



**MİLLİ KÜTÜPHANEDEKİ 19. YÜZYIL EL YAZMASI KUR'AN-I
KERİMLERİN SÜSLEME ÖZELLİKLERİ**

Ebru AYYILDIZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
EL SANATLARI EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

ARALIK 2014

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOBİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakkı saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren(...) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı: Ebru

Soyadı: AYYILDIZ

Bölümü: Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Bilim Dalı

İmza:

Teslim tarihi:

TEZİN

Türkçe Adı : Milli Kütüphanedeki 19. Yüzyıl El Yazması Kur'an-ı Kerimlerin Süsleme Özellikleri

İngilizce Adı: 19th Century Manuscripts Of The Quran From The National Library Ornamental Features

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışında tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim

Yazar adı soyadı: Ebru AYYILDIZ

İmza:

Jüri onay sayfası

Ebru AYYILDIZ tarafından hazırlanan “Milli Kütüphanedeki 19. Yüzyıl El Yazması Kur’an-ı Kerimlerin Süsleme Özellikleri” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi El Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Aysen SOYSALDI

Geleneksel Türk Sanatları, Gazi Üniversitesi

.....

İkinci Danışma: Doç. Dr. Sevay OKAY ATILGAN

Sanat Tarihi, Gazi Üniversitesi

.....

Başkan: Prof. Dr. Mediha GÜLER

El Sanatları Eğitimi, Gazi Üniversitesi

.....

Üye: Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ

Heykel, Gazi Üniversitesi

.....

Üye: Doç. Dr. Fatma Nur BAŞARAN

El Sanatları Eğitimi, Gazi Üniversitesi

.....

Tez Savunma Tarihi: 19/12/2014

Bu tezin Gazi Üniversitesi El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Servet KARABAĞ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

TEŞEKKÜR

Günümüze kadar ulaşan el yazması eserler müzelerde, kütüphanelerde saklanmakta ve korunmaktadır. Bu eserlere geçmişte olduğu gibi özen göstermek ve sahip çıkmak kültürümüzün daha iyi anlaşılmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına olanak sağlayacaktır. Araştırmaya konu olan eserlerin süsleme özellikleri incelenerek, dönem özellikleri hakkında bilgi sağlanmış ve yeni araştırmalara ışık tutması amaçlanmıştır.

Bu çalışmanın her aşamasında büyük katkılar sağlayan Sayın Hocam Prof. Aysen SOYSALDI'ya ve Doç. Dr. Sevay OKAY ATILGAN hocama, çok değerli lisans hocam Zeliha ALAV'a, Milli Kütüphanedeki yardımlarından ötürü Sayın Niyazi ÜNVER'e ve Sayın Mehmet KONUKLAR'a, süreç boyunca beni yalnız bırakmayan sevgili eşim Metin R. AYYILDIZ'a, maddi-manevi desteklerinden dolayı kıymetli aileme teşekkürlerimi ve saygılarımı sunuyorum.

Ebru AYYILDIZ

ANKARA 2014

**MİLLİ KÜTÜPHANEDEKİ 19. YÜZYIL EL YAZMASI KUR'AN-I
KERİMLERİN SÜSLEME ÖZELLİKLERİ
(Yüksek Lisans Tezi)**

Ebru AYYILDIZ

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Ekim 2014**

ÖZ

Bu araştırmada Milli Kütüphanede bulunan el yazması Kur'an-ı Kerimlerden 19. yüzyıla ait dört eser incelenmiştir. Araştırma kapsamında eserlerin; hat, tezhip, cilt ve ebru süsleme sanatlarının özellikleri dikkate alınmıştır. Dönem özellikleri hakkında bilgi vermek ve yapılan çözümlene sonucunda araştırmayı literatüre kazandırmak amaçlanmıştır. İncelenen eserlerde yer alan sanat dalları hakkında, kavramsal çerçeve bölümünde bilgi verilmiştir. Kronolojik sıraya dizilen eserler ile ilgili bilgi formları düzenlenmiş ve kütüphaneden alınan fotoğraflar ile eserlerin süsleme özellikleri başlıklar halinde ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Dört eserin ciltleri deri ile ciltlendiği, süslemelerinde ise altın yıldız kullanıldığı görülmüştür. Eserlerde serlevha süslemeleri çift sayfa yapılmıştır. Eserlerde zahriye sayfası bulunmamaktadır. Hatime sayfası ve gülleri eserin üslubuna uygun olarak tezhiplenmiştir. Nesih hattı ile eserler yazılmıştır. İlk iki eserin, Klasik üslupta yapılmış olmalarına karşın kullanılan renk, motif ve teknik özelliklerde bozulmalar olduğu görülmüştür. Diğer iki eser ise, Rokoko üslubundadır. Bu eserlerin 19. yüzyıl özelliklerini kullanılan renkler, süsleme unsurları ve teknik özelliklerle yansıttığı sonucuna varılmıştır.

Bilim Kodu : -
Anahtar Kelimeler : Tezhip Sanatı, Hat Sanatı, Ebru Sanatı, Cilt Sanatı, El yazması
Kur'an-ı Kerim.
Sayfa Adedi : 131
Danışman : Prof. Aysen SOYSALDI
İkinci Danışman : Doç. Dr. Sevay OKAY ATILGAN

**19th CENTURY MANUSCRIPTS OF THE QURAN FROM THE
NATIONAL LIBRARY ORNAMENTAL FEATURES
(M.S. Thesis)**

Ebru AYYILDIZ

**GAZI UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES
October 2014**

ABSTRACT

In this research, four hand written manuscripts from the National Library of Quran from the 19 th-century were examined. Within this research, these works calligraphy, illumination, skin and marblings decorative features are specially considered. To give information of this period and provide this reserch to the literatüre was intended. In the examined works, the informations of the art branches are given on the conceptual frame. Information forms are edited in chronological order and the ornamental features of the photographs taken from the National Library are described in detail under heading. It has been seen that the four handworks skin's are made of leather and used gold gliding on the ournaments. In the title page (Serlevha) the ournaments are made on double pages. On the handworks there is on the Zahriye page. The Epiloge (Hatime) page and their roses are painted proper to the style. The handworks are written with Nesih caligraphie. The first two handworks, although they are made with the classical style it has been seen that the used colors, motives and technical features have some disruptions. The other two handworks are with the Rococo style. The conclusion has been made that these handworks Projects the 19th century features of colour, motives and technical features.

Science Code : -
Key Words : Art of Illumination, Calligraphy , The art of marbling, Skin art,,
Manuscripts Quran
Page Number : 131
Supervisor : Prof. Aysen SOYSALDI
Co-supervisor : Assoc. Prof. Dr. Sevay OKAY ATILGAN

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	3
1.5. Varsayımlar	3
1.6. Tanımlar	4
BÖLÜM II.....	7
KAVRAMSAL ÇERÇEVE İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	7
2.1. Kur'an-ı Kerim'in Tanımı ve Tarihçesi.....	7
2.1.1. Kur'an Metninin Mushaf Haline Getirilmesi	8
2.1.2. Kur'an Metninin Noktalanması ve Harekelenmesi	10
2.1.3. Yazma Eserlerde Kur'an-ı Kerim	10
2.2. Hat Sanatı	11
2.2.1. Hat Sanatının Tanımı ve Tarihçesi.....	12
2.2.1.1. Türklerde Hat Sanatı	16
2.2.2. Aklam-ı Sitte Ekolleri	17
2.2.2.1. Şeyh Hamdullah ve Hat Ekolü	17
2.2.2.2. Ahmed Şemseddin Karahisari ve Hat Ekolü	17
2.2.2.3. Hafız Osman Efendi ve Hat Ekolü.....	18
2.2.2.4. Yesarî Mehmed Es'ad Efendi ve Hat Ekolü	19

2.2.2.5. Mustafa Rakım Efendi ve Hat Ekolü	19
2.2.2.6. Mahmud Celaleddin ve Hat Ekolü	20
2.2.2.7. Yesarizade Mustafa İzzet ve Hat Ekolü	20
2.2.2.8. Sami Efendi ve Hat Ekolü.....	21
2.3. Tezhip Sanatı	22
2.3.1. Tanımı ve Tarihsel Gelişimi	22
2.3.1.1. Selçuklu Dönemi Tezhibi	24
2.3.1.2. Osmanlı Dönemi Tezhibi	26
2.3.2. El Yazması Kur'an-ı Kerimlerde Süsleme Alanları	37
2.3.2.1. Zahriye Sayfası	37
2.3.2.2. Serlevha	38
2.3.2.3. Başlık (Sure Başı)	39
2.3.2.4. Durak (Vakfe)	39
2.3.2.5. Gül.....	40
2.3.2.6. Kenar Suyu ve Cetvel.....	41
2.3.2.7. Hatime Sayfası (ketebe sayfası, ferağ kaydı)	41
2.3.3. Tezhip Sanatında Kullanılan Motifler	42
2.3.3.1. Bitkisel Motifler	42
2.3.3.2. Rumiler	46
2.3.3.3. Geometrik Motifler	48
2.3.3.4. Geçme ve Zencerek.....	49
2.3.3.5. Bulut Motifi.....	49
2.3.3.6. Çintemani	50
2.3.3.7. Münhani	51
2.3.3.8. Tığ	51
2.4. Ebru Sanatı.....	52
2.4.1. Tanımı ve Tarihçesi.....	52
2.4.2. Ebru Çeşitleri.....	53
2.4.3. Ebru Sanatçıları	53
2.4.4. Ebrunun Kullanım Sahaları.....	54
2.5. Cilt Sanatı	54
2.5.1. Cilt Sanatının Tanımı ve Tarihçesi.....	55
2.5.1.1. Anadolu Selçuklu Dönemi Cilt Sanatı	56

2.5.1.2. Osmanlı Dönemimi Cilt Sanatı.....	57
2.5.2. Cilt Sanatında Üsluplar	59
2.5.3. Klasik Türk Cildinin Bölümleri.....	60
2.5.4. Klasik Cilt Çeşitleri.....	61
2.5.4.1. Mukavva Ciltler.....	61
2.5.4.2. Deri Ciltler	61
2.5.4.3. Lake Ciltler	66
2.5.4.4. Kumaş Ciltler.....	67
2.5.4.5. Ebru Ciltler	68
2.5.4.6. Murassa Ciltler	69
2.5.5. Cilt Sanatında Kullanılan Teknikler	69
BÖLÜM III	71
YÖNTEM.....	71
3.1. Araştırmanın Modeli	71
3.2. Evren ve Örneklem	71
3.3. Verilerin Toplaması	71
3.4. Verilerin Analizi	71
BÖLÜM IV.....	73
BULGULAR VE YORUM.....	73
4.1. Eser İnceleme Kataloğu.....	73
4.1.1. Eser-1	73
4.1.2. Eser-2	85
4.1.3. Eser-3	95
4.1.4. Eser-4	105
BÖLÜM V	119
SONUÇ ve TARTIŞMA	119
5.1. Eserlerin Süsleme Teknik ve Süsleme Özellikleri.....	120
5.2. Öneriler	123
KAYNAKÇA.....	125
ÖZGEÇMİŞ.....	131

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 13. yüzyıla ait Selçuklu tezhip örneği.....	26
Şekil 2. 15.yüzyıl Fatih dönemi tezhip örneği.	28
Şekil 3. Kuran- Kerim, zahriye sayfası klasik dönem tezhibi.....	32
Şekil 4. 17. yüzyıl şikâf halkâri bezeme örneği.	34
Şekil 5. 17. yüzyıl tezhip örneği	34
Şekil 6. 19. Yüzyıl barok-rokoko üslubu serlevha örneği.	37
Şekil 7. Yaprak motifi örnekleri.	43
Şekil 8. Hatayi motifi örneği.....	44
Şekil 9. Penç motifi örnekleri.	44
Şekil 10. Goncagül motifi örnekleri.....	45
Şekil 11. Yarı stilize çiçek motifleri.	45
Şekil 12. Rumi motifine örnekler.....	47
Şekil 13. Geometrik motif örnekleri.	48
Şekil 14. Geçme ve zencerek örnekleri.....	49
Şekil 15. Bulut motifi örnekleri	50
Şekil 16. Çintemani örneği	50
Şekil 17. Münhani örnekleri	51
Şekil 18. Tığ örnekleri	52
Şekil 19. Klasik cildin bölümleri	60
Şekil 20. 19. yy şemseli cilt örneği Milli Kütüphane 06 M.K. Yz. A 7340 numaralı eser.....	63
Şekil 21. Acemkari cilt örneği	64

Şekil 22. Salbekli, çelik kalemle işlenmiş şemseli cilt örneği Milli Kütüphane 06 M.K. Yz. A 3840 Envanter numaralı eser.	65
Şekil 23. 19. yüzyıl, zilbahar cilt örneği Milli Kütüphane 6876 envanter numaralı eser. ...	66
Şekil 24. Lake cilt örneği, Milli Kütüphane O6 mk. yz. a. 3850 envanter numaralı eser. ..	67
Şekil 25. Çeharguşe kumaş cilt örneği.....	68
Şekil 26. 19. yüzyıl ebru cilt örneği, Milli Kütüphane 06 mil yz a 7340 envanter numaralı eser.	69
Şekil 27. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin cilt üst kapağı	74
Şekil 28. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sertabı.....	75
Şekil 29. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin ebrulu cilt içi	76
Şekil 30. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevhası.....	76
Şekil 31. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi yazı alanı	77
Şekil 32. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevha sure başlığı.....	77
Şekil 33. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevha ayrıntısı	78
Şekil 34. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevha ayrıntısı Sure Başları;	79
Şekil 35. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği	80
Şekil 36. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği	80
Şekil 37. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği	81
Şekil 38. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği	81
Şekil 39. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği	81
Şekil 40. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin nısıf gülü örnekleri.....	82
Şekil 41. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin secde gülü örneği	83
Şekil 42. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin cüz gülü örnekleri	84
Şekil 43. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin hatime sayfası.....	84
Şekil 44. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin hatime sayfası başlığı.....	85
Şekil 45. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin üst kapağı	86
Şekil 46. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin sertabı ve mıkleti.....	87
Şekil 47. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin iç kapağı	88

Şekil 4806 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevhası.....	89
Şekil 49. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi yazı alanı	90
Şekil 50. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevha başlığı.....	90
Şekil 5106 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevha ayrıntısı	91
Şekil 5206 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevha çizimi	92
Şekil 53. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin başlık örnekleri.....	93
Şekil 54. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin durakları	93
Şekil 5506 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin hatime sayfası.....	94
Şekil 5606 hk 4443 envanter no.lu eserin üst kapağı.....	96
Şekil 57. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin cildinin iç kısmı.....	97
Şekil 58.06 hk 4443 envanter no.lu eserin mahfazası.....	97
Şekil 59.. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevhası.....	98
Şekil 60. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi yazı alanı	99
Şekil 61. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi başlık alanı	100
Şekil 62. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi.....	101
Şekil 63. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevha çizimi.....	102
Şekil 64. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin sure başları.....	102
Şekil 65. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin secde gül örnekleri	103
Şekil 66. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin cüz gülü örnekleri.....	104
Şekil 67. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin hatime sayfası tezhibi	104
Şekil 68. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin hatime sayfası süsleme ayrıntısı	105
Şekil 69. 06 Mil yz a 6867envanter no.lu eserin üst kapağı	106
Şekil 70. 06 Mil Yz a 6867 envanter no.lu eserin sertabı	107
Şekil 71. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin iç kaplaması	107
Şekil 72. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin serlevhası.....	108
Şekil 73. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi yazı alanı	109
Şekil 74. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin sure başı tezhibi.....	109

Şekil 75. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin sure sonu tezhibi	110
Şekil 76. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin serlevhası.....	111
Şekil 77.06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin serlevha çizimi	112
Şekil 78. 06 mil yz a 6867 envanter no.lu eserin sure başı tezhip örneği.....	113
Şekil 79. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin hizip gülü örneği	114
Şekil 80. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin cüz gülü örnekleri	115
Şekil 81. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin secde gülü örnekleri	116
Şekil 82. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin hatime sayfası.....	116

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Eserlerin süsleme, teknik ve üslup özellikleri	120
Tablo 2. Eserlerin süslemesinde kullanılan motif ve renk dağılımı.....	121

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Önemli bir geçmişe sahip olan geleneksel kültür mirasımız ve sanatımız Türklerin İslamiyet'i kabul etmesi ile farklı bir boyut kazanmıştır. Dönem sanatçıları Hat, Tezhip, Minyatür, Cilt, vb. sanat çalışmalarını icra ederken, tasvir yasağının gerekliliklerine uymuş ve sanatta soyutlama yoluna gitmişlerdir. Osmanlı dönem padişahlarının sanata ve sanatçıya verdikleri değer sayesinde günümüze önemli eserlerin ulaşması sağlanmıştır. Matbaanın kullanıma başlaması ile bu sanata duyulan gereksinim azalsa da önemini yitirmemiş ve de günümüze kadar gelmiştir.

Kültür tarihimizde geniş yer tutan kütüphanelerimizdeki bilim ve sanatı bir arada götüren, zengin kitap koleksiyonlarımız toplum olarak kitaba gösterdiğimiz saygının işaretidir. Konuları bakımından çok çeşitlilik gösteren bu yazma kitaplar, kitap zevki ve okuma isteği uyandırması bakımından da çok güçlü etki yaparak kültürümüzde hizmet etmektedir. Kitaba karşı gösterilen bu derin sevgi ve saygı çağlar boyu onun en güzel hatlarla yazılmasına ve süslenmesine sebep olmuş, tezhibi ve cilt işini bir güzel sanat haline getirmiştir (Ersoy, 1988: 8).

Yazma esreler çeşitli konularda olur. Bugün kütüphanelerimizde Kur'an, tefsir, hadis, fıkıh, kelam, tasavvuf, ahlak ve siyer gibi dini konular yanında mantık, hesap, hendese, tarih, coğrafya, astronomi, tıp, edebiyat, dil, kimya vb. konularda yazılmış pek çok yazma eser bulunmaktadır. İslam'ın kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim başta olmak üzere el yazması eserlerin tasarımı dönemlere, toplumlara göre de; yazıya, kitaba, ilme verilen değer değişmemiştir. Genellikle devlet adamları tarafından desteklenen sanatçılar verdikleri eserle diğer sanat dallarıyla bütünleşen tam bir üslup birliği oluşturmuşlardır. Yazma eserlerin formları ve tezhipleri farklı dönemlerde devrin estetik duyguları ve sanat anlayışıyla değişik biçimler alarak dekorlanmış, altınlanmış ve renklendirilmiştir. Bu

zengin kültür-sanat çeşitliliğinin ortak noktası ve onun şekillenmesinde temel unsur İslam inancı ve Kur'an-ı Kerim olmuştur. Çok değişik kültür çevrelerinin ilme değer veren bu inancı paylaşmasıyla yazma eserlerin, içeriğinin ötesinde farklı estetik değerler, grafik anlayışlar ve sanatsal ifadeler ortaya çıkmıştır (Özkeçeci, 2007 s. 27).

Matbaadan önce, kitaplar kamış kalemle, is mürekkebi kullanarak ve Arap harfleriyle aharlı- mühreli kâğıtlara yazılmıştır. Bunların önem verilenleri hüsn-i hat ile yazılıp, tezhip, ebru, katı ve minyatürle süslenmiştir. Nakkaşhanelerde kitap sanatlarının ustaları, hattatlar, müzehhipler, nakkaş ve müsavvirler, cedvelkeşler, mücellitler, kitabı sanat eserine dönüştürmüşlerdir. İstinsah edilerek çoğaltılan kitap sayısı matbaa dönemine oranla az olmakla birlikte sanat açısından çok daha fazladır. Böyle sanatkârane hazırlanmış kitaplar genellikle padişahlara, hanım sultanlara, devrin ileri gelenlerine sunulmuş ve kitaba meraklı bu kişiler tarafından kurulan kütüphanelere vakfedilmişlerdir (Özen, 2003: IX).

Hüsn-i Hat güzel yazı demektir. Hattın etrafını süsleyen altının sıkça kullanıldığı süslemelere de tezhip denilmektedir. Cilt ise eserin muhafazasını sağlamak için yapılan sade veya süslemeli kabıdır. Süsleme özellikleri dönemine göre farklılıklar gösterse de kültür ve dinimizce mukaddes kabul edilen Kuran-ı Kerim'e ayrı bir önem verilmiştir.

El yazması Kur'an-ı Kerimlerde Fatiha ile başlayan ilk iki sayfa serlevha adını alır. Bu sayfalar ve bazı eserlerde hatime(son sayfa) yoğun tezhip süslemelidir. Tezhipli sayfaların süslemeleri döneme göre farklı üsluplar gösterir. Sayfa kenarlarında yer alan kenar gülleri de böyledir. Sure başlarındaki süslemeler de eserin genel üslubuna uygundur. Ayet sonlarında yer alan nokta(durak) gülleri bu süslemeler arasındadır.

Günümüze kalan el yazması eserler müzelerde, kütüphanelerde saklanmaktadır. Bu eserlere geçmişte olduğu gibi özen göstermek ve sahip çıkmak kültürümüzün daha iyi anlaşılmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına olanak sağlamıştır.

Problem Cümlesi; Başkent Ankaradaki Milli Kütüphanede el yazması eserler arasında Kur'an-ı Kerimler bulunmaktadır. Yapılan literatür taramasında araştırma konusu olarak seçilen bu eserlerle ilgili bir tez çalışmasına rastlanmamıştır. Bu çalışmada Milli Kütüphanede sergilenen 19. yüzyıla ait el yazması Kur'an-ı Kerimlerden dört adedinin cilt, tezhip, hat, ebru, üslup özellikleri incelenerek çözümlenmesi ele alınmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın genel amacı; Milli Kütüphane arşivinde bulunan Osmanlı dönemine ait 19. yüzyıl el yazması Kur'an-ı Kerimlerden 4 adedinin cilt, tezhip, hat, ebru teknik ve süsleme özellikleri bakımından çözümlemesi ile belgelendirilmesidir.

Alt amaçlar;

Eserlerin Cilt üslup özellikleri nelerdir?

Eserlerin Tezhip üslup özellikleri nelerdir?

Eserlerin Hat üslup özellikleri nelerdir?

Eserlerin Ebru üslup özellikleri nelerdir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma Milli Kütüphanede bulunan Osmanlı dönemine ait 19. yüzyıl el yazması Kur'an-ı Kerimlerin tez konusu olarak alınması bakımından önemlidir. Söz konusu eserlerin, daha iyi anlaşılması, yazma üslup özellikleri bakımından tanıtılması, eserlerin belgelenecek literatüre kazandırılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından bu araştırma önemlidir.

Ayrıca bu araştırma 19. yüzyıl, cilt, tezhip, hat, ebru süsleme özelliklerinin belirlenmesi ve irdelenmesi bakımındanda önem arz etmektedir.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma Milli Kütüphane arşivinde bulunan 19. yüzyıl el yazması Kur'an-ı Kerimlerden, tez kapsamına alınan dört âdeti ile sınırlıdır.

Söz konusu eserlerin cilt, tezhip, hat, ebru üslupları ile sınırlıdır.

1.5. Varsayımlar

İncelenen kaynaklar yeterli ve güvenilir niteliktedir. Araştırma kapsamına alınan örneklem grubu evreni temsil etmektedir.

1.6. Tanımlar

Abadi: Kaliteli bir cins kâğıttır (Özkeçeci, 2007, s. 297).

Acem Sanatkâr: Türkiye'ye hariçten gelmiş sanatkara denir. Arabın gayri manası gelirse de bizde şark tarafında (doğu) bulunan milletlere Acem denmiştir (Özkeçeci, 2007, s. 297).

Âhar: Nişasta, yumurta akı, nişadır, kitre, Arap zamkı, şap, pirinç gibi maddelerden yapılan bir sıvı. Ham kâğıtların terbiyesinde kullanılır. Kâğıdın emiciliğini alır ve ona parlak bir görünüm verir (Keskiner, 2004, s. 89).

Altın Cetvel: Yazma sayfalarında metin çevresine çizilen altınlı cetvel (Özkeçeci, 2007, s. 297).

Aklam-ı Sitte: Altı kalem demektir. Rika, muhakkak, sülüs, nesih, tevki yazılarına toplu olarak verilen ad (Özkeçeci, 2007, s. 297).

Ayet: Kur'an'da iki durak arası her bir cümle (Özkeçeci, 2007, s. 297).

Başlık: Eserin ilk sayfasıdır. Metin sayfasının ortasından bazen üçte birinden başlar (Özkeçeci, 2007, s. 297).

Berk: Yaprak (Özkeçeci, 2007, s.297).

Cilt: Yazma eserlerin korunması için dış kısımlarına yapılan kaplar (Keskiner, 2004, s. 89).

Cüz: Kur'an'ın eşit olarak bölündüğü otuz bölümden biri (Özkeçeci, 2007, s. 297).

Desen: Yalnız çizgilerle boyasız olarak yapılan resim (Yazmalar).

Derkenar: Yazmalarda sayfa kenarına yazılan yazı veya beyitler (Özkeçeci, 2007, s. 298).

Durak: Ayetlerin sonuna konan süslenmiş nokta. Vakfe de denir (Özkeçeci, 2007, s. 298).

El yazması: Elle yazılan kitaplara verilen ad (Keskiner, 2004, s. 90).

Geçme: Geometrik çizgilerle birbiri içinden geçen süslemeler (Özkeçeci, 2007, s. 298).

Halkâr: yalnız altınla yapılan süsleme (Özen, 1985, s. 23).

Hattat: Hat yazan sanatçı (Özkeçeci, 2007, s.298).

Haşiye: Kenar, pervaz. Kitabın sayfa kenarına metni şerh ve izah için yazılan yazılar (Özkeçeci, 2007, s. 298).

Hatime: Yazma eserlerde bitiş sayfası. Bu sayfada dualar, hattatın adı vb. bilgiler bulunur (Özkeçeci, 2007, s. 298).

İstinsah: Nüshasını çıkarmak, kopya etmek (Özen, 1985, s. 30).

Kompozisyon: Bir sanat eserinde kurallara dayalı ve estetik anlamlı düzen kurma(Özkeçeci, Özkeçeci, 2007,s. 299).

Motif: Bir tablonun, bir figürün ve yahut herhangi bir resmin esasını teşkil eden şekil ve unsur (Keskiner, 2004, s. 90).

Murakka: 1-Hattatların ayrı ayrı kâğıtlara yazdığı ve bir araya toplanarak mecmua haline getirilen meşk ve yazılara verilen ad. 2- Klasik ciltlerde ilk zamanlar tahta kullanılmış, daha sonra bunun yerini murakka almıştır (Özen, 1985, s. 49).

Murassa: Kıymetli taşlarla bezenmiş cilt (Özen, 1985, s. 49).

Musavvir: Ressam, Tasvir yapan (Özönder, 2003, s. 137).

Mücellid: Cilt yapan usta (Özönder, 2003, s. 138).

Mühre: Kâğıtlar âharlandıktan sonra parlatma işlemi için kullanılan aletin adı (Özen, 1985, s. 50).

Müstensih: İstinsah eden, kitabın kopyasını çıkaran kimse (Özen, 1985, s. 52).

Müzehhib: Tezhip yapan sanatçı. Kadın olursa müzehhibe denir (Keskiner, 2004, s.90).

Nazil: İnen, inmiş (TDK).

Risalet: 1. Elçilik, 2. Peygamberlik (TDK).

Tezhip: Yazma kitaplarla murakkalarda, boya ve altın tozu ile yapılan her türlü süleme işine tezhip denir (Özen, 1985, s. 71).

Üslûp: Bir devrin ya da bir sanatçının kişiliği, bir eserin teknik, renk, kompozisyon biçim ve anlatım bakımından özellikleri (Yazmalar).

Üslûplaştırma: Gerçek şekil ve motiflerin karakterini kaybettirmeden basitleştirerek, süslemeyi şematik hale sokmak (Yazmalar).

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Kur'an-ı Kerim'in Tanımı ve Tarihçesi

Kur'an-ı Kerim Ümmeti Muhammed'in yani Müslüman insanların ilahi emirlerinin yazılı olduğu, kutsal, aynı zamanda hayatlarını ona göre düzenledikleri, kılavuz kitabıdır. Kur'an kelimesi, en tercih edilen fikre göre, lisanda "tilavet" etmek manasına gelen kara'e fiilinde fu'lan vezninde masdar olup "tilavet etmek, okumak" demektir (Yıldırım, 2009, s. 37). Terim anlamına göre ise Kur'an, "Özel bir ulak (vahiy meleği, Cebrail, Cibril) aracılığıyla, mahiyeti akılla irdelenemeyecek bir şekilde Peygamber'in kalbine yerleştirilen, bir yandan hafızalara yerleştirilirken (hıfz), diğer yandan yazıyla tespit edilmiş bulunan (kitabet), ibadetlerde okurken (te'abbud) günlük davranışlar yanında ölüm sonrası var oluş hakkında da en üstün metinsel kaynaklık değeri taşıya, kitap haline gelişi muhtelif merhalelerde kemale ererek iki kapak arasında bir araya getirilmiş olan, mevcudiyeti ve nüfuzu ilahi güvenceye nail olmuş bulunan son ilahi kitaptır" (Kılıç, 2008, s. 13–14).

Kur'an miladi 610–632 tarihleri arasında 23 yıllık risalet devresinde Hz. Peygambere çeşitli vesilelerle Allah tarafında gönderilen vahiyler metnidir (Yıldırım, 2009, s. 38). Hz. Muhammed'in Mekkeli ve Kureyş kabilesine mensup olduğu ve İslam öncesi Mekkeli ve Medineli Araplara tebliğ edildiği için, Kur'an-ı Kerim Arap diliyle ve bu dilin Kureyş lehçesiyledir. Ancak Kur'an-ı Kerimin Arapça olarak inmesi, yalnız Arap milletine indirildiğini göstermez. Kur'an-ı Kerim bütün insanlara ve bütün âlemlere indirilmiş bir Allah kelimidir (Demirbağ, 2007, s. 30).

Kur'an-ı Kerim'in pek çok ismi ve sıfatı vardır. Bunların sayılarınının 90'dan fazla olduğu bilinmektedir. Bazı kitaplarda 50 kadarı kaydedilmiştir. Meşhur olan isimlerden bazıları şunlardır: el-Kitap, el-Fürkan, ez-Zikr, en-Nur, el-Hüda, eş-Şifa, el-Mecid, Ümmü'l-Kitap, et-Tenzil. Kur'an-ı Kerim'e iki kapak arasında toplanıp kitap haline getirildikten sonra "iki kapak arasındaki sayfalar" anlamında, İbn-i Mes'ud' un teklifi ile Mushaf (Mushaf-ı Şerif)

da denilmiştir. Fakat en yaygın isim, İslam'ın mukaddes kitabı olan ilahi kelamın özel ismi Kur'an-ı Kerim'dir (Kaya, 2010, s. 21).

Ayet kelimesinin anlamı, açık alamet, işaret, mucize, ibret ve delildir(Kılıç, 2008: 22). Bir başka tanımda ise; Ayet, Kur'an'ın herhangi bir süresindeki başı ve sonu bulunan bir veya daha fazla cümleden mürekkep olan kelam anlamına gelir (Yıldırım, 2009, s. 41). "Müdhammetan" bir ayettir. "Velfecr" en kısa ayettir. En uzun ayet olan "mudayene" ayeti ise bir sahife tutar. Yuvarlak rakam olarak Kur'an da 6666 ayet vardır (Keskinoglu, 2012, s. 126–128).

Sure kelimesinin sözlük anlamına bakmak gerekirse, yüksek makam, üstün derece, şan, şeref, binanın kısım veya kanatları anlamına gelmektedir. Terim olarak ise, ayetlerden meydana gelen başı ve sonu bulunan müstakil Kur'an bölümü demektir (Demirci, 2012, s. 136). Surelerin adedi 114'tür. En uzun sure Bakara olup 286 ayettir, en kısa sure ise 3 ayetle Kevser'dir. Kur'an 30 cüze bölünmüştür. Her cüz dört hizbe bölünür. Hiziplerde aşılara ayrılır, surelerin başına klişe içine ismi, ayetlerin adedi Mekke'de, Medine'de nazil olduğu yazılır (Keskinoglu, 2012, s. 126–128). 13 yıl kadar süren Mekke döneminde indirilen ayet ve sureler daha çok İslâm inanç ve ahlâkı ile ilgili konuları içerir. İfade bakımından son derece derin ve güçlüdürler. Mekke döneminde Kur'an'ın, Hz. Âdem'den itibaren devam eden vahiy zincirinin aynısı olduğu yer alır. Medine'ye hicretten sonra inen ayet ve surelerde daha çok hukuk kuralları yer almıştır (Alav, 2011, s. 4).

2.1.1. Kur'an Metninin Mushaf Haline Getirilmesi

Hz. Peygamber hayatta olduğu müddetçe vahiy devam ettiğinden, Kur'an metni iki kap arasında Mushaf haline getirilemezdi. Böyle yapılmış olsaydı sık sık değişiklik yapmak, araya girecek birkaç ayeti yerleştirmek için, ikide bir çok sayıda yazılmış metni imha etmek mecburiyeti hasıl olacaktı (Yıldırım, 2009, s. 61–62). Hz. Muhammed her gelen vahiy metnini öncelikle kendisi ezberlemiş, vahiy kâtiplerine kaydettirmiş, sonrada ashabına okumuş ve okutmuştu. Böylece Hz. Peygamber devrinde her ne kadar Kur'an'ı kitabeten derleme mümkün olmamışsa da, tilaveten derleme tam ve mükemmel bir şekilde gerçekleştirilmiştir (Demirci, 2012, s. 114).

Nazil olan ayetler vahiy kâtipleri tarafından ilk dönemlerde ince ve yassı taşlara (lihaf), hurma dallarının uygun yerlerine (asib), kürek ve kaburga kemiklerine (azm), tabaklanmış

deri parçalarına(edim), seramik parçalarına (hazef), tahtaya (kateb), parşömene (rakk), bez ve papirüslere yazılmıştır (Alav, 2011, s. 4).

Hz. Peygamber her sene Ramazan ayında, o ana değin gelmiş Kur'an ayetlerini, Cebrail ile gözden geçiriyordu. Bu karşılaştırma, Peygamberin vefat ettiği sene ise iki kez gerçekleşmiştir. Ancak Peygamberin irtihalinden sonra halife seçilen Hz. Ebu Bekir döneminde, zekâtı vermemekten ötürü irtidat¹ etmiş olan Yemamelilerle yapılan savaşlar, Kur'an'ın bir kitap haline getirilişinin gerekçesini oluşturmuştur. Adı geçen harplerde pek çok hafızın şehit düşmesi sebebiyle, Kur'an'dan bir şeylerin kaybolacağından endişesini duyan Hz. Ömer, halife Hz. Ebubekir Kur'an-ı dağınık halde bulunduğu kâğıt parçalarından, düz ince taşlardan, kürek kemiklerinden, işlenmemiş deri parçalarından ve insanların hafızalarından alarak iki kapak arasında derlenmesinde ısrar eder. Sonuçta, Hz. Peygamber'in Cebrail ile gerçekleştirdiği Kur'an mukabelesinde hazır bulunması, vahiy kâtipliği yapması, Kur'an'ın tamamını ezberlemesi gibi gerekçelerle Hz. Ebu Bekir tarafından bu işle ilgilenmesi için Zeyd b. Sabit görevlendirilmiştir (Kılıç, 2008, s. 18–19).

Zeyd b. Sabit, bizzat kendisi de iyi bir hafız olduğu halde, kendisi gibi başka hafızlarla da yetinmeyip her ayet hakkında mukabele görmüş iki yazılı şahit aramak gibi son derece titiz ve ilmi bir usul takip etmiştir (Yıldırım, 2009, s. 65). El-Mushaf ismiyle adlandırılan bu ilk derleme, pek tabidir ki Hz. Osman'ın çoğalttığı Mushaf için denir ana metin (ilk örnek) işlevi görmüştür. Hz Ebu Bekir tarafından cemedilmiş olan bu Mushaf'a bütün sahabe de onay vermiş ve onun, Hz. Peygamber'e indirilmiş olan vahiy olduğu konusunda icma² gerçekleştirmiştir (Kılıç, 2008, s. 19).

Hz. Ömer'in halifeliği döneminde daha çok Kur'an öğrenimine önem verilmiş, Hz. Osman döneminde ise Hz. Ebu Bekir döneminde toplatılan ilk Mushaf esas alınarak nüshaları çoğaltılmış Medine, Kufe, Basra ve Şam'a göndererek buralardan da tüm İslam ülkelerine yayılması sağlanmıştır (Alav, 2011, s. 5).

Kur'an'ın çoğaltılması fikri hat ve kitap sanatlarının büyük ölçüde gelişmesine neden olmuştur. Değişik boyutlarda Kur'an yazmak, bezemek ve ciltlemek önemli bir sanat kolu

¹ İrtidat: Sözlükte "geldiği yoldan geri dönmek, bir şeyden yüz çevirmek veya başka bir şeye dönmek" gibi mânâlara gelen irtidâd, dinî bir terim olarak, bir Müslüman'ın dinini terk etmesi demektir. Bu duruma riddet; İslâm'ı terk eden şahsa da mürted denir.

² İcma: Sözlükte "birleştirmek, derleyip toparlamak, bir işi sağlam yapmak, fikir birliği etmek" gibi anlamlara gelen icmâ', fıkıh usulünde, Hz. Peygamber'in vefatından sonra herhangi bir devirde âlimlerin, dinî bir meselenin hükmü hakkında ittifak etmeleri manasına gelir.

haline gelmiş, özellikle İstanbul’da hazırlananlar büyük ün kazanmıştır(Demirbağ, 2007, s. 22–23).

2.1.2. Kur’an Metninin Noktalanması ve Harekelenmesi

Tarihi bilgilere göre yazı, Mekke’ye ilk olarak Hz. Peygamberin yaşça kendisinden büyük olan çağdaşları zamanında girmiştir. İslam zuhur ettiğinde Mekke’de okur-yazar sayısı parmakla sayılabilecek kadar az idi. Yazıda, harflere normal olarak nokta konulmuyordu. Arap alfabesindeki 28 harf için sadece 15 işaret vardı; diğer 13’ünü karine (ipucu) ile çıkarmak gerekiyordu (Yıldırım, 2009, s. 79).

İslamiyet etrafa yayılınca Arap olmayan unsurlar da Müslüman olmuşlardı. Bunlar noktasız ve harekesiz Kur’an’ı okumakta herkes gibi güçlük çekiyordu (Keskinöğlü, 2012, s. 154). Yani muhtelif harflerin aynı şekil altında yazılmaları ve şeklen birbirine benzeyen bu harfleri birbirinden ayırmak için bugün bilinen noktalar henüz konulmamıştı (Demirci, 2012, s. 140). Bu güçlüğü gidermek, hataları önlemek için hareke ve nokta koyma çaresine başvurulmuştur (Keskinöğlü, 2012, s. 154).

Nokta ile harekelerin ne zamandan itibaren kullanılmaya başladığı ve kimler tarafından konulduğu birçok rivayete rağmen kat’i olarak bilinmemektedir. VI. Yüzyılın ilk yarısında noktanın mevcut olduğu kitabe ve papirüslerin yazıları ile sabittir (Özkeçeci, 2006, s. 289).

2.1.3. Yazma Eserlerde Kur’an-ı Kerim

Geçmiş yüzyıllardaki ilimlerimizin, kültürlerimizin ve bilhassa kitap sanatlarımızın yaşayan şahitleri olarak günümüze gelen elyazmaları, şüphesiz önemli ve üzerinde durulması gerekli bir konudur. Önce kabul edilmesi gereken bir husus vardır: Birçok milletin kabul ettiği İslâmiyet, bu milletler arasında yalnız müşterek bir din olarak kalmamış, aynı zamanda müşterek bir medeniyetin, müşterek ilimlerin, müşterek sanatların doğmasına da sebep olmuştur (Cunbur, 1967, s. 75). Yazının icadı ile papirüslere kil, maden taş ve ağaç üzerine yazılan yazılar kâğıdın icadı ile yeni bir döneme girmiştir yazılı kâğıtların bir araya getirilmesi ve ciltlenmesiyle “el yazması kitapları ” meydana getirilmiştir (Önder,1998, s. 70).

Orta Çağ’ın ilk dönemlerinden başlayarak yöneticilerin, varlıklı kesimin sanata ve kitaba olan ilgisinin artması, onların tezhipli, tasvirli ve güzel ciltli kitaplara sahip olmalarına yol

açmıştır. Merv, Şam, Kahire, Bağdat, Kurtuba gibi Orta Çağ'ın bilim merkezlerinde kütüphaneler kurulmuş, aynı zamanda kitapların istinsah edildiği, ciltlendiği yerlerde olan kitap dükkânları çoğalmıştır (Tanındı, 2012, s. 243).

Yazma kitap sanatları, özellikle de hat sanatı İslam inancına sahip toplumlarda diğer sanat dallarına nazaran çok daha fazla önemsenmiş ve gelişmiştir. İslam'ın yayılmasıyla birlikte yüzyıllar boyunca geniş bir coğrafyada pek çok milletin katkıda bulunarak geliştirdiği ve kendi özgün yapısını, değerlerini içine katıp harmanladığı zengin bir kültür ve sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Müslümanlar 10. Yüzyıldan itibaren baskı tekniğini bilmelerine rağmen her zaman için el yazmasını baskıya tercih etmişlerdir (Özkeçeci, 2006, s. 285). Yazma kitabı çoğaltanlara "müstensih", çoğaltılmış kitaplara ise "istinsah" denilmiştir.

Kur'an-ı Kerim yazımı, Miladi 7. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla kadar esaslı değişiklikler geçirmiştir. Bilinen en erken yazma kitaplar, İslamiyet'in ilk üç yüz yılına ait Kur'anlardır. İlk dönemlerin parşömen üzerine yazılmış harekesiz ve noktasız yatay formdaki Mushaf'larında, zaman içinde çeşitli süsleme unsurları görülmeye başlanmış, bu suretle ayet sonlarına noktalar, sure başlarına uzunca şeritler halinde başlıklar, sayfa kenarlarına muhtelif şekiller rozetler konulmuştur. Bu anlayış diğer sahalardaki bilimsel ve edebi eserlere de yansımış ve böylece yazma kitap sanatları, hat ve tezhibin birlikteliği ile devam edip gitmiştir (Özkeçeci, 2006, s. 286).

Yüzyıllar içerisinde, Mushaf'ın yazılması ve tezhiplenmesi, Kur'an'a duyulan saygı ve hürmet göstergesi olarak gelişmiş ve sanat dalı haline gelmiştir. Osmanlılarla birlikte, İstanbul ve saray nakışhanesi bu sanatın merkezi olmuştur. Vahyin ilk yazıldığı ve Mushaf haline getirildiği yıllardan beri süregelen çalışmalar, hem hat sanatında hem de tezhip sanatında klâsik dönem yaşanmasını mümkün kılmıştır (Tanrıver, 2007, s. 91).

Tez çalışmasının bundan sonraki kısmında, El Yazması Kur'an-ı Kerimlerde kullanılmış olan Hat, Tezhip, Ebru ve Cilt Sanatları ile alakalı genel bilgiler verilecektir.

2.2. Hat Sanatı

Hat sanatının tanımını ve tarihçesini aktarmadan önce yazının; sosyolojik, kültürel ve sanatsal önemi konusuna kısa da olsa değinilecektir. Ayrıca, Arap alfabesinin estetik değerler kazanması ve de İslam dini ve Kur'an-ı Kerim ile özdeşleşmesi neticesinde Hat sanatına dönüşmesi anlatılmıştır.

Yazı, pek çok şekilde tarif edilmiştir. Bu olgu, harf adı verilen şekiller veya resimlerle düşüncenin anlatılması şeklinde tanımlanabileceği gibi, sesli iletişimi kayda geçiren bir anlaşma aracı olarak da tanımlanabilir. Böyle bir sistemin ortaya çıkabilmesi için toplumun bu konuda uzlaşması gerekmektedir (Mülayim, 2012, s. 18). İnsanlık tarihi, yazının ortaya çıkışıyla ikiye ayrılır. Yazının icadından önceki devrelere tarih-öncesi denirken, yazının kullanılmasıyla birlikte, günümüze kadar uzayan devreye “tarih çağları” adı verilir. Alfabenin ilk olarak Fenikeliler tarafından kullanıldığı kabul edilir. Fenike yazısının mısır hiyeroglifinden çıktığı ileri sürülür. MÖ. 1250 ya da 1000 yılı civarında, Fenike bölgesinde, bilinmeyen bir şehirde ortaya çıkan alfabe, Akdeniz-Ege limanlarından başlayarak hızla eski Dünya’ya yayılır (Özcan, 2010, s. 13).

Yazı, tüm yazma kitap sanatlarının varlık sebebidir ve bütün İslam ülkelerinde ilme, dolayısıyla yazıya verilen değer sayesinde önemli bir güzel sanatlar kolu haline gelmiştir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 184). Kur’an’ın inişi ve insanlığa ilk hitabı olan “Oku” emri ile yazı, kutsi bir önem kazandığı gibi Hz. Peygamberin hadislerinde okuyup-yazmaya önem vermesi, Medine’de devlet teşkilatının kurulması ve dolayısıyla günlük hayatta, sosyal münasebetlerde yazıya ihtiyacın artması bu sanatın gelişmesinde çok tesirli olmuştur (Alparslan, 2009, s. 825). Ayrıca Türkler hat sanatında yüzyıllar boyunca ekoller türetilip büyük üstatlar yetiştirerek, sanat şaheserleri meydana getiren bu sanat, batılılarca soyut resim sanatı olarak kabul edilmektedir (Özsayiner, 1999, s. 15).

Yazı denen bu mucizenin insanlara armağan edildiği düşünülmüş, hediyein kaynak ve kökeni peygamberlere ve efsanevi kişilere bağlanmıştır. Arkeolojik bulgulara göre konuşma becerisi ve tarımdan sonra en önemli buluş yazıdır. Bu buluş, insanlığın gelişme basamaklarından çok geç ortaya çıkmıştır. Daha doğru bir deyişle uzun süre yazıya ihtiyaç duyulmamıştır. Arkeolojik bulguları göz önüne alarak yapılan tahminlere göre, insan soyunun geçmişi yazıya göre on misli eskidir. Şu halde ilgi ihtiyaca dönüktür, iletişimi yazıya dönüştürme isteği, kaligrafi veya hüsn-i hat kavramlarından daha eskidir (Mülayim, 2012 s. 24)

2.2.1. Hat Sanatının Tanımı ve Tarihçesi

Kur’an-ı Kerim, asrısaadetten günümüze kadar büyük bir titizlikle yazılmış, ezberlenmiş, okunmuş ve bu yollarla korunmuştur. Yüzyıllar içinde âlimler, Kur’an’ı daha rahat ve doğru okumayı sağlayacak imla kurallarını ve güzel, yazma usullerini geliştirirken kâtipler

de Mushaf hatlarının estetik değer kazanması yolunda sanat güçlerini ortaya koymuş, bu arada Müslümanların sanat zevklerini de tatmin etmeye çalışmıştır (Serin, 2010, s. 1).

İnce, uzun noktaların birleşmesinden meydana gelmiş çizgi (Özönder, 2003, s. 63). Başka bir tanımda ise şöyle tarif edilir, “Hat cismani aletlerle meydana getirilen ruhani bir hendesedir” hat sanatı bu tarife uygun bir estetik anlayış çerçevesinde asırlardır süre gelmiştir. Ekseriya renklerin rol almadığı uçuk bir zeminde, estetik kavramının sadece siyah çizgiler halinde böylesine ifade edilişi diğer yazı sistemlerinde pek görülmediği için, Batı ressamlarınca da tedkit ve ilham konusu olarak alınmıştır (Derman, 2001, s. 3). Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalıp güzel bir şekilde yazma sanatına ise hüsn-i hat ve böyle güzel yazı yazanlara da hattat denir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 184). Batılılar ise bu sanatı, Calligraphie olarak adlandırmışlardır (Özönder, 2003, s. 63). Her cins yazının iri şekline celi, harf ve kelimelerin üst üste tertip edilmesine de istif adı verilmektedir (Can ve Gün, 2011, s. 293). Hat sanatının kullanım alanları; Öncelikle Kur-an’ı Kerim, El yazması kitaplar, murakka, hilye, kıt’a, cüz, meşk, levha ve fermanların yanı sıra mimari, deri, kumaş, seramik gibi alanlarda da eşsiz örneklerine rastlıyoruz.

Aslen köşeli ve yuvarlak şekilleri muhtevi Nabat yazısından geldiği kaydedilen Arap yazısı, İslam’dan önceki dönemde kullanıldığı bölgeye nispeten değişik şekillerde isimlendirilmiştir. Cahiliye döneminde Cezm ve meşk diye adlandırılan köşeli ve dik şekliyle geometrik bir görünüm arz eden Cezm tarzı, İslamiyet’in doğuşu ile birlikte Mekki, hicretten sonra Medeni isimlerini alarak kitap haline getirilen ilk Kur-an metninin yazımında kullanılmıştır. Hz. Ali’nin halifeliği zamanında (656–661) devletin merkezi Küfe’ye izafeten Kûfi¹ adını almıştır (Can ve Gün, 2011, s. 294). İslamiyet’in ilk yıllarında çok rağbet görmüş ve çeşitli yazı türlerine kaynak olmuştur (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 185).

¹ **Kûfi**, Küfe şehrinde yayıldığı için bu adı alan hat türü. İslamiyet’ten önce “El-Cezm” , “Hatt-ı Muallaki” diye bilinen geometrik özellikli, dik ve köşeli karaktere sahip yazı, İslamiyet’in gelişi ile “Mekki”, “Medeni” daha sonra “Basri” olarak tanınmıştır. Hicretin ilk yarım asrında çeşitli yer ve çevrelerde büyük tekâmül kazanmıştır. Şam’da ve nihayet Küfe’de gelişme devrelerinden sonra Kufi adını almıştır. İslam’ın doğuşunda Mushaf yazısı olarak uygun görülmemiş daha çok mimari eserlerde, geniş yüzeylerde kullanılmışken zamanla geçirdiği olgunlaşma dönemlerinden sonra mimarinin yanı sıra Kur-an-ı Kerim içinde kullanılmaya başlanılmıştır. Harflerinin çoğu kısmı dik ve köşeli, az kısmı ise yuvarlak görünümlüdür. Gözlü (başlı) harflerin yapımında el, üç defa hareket eder, diye tanımlanır. Hat sanatında Kufi iki ana sitedir. **a) Yazma Kûfi:** Hattaki asıl çeşit budur. Hz. Ali’nin geliştirdiği kurallara dayanır. Kalemin belli bir kalınlığı yoktur. Kalem kalınlaştıkça “Kalın Kûfi” (celi); inceldikçe de “İnce Kûfi” diye anılır. **b) Yapma Kûfi:** yazma yerine çizme ve resmetme tekniğiyle meydana getirilmiştir. Bu sebeple hattat yazısı olmaktan daha çok ressam, mimari, mühendis işi gibidir. Harflerin baş ve sonunda çiçeklerle bezeli olanlarına “Çiçekli Kûfi”, kuşbaşı ile de süslü olanlarına da “Kuşlu Kûfi” denilir. Harflerin arası birbirine yaklaştırılmış türü “Mulasık Hattı” diye anılır .

Emeviler (41–132/661–749) Şam’da hilafeti ilan edip İslam devletinin başına geçince, siyaset ve ilim hayatı da buraya kaydı. Bu sefer Arap yazısı Şami adını aldı fakat bu kûfiden başka bir şey değildi (Alpaslan, 2012, s. 28).

Emeviler devrinde ilim ve sanat hayatı canlandı, bunun sonucunda Kur’an ve kitap istinsah, telif ve tercüme faaliyetleri hızla artmaya başladı. Mushaf yazan kâtipler çoğaldı. Mushaf yazanlar bütün emeklerini yazının güzelleşmesi uğrunda harcıyorlardı. Kâtiplerin tecrübeleri artınca satır düzeninde harf ve kelimeler oran ve biçim kazanmaya başladı. Yazı sanatı diğer İslam sanatlarına göre daha erken ve süratli bir şekilde gelişme ve değişim göstererek İslami kimlik kazandı (Serin, 2010, s. 3).

Abbasiler döneminde gelişen ilim ve sanat hareketleri sayesinde büyük merkezlerde ve özellikle Bağdat’ta kitap merakı ve bunları yazarak çoğaltanlar “verrak” artmıştır. Bunların kitap yazmada kullandıkları yazıya Verraki, Muhakkak veya Iraki denilmektedir. 8. yüzyıl sonlarından itibaren hat sanatçılarının güzeli arama gayreti sonucunda ölçülü olarak şekillenen yazılar Asli ve Mevzun hat ismiyle de anılmaya başlanmıştır (Alav, 2011, s. 47).

Abbasiler döneminin ünlü hattatı İbn Mukle (öl. 940) Arap yazısını belli kurallara göre geliştirmiştir (Can ve Gün, 2011, s. 294). İbn-i Mukle yazının ana ölçülerini tespit eden bir sistem ortaya koydu. Bunlar; nokta standart bir elif harfi ve daireden ibaretti. Nokta harflerin ölçüsünü, mesafesini, elif dik harflerin boyunu, dairede çanak halindeki harflerin genişliğini göstermekte idi (Alpaslan, 2012, s. 33). Yazılması güç olan dik, köşeli, sert görünümlü kufi yazıyı değiştirerek ondan ¹sülüs ve ²nesih yazıyı meydana getirmiştir (Alav, 2011, s. 47). Hat sanatında bir dönüm noktası olarak kabul edilen İbn Mukle ve kardeşi Ebu Abdullah Hasan b. Ali, mevzun hatları ayıklamaya tabi tutarak sınıflandırmış, harflerin henesi ölçü ve kurallarını belirlemiş ve aklam-ı sittenin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Abbasiler devrinde kâtipler “nesih” diye bilinen hattı Mushaf ve kitap

¹ **Sülüs**, Sülüs’ün lügat manası üçte bir demektir. Niçin bu adı aldığı hususunda çeşitli görüşler varsa da akla en uyumlu olanı, harflerinin üçte iki kısmında düzlük üçte bir kısmında meyil hâkim olduğu görüşüdür. Kitabe ve levhalarda kullanılan “Celi” tarzı yaygın uygulamalardandır. Hat sanatının öğrenimine genellikle “sülüs” ile başlanılır. Yazıların çoğu bundan doğduğu için “Ümmü’l Hutüt” (Yazıların anası) ünvanı verilmiştir. Abbasiler devrinde itibaren kullanılmaya başlanmıştır. 16. yüzyıldan itibaren de bütün İslam dünyasında Muhakkak yazının yerini almıştır.

² **Nesih**, Sülüs yazıya benzerliği olup genişliği onun üçte biri kadardır. Nesih’in sözlük anlamı “bir şeyi kaldırmak, yerine başka bir şey koymak” demektir. Neden bu adı aldığı hususunda çeşitli görüşler vardır. Kûfi’yi Kur’an yazmak mevkiinden resmen kaldırıp onu yerini aldığı ileri sürülmektedir.

istinsahında geliştirdiler. Neshi yazı daha sonra ¹reyhani ve nesih adlarıyla ikiye ayrılarak Mushaf yazımında öne çıkacaktır (Serin, 2010, s. 3).

Bu arada Mushaf yazımında hala parlak devrini sürdüren ve yayıldığı bölgelere göre farklılıklar gösterip mağrib (batı) kûfisi, meşrik (doğu) kufisi gibi değişik isimlerle adlandırılan kufi hattı özellikle abidelerde bazı bezeme unsurları ile birlikte tezyini bir mahiyet kazanmıştır. Ayrıca hendesi bir hat cinsi olan ve makili veya bennai olarak da adlandırılan satrançlı kûfi de bu dönemde abide yazısı olarak kullanılan bir diğer tarz olarak dikkat çeker (Can ve Gün, 2011, s. 294).

11. yüzyılın başlarında nesih, ²muhakkak, reyhani hatları doğmuştur. Bu dönemin usta ismi İbnü'l Bevvab farklı bir üslup geliştirmiş ve onun üslubu 13. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 186).

13. yüzyılda, son Abbasi halifesi zamanında Bağdat'ta yaşayan Yakut adlı ünlü hattatın kaleminden "Aklam-ı Sitte" nin çıktığı bilinmektedir (Acar, 1999, s.16). Yazıda üçüncü hamle, bazı kaynaklara göre Türk olduğu kabul edilen Yakut-ı Musta'simi tarafından gerçekleştirildi. Son Abbasî halifesinin hattatı olduğu için Musta'simi lakabını alan Yakut, Aklam-ı Sitte'yi devrine göre o derece güzel yazmaya muvaffak oldu ki yazısına, Yazkut-i adı verildi (Alparslan, 2012, s. 33). Yakut'un oluşturduğu bu yazı çeşitleri daha sonra Bağdat'tan Anadolu, Suriye, İran ve Maverâünnehir'e kadar yayılmıştır (Can ve Gün, 2011, s. 294).

Aklam-ı sitte bir yazı terimi olup altı kalem manasına gelmektedir. Bu yazı çeşitleri kufiden doğmuş ve küçük farklarla birbirinden etkilenererek oluşturulmuştur. Aklam-ı sitte; Sülüs, nesih, muhakkak, reyhani, tevki³ ve rika⁴dan oluşmaktadır.

Aklam-ı Sitte'nin bütün kuralları ile hat sanatındaki yerini alması sonucunda yukarıda tanıtılanlar dışında günümüzde sadece isimleri kalmış bulunan birçok hat türü de terk

¹ **Reyhani**, nesih yazının yatay kısmen daha yatkın ve uzundur. Yapısı bakımından daha serttir. 15. yüzyıldan sonra hemen hemen kullanılmaz olmuş, yerini nesihe bırakmıştır.

² **Muhakkak**, sülüs yazının yatkın ve yatay kısımları uzun ve geniş olan cinsidir. Birbirine benzeyen ve düz unsurların hâkim olduğu muhakkak ve reyhani hatları satır düzenine uygundur. 16. yüzyıla kadar genellikle büyük boy Mushaflar muhakkak, küçük boy Mushaflar reyhani hatla yazılmıştır. Muhakkak yazı bu dönemden sonra yerini sülüse bırakmıştır.

³ **Tevki**, tamamen sülüsün kaidelerine bağlı olmakla birlikte ölçü itibariyle onun biraz küçüğüdür. Ayrıca en belirgin özelliği birleşmeyen harflerin yazıda birbirine bağlanabilmesidir. Eskiden halife ve vezirlerin mektuplarının bu yazı ile yazılmasından dolayı bu adı almıştır.

⁴ **Rika**, lügatta "küçük sayfa, yaprak ve mektuplar" demektir. Eskiden bilhassa mektuplar, destanlar ve hikâyelerin yazılmasında kullanılan bu yazı tamamen tevkinin kaidelerine bağlı olup onun küçük yazılan şeklidir.

edilmiştir. Örneğin; sicillat, dibac, zenbur, mufattab, harem, lului, muallâk, mürsel vb (Alav, 2011, s. 49).

2.2.1.1. Türklerde Hat Sanatı

Türklerin Müslüman olmadan önce, yazı sanatına ve kültürüne büyük önem verdiklerini kitabelerden ve anıtlardan biliyoruz. Türkler Müslümanlığı kabul ettikten sonra da hat sanatı için aynı önemi göstermişlerdir. Bunu hat sanatına getirdikleri çeşitlilik ve bu sanatla anılan ekollerden anlıyoruz.

Medeniyette olduğu gibi kültür ve sanatta da yaratıcı olan Türkler, İslam kültür ve medeniyeti doğrultusunda Arap yazısına bağlı olarak ortaya çıkmış ve gelişmiş güzel sanatların bir dalı olan hat sanatını tekâmül sanatı zirvesine çıkarmışlardır. Türk medeniyeti İslam medeniyeti ile birleşince bu zengin medeniyetin bütün kollarında olduğu gibi tezyini sanatlarda da büyük bir gelişme ve ilerleme olmuştur. Özellikle hat sanatı büyük bir gelişme incelikle tekâmül etmiş, Müslüman milletlerin ortak kültürü olan bu yazıyı Türk sanatkarlar mili bir sanat haline getirmişlerdir (Gündüz, 2012, s. 75).

İlk Müslüman Türk devletlerinde Karahallılar (840/1211) ve Gazellilerde yazı süratle gelişmiş, bilhassa mimari eserlerde, tezyinatla beraber renkli-sırlı tuğlalar ile kufi yazı teşkil etme sanatının en eski örnekleri verilmiştir (Serin, 2003, s. 86).

Selçuklularda İslami yazı, yalnız bilim eserlerine değil, yaşamın tamamen içine girmiştir. Mimari eserler yazılarla süslenmeye başlanmış, yazı herkesin rahatça göreceği boyutlar kazanmıştır. Gittikçe asli yazılardan yeni değişikliklerle yazıla türetilmiştir. Aklam-ı sitte'den yani altı çeşit yazıdan önceleri on iki, sonra yeni eklemelerle kırk altı yazı türü çıkmıştır. Yazı türlerinin bu kadar çoğalması ancak ona verilen önemle açıklanabilir (Ülker, 1987, s. 7).

Beylikler devrine 13. ve 14. yüzyıl ve İstanbul'un fethine kadar Osmanlı'nın ilk asırlarında Anadolu'daki hat sanatı, kalan örneklere nazaran, Abbasîler'in Bağdat'taki üstadane tavırlarının bir devamı gibi görülmektedir. Nihayet Şeyh Hamdullah'la hat sanatı Osmanlı hâkimiyetine geçmiş ve daima gelişip ilerleyerek 20. asrı bulmuştur (Derman, 2001, s. 15).

2.2.2. Aklam-ı Sitte Ekolleri

Türkler zengin sanat birikimleriyle hat sanatının gelişip değişmesinde büyük rol oynamışlardır. Özellikle İstanbul'un fethi ile bu sanatta Türk hattatlar belirgin bir rol oynamış ve Aklam-ı sitte' ye yenilikler katmış hem de yetiştirdikleri öğrencilerle bu sanatın kuşaktan kuşağa devamlılığını sağlamışlardır.

2.2.2.1. *Şeyh Hamdullah ve Hat Ekolü*

Amasya'da 1427–1430 yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir. Hat sanatını Sufi Yahya Çelebizade Ali Çelebi'den başlayıp, Hayreddin Halil Çelebi Mar'ası'den tamamlamıştır. Yakutu'l Musta'simi ile Abdullah Sayrafî yazıları üzerindeki incelemeleri neticesinde olgunluk sağlamıştır (Tüfekçioğlu, 2012, s. 67).

Şeyh'le birlikte, Kuran-ı Kerim yazımında reyhani yerine nesih yazı önem kazanmış ve sayfa düzenlemeleri en ölçülü ve güzel şekilde yerini bulmuştur. Nesih yazı Kuran-ı Kerim'in en rahat ve hatasız okunmasını sağlayan bir yazı olmuştur. Şeyh Hamdullah eserlerinin çoğunu kıt'a ve murakka olarak hazırlamıştır. Şeyh'in hazırladığı ölçü ve şekildeki sülüs nesih kıtaları; kendinden sonraki tüm hattatlar ölçü, şekil ve hatta kâğıt rengine kadar örnek almışlardır. Şeyh, mimari yazılarda pek meşgul olmamış, ancak İstanbul'da Firuze Ağa, Davut Paşa, Beyazid Camii ile Edirne Beyazid Camii kitabelerini o yazmıştır (Gündüz, 2012, s. 77–83).

II. Bayezid'in vefatından sonra oğlu Sultan Selim döneminde sekiz yıl tamamen öğrenci yetiştirmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta çıkması ile tekrar padişahın koruyuculuğunda eserler vermeye devam etmiştir. 1526 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Şeyh Hamdullah 30 Mushaf-ı Şerif, 50 En'am-ı Şerif ve cüz, 121 murakka ve Kıt'a, 8 ilmi eser, 6 dua mecmuası bırakmıştır. 47 adet Mushaf-ı Şerif, Meşarık ve Mesahib-i Şerif, bine ulaşan Enam, Kehf, Nebe sureleri, tomar kıt'a ve murakka yazmıştır (Alav, 2011, s. 51).

2.2.2.2. *Ahmed Şemseddin Karahisari ve Hat Ekolü*

1469 yılında Afyonkarahisar şehrinde doğdu. Arapça ve Farsça bilen, üç dilde şiir söyleyecek kadar kültürlü, muhtemelen medrese eğitimi görmüş bir sanatkârdır. Sanat

hayatına II. Beyazıd devrinde başlamış; I. Selim (1512-1520) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) devirlerinde sanatının zirvesine çıkmıştır (Gündüz, 2012, s. 84-85).

Yakut Makam (derecesi yakut gibi üstün olan), Ferid-i Dehr (dünya da benzeri olmayan) gibi sıfatlarla da anılan Karahisari üslubunu benimsediği Yakutü'l Müsta'sımı'nin Osmanlı ülkesindeki önemli bir temsilcisidir. Hatta o, bu tarzın önemli bir temsilcisi olarak kalmamış, harf bünyelerinde sağlamaya muvaffak olduğu celi¹ yazılarda bir mecburiyet olan istif konusundaki başarısı sayesinde, meraklılarını peşinden sürükleyen, mektep sahibi bir hattat olmuştur (Günüç, 2012, s. 89).

Sanatında son derece titiz ve yenilikler arayan bir kişiliğe sahipti. Mesela varak halindeki altını ezdikten sonra mürekkep gibi kullanarak yazılar yazmış ve harflerin etrafını tahrirle çevrelemiştir. Önemli eserlerinde birisi Kanuni Sultan Süleyman için yazmış olduğu büyük boy Kuran-ı Kerim'dir (Alparlan, 2007, s. 58).

2.2.2.3. Hafız Osman Efendi ve Hat Ekolü

Hafız Osman 1642 yılında İstanbul da dünyaya gelmiştir. Yazı öğrenimine Şeyh Hamdullah mektebinin hattatlarından Büyük Derviş Ali'den aklam-ı sitteyi meşk ederek başlamıştır. Sonraki yıllarda yine önemli bir hattat olan Nefeszade İsmail Efendi'den aklam-ı sitteyi yeniden meşk ederek Şey Hamdullah tavrının inceliklerini öğrenmiştir. 1106 yılında II. Mustafa ve III. Ahmed'e hat öğretmiştir (Serin, 2003, s. 124).

1682–1689 yılları arası Hafız Osman'ın sanat hayatının en verimli ve en güzel yıllarını oluşturmaktadır. Bu devir yazılarında üslubunun bütün özellikleri ayırt edilebilmektedir. Üslubunun en önemli özellikleri arasında, harflerin küçülmesini, satır nizamında yapılan değişikliklerle sağlanan birliği, ince ve kalın yazılması gereken yerlerin tespitini ve Şeyh'in yazılarından seçtiği en güzel harf ve kelimeleri aynen ve devamlı olarak yazılarında kullanışını sayabiliriz (Dere, 2012, s. 95).

Hafız Osman'ın önemli bir yönü de levha biçiminde Hilye (Hilye-i Şerif) tertip etmiştir. Hattatın 25'ten fazla Mushaf yazdığı bilinmektedir. Aklam-ı sitteyi olgunluğa kavuşturmasıyla bilinen Hafız Osman'ın Kuranları birkaç defa basılmıştır. Ayrıca Mushaflardan başka sayısı bilinmeyecek kadar En'am, kıt'alar, murakkalar gibi çok sayıda eserleri de bilinmektedir (Alparlan, 2007, s. 70). Hafız Osman Yaşadığı devirde ve

¹ **Celi**, İki anlamı vardı ilki, açık, zahir, aşikâr, ayan meydanda olan ikincisi ise, uzaktan okunacak surette kalın yazı şeklinde ifade bulmuştur.

sonrasında kıymet anlaşılmış önemli bir sanatkârdır. Kırkdan fazla talebesi olmuştur. Öldükten sonra da ekolü devam etmiş ve geliştirilmiştir.

2.2.2.4. Yesarî Mehmed Es'ad Efendi ve Hat Ekolü

İstanbullu olan sanatçı Dedezade Seyyid Mehmet Efendiden icazet almıştır. Daha sonra, Hattat-ı şehir Kâtip zade Mehmed Refi' ve İsmail Refik Efendilerden de 1767'de icazet almıştır. Yesari Mehmed Efendi hattat, medrese eğitimini tamamladıktan sonra Sultan III. Mustafa zamanında sarayda yazı hocalığına tayin olmuştur (Alparslan, 2007, s. 70).

Ta'lik¹ yazıda İranlı hattatlar oldukça güzel eserler meydana getirmişlerdir. Yesârî Efendi, Ta'lik yazıya da mükemmel bir şekli kazandırmış, hat sanatının bu çeşidine de Türk kimliği katarak Osmanlı sanatına dâhil etmiştir. Bu ustalığından dolayı Enderun'ı Hümayun'a hat hocası olarak atanmıştır. Sanatçı 19 Aralık 1798'de İstanbul'da vefat etmiştir. Çok sayıda levhalar ve kitabelerden oluşan eserleri vardır (Alav, 2011, s. 53).

2.2.2.5. Mustafa Rakım Efendi ve Hat Ekolü

1758 de Karadeniz Ünye'de doğmuştur. Küçük yaşta ailesi ile İstanbul'a yerleşen Mustafa Rakım'ın ilk hocası aynı zamanda abisi olan ünlü hattan İsmail Zühdi olmuştur. III. Derviş Ali'den ve abisinden hat icazetnamesi almıştır. İcazet aldığı zaman kendisine Rakım mahlası verilmiştir. Ayrıca resimde yapan hattat Sikke-i Hümayun (paraların üzerinde ki tuğra ve yazı ressamlığı) ressamlığına getirilmiştir. Sultan II. Mahmud'a şehzadelğinde döneminde hat hocalığı yapmıştır (Özcan,2012, s. 118).

Mustafa Rakım Efendi, padişah tuğralarını ıslah ederek son şeklini vermiş sülüs, nesih ve bilhassa sülüs celisinde estetik ölçüleri, nispetleri en güzel şekilde sağlayarak yeni bir üslubun sahibi olmuştur. Ayasofya'da Sultan Mahmud imzalı büyük levha, doğrudan doğruya Mustafa Rakım'ın kaleminden çıkmıştır (Serin, 2003, s. 130). Celi yazıyı keşmekeşlikten kurtarmış (celi de gaye, sülüsteki güzelliğe ulaşmaktır), harflerde ideal

¹ **Ta'lik yazı**, Tevkî hattının 14. yüzyılda İran'da kazandığı değişiklikle ortaya çıkmış olup daha çok resmî yazışmalarda kullanılmıştır. Kelime anlamı 'asma, asılma' demektir. Bu adı almasının sebebi harflerinin birbirine asılmış gibi bir manzara arz etmesinden ileri gelmektedir. Ta'lik yazı her şeyden önce harf şekillerinin oranlılığı ve çizgilerinin musikisi ile dikkati çeker. Ta'lik yazıda iki üslûp vardır. İran Ta'lik üslûbu ve Osmanlı Ta'lik üslûbu. Anadolu'da hattatlar 14. yüzyıla kadar İran üslûbunun etkisinde kalmış, fakat Türk hattatları bu yazıda kendi görüş ve sanat anlayışlarını uygulamışlardır. İnce, kavisli, narin yapısı ve harekesiz yazılışıyla hoş bir görünüşe sahip olan Osmanlı Ta'lik hattının hurde (küçük) veya hafî (ince) denilen şekli edebi eserlerde ve divanlarda kullanılmış, fetvahanenin de resmi yazısı olmuştur.

ölçüyü temin etmiştir. Kompozisyonu (istifi) güzelliğe kavuşturmuştur (Alparslan, 2009, s. 835).

2.2.2.6. Mahmud Celaleddin ve Hat Ekolü

Hafız Osman gibi üstatların yazılarından istifade edip bu yolda kendini yetiştirmiştir (Serin, 2003, s. 159).

Sülüs ve nesih yazıda kendine has güzel bir tavra sahip olmuş ve çok kuvvetli ve kudretli eserler ortaya koymuştur. Celi sülüste ise aynı başarıyı gösterememiştir; celi sülüs harfleri sönük ve küt kalmıştır. Celi'nin istifinde de harfler birbirinden bağımsız gibi kalmış, hareke ve tezyinat işaretlerini başarılı bir şekilde dağıtamamıştır. Aynı sırada yaşayan celi sülüs üstadı hattat Mustafa Rakım'ın bu alanda isminden söz ettirmiştir (Berk, 2006, s.41). Sanat dünyasına Mushaf, dua mecmuaları, kıt'a, murakka, hilye şeklinde eserler kazandırmıştır. Eyüp Mihrişar Valide Sultan Türbesi'nin 1793 tarihli celi sülüs kitabesi Hüdayi Türbesi Mülk suresi, Mahmud Celaleddin Efendi'nindir. Hattat 1929 yılında vefat etmiştir (Serin, 2003, s. 159).

2.2.2.7. Yesarizade Mustafa İzzet ve Hat Ekolü

Mehmed Es'ad Yesari'nin oğludur. 1776 yılında doğduğu düşünülmektedir. Ta'lik hattı babasından yazarak ve kısa zamanda ilerleyerek 1788 yılında icazetname almıştır. Tahsili fazla olmamakla beraber kendisine Mekke, İstanbul ve Anadolu Kazasker payeleri verilmiştir (Özcan, 2012, s. 147).

Yesarizade'nin çok sayıda eseri bulunmaktadır. Sultan II. Mahmud devri tarihi binalarının üstündeki kitabelerin çoğu onun tarafından yazılmıştır. Talik yazıya Türk kimliği kazandıran Yesarizade hat sanatı için önemlidir. İran nestalinde (talik) harflerde bir sıkışıklık ve darlık vardır. Türk nestalinde harfler bundan kurtulmuş ve genişlik kazanmıştır. Yesariza'nin elinde harfler yataylaşmıştır. İran kimliğinden Türk kimliğine dönüştürmüş böylece, kendinden sonra gelen hattatlarında benimsediği üslup günümüze kadar ulaşmıştır (Alparslan, 2007, s. 176).

2.2.2.8. *Sami Efendi ve Hat Ekolü*

20. yüzyılda yetişen hattatların celi sülüs, celi talik, celi divani ve divani hocası olan hat ustası Sami Efendi, İstanbul'da doğmuştur. Yorgancılar Kethüdası Hacı Mahmud Efendi'nin oğludur. İlk yazılarında "yorgancızade" imzasını kullanmıştır. Boşnak Osman Efendi'den aklam-i sitteyi, Mümtaz Efendiden Babıali rikası meşketi. Bilhassa celi sülüs ve celi talikte çok başarı sağlamıştır. Sami Efendi, divani yazılarını ve tuğra çekmeyi küçüklüğünde memur olarak girdiği Divan-ı Hümayun'da Nasih Efendi'den öğrenmiştir. Mustafa Rakım'ın öğrencilerinden Recai Efendi 'den celi sülüs; Kıbrısizade İsmail Hakkı Efendi'den nestalik; Ali Haydar Bey 'den celi nestalik dersleri alarak kendisini yetiştirmiştir (Klasik Türk Sanatları Vakfı),

Sami Efendi 20. asrın başlarında bir atılım yaparak, celi sülüste eksik kalan kısımları tamamlamıştır. Celi sülüs 'ün en önemli unsurları Sami Efendi'de kemal noktasına varmıştır. Rakım'ı tamamlayıcısı olarak kabul edilmiştir (Berk, 2006, s.41). Sami Efendi'nin öğrencileri arasında Hacı Kamil Akdik, Tuğrakeş İ. Hakkı Altunbezer, Elmalılı Hamdi Yazır, Aziz Efendi Ömer Vasfi, Necmeddin Okyay ve Emin Efendi sayılabilir. Ölümünden sonra kurulan Medresetü'l Hattatin'e tayin edilen hocaların tümü Sami Efendi'nin talebeleridir (Özcan, 2012, s. 150).

Osmanlı hat sanatçıları belli başlı hat çeşitleri olan; Kûfî, Muhakkak, Reyhanî, Nesih, Celif Sülüs, Tevki, Raik'a, Divanî¹, Siyakat², Gubâr, Tuğra, Menşur, Zülfü Arûs, Hilâli, Muin'i, Şikeste, Müselselde de en mükemmel şekli bulmuş ve icra etmişlerdir (Alav, 2011, s. 56). Osmanlı hat sanatı Cumhuriyetin ilanından sonra da varlığını korumuştur. Günümüzde ise birçok özel kuruluş klasik hat sanatı eğitimi vermektedir. Geleneksel doğrultusunda hat eğitimi yapan bu kuruluşlardan yetişen öğrenciler, bugün dünyanın birçok ülkesinde açılan sergilerde ülkemizi başarıyla temsil etmektedir (Çağman, Aksoy, 1998, s. 3).

¹ **Divani**, Osmanlı Devleti'nin resmi yazısıdır. Tevki ve Talik özelliklerini taşıyan Türkler tarafından geliştirilmiş bir hat türüdür. Padişah fermanları, devlet resmi kararları bu hat türü ile kaleme alınmıştır. "Divan'a Mensup" anlamına gelen Divani adını almıştır. Günümüzde levha ve meşk yazısı olarak uygulanmaktadır.

² **Siyakat**, Osmanlıların resmi, mali kayıtlarda kullandıkları şifre gibi özelliğe sahip yazı türüdür. Yazılması gibi okunması uzun tetkik, tekrar, alışkanlık ve karşılaştırmaya bağlıdır.

2.3. Tezhip Sanatı

İslam dinin ilk yıllarında amaç Kuranın eksiksiz, güzel yazılması ve sayfaların bir araya getirilerek bir bütün olarak çoğaltılması olmuştur. Bunun neticesinde cilt sanatı ve hat sanatı gelişme göstermiştir. Daha sonraki yıllarda Kuran-ı Kerimi süslemek gayreti neticesinde tezhip sanatında da ilerleme kaydettiğini söyleyebiliriz. Sanatçılar, İslam sanatının tasvir yasağına karşı öğretilerini gözetmiş ve motifleri soyutlayarak, stilize ederek, en kıymetli boya altınla ve desenlerle Kutsal kitabımızı süslemişlerdir. Her geçen yüzyıl ve farklı sanat coğrafyalarının etkisiyle Türk tezhip sanatı kimliğini bulmuş, zaman içinde en güzel eserleri kültürümüze kazandırmıştır.

2.3.1. Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Geleneğe bağlı sanatlarımızın en önemlilerinden biri olan tezhip, Arapça “altınlama” yahut “altınla yapılan iş” anlamına gelen altınla yapılan süslemeyi ifade eden bir terimdir. El yazması eserlerin süslenmesinde altının çokça kullanılmasından dolayı bu adı almıştır. Bu sanatta altınla birlikte pigmentlerden elde edilen boyalar da kullanılır (Özcan, 2010, s.7). Özellikle muhteşem yazma eserleri süsleyen tezhip sanatı, Hüsn-i hattı yani güzel yazıyı ve cilt sanatlarını tamamlayarak onlara âhenk ve güzellik kazandırır. Sade bir anlatımla ifade etmek gerekirse tezhip, özellikle küçük ebatlarda hassas bir şekilde uygulanan bir kitap süsleme sanatıdır (Özkeçeci, 2011, s.1). Tezhip sanatı, yüzey üzerinde stilize edilmiş motiflerin simetrik düzenlenmesi şeklinde de ifade edilebilir. Simetrinin sınırsızca ve özgür kullanımı yüzey süslemesinin en çarpıcı özelliklerinden biridir. Birbirini takip eden düzenli hareketler değerli bir şeydir, çünkü organizmamız özü gereğince gördüğü işlerde düzenlilik ister. Düzenli olarak soluruz, her sürekli etkinlik periyodik olarak yapılır (Özcan, 2010, s.11). Tezhip ayrıca, başta mukaddes kitabımız Kur'an-ı Kerim olmakla beraber dinî, edebî, ilmî eserlerin ve levhaların süslenmesinde kullanılan bir sanat dalıdır (Özcan, 2010, s.7). Tezhibi yapana “müzehhip”, tezhipli esere “müzehhep” denilmiştir (Özen, 2003, s. 2).

Tarih boyunca Türklerin çeşitli kollara ayrılarak aynı veya farklı bölgelerde hüküm sürmesi, hatta birbirleriyle savaşarak güç elde etmesi sebebiyle tezhip sanatında birbirini devam ettiren tekdüze kronolojik bir seyir vermek çok zordur. Çok güçlü ve etkili Türk ve İslâm devletinin varlığı ve bunların savaşlar, hediyeleşme, sanatçı alış-verişi gibi yoğun

etkileşimi ile içiçe geçmiş macerasında net ayrımlar yapmak mümkün değildir (Özkeçeci, 2011, s.1).

Günümüze gelen eserler neticesinde Türk tezhip sanatını, Orta Asya, Selçuklu Dönemi ve Osmanlı Dönemi olarak üç bölümde incelemek doğru olacaktır (Alav, 2011, s. 9).

Türk sanatının bugüne kalan ilk yazma örnekleri, 8. yüzyılda sanat alanında büyük gelişmeler göstermiş ve Türk kültür tarihinde önemli bir yer tutan Uygurlara aittir. M.S. 13. yüzyıla kadar Orta Asya’da yaşamış Uygurların duvar resimleri yanında çok değerli el yazmaları da bulunmaktadır. Uygurlardan günümüze kalan yazma eserler dikkörtgen formdadır. Kompozisyonların çeşitli kısımlarında tamamlayıcı unsurlar olarak stilize bitkisel süslemeler görülür. Süslemelerde kullanılan renkler altın yıldız, mavi, kırmızı, beyaz, erguvan ile açık ve koyu yeşildir. Bezemeler arasında basitleştirilmiş ağaç şekilleri, boşlukları dolduran çiçek motifleri, çiçek ve yapraklarla bezeli helezonlar göze çarpar. Bu motifler İslam devrindeki hatayı üslubunun habercisidir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s.32).

Karahanlılar döneminde Kaşgarlı Mahmud’un Divan-ı Lügat-i Türk’ü ve Yusuf Has Hacip’in Kutatgu Bilig adlı eseri bilinen yazma eserlerdir ve günümüze ulaşan nüshaları vardır. Gazneliler döneminden günümüze gelmiş ve 12.yy ait olduğu düşünülen mushaf, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde bulunmaktadır. Bu eserdeki süslemeler çağdaş olan Selçuklu yazmalarına benzer özellikler taşımaktadır. Diğer bir eser ise Meşhed Kütüphanesi’nde bulunan Sultan Mahmud dönemine ait Türkçe Kur’an tercümesidir (Alav, 2011, s.10).

1370 yılında kurulan “Timurlu Devleti” tezhip sanatında ise; Timur hükümdarlığı boyunca sadece topraklarını genişletmekle kalmadığı sanata da önem verdiği bilinmektedir. Başkent Semerkant’a Şam, Tebriz, Bağdat, Şiraz, İsfahan, Harezmi ve Delhiden birçok sanatkâr davet etmiştir. Kendi sarayının duvarlarını, oğulları, torunları ve beyleriyle askerlerinin sefer ve zaferlerini gösteren resimlerle süsletmiştir (Özcan, 2012, 283). Timurun sanata olan ilgisi sonraki hükümdarlarcada devam ettirilmiştir.

Timur’un ölümünden sonraki devrede Herat, Şiraz, Semerkand büyük sanat ve kültür merkezleri oldular (İnal, 1995, s.116). Timur devri tezhip sanatına etki eden üsluplar ise; “Herat Üslubu” önce, Timur’un oluşturduğu sanat ortamının devamı niteliğinde, Şahrüh Döneminde, daha sonra Baysungur’un sanat ortamında, son olarak Hüseyin Baykara ve Ali

Şir Nevai'nin sanat hamiliğinde vücut bulmuştur. Herat üslubundan başka diğer üsluplar; Celayir Üslubu, Şiraz Üslubu, Türkmen Üsluplarıdır (Özcan, 2012, 288).

2.3.1.1. Selçuklu Dönemi Tezhibi

1040–1308 yüzyıllarında hüküm sürmüş Büyük Selçuklu devleti Horasan'da kurulmuştur. Uygurların ve Müslümanların bilim ve sanat faaliyetlerinin tam ortasında olan (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s.36), Selçuklular 12. yüzyılın ortalarına kadar Türk elyazmalarını Arap ve İran yazmalarından ayırmak zordur. Bunda yazı birliği kadar dil birliğinin de rolü büyüktür. Çünkü o çağlarda çoğunca Türklerin hükümran oldukları bölgelerin devlet ve ilim dili Arapça, edebiyat dili Farsçadır. Bu sebeple aslen Türk olan birçok âlim ve şairlerin eserleri gibi, bu eserlerin elyazmaları da başka milletlere mal edilmişlerdir (Cunbur, 1967, s. 78).

İlk olarak Kuranlarda başlayan süslemeler sure başlığı veya herhangi bir satırın yatay olarak tezhiplenmesi şeklindedir. Sayfa kenarlarında iri rozetler (gül) yuvarlak veya oval formda tezhiplenmiş ve bazılarının içine bilgilendirici yazılar yazılmıştır. Ayet sonlarında ki noktalar çeşitli şekillerde tezhiplenmiş, hareketler kırmızı renkte konulmuştur. Bazı örneklerde yazı etrafında münhani, bitkisel veya düğümlü geçmeler şeklinde bordürler ve yazı aralarında beynessutur olarak değerlendirilebilecek altın ağırlıklı pastel renkli süslemeler yapılmıştır. Süslemelerde bolca altınla birlikte mavi, yeşil ve kırmızı kullanılmıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s.36).

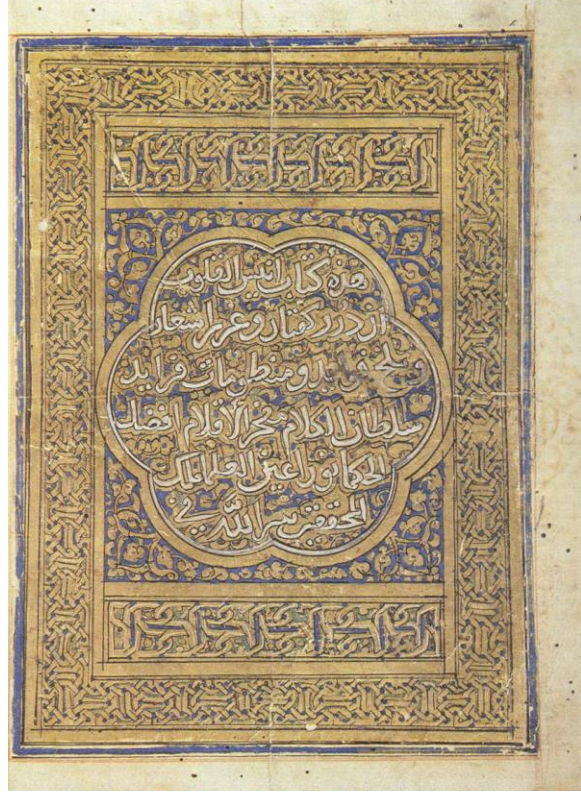
Büyük Selçuklu İmparatorluğunun yıkılışından sonra uzun bir süre egemenliğini sürdüren Anadolu Selçukluları (11.-13. yüzyıl) tezhip sanatını Anadolu'ya getirmişlerdir. Anadolu Selçuklu tezhibinde en önemli karakter sadeliktir. Bu karakter Osmanlı tezhip sanatının da en önemli karakterlerinden biri olarak kalacaktır. Selçuklu sanatında ki sadelik 40 cm. mesafeden bütün ayrıntılarıyla seçilecek büyüklükte, tertemiz işçilikle yapılan motif ve desenler daha sonraki yıllarda daha da inceleyecektir. Anadolu Selçukluları zamanında da geometrinin hâkim olduğu tezyinatla karşılaşılır (Özcan, 2010, s. 8).

Anadolu'da yapıldığı kabul edilen yazmalarda; Başlıkların zemini çeşitli şekillerde süslenmiştir. Tezhip ise tüm sayfayı kaplayacak veya yazıyı çevreleyecek şekilde geometrik tarzda süslenmiştir. Renklendirmede genellikle altın hâkimdir. Zeminlerde altın, süslerde lacivert koyu mavi, kiremit, yeşil, kahverengi, haki, sarı, pembe, mor ve beyaz renkler kullanılırken konturlar pembe ve siyah ile yapılmıştır. Süslemede geometrik şeklin

yanı sıra münhaniler ve özellikle Selçuklular dönemi motifi olan Rumiler kullanılmıştır. Bazı yazmalarda bölüm başlarında ilk iki sayfa levha tezhip olarak isimlendirilen ve tüm sayfayı kaplayan bezeme tasarımı, sayfa kenarlarına güler(madalyon), süsleme şeması olarak oval veya yuvarlak şemse kullanılmıştır. Selçuklu tezhibi için karakteristik olan bir durumda bordürler geometrik geçme olarak düzenlenmiş, kalın bordürlerde rumi ve bitkisel süslemeler kullanılmıştır. Yazma eserlerin çoğunda işçilik ince değildir, cetvellerde taşmalar vardır, tığlar hiç kullanılmamış ya da basit olarak yapılmıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 38).

Selçuk çağının tezhip sanatının en güzel örnekleri olarak birinciye Ankara Etnografya Müzesindeki Kur'an cüzlerini, ikinciye Hazret-i Mevlâna'nın Konya'daki Divan-ı Kebir 'yle Mesnevi'sini gösterebiliriz, ikinci örnekteki çift sayfa altın zeminli zahriyeler, yine çift sayfa halinde nakış ve tezyin edilerek nefis bir kompozisyon meydana getiren serlevhalar göze çarpar (Cunbur, 1967, s. 78).

Anadolu'da Beylikler devrinde yapılan süslemelerde Selçuklu etkisi bariz olarak görülür. Beylikler devri, Selçuklu sanatı ile Osmanlı sanatı arasında bir geçiş devresidir (Özcan, 2010, s.8). Beylikler döneminde Karamanoğulları ve Germiyanlılar kitabın ve kitap sanatının koruyuculuğunu, Türk dilinin Anadolu'da yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Yazma eserlerinde hâkim renkler kızıl, yeşil, altın ve lacivettir (Alav, 2011, s.10). Günümüzde Selçuklu eseri olarak bilinen eser azdır, birçok eserin kökenine tam olarak ulaşamamıştır.



Şekil 1. 13. yüzyıla ait Selçuklu tezhip örneği (Ersoy, 1988, s. 21).

2.3.1.2. Osmanlı Dönemi Tezhibi

Yaşanılan siyasi, sosyal, kültürel olayların ve düzenlenen seferlerin, kazanılan-kaybedilen toprakların, diğer toplumlarla etkileşimlerin ve alışverişlerin bu sınıflandırmada oynadığı rol büyüktür. Sanatı bu olaylardan bağımsız olarak değerlendiremeyiz. Her dönemde yaşanan sanatsal gelişmeler tezhip sanatının bugün ki birikimini en iyi şekilde anlatmaktadır.

Erken Dönem; Osmanlı Devletinin kuruluşundan, 1453 yılına İstanbul'un fethine kadar geçen süredeki sanat faaliyetlerinin olduğu erken dönem sanattır. Bursa sanat merkezidir ve sultanların himayesi altında gelişim süreci göstermektedir. Bu dönemde bilinen tezhipli eserlerin ilk örneği Ahmed-i Dai'nin 1413–14 yıllarında istinsah ettirdiği Divan'dır (Alav, 2011, s. 11). Burada oval küçük şemse ve dar başlıkta mavi ve siyah renk zemine altın yıldız Rumilerden oluşan motiflerle sade bir tasarım yapılmıştır (Tanındı, 2009, s. 872). Bu döneme ait günümüzde pek az örnek bilinmektedir. Bunlardan biride 1434–35 yılında Sultan II. Murad için yazılmış olan müzik konulu kitaptır. Eserin tezhiplerinin 15. Yüzyılın ilk yarısında sanat etkinliklerinin yoğun olduğu Bursa da yapıldığı düşünülmektedir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 41).

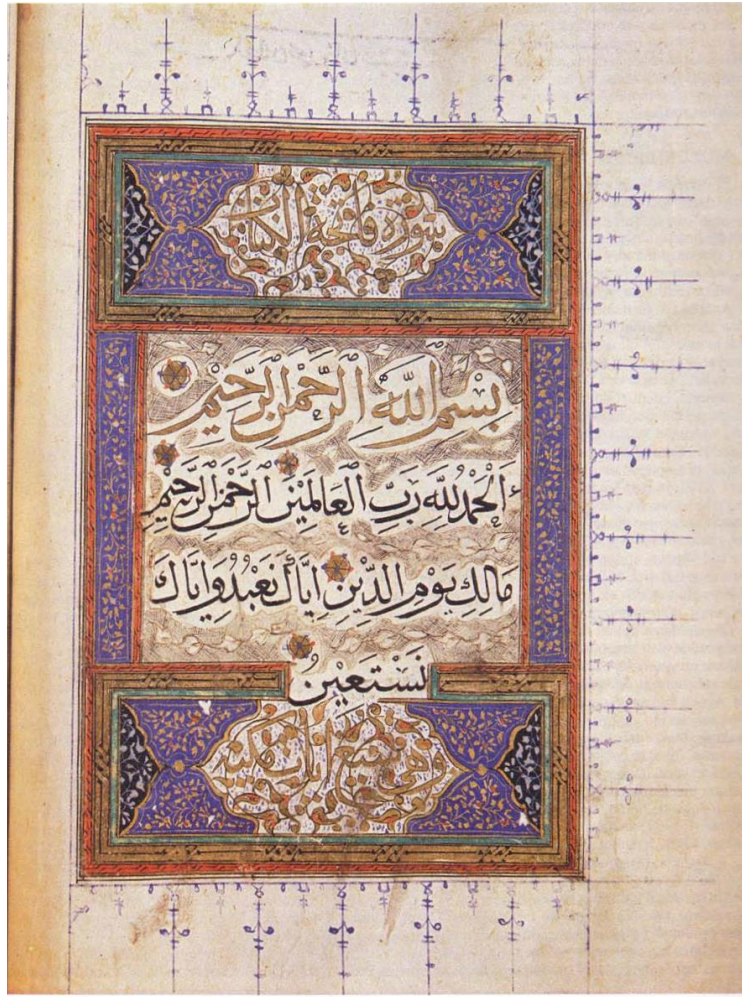
Osmanlıdan kalma erken devir tezhip örnekleri kesin olarak ortaya konmamıştır. Bu dönemdeki örneklerde, canlı açık lacivert, kırmızı, yeşil, siyah renkler, altın ile birlikte oldukça ahenkli bir şekilde kullanılmıştır (Özsayiner, 1999, s. 14). Bu devirde en çok kullanılan motifler, Selçuklularında kullandıkları rumi ve kıvrık dallardır. Bunun yanında yine Selçuklunun geleneği olan münhaniler kullanılmıştır. Bitkisel motifler bu dönemde yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Bordür süslemelerinde en çok altın zeminli zencerek bordüre yer verilmiştir (Ersoy, 1988, s. 52).

Fatih Dönemi; İslam âleminde bir çağı kapayıp yeni bir çağ açan, İstanbul'un fethini gerçekleştiren, kültür, gençlik ve dinamizmi simgeleyen Fatih Sultan Mehmed sanat alanında da Anadolu'da yaşayan önceki hükümdarlardan daha da ileriye gitmiş ve çoğu sanat tarihçi tarafından "Fatih Dönemi" diye adlandırılan sanat anlayışını padişahlığı dönemi ve bulunduğu yüzyıla yaymıştır (Demirağ, 2007, s. 81). 15. yüzyılda, özellikle fatih sultan Mehmed'in saltanat döneminde Fatih Saray Nakışhanesi'nde çok sayıda kitabın tezhiplendiğini kütüphanedeki örneklerin bolluğundan anlıyoruz. Yeni sarayda kurulan nakışhanenin baş sanatkârı Özbek asıllı Baba Nakkaş getirilmiştir (Özen, 2003, s. 6). Daha önce de belirttiğimiz gibi Uygurlardan süregelen nakışhanesinin, bu dönemde Topkapı sarayında kurulması diğer tezyini sanatlarla bir uyumun oluşmasını sağlamış ayrıca dışarıdan gelen önemli sanatçıların da sanat birikimiyle harmanlanmıştır. Sanatçılara farklı eserler ermeleri konusunda teşvik ile Klasik dönemin ilk evresi olarak da adlandırılan bu dönem tezhip sanatı için önemli bir yere sahip olmuştur.

II. Mehmed Devir tezhipleri için genelde üç üsluptan bahsedilmektedir. "Naif" olarak adlandırılan tezhip üslubu, 15. Yüzyılın ikinci yarısı "Timuru Herat" üslubundan esintiler taşıyanlar ve "Baba Nakkaş" üslubu olarak tanımlanan bezeme tarzı. Bu üç üslupta meydana getirilmiş olan yazmalar bezeme özellikleri ile birbirinden kolayca ayırt edilebilmektedir. Kâğıt zeminde veya boyalı bir zeminde altın ve/veya boya kullanılarak serbest fırça hareketleri ile sade, küçük bitkisel motifler ile karakteristik olan ve ileriki yüzyıllarda çift tahrir olarak tabir edilen süslemeleri kullanılmıştır (Aşıcı, 2012, s.310). Ayrıca Naif üslubunda levha, serlevha tezhiplerinde sayfa kenarlarına uzanmış armudi, haçvari veya yarım haçvari biçimler, köşe dolgularda iç içe daireler, iki ucu sivrilmiş oval zahriye, levha tezhibin merkezinde, kenarı dilimli iri bir şemse tasarımı özelliği olarak söylenebilir (Tanındı, 2012, s.253). Baba Nakkaş Usulü üslûbu olarak adlandırılan ve genel olarak kestane, siyah ve mavi renkli zeminde, açık kestane, iri rozet, küçük iki veya üç dilimli çiçekler, beyaz sarmal dallar üzerinde yer alan iri rumiler, iri hatayiler ve çınar

yaprağına benzer motiflerin kullanılarak oluşturulmuş tezhip örnekleri yer alır (Tanındı, 2009, s. 877). Herat üslubunda ise münhani motifli üçgen çıkma turuncu, pembe, beyaz, sarı, renkli parçalar, rumiler, tam sayfa geometrik süslemeler, hatayi grubu motiflerin yer aldığı helezonik dallar birbirleri arasından geçerek “S” ler oluşturmuşlardır bunlar Herat üslubu ile yapılmış eserlerde kullanılan tekniklere örnektir (Özcan, 2012, s.296).

Bu dönem tezhibinde zahriyenin iki sayfada birer madalyon içinde yer aldığını ve madalyonların yuvarlaktan beyzi forma döndüğünü görüyoruz. Zahriyeden sonra iki tam sayfa tezhibi ile başlayan eserlerde oldukça fazladır. Başlık tezhibi ise yatay dikdörtgen form içindedir. Dönemin belirleyici özelliği yalınlığı, açık mavinin tonu ve altınla boyanın çok ölçülü dengesidir. Ayrıca lacivert, kızkahve, beyaz, yeşil ve siyah bolca kullanılmıştır (Özen, 2003, s. 7).



Şekil 2. 15.yüzyıl Fatih dönemi tezhip örneği (Ersoy, 1988, s. 27).

Klasik Dönem; Osmanlı tezhip sanatında 16. ve 17.yy. başları olarak kabul edilmektedir. Ancak, Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid dönemlerinde farklı alanlarda ortaya çıkmaya başlayan klâsik özellikler, Kanuni Sultan Süleyman döneminde kurumsallaşmış ve kalıcı hale gelmiştir. II. Selim ve III. Murat dönemlerinde ise en gelişmiş biçimine kavuşmuştur. Bu yüzyıllarda görülen sanat üsluplarının, daha sonraki yüzyıllarda da beğenilerek kullanılmaya devam etmesi, dönemin sanatsal özelliklerini klâsik kılmıştır (Alav,2011, s. 14).

II. Beyazid 15. yüzyılın ikinci yarısı, Osmanlı'da ilim ve kültür hayatı açısından önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Fatih Sultan Mehmed (1451–1481) zamanında ilerleme kaydedilen ilim, sanat, fikir hayatı oğlu II. Beyazid (1481–1512) saltanatı devraldıktan sonra da devlet tarafından desteklenmiştir (Küpeli, 2012, s. 321). Bu dönemde Fatih döneminin özellikleri devam ettirilerek oldukça zengin eserler verilmiştir. Dönemin önemli hattatlarından olan Şeyh Hamdullah'ın Yazdığı Kuran-ı Kerimler en seçkin örnekler arasındadır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 43). Bu eserlerde ağzı ince kamış ile hat yazılması sayfa formu ile birlikte kompozisyon anlayışının da değişmesine sebep olmuştur. Tezhip sanatı genellikle yazıya bağlı olarak şekillendiğinden, değişimin etkileri zaman zaman iki sanat dalı arasında paralellik göstermiştir. Sayfa tasarımlarında simetriye çokça rastlanmaktadır, serbest kompozisyon daha az tercih edilmiştir. Motif kullanımı konusunda oldukça zengin tercihler yapılmışken renk kullanımı hususunda daha sade bir yaklaşım vardır. Dönemin yenilikleri sarmal rumi ve bulut motifinin tezhipte kullanılması olmuştur (Küpeli, 2012, s.328). Bu dönemde işçilik incelmıştır. Saz üslubunu hatırlatan yaprakların varlığı da görülmektedir. Hasan bin Mehmet, Fazlullah Nakkaş, Melek Ahmet Tebrizi, Hasan bin Abdullah, Bayram bin Derviş ve İbrahim bin Abdullah, II. Beyazıt döneminin önemli sanatçılarıdır (Alav, 2011, s. 15).

Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Zaferi'nden sonra Tebriz'e girişiyle yanına Herat'lı sanatçıların sığınışı ve bir grup Tebrizli sanatçının İstanbul'a gönderilişi bazı sanat etkinliklerinin gerçekleşmesine yol açmıştır (Demirağ, 2007, s. 87). Bu sanatçıların halkar tarzında süsledikleri zengin kompozisyonlar yazma kitap sanatlarına yeni bir boyut getirmiştir. Daha çok edebi eserlerde sayfa kenarlarına ve altınla yapılan halkar, bu dönem ve sonrasında yaygın olarak kullanılmıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 44).

Kanuni dönemi (1520–1566) tezhipte birçok yeni üslubun ve tekniğin uygulandığı son derece zengin ve ihtişamlı bir devirdir. Bu dönemde zahriyelerde sayfanın tamamı

tezhiplidir. Motifler ve kompozisyonlar zenginleşir, işçilik mükemmeldir. Özellikle sayfa kenarlarında halkar tekniğinde, realist bir anlayışla yorumlanmış bitkisel bezemelerden oluşan olgun kompozisyonlar yer alır. Serlevhalar yatay başlıklar üzerine üçgen veya dilimli ¹ mihrabiyeler şeklinde düzenlenmiştir. Simetrik Rumiler ve bulutlar dönemin yaygın motifleri arasındadır. Ayrıca yarı natüralist üslupta çalışılmış çeşitli lale, sümbül, karanfil, kadife çiçeği, narçiçeği, yaban gülü, menekşe, şakayık, nergis, yıldız çiçekleri gibi tabiatta görülen çiçekler kullanılmıştır. Zeminde farklı ton ve renklerde altınla birlikte lacivert yer alırken, diğer renklere daha az yer verilmiş, motiflerde beyaz, turuncu, pembe, sarı, bordo, kırmızı, mavi, yeşil, renkler ve tonlar kullanılmıştır. Tahrirlerde kullanılan renklerin koyu tonları ve ya siyah ve kahverengi vardır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 44). 16. yüzyılın ikinci yarısı hat sanatında murakkaların yoğun olarak hazırlandığı yıllardır. Ayrıca tuğra bezemeleri de evvelkilere nazaran daha parlak ve zengin olarak işlenmiştir (Derman, 2012, s. 351).

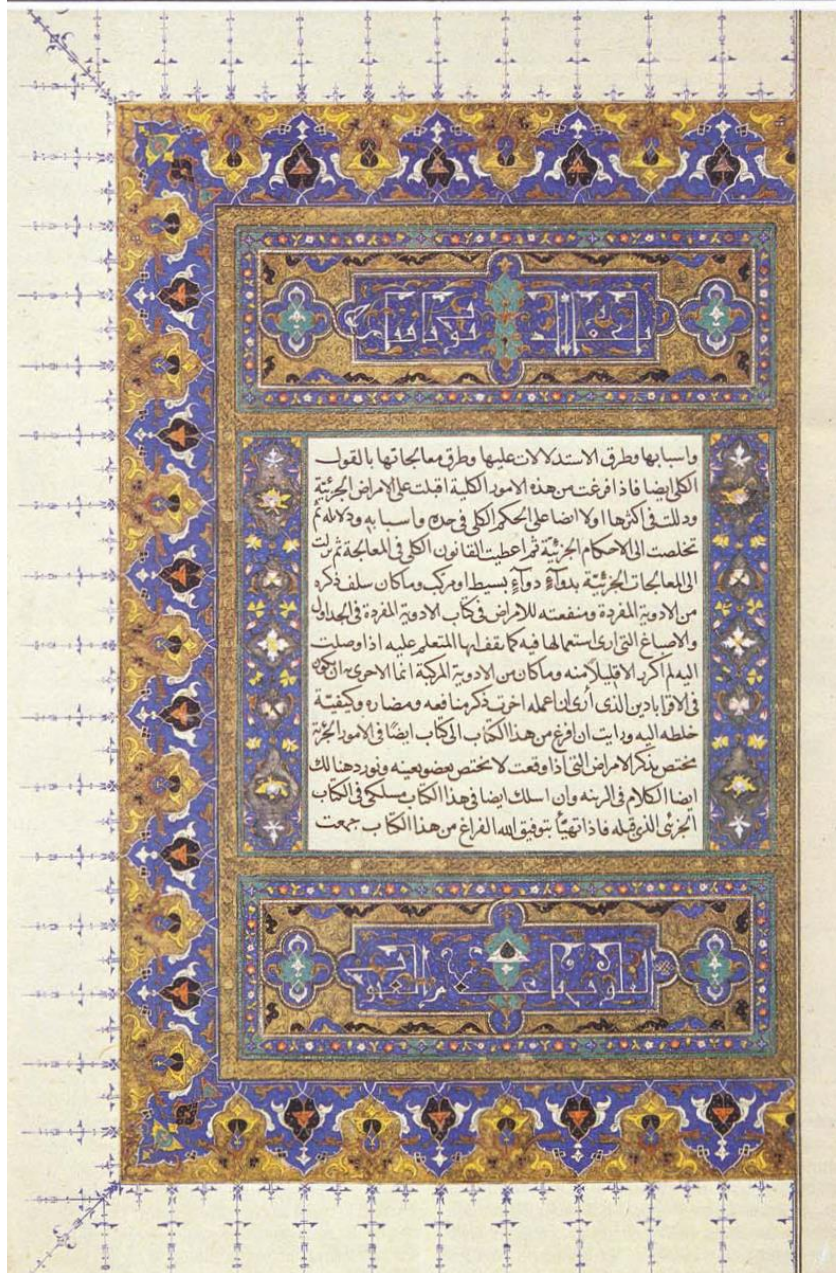
Saray nakışhanesinin Kanuni dönemindeki en önemli ve şöhretli iki sanatçısından birincisi, Yavuz Sultan Selim zamanında Tebriz'den önce Amasya daha sonra Topkapı sarayına gelen Şahkulu vefatına kadar sernakkaşlık yapmıştır. Saz üslubunu Osmanlıya taşımıştır. Bu devirin önemli bir sanatkarı da Şahkulu'nun yetiştirdiği Ve sonra yerine geçen Mehmed Çelebi yani Karamemidir (Mesera, 2012, s. 361). Müzehhip Karamemi'nin en önemli eseri Muhibbî divanıdır. Muhibbî, Kanunî Sultan Süleyman'ın şiirdeki mahlasıdır (Cunbur, 1967, s. 80). Divanın her sayfasını doğal çiçek motifleriyle halkar tarzında süslemiştir. Şiir arasındaki koltuk tezhipleri de birbirinden farklıdır (Özen, 2003, s. 9).

Karamemi nezaretinde saray nakışhanesinin de hazırlanmış eserlerin tasarımları, o devre kadar Osmanlı sanatına yerleşmiş olan klasik tezyini kurallara tam anlamıyla hâkim bir üslubu aksettirir. Ancak Karamemi, bu sanat yuvasında öğrendikleri ile sınırlı kalmamış kendi zevk ve görüşünü ortaya koyan natüralist bir anlayış içinde yaptığı kompozisyonlarıyla adını ölümsüzleştirmiştir (Mesera, 2012, s. 363). Açık mavi zemine, koyu mavi helezoni dal ve hatayilerle bezenmiş levhalar da olduğu gibi, yepyeni renk düzenlemelerine ve tasarımlara yer vermiştir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 48). Karamemi, bahar dalları, güller, sümbüller, karanfiller, lale ve hançer yapraklar gibi doğadaki zengin çiçek ve bitki çeşitlerini doğal görünüşleriyle üslûplaştırarak, ya tek başına ya da gruplar halinde, klasik tezhip kompozisyonları ile birlikte kullanarak oldukça başarılı eserler meydana getirmiştir. Klasik üslubun en önemli sanatçısı olan Karamemi,

¹ **Mihrabiye**, taçkapı nişlerinin yan duvarlarında yer alan küçük süslü nişler.

kullanmış olduğu farklı tarzı ile Türk sanatında Şukufe üslubunun da öncülüğünü yapmıştır (Alay, 2011, s.16).

Bu dönemin ünlü müzehhiplerden bazıları, Üstad-ı Rum Şaban, Hüseyin, Selanikli Abdullah bin Mehmed, Mehmed bib İlyas ve Velican (Derman, 2000, s. 628).



Şekil 3. Kuran- Kerim, zahriye sayfası klasik dönem tezhibi (Ersoy, 1988, s. 41).

17.Yüzyıl; Osmanlı İmparatorluğu bu yüzyıla gelinceye kadar Batı'daki sosyal, politik ve kültürel gelişmelerle derinlemesine ilgilenmemiş ve onları önemsememiştir. Fatihin saltanatı döneminde Venedik'le kültürel ilişkiler kurulmasının dışında önemli bir olaydan söz edilemez. Batı ile Lale devrine kadar siyasi ve ticari ilişkiler olmasına rağmen kültürel ilişkiler fazla gelişmemiştir. 1688 Karlofça anlaşmasıyla arka arkaya gelen yenilgiler Osmanlılara Batı'nın üstün olduğu düşüncesini getirmiş ve gözlerini Batıya çevirmelerine neden olmuştur. Bu durum sanata da yansımıştır (Ersoy, 1988, s. 68).

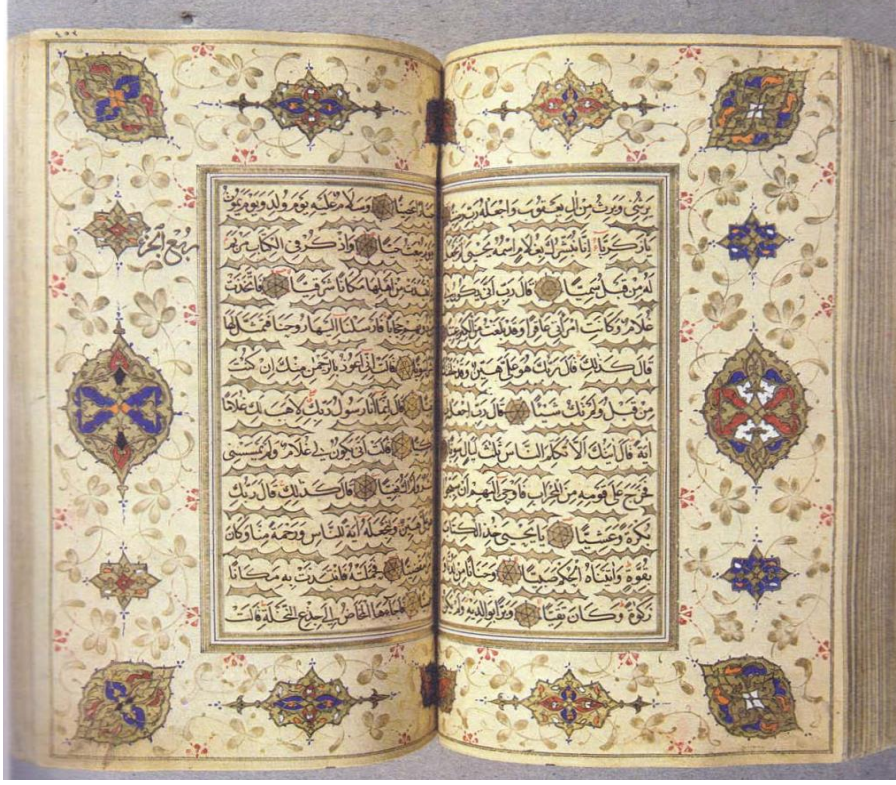
17. yüzyılın başlarında tezhip 16. yüzyılın devamı gibidir. Sonlara doğru altın bollaşır. Süslemede değişik formlar aranmıştır. (Özen, 2003, s. 9). Altın yaldız ve mavi rengin yanında, bordo rengin kullanılması tezhipte yenilik olarak görülebilir. Bu yüzyıl boyunca tezhiplerin ustalıkla olanları genellikle dua kitaplarında ve Kuran nüshalarında yer alır (Tanındı, 2009, s. 887). Tezhipte bir önceki döneme göre ayrılık 17. yüzyılın sonlarına doğru renklerde ve dar, sık dış pervazlarda görülür. Özellikle lacivert renk parlaklığını ve geniş kullanım alanını kaybeder, soluk sarı veya açık sarı tonunda sürülmüş salt altın yüzeyler hâkim renk olur. Bu dönemde işçilik kötüleşmiştir (Tanındı, 2012, s. 273). Yüzyılın ikinci yarısında altın ve lal renginin hâkim olduğu çalışmalarda natüralist çiçeklerde eflatun, turuncu, beyaz, lacivert, bordo, yeşil renkler kullanılmıştır. Sayfa kenarlarına ¹şikaf halkar şeklinde süslemeler çoğaltılmıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 48). Zengin çeşitleriyle hatayi gurubu motifler ve bütün kaidelerini koruyarak desene yerleştirilen rumi motifleri incelenen eserlerde göze çarpar. Sultan I. Ahmed'in tuğrası ve Sulatan II. Osman'ın şiirlerinden oluşan Divan- Osman dönemin önemli eserlerindedir. İlk kullanıldığı devir tam olarak bilinmemekle beraber 17. yüzyıl tezhiplerinde bolca zer-ender-zer ² tarzında boyamalar yapılmıştır. Ayrıca yine bu dönemde iğne perdahlı ³ eslere de rastlıyoruz (Derman, 2000, s. 627).

Dönemin tezhip ustaları, Hasan Çelebi, Mustafa Efendi, Barut Haneli Abdullah Efendi, Hafız Mehmed Çelebi'dir.

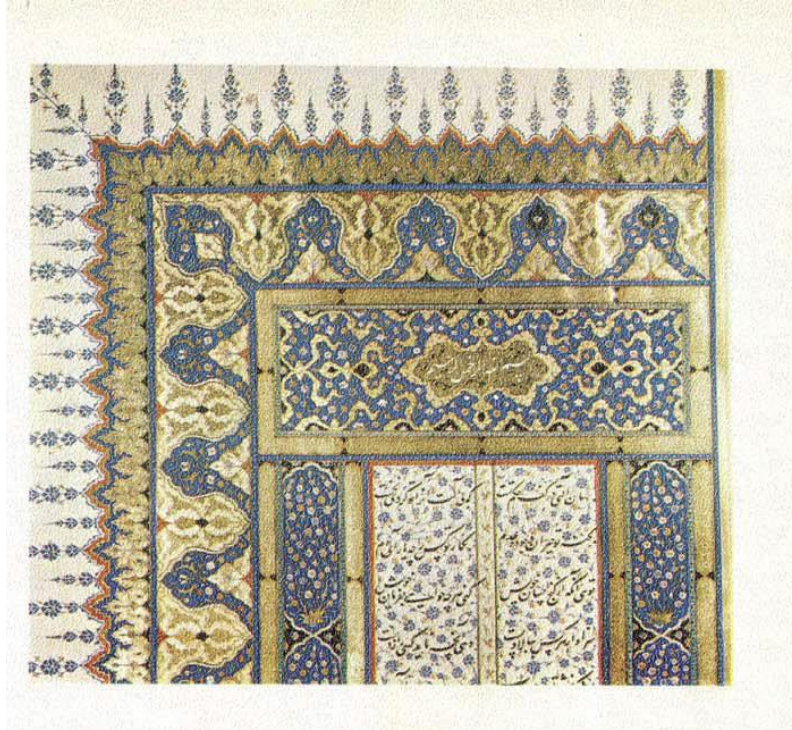
¹ **Şikâf**, Boya ile yaldızın birlikte kullanılması suretiyle yapılan süsleme. Halkâr'ın hafif renklendirilmiş şekli. Yazma kitaplarda sayfa kenarlarında bu tip süslemeler görülür.

² **Zer-ender-zer**, sarı altın üzerine yeşil altınla veya tam tersi şekilde işlenen bezemeler için kullanılır.

³ **İğne Perdahlı**, bir sapa tutturulmuş olan ucu küt bir iğne yardımıyla altın sürülmüş zeminin çukur noktalar halinde parlatılması.



Şekil 4. 17. yüzyıl şikâf halkârî bezeme örneği (Ersoy, 1988, s. 43).



Şekil 5. 17. yüzyıl tezhip örneği (Topkapı Sarayı Müzesi Uzmanları, 1969 s. 65).

Batılılaşma Dönemi; Avrupa’da Çeşitli devirlerdeki mimari stillerde dekorasyon genellikle mimariyi tamamlayıcı bir ek olarak düşünülmüştür. Barok mimaride dekorasyon en önemli unsurlardan biri olmuş ve bu dekorasyonun başlıca elemanlarını çeşitli bitkilerden oluşmuş demetler, insan figürleri, sfenksler, bayraklar, akant yaprakları, kumaş kıvrımları, istiridye kabuğu ve kartuşlar oluşturmuştur (Aksoy, 1977, s.127). 17. yüzyılın sonlarına doğru başlayan Batı tarzı süsleme anlayışı 18. yüzyılda kendini daha fazla hissettirecektir. 18. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nun kapılarını Batı’ya açmasıyla birlikte tezyinî sanatlarımızda da değişiklikler olmuştur. Batı’dan alınan Barok, Ampir ve Rokoko üslupları bölgesel karakterlerle karışarak “Türk Rokokosu” adı verilen yeni bir anlayışın doğmasına yol açmıştır (Özcan, 2010, s. 9).

18. Yüzyıl Kitap süslemesinde yeni zevklerin yanı sıra klasik motiflerin canlandığı eserler verilmiştir. Diğer bir grup eserde ise batılı sanat etkilerinin daha kuvvetli ortaya çıkmaya başladığı tezhipler görülür. Halkâr tarzı bezemenin yanı sıra Barok motiflerinin girmeye başladığı tezhipler başlıklar ve sayfa kenarlarını süsler. Çok defa klasik süsleme ile batı etkisini bağdaştıran eserleri önem taşır. Sanatçı gerçekçi anlayışta çiçek resimleri yaptığı gibi Saz Üslubuna yeni bir yorum getiren Lake süslemelerde yapmıştır. 18. yüzyılda klasik tezhibin değişmeye başladığını gösteren büyük çiçekli, iri ve karışık motifli süslemeler yapılmış, tığlarla bile büyük ve renkli çiçekler yer almıştır (Demirağ, 2007, s. 90). Bu dönemde yaygınlaşan çiçek resimlerinin genellikle şiir kitaplarını ve kaplarını bezediği görülür. Gül, lale, karanfil, sümbül, menekşe, leylak, zerrin, bahar dalı, sıklamen gibi çiçeklerin arasında lalenin yeri hep ayrı tutulmuş, lale merakı bir tutku haline gelmiştir (Duran, 2012, s. 407).

Yazı içinde yer alan duraklarda yıldızlar, çiçekler ve yapraklar görülür. Besmelelerin keşidelerinde lale, gül, mine gibi çiçekler bulunur. Zencerekler, bazı örneklerde klasik tarzda bazı örneklerde ise tamamen fırça darbeleriyle, basit şekillerde iki ve üç iplik biçimde uygulanmıştır. Çiçekler, yapraklar dalından yeni kopmuş gibidir. Bunlar vazoya konmuş veya demetler haline getirilmiş olarak tezhip edilmiştir. Bu canlılık eserlere gölgelendirme sayesinde kazandırılmıştır. Sayfa kenarlarındaki klasik ve rokoko tarzında halkar tarzı süslemeler görülür. Ali Üsküdârî ve Abdullah Buhârî, bu dönemin ünlü sanatçılarıdır. Özellikle Ali Üsküdari, çağdaşı biçimlerle, geleneksel olanları birbiriyle kaynaştırarak, kendine özgü bir yorum kazandırmıştır (Alav, 2011, s.22).

Barok ve Rokoko tarzı kitap süslemeleri ve levhaların en güzel örnekleri 18. yüzyıl sonları ve 19. Yüzyılda ortaya konmuştur. Bu yüzyılda bir yandan da tasarımda ve bezeme elemanlarında klasik döneme bir dönüş çabası görülür. Ancak müzehhiplerin süslemelerde zemine kullanılan altını kullanmaları klasik dönemin zarafetinden eserleri uzaklaştırmıştır. Klasik üslupta uygulanan motifler bu dönemde daha iri ve kaba çalışılmıştır, zeminde siya daha çok tercih edilmiş, rumiler daha iri ya da orantısız bir formda çizilmiştir. Zeminde kullanılan altın bazen varak halinde yüzeye yapıştırılmıştır. 19. yüzyıl saray için eser hazırlayan müzehhipleri Ahmed Efendi, Ali Ragıp, Mustafa Reşit, Ahmet Ataullah'ı sayabiliriz (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 50). Klasik tezhipten çok farklı olan ve Batı'nın etkisi ile gelen bu tarz, önceleri Avrupa taklitçiliği olarak görülse de zaman içinde benimsenip sevilmiştir. Bu tarzda verilen eserlerin çokluğundan bu tarzın sevilip benimsendiğini anlıyoruz.

20. yüzyıl başlarında hat sanatının dışında tezhip, cilt, ebru, minyatür gibi klasik sanatlarda durgunluk ve kargaşa görülmeye başlar. 1914'te açılan Medresetü'l Hattatin'e ülkenin en önemli hat ve tezhip hocaları tayin edilmiştir. 1923 yılında Medresetü'l Hattatin'den mezun olan hattat Hamid Bey, müzehhib Dr. Süheyl Ünver gibi değerli isimlerdir. 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisine bağlanarak "Türk Tezyini Sanatlar Şubesi" adını almıştır (Taşkale, 2012, s. 418). 20. yüzyıl başlarında Türkiye'de üstat müzehhipler 16.yüzyılın geleneğine bağlı kalarak çalışmışlardır (Tanındı, 2012, s. 275). Muhsin Demironat, Rikkat Kunt gibi önemli tezhip sanatçıları bu dönemde yaşamışlardır. Sonraki yıllarda üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerine tezyini sanatlar bölümleri açılmış günümüzde de kitap sanatı olarak fazla olmasa da tablo olarak tezhip sanatına ilgi devam etmektedir.



Şekil 6. 19. Yüzyıl barok-rokoko üslubu serlevha örneği

06 Mil Yz A 6867 numaralı Milli kütüphane de bulunan el yazması.

2.3.2. El Yazması Kur'an-ı Kerimlerde Süsleme Alanları

Her dönemde kitaba özellikle de kutsal kitabımız olan Kuran-ı Kerime verilen önem neticesinde eserler çok zengin tezhiplenerek süslenmiştir. Tezhip elyazması eserler dışında uygulama alanları bulmuştur bunlara kıt'a, murakka, ferman, tuğra, berat, levha ve vakfiye tezhiplerini örnek gösterebiliriz. Kuran'larda ilk sayfa halinde serlevha, sure başları, sayfa kenarlarındaki güller, ayet aralarındaki duraklar ve son sayfa olan hatime sayfası tezhiplenmiştir. Her eser döneminin özellikleri yansıtmaktadır.

2.3.2.1. Zahriye Sayfası

“Arkalık, sırtlık” manasına gelen zahriye, yazma kitaplarda esas metnin başladığı ilk sayfanın arkasındaki sayfa veya sayfalar için kullanılan bir tabirdir. Metin dışında kalan sahaya tezhibi yaptırın şahısların önemine göre bir zahriye tezhibi işlenir. Bu sayfada görülen dairevi veya mekik biçimindeki tezyinatın içine (bazen dışına) eserin kime ait

olduğunu yahut kimin için yazıldığını belirten ve temellük kitabesi denilen bir cümle yerleştirilir. Ancak, zahriyede, Mushaflara mahsus olarak bu yazılı tezhip yerine bütün sayfayı dolduran yazısız silme tezhip yapıldığı, hatta bunun bazen karşılıklı bir çift sayfa olarak düzenlendiği de görülür. Karşılıklı çift sayfa bezemesinde, renkler ve kompozisyon birbirinin aynı olmalıdır. Büyük emek ve masraf gerektiren zahriye tezhibi, devirlere göre dikdörtgen, dairevî, beyzî ve kare şeklinde uygulanmıştır (Derman, 2012, s.111).

13. yüzyıldan 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar eserlerin bazılarında zahriyeler tüm sayfayı kaplayacak biçimde sayfa tezhibi olarak tasarlanmıştır. Selçuklu yazmalarında ise bitkisel, rumi ve geometrik desenlerin hâkim olduğu eserler yapılmıştır. Ayrıca bazı zahriye sayfalarında, çevresi münhanilerle yuvarlak bir madalyon bulunur (Özkeçeci, 2007, s. 154). Fatih devri kitaplarında zahriyelerin çift sayfa olduğu görülürken, 16. yüzyıl 'da zahriyelerin tek sayfa fakat plan ve tezyinat itibari ile en mükemmel derecede olduğu görülür (Aksu, 2000, s.635). Ancak Türk barok-rokoko tezhipli eserlerde zahriye genellikle süslenmemiş; ilk iki tam sayfa tezhibinin ortasına, doğrudan kitabın baş sayfası yazılmıştır (Özen, 2003, s. 17).

2.3.2.2. Serlevha

Mushaf'ın, zahriyeden sonra gelen ilk sayfasına Fatih'a'nın tamamı ve ikinci sayfaya da Bakara süresinin ilk ayetleri karşılıklı yazılarak etrafına zengin bir tezhip yapılır. Zahriye sayfasından sonra en yoğun bezemenin bulunduğu ve yazılı sahanın sınırlı tutulduğu bu sayfalara serlevha veya dibace adı verilir (Derman, 2012, s.648). Yapılan serlevha tezhibi, eserin tezhip bütünlüğünü korumak amacıyla renk, desen ve motif bakımından zahriye tezhibinin devamı niteliğinde olmalıdır. Serlevha sayfaları mutlaka karşılıklı ve çift olmalıdır. Eğer tezhipli kısım, metnin başladığı ilk sağ sayfada ve sadece yazının üst kısmında yer alıyorsa buna unvan tezhibi denir (Derman, 2012, s.112).

Serlevhalar, dikdörtgen biçiminde düz başlık şeklinde veya üçgene benzeye şekilde kubbeli, dilimli, tepelikli, taç (iklil), alınlık, üste bir selvi motifinin yer aldığı selvili tasarımlar olarak veya natüralist üslupta kompozisyonlarla çok farklı biçimlerde düzenlenmiştir. Fatih döneminde sade bir biçimde sayfanın enince uzanan dikdörtgen formdadır. Klasik dönem örneklerinde ise metni çepeçevre dolaşarak bir çerçeve oluşturulmuştur. Kimi zaman metnin iki yanına koltuklar eklenir. Bazı eserlerde bu çerçeve tezhibi içleri bezemeli bordürler veya üçgen şeklinde çıkmalarla genişletilmiştir.

Özellikle konusu tarih olan resimli eserlerde tam sayfanın tezhiplendiği görülür (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 156).

Serlevha sayfaları yazma kitaplarda özellikle Mushaflarda kullanımı devrine göre farklılık gösterir. 16. yüzyıla kadar serlevhadan önce gelen zahriye sayfalarında önemi azalarak bütün ağırlık serlevha tezhibine verilmiştir(Aksu, 2000, s. 635). 18. yüzyıldan sonra bazı hadis kitabı ve muhtelif dini kitapların serlevhaları taç tezhibi şeklinde düzenlenirken bazılarının da dönemin gelişmelerine uygun yeni düzenlemelerle natüralist üslupta tasarlandığı ve çiçek buketleri ile süslendiği görülür (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 157).
Bakınız resim 14

2.3.2.3. Başlık (Sure Başı)

Kuran-ı Kerimlerdeki sure başlarına veya kitaplardaki bahis başlarına yapılan süslemelere, sure başı veya fasıl başı denilmektedir. Sure başları Mushaflarda genellikle serlevha sayfasından sonra gelir (Aksu, 2000, s. 635). Sure başları, surelerin isimlerini, nazil oldukları yeri ve ayet sayısını açıklayan başlıklardır. Önceleri sadece yazıyla gösterilen sure başları zamanla, surenin üstünde yatık dikdörtgen şeklinde bezenmeye başlanmıştır (Derman, 2012, s.112).

Sure başı kubbeli taç şeklinde olup üst taraflarında tığ süslemeleri ile son bulur. Kubbeli formların yanında, dikdörtgen ya da çeşitli şekil ve kompozisyonlarda sure başı tezyinatları da vardır. Bu alanda genellikle surenin ismi yazılıdır. Eserlerde sure başları hep aynı kompozisyonla süslenebildiği gibi, her başlığın ayrı kompozisyonlarla süslenmiş örnekleri de vardır. Yine yapıldığı dönemin özelliklerini sergileyen bu tezhipler içinde başlık isimleri çoğunlukla altın zemin üzerine beyaz renk ile yazılmıştır. Bazı örneklerde ise kırmızı, lacivert ve siyah renk mürekkep ile yazıldığı görülür (Alav, 2011, s.29).

2.3.2.4. Durak (Vakfe)

Yazma kitaplarda cümle sonları, Mushaflarda ayet sonları durak denilen küçük, ekseri yuvarlak şekillerle süslenir. Duraklar asıl görevlerinin yanı sıra yazının biteviyeliğini gidererek gözü dinlendirir ve sayfa tasarımına zenginlik katar (Derman, 2012, s.112). Bunların geometrik şekilde olanlarına “Mücevher Nokta”, altı köşeli olanlarına “Şeşhane Nokta”, beş yapraklı olanlarına “Penç” ya da “Pençberk” üç yapraklı olanlarına “Seberk” ,

iki helezonun iç içe geçmesiyle oluşan duraklara ise “ Helezon”, muntazam biçimde yaprak motiflerinden oluşan yuvarlaklara da “ yaprak nokta”, altın zemin üzerine yine altınla yapılan noktalara “ zerenderzer nokta” adı verilir (Demirağ, 2007, s. 96).

9–10. yüzyıla ait Mushaflarda ayet sonlan, tezyini durak yerine üçgen meydana getiren kırmızı renk veya altınla yapılmış noktalar topluluğu ile gösterilmiştir. Daire şeklindeki tezyini duraklar erken tarihli örneklerde satır üzerinde yer alırken, 13. yüzyıl sonlarından itibaren ayet arasındaki mesafe açılarak duraklar satır hizasına yerleştirilmeye başlanmıştır (Derman, 2012, 649).

2.3.2.5. Gül

İlahî metin içeren mushafların bezenmesi, sanatkârın yaratıcısına olan sevgi, hürmet ve saygısını sunma ihtiyacı ile doğmuş, o eseri eline alan okuyucuyu cezbetme arzusu ile 7. yüzyıldan itibaren gelişerek devam etmiştir. Mushaflar, mânâ bütünlüğünün korunması, okuyana yahut ezberleyene kolaylık sağlaması açısından kısımlara ayrılmıştır. Ayrılmış olan bu yerlere, tezhip sanatının gelişmesi ile birlikte işlenen rozet şeklindeki bezemelere “*mushaf gülü*” adı verilmiştir. En erken örneklerine Emevî ve Abbasîler zamanında yazılmış Mushaflar da rastladığımız güller, her dönemde farklılıklar arz ederek günümüze kadar gelmiştir (Celasin, 2013, s.103).

Yazma kitapların sayfa kenarlarında görülen, çevresi tezhiplenmiş, ortası boş, yuvarlak motiflerdir. Ortalarına o sayfadaki konu yazılmıştır. Daha çok Mushaflarda durulacak veya secde edilecek ayetler hizasında görülür (Aksu, 2000, s. 635).

Ayrıca Mushaflarda, secde yerlerini belirten on dört adet secde gülü, her on ayette bir aşere gülü, her beş ayette bir hamse gülü, her yirmi sayfada bir cüz gülü (Derman, 2012, s. 113), nısıf gülü, yarım cüzün göstergesi olarak kullanılmış (Celasin, 2013, s.108), her beş sayfada bir hizib gülü müzehhiplere hüner gösterme vesilesi olmuştur. Sayfanın dışa bakan kenarında ve çerçeve dışında kalan alana yapılan ve genel olarak gül diye isimlendirilen bu tezyini şekiller, eğer aynı sayfada birden fazla ise yukarıdan aşağıya doğru çizilen bir eksen üzerinde yer alırlar. Bundan maksat, gülü leke gibi görünmekten kurtarmak ve bulunduğu uzun dikdörtgen sahayı doldurmaktır. Gül tığları sadece iki yöne olup gülün iki-üç misli uzun tutulur. Bezeme işi sona erince hattat, üstübeç mürekkebiyle gerekli yerlere, sure isimlerini, cüz, hizib, secde, aşere, hamse numaralarını ve isimlerini yazar (Derman, 2012, s. 113).

2.3.2.6. Kenar Suyu ve Cetvel

Yazma eserin metin kısmını çevreleyerek ve farklı süsleme alanlarını belirlemek üzere umumiyetle siyah ve kırmızı mürekkeple, altın yaldızla, arada lacivert turuncu, yeşille ya da çok renkli olarak çizilen çizgilere cetvel (cedvel) denir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 161). Cetvel çeken kişiye cetvelkeş denilmiştir. Nakış hanelerde ki iş bölümünde, sadece bu konuda uzmanlaşmış ustalar vardır.

Cetvelin başlıca amacı yazıya sınır oluşturup ferahlık vermek ve iki desen arasında ayırıcı eleman olarak kullanılmasıdır. Altın cetvelin sağına ve soluna çizilen ince cetvel “kuzu” olarak isimlendirilir. Değişik sayı ve kalınlıklarda olabilen cetvellere, üzerine uygulanan kenar sularına göre de isim alırlar. Zencirek, münhani, bitkisel desenli kenar suları, tezhip zencirek vb. Ayrıca iç pervaz ve ara pervaz olarak da isim alırlar (Aksu, 2000, s. 635).

2.3.2.7. Hatime Sayfası (ketebe sayfası, ferağ kaydı)

Yazma kitaplarda eserin son bölümü, son sözüdür. Hattat imzasının da yer aldığı hâtîme sayfasının tezhibiyle bezeme sona erer. Kur'an-ı Kerim'de son sure olan Nas suresinin devamında, hatim duasıyla birlikte hattat, imzasını içeren cümleyi, kitabın yazılış tarihini, bazen nerede yazıldığını da belirtir. Son sayfada bulunan yazı, ayet de olsa hattatın imzası da olsa bitişi genellikle ya ikizkenar yamuk veya üçgen şeklinde bir yazı sahası içine yazılır. Yazı satırları yanlardan eşit miktarda kısaltılarak bitirilirken kenarlarda ortaya çıkan sahalarda tezhip edilir. Yazma kitapların bezenmesi, nakkaşhanede birden fazla sanatkârın emeğiyle hazırlandığı için müzehhip imzası ender olarak görülür (Derman, 2012, s. 113). Hattatlar, hocalarında ehliyetini gösteren icazetnameyi aldıktan sonra yazılarına ketebe koyabilir. Aslı “ o yazdı” demek olan “ketebehu” dur. Baz hattatlar ketebeden sonra “min telamiz-i...”diyerek, öğrencisi oldukları hocasının da ismini yazmışlardır. Kendi adlarında önce el fakir; el hakir, el müznib gibi tevazu sözcükleri adlarında sonra da dua eklemişlerdir (Özen, 2003, s. 23).

2.3.3. Tezhip Sanatında Kullanılan Motifler

Tezhip sanatında kullanılan motifler, çizimi, çeşitleri ve özellikleri bakımından tezyini sanatların bütün dallarında aynı prensip ve kurallara dayanır. Ancak bezenecek yerin yapıldığı maddeye, kullanılacak tekniğe ve maksada göre ayrıntılarda bazı farklılıklar bulunur. Mesela tezhip için çizilen motifleri, taş veya ahşap oymaları, çini veya halıda kullanılan motiflerden ayıran başlıca özellik, çok küçük ve sade olmasıdır. Tezhip desenlerinde, küçülerek teferruattan arınmış bu motiflerin işlenişi emek ve yetenek istemektedir (Birol, 2012, s. 493).

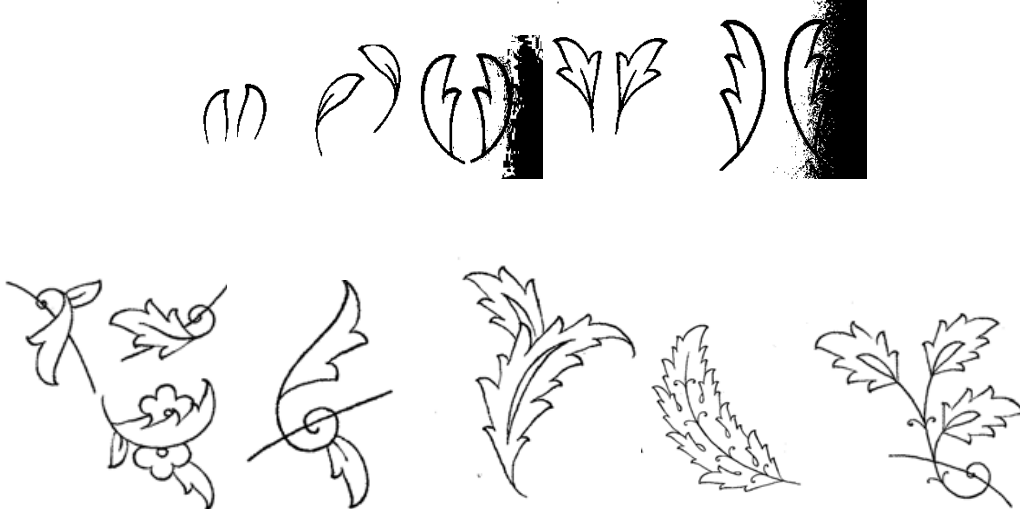
Türk İslam kültür kimliğimizden gelen veya kimliğimize kazandırdığımız bu motifleri üsluplaştırma ve stilize yolları ile tezhip sanatımıza girmiştir. Motifleri soyutlamada ki hassasiyetimiz ise daha önce de bahsettiğimiz gibi İslam dininin tasvire bakışı olmuştur. İyi bir eser meydana getirmek için öncelikle kompozisyon kurgusunun sağlam olması gerekir. Bunun içinde tezhip sanatının temel taşı olarak kabul edilen motif bilgisi yeterli ve tam olmalıdır.

2.3.3.1. Bitkisel Motifler

Doğadaki bitkilerden stilize edilerek alınan bitkisel motifler tezhip sanatında yer bulmuştur. Bitkisel motifler denilince yapraklar, stilize çiçekler, yarı üsluplaşmış çiçekler, natüralist çiçekler ve ağaçlar olarak gruplandırılır.

Yapraklar; Türk süsleme sanatında kullanılan yapraklar tabiattaki örneklere oldukça benzeyen, kısmen sadeleştirilmiş motiflerdir. Farsça “berk” yaprak demektir. Tek yaprak formu neredeyse bitkisel süslemenin temelidir. Yapraklar çiçeklere göre daha az stilize edilmişlerdir. Yapraklar uygulandığı sahaların teknik gereklerine uygun özellikte, tek dişli (yekberk), üç dişli olanlar (serberk), beş dişli olanlar (pençberk), çok dişli olanlar, birbirine sarılmış yapraklardan meydana gelen terkebeler (sadberk) berk-i itri, berk-i halkari gibi pek çok farklı biçimde adlandırılmış ve çizilmiştir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 60). Yaprak motifinden başka, onun bir uzantısı olan “sap çıkması” iç içe veya yan yana yerleştirilmiş budakları sembolize eder. Kompozisyondaki görevi, uzun sapları örtmek, sapların kesişme noktalarını kapatmaktır (Birol ve Derman, 2007, s. 19).

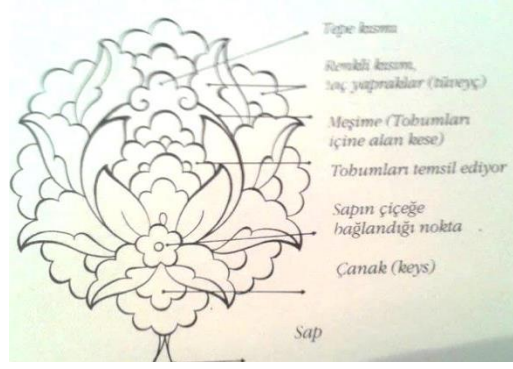
Selçuklu sanatında geometrik üslubun hâkimiyeti yüzünden gelişmemiş olan yaprak ve aynı gruptan motifler (hatayi grubu) Osmanlı döneminde önem kazanmış, 16.yüzyılda en mükemmel şeklini bularak, altın devrini yaşamıştır. (Biol ve Derman, 2007, s. 17).



Şekil 7. Yaprak motifi örnekleri (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007 s. 65).

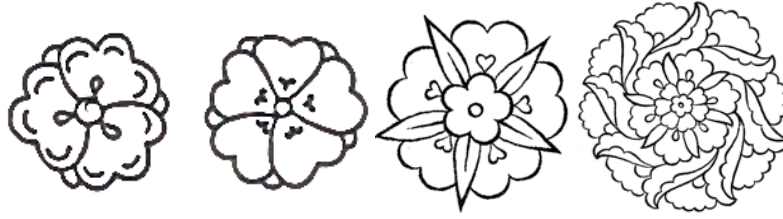
Stilize Çiçekler; “Hatayi” tezhip sanatının ana motiflerinden biridir. İsminden de anlaşıldığı gibi menşe itibariyle “Hata”, “Hatay”, “Hıtay”, “Huten” isimleriyle de anılan Çin Türkistan’ına bağlanır (Biol ve Derman, 2007, s. 65). Bir çiçeğin dikine kesitinin stilize edilmiş formundan ortaya çıkar. Yoğun bir şekilde üsluplaştırıldığından ilham kaynağının tabiattaki hangi çiçek olduğu belirsizleşmiştir. Hatayi’nin çok sayıda varyasyonları mevcut olduğundan asıl şekli tam olarak tespit edilememektedir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007 s. 67). Başka bir kaynakta ise hatayi için bilinenden farklı bir tanım getirilmiştir. Günümüzde hatayi olarak isimlendirilen nakış, zannedildiği gibi bir çiçeğin dikine kesitinin, anatomik hatlarının çizilmesiyle elde edilen stilize edilmiş bir profilden görünüş değil; açmış bir çiçeğin anatomisine yaklaşık 60 derece üstten şeffaflaştırarak bakıp üsluba çekilmesiyle meydana getirilen bir nakış türüdür (Doğanay, 2012, s. 440).

Uzakdoğu kökenli olan hatayi, erken Osmanlı sanatında görülmüş bazen yalnız bazen rumiler ve bitkisel motiflerle beraber kıvrım dallar üzerine değişik kompozisyonlarla yer almaktadır. 16 yüzyılın ilk çeyreğinden saz üslubunun ana nüvesini teşkil eden hatayi, saz yapraklarıyla birlikte kompleks bir kompozisyon meydana getirmiştir. Özellikle Osmanlı sanatında 16. yüzyıl ortalarına kadarki motif dağarcığında hatayi tarzı bitkisel bezeme geniş yer tutar (Aksu, 2000, s. 640).



Şekil 8. Hatayi motifi örneği (Birol ve Derman, 2007, s. 65).

“Penç” bir çiçeğin kuş bakışı görünümünün, yani enine kesitinin stilize edilmiş şeklidir. Farsça isimleri bir tek dilim pençler “yekberk”, iki dilimler “düberk”, üç dilimli olanlar “seberk”. Dört dilimliler “ciharberk”, beş dilimliler “pençberk”, altı dilimli olanlar “şeşbek”, bir birine sarılmış olanlar ise “sadberk” olarak adlandırılır. En çok kullanılan beş yapraklı çiçek olduğundan giderek tüm enine kesitli çiçek motifleri için penç ismi kullanılmıştır. Penç motifi desen içinde hatayi gibi belli bir yöne doğru değil, her yöne doğru hareket sağlar. Bu sebeple helezonların kesişme noktalarında ve dalların dönüşlerinde deseni rahatlatan ve çözüm getiren bir motiftir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 72). Motif boyutuna göre ana motif olarak da kullanılabilir. Penç motifi kompozisyonda, uygulandığı yere göre yalın, katmerli veya çarkıfelek şeklinde çizimleri vardır.



Şekil 9. Penç motifi örnekleri (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007 s. 71).

“Goncagül” tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin üsluplaştırılmış şeklidir (Birol ve Derman, 2007, s. 101).Goncagül motiflerinin çiziminde sap yalnızca motifin altından girer ve kompozisyonun akış yönünde çıkar. Goncagül de hatayi motifi gibi yön belirleyici bir motiftir. Kompozisyonda desen bitiminde de kullanılır.



Şekil 10. Goncagül motifi örnekleri. (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007 s. 73).

“Yarı stilize çiçekler” doğadaki görünümüne yakın bir şekilde stilize edilerek çizilmiş olan motiflerdir. 15. yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı süsleme sanatında kullanılmıştır. İlk örneklerinin Müzehhip Karamemi tarafından yapıldığı görülen bu motifler klasik Türk süslemelerinin ana temasını oluşturmuştur. Lale, karanfil, gül, nergis, sümbül, çiçek açmış bahar dalları ve selviler en yoğun çizilen bitkilerdir. Yarı üsluplaşmış çiçekler yalnız başına olduğu gibi stilize çiçekler ve rumiler ile birlikte de kullanılmışlardır (Alav, 2011, s. 35).



Şekil 11. Yarı stilize çiçek motifleri (Birol ve Derman, 2007, s. 113–128).

“Natüralist çiçekler”, doğal görünümüyle resmedilmişlerdir. Osmanlı sanatında ilk kez 17. yüzyıl ve sonlarında, dış tesirlerin etkisiyle gelişen Barok ve Rokoko üslubunda görülür. Bu üslup özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda benimsenmiş bir süslemedir. Aynı zamanda Şukufe tarzı olarak tanımlanan çiçek resimleri bolca yapılmıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007 s. 78). Doğada bulunan pek çok çiçek bu üsluba uygulanmıştır. Bunlar gül, lale, karanfil, nergis, sümbül, papatya, zambak, kır çiçekleri vb.dir.

“Ağaçlar”, çiçekler ve yapraklar gibi çok çeşitlidir. Ağaç da Türk Süsleme Sanatında çok önemli bir yere sahiptir. Selvi, hurma, hayat, meyve ağaçları ve çiçek açmış çeşitli ağaçlar en çok görülenleridir (Demirağ, 2007, s. 104).

2.3.3.2. Rumiler

Bitkisel temalardan ayrılan rumi, hemen her türden malzeme üzerine sevilerek uzun zaman uygulanmıştır. Adı dolayısıyla (Roma, Rum) sanki Anadolu çıkışlı bir örnekmiş gibi düşünülmüştür. Özellikle Selçukluların ve Osmanlının yanı sıra Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Emevi, Fatimi ve Endülüs süslemelerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu sanatında ki rumi motiflerin kaynağı konusunda görüşlerini belirten J. Strzygowski, bu formların hayvan figürlerine dayandığını ileri sürer. Aynı şekilde C. E. Arseven de “Les Art Decoratifs Turcs” adlı kitabında, zoomorfik figürlerin somutlaşarak bitkisel karakter kazanmış, hayvan figürüne dayanan kıvrık süsler olarak tanımlanmaktadır. 13.yüzyıldan sonra Anadolu Türk Sanatı, İslam sanatıyla ortak paydaları daha da genişleyen bir tutum içine girmiş ve giderek bitkisel süslemeler ağırlık kazanmıştır. Rumi motifi ise hayvansal kökenden uzaklaşıp lotus, şakayık, haşhaş bitkisi ve laleye benzerlik gösterirken antik dönemden ise akantus benzetmeleri görülür (Mülayim, 1999, s.168).

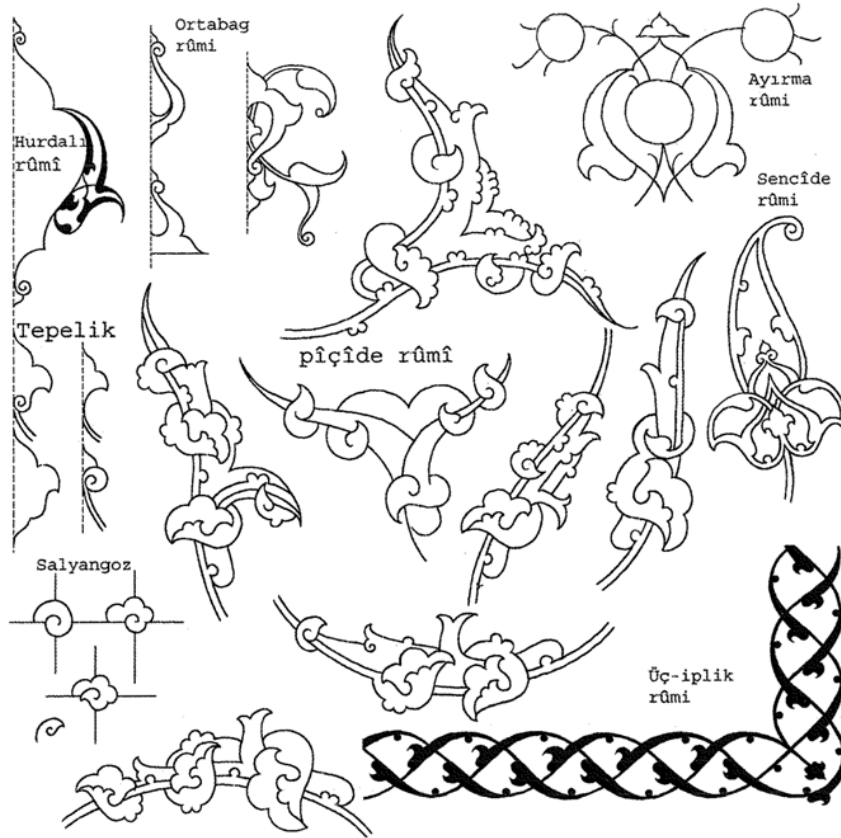
Yukarıda bahsettiğimiz rumi'nin tanımına biraz daha değinecek olursak; rumi' nin kelime manası “Anadolu’ya ait” demektir. Roma İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü ve İran yaylalarına kadar uzanan Anadolu yarımadasına Diyar-ı Rum denmesi gibi bu motife de bu isim yakıştırılmıştır (Aksu, 2012, s. 451).

Çiziliş, kullanım alanlarına göre olmak üzere iki farklı gruba ayrılmışlardır. “Düz (sade) rumiler”, sadece badem formundan oluşan içi detaylandırılmamış, en basit şekliyle çizilmiş rumilerdir. “Dilimli (dendanlı) rumi”, sade rumi'nin üzerine birbirini takip eden dendanların çizilmesi ve bunu ayırım yönüne doğru bir çizgiyle birleştirilmesiyle oluşan şekildir. “Hurdelenmiş rumi”, iri bir ruminin içerisinde detay olarak daha küçük rumilerin kullanıldığı rumidir. Özellikle 16.yüzyıldan itibaren görülen ve iri rumilerin içerisine hatayı grubu motiflerin süsleme unsuru olarak kullanıldığı “işlemeli rumi”, iki taraflı simetrik düşünülerek çizilen “sencide rumi”, desendeki ana rumi üzerine sarılmış çıkmalarla süslü olanları da “sarılma ya da piçide rumi” diğer çeşitleridir. Ayrıca rumi motifinin iki kola ayrılarak çizilmiş şekli de “kanatlı rumi” ismini alır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 85).

Desen içerisindeki aldığı vazifeden dolayı şu isimleri almışlardır. “Ayrırma rumi”, En çok kullanılan rumi çeşididir. Bir kompozisyon içerisinde, zemin boyalarının birbirine karışmaması için çizilmiş olan ve bu sahayı bölüştüren rumiye denir ki, bu rumiler sahanın boyanmasına estetik bir güzellik katar ve renklerin daha cazip görünmelerini sağlar

(Demirağ, 2007, s. 109). Diğer tüm rumi çeşitleri ayırma rumi olarak çizilebilir. Simetrik bir şekli olup helezonlarda başlangıç yerini gösteren, desen içerisinde tepe noktalarına konulan rumi motifine “tepelik”, helezonların başlangıç ve bitiş noktalarında yer alan, desen içerisinde bağlayıcı özelliği sayesinde üç helezon çıkışı veren rumilere “ortabağ” ismi verilir. İri boyutta olan rumi ya da herhangi başka bir motifin küçük boyda sade rumilerle süslenmiş çeşitlerine de “hurde rumi”, birbirine sarılmış üç yay helezon üzerine zarif ve basit rumi motiflerinin çizilmiş olduğu, bordürlerde sınırlayıcı olarak kullanılan düzenlemelere “üç iplik rumi” denilir (Alav, 2011, s. 37).

Rumiler kompozisyona göre kavisli, helozonik ve dairesel hatlar üzerine yerleştirilir. Doluluk boşluk oranına dikkat edilmesi gerekir. Diğer motiflerle karışmaz kendi hatları boyunca devam ederler.



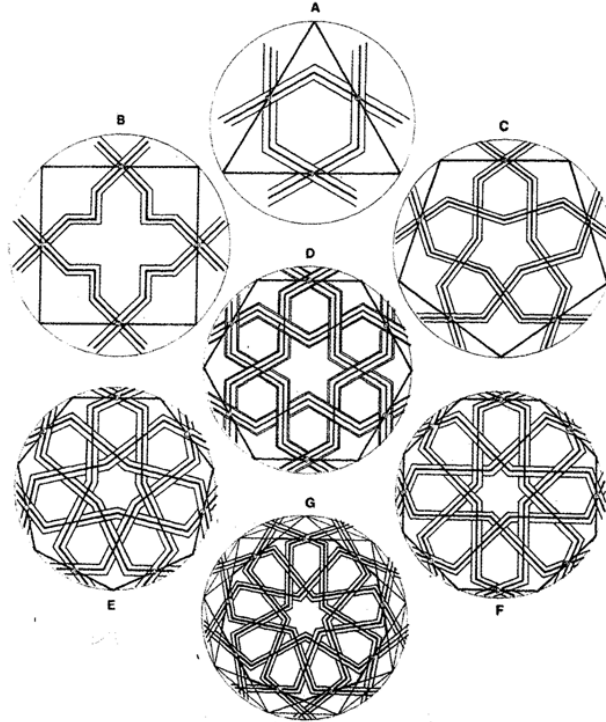
Şekil 12. Rumi motifine örnekler (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007 s. 88).

2.3.3.3. Geometrik Motifler

Tüm geometrik formların belli kurallar dahilinde bir kompozisyon oluşturdukları şekillerdir. Sonsuzluğun ifadesi olarak anlaşılan bu çizim türü İslam felsefesinin sanata yansımaları olarak da değerlendirilebilir. Kare, dikdörtgen ve eşkenar üçgenlerin bir arada ağ görüntüsünü almıştır (Kurfeyz, 2003, s. 9).

Türk sanatında ki geometrik şekillerden bir kısmının Ege- Akdeniz çevrelerinden, diğer bir kısmının ise İslam öncesi Türk inançlarından geldiği anlaşılmaktadır. Haç, gamalı haç, altı köşeli yıldız vb. şekiller bunlara örnektir. Ancak bu şekillerin birkaç türünü birden bünyesine alan ve yepyeni anlayışlarla sistemler kuran bir geometrik tabloyu, sembolik motiflerin ötesinde sadece İslam düşüncesinin ürünü ve belirtisi olarak yorumlamak gerekir (Mülayim, 1999, s. 174).

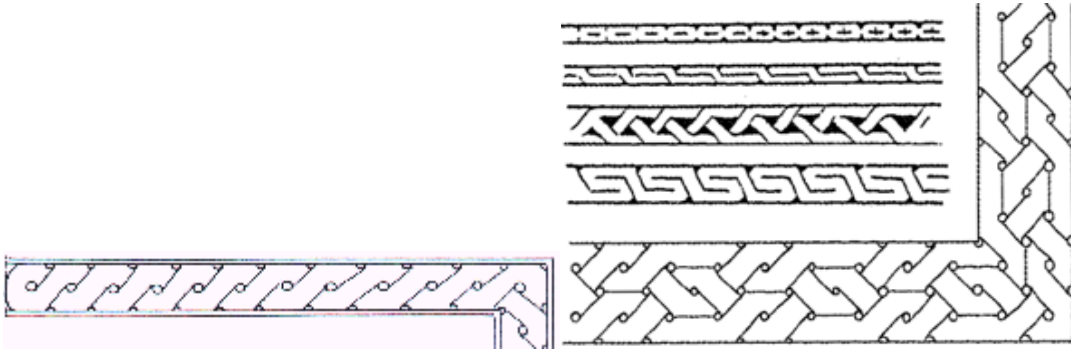
Selçuklu ve Anadolu beylikleri dönemi eserlerinde sıkça rastlanmaktadır. Alan bölmelerinde başarıyla kullanılan geometrik kompozisyonların bir kısmı bitkisel ve rumi gibi diğer motifler için çerçeve görevi görür, bir kısmı da bağımsız tasarımlardır. Bunları yaparken sanatçı düzgü tekrarlarla devam eden deseni yer yer kırıp parçalayarak kompozisyonu tekdüzelikten kurtarır.



Şekil 13. Geometrik motif örnekleri (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 95).

2.3.3.4. Geçme ve Zencerek

Türk süsleme sanatında ana süsleme alanlarında uygulanan desen ve kompozisyonlar cetvel tarzındaki bazı süsleme unsurlarıyla bölünür. Tek eksen zerine gelişen bordürlerin en basit şekillerinden biri geçme zencereklerdir. Zencirek olarak da adlandırılan geçmeler iki kırık doğrunun birbirini kesmesiyle ortaya çıkar. İki kattan fazla kırık doğru ile daha girift geçme bordürler ortaya çıkar. Bu tür bordürler bütün İslam ülkeleri süslemelerinde kullanılmakla beraber en güzel ve zengin örnekleri Anadolu Selçukluları sanat eserlerinde görülür(Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 97).



Şekil 14. Geçme ve zencerek örnekleri (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 98).

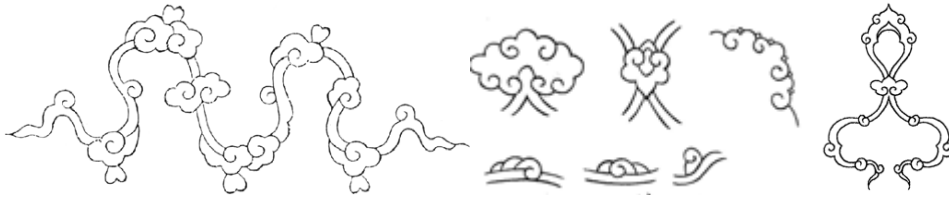
2.3.3.5. Bulut Motifi

Bulut motifinin çıkış yeri olarak çin gösterilir. Çin eserlerinde çokça rastlanan bulut motifi, mitolojik varlıklardan sayılan simurg ve ejderhanın boğuşmaları sırasında brunlarından çıkan buharın ve ateşin ifadesidir. Türkler ise her konuda olduğu gibi, sanatta da gerçekçi davranmışlardır. Yani Türklerde bulut motifinin çıkış noktası tabiat olmuştur (Biol ve Derman, 2007, s. 153).

Bulut motifi Osmanlı nakışhanelerinde en yaygın şekilde 16. ve 17. yüzyıllarda kullanılmıştır. Osmanlı yazma eserlerinde ilk defa (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s.101). II. Beyazid devrinde Şeyh Hamdullah'ın Kuran-ı Keriminde ilk görülmüştür. Bulut motifi bundan sonra sıkça tezhip sanatında kullanılmıştır (Aksu, 2000, s.642).

Çizim ve kompozisyon özelliklerine göre ikiye ayrılır. Çizim şekillerine göre incelendiğinde eğer kompozisyon içerisinde diğer motifler arasında çeşitlilik sağlamak için serbest şekilde çizilmiş olanlarına “serbest bulut”, desenin başlangıç noktasında yer alan, minyatürlerde gökyüzünde kullanılan bulutu temsil etmek ve boşluk doldurmak amacıyla

yapılan şekline ise “yığma bulut” denilir. Kompozisyondaki durumlarına göre incelendiğinde ise, motiflerin yer alacağı dalların çıkış noktasında yığma bulut şeklinde çizilmiş olanına “nokta bulut”, deseni paftalara ayırmak, monotonluktan kurtarmak ve renk ayrımı yapmak amaçlı olanlarına “ayırma bulut, “denir. Çiçeklerin saplarını bağlamak ve iki bulut arasındaki bağlantıyı sağlamak amacıyla kullanılan çeşidine “ortabağ bulut, “motifin veya kompozisyonun tepe noktalarında kullanılan ve simetrik olanlarına “tepelik bulut”, iri bitkisel formlarda çizilmiş motiflerin içlerini detaylandırmada kullanılanlarına da “hurde bulut” adı verilir(Alav, 2011, s. 41).



Şekil 15. Bulut motifi örnekleri (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 103).

2.3.3.6. Çintemani

Tezhip sanatında kullandığımız belli başlı motifler Orta Asya kaynaklıdır. Bu motife panter beneği de denmektedir. Üçgen biçimli, biri yukarıda, diğer ikisi yan yana olarak alttan, araları çok az açık üç daireden meydana gelmiştir. Bu dairelerin içine bir veya birkaç tane daha daire çizilir. Bu daireler motife hilal görünümü verir. Çintemani veya çintemaninin diğer bir adı da “Timuçin Damgası”dır. Üç yuvarlak şeklin altında bazen uçları sivri bir veya iki tane dalgalı motif daha bulunur. Bunlara da şimşek dudak, bulut, kaplan postu adları verilmiştir. Her iki motif yalnız yapıldıkları gibi tek de yapılırlar. Tezhibin dışında da kullanılan motifin çok değişik biçimleri yapılmıştır. 15. yüzyılın ilk çeyreğinde görülmeye başlanmıştır (Özcan’dan aktaran Kaya, 2010, s. 100).

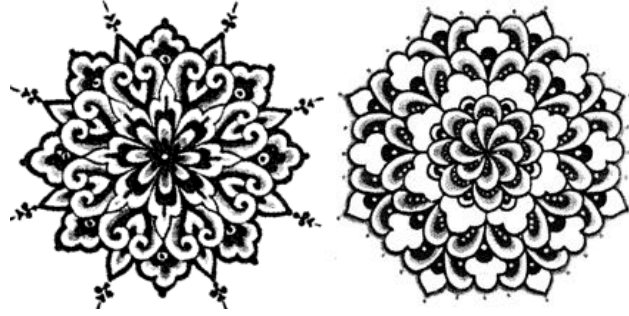


Şekil 16. Çintemani örneği (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 105).

2.3.3.7. Münhani

11. ile 15. yüzyıllar boyunca Türk süslemelerinde özellikle el yazması kitap tezyinatında çok sık rastlanan bir üsluptur. Genellikle Selçuklular tarafından kullanılmalarına ve kavisli yumuşak ana yapılarına dayanarak Ord. Prof. Süheyl Ünver, bu üsluba “Selçuklu Münhanileri” adını vermiştir (Aksu, H. 2000, s. 643).

Bu motif simetrik esasa göre hazırlanmaktadır. En çok Selçuklu ve Beylikler döneminde kullanılmış, Osmanlı tezyinatında pek fazla kullanılmamıştır. 19. yüzyılda ise bu motifin boyama tekniği yeniden gündeme gelmiş ve yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Orta Asya bezeme sanatının kademeli boyama tekniğinde renklendirilen Selçuklu Münhanileri ileriki yüzyıllarda tamamen unutulmuştur (Demirağ, 2007, s. 101). (keskinerden aktaran demirağ).



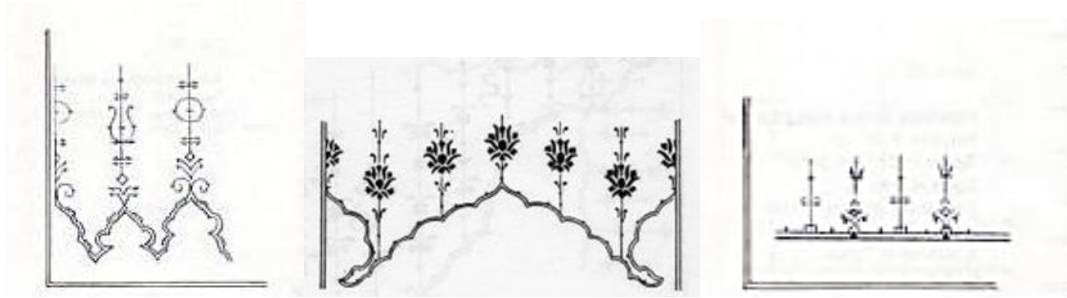
Şekil 17. Münhani örnekleri (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 119).

2.3.3.8. Tığ

Tığ, Farsça tığ (kılıç) kelimesinden gelmektedir. Tezhipte eseri tamamlayan yardımcı eleman olarak kullanılır. Tığların görevi eserdeki kompozisyon yoğunluğuyla zemin boşluğu arasında denge unsuru olmasıdır. Eserin cetvel veya dendan bitiminden sonra motifler büyükten küçüğe incelerken son bulur. Ana tığlarda çok çeşitli motifler kullanılmakla birlikte, ara tığlar genelde daha sade çalışılmıştır. Kuzu çizgisi üzerinde nokta, çizgi, dış şekilde boşlukları dolduran sade şekilleri de vardır (Akbaş, Öztekin, Tansı ve Taşkapılıoğlu, 1991, s. 9).

Tığların sayılamayacak kadar çok çeşidi vardır. Devirlerine göre de kullanılmaları değişmektedir. Tığlarda esas olan kaide büyükten küçüğe doğru giden boyutların

sağlanmasıdır. Motif olarak hatayi, rumi, bulut formlarının kullanıldığı görülür. Nadir hallerde insan ve hayvan figürlerine rastlanır (Aksu, 2000, s. 644).



Şekil 18. Tığ örnekleri (Akbaş vd. 1991).

2.4. Ebru Sanatı

Ebru sanatı, İslam sanatları arasında önemli bir yer tutmuştur. Türkler, İslamiyet'e çok yüce bir iman ile bağlanmışlardır. Her konuda olduğu gibi, sanatın da hemen tüm dallarında "İlahî" güzellikleri ifade etmeye çalışmışlardır. Türklerin, mimaride, müzikte, süslemede hep mistik güzelliklerin arayışı içinde olduklarını görmekteyiz. Başlangıcından 19. yüzyıla birçok tekke, usta-çırak yöntemi ile öğrenci yetiştiren "sanat atölyeleri" haline gelmiştir. Türkler, Kur'an-ı Kerim ile önem kazanan hattatlığı da, bir ana sanat dalı olarak kabul etmiş ve Arap alfabesine birçok yeni biçimler getirerek mükemmelliğe ulaştırmışlardır. Bu arada, yazıları süslemek için ebru kâğıdını zemin ve pervaz, ayrıca ciltlerde yan kâğıdı olarak kullanmışlardır. Bu kullanım alanı bize açıkça gösteriyor ki, Türkler ebruyu öncelikle iç açıcı latif bir sanat eseri olarak görmüşlerdir (Barutçugil, 2010, s.16).

2.4.1. Tanımı ve Tarihçesi

Menşei hakkında kesin bir hükme varmak imkânsızsa da, 8. asırdan itibaren Çin'de liu-şa-sien, 12. asırdan itibaren Japonya'da suminagaşi ve beninagaşi isimleriyle sulu vasatta yapılan bir takım çalışmaları mevcudiyeti, daha sonraki asırlarda Çağatay Türkçesi'yle "ebre" adını alarak Türkistan da ortaya çıkan bu sanatın tarihi gelişimi hakkında bir fikir vermektedir. Türkistan en geç 16. asır başlarında İpekyolu'nu takiben İran'a geçişimde "ebri" olarak isimlendirilen bu sanat Farsça bulut manasına gelir. Osmanlı ülkesinde de

revaç bulan aynı isim, telaffuz zorluğundan son yüzyıla Türkçe de ebru 'ya dönmüştür (Derman, 2000, s.660).

Kâğıt üzerinde mermere benzer damarlar görüldüğü için Avrupalılar ebru kâğıdına mermer kâğıdı ismi verilmiştir. Arap yarımadasında ise varaku'l mücezza (damarlı kâğıt) olarak tanınmıştır (Dere, 2007, s.15). Ebru kitreli su üzerine serpilene boyalarla bezenmiş kâğıt ve bunu hazırlama sanatıdır. İslâm bezeme sanatlarının hazırlanış tekniği bakımından en ilgi çeken ve süratli netice alınmasıdır (Derman, 2012, s. 159).

2.4.2. Ebru Çeşitleri

“Battal ebrusu”, ebru sanatkârının boyaları serpmek dışında tekneye müdahalesi mümkün değildir. “Gelgit (tarama) ebrusu”, renkler battal ebrusu yapar gibi serpildikten sonra, tel çubuğun ucu kitreli suya dokundurulmak şartıyla önce yukarıdan aşağıya veya sağdan sola sonra da aksi yönde keskin ve muntazam hareketlerle bütün satıhla yürütülmesiyle ortaya çıkan şekildir. “Şal ebrusu”, gel-git ebru yapıldıktan sonra tel çubukla (biz) düzensiz ve dairesel hareketler yapılır. “Bülbül Yuvası”, tel çubuk yardımıyla muhitten merkeze doğru yapılan helezoni hareketlerdir. “Taraklı ebru”, tarama ebrunun üzerine tarak denilen aralıklı metal tellerle, kitreye daldırarak tekne boyunca çekilmesi işlemi sonunda oluşan çizgiler hattıdır. “Serpme ebru”, bütün bu ebru çeşitlerine en son olarak dağılmaya bir koyu renk serpilmesiyle oluşan şekildir. “Neftli ebru” serpme ebruda ki gibi boyaya neftyağı katılarak serpme işlemi yapılmasıdır. “Kumlu ebru”, teknedeki kitreli su kullanılıp kirlendikçe serpilene renkler bazen kum gibi noktalamaya başlar buna denir. “Hafif ebru” şimdiye kadar sayılan ebru çeşitleri eğer hafif renkler serpilerek yapılırsa bu adla anılır. “Hatib ebrusu”, hafif renkli zemin üzerine tel çubuk yardımıyla kuvvetli renklerden birer damla belirli aralıklarla bırakılır. İstenirse iç içe birkaç damla daha konabilir. İnce bir iğne bu kat kat renkli dairelerin içinde sağdan sola, yukarıdan aşağıya birkaç defa hareket ettirilerek çark-ı felek, yürek, yıldız, gibi şekiller elde edilir. “Çiçekli Ebru” 18. yüzyılda bitişine doğru uygulanmaya başlanmıştır. Lale, sümbül, karanfil, menekşe, gelincik, sümbül ve gül gibi çiçekli ebrular yapılmıştır (Derman, 2000, s.662).

2.4.3. Ebru Sanatçıları

Şebek, Ethem Efendi, Şeyh Sadık Efendi, Hezarfen İbrahim Edhem Efendi, Sacid Okyay, Mehmet Necmedin Okyay, Mustafa Düzgünman, Timuçin Tanarlan, Alparslan Babaoğlu,

Fuat Başar, Köksal Çiftçi, Yılmaz Eneş, Recep Aydın Güleç, Sabri Mandıracı, Sedat Altınöz, Hüseyin Yalçinkaya, Füsün Arıkan, Hikmet Barutçugil, A.Burhan Ersan, Nilgün Çevik, A.Mahmut Peşteli'dir.

2.4.4. Ebrunun Kullanım Sahaları

Türkler, Kur'an-ı Kerim ile önem kazanan hattatlığı da, bir ana sanat dalı olarak kabul etmiş ve Arap alfabesine birçok yeni biçimler getirerek mükemmelliğe ulaştırmışlardır. Bu arada, yazıları süslemek için ebru kâğıdını zemin ve pervaz, ayrıca ciltlerde yan kâğıdı olarak kullanmışlardır. Bu kullanım alanı bize açıkça gösteriyor ki, Türkler ebruyu öncelikle iç açıcı latif bir sanat eseri olarak görmüşlerdir.

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

2.5. Cilt Sanatı

Deri ve cilt sanatı geçmişte birbiriyle çok yakın ilişki içerisinde olmuşlardır. Bilindiği gibi cilt sanatı bir anlamda deri sanatıdır. Sanat eseri olarak ortaya konmuş ve en erken cilt örnekleri genellikle deriden yapılmışlardır. Deri, cilt dışında pabuç, çizme, terlik, eldiven, çanta, kutu, torba, kın, matara, tulum, çadır, perde ve sofranın altı gibi eşyalarla hayvan koşum takımlarının yapımında kullanılmıştır. Deri üzerine yapılan süslemelerde aplike, mozaik, baskı, başta olmak üzere sırma, sim ve çeşitli renklerde ibrişim ipliklerle çok çeşitli işleme teknikleri uygulanmıştır. Türkler 'de çok eski tarihlerden beri deri işlerine ait örnekler bulmak mümkündür (Can ve Gün, 2011, s.303).

2.5.1. Cilt Sanatının Tanımı ve Tarihçesi

Cilt kelimesi Arapça 'da deri demektir. Bu sebeple genellikle deriden yapılan kitap kaplarına cilt denilmiştir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007,s. 191). Başka tarifte ise; Cilt, kitabın yapraklarının yıpranmasını önleyen bir koruyucudur (Tanındı, 2009, s.841). Teclid (ciltleme) işini yapanlara ise mücellid (ciltçi) denilmiştir (Özen, 1998, s. 9).

İlk ciltler tahtadan, daha sonra sadece deriden yapılmışlarken, yüzyıllar boyu süren gelişmeler sonucunda; mukavva üzerine deri, kâğıt, kumaş vs. kaplanarak, koruyuculuk vasfı yanında sanat eseri özelliği de kazanmışlardır(Aritan, 2010, s. 22). Kâğıdın icadından önce, balmumu levhalar ve papirüs üzerine yazılan yazıların saklanması için iplere bağlı tahta kapaklar kullanılmıştır. Parşömen kullanılmaya başlanınca katlanıp forma elde edilmiş; cilt ve ciltçilik kâğıtçılıkla birlikte gelişmiştir (Özen, 1998, s. 9).

Türk cilt Sanatının 7.yüzyıla uzanan bir geçmişi vardır. Türk Sanatının birçok dalında olduğu gibi cilt sanatının serüveni de Orta Asya'da başlamıştır (Aritan, 2010, s. 169). Cilt sanatının Ortaçağların ilk zamanlarından beri Mısır'da ve Doğu Türkistan'da, bilhassa Uygur Türklerinin yaşadığı sahada uygulandığı bilinmektedir. İlk Türk ciltleri Doğu Türkistan'da Uygur Türklerine aittir. Turhan, Karahoça, Biş Balığ gibi Türk şehirlerinde ele geçen kitap resimleri ve kitap ciltleri 7. ve 8. yüzyıllarda bu sanatların Uygur Türkleri arasında ne derece ilerlemiş olduğunu açıkça gösterir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007,s. 191). 20. yy da A. Von le Coq tarafından ortaya çıkarılan bu ciltler, minyatür ve tezhiplerle bezenmiş yazma eserleri örtmekte olup, üzerlerindeki tezyinat geometriktir (Aritan, 2010, s. 22). Bu eserlerin ayrıca Mani dinine ait olduğu ve dış yüzey süslemeleri kesme tekniği ile bıçakla yapılmış geometrik biçimlerdir. İç yüzeylerine ise yaldızlı deri kaplanmış, damla hakkedilmiş ve oyulmuştur. Uygur sanatkârlarının Çin illerine göçüp yerleşmesiyle Çin'de ciltçilik gelişmeye başlamıştır. İran ve Halife Mu'stasım Billah zamanında, 9. yy. Samarraya giden Uygur Türkleri bu memleketlerde cilt sanatının ilerlemesinde ve bir sanat kolu olarak yerleşmesinde büyük rol oynamışlardır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007,s. 192).

İslam cilt sanatına ait bilinen en eski örnekler Mısır ve Tunus'ta bulunmuş olup muhtemelen Tolunoğulları dönemine (868–905) aittir. 10.-13. yüzyıllarda yapılan bütün İslam ciltleri arasında büyük benzerlikler görülür: bu durum 14. yüzyılda da kısmen devam etmiştir. 11. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu'ya hâkim olan Selçuklular, burada 12 ve 13. yüzyıllarda çok güzel ciltler meydana getirmişlerdir. Rumi denilen Anadolu Selçuklu cilt üslubu, 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Memluklerde, 14. yüzyıldan itibaren de

İlhanlılarda ve Karamanoğulları başta olmak üzere Anadolu beyliklerinde devam etmiştir (Arıtan, 1993, s. 552). Türkmen boyları yeni bir cilt üslubuyla, Osmanlı cilt sanatıyla beraber Türk Cildini doruğa çıkarmışlardır. Bu sanat, 16. yüzyılda başta İtalya olmak üzere Avrupa cilt sanatını da etkilemiştir (Arıtan, 2010, s. 22). Cilt sanatı geçmişten bu güne kadar önemini hiç kaybetmemiş gelişerek değişimini sürdürmektedir.

2.5.1.1. Anadolu Selçuklu Dönemi Cilt Sanatı

Anadolu Selçuklularının, cilt sanatına olan katkılarının daha iyi anlaşılması için Selçuklu cildinin özelliklerine ayrıntılı olarak bakmak gerekmektedir. Selçuklular, ciltçilikte de “Rûmi üslûbu” geliştirmişlerdir. Bu üslûpta, geometrik çizgiler daha da giriftleşmiş, stilize edilmiş bitki motifleri de cilt bezemeleri arasında yer almıştır. Selçuklu ciltleri; çizgiler, boş zemini doldurmak için konulan nokta ve yıldızcıklarla süslüdür. Bu dönemde çoğunlukla kahverengi ve siyah deri kullanılmıştır (Maraşlı, 2007, s. 223).

Anadolu Selçuklu ciltlerinin en önemli özelliklerinden birisi, ön ve arka kapaklarda ayrı karakterli şemselerin kullanılmasıdır. Örneğin; ön kapakta rumi'li bir tezyinat görülürken arka kapakta yuvarlak bir şemse kullanılmıştır. Bir başka özellik bir kapak tam zeminli olarak yapılmışken diğerinin şemse tarzında yapılmasıdır. Kapakları çevreleyen mutlaka bir zencirek veya bordür vardır. Anadolu Selçuklu ciltlerinde sırt, daima düzdür. İç kapaklar deri ile kaplıdır ve genellikle kabartmalı olarak ve rumilerle bezenmiştir. Buradaki rumileri kıvrım dal, helezon ve yuvarlak formlar üzerinde, çok sık ve küçük veya çok iri hallerde görmekteyiz (Maraşlı, 2007, s. 223). Köşebente rastlanmadığı gibi, iç kapaklarda desen bulunmaz, bazı ciltlerde mıkleb de yoktur (Sözen, 1998, s.162). En çok kullanılan motif, hilâl ve Mühr-ü Süleyman'dır. Sertapta, Zencirek veya motifler, kitap ismi veya Kur'an-ı Kerim ise abdestsiz dokunulmaz ayeti yazılı olarak işlenmiştir. İlk dönem sertaplarda süsleme yoktur. Şemse, rumi, geometrik süslemeler, bitkisel süslemeler, geçme ve girift örgülü süslemeler ve yazılı süslemeler cilt tezyinatında kullanılmıştır (Alav, 2011, s. 58).

Bu devrin son dönemlerinde ise şemseler ovalleşmiş ve uçlarına salbekler eklenmiştir. Anadolu Selçuklu cildinde kompozisyon ne olursa olsun, bir kapaktaki zencirek, köşebent, şemse iskeleti daima korunmuştur. Bu anlayış içerisinde tam zeminli, yuvarlak, dilimli yuvarlak, yıldızlı, dört kollu, beşgen, altıgen, sekizgen gibi şemseleri görmekteyiz (Maraşlı, 2007, s. 223).

2.5.1.2. Osmanlı Dönemini Cilt Sanatı

Türk ciltlerinin sanat değeri nitelikteki 15. yüzyıl tarihli ilk örneği müzikle ilgili Makasıdü'l- Elhan adlı bir kitaba kaplanmıştır. 1434–1435 yılında Sultan II. Murad'a sunulan kitabın açık kestane renk deri dış kapaklarının ön yüzüne içi Rumilerle dolu oval, arka yüzüne yuvarlak birer şemde yapılmış, köşe bentleri ve enli bordürleri örgü motifleriyle, miklebinin üzeri ise rumi motiflerinin yanı sıra 15. yüzyıl deri ciltlerinde yaygın olarak kullanılacak sarmal dalla üzerinde sıralanan iri çiçekler ve yapraklarla süslenmiştir (Tanındı, 2009, s.845).

Fatih döneminde Osmanlı ciltçiliği kendine özgü nitelikler geliştirmeye başlamıştır. Bu dönem ciltlerinde kullanılan deriler siyah başta olmak üzere çeşitli tonlarda kahverengi, kırmızı ve vişne renkleridir. İç kapaklarda ise bordo ve açık kahverengi tercih edilmiştir. Şemseler, yuvarlaklarına da rastlanmakla birlikte oval ve salberklidir. Şemse ve köşebentlerde görülen yüksek abartma motifler, üstün zevk ve uyumu gösterir. Cilt kapaklarının iç bölümü kat'ı sanatını ulaştığı inceliği ve güzelliği yansıtır. Bazı ciltlerde görülen altın yıldız üzerine teberle yapılmış tarama süsler, yeni bir üslubun habercisidir (Sözen, 1998, s.162). Fatih Sultan Mehmet döneminde üç tip cilde rastlanmıştır. Birincisi; deri üzerine üstten ayırma yıldızlıdır. İkincisi; deri üzerine dantelâ gibi işlenmiş soğuk şemse ve köşebentlidir. Üçüncüsü ise; çarkuşe, kenarı deri ortası kumaş, ebru zerduva kaplı ciltlerdir (Erkan, 1994, s.29).

II. Bayezit döneminde ilk ciltçilik teşkilatı kurulmuştur. “7. yüzyıl'dan 15.yüzyıl'a kadar yapılan ciltler üzerindeki motifler elle yapılırken, II. Bayezit'tan itibaren kalıpla çalışılmıştır”. Stilize motifler, kabartmalar şeklinde düzenlenmiştir. Bu kabartma motifler “teber” denilen ucu sivri demirle yıldızlanmıştır. Zemin tek veya iki renklidir. Şemseler, yuvarlak ve salberklidir. Bu dönem ciltlerinde deri renklerine vişne rengi de eklenmiştir. Diğer dönemlere göre motiflerde zenginlik artmış ve incelmıştır (Alav, 2011, s.58).

16. yüzyılda ise mücellitler klasik gelenekten esinlenmekle beraber yenilik atılımları da yaparlar. Bu yenilik şemse ve köşebent içlerini dolduran bezeme tasarımlarında görülür. Oval, dilimli şemse ve köşebentler içindeki bir yaprak kümesinden veya birkaç saptan çıkan ince dal şemse içinde dağılır, kırılır veya kırılarak aşağı uzar (Tanındı, 2000, s. 622).

16. yüzyıl ciltlerinde her renk deri kullanılmıştır. Bu yüzyılda iç kapak süslemeleri de zenginleşmiştir. 15. yüzyılda görülen katı' süslemeleri de biraz daha inceler ve motif zemininde altının yanı sıra renkli deri de kullanılarak, 16. yüzyılda devam ederken; bazı

ciltlerde cilt kapaklarındaki bütün süslemeler, iç kapakta da aynen uygulanmıştır. Fakat iç kapak için farklı renkli deri seçilmiştir (Coşkun, 2004, s.28).

Osmanlı cilt yapımında tercih edilen malzeme genellikle deridir. Ancak bunun dışında maddi bakımdan daha değerli malzemeler kullanılarak yapılan ciltler de vardır. Örneğin fildişinden oymalı, mozaik tezyinatlı, atın ve gümüş kaplamalı, yakut, zümrüt ve elmas kakmalı ciltler, özellikle müzeler olmak üzere çeşitli kütüphane ve arşivlerde muhafaza edilmektedir (Odabaş ve Odabaş, 2008, s. 550).

16. yüzyıl, birçok Türk sanatında olduğu gibi cilt sanatında da klasik bir dönem olmuştur. Bunda devletin kurmuş olduğu Ehl-i Hiref teşkilatının etkileri büyüktür. Çünkü bu teşkilatlanma ile sanat ve sanatçı desteklenmiş, himaye altına alınmıştır. İslam sanatlarının iç içe yapısı neticesinde tezyini sanatlar birbirini beslemiş ve ortaya eşsiz eserlerin verilmesini tetiklemiştir.

17. yüzyılda ise Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan gerileme, sanat hayatında da kendisini hissettirmeye başlamış ve tabii ciltçilik de bunun dışında kalmamıştır. Bu yüzyılda ciltlerde kompozisyon ve motiflerin işçiliğinde bariz bir gerileme göze çarpar. Bu yüzyıl cildi, her şeye rağmen renk anlayışı itibarıyla asaletini muhafaza edebilmiş, altın ve çığ renkleri rastgele kullanarak zevksizliğe düşmemiştir (Arıtan, 2010, s. 24). Bu dönemde deri kapağın dışına ve içine çini pano izlenimi verecek şekilde tasarlanmış, saz üslubunda fırça ile çizilmiş ve altın yaldıza boyanmış bezemeler dönem yeniliği olarak görülür (Tanındı, 2000, s. 623).

Türk ciltçiliğinde XVII. Yüzyılda şükûfe devri başlamış, Özellikle şemseler içinde buketlere yer verilmiştir. İstanbul üslubu diye de adlandırılan bu devir sonradan yerini lakeye (rugana) bırakmıştır (Cunbur,1967, s. 78). Bu dönemin sonlarında gömme şemseli ve köşebentli deri ciltlerin yanı sıra şemse ve köşebentlerin içlerinin ve şemse köşebentlerin arasında kalan alanın, bordürlerinin içinin aletle yapılmış ve altın yaldızla boyanmış sarmal rumiler ve noktalarla bezendiği görülür (Tanındı, 2000, s. 623).

Bu dönemin ünlü mücellitleri Kara Mehmet, Mehmet Abdi, Mehmet Yadiğâr, Pir Davut, Cafer Eyyubi, Ali Yusuf ve Süleyman Emektar'dır. Hacı İbrahim ise lake ciltte ünlüdür (Alav, 2011, s.60).

18. yüzyılda, klasik deri ciltlerin yapılmasına devam edilmiş, bunun yanı sıra başka tip ve teknikte ciltler de yapılmıştır (Arıtan, 2010, s. 24). Bunlar lake ciltler üst ve iç kapaklarında manzara, çiçek ve buket gibi realist motifler kullanılarak yapılan ciltler,

yekşah tabir edilen ve yaldız sürülmüş deri zemine demiri kakmak suretiyle yapılan ciltler bu yüzyılın ikinci yarısından sonra yaygınlaşan ve Avrupa tesiriyle meydana gelen ve bezemelerde rokoko motifleri görülen rokoko ciltleridir. Şüküfe tarzı ciltler 18. Yüzyılda gelişmekle birlikte, III. Ahmed devrinde klasik devir ciltçiliğine bir dönüş olmuştur (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007,s. 194).

19. yüzyılda şemseli cilt sayısı iyice azalmış, zilbahar (kafes) ciltler yaygınlaşmıştır. Ayrıca basılı eserlerin çoğalmasıyla, Batı tarzı deri ciltler yanında, Yıldız Cildi denilen, bir yüzüne altın yaldızla Osmanlı saltanat arması, diğerine ay yıldız basılı deri, atlas ve kadife ciltler yapılmıştır (Arıtan, 2010, s. 24).

20. yüzyıl, daha çok Alman ve Fransız ciltlerinin tesirinde kalındığı, bazen Türk motiflerinin de kullanıldığı ve herhangi bir üslup ve ekole bağlılığın görülmediği çöküş dönemidir. Cumhuriyet'ten bu yana Bahaddin Tokatlıoğlu (1866–1939), Necmeddin Okyay (1883–1976), Sâcid Okyay (1915–1999), Mustafa Düzgünman (1920–1990) ve Emin Barın Türk cilt sanatını yaşatmaya çalışmışlardır (Arıtan, 2010, s. 24).

Türk ciltçiliğinin geliştiği başlıca merkezler sırasıyla Diyarbakır, Edirne, Bursa ve İstanbul'dur. Diyarbakır'da Beylikler devrinde Artukoğulları ciltçiliğinin gelişmesinde öncü olmuşlardır. 17. Yüzyılda yalnız İstanbul'da 10 cilt atölyesinden 300 mücellidin çalıştığını, meşhur Türk seyyahı Evliya Çelebi yazmaktadır. Arşiv vesikalarına göre 16. yüzyılın başından 17. yüzyılın sonuna kadar Topkapı Sarayındaki ciltçi başılar Yedikuleli Alâeddin, Mehmed Çelebi, Süleyman Çelebi, Kara Mehmed, Mehmed Abdî, Mehmed Yadigâr, Pîr Davud, Cafer Eyyubî, Ali Yusuf, Süleyman Emektar, Hasan b. Ahmed, Mehmed Halife ve Hatif Ali'dir (Cunbur, 1967, s. 78).

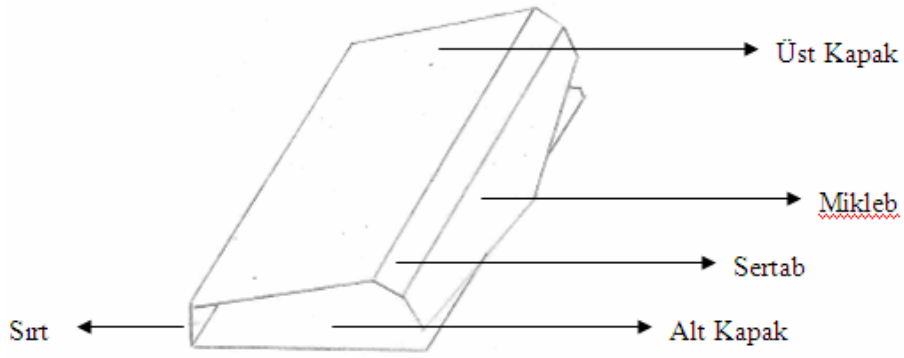
2.5.2. Cilt Sanatında Üsluplar

Cilt sanatının üsluplara ayrılmasında, üslubun çıktığı bölgeye has materyaller ve bölgenin kültürüne ait motif ve süslemeler belirgin rol oynamıştır. Üsluplar kendi bölgelerinin adıyla anılmaktadır.

12. yüzyıldan itibaren tarihi gelişim içerisinde Doğu cilt sanatı, Hatayi (Kaşi, Horasan, Buhara, Dihlevi), Herat (Herat, Şiraz, İsfahan), Arap (El-Cezire, Halep, Fas), Türk (Diyarbakır, Bursa, Edirne, İstanbul, Şüküfe-Rugan/Lale-Barok), Lake (İran, Hint), Buharay-ı Cedid gibi üsluplara ayrılmaktadır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007,s. 192).

2.5.3. Klasik Türk Cildinin Bölümleri

Klasik bir cilt; alt ve üst kapak, sırt veya dip, sertap, miklep ve şirazedden oluşur. “Üst kapak”, kitabın ön yüzünü örten, kitap ele alındığında sağ tarafta olan kapağıdır. “Alt kapak”, kitabın arka yüzünü örten, kitabın solundaki kapağa denir. Cildin üst ve alt kapağını birbirine bağlayan, kitabın yapraklarının birbirine dikim yerini örten, düz yüzeyli olan kısma “Sırt veya dip ”denir. İslami kitaplarda sırt (dip)kısımında süsleme görülmez. Bazı nadir örneklerde üç iplik rumi veya yaprak desenlerine rastlanır (Alav, 2011, s.63). Kapakların rahat açılıp kapanması için bırakılan boşluğa “mukat payı”, sayfaların ön kenarlarının korunması için sertabın iki yanında cilt kapağı ve mikleb boyunca bırakılan boşluğa da “dudak” adı verilir (Demirağ, 2007, s. 31).



Şekil 19. Klasik cildin bölümleri (Alav, 2011, s. 65)

Klasik Türk ciltlerinde kapaklar kitap boyundadır ve kitabın sayfa kenarlarından dışarı taşmaz. Alt ve üst kapak için kitabın her iki yüzünden ölçü alınır, ayrı ayrı hazırlanır ve daha sonra kitabın sırtına yapıştırılır. Cilt kapaklarının ölçüsü kitap sayfalarının da ölçüsüdür (Coşkun, 2004, 31).

“Miklep” kitabın ön kısmını örten, alt kapağa sertap ile bağlanan ucu genellikle üçgen olup üst kapakla kitabın iç kapağı arasına giren bölümdür. Eski Türk ciltlerinde Miklebin üst ve iç kısımlarında da cildin kapağı kadar zengin süsleme örnekleri görülür. “Şiraze” ise kitabın yapraklarını düzgün tutan bağ ve örgüdür. İki renk ibrişim kullanılarak örülür. Genellikle canlı ve birbirine uyan renkler tercih edilmiştir. Cilt yapılacak kitap, cüzlere ayrılarak yan yana dikilir. Dikişte kullanılan ipin uçları uzun bırakılır. Kanat denilen bu kısım kitabın cilde bağlanmasını sağlar. Örülme türlerine göre şiraze sıçandışi, sağ sol

yolu, tek ve çift baklava, geçmeli ve alafranga gibi isimler alır. Modern ciltlerde şiraze süs unsuru olarak kullanılmış ve yapıştırmadır (Alav, 2011, s.64).

2.5.4. Klasik Cilt Çeşitleri

Cilt sanatı kullanılan malzemeye ve devrin süsleme özelliğine göre isimlendirilmiştir. Dört ana bölümden oluşmaktadır bunlar; mukavva, deri, lake (ruga), kumaş, murassa, ebru adı altında toplanmaktadır.

2.5.4.1. Mukavva Ciltler

Kâğıdın bilinmediği zamanlarda ve ilk İslam ciltlerinde deri ince tahta plakalar üzerine kaplanmıştır. Ancak kısa sürede ahşabın yerini özel olarak hazırlanan mukavva almıştır. Bu mukavvalar normal kalınlıktaki kâğıtların birinin suyunun diğerinin aksine gelecek şekilde üst üste yapıştırmaları ve muştayla dövülerek sıkıştırılmaları suretiyle elde edilirler ve iyice kuruduktan sonra tahta gibi sertleştiklerinden deforme olmaları engellenmiştir. Bu kapak malzemesi hazırlanırken kâğıtların yapıştırıldığı tutkalın içine de ileride cildi kurtlanmaktan korumak için şap, tenekar (boraks) ve tütün suyu gibi zehirli maddeler konulmuştur (Arıtan, 1993, s. 553). Bu teknik kitap kabı olmasının yanı sıra, günümüzde hat, tezhip ve minyatür gibi sanatlarda da tablo yapımında kullanılmaktadır.

2.5.4.2. Deri Ciltler

Türk ciltlerinde genellikle “meşin” denilen koyun, “sahtiyân” adı verilen keçi derileri ve “rak” tabir olunan ceylan derileri kullanılmıştır. Ciltler kullanılan derinin işleyişine göre ince veya kaba görünüşler almıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 194).

Süsleme özelliklerine göre deri ciltler; Düz, Şemseli, Acemkari (hayvan resimli), Şukufe üslubu, İşlemeli, Yazılı, Zilbahar (kafes) ciltler olarak ayrılır

Düz deri ciltler; kitabın ölçüsündeki mukavvaya tıraşlanmış deri kaplanarak yapılan ciltlerdir. Sıkça okunan ve çok sayıda istinsah edilmiş eserle böyle ciltlenmiştir. Düz deri ciltlerin bazılarında kapakların çevresi de zencirekle dekore edilmiştir (Demirağ, 2007, s.31).

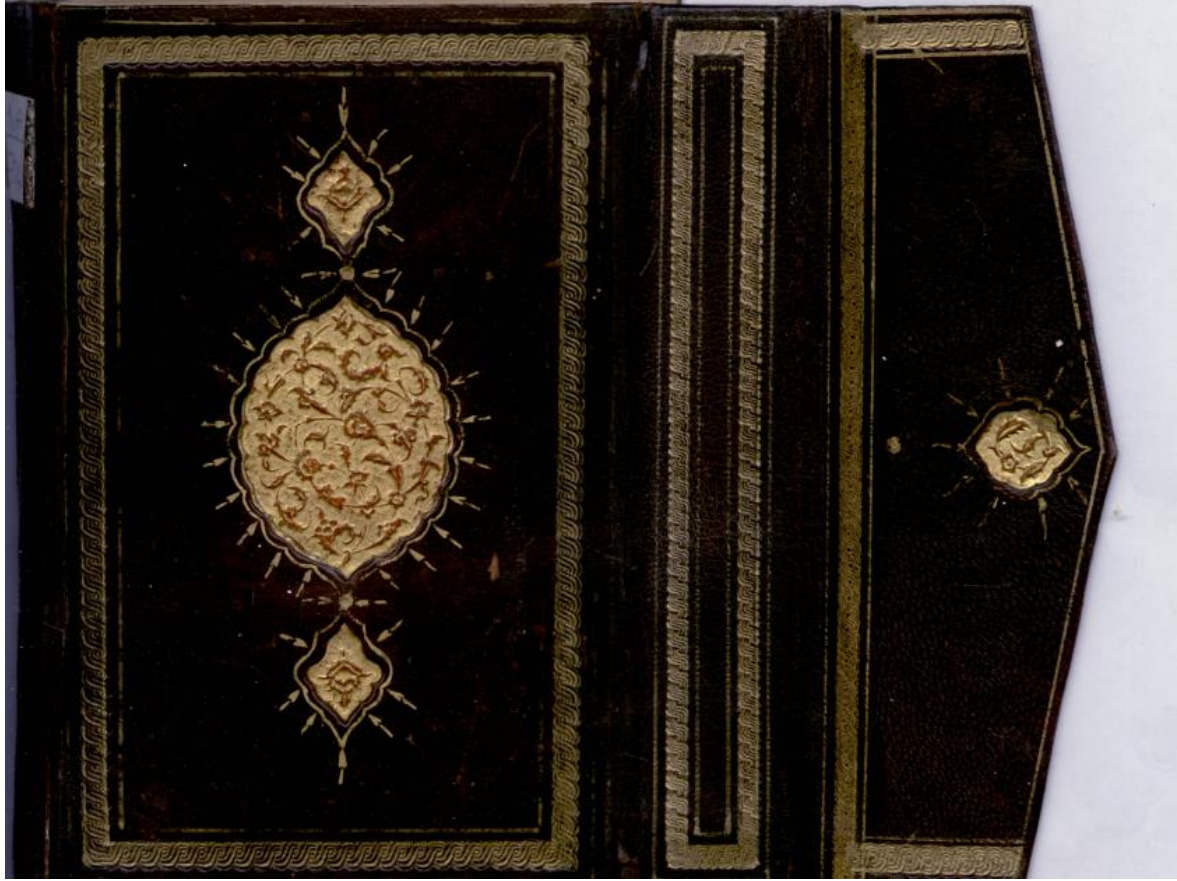
Şemseli ciltler; Arapça “Şems” yani “Güneş” kelimesinden gelir. Güneş şeklinde, güneş huzmesini andıran süsleme motifidir. Tezhip ve tezyinatta olduğu gibi bilhassa cilt sanatında yaygın olarak kullanılan bir süstür (Özönder, 2003, s.184). Deri ciltlerin süslemesinde şemse varsa bu tür ciltlere “şemse” cilt denir. Şemse ciltler klasik üslupta yapılmış olan en süslü ciltlerdir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007,s. 194).

Şemse cildin üst kapağına yapıldığı gibi arka kapağa ve iç kapaklara ve mikleb kısmına yapılmıştır. Şemsenin alt ve üst tarafa doğru uzantılarına “salbek” denir. Salbekler şemseden bağımsız kullanılmaz, şemse ile bitişik ve şemsedeki süslemenin devamı niteliğini taşır. Şemselerin kenar çizgilerini oluşturan eğimli çizgilere (hatta) “dendan” ,fıfır veya diş denir. Dendan hattından sonra incecik bir boşluk vardır, bu boşluğa “kuzu” denir. Dendan çizgisine bitişik veya ayrı duran küçük ince çizgilere, nokta olarak yapılmış süslere de “tığ” denir. Tığlar genelde ısıtılmış demir aleti bastırılarak kakmak suretiyle yapılır. Tığlar altın sürülerek süslendiği gibi sade olarak da bırakılırlar (Demirağ, 2007, s. 31).

Zencerek ile köşebent arasında veya sertap üzerine, görülen geniş bordür şeklindeki süslemelere “su” denir. Bu süslemelerin üzerine beyzi veya yuvarlak şekilde parçalar yerleştirilmiş ise “parça su” ya da “kesme su” adını alır. Ayrıca son zamanlarda bu süsleme alanlarına “kartuş pafta” da denir. Bazen bu paftalarda cildi yapan sanatkarın ismi ile karşılaşmak mümkündür. Edirne ciltlerinde bu paftaların içi beyitlerle doldurulmuş, beyitlerin içinde mücellidin adı geçirilmiştir, Kur’an-ı Kerimlerde ise ayet yazılıdır. Yazılı paftaların diğer bir adı ise kitabe olarak kaynaklarda geçmektedir (Özen, 1998, s.14).

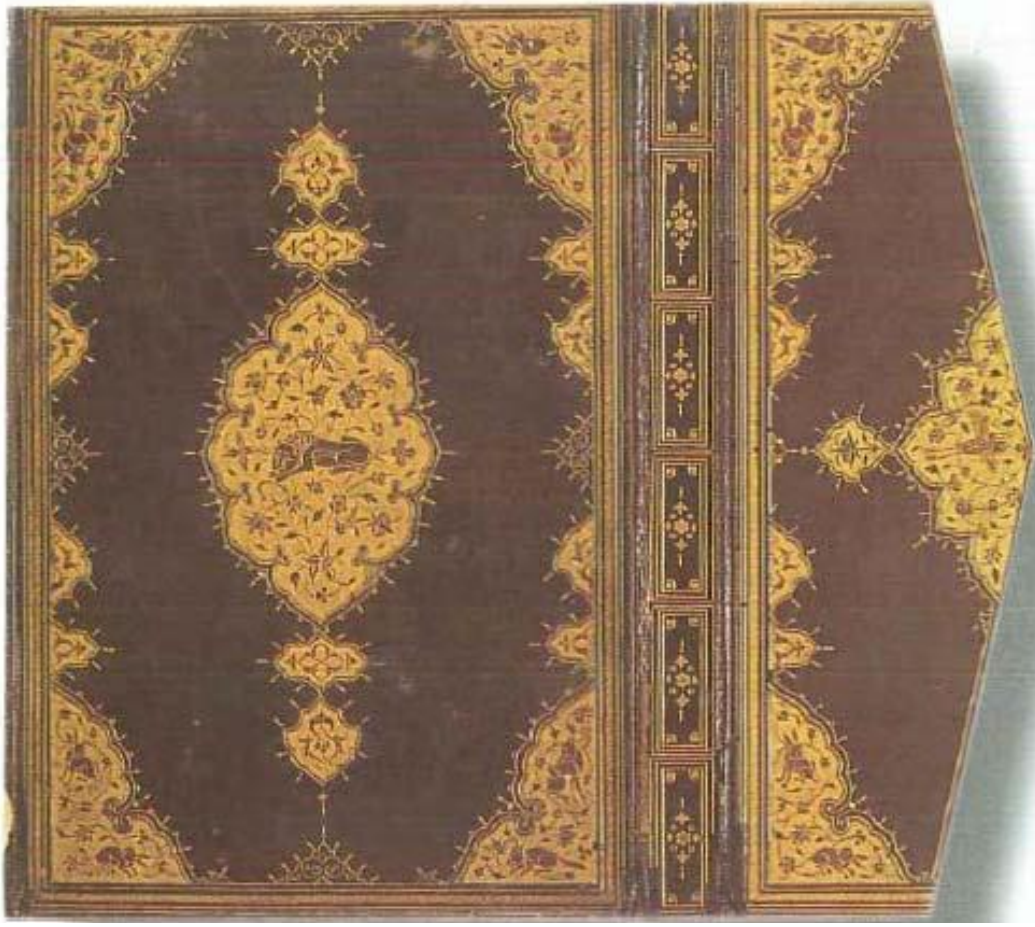
Cilt tezyinatında en çok görülen şemseler, Selçuk ve 16. yüzyıl Osmanlı ciltlerinde genellikle yuvarlak yapılmıştır. 17. yüzyıldan itibaren de beyzi (oval) olarak yapılmaya başlanmıştır. Bunlar yapılış tarzına göre şu şekilde isimle alır: “Altan ayırma şemse cilt” Deri kapağa presle basılmış, olan şemse motifidir. Zemin altın yaldızlıdır. “Üstten ayırma şemse cilt” Zemin deri renginde, motifler altın yaldızlıdır. “Soğuk şemse cilt” Motifler bezemesiz deri rengindedir. “Mülemma şemse cilt” Motifler ve zemin altın rengindedir. “Mülevven şemse cilt” Şemsesi başka renkte olan cilttir. “Mürğdar şemse cilt” Çiçeklerle bezenmiş ciltlerin üzerinde kuş da varsa bu isim verilir. “Müşebbek (kat’ı) şemse cilt” Deri motifleri kesilerek veya oyularak yapılan cilttir. (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007,s. 194). “Gömme şemse” motiflerin kabartma şeklinde yapıldığı şemselere gömme şemse denir. Kitap cilt kapaklarının mukavvaları oyularak, içine kabartma olarak oturtulur. “Yekşah

Şemse” Motifler kalıpla basılmayıp, ezme altın fırça ile sürüldükten sonra yekşah denilen demir bir aletle deri çukurlaştırılarak meydana getirilen şemselere denir. Yekşah ile desenin çizgileri belirtilir veya tarama suretiyle doldurulur. Bu şemseler bir tür kakma tekniğiyle yapıldığından aletin çok hafif basıldığı yerlerde sürtünmelerden dolayı desen kayıpları olur. (Demirağ, 2007, s.31).



Şekil 20. 19. yy şemseli cilt örneği Milli Kütüphane 06 M.K. Yz. A 7340 numaralı eser.

Acemkâri (hayvan resimli) ciltler; süslemelerinde, rumi, hatayi nakışlar veya geometrik desenler yerine hayvan resmi bulunan ciltlere genel olarak “Acemkâri cilt” adı verilmiştir. Hayvan resimli kaplar daha çok İran da yapılmıştır. Acem, Arap olmayan anlamına gelse de Osmanlılarda dışarıdan gelen sanatkâra verilen addır. Ayrıca doğudan gelen sanatkârlar için de kullanılmıştır. Hayvan motifli şemseler ya soğuk damga olarak altın üzerine basılır; ya da sonradan motif aralarına altın sürülerek alttan ayırma tarzında süslenmiş olur. Hayvan resimli ciltler arasındaki örneklerde de görüleceği üzere, ciltlerde daha çok geyik, ceylan, kurt, tilki, aslan, maymun, tavşan, leylek ve çeşitli kuşlar otururken ya da hareket halinde resmedilmiştir (Özen 1998, s. 19).



Şekil 21. Acemkari cilt örneği (Özen, 2003, s.66)

Şüküfe üslubu ciltler; 18. ve 19. yüzyıllarda yaygın bir süsleme biçimi olan şüküfe (çiçek) üslubunda doğal veya üsluplaşmış çiçek minyatürleri, buket, vazolu, vazosuz çiçekler veya tek çiçek resmedilmiştir. Bu çiçekler bazen tek başına kapak üstüne uygulanmış, bazen de klasik şemse cilt formları (salbek, şemse, köşebent) hazırlanıp içlerine realist çiçek motifleri klasik teknikle yerleştirilmiştir. Yani realist çiçek motifli salbek, şemse ve köşebent kalıpları basılmak suretiyle cilt kapakları süslenmiştir (Özen 1998, s. 21).

İşlemeli ciltler; deri üzerine bir kumaş gibi işlenerek süsleme yapılan cilt kapaklarına işlemeli ciltler denir. Bu işlemler gümüş veya ipek iplik ile işlenmiştir. Gümüş ile yapılan işlemeli ciltlere “simduzi” denir. Altınla yapılan ciltlere ise “zerduzi” denir. İşlemeli ciltlerde kompozisyonu oluşturan öğeler çiçekler ve saz yolu üslubudur (Demirağ, 2007, s.35).



Şekil 22. Salbekli, çelik kalemlle işlenmiş şemseli cilt örneği Milli Kütüphane 06 M.K. Yz. A 3840 Envanter numaralı eser.

Yazılı ciltler; genellikle 16. yüzyılda bazı Kur'an-ı Kerim ciltlerinin bordürlerinde kabartma şeklinde ayet yazıları, süsleme motifleri yerine kullanılmıştır. Daha çok cildin sertap bölümünde yazılara rastlanmaktadır. Bu tür ciltlerde bazen eserin ve yazarın adı, bazen de beyitler yazı olarak yer almaktadır (Alav, 2011, s. 70).

Zilbahar (zerbahar) ciltler; adını 15. yüzyılın sonunda ve özellikle 19. yüzyılda görülen ve halk arasında "kafes şemse" de denilen bir süsleme türünden alır. Kapak üzerine ezilmiş varak altını ile dört dilimli yaprak motifi ve parmaklık şeklinde çizgiler çekilir. Bu bezeme, cildin göbek kısmında veya zeminin tamamında bulunabilir. Sonraları, oluşturulan dikdörtgenlerin araları küçük yıldızlarla süslenip kapaklar daha zengin görünümlü hale getirilmiştir (Arıtan, 1993, s. 551). Üzerine ezme altınla, fırça kullanılarak geometrik çizgiler çizilmiş, kesişen hatlar arasına yıldız ve noktalar konulmuştur. Süsleme kapağın ortasında bir dikdörtgen alanı veya kapağın bütün yüzünü kaplar. Bazen cilt mahfazasında da aynı süsleme görülür. 19. yüzyılda zilbahar ciltlere çokça rastlanır. Kafes süslemesinde

altın çizgilerle, süslemeli eğrilerle, saz yolu yapraklarla yapılmış örneklere rastlanır. Bazı zilbahar eserlerde altın yerine boya kullanılmıştır (Özen 1998, s. 24).



Şekil 23. 19. yüzyıl, zilbahar cilt örneği Milli Kütüphane 6876 envanter numaralı eser.

2.5.4.3. Lake Ciltler

Mukavva, deri veya tahta üzerine çeşitli boylarla ve altınla yapılan nakışları bir çeşit vernikle kaplayarak meydana getirilen eserlere “rugani veya lake” adı verilmiştir (Özen 1998, s. 25).

Lake bir cilt yapılırken önce murakka mukavva hazırlanır, üzerine lak çekildikten sonra altın ve boya ile nakış yapılır, üst üste birkaç kat lak sürülür. Deri üzerine yapılacaksa sirkeli yumuşak bir bezle derinin yüzü temizlenip yağı alınır. Bu işlemle boya ve altının deri üstüne düzgün olarak sürülmesi ve dökülmemesi sağlanır. Boya ve altından sonra da birkaç kat lak sürülür (Demirağ, 2007, s. 36). Lak sürmek oldukça güç ve zahmetlidir. Gerekli sertlik ve dayanıklılığı sağlamak için lakı ince tabakalar halinde sürmek, nemli ve sıcak bir ortamda kurutmak, bu işlemi yaklaşık yirmi otuz kere tekrar etmek gerekir (Coşkun, 2004, s. 61).

Osmanlıda 18. yüzyılda görülen ve en iyi örneklerini de aynı asır içinde vermiş olan bu türün, tezhip ve resim ile sıkı alakası bulunması ve lake eserler kazandırmış sanatkarlarımızın aynı zamanda bir kısmının müzehhip, bir kısmının da ressam oluşları,

mazi meselesini aydınlatıyor. Ali'nin "Rugan" diye isimlendirdiği ve 18. yüzyıldan sonra da "Edirne Kari" ismi verilen lake eserler Türkiye'de bilhassa Diyarbakır, Bursa, İstanbul ve Edirne gibi şehirlerde yapılmıştır. Hatta "Edirne kari" ismi verilmesine sebep, bu türün orada daha fazla ve daha sanatlı yapılmış olmasından ileri gelir. İran Lakeleri ile Türk lakeleri arasında süslemede kullanılan motifler itibariyle farklar vardır. Deri ciltlerde olduğu gibi, İran sahasında yapılan lakelerde de; manzara, hayvan, insan ve Stilize motifler bir arada kullanılmıştır. Türk lakelerinde ise sadece stilize tabiat motifleri ile birlikte realist çiçekler kullanılmıştır. Hatta bu tarzın ilk ve en muvaffak sanatkârı olarak tanıdığımız Ali Üsküdarî'nin kalemdan, çekmece, yay ve ciltlerde kullandığı motifler tamamen stilize olup realist motifleri bunun eserlerinde tesadüf edilmez. Ancak bundan sonraki sanatkârların eserlerinde stilize motiflerle birlikte hakiki motiflerin kullanılmış olduğunu görüyoruz (Çığ, 1952, s.105).



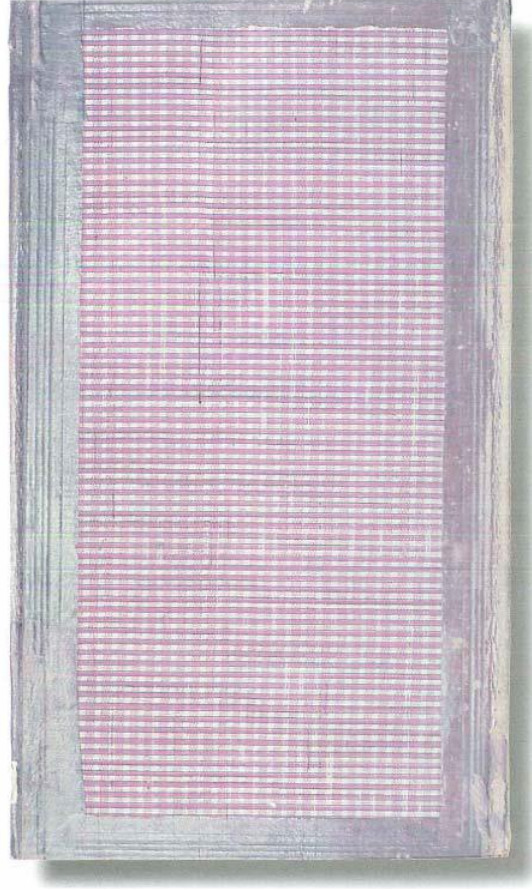
Şekil 24. Lake cilt örneği, Milli Kütüphane O6 mk. yz. a. 3850 envanter numaralı eser.

2.5.4.4. Kumaş Ciltler

Doğu ciltlerinde özellikle 13. yüzyılın sonlarından itibaren kitapların hem iç hem de dış yüzeyinde deri malzeme yanında kumaşın da sık olarak kullanıldığı görülür. İpek, kadife, atlas veya işlemeli kumaş kaplanmış çok sayıda çaharkuşe¹ cilt örneği vardır. Kenarları

¹ “Çaharkuşe”, etrafı 1cm eninde deri ile çevrilmiş, ortası kumaş ya da ebru kâğıt kaplı ciltlere denir.

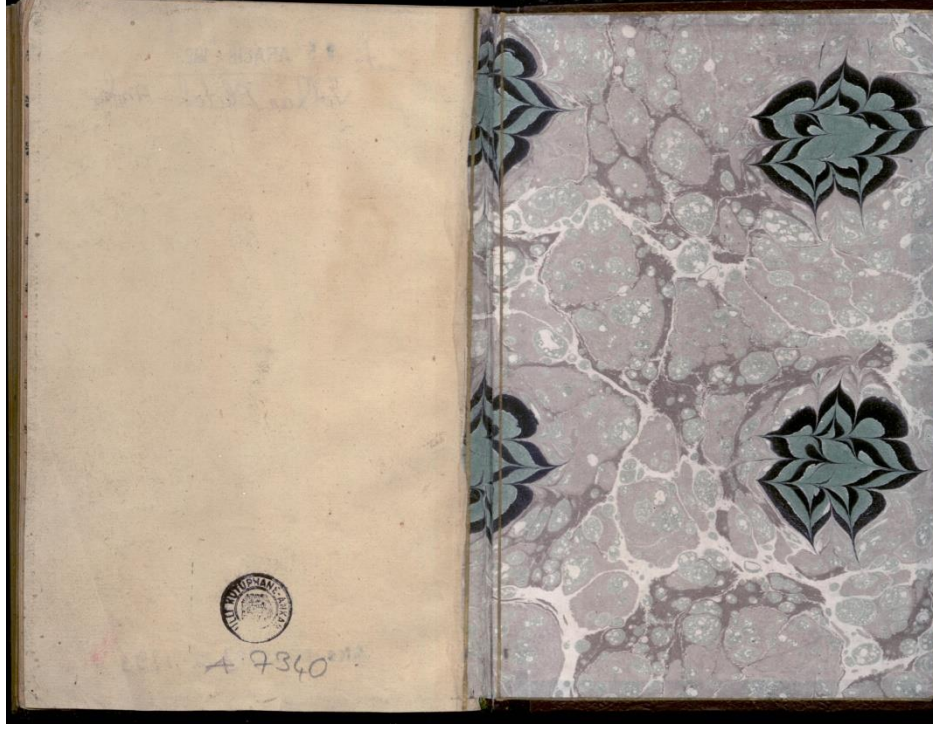
deri ile kaplanmış orta boşluğu ebru, rugan, zerduva, kumaşla kaplanmış olanlar yine aynı isimlerle adlandırılır (Alay, 2011, s.73).



Şekil 25. Çeharguşe kumaş cilt örneği (Özen, 2003 s.88)

2.5.4.5. Ebru Ciltler

Tarihçesinin 15. yüzyıla kadar indiği bilinen ebrunun cilt sanatında önemli bir yeri vardır. Ebrulu ciltler dayanıklı olabilmeleri için genellikle çaharkuşe tekniğinde yapılmışlardır. Ebru, cildin dış ve iç kapaklarında kullanıldığı gibi kitap mahfazası yapımında da tercih edilmiştir (Arıtan, 1993, s. 551).



Şekil 26. 19. yüzyıl ebru cilt örneği, Milli Kütüphane 06 mil yz a 7340 envanter numaralı eser.

2.5.4.6. Murassa Ciltler

Cilt sanatından çok kuyumculuk sanatıyla ilgili olan bu tür maddi kıymeti yüksek bir cilt çeşididir. Fildişi oymalı, altın kaplamalı, mozaik, yeşim kabartma, yakut, zümrüt, inci ve elmas süslemeli olanları vardır. Daha çok Kur'an - ı Kerim ciltlerinde uygulanmıştır (Arıtan, 1993, s. 552).

2.5.5. Cilt Sanatında Kullanılan Teknikler

Başlangıcından bugüne kadar cilt yapımında baskı, kakma ve boyama teknikleri kullanılmıştır. Baskı tekniğinde kalıpla ve küçük aletlerle yapılan iki çeşit uygulama vardır. Birincisinde motifler kalıba oyularak (dişi) işlenir ve baskı sonunda kabartma (erkek) olarak çıkmaları sağlanır. Küçük motifler ise daha çok çekiçte vurularak çıkarılır. Kakma tekniğinde varak altın veya biraz daha kalın düz levha halindeki altın kuvvetli zank sürülmüş deri üzerine konularak içi çukur, kenarları keskin yuvarlak bir metal aletle vurulmak suretiyle deriye çakılır. Bu teknikle süslenmiş örneklerde altın kaldırıldığı zaman deride izinin kaldığı görülür. Boyama tekniği ise ezilerek sıvı haline getirilmiş olan varak altının fırça ile deri üzerine sürülmesi ve kuruduktan sonra mühre ile parlatılması şeklinde

uygulanmıştır. 15. yuzyıldan itibaren gerek Osmanlı gerekse Memluk ciltlerinde altının yanı sıra mavi boya da kullanılmıştır; Timurlu ciltlerinde renklerin daha çeşitli olduğu gürulür (Arıtan, 1993, s. 553).

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma da tarama modelinde bir betimleme çalışması yapılarak, Kütüphane arşivindeki, Kur'an-ı Kerimler; fotoğraftan gözlem yoluyla incelenmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini oluşturan; Milli Kütüphanedeki 19. yüzyıla ait el yazması Kur'an-ı Kerimlerin tam olarak sayısı belirlenememiştir.

Örneklem olarak, bu evren içinde yeralan 2012 yılında sergi salonunda bulunan el yazması Kur'an-ı Kerimlerden dört adedi ele alınmıştır. Bu eserlerin seçilme nedeni ise dönemi açısından belirgin süsleme özelliklerine sahip olduğu varsayımdır.

3.3. Verilerin Toplaması

Bu araştırmada belgesel tarama ve yazılı literatürden yararlanılmıştır. Belgesel tarama için, Milli Kütüphaneye gidilerek yazma eserin fotoğrafları alınmış ve eser hakkındaki envanter kayıtlarına bakılarak bilgi toplanmıştır. Bu kayıtlarda, eserin geldiği yer, boyutları, bugün ki durumu, teknik ve yazı, tezhip, cilt özellikleri gibi bilgiler bulunmaktadır. Eser inceleme formları bu bilgiler doğrultusunda hazırlanmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Literatür taramasında, kütüphane ve elektronik ortamdan ulaşılan bilgiler dolaylı ya da direkt alıntı şeklinde gerekli yerlerde kullanılmış, ayrıca bu bilgiler kavramsal çerçeveyi

oluşturmuştur. Eser inceleme formlarından elde edilen veriler alt amaçlara göre tasnif edilerek çizelgeler oluşturulup çözümlene ve yorumlama yapılmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

4.1. Eser İnceleme Kataloğu

4.1.1. Eser-1

Envanter No: 06 Mil Yz A 7340

Adı: Ku'ran-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Milli Kütüphane Ankara

İstinsah Yeri:

Müstensih (Yazarı): İbrahim el-Ethem

İstinsah Tarihi Hicri (Miladi): 1219 (1804)

Dili: Arapça

Boyut (Dış-İç): 164x105 - 120x64 mm.

Yaprak: 330

Satır: 15

Yazı Türü: Nesih

Mürekkep: İs Mürekkebi

Kâğıt Türü: Suyolu Filigranlı

Cilt: Var

Serlevha: Var

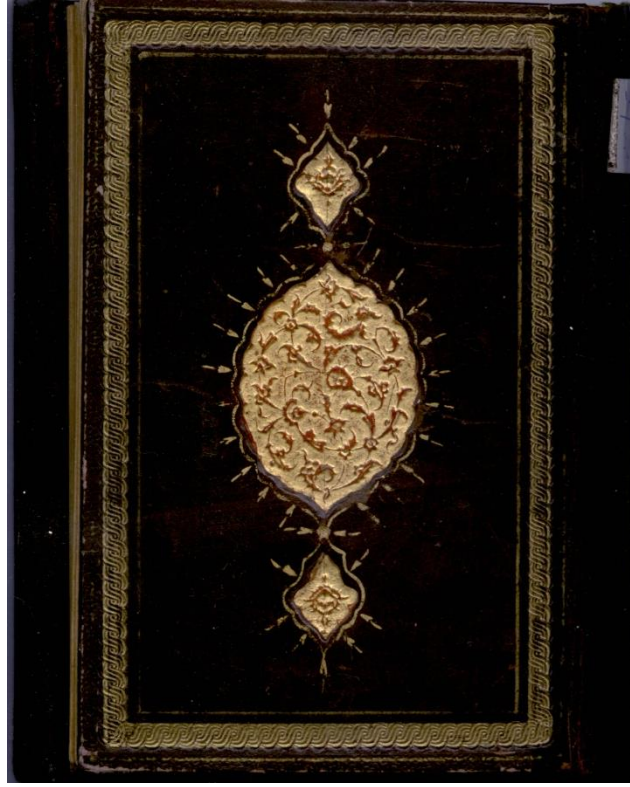
Eser Açıklaması

İbrahim el-Ethem tarafından yazılan eser 1219 tarihlidir. Eserin cildi, kahverengi meşin sertaplı, mıklepli ve salbekli, şemselidir. Kapak içleri hatip ebrulu kâğıt ile kaplıdır. Eser 330 sayfadır, metin yazıları 15 satır olup nesih hat çeşidi ile siyah is mürekkebi kullanılarak yazılmıştır. Sure başları ise beyaz ve siyah mürekkep ile yazılmıştır. Zahriye

sayfası bulunmamaktadır. Baştan iki sayfası ve son sayfası tezhiplidir. Eserin sayfa kenarları kalın altın bordürle çevrilmiş, kırmızı cetvelle son bulmuştur.

Süsleme Özellikleri

Cilt;



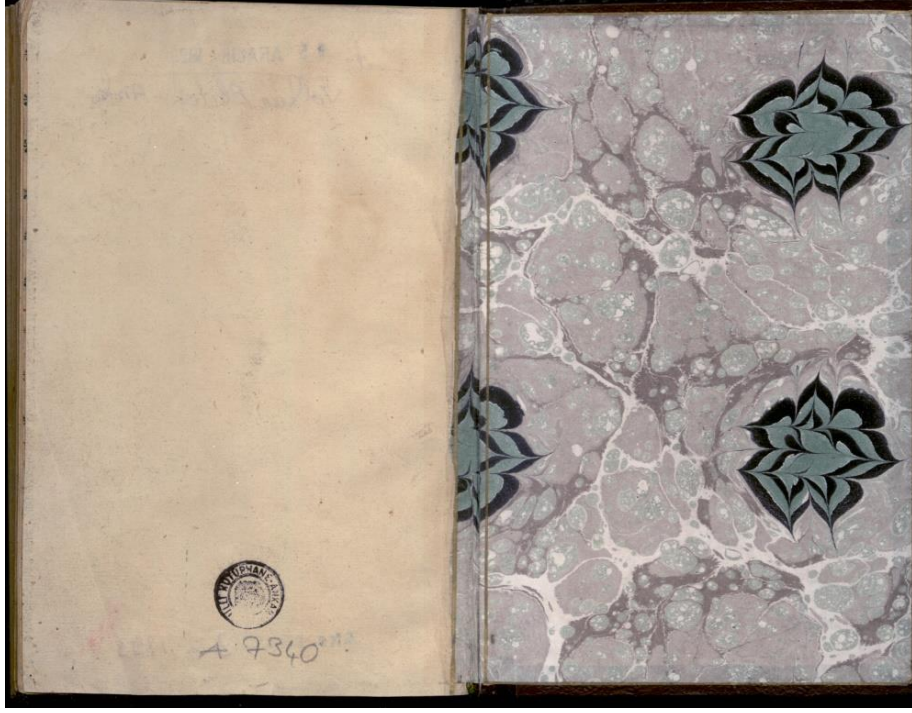
Şekil 27. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin cilt üst kapağı

Dikdörtgen formdaki meşin, kahverengi kapağın merkezinde beyzi bir şemse bulunmaktadır. Kapağın tümünde altın ile süslemeler yapılmıştır. Şemse salbekli ve kenarları dendanlıdır. Şemse içerisinde kıvrımlı ince dallar üzerine penç, hatayilerden ve kıvrımlı hançeri yapraklardan oluşan bitkisel motifli serbest kompozisyon uygulanmıştır. Salbek kısmında ise merkezde hatayi motifi bulunmaktadır. Şemse ve salbek formlarının dendanlı kenarlarına yine dendan ince çizgi ile tekrarlanmış ve basit şekilli kısa tığ ile süslenme yapılmıştır. Cilt kapağının etrafı geçme zencerek ve ince cetvellerle çevrelenmiştir.



Şekil 28. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sertabı

Sertap kısmı, kapaktaki zencerek ile süsleme yapılmıştır. Mıklebinde ise kapaktaki şemsenin formu buraya taşınmış, içine yine bitkisel motifler, dışına da dendan ve tığ kullanılmıştır. Mıklebin sivri köşesine ince bir cetvel, diğer kenarlarda da zencerek ile kapaktaki bordür kullanılmıştır. Eserde sırt kısmı ile metin kısmı arasındaki kopmalar restore edilmiş ve derisi yağlanmıştır. Cildin iç kapağı, hatip ebrulu kâğıt ile kaplanmıştır.



Şekil 29. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin ebrulu cilt içi

Serlevha;



Şekil 30. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevhası

Eserin serlevhası karşılıklı çift sayfa olup dikdörtgen formda tezhiplenmiştir. Fatiha ve Bakara surelerinin yazılı olduğu alan 7 satırdır. Nesih hat türü kullanılarak siyah is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı satır aralarına beynessutur ve iğne perdahı uygulanmıştır. Yazı kısmının iki yanına altın, etrafına kırmızı renkte basit geometrik şekilli (: +: +) bordür geçilmiştir. Ayet sonlarında kullanılan duraklar şeşhane nokta ve helezon noktalarıdır.



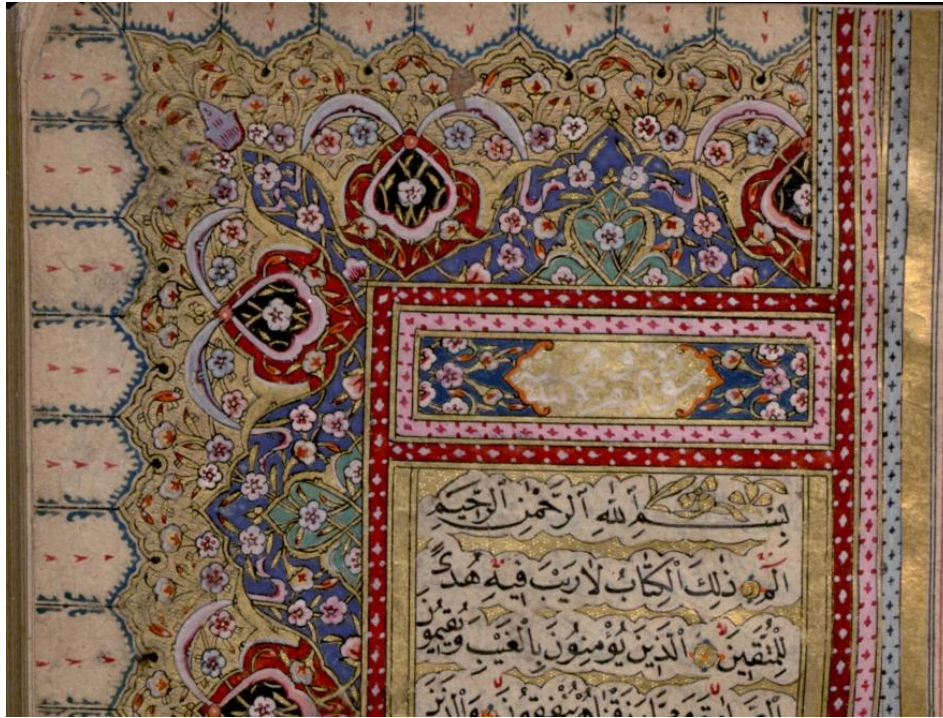
Şekil 31. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi yazı alanı

Sure başı ve sonu tezhibinde, $\frac{1}{4}$ simetri kompozisyon ile oluşturulmuştur. Bitkisel bezemelerden penç, gongcağul ve yaprak motiflerinin kullanılmıştır. Dallarda ve saptta altın, yapraklarda turuncu, pençler de ise pembe üzerine kırmızı ve beyaz renkler görülmektedir. Yarım pençten başlayan kompozisyon turuncu renkte yaprakla bitirilmiştir. Zeminin bitkisel süsleme kısmında mavi, yazı kısmında ise altın üzerine iğne perdahı uygulanmıştır. Hattı üstübeç mürekkeple yazılmış, yazı alanı turuncu dendanlarla bitirilmiştir. Sure başı ve sonunun etrafına pembe ve kırmızı basit geometrik (: +: +) şekillerden oluşan bordürler kullanılmıştır.



Şekil 32. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevha sure başlığı

Dış pervaz tezhibinin kompozisyonu, ½ simetri ile oluşturulmuş ve paftalardaki köşeler ayrıca tasarlanmıştır. Bu kısımda yavruağzı bulut ve altın rumi motifleri ile alan bölmeleri yapılmış, Alan bölmelerinin zeminin de turkuaz, lacivert, kırmızı, siyah ve altın kullanılan renklerdir. Kullanılan bitkisel motifler sure başı tezhibindeki ile aynıdır, beşli penç, gonca ve yapraklardır ayrıca rumi ve bulut motifleri de kullanılmıştır. Helezon altın dal üzerine kurulan kompozisyon goncagül motifinin ucundaki yaprakla bitirilmiştir. Altın zemin ağırlıklı olup üzerine iğne perdahı yapılmıştır.

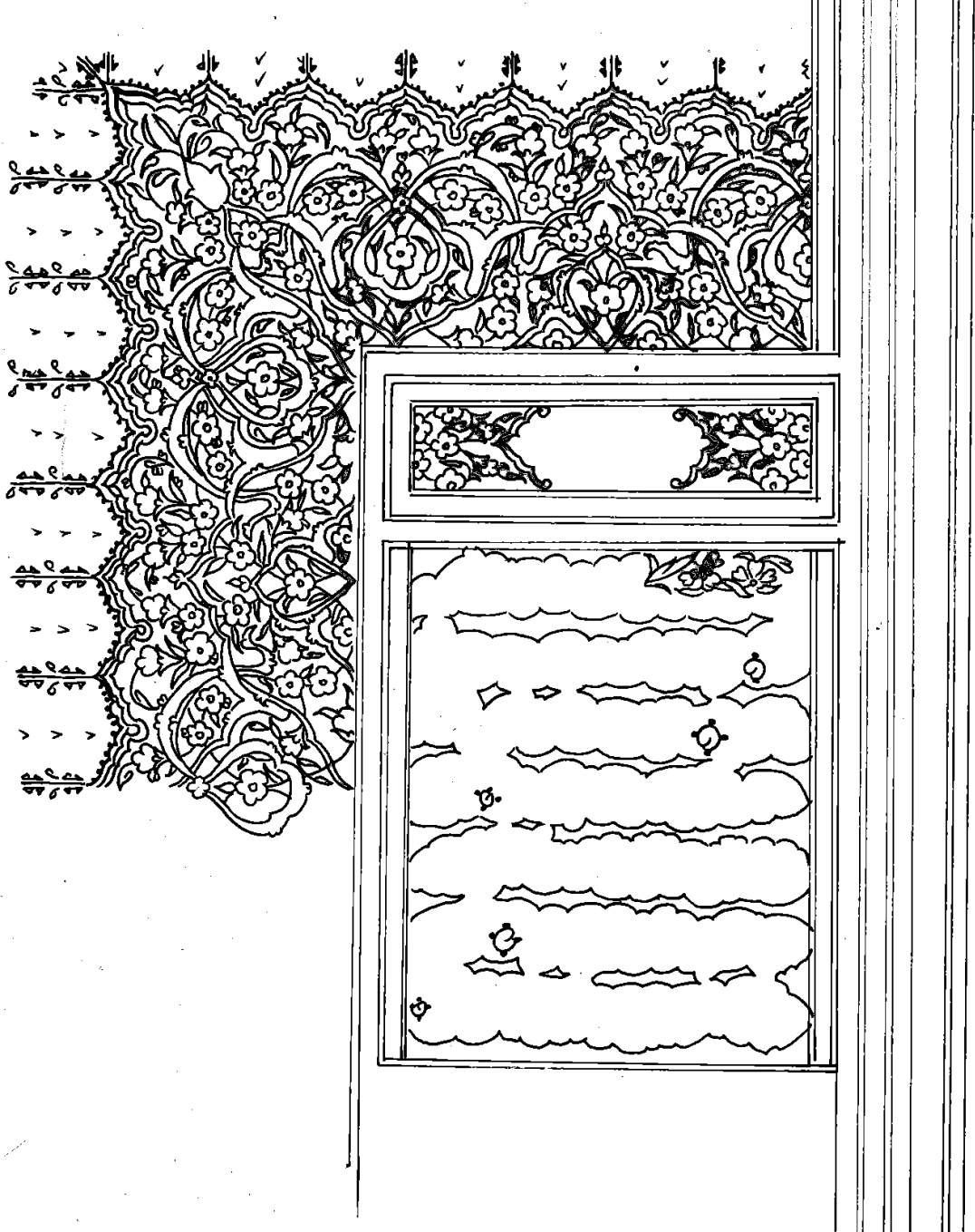


Şekil 33. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevha ayrıntısı

Dış pervaz, altın dendanların tekrarı lacivert dendanlar ve bu alana bağlı lacivert kısa tirfil ile tekrarlanmış, üçgen dilimli görüntü ile hareketlilik sağlanmıştır. Lacivert tığlarda tirfil motifi kullanılmış ve bu tığların arasına dikine ve bağımsız kırmızı yürek motifi kullanılarak süsleme zenginleştirilmiştir. Sayfanın dip kısmına kırmızı, pembe ve açık mavi üzerine geometrik basit şekilli bordürler ile altın kalın bordür uygulanmıştır.

Tasarım ve motif seçimi olarak Klasik dönemi çağrıştıran eserde, motiflerdeki bozukluk ve işçilikteki kabalığın yanı sıra zeminde kullanılan lacivertin tonunun lacivertle mavi arasında kalan bir renk olması, siyah rengin kullanımı, tığların sadeliği gibi nedenlerden iki dönemin özelliklerini de gözlemlemek mümkündür. Eserin serlevha sayfasındaki bazı

kisimlarda renklerin soluklaştığı, tahrirlerin neredeyse kaybolduğu ve yazılı kısımdaki mürekkepte akmalar dikkat çekmektedir.



Şekil 34. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin serlevha ayrıntısı

Sure Başları;

Dikdörtgen formdaki sure başlarında çeşitlilik göstermektedir. Eserin geneline hâkim olan renk ve motif birlikteliğinin olduğu, yer yer zemin renklerinin yer değiştirdiği, bazı örneklerde ise motiflerin ve formların değiştirilerek kompozisyonların tekrarlandığı

görülmüştür. Bütün sure başı tezhipleri $\frac{1}{4}$ simetri esasına göre tasarlanmıştır. Başlık tezhiplerinde de motiflerin anatomisinde bozukluk ve işçilikte kabalık gözlenmiştir. Desen, motif ve üslup özellikleri farklı olan örnekler incelendiğinde;

Örnek 1

Zeminde altın ve kağıdın kendi rengi kullanılmıştır. Süsleme yapılmamış olan sure başı tezhibinde kenarlardaki hat üstübeç mürekkeple ortada yeralan yazı ise siyah mürekkeple yazılmıştır. Bir önceki surenin bitişi bu orta alanda ki helozonik durakla tamamlanmıştır. Altın zemin ve durakta iğne perdahı uygulanmıştır. Kitabenin etrafına altından ince bir cetvel sonrasında da pembe içinde kırmızı yürek motiflerinin olduğu bir cetvelle tamamlanmıştır.



Şekil 35. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği

Örnek 2

Zemini altın yıldız olan dikdörtgen formdaki alanın içerisine, goncalar ve iri yapraklardan oluşturulmuş simetrik kompozisyon kullanılmıştır. Bu alanın zeminine iğne perdahı uygulanmıştır. Orta kısım da ise yazı alan dendanlarla bölünmüş, dendanlarda turuncu renk üzerine siyah tahrir çekilmiştir. Hattı altın üzerine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. İnce bir altın cetvel sonrasında mavi üzerine yine yürek motifleri ile süsleme yapılmıştır.



Şekil 36. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği

Örnek 3

Zeminde tamamen altın yıldız kullanılmıştır. Örnek 2 den farklı olarak, kompozisyon yarım pençten başlatılmıştır. Zemine iğne perdahı uygulanmıştır. Yazılı kısım yine turuncu dendanlarla ayrılmış, üstübeç mürekkeple hattı yazılmıştır. İnce altın bir cetvel sonrasında,

turuncu üzerinde siyah yürek motifleri olan bir cetvel ve altın ince bir cetvelle dikdörtgen alan çevrilmiştir.



Şekil 37. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği

Örnek 4

Zemini tamamen altın yaldız olup, yürek motiflerinden ve bu motife bağlı yapraklardan simetrik kompozisyon oluşturulmuştur. Desenin başlama noktasının olmaması ve birbirlerine bağlı olmadan, bağımsız olmaları dikkat çekicidir. Motiflerin olduğu kısmın zeminine iğne perdaha yapılmıştır. Yazılı kısım yine turuncu dendanlarla ayrılmış, üstübeç mürekkeple hattı yazılmıştır. İnce altın bir cetvel, sonrasında pembe üzerinde kırmızı yürek motifleri olan bir cetvel ve altın ince bir cetvelle bu alan çevrilmiştir.



Şekil 38. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği

Örnek 5

Zemini tamamen altın yaldızdır. Kompozisyonda yürek ve palmet rumi kullanılmıştır. Bir önceki örnekte olduğu gibi motifler birbirinden bağımsızdır. Motiflerin olduğu kısmın zeminine iğne perdaha yapılmıştır. Yazılı kısım yine turuncu dendanlarla ayrılmış, üstübeç mürekkeple hattı yazılmıştır. İnce altın bir cetvel, sonrasında mavi üzerinde pembe yürek motifleri olan bir cetvel ve altın ince bir cetvelle bu alan çevrilmiştir.



Şekil 39. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin sure başı örneği

Güller;

Eser de nısif, secde ve cüz gülleri bulunmaktadır. Üç gül çeşidinin formu birbirinden farklıdır. Dik ve tek yönlü tasarlanan güllerde cüz gülleri bütün bir madalyon, secde gülleri yarım şekilde, nısif gülleri ise tek yönlü ve daire formunda tasarlanmıştır. Gül çeşitlerinde, aksama olmadan sistematik tekrar gözlenmiştir. Secde ve cüz güllerinde formlarda farklılıklar söz konusudur. Kullanılan renk ve formlarla eserin zenginliği artırılmıştır.

Nısif (nısf) Gülü;

Arapça bir kelime olan nısif yarı, yarım manasına gelmektedir. Eserde tasarlanan yarım nısif gülleri ile müzehhip bu ayrıntıya dikkat çektiği gözlenmektedir. Hatayi, penç, rumi ve dendanların farklı düzenlemelerinden oluşan güllerin bazıları birbirinin aynısı bazıları ise farklı tezhiplenmiştir. Altın, mavi, pembe, mavi ve kırmızı renkleri kullanılmış ve motifin orta alanı boş bırakılarak altın ile boyanmış ve üzerine üstübeç mürekkebi ile “nısif” yazılmıştır. Tığ, madalyonu ortadan bölen dik siyah çizgiye lacivert ve kırmızı tirfiller ile süslenmiştir. Nısif güllerinin eksenlerinde kaymalar ve boyalarda deformasyon gözlenmiştir.



Şekil 40. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin nısif gülü örnekleri

Secde Gülleri;

Secde gülünün, değişiklik yapılmadan tekrarlanmıştır. Daire formunun içi altın ile boyanmış, siyah ile tahrir çekilmiş ve mavi ile ince cetvel çekilmiştir. Tığda, kırmızı renk ile tirfiller kullanılarak süsleme yapılmıştır. Güllerin içerisine üstübeç mürekkebi ile “secde” yazılıdır. Oldukça sade bir formda tasarlanmıştır.



Şekil 41. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin secde gülü örneği

Cüz Gülleri;

Cüz güllerinde çeşitlilik dikkat çekmektedir. Hatayi, penç ve rumi motiflerinin farklı düzenlemelerinden oluşan güller birbirinden farklı tezhiplenmiştir. Pençler de yıldız formu kullanılmış, küçük ayrıntılarla birbirinden farklılaşması sağlanmıştır. Bir diğer gülde ise, oluşturulan şemse formunun etrafı rumilerle çevrilmiş ve yine şemse formu ortaya çıkmış, altın ve lacivertle cetvel çekilmiştir. Bazı rumili örneklerde tepelik de kullanılmıştır. Hatayi formunda ise bir değişiklik söz konusu değildir. Başka bir örnekte oluşturulan şemse formunun içine pembe gonca güllerle çevrilmiş ve motif yaprak turuncu yaprak ile bitirilmiştir.

Bu farklı güllerin ortak özellikleri $\frac{1}{2}$ ve $\frac{1}{4}$ simetri ile tasarlanmış olmaları, kırmızı ve mavi rengin kullanıldığı tırfillerle oluşturulan tığ motifi, tüm güllerde orta alana süsleme yapılmamış olması ve sadece altınlanarak üzerine üstübeç mürekkebi ile rakamlar yazılmasıdır. Motiflerde ve cetvellerde renklilik hâkimdir. Kullanılan renkler genel süslemeden farklılık göstermemiştir. Pembe, mavi, kırmızı, altın ve siyah, mavi, turuncu hemen hemen her gülde kullanılmıştır.



Şekil 42. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin cüz gülü örnekleri

Hatime;



Şekil 43. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin hatime sayfası

Eserin hatime sayfası 330. sayfada yer almaktadır. Yazı alanı üçgen şeklinde olup, 12 satır olarak yazılmış ve durak kullanılmamıştır. Satır aralarında yıldız ile leke şeklinde

boyanmış bezemeler görülür. Yazı alanının etrafında altın yıldız ince bir cetvel kullanılmıştır. Sağ ve solda bulunan üçgen formdaki alan, altınla bitkisel motifler kullanılarak süslenmiştir. Zemin rengi kullanılmamış, üzerine beşli penç, goncagül ve yapraklardan oluşan serbest kompozisyon uygulanmıştır.



Şekil 44. 06 Mil yz a 7340 envanter no.lu eserin hatime sayfası başlığı

Kitabe kısmında, zeminde altın yıldız üzerine pembe ve beyaz yürek motifleri kullanılmış, altınla boyana zemine iğne perdahı yapılmıştır. Hat üstübeç mürekkeple yazılmış ve yine bu alanda diğer başlıklardaki gibi turuncu renkte dendanla ayrılmıştır.

Metin kısmında ” El-hamdülillâhi alâ tamâmı hâze’l-mushafa bi-inâyetihi veliyyi’l hidayetihi ve’l-lutfi ketebehu İbrahim El-Edhem Ebi Hattat Aliyyuşükri ü’l-müftekiru ila rahmeti fazluma birahmete ve’-mağfîreti gafarallâhu zunubuhu bi’l-lutf ve’cûd li-seneti tis’aşere ve mieteyn ve elf min hicreti min lehu’l-izz ve’ş-şeref ve sadakallâhu alâ seyyidinâ Muhammed ve âlihi ve sahibihî ecma’in Hicri” yazılıdır.

4.1.2. Eser-2

Envanter No: 06 mil. Yz A 6721

Adı: Kur’an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Milli Kütüphane Ankara

İstinsah Yeri: Şumnu

Müstensih (Yazarı): Seyyid Mehmed Nuri

İstinsah Tarihi Hicri (Miladi): 1227 (1811)

Dili: Arapça

Boyut (Dış-İç): 155x105-90x52 mm.

Yaprak: 303

Satır: 15

Yazı Türü: Nesih

Mürekkep: İs mürekkebi

Kâğıt Türü: Koyu Nohudi Samanlı, Saykallı (mühreli)

Cilt: Var

Serlevha: Var

Hatime: Var

Eser açıklaması

Eser deri ciltli, mıklep ve sertaplı olup ön-arka kapak üzerleri salbekli, şemselidir. Kapak içleri desenli kâğıt ile kaplıdır. Eser 303 sayfadır ve koyu nohudi samanlı aharlanmış, mühreli kâğıt kullanılmıştır. Metin 15 satır olup nesih hat ile siyah is mürekkebi kullanılarak yazılmıştır. Sure başları ise altın yaldız ile yazılmıştır. Zahriye sayfası bulunmamaktadır. Baştan iki sayfası (serlevha) ve son sayfası (hatime) tezhiplidir. 19. cüzde iki sayfa yapışıp bozulmuştur. Eser restorasyon geçirmiştir.

Süsleme Özellikleri

Cilt;

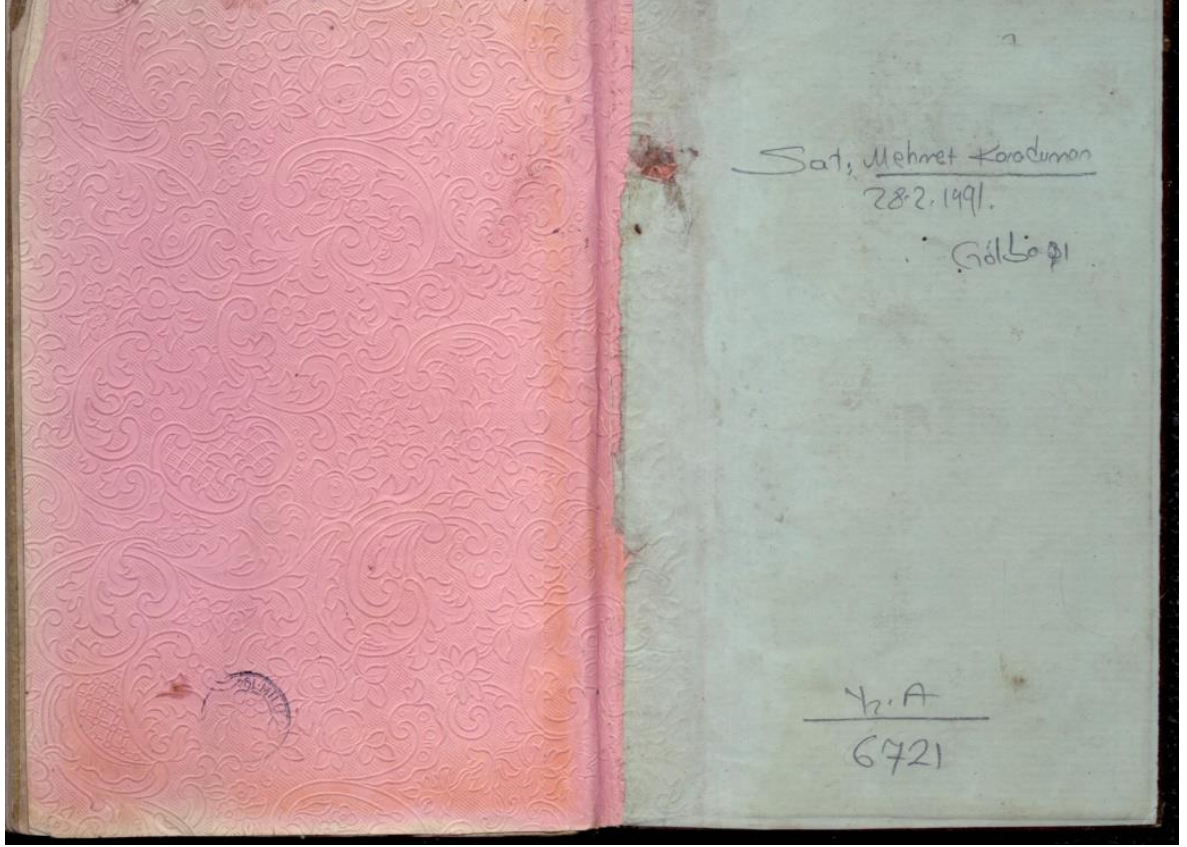


Şekil 45. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin üst kapağı

Eserin cildi vişne rengi, meşindir. Üst ve alt kapaklar ortada, salbekli, beyze formda şemseli, zencerekli ve köşebentlidir. Dikdörtgen formdaki cilt kapağının merkezinde bulunan şemse formunun içi, penç ve yaprak motifinden oluşan serbest kompozisyon ile süslenmiştir, köşebentlerde de aynı motifler kullanılmıştır. Cilt kapağının üzerin nokta şeklindeki süslemeler, motiflerin aralarına serpiştirilmiştir. Kapağın etrafını ikili zencerek çevreler. Cildin sertabında, nokta şeklindeki süslemeler kullanılmıştır. Mıklesinde ise ön ve arka kapağa uygun olarak köşebent ve şemse motifleri kullanılmıştır, yine burada da köşebent ve salbek formlarının içleri bitkisel motiflerle süslenmiştir. Cilt üzerindeki bezemelerin tamamı altın yaldız ile yapılmıştır. Kapakların iç kısmı açık renk kâğıt ile kaplanmıştır. Klasik dönem özellikteki ciltlerdendir.



Şekil 46. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin sertabı ve mıklesi



Şekil 47. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin iç kapağı

Serlevha



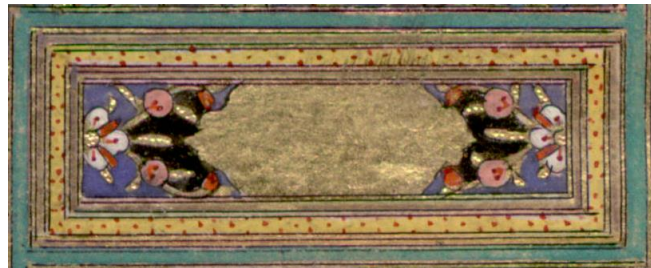
Şekil 4806 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevhası

Serlevha sayfası, karşılıklı çift sayfa olarak $\frac{1}{2}$ simetri kullanılarak tezhiplenmiştir. Surelerin yazılı olduğu alan dikdörtgen formundadır. İçerisinde sureler yedi satır nesih hat ile ve siyah is mürekkebi ile yazılmıştır. Satır araları altın yaldız ile beynessutur bezemelerle süslenmiş ve bu alana iğne perdahı yapılmış, süslemelerin etrafı turuncu renkte tahrir çekilmiştir. Ayet sonlarına yerleştirilen duraklar helezon ve şeşhane nokta olup içlerine iğne perdahı yapılmıştır. Etraflarına siyah renk tahrir çekilmiş, kırmızı ve lacivert noktalar ile renklendirilmiştir. Yazı alanının yan kısımlarına 3'lü zencerek bordürün üzeri iğne perdahı ile süslenmiştir.



Şekil 49. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi yazı alanı

Sure başı ve sonu tezhip alanı birbirinin aynısıdır. Kitabe bölümündeki paftanın zemini tamamen altın yaldız olup üzerinde yazı yoktur ve paftanın tahririnde siyah renk kullanılmıştır. Yanlardaki $\frac{1}{4}$ simetri esasına dayanan tezhip kompozisyonunda; yarım penç motifinden çıkan kıvrımlı dal üzerinde, goncagül ve yapraklar vardır. Alan bölmelerinde siyah ve lacivert, penç motifinde beyaz ve turuncu, goncagül motifinde pembe, yapraklarda ve dallarda altın kullanılmıştır. Yalnız kompozisyon bitimi turuncu renk yaprakla yapılmıştır. Bu özelliği ile klasik dönem tezhip süsleme etkisi görülmektedir. Altınlı kısımlara iğne perdahı uygulanmıştır. Sure başı ve sonu tezhip alanının etrafında içten dışa doğru altın, sarı içine kırmızı basit tekrarlı süslemeler, altın ve sonuncu olarak turkuaz cetvel uygulamasından sonra dış pervaz tezhibine geçilmiştir.



Şekil 50. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevha başlığı

Dış pervaz tezhibinin kompozisyonunda, $\frac{1}{2}$ simetri kullanılmıştır. Dış pervaz dendanlarla ayrılmış, dendanların içine rumilerle alan bölmesi yapılmıştır. Köşedeki alanlarda, rumiler

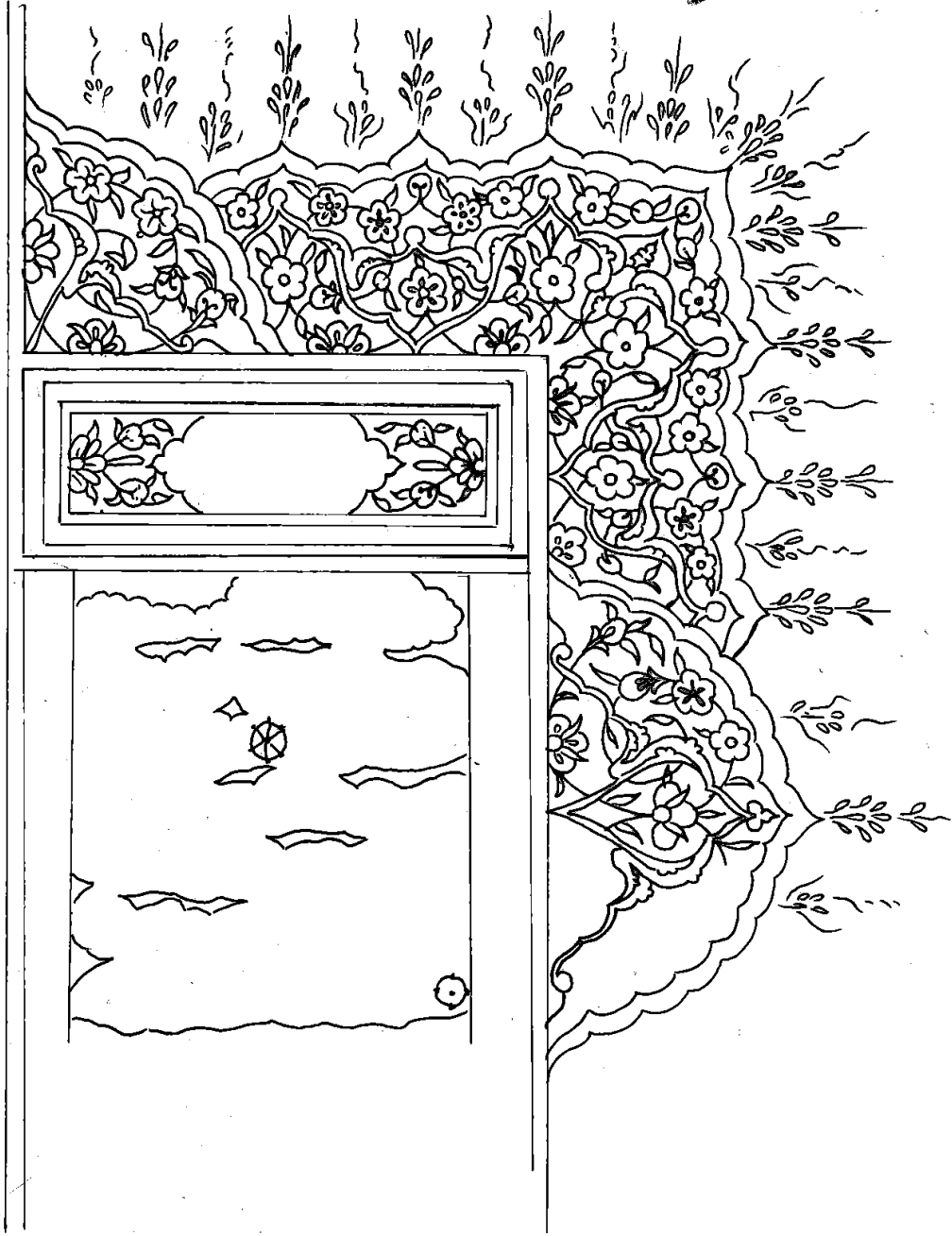
de altın kullanılmıştır. Tepelik rumi ile oluşturulan rumi kompozisyonun içine turuncu ve siyah ile işlemler çizilmiş, yer yer iğne perdahı yapılmıştır. Alan bölmeleri içten dışa doğru altın içine iğne perdahı, altın rumili alan bölmeleri ve en dışta lacivert ile ayrılmıştır. Bitkisel motiflerde, beşli penç, yarım penç, goncagül ve yaprak motifleri; pembe, sarı turkuaz, açık mavi, beyaz, turuncu ve altın renklerine boyamıştır. Motiflere siyah tahrir çekilmiştir.

Sayfa enine doğru üçgen çıkma şeklinde dendanlı bir alan bulunmaktadır. İçerisindeki bezeme, motif, renk ve kompozisyon özellikleri yukarıda belirttiğimiz gibidir sadece farklı olarak rumiler pembe renktedir. Üçüncü olarak ayrılmış alan ise sayfanın dikey kısmına bulunmaktadır. Burada da rumiler pembe iç kısım altın, dış kısım lacivert zemin rengi kullanılmıştır. Bu kompozisyonda yarım pençten başlayarak oluşturulmuştur, helezonik dalın üzerinde beşli pençler, goncagül ve yapraklar yer almaktadır ve yine turuncu bir yaprakla kompozisyon tamamlanmıştır. Altın kısımlarda da iğne perdahı kullanılmıştır.

Dendanlar altınla yapılmış, dış kısmı kırmızı renkte çizilmiştir bu renk kısa ve basit süslemeli tığlarda da kullanılmış ve zeminde kullanılan lacivert renkte yine basit süslemeli tığların yapıldığı gözlenmektedir. Eserin serlevha sayfasındaki bazı kısımlarda renklerin soluklaştığı, tahrirlerin neredeyse kaybolduğu dikkat çekmektedir.



Şekil 5106 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevha ayrıntısı



Şekil 5206 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin serlevha çizimi

Sure Başları;

Eserin sure başlarında, altın yaldız ve siyah mürekkeple bazen de sadece altın yaldız ile yazılmıştır. Sure başlarında hiçbir süsleme uygulanmamıştır. Altın ile ince cetvel çekilmiş olup alt ya da üst satırdaki yazının cetvele değen kısımları boş bırakılmıştır. Yazı kısımlarında soluklaşmalar gözlenmiştir.

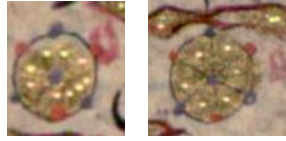


Şekil 53. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin başlık örnekleri

Güller

Sayfalarda ayet sonlarına konulan duraklar farklı boyutlarda olan şeşhane ve helezon nokta çeşitleri ile yapılmıştır. Altın yaldızın kullanıldığı durakların etrafına siyah renk tahrir çekilmiş ve turuncu ile lacivert renkli noktalarla bezenmiştir. Sayfa kenarları içten dışa altın yaldız ve renkli cetveller ile çevrelenerek tezyinat tamamlanmıştır.

Eserde sayfa kenar güleri bulunmamaktadır sadece altın yaldız ile gerekli yerlere yazılar yazılmıştır.



Şekil 54. 06 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin durakları

Hatime



Şekil 5506 Mil yz a 6721 envanter no.lu eserin hatime sayfası

310. sayfada yer alan Hatime sayfasının yazı alanı baklava dilimli formdadır, etrafı halkâr üslubunda $\frac{1}{4}$ simetri ile süslenmiştir. Kompozisyonda iri yarım pençler, hatayi ve yapraklı bitkisel motifler kullanılmıştır. Hatime sayfasında durak bulunmamaktadır.

“El-hamdülillâhi ale't-temâmi ve's-selâmu alâ Muhammedi seyyidi-enam Ketebehu'- Abdü'l-müznibü'z-za'ifü's-seyyid Muhammed aliyyi'n nebevi remz-i telâmiz Hâfız Hüseyini'l-Vehbi gafarallâhu le-humâ velivâlideyyhimâ ve cemî'l-mü'minîne ve'l-mü'minâti nefe'allâhu bi-müdâvemeti kiretihî li-sâhibihi ve bi-âsâr-ı kitâbetihi li-kâtibihi veli-men nazara fî hi Âmin Yâ Rabbe'l-âlemin bi-medinet-i Şumnu hafazallâhu azze'lâfâtı ve'lbeliyyeti li-sene seb'a işrûnive mi'eteyn ve elf (1277)” yazmaktadır.

4.1.3. Eser–3

Envanter No: 06 hk 4443

Adı: Kuran-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Milli Kütüphane Ankara

İstinsah Yeri:

Müstensih (Yazarı): Kaymak-zade Hüseyin el-Vehbi bin Ali

İstinsah Tarihi Hicri (Miladi): 1270 (1852)

Dili: Arapça

Boyut (Dış-İç): 133x94-85x46 mm.

Yaprak: 302

Satır: 15

Yazı Türü: Nesih

Mürekkep: İs mürekkebi

Kâğıt Türü: Saykallı cedit yerli

Cilt: Var

Serlevha: Var

Eser açıklaması

Kaymak-zade Hüseyin el-Vehbi bin Ali tarafından yazılan eser 1270 tarihlidir. Eserin cildi kahverengi, meşin zilbahar tekniğinde yapılmıştır. Kapak içleri kırmızı yıldız bordürlü kâğıt ile kaplıdır. Mıklebi kopuk, şirazesini bozuk, dağınık bir cildi vardır, restorasyon geçirmiştir. Eser 302 sayfadır, metin yazıları 15 satır olup nesih hat ile siyah is mürekkebi kullanılarak yazılmıştır. Sure başları ise beyaz mürekkep ile yazılmıştır. Zahriye sayfası bulunmamaktadır. Baştan iki sayfası ve son sayfası tezhiplidir. Eserin sayfa kenarları kalın altın bordürle çevrilidir. Eserin mahfazası vardır.

Süsleme Özellikleri

Cilt;

Dikdörtgen formdaki cilt kahverengi, meşindir. Cildin süslemelerinde yıldız kullanılmıştır. Kapağın etrafında iki sıra bordür yer almaktadır. Dışta kalan bordür geçme motifleri ile süslü ve daha kalındır. İçte kalan bordür daha ince, tekrarı olan basit bir motif ile çevrilmiştir, bordürlerin kenarlarına cetvel çekilmiştir.



Şekil 5606 hk 4443 envanter no.lu eserin üst kapağı

Bordürler arasında kalan süslemede zilbahar (kafes) tekniği kullanılmıştır. Sayfanın tam ortasındaki dikdörtgen forma, kesişen çizgiler yıldızla çizilmiştir. Oluşan baklava dilimlerinin köşelerine ve ortasına da yine yıldızla noktalar konulmuştur. Kapağın iç kısmı kırmızı renkte bir kâğıtla kaplanmış, kâğıdın kenarlarına inceli kalınlı düz cetveller çekilmiştir. Eserin mahfaza kutusunun yapımında işlemeli metal ve deri kullanılmıştır.

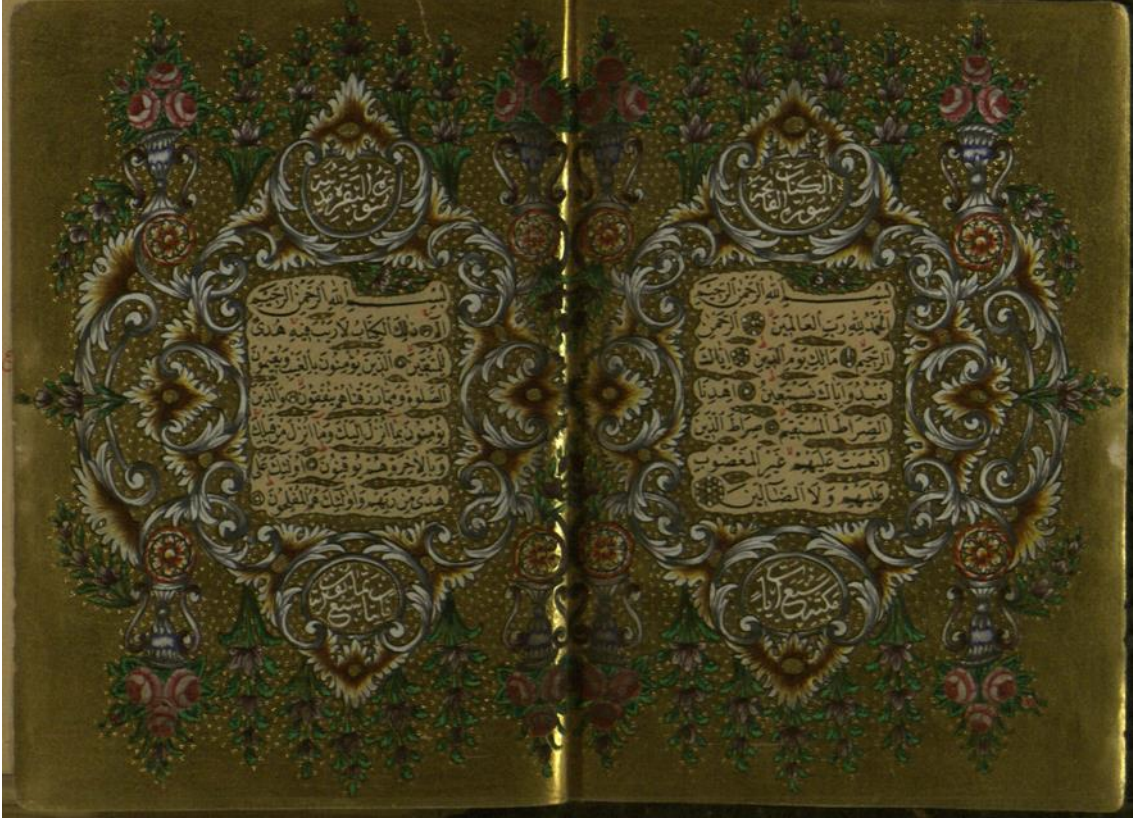


Şekil 57. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin cildinin iç kısmı



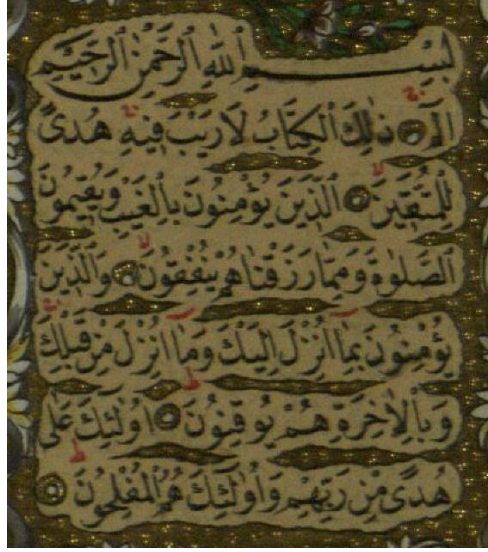
Şekil 58.06 hk 4443 envanter no.lu eserin mahfazası

Serlevha



Şekil 59.. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevhası

Döneminin özelliklerini yansıtan rokoko tarzı süslemeler kullanılmıştır. Daha önceki yüzyıllarda da sıkça rastlanılan çift sayfa tezhip süslemesi uygulanmıştır. Sayfa tamamen altınla kaplanmış ve başka bir zemin rengi kullanılmamıştır. Sureler, kenarları kısa aralıklı yazı kenarına göre şekil alan dendanlarla, yedi satır olarak nesih hattı ile yazılmıştır. Surelerin hattı da siyah mürekkep kullanılmıştır. Yazılı alandaki beynessuturlar altın ile gösterişsiz olarak süslenmiştir. Ayet sonlarında farklı boyutlarda ve şekillerde duraklar görülmektedir. Altın yıldız ve beyaz boya ile yapılan bu duraklar penç, helezonik, hatayi gongcası şeklindedir.



Şekil 60. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi yazı alanı

Yazı alanının dışına; dişli ve kıvrımlı yapraklar, tek daldan çıkan çiçekler, gül buketli vazolar ve pençli madalyonlardan oluşan ½ simetrik kompozisyon kullanılmıştır. Yapraklar beyaz üzerine gri renkte tarama tekniği kullanılarak yapılmıştır. Sure başları yaprakların arasında kalacak şekilde dairesel bir form oluşturulmuş, sure başı ve sonunun yazısı üstübeçe mürekkeple yazılmıştır. Yaprak süslemesi bütününde baklava dilimi şeklindedir. Oluşan bu formun etrafına yatay veya dikey, tek daldan çıkan mor ve pembe renkte natüralist çiçekler yapılmıştır. Yine bu çiçeklerde de beyaz zemin üzerine tarama tekniği kullanılmıştır. Sure başlarının iki yanında bulunan vazolar, natüralist pembe gül ve yapraklardan oluşan buket ile süslenmiştir. Vazolar ve güllerde tarama tekniği kullanılmıştır. Vazoların altına pençli madalyonlar yerleştirilmiştir.



Şekil 61. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi başlık alanı

Altın ile kaplanan sayfalarda dıştan içe doğru sadece motifin başladığı kısımdan başlayarak iğne perdahı yapılmıştır. İğne perdahı motif aralarına, başlık kenarlarına, duraklara ve beynessutura uygulanmıştır. Böylece kompozisyon iğne perdahı ile hareketlendirilmiştir ve zeminde doluluk boşluk oranını dengelemeye yardımcı olmuştur.



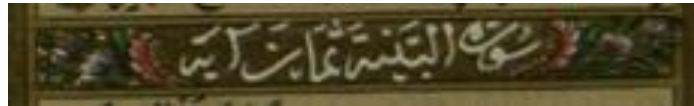
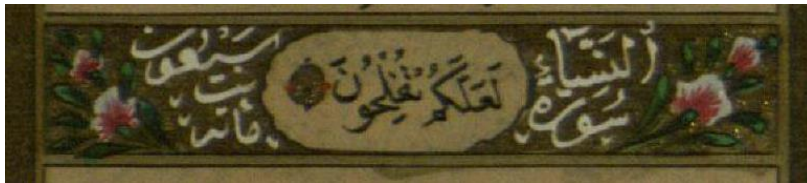
Şekil 62. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi



Şekil 63. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin serlevha çizimi

Sure Başları

Sure başları dikdörtgen formda ve alan tamamen altın yaldız ile renklendirilmiş, sure isimleri beyaz renkli mürekkep kullanılarak yazılmıştır. Kenarlarda ise tek dal üzerinden çıkan natüralist çiçekler yerleştirilmiş ve yaprak motifleriyle tezhip deseni bitirilmiştir. Çiçeklerde lila ve pembe renkler süslemenin ana üslubuna uygun olarak devam etmiştir. Tarama tekniği burada da kullanılmıştır. Motiflerin etrafına iğne perdahı yapılmıştır.



Şekil 64. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin sure başları

Güller

Sayfa kenarlarında düz bir eksen üzerinde yer alan güller bir vazo içerisinde tek daldan çıkan çiçekler şeklinde veya vazo kullanılmadan yine tek dal şeklinde tasarlanmıştır. Tekrarlanan güllerde formlar değişmemiş, motiflerde ve zeminlerde renk değişiklikleri görülmektedir. Oldukça zengin süslemeleri olan güllerin formları kullanılan gül çeşidine göre de farklılık göstermiştir. İncelenen eserde her yirmi sayfada bir cüz gülü, 14 tane secde gülü yer almaktadır.

Secde Gülü

Genel süsleme üslubundan farklılık göstermeden tasarlanan secde gülleri tek dal üzerinden çıkan pembe çok az da olsa lila renkte ki natüralist çiçekler kullanılmıştır. Tarama tekniği ile kullanılarak yapılan çiçeklerde altın ve yeşil yapraklar ile süslenmiştir. Ayrıca altın yapraklara iğne perdahı, yeşil yapraklarda ise renk geçişi yapılmıştır. Kullanılan form aynı fakat çiçekler de farklılıklara gidilmiştir. Motifin içinde ya da sayfa kenarında secde yazısı bulunmamaktadır.



Şekil 65. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin secde gül örnekleri

Cüz Gülü

Cüz güllerinde üslup birliği sağlanmış ve dönemin belirgin özelliklerinden olan vazo kullanılmıştır. Vazolar, içerisinde tek daldan çıkan çiçekler ile zenginleştirilmiştir. Vazo ve çiçekler de farklı renkler ve formlar kullanılmıştır. Pembe ve lila renginin kullanıldığı natüralist çiçekler yeşil yapraklar ile süslenmiştir. Vazolarda ise kıvrımlı veya dışlı yapraklardan tasarlanmış, renk olarak beyaz zemin üzerine, lacivert, kırmızı, kahverengi kullanılarak tarama yapılmıştır. Vazolar da yer yer altın kullanılmış, altınlı kısımlara iğne perdahı yapılmıştır.



Şekil 66. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin cüz gülü örnekleri

Hatime



Şekil 67. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin hatime sayfası tezhibi

Hatime sayfası 301. sayfada üç bölümden oluşmaktadır. Felak ve Nas surelerinin ardından gelen beş satırlık nesih hattı ile yazılmış bölümlerden oluşmaktadır. Eserin genel süsleme özelliklerinde farklılık göstermemektedir. Dikdörtgen bir alan içine zemin olarak altın

kullanılmıştır. Yazılı kısım beynessuturludur. Dairesel yazı formunun iki yanında tek daldan çıkan natüralist üslupta çiçekler vardır, burada çelenk görüntüsü hâkimdir. Bu kompozisyon yaprakla bitirilmiştir. Çiçeklerde, beyaz zemin üzerine pembe renkte tarama yapılmıştır. Bitkisel motiflerin arasında iğne perdahı uygulanmıştır.



Şekil 68. 06 hk 4443 envanter no.lu eserin hatime sayfası süsleme ayrıntısı

“Ketebehu'l-Hakir Hüseyinü'l-Vehbi bin Aliyyü'l-Ma'ruf Bikaymakzade telamîz es-Seseyyidi'l Hacı Muhammed es-saîdül-Aznevî Gaferaleha, sene 1270” yazılıdır.

4.1.4. Eser-4

Envanter No: 06 mil yz a 6867

Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Milli Kütüphane Ankara

İstinsah Yeri:

Müstensih (Yazarı): Seyyid hafız Ömer el-Vehbi

İstinsah Tarihi Hicri (Miladi): 1278 (1861)

Dili: Arapça

Boyut (Dış-İç): 140x92 - 85x51 mm.

Yaprak: 306

Satır: 15

Yazı Türü: Nesih

Mürekkep: İs mürekkebi

Kağıt Türü: Sarı renkli cedid kağıt

Cilt: Var

Serlevha: Var

Eser açıklaması

Eser hicri 1278 tarihli olup Seyid hafız Ömer el-Vehbi tarafında yazılmıştır. Siyah deri ciltli mıklepli olan eserin ön ve arka kapağı köşebentli ve şemse tarzında süslenmiştir. Kapağın içleri desenli kâğıt ile kaplanmıştır. Eser 306 sayfa, 15 satır olup nesih hat ile siyah is mürekkebi kullanılarak yazılmıştır. Sure başları ise altın yaldız zemin üzerine genellikle beyaz mürekkeple nadiren siyah mürekkeple yazılmıştır. Zahriye sayfası bulunmamaktadır. Baştan iki sayfası ve son iki sayfası tezhiplidir. Sayfa kenarları altın yaldız ile bordürlenmiş ve kırmızı ve siyah cetvelle çevrilmiştir.

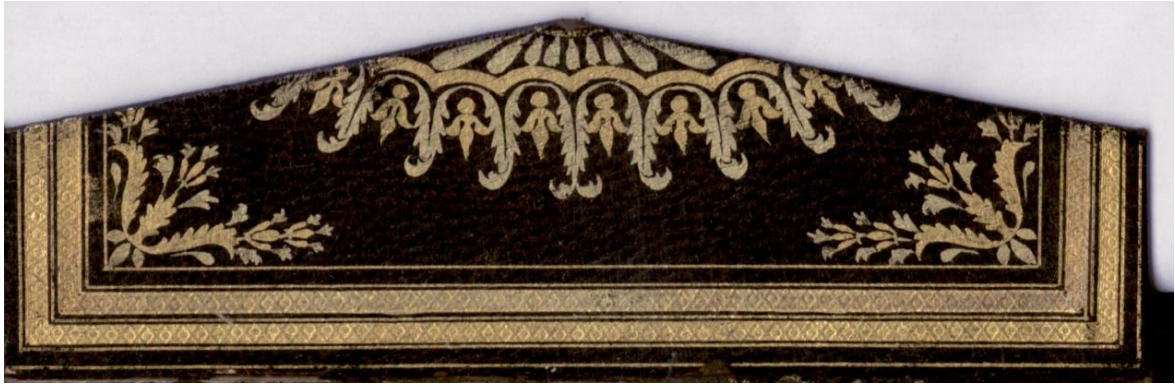
Süsleme Özellikleri

Cilt



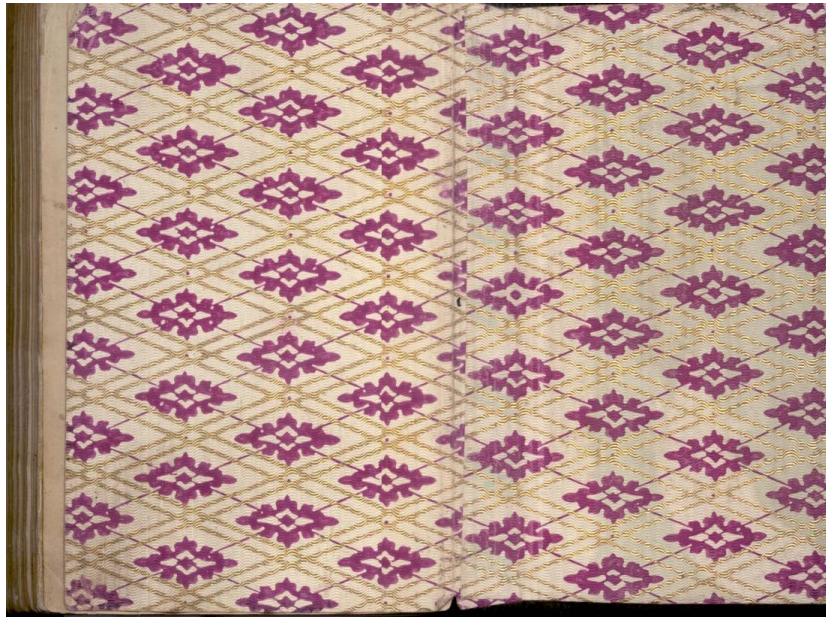
Şekil 69. 06 Mil yz a 6867envanter no.lu eserin üst kapağı

Eserin cildi siyah renkte deriden yapılmıştır. Alt ve üst kapaklarda $\frac{1}{4}$ simetri hâkimdir. 19. yüzyıl dönem özelliklerinde süslemeler görülür. Deri üzerine yıldız, fırça ile sürülerek uygulanmış, sarı ve yeşil olmak üzere iki renk yıldız tonu kullanılmıştır. Desenin merkezindeki şemse formu, yaprak ve basit şekillerle oluşturulmuştur. Köşebentlerde ise tek daldan çıkan bitkisel süslemeler uygulanmıştır. Cildin etrafına iki sıra baklava dilimlerinden oluşan geometrik desenli bordür geçilmiştir, her dilimin içine nokta ile süslenmiştir. Bu bordürlerin biri yeşil diğeri sarı renkte yapılmıştır. Kapakların içi renkli kâğıt ile kaplanmıştır.



Şekil 70. 06 Mil Yz a 6867 envanter no.lu eserin sertabı

Eserin miklebinde, kapaklardaki süslemeler köşebentlere ve merkeze uyarlanmıştır. Sertabı bulunmamaktadır.



Şekil 71. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin iç kaplaması

Serlevha



Şekil 72. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin serlevhası

Eserin 1b-2a sayfaları, karşılıklı olarak çift sayfa tezhiplenmiştir. Fatiha ve Bakara suresinin ilk ayetlerinin yazılı olduğu alan daire formundadır. Yazılar siyah is mürekkebi ile yedi satır ve nesih hat ile yazılmış, satır aralarına altın yıldız beynessüturlar yapılmıştır. Altın yıldız olan duraklar helezon nokta, mücevher nokta, mührü Süleyman, yaprak nokta olup beynessütur ve noktalara iğne perdahı yapılmıştır.



Şekil 73. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin serlevha tezhibi yazı alanı

Yazı kenarlarına yapılan çelenk yapraklar natüralist üslupta boyanmış ve 19. yüzyılın ayırıcı özelliklerinde biri olan ışık-gölge verilmiştir. Sure başı ve sonu sadece altınlanmış yazı kısmı boş bırakılmıştır, bu alanın etrafı pembe renkte üzerinde basit geometrik şekiller olan ince bir bordürle çevrelenmiştir. Bordürün iki yanını kıvrımlı ve dişli mor renkte yapraklarla sarılmıştır. Sure başlarının üzerine ve iki yanına, vazolar yerleştirilmiş içlerine natüralist üsluptaki çiçekler ve güller buketleri yerleştirilmiştir. Natüralist üslupta, gölgeli boyanarak hacim kazanmış çiçekler ve yapraklarda pembe, mavi, mor ve sarı renkler kullanılmıştır.



Şekil 74. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin sure başı tezhibi

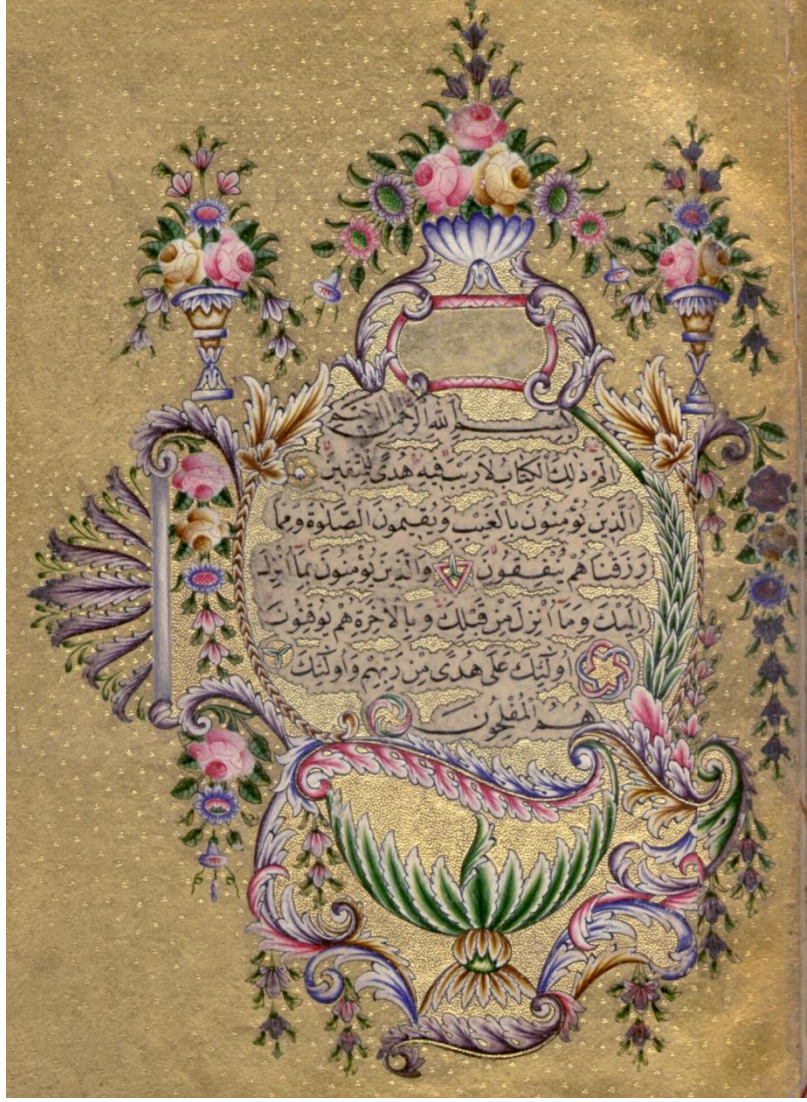
Sure sonunda ise saz yolu üslubunun kıvrımlı, dişli yaprakları bu yüzyıldaki yorumuyla kullanılmış, sure başlarındaki natüralist üsluptaki çiçeklerin renkleri buraya taşınmıştır. Bu

renkli yaprakların üzerine ara ara tek daldan çıkan ters, natüralist çiçekler yerleştirilmiştir. Yaprakların içinde kalan zemin yine altın ve iğne perdahlıdır ayrıca, bu kısımda çanak yeşil dişli ve kıvrımlı yapraklardan, sap kısmı ise sarı renkte yapraklardan oluşan geniş ağızlı bir kâse şeklinde tasarlanmıştır.



Şekil 75. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin sure sonu tezhibi

Sure yanlarında tek daldan çıkan ters natüralist çiçekler ve yine dişli yapraklardan oluşturularak açık bir yelpaze görünümü verilmiştir. Eserde zemin olarak sadece altın kullanılmış üzerine iğne perdahı yapılmıştır. 19. Yüzyıl özelliklerinin görüldüğü eserin kompozisyonu ve işçiliği dikkat çekicidir. Serlevhanın Bakara suresin de, mürekkepte akmalar gözlenmektedir.



Şekil 76. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin serlevhası



Şekil 77.06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin serlevha çizimi

Sure Başları

Sure başları dikdörtgen formdadır. Zemini altın olan alanda üç nokta süslemeler kullanılmıştır. Bitkisel motiflerin kullanıldığı tek daldan çıkan kompozisyonda üç farklı başlık kullanılmıştır. İlki süslemenin yapılmadığı altın zemin üzerine siyah ve beyaz renk ile sure başı yazılmıştır. İkincisinde desen ortadan yarım penç ile başlatılarak tek dal üzerinde ¼ simetrik tasarlanmıştır. Motiflerde altın kullanılmış kırmızı ile damar çizilmiştir. Ortaya üstübeç mürekkep ile sure başı yazılmış ve dendanlarla bu alan bitirilmiştir. İç kısım kırmızı dış kısım siyah ile tahrirlenmiştir. Üçüncüsünde ise farklı olarak desene köşeden gonca motifi ile başlamıştır.



Şekil 78. 06 mil yz a 6867 envanter no.lu eserin sure başı tezhip örneği

Güller

Eserin sayfa kenarlarında ilk beşinci sayfada bir adet hizip gülü, her yirmi sayfada bir cüz gülü, secde ayetlerinin karşılarında ise secde gülü ve ara ara da cüz yarısını gösteren nısıf gülü görülür. Secde gülleri ve cüz güleri dışında düzenli takip izlenmemiştir. Güller de iki çeşit form hâkimdir. İlki dişli ve kıvrımlı yapraklardan oluşturulan alanın ortası altınla kaplanmış içlerine ise ya üstübeç mürekkebi ile bölüm rakamları ve harfler yazılmıştır ya da boş bırakılmıştır. Yaprak ve penç motiflerinin farklı düzenlemelerinden oluşan güllerin bazıları birbirinin aynısı bazıları ise farklı tezhiplenmiştir. Diğer gül çeşidinde ise vazo formu kullanılmıştır.

Hizip Gülü

Hizip gülü Mushaflarda, bir cüzü dört eşit parçaya ayıran madalyon şeklindeki bezemelerdir. Her bir cüzde üç adet hizip gülü bulunur. Eğer Mushaf'ta nısıf gülü bulunuyorsa hizip gülü sayısı ikiye düşer (Celasin, 2013,s.107) ve genellikle belirlenen form da devam eder. Fakat bu eser de sadece beşinci sayfada bulunmakta, sonrasında belirli bir bölüme kadar sadece cüz gülleri ile devam etmektedir. Dişli ve kıvrımlı yapraklar rokoko üslubunda boyanarak ışık- gölge ile hareket ve hacim kazandırılmışlardır. Yapraklı alanın içi altınla boyanmış içine bir şey yazılmamış boş bırakılmıştır. Bitkisel bezemelerden yapılmış penç ve goncalardan oluşan iki yönlü bir form kullanılmıştır. Motiflerde kırmızı, kahve ve mor kullanılmıştır. Altınla boyanan kısımlara, motiflerin göbeklerine iğne perdahı adeta bir tahrir gibi uygulanarak süslemeye zenginlik kazandırılmıştır. Hizip gülünün tahrirlerinde akma saptanmıştır.



Şekil 79. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin hizip gülü örneği

Cüz Gülleri

Cüz güllerinin formu ile hizip gülünde kullanılan formla benzerlik göstermektedir. Yine kıvrımlı ve dişli yapraklardan oluşturulan alanın ortası altınlanmış, bu alana üstübeç mürekkebi ile rakamlar yazılmıştır. Penç ve gonca gülerden çıkan dallar iki yönlü tasarlanmıştır. Altın kullanılan alanlarda iğne perdahı ile hareketlendirilmiştir. Kullanılan

renkler ise lacivert, kahverengi, mor ve kırmızıdır. Oluşturulan formlarda genellikle küçük değişikliklerle farklılığa gidilmiştir.



Şekil 80. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin cüz gülü örnekleri

Secde Gülleri

Secde güllerinde dönem ve eserin özelliklerine uygun olarak vazo formu kullanılmıştır. Yapraklardan oluşturulan vazoların orta kısımları, altınla boyanarak iğne perdahı yapılmıştır. Vazoların içinde gül ve ayçiçekleri kullanılmış, sadece çiçeklerin renk ve sayılarında değişikliğe gidilmiştir. Vazolar ise birbirinden farklıdır. Renk olarak pembe, sarı, kırmızı, lacivert, mor gibi genel süslemelerde kullanılan renkler tekrarlanmıştır. Sayfa kenarına genellikle kırmızı mürekkep ile secde yazılmış, yazı olmayanlarda ise metin içindeki secde yazısından güller tespit edilmiştir.



Şekil 81. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin secde gülü örnekleri

Hatime



Şekil 82. 06 Mil yz a 6867 envanter no.lu eserin hatime sayfası

Hatime sayfası 306. sayfasında çift sayfa tezhiplidir. Halkar üslubunda yapılan süslemelerde bitkisel motifler kullanılmıştır. ½ simetrik tasarlanan eserde iki farklı renk altın kullanılmış ve ayrıca sağdaki sayfanın kompozisyonunda bahar dalı, soldaki sayfada ise fiyonk ile bağlanmış şekilde düzenlenmiştir. Sadece soldaki sayfada gül motifi

bulunmaktadır. Duraklarda helezon ve şeşhane nokta kullanılmıştır. Yazıda bozulmalar göze çarpmaktadır.

Sağda “ Sallallahu aleyhi ve sellem, Ve ilâ ruhi evlâdihi, Ve ilâ ruhi ezvâcihi, Ve ilâ ruhi eshâbihi, Rıdvanüllahi Teala aleyhim ecmiin, Ve ilâ ervâhi âbâinâ, Ve ilâ ervâhi ümmehâtinâ, Ve ilâ ervâhi ihvânînâ, Ve ilâ ervâhi ehavâtînâ, Ve ilâ ervâhi esâtîzinâ, Ve ilâ ervâhi cemî’-l müminine ve’l-mü’minâti, Ve’l-müslimîne ve’l-müslimâti, Ya mucîbe’-da’vâti, Birahmetike Ya Erhamer’-Rahimîn, Temmet” duası yazılıdır.

Solda “ El-hamdü lillâhi alâ’l-ihitâtân, Ve’s-salâtu ve’s-selâm, Alâ Rasûlihi hayru’l en’âm, Ve alâ hüve eshâbu’l-Kirâm, Harrara biyedi izafe ibâde’l-muğnî, Ellezî ketebehu’s seyyid hafız Ömeru’l-Vehbî, Min telâmizi’s-Seyyidi’l-Hacı Hâfiz Emin, Gafferallâhu lehuma veli vâlideyhima, Âmin, Yâ Rabbe’l-âlemin, 1278” yazmaktadır.

BÖLÜM V

SONUÇ ve TARTIŞMA

Tezhip, hat, minyatür, cilt gibi sanatlarımız Türk sanatında önemli bir yere sahiptir. Zengin bir kültür birikiminin sonucunda meydana gelen bu sanatlarımız, geçmişte nakkaşhanelerde ya da devletin yöneticilerinin destekleri ile yaşam bulmuşlar ve günümüze kadar ulaşmışlardır. Tasarlanmasından yapımına kadar oldukça sabır ve emek gerektiren ve yüksek maliyeti nedeniyle siyasi-ekonomik gücün göstergesi sayılabilecek değerli el yazmaları, daima önemini korumuş, en değerli diplomatik hediyeler arasında yer almıştır. Önemle korunması da bu eserlere verilen değer bir göstergesi olmuştur.

19. yüzyıl cilt ve tezhip özellikleri önceki devrin devamı olmakla birlikte bu dönemde Türk Rokokosu denilen etkiyi görmekte kaçınılmaz olmuştur. Avrupa'dan alınan Rokokonun kitap sanatlarımıza yansması direk olmamış, Türk sanat birikiminin etkisi ile değişime uğramış, yani Türk kimliği kazanmış ve Türk Rokokosu ismini almıştır.

Eserlerin envanter bilgileri incelendiğinde Milli Kütüphaneye eserlerin, özel kişilerden bağış ya da satın alma yoluyla kütüphaneye kazandırıldığı görülmüştür. Bu süreç içerisinde eserlerin onarım görüp görmedikleri de tespit edilmiştir. Kronolojik olarak sıralanan eserlerin, cilt, serlevha, sure başı tezhipleri, duraklar, güller, cetveller ve eserlerde yer alan hatime sayfalarının süsleme özellikleri ele alınarak ayrıntılı bir şekilde çözümlenmeleri yapılmıştır.

5.1. Eserlerin Süsleme Teknik ve Süsleme Özellikleri

Tablo 1. Eserlerin süsleme, teknik ve üslup özellikleri

		Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4	
SÜSLEME ve TEKNİK ÖZELLİKLER	Cilt	Zilbahar		*		
		Şemse	*	*	*	
	Tezhip	Serlevha	*	*	*	*
		Zahriye				
		Gül	*		*	*
		Hatime	*	*	*	*
	Hat	Nesih	*	*	*	*
	Üslup	Klasik Üslup	*	*		
		Rokoko Üslubu			*	*

Tablo 1’de eserlerin süsleme ve teknik özelliklerine bakıldığında; araştırmaya konu olan dört eserin cildinde, klasik dönem cilt süslemelerinde çokça rastlanılan Şemse formunun, üç eserde de kullanıldığı görülmektedir. Üçüncü eserde zilbahar (kafes) tekniği kullanılmıştır. Eserlerin ciltlerine altın yıldızla bitkisel veya geometrik süslemeler yapılmıştır. Tezhipli alan süslemelerinde ise Serlevha, sayfa kenar gülü ve hatime sayfalarının tezhiplenmiştir. El yazması eserlerde çokça kullanılan zahriye sayfası süslemesine bu eserlerin dördünde de rastlanılmamıştır.

Eserlerin hattı nesih yazı çeşidi ile yazılmıştır. Üslup olarak ilk iki eserde cildinden tezhibine kadar, ortak olarak Klasik üslup özellikleri kullanılmıştır. Son iki eserde ise Rokoko üslubu ile eserlerin oluşturulduğu görülmektedir.

Tablo 2. Eserlerin süslemesinde kullanılan motif ve renk dağılımı

		Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4		
TEZHİP	Motifler	Yaprak	*	*	*	*	
		Yürek	*				
		Penc	*	*			
		Hatayi		*			
		Goncagül	*	*			
		Rumi	*	*			
		Bulut	*				
		Natüralist Çiçekler			*	*	
		Vazo			*	*	
		Kâse				*	
		Fiyonk				*	
		Renkler	Altın	*	*	*	*
			Lacivert	*	*		
			Mavi	*			*
	Siyah		*	*			
	Pembe		*	*	*	*	
	Mor				*	*	
	Turuncu		*	*			
	Kırmızı		*	*			
	Turkuaz		*	*			
	Kahve				*		
	Beyaz			*			
	Açık Mavi		*	*			
	Sarı			*		*	
	Gri			*			
	Yeşil			*	*		
	HAT	Yazı Tipi	Nesih	*	*	*	*
		Mürekkep Renkleri	Siyah	*	*	*	*
Beyaz			*		*	*	
Kırmızı			*	*			
Altın			*	*			
EBRU	Ebru Çeşidi	Hatip Ebrusu	*				
CİLT	Cilt Özellikleri	Zilbahar			*		
		Şemse	*	*		*	
		Salbek	*	*			
		Köşebent		*		*	
		Sertab	*	*			
	Mikleb	*	*		*		
	Renkler	Vişne		*			
		Kahve	*		*		
Siyah					*		

Eserin cilt üslup özelliklerine bakıldığında; (Tablo 2 de görüldüğü gibi) birinci ve ikinci eserde 19. yüzyıl öncesinde özellikle klasik dönem sıkça kullanılan Şemse deri ciltler kullanılmıştır. Süslemeler altın yıldızla, bitkisel motifle kullanılarak yapılmıştır. Üçüncü eserin cildi ise, 19. yüzyılda uygulanmaya başlayan Zilbahar deri cilt ile süslenmiştir. Bu cildin süslemelerinde altın yıldızla yapılmış ve basit geometrik şekiller kullanılmıştır. Dördüncü eserde Şemse formu altın yıldızla Rokoko üslubunda yapılmış süslemeler görülmektedir. Klasik dönem ve Rokoko dönemi özelliklerine rastlanan eserlerde 19. yüzyılın yeniliklerine ve klasik dönemden gelen alışkanlıkların, tam anlamıyla olmasada, devam ettirildiği bu örnekler dönemi anlamamıza yardımcı olmuşlardır.

Erkan'ın (1994) çalışmasında benzer sonuçlara rastlanmıştır. Bunlar; “19. yüzyılda cilt kapağında Şemse formunun içerisi bitkisel motiflerle süslenmiştir. Bu yüzyılda rokokolu süslemelerin etkisi görülmektedir” şeklinde ifade edilmiştir.

Eserlerin tezhip üslup özellikleri; yapılan incelemede (Tablo 1 ve 2 de görüldüğü gibi) ilk iki eserin klasik üslupta yapıldığı, bu üslubun eserlerin bütününe yani cildinden tezhibine kadar uygulandığı görülmektedir. Klasik üsluba uygun sayfa düzenleri ve süslemeler uygulanmış olsa da 19. yüzyıldaki bozulmalar, motiflerin azlığı ve motiflerdeki bozulmalar, işçilikteki kabalık, renklerin kendi dönemini yansıtmaması ve lacivertin az kullanılması, cetvellerde ve tığlarda basit geometrik şekillerin kullanıldığı gözlenmiştir. Altınlı zeminlerde iğne perdahının sıkça kullanılması eserlerin yapılmış olduğu yüzyıla has değişimlerdir. Klasik dönemde serlevha tezhibinde, yazılı alanın yanında sıkça rastlanılan koltuk tezhibi bu iki eserde de kullanılmamıştır.

Sonraki iki eserde ise barok-rokoko üslubunda sayfa düzeni, tasarım ve süslemeler uygulanmıştır. Altın zeminde bolca kullanılmış ve dönem özelliği olan iğne perdahı altın üzerine yapılmıştır. Natüralist çiçekler ve çiçek buketlerinin yanı sıra vazoların çokça, serlevha tezhibinde ve sayfa kenarı güllerinde kullanıldığı görülmüştür. Döneme has gölgeli boyama tekniği uygulanarak eserlere boyut kazandırılmıştır. İşçilik ve motiflerde kabalık bu eserlerde de mevcuttur.

Günümüze kadar gelen bu eserler, yukarıda belirtilen olumsuz nedenlere rağmen dönem özelliklerini yansıtan nadide eserlerdir. Klasik üslup tam anlamıyla eserlere taşınmasa da dönemin kültürel-sosyal özellikleri göz önüne alındığında klasik üsluptan vaz geçilememesi bu üsluba duyulan bağlılığı göstermektedir. Rokoko üslubundaki eserlerde ise kendi dönemine özgü, zengin eserlerdendir.

Eserlerde kullanılan tezhip süsleme alanları (Tablo 1’de görüldüğü gibi) serlevha, hatime, başlık, gül, durak, tığ, cetvel, üslup özelliklerine uygun olarak tasarlanmıştır.

Hatipoğlu’nun (2014) çalışmasında benzer sonuçlara rastlanmıştır. Bunlar; “19. yüzyıl serlevha tezhiplerinde sayfa düzeni, önceki devrin devamı niteliğinde olmakla birlikte, incelediğimiz örneklerde olduğu gibi, yazının daire bir form içine yazılması ve yazı alanının iki kenarında koltuk tezhiplerinin olmayışı bu döneme ait serlevhalarda görülen farklılıklardır. Bezemede, motif çeşitliliğinin azalması ile birlikte, motifler sadeleşerek kabalaşmış ve kötü bir işçilik uygulanmıştır. Zeminlerde, altın kullanımı artmış, lacivert rengin hâkimiyeti kalmamıştır. Kullanılan tığlar eski zarafetinden çok uzaklaşmıştır. Tığlar, klâsik üslûpta kullanılan hatayi, gonca, penç, rumi ve bulut motiflerinin yerine basit şekillerden ve kıvrımlardan oluşmaktadır. Serlevha bezemelerinde, klasik tezhip anlayışının Batı sanatının tesiriyle gerilemesine karşılık, 18. yüzyıldan başlayarak, Avrupa’nın barok ve rokoko sanatından etkilenen müzehhiplerin, bu yeni üslubu tanımlarıyla, tezhip sanatında yeni bir bezeme anlayışı doğmuştur”.

Aksoy’un (1977) çalışmasında ise, “Türk barok - rokoko adını alan ve klasik devirden çok farklı örneklerle rastlanılan bir dönemdir. Klasik üslupta gördüğümüz altın yıldız yine kullanılmış, ancak süsleme motifleri olan rumi, hatayi ve stilize çiçeklerin yerini, doğadan alınmış, dalından sanki yeni koparılarak kurdele ile bir buket haline getirilmiş çiçekler almıştır. Osmanlı tezhip sanatında o devre kadar hiç görülmemeyen ışık-gölge kontrastı karşımıza çıkmakta, renklerin koyulu açıklı kullanımı bezemeye perspektif vererek derinlik kazandırmaktadır” şeklinde ifade edilmiştir.

Eserlerin hat üslup özellikleri; (Tablo 1 ve 2. de görüldüğü gibi) dört eserde nesih hattı ile yazılmıştır. Siyah, beyaz, altın ve az da olsa kırmızı mürekkep kullanılmıştır.

Eserlerin ebru üslup özellikleri; (Tablo 1 ve 2. de görüldüğü gibi) birinci eserin cilt içi kaplaması Hatip ebrusu ile yapılmıştır. Diğer eserlerde ebru sanatının kullanımına rastlanmamıştır.

5.2. Öneriler

Tez konusunu seçilirken, geleneksel kitap sanatlarının en zengin örneklerinin bulunduğu 19. yüzyıla ait Kur’an-ı Kerimler seçilmiştir. İncelemeye başlandığında Milli Kütüphane Sergi Salonunda sergilenen bu dört eser daha sonra sergi alanından kaldırılmış ve sergi

salonu kapatılmıştır. Araştırmacılar ve ilgilenenler için eserlerin sergilenmesi bu sanatlar hakkında merak uyandırmak, bilgilendirmek ve ilgiyi arttırmak bakımından önemlidir. Eserlere zarar vermeden, uygun sergileme ortamının tekrar sağlanması gerekmektedir.

Araştırmacı için birebir görerek çalışmanın, doğru tespitlerde bulunmak için önemi büyüktür, fakat böyle bir imkân mümkün olmamıştır. Önceden fotoğraflanan eserler bilgisayar ortamında araştırmacılara sunulmuştur. Fotoğraf kalitesi bakımından yüksek çözünürlükte olması gereken bu fotoğrafların kaliteleri yeterli bulunmamıştır. Yapılacak araştırmaların daha sağlıklı olması bakımından araştırmacılara bir gözetmen yardımıyla eserler gösterilmeli ve çekilen fotoğrafların özellikle tezhipli ve minyatürlü eserlerde kalitesinin yükseltilerek tekrar görüntü alınmalıdır.

Alav'ın (2011) çalışmasında benzer sonuçlarla karşılaşılmıştır. “El yazması eserlere ulaşma konusundaki sıkıntılar, araştırmaların bu nedenle yarım kalması, bu eserlerin özelliklerini saptamayı olanaksız kılmaktadır. El yazması eserlerin motif, renk, üslup açısından incelenmesi, kuşkusuz bu eserlerin üslup özelliklerinin bir sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlayacaktır.”

KAYNAKÇA

- Akbaş, M., Öztekin, V., Tansı, Ü., & Taşkapılıoğlu, M. (1991). *Tezhip sanatında tığ*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aksoy, Ş. (1977). “Kitap süslemelerinde Türk-barok-rokoko üslûbu”, *Sanat*, 6, 126– 136.
- Aksu, H. (2000). *Türk tezhip sanatının süsleme unsurları*, Ankara: Yeni Türkiye, 634.
- Aksu, H. (2012). Türk süsleme sanatı motiflerinde rumi ve münhani. A. Rıza Özcan. (Ed.). *Hat ve tezhip sanatı içinde*, (s. 451–466). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Alav, Z. (2011). *Antalya müzesi’nde yer alan el yazması kur-an’ı kerimlerin süsleme özellikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Alparslan, A. (2007). *Osmanlı hat sanatı tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Alparslan, A. (2009). Hat sanatında osmanlılar. Halil İnalçık & Günsel Renda. (Ed.). *Osmanlı uygarlığı 2 içinde* (s. 824-839). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Korza.
- Alpaslan, A. (2012). İslam yazıları. Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı içinde* (s. 17–27). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Arıtan, A. S. (1993). Ciltçilik, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 7, 551.
- Arıtan, A. S. (2010). Batı dünyasının Türk cilt tarihine bakışı ve Türk cilt sanatının tarih içindeki gelişimi, *İstem Dergisi*, 8(15), 169 -192.
- Arıtan, A. S. (2010). Hat ve Kur-an’ı Kerim. *Diyanet Avrupa Aylık Dergisi*, 132, 21–26.
- Aşıcı, S. (2012). Kitap dostu bir sultan: Fatih. Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı içinde* (s. 301–319). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Barutçugil, H. (2010). Duygusal bir ezgi, nükteli bir şiir: Ebru sanatı. *Değişmez Güzel Kur’an ve İslam Sanatları Diyanet Avrupa Aylık Dergisi*, 132, 16-20.
- Berk, S. (2006). *Hat sanatı tarihçe, malzeme ve örnekler*. İstanbul: İsmek.

- Birol, İ & Derman, Ç. (2007). *Türk tezyini sanatlarında motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Birol, İ, A. (2012). Türk tezhip sanatında desen. A.Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde.(s.489-505). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Can, Y & Gün, R. (2011). *Ana hatlarıyla türk islam sanatları estetiği*. İstanbul: Kayıhan.
- Celasin, T. A. (2013). XVI. yüzyıl mushaf güllerinin süleymaniye kütüphanesi'nde bulunan üç kur'an-ı kerim kapsamında incelenmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (1)17, 101–117.
- Coşkun, B. (2004). *Klasik türk kitap kaplarının süsleme özellikleri ve katı' sanatının bunlar içindeki yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Cunbur, M. (1967). Türk kitap sanatlarına ve minyatürlerine genel bir bakış, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, 2, 75–82.
- Çağman, F & Aksoy, Ş. (1998). *Osmanlı sanatında hat*. İstanbul: Kültür Bakanlığı.
- Çığ, K (1952). Türk kitap kapları asır xv-xx. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(2), 109–123
- Çığ, K. (1952). Türk lake ciltleri. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(4), 105–129.
- Demirağ, S. A. (2007). *Ankara etnografya müzesindeki beş kur'an-ı kerimin tezhip süsleme özellikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Demirci, M. (2012). *Kur'an tarihi*. İstanbul: M.Ü. İlahiyat Vakfı.
- Dere, Ö. F. (2007). *Ebru sanatı tarihçe, malzeme, uygulama*, İstanbul: İsmek.
- Dere, Ö. F. (2012). Hafız osman efendi. Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve Tezhip sanatı* içinde (s. 95–111). Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Derman, F. Ç. (2000). Osmanlı asırlarında üslup ve sanatkârlarıyla tezhip sanatı. *Osmanlı Kültür ve sanat ansiklopedisi cilt 11*, s.624-633.
- Derman, F. Ç. (2002). Türk tezhip sanatının asırlar içinde değişimi. Hasan Celal Güzel & Ali Birinci (Ed.), *Genel türk tarihi* içinde (s. 693–710). Ankara: Yeni Türkiye.

- Derman, F. Ç. (2012). Tezhip sanatı. Muhittin Serin (Ed.), *İslam sanatları tarihi* içinde (s. 98–123). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri.
- Derman, F. Ç. (2012). Tezhip sanatında kullanılan terimler, tabirler ve malzeme. Ali Rıza Özcan (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde.(s. 525-535). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Derman, F. Ç. (2012). Türk tezhip sanatının muhteşem çağı: 16. yüzyıl. Ali Rıza Özcan. (Ed.). *Hat ve tezhip sanatı* içinde.(s. 343–359). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Derman, M.U. (2000). Osmanlıların renk cümbüşü ebruculuk. *Osmanlı kültür ve sanat ansiklopedisi Cilt 11*, s.660-662.
- Derman, M.U. (2001). *Osmanlı hat sanatı*. İstanbul: Mas.
- Derman, M.U. (2002). Türk hat sanatında “celi” kavramı. Hasan Celal Güzel & Ali Birinci (Ed.), *Genel türk tarihi* içinde (s. 677-691). Ankara: Yeni Türkiye.
- Derman, U. (2012). Cilt ve ebru sanatı, Muhittin Serin (Ed.), *İslam sanatları tarihi* içinde (s. 149-169). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri.
- Doğanay, A. (2012). Hatayi üslubu motifleri. Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde.(s. 437–450). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Duran, G. (2012). 18. yüzyıl tezhip sanatı. Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde (s. 497–415). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Erkan, M. (1994). *Osmanlı dönemi el yazması cilt kitap süsleme örnekleri*. Yüksek Lisans Tezi, *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.
- Ersoy, A. (1988). *Türk tezhip sanatı*, İstanbul: Akyayınlar.
- Gündüz, H. (2012). Türk hat sanatında şeyh hamdullah ve ahmed karahisari. Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde (s. 75-89). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Günüç, F. (2012). Ahmed karahisari'nin müselsel besmelesi hakkında düşünceler. Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde (s. 47–59). Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Hatipoğlu, O. (2014). Ankara Milli Kütüphane’de Bulunan 19. yüzyıla ait kur’an-ı kerimlerde serlevha bezeme örnekleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 148-163.

- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Kaya, Ş. (2010). *Ankara vakıf eserleri müzesindeki 18, 197, 198 numaralı kur'an-ı kerim'lerin tezhip süslemelerinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Keskinoğlu, O. (2012). *Nüzulünden günümüze kur'an-ı kerim bilgileri*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kılıç, S. (2008). Kur'an. Mehmet Paçacı. (Ed.). *Evensel mesajlar içinde* (s. 13–29). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Klasik Türk Sanatları Vakfı, 04 Mayıs 2014 tarihinde www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/102-sami-efendi sayfasından erişilmiştir.
- Kurfeyz ,N. (2003). *Tezhip*. İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı.
- Küpelı, G. (2012). Tezhip sanatında yenilik arayışları: II. bayezid dönemi. Ali Rıza Özcan. (Ed.). *Hat ve Tezhip Sanatı içinde* (s. 321- 342). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Maraşlı, S. (2007). Amasya II. bayezid il halk kütüphanesi'nde bulunan 15. yüzyıl osmanlı ciltlerinde anadolu selçuklu cilt geleneği etkisi. *İslam, Sanat, Tarih, Edebiyat ve Musiki Dergisi*, 9, 221–236.
- Mesera, G. (2012). Kanuni sultan süleyman'ın ser nakkaşı karamemi, Ali Rıza Özcan (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı içinde* (s. 361–377). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Mülayim, S. (1999). *Değişimin tanıkları*. İstanbul: Kaknüs.
- Mülayim, S. Kutsal yazılar, Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve Tezhip sanatı içinde* (s.17–27). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Odabaş, H. & Odabaş, Y. Z, (2008). Osmanlı yazma eser ve belgelerinin sanatsal özellikleri ve türkiye'de geliştirilen katalog sistemlerinde nadir eserlerin sanatsal özelliklerine ilişkin yaşanan nitelme sorunları. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 3 (2), 543–573.
- Önder, M. (1998). *Antika ve eski eserler kılavuzu*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Özcan, A, R. (2012).Yesarizade mustafa izzet mektebi. Ali Rıza Özcan (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı içinde* (s. 137–159). Ankara :Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Özcan, A. R. (2010). Motiflerin sonsuzluk çağrısı: Tezhip Sanatı. *Değişmez Güzel Kur'an ve İslam Sanatları Diyanet Avrupa Aylık Dergisi*, 132, 7–15.
- Özcan, B. Ş. (2012). Tezhip sanatında ihtişamlı bir dönem: timur devri herat üslubu, Ali Rıza Özcan (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde (s.283–300). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özen, E. M. (1985). *Yazma sanatları sözlüğü*. İstanbul: İ.Ü Fen Fakültesi Basım Atölyesi.
- Özen, E. M. (1998). *Türk cilt sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Özen, E. M. (2003). *Türk tezhip sanatı*. İstanbul: Gözen.
- Özkeçeci, İ. & Özkeçeci, B. Ş. (2007). *Türk sanatında tezhip*. İstanbul: Seçil.
- Özkeçeci, İ. (2006). *Doğu ışığı VII. - XIII. yüzyıllarda islam sanatı*. İstanbul: Graphis.
- Özkeçeci, İ. (2011). Tezhip: kâğıt üstünde açan hayâl çiçekleri. 08.05.2014 tarihinde <http://www.yagmurdergisi.com.tr/archives/konu/tezhip-kagit-ustunde-acan-hayal-cicekleri> sayfasından erişilmiştir.
- Özönder, H. (2003). *Ansiklopedik hat ve tezhip sanatları deyimleri, terimleri sözlüğü*. Konya: Sebat Matbacılık.
- Özsayınır, C. Z. (1999). *Türk vakıf hat sanatları müzesinde bulunan tezhipli kur'an-ı kerimler*. Ankara: T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Serin, M. (2003). *Hat sanatı ve meşhur hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Serin, M. (2010). Hat ve kur'an'ı kerim. *Değişmez Güzel Kur'an ve İslam Sanatları Diyanet Avrupa Aylık Dergisi*, 132, 1–15.
- Sözen, M & Tanyeli, U. (2011) *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Sözen, M. (1998). *Geleneksel türk el sanatları*. İstanbul: Hürriyet.
- Tanımdı, Z. (1999). *Osmanlı sanatında cilt*, Osmanlı Ansiklopedisi, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları Cilt 11, s. 620-623.
- Tanımdı, Z. (2009). Kitap ve cildi. Halil İncılık & G. Renda (Ed.), *Osmanlı uygarlığı 2* içinde (s. 840-863). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Korza.
- Tanımdı, Z. (2009). Kitap ve tezhibi. Halil İncılık & G. Renda (Ed.). *Osmanlı uygarlığı 2* (s. 865–891). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Korza.

- Tanıncı, Z. (2012). Başlangıcından Osmanlı'ya tezhip sanatı. Ali Rıza Özcan (Ed.). *Hat ve Tezhip Sanatı* içinde (s. 243–283). Ankara. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Tanıncı, Z. (2012). Başlangıcından Osmanlı'ya tezhip sanatı. Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve Tezhip Sanatı* içinde (s. 243-282). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Tanrıver, A. (2007). *Türk tezhip sanatında XIV-XVI. yüzyıl mushaf gülleri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Taşkale, F. (2012). 20. Yüzyıl tezhip sanatı. Ali Rıza Özcan (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde (s. 59-75). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- TDK, 04 Mayıs 2014 tarihinde <http://www.tdk.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Topkapı Sarayı Müzesi Uzmanları (1969). *Türk el sanatları*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası A.Ş.
- Tüfekçioğlu, A. (2012). Osmanlı sanatının oluşumunda yazı. Ali Rıza Özcan. (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde (s. 75-89). Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ülker, M. (1987). *Türk hat sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Yazmalar, 04 Mayıs 2014 tarihinde http://yazmalar.mk.gov.tr/elyazmaciligimiz_tr.php sayfasından erişilmiştir.
- Yıldırım, S. (2009). *Anahatlarıyla kur'an-ı kerim ve kur'an ilimlerine giriş*. İstanbul: Ensar Neşriyat.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : AYYILDIZ Ebru
Uyruğu : T.C
Doğum tarihi ve yeri : 1983 Isparta
Medeni hali : Evli
e-mail : akyz_ebru@hotmail.com / ebruayyildiz1907@gmail.com



Eğitim Derecesi	Okul/Program	Mezuniyet yılı
Ön Lisans	Süleyman Demirel Üniversitesi/ Pazarlama	2006
Lisans	Süleyman Demirel Üniversitesi / GSF-Geleneksel Türk El Sanatları-Tezhip	2011

Yabancı Dil

İngilizce

Hobiler

Yüzme, Tüplü Dalış, Kayak, Binicilik, Latin Dansları-Tango.



GAZİ GELECEKTİR..