

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
TEZHİP PROGRAMI

TIEM 504 NOLU SAFEVİ MUSHAFININ
TEZYİNİ YÖNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

Hazırlayan:

20142309019 AYŞENUR GENÇ

Danışman:

Doç. Dr. Münevver ÜÇER

İSTANBUL 2019

T.C

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR
ENSTİTÜSÜ GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI TEZHİP
PROGRAMI

TIEM 504 NOLU SAFEVİ MUSHAFININ
TEZYİNİ YÖNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

Hazırlayan:

20142309019 AYŞENUR GENÇ

Danışman:

Doç. Dr. Münevver ÜÇER

İSTANBUL 2019

Ayşenur GENÇ tarafından hazırlanan **TIEM 504 NOLU SAFEVİ MUSHAFININ TEZYİNİ YÖNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 18 / 06 / 2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

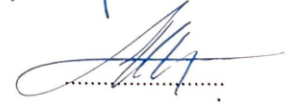
Jüri Üyesi : Doç. Münevver ÜÇER (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Faruk TAŞKALE



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Latife AKTAN ÖZEL (FSMV Üni)



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	v
ÇİZİMLER LİSTESİ	vii
ÖZET	ix
SUMMARY	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1
1.SAFEVİ DEVLETİ.....	3
1.1.Siyasi Tarihi.....	3
1.2.Kültür ve Sanatı.....	10
2.SAFEVİ DÖNEMİ TEZHİP SANATI.....	24
2.1.Safevi Tezhibinin Özellikleri.....	24
3.MUSHAF	30
3.1.Mushafı Oluşturan Bölümler.....	30
3.1.1.Zahriye Sayfaları.....	30
3.1.2.Serlevha.....	31
3.1.3.Surebaşı.....	31
3.1.4.Güller	32
3.1.5.Duraklar(Noktalar).....	32
3.1.6.Beyne's-Sutur	32
3.1.7.Cetveller/Sayfa Kenarları (Haşiyeler)	33
3.1.8.Hatime Sayfası/ Ketebe Sayfaları/ İmza Sayfaları	33
4.TIEM 504 NOLU MUSHAFIN ÖZELLİKLERİ.....	34
4.1.Kitap Kapağı	36
4.2.Zahriye Sayfası.....	40
4.3. Serlevha Tezhibi.....	45
4.4.Cüz Sayfası Tezhipleri.....	52
4.4.1.Bakara Suresi(1.Cüz).....	52
4.4.2. Bakara Suresi (2.Cüz).....	57
4.4.3. Bakara Suresi (3.Cüz).....	61
4.4.4. Ali-İmran Suresi (4.Cüz)	63
4.4.5. Nisa Suresi (5.Cüz).....	66
4.4.6. Nisa Suresi (6.Cüz).....	69
4.4.7. Maide Suresi (7.Cüz).....	71

4.4.8. En'am Suresi (8.Cüz).....	73
4.4.9. Ar'af Suresi (9.Cüz).....	75
4.4.10. Enfal Suresi (10.Cüz).....	77
4.4.11. Tevbe Suresi (11.Cüz).....	79
4.4.12. Hud Suresi (12.Cüz).....	81
4.4.13. Yusuf Suresi (13.Cüz).....	84
4.4.14. Hicr Suresi (14.Cüz).....	87
4.4.15. İsra Suresi (15.Cüz).....	90
4.4.16.Kehf Suresi (16.Cüz).....	92
4.4.17.Enbiya Suresi (17.Cüz).....	94
4.4.18.Mü'minun Suresi (18.Cüz).....	98
4.4.19.Furkan Suresi (19.Cüz).....	101
4.4.20.Neml Suresi (20.Cüz).....	104
4.4.21. Ankebut Suresi (21.Cüz).....	107
4.4.22. Ahzap Suresi (22.Cüz).....	109
4.4.23. Yasin Suresi (23.Cüz).....	111
4.4.24. Zümer Suresi (24.Cüz).....	113
4.4.25. Şura Suresi (25.Cüz).....	116
4.4.26.Ahkaf Suresi (26.Cüz).....	120
4.4.27.Zariyat Suresi (27.Cüz).....	125
4.4.28.Mücadele Suresi (28.Cüz).....	128
4.4.29.Mülk Suresi (29.Cüz).....	131
4.4.30.Nebe Suresi (30.Cüz).....	134
4.5. Yarım Cüzde Bir Tekrar Eden Halkarlı Sayfalar.....	137
4.6. Diğer Tezhipli Sayfalar.....	139
4.6.1.Kehf Suresi.....	139
4.6.2.Felag-Nas Sureleri.....	144
4.7. Dua Sayfası.....	150
4.8. Falname Sayfası.....	154
4.9. Mushaf Gülleri.....	160
4.10.Mushafta Yer Alan Motifler.....	162
4.10.1.Hatayi Grubu.....	162
4.10.2.Rumi Çeşitleri.....	165
4.10.3.Tığlar.....	166
5.SAFEVİ DÖNEMİ TEZHİPLERİ İNCELENEREK YAPILAN TASARIMLAR ..	169
5.1.Tezhip Tasarım.....	169

5.2.Halkar Tasarım	175
SONUÇ	179
KAYNAKÇA	181
ÖZGEÇMİŞ	184



ÖNSÖZ

Yazma eserlerde tezhipli sayfalar, yoğunluklu olarak mushaflarda bulunmaktadır. Dolayısıyla tezhip üslup özelliklerini anlamak için mushaflar, önemli bir kaynak olma özelliğini taşımaktadırlar. XVI.yy kitap sanatları açısından altın çağ olması bakımından yazmalar oldukça ihtişamlı şekilde hazırlanmıştır.

Hazırlamış olduğum tez çalışmamda, incelediğim TIEM 504 envanter nolu Mushaf-1 Şerif, Safevi dönemine ait olup oldukça yoğun tezhipleriyle dikkat çekmektedir. Bu çalışmada mushafın tezhipli sayfaları tek tek titizlikle inceleyerek dönemin tezhip özelliklerini ortaya koymaya çalıştım. Temel hedefim, tezhipli sayfalardaki motifleri belirlemek, desen analizlerini yapmak, renk ve üslup özelliklerini belirlemek ve Safevi tezhibini bu bilgiler ışığında değerlendirmektir.

Tüm tez çalışmam süresince desteğini esirgemeyen, bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım değerli tez danışmanım Doç. Dr. Münevver Üçer'e teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca Arapça dua metni çevirisini yapan Zeynep Rabia Yazıcı ve Sümeyye Onuk'a teşekkürü borç bilirim. Bilgisayar çizimlerinde desteğini esirgemeyen Cüneyt Karaaslan'a teşekkürlerimi sunarım.

Eğitim hayatım boyunca desteklerini benden esirgemeyen değerli aileme ve tez aşaması boyunca destek ve teşviklerinden dolayı kardeşim Merve Kuruca ve eşim Mustafa Enes Genç'e sonsuz teşekkür ederim.

Ayşenur GENÇ

2019

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. 1 XVI.yy. Safevi Devleti Haritası	5
Resim 4. 1 Kabın Dışı.....	37
Resim 4. 2 Kabın Dışı (55×36)	38
Resim 4. 3 Kabın İçi.....	39
Resim 4. 4 Zahriye Sayfası, 2a.....	42
Resim 4. 5 Serlevha Tezhibi, 3a	46
Resim 4. 6 1.Cüz Tezhibi (3b-4a).....	52
Resim 4. 7 1. Cüz Tezhibi, 3b	53
Resim 4. 8 2.Cüz Tezhibi, 14b	58
Resim 4. 9 3.Cüz Tezhibi, 25a	62
Resim 4. 10 4.Cüz Tezhibi, 35b- 36a	63
Resim 4. 11 4.Cüz Tezhibi, 36a	64
Resim 4. 12 5. Cüz Tezhibi 46b-47a	66
Resim 4. 13 5. Cüz Tezhibi,47a	67
Resim 4. 14 6.Cüz Tezhibi, 59a	70
Resim 4. 15 7.Cüz Tezhibi, 69a	72
Resim 4. 16 8.Cüz Tezhibi, 81a	74
Resim 4. 17 9.Cüz Tezhibi, 92a	76
Resim 4. 18 10.Cüz Tezhibi, 102b	78
Resim 4. 19 11. Cüz Tezhibi, 114a.....	80
Resim 4. 20 12. Cüz Tezhibi, 124b	82
Resim 4. 21 13.Cüz Tezhibi 135b- 136a	84
Resim 4. 22 13. Cüz Tezhibi, 136a.....	85
Resim 4. 23 14. Cüz Tezhibi, 148a.....	88
Resim 4. 24 15. Cüz Tezhibi, 159b	91
Resim 4. 25 16. Cüz Tezhibi, 171b	93
Resim 4. 26 17. Cüz Tezhibi 183b- 184a	94
Resim 4. 27 17.Cüz Tezhibi, 184a	95
Resim 4. 28 18.Cüz Tezhibi, 195a	99
Resim 4. 29 19.Cüz Tezhibi 206b-207a	101
Resim 4. 30 19.Cüz Tezhibi, 206b	102
Resim 4. 31 20.Cüz Tezhibi 218b- 219a	104
Resim 4. 32 20.Cüz Tezhibi, 219a	105
Resim 4. 33 21.Cüz Tezhibi, 230a	108
Resim 4. 34 22.Cüz Tezhibi, 241a	110
Resim 4. 35 23.Cüz Tezhibi, 253a	112
Resim 4. 36 24.Cüz Tezhibi,265a	114
Resim 4. 37 25.Cüz Tezhibi, 275b- 276a	116
Resim 4. 38 25.Cüz Tezhibi, 276a	117
Resim 4. 39 26.Cüz Tezhibi, 287b	122
Resim 4. 40 27.Cüz Tezhibi, 298b	126
Resim 4. 41 28.Cüz Tezhibi 311b- 312a	128
Resim 4. 42 28.Cüz Tezhibi, 311b	129
Resim 4. 43 29.Cüz Tezhibi, 323b	132
Resim 4. 44 30.Cüz Tezhibi, 336b-337a	134
Resim 4. 45 30.Cüz Tezhibi,336b	135

Resim 4. 46 Varak no 8b-9a	137
Resim 4. 47 Varak no 85b-86	138
Resim 4. 48 Varak no 235b-236a	138
Resim 4. 49 Kehf Suresi Tezhibi, 166b-167a	140
Resim 4. 50 Kehf Suresi, 167a	141
Resim 4. 51 Felag- Nas Sureleri Tezhipli Sayfaları, 353b-354a	145
Resim 4. 52 Felag Suresi Tezhibi,353b	146
Resim 4. 53 Dua Sayfası 354b-355a	150
Resim 4. 54 Dua Sayfası Tezhibi, 354b	151
Resim 4. 55 Hattat İmzası Bulunan Pafta	156
Resim 4. 56 Falname Sayfası, 355b-356a	156
Resim 4. 57 Falname Sayfası Tezhibi, 355b	157
Resim 4. 58 Mushaf Gülü(2)	160
Resim 4. 59 Mushaf Gülü(1)	160
Resim 4. 60 Varak no, 346b-347a	160
Resim 4. 61 Varak no,308a	161
Resim 5. 1 Tezhip Uygulama Aşamaları(Alt ve Üst Pafta).....	171
Resim 5. 2 Tezhip Uygulama Aşamaları(Merkez Desen)	172
Resim 5. 3 Tezhip Uygulama Aşamaları (Lacivert zemin doldurma).....	173
Resim 5. 4 Tezhip Tasarım(Uygulama Son Aşama)	174
Resim 5. 5 Halkar Tasarım (Sulandırma ve Kontür Aşamaları)	177
Resim 5. 6 Halkar Tasarım Uygulama Son Aşamaları	178

ÇİZİMLER LİSTESİ

Çizim 4. 1 Zahriye Sayfası Dış Bordür Analizi	44
Çizim 4. 2 Zahriye Sayfası Taç Analizi.....	44
Çizim 4. 3 Zahriye Sayfası Zencerek Analizi	44
Çizim 4. 4 Serlevha Yazı Etrafı Rumi Kompozisyonu	47
Çizim 4. 5 Serlevha Yazı Etrafı Rumi ve Bulut Kompozisyonu	47
Çizim 4. 6 Serlevha Yazı Etrafı ¼ İç Detay Çözümü	48
Çizim 4. 7 Serlevha Yazı Etrafı Desen Analizi	49
Çizim 4. 8 Serlevha Zencerek Analizi.....	49
Çizim 4. 9 Serlevha Dış Bordür Tezhip Analizi	50
Çizim 4. 10 Serlevha Taç Analizi.....	51
Çizim 4. 11 1. Cüz Sayfası, Surebaşı Pafta Analizi	54
Çizim 4. 12 1. Cüz Sayfası, Surebaşı Tezhibi.....	54
Çizim 4. 13 1. Cüz Sayfası, Dış Bordür Rumi Analizi	55
Çizim 4. 14 1. Cüz Sayfası, Dış Bordür Rumi- Bulut Analizi	55
Çizim 4. 15 1. Cüz Sayfası, Dış Bordür Desen Analizi	56
Çizim 4. 16 2.Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi	59
Çizim 4. 17 2.Cüz, Alt ve Üst Taç Tezhibi Desen Analizi	59
Çizim 4. 18 2.Cüz, Yan Taç Tezhibi Desen Analizi.....	60
Çizim 4. 19 3.Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi	61
Çizim 4. 20 4. Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi	65
Çizim 4. 21 4.Cüz, Taç Tezhibi Analizi.....	65
Çizim 4. 22 5.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	68
Çizim 4. 23 5.Cüz, Taç Tezhibi Analizi.....	68
Çizim 4. 24 6.Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi	69
Çizim 4. 25 7.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Desen Analiz.....	71
Çizim 4. 26 8.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	73
Çizim 4. 27 9.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	75
Çizim 4. 28 10. Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	77
Çizim 4. 29 11.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	79
Çizim 4. 30 12.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	83
Çizim 4. 31 12. Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi	83
Çizim 4. 32 13.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	86
Çizim 4. 33 13.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	86
Çizim 4. 34 14.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	89
Çizim 4. 35 14. Cüz, Taç Tezhibi Analizi.....	89
Çizim 4. 36 15. Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi	90
Çizim 4. 37 16. Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	92
Çizim 4. 38 17.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	96
Çizim 4. 39 17.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi	96
Çizim 4. 40 17.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	97
Çizim 4. 41 18.Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi	100
Çizim 4. 42 18.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	100
Çizim 4. 43 19.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	103
Çizim 4. 44 19.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	103
Çizim 4. 45 20.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	106

Çizim 4. 46 20.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	106
Çizim 4. 47 21.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	107
Çizim 4. 48 22.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	109
Çizim 4. 49 23.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	111
Çizim 4. 50 24.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	115
Çizim 4. 51 24.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	115
Çizim 4. 52 25. Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	118
Çizim 4. 53 25.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi	118
Çizim 4. 54 25.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	119
Çizim 4. 55 26.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	123
Çizim 4. 56 26.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi	123
Çizim 4. 57 26.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	124
Çizim 4. 58 27.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	127
Çizim 4. 59 27.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi	127
Çizim 4. 60 28.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	130
Çizim 4. 61 28.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	130
Çizim 4. 62 29.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	133
Çizim 4. 63 29.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi	133
Çizim 4. 64 30.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi	136
Çizim 4. 65 30.Cüz, Taç Tezhibi Analizi	136
Çizim 4. 66 Kehf Suresi, İç Bordür Yazı Etrafı Desen Analizi.....	142
Çizim 4. 67 Kehf Suresi, Dış Bordür Tezhibi Analizi.....	143
Çizim 4. 68 Kehf Suresi, Taç Tezhibi Analizi	143
Çizim 4. 69 Surebaşı Desen Analizi	147
Çizim 4. 70 Yazı Etrafı Desen Analizi	147
Çizim 4. 71 Zencerek Analizi	148
Çizim 4. 72 Koltuk Tezhibi Desen Analizi	148
Çizim 4. 73 Dış Bordür Tezhibi Desen Analizi.....	148
Çizim 4. 74 Dış Bordür Tezhibi Köşe Çözümü.....	149
Çizim 4. 75 Taç Tezhibi Desen Analizi	149
Çizim 4. 76 Yazı etrafı Desen Analizi	152
Çizim 4. 77 Yazı etrafı Desen Analizi 2	152
Çizim 4. 78 Dua Sayfası, Dış Bordür Tezhibi Desen Analizi	153
Çizim 4. 79 Falname Sayfası, Tezhip Analizi.....	158
Çizim 4. 80 Falname Sayfası, Dış Bordür Tezhibi Analizi	159
Çizim 4. 81 Mushaf Gülleri Desen Analizi	161
Çizim 4. 82 Tezhip Motifleri	162
Çizim 4. 83 Halkar Motifleri	163
Çizim 4. 84 Halkar ¼ desen analizi	164
Çizim 4. 85 Sarılma Rumiler	165
Çizim 4. 86 Yalın Rumi Kompozisyon Örnekleri	166
Çizim 4. 87 Tığ Çeşitleri.....	167
Çizim 4. 88 Bulut Çeşitleri	168
Çizim 5. 1 Tezhip Tasarım Merkez Deseni	170
Çizim 5. 2 Alt ve Üst Tezhipli Pafta Deseni.....	170
Çizim 5. 3 Halkar Tasarım Desen Analizi.....	176

ÖZET

TIEM 504 NOLU SAFEVİ MUSHAFININ TEZYİNİ YÖNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

İslam medeniyetleri, tarih boyunca Kur'an-ı Kerim'e büyük bir önem vermişlerdir. Verdikleri önem dolayısıyla Mushaf-ı Şerifler hazırlatmışlardır. Bu mushaflar dönemin zevk ve anlayışına göre usta hattat, mücellit ve müzehhipler tarafından oldukça titiz şekilde hazırlanmıştır.

Safevi döneminde saray nakkaşhanesi bünyesinde birçok kitap projesi yürütülmüştür. Tebriz, Kazvin ve Şiraz merkezlerinde yazmalar büyük titizlikle hazırlanmıştır. Tezhip örneklerinin en yoğun şekilde verildiği saha Mushaf-ı Şerifler olmuştur. Safeviler döneminde de yoğun tezyinatla bezeli mushaflar hazırlanmıştır.

Yapılan bu çalışmada incelenen mushaf ışığında Safevi dönemi tezhip özellikleri incelenerek dönemin tezhip anlayışı yorumlanmaya çalışılmıştır. Dönemin sanat anlayışını yorumlamak ve anlamak için öncelikli olarak dönemin siyasi tarihinden ve kültür ve sanat özelliklerinden söz edilmiştir. Bu dönemde saray nakkaşhanelerinde hazırlanan kitap projelerinden bahsedilerek sanatsal açıdan gelinen seviyeye dikkat çekilmiştir. Son olarak kütüphanelerde bulunan çeşitli Safevi yazmalarının tezhipleri de gözlemlenerek Safevi tezhip özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Tezde incelenen eser olan TIEM 504 nolu Mushaf, yoğun tezhipli sayfaları nedeniyle seçilmiş ve detaylı olarak incelenmiştir. Mushafın zahriye, serlevha, hatime, falname sayfaları karşılıklı çift sayfa yoğun tezhiplidir. Her cüzün ilk iki varağı karşılıklı sayfaları tezhiplenmiş vaziyettedir. Ayrıca her yarım cüzde bir yine karşıklık iki sayfada haşiye bölümleri, halkar üslubuyla bezenmiştir. Tezhipli sayfaların tamamındaki desenler bilgisayarda çizilerek analizleri yapılmıştır. Renk, motif ve kompozisyon özellikleri belirlenmiştir.

Tezin son bölümünde incelenen Mushafın desen renk ve kompozisyon özellikleri yorumlanarak dönemin tezhip özelliklerini yansıtan iki eser hazırlanmıştır. Eserleri hazırlarken kullanılan yöntem teknik ve aşamalar tezin son bölümünde belirtilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Sanat, Tezhip, Geleneksel, Safevi, Mushaf, Yazma Eser, TIEM

SUMMARY

EVALVATING THE 'TIEM 504 SAFEVID MUSHAF' IN TERMS OF ILLUMINATION

Islamic civilizations have given great attention to the Holy Quran throughout history. Due to this great attention Mushaf-i-Sharifs were prepared. Mushafs were prepared very carefully by the master calligraphers, mucellits and muzehhips to reflect pleasures and understanding of the period.

During the Safavid period, many book projects were carried out within the Palace's Nakkaşhane. In the Tabriz, Kazvin and Shiraz centers, the manuscripts were prepared with great care. Mushaf-i Şerifler was the most intense field of illumination. During the Safavid period, mushafs were prepared by dense tezyinat decorations. In this study, it was tried to interpret the illumination of the period by examining the properties of illumination of the Safavid period in the light of the mushaf studied. In order to interpret and understand the concept of the art of this period; the political history of the period, its cultural and artistic features were mentioned. In order to raise awareness to the artistic development in this period, books prepared within the Palace's Nakkaşhane are mentioned. Finally, the illumination of the various Safavid manuscripts in the libraries were observed and the Safavid illumination features were identified.

Mushaf, TIEM 504, which was examined in the thesis, was selected and examined in detail due to its intensely illuminated pages. Mushaf's zahriye, serlevha, hatime, falname pages are illuminated heavily on both sides. The first two leaf of every juz are illuminated. In addition, in every half-juz, the two pages on the opposite pages are decorated with haşiyeye by Halkar Style. Decorations on all of the pages which are illuminated are drawn on the computer and analyzed. Color, motif and composition properties are determined.

In the last part of the thesis, two works which reflect the illumination characteristics of the period were interpreted by interpreting the Mushaf's pattern color and composition properties. The method, techniques and stages used in preparing the works are mentioned in the final section of the thesis.

KEYWORDS: Art, Illumination, Traditional, Safevi, Mushaf, Manuscript, TIEM

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.	:Adı geçen eser
a.g.k.	:Adı geçen kitap
a.g.m.	:Adı geçen makale
bkz.	:Bakınız
c.	:Cilt
cm	:Santimetre
ç.	:Çizim
DİA.	:Diyanet İşleri Ansiklopedisi
Ed.	:Editör
MEB.	:Milli eğitim Bakanlığı
mm	:milimetre
r.	:Resim
s.	:Sayfa
TDV.	:Türkiye Diyanet Vakfı
TİEM.	:Türk İslam Eserleri Müzesi
TSMK.	:Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
vb.	:Ve benzeri
vr.	:Varak
yay.	:yayımları
yy.	:yüzyıl

GİRİŞ

Tarihi Orta Asya'ya kadar dayandırılan tezhip sanatı, İslam dininin açığa çıkmasıyla hızlı bir gelişim göstermiştir. İslam medeniyetlerinin özellikle Kur'an-ı Kerim'e verdikleri önem dolayısıyla öncelikli olarak, hüsn-i hat gelişmiş ve zamanla Mushaf-ı Şerif yazma geleneği doğmuştur. Hattatlar, Kur'an ayetlerini en güzel şekilde yazmaya çalışmış, buna paralel olarak ta tezhip sanatı da zamanla adım adım gelişmiştir. Özellikle ilk İslam devletleri zamanında öncül örnekler verilmiş, XVI.yy'a geldiğinde ise kitap sanatları, altın çağına ulaşmıştır.

Sanatların gelişmesinde şüphesiz ki devletlerin katkısı önemlidir. Bu anlamda İslam medeniyetleri, sanatları desteklemiş, saray bünyelerinde, nakkaşhaneler kurmuşlardır. Buralarda hazırlanan yazmalar, dönemin en usta sanatçıları tarafından titizlikle hazırlanmıştır. Şehirlerin fethiyle sanatçılar yer değiştirmiş olması, kültürler arası etkileşimi doğurup, üslup zenginliğine sebebiyet vermiştir. Ayrıca devletlerarası ilişkilerde diplomatik hediyeler olarak birbirlerine gönderilmişlerdir. Yazmaların bu yollarla alışverişi de yine, sanat üsluplarının karşılıklı alışverişine neden olmuştur.

Coğrafi nedenlerden dolayı Türk'lerin, İslamiyeti kabulünden sonra karşılaştıkları medeniyet, İran coğrafyası ve İran kültürüdür.¹ Türk asıllı devletler uzun yıllar boyunca İran coğrafyası ve çevresinde hakimiyet kurmuşlardır. Dolayısıyla İslami yaşama ve yorumlama geleneği Arap kaynaklı olmaktan çok İran bölgesine ait kültürden etkilenmiştir. İran coğrafyasının kültürü uzun yıllar bölgeye hakim olan, Sasaniler, yüksek medeniyet seviyesine ulaşabilmiş bir toplumdur. Sonrasında bu bölgede yaşanan İslam anlayışı da, bu çerçevede yoğrulmuştur. Özellikle coğrafyada hakimiyet süren Selçuklular, Anadolu ve İran'da yaşanan kültürün temelini teşkil etmiştir. Burada kurulan devletler, yüksek kültür ve sanat anlayışını kendi medeniyetlerine kazandırmışlardır. Sanat, mimari, bilim ve edebiyata önem verilmiştir. Sanatçılar, devletler tarafından desteklenmiş ve saray bünyelerine dönemin önemli sanatçıları çağırılmıştır. İşte bu uygun koşulların sağlanması sayesinde kitap sanatları, XVI.yy'a geldiğinde yüksek bir estetik

¹ Doğan Kuban, Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler,85.

seviyesine ulaşmıştır. Bu dönemde İran ve Anadolu'da hüküm süren Osmanlı ve Safevi devletlerinin şüphesiz ki pek çok ortak kültür anlayışı vardır. İçi içe geçmiş kültür ve sanat, devletlerin diplomatik ilişkileri sayesinde de birbirinden etkilenmiş ve gelişmiştir.

Tezhip sanatı özellikle İran ve Anadolu coğrafyasında hüküm sürmüş olan, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Memlüklü, Timurlu, Babürlü, Osmanlı ve Safevilerin hakimiyetlerinde, her medeniyetin kendine ait katkıları ile zamanla klasikleşmiş ve sanat üslupları doğurmuştur. XVI.yy, Türkmen asıllı Safevilerin kendinden önceki Akkoyunlu, Karakoyunlu ve Timur sanat anlayışlarını alıp geliştirmesiyle birlikte ve Osmanlı ile yürütülen aktif siyaset neticesinde karşılıklı etkileşimler yaşanmıştır. Hazırlanan yazmalarda yüksek bir sanat seviyesine ulaşılmış ve tezhip sanatının en güzel örneklerinin verildiği bir dönem haline gelmiştir. Yazmalarda tezhipli sayfalar, sayfanın tüm yüzeyini kaplayacak şekilde oldukça girift renk ve kompozisyonlara sahip ve ince işçiliktir. Bulut, rumi ve çiçeklerin karakterleri, klasikleşmiş formlarına ulaşmıştır. Tüm motif gruplarında incelmış ve zarif hatlar ön plana çıkmıştır.

Safevi döneminde öne çıkan bir başka özellikte sanatçıların eserlere imza atması ve eserlerin çeşitli yerlerine de not olarak sanatçının özelliklerine dair yazılar yazılmasıdır. Bu özellik sayesinde dönemin sanat anlayışını ve ortamını anlamamız kolaylaşmıştır.

1.SAFEVİ DEVLETİ

1.1.Siyasi Tarihi

Safevi devletinin tarihi ve siyasi gelişimini anlamak için öncelikle İran coğrafyasının geçmişini anlamak gerekir. Coğrafi sınırları orta Asya'nın güneybatı bölgesini kaplayan İran, geçiş noktası olması nedeniyle hem ticaret hem de kültürel açıdan kavşak noktası olma görevini üstlenmiştir². İran'ın milattan önceki devirlerden itibaren sahip olduğu medeniyetin taşıyıcısı olan Persler, tarihte ve kültürde insanlığa pek çok şey katabilmiş ve bu sağlam medeni temeller üzerinde yüzyıllar boyunca bölgede önemli bir güç olmayı başarmışlardır. İslamiyetin ortaya çıktığı dönemlerde İran'da hüküm sürmekte olan Sasani imparatorluğunun ulaştığı medeni kültür o bölgeye yapılan akınlar ve fetihler ile İslam dünyasına geçmiştir. Karşılıklı etkileşimler ile İslam dünyasını, devlet teşkilatı ve kültürünü birçok alanda etkileyerek, gelecek İslam medeniyetine katkıda bulunmuştur. İslam'ın İran coğrafyasına ulaşması ile beraber bölgeye Müslümanların göçleri de iştirak etmiştir. Bu şüphesiz dünya tarihi açısından önemli sonuçlar doğurmuş ve bölgenin İslamlaşmasıyla sonuçlanarak bölgenin kaderini de değiştirmesine sebebiyet vermiştir. Müslümanların bölgeye akınları ve göçleri ile beraber hızla İslamlaşan İran coğrafyası o tarihten itibaren çeşitli milletler ve hanedanların hakimiyetlerine sahne olmuştur. Bölge sırasıyla Arapların, uzun yüzyıllar Türk'lerin ve yer yer de yerel fars hanedanların hakimiyet sınırları içerisinde bulunmuştur. Özellikle bölgede, Türk hanedanlarının yoğun etkisi görülmüştür. Selçuklular, Moğollar, İlhanlılar, Timuriler, Karakoyunlular ve Akkoyunlular burada hüküm süren devletlerin başında gelmektedir. İran tüm bu değişimlerin etkisiyle tarihte önemli devletlerin ve milletlerin hafızasında yer etmiş ve karşılıklı kültürel etkileşimler doğurmuştur. Safevi devleti kurulana kadar burada hüküm süren bu milletler ve devletler İran'ı Safeviler devrine kadar hazırlamış ve geliştirmiştir.

Safevi devletinin kurulması hem İran tarihi hem Türk tarihi açısından önemli sonuçlar doğurmuş, bilhassa İran için dönüm noktası olmuştur. Safevi devletinin kurulduğu coğrafya olan İran coğrafyası ve İran tarihi elbette medeniyet tarihi

² BERNARD HOURCADE, "İRAN" mad., DİA, c.22, 392-394.

içerisinde kendine müstesna bir yer edinmiştir. Hem siyasi ve kültürel tarih hem de sanat tarihi açısından bu bölge, dünyadaki en önemli bölgelerdendir.

SAFEVÎ HÜKÜMDARLARI	
Şah İsmâil	907 (1501)
Tahmasb I	930 (1524)
İsmâil II	984 (1576)
Muhammed Hudâbende	985 (1578)
Abbas I	995 (1587)
Şah Safî I	1038 (1629)
Abbas II	1052 (1642)
Safî II (Şah Süleyman)	1077 (1666)
Hüseyin Mirza	1105 (1694)
Tahmasb II	1135 (1722)
Abbas III	1144-1148 (1732-1736)

Tablo 1 Kronolojik Safevi hükümdarları Tablosu³

Safevi Devleti'nin yukarıda ana hatları ile özetlediğimiz İran bölgesi ve coğrafyasında ki etkisi belki de bu bölgenin en önemli tarihi kırılma noktasına sebebiyet vermiştir. Safevi Devleti 1501–1736 yılları arasında İran'da hüküm sürmüştür. Devlet adını Erdebil'de kurulan Safeviyye tarikatından almaktadır.⁴ “Safeviler meşruiyetlerini Hz. Muhammed'in soyundan gelmelerine, Erdebil'deki tarikatın şeyhleri olmalarına ve şahın Allah'ın yeryüzündeki ilahi gölgesi olduğuna dair inanca dayandırıyorlardı.”⁵Bu tarikatın kurucusu Şeyh Safiyyüddin, devrinde Erdebil'de kendi adıyla anılan bir tarikat kurarak çevresine pek çok mürid toplamayı başarmış ve ünü gittikçe yayılarak İlhanlı devlet ricalinin de desteğini kazanmasına neden olmuştur. Şeyh Safiyyüddin Şafii mezhebinden olup tarikatı da sünni bir nitelikte bulunmaktaydı. Şeyh Safiyyüddin ölünce tarikat geleneğine aykırı olarak yerine oğlu Sadreddin, ardından da torunu Hâce Ali geçmiştir. Bu durum tarikat geleneğine aykırı olarak gerçekleşmişti ve tarikatın hanedan olma yolunda ki ilk adımı atılmış oldu. Tarikatın kaderini değiştiren en önemli olay Hâce Ali'nin mezhep olarak Şiiliği kabul etmesi olmuştur. Bu tarihten sonra artık Safeviyye tarikatı başka bir hüviyete bürünmüş ve bölgede önemli bir güç olarak yükselmeye devam etmiştir. Bu şeyhlerin devrinde şöhreti artan tarikat sadece Erdebil'de değil Irak, Suriye, Anadolu

³ TUFAN GÜNDÜZ, “ Safeviler”mad., DİA, c.35, 451–457.

⁴ A.g.m.,451-455.

⁵ Robert Hillenbrand, İslam Sanatı ve Mimarlığı, çev.Çiğdem Kafescioğlu,233.

ve İran'ın çeşitli bölgelerinden de müritlere ulaşmış ve etkisini yaymıştır.⁶ Safeviyye tarikatının kaderini değiştiren diğer bir olay da Timur'un Anadolu seferinden dönerken, Hacı Aliye çeşitli iltimaslar sağlaması ve onunla görüşerek tarikatı daha da ihya etmesi olmuştur.⁷ Timur, Anadolu'dan yanında getirdiği Türkmenlerin bir kısmını Erdebil'deki tarikat merkezinin mahallelerine yerleştirilmiş ve bu tarikat Türkmenler arasında hızla yayılarak yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Böylelikle daha sonraki süreçte tarikatın hüviyeti Türkmen unsurlardan oluşacaktır.



Resim 1. 1 XVI.yy. Safevi Devleti Haritası

Hâce Ali'den sonra tarikatın başına geçen Cüneyd zamanında artık tarikat tamamen siyasi bir hüviyete bürünmüştür.⁸ Şiiliği tamamen benimseyen ve onu ideoloji haline getiren Cüneyd, Uzun Hasan'ın kızkardeşi ile evlenerek Ak-Koyunlu Devleti ile hısımlık kurmuştur.⁹ Böylelikle tarikat, hem hanedan mensubu olan Türkmen bir soy ile birleşmiş oluyor hem de Akkoyunlu Devletinde faaliyetlerini sürdürme fırsatına kavuşuyordu. Siyasi olarak atılımlarda bulunan Cüneyd Şirvanşahlar ile yaptığı savaşta öldürülünce yerine Haydar geçti ve tarikat mensupları

⁶Tahsin Yazıcı, "SAFEVİLER" mad., İA, c.10, 53-57

⁷A.g.m.,53-57.

⁸A.g.m., 53-57.

⁹ Faruk Sümer, Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü, 11.

Şeyh Haydar'a tabii oldular. Şeyh Haydar'da Uzun Hasan'ın kızı ile evlenerek Akkoyunlular ile olan hısımlığı pekiştirmiştir.¹⁰

Müridleri hızla artan Haydar döneminde, tarikat hızla büyümüş, özellikle Anadolu'da da Türkmenler arasında yayılmaya başlamıştır. Haydar tarikat mensuplarına doğuda mevcut bulunan adetlere göre kırmızı renkli ve 12 dilimden oluşan bir serpuş giydirmeye başlamıştır.¹¹ Başlıkta bulunan 12 dilim Şii inancına göre 12 imamı temsil etmektedir. Osmanlılar tarafından bu serpuşları takanlara Kızılbaş denilmiştir. Hızla siyasi gelişim gösteren Safevi tarikatı ve mensupları az bir zaman sonra akraba oldukları Akkoyunluların iç karışıklıklarından faydalanmasını bilmişler ve böylelikle tarikat Anadolu'daki göçebe Türkmen boyları arasında önüne geçilemez bir hızda yayılmıştır. Safevi Devletini kuracak olan unsur da bu Anadolu'lu Türkler olmuştur.¹²

Haydar'dan sonra Safevi'lerin başına devleti kuracak olan İsmail geçmiştir. İsmail'in saltanatı ile beraber Safeviler bu coğrafyada hakimiyet bayrağını devralmışlardır. Haydar, Şirvanşahlar üzerine yürüdüğü mücadelede öldürülünce oğulları ve karısı hapsedilmiştir. Akkoyunlular arasında ki mücadelede kızılbaşlardan yararlanmak ve onların desteğini almak isteyen Sultan Rüstem onları hapsolmaktan kurtarmış ve böylelikle Haydar'ın oğullarından olan Ali, kızılbaşların başına geçmiştir. Ancak Ali'nin kızılbaşlar arasında itibar kazanarak kuvvetlenmesi Sultan Rüstem'i endişelendirmiş ve Ali bertaraf edilmiştir. Ancak Haydar'ın en küçük oğlu olan İsmail ele geçirilemeyerek kızılbaş müridleri tarafından kaçırılmıştır. İsmail'in kaçırılması ve müridler tarafından saklanması Safevi devletinin kırılma noktası olmuştur. İsmail Gilan'da bulunduğu ve saklandığı sekiz yıl boyunca dini ilimlerde dersler alarak şii inancı konusunda eğitilmiştir. Henüz 13 yaşında iken Akkoyunlularda başlayan taht mücadelelerinden faydalanmak üzere ortaya çıkmıştır. İsmail ilk olarak kendisine ve tarikatına bağlı olan Türkmen oymaklarının desteğini almak üzere Anadolu'ya gelmiştir. Anadolu'da kendisine bağlı olan Türkmen boylarının desteğini toplayarak harekete geçmek için müsait zamanı kollayan İsmail ilk olarak Şirvanşahlar üzerine yürümüş ve onları yenerek Akkoyunlu tahtı için gerekli olan en önemli adımı atmıştır. İsmail 1501 yılında Akkoyunlu sultanı Elvendi'yi

¹⁰ Bkz.(5),Yazıcı,53-57.

¹¹ Carl Brockelmann, *İslam Ulusları ve Devletleri Tarihi*,262.

¹²Bkz.(8),Sümer,3.

mağlup ederek Tebriz'e girmiş ve Akkoyunlu saltanatını tamamen ele geçirmiştir. İsmail'in Akkoyunlu tahtını ele geçirmesi, İran tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. İran coğrafyası tamamen yeni bir çehre kazanmış ve milli İran anlayışının ilk tohumları bu dönemde atılmıştır. İsmail tahta geçtikten sonra Şiiliği resmi mezhep olarak ilan etmiş ve katı şii propagandasını devreye sokmuştur.¹³ Bu durum şüphesiz İran tarihi açısından yeni bir devrenin açılması demektir. O dönemde İranlıların üçte ikisi sünni mezhepte olmalarına rağmen İsmail katı bir şekilde Şiiliği resmi mezhep ilan ediyor ve zorla şiileştirme faaliyetlerini başlatıyordu, öyle ki hutbelerde Hz. Ebubekir, Hz. Osman ve Hz. Ömer'e lanet edilmesi şartını koyuyor¹⁴ ve mezhebini değiştirmek istemeyen kimselere karşı acımasızca katletme yollarını kullanıyordu. Böylelikle Akkoyunlu hanedanına mensup olanları da katleden İsmail, bu katı özellikleri ve tedbirleri ile beraber bölgenin çehresini kısa bir zaman zarfında tamamen değiştirmeye muvaffak olmuştur. Şah İsmail devrinde Safevi devletinin sınırları hızla genişlemeye devam etmiştir. Ancak Şah İsmail'in devleti daha da güçlendirmesi ve geliştirmesi için Anadolu'da bulunan ana müritleri ile ilişkilerini devam ettirmesi gerekmektedir.¹⁵ Devletin kaynağını oluşturan Türkmen boylarının ekserisi henüz Anadolu hudutları içerisinde bulunmaktaydı. İsmail'in bu kaynağın İran'a gelmesini sağlaması gerekiyordu. Aksi takdirde İran'da devletin sistemleşmesi ve temelini sağlam kurması olanaksız olacaktı. Böylelikle Anadolu ile münasebetlerini devam ettiren İsmail oradaki müritleri ve gönderdiği halifeleri ile Anadolu'da da etkin ve yönlendirici bir güç olma yolunda ilerlemeye başlamıştır. Bu durum şüphesiz komşusu olan Osmanlı devletinin çıkarlarına ters düşmekte ve kendi tebaası olan Türkmenler üzerinde İsmail'in bu derece kuvvetle nüfuz etmesi Osmanlıyı endişelendirmiştir. II. Bayezit' la beraber başlayan ilişkiler hızla gelişmiş ve Şah İsmail'in Anadolu'daki müridlerinin kalabalığı ve onun etkisinin hızla gelişmesi sonucunda olumsuz bir hava da bu ilişkiler devam etmiştir. Zaman zaman Anadolu da ortaya çıkmaya başlayan isyanlar ve Türkmenlerin şahla olan ilişkileri iki tarafı kaçınılmaz bir şekilde karşı karşıya getirecekti. Osmanlı tahtına geçen Yavuz Sultan Selim Anadolu'daki kızılbaşların harekete geçme ihtimallerine karşı İran'a yürümeyi ve bu tehlikeyi bertaraf etmeyi istiyordu. Yavuz Tebriz'e doğru Erzincan üzerinden Safevi'lere karşı

¹³ Tufan Gündüz, Kızılbaşlar Osmanlılar Safeviler, 119

¹⁴ Bkz.(3),Gündüz,451-457.

¹⁵ Bkz.(8),Sümer,25.

harekete geçti.¹⁶ Nihayetinde Hoy yakınlarında ki Çaldıran ovasında yapılan savaşta Safeviler, Osmanlılar tarafından büyük bir yenilgiye uğratıldılar. Yavuz Sultan Selim bir hafta Tebriz’de bulunduktan sonra geri çekilerek Anadolu’ya geldi. Çaldıran savaşı nedenleri ve sonuçları itibariyle tarihte önemli bir yer edinmiştir. İki devletin tarihi açısından da en önemli savaşlardan biri olmuştur. Osmanlı tarihinin büyük zaferlerinden sayılmıştır. İsmail, Çaldıran’dan sonra aldığı yenilgi ile beraber adeta sessizliğe bürünmüş ve ölene kadar tahtında kalmıştır.

İsmail’in devleti kurması ve İran’da kısa bir süre içerisinde başardığı yeni başlangıçlar, onun şahsiyeti ve Safeviler açısından önemini ortaya koymaktadır. İran’ın şiileşmesini başlatan İsmail bundan sonra geri dönülmeyecek bir sayfa açarak tarihe damgasını vurmayı başarmıştır. Çaldıran savaşı ve Safevi devleti başta İran’ın ve Anadolu’nun sonraki dönemlerini şekillendiren en önemli tarihi olayların başında gelmektedir.

İsmail’den sonra gelen Şahlar, taht mücadeleleri ile uğraşmış ve özellikle iktidarda söz sahibi olan ve askeriye de önemli güçleri bulunan Türkmen oymakları ve beylerinin çıkar çatışmaları içerisine düşmüşlerdir. Zaman zaman değişerek bu Türkmen beyleri Safevi devletinde etkili olmaya devam etmişlerdir. Devleti Kur’an ve kızılbaş müritlerini oluşturan bu Türk bakiyesi, bölgenin kültürel olarak etkilenmesine vesile olmuş ve karşılıklı ilişkiler devam etmiştir. Anadolu’dan İran’a nüfus hareketleri ve kızılbaş göçleri yüzyıllar boyunca devam edegelmiştir. Bu göçler bölgenin tarihi coğrafyasını dini ve etnik çehresini belirleyici oranda değiştirmiştir. İsmail’den sonra gelen şahlar otorite boşlukları, Türkmen beylerinin etkileri gibi sorunlar ve merkezileşmeyi sağlamakla meşgul olmuşlardır. İran tarihi hem mezhebi birlik hem de siyasi birliğini Şah İsmail’e borçludur¹⁷. Onun faaliyetleri ile İran tarihinde yeni bir devre başlamıştır.

Şah İsmail’den sonra gelen şahlar, genel iç karışıklıklar ve dış problemler üzerinde uğraşmak zorunda kaldılar. Zaman zaman taht kavgaları, şehzadeler arası çekişmeler ve Türkmen beylerinin otorite ortaklığı iç sorunların mahiyetini oluşturdu. Dışarıda batıda Özbekler doğu sınırlarında ise Osmanlı devleti ile girişilen mücadeleler Safevi devletinin dış uğraşlarını meydana getirmekteydi. Safevi

¹⁶Bkz.(3),Gündüz,451-457.

¹⁷ Bkz.(5),Yazıcı,53-57.

şahlarının hiç birisi İsmail kadar dinsel otorite ve karizmaya sahip olamadı ancak yine de Şah kisvesi altında etkileri sürdü.

İsmail'den sonra gelen I.Tahmasb dönemi devletin gelecek dönemlerinde ki sistemleşmesinin temellerinin atıldığı bir dönem oldu. Hem askeri alanda yapılacak olan reformların temelleri hem de kültürel alanda ki gelişmelerin tohumları bu dönemde atıldı. Bilhassa I.Tahmasb devrinde kitap resimleme sanatı yüksek düzeye ulaştı. İsmail'den sonra gelen şahlar arasında devlet için önemli olan diğer bir hükümdar Şah I.Abbas oldu. Şah I.Abbas döneminde ki gelişmeler de Şah, İran'ı yeni bir şekle ve çehreye kavuşturmak istiyordu. Özellikle iç politikada ki önemli atılımları ile devleti toparladı ve iç ahengin oluşmasını sağladı. Askeri alanda yaptığı reformlar ile Türkmen beylerinin devletin iç işlerine ve otoritesine karışmasını engelledi. Devletin merkezini Kazvin'den İsfahan'a taşıyarak hem mimari alanda hem de kültürel ve sanatsal alanda önemli atılımların yapılmasına da ön ayak oldu. Ekonomik olarak devleti geliştiren Şah I.Abbas döneminde Safevi devleti önemli bir güce ulaşmıştı. Şah Abbas'tan sonra devletin başına onun kadar kudretli şahlar gelemedi ve böylelikle devlet başarılı olamayan şahların idaresinde yıkılma yoluna girmeye başladı. Safevilerin son döneminde, şahların dini politikaları ve yönetimde din adamlarının etkisinin artması ile beraber Şiiiliğin şiddetle ön plana alınması sünni olan Afganların hoşnutsuzluklarına ve iç karışıklıkların çıkmasına sebebiyet verecekti.¹⁸ O dönemde önemli kumandanlardan olan ve Kaçar boyuna mensup Nadir'in gayretleri ile Afgan tehlikesi bertaraf edilmiş oldu. Nadir'in ön plana çıkması ve giderek güçlenmesi Safevi devletinin kaderini etkileyecek gelişmelere sebep oldu. II.Tahmasb'ı tahta oturtan Nadir, onun liyakatsizliği yüzünden kısa sürede Şah'ı bertaraf ederek henüz on aylık olan oğlu III.Abbas'ı tahta geçirdi. Kısa bir zaman sonra ölen III.Abbas yerine tahta Nadir geçerek Safevi devletine son vermiş oldu ve böylelikle İranda Safevi hakimiyeti sona erdi. Türkmen Avşarlar'ın Kırıklı obasına mensup olan Nadir¹⁹ ile beraber yine bir Türk hanedanı, İran üzerinde hakimiyet kurmuş oluyordu. Böylece İran'da Kaçar dönemi başlamış oldu.

Safeviler İran tarihi ve coğrafyasını şekillendiren en önemli hanedan olma özellikleri ile tarihte önemli bir yer edinmektedirler. Devletlerini Türkmen oymaklarını temel alarak kurmuşlar ve benimsedikleri şii mezhebi ile bölgenin

¹⁸ Bkz.(5),Yazıcı,53-57.

¹⁹ Bkz.(3),Gündüz,451-457.

şiileşmesini ve yeni bir çehreye bürünmesine neden olmuşlardır. Safevi devleti kendinden önce İranda hüküm sürmekte olan İlhanlılar ve Akkoyunlular'ın idari ve teşkilat özelliklerini temel alarak kendi müstakil devletlerini kurmuşlardır. Bölgeye Türk nüfuzunun göç etmesi ile beraber etnografik açıdan da çeşitli değişimlere sebebiyet vermişlerdir. Safeviler döneminde, İran kültürel manada da önemli kalıntıları tarihe bırakmıştır. Bilhassa mimari eserler ve resim sanatı İran'da Safeviler döneminde önemli gelişimlere neden olmuştur. Siyasi olarak komşuları ile aktif ilişkiler yürüten Safevi devleti İran'ın modern dönemlere geçişinde ki önemli vazifeleri de üstlenmişlerdi. Genel hatları ile özetlenmeye çalışılan bu dönem hem siyasi hem dini hem de kültürel bakımlardan İran tarihi ve coğrafyasını şekillendirmiş ve gelecek dönemlere bu bakımlardan etkilerini nakletmiştir.

1.2.Kültür ve Sanatı

Safevi Devletinin ilk dönemlerine ait eserler Akkoyunluların(Türkmen)ve Timurlu sanat üslubunun devamı niteliğindedir. Safevilerin kuruluşundan itibaren nakkaşhanenin varlığı bilinmektedir. Bu gelenek coğrafyadaki Timur, Akkoyunlu ve Karakoyunlu geleneklerinden etkilenmiştir.

1452-1469 yılları arasında Şiraz'a hakim olan Karakoyunlular döneminde kitap sanatları açısından en önemli kişi Şiraz valiliği yapan şehzade Pir Budak bin Cihanşah bin Kara Yusuf olmuştur. Karakoyunluların Herat'ı işgali sırasında Pir Budak'ın Herat'lı sanatçıları alarak Batı İran'a geri döndüğü bilinmektedir. Akkoyunlu yönetiminde ise Şiraz valisi Sultan Halil bin Uzun Hasan'ın Şiraz valiliği yaptığı dönemde Celaleddin Davani'nin (şair, ilahiyatçı, edip) yazdığı Arzname adlı eser bu dönemi anlatıp günümüze ulaşan tek eserdir. Davani bu eserde, Sultan Halil hizmetindeki hattat ve katiplerin 360, kütüphane görevlilerinin 58 kişi olduğundan ve onun kitaplara ve ilmi meselelere ilgisinden övgüyle bahsetmiştir.²⁰

Safeviler devrinde saltanatın başına geçen Şah'lar saray bünyesinde nakkaşhane kurmuş ve dönemin önemli sanatçılarını çağırarak çeşitli kitap projeleri yürütmüşlerdir. Bu kitaplar genellikle İran milli destanlarını içeren edebi metinler ve

²⁰ Lale Uluç, Türkmen valiler Şirazlı ustalar Osmanlı okurlar,28-33.

Mushaflar olup nakkaşhanedeki sanatçılar tarafından oldukça gösterişli şekilde bezenmişlerdir. Şehname²¹ nüshaları hazırlanan eserlerin başındadır. Hikayeleri anlatan minyatürlerin olduğu kitaplarda da serlevha ve zahriye sayfaları tezhiplenmiştir.

Safevi'lerin ilk hükümdarı olan Şah İsmail döneminden, günümüze ulaşan önemli yazmalardan söz etmek, dönemin sanat anlayışı açısından önemlidir. Hazırlanan yazmalar arasında Asafi'nin Destan-ı Cemal ve Celal'i ve Nizami'nin Hamse'si en önemli örneklerdendir. "Şah İsmail'in zevki Yakup Bey sarayında hakim olan Türkmen anlayışına sahiptir. Bunun en açık örneği Nizami'nin Hamse'sindeki süslemelerdir"²² Hamse beş destansı şiiri içeren bir derleme niteliğindedir. Bu yazma öncelikle Herat'ta büyük Timurlu kitapsever Baysungur'un oğlu Ebu'l-Kasım Babür için yazılmaya başlanmıştır ancak sonrasında Safevi'lerin hakimiyetiyle kendi mülkiyetlerine geçmiştir. Şah İsmail bu yazmaya on bir minyatür daha ekletmiştir. Eser Türkmen üslubunu yansıtır niteliktedir. Eklenen resimler benzer nitelikte olsa da sivri uçlu kırmızı renkli tipik Safevi başlıklarının eklenmesiyle kolaylıkla ayırt edilebilir.²³

Kültür ve sanat sahasında Safeviler, Timurlu geleneğinden etkilenmiştir. Herat'ın fethiyle sanat ganimetleri Tebriz'e getirilmiştir. Timurlu şehzadesi Muhammed Hüseyin'in Safevi sarayına gelişlerinde hediye olarak kıymetli kitap ve eşyalar getirdiği bilinmektedir.²⁴ Resim, halı, ahşap oymacılığı gibi birçok üründe Timurlu tasarımlarının Safevi sanatını etkilediği, dönem örneklerine bakıldığında açıkça görülmektedir.

Şah İsmail'in oğlu ve varisi, Şah Tahmasp'ın tahta geçmesiyle, Safevi sanatı büyük ilerleme göstermiştir. İki yaşında Herat valiliğine atanan Tahmasp burada Hüseyin Baykara'nın kurmuş olduğu rafine, entelektüel saray ortamında büyümüştür. Tahmasp'ın Herat'ta bulunduğu bu dönemde, dönemin meşhur sanatçısı Behzad, Timurlu sarayındadır ve muhtemelen genç şehzadenin sanatsal eğitiminden sorumludur. Tahmasp'ın erken çağlarından itibaren resim ve hatta karşı yoğun ilgisi olduğu bilinmektedir. Tahmasp tahta geçtiğinde sadece 10 yaşında olduğu için Safevi

²¹ "...Bir padişah ya da padişahların dönemlerini anlatan minyatürlü yazmalardır. Bunları yazan tarihçilere şehnameci deniyordu"(And, 2014,s.218).

²² Sheila R. Canby, Persian Painting,77.

²³ Markus Hattstein, Peter Delius, İslam Sanatı ve Mimarisi, 521.

²⁴ Thomas W. Lentz, Gleen D. Lowry, "The Timurid Resonance" Timur and the Princenly Vision, 311.

devletinin siyasi meseleleri, çeşitli Kızılbaş atabeyleri ve amirleri tarafından idare edilmiştir. Böylelikle genç Şah'a sanatsal ilgileriyle uğraşması için bolca vakit kalmıştır.²⁵

1506'da Şah İsmail, Timur sultanı Hüseyin Baykara'nın ölümünden bir yıl sonra Özbek hanlarının kontrolündeki Herat'ı zapt etmiştir. Böylece Timur sarayının ünlü baş nakkaşı olan Bihzad ve nakkaşhanesi Safevi'lere intikal etmiştir. Şah İsmail, Bihzad'ı nakkaşhanenin başına atamıştır. Tayin fermanına ait ağdalı dille yazılmış fermanı hem Behzad'ın sanatsal otoritesinin tanınması hem de Safevilerin sanatçıyı yüceltmesine dair erken dönem örneklerden biri olarak görülebilir.

Behzad Safevi sarayına geldiği dönemde, sanatsal olgunluk çağının geçmişte kalması ve uygulayıcıdan ziyade bir öğretici olarak rol oynamasına rağmen, Timurlu nakkaşhanesinden gelen disiplinli uygulama ilkelerini Tebriz sarayına getirmiştir. "Timurlu estetiği, Arifî tarafından yazılan mistik bir şiir olan '*Guy u Çevgan*' adlı eserin süslü ve kıymetli bir nüshasında görülebilir. Tahmasp tarafından istinsah ettirilen ve Kadı Cihan'a hediye edilen bu kitap, Behzad'ı taklit eden on sekiz tezhipli sayfaya sahiptir."²⁶ Timurlu üstad Behzad bazı resimlere yardım etmiş olabilir ancak çoğunluğu, Türkmen sanat geleneğinden Timurlu geleneğine yönelmiş olan önde gelen saray sanatçıları tarafından yapılmıştır. Bu eser, Türkmen ve Herat tarzının etkileşimi ile ortaya çıkan bir örnektir.

Şah Tahmasp dönemi (1524-76) sanatsal açıdan oldukça parlak bir dönem olmuştur. Safevi döneminde yaşamış meşhur tarihçi Kadı Ahmed, ona dair anlatımında büyük Timurlu sanat hamilerini tasvir ederken kullanılan methiyeler kullanmıştır. Şah Tahmasp'tan; "İlk önce Şah Tahmasp nestalik hattını ve resmi öğrenmeye yöneldi ve değerli zamanını bunlara harcadı. Yazı ve resimde bütün sanatçıların üstünde kıyas kabul etmez bir usta haline geldi. Saltanat günlerinde hattat ve sanatçıların kariyerleri en üst seviyeye ulaştı; mükemmel bir önem kazandılar ve sonraki Şah'ın kütüphanesinde toplandılar"²⁷ sözleriyle bahsetmiştir. Kadı Ahmet ayrıca Tahmasp'ın Kazvin'deki sarayına duvar resimleri yaptığını ve şahın elinden

²⁵Bkz.(21),Canby,78.

²⁶Bkz.(23),Lentz-Lowry,312.

²⁷ Bkz.(23), Lentz-Lowry,311.

çıkan o zamana dek varlığını koruyabilmiş portrelerin kendi yeteneğini gösterdiğini belirtmiştir.

Şah Tahmasp için hazırlandığı, ithaf sayfasında açıkça belirtilen Firdevsi'nin Şahnamesi, Tebriz saray üslubunun en güzel örneklerindedir. Eserin yapımına Şah İsmail saltanatının sonlarında başladığı, Tahmasp devrinde de nihayete erdiği bilinmektedir. Behzad'ın öğrencisi olan Sultan Muhammed, eserin yapımında görev almıştır. Sultan Muhammed tasvir ettiği kayaları kristaller gibi büyüyen dalgalar şeklinde resmetmiştir. 60bin beyitlik bir kahraman şiiri olan Şehname, hala İran ulusal destanı olarak görülür. Her biri 47×31,8cm olan büyük varaktan oluşur. Şehname, bol tezhipli metinleri ve 258 varağında tam sayfa minyatürleri ile şüphesiz XVI.yy'daki en büyük kitap projelerindedir. Bu eşsiz Şehname bir armağan olarak Osmanlı padişahı II.Selim'e sunulmuştur.²⁸ II.Selim ve Şah İsmail arasında yapılan Çaldıran muharebesinin neticesinde Osmanlı'nın Tebriz'i ele geçirmesiyle buradaki pek çok kıymetli yazmaların ve sanatçıların İstanbul'a getirildiği Ehl-i Hiref kayıtlarından bilinmektedir. Son Timurlu Hakani Bedi'üz-zaman Mirza ve yanındaki Herat'lı sanatkarların İstanbul'a getirilmesiyle Osmanlı tezhip sanatı oldukça etkilenmiştir. Yine bu dönemde Tebriz'den Amasya'ya getirilen sanatçılardan biride meşhur sanatçı Şah Kulu'dur.²⁹ Osmanlı Safevi ilişkileri coğrafi konumları itibariyle devam ettiği sürece sanatsal ilişkilerde devam etmiştir. Kimi zaman sanatçıların yeni sanat hamisi arayışı ile göç etmeleri, kimi zaman siyasi ilişkilerin gereği gönderilen hediyelerle sanat üslupları taşınmış ve birbirlerinden beslenmişlerdir.

Şah Tahmasp'ın *Şahname*'sini 258 resim ve 380 varakla tamamlama isteği, ressam, müzehhibler, hattatlar, yıldızcılar, ciltçiler ve yardımcılarında oluşan epey geniş bir kadro gerektirmekteydi. O günün önde gelen bütün sanatçıları bu yazmaya dahil olmuş ve bazen resimlere katkı sağlamak üzere bir aileden iki nesil müdahil olmuştur. Proje tamamlandığında sanatçılardan bazıları, diğer saray işlerine katılmışlar, bazıları ise şahın dışında hanedanın diğer üyeleri tarafından işe alınmıştır. Herat'ta eğitim almış olan genç Tahmasp'a göre Türkmen Tebriz'in resimleri büyük ihtimalle kendisinin zevkinden uzaktır. Behzad ve diğer genç sanatçıların Tahmasp ile birlikte Herat'tan Tebriz'e gittiği varsayılırsa Safevi resminin gidişatının değiştiği doğal olarak anlaşılabilir. Şah İsmail ile Şah Tahmasp'ın önde gelen saray

²⁸ Bkz.(22), Hattstein,521.

²⁹ Münevver Üçer, Kömürde Açan Çiçekler, 9

ressamlarından Sultan Muhammed'e atfedilen "Rüstem uyuyor" minyatürünün Şah Tahmasp'ın *Şahname*'sinde yer almaması bu resmin genç şahın zevkine uymadığına yorumlmuştur. Ancak sanatsal yeteneğiyle Sultan Muhammed kendi tarzını Behzad'ın tarzına uyarlamıştır. *Şahname* için yaptığı ilk resimler, Herat tarzının yapısı ve inceliğiyle Türkmen resminin coşkun renkleri ve canlılığını bir araya getirmiştir. 1530'larda bu iki tarzı eserlerinde tam olarak birleştirmiştir. Sultan Muhammed çağdaşlarından daha yoğun bir şekilde taşlarda, bitkilerde ve gökyüzünde yer alan detayları yansıtmıştır.³⁰

Şah Tahmasp döneminde Tebriz üslubuyla hazırlanmış bir diğer eserde Nizamî'nin Hamse'sidir. Ketebesinde dönemin ünlü hattatı "Zerrin Kalem" lakabıyla anılan Şah Mahmud Nişapuri tarafından yazıldığı bilgisi vardır. Süslemeleri yapanlar ise Aka Mirzak, Muzaffer Ali, Sultan Muhammed ve Mir Musavvir adlı ustalardır. Sultan Muhammed'e atfedilen resimlerde, hocası Behzad'ın etkisi görülür. Şah Tahmasp döneminde bitirilemeyen eser 130 yıllık bir aradan sonra ressam Muhammed Zaman'a tamamlama görevi verilmiştir.³¹ Eklenen minyatürler Avrupa etkili üslupta dört minyatürden ibarettir ve eserin bütünlüğü içerisinde farklılığıyla göze çarpar.

Tahmasp döneminde tek portre geleneğinin başlangıcı sayılabilecek iki örnek verilmiştir. Bunlardan ilki Mir Musavvir tarafından imzalanan Sarkhan Bey Sofracı adlı eser bir diğeri de Mir Musavvir'in oğlu Mir Seyyid Ali'nin bu eserden on yıl sonra hazırladığı Şehzade ve Uşak resimleridir. Bu örnekler oldukça ince detaylar içermesi ve gerçeğe yakın çizim amacı gütmesi bakımından ayırt edilir. . Mir Musavvir ile Mir Seyyid Ali'nin gerçeğe yakın tasvirleri dolayısıyla ödüllendirilmesi, tarihi bir olay ile kanıtlanmıştır. 1544'te Babür İmparatoru Hümayun Tebriz'deki Safevi sarayına sığınmıştır. Hindistan'a dönme zamanı geldiğinde Mir Musavvir'e maiyetine katılmayı teklif etmiş Mir Musavvir ayrılmadan Mir Seyyid Ali de tekliften faydalanmıştır. Önceden Şah Tahmasp'ın atölyesinde çalışmış olan bu iki sanatçı Delhi'ye geldiğinde, gerçeğe yakın resim tarzları yeni Babür resmine oldukça fazla etki etmiştir. Safevi, Buhan, Hindu ve Müslüman Hindistan tarzlarının yansıtıldığı daha doğal bir tarz doğmuştur.³²

³⁰Bkz.(21),Canby,82.

³¹ Bkz.(22), Hattstein,521.

³²Bkz.(21),Canby,83.

Sanatsal açıdan, hazırlanan parlak kitap projelerinin ardından Şah Tahmasp'ın sanata olan ilgisi hız kesmiştir. Şah'ın devlet işleri ve siyasette daha etkin olması saray sanatları ile arasına mesafe koymuştur. Mir Seyyid Ali gibi bazı sanatçılar Babürlü İmparatorluğu sarayına bazıları ise Osmanlı sarayına çalışmak için gitmiştir. Safevi sarayı sanat açısından bu talihsiz yıllardan sonra bir sanat hamisi olan Tahmasp'ın yeğeni İbrahim Mirza sayesinde tekrar canlanmıştır.³³

İbrahim Mirza, Meşhed valisi olduğu dönemde hazırlanan Abdurrahman Cami'nin Heft Evreng(Yedi Taht) adlı yedi manzum destanı içeren eseri, yüksek kalitede hazırlanmış önemli bir örnektir. Sekiz ketebesini olan eserde İbrahim Mirza nakışhanesinde kendisinin talebi üzerine hazırlandığı ifade edilmiştir. Eserin tezhipli serlevhasında ve bazı minyatürlerde sanatçı imzaları bulunmaktadır.³⁴

Bir eyalet valisi olmasına rağmen kendisi için hazırlanan divanın yüksek kalitede olması ile ayırt edilen Hafız Divanı'da bu dönemde hazırlanan önemli örneklerdendir. Ketebesinde Horasan bölgesinde Sultan Süleyman için hazırlandığı bilgisi vardır. Yazmanın lake kapaklarının ihtişamıyla adeta bir hükümdar için hazırlandığı zannedilebilir. Ketebesinde üç adet sanatçı imzası vardır. Hattatı Sultan Hüseyin bin Kasım el Tuni, Horasan'lı meşhur bir hattattır. Minyatürlerde bulunan imza Bihzad İbrahimi şeklindedir. İbrahimi mahlası muhtemelen nakkaşın İbrahim Mirza'nın himayesinde çalışan sanatçılardan olduğuna işaret eder. Tezhipli serlevhasında bulunan ve eserin tezhiplerini yapan müzehhip imzası ise Abdullah Şirazi'ye aittir. Abdullah Şirazi'ninde İbrahim Mirza için çalıştığı bilinmektedir.³⁵

Şah II.İsmail tahta geçtikten sonra sünni olduğunu açıklamış ve hanedanda bazı kişileri öldürtmüştür. Bunlar arasında sanat hamisi olan İbrahim Mirza'da vardır. İbrahim'in ölümüyle kurduğu atölye dağılmış ve himayesindeki sanatçılar yerel aristokratlar, saraydaki şehzadeler ve asiller tarafından işe alınmışlar hatta bazıları ticari atölyelere dağılmışlardır. İlerleyen dönemde II.İsmail şehname oluşturma işine girişmiş ve Kazvin'de bu amacı için birçok usta toplamıştır. Kitabın ustaları üçüncü ve dördüncü nesil Safevi sanatçılarıdır. Önemli üstadlar Siyavuş ve Sadıki, Muzaffer

³³A.Welch, "Safavid to Qajar", Encyclopedia Iranica, 624.

³⁴Bkz.(19),Uluç,75-76.

³⁵ Bkz.(19),Uluç,82.

Ali'nin eğittiği ressamlardır. Ancak II.İsmail'in şehnamesi tamamlanamamıştır. Günümüzde de çok yere dağılmış haldedir.³⁶

II. Şah İsmail'in 1577'de ölümü saraydaki yazma üretimine neredeyse ölümcül bir etki yaratmıştır. Sonrasında tahta geçen Şah Muhammed Hudabende, görme bozukluğu sebebiyle sanata merakı olmamıştır. Şahın isteksizliği sonucunda Kazvin'deki saray sanatçıları başka yerler arama mecburiyetinde kalmışlar ve bazıları Hindistan veya Osmanlı'ya göçmüştür. II.İsmail'den sonra tahta geçen Şah I.Abbas (1587-1629) ile figüratif resimde farklılıklar başlamıştır. 1596'da saray kütüphanesine atanan Sadıki Bey yaptığı katkılarla bu dönemin önemli sanatçılarından³⁷

“Sadıki Bey Tahmasp'ın ölümünden sonra Kazvin'de kalmıştır. II.İsmail devrinde Şah için hazırlanan Şehnamede çalışmıştır. I.Abbas devrinde ise Kazvin'de nakışhanenin başına atanmıştır. Sadıki Bey'in ilk dönem yazma resimleri ve tek sayfalık portreleri Kazvin'in yerleşik tarzına bağlıdır. Ancak saray atölyesine döndükten sonra ressamlığı beklenmedik bir ustalık ve serbestlik kazanmıştır. Ya Şeyh Muhammed'in etkisi ya da genç sanatçı Rıza'yla çekişmesi bu gelişime yol açmış olabilir ancak nihayetinde yeni bir çizim tarzı oluşmuştur. Bu tarzda hatların çeşitli kalınlıkları, biçimleri belirler. Şeyh Muhammed'in çizgi serbestliği ve keskin karakter çizimleriyle birlikte bu üslup, on altıncı yüzyılın sonlarında hakim olan tarza temel teşkil etmiştir.”³⁸

Bu dönemde görülen bir diğer önemli isim Isfahan'daki saray nakışhanesinin başında bulunan Şah Abbas ile olan ilişkisini vurgulamak için Rıza-i Abbasi adını alan nakkaş Rıza'dır. Nakkaşhanenin başında Sadıki Bey olduğu zamanlarda Şah Abbas'ın isteği ile bir şehname üzerinde çalıştığı bilinmektedir. Sonralarda ise müstakil portre çalışmaları ve küçük sahneleri resmetmesiyle üne kavuşmuştur. Rıza'nın babasının Şah I. Abbas için çalışan nakkaşlardan Ali Asgar'dır. Ali Asgar'ın Tahmasp sanatçılarının dağıldığı dönemde, İbrahim Mirza'ya ait nakkaşhaneye geçtiği ve Rıza'nında orada eğitim gördüğü muhtemeldir.³⁹ 1591 tarihli bir çizimde Rıza Şeyh Muhammed'e çok şey borçlu olduğunu zikretmiştir ancak 1590'ların ortalarında Kazvin atölyesinden çok daha dinamik ve etkileyici bir tarz geliştirmiştir. 1610'larda

³⁶ Bkz.(32),Welch,624.

³⁷ Hayward Gallery, The Arts of Islam, 315.

³⁸ Bkz.(21),Canby,94.

³⁹ Bkz.(22), Hattstein,526

Rıza yazmalara resimler çizmiş olsa da eserlerinin büyük çoğunluğu tek sayfalık portrelerdir. Diğer sanatçılar da bu dönemde yazmalara katkı sağlamıştır ancak çoğu ya 1590'ların sonlarındaki Rıza tarzına ya da on beşinci yüzyıl Behzad tarzına göre bir tarz geliştirmiştir.⁴⁰

Yazma kitaplar onyedinci yüzyıla kadar Safeviler'de değerli nesnelere olarak görülmüş ve kıymet verilmiştir. Şah I. Abbas'ın bir takım kitap değerli porselen ve yeşim işi parçaları Erdebil'deki hanedan türbesine vakfettiği bilinmektedir. Bu eserlerin içerisinde tekrar ciltlenen ve tezhipler eklenen Mantıkü't-Tayr'da vardır.⁴¹

Abbas'tan sonra yerine torunu I.Safi gelmiştir. Bu hükümdar sadece mimariyle ilgilenmiş ve daha önce başlanan işler tamamlanmıştır. Saray atölyeleri, I. Abbas'ın döneminde üretilenlerden biçim ve teknik açıdan pek de ayırt edilemeyen seramik, kumaş ve halı üretmeye devam edilmiştir. Usta ressam Rıza 1635'teki vefatına kadar resim yapmayı sürdürmüş ve talebeleri 17. Yüzyıl resmine hakim olmuştur.⁴² Ancak I. Şafi saltanatında sanatta veya siyasette yeni yollara girilmediği bir dönem olmuştur. Oğlu II. Abbas, geç Safevî döneminde saltanatı etkileyici denebilecek tek hükümdardır. Önemli bir mimari hamisi olan II. Abbas, Rıza'nın birçok talebesini de desteklemiştir. "Rıza'nın oğlu Şafi yetenekli bir ressamdır ve sarayın başlıca kumaş tasarımcılarından biri olmuştur. Muhammed Kasım ve Muhammed Yusuf tek sayfa tasarım ve resimlerinde uzmanlaşmış genç sanatçılardandır. II. Abbas gösterişli birkaç *Şahname* sipariş etmiş ve sarayına, Alikulu Cabbadar ve Muhammed Zaman gibi birtakım Avrupalılaştırmış ressam getirtmiştir."⁴³ 1630 ile 1722 arasında İranlı sanatçıları iki temel faktör etkilemiştir: Rıza'nın eserleri ve Avrupa sanatı. Rıza'nın hocalığından sadece sanatçıların yazdıkları metinler bahsediyor olsa da Rıza'nı geç dönem eserleri, son dönem Safevî Şahları idaresindeki birçok saray sanatçısına model olmuştur.⁴⁴

Rıza ekolüyle ilişkileri içerisinde bahsedilmesi gereken sanatçılardan ilki, Rıza'nın oğlu Muhammed Şafi Abbasi, babasının vefatında yarım kalmış eserleri tamamlamıştır. Sonrasında, II. Şah Abbas zamanında birtakım projelere dahil olmuştur. "Züleyha'nın huzurunda Yusuf" gibi orijinal ve büyük bir çizim 1647

⁴⁰Bkz.(21),Canby,98-99.

⁴¹Bkz.(23), Lentz-Lowry,313.

⁴²Bkz.(32),Welch,626.

⁴³ A.g.m.,626.

⁴⁴Bkz.(21),Canby,103-106.

yılında II. Şah Abbas'ın emriyle inşa edilen Çihil Sütun sarayına duvar resmi olmuştur. Saraydaki orijinal çizimler birkaç figürden müteşekkildir. 1640 ve 1650'ler boyunca Muhammed Şafi Abbasi, kuş ve çiçek resimleri yaparak ismini duyurmuştur. Bir diğer önemli sanatçı Rıza'nın talebelerinden geleneğe bağlı kalan Mu'in Muzavvir'dir.⁴⁵ On yedinci yüzyıl İran sanatçılarında görülen bütün türlerde resim ve çizim yapmıştır. Yazma resimlerine ek olarak Mu'in'in birçok tek sayfalık eseri de mevcuttur.

Safevi son döneminde sanatçılar sadece atölyelerde yazma üretiminde çalışmamıştır. “Albümler (*murakka*) için tasarlanan tekil sayfalara çizim ve boyama yapmışlardır. Bu albümler rastgele toparlanmış eserler değildir, aksine dikkatlice derlenmiş, ahenkli teşekküllerdir. Tek sayfaya ve murakkaya yönelik artan ilgi son dönem Safevî sanatının en belirgin gelişmelerindedir.”⁴⁶ Sanatçıların, isimlerini (bazen de imzalarını) taşıyan örnekler, geç Timurlu ve Safevî dönemlerinde hazırlanan eserlerde, bol miktarda bulunmaktadır. Görünen o ki Safevi son dönemi, sanatçıların ve koleksiyonerlerin, sanatın şahsi ayrımlarının farkına vardığı bir dönem olmuştur.

Safevî son sultanı Sultan Hüseyin (1694-1722) hem himaye hem de yönetimdeki sorumluluklarını rafa kaldırmış gibidir. Alikuli Cabbadar ve Muhammed Zaman'ı Safevî sarayına gelmiş olan Rus büyükelçisini resmetmesi için tuttuğu halde herhangi bir yazma kesin bir şekilde onun hamiliğine atfedilemez. Portre ressamlığı erken bir dönemde gelmiş olmasına rağmen hanedanın son yıllarında daha gerçekçi hale gelmiştir. 1722'de Şah, Muhammed Zaman'ın oğlu Muhammed Ali'yi, birtakım kralları ve sarayı çizmesi için çağırmıştır. Safevîler için son bir tanıklık sunması bakımından, bu örnekler oldukça önemlidir.⁴⁷

“Safevi sanatı 15.yy sonlarında başlayıp XVI.yy'da doruk noktasına ulaşmıştır.”⁴⁸ Safevî dönemi boyunca sanatsal gelişimde sürekli bir artış vardır. Erken İran sanatının bir özelliği haline gelmiş olan anonimlik büyük oranda kaldırılmıştır. Mimari kitabeler imzalanmış, yazmalarda ressam, hattat ve müzehhiplerin adı yer almıştır. Bireysel tarzlardaki farklılık da daha görülür hale gelmiş ve orijinallik geleneğe uymak kadar değer verilen bir özellik olmuştur. Böylece sanatçının kendi tarzının değeri ve ayırt ediciliği öne çıkmıştır.

⁴⁵ A.g.k.,107-110.

⁴⁶ Bkz.(32),Welch,623.

⁴⁷Bkz.(32),Welch,626.

⁴⁸ Richard Ettinghausen, “Manuscript Illumination”, An Asia Enstitute Book, 1968.

Safevi devri Sünni İslam'ın figür tasvirine yönelik, resmi olarak uzak duruşunun sorgulandığı bir dönem olmuştur. Safevi sanat tarihindeki üç önemli kişi; Şah Tahmasp döneminden ressam ve hattat Dost Muhammed, Şah I. Abbas döneminden ressam ve şair Sadıkî Bey, ve aynı hükümdar için çalışan bir tarihçi olan Kâdî Ahmed figüratif resmin, hat kadar saygıdeğer bir sanat olduğunu, bunun dinen caiz olduğunu çünkü Hz. Ali'nin bir ressam ve hattat olduğunu öne sürmüştür. Bu yeni teori o dönemde figüratif resmin artışını sağlamamış, sadece hali hazırda uygulanan sanatı meşru kılmaya çalışmıştır. Ancak bazı eserlerin, özellikle de dini konular söz konusu olduğunda, gerek Nizamî veya Cami gibi şairlerin tasavvufi eserlerinin gerek çok sayıda menakıbnamenin daha sık resmedilmesine izah getirmiştir. Safevi sanatının görsel kanıtı da bu kültürün estetiğine dair bazı çıkarımlar ortaya koyar çünkü bunlar sanatın felsefi dayanaklarından daha çok algılarımıza yöneliktir. Edebi bir metni süsleyen resimlerde, cami ve türbe girişlerindeki kitabelerde Safevi sanatçıları çizgisel bir zarafet ve ritmik devamlılık peşinde olmuşlardır. Figüre veya hatta ait çizginin zarafeti görselin doğruluğundan veya metnin okunabilirliğinden çok daha önemlidir.⁴⁹

Bu dönemin estetik anlayışı hem yazılı kaynaklardan hem de görsel kanıtlardan yola çıkarak oluşturulmalıdır. Kâdî Ahmed'in *Hattatlar ve Ressamlar* adlı eseri, iki sanat dalı arasına temel bir ayırım getirmiştir. Bunları hattatın nebatî kamışı ve ressamın hayvanî fırçası olarak ayırmıştır. Kamış ilk yaratılan şeydir, ve Kur'an'ı yazmak çok önemli olduğu için "saadet kapılarının anahtarıdır". Öyleyse güzel yazı ibadete yakın bir eylemdir ve bu sanatta din ve estetik arasındaki ilişki belirgin şekilde yakındır. Resmin estetiğine dair yazılmış ifade ise Sadıkî Bey'in *Kanunu's-Suvar* (Resimlerin Kanunu) adlı eserinde bulunur. Bu eserin büyük kısmı resmin teknik verileri ile ilgilidir ancak bazı genel estetik algılar da görülür. Sadıkî, süsleme resimler (nakkaşî) ile figüratif resmi (suratgarî) olarak ayırır. İlki, özellikle tezhiplerde kullanılan çiçek ve bitki desenleri gibi cansız nesnelere sınırlıdır. İkincisinde ise ressam, hayvan veya insan, yani canlı nesnelere uğraşır. Hayvanları düzgün resmetmek için bir ressam öncelikli olarak; başta Behzad olmak üzere, gelenekteki model eserlere bakmalıdır. Bu noktaya kadar Sadıkî bir ressamın geçmişe bakmasını hem uygun hem de gerekli olarak görür. Ancak insan resmetme hususunda, sonraki dönem Safevî resminin estetiğinde merkezi hale gelecek çok önemli bir ayırım yapar. İnsan tasvirini doğrudan gözleme dayandırır. Bir insanın görünüşünü veya suretini

⁴⁹ Bkz.(32),Welch,622-623.

tasvir etme amacı onun iç gerçekliğini, yahut gerçek fitratını (mana) ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla bir tasvir bir kimse hakkında tabiatıyla var olan şeyi yalın şekilde sergilemelidir. Suret ve mana kavramları İslam tasavvuf ve felsefe dilinde sıklıkla geçer ve Sadıkî ek olarak, mesleği için metafizik bir temel sağlamak adına suretin sanatsal anlamını kullanır. Asıl nesne ile resimdeki tasvir, ideal olarak, seyreden de aynı karşılığı yaratmalıdır çünkü ikisi de iç hali ortaya çıkarır.⁵⁰

Safevi döneminde sanatçıların imza atma geleneğini başlatmış olmalarının dışında biyografi yazma ve kimi eserlerin önsözünde birbirleri hakkında düşüncelerini belirttiği örneklerde vardır.

“Safevi ilk dönem sanatçılarından müzehhip Yari; Mirza Muhammed Haydar Duglat hakkında şöyle yazmıştır: “O ciltçilikte üstadı ancak yazısı cildinden daha iyiydi. Molla Valî’nin talebesiydi ancak hocasını geçmiştir. Mevlana Mahmud Yârî’den daha iyi bir mücellitti ve Mîrzâ Sultan Hüseyin için gayet rakik bir yazma mukaddimesi hazırlamayı tasarlamıştı ancak yedi yıl üzerine çalışmasına rağmen bu eser yarım kalmıştır. Bu dönemde, birçok kimse altınla çalışıyordu ancak bunların arasında sadece bu ikisi üstadı.” Yine döneminin usta müzehhiplerinden Abdullah Şirazi, iki sanatçıyı şöyle karşılaştırmıştır: ‘Mevlana Hasan Bağdadî kıyas kabul etmez biriydi, zamanında cilt sanatında vazgeçilemez ve biricikti; kısacası cilt sanatını neredeyse bir mucize haline getirmişti ve bu sanatın bütün üstadları onun hünerinin farkına varmıştır. Mücellitliğin en üst seviyesine ulaşan Mevlana Yârî’nin ciltçiliği Bağdadî’nin titiz ve zarif eserleriyle kıyaslanamaz.”⁵¹

Bu atıflar, bir diğer Herat yerlisi ve Behzad’ın talebesi, Safevi ressamı Dost Muhammed tarafından yapılır. Kendisi Behram Mirza için hazırlanan albüm derlemesini yönetmiştir. Dost Muhammed’in albüme yazdığı, Timurluların ve sanatçılarının İran resminin gelişimindeki rolünü öven önsöz Behzad’ın önemini vurgular ve Safevi kültürel imajına katkılarını metheder. Bu önsöz sadece yazarın kendi sanatsal silsilesini övmez, aynı zamanda Behram Mirza’nın 1530’dan 1534’e kadar Herat valiliği zamanında gelişmiş olan zevkini de metheder.⁵²

⁵⁰Bkz.(32),Welch, 622-623.

⁵¹ Bkz.(47), Ettinghausen,1969.

⁵²Bkz.(23), Lentz-Lowry,313.

Safevi sanatını anlamak için kitap sanatları incelemekle beraber mimari eserlerdeki tezyini unsurlardan da söz etmek doğru olacaktır. Safevi mimarisini, coğrafyadaki eski medeniyetlerin(İlhanlı, Timurlu vb.) mimari anlayışları etkilemiştir. Sırlı tuğla kullanımı yüksek eyvan yapısı dikkat çeker.” Bu dönemin en belirgin özelliği mimaride görülen aşırı tezyinattır”(Can ve Gün, 2018,s.174). Yazma eserlerde uygulanan yoğun süslemelere paralel olarak, mimari eserler yoğun, renkli çinilerle ve kalem işleriyle gösterişli şekilde bezenerek dönemin desen ve renk anlayışı mimariye yansıtılmıştır.

Safeviler devrinin sanat ve mimaride en parlak örneklerini verdiği dönem, Şah I. Abbas’ın (1587-1628) uzun saltanat yıllarına rastlar. Bu dönemde başkent İsfahan ‘a taşınmıştır. İsfahan 11. ve 12.yüzyıllarda Selçuklu yönetimi altında İran’ın Başkenti olmuştur. Şah Abbas’ın uyguladığı kent planlamasıyla merkez güney yönüne taşınmış ve dikdörtgen (512×159m) planlı Nakş-ı Cihan olarak ta bilinen Meydan-ı Şah inşa edilmiştir.⁵³ Meydanın dört tarafında büyük kemerli kapılar olup bunlardan güneydeki kapı, Mescidi Şah’a, kuzeydeki Kayseriyye Kapalı Çarşısına, doğudaki Lutfullah Cami’ne, batıdaki kapı ise Ali Kapı Sarayına açılmaktadır. ”İsfahan’da Nakş-ı Cihan Meydanı ve Çehar Bağ Bulvarı etrafında kümelenen saray ve pazar külliyelerine ek olarak, bir Cuma camii ve hanedan mensuplarının ibadeti için özel bir cami inşa ettirilmiştir. Meşhed, Kum, Erdebil ve Rey şehirlerindeki türbe külliyelerine önemli ekler yapılmıştır.”⁵⁴ Bu yapılarda görülen detaylı ve girift, renkli çini kompozisyonlar, uzun minareli yüksek taç kapılar Safevi mimarisiyle özdeşleşmiştir.

Meydân-ı Şâh, etrafında bulunan dükkânlarla birlikte saray binaları arasında yer alan Mescid-i Şâh (1612-1630), hem Safevi devrinin hem de İslâm mimarisinin en güzel eserlerinden olduğu kabul edilmektedir. Mescid, meydana 45derecelik açıyla kible istikametine dönük halde yerleşmiş konumdadır. “Zengin çini tezyinatıyla göz dolduran caminin cümle kapısının, yanlarında iki yüksek minare bulunan yüksek kible eyvanı ve onun arkasında yer alan yüksek kubbesiyle heybetli bir görünüşü vardır.”⁵⁵ Mescid-i Şah’ta görülen dörtlü eyvan sistemi ve harem ile eyvan arasını kubbelerle örtme geleneği İsfahan’daki Cuma Mescidinde de görülür. Bu örnek Safevilerin

⁵³ Bkz.(22), Hattstein,509.

⁵⁴ A.Damla Gürkan Anar, SAFEVİ ŞAHLARININ BANİLİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME, İnan Çalışmaları Dergisi, c.1, 117-143.

⁵⁵ Engin Beksaç, “Safeviler”, TDV İslam Ansiklopedisi,c.35, 457-459.

Selçuklu mimari geleneğinden etkilenmesinin açık bir örneğidir.⁵⁶Şah Camisinin kubbesi, minareleri, avlu duvarları ve içinin tamamı çinilerle kaplıdır. Turkuaz renkli kubbenin üzerinde oldukça büyük rumi motiflerinden oluşmuş kompozisyon yerleştirilmiştir. Çinilerde mozaik görüntüsü verilmiş kufi yazılar bulunmaktadır. Mavi, sarı ve lacivert rengin baskın olarak kullanıldığı çiniler, dönemin tezhiplerine benzer olarak oldukça gösterişli şekilde uygulanmıştır.

Meydan-ı Şah çevresine konumlanmış bir başka eser Lutfullah Cami'dir. Caminin yapımı 1602-1618 yılları arasında tamamlanmıştır. Gösterişli cümle kapısı ve kubbesiyle meydanda dikkat çeken öğelerdendir. Cami muhteşem tezyinatları ile ayırt edicidir.⁵⁷ Renkli çinilerle bezeli kubbesi ve kapısı göze çarpar. Kubbenin içindeki tezyinat çok daha detaylı ve incelikli desenlere sahiptir. İç kubbenin ortaya doğru giderek küçülen paftalarla oluşturulmuş deseni oldukça özgün bir tasarıma sahiptir. Paftaların içlerinde rumi ve çiçek motifleri bulunmaktadır ve zeminleri lacivert renktedir. Camilerin iç detaylarındaki sarı ve lacivert dengesi, mushaf paftalarında uygulanan altın ve lacivert kullanımına benzer bir görüntü oluşturmaktadır.

Meydan-ı Şah'ın batı kapısı olan Ali Kapı Sarayı giriş ve iki yanında bulunan iki salon katından oluşmaktadır. Üst katında bir balkon (Ahşap zarif sütunların taşıdığı düz bir çatı ile örtülüdür.) arka kısmında ise kabul ve merasim salonu bulunmaktadır. Balkon Şah ve saray erkanının meydandaki aktiviteleri seyrettikleri alan olarak değerlendirilmiştir.⁵⁸ Sarayın üst katında bulunan müzik odası tavanı oldukça geniş mukarnasların içlerinin yoğun kalemişleriyle bezenmesinden oluşmuştur. Müzik aletlerinin şekilleri verilerek oluşturulmuş niş boşlukları yapılmış, aralarında kalan alanlar ise rumi motiflerinden oluşturulmuş zarif desenler yerleştirilmiştir. Sarayın büyük camlarının hizalarında bulunan eyvanların yüzeylerinde ise saz üslubunda halkar desenleri altınla duvarlara nakşedilmiştir.

Ali Kapı Sarayının güneyinde konumlanmış bahçe ve köşkler mevcuttur. Bunların en meşhuru Şah II.Abbas'ın yaptırdığı Çihil Sutun köşküdür. 56×84m ölçüsünde taş döşenmiş bir alanı kaplayıp önünde uzun bir havuz bulunmaktadır. Ön kısmında yirmi ağaç direğin taşıdığı talar denilen geniş bir salon, geniş bir eyvan ve

⁵⁶ Suut Kemal Yetkin, İslam Sanatı Tarihi, 227.

⁵⁷ Bkz.(54), Beksaç, 457-459.

⁵⁸ Yılmaz Can, Recep Gün, Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği,177.

yanlarda bahçeye bakan revakların bulunduğu üç kubbeli bir salondan müteşekkildir. Köşkün en ilgi uyandıran bir başka özelliği ise duvarlarında var olan zengin tezyinatın yanı sıra savaş sahneleri ve saray eğlenceleri konulu duvar resimleridir.⁵⁹

Şah Süleyman(1667-1694) tarafından Heşt Bihişt sarayı yaptırılmıştır. Sekiz kenarlı iki salon katı ile odalar bu holü çevirir vaziyettedir. Bu da köşeleri kaplayan sekiz daire oluşturur. Heşt Bihişt, sekiz cennet anlamına gelmektedir.⁶⁰ Kubbelerin iç tezyinatı ustalıklı yerleştirilmiş mukarnasların üzerindeki kalemişlerinden oluşur. Rumi ve çiçek motiflerinden oluşmuş zengin kompozisyonlar mevcuttur.

İsfahan'da yer alan ve Sultan Hüseyin Mirza tarafından yaptırılan Mâder-i Şâh Medresesi 1704-1714 yıllarında inşa edilmiş çini tezyinatlı, dört eyvanlı olup Safevî mimarisinin son önemli eseridir. Tipik çinilerle örtülü Safevi kubbe yapısına sahiptir. İçerinde bulunan mukarnasların oluşturduğu geometrik yüzeyler oldukça süslüdür. Çiçek motifleri kullanılarak yapılan tezyinatta; pembe, mavi, sarı açık mavi ve açık yeşil renkleri kullanılmıştır.

Özetlemek gerekirse Safevi sanatı; mimari, cilt, tezhip ve minyatür gibi uygulama alanı olan tüm sanat dallarında oldukça gösterişli, renklerin figür ve motiflerin özgürce kullanıldığı, ince işçilikli örneklerin verildiği, sanatçının adının ve bireyselliğin ön planda olduğu, dolayısıyla özgün eserlerin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur.

⁵⁹ Prof. Suut Kemal Yetkin, İslam Ülkelerinde Sanat,1974,s.130-131.

⁶⁰ Bkz.(55), Yetkin,229.

2.SAFEVİ DÖNEMİ TEZHİP SANATI

2.1.Safevi Tezhibinin Özellikleri

Safevi devri İran'ın kitap sanatları açısından klasik dönemidir. Minyatür, hat ve tezhip arasında mükemmel bir denge yakalanmış, mimaride de süsleme unsurları başarılı şekilde uygulanmıştır.⁶¹ Safevi tezhibi, bu dönemde yoğun şekilde kullanılan minyatür geleneğinin baskın olmasından dolayı yapılan araştırma konularında ikinci planda kalmıştır. Ancak dönemin en meşhur tasvir içeren kitaplarında dahi serlevha, zahriye, hatime sayfalarında, kıyafet, aksesuar, eşya gibi figürlerin detaylarında, sayfa kenarlarında, incelikli tezhipleri görmek mümkündür. Yine bu dönemde yazılan mushafların tezhipleri de oldukça yoğun girift ve detaylı kompozisyonlar içermektedir.

Safevi devletinin başkentinin zaman içerisinde çeşitli nedenlerle yer değiştirmesi saray atölyesinin ve sanatçılarındaki yer değiştirmesine neden olmuştur. Devletin ilk başkenti olan Tebriz'de hazırlanan kitapların tezhiplerinde Türkmen, Herat'ta hazırlanan kitaplarda Timurlu geleneğinin izleri görülür. Şah I.İsmail'in, içlerinde müzehhiplerin de bulunduğu sanatçıları Horosan ve Herat'tan getirmesiyle oldukça incelmış, zarif bir tezhip üslubu oluşmuştur.1527 yılında istinsah edilen Ali Şir Nevai'nin Divan'ının tezhipli sayfaları dönemin tezhip özelliklerini yansıtır niteliktedir. Yine bu tarihlerde Tebriz'de hazırlandığı düşünülen Şahname-i Firdevsi nüshasında desenlerin arasına motif yerine insan suratu yerleştirilmiş kompozisyonu ile serlevha sayfasının oldukça ince tezhibi bu dönemin zarif örneklerindedir.⁶² Eserin serlevha tezhibinde sarılma ve yalın rumiler yoğun şekilde kompozisyonda yer almıştır. Sarılma rumiler oldukça incelmış, detaylandırılmış ve altınla renklendirilmiştir. Altın ve lacivert zeminler, yalın rumilerin oluşturduğu kompozisyonlar ve dendanlarla birbirinden ayrılmıştır. Tebriz yazmalarının çoğunda karakteristik olarak gözüken, yazının iki yanında konumlanmış ince uzun pafta halinde koltuklar yerleştirilmiştir. Bu yazmada da koltuk tezhiplerinde dış bordür tezhibine paralel şekilde oldukça incelmış sarılma rumiler, yalın rumiler ve aralarında dolaşan çiçek motifleri kullanılmıştır.

⁶¹Bkz.(36), Gallery, 314.

⁶² Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı", Hat ve Tezhip Sanatı, 266.

Tebriz yazmalarındaki karakteristik özellikler; yalın rumilerde kullanılan yeşil, mavi ve yavruağzı tonların oldukça parlak tonlarda kullanılması, sarılma rumilerin altınlanmış ve incelmış formları ve sayfa düzeninde ince uzun formda kullanılan koltuk tezhipleri ile ayırt edilebilir.

Herat, zaman zaman Özbek kontrolüne geçmesine rağmen iki yüzyıldan fazla kitap sanatlarının icra edildiği bir yer olma özelliğini korumuştur. Burada hazırlanan edebi eserlerin dışında hazırlanan Mushafların tezhipleri oldukça özeldir. Herat Kur'an'larında düzen, genel olarak tezhipli bir şemse sayfası, sonrasında Fatıha ve Bakara suresinin başlangıcını içeren serlevha, kimi nüshaların sonlarında Esmâ-i Hüsnâ yazılarak bitirilmiştir. Bazı örneklerde de Yasin, En'am, Kehf surelerinin başlangıçları serlevha sayfası gibi tezhiplenmiş ve hatim duası da eklenmiş vaziyettedir. Tezhipler beyaz geçme bordürler, dallar üzerine yerleşmiş oldukça ince motifler, kartuşlu, zaman zaman kırmızı zeminli zencerek tasarımları ve yıldız formunda haşiye tasarımları ile karakteristiktir.⁶³

Şah Tahmasp'ın Safevi merkezini Kazvin'e taşımasıyla İbrahim Mirza himayesinde hazırlanan, Abdurrahman-ı Cami'nin Heft Evreng adlı eserinin unvan tezhiplerinde, yine bu dönemde hazırlanan Hafız'ın Divan'ının bir nüshasında Abdullah Şirazi imzası vardır. İbrahim Mirza himayesinde çalışan Abdullah Şirazi, dönemin en güzel örneklerini veren ustalaşmış bir sanatçıdır. Tasvir ve tezhiplerine imza attığı çok sayıda eseri vardır. Yaptığı tezhipli sayfa örneklerinin inceliğiyle bu dönem atölyelerinin ustalıklarını gösterir. Hafız Divan'ının serlevha sayfasında incelmış sarılma rumiler altın ve lacivert zeminli paftaları birbirinden ayırmıştır. Zeminlerin arasında dolaşan motiflerde kırmızı, mavi ve sarı renkleri kullanılmıştır. Altın zeminli alanda bu dönem yazmalarında sıklıkla görülen motif yerine insan sureti yerleştirilmiştir. Yazının sağında ve solunda konumlanan koltuklar Tebriz örneklerinde olduğu gibi Kazvin yazmalarında da görülmektedir.

Kazvin yazmaları serlevha sayfalarında, genellikle ketebe bölümleri, ince uzun koltuk alanları, dış bordür tezhipleri ve zengin tığlardan oluşan kompozisyonlar ile tezhiplenmiştir. Sarılma rumiler ve detaylı şekilde gölge atılmış renkli hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Kazvin'de üretilen yazmaların bir diğer karakteristik özelliği oldukça kalın ve tekrarlardan oluşan zengin zencerek düzenleridir. Altın zeminli daha

⁶³ Zeren Tanındı, 1400. Yılında Kur'an'ı Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri, 105-106.

geniş tutulan zencerek alanlarına geometrik geçmeler yerleştirilmiş, lacivert cetvellerde ise 2,3mm kalınlığındadır ayrıca beyaz ile artı ve eksiler konulmuştur. Yeşil, açık mavi, sülyen ve yavruağzı renkler en çok kullanılan cetvel renkleridir.

Şah Tahmasp hizmetinde çalışan sonrasında Şah II.İsmail'in himayesinde çalışmış, imzalı eseri olan bir başka müzehhipte Hasan el Bağdadi'dir. Safevi dönemi ünlü hattatı Şah Mahmud Nişaburi'nin istinsah ettiği bir Kur'an'da imzası yer almaktadır. Müzehhip Hasan kullandığı renkler ve ile geleneksel motifleri daha canlı hale getirip uygulamıştır.⁶⁴ Müzehhip Hasan imzalı, TSMK'da bulunan bir mushafın serlevha tezhibi farklı paftalama düzeniyle dikkat çeker. Büyük geçmeler, yıldız formları ve dört köşeli haç formu benzeri paftalar kullanılmıştır.

Şah I.Abbas döneminde payitahtın Isfahan'a taşınmasıyla burada onun hizmetinde çalışmış olduğu bilinen müzehhip, Zeynelabidin Tebrizi'dir. Şah Tahmasp'ın elçilerle konuşmasını anlatan bir eserin tezhiplerinde ve meşhur Feridüddin Attar'ın Mantık-el Tayr adlı eserinin serlevhasında imzası bulunmaktadır. Ayrıca Şah I.Abbas döneminin önemli kitaplarından olan Mahzenü'l-Esrar(1610) adlı eserinde tarzı itibariyle Zeynelabidin elinden çıktığı söylenebilir.⁶⁵ Müzehhip saz üslubunu oldukça ince ve titiz şekilde uygulamış ve kırmızı rengini zeminlerde dengeli şekilde kullanmıştır. Sülyen rengi ise rumi, dendan ve cetvellerde sıkça kullanmıştır. Karakteristik bir fırçaya sahiptir. Onun eserlerinin en ayırt edici özelliği, tezhiplerindeki ve halkar örneklerindeki motifleri oldukça incelterek, usta fırça hareketleriyle kusursuza yakın işçilik uygulamaları yapmasıdır.

1503-20 dönemine ait tezhipli nüshalarda, motiflerin abartı derecede incelendiği, sayfanın tüm yüzeyini kaplayan altın kullanımı, resimli sayfalarda dahi tüm detayların süslenmesiyle sayfalar oldukça zengindir. Bu üsluba verilebilecek en güzel örnek Nizami'nin Hamse'sidir. Eseri süsleyen müzehhip aynı zamanda eserin minyatürlerini de yapan nakkaşdır. Ancak sanatçı tezhip yönünü vurgulayarak esere imzasını; 'Sadettin Müzehhip' olarak atmıştır. Böylece öncelikli olarak, tezhip sanatçısı olduğunu vurgulamıştır.⁶⁶ Eserin serlevha sayfasında sarılma rumiler kullanılarak altın ve lacivert zemin ayrılmıştır. Altının yoğun kullanımı dikkat çekecek ölçüdedir. Zeminlerin arasında dolaşan çiçek motifleri belirgin boyutlarda olup,

⁶⁴ Bkz.(61), Tanındı, 268-270.

⁶⁵Bkz.(61), Tanındı, 270.

⁶⁶Bkz.(19), Uluç, 85.

içlerine fırça hareketleriyle ayrıntılar eklenmiştir. Çiçekler sarı, beyaz ve mavi renktedir. Çiçek motifleri iri tutulup içleri detaylandırılarak inceltmiştir.

Şiraz, günümüz yazma eser kütüphanelerinin koleksiyonlarında dahi; tezhipli, ciltli, minyatürlü yazmaların, en güzel örneklerinin verildiği merkezlerden biri olma özelliğine sahiptir. “Üçyüzyıl kesintisiz şekilde atölye geleneğini sürdürebilen başka bir yer yoktur.”⁶⁷ Bu sebeple geleneğin sürdürüldüğü önemli bir merkez olma özelliğini barındırır. En verimli dönemini XVI.yy’da geçiren Şiraz yazmaları verdiği yüksek kalitede ince işçilikle örnekleriyle, kitap sanatları açısından müstesna bir yere sahiptir.

Şiraz yazmaları tezhip açısından dönemin üst düzey örneklerin verildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemin erken örneklerinden bazıları; Hüsrev Dehlevi’nin Külliyyat’ının serlevha sayfası ve Sadi’nin Külliyyatının tarihi belirtilmemiş nüshasının serlevhasıdır. Tezhiplerinde, Ruzbihan Müzehhib tarafından yapıldığı bilgisi mevcuttur. Şirazlı sanatçılar arasında yeri, yaptığı sayfa tasarımlarıyla oldukça özeldir. 1514-1560 yılları arasında imzalı dört eseri mevcuttur. Tezhipleri döneminin üst düzeyde işçilik ve kompozisyonuna sahip olup oldukça yenilikçi tarzıdır.⁶⁸

Şiraz’da 1530’lu yıllarda eser veren müzehhipler arasında imza atan iki sanatçı daha vardır. Bunlardan ilki Mahmud Müzehhib, Floransa’da Bernard Brenson koleksiyonunda bulunan Şehname-i Firdevsi nüshası ve Topkapı koleksiyonunda bulunan Hamse-i Nizami nüshasından imzası mevcuttur. Bir diğer sanatçı ise Hüseyin Müzehhib’dir. Mürşid Kamil tarafından istinsah edilmiş bir diğer Topkapı Hamse-i Nizami nüshası ve Muhammed Katip tarafından istinsah edilmiş Firdevsi Şehnamesi’nin çift sayfa takdim tezhibinde imzası mevcuttur. Bu örneklerde de görüldüğü gibi eseri hazırlayan sanatçılar hem minyatürleri nakşetmiş, hem de sayfaları tezhiplmiştir.⁶⁹

Safeviler döneminin tezhipli, güzel ciltli en güzel örnekleri Şiraz’da verilmiştir. Şiraz’daki sanatçılar arasında önemli birkaç yazmada bulunan imzasıyla tanıdığımız, Müzehhip Muhammed bin Taceddin Haydar’dır. Topkapı Sarayında bulunan bir Şahname nüshası ve Abdülkadir el Hüseyini imzalı Kur’an da uyguladığı tezhiplerle

⁶⁷Bkz.(62),Tanındı,107.

⁶⁸Bkz.(19), Uluç, 97.

⁶⁹Bkz.(19), Uluç,143-150.

adeta döneminde bir çığır açmıştır. Tüm sayfaların yüzeyini boşluk kalmayacak şekilde tezhiplenmiş, oluşturduğu paftalarla sonsuza giden kompozisyonlar yapmıştır. Paftalar bazen duvar çinilerini andıran yıldız ve artı şekilleri kimi zamanda dikdörtgen veya kare kalıpların içerisine yapılmış detaylı tezhipler ihtiva eder. Bazı sayfalarda sedef tozlu boya kullanarak çok daha gösterişli olması sağlanmıştır. Kartuşların içerisine o dönem süsleme unsurlarında çok sık kullanılmayan negatif tarzında çiçeklerle bezemiştir. Yine kullandığı hatayi motifi de karakteristiktir. Geniş taç yapraklı çok renkli çiçek motifi genelde pembe-mavi ya da altın-pembe kombinasyonu ile renklendirmiştir. Sonraki dönemde yapılan nerdeyse tüm yazmalarda bu hatayi şekli sıkça kullanılmış ve vazgeçilmez hale gelmiştir.⁷⁰

Safevi tezhip özelliklerini özetlemek gerekirse; Tebriz, Herat, Kazvin ve Şiraz merkezli verilen tüm yazmalar oldukça gösterişli şekilde hazırlanmıştır. Tezhiplerin tümünde bol altın kullanımı yaygındır. Sarılma rumiler⁷¹, Safevi tezhibinin en karakteristik motif gruplarından. Mushaf ve yazmaların tezhipli sayfalarının nerdeyse hepsinde oldukça ince dallar üzerine yerleştirilmiş, girift kompozisyonlara sahip mat ve parlak altınla renklendirilmiş sarılma rumileri görmek mümkündür. Altın ve lacivert zeminler kimi zaman altın sarılma rumilerle kimi zamanda renklendirilmiş yalın rumi kompozisyonları ile birbirinden ayrılmıştır. Yalın rumilerin oluşturduğu desenlerde yaygın olarak kullanılan renkler; açık mavi, açık yeşil, beyaz ve sülyen tonlarıdır. Dendanlarda ise beyaz, açık yeşil ve sülyen renk kullanılmıştır. Kullanılan çiçekler; hatayi, penç ve goncaların yanında kalp şekli verilmiş motifler olup desenlerin içerisine yerleştirilmiştir. Safevi erken örneklerinde bulut motifi fazla görülmezken Şiraz yazmalarında oldukça renkli desenlerin arasına serbest dolaşan bulut çeşitlerini görmek mümkündür. Bulutlar oldukça canlı tonlarda renklendirilmiştir. Tek bulut motifinin iki renk ile renklendirilmesi yaygındır. Sarı, pembe, mavi ve yeşil renklerinin kombinasyonları kullanılmıştır. Yine son dönem Şiraz yazmalarında yaygın olarak hatayi grubu motiflerde iki farklı kalınlığa sahip dalların aynı kompozisyonda birbiri arasında dolaştırılmıştır. Dalların birinde, motifler daha iri olacak şekilde, detaylı bir gonca grubu yer alır. Bu iri motifler; pembe, mavi ve sarı renklerde olup beyaz renk ile tarama yapılarak diplerine gölge verilmiştir. Bu iri çiçek grubunun altında ise daha az detaylı ve daha küçük boyuttaki hatayi, penç ve

⁷⁰Bkz.(19), Uluç,338-353.

⁷¹ "Sarılma Rumi: ...Piçide rumide denilen, rumi motifinin üstüne diğer bir ruminin dolanmasıyla oluşturulan rumi çeşidi." Kaya Üçer, Münevver Üçer, İstanbul'un 100 Motifi,44-45.

gonca grubu çiçekler konumlandırılmıştır. Çiçeklerde; mor, sarı, mavi, eflatun, beyaz ve kırmızı renkleri kullanılmıştır.



3.MUSHAF

Mushaf, bir araya getirilmiş ve bağlanmış sayfalara verilen isimdir. Özellikle Kur'an ayetlerinin tümünü ifade edecek şekilde kullanıldığı gibi başta İncil olmak üzere başka metinler içinde kullanılmıştır. Hz. Osman(r.a.) döneminde ayetler yazılıp çoğaltılmış ve bazı merkezlere gönderilmiştir. Bu Mushaflara “mesâhif-i Osmâniyye” denmiş, Hz. Osman(r.a.)'ın kendisi için ayırdığı nüsha için “imam mushaf” tabiri kullanılmıştır.⁷² Mushaf içeriğinin düzeni zaman içerisinde kolay okunma sebebi ile bölümlere ayrılması ve çeşitli düzenlemeler getirilmesi ihtiyacı doğmuştur. Nihayetinde Mushaf otuza bölünmüş ve her bir bölüme ‘cüz’ denmiştir. İlerleyen zamanlarda Mushaflara verilen önemle beraber, çeşitli kaidelerle belli sayfa düzenleri ve süsleme unsurlarıyla günümüzde hala kullanılan muhteşemliğine ulaşmıştır.

3.1.Mushafı Oluşturan Bölümler

3.1.1.Zahriye Sayfaları

Arapça'da zahr sözcüğü “arka, sırt” demektir; zahriye ise “bir kağıdın arka tarafına yazılan yazı, şerh” anlamını taşır.⁷³ Yazma eserlerde başlık bulunan ilk sayfanın arkasındaki sayfaya denk gelir.

Zahriye tezhibinin madalyon ve mekik şeklinde olanlarının içine yahut dışına bir âyet veya kime ait olduğunu, kimin için yazıldığını belirten ve temellük kitâbesi denilen bir cümle yerleştirilmiştir. Kitap sahiplerinin imzaları veya mühürleri de bu sayfada yer alır.⁷⁴

Zahriye sayfası sanatçının adeta hünerini sergilediği bölüm niteliğindedir. Tam sayfa tezhipli çok güzel örnekleri çeşitli kütüphanelerdeki yazma eserlerde mevcuttur. Zahriye sayfası bu şekilde tam sayfa tezhipli olabildiği gibi oval şemse formunda veya bazen boş bırakılabilir.

Fatih dönemi kitaplarında ve 15. ve 16.yüzyıla ait bazı Kur'an-ı Kerimlerde, zahriye tezhibi ekseri çift sayfa olarak tasarlanmıştır. Bu sayfaların süslemesi levha

⁷²Mehmet Emin Maşalı, “Mushaf”mad., TDV İslam Ansiklopedisi, c.31,242-248.

⁷³ Mine Esin Özen, “Türk Tezhip Sanatı”, s.14.

⁷⁴ Gülnur Duran “Tezhip” mad.,TDV İslam Ansiklopedisi, c.41,63-65.

tezhip şeklinde, düz, dilimli, oval, yuvarlak madalyon biçiminde olabilir. Genellikle ilk sayfadaki madalyonun içinde “bi-resmi mütalaa-yı..” sözleriyle başlayan ve kitabın kimin için yazıldığını belirten kayıt, ikinci sayfada ise, kitabın ve müellifin adı bulunur. Zahriye tezhibi tek sayfada ise ithaf ve kitabın adı madalyon içindedir. XVI.yy.da mükemmel örnekleri verilen zahriye uygulaması 17.yydan itibaren yapılmamaya başlanmıştır.⁷⁵

3.1.2.Serlevha

Farsça’da “ser” kelimesinin anlamı “baş” demektir. Serlevha, yazma eserlerde metnin başladığı karşılıklı tezhiplenmiş sayfalara denir. Genellikle Kur’an-ı kerimlerde karşılıklı iki sayfa şeklinde düzenlenip, sağdaki birinci sayfaya Fatiha suresi yazılırken, soldaki sayfa da Bakara suresinin ilk ayetleri yer alır.⁷⁶

Serlevha sayfasına uygulanan tezhip örnekleri çok çeşitlilik gösterir. Kimi zaman çerçeve içine alınarak, kimi zaman başlıklı taç formları veya yan tarafları tepelikli kapalı kubbe formları gibi farklı uygulamalar vardır. Bu sayfalar Mushaf içerisinde tezyini yönden zengin tasarımların olduğu bölümler olarak değerlendirilmiştir.

3.1.3.Surebaşı

Mushaflarda surelerin her birinin başına yapılan bezemelere surebaşı denir. Eğer kitap Kur’an-ı Kerim değilse bu bölümlere bölüm başı denmektedir. Surebaşı tezhipleri müzehhipler tarafından bezendikten sonra hattat, beyaz üstübeç mürekkebi ile sure isimlerini yazar.⁷⁷

“Sure başı tezhiplerinin en erken örneklerinde yazı alanı cetvelsiz, bezeme surenin üst tarafında yatay dikdörtgen şeklindedir.”⁷⁸

⁷⁵ Mine Esin Özen, “Yazıda Gönül Çiçekleri”, Art Decor Dergisi, Hürriyet yay., Ocak 1998.

⁷⁶ Faruk Taşkale, “Tezhip Sanatının Kullanım Alanları”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

⁷⁷F. Çiçek Derman, Yazma Eserlerde Tezhip Sanatı, Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu,63-68

⁷⁸ Bkz.(73), Duran, 63-65.

3.1.4.Güller

Mushaflarda güller buldukları yere göre isimler almış ve genellikle yuvarlak formda süsleme alanı olarak değerlendirilmiştir.

Kur'an'larda yirmi sayfadan oluşan ve cüz denilen otuz bölümden, her birinin başı cüz gülü ile süslenmiştir. Her beş sayfada bir cüzün dörtte birini işaret eden hizb gülü konur. Ayrıca on ayette bir gelen aşere gülü, her beş ayette bir hamse gülleri vardır. Secde ayetleri hizasına, içlerine secde kelimesi yazılan secde gülleri konur. Bazı örneklerde şemse formunda güller vardır. Eğer bunlar bir sayfada birden fazlaysa dik bir eksen üzerine oturtulur ve bazen tığlarla aralarına bağlantı kurulur.

3.1.5.Duraklar(Noktalar)

Yazma kitaplarda cümle sonları, Mushaflarda ayet sonları durak denilen küçük, ekseri yuvarlak şekillerle süslenir. Duraklar asıl görevinin yanı sıra yazının bitiş noktasının keskinliğini gidererek gözü dinlendirir ve sayfa tasarımına zenginlik katar. En çok karşılaştığımız duraklar; şeşhane durak(altıgen nokta), mücevher durak(geometrik formda olan duraklar), helezon durak ve pençhane(beşgen) durak çeşitleridir.⁷⁹

3.1.6.Beyne's-Sutur

Yazma eserlerde satır aralarının tezhiplenmesiyle oluşturulan süsleme unsuruna beyne's-sutur denir. Satırlar arası anlamına gelmektedir. Harflerin aralarında kalan boşluklar değerlendirilerek süsleme alanı şeklinde kullanılmasıyla oluşur. Genelde harflerin kıvrımlarına uyumlu olarak yuvarlak hatlı dendanlar ile çevrelenerek altın doldurulur. Renkli olarak da çalışılan örnekler vardır.

⁷⁹ Prof. Dr. Fatma Çiçek Derman, İslam Sanatları Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, (5.ünite) s.112.

3.1.7.Cetveller/Sayfa Kenarları (Haşiyeler)

Yazı alanını çerçeve içene alan, farklı kalınlıktaki altın ve renkleri sırayla kullanılarak oluşturulan bordürlerdir. Cetveller iki tarafından tahrirlenerek ön plana çıkartılır.

“Haşiyeler ise kitaplarda yazının cetvellendikten sonraki kısmında kalan boşluklardır. Bu boşluklara hafif bir tezyinat yapıldığı gibi zerefşan da atılabilir veya ana metni açıklayıcı notlar da bulunabilir. Kur’an-ı Kerimlerde güller de bu kısımlarda bulunur.”⁸⁰

3.1.8.Hatime Sayfası/ Ketebe Sayfaları/ İmza Sayfaları

Mushaf-ı Şeriflerde hatim duasının bulunduğu kitabın son sayfasıdır. Genellikle bu sayfada kitabı istinsah eden hattatın imzası(ketebe) varsa müzehhibin adı yer alır. Kur’an dışındaki eserlerin özeti ve neticesi durumunda olan bu bölüm son söz niteliğindedir. “Mushaflarda Nas suresinin devamında hattat, bitiş duasıyla birlikte imzasını içeren ibareyi, kitabın yazılış tarihini, nerede yazıldığını belirtir (ferağ kaydı).”⁸¹

⁸⁰Bkz.(76),Taşkale.

⁸¹Bkz.(73), Duran, 63-65.

4.TIEM 504 NOLU MUSHAFIN ÖZELLİKLERİ

Türk İslam Eserleri Müzesi Kütüphanesi koleksiyonunda bulunan mushaf, 16Şubat 1914 tarihinde müzenin kuruluşu ile beraber II. Selim türbesinden getirilmiştir. Tarihi belli olmamakla birlikte süsleme özelliğinden ve hattatın bilinen tarihli eserlerinin varlığı ile 1560-1580 civarı bir Şiraz yazması olduğu söylenebilir. Eski envanter numarası 682'dir. Hala kullanılan numarası olan 504 ise zahriye sayfasından önceki boş sayfada, numarayı gösteren (T504) etiketi ile yer almaktadır. 55×36×11 ölçülerinde olup, 710 varaktan oluşmaktadır. Satır sayısı 12'dir. Tezhipli sayfalarda satırlar, beyne's-sutur tekniğiyle altın ile doldurulup, çiçek motifleri ile serbest kompozisyon yapılarak süslenmiştir. Mushafın hattatı; Abdülkadir al-Hüseyni'dir. Hattatın imzası, mushafın sonunda bulunan falname sayfasının içerisinde son paftada bulunmaktadır. Mushaf muhakkak hat ile yazılmış, surebaşı tezhiplerindeki sure isimleri ise tevki hattıyla altın zemin üzerine üstübeç mürekkebi ile yazılıp siyah tahrirlenmiştir.

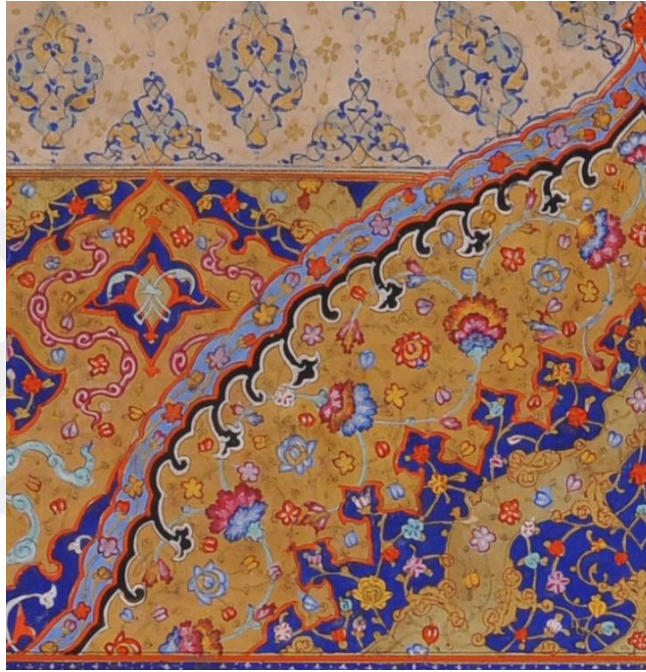
Zahriye sayfası, serlevha sayfası, hatime sayfası, falname sayfaları karşılıklı çift sayfa tezhiplenmiştir. Her cüzün başı karşılıklı sayfalar halinde dış bordürleri tezhiplenmiş, her yarım cüzde bir yazı araları beyne's-suturludur ve sayfa kenarları halkar üslubu ile bezenmiştir. Ayrıca mushafın ortasında Kehf suresinin ilk üç ayeti karşılıklı sayfalar yazılarak oldukça gösterişli şekilde tezhiplenmiştir. Yine aynı şekilde Felag ve Nas sureleri karşılıklı sayfalara yazılarak tüm sayfa yüzeyi yoğun tezhiplidir. Surebaşları güller ve duraklar tezhiplidir. Duraklar şeşhane⁸² duraktır.

Cüz başlarında bulunan dış bordür, taç ve surebaşı tezhip desenlerinin bazıları iki defa kullanılmıştır. Ancak paftalarda farklı renk kombinasyonu ile boyanarak farklı bir desen görüntüsü yakalanmıştır.

Mushaf tezhiplerinde yoğun altın kullanımı göze çarpar. Zeminlerde altın-lacivert dengesi sağlanmıştır. Altın ve lacivert zeminleri birbirinden ayıran dendanlarda çoğunlukla sülyen rengi kullanılmıştır. Bazı küçük paftalarda siyah zemin kullanılarak sayfada ön plana çıkartılmıştır. Sarılma rumiler oldukça ince detaylı olup girift kompozisyonlar oluşturmuştur. Mushafın tamamındaki sarılma rumilerde altın

⁸² "Şeşhane Durak: Bir daireyi altı dilime bölerek hazırlanan durak çeşidi." Çiçek Derman, "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme", Hat Ve Tezhip Sanatı, 527.

kullanılmıştır. Yalın rumilerle oluşturulan kompozisyonlarda ise altın, sülyen, açık yeşil, açık mavi ve beyaz renkleri kullanılmıştır. Hatayi grubu çiçeklerde Safevi döneminde uygulanan iki farklı dal ve motif büyüklüğüne sahip çiçekleri aynı kompozisyon içerisinde kullanarak birbirlerinin arasından geçen desenler oluşturulmuştur. İri motifleri taşıyan dallar, 1mm genişliğinde olup açık yeşil boyanıp çift tahrir çekilmiştir. Motifler tarama tekniğiyle gölgelendirilmiştir.(r.4.1) Çiçeklerde kırmızı, mavi, sarı, beyaz, mor, yeşil renkleri kullanılmıştır.



Resim4.1. Varak no:353b

Bulutların ana hattı başka renk boyanmış tepelik bölümleri veya birleşim yerlerindeki kıvrımlı detaylar farklı bir renk boyanmış, böylece farklı bir görüntü elde edilmiştir. Bulutları bu şekilde iki renk boyanması, Safevi dönemi tezhiplerinde karşımıza çıkan bir özelliktir. Cetvellerde sülyen, lacivert, açık yeşil ve altın kullanılmıştır. Lacivert cetvellerde beyaz renk ile artı ve eksiler yerleştirilmiştir. Zencerekler çeşitleri ise kartuşlara ayrılmış paftalı zencerek, 3-2 sistemine oturtulmuş bir geometrik zencerek ve üç iplik rumi zencerektir. Negatif altın ve lacivert tığlar, tezhipli sayfaların en dışlarında oldukça gösterişli şekilde kullanılmıştır.

4.1.Kitap Kapağı

TIEM 504 nolu Mushafın cildi siyah meşin kaplıdır. Kabın dışı şemse, salbek ve köşebentlerden oluşup, mülemma⁸³ şekilde hazırlanmıştır. Kapağın orta kısmındaki süslemede, altın üzerine rumi, bulut ve hatayi grubu motifler dengeli şekilde kompoze edilmiştir. İç alanın alt ve üst kısmında, ince alınlıklar mevcuttur. Alınlıkların zeminleri sıvama altın olup hatayi grubu çiçekler negatif olarak rumilerin aralarında dolaşır vaziyettedir. Zencerek; kartuş paftalardan oluşturulmuştur. Bu paftaların içleri sırayla lacivert ve kırmızı zeminle boyanarak, altınla renklendirilmiş rumiler ile kompozisyon yapılmıştır. Dış bordürde ise kabın dışını sararak devam edecek şekilde 12 paftaya bölünmüş halde Bakara Suresi 255.ayeti (Ayet-el Kürsi) yerleştirilmiştir. Sertap kısmında ise yine altın ile mülemma olarak Vakıa Suresi 77-80. Ayetleri yazılmıştır.

Kabın içi mülemma ve müşebbek⁸⁴ özelliklerini beraber taşır. Kapak, şemse salbek ve köşebent, ve iki sıra kartuşlara ayrılmış paftalı zencerekten oluşmaktadır. Şemse süslemesinde; rumilerin oluşturduğu kapalı formların zeminleri lacivert, açık mavi, limon küfü ve kırmızı ile renklendirilmiştir. Şemsenin etrafındaki orta alan deseni ise altın üzerine bulut ve negatif çiçeklerden oluşmaktadır. Çiçek motifleri kırmızı, beyaz ve lacivert ile hafif renklendirilmiştir. Orta alanı dıştan saran iki sıra zencerek mevcuttur. İlk sırada yer alan zencerekte, negatif çiçekler kırmızı ve lacivert ile renklendirilmiş ve altın zemin üzerine desenler uygulanmıştır. Kabın en dışındaki zencerekte ise paftaların içi sırayla kırmızı ve lacivert zeminle doldurulup, altınlanmış rumi kompozisyonları oluşturulmuştur.

Cilt kapağının salbek kısmı ise farklı cins bir deriden olup sonradan yapıştırılmıştır.

⁸³ Mülemma Şemse: Renki şemse. Zeminin farklı renkleriyle yapılan şemse., Hasan Özender, Hat ve Tezhip Sanatları Sözlüğü, Konya, 2003,s.142.

⁸⁴ Mülemma Şemseli: Motiflerin hem zeminleri hemde kendileri altınlanır; bu durumda zemin ve motiflerde iki ayrı renkte altın kullanılabilir.,Ahmet Saim Arıtan, Türk Kitap Medeniyeti, "Türk Cilt Sanatı", Kültür A.Ş. yay., 2008, s.85.



Resim 4. 1 Kabın Dışı



Resim 4. 2 Kabın Dışı (55×36)



Resim 4. 3 Kabın İçi

4.2.Zahriye Sayfası

Zahriye sayfası tezhibi karşılıklı iki sayfa düzende ve oldukça yoğun tezhiplenmiştir. Sayfanın ortasına altın ile İsrâ Suresi 88.ayet yazılmıştır. Yazıyı çevreleyen tezhip alanı kareye yakın ölçüde olup 1/8 simetrik kompozisyona sahiptir(ç.1). Altın ve lacivert zeminli paftalar birbirlerinden sülyen renkli dendanlar ile ayrılmıştır. Dendanların içlerinde rumi, bulut ve hatayi grubu motifler dengeli şekilde kullanılmıştır. Bulutlar mushafın tümünde karakteristik olarak iki farklı renkle boyanmıştır. Zahriye sayfasındaki bulutlarda, sarı-mor ve yavruağzı-yeşil renk kombinasyonu kullanılmıştır. Rumiler beyaz ve sülyen, hatayi grubu ise mavi, mor, sülyen, beyaz ve sarı renklerindedir.

İki sayfada toplam dört adet olacak şekilde sayfanın alt ve üstünde bulunan dikdörtgen planlı başlık bölümlerinin içlerinde sırasıyla; Vakıa Suresi 77.78.79. ve 80. Ayetleri yazılmıştır. Ayetler altınla yazılıp siyah tahrirlenmiştir. Yazı zemininde açık mavi kullanılmış ve etrafında bitkisel motifler dolaşmaktadır. Tezhip kompozisyonu ¼ simetriklidir(ç.2). Sarılma rumi ve hurde rumi çeşitleri kullanılmıştır. Hurde rumilerin iç zeminleri siyahla doldurulmuştur. Sülyen renkli dendanlarla ayrılan zeminler altın, lacivert ve siyah renktedir. Bulutlar çift renk boyalı olup mavi-sülyen ve yavruağzı-yeşil renklerindedir. Desenin etrafını saracak şekilde dolaşan kartuşlu zencerek (ç.5) ise yine çift renk boyanmış, deseni bulut motiflerinden oluşturulmuştur. Mavi-kahverengi, yeşil-yavruağzı, kahverengi-sarı olacak şekilde sırayla kartuşların içerisine yerleştirilmiştir. Paftaların zeminleri ise sırayla, mat- parlak etkisinde altınla doldurulmuştur.

Sayfanın dış hattını çepeçevre saran dış bordür tezhibinin deseni, (ç.3) kompozisyonun farklılığıyla dikkat çeker. Sülyen renkli dendanlarla oluşturulan kapalı formlar beyaz ve altın boyanmış rumi kompozisyona sahiptir ve lacivert renkle zeminleri doldurulmuştur. Bu paftaların etrafındaki alanda ise çiçek motifleri bulunmaktadır. Çiçek zeminleri her tekrarda altın, mat ve parlak etkide boyanmış her üç tekrarda birde açık mavi zemin doldurulmuştur. Böylece sayfa düzeninde iç detaylarda da kullanılan açık mavi rengi homojen ve göze batmayacak şekilde sayfaya serpiştirilmiştir.

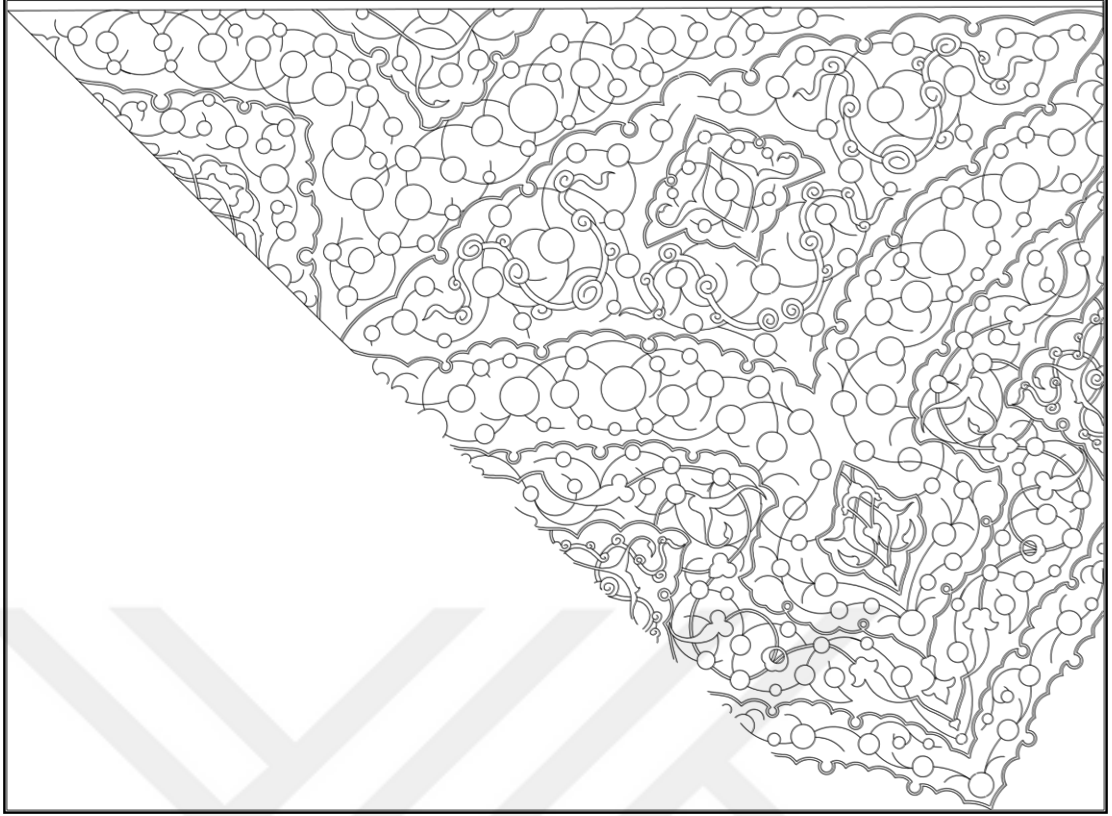
Cetvel düzeni iç kısımda sülyen, lacivert ve sülyen olacak şekildedir. Lacivert cetveller üzerine beyazla artı ve eksiler eklenmiştir. Karşılıklı sayfaların sırt

kısımlarında ise 3-2 sistemiyle hazırlanmış geometrik zencerek mevcuttur. Geçmenin birleşim yerlerinde orta kısımda oluşan kareler yeşil ve turuncu ile renklendirilerek hareket kazandırılmıştır. Geometrik zencerekten sonra sülyen lacivert ve mavi renkleri birkaç sıra halinde çekilmiş ve ardından siyah zemin üzerine bitkisel motiflerden oluşan tezhip zencerek yapılmıştır.

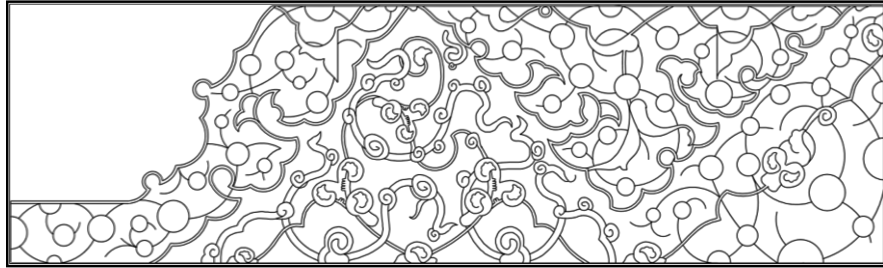




Resim 4. 4 Zahriye Sayfası, 2a



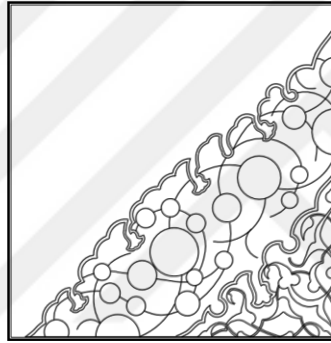
Çizim 4. 1 Zahriye Sayfası Orta Yazı Etrafı Desen Analizi



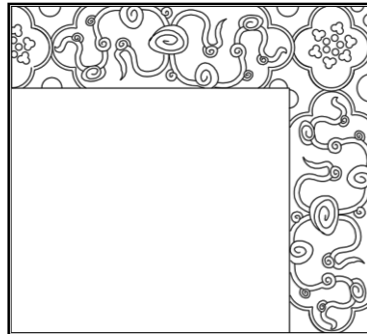
Çizim 4. 2 Zahriye Sayfası Başlık Tezhibi Analizi



Çizim 4.1 Zahriye Sayfası Dış Bordür Analizi



Çizim 4.2 Zahriye Sayfası Taç Analizi



Çizim 4.3 Zahriye Sayfası Zencerek Analizi

4.3. Serlevha Tezhibi

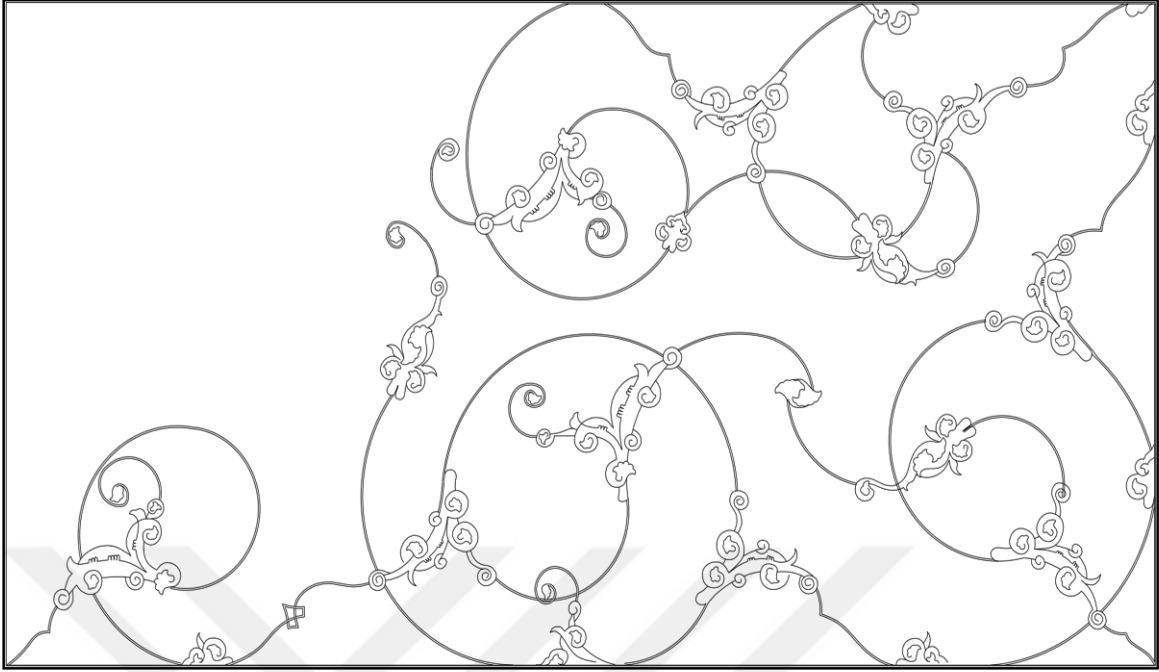
Mushafın serlevha sayfası, Fatiha Suresi karşılıklı sayfalara bölünerek yazılmış düzendedir (r.5) . Surenin etrafındaki desen, $\frac{1}{4}$ simetrik olup sarılma rumiler kullanılarak alanlar ayrılmış ve zeminde altın, lacivert dengesi sağlanmıştır(ç.6). Bulutlar mushafın tümünde olduğu gibi çift renk boyanmış; yeşil, mavi, mor, sarı ve yavruağzı renklerinde olup desen içerisinde serbest dolaşır haldedir. Çiçek motiflerinde ise mor, sarı, beyaz, mavi kırmızı renkleri kullanılmıştır.

Cetvel düzeni lacivert ve sülyen rengin peşi sıra farklı kalınlıklarda kullanılmasından müteşekkildir. Lacivert cetveller üzerine beyaz ile artı ve eksiler konulmuştur. Sülyen ve lacivert cetveller arasında kartuşlara ayrılmış paftalı zencerek bulunmaktadır. Paftaların zeminleri sırasıyla altın, yeşil, lacivert ve açık mavi renktedir. İçlerinde hurde rumi arasında dolaşan çiçek motifleri mevcuttur(ç.10). Sayfaların birbirine bakan sırt bölümünde ise altın zemin üzerine; yeşil, mavi ve turuncu renklerden oluşan üç iplik rumi kompozisyonu yapılmıştır.

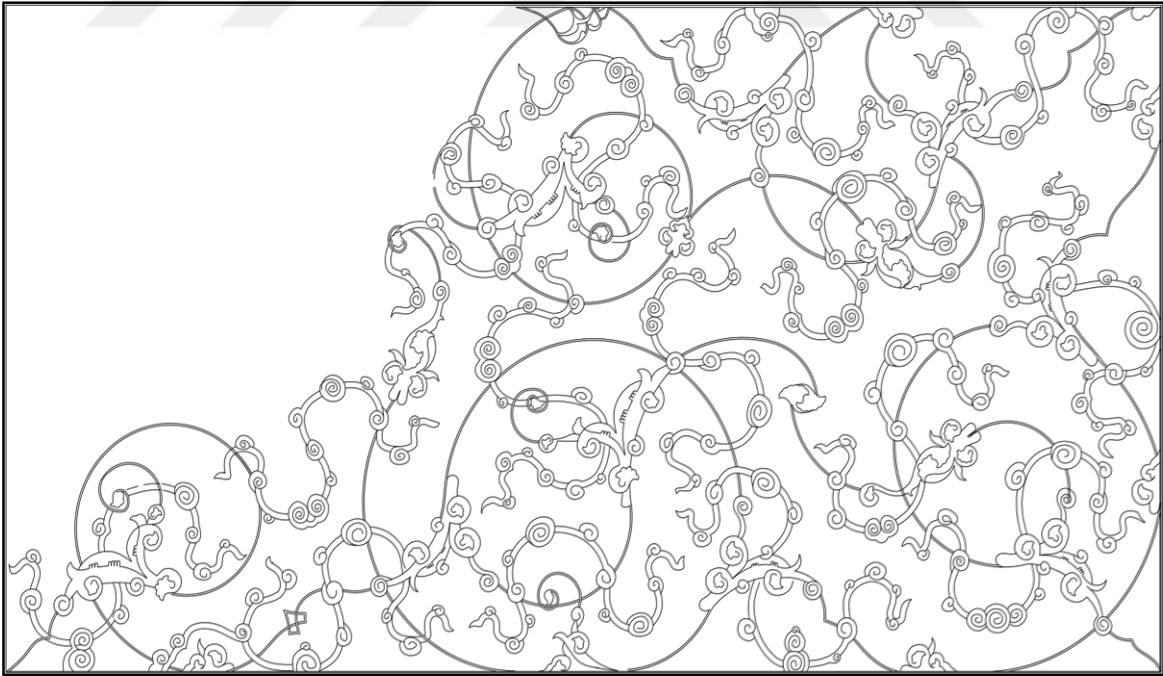
Dış bordür tezhibinde, iç düzendeki kompozisyona benzer olarak, altın ve lacivert zeminler sarılma rumilerle birbirinden ayrılmıştır. Rumiler arasında bulut ve çiçek motifleri serbest dolaşmaktadır(ç.11). Bulutlar yeşil, mavi, eflatun ve yavruağzı, çiçekler ise turuncu, beyaz, mor ve mavi renklerindedir. Dış dendanlar sülyen ve altın renklerinde olup dendanlarla dış kısma açılan tığ paftaları vardır. Bunların içleri altın zemin üzerine çiçek motiflerinden oluşmaktadır. Bu paftaların arasındaki yine dendanlarla oluşturulmuş kapalı form içerisindeki patfada ise lacivert zemin üzerinde altın ile renklendirilmiş negatif hatayiler bulunmaktadır(ç.12). Tığlar negatif boyanmış altın ve lacivertle boyalı fırça hareketleri ve hatayilerden oluşmaktadır.



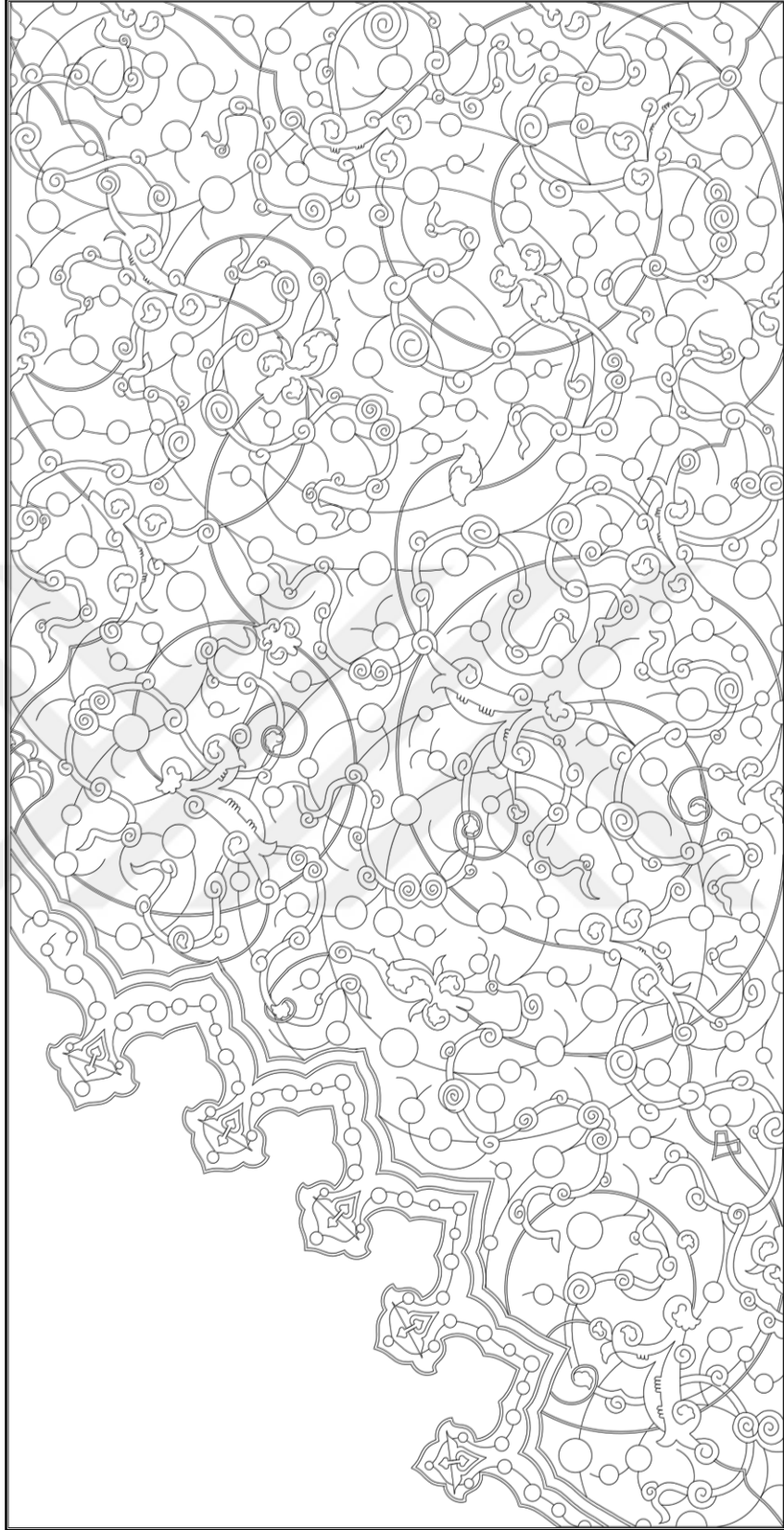
Resim 4. 5 Serlevha Tezhibi, 3a



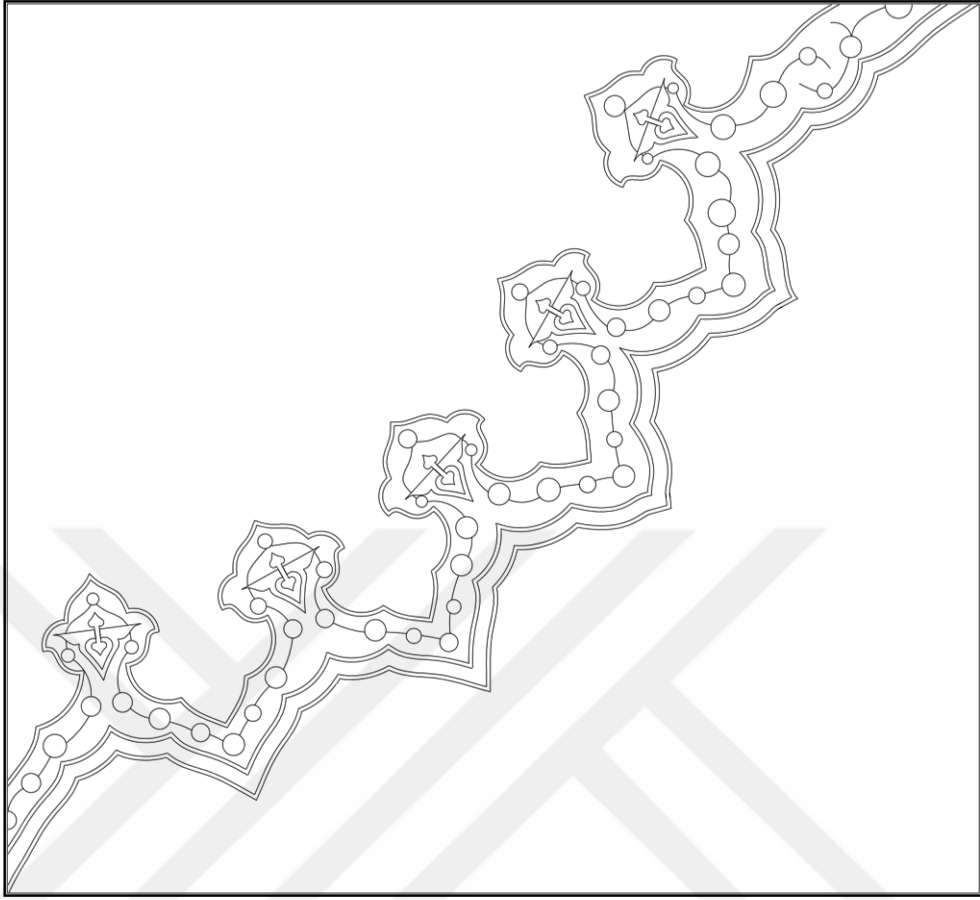
Çizim 4. 4 Serlevha Yazı Etrafı Rumi Kompozisyonu



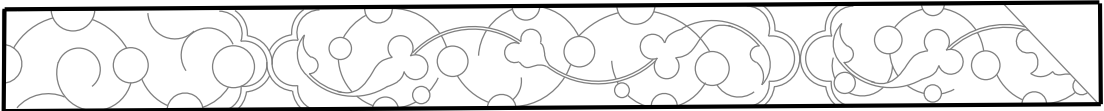
Çizim 4. 5 Serlevha Yazı Etrafı Rumi ve Bulut Kompozisyonu



Çizim 4. 6 Serlevha Yazı Etrafı ¼ İç Detay Çözümü



Çizim 4. 7 Serlevha Yazı Etrafı Desen Analizi



Çizim 4. 8 Serlevha Zencerek Analizi



Çizim 4. 9 Serlevha Dış Bordür Tezhip Analizi



Çizim 4. 10 Serlevha Taç Analizi

4.4.Cüz Sayfası Tezhipleri

4.4.1.Bakara Suresi(1.Cüz)

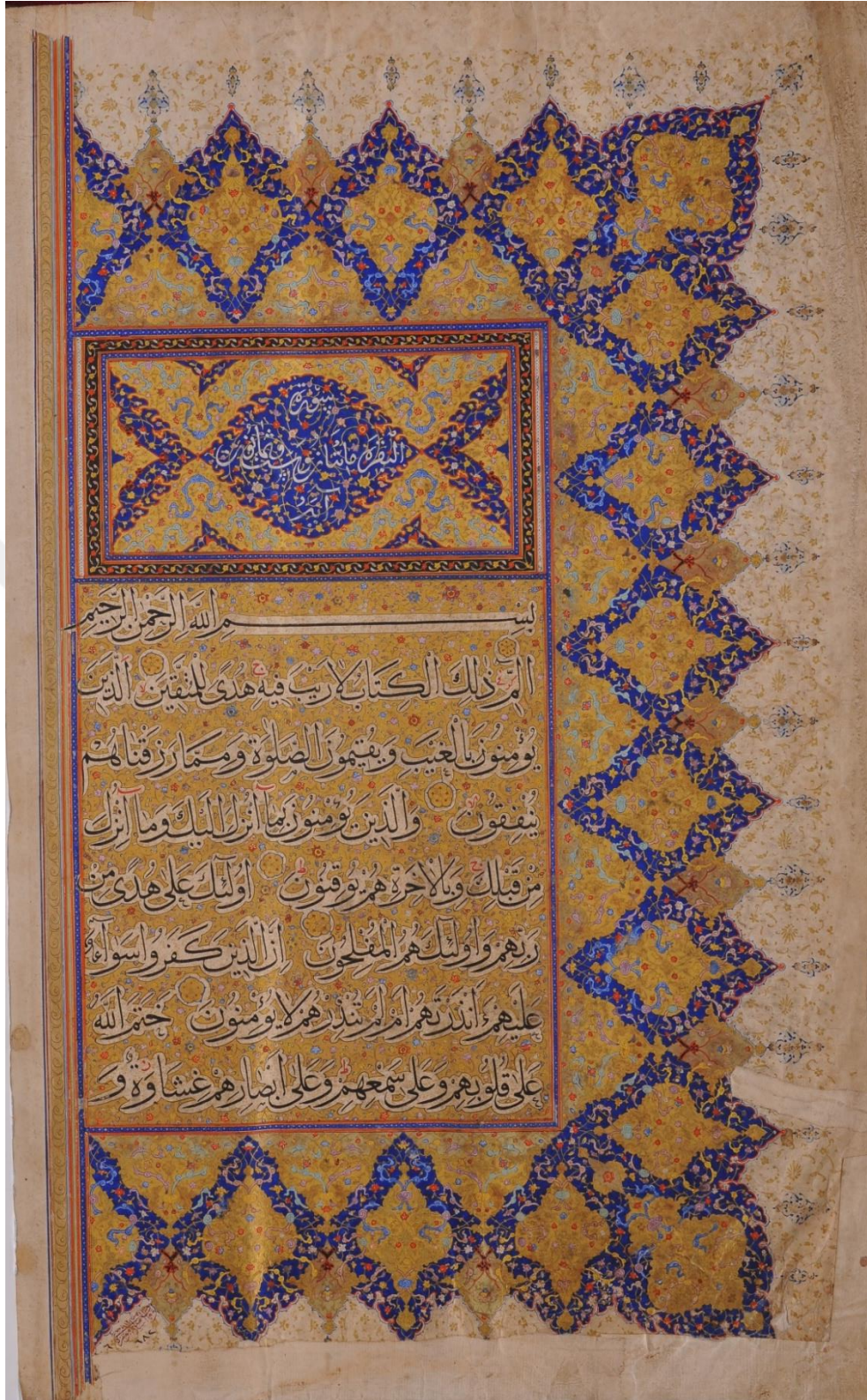
Mushafın 3b varağı, Bakara Suresinin ilk altı ayetiyle başlamaktadır(r.7). Surebaşı tezhibinin merkezinde ayet ismi beyaz renk üstübeç mürekkebi ile yazılmıştır. Sülyen renkli dendanlarla ayrılmış pafta desenleri $\frac{1}{4}$ simetrilidir(ç.13). Sülyen ile boyanmış hurde ve yalın rumiler mevcuttur. Bulutlar altın zemin üzerinde olup arasında çiçek motiflerinin dolaştığı serbest kompozisyona sahiptir(ç.14). Surebaşı tezhibi, etrafını çevreleyen siyah zeminle doldurulmuş zencerek ile pekiştirilmiş ve sayfa düzeninde ön plana çıkartılmıştır.

Cetvel düzeni, mushafın genelinde hakim olan sülyen, lacivert renk, sıra ve düzenine sahiptir. Sayfaların sırt kısımlarındaki zencerekte altın zemin üzerine siyahla tahrirlenmiş ulama rumi kompozisyonu bulunmaktadır. Dış bordür tezhibinde sarılma rumiler ile altın ve lacivert zemin birbirinden ayrılmıştır(ç.15). Rumilerin oluşturduğu kapalı formların zeminleride altın, parlak ve mat etkisinde uygulanmıştır. Desenin arasında serbest dolaşan bulut motifleri (ç.16) çift renk boyanıp; mavi, yavruağzı, sarı ve yeşil ile renklendirilmiştir.

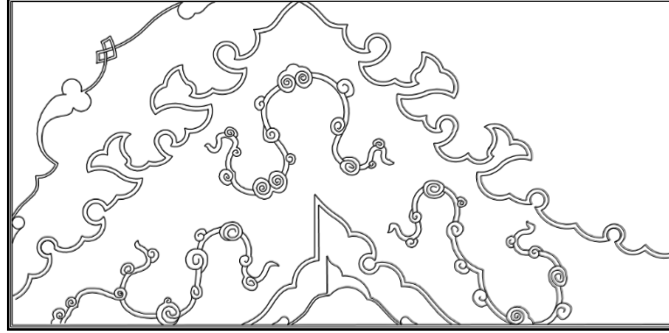
Dış bördür tezhibinin bitiminde, turuncu dendanlardan sonra gelen tığlarda, lacivert ile negatif rumi kompozisyonu yapılmış bunların arasındaki negatif çiçekler, altın ile boyanmıştır.



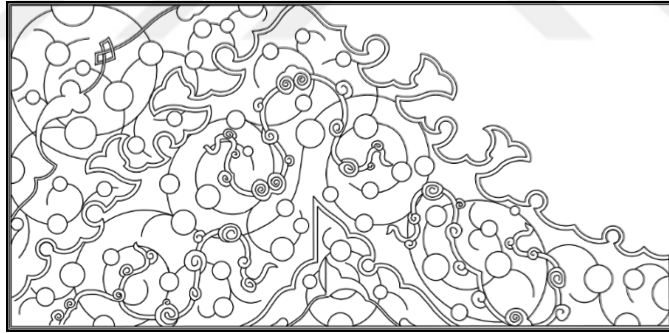
Resim 4. 6 1.Cüz Tezhibi (3b-4a)



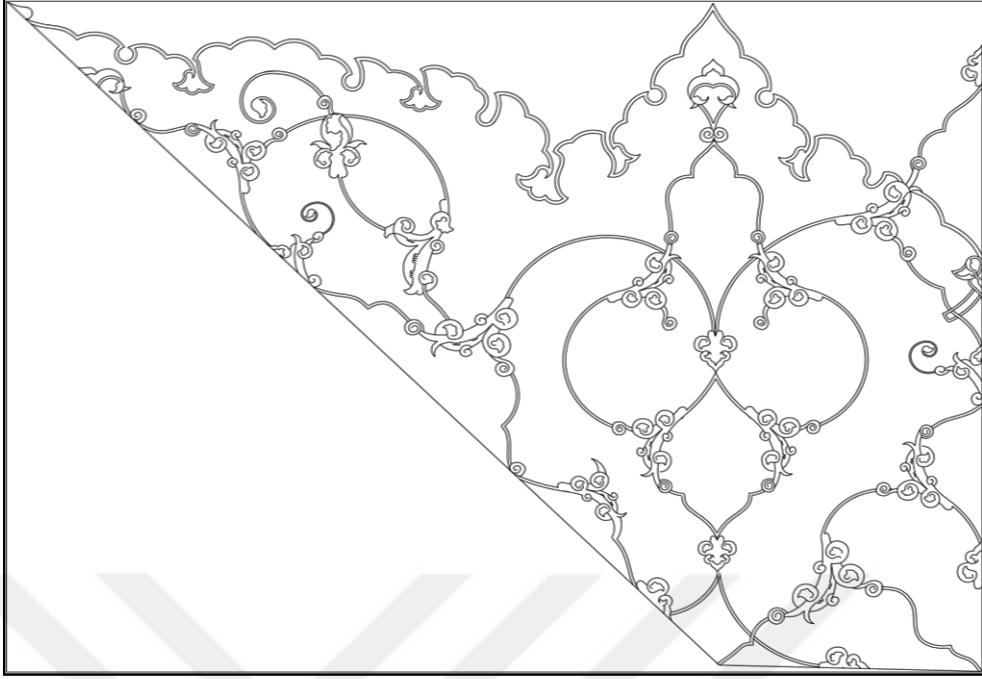
Resim 4. 7 1. Cüz Tezhibi, 3b



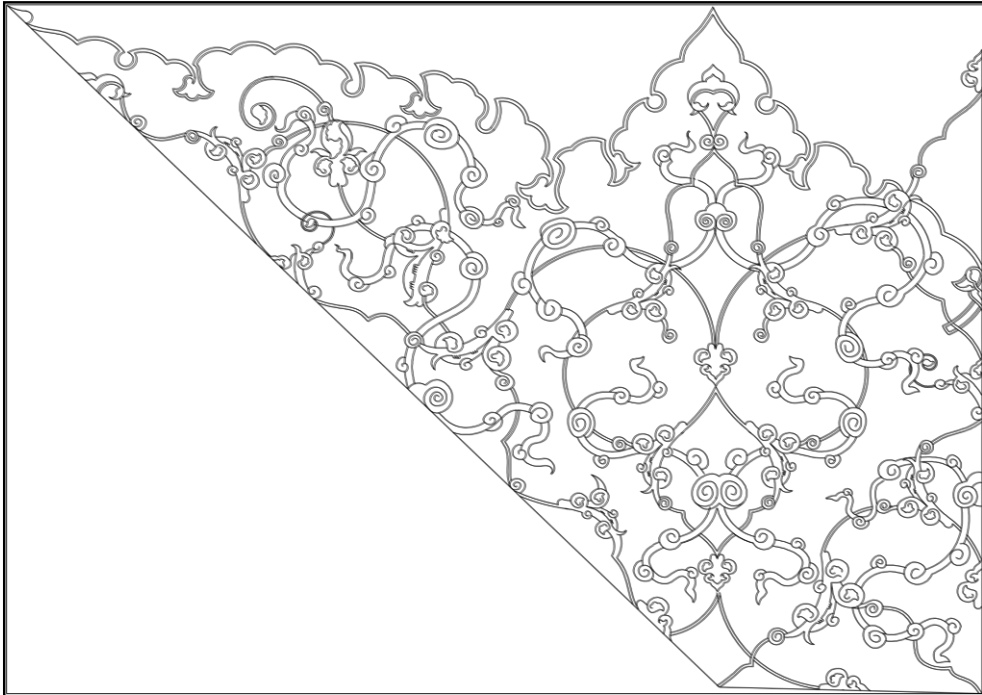
Çizim 4. 11 1. Cüz Sayfası, Surebaşı Pafta Analizi



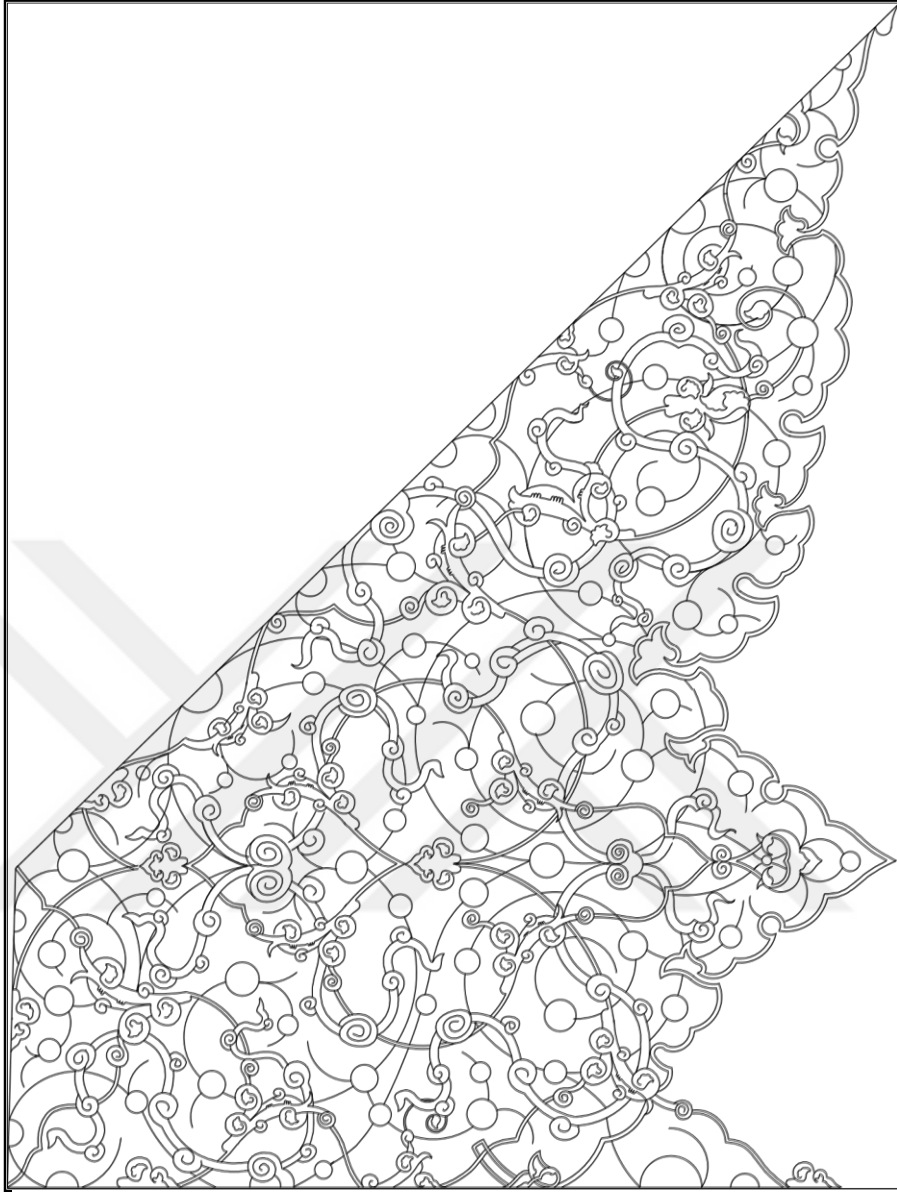
Çizim 4. 12 1. Cüz Sayfası, Surebaşı Tezhibi



Çizim 4. 13 1. Cüz Sayfası, Dış Bordür Rumi Analizi



Çizim 4. 14 1. Cüz Sayfası, Dış Bordür Rumi- Bulut Analizi



Çizim 4. 15 1. Cüz Sayfası, Dış Bordür Desen Analizi

4.4.2. Bakara Suresi (2.Cüz)

Sayfa tezhip düzeni, tek sayfada üç adet olacak şekilde enine ve boyuna doğrultuda yerleştirilmiş taç tezhipleriyle dikkat çeker(r.8). Dikey doğrultuda, sayfanın altında ve üstünde konumlanan taçların tezhipleri; dendanlar kullanılarak iki kademeye ayrılmıştır(ç.19). İç kısımda sülyen renkli, yalın rumiler ile kapalı form oluşturulmuş ve zeminleri altınlanmıştır. Aralarından geçen çiçeklerin zeminleri ise lacivert ile doldurulmuştur. Tacın dış hattında hatayi, penç ve goncalardan oluşan serbest çiçek kompozisyonu vardır. Çiçek renkleri turuncu, mor, mavi, sarı olup zemin altın sıvama değildir.

Sayfanın sağ ve solunda konumlanan taç tezhibinde ise üç kademe olacak şekilde; altın, lacivert ve altın zemin sırası mevcuttur. En iç hatta sarılma rumilerin oluşturduğu kapalı formun zemini sıvama altın kaplanmıştır. Sarılma rumilerden sonra gelen lacivert zeminli alan daha ince bordür şeklinde doldurulmuş ve turuncu dendanlarla sınırlandırılmış vaziyettedir(ç.20). Tacın en dış hattında ise yine sıvama altın zemin uygulanmış, serbest dolaşan bulut motiflerinin arasına çiçek motifleri dengeli şekilde yerleştirilmiştir. Tacın dış bordürü, sülyen ve beyaz renkli dendanlar ile bitirilmiş bunların araları ise daha geniş bir kalınlıkla siyah zeminle doldurulmuş ve taç tezhibi kalın siyah bordürle ön plana çıkartılmıştır.

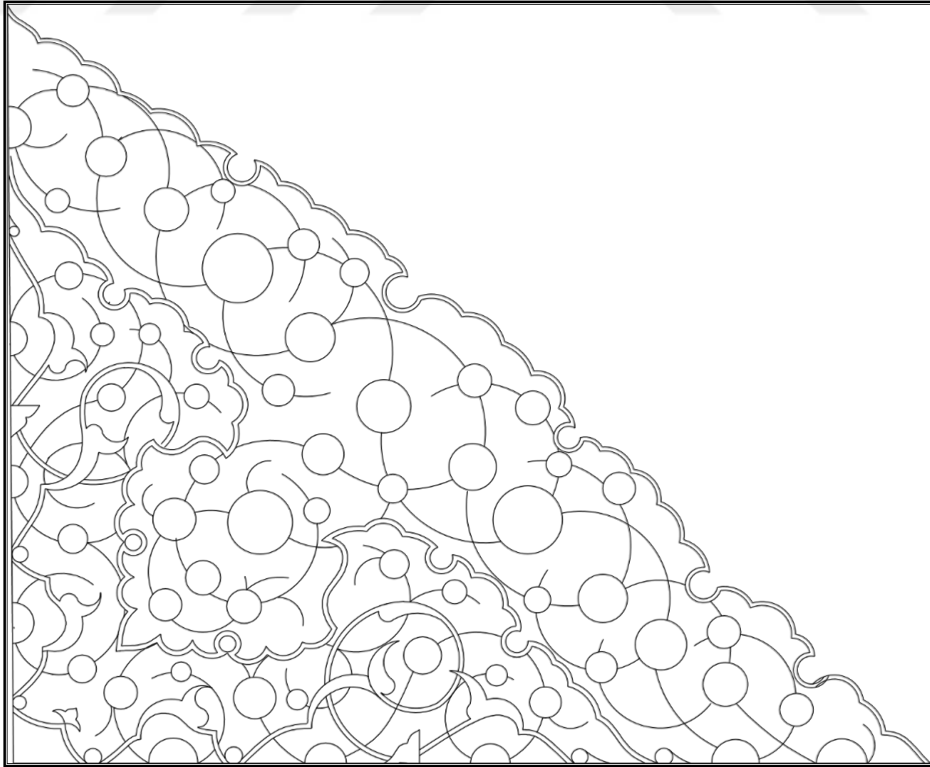
Cetveller sülyen ve lacivert renklerinden oluşmuştur. Lacivert cetvel kalınlığı daha fazla tutularak içlerine beyaz ile artı ve eksiler ulama halde yerleştirilmiştir.

Dış bordür tezhibinde, sülyen renkli dendanlar ile altın ve lacivert zemin birbirinden ayrılmıştır. Dendanların oluşturduğu kapalı formların içleri beyaz, sülyen ve altın ile renklendirilmiş rumi kompozisyonları içermektedir(ç.18). Dendanların aralarında kalan alan ise altın zemin üzerine serbest dolaşan hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyona sahiptir. Çiçekler mor, mavi, sarı ve beyaz renklerindedir. Dış bordür tezhibinin, dış hattı cetvel ile sınırlandırılmıştır. Bu cetvel sırasının dışına ise negatif teknikte boyanmış lacivert rumiler ve aralarında altın ile boyanmış çiçekli tuğlar sırayla yerleştirilerek sayfa tezhibi bitirilmiştir.





Çizim 4. 16 2.Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi



Çizim 4. 17 2.Cüz, Alt ve Üst Taç Tezhibi Desen Analizi



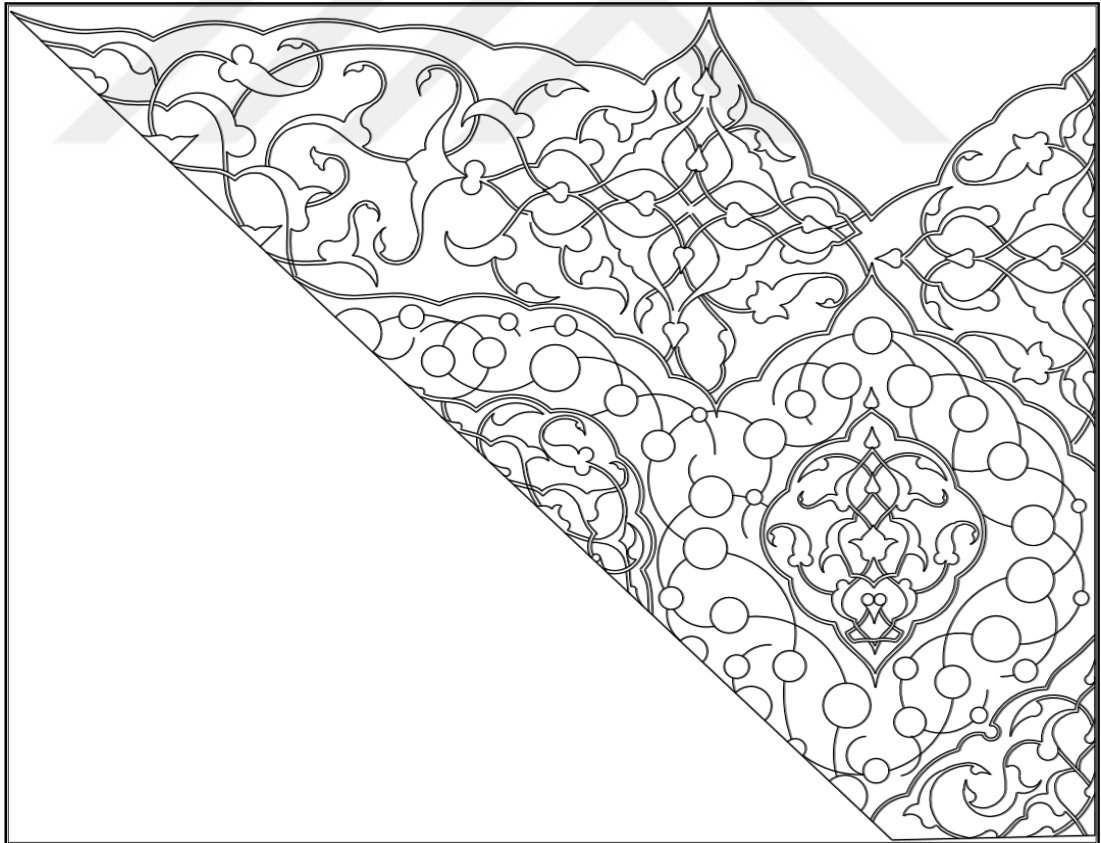
Çizim 4. 18 2.Cüz, Yan Taç Tezhibi Desen Analizi

4.4.3. Bakara Suresi (3.Cüz)

Sayfanın tezhibi, yazıların arasındaki beyne's-sutur, cetveldeki geometrik zencerek ve dış bordür içerisindeki tezhipli paftalardan oluşturulmuştur(r.9). Geometrik zencerek 3-2 sisteminde olup geçmenin orta hattında oluşan küçük kare alan mavi ve kırmızı ile renklendirilmiştir.

Dış bordür tezhibinde, altın ve lacivert zemin sülyen, yeşil ve beyaz dendanlar ile paftalara ayrılmıştır. Kapalı formların içleri lacivert zemin ile doldurularak rumi kompozisyon yerleştirilmiştir(ç.21). Rumiler, açık mavi, beyaz, sülyen ve yeşil ile boyanmıştır. Dendanlar arasında kalan alan, altın zemin ile doldurularak, serbest dolaşan hatayı, penç ve goncalardan oluşan bir kompozisyon uygulanmıştır. Çiçeklerde pembe, kırmızı, sarı ve mavi renkleri kullanılmıştır.

Dış bordür tezhibini sınırlandıran dendanların üzerinde bulunan altın ve lacivert tığlar negatif teknikle boyanmıştır.



Çizim 4. 19 3.Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi



Resim 4. 9 3.Cüz Tezhibi, 25a

4.4.4. Ali-İmran Suresi (4.Cüz)

Mushafın 4. Cüzünün başlangıcı olan bu sayfanın tezhibi karşılıklı iki sayfanın dış bordürünün, tezhiplenmesiyle oluşturulmuştur(r.11). Yatay doğrultuda, kenarsuyu tezhibinin orta noktasında, taç tezhibi yerleştirilmiş vaziyettedir. Taç tezhibi iki kademedede oluşturulmuş sülyen dendanlar ile altın ve lacivert zemin birbirinden ayrılmıştır. İç hattaki lacivert zeminde sülyen renkli yalın rumilerin oluşturduğu küçük kapalı alanlar altınla doldurulmuştur. Aralarında ise çiçek motifleri serbest kompozisyon oluşturmuştur. Tacın dış hattındaki altın zeminli geniş paftada ise serbest dolaşan hatayi, penç ve gonca motifleri vardır(ç.23). Çiçeklerde mavi, pembe ve sarı renkleri kullanılmıştır.

Dış bordür tezhibinde, taç tezhibiyle uyumlu olarak sülyen renkli dendanlar, altın ve lacivert zeminleri ayıran hat özelliğindedir. İç kısımda sülyen renkli rumiler ile kompozisyon oluşturulmuş ve aralarında çiçek motifleri dolaştırılmıştır(ç.22). En dış hat olan, altın zeminle doldurulmuş paftada ise hatayi, penç ve goncalar ile serbest kompozisyon yapılmış ve bu alanı en dışta sınırlandıran siyah ve sülyen dendan sırası sayfanın tezhibinin sınırını oluşturmuştur. Bu sınırın üzerine, altın ve lacivert renkli tığ motifleri yerleştirilmiştir.



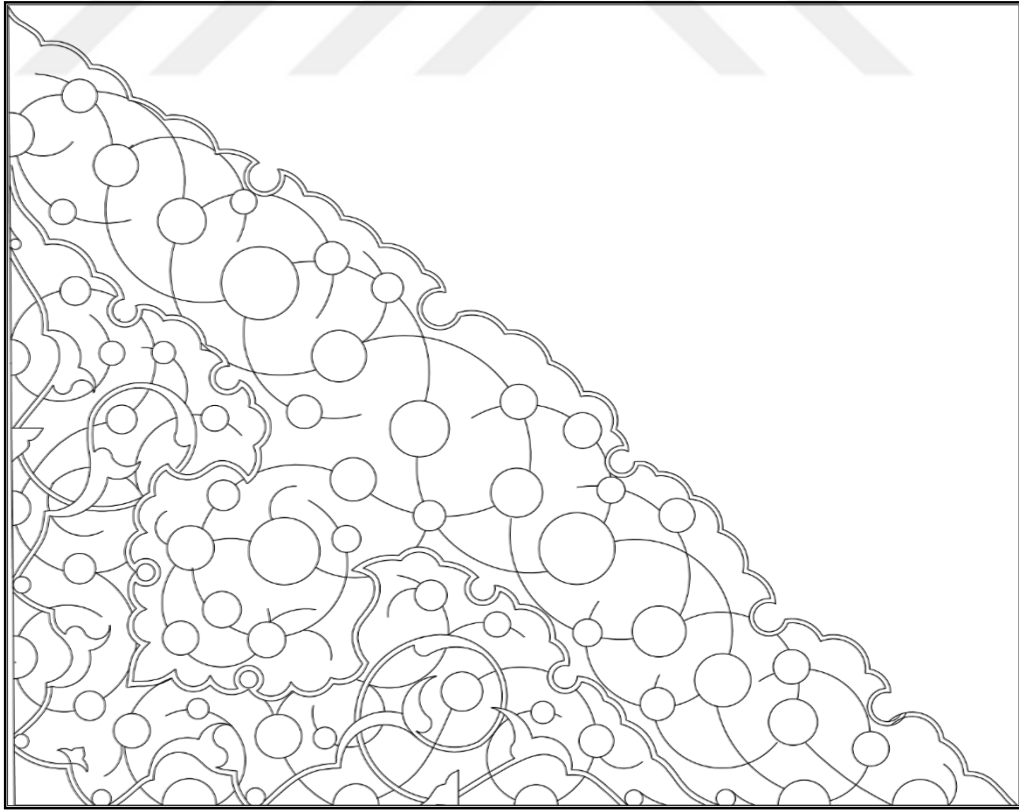
Resim 4. 10 4.Cüz Tezhibi, 35b- 36a



Resim 4. 11 4.Cüz Tezhibi, 36a



Çizim 4. 20 4. Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi



Çizim 4. 21 4.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.5. Nisa Suresi (5.Cüz)

Sayfanın tezhibi dış bordür ve taç tezhibinin karşılıklı iki sayfada simetrik olarak konumlanmasından müteşekkildir(r.13). Dış bordürde sülyen renkli dendanlar, altın ve lacivert zemini ayıran hat özelliği taşımaktadır. Lacivert zemindeki yalın rumilerin oluşturduğu, kapalı formların içleri, altın ile doldurulmuştur. Rumilerin arasında çiçek motifleri dolaşır vaziyettedir. En dıştaki altın zeminli alana; hatayi, penç ve gonca motiflerinden oluşan kompozisyon yerleştirilmiştir(ç.24).

Taç tezhibinde dış bordür tezhip kompozisyonuna paralel olarak, sülyen renkle boyanmış rumilerin oluşturduğu kapalı formların iç zeminleri altın ile doldurulmuş ve aralarında çiçek motifleri dolaştırılmıştır. Yine benzer olarak tacın dış hattındaki pafta, altın zeminle doldurularak çiçek motifleri ile serbest dolaşan kompozisyon elde edilmiştir(ç.25).

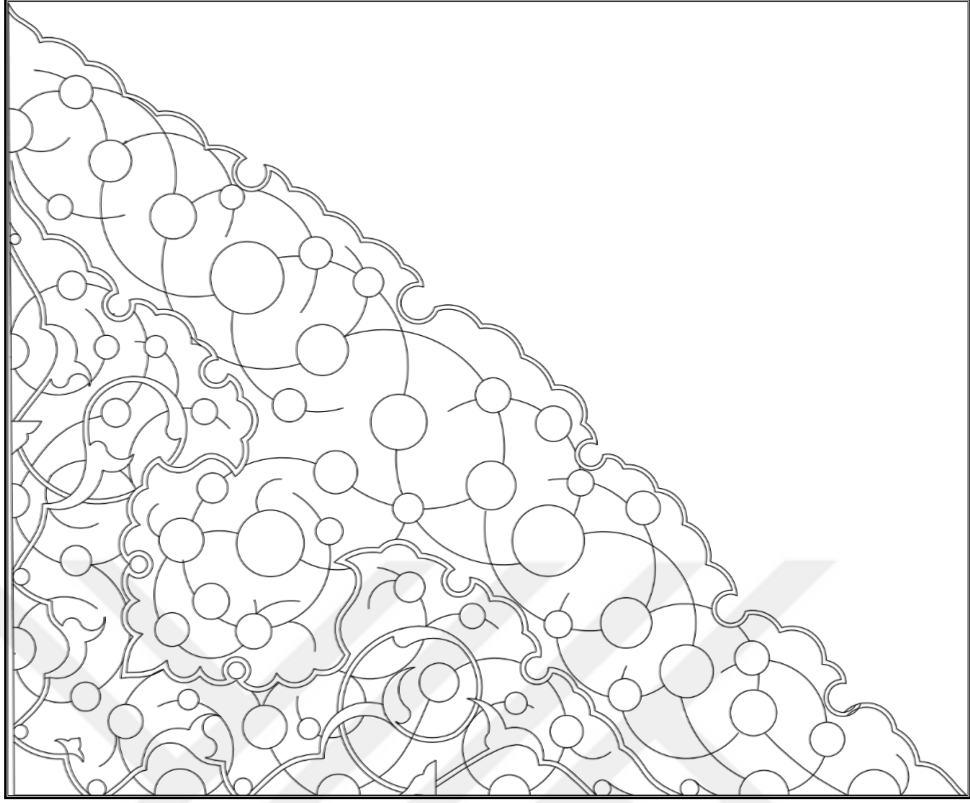
Karşılıklı sayfaları en dış hattan çepeçevre saracak şekilde altın ve lacivert tığlar, sırayla yerleştirilerek sayfa tezhibi bitirilmiştir.



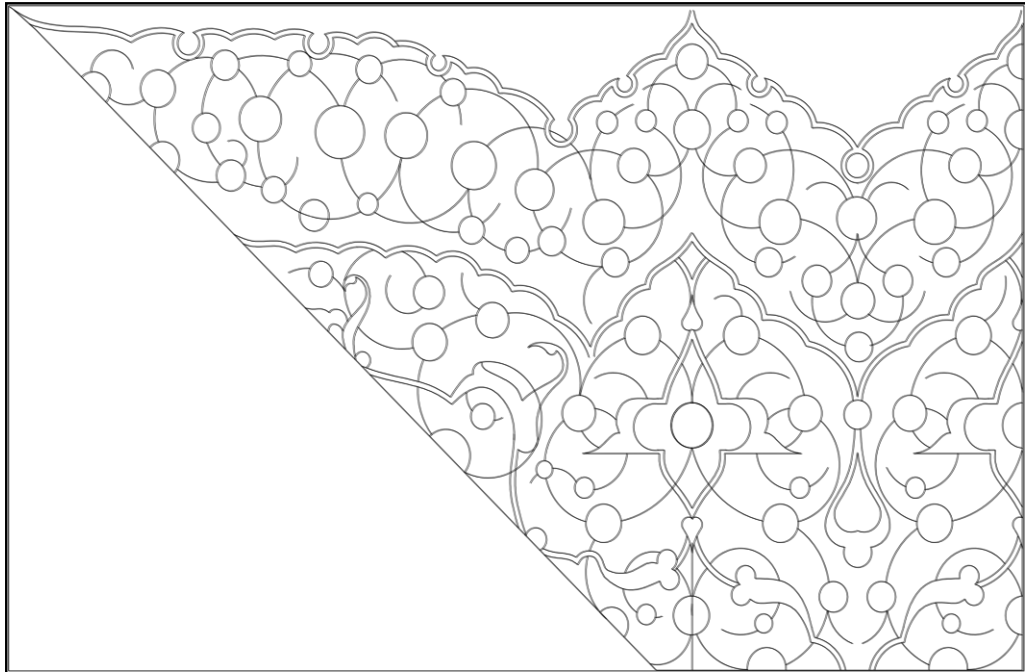
Resim 4. 12 5. Cüz Tezhibi 46b-47a



Resim 4. 13 5. Cüz Tezhibi, 47a



Çizim 4. 22 5.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 23 5.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.6. Nisa Suresi (6.Cüz)

Sayfanın tezhibi karşılıklı iki sayfada simetrik olarak yerleştirilmiş dış bordür tezhibi ve tığlar ile bitirilmiştir(r.14). Yazının satır araları, tüm cüz sayfalarında olduğu gibi beyne's-sutur ile süslenmiştir. Cetvellerde sülyen kuzuların aralarındaki yarım cm'lik alan lacivert ile doldurularak, beyaz renk ile artılar ulama şekilde, cetvel boyunca konulmuştur.

Dış bordür tezhibinde sülyen renkli dendanlar rumi formu verilerek diğer sayfalardaki paftalama şekillerinden oldukça farklı bir desen oluşturulmuştur. Dendanların oluşturduğu paftaların zeminleri altın ile doldurulmuş, aralarındaki alan zemininde ise lacivert uygulanmıştır. Paftaların arasında hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyon dengeli şekilde oturtulmuştur(ç.26). Çiçek renkleri kırmızı, pembe, mavi ve sarıdır. Çiçeklerin iç kısımları beyaz ile gölgelendirilmiştir.

Dış bordür tezhibini dıştan sınırlandıran cetvellerin üzerinde, altın ve lacivert tığlar mevcuttur.



Çizim 4. 24 6.Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi



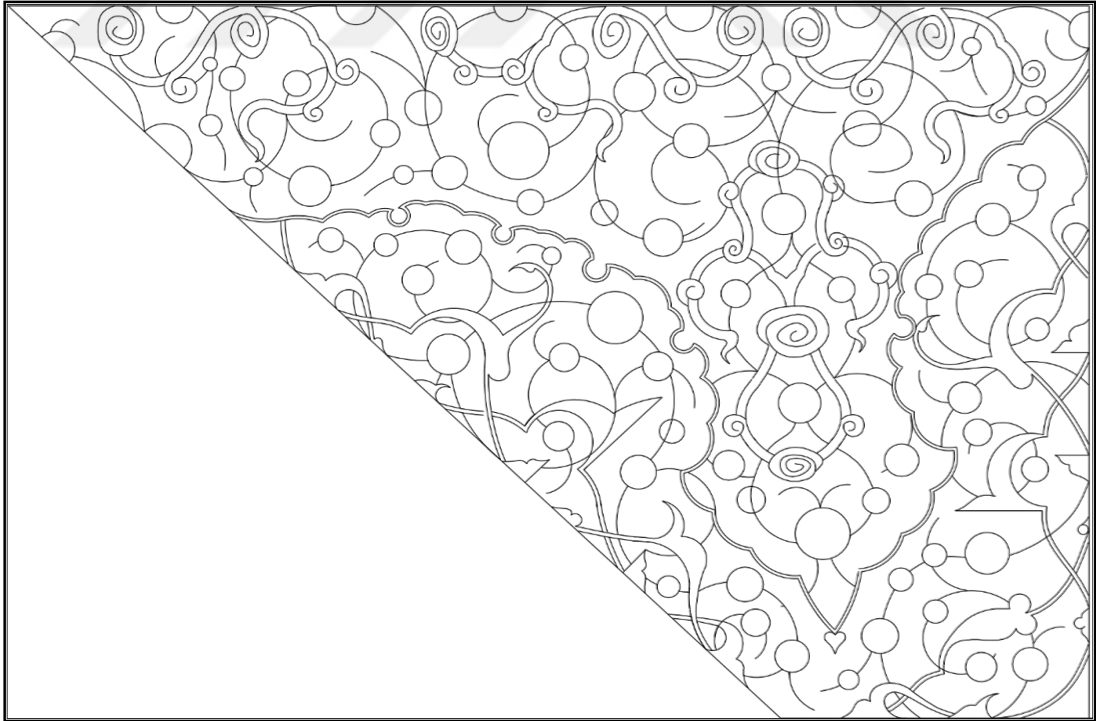
Resim 4. 14 6.Cüz Tezhibi, 59a

4.4.7. Maide Suresi (7.Cüz)

Karşılıklı çift sayfa tezhiplenmiş olan 7.cüz sayfası, beyne's-sutur, cetvel ve dış bordür tezhibi ve tıglardan müteşekkildir(r.15).

Dış bordür tezhibinde, sülyen renk dendanlar ile süsleme alanı ikiye bölünerek lacivert ve altın zeminler birbirinden ayrılmıştır. Lacivert zemin içerisinde, yalın rumiler kullanılarak kapalı alan oluşturulmuştur(ç.27). Rumiler parlak altınlanırken oluşan kapalı alanların zeminlerinde mat altın kullanılmıştır. Aralarında dolaşan hatayi, penç ve goncalarda; kırmızı, beyaz, sarı ve pembe renkleri mevcuttur.

Altın zeminle doldurulan dış paftada ise mavi ve pembe renkli bulutlar desene homojen şekilde yayılmıştır. Bulutların iç kısımlarında oluşan alanın zemini, lacivert ile doldurulmuş; böylece altın zemin üzerinde devam eden kompozisyonda hareketlilik kazandırılmıştır. Çiçek motifleri serbest şekilde dolaşır vaziyette paftaların içlerine yerleştirilmiştir. Tezhip alanı dışta cetvel ile sınırlandırılmış ve bu cetvelin üzerine altın, lacivert ve bordo renkli tıglar sırayla yerleştirilmiştir.



Çizim 4. 25 7.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Desen Analiz



Resim 4. 15 7.Cüz Tezhibi, 69a

4.4.8. En'am Suresi (8.Cüz)

Karşılıklı sayfaları tezhipli olan bu sayfaların dış bordür tezhiplerinde, turuncu renkli dendanlar ile zeminler ayrılarak, altın ve lacivert ile doldurulmuştur(r.16). Lacivert zeminlerde yalın rumilerden oluşturulmuş kompozisyon mevcuttur. Beyaz ve sülyen renkli rumilerin oluşturduğu, kapalı alanların içleri, mat altın ile doldurulmuştur. Altın zeminli alanda ise açık mavi ve pembe bulutlar serbest dolaşır vaziyettedir. Bulutların arasında ise hatayi, gonca ve pençlerden oluşmuş kompozisyon yer almaktadır(ç.28). Çiçek renkleri mavi, pembe, beyaz, sarı ve kırmızı renkte olup motiflerin çoğunun içleri, beyaz ile gölgelendirilmiştir.

En dışta deseni sınırlandıran, birer milimetrelik beyaz, siyah ve turuncu renkli dendanlar mevcuttur.. Dendanların üzerinde ise sayfa kenarlarına doğru yükselen altın ve lacivert negatif motiflerle bezeli tığlar yer almaktadır.



Çizim 4. 26 8.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi

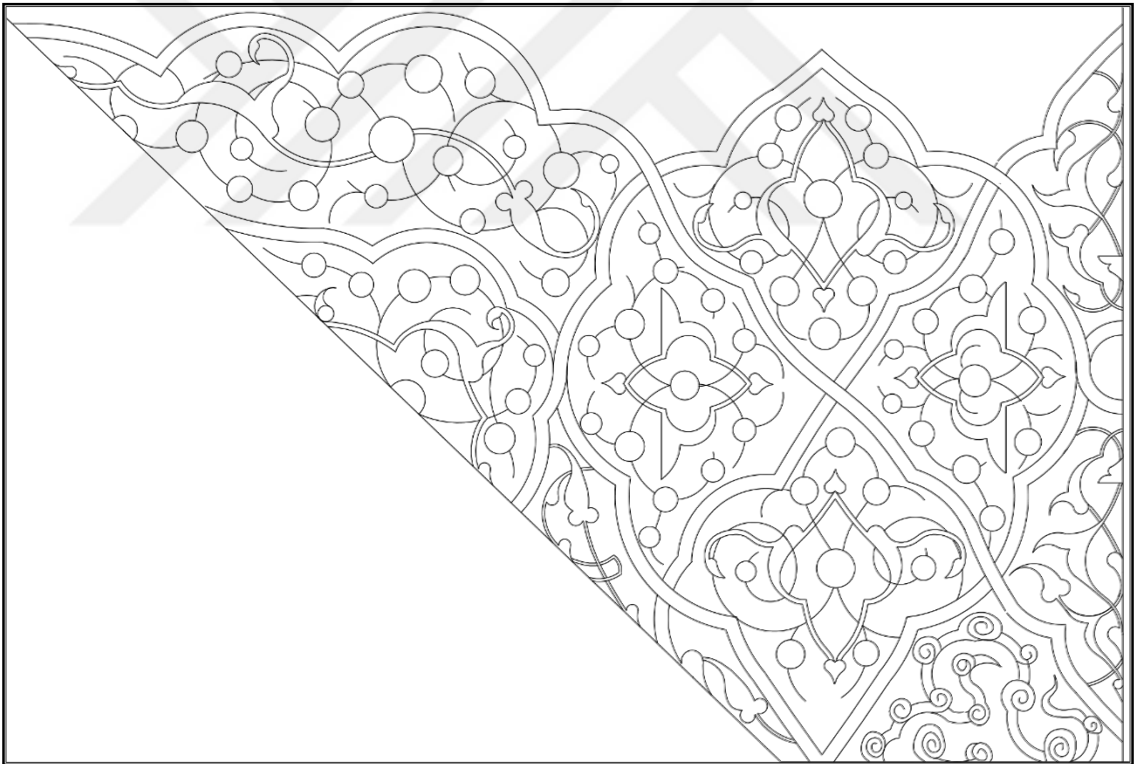


Resim 4. 16 8.Cüz Tezhibi, 81a

4.4.9. Ar'af Suresi (9.Cüz)

Karşılıklı çift sayfa tezhipli olan 9.cüz dış bordür tezhibinde, 3mm'lik geniş dendanların, birbirinin altından ve üzerinden geçmesiyle geçmeler oluşturulmuş ve desen alanı paftalara ayrılmıştır(r.17). Dendanlar açık yeşil ve pembe renktedir. Dendanlar arasında oluşan paftaların zeminlerinde mat, parlak altın ve lacivert kullanılmıştır. Yalın rumiler altın, beyaz ve sülyen renklerindedir. Rumilerin aralarında dolaşan çiçek motifleri; pembe, kırmızı, mavi ve beyaz ile renklendirilmiştir. Lacivert zeminli alt paftada ise sadece bulut motifleri yerleştirilmiş ve bulutlar altınla bezelidir(ç.29).

Sayfanın en dışındaki tığlarda, altın ve lacivert ile negatif motifler yerleştirilmiştir.



Çizim 4. 27 9.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Resim 4. 17 9.Cüz Tezhibi, 92a

4.4.10. Enfal Suresi (10.Cüz)

10.cüz sayfası tezhibi karşılıklı iki sayfanın dış bordürlerinin tezhiplenmesiyle oluşturulmuştur(r.18). Mushafın tüm tezhibinde yaygın olarak görüldüğü gibi bu sayfa tezhibinde de sülyen renkli dendanlar ile zeminler ayrılarak altın ve lacivert ile doldurulmuştur. Altın zeminlerde yalın rumilerden oluşturulmuş kompozisyon mevcuttur(ç.30). Rumilerin oluşturduğu kapalı formların içlerindeki küçük alanlar lacivert ile doldurularak altınlı paftaların detaylarına lacivert renk taşınmış ve denge kurulmuştur. Sülyen renkli dendanlarla ayrılmış paftaların arasında kalan alan ise lacivert zeminle doldurularak, çiçek motiflerinin arasında dolaşan altın bulutlardan oluşan bir kompozisyon yerleştirilmiştir. Çiçek renkleri beyaz, sarı ve kırmızıdan ibarettir.

En dışta deseni sınırlandıran sülyen dendanların üzerinde, altın ve lacivert ile boyanmış negatif motiflerle bezeli, tığlar yerleştirilerek sayfa tezhibi bitirilmiştir.



Çizim 4. 28 10. Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi

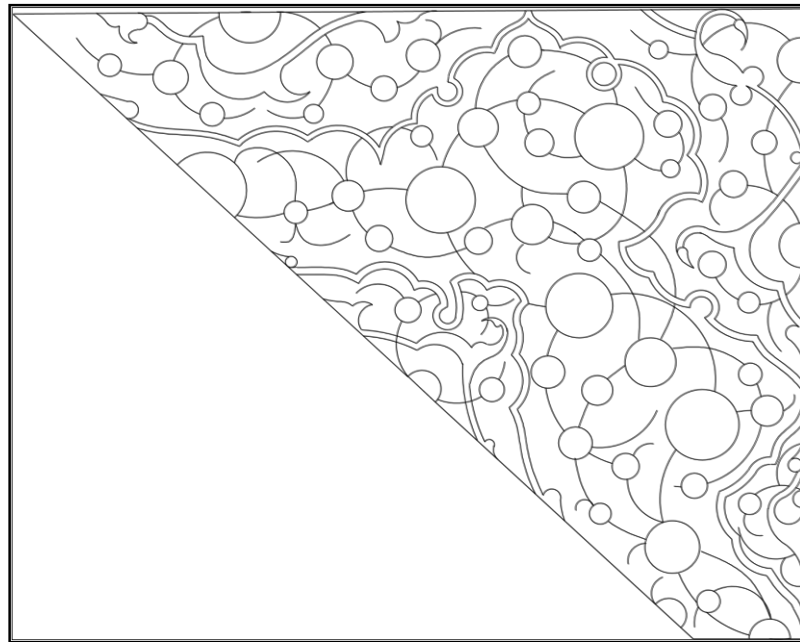


4.4.11. Tevbe Suresi (11.Cüz)

Sayfanın tezhibi, beyaz ve açık yeşil renkli dendanlarla ayrılan, lacivert ve altın zeminle doldurulmuş dış bordür tezhibinden oluşmaktadır(r.19). Lacivert zeminli alanda sülyen ile renklendirilmiş yalın rumiler kullanılarak kapalı form oluşturulmuş ve bu kapalı alanlar mat altınla doldurulmuştur. Aralarından pembe, mavi, beyaz ve sarı renkli motifler dolaşır vaziyettedir.

Lacivert zeminlerin arasında oluşan, altın zeminle doldurulan alanda ise diğer motiflerden daha iri olacak şekilde detaylı bir gonca grubu daha kalın bir dal üzerinde dolaştırılmıştır. Bu iri motifler pembe ve mavi renklere olup Safevi döneminde karakteristik olarak görülmektedir. Aynı zamanda beyaz renk ile tarama tekniği ile diplerine gölge verilmiştir. Bu özellikte Şiraz'da yapılan yazmaların tezhiplerinde sıklıkla görülen bir tekniktir. Bu daha iri çiçek grubunun altında ise yazmanın tamamında görülen daha az detaylı ve daha küçük hatayı, penç ve gonca grubu çiçekler dolaşır vaziyettedir. Çiçek renklerinde mor, sarı, mavi ve kırmızı kullanılmıştır.

Desen iç cetvel düzeni, aynı şekilde dış bordür deseninin dışına taşınarak desen sınırı olarak kullanılmıştır. Bu cetvel sırasının üzerinde ise altın ve lacivert tığlar mevcuttur. Lacivert Rumilerden oluşan tığların oluşturduğu kapalı alanın içi hafif kırmızı ile renklendirilmiştir.



Çizim 4. 29 11.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Resim 4. 19 11. Cüz Tezhibi, 114a

4.4.12. Hud Suresi (12.Cüz)

Karşılıklı çift sayfa tezhipli olan 12.cüzün b varağında surenin ismi beyaz üstübeç mürekkebi ile tevki hattıyla yazılmıştır(r.20). Sure isminin yazılı olduğu dendanlarla çevrili iç alan altın zeminli olup yazının altında dolaşan çiçek kompozisyonu mevcuttur. Safevi dönemi tezhibinde yaygın olarak gözüken daha kalın bir dal üzerine yerleştirilmiş; diğer motiflerden daha iri ve detaylı olan bu motifler, yine dönemde karakteristik olarak gözüken, beyaz ile gölgelendirilmiş vaziyettedir. Yazının etrafı surebaşı düzeninde tezhiplenmiştir. Dikdörtgen şekilde ayrılan bu alan $\frac{1}{4}$ simetrik tasarılmıştır(ç.33). Altın ve lacivert zeminler birbirinden, sarılma rumilerden oluşan kompozisyon ile ayrılmıştır. Rumilerin arasında dolaşan çiçek motifleri pembe, mor, sarı, kırmızı ve beyaz renklerde dir.

Mushafın tümünde görülen iki sülyen kuzu arasında konumlanan, daha kalın lacivert cetvelde artı ve eksiler yerleştirilmiştir. Ancak bu cetvel düzeni hem surebaşının etrafında hem de tüm sayfa çevresini saran kartuşlara ayrılmış paftalı zencereğin iki tarafına konumlandırılmıştır. Paftalı zencereğin içi çiçek motiflerinden oluşturulmuş desene sahiptir. Paftaların zeminleri sırayla mat-parlak altın ve açık mavi renkleri ile doldurulmuştur.

Dış bordür tezhibinde sülyen renkli dendanlarla ikiye ayrılarak altın ve lacivert zemin alanları birbirinden ayrılmıştır. İç paftada, lacivert zemin içerisinde beyaz ve sülyen yalın rumiler mevcuttur(ç.32). Rumilerin arasında çiçek motifleri dolaşır vaziyettedir. Altın zeminle doldurulan dış paftada ise hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyon yerleştirilmiştir. Motif renkleri ise sarı, mor, kırmızı ve mavi olup beyaz ile gölgelendirme yapılmıştır.

Dış bordür tezhibinin dış sınırı olan dendanlar; beyaz, siyah, sülyen ve lacivert renk ile bitirilmiştir. Bu dendanların üzerlerinde ise altın ve lacivert tığlar negatif boyanmıştır.



Resim 4. 20 12. Cüz Tezhibi, 124b



Çizim 4. 30 12.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 31 12. Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi

4.4.13. Yusuf Suresi (13.Cüz)

Surenin dış bordür tezhibi, sülyen renkli dendanlarla artı şekli verilmesiyle karakteristik bir şekle sahiptir(r.22). Artı şeklindeki paftaların içleri altın zeminle, kalan alan lacivert zeminle doldurulmuştur. Artı paftaların içinde, açık mavi yalın rumilerin oluşturduğu kapalı alanlarda(ç.34), lacivert zemin kullanılmıştır. Aralarında dolaşan çiçek motifleri sarı, kırmızı ve mavi renklerindedir. Lacivert zeminli alanda ise turuncu renkli yalın rumiler ile kapalı form oluşturularak iç alanları mat altın ile doldurulmuştur. Aralarında dolaşan hatayi, penç ve goncalar; sarı, kırmızı ve mavi renklerde olup beyaz ile gölgelendirilmiştir.

Taç tezhibi, dış bordür tezhibine benzer pafta düzeni ve renk geçişine sahiptir. ½ simetrikli kompozisyona (ç.35) sahip olan taç tezhibinde lacivert zeminli alanda, sülyen renkli rumilerin oluşturduğu kapalı alanların içleri mat altınla doldurulmuştur. Aralarında çiçek motifleri serbest dolaşır vaziyettedir. Altın zeminli kısımda ise hatayi, penç ve gonca motiflerinden oluşmuş kompozisyon yer almaktadır(ç.35).

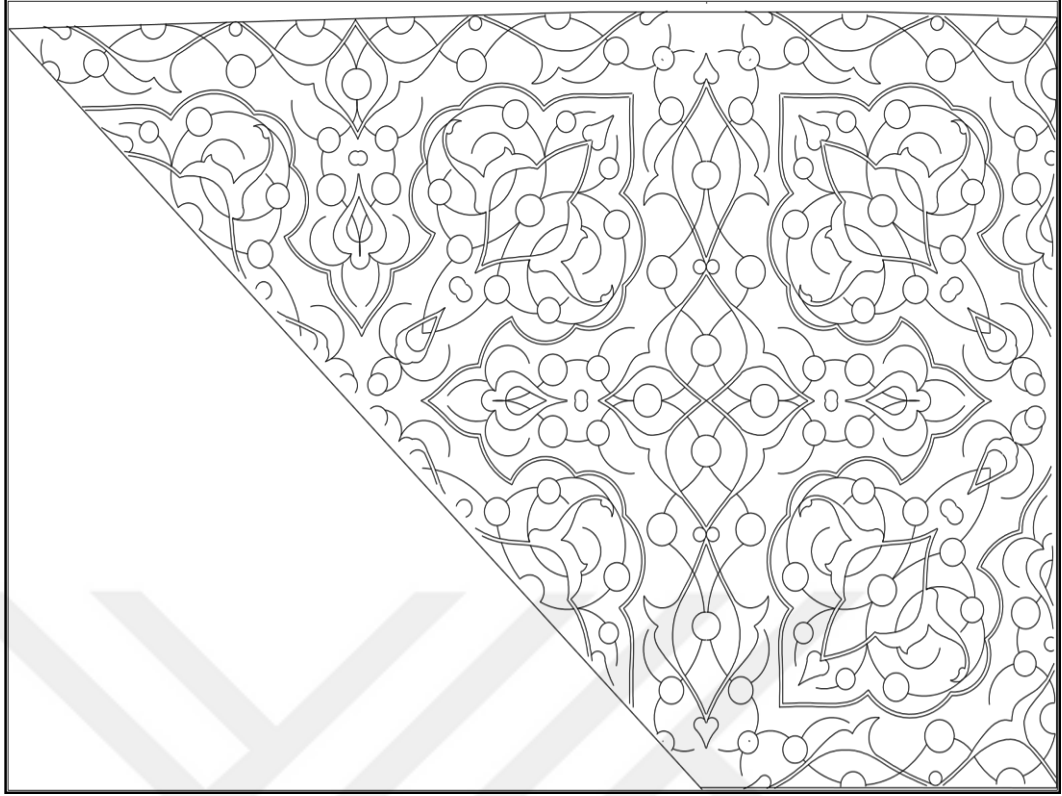
Dış bordür tezhibi dışta birkaç sıra cetvel ile sınırlandırılmıştır. Bu hattın üstüne ise lacivert ve altın ile negatif tığlar yerleştirilmiştir.



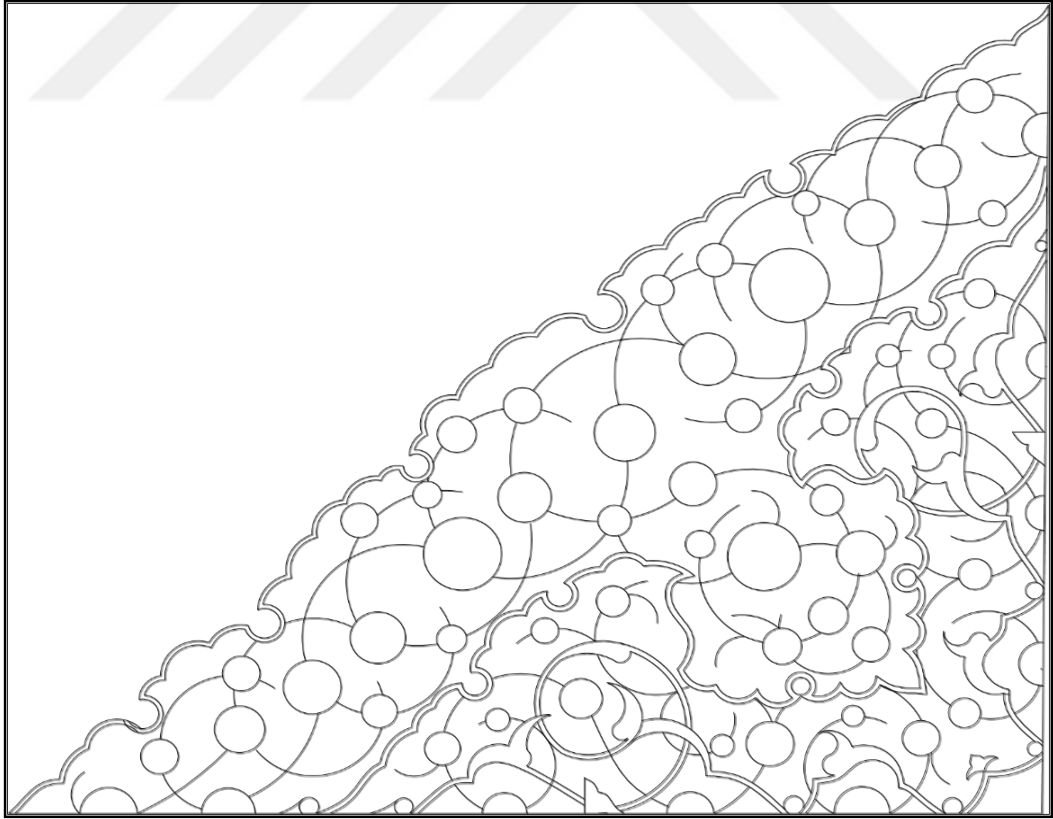
Resim 4. 21 13.Cüz Tezhibi 135b- 136a



Resim 4. 22 13. Cüz Tezhibi, 136a



Çizim 4. 33 13.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 32 13.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.14. Hicr Suresi (14.Cüz)

Sayfanın tezhibi, mushafın tüm tezhibinde, sıklıkla görülen düzene benzer şekilde, altın ve lacivert zeminin, sülyen renkli dendanlarla ayrılmasından oluşturulmuştur(r.23). Lacivert zeminli alanda, dendanların oluşturduğu alanın formuna benzer olacak şeklide yalın rumiler yerleştirilmiştir. Rumilerin oluşturduğu kapalı formların içleri, mat altınla doldurularak; altın, lacivert zemin dengesi sağlanmıştır. Aralarında dolaşan çiçek motifleri; mor, mavi ve sarı renktedir. Altın zeminli alan ise dendanlarla küçük paftalara bölünmüş ve bu paftaların içlerine rumi kompozisyon yerleştirilmiştir(ç.36). Rumiler açık yeşil ve turuncu renkte olup çift tahrir çekilerek tohumlanmışlardır. Paftaların arasında kalan alan sıvama altın olup çiçek motiflerinden oluşmuş kompozisyondan müteşekkildir. Çiçek renkleri; mavi, pembe, beyaz, sarı renklerde ve beyaz ile gölgelendirilmişlerdir.

Sayfanın taç tezhibi ise en içte, turuncu renkli yalın rumilerin oluşturduğu kompozisyonla başlar. Rumilerin içlerinde oluşan kapalı alanlar dış bordür tezhibine benzer olarak mat altınla doldurulmuştur. Etraflarındaki pafta ise lacivert zeminle doldurulmuş ve bu alan yine sülyen dendanlarla sınırlandırılmıştır. Tacın üst kademesinde ise altın zemin sıvama olarak kullanılmıştır. Yeşil, pembe ve mavi bulutlar ½ simetrikli olup taç tezhibinin iki yanında paralel olarak konumlandırılmıştır. Aralarında ise hatayi, penç ve gonca grubu çiçek motifleri dolaşır vaziyettedir(ç.37). Çiçek renklerinde; mavi, kırmızı, mor ve sarı kullanılmıştır. Taç tezhibini sınırlandıran hat en dışta bulunan; beyaz, siyah ve sülyen renkli dendanlardır.

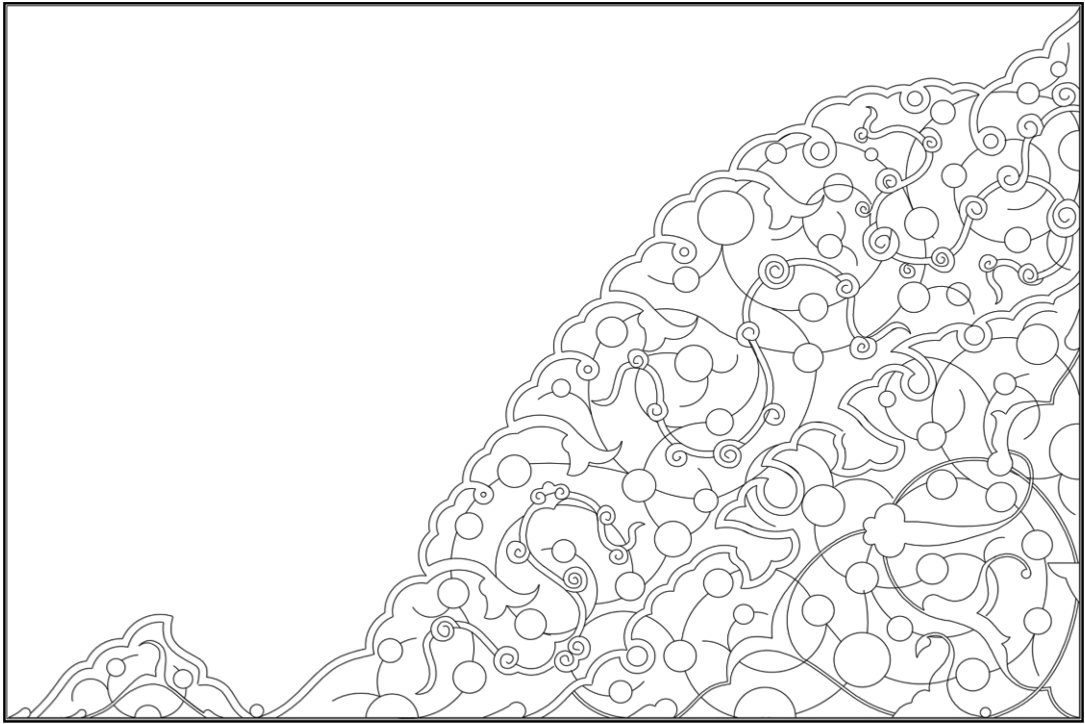
Dış bordür tezhibi cetvel hattıyla sınırlandırılarak üst kısmına tığlar, lacivert ve altın sırasıyla konumlanmış haldedirler.



Resim 4. 23 14. Cüz Tezhibi, 148a



Çizim 4. 34 14.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



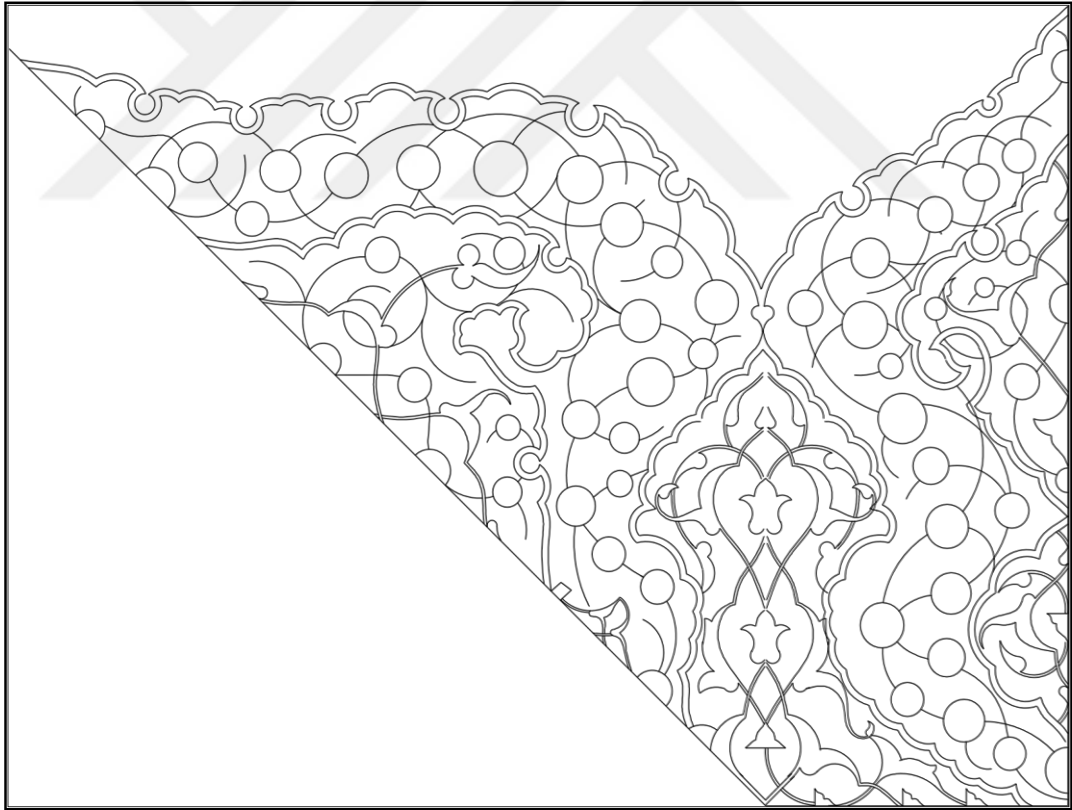
Çizim 4. 35 14. Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.15. İsrâ Suresi (15.Cüz)

Sayfanın tezhibi yazı alanı içine yerleştirilen beyne's-sutur, dış bordür tezhibi ve en dışta konumlanan tıglardan ibarettir(r.24). Lacivert ve altın zeminli alanlar birbirinden sülyen renkli dendanlarla ayrılmıştır. Lacivert zeminli paftaların içleri rumi motiflerinden oluşan kompozisyona sahiptir(ç.38). Rumilerde, altın ve sülyen renk kullanılmıştır.

Altın zeminli alanda; hatayi, penç ve gonca motiflerinden oluşan kompozisyon yerleştirilmiştir. Çiçek renkleri mavi, kırmızı, eflatun ve sarıdır. Çiçeklerin ortalarına beyaz noktalar konarak gölge verilmiştir.

Sayfanın en dışında altın ve lacivert renkli tıglar yerleştirilmiştir.



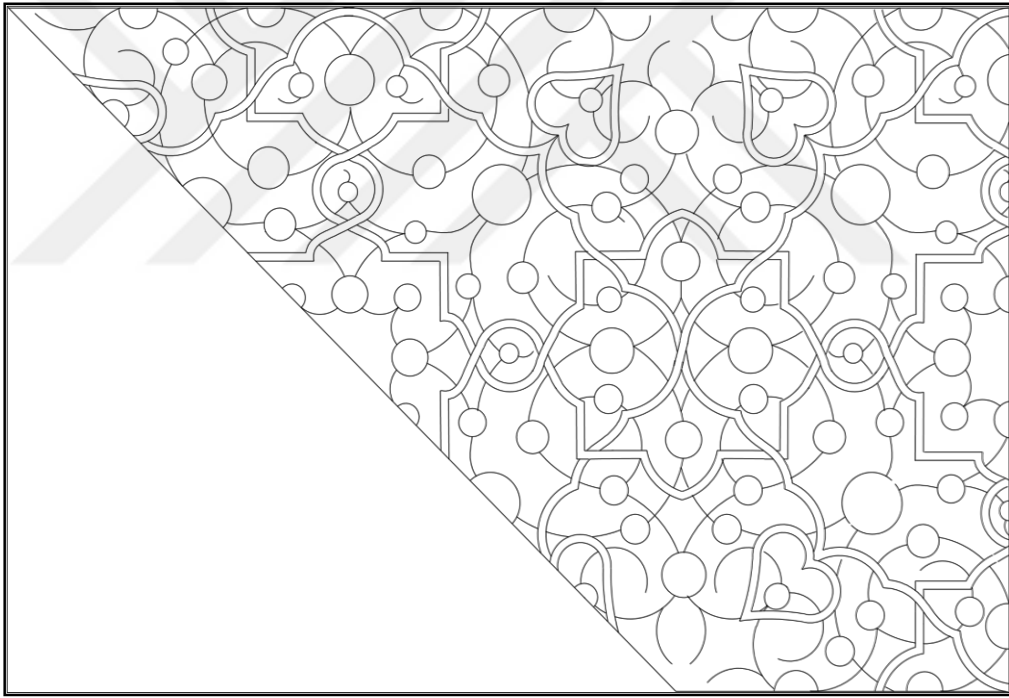
Çizim 4. 36 15. Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi



Resim 4. 24 15. Cüz Tezhibi, 159b

4.4.16.Kehf Suresi (16.Cüz)

Sayfanın tezhibi 2mm'lik geniş dendan kalınlığıyla paftalara ayrılmıştır. Açık yavruağzı ve yeşil renkteki dendanlar, kare formlar oluşturup birbirlerinin altından ve üzerinden geçerek geometrik bir geçme görüntüsü verilmiştir(r.25). Büyük karelerin içleri lacivert zeminle doldurularak çiçek motifleri ile kompozisyon oluşturulmuştur. İçerisine yerleştirilen küçük kare paftalar, çapraz olacak şekilde konumlandırılmış(ç.39), ve altınla doldurulmuştur. Karelerin dışında kalan alan sıvama altınla doldurulmuştur. Hatayi ve penç grubu çiçekler kullanılarak alanın süslemesi tamamlanmıştır. Dış bordür tezhibini dışarıdan sınırlandıran altın ve lacivert cetvel sırası mevcuttur. Bu cetvellerin üzerinde ise tığ motifleri, altın ve lacivert ile boyanarak yerleştirilmiştir.



Çizim 4. 37 16. Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi

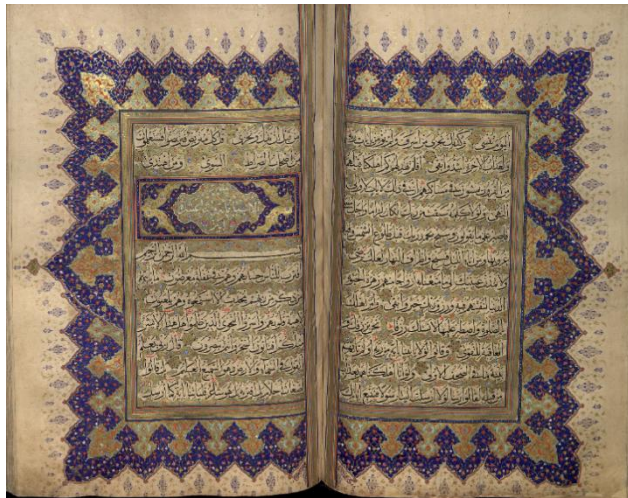


4.4.17.Enbiya Suresi (17.Cüz)

17.cüz başlangıcı olan karşılıklı sayfaların dış bordür tezhibinde, dendanlar kullanılarak zeminler birbirinden ayrılmıştır(r.26). Her tekrarda dendan renkleri değiştirilerek boyanmıştır. Açık yeşil ve sülyen renkleri sırayla boyanmıştır. Yeşil dendanla ayrılan paftanın içindeki rumiler sülyen rengiyle, sülyen renkli dendanların oluşturduğu paftalardaki rumiler ise yeşil renkle boyanmıştır. Bunların zeminleri altın sıvama olup aralarında çiçek motifleri dolaşır vaziyettedir. Üst alandaki zemin ise lacivert ile doldurulmuş; hatayi, penç ve gonalardan oluşan kompozisyon yapılmıştır. Çiçek renkleri kırmızı, sarı, beyaz ve pembedir.

Taç tezhibi dış bordür tezhibiyle uyumlu bir kompozisyona sahip olup altın ve lacivert zeminleri ayıran dendanlarda açık yeşil rengi kullanılmıştır. Altın zemin içerisinde rumi kompozisyonu yapılmıştır(ç.42). Rumiler sülyen renginde boyanmıştır. Tacın dış hattındaki lacivert zeminli alanda ise yine dış bordürdeki süsleme düzenine paralel olarak çiçek motifleri ile serbest dolaşan kompozisyon oluşturulmuştur.

Sayfanın iç kısmında surenin yazılı olduğu alan surebaşı formunda olup ayrı bir alan olarak değerlendirilerek etrafı süslenmiştir. Sure ismi beyaz üstübeç mürekkebi ile tevki hattıyla, altın üzerine yazılmıştır. Yazının altında dolaşan çiçek motifleri detaylı olup motifler beyaz ile gölgelendirilmişlerdir. Yazının etrafındaki süsleme alanı ¼ simetrik olup sarılma rumiler ve çiçek motiflerinden oluşan kompozisyon yerleştirilmiştir(ç.41).



Resim 4. 26 17. Cüz Tezhibi 183b- 184a



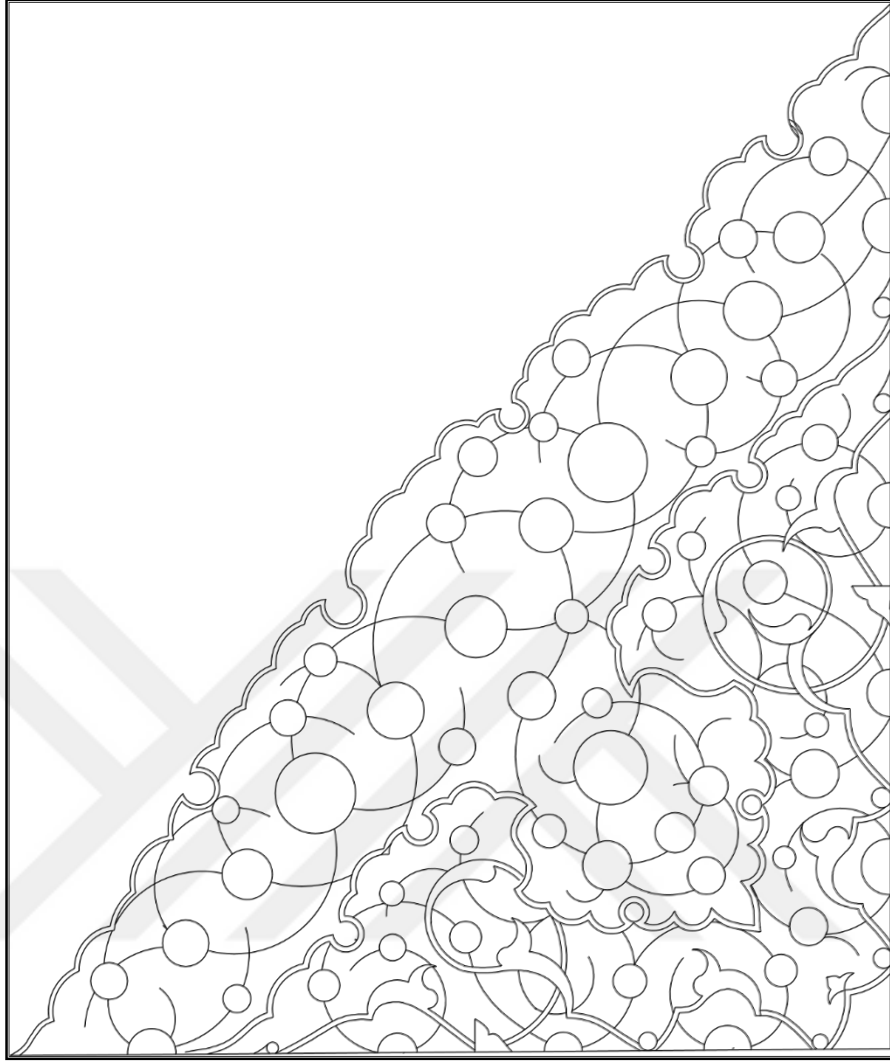
Resim 4. 27 17.Cüz Tezhibi, 184a



Çizim 4. 38 17.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 39 17.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi



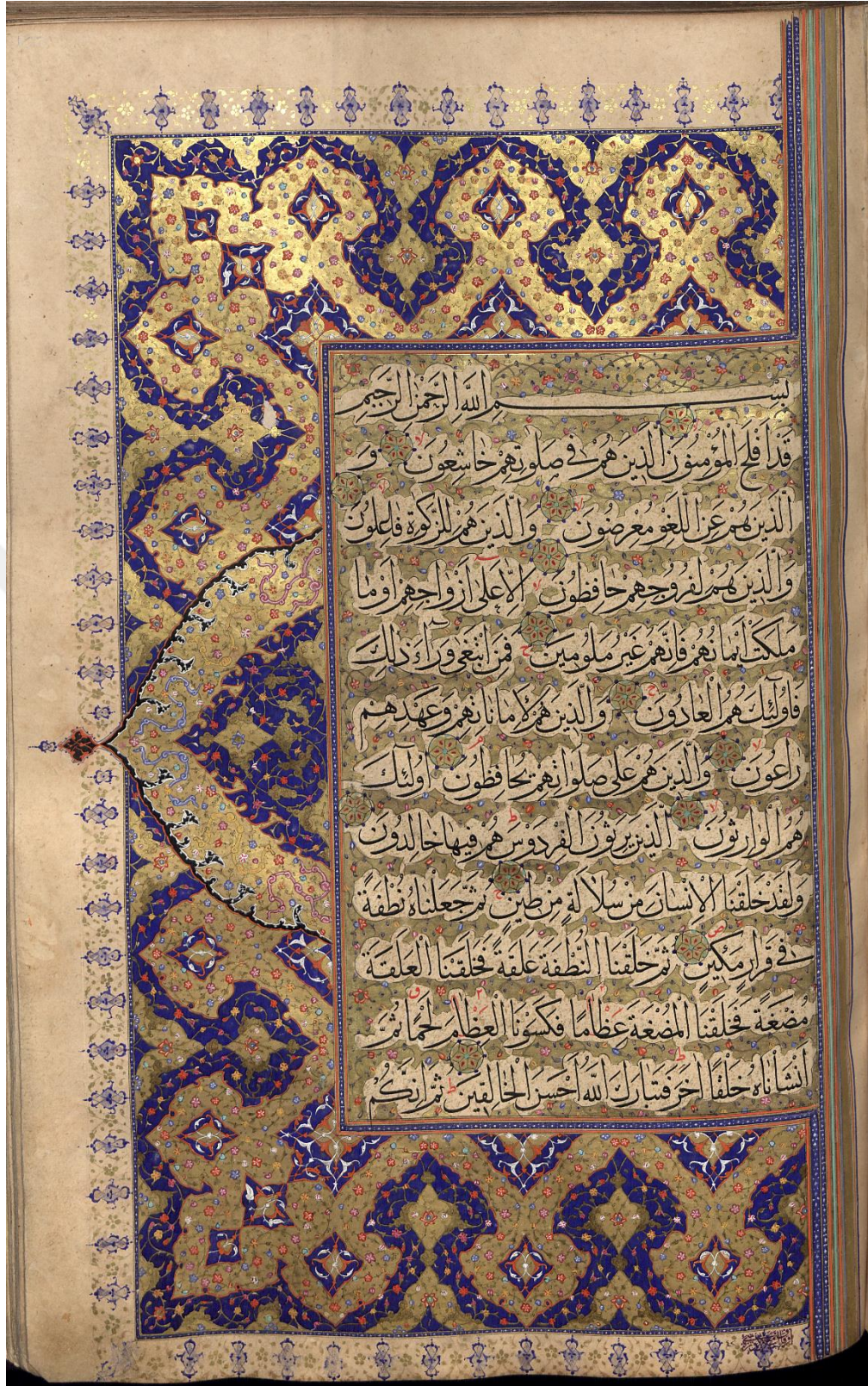
Çizim 4. 40 17.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.18.Mü'minun Suresi (18.Cüz)

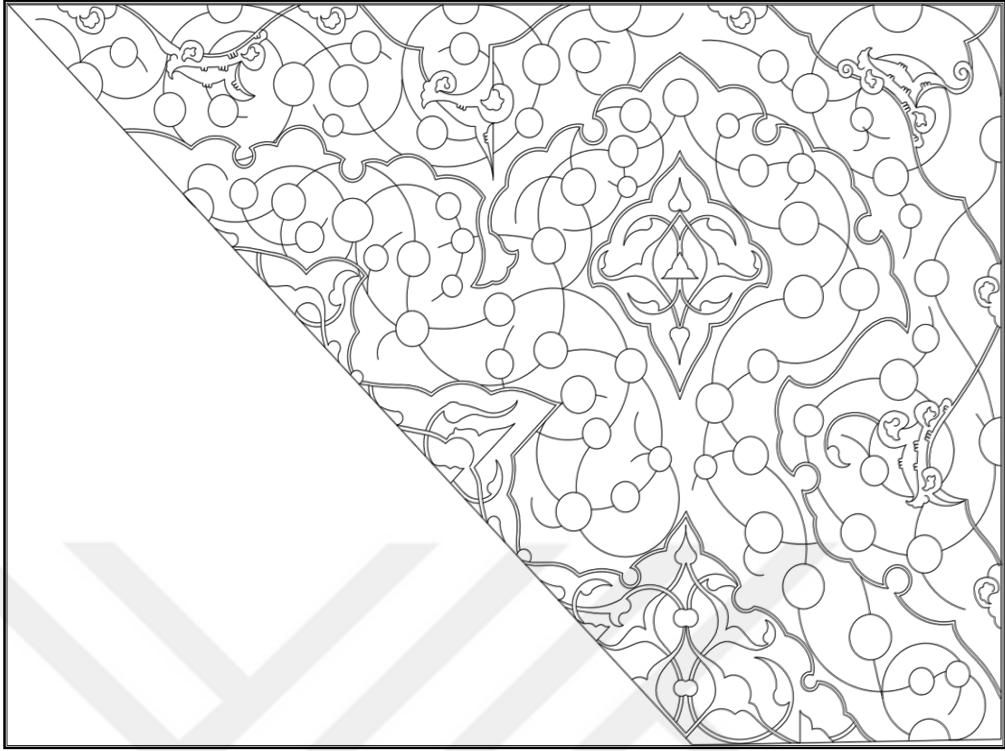
Müminun suresi cüz tezhibi karşılıklı çift sayfa dış bordür tezhibi ve taç tezhiplerinden oluşmaktadır(r.28). Sülyen dendanlar, altın ve lacivert zemini birbirinden ayıran hat olma özelliğini taşımaktadır. Altın zeminli pafta içinde sülyen renkli dendanlarla kapalı formlar oluşturulmuştur. Bu paftaların içleri lacivert zeminle doldurulmuş ve beyaz ve sülyen renk kullanılarak rumi kompozisyon oluşturulmuştur. Dendanların dışında kalan altın zeminli alanda ise serbest çiçek motiflerinden oluşturulmuş kompozisyon yer almaktadır.

Lacivert zeminle doldurulmuş dış pafta tezhibi, sarılma rumiler kullanılarak, kapalı form oluşturulup iki alana bölünmüştür(ç.43). Rumilerin oluşturduğu iç pafta zemini mat altınla doldurulmuştur. Lacivert zemin ve mat altın zeminli paftaların arasında çiçek motifleri dolaştırılarak kompozisyon oluşturulmuştur. Dış bordür tezhibi, en dıştaki lacivert ve altın kuzular ile sınırlandırılmıştır. Bu ince cetvel sırasının üzerinde ise altın ve lacivert tığlar yerleştirilmiştir.

Taç tezhibi ½ simetrik olarak tasarlanmıştır. Tacın iç kısmındaki lacivert zeminli alanda dış bordür tezhibindeki düzene paralel olarak sarılma rumiler kullanılarak kapalı form oluşturulmuş ve bu paftaların içleri mat altınla doldurulmuştur. Lacivert zemin ve sarılma rumilerin arasında dolaşan çiçek motifleri kullanılarak, serbest kompozisyon oluşturulmuştur. Tacın üst paftası altın zeminle doldurulmuş ve bulut motifleri homojen şekilde paftanın yüzeyine yayılmıştır(ç.44). Bulutlar sarı, pembe ve mavi renkte olup beyaz ile gölgelendirilmiştir. Aralarında hatayı grubu çiçekler dolaşır vaziyettedir. Taç en üstte bulunan beyaz, siyah ve sülyen dendanlar ile sınırlandırılmış haldedir. İlk sıradaki beyaz dendan tacın iç tarafına doğru çıkıntı yapılarak rumi formu verilmiş ve rumilerin içleri hurdelenmiştir.



Resim 4. 28 18.Cüz Tezhibi, 195a



Çizim 4. 41 18.Cüz, Dış Bordür Tezhip Analizi



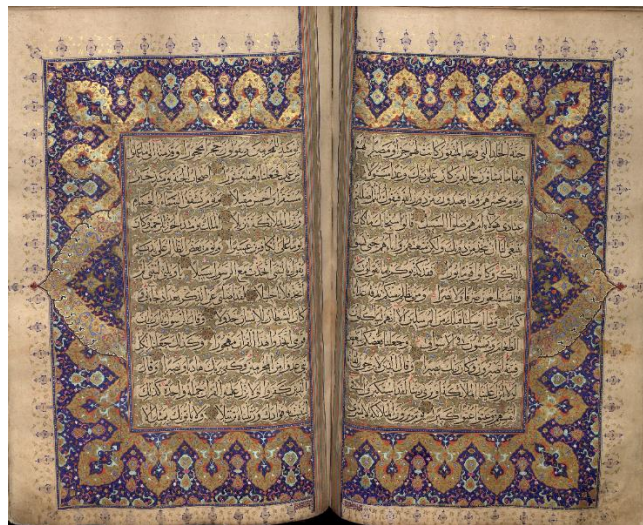
Çizim 4. 42 18.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.19.Furkan Suresi (19.Cüz)

Dış bordür tezhibinde, sülyen renk dendanlar ile süsleme alanı ikiye bölünerek lacivert ve altın zeminler birbirinden ayrılmıştır. Altın zemin içerisinde, yalın rumiler kullanılarak kapalı alan oluşturulmuştur. Rumiler beyaz ve sülyen renkte olup oluşturdukları kapalı alanın iç zemini lacivert ile doldurulmuştur. Aralarında dolaşan hatayi, penç ve goncalarda; kırmızı, beyaz, sarı ve pembe renkleri mevcuttur(r.30).

Lacivert zeminle doldurulan dış hatta ise açık mavi ve pembe renkli bulutlar desene dengeli şekilde yayılmış vaziyettedir(ç.45). Bulutların iç kısımlarında oluşan alanın zemini, altın ile doldurulmuştur. Çiçek motifleri serbest şekilde paftaların içlerine yerleştirilmiştir. Tezhip alanı dışta cetvel ile sınırlandırılmış ve bu cetvelin üzerine altın ve lacivert renkli tığlar sırayla yerleştirilmiştir.

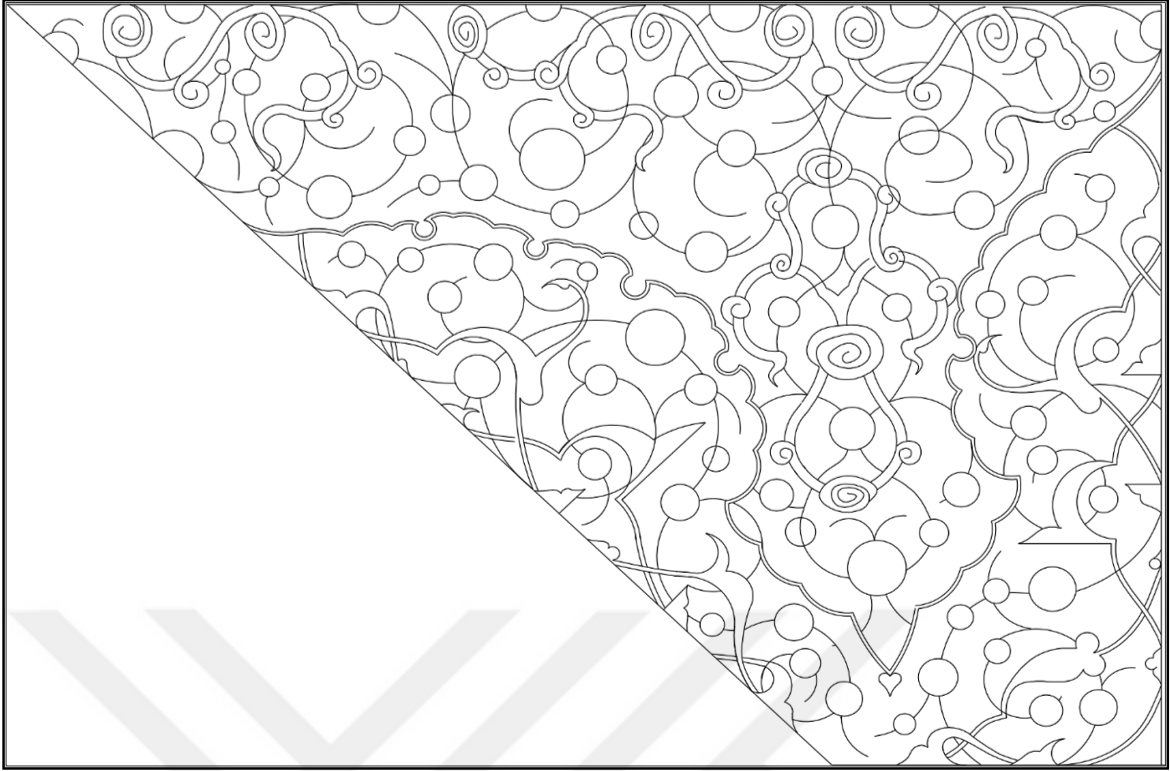
Taç tezhibinde iki kademeli olarak; sırayla lacivert ve altın zemin sırası mevcuttur. En iç hatta sarılma rumilerden oluşturulan kompozisyon mevcuttur. Sarılma rumilerin arasında çiçek motifleri dolaştırılarak serbest kompozisyon tasarlanmıştır. Tacın dış hattında ise sıvama altın zemin uygulanmış, serbest dolaşan bulut motiflerinin arasına çiçek motifleri dengeli şekilde yerleştirilmiştir(ç.46). Bulutlarda mavi, beyaz ve pembe renk kullanılmıştır. Taç en üstte bulunan beyaz, siyah ve sülyen dendanlar ile sınırlandırılmış haldedir. İlk sıradaki beyaz dendan tacın iç tarafına doğru çıkıntı yapılarak rumi formu verilmiş ve rumilerin içleri hurdelenmiştir.



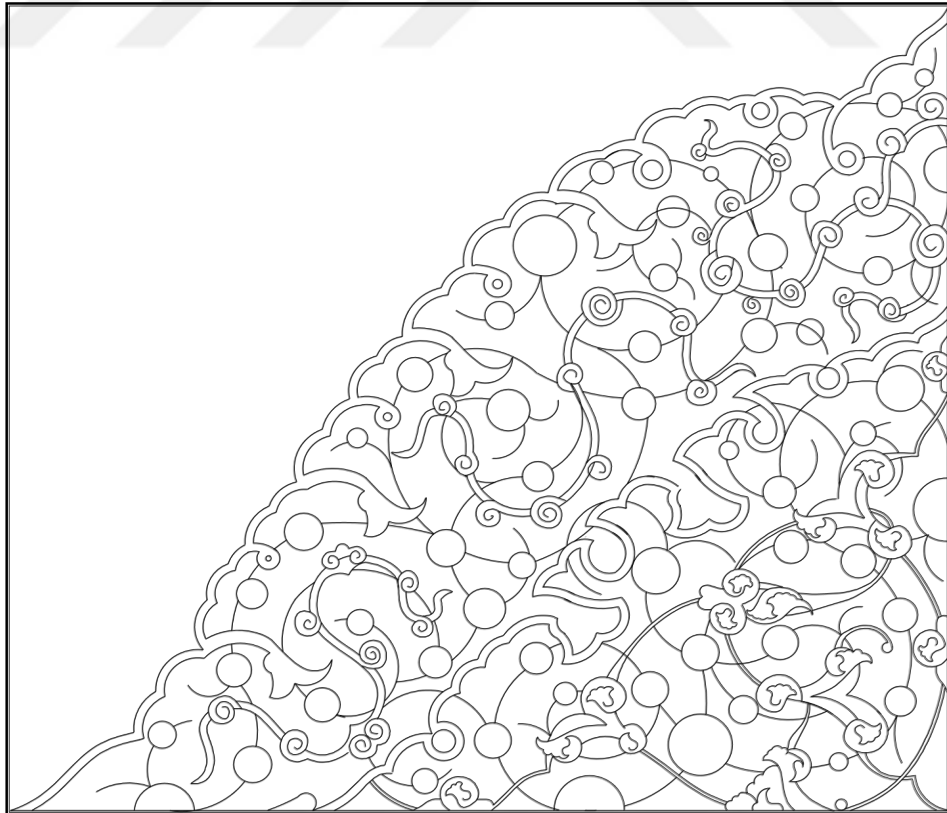
Resim 4. 29 19.Cüz Tezhibi 206b-207a



Resim 4. 30 19.Cüz Tezhibi, 206b



Çizim 4. 43 19.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi

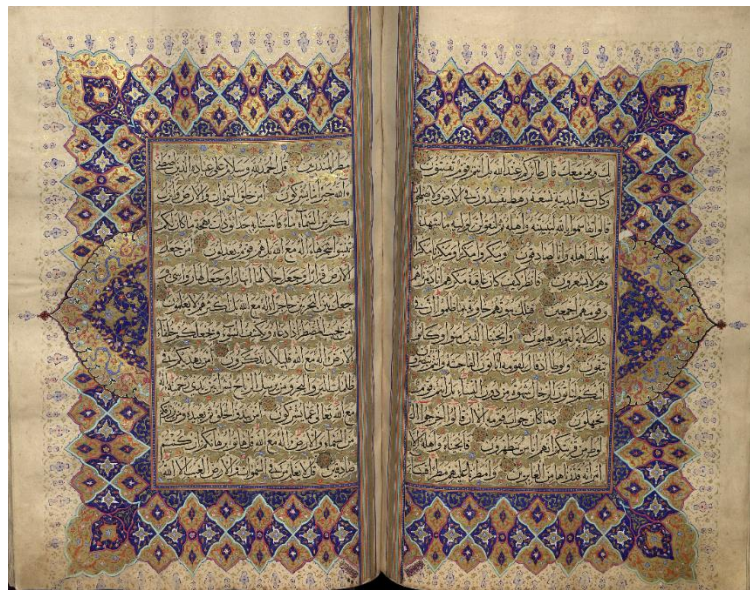


Çizim 4. 44 19.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.20.Neml Suresi (20.Cüz)

Dış bordür tezhibinde, 2mm'lik geniş dendanların, birbirinin altından ve üzerinden geçmesiyle, desen alanı paftalara ayrılmış ve bir geçme görüntüsü elde edilmiştir(ç.47). Dendanlar açık yeşil ve pembe renktedir. Dendanlar arasında oluşan paftaların zeminlerinde mat, parlak altın ve lacivert kullanılmıştır. Yalın rumiler beyaz ve sülyen renklerindedir. Rumilerin aralarında dolaşan çiçek motifleri; pembe, kırmızı, mavi ve beyaz ile boyanmıştır. Lacivert zeminli alt paftada ise sadece bulut motifleri yerleştirilmiş ve bulutlar altınlanmıştır(r.32).

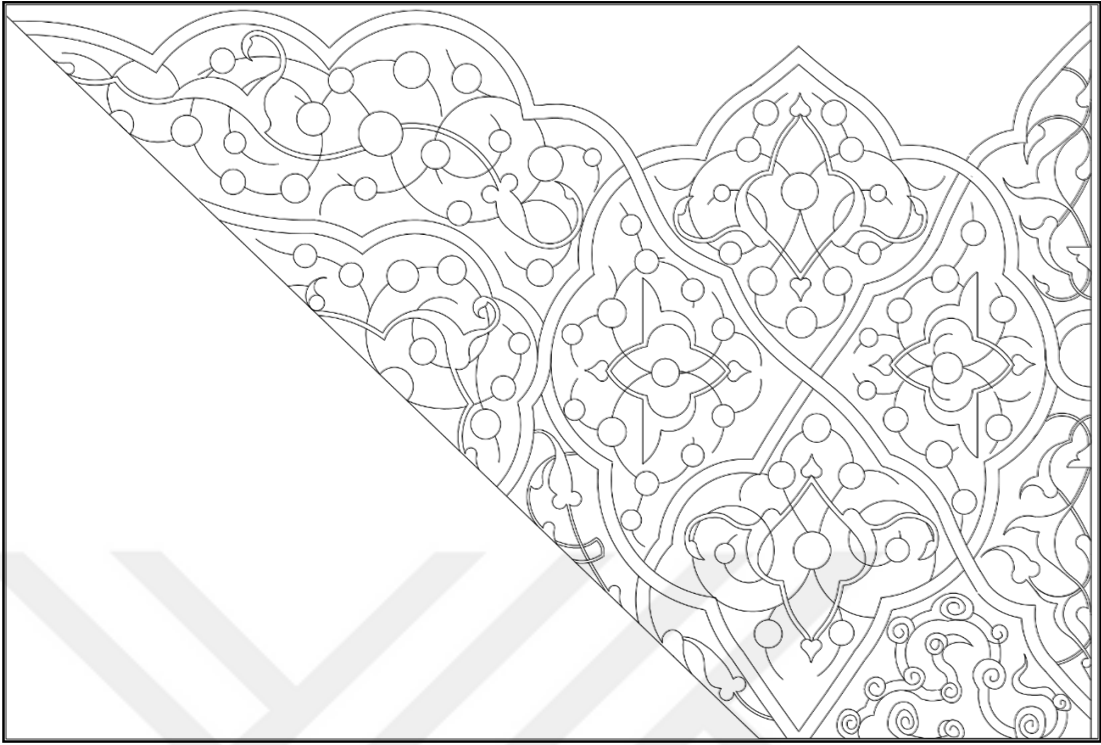
Taç tezhibinde iki kademeli olarak; sırayla lacivert ve altın zemin sırası mevcuttur. En iç hatta sarılma rumilerden oluşturulan kompozisyon mevcuttur(ç.48). Rumilerin oluşturduğu kapalı formların, iç paftalarının zeminleri altınla doldurulmuştur. Sarılma rumilerin arasında çiçek motifleri dolaştırılarak serbest kompozisyon tasarlanmıştır. Tacın dış hattında ise sıvama altın mat olarak zemine uygulanmış, serbest dolaşan bulut motiflerinin arasına çiçek motifleri dengeli şekilde yerleştirilmiştir. Bulutlarda mavi, açık yeşil ve pembe renk kullanılmıştır. Tacın dış bordürü, sülyen ve beyaz renkli dendanlar ile bitirilmiştir. Taç en üstte bulunan beyaz, siyah ve sülyen dendanlar ile sınırlandırılmış haldedir. İlk sıradaki beyaz dendan tacın iç tarafına doğru çıkıntı yapılarak rumi formu verilmiş ve rumilerin içleri hurdelenmiştir.



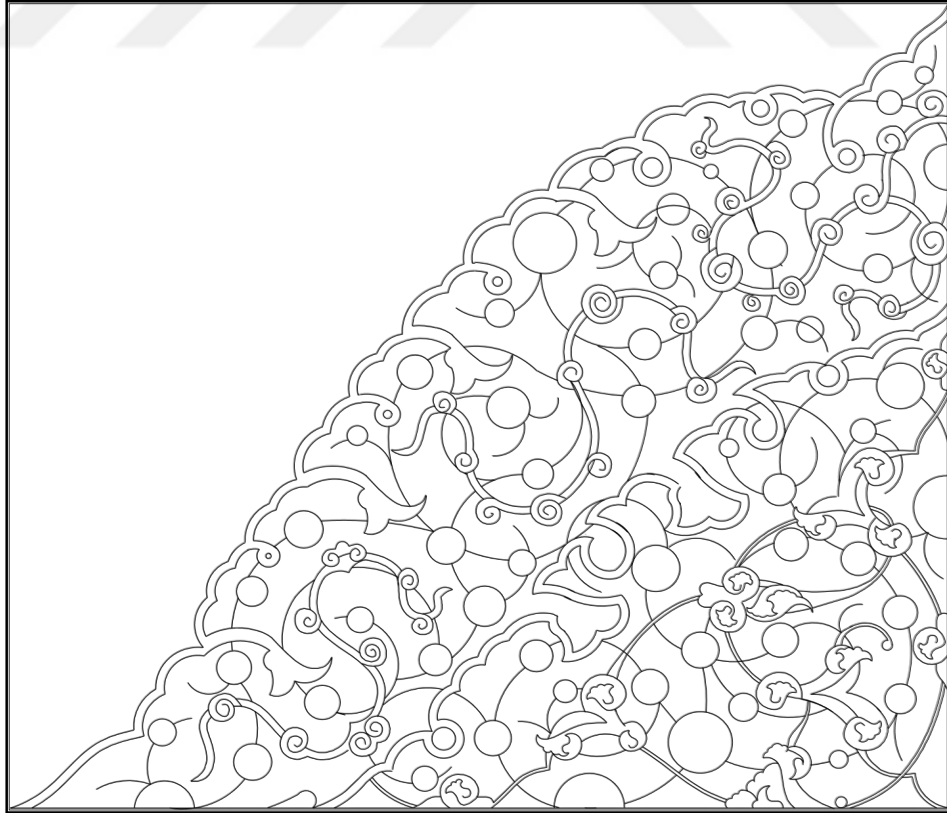
Resim 4. 31 20.Cüz Tezhibi 218b- 219a



Resim 4. 32 20.Cüz Tezhibi, 219a



Çizim 4. 45 20.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 46 20.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.21. Ankebut Suresi (21.Cüz)

Sayfanın tezhibi beyaz ve sülyen renkli dendanların altın ve lacivert zemini ayırmasıyla oluşturulmuştur(r.33). Sülyen dendanlarla ayrılan paftanın içerisi rumi motiflerinden oluşan kompozisyon ile oluşturulmuştur(ç.49). Rumilerin oluşturduğu kapalı alanların zeminleri lacivert doldurulurken, rumilerin dış hattıyla paftayı çevreleyen dendanların arası mat altınla doldurulmuştur. Beyaz dendanlardan oluşturulan diğer paftada ise sülyen renkli rumiler kullanılarak kapalı alan oluşturulmuş ve lacivert ile doldurulmuştur. Bu paftanın zemininde altın üzerinde dolaşan renklendirilmiş hatayi grubu çiçekler mevcuttur.

Beyaz ve sülyen renkli dendanların aralarında kalan alan zemini ise lacivert ile doldurularak; hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyon bu alana yayılmış vaziyettedir. En dışta sülyen renkli dendan ve lacivert iplik sırası ile desen sınırı belirlenmiştir. Bu dendanların üzerine ise lacivert ve altın tığlar yerleştirilmiştir.



Çizim 4. 47 21.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Resim 4. 33 21.Cüz Tezhibi, 230a

4.4.22. Ahzap Suresi (22.Cüz)

22.cüz tezhibi karşılıklı iki sayfanın dış bordürlerinin tezhiplenmesiyle oluşturulmuştur(r.34). Açık mavi renkli dendanlar ile zeminler ayrılarak altın ve lacivert ile doldurulmuştur. Lacivert zeminlerde yalın rumilerden oluşturulmuş kompozisyon mevcuttur(ç.50). Rumilerin oluşturduğu kapalı formların içlerindeki küçük alanlar altın ile doldurulmuştur. Açık mavi renkli dendanlarla ayrılmış paftaların arasında kalan alan ise altın zeminle doldurularak, çiçek motiflerinin arasında dolaşan renkli bulutlardan oluşan bir kompozisyon yerleştirilmiştir. Bulutlarda açık mavi ve pembe kullanılmış ve dış hatları, kendi renklerinin koyu tonuyla gölgelendirilmiştir. Çiçek renkleri beyaz, sarı, mavi ve kırmızıdan ibarettir.

En dışta deseni sınırlandıran renkli birkaç sıra dendan yerleştirilmiştir. Üzerlerinde ise altın ve lacivert ile boyanmış negatif motiflerle bezeli, tığlar yerleştirilerek sayfa tezhibi bitirilmiştir.



Çizim 4. 48 22.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi

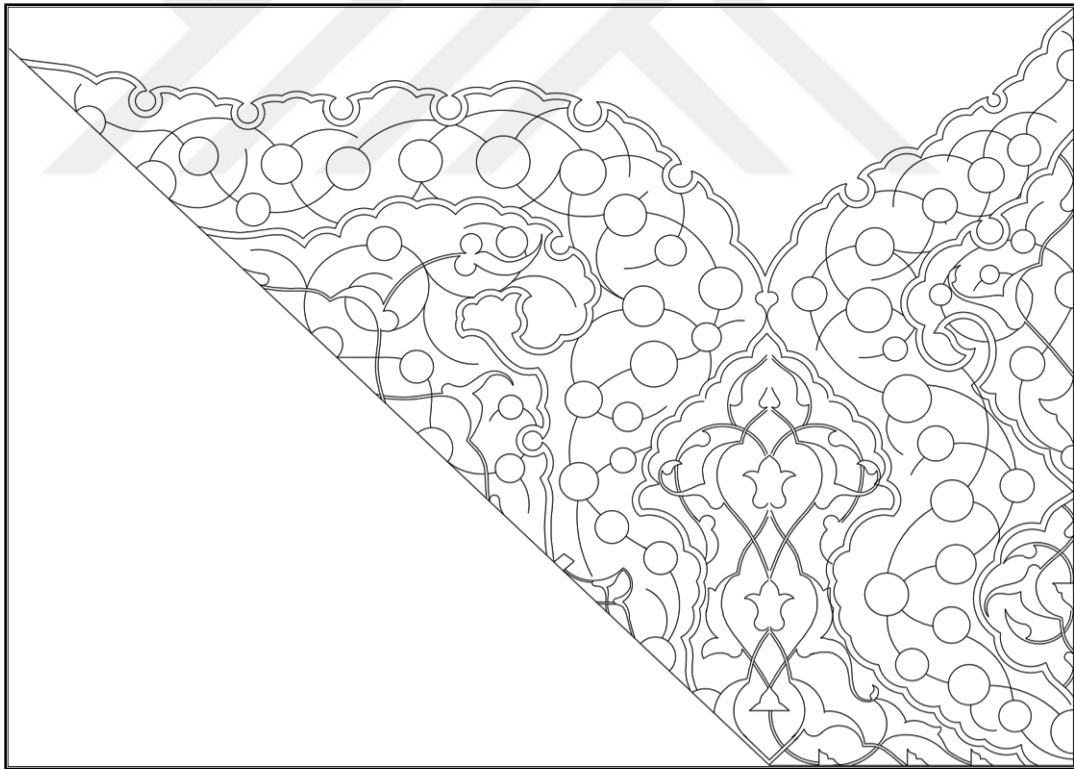


Resim 4. 34 22.Cüz Tezhibi, 241a

4.4.23. Yasin Suresi (23.Cüz)

Sayfanın tezhibi açık yeşil ve sülyen renkli dendanların altın ve lacivert zemini ayırmasıyla oluşturulmuştur(r.35). Sülyen dendanlarla ayrılan paftanın içerisi rumi motiflerinden oluşan kompozisyon mevcuttur(ç.51). Rumilerde altın ve sülyen rengi kullanılmıştır. Açık yeşil dendanlardan oluşturulan diğer paftada ise sülyen renkli rumiler kullanılmış ve zemin lacivert ile doldurulmuştur. Bu paftanın zemininde serbest dolaşan renklendirilmiş hatayi grubu çiçekler mevcuttur.

Açık yeşil ve sülyen renkli dendanların aralarında kalan alan zemini altın ile doldurularak; hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyon bu alana yayılmış vaziyettedir. En dışta sülyen renkli dendan ve lacivert iplik sırası ile desen sınırı belirlenmiştir. Bu dendanların üzerine ise lacivert ve altın tğlar yerleştirilmiştir.



Çizim 4. 49 23.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Resim 4. 35 23.Cüz Tezhibi, 253a

4.4.24. Zümer Suresi (24.Cüz)

Sayfanın tezhip düzeni sülyen renkli dendanlarla, lacivert ve altın zeminlerin birbirinden ayrılmasından oluşmuştur. Dendanlar ile oluşturulan pafta dış bordürün alt ve üst sınırına ters simetrik şekilde konumlandırılarak kompozisyon oluşturulmuştur(r.36). Dendanların içleri lacivert zeminle doldurulmuştur içlerindeki rumiler altınlanmıştır. Rumilerin birleşimi ile oluşan kapalı alanların zeminleri ise mat altın ile doldurulmuştur. Aralarında dolaşan çiçek motiflerinin renkleri mavi, kırmızı, sarı, beyaz ve pembe dir.

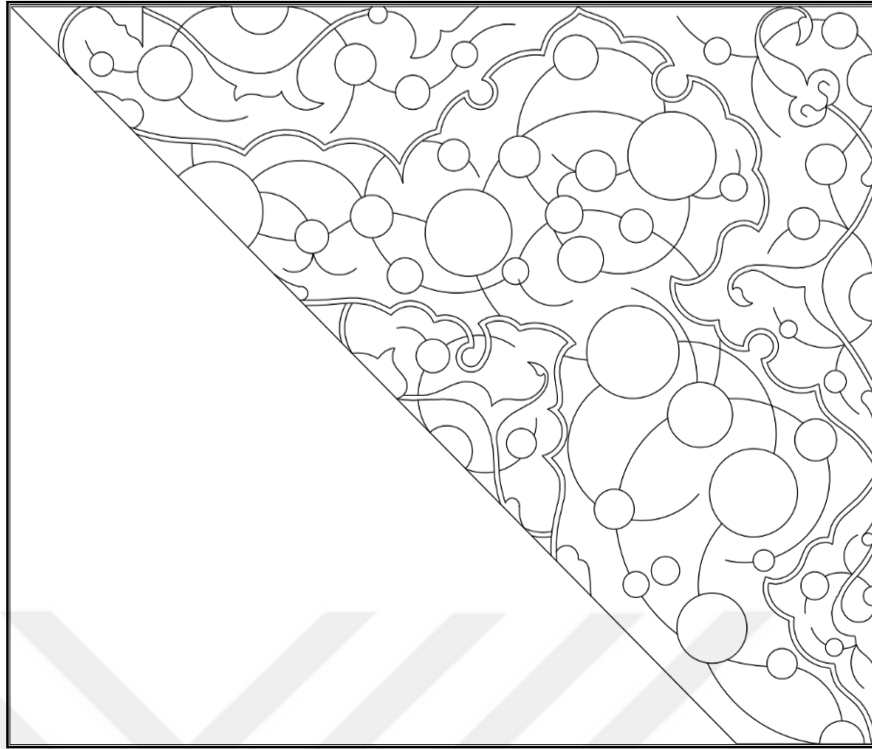
Sülyen dendanlar ile oluşturulan paftaların arasında kalan alan zemini sıvama altınla doldurulmuştur. Bu alanda Safevi tezhibinde yaygın görülen iki farklı büyüklükteki çiçek dalının birbiri arasında dolaştırılması ile oluşturulmuş bir kompozisyon yer almaktadır. Daha iri çiçekleri üzerinde taşıyan dal açık yeşil boyanarak çift tahrir çekilmiştir. Mavi, pembe ve sarı renkteki motifler tarama tekniğiyle gölgelendirilmiştir. Bunların aralarında dolaşan ikinci dal ise daha küçük motifleri barındırıp mushafın genelinde dış bordür tezhiplerinde kullanılan hatayi grubu motiflerden ibarettir.

Dış bordür tezhibi, altın ve lacivert cetvel sırası ile sınırlandırılmıştır. Bu hattın üzerine ise altın ve lacivert tığlar yerleştirilmiştir.

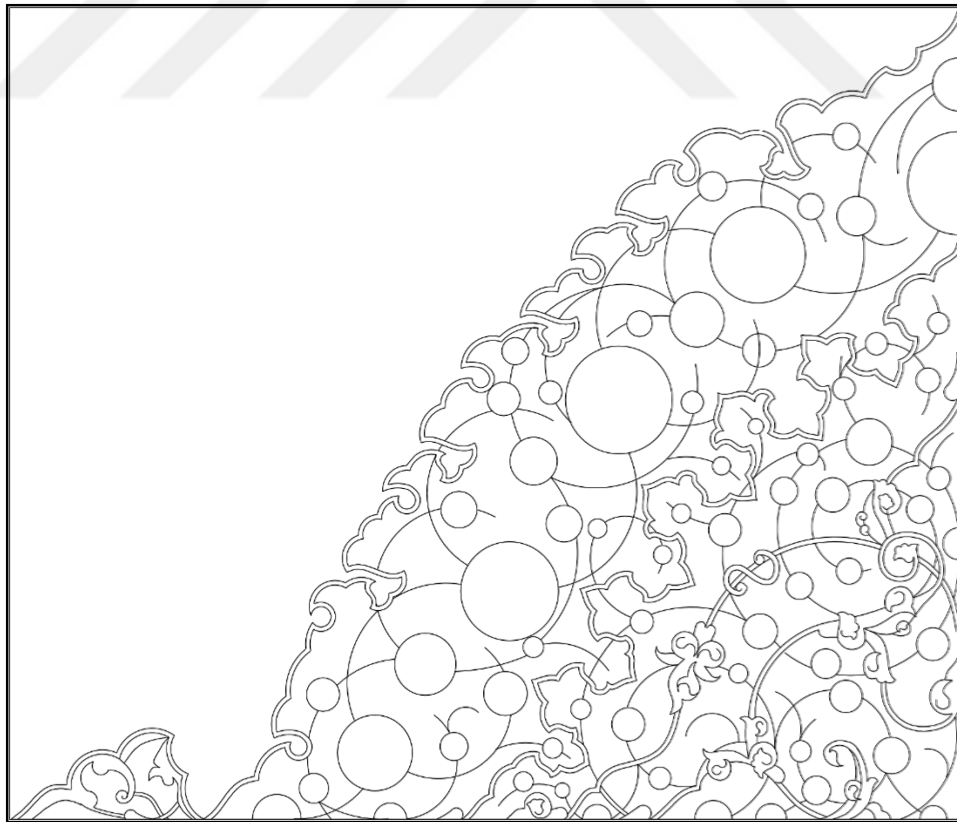
Taç tezhibi iç paftada lacivert zemin, üst paftada altın zemin olacak şekilde iki kademedede tasarlanmıştır. Lacivert zeminde sarılma rumilerden müteşekkil kompozisyon yer almakla beraber(ç.53), rumilerin oluşturduğu kapalı alanların içleri mat altınla doldurulmuştur. Rumilerin aralarında çiçek motiflerinden oluşmuş serbest kompozisyon yer almaktadır. Altın zeminli üst paftada ise dış bordür tezhibine paralel olarak iki farklı büyüklükteki motifleri içeren iki hat oluşturulmuştur. Yine daha iri motifleri taşıyan dallar açık yeşil olup çift tahrirlenmiştir. Çiçekler mavi, pembe, sarı renkte ve gölgelendirilmiştir. Altta gezen daha küçük motif grubunda ise kırmızı, beyaz, mavi ve pembe renk kullanılmıştır.



Resim 4. 36 24.Cüz Tezhibi,265a



Çizim 4. 50 24.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 51 24.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.25. Şura Suresi (25.Cüz)

Karşılıklı çift sayfa tezhiplenmiş 25.cüz sayfasının tezhibinde; dış bordür tezhibinde, sülyen renkli dendanlar, altın ve lacivert zemini ayıran hat özelliği taşımaktadır(r.37). Lacivert zemindeki yalın rumilerin oluşturduğu, kapalı formların içleri mat altın ile doldurulmuştur. Rumilerin arasında çiçek motifleri dolaşır vaziyettedir. En dıştaki altın zeminli alana; hatayi, penç ve gonca motiflerinden oluşan kompozisyon yerleştirilmiştir(ç.54).

Taç tezhibinde dış bordür tezhip kompozisyonuna paralel olarak, altınla boyanmış rumilerin oluşturduğu kapalı formların iç zeminleri mat altın ile doldurulmuş ve aralarında çiçek motifleri dolaştırılmıştır. Yine benzer olarak tacın dış hattındaki pafta, altın zeminle doldurularak çiçek motifleri kullanılarak serbest dolaşan kompozisyon elde edilmiştir(ç.56).

İç bordürde konumlanan surenin isminin yazılı olduğu surebaşı tezhibi ¼ simetrik desene sahiptir(ç.55). Lacivert zeminli alanda bulut ve çiçek motifleri, altın zeminli alanda ise yalın rumilerden oluşturulmuş kompozisyon mevcuttur.

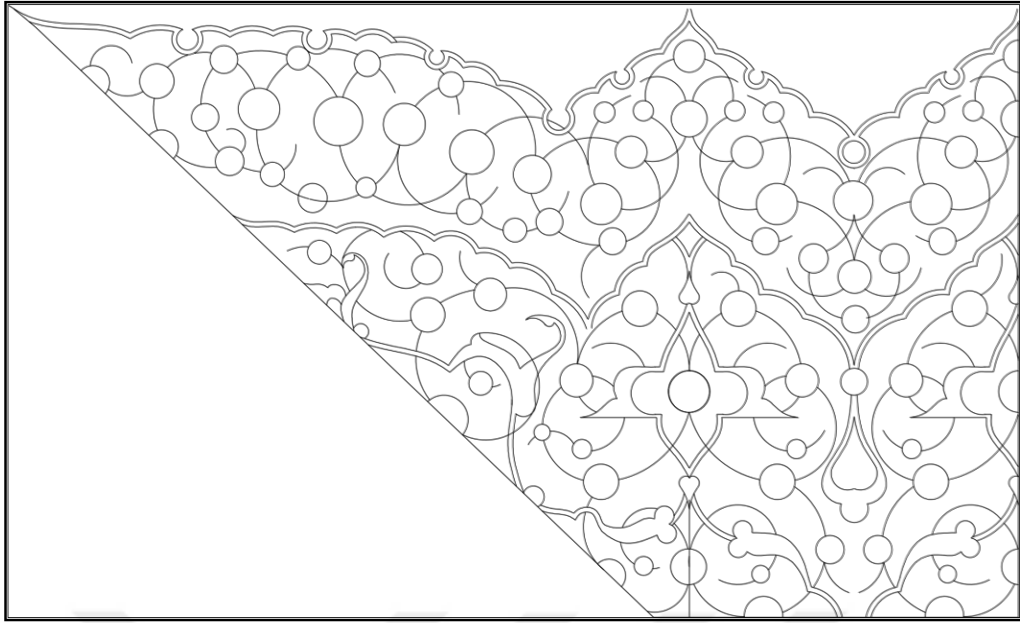
Dış bordür tezhibi beyaz, siyah ve sülyen renkli dendanlar ile sınırlandırılmıştır. En dışta ise altın ve lacivert tığlar ile sayfa tezhibi bitirilmiştir.



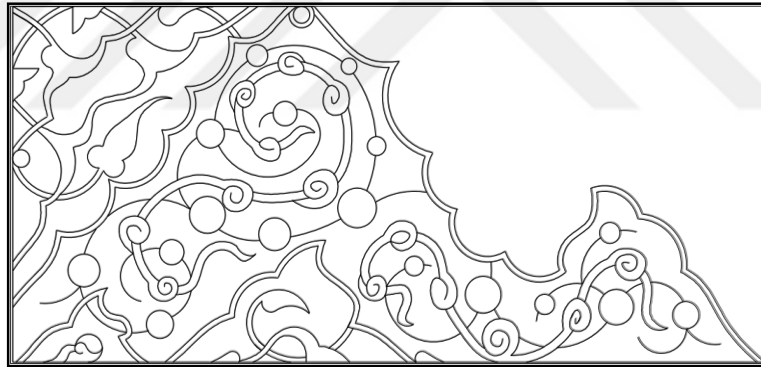
Resim 4. 37 25.Cüz Tezhibi, 275b- 276a



Resim 4. 38 25.Cüz Tezhibi, 276a



Çizim 4. 52 25. Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 53 25.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi



Çizim 4. 54 25.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.26.Ahkaf Suresi (26.Cüz)

Sayfanın tezhibinde 2mm genişliğinde dendanlar ile geçmeler oluşturularak; geçmelerin aralarında oluşan paftaların içleri, lacivert ve altın zeminle doldurulmuş ve bu paftalar süsleme alanları olarak değerlendirilmiştir(r.39). Dendan renkleri açık mavi ve pembe renktedir. Lacivert zeminle doldurulmuş paftalarda rumi kompozisyon oluşturulmuş, rumilerin oluşturduğu kapalı alanların zeminleri altınla doldurulmuştur. Rumilerin aralarında gonca ve penç motifleri yerleştirilmiştir. Geçmenin orta hattındaki altın zeminli alanda ise mavi renkli bulut motifi yerleştirilerek aralarından çiçek motifleri dolaşır vaziyettedir. Dış bordür tezhibini dışta sınırlayan cetvel ile geçmenin arasında kalan alan zemini altın ile doldurularak hatayi grubu motiflerle oluşturulmuş kompozisyon yerleştirilmiştir(ç.57).

Dış bordür tezhibini sınırlandıran cetvel sırası yazının etrafında kullanılan sülyen ve lacivert cetvel sırasıyla aynı olup, lacivert cetvele beyaz ile artılar konulmuştur. Bu hattın dışında ise altın ve lacivert tığlar yerleştirilmiştir.

Sayfanın dikey ve yatay eksenlerine bir varağa 3 adet taç gelecek şekilde taç tezhipleri yerleştirilmiştir. Taçların tezhipleri aynı desen ve renklere sahiptir(ç.59). En içte sarılma rumilerin oluşturduğu kompozisyonun birleşim yerlerinde oluşan kapalı formların içleri lacivert zeminle doldurulmuştur. Dendanlarla iki kademeye ayrılan taç tezhibinde içte yer alan sarılma rumiler ile dendanların arasındaki alanda yine lacivert zeminle değerlendirilmiştir. Tacın dış bordüründe ise altın zemin kullanılmıştır. Safevi tezhibinde oldukça sık görülen iki dal kalınlığını tek kompozisyonda birleştiren süsleme anlayışı buraya taşınmıştır. Daha iri motifleri taşıyan dallar açık yeşil renkte ve çift tahrirlenmiş, motifler ise tarama yapılarak gölgelendirilmiştir. Altta gezen daha ince dal ise mushafın genelinde görülen hatayi grubu çiçeklerden müteşekkildir. Taç tezhibini en dışta sınırlandıran dendanlarda bitirilmiştir. İlk sıradaki beyaz dendan tacın iç tarafına doğru çıkıntı yaparak rumi formu verilmiş ve rumilerin içleri hurdelenmiştir.

İç bordürde sure isminin yazılı olduğu surebaşı tezhip kompozisyonu ¼ simetridir(ç.58). Sure ismi beyaz üstübeç mürekkebi ile altın zemin üzerine yazılmıştır. Yazının arasında dolaşan hatayi grubu çiçekler mevcuttur. Ayrıca bu yazı alanında bir önceki surenin son ayetinin bir kısmı sığmadığı için bu alana taşırılarak

siyah m¼rekkep ile yazılmıştır. Yazı etrafındaki lacivert zeminli alanda bulut ve iek motifleri yer alırken, altın zeminli paftalarda hurdeli rumilerden oluşmuş kompozisyon yerleştirilmiştir.

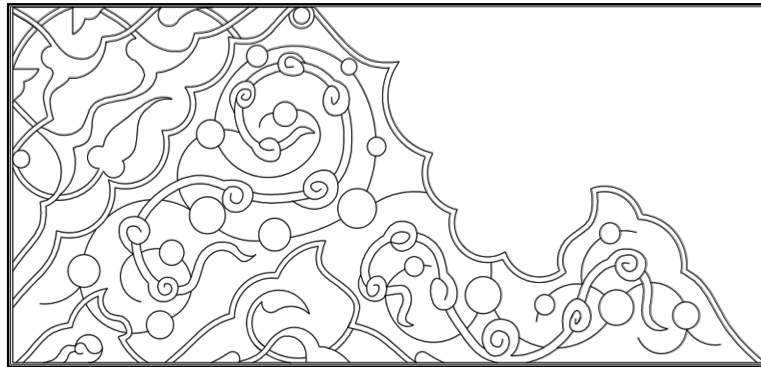




Resim 4. 39 26.Cüz Tezhibi, 287b



Çizim 4. 55 26.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 56 26.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi



Çizim 4. 57 26.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.4.27.Zariyat Suresi (27.Cüz)

Sayfanın tezhibi yazılar arasında bulunan beyne's-sutur, surenin isminin yazılı olduğu surebaşı tezhibi ve karşılıklı iki sayfayı çepeçevre saran dış bordür tezhibinden müteşekkildir(r.40).

Dış bordür tezhibinde, altın ve lacivert zeminli paftalar birbirinden sülyen renkli dendanlar ile ayrılmış haldedir. Altın zeminle doldurulmuş paftaların içlerine rumi kompozisyonları oturtulmuştur(ç.60). Rumiler açık yeşil, pembe ve turuncu renktedirler. Altınlanmış paftaların arasında kalan zemin ise lacivert ile doldurulmuş ve çiçek motiflerinden oluşan kompozisyon yerleştirilmiştir.

Dış bordür tezhibini dışta sınırlayan birkaç sıra cetvelin dışına tığlar yerleştirilmiştir. Rumi tığlar lacivert boyanırken, aralarındaki negatif çiçekli tığlar altınla boyanmıştır.

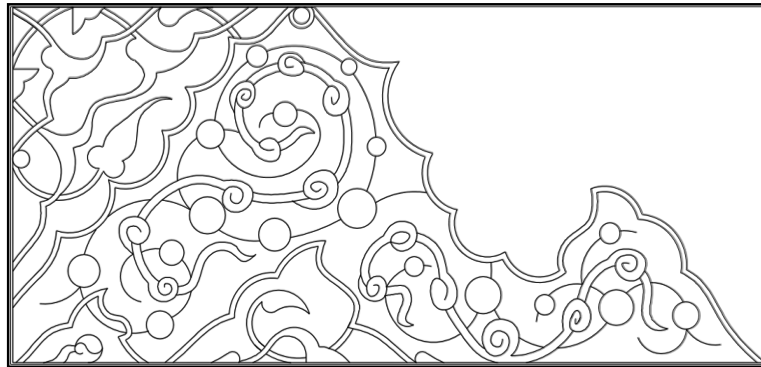
Yazının iç kısmında surenin yazılı olduğu alan ayrılarak surebaşı formunda süslenmiştir. $\frac{1}{4}$ simetrlili desen tasarlanmıştır(ç.61). Altın zeminli alanda dış bordür tezhibine benzer olarak açık yeşil ve sülyen renkli rumiler yerleştirilmiştir. Lacivert zeminde ise ince bir bulut motifi konularak arasından çiçek motiflerinin dolaştığı bir kompozisyon oluşturulmuştur.



Resim 4. 40 27.Cüz Tezhibi, 298b



Çizim 4. 58 27.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 59 27.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi

4.4.28.Mücadele Suresi (28.Cüz)

Surenin dış bordür tezhibi, sülyen renkli dendanlarla artı şekli verilmesiyle karakteristik bir şekle sahiptir(r.42). Artıların içi lacivert zeminle, kalan alan altın zeminle doldurulmuştur. Artı paftaların içinde, açık mavi boyanmış yalın rumilerin oluşturduğu kapalı alanlarda, altın zemin kullanılmıştır(ç.62). Aralarında dolaşan çiçek motifleri sarı, kırmızı ve mavi renklerindedir. Altın zeminli alanda ise sülyen renkli yalın rumiler ile kapalı form oluşturularak iç alanları lacivert ile doldurulmuştur. Aralarında dolaşan hatayi, penç ve goncalar; sarı, kırmızı ve mavi renklerde olup beyaz ile gölgelendirilmiştir.

Dış bordür tezhibi dışta birkaç sıra cetvel ile sınırlandırılmıştır. Bu hattın üstüne ise lacivert ve altın negatif tığlar yerleştirilmiştir.

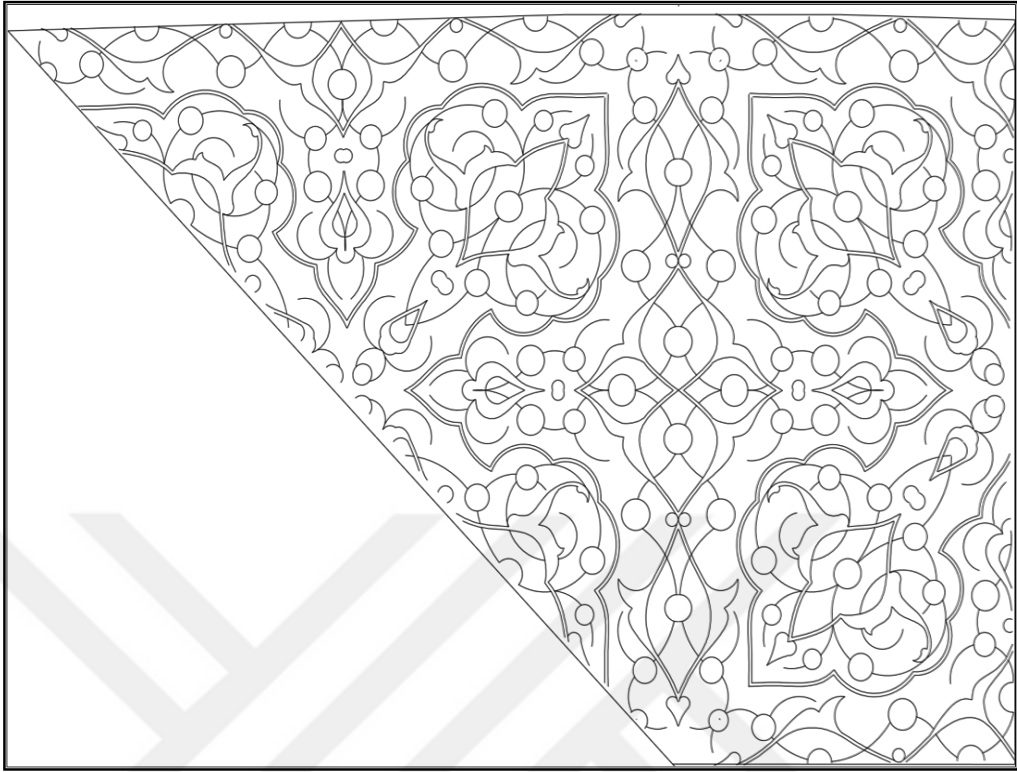
Taç tezhibinde, en iç hatta sarılma rumilerden oluşturulan kompozisyon mevcuttur(ç.63). Rumilerin oluşturduğu kapalı formların iç paftalarının zeminleri altınla doldurulmuştur. Sarılma rumilerin arasında çiçek motifleri bulunmaktadır. Tacın dış hattında ise sıvama altın mat olarak zemine uygulanmış, serbest dolaşan bulut motiflerinin arasına çiçek motifleri dengeli şekilde yerleştirilmiştir. Bulutlarda açık mavi, sarı ve pembe renk kullanılmıştır. Taç tezhibi, en üstte bulunan siyah ve sülyen dendanlar ile sınırlandırılmıştır.



Resim 4. 41 28.Cüz Tezhibi 311b- 312a



Resim 4. 42 28. Cüz Tezhibi, 311b



Çizim 4. 61 28.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 60 28.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

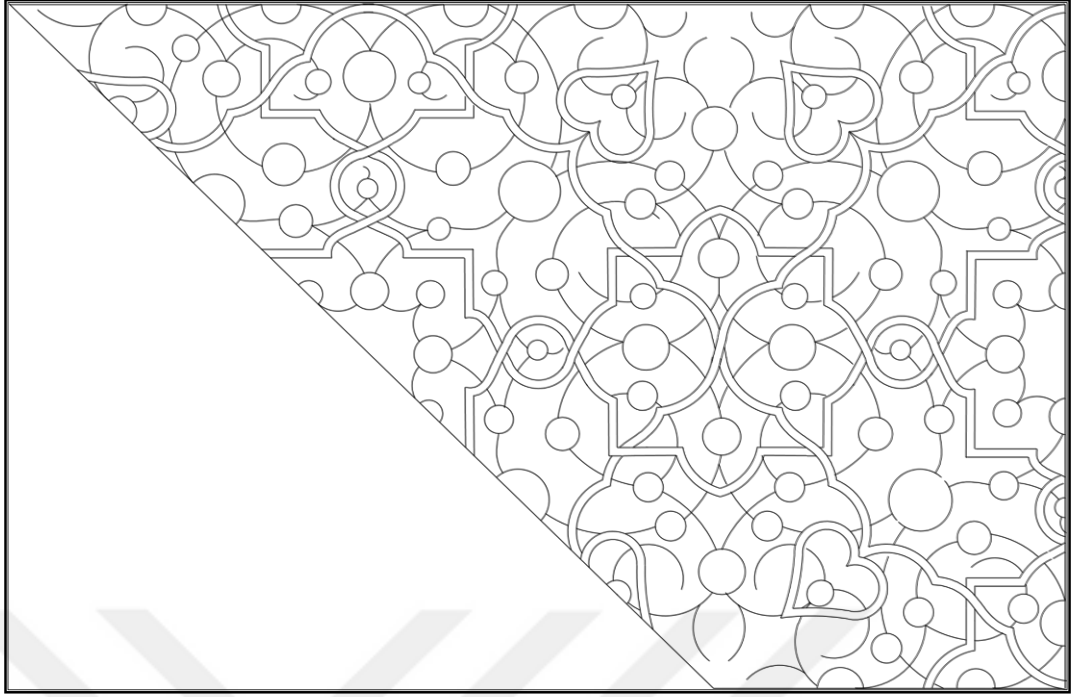
4.4.29.Mülk Suresi (29.Cüz)

Sayfanın tezhibi 2mm'lik geniş dendanlar ile paftalara ayrılmıştır. Pembe ve yeşil renkteki dendanlar, kare formlar oluşturup birbirlerinin altından ve üzerinden geçerek geometrik bir geçme görüntüsü verilmiştir(r.43). Büyük karelerin içleri altın zeminle doldurularak çiçek motifleri ile kompozisyon oluşturulmuştur. İçerisine yerleştirilen küçük kare çapraz olacak şekilde konumlandırılmış ve içteki pafta zemini lacivert doldurulmuştur. Karelerin dışında kalan alan zemini ise lacivert ile doldurulmuştur. Hatayi ve penç grubu çiçekler kullanılarak, alanın süslemesi tamamlanmıştır. Dış bordür tezhibini dışarıdan sınırlandıran altın ve lacivert cetvel sırası mevcuttur. Bu cetvellerin üzerinde ise tığ motifleri yine altın ve lacivert ile boyanarak yerleştirilmiştir.

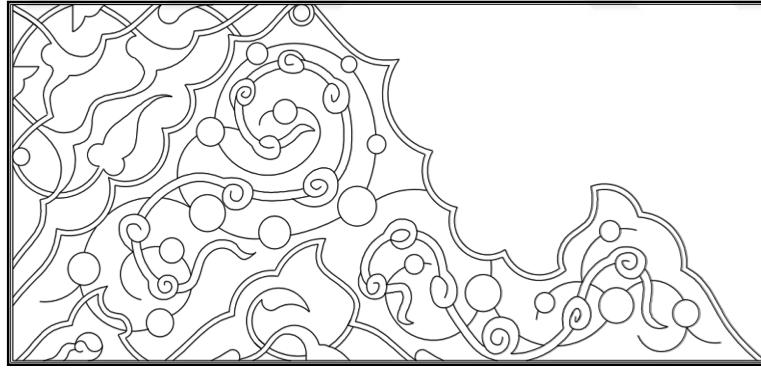
Yazının iç kısmında surenin yazılı olduğu alan ayrılarak surebaşı formunda süslenmiştir. $\frac{1}{4}$ simetrik desen tasarlanmıştır(ç.65). Altın zeminli alanda dış bordür tezhibine benzer olarak açık yeşil ve sülyen renkli rumiler yerleştirilmiştir. Lacivert zeminde ise sarı ve pembe renkli bulut motifleri yerleştirilerek, arasında çiçek motiflerinin dolaştığı bir kompozisyon oluşturulmuştur.



Resim 4. 43 29.Cüz Tezhibi, 323b



Çizim 4. 62 29.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 63 29.Cüz, Surebaşı Tezhibi Analizi

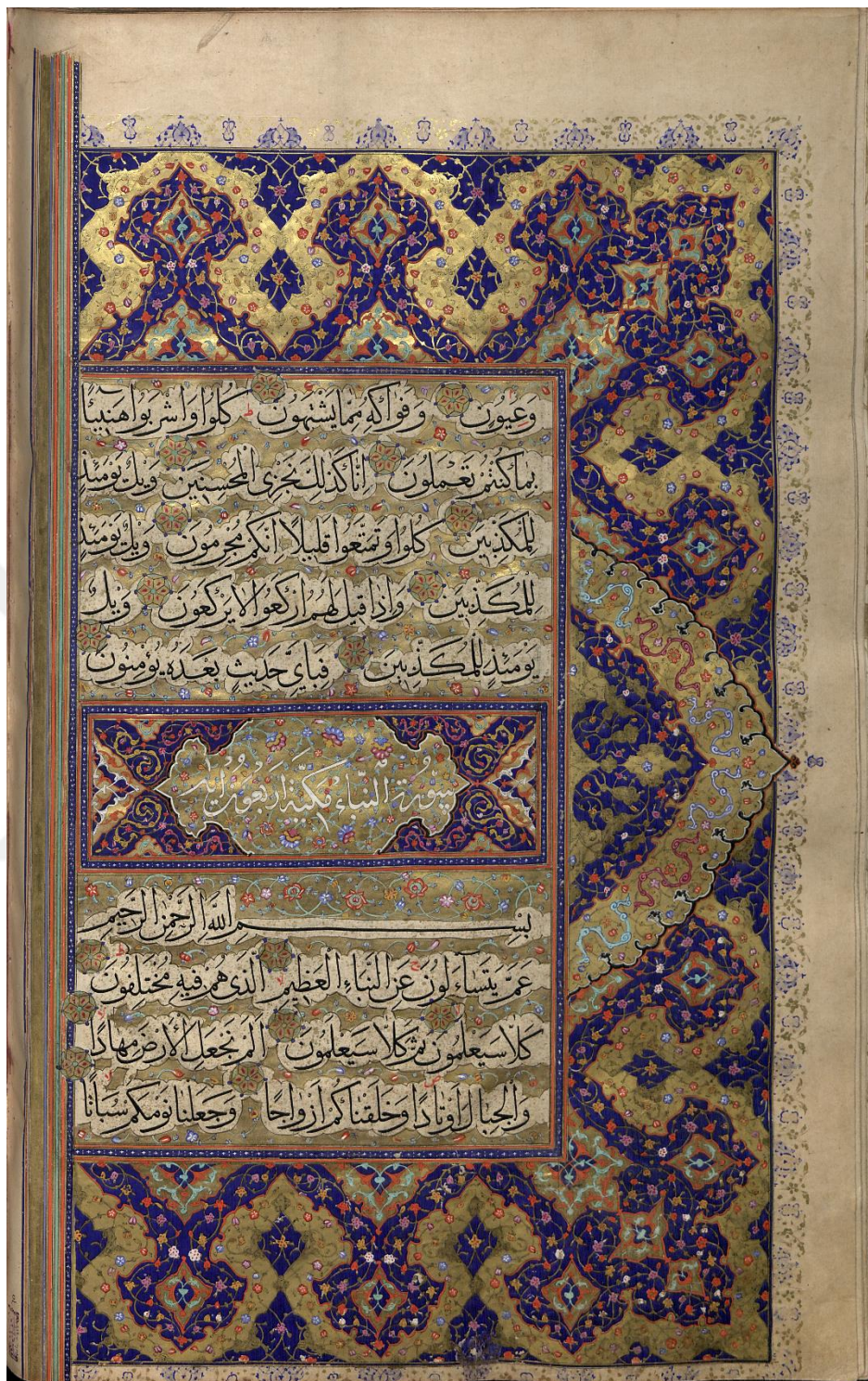
4.4.30.Nebe Suresi (30.Cüz)

Sayfanın tezhibinde mushafın tezhipli sayfalarının genelinde görülen düzene benzer şekilde sülyen renkli dendanlar ile altın ve lacivert zemin birbirinden ayrılmıştır(r.45). Tezhibin iç detaylarında sülyen dendanlarla ayrılan paftaların zeminleri altın ile doldurulup, rumi kompozisyon yapılmıştır. Paftaların arasında kalan alan ise lacivert zeminle doldurulup hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyon yerleştirilmiştir. Altın zeminli paftada ise sarılma rumiler kullanılmıştır(ç.66). Sarılma rumilerin oluşturduğu kapalı alanda lacivert zemin uygulanmıştır. Rumilerin arasında dolaşan hatayi, penç ve goncalar mevcuttur.

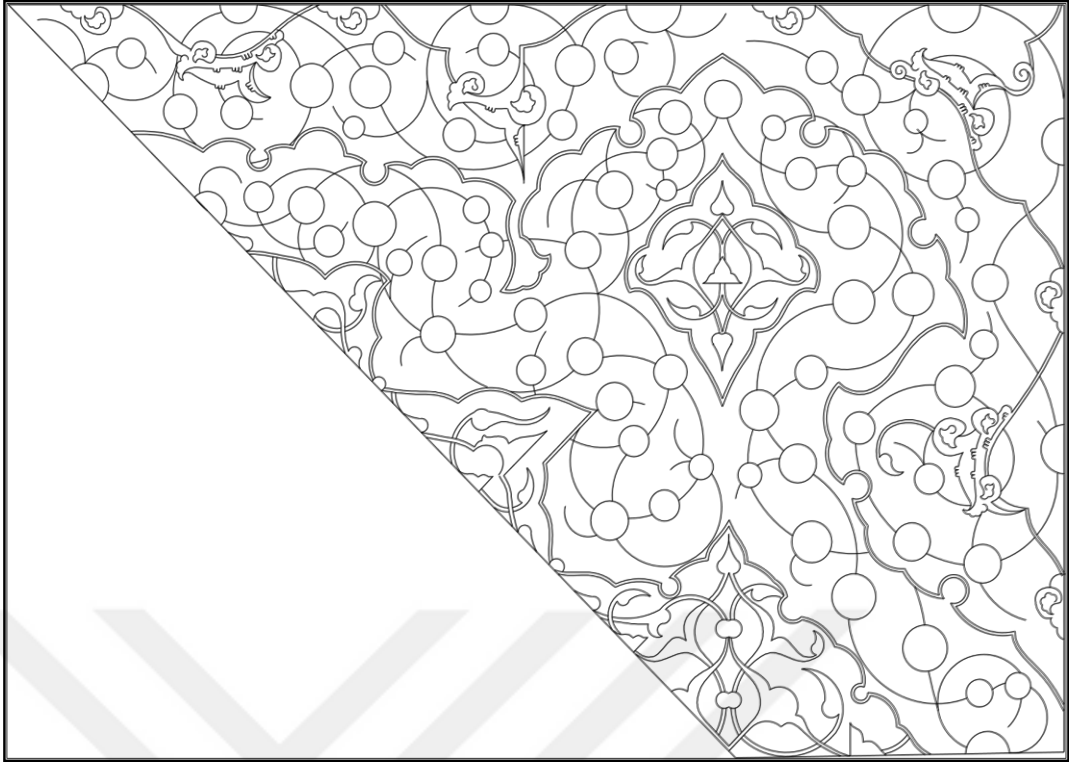
Taç tezhibinde, en iç hatta sarılma rumilerden oluşturulan kompozisyon mevcuttur(ç.67). Rumilerin oluşturduğu kapalı formların iç paftalarının zeminleri altınla doldurulmuştur. Sarılma rumilerin arasında çiçek motifleri dolaştırılarak serbest kompozisyon oluşturulmuştur. Tacın dış hattında ise sıvama altın zemin uygulanmış, serbest dolaşan bulut motiflerinin arasına çiçek motifleri dengeli şekilde yerleştirilmiştir. Bulutlarda açık mavi ve pembe renk kullanılmıştır. Tacın dış bordürü, siyah ve sülyen renkli dendanlar ile bitirilmiştir.



Resim 4. 44 30.Cüz Tezhibi, 336b-337a



Resim 4. 45 30.Cüz Tezhibi,336b



Çizim 4. 64 30.Cüz, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 65 30.Cüz, Taç Tezhibi Analizi

4.5. Yarım Cüzde Bir Tekrar Eden Halkarlı Sayfalar

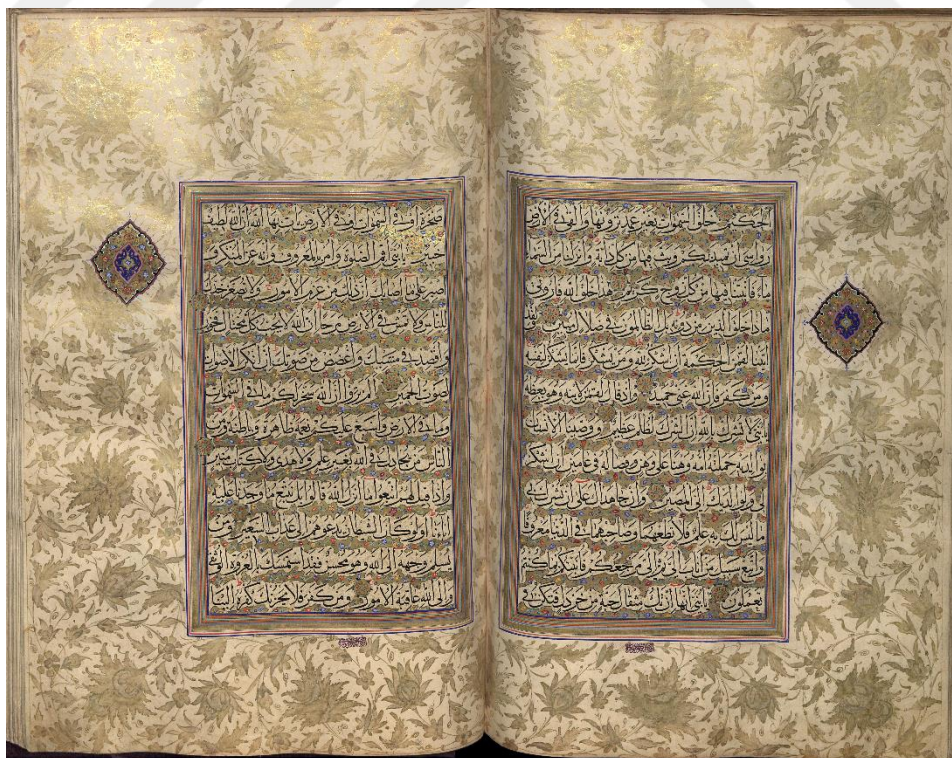
Mushafın tümünde her yarım cüzde bir tekrar edecek şekilde halkar üslubuyla bezenmiş sayfalar mevcuttur. Halkar üslubuyla bezeli sayfaların tümünde yazıların etrafı, beyne's-sütur tekniğiyle bezelidir. Motifler altın sulandırma yapılmış ve altınla tahrirlenmiştir. Halkar deseni motifleri ve yaprakları hançer yaprak formlarından oluşup, sazyolu üslubundadır. Sayfada hizip gülüne denk gelen yerlerde, halkar deseninin üzerine gül yerleştirilmiştir. Tüm halkarlı sayfalardaki kompozisyon aynı olup, desen büyük palmet yapraklı goncalar arasında dolaşan kıvrımlı hatlardan oluşmaktadır. S kıvrımlar birbirinin arasında dolaşır vaziyettedir ve dallar üzerinde hatayı, penç ve goncalar yerleştirilmiştir. Motif detaylarında ve yapraklarda hançer yaprak formu kullanılmıştır. Dallardan ve yapraklardan çıkan uzantılar halinde tirfiller, tohumlar ve firça hareketleri eklenerek desene hareket kazandırılmıştır.



Resim 4. 46 Varak no 8b-9a



Resim 4. 47 Varak no 85b-86



Resim 4. 48 Varak no 235b-236a

4.6. Diğer Tezhipli Sayfalar

4.6.1.Kehf Suresi

Karşılıklı çift sayfa tezhiplenmiş sayfanın merkezinde, iki sayfaya yayılmış olarak Kehf Suresi'nin ilk üç ayeti yazılmıştır. Ayetin mealî;“ Hamd Allah'a mahsustur. (O Allah ki, insanları) kendi tarafından gelecek çetin bir azap ile uyarmak, dünya ve âhiret için yararlı işler yapan müminlerin, içinde ebedî kalacakları güzel bir mükâfata (cennet) erişeceklerini müjdelemek için kuluna sağlam ve kusursuz kitabı indirmiş, onda hiçbir bozukluğa yer vermemiştir.”⁸⁵ Kur'an-ı Kerim'in indirilmesinin insanlar için en büyük nimet olduğunu vurgulamaktadır. Ayetlerin Kur'an-ı Kerim'in önemini anlatan ayetler olması nedeniyle, mushaf tezhibinde ayrı bir yer ayrılarak, oldukça yoğun tezhiplenmiş ve ön plana çıkartılmıştır(r.50).

Ayetler, sayfanın merkezinde dendanlar ile ayrılan altın zeminli paftaya, beyaz üstübeç mürekkebi ile yazılmıştır. Yazının altında çiçek motifleri dolaşır vaziyettedir. Yazıyla tezhip alanını ayıran dendanlar 2mm kalınlığında ve yavruağzı renktedir. Dendanların yazının içlerine doğru yaptığı çıkıntılara rumi şekli verilmiştir. Bu Rumilerin bazılarının içleri sayfanın 'a' varağında hurdelenmişken diğer sayfadaki rumilerde hurde yapılmamıştır. Muhtemelen hurde detayının konulması unutulmuştur.

Yazı etrafını çevreleyen iç bordür alanı ¼ simetridir(ç.68). Dikey doğrultuda bakıldığında orta yazı bölümünün altında ve üstünde taç formu yerleştirilmiştir. Taç tezhibinde sarılma rumiler ile oluşturulmuş kompozisyon mevcuttur. Aralarında dolaşan çiçek motifleri serbest dolaşmaktadır. İç bordür tezhibinde yer alan altın zeminli üçgen formdaki paftalarda ise yalın rumilerden oluşturulmuş kompozisyon yer almaktadır. Rumiler açık mavi ve sülyen renklerde. Altın zeminli paftaların arasında kalan, alan zemini ise lacivert doldurulmuştur. Bu alanda altınla renklendirilmiş bulut motifleri, paftaya homojen olarak yayılmıştır. Bulutların arasına hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyon yerleştirilmiştir. Çiçeklerde; kırmızı, açık mavi, mor, beyaz ve sarı renkleri kullanılmıştır.

Yazının bulunduğu iç bordür tezhibiyle dış bordür tezhibini birbirinden ayıran cetvelde; kartuşlara bölünmüş, paftalı zencerek yer almaktadır. Çiçek motiflerinden

⁸⁵ Kur'an-ı Kerim, Kehf,1-3.Ayet, T.C. Diyanet İşleri Başkanlığı

oluşturulmuş kompozisyona sahip olan paftalarda, sırayla altın ve lacivert zemin kullanılmıştır. Paftaların içlerine çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Paftaların arasında kalan küçük zeminlerde açık mavi ve siyah kullanılmıştır.

Dış bordür tezhibi 3 kademeye ayrılmıştır(ç.69). En iç hatta sarılma rumiler kullanılarak, kapalı form oluşturulmuş ve bu alanların zeminleri mat altınla doldurulmuştur. Sarılma rumilerin etrafında, çiçek motifleri dolaştırılmış ve sülyen dendanlarla ayrılan ikinci kademede sınıra kadar olan alan lacivert doldurulmuştur. Altın zeminle doldurulmuş olan dış hatta ise açık yeşil, pembe ve mavi renkte bulut motifleri yerleştirilmiştir. Hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyon, bulutların arasında dolaşır vaziyettedir. Dış bordür tezhibi, en dışta konumlanan dendanlar ile sınırlandırılmıştır. Beyaz, siyah ve sülyen dendanların dışına ise lacivert ve altın tığlar yerleştirilmiştir.

Sayfaların dış bordüründe yer alan taç tezhiplerinde, iç bordür tezhibinde dikey konumda yazının hizasına yerleştirilen taç desenleri aynen taşınmıştır. Ancak sarılma rumilerin oluşturduğu kapalı alanların zeminleri altın doldurulup etraflarındaki alan lacivert zemin doldurularak farklı bir desen görüntüsü yakalanmıştır. Bu taç tezhibinin üstüne bir kademe daha eklenerek desen genişletilmiştir. Altın zeminle doldurulan ikinci kademede alanda bulut motifleri kullanılmış ve aralarında dolaşan hatayi grubu motifler desene dengeli şekilde dağılmış haldedir(ç.70). Bulutlar açık mavi ve pembe renktedir. Çiçek motiflerinde ise mavi, pembe, beyaz ve mor renkleri kullanılmıştır.



Resim 4. 49 Khef Suresi Tezhibi, 166b-167a



Resim 4. 50 Khef Suresi, 167a



Çizim 4. 66 Kehf Suresi, İç Bordür Yazı Etrafı Desen Analizi



Çizim 4. 67 Khef Suresi, Dış Bordür Tezhibi Analizi



Çizim 4. 68 Khef Suresi, Taç Tezhibi Analizi

4.6.2.Felag-Nas Sureleri

Kur'an- Kerim'in son sureleri olan Felag ve Nas sureleri karşılıklı iki sayfaya yazılarak oldukça yoğun şekilde serlevha sayfası düzenine benzer şekilde tezhiplenmiştir(r.52). Sayfanın merkezinde surelerin yazılı olduğu paftaların zemini lacivert doldurulmuş ve yazıların aralarına çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Turuncu dendanlarla ayrılan bu alanın çevresindeki pafta altın zeminle doldurulmuştur. Hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyon yerleştirilmiştir. Altın zeminli bu alan içerisinde konumlanan açık yeşil dendanlarla ayrılan küçük paftalarda ise beyaz ve sülyen renkli, yalın rumiler mevcuttur(ç.72).

Yazının bulunduğu ortadaki dikdörtgen paftanın iki yanında ince uzun iki adet koltuk tezhibi bulunmaktadır(ç.74). $\frac{1}{4}$ simetrik koltukların tezhibinde orta alandaki zemin altınla doldurulmuştur. Altın zemin üzerindeki sülyen renkli dendanlarla oluşturulan küçük paftalarda ise açık mavi zemin kullanılmıştır. Altın ve açık mavi zeminli iç alanda; hatayi, penç ve goncalardan oluşan kompozisyon bulunmaktadır. Köşelerde bulunan, beyaz dendanlar ile altın zeminli orta paftadan ayrılan alanlarda ise lacivert zemin uygulanmıştır. Bu paftada, açık mavi ve sülyen renkli yalın rumilerden oluşan kompozisyon mevcuttur.

Sure isimlerinin yazılı olduğu, yazının altında ve üstünde konumlanan surebaşı bölümleri mevcuttur(ç.71). Bu alanların tezhibinde, şemse ve köşebentlerin bulunduğu bir sayfa düzenine benzer bir düzen vardır. Ortadaki beyzi paftanın zemini açık mavi doldurulmuş ve altınla sure isimleri yazılmıştır. Köşebentlerde, sarılma rumilerin oluşturduğu kapalı alanların içleri mat altınla doldurulmuştur. Çevresindeki alan zemininde ise lacivert kullanılmıştır. Hatayi, penç ve goncalar, rumilerin arasında dolaştırılarak desen oluşturulmuştur.

Sayfanın koltuk ve surebaşı bölümlerinin arasında dolaşan geometrik zencerek mevcuttur(ç.73). Geçme düzeninin tekrarında, ortada oluşan kare bölümler, pembe ve yeşil ile renklendirilerek hareket kazandırılmıştır.

Dış bordür tezhibinde altın ve lacivert zeminli paftalar dendanlar ile birbirinden ayrılmıştır. Lacivert zeminli paftada rumi kompozisyon oluşturulmuş ve oluşan kompozisyondaki kapalı alanların zeminleri mat altınla doldurulmuştur. Aralarında

çiçek motifleri dolaşır vaziyettedir. Altın zeminli alanda ise pembe ve açık mavi bulut motifleri yerleştirilmiştir. Aralarında dolaşan hatayi, penç ve goncalarda; mor, sarı, mavi ve kırmızı renkleri kullanılmıştır. sülyen renkli dendanlarla ayrılan iç paftada ise rumi kompozisyon oluşturulmuştur. Rumiler beyaz ve sülyen renkli olup iç taraflarında altın zemin, dış taraflarında ise lacivert zemin uygulanmıştır(ç.75-76).

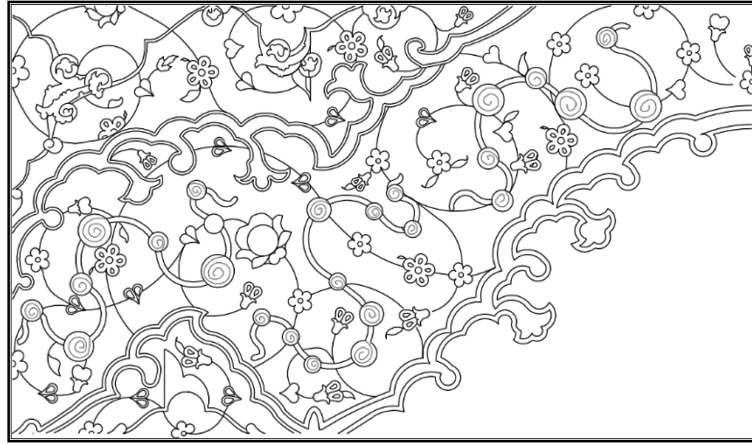
Taç tezhibi içte sarılma rumilerin oluşturduğu kompozisyonla başlamıştır(ç.77). Rumilerin oluşturduğu kapalı formların iç ve dışta yer alan sınırlarındaki alanlarda, altın ve lacivert zemin uygulanmıştır. Tacın dış hattındaki altın zeminli alanda ise iki farklı kalınlıktaki dal ve motifler birbirinin arasında dolaşır vaziyettedir. Daha iri motifleri taşıyan dal açık yeşil boyanmış ve çift tahrir çekilmiş vaziyettedir. Çiçekler mavi, turuncu ve pembe renklerin tek motifin katlarında kullanılmasıyla renklendirilmiştir. Motiflere tarama yöntemiyle gölge atılmıştır. Altta gezen daha ince dal ise mushafın genelinde görülen hatayi grubu çiçeklerden müteşekkildir. Taç tezhibi en dışta beyaz, siyah ve sülyen renkli dendan sırasıyla sınırlandırılmıştır. İlk sıradaki beyaz dendan tacın iç tarafına doğru çıkıntı yaparak rumi formu verilmiş ve rumilerin içleri hurdelenmiştir. Dendan sırasının en dışına ise açık mavi zeminli geniş bir dendan eklenmiş ve içerisine çiçek motifleri tek dal üzerinde ince bir yol şeklinde yerleştirilmiştir.



Resim 4. 51 Felag- Nas Sureleri Tezhipli Sayfaları, 353b-354a



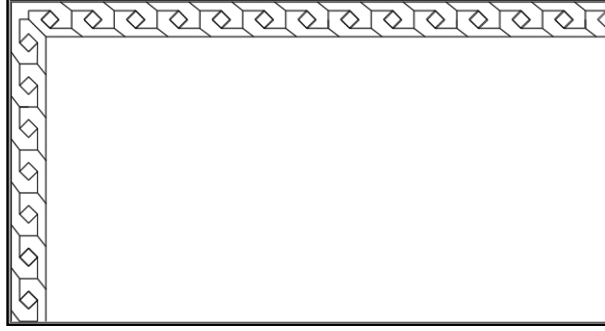
Resim 4. 52 Felag Suresi Tezhibi, 353b



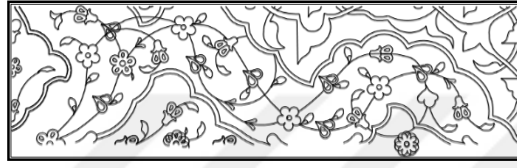
Çizim 4. 69 Surebaşı Desen Analizi



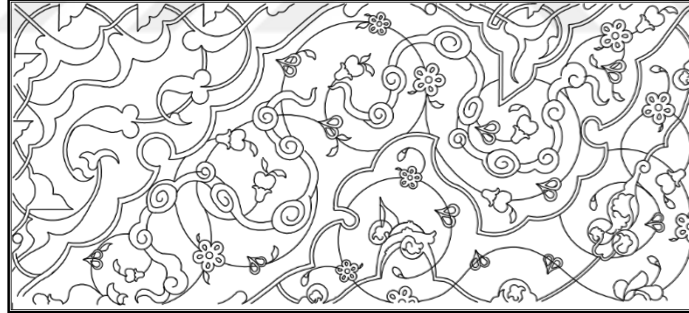
Çizim 4. 70 Yazı Etrafı Desen Analizi



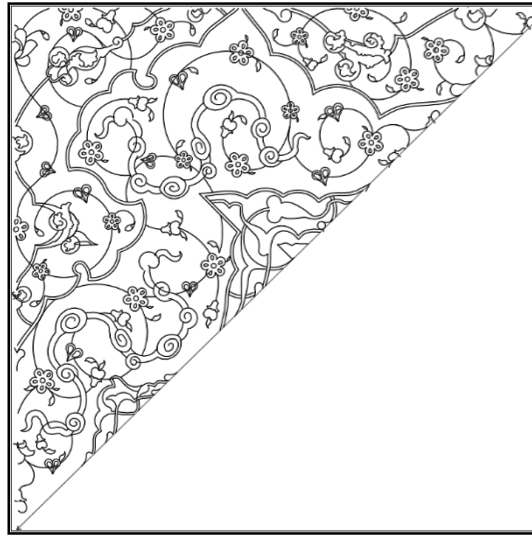
Çizim 4. 71 Zencerek Analizi



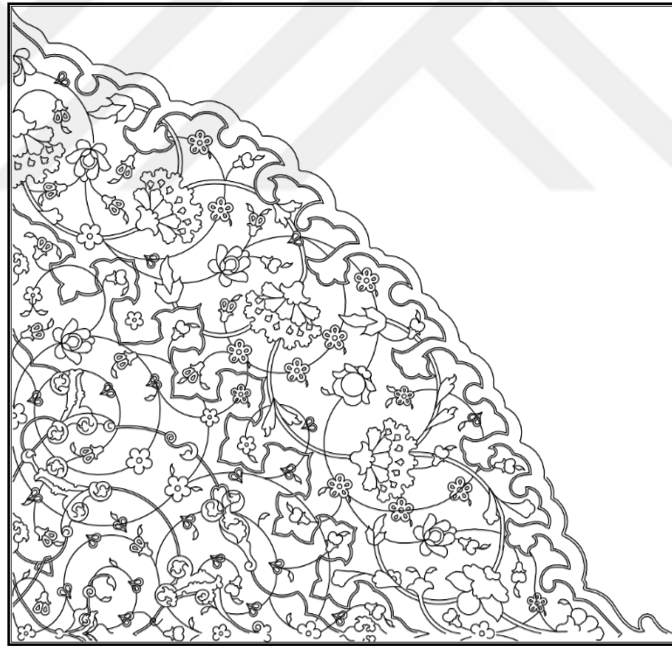
Çizim 4. 72 Koltuk Tezhibi Desen Analizi



Çizim 4. 73 Dış Bordür Tezhibi Desen Analizi



Çizim 4. 74 Dış Bordür Tezhibi Köşe Çözümü



Çizim 4. 75 Taç Tezhibi Desen Analizi

4.7. Dua Sayfası

Sayfa tezhibi, duaların içinde yazılı olduğu surebaşı formları, dış bordür tezhibi ve tığlardan oluşmaktadır. Duanın yazılı olduğu paftalarda sırayla altın ve açık mavi zemin kullanılmıştır. Altın zeminli paftalardaki yazı, üstübeç mürekkebi ile açık mavi zeminli paftalardaki yazı altın ile yazılmıştır(r.54). Dua metninde Arapça yazılmış duanın meali; “Kur’an-ı Kerim hatminden sonra okunacak olan dua, Allah’ım bizi Kur’an’la faydalandır. Ayetleriyle, zikriyle onu bizlere mübarek kıl, bizden kabul eyle şüphesiz ki sen işitensin bilensin. Allah’ım, Kur’an’ı hüznümü gideren, göğsüme şifa, kalbime bahar, itikadımda önderim, dünya ve ahiretimde dostum eyle.”

Dış bordür tezhibinde sarılma rumilerle kompozisyon oluşturulmuş ve rumilerin oluşturdukları, kapalı alanların zeminleri altın ile doldurulmuştur. Desenin etrafında dolaşan bulut motifleri açık mavi, pembe ve sarı renklerindedir. Rumi paftalar ile desenin dış hattındaki sınırı olan dendanlar arasındaki alan, lacivert zeminle doldurulmuştur. Hatayi, penç ve goncalar desenin arasında dolaşır vaziyettedir(ç.80).

Mavi zeminli yazı alanlarına sahip dua metinlerinin etrafındaki tezhip, iki kademeye ayrılmıştır(ç.79). Lacivert zeminde rumi motiflerinden oluşmuş kompozisyon mevcuttur. Altın zeminli alanda ise çiçek motifleri ile kompozisyon yerleştirilmiştir. Altın zeminli yazıların çevresindeki tezhipte ise; sarılma rumi, bulut ve çiçek motiflerinin birbirinin arasında dolaştığı bir kompozisyon yapılmıştır(ç.78).



Resim 4. 53 Dua Sayfası 354b-355a



Resim 4. 54 Dua Sayfası Tezhibi, 354b



Çizim 4. 76 Yazı etrafı Desen Analizi



Çizim 4. 77 Yazı etrafı Desen Analizi 2



Çizim 4. 78 Dua Sayfası, Dış Bordür Tezhibi Desen Analizi

4.8. Falname Sayfası

Mushafın en sonunda falname sayfası mevcuttur(r.57). Safevi döneminde hazırlanan Mushafların çoğunda falname sayfası hazırlanmıştır. Falnameler, Kur'an falı ile kişilerin yapacakları işin hayırlı olup olmadığını anlamak için çeşitli dualar okuyup ayetlerin ve harflerin sayıları gibi çeşitli kaidelere bakılarak yorumda bulunulması geleneğine dayanır. "Falnâmelerin başında, "Gaybı ancak Allah bilir" hükmü kaydedilerek, fal bakmak suretiyle yapılacak işin olayları hayra yormadan (tefe'ül) ibaret olduğu özellikle vurgulanmıştır."⁸⁶

Sayfanın tezhibinde iki başlık bölümü bulunmaktadır. Üstteki başlık tezhibinde mavi zemin üzerine altınla yazı yazılmıştır. Etrafındaki tezhip ¼ simetrik olup, sülyen renkli rumi motifleri kullanılarak kompozisyon oluşturulmuş, altın ve lacivert zemin birbirinden ayrılmıştır. Rumilerin arasında kırmızı, mavi ve mor renkte çiçek motifleri vardır. Altındaki daha geniş olan, ikinci başlıkta ise yazı zemini altın olup, üzerine beyaz üstübeç mürekkebi ile yazı yazılmıştır. Çevresindeki tezhip deseni ise iki kademedir oluşup altın zeminli alanda çiçek motifleri, lacivert zeminli alanda ise rumi motiflerinden oluşan kompozisyon bulunmaktadır.

Ulama paftalardan oluşan fal bölümünde ise yazıların zeminleri, sırayla mat ve parlak altınla doldurulmuştur. Yazıların altından geçen çiçek motifleri mevcuttur. Etraflarındaki lacivert zeminli, tekrar eden tezhipli paftaların birinde, pembe ve açık mavi renkte bulut motifi arasında dolaşan çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Diğer paftada ise beyaz ve sülyen renkli rumi kompozisyon mevcuttur(ç.81).

Dış bordür tezhibinde ise geniş dendanlar ile paftalara, sekiz kollu yıldız formu verilmiş(ç.82) ve yıldız paftaların zeminleri mat ve parlak altınla doldurulmuştur. Dendan kalınlığı 2mm olup yavruağzı rengindedir. Parlak altınlanmış zeminli paftanın deseninde, sülyen renkli rumilerle kompozisyon oluşturulmuştur. Rumilerin etrafında dolaşan hatayi, penç ve goncalar mevcuttur. Mat zeminli yıldız paftalara ise açık mavi ve pembe ile renklendirilmiş bulut motifi yerleştirilmiştir. Etraflarında dolaşan penç ve goncalar; kırmızı, mavi ve mor renklerindedir. Sekiz kollu yıldız paftaların arasında

⁸⁶ Mustafa Uzun, TDV İslam Ansiklopedisi, 12.cilt, s.141-145.

oluşan artı şeklindeki paftada ise lacivert zemin kullanılmıştır. İçerisine altın rumilerden oluşan kompozisyon $\frac{1}{4}$ simetrik şekilde yerleştirilmiştir.

Dış bordür tezhibinde, sayfanın sağ ve solunda konumlanmış taç tezhibi bölümleri mevcuttur. Tezhip zemini dört kademedен oluşmaktadır. Altın ve lacivert zeminler iki defa tekrar etmiştir. İçte bulunan sarılma rumiler kullanılarak oluşturulan kompozisyonda, oluşan kapalı alan zemini ve rumilerin bittiği hattın sülyen renkli dendanlara kadar olan paftalarda lacivert zemin kullanılmıştır. Bunların arasında kalan alanda ise altın zemin doldurulmuştur. Rumilerin etrafında çiçek motifleri serbest dolaşmaktadır. Çiçekler kırmızı, beyaz, sarı ve mavi renklindedir. Tacın en dışındaki geniş altın zeminli alanda bulut motifleri yerleştirilmiştir. Bulutlar pembe ve mavi renktedir. Aralarında ise çiçek motifleri ile oluşturulmuş kompozisyon vardır. Taç tezhibini dışta sınırlandıran dendanlar içten dışa doğru sırayla, beyaz, siyah ve sülyen renk sırasından oluşmuştur. Beyaz dendanların içe doğru yaptığı kıvrımlarla, rumi formları oluşturulmuştur. Bu dendan sırasının en dışında ise açık mavi zemin üzerinde ince bir sıra çiçek motifleriyle oluşturulmuş geniş bir dendan mevcuttur.

Sayfanın dış bordür tezhibinin dışında konumlanmış altın ve lacivert negatif boyanmış tığlar yer almaktadır.

Sayfanın 'a' varağında en alt paftada hattatın adı 'Abdülkadir el- Hüseyini' beyaz üstübeç mürekkebi ile yazılmıştır(r.55).



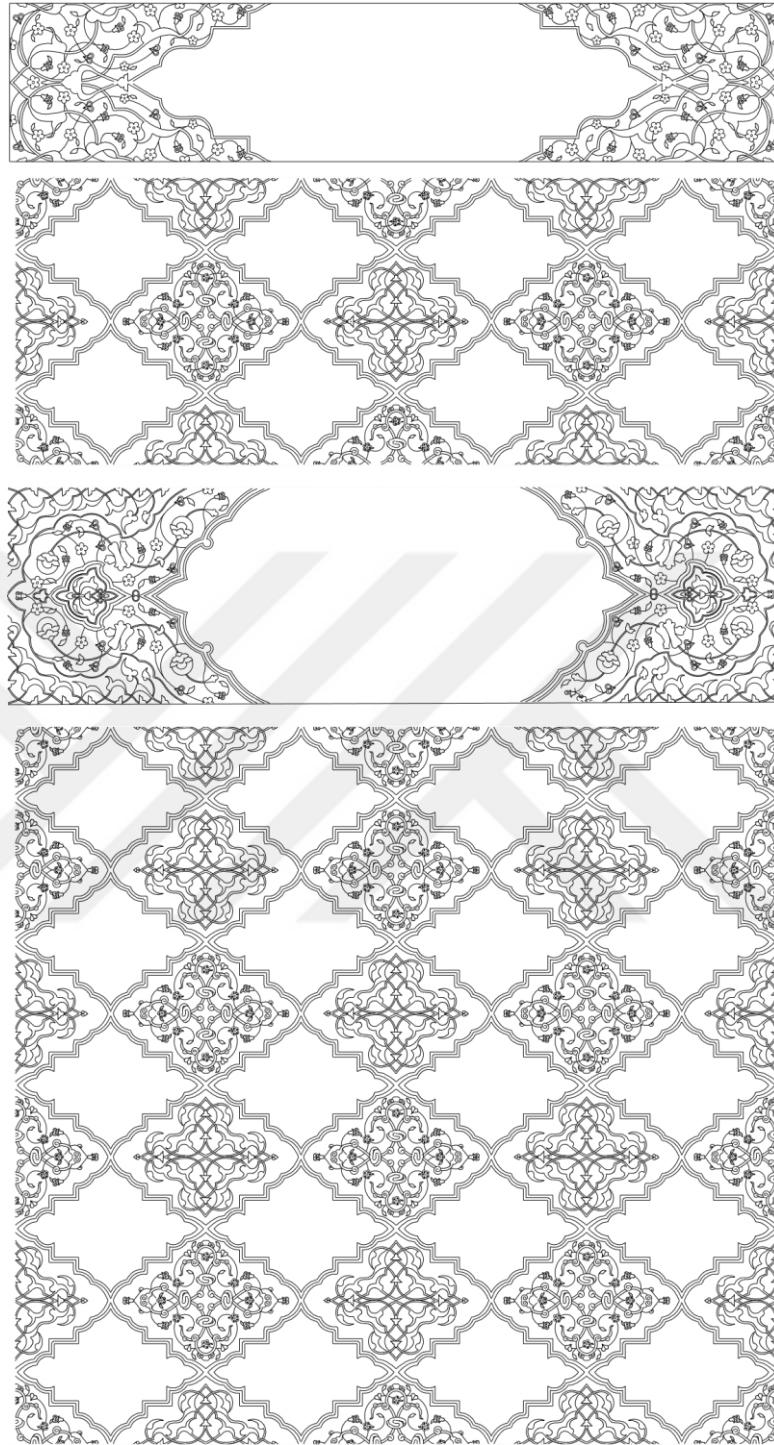
Resim 4. 55 Hattat İmzası Bulunan Pafta



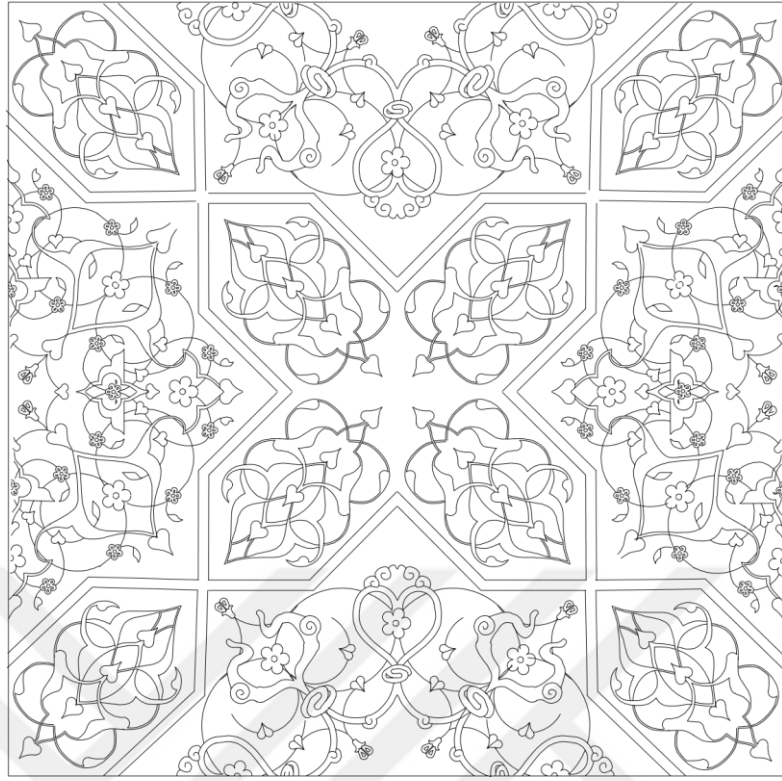
Resim 4. 56 Falname Sayfası, 355b-356a



Resim 4. 57 Falname Sayfası Tezhibi, 355b



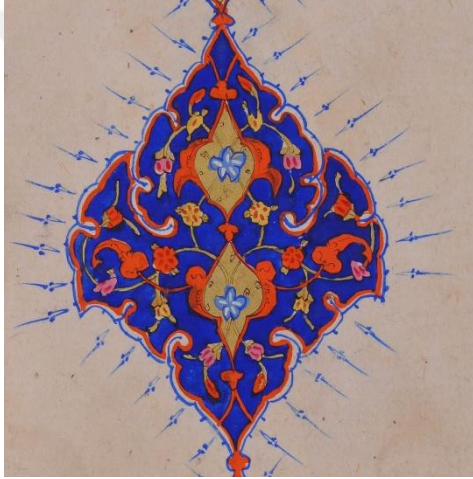
Çizim 4. 79 Falname Sayfası, Tezhip Analizi



Çizim 4. 80 Fahname Sayfası, Dış Bordür Tezhibi Analizi

4.9. Mushaf Gülleri

Mushafın tamamında iki çeşit gül yer almaktadır. Birinci gül çeşidinde, lacivert zemin kullanılmıştır. İçerisinde sülyen renkli rumilerle yapılmış kompozisyon yer almaktadır(r.59). Rumilerin arasında çiçek motifleri mevcuttur. Diğer gül tezhibinde ise altın zemin uygulanmıştır. İçerisine dendalarla oluşturulmuş küçük bir pafta yerleştirilmiş ve zemini lacivert doldurulmuştur(r.60). Gül tezhipleri, sayfaların haşiye bölümlerinde konumlanmış olup birden fazla sayıda gül varsa aralarına ve üstlerine tığlar yerleştirilmiştir(ç.83).



Resim 4. 59 Mushaf Gülü(1)



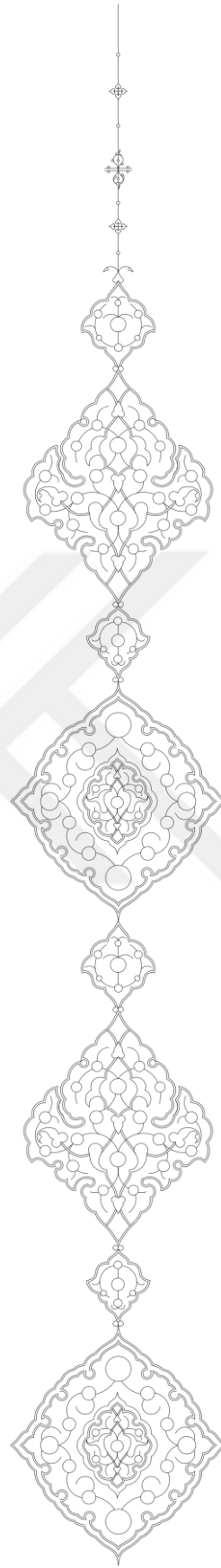
Resim 4. 58 Mushaf Gülü(2)



Resim 4. 60 Varak no, 346b-347a



Resim 4. 61 Varak no,308a



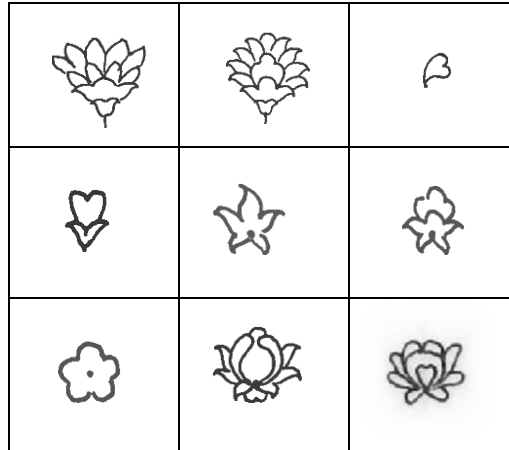
Çizim 4. 81 Mushaf Gülleri Desen Analizi

4.10.Mushafta Yer Alan Motifler

4.10.1.Hatayi Grubu

Bitki kökenli motiflerin başında gelen hatayi motifi, bir çiçeğin enine veya dikine kesitinin stilize edilmiş halidir.⁸⁷ “İsminden de anlaşılacağı gibi, kökeni itibariyle “Hata”, “Hatay”, “Huten” isimlerinden dolayı Çin Türkistanı’na bağlanır.”⁸⁸ Hatayi motifi, merkez bir noktaya teğet iç içe geçmiş halkaların merkezlerine yerleştirilmiş yapraklardan oluşan bir motiftir. “Hatayi grubundan olan penç motifi ise bir çiçeğin kuşbaşı görüntüsünün üsluplaştırılması ile oluşturulmuştur.”⁸⁹ Tezhip, çini ve halı gibi sanatlarda kullanılan motiflerin başında gelmektedir. Tezhip sanatında kullanımı, Selçuklular ve Beylikler döneminden başlayıp XVIII. Yüzyılda verilen örneklerdeki incelmış hatlarıyla, her dönemde gelişerek uygulanmaya devam etmiştir.

İncelenen mushafta, tezhipli alanlarda oldukça renkli olarak bezenmiş hatayi ve penç motifleri kullanılmıştır. Goncalar, Safevi döneminde sıkça görüldüğü gibi iri boyutta ve birkaç renkle boyanıp beyaz ile gölgelendirilmiştir. Halkarla bezeli sayfalarda ise saz yolu uslubundaki hançer yapraklı motiflerle beraber oldukça kıvrımlı hatlı gonca ve yapraklar bir arada kullanılmıştır.

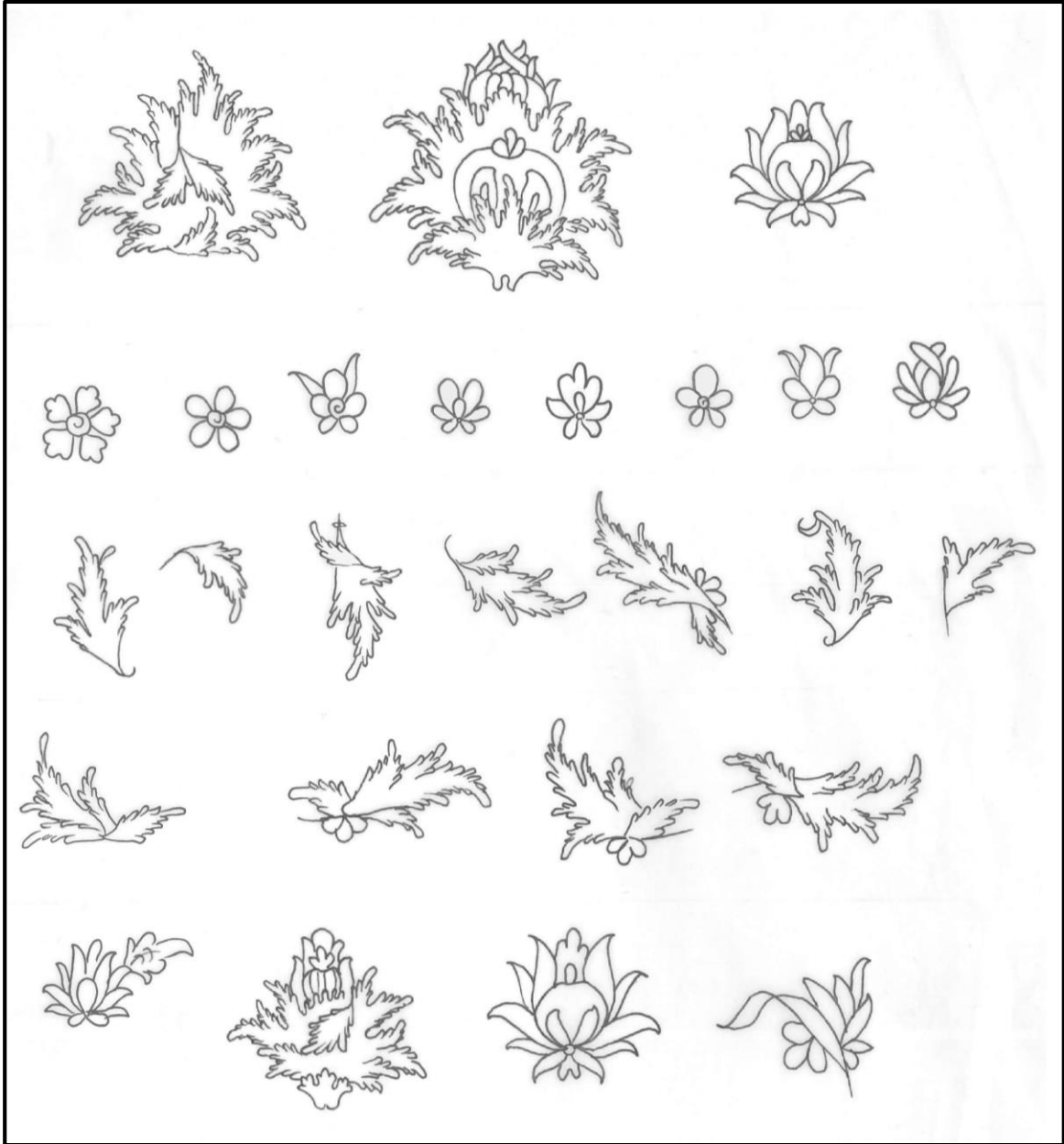


Çizim 4. 82 Tezhip Motifleri

⁸⁷ Münevver Üçer, “XVI-XVIII. Yüzyıllarda Türk Tezhip Sanatında Ekol Olmuş Sanatçıların Karşılaştırılması”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

⁸⁸ Kaya Üçer, Münevver Üçer, İstanbul’un 100 Motifi,32-33.

⁸⁹ İnci A. Birol, Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler,47.



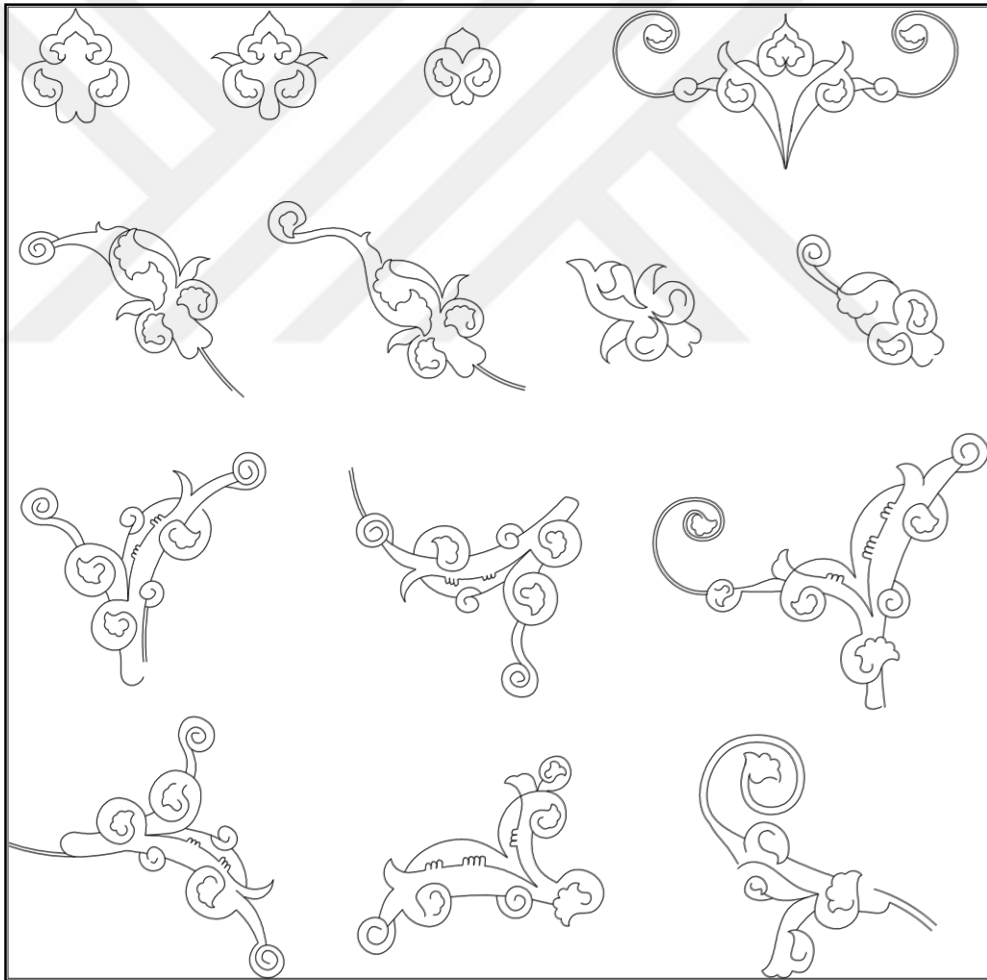
Çizim 4. 83 Halkar Motifleri



Çizim 4. 84 Halkar $\frac{1}{4}$ desen analizi

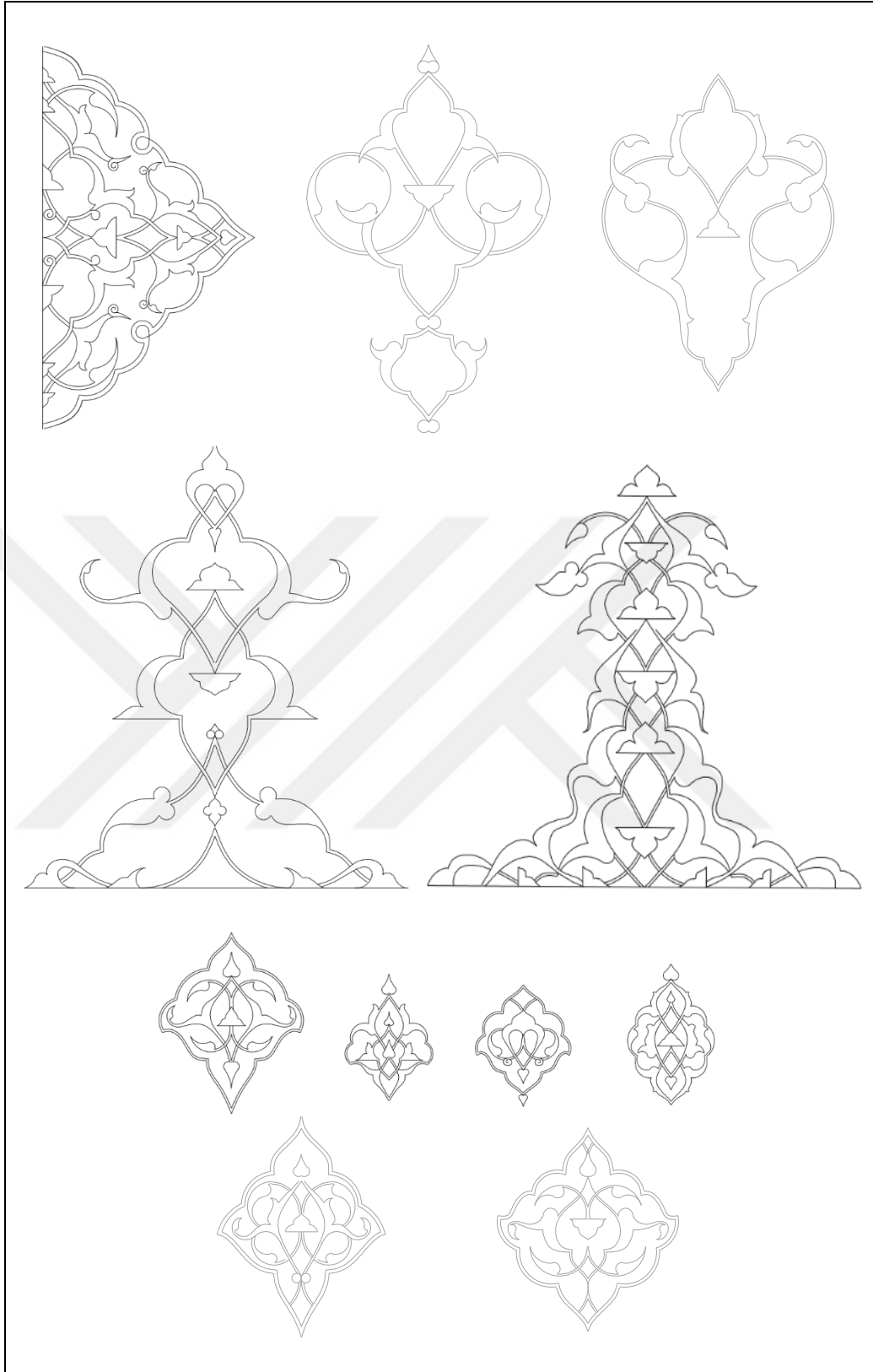
4.10.2.Rumi Çeşitleri

Türk Tezyinatında kullanılan motiflerin başında gelen rumi motifinin, kökeni itibariyle çeşitli görüşler bulunmaktadır. Büyük kesim sanat tarihçileri hayvan menşeli olduğunun savunurken, bitki menşeli olduğunu savunanlarda vardır. Rumi motifi zıt kıvrımlı tek veya iki parçadan ibaret olup bir göbeğe bağlı olarak spiral kıvrımlar halinde oluşturulur. Yalın halde işlenmekte olan ilk rumiler daha sonraları gelişerek kanatlı, dilimli, hurde, sarılma gibi çeşitler kazanmışlardır.⁹⁰ İncelediğimiz mushafta yalın rumi ve sarılma rumi çeşitleri kullanılmıştır.



Çizim 4. 85 Sarılma Rumiler

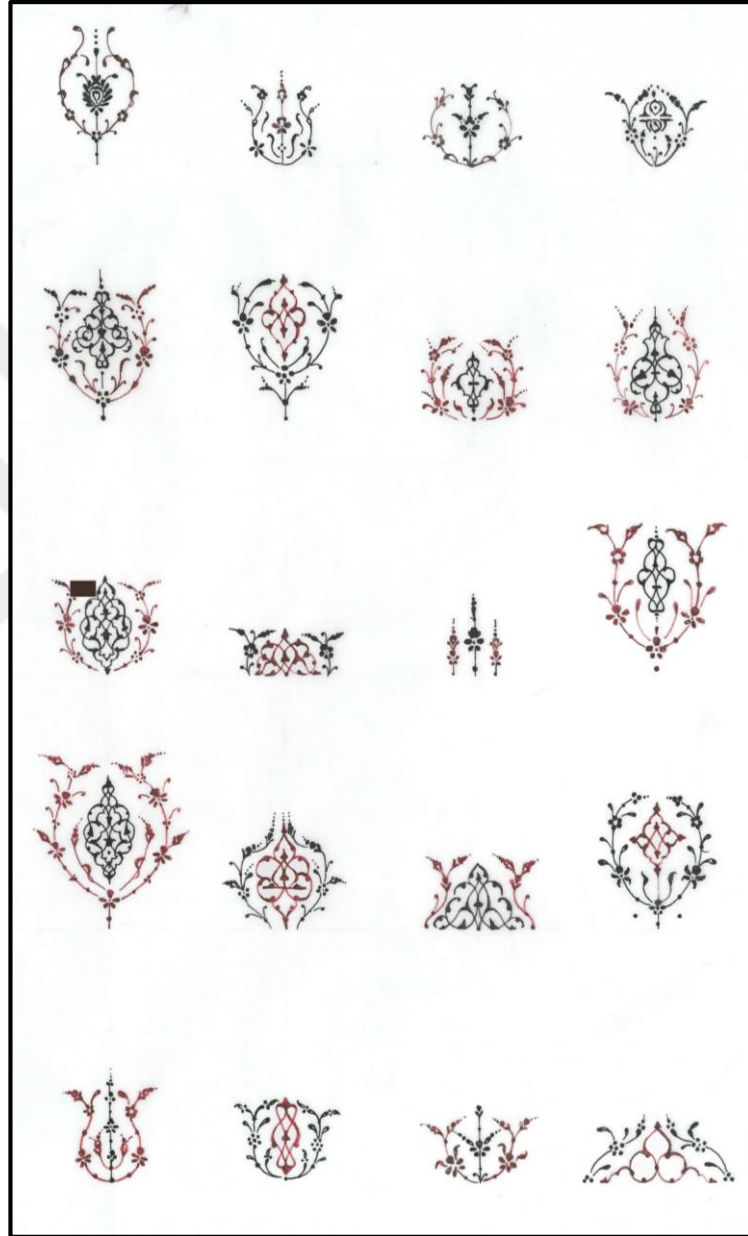
⁹⁰ Münevver Üçer, "Rumi (Tarihi, Çeşitleri, Gelişimi)", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.



Çizim 4. 86 Yalın Rumi Kompozisyon Örnekleri

4.10.3. Tığlar

Tığlar⁹¹, tezhiplerde yapılan desenin bitiminde kullanılan süsleme motifleridir. Türk süsleme sanatlarında yardımcı eleman olarak kullanılırlar. Paralel hatlarla dışa doğru ok gibi uzanırlar ve uçları sivri şekilde biter. Süslenen bölüm ile geride kalan boşluğun dengesini sağlama amacı ile yapılırlar.⁹²



Çizim 4. 87 Tığ Çeşitleri

⁹¹ "Tığ: Cild ve tezhib işlerinde bezemelerin dışa doğru ok gibi çıkan ucu sivri kısımları. Bu kısımlar umimiyetle boya ve altınla yapılır.", Celal Esad Arseven, Sanat Ansiklopedisi, c.4., 1986.

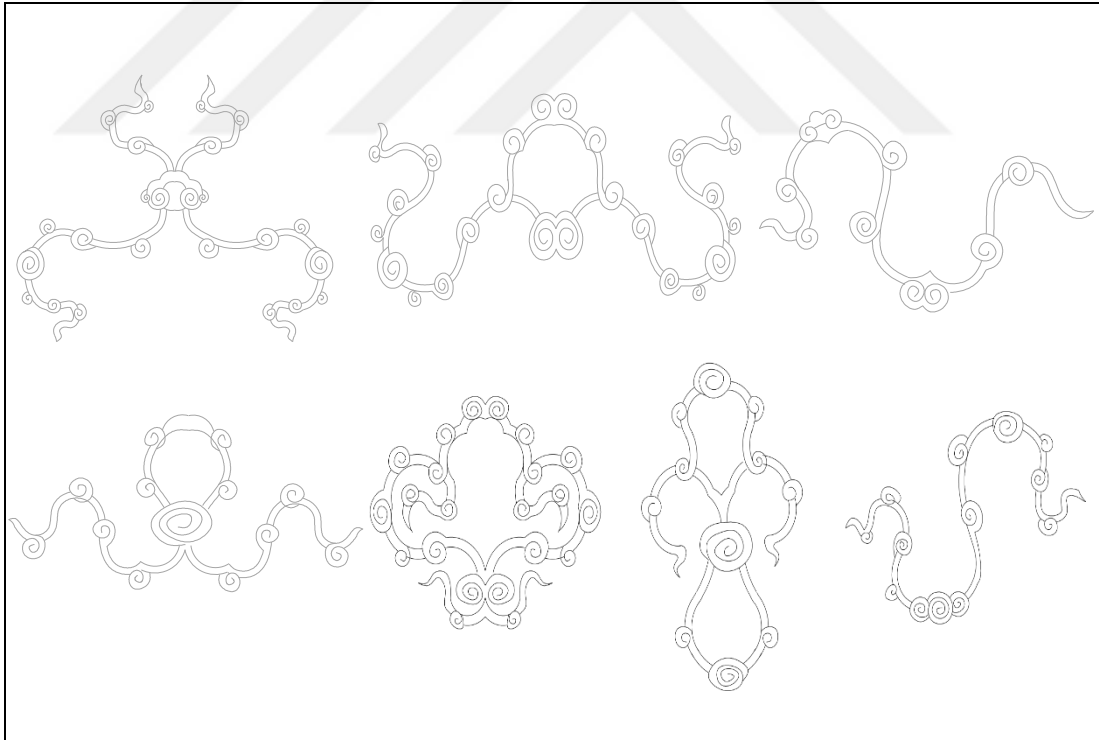
⁹² Bkz.(76), Taşkale.

4.10.4.Bulutlar

“Türk sanatında XV.asırdan sonra müstesna bir yere sahip olan bulut motifinin tezminatımıza Çin kültüründen geçtiği bilinmektedir. Çin sanatında bilhassa inanca dayalı olarak zuhur edip gelişen bulut motifi XV.asır Herat ve Şiraz ekolü’nün sıkça kullanıldığı bir bezeme unsurudur.”⁹³

Bulut motifi Türk sanatında kullanılmaya başlandıktan sonra natüralist bir anlayış içinde gökyüzündeki bulut düşünülerek tasarlanmıştır. “Bulut motifinin desen içindeki yerine ve biçimine göre yağma bulut, dolantı bulut, ayırma bulut, ortabağ, gerdanlık, tepelik, hurde bulut gibi isimlerle bilinen çeşitleri vardır.”⁹⁴

İncelenen eserde, bulut motifleri oldukça zengin şekilde kullanılmıştır. Desenlerin arasında serbest dolaşır vaziyette yerleştirilmiştir. Tek bulut motifi üzerinde iki renk kullanılmıştır. Sarı, mavi, yeşil, sülyen renkleri ve altın kullanılmıştır.



Çizim 4. 88 Bulut Çeşitleri

⁹³ Aziz Doğanay, “Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri”, Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi, 6.sayı, 1999

⁹⁴ İnci Ayan Birol, “Tezhip” mad., DiA, c.41, 61-62.

5.SAFEVİ DÖNEMİ TEZHİPLERİ İNCELENEREK YAPILAN TASARIMLAR

Safevi dönemi tezhipleri incelenerek dönemin renk, motif ve desen anlayışları ışığında iki tasarım yapılmıştır. Döneme ait formlar kullanılarak, günümüz tezhip anlayışıyla yorumlanmıştır. Hazırlanan iki çalışmada da mushafı oluşturan malzeme olması bakımından aherli kağıt tercih edilmiştir.

5.1.Tezhip Tasarım

Safevi döneminde yazmalarda kullanılan yoğun tezhipli sayfalar dikkat çeker. İncelediğimiz Mushafta görülen özellikler tasarıma yansıtılmaya çalışılmıştır. Mushafın tezhibinde, paftaların zeminlerinde, altın ve lacivert dengeli şekilde kullanılmıştır. Sarılma rumilere kahverengi ile gölgeler atılmıştır. Bulutlar çift renkle boyanmıştır. Çiçek motiflerinde zengin renkler mevcuttur.

Mushafın, tezhipli sayfalarının çoğunda ortak olarak görülen, yukarıda sayılan özellikler tasarıma taşınmaya çalışılmıştır. Altın zeminlerde 22 ayar altın kullanılırken sarılma rumiler 23 ayar altınla renklendirilerek, desen içerisindeki ayırt edilebilirliği artırılmaya çalışılmıştır. Bulut motiflerinde pembe, yeşil ve sarı renkleri birbirleriyle kombine edilerek iki renkli boyanmıştır. Çiçekler de guaj ve sulu boya kullanılmıştır. Lacivert zeminler, guaj boya ile mushafın zeminlerinde kullanılan benzer ton yakalanarak doldurulmuştur. Tasarımın merkezinde bulunan tezhipli paftanın ölçüsü; 32-20 cm iken, alt ve üstte simetrik olarak konumlanan paftaların ölçüsü; 20-17 cm'dir. Tek hizada konumlanan bu üç paftanın toplam uzunluğu 72cm'dir. Desenin iki yanında konumlanan yazı ölçüsü ise 78 cm'dir

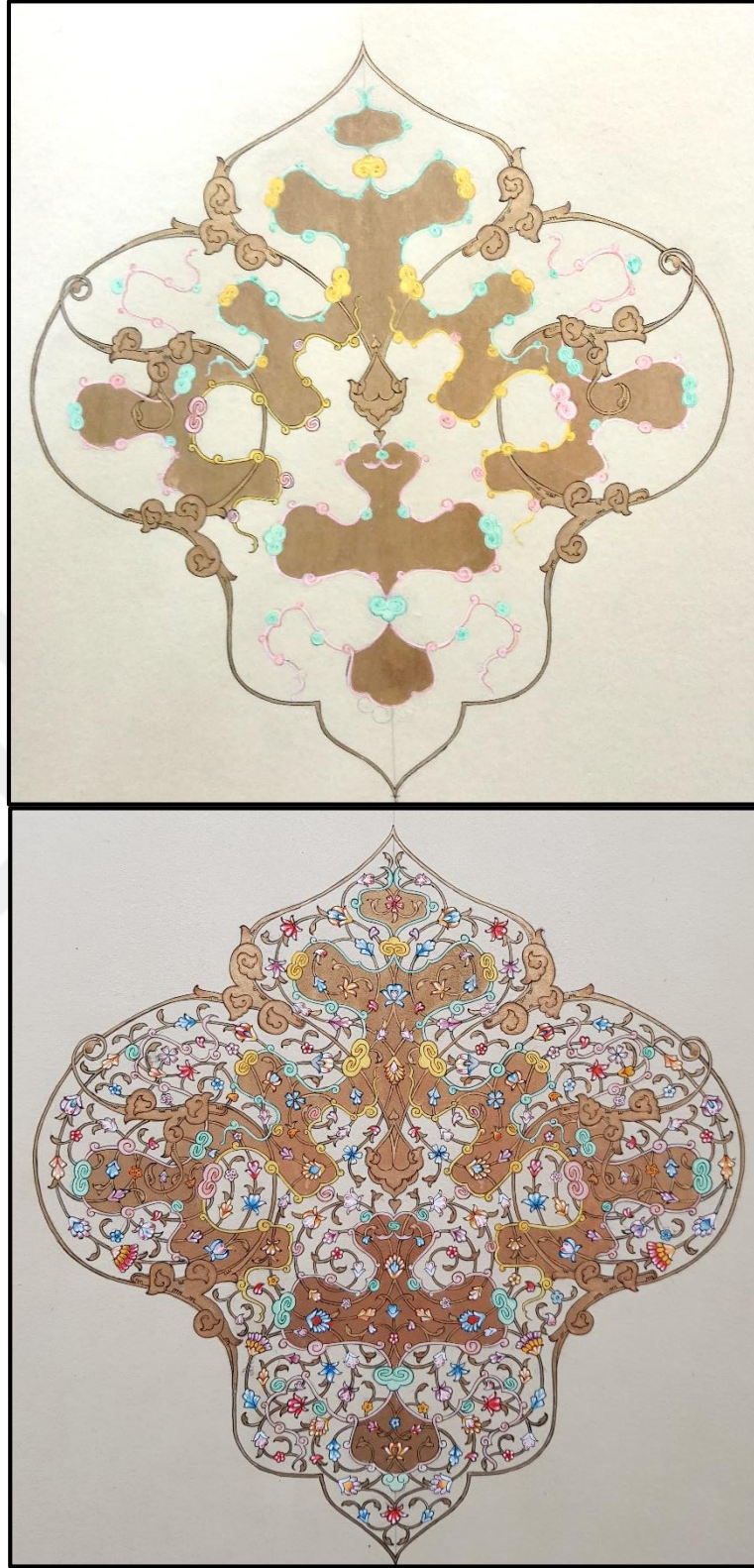
Son olarak uygulamanın bitiminde tezhibin dış hattında kalan alanlara, Fatıha Suresinin; “(Rabbimiz!) Ancak sana kulluk eder ve yalnız senden yardım dileriz.” mealindeki 5.ayeti, müsenna şekilde kenar boşluklarına yerleştirilmiştir. Yazı da malzeme olarak 22ayar sarı altın ve 23ayar moongold altın karıştırılarak baskın duruşu engellenmeye çalışılmıştır.



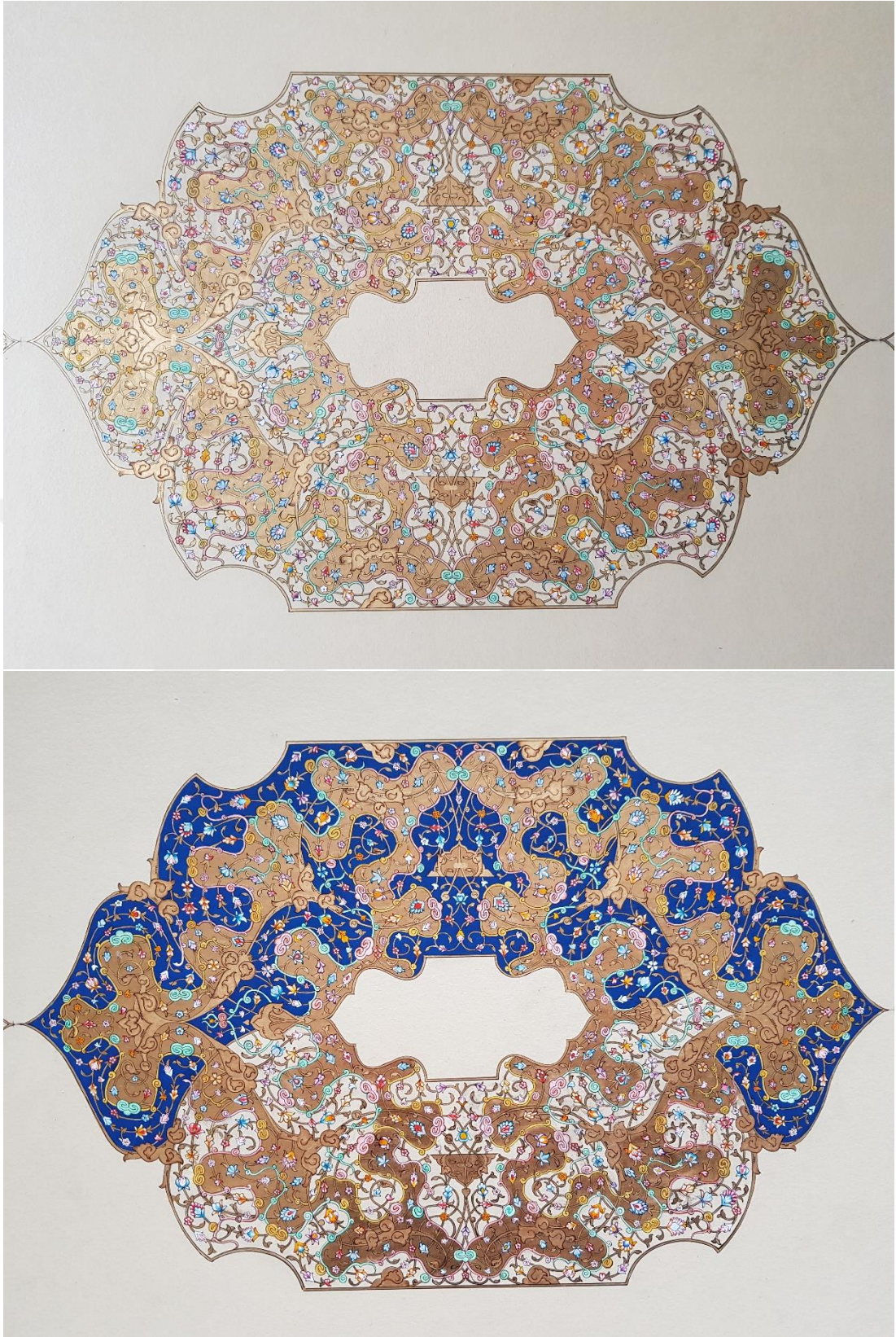
Çizim 5. 1 Tezhip Tasarım Merkez Deseni



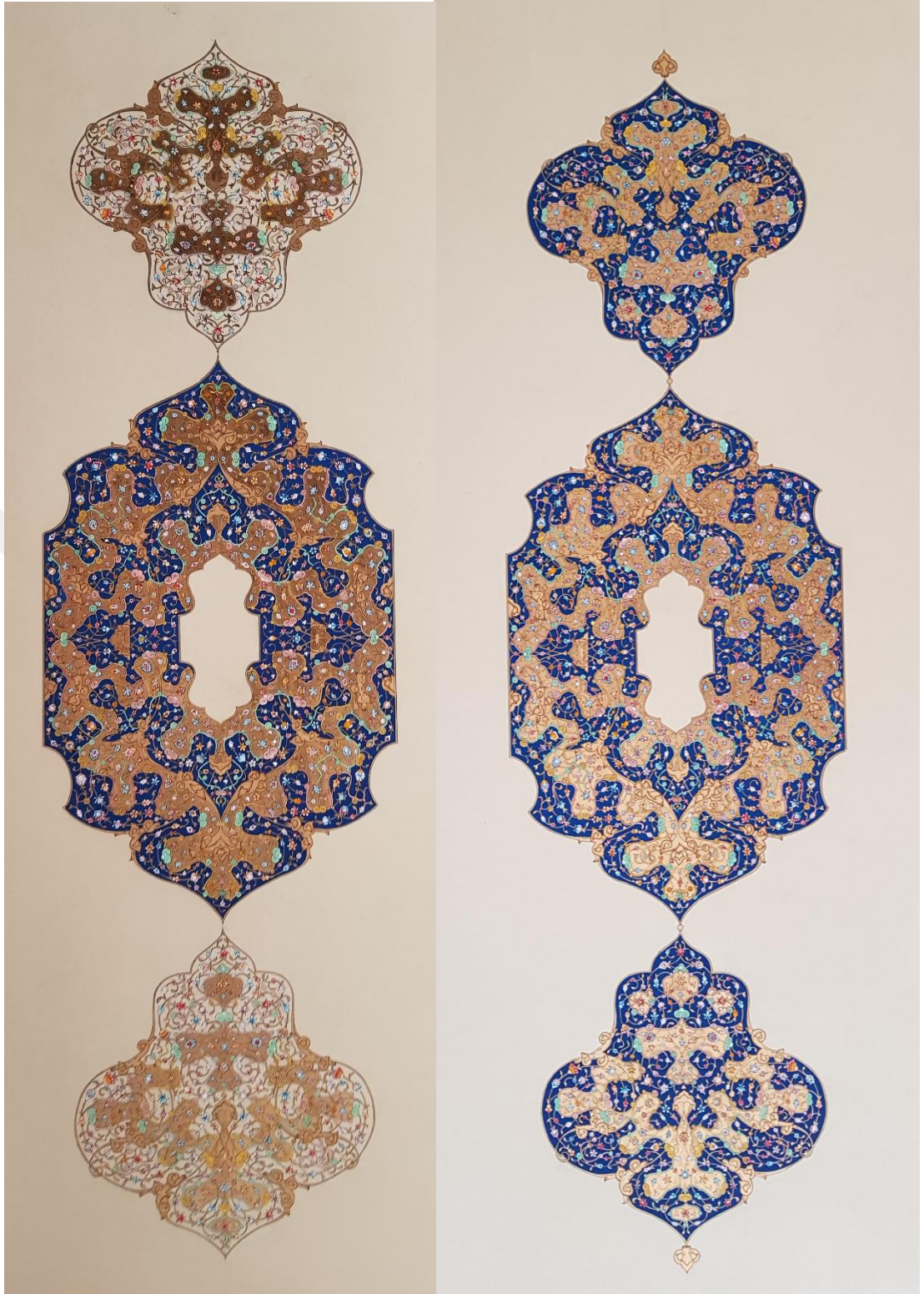
Çizim 5. 2 Alt ve Üst Tezhipli Pafta Deseni



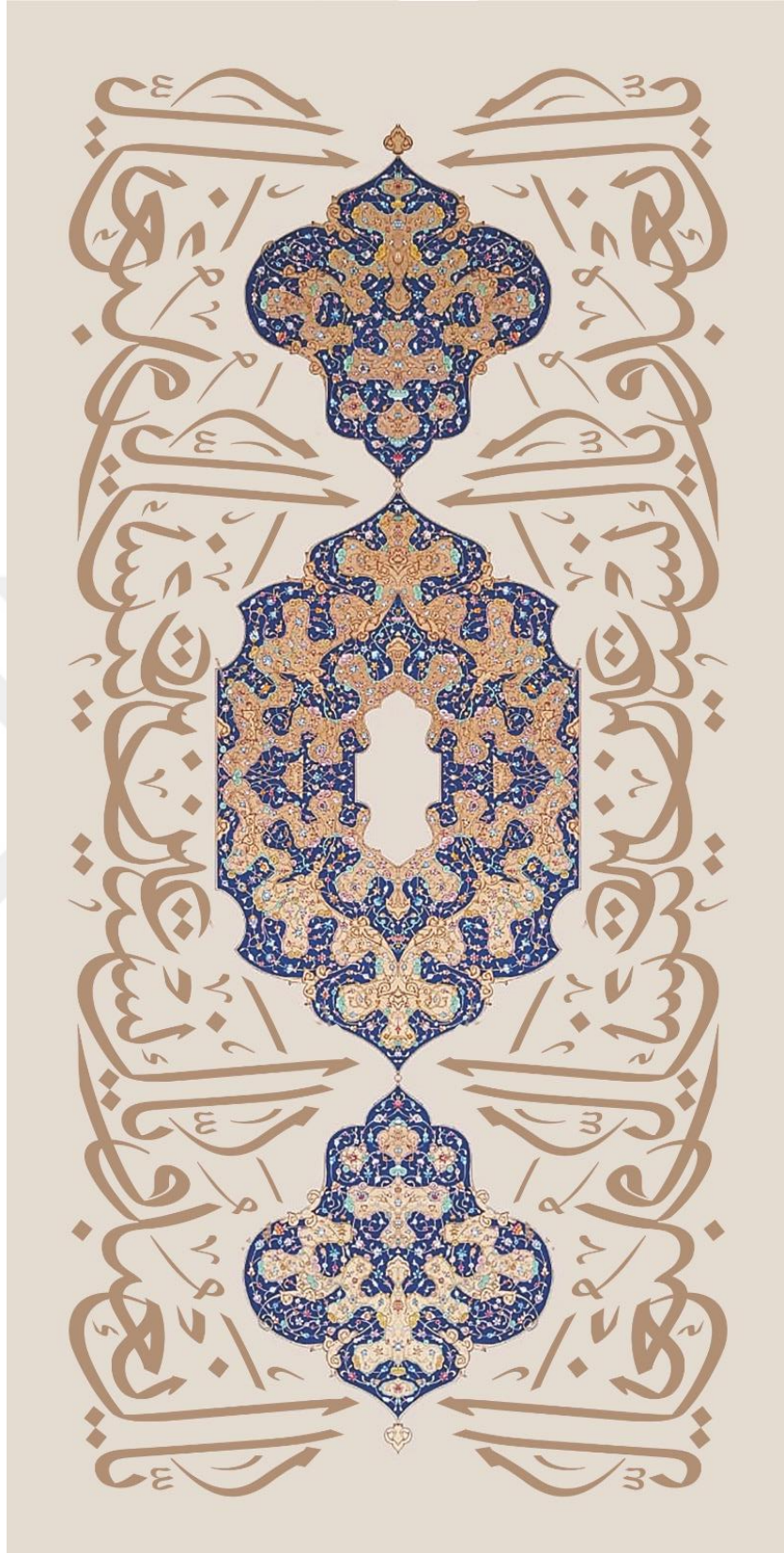
Resim 5. 1 Tezhip Uygulama Aşamaları(Alt ve Üst Pafta)



Resim 5. 2 Tezhip Uygulama Aşamaları(Merkez Desen)



Resim 5. 3 Tezhip Uygulama Aşamaları (Lacivert zemin doldurma)



Resim 5. 4 Tezhip Tasarım(Uygulama Son Aşama)

5.2.Halkar Tasarım

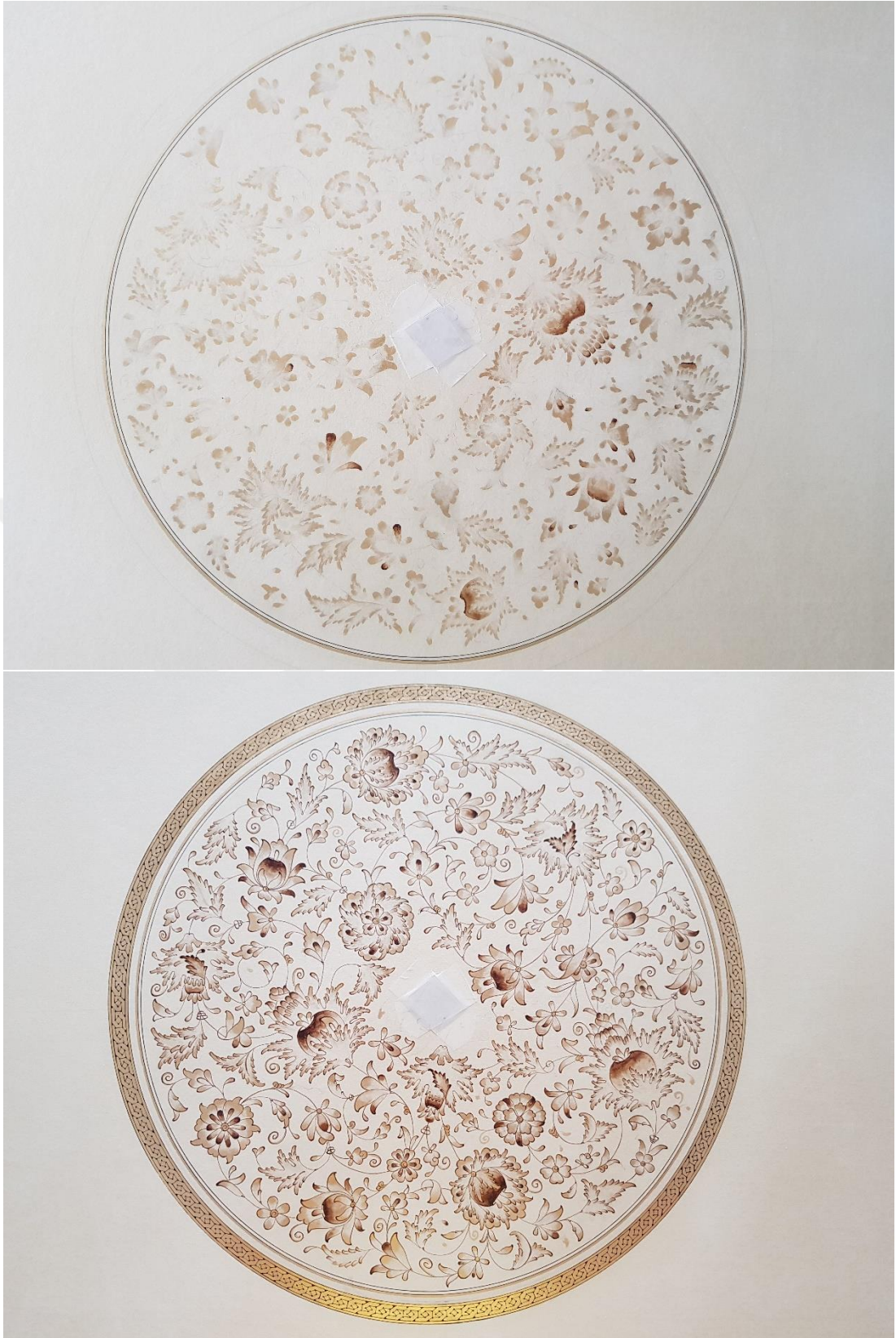
İncelediğimiz mushafın, her yarım cüzde tekrar eden sayfalarının halkar üslubuyla bezeli olması sebebiyle ikinci tasarımda, halkar üslubunun yoğun olduğu bir desen oluşturulmuştur.

Tasarımın merkezinde, 25 cm çapında daire formunun içerisine, mushafta bulunan sazyolu üslubundaki motifler kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur. 22 ayar altın ile sulandırma tekniği kullanılmıştır. Motiflerin kontürlerinde, sepia renkli mürekkep kullanılmıştır. yine aynı renkle motiflerin belirli alanlarına gölge atılmıştır.

Halkar desenin çevresinde yer alan geometrik zencerek zemininde 23 ayar altın kullanılmıştır. 3-2 nokta sistemiyle kurulan geçmenin tekrarında oluşan kare alanlar, mushafta da örneğine rastlandığı gibi pembe ve yeşil renkle doldurulmuştur. Geometrik zencereğin dışında oluşturulan rumi tasarımda, yeşil altın kullanılmıştır. Rumiler tahrirlenip, tohum atılmıştır. Rumilerin zemini çayla hafif renklendirilerek zeminden farklı bir doku oluşturulmaya çalışılmıştır. Deseni dışta sınırlandıran dandan sırasında, mushafta yoğun olarak görülen tığlar, benzer şekil ve düzende desene yerleştirilmiştir. Tığlarda sırayla altın ve sepia renk kullanılmıştır. Desenin tığlarla sınırlandığı dış ölçüsü ise 40 santimetredir.



Çizim 5. 3 Halkar Tasarım Desen Analizi



Resim 5. 5 Halkar Tasarım (Sulandırma ve Kontür Aşamaları)



Resim 5. 6 Halkar Tasarım Uygulama Son Aşamaları

SONUÇ

Kitap sanatları ne Osmanlılarda ne de Safeviler’de sadece nakkaşhanede yapılan bir saray sanatı değildi. Sanatçılar kimi zaman çevre şehirlerde bireysel olarak, kimi zamansa komşu ülkelerin nakkaşhanelerine gidip çalışmışlardır. Bu yer değiştirme sayesinde bilgi alışverişi olmuş ve birbirlerinin üsluplarından etkilenmişlerdir. XVI.yy’da Osmanlı, Timurlu, Safevi ve Babürlü sanatçılar birbirlerinden etkilenmiş ve bu sayede oldukça zengin örnekler verilebilmiştir.

Safevi Devletinin konumlandığı coğrafya bakımından, kültür ve sanat üslupları karşılıklı alışveriş içerisindedir. Devletin ilk kurulduğu yıllarda, Tebriz’de verilen örneklerde Türkmen üslubu görülürken, Herat örneklerinde Timurlu estetiğini görmek mümkündür. Şah İsmail’in Horasan ve Herat’tan sanatçıları getirtmesi ile ince işçilikli örnekler verilmiştir. Safevi Şahları, zaman içerisinde çeşitli siyasi nedenlerle devletin başkentini taşımışlardır. Devlet merkezi taşınırken nakkaşhaneler de taşınmış ve böylece yazmalar da yapıldıkları şehrin adıyla.(Tebriz, Şiraz, Kazvin..) anılmışlardır. Safevi sanatı coğrafyadaki farklı kültürlerden etkilenmekle beraber kendi içerisinde karakteristik özellikler barındırmakta ve ayırt edilmektedir. Yazma eserler incelendiğinde özellikle Şiraz’da verilen örneklerde tezhip özellikleri ile ayırt edicidir. Şiraz’da hazırlanan örnekler Safevi tezhibinin klasikleşmiş dönemi gibidir ve karakteristik özelliklerini kazanmıştır. Oldukça incelmış detaylı sarılma rumiler, altın mat ve parlak etkisiyle uygulanmıştır. Yoğun renk kullanımı, yine Safevi tezhibinin özelliklerindedir. Motifler tarama metodu ile gölgelendirilmiştir. Altın ve lacivert dengesi sayfa zeminlerinde hakim olmakla beraber paftaların zeminlerinde siyah, yeşil, sülyen renkleri de kullanılmıştır. Bulutlar çift renkle renklendirilmiştir. Halkar desenlerinde ise saz yolu üslubu benzeri hançer yapraklar ve palmet motifiyle beraber oldukça kıvrımlı hatlara sahip gonca ve pençlerde kompozisyonların içerisine yerleştirilmiştir.

XVI.yy’da hazırlanan Ali Şir Nevai’nin eserlerinin tezhipli nüshaları Osmanlı sarayına Horosan’dan gelen nakkaşlardan etkilenildiğinin açık bir örneğidir. Yine XVI.yy’da Şiraz’da yapılan minyatürlü nüshaların alıcılarının Osmanlı seçkinleri olduğu aynı zamanda hazırlanan değerli kitapların Şah’ın hediyesi olarak Osmanlı

sarayına gönderildiği bilinmektedir. İstanbul'da bulunan yazma eser koleksiyonlarında bu döneme ait birçok Kur'an nüshasının olması, Safevi sarayından gönderilen hediyelerin arasında başta Kur'an-ı Kerim olması ve inşa edilen imaretlere bağışlanacak Kur'an ihtiyacının artması ile Şiraz'dan kitap getirtilmesini hızlandıran sebeplerden olmuştur. İncelemiş olduğumuz Mushaf- Şerifte oldukça zengin malzeme kullanımı ve yoğun tezhipli içeriği ile Safevi sarayında hazırlanıp, Osmanlı Devletine gönderilen hediyelerden olduğu muhtemeldir.

Safevilerin kitap sanatlarına verdiği önem oldukça fazladır. Devletin başına geçen nerdeyse her Şah, saray nakkaşhanesine bir Şehname hazırlatılmasını istemiştir. Hazırlanan Şehnamelerin ciltleri, minyatür ve tezhipli sayfaları oldukça ince işçiliklere sahip özenle hazırlanmış nüshalardır. Şehnamelerin dışında çeşitli edebi metinler ve Mushaflar hazırlanan süslü yazmaların başında gelmektedir.

Bu dönemde öne çıkan bir başka özellikte sanatçıların eserlere imza atma geleneğidir. Müzehhip, nakkaş ve hattatlar yazmaların belirli bölümlerine isimlerini yazmışlardır. Böylece hiçbir dönemde olmadığı kadar çok sanatçı adının bilinmesi imkanı doğmuştur.

Safevi döneminde hazırlanan Mushaf-ı Şerifler, oldukça yoğun, tezhipte bezeli sayfalarıyla dikkat çeker. Mushafların çoğunda serlevha, zahriye, hatime sayfaları karşılıklı çift sayfa olacak şekilde tezhiplenmiştir. Bazı Mushaflarda Kehf suresi, Yasin Suresi ve Felag Nas surelerinin olduğu sayfalar özel olarak serlevha düzeninde yoğun şekilde tezhiplenmiştir. Ayrıca Safevi dönemi Kur'an- Kerimlerinin çoğunda, Mushafın sonunda yer alan, Falname sayfaları hazırlanmış ve bu sayfalarda ayrıca tezhiplenmiştir. İncelemiş olduğumuz TIEM 504 nolu Mushaf-ı Şerifte yukarıda sayılan tüm özellikleri taşımakla beraber her cüz başı karşılıklı olarak tezhiplenmiştir. Ayrıca her yarım cüzde bir sayfa haşiyelerinde bulunan halkarla bezenmiş sayfaları bulunmaktadır.

İncelenen eser, Safevi dönemi tezhip özelliklerini taşımaktadır. Tarihi bilinmemesine rağmen tezhip üslup özellikleri değerlendirildiğinde 1560-1580 civarı Şiraz yazması olduğu söylenebilir. Safevi tezhibinde karakteristik olarak görülen motif desen ve renk özelliklerini bünyesinde taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- ANAR, Damla (2017), Safevi Şahlarının Banılığı Üzerine Bir Değerlendirme, **İran Çalışmaları Dergisi** Cilt: 1, Sayı : 1, s. 117-143
- AND, Metin (2014), **Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür**, Yapı Kredi yay, İstanbul
- ARSEVEN, Celal Esad (1966), **Sanat Ansiklopedisi**, cilt4, MEB yayınları, İstanbul
- BEKSAÇ, Engin (2008), "SAFEVÎLER", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, cilt35, s.457-459, <https://islamansiklopedisi.org.tr/safeviler#2-sanat>
- BROCKELMANN, Carl (2002), **İslam Ulusları ve Devletleri Tarihi**, Ankara, s.262.
- CAN, Y.- Gün, R. (2018), **Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği**, Kayıhan Yayınları, İstanbul
- CANBY, Sheila R. (1993), **Persian Painting**, Newyork
- DOĞANAY, Aziz (1999), "Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri", **Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi**, 6.sayı, s.225-234.
- DERMAN, Çiçek (1986), Yazma Eserlerde Tezhip Sanatı, **Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu**
- DERMAN, Çiçek (2009), Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme, **Hat Ve Tezhip Sanatı**, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara
- DERMAN, Çiçek (2011) **İslam Sanatları Tarihi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, (5.ünite)
- DURAN, GÜLNUR (2012), "Tezhip" **TDV İslâm Ansiklopedisi**, cilt.41. s63-65. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip#2>
- ETTİNGHAUSEN, Richard (1998) "Manuscript Illumination", **An Asia Enstitute Book**
- GÜNDÜZ, Tufan (2008), " Safeviler" , **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:35, İSTANBUL, s.451–457
- GÜNDÜZ, Tufan (2016), **Kızılbaşlar Osmanlılar Safeviler**, Yeditepe Yayınları, İstanbul,
- HATTSTEİN M.- DELIUS P. (2004), **İslam Sanatı ve Mimarisi**, s.509. s.521, s.526.
- HAYWARD Gallery, (1976), **The Arts of Islam**, İngiltere, s.314-315.
- HİLLENBRAND, Robert, (2005), **İslam Sanatı ve Mimarlığı**, Çev.Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitabevi ve yayıncılık, Londra

- HOURCADE, Bernard(2018),’’İRAN’’, **TDV İslâm Ansiklopedisi** CİLT:22, İSTANBUL ,S.392-394
- BİROL,İ.A.-DERMAN,Ç.(1991),**Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı yayınları, İstanbul
- BİROL,İnci Ayan,(2012), “Tezhip”mad., **TDV İslam Ansiklopedisi**,c.41,s.61-62.
- KUBAN, Doğan,(2015), **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, Arkeoloji ve Sanat yay.4.Baskı, İstanbul
- Lentz W.-Lowry D.(1989),’’The Timurid Resonance’’ **Timur and the Princenly Vision**, s.311-312-313.
- MAŞALI, Mehmet (2006), “Mushaf”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, c.31, s.242-248.
- ÖZEN, Mine (1998) “Yazıda Gönül Çiçekleri”, **Art Decor Dergisi**, Hürriyet Yayınları, İstanbul
- ÖZEN, Mine Esiner (2003), **Türk Tezhip Sanatı**, Gözen Kitap ve Yayınevi, İstanbul
- SÜMER, Faruk (1999) **Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü**, Ankara
- TANINDI, Zeren (2009), “Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı”, **Hat ve Tezhip Sanatı**, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara
- TANINDI, Zeren (2010)**1400. Yılında Kur’anı Kerim, Kur’an Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri**, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul
- TAŞKALE, Faruk (1994)**Tezhip Sanatının Kullanım Alanları**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul
- ULUÇ, Lale (2006),**Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar**, İş Bankası Kültür Yayınları,1.Baskı,İstanbul
- UZUN, Mustafa (2012)**TDV İslam Ansiklopedisi**, 12.cilt, s.141-145., İstanbul
- ÜÇER, Münevver(1988), **RUMİ(Tarihi,Çeşitleri ve Gelişimi)**,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Çalışması, İstanbul
- ÜÇER,Münevver(1994),XVI-XVIII.Yüzyıllarda **Türk Tezhip Sanatında Ekol Olmuş Sanatçıların Karşılaştırılması**, İstanbul
- ÜÇER, K.- ÜÇER, M. (2018), **İstanbul’un 100 Motifi**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi yay. s.44-45. İstanbul
- ÜÇER,Münevver (2018) **Kömürde Açan Çiçekler**, “Tezhip Sanatı”, Bülent Ecevit Üniversitesi yay., s.9. Zonguldak,
- WELCH, A. (1973) **ENCYCLOPEDIA İRANICA**, Safavid to Qajar, s.623-624-626

YAZICI, Tahsin (2001), "SAFEVİLER", **TDV İslâm Ansiklopedisi** CİLT:10, s.53-57

YETKİN, Suut (1954), **İslam Sanatı Tarihi**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara

YETKİN, Suut (1974), **İslam Ülkelerinde Sanat**, Cem Yayınevi, İstanbul



ÖZGEÇMİŞ

1991 yılında İstanbul'da doğdu. 2014 yılında Marmara üniversitesi Biyoloji bölümünden mezun oldu. Tezhip eğitimine lise döneminde Asiye Kafalier'in atölyesinde başladı. 2009 yılında başladığı Klasik Türk Sanatları vakfında tezhip programını tamamladı. Çeşitli karma sergilere katıldı. 2016 yılında girdiği Mimar Sinan Üniversitesi Tezhip Anasanat dalı yüksek lisans programına devam etmektedir. Aynı zamanda Klasik Türk Sanatları Vakfında Asiye Kafalier'in asistanlığını yapmaktadır.

