul ve Türk mûsikî ilmine katkıları. *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 6*(2), 263-276.

Okcu, S. (2023). *Astro Müzikoloji*, Nobel.

Özcan, N. (1988). Abdülkâdir Merâgi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansikopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 242-244). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Öztuna, Y. (1986). *Büyük Türk musikisi ansiklopedisi* (Cilt 1–2). Kültür Bakanlığı.

Tanındı, Z. (2009). Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı. A. R. Özcan (Ed.) *Hat ve Tezhip Sanatı* içinde (ss. 243-282). T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Tekin, G. (2003). Türk Edebiyatı: 13.-14. yüzyıllar. H. İnalcık & G. Renda (Ed.) *Osmanlı Uygarlığı 2* içinde (ss. 497-525). T. C. Kültür Bakanlığı.

Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiü'l-Elhân'ı* (Tez No. 208864) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Yazıcı, S. (2013). Abdülkâdir Merâgî'nin musikî nazariyatı. *Turkish Music Review, 4*(2), 21–35.

HÜSN-İ HAT LEVHALARINDA YER ALAN BESTELENMİŞ ŞİİRLER: EDEBİYAT, ESTETİK VE MÛSİKÎ AÇISINDAN BİR İNCELEME

Rale Zehra CENGİZ*

Özet

İslâm sanatı, biçimsel estetiği manevî anlamla buluşturan çok katmanlı bir ifade biçimidir; bu anlayışın en zarif örneklerinden biri ise yazıyı sanat hâline getiren hüsn-i hattır. Hüsn-i hat, yalnızca yazı tekniğiyle değil taşıdığı anlam, yazıya konu olan metin ve bu metnin görsel sunumuyla da derinlik kazanır. Hat levhalarında yer alan manzum metinler, sadece okunmak için değil; dinlenmek, düşünülmek ve yaşanmak üzere yazılmıştır. Bu bağlamda, özellikle bestelenmiş şiirlerin hat levhalarına aktarılması, İslâm estetiğinde söz, yazı ve sesin nasıl iç içe geçtiğini gözler önüne serer. Bu bildiride, Osmanlı-Türk hat sanatında yer alan bazı levhalarda bulunan bestelenmiş şiirler incelenerek, bu şiirlerin edebî, estetik ve mûsikîyle ilgili yönleri değerlendirilecektir. Osmanlı kültüründe şiir, mûsikî ve hat sanatı arasında kurulan bağ, sanatlararası etkileşimin ve İslâmî estetik idealin en güçlü görünümlerinden biridir. Özellikle tevhid, münâcât ve na‘t türündeki şiirlerin hattatlar tarafından levha formunda yazıya geçirilmesi ve bu metinlerin Mevlevî ayinlerinde, ilâhî fasıllarında yahut mûsikî meclislerinde bestelenerek icra edilmesi, bu sanat dallarının iç içe geçmiş doğasını gözler önüne sermektedir. Günümüze ulaşan bazı hat levhalarında yer alan bu metinler, hâlen tasavvuf mûsikîsi repertuvarında icra edilmekte mûsikî ve hat sanatı arasında tarihsel bir süreklilik sağlamaktadır. Bu çerçevede bildiride, bestelenmiş şiirlerin hüsn-i hat levhalarına nasıl yansıdığı incelenecek, bu metinlerdeki lafzî estetik ile görsel estetik arasındaki karşılıklı etkileşim ortaya konacaktır. Hattatların tercih ettikleri yazı türleri (sülüs, nesih, taʿlik vb.), istif düzenleri ve tezhip unsurları, şiirin ritmi, anlamı ve bestesiyle kurdukları ilişki bağlamında değerlendirilecektir. Böylece, şiirin hem işitsel hem de görsel boyutlarını bir araya getiren çok katmanlı bir sanat algısı analiz edilecektir. Ayrıca bu şiirlerde sıkça karşılaşılan Allah sevgisi, Peygamber muhabbeti, ilahî aşk ve kulluk şuuru gibi dinî-manevî temalar, sadece estetik bir söylem değil, aynı zamanda teolojik derinliği olan mesajlar olarak ele alınacaktır. Bildirinin bir diğer amacı ise, Osmanlı sanatçısının çok yönlü estetik anlayışını ortaya koymaktır. Bu çerçevede, seçkin Osmanlı hattatların levhalarında yer alan bestelenmiş şiirler incelenecektir. Söz konusu metinler, hem edebî formları hem de ait oldukları mûsikî türleri bakımından analiz edilerek, bu sanat eserlerinin edebiyat, mûsikî ve hat sanatı arasındaki çok katmanlı ilişkiye nasıl aracılık ettikleri değerlendirilecektir. Sonuç olarak bu bildiri, hüsn-i hat levhalarında yer alan bestelenmiş şiirleri bir sanatlararası etkileşim alanı olarak değerlendirmekte ve bu şiirlerin hem işitsel hem de görsel estetik düzlemdeki temsil biçimlerini tarihî arka planlarıyla birlikte incelemeyi amaçlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, İslâm sanatının çok boyutlu estetik anlayışını hüsn-i hat örnekleri üzerinden yorumlamaya yönelik özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: İslâm hat sanatı, bestelenmiş şiir, tasavvuf mûsikîsi.

* Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İzmir, Türkiye, ralezehra.cengiz@ikc.edu.tr

Composed Poems Featured in Hüsn-İ Hat Panels: An Analysis from the Perspectives of Literature, Aesthetics, and Music

Rale Zehra CENGİZ

Abstract

Islamic art is a multi-layered form of expression that combines formal aesthetics with spiritual meaning; one of the most elegant examples of this approach is hüsn-i hat, which transforms writing into art. Hüsn-i hat gains depth not only through its writing technique, but also through the meaning it conveys, the text it is based on, and the visual presentation of this text. The poetic texts found on calligraphy panels are not only meant to be read but also to be listened to, contemplated, and experienced. In this context, the transposition of composed poems onto calligraphy panels reveals how word, writing, and sound intertwine in Islamic aesthetics. In this paper, some of the poems set to music found on panels in Ottoman-Turkish calligraphy will be examined, and the literary, aesthetic, and musical aspects of these poems will be evaluated. The connection established between poetry, music, and calligraphy in Ottoman culture is one of the most powerful manifestations of the interaction between the arts and the Islamic aesthetic ideal. In particular, the fact that poems of the tavḥid, münājāt and na't genres were transcribed into writing by calligraphers in the form of panels and that these texts were composed and performed in Mevlevi ceremonies, ilahi sessions, or musical gatherings reveals the intertwined nature of these art forms. Some of these texts, which have survived to the present day in calligraphic panels, are still performed in the Sufi music repertoire, ensuring a historical continuity between music and calligraphy. Within this framework, the paper will examine how composed poems are reflected in calligraphic panels and reveal the mutual interaction between the verbal aesthetics and visual aesthetics in these texts. The types of calligraphy preferred by calligraphers (sulus, nesih, taʿlik, etc.), their layout arrangements, and illumination elements will be evaluated in the context of their relationship with the rhythm, meaning, and composition of the poem. Thus, a multi-layered perception of art that brings together both the auditory and visual dimensions of poetry will be analyzed. In addition, religious and spiritual themes frequently encountered in these poems, such as love for Allah, love for the Prophet, divine love, and awareness of servitude, will be addressed not only as aesthetic discourse but also as messages with theological depth. Another aim of the paper is to reveal the multifaceted aesthetic understanding of Ottoman artists. Within this framework, the poems set to music in the works of distinguished Ottoman calligraphers will be examined. These texts will be analyzed in terms of both their literary forms and the musical genres to which they belong, and the paper will evaluate how these works of art mediate the multi-layered relationship between literature, music, and calligraphy. In conclusion, this paper evaluates the poems set to music in calligraphy panels as an area of interdisciplinary interaction and aims to examine the forms of representation of these poems in both the auditory and visual aesthetic planes, together with their historical background. In this regard, the study aims to offer an original contribution to the interpretation of the multidimensional aesthetic understanding of Islamic art through examples of hüsn-i hat.

Keywords: Islamic calligraphy, composed poetry, sufi music.

Giriş

İslâm sanatı, manevî anlamı, biçimsel estetikle derinlemesine buluşturan, yüksek bir ifade biçimi olarak kabul edilir. Bu sanat anlayışında, yazı sanatı olan hüsn-i hat (güzel yazı sanatı) zirveye ulaşmıştır. Hat sanatı, Arap harflerinden doğarak İslâm medeniyetinde olağanüstü ve müstakil bir mevkî kazanmıştır. Hat sanatının bu denli yücelmesinin temel nedeni, Kur'ân-ı Kerîm'i ona layık güzellikte yazma arzusu ve iştiyakıdır. Arap yazısının yapısı, harflerin kelimenin başı, ortası ve sonunda yapı değiştirmesi ve birbirleriyle bitiştiklerinde kazandıkları zengin görünüm sayesinde, sanatta aranan sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur. Hattın tarifinde kullanılan "cismanî aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendese" ifadesi, bu sanatın sadece teknik bir beceri değil aynı zamanda derin bir ruhaniyet ve matematiksel bir disiplin içerdiğini vurgulamaktadır (Çetin, 1991; Derman, 1997a, s. 427).

Klasik Türk İslâm medeniyetinde sanatlar ayrı ayrı disiplinler olarak değil, sistematik bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Bu bütünlüğün en güçlü örneği, hat, mûsikî ve edebiyat (şiir) arasında kurulan ve yüzyıllardır süregelen etkileşimdir. Bu üç sanat dalının güçlü olmasının ardındaki temel dinamikler, ulemânın ve devlet adamlarının sanata değer vermesi ve bizzat sanatla meşgul olmasıdır. Ulemâ sınıfı aynı anda birden fazla sanatla hemhâl olmuş, günümüzdeki disiplinlerarası çalışma prensibine uygun hareket etmişlerdir. Örneğin, Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri mûsikîyi rûha gıda ve ruhanî bir tıp olarak görmüştür (Çetin, 1991, s. 425; Yahya-Kaçar, 2017, s. 120). Bu sanatlar, Mevlevîhâneler, Enderun ve özel meşkhâneler gibi meclis ve mekânlarda öğretilmiştir. Ayrıca Osmanlı sultanlarının ve şehzadelerin de şiir, mûsikî ve hat gibi sanat dallarında iyi bir seviye elde ettikleri bilinmektedir (Serin, 2004, s. 372).

Şiir, bu sanatlar üçgeninin merkezinde yer almaktadır. Klasik Türk edebiyatının ürünleri olan dîvanlar, aynı zamanda Klasik Türk Mûsikîsi için en önemli güfte kaynağıdır (Yahya-Kaçar, 2017, s. 117). Güfteler genellikle Arûz vezniyle yazılmış manzûmelerden alınmıştır. Şiirin vezni, edebî yapıyı kurarken, Arûz vezni sayesinde mûsikî usûlleriyle yakın bir münasebet kurmaktadır (Özkan, 1996, s. 217). Hat sanatında ise şiir metinlerinin seçimi, levhanın görsel ifadesinin temelini atmaktadır. Kimisi hattatı tarafından şiir metinlerinden özenle seçilmiş, kimisi muhibbi tarafından seçkin hattatlara yazdırılmış ve evlerin, camilerin, tekkelerin vb. yerlerin duvarlarını süslemiştir. Bu levhaların büyük bir çoğunluğu sanatsal miras olarak da günümüze ulaşmıştır.

Bu bildirinin odak noktası, hattatların levhalarına aktarmak için seçtikleri şiirlerin süreç içerisinde bestelenmiş olmasıdır. Bu durum, metne sadece edebî ve görsel bir kimlik değil, aynı zamanda işitsel ve zamansal bir boyut katmaktadır. Levha, böylece görsel ve işitsel olarak etkileyici olduğu düşünülen şiirlerin mekânsal düzlemdeki ebedîleşmiş bir notası işlevi görmektedir.

Bu bildirinin temel amacı, hüsn-i hat levhalarında yer alan ve bestelenmiş şiirleri edebiyat, estetik ve mûsikî ekseninde çok katmanlı bir sanatsal bütünlük içerisinde incelemektir. Çalışma, söz konusu şiirlerin ritmik yapısının (Arûz ve usûl ilişkisi) görsel sunuma dair tercihleri (yazı türleri, istif düzenleri) nasıl yönlendirdiğini analiz ederek İslâm sanatının çok boyutlu estetik anlayışına dair özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Hüsn-i Hat Levhalarında Şiir, Vezin ve Mûsikî İlişkisi: Aruz'dan Beste'ye

Eski devirlerde, Araplar da dahil olmak üzere, şiir ile mûsiki arasında sıkı bir bağ bulunmaktaydı. Şiirler, vezni belirten özel bir ahenkle okunurdu, hatta sesi güzel olmayan şairler şiirlerini, râvîlerine topluluk önünde mânâsına, veznine uygun şekilde, sözlere ses tonu ve

vurgularla etkileyici bir güç katarak yüksek sesle okuturlardı. Şiir söylemeyi ifade eden *inşad* kelimesinin kökünde bile "sesi yükseltmek" veya "şarkı söylemek" anlamları vardır. Arap nazım sistemini sistematikleştiren Halîl b. Ahmed (ö. 175/791), bu alanda temel ıstılahları (kaside, beyit, kafiye, recez vb.) ve vezin bilgisini kurmuştur. Halîl b. Ahmed'in sistemi, vezin ve kafiye ile birlikte nazım sisteminin esası olmuştur. Arûz, şiirin doğru veya bozuk olanını ayırmayı sağlayan bir ölçü, bir terazi olarak tarif edilmiştir. Arûzun mûsiki ile ilişkisi çok derindir. Vezinlerin âhenkleri, mûsikiye bağlı olarak bir kulak ve dil terbiyesiyle ayırt edilebiliyordu. Halîl b. Ahmed'e, mûsikiyle alâkalı bir usulden faydalanabileceğini gösteren hadise, hac seferinde gördüğü ten'îm (evet/hayır demek) usulüdür. Bu, kısa ritim ünitelerinin dizilişiyle vezinlerin ritimlerinin ifade edildiği pratik bir usuldür. Halîl b. Ahmed'in mûsikiye dair *Kitâbü'l-Îḳāʿ* ve *Kitâbü'n-Naġam* adlı eserler yazdığı da bilinmektedir ki bunlar mûsikiye dair ilk ilmî eserler kabul edilir. Arûz vezninin esası, Arapça'da uzunluk değerleri belli ve sabit hecelerin âhenkli dizilerine dayanır. Bu hecelerden, sebeb (ip) ve vetid (kazık) denilen ses grupları oluşur ve bu gruplar da tefʿileleri meydana getirir. Tefʿileler (örneğin fâʿilâtün, mefâʿîlün gibi), beytin ritmik yapısını oluşturur (Çetin, 1991, s. 433). Klasik Türk şiirinde bu tefʿilelerin ritmik yapısı, mûsikî eserlerinin usûlünü belirlemede hayatî bir rol üstlenmiştir. Arûz vezniyle yazılan güftelerin seçilmesi, Türk mûsikîsi usûlleri arasındaki yakın münasebet sebebiyledir (Özkan, 1996, s. 217).

Nazım şekillerinin mûsikî formlarına evrilmesi ve güftenin rolü.

Klasik Türk edebiyatındaki nazım şekilleri (kasîde, gazel, mesnevî vb.) ve edebî türler (naʿt, münâcât, mersiye), içeriklerine göre Klasik Türk Mûsikîsi formları olarak kullanılmıştır. Mûsikîde "form" ritmik ve melodik düzeni ifade eden bir kalıptır (Çetin, 1991, s. 429; Geniş bilgi için bk. Yahya-Kaçar, 2017).

Güfte, Türk mûsikîsinde beste, semai, şarkı, ilâhî gibi formlarda bestelenen eserlerin sözüdür. Aruz vezinlerinin ahengi, güfte-beste uyuşmasına önemli katkı sağlamaktadır. Klasik Türk mûsikîsinde tefʿile ve kalıpların hangi usule nasıl yerleştirileceği konusu, prozodi ilminin bir bölümü olan "güfte taksimi" sisteminin ana unsurunu oluşturur (Özkan, 1996, s. 217).

Levhalara en sık aktarılan türler tevhid, münâcât ve naʿttır. Dinî-tasavvufî muhteva taşıyan bestelenmiş şiirlerin genel adına ilâhî de denmektedir. Özellikle tasavvufî temaları işleyen ve Türk din mûsikîsinin makam ve usûlleriyle bestelenen şiirlerdir. Tevhid, naʿt ve münâcât gibi türler ilâhî grupları içinde ele alınmıştır. İlâhî güfteleri gazel, koşma, rubai, murabba, muhammes gibi nazım şekillerinden alınabilir. Bu türlerin içerisinde mûsikî ile bağlantısı diğerlerine göre daha çok olan edebî tür, naʿttır. Naʿtlar, Hz. Muhammed'i övmek, yüceltmek ve şefaatini dilemek amacıyla yazılır. Camilerde *naʿthan*, tekkelerde ise zakir tarafından icra edilir. Kerbelâ Vakʿası ile ilgili üzücü olayları ve Hz. Hüseyin'in şehadetini konu alan mersiyeler de yine tekkelerde mersiyehanlar tarafından bestesiyle veya irticâlî olarak okunurdu (Uzun, 2000, ss. 66-67). Din Dışı Formlardan bazıları ise şöyledir:

Şarkı, divan edebiyatı nazım şekillerinden biri olup, belli bir üslûp ve nağme yapısı çerçevesinde küçük usullerle bestelenen bir Türk mûsikîsi formudur. Şarkılarda aşk, ayrılık, hasret ve eğlence gibi konular işlenir. Şarkı formunda şiirler Nâilî gibi dönemin etkin şairleri tarafından yazılmış, en güzel şarkıları ise Nedîm kaleme almıştır (Uzun, 2010, ss. 357-358). Musammat, sözlükte "inci dizilen iplik, gerdanlık" anlamına gelir ve bendlerden kurulu nazım şekillerinin genel adıdır. Özellikle Murabbalar (dört mısralı bendlerden oluşan musammatlar) bestelenmeye uygunluğu ve sırf bestelenmek üzere kaleme alınmaları sebebiyle "beste" anlamına

kavuşmuş, "murabba bağlamak" da "şarkı bestelemek" mânasında kullanılmıştır (Pala & Kılıç, 2006, s. 233; Uzun, 2010, s. 358).

Levhalara ve bestelere konu olan şiirlerin edebî değeri ve temaları.

Hattatlar, levhalara yazmak için sadece manevî derinliği olan değil, aynı zamanda yüksek edebî değere sahip şiirleri seçmişlerdir. Tevhid, münâcât ve naʿt gibi dinî türler bu tercihte öne çıkar. Bu şiirler, estetik bir söylemden öte, derinliği olan mesajlar taşımaktadır. (Uzun, 2000, s. 64) Bu dinî türlerde yazılmış olan şiirlerden öne çıkan, ilgilerini çeken beyit ve bendlerin sadece bir divanın sayfaları arasında kalmasını istememişler, yüzyıllar boyu yaşayacak görseller hâline getirmişlerdir. Bir nevi şiirlere kendi imzalarını atmışlar, bu sanat eserlerini görselle birleştirerek yorumlamışlardır. Gül ve Bülbül teması, aşkın en önemli sembollerindendir ve bu temalara hem edebiyatta (Necatî, Fuzûlî, Bâkî gibi şairlerin divanlarında) hem de mûsikîde sıkça rastlanılmaktadır. Bülbül, feryadıyla insanları neşelendirmeyi amaçlayan mûsikîşinasların temsilcisi konumundadır. Ney ise tasavvuf felsefesinde insân-ı kâmilin sembolü olup ilâhî âleme duyulan hasreti ve ayrılık şikâyetini anlatmaktadır (Yahya-Kaçar, 2017, s. 130). Bu lirik ve tasavvufî temaları içeren şiirler, hattatların görselleştirmede aradığı ideal metinler olmuştur.

Hüsn-i Hat Levhalarında Yazı Türü Seçimi ve Görsel Estetik

Hüsn-i hat, kelimeleri ve harfleri bir estetik ideal doğrultusunda mekânsal düzleme taşıyan bir sanattır. Hattatlar, levhalara yazılacak bestelenmiş şiirleri seçerken, şiirin anlamı, ritmi ve bestesinin uyandırdığı duygusal yoğunlukla, görsel sunumun uyumunu gözetirler. Arap yazısının sağladığı zengin görünüm ve aynı cümlenin farklı kompozisyonlarla yazılabilme imkânı, hattata sonsuzluk ve yenilik kapısı açar (Derman, 1997a, s. 427). Levha türleri ve kullanım amaçları kısaca şöyledir:

Kıtalar, tek veya birkaç hat nevʿiyle yazılan dikdörtgen biçimindeki eserlerdir. Hilyeler, Hz. Peygamber'in fiziksel ve ahlakî vasıflarını anlatan, Hâfız Osman tarafından hat sanatına kazandırılan özel formdaki levhalardır. Hz. Peygamber sevgisinin görsel bir ifadesidir. Hattatlar için en çok rağbet gören formlardan birisidir (Özçay & Mehmed, 2018, s. 14). Murakkaʿlar, çeşitli şekillerde bezenmiş kıtaların bir araya getirilip ciltlenmesiyle hazırlanan albümlerdir. Kitabeler ise âbideler üzerindeki yazılar olup metinleri genellikle devrin şairlerince kaleme alınır ve hattat tarafından yazılır (Derman, 1997a, s. 435). Hattatların meşk adı verdikleri sanat eğitimi sürecinde mürekkebât meşki safhasında dahi uzun Arapça kasideler (Kasîdetü'l-Bürʾe) veya Molla Câmî'nin Besmele Kasidesi gibi metinler kullanılmıştır. Bu durum, levhaların hem bir sanat eseri hem de bir meşk (öğrenim örneği) işlevi görmesini sağlamıştır (Derman, 1997b, s. 495; Serin, 2004, s. 374). Hattatlar, metnin duygusal karakterini yansıtmak için en uygun yazı türü ve istif düzenini seçmek zorundadırlar (Çetin, 1991, s. 435). Bu sebeple levhaları için daha çok Sülüs, Celî Sülüs, Taʿlîk ve Celî Taʿlîki tercih etmişlerdir.

Celî Sülüs ve Sülüs, aklâm-ı sittenin (altı çeşit yazı) içinde sanatı göstermeye ve yansıtmaya en uygun olanıdır; yuvarlak ve gergin karakteri ona şekil zenginliği ve yeni istiflere açık olma imkânı vermiştir. Celî sülüs (iri sülüs) âbidelerde ve levhalarda haşmet duygusunu telkin eden, uzaktan okunmak için yazılan bir tarzdır. Tevhidler, uzun kasideler veya manevî otoriteyi vurgulayan metinler, bu haşmetli ifadenin görselleştirilmesinde kullanılmıştır. Örneğin Mustafa Râkım Efendi, Celî Sülüs ve tuğrada bir inkılâp yaparak bu sanatın zirvesine çıkmıştır.

Taʿlîk/Nestaʿlîk yazı türü, kavisli, zarif yapısıyla ve harekesiz yazılışıyla "hoş ve şiir gibi bir görünüşe" sahiptir. Bu özelliği nedeniyle lirik ve aşk konulu bestelenmiş şiirlerin (gazel, şarkı, tuyuğ gibi) özellikle kıtalarda ve hurde (ince) şeklinde edebî eserlerde levhalaştırılmasında tercih edilmiştir (Derman, 1997a, ss. 429-430). Türk Taʿlik ekolünün kurucusu Yesârî Mehmed Esad Efendi bu alanda önemli bir üstattır (Derman, 1997b, s. 498).

Hat sanatında ritm, dikey vurgularla, devamlılığı sağlayan yatay formların tekrarıyla sağlanır. Düzgün yapısıyla ilerleyen elif ve lâm gibi dikey harfler, vav ve nûn gibi yuvarlak harflerle kontrast oluşturarak ritmi güçlendirir. İstif (terkip, kompozisyon) harf ve kelimelerin bir kaide dairesinde üst üste terkip edilmesidir. Tıpkı mûsikîdeki motiflerin tekrarlanması ve armonik düzeni gibi hat sanatının temel ilkeleri olan ritm, birlik ve denge, kompozisyonun sanatsal gücünü oluşturur (Boydaş, 1988, s. 303; Derman, 1997a, s. 431).

İşitsel ve Görsel Estetiğin Kesişimi

Kendini kanıtlamış, okuyanları etkisi altına alan ve onların tefekkür etmelerini sağlayan şiirlerin hüsn-i hat levhalarına aktarılması ve bestelenmesi, mûsikînin zamansal ritmini, hattın mekânsal estetiğine dönüştürme eylemidir. Bu süreç, İslâm sanatında duyular arası bir idealin yansımasıdır.

Şiir, Arûz vezniyle yazıldığında oluşan hecelerin uzunluk ve kısalık değerlerine dayalı ritmik yapı, bestelendiğinde usûl (ritim kalıbı) olarak vücut bulur. Hattat, metni görselleştirirken, şiirin taşıdığı usûlün ağırlığını veya hafifliğini, seçtiği yazı türü ve istif aracılığıyla dengeleyebilir veya pekiştirebilir (Yahya-Kaçar, 2017, s. 126). Bu durumun bir benzeri mûsikîde de görülmektedir. Mûsikî makamlarının insan ruhu üzerindeki etkileri kadimden beri bilinir. Örneğin, Rast makamı coşku ve yiğitliği; Hüzzam makamı hüznü ve tasavvufî düşünceyi hissettirir. Bu da şiirin duygusal yoğunluğunu belirler. Tasavvuf mûsikîsi tekkelerde icra edilmektedir. Konuları itibariyle çeşitli formlarda da bestelenmiştir (Özcan, 2011, ss. 384-385; Uzun, 2000, s. 65). Hattat da aynı mûsikîşinâs gibi bu duyguları yansıtmak için en uygun hattı seçer. Coşkulu ve haşmetli temalar, Celî sülüsün dinamik ve dikey vurguları ile benzetilir. Lirik ve hüzünlü temalar ise Taʿlik/Nestaʿlikin akıcı ve şiir gibi yapısı ile benzetilir.

Mûsikîde nakarat (tekrarlanan bölüm) ve mülâzime (teslim hanesinin her haneden sonra tekrarı) ritmi vurgular. Hat sanatında da harflerin ve motiflerin ritmik tekrarı, esere birlik ve hayatiyet katar. Hattat, şiirin nakarat/mütekerrir kısmını görsel olarak güçlü bir istif veya Celî yazı ile vurgulayabilir, bu da sanatsal gücü artırır (Uzun, 2010, s. 358).

Sanatkârın Çok Yönlülüğü ve Meclis Etkisi

Osmanlı sanatında bestekâr, şair ve hattat unvanlarını aynı anda taşıyan çok sayıda sanatkârın varlığı, bu üç sanat dalı arasındaki etkileşimin kültürel zeminini oluşturmuştur. Bu, disiplinlerarası bir bütünlük içinde çalışmanın somut bir sonucudur (Yahya-Kaçar, 2017, s. 118).

Kazasker Mustafa İzzet Efendi, hem büyük bir hat üstadı hem de aynı zamanda mûsikî üstadıdır (Derman, 2006). Onun gibi çeşitli bestekârlar ve hânendeler, Nesih, Sülüs, Muhakkak gibi yazı çeşitlerinde hüner sahibi hattatlar da mevcuttur. Bu çok yönlü sanatkârlar, metni seçerken hem besteye uygunluğunu hem de görsel mükemmeliyetini sağlayarak tekil bir sanatsal varlık olmaktan çıkarıp çok boyutlu bir kimlik kazandırmıştır (Akdoğan, 2008, s. 166). Ayrıca detaylı incelendiğinde önemli bir diğer husus da hattatların, hüsn-i hat levhaları için seçmiş

oldukları beyitler ve bentler için hazırlamış oldukları istiflere, kalıplara uygun, aynı vezinlerde şiirler seçmeleridir.

Şiir ve mûsikî meclisleri (*bezm, işret*), sanatsal zevkin (zevk-i selîmin) gelişimine katkıda bulunmuştur. Mevlevîhâneler ve meşkhâneler bu disiplinlerin eğitiminin verildiği, sanatkârların bir araya geldiği ve eserlerini paylaştığı mekânlardır. Hat eğitiminde, harflerin (müfredat meşki) öğretimine başlamadan önce Sülüs-Nesihte "Rabbi yessir ve lâ tüassir rabbi temmim bi'l-hayr" duasının yazılması, bu sanatın manevî kökenini ve icraatının kutsallığını pekiştirir (Serin, 2004, s. 373).

Görsel Örneklerle Konunun Açıklanması

Hüsn-i hat levhalarına yazılmış şiirlerin bazılarının aynı zamanda bestelenmiş olması, edebiyat, hat ve mûsikînin birleşimini somut örneklerle gösterir. Aşağıda verilecek bu örneklerden bazıları, metin, estetik tercih ve mûsikî formu arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermektedir: (Hem levhalara konu olan hem de bestelenen bu şiir örneklerinin daha fazlası için bk. Cengiz, 2024)

Şekil 1

Son Hattatlar



[Fāʿilātün / Fāʿilātün / Fāʿilātün / Fāʿilün]

"İftirāḳuñla efendüm bende ṭāḳat ḳalmadı

Yeḫ-pāre oldı bu dil ʿaşḳda meḥabbet ḳalmadı

Şol ḳadr aġlatdı ben bī-çāreyi ḥükm-i ḳażā

Giryeden hīç Ḥażret-i Yaʿḳūb'a nevbet ḳalmadı" (Kayaalp, 2019, s. 11)

Sultan I. Ahmed'e (Bahtî'ye) ait bu manzumenin hattatı, Mehmed Esʿad Yesârî'dir. Yazı çeşidi Taʿlîk'tir. Görseli *Son Hattatlar*'da bulunmaktadır (Alparslan, 1999, s. 170; İnal, 2021, s. 409). Hz. Peygamber'e duyulan aşk ve ayrılık acısını anlatan bu naʿt, Hz. Yakub'un Hz. Yûsuf için döktüğü gözyaşlarına telmih yapmaktadır. Sultan I. Ahmed'in bu mısraları zamanla bir atasözü haline gelmiş, hüsn-i hat sanatında murakka' hâlinde sıkça yazılmış ve Cevdet Çağla tarafından Nişâburek makamında bestelenmiştir (bk. Uzun, 2013, s. 276). Levha, Topkapı Sarayı Hazine Koğuşu'nda, Milli Saraylar koleksiyonundadır. Aynı zamanda *Türk Hattatları*'nda bulunmaktadır. Ali Alparslan Fotoğraf koleksiyonundadır (Rado, 1984, s. 183). Mâil kıta formundadır. Yesârî'nin meşhur levhalarından bir tanesidir.

Şekil 2

Sancak Müzayede



[Mefʿūlü / Mefāʿīlü / Mefāʿīlü / Feʿūl (1. mısra)

Mefʿūlü / Mefāʿilün / Mefāʿīlün / Fāʿ (2. mısra)]

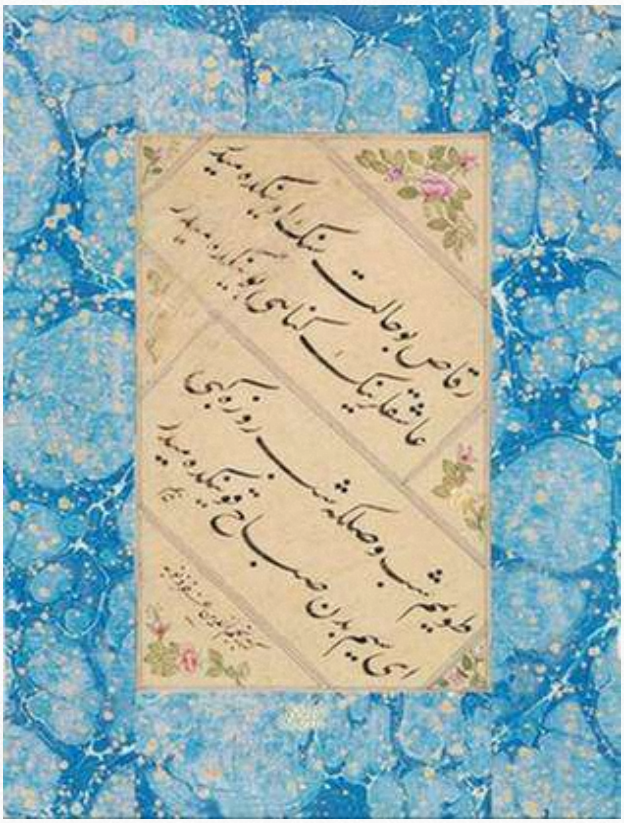
"ʿAşḳ itmededür ḥażretüñe böyle ḫiṭāb
Mevlā-yı gürūh-ı evliyā Mevlānā"

(Gürer, 1993, s. 667; Kalkışım 1992, s. 549; Bir beyti levhalaştırılmış bu manzumenin tamamı Kütahya'da Dönenler Câmîinin ortasındaki sema alanını çevreleyen kemerlerde de yazılıdır. bk. "Dönenler Camii" Kalyon, 2023)

Şeyh Gâlib'a ait bu manzumenin hattatı Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'dir. Yazı çeşidi Celî Taʿlîktir. Görseli *Sancak Müzayede*'de bulunmaktadır ("Sancak Müzayede", t.y.). Mevlânâ'ya duyulan sevgi ve saygıyı dile getiren bu rubai, manevî olgunluk ve aşk üzerinden gerçek saygıyı anlatmaktadır. Zer-endûd (altın yaldızlı) levhalardandır. Aynı zamanda levhanın hattatı Yesârîzâde ile aynı senelerde yaşayan bestekâr Zekâî Dede Efendi tarafından bestelenmiştir.

Şekil 3

Kalem Güzeli



[Mefʿūlü / Mefāʿīlü / Mefāʿīlü / Feʿūl (1. ve 3. mısra)

Mefʿūlü / Mefāʿilün / Mefāʿīlü / Feʿūl (2. ve 4. mısra)]

“Raḳḳāṣ bu ḥālet senüñ oynuñda mıdur

ʿĀşıḳlarınuñ günāhı boynuñda mıdıu

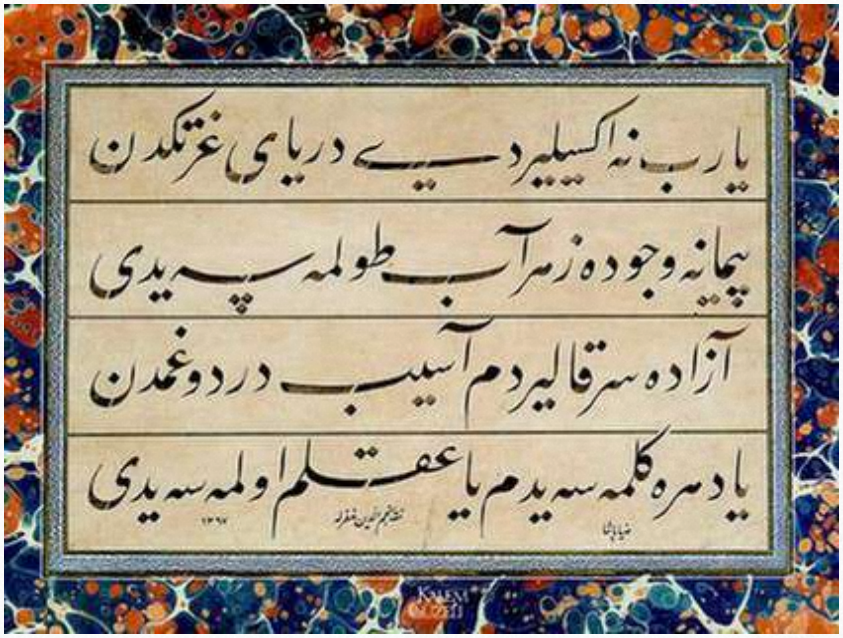
Ṭoymam şeb-i vaṣlıña şeb-i rūze gibi

Ey sīm-beden ṣabāḥ ḳoynuñda mıdur” (Macit, 1994, s. 489; Nedim, s. 279)

Nedîm’e ait bu manzumenin hattatı Osmanlı’dan Cumhuriyet’e köprü görevi gören hattatlarımızdan Necmeddin Okyay’dır. Yazı çeşidi Taʿlîktir. Mâil kıta formundadır. Görseli *Kalem Güzeli*’nde bulunmaktadır ("Kalem Güzeli - Türk Hat Sanatı", t.y.). Bilal Sütçü Koleksiyonundadır. Âşığın sevgiliye duyduğu derin özlemi ve onunla geçen zamanın yetersizliğine olan hayıflanmasını anlatan bu sevgi şiiri, hem Nedîm’in lirik üslûbunu hem de Necmeddin Okyay’ın zarif Taʿlîk yazısını yansıtmaktadır. Bu şiiri Nedîm söylemiş, Necmeddin Okyay yazmış, Münir Nurettin Selçuk ise bestelemiştir.

Şekil 4

Kalem Güzeli



Mefʿūlü / Fāʿilātün / Mefʿūlü / Fāʿilātün

“Yā Rab ne eksilirdi deryā-yı ʿizzetiñden

Peymāne-i vücūda zehr-āb ṭolmasaydı

Āzāde-ser ḳalırdum āsīb-i derd ü ġamdan

Ya dehre gelmeseydüm ya ʿaḳlum olmasaydı” (Çağlar, 2018, s. 118)

Ziya Gökalp’e ait bu manzumenin hattatı Necmeddin Okyay’dır. Yazı çeşidi Taʿlîktir. Görseli *Kalem Güzeli*’nde bulunmaktadır ("Kalem Güzeli - Türk Hat Sanatı", t.y.) Şair, dert ve sıkıntılardan azade olmayı arzu ettiğini, bu dertler karşısındaki sitemini Allah’a yakararak dile getirmektedir. Şarkı olarak da bestelenmiştir. Bir rivâyete göre Mustafa Kemal Atatürk bir tren yolculuğu yaparken Naci Eldeniz bu beyti okumuş, Atatürk de beytin anlamları üzerine derin tahliller yapmıştır (İnan, 2007, ss. 100-101). Kendisinin aynı zamanda bestelenmiş bu şarkıyı Hâfız Yaşar’dan dinlemeyi çok sevdiği ve zaman zaman söylediği aktarılmıştır. Cemal Ünlü’nün hatıratında anlatıldığına göre ise Mustafa Kemal hastalanıp karnı su topladığında doktorlar Atatürk’ün acılarından kurtulması için karnından şırıngalarla suyu çekmek zorunda kalmışlardır. Yıllar önce söylediği bu şarkıda geçen “zehr-āb/acı su” terimi, onun yaşamında bir gerçeğe, alın yazısına dönüşmüştür (Ünlü, 2005). Mustafa Kemal Atatürk’ün sevdiği bu şarkı, onun hastalığı sırasında derin bir anlam kazanmıştır.

Sonuç

Bu bildiri, *hüsn-i hat* levhalarında yer alan şiirlerin bazılarının aynı zamanda bestelenmiş olmasının üzerine durmuş, bu örneklerin Klasik Türk İslâm sanat geleneğinin disiplinlerarası mükemmeliyetini ve çok boyutlu estetik algısını temsil eden benzersiz eserler olduğunu göstermiştir. Şiir, bu sanatlar üçgeninde bir köprü (güfte) görevi görmüş, Arûz vezni

aracılığıyla sesin ritmik yapısını (*usûl* ve *beste*) tanımlamış ve hattatın elinde görsel istifte sanatsal motifler hâlinde hayat bulmuştur.

Levhalara yazılmak için seçilen ve öncesinde ya da sonrasında bestelenen bu şiirler, işitsel ve görsel estetiğin uyumunun en somut ifadesidir. Şiirin ruhaniyetini ve ritmini kavrayan hattat, bu metni levhaya aktarırken örneğin lirik bir gazel için Taʿliki, haşmetli bir tevhid için Celî Sülüsü tercih ederek metnin duygusal yoğunluğunu ve mûsikîdeki karakterini (makamını/usûlünü) dikkate almıştır. Bu levhalar, mûsikînin zamansal ve akıcı karakteri ile kalıcı ve mekânsal bir formu birleştirerek görsel ve işitsel zevki bir arada yansıtmışlardır.

Osmanlı sanatçısının (hattat, şair, bestekâr) aynı meclislerde yetişmesi (Enderun, Mevlevîhâneler) ve sanatın zekâtı anlayışıyla (ücretsiz meşk verme geleneği) çok yönlü eserler vermesi, bu etkileşimi kurumsallaştırmıştır. Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Kemal Batanay gibi üstatların hem mûsikîde hem de hatta usta olması, bu sanatkârların metne dair hem işitsel hem de görsel kaygıları eş zamanlı olarak taşıyabildiğini kanıtlamaktadır.

Analiz edilen şiir levhaları, metinlerin genellikle tevhid, naʿt ve münâcât gibi manevî temaları veya aşkı ve tasavvufu içerdiğini göstermiştir. Bunlardan bazıları, ilâhî gibi dini mûsikî formlarında bestelenmiş olup, levhalara aktarıldığında görsel olarak da manevî birer mesaj işlevi görmüşlerdir.

Sonuç olarak, şiir içerikli bir hüsn-i hat levhası; sadece görsel bir sanat eseri veya okunacak bir metin olmaktan öte bestelenmesiyle de beraber şiirin ebediyete aktarılmış ahengidir. Bu levhalar, Klasik Türk İslâm kültüründe, edebiyat, mûsikî ve hat sanatının, İslâmî estetik idealin rehberliğinde nasıl bir araya gelerek çok boyutlu, derin ve bütüncül bir sanat eseri olduklarını kanıtlamaktadır. Geleneksel sanatlarımızın bu derin bağlarını ve ihtişamını anlamak, Türk İslâm kültürünün kimliğini korumak adına hayatî öneme sahiptir.

Kaynakça

Akdoğan, B. (2008). Türk din mûsikîsi tarihine bir bakış. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *49*(1), 151-190.

Alparslan, A. (1999). *Osmanlı hat sanatı tarihi.* Yapı Kredi.

Boydaş, N. (1988). İslâm hat sanatında ritm. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *4*(1), 299-310.

Cengiz, R. Z. (2024). *Osmanlı Dönemi Hüsn-i Hat levhalarında yer alan manzumelerde dinî-edebî muhteva* (Tez No. 905930) [Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Çağlar, M. (2018). *Ziya Paşa'nın Harâbât'ı (2. cilt, inceleme-metin-dizin)* (Yüksek lisans tezi). Manisa Celal Bayar Üniversitesi.

Çetin, N. M. (1991). Arûz. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, ss. 424-437). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Derman, M. U. (1997a). Hat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 16, ss. 427-437). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Derman, M. U. (1997b). Hattat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 1-16). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Derman, M. U. (2006). Mustafa İzzet, Kazasker. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 31, ss. 304-307). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Gürer, A. (1993). *Şeyh Gâlib Dîvânı (İnceleme-Metin)* (Tez No. 26007) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

İnal, İ. M. K. (2021). *Son Hattatlar*. Ketebe.

İnan, A. (2007). *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kalem Güzeli—Türk Hat Sanatı. (t.y.). 03 Haziran 2024 tarihinde http://kalemguzeli.org adresinden alınmıştır.

Kalkışım, M. M. (1992). *Şeyh Gâlib Dîvânı* (Tez No. 20406) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Macit, M. (1994). *Nedîm Dîvânı (İnceleme-Tenkidli Metin)* (Tez No. 36994) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Mustafa Kalyon (Direktör). (t.y.). *Dönenler Camii*. 17 Aralık 2023 tarihinde https://www.kutahya.bel.tr/tarihiyerler.asp?islem=goster&id=7 adresinden alınmıştır.

Nedîm. (2017). *Nedîm Dîvânı*. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Özcan, N. (2011). Tekke Mûsikisi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 40, ss. 384-385). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Özçay, Mehmed. (2018). *Hat Sanatında Şaheserler*. Süleyman Demirel Üniversitesi.

Özkan, İ. H. (1996). Güfte. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 14, ss. 217-218). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Pala, İ., & Kılıç, F. (2006). Musammat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 31, ss. 233-235). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Rado, Ş. (1984). *Türk Hattatları*. Tifdruk Matbaacılık.

Sancak Müzayede. (t.y.). 03 Haziran 2024 tarihinde https://www.sancakmuzayede.com/ adresinden alınmıştır.

Serin, M. (2004). Meşk. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 29, ss. 372-374). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Sultan I. Ahmed. (2019). *Bahtî Dîvânı*. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Uzun, M. İ. (2000). İlâhi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 22, ss. 64-68). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Uzun, M. İ. (2010). Şarkı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 38, ss. 357-358). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Uzun, M. İ. (2013). Ya'kūb (Türk Edebiyatı). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 43, ss. 276-277). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Yahya Kaçar, G. (2017). Klasik Türk mûsikîsi ve klasik Türk edebiyatı arasındaki etkileşim. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, *3*(1), 117-137.

THE CASBAH OF ALGIERS: A LIVING TAPESTRY OF ISLAMIC ART AND HERITAGE

Khadidja BOUKHAROUBA[1], Mounira LALLALI[2]

Abstract

The Casbah of Algiers is a UNESCO World Heritage site representing a remarkable expression of Maghrebi Islamic urbanism and architecture that has developed over many centuries, beginning in the 10th century CE. This well-known landmark captures and exemplifies Islamic cultural identity through its complex architectural design and traditional historical significance. The Casbah's winding streets, narrow passageways, towering minarets, and decorated mosques are just a few physical representations of the intricate Islamic heritage that both is evident and remains an integral identity in the Casbah. There are also rich and vibrant practices of Islamic arts and crafts still being produced and sold today in the Casbah, including pottery, woodworking, and weaving. A more in-depth look at the historical development of the Casbah begins to uncover a captivating and multilayered body of stories that connect some of the many different cultural influences that cultivated it into a place of uniqueness. From the Berber dynasties to the Ottoman era, each have left their mark in and on the architecture and culture of the Casbah. Today, while it faces challenges of conservation and urban marginalization due to globalization and modernization, it still is a contemporary example of the Islamic creative spirit and an evolving cultural site. It is not simply a historic preservation of the past but a living neighborhood still speaking to tradition as it simultaneously speaks to modernity. An in-depth examination of reliable sources reveals that the urban morphology of the Casbah is intimately connected with historic narratives and the ongoing relevance of its craft production. Attempting to develop conservation plans in an integrated manner is indispensable to preserve the Casbah's complex identity for future generations. Ultimately, the Casbah of Algiers is an active repository of Islamic artistic resilience and cultural vibrancy that is residing within its ancient walls.

Key words: Casbah of Algiers, Maghrebi Islamic urbanism, Islamic arts and crafts.

[1] University of Biskra, Faculty of STUSNV, Biskra, Algeria. khadidja.boukharouba@univ-biskra.dz
[2] Paint-Artist, Algiers, Algeria. lallalimounira1@gmail.com

Introduction

The Casbah of Algiers is a UNESCO World Heritage Site that is an ancient medina (Arab-Berber city) that has existed for over a thousand years and has become a representation of Maghrebi Islamic urbanism and culture (UNESCO World Heritage Center, 1992). Situated atop a steep hill that faces the Mediterranean, the Casbah's labyrinthine streets, towering minarets and stunning mosques are vibrant reminders of the rich Islamic traditions and cultures in the walls (Boussaa, 2012; Bourhala & Chérif, 2017). The present article considers the historical development of the Casbah, the architecture and urban design, the preservation of Islamic arts and crafts within, heritage conservation, and its contemporary role as a living cultural mosaic of Algerian identity. The architecture of the Casbah is a rich tapestry of layered cultural influences that reflect the various civilizations that left the site marked.

Historical Development of the Casbah

Pre-islamic and berber foundations.

Algiers is inhabited for thousands of years; due to its strategic coastal location, it was first occupied by the Phoenicians as a little port and subsequently became a Berber city known as Yiksur in Roman times (Boussaa, 2014). No prehistoric traces remain within The Casbah itself, but archaeological evidence in the surrounding Algiers Sahel indicates human occupation of the site dating to the Neolithic period (Hadjilah, & Chérif, 2020). The earliest documented mention of Algiers in historical records comes from antiquity when it was a small Berber settlement. The area became part of the Byzantine province of Africa by the 7th century C.E. In 698 C.E., the Umayyad Muslims had conquered North Africa but controlled Algiers months after. The city likely remained a small port with several Berber leaders in charge until the early 10th century, when monumental change notably took place.

Islamic conquest and medieval expansion.

In 960 C.E, the Berber chief Bologhine ibn Ziri established a new city on top of the old Roman settlements of Icosium. Bologhine called the town Al-Djaza'ir (الجزائر), meaning "the isles", likely referring to the small islands that used to lie off its shores (Peck, 2016). This 10th-century reference marks the founding of Casbah, as an urban centre. Bologhine's city, a site of Zirid dynasty infrastructure, was built on the original grid layout and defensive lines of the medina that would last for centuries. The Zirids, central Maghreb rulers based at their capital of Mahdia (Tunisia), saw Algiers as a military outpost. During this period, the Casbah was a garrison encampment on a hill protected by a rampart along the coast and walls on the inland side. The city's layout was organic, growing out from the hilltop citadel as trade and population flourished (Souidi, 2025).

In the centuries that followed, the Casbah continued to expand and change under different dynasties. The Almoravids (11th–12th centuries) contributed their own imprint, building the Great Mosque of Algiers, now known as Djamaa el Kebir, in 1097. This first mosque, and one of the oldest in Algeria, demonstrates Almoravid architecture with its whitewashed stone pillars and horseshoe arches, which served as a core building for the community (Nadjiba, 2011). The Almohads (12th–13th centuries) also held sway in the area and, after them, the Hammadids (11th–13th centuries) built a series of fortresses and citadels to strengthen the defenses of the Casbah.

However, in the 13th century, control of Algiers moved under the Zayyanids of Tlemcen, and the Casbah continued to grow as a trading and administrative center for the Maghreb in the meantime. Each Berber dynasty that preceded the Zayyanids – Zirid, Almoravid, Almohad, Hammadid, Zayyanid – left its own cultural contribution and influence within the architecture and urban planning of the Casbah, being a blend of Berber and Islamic cultural influence (Ravéreau,1989).

Regency of Algiers (16th–19th Century).

The Casbah reached its height during the time of the Regency of Algiers (1516–1830), when Algiers was the capital of the Central Maghreb and became an important naval power. In 1516, the Ottoman admiral Hayreddin Barbarossa captured Algiers from the Spanish, establishing it as the center of the Ottoman Regency of Algiers (Peck, 2016). Under Barbarossa and his successors, the Casbah was fortified and developed into a prominent Mediterranean port. The Ottoman rulers constructed new defenses in the form of the Kasbah fortress (the "Qasba"), sitting on top of the hill, and an impressive arsenal of fortifications around the city (Sekkour, 2018). This triangular fortress, standing 118 m above sea level, turned the old city into a well-defended stronghold (Sekkour, 2018). During the Regency period, Algiers continued to flourish and gain power, and the Casbah became a commercial, piratical, and diplomatic hub. The population of the city increased, and within the Casbah, many mosques, madrasas (Islamic schools), hammams (baths), and public buildings were built.

The urban layout of Ottoman Algiers illustrated a classic Islamic city as there was a distinct separation between public areas and private spaces. For men, the public world consisted of the souks (markets) and the streets, while the home was a separated, private, female domain (Saouane & Bachir, 2022). Upper houses of the Casbah were filled with Ottoman-era architecture, from the Dey's Palace (the center of the Ottoman governor) to mosques such as the Great Mosque of Algiers (from which Ottoman additions were made) and the Ketchaoua Mosque (built in the 17th century by the Dey). All illustrate aspects of Ottomans' architectural style, particularly their domes, minarets, and calligraphic styles and displays, fused with local Berber and Andalusian influences (Nadjiba, 2011). As for the architecture along the skyline of the Casbah, it was dominated by minarets and dome features and indicated the Islamic identity of the city (Zouache, 2019). The same period also saw the growth of Islamic arts and crafts behind the gates of Casbah; many a workshop existed, small as they may have been, producing ceramics, textiles, metalwork, and/or woodwork for the Mediterranean trade. By the 18th century the Casbah perceived itself a cosmopolitan city occupied by discosperse communities, incluicing Muslims, Jews, and the (European) others, together creating a particulate identity unique to Algiers, not to mention possibly even melting some aspects together.

Colonial era (1830–1962).

France’s conquest of Algiers in 1830 signaled the start of the French colonial period. Initially, the French colonizers recognized the strategic importance of the Casbah and even considered the possibility of preserving it as a “living museum” of Orientalist fantasy (Hadjilah, 2017). As French urban planners and colonial officials began to consolidate power in the new European city, Alger la Blanche (“White Algiers”) (Çelik, 1997), the Casbah quickly fell into disrepair in the years following its establishment. In the urban renewal that followed, much of the Casbah walls were torn down; the harbor was expanded, and the urban landscape grew ever more

segregated: the districts that were developed by the French featured opportunities to build boulevards and modern buildings, while the Casbah was left to decay and overcrowding (Çelik, 1997). Most buildings were okay, little repaired or destroyed, and as the population rose in the new city, the Casbah became more depopulated. By the mid-1800s, the Casbah had lost both its economic prominence and its governing power, devolving into a “backward, impoverished quarter” at the city's outskirts (Çelik, 1997).

The Casbah remained a landmark of Algerian identity and of resistance, despite being neglected. During the Algerian War of Independence (1954–1962), the Casbah became a central base for the FLN (Front de Libération Nationale) fighters. The intertwining network of narrow streets, and old buildings made a perfect cover for both guerrilla activity and underground military operations. UNESCO noted that the Casbah “played a pivotal role in Algeria’s struggle for independence by serving as a strategic base or hiding place for FLN fighters” (Peck, 2016). In retaliation, the French initiated a vicious counter-insurgency, including the famous “Battle of Algiers' inside the Casbah in 1957-1958. After several years of war, Algeria finally gained independence in 1962. The Casbah remained intact, but was damaged during the war, and was celebrated as a monument to the nation's struggle and sense of solidarity. However, in the immediate post-independence period, the Casbah did not recover its prominent position. The new government turned its attention to building a "modern" capital, while the Casbah was left to further decline and experience social neglect.Post-Independence Algeria (1962–Present) (Hadjilah & Chérif, 2020).

Following independence, the Casbah experienced a period of stagnation and deterioration. The population, which was around 50,000 in the mid-19th century, grew to over 100,000 by the 1960s due to the influx of rural Algerians migrating to the city (Hadjilah et al., 2023). Overcrowding reached critical proportions, and subdivisions in many traditional houses were created to house the growing population. The government urban policy, however, did not deal significantly with the issues related to the Casbah. Although UNESCO designated the Casbah as a World Heritage Site, it was still regarded as a threatened site due to social marginalization and inadequate conservation efforts (Boukader & Chennaoui, 2019; Çelik, 1997). In 1992, UNESCO classified the Casbah of Algiers as a World Heritage site due to its historical significance as an example of a traditional Maghrebi city with, according to UNESCO, "outstanding universal value" (Boukader & Chennaoui, 2022). This classification brought international attention, and awareness grew highlighting the need to preserve the site.

Since the 1990s, the Algerian government and international agencies have launched conservation initiatives to protect the Casbah. In 2003, the Algerian government created a specialized body, the Conservatoire de la Casbah**,** to oversee preservation and development of the site (Bourhala & Chérif, 2017). A comprehensive Conservation and Valorization Plan for the Casbah was designed between 2000 and 2005, with support from UNESCO and other international partners (Boussaa, 2012; Boukader & Chennaoui, 2022; Hadjilah et al., 2023). The plan outlines strategies for restoration of historic buildings, improvement of infrastructure, and promotion of traditional crafts and cultural activities. Despite these efforts, challenges remain. The Casbah continues to face pressures from urban sprawl, lack of investment, and the need to accommodate modern living standards. Nevertheless, the Casbah of Algiers has remained a living community where people carry on daily life in the shadow of its ancient monuments. Today, it stands as a vibrant testament to Islamic heritage, a place where centuries of history and culture coexist in a dynamic equilibrium.

Architecture and Urban Design

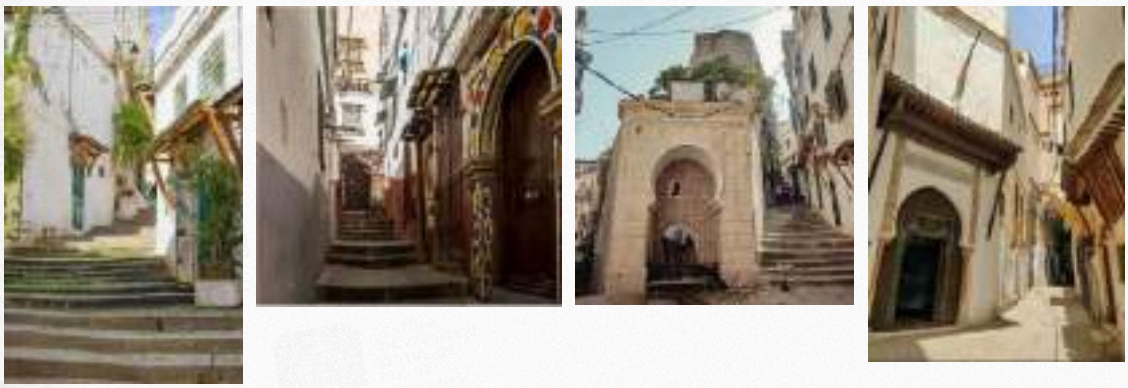
Defensive urban planning.

The layout of the Casbah is a direct response to its needs for defense and its hilly environment. The city was constructed on a hill that rises steeply from the Mediterranean side of the hill to the Kasbah, the hilltop citadel (meaning "citadel"). The Casbah is the old town, or medina, of Algiers, its boundaries are the walls built to protect it. The wall and rampart configuration at the Casbah, which is triangular in shape, forced the architecture to develop vertically—high-density housing and a maze of narrow streets climbing that hill. The Casbah is essentially a fortified enclosure: thick stone walls ring the perimeter, with gates at key points to control entry in and out of the enclosure. The landscape within the walls is vastly irregular, inclines and rocky outcrops, all of which the builders adapted into terraces and stepped streets.

The characteristic feature for which the Casbah is best known is its labyrinthine street network. The narrow, meandering windings – termed ruelles or derbies – twist and turn to create a perplexing maze for visitors (Younsi & Benamara, 2021). This maze of streets was not a product of chance but rather a defensive consideration, as it made it difficult for outsiders to enter and easy for residents to defend against enemies. The streets are incredibly narrow (Fig.1), with some of the most constricted paths barely allowing room for a single person to carefully maneuver while tall buildings envelop visitors on both sides. The absence of straight paths, along with dead ends and blind alleys adds to the overall labyrinth quality of the city. At the same time, the irregularity of the street network permitted some organic growth over time, with new buildings and lanes filling in the gaps while adapting to the existing topography. The aggregate effect of it all is a dense and tightly knit urban shape which feels almost like a three-dimensional cityscape, with houses built upward every available nook and cranny and terraces connecting one building to another.

Figure 1

Streets style of the Casbah



Another important characteristic of the Casbah's urban design is the attention paid to privacy and security. Typically, houses in the Casbah are designed to be inward-facing (see Figure 2), with heavy outer walls facing the street and little ornamentation, while the courtyards and rear outside walls of the house are more open and decorative (Karabag & Fellahi, 2017). This is the traditional Maghrebi conceiving of the house as a private space (note the "female territory") away from the public space (Zouache & Benamara, 2020). The outer walls were often bare and coated in white wash, creating uniformity in the streetscape and providing some anonymity for the house's

inhabitants. Windows tended to be small and located high up or otherwise screened, covered by balconies or lattice work (mashrabiyas), to prevent the public from seeing in. This resulted in the street view being a continuous facade of blank walls, while the interior of the city was filled with open courtyards and private areas. This public/private distinction is a hallmark of Islamic city planning, and it can be seen throughout the architecture of the Casbah (Saouane & Bachir, 2022).

Figure 2

The Casbah Typical House Architecture



Municipal and residential architecture.

Casbah architecture consists of a diversity of municipal and residential buildings, including public baths and fountains, palaces and simple homes. The public buildings in the Casbah were often built around courtyards, or open areas. The hammams (baths) and fountains (ma'was) that were important amenities in an Islamic city were normally large buildings surrounding a central courtyard, or hall under a dome. The Kasbah Citadel, for example, although now in ruins, was originally a fortified complex of barracks for soldiers, the Dey's palace, and mosques (Yamani, 2024). In the 16th-18th centuries, Ottoman rulers began building the Dey's Palace (Dar al-Diyafa) on the hilltop that was actually a complex, with audience halls, living quarters and offices. The palace was surrounded by thick walls of stone and larger defensive towers, symbolizing Ottoman power. Today, some of the palace and citadel walls remain, providing a tangible fortification of the past. Other important municipal buildings included the mosques (discussed below), or madrasas (Islamic schools) and maktabs (primary schools) that dotted the Casbah during the Ottoman period.

The residential style of Casbah is that of the riwaq (arcaded) house plan, a common type of housing in North African cities. Many houses in the Casbah are organized around an inner-courtyard, with suites of rooms arranged around an open place or space. The courtyard, also often covered by a lattice roof or skylight, acts as a light well and a ventilation shaft, allowing air and light to filter into the spaces. To the courtyard, rooms open directly, either through arcades or colonnades; these, and the courtyard act as productive shaded, private outdoor spaces for outdoor living. With this spatial organization, families can word and play outside, and in relative privacy, as well as have a cool place of respite from the intense Mediterranean light (Boussaa, 2012). Entrance into the home is most often through a series of narrow sequence of vestibules (the size can vary from house to house), lobbies and into the courtyard or inner courtyard. Once again, this layering of space produces privacy and security. The exterior facades on the street are usually

austere, with small windows, and heavy wooden doors painted bright colors and mundane with not in form, as a decorative mode of distinction. The back facades and courtyard are often ornamented to a rich degree with ceramic tiles, carved wood, and stucco, decorative elements.

Traditionally, houses in the Casbah were built with local materials, such as stone, bricks, and timber. The steep topography necessitated the inclusion of terraces and retaining walls. Walls consisted of roughly coursed stone and sun-dried bricks, bonded with lime mortar. Roofs were usually flat or gently sloped, encountering timber beams covered with earth or tiles. Quite a few houses contained rooftops terraces that served as both living and garden spaces that offered residents views over the city and the sea (Figure 3) (Boussaa, 2012). The Casbah is densely packed: approximately 1200 houses were built within 36 hectares (Bourhala & Chérif, 2017). This led to houses taking on an irregular disposition and resulted in development built to property lines creating a seamless street wall. This high density also produces some unusual consequences for circulation within and between houses: it becomes possible to move between houses by travelling over rooftops and terraces thus forming an elevated pedestrian experience that avoids the constrained street network. The interconnectedness of the rooftops and terraces is a hallmark of the Casbah's architecture and demonstrates the resourcefulness of the inhabitants in learning to build on high-density hilly terrain.

Figure 3

The Casbah's Dense Architecture with Interconnected Rooftops and Terraces



Mosques and religious architecture.

Religious architecture is a central aspect of the Casbah, symbolic of its role as a focal point of Islamic life. There are several significant mosques in the Casbah, some with very ancient foundations, while others are from the Ottoman period. The most ancient and more important is the Djamaa el Kebir (Great Mosque of Algiers), which was constructed in 1097 CE by the Almoravids, and Claims to have also been completed in 1097 CE (Ben-Hamouche, 2022). It is an exemplary of early Islamic architecture in the Maghreb, exhibiting horseshoe arches and equal and austere geometric ornamentation (Figure 4). It was designed in the favored Almoravid aesthetic and, despite being one of just a few examples of architecture remaining from that period in Algeria (Ben-Hamouche, 2022), was built with an emphasis on austerity and solidity. The Great Mosque has a rectangular prayer hall divided by lanes of whitewashed columns and arches with a wider courtyard north. A later minaret, from the 14th century, is a fine decorative cylindrical tower with bands. The mosque has suffered damage and has been rebuilt in the centuries since, for example 1682-83 when it suffered severe damage and was rebuilt after French bombardment, but its basic layout and some original parts remain and this mosque remains an organic part of the city's history.

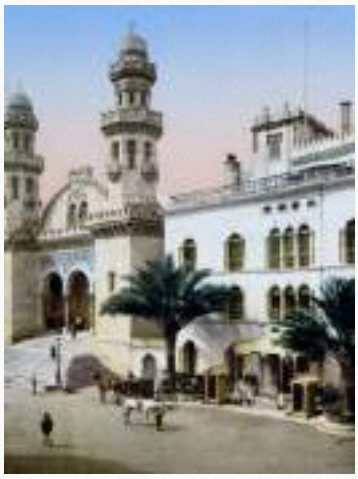
Figure 4

Djamaa el Kebir of Algiers



Figure 5

Ketchaoua Mosque of Algiers



Another important mosque in the Casbah is the Ketchaoua Mosque, located on the hillside next to the citadel. Ketchaoua was constructed in the 17th century during the Regency of Algiers by Dey Mourad (1687 - 1721), with further developments and expansions in the 18th century initiated by Dey Husayn. The mosque itself is of considerable size, featuring an eye-catching minaret and a stunningly decorated courtyard area. The architectural style here incorporates both Ottoman, and local affinities, consisting of a central courtyard surrounded by arcades, a domed mihrab niche, along with extensive tilework featured within. In addition to being a religious establishment, Ketchaoua is likewise a cultural landmark, with a rich history, and acclaimed to be one of the most superb examples of Ottoman architecture in Algeria. The minaret is tall, cylindrical, and finished with a conical cap, and is a unique fixture in the context of the Casbah building line and skyline.

In nearly every neighborhood of the Casbah, smaller mosques and prayer halls meet the spiritual needs of the local population. Mosques comprised of local saints' mausoleums serve a dual purpose as community mosques, and other mosques exist as hanas, or small mosques attached to caravanserais or surfaces. Many of these smaller mosques feature simple yet appealing architecture, many have domes or vaulted roofs, and many have calligraphy on their walls. The

number of mosques in the Casbah demonstrates the everyday significance of religion and the continuing Islamic nature of the city.

An interesting feature of religious architecture in the Casbah is the employment of local materials and ornamentation. Traditional mosques were made of stone, brick, and wood, while their designs were enhanced with ceramic tiles (zellij), carved cedar wood, and stucco ornamentation on their interior surfaces. A good example is The Great Mosque of Algiers. It has an almost stark interior that is simple but effective for the ascetic thinking that followed the Almoravid style, with plain whitewashed pillars and plain whitewashed arches (Ben-Hamouche, 2022). On the other hand, Ketchaoua Mosque provides access to much more ornamented religious architecture, including zellij uplifted atop flat walls and elaborate woodwork on doors and balconies. Domes and vaults are often portrayed with geometric lines or some colorful Arabic calligraphy that visually augments the interior experience. The minaret, whether clean and stark as in the Great Mosque, or embellished like the minarets of Ketchaoua Mosque, is built of stone with an arched opening topped often with a conical or bulbed top that is more characteristic of North African minarets. Overall, these mosques in the Casbah - from the ancients found in The Great Mosque to the spectacular mosque of The Ketchaoua, display a visual tapestry of Islamic architecture enduringly associated with the overall religious and cultural identity of the Casbah.Artistic Decorations and Ornamentation

The Casbah is famous for its elaborate artistic decoration and adornment found in both architecture and the overall urban fabric. Islamic art does not utilize figurative images; thus, artists developed patterns, calligraphy, and geometric designs to decorate the architecture. As such, works of zellij (ceramic tilework), mashrabiya (carved wood), stucco, and metal demonstrate the artistic tradition of the Casbah.

Zellij, the traditional glazed mosaic tilework, is one of the most beautiful and intricate forms of decoration throughout the Casbah. Zellij tiles are usually small, individually cut pieces of terracotta or ceramic tile, arranged in complex geometric patterns . The tiles usually are painted in earthy colors – reds, browns, blues, and greens – and set in plaster or mortar to create decorative panels. Throughout the Casbah, zellij can be found on building facades, on mosque walls, and as a floor treatment in courtyards. For example, the courtyard of Ketchaoua Mosque is home to spectacular zellij panels with interlocked geometric motifs and the mihrab of the Great Mosque has zellij tiles surrounding it. The use of zellij in the Casbah dates back hundreds of years, likely evolving from earlier Andalusian tile and Islamic tile designs. The craftsmanship involved in the tile-making of zellij is highly skilled, as each tile must be very carefully cut and assembled to create a perfect pattern. The end result is a beautiful pattern, yet functional - the zellij assists in protecting the plaster from moisture and provides thermal insulation. The existence of zellij in the Casbah is a testament to the city's rich legacy in the arts and the continuity of Islamic tile-making techniques.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Figure 6

Intricate Geometric Patterns on Zellij Tiles in the Casbah



Another significant decorative feature is carved wood, most notably with mashrabiya - the intricately carved wooden lattice screens that adorn many houses. These are typically located above windows or balconies and often provide privacy while permitting light and air to enter the house (Figure 7). The mashrabiyas are carved with intricate patterns usually either geometric or floral, or even a lattice pattern, creating delicate play of shadows on the interior walls. The wood is typically cedar wood, which is from the area and known for its heavy, durable nature. The intricacy of the mashrabiyas - simple geometric patterns to elaborate, interlacing designs - varies from house to house within the boundaries of the Casbah. Many include calligraphic inscriptions as well, which impart a spiritual aspect to the decoration. For example, some have verses from the Quran or sayings of the Prophet Muhammad, thus confirming an Islamic value of the household. The skill in these wooden carvings is highly valued, as the artisans spend many hours hand-carving each piece. Traditionally, the artistry of the carvings involved an array of chisels and knives for carving the designs on wood - training is usually handed down from generation to generation. The outcome is the lovely play of light and shadow within the house and the striking design feature of the facade from outside. Mashrabiyas are both functional and artistic masterpieces, plus a hallmark of the architectural style of the Casbah.

Figure 7

Mashrabiya in the Casbah of Algiers



Figure 8

Stucco work in the Casbah of Algiers



Stucco work (Figure 8) is another common form of decoration in the Casbah. Stucco, a plaster made of lime, sand, and water, is applied to walls and ceilings and then carved or painted to create decorative motifs. In Islamic architecture, stucco decoration appeared in the Umayyad period (late 7th–8th centuries) and became widespread in the medieval period. The Casbah's buildings feature stucco ornamentation on door frames, window arches, and ceiling vaults. These decorations often include geometric patterns, floral designs (arabesques), and calligraphic inscriptions. For example, the mihrab (niche indicating the direction of Mecca) in the Great Mosque of Algiers is framed by a stucco arch with carved floral motifs, and the wooden minbar (pulpit) of the mosque is richly carved with geometric patterns and Arabic calligraphy (Hadjilah, 2017). In houses, stucco is used to decorate the entrances and the interiors of courtyards, creating a warm, textured look. The Casbah's artisans have developed a repertoire of stucco motifs that are unique to the region. These include geometric star patterns, interlacing bands, and vegetal scrolls, all rendered in relief on the walls. The application of stucco requires a steady hand and a deep understanding of Islamic geometric proportions, as many designs are based on mathematical grids. Over time, the Casbah's stucco work has weathered and eroded, but restoration efforts are underway to preserve these delicate decorations. The presence of stucco in the Casbah highlights the fine artistry of its builders and the importance of ornamentation even in a relatively modest building.

Finally, metalwork is another aspect of the Casbah's decorative heritage. Ironwork and brasswork are used for window grilles, door knockers, and decorative railings. The Casbah's ironwork often features floral and geometric designs, reflecting the same motifs found in other arts. For example, the doors of the Great Mosque and some houses have elaborate ironwork grilles and handles, and the balconies of certain buildings are supported by ornate metal brackets. These metal decorations not only serve a functional purpose (securing windows or supporting structures) but also add to the visual richness of the Casbah's streetscape. The craftsmanship in metal is evident in the fine detailing and the smooth finish of the pieces. While the use of metal is not as extensive as ceramics or wood, it is an integral part of the Casbah's artistic tapestry.

In summary, the Casbah's architecture is adorned with a rich array of Islamic artistic decorations – from the geometric precision of zellij tiles to the delicate curves of carved wood mashrabiyas, from the intricate calligraphic stucco to the sturdy elegance of metalwork. These decorative elements, passed down through generations, contribute to the Casbah's unique aesthetic and cultural identity, making it a "living tapestry" of Islamic art and heritage (Boukader & Chennaoui, 2022).

Islamic Arts and Crafts

The Casbah of Algiers is not only a museum of architecture but also a vibrant center of Islamic arts and crafts. For centuries, skilled artisans have practiced traditional crafts in the Casbah's workshops, producing a wide range of objects that showcase the region's artistic heritage. These crafts – including ceramics, woodworking, textiles, metalwork, and jewelry – are deeply rooted in Islamic artistic traditions and have been passed down from generation to generation. Today, the Casbah remains a living repository of these crafts, with artisans carrying on ancient techniques that would otherwise be lost. This section examines some of the major Islamic arts and crafts practiced in the Casbah and their significance.

Ceramics and pottery.

Ceramic art is one of the most prominent crafts in the Casbah. Algerian ceramics, often referred to as zellij (when used for tiles) or simply pottery, have a long history in the region. The Casbah's ceramic artisans produce a variety of items, from everyday pottery to decorative tiles and ornaments. Traditional pottery in Algiers is typically hand-thrown or hand-molded, using local clay and fired in simple kilns. The pots and bowls are often decorated with incised designs or painted motifs, sometimes inspired by Berber or Islamic geometric patterns. These functional ceramics are still used in daily life in the Casbah, as they have been for centuries.

However, the Casbah is particularly renowned for its artistic ceramics and zellij tiles. Artistic ceramics in the Casbah borrow techniques from traditional pottery but apply them to more decorative objects. Artisans create tiles, vases, and plates with intricate designs that reflect the Arab-Andalusian heritage of the region (Boussaa, 2012). The ornamentation is often inspired by Persian and Ottoman arts, featuring motifs like arabesques, geometric shapes, and calligraphic inscriptions (Saouane & Bachir, 2022). The Casbah's ceramic tradition was enriched by the Hamdani dynasty (11th–12th centuries), which introduced new applications of ceramics, such as green glazed bricks and truncated tiles for decorative balustrades (UNESCO, 1992). Today, Casbah ceramicists continue to use these techniques, adding modern touches to their designs. A notable example is the production of zellige tiles – small, colorful tiles used for mosaic patterns on walls and floors. Zellige tiles are made by cutting terracotta tiles into geometric shapes and arranging them into complex patterns. The colors are typically earthy (browns, blues, greens), and the patterns often include stars, lozenges, and interlocking shapes. These tiles are used to decorate the interiors of mosques, the facades of buildings, and even the floors of traditional houses. The craftsmanship involved in zellige is highly skilled and time-consuming, but the results are stunning. Many of the zellige tiles in the Casbah have been produced by local artisans, preserving an ancient craft that has its roots in the Islamic ceramic tradition.

Another aspect of Casbah ceramics is the production of pottery vessels and decorative objects. Artisans create pots, pitchers, and vases that are not only functional but also works of art.

Some pieces are painted with scenes or motifs inspired by local culture, while others feature geometric patterns or Arabic script. These items are sold in the Casbah's souks and to tourists, providing a source of income for the craftsmen. The Casbah's ceramics thus serve both practical and cultural purposes – they fulfill everyday needs and also carry the region's artistic identity. By continuing to produce these traditional ceramics, the Casbah's artisans ensure that the rich ceramic heritage of Algiers is not lost, but rather kept alive and evolving.

Woodworking and carving.

Woodworking is another major craft practiced in the Casbah, particularly in the form of carving and joinery (Figure 9). The abundant cedar forests in the region made wood a readily available building material and also a medium for artistic expression. The Casbah's woodworkers are known for their intricate carved wooden doors, shutters, and mashrabiyas, as discussed earlier. In addition to these decorative elements, Casbah woodworkers produce a variety of wooden objects – from furniture to tools and musical instruments. The traditional woodworking techniques in the Casbah involve using hand tools to carve and shape wood, a process that requires patience and precision. Artisans often use cedar, which is lightweight and easy to carve, for decorative work, and olive or oak wood for sturdier items like doors and beams.

Figure 9

Thuya Wood Carvings in the Casbah



One of the most important products of Casbah woodworking is the mashrabiya, the carved wooden lattice screen. As described in the architecture section, mashrabiyas are essential elements of Casbah houses, providing privacy while allowing light. They are typically carved with geometric or floral patterns, and some also include calligraphic inscriptions. The craftsmanship in making mashrabiyas is highly specialized; artisans must be adept at reading and interpreting the design patterns and executing them with a steady hand. Each mashrabiya is custom-made for the building it adorns, often following traditional designs that have been passed down. The intricate patterns on mashrabiyas are not only aesthetically pleasing but also have symbolic meaning – for example, geometric patterns symbolize the infinite nature of Allah, and floral motifs represent the beauty of creation. The preservation of the mashrabiya tradition is crucial, as it is a distinctive feature of North African architecture and an embodiment of Islamic artistry.

Casbah woodworkers also produce furniture and household items such as tables, chairs, and cabinets, often using traditional joinery techniques without nails. These pieces are usually

made of cedar or oak and are sometimes inlaid with mother-of-pearl or bone for added decoration. Some woodworkers specialize in musical instruments like the oud (a lute) or the qanun (a zither), which are popular in Algerian music. The craftsmanship in these instruments is highly regarded, and Casbah artisans have been making them for generations. Additionally, wooden tools and utensils (like bowls, spoons, and boxes) are crafted by woodworkers, combining functionality with artistry. The presence of woodworking workshops in the Casbah keeps alive the tradition of working with wood, a craft that has been central to Islamic architecture and design. The fine wood carvings found throughout the Casbah – on doors, balconies, and furniture – are a testament to the skill and creativity of these artisans, and they add warmth and elegance to the Casbah's interior spaces.

Textiles and weaving.

Textile arts have a long history in Algeria, and the Casbah has been a center for weaving and textile production. Traditional textiles from the Casbah include carpets, rugs, textiles, and clothing, often woven by women using natural dyes and traditional looms. The rich heritage of Algerian weaving is evident in the diverse styles and patterns produced in different regions of the country, including the Casbah and surrounding areas.

One of the most famous textile crafts associated with Algeria is carpet weaving (Figure 10). Algerian carpets are known for their beautiful designs and use of natural dyes. The Casbah's weavers, along with weavers from other parts of Algeria, produce carpets that are often geometric or floral in pattern, with colors ranging from deep reds and blues to earthy browns and greens. These carpets can be made of wool or silk, and some feature intricate knotting techniques. The craftsmanship in carpet weaving is labor-intensive – a skilled weaver can spend months creating a single rug. The Casbah's carpet workshops often produce both functional rugs and decorative pieces, some of which are sold to tourists and collectors. The tradition of carpet weaving in the Casbah has its roots in the Islamic Middle Ages, when trade routes brought in techniques and designs from across the Islamic world. Over time, local styles developed, influenced by Berber patterns and Ottoman motifs. Today, efforts are being made to preserve and promote Algerian carpet weaving, as it is not only a source of income but also a cultural treasure.

Figure 10

Carpets Crafting in the Casbah



Figure 11

Hand-Embroidered Clothing



In addition to carpets, the Casbah is known for textiles and clothing. The women of Algiers and the surrounding region are renowned for their embroidery and textile designs (Figure 11). Traditional dresses, such as the djellaba (a long, loose robe), are often hand-embroidered with colorful patterns, especially around the collar, cuffs, and hem. The Casbah has artisans who specialize in embroidery and textile design, creating beautiful pieces that are worn on special occasions. The embroidery often features floral motifs, geometric shapes, and sometimes Arabic calligraphy. These textiles are not only decorative but also carry cultural significance – for example, the colors and patterns can indicate the wearer's region or social status. The preservation of these textile traditions is important, as they are part of Algeria's living heritage. In the Casbah, one can find workshops where women still practice traditional weaving and embroidery, keeping these skills alive. The cultural identity of the Casbah is intertwined with its textiles; the patterns and designs seen on carpets, rugs, and clothing are a reflection of the community's history and creativity.

Another aspect of Casbah textiles is the production of linen and cotton fabrics. While some of these fabrics are produced in factories today, there are still artisans in the Casbah who spin and weave cloth by hand. Handwoven fabrics, especially those made of linen or cotton, are used for clothing and household textiles. The craftsmanship in spinning and weaving involves skills like carding, spinning, and weaving on a loom. In the past, these tasks were often done by women in their homes, but today, community workshops have been established to revive and preserve these skills. The presence of such workshops not only produces beautiful fabrics but also provides employment and income for the weavers, contributing to the economic sustainability of the Casbah.

In summary, textiles are a vital part of the Casbah's artistic and cultural heritage. From the intricate carpets to the embroidered clothing, the weavers and embroiderers of the Casbah

continue to create objects that are both functional and works of art. These textiles are not just products for sale; they are a living expression of the Casbah's cultural identity, connecting its people to their traditions and history.

Metalwork and jewelry.

Metalworking is another traditional craft practiced in the Casbah, encompassing ironwork, brasswork, and jewelry-making. The Casbah's metal artisans have produced a variety of items, from decorative grilles and door knockers to jewelry and tools, showcasing both functional and artistic metalwork.

One of the most common metal products in the Casbah is ironwork, particularly for window grilles and door hinges. The Casbah's ironworkers create intricate designs that often feature floral motifs, geometric shapes, and sometimes calligraphic elements. These iron grilles not only serve to protect windows and doors but also add a decorative flourish to the architecture. The craftsmanship in ironwork involves forging and shaping the metal, often using hand tools, to create delicate patterns. Over time, the ironwork can become patinated, giving it an aged, rich appearance. Some of the finest examples of Casbah ironwork can be seen on the doors of the Great Mosque and on the balconies of old houses. The presence of such ironwork in the Casbah's architecture is a testament to the skill of the metal artisans and their contribution to the city's aesthetic.

Brasswork, or dinanderie, is another branch of metalwork practiced in the Casbah (Figure12). Brassware involves working with copper foil and transforming it into various objects, from utilitarian items like pots and trays to decorative pieces. Casbah brass artisans have been producing these items since the Middle Ages (Karabag & Fellahi, 2017). They create brass flasks, trays, and lanterns that are often engraved with geometric patterns or Arabic script. The craftsmanship in brasswork involves techniques like chasing (hammering patterns into the metal) and engraving. The resulting pieces are highly prized for their beauty and durability. Brassware from the Casbah has been traded across North Africa and beyond, reflecting the city's historical role as a commercial center. Today, artisans continue to make these traditional brass items, keeping the craft alive. The rhythmic sound of hammers on brass can still be heard in Casbah workshops, a reminder of the centuries-old tradition of metalworking (Yamani, 2024).

Figure 12

Metalwork Practiced in the Casbah (Dinanderie)



Figure 13

Jewelery in the Casbah (Khamsa)



Jewelry-making is a particularly revered craft in the Casbah. Algerian jewelry, with its Maghreb and Berber influences, has a long tradition of using silver and other metals. Casbah jewellers create ornaments such as necklaces, bracelets, rings, and amulets, often incorporating precious or semi-precious stones. The designs of Casbah jewelry often include geometric shapes, motifs inspired by nature, and sometimes Arabic calligraphy. These pieces are not only worn for adornment but also carry cultural and symbolic meanings – for example, certain designs are believed to have protective qualities (Figure 13). The craftsmanship in Casbah jewelry is extremely fine, requiring skill in metalworking, stone setting, and engraving. Many jewellers in the Casbah follow family traditions passed down through generations. The local silver used in these pieces is often sourced from mines in the region, adding to their authenticity. Casbah jewelry is highly regarded and is a popular item for tourists. The tradition of jewelry-making in the Casbah has been sustained by the passion of the artisans and the demand for unique, handcrafted pieces. It is a living link to the Islamic art of metalwork, which has deep roots in the region's history.

In addition to the above, Casbah metalworkers also produce tools and utensils like knives, daggers, and lanterns, often with decorative elements. These items, while functional, are also works of art, reflecting the artisans' creativity and technical skill. The metalworking workshops in the Casbah thus contribute to both the economy and the cultural life of the community, keeping traditional metalworking techniques alive.

Carpets and rugs.

As touched upon in the textiles section, carpets and rugs are a significant part of the Casbah's artisanal heritage. Algerian carpets are known for their beauty and quality, and the Casbah has been a center for carpet weaving for centuries. The region's weavers, including those in the Casbah, produce a variety of carpets – from small prayer rugs to large floor carpets. The designs range from simple geometric patterns to complex floral motifs, often incorporating vibrant colors. The use of natural dyes (such as indigo for blue, henna for red, and saffron for yellow) gives Casbah carpets a rich, authentic hue. The craftsmanship in carpet weaving is highly labor-intensive; it requires patience, precision, and a deep understanding of weaving techniques.

Many weavers in the Casbah, especially women, continue to practice this art, passing down skills from mother to daughter.

The Casbah's carpets continue a long Islamic textile tradition, serving both domestic and religious uses such as prayer rugs decorated with Quranic inscriptions and geometric motifs. These weavers sustain a centuries-old cultural practice and historically linked Algiers to Mediterranean trade. Renewed efforts to train artisans, support production, and market these carpets aim to preserve this craft and ensure its survival for future generations.

Heritage Preservation and Challenges

UNESCO designation and international recognition.

The Casbah of Algiers was inscribed on the UNESCO World Heritage List in 1992, recognizing its outstanding universal value as an example of a traditional Islamic city (UNESCO World Heritage Centre, 1992). This designation has brought international attention and a heightened sense of responsibility for its preservation. As a World Heritage Site, the Casbah is part of the collective heritage of humanity and is protected by international law. UNESCO's involvement has included technical assistance, capacity-building for local conservationists, and raising awareness about the Casbah's importance. The inclusion of the Casbah on the World Heritage List has also spurred national and local initiatives to safeguard the site.

After the UNESCO designation, Algeria created the Conservatoire de la Casbah in 2003 to implement the Conservation and Valorization Plan developed with UNESCO and partners. The Conservatoire leads restoration of monuments (the Great Mosque, Dey's Palace, houses, souks), upgrades infrastructure, and promotes traditional crafts while involving the local community. UNESCO continues to monitor, advise, and fund training for artisans and architects, linking the preservation of tangible heritage with the safeguarding of intangible traditions.

The international recognition of the Casbah as a World Heritage Site has also had a positive impact on tourism and public perception. It has helped to raise awareness about the Casbah's rich history and architecture among both Algerians and visitors from abroad. Today, the Casbah is one of the most popular tourist attractions in Algiers, drawing people who come to marvel at its narrow streets, ancient mosques, and cultural heritage. This increased tourism can be a double-edged sword – it brings economic benefits to the local community but also poses challenges in terms of managing visitor numbers and protecting the site from damage. UNESCO and the Algerian authorities have been working to strike a balance, promoting sustainable tourism practices that respect the Casbah's heritage.

Conservation issues and current challenges.

Despite its UNESCO status, the Casbah of Algiers faces a range of conservation challenges that threaten its integrity. The most pressing issues include structural decay, neglect, overcrowding, and modern development pressures**.**

One of the major challenges is the structural deterioration of historic buildings. The Casbah's architecture, built of stone and brick with wooden elements, has been subject to centuries of wear and tear. Many houses and public buildings are in a state of disrepair due to lack of maintenance, moisture damage, and earthquakes (the region has experienced seismic activity).

Parts of the Casbah's walls and roofs are unstable, and there have been instances of buildings collapsing. The steep terrain also makes it difficult to carry out repairs – heavy equipment cannot easily reach many areas, so traditional methods and careful planning are required. The absence of regular upkeep has led to a significant loss of heritage fabric over the years. For example, some of the Ottoman-era buildings in the Casbah have suffered from neglect and are at risk of collapse. Without intervention, these structures could be lost, undermining the Casbah's historical authenticity.

Another challenge is overcrowding and the impact of human habitation. The Casbah's population has remained relatively high, and the density of buildings is extremely high (about 1200 houses on 36 hectares) (Saouane & Bachir, 2022). Overcrowding has led to the subdivision of houses into even smaller units, often without proper sanitation or structural reinforcement. The strain on infrastructure (water supply, drainage, electricity) is significant, and the lack of modern facilities has led to informal solutions that can harm the buildings (such as illegal wiring or plumbing). The close proximity of buildings also increases the risk of fire, as seen in past incidents. Additionally, the sheer number of people living in the Casbah can cause wear and tear on the historic fabric – for instance, vibrations from traffic (both real and imagined) and foot traffic can loosen foundations or damage walls. Overcrowding has also led to encroachments and modifications that are not in line with heritage standards, as residents adapt spaces to their needs. All these factors contribute to the physical degradation of the Casbah's architecture.

Neglect and lack of investment have been ongoing issues. For many years, the Casbah was economically marginalized and did not receive the investment needed for maintenance and development. This neglect was exacerbated by the political and social upheavals in Algeria in the 1990s, which diverted resources away from heritage conservation. As a result, heritage buildings were left to deteriorate, and the site's reputation suffered. Even today, some areas of the Casbah are in a dilapidated state, with crumbling walls and broken roofs. The lack of funding for restoration projects means that only a fraction of the Casbah's buildings have been repaired. The challenge is to mobilize the necessary funds and political will to address this neglect. International agencies and donors have provided some support (for example, UNESCO and other organizations have funded specific projects and training programs), but more sustained investment is needed to cover the scale of the task.

Modern development pressures also pose a threat. The Casbah is located in the heart of Algiers, and the city's modern development plans sometimes conflict with the need to preserve the historic fabric. A notable example is the construction of the Algiers Metro, which passes through the Casbah. The metro infrastructure includes stations and ventilation shafts located within the inscribed World Heritage property. The excavation and construction for the metro have caused damage to some buildings and raised concerns about the cumulative impact on the Casbah's stability (Saouane & Bachir, 2022). Another challenge is the potential for new construction or renovations that do not respect the heritage character of the Casbah. There have been instances of modern buildings or additions being built adjacent to historic structures, altering the streetscape and sometimes causing structural issues. The Casbah's preservation plan calls for strict controls on new construction and renovations, but enforcement can be difficult. Balancing the needs of modern urban life with the preservation of a UNESCO site is a delicate task.

Finally, threats from natural disasters and environmental factors must be considered. The Casbah is built on a steep hillside, making it vulnerable to landslides during heavy rain. Earthquakes, while less frequent, are another natural hazard; the region has experienced seismic

events in the past, and any major earthquake could cause significant damage to the Casbah's old buildings. The Casbah's dense urban fabric and narrow streets also make evacuation and rescue difficult in case of emergencies. The state of conservation report for the Casbah identifies these risks and calls for ongoing monitoring and preventive measures (Boukader & Chennaoui, 2022). For example, retaining walls may need to be reinforced, and early warning systems for landslides could be installed.

In summary, the Casbah of Algiers faces a complex set of challenges. Structural decay, overcrowding, neglect, modern development, and natural hazards all threaten the site's integrity. The Casbah's classification as a World Heritage Site has brought attention and some support, but the scale of the problems is large. There is an urgent need for a coordinated, sustained effort to address these challenges and ensure the long-term preservation of the Casbah's heritage.

Sustainable preservation strategies.

The Casbah's conservation requires technical restoration, community engagement, and sustainable development. The preservation plan prioritizes rehabilitating historic buildings using traditional materials and local artisans, upgrading infrastructure (water, sanitation, electricity) in ways that respect the heritage fabric, and supporting crafts and sustainable livelihoods through workshops, cooperatives, and responsible tourism. Community capacity-building, monitoring, and participation underpin these efforts. Legal protections, heritage inventories, and digital documentation (3D mapping) guide enforcement and project prioritization. Integrated urban planning seeks a balance between modern needs and conservation so the Casbah can be revitalized as a living cultural hub for future generations.

Contemporary Significance and Identity

National symbolism and resistance.

The Casbah of Algiers holds powerful contemporary significance as a symbol of national identity and resistance. Celebrated as a "living embodiment of Islamic craftsmanship," it played a key role in Algeria's struggle for independence and remains a site of pride and solidarity. Events like the FLN uprising are commemorated there, linking past and present. The Casbah also represents authentic Algerian heritage amid Arab, Berber, and French influences, with its architecture and living traditions offering a tangible connection to cultural roots. Though once romanticized in Orientalist terms, it is now embraced as a source of indigenous resilience. Its UNESCO status highlights Algeria's global cultural contribution and reinforces efforts to assert a distinct post-colonial identity.

Tourism and Community

Today, the Casbah of Algiers is not only a site of historical and cultural importance but also a vibrant tourist destination and a living community. Tourism has become an important aspect of the Casbah's contemporary significance, as it provides economic opportunities for the local community and helps spread awareness about Algerian heritage. The Casbah's UNESCO designation has made it a must-see attraction for many visitors to Algeria, contributing to the country's tourism industry. Tourists are drawn to the Casbah's narrow alleys, ancient mosques,

and traditional souks, where they can experience the sights, sounds, and smells of a traditional North African city.

Tourism in the Casbah brings both benefits and challenges. It generates income through handicrafts, cafés, guesthouses, and guided tours, helping sustain the community and revive interest in traditional crafts. Cultural exchange between locals and visitors also deepens appreciation of Algerian heritage. However, unmanaged tourism can lead to congestion, damage, and loss of authenticity. To counter this, authorities and UNESCO promote sustainable practices like walking tours and visitor guidelines. With around 100,000 residents, the Casbah remains a living community where tradition and modernity coexist. Daily life in the souks, mosques, and workshops reinforces its authenticity, making it a "living tapestry" of heritage. Community involvement in festivals and conservation is key to its sustainability.

One example of the community's role is the preservation of traditional crafts. As mentioned earlier, artisans in the Casbah continue to practice their trades, which helps maintain the site's cultural vibrancy. The community also engages in social and cultural life: for instance, local music and dance performances, religious processions, and traditional markets all contribute to the Casbah's atmosphere. The government and NGOs have been supporting these activities, recognizing that they enhance the visitor experience and also provide a sense of identity and pride for the residents. In this way, the Casbah's contemporary significance is not only about its historical value but also about the ongoing life and culture of its people.

Cultural identity and arts.

The Casbah of Algiers is a microcosm of Algerian cultural identity, reflecting the country's rich tapestry of traditions and influences. It is often described as a "living tapestry of Islamic art and heritage", and indeed it weaves together the threads of different cultures – Berber, Arab, Islamic, Ottoman, French – into a unique whole (Karabag & Fellahi, 2017). The Casbah's architecture, arts, and crafts are an expression of this cultural identity, and they continue to be central to contemporary Algerian culture.

For many Algerians, the Casbah is a source of artistic inspiration. Its beauty and history have influenced local art, literature, and music. Artists and writers have drawn upon the Casbah's imagery – its narrow streets, the sound of call to prayer, the scent of spices in the souk – to create works that celebrate Algerian culture. The Casbah has also inspired national symbols; for example, the image of the Casbah is sometimes used in national emblems or tourism promotions to evoke the country's heritage. Additionally, the Casbah's cultural identity is evident in the everyday life of its inhabitants. The people of the Casbah, known as Casbahins, have a distinct way of life that blends traditional customs with modern practices. They speak a dialect of Arabic with Berber influences, and their social life revolves around the neighborhood and the mosque. The Casbah's cultural identity is also manifested in its cuisine, music, and festivals, which are all part of the rich cultural heritage of Algeria.

The Casbah plays a key role in preserving Algeria's intangible cultural heritage. From traditional crafts and storytelling to music, dance, and festivals, it keeps living traditions alive. Recognized by UNESCO, these practices reflect the richness of Algerian identity. Government and cultural institutions are working to document and promote this heritage ensuring younger generations continue to engage with it, even as Algeria modernizes.

The Casbah of Algiers serves as a vibrant cultural center, hosting festivals, exhibitions, and workshops that celebrate Algerian arts and heritage. Events like the annual Casbah Festival bring together musicians, dancers, and artisans, while traditional craft and calligraphy classes engage both locals and visitors. In a modern city like Algiers, the Casbah offers a vital space where traditional culture is actively practiced and preserved, reinforcing national identity.

The Casbah of Algiers remains a vibrant cultural hub central to Algerian identity. More than a relic, it is a living community that actively shapes culture today. As a symbol of pride, resistance, tourism, and artistic heritage, the Casbah plays a vital role in Algeria's present. Its preservation is key to sustaining the rich tapestry of Islamic art it represents, proving that heritage can be a "living tapestry" that evolves and thrives over time.

Conclusion

The Casbah of Algiers is a powerful symbol of Islamic artistry and enduring cultural vitality. Over centuries, it has grown from a Berber settlement into a vibrant medina that reflects Maghrebi urbanism. Its winding streets, minarets, and ornate mosques showcase Berber, Arab, and Ottoman influences, while its architecture blends beauty and function in a striking display of Islamic craftsmanship.

The Casbah's identity is rooted in its enduring tradition of Islamic arts and crafts. Artisans continue to practice age-old techniques in pottery, woodwork, textiles, and metalwork, making the Casbah a living tapestry of heritage. These crafts sustain the community and bridge past and present, turning each handmade piece into a vessel of history. Far from being a static relic, the Casbah remains a vibrant space where tradition and modern life meet.

Despite modern challenges, the Casbah of Algiers remains resilient. Its UNESCO World Heritage status since 1992 has spurred preservation efforts, with national and international support tackling structural and environmental threats. Community involvement and sustainable initiatives offer hope for its future. As a symbol of pride, culture, and tourism, the Casbah remains vital to Algeria's heritage and global cultural wealth.

The Casbah of Algiers embodies the living continuity of Islamic art and heritage. Far from being a museum piece, it thrives in the daily lives of its residents. Its resilience over centuries reflects a strong cultural identity and the ingenuity of its people. Preserving the Casbah means nurturing a living tradition that enriches Algeria's cultural landscape and inspires appreciation of human heritage. With its enduring craftsmanship and vibrant community, the Casbah remains a beacon of pride and cultural resilience.

References

Ben-Hamouche, M. (2022). Mapping mosques of old Algiers before the French colonial demolitions: Through Albert Devoulx manuscript (1870). *Journal of Urban History, 48*(6), 1324–1344.

Boukader, M., & Chennaoui, Y. (2019). Evaluation of the actual protection zone of the UNESCO site Casbah of Algiers: Current inconsistencies, and need to preserve its integrity. *Ge-conservación,* (16), 151–164.

Boukader, M., & Chennaoui, Y. (2022). The UNESCO site of the Casbah in the Master Plan of Algiers (PDAU): Between heritage requirements and the need for coordination. *Ge-conservación,* (23), 1–16.

Boussaa, D. (2012). The Casbah of Algiers, in Algeria; From an Urban Slum to a Sustainable Living Heritage. *Advanced Technology in Environmental Science, 1*(1), 335–350.

Boussaa, D. (2014). The social sustainability of historic centers in North Africa: Cases from Algiers, Tunis and Fez. *International Journal of Social Sustainability in Economic, Social and Cultural Context, 10*(1), 1–16.

Bourhala, K. L., & Chérif, N. (2017). From the traditional Ottoman house to the apartment building in the Kasbah of Algiers: Adaptations and typological mutations. *A/Z ITU Journal of the Faculty of Architecture, 14*(2), 11–23.

Çelik, Z. (1997). *Urban forms and colonial confrontations: Algiers under French rule*. University of California.

Hadjilah, A., & Chérif, N. (2020). The Casbah of Algiers's transformation between 1833 and 1859: Expropriation, concession, and plot remodeling. *Journal of Urban History, 46*(4), 779–798.

Hadjilah, A. (2017). The 19th century architecture and urban planning in the Kasbah of Algiers: A colonial inheritance to be protected. In *Proceedings of the 4th International Conference on Architecture and Civil Engineering* (pp. 115–122). IEREK.

Hadjilah, F., Aslan, Z., & Bougherira, Q. (2023). Impact of legislative precision in the management of the Casbah. *Built Heritage, 7*(1), 1–15.

Karabag, N. E., & Fellahi, N. (2017). Learning from Casbah of Algiers for more sustainable environment. *Energy Procedia*, (133), 95–108.

Nadjiba, D. (2011). The domes, as culminant features of the Casbah of Algiers in Algeria. *Procedia Engineering*, (21), 95–102.

Peck, G. (2016). The Casbah of Algiers: Cultural heritage as a political tool [Master's thesis, University of Virginia]. Libra.

Ravéreau, A. (1989). *La casbah d'Alger, et le site créa la ville.* Parenthèses.

Saouane, M. B., & Bachir, G. (2022). Sustainable conservation of built heritage for the houses Casbah of Algeria: The case study of the Casbah of Algeria. In *Conservation of Architectural Heritage* (pp. 367–378). Springer.

Sekkour, I. (2018). The Casbah of Algiers: From a fortified city to a "Ghetto"? In *Making past morphological traces legible through design intervention* (pp. 173–184). Routledge.

Souidi, M. (2025). Analysis of urban multifunctional land use in historical centres: the case of the Casbah of Algiers. *Built Heritage, 9*(1), 1–18.

UNESCO World Heritage Centre. (1992). Kasbah of Algiers. Retrieved from https://whc.unesco.org/en/list/565/

Yamani, N. (2024). Intangible heritage and local development: The case of the Casbah of Algiers. *Journal of International Conference on Architecture and Urbanism, 1*(1), 1–12.

Younsi, S., & Benamara, M. (2021). Urban renewal of the lost heritage of the Casbah, between stakes and challenges. Case study of the Casbah of Algeria. In *Conservation of architectural heritage* (pp. 131–142). Springer.

Zouache, A. (2019). The Casbah of Algiers: Between heritage and urban renewal. *Journal of Heritage Management, 4*(2), 123–138.

Zouache, A., & Benamara, M. (2020). The social dimension of heritage conservation: The case of the Casbah of Algiers. *International Journal of Architectural Heritage, 14*(7), 1085–1100.

TÜRK-İSLÂM SANATINDA İBADET TASVİRLERİ

Rumeysa KARAKAŞ TAHİROĞLU[1]

Özet

İslâm inancında ibadet, kulun Allah'a yaklaşmak amacıyla yaptığı her türlü amel ve davranışı içine alır. Namaz, oruç, zekât ve hac gibi farz ibadetlerin yanı sıra dua, zikir, sadaka gibi nâfile ibadetler de kişinin manevî hayatında önemli bir yer tutar. Bu ibadetlerin tasviri özellikle insan tasvir etmenin sınırlı olduğu İslâm sanatlarında, farklı bir önem kazanmıştır.

Türk-İslâm sanatında ibadetle ilgili tasvirler, çoğunlukla kitap sanatlarından olan tasvir sanatında görülmektedir. Namaz kılan, dua eden veya hac ibadetini gerçekleştiren şahıslar hem gündelik hayatın hem de uhrevî yönelişin bir yansıması olarak tasvir edilmiştir. Namaz ibadetinin yerine getirildiği, cami, mescit ve namazgâhlar tasvirlerde sıklıkla yer alan mimari unsurlardır. Kıble yönünü tayin etmek ve ibadet zamanını belirlemek için kullanılan usturlap, rubu tahtası ve güneş saati gibi gökbilim aletleri, ibadeti anlatan tasvirlerde süslemeleriyle de dikkat çekmektedir. Ezan okuyan ve dua eden müminler, Kur'an-ı Kerim tilaveti yapan kimselerin olduğu anlatılar; Arapçanın ibadet dili olarak yüceltilmesini beraberinde getirmiş ve hat sanatı ibadet edilen mekânda ayet ve hadislerin olduğu levhalar olarak işlenmiştir. Hac yolculuğuyla ilgili sanatsal bir anlayışla hazırlanan harita ve Kâbe tasvirleri, öğretici olmanın yanında mukaddes mekâna olan bağlılığın da bir göstergesidir. Toplumu bir araya getiren gelenek ve görenekler ile zenginleşen oruç ve kurban ibadetleri tasvirlerde işlenen konulardandır. Ramazan ayında yerine getirilen oruç ibadeti, yoksul ile zengini eşitlik duygusunda buluşturan, yardımseverlik ve paylaşmayı geliştiren özelliği yanında sofra kültürünü yansıtan özelliği ile tasvirlerde yerini almıştır. Tasvirler Ramazan Bayramının bir şölen şeklinde kutlanmasını temsil ederken, Kurban Bayramının manasının kaynağı olan ve Hz. İbrahim ile oğlu Hz. İsmail'in sadakatini yansıtan kıssayla temsil eder. Kurbanın sadece maddî boyutu olan bir ibadet olmadığı aynı zamanda kulluğun ve teslimiyetin göstergesi olduğu anlayışı, bu sanata yansımıştır. Tasavvufî gelenekte ise özellikle Mevlevîlik yolunda semah ve zikir hem bedenî hem de kalbî bir ibadet şekli olarak kabul edilmiştir. Bu meclisler, musiki, hareket ve zikir ile Allah'a yönelmenin sanatla birleştiği örneklerdir.

Bu çalışmada İslâm inancında yer alan ibadetlerin kitap sanatlarından olan tasvir sanatındaki örnekleri araştırıldı. İbadeti yansıtan tasvirlerin yanı sıra, bu ibadetlerin hazırlık aşamalarını anlatan tasvirlere yer verildi.

Anahtar Kelimeler: İslâm, İbadet, Tasvir Sanatı, Namaz, Hac, Ramazan, Kurban İbadeti

[1] Hitit Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Çorum, TÜRKİYE, Doktora Öğrencisi, rumeysakarakastahiroglu@gmail.com

Depictions of Worship in Turkish-Islamic Art

Rumeysa KARAKAŞ TAHİROĞLU

Abstract

In Islamic belief, worship encompasses all acts and behaviors performed by a person to draw closer to God. In addition to obligatory acts of worship such as prayer, fasting, almsgiving, and pilgrimage, supererogatory acts of worship such as supplication, dhikr, and alms also hold a significant place in a person's spiritual life. The depiction of these acts of worship has gained particular significance, particularly in Islamic art, where human depictions are limited.

In Turkish-Islamic art, depictions of worship are most often seen in the art of the book. Individuals praying, supplicating, or performing the Hajj pilgrimage are depicted as reflections of both daily life and the afterlife. Mosques, masjids, and prayer rooms, where prayer is performed, are frequently featured architectural elements in depictions. Astronomical instruments such as astrolabes, rubu boards, and sundials, used to determine the direction of the qibla and the time of prayer, also attract attention with their ornamentation in depictions depicting worship. Narratives depicting believers reciting the call to prayer and prayer, and individuals reciting the Quran, brought about the elevation of Arabic as the language of worship, and calligraphy was incorporated into panels depicting verses of the Quran and hadiths within the spaces of worship. Artistic depictions of maps and the Kaaba, related to the Hajj pilgrimage, are not only instructive but also a testament to devotion to the sacred site. Among the depictions are the practices of fasting and sacrifice, enriched by traditions and customs that bring society together. Fasting, observed during the month of Ramadan, is a symbol of table culture, reflecting the importance of bringing the poor and the rich together in a sense of equality, fostering helpfulness and sharing. The depictions represent the celebration of Eid al-Fitr as a feast, while also representing the story of the faithfulness of the Prophet Abraham and his son, Ishmael, the source of the meaning of Eid al-Adha. The understanding that sacrifice is not merely a material act of worship but also a symbol of servitude and submission is reflected in this art. In the Sufi tradition, particularly in the Mevlevi order, semah and zikir are considered forms of worship involving both body and soul. These gatherings are examples of art combining music, movement, and dhikr, a form of turning to God.

This study explores examples of Islamic worship in the form of depictions, a form of the arts of the book. In addition to depictions reflecting worship, depictions depicting the preparation stages of these acts of worship are included.

Keywords: Islam, Worship, Art of Illustration, Prayer, Hajj, Ramadan, Sacrifice Worship

Giriş

İslam dini, insanın Allah ile olan ilişkisini merkezine alan bir inanç sistemidir. Bu ilişki, yalnızca şahsi bir manevi yönelimi değil, aynı zamanda toplumsal bir düzeni de içerir. Bu bağlamda ibadet kavramı, İslam düşüncesinde hem şahsi hem de toplumsal sorumlulukları somutlaştıran temel bir olgudur (Kara, 2012, s. 45). İbadet, sadece fiziki bir uygulama olarak görülmez; aynı zamanda kulun Allah'a olan sevgi, saygı ve bağlılığını ifade etme biçimi olarak tanımlanır. Bu yönüyle, ibadet Allah'a yakınlaşmanın ve kulluk bilincinin en belirgin göstergelerinden biridir (Demirci, 2015, s. 77).

Kur'an'da ibadetin önemi, birçok ayette vurgulanır. Bakara Suresinde (Bakara 2/21) "Ey insanlar! Sizi ve sizden öncekileri yaratan Rabbinize ibadet ediniz ki sakınasınız" buyrulmuştur (Yazır, 2010, s. 54). Bu ayet, ibadetin yalnızca şahsi bir yükümlülük değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluk bilincini de içerdiğini gösterir. İbadet, kulun Allah'a teslimiyetini somutlaştırırken, manevi olgunlaşmayı ve toplumsal dengeyi de pekiştirir.

İslam düşüncesinde ibadet, farz, vacip ve sünnet gibi çeşitli derecelerde sınıflandırılır. Farz ibadetler, kesinlikle yerine getirilmesi gerekirken, vacip ibadetler zorunlu olmakla birlikte farz kadar katı kurallara bağlı değildir. Sünnet ibadetler ise Hz. Muhammed'in uyguladığı ve tavsiye ettiği davranışlar olarak ibadetleri zenginleştirir. Bu çok katmanlı yapı, ibadetin hem şahsi hem de toplumsal anlamını güçlendirir. Örneğin, namaz ve oruç, doğrudan şahsi kulluk bilincini pekiştirirken; zekât ve hac hem şahsi hem de toplumsal sorumluluğu içerir (Kara, 2012, s. 49).

Tasvir sanatı, başlangıçta el yazması eserleri süslemek ve metinleri görselleştirmek amacıyla ortaya çıkmıştır (Tanındı, 2004, s. 22). Ancak İslam dünyasında tasvir, yalnızca estetik bir süsleme aracı olmaktan çıkarak dini ve manevi bir anlatım biçimi hâline gelmiştir. Tasvirler, özellikle mukaddes metinlerin, ibadetlerin ve mukaddes mekânların görsel temsillerini sunarak hem dini bilgiyi yaymayı hem de bireylerin manevi yönelimlerini güçlendirmeyi amaçlamıştır (Esin, 2006, s. 114).

İbadetlerin merasim ve manevi boyutu tasvirlerde gösterilmiştir. Grabar'a (1987, s. 72) göre, "İslam sanatında tasvir, sadece metni süsleyen bir araç değil; aynı zamanda manevi bir temsil biçimidir." Bu durum, özellikle Osmanlı döneminde saray atölyeleri (Nakkaşhaneler) aracılığıyla daha düzenli bir hâle gelmiş ve tarihî, dini ve siyasi anlatılar tasvirlerde kapsamlı bir şekilde sunulmuştur (Bağcı, 2006, s. 47).

İslam dünyasında tasvirin ortaya çıkışını etkileyen diğer bir etken, tasvir yasağıdır. Canlı varlıkların büyük boyutlu ve gerçekçi tasvirine yönelik sınırlamalar, sanatın üslup ve simge şeklinde gelişmesine yol açmıştır. Bu durum, tasvir sanatının hem dini hem de kültürel açıdan özgün bir biçimde dönüşümünü sağlamıştır. Tasvir, metni destekleyen bir anlatım biçimi olarak ibadetlerin, mukaddes mekânların ve geleneklerin aktarılmasında özel bir önem kazanmıştır (Necipoğlu, 1995, s. 58).

Sonuç olarak, İslam'da ibadet kavramı hem bireyin Allah'a yönelişini hem de toplumsal sorumluluklarını somutlaştıran temel bir olgudur. Tasvir sanatı ise bu ibadetlerin görselleştirilmesinde, dini bilgi ve manevi deneyimin aktarımında önemli bir rol oynamıştır. Bu makalede, ibadetlerin farklı türleri, tasvir sanatının dini ihtiyaçları nasıl karşıladığı ve Osmanlı sonuna kadar olan gelişimi, ibadet tasvirleri üzerinden ayrıntılı olarak incelenecektir. Böylece, ibadetin hem somut hem de soyut yönlerinin sanat aracılığıyla nasıl temsil edildiği değerlendirilecektir.

Tasvir Sanatının Gelişimi

Tasvir sanatının temelleri, Orta Asya ve Çin'de Budizm ve Maniheizm gibi dinlerin etkisi altında atılmıştır. Bu dönemde temel amaç, mukaddes metinleri okuma yazma bilmeyen kitlelere ulaştırmak ve dini öğretileri somut görsellikle aktarmaktı. Özellikle Budizm'deki Jataka masalları ve Maniheist metinler, görselleştirmenin manevi bir araç olarak kullanılmasına örnek teşkil eder (Esin, 2006, s. 114).

Uygur dönemine ait el yazmaları hem Maniheist hem de Budist inanca ait metinlerin canlı renkler ve üslubu tasvirlerle resmedildiğini gösterir. Bu durum, Türklerin İslamiyet öncesinde dahi metin ve tasvir geleneğini sürdürdüğünü ve dini içeriği betimleme konusunda deneyimli olduğunu ortaya koyar. Tasvirler, metni daha anlaşılır hâle getirmek ve izleyicinin manevi ilgisini artırmak için başvurulan temel yöntem olmuştur (Grabar, 1987, s. 72).

Selçuklu Dönemi: Tasvir Yasağı ve Bilgi Aktarımı

İslamiyet'te canlı varlıkların tasvirinin yapılmasına olan mesafeli yaklaşım tasvir sanatının Batı resimlerinden farklı olarak üslup şeklinde, yüzeysel ve küçük boyutlu bir biçimde gelişmesine yol açmıştır (Arık, 2010, s. 35). Sanatçılar, gerçekçi insan ve hayvan tasvirlerinden kaçınarak dini ve ilmî metinleri aktarabilecek bir anlatım dili geliştirmişlerdir.

Selçuklu dönemi tasvirleri, özellikle ilmî eserler (astronomi, tıp) ve edebi metinler (örneğin Harîrî'nin Makâmât'ı) için kullanılmıştır. Bu eserlerde tasvirler, okuyucunun bilgiyi daha kolay anlamasını sağlarken, hayal gücünü de beslemiştir. Tanındı (2004, s. 31) bu durumu şöyle açıklar:

"İlmi el yazmalarındaki tasvirler, metni desteklemek ve okuyucunun kavrayışını artırmak amacıyla yoğun bir şekilde kullanılmıştır."

Selçuklu tasvirlerinde dini metinlerin tasvir edilmesi sınırlı kalmış, daha çok metni yorumlayan ve açıklayan betimleyici öğeler tercih edilmiştir. Bu yaklaşım, tasvire olan sınırlamalara uyum sağlamanın yanı sıra, sanatın temsil edici yönünü de öne çıkarmıştır.

Osmanlı Dönemi: Meşruiyet, Mukaddes Mekânlar ve Saray Desteği

Osmanlı minyatür sanatı, İslam'ın tasvire yönelik genel çekincesine rağmen, dinin amaçlarına hizmet eden önemli bir araç olmuştur. Osmanlı döneminde tasvir, nakkaşhaneler aracılığıyla düzenli bir şekilde geliştirilmiş ve hem siyasi hem de dini temsili bir araç hâline gelmiştir. Padişahların gazilik ve halifelik makamlarını vurgulamak için hazırlanan Şehnâmeler ve Sûr-nâmeler, tasvir sanatını bir tanıtım aracı olarak da kullanmıştır (Bağcı, 2006, s. 47).

Tasvirler sadece edebi ve tarihi olayları değil, peygamber kıssaları, mucizeler ve İslam tarihinin ana olayları gibi dini temaları da görselleştirmiştir. Örneğin, Sultan III. Murad döneminin büyük eseri olan Siyer-i Nebi, dini bilinci yaymada ve toplumsal belleği taze tutmada hayati bir rol üstlenmiştir (İlden, 2012). Canlı tasvirlerden kaçınan soyutlanmış ve iki boyutlu yaklaşımlar, sanat üretimini dini kaidelere uygun tutmuştur (Konak, 2013).

Tasvir sanatı, dini ve mistik metinlerin derinliğini tasvirlerle destekleyerek din hizmetini zenginleştirmiştir. Kısas-ı Enbiya ve Kerbela olayını anlatan Hadîkatü's-Süedâ gibi eserlerdeki tasvirler, manevi hikayelerin hissi tesirini artırmış, okuyucunun manevi bağını derinleştirmiştir. Ayrıca, cami ve tekkelerde süsleme sanatlarıyla birleşen tasvirler, cennet motifleri, arınma

sembolü olan ibrikler ve mukaddes yazıları içeren levhalar sayesinde ibadet yerlerinin manevi atmosferine katkıda bulunmuştur (Harman, 2011 s. 360).

Dini ihtiyaçlar açısından, özellikle Hac ve mukaddes mekânların belgelenmesi ön plana çıkmıştır. Mekke, Medine ve Kâbe tasvirleri, hacca gidemeyen Müslümanların manevi beklentilerini karşılamış ve mukaddes topraklara yönelik bir görsel rehber işlevi görmüştür. Bu tasvirler, aynı zamanda toplumsal bir hafıza oluşturmuş ve dini merasimlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasına yardımcı olmuştur (Necipoğlu, 1995, s. 58).

Tasvirde namaz ve hac gibi dışa dönük ibadetler, merasim hareketleri ve mekânsal unsurları nedeniyle sıkça temsil edilmiştir. Oruç ve zekât gibi içsel veya mali ibadetler ise görsel olarak ifade edilmesi güç olduğundan, tasvirde daha az yer bulmuştur. Bu durum, tasvir edilebilen ve edilemeyen ibadetler arasındaki farkı ortaya koymaktadır (Kara, 2012, s. 52). Osmanlı tasvir sanatı, dini anlatı ve değerleri sanat ile birleştirerek hem eğitime hem de manevi ihtiyaçlara cevap vermiş ve İslam sanatında özgün bir miras oluşturmuştur (Bağcı, 2018).

Osmanlı Son Dönem Tasvir Sanatı (XIX–XX. Yüzyıl)

XVIII. yüzyılda sönmekte olan bir yıldızın son göz alıcı ışıltısı denebilecek bir parlaklık Levnî ile yakalanmıştır. Levnî, Lale Devrinde yükselen sanat anlayışını saray ve halkı aynı tasvirlerde buluşturmuş, tasvir sanatında batılı resmin izleri sayılabilecek derinlik ve perspektifi geleneksel anlayışla harmanlayarak kullanmıştır. (Karakaş-Tahiroğlu, 2024, s. 139).

XIX. ve XX. yüzyılın başlarında, kitap tasvirleri yerini soyut ve batı tarzındaki resim sanatına bırakmaya başlamıştır. Hat, tezhip ve motif süslemeleri (hatâi, rumi) gibi soyut şekiller, dini metinlerde ve el yazmalarında öne çıkmıştır. Bu dönüşüm, İslam sanatının temel tasvir yasağına uygun şekilde manevi ve sanatla ilgili değerleri koruma çabası olarak değerlendirilebilir (Tanındı, 2004, s. 37).

Aynı dönemde tasvir, sadece saray ve özel koleksiyonlarda üretildiğinden, toplum genelinde zaten fazla yer bulamamıştır. Ancak taş baskı ve camaltı resimleri yanında matbaanın kullanılmasıyla yayınlarda yer alan resimler daha çok batılı anlayıştan etkilenilerek (barok ve rokoko tarzı) yapılmıştır. Dönemin kalem işlerinde de benzer şekilde batı etkisi bariz şekilde hissedilmektedir. Daha önce çok fazla kullanılmayan manzara ve gemi resimleri, natürmortlar, kurdele ve perde gibi motifler hem mimari hem de eşyalarda yaygın şekilde süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. (Arık, 1988, ss.120-133). Kitaplarda ise hat ve tezhip gibi soyut süslemeler, dini metinlerde manevi etkiyi arttırmak için kullanılmıştır. Bu değişim, tasvir sanatının yönünü ve hizmet ettiği alanı değiştirmiş, klasik tasvir sanatı geleneğinin sonunu işaret etmiştir (Necipoğlu, 1995, s. 60).

İslam'da İbadet ve İbadet Tasvirleri

İslam'da ibadet, Allah'a yönelmenin ve kulluk bilincinin en temel göstergesidir. Bu bağlamda ibadetler, farz, vacip ve sünnet olarak sınıflandırılır ve her biri bireyin ruhsal olgunlaşmasını, toplumsal sorumluluklarını ve manevi disiplinini pekiştirir (Demirci, 2015, s. 77). Farz ibadetler, kesinlikle yerine getirilmesi gereken uygulamalardır ve bunlara namaz, oruç, zekât ve hac örnek verilebilir. Vacip ibadetler, farz kadar katı kurallara bağlı olmasa da yapılması tavsiye edilen ve terk edilmemesi gereken ibadetleri kapsar (Kara, 2012, s. 49). Ancak İslam dininde ibadet, yalnızca farzların yerine getirilmesi değil, Allah'a olan saygı ve sevgiyi kulun gösterme biçimidir. Yani ibadet, en genel anlamıyla, Allah'ın rızasını kazanmak amacıyla yapılan

her türlü güzel düşünce, söz, fiil ve davranışların bütünüdür. Bu yönüyle ibadet, insanın yaratılış gayesiyle doğrudan ilişkilidir. Kur'an'da "Ben cinleri ve insanları ancak bana ibadet etsinler diye yarattım." (Zâriyât, 51/56) buyrularak, kulluğun, insan varoluşunun temel anlamı olduğu vurgulanır. İbadetler kulluk bilincini arttırır. Müslüman'ın adil, çalışkan, güzel ahlak gibi özelliklerini yansıtan ve toplumla olan ilişkilerini düzenleyen kurallar, Hz. Muhammed'in hayatından olan örneklerden oluşur. Bunlar da sünnetler vasıtasıyla Müslümanların hayatlarında yer bulur.

Zekât, mali durumu iyi olan Müslümanların yıllık gelirlerinden belirli bir kısmını ihtiyaç sahiplerine vermelerini gerektiren ibadettir. Bu ibadet hem bireyin malını temizlemesini hem de toplumsal adaleti güçlendirmesini sağlar. Zekât ibadeti soyut işlemler içerdiği için tasvirlerde sınırlı yer bulur; ancak sadaka dağıtımı veya fakirlere yardım sahneleri ile dolaylı olarak gösterilebilir (Kara, 2012, s. 52).

Tasvir sanatı, İslam dünyasında ibadetlerin görsel temsili açısından eşsiz bir kaynak niteliğindedir. Özellikle dışa dönük ve mekânsal öğeler içeren ibadetler, tasvirde kolayca aktarılabilir. Bu bölümde, namaz, hac, dua, cenaze ve kabir ziyareti gibi ibadetlerin tasvirdeki temsilleri incelenecektir.

Namaz ve Namaz Tasvirleri

Namaz, İslam ibadetlerinin en temelini oluşturur ve günün belirli vakitlerinde Allah'a yönelmeyi gerektirir. Namaz, bireyi sürekli Allah'a yönelten bir disiplin sağlarken, aynı zamanda toplumsal düzenin de simgelerinden biri olarak kabul edilir (Yazır, 2010, s. 58). Her namaz, belirli kurallar ve bir düzen içerir; kıyam, rükû, secde ve oturuş gibi fiziksel hareketler, ibadetin manevi boyutunu somutlaştırır. Bu eylemlerle namaz, tasvir edilmesi en kolay ibadetlerden biridir.

Namaz, rükû, secde ve kıyam gibi hareketlerle vücut dili üzerinden ibadeti anlatır; bu, tasvir sanatı için oldukça uygun bir sahnedir. (Bkz Şekil 1) Vakit namazları bir Müslüman tek başına kıldığı gibi cemaat halinde de kılabilir. Tasvirlere az da olsa tek başına kılınan namazlar da yansımıştır. Mekân olarak cami içleri, avlu ve minare gibi unsurlar insan tasvirleri ile ilişkilendirilir. Böylece izleyici, ibadetin hem şahsi hem de topluluk olma yönünü kavrayabilir (Bağcı, 2006, s. 50).

Şekil 1

Babür Prensi Muhammed Bülent Akhter'in Namaz Kılarkenki Tasviri (1700-1750). Müzesi-Nakkaş Bhojraj, Metropolitan İslam Sanatı Koleksiyonu, New York, No. 25.138.2



Cuma, bayram, teravih ve cenaze namazları cemaatle kılınması gereken namazlardır. Bu namazlar Müslümanlar arasında sevgi ve saygının artmasına vesile olur, dayanışma ruhunu canlandırır (Bkz Şekil 2). Mescitte cuma namazlarının farzlarından biri olan hutbe okunması cami veya mescitte toplanmış olan müminlerin başta dinî konular olmak üzere, onların hayatlarını kolaylaştıracak, ilişkilerini uyumlu hale getirecek her konu hutbede ele alınabilir (Bkz Şekil 3) (Baktır, s. 426).

Şekil 2

Hz. Muhammed'in Verdiği Hutbe. Erzurumlu Mustafa Darîr, Sîretü'n-nebî (14. Yüzyıl) New York Public Library Spencer Koleksiyonu).



Şekil 3

Miraç'ta Hz. Muhammed'in Peygamber ve Meleklere namaz kıldırması tasviri. Darîr Erzurumî, Siyer-i Nebi (1595) Spencer Collection, The New York Public Library.



Tasvirlerde hükümdarların veya yüksek düzeydeki devlet yetkililerinin cuma namazı sırasında tasvir edilmesi, sadece dini uygulamaları değil, aynı zamanda siyasi ve dini meşruiyetin pekiştirilmesini de amaçlamıştır (Esin, 2006, s. 120).

Hac İbadeti ve Tasvirleri

İslam'da hac hem bedenî hem de mali imkânı elveren Müslümanların ömürlerinde bir defa yerine getirmekle yükümlü oldukları farz bir ibadettir. Hac kelimesi sözlükte "kastetmek, yönelmek" anlamına gelirken; terim olarak, belirli bir zamanda Kâbe'yi ve çevresindeki mukaddes mekânları belirli usullere göre ziyaret etmeyi ifade eder. Bu ibadet, Müslümanın yalnızca Allah'a yönelme bilincini değil, aynı zamanda ümmetin birlik, eşitlik ve kardeşlik ilkelerini de simgesel olarak ortaya koyar. Haccın temel menâsiki arasında ihrama girme, Arafat'ta vakfe, Kâbe'yi tavaf, Safâ ile Merve arasında sa'y, kurban kesme ve şeytan taşlama yer alır. Hac, İslam'ın beş temel esasından biri olarak bireyin ruhsal arınmasını, kulluk bilincini pekiştirmesini ve Allah'a olan teslimiyetini güçlendirir. Ayrıca tarih boyunca hac, Müslüman topluluklar arasında ilmî, kültürel ve ekonomik etkileşimi canlı tutan bir unsur olmuştur (Bkz Şekil 4) (Özaydın,1996, ss. 387-389).

Şekil 4

Mekke'de Kabe'nin Etrafında İbadet Edenler. Molla Cami -Heft Reng 1560-1599, Bodleian Libraries, University of Oxford, Oxford MS. Elliott 149, 29b.



Hac, mali ve fiziki olarak yeterli olan Müslümanların Mekke ve Medine'yi ziyaret etmesini kapsayan farz bir ibadettir. Hac ibadeti, tavaf, sa'y ve vakfe gibi belirli merasimleri içerdiğinden tasvirde zengin bir görsel anlatı sunar. Tasvir sanatçıları, Mekke ve Medine'nin mukaddes mekânlarını, Kâbe etrafındaki kalabalığı ve hacıların hareketlerini ayrıntılı bir şekilde resmetmiştir. Hac sahnelerinde insan konumları, Kâbe'nin mimari ayrıntıları ve hac yolları tasvir sanatının kapsamlı anlatımını güçlendirmiştir. Bu sayede izleyicinin ibadet ve mekân ilişkisini zihnen algılayabilmesi amaçlanmıştır (Bkz Şekil 5-6). Hac, şahsi bir ibadet olmanın ötesinde, tüm Müslüman topluluğunun birliğini ve eşitliğini simgeler. Tavaf, sa'y, vakfe gibi görevler, hac

ibadetinin somut olarak aktarılmasını sağlar; bu nedenle tasvir sanatında hac temsilleri oldukça yoğun olarak yer almıştır (Bağcı, 2006, s. 47). Bu tasvirler, hacca gidemeyen kişiler için manevi bir rehber işlevi görmüş ve mukaddes topraklara duyulan özlemi gidermeye yardımcı olmuştur (Necipoğlu, 1995, s. 58).

Şekil 5

Hacıların Arafat'ta Dua Ettikleri Bir Tasvir. Muhyî-yi Lârî- Fütûḥu'l-Ḥaremeyn (Hac Seyahatnâmesi) (1506) Metro Politan Sanat Müzesi, No:32.131-11a.



Şekil 6

Kâbe Tasviri. Muhyî-yi Lârî- Fütûḥu'l-Ḥaremeyn (Hac Seyahatnâmesi) (1506) Metro Politan Sanat Müzesi, No:32.131-15a.



Oruç ve Zekât İbadetlerinin Tasvir Edilmemesi

Oruç, Ramazan ayında sabahın erken saatlerinden güneşin batışına kadar yeme, içme ve cinsel ilişkiden uzak durmayı kapsar. Bu ibadet, bireyin nefsini terbiye etmesini, sabrı öğrenmesini ve şükür duygusunu pekiştirmesini sağlar. (Dönmez, 2007, s. 417).

Oruç ibadeti, içsel bir deneyim olduğundan tasvirde doğrudan görsel olarak temsil edilmesi zordur; ancak toplumsal ve kültürel bağlamda iftar sofraları veya Ramazan kutlamaları gibi çevresel unsurlarla dolaylı olarak anlatılabilir (Demirci, 2015, s. 80). Oruç ve zekât ibadetleri tasvir edilmesi kolay olmayan manevi deneyimlerdir. Oruç, nefsi terbiye eden bir içsel haldir; zekât ise gizli yapılması tavsiye edilen mali bir ibadettir.

Dolayısıyla bu ibadetler, tasvir sanatının görselleştirme kapasitesinin dışında kalmıştır. Ancak Ramazan orucunun ardından kutlanan Ramazan Bayramındaki, bayramlaşma sahneleri az da olsa tasvirlerde yer verilen konulardan biri olmuştur.

Dua ve Zikir Tasvirleri

Zikir ve dua, bireyin Allah'la doğrudan iletişimini sağlayan ibadetlerdir. Bu ibadetler, kişinin manevi yoğunluğunu artırır ve günlük hayatın içinde sürekli bir hatırlatma işlevi görür. Örneğin, ellerini dua eder şekilde açmış kişiler, Kitap ve tespih gibi öğelerle bu ibadet tasviri olarak aktarılabilir (Bkz Şekil 7) (Tanındı, 2004, s. 33).

Şekil 7

Bir Peygamberin Dua Tasviri (17. Yüzyıl). LACMA (Los Angels Country Museum of Art) Medine İslam Sanatı Koleksiyonu.



Dua ve zikir, şahsi ibadetler olmalarına rağmen, Tasvirlerde simge biçiminde temsil edilmiştir. Ellerini dua eder şekilde açmış insan tasvirleri, Kur'an-ı Kerim tesbih veya dua kitaplarıyla birlikte gösterilerek ibadetin manevi yönü vurgulanmıştır. Bu tür tasvirler, izleyiciye hem ibadetin şeklini hem de ruhani boyutunu iletmektedir (Tanındı, 2004, s. 33).

Zikir sahneleri, toplu veya şahsi olarak temsil edilebilir. Toplu zikir tasvirleri halkın birlik ve beraberliğini simgelerken, şahsi zikir sahneleri kişnin manevi yoğunluğu göstermektedir. Bu yaklaşım, tasvir sanatının hem öğretici hem de sanat işlevini güçlendirmiştir.

Cenaze ve Kabir Ziyareti Tasvirleri

Cenaze ve kabir ziyaretleri hem toplumsal hem de şahsi boyutları olan geleneklerdir. Tasvirlerde cenaze namazı, defin töreni ve kabir ziyareti sahneleri detaylı olarak işlenmiştir. Bu tasvirlerde figürlerin konumları, defin süreci ve dua merasimleri görsel olarak aktarılmıştır (Esin, 2006, s. 118). Kabir ziyareti ve cenaze törenleri hem toplumsal hem de şahsi boyutları olan birtakım geleneklerle beraber uygulanan ibadetleri içerir. Cenaze namazı, defin töreni ve dua farklı bölgelere göre değişen geleneklerle harmanlanmış ibadetlerdir. Kabir ziyareti, ölen kişinin hatırlanması ve anılması için yapılan bir ziyarettir. Hz. Peygamber, Câhiliye devrinden kalan bazı batıl geleneklerin ortadan kalkması için kabir ziyaretlerini yasaklamış, tevhid inancının tamamen kalplere yerleşmesinin ardından bu yasağı kaldırılmıştır (Şener, 200, s. 36). Ziyaret edilen kişinin ruhuna hediye edilmek üzere, Kur'an-ı Kerimden ayetler okunur, dualar edilir ve hayır hasenatta bulunulur. Bu zengin geleneklerle örülmüş ziyaretler, tam olarak bir ibadet sayılmasa da Hz. Muhammed tarafından tavsiye edilmiş, ölümün hatırlanmasına vesile olmuştur. Cenaze törenleri ve kabir ziyaretleri tasvirde oldukça sık temsil edilen sahnelerdir; çünkü belirli mekânlar, hareketler ve toplu ibadetler, görsel anlatım için uygun bir yapı sunar (Esin, 2006, s. 118).

Kabir ziyareti sahnelerinde, mezar taşları, çevresel detaylar ve ziyaretçilerin duaları gösterilerek merasimin mekânsal ve manevi boyutu güçlendirilmiştir. Bu tür temsiller, izleyiciye hem ibadetin uygulanış biçimini hem de toplumsal ve kültürel önemini sunmaktadır (Bkz Şekil 8).

Şekil 8

Kanuni Sultan Süleyman'ın Eyüb el-Ensari'nin Türbesini Ziyareti. Seyid Lokman, Zafername (1579), Chester Beatty Library, Ms. T 413, 38a.



İbadet Tasvirleri ve Gökbilimi

Tasvirde ibadetlerin zamanlamanın belirlenmesi de önemli bir görevdir. İbadet vakitlerinin belirlenmesinde kullanılan ilmî aletler ve gözlemler de önemli bir yer tutmaktadır. İslam'da namaz vakitleri, güneşin konumu ve gök cisimlerinin hareketlerine bağlı olarak hesaplandığı için, özellikle medrese ve saray rasathanelerinde gökbilim büyük önem kazanmıştır. Rasathaneler, Osmanlı döneminde hem ilmî hem de dini amaçlarla kullanılmış, burada güneşin ve yıldızların konumları ölçülerek namaz vakitleri ve ay takvimi belirlenmiştir (Necipoğlu, 1995, s. 61). Bu rasathanelerde geliştirilen güneş saatleri, usturlap, rubu tahtası ve diğer gözlem aletlerine tasvirlerde yer verilmiştir.

Prof. Dr. Fuat Sezgin, İslam Uygarlığında Astronomi, Coğrafya ve Denizcilik adlı eserinde, Osmanlı ve İslam dünyasında rasathaneler ve astronomi aletlerinin ayrıntılı şekilde tasvir edildiğini belirtir; özellikle güneş saatleri, usturlap ve rubu tahtasının kullanımını gösteren tasvirlerde öğrencilerin ve müneccimlerin bu aletlerle çalışırken resmedildiğini ifade eder (Bkz. Şekil 9) (Sezgin, 1987, ss. 42-43). Bu tasvirler, ibadetin vakit düzenini ve gök biliminin günlük dini uygulamalarla olan ilişkisini somutlaştırmaktadır. Tasvirlerde, öğrenciler veya gökbilim alîmleri usturlap veya rubu tahtasını kullanırken gösterilerek, namaz vakitlerinin güneşin konumuna göre belirlendiği ve ibadetin zaman disiplinine bağlılığı görsel olarak aktarılır. Usturlap ile gök cisimlerinin ölçümü, bilim ve ibadetin birlikte yürüdüğünü gösterir; rubu tahtası ile yapılan gözlemler ise sahur ve iftar vakitlerinin ve hicri takvimin düzenlenmesinde ibadetin gökbilimi boyutunu öne çıkarır. Bu tasvirler, izleyiciye namaz vakitlerinin belirlenişini ve İslam dünyasında bilimin ibadet ile nasıl bütünleştiğini somut bir şekilde göstermektedir. Böylece tasvir sanatı hem ilmî hem manevi işlevi olan bir betimleyici bir dil olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç

İslam'da ibadetlerin tasvir edilmesi tasvir sanatının öğretici olmakla beraber daha çok temsil yönünü ifade eder. Tasvirler genellikle dışa dönük ve gözle görülür ibadetleri içerir. Namaz, hac, dua, cenaze ve kabir ziyareti gibi merasimler, belirgin hareketleri ve mekânları betimleyerek aktarılabilmektedir. Bu ibadetler hem şahsi maneviyatı hem de toplum düzenini somutlaştıran sahneler olarak sanat eserlerinde yer almıştır. Buna karşın, oruç ve zekât gibi içsel veya mali ibadetler, tasvirlerde güç olduğu için tasvirde sınırlı şekilde yer bulmuştur.

İslam'da tasvire olan mesafeli yaklaşım tasvir sanatının biçim ve içerik tercihlerini belirlemiştir. Bu süreç, İslam sanatını ve dini anlatımı daha çok soyutlukla bütünleştirmiştir. Cami, mescit, türbe gibi dini yapılarda insan ve hayvan tasvirine yer verilmediği için bu tasvirler kitap sanatı ve sivil mimaride kendine yer bulmuştur. Bu da tasvire, yasak düzeyinde sert bakılmadığını göstermektedir. Üstelik bunun peygamber kıssalarını, mukaddes beldeleri anlatan kitaplarda yer alması tasvire olan mesafenin mimari ve eşya düzeyinde kaldığını göstermektedir. Kaldı ki bunlarda bile insan ve hayvan betimlemesi olan tasvirlerin sınırlı da olsa kullanıldığı bilinmektedir.

Sonuç olarak, XIX. ve XX. yüzyıllarda, tasvir sanatı kitap sanatındaki rolünü giderek kaybetmiş, dini eserlerde insan tasvirleri yerine soyut şekiller öne çıkmıştır. Tasvir edilebilen ibadetler, izleyiciye somut bir rehber sunarken; tasvir edilemeyenler daha çok simge ve soyut öğelerle aktarılmıştır. Bu yaklaşım İslam sanatında hem görsellik kaygısının hem de dini işlevlerin dengelenmesini sağlamıştır.

Kaynakça

Arık, R. (1988). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı.* Kültür Bakanlığı.

Arık, R. (2010). *Türk tasvir sanatında dini anlatım ve tasvirler.* Sanat.

Bağcı, M. (2006). *Osmanlı tasvir sanatında padişah portreleri.* Kültür Bakanlığı.

Bağcı, S. (2018, 24 Ağustos). Prof. Dr. Serpil Bağcı ile İslam sanatında resim hakkında. *Sabah Ülkesi Dergisi.* https://www.sabahulkesi.com/2018/08/24/prof-dr-serpil-bagci-ile-islam-sanatinda-resim-hakkinda

Baktır, B. (1998). Hutbe. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 18 ss. 425-428). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/hutbe

Demirci, T. (2015). *İslam'da ibadet ve merasimler.* Dergâh.

Dönmez, İ. K. (2007). Oruç. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 33 ss. 416-425). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Esin, A. (2006). *Osmanlı tasvir sanatında sosyal ve dini temsiller.* Türk Tarih Kurumu.

Harman, M. (2011). Geç devir Osmanlı resim sanatında cennet imgesi: Duvar ve kitaplarda yer alan şematize cennet tasvirleri. *The Journal Of International Social Research*, *8*(39), 354-363.

İlden, S. (2012). Türk minyatür sanatının gelişiminde dinin (İslamiyet'in) etkisi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, *5*(9), 60-72.

Kara, H. (2012). *İslam ibadetlerinin toplumsal boyutu.* İSAM.

Karakaş Tahiroğlu, R. (2024). Kadim minyatür sanatı ve Levnî minyatürlerinde bulunan insan tasvirlerinde yenileşme izleri. *Sanat Eğitimi ve Geleceği Sempozyumu: 23–25 Ekim 2024 Tam Metin Kitabı* içinde (ss. 122–140). Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Kur'an-ı Kerim. (2019). *Kur'an-I Kerim Meali* (Haz. Diyanet İşleri Başkanlığı). Diyanet İşleri Başkanlığı.

Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapı scroll: Art, patronage and the Ottoman manuscript tradition.* Koç Üniversitesi.

Özaydın A. (1996). Hac. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 14, ss. 386-389). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Sezgin, F. (1987). *İslam uygarlığında astronomi, coğrafya ve denizcilik.* Boyut.

Şener, M. (2001) Kabir (Fıkıh). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 24 ss. 35-37). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Tanındı, Z. (2004). *Tasvirde ibadet ve içsel merasimler.* Yapı Kredi.

Yazır, K. (2010). *Kur'an ve ibadetler.* Ensar.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

BİR MÜZE İKİ MİHRAP: BERLİN PERGAMON (BERGAMA) MÜZESİ'NDE YER ALAN AYNI YÜZYILDAN FARKLI COĞRAFYALARA AİT İKİ MİHRABIN BENZERLİK VE FARKLILIKLARI YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Saliha TANIK[1]

Özet

Cami mimarisinde mihrap, kıble yönünü belirttiği gibi içinde taşıdığı derin ve estetik anlamıyla İslam sanatında önemli bir yapı elemanı olarak kabul edilmektedir. Söz konusu yapı elemanı, çeşitli İslami devirlerdeki sanatkârların eliyle yüzyıllardır izleyene estetik bir temâşâ duygusu sunmuştur. Maneviyatın maddeye bürünerek sanat eserine dönüştüğü mihraplarda toplum ve dönemlere göre sanat anlayışında farklılıklar gözlenmektedir. Şüphesiz bunda tarih, coğrafya, bâni ve sanatkârların rolü yadsınamaz. Fakat inançsal bütünlük, klasikleşen benzer özelliklerin oluşmasına da olanak sağlamıştır. Almanya'nın Berlin şehrindeki Pergamon Müzesi'nin İslam eserleri bölümünde aynı yüzyıla ait vatanlarından ayrı kalmış iki çini mihrap sergilenmektedir. Bunlardan birincisi İran'ın Kaşan şehrindeki 1226 yılına tarihli Meydan Camii mihrabı, diğeri XIII. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Konya Beyhekim Mescidi mihrabıdır. Her iki mihrap da çini malzemeden olup teknik, süsleme, biçimsel üslûp ve yazı karakteri bakımından ayrışmaktadır. Konya, Beyhekim Mescidi mihrabında çini mozaik, Kaşan, Meydan Camii mihrabında lüster çini tekniği uygulanmıştır. Mihrapların vazgeçilmez unsuru olan mukarnasın Meydan Camii mihrabında bulunmaması dikkat çekicidir. Beyhekim Mescidi mihrabında sütunçe başlıkları zar şeklinde tasarlanmış olup diğerinde sütunçe başlıkları vazo biçiminde düzenlenmiştir. Beyhekim Mescidi'nin mihrabında Kur'an ayetleri ve hadisler Selçuklu sülüsü ve makı'li karakterinde iken, Meydan Camii mihrabında Kur'an ayetleri kûfi ve nesih tarzda olup yüzeyden kabartılmıştır. Ayrıca Meydan Camii'nin sütunçe başlıklarında Şii doktrini yansıtan ifadeleri de görmek mümkündür. Beyhekim Mescidi mihrabında geometrik, bitkisel ve yazı tezyinatı birlikte kullanılırken Meydan Camii mihrabında yazı ağırlıklı bitkisel bezeme tercih edilmiştir. Bütün bu farklılıklara rağmen aynı dikdörtgen formu çevreleyen bordür kuşağındaki çeşitli Kur'an ayetlerinin belli bir sıra ile yerleşimi ve sınırlandırıcı sütunçelerin varlığı bakımından benzerlikler gözlenmektedir.

Çalışmamızda aynı döneme ait fakat farklı coğrafyaların sanat eseri olan bu iki çini mihrabın üslûp, süsleme, teknik ve Kur'an'dan seçilen ayetler kapsamında farklılıkları analiz edilerek bütünlük sağladığı noktalar sorgulanacaktır. Araştırmamız kapsamında Berlin'deki Pergamon Müzesi'ne gidilmiş, mihraplar yerinde tespit edilerek fotoğrafları çekilmiş ve detaylar için çeşitli notlar alınmıştır. Bu yönüyle araştırmamızda, mihrap genelinden inanç, kültür, fikir, toplumsal yapı, toplumun güzellik algısı ve tarihsel coğrafyanın İslam sanatına ne derece etkisi olduğu üzerinde durularak analizler ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Berlin, Pergamon Müzesi, Kaşan, Meydan Camii Mihrabı, Konya, Beyhekim Mescidi Mihrabı, XIII. Yüzyıl, Benzerlik ve Farklılıklar.

[1] Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Ankara, Türkiye, saliha.tanik@hbv.edu.tr / ORCİD: 0000-0002-5406-2608

One Museum, Two Mihrabs: A Comparative Analysis of the Similarities and Differences Between Two Mihrabs from the Same Century, But Different Geographies in the Pergamon Museum in Berlin

Saliha TANIK

Abstract

In the context of mosque architecture, the mihrab not only indicates the qibla, the direction of prayer but also holds profound aesthetic and symbolic meaning. The mihrab, thus, represents a pivotal architectural element in Islamic art. Throughout various Islamic periods, this architectural feature has offered viewers a sense of aesthetic contemplation through the hands of master artisans. Mihrabs, as sites of spiritual embodiment and artistic manifestation, display stylistic variations influenced by the creative sensibilities of diverse societies and historical periods. Factors such as historical context, geography, patrons, and artists play a pivotal role in this diversity. However, the spiritual unity of Islam has also contributed to the emergence of certain shared, classical characteristics. In the Islamic Art section of the Pergamon Museum in Berlin, Germany, two tiled mihrabs from the same century are on display. Despite being geographically distant from one another and now separated from their homelands, the two mihrabs are of particular interest due to their historical and cultural significance. The first is the mihrab of the Maydan Mosque in Kashan, Iran, which is dated to 1226; the second is from the Beyhekim Mosque in Konya and is dated to the second half of the 13th century. Both are made of ceramic tiles but differ in terms of technique, ornamentation, formal style, and script characteristics. The Beyhekim Mosque mihrab employs mosaic tilework, while the Maydan Mosque mihrab features the lusterware technique. It is noteworthy that the Maydan Mosque mihrab lacks the *muqarnas* element, which is regarded as an essential component in mihrab design. In the Beyhekim example, the capitals of the colonettes are cube-shaped, whereas in the Maydan mihrab, they are shaped like vases. Inscriptions from the Qur'an and Hadith on the Beyhekim mihrab are rendered in Seljuk *thuluth* and *ma'kili* scripts, whereas the Maydan mihrab features Qur'anic verses in *kufic* and *naskh* styles, presented in relief. Furthermore, inscriptions reflecting Shia doctrine can be observed on the colonette capitals of the Maydan mihrab. The Beyhekim mihrab, for instance, integrates geometric, vegetal, and epigraphic ornamentation, while the Maydan mihrab favours vegetal decoration with a greater emphasis on the script. Despite these differences, both share similarities in their rectangular forms bordered by Qur'anic verses arranged in a specific sequence and in the presence of framing colonettes that define the structure's outline.

This study aimed to analyse the stylistic, decorative, and technical differences, as well as the variations in selected Qur'anic verses, between two tiled mihrabs originating from different geographical regions but belonging to the same historical period, and to explore the points at which they achieve unity. Accordingly, a field study was conducted at the Pergamon Museum in Berlin. The mihrabs were observed in situ, photographed, and examined through detailed notetaking. In this regard, the study sought to offer analyses that move from the general characteristics of the mihrab to broader questions concerning the influence of belief systems, cultural contexts, intellectual traditions, social structures, aesthetic perceptions, and historical geography on Islamic art.

Keywords: Berlin, Pergamon Museum, Kashan, Maydan Mosque Mihrab, Konya, Beyhekim Mosque Mihrab, 13th Century, Similarities and Differences.

GİRİŞ

Cami mimarisinde mihrap (محراب) içinde taşıdığı derin ve metafiziksel anlamı nedeniyle önemli bir yapı unsuru olarak kabul edilmiştir. Manevi anlamı bakımından Peygamber Efendimizin namaz kıldırdığı ve insanlara hitap ettiği şerefli bir makam statüsünde görülmüştür (Koç, 2019, s. 164). Hz. Peygamberin hicretten önce Mekke'de iken namazda Kâbe'yi yanına alarak Beyt-i Makdis'e doğru yöneldiği, hicretten sonra ise Müslümanlarla birlikte Kâbe'ye yönelerek namaz kıldığı bilinmektedir (Güç, 2002, ss. 10,12). Hicretin 16. ayında Kur'an'da belirtilen "Biz senin, yüzünü göğe doğru çevirdiğini elbette görüyoruz. İşte şimdi kesin olarak seni memnun olacağın kıbleye döndürüyoruz. Artık yüzünü Mescid-i Harâm tarafına çevir; nerede olursanız olun yüzünüzü o yöne çevirin" (Bakara Sûresi/144) ayet-i kerimesi ile kıble yönü Kâbe olmuştur. İslam'da kıble istikâmetinin belirleyicisi durumunda olan mihrap ise, İslam dini mimarisi içinde giderek kendine özgü simgesel bir anlama dönüşmüştür (Top, 2002, s. 128).

Kelimenin, "*harb*" kökünden türemesinden hareketle önemli yerlere ulaşmak ve bunları korumak maksadıyla büyük çaba gösterilmesi anlamında kullanıldığı izah edilmektedir (Erzincan, 2020, s. 30). İslam'ın ilk yıllarında kıble yönü bir taş ya da bir çizgi ile belirtilmiş olup VIII. yüzyılda Emeviler döneminde mihrap nişleri uygulanmaya başlamıştır (Ödekan, 1997, s. 1244). Takip eden dönemlerde ise belli bir formda oluşan genel mihrap şeması, devir ve bölge genelinde farklı niteliklerde uygulanarak bir gelişim göstermiştir (Bakırer, 2000, s. 1). Söz konusu mimari unsurlar, İslam sanat anlayışında ulviyete açılan bir kapı özelliğinde olduğu için camilerin odak noktasında olup en gösterişli ve dikkat çekici konumda yer alırlar (Kaya, 2025, s. 140).

Çalışmamız daha önce bu yönüyle hiç ele alınmamıştır. Özçetin'in (2022) makalesinde Beyhekim Mescidi'nin mihrabı yerine konulan ahşap mihrap ile karşılaştırılmış, Ritter'ın (2018) kitap bölümünde ise Kaşan'daki mihrabın İran'dan, Berlin Pergamon Müzesi'ne getiriliş süreci aktarılmıştır. Çalışmamızda ise Berlin Pergamon Müzesi'nde sergilenen aynı yüzyıla ait fakat farklı bölgelerin eseri olan iki mihrabın aynı inanç etkisi altında birbirine benzedikleri yönler tartışılmış olup farklılaştığı noktalarda bölgesel üsluplar üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda Berlin'deki müzeye gidilmiş, İslam Eserleri bölümünde mihraplar incelenerek fotoğrafları çekilmiş ve çeşitli yönlerden analizlerde bulunulmuştur.

Berlin Pergamon Müzesi'nde Yer Alan İki Mihrap

Berlin Pergamon Müzesi, Almanya'nın Berlin şehrinde müzeler adasında yer almakta olup Ludwig Hoffmann'ın danışmanlığında Alfred Messel'in tasarımlarına göre 1910-1930 yılları arasında inşa edilmiştir ("SMB Museum", t.y.) (Şekil 1).

Şekil 1

Berlin Pergamon Müzesi

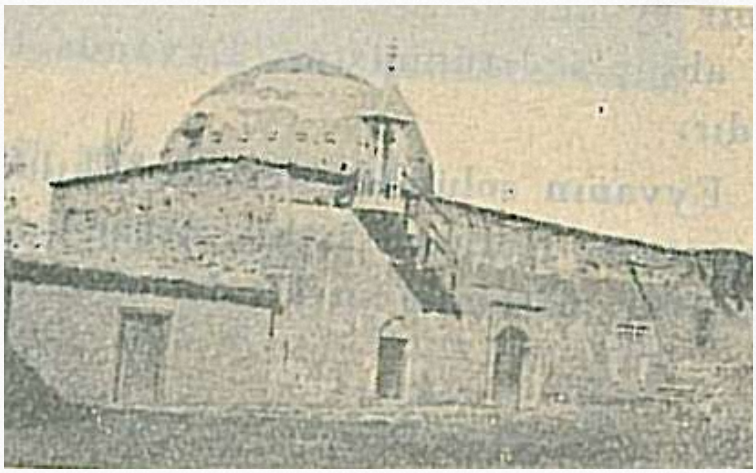


(Yazar Arşivi-Mayıs 2016)

Günümüzde, müzenin İslam Eserleri bölümünde sergilenen Konya'daki mihrap, Beyhekim Mescidine ait olup söz konusu yapı XIII. yüzyılın ikinci yarısında Nahcıvanlı tabib Ekmelüddin (Beyhekim) tarafından yaptırılmıştır (Önder, 1962, s. 112). Kare planlı ve kubbeli bir plana sahip olan mescidin üç bölümlü son cemaat yerinin sağ tarafında Beyhekim'e ait türbe bölümü yer almaktadır (Boran vd., 2015, s. 330) (Şekil 2). Çini mihrabın XIX. yüzyıl sonunda çinilerinin dökülmüş olduğu (Önder, 1962, s. 113) sonrasında onarım bahanesiyle kaçırıldığı tahmin edilmektedir (Özçetin, 2022, s. 46). Löytved'in 1907 tarihli kitabında söz konusu mihrabın görseline bakıldığında oldukça harap olduğu söylenebilir (s. 88) (Şekil 3).

Şekil 2

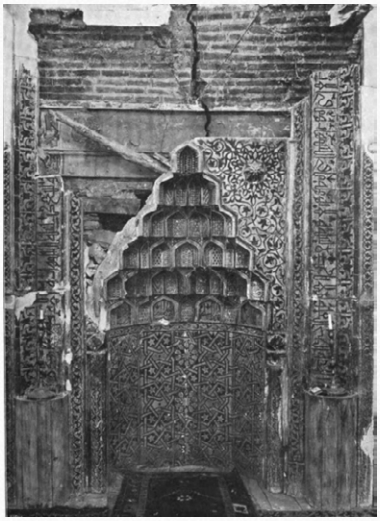
Konya, Beyhekim Mescidi (Eski Görünüm)



(Önder, 1962, s. 112)

Şekil 3

Konya, Beyhekim Mescidi Mihrabı (Eski Görünüm)



(Löytved, 1907, s. 88)

Berlin/Pergamon Müzesi'nin aynı bölümünde sergilen bir diğer çini mihrap ise İran İsfahan eyaletine bağlı Kaşan kentindeki Meydan Camii'ne ait olup üzerinde bulunan yazıya göre 1226 yılında Hasan İbn-i Arabşah tarafından yaptırılmıştır. Bahse konu yapının ilk olarak Selçuklu döneminde yapıldığı, Moğol istilaları sırasında harap olması üzerine Karakoyunlu döneminde onarıldığı ve Karakoyunlu nazırı İmadüddin tarafından çevresine darü'ş-şifa, medrese ve su saati kulesi de inşa ettirilerek bir kompleks haline dönüştürüldüğü bilinmektedir (Amanat, 2018). Cami günümüze ulaşamamıştır. Özgün çini mihrabının ise 1889 ve 1900 yılları arasında İngiliz koleksiyoncu Pierce tarafından, sonrasında sanat tarihçi Freiedrich Sarre (1865-1945) tarafından Berlin Devlet Müzeleri İslam Sanatları bölümü için satın alındığı bilinmektedir (Ritter, 2018, ss. 159,164). Mihrabın en eski görüntüsü Dieulafoy'un 1887 yılında basılmış kitabında gravür tekniğinde yer almaktadır (Dieulafoy, 1887, s. 206) (Şekil 4).

Şekil 4

Kaşan Meydan Camii Mihrabı



(Dieulafoy, 1887, s. 206)

Form -teknik ve malzeme.

Konya, Beyhekim Mescidi'nin mihrabı, mozaik çini kaplamalı olup düşey dikdörtgen çerçevelidir. Dört kenarlı niş, üstte 6 sıralı mukarnas kavsara ile nihayetlenmektedir. Dönem özelliği olarak Anadolu Selçuklu mihraplarında yaygın bir şekilde görülen dört sıralı bordür tipinin Konya, Beyhekim Mescidi mihrabında da uygulandığı görülmektedir. Mihrabın zemin rengi Anadolu Selçuklu özelliğinde olup turkuaz renktedir. Zemin üzerine patlıcan moru, kiremit ve firuze renklerinin kullanıldığı görülmektedir (Şekil 5).

Çini mozaik tekniği, Anadolu Selçuklularında kubbe, niş ve kemerlerde bolca uygulanarak dönemin sevilen bir tekniği olmuştur (Pasinli & Balaman, 1992, s. 17). Klasikleşen çini mozaik kendine has bir üslup oluşturarak devam etmiştir. Anadolu Selçuklu mihraplarında uygulanan Çini mozaik tekniği XIII. yüzyılın ikinci yarısında artış göstermiştir. Bu dönem çini mihraplarında genelde firuze ve patlıcan moru renkler tercih edilmiştir (Top, 2002, s. 138) (Şekil 6-8).

Şekil 5

Beyhekim Mescidi Mihrabı (XIII. Yüzyılın İkinci Yarısı)



(Yazar Arşivi)

Şekil 6

Konya Alaaddin Camii Mihrabı (1220)



(Yazar Arşivi)

Şekil 7

Konya, Sahip Ata Camii (1258)



(Yazar Arşivi)

Şekil 8

Ankara, Arslanhane Camii (1290)



(Yazar Arşivi)

Kaşan, Meydan Camii'nin düşey dikdörtgen çerçeveli mihrabında ise lüster çini tekniği tercih edilmiştir. Bölgenin dönem anlayışına uygun olarak üç bordür sıralı tasarlanmıştır (Şekil 9). Mihrapta iç içe geçmiş kemerlerle iki mihrap vurgusu gözlenmektedir. İran coğrafyasında mihrapların genel olarak iç içe çift sivri kemer kavsaralı yapıldığı bilinmektedir (Özkurt, 2005, s. 213). Fakat örneğimizdeki mihrap, hücresiz bir düzenlemeye sahip olup farklılık göstermektedir. Kaşan bölgesinde 1200 yılından itibaren Kaşan üslûbu lüster boyama tekniğiyle çini işçiliği gelişim göstermiştir. Örneğimizdeki gibi Kaşanlı sanatçılar çini yüzeyinde kendi imzalarını bırakıp hat sanatında kimliklerini yansıtmışlardır (Delibalta, 2023, ss. 162-163). Mihrap bölgesel özellik olarak Anadolu Selçuklu çinilerine oranla zengin dekorasyona sahiptir. Kahverengi zemin

üzerindeki mavi renkteki yüksek kabartmalarda bitkisel ve yazı bezemeleri görülmektedir. Kalan yüzey ise gerek kabartma gerek boya olarak zengin bitkisel tasvirlerle doldurulmuştur.

Burada her iki mihrapta kullanılan çini tekniği, bordür sırası, niş ve nişsiz düzenlemeler bölge genelinde yöresel unsurların etkisinden dolayı farklılaşsa da aynı düşey dikdörtgen formda yapılmaları ilahi olana ulaşmak ölçeğinde sonsuzluğa açılan bir kapı vazifesinde işlevlendirildiklerini akla getirmektedir.

Şekil 9

Kaşan, Meydan Camii (1226)



(Yazar Arşivi)

Süsleme.

Her iki mihrapta da süsleme unsuru olarak bitkisel motiflerden faydalanılmıştır. Beyhekim Mescidi mihrabında birinci bordürde palmet-lotus ve üçüncü bordürde palmet dizileri ardışık olarak dördüncü bordürde ise patlıcan moru ve kiremit renginde stilize kıvrık dallı rumiler birbirinin içinden geçerek ritmik düzeni vermektedir (Şekil 10). Kaşan Meydan Camii'nin alınlık ve köşelik kısımlarında ise yatay düzlemde rumi-palmet tekrarı yer almaktadır (Şekil 11). İslam sanatında görülen soyutlama ve üsluplaştırma farklı bölgelerin mihraplarında benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu soyutlama ile eşyanın niteliklerinden arındırılarak eşyanın hakikatine ulaşmak amaçlanmaktadır (Koç, 2019, s. 164). Böylelikle bitkisel süslemelerde doğada karşılığı olmayan şekillerle ilahi sisteme yaklaşılmış, İslam mistisizminin özlediği soyut düşünceye ulaşılmıştır (Mülayim, 2010, s. 160). Ayrıca oluşturulan ritmik düzen sonsuzlukla irtibatlandırılarak dini yönden evrensel bir mesaj ortaya konulmuştur.

Şekil 10

Beyhekim Mihrabı Bitkisel Süsleme Detayı



(Yazar Arşivi)

Şekil 11

Kaşan Meydan Camii Mihrabı Bitkisel Süsleme Detayı



(Yazar Arşivi)

Mülayim'e (2019, s. 177) göre, geometrik süsleme ise İslam sanatlarının soyut ve güçlü mesajından dolayı tek simgesi olmuştur. Geometrideki soyutluk eşyanın tanınmaz hale gelmesine neden olmuştur (Ayvazoğlu, 2013, s. 109). Ortaçağ Türk süslemelerinde geometrik kompozisyonlar çizgi sistemleri ve kapalı şekil geçmeleri olarak uygulanmış ve gözden uzaklaşmayan bir tekrarlanma ile denge kurulmuştur (Mülayim, 2019, s. 179). Geometrik süsleme, İslam sanatının erken dönemlerinden beri kullanılagelmiş ve Mezopotamya, İran ve Orta Asya bölgelerinde tuğla malzemeye bağlı olarak yaygınlık kazanmıştır (Bülbül, 2012, s. 15). Fakat Anadolu Selçukluları döneminde geometrinin sunduğu imkânlardan azami şekilde istifade edilmiştir (Ögel, 1966, s. 85). Konya, Beyhekim Mescidi'nin mihrap nişinde merkezinde yıldız motifi bulunan kırık dalgalı geçmeler sınırların sonsuzluğu hissini vermektedir. Bu ritmik tekrarlama ile Allah'ın ezeli ve ebediliği temsil edilmektedir (Şekil 12). Buna benzer örnekler Anadolu Selçuklu sanatında özellikle mihrap ve taçkapılarda yoğun olarak kullanılmıştır (Şekil 13-14).

Şekil 12

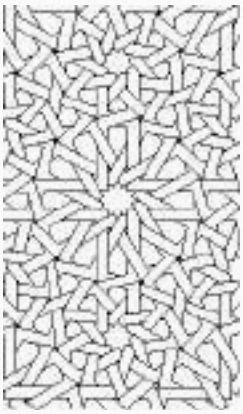
Beyhekim Mescidi Mihrabı Camii Taçkapısı Süsleme Detayı



(Yazar Arşivi)

Şekil 13

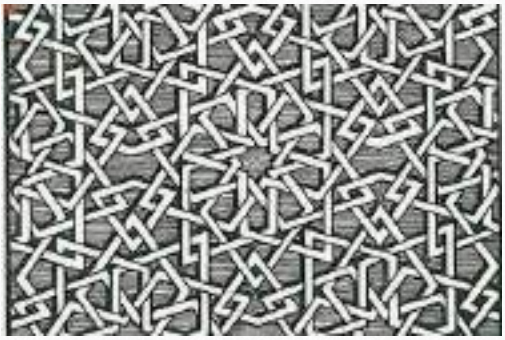
Eğirdir Sultan Han Taçkapısı (XIII Yüzyıl)



(Bulut, 2017, s. 35)

Şekil 14

Huant Hatun Camii (XIII Yüzyıl)



(Ünal, 1982, s. LXVI)

İslam sanatında mihrap nişini sınırlandıran sütunçelerin başlıkları farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Sütunçelerin başlıkları kendilerine nazaran iri bir başlıkla nihayetlenmektedir. Anadolu Selçuklu döneminde en çok rastlanan başlık türü ise zar başlıktır. Beyhekim Mescidi'nin dört kenarlı yarım çokgen planlı mihrap nişi silindirik sütunçelerle sınırlandırılmış olup zar başlıkla nihayetlendirilmiştir. XIII. yüzyıldan Konya Sırçalı Mescit ve Medrese, Konya Sadreddin Konevi Camii, Konya Sahip Ata Camii, Harput Arap Baba Mescidi ve Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihraplarında Beyhekim Mescidi mihrabının zar başlığına benzer şekilde alt ve üst kısımlarında ensiz bir tabla bulunmaktadır (Bakırer, 2000, s. 82) (Şekil 15-17). İran bölgesinde ise genelde vazo başlıklı sütunçeler tercih edilmiştir. Kaşan'daki mihrapta da sütunçeler vazo başlığıyla nihayetlendirilmiştir. İran bölgesine bakıldığında İsfahan, Heftşuye Camii (VIII/XIV. yüzyıllar.), İsfahan Gar Camii (1261), İsfahan Olcayto Camii ve Mescidi (1310), İsfahan İmamzade Rabia Hatun Türbesi (1308), Merend Mescid-i Cuma (1312), Erak İmamzade Ebu'l Feyz Yahya Türbesi (1308) ve Erdebil İmamzade Sultan Haydar Kümbeti (1330) mihraplarındaki vazo başlıkları XIII. ve XIV. yüzyılın örneklerini vermektedir (Bülbül, 2012, ss. 40, 45, 74, 151, 168, 178; Özkurt, 2005, s. 74) (Şekil 18-21). Burada, her iki mihrapta toplumda kabul görmüş bölge üslubunun etkisi görülmektedir.

Şekil 15

Beyhekim Mescidi Mihrabı



(Yazar Arşivi)

Şekil 16

Sahip Ata Camii Mihrabı



(Yazar Arşivi)

Şekil 17

Eşrefoğlu Camii Mihrabı



(Yazar Arşivi)

Şekil 18

Kaşan, Meydan Camii Mihrabı



(Yazar Arşivi)

Şekil 19

Heftşuye Camii Mihrabı



(Özkurt, 2005)

Şekil 20

Merend Mihrabı



(Bülbül, 2012, s. 354)

Şekil 21

İmamzade Rabia Hatun Mihrabı



(Bülbül, 2012, s. 158)

Anadolu Selçuklu mihrap nişlerinde yaygın tip olarak mukarnas kavsara kullanılmıştır. Her sıra bir öncekine kıyasla içe doğru çıkıntı yaparak yükselmektedir. Anadolu Selçuklu mihraplarında mukarnaslı kavsaralar taçkapılara nazaran daha erken tarih vermektedir (Bakırer, 2000, s. 64). Beyhekim mihrabında niş kavsarası aynı geleneği devam ettirerek 6 sıra olarak yayvan ve geniş dolgulu mukarnas yuvaları ile örülmüştür (Şekil 22). 5 ya da 6 sıralı kavsara genelde çini mozaik, çini ve alçı mihraplarda görülür. Konya Sahip Ata Camii (XIII. yüzyıl), Konya Sahip Ata Mescidi (XIII. yüzyıl?), Akşehir Ulu Camii (XIII. yüzyıl) ve Konya, Hasbey Dar'ül- Huffazı (XV. yüzyıl) çini mihraplarında 5 ya da 6 sıralı mukarnas kavsara örneğimize benzer özellik göstermektedir (Şekil 23-24). (Bakırer, 2000, s. 68). Mukarnas, geometrik süslemenin üçüncü boyutlu halini yansıttığı için ışık gölge oyunlarıyla soyut manaya açılmaktadır. Böylelikle Müslüman sanatkârın tasvirdeki mesafeli duruşuna uygunluk meydana gelmektedir. Bu nedenle mukarnasın sadece teknik değil ayrıca inançla örtüşen bir özelliği vardır (Mülayim, 2010, s. 100). Orta Asya ve İran coğrafyasına bakıldığında Özbekistan, Arap Ata

Türbesi kubbe geçişi (978), İsfahan, Kümbed-i Ali'nin dış duvarları (1056), İsfahan Cuma Camii (XI. yüzyıl) kubbe geçişleri ve avlusunda XII. yüzyılda eklenmiş eyvanları ve Samerra civarındaki İmam Dur Türbesi'nin kubbe yüzeyinde (XIX. yüzyıl sonu) mukarnas kullanılmıştır (Haddad, 2020, ss. 126-128). Bunun dışında İran'da daha çok İlhanlı dönemine ait minarelerin şerefe altları, taçkapılar ve mihraplarda mukarnasın uygulandığı görülmektedir (Bülbül, 2012). Fakat mukarnasın, Anadolu Selçuklu döneminde olduğu kadar çeşitlilik göstermediği ve yaygınlık kazanmadığı anlaşılmaktadır. Kaşan, Meydan Camii mihrabında da mukarnas süslemenin kullanılmadığı görülmektedir.

Şekil 22

Beyhekim Mescidi Camii Mihrabı



(Yazar Arşivi)

Şekil 23

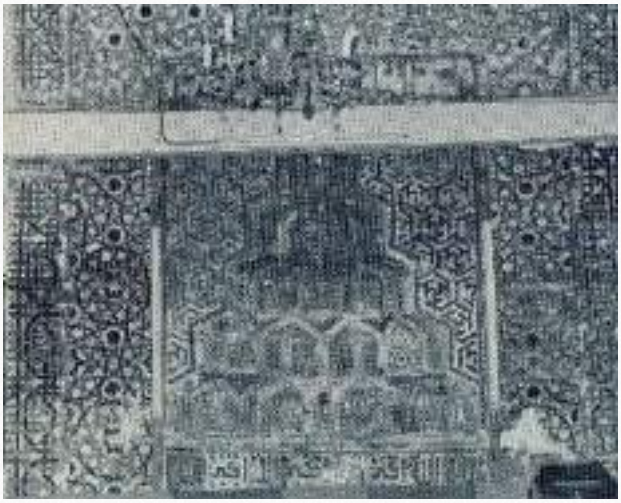
Sahip Ata Camii Mihrabı



(Yazar Arşivi)

Şekil 24

Akşehir Ulu Camii Mihrabı



(Bakırer, 2000, Lev XXII)

İslam sanatında yazı, en yüce görsel sanat olarak yerini almış, harflerin süreklilik ve sonsuzluğu içerisinde sonsuz olana açılmayı mümkün kılmıştır. Arap yazısındaki sağdan sola doğru dizim çokluktan birliğe gidişin bir temsili olarak kabul görmüştür (Koç, 2019, s. 153). İslam sanatının tasvirden uzak duruşu onu yazıya yöneltmiş buradan hareketle hüsn-i hat yüksek bir konuma yükselmiştir. Camilerin harim duvarları, taçkapıları, üst örtüleri, minberleri ve minarelerinde görülen güzel yazı örneklerini mihraplarda da görmek mümkündür. Yazı mihraba ayrı bir estetik duygusu vermiş ve buna uygun ayetler seçilmiştir. Beyhekim Mescidi'nin mihrabında ma'kılı ve sülüs yazı tercih edilmiştir. Bordür kuşağında *ma'kılı* yazı, alınlık ve kavsara kısımlarında *sülüs* yazı kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu dönem yapılarından Aksaray Sultan Hanı (1229) portali, Konya, Karatay Medresesi (1251) kubbesi, Konya İnce Minareli (1258) Medrese (1258) kubbesi ve Sivas Çifte Minareli Medrese (1271) minaresinde ma'kılı yazı görülmektedir (Tüfekçioğlu, 2002, s. 161). Sülüs yazı ise Anadolu Türk mimarisinde daha yaygın şekilde kullanılmıştır (Şekil 25). Beyhekim Mescidi mihrabındaki sülüs yazı da bu yaygın kullanımdan nasibini almıştır.

Kaşan Meydan Mescidi mihrabında ise bordür kuşağında *nesih*, iç kısımda *kûfî* yazı tercih edilmiştir. Kufi yazının özellikle Anadolu Selçuklu dönemi öncesinde mimari yazılarda sıklıkla tercih edildiği bilinmektedir. Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu döneminde tezyini kûfiler tuğla, alçı, kerpiç ve çini malzemeye uygulanmıştır (Tüfekçioğlu, 2002, s. 162). İran bölgesinde Büyük Selçuklu döneminde kûfi yazı türü önem kazanmıştır (Özkurt, 2005, s. 223). Aynı yazı türünü, incelediğimiz mihrapta da görmek geleneğe bağlılıkla yorumlanabilir (Şekil 26).

Şekil 25

Beyhekim Mescidi Mihrabı Sülüs Yazı Türü



(Yazar Arşivi)

Şekil 26

Meydan Mescidi Mihrabı Kûfi Yazı Türü



(Yazar Arşivi)

Yazının mahiyeti.

Türk mimarisinde genellikle Kur'andan seçilmiş ayetler tercih edilmiş, ayetlerin seçiminde yapı türü ve yapının işlevi önemli olmuştur (Tüfekçioğlu, 2002, s. 167). Berlin Pergamon Müzesi'nde sergilenen iki mihrapta da namaz ile ilgili ayetlerin seçiminin bu yönüyle tesadüfi olmadığını göstermektedir. Beyhekim mescidinin alınlık kısmında Ankebut Sûresi'nin "… Namazı özenle kıl. Kuşkusuz namaz hayasızlıktan ve kötülükten men eder…" mealindeki 45. ayeti ve Kaşan, Meydan Camii mihrabının dikey iç bordüründe Nisa Sûresi'nin "Namazı bitirince ayakta iken, otururken ve yatarken Allah'ı anın. Güvenlik içinde olduğunuzda namazı gerektiği gibi kılın. Şüphe yok ki namaz, müminler üzerine vakitleri belli olarak yazılmış bir ödevdir" mealindeki 103. ayetinin işlevle ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Her iki mihrapta yer alan ayetlerde namazın kılınması üzerine özenle durulmuştur. Ayrıca Meydan Camii mihrabının başlıklarında Şii doktrini yansıtan ifadelerin yer alması bölgenin mezhepsel bir tutumu göstermesi açısından önemlidir.

Sonuç

İslam inancındaki evrensel mesaj, İslam sanatlarında belirgin şekilde fark edilmektedir. Bölgesel üslûp, dönem, sanatkâr unsuru ve toplum beğenisi gibi çeşitli etkenlerle farklı tarzlarda eserler meydana getirilmiştir. Çalışmamızda yer ve dönem özelliği baz alınarak aynı müzede sergilenen iki Ortaçağ mihrabının inanç ve bölgesel bağlamı kapsamında benzer ve farklı özellikleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu disiplin altında mihrabın İslam inancındaki öneminden bahisle inanç duygusunun sanata etkisi irdelenmiştir.

Namazda yönü belirleyen mihrabın İslam sanatında bir inanç sembolizmine dönüştüğünü söylemek mümkündür. Kur'andan seçilen ayetler, kullanılan yazı, bitkisel ve geometrik motifler ve üç boyutlu süslemeler bizim bakış açımızı ezel ve ebed olana yöneltmektedir. Aynı form yapısındaki iki mihrap, bölgesel üslûbun etkisi altında malzeme tekniği, biçimsel üslûp, sütun başlıkları, mukarnas ve yazı türü faktörleri açısından ayrışmaktadır. Fakat bu ayrılığa rağmen İslam sanatının bütünleştirici ilkesine tabidirler.

Kısaca insan, yaşadığı hayat tarzı ve oluşturduğu sanat eserlerini dünya görüşüyle uyum içinde sergilemektedir. İslam inancının gölgesi altında üretilen her iki mihrap da, aynı inanca sahip toplumların inanç ve hayat tarzının en somut göstergesini sunmaktadır.

Kaynakça

Amanat, M. (2018). Kashan III. history to the Pahlavi period. *Encyclopædia Iranica* [online edition]. https://www.iranicaonline.org/articles.

Ayvazoğlu, B. (2013). *Aşk estetiği*. Kapı.

Bakırer, Ö. (2000). *Onüç ve ondördüncü yüzyıllarda Anadolu mihrapları*. Türk Tarih Kurumu.

Boran, A., Aykaç, R., & Bayar, Ş. (2015). Selçuklu başkenti Konya'da dinî mimarî "Cami ve "Mescit". *İslâm ve Sanat Toplantısı* içinde (ss. 319-357). Diyanet Vakfı.

Bulut, M. (2017). Geometrik sistemin çözümlenmesi- Selçuklu örnekleri üzerine birkaç girişim. *Sanat Tarihi Dergisi*, (16), 27-44. https://doi.org/10.29135/std.292044

Bülbül, S. (2012). *İran İlhanlı dönemi mimari süslemesi (XIII-XIV yy.)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Delibalta, Y. (2023). İlim, sanat ve ticaret şehri Kâşân (XIII-XV. yüzyıllar). M. Aylar (Ed.), *Ortaçağ'da Şehir: İran* içinde (ss. 147-172). Sonçağ Akademi.

Dieulafoy, J. (1887). *La Perse, la Chaldee et la Susiane* [e kitap sürümü] https://archive.org/details/ldpd_6885554_000/page/206/mode/2up

Erzincan, T. (2020). Mihrap. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 30, ss. 30-37). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/mihrap

Güç, A. (2002). Dinlerde kıble anlayışı. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *11*(2), 1-30.

Haddad, M. (2020). İslam mimari geleneğinde mukarnas unsurunun ortaya çıkışı. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (4), 120-139. https://doi.org/10.46372/arts.751900

Kaya, M. (2025). Tarsus'da Türk İslam dönemi mihrapları. *Seleuc*ia, (15), 136-159.

Koç, T. (2019). *İslâm estetiği* (9. baskı). Türkiye Diyanet Vakfı.

Kur'an- ı Kerim, Bakara Sûresi 3/144.

Kur'an-ı Kerim, Ankebut Sûresi 29/45.

Kur'an-ı Kerim, Nisa Sûresi 92/103.

Löytved, J.H. (1907). *Konıa inschrıften der Seldshukıschen bauten* [e kitap sürümü]. https://archive.org/details/Konia/page/n12/mode/1up

Mülayim, S. (2010). *İslâm sanatı*. A. Doğanay (Ed.). İslâm Araştırmaları Merkezi İSAM.

Ödekan, A. (1997). Mihrap. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, s. 1244). Yem.

Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı*. Türk Tarih Kurumu.

Önder, M. (1962). *Mevlâna şehri Konya*. Yeni Kitap.

Özçetin, M. (2022). Beyhekim Mescidi mozaik çini mihrabının var olan ahşap mihrap ile karşılaştırılması. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Nigarhane Dergisi*, (2), 36-52. https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2022.9.

Özkurt, K. (2005). *İsfahan'da Büyük Selçuklu ve İlhanlı dönemi mimari eserleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Pasinli, Ş., & Balaban, S. (1992). *Türk çini ve keramikleri (Çinili Köşk).* A Turizm.

Ritter, M. (2018). The Kashan mihrab in Berlin: A historiography of Persian lustreware. Y. Kaddı (Ed.), *Persian Art: Image-making in Eurasia in* (ss. 157-177). Edinburgh University.

SMB Museum. (n.d.). 09.10.2025 tarihinde http://www.smb.museum/ adresinden alınmıştır.

Top, M. (2002). Ortaçağ Türk mimarisinde mihrab. *Türkler ansiklopedisi* içinde (Cilt 6, ss. 128-146). Yeni Türkiye.

Tüfekçioğlu, A. (2002). Türk mimarisinde yazı. *Türkler ansiklopedisi* içinde (Cilt 6, ss. 158-182). Yeni Türkiye.

Ünal, R.H. (1982). *Osmanlı öncesi Anadolu-Türk mimarisinde taçkapılar*. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

ISLAMIC HERITAGE IN TUNISIAN CERAMICS: THE SCHOOLS OF KAIROUAN AND TUNIS

Sarra BEN ATTIA[1]

Abstract

This research presents a study on the Islamic heritage reflected in Tunisian ceramics, based on the examination and analysis of historical references and physical artifacts preserved at both the Raqqada Museum in Kairouan and the Bardo Museum in Tunis. The study extensively analyzes the morphology, decorative patterns, and various coloring techniques employed at these two principal ceramic production centers (Kairouan and Tunis). The research focuses on the artistic, aesthetic, and technical influences that evolved in this field, utilizing descriptive and analytical methodologies. The findings highlight that Tunisian ceramics were significantly influenced by Islamic styles, particularly during the Aghlabid, Fatimid, and Ottoman periods. This is evident in the distinctive use of vegetal, geometric, zoomorphic, and calligraphic motifs, along with advanced glazing and coloring techniques such as tin-glazing and metallic luster. The color palette expanded to include green, yellow, blue, white, red, and turquoise.

The study concludes that Islamic Tunisian ceramics uniquely blend local identity characteristics, including regional materials and technical skills, with the aesthetic and artistic dimensions of Islamic art. This combination grants this field significant and distinctive value within the broader context of Islamic ceramics.

Keywords: Tunisian ceramics, Islamic heritage, Islamic decorative motifs, tin-glazing, metallic luster, Aghlabid period, Fatimid period, Ottoman period, Raqqada Museum, Bardo Museum.

[1] Professor Assistant D., Higher Institute Of Fine Arts of Tunis Tunis University, benattiasarra@gmail.com

Introduction

Tunisian ceramics represent one of the most constant and allegorical artistic traditions of the Islamic Maghreb. More than a simple craft, they embody a synthesis between material culture, religious expression, and intercultural dialogue (Daoulatli, 2001). Throughout time, artisans have transformed clay into a link articulating aesthetic, symbolic, and spiritual values, combining practical know-how with a metaphysical vision (Burckhardt, 1976).

This study aims to explore the Islamic heritage embodied in Tunisian ceramics through the analysis of the ceramic productions of two historically significant centers: Kairouan and Tunis. Each represents a distinct stage in the evolution of Islamic ceramic art in North Africa, known by the name of Ifriqiya. Kairouan, founded in the 7th century as the first Islamic capital of the region, developed an early school where Eastern, Andalusian, and Berber traditions mingled, forging a singular aesthetic identity. Tunis, which later became a cosmopolitan crossroads under the Ottoman Regency, established itself as a center of refinement and technical mastery, illustrated by the famous Qallaline workshops (Louhichi, 2012).

This research first seeks to trace the historical and cultural development of the ceramic schools of Kairouan and Tunis. Its second objective is to analyze their technical innovations and aesthetic vocabulary within an Islamic framework. It also seeks to evaluate their symbolic dimensions and socio-economic roles in relation to architecture and daily life, and finally, to examine the continuity and modern resonance of these traditions within contemporary Tunisian identity. By integrating stylistic, iconographic, and contextual analysis, this study places Tunisian ceramics within the broader discourse of Islamic art, demonstrating how these two schools express a shared quest for beauty, harmony, and divine order (Bloom & Blair, 2011).

Methodology

To achieve its objectives, this study employs a qualitative research approach based on a dual methodology, combining historical-archival research with material culture analysis. This integrated approach allows for a holistic understanding of Tunisian ceramics, situating physical artifacts within their broader historical, cultural, and artistic contexts.

Data Collection

Data collection for this research was conducted along two primary and complementary lines. On one hand, a program of fieldwork and direct observation was undertaken to gather primary data. This involved the systematic examination of artifacts at two major institutions: the National Museum of Islamic Art in Raqqada and the Bardo National Museum in Tunis. A targeted selection of ceramic artifacts from the Aghlabid, Fatimid, and Ottoman periods was subjected to detailed examination. This direct observation focused on recording morphological characteristics such as form and dimensions, analyzing decorative repertoires, whether geometric, vegetal, or epigraphic, and documenting technical aspects, notably glaze types, the color palette, and the quality of the clay fabric. A significant effort of photographic documentation, focusing on significant details that illustrate technical and stylistic evolution, supported this analysis.

On the other hand, this field investigation was bolstered by an exhaustive literature review, intended to establish the historical and theoretical framework for the study. This process involved consulting primary Arabic sources, including historical chronicles and geographical texts, as well as secondary sources comprising major academic works on Islamic art, archaeology,

and Tunisian history. The bibliography of this research reflects this multidisciplinary approach, as it incorporates the foundational studies of scholars such as Abdelaziz Daoulatli, Ahmed Louhichi, Titus Burckhardt, Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, and Jonathan Bloom.

Data Analysis

The collected data was subjected to a multifaceted analysis employing several interconnected analytical frameworks. A foundational formal and stylistic analysis was conducted on each artifact to identify its intrinsic formal qualities and stylistic attributes. This process involved deconstructing complex decorative programs into their constituent motifs, such as eight-pointed stars, arabesques, and calligraphic scripts, and scrutinizing their overall composition, symmetry, and rhythmic arrangement. This method proved crucial for tracing aesthetic lineages and for distinguishing the specific visual vocabulary that characterizes the Kairouan school from that of Tunis.

Simultaneously, a rigorous technical analysis was undertaken to investigate the materiality and techniques of fabrication. This examination focused on the entire production chain, from clay preparation and shaping methods to the composition of glazes, whether alkaline, lead-based, or tin-opacified, and the firing technologies employed. A particular emphasis was placed on the analysis of color, specifically the use of metallic oxides like cobalt, copper, and manganese to achieve signature hues of blue, green, and purple. This was essential for understanding technological advancements and mapping the routes of cross-cultural exchange.

As a core methodological pillar of this study, a systematic comparative analysis was applied, juxtaposing artifacts from Kairouan and Tunis across multiple axes. These included their respective historical contexts, technical processes, aesthetic choices, and symbolic functions. This comparative lens was instrumental in identifying deep-seated continuities, key innovations, and the distinct artistic identities that ultimately defined each school.

Finally, to ensure a holistic interpretation, the ceramic objects were not studied in isolation. A contextual and iconographic analysis was employed to interpret them within their functional and symbolic milieus. This involved examining their physical and spiritual integration into architectural spaces, such as mosques and palaces, and decoding the layered iconographic meaning of their motifs. This decoding was guided by the framework of Islamic spirituality and cosmology, as articulated by scholars like Burckhardt and Nasr, thereby connecting the material objects to the metaphysical principles they embody.

Limitations of the Study

While every effort was made to ensure a representative sample, the study is inherently limited by the availability of preserved and accessible artifacts in museum collections. The analysis of certain technical aspects, such as precise chemical composition of glazes, would require laboratory instrumentation (e.g., SEM-EDS, XRF) beyond the scope of this primarily art-historical investigation. Future research incorporating archaeometric techniques would provide a more granular understanding of material provenance and technological transfer.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Historical Context

Ceramic art in Tunisia predates Islam, with Punic and Roman antecedents recognized for their refined terracottas and mosaics (Daoulatli, 1995). However**,** the Islamization of North Africa in the 7th century introduced a profound conceptual and stylistic conversion. The new faith and religious belonging emphasized the transcendence of God and the rejection of figurative representation in sacred contexts, promoting abstraction, geometry, and calligraphic ornamentation as supports for spiritual reflection (Burckhardt, 1976; Ettinghausen & Grabar, 1987).

The foundation of Kairouan in 670 by ʿUqba ibn Nāfiʿ marked a turning point in the cultural history of the region. The city quickly became not only the political capital of Ifriqiya but also a spiritual and artistic beacon of the Islamic West. The earliest Kairouan ceramics reveal technical exchanges with the Abbasid East and Andalusian centers, notably in the adoption of glazing techniques and surface geometric decoration (Louhichi, 2012). The Great Mosque of Kairouan, rebuilt under the Aghlabids in the 9th century, features architectural ceramics that testify to the sophistication of early Islamic craftsmanship (Daoulatli, 2001). During the following centuries, successive dynasties, Fatimids, Zirids, Hafsids, and Ottomans, each contributed to the enrichment of the Tunisian ceramic idiom. The Hafsid period (13th, 16th centuries) saw the expansion of urban workshops in Tunis, and by the Ottoman era, the city had become the heart of the Qallaline tradition, renowned for its brightly colored tiles adorned with floral, calligraphic, and architectural motifs (Bloom, 2011; Mahfoudh, 2009).

These evolutions illustrate a dialogue between the sacred and the utilitarian, the local and the universal. Whether decorating the walls of mosques, palatial residences, or domestic interiors, Tunisian ceramics translated the Islamic principles of unity and order into tangible forms, reflecting both aesthetic refinement and metaphysical intuition.

The Ceramic School of Kairouan

Historical and cultural context.

Founded in 670, Kairouan was the first Islamic capital of Ifriqiya and quickly became a major intellectual and artistic hub of the Maghreb (Daoulatli, 2001). As a seat of religious knowledge, jurisprudence, and commerce, it served as a conduit for artistic exchanges between the Islamic East, al-Andalus, and sub-Saharan Africa. Its artistic production, particularly that of ceramics, was nourished by this universal environment, combining imported techniques and local know-how (Louhichi, 2012). The Aghlabid dynasty (800–909) played a decisive role in the institutionalization of artistic production. Their patronage led to the construction of monumental architecture, including the Great Mosque of Kairouan, whose decorative program introduced new aesthetic paradigms in the Islamic West (Bloom & Blair, 2011). The ceramics of this era demonstrate the adaptation of Eastern models, such as those from Samarra and Fustāt, to local materials and visual sensibilities. The artisans of Kairouan were among the first in North Africa to develop glazed terracotta, incorporating metallic oxides producing white, green, and brown tones under alkaline glaze (Daoulatli, 1995). Thus, the ceramic school of Kairouan was born from the intersection between spirituality**,** political power, and craftsmanship, reflecting the city's dual role as a religious sanctuary and a center of artistic innovation.

Architectural integration.

Kairouan ceramics are inseparable from their architectural environment. In the Great Mosque of Kairouan**,** they function as both decorative and symbolic elements, translating the metaphysical ideals of Islam into visual forms. The miḥrāb , for example, is adorned with tiles with metallic luster (fig. n°-1- and fig. n°-2-) and glazed ceramic plaques imported from Abbasid Iraq, combined with local terracotta reliefs (Ettinghausen & Grabar, 1987). These materials testify not only to transregional exchanges but also to the ability of local artisans to assimilate and reinterpret imported techniques.

Figure 1

The Miḥrāb of the Great Mosque of Kairouan



Figure 2

Metalic Luster Glazed Tile of the Miḥrāb



Kairouan ceramics fulfilled both structural and ornamental functions, covering walls, minarets, and domes, and offering cooling and reflective surfaces suited to the regional climate. Their geometric organization and chromatic restraint express the Islamic concept of unity in multiplicity, reflecting the architectural rhythm of arches and columns (Burckhardt, 1976) (fig. n°-3-). This integration between structure and decoration exemplifies the Islamic principle

of *tawḥīd*, a synthesis between material form and spiritual meaning, making ceramics an integral part of the sacred architectural language of Kairouan.

Figure 3

The Architectural Rhythm of Arches and Columns in Zawiet Sidi Sahbi in Kairouan



Technical nnovations.

The technical evolution of the ceramics from the Kairouan school reflects a synthesis of Abbasid, Andalusian, and Berber influences. Archaeological excavations in the Raqqada region (the Aghlabid royal suburb near Kairouan) revealed workshops specialized in slip-painting**,** incised decoration, and lead glazing (Daoulatli, 1995). Among the key innovations were the introduction of alkaline and lead glazes, which allowed for a richer chromatic variation and enhanced visual depth. Artisans also employed a white engobe beneath a transparent glaze to create a luminous surface that highlighted brown or green decorative motifs. In addition, they developed intricate vegetal (fig. n°-4-), geometric (fig. n°-5-), and epigraphic designs arranged in balanced compositions (fig. n°-6-), reflecting both technical mastery and the aesthetic principles of harmony and unity central to.

Figure 4

Vegetal Motifs



Figure 5

Geometric Motifs



Figure 6

Epigraphic Motifs



These techniques anticipated the subsequent sophistication of Tunisian and Andalusian ceramics, showing that Kairouan was a foundational laboratory of Islamic ceramic aesthetics in the Maghreb. The motifs, often derived from Quranic calligraphy and vegetal arabesques, functioned both as ornament and as visual meditation, guiding the gaze towards the contemplation of divine order (Burckhardt, 1976).

Aesthetic and Symbolic Dimensions

Kairouan ceramic decoration embodies a profound spiritual symbolism, consistent with Islamic metaphysics. The abstraction of form, circles, stars, interlaced polygons, symbolizes the

harmony and infinite nature of divine creation (Ettinghausen & Grabar, 1987). The frequent use of the eight-pointed star, for example, expresses the cosmic balance between heaven and earth, while the continuous arabesque suggests the eternal renewal of life through divine will (Burckhardt, 1976) (fig. n°-7- and fig n°-8-).

Figure 7

Plate with Circles Organisation and EL MOLK Inscription



Figure 8

Geometric Motifs Stars and Polygons



Color also plays a crucial symbolic role. The dominant tones, white, green, and brown, are imbued with spiritual associations: white with purity, green with paradise, and brown with the creative potential of the earth. This chromatic triad reinforces the unity between the earthly and the divine, the material and the immaterial (Louhichi, 2012). In the context of Islamic art, these ceramics functioned not as simple decoration, but as a visual theology, communicating metaphysical truths through geometric order and rhythmic repetition. As Burckhardt (1976) notes, "the geometry of Islamic ornament is not an abstraction from nature, but a reflection of the divine intelligence manifested in the world."

Socio-economic aspects.

Beyond their aesthetic and spiritual dimensions, Kairouan ceramics held significant economic and social importance**.** Archaeological findings indicate a structured

network of workshops and markets, supplying both elite commissions and domestic ware (Daoulatli, 2001). The city's strategic position along caravan and maritime routes facilitated the export of ceramic products to the coastal cities of Ifriqiya, the Maghreb, and even Sicily. Ceramic production was often linked to waqf institutions (pious foundations), which sponsored artisans and ensured the continuity of traditional skills (Louhichi, 2012). The Aghlabid rulers also established royal workshops in Raqqada, integrating ceramic production into the broader economic framework of the court. Thus, ceramics in Kairouan were not only artistic expressions but also instruments of urban development and symbols of civic prestige.

Legacy and influence.

The decline of Kairouan's political preeminence after the 11th century did not undermine its artistic legacy. Its ceramic models and techniques spread to Mahdia, Sfax, and Tunis, influencing later Hafsid and Ottoman productions (Bloom, 2011). The glazing techniques and decorative vocabulary developed in Kairouan formed the technical and aesthetic foundation upon which later Tunisian ceramics, notably those of the Qallaline school, would build (Mahfoudh, 2009). Even in contemporary Tunisian art, echoes of Kairouan design persist. Modern ceramists often reinterpret its geometric rigor and symbolic motifs as expressions of cultural identity and spiritual continuity (Louhichi, 2012). Thus, the school of Kairouan stands not only as a historical phenomenon but also as a living heritage, continually inspiring reinterpretation within the Tunisian artistic consciousness.

The Ceramic School of Tunis

Historical emergence.

The ceramic school of Tunis represents the second major phase in the historical evolution of Islamic ceramics in Tunisia. While Kairouan had laid the technical and spiritual foundations during the early Islamic centuries, Tunis, emerging as a political and economic center under the Hafsid (13th–16th centuries) (fig. n°-9-) and then Ottoman (16th–19th centuries) (fig. n°-10-) dynasties, transformed ceramic art into a highly sophisticated industry oriented towards export (Mahfoudh, 2009).

Figure 9

Ceramic Plate White and Blue - Hafsid Dynasty



Figure 10

Polychrome Ceramic- Ottoman Dynasty



Located in the Medina of Tunis, the workshops of Bab Souika**,** Bab El-Jazira, and especially Qallaline became synonymous with artisanal refinement and aesthetic distinction. The term *Qallaline* (from *qallāl*, meaning "potter" or "maker of vessels") designates both a geographical quarter and a distinctive artistic tradition (Louhichi, 2012). These workshops benefited from the patronage of wealthy merchants, Ottoman governors, and religious institutions, encouraging the large-scale production of architectural tiles, domestic objects, and decorative panels.

During the 17th and 18th centuries, Tunisian ceramics reached a remarkable level of technical and artistic maturity. The *Qallaline* artisans exported their works to Algeria, Libya, Egypt, Malta, and Southern Italy, making Tunis a major center of the Mediterranean ceramic trade network (Daoulatli, 1995; Bloom, 2011). This expansion coincided with the flourishing of other Ottoman artistic centers, situating Tunis within a trans-Mediterranean cultural economy of Islamic art.

The Qallaline workshops.

The Qallaline workshops functioned as semi-organized guilds, transmitting technical and artistic knowledge through apprenticeship systems. These familial and corporative structures ensured the preservation of traditional methods while allowing adaptation to new aesthetic trends (Mahfoudh, 2009). Each workshop specialized in specific types of production according to its expertise and clientele. Architectural ceramics were crafted for mosques, *zaouias* (Sufi lodges), palaces, and fountains, serving both decorative and symbolic purposes. Alongside these, artisans produced domestic objects such as dishes, jars, and basins, often adorned with vegetal and calligraphic motifs that combined aesthetic elegance with cultural meaning. Some workshops also created commemorative panels and funerary tiles inscribed with symbolic or religious texts, reflecting the deep spiritual significance attributed to ceramic art within Tunisian Islamic culture.

The *Qallaline* artisans mastered the complex process of polychrome glazing, which involved up to four successive firings to achieve the desired chromatic harmony. This technical sophistication distinguished Tunisian ceramics from its North African counterparts and placed it alongside productions from Iznik and al-Andalus (Bloom & Blair, 2011). Production was mainly concentrated in the Qallaline quarter, where clay from the regions of *Sebkha de Sejoumi* and *Nabeul* was prepared and transformed. The artisans combined local materials with

imported pigments, notably cobalt blue and copper green, to obtain vibrant color effects (Louhichi, 2012).

Technical characteristics.

The *Qallaline* technique is defined by its tin-opacified glaze, which gives the surface a milky white background ideal for polychrome decoration. On this surface, artisans painted motifs in cobalt blue, copper green, manganese purple, and iron brown, achieving an elegant chromatic balance (Daoulatli, 2001).

The key technical characteristics of these ceramics include the use of fine clay to ensure both durability and uniformity, providing a smooth and stable surface for decoration. Artisans applied a tin enamel, composed of lead oxide and tin oxide, to create a reflective white base that enhanced the vibrancy of painted motifs. Mineral pigments were then layered through delicate brushwork beneath the glaze, allowing for subtle variations in line and tone that demonstrated exceptional artistic control. Finally, multiple firing cycles at progressively lower temperatures were used to preserve the brilliance and harmony of the colors, resulting in works distinguished by their luminous finish and refined craftsmanship. The resulting aesthetic is one of delicate luminescence and rhythmic harmony, where geometry and floral motifs coexist in controlled symmetry. The technical precision of *Qallaline* ceramics reflects both the scientific knowledge and artistic intuition of Tunisian artisans, integrating chemistry, mathematics, and spirituality (Burckhardt, 1976).

Aesthetic and iconographic characteristics.

The aesthetic vocabulary of the Tunis school reveals a hybrid synthesis of Islamic, Ottoman, and Mediterranean influences. The central motifs include stylized flowers (tulips, carnations, lotus) (fig. n°-11-), interlaced arabesques (fig. n°-12-), and geometric stars arranged in repetitive tessellations (Mahfoudh, 2009). These motifs often appear in framed cartouches or medallions, recalling Ottoman Iznik designs but reinterpreted through a North African lens.

Figure 11

Floral Decoration Polychrome Style with Ottoman Influence



Figure 12

Geometrical Arabesque Tiles Decoration with Cuerda Secca Technique



A defining characteristic of Tunis ceramics is the balance between symmetry and asymmetry, creating a dynamic rhythm that evokes the principle of infinite expansion. The blue and green palette, often punctuated with yellow or violet accents, conveys both serenity and vitality, qualities closely associated with Islamic aesthetics (Ettinghausen & Grabar, 1987). In religious and architectural contexts, the iconography of these ceramics conveys multiple layers of meaning deeply rooted in Islamic symbolism. The geometric order reflects the principle of divine unity, expressing the harmony and balance inherent in creation. The flowing vegetal arabesques evoke the image of the eternal garden of paradise (*janna*), symbolizing spiritual renewal and divine abundance. Complementing these, the calligraphic inscriptions, often composed of blessings or Quranic verses, serve to sanctify the space, reminding the viewer of the constant presence of the sacred. Together, these elements transform ceramic decoration into a visual language of faith and contemplation (Burckhardt, 1976) (fig. n°-13).

Figure 13

Different Ceramic Wall Tiles Organized with Geometric, Abstract, Botanical, Architectural and Quoranic Verses.



The Qallaline artisans thus developed a visual language in which ornament, mathematics, and theology converge, transforming ceramic surfaces into metaphors of the cosmos.

Cultural and symbolic dimensions.

Beyond ornamentation, Tunis ceramics reveal a profound cultural identity, rooted in the coexistence of Islamic, Andalusian, and Ottoman heritages. They served as markers of status and piety, decorating mosques such as *Sidi Mahrez*, *Hammouda Pacha*, and *Youssef Dey*, as well as aristocratic residences like *Dar Othman* and *Dar Ben Abdallah* (Louhichi, 2012). The placement of tiles in sacred architecture held theological significance. Walls adorned with floral and geometric panels created an immersive spiritual environment, guiding the believer's gaze towards contemplation and transcendence. This interaction between form and meaning exemplifies the Islamic view of art as a reflection of divine beauty in the material world (Burckhardt, 1976). Furthermore, the *Qallaline* workshops contributed to social cohesion through the artisan guilds that maintained professional ethics and ensured mutual support among artisans. This moral dimension of craftsmanship reinforced the idea that artistic creation was also an act of devotion (Daoulatli, 2001).

Legacy and modern resonance.

The legacy of the ceramic school of Tunis endures both materially and conceptually. The survival of *Qallaline* tiles in mosques and palaces across Tunisia, Algeria, and Southern Italy attests to their durability and intercultural appeal (Bloom, 2011).

In the 20th century, modernist Tunisian artists, such as Safia Farhat and Adel Megdiche, revisited the motifs of *Qallaline* ceramics, integrating them into the contemporary visual language as symbols of national identity and Mediterranean hybridity (Louhichi, 2012). Institutions such as the National School of Ceramics in Tunis and the National Center for Ceramic Art (Nabeul) continue to preserve and reinterpret this heritage through research, training, and artistic innovation. The *Qallaline* tradition thus transcends its historical origins to become a living receptacle of Islamic artistic values, embodying the dialogue between tradition and modernity, faith and creativity, local identity, and universal aesthetics.

Comparative Analysis: Kairouan and Tunis

Continuities and shared foundations.

Although separated by several centuries, the ceramic schools of Kairouan and Tunis are deeply interconnected. Both traditions embody the Islamic conception of art as a reflection of divine unity, where geometry, color, and ornament serve as vehicles for metaphysical expression rather than mere decoration (Burckhardt, 1976). Fundamentally, both schools rest on a shared symbolic language that integrates spirituality, mathematics, and aesthetics. The principle of tawḥīd, the oneness of God, governs their visual logic. In both contexts, the repetition of motifs and the use of rhythmic structures evoke the infinite order of creation. Similarly, the symbolism of colors remains onsistent: white signifies purity, green represents paradise, and blue embodies transcendence (Louhichi, 2012). This continuity also extends to function. In both Kairouan and

Tunis, ceramics were integrated into architecture, serving as a visual and spiritual interface between the earthly and the sacred. Whether in the *miḥrāb* of the Great Mosque of Kairouan or under the tiled domes of Tunisian mosques, ceramics mediated light, space, and meaning, transforming built environments into embodiments of cosmic harmony (Ettinghausen & Grabar, 1987).

Technical and material differences.

Despite these common foundations, the technical evolution of ceramics from Kairouan to Tunis reflects the evolution of historical, economic, and technological conditions. In Kairouan (9th–10th centuries), ceramic production was characterized by terracotta with simple glazes and a limited palette dominated by white, brown, and green tones (Daoulatli, 1995). The use of slip-painting and incision techniques created tactile surfaces emphasizing structural design rather than pictorial imagery. The aesthetic aimed for clarity and spiritual abstraction rather than sensuous richness. In contrast, the Tunisian Qallaline tradition (17th–19th centuries) introduced tin-opacified enamel, multiple color overlays, and polychrome glazing (Mahfoudh, 2009). This resulted in smoother, more brilliant surfaces, reflecting advances in kiln technology and pigment chemistry. The artisans' mastery of multi-stage firing allowed for a wider chromatic range, notably the signature combination of cobalt blue and copper green, enhanced by accents of yellow and manganese purple (Daoulatli, 2001).

Thus, the transition from Kairouan to Tunis illustrates the technological maturation of Tunisian ceramics, from a proto-Islamic craft rooted in local clay to an internationally recognized artistic industry, connected to Ottoman trade networks.

Aesthetic and stylistic evolution.

Aesthetically, Kairouan ceramics privilege geometric purity and restraint, while those of Tunis display ornamental exuberance and chromatic richness. In Kairouan, design principles are governed by abstract geometry and rhythm, producing compositions of meditative simplicity. Ornament is subordinated to structure, and color operates symbolically rather than decoratively (Burckhardt, 1976). The emphasis is on transcendence—achieved through the repetition of forms suggesting infinite extension. In Tunis, however, the Qallaline aesthetic embraces floral and vegetal motifs, creating a dynamic interaction between geometry and organic form (Louhichi, 2012). The motifs of tulips, carnations, and palmettes reveal Ottoman influence, while the disciplined use of symmetry maintains the underlying sense of Islamic order. This stylistic evolution represents a shift from the spiritual austerity of early Islamic expression towards a baroque vitality characteristic of Ottoman art (Mahfoudh, 2009).

Despite these differences, both schools maintain a profound balance between unity and diversity, showing how Islamic aesthetics can adapt to historical and cultural change without losing its spiritual coherence.

Socio-economic contexts.

The socio-economic functions of ceramics also evolved, shifting from courtly and religious patronage in Kairouan to urban and commercial production in Tunis. In Kairouan, production was largely linked to religious and royal commissions under the Aghlabids, serving monumental architecture and objects of devotion (Daoulatli, 2001). Workshops operated in a

controlled environment, supported by state and religious institutions. In the Ottoman era, the Qallaline workshops of Tunis had integrated into the merchant economy of the Mediterranean. Ceramics became commodities traded across North Africa and Southern Europe, broadening their social reach and economic significance (Bloom, 2011). This transition reflects a broader shift in Islamic societies—from centralized religious patronage to urban artisan capitalism, where artistic production responded to both aesthetic ideals and market demands.

Symbolic and cultural significance.

Symbolically, both schools illustrate how Islamic art mediates between the visible and the invisible. In Kairouan, ceramics express the metaphysical ideal of divine unity through abstraction and rhythm. In Tunis, the same ideal manifests in floral abundance and chromatic harmony, embodying the paradisiacal vision of Islamic cosmology (Ettinghausen & Grabar, 1987). Culturally, the two schools express distinct yet complementary facets of Tunisian identity. The Kairouan school embodies the spiritual origin of this artistic heritage, representing the sacred foundation of Islamic civilization in North Africa and the early integration of faith, art, and knowledge. In contrast, the Tunis school reflects a spirit of cultural synthesis, emerging as a cosmopolitan meeting point between East and West, Islam and the Mediterranean. Together, they illustrate the dynamic continuity of Tunisian culture, rooted in spiritual tradition yet open to dialogue, innovation, and intercultural exchange. Together, they form a continuum of artistic evolution and cultural resilience, demonstrating how the Islamic heritage in Tunisia has creatively adapted to time, geography, and empire without losing its metaphysical essence (Louhichi, 2012).

Towards a Unified Islamic aesthetic.

The comparative study of Kairouan and Tunis ceramics reveals that Islamic art in Tunisia cannot be understood simply as a sequence of styles or dynastic phases. It is rather a unified aesthetic consciousness evolving through material experimentation and historical transformation. From the geometric austerity of Kairouan to the ornamental richness of Tunis, one perceives a continuum of spiritual intention an uninterrupted dialogue between faith and form, reason and beauty. Both schools exemplify the Islamic artistic paradigm, in which artistic creation is a reflection of the divine harmony manifested in matter. As Burckhardt (1976) observes, "the perfection of form in Islamic art is not the product of human genius, but of the artist's ability to efface himself before the divine prototype." This idea encapsulates the spirit that unites Kairouan and Tunis across the centuries—two expressions of the same sacred geometry of faith.

The Islamic Significance in the Ceramics of Kairouan and Tunis

Ceramics as a medium of islamic spiritual expression.

In Islamic civilization, artistic expression is never autonomous from the spiritual and metaphysical worldview of Islam. Ceramics, like calligraphy, architecture, or illumination, functions as a visual language of transcendence. In the Tunisian context, the ceramics of Kairouan and Tunis embody the Islamic conception of beauty (al-jamāl) as a manifestation of the divine attribute, and the principle of unity (al-tawḥīd) as the organizing law of form and motif (Burckhardt, 1976). In the Great Mosque of Kairouan, the ceramic decoration fulfills a sacred

function: it materializes the metaphysical order of the Quranic universe. The rhythmic repetition of motifs, the interaction of light on glazed surfaces, and the calibrated geometry of the miḥrāb tiles all suggest the infinite perfection of divine creation (Ettinghausen & Grabar, 1987). These elements transform the architectural space into an instrument of contemplation, a "geometry of the spirit" (Nasr, 1987).

The Islamic aesthetic system does not aim to imitate nature, but to symbolize its divine archetype. Thus, in both Kairouan and Tunis, ceramics serve not as ornamentation, but as a medium for the remembrance of God. The role of the artist is to translate metaphysical principles into visual forms—a process that requires both technical mastery and spiritual purity (ikhlāṣ) (Burckhardt, 1976).

Abstraction as a metaphysical language.

One of the most distinctive contributions of Islamic art to world aesthetics is its principle of abstraction. Unlike Western figurative art, which seeks to represent the visible world, Islamic art, including ceramics, seeks to reveal the intelligible structure underlying reality (Nasr, 1987). In Kairouan, this abstraction takes the form of pure geometry, stars, polygons, and interlaces, which symbolizes unity and multiplicity. Each motif is constructed from circles and squares, reflecting the relationship between the divine (circle) and the earthly (square). This geometry is not arbitrary; it is a visual projection of the metaphysical principles of Islam (Burckhardt, 1976).

In Tunis, abstraction becomes more organic, arabesques and stylized floral motifs, but remains anchored in the same metaphysical principle. The flowers and scrolls are not copies of nature, but idealizations of its essence. They represent the paradisiacal garden (janna)**,** a world of eternal beauty and perfect harmony (Ettinghausen & Grabar, 1987). This abstraction is therefore a metaphysical language that allows the artist to express spiritual truths beyond literal representation. It transforms ceramics into a vehicle for contemplation, inviting the viewer to see beyond the form towards its divine archetype.*7*

The Artisan as a servant of the sacred tradition.

In Islamic civilization, the artisan is not a "creator" in the romantic sense, but a servant (ʿabd) of a sacred tradition. Their role is to perpetuate and embody the metaphysical and aesthetic principles inherited from previous generations (Nasr, 1987). In Kairouan, artisans worked within the framework of religious and princely commissions, creating works that served the community of believers (umma). Their work was considered a form of devotion (ʿibāda**)**, and their technical mastery was inseparable from their spiritual integrity (Burckhardt, 1976).

In Tunis, despite the commercialization of production, the Qallaline artisans maintained a corporative ethic through the guilds, which ensured technical quality and aesthetic conformity. Their work remained anchored in the Islamic vision of craftsmanship as service (khidma), both towards the community and towards God (Mahfoudh, 2009).

This sacred dimension of craftsmanship explains why the ceramics of Kairouan and Tunis retain a spiritual depth even when used in profane contexts. Each piece is the product of a chain of transmission (isnād) that links the artisan to the Prophetic tradition and the divine source of beauty.

Ceramics as a synthesis of Islamic sciences.

Ceramic production in classical Islam was not merely an art, but a synthesis of several Islamic sciences**:** mathematics (geometry), chemistry (glazes and pigments), cosmology (symbolism of forms and colors), and calligraphy (inscriptions) (Nasr, 1987). In Kairouan, the design of the miḥrāb tiles required a deep knowledge of Euclidean geometry and rotational symmetry, applied to create infinite patterns. Similarly, the preparation of glazes involved an empirical understanding of the chemistry of metallic oxides and firing temperatures (Daoulatli, 1995). In Tunis, the Qallaline artisans pushed this synthesis to a higher level, mastering complex techniques of multi-stage firing and color layering. Their ability to produce effects of luminescence and transparency testified to an advanced understanding of optics and the physics of light (Louhichi, 2012).

Thus, Islamic ceramics in Tunisia represent the encounter between science and spirituality, a encounter characteristic of Islamic civilization at its peak. It demonstrates how technical knowledge was put at the service of metaphysical expression, creating an art that was both rational and contemplative.

Conclusion: Ceramics As a Living Heritage of Islamic Spirituality

Ultimately, the ceramics of Kairouan and Tunis are not mere historical artifacts, but living testimonies of Islamic spirituality. They embody a worldview in which beauty, truth, and goodness are inseparable, and where art is a path towards the contemplation of the divine. From the sacred geometry of Kairouan to the paradisiacal flowering of Tunis, these ceramics remind us that Islamic art is, above all, an art of remembrance, an art that invites us to see, in the forms and colors of this world, the reflection of the eternal. As the Persian philosopher Shihāb al-Dīn Suhrawardī writes: "The visible world is the symbol of the invisible world." The ceramics of Kairouan and Tunis are precisely that: visual symbols of spiritual reality, a reality that continues to inspire and elevate the human soul, century after century.

References

Bloom, J. (2011). *Ceramics of the Islamic lands. In Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art.

Bloom, J., & Blair, S. (2011). *Islamic arts.* Phaidon Press.

Burckhardt, T. (1976). *Art of Islam: Language and meaning.* World of Islam Festival Publishing Company.

Daoulatli, A. (1995). *Céramique islamique de Tunisie*. Institut National du Patrimoine.

Daoulatli, A. (2001). *Kairouan: Capitale de l'Ifriqiya et son rayonnement sous les Aghlabides.* Alif.

Ettinghausen, R., & Grabar, O. (1987). *The art and architecture of Islam: 650–1250.* Yale University.

Louhichi, A. (2012). *La céramique tunisienne: Histoire et création*. Centre des Arts Vivants de Radès.

Mahfoudh, F. (2009). *Tunis: Architecture et art funéraires. Les céramiques des zaouïas.* Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality.* State University of New York.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

INVESTIGATING THE BASICS OF DISJUNCTIVE WRITING OF LETTERS IN MANUSCRIPTS BASED ON MULLA SADRA'S THOUGHTS IN THE BOOK MUFATIH AL-GHAIB

Shahryar SHOKRPOUR[1], Neda ASHOORI[2]

Abstract

The communication among people has been formed in the direction of transmitting thoughts. The oldest lines in the world are patterns that people have drawn to embody their thoughts, and thus the line was gradually formed and the lines that were written later with many efforts and tests and corrections were handed down to us by people over time.

Following the formation of societies, the need for customs and rituals emerged, and holy books and messengers were sent to guide people, and gradually, with the expansion of societies and the diversity of thought, the need for interpretation of holy books was formed. Among the Iranian thinkers who interpreted the Holy Quran, Mulla Sadra has had many effects on the Muslim community. Mullah Sadra's book Mufatih al-Ghaib is one of the examples of the unique interpretation of the Quran in Safavid era. A special part of the discussions about eschatology and the world after death in this book has led to the formation of a special type of writing among religious and literary people; which can be referred to as separate writing. In the present study, this type of writing was examined and analyzed in order to introduce some examples. This type of writing shows the influence of Mulla Sadra's thoughts and words on the Muslims of his time and after him.

The method of conducting this research historical and descriptive-analytical and the method of data collection was in the form of documents based on library information, to examine and analyze some examples of this type of writing that have been collected among the manuscripts of the central library of Tabriz.

Among the remains of writings that have been preserved on the pages of manuscripts, a certain type of writing can be seen, which obviously cannot be read in a special category such as cryptography, and a specific phrase has been written in a separate way and with separate letters, which following Mulla Sadra's interpretation of the verses of the Qur'an, and especially the interpretation he gave of verse 38 of Mursalat in the book Mufaih al-Ghaib, this phenomenon has led to the emergence of this phenomenon in the following years.

Keywords: Mulla Sadra, Mufatih al-Ghaib, separate writing, calligraphy, interpretation of the Qur'an

[1] Assistant Professor, Faculty of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, sh.shokrpour@tabriziau.ac.ir OrcID 0000-0002-5675-3365

[2] PhD Student in Islamic Art, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, ne.ashouri@tabriziau.ac.ir OrcID 0009-0003-0215-6041

Introduction

Talking about the history of calligraphy and writing in Iran is an extensive and time-consuming task that is beyond the scale of this research. However, we know that the calligraphy has traveled until it reached today's alphabet and after the arrival of Islam in Iran, Pahlavi calligraphy and language underwent changes and gradually deteriorated. In general, the Islamic script branched from the Nabataean script in the Sinai Peninsula. And the Kufi script was more welcomed than the Naskh script due to the fact that it had fewer similar letters and was used to write the Qur'an, inscriptions and scientific books.

Naskh has been used for private correspondence and normal needs. This script was gradually changed in the 7th and 8th centuries of Hijri and six other scripts emerged from it including Naskh,Sols,Taliq, Rehani, Mohagheq, Raqaa. From these six lines, other lines were invented later, and Nastaliq became famous in the 10th century of Hijri (Bahar, 1971, pp. 60-97). The way of writing in these lines is the modern form of common words, and in each word, the letters are joined together or written with one and a half spaces as needed.

The main problem of the present study was to find the reason for the formation of disjunctive writing (a special type of writing in which all the letters of a phrase or word are written with a space apart), in order to find the answer to this problem, there is a need for intellectual and philosophical developments in the field of eschatology which became popular after 10th century. In this era, thinkers such as Mulla Sadra appeared, who wrote works in many sciences.

In the current study, his book Mufatih al-Ghaib, which was written with the theme of Qur'an interpretation and eschatology has been examined and also the reason of the existence of disjunctive writing was the main goal of this research. It is necessary to see disjunctive writing as one of Intellectual and philosophical manifestations in the context of the society, which was common by the people of science and literature in the past periods. Because it is important to know the roots of this type of writing in the intellectual and religious dimension of the Iranian society in the past centuries.

Research Questions

1- What was the reason for the formation of a special way of writing in which the letters of a word are written disjunctively?

2- What has been the impact of Mulla Sadra's teachings in the book of Mufatih al-Ghaib on disjunctive writing**?**

Research Hypothesis

1- It seems that the formation of disjunctive writing from the 10th century Hijri onwards was following Mulla Sadra's interpretation of the 38th verse of Surah Mursalat in the book of Mufaih al-Ghaib.

2- It seems that the writing of the book Mufatih al-Ghaib in the Safavid period has caused the formation of separate writing in the later periods of Iranian history among thinkers**.**

The Population

During the investigations carried out in the manuscript repository of the central library of Tabriz, 30 cases of disjunctive writing were found, which are often written in the form of memorials on the margins of the pages of books, and in this research, we give three cases as an example.

Related Literature

One of the oldest books in the field of Persian writing style is "stylistics" (1976) by Mehrdad Bahar. In this book, he describes the history of calligraphy and writing from the earliest times in Iran, and the difference of the upcoming research in dealing with it, is a special way of writing that was not observed before the Safavid period and there is no mention of it in any source.

Therefore, the originality of the topics proposed in this research is clear. About Mulla Sadra, many books have been written, some of which are mentioned here. Seyyed Hossein Nasr has described Mulla Sadra's thoughts in the book "Acquaintance with Mulla Sadra in the West" (2001) and for this reason In this research, an attempt has been made to consider the connection between Mulla Sadra's ideas and the disjunctive writing as a practical expression of an idea.

Also, Sadra Islamic Wisdom Foundation's "Collection of Articles" of a conference that was held in June (1999) has been published in several volumes and have been used a lot in this research. However, none of the articles in this series have mentioned the impact that Mulla Sadra's book Mufatih al-Ghaib has had on the society and has led to the creation of disjunctive writing among the general public, and for this reason, the current research can be considered unique.

In the continuation of the topic of interpretation, one can refer to a branch of it under the title of hermeneutics. Countless books and compilations about hermeneutics have been published in Iran, such as Babak Ahmadi's book titled as "Structure and Interpretation of the Text" (1992), in which he examines the science of hermeneutics and Historical evolution and structural method used in the research of literary and religious texts

Emphasis on Innovation

This study aims to analyze a distinctive form of script found in Islamic manuscripts, referred to as *disjunctive writing* (monfasil-nevisi), through a philosophical and historical lens. This writing style, in which the letters of a word are written separately with deliberate spacing, has rarely been examined as an independent phenomenon. The novelty of this article lies in several key aspects:

1. It explores the connection between disjunctive writing and Mulla Sadra’s philosophical thought in the book *Mufatih al-Ghaib*, which has previously been studied primarily from exegetical or mystical perspectives. Here, it is introduced as the conceptual origin of a unique stylistic practice.
2. It identifies and classifies manuscript-based examples of this writing style preserved in the Central Library of Tabriz, which have not been systematically collected or analyzed before.

3. It interprets the epistemological and aesthetic dimensions of disjunctive writing as a reflection of philosophical views on death, resurrection, and semantic encoding in sacred texts—particularly within the Safavid intellectual and literary circles.

By integrating codicological analysis, Islamic philosophy, and Qur'anic hermeneutics, this article introduces a relatively overlooked phenomenon as part of Iran's intellectual and scribal heritage, offering a foundation for future interdisciplinary research.

Hermeneutics

Hermeneutics frames the internal and external worlds within the boundaries of the text. Throughout history, the notion that written letters carry hidden codes has emerged in various forms—sometimes linked to constellations, sometimes to metaphysical entities—reflecting early steps toward textual interpretation. Etymologically, the term relates to Hermes, the Greek messenger god, while in Islamic thought (*Tawil*), divine secrets are seen as the path to salvation. In Arabic and Persian, hermeneutics implies returning meaning to its origin.

Three main branches are identified:

a. **Classical hermeneutics** posits a fixed, divine meaning in texts, though human access to this ultimate meaning is unattainable; the meaning exists independently of our awareness.

b. **Philosophical hermeneutics** shifts focus from method to the nature of understanding, emphasizing that the interpreter's historical and personal context shapes meaning. The author's intent is inaccessible; instead, interpretation reflects the reader's internal response.

c. **Modern hermeneutics** proposes a dual approach: first, grasping textual meaning; second, locating historical evidence that influences interpretation, acknowledging that such evidence varies across periods. (Ahmadi, 1991, pp. 497–512)

Disjunctive letters in Qur'an

Human dignity is rooted in speech, and linguistic letters hold sacred value in divine revelation. The Qur'an, sent to the Prophet Muhammad (pbuh), begins twenty-nine surahs with disjunctive letters—isolated Arabic characters that do not form words. These letters, considered foundational to divine speech, remain incomprehensible except to God and those endowed with true knowledge (Sharif, 2017, pp. 39–40). Although ninety-two surahs begin with alphabetic characters, only fourteen distinct letters appear after removing repetitions. These include (ا ح ر س ص ط ع ق ک ل م ن ه ی), which lack lexical meaning beyond their alphabetic identity. Their presence has led to divergent scholarly interpretations, as no definitive explanation from the Prophet has been transmitted (Razavi & Jafari, 2016, p. 216).

Ayatollah Javadi Amoli emphasizes that divine contemplation applies to all Qur'anic verses, including disjunctive letters. He argues that these letters are meaningful and active, not cryptic symbols, and their inclusion in the Qur'an contradicts the notion of them being mere codes (Javadi-Amoli, 2008, p. 101). The verse "Afala yatadabbarun al-Qur'an…" (Muhammad: 24) reinforces this

view, asserting that reflection encompasses all parts of the Qur'an. Claims that only the Prophet and the Infallibles grasp the meaning of these letters require substantiation. Verses like “La yamsuhu illa al-mutahharun” (Waqi'ah: 79) suggest reverence for the text, including its disjunctive elements. Javadi Amoli notes that Alousi attempted to reconcile symbolic readings with contemplative mandates, but accepting Ayatollah Marafet’s view would imply that understanding is inaccessible to all but the divinely guided.

Although the Qur'an describes itself as clear and luminous, some verses—such as those containing disjunctive letters—seem inaccessible to ordinary understanding. Yet, no historical record suggests that the polytheists of Ma'and, known for challenging the Prophet’s miracle, ever questioned these letters or demanded their explanation. This implies that such letters were not necessarily mysterious to contemporary Arabs. Ayatollah Javadi Amoli argues that while full comprehension may not be guaranteed, denying the possibility of understanding these letters is unjustified (Tajri & Pakrovan, 2019, pp. 256–258). To assess Mulla Sadra’s influence, one may consider the Qajar-era observations of Conte de Gubenot, who viewed all Iranian philosophers of that time as Sadra’s intellectual heirs. He emphasized Sadra’s role not as an innovator but as a revivalist who restructured Islamic philosophy into a coherent system accepted across Iran (Nasr, 1961, pp. 5–8). Sadra’s contemporaneity with Bacon and Descartes highlights his parallel contribution to intellectual reform in Iran. His writings reflect deep reverence for Qur’anic traditions and religious authorities, while maintaining critical independence from prevailing schools of thought (Mashkoh al-Din, 1345, pp. 11–15; Mishkweh al-Dini, 1966, pp. 36–37).

Born into a legacy of nine centuries of Islamic thought, Sadra synthesized mysticism, kalam, and philosophy within a Shiite framework. The Isfahan school, led by Mirdamad, fostered a generation of scholars who emphasized experiential worship alongside religious sciences. Sadra’s philosophical system centers on four spiritual journeys: from people to God, with God, from truth to people, and into people with God—each reflecting a metaphysical progression rooted in divine wisdom (Faghfouri, 1999, pp. 41–47). Sadra’s methodology blends historical and philosophical inquiry, offering a structured account of Islamic philosophy. These journeys correspond to domains such as existence, cosmology, theology, and eschatology (Khamenei, 1999, pp. 5–8). Henry Corbin, drawn to Shiite eschatology, termed Sadra’s thought “prophetic philosophy,” inspired by *Mishkat al-Nubuwwah*, which emphasizes direct access to Qur’anic truth beyond jurisprudential literalism (Lendolt, 1999, pp. 24–25). Sadra posits three resurrections: the first in the physical world, the second in the soul’s awakening within the Barzakh, and the third in the realm of intellects, where the soul attains spiritual purity. These stages mirror mystical cosmologies and reflect the soul’s ascent toward perfection (Madrasi, 1999, p. 89).

Mafatih al-Ghaib

Mafatih al-Ghaib is one of Mulla Sadra’s most significant philosophical works, composed after he had firmly established his intellectual system. The treatise focuses on the doctrines of origin and resurrection, aiming to unveil Qur'anic mysteries through a synthesis of rational proof and mystical insight. Structured into one sermon and twenty “keys” (*meftah*), each section contains various subunits—fatihas, mashhads, glosses, illuminations—reflecting Sadra’s layered approach to

divine knowledge. His goal is to demonstrate the compatibility between philosophy, mysticism, and revelation, a theme he develops throughout the text. In interpreting the Qur'an, Sadra calls upon seekers to abandon worldly attachments and superficial thinking, urging them to approach the divine text with purity and sincerity. He cites verses such as Hasher 19 and Araf 52–53 to emphasize the consequences of spiritual neglect and the urgency of understanding divine signs (Molasadra, 1984, pp. 141–143). He also draws on Al-Ala 14, Shams 10, and Nahl 29 to stress that true knowledge begins with piety and culminates in divine insight. The text warns against exposing sacred truths to unworthy hearts and calls for safeguarding mysteries within pure souls. Sadra likens the Qur'an to a celestial net cast to attract elevated spirits. Each letter, he writes, contains layers of meaning designed to nourish different spiritual temperaments. He describes the Qur'an as both a remedy and a guide, offering esoteric truths for the enlightened and accessible teachings—stories and rulings—for the general public (Molasadra, 1984, pp. 144–149). Through this metaphorical language, Sadra presents the Qur'an as a multidimensional revelation, tailored to liberate souls from worldly confinement and guide them toward divine realization.

Disjuntive writing and cryptography from the perspective of the Quran in the book "Mafatih Al- Ghayb.

When we investigate in the Iranian Islamic culture, we find many signs of this word, just as the code is hidden in the letters of the Qur'an, there are also different ways of writing the letters, which maybe few people are aware of it at the present time. It has coded pens that are common among people of science and knowledge and they use them to write down secrets. Some of these lines and items were used in most of the medical books or in the correspondence between the people of wisdom. Some of these lines and items have become eternal memories in some manuscripts and have reached us after years, and sometimes researchers have discussed them. Invention of Code Lines in Islamic and Iranian Culture (Mustafa Zakari) was mentioned in an article published in Ayine Mirath magazine in 2009 /1388AH in which countless types of letters, based on the Persian alphabet and sometimes calculated based on Abjad are referred to as calligraphy. You can see some of these calligraphy lines in the image below.

Figure 1

Sample of Some Code Items



(Zhakri, 2009: 123)

Therefore, Mulla Sadra says: There is nothing except that its expression has been made clear in some way, and if there was a hidden path to the world of the Kingdom, you would have found the Qur'an (explanation of everything - 89 Nahl). The people of the Qur'an are the eyes that see, the ears that listen, and the hearts that perceive the facts, referring to the secret of the letters (of the Qur'an).

O divine brothers, who have an eye on the difficult meanings and novelties of the Qur'an, you must know that it is not easy for anyone to understand them, except for those who have studied the science of knowledge in the family school and the school of the wise people of the Qur'an, and who have read the book of Mobin, the one whose teacher (He taught you things that you did not know, and God's mercy was great for you - Nisa 113) and (Your Lord is the one who taught with the pen and taught man what he did not know - 3-5 Alaq).

Not through other means such as thinking, analogies, narrations, and narrating, but he learns the Qur'an from a wise man (God). And the first thing that was revealed and appeared in the sanctification school for the children of the spirits and the children of the Holy Spirit was that he understood what the meaning of writing, handwriting, tablet, and pen (and swearing by cream and what they write) is, and He knew the meaning of the letters of the sentence (abjad) as well as the letters of the Qur'anic passages and its singular and compound words

Therefore, when the grace and mercy of God was assigned to the education of the children of the intellects, He made them one day from the abundant milks of knowledge and holy intellects, destined and flowing, and their palates from the flavors of the world of mercy and pleasure. Therefore, after that, he sent royal gifts and delicate and heavenly food in the form of singular letters and in the form of symbols and hints to the people of good news and good luck, so that strangers do not know about them, and whoever did not deserve to go to the world of secrets. In the book of Rooh Anan, he wrote brief and short letters and bright segments that are called compound letters in the secret world.

And these connected letters will be separated in that world, because that day is a day of separation and purity, and although it is a day of gathering, because God says (This day is the Day of Judgment, which will unite you with the predecessors - 38 Mursalat) (Molasadra, 1984, pp. 150-153). And he says (so that God may distinguish the impure from the pure - 37 Anfal) and (be afraid of the Day of Gathering in which there is no doubt - 7 Shura). Therefore, the people of the world, because they are in the position of formal pluralism and spiritual division and separation, see the various letters of the Qur'an connected together, and the letters of the same type as scattered and separate letters, as many numbers, but when the letters (love them and They also like him - see 54 Maedeh), they see those letters connected to the type, and separate from the numbers.

But those who have left the world and have chosen celibacy, and the veil has been removed from their eyes, and the dark clouds of doubt and the veil have been removed from their vision and interiority, and they have gone out of the blind world, should see this letter with the eyes of reason like this: When they reach this level, they are known as bright points, and above this level, there is another position that they must observe that does not require dialogue and expression.

So, it became clear to you, O wayfarer, that the first thing that is obtained in the book of existence of a beginning reader is the letters of the alphabet, so that by drawing and writing those letters, he is ready to read the verses of his Lord written in the divine book, and to know the divine command. He ordered the commandment of his beloved Prophet (read in the name of your Lord who

created - 1 Alaq) and ordered us to do the same. (Recite as much as possible from the Qur'an - 2 Muzamals). In short: Whoever has not been overcome and mastered by the world of the hereafter, and has not come out of the grave of this material world, has not been aware of the meanings and secrets of the Qur'an, and the letters of the Qur'anic verses have not spoken to him, and the beautiful face and the splendor of its speaker are upon him the appearance and greatness of its speller will not be revealed to him (Malasadra, 1984, pp. 153-156).

After clarifying the position of the letters and the interpretation of Abjad by Mulla Sadra, we will enter into the main topic of this research and it is necessary to mention that we have a statement about the isolated writing and the samples under research, the manuscripts that are considered as human treasures from the science and knowledge of the past. It has reached our hands, it is kept in the archives of the country's libraries, and one of these archives is located in the central library of Tabriz which contains more than 3,000 manuscripts, and the authors have investigated and classified the ciphers, in some of these manuscripts, over the years, the readers of these books have written notes on its pages. It is known that the writing of letters is also a part of it. A number of 30 samples with separate writing have been found, of which you can see 3 of these versions below.

Study sample number 1.

In two of the pages of this book, a code has been seen, an example of which is given in the table below.

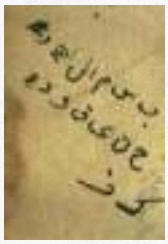
Figure 2

The Page 62 of Jami's Book of Origins Contains a Fragmented Note (Manuscript Available in Tabriz Central Library Archive)



Table 1

Information Related to Figure 2

1	339	File number available in Tabriz Central Library Archives
2	2869	File number in the book of the list of manuscripts of Tabriz Central Library: copies donated by the late Haj Mohammad Nakhjavani (S-Y) 1393 author Hadi Hashemian
3	The Manshaat of Jami	The title of the book
4		The author of the book
5		Editor or main writer of the text
6	1080 AH	date of writing
7	62	Image number with a font (encryption)
8		The font type of the main text
9		Pen content
10	Disjuntive writing of letters in the left margin	Pen type
11		Image details

(source: the table, authors)

Case study number 2.

There are separate writing on three pages of this book, an example of which is given in the table below.

Figure 3

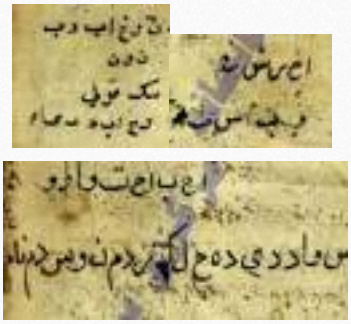
Page 4 of the Book Treatise on the Science of Properties Contains a Note in a separate Form of Writing



(source: The Manuscript Available in Tabriz Central Library Archive)

Table 2

Information Related to Figure 3

1	501	File number available in Tabriz Central Library Archives
2	3031	File number in the book of the list of manuscripts of Tabriz Central Library: copies donated by the late Haj Mohammad Nakhjavani (S-Y) 1393 author Hadi Hashemian
3	A treatise on the science of properties	The title of the book
4	Attauddin Mohammad Hosseini	The author of the book
5		Editor or main writer of the text
6	997 AH	date of writing
7	4	Image number with a font (encryption)
8	Disjunctive writing	The font type of the main text
9		Pen content
10	A disjunctive pen has been written by the readers in the initial pages before the text of the	Pen type
11		Image details

(source: The table, authors)

Figure 4

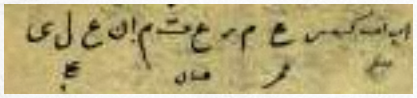
Page 115 of the Book "Akhbar al-Alih in Ghazwat Mortafaria" Contains a Note in the Form of Disjunctive Writing



(The Manuscript Available in Tabriz Central Library Archive)

Table 3

Information Related to Figure 4

1	540	File number available in Tabriz Central Library Archives
2	3071	File number in the book of the list of manuscripts of Tabriz Central Library: copies donated by the late Haj Mohammad Nakhjavani (S-Y) 1393 author Hadi Hashemian
3	Akhbar al-Afi in Ghazwat Mortafariah	The title of the book
4	Mohammad Fasih	The author of the book
5		Editor or main writer of the text
6	1088 AH	date of writing
7	115	Image number with a font (encryption)
8		The font type of the main text
9	In the upper margin of the page, the names of the four caliphs are written in a disjunctive style	Pen content
10	Disjunctive writing	Pen type
11		Image details

(source: The table, authors)

Conclusion

The impact of Mulla Sadra on the intellectual community is profound. His thought represents a revival compared to earlier worldviews, and during the Qajar period, as Gobineau noted, nearly every scholar of literature and philosophy was influenced by his teachings. *Mafatih al-Ghaib* was written at a time when Sadra had gained recognition among scholars and the elite. In this work, he presents his eschatological views and explores mystical aspects of the Qur'an, demonstrating the harmony between revelation, rational proof, and mysticism.

If we examine this text through a hermeneutic lens—limiting it to the internal and external worlds—we see that Sadra's view diverges from classical hermeneutics, which holds that the final meaning of the divine text is inaccessible to humans. He instead emphasizes the need for piety and spiritual preparation before ascending to understanding. He writes that divine mysteries must be kept away from "hearts like dead stones" and entrusted only to pure souls. Interpretation, in his view, begins with preliminary truths that guide deeper understanding.

Sadra aligns more closely with philosophical hermeneutics, which seeks the nature of understanding rather than fixed meaning. He sees the Qur'an as a clear and strong thread for liberation, with countless signs hidden in each letter. In response to the first research question—why a style emerged in which letters are written separately—Sadra explains that letters are not merely visual forms, but light that first reaches the heart and then the ear. He believes that understanding these letters is possible only for those who have studied *al-yaqin*, the sciences of writing, calligraphy, abjad, and Qur'anic symbols.

He writes that those unworthy of entering the world of secrets inscribe short, compound letters in their souls, while in the secret world, these letters are separated and purified. This reflects the eschatological theme of separation and gathering, as in Surah Mursalat, verse 38. This concept, discussed in *Mafatih al-Ghaib*, contributed to the emergence of disjunctive writing among religious and literary figures, answering the second research question: how Sadra's thought influenced Muslims of his time and beyond.

Sadra adds that worldly people, caught in multiplicity, see letters as scattered and disconnected. But those who have chosen spiritual solitude perceive them as unified and essential. At higher levels, these letters become luminous points, and beyond that, a realm where speech is no longer needed. This confirms the research assumption that disjunctive writing in the Safavid and later periods was shaped by Sadra's interpretation of verse 38 in *Mafatih al-Ghaib*.

References

Bahar, M. T. (1976). *Stylistics* (Vol. 1, 4th ed.). Sepehr Printing House. (Originally published 1355 AH / 2535 Shahshahi).

Faghfouri, M. (1999). Sadr al-Din Shirazi in the context of Safavid history: The historical and social environment of Mulla Sadra (975–1050 AH / 1571–1640 CE). In *Mulla Sadra and Transcendental Wisdom* (Vol. 1, pp. 41–51). *Proceedings of the Mulla Sadra Commemoration Day, Sadra Islamic Hikmat Foundation, Khordad Conference.*

Javadi-Amoli, A. (1999). *Tafsir Tasnim*. International Foundation for Revelation Sciences. (Originally published 1387 AH).

Khamenei, S. M. (1999). Introduction. In *Mulla Sadra and Supreme Wisdom* (Vol. 1, pp. 1–10). *Proceedings of the Mulla Sadra Commemoration Day, Sadra Islamic Hikmat Foundation, Khordad Conference.*

Landolt, H. (1999). Henry Corbin's understanding of Mulla Sadra. In *Mulla Sadra and Transcendental Wisdom* (Vol. 1, pp. 23–33). *Proceedings of the Mulla Sadra Commemoration Day, Sadra Islamic Hikmat Foundation, Khordad Conference.*

Madrasi, F. (1999). Sadrai Shirazi: Philosopher and mystic. In *Mulla Sadra and Transcendental Wisdom* (Vol. 1, pp. 81–93). *Proceedings of the Mulla Sadra Commemoration Day, Sadra Islamic Hikmat Foundation, Khordad Conference*.

Meshkoh El-Dini, A. H. (1966). *A Commentary on the Philosophy of Sadr al-Din Shirazi (Mulla Sadra).* Iran Culture Foundation. (Printed by Taban Printing Company; originally published 1345 AH).

Nasr, S. H. (1961). *Acquaintance with Mulla Sadra in the West*. University Press, Faculty of Rational and Communicable Sciences. (Originally published 1340 AH).

Qavam-Shirazi, S. M. b. I. (Mulla Sadra). (1984). *Mafatih al-Ghayb* (M. Khajawi, Trans.; 1st ed.). Molly Publications. (Originally published 1363 AH).

Sharif, S. (2017). *Five Risaleh Harufiyeh* (W. Qaitrani, Ed.; M. Amiri, Trans. of English excerpts; 1st ed.). Written Heritage Publisher. (Original work: 9th century AH).

Tajri, M. A., & Pakrovan, F. (2018). The study of the meaning of cut letters from the viewpoint of Ayatollah Marafet and its critique by Ayatollah Javadi Amoli. *Comparative Interpretation Researches, 4*(3), 243–261. (Originally published 1398 AH).

Wikifeqh. (2025). *Mafatih al-Ghayb (Mulla Sadra).* https://fa.wikifeqh.ir/(مفاتیح_الغیب)_ملاصدرا



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

TEACHING THE INVISIBLE: THE *BOTTEH JEGHEH* MOTIF AS A MEDIUM FOR LEARNING GEOMETRY AND SPIRITUALITY IN ISLAMIC ART

Shima HADAVI

Abstract

Are the foundations of Islamic art geometrical before they are decorative ? Can one teach emotion through geometry and spirituality through structure ? This study explores a rarely discussed perspective : how can mathematics be used as an educational tool, helping not only to understand but also to design the main visual motifs of Islamic art, starting with the Persian "Botteh Jegheh" (بته جغه) ? The *Botteh Jegheh*, a drop-shaped decorative element with ancient roots in Persian design, is widely recognized today under the name Paisley. While this motif is commonly used in textiles and global fashion, its deep connection to geometry and meaning is often left out of art education.

Admired for its elegance and symbolism, the *Botteh Jegheh* also follows a precise visual logic. However, this aspect is rarely taught. By using spiral geometry, especially the Pythagorean spiral, along with the Fibonacci sequence, the golden ratio, and symmetry, this paper introduces a three-step teaching method at the crossroads of mathematics, art, and spirituality.

This approach shows how mathematical forms can support and express spiritual ideas, rather than limit creativity. The *Botteh Jegheh* becomes a kind of visual language, carrying ideas of humility, harmony, and elevation.

By *placing* this motif within a broader teaching method, including literature, history, and spiritual studies, and connecting it to contemporary debates on the global teaching of Islamic art, this article suggests that mathematics and spirituality intersect within Islamic artistic practice and creation, and that geometry can become one of the most expressive ways to reflect faith. This approach offers a bridge between traditional Islamic geometry and contemporary art education, highlighting the relevance of sacred design in modern pedagogical contexts.

Keywords: Islamic art, Mathematical geometry, *Botteh Jegheh*, Pedagogical learning, Spirituality.

Introduction : Geometry as the Grammar of Faith

Islamic art is not merely decorative : it is theology made visible. As Seyyed Hossein Nasr remarks, Islamic art "reflects Unity upon the plane of multiplicity." (Nasr, 1987) Geometry is therefore not simply a visual device but a sacred science that mirrors the divine order. It expresses cosmic harmony and articulates the proportional relationships that structure the visible world.

Figure 1

Shima HADAVI, Botteh Jegheh Decorative Motif, 2021, Gouache on Paper & Photograph.



(Shima Hadavi, personal collection, 2021)

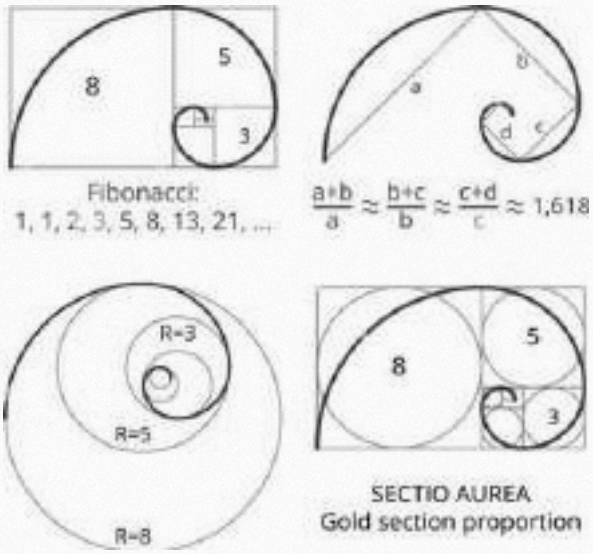
The *Botteh Jegheh* motif offers a compelling illustration of this principle. Too often regarded as a purely ornamental form, it in fact embodies metaphysical meaning. Its curved, ascending movement conveys humility, continuity, and spiritual ascent. This study proposes that the *Botteh Jegheh* can function as a pedagogical bridge between intellect (عقل, *ʿaql*, rational mind) and spirit (روح, *rūḥ*, soul), where geometric construction becomes a path toward interior understanding that unites science, aesthetics, and contemplation.

To clarify this relationship, the motif's structure can be examined through its underlying geometric framework, particularly its connection to the Fibonacci sequence, the Golden Ratio (φ), and logarithmic spiral geometry. These mathematical principles do not merely determine the motif's proportions – they express its symbolic essence, linking visual form to spiritual meaning.

This geometrical consciousness, when transmitted through drawing, allows students to internalize harmony not as an abstraction but as a lived experience.

Figure 2

Diagram Illustrating the Geometric Structure of the Botteh Jegheh Motif, Highlighting its Relationship with the Fibonacci Sequence, the Golden Ratio, and Spiral Geometry.



(Aleksei Egorov/alamy, 2017)

The example of the Golden Spiral can be found in art and seashells (see Figure 3. *Mona Lisa*).

Figure 3

Example of the Golden Spiral in Art : Painting by Leonardo da Vinci, La Joconde (Also Known as Mona Lisa), Created Between 1503 and 1506.

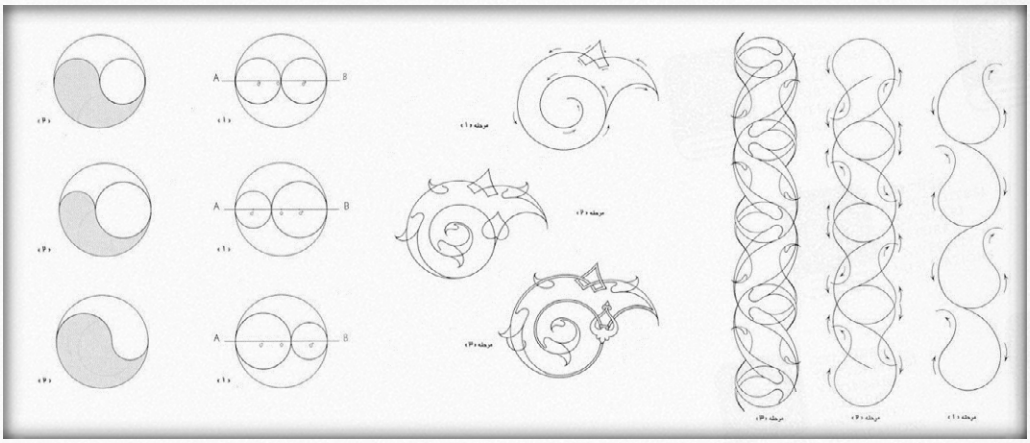


(Mona Lisa, n.d.)

To make this relationship accessible in teaching practice, Figure 4 presents a step-by-step method in which students construct the motif beginning from a circle divided into proportional segments. The shaded segment is intentionally repeated so that learners internalize the curve through memory, hand-movement, and rhythmic drawing. Through this exercise, geometry becomes not only a tool of visual formation, but also a meditative discipline that cultivates attentiveness and inner presence.

Figure 4

The Teaching Steps for Sketching a Botteh Jegheh Pattern with a Circle in Various Dimensions, where the Grey Area Should Be Memorized by Students for Practice.



Historical and Symbolic Genealogy of the *Botteh Jegheh*

Figure 5

Termeh Textile Featuring the Botteh Jegheh Motif (Persian Handwoven Silk and Wool Fabric).



Origins and evolution.

The *Botteh Jegheh* motif constitutes one of the most enduring emblems of Iranian visual culture. Its origins stretch far beyond the Islamic period, reaching back to proto-Iranian and Zoroastrian civilizations. According to the Heritage Institute's study *Botteh (Boteh, Paisley). Aryan Silk & Trade*, the motif first appeared in ancient Iranian and Central Asian textile designs along trade routes linking Persia, the Indus Valley, and the Silk Road (Heritage Institute, 2020). Archaeological and textile evidence suggests that early *Botteh* patterns wfere used in woven silk and wool garments as far back as the Parthian and Sassanid eras, possibly representing fertility, sacred trees, or divine fire (Heritage Institute, 2020 ; Novin, 2018).

The motif's teardrop form may have evolved from the stylized depiction of a seed or flame, both central symbols in Zoroastrian cosmology. In that context, the *Botteh* represented

atar (sacred fire) – the eternal energy of creation and purity – and simultaneously evoked the cypress tree (*sarv*, سرو), a traditional Persian emblem of immortality and uprightness. The intertwining of these two images – the flame and the tree – encapsulates a dual message : the spiritual ascent of the soul and its rootedness in divine order.

These bas-reliefs decorated ceremonial halls used for royal audiences and New Year celebrations (نوروز, *Nowruz*), linking the cypress with the renewal of spring. The stylized Achaemenid cypress – with its upward movement and symmetrical branching – prefigures the visual logic that would later inform the development of the *Botteh Jegheh*.

As shown in **Figure 6**, the reliefs at Persepolis feature repeated stylized-tree motifs (commonly interpreted as cypresses), a vegetal emblem deeply rooted in ancient Persian art and later cultural symbolism. (Caneva et al., 2023)

Figure 6

Stone-carvings of stylized trees – commonly interpreted as cypresses – at Persepolis, near Shiraz, Iran. (Achaemenid Empire, ca. 550–330 BCE). The tree motif appears repeatedly on the staircases and reliefs of the palace complex, and has been interpreted as symbolic of renewal, immortality, and natural regeneration – themes later echoed in the Persian spring festival Nowruz.



Analysis of plant motifs in Achaemenid iconography (Caneva, Lazzara & Hosseini, 2023).

The repeated cypress motif in Achaemenid reliefs indicates the tree's early cultural significance and its association with continuity and seasonal renewal. This relation between artistic representation and the natural landscape is observable in Iran today, where several ancient cypresses remain. One prominent example is the *Sarv-e Abarkooh*, traditionally estimated to be around 4,000 –5,000 years old (UNESCO, 2021) (Figure 7).

Figure 7

The ancient cypress tree (Sarv-e Abarkooh), Yazd Province, Iran. Considered one of the oldest living trees in the country, it is traditionally estimated to be around 4,000 years old. UNESCO World Heritage Centre, "Long-lived Trees of Iran"



(Tentative List, 2021).

Ancient Iranian reverence for the cypress is further exemplified by the *Sarv-e Abarkooh*, a monumental living cypress in Yazd province estimated to be between 4,000 and 5,000 years old. Local tradition holds that it was planted or blessed by Zoroaster, and it remains a powerful symbol of continuity and spiritual endurance (UNESCO, 2021). Its evergreen form and extraordinary longevity reinforced the tree's identity as a sign of eternal life. These symbolic elements – flame and tree – merged into a single archetype within early Persian visual culture, forming the embryonic version of the *Botteh* : a figure representing regeneration, protection, and the soul's ascent.

Although the form evolved stylistically across centuries, its metaphysical core remained deeply Iranian (UNESCO, 2021).

During the Achaemenid and Sassanid periods (550 BCE – 651 CE), the motif acquired formal complexity. It appeared in royal fabrics, architectural friezes, and metalwork, often associated with the mythical ***Simurgh***, the celestial bird of wisdom and regeneration. The curved line of the *Botteh* thus came to embody both vegetal regeneration and cosmic rebirth — the cyclical rhythm of life and spirit.

Figure 8

Simurgh Study after "Zal Is Sighted by a Caravan", watercolor on wasli. Morgan Library & Museum, New York (1988).



(Sikander, 1988)

With the rise of Islamic Persia, this pre-Islamic motif was not abandoned but spiritualized. Under the Safavids (1501 – 1736), its vertical flame-like profile gently curved, transforming into the familiar droplet shape that signified *humility before the Divine*. The upward movement of the curve came to express the *soul's ascent* toward God (مبدا و معاد, *mabda' wa ma'ād*), integrating the motif seamlessly into Islamic aesthetic philosophy (Novin, 2018).

From Iran, the *Botteh Jegheh* traveled along trade routes to the Indian subcontinent, where it was embraced by Mughal textile workshops and incorporated into *Kashmiri shawl* designs. These luxury items were exported globally, and when Scottish textile manufacturers in the town of Paisley began reproducing them industrially in the 19th century, the motif became known in the West as "Paisley" (Heritage Institute, 2020 ; Novin, 2018). Despite this geographic and linguistic transformation, the spiritual and geometrical essence of the design – its association with continuity, vitality, and rebirth – remained deeply Persian.

Thus, while the industrial West adopted the *Botteh* for its decorative qualities, in the Persian and Islamic imagination it persisted as a visual theology : an emblem of the infinite contained within the finite, of stillness turning into movement, of multiplicity seeking unity. Figures 9 and 10 illustrate the motif's enduring presence in royal and artistic contexts, from Safavid Iran to Napoleonic Europe.

Figure 9

Farrukh Beg, Shah Tahmasp I (16e siècle, Safavid Iran). Opaque watercolor and gold on paper. The Botteh Jegheh motif is not limited to the royal garments : it also adorns the throne, carpets, and other ceremonial objects depicted in the painting, illustrating the motif's pervasive role in Safavid royal iconography and its symbolic association with continuity, protection, and spiritual ascent.



Figure 10

Jean-Antoine Gros, Joséphine Tascher de La Pagerie, Empress of the French, 1808. Oil on canvas, Musée des Arts et de l'Histoire, Palais Masséna, Nice. The decorative elements in her attire echo the Botteh motif, demonstrating the motif's aesthetic adaptation in European portraiture.



Symbolic and cosmological dimensions.

Beyond its decorative allure, the *Botteh Jegheh* carries layers of cosmological and metaphysical significance. As highlighted in *both* Zoroastrian and Islamic interpretations, the motif's spiral curvature represents the dynamic movement of life emerging from divine origin, mirroring the eternal rhythm of expansion and return found in Persian cosmology.

In Zoroastrian symbolism, the *Botteh's* flame shape signifies *Atar* – the sacred fire that mediates between the material and spiritual worlds – and its vegetal resonance with the cypress reflects immortality and constancy. In Sufi metaphysics, this dual symbolism transforms into the image of the soul's inward journey, oscillating between the finite (the base of the form) and the infinite (its ascending tip) (Corbin, 1971 ; Schuon, 1994).

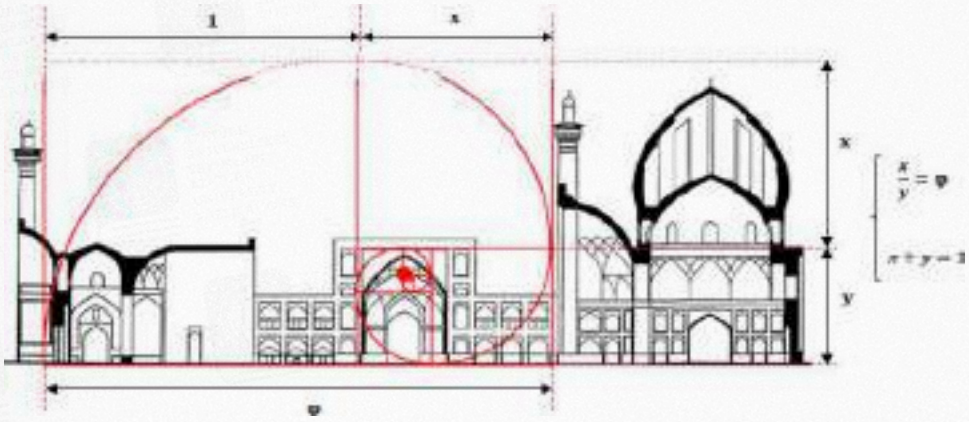
The motif thus acts as a microcosmic geometry of being : a visual articulation of *tawḥīd* (unity) rendered through proportion, balance, and curve. Its internal spiral – traceable through Fibonacci ratios and logarithmic construction – reflects not only aesthetic refinement but also metaphysical intentionality. The *Botteh Jegheh* becomes, in this sense, both a *diagram of existence* and a *path of contemplation*, linking the ancient Iranian vision of sacred fire to the Islamic science of geometry as the grammar of divine order (Corbin, 1971 ; Schuon, 1994).

Geometry as a Sacred Science

In both Islamic and Western traditions, geometry has long been viewed as a sacred science (علم مقدس هندسه, *ʿilm muqaddasa handasa*), bridging reason and revelation. From Euclid to al-Khwarizmi and Omar Khayyam, geometry represented cosmic harmony. The construction of the *Botteh Jegheh* can be derived from : its structure is based on the Fibonacci sequence, which reflects organic growth; on the Golden Ratio ($\varphi \approx 1.618$), a symbol of divine proportion ; and on spiral geometry, representing *al-badʾ wa al-maʿād* (origin and return).

Figure 11

Diagrams of the Golden Ratio and Fibonacci spiral, with references to their presence in Islamic architecture (e.g., Jame Mosque) -Abstract-frame-between-two-finials-adapt-with-golden-rectangle.



Keith Critchlow (1999) calls this relationship " the geometry of the spirit " : a mathematics that measures not the material, but the metaphysical.

The Pedagogical Triad : Observation, Construction, Contemplation

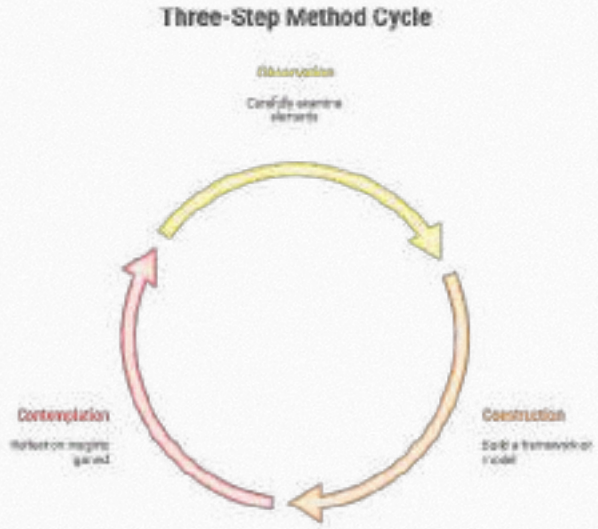
In her doctoral research (Hadavi, 2021), the author suggests a three-step teaching model that integrates analytical reasoning with spiritual insight :

- **Observation :** Students examine historical examples of *Botteh Jegheh* in Persian textiles and architecture, learning to *read* patterns as visual texts.
- **Construction :** Through geometric tools, they reconstruct the motif using spirals, golden ratios, and symmetry – turning drawing into a meditative act.
- **Contemplation :** Learners reflect on the spiritual messages conveyed through proportion and form, where geometry serves as a quiet expression of divine order.

This model mirrors the *ostad–shagerd* (استاد شاگردی, master–disciple) system, in which knowledge is transmitted through presence, repetition, and ethical refinement.

Figure 12

Diagram Illustrating the Three-Step Method : Observation, Construction, and Contemplation.



The Human Hand and the Ethics of Creation

Modern design often severs conception from execution, distancing the hand from the heart. In traditional Islamic pedagogy, however, the hand is the transmitter of the soul.The act of creation carries intention (نیت, *niyyat*), transforming material form into spiritual meaning.

Reviving geometry as a discipline of attention restores the human dimension of artmaking, aligning with Titus Burckhardt's vision of the art of being through the art of making (Burckhardt, 2009) and William Morris's idea of truth to materials (Morris, 1893). In Islamic ethics, this is known as *adab* – the alignment of beauty, virtue, and discipline.

Intersections of Mathematics, Mysticism, and Modern Education

This pedagogical model bridges modern STEAM education with the contemplative traditions of Islamic thought. It challenges utilitarian teaching models by reintroducing *baraka* – spiritual blessing or grace – into the learning process.

Through geometric construction, students re-engage with the inner dimensions of knowledge. As Henri Corbin wrote, *To imagine is not to invent, but to discover what exists in the unseen* (Corbin, 1971). Geometry thus becomes a form of unveiling (كشف, kashf) – spiritual discovery through line and proportion.

Conclusion : Toward a Geometry of the Heart

The *Botteh Jegheh* is not a decorative flourish, but a visual meditation – a curve that signifies humility, growth, and return to unity. To teach this motif is to transmit a grammar of the sacred : proportion, order, and beauty as reflections of divine harmony. When geometry is approached not as abstraction but as revelation, the invisible becomes visible, and the symbolic becomes experiential.

This study affirms that Islamic art is rooted in geometry not as ornamentation, but as a language of metaphysical meaning. Through a pedagogical approach that unites observation, construction, and contemplation, the practice of drawing becomes a form of remembrance, where intellectual reasoning and spiritual intuition are reconciled. The hand, the mind, and the heart are aligned in the act of making.

At a time when contemporary culture often separates knowledge from presence, technique from meaning, and creation from reflection, the principles embedded in Islamic geometric art offer a path of reconnection. The *Botteh Jegheh*, with its union of mathematical proportion and spiritual resonance, demonstrates that art can be both a mirror and a guide : reflecting inner truths while pointing toward interior transformation.

Future research may expand this pedagogical model within contemporary design and arts education, fostering an approach in which tradition and innovation, form and meaning, and intellect and spirit converge into a unified practice of sacred creativity. The *Botteh Jegheh,* in its enduring elegance, invites us to contemplate how beauty, geometry, and devotion converge – reminding us that to draw is to remember, and to remember is to return.

References

Abedini, Z. (2018). *The Ancient Cypress Tree of Abarkouh – Yazd*. Rahbal Travel.

Aleksei Egorov/alamy. (2017, November 3). *Golden fibonacci ratio spirals. Gold section proportion vector visualization. Spiral proportion golden section illustration* [Photo]. https://www.alamy.com/golden-fibonacci-ratio-spirals-gold-section-proportion-vector-visualization-spiral-proportion-golden-section-illustration-image354265625.html?imageid=3531580E-A6B1-4843-947B-72D254399C4B&pn=3&searchId=759ae6807da371e442761f0eb0d6c6a9&searchtype=0

Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (1973). *The sense of unity : The Sufi tradition in Persian architecture*. University of Chicago.

Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam : Language and meaning*. World Wisdom.

Caneva, S., Lazzara, B., & Hosseini, S. (2023). Study of plant motifs in Achaemenid iconography.

Corbin, H. (1971). *En Islam iranien : Aspects spirituels et philosophiques*. Gallimard.

Critchlow, K. (1999). *Islamic patterns : An analytical and cosmological approach*. Thames & Hudson.

Hadavi, S. (2021). *Les dimensions spirituelles et pédagogiques de l'art décoratif iranien*. In *Une nouvelle approche pédagogique pour l'enseignement des arts plastiques à la lumière d'une expérience franco-iranienne*. (Doctoral thesis). University of Paris Nanterre.

Heritage Institute. (2020). *Botteh (Boteh, Paisley) : Aryan Silk & Trade*.

Morris, W. (1893). *The arts and crafts of to-day*. Kelmscott.

Mona Lisa, Leonardo da Vinci. (n.d.). Golden Ratio Colors. https://goldenratiocolors.com/mona-lisa-leonardo-da-vinci-golden-ratio-proportion/

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. Golgonooza Press.

Novin, G. (2018). *Studies on the evolution of the Botteh motif in Persian art*.

Olsen, S. (2006). *The golden section: Nature's greatest secret*. Wooden Books.

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. University of Chicago.

Schuon, F. (1994). *Understanding Islam*. World Wisdom.

Sikander, S. (1988). Simurgh Study after "Zal Is Sighted by a Caravan". Morgan Library & Museum.

UNESCO (2021). *Long-lived Trees of Iran*. Tentative World Heritage List.

MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI MÜFREDATINDA TÜRK-İSLAM SANATLARI DERSLERİNİN YERİ VE ÖNEMİ

Tansu Çinici[1], Selçuk Yakışan[2]

Özet

Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli çerçevesinde Millî Eğitim Bakanlığı müfredatında geleneksel Türk-İslam sanatlarının nasıl konumlandırıldığını incelenen bu çalışmada okul öncesinden lise düzeyine kadar farklı eğitim kademeleri ele alınmış ve hat, tezhip, ebru, minyatür ile dinî musiki gibi geleneksel sanatların müfredattaki görünürlüğü sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Belirlenen bulgulara göre temel eğitimde sanat eğitimi estetik farkındalık kazandırmaya yönelik genel bir çerçevede sunulmaktadır. Geleneksel sanatlara doğrudan bir atıf bulunmadığı kanısına varılmıştır. İlkokul ve ortaokul düzeyinde "Geleneksel Sanatlar" dersinin seçmeli olarak çizelgeye eklenmesi önemli bir yenilik oluşturmakta buna karşın bu dersin zorunlu hâle getirilmemiş olması sınırlı bir etki alanı yaratmaktadır. Ortaöğretimde ise durum okul türlerine göre farklılaşmaktadır: Güzel Sanatlar Liseleri ve bazı İmam Hatip programlarında geleneksel sanatlara sistematik biçimde yer verilirken Fen, Anadolu, Sosyal Bilimler ve Spor Liselerinde bu alanın daha görünmez olduğunu söylemek mümkündür.

Araştırma, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin sanat eğitimi anlayışında geleneksel sanatları yeniden öne çıkarmaya yönelik güçlü bir eğilim bulunduğunu ancak bu yönelimin tüm okul türlerinde aynı biçimde uygulanmadığını göstermektedir. Sonuç olarak geleneksel sanatların estetik, kültürel ve değer aktarımına dayalı karakteri dikkate alındığında, bu alanların yalnızca seçmeli derslerle sınırlı kalmaması, sürdürülebilir ve tüm kademelere yayılan bir yapı ile desteklenmesi gerektiği belirtilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli, Geleneksel Türk- İslam Sanatları, Öğretim programı

The Place And Importance Of Turkısh-Islamıc Arts Courses In The Currıculum Of The Mınıstry Of Natıonal Educatıon

Tansu Çinici, Selçuk Yakışan

Abstract

In this study, which examines how traditional Turkish-Islamic arts are positioned within the Ministry of National Education curriculum under the Türkiye Century Education Model, various educational levels from early childhood to high school are addressed, and the visibility of traditional arts—such as calligraphy, illumination, marbling, miniature, and religious music—is systematically evaluated. According to the findings, art education at the basic education level is presented within a general framework aimed at fostering aesthetic awareness, and it is concluded that there is no direct reference to traditional arts. At the primary and lower secondary levels, the introduction of the elective course "Traditional Arts" represents a significant innovation; however, the fact that this course has not been made compulsory limits its overall influence. At

[1] MEB, Uzman Öğretmen
[2] MEB, Uzman Öğretmen

the upper-secondary level, the situation varies depending on the school type: while Fine Arts High Schools and certain Imam Hatip programs systematically incorporate traditional arts, it can be said that these fields are far less visible in Science, Anatolian, Social Sciences, and Sports High Schools.

The study demonstrates that although the Türkiye Century Education Model reflects a strong inclination to reemphasize traditional arts within art education, this orientation is not implemented uniformly across all school types. Consequently, considering the aesthetic, cultural, and value-transmitting nature of traditional arts, it is emphasized that these fields should not remain confined to elective courses but should be supported through a sustainable structure spanning all educational levels.

Keywords: Türkiye Century Education Model, Traditional Turkish-Islamic Arts, Curriculum

Giriş

Eğitim, bir toplumun kültürel kimliğini ve estetik anlayışını geleceğe aktaran en önemli araçlardan biridir. Türk eğitim sistemi içinde geleneksel sanatlar, hem tarihî sürekliliği hem de değer temelli bir estetik bakışı temsil etmektedir. Ebru, hat, tezhip, minyatür ve dinî musiki gibi sanat dalları sadece birer sanat disiplini değil aynı zamanda medeniyetin ruhunu, inancın estetik ifadesini ve toplumsal kimliğin derinliğini yansıtan kültürel miraslardır.

Sanat eğitimi, toplumun kültürel dokusunun oluşumu ve sürekliliği açısından vazgeçilmez bir unsurdur. Genç bireylerin estetik değerleri fark etmeleri, akıl ve duygu dengesi kurmaları, sanat yoluyla iç dünyalarını ifade etmeleri bu eğitimin en temel kazanımlarıdır. Toplumlar, sanat eğitimi aracılığıyla hem geçmişlerinden gelen kültürel mirası yeni kuşaklara aktarır hem de kendi kimliklerini yeniden üretir. Böylece sanat eğitimi yalnızca estetik bir beceri kazandırmaz aynı zamanda felsefi bir derinlik taşıyan görsel ve düşünsel bir bilgi alanı oluşturur (Azilioğlu & Yılmaz, 2021, s. 445).

Kültür, toplumların tarih boyunca oluşturdukları maddi ve manevi değerlerin birikimi olarak, içinde bulundukları coğrafi yapıya bağlı biçimde şekillenir ve gelişir. Tarihsel mirasın farkına varılması ve bu mirasın çağdaş yaşantıya dâhil edilmesi, kültürel ortamın zenginleşmesini sağlar. Bu bağlamda, ülkemiz sınırları içinde geçmiş uygarlıklardan kalan mimari, heykel, resim ve el sanatları gibi eserlerin doğru bir bakış açısıyla değerlendirilmesi, Türk sanatının bugüne kadar geçirdiği gelişim sürecini doğru anlamak açısından büyük önem taşımaktadır (Kuban, 2023).

Geleneksel Türk Sanatları, en üst seviyeye Osmanlı Dönemi'nde ulaşmış, çok zengin örnekler vermiştir (Diri, 2019, s. 4). II. Meşrutiyet ile birlikte başlayan Batılılaşma hareketi Cumhuriyetin ilanı ile devam etmiş olup geleneksel sanatlar da bundan nasibini almıştır. Cumhuriyet'in ilanı, Türkiye'de toplumsal ve kültürel yaşamda köklü bir dönüşümün başlangıcını oluşturmuştur. Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte dönüşümün başlatıldığı faaliyetler arasında kültür ve sanat alanları da yerini almıştır (Başbuğ & Başbuğ, 2023, s. 67). Bu dönüşüm, yalnızca siyasal bir yenilenme değil aynı zamanda toplumun düşünce, eğitim ve sanat anlayışını yeniden şekillendiren bir süreci ifade etmektedir. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte Türkiye'de kültür politikaları, çağdaş, bilinçli ve üretken bir toplum oluşturma ideali etrafında şekillenmiştir. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde başlayan "Batılılaşma" hareketi, Cumhuriyet sonrasında farklı bir içeriğe bürünerek "çağdaşlaşma" anlayışıyla sürdürülmüştür (Berkes, 2025). Türkiye'de sanat eğitiminin gelişimi genel hatlarıyla Batılı ülkelerin izlediği çizgiyle paralellik göstermiştir. Bu durumun geleneksel sanatlarımızın ilerlemesini sekteye uğrattığını söylemek mümkündür (Doğanay, 2015, s. 295). Ancak toplumsal yapının, tarihsel koşulların ve politik dinamiklerin farklılığı, bu sürece kendine özgü bir karakter kazandırmış ve sanat eğitiminin yerel bir kimlik içinde şekillenmesine neden olmuştur. Ayrıca Mustafa Kemal Atatürk'ün 'sanatçının ulusal olması aynı zamanda evrenselliği de zorlaması düşüncesi' sanat politikalarının oluşmasında etkili olmuştur. Atatürk'ün "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür" sözü, bu anlayışın simgesel ifadesi olmuştur. Bu dönemde sanat, modernleşmenin önemli bir bileşeni olarak görülmüş; sanatçılardan hem özgün hem de evrensel değerlere ulaşan eserler üretmeleri beklenmiştir (Bek, 2008, s. 121).

Devlet, sanat ve kültür alanlarında yönlendirici bir rol üstlenmiş; Hasan Âli Yücel döneminde yürütülen politikalar, insancıl düşünce, akılcılık ve doğu-batı sentezi temelinde şekillenmiştir. Bu dönemde Gazi Terbiye Enstitüsü'nde açılan Resim-İş Eğitimi bölümü, sanat

eğitimini kurumsallaştırmış ve Anadolu'nun farklı bölgelerine sanatçı-öğretmenler yetiştirerek kültürel dönüşüme katkı sağlamıştır.

1930'lu yıllarda halkevlerinin açılması, sanatçıların Anadolu gezileri ve yurt sergileri aracılığıyla halkla sanat arasında köprü kurması, Cumhuriyet'in kültür politikasında önemli bir aşamayı temsil etmiştir. 1960'lardan itibaren Kültür Bakanlığı'nın kurulmasıyla birlikte sanat etkinlikleri daha planlı ve kurumsal bir nitelik kazanmış; devlet galerileri ve sergiler aracılığıyla sanatın toplumla buluşması kolaylaşmıştır.

Cumhuriyet dönemi boyunca genel olarak sanat, ulusal kimliğin inşası ve toplumsal ilerlemenin bir aracı olarak görülmüş; devlet desteği dönemsel değişiklikler gösterse de sanata yönelik kamu politikaları, kültürel sürekliliğin temel unsurlarından biri olmayı sürdürmüştür (Azilioğlu & Yilmaz, 2021, ss. 450-452).

Kültürel miras, geçmişten geleceğe aktarılan maddi ve manevi değerlerin bütünüdür. Toplumun kültürel özelliklerine, duygu ve düşüncelerine göre değişim gösteren el sanatları geçmişten günümüze zengin ve geniş bir yelpaze oluşturarak gelenekselleşmiştir. Geleneksel Türk sanatları, Türk kültürünün en anlamlı belgeleridir. Karakteristik özellikleri ve üreten kişinin elemeği ile daha çok değer kazanmaktadır. Hat, tezhip, kaat'ı, minyatür, çini, ebru, kalemişi, halı-kilim-kumaş dokuma, işleme, taş-maden-ahşap işçiliği, keçe, deri, örmecilik, yazmacılık, bakırcılık vb. gibi sanatları geleneksel Türk sanatları adı altında toplamak mümkündür. Geleneksel Türk sanatları, bu mirasın önemli bir parçası olarak tarih boyunca varlığını korumuştur. Selçuklu döneminde ahilik sistemiyle birlikte büyük bir gelişme göstermiş, bu sistem Osmanlı'nın ilk yıllarında da etkisini sürdürmüştür. Ahiler ve loncalar aracılığıyla sanatın usta-çırak ilişkisi içinde hem teknik hem ahlaki yönleri öğretilmiştir. Osmanlı'da bu anlayışın en kurumsal örneği, sanat eğitimine özel önem veren Enderun Mektebi olmuştur. Bu kurum, sanatçı yetiştirmeyi devlet politikası haline getirerek geleneksel sanatların gelişimine büyük katkı sağlamıştır (Balkanal, 2021, ss. 218-220). Asırlar boyunca tekkeler de sanat faaliyetlerine ev sahipliği yapmışlardır. Şiir, edebiyat, musiki, hat vb. gibi çeşitli güzel sanat dallarının beşiği olmuşlardır. Bu nedenledir ki tahta oymacılık, rahle, kâğıt süsleme, tezhip, hat sanatında tekke bünyesinden derviş sanatkârların imzaları oldukça fazladır (Önkol-Ertunç, 2019, s. 479).

Serkan İlden'in "Geleneksel Sanatların Ötekileştirilmesi Sorunu" adlı makalesi, modernleşme süreciyle birlikte Türk sanatında geleneksel sanatların nasıl dışlandığını ele almaktadır. Yazar, Batı merkezli sanat anlayışının etkisiyle geleneksel sanatların uzun süre "geri", "tekrarcı" veya "dinî" olarak nitelendirildiğini belirtir. Bu durum, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda kültürel kimliğin dönüşümünü de yansıtmaktadır. İlden, geleneğin durağan değil, sürekli yeniden üretilen dinamik bir olgu olduğunu vurgular. Ona göre çağdaş sanat, geleneği reddetmek yerine ondan beslenmelidir. Modern ve geleneksel sanat biçimlerinin birbirine karşıt değil, birbirini tamamlayan iki boyut olarak görülmesi gerektiğini savunur. Sonuç olarak makale, Türk sanatında "modern-geleneksel" ayrımının yapay bir karşıtlık olduğunu, sanatın anlamını geçmişle kurulan bağlar üzerinden kazanabileceğini ortaya koymaktadır (İlden, 2013).

Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli ile birlikte eğitim-öğretim politikalarında kültür ve sanatın merkeze alınması yönünde güçlü bir yönelim ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede, geleneksel Türk-İslam sanatlarına müfredatta hem teorik hem de uygulamalı boyutuyla sistematik biçimde yer verilmesi hedeflenmiştir. Hat, ebru, tezhip, minyatür ve dinî musiki gibi geleneksel sanat dallarının yanı sıra görsel sanatlar ve müzik derslerinde —kazanımlar düzeyinde— estetik duyarlılık, kültürel kimlik ve değer aktarımı temaları işlenmeye başlanmıştır. Öğrencilerin bu alanlarda yalnızca bilgi edinmesi değil; atölye çalışmaları, icra uygulamaları ve üretim süreçlerine

katılarak deneyim kazanmaları öncelik hâline gelmiştir. Bu sayede, geleneksel sanatlar yalnızca kültürel bir miras olarak korunmakla kalmayıp, eğitim sisteminin üretici ve yorumlayıcı bileşeni olarak yeniden konumlanmaktadır.

Bu araştırmanın temel amacı Türkiye'deki öğretim programlarında geleneksel sanatların yerini, kapsamını ve önemini belirlemektir. Ayrıca bu sanatların farklı eğitim kademelerinde (temel eğitim, ortaöğretim ve din öğretimi) nasıl konumlandırıldığını incelemektir. Araştırma, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli çerçevesinde sanat eğitiminin yeniden yapılandırılması sürecinde geleneksel sanatlara verilen teorik ve uygulamalı ağırlığın düzeyini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Araştırmanın önemi, kültürel süreklilik ve kimlik inşasında sanat eğitiminin belirleyici rolünü vurgulamasından kaynaklanmaktadır. Geleneksel sanatlar yalnızca estetik bir uğraş değil aynı zamanda toplumsal belleği koruyan ahlaki değerleri aktaran ve kültürel kimliği güçlendiren bir araçtır. Bu yönüyle araştırma, eğitim politikalarının kültür temelli bir anlayışla şekillenmesine katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmanın gerekçesi, mevcut müfredatlarda geleneksel sanatlara yönelik uygulamaların kurumsal, pedagojik ve kültürel açıdan sistematik biçimde incelenmemiş olmasından doğmaktadır. Cumhuriyet'in erken döneminden günümüze kadar sanat eğitimi Batı merkezli bir bakışla ele alınmış, buna karşın geleneksel sanatlar uzun süre sınırlı bir alanda varlık göstermiştir. Bu araştırma, bu dengesizliğin tespiti ve giderilmesine yönelik veriye dayalı bir değerlendirme sunarak sanat eğitiminin milli kültürle uyumlu bir yapıya kavuşmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemi ile tasarlanmış olup nitel araştırma desenlerinden durum çalışması yaklaşımı kullanılmıştır. Çalışmada, belirli bir durumu (öğretim programlarında geleneksel sanatların yeri) derinlemesine incelemek amacıyla verilerin toplanmasında doküman incelemesi yöntemi tercih edilmiştir. Bu kapsamda, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli doğrultusunda hazırlanmış öğretim programları, haftalık ders çizelgeleri ve Millî Eğitim Bakanlığı'na ait resmî belgeler sistematik biçimde analiz edilmiştir.

Elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiştir. Betimsel analiz sürecinde veriler önceden belirlenen temalar doğrultusunda düzenlenmiş geleneksel sanatlara ilişkin amaç, içerik, uygulama biçimi ve değer aktarımı boyutları ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Bu yöntemle, farklı öğretim kademelerinde geleneksel sanatlara verilen yer karşılaştırmalı biçimde incelenmiş ve sonuçlar yorumlanmıştır.

Araştırmanın evrenini, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yürürlüğe konulan Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli temel eğitim, ortaöğretim, din öğretimi öğretim programları oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın kapsamı temel eğitim, ortaöğretim ve din öğretimi kademelerinde yürürlükte olan öğretim programlarıyla sınırlıdır. Çalışmada, bu üç kademede yer alan ders çizelgeleri ve müfredat dokümanları incelenmiş, özellikle geleneksel sanatlara ilişkin kazanımların ve uygulamaların nasıl yapılandırıldığı analiz edilmiştir. İnceleme sürecinde her kademenin eğitim hedefleri, sanat eğitimi anlayışı ve kültürel miras aktarımına katkı düzeyi ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Bu sınırlama, çalışmanın hem odaklanmasını hem de farklı eğitim kademelerindeki sanat eğitimi yaklaşımlarının karşılaştırılabilir biçimde incelenmesini

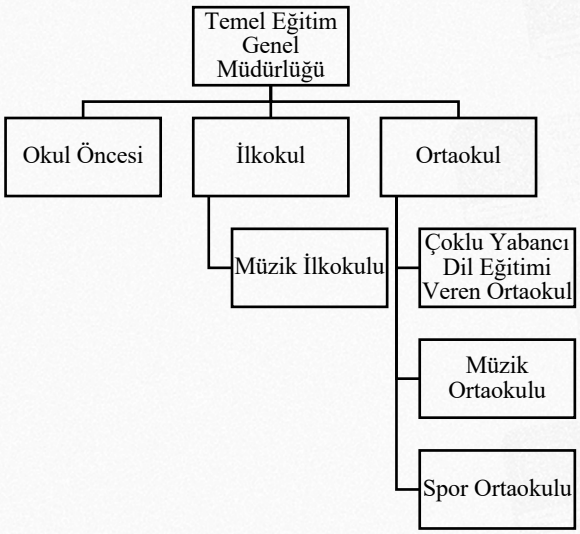
sağlamıştır. Böylelikle araştırma, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli çerçevesinde geleneksel sanatların müfredata nasıl entegre edildiğini somut olarak ortaya koymayı hedeflemiştir.

Bulgular

Temel Eğitim Genel Müdürlüğü

Şekil 1

Temel Eğitim Genel Müdürlüğü Birimleri



Okul öncesi.

2024 Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli kapsamında yayımlanan Okul Öncesi Eğitim Programı, çocukların erken yaşta beceri temelli bir öğrenme yaklaşımıyla eğitilmesini hedeflemektedir. Programda yedi alan becerisi tanımlanmıştır: Türkçe, Matematik, Fen, Sosyal, Hareket ve Sağlık, Sanat ve Müzik. Bu yedi öğrenme alanı içinde, geleneksel Türk-İslam sanatlarını doğrudan ele alan özel bir bölüm yer almamaktadır. Bununla birlikte sanat alan becerisi kapsamında yer alan kazanımlar, çocuklarda estetik farkındalık ve sanata değer verme tutumlarını geliştirmeyi hedeflemekte; bu durum, ileriki kademelerde geleneksel sanatlara yönelimin öncül zeminini oluşturmaktadır.

Sanat Alan Becerileri başlığı altında yer alan alt beceriler şu şekildedir:

Sanat türlerini ve tekniklerini anlama

Sanat eseri inceleme

Sanata değer verme

Sanatsal uygulama yapma

Bu alt beceriler, çocukların farklı sanat türlerine karşı duyarlılık kazanmalarını ve yaratıcı ifade yollarını keşfetmelerini amaçlamaktadır. Ancak metinde “hat, tezhip, minyatür, ebru, çini” gibi Türk-İslam sanatlarının herhangi bir formu ya da kavramı açık biçimde yer almamaktadır. Programda sanat eğitimi, evrensel bir çerçevede estetik duyarlılığın kazandırılması üzerinden kurgulanmıştır (Millî Eğitim Bakanlığı [MEB], 2024b).

İlkokul ve ortaokul.

Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığınca 09 Mayıs 2025 tarihinde kabul edilen İlköğretim Kurumları (İlkokul ve Ortaokul) Haftalık Ders Çizelgesi incelendiğinde, "Geleneksel Sanatlar" adında yeni bir dersin müfredata dahil edildiği görülmektedir. Bu ders, "Kültür, Sanat ve Spor" seçmeli ders grubunda yer almakta ve haftalık iki ders saati olarak okutulabilmektedir. Aynı grup içinde "Müzik", "Halk Oyunları" ve "Masal ve Destanlarımız" gibi kültürel kimlik ve sanat odaklı derslerle birlikte yer almaktadır. Geleneksel Sanatlar dersinin hem estetik hem de milli kimlik inşası açısından stratejik bir konumda olduğunu göstermektedir. Yeni ders çizelgesinde öğrencilerin her yıl "Kültür, Sanat ve Spor" grubundan en az bir ders seçme zorunluluğu bulunmaktadır (MEB, 2025f). Bu düzenleme, "Geleneksel Sanatlar"ın yalnızca isteğe bağlı bir etkinlik olmaktan çıkıp öğrencilerin en az bir defa temas etmek zorunda olduğu bir kültürel öğrenme alanına dönüştüğünü göstermektedir.

7

Çoklu yabancı dil eğitim modeli ortaokulu.

Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı'nın 2025 tarihli "Çoklu Yabancı Dil Eğitim Modeli Ortaokul Haftalık Ders Çizelgesi" incelendiğinde, müfredatta yalnızca dilsel gelişimi değil, kültürel sürekliliği de önceleyen bir yaklaşım benimsendiği görülmektedir. Çizelgede "Kültür, Sanat ve Spor" grubu altında yer alan "Geleneksel Sanatlar" dersi, Türk-İslam medeniyetinin estetik mirasının eğitim sistemi içinde temsil edildiğini gösteren açık bir göstergedir. Bu dersin seçmeli olarak sunulması, öğrencilerin sanatı bir değer aktarım aracı olarak deneyimlemelerine ve kültürel kimlik bilinci kazanmalarına imkân tanımaktadır. "Geleneksel Sanatlar" ifadesi, hat, tezhip, minyatür, ebru ve çini gibi Türk-İslam sanatlarını kapsamakta; böylece estetik eğitimin yalnızca teknik değil, aynı zamanda ahlaki ve manevi bir boyut kazandığını göstermektedir.

Ortaokul kademesinde kültürel miras odaklı sanat eğitiminin güçlendirildiğini ve İslam estetiğinin çağdaş öğretim anlayışıyla bütünleştirildiği söylenebilir. Bu durum, sanatı bireyin hem kültürel hem ruhsal gelişimini destekleyen bir eğitim alanı olarak yeniden konumlandırmaktadır (MEB, 2025c).

7

Spor ortaokulu.

Talim ve Terbiye Kurulu'nun 19 Eylül 2025 tarihli "Spor Ortaokulu Haftalık Ders Çizelgesi" incelendiğinde, "Kültür, Sanat ve Spor" başlığı altında yer alan "Geleneksel Sanatlar" dersinin müfredata dâhil edildiği görülmektedir (MEB, 2025j). Bu durum, spor merkezli bir okul modelinde dahi sanat eğitiminin yalnızca estetik bir faaliyet olarak değil, kültürel kimliğin ve manevi değerlerin bir taşıyıcısı olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Fakat diğer okul türlerinde olduğu gibi burada da bu dersin seçmeli olarak yer alması geleneksel sanatlara verilen önem açısından yetersiz kalmaktadır.

Müzik ilkokulu ve ortaokulu.

Ankara Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde kurulan bu kurumlar öğrencilere erken yaşta Türk müziği eğitimi vermeyi amaçlamaktadır. İlkokul ve ortaokul düzeyinde yer alan Müzik Öğretim Programları (Beden Eğitimi, Oyun ve Müzik; Koro ve Repertuvar; Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma; Müzik Kültürü; Müzik Tarihi; Türk Müziği Teori ve Uygulaması) bütüncül olarak incelendiğinde programların genel çerçevesinde geleneksel sanatlara yer verildiği görülmektedir.

Programların tamamı, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin değer, eğilim ve sosyal-duygusal beceriler eksenine dayandırılmıştır. Bu bağlamda sanat eğitimi yalnızca estetik bir uğraş olarak değil kültürel mirasın korunması ve aktarımı açısından ele alınmaktadır. Özellikle "Türk Müziği Teori ve Uygulaması" dersi, makam, usul ve icra geleneği üzerinden Türk müziğinin özgün yapısını öğretmeyi hedefleyerek doğrudan geleneksel sanat yaklaşımına dayalı bir içerik sunmaktadır.

"Müzik Kültürü" dersi müziğin tarihsel, kültürel ve estetik boyutlarına vurgu yaparak öğrencilerin farklı dönem ve kültürlere ait müzik türlerini sorgulamalarını teşvik etmekte bu yönüyle geleneksel sanatları tarihsel süreklilik içinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır

"Müzik Tarihi" programında ise öğrencilerin Türk müziği tarihindeki gelişmeleri, geleneksel çalgıları ve formları tanıması beklenmekte, bu da dolaylı olarak geleneksel sanat bilincini pekiştirmektedir.

İlkokul düzeyinde yer alan "Beden Eğitimi, Oyun ve Müzik" dersinde geleneksel sanatlara açık atıf yapılmamaktadır; ancak yerel oyunlar, halk ezgileri ve ritim çalışmaları aracılığıyla kültürel unsurların tanıtılması hedeflenmiştir. Bu durum, çocukların erken yaşta ulusal kimlik ve estetik duyarlılık geliştirmelerine hizmet etmektedir.

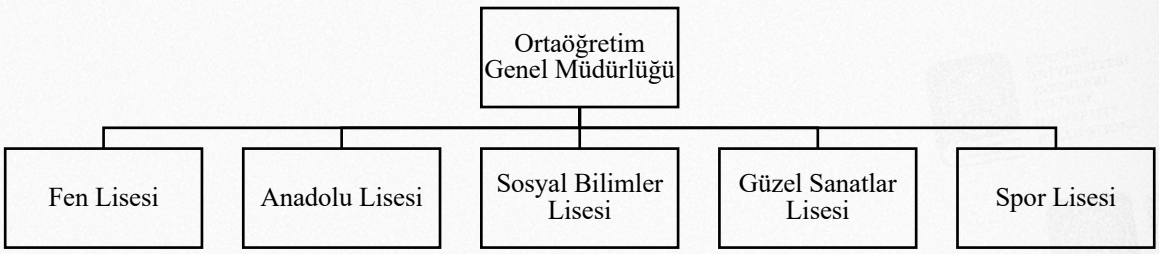
Bireysel çalgı eğitimi derslerinde Türk müziği ve Batı müziği sazlarının birlikte öğretilmesi, geleneksel sanatlar açısından hem zenginleştirici hem de dikkat gerektiren bir yaklaşımdır. Bu uygulama, öğrencilere farklı ses sistemlerini tanıtarak estetik bakışlarını genişletmekte ve Türk müziğini çağdaş biçimlerle yeniden yorumlama olanağı sunmaktadır (MEB, 2025h).

Müzik öğretim programları, doğrudan "geleneksel sanat" ifadesini kullanmasa da içeriksel olarak Türk müziği mirasının yaşatılması, kültürel kimliğin güçlendirilmesi ve estetik bilincin geliştirilmesi yönleriyle bu alanla yakından ilişkilidir. Özellikle ortaöğretim müzik okullarına yönelik derslerde geleneksel sanat yaklaşımı, Türk müziğinin kuramsal ve uygulamalı öğretimi aracılığıyla sistematik biçimde yer bulmaktadır. Bu durum, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin sanat eğitimi politikalarının ulusal kültür temelli bir estetik eğitim anlayışına yöneldiğini göstermektedir.

Ortaöğretim Genel Müdürlüğü

Şekil 1

Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Birimleri



Fen lisesi.

"Fen Liseleri Haftalık Ders Çizelgesi" incelendiğinde içerikte geleneksel sanatlara yönelik herhangi bir doğrudan atıf veya içerik bulunmadığı görülmektedir (MEB, 2025d). Program, fen ve matematik alanlarında bilim insanı yetiştirmeyi merkeze almış; araştırma, laboratuvar çalışmaları ve deneysel yöntemler üzerine yapılandırılmıştır. Bu yönelim, sanatsal veya estetik öğrenme alanlarını ikincil düzeye itmekte ve kültürel mirasla ilişkilendirilmiş herhangi bir sanatsal yaklaşım içermemektedir.

Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin bütüncül eğitim anlayışı göz önünde bulundurulduğunda fen liselerinde bilimsel düşünme ile estetik duyarlılığın bütünleştirilmesi gerekliliği dikkat çekmektedir. Türk-İslam sanatlarındaki geometri, oran, simetri ve desen mantığı gibi unsurlar, fen bilimlerinin doğasında yer alan matematiksel ilkelerle doğrudan ilişkilendirilebilecek niteliktedir. Dolayısıyla, mevcut programda geleneksel sanatlara yer verilmemesi bir eksiklik olarak görülmekte; bu eksikliğin giderilmesi, bilim-sanat bütünlüğüne dayalı estetik bir eğitim vizyonunun geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır.

7

Anadolu lisesi.

"Anadolu Liseleri Haftalık Ders Çizelgesi" incelendiğinde, programda geleneksel sanatlara ilişkin herhangi bir doğrudan ifade veya ders başlığı bulunmadığı görülmektedir (MEB, 2025b). Müfredatın ağırlıklı olarak akademik başarı, yükseköğretime geçiş ve bilişsel becerilerin geliştirilmesi üzerine yapılandırıldığı anlaşılmaktadır.

Çizelgede yer alan "Kültür, Sanat ve Spor" alanı altında seçmeli dersler aracılığıyla kültürel ve sanatsal etkinliklere sınırlı bir biçimde yer verilme olasılığı bulunmaktadır. Ancak bu başlık altında "Geleneksel Sanatlar" gibi bir ders doğrudan belirtilmemiştir. Bu durum, Anadolu liselerinde estetik eğitim ve kültürel miras aktarımı açısından bir eksikliğe işaret etmektedir.

Çizelge Türk-İslam sanatlarının eğitimdeki yerini doğrudan yansıtmamakta; sanat eğitimi yalnızca genel kültür düzeyinde ele alınmaktadır. Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin hedefleri doğrultusunda, bu düzeyde geleneksel sanatlara dayalı seçmeli derslerin eklenmesi, kültürel kimliğin güçlendirilmesi ve estetik duyarlılığın geliştirilmesi açısından önemli görülmektedir.

Sosyal bilimler lisesi.

"Sosyal Bilimler Liseleri Haftalık Ders Çizelgesi" incelendiğinde, programda geleneksel sanatlara doğrudan yer veren bir ders veya içerik bulunmadığı görülmektedir (MEB, 2025i). Çizelge, edebiyat, tarih, felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi sosyal bilim alanlarını merkeze alarak, düşünsel üretim ve kültürel çözümleme becerilerini geliştirmeye odaklanmaktadır. Bu okulların kültürel miras ve medeniyet perspektifi açısından taşıdığı potansiyel dikkate alındığında geleneksel sanatların estetik, kültürel ve felsefî yönlerinin programda temsil edilmemesi dikkat çekici bir eksikliktir.

Çizelge, bilişsel derinliğe sahip bir akademik yönelim taşımakla birlikte sanatın medeniyet inşasındaki kültürel ve estetik boyutunu yansıtmamaktadır. Sosyal Bilimler Liselerinde "Geleneksel Sanatlar ve Estetik Düşünce" benzeri seçmeli derslerin eklenmesi, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin bütüncül insan anlayışına daha uygun bir yapı oluşturacaktır.

Güzel sanatlar lisesi.

"Güzel Sanatlar Liseleri Haftalık Ders Çizelgesi" incelendiğinde programın geleneksel sanatlara doğrudan yer verdiği görülmektedir. Özellikle "Geleneksel Türk Sanatları" dersi, 11 ve 12. sınıflarda yer almakta; ayrıca "Türk-İslam Sanatı Tarihi" ve "Türk Müziği Tarihi" gibi derslerle desteklenmektedir (MEB, 2025e). Bu yapı, kültürel mirasın aktarımı ve estetik eğitimin yerelleşmesi açısından önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir. Program, öğrencilerin yalnızca teknik becerinin yanı sıra sanatın tarihî, kültürel ve sembolik boyutlarını da kavramasını hedeflemektedir.

Güzel Sanatlar Liseleri diğer lise türlerine kıyasla geleneksel sanatların eğitim programına daha belirgin biçimde entegre edildiği okul türüdür. Bu durum, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin "millî kültürün estetik yansımalarını güçlendirme" ilkesine uygun bir yönelim olarak değerlendirilmektedir.

Spor lisesi.

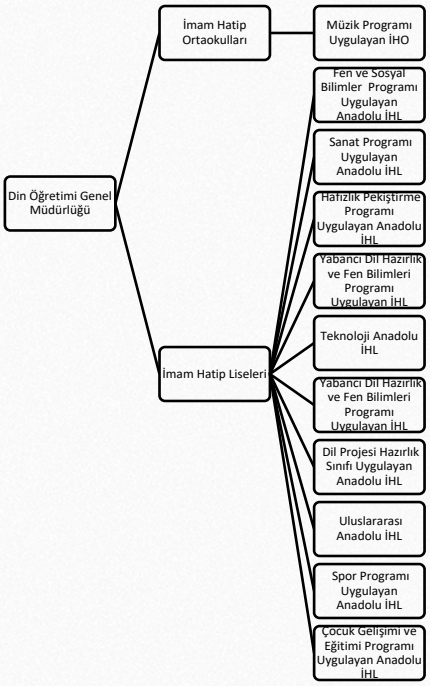
"Spor Liseleri Haftalık Ders Çizelgesi" incelendiğinde, programın genel yapısının beden eğitimi, spor bilimleri ve performans gelişimi ekseninde oluşturulduğu; geleneksel sanatlara doğrudan yer vermediği görülmektedir (MEB, 2025). Çizelgede "Sanat Eğitimi" dersi bulunmakta olsa da bu dersin içeriği görsel veya geleneksel sanat disiplinlerini kapsayacak nitelikte değildir.

Spor Liselerinin programında Türk-İslam sanat mirasının ve kültürel estetik birikiminin yer almadığı sonucuna varılmıştır. Sporun kültürle ve sanatla bütünleşmesi açısından bu eksiklik dikkat çekicidir. Programın "Kültür, Sanat ve Spor" öğrenme alanı altında Geleneksel Sanatlar veya Kültürel Miras Atölyesi gibi seçmeli derslerin yer alması, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin hedeflediği kültürel derinliği ve bütüncül insan anlayışını tamamlayıcı nitelikte olacaktır.

Din Öğretimi Genel Müdürlüğü

Şekil 3

Din Öğretimi Genel Müdürlüğü Birimleri



İmam hatip ortaokulları.

2025-2026 eğitim öğretim yılından itibaren uygulanacak yeni İmam Hatip Ortaokulu Haftalık Ders Çizelgesinin hem dinî hem kültürel eğitim dengesini güçlendirmeyi hedefleyen kapsamlı bir güncelleme içerdiği görülmektedir. Seçmeli dersler arasında "Geleneksel Sanatlar" dersine yer verilmiştir. Bu ders, "Kültür, Sanat ve Spor" grubunda, 5. ve 6. sınıflarda haftada 1'er saatlik seçmeli içerik olarak tanımlanmıştır. Ayrıca "Masal ve Destanlarımız", "Halk Oyunları", "Kültür ve Medeniyetimize Yön Verenler" ve "Görgü Kuralları ve Nezaket" gibi dersler de geleneksel sanatların değer boyutunu destekleyen tamamlayıcı alanlardır (MEB, 2025g).

İmam Hatip Ortaokulu çizelgesi, diğer kurumlara kıyasla geleneksel sanatlara doğrudan yer veren programlardan biridir. Bu yaklaşım, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin "medeniyet birikimini eğitim yoluyla yaşatma" hedefine uygun biçimde, sanatı bir değer aktarım ve kimlik inşası aracı olarak konumlandırmaktadır.

Müzik programı uygulayan imam hatip ortaokulu.

"Müzik Programı Uygulayan İmam Hatip Ortaokulları Haftalık Ders Çizelgesi"nde Müziksel İşitme-Okuma-Yazma, Türk Müziği Teori ve Uygulaması, Müzik Tarihi, Koro ve Repertuvar, Bireysel Çalgı Eğitimi, Bireysel Ses Eğitimi, Çalgı Toplulukları dersleri programın çekirdeğini oluşturmakta ve özellikle "Türk Müziği Teori ve Uygulaması" ile "Müzik Tarihi" başlıkları, makam-usul-icra geleneği ve repertuvar eğitimi üzerinden Türk-İslam estetik mirasını sistematik biçimde öğretime taşımaktadır. Ayrıca aynı çizelgede "Kültür, Sanat ve Spor" alanındaki seçmeli dersler arasında "Geleneksel Sanatlar" ve "Halk Oyunları" yer almakta, böylece program hem müziğin kuramsal-uygulamalı modülleri hem de alanlar arası seçmeli

dersler yoluyla gelenekle çift kanallı bir bütünleşme sağlamaktadır (MEB, 2024a). Sonuç olarak bu çizelge, müziği teknik bir becerinin ötesinde kültürel kimlik ve estetik değer aktarımının taşıyıcısı olarak konumlandırmakta geleneksel sanatlara ilişkin içerik hem çekirdek müzik dersleriyle hem de seçmeli alanlarla açık ve tutarlı biçimde teminat altına alınmaktadır.

7

Anadolu imam hatip liseleri.

2025-2026 eğitim-öğretim yılından itibaren uygulanacak Anadolu İmam Hatip Liseleri Haftalık Ders Çizelgesi kapsamında çok boyutlu bir yapılanmaya gidildiği görülmektedir. Program, farklı proje türlerine göre özelleşmiş alt başlıklar içermektedir:

- Genel Anadolu İmam Hatip Programı
- Musiki Programı/Projesi
- Geleneksel ve Çağdaş Görsel Sanatlar Programı/Projesi
- Fen ve Sosyal Bilimler Programı
- Spor Programı
- İlahiyat Odaklı Hafızlık Programı
- Fen ve Teknoloji Programı
- Çocuk Eğitimi ve Gelişimi Programı

Genel Anadolu imam hatip programı.

"Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Hazırlık Sınıfı Bulunan Anadolu İmam Hatip Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi" incelendiğinde programda "Geleneksel Sanatlar" adlı bir dersin yer almadığı görülmektedir. Çizelge, dinî ve akademik dersler arasında denge kurmakta; ancak sanat eğitimi yalnızca "Görsel Sanatlar" ve "Müzik" dersleriyle sınırlı kalmaktadır. Bu derslerde Türk-İslam sanat mirasına doğrudan bir vurgu bulunmamaktadır. Dolayısıyla program, geleneksel sanatlara yer vermemekte, estetik eğitimi genel bir düzeyde ele almaktadır.

Musiki programı/projesi.

Bu programda hem geleneksel Türk müziği mirasını hem de çağdaş müzik anlayışını bir arada ele aldığı görülmektedir. Çizelgede, müzik eğitiminin yalnızca teknik becerilerle sınırlı olmadığı; makam, usul, form ve icra geleneği gibi Türk-İslam müzik kültürünün temel unsurlarını kapsadığı anlaşılmaktadır.

Bu programda "Türk Müziği Teori ve Uygulaması", "Dinî Musiki", "Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Koro", "Bağlama, Kanun, Piyano, Ney, Ut, Keman" gibi derslerle geniş bir müzik yelpazesi oluşturulmuştur. Programın güçlü yönü hem Batı müziği hem Türk musikisi dengesiyle öğrencinin çift kanallı müzik okuryazarlığı kazanmasını sağlamasıdır. Ayrıca derslerin grup veya bireysel yürütülmesine dair açık hükümler yer almakta, uygulama ağırlığı vurgulanmaktadır. Eksik yönü ise bu derslerin çoğunun "seçmeli statüde" yer almasıdır. Bu durum, uygulamanın okulun fiziki imkânlarına ve öğretmen kadrosuna bağlı kalmasına yol açabilir.

Geleneksel ve çağdaş görsel sanatlar programı/projesi.

"Geleneksel ve Çağdaş Görsel Sanatlar Programı / 'Sanat'' lisesi incelendiğinde bu programın geleneksel sanatları doğrudan içeren tek yapı olduğu görülmektedir. Çizelgede "Görsel

Sanatlar" dersi yalnızca genel estetik bir alan olarak değil, hüsnühat, tezhip, ebru, minyatür gibi Türk-İslam sanatlarına dayalı uygulamaları kapsayacak biçimde tanımlanmıştır. Bu yapı, Anadolu İmam Hatip Liselerinde sanat eğitiminin kültürel kimlik ve medeniyet mirasıyla bağlantılı yürütülmesini sağlamaktadır. Programın "çağdaş" ifadesini de içermesi, geleneksel sanatların modern görsel sanat yaklaşımlarıyla birlikte ele alınacağını göstermektedir.

Fen ve sosyal bilimler programı.

"Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Hazırlık Sınıfı Bulunan Anadolu İmam Hatip Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi (Fen ve Sosyal Bilimler Programı / 'Fen Bilimleri') incelendiğinde çizelgede "Geleneksel Sanatlar" başlıklı bir dersin yer almadığı görülmektedir.

Program, ağırlıklı olarak matematik, fen, dinî ilimler ve kültür dersleri üzerine yapılandırılmıştır. Sanat eğitimi yalnızca "Görsel Sanatlar" ve "Müzik" dersleriyle sınırlı kalmakta, bu derslerde de Türk-İslam sanat mirasına veya geleneksel sanat dallarına yönelik herhangi bir doğrudan vurgu bulunmamaktadır.

"Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Hazırlık Sınıfı Bulunan Anadolu İmam Hatip Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi (Fen ve Sosyal Bilimler Programı / 'Sosyal Bilimler')" incelendiğinde, çizelgede "Geleneksel Sanatlar" başlıklı bir dersin yer almadığı görülmektedir.

Programın içeriği, ağırlıklı olarak sosyal bilimler, dinî ilimler ve genel kültür derslerine odaklanmıştır. Sanat eğitimi yalnızca "Görsel Sanatlar" ve "Müzik" dersleriyle sınırlıdır ve bu derslerde Türk-İslam sanat mirasına veya geleneksel sanat dallarına yönelik herhangi bir doğrudan vurgu bulunmamaktadır.

Spor programı.

Spor Programı haftalık ders çizelgesi incelendiğinde programın temel amacının öğrencilerin fiziksel gelişimini, spor disiplini ve performansını artırmak olduğu görülmektedir. Ancak çizelgede "Geleneksel Sanatlar" ya da bu sanatlara doğrudan atıf yapan bir ders yer almamaktadır.

Program, "Beden Eğitimi ve Spor" alanına yoğunlaşmakta; sanat eğitimi yalnızca "Görsel Sanatlar" ve "Müzik" dersleriyle sınırlı biçimde temsil edilmektedir.

İlahiyat odaklı hafızlık programı.

"İlahiyat Odaklı Hafızlık Programı" incelendiğinde programın temel yapısının Kur'an eğitimi, Arapça, temel İslami ilimler ve genel kültür dersleri üzerine kurulduğu görülmektedir. Çizelgede "Geleneksel Sanatlar" başlıklı bir ders bulunmamaktadır.

Fen ve teknoloji programı.

"Fen ve Teknoloji Programı" incelendiğinde programın ağırlıklı olarak matematik, fen bilimleri, teknoloji ve mühendislik temelli derslerden oluştuğu görülmektedir. Çizelgede "Geleneksel Sanatlar" başlıklı bir ders bulunmamaktadır.

Program, bilimsel düşünme ve proje geliştirme becerilerini ön plana çıkarırken, sanat eğitimi yalnızca "Görsel Sanatlar" ve "Müzik" dersleriyle sınırlı kalmaktadır. Bu derslerde Türk-

İslam sanat mirasına veya geleneksel sanat uygulamalarına yönelik özel bir vurgu yer almamaktadır.

Çocuk eğitimi ve gelişimi programı.

"Çocuk Eğitimi ve Gelişimi Programı" incelendiğinde, programın temel odağının çocuk gelişimi, eğitim psikolojisi, erken çocukluk eğitimi ve uygulamalı öğretim becerileri olduğu görülmektedir. Çizelgede geleneksel sanatlara ait bir ders bulunmamaktadır (MEB, 2025a).

Sonuç

Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli kapsamında hazırlanan öğretim programlarının sanat eğitimine yaklaşımında geleneksel sanatlara yönelik farkındalığın artmaya başladığı, ancak bu farkındalığın tüm okul türlerinde eşit biçimde yansımadığı belirlenmiştir. Temel eğitim kademesinde sanat eğitimi estetik duyarlılığı geliştirmeye yönelik genel bir çerçeveye sahipken ortaöğretim kademesinde —özellikle İmam Hatip okulları ve Güzel Sanatlar Liseleri aracılığıyla— geleneksel sanatların müfredata dâhil edilmesine yönelik açık adımlar atılmıştır. Buna karşın, Fen, Anadolu, Sosyal Bilimler ve Spor Liselerinde geleneksel sanatlara ilişkin doğrudan bir içerik bulunmamakta; sanat eğitimi "Görsel Sanatlar" ve "Müzik" dersleriyle sınırlı kalmaktadır.

Geleneksel sanatların özellikle Geleneksel ve Çağdaş Görsel Sanatlar Programı ve Musiki Programı gibi belirli alanlarda sistematik biçimde yer bulması, Türkiye'nin sanat eğitiminde medeniyet temelli bir yönelime girdiğini göstermektedir. Bu programlar aracılığıyla sanat yalnızca bir beceri ya da estetik alan olarak değil kimlik, kültür ve değer aktarımı aracı olarak yeniden tanımlanmaktadır. Bu durum, sanat eğitiminin kök değerlerle çağdaş pedagojiyi buluşturan bir yapıya dönüşmekte olduğunu ortaya koymaktadır.

Mevcut tablo geleneksel sanatların eğitim sisteminde sınırlı bir temsile sahip olduğunu da göstermektedir. Özellikle genel lise türlerinde bu alanlara yönelik eksiklikler, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin öngördüğü kültürel süreklilik ve estetik bütünlük ilkelerinin tam anlamıyla hayata geçirilebilmesi için önemli bir geliştirme alanına işaret etmektedir. Eğitim sisteminin tüm kademelerinde, geleneksel sanatların sadece seçmeli değil programatik düzeyde yapılandırılmış ve sürdürülebilir biçimde temsil edilmesi bu dönüşümün kalıcı olmasını sağlayacaktır.

Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli sanat eğitiminde yeni bir paradigma ortaya koymakta geleneksel sanatları çağdaş estetik anlayışla bütünleştiren bir yönelim geliştirmektedir. Ancak bu dönüşümün başarıya ulaşabilmesi sanatın tüm okul türlerinde kimlik, estetik ve medeniyet bilincini besleyen bir unsur olarak yer almasıyla mümkün olacaktır.

Öneriler

Zorunlu Sanat Dersleri: Geleneksel sanatlara ilişkin dersler (örneğin dinî musiki, hat, ebru, tezhip, Türk müziği teorisi) imam hatip okullarında seçmeli olmaktan çıkarılarak zorunlu çekirdek dersler arasına alınmalıdır.

Usta-Çırak Atölyeleri: Her imam hatip okulunda en az bir "Geleneksel Sanatlar Atölyesi" kurulmalı; yerel sanatkâr ve musikişinaslarla iş birlikleri yapılarak öğrencilerin uygulamalı üretim süreçlerine katılımı sağlanmalıdır.

Erken Tanışma Programı: Temel eğitim düzeyinde geleneksel sanatlara yönelik kısa tanıtım ve uygulama modülleri oluşturulmalı; öğrenciler imam hatip öncesinde bu alanlarla erken yaşta tanışmalıdır.

Sanat ve Değer Uyumu: Sanat derslerinin kazanımları, değerler eğitimiyle ilişkilendirilerek "estetik bir dindarlık bilinci" oluşturulmalıdır.

Öğretmen Yetiştirme ve Hizmet İçi Eğitim: Dinî musiki ve geleneksel sanatlar alanında uzman öğretmenlerin yetiştirilmesi için ilahiyat fakülteleri ve güzel sanatlar fakülteleri arasında ortak sertifika programları geliştirilmelidir.

Okullar Arası İşbirliği: Güzel Sanatlar Liseleri ve İmam Hatip okulları arasında "Sanat ve Maneviyat Köprüsü" temalı ortak sergi, konser ve çalıştaylar düzenlenerek sanatın hem teknik hem de ruhî yönü bütünleştirilmelidir.

Mekânsal ve Materyal Destek: Atölye donanımı, nota arşivleri, çalgı temini ve malzeme desteği standart hâle getirilerek imam hatip okullarının sanat eğitimi altyapısı güçlendirilmelidir.

Kaynakça

Azilioğlu, K., & Yilmaz, M. (2021). Toplumsal ve kültürel değişimlerin sanat eğitimine yansımaları. *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, *8*(2), 443-461. https://doi.org/10.51725/etad.1034600

Balkanal, Z. (2021). Osmanlı'dan gelen kültür mirasımız geleneksel Türk sanatları. *Folklor Akademi Dergisi*, *4*(2), 218-226.

Başbuğ, F., & Başbuğ, Z. (2023). Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk sanat politikası. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *26*(49-1), 63-77. https://doi.org/10.31795/baunsobed.1345485

Bek, G. (2008). Çağdaş Türk sanatında "ulusallık / evrensellik" sorunsalı ve bazı temel yaklaşımlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *17*, 117-130.

Berkes, N. (2025). *Türkiye'de çağdaşlaşma* (38. basım). Yapı Kredi.

Diri, T. (2019). *Geleneksel sanatların çağdaş Türk resim sanatına yansımaları.* (Tez No. 556074) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Doğanay, A. (2015). Geleneksel sanatlarda gelenek ve gelecek. A. Doğanay (Ed.), *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı: Sanat Tarihi Araştırmaları* içinde. Lale.

İlden, S. (2013). Geleneksel sanatların ötekileştirilmesi sorunu. *Akdeniz Sanat Dergisi*, *6*(12).

Kuban, D. (2023). *Çağlar boyunca Türkiye sanatının anahatları* (7. basım). Yapı Kredi.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2024a). *Müzik Programı Uygulayan İmam Hatip Ortaokulu Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2024b). *Okul Öncesi Eğitim Programı*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025a). *Anadolu İmam Hatip Liseleri Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025b). *Anadolu Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025c). *Çoklu Yabancı Dil Eğitim Modeli Ortaokul Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025d). *Fen Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025e). *Güzel Sanatlar Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025f). *İlköğretim Kurumları (İlkokul ve Ortaokul) Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025g). *İmam Hatip Ortaokulu Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025h). *Müzik İlkokulu ve Ortaokulu Öğretim Programları*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025i). *Sosyal Bilimler Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025). *Spor Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2025j). *Spor Ortaokulu Haftalık Ders Çizelgesi*. Millî Eğitim Bakanlığı.

Önkol-Ertunç, Ç. (2019). Geleneksel sanatlarda eğitim modeli ve icazet geleneği. *İSTEM*, (34), 477-487. https://doi.org/10.31591/istem.633307

THE THIRD SPACE AND THE INTERACTION OF CULTURES: AN ANALYSIS OF MUHARRAM PAINTINGS IN COLONIAL INDIA*

Zahra Mehdipour Moghaddam, Mehdi Mohammadzadeh*****

Abstract

After dominating India and forming the East India Company, Britain resolved, in one of its first political actions, to marginalize Muslims. Because Muslims refused to accept colonial domination and strove to save India from this colonial onslaught. Therefore, Britain, aiming to diminish their power, commissioned local artists to create paintings with themes of mourning during the moanth of Muharram in order to control Muslim gatherings. Therefore, in this research, we aim to examine the cultural identity of Muslims by reading the influential cultural components in the formation of this painting based on Homi Bhabha's "Third Space" approach. Specifically, we will explore how the third space formed between the colonizer and the colonized was able to lead to the re-expression of Islamic culture during the British rule of India. The aim is to analyze how the identity of Muslims in a colonized society has been revived, from the perspective of paintings focusing on Muharram. Because, according to Bhabha, in the third space, cultural boundaries are opened to each other, which can offer a new hybrid culture. The findings of the present study, conducted using historical, descriptive-analytical methods and library data collection, indicate that although Britain, with the aim of dominating the Muslims of India and reducing their influence in India, commissioned paintings centered on Muharram however, the artist's use of traditional Indian components inherently provided an opportunity for the re-emergence of Muslim identity. That's, because of the inclination of both the colonizer and the colonized towards one another, a third space has been formed that neither expresses the absolute dominance of the colonizer over the Muslims of India, nor merely resembles the indigenous elements of India. Rather, this work, with its theme of mourning for Imam Hussein, in line with its philosophy, has created conditions for the re-establishment of Islamic and particularly Shi'a culture and identity in colonial India, and for introducing them beyond the borders of this multicultural land.

Keywords: India, colonialism, Muharram painting, Muslim identity, Third Space.

* This article is based on the research project of the corresponding author entitled "The Muharram in India: An Analysis of Religious Paintings as a Tool of Cultural Resistance in the Era of Colonialism" and in collaboration with the second author at the University of Mazandaran, Iran.

** Corresponding Author: Assistant Professor of Islamic Arts, University of Mazandaran, Faculty of cultural heritage, handicrafts and tourism, Department of Industrial Arts, Iran. z.mehdipour@umz.ac.ir.

*** Professor, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Türkiye. mehdi.zadeh@grv.atauni.edu.tr.

Introduction

Introduction Islamism and its ideas in the Indian subcontinent; a land that has always hosted people with diverse cultures and religions from the past until now, successfully provided a foundation there that led to eight hundred years of Muslim rule, the spread of Islam, and ultimately the establishment of Islamic centers in India (Mohammadi & Ashrafi, 2014, p. 186). In fact, what has most contributed to the revival of Islam, especially Shia Islam, in the Indian subcontinent is precisely keeping the event of Karbala alive as a pivotal point in the history of Islam. “Undoubtedly, one of the factors in the preservation and expansion of Shi'ism in India has been the event and message of Ashura and the influence of the personality of Imam Hussein and his household” (Derakhshani, 2016, p. 97). Although Muharram events have been held with indescribable fervor and enthusiasm since the formation of Islamic culture in this land, what has been noteworthy in this regard is the entry of these mourning scenes into the realm of imagery. It should be noted that, until the late 18th century, pictorial sources of these events, serving as illustrated documents of Shia beliefs in India, weren’t readily available. And it seems that Britain's presence in India under the East India Company, as well as the inclination of its officers and officials to record and document events in Indian society, had an even greater impact on the formation and shaping of images with these themes (Drabu & Jha, 2018). In this regard, one of the topics of interest to Europeans, which was also depicted at their request, was paintings centered on Muharram and mourning for Imam Hussein (Howes, 2014, p. 371).

Therefore, this research, based on Homi Bhabha's (1949 AD) theory of the in-between space or third space; an Indian researcher and a prominent figure in postcolonial theory, examines the nature of Muharram ritual painting in colonial India. The objective was to read and analyze how the identity of Muslims in a colonized society was revived, from the perspective of painting with a focus on Muharram. Because, according to Bhabha's view, the third space can open up possibilities for different readings of culture and identity, leading to the creation of agency that escapes monologue and single meaning (Niazee & Aaraji, 2020, p. 75). Therefore, in analyzing paintings with the theme of Muharram, the question answered is how the third space formed between colonizer and colonized was able to lead to the re-expression of Islamic culture during the British rule over India?

Research Methodology

This is a fundamental qualitative study, employing historical and descriptive-analytical methods, based on Homi Bhabha's theory of “hybridity” or “Third Space.” Information was gathered through library research to analyze the influential components in the formation of Muharram ritual painting and to re-identify the cultural identity of Muslims during the British colonial era. In this regard, to select the case study sample in this research, based on purposeful sampling strategies, an attempt was made to choose from among paintings with this theme, a sample that visually depicts the most important Muharram mourning event in India. Finally, the painting titled “The Process of Establishing Muharram events” from the Company School in India, second half of the 19th century, which depicts a scene of a street procession and the carrying of a ta'zieh at the end of the event, is selected and examined as the study corpus.

Research Background

In this regard, we encounter three study groups; the first group generally includes the impact of British colonialism and the formation of the Company School of painting in this land, the second group focuses on Islamism and the place of religious rituals, especially Muharram events, in Indian art, and the third group includes sources related to the theoretical approach of the research and its application in the analysis of artworks. Among these, the following can be mentioned:

Howes (2014) in an article titled “Indian company school art from 1780 to 1820: collecting versus documenting” it refers to the reasons for the formation and naming of the Company School of painting in India. Rahman et al. (2018), in their article “The British art of colonialism in India: subjugation and division”, state that one of the most important political goals of Britain in India was the policy of dividing Hindus and Muslims. Rahmani (2012), in his book "Shi'a rituals and rituals in India" discusses the establishment of Shiite religious events during times such as Muharram, Eid al-Fitr, and similar occasions in various parts of India. “In paintings: Muharram and its rituals in 19th century India” is an article published by the Heritage Lab Institute (2020), stating that in the 19th century, Europeans present in India often hired artists to document Indian life, culture, celebrations, and ceremonies. Derakhshani (2016) in her thesis titled “a comparative Study of Ta’zieh in Iran and India,” she states that the staging of Ta'zieh, as one of the most influential ritual ceremonies of Muslims, has many differences in its execution between Iran and India, but similarities are observed in the elements and symbols used, as well as in people's beliefs. Naddaf (2020), in her thesis titled “The Impact of Muharram Traditions on the Historical and Cultural Life of the People of India (from the Indian Mughals to the Present),” shows that Muharram has been a suitable opportunity for the Shia minority in India to benefit from their relations and ties with the Shia community outside India and to connect themselves to the global Shia community. Hosseini Dehmiri, Tahvilian and Khalili (2023) in their article “revisiting identity and the formation of the Third Space in contemporary art of Isfahan, with an emphasis on the theory of the Third space by Homi Bhabha (case study: works by Hossein Tahvilian, Mohammad Khalili, Seyed Mahmoud Hosseini, and Mehdi Hamedi)” They believe that Isfahan's immigrant-friendly characteristic has enabled immigrant artists to succeed in shaping a new intercultural space, which aligns with Homi Bhabha's definition of the third space. As a result, a review of the research showed that no study has yet been conducted on the relationship between colonizer and colonized in the formation of paintings centered on Muharram and mourning for Sayyid al-Shuhada in India, based on Bhabha's third space approach. Most research has focused on how these events are held in India. Therefore, the distinguishing feature of this research, compared to previous studies, is its attention to the concept of in-betweenness in shaping the identity of Muslims in colonial India.

Theoretical Foundations

Generally, postcolonial theories address the cultural and political impacts of colonialism and Europe on colonized societies. In fact, this theory, as a cultural approach, doesn’t speak of the end of the colonial era but rather claims to have found a way out of colonial domination (Shirzadi, 2009, pp. 151-152). And as a result, “it addresses the impact that colonialism has left on the cultural, artistic, and political developments of [colonized] societies” (Delzendeh, 2017, p. 438). In this regard, Homi Bhabha, unlike postcolonial theorists such as Edward Said6, didn’t focus his attention on the power and actions of the colonizer (Shirzadi, 2009, p. 168), but rather

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

concentrated on how the interrelationship between the colonizer and the colonized was formed. In fact, according to Baba's Orientalist view, the dynamic of colonial power as a fixed and fundamental entity is challenged, and thus, an interaction forms between them that “constantly rotates between the colonized and the colonizer and doesn’t belong to one side at all” (Bhabha, 1978, pp. 36-38). It can be said that this concept of instability is primarily derived from the theory of dialogism by Mikhail Bakhtin, one of the most prominent Russian thinkers of the 20th century. Just as Bakhtin resorted to polyphony to escape monophony and domination, Homi Bhabha, following him, also referred to the multiplicity of voices between the identities of the colonizer and colonized cultures (Bhandari, 2022, p. 172), which leads to the formation of a non-representational space between them. It’s worth noting that “Badiou's third space can’t be displayed because in this space, there’s no single display or world, but rather fragments of displays and worlds scattered within it” (Cornell, 2007, p. 119). In this space, the contemptuous, captivating, and pervasive gaze of the colonizer is no longer in power. Instead, according to Homi Bhabha, in the third space, different cultures coexist without hostility or conflict (Zafaranchi et al., 2022, pp. 462-463). This means there’s a space where the colonized can present their interests and experiences to the colonizer in their own concepts and words (Shirzadi, 2009, p. 168). In other words, due to the phenomenon of anxiety, the colonized reacts against the colonize (Huddart, 2006: 39). Because the colonizer always gains superiority over the colonized through their dominance, the anxiety and bewilderment of the colonized stemming from this issue have led them to imitate the colonizer in order to accept them and their culture (Zafaranchi et al, 2022, pp. 460-461).

Thus, in this process, the colonized emulates the colonizer as a superior identity; however, according to Bhabha, this relationship is reciprocal, and it’s not only the colonized who’s compelled to accept transformation, but ultimately, in this process, the colonizer also transforms and is influenced by the colonized (Delzendeh, 2017, p. 439). As a result, a third space emerges where cultural boundaries open to each other, and a new hybrid culture is created, where this "new construct is neither what the colonizer presented nor does it resemble the unconscious of the colonized” (Bhabha, 1994, p. 25). That’s, “neither this, nor that, nor both at once, but a kind of discourse between positions [boundaries]” (Byrne, 2009, p. 23) is created, where both sides need each other to construct their identity (Shirzadi, 2009, p. 169). In fact, it can be said that “the third space expresses a gap between unstable boundaries where different cultures lose their assumed purity and their feet enter each other's territory” (as cited in Pourmokhtar & Marasy, 2021, p. 111).

Description of the Study sample

Generally, “what has been the flag-bearer of Shia culture in this land and the connecting and unifying link for scattered Shia communities from north to south India, has been the Muharram mourning traditions” (Rahmani, 2012, p. 28), which were held with indescribable enthusiasm as the most fervent religious events of Indian Muslims. To the extent that the organization of mourning processions for Imam Hussein was also noted by the colonial authorities of the East India Company and took shape as an illustrated document of these events, created by Indian artists but commissioned by Company officials. Therefore, in this research, to read and analyze how the religious identity of Muslims was revived in the formation of such paintings in a society with a colonial culture, and to identify the third space, we first introduce the study samples, which are as follows:

Figure 1

A Muharram Scene, Patna, Watercolour, Shiva Lal, Second Half of the 19th Century



(URL 1)

Figure 1, titled "The Process of Holding Muharram events, "is a work from the Company painting school in the subcontinent, belonging to the colonial era in that land. It depicts a street procession for mourning Imam Hussein. Here, people are depicted mostly in white, black, and green attire. Some hold mourning standards and flags, shields and swords, water musk, and some carry models of a building. And unlike many Muharram mourning scenes, there's no sign of a horse in this figure, which symbolizes Dhu al-Janah, Imam Hussein's vehicle. Instead, in the corners of the image, two elephants can be seen, which were the mounts of men holding red flags. Overall, this figure and similar ones in India refer to events held at the end of the Muharram decade or the month of Muharram, which are considered a narrative of the completion and conclusion of mourning among Indian Muslims.

A Look at the Status of Muslims in India; Before and After the Arrival of Colonialism

In this regard, and to analyze the elements in the study framework, we must first look at the situation of Muslims residing in India before the arrival of colonialism and also concurrently with this era in the subcontinent. The 8th century AD began with the conquest of Sindh by the Arab army (Sayyari, 2017, p. 35) however, these conquests didn't last long or stably, and the government again fell into the hands of Indian rulers (Pourjafari, 2017, p. 9). However, the first contact of Islam with India was through trade, which entered and settled in South India (Zekrgoo, 1993, p. 131) and the western coasts of the subcontinent. They were highly respected by the local people and enjoyed complete freedom to perform their religious acts and even to propagate them (Mujtabai, 2010, p. 127). It should be noted that, although the earliest contact of Indians with Muslims was through Arabs, this initial contact didn't have much impact on the formation of Islamic culture in the subcontinent. Rather, the inhabitants of India were most influenced by Iranians[1] (Zekrgoo, 1993, p. 131). In this regard, some researchers believe that there's no place in

[1] The reciprocal cultural exchange between Iran and India, through demographic migrations, mainly from Iran to India, provided a permanent communication pathway. In such a way that Iranians, including scholars, jurists, Sufis, courtiers, merchants, and Shiite immigrant groups, have been a very important factor

India that doesn't have an Iranian and Islamic influence. Iranians established real governments and civilizations in this land (Jalali, 2010, p. 120). This led to interaction between Hindus and Muslims, resulting in the "Islamic-Hindu Culture"[2]. It's worth noting that this peaceful coexistence and, in a way, religious tolerance, caused Hindus and Muslims to respect each other's religious beliefs, such that, on the one hand, some Hindus revered Muslim beliefs, and on the other hand, Muslims also participated in Hindu festivals and events (Chandra, 1971, p. 44).

But with Britain's dominance over India from the late 17th century, the religious, cultural, political, and even economic conditions of the subcontinent's inhabitants underwent a transformation. In fact, although Britain initially declared its opposition to military conquests (Peers, 2013, p. 3); and until 1813, pursued a policy of non-interference in the religious, social, and cultural lives of India's inhabitants; however, evidence from that era shows that thereafter, active steps were taken to change Indian society and culture (Chandra, 1971, p. 114). In this regard, it can be said that one of Britain's most important political actions was to create division between Hindu and Muslim classes. This is because, during Britain's dominance, Muslims, who refused to accept colonial subjugation, sought to save India from this colonial invasion, and thus, this caused Britain to fear the power of Muslims (Mohammadi & Ashrafi, 2014, p. 194) and their connection with Hindus. As a result, Britain decided that in order to achieve comprehensive control and dominance in this land, with the aim of weakening and eliminating the political, social, economic, and cultural power factors of Muslims, and also strengthening Hindus against Muslims, it would create a rift between them by instigating division between Hindu and Islamic classes (Raja, 2008, p. 44). It's necessary to mention that although colonialism, through this action, in a way marginalized Muslims, the role of Muslims in the independence struggles of the subcontinent's inhabitants in 1947 can't be ignored. It can be said that anti-colonial struggles provided a ground for a new bond and consensus to form among them, which even Gandhi, the great leader of India, always emphasized: "The unity of Hindus and Muslims must remain forever and under all circumstances" (Chandra, 1971, p. 280).

Analysis of the Third Space in the Painting "A Muharram Scene"

It was previously stated that, according to Homi Bhabha's view, an interaction forms between the colonizer and the colonized, which is constantly circulating between the colony and the colonizer. In such a way that, "each of the two sides, upon seeing the other, feels a difference, brings itself closer to the other [to] transcend the traditional and old boundaries that exist between itself and the other" (Shirzadi, 2009, p. 169). In fact, it can be said that both, in their interaction, utilize actions that arise from their unconscious (Shirzadi, 2009, p. 168). Therefore, what's noteworthy in this interaction is the concept of mimicry, which doesn't merely mean exact imitation but is a strategic method that the colonized employers to overcome the colonizer. As a

in the formation of Indian Shiism. In fact, Shiite governments in South and North India were generally formed by Iranian immigrants to India. (Rahmani, 2012, pp. 7-14)

[2] The period of mixing Hinduism and Islam was when Muslims had finished with wars and conquests and settled in the conquered lands of India and were forced to live with Hindus as fellow countrymen and use them in matters of governance and in fields of science and industry. Also, Hindus were necessarily forced to compromise with Muslims in every city and region, and for this reason, over many centuries, from the 6th century AH onwards, a civilization and culture called "Islamic Culture of India" emerged. (Hekmat, 1958, pp. 59-60)

result, this has led to the disappearance of the purity of identity of both sides and the formation of a new space.

With these interpretations, we can examine the components in the painting "The Process of Holding Muharram events" where dominant and subjugated cultures lean towards each other, so that from this perspective, we can understand the cultural interaction and the re-revival of the marginalized Muslim culture in the era of British colonialism. Therefore, in order to answer the research question, in the first step, we will re-identify and read the influential cultural elements and components in this figure to understand how the cultural interactions between the colonizer and the colonized led to the formation of the third space in the case study and the re-formation of Islamic culture in the era of Indian colonialism. In this regard, it was stated that colonialism was able to create a new style and school in Indian painting during the 19th century (Howes, 2014, p. 371), and it should be noted that the paintings created in this school were produced and purchased with the support and commission of Company officials to be taken to England as an illustrated document of the land of India (David, 2008, p. 19). It's worth mentioning that Indian painters who previously worked for the Mughal court and lost their court patrons with the fall of the Mughal Empire, decided to create works according to the wishes and tastes of these new patrons to gain their satisfaction. Therefore, what was most important in this regard was the attention to religious themes such as Muharram events by the East India Company officials. To the extent that they even hired local artists to create such images (Islamia, 2014), in this context, figure 1 is considered an example of their officials' commissions.

According to figure 1, a few men and women in white, green, and black attire, holding flags and Alams with water musk on their shoulders, are mourning for Imam Hussein. Among the chest-beaters, individuals holding weapons such as swords and shields, and spears tucked into their waistbands, which in a way evoke the event of Karbala[3], are also visible. Generally, the formation of these types of street processions in India was for the burial or immersion of ta'ziyehs in the sea on the Day of Ashura or Arba'een (Derakhshani, 2016, pp. 111-113). In general, ta'ziyeh or Tabut[4] in India differs from the term ta'ziyeh or ta'ziyeh-khani in Iran (Hekmat, 1958, p. 253), and it's considered a model and symbol of the tomb of Imam Hussein. Because, according to the belief of Indian Shiites, not all people have the ability to go to Karbala and visit and pay respects to that Imam, so they make a model of his shrine or tomb using wood, cardboard, or colored papers (Moinuddin, 1971, p. 14), and keep it for ten days in a part of their homes; called Imambara[5], which they also consider to mean the entry of Imam Hussein into their home (Derakhshani, 2016, p. 109). Finally, at the end of the mourning period, according to figure 1, the ta'ziyehs must

[3] The use of weapons such as swords and shields, etc., is a representation of the battle scene of Karbala, although in this symbolic battle, neither side desired victory, and in fact, this performance, without any result, is solely for the people to watch along the route of mourning processions (Mohammadzaheh, 2012, p. 98).

[4] The tabut, like the taziyeh, was a replica resembling the shrine of Imam Hussein, with the difference that in northern India it's called taziyeh, and in southern India it's displayed as "tabut" (Hollister, 1994, p. 189).

[5] Imambara: generally, these are special places built in Shia-majority areas of North India, equivalent to Takayas and Husayniyyas in Iran, where Muharram mourning ceremonies were held (Delbari & Zahmatkesh, 2016, pp. 142-143). In fact, these Iranian venues, upon their transfer to India, acquired different names depending on various Shia-majority geographical centers, such as Azakhana, Ashurkhana, Darbar Husayni, Dalan, etc. (Rahmani, 2012, p. 53).

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

be submerged in sea or river water (Hekmat, 1958, p. 253) or buried in the ground[6]. Here, according to figure 1-1, two ta'ziyehs are depicted amidst the crowd, which generally constitute a religious symbol for the mourning of Indian Shiites (Rahmani, 2012, p. 346). The ta'ziyehs in this image are made of colored wood in two tiers, with a dome on each, and small windows and doors on each tier. Although these wooden models are considered small recreations of the tomb of Imam Hussein (Derakhshani, 2016, p. 15), their construction isn't derived from Islamic culture and thought, but rather a type of imitation by Indian Shiites of Hindu rituals. According to Hindu belief, in events for worshipping and honoring God and the goddess Durga[7], they always built miniature forms of temples (Rahmani, 2012, p. 364).

Figure 2

Ta'ziyehs, Part of Figure 1.



Therefore, what's noteworthy in the above figure is the carrying of one of the ta'ziyehs on the back of two Buraqs made of wood. In general, Buraq, which was considered the heavenly vehicle of the Prophet during his miraculous journey on the night of Mi'raj, has always held a high position in Islamic culture.[8] However, its presence here, with its physical characteristics, primarily indicates the mystical perspective of Indians and the specific components of this land. It can be said that Buraq here is depicted with a feminine face of Indian descent, with the feet and body of a cow, along with ornaments such as a golden crown and ear ornaments[9], which indicate the historical importance of gold ornaments[10] among the inhabitants of the subcontinent, and therefore, had a meaning beyond mere adornment[11] (Mehdipour-Moghaddam & Shokrpour, 2024 p. 117). Also, the saddle and harness on its back, like the physical characteristic of Buraq, evoked

[6] In general, the philosophy behind burying ta'ziyehs in India is that they believed since the pure body of Imam Husayn lay unburied on the ground of Karbala, they felt that if they had been present in Karbala, this wouldn't have happened. With this intention, they perform burial ceremonies for ta'ziyehs on the Day of Ashura in places called Karbala, simulating the plain of Karbala (Derakhshani, 2016, p. 111).

[7] Durga: a goddess with whom the characteristics of several local goddesses and minor deities associated with mountains, plants, and fire are linked, and who's also considered a manifestation of some mother goddesses in India (Zekrgoo, 2015, pp. 364-365).

[8] Buraq; the most memorable figure in hadiths and narrations related to the Mi'raj and considered the first means for taking the Prophet to the Mi'raj, which Gabriel, by the command of God, brought to Mecca to transport the Prophet of Islam from Mecca to Jerusalem (Shirani, 2016, pp. 30-32).

[9] Artifacts found from ancient India indicate that ear ornaments were considered an important component of jewelry in the subcontinent (Mehdipour-Moghaddam, 2024, p. 83).

[10] A sacred metal, with which Indian jewelry was made from ancient times, and gold has always been very sacred and auspicious for ritual jewelry, possessing purifying power and symbolizing health, wealth, and Lakshmi; the consort of Vishnu, the preserver god in the Hindu trinity (Kaur, 2012, pp. 4, 7).

[11] Considering the meaning of the Sanskrit word "Alamkara" (Dave, 2013: 2), which goes beyond the concept of adornment, it can be said that jewelry held symbolic value for Indians, rooted in beliefs and recognized as "in line with the cultural and religious beliefs" (Yaghouti & Dadvar, 2021, p. 99) of India's diverse society.

another indigenous component of India, namely Indian embroidery (Shirani, 2016, p. 124). And regarding its tail, which is shown in the form of a peacock's tail, it's worth mentioning that it's depicted in imitation of the Indian god Kamadhenu[12]; as the mother of all cows, (Shirani, 2016, p. 127) and an earthly embodiment of this sacred cow. Although in religious texts and narrations, a peacock's tail isn't mentioned for Buraq, and therefore its formation in Iranian art was also derived from the same Kamadhenu (Shirani, 2016, p. 130). But given that the peacock; as a native bird of India, and in Hindu art, is depicted as the mount of some gods and goddesses (Zekrgoo, 2014, p. 88), therefore, according to Figure 2, the presence of Buraq with the mentioned characteristic isn't merely a wooden vehicle for carrying ta'ziyeh, but according to Hindu thought, it's considered a symbol of human breath and spirit, through which a spiritual journey to the world of the spirit and divine observation takes place.

In addition to ta'ziyeh, another symbol of the mourners was the Alam and flags that are clearly visible throughout Figure 1. Generally, in India, mourning alams were of two types; fabric alams with golden fringes and alams made of metals (Moinuddin, 1971, p. 14). Therefore, according to this image, the flags are also considered a symbol of the flag of Imam Hussein's army against Yazid's army, which, according to the belief of Indian Shiites, was the flag of the Prophet of God that ultimately came into the hands of Sayyid al-Shuhada (Moinuddin, 1971, p. 14). Regarding the colors of the flags in the figure, which are also somewhat replicated in the attire of the mourners, it can be said that green and red hold a high status in Shia culture. Because, according to sources, "two dresses were sent from paradise for the Prophet, and the Prophet gave the green dress to Imam Hassan and the red dress to Imam Hussein" (Majlesi, 1983, p. 246). It's important to note that the use of red in these paintings is a symbol of the martyrdom and blood of Imam Hussein (Moinuddin, 1971, p. 15), as well as the oppression and injustice inflicted by the wicked during the Karbala event. And regarding green in Muharram mourning scenes in the subcontinent, it signifies the presence of Muslims, both Shia and Sunni. Among the crowd present, individuals wearing green clothing but with waist sashes of different colors indicate the presence of Sunni Muslims, who usually participated in these events alongside Shias (Moinuddin, 1971, p. 3-4). In addition to these, white is another color used in the work, which may indicate the influence of Hindu culture and rituals.[13] Alongside it, black is also a color observed solely in the attire of the individuals present in the scene, which, according to Muslim culture, is considered a symbol of grief and mourning. In a hadith from Imam Ja'far al-Sadiq, it's narrated that he considered black to be the color of grief and sorrow (Abolhasani, 2021). It should also be mentioned that some of these colors have been used in wooden "Buraqs" as well.

In addition to fabric 'Alams, metal 'Alams are also seen in various forms, generally used in mourning events in remembrance of Hazrat Abbas (Derakhshani, 2016, p. 113). 'Alams in different shapes and sizes, the most common of which is the hand-shaped 'Alam, symbolizing the severed hands of Hazrat Abbas in the Karbala event. Among these, there were also fish-head shaped 'alams, usually made of gold and silver, and hung from the 'Alam pole (Derakhshani, 2016, p. 113). It's worth noting that fish hold symbolic value in Hindu and even Buddhist cultures; in

[12] Kamadhenu: he divine cow in Vedic sacred texts, described as the mother of all cows, who fulfills wishes and desires, and is an inseparable part of Hindu culture (Shirani, 2016, pp. 127-128).
[13] The color white in the traditional-religious life of Hindus is considered a symbol for peace, tranquility, and purity (Shokouhi-Bidhendi et al, 2014, p. 20).

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

fact, according to Hinduism, Vishnu[14] appears in his first manifestation in the form of a fish[15], signifying the salvation of life from destruction (Zekrgoo, 2015, p. 105). It's probable that the presence of these types of 'Alams, with their symbolic meaning, has a strong affinity with the message of the Karbala event and, in general, the mission of Imam Hussein. Continuing the examination of influential components in this image, elephants on both sides of the scene somehow draw the viewer's attention; unlike the presence of horses in Muharram mourning scenes, here, elephants are seen with green and red coverings, considered as mounts for some mourners holding flags. In this regard, it's worth mentioning that the elephant holds a high position among the animal symbols in Indian art.

Because, on the one hand, its massive size and immense physical strength, and its impact on progress and prosperity, place this animal in a special material position; and on the other hand, the elephant's role in mythology and its widespread presence in religious arts reveal a different aspect of this animal in religious thought. Therefore, researchers believe that the ritualistic depiction of these creatures indicates their importance in the socio-religious system of that era (Zekrgoo, 2009, pp. 9, 11-12, 18).

It should be noted that the role of the elephant, in addition to the influence of non-Muslim Indian culture, also shows the effects of colonialism. Because by riding an elephant, it can be brought under control and is somewhat tameable, Britain considered this animal as a symbol of control over the individuals present at the event and, in general, control over the state of society (Siebenga, 2013, p. 21). And finally, in the middle of the image and amidst the crowd of mourners, a person with a water musk is shown sprinkling water on the ground, which can be said, given the importance of water to Muslims and Hindus[16], to somehow signify the sanctification of the ground that was the path of the mourners of Imam Hussein and also a ta'ziyeh that was to be buried at the end of the event.

With these interpretations, what attributes this image to the Company School painting of the colonial era is precisely the role of British officials in shaping such religious and spiritual works. Because, on the one hand, Britain, influenced by Indian culture and beauty, desired to record and document the prevailing trends in India, which led Indian artists to exert all their efforts to create works according to their wishes. It's worth noting that given the extinction of the Mughal dynasty in the mid-19th century, it might be said that some works of the Company School were depicted during the Mughal era, but undoubtedly, the depiction of religious themes such as Muharram ceremonies was at the request of British Company officials, who even hired local artists to create such images (Islamia, 2014). Therefore, by observing this figure and comparing it with the works of Indian artists before the arrival of colonialism, it can be said that, according

[14] Vishnu: one of the main gods of the Rigveda and the most important pillar in the Hindu trinity as the preserver god and protector of the universe, associated with the concept of encompassing and dominating. Vishnu is the connecting force of the components of the universe, such that each component of existence cannot be perceived, let alone attain the rank of existence, without the presence of the others. In other words, the substance of life, time, and light are all blessings of this connection, and these are considered a light from the lights of Vishnu (Zekrgoo, 2015, pp. 72, 389).

[15] Matsya

[16] Among Indians, the presence of a pot full of water was a symbol of God's presence, which they always used in their religious ceremonies (Hall, 2008: 195). In fact, it can be said that one of the common points between Indian and Iranian culture and civilization is the respect and sanctity that both hold for water (Dadvar & Mansori, 2011, pp. 272-273).

to Figure 1, the lack of attention to background, nature, and sky, the method of facial rendering and human figures, shading and perspective, and also the use of watercolor instead of gouache and in soft and dull colors, are characteristics of the Company School painting and were of interest to Britain (David, 2008, p. 22), and thus local artists applied the aforementioned components, contrary to their own painting tradition, to gain the satisfaction of these new patrons. On the other side, beyond its apparent aspect, which was previously stated to indicate the colonial officials' desire to record current events in India, attention to its inner meaning and political aspect can play a decisive role in understanding the third space between the colonizer and the colonized.

Britain, which from its very entry into this land was fearful of the effective presence of Muslims in India and their coexistence with Hindus, decided to reduce the power and influence of Muslims in this land by implementing policies in the first step (Mohammadi & Ashrafi, 2014, p. 194). It was stated earlier that, during British rule, Muslims who refused to accept colonial dominance sought to save India from this colonial invasion. Therefore, to implement these policies, it was decided to somehow control and take possession of the mourning events of Indian Shiites, the holding of which in the month of Muharram was considered a threat to their presence in this land (Siebenga, 2013, p. 25). Because, in their opinion, holding such events could provide an opportunity in society for people to revolt and rise up against British colonialism in India (Siebenga, 2013, p. 12). Therefore, Britain decided to display its superiority and absolute dominance over this land by commissioning and requesting local artists to visually represent the Muharram mourning events, thereby asserting its dominance over them. In this regard, it can be said that Indian artists succumbed to the colonizer's request and, imitating the style of Western painting, created a work belonging to the Company School of painting. It should be noted that this inclination of local artists towards the Western style also occurred because the second half of the 19th century was dominated by the prevailing discourse of Orientalism[17], which had the greatest influence on the artistic directions of that era (Delzendeh, 2017, p. 429). And perhaps this very attention to the Eastern land from the perspective of the Western observer also provided the initial grounds for Eastern artists' inclination towards the Western style.

However, this imitation wasn’t one-sided, and therefore the colonizer couldn’t impose itself as a superior identity on the colonized. Because, in representing this event, the artist, alongside the components of colonial culture, was able to, by re-referencing elements of their own indigenous and traditional culture, "lead to the creation of an agency that escapes monologue and single meaning [and the absolute dominance of the colonizer]" (Niazee & Aaraji, 2020, p. 75) and a balance was formed between them. As stated earlier, based on Homi Bhabha's approach, the colonized's imitation of the colonizer was solely to resist colonial power, so that by changing the perspective and drawing the colonizer towards its own identity, it could challenge the one-sidedness of the imitation and, in other words, the purity of the colonizer's identity. This has led the colony to “influence the colonizer as much as it’s influenced by it” (Shirzadi, 2009, p. 170). Ultimately, a work was formed that reflected the indigenous culture of India and Islamic culture in the subcontinent; although for the desire of Britain and, of course, to dominate Indian society. Therefore, this multiplicity in the image has led to there being no fixed and stable boundary between the influential cultures in the formation of this painting, and each side, to preserve and revive its own culture, needed the other and tended towards the other. In fact, colonialism, for its

[17] Orientalism. Orientalism, Orientalizing, Oriental mannerism; a title given to a few academic European painters in the 19th century. These artists, according to the taste of the day, depicted subjects such as markets with a romantic interpretation (Sadr, 2009, p. 47).

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

superiority and to overcome the prevalent and favored cultures in society, inclined towards them, and the Indian artist, to gain the satisfaction of these new patrons, unintentionally caused a new wave of Islamic culture to rise in a time and place that was under the subjugation and dominance of colonialism. In fact, the interstitial space between the colonizer and the colonized; that same third space or hybrid space, first began with Indian artists imitating Western elements and finally, by returning to the indigenous and traditional identity prevalent in India, led to changes in those components. Because "imitation always involves two actions: repetition and change" (Shirzadi, 2009, p. 170), this provided an opportunity for artists and the colonized in general to manifest non-colonial components in images. In this regard, it can be said that Britain's divide-and-rule policy not only expressed the absolute nature of colonial culture but also unintentionally led to the revival of Islamic culture. Especially since, according to figure 1, alongside Shiites, some Sunnis also agreed with the Shiite ideology regarding the holding of mourning ceremonies and processions[18] (Moinuddin, 1971, pp. 3-4) and, like Hindus, participated respectfully in these mourning events (Razavi, 2009, p. 7).

And finally, although the Muharram event and its representation as a visual document have been considered a bridge of unity and consensus between the Shiite minority and other religious groups in India, as well as non-Muslim Hindus and Buddhists (Rabbani & Barani, 2016, p. 68), it can be stated that figure 1 and similar ones neither fully resemble the indigenous identity of India nor the colonial culture. In other words, the painting examined in this research represents a new style in Indian art that "is no longer what the colonizer presented, nor does it resemble the unconscious of the colonized" (Bhabha, 1994, p. 25).

Conclusion

Analysing how the identity of Muslims was revived in a colonized society, from the perspective of painting with a focus on Muharram and the role of the third space in this cultural reconstruction, has been one of the main objectives of this research. In general, Homi Bhabha, unlike postcolonial theorists, believes that colonialism was not the sole voice and absolute power in society. Instead, it addressed the multiplicity of voices between the identities of the colonizer and the colonized cultures, which are moving towards each other in an in-between space, the third space. Therefore, this has challenged the dynamism of the colonizer's power as a fixed and fundamental entity, and the colonized, to resist and overcome their fear of colonialism, first resorted to imitating and emulating the colonizer as a superior identity. In fact, as became clear in the analysis of the case study in this research, elements such as the use of watercolor and opaque colors, perspective, and the like, indicate the pictorial style favored by the East India Company officials, which was introduced into the realm of imagery by local artists solely to gain their satisfaction. However, according to Figures, the elements mentioned can't be considered the only influential components in the formation of this work. This's because, on the one hand, after its presence in India, Britain sought to document the prevalent events in the subcontinent by commissioning paintings with themes of its choice, especially Muharram events, under the name of the Company School of Painting. However, on the other hand, what's more noteworthy than

[18] Despite some religious conflicts and rivalries between Shia and Sunni, Muharram traditions in India aren't exclusive to the Shia minority, and Sunni Muslims, as well as non-Muslim Hindus and Buddhists, adhere to these traditions, albeit with some additions and changes (Rabbani & Barani, 2016, p. 68).

other matters is the ultimate goal of colonialism for domination and control over the Muslims of this land, who have always had peaceful relations with Hindus in the past.

As stated earlier, Britain, from its very entry into this land, which feared the power of Muslims and their bond and coexistence with Hindus, made every effort to reduce the will and agency of Muslims in society by taking control of their events, especially Muharram mourning, and in a way, marginalize them. To this end, by showing interest in the pictorial representation of these themes, which it considered a warning for the uprising of the Indian people against itself, it seemingly diminished the cultural identity of Muslims and, conversely, instilled its own superiority in this land. However, despite the artist's imitation to gain the satisfaction of this superior power, it can be said that the Indian painter was unconsciously able to resist the domination of colonialism and, by setting aside absolute monologue and attracting colonialism towards himself, succeeded in creating a work that, more than Western elements, contained local and traditional components prevalent in the subcontinent. And thus, through this, the position of colonialism was challenged, and an unintentional opportunity was provided for the emergence of the repressed identity of Muslims in the era of British colonialism. Therefore, because of the inclination of the colonizer and the colonized towards each other, a third and interstitial space was formed in this work, which neither represented the absolute domination of colonialism over society nor merely resembled the indigenous elements and identity of India. Rather, works with Ashura themes, in line with their existential philosophy, in a way provided conditions for the re-emergence of Islamic and especially Shiite culture and identity in the era of Indian colonialism and their introduction beyond the borders of this multicultural land.

References

Abolhasani, A. (2021). Black; the color of attire, ceremony, and mourning. *Political Studirs and Research Institute*, https://psri.ir/?id=e3fqdjy8vv (2025/3/25).

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.

Bhandari, N. B. (2022). Homi K. Bhabha's third space theory and cultural identity today: A critical review. *Prithvi Academic Journal, 5*(1), 171–181. https://doi.org/10.3126/paj.v5i1.45049

Byrne, E. (2009). *Homi K. Bhabha*. Palgrave.

Chandra, B. (1971). *Modern India*. National Council of Educational Research and Training.

Dadvar, A., & Mansori, E. (2011), *An introduction to the ancient Persian and Indian mythology and symbols*. Kalhor and Alzahra University.

Dave, D. (2013). Significance of motifs in Kundan- Meena jewellery. *Abeer research journal*, 1-8.

David, R. (2008). *Contemporary miniature painting in Lahore 1980- 2007* (PhD dissertation of Philosophy), Lahore College for Women, University Lahore.

Delbari, S., & Zahmatkesh, Z. (2016). Comparison of Ashura ceremonies in Iran and India (Focusing on the City of Bangalore). *Journal of Husayni research studies*, *1*(4), 127-156.

Delzendeh, S. (2017). *Visual transformations of Iranian trt: A critical examination*. Nazarpub.

Derakhshani, R. (2016). A comparative study of Ta'zieh in Iran and India (Master's Thesis), University of Tehran.

Drabu, O., & Jha, P. (2018). Muharram in the 19th century: Indian paintings, British inagination, https://www.dawn.com/news/1433872 (1403/8/20)

Hekmat, A. (1958). *The land of India; A historical, social, political, and literary study of India from ancient times to the present era*. University of Tehran.

Hall, J. (2008). *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*. (R. Behzadi, Tran.) Contemporary Culture.

Hollister, J. N. (1994). *The Shi'a of India*. (A. Mashayekh F., Tran.). Markaz.

Howes, J. (2014). Indian company school art from 1780 to 1820: collecting versus documenting, *From the book Collection of Articles: In the shadow of the golden age: art and identity in Asia from Gandhara to the modern age*, by Julia A. B. Hegewald, vol. 1, the University of Bonn, Germany: Studies in Asian art and culture (SAAC).

Huddart, D. (2006). *Homi K. Bhabha*. Routledge.

Islamia, J. M. (2014). *Company art*. AJK-Mass Communication Research Center.

Jalali, G. R. (2010). Phenomenology of Literalism in the Understanding of the Qur'an. *Mishkat*, *29*(1), 117-133. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.16838033.1389.29.1.9.2

Kaur, P. (2012). Women and jewelry-the traditional and religious dimensions of ornamentation. *Researchgate*, 2-15. https://www.researchgate.net/publication/303844521_WOMEN_AND_JEWELRY_-THE_TRADITIONAL_AND_RELIGIOUS_DIMENSIONS_OF_ORNAMENTATION

Majlesi, M. B. (1983). *Bihar al-Anwar* (Vol. 44). House of Revival of Arab Heritage.

Mehdipour-Moghaddam, Z. (2024). Genealogy of Indian Mughal Emperors' Jewels Narration by Royal Iconography (Case Study: Painting of "The Rulers of the Mughal Dynasty from Babur to Awrangzeb, with Their Ancestor Timur"). *Kimiya- ye- Honar*, *13*(52), 73- 91. http://dx.doi.org/10.22034/13.52.73

Mehdipour-Moghaddam, Z., & Shokrpour, S. (2024). The cultural evolution of Indian jewelry from ancient times to the colonial era. *Glory of Art*, *16*(2), 116-129. https://doi.org/10.22051/jjh.2023.42859.1933

Mohammadi, M., & Ashrafi, M. (2014). A Study and Explanation of the Scientific and Cultural Status of the Muslims of India. *Jaryanshenasi*, (4), 185-218.

Mohammadzaheh, H. M. (2012). *Muharram in the Islamic lands*. Nouremohabat.

Moinuddin, K. (1971). *A monograph on Muharram*. Andhra Predesh Census of India.

Mujtabai, F. (2010). *Hindu Muslim cultural relations* (A. Mahmudi, Tran.). Ministery of Science, Research and Technology Iranian Institute pf Philosophy.

Niazee, S., & Aaraji, F. (2020). Representation of the third space in al-Hafid al-Americiyah Novel by Inaam Kachachi. *Journal of Arabic Language Litrrature*, *11*(2), 74-85. https://doi.org/10.22067/jall.v11i2.56928

Peers, D. M. (2013). *India under colonial rule 1700- 1885*. Routledge.

Pourjafari, M. (2017). *Historiography in India from arrival of Islam up to the Mughal period*, (M.A dissertation). Ilam University.

Pourmokhtar, S., & Marasy, M. (2021). Analysis of third space possibility in Iranian contemporary painting based on the Homi K. Bhabha `s post-colonial thoughts. *Negareh Journal*, *15*(56), 109-119. https://doi.org/10.22070/negareh.2020.3128

Rabbani, M. A., & Barani, M. R. (2016). The Impact of Rituals of Moharram on Social Identity of the Shiites in India. *Political Studies of Islamic World*, *4*(16), 57-74. https://psiw.journals.ikiu.ac.ir/article_851.html

Rahmani, J. (2012). *Shi'a rituals and rituals in India*. Kheime.

Raja, A. (2008). The partition of the Indian subcontinent and its consequences. *Sokhanetarikh,* (2), 30-51.

Razavi, S. H. (2009). An examination of the contexts leading to England's entry into the Indian subcontinent: A historical discourse. *Sokhanetarikh, Al- Mustafa International University, Qom*, (6), 32-48. https://sokhanetarikh.com/articles (2024/12/30).

Sadr, S. A. (2009). *Encyclopedia of art*. Simayedanesh & Azar.

Sayyari, N. (2017). *Study of Islamic art effect on Hindu art in India*. (M.A dissertation), Islamic Azad University, E- Branch.

Shirani, M. (2016). *Reflection of social attitudes in the depiction of lustrous animal fur in Indian and Iranian miniature painting.* (Master's Thesis). Art University of Isfahan.

Shirzadi, R. (2009). Postcolonial studies; critique and evaluation of the perspectives of Frantz Fanon, Edward Said, and Homi Bhabha. *Quarterly Journal of Political Science*, *2*(5), 149-174.

Shokouhi-Bidhendi, M., Sariri, A., & Talebi, M. (2014). The pattern of colors in the Indian temples and mosques. *Journal of Art & Civilization of the Orient*, *1*(2), 18-25. https://www.jaco-sj.com/article_4824.html

Siebenga, R. (2013). Picturing Muharram: Images of a colonial, spectacle 1870- 1915. *Journal of South Asian Studies*, *36*(4), 626- 643.

URL 1. https://www.dawn.com/news/1433872 (2024/10/22).

Yaghouti, S., & Dadvar, A. (2021). A comparative study of Iran during the Achaemenid and Parthian change and evolution jewelry. *Glory of Art*, *12*(4), 97-109. https://doi.org/10.22051/jjh.2017.9873.1106

Zafaranchi, S., Ghandharion, A., & Behdad, A. (2022). Postcolonial cinematic adaptation, mimicry, or indigenization? Miller's Death of a Salesman in Farhadi's Salesman. *Research in Contemporary World Literarure, 26*(2), 454-485. https://doi.org/10.22059/jor.2021.303469.1994

Zekrgoo, A. H. (1993). *Nameh Farhang*, No 10, 11, Pp. 130- 137.

Zekrgoo, A. H. (2014). *Symbolism in oriental arts 1: Elephant in Hindu & Buddhist iconography*. Matn.

Zekrgoo, A. H. (2009). *Symbolism in oriental arts 3: mythical birds in Hindu & Buddhist iconography*. Matn.

Zekrgoo, A. H. (2015). *Indian mythology and art*. Matn.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

THE BAROQUE STYLE MOSQUE IN THE MEDINA OF TUNIS FROM THE 17TH TO THE 19TH CENTURY

Zeineb Krima[1]

Abstract

The fifteenth and sixteenth centuries were marked by great historical changes: the conquest of Constantinople, the fall of Al-Andalus and the sack of Rome. These historical changes coincided with the golden age of the Ottoman Empire, which placed great emphasis on promoting Ottoman art, giving a sublime and refined form to it. These major historical upheavals of the fifteenth and sixteenth centuries marked the beginning of a metamorphosis in the Art history. The empire's political system took symbolic and aesthetic form in the art and architecture throughout the territory under Topkapi. Since the middle of the fifteenth century, cosmopolitanism, defined by Sultan Mehmet the Conqueror as the basic social system, and it has been expressed in various forms in Ottoman art throughout the empire by the Baroque style. The Baroque arts and architecture took form everywhere on the territory of the Ottoman Empire. We can suppose that the first representative style of this new art form appears at the end of the 15th century in the portrait of the Conqueror painted by the Italian painter Bellini. This portrait of the Conqueror marks the beginning of the Baroque style in painting, which would later spread to architectural styles throughout the Empire. A century after Sinan Pasha's victory in Tunis in 1574, Baroque style took shape in the religious architecture of the mosques in the political center of the medina of Tunis. New techniques, extravagant and unusual ornamentation appear in the marble marquetry of the Hammouda Pasha Mosque in the mid-seventeenth century and also appear in the Hussein Ben Ali Mosque in the early eighteenth century. Tunisian Baroque reached its peak with Rococo and the Tulip Period in the Yûsuf Sâhib al-Tâbic Mosque in the early 19th century. Studying and interpreting the ornamentation of the capitals of these three mosques reveals an artistic eclecticism indicative of a cosmopolitan social system inherited from Ottoman politics.

Key words: Baroque capital, cosmopolitan, mosque, social design, Tunis

[1] University of Manouba, Higher School of Design Science and Technology, Department of Interior Architecture, Manouba, Tunisia, zeineb.krima@essted.uma.tn

Introduction

One hundred years after Koca Sinan Paşa's victory in Tunis in 1574, Hammûda Paşa Bey inherited the Tunisian throne from his father, Murad Bey. Murad Bey was a Corsican renegade and the founder of the Mouradite dynasty. He obtained the title of Pacha from the Sublime Porte in 1631, passing it on to his son. The Baroque style emerged in the religious architecture of the newly erected mosques in the political and religious centre of the medina of Tunis. New techniques accompanied by extravagant and unusual ornamentation, in contrast to local traditions, appeared in the marble marquetry of the Hammuda Pacha Bey Mosque in the mid-17th century.

After the fall of the Mouradite dynasty, Husayen Ibn'Ali became the Bey of Tunis in 1705, receiving the title of Pacha with the rank of Beylerbey of Istanbul, and it is to him that the new sovereign dynasty owes its appellation: The Husseinites. others new techniques, accompanied by ornamentation extravagant appeared in the Husayen Ibn'Ali mosque at the beginning of the 18th century, to give form to the Baroque and Rococo style of Tunis.

This new aesthetic reached its zenith in the early 19th century during the era of the Tunisian tulips. Evidence of Baroque and Rococo influences can be seen in the architecture of the Yusuf Sahib Ettabâa Mosque, which was built by Yusuf Sahib Ettabâa, a minister to Hammuda Pacha of the Husseinite dynasty.

The study and interpretation of examples of capital ornamentation from these three mosques cited above reveal an artistic eclecticism that could be the expression of a cosmopolitan social system and of religious pluralism in the Regency of Tunis at that time. This article examines how the formal Baroque vocabulary, disseminated from Italy via Mediterranean commercial and diplomatic networks, was translated and adapted in the mosques of Tunis between the 17th and 19th centuries into an expression that is more Tunisian than European or Ottoman.

The thesis of this article argues that the Baroque and Rococo style that appeared in these three mosques of Tunis, which constitute the corpus of this research, is a Tunisian Baroque, blending local traditions with Ottoman, Andalusian and European artistic styles. This article attempts to test that thesis.

The choice of these three mosques is deliberate, intended to demonstrate that this Tunisian Baroque style passed through a historical chronology witnessing the different phases of an art style: an emergence, a quintessence and a decline toward a new style. The Baroque style of the mosques of Tunis could be interpreted as a complex dispositif of social and economic expression revealing a political will, religious tolerance and a social design of cosmopolitanism.

Historical Introduction to the Baroque Style of the Mosques of Tunis

The historical upheavals that occurred in the fifteenth century, such as the sack of Rome, the conquest of Constantinople and the Reconquista, engendered profound metamorphoses on the social, religious, economic and artistic planes across Eurasia, and more particularly in Europe, where an aesthetic metamorphosis took shape. "The word in its origin has nothing complimentary: 'barrueco' (if one accepts the Spanish etymology) denotes a pearl that may be of fine water, but which loses its value for not being perfectly round. Irregularity, anomaly — these are scarcely fitting terms with which to define a style; rather, an absence of style." (Wölfflin, 2017, p. 11)

This new artistic form emerged particularly in the Western Mediterranean, formerly a symbol of Roman imperial domination, to mark a stylistic and conceptual shift in artistic creation in general and in architecture and the decorative arts in particular. This aesthetic metamorphosis draws on the classical form but is not limited to it, insofar as it resists it at its foundations. In reaction to the severe and rigorous imperatives of classicism, this new style, described as rebellious, arose in opposition to the prevailing Greco-Roman norms. It is characterised by its unusual, strange, and bizarre nature, and manifested itself in various artistic expressions. This artistic approach aims to challenge the hegemony of a single, universal aesthetic in favor of a plurality of reconstituted aesthetics: The Baroque style. "It has become customary to use the term *Baroque* to describe the style into which the Renaissance disintegrated, or, as is more commonly said, into which the Renaissance degenerated." (Wölfflin, 2017, p. 11)

In the context of this study, we examine the manifestation of the Baroque style—initially associated with Christian religious architecture and serving as a vehicle of the Counter-Reformation within Muslim religious architecture in Tunisia, taking as examples the mosques of the medina of Tunis.

Through the selected corpus, composed of these three mosques from the Regency of Tunis, I will attempt to analyse how the Baroque style that emerged in Tunis at the beginning of the seventeenth century may be considered a 'Tunisian Baroque style', and how it may be interpreted as a spatial dispositif of political power, collective memory, and cosmopolitanism.

The Islamic Design of the Mosques of Tunis: A Stylistic Hybridisation

Heir to Mediterranean architectural traditions from Carthage to the victory of Koca Sinan Pacha at Tunis in 1574, Tunisian architecture has been an eclectic artistic expression since its emergence. In the medieval period, with the Islamic conquest of Ifriqiya, this eclectic artistic expression became more pronounced with the Great Mosque of Al-Qayrawan, which may be regarded as the ancestor of the Tunisian Baroque style that is the subject of this research. "As revealed through the reading and analysis of the narthex and the mihrab of the Great Mosque of Al-Qayrawan, the decorative arts of Tunisian Islamic design are nothing but a beautiful and sublime synthesis of all that preceded them a hybrid composition of East and West in a continuum of past and present." (Krima, 2017)

I refer to religious architectures because of their strong symbolic expression, which reflects the collective imagination of peoples and their symbolic dimensions something that has been evident since ancient Greece. That said, architectural eclecticism is also present in Tunisian domestic architecture, though in a form that is less richly decorated.

The aesthetic metamorphosis that had been announced in Europe with the advent of modern times was embodied in the political and religious centre of the medina of Tunis, which became the Regency of Tunis from the late sixteenth century until the signing of the French Protectorate at the end of the nineteenth century. From this aesthetic transformation of Muslim religious buildings in Tunis, I have chosen the three mosques mentioned above, which may represent the three phases of the Tunisian Baroque style.

A plurality of questions thus arises, summarised in the following research problem: How did the Baroque style, born in Europe as a vehicle of the Counter-Reformation, manifest itself in the Muslim religious architectures of the Regency of Tunis? And what does this local appropriation of a style symbolising a Christian polemic reveal about the cultural, political, and artistic dynamics of Tunisian social design with its predominantly Islamic identity? Could this not be interpreted as an expression of tolerance, coexistence, and the cosmopolitan system of the Regency of Tunis?

The Baroque Style of the Mosques of Tunis from the 17th to the 19th Centuries

After the great mosques of the medina of Tunis, namely the 9th-century Al-Zitouna Mosque, a jewel of Aghlabid architecture, and the 13th-century Great Hafsid Mosque in the Kasbah, where the first Ottoman prayer was celebrated in 1569 when Tunis was taken by Kilig Ali of Algiers in the autumn of that year, was performed according to the Hanafi rite on the land of Ifriqiya, a region predominantly Malikite.

A series of sumptuous mosques were erected at the centre of the new urban complexes of the medina. Commissioned by the new sovereigns of the Regency, followers of the Hanafi rite, these new mosques henceforth followed the precepts of this rite in the aesthetic and symbolic codes of their interior architectures. The medina of Tunis, under Ottoman authority and later under the rule of the local beys, saw between the 17th and 19th centuries the emergence of an aesthetic in which the reuse of antique elements coexisted with the massive importation of European marble. The mosques and funerary complexes built by the beys and their ministers emerged as sites of formal experimentation, where the Baroque vocabulary was adapted to ritual constraints, material circulations, and political strategies.

A new aesthetic was born with these new mosques, which embody a morphological metamorphosis and a new decorative style for the Muslim religious buildings of Tunis and which astonishingly recall the Baroque style heralded from Europe on the opposite shore of the Western Mediterranean.

To this end, I have assembled a corpus comprising three seminal mosques in which the necessary conditions for speaking of a Baroque style in the mosques of Tunis are observable; this corpus spans the different phases that an art style must pass through to be identified as such, namely a phase of emergence, a second phase of quintessence, and a final phase of decline and transition toward another form and a new style.

The chronology of this corpus begins with a mosque of the Mouradite dynasty, which testifies to the emergence of the Tunisian Baroque style in the mid-seventeenth century through the unusual ornamentation in Italian white marble of the capitals that support its great hypostyle prayer hall. Then we examine the first mosque of the Husseinite dynasty, the New Mosque, whose minbar and mihrab perfectly embody the Baroque idiom and whose capitals' ornamentation is an expression of hybridization and formal metamorphosis. The third, the Yusuf Sahib Ettabâa Mosque, attests in every respect to a Baroque and Rococo style suffused with the hues of the Tunisian tulips.

The emergence of the Baroque style of Tunis: The Hammuda Pacha Bey Mosque, 17th century.

An aesthetic metamorphosis emerges in the Hammuda Pacha Bey Mosque (1631–1666) on the axis of the first Aghlabid Mosque of Tunis, that of Al-Zitouna (9th century), and in proximity to the Hafsid great mosque of the Kasbah (13th century) and the first mosque of the deys, that of Yussef Dey (early 17th century). Hammuda Pacha Bey succeeded his father, Murad Bey, to the throne of Tunis. Murad Bey was a Corsican renegade and the founder of the Mouradite dynasty. He received the title of pacha from the Sublime Porte in 1631 and passed it on to his son.

The Hammuda Pacha Bey Mosque marked the beginning of a new style, “this mosque is distinguished by its luxury and by the use of new materials and above all new techniques which will henceforth be adopted in almost all official architectures of the 17th and 18th centuries.” (Saadaoui, 2001,74)

Although the local architectural traditions, established since the Great Mosque of Al-Quarwane, are indeed present in this edifice (a hypostyle hall on a T-plan and horseshoe arches), the ornamentation of the capitals supporting the great prayer hall embodies a novel and extravagant aesthetic.

This novel and extravagant aesthetic combines two archetypes that should never have been present together in the same artifact, yet which are found united in a very fine, extravagant and unusual composition. We owe this aesthetic to Heinrich Wölfflin[6] (1864–1945), philosopher of the Baroque, situated by a few centuries near its historical emergence on the shores of the Western Mediterranean.

With his thesis 1915, 'Fundamental Principles of the History of Art', Heinrich Wölfflin (1864-1945) profoundly impacted Baroque aesthetics, viewing Baroque architecture as organic, where 'each element, pursuing its own purpose, seems to function without needing the rest of the body'.

In his lecture “Of Other Spaces”, delivered at the University of Tunis in March 1967 and published in 1984, Michel Foucault (1924–1984) introduced the concept of heterotopia. The concept of heterotopia is closely related to Wölfflin's aesthetic of organic Baroque, as it epitomises juxtaposition and multidimensionality in space, breaking with classical coherence. 'Heterotopia can juxtapose several spaces or sites that are incompatible in a single place. For Foucault, heterotopias are actual real "other" spaces that exist outside the normal space logic. Unlike utopias, which consider them imaginary spaces and reproach classicism for its inhuman perfection, heterotopias are real and concrete. They are displaced, marginal, ambivalent, even paradoxical.

These heterotopias go hand in hand with the Baroque aesthetic, which is founded on spatial discontinuity that favors curves and rounded contours, within a dynamic of perspective and monumental theatricality. Heterotopia is a thesis that underpins Heinrich Wölfflin’s Baroque aesthetic in its most distinctive aspect: the plurality of meanings. It engages with symbolism in an ambiguity of tension, abolishing all boundaries, including those that separate the sacred from the political.

Near the University of Tunis, where Foucault delivered his lecture “Of Other Spaces,” the second mosque of the sovereigns of the Mouradite dynasty was erected around the middle of the

seventeenth century. Although this mosque has preserved the aesthetic register of the local architectural traditions of Ifriqiya, it nevertheless inaugurated a new phase that of metamorphosis treated in this study which breaks with a single aesthetic and a single code of meanings.

Aside from its furnishings for the Hanafi rite, which confer an Ottoman-Oriental aesthetic on the great hypostyle prayer hall, one finds horseshoe arches, two-tone marquetry on the door surrounds, and many other Tunisian decorative elements that have retained the aesthetic register of Ifriqiya. This mosque contains several groups of capitals that vary according to their ornamentation and can be classified into two categories[9]: capitals akin to the Hafsid type, and others whose ornamentation is relatively new to Tunis, the subject of this research. “Moreover, in this mosque we observe the use of a new type of capitals very characteristic of seventeenth-century marble sculpture; some have simply called it the Mouradite capital. We are dealing with a Baroque capital inspired by the Ionic capital.” (Saadaoui, 2018).

We shall confine ourselves to the study of the second category namely the capitals that support the great hypostyle prayer hall and whose ornamentation embodies the aesthetic metamorphosis that is the subject of our research. The same variant is found in the mosque’s exterior courtyard, albeit on a smaller scale.

Figure 1

*Plan of the Mosque Based on the Surveys. Plan by of the Association for the Preservation of the Medina of Tunis A.S.M*7

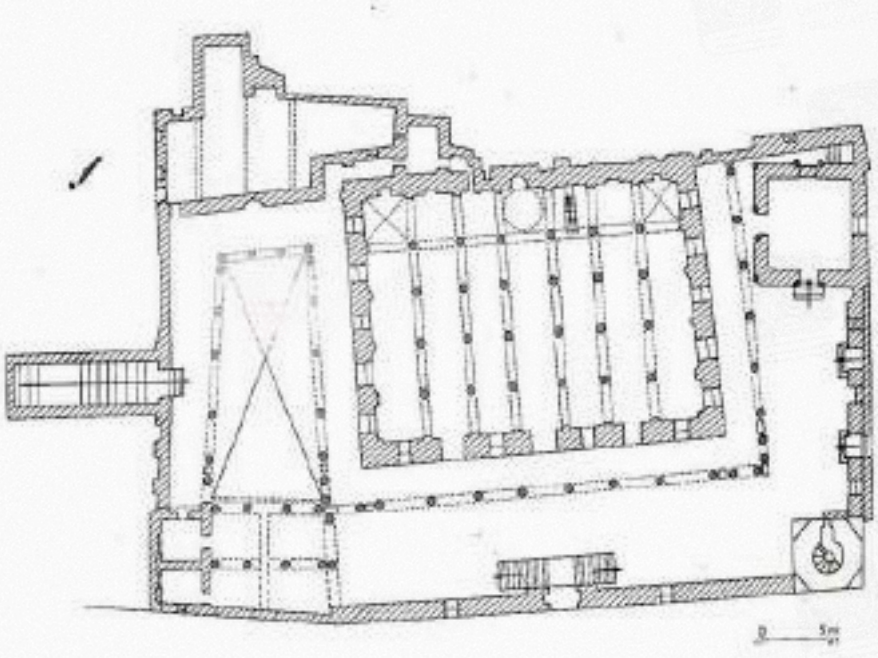


Figure 2

View of the Mosque's Octagonal Minaret Through an Oversized Semicircular Arch



Figure 3

The Galleries of the Lateral Courtyard from Which the Minaret of Al-Zitouna Appears.



Figure 4

The Baroque Theatricality of the Entrance



Figure 5

Baroque of Capitals



Figure 6

The Baroque Theatricality of the Mausoleums of the Mosques of Tunis



Figure 7

The First Baroque Capital Interior Façade



From this second category, a new style emerged with the neoclassical carved-marble capitals of the great prayer hall: the 17th-century Tunisian Baroque style. This capital, adorned with Ionic volutes, places side by side two symbols of imperial heraldry that should in no way be combined in a single artifact: a torch bearing fleurs-de-lys and the three crescents of the Ottoman sandjak. The ornamentation of this capital embraces the two major symbols of the era: the three crescents representing the Muslim Ottomans and the fleur-de-lys, a distinctive symbol of the Christians of the kingdoms of Florence and Naples, as well as of the kings of France.

The style of this capital is certainly strange and unusual, yet it astonishingly recalls the Franco-Ottoman alliance established by Sultan Suleiman the Magnificent with Francis I — an alliance between Muslims and Christians that lasted for two centuries despite the refusal of scholarly conservatives on both sides. The ornamentation of Baroque-style capitals in the mosques of Tunis thus becomes a vehicle for reimagined historical narrative: complex devices of collective memory and aesthetic codes within an extroverted theatrical scenography. The crescent, as a distinctive

ornament of the Baroque style in Tunisian mosques, continues to appear during what I have called the period of quintessence of this style in the first mosque built by the Husseinite dynasty: The Husayen Ibn'Ali Pacha Mosque

Figure 8

The Theatricality of the Marble-Clad Minbar7



Figure 9

Baroque Capital and Half-Capital



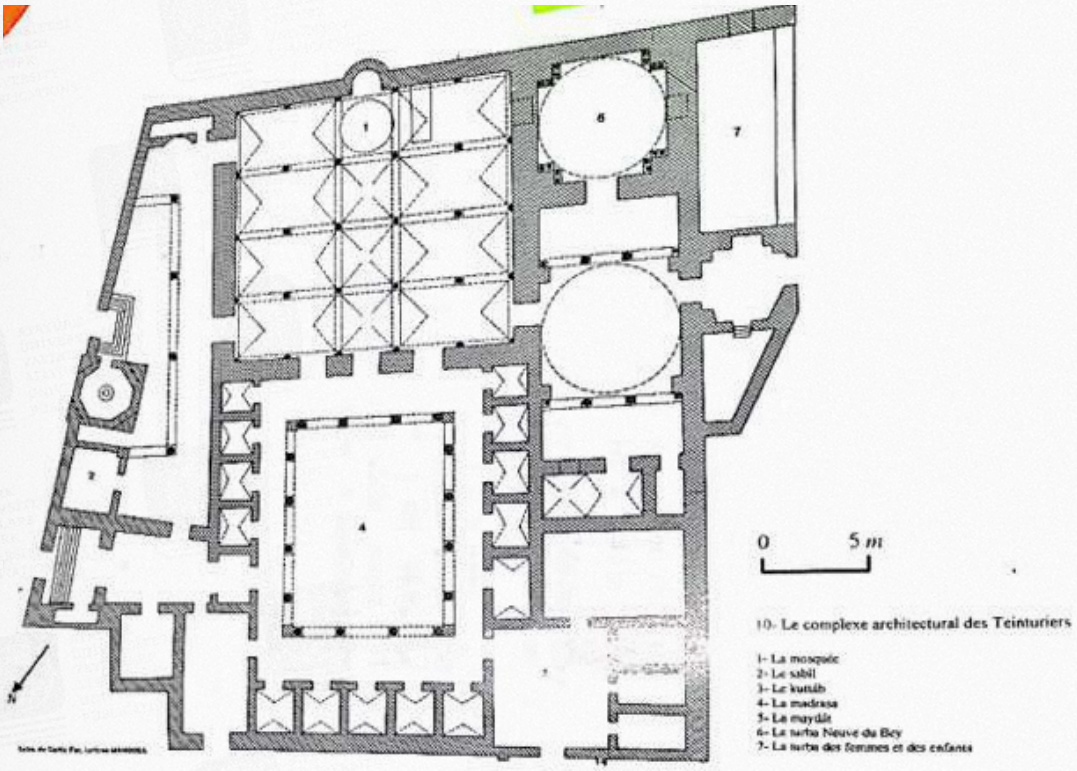
The quintessence of the Baroque and Rococo style of Tunis: The New Mosque, or Husayen Ibn'Ali Pacha Mosque, 18th century.

In accordance with the local architectural traditions of Muslim religious buildings since the Aghlabid Great Mosque of Al-Quarwane (8th–9th centuries), the plan of the great hall of the building is a hypostyle plan, commonly referred to as a T-plan (as shown in the plans of the three mosques under study, Figures 1, 9, and 21). The hypostyle prayer hall of the New Mosque is supported by some thirty columns crowned with capitals, whose shafts rest on molded bases composed of a plinth and a torus

The thirty capitals supporting the prayer hall of the Husayen Ibn'Ali Pacha Mosque can be classified into two stylistic categories: one group of twelve, whose ornamentation is finely carved in Italian Carrara white marble and particularly recalls the capitals of the late Renaissance, but in a stylistic version that is more neoclassical, specifically neo-Ionic and neo-Corinthian, with the addition of Ottoman sandjak crescents in multiple compositions. Joining these twelve capitals are eighteen half-capitals attached to the walls of the great hall, which resemble pilasters far more than traditional capitals due to their engaged form within the oratory walls. "The second type, which we call hooked capitals, resembles certain neo-Gothic capitals, with a bowl ornamented by two rows of foliated hooks." (Saadaoui, 2010, p. 157)

Figure 10

Plan of the Religious Architectural Complex of the Teinturiers, Founded by Husayen Ibn'Ali Pacha



The ornamentation of these capitals and half-capitals can be considered a continuation of the Tunisian Baroque style introduced by the capitals of the great prayer hall of the Hammuda Pacha Bey Mosque, which we have described as an aesthetic metamorphosis.

The capitals of the hypostyle hall of the New Mosque, with their playful neoclassical stylistic tendencies, are much lighter than those of the Hammuda Pacha Bey Mosque. They are slenderer, with curved lines and freely falling leaf forms. The minbar, with its pulpit featuring sinuous C-shaped curves, astonishingly approaches the Rocaille style; these C-shaped curves are echoed in the tomb of the Pacha within the mausoleum adjacent to the mosque. It is evident that the Baroque style introduced around the mid-17th century evolves into a new stylistic form in the New Mosque.

This mosque demonstrates the quintessence of the Baroque style and its evolution toward Rococo, as evidenced by the multiple ornament variants observable on the capitals of the Quranic school and the founder's mausoleum. These ornaments feature new arrangements of imperial Ottoman sandjak crescents, sculpted in multiple forms and repetitions (see Figures 13, 14, 15, and 16), rather than in a single form and a single set of three, as in the Conqueror's sandjak, as seen in the Hammuda Pacha Bey Mosque. Notably, the two small capitals of the mihrab niche are sculpted with this new variant of three crescents, but in a style lighter than that of the previous mosque — a Baroque and Rococo style also reflected in the colored marble marquetry of the mihrab and the new arrangements of gilded Ottoman crescents on its small columns (see Figures 17 and 18).

Figure 11

Baroque Capital



Figure 12

Style: neo-Ionic, neo-Corinthian, and crescents.



Figure 13

The Theatricality of Three Columns, Each Supported by A Baroque and Rococo-Style Capital Featuring Only Two Crescents at the Center of the Bowl, in the Mausoleum of Husayen Ibn'Ali



Figure 14

A Single Crescent in a Whimsical Composition



Figure 15

Another Arrangement of Three Crescents



Figure 16

Another Variation of the Three Crescents



Figure 17

Two Crescents Forming a Torch



Figure 18

The Polychrome Marble Marquetry of the Mihrab



Figure 19

The Three Crescents Of The Ottoman Sandjak Twisted In The Manner Of The Baroque And Rococo Style



Figure 20

The Sinuous C- And S-Shaped Curves of the Minbar's Pulpit,



Figure 21

The Minbar Clads in Colored Marble



Figure 22

A Tulip Carved in the White Marble of a Column in the Courtyard of the Husayen Ibn'Ali Mausoleum



The yusuf sahib ettabâa mosque19th century: the apex of the baroque and rococo style in the tulip era (*lâle devri*) of tunis.

A century before the signing of the French Protectorate at the end of the 19th century, the country was governed by Hammuda Pacha, the renowned Bey of the Husseinite dynasty (1782–1814), and his illustrious minister, Yusuf Sahib Ettabâa. These two political figures initiated an urban development project in the center of the regency's capital, shaping the Halfaouine commercial quarter. Halfaouine literally means "the merchants of alfa."

The construction of an architectural complex comprising all essential elements necessary for the formation of an urban nucleus social, commercial, political, and religious buildings still testifies today to the magnitude of this project.

Facing the minister's Saray Palace, a mosque of rare and unique beauty and opulence rises above the urban center. "With its numerous domes, its slender and bold minaret, this mosque, one of the most majestic in Tunis, completely dominates the entire Halfaouine quarter." (Saadaoui, 2001, 260)

This mosque stands for the last masterpiece of Muslim religious architecture ever built in Tunis before the signing of the Treaty of Bardo in 1881. It is the Yusuf Sahib Ettabâa Mosque, showcasing the most distinctive example of the apex of Baroque and Rococo style in the mosques of Tunis. The mosque is remarkable for its Baroque theatricality, already announced from the exterior. It is set on a platform overlooking the urban landscape of the quarter, creating a majestic theatrical stage which dominates the center of the large Halfaouine square and all of the surrounding streets.

The mosque has three main entrance doors, one on each of the north, west and east sides. Of these, the east door is the most frequently used by worshippers. From the outside, the decorations on this eastern entrance, visible from the large Halfaouine square, herald the heyday of Tunisian tulip architecture in the Baroque and Rococo styles, which also marked the beginning of their decline. The eastern door is the only door in the monument to have two uprights supporting its frame and two asymmetrical rectangular panels.

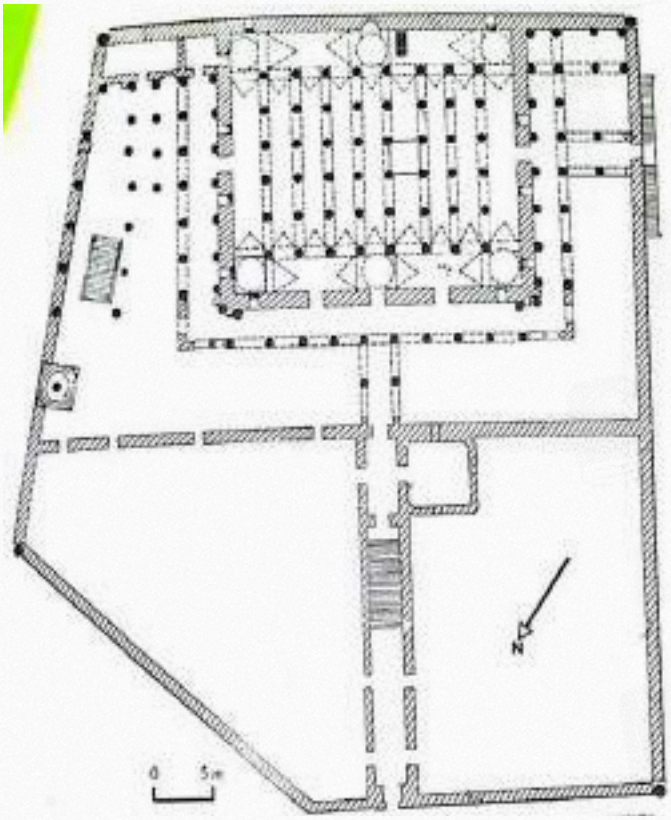
Although these panels are decorated in a rather European style; the motifs are specific to the Ottoman tulip era. They feature arabesques adorned with tulips radiating from a crescent, which is the symbol of the Ottoman Empire. The decoration on these door panels appears to date from the Tulip Era (*Lâle Devri*), an important period of hybridization in Ottoman art that lasted from 1718 to 1730, which coincided with a political treaty between the Ottomans and the Europeans. The tulip motif crossed borders with negligible delay to adorn the latest secular and religious architectural constructions of the rulers of the Tunisian Regency, and it remains the symbol par excellence of modern Turkey today.

It should be noted that the ornament of a stylized tulip, in the manner of the chief court painter and miniaturist of the Ottoman Empire, Abdeljalil Levnî (1650–1732), took shape in the marble of the New Mosque (see Figure 21). Older forms of Tunisian tulips also appeared in the decorative elements of Tunisian mosques simultaneously with the emergence of the Baroque style.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Figure 23

Plan of the Yusuf Sahib Ettabâa Mosque Based on the Surveys of the I.N.P 4



A simple analysis of the exterior form of this mosque reveals an exceptional baroque theatricality, characterized by the integration of new architectural elements such as the three porticoed galleries of the courtyards surrounding the prayer hall: “this mosque possesses a new feature; indeed, its two exterior entrances, the western and the northern, are connected to the prayer hall by two galleries that shelter the passage leading to the mosque’s entrance.” (Saadaoui, 2001, p. 265).

The galleries of this mosque are supported by sixty-nine columns with fluted shafts, crowned with capitals sculpted in white marble. The columns of the narthex gallery are identical in dimension and ornamentation to the forty-eight columns supporting the hypostyle prayer hall. All of these columns are crowned with capitals that perfectly embody the baroque style of Tunisian mosques since its emergence in the mosque of Hammuda Pacha Bey (1631–1666), though here expressed with an undisputed solemn magnificence. The capitals of the columns of the Yusuf Sahib Ettabâa Mosque draw their volutes, acanthus leaves, and scallop shells from the Renaissance repertoire, yet combine them with the tulip and crescent—ornamental emblems of the Ottoman Empire. In these capitals, the basket is adorned with four spreading acanthus leaves that extend as continuations of the volutes from which they emerge. The central part of the capital’s basket, as in the panels of the jambs of the eastern entrance door, features the two principal symbols of Ottoman art: the stylized tulip crowned by the crescent, both emanating from a scallop shell to occupy the vertical axis of the basket.

The abacus of the capital is surmounted by a very fine molding in the form of an egg-and-dart motif combined with a string of pearls, both of which are found throughout the monument. The door of the Qur’anic school of the Yusuf Sahib Ettabâa Mosque, with its inlays of colored marble

where the tulip is delicately carved in pairs, also features this fine molding of egg-and-dart and pearl motifs (see figure n°28).

Two fluted columns attached to the wall of the prayer hall, positioned at the two ends of the narthex gallery, have smooth shafts carved from pink granite, with molded bases and capitals sculpted in light-colored marble (see figure n°25).

Figure 24

The Theatricality of the Octagonal Minaret is Expressed Through the Horseshoe Arches of the Galleries Overlooking the Neighborhood

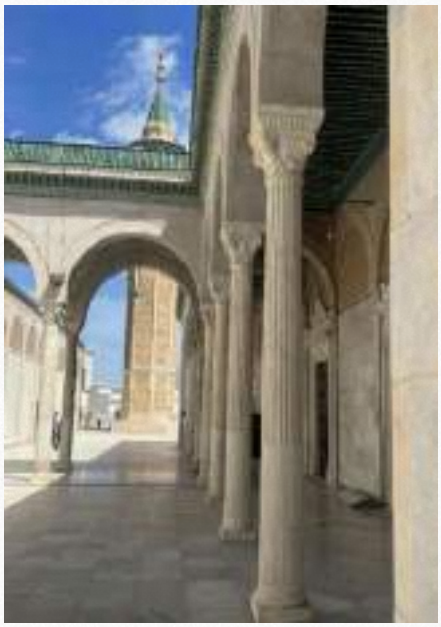


Figure 25

A Pink Granite Column and a White Marble Pilaster Occupy the Ends of the Narthex Gallery



Figure 26

The Monumental Theatricality of the Entrance to the Prayer Hall



Figure 27

The Pictorial Quality of the Low-Angle View of the Minbar, Masonry-Built in the Ottoman Manner and Adorned with Italianate Polychrome Marble Inlay

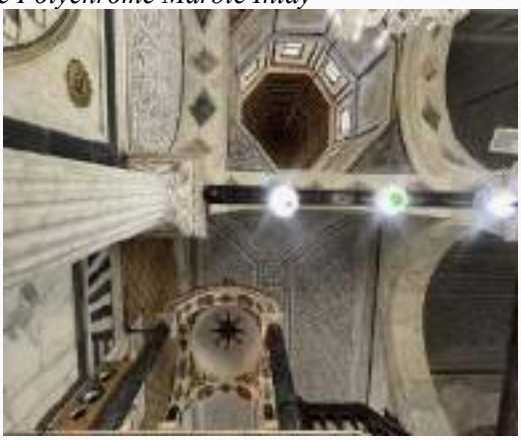


Figure 28

The Tulip and Crescent Motifs of the Baroque and Rococo Capitals of the Mosque



Figure 29

The Tulip and Crescent Gilding Embellishing the Luxurious Inlaid Colored Marble of the Minbar



Figure 30

The Tulip and Crescent Finely Carved in Carrara White Marble on the Lateral Face of the Minbar



Figure 31

The Majestic Baroque Pictoriality of the Minbar



Figure 32

Two Pilasters Attached to the Walls of the Sidda, Featuring Another Stylization of the Tulip and Crescent Emanating from a Scallop Shell



Figure 33

The Colored Marble Inlay of the Main Door of the Qur'anic School, Featuring a New Stylization of the Tulip on the Arch and the Small Column



Conclusion

The Ottoman conquest of Tunis in 1574 inaugurated a period of flourishing architecture and decorative arts. The new rulers of the Regency commissioned the construction of mosques to immortalize their names in the history of Tunisia. Thus, the new mosques in the center of the Medina of Tunis became sites of memory, where narratives of Mediterranean arts intersected with Eastern motifs brought by the Ottoman Turks, expressed through the finesse of their eclectic artistry.

Mosques built in Tunis between the 17th and 19th centuries testify to the richness of Tunisian arts, which saw the emergence of the baroque style through the ornamentation of capitals in these hypostyle mosques, adapted in a distinctively Tunisian version. Through the study and analysis of selected ornaments from the three mosques forming the corpus of our research, it becomes clear

how the baroque and rococo styles emerged in central Tunis and how Ottoman tulips flourished in the inlays of luxurious Italian marble, reinterpreted in a Tunisian manner.

Could it be that the flowers of the Nakkashane transcended the western Mediterranean to bloom in the mosques of Tunis? In future research, I intend to demonstrate how the traces of the Nakkashane, founded by Mehmet the Conqueror, took shape in the ornamentation of Tunisian mosques and how the Tulip of Tunis was able to flourish.

References

Foucault, M. https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/

Guellouz, A., Masmoudi, A., Smida, M, & Saadaoui, A. (Mars 2010). *Histoire Générale de la Tunisie (941-1247H./1534-1881].* Sud Editions

Krima, Z. (2017). *Une lecture de la dimension esthétique et symbolique de l'architecture d'intérieur ottomane en Tunisie.* (Unpublished doctoral thesis). University of Manouba.

Saadaoui, A. (2001). *Tunis Ville Ottomane, Trois siècles d'urbanisme et d'architecture.* Centre de publication universitaire.

Saadaoui, A. (2010). *Tunis, architecture et art funéraires: Sépultures des deys et des deys de Tunis de la période ottomane.* Centre de publication universitaire.

Saadaoui, A. (2018). Les marbres dans l'architecture religieuse de Tunis XVIIè, XVIIIè et XIXè siècles. *Revue d'Histoire et d'Archéologie Maghrébines*, (5), https://al-sabil.tn/?p=4237

Wölfflin, H. (n.d.). *Renaissance et baroque*. Traduit de l'allemand par Guy Ballangé, Présentation de Bernard Teyssèdre, Préface de Guillaume Monsaingeon, Parenthèses, collection "Eupalinos / ART", 2017. EAN13: 9782863646755.

Wölfflin, H., traduit par Ballangé, G., préfacé par Teyssèdre, B., & Monsaigeon, G. (2017). *Renaissance und Barock; Renaissance et baroque.* Parenthèses.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

الموشحات والازجال الاندلسية

صناعة فنية بين الابداع والهوية الثقافية

عبد الباسط كريج*

ملخص:

يبحث هذا المقال في الموشحات والأزجال الأندلسية من خلال معالجة مشكلة تتمثل في نقص الدراسات الشمولية التي تبرز هذا الفن بوصفه ظاهرة شعرية وموسيقية مركّبة تجمع بين الفصحى والعامية، وبين التراث العربي والروح الأندلسية، وبين الإبداع النخبوي والذائقة الشعبية. وتتجلّى أهمية البحث في الكشف عن عبقرية العربية وقدرتها على إنتاج أشكال شعرية جديدة في بيئة حضارية متعددة، وفي إبراز دور الأندلس كفضاء تفاعل ثقافي أثمر تجديدًا في بنية الشعر العربي، وتأثيرًا امتد إلى المشرق وإسبانيا والشعر الحديث. ويهدف المقال إلى تتبع نشأة الموشحات وتطورها التاريخي، وبيان بنائها الفني من حيث الأدوار والخرجات وتنوّع الأوزان والقوافي، وتحليل لغتها التي تمزج بين الفصحى والعامية واللغات الرومانسية، مع توضيح الفروق بين الموشح والزجل ودراسة أثرهما في الأدب العربي والإسباني وفي التجارب الشعرية اللاحقة، إضافة إلى رصد حضور الموشحات في الموسيقى والغناء والدراسات الأكاديمية الحديثة. وقد اعتمد المقال منهجًا تاريخيًا في تتبع المسار الزمني لهذا الفن، ومنهجًا وصفيًا تحليليًا في دراسة بنيته وأسلوبه وإيقاعه، ومنهجًا مقارنًا في تحليل تأثيراته وانتقاله بين الشرق والغرب، مستندًا إلى نماذج تطبيقية مثل ''جادك الغيث'' و''يا ليل الصب متى غده''. وتوصل البحث إلى مجموعة من النتائج أبرزها أن الموشحات تمثل ثورة فنية حقيقية خرجت بالشعر العربي من صرامة القصيدة العمودية، وأنها فن هجين يجسد روح الأندلس بتعدد لغاتها وثقافاتها، وأن الزجل امتداد شعبي لها يعتمد العامية ويعبّر عن الحياة اليومية، وأن كبار الشعراء مثل ابن زهر وابن الخطيب وابن قزمان أسهموا في ترسيخ هذا الفن وتطويره. كما يخلص المقال إلى أن الموشحات والأزجال أصبحت جسرًا حضاريًا مؤثرًا في الشعر الصوفي والموسيقى المغاربية والأدب الإسباني، ولا تزال حاضرة حتى اليوم في الغناء والأبحاث الأكاديمية، مما يجعلها إرثًا حيًا يؤكد قدرة الشعر العربي على التجدد والتفاعل عبر العصور.

الكلمات المفتاحية: الموشحات الأندلسية، الزجل الأندلسي، الشعر العربي، الإيقاع والموسيقى، التفاعل الحضاري.

* أستاذ في الجامعة القرغيزية التركية (مناص)، كلية الإلهيات، قسم أصول الدين، بشكيك، قرغيزستان abdulbasit.kraic@manas.edu.kg

Andalusian Muwashshahāt and Zajal
An Artistic Craft Between Creativity and Cultural Identity

ABDULBASIT KRAIC

Abstract

This article examines Andalusian muwashshah and zajal poetry as hybrid artistic forms that combine classical Arabic with local dialects, merge Arab literary heritage with Andalusian cultural spirit, and bridge elite artistic expression with popular musical traditions. The research problem lies in the scarcity of comprehensive studies that address these poetic forms from a holistic historical, structural, and intercultural perspective. The study aims to trace the origins and development of the muwashshah, analyze its structure (stanzas, kharjas, rhyme patterns), explore its linguistic diversity involving Classical Arabic, Andalusi vernacular, and Romance languages, and clarify the differences between the muwashshah and zajal, as well as their influence on Eastern Arabic poetry, Spanish literature, and modern poetic forms.

The methodology adopts historical, descriptive-analytical, and comparative approaches supported by textual examples. The findings reveal that the muwashshah represents a poetic revolution that broke from the rigidity of the classical ode, embodying the multicultural and multilingual character of Andalusia, while the zajal evolved as a popular form rooted in colloquial speech. The study concludes that both forms had a lasting impact on Sufi poetry, Maghrebi music, and Spanish poetic traditions, and continue to thrive today through musical performance and academic interest.

Keywords: Andalusian muwashshah, Andalusian zajal, Arabic poetry, rhythm and music, cultural interaction

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين، ويعد ....

تُعدّ اللغة العربية من أقدم اللغات الحية وأغناها من حيث البنية والمفردات والتعبير الفني، فهي لغة الإعجاز القرآني، ولسان التراث الإنساني الذي حفظ للأمة العربية تاريخها وهويتها عبر العصور. ومن أبرز المجالات التي تجلت فيها عبقرية هذه اللغة فن الشعر، الذي كان ولا يزال ديوان العرب وسجلّ وجدانهم ومرآة فكرهم وثقافتهم. فقد استطاع الشعر العربي أن يوثق التجارب الإنسانية، وأن يصوغها في صور لغوية وموسيقية مدهشة، تجمع بين صدق العاطفة وعمق الفكرة وجمال الإيقاع. ولم يكن الشعر العربي مجرد أداة للتعبير الفني، بل كان وسيلة لبناء الوعي الجمعي وتشكيل الذوق الجمالي والبياني لدى العرب، حيث حفظ للغة العربية فصاحتها ونقاءها، وأسهم في إثراء معجمها وأساليبها. وقد مرّ الشعر بتطورات متعددة من الجاهلية إلى العصور الإسلامية والأموية والعباسية ثم الأندلسية، حتى صار ميدانًا رحبًا لتجديد الإبداع اللغوي والوجداني.

ومن هنا، فإن دراسة العلاقة بين اللغة العربية والشعر تكشف عن عمق الارتباط بين اللسان والوجدان، وتبرز كيف استطاعت العربية أن تكون وعاءً مرنًا للفكر والجمال، قادرة على التعبير عن أدق المشاعر وأسمى المعاني، في مختلف العصور والبيئات الثقافية. وشهدت الأندلس في القرون الوسطى نهضة ثقافية وفنية فريدة من نوعها، امتزج فيها الشرق بالغرب، والعربية بالعامية، والفصحى بالأمازيغية، والرومنسية. ومن بين أبرز مظاهر هذا الازدهار الفني ظهرت الموشحات والأزجال، كفنّين شعريين يمثلان ذروة الإبداع الأدبي والموسيقي في تاريخ الأدب العربي. لم يكونا مجرّد قالبين شعريين جديدين، بل كانا تعبيراً عن هوية الأندلسيين الثقافية وذوقهم الجمالي الخاص، الذي جمع بين الأصالة العربية والانفتاح على المؤثرات الأجنبية.

تُعدّ الموشحات الأندلسية نموذجًا فريدًا للفن الشعري الاندماجي، حيث تجسّد تلاقيًا إبداعيًا بين الثقافة العربية الغنية بتراثها اللغوي والأدبي، والثقافة الأندلسية المتميزة بتنوعها الحضاري وتعدد روافدها. هذا الفن، الذي ازدهر في الأندلس خلال العصور الوسطى، لم يكن مجرد شكل شعري جديد، بل كان انعكاسًا لروح التفاعل الثقافي والإبداعي في تلك الحقبة. تتميز الموشحات الأندلسية ببنيتها الفريدة، التي جمعت بين اللغة العربية الفصحى واللهجات العامية، وبين الأوزان التقليدية والإيقاعات الموسيقية المستحدثة، مما جعلها تعبيرًا حيًا عن التنوع والتجديد. لكن، لماذا تُعتبر الموشحات الأندلسية ثورة في تاريخ الشعر العربي؟ الإجابة تكمن في قدرتها على كسر القوالب التقليدية للشعر العربي الكلاسيكي، سواء من حيث الشكل أو المضمون. فقد أدخلت الموشحات أنماطًا جديدة من القوافي والأوزان، وتناولت موضوعات مستلهمة من الحياة اليومية والطبيعة والعواطف الإنسانية، بعيدًا عن القصائد الطويلة التقليدية التي كانت تركز على المديح أو الهجاء. كما أن ارتباطها الوثيق بالموسيقى جعلها أقرب إلى الروح الشعبية، مما ساهم في انتشارها وتأثيرها العميق. وهكذا، تظل الموشحات الأندلسية شاهدة على قدرة الشعر العربي على التجدد والتكيف، ونموذجًا خالدًا للإبداع الأدبي الذي يتجاوز حدود الزمان والمكان.

تُعدّ الموشحات الأندلسية فنًا شعريًا مبتكرًا نشأ في بيئة أندلسية اتسمت بالتنوع الحضاري والتفاعل الثقافي بين العرب والبربر والمسيحيين واليهود، وهو ما أتاح ظروفًا خصبة لظهور هذا الفن الذي جمع بين التراث والتجديد. والموشح يعني الْمُعَلَّم بلون أو خط يخالف سائر لونه أو الثوب حين تكون فيه توشية أو زخرفة، وهذا هو الأشبه لنشأة هذه التسمية، فقد تصور الأندلسيون هذا النوع من النظم كرقعة الثوب وفيه خطوط أو سَمْهَا أغصانا تنتظمه أفقياً أو عموديا، فالأصل فيه وحدات كبيرة هي الأشطار، وقد جزئت أجزاء صغيرة فأصبحت أشطارا أصغر من أشطار القصيدة، فهي قد تولدت وتتابعتْ تَتَابُعَ النَّقش (عباس: 1962، 220)، وقد عرفه ابن سناء الملك بأنه " كلام منظوم على وزن مخصوص، يتألف من أقفال وأبيات" (الملك: 1953م، 5) وقد ساهم التنوع الثقافي منذ الفتح الإسلامي في القرن الثامن

الميلادي في تشكيل ملامح هذا الفن، إذ لم يكن التعايش بين المجموعات المختلفة مجرد coexistence سلبي، بل كان تفاعلًا أفرز أشكالًا فنية جديدة. وفي القرن التاسع الميلادي ظهرت الموشحات في سياق حضاري نشط، حيث كانت مدن مثل قرطبة وإشبيلية وغرناطة مراكز للعلم والموسيقى والشعر، ما شجع الشعراء على ابتكار قوالب جديدة تتجاوز الأوزان التقليدية وتستجيب لذوق المجتمع الأندلسي المتعدد (عباس، 1983، ص 205–220). ولم تكن الموشحات مجرد شكل شعري، بل شكلًا فنيًا مرتبطًا بالغناء والأداء الموسيقي في الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية، مما جعلها قريبة من الروح الشعبية وأكثر قدرة على التعبير عن مشاعر الناس وتطلعاتهم، إذ تميزت بتنوع الإيقاعات ومرونة الأوزان التي تلائم اللحن الموسيقي (الأهواني، 1955، ص 45–52). كما امتازت بتحرر نسبي من القالب الشعري التقليدي، حيث تخلّت عن وحدة الوزن والقافية واعتمدت أوزانًا متعددة وقوافٍ متداخلة، وتناولت موضوعات من الحياة اليومية كالحب والطبيعة والمديح، مما جعلها أكثر قربًا من الجمهور وقدرة على التعبير عن التجربة الإنسانية في الأندلس. وهكذا شكّلت الموشحات الأندلسية نموذجًا يجمع بين الأصالة والتجديد، وعبرت عن روح عصرها، واحتلت مكانة بارزة في تاريخ الأدب العربي بوصفها شاهدًا على تفاعل الشعر مع السياقات الاجتماعية والحضارية المتنوعة.

إن ارتباط الموشحات الأندلسية بالغناء والموسيقى لم يكن مجرد سمة فنية، بل كان انعكاسًا لطبيعة المجتمع الأندلسي الذي كان يعيش حالة من الانفتاح والتفاعل. فقد كانت الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية فرصة للناس من مختلف الطبقات والخلفيات الثقافية للتلاقي، وكانت الموشحات وسيلة مثالية للتعبير عن هذا التنوع. على سبيل المثال، كانت تُؤدّى الموشحات في المجالس الأدبية والموسيقية التي يحضرها العلماء والشعراء والموسيقيون، وكذلك في الأسواق والمهرجانات الشعبية، مما جعلها جسراً يربط بين النخبة والعامة. هذا الانتشار الواسع ساهم في تعزيز مكانتها كفن شعري يعبر عن روح العصر، ويحمل في طياته تنوع الأصوات والتجارب (عباس، 1983، ص122–130). علاوة على ذلك، كان تحرر الموشحات الأندلسية من قيود القصيدة العمودية خطوة جريئة نحو التجديد الأدبي. فقد أتاحت هذه المرونة للشعراء فرصة استكشاف أنماط جديدة من التعبير، سواء من خلال استخدام اللهجات العامية أو من خلال تنويع الأوزان والقوافي. على سبيل المثال، تضمنت الموشحات أقساماً مثل "الخرجة" التي كانت تُكتب غالباً بالعامية أو بلغات محلية أخرى، مما أضفى عليها طابعاً شعبياً مميزاً. هذا التحرر لم يكن مجرد تغيير شكلي، بل كان تعبيراً عن رغبة الشعراء في الاقتراب من الواقع الاجتماعي والتعبير عنه بأسلوب أكثر حيوية وعفوية. وهكذا، أصبحت الموشحات الأندلسية أداة فنية تعكس التغيرات الاجتماعية والثقافية في الأندلس، وتتجاوب مع احتياجات جمهور متنوع.

مع مرور الوقت، شهدت الموشحات الأندلسية تطوراً ملحوظاً في شكلها ومضمونها، حيث تأثرت بالتغيرات السياسية والثقافية في الأندلس. في بداياتها، كانت الموشحات تعتمد بشكل كبير على الأوزان القصيرة والإيقاعات الموسيقية البسيطة، لكن مع ازدهار الحياة الفنية في عهد الدولة الأموية في الأندلس، بدأ الشعراء في تطوير هذا الفن وإضافة عناصر جديدة. على سبيل المثال، أصبحت الموشحات تتضمن موضوعات أكثر تنوعاً، مثل وصف الطبيعة، الغزل، والتأملات الفلسفية، مما جعلها أكثر عمقاً وتعبيراً عن التجارب الإنسانية.

في الفترة اللاحقة، وخاصة خلال عصر الطوائف وممالك الطوائف، ازداد تأثير الموسيقى على الموشحات، حيث أصبحت تُؤلّف خصيصاً لتُغنّى في المجالس الفنية. وقد ساهم هذا التطور في تعزيز ارتباطها بالموسيقى الأندلسية، التي أصبحت بدورها تراثاً فنياً يمتد تأثيره إلى اليوم في مناطق المغرب العربي وأجزاء من الشرق الأوسط. كما أن هذه الفترة شهدت ظهور شعراء بارزين، مثل ابن زيدون وابن خفاجة، الذين أسهموا في تطوير الموشحات وإضفاء طابع أدبي راقٍ عليها. مع سقوط الأندلس في القرن الخامس عشر الميلادي، لم تنته الموشحات، بل انتقلت إلى مناطق أخرى، خاصة شمال إفريقيا، حيث استمرت في التطور والازدهار. وفي هذه المناطق، حافظت الموشحات الأندلسية

على طابعها الموسيقي والشعري، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من التراث الفني في بلدان مثل المغرب والجزائر وتونس. هذا الاستمرار يعكس قوة هذا الفن وقدرته على التكيف مع السياقات الثقافية المختلفة، مما يؤكد مكانته كإرث أدبي وفني خالد (عباس، 1983، *ص 205–235*).

ويُعتبر البناء الفني للموشحات الأندلسية من أبرز سماتها التي ميّزتها عن الشعر العربي التقليدي. يعتمد هذا البناء على نظام "الأدوار" و"الخرجات"، وهو نظام يهدف إلى كسر رتابة القافية التقليدية التي تطغى على القصائد العربية الكلاسيكية، وهذا نموذج للموشح:



وقد فصل الباحث محيي الدين رشيد أثناء تحليله لموشحات أبي الحسن الششتري أشكال الموشح وتكلم عن المطلع والأسماط والأقفال والأدوار والخرجات وبين أن الموشح يتكون عادةً من عدة أدوار، وهي أجزاء شعرية متكررة تختلف في قافيتها، وتنتهي بـ" الخرجة"، وهي الجزء الأخير الذي يحمل طابعًا خاصًا يميل إلى العامية أو لغة غير عربية في بعض الأحيان. هذا التنوع في القافية يمنح الموشحة مرونة إيقاعية وجمالية، مما يجعلها أكثر ملاءمة للأداء الغنائي، وخلص الباحث إلى أن حلاوة الموشح تتجلى في النقلات المتناغمة من القفل للدور إلى الخرجة، لأن الموشح نسيج واحد ووحدة متكاملة، تعطي لوحة فنية بصرية وسمعية، بصرية من حيث شكل الموشح وترتيبه، وسمعية من حيث الأداء الغنائي. (Rachid: 2023, 50). وقد تميزت الموشحات الأندلسية بتحررها النسبي من الوزن العروضي التقليدي. على الرغم من أنها تحتفظ بأساس إيقاعي مستمد من الأوزان العربية، إلا أنها تتيح للشاعر حرية أكبر في توزيع التفعيلات، مما يعزز طابعها الإبداعي ويجعلها

أكثر انسجامًا مع اللحن الموسيقي. هذا التحرر النسبي ساهم في تميّز الموشحات الأندلسية كشكل فني مستقل، يجمع بين الشعر والموسيقى في تناغم فريد. (الأهواني، 1955، ص 81–105).

اللغة والأسلوب

تتميز الموشحات الأندلسية بتنوعها اللغوي والأسلوبي، حيث تجمع بين الفصحى والعامية الأندلسية، بل وأحيانًا اللغة الإسبانية، خاصة في جزء ''الخرجة''. هذا المزج اللغوي يعكس الطابع الثقافي المتنوع للأندلس، حيث كانت منطقة التقاء الحضارات العربية والإسبانية واليهودية. في الخرجة، على سبيل المثال، قد نجد عبارات بالعامية الأندلسية أو حتى كلمات إسبانية، مما يضفي على الموشحة طابعًا محليًا وشعبيًا، ويعكس التفاعل الثقافي الذي كان سائدًا في تلك الفترة.

من الناحية الأسلوبية، تتسم الموشحات الأندلسية باستخدام الرمزية والصور الشعرية المبتكرة. يعتمد الشعراء فيها على لغة غنية بالاستعارات والتشبيهات، مستمدة من الطبيعة والبيئة الأندلسية، مثل وصف الحدائق، والأنهار، والزهور، بالإضافة إلى مشاعر الحب والغزل. هذه الصور الشعرية لم تكن مجرد زخرفة لغوية، بل كانت وسيلة للتعبير عن الحالة النفسية والاجتماعية للشاعر، مما جعل الموشحات تحمل أبعادًا إنسانية عميقة.

الإيقاع والغناء

ترتبط الموشحات الأندلسية ارتباطًا وثيقًا بالموسيقى، حيث كانت تُؤدّى غناءً مصحوبًا بالآلات الموسيقية التقليدية مثل العود والقانون والرباب. هذا الارتباط بالموسيقى لم يكن مجرد إضافة جمالية، بل كان جزءًا أساسيًا من هوية الموشحة، حيث صيغت بحيث تتناسب مع الألحان والإيقاعات الموسيقية. الإيقاع في الموشحات يتميز بتنوعه ومرونته، مما يسمح بأداء غنائي ديناميكي يعكس مشاعر الشاعر ويجذب انتباه الجمهور. لم تقتصر أهمية الموشحات الأندلسية على الأداء الدنيوي، بل امتد تأثيرها إلى الموشحات الدينية والموالد في العصور اللاحقة. فقد ألهمت هذه الموشحات شعراء التصوف والمدائح النبوية، حيث استلهموا منها الأسلوب الإيقاعي واللغوي لتطوير أشكال شعرية جديدة تُستخدم في المناسبات الدينية. هذا التأثير يبرز بوضوح في الموالد والمدائح التي لا تزال تُؤدّى في العديد من الدول العربية، مما يعكس الإرث الطويل الأمد للموشحات الأندلسية (الأهواني، 1955، ص 106–125).

العصر الذهبي

يُعتبر العصر الذهبي للموشحات الأندلسية، الذي امتد خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين (الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين)، مرحلة ازدهار حقيقية لهذا الفن. في هذه الفترة، برز شعراء كبار ساهموا في صياغة الموشحات بأسلوب فني متميز، يجمع بين الشعر والموسيقى والفكر. من أبرز هؤلاء الشعراء:

•ابن زهر الأندلسي :يُعدّ ابن زهر (توفي حوالي 525 هـ / 1130 م) واحدًا من أعلام الموشحات الأندلسية، حيث اشتهر بموشحاته الغزلية التي تحمل طابعًا صوفيًا عميقًا. تميزت أعماله باللغة الرقيقة والصور الشعرية الدقيقة، التي تعكس مشاعر الحب الإنساني والروحي في آن واحد. موشحاته لم تكن مجرد تعبير عن العواطف الشخصية، بل كانت أيضًا انعكاسًا للأجواء الاجتماعية والثقافية في الأندلس، حيث كانت الحياة الأدبية والفنية مزدهرة. من أشهر أعماله موشحة ''يا ليلُ الصبُّ متى غده''، التي تُعدّ نموذجًا بارزًا للغزل الصوفي، حيث يمزج فيها بين الشوق الإنساني والتأمل الروحي. تميزت موشحاته أيضًا بالإيقاع الموسيقي الغني، مما جعلها مناسبة للأداء الغنائي في المجالس الأندلسية.

•العباس بن فرناس :يُعتبر العباس بن فرناس (توفي حوالي 274 هـ / 887 م) رائدًا في التجديد الشعري، على الرغم من أن شهرته ارتبطت أيضًا بإسهاماته العلمية والفنية. يُنسب إليه دور كبير في تطوير شكل الموشحة، حيث كان من أوائل الشعراء الذين خرجوا عن الأنماط التقليدية للشعر العربي، وسعوا إلى ابتكار أشكال جديدة تتناسب مع الأجواء الموسيقية والثقافية في الأندلس. تميزت موشحاته بالجرأة في الشكل والمضمون، حيث أدخل عناصر جديدة في البناء الفني، مثل تنويع القوافي واستخدام اللغة المحلية في بعض الأجزاء. كما كان ابن فرناس رائدًا في ربط الشعر بالموسيقى، حيث كانت موشحاته تُؤدّى غناءً مصحوبًا بالآلات الموسيقية، مما ساهم في تعزيز مكانة الموشحات كفن شعري وموسيقي متكامل.

هؤلاء الشعراء، وغيرهم، ساهموا في ترسيخ مكانة الموشحات الأندلسية كجزء لا يتجزأ من التراث الأدبي العربي، حيث شكّلوا مرحلة تأسيسية لتطور هذا الفن في العصور اللاحقة. والعصر المتأخر (عباس، 1983، *ص 180–185*).

مع دخول الأندلس في مرحلة الضعف السياسي خلال القرنين السابع والثامن الهجريين (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين)، شهدت الموشحات تحولات جديدة، حيث أصبحت أكثر تأملًا وفلسفية، مع الحفاظ على طابعها الفني والموسيقي. في هذه الفترة، برز شعراء كبار أضافوا أبعادًا فكرية عميقة لهذا الفن، من أبرزهم:

•لسان الدين بن الخطيب :يُعدّ لسان الدين بن الخطيب (توفي 776 هـ / 1374 م) من أبرز أدباء الأندلس وشعرائها في العصر المتأخر. كان ابن الخطيب شخصية متعددة المواهب، حيث برع في الشعر والنثر والفلسفة والتاريخ. تميزت موشحاته بالطابع الفلسفي والتأملي، حيث عكست أفكاره حول الحياة والموت والوجود. من أشهر أعماله موشحة "جادك الغيث"، التي تُعدّ نموذجًا فريدًا للموشحات الفلسفية، حيث يمزج فيها بين اللغة الشعرية الراقية والأفكار العميقة. تتميز هذه الموشحة بإيقاعها الموسيقي المتوازن، مما جعلها تحظى بشعبية كبيرة في الأداء الغنائي. كما كان ابن الخطيب حريصًا على استخدام الرمزية والصور الشعرية المستمدة من البيئة الأندلسية، مما أضفى على موشحاته طابعًا محليًا مميزًا.

•ابن باجة :يُعدّ ابن باجة (توفي 533 هـ/1138م) المعروف أيضًا باسم " أفينباس" في التراث الغربي، من أبرز الفلاسفة والشعراء الأندلسيين. كان له تأثير كبير على تطور الموشحات، حيث أدخل إليها أبعادًا فلسفية مستمدة من أفكاره حول العقل والوجود. تميزت موشحاته بالعمق الفكري واللغة الراقية، حيث كان يسعى إلى التعبير عن الأفكار المجردة من خلال الصور الشعرية. كما كان ابن باجة مهتمًا بالموسيقى، حيث كتب دراسات نظرية حولها، مما انعكس على موشحاته التي كانت تتميز بالإيقاع المتقن والملاءمة للأداء الغنائي، تأثيره على الموشحات لم يكن مقتصرًا على الجانب الفني، بل امتد إلى تعزيز الطابع الفكري والفلسفي لهذا الفن.

هذه الفترة، التي شهدت تراجعًا سياسيًا في الأندلس، لم تمنع ازدهار الموشحات الأندلسية على المستوى الفني والفكري. فقد استطاع شعراء مثل لسان الدين بن الخطيب وابن باجة أن يحافظوا على حيوية هذا الفن من خلال إثرائه بأبعاد جديدة. موشحات ابن الخطيب، على سبيل المثال، لم تكن مجرد تعبير عن الحنين إلى الماضي أو التأمل في الزوال، بل كانت أيضًا محاولة لفهم الواقع المتغير من خلال الشعر. استخدامه للغة الفصحى مع لمسات من العامية الأندلسية في بعض الأحيان أضفى على موشحاته طابعًا قريبًا من الجمهور، مع الحفاظ على الرقي الفني.

من جانبه، كان ابن باجة يمثل نموذجًا للشاعر الفيلسوف الذي يسعى إلى الجمع بين العقل والفن. موشحاته لم تكن مجرد نصوص شعرية، بل كانت تأملات فلسفية تتجلى فيها أفكاره حول العلاقة بين الإنسان والكون. تأثيره على الموشحات الأندلسية كان واضحًا في تعزيز الطابع التأملي، حيث أصبحت الموشحة وسيلة للتعبير عن الأسئلة الوجودية الكبرى، مثل معنى الحياة، وطبيعة الزمن، ومصير الإنسان.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

هذا التحول جعل الموشحات في العصر المتأخر أكثر عمقًا وتعقيدًا، مما ساهم في إثراء التراث الأدبي العربي. إلى جانب هؤلاء الشعراء، برزت أسماء أخرى في العصر المتأخر ساهمت في الحفاظ على استمرارية الموشحات الأندلسية، مثل ابن زمرك، الذي اشتهر بموشحاته الوصفية التي ترسم صورًا حية للقصور الأندلسية والحدائق الغنّاء. هذه الأعمال لم تكن مجرد وصف للجمال الطبيعي، بل كانت أيضًا تعبيرًا عن الحنين إلى العصر الذهبي للأندلس، الذي بدأ يتلاشى مع الضغوط السياسية والحروب.

نماذج مشهورة من الموشحات

تُعدّ الموشحات الأندلسية من أكثر الأشكال الشعرية التي حافظت على حضورها في الذاكرة الثقافية العربية، وذلك بفضل جمالها الفني وقوتها التعبيرية. من بين النماذج الشهيرة التي لا تزال تُردّد حتى اليوم، يبرز عدد من الموشحات التي أصبحت رموزًا للإبداع الأندلسي: موشحة لسان الدين بن الخطيب " جادك الغيث" تُعدّ هذه الموشحة من أشهر الأعمال الأدبية التي تركها ابن الخطيب، حيث تجمع بين الرقة الشعرية والعمق الفلسفي. تبدأ الموشحة ببيت شهير: "جادك الغيث إذا الغيث همى"، وهو يعكس الطابع الرمزي للموشحة، حيث يُشبّه الشاعر الحبيب بالغيث الذي يروي الأرض، في إشارة إلى الخصب والحياة. تتميز هذه الموشحة بإيقاعها الموسيقي المتوازن، مما جعلها تحظى بشعبية كبيرة في الأداء الغنائي، سواء في الأندلس أو في المناطق العربية الأخرى. كما أن استخدام ابن الخطيب للصور الشعرية المستمدة من الطبيعة الأندلسية، مثل الأنهار والحدائق، أضفى على الموشحة طابعًا محليًا مميزًا. هذه الموشحة لم تكن مجرد تعبير عن الحب، بل كانت أيضًا تأملًا في العلاقة بين الإنسان والطبيعة، مما يعكس الطابع الفلسفي لأعمال ابن الخطيب. وموشحة وهذه قطعة من موشحه:

جادَكَ الغَيْثُ إذا الغَيْثُ هَمى ... يا زَمانَ الوصْلِ بالأندَلُسِ

لمْ يكُنْ وصْلُكَ إلاّ حُلُما ... في الكَرَى أو خِلسَةَ المُخْتَلِسِ

في لَيالٍ كتَمَتْ سرَّ الهَوَى ... بالدُّجَى لوْلا شُموسُ الغُرَرِ

مالَ نَجْمُ الكأسِ فيها وهَوى ... مُسْتَقيمَ السّيْرِ سعْدَ الأثَرِ

وطَرٌ ما فيهِ منْ عيْبٍ سَوَى ... أنّهُ مرّ كلَمْحِ البصَرِ

حينَ لذّ الأنْسُ مَع حُلْوِ اللّمَى ... هجَمَ الصُّبْحُ هُجومَ الحرَسِ

غارَتِ الشُّهْبُ بِنا أو ربّما ... أثّرَتْ فيها عُيونُ النّرْجِسِ

"يا ليلُ الصبُّ متى غده" لعلي الحصري القيرواني: تُعدّ هذه الموشحة من أبرز الأمثلة على الغزل الصوفي في الموشحات الأندلسية. يبدأ القيرواني موشحته ببيت يعبر عن الشوق العميق: ‘‘يا ليلُ الصبُّ متى غده’’، حيث يخاطب الليل شاكياً طول ساعاته وثقلها عليه بسبب الفراق والوجد. يعيش حالة من الأرق والحنين، يترقب الفجر كمن ينتظر القيامة، لشدة ما يعانيه من لوعة الحب. يخاطب الليل كشاهد على معاناة العاشق وتوقّه إلى اللقاء. فالليل هنا رمز للحزن والبعد، والنهار رمز للأمل واللقاء. تتميز هذه الموشحة بلغتها الرقيقة وصورها الشعرية الدقيقة، التي تعكس مشاعر الحب والحنين بأسلوب يجمع بين العاطفة الإنسانية والتأمل الروحي. الإيقاع الموسيقي لهذه الموشحة يتميز بالانسيابية، مما جعلها مناسبة للأداء الغنائي في المجالس الأندلسية، حيث كانت تُؤدّى مصحوبة بالآلات الموسيقية مثل العود والقانون. هذه الموشحة لم تقتصر على التعبير عن الحب الدنيوي، بل كانت أيضًا تعبيرًا عن الشوق إلى الاتحاد الروحي، مما يعكس الطابع الصوفي لأعمال القيرواني.

يا ليلُ الصبُّ متى غدُه ... أقيامُ السَّاعةِ مَوْعِدُهُ
رقدَ السُّمَّارُ فأَرَّقه ... أسفٌ للبيْنِ يردِّدهُ
فبكاهُ النجمُ ورقَّ له ... ممّا يرعاه ويرْصُدهُ
كلِفٌ بغزالٍ ذِي هَيَفٍ ... خوفُ الواشين يشرّدهُ
نصَبتْ عيناىَ له شرَكاً ... في النّومِ فعزَّ تصيُّدهُ
وكفى عجباً أَنِّي قنصٌ ... للسِّرب سبانِي أغْيَدهُ
صنمٌ للفتنةِ منتصبٌ ... أهواهُ ولا أتعبَّدُهُ
صاحٍ والخمرُ جَنَى فمِهِ ... سكرانُ اللحظ مُعرْبِدُهُ
ينضُو مِنْ مُقْلتِه سيْفاً ... وكأَنَّ نُعاساً يُعْمدُهُ
فيُريقُ دمَ العشّاقِ به ... والويلُ لمن يتقلّدهُ
كلّا لا ذنْبَ لمن قَتَلَتْ ... عيناه ولم تَقتُلْ يدهُ
يا من جَحَدتْ عيناه دمِي ... وعلى خدَّيْه توَرُّدهُ
خدّاكَ قد اِعْتَرَفا بدمِي ... فعلامَ جفونُك تَجْحَدهُ
إنّي لأُعيذُكَ من قَتْلِي ... وأظُنُّك لا تَتَعمَّدهُ
بالله هَبِ المشتاق كَرَى ... فلعَلَّ خيالَكَ يسْعِدهُ
ما ضَرَّك لو داوَيْتَ ضَنَى ... صَبٍّ يُدْنيكَ وتُبْعِدهُ
لم يُبْقِ هواك له رَمَقا ... فلْيَبْكِ عليه عُوَّدُهُ
وغداً يَقْضِي أو بَعْدَ غَدٍ ... هل مِنْ نَظَرٍ يتَزَوَّدهُ

أما موشحة ابن زهر الأندلسي (في الغزل):

أَيُّها الساقي إِلَيكَ المُشتَكى ... أَنكَرَت بَعدَكَ ضوءَ القَمَرِ
قَد دَعَوناكَ وَإِن لَم تَسمَع ... عَشِيَت عَيناىَ مِن طولِ البُكا
وَنَديمٍ هِمتُ في غُرّتِه ... وَبَكى بَعضي عَلى بَعضي مَعي
وَشَرِبت الراحَ مِن راحَتِه ... لَيسَ لي صَبرٌ وَلا لي جَلَد
كُلَّما اِستَيقَظَ مِن سَكرَتِه ... يا لَقَومي عَذَلوا وَاِجتَهَدوا
جَذَبَ الزِقَّ إِلَيهِ وَاِتَّكا ... أَنكَروا شَكوايَ مِمّا أَجِدُ
وَسَقاني أَربَعاً في أَربَع ... مِثلُ حالي حَقُّها أَن تَشتَكي
غُصنَ بانٍ مالَ مِن حَيثُ اِستَوى ... كَمَد اليَأسِ وَذُلَّ الطَمَعِ

هذه النماذج وغيرها، تُبرز التنوع الفني والفكري للموشحات الأندلسية، حيث كانت تعكس الأجواء الثقافية والاجتماعية في الأندلس، بالإضافة إلى التفاعل بين الشعر والموسيقى. كما أن استمرار أداء هذه الموشحات حتى اليوم في العديد من الدول العربية، مثل المغرب وتونس وسوريا، يعكس قيمتها الخالدة وتأثيرها العميق في التراث الأدبي والموسيقي العربي (الأهواني، 1955، ص 110–125).

انتقالها إلى المشرق العربي

مع انتقال الموشحات الأندلسية إلى المشرق العربي، أصبحت مصدر إلهام للشعراء في مناطق مثل مصر والشام والعراق. يُعدّ الشاعر الصوفي عمر بن الفارض (ت. 632 هـ / 1235 م) أحد أبرز الأمثلة على تأثير الموشحات في الشعر المشرقي. فقد استلهم ابن الفارض من الموشحات الأندلسية في نظمه لقصائده الصوفية، التي تميزت بالغنائية والإيقاع الموسيقي، مع التركيز على المعاني الروحية والرمزية. كما أن الموشحات ساهمت في إثراء الأدب الصوفي في المشرق، حيث أصبحت وسيلة للتعبير عن الحب الإلهي والتأمل الروحي، مما جعلها تتجاوز حدود الشكل التقليدي للقصيدة العربية الكلاسيكية. هذا الانتقال لم يكن مجرد تقليد، بل تطوير وإبداع أضاف أبعادًا جديدة للشعر العربي في المشرق.

تأثيرها على الشعر الإسباني

في سياق آخر، كان للموشحات الأندلسية تأثير واضح على الشعر الإسباني، خاصة في الأندلس المسيحية بعد سقوط الدولة الإسلامية. فقد استلهم شعراء الأندلس المسيحيون، مثل شعراء "الزجل" و" الكانتيغا" (قصائد مسيحية معروفة في إسبانيا والبرتغال) من التقنيات الفنية للموشحات، مثل تنوع القوافي والإيقاعات الغنائية. كما أن اللغة العامية التي استخدمت في الموشحات أثرت في تطور الأشكال الشعرية الشعبية في إسبانيا، مثل "الرومانس" و"الفلامنكو" (مزيج من الرقص والغناء والعزف). يُظهر هذا التأثير بوضوح التفاعل الثقافي بين الحضارتين الإسلامية والمسيحية في الأندلس، حيث شكلت الموشحات جسرًا أدبيًا وفنيًا بين الثقافتين. على سبيل المثال، يمكن ملاحظة أوجه التشابه بين الموشحات الأندلسية والأشكال الشعرية الإسبانية في استخدام اللغة البسيطة والموسيقية، وهو ما ساهم في تعزيز التواصل الثقافي بين الشعوب. وفي العصر الحديث، ألهمت الموشحات الأندلسية الشعراء العرب والعالميين في تحررهم من الأشكال التقليدية للشعر. فقد شكلت الموشحات نموذجًا للابتكار الشعري، حيث خرجت عن نظام القصيدة العمودية التقليدية وفتحت المجال لتجارب شعرية جديدة. في الشعر العربي الحديث، تأثر شعراء مثل أحمد شوقي وإيليا أبو ماضي بالموشحات في محاولاتهم لخلق أشكال شعرية مرنة تعكس روح العصر. كما أن التجارب الشعرية الحرة، مثل قصيدة النثر، استلهمت من حرية الموشحات في التعبير والإيقاع. على الصعيد العالمي، يمكن رؤية تأثير الموشحات في الأشكال الشعرية الحديثة التي تركز على الإيقاع الداخلي واللغة الغنائية، مما يعكس قدرتها على التأثير عبر الزمان والمكان.

الموشحات الأندلسية اليوم

تُعدّ الموشحات الأندلسية واحدة من أبرز أشكال الشعر والموسيقى التي تركت بصمة عميقة في التراث العربي، حيث تجمع بين اللغة العربية الفصحى واللهجات العامية، وتتميز بتنوعها الإيقاعي واللحني. وعلى الرغم من أنها نشأت في الأندلس خلال العصور الوسطى، إلا أنها لا تزال حاضرة بقوة في الوقت الحاضر، سواء من خلال إحياء الفنانين لها أو من خلال الدراسات الأكاديمية التي تُبرز جماليتها وأهميتها الثقافية. في هذا السياق، نستعرض كيفية استمرار تأثير الموشحات الأندلسية في العصر الحديث ودورها في تعزيز الهوية الثقافية العربية (الأهواني، 1955، ص 140–155).

إحياء التراث عبر الفنانين

لعبت الفنون الموسيقية دورًا محوريًا في الحفاظ على الموشحات الأندلسية ونقلها إلى الأجيال الجديدة، حيث أسهم عدد من الفنانين العرب المعاصرين في إعادة إحيائها بأساليب تجمع بين الأصالة والتجديد. على سبيل المثال، قدمت الفنانة اللبنانية فيروز مجموعة من الموشحات الأندلسية ضمن أعمالها الفنية، مثل "يا أنا يا أنا" و" زهرة المدائن"، حيث استطاعت بصوتها العذب وأدائها المتميز أن تُعيد إحياء الروح الأندلسية بأسلوب يتناسب مع ذائقة الجمهور الحديث. كما أن اختيارها للموشحات لم يكن مجرد استعراض فني، بل كان تعبيرًا عن ارتباطها العميق بالتراث العربي ومحاولة لنقل جمالياته إلى العالمية.

من جهة أخرى، قدم الفنان اللبناني مارسيل خليفة إسهامات مميزة في إعادة تقديم الموشحات الأندلسية، حيث ركز على دمجها مع الموسيقى الحديثة والآلات المعاصرة، مما أضفى عليها طابعًا جديدًا يحافظ على جوهرها التقليدي. على سبيل المثال، في ألبومه " أندلسيات"، استطاع خليفة أن يمزج بين الإيقاعات الأندلسية التقليدية والألحان العصرية، مما ساهم في تعريف جيل جديد من المستمعين بجمال هذا الفن الشعري والموسيقي. هذه الجهود الفنية لم تقتصر على الحفاظ على الموشحات فحسب، بل ساهمت أيضًا في تعزيز مكانتها كجزء لا يتجزأ من الهوية الثقافية العربية.

دراسات أكاديمية حديثة عن جمالية الموشحات

إلى جانب الجهود الفنية، شهدت الدراسات الأكاديمية في العقود الأخيرة اهتمامًا متزايدًا بالموشحات الأندلسية، حيث أصبحت موضوعًا رئيسيًا في الأبحاث الأدبية والموسيقية. تركز هذه الدراسات على تحليل جماليات الموشحات من حيث البنية الشعرية، والتنوع الإيقاعي، والدلالات الثقافية، والتاريخية. على سبيل المثال، تناولت العديد من الأبحاث الأكاديمية دور الموشحات في تعزيز التفاعل الثقافي بين الحضارات في الأندلس، حيث كانت تعكس تأثيرات عربية، إسبانية، وبربرية، مما جعلها نموذجًا فريدًا للتنوع الثقافي.

من الناحية الأدبية، ركزت الدراسات على جمالية اللغة في الموشحات، حيث تتميز بمزجها بين الفصحى والعامية، مما يعكس مرونة الشعر الأندلسي في التعبير عن المشاعر الإنسانية بأسلوب عفوي ومؤثر. كما أبرزت الأبحاث أهمية الأوزان الشعرية المتنوعة في الموشحات، مثل الدوبيت والزجل، ودورها في إضفاء طابع إيقاعي مميز يتناسب مع الألحان الموسيقية.

من الناحية الموسيقية، اهتمت الدراسات بتحليل الألحان التقليدية المرتبطة بالموشحات، وكيفية تطورها عبر الزمن. على سبيل المثال، تناولت بعض الأبحاث تأثير الموشحات الأندلسية على الموسيقى المغاربية، مثل الطرب الأندلسي في المغرب والجزائر وتونس، حيث لا تزال تُؤدى في المناسبات الثقافية والدينية. هذه الدراسات لم تكتفِ بتوثيق التراث، بل ساهمت أيضًا في تطوير مناهج تدريس الموشحات في الجامعات والمعاهد الموسيقية، مما يعزز استمراريتها كجزء من التعليم الأكاديمي.

وعلى الرغم من أن الموشحات كانت مجالًا يهيمن عليه الرجال في العصور الوسطى، إلا أن هناك نساء تركن بصماتهن في هذا الفن. من بينهن قمر الأندلسية، وهي شاعرة ومغنية اشتهرت بإبداعها في الموشحات وأدائها المتميز. كما تُذكر ولادة بنت المستكفي، التي لم تُعرف بكتابة الموشحات بشكل مباشر، لكن شعرها وتأثيرها الثقافي في الأندلس كان له دور في تطوير الأشكال الشعرية الموسيقية. هؤلاء النساء لعبن دورًا رياديًا في إثراء التراث الأدبي والفني الأندلسي.

2- الزجل:

الزجل في الاصطلاح، ضرب من ضروب النظم يختلف عن القصيدة من حيث الإعراب والتقفية كما يختلف عن الموشح من حيث الإعراب، ولا يختلف عنه من جانب التقفية إلا نادرا. وقد ظهر الزجل في الأندلس بعد الموشحات بحوالي قرن، أي في أواخر القرن الخامس

الهجري/الحادي عشر الميلادي، وازدهر في القرنين السادس والسابع. فكانت نشأته في بيئة عامة الشعب بالأندلس، خاصة في الأوساط الشعبية ومجالس الطرب. وقد كُتب بلغة قريبة من العامية الأندلسية (مزيج من الفصحى والعامية)، ليكون سهلًا على عامة الناس في الغناء والتداول. وكان مضمونه يتناول موضوعات قريبة من الحياة اليومية: الغزل، الشراب، الهزل، المدح أحيانًا، وهو أوسع انتشارًا في المجالس الشعبية من الموشح. وقد انتقل من الأندلس إلى المشرق (مصر، الشام، العراق) على يد صفي الدين الحلي وغيرِه، ولا يزال يُستخدم في لبنان وسوريا حتى اليوم. والجدول التالي يبين الفرق بين الزجل والموشح. ابن خلدون. (1857). المقدمة (طبعة كالزمير). باريس

الفرق بين الزجل والموشح

العنصر	الزجل	الموشح
اللغة	عامية أندلسية (قريبة من لهجات الناس)	فصحى غالبًا (مع خرجة قد تكون عامية أو أعجمية)
المكان	نشأ في الأوساط الشعبية ومجالس الطرب العامة	بدأ في الأوساط الأدبية والأرستقراطية (القصور ومجالس الأمراء)
الوزن والقافية	أكثر تحررًا من الوزن والقافية، وأقرب إلى الغناء المباشر	يقوم على تنويع الأوزان والقوافي، لكن ضمن نظام دقيق
المضمون	يتناول موضوعات حياتية وشعبية، أحيانًا ساخرة أو فكاهية	يميل إلى الرقة، وصف الطبيعة، الغزل الروحي أو العاطفي
المبدعون الأوائل	ابن قزمان (ت. 555هـ/1160م) رائد الزجل الأكبر	مقدم بن معافى القبري، ابن عبد ربه، عبادة بن ماء السماء
الوظيفة الفنية	فن غنائي شعبي قريب من الناس	يجمع بين الأدب الراقي والموسيقى

الزجل الأندلسي

الزجل تطور لاحق للموشح، لكنه اعتمد اللغة العامية الأندلسية في معظم أجزائه. ازدهر في القرنين الخامس والسادس الهجريين، وبلغ ذروته مع ابن قزمان (ت555 .هـ) الذي يُعَدّ رائد هذا الفن. اتسم بالبساطة والقرب من الناس، مع المحافظة على الإيقاع الموسيقي والغنائي .وتناول موضوعات متنوعة :الغزل، الهجاء، وصف الحياة اليومية، بل والسياسة والاجتماع. وقد وفّرا للأدب العربي قيمة فنية وأثرا حضاريا وفسحة من الإبداع والتجديد بعيدًا عن صرامة القصيدة التقليدية .مهّدا لظهور أشكال شعرية جديدة في المشرق والمغرب .أثّرا في الشعر الأوروبي، وخصوصًا عند شعراء التروبادور في جنوب فرنسا الذين استلهموا الأوزان والموضوعات الغزلية .وما زالت الموسيقى الأندلسية في المغرب والجزائر وتونس تحمل بصمات الموشحات والأزجال حتى اليوم.

خاتمة

تُعدّ الموشحات الأندلسية نموذجاً فريداً للفن الشعري الذي نشأ في سياق تاريخي وثقافي غني بالتنوع والتفاعل. فقد استطاعت هذه الموشحات أن تجمع بين التراث العربي والروح الأندلسية، وأن تعبر عن التجارب الإنسانية بأسلوب مبتكر وحيوي، ارتباطها بالموسيقى والغناء، وتحررها من قيود القصيدة العمودية، جعلها أقرب إلى الناس وأكثر قدرة على التعبير عن تنوع المجتمع الأندلسي. وعلى الرغم من

التغيرات التاريخية، استمرت الموشحات في التطور والانتشار، لتصبح شاهدة على قدرة الأدب العربي على التجديد والتكيف، ورمزاً للإبداع الذي يتجاوز حدود الزمان والمكان.

وتُعدّ الموشحات الاندلسية من أبرز الأشكال الأدبية والفنية التي ازدهرت في الأندلس خلال العصر الإسلامي، حيث تمثّل تطورًا فريدًا في الشعر العربي. تتميز هذه الموشحات بخصائص فنية متميزة، حيث جمعت بين البناء الفني المحكم، واللغة المتنوعة، والإيقاع الموسيقي الغني. من خلال نظام الأدوار والخرجات، ومزج الفصحى بالعامية، وارتباطها الوثيق بالآلات الموسيقية. استطاعت الموشحات أن تترك بصمة مميزة في تاريخ الأدب والموسيقى العربية. تأثيرها لم يقتصر على العصر الأندلسي، بل امتد ليؤثر في الأشكال الشعرية والغنائية اللاحقة، مما يجعلها إرثًا ثقافيًا خالدًا يستحق الدراسة والتقدير. كما أنها شكّلت نقطة تلاقٍ بين الشعر والموسيقى والفكر. من خلال إسهامات روادها، مثل ابن زهر الأندلسي والعباس بن فرناس في العصر الذهبي، ولسان الدين بن الخطيب وابن باجة في العصر المتأخر، واستطاعت أن تتطور وتتنوع، مع الحفاظ على طابعها الفني المتميز. مثل "جادك الغيث" و"يا ليلُ الصبُّ متى غده" تُبرز جمال هذا الفن وقوته التعبيرية، حيث جمعت بين اللغة الراقية والإيقاع الموسيقي والأبعاد الفلسفية والصوفية. ولا تزال الموشحات تُؤدّى في المناسبات الدينية والاحتفالات الشعبية، مع الحفاظ على الألحان التقليدية التي تعود إلى التراث الأندلسي. كما أن تأثيرها امتد إلى المشرق العربي، حيث استلهم منها شعراء المدائح النبوية والموالد أساليب إيقاعية ولغوية جديدة، مما يعكس الطابع العابر للحدود لهذا الفن.

إن الإرث الذي تركه رواد الموشحات الأندلسية، سواء في العصر الذهبي أو المتأخر، يُبرز قدرة الشعر العربي على التجديد والتكيف مع السياقات الثقافية المختلفة. من خلال موشحاتهم، استطاع هؤلاء الشعراء أن يعبّروا عن مشاعر الحب والشوق، وأن يتأملوا في قضايا الوجود والزمن، وأن يرسموا صورًا حية للبيئة الأندلسية بكل تفاصيلها الجمالية. هذا التنوع في المضمون، إلى جانب الإبداع في الشكل والإيقاع، جعل الموشحات الأندلسية نموذجًا فريدًا للإبداع الأدبي والفني.

في النهاية، تظل الموشحات الأندلسية شاهدًا على فترة من أزهى فترات التاريخ الإسلامي، حيث كانت الأندلس مركزًا للتلاقي الحضاري والإبداع الفني. إن دراسة هذا الفن ورواده ليست مجرد استعادة للماضي، بل هي أيضًا محاولة لفهم كيف يمكن للشعر أن يكون جسراً للتواصل بين الثقافات، ووسيلة للتعبير عن أعمق المشاعر الإنسانية. الموشحات الأندلسية، بكل ما تحمله من جمال وعمق، تظل إرثًا خالدًا يستحق التقدير والحفاظ عليه للأجيال القادمة.

تُعدّ الموشحات الأندلسية إرثًا أدبيًا غنيًا أثر في الشعر العربي والعالمي على مستويات متعددة. فقد ساهمت في إثراء الشعر المشرقي بأبعاد صوفية وغنائية، وألهمت الشعر الإسباني بتقنياتها الفنية، وشكلت مصدر إلهام للشعر الحديث في تحرره من الأشكال التقليدية. هذا التأثير الواسع يعكس الدور الحضاري للموشحات كجسر ثقافي وفني، مما يجعلها واحدة من أهم المساهمات الأدبية في تاريخ الشعر العالمي. ستبقى الموشحات الأندلسية رمزًا للإبداع الأدبي والموسيقي العربي، حيث استطاعت أن تحافظ على مكانتها في العصر الحديث بفضل جهود الفنانين والأكاديميين على حد سواء. من خلال إحياء الفنانين لها، مثل فيروز ومارسيل خليفة، أصبحت الموشحات جسراً يربط بين الماضي والحاضر، بينما ساهمت الدراسات الأكاديمية في تعميق فهمنا لجمالياتها وأهميتها الثقافية. وبهذا، تستمر الموشحات الأندلسية في تعزيز الهوية العربية وإثراء المشهد الفني والأدبي، مما يؤكد على قيمتها الخالدة كتراث إنساني يستحق الحفاظ والدراسة.

إن الموشحات والزجل ليسا مجرد فنون شعرية طربية، بل هما مرآة عاكسة لحضارة الأندلس القائمة على التفاعل والتعايش بين الثقافات واللغات .لقد قدّما نموذجًا لإبداع عربي أصيل، استطاع أن يجدد في البنية الشعرية، وأن يفتح آفاقًا واسعة أمام الأدب العالمي .ولا يزال هذان الفنّان شاهدين على عبقرية الأندلسيين وقدرتهم على الابتكار في خدمة الشعر والموسيقى.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

المصادر والمراجع

ابن بسام، الشنتريني .(1979) .*الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة* .دار الثقافة، بيروت.

ابن خلدون .(1857) .*المقدمة* (طبعة كالزمير). باريس.

الأهواني، عبد العزيز .(1955) .*الموشحات الأندلسية* .دار المعارف، القاهرة.

التلمساني، المقري .(2019) .*نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب* .دار الفكر.

خفاجي، محمد عبد المنعم .(1992) .*الأدب الأندلسي: دراسة في تطوره وخصائصه الفنية* .دار الجيل، بيروت.

دي بروفنسال، ليفي .(1959) .(Lévi-Provençal) *تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي إلى سقوط الخلافة القرطبية* .ترجمة حسين مؤنس. دار الفكر العربي، القاهرة.

زبير، سميرة فخر الدين .(2020) .*مقال في مجلة الموسيقى العربية*، العدد 02، تشرين الثاني/نوفمبر.

عوض، لويس .(1958) .*الموشحات الأندلسية وأثرها في الشعر الأوروبي* .مجلة الثقافة، القاهرة، العدد 45.

عباس، إحسان .(1979) .*ابن قزمان والزجل الأندلسي* .دار الثقافة، بيروت.

عباس، إحسان .(1983) .*تاريخ الأدب الأندلسي: عصر سيادة قرطبة* .دار الثقافة، بيروت.

ضيف، شوقي .(1998) .*الفن ومذاهبه في الشعر العربي* .دار المعارف، القاهرة.

مبارك، زكي .(1981) .*الأزجال الأندلسية* .الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

موقع باحثو العربية www.bahethoarabia.com .

المصادر الأجنبية

RACHID, MAHIEDDIN. (2023). *Endülüslü sûfî şair Ebu'l-Hasan eş-Şüşterî ve dîvânı (eleştirel inceleme)*. Sonaç Akademi Yayıncılık. Ankara.

العمارة العثمانية في القدس الشريف، سجل محكمة القدس الشرعية رقم 156 أنموذجا

في الفترة من 1068 هـ/ 1658م–1069 هـ/1659م)

إبراهيم حسني ربايعة*

ملخص

ترغب هذه الورقة في كشف اللثام عن موضوع العمارة الإسلامية العثمانية خلال مرحلة من القرن السابع عشر الميلادي، وتحديدا ما ورد من معلومات في سجل محكمة القدس رقم {156}، فقد كشف السجل عن وثائق ترميم وصيانة لعمائر عامة وخاصة في مدينة القدس الشريف. وهذا يدفعنا للوقوف أمام حقائق مفادها أنه خلال العصر العثمانية في القدس الشريف والذي استمر أربعة قرون بات واضحا أن العمارة بأنواعها واشكالها –جديد او متجدد– هي عثمانية.

إن هذا التصور أو التحليل يعارض ما قد وصل إليه او استنتجه بعض الباحثين أن عمارة القدس القديمة هي مملوكية أو أيوبية، وهذا فيه اجحاف او ظلم للمؤسسة العثمانية التي بذلت جهد عظيم في سبيل بناء مدينة مقدسة، وهو جهد يشار له، عندما نتحدث عن مدينة تعد مهوى افئدة المسلمين في كل مكان وزمان. إن الدولة العثمانية أسهمت اسهاما فاعلا في ترميم واصلاح وتعمّير القدس الشريف بشكل لا يقبل الشك فيه، ودليل ذلك ما ورد من وثائق في الأرشيف والدفاتر العثمانية المختلفة. في ضوء ذلك، ادعو إلى العمل على اصدار دراسة شاملة تجعل من الوثائق المتنوعة مصدر لها حتى تكشف الحقيقة والدور العثماني الصحيح الذي قدمته لمدينة القدس الشريف.

كلمات مفتاحية: القدس الشريف، العمارة العثمانية، المسجد الأقصى، المدارس.

* أ.د. في جامعة القدس المفتوحة، كلية العلوم التربوية، القدس، فلسطين، **irabayah@qou.edu**

Ottoman Architecture in Al-Quds Al-Sharif: A Case Study Based on Jerusalem Shari'a Court Record No.- 156 -(1068–1069 AH / 1658–1659 AD)

IBRAHİM RABAYAH

Abstract

This paper aims to shed light on the topic of Ottoman Islamic architecture during a specific period of the 17th century AD, focusing particularly on the information found in the records of the Jerusalem Shari'a Court, Record No. 156. This register revealed documents concerning the restoration and maintenance of both public and private buildings in the Holy City of Jerusalem, including Al-Masjid Al-Aqsa and the Dome of the Rock.

This prompts us to consider the undeniable fact that, during the Ottoman era in Jerusalem—which lasted for four centuries, in all its forms, whether new or renovated, was clearly Ottoman. This perspective or analysis stands in contrast to the conclusions drawn by some researchers who claim that the architecture of old Jerusalem is Mamluk or Ayyubid. Such claims do injustice to the Ottoman institution, which made tremendous efforts to build a sacred city that would be always revered and loved by Muslims everywhere and. The Ottoman state played a vital and undeniable role in the restoration, renovation, and development of Jerusalem, as evidenced by the documents found in various Ottoman archives and registers. Considering this, I call for a comprehensive study that relies on diverse documents as primary sources, to uncover the truth and highlight the genuine Ottoman contribution to the city of Jerusalem.

Keywords: Al-Quds Al-Sharif (Jerusalem), Ottoman architecture, Al-Aqsa Mosque, Dome of the Rock.

مقدمة

تعد مدينة القدس الشريف واحد من المدن الإسلامية البارزة في التاريخ الإسلامي التي تحتفظ بين جنباتها بمعالم معمارية إسلامية منقوشة على جبين الزمان، لا تتغير ولا تتبدل مهما حاول الأعداء سلبها هويتها التاريخية، فستبقى وإلى الابد الأرض المباركة، أرض المسجد الأقصى الشريف. بدأ فجر هذه الطرز المعمارية منذ أن فتحها سيد الفاتحين عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، فبدأت تتطور هذه الطرز المعمارية رويدا رويدا حتى شهدت منعطفا جديدا أيام عبد الملك بن مروان الأموي الذي أرسى عجائب المباني واروعها عندما نتحدث عن مسجد قبة الصخرة والمسجد الأقصى هذا فضلا عن القصور الأموية التي تقع إلى الجنوب الغربي من سور المسجد الأقصى الشريف، لقد كانت هذه الاحداث علامة فارقة في تاريخ المدينة حيث ادخلتها في جوهر التاريخ والحضارة الاسلامية وجعلتها محط انظار دارسي التاريخ والعمارة الإسلامية.

ثم توالت العصور الإسلامية بدولها واحداثها وصولا إلى العصر العثماني الذي احدث تجليات عميقة في المشهد الاجتماعي والاقتصادي في القدس الشريف على مدار أربعة قرون متتالية، وباتت المرحلة العثمانية من ابرز الملامح المقدسية عندما نتحدث عن البعد الفيزيائي من عمارة وفنون تتحدث عن العصر العثماني، ومنها عمارة قاشاني قبة الصخرة وسور القدس الشريف وغيرها الكثير، وما اعتقده وفق معرفتي المتواضعة في هذا التاريخ بأن العمارة المقدسية العثمانية هي الوجه الحقيقي لمدينة القدس الشريف، إذ أن أربعة قرون كفيلة لأحداث تغيرات في الواقع المعماري لمدينة القدس، وهي تغيرات او تعديلات كان لا بد من عملها، وذلك لأسباب منها أن العمارة القديمة اصبحت غير نافعة لتعرضها لكوارث ونوازل طبيعية وبشرية، وهي عواملة مهلكة للعمارة في كل زمان ومكان، وعليه كان التجديد والصيانة والإصلاح أمرا صحيا، وهو اجراء أو اعمال تمت وفق إمكانات العصر وأدواته، أي السمات التي تحمل بصمة هذا العصر. لقد جاءت هذه الورقة حتى تجيب على هذا السؤال وهو: ما طبيعة الدور العثماني المعماري في القدس الشريف. وماذا يحمل سجل محكمة القدس رقم{156} من اخبار تفيد في الإجابة عن هذا السؤال باعتباره انموذجا للإجابة عن هذا السؤال؟

تشكلت مدينة القدس الشريف في العصر العثماني من عدد من الاحياء والحارات تفصل بينها شوارع وخطوط، هي: محلة باب حطة، الريشة، الزراعنة، الشرف، العمود، القطانين ومحلة المغاربة(المدني:1996، 306)، هذا فضلا عن المسجد الأقصى الذي يحتل الزاوية الجنوبية الشرقية من المدينة بمساحة قدرها 144 دنم و900 متر، يحيط بها سور كبير بناه السلطان سليمان القانوني وهو يُعد أبرز الاعمال المذهلة التي قام بها هذا السلطان العظيم، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نلحظ أنها تزخر بالمباني الأثرية التي تعود للعهد العثماني، فقد اهتم السلاطين العثمانيين(النابلسي:1994،39) كما تم بناء وترميم القلعة التي آلت للدمار في العصر المملوكي(العليمي:1998، 55) ، بالإضافة إلى الاهتمام بالمباني العلمية والدينية الأخرى مثل المدارس والأسبلة(العارف:1961، 468)، والتكايا ومنها تكية خاصكي سلطان التي تقع في عقبة الست غرب الحرم القدسي وهي من تعمير زوجة السلطان سليمان القانوني خاصكي سلطان(اليعقوبي:1999، 363) وغيرها من المباني العثمانية التي تقف شاهدة على عظم هذا الاهتمام العثماني بالقدس الشريف .

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

لقد جاء اختياري لهذا السجل {156} بغية معالجة هذه القضية لأسباب منها" أنه ورد اخبار ومعلومات في وثائق هذا السجل تفيد احداث تعميرات واصلاحات جديدة او مستجدة في مدينة القدس الشريف خلال هذه المرحلة، وهي معلومات جديرة بالملاحظة والدراسة والتحليلة، يمكن من خلالها أن نصل إلى نتائج تفيد البعد الحضاري في مدينة القدس الشريف عندما نتحدث عن العصر العثماني فيها، كما أن دراسة هذا السجل الذي يعود إلى أواسط القرن السابع عشر يمكن أن يفيد وصف صورة معينة بعد مرور اكثر من 150 سنة على التاريخ العثماني في القدس الشريف، وهي حقا مرحلة مهمة في تاريخ هذه الدولة التي بدأت في الدخول إلى مرحلة صعبة في ضوء التحديات التي باتت تلوح في الأفق. لقد جاء الحديث عن هذا الموضوع من خلال التعرض إلى تعمير المؤسسات العامة الدينية ومنها والتعليمية ثم المباني الخاصة من دور وغيرها، وقد جاء على النحو الآتي:

المدرسة التنكزية

أنشأها الأمير المملوكي تنكز الناصري نائب دمشق الشام (ت712هـ/1312م)، تقع غرب الحرم في باب السلسلة تعد المدرسة التنكزية أحد أشهر المدارس في القدس الشريف(ربايعه، تاريخ، 283؛العليمي:78،1998)، فهي من أكثرها وقفا، وأفسحها عمارةً وأكثرها علما، ونظرا لهذه الأهمية والمكانة اتخذت منذ فترة مبكرة من العصر العثماني مقرا لقاضي المحكمة الشرعية في القدس، فقد أشارت حجة في هذا السجل(156) إلى ذلك عندما أقر القاضي بدفع ثمن الشيد والأحجار وأجرة المعلمين الذين عملوا في تعمير المدرسة وتعمير جامعها والأرضية التي يجلس عليها القاضي الشرعي (سجل156، 486)، في ضوء ذلك، اهتمت مؤسسة القضاء في القدس بالمدرسة وأولتها كل عناية واهتمام، وقد ظهر ذلك من خلال إشراف القاضي على شؤون المدرسة، فأفادنا السجل 156 عن آلية التعمير التي انتهجت في تعمير المدرسة خلال هذا العام، فبداية وردت حجة (سجل156، 348) شرعية تكشف عن التشديد والتنبيه الذي وجهه القاضي الشرعي الشيخ إبراهيم أفندي على جابي المدرسة التنكزية يعقوب بن قاضي الصلت، بضرورة جمع عائدات أوقافها- التي تشمل نصف حمام العين الذي يقع داخل سوق القطانين (سجل152، 5)، ومستحم(سجل156، 348)، العين بمحلة باب القطانين لإجراء بعض الترميمات عليها من خلال تحويل مبلغ من المال للحاج إبراهيم الشعال متولي الوقف لإجراء بعض أعمال الترميم التي تحتاجه المدرسة.

ثم جاء في وثيقة أخرى (سجل156، 404)، تفيد المقاطعة على وقف المدرسة، صدرت الحجة بين يدي القاضي الشرعي مصطفى أفندي قاضي المحكمة الشرعية في مدينة القدس، حيث قاطع كل من الشيخ شهاب الدين بن أحمد تنكز متولي وقف المدرسة التنكزية، والحاج إسماعيل تنكز الناظر على أوقاف المدرسة وبحضور الشيخ فخر الدين المصري كاتب أوقاف المدرسة بمقاطعة خليل أغا الشهير بابن نسيبة على محصول قرية عين قينيا التي تقع شمال القدس الشريف، ما يستنتج من الحجة أن أموال وجهت لعمارة المدرسة وترميمها بلغت ستون قرشاً أسدية فضية من القروش الكبار، وقد استلم المتوليان على الوقف من خليل أغا قنطار ونصف القنطار من الصابون وأعترف المقاطعان بتسلم الصابون المذكور، وحصل السيد خليل آغا بن نسيبه الزعيم في القدس على البراءة الشرعية عن مال الوقف المذكور.

لم يرد في نص الحجة سبب استبدال قنطار ونصف من الصابون بمبلغ المقاطعة أو تأجير الأراضي الزراعية في قرية عين قينيا؛ ويبدو أن المقاطعة كان يستلمها القائمون على الوقف عينا لتكون عينا بعين ليس نقدا، أي أن محصول الوقف من غلال يستلمه القائم على الوقف من المقاطع عينا، كأن يكون صابونا أو غير ذلك، بحيث تكون المادة المستبدلة قابلة للبيع والشراء؛ تمكن صاحبها من البيع والشراء بسهولة ويسر، وما يعزز ما ذهبنا إليه أن حجة (سجل156، 442)، جاءت في هذا السجل تفيد أنه تم بيع نصف قنطار من الصابون بموجب وكالة من السيد إسماعيل تنكز لفخر الدين الصاحب، وقد تم تحويل المبلغ- ثمن الصابون- لتعمير المدرسة من خلال شراء الشيد. كما يمكن أن نستنتج أن التعمير الذي تحتاجه المدرسة كان كبيرا من خلال عقد التأجير المبرم الذي مدته 3سنوات، علما أن العادة الجارية آنذاك هي سنة واحدة، وبالتالي أجاز القاضي التأجير مثلما أجاز قبض الصابون كأجرة للمقاطعة؛ بغية تحقيق التعمير اللازم من خلال توفير المبالغ التي يحتاجها لذلك.

تم وردت وثيقة أخرى كشفت عن مجريات الترميم والإصلاح الذي احدث في المدرسة (سجل156، 471)، حي لفتت إلى أن التعمير جاء بسبب سقوط أو تضرر مساحة كبيرة من المدرسة بفعل الأمطار والثلوج التي ضربت القدس في الآونة المتأخرة القدس الشريف وأن ذلك هو السبب الرئيس الذي جعل الحاكم الشرعي مصطفى أفندي بن عبد الله أن يطلب من القائمين على الوقف وهم: الشيخ شهاب الدين تنكز المتولي على المدرسة التنكزية وعمه الشيخ الحاج اسماعيل الناظر على الوقف، وفخر الدين المصري كاتب الوقف، والشيخ يعقوب بن قاضي الصلت جابي الوقف، وجماعة من مستحقي الوقف، ليجتمع بهم ويتشاور معهم عن حال المدرسة بعد أن أشار عليه بعض معمارية القدس بأن المدرسة التنكزية قد تضعضع بنيانها وهي آيلة للسقوط، وطلب منهم ترميم وصيانة الوقف، على أن توضع خارج الأروقة داخل الحرم، وان الدعائم والعقود القائمة عليها المدرسة آيلة للسقوط، ولا بد من وضع الدعائم الضرورية للترميم، وإلا ستسقط المدرسة والبيوت القائمة فوقها؛ مما يتسبب في ضرر كبير لوقف المدرسة والحرم، وبالتالي طلب من اللجنة السابقة الذكر مباشرة اعمال الترميم، فأجابوه أنه لا يوجد مال حاضر لترميم المدرسة، وطلبوا منه السماح لهم بالاستدانة للترميم فأذن لهم بذلك. وبغية الفائدة نورد نص الحجة كامل:

"سبب تحرير الحروف هو أنه بالمجلس الشرعي المحرر المرعي أجلة الله تعالى لدى مولانا وسيدن العالم الكبير العامل التحرير محرر دقائق التفسير مقدر قواعده أحسن تقرير أقضى قضاة الإسلام أولى ولاة الأنام معدن العلم والحلم والكلام، وارث علوم الأنبياء العظام، سند الموالي العظام صدر أساطين العلماء الأعلام، مميز الحلال عن الحرام قاضي النقض والإسلام، حلال مشكلات الأنام، خادم شريعة المصطفى عليه أفضل الصلاة والسلام شيخ مشايخ الإسلام العالم العامل العابد الفاضل الكامل الزاهد الفاصل في الحق والباطل الحاكم الشرعي المولي مصطفى أفندي بن عبد الله- الموقع خطه الكريم بأعالي نظره دامت فضائله ومعاليه- لما تضعضع بنيان المدرسة التنكزية الواقعة فوق أروقة الحرم الشريف في هذه السنة من كثرة الزلازل والأمطار وتشقق عقود الأروقة الراكبة عليها مع عقود البيوت الكائنة فوقها وآلت إلى السقوط والانهدام، وأخبر المعماريون أن في بقاء ذلك على حاله ضرر كبير على جهة الوقف، وأن ذلك إن نقض وأعيد على اسلوبه القديم وبنيانه الأول القديم يحتاج إلى مصرف كبير ومال كثير وأن في بنيانه بغلات جديدة بداخل الحرم خارجاً عن الأروقة ويلصق بنيان البغلات المزبورة، ولم تنقض وتعاد على الأسلوب القديم تنهدم البيوت كلها الراكبة على الأروقة المزبورة وتنهدم معها الأروقة المزبورة وتنهدم معها الأروقة الكائنة أسفلها، الجارية في وقف المسجد الأقصى الشريف

ويحصل الضرر البليغ على وقف التنكزية ووقف المسجد الأقصى الشريف، فأحضر مولانا وسيدنا الحاكم الشرعي- المشار إليه- المتكلمين على وقف المدرسة التنكزية المزبور وهم الشيخ شهاب الدين تنكز المتولي على الوقف المزبور، وعمه الحاج إسماعيل الناظر على الوقف المزبور، وفخر المدرسين عمدة العلماء العاملين حلال مشكلات الدين مولانا الشيخ فخر الدين المصري كاتب الوقف المزبور، وفخر الأفاضل المكرمين الشيخ يعقوب بن قاضي الصلت جابي الوقف المزبور، وجماعة من مستحقي الوقف المزبور، وأخبرهم ما أخبره المعماريون المزبورون لحضورهم ما أخبروا به أعلاه اخباراً شرعياً مرعياً، وأمر مولانا المتكلمين على الوقف المزبور، بتدارك عمارة ذلك لما في ذلك من المصلحة لجهة الوقف المزبور، امراً شرعياً، فذكر المتولي والناظر على الوقف أن ليس تحت أيديهما مال من محصول الوقف يصرفاه في عمارة ذلك، وطلبا من مولانا الشيخ الحاكم الشرعي- المشار إليه- ان يأذن لهما باستدانة مبلغاً يصرفاه في ذلك ويوفيان من أجرة المستحم، ومن أجرة حمام العين الجاري نصفه في الوقت المزبور، وبقية مسقفاته وغلاته، فأذن لهما مولانا الحاكم الشرعي- المشار إليه- بذلك إذناً شرعياً فعند ذلك اشترى الشيخ شهاب الدين المتولي على الوقف المزبور وعمه الحاج اسمعيل الناظر على الوقف المزبور لجهة الوقف المزبور من مولانا الشيخ فخر الدين المصري الكاتب على الوقف المزبور فباعهما سوية ما هو له وجار في ملكه ومنتقل إليه بالإبتياع الشرعي من الشيخ نور الدين بن الشيخ عبد الرحمن عفيف بموجب حجة شرعية مؤرخة في يوم تاريخه أدناه مباشرة لدى الحاكم الشرعي- المشار إليه أعلاه- وذلك جميع الفردة الصابون اليابس الوقاع الذي زنتها ستون رطلاً على جاري العادة، بثمن قدره سبعة وأربعون غرشاً أسدياً حساباً عن ثمن كل رطل ثلاث وعشرون قطعة مصرية ودفع لهما ثمانية وخمسون غرشاً أسدية، قبضا ذلك منه بيدهما بالحضرة والمعاينة ثمن جملة ذلك، مائة غرش واحدة وخمسة غروش أسدية يعادل كل قرش ثلاثين قطعة مصرية، وأجلاه بالثمن المرقوم على الشيخ يعقوب جابي الوقف المزبور ليدفع ذلك له في سنة كاملة وشهر واحد كل يوم ثمانية قطع مصرية من أول شهر من ذي الحجة لسنة تاريخه أدناه إلى ختام محرم سنة أحدة وسبعين وألف وأجرة المستحم ومن أجرة نصف حمام العين نصف قطعة مصرية وأذنا له بذلك إذناً شرعياً مقبولاً من كل منهم القبول الشرعي وأذن بذلك في الأمر الشرعي- المشار إليه- للمتولي والناظر المزبور بتسلم الصابون المزبور وبيعه وصرفه في عمارة ذلك بمعرفة كاتب الوقف والمستحقين به لما في ذلك من المصلحة لجهة الوقف، تحرر إذناً شرعيا للجابي الشيخ يعقوب المزبور بتناول أول ثمانية قطع مصرية في كل يوم من أجرة حمام العين والمستحم في مدة السنة والشهر المذكورين، ودفعهما للشيخ فخر الدين المزبور، إذناً شرعياً تم تضافر وتكافل المتولي والناظر المرقومان في جميع المبلغ المزبور وفي إيصاله في المال والذمة بأذن كل منهما للآخر التكافل الشرعي، ودفع الشيخ شهاب الدين وعمه الحاج اسماعيل المزبور للشيخ فخر الدين المزبور قرشاً واحداً وهو الزائد عما هو معين عن تناوله في كل يوم، فقبض ذلك منهما بالحضرة والمعاينة وتصادقوا على ذلك، كذلك وثُبت مضمون ذلك كله لدى مولانا وسيدنا الحاكم الشرعي المشار إليه خلد الله النعم عليه ثبوتاً شرعياً تحرر في اليوم السادس عشر من ذي القعدة من شهور سنة تسع وستين وألف" (سجل156، 442).

وقد أفادت حججٌ لاحقة في السجل156 أن القاضي الشرعي كان حريصا على استمرا التعمير على أكمل وجه، فقد نبه القاضي على فخر الدين معمار باشي القدس الشريف بأن يمنع بيع الأحجار المستعملة في البناء في القدس حتى ينتهي المعمارية من بناء وترميم المدرسة التنكزية (سجل156، 468)، وهذا شيء مهم عندما يطلب القاضي منع بيع حجارة البناء في القدس حتى

استكمال بناء المدرسة فهو دليل على أن عمارة المدرسة كانت شاملة وواسعة شملت كل العناصر المعمارية لها من الأساس حتى الرأس، وهذا يفيد أن كل العمارة التي نراها اليوم للمدرسة التنكزية هي عمارة عثمانية بامتياز. ثم وردت وثائق تشهد بقبض ثمن حجارة التي استعملت في بناء وتعمير المدرسة التنكزية، وقد تم شراء الحجارة من السيد أبي بكر بن محمود السلفيتي الحجار (سجل156، 442).

تعمير وقف علاء الدين البصير: (أوائل رمضان 1069هـ/5/23/ 1659م)

يقع وقف علاء الدين البصير في حي باب الناظر وهو من الأبواب الغربية للمسجد الأقصى، كشف أن سبب التعمير هو كثرة الثلوج والأمطار التي تسببت بهدم أجزاء من المباني التابعة لوقف علاء الدين البصير ومنها حمام البصير؛ ودار في خط داوود، وقدم الطلب من متولي الوقف الشيخ عبد القادر بن شرف الدين الحمامية بإحداث التعمير، وقام بالكشف عن مباني الوقف كل من القاضي الكشاف وفخر الدين معمار باشي مدينة القدس؛ وجاء في حيثيات تقريرهما أن البيوت بحاجة إلى مائة وعشرون قرشاً؛ حيث وصل التلف والخراب إلى أسطح تلك المنازل والمحلات خاصة من جهة جدرانها الغربية التي تتعرض للأمطار أكثر من غيرها من بقية جهات جدران البيوت.

ثم تم طلب ترميم رباط علاء الدين بموجب ما ورد في تحد الحج (سجل156، 140) التي تشير إلى أن القاضي حسن أفندي قاضي محكمة القدس الشرعية آنذاك أعطى توجيهاته للشيخ إبراهيم بن أبي شريف والشيخ محب الدين الديري، وهما متوليا الوقف بإجراء التعمير اللازم للرباط(المقريزي: د.ت، 428)، وذلك بعد أن كلف القاضي لجنة للكشف على حال الرباط، والتي شكلت من: الشيخ عفيف الدين الديري الخالدي، والأستاذ عمر، والأستاذ فخر الدين، وهما من أولاد نمر من المعمارية بالقدس، وكانت أوصت بضرورة ولزوم ترميم المقام، لقد كان رد المتوليان أنه لا يوجد للوقف مال يعمّر به الرباط، وأفادوا أيضا أنه لا يوجد لديهما سوى قدرين من النحاس كانا في حمام البصير (سجل156، 62)، التابع للرباط، وقد تم بيع القدرين بمبلغ 295 قرشاً، وكان وزنهما 292 رطلاً، بوزن قبان القدس، بواقع كل رطل 20 قطعة مصرية، وقد سمح القاضي بأن يصرف ثمن القدرين في تعمير ما يمكن تعميره من الربط حتى يعود إلى سابق عهده في إيواء الزوار والمجاورين في الحرم القدس الشريف. واللفت أيضا أن حجة أخرى مؤرخة في شهر رمضان كان أذِن فيها القاضي الشرعي للقائمين على وقف البصير لتعميره، ويبدو أن التعمير الذي حصل في شهر محرم من العام ذاته لم يستكمل، ما دفع القاضي الشرعي إلى أن يوجه متولي الوقف مرة أخر لتعمير الوقف وإنقاذ ما يمكن إنقاذه. (سجل156، 362).

ترميم المدرسة العثمانية: (تاريخ الحجة 6 شوال 1069هـ/1659/6/26م)

قدم الناظر على المدرسة العثمانية التي تقع على الجدار الغربي للحرم القدسي (العليمي:1998 ،79)، محمد هبة الله أفندي بن عبد الغفار العجمي مفتي الحنفية في القدس والمدرس والناظر على المدرسة العثمانية– لقاضي القدس الشريف مصطفى أفندي طلب تعمير المدرسة العثمانية بعد انهيار جزء كبير منها بسبب كثرة الأمطار والثلوج حيث أصبحت مسلوبة الانتفاع، وقد تم الكشف على المدرسة من قبل كل من نائب القاضي بالقدس الشريف إبراهيم أفندي، وفخر الدين معمار باشي القدس وإبراهيم بن محمد

القنواتي وبحضور عدد من الشهود على تقديم الطلب الوارد في الحجة الشرعية(سجل156، 385)، أما المعلومات الواردة عن عملية الترميم واحتياجات المدرسة من الترميم فهي تحتاج إلى مبلغ وقدره 1918 قرشاً.

تعمير المدرسة الحنفية (تاريخ الحجة 11 صفر لسنة 1069هـ/1659م)

تقع المدرسة الحنفية (العليمي:1998، 89)، مقابل باب شرف الأنبياء، المعروف بباب الدويدارية، توجد بها نقوش كتابية تؤرخ فترة تأسيسها ففي الجدار القبلي يوجد النص التالي" أمر بعمله مولانا السلطان الملك المعظم، شرف الدنيا والدين أبو العزائم عيسى بن أبي بكر بن أيوب الواقف لهذه المدرسة على الفقهاء من أصحاب الأمام الأعظم أبي حنيفة رضي الله عنه وأرضاه، وذلك في شهور سنة أربع عشر وستمائة للهجرة النبوي –تقبل الله منه وعفر له وصلى الله على سيدنا محمد وآله وسلم تسليماً 614 هـ/1217م" (سجل156، 138؛ العارف:1961، 375).

تشير هذه الوثيقة أنه حدث تنافس على تحصيل ريع وقف قرية بتير التي تقع جنوب غرب القدس، الموقوفة على المدرسة الحنفية، حيث ورد في الحجة أن كل من الأخوين هبة الله أفندي بن المرحوم عبد الغفار مدرس المدرسة الحنفية وأخيه الشيخ عبد اللطيف بموجب أمر سلطاني أُنعم عليهما تولية المدرسة وأوقافها، فوكّل الأخوين تحصل أملاك الوقف لأبن عمهما فضل الله بن مجير الدين الشهير بالعجمي وكيلاً شرعياً عنهما، بينما وكّلا في وظيفة التدريس بالمدرسة الشيخ شمس الدين الشهير باللطفي، ووكلا شخص أخر لتحصيل الوقف وهو عفيف الدين بن فخر الدين الشهير بالسروري. وتضيف الحجة أن الوكيل الأول أدعى على الوكيل الثاني بسبب مال الوقف، فعندما سأل عن ذلك أجاب أن شمس الدين من وكّله في تحصيل ريع المحصول، وذلك عن سنة ثمان وستين وألف البالغ قدره مائة قرش وستة قروش وعشرون قطعة مصرية، عند ذلك طالب الوكيل الأول استرداد المبلغ لصالح الوقف، فأمر القاضي وضع المبلغ تحت يد الوكيل الأول إلى أن يعود شمس الدين إلى القدس، وقال أن المبلغ تحت تصرفه لتعمير المدرسة المذكورة لكونها بحاجة إلى تعمير بموجب حجة شرعية سابقة، وقد تم استرداد المبلغ سلمه للشيخ الوكيل الأول الشيخ فضل الله وتم رصد المبلغ لتعمير المدرسة المذكورة .

تعمير خان الفحم وقف المسجد الأقصى: (تاريخ الحجة 7ربيع الأول (1069هـ/1659م)

يقع خان الفحم في الطريق الواصل ما بين باب السلسلة وهو من الأبواب الغربية للمسجد الأقصى (نجم:2009،216) وباب الخليل، بخط النبي داوود، والخان كان مستعملا آنذاك بيت للقهوة؛ ويتكون من 18 غرفة (ربايعة، سجل152 :2012، 12،28)، ويذكر أيضا أن مدينة القدس كانت تشتهر بخاناتها؛ نظراً لمكانتها الدينية واستمرار توافد التجار والزوار لاسيما في مواسم الأعياد (سجل156العليمي:1998 ،52)، ومنها خان الفحم. يظهر في سجل 156 أكثر من حجة تناولت موضوع خان الفحم وترميمه، ومنها الحجة التي تم بموجبها تأجير بعض بيوت الخان، إجارة طويلة(90عام)، بغية تمكن القائمين عليه من تعميره كونه أصبح موشك على الخراب. (سجل156، 39)، وبخرابه يحدث ضرر كبير على وقف المسجد الأقصى والصخرة المشرفة كون الخان جاري في وقفهما، وقد استأجر الحجرات المذكورة صالح بن عبد الجواد العسلي.

أما الحجة التالية فقد تناولت إجراءات تعمير الخان، وقد استهلت الحجة بأن الخراب الذي لحق بالخان مرده كثرة الأمطار والثلوج، وما يذكر في هذا السياق أن سجل محكمة القدس (156) لهذا العام اشار إلى أن كثير من المباني العامة والخاصة تضررت بفعل ذلك، ضررٌ منه الجزئي والآخر كلي؛ موضوع الحجة، أما موضوع الحجة الشرعية التي ورد فيها استكمال الإصلاح والترميم فكانت على نفقة الشيخ صالح بن فخر الأعيان عبد الجواد العسلي القائم على الخان بعد أن تعطلت وقطعت الحوالات المحولة إليه؛ وقد عُمّر الخان بعد أخذ إذن شرعي صادر لمتولي وقف المسجد الأقصى على أغا (بركات:2000، 173)، وتفيد الحجة أنه بموجب دفتر المفردات بلغ ما صرفه الشيخ صالح على أعمال الترميم، وتعزيل التربة- على ما يبدو تهدمت بعض جدرانه أو بعض السقوف من الأمطار- وتجديد أبواب الخان و إجراء إعمال القصرمل (القصارة) على الخان ما مجموعه 115 قرشا؛ أسدياً (ياموك:2005، 294)، وقد وافق متولي وقف المسجد الأقصى والصخرة المشرفة على استرداد الشيخ صالح ما تم صرفه على الخان حال توفر المال من أجرة أو محصول الخان بعد تعميره متى شاء(سجل156، 115). لكن بعد هذا التعمير تطلع علينا حجة أخرى في السجل ذاته تشير إلى طلب تعمير الخان بعد أن أصبح خربا، حيث أفادت أن القاضي سمح بإجراء التعمير، وبدوره متولي الوقف علي آغا طلب من مستأجر الوقف صالح العسلي القيام بذلك(سجل156، 682)، ولو حاولنا التعرف إلى سبب معاودة التعمير مرة أخرى علما أن التعمير السابق لم يمضِ عليه بضعة أشهر لوجدنا أن ذلك ربما كان بسبب تكاسل صالح العسلي في التعمير، أو أن التعمير السابق طال أماكن محددة، في حين بقيت أخرى دون ترميم، واللافت رغم كل ذلك أن القاضي الشرعي كان يتابع بشكل مباشر قضايا الوقف ومصادر ريعه ويعمل على أن تبقى عامرة لاسيما تلك التي تتعلق بوقف المسجد الأقصى والصغرى المشرفة.

تعمير حمام الشفا وقف المسجد الأقصى الشريف (تاريخ الحجة3 ربيع ثاني1069هـ/1658/12/28م)

تتناول الحجة (سجل156، 198)، موضوع طلب مستأجر حمام الشفا بالقدس الشريف الأوسته علي بن الطومار (الخطيب:1996، 311)، ترميم وصيانة الحمام، وقد كشف عليه- بموجب أمر شرعي- كل من محمد بن حبيب الله الخالدي والأستاذ محمود بن نمر معمار باشي، وكذلك تم الكشف بمرافقة حسن أغا وكيل على أغا النظر على وقف المسجد الأقصى الشريف والصخرة المشرفة، وقد رافق ناظر الوقف للجنة الكشف كون الحمام جاري في وقف الأقصى الشريف.

تعمير جامع الشيخ علي: (تاريخ الحجة 5 ربيع ثاني1069هـ/1658/12/30م)

تبين الحجة بأن النقيب ياسين بن يوسف الوتاري، طلب تعمير هذا المسجد الكائن بمحلة باب حطة (نجم:2009، 219)، مع ضريح الشيخ علي، وقد كشف على المسجد والضريح بأمر شرعي كل من الشيخ زكريا الديري ومحمود بن نمر معمار باشي القدس.

تعمير وقف الخانقاة الصلاحية: (تاريخ الحجة 13 ربيع الثاني1069 هـ/1659/1/8م)

تقع في محلة النصارى غرب القدس، تفيد الحجة (سجل156، 201)، الواردة في سجل 156 أنه بسبب كثرة الأمطار وتقادم الزمن أصبح البيت الموقوف على الخانقاة (علي،:1983، 130)، خربا، متهدم وبحاجة لتعمير وصيانة، حيث تذكر الحجة حدود الدار كالتالي: فيحدها من الشمال حمام البترك، ومن الجهة الغربية دار موقوفة على نصارى القبط، وأن الجهة القبلية والشرقية متآكلة متهدمة لأسباب متعددة منها كثرة الأمطار، وإن بقيت على حالها- تفيد الحجة -أنه سوف تؤثر على البيوت المجاورة، عند ذلك طلب صالح بن جريس الناظر على وقف أملاك نصارى القبط، الكشف والتحرير من وضع الدار المذكورة، هنا قرر حاكم القدس الشرعي أبو البركات محمد بن شرف الدين الخالدي إرسال من يكشف على الدار كل من الأستاذ محمود بن الحاج حسن معمار باشي القدس الشريف، وجاء في مضمون تقريره أن الدار من جهة القبلة والشرق متشققة بناؤها مخلخلة أركانها، وهي آيلة للسقوط والانهدام، وإن بقيت على حالها سوف تنهدم كلياً وتؤثر على المباني المجاورة بالسقوط؛ لأن أركانها متلاصقة مع وقف نصارى القبط ، وبناءً على تقرير معمار باشي القدس طالب القائمون على أوقاف نصارى القبط بإذن شرعي بنقض الجدران المتهدمة وإعادتها إلى سابق عهدها القديم، على أن يصرف على التعمير من وقف مال نصارى القبط.

ترميم زاوية الشيخ إسماعيل الأزرق: تاريخ الحجة 7جمادى الثانية1069هـ/1659/3/2م

تقع في محلة الشرف غرب القدس وتعود لصاحبها الشيخ إبراهيم الأزرق (ت: 780 هـ/1378م)، يتضح من نص الحجة (سجل156، 313)، أن الزاوية المذكورة (ربايعه:سجل152، 319)، بحاجة إلى صيانة وترميم بسبب كثرة الأمطار والثلوج وتضرر جزء كبير من جدرانها الخارجية؛ حيث تم تقديم طلب من قبل عثمان الحلبي متولي الوقف، وقد كلّف القاضي الشرعي إبراهيم أفندي كل من الكاتب الحجة نور الدين الشافعي، والمعلم عمر والمعلم محمود أبناء المعلم حسن بن نمر معمارباشي في القدس؛ وجاء في تقرير الكشف أن الزاوية بحاجة إلى أعمال بناء، ومواد لذلك، وهي كالآتي: قنطار شيد، وقصرمل وقفف، وسلب وأجرة معلمين وأجرة فعولة (بمعنى عمال وعتالين)، أما المعلمين فهم المسئولون عن ترتيب وبناء الحجارة في مكانها بطريقة واستقامة وزاويا حسب تخطيط البناء، والمونة وهي الطعام الذي يحتاجه المعلمين والفعول، وهذه العادة لا زالت دارجة في مجتمعاتنا الإسلامية والعربية يقدم صاحب البيت الطعام للعمال والمعلمين الذين يقومون ببناء البيت، وحسب تقرر وتخمين المعلمين، وجد أن المبنى يحتاج إلى مبلغ مائة قرش وثلاثة وستون قرشاً أسدية، وهذا المبلغ يوزع كالآتي: ثمن المواد منها ثمن ثلاثين قنطار شيد خمس وأربعون قرشاً، ثمن خمسمائة حجر مع استخدام الحجارة المنهدمة خمسة عشر قرشاً وثمن حجارة عقادية وجبش عشرة قروش، وخمسون حمل قصرمل مع أجرة نقله خمسة عشرة قرشاً، وثمن مائة حجر قنطرية عشرة قروش، وثمن قفف وسلب ونقران عشرة قروش، وما هو أجرة معلمين وفعول ومونة مدة ثلاثة وثلاثون يوماً سبعة وستون قرشاً؛ وقد اشارت الوثيقة أن أجرة الدار الجارية في الوقف- الكائنة في الجهة الشمالية للوقف والحاكورة التابعة لها- لا تكفي للقيام بأعمال الصيانة والترميم، وقد بيّن متولي الوقف ذلك للقاضي المذكور أعلاه وسمح لمتولي الوقف استدانة ما تبقى لترميم زاوية الشيخ إسماعيل.

تعمير حمام السلطان: (تاريخ الحجة 11جمادى الثانية 1069هـ/6/3/1659م)

يقع في خط واد الطواحين بالقدس وهو من جملة ملحقات أوقاف واحباس وقف العمارة العامرة بالقدس الشريف (سجل156، 315)، ظهر أنه تم رفع طلب ترميم الحمام من قبل المعلم يوسف بن محمد بن رجه وهو مستأجر للحمام، داعيا إلى ترميم وإصلاح ما تضرر من العناصر المعمارية للحمام بعد أن لحق به الضرر الكبير الناتج عن الأمطار والثلوج، فقد أمر القاضي الشرعي للمحكمة الشرعية القاضي محمد الخالدي لكل من نور الدين الشافعي ونائب القاضي علي أفندي والحاج محمود بن حسن بن نمر أحد رؤساء المعمارية في القدس بالكشف ورفع تقرير للمحكمة الشرعية بوضع الحمام فكان مضمون التقرير أو بعض جدران الحمام تصدعت وبعضها تهدم وبحاجة لترميم وتعمير.

تعمير دار بمحلة النصارى: (تاريخ الحجة1 ذو الحجة 1068هـ/13/9/ 1658م)

حسب الحجج الشرعية الواردة في سجل 156، لسنة 1068هـ/1658م، فقد تبين أن أعمال الترميم والإصلاح وغيرها من المفردات المعمارية الواردة التي سنتطرق إليها بالتفصيل قد كانت تناولت الحديث عن ترميم مباني عامة وخاصة لكن الأغلب عليها كانت مباني موقوفة عامة؛ ولم يرد في السجل سوى حجتين تتحدث عن أعمال ترميم لمبانٍ خاصة موقوفة، ولو حاولنا الإجابة على ذلك لوجدنا أن صلاحيات قاضي القدس تشمل الإشراف على الوقف ومتابعة أوضاعه، فإدارة الوقف–بصرف النظر عن مسمياتها– لا تستطيع الشروع في أي عمل إلا بعد مراجعة القاضي الشرعي فيه.

لقد جرى التعمير لهذه الدار بتاريخ الأول من ذي الحجة(1068هـ/1658/9/13) (سجل156، 40)، ويتلخص موضوع الحجة حول محاسبة على تعمير دار بمحلة النصارى، ويذكر أن الدار جارية في وقف الخضر (اليعقوب:1999 ،417) بالقدس، وقد تمت المحاسبة بين صالح ولد جريس القبطي النصراني وسريان القبطي، وهما المتوليان على وقف الخضر بالقدس مع نصر الله المعماري، كما يظهر في المحاسبة على التعمير رسوم ذكرتها الحجة، منها: رسم كشف المعمارية في مدينة القدس.

تعمير دار بمحلة القطانين (غوشة:1999، 71): (تاريخ الحجة 3 ذو القعدة لسنة 1068 هـ/ 2–8 /1658م)

يرد في السجل(سجل156، 67)، عملية الترميم والصيانة لهذه الدار، فقد تم تخمين أجرة تعمير الدار الواقعة غرب الحرم القدسي بمحلة القطانين ومعلومٌ أن عملية التخمين آنذاك لم تكن عفوية بل كان يقوم بها متخصص بالعمارة يعرف بالمعمارباشي، وقد خمنها في حينه المعلم عمر معمارباشي القدس الشريف.

ترميم دار بمحلة الشرف: (تاريخ الحجة12جمادى الأولى1069هـ/5/2/1659م)

تفيد هذه الحجة (سجل156، 291)، المقدمة إلى قاضي القدس الشريف محمد الخالدي أن كل من الخواجة (سجل156الباشا:1978، 279)، منصور المكاري الي كان يعمل في مهنة نقل البضائع والمسافرين (العسلي:1983، 286،)، وإبراهيم بن يحيى بن كاتب الزيت، ومصطفى بن علي بازار باشي وهو مدير السوق وضابطه (سجل83، 231)، قدموا طلبا لتعمير

الدار في محلة الشرف بعد أن تعرضت للضرر الكلي، وتلك الدار مطلة على حواكير المغاربة بحارة المغاربة جنوب غرب مدينة القدس قرب دار شرف الدين الخالدي.

تعمير دار بمحلة الشرف: (تاريخ الحجة أواخر جمادى الأولى1069هـ/1659/2/23م)

بتوقيع القاضي محمد الخالدي وعدد أخر من الشهود وبطلب من محمد بن صالح الدجاني وكيل زوجته أمنة بنت محمد الدهينة الناظرة على وقف والدها، وبطلب من القاضي، تم الكشف على الدار من قبل نور الدين الشافعي ونائب القاضي علي أفندي ومعلم البناء في القدس فخر الدين بن نمر وهو من رؤساء المعماريين في القدس، ويتضح من نص الحجة (سجل156، 299)، أن الدار جارية في وقف محمد الدهينة، وهي بحاجة إلى ترميم وإصلاح بعد أن تضررت من كثرة الثلوج والأمطار هذا العام.

تعمير دار وفرن ودكاكين في محلة النصارى: (تاريخ الحجة 3رجب1069هـ/1659/3/27م)

قام إبراهيم بلوكباشي بقلعة القدس بن السنهودي الناظر على وقف أحمد جلبي بن شروين بطلب تعمير وقف بن شروين وقد تبين من نص الحجة (سجل156، 316)، أن البناء أنهدم بالكامل وكما يتضح فإن تقرير معمارية بناء القدس أفادوا أن البناء قد تهدم بالكامل وبحاجة إلى نقض وإعادة بناء من جديد ولم يسعفنا نص الحجة المتآكل من قراءة وفهم المبلغ المطلوب لإعادة البناء والمواد التي يحتاجها أو إعادة استخدام نفس المواد؛ حيث ظهر في حجج سابقة أن المباني التي تتهدم بالكلية تتلف بعض حجارتها ويجب شراء حجارة جديدة ومواد بناء خاصة الحجارة العقادية وغيرها من مادة الشيد الرئيسة في ترميم المباني المعمارية.

تعمير دكان ملاصق للمدرسة الصلاحية: (تاريخ الحجة16 شعبان1069هـ/1659/5/9م)

يتبين من نص الحجة الشرعية (سجل156، 356)، أن الدكان وقف على المدرسة الصلاحية، وبسبب كثرة الأمطار أنهدم الدكان بشكل كامل وتهدمت أركانه، وقد تم المحضر بحضور كل من خلاصة الأشراف المكرمين نجل آل عبد مناف السيد الشيخ أبي اللطف أفندي بن إسحاق بن أبي اللطف مفتي الشافعية في القدس والمدرس والناظر على وقف المدرسة الصلاحية في القدس؛ كشف عليها الكشاف فخر الدين بن خليل بن نمر معمارباشي القدس.

تعمير بلاط بيت النار في حمام الشفا: (16 ذو القعدة1069هـ/1659/8/5م)

فبعد أن تقدم متولي وقف المسجد الأقصى والصخرة المشرفة علي آغا (سجل156، 450)، لقاضي القدس إبراهيم أفندي بطلب ترميم بيت النار التابع لحمام الشفا، أوفد الحاكم الشرعي للكشف عليه كل من نور الدين الشافعي، وكاتب الوقف محمود جلبي، والمعمارباشي فخر الدين بن خليل، وقد تبين أنه بحاجة إلى إعادة ترميم وصيانة بيت النار، وبحاجة إلى حجارة وقصرمل وشيد وغيرة، وقد شرط القاضي الشرعي أن ينفق على عملية الترميم من عائدات الوقف.

خاتمة

بعد عرض مضمون هذه الورقة البحثية الموسومة بالعمارة العثمانية في القدس في ضوء سجل محكمة القدس الشريف رقم (156)، فقد تمّ الوصول من خلال التحليل إلى عدد من النتائج، منها:

أولًا: لقد ظهر أن السبب الحقيقي وراء إحداث هذا الكمّ الكبير من التعميرات والإصلاحات يعود إلى تقادم السنين، أي أنّ المباني قديمة غير صالحة للسكن أو المنفعة، وأنّ جميع الحلول أُوصدت إلا التعمير والتجديد.

ثانيًا: ظهر أن هذه السنوات شهدت أمطارًا وثلوجًا عظيمة لا قدرة لهذه العمائر على تحمّلها، فانهدم بعضها، والبعض الآخر بات غير صالح للسكن أو الاستعمال.

ثالثًا: شهدت القدس الشريف والمنطقة خلال السنة السابقة لتاريخ هذا السجل حالة جفاف صعب تبعته أمطار وثلوج عنيفة، ويبدو من خلال مراجعة المصادر والوثائق أنّ مثل هذه الحالة كانت تتكرر في أكثر من فترة، وهي :سنة الجفاف يتبعها سنة عظيمة الأمطار.

رابعًا: شملت أعمال التعمير والإصلاح مساكن عامة وخاصة على حدّ سواء، وهذا ليس العدد الحقيقي لأعمال الترميم؛ لأن جميع ما ورد ذكره من عمائر هي عمائر وقفية يتطلب تعميرها أخذ الإذن من القاضي مباشرة، كونه المشرف العام على هذه المؤسسة. أمّا الأملاك الخاصة فلم يُذكر اسمها في الوثائق إلا إذا كانت هناك حاجة لذلك، من قبيل كونها شركة لأكثر من شخص، أو أن يكون أحد المالكين غائبًا عن القدس الشريف. وعليه، يمكن أن يكون الرقم أكبر بكثير مما ورد في هذا السجل.

خامسًا: إنّ هذا التعمير الجوهري والعميق لمساحة واسعة من المباني والعمائر في القدس الشريف لخير دليل على أهمية المرحلة العثمانية عمرانيًا في القدس الشريف، وأن الطرز المعمارية العثمانية ماثلة لا محالة وشاهدة على الدور العثماني في القدس الشريف.

سادسًا: إذا كان هذا الحجم من التعمير والترميم خلال فترة سجل(156) ، وهي مدة سنة واحدة، فكيف يكون الحال خلال فترة 400 سنة؟

سابعًا: أعتقد أن هذا الموضوع بحاجة إلى إعداد دراسات عميقة تكشف عن المستوى الحقيقي لتأثير العصور الإسلامية في عمائر القدس الشريف ومبانيها، وأخصّ بالذكر العصر العثماني، ولا بدّ أن تكون هذه الدراسات مشفوعة بالموضوعية والحيادية الجادة التي تنشد الحقيقة فحسب.

المصادر والمراجع العربية

أبو علية، عبد الفتاح حسن. (2000). القدس: دراسة تاريخية حول المسجد الأقصى والقدس الشريف. دار المريخ للنشر، الرياض.

أحمد، إبراهيم خليل. (1983). تاريخ الوطن العربي في العهد العثماني. جامعة الموصل.

الباشا، حسن. (1957). الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار. مكتبة النهضة المصرية.

بركات، مصطفى. (2000). الألقاب والوظائف العثمانية. دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة.

بيات، فاضل. (2006). بلاد الشام في الأحكام السلطانية الواردة في دفاتر المهمة (975هـ/1567–977هـ/1570م)، الجزء الثاني. الجامعة الأردنية، منشورات لجنة تاريخ بلاد الشام.

بيات، فاضل. (2011). البلاد العربية في الأحكام والوثائق العثمانية في أواسط القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي، الجزء الثاني. إسطنبول.

البيشاوي، سعيد. (1991). نابلس: الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية في عصر الحروب الصليبية، 492–690هـ / 1099–1291م. عمّان.

خريسات، محمد. (1997). دراسات في تاريخ مدينة الصلت. وزارة الثقافة.

الدومنكي، مرمرجي. (1987). بلدانية فلسطين العربية. عالم الكتب، بيروت.

ربايعة، إبراهيم. (2010). تاريخ القدس في العصر العثماني في ضوء الوثائق خلال 1600–1700م. حيفا، فلسطين.

ربايعة، إبراهيم. (2011). سجل محكمة القدس الشرعية العثمانية رقم 152 لسنة 1067هـ/1657م. دار الشيماء للنشر والتوزيع، رام الله.

ربايعة، إبراهيم. (2011). سجل محكمة القدس الشرعية رقم 150 لسنة 1065هـ/1655م. رام الله.

ربايعة، إبراهيم. (2012). سجل محكمة القدس الشرعية: سجل شرعي 156. مركز بيت المقدس للدراسات التوثيقية، البحرين.

صابان، سهيل. (2000). المعجم الموسوعي للمصطلحات التاريخية. مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض.

العارف، عارف. (1961). المفصل في تاريخ القدس. مكتبة الأندلس، القدس.

الخطيب، مصطفى عبد الكريم. (1996). معجم المصطلحات والألقاب التاريخية (ط. 1). مؤسسة الرسالة.

العسلي، كامل جميل. (1983). وثائق مقدسية تاريخية، الجزء الأول. مطبعة التوفيق.

علي، محمد كرد. (1983). خطط الشام، الجزء السادس. مكتبة النوري، دمشق.

العليمي، مجير الدين الحنبلي. (1998). الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل، الجزء الثاني. تحقيق: محمود كعابنة ومحمد أبو تبانه. مطبعة دنديس، الخليل – فلسطين.

غوانمة، يوسف درويش. (1982). تاريخ نيابة بيت المقدس في العصر المملوكي. دار الحياة للنشر والتوزيع، الزرقاء – الأردن.

غوشة، محمد. (1992). بوابات القدس. منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، عمّان.

محاسنة، محمد حسين، وآخرون. (2003). تاريخ مدينة القدس. دار حنين للنشر والتوزيع، عمّان.

المدني، زياد عبد العزيز. (1996). مدينة القدس وما جاورها 1800–1830م. عمّان.

نجم، رائف. (2009). الحفريات الأثرية في القدس. دار الفرقان للتوزيع والنشر.

اليعقوب، محمد أحمد سليم. (1999). ناحية القدس الشريف في القرن العاشر الهجري/ السادس عشر. عمّان.

يوسف، درويش. (1982). تاريخ نيابة بيت المقدس في العصر المملوكي. دار الحياة للنشر والتوزيع، الزرقاء.

ثانيًا: المراجع الأجنبية

Berche, M. (1925). Materiaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, II, 1–2. Le Caire.

The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land. (1993). Jerusalem, Vol. I.

Van Berchem. Corpus Inscriptionum Arabicarum, Vol. 43.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

تجليات الفن اللغوي العربي في ضوء الرؤية الإسلامية

محيي الدين رشيد*

ملخص

الفنُ أحد أرقى مظاهر التجربة الإنسانية، فهو التعبير الذي يجمع بين الجمال، والذوق، والإبداع، والمعنى. على الرغم من أن الفلسفة الغربية نظرت إلى الفن ككيان مستقل يرتكز على النظرية الجمالية، فإن الحضارة الإسلامية أعادت صياغة الفن ليصبح متكاملًا مع القيم الدينية والأخلاقية، بحيث يربط بين الجمال الفني والغاية الروحية. يبحث هذا المقال في تجليات الفن والبلاغة العربية في ضوء الرؤية الإسلامية، مركزًا على أثر التصور الديني في توجيه الإبداع اللغوي العربي نحو تحقيق التوازن بين الجمال والمعنى. ينطلق البحث من فرضية أن الإسلام لم يفصل بين الفن والعبادة، بل جعل الجمال مظهرًا من مظاهر الإيمان، وسبيلاً للسموّ الروحي وإتقان العمل، كما يتجلّى ذلك في اللغة العربية التي مثّلت الوعاء الأرقى للتعبير عن القيم الجمالية والروحية. كما يتناول المقال أثر الإسلام في توجيه الفن اللغوي العربي منذ نزول القرآن الكريم، الذي نقل العربية من الموهبة الفطرية إلى الوعي الجمالي المنهجي، وأسّس لذوقٍ يجمع بين الإقناع والمتعة والصدق الفني. كما يبيّن كيف أسهمت القيم الإسلامية في تحويل الشعر من فن قبلي إلى وسيلةٍ لتربية النفس وبناء الوعي الديني، فجاءت موضوعاته معبّرةً عن الزهد، والحكمة، والمدائح النبوية. ويتناول المقال كذلك النثر العربي بوصفه فنًّا سمعيًّا وبصريًّا تطوّر من الخطابة والوعظ إلى السرد والتعليم والترجمة، وصولًا إلى وسائط الأداء الحديثة. ويُبرز البحث الخط العربي بوصفه التجلي البصري الأسمى للبلاغة الإسلامية، من كتابة المصاحف والعمارة والزخرفة إلى الفن التشكيلي الحديث الذي يجمع بين الفكر الجمالي والهوية الروحية. وينتهي المقال إلى أن الرؤية الإسلامية للفن لم تضع حدودًا للإبداع، بل رشّدته بقيم الذوق والاعتدال والجمال، فظلّ الأدب العربي في مختلف عصوره فنًّا راقيًا يوحّد بين قداسة الكلمة وجمالية التعبير.

الكلمات المفتاحية: البلاغة العربية، الفن اللغوي، الرؤية الإسلامية، الجمال، الشعر السمعي، النثر العربي، الخط العربي، القيم الجمالية.

* Dr. Öğr. Üyesi, Mahıeddın RACHID, Atatürk Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap dili ve Belağatı, Erzurum, Turkiye (eras27708@gmail.com)

Manifestations Of Arabic Linguistic Art İn The Light Of The Islamic Vision

Mahıeddın RACHID

Abstract

Art is one of the highest manifestations of human experience, as it represents an expression that brings together beauty, taste, creativity, and meaning. While Western philosophy viewed art as an independent entity grounded in aesthetic theory, Islamic civilization redefined art within an integrated framework of religious and moral values, establishing a connection between artistic beauty and spiritual purpose. This article examines the manifestations of Arabic art and rhetoric in the light of the Islamic worldview, focusing on the impact of religious thought on directing Arabic linguistic creativity toward achieving a balance between beauty and meaning.

The study begins from the premise that Islam did not separate art from worship; rather, it regarded beauty as an expression of faith, a means of spiritual elevation, and a path toward perfection in one's work. This is clearly reflected in the Arabic language, which became the most refined vessel for expressing aesthetic and spiritual values. The article also explores the influence of Islam on guiding Arabic artistic expression from the moment the Qur'an was revealed, transforming Arabic from an innate talent into a conscious and systematic aesthetic awareness. The Qur'an established a refined taste that combines persuasion, pleasure, and artistic authenticity.

The study further examines how Islamic values transformed poetry from a tribal art into a medium for self-discipline and the shaping of religious consciousness, giving rise to themes such as asceticism, wisdom, and devotional praise of the Prophet. The article also discusses Arabic prose as both an auditory and visual art that evolved from oration and preaching to narrative, education, and translation, and eventually to modern performance media.

Additionally, the research highlights Arabic calligraphy as the highest visual manifestation of Islamic rhetoric, ranging from Qur'anic manuscripts and architectural ornamentation to modern visual arts that merge aesthetic thought with spiritual identity. The article concludes that the Islamic vision of art did not restrict creativity but refined it through values of taste, moderation, and beauty. Thus, across its various eras, Arabic literature has remained an elevated art form that unites the sanctity of the word with the beauty of expression.

Keywords: Arabic rhetoric, linguistic art, Islamic worldview, beauty, auditory poetry, Arabic prose, Arabic calligraphy, aesthetic values.

مقدمة

منذ أقدم العصور، شكّل الفن تعبيرًا راقيًا عن التجربة الإنسانية، ومحاولةً مستمرة لترجمة مشاعر الإنسان وعلاقته بالعالم في صورٍ حسية ومعنوية، وقد اختلفت الفلسفات القديمة والحديثة في النظر إلى ماهية الفن ووظيفته؛ فبينما اعتبره الإغريق تقليدًا للطبيعة أو محاكاةً للواقع، رآه المحدثون فعلاً حرًّا يهدف إلى الإبداع لذاته، منفصلًا عن القيم الدينية والأخلاقية، أما الرؤية الإسلامية فقد قدّمت تصورًا مغايرًا للفن، إذ جعلته مظهرًا من مظاهر الإيمان وتجليًا للجمال الإلهي في الوجود، ووسيلةً لترسيخ القيم الروحية في النفس والمجتمع. فالفن في الإسلام ليس غاية للهوى، بل سبيلٌ للسموّ، وإتقانٌ للعمل يعبّر عن جمال الخالق وكمال صنعه، كما قال تعالى: (صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ) النمل: 88، يتكامل هذا التصور مع مفهوم الجمال في الإسلام، إذ لا يُنظر إليه بوصفه خاصية مادية أو حسية فحسب، بل باعتباره قيمة روحية ومعنوية ترتبط بالخير والحق، فالجمال في الرؤية الإسلامية مرتبط بمصدره الإلهي؛ وكل ما يعكس التناسق والإتقان والنظام في الكون إنما هو انعكاس للجمال الإلهي المطلق، ومن هنا جاءت الكلمة النبوية الجامعة: "إن الله جميل يحب الجمال" (مسلم: 1955) لتجعل من الذوق الرفيع والإتقان في القول والعمل ضربًا من العبادة، وبذلك أصبح الجمال في الفكر الإسلامي تجسيدًا للوحدة بين المادة والروح، والظاهر والباطن، فلا انفصال بين الحسّ الجمالي والمعنى الإيماني، وفي هذا الإطار، تُعتبر اللغة العربية حجر الزاوية في الحضارة الإسلامية؛ فهي ليست مجرّد أداة للتواصل، بل وسيلة تعبير فني تحمل في طيّاتها الهوية الروحية والثقافية للأمة.

لقد شكّل نزول القرآن الكريم نقطةَ تحوّلٍ كبرى في مسار اللغة العربية والذوق البياني للأمة، إذ انتقلت اللغة من كونها وسيلةً للتعبير والتواصل إلى أداةٍ لتجسيد القيم الجمالية والروحية، ومجالٍ لتجليات الإعجاز الفني في أرقى صوره. فالقرآن الكريم نصٌّ للهداية والتدبّر والعمل بالدرجة الأولى، لكنه في الوقت ذاته تجربة جمالية متكاملة تُتلى وتُسمع وتُرى، تمتزج فيها الأصوات والإيقاعات والصور لتكوّن عملاً فنيًا خالدًا يجمع بين الصوت والمعنى والصورة في انسجامٍ بديع. لقد كانت البلاغة العربية قبل الإسلام موهبةً فطريةً تقوم على الذوق والبيان، كما يظهر في الخطب والأشعار الجاهلية التي بلغت درجة عالية من الفصاحة والتأثير، لكنها ظلت تجربة لغوية نابعة من الطبع أكثر من الصناعة، ومع نزول القرآن الكريم ارتقت البلاغة من الممارسة الفطرية إلى الوعي الجمالي المنهجي، فغدا البيان القرآني مدرسةً قائمة بذاتها، ونموذجًا أعلى للفصاحة والتصوير والتأثير، ومصدرًا لاستكشاف أسرار الجمال في اللغة وكيفية تأثيرها في الفكر والوجدان، ومن رحم هذا البيان اكتست البلاغة العربية لباس العلم والفن معًا، فغدت تُعنى بالنظم والبيان والبديع، وتكشف عن التناسب بين اللفظ والمعنى والإيقاع في خدمة الحقيقة والجمال والمعرفة.

لقد تناول البلاغيون والنقاد العرب مفهوم البلاغة بوصفها فنًّا لغويًا راقيًا، يجمع بين الإقناع والمتعة، وبين الفكر والخيال، فالبلاغة عند الجاحظ هي حسن الأداء وإصابة المعنى، (الجاحظ: 1423هـ) وعند عبد القاهر الجرجاني هي "نظمٌ" يربط الألفاظ بالمعاني في انسجامٍ يحدث الأثر الجمالي والعقلي في آنٍ واحد، (الجرجاني: 1413 هـ) بينما رأى حازم القرطاجني

أنها بناءٌ إبداعيٌّ تُستنبط فيه المعاني وتُصاغ في صورٍ لفظية تُثير الفكر والوجدان، وتخدم مقاصد البيان والإقناع والجمال، (القرطاجني: 1986) وهكذا أصبحت البلاغة العربية مجالًا يلتقي فيه الفن والمعرفة، وتتحقق فيه الوحدة بين الجمال والمعنى، واللفظ والروح، والإنسان والخالق. وقد انعكست هذه الخصائص في مختلف أشكال الإبداع العربي الإسلامي، من الشعر إلى النثر إلى الفنون البصرية، فأصبح لكلّ فن لغته وجماليته الخاصة، واستطاعت الحضارة الإسلامية بفضل اللغة العربية أن تخلق جسرًا بين البلاغة والفن، يلتقي عنده البيان القرآني بالإبداع الأدبي، ليعبّر كلاهما عن القيم الروحية والإنسانية في إطار جمالي متكامل.

مفهوم الفن في الثقافة الإسلامية وأثر الإسلام في توجيهه

المعنى اللغوي لكلمة "الفن"

تدل كلمة الفن في أصلها اللغوي العربي على الصنف أو النوع، فهي مفرد كلمة فنون التي تُشير إلى الأنواع أو الأصناف المختلفة، كما تُجمع على أفانين بمعنى الأساليب والطرق. ومن شواهد ذلك في اللغة قول العرب: رجل متفنن، أي صاحب فنون متعددة ومهارات متنوعة، وتشير بعض معاجم اللغة القديمة إلى أن الجذر فنّ استُخدم كذلك في معاني التلوين والتشكيل، فيُقال: فنن فلان رأيه، أي لوّنه وغيّره دون ثبات على رأي واحد (ابن منظور، 1414هـ). كما يعرّف الفيروزآبادي في القاموس المحيط الفنَّ بأنه الحال أو النوع من الشيء، ويشير أيضًا إلى معنى التزيين (الفيروزآبادي، 2005). ومن ثمّ، فإنّ الخلاصة الدلالية لمفهوم الفن في الاستعمال العربي القديم تتمحور حول معاني النوع، والتنوع، والتفرّع في الأشياء والكلام. وفي المقابل، وسّعت المعاجم الحديثة من مدلول الكلمة لتشمل أبعادًا جديدة، فورد في المعجم الوسيط أن الفن هو التطبيق العملي للنظريات العلمية باستخدام الوسائل المحققة لها، ويُكتسب بالدراسة والتمرين، وهو مجموعة من القواعد الخاصة بحرفة أو صناعة ما. كما جاء فيه أيضًا أن الفن هو مجموعة الوسائل التي يستخدمها الفرد لإثارة المشاعر والعواطف، بما فيها عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر، وهو كذلك مهارة يحكمها الذوق ومواهب الإنسان، بمعنى الإبداع وخلق أشياء ممتعة والإتيان بكل جديد (مجمع اللغة العربية بالقاهرة، 1960). يتضح مما سبق أنّ المعنى اللغوي للفن يجمع بين الإتقان، والجمال، والإبداع، إلى جانب دلالته على الصنعة أو الحرفة المتقنة التي تُحقّق المتعة والفائدة في آنٍ واحد.

مفهوم الفن اصطلاحًا وتطور المصطلح في النقد والأدب

في التراث النقدي العربي القديم، لم تكن كلمة الفن تدل على الفنون الجميلة بالمعنى الحديث، بل كانت تُستخدم للدلالة على فروع المعرفة أو الأنواع الأدبية. فقد وردت عبارات مثل فن الشعر وفن الخطابة بمعنى نوع من القول المنظوم أو المنثور. ويقول ابن خلدون (808هـ) في مقدمته وهو يبين منزلة الشعر عند العرب: "واعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفًا عند العرب؛ ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم" (ابن خلدون، 1988). يتضح من

هذا أن ابن خلدون استعمل كلمة الفن بمعنى مجال أو صنف مميّز من الكلام له قواعده وقيمته الثقافية. ورغم أن النقاد العرب القدماء لم يستخدموا مصطلح الفن بمعنى الإبداع الجمالي الخالص كما يُفهم اليوم، فإنهم أدركوا الطابع المركب للأدب القائم على الموهبة والصنعة معًا، وعدّوه صناعة لفظية تتطلب مهارة ودربة، كما في قولهم صناعة الشعر. وكان اهتمامهم منصبًّا على بلاغة الأداء وجودة التعبير، لا على الجمال الفني المجرد؛ فالأدب عندهم أداة تعليم وتهذيب قبل أن يكون تعبيرًا جماليًا محضًا (ضيف، 1993).

وفي التراث الإسلامي الكلاسيكي، لم يظهر مصطلح الفن كمفهوم مستقل يجمع الفنون الجمالية ضمن إطار نظري واحد. بل عالج العلماء والفلاسفة كل نوع من الفنون على حدة؛ فتحدثوا عن حكم الشعر أو الغناء أو التصوير دون تعريف شامل يجمعها. واستُخدم لفظ الفن غالبًا بمعنى الحرفة أو العلم أو المجال، فقيل عن العالِم إنه جمع فنون العلم، أي أنواعه وأبوابه، كما وُصف بعض الأئمة بأنهم جامعو الفنون، دلالةً على سعة علمهم وتعدد معارفهم. ومع مرور الزمن، برزت في الفكر الإسلامي الحديث محاولات لتحديد مفهوم الفن في ضوء التصور الإسلامي للكون والإنسان. فقد عرّف محمد قطب (1983) الفن بأنه "محاولة البشر لتصوير الإيقاع الذي يتلقونه في حسّهم من حقائق الوجود أو من تصورهم لها في صورة جميلة مؤثرة"، أي أن الفن تجسيد جميل لحقائق الوجود في عمل حسي مؤثر. أما الفن الإسلامي عنده فهو "التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود". (قطب: 1983)، ومع احتكاك الثقافة العربية الإسلامية بالحضارة الغربية الحديثة، أخذ مصطلح الفن معناه الحديث المرتبط بالإبداع الجمالي والابتكار الإنساني. فقد نقل رواد النهضة العربية في القرن التاسع عشر تقسيم الفكر الغربي بين العلم بوصفه معرفة نظرية قائمة على البرهان، والفن بوصفه معرفة عملية تُعنى بصناعة الشيء على أسس مدروسة. وذكر رفاعة الطهطاوي (1993) أن الأوروبيين يعرّفون الفن بأنه "معرفة صناعة الشيء وفق قواعد مخصوصة". ومن هنا شاع استعمال تعبير الفنون الجميلة للدلالة على الفنون الإبداعية الراقية ومنها فنون الخط العربي. وبناءً على ذلك، أصبح الفن اصطلاحًا يُطلق على كل عمل إنساني يقوم على المهارة والإبداع، سواء أكان لغويًا أم بصريًا أم سمعيًا. ويُعرّف في الاستعمال المعاصر بأنه نشاط إنساني يجمع بين الإتقان والجمال والخبرة لتحقيق أثر جمالي أو وجداني، ويشمل مجالات مثل الرسم والموسيقى والعمارة والشعر وسائر أشكال التعبير المبدع (الجريسي، 2015).

وفي الأدب العربي، ظل لفظ الفن يُستخدم بمعناه الواسع للدلالة على أنواع الإبداع وأساليب التعبير. فقد تناول النقاد والبلاغيون فن الشعر وفن الخطابة وفن كتابة الرسائل، يقصدون بها أساليب أدبية محددة ذات قواعد جمالية. كما أُطلقت كلمة فنون الأدب على ضروب الشعر والنثر، واستُخدمت كلمة الفن بمعنى الصنعة والمهارة، فيُقال صناعة الشعر وصناعة النثر. ومن هنا يتضح أن الثقافة الإسلامية لم تحصر مفهوم الفن في الفنون الجميلة وحدها، بل شملت به كل ضرب بديع من ضروب العلم أو الأدب أو الحرفة، وأن الفن عندها يقوم على التوفيق بين الجمال والمنفعة والقيم. أما في المقارنة بين الأدب وغيره من الفنون، فإن استخدام مصطلح الفن في السياق الأدبي يختلف عنه في المجالات الأخرى. فعند الإطلاق

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATÜRK UNIVERSITY PUBLICATIONS

العام يتبادر إلى الذهن الفن التشكيلي أو الموسيقي، بينما في الأدب يُقصد به الفن اللغوي القائم على الإبداع التعبيري بالكلمة. ولذلك يُقال الفن الأدبي أو الفنون الأدبية للدلالة على الأجناس الأدبية مثل الشعر والقصة والمسرحية والمقال، باعتبارها أشكالًا من الفن التعبيري اللغوي (إسماعيل، 1984). ويُفرّق النقاد بين الأدب بوصفه فنًا لغويًا زمانيًا يعتمد على الخيال والصوت والإيقاع، وبين الفنون التشكيلية بوصفها فنونًا بصرية مكانية تعتمد على الشكل واللون. ومع ذلك، فإن بين الأدب وسائر الفنون وشائج فنية مشتركة، إذ يشترك الشعر مع الموسيقى في الإيقاع، ومع الرسم في التصوير، فالشعر في حقيقته تصوير ناطق. (الكيال: 2011) وفي النهاية، يلتقي الأدب مع الفنون جميعًا في هدفه الأسمى، وهو تجسيد التجربة الإنسانية وإثارة الوجدان وتهذيب الذوق، كلٌّ بأدواته الخاصة.

تأثير ظهور الإسلام على الفن اللغوي العربي

أحدث الإسلام ثورة لغوية وثقافية في حياة العرب، إذ نقل لغتهم إلى آفاق جديدة من البيان والفن. فقد نزل القرآن الكريم بلغة العرب وفي أرقى مستوى بلاغي، فجمع بين التناسق الصوتي والدقة المعنوية، مما جعله معجزة لغوية لا تُضاهى. لقد خاطب القرآن ذائقة العرب البلاغية بما يفوق قدراتهم، فكان ذلك تحديًا وإعجازًا ثبت مكانة الإسلام في نفوسهم. وبفضل رسالة الإسلام، توحّدت لهجات العرب في لغة القرآن الفصحى، فأصبحت العربية لغة الدين والحضارة. ومع الفتوحات الإسلامية، انتشرت في أقاليم واسعة من آسيا وأفريقيا وأوروبا، وغدت لغة الإدارة والعلم. وهكذا تحولت من لهجات قبلية محدودة إلى لغة عالمية، ترمز إلى الوحدة الثقافية والعلمية للمسلمين. وقد أسهم القرآن في إثراء العربية وتوسيع معجمها، إذ أوجد ألفاظًا جديدة وأعاد تعريف كلمات قديمة بدلالات أعمق، كما أدخل بعض المفردات الدخيلة لتواكب المفاهيم الحضارية الجديدة. وأصبح القرآن مرجعًا أعلى للفصاحة والبيان، مما منح اللغة مرونة وقدرة على التعبير عن العلوم والمعارف المتنوعة بدقة ووضوح. وقد دعت الحاجة إلى حفظ القرآن وفهمه إلى تأسيس علوم اللغة وتقنين الكتابة العربية. فوضع أبو الأسود الدؤلي نظام النقط والتشكيل لحماية النص من اللحن، ثم تطورت قواعد النحو والصرف والبلاغة خدمةً لكتاب الله. وهكذا كان القرآن الدافع الأكبر لظهور علوم اللغة وارتقائها إلى مستوى علمي دقيق.

وقد ارتقت العربية في ظل الإسلام من لغة قبائل إلى لغة دين وثقافة جمعت شعوبًا مختلفة، فأقبل الأعاجم على تعلمها، وبرز منهم علماء في نحوها وبلاغتها. أصبحت لغة العلم والعبادة والتأليف، ومصدر إشعاع حضاري وإنساني تجاوز حدود الجزيرة العربية. قال أبو حاتم الرازي في الزينة: "ولولا ما بالناس من الحاجة إلى معرفة لغة العرب والاستعانة بالشعر على العلم بغريب القرآن والحديث، لبطَل الشعر وانقرض ذكر الشعراء". (الرازي: 1994) يدل هذا على أن الحاجة الدينية إلى فهم القرآن حفظت الشعر والنثر العربي من الضياع، ودعت إلى جمع التراث وتوثيقه. وهكذا غدت العربية وعاءً يجمع بين الجمال الفني والقداسة الدينية، تعبيرًا عن التصور الإسلامي الذي يوحّد بين الفن والروح.

القرآن الكريم نموذج البلاغة والإعجاز الفني

1 . القرآن الكريم: تحدٍّ لغوي وإعجاز فني

يُعدّ القرآن الكريم أصل الفن اللغوي في الحضارة الإسلامية، إذ مثّل معجزة لغوية خالدة تحدّى بها اللهُ العربَ في أوج فصاحتهم فقال تعالى: ﴿فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ﴾ [يونس: 38]. وقد كشف هذا التحدي عن أن اللغة العربية في النص القرآني تجاوزت حدود الأداة التواصلية إلى فضاءٍ فنيٍّ راقٍ، يجمع بين القوة البلاغية والدقة المعجمية والجمال الصوتي والتأثير النفسي (الجرجاني: 1992). إن هذا الإعجاز اللغوي في القرآن لا يُعبّر فقط عن قدرة بلاغية فائقة، بل يرتبط مباشرةً بجوهر الرسالة التعبدية التي تهدف إلى هداية الناس وإصلاح نفوسهم. ومن ثمّ، فإن الجمال الفني في القرآن يمتد ليشمل صور التعبير الفني التي منحت النص القرآني مكانته الفريدة في الفكر العربي والإسلامي.

2 . الجمال والوظيفة التعبّدية في النص القرآني

إن النصوص الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، تؤدي وظيفة مزدوجة تجمع بين الهداية التعبّدية والإمتاع الجمالي. فالقرآن خطابٌ إلهي موجه إلى الإنسان ليهديه إلى الحق، لكنه في الوقت ذاته يتميّز بسموٍّ لغوي وبلاغي يجعل منه واحدًا من أرقى النماذج الفنية في البيان الإنساني. وقد أشار الرافعي (1990) إلى أن القرآن يجمع بين الحقيقة والجمال معًا، إذ يخاطب العقل والمنطق بأحكامه ومواعظه، ويمسّ القلب والوجدان بصوره وألفاظه العذبة. ولم يكن التفوق البياني في القرآن الكريم غايةً جماليةً بحتة، بل كان وسيلة لتحقيق المقاصد التعبّدية والإقناعية. فقد أقام الله تعالى الحجة على العرب بفصاحته التي عجزوا عن الإتيان بمثلها، مما أضفى على القرآن مكانة غير مسبوقة في مجال البلاغة والفصاحة. وهكذا، فإن الجمال الفني في القرآن يسهم في تعميق التأثير الإيماني وترسيخ الرسالة الروحية في النفوس، إذ تصبح البلاغة أداةً توجيهية، لا مجرد وسيلة للإمتاع.

3 . الصور البلاغية في القرآن الكريم

تتجلى روعة البيان القرآني في تنوع صوره البلاغية التي تعكس عمق المعنى ودقة التعبير، ومن أبرز هذه الصور:

أ. التشبيه: قال تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا﴾ [الجمعة: 5]. يُستخدم التشبيه هنا لتصوير من يحمل العلم دون أن ينتفع به، فيُبرز العبء دون الفائدة، ويضفي بعدًا تهكميًا على السلوك الموصوف.

ب. الاستعارة: قال تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ [مريم: 4]، فالاستعارة تمنح المعنى طاقة تصويرية حية، إذ تُجسّد الشيب كنارٍ تشتعل، والنور كرمزٍ للهداية الإلهية، مما يقرّب المجرد إلى المحسوس ويزيد التأثير العاطفي للنص.

ج. الكناية: قال تعالى: ﴿فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ﴾ [البقرة: 10]، الكناية هنا وسيلة لتكثيف المعنى وتعميق التأمل، فـ"المرض" رمزٌ للنفاق، و"القلوب" رمزٌ للفهم والبصيرة، مما يعكس قدرة اللغة القرآنية على الإيحاء والدلالة المركّبة.

د. الأمثال: قال تعالى: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ﴾ [البقرة: 17]. يضرب المثل هنا لتبسيط فكرة معقدة، إذ يُجسّد حال من فقد الهداية بعد أن أنار الله له السبيل، فيغدو المثل أداة توصيل فنية مؤثرة في الوجدان.

4 . الموسيقى الداخلية والتأثير النفسي

يتميّز القرآن الكريم ببنية صوتية متناسقة تعبّر عن المعنى وتُعمّق أثره النفسي. ففي الآيات ذات الطابع المهيب، تتكرر الأصوات القوية وتظهر صيغ السجع المتينة، بينما تتسم الآيات الرحيمة بألفاظ رخوة وحروف لينة تنسجم مع مضمونها (قطب: 2013). وهكذا، تُسهم الموسيقى الداخلية في تعميق التأثير التعبّدي للنص، إذ يشعر المتلقي بانسجامٍ بين اللفظ والمعنى، مما يرسّخ الرسالة في قلبه ووجدانه.

5 . أثر القرآن والحديث في تشكيل الذوق البلاغي العربي

لقد مثّل القرآن الكريم المرجع الأعلى للبلاغة العربية ومعيارها الأسمى في الفصاحة والبيان، إذ اعتبره العرب الكلام الذي لا يُجارى ولا يُضاهى، فكان مصدر الإلهام الأوّل للنقاد والبلغاء. ومن خلال دراسات العلماء والباحثين، نشأت علوم البلاغة والنقد متأثرة بالنص القرآني، حيث سعى الأئمة – كالجاحظ والجرجاني وغيرهما – إلى الكشف عن أسرار الإعجاز واستنباط القواعد البلاغية من تراكيبه وصوره (زبيدي، 2017). كما أسهمت السنة النبوية في توسيع آفاق البيان العربي، إذ جاءت أحاديث النبي ﷺ بلغةٍ بليغةٍ موجزة، تتميز بصدق العاطفة ووضوح الدلالة (السيوطي، 1998). وقد أُوتي الرسول ﷺ جوامع الكلم، أي القدرة على إيصال المعاني العظيمة بأوجز العبارات، مما جعل أقواله مرجعًا في فنون الإيجاز وضرب المثل (الرافعي، 1990). ومن ثمّ، يمكن القول إن نصوص القرآن والسنة قد أسست لذوقٍ بلاغيٍّ إسلاميٍّ يوازن بين فخامة اللفظ وسموّ المعنى، ويجعل الجمال اللغوي في خدمة المقاصد التعبّدية. وقد انعكس هذا الذوق على النتاج الأدبي العربي، فتعلم الشعراء من القرآن حُسن اختيار الألفاظ وتنوع الأساليب، كما استلهموا من الحديث بلاغة الإيجاز وعمق الحكمة (الزيات، 1945). وبذلك، شكّل البيان الإسلامي نموذجًا فنيًا متكاملًا يمزج بين الإعجاز اللغوي والغاية التعبّدية، مما جعل الجمال في النص الديني وسيلةً للسموّ الروحي لا غايةً جماليةً مجردة.

بين قداسة النص وجمالية الإبداع

1 . قدسية النصوص وتأثيرها على الإبداع الفني العربي

بما أن القرآن هو كلام الله المعجز أدى هذا إلى رسم حدود واضحة بينه وبين النتاج الأدبي البشري، مما أثر على نهج الإبداع عند العرب. فمن جهة، ارتقى العرب بلغتهم تحت ظلال قدسية القرآن، لكنهم في الوقت نفسه تجنّبوا محاكاة نصّه حرفيًا في أشعارهم وكتاباتهم. لم يقدِّم القرآن نفسه بوصفه عملًا أدبيًا يمكن تقليد أسلوبه، بل أكد على كونه وحيًا إلهيًا مباينًا لصنع البشر ولا يجوز اعتباره مجرد نص أدبي، بل إن محاولة مجاراة نظمه عُدَّت عملًا مذمومًا يتجاوز حدود اللياقة مع

قدسيته لهذا حافظ الشعراء والأدباء على مسافة من أسلوب القرآن في البناء والصياغة؛ فعلى سبيل المثال بقيت القصيدة العربية ملتزمة بالأوزان والقوافي الموروثة ولم تسعَ إلى اتخاذ السورة القرآنية أو أسلوبها الحر نموذجًا مباشرًا، ومع ذلك، فإن روح القرآن ومضامينه تسللت إلى كل فنون القول. فبعد صدر الإسلام بقليل، بدأ الشعراء يستلهمون صور القرآن وأخيلته في أشعارهم، وتحوّلت كثير من القيم والتصورات القرآنية إلى موضوعات شعرية (زبيدي: 2017) في العصر الأموي مثلًا، وظّف الشعراء آيات القرآن وألفاظه في المدح والهجاء والزهد؛ فظهرت لديهم معانٍ دينية كالتوحيد واليوم الآخر في ثنايا القصائد، واقتبسوا مشاهد الجنة والنار وقصص الأنبياء لإغناء صورهم الشعرية، بل إن البعض نظم أبياتًا شعرية تتضمن عبارات قرآنية نصًا أو اقتباسًا قريبًا، تيمّنًا واسترشادًا بروح النص المقدس وتكسبًا لقوته التعبيرية (زبيدي: 2017) وكانت قدسية القرآن حاضرةً في أذهان المبدعين توجههم لعدم الخروج عن حدود الاحترام للنص الإلهي، فنجدهم يقتبسون بوقار ويلوّنون إبداعهم بآيات القرآن من غير ابتذال. وفي الوقت ذاته، ألهمت القدسية الدينية ظهور فنون أدبية جديدة تمزج بين التعبّد والجمال، مثل شعراء الصوفية الذين اقتبسوا آيات وجمل من القرآن ووظفوها في أشعارهم، وخاصة ابن الفارض (RACHID: 2023)، وكذلك أشعار المدائح النبوية الذي ارتقى فيه الشعراء باللغة وهم ينسجون قصائدهم اقتباسًا من نور القرآن وبلاغته. هكذا أثّر طابع القداسة في تهذيب الذائقة الفنية، فلم يعد الجمال اللغوي منفصلًا عن القيم؛ بل اقترن جلال المعنى ببهاء المبنى، وتطوّر البيان العربي تحت سقف من الاحترام للمقدّس وفي رحاب الانطلاق الفني.

2 . الموازنة بين قداسة النص وجمالية الإبداع

نجح المبدعون العرب عبر العصور في تحقيق توازن فريد بين احترام قداسة النصوص الإسلامية وبين إطلاق العنان لجمالية الإبداع الأدبي. فقد نظر الأدباء والشعراء إلى القرآن والحديث كمصدر إلهام ومرجعية لغوية عليا، ينهلون من معانيها وأساليبها دون أن يمسّوا حرمتها .كانت اللغة العربية بالنسبة لهم ميدانًا للإبداع وأداة للتعبير الجمالي، لكنها أيضًا لغة القرآن الموقرة التي تضبط هذا الإبداع بأطر المهابة والإجلال. لذلك اتسم النتاج الفني العربي بطابع مميّز، بساطة في التعبير عن المقدسات وخلوّه من التكلّف عندما يتعلق الأمر بالدين، مقابل ثراء في الخيال والصور عند تناول شؤون الدنيا والحياة، مما أكسب الأدب العربي تنوّعًا فريدًا. فالبنية التقليدية للقصيدة العربية استمرت بعد الإسلام محافظةً على جمالياتها الصوتية والوزنية الموروثة في حين تسربت المضامين الإيمانية إلى شعر المديح والرثاء والوصف وغيرها، فأصبحت القصيدة تتأرجح بين روحانية المضمون وجمالية الشكل .

لقد تعامل المبدعون مع اللغة بوعي مزدوج، فهي لغة الذكر الحكيم التي لا تفارقهم قدسيتها، وفي الوقت ذاته مادّة حية لإبداعهم الدنيوي. فكانوا تارةً يجنحون بالخيال والصور البديعة في وصف الطبيعة والحب والفروسية، وطوْرًا يكبحون جماح الخيال ويتحولون إلى لهجة خشوع وسمو حين يقترب موضوعهم من قيم الدين أو يستحضرون نصوصه. إن هذا التجاور بين النص المقدس والنص الإبداعي أثمر أدبًا عربيًا ثريًا تتداخل فيه مستويات الخطاب؛ فالقارئ يجد في الشعر والخطابة والحكاية العربية ظلالًا من القرآن وأصداءه، كما يجد أصالة الابتكار والتعبير الحر. وبشكل عام، كان الإسلام موجّهًا للفن

اللغوي يثريه ويرشّده ولا يلغي حريته، أثراه بمعين لا ينضب من الرموز والقيم والبلاغة القرآنية، ورشّده بضوابط أخلاقية وذوقية من وحي التعاليم السماوية. وبهذا حافظ الأدب العربي على هويته بين قداسة المرجعية وجمالية الإبداع، فظل وفيًا للغة القرآن مبنىً ومعنى، ومحلّقًا في آفاق الفن والخيال بإلهام من تلك المرجعية نفسها.

التجليات الفنية في الأدب العربي

1 . الشعر العربي: فن سمعي موجه بالقيم الإسلامية

يُعَدّ الشعر العربي فنًّا لغويًّا ذوقيًّا يقوم في جوهره على الأداء الشفاهي، مما يجعله فنًّا سمعيًّا بالدرجة الأولى. وليس وصف الشعر العربي بأنه فنّ سمعي مجرّد استعارة، بل هو نتيجة منظومة مترابطة من النشأة الشفاهيّة وأطر التداول الأدائي. فقد كان الشعر الجاهليّ وصدر الإسلام يُتداوَل عبر الإنشاد والسماع قبل شيوع التدوين في العصر العباسي، وتشكّل وفق هندسةٍ صوتية دقيقة للوزن والقافية في بحورٍ صيغت للسماع. كما اعتمد على محاسن بلاغية صوتيّة، كالجرس الموسيقي والتصريع والجناس وحسن التقسيم، وكان يُمارس في فضاءات اجتماعية كأسواق عكاظ ومجالس المنافرات، فضلًا عن آليات الحفظ التي ييسّرها السماع. وترتبط رسالة الشعر العربي بالقيم الإسلامية التي تشمل مفاهيم التوحيد والتقوى والعدل والإحسان والصدق والأمانة والتسامح والاعتدال وحبّ النبي ﷺ وغيرها من المبادئ التي تكوّن جوهر الأخلاق الإسلامية. وقد أسهم الشعر، بصفته فنًّا سمعيًّا وبلاغيًّا، في ترسيخ هذه القيم والتعبير عنها من خلال الجمع بين الجمال الفني والتوجيه الأخلاقي (أختر وبهتة، 2024). كما تؤكد دراسات أخرى دوره في تجسيد القيم الإسلامية في بعدها التربوي والاجتماعي (نيسا: 2025)، في حين تناولت ريمة الخاني القيم الدينية في الشعر وربطتها بالأدب بوصفه مرآةً للوجدان الإيماني (الخاني، 2019). وإذا نظرنا إلى المسار التاريخي للشعر، نجد أن القيم التي حملها اختلفت باختلاف العصور. ففي العصر الجاهلي أدى الشعر وظيفة حفظ الذاكرة القبلية والتعبير عن قيم المجتمع كالكرم والشجاعة والحميّة والمروءة. ومع بزوغ الإسلام تغيّرت وظائف الشعر حين أضيفت إليه موضوعات جديدة تخدم الدين والدعوة والأخلاق، فغدا الشعر وسيلة للتعبير عن الإيمان وترسيخ القيم المستمدة من القرآن والسنة. وتشير الدراسات إلى أن الشعر في صدر الإسلام كان أداة للدعوة ومناصرة الحق (الشاطر، 2019). واستمر الشعر في العصرين الأموي والعباسي، وفي الأندلس والعصور اللاحقة، فضاءً تعبيريًا حاملًا لقيم الزهد والتصوف والإصلاح والفضيلة، وبقي في العصر الحديث وسيلة تربوية وتعليمية رغم تغيّر أشكاله الفنية (أختر وبهتة، 2024). وقد تجسدت القيم الإسلامية في نماذج شعرية متعددة عبر العصور. فمنذ بدايات الإسلام سخّر حسّان بن ثابت شعره للدفاع عن الدين ونصرة النبي ﷺ، وجسّد كعب بن زهير في لاميته *بانت سعاد* معنى التوبة والصفح. وفي العصور اللاحقة ظهرت قيم الزهد والتقوى في شعر أبي العتاهية الذي جعل من الشعر وسيلة للتذكير بالموت والدعوة إلى التوبة، كما برز الاتجاه الوعظي لدى أبي نواس حين انتقل من اللهو إلى التأمل والإنابة. وفي العصر العباسي عبّر الشافعي وأبو تمام عن قيم الحكمة والعدل، ثم جاء البوصيري في *البردة* ليخلّد أرفع صور المحبة النبوية. واستمر النهج ذاته في الأندلس والعصور

الحديثة عند شعراء مثل ابن عربي وأحمد شوقي الذين وظّفوا الشعر في خدمة الأخلاق والدعوة والإصلاح. وبذلك يتبيّن أن الشعر العربي، بصفته فنًّا سمعيًّا قائمًا على الأداء والإيقاع، ظلّ في مختلف عصوره حاملًا للقيم الإسلامية ومعبّرًا عن روحها الأخلاقية والجمالية. وقد استطاع تحقيق توازن بين الرسالة الفنية والغاية التربوية، مما جعله فضاءً جماليًا حافظًا للهوية ومجسّدًا للصلة العميقة بين الإيمان والفن، وبين الجمال والفضيلة.

2 . النثر العربي وأهدافه وتحوله إلى فنٍّ سمعي، بصري

وُلد النثر العربي في فضاء شفاهي أدائي قبل أن يرسخه التدوين؛ فقد عرفت الجاهلية أشكالًا مبكرة من القول النثري كالسجع والخطابة، وكان سجع الكهّان وأخبار أيام العرب من أقدم النصوص ذات الإيقاع والقافية، تؤدَّى أمام الجمهور بقصد التأثير المباشر في السامعين (ضيف: 1946). ومع بدايات الإسلام، تكرّس فنّ الخطابة بوصفه جنسًا نثريًّا مؤسِّسًا يجمع بين البلاغة والوظيفة الإقناعية في المجالين الديني والسياسي. فقد مثّلت خطب النبي ﷺ النموذج الأرقى في البيان والتوجيه، ومن ذلك خطبة حجة الوداع، كما عُرفت خطب أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب بالحزم والبعد الإصلاحي. وفي المجال السياسي، تجلت في خطب علي بن أبي طالب ومُعاوية بن أبي سفيان فصاحةٌ جمعت بين الإقناع وإدارة شؤون الحكم، وقد حفظ ابن عبد ربه كثيرًا منها في العقد الفريد (1404هـ). ومع تطور الحياة الفكرية في العصرين الأموي والعباسي، اتسعت وظائف الخطابة لتشمل الدعوة والإصلاح والدفاع، وبرز خطباء كالحجاج بن يوسف الثقفي في سياق سياسي محتدم، إلى جانب خطب الوعّاظ والزهاد مثل الحسن البصري وسفيان الثوري التي خاطبت الوجدان الأخلاقي. وفي الوقت نفسه، أخذ النثر المكتوب ينضج عبر أساليب الدواوين والنصوص العلمية، وأسهمت حركة الترجمة ومنها ترجمة ابن المقفّع لكليلة ودمنة في بلورة نثر سردي وتعليمي جديد. وقد ازدهرت في العصر العباسي فروع متعددة للنثر من علمي وفلسفي وتاريخي وأدبي (ضيف: 1946)، وبرز الجاحظ بوصفه أحد كبار مجدّدي النثر فنيًّا وأسلوبًا، في حين قدّمت المقامات كمقامات الهمذاني والحريري مثالًا على النثر المسجّع المؤدّى في سياق حكائي استعراضي.

ومع اكتمال مفهوم الأدب، تنوّعت مقاصد النثر العربي بين التهذيب والمعرفة والإقناع والإمتاع؛ فكان كليلة ودمنة مثالًا للأدب الأخلاقي والسياسي الذي يخاطب الأمراء عبر الحكاية، بينما قدّم الجاحظ نموذجًا يجمع بين طرافة العرض وعمق الثقافة. ولم يبقَ النثر محصورًا في النص المكتوب، بل تجاوز الصفحة إلى فضاءات أدائية وبصرية؛ من الحكواتي الذي جعل المقاهي والساحات منابر للسرد الشعبي، إلى خيال الظل الذي جمع بين الكلمة والعرض الضوئي في وظيفة نقدية واجتماعية. ومع دخول العصر الحديث، وجد النثر في الوسائط الجديدة امتدادًا طبيعيًا لمساره؛ فقد تحوّلت القصص والروايات إلى أعمال إذاعية ودرامية منذ ثلاثينيات القرن الماضي، كما استثمرت السينما والرسوم المتحركة مخزون ألف ليلة وليلة في إنتاج تكييفات بصرية متعددة. وفي العقود الأخيرة، منحت منصات الكتب الصوتية للنثر حضورًا سمعيًّا مستقلًا، أعاد إليه صوته الحيّ داخل الفضاء التقني المعاصر.

لقد نشأ النثر العربي في الأصل صوتًا يُتلى في ميادين الخطابة ومجالس الحكاية، ثم انتقل إلى حيّز الكتابة ليستقرّ في الدواوين والكتب، قبل أن يستعيد حضوره السمعي والبصري عبر المسرح الظلي والمخطوطات المصوّرة والسينما والإذاعة والوسائط الرقمية. ويكشف هذا المسار أن قوة النثر العربي لا تقوم على وسائطه وحدها، بل على مرونته وقدرته المستمرة على التجدّد والتحوّل، مع حفاظه على جوهر وظائفه الأصيلة في التهذيب والإقناع والإمتاع، دون الانزلاق إلى الابتذال أو الإخلال بالذوق الأدبي؛ وهو موضوع يستحق بحثًا موسّعًا يتجاوز نطاق هذا الموضع.

3 . الخط العربي: تجسيد بصري للبلاغة والجمال من المصحف إلى الزخرفة

نشأ الخطّ العربي في أحضان النصّ القرآني؛ فالمصحف كان محرّكه الأوّل ودافعه الأكبر إلى الضبط والجمال. أقدم المصاحف كانت تُكتب بأنماط مبكّرة من الكوفي والحجازي، ثمّ انتقلت الكتابة، في سياق تاريخي طويل، من كتابة الوحي إلى عنصر زخرفي مستقلّ يزيّن العمارة، والعملات، والمخطوطات، وسائر الفنون التطبيقية. على صعيد العمارة، تمثّل قُبّة الصخرة بالقدس (72هـ/691–692م) إحدى أقدم البرامج الكتابية الضخمة؛ إذ تدور أشرطة الآيات القرآنية على الواجهات الداخليّة بزخارف موزاييك، في مشروعٍ رعاه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، وجعل من الكتابة العربية بيانًا معمارياً لاهوتياً وسياسياً في آن (الطرشان: 2016). وفي دمشق، اكتمل بناء الجامع الأموي بين عامي 705 و715م في عهد الوليد بن عبد الملك، ليرسّخ تقليدًا مبكّرًا في الجمع بين الكتابة والفسيفساء والمقرنصات، فتغدو الآيات والعناوين عناصر تُعرِّف المكان وتمنحه طابعًا قدسيًا متفردًا. (الطنطاوي، 1960). وقد بلغ هذا التقليد ذروته في مئذنته التي حفظت برنامجاً كتابياً طبقيّاً فريداً يوثّق تطوّر الخطوط وثراء الدلالات؛ فالطبقات الأولى تحمل نصوصاً تأسيسية وتجديدية بخطّ النسخ تعود إلى القرن الخامس الهجري، تذكر أسماء السلاطين البنائيين وصانع المئذنة: حسن بن مفرّح السّرماني (483هـ/1089م)، بينما تعلوها طبقة كُوفيّة مورّقة تتضمّن آيات بناء الكعبة، وتليها طبقة بثُلثٍ سلجوقي مفعم بالزخارف النباتية يتخلّلها ذكر الصلاة على النبيّ وآل بيته. أمّا الطبقات العليا فتمتزج فيها العمارة بالعقود المفلّصة والمقرنصات مع أشرطة كتابية كوفية تورد آيات الولاية، وصولًا إلى كتابة ختامية تُسجّل تمام البناء في عهد السلطان تتش بن محمد، بما يجعل المئذنة وثيقة حجريّة تُظهر كيف تحوّلت الكتابة العربية من زخرفة إلى سجلّ تاريخي وهوية معمارية للدولة (المحمد الحسين، 2019).

أما على صعيد النقود، فقد شكّلت إصلاحات عبد الملك بن مروان (77–78هـ/696–697م) منعطفًا حاسمًا بطرح عملة كلّها كتابات بلا صور، تحمل الشهادتين وآيات مختارة بخط كوفي؛ وبذلك صار الخط حاملًا لهوية الدولة وسلطانها في التداول اليومي، (Bacharach: 2010). وفي المخطوط الإسلامي، ومثّلت المخطوطات المصوّرة منذ القرن السابع الهجري مرحلة بارزة في هذا الامتداد البصري؛ إذ تحوّلت نصوص نثرية مثل مقامات الحريري إلى مادة للمنمّمات تزيَّن بها المخطوطات القديمة، ويُعدّ أقدمها مخطوط مقامات الحريري في مكتبة فيينا الوطنية المؤرخ بسنة 1334، والذي يضم تسعًا وستين منمّمة (فونتانا: 2015). ومن جهة أخرى انتقل الخط من أداة نسخ إلى محورٍ فنّي يُجاور التذهيب والتوريق وتقاسيم

الصفحات؛ ومع صعود المدارس البغدادية ثم المملوكية والعثمانية، صار تنسيق السطور، رؤوس السور، علامات الوقف، والتحلية تقاليد دقيقة تحكمها قواعد جمالية ونسب حرفية، (Al-Yahyai: 2019).

ومن هذا التطوّر ظهرت المدارس الخطية التي صاغت هوية الحرف العربي في أشكاله ووظائفه، وتعدّ تعددية الخطوط العربية انعكاسًا مباشرًا لمرونة الحروف العربية وانسيابها الجمالي، وهو ما أتاح للخطاطين عبر العصور ابتكار أشكال متعددة من الخطوط، شكّلت بمجموعها مظهرًا من مظاهر الإبداع الحضاري في الثقافة العربية والإسلامية. فقد مثّل الخط الكوفي أقدم الأنماط الخطية، واستُخدم في كتابة المصاحف والنقوش والعمائر، قبل أن تتفرّع عنه أشكال زخرفية متعددة. أما الخط الديواني فقد ازدهر في العهد العثماني بوصفه خطًّا رسميًّا للمراسلات والوثائق، واتّسم بجمال استدارته وتداخل حروفه. وتفرّد الخط المغربي بانحناءاته الأفقية واستدارته الرشيقة، بينما حافظ خط النسخ على مكانته في نسخ القرآن والكتب لسهولة قراءته ووضوحه، فصار الخط الأكثر استخدامًا في الطباعة الحديثة. أما الخط الرقعة فقط ظهر في العصر العثماني متصفًا بالبساطة والوضوح، فغدا خطّ الحياة اليومية. ويُعد خط الثلث ذروة الجمال الفني بما يمتلكه من تناسق هندسي واتصال متقن للحروف، وقد خُصص للعمارة الدينية والنقوش القرآنية. وتُظهر هذه الأنواع أن الخط العربي، رغم تنوّع مدارسه، يحافظ على وحدة فنية وهوية جمالية مشتركة تستمد أصالتها من اللغة العربية نفسها، وأن كلاسيكيته لا تنبع من الجمود، بل من قدرته على الجمع بين الوظيفة الجمالية والدلالية، ما جعل منه فنًّا خالدًا يتجاوز العصور والوسائط. (فرج: 2024).

وفي الفنون الحديثة، تحوّل الخط إلى محورٍ من محاور التكوين التشكيلي، لا سيما في مجالات التصميم، والتصوير، والنحت، والعمارة، حيث أصبح عنصرًا رابطًا بين اللون والفراغ والحركة. ولم يعد الخط مجرّد وسيلةٍ لتوضيح الشكل، بل أضحى أداةً للتعبير الذاتي ولتجسيد الهوية البصرية للفنان. وقد تميّز الخط التشكيلي بثلاثة أنماط أساسية: الخط الميكانيكي، الذي يعتمد الدقّة والتنظيم الهندسي، والخط العفوي، الذي يتّسم بالحيوية والتلقائية والارتجال، والخط الفني المتكامل، الذي يجمع بين الصرامة التقنية والاندفاع التعبيري. ويمتدّ أثر الخط إلى تكوين الأعمال الفنية في شتّى الحقول، فهو أساس التكوين في الرسم والتصوير، وعنصرٌ بنائيٌّ في النحت، ومكوّن معماريٌّ في الفراغ الداخلي. كما يؤثر في نفس المتلقّي من خلال توجيه الإحساس بالحركة أو الاتساع أو التوازن، بحسب اتجاهاته العمودية أو الأفقية أو المنحنية، من هنا، غدا الخطّ وسيلةً لتوحيد الفنون البصرية، ولإرساء العلاقة بين الفكر والشكل، والعقل والعاطفة. وتشير الدراسات الحديثة، ومن بينها بحث هبة حسن ودعاء حاتم وأبو بكر النواوي (2022)، إلى أنّ الخطّ يمثل بنيةً فكريةً وجماليةً في آنٍ واحد، وأن تعليمه للفنانين في مراحلهم الأولى أمرٌ أساسيّ لفهم البناء التشكيلي. فالخطّ ليس مجرّد أداةٍ لنسخ النصوص أو تحديد الأشكال، بل هو لغة تشكيلية تعبّر عن إيقاع الحياة، وتُترجم التجربة الإنسانية في إطارٍ بصريٍّ نابض بالحركة والوجدان. لذا، يُعدّ الخطّ المعاصر امتدادًا للفكر الجمالي الإنساني، وجسرًا يربط بين التراث الفني القديم واتجاهات الفن الحديث، ليؤكد أن الخطّ في جوهره فنٌّ تشكيليٌّ متكامل. (هبة، حاتم، والنواوي، 2022).

خاتمة:

في ختام هذا البحث، يتضح أن الأدب العربي والفنون الإسلامية يشكّلان معًا ركيزة أساسية في بناء الوعي الجمالي والقيمي للحضارة العربية الإسلامية، إذ لم يكن الإبداع الفني أو الأدبي غاية في ذاته، بل وسيلة راقية لتجسيد المعاني الأخلاقية والروحية التي ميّزت الإنسان العربي المسلم عبر العصور. فقد كشف هذا البحث عن عمق العلاقة بين الفن والدين، وبين الجمال والأخلاق، وكيف استطاع الشعر والنثر والخط والعمارة الإسلامية أن يُعبّروا عن قيم الإيمان والتوحيد والاعتدال، في صور لغوية وبصرية تنبض بالحياة والانسجام. ولقد بيّن التحليل أن القيم الأخلاقية المتجلية في النصوص الأدبية القديمة ليست مجرّد مفاهيم وعظية، بل منظومة فكرية وجمالية متكاملة تُسهم في تربية الذوق والوجدان، وتُعيد تشكيل الوعي الجمعي حول معاني الخير والجمال. كما أظهرت الدراسة أن الفن الإسلامي، بخطه وزخرفته وعمائره، كان وما يزال أداة للتعبير عن روح الإسلام القائمة على التوازن بين المادة والروح، والعقل والإحساس، ما يمنحه بُعدًا إنسانيًا خالدًا يتجاوز حدود الزمان والمكان. وانطلاقًا من نتائج البحث، يمكن اقتراح جملة من التوصيات التي من شأنها الإسهام في صون هذا التراث وإحيائه:

أولًا، ضرورة إعادة تحقيق ونشر النصوص التراثية الأدبية والفنية وفق منهج علمي دقيق يتيح الاستفادة منها في الدراسات الحديثة، ويقرّبها من القارئ المعاصر دون الإخلال بأصالتها.

ثانيًا، تعزيز المناهج التعليمية والبحثية التي تربط بين القيم الإسلامية والجماليات الأدبية والفنية، لتمكين الأجيال الجديدة من استيعاب البعد القيمي في الإبداع العربي.

ثالثًا، تشجيع الدراسات المقارنة والتكاملية التي تجمع بين الأدب والفن والعلوم الإنسانية لإبراز روح الإبداع الإسلامي في إطار حضاري شامل.

رابعًا، الاهتمام بالفنون الإسلامية التقليدية كالخط والزخرفة والعمارة، وتوفير الدعم المؤسسي والفني لاستمرارها وتطويرها بما يواكب العصر.

خامسًا، تسخير التقنيات الرقمية الحديثة في حفظ المخطوطات وتوثيق التراث الأدبي والفني، ونشره إلكترونيًا ليصبح متاحًا للباحثين والجمهور عالميًا.

وبذلك، يؤكد البحث أن الحفاظ على هذا الإرث لا يعني الجمود عند الماضي، بل إعادة توظيفه في بناء الحاضر والمستقبل، بما يجعل من الأدب والفن العربيين جسورًا للتواصل الحضاري بين الأمم، ورسالةً خالدة تعبّر عن جوهر الإنسان في أسمى تجلياته.

المصادر والمراجع العربية

أختر، ياسمين، وبهتة، أبو بكر. (2024). *دور الشعر العربي في ترسيخ القيم الأخلاقية والإيمانية عبر العصور*. مجلة العلوم العربية، 2(12).

(Akhtar, Yasmin, wa Bahtah, Abu Bakr. (2024). Dawr al-shiʿr al-ʿArabī fī tarasukh al-qiyam al-akhlaqiyya wa al-īmāniyya ʿabra al-ʿuṣūr. *Majallat al-ʿUlūm al-ʿArabiyya*, 2(12).

إسماعيل، عز الدين. (1984). *الأدب وفنونه: دراسة ونقد*. دار الفكر العربي.

(Ismāʿīl, ʿIzz al-Dīn. (1984). *Al-adab wa funūnuhu: Dirāsah wa naqd*. Dār al-Fikr al-ʿArabī.)

ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد بن عبد ربه. (1984). *العقد الفريد*. دار الكتب العلمية.

(Ibn ʿAbd Rabbih al-Andalusī, Aḥmad ibn Muḥammad ibn ʿAbd Rabbih. (1984). *Al-ʿIqd al-farīd*. Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya.)

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن محمد، ولي الدين الحضرمي الإشبيلي. (1988). *ديوان المبتدأ والخبر*. دار الفكر.

(Ibn Khaldūn, ʿAbd al-Raḥmān ibn Muḥammad ibn Muḥammad, Walī al-Dīn al-Ḥaḍramī al-Ishbīlī. (1988). *Dīwān al-mubtadaʾ wa-l-khabar*. Dār al-Fikr.)

الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب. (2002). *البيان والتبيين*. دار ومكتبة الهلال.

(al-Jāḥiẓ, ʿAmr ibn Baḥr ibn Maḥbūb. (2002). *al-Bayān wa al-tabyīn*. Dār wa Maktabat al-Hilāl.)

الجريسي، خالد بن عبد الرحمن بن علي. (2015). *الفن الواقع والمأمول*. دار الزمان للنشر والتوزيع.

(al-Juraysī, Khālid ibn ʿAbd al-Raḥmān ibn ʿAlī. (2015). *al-Fann: al-wāqiʿ wa al-maʾmūl*. Dār al-Zamān lil-Nashr wa al-Tawzīʿ.)

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد. (1992). *دلائل الإعجاز في علم المعاني*. مطبعة المدني – دار المدني.

(al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir ibn ʿAbd al-Raḥmān ibn Muḥammad. (1992). *Dalāʾil al-iʿjāz fī ʿilm al-maʿānī. Maṭbaʿat al-Madanī* – Dār al-Madanī.)

حمادة، إبراهيم. (1965). *خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(Ḥamādah, Ibrāhīm. (1965). *Khayāl al-ẓill wa tamthīliyyāt Ibn Dāniyāl*. al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma lil-Kitāb.)

الخاني، ريمه عبد الإله. (2019). *القيم الدينية في الشعر العربي*. مؤتمر ملطية.

(al-Khānī, Rīmah ʿAbd al-Ilāh. (2019). *al-Qiyam al-dīniyya fī al-shiʿr al-ʿArabī*. Muʾtamar Malāṭya.)

الرازي، أبو جعفر أحمد بن حمدان. (1994). *الزينة في الكلمات الإسلامية العربية*. مركز الدراسات والبحوث اليمني.

(al-Rāzī, Abū Jaʿfar Aḥmad ibn Ḥamdān. (1994). *al-Zīnah fī al-kalimāt al-Islāmiyya al-ʿArabiyya*. Markaz al-Dirāsāt wa al-Buḥūth al-Yamanī.)

الرافعي، مصطفى صادق. (1990). *إعجاز القرآن والبلاغة النبوية*. دار الكتاب العربي.

(al-Rāfiʿī, Muṣṭafā Ṣādiq. (1990). *Iʿjāz al-Qurʾān wa al-balāgha al-nabawiyya*. Dār al-Kitāb al-ʿArabī.)

الزيات، أحمد حسن. (1945). *دفاع عن البلاغة*. مطبعة الرسالة.

(al-Zayyāt, Aḥmad Ḥasan. (1945*). Difāʿ ʿan al-balāgha*. Maṭbaʿat al-Risāla.)

زبيدي، أ. م. (2017). *تأثير القرآن والحديث على الأدب العربي*. موسوعة تاريخ الأدب العربي. مؤسسة هنداوي.

(Zubaydī, A. M. (2017). *Taʾthīr al-Qurʾān wa al-ḥadīth ʿalā al-adab al-ʿArabī*. Mawsūʿat Tārīkh al-Adab al-ʿArabī. Muʾassasat Hindāwī.)

السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين. (1998). *المزهر في علوم اللغة وأنواعها*. دار الكتب العلمية.

(al-Suyūṭī, ʿAbd al-Raḥmān ibn Abī Bakr, Jalāl al-Dīn. (1998). *al-Muzhir fī ʿulūm al-lugha wa anwāʿihā*. Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya.)

الشاطر، خيرية علي. (2019). *القيم الخلقية في الشعر العربي*. مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، 1(19).

(al-Shāṭir, Khayriyya ʿAlī. (2019). *al-Qiyam al-khuluqiyya fī al-shiʿr al-ʿArabī*. Majallat al-Dirāsāt al-Insāniyya wa al-Adabiyya, 1(19).)

ضيف، أحمد شوقي عبد السلام. (1946). *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*، دار المعارف بمصر.

(Ḍayf, Aḥmad Shawqī ʿAbd al-Salām. (1946). *al-Fann wa madhāhibuhu fī al-shiʿr al-ʿArabī*. Dār al-Maʿārif bi-Miṣr.)

الطرشان، نزار. (2016). *البحث عن سورة الإسراء على جدران قبة الصخرة*. المجلة الأردنية للفنون.

(al-Ṭarshān, Nizār. (2016). *al-Baḥth ʿan Sūrat al-Isrāʾ ʿalā judrān Qubbat al-Ṣakhra*. al-Majalla al-Urduniyya li-l-Funūn.)

الطهطاوي، رفاعة رافع. (1993). *تخليص الإبريز في تخليص باريز*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(al-Ṭahṭāwī, Rifāʿa Rāfiʿ. (1993). *Takhlīṣ al-ibrīz fī talkhīṣ Bārīz*. al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma lil-Kitāb.)

الطنطاوي، علي. (1960). *الجامع الأموي في دمشق*. مطبعة الحكومة.

(al-Ṭanṭāwī, ʿAlī. (1960). *al-Jāmiʿ al-Umawī fī Dimashq*. Maṭbaʿat al-Ḥukūma.)

فرج، حمود جلوي. (2024). *مدارس الخط العربي في مصر ودورها في المحافظة على كلاسيكية الخطوط*. المجلة العلمية بكلية الآداب.

(Faraj, Ḥamūd Jilawī. (2024). *Madāris al-khaṭṭ al-ʿArabī fī Miṣr wa dawruhā fī al-muḥāfaẓa ʿalā klāsīkiyyat al-khuṭūṭ*. al-Majalla al-ʿIlmiyya bi-Kulliyat al-Ādāb.)

الفيروزآبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب. (2005). *القاموس المحيط*. مؤسسة الرسالة.

(al-Fayrūzābādī, Majd al-Dīn Abū Ṭāhir Muḥammad ibn Yaʿqūb. (2005). *al-Qāmūs al-muḥīṭ*. Muʾassasat al-Risāla.)

فونتانا، ماريا فيتّوريا. (2015). *المنمنمات الإسلامية*. دار التنوير.

(Fontana, Maria Vittoria. (2015). *al-Munamanamāt al-Islāmiyya*. Dār al-Tanwīr.)

القرطاجني، حازم. (1986). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. دار الغرب الإسلامي.

(al-Qurṭājannī, Ḥāzim. (1986). *Minhāj al-bulaghāʾ wa sirāj al-udabāʾ*. Dār al-Gharb al-Islāmī.)

قطب، سيد. (2013). *التصوير الفني في القرآن الكريم*. دار الشروق.

(Quṭb, Sayyid. (2013). *al-Taṣwīr al-fannī fī al-Qurʾān al-Karīm*. Dār al-Shurūq.)

قطب، محمد. (1983). *منهج الفن الإسلامي*. دار الشروق.

(Quṭb, Muḥammad. (1983*). Manhaj al-fann al-Islāmī*. Dār al-Shurūq.)

الكَيّال، رلى عدنان. (2011). *الضوء والظل بين فنيّ الشعر والتصوير*. الهيئة العامة السورية للكتاب.

(al-Kayyāl, Rulā ʿAdnān. (2011*). al-Ḍawʾ wa al-ẓill bayna fannay al-shiʿr wa al-taṣwīr*. al-Hayʾa al-ʿĀmma al-Sūriyya lil-Kitāb.)

مجمع اللغة العربية بالقاهرة. (1960). *المعجم الوسيط*. دار الدعوة.

(Majmaʿ al-Lugha al-ʿArabiyya bi-l-Qāhira. (1960). *al-Muʿjam al-wasīṭ*. Dār al-Daʿwa.)

مسلم بن الحجاج، أبو الحسن القشيري النيسابوري. (1955). صحيح *مسلم*. دار إحياء التراث العربي.

(Muslim ibn al-Ḥajjāj, Abū al-Ḥasan al-Qushayrī al-Naysābūrī. (1955). *Ṣaḥīḥ Muslim*. Dār Iḥyāʾ al-Turāth al-ʿArabī.)

المحمد الحسين، محمد. (2019). *تاريخ الفن الإسلامي (محاضرات)*. جامعة حلب.

(al-Muḥammad al-Ḥusayn, Muḥammad. (2019). *Tārīkh al-fann al-Islāmī (muḥāḍarāt)*. Jāmiʿat Ḥalab.)

هبة، ح.، حاتم، د.، والنواوي، أ. (2022). *الخط كفنّ تشكيلي حديث*. مجلة علوم التصميم والفنون التطبيقية، 3(1).

(Hibah, Ḥ.; Ḥātim, D.; wa al-Nawwāwī, A. (2022). *al-Khaṭṭ ka-fann tashkīlī ḥadīth*. Majallat ʿUlūm al-Taṣmīm wa al-Funūn al-Taṭbīqiyya, 3(1).)

المصادر الاجنبية

Al-Yahyai, F., Al-Amri, M., Heiba, E., & Mansour, H. (2019). *Islamic manuscripts art in Arabic and Persian schools*: The artistic and aesthetic values. *Art and Design Review*, 7, 89–114. https://doi.org/10.4236/adr.2019.72009

Bacharach, J. L. (2010). The inscriptions on ’Abd al-Malik’s all-epigraphic coinage. *Abgadiyat*, 5(5), 110–115.

Omran, E. M. H. (1988). *Islam, the Qur’an and the Arabic literature*. *XIV*(1).

Rachıd, M. (2023). *التناص القرآني عند ابن الفارض دراسة نقدية*. *Mizanü’l-Hak: İslami İlimler Dergisi*, 17, 647–662. https://doi.org/10.47502/mizan.1267823.

(Nisā, Zayb. (2025). *The role of Arabic poetry in consolidating moral and faith values* [*Dawr al-shiʿr al-ʿArabī fī tarasukh al-qiyam al-akhlaqiyya wa al-īmāniyya*]. *AL-DURAR Research Journal*, 5(2), 53.)

جذور وعراقة الفن الإسلامي في العهد الأيوبي:

مدرستا العادلية بدمشق والفردوس بحلب نموذجا"

محمد المحمد الحسين*

ملخص

تُعد المدارس الأيوبية من أبرز الشواهد المعمارية التي تُجسد عراقة الفن الإسلامي وعمق حضوره الحضاري في المشرق، حيث جمعت بين الوظيفة التعليمية—الدينية وبين الإبداع الفني والابتكار المعماري. ويبرز في هذا السياق نموذجان متميزان: المدرسة العادلية في دمشق، التي شيدها أبو بكر الملك العادل شقيق صلاح الدين الأيوبي سنة 1215م بجوار الجامع الأموي، ومدرسة الفردوس في حلب التي أنشأتها ضيفة خاتون شقيقة الملك العادل في منطقة المقامات.

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن جذور الفن الإسلامي في العهد الأيوبي من خلال دراسة هذين النموذجين، عبر تتبع البناء الهندسي، والزخارف، والفِناء الداخلي والخارجي، وما تعكسه من قيم جمالية وروحية وحضارية.

وقد اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على استقراء المصادر التاريخية والمعاينات الأثرية، مع تحليل الخصائص المعمارية والزخرفية ضمن سياقها الديني والثقافي.

وتشير النتائج إلى أن المدرسة العادلية بدمشق تُظهر براعة في التناسق بين البناء والزخرفة وإحكام الفناء الداخلي بما يعكس جمالية العمارة الأيوبية في بيئة حضرية ملاصقة للجامع الأموي، بينما تجسّد مدرسة الفردوس بحلب فنون الزخرفة الأيوبية من خلال الأشكال الهندسية المتداخلة والقيمة المعمارية العالية التي جعلتها مركزًا علميًا وروحيًا بارزًا. كما يتضح أن هذين النموذجين يجسدان الهوية الفنية للأيوبيين، حيث امتزجت الصرامة الدفاعية في العمارة مع روح الجمال الإسلامي، مما يبرز عراقة هذا الفن وجذوره العميقة في الحضارة الإسلامية.

الكلمات المفتاحية: العهد الأيوبي–المدرسة العادلية–مدرسة الفردوس.

* دكتور في جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم التاريخ، حلب، سوريا mohmmadalhosun@gmail.com

The Roots and Nobility of Islamic Art in the Ayyubid Era: The Adiliyah School in Damascus and the Firdaws School in Aleppo as Models

MOHAMAD AL-MOHAMAD AL-HUSEIN

Abstract

The Ayyubid schools are one of the most prominent architectural testimonies that embody the Iraqiness of Islamic art and the depth of its civilizational presence in the East, combining educational–religious function with artistic creativity and architectural innovation. Two distinct models stand out in this context: the al-Adil school in Damascus, founded by Abu Bakr al-Malik al-Adil, brother of Saladin the Ayyubid, in 1215 AD next to the Umayyad Mosque, and the Al-Fardous school in Aleppo, established by the guest of Khatoun, the sister of King Al-Adil, in the Al-Maqamat district.

This research aims to reveal the roots of Islamic art in the Ayyubid period through the study of these two models, through the tracing of geometric construction, decorations, interior and exterior courtyards, and what they reflect of aesthetic, spiritual and civilizational values.The research has followed the descriptive analytical approach based on the induction of historical sources and archaeological previews, with the analysis of architectural and decorative features within their religious and cultural context.

The results indicate that the Al-Adliyah school in Damascus shows mastery in the harmony between construction, decoration and the provisions of the inner courtyard, reflecting the aesthetics of Ayyubid architecture in an urban environment adjacent to the Umayyad Mosque, while the Al-Fardous School in Aleppo embodies the decorative arts of the inner courtyard. and the high architectural value that made it a prominent scientific and spiritual center. It turns out that these two models embody the artistic identity of the Ayyubids, where the defensive rigor of architecture blended with the spirit of Islamic beauty, highlighting the Iraqiness of this art and its deep roots in Islamic civilization.

Keywords: Ayyubid Covenant-School of Justice-School of Paradise.

تمهيد

شهدت البلاد التي حكمها الأيوبيون رغم الحرب المتواصلة مع الفرنجة(الصليبيين) نهضة حضارية ونشاطاً عمرانياً بسبب رسوخ الوحدة بين بلاد الشام ومصر في هذه الفترة، وتمت العناية ببناء المنشآت الدينية والمدارس والبيمارستانات والحمامات، كما أوليت أهمية خاصة بتحصين المدن وتجديد أسوارها إضافة إلى بناء القلاع داخل وخارج المدن وتحصينها. وبشكل عام ترتبط أبنية هذه الفترة بالعمارة السلجوقية التي سبقتها مع ظهور بعض التجديدات.

اهتم الأيوبيون ببناء المدارس وكثيراً ما جعلوها مرتبطة بتربة، وتركزت هذه المدارس في دمشق قرب الجامع الأموي في حي الكلاسة، وفي حلب قرب القلعة وفي المدينة القديمة وتحديداً في حي المقامات (Allen, T,2003) (Burns, R,1999) (Sauvaget, J,1938).





شكل 1: مدرستي العادلية بدمشق والفردوس بحلب

1–المدرسة العادلية في دمشق

كانت المدرسة العادلية من أشهر المدارس الأيوبية التي لازالت قائمة في دمشق؛ شيدها الملك العادل أبي بكر شقيق صلاح الدين سنة612هـ/1215م وهي تقع في حي الكلاسة شمال غرب الجامع الأموي مقابل المدرسة الظاهرية، وكانت لفترة طويلة مقراً لمجمع اللغة العربية.



شكل 2: المدرسة العادلية من الداخل

يتوسط المدرسة، فناء داخلي يضم بركة ماء كبيرة مربعة الشكل تتميز بالحنايا الركنية، وينفتح على الفناء إيوانان صغيران في الشرق والغرب؛ الإيوان الشرقي منهما يتصل بالمدخل، ويتوسط الجهة الشمالية إيوان كبير يكاد يشغل كامل الجهة (تصميم متصالب)، بينما يقابله في الجنوب قاعة للصلاة تنفتح على الفناء بباب محوري كبير له حجم وشكل الإيوان، وتقع على كل من جانبيه نافذتان تتوزع غرف صغيرة بين الأواوين وفي الطابق العلوي كانت مخصصة لإقامة الطلاب (النعيمي، 1947).



شكل 3: الفناء الداخلي للمدرسة ويضم بركة ماء

مدخل المدرسة يقع في الشرق ويؤدي بشكل محوري عبر دهليز وإيوان إلى الفناء، والبوابة الكبيرة عبارة عن إيوان غائر ونهايتها العلوية معقودة بطريقة مبتكرة فهي على شكل قبتين صغيرتين من المقرنصات الحجرية، يتقدمها في الواجهة قوسان متجاوران ثلاثي الفصوص؛ يتدلى بينهما حجر كبير هو قفل القوس، والباب محاط بصفوف متناوبة من الحجارة الكلسية البيضاء والحجارة البازلتية السوداء مشكلة بداية ما يعرف بالأبلق ويتم الربط بين الباب الغائر والبوابة بشريط زخرفي مستمر.



شكل 4: المدخل الشرقي للمدرسة والدهاليز والايوان الغائر

تشغل التربة، التي دُفن فيها الملك العادل، الزاوية الجنوبية الشرقية من المبنى عند تقاطع شارعين وتعلوها قبة عالية ترتفع فوق رقبة مُثمنة الشكل تتخللها أربعة أزواج من النوافذ العلوية، التي تتناوب في الزوايا مع سطوح مغلقة تشغلها المقرنصات من الداخل التي تؤمن الانتقال من المسقط المربع إلى الرقبة المثمنة.



شكل 5: قبر الملك العادل والقبة المثمنة فوق القبر

كما أن هناك تطور إنشائي يتبلور في هذه الفترة يظهر في فتحات النوافذ التي تتخذ شكلاً مستطيلاً بسيطاً ويعلو الساكف المستقيم، المكون من حجر واحد، قوس عاتق يحميه من الكسر وبينهما فراغ واضح بمثابة فراغ عاتق. (العلبي، 1989).



شكل 6: أشكال فتحات النوافذ

2–مدرسة الفردوس في حلب

شـيدت هذه المدرسـة التي تقع في حي المقامات جنوب المدينة من قبل ضـيفة خاتون بنت الملك العادل أبي بكر وزوجة ملك حلب، الظاهر غازي بن صلاح الدين في عام 633هـ/1235م.

تتميز المدرسة من الخارج بواجهاتها البسيطة جداً، المبنية من الحجر الكلسي المتقن النحت، وهي مستطيلة الشكل(57-45م) ومسقطها متناظر تماماً بالنسبة لمحورها الشمالي الجنوبي يتوسطها فناء مستطيل في مركزه بركة ماء مثمنة أضلاعها مفصصة من الداخل (الغزي، 1923-1926).



شكل 7: واجهة المدرسة من الخارج والفناء الداخلي وبركة الماء المثمنة

ينفتح على الفناء في الشمال إيوان ضخم، بينما يحيط به من الجهات الثلاثة الأخرى رواق قائم على أعمدة تحمل أقواساً مدببة. أي هناك اختلاف عن أبنية المدارس السابقة وهو الجمع بين عنصر الإيوان والرواق حول الفناء الداخلي للمدرسة. خلف الرواق توجد ثلاث قاعات مستطيلة كل منها مسقوف بثلاث قباب. القاعة الجنوبية منها مخصصة للصلاة، وعلى جانبيها في زاويتي المبنى غرفتان مربعتان تعلو كلاً منهما قبة أيضاً (طلس، 1957).



شكل 8: الإيوان والرواق حول الفناء الداخلي والأعمدة التي تحمل أقواساً مدببة

تمتاز مدرسة الفردوس بكونها أول مبنى إسلامي في سورية يعتمد فيه التسقيف بالقباب بشكل رئيس. وهذه القباب مدببة ودون رقبة واستعملت المواشير للانتقال إلى القبة، باستثناء القبة التي تتقدم المحراب في المصلى، فهي ذات رقبة مضلعة تحوي نوافذ علوية ويتم الانتقال إليها بواسطة مقرنصات (Burns, R,1999).



شكل 9: القباب المدببة والمقرنصات من الداخل

تشغل التربة، التي دُفنت فيها الضيفة خاتون وابنها الملك العزيز، وحفيدها الناصر(الطفل) (بعد نقل رفاتهم من قلعة حلب إلى مدرسة الفردوس) الزاوية الشرقية الجنوبية من المدرسة، حيث أقيمت لهما غرفة خاصة؛ ومؤخراً تم ترميم غرفة الدفن وكانت إضاءتها باللون الأخضر تيمناً بعلم الخلافة الراشدية؛ بالإضافة أن هذا اللون مفضل في التراث الإسلامي كونه يرمز إلى جنان النعيم وألونها الخضراء.



شكل 10: التربة وفيها غرفة الدفن

أما فراغات سكن المدرسين والطلاب فقد خصص لها جناحان مستقلان في الزوايا الشمالية من البناء، تتصل بالفناء الرئيسي بواسطة ممرات خاصة، يتألف كل منها من فناء وأواوين وغرف صغيرة في الطابق الأرضي والعلوي. يوجد بين هذين الجناحين إيوان كبير يقع خلف الإيوان الداخلي وينفتح نحو الخارج، الغرض منه غير معروف تماماً، قد يكون مصلى صيفياً أو جزءاً من مبنى لم يكتمل (Ettinghausen, R,2001).



شكل 11: أجنحة سكن المدرسين

بوابة المدرسة تقع في الجهة الشرقية وهي على شكل إيوان غائر ينتهي في الأعلى بمقرنص حجري متقن ونصف قبة محززة. البوابة تؤدي عبر دهليز منكسر إلى الرواق الشرقي ومنه إلى الفناء. تمتاز الأعمدة الحجرية للأروقة بشكل جديد من التيجان يظهر لأول مرة، وقد استخدمت المقرنصات في زخرفتها (**Hammad, M,2005**).



شكل 12: بوابة المدرسة من الجهة الشرقية والإيوان الغائر وتيجان الأعمدة

تنفتح في المبنى مجموعة من النوافذ المستطيلة ذات سواكف حجرية أفقية يعلو كل منها فتحة عاتقة ومن ثم قوس عاتق لحمايتها من الكسر، بينهما فراغ عاتق(Jalabi-Holdijk, R,2022).

ومن أبرز ما تتميز به مدرسة وجامع الفردوس النقوش الكتابية الموجودة فيها والتي عُدت أطول كتابة منقوشة على الحجر في العالم (92 متر) جسدت تاريخ المدرسة وبنائها وعلمائها الذين درسوا فيها ومروا فيها مثل "ابن العديم" و"ابن شداد" وغيرهم...



شكل 13: النوافذ المستطيلة والنقوش الكتابية على جدران المدرسة

ولابد من التعرف على عنصر أخير تعود شهرة مدرسة الفردوس العالمية إليه وهو المحراب، الذي يعد من أجمل محاريب العمارة الإسلامية. رُصعت واجهته وحنيته بالرخام الملون. وهو ينتهي في الأعلى بقوس مدبب محمول على عمودين وبنصف قبة. واجهة القوس عبارة عن شكل هندسي معقد يتألف من أقواس مفصصة متداخلة ومتعددة الألوان وقد بدأ ظهور هذا النوع من الزخارف

في حلب، في المدرسة الظاهرية ومدرسة الفردوس ومنه انتشر في أنحاء العالم الإسلامي، ومن الأمثلة على ذلك المدخل إلى حرم الجامع الأموي في حلب ومحراب الحرم الإبراهيمي في الخليل وواجهة مدرسة قرطاي في قونية (Tabbaa, Y,1988).



شكل 14: المحراب

خصائص العمارة الأيوبية

كان يغلب على المباني الأيوبية طابع التقشف وعدم الإسراف في الزخرفة، ولكنها تميزت بإتقان التخطيط والبناء والاعتماد على الحجر المنحوت كمادة أساسية وبمقاييس كبيرة وخاصة في الواجهات. وطرأ تطور على تصميم المباني، حيث نجد أبنية تجمع بين الأواوين والأروقة وتطورت القباب وأصبح بحضها يقوم على رقبة مضاعفة وانتشرت القباب المحززة مع استخدام الحنايا الركنية والمقرنصات في الزوايا.

وتمت العناية بمداخل المباني بشكل خاص، فهي تفتح ضمن ما يشبه الإيوان العالي المعقود في أعلاه في المقرنصات، وانتشرت الأقواس العاتقة والفراغات العاتقة فوق الفتحات لحماية الساكف من الكسر، ومن العناصر المعمارية التي ظهرت لأول مرة في هذه الفترة التيجان المقرنصة.



شكل 15: نماذج من العمارة الأيوبية

خاتمة وتوصيات

يتضح من الدراسة؛ أن المدرسة العادلية بدمشق تُظهر براعة في التناسق بين البناء والزخرفة وإحكام الفناء الداخلي بما يعكس جمالية العمارة الأيوبية، بينما تجسّد مدرسة الفردوس بحلب فنون الزخرفة الأيوبية من خلال الأشكال الهندسية المتداخلة والقيمة المعمارية العالية التي جعلتها مركزًا علميًا وروحيًا بارزًا.

كما يتضح أن هذين النموذجين يجسدان الهوية الفنية للأيوبيين، حيث امتزجت الصرامة الدفاعية في العمارة مع روح الجمال الإسلامي، مما يبرز عراقة هذا الفن وجذوره العميقة في الحضارة الإسلامية.

وتوصي الدراسة؛ وخاصةً بعد الحرب التي أنهكت البشر والحجر بإعادة الترميم للأماكن الأثرية في سوريا عموماً من خلال التواصل مع الجهات الخارجية التي تهتم بالتراث الإنساني والإسلامي؛ وخاصةً الحكومة التركية التي لها من الآثار ما لها في سوريا عامةً وفي مدينتي دمشق وحلب خاصةً.

تنويه وشكر

استهلك إعداد هذه الدراسة المتواضعة جهداً ليس بالقليل، وإنّي إذ أحمُد الله تبارك وتعالى على أن وفّقني في إتمام هذه الدراسة؛ فلا يسعني إلّا أن أتوجّه بخالص شكري وعظيم تقديري وامتناني إلى الأخ العزيز والصديق النبيل **الدكتور محي الدين رشيد** الذي جعله الله سبباً في أن تظهر هذه الدراسة على صورتها تلك.

قائمة المصادر والمراجع العربية

1. (العلبي) أكرم حسن. (1989). خطط دمشق دراسة تاريخية شاملة.
2. (النعيمي) عبد القادر. (1947). الدارس في تاريخ المدارس. دمشق.
3. (الغزي) كامل. (1923-1926). نهر الذهب في تاريخ حلب. حلب.
4. (طلس) محمد أسعد. (1957). الآثار الإسلامية والتاريخية في حلب. دمشق.

قائمة المصادر والمراجع الأجنبية

1. Allen, T.,(2003) "Ayyubid Architecture", Occidental (electronic publication 7th edition).
2. Burns, R.,(1999) Monuments of Syria: An Historical Guide, London-New York.
3. Ettinghausen, R.,(2001) Grabar, O., Jenkins-Madina, M., Islamic Art and Architecture 650–1250, New .Haven.
4. Hammad, M.,(2005) "Madrasat al-Firdaws: Essai D'Analyse" PROTéE, Vol. 33, Paris.
5. Jalabi-Holdijk, R.,(2022) Al-Madrasa al-Firdaus in Aleppo: A chef-d'œuvre of Ayyubid architecture, MA thesis .American University in Cairo.
6. Sauvaget, J.,(1938) Les Monument Ayyoubides de Damas – Livraison II, Paris.
7. Tabbaa, Y.,(1988) "Geometry and Memory in the Design of the Madrasat al-Firdaws in Aleppo", Theories and .Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies, Massachusetts.

التَّمويه الجمالي: تجلِّيَات التَّوحيد في الفنِّ الإسلاميِّ الرقمِّي

بين الرمز والرماد

سعاد بسناسي*

ملخص

يتناول المقال جمالية التوحيد في الفن الإسلامي بوصفه تجسيدًا بصريًا للعقيدة، لا مجرد زخرفة شكلية. ينطلق من مبدأ التنزيه ورفض التجسيد، ما قاد إلى تبني التجريد، والتكرار الهندسي، والخط العربي بوصفها لغات رمزية تعكس وحدة الخالق وتناسق الكون، وتحول النظر في الزخرفة إلى فعل تأمل وذكر. يربط الكاتب بين التمويه الجمالي وبين ثنائية الحجب والكشف؛ فالفن لا يخفي المعنى بل يبعده عن المباشرة، ليدفع المتلقي إلى القراءة الباطنية والمشاركة في إنتاج الدلالة، كما في الشعر الصوفي والمنمنمات والزخارف الإسلامية.

ثم ينتقل النص إلى الفن الإسلامي الرقمي، موضحًا كيف تتيح الوسائط الجديدة (التصميم ثلاثي الأبعاد، الواقع الافتراضي، التفاعلية) رقمنة المعنى وتجديد حضور الفن الإسلامي في سياق معاصر، مع الحفاظ على روحه التوحيدية القائمة على الوحدة في الكثرة والإيقاع اللانهائي. وتُطرح فكرة الجمالية الرقمية التوحيدية التي تشترط الانتقال من تقليد الأشكال إلى استيعاب مبادئها الميتافيزيقية، وتوظيف التفاعل كمسار تأملي لا ترفيهي. في الختام، يبرز المقال ضرورة مشروع نقدي وعلمي جماعي يعيد قراءة التراث البصري الإسلامي، ويوجه التكنولوجيا لخدمة تجربة روحية وجمالية متوازنة بين الحداثة والهوية.

الكلمات المفتاحية: الفن الإسلامي، جمالية التوحيد، الزخرفة الهندسية، الأرابيسك، الخط العربي، التمويه الجمالي.

*. أ.د. في جامعة وهران1، أحمد بن بلة، كلية الآداب والفنون، قسم الدراسات اللغوية. وهران، الجزائر besnacisouad@yahoo.fr

Aesthetic Camouflage: Manifestations of Tawḥīd in Islamic Digital Art Between Symbol and Ash

SOUAAD BESNACİ

Abstract

This article examines the aesthetics of *tawḥīd* in Islamic art as a visual embodiment of creed rather than mere ornamental form. It begins with the principle of *tanzīh* and the rejection of figuration, which led to the adoption of abstraction, geometric repetition, and Arabic calligraphy as symbolic languages reflecting the unity of the Creator and the harmony of the universe—transforming the act of viewing ornamentation into an act of contemplation and remembrance. The author links aesthetic camouflage to the duality of concealment and revelation: art does not hide meaning but distances it from directness, prompting the viewer toward esoteric interpretation and participation in producing meaning, as seen in Sufi poetry, miniatures, and Islamic ornamentation.

The text then moves to digital Islamic art, explaining how new media (3D design, virtual reality, interactivity) enable the digitization of meaning and the renewal of Islamic art in a contemporary context while preserving its *tawḥīd*-centered spirit of unity within multiplicity and infinite rhythm. The concept of a "digital *tawḥīd* aesthetic" is introduced, emphasizing the need to move from imitating forms to understanding their metaphysical principles and using interactivity as a contemplative—not merely entertaining—experience. In conclusion, the article highlights the necessity of a collective scholarly and critical project that reinterprets the Islamic visual heritage and directs technology toward fostering a spiritual and aesthetic experience balanced between modernity and identity.

Keywords: Islamic art, aesthetics of tawhid, geometric ornamentation, arabesque, Arabic calligraphy, aesthetic camouflage.

جمالية التوحيد في الفن الإسلامي

يُمثِّل الفن الإسلامي تجلّيًا ماديًّا للرؤية التوحيدية التي تُشكِّل العمود الفقري للعقل الإسلامي، فهو ليس زخارف تُزيّن المساحات، بل هو لغة وجودية تترجم فلسفة كاملة عن الخالق والخَلق. إنه تصوير بصري لفكرة "لا إله إلا الله"؛ حيث تتحول العقيدة المجردة إلى إيقاع مرئي يخاطب الحواس والروح معًا. الفلسفة هنا لا تُقال، بل تُرى، لا تُنظّر لها بل تُلمس، فهي حاضرة في انحناءة القوس، وفي تداخل الأرابيسك، وفي انسيابية الخط. ينبع هذا الفن من مبدأ "التنزيه" المطلق، أي تنزيه الخالق عن التشبيه والمحاكاة. لذلك، كان رفض محاكاة الطبيعة رفضًا فلسفيًّا وليس تقنيًّا؛ فالمحاكاة تُقيّد المطلق في صورة المحدود، وتُحصّر اللامتناهي في شكل متناهٍ. من هذا الرفض، وُلد "التجريد" ليس كنزعة فنية حديثة، بل كضرورة وجودية. فالتجريد في الفن الإسلامي هو لغة التعبير عن اللامرئي، عن الجوهر الذي لا يُرى لكنّ آثاره تُدرك في كل شيء. إنه ترجمة بصرية لفكرة أن الحقيقة المطلقة تتجلّى في نظام الكون وإيقاعه، لا في مظاهره المادية العابرة.

الزخرفة الهندسية المتكررة التي تبلغ درجة الهوس ليست هروبًا من الفراغ، بل هي سعيٌ نحو الامتلاء باللاتناهي. التكرار هنا ليس رتابة، بل هو ذِكرٌ بصري. كل دائرة، كل نجمة، كل شكل متداخل هو عبارة عن دعوة للتأمل في وحدة الوجود التي تَتَكَثَّر في أشكاله دون أن تفصلها التكثرة عن أصلها. العين تتبع الخطوط لتضيع في اللانهاية، في عملية إيهام محسوبة تُذكّر الإنسان بأنه جزء من كلٍّ أكبر، وأن انتماءه لهذا الكل هو الذي يُعطي وجوده معناه. هذا النظام الهندسي المحكم هو مرآة للنظام الكوني الذي يسير بقانون إلهي دقيق، فالفنّان هنا لا يبتكر من عدم، بل يكتشف ويُعيد تركيب القوانين الرياضية والهندسية التي هي أصل هذا الكون.

أما الخط العربي، فهو أكثر من فن للكتابة؛ إنه تجسيد لفكرة "الكلمة" كمبدأ خلاق. الكلمة في الإسلام، خاصة الكلمة القرآنية، هي وعاء للمعنى المقدس. تحويل هذه الكلمة إلى كيان بصري جميل هو عملية تكريم لهذا المعنى. الخطّاط لا يكتب كلمات، بل يصوغ حضورًا. الحروف المتشابكة والمتداخلة والتي تتحول أحيانًا إلى زخارف نباتية هي استعارة بصرية عن تداخل المقدس بالدنيوي، عن اختراق النص الإلهي لنسيج الحياة اليومية. الخط هو حيث يلتقي النطق بالرؤية، والمنطق بالجمال، والدليل بالرمز. العمارة الإسلامية، بفساحتها وقبابها التي تُحاكي السماء، والمئذنة التي تصل الأرض بالعلى، واستخدام الضوء ليس لإضاءة الفراغ، بل لخلق فراغ جديد من الظل والنور، كلها عناصر تُجسّد فكرة "التوسط". المسجد ليس مكانًا للعبادة فقط، بل هو مركز كوني مصغّر (ميكروكوزموس) يُعيد ترتيب علاقة الإنسان بالمكان والزمان. القبة هي تجسيد للسماء، أما الماء والحديقة في الساحات الداخلية فهما تذكير بالجنة. العمارة هنا تُقدّم جغرافيا مقدسة، تُعيد صياغة العالم المادي ليعكس العالم الروحي. وهكذا، فإن أهمية الفن الإسلامي تنبع من كونه مشروعًا معرفيًّا متكاملاً. إنه يُعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والعالم من خلال الجمال. فهو يرفض أن يكون الفن للفن، ويؤكد أن الفن لله، وبالتالي للحقيقة والجمال المطلق. إنه يُعلّم أن إدراك الجمال هو طريقٌ لإدراك الحق، وأن الحسّ السليم لا يُغذي الروح فحسب، بل يقودها إلى التأمل في مبدع الجمال. في هذا الفن، يصبح الجمال عبادة، والتصميم تأملًا، والإبداع شهادة على الوحدة التي تَجمَع بين أصغر تفاصيل الزخرفة وأعظم أسرار الوجود.

بقد انبثقت تلك الصلة العميقة بين الزخارف التجريدية الإسلامية والمشاعر الروحية للمسلم من أعماق التصور العقائدي نفسه، فلم تكن الخطوط والدوائر والمشكاليات الهندسية المعقدة مجرد زخارف تملأ الفراغ، بل كانت لغة بصرية تخاطب الوجدان.

جاء هذا الربط كتعبير طبيعي عن رفض تمثيل الذات الإلهية، مما دفع الفنان المسلم إلى ابتكار عالم من الجمال يتجاوز المحسوس والمادي، ليرسم بعقله ويده تجريدًا يعكس تجريد الإيمان بوحدانية الله المطلقة. فالنمط المتكرر الذي لا بداية ولا نهاية له يذكر بالنظام الكوني البديع وعلم الله اللامحدود، وكأن جدار المسجد أو صفحة المصحف قد تحولا إلى مرآة صامتة تعكس إحكام الخلق ودقته. أصبحت هذه الزخارف وسيلة للتأمل والذكر، فتعقيدها الجميل يدعو الناظر إلى التوقف والتأني، محاولًا تتبع خيوطها في رحلة ذهنية تبعده عن ضجيج العالم وتوصله إلى لحظة من الصفاء الروحي. إنها ليست مجرد زخرفة، بل هي صورة من صور "التفكر" التي حث عليها الإسلام، وجسر يعبر منه المسلم من جمال الصنعة إلى جمال الصانع، من دقة النقش إلى إتقان الخلق، ومن النظام الهندسي إلى حكمة الخالق.

ولعل من أبرز مميزات المنمنمات الإسلامية أنها فن زخرفي، فقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية، لتحقيق أهدافه الزخرفية وقد ركب هذه العناصر وزواج بينهما في كثير من الموضوعات (الألفي: د/ت) وهكذا، لم يكن هذا الفن المجرد منفصلاً عن المشاعر، بل كان تجسيدًا لها: خاشعًا في مسجد، مذكرًا في محراب، مفعمًا بالحياة في قصر، لكنه دائمًا يهمس في نفس المسلم عن نظام الكون، وجمال الخالق، وضرورة التأمل، مذكرًا إياه بأن كل هذا الجمال المنظور هو مجرد انعكاس باهت لجمال لا يُرى. لنسلم أولاً بأنها مجرد زخارف عابثة، أي مجرد تنسيقات خطوط للأشكال المجردة على المساحات الجدارية، أو الجدران أو غيرها، فهي تحوير لأشكال لا علاقة لها. أما أن يكون لها مضمون روحي، ونحن نستدل على هذا من حيثياتها الخاصة، فتدل في أن الفنان المسلم كان ينحو في تزيينه جدران المسجد بالزخارف حيث يترفع الفن الإسلامي عن التشخيص، كان ينحو إلى تجريد الطبيعة من مظاهرها الآنية، أليس السعيد هو الذي كان في وقت ما سعيداً، أو في مكان ما سعيداً، أليس السعيد عارضاً زائلاً، أليس الجمال كذلك؟ فهذه طبيعة الحال. أما خطوط الطبيعة، والألوان في الطبيعة، فهي باقية، أي أن الفنان المسلم كان يلجأ إلى التجريدية. وهذا ما نقوله أو ما نسميه بالأسلوب التجريدي.

ونحن إذا قلنا الأسلوب التجريدي فما هو إلا تعبير الفنان عن استشعاره بالشكل طابعاً مروحياً، واستشفاف ما وراء الطبيعة، وتأكيداً لقوة هذا الحس صالحة للتعبير عنه من خلال أي شكل من الأشكال التي يفرضها الأسلوب التجريدي. وعلى هذا نستطيع أن نقول إن استشعار الفنان المسلم للحضرة الإلهية هو ما جعله يقرّ في الأسلوب التجريدي، لا لشيء، إلا أن طبيعة عقيدته هي التي دفعته دفعاً إلى هذا الأسلوب. ولقد سبق أن رأينا أن الحضارات الإنسانية القديمة كيف ارتبط فنها كذلك بالعقائد الدينية المختلفة فهي عبّرتْ، وكان انعكاسها كذلك. ولكننا رأينا فيما تقدم، أن التصوير التشخيصي على التعيين، لم يختلف الطابع العام للفن في علاقته بالدين، بل بين مختلف الحضارات. والحضارة الإسلامية، فالعقيدة الدينية لا تدفع بالفنان بالضرورة إلى انتهاج الأسلوب. (إسماعيل: 1974)

إن طبيعة التصورات الدينية التي تحملها حضارة ما هي التي تحدد جوهر فنها، فإما أن يتجه نحو التشخيص أو ينزع نحو التجريد. فالفن الديني في صميمه هو مرآة لتصور الإنسان لقدسيته، إما أن يكون موضوعيًا مجسدًا أو تجريديًا مجردًا. فقد "كانت المنمنمات التي رسمها الواسطي (على مقامات الحريري) مثالاً نموذجيًا لهذا الإبداع التصويري في شكله الهندسي الذي تجاوز المنمنمات الشرقية الأولى. كأَّن ثمّةَ إصراراً على الكمال في رسم الطبيعة المجرّدة في أبهى صورها وفي أزهى ألوانها (حمادي: 2014)

لقد ساد في الحضارات القديمة تصورٌ يجسد الإلهي في هيئة بشرية أو حيوانية، أو كينونة متغلغلة في كل مخلوق. وهذا ما دفع فنانها حتمًا نحو التشخيص في أعماله المرتبطة بالعقيدة. أما في الإسلام، فإن حجر الأساس في العقيدة هو الإله الواحد الأحد، المطلق الكمال، الذي {لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ}. فهذه الذات المتعالية لا تُدرك بالأحاسيس ولا تُحد بالصورة، مما أغلق باب التجسيم من أساسه. وبقيت الحاجة إلى تعبير فني يليق بهذا التصور، فلم يكن هناك من مخرج فني يتوافق مع روحية هذه العقيدة إلا واحدا: هو الأسلوب التجريدي. ومن ثم، فإن ارتباط الأشكال التجريدية في الفن الإسلامي بتلك التصورات العقائدية كان ارتباطًا وجوديًا، لا مناص منه. وهنا يثور سؤال جوهري: هل كان الفنان المسلم واعيًا بهذه المعاني العميقة وهو ينقش زخارفه المعقدة؟ هل كان يعي أن خطوطه ودوائره هي ترجمة بصرية لعقيدة التوحيد، أم كان ينفذها ببراءة وبعفوية الحرفي فقط؟

وفي تقديرنا، لم يكن هذا الانزياح نحو التجريد حدثًا اعتباطيًا أو صدفة عمياء، خاصة في البدايات التأسيسية. فتصور المسلم لله وللكون كان قائمًا في عقله، متجذرًا في روحه، يشكل عدسته التي يرى من خلالها العالم. لذا، حينما أمسك الأزميل أو القلم، كانت هذه التصورات تتحقق في عمله حتمًا، سواء أكان واعيًا بها تمام الوعي في اللحظة ذاتها، أم أنها كانت تفيض من لا وعيه الجمعي المشبع بروح العقيدة. لقد تحقق التجريد في الفن الإسلامي كما يتحقق أي فن تجريدي أصيل: بمزيج لا ينفصم من الوعي الفكري واللاوعي الروحي.

حضور التمويه الجمالي كآلية للتعبير عما يتجاوز المرئي

يمثل التمويه الجمالي في جوهره مقاربة فلسفية وفنية عميقة تتجاوز حدود الزخرفة أو التعمية السطحية، إذ يعيد تشكيل علاقة المتلقي بالعمل الإبداعي عبر نقله من تلقّي جاهز للمعنى إلى مشاركة فاعلة في إنتاجه. فالمسألة لا تتعلق بغياب الدلالة، وإنما بإعادة تموضعها في طبقات أكثر تعقيداً وغموضاً، حيث يغدو التمويه وسيلة لكشف ما يتجاوز المرئي والمباشر، أي ذلك الفائض من التجربة الإنسانية الذي يعصى على التحديد الصريح من حب وموت وقلق ووجود (هايدغر، 1950). وفي هذا السياق، يقوم التمويه على الإيحاء عوض التصريح، باعتباره استراتيجية تمنح الغموض شرعية فلسفية بوصفه أحد أبعاد الكينونة، وهو ما أشار إليه أدورنو في *النظرية الجمالية* حين أكد أن الفن الحقيقي يقاوم التبسيط والإيضاح المفرط، حفاظاً على طاقته النقدية والرمزية (أدورنو، 1970) في الشعر، تتجلى هذه الآلية عبر الاستعارة والرمز، حيث تتحول المشاعر المباشرة إلى صور مجازية تمنحها عمقاً إضافياً، كما هو الشأن في التجارب الصوفية عند ابن عربي وجلال الدين الرومي، اللذين لجآ إلى لغة الخمر والمعشوق والحانة لترميز الاتحاد الروحي مع المطلق، في محاولة لإبقاء التجربة ضمن حقل الغموض الذي يمنحها قدسيتها (ابن عربي، *الفتوحات المكية*؛ الرومي، *المثنوي*. (أما في الفنون البصرية، فقد جسّد جاكسون بولوك من خلال التعبيرية التجريدية تمويهاً للصورة الواقعية عبر شبكات لونية وخطوطية تعكس الطاقة واللاوعي أكثر مما تحاكي العالم المرئي. وتعيد السريالية بدورها صياغة الواقع عبر الحلم والتجاور الغريب بين العناصر، محاولةً الإفصاح عن دواخل اللاوعي (بريتون، 1924). حتى العمارة لم تخلُ من هذه النزعة، إذ إن استخدام المواد الشفافة أو الأشكال العضوية المنسابة عند معاصرين مثل فرانك غيري أو تويو إيتو، يهدف إلى تمويه الكتلة الصلبة وإحالتها إلى رموز للخفة، والزمن، والتكامل مع الطبيعة. فلسفياً، يرتبط التمويه بما يسميه هايدغر بالصراع بين الظهور والاختفاء، حيث لا تتكشف الحقيقة إلا بقدر ما يتم حجبه في العمل الفني، بما يجعل الحجب نفسه شرطاً للانكشاف) *أصل العمل الفني*. (وهنا يتضح أن التمويه ليس نقيض الكشف، بل وسيلته الجوهرية. إنه مقاومة ضمنية للثقافة الجماهيرية التي تسعى إلى تبسيط المعنى وتحويل الفن إلى سلعة قابلة للاستهلاك، وهو ما يحرم الإنسان من إمكان العبور إلى مستويات أعمق من التجربة الوجودية. والحديث عن جمالية المنمنمة

الإسلامية يؤدي بنا إلى الحديث عن الخلفيات الزخرفية التي قد شغلت مساحة معتبرة وعكست اللوحة الفنية للحدث المحور وللنص، فقد لعبت الأرضيات أو الخلفيات المزخرفة دورا وسيطا بين الصورة والكتابة فهي تحمل في طياتها الإيقاع المشترك بينهما. ولعل من أبرز مميزات الزخرفة الإسلامية أنها فن جمالي، فقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية، لتحقيق أهدافه الزخرفية وقد ركب هذه العناصر وزواج بينهما في كثير من الموضوعات (سارة: 2021)

إن حضور التمويه الجمالي، في الشعر كما في التشكيل والعمارة والفلسفة، يمثل شهادة على سمو الفن وقدرته على ملامسة اللامحدود من خلال أدوات محدودة. فالفن لا يعكس الحقيقة كما هي، بل يفتح نوافذ على طبقاتها المخبأة، محولاً الغموض إلى أرقى أشكال الوضوح، ومؤكداً أن ما يتوارى خلف الرموز والظلال لا يقل حقيقة عما يظهر في السطح، بل قد يكون هو الحقيقة الأكثر أصالة وعمقاً. وتتمثل هذه الإشكالية في غياب آليات منهجية للقراءة النقدية للمدونات التراثية ذات الطابع البصري والفني، بما يستدعي فهرستها وتصنيفها وتحليلها وفق مقاربات علمية دقيقة. غير أن هذا النقص لا يقتصر على التراث وحده، بل يتجلى كذلك في التجارب الفنية العربية المعاصرة التي غالبًا ما تفتقر إلى المتابعة النقدية المنتظمة والتحليل الجمالي الرصين. وعليه، فإنّ أمام الفكر العربي مهاماً مركزية تفرضها الحاجة إلى مواكبة تحولات الحساسية الجمالية الحديثة، والقدرة على إدراك أبعادها والتفاعل مع ما تطرحه من متغيرات في ضوء مستجدات الحداثة الفنية.

وتشير الكثير من الدراسات إلى أنّ «مسؤولية تصحيح المفاهيم المغلوطة في الذهن العالمي عن فنّنا ولساننا وأرضنا ووجودنا هي مسؤولية مشتركة يتعيّن الاضطلاع بها على نحو جماعي. وتتمثل هذه المسؤولية في جملة من المهام العلمية التي ينبغي أن يتكامل فيها جهد الفنّانين المسلمين والنقاد والفلاسفة وعلماء الجمال والمؤرخين ومؤرخي الفن وعلماء الاجتماع والنفس، وذلك في تعاملهم مع النتاج الفني العربي الإسلامي في مراحله القديمة والحديثة والمعاصرة. وتكتسب هذه الدعوة مشروعيتها من عراقة الفن الإسلامي وثرائه، إذ تقتضي السياقات المقصدية التي يتمظهر من خلالها إخضاعه للبحث العلمي الرصين والتأمل النقدي الجمالي، بما يتيح الكشف عن طاقاته الرمزية ويضمن تحقيق مصالحه الجمالية العامة. (الغوثاني: د/ت)

الفن الإسلامي والوسيط الجديد: رقمنة المعنى وتجديد المعاصرة

يعد الفن الإسلامي والوسيط الجديد موضوعًا يعبر عن العلاقة الحديثة بين الفن الإسلامي التقليدي والتقنيات الرقمية التي تغير طرق إنتاجه وفهمه وتقديمه في العصر الحالي، مما يؤدي إلى تجديد مستمر في حضور الفن الإسلامي وأدواره الثقافية والمعاصرة. فالفن الإسلامي، الذي يُعرف بعناصره الجمالية كالخط العربي، الزخرفة الهندسية، والنقوش النباتية، يحمل تاريخاً عميقاً وقيمًا روحية وفلسفية، ولم يعد مقتصراً فقط على العمل اليدوي أو الوسائل التقليدية، بل أصبح يستفيد من التكنولوجيا الرقمية كالبرمجيات ثلاثية الأبعاد، الواقع الافتراضي، والتصميم الرقمي، ليعيد تقديم نفسه بطرق جديدة تتناسب مع متطلبات واهتمامات الجمهور الحديث. من خلال الرقمنة، يتم تحويل المعاني الجمالية والدينية للفن الإسلامي إلى صيغة رقمية تسهل التفاعل معها، مما يفتح المجال لفهم أعمق وتجارب متعددة الأبعاد، سواء في المتاحف الافتراضية أو الوسائط الرقمية المختلطة، وبذلك يصبح الفن الإسلامي قادراً على التواصل مع العصر الحديث بشكل أكثر حيوية وحضوراً. هذه الرقمنة لا تعني فقط النقل الحرفي للفن التقليدي إلى صيغة رقمية، لكنها تعكس عملية إبداعية تجديدية تسمح بالتجديد المستمر للمعاصرة في الفن الإسلامي، مما يضمن بقاءه حياً ومتفاعلاً مع التحولات الثقافية والتكنولوجية الحديثة، ويجعل منه وسيلة تعبير فنية ذات بعد روحي وثقافي متصل بالواقع الرقمي الجديد. كما يمثل التقاء الفن الإسلامي التقليدي بالوسائط الرقمية الجديدة ظاهرة ثقافية معقدة ومثيرة، تتجاوز مجرد نقل التراث إلى الفضاء الإلكتروني،

لتصبح عملية إبداعية عميقة تعيد صياغة المعنى وتجدد مفهوم المعاصرة لهذا الفن. هذه العلاقة ليست مجرد تزيين رقمي لأشكال قديمة، بل هي حوار جوهري بين فلسفة جمالية عريقة وتقنيات عصرية، ينتج عنه "رقمنة المعنى" و"تجديد المعاصرة".

رقمنة المعنى

لا تعني "رقمنة المعنى" مجرد تحويل لوحة خط أو نقش زخرفي إسلامي إلى صورة رقمية (ديجيتال). بل هي عملية تحويل أكثر عمقاً تتمثل في:

أ- تفكيك وإعادة تركيب الرمز: الفن الإسلامي التقليدي قائم على رموز ذات دلالات روحية وجمالية عميقة (مثل النقوش الهندسية التي ترمز إلى تناهي الخلق وإلى اللانهاية الإلهية، أو الخط العربي الذي يحمل في طياته معنى مقدساً هو كلام الله). الوسيط الرقمي يتيح للفنان تفكيك هذه الرموز إلى مكوناتها الأولية (أشكال هندسية، وحدات زخرفية، ضربات فرشاة رقمية) ثم إعادة تركيبها في تشكيلات جديدة. هذه العملية لا تلغي المعنى الأصلي، بل تثريه، فالنقشة الهندسية لم تعد مُغلقة ومكتملة في إطار لوحة، بل يمكن تحريكها وتطويرها بشكل ديناميكي لا نهائي على الشاشة، مما يعزز معنى اللانهاية والتدفق الذي كانت تلمح إليه بشكل ثابت.

ب- إضافة طبقات دلالية جديدة: التقنيات الرقمية مثل التفاعلية (Interactive Art)، والواقع المعزز (AR)، والواقع الافتراضي (VR) تضيف بُعداً جديداً للتجربة الجمالية. يمكن للمشاهد الآن أن "يدخل" داخل النقش الهندسي، أن يتجول بين تفاصيله، أن يلمس الشاشة لتتفرع الزخرفة وتتوسع، أو أن يسمع صوت تلاوة قرآنية يرافق تحولات الخط العربي على الشاشة. هذه التفاعلية تحول المتلقي من مشاهد سلبي إلى مشارك فاعل في خلق التجربة، مما يضيف معاني المشاركة، والحركة، والتجدد إلى الدلالات التقليدية للثبات والنظام.

ج – الاشتباك بين المعنى والمادة: كان المعنى في الفن الإسلامي مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمادية الحامل (ورق المصحف، جدار المسجد، سجادة الصلاة). الرقمنة تفصل المعنى الجمالي عن المادة الأصلية، فتصبح الزخرفة مجردة وقابلة للتجلي بعدد لا حصر له من الأشكال وعلى وسائط متعددة (شاشات، إسقاطات ضوئية). هذا يحرر الجوهر الجمالي ويجعله أكثر سيولة وانتشاراً، مما يفتح مجالاً للتأمل في المعنى المجرد خلف الشكل المادي.

تجديد المعاصرة

عملية الرقمنة هذه هي في صميمها آلية لتجديد معاصرة الفن الإسلامي، أي جعله حياً وذو صلة بالسياق الثقافي والحضاري الحالي، بالنظر إلى أن عملية الرقمنة للفن الإسلامي تمثل تحويل وترجمة التعبيرات الفنية التقليدية مثل الخط العربي والزخارف الهندسية والنقوش النباتية، التي كانت في الأصل تُنتج يدويًا أو بمناهج تقليدية، إلى صيغ رقمية قابلة للتخزين والمعالجة والعرض عبر وسائل التكنولوجيا الحديثة. تبدأ العملية بجمع الأعمال التقليدية عبر التصوير الرقمي أو المسح ثلاثي الأبعاد، ثم تُحول هذه الأعمال إلى بيانات رقمية يمكن تحريرها وتعديلها باستخدام برامج متخصصة في التصميم والفن الرقمي، مما يفتح المجال لإعادة تفسير الرموز والأشكال بطرق مبتكرة تتناسب مع متطلبات العصر الرقمي. الرقمنة تتيح أيضًا دمج الفن الإسلامي ضمن منصات متعددة

الوسائط، مثل الواقع الافتراضي والواقع المعزز، حيث تصبح التجربة الفنية تفاعلية وغنية تتجاوز الحواس التقليدية، مما يوسع فهم المعاني الرمزية والروحية التي يحملها الفن. هذه العملية تؤدي إلى تجديد حضور الفن الإسلامي في السياق الحضاري الراهن، حيث لا يبقى محصوراً ضمن الأطر الزمنية التاريخية فقط، بل يصبح فناً حياً يُعبر عن الهوية الإسلامية والثقافة ضمن إيقاع الحياة المعاصرة وتقنيات الاتصال الحديثة، مما يعزز تواصل الجمهور مع التراث ويجعل الفن الإسلامي ذو صلة متجددة بالسياق الثقافي العالمي. بهذا الشكل، الرقمنة هي ليست مجرد تقنية للحفظ أو العرض، بل هي بنية إبداعية تحول الفن الإسلامي إلى وسيط فني فعال ومواكب للتطورات، يفتح آفاقاً جديدة لحوار حضاري وثقافي مستمر يربط التراث بالحداثة.

1. اختراق الحواجز الزمنية والمكانية: يصبح التراث الفني الإسلامي، الذي كان محفوظاً في متاحف أو مقتنياً في مجموعات خاصة، متاحاً للجميع في كل مكان. هذا لا يضمن حفظه رقمياً فحسب، بل يضمن أيضاً استمراريته كجزء من الحوار البصري العالمي المعاصر، متحرراً من قيود الجغرافيا والتاريخ.
2. الحوار مع الحداثة وما بعدها: من خلال تبني الوسيط الرقمي، يدخل الفن الإسلامي في حوار مباشر مع تيارات الفن الحديث والمعاصر. لم يعد منعزلاً في فئة "التراث" أو "الحرفية"، بل يصبح طرفاً في النقاشات المعاصرة حول التقنية، والمحاكاة، والتجريد، والفن التفاعلي. يثبت أنه ليس مجرد ذكرى من الماضي، بل هو نظام جمالي مرن يمكنه استيعاب لغات العصر والتعبير من خلالها.
3. إنتاج هوية بصرية معاصرة: يساهم هذا الاندماج في تشكيل هوية بصرية للمجتمعات المعاصرة المنتمية للحضارة الإسلامية، هي هوية لا تنكر تراثها ولا تنغلق عليه، بل تعيد إنتاجه بمنطق العصر. فهوية ليست تقليدية جامدة وليست غربية تقليدية، بل هي توليفية تتبنى أدوات العصر لتعبّر عن روح ثقافية ممتدة في التاريخ.

وفي ضوء ذلك، يعد الفن الإسلامي مع الوسيط الجديد هو لقاء حيوي وخلاق. وليس مجرد عملية حفظ رقمي، بل هي "رقمنة للمعنى" حيث يتم إعادة تعريف الرموز الجمالية القديمة من خلال إمكانيات التفكيك والتفاعل والإضافة. وهي بالأساس عملية "تجديد للمعاصرة" تنتشل الفن الإسلامي من متحفية الماضي وتضعه في قلب المشهد الإبداعي الحالي، كفن حي وقادر على الحوار والتطور والتعبير عن روح العصر دون التخلي عن جذوره العميقة.

التمويه بين الحجب والكشف: البعد الفلسفي والجمالي

يمثل التمويه في الفن الإسلامي مبدأً جوهرياً يتجاوز كونه مجرد تقنية زخرفية ليشكل رؤية فلسفية وجمالية متكاملة للعالم. هذه الرؤية قائمة على парадокс أساسي، وهو أن الحجب ليس نفياً للكشف، بل هو أعلى صوره وأكثرها عمقاً. فالتمويه هنا لا يهدف إلى الإخفاء التام، بل إلى الإيحاء، حيث يصبح الغطاء نفسه دليلاً على وجود ما يُغطى، محولاً العمل الفني إلى وسيط بين العالم المرئي والعالم غير المرئي.

ينبع هذا المبدأ من تصور إسلامي كوني يؤمن بأن الجلال الإلهي المطلق يتجاوز كل شكل ومحدودية، وبالتالي لا يمكن تمثيله أو الإحاطة به. هذا "الحجب" الأساسي للذات الإلهية لا يعني غيابها، بل هو تعبير عن عظمتها. ينعكس هذا المنطق في الفن، فيصبح "حجب" الشكل الواقعي المباشر أو التمثيل التشخيصي ليس حرماناً، بل تكريماً لهذا المنظور وتجسيداً له. إنه تحويل للطاقة الإبداعية من محاولة تقليد العالم المرئي (المخلوق) إلى السعي للتعبير عن النظام والنظام والنور الإلهي الذي ينطوي عليه هذا العالم.

من هنا، تتجلى آليات التمويه في السمات المميزة للفن الإسلامي: التجريد، والتكرار، والتزويق. فالنقوش الهندسية المتداخلة التي لا تبدو لها بداية ولا نهاية، والخط العربي المتشابك الذي يخفي ويظهر الحروف في آن واحد، والأرابيسك النباتي الذي يحول الأوراق والأزهار إلى أشكال مجردة —كل هذه العناصر هي أشكال من التمويه. إنها تحجب الطبيعة "كما هي" بشكلها الواقعي، ولكنها تكشف في الوقت ذاته عن "النظام الرياضي" و"الإيقاع الكوني" و"الروح" الكامنة خلف هذه الطبيعة. هذا الحجب للعشوائية والتفاصيل الدنيوية هو كشف للانسجام والنظام الإلهي.

البعد الفلسفي لهذا التمويه هو أنه يدرب الناظر على عدم التوقف عند سطح الأشياء. إنه دعوة للتأمل والتفكر. فالعين التي تتبع الخطوط المتشابكة للنقش الهندسي، أو التي تحاول فك طلاسم الخط الكوفي المزهر، هي عين لا تستهلك الفن بل تبحث فيه. هذا البحث هو عملية روحية، حيث يقود التمويه البصري العقل من عالم الصور والأشكال إلى عالم المعاني والمبادئ المجردة. الغاية ليست رؤية الزخرفة نفسها، بل إدراك "فكرة" الزخرفة، وهي الفكرة التي تشير إلى النظام، والاستمرارية، واللانهائية، والوحدانية التي تتجلى في تعدديتها.

على المستوى الجمالي، يخلق هذا التمويه جمالاً قائماً على التوتر بين النظام واللاتوقع، بين الوحدة والتعدد. فالنقش الهندسي دقيق ومحسوب بمنطق رياضي صارم (كشف للنظام)، ولكن تكراره وتداخله يخلق تأثيراً بصرياً يذهل العين ويشعرها باللاتناهي (حجب للحدود). الخط العربي يخضع لقواعد صارمة في التشكيل، ولكن المرونة في تداخل الحروف وامتداداتها تمنحه طاقة حركية وإحساساً بالحيوية (كشف للقانون، وحجب للجمود). هذا التوازن بين القاعدة والحرية، بين الحجب والكشف، هو ما يمنح الفن الإسلامي جماليته الفريدة التي تدهش العقل والروح معاً. وتبعا لذلك، فإن التمويه في الفن الإسلامي يعد استعارة جمالية مكثفة للرؤية الكونية الإسلامية. إنه فلسفة تُترجم إلى شكل. الحجب ليس غياباً، بل هو حضورٌ أكثرَ تركيزاً. والكشف ليس عرضاً مباشراً، بل هو تلميحٌ يثير الفكر ويوقظ الروح. من خلال حجب المظهر المباشر للعالم، يكشف الفن الإسلامي عن البعد المقدس والرياضي والروحي الكامن فيه، محولاً الجمال من مسألة إدراك حسي إلى تجربة تأملية وجودية.

التمويه في الفن الإسلامي يتجاوز كونه مجرد تقنية فنية ليصبح تعبيراً عميقاً عن الرؤية الكونية الإسلامية، حيث يجسد الوحدة الإلهية من خلال طبقات من الحجب التي تخفي وتكشف في آن واحد. هذا التمويه ليس إخفاءً سلبياً، بل هو استراتيجية فلسفية تحول الشكل المرئي إلى رمز يعكس التوحيد، فالفن هنا يترجم المبادئ الروحية إلى أشكال هندسية وزخارف تتدفق في تكرار لا نهائي، مشيراً إلى الخالق دون تصويره مباشرة. الحجب في هذا السياق يمثل حضوراً أكثر كثافة، إذ يمنع الإدراك السطحي ليفتح أبواب التأمل العميق، حيث يصبح الغياب دعوة للبحث عن المعنى الكامن وراء الظاهر، مستمداً من القرآن الذي يشجع على التفاعل مع الإلهي عبر رموز غير مباشرة تثري الروح وتوسع الوعي الكوني. أما الكشف، فهو ليس إزالة الحجاب بشكل فج، بل هو تلميح دقيق يوقظ الفكر ويحرك الروح نحو استكشاف الأبعاد المقدسة، حيث يتحول الفن إلى بوابة للحقائق العليا، مستلهماً من الفلسفة الإسلامية التي ترى في الجمال تعبيراً عن النور الإلهي الذي يتجلى في الخلق دون أن يُحصر في صورة محددة. بهذا النهج، يحول الفن الإسلامي المظهر المباشر للعالم إلى تجربة تأملية تجاوز الحواس، كاشفاً عن البعد الرياضي الذي يعكس النظام الكوني الدقيق، والروحي الذي يربط الإنسان بالأبدية، فالجمال هنا ليس مجرد متعة بصرية بل هو رحلة وجودية تذكر بالوحدة الأساسية للكون، مستمدة من مبدأ التوحيد الذي يجعل كل عنصر فني شاهداً على الغيب دون أن ينتهك قدسيته. في النهاية، يصبح هذا

التمويه فلسفة حية تدمج بين الشكل والمعنى، محولاً الفن إلى أداة للارتقاء الروحي، حيث يتجاوز الإنسان حدود الظاهر ليصل إلى جوهر الوجود الإلهي، مما يجعل كل عمل فني دعوة مستمرة للتأمل والتجاوز. وعلى الرغم من ذلك، يستدعي جمال الفن الإسلامي المحبة بمستوييها البشري والإلهي، مما يولد شعوراً بالسكينة والسلام العميق الناجم عن استشعار حضور المقدس. هذا الانسجام الجمالي ليس مقصوراً على العمارة فحسب، بل يمتد إلى الأدب والفنون جميعاً، حيث يظل الحب قوة محركة للوجود ومحوراً للرؤية الإسلامية للعالم.

يرتبط الجمال بالمحبة ارتباطاً جوهرياً، فالجمال يلهم المحبة وتقود المحبة إلى الإحسان والإخلاص، مبتعدة بالعبادة عن الرياء والأنانية. ومن هنا، يمثل الجمال معبراً أصيلاً نحو التعلق بالله ومحبته. لا يُعرَّف الفن الإسلامي بهوية منتجه أو بموضوعه الديني فحسب، بل بانبثاقه من الوحي القرآني وتجليه لمبادئ التوحيد والوحدة عبر التناظر والانسجام. فهو ينقل الحقائق الجوهرية مجردةً عن محاكاتها الظاهرية، معتمداً على الرمزية الهندسية والخطية، ومتجلياً في تناغم يربط الكثرة بوحدة الخالق. وهكذا، يشكل الفن الإسلامي سلماً يصعد من المحسوس إلى المعقول، ومن المادي إلى الروحي، كاشفاً عن الجمال الحقيقي الأبدي الذي يعكس جمال الغيب ويقود إلى الطمأنينة، في مقابل الجمال الزائف العابر الذي يعكس فوضى العالم ويحجب الحقيقة المطلقة.

في الثقافة الإسلامية يتجلى معنى الجمال والإتقان جمال، أخلاقي، عقلي، روحي، — aesthetic, ethical, intellectual, spiritual — في مفهوم قرآني جامع غير قابل للترجمة هو «الإحسان». وقد جاء تعريفه الكلاسيكي في حديث جبريل، حيث وصفه النبي ﷺ بأنه «أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك». وتساهم الفنون الإسلامية في تنمية الإحسان، لأن النقوش على السجاد التقليدي، والزخارف الهندسية والخطية التي تزين المساجد والبيوت والمدارس، تعين المرء على عبادة الله «كأنه يراه» من خلال مظاهر الجمال، تحقيقًا للحديث «إن الله جميل يحب الجمال». وهذا «الكأن» (كأنّ) يتحقق عبر «الخيال» (الخيال)، وهو مصطلح ذو معنى تقني متميز في الفكر الإسلامي.

فالخيال عند ابن عربي وسائر المتصوفة ليس وهمًا أو مجرد صورة ذهنية غير واقعية، بل هو ملكة إدراكية خلاقة تكسو المعاني المحضة والحقائق الروحية بأشكال حسية، كما تُدرك هي بدورها تلك المعاني من خلال الصور. وهو الذي يمنح الرؤى الصادقة والأحلام تفسيرها، كما حين رأى النبي ﷺ في المنام لبنًا، وفهم أنه صورة حسية لواقع غيبي هو «العلم». بهذا المعنى، يُمكّننا الخيال من جعل العالم غير المرئي مرئيًا، ومن تتبّع الصور المرئية إلى معانيها الخفية. ومن هنا اعتُبر الخيال «برزخًا» بين العالَمين: عالم الشهادة والغيب، عالم المادة والروح، عالم الصور الحسية والمعاني المعقولة. وبالنسبة للعديد من المفكرين الصوفيين، فإنّ كل ما سوى الذات الإلهية هو خيال، أي ضرب من الحلم الذي يتطلب التأويل. يقول ابن عربي: «اعلم أنك خيال، وكل ما تراه وتقول: هذا ليس أنا، فهو أيضًا خيال، حتى يصير العالم كله خيالًا في خيال». وكما تعكس أحلامنا أوجهًا متعددة من وعينا الفردي، فإن حلم الوجود (ما سوى الله) يعكس أوجهًا مختلفة من الوحدة الإلهية. وبما أن الذات الإلهية لا يمكن إدراكها مباشرة لكونها وحدة محضة، فإن مظاهر الكون — باعتبارها آيات وعلامات — تمكّننا من التأمل والتفكر في جوانب هذه الحقيقة غير المرئية. ولهذا امتلأ القرآن بالآيات التي تحثنا على التفكر في آيات الخلق وفي ذواتنا» :سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق (فصلت: 53). إن الخيال هو الأداة التي بفضلها يمكن للفنون الإسلامية أن تجعل العناصر المحيطة بنا — الضوء والظل، الزمان والمكان، اللون والصوت والرائحة والصمت — شفافة ميتافيزيقيًا، بحيث يظهر من خلالها نور الله، كما لو كانت نوافذ زجاجية ملوّنة. ومن هنا يُفهم تركيز الحضارة الإسلامية على الهندسة، إذ تُعيد الفنون العناصر إلى أشكالها الأصلية المثالية (عالم الملكوت) المتصلة بالوحدة

الإلهية. فالخيال هو الذي يمنح الفنون الإسلامية القدرة على جعل غير المرئي مرئيًا، وتمكيننا من إدراك أسرار الوحدة الإلهية المتجلية في الصور الحسية.

من التمويه إلى التجلي: كيف يتحقق المعنى عبر الشكل؟

التمويه في الفن، وخاصة في السياق الإسلامي، ليس مجرد تقنية زخرفية أو حجب سطحي، بل هو استراتيجية جمالية وفلسفية عميقة تهدف إلى نقل المتلقي من عالم المحسوسات إلى عالم المعاني غير المرئية. يعمل التمويه هنا كجسر بين الظاهر والباطن، حيث يُخفي المعنى المباشر ليُظهر معنى أعمق وأكثر تجريداً، مما يدفع المشاهد إلى الانخراط في عملية تأويلية نشطة. فالشكل الفني لا يُقدّم المعنى جاهزاً، بل يطلبه من خلال طبقات من الرمزية والإيحاء، مما يحوّل التجربة الجمالية إلى رحلة استكشافية للمعارف الروحية والميتافيزيقية. إن القراءة فهم وتأويل منفتح على العيش المشترك، في ضرب من تقاسم باحة المعنى، التي يخترعها الفن في كل مرة. لكن اكتشاف المعاني الثاوية في الأعمال الفنية إنما هي مهمة القارئ. من هو القارئ تحديدًا؟ وما طبيعة اللقاء بالأعمال الفنية بما هي جميعًا نصوص قابلة للقراءة؟ يجيبنا رولان بارط: «النص مصنوع من كتابات مضاعفة، نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب، بل القارئ.

وفي الحقيقة يولَد مفهوم القارئ ضمن كتاب جماليات التلقي (١٩٧٨م)، للناقد الأدبي والمفكر الألماني المعاصر هانس روبرت ياوس، بحيث توقّع هذه الجماليات دلالة جديدة للقارئ تقوم على الأطروحة التالية: أن تاريخ الأدب قد كُتب إلى حد الآن من وجهة نظر المؤلف والأعمال الفنية، ولقد آن الأوان لأن يُكتب من وجهة نظر القارئ والجمهور الذي إليه يُكتب الكتاب وإليه يتوجَّه. إن القارئ ها هنا يتحرر من مجرد التلقي السلبي للتجربة الفنية، ويصير قارئًا مؤوِّلًا يمنح النص معنًى يساهم به في إنجاز قيم جمالية تجدِّد الحياة الإبداعية لشعب ما، بحيث تفترض هذه القراءة للتجربة الجمالية أن كل عمل فني يتضمن معنًى إيجابيًّا بوسع القارئ أن يدركه، وهذا المعنى يتمثل في قدرة الفن على منحنا الشعور باللذة الجمالية. وفي هذا المعنى يكتب هانس روبرت ياوس ما يلي: «إن حالة اللذة التي يفرض الفن إمكانيتها ويثيرها معًا هي الأساس للتجربة الجمالية، وإنه محال علينا التجرد منها، بل ينبغي، على الضد من ذلك، استئنافها بوصفها موضوع تفكر نظري. (كحلي: https://2u.pw/T0Bee)

في الفن الإسلامي، يتجلى هذا التمويه عبر الزخارف الهندسية المعقدة، والخطوط المتشابكة، والتكرار الإيقاعي، التي تعمل معاً على حجب الواقع المادي المباشر، بينما تكشف في الوقت نفسه عن نظام كوني قائم على التوحيد والتناغم. هذه العناصر لا تُخفي المعنى بل تعيد صياغته بشكل مجرد، يسمح للعقل والروح باستيعاب الحقائق المتعالية التي تتجاوز الشكل المادي. وهكذا، يصبح التمويه وسيلة للتجلي، حيث يتحقق الفهم الأعمق من خلال التفاعل مع الطبقات الرمزية للعمل الفني. هذه الآلية تستند إلى رؤية فلسفية إسلامية ترى أن الجمال الحقيقي يكمن في الحقائق غير المرئية، وأن العالم المرئي هو مجرد انعكاس لها. لذلك، فإن التمويه الجمالي هو وسيلة لتذكير المشاهد بوجود ما وراء المادة، ودعوة لتأمل الأسرار الكامنة وراء الظواهر. من خلال حجب المعنى الظاهري، يُحرّض التمويه المتلقي على البحث عن المعنى الباطني، مما يجعله شريكاً في إكمال العمل الفني وتحقيق غايته التجليلة. باختصار، التمويه في الفن الإسلامي هو أداة معرفية وجمالية تعمل على تحويل الإدراك من السطحي إلى العميق، ومن المادي إلى

الروحي. إنه يعكس مفارقة أساسية: فمن خلال الحجب يتم الكشف، ومن خلال الغموض يتجلى الوضوح، ومن خلال التفكيك الظاهري للصورة يتحقق التركيب الباطني للمعنى.

.1التمويه كوسيلة للتجلي

التمويه في الفنون الإسلامية، على سبيل المثال، لا يُقصد به إخفاء المعنى، بل هو وسيلة لتوجيه المتلقي إلى ما وراء الظاهر. يُظهر الفن الإسلامي، بفضل تجريده وتكراره الهندسي، كيف أن الشكل يمكن أن يكون وسيلة للكشف عن المعنى الروحي. كما يشير بوركهارت إلى أن الفن الإسلامي يعبر عن المتعالي بصورة غير تشبيهية، مما يتيح للمتلقي تجربة تجلي المعنى من خلال الشكل.

.2الفن الغربي: من التمويه إلى التجلي

في الفن الغربي، خاصة في العصور الوسطى، كان هناك اهتمام بتجسيد المعاني الروحية من خلال الأشكال المادية. ومع تطور الفن في العصور الحديثة، بدأ الفنانون في استخدام التجريد كوسيلة للتعبير عن المعاني الداخلية، متجاوزين الأشكال التقليدية. هذا التحول يُظهر كيف أن الشكل يمكن أن يكون وسيلة للكشف عن المعنى، بدلاً من مجرد تمثيله.

.3الشعر الصوفي: لغة الرموز والتجلي

الشعر الصوفي، مثل أعمال ابن عربي، يستخدم الرموز والاستعارات كوسيلة للكشف عن المعاني الروحية العميقة. هذه الرموز تعمل كأشكال تمويهية، تُظهر المعنى الحقيقي فقط للمتلقي الذي يمتلك القدرة على فك شيفرتها. وبالتالي، يصبح الشكل الشعري وسيلة للتجلي الروحي والفكري.

.4التمويه والتجلي في الفنون الإسلامية

في الفنون الإسلامية، يُستخدم التمويه كوسيلة للتجلي الروحي. الأشكال الهندسية والزخرفية تعمل كوسائط رمزية، تكشف عن المعاني الروحية العميقة عند التأمل فيها. هذا التفاعل بين الشكل والمعنى يُظهر كيف أن الفن يمكن أن يكون وسيلة للكشف عن الحقيقة الروحية.

.5التمويه والتجلي في الفنون الغربية

في الفنون الغربية، خاصة في العصور الحديثة، بدأ الفنانون في استخدام التجريد كوسيلة للتعبير عن المعاني الداخلية. هذا التحول يُظهر كيف أن الشكل يمكن أن يكون وسيلة للكشف عن المعنى، بدلاً من مجرد تمثيله. وبالتالي، يصبح الشكل وسيلة للتجلي الروحي والفكري.

.6التمويه والتجلي في الشعر الصوفي

الشعر الصوفي يستخدم الرموز والاستعارات كوسيلة للكشف عن المعاني الروحية العميقة. هذه الرموز تعمل كأشكال تمويهية، تُظهر المعنى الحقيقي فقط للمتلقي الذي يمتلك القدرة على فك شيفرتها. وبالتالي، يصبح الشكل الشعري وسيلة للتجلي الروحي والفكري.

من خلال استكشاف العلاقة بين التمويه والتجلي في الفنون الإسلامية، الغربية، والشعر الصوفي، نُدرك أن الأشكال الفنية ليست مجرد تمثيلات سطحية، بل هي وسائط رمزية تكشف عن معانٍ عميقة. هذا التفاعل بين الشكل والمعنى يُظهر كيف أن الفن يمكن أن يكون وسيلة للكشف عن الحقيقة الروحية والفكرية.

نحو جمالية رقمية توحيدية

. شروط استحضار الروح الإسلامية في التصميم الرقمي.

تقوم الجمالية الرقمية التوحيدية على أساس المبادئ الروحية والفنية للفن الإسلامي التقليدي، حيث تعكس هذه الجمالية وحدة الخلق وتجسد التوحيد الإلهي عبر التكرار الهندسي، التماثل، والتناغم بين الشكل والفراغ، بما يتيح للمتلقي تجربة انسجام بين الملموس واللامرئي، وبين الحواس والمعنى الروحي وعند الانتقال إلى الفضاء الرقمي، لا يقتصر الأمر على نقل الأشكال التقليدية كما هي، بل يتطلب إعادة صياغة هذه المبادئ لتناسب الوسيط الجديد، بحيث تصبح التجربة الرقمية وسيلة لتأمل وحدة الوجود والتفاعل المباشر مع المعنى، وليس مجرد مشاهدة سطحية (Burckhardt, 1976) يتحقق ذلك من خلال عناصر مثل التكرار الهندسي، التماثل، التوازن بين الفراغ والحركة، والضوء والألوان بطريقة ديناميكية تتيح للمستخدم أن يكون شريكًا في خلق التجربة الجمالية، ويصبح التصميم الرقمي حاضنة لتجربة روحية تأملية تشبه التأمل في الزخارف والعمارة الإسلامية التقليدية، حيث الفراغ والضوء يعكسان اللامرئي والروحاني، والحركة والتكرار الرقمي تحاكي إيقاع الزمن الروحي

يكتسب الخط العربي قيمة جمالية ومعنوية في هذا السياق، إذ يتحول إلى عنصر ديناميكي يتفاعل مع المستخدم، محققًا معنى توحيديًا متحركًا يعكس الانسجام والانسداد الروحي مع النص والمعنى. وتؤدي هذه المقاربة إلى خلق تجربة حسية متكاملة تشمل البصر، السمع، والتفاعل، بحيث يصبح التصميم الرقمي وسيلة للتجلي الروحي والمعنوي، مستوحاة من أسس الفن الإسلامي التي تجمع بين العقل والخيال، والرمزية والتكرار الهندسي، لتخلق إحساسًا بالانسجام والسلام الداخلي. وتتيح هذه الجمالية الرقمية التوحيدية للمتلقي أن يستشعر الفراغ والضوء كأدوات روحية، وأن يتفاعل مع الزخارف الهندسية والأنماط المتكررة بطريقة تمنحه تجربة تأملية متصلة بالمعنى الروحي، مستمدة من الفلسفة الصوفية والشعر الصوفي، حيث يشير جلال الدين الرومي إلى أن الجمال والخبرة الروحية لا يمكن فصلهما عن إدراك المعنى الكامن في الشكل والرمز. في سياق المقارنة مع الفن الغربي الحديث، نجد أن الفنانين مثل كاندينسكي وموشينو سعوا إلى التعبير عن الروحانية من خلال التجريد، لكنه اختلاف جوهري، إذ أن الفن الإسلامي يربط الجمالية مباشرة بالتوحيد والبعد الروحي، بينما التجريد الغربي غالبًا ما يترك التفسير للمتلقي، ولا يحمل نفس البنية الرمزية المتكاملة التي تستحضر روحانية مباشرة. وعليه، يصبح التصميم الرقمي التوحيدي امتدادًا لهذه التجربة، حيث تتكامل الهندسة البصرية مع الصوت، الحركة، واللمس الرقمي لتوليد إحساس بالقداسة والتأمل، وهو ما يقترب من تجربة الاستماع إلى المقامات الموسيقية للشعر الصوفي أو مشاهدة زخارف القاعات الإسلامية المزخرفة، التي تجمع بين الحس الجمالي والتأمل الروحي

بهذه الطريقة، يتحول التصميم الرقمي إلى وسيط قادر على نقل التجربة الجمالية والتوحيدية، مستوحاة من الفلسفة الصوفية والشعر الصوفي، ومؤكدة على وحدة الخلق والوجود، حيث يصبح كل عنصر في التصميم حاملًا بعدًا روحانيًا، ويتيح للمتلقي إدراك المعنى عبر الشكل، وليس فقط عبر المحتوى السطحي. إن الجمالية الرقمية التوحيدية لا تمثل مجرد تكرار أو محاكاة للأنماط التقليدية،

بل هي إعادة إنتاج للروح الإسلامية في عالم رقمي، حيث يلتقي العقل والفكر مع الحس والتفاعل، وتصبح التجربة الرقمية أداة للتأمل الروحي والفني، تستحضر جماليات الفن الإسلامي وتوظفها بطريقة مبتكرة تناسب عصر الرقمنة، مع الحفاظ على العمق الرمزي والمعنوي الذي يميز هذا الفن منذ نشأته

يشهد عصرنا الحالي تحولاً جوهرياً في مفهوم التصميم الرقمي، حيث لم يعد مجرد أداة للتواصل البصري أو الوظيفي، بل تحول إلى **وسيط وجودي** قادر على نقل تجربة جمالية وتوحيدية عميقة. هذا التحول يستلهم روح الفلسفة الصوفية والشعر الصوفي، مؤسساً لما يمكن تسميته **"الجمالية الرقمية التوحيدية"**، التي تؤكد على وحدة الخلق والوجود وتجسدها عبر اللغة البصرية الرقمية.

في هذا السياق، يصبح كل عنصر في التصميم – من البكسل والخط واللون إلى الحركة والتفاعل – حاملاً لبُعد روحاني. لا يعود الشكل مجرد غلاف جذاب للمحتوى، بل يتحول إلى قناة للإدراك المباشر للمعنى المتعالي. فالتصميم الرقمي، بشفافيته وقابليته للتجريد اللامتناهي، يمتلك قدرة فريدة على محاكاة المفهوم الصوفي للعالم كسلسلة من العلامات (آيات) تشير إلى حقيقة واحدة كامنة وراء تعدد المظاهر. هذه الجمالية الجديدة لا تكتفي بمحاكاة الأنماط الزخرفية الإسلامية التقليدية (كالأرابيسك أو الهندسة) بشكل سطحي، بل **تعيد إنتاج روحها الميتافيزيقية** في الفضاء الافتراضي. إنها تستخرج المبادئ الأساسية التي حكمت الفن الإسلامي لقرون – مثل النسبة والتناظر والإيقاع والتكرار اللامتناهي – وتُحييها باستخدام أدوات العصر. على سبيل المثال، يمكن لخوارزمية مبرمجة أن تولد أنماطاً هندسية متطورة باستمرار، لا تكرر نفسها أبداً، مما يعكس فكرة اللاانتهاء الإلهي (Infinity) بطريقة ديناميكية وحية، تتجاوز الثبات المادي للفن التقليدي.

الأمر الأكثر عمقاً هو كيف يصبح **التفاعل** نفسه شكلاً من أشكال التأمل. عندما يتحكم المستخدم في مسار نمو شكل هندسي، أو عندما يتفاعل مع تركيب سمعي-بصري يستجيب لحركته، فإنه لا يستهلك العمل الفني بل يشارك في خلقه. هذه المشاركة النشطة هي تجسيد معاصر لمبدأ "الاتحاد" بين الذات والموضوع، أو بين المتلقي والجمال، الذي تحدث عنه الصوفية. التجربة الرقمية تصبح مرآة لعملية التجلّي المستمر للوجود، حيث يلتقي العقل المجرد (المتمثل في الخوارزميات والمنطق البرمجي) مع الحس والحدس (المتمثل في التجربة البصرية والتفاعلية). وبهذا، لا يقتصر دور التصميم الرقمي على "ترجمة" التراث إلى صيغة حديثة، بل يصبح **وسيطاً تأويلياً** قادراً على كشف طبقات جديدة من المعنى كانت كامنة فيه. إنه يجدد المعاصرة الروحية للفن الإسلامي، ليس من خلال الحفاظ على شكله، بل من خلال إحياء غايته: وهي تسهيل رحلة المتلقي من تعددية العالم الظاهري إلى وحدة الحقيقة الباطنية، محوّلاً الفضاء الرقمي من مجرد أداة اتصال إلى مُتاهة مقدسة (Labyrinth) حديثة للتأمل والاكتشاف.

ب– أمثلة عملية للجمالية الرقمية التوحيدية

1. النموذج الصوفي للتصميم التفاعلي المجسد

في دراسة بحثية، يُقترح نموذج تصميمي مستوحى مباشرة من الصوفية، يركز على وحدة الجسد والروح والعقل كما في التقاليد الصوفية. هذا النموذج يعتمد على أربعة أبعاد للجسد: المادي (الجسم كمادة)، الاجتماعي (الحركة الجسدية)، البيولوجي (الديناميكيات الحيوية)، والروحاني (تفسير معنى الجسد). يُطبق هذا في التصميم الرقمي من خلال تقنيات مثل الواقع الافتراضي (VR)، حيث يصبح التنفس أو التوازن أداة تفاعلية، مشابهاً لممارسات صوفية مثل الذكر (zikr) أو السماع (sema). هذا

يحول التجربة الرقمية إلى عملية اتحاد بين المستخدم والتقنية، مما يعكس فكرتك عن التفاعل كتأمل يمحو الفصل بين الذات والموضوع. ويؤكد هذا النموذج على مسؤولية أخلاقية في التصميم لتعزيز الوعي بالوحدة الكونية، مما يجعله أداة لـ"التجلي المستمر" كما ذكرت. (Tasa, n.d., p. xx)

2. الخوارزميات كتجسيد للاانهاء في الفن الإسلامي والرقمي:

يُربط جل الدراسين في الفن الإسلامي بالتصميم الرقمي عبر مفهوم "الطي والانفكاك" حيث يُرى العالم كطيات من اللاانهاء (infinity) تتجلى في رموز (code) ثم صور (images). الصوفية، خاصة فلسفة الإشراق لسهروردي، تُقارن بالخوارزميات الرقمية، إذ يُشبه القرآن بالكود الخوارزمي الأبدي الذي يربط الإنسان بالخالق. أنماط مثل المقرنصات (muqarnas) أو الأرابيسك في الفن الإسلامي تُقابل البكسلات والمتجهات في التصميم الرقمي، حيث تولد خوارزمية واحدة أنماطاً لا متناهية، تماماً كما اقترحت في تحليلك عن الخوارزميات التي تولد أشكالاً هندسية ديناميكية تعكس اللاانهاء الإلهي. هذا يجعل التصميم الرقمي "متاهة مقدسة" حديثة، تكشف عن وحدة الخلق من خلال التجريد الخوارزمي. ويُبرز الكتاب كيف يتجاوز هذا النهج الثنائية الغربية بين الروح والمادة، محيياً الروح الميتافيزيقية للفن الإسلامي في العصر الرقمي. ولعل هذا ما يؤكد التصميم الرقمي على أنه ليس ترجمة للتراث، بل إحياء لروحه في سياق معاصر، حيث يصبح الفضاء الرقمي مكاناً للاتحاد والتجلي. إذا أردت، يمكننا استكشاف كيفية تطبيق هذه الأفكار عملياً، مثل توليد نمط هندسي رقمي باستخدام كود بسيط، أو تحليل عمل فني محدد. ما رأيك في ذلك؟

1. نحو جمالية رقمية توحيدية

شروط استحضار الروح الإسلامية في التصميم الرقمي.

إن الانتقال من استلهام الشكل الظاهري للفن الإسلامي إلى استحضار روحه الجوهرية في التصميم الرقمي يتطلب تأسيسًا فلسفيًا وفكريًا عميقًا، يتجاوز النقل الحرفي للزخارف والأنماط. هذه الجمالية الرقمية التوحيدية لا تهدف إلى تزيين المنتج الرقمي بلمسات إسلامية، بل إلى صناعة تجربة رقمية كاملة تنبثق من المبادئ المركزية للرؤية الإسلامية للعالم، والتي تتمحور حول التوحيد. تحقيق هذا الهدف رهن بتحقق عدة شروط أساسية.

الشرط الأول هو الانتقال من المحاكاة الشكلية إلى استيعاب المبادئ الميتافيزيقية. وهذا يعني أن يكون التركيز على المبادئ الكامنة وراء الشكل وليس على الشكل نفسه. فالجوهر الروحي للفن الإسلامي ليس في النجمة الثمانية أو ورقة الأرابيسك، بل في المبدأ الذي تولده هذه العناصر، وهو مبدأ "الوحدة في الكثرة". التصميم الرقمي مدعوّ لاستيعاب مبادئ مثل التناظر (كتعبير عن العدل الإلهي)، والإيقاع والتكرار (كتعيين على ذكر دائم)، والانسجام النسبي (كنسبة الذهب في الخلق)، والتجريد (كنفٍ للوثنية وتأكيد على عدم قدرة الصورة على احتواء الحق المطلق). يجب أن تتحول هذه المبادئ إلى خوارزميات ومنطق حاكم يولد أشكالاً وتجارب جديدة وليس مقلدة.

الشرط الثاني يتمثل في توظيف التفاعلية كمسار تأملي وليس كمجرد وسيلة ترفيه. التفاعل في التصميم الرقمي التوحيدي يجب أن يتحول من كونه وسيلة للتحكم إلى كونه أداة للتأمل والاكتشاف. يمكن أن يتجلى ذلك في تصميم يتطلب من المستخدم

التأني والصبر لتكشف له طبقات المعنى تدريجيًا، أو في تطبيقات تستخدم توليد أنماط لا نهائية بناءً على خوارزميات رياضية، مما يحوّل المستخدم من متلق سلبي إلى مشارك في عملية الخلق، متذكرًا بذلك دوره كمستخلف في الأرض، وهي فكرة مركزية في الإسلام. بهذه الطريقة، تصبح التجربة الرقمية مجازًا عن رحلة العبد في البحث عن الحقيقة.

الشرط الثالث هو بناء سردية وسياق ثقافي أصيل للعمل الرقمي. لا يكفي أن يكون التصميم جميلاً ومتناسقًا؛ يجب أن يكون حاملًا لمعنى ووظيفة تتوافق مع القيم الإسلامية. هذا يعني أن التصميم الرقمي، سواء كان تطبيقًا أو موقعًا أو لعبة، يجب أن يخدم غايات نبيلة كتعليم العلم، أو تسهيل التواصل الاجتماعي البناء، أو نشر الجمال والمعرفة، وليس تعزيز القيم الاستهلاكية أو الفردية المفرطة. الروح الإسلامية هنا تظهر في "النية" و"الغاية" من وراء العمل الرقمي، مما يجعله "مباركًا" أي ذا فائدة ونمو متصل.

الشرط الرابع والأخير هو تحقيق التوازن بين الأصالة والمعاصرة، بين الروح والمادة. الجمالية الرقمية التوحيدية لا ترفض الحداثة والتقنية، بل تتبناها كأدوات ولكن بعد أن تُسقِط عليها رؤية نقدية تستند إلى الهوية والقيم. وهي في الوقت نفسه لا تتعلق بالماضي حنينًا أعمى، بل تستخرج منه المبادئ الخالدة التي يمكن أن تعيش في أي عصر. هذا التوازن يضمن أن يكون العمل الرقمي معاصرًا في شكله وتقنياته، إسلاميًا في روحه وغايته، وبالتالي قادرًا على مخاطبة إنسان العصر بلغة يفهمها، دون أن يفقده جوهره الروحي.

وفي ضوء ذلك، فإن صياغة جمالية رقمية توحيدية هي مشروع حضاري يتطلب جهدًا جماعيًا بين المصممين والمبرمجين والمفكرين. إنه دعوة لعدم الاكتفاء بأن نكون مستهلكين للتقنية، بل أن نكون منتجين لرؤية رقمية alternative، تجمع بين عبقرية التقنية وروحانية الإسلام، لتقديم بديل جمالي وأخلاقي في الفضاء الرقمي الذي صار واقعًا وجوديًا لا مهرب منه.

إمكانات التكنولوجيا في إحياء التجربة الروحية.

بالتأكيد. إن الحديث عن إمكانات التكنولوجيا في إحياء التجربة الروحية هو حديث عن مفارقة عظيمة، حيث تُستعاد أقدم وأعمق احتياجات الإنسان عبر أحدث أدواته. هذه الإمكانات لا تكمن في استخدام التكنولوجيا كبديل للروحانيات، بل كوسيط حديث وجدير بالاستكشاف لتذكير الإنسان بجوهره، في عصر طغت فيه المادة والسرعة. في صلب هذه الإمكانات تقف فكرة "الوساطة المتعالية"، فالتكنولوجيا، بخلاف تصورها ككيان مادي مجرد، تمتلك قدرة فريدة على خلق مساحات تأملية معزولة عن ضجيج العالم المادي. تطبيقات الواقع الافتراضي (VR)، على سبيل المثال، يمكنها نقل المستخدم إلى فضاءات افتراضية هادئة ومثيرة للدهشة، كتكرار رقمي للحدائق الإسلامية أو محاكاة لظاهرة الشفق، مما يهيئ الظروف المثلى للتأمل والتفكر، وهي البوابة الأولى لأي تجربة روحية. هذه المساحات لا تحل محل جلال الطبيعة أو عظمة المساجد، بل تذكر بها وتخلق نافذة مؤقتة لها في حياة الإنسان الحضري المنقطع عن تلك المنابع التقليدية للصفاء. على مستوى أعمق، تتيح التكنولوجيا "تجسيد المجرد" و"تمثيل اللامرئي". كيف يمكن للشخص أن يتصور مفهوم الاتصال الكوني أو توسع الكون؟ كيف يمكن تخيل تدفق الطاقة أو تناغم الأجرام السماوية؟ هنا، تأتي المحاكاة البصرية والسمعية الرقمية (Data Sonification) لتحول البيانات والمفاهيم المجردة إلى تجارب حسية غامرة. من خلال تحويل حركة الكواكب إلى سمفونية، أو تحويل أنماط الصلوات في العالم إلى نسيج ضوئي متحرك، تصبح المفاهيم الروحية الفلسفية ملموسة ومحسوسة، مما يسهل على الإنسان الحديث ربطها بواقعه.

ولعل الأكثر جرأة هو دور التكنولوجيا في تعزيز "الممارسة الذكية" (Mindful Practice). يمكن لأدوات التتبع الحيوي (Biofeedback) مثل الساعات الذكية أن تراقب مؤشرات مثل معدل ضربات القلب وتمدد التنفس، وتقدم ملاحظات فورية للمستخدم. هذا يمكن أن يتحول إلى مدرب شخصي للتأمل، يساعد الفرد على إدراك حالته الجسدية والنفسية ويدربه على تحقيق الهدوء والتركيز، مما يعمق ممارسته الروحية ويجعلها أكثر فاعلية، خاصة للمبتدئين. بالإضافة إلى ذلك، تمثل التكنولوجيا جسراً نحو "المجتمع الروحي العالمي". فمنصات التواصل، رغم سلبياتها، تتيح لمريد من مصر أن يشارك في درس مباشر لمعلم صوفي من إسطنبول، أو لمجموعة من مختلف أنحاء العالم أن تجتمع افتراضيًا لقراءة ذكر جماعية. هذا يذيب حواجز الجغرافيا ويحيي مفهوم الأمة الواحدة، ويوفر سبلًا للدعم والمشاركة الروحية لمن قد يعيش في مجتمعات حيث عدد الملتزمين روحياً قليل. لكن هذه الإمكانات لا تخلو من تحديات جسيمة وأسئلة مصيرية. فأي تجربة روحية حقيقية تتطلب حضورًا كاملاً وتركيزًا عميقًا (Mindfulness)، بينما تصمم معظم التكنولوجيا لجذب الانتباه بشكل سطحي ومتقطع. هناك خطر حقيقي من استبدال الجوهر بالمظهر، حيث يُختزل السعي الروحي إلى مجرد جمع إحصاءات عن عدد دقائق التأمل أو مشاركة صور "روحانية" على وسائل التواصل. التحدي الأكبر هو ألا تصبح التكنولوجيا نفسها صنماً، فتتحول من وسيلة للاتصال بالله إلى غاية في حد ذاتها، معطلةً البحث الداخلي الحقيقي الذي يتطلب غالبًا صمتًا وعزلة عن الأجهزة. وفي ضوء ذلك، فإن إمكانات التكنولوجيا في إحياء التجربة الروحية هي إمكانات هائلة ولكنها محفوفة بالمخاطر. قدرتها على خلق مساحات للتأمل، وتجسيد المجرد، وتعزيز الممارسة الذكية، وبناء مجتمعات عالمية، تجعلها وسيطًا قويًا للغاية. ولكن نجاحها مرهون باستخدامها بحكمة ونقد، حيث يجب أن تظ دائمًا في خدمة الغاية الروحية، لا أن تصبح هي الغاية نفسها. يجب أن تكون التكنولوجيا جسرًا يعبر عليه الإنسان نحو نفسه وربه، وليس حائطًا يفصله عنهما.

نحو فن رقمي يوازن بين الحداثة والهوية.

يمثل الفن الإسلامي الرقمي نموذجًا إبداعيًا متوازنًا يجمع بين الحداثة والهوية، حيث يسعى إلى دمج الأصالة والروح التقليدية مع متطلبات العصر الرقمي وحواس المشاهد المعاصر، مع الحفاظ على الثوابت الجمالية والثقافية التي تميز الفن الإسلامي مثل الخط العربي والزخارف الهندسية والنسبة والتناظر. يتحقق هذا التوازن من خلال ما يمكن وصفه بـ"الفن الإسلامي الرقمي الهجين"، إذ يستخدم الفنانون التكنولوجيا الرقمية كأداة ووسيط إبداعي يمكّنهم من إعادة صياغة التراث بشكل معاصر يعبر عن الهوية والثقافة دون أن يتنازل عن جذوره، بل يعززها ويقدمها في أفق عالمي جديد. وفي هذا السياق، يحقق الفن الرقمي حضورًا معاصرًا وحيويًا عبر إمكانياته التفاعلية وفضاءاته الرقمية المتنوعة، مثل المعروضات الافتراضية والرسوم المتحركة والتصاميم الحاسوبية، ما يوسع من تفاعل المشاهد ويعمق تجربته الجمالية والروحية. في الوقت ذاته، يحافظ الفن على تواصله العميق مع التاريخ الإسلامي والتراث بصوره وأشكاله الرمزية، مستحضرًا موضوعات الهوية والهجرة والثقافة في ظل العولمة، مما يوفر للفنانين، خصوصًا ممن يعيشون في المهجر، أداة للتعبير عن تجاربهم بتوازن بين الأبعاد التقليدية والحديثة. وبذلك، فقد أتاح التقدم التكنولوجي الذي تمثل في نواتج وتطبيقات العلم، وسائط فنية جديدة كان لها تأثيرها الكبير على فلسفة الفن ومفهومه، وشكله ومضمونه؛ حيث ظهرت نوعيات جديدة من الفنون التشكيلة، ارتبط وجودها بالوسائط التكنولوجية .فانطلق الفنان إلى استحداث النظم والحلول الجمالية المبتكرة التي تعبر عن روح عصره، بمفاهيمه، وأفكاره، وموضوعاته، وخاماته. وتراعي التجديد والتحديث في تعبيراته وتقنياته بما يتناسب مع هذا التقدم التكنولوجي الهائل من حوله، في محاولة جادة لتحرير فنه وابداعه من كل ما هو شائع أو تقليدي. وساهمت برامج التصميم الرقمي في تقديم معالجات وتقنيات مبتكرة لم تكن معهودة منذ قبل في مجال الفنون التشكيلية. وتعد برامج التصميم الرقمي ذات أهمية كبيرة

في مجال الفن التشكيلي وخاصة في مجال التصميم الرقمي سواء المسطح أو ثالثي الأبعاد. ويقوم البحث الحالي في إطار السعي لتوظيف برامج التصميم الرقمي متمثلة في برنامجي الجرافيك أدوبي فوتوشوب)2022(Photoshop Adobe ، وبرنامج ماكسون سينما فور دي .(2022 21R D4 Cinema Maxon)في عمل تصميمات رقمية ثالثية الأبعاد ذات بنية جمالية معاصرة. وفي ضوء ما سبق اتجهت الباحثة إلى استلهام مختارات من زخارف الفن ٱسلامي النباتية أو الهندسية بأبعادها التشكيلية والجمالية لإثراء التصميم الرقمي ثالثي الأبعاد. (عبده:2025) هذا النمط الفني يمثل استمرارًا حيًا لتراث غني لكنه مندمج في عصر يتسم بالتغير السريع، ويجسد ثقافة إسلامية قادرة على مواكبة العصر دون التفريط في جوهرها، مستجيبة للتحديات المعاصرة ومتجددة عبر فضاءات رقمية تعكس التعددية والحداثة في آن واحد، موفرة بذلك جسرًا بين الماضي والحاضر، والتقليد والابتكار، والهوية الثقافية والتقنيات الحديثة. وتبعا لذلك، وفي ظلّ الثورة التقنية والمعرفية المتسارعة، يشهد عالم الفن التشكيلي تحوّلاً جذرياً بفعل دخول مدخلات جديدة وأدوات رقمية متطورة. وقد فرضت هذه المعطيات على الفنان المعاصر ضرورة الانفتاح عليها واستيعابها، ليس كأدوات تقنية فحسب، بل كشركاء فاعلين في عملية الإبداع. وأصبح التحدي الأكبر يتمثل في قدرة الفنان على توظيف هذه التقنيات داخل إطار رؤيته الإبداعية الذاتية، ليُنتج عملاً فنياً لا يقتصر على مجرد مواكبة روح العصر، بل يجسّد أيضاً حواراً خلاقاً بين الأصالة والحداثة. وانطلاقاً من هذا المنظور، يبرز **الفن الإسلامي الرقمي**كحقل إبداعي خصب، يستلهم روح التراث الجمالي والفلسفي للحضارة الإسلامية ويعيد صياغته بلغة العصر الرقمي. فالمفهوم الرقمي، القائم على تخزين المعلومات ونقلها في شكل رموز رقمية (أصفار وواحدات)، يتيح عبر برامج الحاسوب المتخصصة تحويل هذه البيانات إلى أشكالٍ وهياكلَ مرئية معقدة، كالعلاقات الحجمية والجداول والرسوم البيانية التي تُدرك بها العين الاختلافات والتشكيلات الدقيقة. (الشيباني: 2020) وبهذا، لا يقتصر دور الرقمنة في الفن الإسلامي على التقنية فقط، بل تمثّل وسيلةً عصريةً لاستكشاف العناصر الجوهرية لهذا الفن وإحيائها. فمن خلال البرمجيات، يمكن للفنان تحليل وتركيب الأنماط الهندسية الإسلامية المعقدة (الأرابيسك)، ومحاكاة فنون الخط العربي بمختلف مدارسه، وتطوير أنماط زخرفية جديدة مستوحاة من الموروث ولكنها تنتمي إلى عالمنا المعاصر. كما تسمح هذه الأدوات بخلق عواصف تفاعلية وغامرة، حيث يصبح المتلقي جزءاً من العملية الإبداعية، فيسبر أغوار التفاصيل التي قد تخفى على العين المجردة في الأعمال التقليدية. وهكذا، يتجلى الفن الإسلامي الرقمي كنتاج طبيعي لهذا التزاوج بين العمق الجمالي للتراث والقدرات اللاّمحدودة للتكنولوجيا، ليؤكد أن الأصالة ليست حبيسة الماضي، بل هي قادرة على التعبير عن نفسها بلغة جديدة، تحافظ على روحها مع انطلاقها نحو آفاق مستقبلية غير مسبوقة.

لقد أسهم ظهور برامج التصميم المتطورة مثل أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop 2022) وماكسون سينما فور دي (Maxon Cinema 4D R21 2022) في إحداث نقلة نوعية في مجال التصميم الرقمي ثلاثي الأبعاد، إذ وفّرت للفنان المصمم إمكانات واسعة لحل المشكلات التصميمية بأساليب علمية ومنهجية دقيقة، وفتحت أمامه آفاقًا جديدة للتفكير الإبداعي. هذه الأدوات الرقمية لم تعد مجرد وسائل تقنية محايدة، بل غدت فضاءً رحبًا لتوليد أنماط تصميمية مبتكرة تمنح الفنان القدرة على الوصول إلى نتائج فنية متميزة ومتنوعة، وتدفعه إلى إعادة صياغة العلاقة بينه وبين المجتمع المتلقي لأعماله، حيث يتحوّل التصميم إلى خطاب تشاركي يقترح حلولًا جمالية للمشكلات البصرية، وهو ما يعزز من تقبّل الجمهور لهذه الحلول قبل أن يشرع في نقدها. كما مكّنت هذه البرامج الفنان من معالجة الأخطاء واستكشاف البدائل قبل مرحلة التنفيذ المادي للمجسمات، الأمر الذي

وفّر الكثير من الوقت والجهد والتكاليف، ومنحه فرصة لتجويد العمل وإبراز القيم الجمالية والفنية الكامنة في التصميم الرقمي ثلاثي الأبعاد. ولا يقف أثر هذه التقنيات عند حدود الجانب الإجرائي، بل يمتد إلى إعادة تفعيل الموروث الفني الإسلامي، حيث يظهر التفاعل العميق بين الزخارف الإسلامية النباتية والهندسية وبين تقنيات التصميم الرقمي. فالفنان، عبر هذه البرمجيات، لا يكتفي بإعادة إنتاج الزخرفة الإسلامية في شكلها التقليدي، بل يوظّف أدوات مثل أوامر الإكساء والنمذجة والإضاءة لإضفاء أبعاد جديدة عليها، فيحوّل الخطوط الهندسية إلى كيانات ثلاثية الأبعاد نابضة بالحياة، ويعيد صياغة الأنماط النباتية في صورة مجسّمات ضوئية أو متحركة تستلهم روح التراث وتقدّمه بلغة بصرية معاصرة.

إن اعتماد الفن الإسلامي الرقمي على هذه البرامج يمثّل خطوة تتجاوز مجرد استلهام الأشكال إلى تأسيس خطاب جمالي يربط بين الماضي والحاضر. فالفنان الرقمي يجد نفسه في حالة حوار مع التراث، حيث يعمل على ترجمة التفكير الذهني والتصور الجمالي إلى تصميمات رقمية ثلاثية الأبعاد، مستخدمًا الإمكانات المتاحة في الفوتوشوب وسينما فور دي لإنتاج أعمال تُبرز التوازن، والتناظر، والإيقاع البصري الذي شكّل جوهر الفن الإسلامي. وبهذا يتحقق مفهوم "التجريد التوحيدي" الذي يطبع الفن الإسلامي، ولكن في سياق رقمي جديد يعكس روح العصر ووسائطه التكنولوجية إن ما يميز الفن الإسلامي الرقمي هنا هو الجمع بين العمق الرمزي للزخارف الإسلامية وبين التقنيات الرقمية المعاصرة، ليصبح العمل الفني فضاءً حيًّا للتأمل والجمال والمعنى، وفي الوقت نفسه أداة معرفية تسهم في إثراء الفكر البصري المعاصر. ومن ثم، يمكن القول إن التصميم الرقمي ثلاثي الأبعاد، المدعوم بهذه البرمجيات، ليس مجرد تقنية، بل هو مسعى جمالي وفلسفي يهدف إلى إعادة صياغة العلاقة بين الإنسان، والفن، والرمز الإسلامي في أفق العصر الرقمي. (الشيباني: 2020). في عمق التصميم الرقمي ثلاثي الأبعاد، تتأسس الجمالية على شبكة من العلاقات المتناغمة بين الأشكال الهندسية الأساسية —كالمكعب ومتوازي المستطيلات وأنصاف الكرات — وبين الخطوط التي تنسج مساراتها الدقيقة، والألوان التي تتوزع وفق تدرجات محسوبة، والإضاءات التي تمنح هذه العناصر حياة متجددة. هذا التداخل لا يُبنى اعتباطًا، بل يتحقق من خلال وعي فني يوازن بين التكرار والتصغير والتكبير والترديد، فيولد الإيقاع الداخلي الذي يجعل من العمل فضاءً نابضًا بالحركة والانسجام. وهنا تتجلى الزخارف الإسلامية النباتية والهندسية، لا كزينة سطحية، بل كروح متجذرة في عمق التصميم، تعيد بناء المشهد الرقمي على إيقاع يعكس جوهر الرؤية الإسلامية للتناغم والانسجام الكوني. إن التماثل والإيقاع التوحيدي في الفن الإسلامي يقدمان مدخلًا فلسفيًا لفهم ما يحدث في هذا الفضاء الرقمي؛ فالتماثل الهندسي الذي يطبع الزخارف الإسلامية لم يكن يومًا مجرد لعبة شكلية، بل هو تعبير عن رؤية ترى في الوحدة الكونية تكرارًا لا نهائيًا للتجليات الإلهية. وعندما يُعاد استدعاء هذا التماثل داخل برامج التصميم الرقمي، فإن ما يحدث هو ترجمة رقمية لمفهوم التوحيد: كل عنصر هندسي أو نباتي يُعاد إنتاجه، يتكرر ويصغر ويكبر، لكنه في النهاية يعود ليندمج في كلٍّ واحدٍ أكبر، يُلغي الانفصال بين الأجزاء، ويعيد التأكيد على مركزية الوحدة في تعددية الصور.

وهكذا، يغدو التصميم الرقمي ثلاثي الأبعاد امتدادًا معاصرًا لجمالية التماثل والإيقاع التوحيدي؛ فالإضاءة الرقمية التي توحّد بين سطح المجسم وخلفيته، والمؤثرات التي تذيب الحدود بين الخط والزخرفة، ليست مجرد تقنيات، بل هي إعادة إحياء لفلسفة ترى أن الجمال يتحقق عندما تذوب الكثرة في الواحد. هذا هو البعد الذي يمنح الفن الإسلامي الرقمي خصوصيته، إذ يجمع بين

إمكانات الوسيط الجديد وبين البنية الرمزية العميقة للفن الإسلامي، ليعيد صياغة العلاقة بين الشكل والمعنى في زمن رقمي، دون أن يفقد جوهره التوحيدي.

الخاتمة

يتبيّن من خلال هذا البحث أنّ الفن الإسلامي، في جوهره، مشروع جمالي وروحي متكامل يقوم على رؤية توحيدية تجعل من الجمال مسارًا للمعرفة والتأمل، لا مجرد متعة حسية عابرة. فالتمويه الجمالي، بما يحمله من حجب وكشف، ومن تجريد وإيحاء، يمثل آلية عميقة لإعادة ربط الإنسان بالمبادئ المتعالية التي يستحضرها الفن ويجسدها عبر الخط والهندسة والزخرفة. ومع دخول الوسائط الرقمية إلى مجال الإبداع، لم يفقد هذا الفن أصالته، بل وجد في التكنولوجيا فضاءً جديدًا لتجديد معاصرة الرموز التوحيدية وإحياء التجربة الروحية بطرق تفاعلية تتجاوز حدود المادة والزمن. وهكذا، يغدو الفن الإسلامي الرقمي امتدادًا حديثًا لتراث جمالي عريق، يجمع بين العقل والحدس، وبين الهوية والابتكار، مُظهِرًا قدرة هذا الفن على مواصلة حضوره في الوجدان الإنساني، وعلى المساهمة في تشكيل خطاب بصري عالمي يُعيد الاعتبار للعلاقة بين الجمال والروح والمعنى.

المصادر والمراجع:

أبو صالح الألفي. (د.ت.). الفن الإسلامي: أصوله، فلسفته، مدارسه. دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة.

جليل سارة. (2021). جمالية الزخرفة الإسلامية في المنمنمات. مجلة النص، العدد 8، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس/الجزائر.

حمد، حميد. (2014). جمالية التصوير في الفن الإسلامي والتجربة الجزائرية. ضمن التجربة الجمالية للفن الإسلامي بالجزائر (الطبعة الأولى). منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافيةCRASC/DGRSDT ، الجزائر.

حمد، علي عبده، وآخرون. (2025). مختارات من زخارف الفن الإسلامي كمدخل لإثراء التصميم الرقمي ثلاثي الأبعاد. المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، جامعة عين شمس، القاهرة.

الشيباني، ثامر عبيد. (2020). الأنساق الزخرفية الإسلامية. مجلة بابل للعلوم الإنسانية، العراق، المجلد 28، العدد 6.

عمارة كحلي. (د.ت.). الخطاب الجمالي للفن الإسلامي وسياقاته المقصديةhttps://2u.pw/T0Bee .

عز الدين إسماعيل. (1974). الفن والإنسان. دار القلم، بيروت.

الغوثاني، راتب مزيد. (د.ت.). جماليات الرؤية: تأمّلات في الفضاءات البصرية للفن العربي. ط.1، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

تاسا، أوموت بورجو (Tasa, U. B.). (د.ت). A Sufism-Inspired Model for Embodied Interaction Design. Yıldız Technical University, Faculty of Art and Design, Istanbul, Turkey. https://2u.pw/4NXBG.



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

تجليات العقيدة في المعمار الدّيني الشّيعي.

زهير تغلات*

ملخّص

تبحث هذه الدّراسة في تجلّيات العقيدة الدّينية الشّيعية في العمارة الإسلاميّة، مركّزةً على العلاقة الدّقيقة بين علم الكلام والرّوحانية والتّعبير الفنّي. ومن خلال تحليل الأضرحة والقباب والإيوانات والعناصر الزّخرفية مثل الخط والموزاييك والألوان، تُظهر الدّراسة كيف تجسّد الأشكال المعمارية مفاهيم الإمامة والشّهادة والنّور الإلهيّ. كما تبرز الدّراسة مركزيّة الخصائص الجماليّة والرّمزية في تيسير التّجربة الرّوحية وبناء الهويّة الدّينية الجماعيّة. ومن خلال هذا الفحص، تنكشف العمارة الشّيعية ليس بوصفها فضاءً وظيفيّاً فحسب، بل كوسيط عميق للتّعبير اللاّهوتي والثّقافي.

الكلمات المفتاحية: العمارة الإسلاميّة، العقيدة، الإمامة.

* أستاذ الحضارة بجامعة قابس، المعهد العالي للعلوم الإنسانيّة بمدنين، تونس. Zouhair.tighlet@gmail.com

Manifestations of Doctrine in Shi‘i Religious Architecture

ZOUHAIR TIGHLET

Abstract

This study investigates the manifestations of Shi‘i religious doctrine in Islamic architecture, focusing on the intricate relationship between theology, spirituality, and artistic expression. By analyzing shrines, domes, iwans, and decorative elements such as calligraphy, mosaics, and colors, the research demonstrates how architectural forms embody concepts of Imamate, martyrdom, and divine light. The study highlights the centrality of aesthetic and symbolic features in facilitating spiritual experience and collective religious identity. Through this examination, Shi‘i architecture is revealed not merely as a functional space but as a profound medium of theological and cultural expression.

Keywords: Islamic architecture, doctrine, Imamate.



مقدّمة:

إنّ المعمار هو تجلّ شكليّ لعالم من التّصوّرات وهو يمثّل رؤية العالم الصّغير لحقيقة تتّصل بالعالم الكبير، وهو بشكل من الأشكال إعادة تركيب العالم الدّنيويّ وإضفاء المقدّس عليه، والسّمو بالمثاليّ والفكريّ في تشكيل إنسانيّ ماديّ يتجلّى في المعمار (Ben Younes. 2006 -2007. p40). وعلى هذا الأساس يصبح المعمار تعبيراً عن التّفاعل السّياقي لمجموع الظّواهر لتحديد تصوّر للمجال الموجود (Djerbi. 2011. p225). ذلك أنّه يشحن الفضاء الحيّ بمجموعة من العلامات والرّموز التي تشكّل عبر حضورها القصدي المترابط نصّاً يتوجّه إلى إدراكنا الانفعالي والحسّاس كما يتوجّه إلى أبعادنا الرّوحية، ففي المعمار تقوم عناصر ومفردات تابعة إلى مجموع الثّوابت المركّبة نسبيّاً حسب انتمائها إلى المجال الطّبيعي والماديّ لعالم الحياة، أو المجال الرّوحيّ لعالم الماورائيات (Djerbi. 2011. p230).

وهكذا فإنّ تعبيريّة المعمار تستند إلى بعد ماديّ كما تستند إلى جوهر، إنّها بلا شكّ بنية مركّبة ومتنوّعة تفسّر في الآن نفسه تعدّد المعاني ومنقوليّة الأشياء في الفضاء والزّمان. هذا فضلا على أنّ الأنثروبولوجيا التّاريخية المتمركزة حول قضيّة المعمار تبدو لنا أنّها ما تزال أفضل الوسائل للوصول إلى فهم المجتمعات (Mefiteh. 2008. p 322) ، ومن ثمّة فإنّ مسالة دراسة التّراث المعماري في أبعاده الفنّية تبقى أساسيّة لمزيد فهم المجتمع الذي يحتلّ فيه تنظيم الفضاء مكانة مرموقة (Mefiteh. 2008. p 362).

إنّ توخّي سبل التّجديد في المجالين الثّقافي والسّياحي، وإدماج المعالم الدّينيّة التّاريخيّة ضمن مسالك جديدة مستنبطة ضاربة في أصلها متطلّعة إلى غدها، قد يكون من بين السّبل الكفيلة بالتّعريف بالتّراث المعماري الفنّي الشّيعي باعتباره وجها من وجوه الفنّ الإسلاميّ المتعدّد. وتُعتبر العلاقة بين العقيدة والعمارة إحدى أبرز مظاهر التّفاعل بين الفكر والمادة في الحضارة الإسلاميّة، فالعمارة ليست مجرّد بناء وظيفيّ، بل فضاء يختزن الرّموز العقديّة ويجسّد التّصوّرات الرّوحيّة للجماعة (Blair. Bloom. 1994. p 35).

2– الخلفيّة العقديّة والرّوحية للعمارة الشّيعية:

إنّ العمارة الدّينية في السّياق الشّيعي الاثني عشريّ ليس مجرّد بناء، بل نظام علامات يعبّر عن العقيدة، ويجسّد السّرد التّاريخي للشّهادة والمظلوميّة، ويوزّع سلطة الإمام عبر الفضاء، ممّا يجعل التشكّل الهندسي للمكان يعكس رؤية مخصوصة للعالم. وهكذا تكتسب العمارة الدّينية الشّيعية فرادتها الخاصة، إذ إنّها مشبعة بدلالات مرتبطة بمفاهيم الإمامة والشّهادة، والذّاكرة الجماعيّة مبثوثة في العناصر المعماريّة بشكل فنّي ورمزيّ، في المراقد، والقباب، والإيوان، والمآذن، والزّخارف، فكيف تتجلّى العقيدة الشّيعية في عناصر المعمار الفنّي والزّخرفي، وكيف يسهم ذلك في تكوين تجربة روحانيّة وعقدية للمؤمنين (آل حسن. 2010. ص12).

لا شكّ في أنّ العقيدة الشّيعية تقوم على مركزيّة الإمامة، وهي ليست مجرّد نظام سياسيّ، بل مبدأ كونيّ وروحيّ ينعكس على المجال العمرانيّ. والمراقد التي تحتضن أجساد الأئمّة وأهل البيت تتحوّل إلى فضاءات قدسيّة تتّصل بالروحانيّات وتوجّه شعور المؤمن نحو الارتباط الرّوحي عبر ثقافة الشّهادة، وخصوصاً استشهاد الإمام الحسين (ع) في كربلاء، هذا الإمام الرّمز الذي يعتبر الدّعامة الرئيسيّة للعقيدة الشّيعيّة. وقد أسهمت ذاكرته المثخنة بالشّهادة في تشكيل البنية الرّمزية للفضاء الشّيعي، حيث تتحوّل المآذن السّوداء، والأعلام، والسّاحات إلى ذاكرة جماعية حيّة. كما أنّ الرؤية الباطنية للعقيدة أسهمت في العناية بالتّفاصيل الفنيّة والزخرفيّة لتعكس المعنى الرّوحي والجمالي خلف الشّكل المادي (العزاوي. 2005. ص 77)



3– مرقد الإمام الحسين (ع) بكربلاء علامة مميّزة في تميّز العمارة الشّيعيّة:

لقد كان للإسلام الدّور الحاسم في نشوء المدينة وعمارتها وفي ظهورها وتطوّرها العمراني، ويشكّل جامعا ومرقدا الإمام الحسين وأخيه العبّاس (ع) الرّوضتان الحسينيّة والعبّاسيّة قلب مدينة كربلاء العمراني أو المحور التي تتّجه له كلّ شوارع أحياء المدينة وأزقتها وأسواقها وهو يمثّل خطوة متقدّمة في أنموذج التّخطيط العمراني الذي كان سائدا في العصور الإسلاميّة الأولى (الأنصاري. 2006. ص85).

وتذكر المصادر التّاريخيّة أنّ المختار بن أبي عبيدة الثّقفي أيّام إمرته على الكوفة أقام بناء فوق قبر الحسين (ع) تعلوه قبّة من الطّابوق (الآجر) وهذه القبّة تُعدّ أوّل قبّة شيّدت في الإسلام سنة 66هـ (686م) وشيّد مسجدا بجانب القبر ويعتبر هذا البناء أوّل عمارة شيّدت في مدينة كربلاء الحاليّة، كما شيّد قرية صغيرة تحيط بالقبر، وهي عبارة عن مجموعة بيوت بدائيّة بسيطة مبنيّة من الطّين وجذوع النّخيل وسعفه (الأنصاري. 2006. ص95).

وقد دخلت مدينة كربلاء المقدّسة مرحلة عمرانيّة جديدة بعد استلاء الشّاه إسماعيل الصّفوي على العراق سنة 914هـ/ 1508م، حيث قام الصفويّون بتعمير المراقد المقدّسة والمباني الدّينيّة الأخرى وتزيينها، وساهموا بتطوير المدينة حيث شيّدوا بيوتا جديدة وجمعوا لهذا الغرض نخبة من البنائين والفنّيين المهرة من أطراف البلاد الإسلاميّة في بناء القباب والعقود وفنّ تزيين العمائر

بالبلاط المزجّج القاشاني الملوّن المستلهم من العمارة الإيرانيّة، ويرجع هذا الفنّ إلى مدينة قاشان بإيران والتي كانت تعتبر مركزا هامّا لصناعة البلاطات الخزفيّة التي تستخدم في تغطية حوائط المساكن والمساجد والمقابر والقباب، وانتشرت بكثرة في العصر الصّفوي الذى توصّل فيه فنّانو العمارة إلى طريقة (هفت رنكى) أي الألوان السّبعة وهى الأصفر والأزرق الزّهرى والأزرق الفيروزى والأخضر والبنّي والأرجوانى الفاتح، مع تحديد الخطوط باللّون الأسود على أرضية بيضاء، وقد استطاعوا جمع سبعة ألوان أو أكثر في مساحة قدم مربع، وقد بدأ ذلك في عصر الشّاه عباس الأكبر وذلك لتوفير النّفقات حيث أن البلاط القاشانى كان مكلفا، وكانت تزيّن البلاطات الخزفيّة فروع النّباتات والورود وصور أشخاص في زيّ صفوي. ومنذ القرن الخامس عشر حينما أصبح التركواز ذو قيمة عالميّة وتجاريّة، كان الأزرق هو اللّون السّائد والأكثر رؤية في أسلوب العمارة الحضرية فى أصفهان الصّفوية، وقد استخدم صنّاع البلاط والسّيراميك الظلال السّماوية السّبعة (haft rang)، أزرق تركواز، أزرق غامق، أسود، أخضر، أحمر، أوكر، أبيض، وهي الألوان المتجذّرة في الرّوايات الصّوفية الفارسية (غبّاشي. 2021. ص147). ونستشفّ ممّا سبق ذكره أنّ رمزية الألوان واحدة من خصائص العمارة الإسلاميّة الشّيعيّة، ذلك أنّها منحت كل لون معنى روحيا مخصوصا، فترمز ألوان مثل الأبيض والأخضر والأزرق إلى النّقاء والاستقلاليّة، ويرمز اللّون الأزرق إلى السّلام والهدوء والثّبات والبرودة، واللون الأزرق له مشتقات مثل الأزرق اللازوردى والأزرق النيلي والأزرق السّماوي التي تثير إحساسا بالهدوء والنّقاء الرّوحي، كما أن اللّون الأخضر يخلق إحساسا بالانسجام والسّلام والتّوازن ويخفف الإجهاد العصبي، وتدعو الكتابة والتّصوير على البلاطات مع الألوان الهادئة العقل إلى التّأمل (غبّاشي. 2021. ص146).

ولعلّ المتابع لأخبار الرّحالات يلاحظ أنّ الرّحالة البرتغالي بيدر وتكسيرا (Pedro Teixeira) قد تحدّث في رحلته إلى كربلاء عند زيارته لها أوائل سنة 1013هـ/ 1604م عن مباني مدينة كربلاء وأعجب بعمارتها المتميّزة فقال: بأنّ المدينة تضمّ حوالي أربعة آلاف بيت بعضها ذات تصاميم جيّدة، ووصف أسواق كربلاء بأنّها مبنيّة من الطّابوق وبشكل متقن (.Teixeira 1965.p 51). وهكذا فإنّ من يمعن النّظر في عمارة المراقد المقدّسة والمباني الدّينيّة الأخرى التي ازدهرت في كربلاء عبر العصور يرى فيها سمة إسلاميّة خالصة تدلّ بوضوح على مدى الرّقيّ الفنيّ الذي وصلت إليه فنون الحضارة الإسلاميّة في مختلف عصورها، ويبلغ هذا الرّقيّ الفنيّ أجلى مظاهره في مرقدي الإمامين الحسين والعبّاس(ع) حيث التّعامل الفنّي مع حلل الذّهب والفضّة والتّشكيلات الزّخرفيّة من الفسيفساء والقطع الصّغيرة من المرايا المزجّجة التي تزيّن الرّوضتين (الأنصاري. 2006. ص119). ويتّفق المعماريون وفنّانو العمارة الإسلاميّة أنّ تخطيط الرّوضة الحسينيّة وتصميمها يعتبر نموذجا عمرانيّا للرّوضات التي شيّدت بعد ذلك، ففي هذه الرّوضة سمات ومظاهر قلّما نجدها مجتمعة في أبنية الأضرحة والمشاهد السّابقة فهي تعتبر نقلة نوعيّة في تخطيطها حيث جعل الضّريح والمسجد وما يحيط بهما من أروقة في كتلة بنائيّة واحدة وسط المساحة التي تشغلها أبنية الرّوضة، أمّا بناية الحضرة فتحتلّ القسم الوسطي من الرّوضة وهي على شكل مستطيل طوله 55 مترا وعرضه 45 مترا وارتفاع جدرانه 12 مترا ، يتوسّط قبر الإمام الحسين (ع) غرفة الضّريح التي تعتبر بمثابة قلب الرّوضة ويغطّي القبر الشّريف صندوق فضّي ذو سقف ذهبيّ طوله 5 أمتار وعرضه 4 أمتار وارتفاعه 3.5 مترا، وتحتضن الحضرة الحسينيّة أيضا ضريح الشّهداء الذي يقع إلى الشّرق من قبر الإمام الحسين (ع) ويضمّ رفاتهم جميعا، وقد زيّنت الجدران الخارجيّة للرّوضة الحسينيّة بتشكيلات زخرفيّة من الطّابوق والقاشاني ويعلو الجدران شريط من القاشاني الأزرق تتخلله كتابات من الآيات القرآنيّة الكريمة باللون الأبيض تعكس روعة الفنّ المعماريّ الإسلامي (الأنصاري.

2006. ص130)، فليس يخفى أنّ اللّون الأبيض هو أهم لون يُستخدم رمزا لتوحيد جميع الألوان، وهو لون الملائكة، فهذا اللّون يعكس النّدرة والنّقاء ويبعث على الأمل، فضلا على أنّه يصارع اللّون الأسود الذى يرمز إلى الحداد على الحسين (ع) والحزن على مصرعه في كربلاء.

ومن ثمّة تتحوّل كربلاء إلى مكان الشّهادة والغضب وإلى ذاكرة رمزيّة تنحت هويّة مقدّسة مستمدّة من زمن البدايات، زمن الشهادة والتّضحية، ذلك أنّ «أرض كربلاء وماء الفرات أوّل أرض وأوّل ماء قدّس الله تبارك وتعالى فبارك الله عليهما» (الطّبسي. 2004. ص 147). وكربلاء مكان الشّهادة والدّماء الزّكيّة المقدّسة، فقد رُوي عن الصّادق (ع) قال: «خرج أمير المؤمنين (ع) يسير بالنّاس حتّى إذا كان من كربلاء على مسيرة ميل أو ميلين فتقدّم بين أيديهم حتّى صار بمصارع الشّهداء قال: قبض فيها مائتا نبيّ ومائتا وصيّ ومائتا سبط كلّهم شهداء بأتباعهم» (الطّبسي. 2004. ص 147).

وفي هذا السّياق يذهب بيار نورا (Pierre Nora) إلى أنّ «الذّاكرة تتعلّق بالأماكن كما يتعلّق التّاريخ بالأحداث» (Nora. 1984. p22)، فيبتدع مصطلح ذاكرة الأمكنة «La mémoire des lieux»، ويرتكز هذا الضّرب من الذّاكرة على وجود أمكنة وصور يربط بينها مسار قد يُدرك بالتّعاقب أو عبر المسافة التي توجد بينها، جسور تربط بين الماضي والحاضر، بين زمن البدايات ولحظة الزّيارة التي تتجدّد في دورة طقسيّة تذكّر بقداسة المكان باعتباره سرّة الأرض، فقد رُوي عن المفضّل بن عمر عن الصّادق (ع): «إنّ بقاع الأرض تفاخرت، ففخرت الكعبة على البقعة بكربلاء فأوحى الله تعالى إليها: اسكتي ولا تفخري عليها فإنّها البقعة المباركة التي نودي منها موسى (ع) من الشّجرة وإنّها الرّبوة التي أوت إليها مريم والمسيح (ع) ومدح كربلاء بأنّها أطهر بقاع الأرض وأعظمها حرمة وأنّها لمن بطحاء الجنّة» (الطّبسي. 2004. ص ص 148. 149).

وهكذا استحالت كربلاء «الذّاكرة المركّبة التي تشكّل معرفة توحّد بعدين اثنين: الفضاء والزّمن وتمثّل المعارف الجماعيّة الممتدّة التي تتعدّى الذّاكرة الشّخصيّة» (Verdier. 2009. p5) إلى ذاكرة مشتركة تؤسّس هويّة الجماعة عبر فعل التذكّر (Halbwachs. 1950. p78)، ومن ثمّة تختزن العمارة الإسلاميّة الشّيعيّة هذه الذّاكرة وتبعث في روح التّجديد عبر إحياء طقوس وشعائر عاشوراء وزيارة الأربعين.

وتلتحم بذاكرة المكان المتجلّي في عمارة عتبتي الحسين والعباس (ع) ذاكرة الزّمان عاشوراء زمان الاستشهاد، وهو من الأزمنة المقدّسة «Temps sacrés» (Eliade. 1965. p63) تشي إلى «فترة من الزّمان مقدّسة» (Eliade. 1965. p63)، فلحظة عاشوراء مفصليّة «يصير الزّمن فيها رمزاً عندما يتمّ اقتطاع فترة تاريخيّة منه، وإضفاء هالة من القداسة عليها، ووصفها بنعوت تقيم مفارقة كبرى مع غيرها من الفترات التّاريخيّة اللاّحقة لها والمنضوية داخل دائرة الزّمن العادي، حتّى تتحوّل إلى أسّ للمشروعيّة الدّينيّة للمذهب» (المنصوري. 2011. ص 76)، ولعلّ مصداق هذه اللّحظة المفصليّة المقدّسة يتجلّى في ما قاله الشّيرازي في المجالس المؤيّدة: «إنّ يوم عاشوراء هو الذي دارت فيه على أهل بيت نبيّكم المحن وجارت أيدي الزّمن وهتكت ستور الفروض والسّنن» (الشّيرازي. دت. ص103). وهكذا يتّضح أنّ كربلاء بمعمارها المحمّل بالرّموز والقيم وعاشوراء المشحونة بقيم الشّهادة والتّضحية هما مدارا المكان والزّمن المقدّسين، يشعّان على العمارة المقدّسة التي تحتضن الذّاكرة وتحييها دوريّا «فأكثر ما يحرص عليه الزّائر في طقوس الزّيارة المشي على الأقدام إلى مرقد الإمام» (العامري. 2021. ص 343) أسوة بمشي الصّحابيّ جابر بن عبد الله الأنصاري يوم الأربعين، وأسوة بمشي أسلاف الشّيعة الأوائل من التّوابين، سليمان بن صرد الخزاعيّ وأتباعه، فتغدو

«مشاية زيارة الأربعين سرا يُخرج الزّائرين من كونهم بشرا إلى ملائكة خلقا وأدبا وإيثارا وتسامحا» (البغدادي. 2012. ص 52)، وفي الآن ذاته إظهار صدق العشق والولاء، وتأكيد على إحياء ذاكرة المكان والزّمان المنصهرين والعهد بالسّير على خطى الحقّ، الذي لأجله أقدّم الإمام الحسين (ع) وأهل بيت النّبي (ص)، على كل تلك التّضحيات الجسام.



4– قداسة الزّمان والمكان وعلاقتهما بالرّمزية العقديّة:

لا جدال في أنّ الرّموز الدّينية تخلق لدى المتعبد مجموعة من الحالات النّفسيّة الخاصة، وتخلق نوعين من المشاعر، نوع قائم على دوافع تكتسب معناها من الغايات التي يظن أنها ستؤدي إليها، ونوع قائم على توجّهات وجدانية تكتسب معناها من الأوضاع التي يظن بأنها خلقتها. وهكذا فإنّ المقدّس والدّين: مفهومان مترابطان تاريخياً، فدائماً نجد الدّين والمقدّس ممتزجين، وقد ظلّ هذا التّصاحب بين الدين والمقدّس قوياً حاضراً، وقد كشفت الدّراسات الأنثروبولوجية المعاني المجسّدة في الرّموز المشكّلة للدّين نفسه وارتباط هذه النُّظم بالعمليات النّفسية، ذلك أنّ الرّموز الدّينية لا يمكن فهمها فهمًا مستقلا عن علاقتها بالبنى النّفسيّة والاجتماعيّة الاجتماعية، فتلك الرّموز لا تنفصل عن الحقل الذي تكتسب فيه التّمثيلات الدّينية هويتها وصدقيتها (الوائلي. 2022. ص ص 62، 63).

إنّ اللّغة الدّينيّة تتمظهر في الرّموز الدّينية والطّقوس المتنوعة، وفي أيام الاحتفالات مثل عاشوراء والأربعين وعيد الغدير، وقد تتجلّى في الطّقوس الحزينة التي تتناول الظّاهرة الدّينية بوصفها واقعة دينيّة واجتماعية وتاريخيّة من قبيل احتفالات عاشوراء التي ترتبط بمشاعر نفسية متجذرة في التّاريخ ضاربة في العقل الجمعي الإسلامي عامة والشّيعي خاصة (الوائلي. 2022. ص 64)، يضفي عليها المكان بعناصره المعماريّة قداسة وبعدا روحيّا مخصوصا.

ومثلما يتشكّل الزّمن المقدّس، يشكّل المكان المقدّس في العقل الاسلاميّ عامة، والشّيعي خاصة مكانة كبيرة تعبر عنها المرويّات الإسلاميّة، وترافق الاهتمامات بالمكان المقدّس طقوس ورموز تتجلّى على صعيد العمارة التي تسمو في قداستها لتصبح رمزا دينيا، ومكانا لممارسة الطّقوس الدّينية بصفة دوريّة، وعلى قدر عصمة الأئمة وقداستهم في العقل الشّيعيّ اكتسبت العمارة الإسلامية الشّيعيّة المكانة الرّمزية التي يحتلها الإمام في قلوب المؤمنين الشّيعة (الوائلي. 2022. ص 65).فالمكان المقدس يقطع الاستمرارية في المكان، ويرسم الحدود بين الدّيني والدّنيوي والمقدّس والمدنّس، وينهي ذلك التّماهي والفوضى، ويقيم مكانا آخر ينطوي على سمات مقدسة تنفتح على بوّابة إلى السّماء، ويشرع نافذة على الشّفاعة التي يطلبها المؤمنون، وهذا ما تعبّر عنه لغة الدّعاء والمناجاة (الوائلي.

2022. ص 68) التي لا ينقطع ذكرها في العتبات المقدّسة. ومن ثمّة فإنّ لغة الرّموز الدّينية كما مر بنا ذكرها تجعل المكان المقدس مركز جذب روحيّ.

ولئن تميّزت العمارة الإسلاميّة بمواصفات خاصة مثل استخدام الكثير من الأشكال الهندسيّة والتّفاصيل الدّقيقة الغنيّة فإنّها قد استلهمت من الأنماط السّابقة لها، فاستوحت من العمارة الهنديّة والفارسيّة، وقد استفاد فنّ العمارة الإسلاميّة من هذه التأثيرات، فاستقام فنّا تعبيريّا معبّرا عن النّواحي المادية، والصناعيّة، والتّاريخية، والحضاريّة (الوائلي. 2022. ص 70). ولمّا كانت المساجد هي أكثر تعبيريّة فنّية وشهرةً في العمارة الشّيعيّة، فقد احتلّ ضريح الإمام عليّ (ع) بالنّجف قلب العتبة العلويّة وسط صحن عظيم مستطيل تتجلّى فيه عظمة المكان، يكشف ضريح الإمام إبداع الفنّ الإسلاميّ. ويقوم من طبقتين يبلغ ارتفاعهما زهاء 35 مترا، ويبلغ طول هذا الصحن 82 مترا، وعرضه 77 مترا وفي كل ضلع من هذه الأضلاع 14 إيوانا (الوائلي. 2022. ص 71) وفي كل إيوان غرفة هي مقبرة أحد المشاهير (الوائلي. 2022. ص 71).

ويلي هذا الصّحن من جهة الشّرق إيوان واسع كبير، يبلغ ارتفاعه قرابة أربعين مترا، كما يبلغ طوله ٤٥ مترا، وهو مسقوف، ومغشّى بقطع الذّهب، وفي ركنيه مئذنتان مرتفعتان مغشاتان بالذّهب، ومن هذا الرّواق يدخل إلى الرّواق الكليّ المسقوف. وجدران هذا الرّواق مغشاة بقطع المرايا ذات الأشكال الهندسيّة، وله أربعة أبواب متقابلة، أحدهما الباب الكبير والثّاني باب المراد، والآخران يسميان باب الرّحمة. ويلي كل ما تقدّم الحضرة المقدّسة، وجدران الحضرة مغشاة بالفسيفساء والرّخام الإيطالي قطع المرايا، وأرضها مفروشة بالرّخام الأزرق وفيها أربعة أبواب من الفضّة، وخامسة من البرونز. ويتوسط هذه الحضرة المرقد العلويّ المطهر يحيط به مشبكان أحدهما من الفضّة، وهو الخارجي والآخر من الحديد الفولاذي وهو الدّاخلي، وتعلو المشبك الأوّل كتابات من القرآن مع أبيات من الشّعر لابن أبي الحديد. ويتوسط المشبك الحديدي الدّاخلي مصطبة من الخشب المرصّع بالعاج والمنقوش عليه بعض الآيات القرآنية، وتحتها المرقد الشّريف. وتعلو الحضرة قبة جسيمة مغشاة بالذّهب، وفي التّاريخ النّجفي يُروى أنّ عدد القباب التي شيّدت على قبر الأمير بلغت تسع قباب، أولها قبة الرّشيد، والثامنة التي كانت تعلو الضّريح لغاية بداية القرن العشرين غشاها بالذهب نادر شاه في سنة 1156 هـ وآخرها شيّدت سنة 2016 للميلاد من خلال التّذهيب الجديد للقبّة (الوائلي. 2022 .ص ص 71. 72).

وترمز القباب الذّهبية إلى العلو والنّورانية، وغالبًا ما تُكسى بالذّهب في إشارة إلى الصّفاء الإلهي، والمراقد هي الأضرحة قلب العمارة الشّيعية، حيث يتحول البناء إلى مركز حجّ روحي (Warner. 2012. p118)، بل هي قلب المدينة الرّوحيّة في النّجف إذ يقع ضريح الإمام علي (ع) في قلب المدينة القديمة، المدينة الإسلامية التاريخية للحجّ. ويُعدّ أحد أبرز أيقونات الدّين والعمارة الإسلاميّة، ويعتبره الكثيرون أرقى تحف التّراث العراقيّ. وتنبع الأهمية المعمارية للضّريح من خصائصه البصريّة، ويتكوّن المجمع المعاصر للضّريح من عدد من العناصر التّاريخية المتميزة، ولا تمثل العناصر الأصلية منها إلا ثلثها تقريبًا. وتتضمّن العناصر المعمارية الرئيسية الحالية ما يلي: الجدار الخارجي، البوابات الخمس الرّئيسية، الفناء (الصّحن)، الإيوان الذّهبي، المنارتان الذّهبيتان، ساعة الضّريح، وقبر الإمام عليّ (ع). وتشكّل هذه العناصر مجتمعة تصميمًا فريدًا يكتسب قيمة كافية ليصبح نقطة محورية لهوية المدينة (Abid. 2015. p89). أمّا القبّة الذّهبيّة فتكتسي أهميّة معماريّة مخصوصة، إذ يعد العراق بلد القباب الذّهبية التي بنيت على أضرحة الأولياء وأئمة المسلمين عليهم السّلام، حيث تعد قبة أمير المؤمنين(ع) أعلى قباب الأئمة من آل البيت عليهم السّلام وأعظمها دقة

وأكثرها تنسيقا وأنضرها بهاءً، إذ يبلغ ارتفاعها من القاعدة إلى فوق الرأس المخروط خمسة وثلاثين مترا ومحيط قاعدتها خمسين مترا وقطرها ستة عشر مترا. وإذا أضيفت قاعدة القبة إلى أرضية الصّحن الشّريف، فإن الارتفاع يبلغ اثنين وأربعين مترا. وقد استخدم الإسطرلاب في تعيين ارتفاع القبتين الداخلية والخارجية في اليوم الحادي عشر من جمادي الثانية عام 1367 هـ على يد الشيخ مرتضى الكيلاني النّجفي (Warner. 2012. p118).

ويضفي ارتفاع القبة الشّريفة للزائر بهجة وسرورا وخاصة عندما يبصرها من مسافة بعيدة وهو في طريقه إلى مدينة النّجف. إنّ تذهيب المرقد في النّجف كان ذا تأثير نفسي واجتماعي لا يستهان به، فالنّجف كما لا يخفى على أحد تقع على هضبة عالية، وعندما أخذ شكل القبّة المشيدة يلمع تحت أشعة الشّمس من جراء طلائها بالذّهب صارت تشاهد من مسافات شاسعة في أقاصي الرّيف والبادية، وشرعت الأفئدة تنجذب إليها من مختلف الأرجاء وتهفو إليها النّفوس. فأوّل ما يلوح للمقبل على النجف شعلة نور يكونها توهج شمس النهار على شمس من ذهب، وهي تلك القبّة الشّامخة في وسط الفضاء. اكتسبت شكلاً قلّما يوجد له نظير بين قباب الأضرحة، والمساجد أيضاً، في العالم كله، إنّ الشّكل التّصميمي العام للقبّة من الخارج يتألف من شكل بصلي وهيمنة واضحة وسيادة للّون الذّهبي المصفر اللامع المتوهج ليلا ونهارا قد أعطت بعدا جماليا فنيا علاوة على بعدها وعمقها الرّوحي لما تمثله من رمزية مرئية للأمام(ع) ، مما زاد من عملية إكساء القبة جمالاً وروعة خصوصا عند سقوط أشعّة الشّمس في مختلف ساعات النّهار، أضافة الى الإضاءة الصّناعية في ساعات اللّيل المختلفة مما يجعلها تزدان بألق وبهجة لدى النّاظر وفي ذات الوقت وضع في أعلى بناء القبّة الشّعار الذي يمثل الكف وأشعة الشّمس، وهي رؤية فنّية رمزيّة متعالية مستوحاة من بعض المواقف التأريخية للأمام علي (ع) كما في الشّكل، حيث يرمز الكفّ الى بيعة يوم الغدير بكل ما يحمل هذا اليوم التّاريخي الإسلاميّ من معان سامية رساليّة مرسلة من السّماء تم تبليغها الى الناس جمعاء من خلال النبيّ الكريم محمد (ص) وما يمثله يوم الغدير في ذاكرة الأنسان المسلم علاوة على الجذر التّاريخي لهكذا عنوان، أذ استقر هذا الرّمز المجسّم في الكفّ على شكل دائري كبير يمثل الشّمس بأشعتها الذّهبية المشرقة لتحيط بدائرة الشّمس و لتكوّن لنا الشّعار الذي يوحي برمزية عالية الى شخص الأمام عليّ (ع) لترتفع وتتماهى الى الأعلى في كبد السّماء خالقة لنا صورة جماليّة من الألوان المتناغمة للّون الذهبي الأصفر على فضاء سماوي حيث الفضاء المفتوح في كل الجهات وبالتالي فأن الشّعار بحجمه الكبير يذوب في الأعلى جماليا ليستقر في النّهاية على أعلى نقطة من قمة القبّة الشّريفة للأمام (ع) ، أما القاعدة التي استند عليها البناء المعماري للقبّة ذات الشّكل البصلي فهو قاعدة دائرية من الآجر الذّهبي يعلوه حزام دائري من اللّون الأزرق الغامق المتناغم لونيا وهو دلالة على اللّون الذي يشير أو يرمز الى الأمام عليّ بن أبي طالب (ع) زيّن بآيات قرآنية كريمة ليحاكي المناخ العام اللّوني للقبّة حيث تخلل هذا الشّكل المعماري فتحات للتّهوية صممت على طراز إسلاميّ بشكل قوسيّ غطيت بنوع من الزّجاج المظلّل ليكسر أشعّة الشّمس السّاقطة والدّاخلة الى الضّريح المقدّس وبذلك تتحقّق جمالية المكان (القبّة) من حيث اللّون المهيمن على الجدار الخارجيّ للقبّة، إن هذه القبّة بشكلها الإسلاميّ جاءت لتعّبر عن مدى قدرة الفنّان المسلم على الولوج الى مناطق إبداعيّة فنيّة وفي عملية خرق للذّائقة العامّة لدى المسلمين في جعل القبّة بمثل هذا النّوع المعماريّ المتميّز، إلاّ أن التّشاكل قد جاء من خلال الوظيفة النّفعية لشكل القبّة وهي إشارة واضحة إلى مكان ضريح الأمام علي (ع) وبذلك يتحقق الهدف من إنشاء مثل هذا المعمار وهو جعل الانسان المسلم يدخل في الجو الرّوحاني العبادي الإسلاميّ ويتماهى مع الذّاكرة الجماعيّة التي تثيرها العمارة فيعانق المطلق ويبلغ مراتب عليا في العبادة قرباً من الذات الإلهية. (Warner. 2012. p99)



ويَستحضر الإيوان العنصر المعماري الفارسي، ويكتسب وظيفته المكانيّة من أنّه علامة حدود بين الانتقال من عالم الظاهر إلى عالم الباطن أي من العالم الدّنيوي المدنّس إلى العالم المقدّس عالم العصمة، والإمامة، والشّفاعة والشّهادة. ومن ثمّة يقوم المكان على اللاتجانس: مكان مقدس، وآخر دنيوي (الوائلي. 2022. ص ص 78. 79). وأمّا السّاحات الواسعة المحيطة بالمراقد فقد خصصت لتجميع الحشود خلال مناسبات عاشوراء والأربعين، لتصبح العمارة جزءًا من استيعاب الفعل الطّقوسي الجماعي (Tabbaa. 2001. P63) وتعهّد الذّاكرة الجمعيّة، فمثلما تكتسب الرّموز في العمارة الإسلاميّة الشّيعيّة قدرة خارقة على الجذب بسبب سحرها وجمالها وفخامتها، فإنّها تعبّر عن فنّ معماريّ إسلاميّ مشبع بالمعاني له سماته الرّوحية (الوائلي. 2022. ص ص 78. 79).

ومن هذا المنطلق أصبح المكان في عيون المؤمنين وكلام العلماء مكانا محمّلا بالقداسة المستمدّة من تضحيّة الإمام في العقل الشّيعيّ، فهذا المكان تجل لإمام، ووصي نبي وأمير المؤمنين جاهد في سبيل إعلاء كلمة الإسلام، وتحقيق العدالة بين النّاس، وفي سبيل هذا نال الشّهادة (الوائلي. 2022. ص ص 78. 79). هكذا يحتضن المكان المقدس قيم الإمام الفاضلة المتجدّدة مع طقوس الزّمان والمكان (الوائلي. 2022. ص ص 78. 79).



5- التّجلّيات الفنّية والزّخرفية:

إنّ البعد الفنيّ والزّخرفي يشحن العمارة الشّيعية بالرّموز والمعاني، إذ تتحوّل الجدران والأسقف إلى نصوص وألوان تعكس العقيدة والرّوحانية (العزّاوي. 2005. ص 98) فالخطّ العربي الكوفيّ والثّلث يُستخدم لكتابة آيات وأحاديث عن أهل البيت، فتتحوّل العمارة الشّيعيّة إلى مصحف مذهّب منقوش. وترمز الزّخارف النّباتية والهندسيّة إلى التّوحيد واللانهاية وتعكس الامتداد الرّوحي غير المتناهي (Tabbaa. 2001. P63)، وتشير أغلب الدّلائل التّاريخية الى أنّ حضور عناصر الزّخارف النّباتية المجردة

قد برزت منذ القرن التّاسع الميلاديّ في العصر العبّاسيّ، وخاصّة في مدينة سامراء كما ذكر آنفاً، وتطوّر هذا الأسلوب إلى أقصاه في القرن الثّالث عشر، خاصة في التّحف، سواء كانت من الخشب أم من المعدن أم من الزّجاج، وفي زخارف العمائر والصّفحات المذهبة من الكتب، وقد أبدع الفنّان المسلم في رسم الزخارف النباتية على الكاشي الكربلائي بطريقة ابتكاريّة رائعة تبتعد عن محاكاة الطبيعة ففيها عناصر نباتيّة مجردة لا يمكن تمييز أصلها النّباتي بدقة، فهي فروع وأوراق وخطوط منحنية تتصل بعضها ببعض وتظهر بينها زهور ووريقات وغصون تتشابك أو تتقاطع، قد أخرج الفنّان الطّبيعة من خلالها في صور فنّية جديدة وأساليب مبتكرة تجمع بين المنحى الرّوحي وجماليات الحسّ البشريّ وروعة الأداء وتنوع الأشكال والألوان الرّمزية: الأخضر للقداسة، الأسود للحزن الكربلائي، الذّهبي للنّورانية والسّمو (Tabbaa. 2001. P63).

أمّا الفسيفساء والمرايا فهي تنتج انعكاسات ضوئية متعددة زاخرة بنور على نور، مستحضرة معنى الآية 35 من سورة النور: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۖ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ ۚ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾. وقد مكّنت الفسيفساء بأشكالها وألوانها الفنّانين المعماريين من تحلية الزّخارف الجدارية على السّقوف والأبواب والأعمدة، حتى بلغت حداً من الجماليّة والتّكامل الفنيّ الذي زاد في ثراء وغنى المساحات الدّاخلية والخارجيّة للعمارة الإسلاميّة، كما ساهم تطويع المواد إلى إكسابها الطّابع الإسلاميّ المميّز، ولو عدنا بهذه الابداعات الفنيّة الى الوراء لوجدنا أنّ العمارة الإسلاميّة قد ورثت هذا النوّع من الفنون عن الحضارات العراقيّة القديمة، فقد استخدم البابليون الطابوق المزجّج ذي الرّسوم المختلفة في تشكيل موضوعات فنّية غاية في الدّقة والجمال في بوابة عشتار وجدران شارع الموكب وقاعة العرش في بابل (Tabbaa. 2001. P63).



5– خاتمة

وقد بان لنا بعد هذا الكّشف أنّ العمارة الشّيعية تتجاوز البعد الجمالي لتصبح أداة لترسيخ الهويّة المذهبيّة وتنظيم الشعائر الجماعيّة. واهتمت الدّول الشيعيّة، كالصّفوية والقاجارية، ببناء المراقد وتزيينها بالذّهب والزّخارف لتعزيز الشّرعية الدّينية والسّياسية. كما أسهمت العمارة في تعهّد الذّاكرة الشّيعيّة، واحتضان الجماهير وتوحيدهم خلال مناسبات عاشوراء والأربعين، ما يجعلها أداة لتفعيل الشّعور بالمجتمع والارتباط الرّوحي بالعقيدة الشّيعية .

وعلى هذا السّمت بات المعمار الدّيني الشّيعي لغة رمزية متكاملة تعكس العقيدة والرّوحانية. من القباب الذّهبية إلى الفسيفساء المتلألئة، ومن الخطوط القرآنية إلى الألوان الرمزية، تتجلى مفاهيم الإمامة والشّهادة والنور الإلهي في كل تفاصيل العمارة. فالعمارة ليست مجرد مساحة للبناء، بل وسيلة لتجربة روحانيّة وتعليم عقائديّ، وتعمل على توحيد المجتمع الشّيعي في شعور جماعي مستمر. من خلال الجمع بين الفنّ والزّخرفة والرّمزية، يصبح الفضاء المعماري الشّيعي مرآة حيّة للعقيدة والثّقافة، ووسيلة لتثبيت الهوية المذهبيّة عبر الأجيال.

المصادر والمراجع العربية:

آل حسان، جعفر .(2010) .*العمارة والمعتقد الشيعي* .ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

الأنصاري، رؤوف محمد علي .(2006) .*عمارة كربلاء: دراسة عمرانية وتخطيطية* .ط1. دمشق: مؤسسة الصالحي للطباعة.

البغدادي، إبراهيم حسين .(2012) .*أسرار زيارة الأربعين* .ط1. بيروت: الأميرة للطباعة والنشر والتوزيع.

الشيرازي، المؤيد في الدين هبة الله. (د.ت.) .*المجالس المؤيدة* .تحقيق وتقديم مصطفى غالب. ط1. بيروت: دار الأنس.

الطبسي، محمد رضا .(2004) .*مقتل الإمام الحسين* .تحقيق محمد أمين الأميني. ط1. بيروت: دار الولاء للطباعة والنشر والتوزيع.

العامري، صلاح الدين. (2021). «طقوس زيارة المراقد الشيعية: دراسة مقارنة». ضمن مؤلف جماعي :*آداب السلوك في التراث العربي* .إشراف سهام الدبابي المساوي. ط1. تونس: الدار التونسية للكتاب.

العزاوي، محمد غانم .(2005) .*الزخرفة الإسلامية بين الرمز والعقيدة* .ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

غباشي، منى جلال عبد العزيز. (2021). «الدلالات الرمزية في العمارة الداخلية الإسلامية الإيرانية: ق10–12هـ/16–18م .«*مجلة التراث والتصميم*، المجلد الأول، العدد الرابع، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

المنصوري، المبروك .(2009) .*الفكر الإسلامي في بلاد المغرب: الفكر التشريعي وأسس استمرار الإسلام* .ط1. تونس: الدار المتوسطية للنشر.

هاشمي، محمد .(1998) .*العمارة والسلطة في التشيع* .ط1. الرياض: دار المعرفة.

الوائلي، عامر عبد زيد. (2022). «دراسة في مفهوم المكان المقدس: مشهد الإمام علي (ع) أنموذجًا .«*مجلة العقيدة*، العدد 23.

المصادر والمراجع الأجنبيّة:

of Cultural Significance and Its Impact on Local Conservation Management." In *Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XIV*, Vol. 153.

Sanatta İslam in
İSLAM ART
İslam'da Art in
SANAT ISLAM

ULUSLARARASI KONGRE | INTERNATIONAL CONGRESS

MESELELER - FİKİRLER | ISSUES - IDEAS

15-17 Ekim 2025
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
IRCICA (İslam, Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi)

sanatta islamkongresi2025.atauni.edu.tr

ONURSAL BAŞKANLAR
Prof. Dr. Ahmet Hamdi Sinanoğlu (Atatürk Üniversitesi Rektörü)
Prof. Dr. Mahmud Erol Kılıç (IRCICA Genel Direktörü)

DÜZENLEME KURULU BAŞKANI
Prof. Dr. Bünyamin Aydemir

DÜZENLEME KURULU
Prof. Dr. Ayça Alper Alkoy
Prof. Dr. Mehdi Muhammadzadeh
Prof. Dr. Süleyman Çiğdem
Doç. Dr. Ebrar Gençoğlu
Doç. Dr. Evren Kavakçı
Doç. Dr. Muhammed Lütfi Kandoğdu
Doç. Dr. Muhammet Tatar
Dr. Öğr. Üyesi Alaaddin Ertuğrul
Dr. Öğr. Üyesi Mahmudun Nachal
Öğr. Gör. Ayşe Özdemir
Tahsin Zahid Özdemir
Said Kasımoğlu

SEKRETERYA
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül Zenciroğlu
Dr. Öğr. Üyesi Nimet Kaan Özkarataş
Arş. Gör. Doç. Semih Oksu
Arş. Gör. Dr. Ahmet Demir
Arş. Gör. Ahmet Kumar
Arş. Gör. Fatma Begüm Bilgen
Arş. Gör. Merve Kaşıp
Arş. Gör. Muhammed Rakıb Özkan
Arş. Gör. Niyazi Değirmenci

BİLİM KURULU
SCIENTIFIC BOARD

KURULLAR / COMMITTEES / اللجان

BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE / اللجنة العلمية

BAŞKAN: Prof. Dr. Cengiz Tanrı (ERCICA)
Prof. Dr. Abdu Osman (Sultan University of Science and Technology)
Prof. Dr. Adrian Topolski (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayak Turkan Akcaoğlu (Uşmanbat Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahad Nejad Ebrahimi (Tabriz Islamic Art University)
Prof. Dr. Ahmet Ali Tayfun (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Tanabi (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Sır (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Yatkın (Trakya Üniversitesi)
Prof Dr. Alla Sosilenova (Baku State University)
Prof. Dr. Ali Murat Akkanat (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Sadi Umur (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Uzay Peker (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Yalçın Tavşiyan (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Alpaslan Ceylan (Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)
Prof. Dr. Anton Ožbolt Jovanovic (Sarajevo Üniversitesi)
Prof. Arif Can Gündüz (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Prof. Dr. Arif Sarıçoban (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu (Mimar Sinan Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayça Alper Akçay (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşe Elif Emre Kaya (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilal Sezer (Bilecik Üniversitesi)
Prof. Dr. Bülent Nuri Kılınç (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Cevdet Kadıoğlu (Academy of Fine Arts Banja Luka)
Prof. Dr. Dilek Zenaloğlu (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ekrem Cuşeviç (Zagreb Üniversitesi)
Prof. Dr. Elvire Bose De La Perrière (Sorbonne University)
Prof. Dr. Elif Akcalı Tuncel (Türk-Alman Üniversitesi)
Prof. Fatih Jarrey (The University of Tunis)
Prof. Dr. Fatma Akkuş Bilgili (Emre Kütüp Celebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fevzi Kılıçay (Fatih Doğa Üniversitesi)
Prof. Dr. Filiz Başaran (Emir Kütüp Celebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülsüm Çakıyır (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasiba Hamzabova (Baki Korkoğlu Akademisi)
Prof. Dr. Hatice Erkan (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan Tahsin Şimşirgil (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hicabi Oğlu (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüsnü Aydınlı (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Çakır (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Prof. Dr. Kübra Akşeyh (Azerbaijan State Art Academy)
Prof. Dr. Kürşat Oğuzoğlu (Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)
Prof. Dr. Levent Mercan (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehdi Mohammadzadeh (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Baha Tanman (Emekli Öğretim Üyesi)
Prof. Dr. Mehmet Ekici (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Memiş (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Tokluç (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Murat Akın (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mursiyya Nasirova (MGU Rektör Akademisi)
Prof. Dr. Muhammadi Khassei (Tarbiat Modares University)
Prof. Dr. Muhammed Kurşpaşa (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mukhtar Seria (İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Balcı (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Dilçin (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Genç (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Prof. Dr. Nazım Ibrahim Bükülmez (Al Maktoum Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevin Tanrıpulatova (Özbekistan Milli Kütüphane Üniversitesi)
Prof. Dr. Nicole Dinis Karçal (Nanterre Üniversitesi)
Prof. Dr. Otkhman Yadon (University of Orume Damascus)
Prof. Dr. Osman Ekinci (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Özgür Sadık Karabay (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Patrick Ringgenber (University of Lausanne)
Prof. Dr. Recai Doğanoğlu (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Reyhan Kavak (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Rıza Amanova (Bingöl Üniversitesi)
Prof. Dr. Sadık Bulgakova (Devlet Konservatuvarı)
Prof. Dr. Selami Aydın (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Selçuk Cayvan (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Prof. Dr. Selçuk Mülayim (Emekli Öğretim Üyesi)
Prof. Dr. Sema Göktaş (Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. Silvia Naef (University of Geneva)
Prof. Dr. Süleyman Uğurlu (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Süreyya Tonel Uraçoğlu (Üniversitesi)
Prof. Dr. Tatyana Viktorovna Kurbanova (L.N. Sobinov Saratov Devlet Konservatuvarı)
Prof. Dr. Tuncay İnanoğlu (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuğbanova Bilimay Kenderovna (Devlet Sanat ve Medeniyet Enstitüsü)
Prof. Dr. Uğur Atar (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Uğur Derman (Emekli Öğretim Üyesi)
Prof. Dr. Ulviyat Ali Gazioğlu (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Vedat Çakır (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Yasemin Yurdi (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Yusuf Stefan Tayşa (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Yves Porter (Aix-Marseille University)
Prof. Dr. Ziya Avşar (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Dr. Abdulhakim Bahadır Ekin (Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşegül Takkaç Tulgar (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Aydın Zor (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Emre Gençoğlu (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Caner Şençimaş (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Edina Selak (Zenica Üniversitesi – Bosna Hersek)
Doç. Dr. Elder Çanmarov (Yunus Recebi Milli Müzik Sanatı Enstitüsü Rektörü)
Doç. Dr. Elmas Cetinli (Nahçıvan Devlet Üniversitesi)
Doç. Dr. Emriye Kanat (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatih Elçiboğa (Milli Eğitim Akademisi)
Doç. Dr. Fayruza B. Gençeva (Başkurt Devlet Bilimler Enstitüsü)
Doç. Dr. Firdevs Kutalık Fener (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Funda Koçer (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Gülnaz Sattarova (Edebiyat ve Folklor Bilimler Akademisi)
Doç. Dr. Hakan Demirci (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Doç. Dr. Hilal Kahramanoğlu (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Hilal Kahramanlıoğlu (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Hüseyin Bilbek (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ercüment İmamoğlu (Bursa Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. İrfan Morkoçlu (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Kemal Çelik (Medipol Üniversitesi)
Doç. Dr. Koray Çelenk (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Liliya Abdullayeva (M. Ahmedli Devlet Pedagoji Üniversitesi)
Doç. Dr. Liubomir Chimpoesh (Moldova Yazarlar Akademisi)
Doç. Dr. Ljubica Marjanovic (Belgrad Sanat Üniversitesi)
Doç. Dr. Lokman Zor (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Dr. Marijo Dikmoğlu (Sarajevo Güzel Sanatlar Akademisi)
Doç. Dr. Mariya Begizayeva (Al-Farabi Kazak Milli Üniversitesi)
Doç. Dr. Muhammet Lütfi Kırcağlu (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Muhammet Tatar (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Muhammet Fatih Kılıç (Frankfurt Kültür Ateşeliği)
Doç. Dr. Merve Geçkil (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Nevin Aydoğdu (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Oktay Pağaç (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Rasim Soyka (Sakarya Üniversitesi)
Doç. Dr. Sanem Yeşilyurt (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Serhat Erdem (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Şevki Özer Akçay (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Tahir Şahbazov (Milli Sanatlar Akademisi – Azerbaycan)
Doç. Dr. Tamer Temel (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Tatiana Arnaut (Tiraspol Devlet Üniversitesi)
Doç. Dr. Tülay Kayahoğlu (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ulvi Sevim Şen (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yavuz Şen (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeynep Korkmazoğlu (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Zoya Nikolaevna Kirillova (Kazan Federal Üniversitesi)
Doç. Emre Kavukçu (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Gülhan Gültepe (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Hatice Doğan (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Mehmet Ferruh Hacıoğlu (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Murat Kan Er (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Safiye Sen (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Yıldız Sakellik (Boğaziçi Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Aytaç (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çolakoğlu (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Bülent Ertuğral (BKÜ)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza Kuzan (Mimar Sinan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül Sevgikonak (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Karahan Dalkıç (Bursa Uludağ Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sami Konkaz (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nuran Mahir Muhacirer (Pittsburg Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nuri Özcan (İstanbul Medipol Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özlem Toprak (Malay Mustafa Kemal Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Yerbaşına Dikişle (Bursa Uludağ Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Recep Ertuğrul (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şilen Kösoğlu (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre Çelik (Bursa Uludağ Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zevin Kışaklı (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Ahmet Abalın (Bağlık ve Tekniyan Ust Kurulu)
Dr. Akif Guliyev (Azerbaycan Milli Konservatuvarı)
Dr. Dr. Aynura Payayeva (Azerbaycan Diller Üniversitesi)
Dr. Damelia Sadykova (Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi)
Dr. Fahreddin Bahşeliyev (Azerbaycan Milli Konservatuvarı)
Dr. Gakhtat Shaikenova (Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi)
Dr. Ina Georgieva Wachova (NSA Vanni Levski)
Dr. Kerim Mercan (Tabriz Islamic Art University)
Dr. Kurbyguzh Aidarkhanova (Abay Üniversitesi)
Dr. Özgür Yılmazlar (Türkiye Nadya Pedersiyan Konseri)
Dr. Sanubar Dilmanova (Gazetecilik ve Kitle İletişim Üniversitesi)
Dr. Ulambek Alymov (Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)
Dr. Zulunjat Bakajanova (Gazetecilik ve Kitle İletişim Üniversitesi)

BİLDİRİ PROGRAMLARI
CONGRESS PROGRAMS



15 EKİM 2025 ÇARŞAMBA

- AÇILIŞ
  Dinletti
- AÇILIŞ PROTOKOL KONUŞMALARI (09:30-10:15)
- AÇILIŞ OTURUMU KONUŞMALARI
  - Prof. Dr. Nasrullah HACIMÜFTÜOĞLU
    İslam Alimleri Vakfı Başkanı
  - Prof. Dr. Mahmut Erol KILIÇ
    IRCICA Genel Direktörü

ÖĞLE YEMEĞİ

ÇEVRİM İÇİ Bağlantı için
https://zoom.us/j/97929621607

I. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Doç. Dr. Sevki Özer AKÇAY

ANA SALON / YÜZYÜZE

13:00-13:15	Fatih Jaray	Osmanlı Dönemi Kitabiler Kütüphanesi: Değerlendirme ve Perspektifler
13:15-13:30	Hasan Bakkal	İslam Sanatı ve Kavramsal Temellerinin Aydınlatılmasında Gelecek Ufukları
13:30-13:45	Patrick Ringenberg	Sanat nedir, İslam nedir, İslam sanatı nedir? Bazı notlar Yeniden
13:45-14:00	Mohammad Taghi Pirbabaei	Şehircilik, İslam Kültüründen Kalıtlar
14:00-14:15	Karim Mirzaee	Matrakçı Nasuh'un Beyan-ı Menazil Seyahatnamesinde Kubbe ve Minareler
14:15-14:30	SORU CEVAP	
14:30-14:45	ARA	

II. OTURUM
OTURUM BAŞLANI: Karim MIRZAEE

ANA SALON / YÜZYÜZE

14:45-15:00	Nouran Ben Azzouna	Ortaçağ İslam'ın maddi kültüründe Kur'an ve tasvir imgeler
15:00-15:15	Asmer Abdullayeva	İslam Halıcılığında Kadınların Dönüştürücü Rolü: Geleneğin Modernliğiyle Buluşması
15:15-15:30	Cazim Hadzimejlic	Yapay Zekânın Temellerini İslam'ın Altın Çağından Kalıtlar
15:30-15:45	Abad Nejad Ebrahimi Seyyedeh Samira Allaha Bonab	Çağdaş Cami Tasarımlarında Karhanelerin Nasıl Uygulandığını İncelemek Üzere İran Camilerinin Mimari Özelliklerinin Bir Analizi
15:45-16:00	SORU CEVAP	

I. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Dr. Öğr. Üyesi Alidost ERTUĞRUL

CEP A SALONU / YÜZYÜZE

13:00-13:15	Funda Koçer Havva Aydın	Çini Sanatında Kullanılan Naturalist Çiçeklerin Dini Tasavvufi Sembolik Anlamları
13:15-13:30	Mehdi Cengiz	Hakikat ile Mükâlleme Arasında Geleneksel İslam Sanatlarında Kullanılan Renkleri, "Allah'ın Boyası" İfadesiyle İlişkilendirmenin İmkânı
13:30-13:45	Alara Nur KESKİN	Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Türkmen Gömleklerin Tekstil Tasarım Bağlamında İncelenmesi
13:45-14:00	Pelin Gülçin KARADENİZ Semih ÖKCÜ	Abdülhakîm-i Mevlevî'nin, Makâmâtu'l Ebkâr Adlı Eserindeki Zikriye Terkiplerinin İncelenmesi ve Müzikolojik Açıdan Değerlendirilmesi
14:00-14:15	Fatih Kaya	İslami İlimler Fakültesi Öğrencilerinin Sanat Kavramına İlişkin Algıları
14:15-14:30	SORU CEVAP	
14:30-14:45	ARA	

II. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Dr. Öğr. Üyesi Alidost ERTUĞRUL

CEP A SALONU / YÜZYÜZE

14:45-15:00	Maryam M. Golipour Qodsiyeh Akbari-Baseri Somayeh Sanikhani	İran-İslam Mimari Tezyinatında Sûfi Renk Kavramalığı
15:00-15:15	Rana Saadeh	İran ve Türk Halılarındaki Mihraç Motiflerinin Yapısal İncelemesi
15:15-15:30	Emir Kremic	Ilkin Sürden Dijital Dünyaları: İslam Hat Sanatı, Tesis ve Enerjisel ve Turing'in Algoritmaları
15:30-15:45	SORU CEVAP	

15 EKİM 2025 ÇARŞAMBA

I. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Dr. Öğr. Üyesi Mahieddin RACHID

CEP B SALONU / ÇEVRİM İÇİ

13:00-13:15	Zaeheir Tighilet	İslami Dini Mimaride İnanan Tezahürleri
13:15-13:30	Bessaci Soussi	Estetik Kamuflaj: Dijital İslam Sanatında Tevhid'in Zahiri Görünüm İzleri – Sembol ile Kul Arasında
13:30-13:45	Zeinet Krima	17. Yüzyıldan 19. Yüzyılı Tunus Medresesi'ndeki Barok Tarz Cami
13:45-14:00	Mohammed el-Mahammad el-Huseya	Eyyubi Döneminde İslam Sanatının Kökleri: Şam el-Adiliyye Medresesi ve Halep el-Firdevs Medresesi Örneği
14:00-14:15	Mahmud Al-Haffar	İslam Sanatını Bir Aracı Olarak Küresel Yabancılaşmaya ve Politik Bağırtılığa Dönmek: Otantik Bir Vizyon
14:15-14:30	Abdelbasset Kraiss	Endülüs'te Muvaşşahat ve Ezcâl: Estetik Yaratıcılık ile Kültürel Kimlik Arasında Bir Sanat Formu
14:30-14:45	Mahieddin Rachid	Kur'an'ın Beyanı ile Edebi Yaratıcılık Arasında İslami Vizyon Işığında Arap Söylemi ve Sözcükbal Tezahürleri
14:45-15:00	Ibrahim Rabayah	Kadın-i Şeyh'in Osmanlı Mimarisi: 15. Yüzyılda Kadın Şeyhler Üzerine [H. 1063-1069 / M. 1658-1659] Deşişti Bir Vakıa İncelemesi
15:00-15:15	SORU-CEVAP	
15:15-15:30	ARA	

II. OTURUM
OTURUM BAŞLANI: Doç. Dr. Sevki Özer AKÇAY

CEP B SALONU / ÇEVRİM İÇİ

15:30-15:45	Mehdi Makmejad	İran Mimarisinde Kur'ani Yazıların Tipolojisi
15:45-16:00	Boujdidi Ali	İslami El Yazmalarında Süsleme ve Minyatür Sanatı: Göstergebilimsel ve Kodikolojik Bir Yaklaşım
16:00-16:15	Majid Ziaee	Günümüzde İran Seramiklerinde Geleneksel, Modernist ve Çağdaş Eğilimlerin Paradigma Düşüncesinde Bağlantılar ve Etkileşimler
16:15-16:30	Baharak Barati Harooni	Ortaçağ Çağdaş Resminde Siyasal Söylemin Çözümlenmesi: Mısır Çağdaş Resminden Bir Örnek Olay İncelemesi
16:30-16:45	Mostafa Rastami Khorshid Mahdavi	Mezarlıkların Saçaklı Girişlerinin Relieflerinde Kur'ani "Tenzir" ve "Tahşir" Kavramlarının Görsel İfade Biçimleri: Bir İnceleme
16:45-17:00	SORU-CEVAP	

I. OTURUM
OTURUM BAŞLANI: Ars. Gör. Niyazi DEĞİRMENCİ

CEP C SALONU / ÇEVRİM İÇİ

13:00-13:15	Hajar Shafie Poor Moghaddam Nasir Shafie Poor Moghaddam	Kur'ân'da Âdem'in Yaratılış Hikâyesinin İslami Resimdeki Görsel Tezahürü
13:15-13:30	Amina Malkova	Geleneksel Kilimlerde Kutsal Geometri ve İslami Sanatın İlkeleri
13:30-13:45	Arezoo Poyda-Ferid Ameneh Marsousi Mehrian Farzaneh Fakhr	Beyer-Ahmad Göçebelerinin El Dokuması Tekstil Ürünlerinde Renk Kullanımının İncelenmesi
13:45-14:00	Nahid Jafari Dehkordi	Geleneksel Resimden İslami Ikonografiye: Rashid'in Cami' al-Tavârîkh ve Süleyman Sarıyı Alkan'ın Kitâb Örneklerinde Peygamber İkonografisi Üzerine Bir Kıyas Çalışması
14:00-14:15	Omid Sheikhbagloo	Safevi Dönemi Ahşap Sanatçılarının Osmanlı Ahşap Sanatının Gelişimindeki Etkileri
14:15-14:30	SORU-CEVAP	

II. OTURUM
OTURUM BAŞLANI: Ars. Gör. Niyazi DEĞİRMENCİ

CEP C SALONU / ÇEVRİM İÇİ

14:45-15:00	Amila Smajović	Selçuklu Kilimlerinde Kutsal Geometri ve İslami Sanatının İlkeleri
15:00-15:15	Mehdi Karampour	Islam in Art: A Case Study of Pottery in Early Islamic Iran
15:15-15:30	Mehdi Mohammadzadeh	Şuara Suresi Perspektifinden Sanatın Estetik Temelleri
15:30-15:45	Shima Hadavi	Teaching the Invisible: The Bottleh Jegheh Motif as a Medium for Learning Geometry and Spirituality in Islamic Art
15:45-16:00	Shahriar Shokrpour Neda Ashtari	Investigating The Basics of Disjunctive Writing of Letters in Manuscripts Based on Mulla Sadra's Thoughts in The Book Mafatih Al-Ghaib
16:00-16:15	Ihab Ahmad Al-Khatib Adel Mahdi Hassan	Kaçar Dönemi İran'ında Kur'an Hattatları - Seçilmiş Modeller Işığında
16:15-16:30	SORU-CEVAP	

16 EKİM 2025 PERŞEMBE

I. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY

ANA SALON / YÜZYÜZE

09:00-09:15	Tansu Civici Selçuk Yakışan	Milli Eğitim Bakanlığı Müfredatında Türk-İslam Sanatları Derslerinin Yeri ve Önemi
09:15-09:30	Filiz Başoğlu Kara	İslam Sanatı Üzerine Felsefi Bir Yaklaşım
09:30-09:45	Özgür Sadık Karataş	Mevlevî Âyinleri'nde Yer Alan Müzikal Unsurlar Özelinde Tasavvufi Remizler
09:45-10:00	Nur Eleşoğlu	İngiltere Müzelerinde Selçuklu ve Osmanlı Geçmişinin Temsili: Sergileme ve Etiketlerin Karşılaştırmalı Eleştirel Analizi
10:00-10:15	Hulusi Ertuğrul Umutsam	Leyla ile Mecnun Sanat ile Siyaset: Erken Modern Dönem Osmanlı'da Patronaj İlişkilerine Alternatifler
10:15-10:30	SORU CEVAP	
10:30-10:45	ARA	

II. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

ANA SALON / YÜZYÜZE

10:45-11:00	Hilâl Turgut	Doğaya Uyum mu, Cennetin Temsili mi? İslam Bahçesi ve Türk Bahçesinin Biçimsel Ayrışması Üzerine Tematik Bir Karşılaştırma
11:00-11:15	Salihe Tanık	Bir Mimar İki Mihrap: Berlin Pergamon Müzesi'nde Yer Alan Aynı Yüzyıldan Farklı Coğrafyalara Ait İki Mihrabın Benzerlik ve Farklılıkları Yönünden Değerlendirilmesi
11:15-11:30	Mevlüt Anıl Fidan	Minyatürde Görülmeyeni Görmek: İslam Minyatürlerinde Tevhid ve Tasvir
11:30-11:45	Kezban Selçuk	Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumalarında İslam Sembolü Olarak Değerlendirilen Motifler
11:45-12:00	Sule Gedikli	Kuran-ı Kerim ve Tevrat'ta Yer Alan Yunus Peygamber'in Minyatür ve Avrupa Sanatına Ait Örnekler Üzerinden İkonografik Değerlendirmesi
12:00-12:15	SORU CEVAP	

I. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Karim MIRZAEE

CEP A SALONU / ÇEVRİM İÇİ

09:00-09:15	Reza Rafiei Rad Parisa Shad Qazvini	Sadr al-Din Shirazi'nin Eserlerinden Yola Çıkılarak Dışsal Değerlendirici Eleştiri Modeli Temelinde Resim Eleştirisi
09:15-09:30	Khadidja Boukhamouba Mounira Lallali	Cezayir Kasabası: İslami Sanat ve Mirasın Yaşayan Bir Dokunması
09:30-09:45	Hossein Safi Arzu Kalın	Bağlam İçinde Kutsal Göstergebilim: Miraç Anıları ve Afet Sonrası İyileşme Alanı Olarak Mescid-i Aksa
09:45-10:00	Hanane Bagheri Mahdiyeh Nurmohammadi	Çağdaş İran Minyatür Resminde Kadının Temsili ve Sömürgecilikle Yüzleşme
10:00-10:15	Sarra Ben Attia	Tunus Seramiklerinde İslami Miras: Kaknaan ve Tunus Okulları
10:15-10:30	SORU CEVAP	
10:30-10:45	ARA	

II. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Doç. Dr. Sevki Özer AKÇAY

CEP A SALONU / ÇEVRİM İÇİ

10:45-11:00	Mehran Houshiar	İslami Sanat, Akademik Eğitim ve Gelecek Çalışmaları: Temeller, Zorluklar ve Olanaklar
11:00-11:15	Kübra Aliyeva	Bitkisel Süsleme Sanatının Oluşumunda İslam ve Onun Bileşeni Tasavvufun İstisnai Rolü
11:15-11:30	Atiele Fazel	Farabi'de Bazı İlk Hayal Etme Eylemi ve İnsan Sanatsal Hayalinde Tezahürü: İbn Arabi Düşüncesi Üzerinden Bir Analiz
11:30-11:45	Zahra Mehdipour Moghaddam	Üçüncü Mekân ve Kültürlerin Etkileşimi: Hindistan'daki Sömürge Dönemi Resimleri Üzerine Bir Analiz
11:45-12:00	SORU CEVAP	

16 EKİM 2025 PERŞEMBE

I. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Doç. Dr. Evren NAVUKCU

CEP B SALONU / ÇEVRİM İÇİ

09:00-09:15	Murat Aksoy	İslam Sanatları ve Direniş Bağlamında Gazze Trajedisi: Hat Sanatının İmkânları Üzerine
09:15-09:30	Sevcan Ölçer	Seramik Sanatının İslam Arkeolojisindeki Yeri ve Önemi
09:30-09:45	Muhammed Abdulhalik Fakir	Tabakat Kitaplarında Sanatkâr Alimler: Endülüs ve Mağrib'de Hat, Musiki ve Mimarlıkla Meşgul Olanlar
09:45-10:00	Ayşe Gedemir Tuba Özkan	Kutsaldan Metaya: İslam Sanatında Maneviyat ile Ticarileşme
10:00-10:15	Mustafa Diğer	İslam Sanatında Mukarnas: Estetiğin ve Matematiğin Buluştuğu Nokta
10:15-10:30	SORU CEVAP	
10:30-10:45	ARA	

II. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Doç. Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU

CEP B SALONU / ÇEVRİM İÇİ

10:45-11:00	Aydın PAPİLA	Çağdaş Sivil İslam Mimarisinde, İslam Kültürünün Temsili Üzerine Bir Tartışma
11:00-11:15	Fatma Şeyma Boydak	İslami Bir Sembol Olarak Hilâl Motifi ve Türk Cilt Sanatındaki Tezahürü
11:15-11:30	Abdullah Cengiz	Kur'an'ın Kırsatı, Yazım Süreci ve Hat Sanatı: Tarihsel, İlmî ve Estetik Bir İnceleme
11:30-11:45	Rumeysa Karakaş Tahiroğlu	Türk-İslâm Sanatında İbadet Tasvirleri
11:45-12:00	Muharrem Yılmaz	İslam Hukuku Literatüründe Sanata Karşı Tavır: Geleneksel Kısıtlamalardan Güncel Açılımlara
12:00-12:15	SORU CEVAP	

I. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR

CEP C SALONU / ÇEVRİM İÇİ

09:00-09:15	Gülbahar Avcı	Taşta Kazılı Şiir: İbn Züreyk'in Şiirleriyle İlhamlanan Sanat-İslam Estetiği
09:15-09:30	Betkis Boğaa	İslam Sanatının Kadim Unsurlarının Günümüz Cami Mimarisinde Kullanımı
09:30-09:45	Mehmet Sami Kanbaş	Kur'an-ı Kerim'de Sanat ve Güzellik Kavramları Üzerine Bir İnceleme
09:45-10:00	Ahmet Polat	Yükût Geleneğinde Bir Usta: Abdullah Seyrâfî'nin TİEM 487 Envanterine Kayıtlı Mushaf-ı Şerîf'in Hat Sanatı Bakımından Tahlili
10:00-10:15	İbrahim Nuran	İslam'da Sanat-Sanatta İslam Üzerine Bazı Düşünceler
10:15-10:30	Zeynep Şükeda BAŞARAN	Erken Dönem İslam Minyatürlerinde Hala İmgesi: Kutsallığın Görsel Temsili ve Dönüşümü
10:30-10:45	SORU CEVAP	
10:45-11:00	ARA	

II. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül ZENCİRKIRAN

CEP C SALONU / ÇEVRİM İÇİ

11:00-11:15	Muhammed Hüseyfe Gültekin Bilal Koçak Melike Şahin	Estetik Deneyimin Ahlaki Karşıya Etkisi: Hat Sanatı Bağlamında Deneysel Bir Çalışma
11:15-11:30	Abdurrahim Ayğan	Sufi Sembolizminde Plastik Sanatlar: Hilfi Peyker Üzerinden Bir İnceleme
11:30-11:45	Rıala Zehra Cengiz	Hüsn-i Hat Levhalarında Yer Alan Bestelenmiş Şiirler: Edebiyat, Estetik ve Musiki Açısından Bir İnceleme
11:45-12:00	Zekeriya Erdinç	İslam Sanatında İmge
12:00-12:15	Tuba Nisay Oğuzcan	Çağdaş Sanatta Arap Kaligrafisinin Yeri ve Önemi
12:15-12:30	SORU CEVAP	


17 EKİM 2025 CUMA
I. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Prof. Dr. Mehdi Mohammadzadeh
CEP B SALONU
ÇEVRİM İÇİ
09:00- 09:15 Doç. Dr. Amira El-Rashid İslam Sanatında Mistisizm ve Aydınlanma
09:15- 09:30 Doç. Dr. Julian Marcoux Hat Sanatının Modern Soyutlamaya Etkisi
09:30- 09:45 Dr. Öğr. Üyesi Luca Ferrari El Yazması Estetiğinin Dijital Çağda Yeniden Yorumlanması
09:45- 10:00 Dr. Öğr. Üyesi Salim Nourhan Hat Sanatında Mekânsal Kurgu: Harf, Boşluk ve Ritmin Diyalogu
10:00- 10:15 Dr. Öğr. Üyesi Ibrahim Al-Rashidi Enstalasyonlarda İslam Mimarisinin Yeniden İnşası
10:15- 10:30 SORU CEVAP
10:30- 10:45 ARA
II. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Doç. Dr. Muhammed Lütfi KINDİĞLİ
CEP B SALONU
ÇEVRİM İÇİ
10:45- 11:00 Dr. Noura El-Sharqi Tezhipte Altın Kullanımının Ruhsal Anlamı
11:00- 11:15 Dr. Öğr. Üyesi Maryam El-Hanafi Çağdaş Seramik ve Heykelde Geometrik Tasavvufi Formlar
11:15- 11:30 Dr. Öğr. Üyesi Ferhat Büyükkaya Görsel İletişim Tasarımında Tasavvufi Minimalizm
11:30- 11:45 Doç. Dr. Şebnem Karataş İslam Estetiğinde Form ve Anlam İlişkisi
11:45 - 12:00 Dr. Öğr. Üyesi Murat Kalçın Dijital Medyada Hat Estetiği
12:00 - 12:15 SORU CEVAP
I. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Prof. Ayça ALPER AKÇAY
CEP C SALONU
ÇEVRİM İÇİ
09:00- 09:15 Doç. Dr. Elif Nur Yılmaz İslam Kültüründe Dijital Aktivizm ve Görsel Kimlik Oluşumu
09:15- 09:30 Doç. Dr. Mehmet Demiral İslami Pratiklerin Çağdaş Sanattaki Yeni Görsel Dili
09:30- 09:45 Arş. Gör. Helena Firo Video-Art ve İslam Estetiği: Zaman, Tekrar ve Döngüsellik
09:45- 10:00 Dr. Öğr. Üyesi Lale Erensoy Çağdaş Sanat Pratiklerinde Maneviyatın Temsili
10:15- 10:30 Dr. Öğr. Üyesi Havi Demir İslam Sanatında Renk Ontolojisi
10:30- 10:45 Arş. Gör. Emir Yılaz Yapay Zekâ Destekli Hat Öğrenimi
10:45- 11:00 SORU CEVAP
II. OTURUM
OTURUM BAŞKANI: Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül ZENCİRKIRAN
CEP C SALONU
ÇEVRİM İÇİ
10:45- 11:00 Doç. Dr. Farid Al-Nassir Çağdaş Cami Tasarımında Geleneksel Formların Yeniden Okunması
11:00- 11:15 Dr. Öğr. Üyesi Sedef Narin İslami Görsel Kültürün Çağdaş Sanattaki Yeni Anlatıları
11:15- 11:30 Arş. Gör. Aslıhan Gür Görsel İletişim Tasarımında Tasavvufi Minimalizm
11:30- 12:00 Arş. Gör. Hasan Yılmaz Anadolu Selçuklu Ahşap İşçiliğinde Geometrik Soyutlama Geleneği
12:15- 12:30 Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Akif Çalış Sürdürülebilir Tasarımda İslami Form Dili
12:30- 12:45 SORU CEVAP

17 OCTOBER 2025 FRIDAY

I. SESSION
SESSION CHAIR: Prof. Dr. Mehdi Mohammadzadeh

BREAKOUT ROOM E / ONLINE

09:00- 09:15	Assoc. Prof. Amira El-Rashid	Mysticism and Enlightenment in Islamic Art
09:15- 09:30	Assoc. Prof. Julian Marceau	The Influence of Calligraphy on Modern Abstraction
09:30- 09:45	Asst. Prof. Luca Ferrari	Reinterpreting Manuscript Aesthetics in the Digital Age
09:45- 10:00	Asst. Prof. Salim Nourhan	Spatial Composition in Calligraphy: The Dialogue of Letter, Void, and Rhythm
10:00- 10:15	Asst. Prof. Ibrahim Al-Rashdi	Reconstructing Islamic Architecture through Installation Art
10:15- 10:30	Q&A	
10:30- 10:45	BREAK	

II. SESSION
SESSION CHAIR: Doç. Dr. Muhammed Lütfi KINDIĞLI

BREAKOUT ROOM D / ONLINE

10:45- 11:00	Asst. Prof. Noura El-Sharqi	The Spiritual Meaning of Gold in Illumination Art
11:00- 11:15	Asst. Prof. Maryam El-Hanafi	Geometric Sufi Forms in Contemporary Ceramics and Sculpture
11:15- 11:30	Asst. Prof. Ferhat Bayrakkaya	Sufi Minimalism in Visual Communication Design
11:30- 11:45	Assoc. Prof. Şebnem Karataş	The Relationship Between Form and Meaning in Islamic Aesthetics
11:45 - 12:00	Asst. Prof. Murat Yalçın	Calligraphic Aesthetics in Digital Media
12:00 - 12:15	Q&A	

I. SESSION
SESSION CHAIR: Prof. Ayça ALPER AKÇAY

BREAKOUT ROOM C / ONLINE

09:00- 09:15	Assoc. Prof. Elif Nur Yılmaz	Digital Activism and the Construction of Visual Identity in Islamic Culture
09:15- 09:30	Assoc. Prof. Mehmet Demiral	A New Visual Language of Islamic Practices in Contemporary Art
09:30- 09:45	Res. Asst. Helena Fino	Video Art and Islamic Aesthetics: Time, Repetition, and Cyclicality
09:45- 10:00	Asst. Prof. Lale Eremsoy	The Representation of Spirituality in Contemporary Art Practices
10:15- 10:30	Asst. Prof. Nuri Demir	The Ontology of Color in Islamic Art
10:30- 10:45	Res. Asst. Emir Yalaz	Artificial Intelligence-Assisted Calligraphy Learning
10:45- 11:00	Q&A	

II. SESSION
SESSION CHAIR: Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül ZEMCİRKIRAN

BREAKOUT ROOM C / ONLINE

10:45- 11:00	Assoc. Prof. Farid Al-Mansour	Reinterpreting Traditional Forms in Contemporary Mosque Design
11:00- 11:15	Asst. Prof. Sedef Narin	New Narratives of Islamic Visual Culture in Contemporary Art
11:15- 11:30	Res. Asst. Asiduan Gür	Sufi Minimalism in Visual Communication Design
11:30- 12:00	Res. Asst. Hasan Yılmaz	Geometric Abstraction Traditions in Anatolian Seljuk Woodcraft
12:15 - 12:30	Asst. Prof. Mehmet Akif Çalış	Islamic Formal Language in Sustainable Design
12:30 -12:45	Q&A	



15 OCTOBER 2025 WEDNESDAY

- OPENING
  Recital
- OPENING SPEECHES (09:30-10:15)
- OPENING SESSION SPEECH
  - Prof. Dr. Nasrullah HACIMÜFTÜOĞLU
    President of the Foundation for Islamic Sciences
  - Prof. Dr. Mehmet Erol KILIÇ
    Director General, IRCICA

Lunch

ONLINE LINK
https://zoom.us/j/97929621607

MAIN HALL — IN-PERSON

I. SESSION
SESSION CHAIR: Assoc. Prof. Sevki Özer AKCAY

13:00-13:15	Fatih Jarray	The Corpus of inscriptions of the Ottoman period: Evaluation and Perspectives
13:15-13:30	Hasan Bolkhari	Islamic Art and Future Horizons for Elucidating Its Theoretical Foundations
13:30-13:45	Patrick Ringenberg	What is art, what is Islam, what is Islamic art? A few remarks
13:45-14:00	Mohammad Taghi Pirbabaei	Reflexive Urbanism; Contributions from Islamic Culture
14:00-14:15	Karim Mirzaee	Domes and Minarets in Mahtabo Nouali's Bayan-i Manazil Itinerary
14:15-14:30	Q&A	
14:30-14:45	BREAK	

MAIN HALL — IN-PERSON

II. SESSION
SESSION CHAIR: Karim MIRZAEE

14:45-15:00	Nouraine Ben Azzouna	The Qur'an and representational imagery in the material culture of medieval Islam
15:00-15:15	Asmar Abdalloyeva	The Transformative Role of Women in Islamic Carpet Weaving: Tradition Meets Modernity
15:15-15:30	Cedm Hadzimejlic	The Foundations of Artificial Intelligence: Contributions from the Islamic Golden Age
15:30-15:45	Ahad Nejad Ebrahimi Sayyedeh Somaia Sittahi Bonab	An Analysis of the Architectural Features of Iranian Mosques to Investigate how Karbandi is Incorporated into the Design of Contemporary Mosques.
15:45-16:00	Q&A	

BREAKOUT ROOM A — IN-PERSON

I. SESSION
SESSION CHAIR: Asst. Prof. Alidost ERTUĞRUL

13:00-13:15	Funda Hacer Havva Aydın	The Religious and Sufi Symbolic Meanings of Naturalistic Flowers Used in Clot Art
13:15-13:30	Metin Cengiz	The Possibility of Connecting the Colors Used in Traditional Islamic Arts with the Expression 'God's Point' Between Truth and Al-Mushakkala
13:30-13:45	Alara Nur KESKİN	An Examination of the Talismanic Shirts in The Topkapı Palace Museum in The Context of Textile Design
13:45-14:00	Polin Güleda KARADENİZ Semih ÖKCÜ	An Examination of the Zabīya (Frontispiece) Illuminations in Abd al-Qadir al-Maraghi's Maqasid al-Alhan and Their Evaluation from a Musicological Perspective
14:00-14:15	Fatih Kurip	Metaphors of the Concept of Art among Students of the Faculty of Islamic Sciences
14:15-14:30	Q&A	
14:30-14:45	BREAK	

BREAKOUT ROOM A — IN-PERSON

II. SESSION
SESSION CHAIR: Asst. Prof. Alidost ERTUĞRUL

14:45-15:00	Maryam M. Jalilpour Godsiyeh Akbari Bavari Simayeh Sarikhani	Sufi Color Cosmology in Iranian-Islamic Architectural Ornament
15:00-15:15	Raha Saadati	Structural Study of Mihrab Motifs in Iranian and Turkish Carpets
15:15-15:30	Emir Kremic	From the Divine Word to Digital Worlds: Islamic Calligraphy, Tesla's Energy, and Turing's Algorithms
15:30-15:45	Q&A	

15 OCTOBER 2025 WEDNESDAY

I. SESSION
SESSION CHAIR: Asst. Prof. Mahieddin RACHID

BREAKOUT ROOM B / ONLINE

13:00-13:15	Zouhair Tigtiet	Manifestations of faith in Islamic religious architecture
13:15-13:30	Besnaci Souaad	Aesthetic Camouflage: Theophanic Traces of Tawhid in Digital Islamic Art Between Symbol and Ash
13:30-13:45	Zeineb Krima	The Baroque Style Mosque in the Medina of Tunis from the 17th to the 19th Century
13:45-14:00	Muhammed el-Muhammed el-Hüseyn	The Roots of Islamic Art in the Ayyubid Period: A Case Study of the al-Adiliyya Madrasa in Damascus and the al-Firdaus Madrasa in Aleppo
14:00-14:15	Mahmud Al-Nattar	Resisting Cultural Alienation and Political Subservience Is the Aim of Islamic Art: An Authentic Vision
14:15-14:30	Abdulkerim Kraic	Muwashshahat and Aqjal in Andalusia: An Artistic Industry Between Creativity and Cultural Identity
14:30-14:45	Mahieddin Rachid	Arab Discourse and Its Artistic Manifestations in the Light of the Islamic Vision Between the Qur'an's Exposition and Literary Creativity
14:45-15:00	Ibrahim Rabayan	Ottoman Architecture in Al-Sufa Al-Sharifa: A Case Study Based on Jerusalem Shari'a Court Record No. 256 (1860–1909 AH/ 1698–1959 AD)
15:00-15:15	Q&A	
15:15-15:30	BREAK	

II. SESSION
SESSION CHAIR: Assoc. Prof. Şevki Özer AKÇAY

BREAKOUT ROOM B / ONLINE

15:30-15:45	Mahdi Makonejad	Typology Of Quranic Inscriptions in Iranian Architecture
15:45-16:00	Boujdidi Ali	The Art of Decoration and Miniatures in Islamic Manuscripts: A Semiotic and Codicological Approach
16:00-16:15	Majid Zaare	Contexts and Factors in the Paradigm Forming of Traditionalist, Modernist, and Contemporary Trends in Iranian Ceramics Today
16:15-16:30	Bahareh Barati Haroonı	Political Discourse Analysis in Contemporary Middle Eastern Painting Case Study of Contemporary Egyptian Painting
16:30-16:45	Mostafa Rostami Khoroshei Mahdavi	A Study on the Visual Manifestations of the Quranic Concepts of "Anzar and Tatshir" in the Paintings of the Saqeefars of Mazandaran
16:45-17:00	Q&A	

I. SESSION
SESSION CHAIR: Res. Asst. Niyazi DEĞİRMENCİ

BREAKOUT ROOM C / ONLINE

13:00-13:15	Hajar Shafie Poor Maghaddam Nasir Shafie Poor Maghaddam	The Manifestation of The Quranic Story of Adam's Creation in Islamic Painting
13:15-13:30	Amina Malikova	Calligraphy in Azerbaijani Carpets: The Sacred Word in Ornament
13:30-13:45	Arezoo Paydarfard Ameneh Monsoori Mehrian Farzaneh Fakhr	Examination of Color Application in the Handwoven Textiles of the Beyer-Ahmadi Nomads
13:45-14:00	Mahid Jafari Dehkordi	From Realistic Iconography To Idealistic Iconography: A Case Study Of Iconography of Prophets in Rashidi's Jami Al-Tawarikh And Golestan Palace Ahsan Al-Kebar
14:00-14:15	Omid Sheikhbagloo	The Influence of Safavid Period Woodworkers on the Development of Ottoman Woodwork Art
14:15-14:30	Q&A	

II. SESSION
SESSION CHAIR: Res. Asst. Niyazi DEĞİRMENCİ

BREAKOUT ROOM C / ONLINE

14:45-15:00	Amila Smajović	Sacred Geometry and Principles of Islamic Art in Traditional Kilims
15:00-15:15	Mehdi Kazempour	Islam in Art: A Case Study of Pottery in Early Islamic Iran
15:15-15:30	Mahdi Mohammadzadeh	Şüura Suresi Perspektifinden Sanatın Teolik Temelleri
15:30-15:45	Shima Hadavi	Teaching the Invisible: The Batteh Jegheh Motif as a Medium for Learning Geometry and Spirituality in Islamic Art
15:45-16:00	Shahriar Shokrpour Neda Ashtari	Investigating The Basics of Disjuntive Writing of Letters in Manuscripts Based on Mulla Sadra's Thoughts in The Book Mutalih Al-Ghaib
16:00-16:15	Riab Ahmed Al-Khatib Adel Mahdi Hassan	Qur'an Calligraphers in Qajar-Era Iran: An Analysis in the Light of Selected Exemplars
16:15-16:30	Q&A	

16 OCTOBER 2025 THURSDAY

MAIN HALL — IN-PERSON

I. SESSION
SESSION CHAIR: Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY

09:00-09:15	Tansu Cinici Selçuk Yalçın	The Position and Significance of Turkish-Islamic Arts Courses within the Curriculum of the Ministry of National Education
09:15-09:30	Filiz Bayoğlu Rona	A Philosophical Approach to Islamic Art
09:30-09:45	Özgür Sadık Karataş	Sufi Symbolism in Relation to the Musical Elements of Mevlevi Rites
09:45-10:00	Nur Elboğlu	The Representation of the Seljuk and Ottoman Past in British Museums: A Comparative Critical Analysis of Displays and Label Texts
10:00-10:15	Hatice Ertuğrul Ormanlar	Layla and Majnun, Art and Politics: Alternatives to Patronage Relations in the Early Modern Ottoman Empire
10:15-10:30	Q&A	
10:30-10:45	BREAK	

MAIN HALL — IN-PERSON

II. SESSION
SESSION CHAIR: Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

10:45-11:00	Hilal Turgut	Harmony with Nature or Paradise Represented? A Thematic Comparison of the Formal Divergence between the Islamic and Turkish Gardens
11:00-11:15	Salıha Tanık	One Museum, Two Mihrabs: A Comparative Analysis of The Similarities and Differences Between Two Mihrabs from the Same Century, But Different Geographies in The Pergamon Museum in Berlin
11:15-11:30	Meviak Anıl Fidan	Seeing the Unseen in Miniature: Tawhid and Tanwir in Islamic Miniature Painting
11:30-11:45	Kevser Selçuk	Motifs Regarded as Islamic Symbols in the Woven Textiles of the Eastern Black Sea Region
11:45-12:00	Sule Gedikli	Iconographic Evaluation of the Prophet Yunus in Quran and Torah through Examples of Miniature and European Art
12:00-12:15	SORU CEVAP	

BREAKOUT ROOM A — ONLINE

I. SESSION
SESSION CHAIR: Karim MIRZAEE

09:00-09:15	Reza Rafiei Rad Parisa Sibad Garvin	Criticizing Painting, Based on the Model of External Evaluative Criticism, Derived from the Views of Sadr al-Din Shirazi
09:15-09:30	Khadidja Boukhoroubia Moussilou Lydia	The Casbah Of Algiers: A Living Tapestry Of Islamic Art And Heritage
09:30-09:45	Haneen Safi Azza Kalim Sacred	Semiotics in Context: al-Aqsa Mosque as a Site of Architectural Meaning and Post-Disaster Recovery
09:45-10:00	Hanane Bagher Mahdiyeh Nurmohammadi	Representation of Women and Confrontation with Colonialism in Contemporary Iranian Miniature Painting
10:00-10:15	Sana Ben Attia	Islamic heritage in Tunisian Ceramics: The Kairouan and Tunis Schools
10:15-10:30	Q&A	
10:30-10:45	BREAK	

BREAKOUT ROOM A — ONLINE

II. SESSION
SESSION CHAIR: Assoc. Prof. Sevki Özer AKÇAY

10:45-11:00	Mehran Haeshiar	Islamic Art, Academic Education, and Futures Studies: Foundations, Challenges, and Prospects
11:00-11:15	Kübra Aliyeva	The Exceptional Role of Islam and Its Component, Sufism, in the Formation of the vegetable ornamentation
11:15-11:30	Abofo Fazil	The Divine Primordial Act of Imagination in Creation and Its Manifestation in Human Artistic Imagination: An Analysis Based on the Thought of Ibn Arabi
11:30-11:45	Zahra Mohtapour Meghadam	The Third Space and the Interaction of Cultures: An Analysis of Colonial Paintings in India
11:45-12:00	Q&A	

16 OCTOBER 2025 THURSDAY

I. SESSION
SESSION CHAIR: Assoc. Prof. Evren KAVUKCU

BREAKOUT ROOM B / ONLINE

09:00-09:15	Murat Aksoy	The Gaza Tragedy in The Context of Islamic Arts And Resistance: On The Possibilities of Calligraphy
09:15-09:30	Savcan İlçer	The Place and Importance of Ceramic Art in Islamic Archaeology
09:30-09:45	Muhammed Abdülhalik Fakir	Scholar-Artists in Biographical Dictionaries: Ulama Engaged with Calligraphy, Music, and Architecture in Al-Andalus and The Maghrib
09:45-10:00	Ayşe Özdemir Tuba Özkan	From Sacredness to Commodity: The Balance Between Spirituality and Commercialization in Islamic Art
10:00-10:15	Mustafa Dağlar	Mugarnas in Islamic Art: Where Aesthetics and Mathematics Meet
10:15-10:30	Q&A	
10:30-10:45	BREAK	

II. SESSION
SESSION CHAIR: Assoc. Prof. Mehmet Ferruh HASILOĞLU

BREAKOUT ROOM B / ONLINE

10:45-11:00	Aylül PAPİLA	A Discussion on the Representation of Islamic Culture in Contemporary Civic Islamic Architecture
11:00-11:15	Fatma Şeyma Baydak	The Crescent Motif as an Islamic Symbol and Its Manifestation in Turkish Bookbinding Art
11:15-11:30	Abdullah Cengiz	Quran Recitation, Writing Process and Calligraphy: A Historical, Scientific and Aesthetic Review
11:30-11:45	Rumeysa Kırıkaş Tahiroğlu	Representations of Worship in Turkish-Islamic Art
11:45-12:00	Muharrem Yılmaz	The Attitude Towards Art in Islamic Legal Literature: From Traditional Restrictions to Contemporary Openings
12:00-12:15	Q&A	

I. SESSION
SESSION CHAIR: Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR

BREAKOUT ROOM C / ONLINE

09:00-09:15	Gülbahar Avcı	Poetry Carved in Stone: Ibn Zamrak's Poems and the Islamic Aesthetics of the Alhambra
09:15-09:30	Belkıs Doğan	Incorporation Of Classical Elements of Islamic Art into Contemporary Mosque Architecture
09:30-09:45	Mahmut Sami Kantaş	An Analysis of the Concepts of Art and Beauty in The Qur'an
09:45-10:00	Ahmet Polat	A Master of the Yâkût Tradition: A Calligraphic Analysis of the Mushaf al-Sharif in the TIEM 487 Inventory by Abdallah Sayrâfî
10:00-10:15	İbrahim Nursan	Reflections on Art in Islam and Islam in Art
10:15-10:30	Zeynep Süheda BAŞARAN	Reading Digital Islamic Manuscripts: A Hermeneutics of the Body, Materiality, and The Senses
10:30-10:45	Q&A	
10:45-11:00	BREAK	

II. SESSION
SESSION CHAIR: Asst. Prof. Ayşegül ZENCİRKIRAN

BREAKOUT ROOM C / ONLINE

11:00-11:15	Muhammed Huzeyfe Gültekin Bilal Koçak Melike Şahin	The Effect of Aesthetic Experience on Moral Judgment: An Experimental Study in the Context of Calligraphy
11:15-11:30	Abdurrahim Aygar	Plastic Arts in Sufi Symbolism: An Analytical Study of Hafi Peyker
11:30-11:45	Rabe Zehra Cengiz	Composed Poems Featured in Hüsn-i Hat Panels: An Analysis from the Perspectives of Literature, Aesthetics, And Music
11:45-12:00	Zekeriya Erciyeş	Image in Islamic Art
12:00-12:15	Tuba Kınay Oğuzcan	The Place and Importance of Arabic Calligraphy in Contemporary Art
12:15-12:30	Q&A	



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS