



**SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN
FAZIL AHMED PAŞA KOLEKSİYONUNA AİT
00009 ENVANTER NUMARALI EL YAZMASI
KUR'ÂN-I KERİM'İN KİTAP SANATLARI
BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

Abdullah KARAOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı
Dr. Öğt. Üyesi Hüseyin ELİTOK
2020
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI**

Abdullah KARAOĞLU

**SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FAZIL AHMET
PAŞA KOLEKSİYONUNA AİT 00009 ENVANTER NUMARALI EL
YAZMASI KUR'AN-I KERİM'İN KİTAP SANATLARI
BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğt. Üyesi Hüseyin ELİTOK**

ERZURUM- 2020



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Abdullah KARAOĞLU tarafından hazırlanan “Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Fazıl Ahmed Paşa Koleksiyonuna Ait 00009 Envanter Numaralı El Yazması Kur’ân-ı Kerim’in Tezyinatı” başlıklı çalışması 19/06/2020 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat/Bilim Dalı, Geleneksel Türk Sanatları Sanat/Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI
Atatürk Üniversitesi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK
Atatürk Üniversitesi

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Esat AKTAŞ
Bayburt Üniversitesi

Enstitü Yönetim Kurulunun
04.06.2020 tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Fazıl Ahmed Paşa Koleksiyonuna Ait 00009 Envanter Numaralı El Yazması Kur’ân-ı Kerim’in Tezyinatı” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

21 / 07/ 2020

Abdullah KARAOĞLU

Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
GÖRSELLER DİZİNİ.....	VII
ÇİZİMLER DİZİNİ.....	IX
ÖNSÖZ.....	XI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM KİTAP SANATLARI

1.1. TEZHİP SANATININ TANIMI VE TARİHÇESİ.....	3
1.2. HAT SANATI.....	18
1.2.1. Yazı Çeşitleri.....	22
1.2.2. Hat Sanatında Ekoller.....	25
1.2.2.1. Şeyh Hamdullah Ekolü.....	25
1.2.2.2. Ahmed Şemseddin Karahisârî Ekolü.....	26
1.2.2.3. Hafız Osman Ekolü	27
1.2.2.4. Mustafa Râkım Ekolü	28
1.2.2.5. Mahmud Celâleddin Ekolü	28
1.2.2.6. Kadıasker Mustafa İzzet Ekolü.....	29
1.2.2.7. Mehmed Şevkî Efendi Ekolü.....	29
1.2.2.8. Sami Efendi Ekolü	30
1.3. CİLT SANATI.....	31
1.3.1. Klâsik Cildin Bölümleri	36
1.3.1.1. Alt ve Üst Kapak	36
1.3.1.2. Sırt (Dip).....	37
1.3.1.3. Miklep (Cild Kanadı).....	37
1.3.1.4. Sertâb	37
1.3.1.5. Şemse- Salbek- Tığ- Köşebent	37

1.3.1.6. Zencirek- Cetvel	37
1.3.1.7. Şirâze	38
1.3.1.8. Bordür- Kartuş-pafta.....	38
1.3.1.9. Mukat- Dudak	38
1.3.2. Klâsik Cildin Çeşitleri	38
1.3.2.1. Mukavva Cildler	38
1.3.2.2. Deri Cildler	39
1.3.2.3. Kumaş Cildler	42
1.3.2.4. Ebru Cildler	42
1.3.2.5. Lâke Cildler	42
1.3.2.6. Yekşah Cildler	44
1.3.2.7. Murassa Cildler.....	44
1.4. EBRU SANATI	44
1.4.1. Ebru Çeşitleri.....	46
1.4.1.1. Klâsik Ebrû Çeşitleri.....	46
1.4.1.2. Modern Ebrû Çeşitleri	48
1.5. MİNYATÜR SANATI	48

İKİNCİ BÖLÜM

EL YAZMASI

2.1. EL YAZMALARININ HAZIRLANIŞI	53
2.2. EL YAZMALARININ KONULARI.....	55
2.2.1. Dinî Eserler.....	55
2.2.1.1. Kur'ân-ı Kerîm	55
2.2.1.2. Dua Kitapları	55
2.2.2. İlmi Eserler	56
2.2.3. Edebî Eserler	56
2.3. KUR'ÂN-I KERİM BEZEMECİLİĞİ	56
2.4. KUR'ÂN-I KERİM'DE TEZHİPLİ ALANLAR.....	57
2.4.1. Zahriye Tezhibi	57
2.4.2. Serlevha Tezhibi.....	58
2.4.3. Başlık Tezhibi (Sûre Başı)	58

2.4.4. Hâtime Tezhibi.....	59
2.4.5. Koltuk Tezhibi.....	59
2.4.6. Sayfa Kenarı Tezhibi.....	59
2.4.7. Güller.....	59
2.4.8. Duraklar.....	61
2.4.9. Beyne's Sütûr (Satır Araları).....	62
2.4.10. Cetvel – Bordur (Kenar Suyu, Ulama, Zencerek).....	62
2.4.11. Tığ.....	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ

3.1. SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNİN TARİHÇESİ.....	64
3.2. FAZIL AHMED PAŞA (KÖPRÜLÜZADE).....	65
3.3. SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FAZIL AHMET PAŞA KOLEKSİYONUNA AİT 00009 ENVANTER NUMARALI EL YAZMASI KUR'AN-I KERİM'İN İNCELENMESİ.....	67
SONUÇ.....	108
TERİMLER.....	111
KAYNAKÇA.....	115
ÖZGEÇMİŞ.....	128

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FAZIL AHMET PAŞA
KOLEKSİYONUNA AİT 00009 ENVANTER NUMARALI EL YAZMASI
KUR'AN-I KERİM'İN KİTAP SANATLARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Abdullah KARAOĞLU

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK

2020, 128 Sayfa

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞILI
Dr. Öğr. Üyesi Esat AKTAŞ

Bu araştırmada Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan Fazıl Ahmet Paşa koleksiyonuna ait 00009 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerîm kitap sanatları bakımından ele alınarak incelenmiştir. İncelenen Kur'ân-ı Kerîm XVIII. Yüzyıla ait olup Türk kitap sanatları açısından araştırılmaya değer bulunmuştur.

Üç kısımdan oluşan tezin, birinci kısmında kitap sanatları hakkında bilgiler yer almaktadır. İkinci bölümde el yazmalarının hazırlanışı, konuları, Kur'ân-ı Kerîm bezemeciliği ve Kur'ân-ı Kerîm'de bulunan tezhipli kısımlar hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde Süleymaniye kütüphanesi, Fazıl Ahmet paşa ve Fazıl Ahmet Paşa Koleksiyonu'ndan seçilen 00009 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerîm kitap sanatları bakımından incelenmiş, yazı, sanat, üslûp, desen, motif ve renk açısından ele alınarak dönem özellikleri bakımından değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Süleymaniye Kütüphanesi, El Yazması, Fazıl Ahmet Paşa, Hat, Tezhip, Ebru, Minyatür, Cild.

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE ANALYSIS OF THE HAND-WRITING QUR'AN, FOUND IN
SULEYMANIYE LIBRARY WITH STOCK NUMBER 00009 IN THE
COLLECTION OF FAZIL AHMAD PASHA IN TERMS OF BOOK ARTS****Abdullah KARAOĞLU****Advisor: Assist. Prof. Dr. Hüseyin ELİTOK****2020, 128 Pages****Jury: Assist. Prof. Dr. Hüseyin ELİTOK
Assist. Prof. Dr. Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ
Assist. Prof. Dr. Esat AKTAŞ**

In this study the hand-writing Qur'an found in Suleymaniye Library with stock number 00009 in the collection of Fazil Ahmad Pasha has been analyzed in terms of book arts. The Qur'an studied belongs to the 18th century, and has been evaluated worthy enough to be analyzed in terms of Turkish art books.

The thesis includes three chapters: The first chapter consists of information about book arts. In the second chapter, information about the preparation and the topics of the hand-written works, the ornament of the Qur'an and about the illuminated parts found in the Qur'an are given. In the third chapter, Suleymaniye Library, Fazil Ahmad Pasha and the Qur'an with stock number 00009 chosen from the collection of Fazil Ahmad Pasha were studied in terms of book arts and evaluated in terms of the period features addressing to art, style, pattern, motif and colour.

Key Words: Suleymaniye Library, hand-writing, Fazıl Ahmet Paşa, Calligraphy, Illumination, Binding, Marbling, Miniature.

KISALTMALAR DİZİNİ

- DİA.** : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
SA. : Sanat Ansiklopedisi
TA. : Türkler Ansiklopedisi
TATAV. : Tarih ve Tabiat Vakfı
TDV. : Türkiye Diyanet Vakfı
TKSTI. : Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları
YEM. : Yapı Endüstri Merkezi
YKY. : Yapı Kredi Yayınları



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 3.1. Eserin Cildi (Üst Kapak)	68
Görsel 3.2. Kur'ân-ı Kerîm'in İç Kapağı	70
Görsel 3.3. Eserin Cildinin Sırt Kısmı	71
Görsel 3.4. Kur'ân-ı Kerîm'in Cildi Yan Kağıdı ve Mührü	72
Görsel 3.5. Eserin Serlevhası	73
Görsel 3.5. Eserin Serlevhası (detay).....	73
Görsel 3.6. Eserin Gülleri	76
Görsel 3.7. Eserin Gülleri	78
Görsel 3.8. Eserin Gülleri	79
Görsel 3.9. Eserin Gülleri	81
Görsel 3.10. Eserin Gülleri.....	83
Görsel 3.11. Eserin 1. Sûrebaşı	85
Görsel 3.11. Eserin 1. Sûrebaşı	85
Görsel 3.12. Eserin 2. Sûrebaşı	87
Görsel 3.12. Eserin 2. Sûrebaşı	87
Görsel 3.13. Eserin 3. Sûrebaşı	88
Görsel 3.13. Eserin 3. Sûrebaşı	88
Görsel 3.14. Eserin 4. Sûrebaşı	89
Görsel 3.14. Eserin 4. Sûrebaşı	90
Görsel 3.15. Eserin 5. Sûrebaşı	91
Görsel 3.15. Eserin 5. Sûrebaşı	91
Görsel 3.16. Eserin 6. Sûrebaşı	92
Görsel 3.16. Eserin 6. Sûrebaşı	93
Görsel 3.17. Eserin 7. Sûrebaşı	94
Görsel 3.17. Eserin 7. Sûrebaşı	94
Görsel 3.18. Eserin 8. Sûrebaşı	95
Görsel 3.18. Eserin 8. Sûrebaşı	96
Görsel 3.19. Eserin 9. Sûrebaşı	96
Görsel 3.20. Eserin 10. Sûrebaşı	98
Görsel 3.20. Eserin 10. Sûrebaşı	98
Görsel 3.21. Eserin 11. Sûrebaşı	99

Görsel 3.22. Eserin 12. Sûrebaşı	100
Görsel 3.22. Eserin 12. Sûrebaşı	100
Görsel 3.23. Eserin 13. Sûrebaşı	101
Görsel 3.24. Eserin 14. Sûrebaşı	102
Görsel 3.25. Eserin 15. Sûrebaşı	103
Görsel 3.26. Eserin 15. Sûrebaşı	103
Görsel 3.27. Eserin 16. Sûrebaşı	104
Görsel 3.28. Eserin 17. Sûrebaşı	105
Görsel 3.30. Eserin Hâtîme sahifesi	106
Görsel 3.30. Eserin Hâtîme sahifesi	106



ÇİZİMLER DİZİNİ

Çizim 3.1. Eserin Cildi (Üst Kapak)	68
Çizim 3.2. Kur'ân-ı Kerîm'in İç Kapağı	70
Çizim 3.3. Eserin Cildinin Sırt Kısmı	71
Çizim 3.4. Kur'ân-ı Kerîm'in Cildi Yan Kağıdı ve Mührü	72
Çizim 3.5. Eserin Serlevhası	73
Çizim 3.5. Eserin Serlevhası (detay).....	73
Çizim 3.6. Eserin Gülleri	76
Çizim 3.7. Eserin Gülleri	78
Çizim 3.8. Eserin Gülleri	79
Çizim 3.9. Eserin Gülleri	81
Çizim 3.10. Eserin Gülleri	83
Çizim 3.11. Eserin 1. Sûrebaşı	85
Çizim 3.11. Eserin 1. Sûrebaşı	85
Çizim 3.12. Eserin 2. Sûrebaşı	87
Çizim 3.12. Eserin 2. Sûrebaşı	87
Çizim 3.13. Eserin 3. Sûrebaşı	88
Çizim 3.13. Eserin 3. Sûrebaşı	88
Çizim 3.14. Eserin 4. Sûrebaşı	89
Çizim 3.14. Eserin 4. Sûrebaşı	90
Çizim 3.15. Eserin 5. Sûrebaşı	91
Çizim 3.15. Eserin 5. Sûrebaşı	91
Çizim 3.16. Eserin 6. Sûrebaşı	92
Çizim 3.16. Eserin 6. Sûrebaşı	93
Çizim 3.17. Eserin 7. Sûrebaşı	94
Çiziml 3.17. Eserin 7. Sûrebaşı	94
Çizim 3.18. Eserin 8. Sûrebaşı	95
Çizim 3.18. Eserin 8. Sûrebaşı	96
Çizim 3.19. Eserin 9. Sûrebaşı	96
Çizim 3.20. Eserin 10. Sûrebaşı	98
Çizim 3.20. Eserin 10. Sûrebaşı	98
Çizim 3.21. Eserin 11. Sûrebaşı	99

Çizim 3.22. Eserin 12. Sûrebaşı	100
Çizim 3.22. Eserin 12. Sûrebaşı	100
Çizim 3.23. Eserin 13. Sûrebaşı	101
Çizim 3.24. Eserin 14. Sûrebaşı	102
Çizim 3.25. Eserin 15. Sûrebaşı	103
Çizim 3.26. Eserin 15. Sûrebaşı	103
Çizim 3.27. Eserin 16. Sûrebaşı	104
Çizim 3.28. Eserin 17. Sûrebaşı	105
Çizim 3.30. Eserin Hâtîme sahifesi.....	106
Çizim 3.30. Eserin Hâtîme sahifesi.....	106



ÖNSÖZ

Türk kitap sanatlarımız kaideleri bakımından, köklü bir geçmişe sahiptir. Kütüphanelerimiz kültür tarihimizde geniş yer alan bilim ve sanatı bir arada tutan zengin kitap koleksiyonlarına yer vermektedir. Türk-İslam medeniyetinin kitaba ve Allah'ın kelamı olan Kur'ân-ı Kerîme verdiği değerden dolayı güzel hatlarla yazılarak ve bezenerek sanat haline getirilmesi bunun en temel sebebi olmuştur.

Türk Kültür tarihimizde geniş yer tutan kütüphanelerimizde binlerce yazma eser bulunmaktadır. Sanat değeri taşıyan bu el yazması eserler oldukça ihtimam arz etmektedir. Ama bu eserler incelenmemiş, bilim ve sanat dünyasına kazandırılmamıştır.

Ülkemizdeki kütüphaneler arasında hayati bir yere sahip olan Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinde oldukça önemli el yazması eserler bünyesinde bulundurulur. Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinde yapmış olduğumuz çalışmada Fazıl Ahmet Paşa koleksiyonundan incelenmeye değer birçok eser arasından seçilen 1 adet el yazması Kur'ân-ı Kerîm'i kitap sanatları bakımından inceledik. Bu eserin dönemi, içindeki konunun ortaya çıkması, üslûp özelliklerinin ve ilişkilerinin incelenerek gün yüzüne çıkarılması, izleyicisine sunulması literatüre kazandırılması amaçlanarak çalışma yapılmıştır.

Tez çalışmam boyunca her daim yanımda olan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK'a, GSF'den sınıf arkadaşım ve şu anda Süleymaniye Yazma Nadir Eserler Daire Başkanı Sayın Hüseyin KUTAN'a ve arşiv çalışanlarına teşekkür ederim. Eşim Yadiger hanıma, Oğlum oğuz kağana, kızım Elif Tuğbaya, Annem Behice hanıma, tahsil hayatım boyunca beni destekleyen ve koruyan rahmetli babama, iyi ve kötü günde hep yanımda olan ve beni destekleyen ve değerli ailemin üyelerine sonsuz şükran ve minnettarlık sunarım.

Erzurum-2020

Abdullah KARAOĞLU

GİRİŞ

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

Geniş ve köklü bir kültür birikimi gerektiren hat, tezhip ve cild gibi geleneksel sanatlarımız geçmişte yaşama şansı bulmuştur. Bu çok değerli el yazmaları her daim baş tacı edilmiş ve hatta en önemli diplomatik hediyeler arasında yer almıştır.

Müslüman ve Türk İslam coğrafyasında tarih boyunca sanatın her alanında yer almış olup bunun sonucunda duygusal, ince ruhlu ve görkemli sanatçılar topluma kazandırmışlardır. Müslüman sanatkârlar, Allah'ın varlığını, sevgisini ve dine duyduğu saygıyı eserlerinde, özellikle Kur'ân-ı Kerîm'in tezyinatlarında uygulayarak göstermişlerdir.

Bugün ülkemizde ve yurtdışındaki kütüphanelerde, müzelerde, arşivlerde ve özel koleksiyonlarda yüzbinlerce el yazması eser koruma altına alınarak muhafaza edilmektedir. Bu nedenle bu nadide eserleri herkesin görme şansı yoktur. Dolayısıyla bu eserlerin gün yüzüne çıkması izleyicisiyle buluşturulması ve literatüre katılması önemlidir.

Bahsi geçen kütüphaneler arasında Süleymaniye yazma eserler kütüphanesi bünyesinde barındırdığı binlerce nadide el yazması eserle önemli bir yere sahiptir.

Süleymaniye Kütüphanesi Türk-İslam kültürünün kaynaklarından olan Arapça, Farsça, Osmanlı Türkçesi ve Arap harfli eski matbu on binlerce eseri bünyesinde barındırmaktadır. Kütüphanelerin başlıca görevi bilgiyi kullanıcıya doğrudan ulaşmasını sağlamaktadır. İslam coğrafyasında bin yıldan bu yana yazılan, istinsah edilen ve cildlenip kitap haline getirilerek korunması sağlanarak, tasnif edildiği ve hizmete sunulduğu önemli bir bilgi merkezi olarak araştırmacılara, akademisyenlere ve milletin tüm katmanlarına kapılarını açarak bu deryadan faydalandırılmıştır.

Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan binlerce yazma eser arasından seçilen Fazıl Ahmet paşa Koleksiyonuna ait 00009 numaralı Kur'ân-ı Kerîm'in hat, tezhip ve cild bakımından incelenmeye çalışılmıştır. İncelenen eserin dönem özellikleri, renkleri, desen anlayışı, tasarımı yapılmış motiflerin uygulanışı, zahriye sahifesi, serlevha, sûre başları,

güller ve birçok yönüyle ele alınmıştır. 18. Yüzyıl klasik dönem anlayışı eserin hattı başta olmak üzere bütün süslemeli alanlarında muazzam bir Kur'ân olduğu görülmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KİTAP SANATLARI

1.1. TEZHİP SANATININ TANIMI VE TARİHÇESİ

Tezhip sözcüğü, Arapça ‘zeheb (altın)’ kökünden gelmektedir (Yılmaz, 2004: 342). Altınlamak mânâsına gelen tezhip, ezilerek fırçayla sürülecek kıvama getirilmiş olan varak altının, muhtelif renklerin uygulanmasıyla süsleme sanatına verilen isimdir (Derman, 1999a: 108). Kitap sanatlarının ehemmiyetine yüksek değerler verilmiş olan büyük alanıdır (Biol, 2012, 61). Tezhip yapana ‘müzehhip’, tezhiplenmiş kitaplara ve eserlere de ‘müzehhep’ adı verilir (Alparslan, 1997: III, 1768). Müzehhipler vakitlerinin çoğunu işleme, nakış, Görsel yaparak değerlendirmiş ve kendilerini bu alana vermiş nadide insanlar ve sanatkarlardır (Taşkale, 1997: 108).

Tezhip sanatı (Özcan, 2002: 300). Murakkaların, kıtaların, hüsn-i hatların, levhaların, dinsel ve din dışı çok geniş ve yönlü temalarda yazılmış el yazması kitapların iç ve dış kapaklarının, minyatürlerin kenarlarının, ferman, berat, menşurlardaki tuğraların, özellikle ve hususuyla Kur’ân-ı Kerîmlerin boyayla, altın yaldızla süslenme sanatına verilen isimdir (Arseven, 1998a: 1982). Altınla yapılan tezyîn işlerine ‘Halkârî’ ismi verilmektedir (Ersoy, 1988b: 12). Arapça ‘hayl’ kökünden nakşetmek ve süslemek anlamına gelmektedir (Arseven, 1998b: 667). Ezilmiş ve boya haline getirilmiş yaprak altının, jelatinli su ile karıştırarak hazırlanan zer mürekkebin yoğunluğu dereceli olarak kullanılan gölgeli tezyînat ve süsleme sanatı olarak nitelendirilen işe verilen isimdir (Ayverdi, 2004: 1159).

Eski geleneksel kitapçılık sanatlarımızdan biri olan tezhip sanatı varlıklı bir geçmişe sahiptir. Dönem cihanşümül nitelikler kazanarak zirveye ulaşmış, ya farklı arayışlar süresince olmuş ya da gerilemeler göstermiştir (Bektaşoğlu, 2009: 36).

Tezhip, hem Doğu’da hem de Batı’da bilinen bir sanattır. Geçmişten günümüze doğru, İslam âleminin her yerinde geniş olarak kullanılan tezhip, XV. Yüzyıl’da Mısır’da Memlukler, İran ve Orta Asya topraklarında da Timurlular ve Safeviler dönemlerinde büyük gelişme göstererek doğu ve batı topraklarında yaygınlaşmıştır (Can, Gün, 2006: 301).

Türklerin sanat mütalaaları Manihaizm, Budizm ve İslam'la husul bulmak üzere üç ayrı dinin içerisinde faaliyet göstermiştir. Uygurlar M.S. VII. Ve IX. yüzyıllar arasında önce Mani dinini daha sonra da Budizm'i benimsemiş mabet ve manastırların duvarlarına, tavanlarına dini Görseller yaparak kendini göstererek bu alanda da varlığını kanıtlamıştır (Binark, 1978: 274).

Bu eserler, dikdörtgen formlu Mani alfabesi ile yazılmış ruhani ve felsefi konulardır. Tezhip ve Görsellerde yoğun mavi zemin mütemayiz bir şekilde zuhur bularak kendini göstermiştir. Bu kompozisyonların çok yönlü bölümlerinde tamamlayıcı öge olarak stilize bitkisel süslemeler vardır. Süslemelerde kullanılan renkler altın yıldız, mavi, erguvan, kırmızı ile açık ve koyu yeşildir. Altın yaprak ve ezme altın kullanmada usta olanların yanı sıra ayrı yöntemlerle iyi kâğıtlar ve boyalar elde edildiği görülmektedir (Özkeçeci, İ, Özkeçeci, Ş, 2007: 32).

Erken dönem tezhiplerinde bezemenin yatay hacimli bir şerit oluşu, dikdörtgen forumdaki süslemelerde bordür süslemeye ihtiyaç göstermesi, çok kenarlı şekiller, tezhipli şeritler, tomar biçiminde süsler ve örgü motiflerinden meydana gelen daha karmaşık şekillerinin kullanılması bu dönemin en tipik ve belirgin özellikleri olarak bilinmektedir. Önceleri sadece sayfanın üst ve alt kısımlarında ince şeritler halinde olan bezeme ilerleyen zamanlarda sayfanın yanlarına doğru genişleyerek iki tarafında da tezyînatın yoğunluk ve derinlik kazandığı görülür (Ersoy, 1988: 40).

Türk Tezhibi Selçuklu dönemi, Osmanlı erken dönemi, Osmanlı Klasik dönemi ve Batılılaşma dönemi olarak dörde ayrılır (Özkeçeci, 1993: 2). Anadolu Selçukluları ve Beylikler döneminde yapılmış ilmi ve bilimsel eserler, Kur'ân-ı Kerîm'ler tezhip sanatımızın en eski ve önemli örnekleri arasında yer alır.

XIII. Yüzyılda tezhip sanatı zirveye yükselmiştir. Selçukluların başkentleri ve önemli sanat merkezleri olan Konya'da, Selçuklu sarayına bağlı sanatkârların meydana getirdikleri tezhiplerin, zengin fakat o nispette (Özcan, 2002: 300) sadelik, az renk kullanılması ve geometrik düzenlemeler dikkate değerdir. Orta Asya Türk süslemelerinde bolca görülen helezoni şema, Selçuklu tezhibinde devamını sürdürmüş, Rumî motifleri benzer kıvrım çizgiler üzerinde planlamıştır (Alparslan, 1997: III, 1769). Rumî Selçuklularda ve başlangıç dönemi Osmanlı eserlerinde tercih edilmiş ve beğenilerek çeşitli eserlerde uygulandığı görülmektedir (Çetindağ, 2002: 175).

Eski enine süsleme yerine Selçuklularda boyuna genişleyen dikine bir şemaya yer verilmiştir. Birtakım kitaplarda tek veya çift yaprağın tamamını çevreleyen dikdörtgen bir şema uygulanırken bazı kitaplarda ise sayfanın tam ortasında büyük bir madalyon gözükmektedir. Bu madalyonların çember, şemse veya mekik biçiminde olanları da vardır. Süslemelerde çok sık karşılaştığımız bir ayrı motifte Selçuklu Münhanileri denilen eğriler, kıvrık dallar, çeşitli çiçekler ve hatâîler bu dönem bezemelerinde yer alır (Ersoy, 1988: 40, 44).

Selçuklu dönemindeki tezhiplerde serlevhalar, başlıklar ve tığlar yok denecek kadar az görülmekle birlikte bazen fazla aralıklı kaim çizgiler veyahut küçük çıkıntılar biçiminde süslemesi yapılmıştır (Özkeçeci, 2002: 354).

Selçuklu dönemi tezhibini Klâsik Türk tezhibinin mukaddimesi sayılan Osmanlı tezhibi izlemektedir; klasik üslûp Fatih Sultan Mehmet döneminde olgunlaşmıştır (Cunbur, 1997: 176).

Türklerde nakkaşhane mahfili (kurumu), süsleme sanatlarında muvaffakiyetin uzun sürmesini ve millî tarzı korunmasını sağlayan en hayati faktördür (Biol, 2014: 33). Hükümdar Saraylarında nakkaşhane var olmasından dolayı, Uygur Türklerinden gelen bir gelenek olup, Timurlularda, Selçuklularda, Anadolu beyliklerinde ve Osmanlılarda süregelmiştir (Aşçı, 2012: 306).

Nakkaş kelimesi renkli, iki boyutlu yüzey düzenleme sanatıyla, bezemekle hemhâl olan sanatkâra verilen tabirdir. Nakkaş kavramının minyatürle ilgili kısmı müşavir, ressam, müzehhip, renkzen, çetvelkeş ve tarrah oluşturmaktadır (Gürçağlar, 1996: 15).

Süsleyici Sanatlarda mühim yeri ve fonksiyonu bulunan nakkaşhane kurumu, Osmanlılarda Fatih Sultan Mehmet, II. Bâyezid, Yavuz S. Selim ve Kanuni S. Süleyman'ın saltanat yıllarında güçlenerek tek ve merkezi bir otorite yol gösterici olmuştur.

Osmanlı hudutları dâhilinde farklı coğrafyalardan katılan ve ehl-i hiref denilen, ayrı uzmanlık kollarına dair, önemli sanatkârlar yerleşmiştir. Tebriz, Herat, , Şam, Bağdat ve Kahire'den başka, Çerkezistan, Gürcistan, Bosna, Macaristan'dan gelen yabancı zanaatçılar, Saray-ı Cedîd adındaki Topkapı Sarayın'da toplanarak yerel ustalarla işbirliği yapmış ve gerekli eğitimden geçirilerek muntazam bir seviyeye getirilmiştir (Biol, 2002b: 42).

II. Murad Edirne’de ölünce, yerine oğlu II. Mehmed (Fatih) ikinci defa hükümdar oldu (1451) (Yıldız, 1989: 209). 1453 yılında İstanbul’u fethetmesi dünya tarihinde mühim bir dönüm noktası olmuştur. Kültür ve sanat alanında önemli gelişmelere yer vererek sanatta çığır açılmasına sebep olmuştur. Fatih S. Mehmed, edip ve şairdir, divan sahiplerinden biri olan padişahdır. İstanbul’da sarayda kurduğu nakkaşhanede hattatlar, müzehipler ve nakkaşlar tam kadroyla çalışmaya başlamış, Bir hayli muhteşem eserler vermişlerdir. Sanat açısından çağın önünde çalışmalar olmuştur (Taşkale, 2008: 6). Bu sanatçıların ve nakkaşların başına Baba nakkaş getirilmiştir (Özen, 2005: 6). Burada üretilen tezhipler başta olmak üzere ilk dönem olarak, Osmanlı tezhipleri abartıya kaçmayan, inceliği, zarafeti, parlak aydınlık renkleri, geometrik geçmeleri, ölçülü çizgileri, rumileri, yazı ile sağladığı kurallı düzeni ve küçük çiçek motifleriyle ilk seçkin dönemin tarzı karşımıza çıkmaktadır. Geneli küçük hacimli kitaplar olup tezhipleri hassaten zahriye, temellük, kitabe, serlevha, hâtıme, metin aralarında kap ve miklelerde kendini belli etmektedir. Zahriyeler pek çok kitapta çift sayfa şeklinde olup sayfaların bütününe kapsamaktadır (Ersoy, 1988: 52).

Fatih devrinde en çok görülen ve zemin boyası olarak önümüze çıkan kobalt mavisi rengi görülmektedir. Küçük pafta zemininde siyah, beyaz, karmen, turuncu, yeşil renk ile zeminin beyaz renk üç nokta ile süslenmesi bir hususi özellik olarak önem arz ettiği görülmektedir (Biol, 2014: 43). Kullanılan motifler; yaprak, penç (Pençberk, Şeşberk), goncagül, hatayı, rûmî, münhani, pervazlar, ara sular, ara pervazlar, buket ve tığlardır. Bu dönemde en çok zemini boyalı klasik tezhip tekniği uygulanmıştır. Daha değişik olarak ‘zer- en-der- zer’ ve kâğıt yüzeyi üzerine sıvama altınla yapıldığı görülen bir teknik tercih edilerek uygulanmıştır. Bazı eserlerde sıvama değil halkârî tekniğinde gölgeli altınlandığı ve foya uygulandığı görülmüştür (Aşıcı, 2012: 310, 313). XV. Yüzyıl’da en tanınmış Türk müzehhibi Aksaraylı (Konya) Ahmet bin Mahmud 1436’da Tevârihü’l-Ervâh adlı tıp kitabını tezhipleyerek, Milletin hizmetine sunulmuştur.

II. Bâyezid döneminde saray nakkaşhanesi Fatih döneminin üslûbunu devam ettirerek müstesna eserler meydana getirmişlerdir (Cunbur, 1997: 443, 444). Fatih Sultan Mehmet Mısır Seferi’ne çıktığı sırada Gebze’ye yakın Hünkâr (Maltepe) Çayırı’nda hastalanarak vefat edince (1481), Saray nakkaşhanesinin başında bulunan sanatçı ve Veziriazam Karamemi Mehmed Paşa, Fatih’in ölümü-nü askerden saklamış ve Amasya valisi Bâyezid Çelebi ile Karaman Valisi Cem Çelebi’ye haber göndermiştir. İshak

Paşadan davet mektubu alan II. Bâyezid, önce kararsız kalmış ama Paşa'nın yolladığı son mektup üzerine dokuz günde Üsküdar'a giderek, Mayıs 1481'de tahta geçmiştir (Sakaoğlu, 1999: 299, 302).

II. Bâyezid 8. Osmanlı padişahıdır (22. Mayıs 1481-12 Nisan 1512). Sultan Bâyezid Han-ı Sani, Bâyezid-i Veli olarak da bilinir. II. Mehmet (Fatih) ile Gülbahar Sultan'ın oğludur. Osmanlıda tahta çıkan ilk Osmanlı Padişahıdır. İstanbul'da bir külliye yaptıran Bâyezid hattat ve şairdir (Sakaoğlu, 1999: 299, 302). II. Bâyezid geleneksel sanatlara bağlı kalıp saray nakkaşhanesinde çalışmalarını bu doğrultuda geliştirmek için zorlamış bir padişaktır. Saray nakkaşhanesine İslam örfüne ve tarzına bağlı sanatçılar getirmiştir (Ersoy, 1988: 58). Mahsusen yazı hocası Şeyh Hamdullah'a farklı bir intizam göstermiş ve önem verilmiştir.

Şeyh Hamdullah'ın hat hususunda yapmış olduğu farklılaşma doğal olarak tezyînatlı sayfalarda kendini bulmuştur. Ağzı ince bir kalem ile birlikte kompozisyon algılayışına ve değişimine müsebbip olmuştur. Tezhip sanatı çoğunlukla yazıya ilişkili olarak şekillendiğinden, değişimin etkileri iki sanat dalı arasında paralellik arz etmektedir (Küpeli, 2012: 835).

II. Bâyezid devri tezhiplerinde rûmî ve hatâyı motifleri de kullanılmaya başlanmıştır. Bununla beraber bu dönemde ilk bulut motifleri de uygulanmıştır (Taşkale, 2010: 8). Dönemin en önemli müzehhibi, Hasan Bin Abdullah (Taşkale, 2010: 11) tezhiptediği iki Kur-ân cüzü ile tanınan Feyzullah Nakkaş (İbnü'l Arab) (Biol, 2014: 44) ve Derviş Mahmud b. Abdullah'tır.

II. Bâyezid devri tezhipleri mahsusen motif ve renk konusunda etkileyen bir tarz ise Timurî- Herat tarzı olarak bilinir. Bu üslûpta hazırlanan yazmalarda güçlü bir fırça hâkimiyeti, zarif ve muhkem bir desen anlayışı göze çarpmaktadır. Motiflerde; mavi, beyaz, pembe, turuncu ve soğuk yeşil gibi pastel renkler öncelikle tercih edildiğini görmek mümkündür.

Hacimli pafta zeminlerinde lâcivert, daha küçük zeminlerde ise siyah ve mavi renk tercih edildiği görülmektedir. Hazır hale getirilen lâcivertin içerisindeki kırmızı rengin artırılması ile renk daha mor bir hal alarak koyulaştırılmıştır. Bu ton lâcivert, Timurî üslûp Fatih devri eserlerinden en ayırt edici özelliştir. Ekseriyeti beyaz ipliklerle oluşturulan

paftaların içi, hatâyî, münhani veya rûmî gibi motiflerle ayrı ayrı planlanmıştır (Özcan, 2015: 290).

II. Bâyezid devrini etkileyen ikinci bir üslûpta, Türkmen üslûbudur. Hazırlanan eserlerde pembe, mavi, altın ve beyaz olan motiflere yavruağzı, su yeşili ve çağla yeşili ek olunur. Umumiyetle perdahlı, iddialı renklerden kaçınılmış, daha açık bir biriyle ahenk gösteren renk tonları yan yana tezyin edilmiştir. Kompozisyonu meydana getiren, ince helezonlar üzerinde yer alan motifler küçülmüş detayları da eşit ölçekte artmıştır. Sadeliğin yanı sıra kapalı bir form oluşturularak bitişik tekrar eden rûmîler ile orta ekseninde bulunan ve hacminden ince dallar üzerine yerleştirilen iri hatâyî motifleridir (Küpeli, 2012: 328, 334).

II. Bâyezid devrini etkileyen ve yön veren üçüncü üslûp ise Baba Nakkaş üslûbudur. Fatih Sultan Mehmet döneminde hazırlanan eserlerde görülen süsleme üslûbu Baba Nakkaş üslûbu olarak bilinir. Bu üslûptaki çiçeklerin başlıca özelliği; yaprak uçlarının kıvrılıp, içe doğru bükülerek, yuvarlak biçimde üç boyutlu görünüme sahip olmasıdır (Yenişehirlioğlu, 2002: 835, 36). Büyük ve detaylı çizilmiş hatâyî motifinin yoğun kullanılması, sade ve küçük yaprakların bulunması ve desen içerisinde serpiştirilmiş küçük bulut motifleri kullanıldığı görülmektedir. Motifler içinde yekberk (tek yaprak) yoğun olarak kullanılmıştır ve desende rûmî motifi çok yoğun bir biçimde kullanılmıştır (Derman, 2012a: 66).

Sultan Bâyezid ve Yavuz Sultan Selim (1515-1520) dönemi ise klasik dönem öncesi yaşanan değişimin gerek kültür hareketlerinde gerekse sanat eserlerinde yoğunlaştığı bir zaman dönemi olarak gözlenmektedir.

XV. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatındaki değişim ve farklılaşma süresince etkileşme büyük bir coğrafyaya yayılan ve “naif” olarak tabir olunan üslûptan bahsetmek gerektiği düşüncesi tahayyül edilebilir. Muvaffakiyetli döneminde Şiraz’da istinsah edilen kitapların tezyinlerinde veya Timurî- Herat nakkaşhanelerinde yapılan eserlerde önümüze çıkan üslubun Osmanlı sarayına gelişi XV. Yüzyılın başlarından itibaren bu coğrafyadan Bursa ve Edirne’ye gelen müzehhipler aracılığıyla olmuştur. Bu üslubun II. Bâyezid dönemi eserlerinde ki durumu, çift tahrir tekniğine uygun çizilen nebati motifleri bazı zamanlar aynı ve özdeş teknikte bazen de klasik tezhip tekniğinde uygulanmasına dayanır (Küpeli, 2012: 835, 836).

Tezyin ve tezhip sanatının gelişmesinde, büyümesinde bir başka önemli noktası da Yavuz Sultan Selim (1512-1520) dönemidir. 1514'de kazandığı Çaldıran zaferiyle, Tebriz, Herat ve Şiraz'dan getirdiği bir kısım Türkmen asıllı sanatkârlardır (Derman, 2012a: 12). Son Timurlu sultanı Bediuzzaman Mirza ve yanındaki Heratlı sanarkârları İstanbul'a göndermesiyle başlar. Yavuz Sultan Selim Tebriz'den başka sanatkârlarda getirmiştir (Taşkale, 2015b: 11). Bu dönemin, meşhur müzehhibleri; Üstat Ahmet, Tâceddin Girihbend ve oğlu Hüseyin Bâlî'dir (Özkeçeci, 1993: 4).

Tebriz'den getirilen sanatkârlardan Şah Kulu'nun ortaya koyduğu "sazyolu" üslubu narin uzun, uçları sivri yapraklardan oluşmaktadır. Saray nakkaşhanesinin başnakkaşı Karamemi' nin, hasbahçenin çiçeklerini tezyînata taşıyarak başlattığı natüralist üslubun yaprakları, birbiriyle biçim itibariyle farklıdır (Birol, 2002b: 312). Yaprak kenarlarındaki halkâri tekniğinde bezenmesi bunların en başında gelmektedir (Korkmaz, 2008: 39). Halkâri tekniğinde yapılan tezyînatlarda farklı renkte altın kullanılarak daha zengin ve gösterişli işlenmiş, gölgelendirmesi sulu altın ile yapıldığı gibi tarama olarak tezyin edilmiştir. Açık renk zemin üzerine tahrirli halkâri, zerşikaf denilen renkli halkâri, foyalı halkâri benzer sınıfı da mevcuttur.

Osmanlı Sarayı nakkaşhanesinde hazırlanan yazma eserlerde, bilhassa murakkalarda ve Mushafların iç varaklarında zer-efşan (serpme altın) tekniği yer almaktadır (Derman, 2012a: 112).

Muazzam Klâsik devrin Osmanlı tezhibine Kanûnî Sultan Süleyman dönemi (1520-1566) ile girilir (Özkeçeci, 1993: 4). Önemli olan Bu dönem klâsik devrin en gösterişli zamanıdır. XVI. yüzyılın büyük bir padişah şairi Kanûnî Sultan Süleyman, Yavuz Sultan Selim gibi her çeşit şiirden anlıyor; âlim ve şairlere büyük saygı ve itibar gösteriyordu (Banarlı, 2004: 567).

Türk Kitap sanatlarımızda, Fatih Sultan Mehmet ve II. Sultan Bâyezid dönemlerinde tamamlanan talim yılları, XVI. yüzyıl Osmanlı klâsik üslubunda son biçimini almış ve gelişmesini tamamlayarak İstanbul Üslubu'nun doğmasına, (tezahür etmesine) vesile olmuştur (Derman, 2012a: 343). Minyatürde husul bulduğu gibi tezhip sanatında da yükseliş dönemi olarak belirttiğimiz XVI. yüzyılda, Saray Nakkaşhanesinin başında Mehmet Karamemi adlı sanatçı bulunmaktadır. Yerel sanatkârlar mahiyetinde

çalışan yabancı sanatçılar Büyük Osmanlı sanatını etkilemiş ama bütün tesire rağmen bu devirde klâsik bir Türk üslubunun geliştiğini de vurgulamak gerekir (Ersoy, 1988: 58).

XVI. asrın ikinci döneminde süslemelerde öne çıkan motifler ve desenlerde, renklerde bir ayrılık gözlenmektedir. Oysa süslemenin, epeyce narin bir şekilde yapıldığı dikkat çekmektedir. Sayfalarda, bezemeye daha çok yer verilmesi ile altının fazla kullanılması bu dönemin karakteristiktir özelliğidir. Bu dönemde halkâr bezemeler umumiyetle cetvel dışında ve nebati motifler kullanılarak yapılmıştır (Özsayın, 1999: 15). Zahriye, serlevha, sure başları ve hatime sahifelerinde, en narin işçilik ve güzelliğin insan ruhunda yarattığı akislerin en görkemli şekilde hissedilmiştir. Zahriye sayfalarında formlar, altıgen, sekizgen ve dikdörtgen şeklindedir. Desenlerin işçiliği artmış, bordürler çeşitlenmiş, tığlar en zengin örnekleri ile tezyin edilmiştir. Stilize çiçekler çeşitlenmiştir. Bu devrin en önemli özelliği de Sazyolu üslubunun belirginleşmesi ve bu üslubun en güzel örnekleridir. Sazyolu üslubunun yanında natüralist üslûpta Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nin en önemli özelliğidir (Aksu, 21).

Klâsik Osmanlı tezhiplerinde sıkça kullanılan “rûmî” (Can ve Gün, 2006: 301). Adını taşıyan yapraklar ve buna benzer süslemeler ve “hatâyî” denen çiçekler, Lale Devri'nde (1718-30) lale, gül (Alparslan, 1997: 1769). Gonca, karanfil, narçiçeği, hasekiküpesi, mine ve sair stilize edilmiş çiçekler kullanılmıştır.

Altına çokça yer verilmiştir. Esas renk lâcivert ve iki çeşit altındır. Açık mavi, siyah, altın ve lâcivertin uyumu ile turuncu, yeşil, vişneçürüğü, eflatun, sarı, pembe ve bu renklerin çeşitli tonları kullanılmıştır (Yapı kredi bankası, 1969: 89).

Bu dönemde eserler veren ünlü müzehhiplerden bazıları şunlardır; Şahkulu, Karamemi, Üstâd-ı Rum Şâban, Hüseyin, Selânikli Abdullah bin Mehmet, Mehmet bin İlyas ve Veli Can'dır (Derman, 2013: 500). Yavuz S. Selim zamanında Tebriz'den İstanbul'a getirilen Şahkulu, Saray Nakkaşhanesinin ser nakkaşıdır (Derman, 2012b: 294-295).

Safevi şahı Tahmasb'ın Saray atölyesinde ünlü nakkaş Aka Mirek'in yanında yetişmiştir. 1523-26 ve 45 tarihli ehl-i hiref defterlerinde nakkaşlar bölüğünün başında ilk sırada ressam unvanıyla kaydedildiği bildirilmiştir (Mahir, 1999: 574). Kanunî Sultan Süleyman'ın onu 100 akçe maaşla eski ve yeni üstatların başına getirmiş ve çeşitli

ihsanlarla onurlandırdığını bildirmiş, özel atölye tahsis ederek, zaman zaman onu gidip çalışırken seyrettiğini belirtmiştir (Mahir, 1999: 574).

XVI. yüzyılın ortalarına doğru Türk bezeme motiflerinde büyük bir zenginlik kendini gösterir. O zamana kadar kullanılan sivri uçlu, kıvrık hançer yapraklar bu dönemde stilize çiçek motifleri eşliğinde, Sazyolu denen bir üslup altında işlenmeye başlamıştır. Kullanılan hatâyî motifleri oldukça iri ve ince ayrıntılıdır. Nakkaş Şahkulu tarafından geliştirilen bu süsleme tarzı, Osmanlı bezeme sanatının son dönemine kadar kullanılmıştır (Keskiner, 1966: 213).

Saz kelimesi Dede Korkut masallarında orman manasında kullanılmıştır. Efsanevi hayvanlar, stilize bitkiler ve orman dünyası net olarak görülmektedir. Bu Görsellerde ana motif, kıvrık sivri uçlu ve birbiri içinden geçen saz yapraklarıdır. Görsellerde en çok çalışılan temalar ejder ve hayvan mücadeleleridir. Siyah mürekkeple boyalı bu Görsellerde hacim kazandıran başlıca ana hatlar, motifteki hareketi sağlayan kıvrımlar, kalın fırça darbeleriyle vurgulanmıştır. Saz üslubu Görsellerde, saz yaprakları, tomurcuklar, hatâyîler, kanatlı periler, zümrüd-ü anka kuşu, ejderha gibi efsanevi hayvanlar, aslan, kaplan vs. gibi hayvanlar belli başlı motiflerdir (Yenişehirlioğlu, 2002: 836).

Saz üslubu, Görsel dışında XVI. yüzyıl içerisinde klâsik Osmanlı bezeme üslûplarından biri olarak çeşitli sanat dallarında etkili olmuştur. Özellikle kitap sanatlarında tezhip ve halkâr, cild yapımında ise deri üzerine gömbe salbekli şemse ve köşebent bezemelerinde, yazma cild ve ruanî teknikleriyle görkemli bezemeleri görebiliriz. Kitap sanatının dışında, çini, keramik, taş, maden, deri, tahta ve sıva üzerine uygulanan kalemişi işçiliği alanlarında da saz üslubunun seçin örneklerini görmekte mümkündür (Mahir, 2012: 379).

Saz üslubunda Görsellerde imzası görülen ikinci önemli sanatkârda Tebriz'den gelen Veli Can'dır. XVI. Yüzyıl'ın ikinci yarısında, yaklaşık 1580-1600 yılları arasında saz üslubunda eserler vermiştir. İranlı müzehhip ve musavvir Gürcü Sigavuş'un talebesidir. 1582 tarihli bir arşivde, Hünername adlı eserin birinci cildini Görsellediğini, 1583 tarihli bir arşiv belgesinde, Zübdetüt-tevârih adlı eseri çalışması ve 1588 tarihli Hünername'nin ikinci cildini bezeyen nakkaşlar arasında ismi geçtiği ifade edilmiştir. (Mahir, 2008b: 657). Ehl-i Hiref kayıtlarında 1569'dan sonra adının geçmemesi 17.

yüzyıl başında hizmetten çıktığını veyahut öldüğü düşünülmektedir. Veli Can peri Görsellerinin dışında haçer yaprakları ve hatâyî dalları arasında kuş Görselleri de yapmıştır (Mahir, 2008b: 392).

Padişah Kanûnî Döneminde ismi telaffuz edilen Karamemi, Şahkulu'nun talebesidir (Derman, 2002: 66). Osmanlı sanatına natüralist çiçek üslûbunu kazandırmıştır. Ehl-i Hiref kayıtlarında Mehmet Çelebi Siyah veya Mehmet-i Siyah adıyla da yer almış ve Şahkulu'nun vefatından sonra 1557'de nakkaşbaşı olmuştur. Bezemelerde beğenerek uygulanan bahar açmış ağaçlar, natüralist çiçekler, XVI. yüzyıl ortalarından başlayarak, hızlı bir biçimde tamamen sanat kollarına bezeme motifleri arasına katılmıştır (Mahir, 2008a: 12).

Karamemi tarafından geliştirilen bu natüralist üslûp, birinci olarak yazma eserlerde belgin bir şekilde görülür. Sümbül, nergis, gül, lale, karanfil gibi çeşitli bahçe çiçekleri; çiçek açmış bahar ve süsleyici biçimde ele alınan serviler bu tarzın getirdiği yeni tarz motiflerdir. Klâsik dönemde ortaya çıkan bu üslûp tamamen Osmanlı'ya özgü bir bezeme özelliği kendini belirgin bir şekilde gösterir. Batı sanatı etkisi taşıyan çiçek buketleri de kullanılmaya başlamıştır. Zeminde kullanılan mavi rengin bile eski dinamik ve canlılığını kaybettiği görünür (Keskiner, 2010: 2013).

Karamemi'ye ait bir eser, 971/ 1563 şevval tarihli bir başka Muhibbi Divanı'dır. İstanbul Nuru Osmaniye Kütüphanesi'nin yazma koleksiyonları arasında 3873 numarada kayıtlı bulunan bu divan, ketebe dökümüne uygun Kanunî zamanında istinsah edilip tezhiplenmiştir. Divan'ın Türkçe tâ'lik yazıların hattatı eserde "el-kâtibü'l" Abdus'Sultanı Muzaffer Ali Şirvâni olarak kayıtlıdır.

Süsleyici Tezyin özellikleri itibariyle Karamemi tarafından tezhiplendiği kuşku görülme-yen çok önemli bir kitap, Karahisârî hattı ile yazılmış bir Kur'an'dır. 1960'lı yıllarda Hüseyin Kocabaş Koleksiyonu'nda yer alan ve Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver tarafından incelenerek Azade Akar'ın çektiği tek fotoğraf ile belgelenen bu eserin henüz nerede olduğu tespit edilmemiştir (Mesera, 2012: 366, 76).

Türk tezhibinde XVII. yüzyılın ilk yarısı XVI. yüzyılın devamı olarak sayılmıştır (Özkeçeci,1993:6). Osmanlıda ortaya çıkan sosyal ve siyasal gerileme, sanat sahasında da hissedilmiş, ama devletin temelindeki güçlü kültürel yapı, hemen yok olmamış bir dönem devam etmiştir (Biol, 2002b: 42). Klâsik üslûp çizgisinden ayrılmadan yeni

araştırmalara yoluna içine girilmiş ve Osmanlı sanatı Fransız rokocosundan etkilenerek Sultan I. Mahmud döneminden itibaren Barok ve Rokoko özelliklerini Osmanlı klâsik üslûp biçimine uygulanmıştır (Duran, 2015: 397).

Osmanlı sanatında görülen bu sosyal ve siyasi alandaki körelme, gerileme, Türk kitap sanatları alanında da yaygın bir şekilde gözlenmiştir. Sanat eserlerinde işçiliğin geçmiş niteliğini kaybetmesiyle birlikte, renkler parlak ve canlı görünüşlerini yok olarak kaybolmuştur. İlk kullanım alanı bilinmemekle birlikte XVII. yüzyılda tezhiplerinde müteaddit defa “zer ender zer” biçiminde süslemeler bazen de kahverengi tahrir çekildiği ve altın hâkimiyeti görülür (Derman, 2002: 113, 114).

XVII. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortalarına doğru müzehhipler serlevha, başlık tezhibinde’ki tasarım, dizayn ve süsleme alanında geleneğini sürdürmüş ve levha formunda tezhip tasarımları belirgin bir şekilde görülmektedir (Tanındı, 2012a: 273). Bu eserlerin zemininde görülen mavi rengin bile geçmiş canlılığını kaybettiği görülmektedir (Keskiner, 2010: 213).

XVI. yüzyılda Karamemi’nin tezhip sanatına getirdiği natüralist çiçekler kalın dallar üzerine sıralanmıştır. Zarifliğini kaybeden bulutlar, iri bozulmuş rûmîler, batı etkisinin tezhibe yansımadır (Tanındı, 1993: 405). Sayfa kenarlarında şikâf halkâr süslemeye daha çok rastlanırken, zerefsân (altın serpmeye) üzerine iğne perdahı süslemede sıkça kullanılmıştır (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 1993: 48). Karanfiller, lâleler, güller, nilüfer çiçekleri, eflatun, turuncu, bordo, beyaz, mavi ve petrol yeşili ile renklendirilmiş, bordürlerde yeşil ve bordo renk önem kazanmıştır. Realist çiçek motiflerinin yanında, hayvan figürlerine benzer forumlarda kullanılmıştır. Bu devrin tığlarında ise, yeşil, lacivert ve bordo rengin hâkim olduğu çiçekli tığlar uygulanmıştır (Ersoy, 1988: 62).

XVII. yüzyılda levha formunda hilye yazımı ve tezhiplenmesi başlamıştır. Bu Yüzyılın en önemli hattatı ve klâsik hilye tasavvurunu geliştiren Hafız Osman tarafından yazılmış Kur’an-ı Kerîm’de, altın ve pastel renklerle uygulanmış tezhip örnekleri bulunmaktadır. Hafız Osman’ın Kur’an-ı Kerîmlerini dönemin en önemli müzehhibi Hasan Çelebi tezhiplenmiştir (Taşkale, 2015b: 12).

XVII. yüzyıla gelindiğinde ilerleyerek artan ve sonuçta Osmanlı devletinin yıkılmasına yol açan pek çok olumsuz iç ve dış gelişmeler oluşmuştur. Bir yönüyle fırtınalı, diğer bir açıyla hüznü dolu bu uzun süreç içinde Türk sanatı da devletin kaderiyle

paralel olarak; dinamizmini kaybetme, duraklama, gerileme, tekrara düşme, başka toplumlara özenme, yozlaşma ve silikleşme dönemleri geçirmiştir (Özkeçeci, 2008: 10).

Osmanlı ve saray çevresine, Fransız mallarına ve Frenk usulü bezemelere ilgi oldukça artmıştır (Duran, 2002: 397). XVII. yüzyıl batının barok ve rokoko tarzlarının Osmanlı sanatına nüfuz etmesiyle sanatkârlar yeni zevk ve görüşlerini katarak “ Türk Rokokosu” adı verilen yeni bir tarz ve üslûp geliştirilmiştir (Derman, 1999a: 115).

Sultan III. Ahmet’in 1718’de Edirne’den İstanbul’a gelişiyle başlatılan ve “Lale Dönemi” ismiyle anılan bu yıllardan 1730’lara kadar süre gelmiştir (Derman, 2002: 296). Bu dönemin başlangıcında lâlenin talep görmesi sonucu, tezhip de şükûfe biçiminin ilerlemesine sebep vermiştir (Cunbur, 1997: 444).

XIX. yüzyıl da hükmünü muttasıl ettiren bu akımın karakteristik süsleme motifleri olarak fazla süslü dekoratif kıvrımlar ve dallar, çiçekler, stilize yapraklar ve köşebentler dikkat çekmektedir. Parlak canlı renkler, narin taramalar, bol altın ve gölgeleme teknikleriyle orijinal bezemelere farklı bir gösteriş ve boyut kazandırmıştır (Mesara, 1996: 21). Bu yeni üslûbun en eski örneği Türk ve İslam eserleri müzesinde 2234 envanter numarası ile kayıtlı buluna Sultan I. Mahmud’un (1730-1754) buyruk tuğrasıdır. Tuğrada dalından yeni koparılmış bir zambak ve şakayık çiçekleri kurdele ile buket haline getirilmiştir. Osmanlı tezhibinde o zamana kadar hiç görülmeyen ışık-gölge zıtlıklarını, renklerin açıklı-koyulu kullanılışı ve perspektif etkisinin kazandırılması ilk defa bu eserde görülmektedir (Ersoy, 1988: 70).

XVIII. yüzyılda ünlü müzehhiplerinden kimileri Yusuf Mısırî ve Ali Üsküdarî’di (Alparslan, 1997: 1769). Ali Üsküdarî bu dönemin en kudretli tezhip üstadıdır. Klâsik Türk tezhip bezemelerindeki örnekleri, batı tezyînatı etkisinde de eserler vermiştir. Hattat Mehmet Rasim’in yazılarını tezhipleyen Ali Üsküdarî, daha çok hüneri ile lâke çalışmalarında ortaya koymuş olmakla beraber, tâ’lik yazıda usta olup, cild sanatında da söze haizdir (Özkeçeci, 1993: 6). Tuhfe’de Yusuf-ı Mısır’nin talebesidir (Duran, 2015: 410). Gölge boyanarak boyut kazanmış natüralist buketler, uzamış, uçları kıvrılmış ve irileşmiş hançer yapraklarla, sarı zemine mavi ve sarı sarmal dallar üzerine iri ve gölgelendirilmiş hatâyiler tezyin edilmiştir. Şah Kulu’nun literatüre kazandırdığı saz üslûbu bu dönemde Ali el- Üsküdarî müzehhibinin tasarımlarıyla, eskiyle yeniye karıştırarak canlılık kazandırmıştır (Tanındı, 1999: 124).

XVIII. asrın ikinci yarısında Edirnekârî denen, Edirne, İstanbul, Diyarbakır ve Bursa gibi şehirlerde yapılan rengârenk nakışlı ve çiçekli eserlerde, tezyînatımızda geniş yer verilmektedir (Özkeçeci, 1993: 7). Edirnekârî işler arasında cilbendler, yazı takımları, çekmece, kitap kapları, kubur kalemdanlar, kavukluk ve yazı altlıklarına yer verilmiştir. İstanbul'da yapılan edirnekârî işler Edirne'de yapılan eserler narin ve figüratif olmuş, çekmece ve kitap kabı gibi eserlerin üzeri rugan (lak) maddesiyle kaplanarak, muhafazası sağlanmıştır. Bu dönemde kitap kabı bezemelerine, yazma eserlere, levhalara manzara Görsellerinin de gerçekleştiği gözükmetedir. Dönemin ünlü hattatı olan Yedikuleli Seyüzyilid Abdullah'ın Kur'an-ı Kerim'lerini yine Ali Üsküdarî'nin tezhiplendiği anlaşılmaktadır (Duran, 2015: 409).

Ali Üsküdarî'nin yolundan gitmiş meşhur bir müzehhip Çâkeri (Ö.1747 civarı) Türk kitap sanatlarımızdan tezhipte husul bulduğu kadar lâke cildçiliğinde 'de, ismini tanıtmıştır (Özkeçeci, 1993: 7). Bir öteki sanatkârda çiçek ressamı olarak tanınan Abdullah Buhârî'dir (Derman, 2002: 296).

XIX. yüzyılda 1826 tarihinden sonra II. Mahmud'un klâsik Türk üslubunu büsbütün bir şekilde terk ederek yüzünü Avrupa sanatlarına döndüğü devirdir. Bu yüzyıl süresince bozulmayı hızlandıran diğer mühim sebep 1826 tarihinden sonra II. Mahmud'un Ermeni ustalarına nakkaşlık hakkını vermesi ve sarayın bu sanatlardan desteğini çekmesidir. Sultan Abdulmecid döneminde (1839-1861) bozulma, en üst düzeye ulaşmıştır (Biol, 2002b: 50-51).

Bu dönem tezhibinde barok ve rokoko üslûbuna daha sonra Ampir üslûbu da katılmıştır, hangi motifin ve desenin hangi üslûpta olduğunu anlamak imkânsız hâle gelmiştir (Derman, 1999a: 116-117). Bu asrın ismen bildiğimiz sanatkârları şunlardır: Hezargrâzâde Seyüzyilid Ahmed Atâullah, Hüseyin Hüsnü Efendi, Müzehhip Tevfik Efendi ve XIX. asrın usta sanatkârlarından Lâleli Şâkir Efendi'nin öğrencisi müzehhip ve mücellid Osman Nureddin Efendi de bu devrin müzehhiplerindedir (Derman, 2002: 97).

Barok Rokoko üslûbunun en mühim motifleri; sepet içinde çiçek motifleri, vazoda çiçekler, güllü girlandlar, iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, kurdela ve fiyonglar, ışın ve zikzaklar, içinden çiçek buketleri çıkan bereket boynuzları, C ve S kıvrımlar, sütun ve perdelerdir. Bu dönem en fazla kullanılan çiçek "gül" olmuştur (Taşkale, 2015a: 417). Sayfalarda sıvama altın kullanılmış, bezemeler yine altın, gümüş veya ağırlığını kırmızı,

mavi ve sarının oluşturduğu parlak, canlı ve zengin renklerle boyanmıştır (Özkeçeci, İ, ve Özkeçeci, Ş: 2007). Genellikle yazı ile tezhibi ayıran cetveller de kullanılmış, altın zemin üzerine yapılan’’ iğne perdah’’ ile altın zemin üzerinde metalik bir etki göstermiştir (Taşkale, 2015a: 11). XIX. yüzyılda etkili olmuş kıt’a, levha ve hilye eserlerinin tezyînatında süre gelmiştir (Derman, 1999a: 116-117). Bu yüzyılın sonuna doğru klâsik motiflerin bir daha ele alınmasına çalışılmış ve Türk tezhibinde Türk Neoklasik denen üslûp ortaya çıkmışsa da bu, Osmanlı bezeme sanatının en çelimsiz üslûbu olarak kabul edildiği görülür (Keskiner, 2010: 213).

XX. yüzyılda gelindiğinde, Evkaf Nâzırı ve Şeyhüislâm Hayri Efendi’nin (1867-1922) delâletiyle, Cağaloğlu’ndaki tarihî Yusuf Ağa Sıbyan Mektebi’nde 1914 senesinde Medresetü’l Hattatın İslam âlemine kazandırılmıştır (Derman, 2002: 298).

XX. yüzyılda, 1914 yılında hat ve hattatlar mektebi diye bilinen Medresetü’l-Hattâtin’de tezhip ve kitap sanatları öğretimi başlamış ve daha sonra Güzel Sanatlar Akademisinde devam etmiştir (Aksu, 1999: 21). Bu yüzyılın başlarında hat sanatının dışında tezhip, cild, ebru, minyatür gibi klâsik sanatlarda durgunluk ve karışıklık izlenmeye başlandığı belirgin bir şekilde görülür (Taşkale, 2015a: 418).

Geleneksel sanatların ihya edilmesi ve bu alanlarda öğrenci yetiştirilmesi düşüncesiyle kurulan bu kurumda hat, tezhip, minyatür, cild, ebru, ahâr gibi kâğıt ve kitap sanatları alanlarında birçok sanat, zamanın hocaları tarafından usta-çırak usulüyle öğreniliyordu (Derman, 2002: 298). Takriben 1925 yılına kadar eğitim hizmeti veren Medresetü’l Hattatîn, medreselerin kapatılmasıyla (aslında güzel sanatlar eğitimi veren bir müessese olmasına rağmen) adındaki medrese kaydından dolayı lağvedilmiş, yerine aynı mekânda Hattat Mektebi kurularak hizmet vermiştir.

1928’de harf inkılâbında yazının değişmesiyle beraber, bu okul da kapatılmış-tır (Özkeçeci, 1993: 9). 1929’da Şark Tezyinî Sanatlarda Mektebi ismini almıştır. Bu dönem hocaları arasında, Bahaeddin Efendi’nin yanı sıra Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey de bulunmaktaydı. Bu mektep 1936 yılında, Türk Tezyinî Sanatlar Şubesi adıyla Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlanmıştır. Bu tarihte verilen dersler, tezhip, tezyini Arap yazısı, ebru ve âhar, Türk minyatürü, sedefkakmacılığı, Türk cildçiliği, Türk cild kalıpları yapımı, lâke, altın varak yapımı, Türk çini nakış kalıpları, halı nakış kalıpları, değerli taşlar üzerine var olmuştur (Biol, 2014: 51).

Hoca kadrosu ise hat hocası Kâmil Akdik ve İsmail Hakkı Altun-bezer (Tuğrakeş), sedefkâr Vasıf Sedef, Müzehhip Yusuf Çapanoğlu, Bahaeddin Tokatlıoğlu, mücellit Necmeddin Okyay, Türk çiniciliği ve desenleri Feyzullah Dayıgil, minyatür Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, altın varak yapan sanatkârlar ise Hüseyin Yıldız ve daha sonraki dönemlerde hattat Râkım Unan ve Hacı Nuri Korman olarak bilmekteyiz (Taşkale, 2015a: 419).

Tuğrakeş, İsmail Hakkı Bey'in farklı bir tarz ve anlayış getirme isteğiyle oluşturduğu hava tutulmamış ve Hakkı Bey'in vefatıyla birlikte devam etmemiştir. Oysa büyük sanatkâr Hakkı Bey, çığır açabilecekken tezhip sanatına yeterince ehemmiyet verseydi, XX. yüzyıl tezhip sanatını etkileyen bir tarz ortaya çıkabilirdi (Taşkale, 2010: 25).

İsmail Hakkı Altunbezer, Necmeddin Okyay, Nuri Korman gibi hocaların yaş haddinden Akademi'den ayrılmalarından sonra, 1944'te Müzehhibe Mihriban Sözer'in, 1946'da Hattat Halim Özyazıcı'nın ve mücellit-müzehhip Sacid Okyay'ın tayin olması, Akademinin güçlenmesinde önemli rol oynamıştır. Tıp doktoru olan Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in klâsik motif ve tezhip anlayışını canlandırma çabaları sonuçlarını vermeye başlamıştır (Taşkale, 2015a: 419). 1939-1958 yılları arasında, salı günleri, öğrencisi Mihriban Sözen'le Topkapı Saray'ında açtığı atölyede bu sanatı öğretmeye ve sevdirmeye devam ettirmiştir. Böylece bu sürede saray çatısı altında nakkâşhane geleneğinin yeniden devamı sağlanmıştır (Biol, 2014: 51). Sanatın tüm dallarında olduğu gibi tezhipte de tasarım olmadan uygulama verimli olmaz. 1945'lerde bölüme tayin olan Feyzullah Dayıgil, Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt'un gayeleriyle bu konuda inkişaf yaşanmıştır (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci Ş, 2007: 52).

XX. Yüzyıl Türk tezhip ve lâke sanatının en muazzam isimlerinden biri olan Mehmet Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt'un müze ve kütüphanelerinde bulunmakta olan klâsik eserleri incelenmiş ve gözleme dayalı bir şekilde klâsik üslûpta eserler vermişlerdir. Ancak aldıkları eğitim, hayat tarzları, kişilik ve tezhip arayışları eserlerine yansımış ve kendilerine özgü bir usul geliştirmişlerdir. Muhsin Demironat'ın eserleri daha yoğun ve detaylı; Rikkat Kunt'un eserleri ise sade ve ferahtır. Kunt ve Demir-onat'ın öğrencileri de aynı usulde devam ettirmektedirler (Taşkale, 2010: 25, 26). Bu sırada Muhsin Demironat, Yıldız Porselen Fabrikası müdürlüğüne atanır. Rikkat Kunt, Halim

Özyazıcı ve Hüseyin Tahirzade emekli olurlar. Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver ve yardımcısı Mihriban Sözen istifa ederek ayrılmışlar, Feyzullah Dayıgil ise vefat etmiş ve bölümde Sacid Okka ile Kerim Silivri’den başka hoca kalmamıştır. Bir zaman sonra Sacid Okyay’ın emekliliğini isteyip ayrılmasıyla, ortada fiilen açık, gerçekte adeta bitmiş olan bölümün türbedarlığını Kerim Silivri yapmıştır (Silivri, 2004: 36).

Bilimsel Akademi bünyesinde bölümün sorununa çözüm olarak, Geleneksel Türk Sanatları kürsüsünün açılmasına karar verilmiştir. 1982 yıllarına gelindiğinde kanun hükmünde kararnameyle bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde Geleneksel Türk Sanatları Bölümü olarak yer aldığı görülmektedir (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 53). Kürsü; tezhip, minyatür, cild, lâke, ebru ve Türk çiniciliği, eski Türk bezeme ve süsleme yazıları olmak üzere dört daldan oluşur. Kürsüde tezhip, lâke ve minyatür için Rikkat Kunt - Muhsin Demironat Nezihe Bilgütay Dünder Tahsin Aykutağ; Türk çiniciliği için Prof. Kerim Silivri Nezihe Bilgütay Deller; cild ve ebru için Prof. Emin Barın İslam Seçen; yazı ve hat için Prof. Emin Barın, Hattat Hasan Çelebi ve Ragıp Tuğtekin görevlendirilir. Ancak Hasan Çelebi, Mustafa Düzgünman ve Rikkat Kunt meşguliyetlerinden dolayı kadroda yer almadılar. Buna karşın Hattat Mahmud Öncü, Bahaeddin Doğramacı ve Muammer Ülker kadroya dâhil olanlar arasındadır.

XX. yüzyılın tezhip sanatında etkili sanatkârlar; Muhsin Demironat, Rikkat Kunt, Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, Feyzullah Dayıgil ve yetiştirdikleri sanatkârlardır (Taşkale, 2015a: 421). Rikkat Kunt ve Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver’den yetişen bazı değerli sanatçılar Topkapı Saray’ında ve İstanbul Fatih Derneği’nde açılan kurslarda bu sanatın inceliklerini uygulama yaptırarak öğretmektedirler (Alparslan, 1997: 1769).

1.2. HAT SANATI

Sözlükte; “satır, çizi, yazı, yol ve ferman, buyruk, padişah yazısı” benzer kavramlar anlamına gelmektedir (Yılmaz, 1996: 111). Hat sanatı, “cismanî aletlerle meydana getirilen ruhani bir hendesedir” şeklinde tarif edilerek uygulanmıştır (Çelebi, 2012: 427). Evvelce sanat yazıları için daha çok hüsn-i hat (güzel yazı) tabiri kullanılmıştır (Alparslan, 1997: 766). Güzel yazı (Tüfekçioğlu, 2015: 59) yazmayı meslek edinen sanatkârlara da “küttab” denilmiştir (Binark, 1975: 13). Zamanla “kettab” yerine “hattat” tabiri kullanılarak günümüze kadar böyle gelmiştir.

Güzel yazı veya Hat sanatı denilince akla ilk gelen Arap yazısıdır (Yılmaz, 1996: 111, 114). Arap yazısı İslâmiyet'in ortaya çıkmasıyla birlikte İslâm yazısı künyesini alarak sanat şubesi haline geldiğini görmekteyiz. Güzel sanatlar arasında hat sanatı zarafet, görkemli, tenasüp (uyum), ulvilik (yücelik) gibi unsurlarıyla İslam âleminde önemli bir yere sahiptir. Güzel Yazı ve Hat sanatının en güzel şekilde yazılmış ve işlenmiş alanlar; Mushaflar, yazma eserler, kitabeler, minareler, mezar taşları, kumaş, çini, tuğla, dekorasyon, metal ve tahtalar olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz (Bektaşoğlu, 2009: 22).

Biçim itibariyle temel Arap harflerine dayanan bu sanat, Kur'ân-ı Kerîm'i ve hadisleri yazıyı öğrenmeye teşvik etmiştir. Bununla birlikte hiçbir alfabede görülmeyen çizgisel bir çevikliğe sahip olan Arap harflerinin kelimenin başında, ortasında ve sonunda farklı forumlarda yazılabilme imkânına sahip olması sebebiyle estetik boyutta gelişerek İslâm sanatı kimliğini almıştır (Tüfekçioğlu, 1999: 269).

Türk hat sanatı, Türklerin İslâmiyet'i kabul ettikten sonra okuma-yazma aracılığı ile seçtikleri Arap asıllı harflerle vücuda getirilen sanat yazılarına verilen isme denir (Derman, 1999b: 17). Hat sanatının hızlı gelişmesi ve ilerlemesi yazıya ilişkin "âyet ve hadiselerle din bilginleri ve devlet adamlarının methodici sözleri de etkileyici olmuştur (Acar, 1999: 19).

Bilimsel ve İlmi araştırmalar sonucu kabul edilen görüş ve rivayetler üç şekildedir. İlk görüşe göre yazının kaynağı ilahidir. Bu görüşe göre, bütün yazıların bulucusu, ilk insan ve Peygamber olan Hz. Âdem'dir. Rivayete göre Hz. Âdem, yazıları çamurlar üzerine yazmıştır. İkinci görüşe göre Arap yazısının "Güney Arabistan Yazısı" veya "Himyeri" yazıdan türediği şeklindeki görüşlerde vardır. Üçüncü görüşe göre ise, Arap yazısı Nabat yazısının dönüşmesinden elde edilmiş ve gelişmiştir (Berk, 2013: 11).

İslâm'ın ilk yıllarında yazının, kullanım alanları ve kullanılan malzemenin etkisi ile iki aynı biçim doğmaya başlamıştır. Bunlar; Mushaf, kitabe ve önemli vesikanın yazıldığı köşeli ve sert yazı ile günlük işlerde kullanılan yumuşak ve kavisli hatların hâkim olduğu yuvarlak karakterli yazı biçimidir (Berk, 2006: 12).

Kur'ân-ı Kerîm, Arap hattıyla yazılmış ilk kitaptır. Hz. Peygamber'in vefatından önce yazıya geçirilmiş, ezberlenmiş olan âyet ve sûrelerin iki kapak arasında bir araya getirilerek güvence altına alınması Hz. Ebû Bekir döneminde olmuştur (Serin, 2014: 68).

Bununla birlikte Hz. Peygamber'in döneminde yazı malzemeleri olarak deri, hurma yaprağı kürek kemiği, tahta levhalar, parşömen, lihaf (yumuşak ve beyaz taş) ve çanak çömlek kırıntıları kullanılmıştır (Mortiz, 1965: 502-503).

Nabat yazısı Kuzey Arabistan'dan Hicaz Bölgesi'ne geçerek farklı karakterde iki tarzın ve üslubunun olduğu bilinmekte ve cahiliye devrinde bu iki üslûp "meşk" ve "cezm" olarak sınıflandırılmıştır. Cezm tarzı, Nabatilerin yazısından doğan ve gelişen İslâm yazısına verilen ilk addır. Cezm geometrik, dik ve köşeli, kesme, kopma ve bırakmak manalarına gelmektedir. Meşk usulü ise hızlı yazmak, çabuk gitmek anlamına gelen ve yuvarlak ve yumuşak yazı karakterine sahiptir. Ayrıca dört halife döneminde kullanılmıştır (Alparslan, 1993: 456-457).

Hz. Osman, İslâm'ın temel kitabı olan Kur'ân-ı Kerîm'in sayfalarını çoğaltarak kitap haline getirmiştir. Bununla birlikte Hz. Peygambere indiği gibi bir değişime uğramadan güvence altına alınmıştır. Böylece kuşaktan kuşağa bozulmadan günümüze kadar gelmesi insanlık için büyük bir durumdur (Serin, 2014: 68).

Hattın eksikliklerini tamamlanıp, güzelleştirilip sanat dalı haline gelmesi Emeviler (661-750) döneminde başlamış olduğu kayıtlarda böyle olduğu bilinmektedir (Yılmaz, 1996: 10). Bu devirde Arap yazısı büyük temayüz kaydetmiş harf ve kelime ölçüleri daha da ileriki nokta hesabının gelişmesine vesile olmuş, bundan başka yazının ilk gramer çağı başladığı tespit edilmiştir (Türkmen, 1999: 223). Bu devirde yetişen ve Velid b. Abdülmelik'in (ö. 705) kâtibi olan Halid b. Ebi'l- Heyüzyılâc yazıda usta bir sanatkârdır (Alparslan, 2015: 460). İlk Celî yazı hattatı olarakda bilinmektedir. Halid, Mescid-i Nebevî'nin kible duvarına Şems Sûresinden Kur'ân-ı Kerîm'in sonuna kadar altınla ilk abidevi yazı yazmıştır (Serin, 2014: 69). Malik b. Dimar da bu devrin diğer önemli bir sanatkârdır (Demirci, 2003: 505).

Emeviler devrinde yetişen ilk büyük yazı ıslahatçısı Kutbe el- Muharrir (ö.771) isiminde bir sanarkâr kabul edilmiştir. Kufi'ye şekil vermek suretiyle bir takım değişiklikler yapan Muharrir dört çeşit yazı türünü meydana getirmiştir. Bu yazı çeşitleri; Celîl, Tumar, Sülüs ve Nısf'tan oluşmaktadır (Alparslan, 2015: 459). Daha önce kullanılan ve kalem ağzı genişliği belli olmayan Tumar yazıyı icat etmiş ve bu yazı daha sonra icat edilecek yazılara ölçü olmuştur (Çetin, 1992: 21).

Yazı güzelliğiyle bilinen bir diğer meşhur sanatkâr da Şuayb b. Hamza el Katib (ö.779)'dir (Alparslan, 2015: 460).

Kâtipler, Abbasi hilafetinin (565/1258) ilk zamanlarına kadar celil, sülüs, tumar ve sülüsün hatlarıyla yazmaya devam etmişlerdir (Serin, 1999: 54). Emevilerin sonu ile Abbasilerin başında ismi duyulan iki ünlü sanatkâr; Dahhak b. Aclan ve İshak b. Hammad el- Kâtip (ö.881) yazıyı Kutbe'nin başlattığı yönde geliştirilmişlerdir.

Abbasilerin ilk dönemlerinde, harf şekillerini belli ölçülere bağlamış ünlü vezir ve hattat Ebu Ali Muhammed b. Ali (İbn Mukle) (ö. 940)'dir. Bu sanatkâr kufinin hükümünden kurtulup, aklâm-ı sitteye dönmeye başlayan yazıya yeni bir biçim vererek ölçü içeresine alıp düzene koymuştur (Çetin, 1986: 11).

Hat sanatının en önemli gelişmelerinden biri, İbn Mukle'nin tevki ve rik'a yazıda, kardeşi Ebu Abdullah el- Hasan b. Ali (ö.949) ise nesih yazıda uzmanlaşmışlardır. Harflerin geometrik kaideleri onlar sayesinde tespit edilmiş ve hat sanatı onların aracılığıyla genişlemiştir. Mukle'nin yazıları hattatlara örnek olmuş ve bu nedenle "imamü'l hatattin" unvanını almıştır (Serin, 1999: 57).

Hat sanatının geçirmiş olduğu istihaleler kısaltırsak şöyledir; Başlangıç İbn-i Mukle hatt-ı kûfiden güncel durumuna gelmesine ilk öncü olmuştur. Bunu takiben İbn-i Bevvab ve Yakut-u Musta'sımî bu sanata yeni yeni şahsiyetler kazandırmışlardır (Özel, 1969: 1). Yakut-ı Musta'sımî (Ö.1299)'nin açmış olduğu yazı akımının izleri, XVI. yüzyılda Anadolu'da da boy göstermiştir. Bu muazzam sanatkârlardan Yakut-ı Musta'sımî'nin İslâm yazısını sanat haline getirmiş Sülüs, Nesih, Muhakkak, Rık'â, Tevkî, Reyhânî adıyla bilinen altı çeşit (Aslanapa, 1977: 56). (Aklâm-ı Sitte) (Yazır, 1974: 165). Yazıyı esaslarıyla yazmayı başarmıştır. Bununla beraber yazının yazılmasında kullanılan kamış kaleminin ağzını eğri kesmeyi icat ederek, hat sanatına bambaşka güzel bir durum kazandırmıştır (Aslanapa, 1977: 56,59).

Hat sanatı, Türk devrinde Orta Asya'dan başlayarak dönem çeşitli din, iklim ve coğrafyanın, medeniyetlerinin izlerini taşıyarak Anadolu'da İslâm medeniyeti çerçevesinde yepyeni bir sentez oluşturmuştur.

Selçuklu tarihi yazarı Muhammed b. Ali Süleyman er- Râvendî (Ö.603/1207) Râhatü's- sudur (Özaydın, 2007: 471). Adındaki eserinde Selçuklu Sultanlarının

vakitlerini âli, şair ve nedimleriyle geçirdiklerini, kitap sanatlarına özellikle hat sanatına ilgi duyduklarını aktarmıştır (Serin, 1999: 86).

Anadolu Selçuklu Sultan ve Valilerinin âlim, arif ve sanatkârlara gösterdikleri ilgi ve saygı Herat, Horasan ve Semerkant gibi kültür merkezlerinden şair, musikişinas, hattat, nakkaş, meşâyih ve ulemanın Konya, Kayseri, Sivas ve Amasya gibi şehirlerde toplanmasına öncülük etmiştir (Yılmaz, 2004: 356).

Selçuklu sanatının yansıması ince taş oymacılığı, rengârenk sırlı tuğraların akıllara durgunluk veren handesî hesaplarla teşkil ettiği motifleri, âbidevi celi kufi yazıları, celi sülüsleri, kâşârî çinileri dikkate değer görülmektedir (Uzunçarşılı, 1984: 43).

Türk birliğini sağlayan Osmanlı Anadolu’da, Amasya’yı şehzadelerin idarî ve askerî deneyim kazandıkları, talim ve eğitim gördükleri şehzade sancağı yapmışlardır. Amasya’da, Yıldırım Bayezid’den başlayarak uzun zaman tahta en yakın şehzadelerin yetişme ve eğitim almaları, valilerin bir fiil ilim ve sanat faaliyetlerine katılmaları, Amasya’nın kültür hayatını önemli ölçüde etkileyerek gelişmesini sağlamıştır. Amasya ve civarından getirilen âlimler vezirlik, müderrislik gibi önemli mevkilere tayin edilerek devlet yönetimine katkı sağlamışlardır (Serin, 1999: 87).

Fatih Sultan Mehmet devrinde ve II. Bayezid’in yirmi altı yıl süren Amasya valiliği sırasında hat sanatında üslûp arayışı ve ilk yenileşme hareketleri başladığı açık bir şekilde görülmektedir (Serin, 1999: 87).

XIX-XX yüzyıllara adım atıldığında hat sanatı Osmanlılar ’da beş yüz yıla yakın bir devir ve zaman müddetince milli kimlik göstererek devam etmiş ve en fevkalade düzeye yükseldiği görülmektedir. Böylece geçmişe göre hat sanatının mahsulleri çoğalmıştır. Hafız Osman’ın buluşu olan “hilye” XIX. Yüzyıl’dan itibaren daha çok sayıda ve daha büyük forumlarda tasarım yapılarak yazılmıştır (Derman, 1999b: 24).

1.2.1. Yazı Çeşitleri

Muhakkak: Sülüs hattın yatay ve yatkın kısımları geniş ve uzun olan makul ve kabul görür (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 186). Sözlükte; “Muntazam, muhkem, sağlam söz ve sağlam dokunmuş elbise” anlamına gelmektedir. Bu yazı çeşidi görünüş itibariyle kûfiden çıkan ilkyazı çeşididir (Alparslan, 2015: 34).Muhakkak yazının kalem

genişliği 2 mm civarındadır (Derman, 1995: 24). Sülüs yazıya nispeten daha büyüktür. Yani dikey olanlarla “sin, fe, kaf ve nun” gibi çanaklı tabir edilen harflerin sola uzayan kısmının daha uzun olmakla birlikte dönüş noktaları köşelidir ve sülüsteki gibi derin değildir. Bu yazı çeşidi, satır halinde yazılır ve giriflikten ve istiften uzaktır. Harfler ve kelimeler açık seçik şekilde yazıldığı görülmektedir (Alparslan, 1992: 6).

Reyhânî: Reyhani yazı cinsi, nesih yazının yatay kısımlarına göre uzun ve daha yatkındır. Şekil yönünden da daha keskin bir yazı çeşididir. XVI. Yüzyıl’dan sonra yok denilecek kadar az kullanılmış ve yerini nesih yazıya bıraktığı anlaşılmaktadır (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 186). Harekeleri yazılan kalemle atılmış olup kalem ucu itibariyle Sülüse göre Nesih ne ise Muhakkaka göre Reyhani de odur. Yani Reyhani, Muhakkakın daha ince kalemle yazılmış şekli gibidir görülmektedir (Yılmaz, 1996: 280).

Sülüs: Geçmiş yazı çeşitlerinden biri olarak bilmekteyiz (Özen, 1985: 65). Sülüs yazı türü “ummül-hutut” (yazıların anası) diye bilinmektedir. Bu sanat icra edilirken kullanılan kalem ağzının genişliği 2-3 mm’dir (Acar, 1999: 142). Sülüs yazı ile işlenmiş en eski örnekler Mushaf, kaside, beyit ve kıta’larda nadide eserler olarak karşımıza çıktığını görürüz (Serin, 2012: 74). Muhakkak yazıya göre harfleri biraz daha küçük yazılmaktadır. Çanaklı harflerin çanakları derindir. Osmanlı’da nesih yazı ile birlikte gelişimi ve ilerlemesi çok hızlı olduğu bilinmektedir (Berk, 2006: 59). İslâm yazısında hat nevelerinin esas, ana şekli olarak kabul görmüştür (Çetin, 1995: 44).

Nesih: Lügatte “ortadan kaldırmak, iptal etmek” demektir. İslâm dünyasında sülüs yazı ile birlikte en çok kullanılan yazı çeşididir (Özcan, 1995: 231). Nesih yazının kalem ağzının genişliği Sülüs’ün üçte biri kadar olup, kûfi yazının köşelerinin yuvarlanması ile meydana gelmiştir. Hicrî IV. yüzyılda ilk örnekleri görülmüş, V. ve VII. Yüzyıl’da klâsik olgunluğuna ulaşmıştır. Kur’ân-ı Kerîmler daha çok nesih hat ile yazılmış ve Türk hattatlarının en çok tercih ederek kullandıkları bir yazı çeşididir (Binark, 1975: 20).

Tevki: Sülüs yazmaya yakın olan tevki hattı Osmanlıların divan yazısının esasını teşkil etmektedir (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, İ, 2007: 187). Tevki yazı Sülüs yazının kurallarına bağlıdır. En çok divana ait kısa metinlerin yazımında kullanılmış ve daha sonra yerini Divanî yazıya bırakmıştır. Tevki yazımında birleşmeyen harflerin birleşmesi en belirgin özelliğidir. Sülüs yazıya nispeten harflerin boyları, küpler ve elifler daha kısa,

küçük ve kıvrık yazılmıştır (Berk, 2006: 61). Reyhân güzel kokulu bir çiçeğin adı olup hattatlar harfleri reyhâna benzettikleri için bu tabiri kullanmışlardır (Alparslan, 2015: 34).

Rıkâ: Aklâm-ı sitteden güzel yazıdan oluşan bir yazı tipidir (Yılmaz, 1996: 183). Nesih yazının yuvarlak şekli olan ve harekesiz yazılmış durumudur. Harfler bitişik ve kalem genişliği değişik bir yazı türüdür. Devlet yazışmalarında kullanılmış, Latin harflerinin kabulünden sonra kullanılmamıştır (Binark, 1975: 21). Tevki yazının küçüğü ve onun kurallarına hâkim bir yazıdır. Bu yazı çeşidiyle icazetnameler yazılmış ve bu yüzden “Hatt-ı İcâze” olarak da isimlendirilmiştir. Bunun birlikte, talik yazı gelişene kadar vakıf kayıtları bu yazıyla yazılmıştır. Aklâm-ı sitte dışında diğer yazı çeşitleri ise; divânî, celi divânî (Berk, 006: 61), rık’a, ta’lik (Acar, 1996: 52), siyâkât’dır (Serin, 1999: 32).

Ta’lik: Lügatte; “asma, asılma, ilişirme” anlamlarına gelmektedir (Yılmaz, 1996: 319). Kırlangıç kanatlarının yayvan uçuşlarını andıran görünüştedir (Alparslan, 1992: 19). Aklâm-ı sitte’den sonra İslâm yazı tarihinde en önemli yazı çeşididir (Alparslan, 1999: 39). Bu yazı türünün harekesi yoktur ve kalın kalemlerle yazılanına, aynı sülüsteki gibi “celî ta’lik” adı verilmiştir (Berk, 2006: 65). İran’da Azerbaycan sahalarında gelişmiştir. Bu yazı “nesh-i ta’lik” şeklinde kullanılmış istimal edilmiş bu yüzden “neshta’lik” ve daha sonra da “nesta’lik”adını almıştır (Alparslan, 2015: 38). İstanbul’a ta’lik adıyla gelen nesta’likin asıl ta’lik ile bir münasebeti ve muhabbeti yoktur. Bu yazı kavisli, inceliği, narin yapısı ve harekesiz yazılışıyla hoş ve şiir gibi görünüşe sahiptir. Osmanlıda edebi eserlerde ve divanlarda ta’lik hattının “hurde” (küçük) yahut “hafî” (ince) denilen biçimde kullanılmış, fetvahanenin de kamusal yazısı husul bulmuştur. Kalem ağzı 2 mm kadar olan doğal boyda ta’likle daha çok kıtalar yazılmıştır (Derman, 2012c: 430). XIII. Yüzyıl’da belirginleşmeye başlamış ve XV yüzyılda başlarında üslûp özellikleri yönünden fevkalade bir düzeye yükselmiştir (Yılmaz, 1996: 260).

Dîvânî: İfade olarak, padişahın emirlerini, buyruklarını, iradelerini yazmak nedeniyle kullanılan yazı anlamına gelmektedir (Berk, 2006: 63). Türkler tarafından geliştirilmiş bir yazı çeşididir. Bu yazı padişah fermanı, şikâyet, mühimme, menşurlar ve karar defterleri ve devletin resmi kaynakları bu hat ile yazılmıştır (Serin, 1999: 31). XV. yüzyılın ilk yarısında Yavuz Sultan Selim’in saltanat devrinde Tacettin isminde büyük

bir sanatkâr görülmüştür. Yakut geleneğini taşıyan bu sanatkâr Dîvânî yazının kurucusu husul bularak ün kazanmıştır (Baltacıoğlu, 1958: 66-67).

Celî Dîvânî: Dîvânî harekesiz yazıldığında XVI. yüzyılda İstanbul'da harekeli, haşmetli ve süslü yazılmış şekline “Celî Dîvânî” adı verilmiştir (Derman, 2012: 430). Bu yazı sanatı sadece Osmanlı Türklerince kullanılmış ve Dîvân-ı Hümâyûn'un önemli yazışmalarına tahsis edilmiş zor okunur bir yazı çeşididir (Bektaşoğlu, 2005: 17-18). Bu iki yazının bir başka özelliği ise satır sonlarının yukarıya doğru uzatılmasıdır (Derman 2012: 430).

Siyâkât: Kûfi yazıyı andıran yazı (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 187). Osmanlı Devleti'nin maliye ve tapu kayıtlarında kullanılmıştır. Bu yazının okunması ve yazılması zor, şifreli bir yazı çeşididir (Derman, 1995: 31). Tapu kayıtları ihtisas sahiplerinin elinde bulunsun, herkes bu defteri karıştırmamasın diye yazılmış ve sanat amacı ile kullanılmamıştır (Bektaşoğlu, 2005: 18). Siyâkât'ın her devre ve hattatta göre değişik hususiyetleri olmakla birlikte tek bir örneği yoktur (Serin, 1999: 32).

Rık'a: Dîvânî yazının harflerinin küçülmesi, sadeleştirilmesiyle geliştirilmiş yazı kategorisindedir. Osmanlılar tarafından icâd edilmiştir (Berk, 2006: 66). XIX. yüzyıl'ın başından başlayarak kapsamlı olarak kullanılmış (Özcan, 1993b: 239) ve sözlükte “kâğıt kümesi fiş, mektup” gibi manalara gelmektedir. Kullanışlı ve hızlı bir biçimde yazılmaktadır (Serin, 1999: 32). Harekesi olmayan Rika'nın, düzlüğü çok, yuvarlağı az (Alparslan, 1999: 22). Ayrıca köşeli olması kûfi ile ilgisi husul olduğunu göstermektedir (Alparslan, 1999: 41). Bu yazı, yazışmalarda, mektuplarda, günlük resmi yazışmalarda ve müsveddelerde kullanılmıştır (Alparslan, 1999: 22).

1.2.2. Hat Sanatında Ekoller

1.2.2.1. Şeyh Hamdullah Ekolü

Eslem Hatun (Amasya) mahallesinde 833 H. (1429) senesinde doğmuştur (Serin, 1999: 90). Osmanlı hat yönteminin kurucusudur (Serin, 1999: 27). Sultan II. Beyazid'in şehzadeliği esnasında yazı hocası olarak yetişmiş ve Şeyh Hamdullah yazı yazarken Sultan Beyazid'in hokkasını tutarak ona hürmet göstermiştir (Aslanapa, 1989: 387). Padişah II. Beyazid'in öğütü ve teşvikiyle, Yâkut'un Saray beytülmalında bulunan

eserlerini bir estetik kıymetlendirmeye bağlı tuttu ve kendi sanat zevkini de katarak aklâm-ı sitte'yi geliştirmiştir. Bunla beraber “Şeyh tavrındaki aklâm-ı sitte de Yâkut’un yolunu unutturdu ve bütün Osmanlı topraklarına yayıldı (Derman, 1999a: 2010).

Şeyh Hamdullah, Yâkut Musta’sımî’nin estetik öngörüsünü ortadan kaldırarak yeni matematik ölçüler getirmiştir. Yâkut’un keskin şemailinde yazdığı yazıyı tatlı bir görünüşe çevirerek yazmış ve harfleri fizyolojik (harflerin duruşu) bir güzelliğe erişmiştir (Alparslan, 2002: 269). Osmanlı hat sanatının tabanını atan Şeyh Hamdullah’ın (Berk, 2006: 22). Açmış olduğu akım dört asır kesiksiz devam etmiştir. İslâm âleminde hattatların üstadı kabul edilmiş (Serin, 1999: 28) “kıbletü’l-küttâb (yazıların teveccüh noktası)” mahlası ile anılmıştır (Derman, 1990: 100).

Şeyh’in açmış olduğu akımdan giden hattatlar; Şeyh’in oğlu Mustafa Dede ve damadı Şükrullah Halife, Mehmed el-İmam, Derviş Ali (Büyük Derviş Ali), Nefeszide Seyzüylid İsmail, Şekercizâde (Özcan, 1993a: 231), Seyyid Mehmed b. Abdurrahman, Ramazan b. İsmail, Suyolcuzâde Mustafa Eyyübî, Pîr Mehmed ve Hâlid-i Erzurumî’dir.

Şeyh Hamdullah aklâm-ı sitte’de göstermiş olduğu başarıyı, maalesef celîde gösterememiş ve harfler hâlâ küt ve sade, istif de karmakarışık Bilakis celî ile yazdığı kitabeler celî sülüs yazının tarihi gelişimi süresince önemli bir yere sahip husul bulmuştur (Berk, 2006: 22). Şeyh Hamdullah 47 Kur’ân-ı Kerîm yazmış, En’am, Cüz, Evrad olarak yazdıkları bini geçmiştir (Ayverdi, 1953: 54).

1.2.2.2. Ahmed Şemseddin Karahisârî Ekolü

Ahmed Karahisârî, Türk hat sanatının önde gelen isimlerindedir (Gündüz, 2015: 83). Asıl ismi Ahmed Şemseddin olarak belirgin Ahmed Karahisârî (1469 ?/ 1556) tarafından kurulan aklâm-ı sitte yazı okuluna yazılmıştır. Bu okula “Karahisârî Okulu”(Alparslan, 1999: 38). “Ahmed Karahisârî Ekolü” veya sadece “Karahisârî Ekolü” adı verilmiştir (Alparslan, 1993: 269). Karahisârî yazılarına attığı imzalardan Afyon’da doğduğu ve Esedullâhı Kirmâni’nin talebesi olduğu bilinmektedir. Kirmâni, Yâkut ekolüne ilişkili bir hattattır (Berk, 2013: 22). Yâkut’un üslûbunu benimseyen Karahisârî Osmanlı ülkesinde onun sanatının temsilcisi olmuş ve istikrarı ve dinamizmi ile daha ileriye götürerek onu aşmıştır (Alparslan, 1992: 53). Fakat sonradan Türk hattatları yine Şeyh Hamdullah’ın yolunu seçmişlerdir (Can ve Gün, 2006: 295).

Ahmed Karahisârî'nin muhakkak yazılarında âbidevi bir duruş ve görünüş; sülüs yazılarında da ciddi ve azametli yazıldığı sezilir. Sülüs ve celî yazıda istif ve tertip nazarından Şeyh Hamdullah'tan öndedir (Alparslan, 1999: 56). Kanuni Sultan Süleyman için yazdığı tezhipli büyük Kur'ân-ı Kerîm, XVI. yüzyılın başyapıtıdır. Bununla beraber ilk kez Türk yazı sanatına müsel besmeleleri kazandırmıştır (Alparslan, 1997: 389). Bu büyük hattatın Mushaf, duâ mecmuası, murakka, kıt'a ve meşk olarak birçok eser bırakmıştır.

Talebeleri olarak akla ilkin; Derviş Mehmed Çelebi (ö.1592), Ferhat Paşa (ö.1575), Hasan Çelebi, Mahiddin Halîfe (ö.1575)'dir (Derman, 1990: 100).

1.2.2.3. Hafız Osman Ekolü

Hafız Osman (ö.1698) unvanıyla meşhur ve ünlü olan hattat, vezir, Köprülüzâde Mustafa Paşa'nın inayetinde yetişmiştir. Devrin klasik bilgilerinin yanında Kur'ân-ı Kerîm'i ezberleyerek hâfiz olmuştur. Güzel yazıya merak salan Hafız Osman, Şeyh Hamdullah ekolünün ünlü hattatlarından biri olan Derviş Ali'den (ö.1656) aklâm-ı sitte dersi almaya başlamıştır (Alparslan, 1984: 123). Ders aldıktan sonra Suyolcuzâde Mustafa Eyüzyılûbî ve Nefeszade Seyüzyılid İsmail'den yazıyı öğrenmiştir. 18 yaşındayken icazet (diploma) almıştır. Şeyh Hamdullah'ın yazılarından istifade etmiş, en güzel harflerini seçerek yazıya yeni bir anlayış kazandırmıştır. Şeyh Hamdullah'ın yazılarındaki Yâkut-ı Mustasımî'yi hatırlatan tarafları atarak aklâm-ı sitteyi zirveye ulaştırmıştır (Özcan, 1993a: 233).

Hafız Osman 1678 yılından sonra Şeyh Hamdullah yazılarından beğendiği harfleri seçerek, harfleri küçültmüş, kelime ve harf aralıklarında, harflerin duruş ve bünyelerinde daha güzel nisbet sağlamıştır. Böylece kendisine has bir üslûp oluşturmuştur (Serin, 1999: 127).

İslâm yazı sanatı tarihinde bilinen Şeyh Hamdullah, yazıda klasik devrin mukaddimesi, Hafız Osman ise bu klasizmin olgunluk dönemini oluşturan ünlü hattatlar olarak bilinmektedir. XVIII. Yüzyıl'dan itibaren bütün hattatlar Hafız Osman yolunu takip etmişlerdir (Alparslan, 1993: 479-496).

Hafız Osman ayrıca hat sanatında Hz. Peygamber'in fiziki ve ahlaki vasıflarını anlatan Hilye-i Şerife'yi sülüs ve nesih hattıyla yazan ilk hattattır (Derman, 1998: 47).

Böylece Hafız Osman'dan başlayarak Hilye-i Şerife yazımı bir gelenek ve görenek durumuna gelmiştir (Tüfekçioğlu, 2002: 43-51).

Hafız Osman Efendi, sülüs, nesih, muhakkak, reyhâni ve tevkiî (rika) yazı tipinde eserler yazarak toplumun önüne getirmiştir (Berk, 2006: 29). Aklâm-ı sitteyle yazdığı en'âm, cüz, kıt'a ve murakkaaları sayısız ve hayatı boyunca yirmi beş Mushaf yazdığı kaynaklardan bilinmektedir (Derman, 1999b: 30). Eserleri ise; İstanbul Topkapı Saray Müzesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi, Sadberk Hanım Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Bursa Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Vakıflar Hat Sanatları Müzesi, Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi ve birçok özel derlemede görünmektedir (Berk, 2015: 107).

1.2.2.4. Mustafa Râkım Ekolü

Mustafa Râkım (ö.1826) Osmanlıda Aklâm-ı sitteyi olgunlaştırmış kemale ulaştırmıştır (Alparslan, 1999: 79). Ağabeyi olan ünlü hattat (Alparslan, 1992: 84). İsmail Zühtü tarafından yetiştirilmiş, ilmi tahsiline başlayan Râkım (Berk, 2003: 23). Sülüs ve nesih yazıyı meşk etmiştir. Bundan böyle Derviş Ali'den hat sanatını öğrenmiş ve Mustafa Râkım unvanını almıştır (İnal, 1999: 73).

Türk yazı sanatında Mustafa Râkım'ın ihtimamını anlamak için üç bakımdan incelemek gereklidir. Birincisi celi yazıdaki harflerle ideal ölçüleri ve istikrarı sağlamıştır. İkincisi celi yazıda istif (kompozisyon) güzelliğini sağlamış ve ona bir ahenk kazandırmıştır. Üçüncüsü ise, Osmanlı tuğrasına şekil vermiş ve onu hantal, sarkık durumundan kurtararak canlı bir forum getirmiştir (Alparslan, 2015: 402).

Mustafa Râkım, Hafız Osman'ın sülüs yazısını incelemiş ve elde ettiği harflerin görünüş ve gövde güzelliklerini celi yazıya uygulayarak zor bir dönüşümü başarıyla uygulamıştır. Bu başarıyla birlikte istif ve terkiplerde de birlik ve en güzel ahenge erişmiştir (İnal, 1970: 273-289).

1.2.2.5. Mahmud Celâleddin Ekolü

Türk celi yazı tarihinde, Râkım'dan ayrı celi ekolü kuran Mahmud Celâleddin, Dağıstanlı Şeyh Mehmed Efendi'nin oğludur (Alparslan, 1992: 102). Mahmud Celâleddin (ö.1245/1829) Aklâm-ı sitte de Şeyh Hamdullah ve Hafız Osman'ın eserlerini

en detaylı şekilde inceleyerek özünü iletmiştir. Kabiliyetli bir zat olan Mahmud Celâleddin birinci sınıf bir hattat olarak celi sülüs yazıda ekol sahibidir. Sülüs ve celi sülüste özüne has bir yolda devam etmiş ve nesih yazıda Şeyh Hamdullah'tan ışık kaynağı olmuştur (Alparslan, 2003: 359).

Celâleddin Efendi sert mizacını celi sülüs yazılarında yansıtmış, aynı devri idrak eden Râkım yolu karşısında tutunamamış ve temsilcilerinde ölümünden sonra da bu yolda devam eden sanatkâr olmamıştır (Özcan, 2015: 112).

Eserleri; Mushaf, dua kitapları, murakka, kıt'a ve hilyedir. En ünlü takipçileri Hanımı Esmâ İbret, Sultan Abdülmecid ve Tahir Efendidir (Alparslan, 1992: 106).

1.2.2.6. Kadıasker Mustafa İzzet Ekolü

Kadıasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) tahsilini İstanbul'da gerçekleştirmiş ve medrese tahsilinin yanı sıra Kömürcü Zâde Hafız Şeyda'dan musiki dersi almıştır. Sultan II. Mahmud sesini ve okuyuşunu beğenmiş ve emri üzerine Enderûn-ı Hümâyûn'a alınmıştır.

Mustafa İzzet Efendi, sülüs ve nesih yazılarını Çömez Mustafa Efendi (ö.1853) den nestâlik dersini ise Yesarizade Mustafa İzzet Efendi (ö.1849) den almıştır. Aklâm-ı sitte, celi sülüs ve celi nestâlik yazımında usta bir sanatkârdır (Derman, 1999b: 22).

Sülüs ve nesih yazılarında zamanın Şeyhi ve Hafız Osman'ı kabul etmiş, dini ve din dışı musiki forumlarında yirmi üç eseri günümüze kadar gelmiştir. Kendisine has bir üslubu olan hattatın zaman zaman celi yazıda Mustafa Râkım'ı takip etmiştir (İnal, 1970: 158-166).

İzzet Efendinin eserleri; 30'dan fazla en'âm, 10'dan fazla delail, 11 Kuran, 200'den fazla hilye-i şerif, sayısız kıta ve murakka yazmış, ayrıca ince nestâlik ile yazılmış bir Delâil-i ve Kur'ân-ı Kerîm'de mevcuttur (Serin, 1999: 167).

1.2.2.7. Mehmed Şevkî Efendi Ekolü

XIX. Yüzyıl'ın en büyük sülüs ve nesih yazı hattatlarından olan Şevkî Efendi (1829-1887) aklâm-ı sitteyi önce dayısı Mehmed Hulûsi Efendi'den (ö.1874) öğrenmiş ve on iki yaşında iken icazet (diploma) almıştır (Alparslan, 1999: 83).

Şevkî Efendi, zamanın bütün hattatları tarafından takdir ve örnek alınan bir sanatkâr olmuştur. Sanatı, şahsiyeti ve karakteri, yazılarındaki titizliğiyle son derece itinalı bir sanatkârdır (Bilen, 2010: 235-236).

Şeyh Hamdullah, İsmail Zühdi Efendi, Hafız Osman ve Râkım'dan aldığı ilhamla sülüs ve nesih yazılarında o devre kadar en mükemmel aşamaya ulaştırmış ve bu yazılar zirve olarak kalmıştır (Berk, 2006: 43). Özellikle Hafız Osman'ın murakkalarını fazla incelemiş, taklit etmiş, harflerini, yazılarını devamlı olarak tekrarlamış ve kendi öz beğenisine mütenasip olarak daha kıvrık ve düzenli husul bularak yazmış ve kendine öz yolunu böylece teşekkül ettirmiştir. Nesih hattındaki harflerin zarafeti, mahareti ahengiyle benzerlik gösteren İsmail Zühdi Efendi ile üslûp ve yöntem olarak ciddi kavramda birbiriyle örtüşen Mahmud Celâleddin Efendi'yi taklit ettiği ve örnek aldığı devrin sanatkârları tarafından bilinmektedir (Bilen, 2010: 239-241).

Talebeleri; Bakkal Arif, Fehmi Efendi ve Hacı Kâmil Akdik bu üslubu şîâr eden liyakatli üstatlardır. Eserleri ve talebeleriyle köklü tesirler bırakarak hat sanatında sülüs ve nesih yazıda Şevkî Ekolünü meydana getirmiştir (Serin, 1999: 30).

Sanatkârın eserleri; Müzelerde ve kütüphanelerde Mushaf, delailül, hayrat, hilye-i şerif, levha, kıt'a, murakka çok yüzlü ve özel koleksiyonlarda bolca eseri vardır (Serin, 1999: 177).

1.2.2.8. Sami Efendi Ekolü

Sami Efendi (ö.1912) (Can ve Gün, 2006: 295) sıbyan mektebinden sonra maliye kalemine girmiş burada Nişan Kalemi ve Divân-ı Humâyûn nâmenüvisliği meşgale bulunmuştur (Alparslan, 1999: 91). Bir mahalle hocası olan Boşnak Osman Efendi'den celi sülüs, Mustafa râkım Efendi'nin talebesi olan Recai Efendi'den (İnal, 1970: 313). (ö. 1874) divani ve tuğrayı Nasih Efendi (ö.1885) (İnal, 1970: 233). Rika yazıyı Mümtaz Efendi'den (İnal, 1970: 200), (ö. 1871) (Rado, 1984: 239) talik yazıyı Kıbrısızade İsmail Hakkı Efendi'den (ö.1862) ve celi taliki ise Ali Haydar beyden (ö.1870) ders almıştır (İnal, 1970: 542).

Sami Efendi, celi sülüs ve celi talik yazıda asıl beceri ve maharetini ortaya koymuştur. Bununla beraber celi sülüsün en önemli unsurları olgunluk kazanmış ve işaretler (tirfil, mim, mimli tirfil, hurûf-u mühmele ve harekeler) yanında rakamlar da

yüksek bir reva kazanmıştır. Tezyîni işaretlerin düz kısımları daha eğimli bir forum olarak kıvrıklık ve hareketlilik bulmuştur (Berk, 2006: 45).

Sami Efendi yazılarını meşk ederken celi sülüste Râkım Efendiyi ve ağabeyi olan İsmail Zühdi Efendi'den etkilenmiş ve eserlerindeki severek aldığı harfleri birbirine karıştırmak suretiyle "Sami Efendi" şivesini olağan olarak ortaya koymuştur (Alparslan, 1999: 122). Bununla beraber Yesarîzâde'nin celi talik de tutumunu benimseyip geliştirerek, eksikliklerini tamamlamış ve noksansız hattatların kılavuzu husul bulmuştur. Yazılarında mürekkeple yazılmış, yazısı yok denecek değin az olduğu bilinmekte ve zırnıkla siyah kâğıda yazılmış yazıları vardır (Derman, 2012: 436).

Talebeleri; Nazif Bey, Hulûsi Yazgan (ö.1940), Ömer Vasfi ve Necmeddin Okyay (ö.1976) benzer değerli öğrencileriyle bu yazı güzelliğinin Türkiye Cumhuriyeti yıllarına nakletmiştir (Derman, 1999b: 24).

Eserleri; Altunizade ve Cihangir Camileri başta olmak üzere kapalı çarşı Nûruosmaniye ve Kapalı Çarşı Fesçiler kapısı üstünde, müze ve koleksiyonlarda çok adet fevkalade eserleri vardır (Berk, 2013: 48).

1.3. CİLT SANATI

Cild sözcüğü dilimize Arapçadan geçmiş olup deri manasına gelmektedir (Binark, 1975: 1). "Mücellit" kelimesi de bundan doğmaktadır (Çığ, 1971: 8). Mücellit (cildçi), telcid (cildleme) işgalini yapan kişilere verilmiş isimdir. Bir kitabın yahut bir mecmuanın yaprakarının dağılmadan ve sırası bozulmadan bir arada tutabilmek ve koruya bilmek için (Balkanal, 2002: 338). Deriden, ince tahtadan veya üzerine deri, kâğıt ve bez gibi kaplı mukavvadan yapılan işe cild denilmiştir (Yılmaz, 2004: 44).

Tarihsel geçmişi çok eski devirlere uzanan cild ve cildçiliğin, kâğıdın buluşundan önce, balmumu levhalar ve papirüs üzerine yapılmıştır. Bu yazıları korumak için, tahta kaplar yapılmış ve bu tahta kaplar ipe bağlanmıştır. Zaman sonra ise parşömen kullanılmasıyla parşömenler katlanarak forumlar durumuna getirilerek dikilip cildlenmiştir. Kâğıdın buluşundan sonra cild ve cildçiliğin gelişmesi mümkün olmuştur (Özcan, 1993b: 239).

Türk cild sanatı Orta Asya'da ortaya çıkmış ve Mezopotamya, Irak, Suriye, Anadolu ve Mısır'da VII-XV. yüzyıllarda tarihi seyrini sürdürmüştür (Arıtan, 2007: 129). Orta Asya'da deri üzerine madeni kalıplarla tezyînat yapılmış ve bu cildlerin Kara Hoça'daki Bin Buda Mağaralarında ilk parçaları bulunmuştur (Cunbur, 1992: 452). A. Vonle Coq tarafından bu cildler ortaya çıkarılmış ve cildler minyatür ve tezhiplerle süslenmiş yazma eserleri bulunmaktadır. Ayrıca tezyinâtlar geometrik olup, deriden kalıp hazırlanıp yer yer bıçaklarla oyulmuş ve altın yaldızla deri yapılmıştır (Arıtan, 2002: 933).

İlk devir cildlerinde daha çok hayvan motifleri kullanılmıştır. Bu hayvan motifleri alt ve üst kapakta, şemse ve köşebentlerde yahut miklelerde gözükmektedir (Çetindağ, 2002: 176).

İslâm cild sanatına ait en baş örnekler, Parşömen üzerine yazılmış Kur'ân-ı Kerîm sayfeleridir. Bu sayfeler ahşap üzerine deri kaplanarak yapılmış ve süslemeleri geometriktir. Zaman sonra tahta yerine deri kullanılmış ve süslemelerde zenginleşmektedir (Özen, 1998: 10).

Eski Türk cildleri, nihai döneme gelinceye dek, yalnız üzerindeki bezeme yöntemlerinde ve üslûplarında bölge ve dönemlere uygun değişme göstermiştir. Ama kullanılan malzeme, genel yapılışı itibariyle hemen hemen aynı kalmıştır (Cunbur, 1997: 185).

XII. yüzyıla dek cildçilik Şam, Halep, Mısır, Sicilya, Fas ve Endülüs'te büyük bir temayüz göstermiş ve Arap, Memlûk ve Mağribî üslûplarıyla temsil edilmiş, böylelikle körelip gerilemiştir. Daha sonra İran ve Orta Asya'da ortaya çıkan Herat ve hatayî üslûpları ağırlıklı olarak kullanıldığı açıkça görülür.

Anadolu Selçuklu dönemini etkileyen bu iki üslûp rûmî üslûbunu geliştirmiş ve Osmanlı cildçiliğinin de başlangıcını oluşturmuştur (Cildcilik, 1993: 316). Türk –İslâm cild sanatı içerisinde önemli bir yeri olan Selçuklu cildi, Orta Asya'daki Türk Cild sanatı birikimlerini Anadolu'ya taşımış ve onu burada geliştirip güzelleştirmiştir. Selçuklu cild üslûbunun etkileri XIII. yüzyılın III. çeyreğinden itibaren Memlûkler, XIV. yüzyıldan itibaren de, İlhanlılar ve Karamanoğulları başta olmak üzere, Anadolu beylikleri cildlerinde kesiksiz olarak devam ettiği bilinmektedir (Arıtan, 2002: 933).

Selçuklu cild üslûbunda, kitapların tezhipleriyle paralellik gösteren karışık geometrik şemalar, çok köşeli yıldızlar, rumîler ve stilize edilmiş bitki motifleri cild süslemelerinde ve bezemelerinde görünmektedir. Bununla beraber kahverengi ve siyah deriler bu devirde fazlaca kullanılmıştır (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, İ, 2007: 192). Ayrıca cildler umumiyetle yuvarlak şemse içinde rumîlerden kompozisyonlar oluşturulmuş, köşebente rastlanmadığı benzer iç kapaklarda desende bulunmazken bazı cildlerde de miklep yoktur (Cildcilik, 1993: 316). Bu cildlerde en çok keçi derisi kullanılmış, ön ve arka kapaklar ile sertâb ve miklepte tek bir parça deri üzerinde görünmektedir. Cildlerin sırtları daima düzdür, bombeli (kamburalı) cildler ise görülmemektedir.

Karahanlılar eski Selçuklu geleneğinin mirasçısı olarak bazı özellikleri sürdürmüşlerdir. Bununla birlikte bazı yenilikleri de üslûplarına katarak Osmanlı üslûbunun bir bakıma hazırlayıcısı veya müjdecisi olmuştur.

Karamanoğlu cildinin gelişim çizgisi XIV. ve XV. yüzyıldaki, Türk cild sanatı gelişim çizgisi paralelindedir. Anadolu Selçuklu cild sanatı ile Osmanlı cild sanatı arasında geçit işlevi yapmıştır (Aritan, 2007: 133).

XV. yüzyılda (1434-35) II. Murad'a Türk cildlerinin sanat değeri vasıflarını taşıyan müzik ile ilgili bir kitap kaplatılmıştır. II. Murad'a sunulan bu kitabın süsleme ve bezeme özelliği; açık kahve renkli deri kullanılmış ve dış kapakların ön yüzüne içi rumîlerle dolu oval, ters yüzüne yuvarlak birer şemse yapılmıştır. Diğer taraftan köşebentleri ve geniş bordürleri örgü motifleriyle, miklebinin üzeri ise rumî motiflerinin aralıksız XV. Yüzyıl'ın deri cildlerinde yaygın bir şekilde husul bularak kullanılan sarmal dallar üzerinde iri çiçekler ve yaprakları vardır (Tanındı, 1999: 103).

XV. yüzyılda bulunan egemen siyasî düzen, ülkenin iktisadî yaşamından, dolayısıyla kültür ve sanat çalışmalarında de canlılık yaratmıştır. Böylelikle birçok sanat dalında olduğu gibi, cild sanatında da bu devirde latif eserler çıkarmıştır (Binark, 1975: 5).

Fatih Sultan Mehmed devrinde (1451-1481) yapılan cildlerde Timurlu, Akkoyunlu ve Karakoyunlu tesirleri de görülmektedir. Deri renklerinde eskisine göre türlü ve çeşitlilik kaimdir (Derman, 2012a: 157).

Türk sanatı XVI. yüzyılda yaşamında müstesna ve rakipsiz olmuştur (Balkanal, 2002: 322). Deri cildlerin dış ve iç kapları iki çeşit süslemelidir. Dış kısımlarında daha

çok beyzî bir kısım mevcuttur, buna “şemse” de denilmektedir. Cildler XVI. yüzyıldan itibaren de beyzî forumlarda yapılmıştır (Çığ, 1971: 9). Bezeme tasarımlarında oval, dilimli şemse ve köşebentler içinde bir yaprak veya birkaç saptan çıkan ince dallar şemse içinde dağılır, kıvrılır ve kırılarak aşağı doğru uzanmaktadır (Tanındı, 1999: 104). Şemselerin iki ucu uzatılarak süslenmiş ise buna “salbekli şemse” denmiş ve kapağın dört köşesine yapılan bezemelere de “köşebent” denilmiştir. Türk cildlerinde şemse ile köşebentler arasında boş bırakılmıştır. XVI. yüzyılda istisnaî olarak bu kısımlarda süslenmiş ve buna “mülevven şemse” denildiğini bilmekteyiz (Çığ, 1971: 9).

Sultan II. Beyazid devrinde klâsik cildlere (Özen, 1998: 17). Vişne rengi de katılarak motifler daha da çoğalmış ve incelmıştır.

Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) devri, klâsik üslûptaki Türk cildçiliğinin en zirve devridir (Cunbur, 1992: 455). Bu yüzyılda siyasi başarılarının etkisi sanat hayatında da etkisi olmuştur. Cild sanatında Topkapı Saray Müzesi arşivinde bulunan “Ehl-i hiref” defterlerinden birçok sanatkâr ismi tespit edilmiş ve bu sanatkârların isimleri; Kanunî devri mücellit başlarından Mehmet Çelebi, Süleyman Çelebi, Mustafa Çelebi gibi sanatkârlar üstün kabiliyetlerinden dolayı bu devrin meşhur sanatkârlarıdır. Bununla birlikte Türk deri işçiliğinin çok güzel ve zarif örneklerini vererek topluma kazandırmışlardır.

XVI. yüzyılda kullanılan malzemeler; sahtiyan (keçi derisi) ve meşin (koyun derisi)’dir. Ayrıca ceylan ve deve derisi de kullanılmış ve en çok sahtiyan tercih edilerek bezeme düzenlenmiştir. Renk kullanımında siyah ve kahverenginin muhtelif tonlarıyla, kırmızı, vişne, mor, mavi ve yeşil öncelikle tercih edilen renkler olmuştur (Balkanal, 2002: 342). Bu cildlerin karakteristik özelliklerinden biriside, altın yaldızın bütün alanı kaplayarak yapılmasıdır. Tezyîn edilen bu alan üzerindeki kabartma motiflere sarı ve yeşil renk altın yaldız sürülür veya yalnızca altın yaldız sürülür ve zemin derinin kendi rengi olarak bırakılmıştır (Özcan, 1993b: 243).

XVII. yüzyılda duraklama (Aritan, 2010: 185) dönemine giren cild sanatın da kompozisyon ve süsleme motiflerinin işçiliği gerilemiştir (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 193). Tezyînatta köşebent ve bordür kalkmış bunların yerine şemseler kullanılmıştır. Bu şemselerin forumları yan ve tepeleri çıkıntılı dikdörtgene andırmaktadır. Bazı cildlerde ise oval şemse yapılmış fakat fazla tercih edilmemiştir.

Biçim itibariyle arızalı gözükmetedir. Kalın altın zencerekler dış bordür olarak öncelik verilmiştir ve salbekler fazla büyüyerek XVI. yüzyılda ki zarafetini korumuş ve dağılmamıştır (Özen, 998: 18).

XVIII. yüzyıla gelindiğinde ise; klâsik deri cildlerinin yapılmasına devam edilmiştir. Ayrıca başkâtip ve teknikte cildler de yapılmıştır (Binark, 1975: 5). III. Ahmet zamanında fevkalade eserler verilmiştir. Motifler ve kompozisyonlar klâsik olmakla birlikte rumî motifleri ile hatayî grubu motifler fazla kullanılmıştır (Özcan, 1993b: 243). Rûganî teknikte bezenmiş cildler oldukça fazladır. Bu tekniğini cildte de uygulayan Ali Üsküdarî (1718-1763) bu devirde önde gelen sanatkârdır. Üsküdarî rûganî işinde usta olduğu kadar müzehiplikte ve hattatlıkta da meşhurdur. Ali Üsküdarî saz üslûbunda bezenmiş cild tasarımlarında gelenekselliği sürdürürken, gölgeli boyamalarda ve buket biçimi bezeme öğelerinde çağdışı üslûplara da yer vermektedir. XVIII. yüzyılda buket tasarımını cildte yaygın olarak kullanan Ahmed Hazine, Ali Çâkeri, buketlere batılı tarzda manzaraları katan Abdullah Buharî bu devrin ünlü lâke üstatlarıdır (Tanındı, 1993: 107).

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra yerleşen Avrupa tesiriyle meydana gelen süsleme ve bezemelerde rokoko motifler demir kakma (yekşah) cildler gözükmetedir. Bu dönemde şükûfe tarzı cildler geliştirildiğini bilmekteyiz (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, İ, 2007: 194).

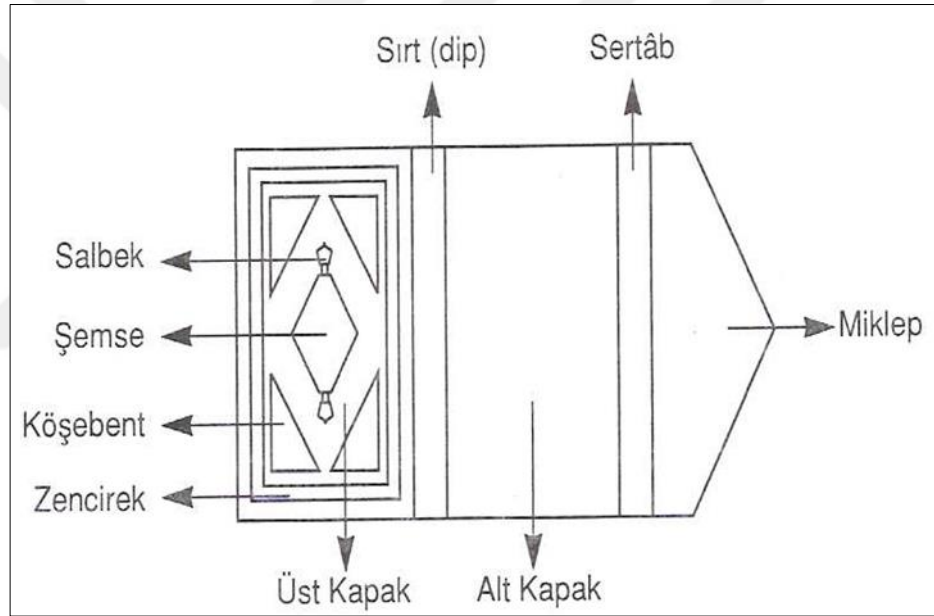
Tezyînatta ortası şişkin, dar uzun şemse formuyları yaygınlaşmıştır. Bu forumlardaki şemseler içerisine aletle sarmal rumîler ve noktalar, vazo içerisine fırçayla dolup taşan çiçekler göze çarpmaktadır. Bazı cildlerin dış ve iç kapakları alet ve fırçayla yapılmış ve altınla yaldızlanmış sıvama baklava biçimiyle bezenmiştir. Bazı cildler de ise, dış kapağı kumaşla kaplanmış, iç kapaklarına buket tezyin yapılmıştır (Tanındı, 1999: 107).

XIX. yüzyılda şemseli cildlerin sayısı azalmıştır. Bunun yerine zilbahar (kafes) cildler daha çok yapılarak yaygınlaşmıştır (Balkanal, 2002: 343). XIX. yüzyılda “demir kakma” (yekşah) tekniğinde cildler fazla yapılmaya başlanmıştır. Böylece klâsik cildlerle aradaki bağ tamamen kopmuştur (Özcan, 1993b: 243). Büyük politik ve siyasi buhranlar geçiren İmparatorluğun harici ve dâhili gaileler içinde sanat eserleriyle fazla uğraşamamış ve kendini bulamamış, böylelikle her cins sanat eserinde tezahür etmiştir

(Çığ, 1971: 19). Bu dönemde müzehhip ve sermücellidler; Ahmed Ataullah, Mehmed Raşid, Mehmed Salih, Ali Ragıp eserleri bilinen sanatkârlardır (Tanındı, 1999: 107).

XX. yüzyıla gelindiğinde tüm dünyada cildçilikte makineleşmeye gidilmiştir (Cunbur, 1992: 456). Cumhuriyet döneminde cild kapaklarını gömme şemse ve köşebentlerle bezeme Türk mücellitlerinin vazgeçilmez tasarımı olmuştur. Bu yüzyılda ki mücellitlerin isimleri; Bahaettin Tokatlıoğlu, Sami Okyay, Muhsin Demironat, Emin Barın, Mustafa Düzgünman ve İslam Seçen'dir (Tanındı, 1999: 107).

1.3.1. Klâsik Cildin Bölümleri



Çizim 1.1. Klâsik Cildin Bölümleri

1.3.1.1. Alt ve Üst Kapak

Yazma bir kitabın alt ve üstünü örten ve kenar çıkıntıları olmayan alt ve üst kapaklardır (Binark, 1975: 8). Bu alt ve üst kapakların her birine “deffe” olarakta bilinmektedir (Balkanal, 2002: 344). Klâsik kitap kabının ortasından menteşeli ve açılıp kapanır iki kanat şeklinde çift sayfalara “deffeteyn” adı da verilmiştir. Bu kapların üzerine dini ve sembolik Görseller yapılmış ve bazıları büyük kitaplara kap olarak kullanılmıştır (Özen, 1998: 10). Doğrudan doğruya kitap cildlerine, sanatkârlar arasında “deffeteyn” denildiği bilmektedir (Balkanal, 2002: 144).

1.3.1.2. Sırt (Dip)

Yazma bir kitabın arkasını örter ve formu düz satırlıdır (Özcan, 2015: 243). Türk kitaplarında bu kısım bezemesidir (Özcan, 1990: 5).

1.3.1.3. Miklep (Cild Kanadı)

Kitabın kalınlığını örten (Yılmaz, 1996: 46). Alt kapağa bağlı olarak, üçgen şekilde bazende yamuk dörtgen şekindedir. Miklebin ucu üst kapakla kitabın iç kapağı arasına girer ve buna “miklep” veya “cild kanadı” da denilmektedir (Balkanal, 2002: 344).

1.3.1.4. Sertâb

Miklebi kapağa bağlayan (Çığ, 1971: 9). Onun hareket etmesini sağlayan pasaja “sertâb” denilmektedir (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 192).

1.3.1.5. Şemse- Salbek- Tığ- Köşebent

Kitap cildlerinin üzerine altınla yapılan güneş gibi yuvarlak veya elips iken sonraları, boyuna, elipse dönüşmüştür (Yılmaz, 1996: 313). Klâsik Osmanlı cildlerinde yoğun bir şekilde rastlanmış orta yerdeki şemselerdir (Belge, 2005: 428). Şemselerin iki ucu da uzatılarak tezyin edilirse bunlar “ salbekli şemse” olarak isimlendirilir (Aslanapa, 1989: 286). Şemsenin çevresindeki mızrak ucu biçimindeki oklara “tığ”, köşelere yapılan çeyrek şemselere de “ köşebent” veya “ kenar şemse” denilmektedir (Cildcilik, 317). Ayrıca “köşe bezemesi” ve “ köşe çiçeği” de denilmiştir (Özcan, 1990: 5).

1.3.1.6. Zencirek- Cetvel

Salbek, şemse ve köşebent kompozisyonlarını zencirek ve cetvel çevrelemiştir (Özen, 1998: 14). Kapaktaki düz çizgilere “cetvel”(Özkeçeci, 1993: 34) cetvellerin aralarında kalan süssüz, dar boşluğa da ”kuzu” denilmiştir (Özcan, 1990: 5).

1.3.1.7. Şirâze

Kitapların sayfalarını cilde bağlamak için sırtlarındaki dikiş ve ipliklere tutturulan, ibrişimden dokunan, ince şerit şeklindeki örgülere “şiraze” denilmektedir (Yılmaz, 1996: 316). Şiraze sekiz, on çeşit örüldüğü görülmüş ve en çok bilinenleri ise; sıçandışi, sağ sol yolu, tek baklava (Çığ, 1971: 11) çift baklava, geçmeli, alafranga gibi isimler almaktadır (Binark, 1975: 8). Kitabın alt ve üstündeki kordon şeklindeki şiraze el ile örülmektedir (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 194).

1.3.1.8. Bordür- Kartuş-pafta

Kapağın dış kenarlarını çevreleyen kısma “bordür”, bordür üzerine yuvarlak veya beyzî şekilde parçalar tezyin edilmiş ise, bunlara “kartuş-pafta” denilmektedir (Özen, 1998: 14). Bu alanlarda cildi yapan sanatkârın adı yer almaktadır (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 195).

1.3.1.9. Mukat- Dudak

Kitapların rahatça açılıp kapanmasını sağlamak için, sırtla kapaklar arasında bırakılan boşluğa “mukat payı” denilmiş (Özen, 1998: 11) ve sayfaların ön kısımları bozulması için Sertab’ın iki yanında, sol kapak ve miklep boyunca bırakılan fazlalığa ise “dudak” denilmektedir (Özcan, 1993b: 249).

1.3.2. Klâsik Cildin Çeşitleri

Cildler kullanılan malzemeye, taşıdığı sanat değerlerine ve süslemelerine göre bilinir (Binark, 1975: 9). Klâsik cildler kullanılan malzemeye göre sınıflandırılıp, mukavva, deri, kumaş, ebru, lâke (rugan), ve murassa cildler olarak incelenmektedir (Özen, 1998: 13).

1.3.2.1. Mukavva Cildler

Mukavva cildler ilk zamanlarda kullanılan tahta cildlerin yerini almıştır (Yılmaz, 1996: 234). Normal kalınlıktaki kâğıtların, birinin suyunun diğerinin aksine gelecek şekilde üst üste yapıştırıldıktan sonra muştayla sıkıştırılarak yapılmaktadır (Arıtan, 1993:

54). Mukavva iyice kuruduktan sonra tahta gibi sertleştikten eğilip bükülmez ve bu mukavvalara “murakka mukavva” denilmektedir. Böylece elde edilen mukavva, üstüne bir kâğıt yapıştırılarak basit bir kitap kabı olarak kullanıldığı gibi, ayrıca deri cildlerin de omurgasını oluşturmaktadır (Özen, 1998: 13).

1.3.2.2. Deri Cildler

Cild yapımında başta sahtiyan (keçi derisi), ceylan derisi (Can ve Gün,2006). Ve meşin (koyun derisi) kullanılmıştır (Özen, 1998: 13). Cildlerin dış kapağına umumiyetle ortada beyzî ve şemse formu yer aldığı görülür. Bu şemseler Selçuklu ve XV. yüzyılda Osmanlı cildlerinde yuvarlak yapılmış ve XVI. yüzyıldan sonrada beyzî formunda uygulandığı bilinmektedir (Özcan, 1998: 249).

Deri cildler bezeme forumlarına mütenasip düz, şemseli (geometrik, rûmî veya hatayî nakışlı), Acemkârî (hayvan Görselli), Şükûfe Üslûbu, süslü ve bezekli (iplik işleme, zerdûzî, simdûzî), yazılı, zilbahar (kafes) cildler husul olarak düzenlenmiştir.

- **Düz Deri Cildler:** Sıkça okunan ve çok sayıda istinsah edilmiş, eserlerde kitabın ölçüsündeki mukavvaya tıraşlanmış deri kaplanarak yapılmıştır. Düz cildler her dönemde görülmüş ve deri cildlerin yanı sıra, kapakların yalnızca çevresine zencirekli deri cildlerde yapılmıştır (Özen, 1998: 13).
- **Şemseli Cildler:** Deri cildlerin üzerine şemse tezyin edilirse bu tür cildlere “şemseli cild” denilmektedir (Özkeçeci İ. ve Özkeçeci, Ş,2007: 195). Selçuklu ve XVI. yüzyılda Osmanlı cildlerinde şemseler yuvarlak yapılmış iken XVII. yüzyıldan itibaren beyzî olarak yapılmaya başlandığı görülmektedir (Binark, 1975: 10). Şemse çeşitleri şunlardır;
 - **Yekpare Şemse:** Parçalı olmayıp bütün meşin üstüne yapılan şemseye “yekpare şemse” denilmektedir (Yılmaz, 1996: 313).
 - **Gömme şemse:** Genellikle bezemeler deri üstüne kabartma olarak yapılan ve bazı kısımları altın yıldızla süslenmiştir. Bunların kalıpla basılmalarına “gömme cild” kalıp basmadan elle işlenenlerine ise “yazma cild” isimleri verildiği bilinmektedir (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 195).

- **Mülemma Şemse:** Motifin zemini ve kendisinin tamamen altınla tezyin edilen ve parlatılan şemseye “mülemma şemse (sıvama şemse)” denilmektedir (Yılmaz, 1996: 313).
 - **Parçalı Şemse:** Parça halinde kesilip meşin üstüne yerleştirilerek yapılan şemselere verilen addır (Özen, 1998: 15).
 - **Mülevven Şemse:** Cild kâğıdında kullanılan deri ayrı renk olup şemsenin zarfında kullanılan motifler ise ayrı renk deri ile kaplanmıştır (Özcan, 2002: 249).
 - **Zincirli Şemse:** Cildin etrafı zincir şeklinde çerçevesi olanlarına verilen isime zincirli şemse denir (Yılmaz, 1996: 313).
 - **Altın Ayırma Şemse:** Motifler kabartma biçiminde ve deri tonunda bırakılıp, motif görünüşlerinin zemini altınla doldurulmuştur (Binark, 1975: 11).
 - **Üstten Ayırma Şemse:** Cildin zemini olduğu gibi bırakılıp yalnız motifler altınlanmış ise buna “üstten ayırma şemse” denilmiştir (Özen, 1998: 15).
 - **Soğuk Şemse:** Deri kendi renginde bırakılmış ve motifler bezemesiz olarak bırakılmıştır (Özcan, 2002: 249).
 - **Müşebbek veya Kâtı Şemse:** Deri motifleri oyularak yahut kesilerek süslenip tezyin edilen cildlerdir (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 195). Cildin kapağının içeri tarafına yapılan süslemeler ve bezemeler söz konusudur. Böylece şemse zeminleri çok muhteşem renklerle boyanmış ve bu zemin üzerine deriden ince ince oyulan süslemeler yapılmıştır (Binark, 1975: 11). Katı sanatında fevkalade eserler veren sanatkâr Bursalı Fahri’dir (Özcan, 2002: 249).
- **Acemkâri (Hayvan Görselli) Cildler:** Bu kısım cildlerin süsleme ve bezemelerinde, rûmi, hataî nakışlar yahut geometrik desen ve modeller yerine hayvan resmi bulunan cildlere umumi olarak “Acemkâri Cild” anlatımı kullanılmıştır (Özen, 1998: 19). Dahası hayvan Görselli cildler daha çok İran da yapılmış olup ruganî cildlerde insan Görsellerine bile rastlantı etmekte ve bulunmaktadır. XV. yüzyılın ikinci dönemden başlayarak bu cildlerin yapıldığı anlaşılmaktadır (Yılmaz, 1996: 1). Cildin dış yüzeyinde daha çok kabartma motifi durumunda süsleme ve tezyin edilmiş olup alt ve üst kapakta, şemse ve

köşebentlerde, bazı zamanlar da miklepte uygulanmıştır. Bu işler ya soğuk damga olarak altın üzerine basılır ya da sonradan motif aralıklarına altın sürülerek alttan ayırma biçiminde tezyin edilmiştir (Balkanal, 2002: 346). Cildlerin motiflerinin kabarık olarak yapılmasından ötürü senelerce bozulmadan kalmış böylece ülkenin birçok yerinde kullanılmıştır. Bu yüzden cildlerin yapılış tarihlerini bilmek mümkün olmamıştır (Özen, 1998: 20).

- **Şükûfe Üslûbu cildler:** Cildlerde tabii veya üslûplaşmış tek çiçek, çiçek minyatürlerinin, buketlerin yahut vazolu, vazosuz çiçeklerin resmedilmesiyle meydana gelmiş cildlerdir. Böylece kaplarda, özellikle sümbül, karanfil, gül lâle olmak üzere her çeşit çiçek uygulanmıştır (Yılmaz, 1996: 318).
- **Zilbahar (Kafes) Cildler:** Bu tür cildlerin adını XVIII. yüzyılın sonunda ve özellikle XIX. yüzyılda görülmektedir. Halk arasında “kafes şemse” olarak da bilinir (Arıtan, 1993: 552). Cildlerin tezyinatında ezme altınla, fırça kullanılarak geometrik çizgiler çizilmiş, kesişen hatlar arasında yıldız ve noktalar kullanılmıştır (Özen, 1998: 23).
- **İşlemeli (İplik İşlemeli, Zerdûzî, Simdûzî) Cildler:** Cildler üzerine kalıplayarak yahut fırçayla boyayarak bezemeler yapıldığı gibi, kumaş gibi işlenerek de cild kapakları yapılmış olup bu işlemler altın, gümüş veya ipek ipe işlenmişlerdir. Altın ile yapılmış işlemlere “zerdûzî cild” (Balkanal, 2002: 346). Gümüş ile yapılmış işlemeli cildlere “simdûzî cild” adı verilmiştir (Özen, 1998: 22). Bezeme unsuru olarak daha çok tabii çiçek ve saz yolu yapraklar uygulanmıştır (Yılmaz, 1996: 144).
- **Yazılı Cildler:** Mükemmel bir şekilde sergilenen yazma eserlerde ve levhalarda hat sanatı, kitabın cildinde de kendine yer bulmaktadır. Özellikle XVI. yüzyılda bazı Kur’anların cildlerinin “kesme su/bordür” kitabelerinde, bezeme motiflerinin yerini hüsn-i hatların yer aldığı görülmektedir (Yılmaz, 1996: 373). Bu tür kitabe yazılarını deri cildlerin yanı sıra lake (Edirnekârî) cildlerde de yazıya rastlanmaktadır. Ayrıca bazı cildlerin Sertab’ında ise beyitler görülür ve bu yazılar arasında nadiren mücellit ismine de rastlanmaktadır. Yazının en fazla yer aldığı süsleme bölümü sertab olup bazı

Kur'anların iç kapağında da bu tür yazılı kitabeler yer almaktadır (Özen, 1998: 22).

1.3.2.3. Kumaş Cildler

Mukavva üzerine keten, ipekli ve kadife kumaş kaplanarak yapılan cildlere verilen addır (Arıtan, 1993: 554). XI. yüzyılda yapılmış örneklerine rastlanmaktadır. Ancak, XVI. yüzyılda en güzel örnekleri yapılmıştır (Balkanal, 2002: 344). Cildlerin kenarları deriyle bürünmüş olup ortası kumaş kaplı cihar-gûşe kumaş cildlerin, ipek, kadife, atlas veya bezekli kumaşla kaplanmış bol sayıda örnekleri kütüphanelerimizde yer almaktadır (Özen, 1998: 8). Cihar-gûşe cildler köşelerde üçgen köşebentler yapacak şekilde çevrilmiştir (Arıtan, 1993: 553). Cildin orta kısmı ebru ile kaplanırsa “cihar-gûşe ebru cild”, kumaş ile kaplanırsa “cihar-gûşe kumaş cild”, kadife ile kaplanırsa “cihar-gûşe zerduva cild” ve lake ile kaplanırsa “cihar-gûşe lake cild” isimini almaktadır (Özcan, 1993b: 249). İstanbul, Bursa vb. şehirlerde dokunmuş veya Çin'den, Şam'dan getirilmiş kumaşlar kullanılmış ve hususuyla düz veya desenli ipek kumaşlar deri kapların içlerinde de kullanılmaktadır. XIX. yüzyılda Yıldız Sarayındaki mücellithanede yapıldığı için “yıldız cildi” de denilmektedir (Yılmaz, 1996: 193).

1.3.2.4. Ebru Cildler

Cildin orta boşluğu ebru ile kaplanmışsa “ebru cild” adı verilmiştir (Binark, 1975: 9). En Eski Türk kâğıt süsleme ve bezeme sanatlarından biri olan ebru sanatı (Barutcuğil, 1999: 193). Eski cildlerde kapak ile kitabı birleştiren ve “yan kâğıdı” tabir edilen kısımlarda uygulanmıştır (Özcan, 1993b: 265). Cildin iç kapağında yer alan ebru, hemen her devirde alt ve üst kapakla mıklep üzerinde de çok kullanılmıştır. Ayrıca her devirde cild yan kâğıdı olarak da kitabı süslemiştir (Özen, 1998: 29).

1.3.2.5. Lâke Cildler

Eski cildlerin lâk/vernik ile cilâlanmış olanlarına lâke, rugâni yahut Edirnekâri denilmektedir (Yılmaz, 1996: 200). Bu yöntem ve teknikle yapılan cildlerin yapımında sulu boya ve altın yıldız, fırça ile tahta (Çığ, 1971: 21). Mukavva veya deri perdahlanıp noksansız düz hale getirilerek yapıldığı bilinmektedir (Yılmaz, 1996: 200). Bu işlem deri

üzerine yapılacak ise önce sirkeli yumuşak bir bez ile derinin yüzü temizlenip yağı alınır. Bu işlemten sonra boya ve altının deri üstüne düzgün olarak sürülmesi ve dökülmemesi sağlandıktan sonra da birkaç lak sürülerek uygulanır.

Lâke tekniğinde yapılan cildlerin en eski örneklerine, Kahire el-Muthafü'l- Mısır'de bulunan, bundan 5000 yıl önce Eski Mısır'a ait tahta lahitlerde bulunmuş ve daha sonrada Çin ve Japonya'da rastlandığı bilinmektedir (Özen, 1998: 24). XV. yüzyılda İran'da Timurlular egemenliği esnasında kalemdan ve kitap kapları üzerinde güzel örnekleri verildiğini bilmekteyiz (Balkanal, 2002: 344).

Lâke yöntemi bu yüzyılda sonra Safevilerde ve Babürlülerde de kullanılmıştır. Türk ve İslâm lâke cildlerinin en eski örneği 873 H. / 1468 M. Tarihli Fevaidü'l- Gıyâsiyüzyile adlı eser olarak bilinmektedir (Arıtan, 1993: 553).

Türk lâke cildlerinin XVI. ve XVII. yüzyılın yarısında belli bir sayıda örneği kalmıştır. Daha sonra XVIII. yüzyılda ön plana çıktığını, özellikle (Özen, 1998: 26). Ali Üskûdarî, diğeri Çakerî mahlasını kullanan Diyarbakırlı bir mücellit, Abdullah Buharî, Ahmed Hazine, Mustafa Edirne ve Mustafa Nakşî lâke sanatında fevkalade eserler vermiştir (Özcan, 1993b: 243). Bu cildler özellikle, Diyarbakır, Bursa, İstanbul ve Edirne'de yapıldığı bilinir (Binark, 1975: 9).

En kuvvetli lâke ustası olan Ali Üskûdarî (Özcan, 1993b: 243). Kitap kapları, yazı altlıkları, yazı çekmeceleri ve yayları, ruganî eserleri arasında sayıca en fazla olanlarıdır. Bu eserler üzerinde hem halkârî hem çift tahrir hem de ruganî üslûbu gibi farklı üslûpları ve farklı motif gruplarını bir araya getirerek sanat dehasını ortaya koymuştur. Böylece ruganî mahlasıyla bilinmiştir (Duran, 2008: 26).

XVIII. yüzyılın sonunda gerileme başlamış ve XIX. yüzyılın başından itibaren mimarîde olduğu gibi lâke sanatımız ve müzehhiplerimizde Avrupa etkisin ile klâsik tezyînat yerine tamamen rokoko tarz tezyînatının etkisi altında kalmıştır. XIX. yüzyılın ikinci döneminden sonra yapılan kaplarda Türk ruhuna yabancı olan bu zevk, düşük bir işçilikle de birleşince daha kötü eserler verilmiştir (Çığ, 1971: 23).

1.3.2.6. Yekşah Cildler

Cildin motifleri kalıpla basılmayıp, ezme altın fırça ile sürüldükten sonra “yekşah” denilen demir bir aletle deri çukurlaştırılarak meydana getirilen cildlere verilen addır. Bu tür cildlerin yapımında bir tür kakma tekniği kullanılmıştır. Bu işlemi yaparken bazı yerlerde alet çok hafif bastırıldığından sürtülmelerden ötürü desenler silinmiştir (Özcan, 1990: 4). Desenlerde kullanılan motifler üslûlaştırılmış rûmî ve hatâyîlerden oluşmaktadır (Yılmaz, 1996: 374).

1.3.2.7. Murassa Cildler

Bu tür cildlerin süsleme ve bezemesinde kıymetli taşlar kullanılmış ve bu yüzden “murassa cild” denilmiştir. Bu taşlar; sedef, firuze, mine, mercan, yakut, zümrüt, elmas ve İnci’dir (Özen, 1998: 30). Bu işle iştigal olanlar genellikle kuyumculardır. Bu form tezyînat ve süslemeler özellikle Kur’ân-ı Kerîm cildlerinde görülmüştür (Yılmaz, 1996: 237).

1.4. EBRU SANATI

VIII. yüzyıldan itibaren Çin’de “liuşa-şien”, XII. yüzyıldan itibaren Japonya’da “suminagaşi ve benigaşi” isimlerini almıştır. Türkistan’da ortaya çıkan bu sanat Çağatay Türkçesi’yle “ebre” adını almış ve Türkistan’dan en geç XVI. yüzyılın başlarında İpekyolu’nu takiben İran’a geçişinde “ebrî” olarak tanımlanmıştır (Derman, 1999a, 189). Ebrî dalgalı, damarlı kumaş veya kâğıt, su üzerine nakış düzenlenmesidir (Yılmaz, 1996: 77). Osmanlı topraklarında ebrî sözcüğü muteber olmuş ama söylem zorluğundan dolayı son yüzyılda Türkçede “ebru” ismini almıştır (Derman, 2002: 189). Ebru buluta benzer bulutumsu süslemeler manasına geldiği bilinmektedir (Gürel, 1999: 199). Ebru yapımında kitre veya benzeri maddelerle yoğunluğu artırılmış su üzerine özel fırçalar yardımıyla boyaların serpilip, orada meydana gelen desenlerin kâğıda alınmasıyla elde edilen bir sanat eseri olmuştur (Arıtan, 1999: 328).

Ebru sanatının nerede ve ne zaman başladığı kesin olarak bilinmemekte (Barutçugil, 2001: 33). Olup değişik kullanım alanları bulmuş ve tarih içinde hep kâğıt sanatları olarak yer almıştır (Barutçugil, 1999: 193). Ebru fon olarak cam, seramik, ahşap, kumaş hatta filmlerde özle, ilginç görüntüler elde etmek için kullanıldığı bilinmektedir

(Barutçugil, 1999: 33). Ebru ustaları yaptıkları sanatın hem tarihçesin hem de yapım yöntemlerini pek fazla kayda almamışlardır. Bu yüzden yeteri kadar belge yoktur (Barutçugil, 2007: 13).

Bugüne erişen ebru örneklerinin çoğu ise Selçuklu ve Osmanlı eserleri arasında yer aldığı bilinmektedir.

Malik-i Deylemi bölgesinden ebru kâğıdı üzerine en eski tarihli tâlik hat ile levha şeklinde yazılmış kıtaların altındaki H. 962 (M. 1554) tarihidir (Özçimi, 2010: 19). Bu kıtanın zemini hafif ebrû biçimindedir (Arıtan, 1999: 330).

Ebru mevzusunda yazılan ilk eser, 1608 yılında Tertib-i Risâle-i Ebrî'dir. Bu eser ebru dışında âher ve kâğıt boyama ile alakalı bilgilerde bulunmaktadır (Özcan, 1993b: 265). Osmanlı tekkelerinden “Özbekler Tekkesi”, ebru sanatı ve bu sanatın günümüze kadar taşınması açısından mühim olmuştur (Barutçugil, 1999: 194). Eski Murakka'nın (albümün) içindeki yazı kıtalarının bölgesinde çerçevelere yapılmış ebru kâğıtlarına rastlandığı gözlenmiştir (Derman, 1977: 6). Diğer taraftan eski cildlerde kapak ile kitabı birleştiren ve “yan kâğıdı” elde edilen parselde uygulandığı bilinmektedir (Özcan, 1993b: 265).

Osmanlı ebrû sanatkârlarımızın günümüze gelen isimleri; Şebek Mehmed Efendi, Ayasofya Harîbi Mehmed b. Ahmet İstanbulî (Arıtan, 1999: 330), Şeyb Sâdık Efendi, Hazarfen İbrahim Edhem Efendi (Derman, 1999a: 192) ve Necmeddin Okyay'dır. Necmeddin Okyay okçuluk, mürekkepçilik, hattatlık, mücellitlik, gülcülük benzer dallarda ustaydı ve Hezârfen lakabı ile anılmıştır (Barutçugil, 1999: 196).

Necmeddin Okyay'ın oğlu Sami Okyay (ö.1933) ebruyu babasından öğrenmiş ve tezhip, hâk, lâke ve cild sanatında da eserler vermiştir. Ebru sanatında başarılı eserler veren bir diğer sanatkâr oğlu da Sacid Okyay ve Mustafa Düzgünman'dır (Özcan, 1993b: 269). Mustafa Düzgünman ebrûculukta kendisinden önceki çiçek şekillerini ıstılah ettiği gibi bunlara papatyayı 'da eklemiş ve ebrûya “kompozisyon tarzı”nı ithâl ettiğini bilmekteyiz (Özemre, 2007: 87).

Ebrû yapımında koyu kitreli suyun yüzüne damlatılan, bal kıvamındaki zamklı su ile yoğunlaştırılmış türlü renkteki toprak boyalara, ince bir tel ile istenilen şekiller verilmektedir. Daha sonra ebrûlanacak kâğıdın bir yüzü bu boyalı yüzeye değdirilip,

köşelerden tutularak kendine doğru çekilerek kaldırılır. Ayrıca kitre üzerine yapılan şekilleri sabit kılmak için boyalara sığır veya koyun ödü damlatılmıştır (Özen, 1998: 29).

Türk ebrûsunda kullanılan malzemeleri iki guruba ayırabiliriz:

1. Temel Malzemeler (Araçlar): Tekne, fırça (atkuyruğu kılı, gül dalı, ip), tel çubuklar (biz), cam kaplar, deste-seng, deste-seng altlığı, kürekler, taraklar, masa, kurutma çitası olarak yer aldığı bilinmektedir.

2. Tüketim (Sarf) Malzemeleri (Gereçler): Suyu yoğunluk ve koyuluk veren maddeler (kitre vb.), su, boyalar, öd, nefit ve kâğıt 'tan oluşmaktadır (Arıtan, 1999: 331).

1.4.1. Ebru Çeşitleri

Ebrû çeşitleri desenine ve yapılan kişiye göre isim almıştır. Bunlar; klâsik ebrû çeşitleri ve modern ebrû çeşitleridir.

1.4.1.1. Klâsik Ebrû Çeşitleri

- **Battal Ebrû:** Ebrû'nun en arı şekli olan "battal ebrû" boyaların kitre üzerine serpilmesiyle husul bulur ve herhangi bir müdahale yapılmadan tekneye yatırılan kâğıt öylece çıkarılır (Özcan, 1993b: 267).
- **Gel-Git Ebrû:** Boyaların tekne üzerine serpildikten sonra ve akabinde biz veya atkuyruğu kılı ile teknenin bir başından bir başına enine ve boyuna keskin v muntazam hareketlerle gidip gelerek yapılan ebrudur. Bu teknikte yapılan ebrûya "tarama ebrû" da denildiği bilinmektedir (Yılmaz, 1996: 97).
- **Taraklı Ebrû:** Gel-git deseni ve biçiminin üzerine aksi yönde taraklar yardımı ile yapılan desen türüdür. Gel-git deseni yapılmadan da taraklarla desenler elde edilmektedir. Ayrıca taraklarla düz çekilebileceği gibi "S" hareketleri verilerekten çekilebilen çeşidine taraklı ebru denir (Barutçugil, 2001: 95).
- **Şal Ebrû:** Tekne battal ebru ile döşendikten sonra bir biz yardımıyla suyun üstünde yapılan gayr-i muntazam hareketler neticesinde çıkan ebruya denir (Yılmaz, 2004: 311).
- **Bülbül Yuvası Ebrû:** Battal'da olduğu gibi boyalar serpildikten sonra, iğne vasıtası ile kenarlardan merkeze doğru helezonik şekiller çizilerek yapılmaktadır (Derman, 2002: 13).

- **Somaki Ebrû:** Desen olarak somaki mermerini hatırlatan damarlı ebrûlara denilir (Derman, 1999a: 90).
- **Hafif Ebrû:** Su üzerine yazı, şükûfe, minyatür vs. yapmak için açık renkler serpilerek yapılmış ebrûlara verilen addır. Bu ebrûlar aharlandıktan sonra ta'lik kıtalara ve meşklere çok kullanılmış ve ta'lik kâğıdı da denilmiştir (Yılmaz, 1996: 104).
- **Hatip Ebrû:** Hatip Mehmet Efendi'nin fazlaca yaptığı ve kendi hatlarında kullandığı ebrû türü olması nedeniyle "Hatip Mehmet Efendi Ebrûsu" ya da kısaca "hatip ebrû" diye bilinmektedir (Barutçugil, 2007: 309). Çiçek ebrûlarının temeli olarak sayılmış ve görüntü belli olsun diye ilk renk koyu seçilmiştir. İç içe damlatılmış renklerden oluşan daireleri kalın bir biz veya damlalık kullanılarak yapılmaktadır (Barutçugil, 2001: 110).
- **Kumlu (Kılıçlı) Ebrû:** Teknedeki kitreli su kullanılıp kirlendikçe kitre üzerindeki boya kum tanelerini andırdığı için bu adı aldığı biliriz (Derman, 1999a: 191).
- **Çiçekli Ebrû:** Hazırlanan zemin ebrûsu üzerine, hatip ebrûsunda olduğu gibi bir biz yardımı ile damlatılan boyalar şekillendirilerek yaprak ve çiçek desenleri çizilmektedir (Barutçugil, 2007: 314).
- **Neftli Ebrû:** Boya yerine neft serpilirse buna "neftli ebrû" adı verilmiştir (Derman, 1977: 15). Neft; petrol veya sakız ağacı nevinden bir ağacın yahut çam ağacının reçinesinin damlatılması ile elde edilen ve boya inceltmekle kullanılan bir sıvıya verilen addır (Yılmaz, 1996: 258).
- **Yazılı Ebrû:** Genellikle harflerin içi boş, geri kalan zemin Arap zamkı ile kapatılarak elde edilir veya bunun tersi; yani Arap zamkı ile yazılan yazılar bundan sonra ebrûlandığında yazı olan bölüm kâğıt renginde kaldığında bu adı almıştır (Barutçugil, 2001: 109). Necmeddin Okyay ile en edalı örnekleri yapılan yazılı ebrû, bugün kalıp tekniği ile günümüzde ebru sanatkârları tarafından gerçekleştirilmektedir (Arıtan, 1999: 336).
- **Akkâse Ebrû:** Yazı yazılacak bölüm naif ve hafif renkte olup ve kenarları koyu renkte yapılan kâğıda denilir (Yılmaz, 1996: 7). Teknik olarak yazılı ebrû

ile aynıdır(Aritan, 1999: 336). XVII. yüzyılda Hindistan, Deccan'da uygulanmıştır (Barutçugil, 2007: 306).

- **Zerefşanlı ve Altınlı Ebrû:** Zerefşanlı ebrû doğrudan bir ebrû türü olmayıp bir ebrû üzerine, varak altın serpilerek elde edilmektedir. Altın ebrû ise; altın boya gibi ezilerek diğer boyalarla atılması suretiyle hazırlanmaktadır.

1.4.1.2. Modern Ebrû Çeşitleri

- **Figürlü Ebrû:** Bu tarz ebrûlar hayvan ve insan figürleri taşıyan ebrûlardır (Aritan, 1999: 336).
- **İspanyol Ebrû:** Teknenin ucuna kâğıdın bir bölümü yerleştirilerek ileri geri hareket ettirilerek, teknede dalga oluşması sağlanır. Bu harekete sürekli devam edilerek kâğıt tekneye yavaş yavaş kapatılarak oluşan dalgalar kâğıda geçirilir (Dere, 2015: 134).
- **Tavûsî Ebrû (Fantazi Taraklı Ebrû):** Taraklı ebrûların ikinci bir tarak yardımıyla taramasıyla ortaya çıkmaktadır (Aritan, 1999: 336).
- **Buket Ebrû:** Demet halinde yapılan çiçek kompozisyonlarına verilen addır (Yılmaz, 1996: 33). Bu ebrû tavûsî ebrû üzerine özel tarağı ve tarağın bir kenarında boşluk bırakılarak yapılmaktadır.
- **Çift Ebrû:** Ebrûlu kâğıdın üzerine ikinci defa ebrû yapılması ile elde edilmiştir.
- **Kaplan Gözü Ebrû (Güneş Ebrû):** Yanlılıkla “Kedi Gözü” denilmiştir. Ebrûnun zemini atıldıktan sonra, içine özel bir kimyevî terkîb konulan boyaların fırça ile atılması şeklinde yapılmıştır.
- **Yahûdî Ebrû:** Yarı mekanik makinalarla seri ve standart olarak matbaada basılan ebrûlardır (Aritan, 1999: 336).

1.5. MİNYATÜR SANATI

Fransızca bir kelime olan “minyatür”(Güvemli, 1960: 230). Latince miniare'den (kırmızıyla boyama) kaynaklanan İtalyanca miniatura'den Fransızca 'ya oradan da Türkçe 'ye girmiştir (Renda, 1997: 1262). Umumiyetle yazma eserlerde anlatılan olayları ve hadiseleri görselleştirmek üzere yapılan kitap Görsellerine “minyatür” denilmektedir

(Mahir, 2005a: 15). İslâm sanatında minyatüre “tasvir”, minyatür sanatçısına “musavvir” veya “nakkaş” denilmiştir. Minyatür diğer taraftan papirüs, parşömen ve fildişi gibi başka malzemeler üzerine yapılan küçük Görsellere de denilmiştir. Bunların ilk örnekleri Mısırlılara ait olduğu boy göstermektedir (Mahir, 2005b: 118).

Görsel sanatında Türkler Mani, Buda ve İslâm olarak üç ayrı din bölgesinde eserler meydana getirilmiştir. Böylelikle eski Türk resmi VIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla değin bin yıldan fazla bir devri içeri alan dünyanın en eski Görsel sanatlarından biri olarak gösterilmektedir (Aslanapa, 1992: 421).

Minyatür sanatına Gaznelilerde ve Selçuklularda görülmüştür (Öney, 1992: 175). Dini gayelerle yapılmaya başlanan minyatür, Uygur Türkleri ve giderek Orta Asya toplumları arasında büyüyerek genişlediği bilinmektedir.

Van L. Coy’un Turfan ve Hoca illerinde yaptığı kazılarda, pek çok minyatür meydana çıkmıştır. Bu minyatürlerin tipleri aynı olup el yazmalarında çok ince bir sanat estetiği bulmuştur (Çataloluk, 1986: 52). VIII. Ve IX. yüzyıla alt Manihaizm duvar Görselleri (fresk) ve minyatürler, Türk resminin bugüne dek bilinen en eski eserleri olmuştur.

Uygurlar, Budizm’i ikinci din olarak ikrar etmişler ve bu dine ait en önemli eserleri Murtuk dolaylarında Bezekli illerindeki bir tapınakta bulunmaktadır. Bu minyatürlerde rahipler, adak getirenler ve müzisyenler canlandırılmış, kompozisyon simetrik tasarlanmıştır. En çok koyu mavi ve kırmızı olmak üzere hep parlak renkler kullanılmıştır. Ayrıca çiçek dalları ve üzüm salkımları en fazla boy gösteren süslemeler arasındadır. Bu eserler tapınaklarda saklanarak ayinlerde kullanılmıştır (Aslanapa, 1992: 421).

Selçuklular devri (XI. ve XIII. Yüzyıl) minyatürlü yazmaları ise büyük bir çeşitlilik göstermiştir. Bu dönemde minyatürlü yazmalar bilim ve fen konulu yapıtlarla edebi konulu yapıtlar olarak iki grupta toplanabilir (İnal, 1997: 1263).

XIII. Yüzyıl’da Konya’da Görsellenmiş “Varka ve Gülşah (TSM H.841)’ı, XI. yüzyıl şairlerinden Eyyubî, Farsça yazmış ve Gazneli Sultan Mahmut’a sunmuştur. Bu yazmada 71 yatay minyatür yapılmıştır (And, 2004: 33). Ayrıca bu devirin çadır tasvirleri, eğlence sahneleri, gömülme aletleri, kıyafetleri, mimari tasvirleri, tabiata verilen önem bu minyatürlerde yer almıştır (Öney, 1992: 177). Uygur- Selçuklu tarzı olan çekik gözleri, uzun saçları, dolgun yanaklı yuvarlak yüzler, ufacak ağızlar, keman kaşlar

tasvir edilmiştir (Çataloluk, 1986: 54). XIV. yüzyılda Türk Memlûkleri idaresinde gelişen yeni bir üslûpla diğer bir minyatür merkezi, Mısır kendini göstermeye başlamıştır. Uygur-Selçuklu resminin etkileri Mısır'a kadar uzanmıştır (Aslanapa, 1977: 55).

Osmanlı döneminde III. Ahmet zamanına kadar, yani Lâle devrine kadar İran ve Selçuklu tarzında minyatürler yapılmıştır. Osmanlılar ilk devirlerde hüsn-ü hatta tezyinî nakşa ve tezhibe önem vermiş ve insan suretlerini yapmaktan kaçınmışlardır (Arseven, 1950: 1422). Osmanlıların, İstanbul'un fethinden önce İznik ve Bursa kentlerinde bir kültür ortamı yarattıkları bilinmektedir (Mahir, 2002: 316).

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethinden sonra (Mahir, 1999: 168). Potre sanatında önemli bir gelişme olmuştur (Aslanapa, 1999: 151). Sanat hareketlerinin büyük kurucusu olan Fatih'in papaya mektup yazması üzerine üç tanınmış İtalyan ressamı İstanbul'a göndermiştir. Bu ressamlar Gantile Bellini, Contonzoda Ferrara ve Matteo Pasti'dir. Berlin'i, hükümdarın ve sarayın ileri gelenlerinin portrelerini yapmış ve Fatih portresiyle çeşitli madalyonlar da hazırlanmıştır. Constanzoda Ferrara'nın yaptığı Fatih portresi hâlen Topkapı Sarayı Müzesi'nde saklanmaktadır (Aslanapa, 1992: 426).

II. Beyazid devrinde (1481-1512) ise, devrin sevilen edebiyat ürünlerinde Osmanlı minyatür sanatı örnekleri görülmektedir. Bu devirde Görsel anlayışında, Herat, Şiraz gibi Timurî ve Türkmen etkilerinin yanı sıra, Bizans'ın başkentlerinde miras kalmış olabilecek bazı Görsel gelenekleriyle, Avrupalı ressamların taşımış oldukları Batı etkilerini bir arada görmek mümkün olmuştur (Mahir, 2002: 316).

Osmanlı minyatür sanatının yükseliş dönemi olarak, Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) dönemin de önem kazanmıştır (Mahir, 1999: 169). Yavuz Sultan Selim'in Tebriz ve Mısır'a yaptığı seferler sonucunda İstanbul'a getirilen, farklı geleneklerini temsil eden Doğulu nakkaşlar birlikte eser üretmişlerdir. XVI. yüzyılın ortalarına kadar sürececek dekoratif bir üslûp yaratmışlardır (Mahir, 2002: 49).

Kanuni Sultan Süleyman devri Osmanlı minyatürünün en parlak devri olmuştur. Bu dönemin en önemli muhtevi el yazmaları; Ali Şir Nevai'nin Divanı, Şahi'nin Divanı, Matrakçı Nasuh'un Tarih-i Sultan Beyazid ve Süleymannâme'si ile Beyan-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn isimli eserleri ve Şeyhnâme Şehinşahnâme isimleri ile bilinen tarihi konulu eserlerdir (Can ve Gün, 2006: 279).

Bu devirde ayrıca ortaya çıkan yeni bir tasvir türü de, kutsal kent ve yörelerin Görsellendirilmesidir. Tasvirlerde, haç töre ve yöntemlerini Mekke ve Medine şehirlerini anlatan eserlerde ve haç vekâletnamesi olarak düzenlenmiş rulolarda yer almıştır. Figürsüz, plan ve kroki karakterindeki bu tasvirlerde (Topkapı Saray Müzesi A.3547, R. 917, H.1812) mimarlık örneklerinin de belgelendiğini belirtmektedir (Mahir, 1999: 171). XVI. yüzyılın ilk yarısından sonra Osmanlı saray nakkaşhanesi'nde bu dönemin veya önceki dönemlerin hattat, musavvir ve müzehhiplerinin tek yapraklar halinde olan çalışmalarını bir orada toplayan murakka (albüm) yapımcılığının yaygınlaşmaya başladığı görüldüğü bilinmektedir (Mahir, 2005a: 22).

Kanuni döneminde Tebriz'den gelen yetenekli sanatçı Şahkulu minyatür geleneğinde farklı bir tarzda çalışmıştır. Bu sebeple Ehl-i hiref maaş kayıtlarında adı "Ressam" olarak geçmektedir. Şahkulu dışında Veli Can, Mustafa bin Mehmed ve Kemal gibi sanatçılar tarafından saz üslûbunda çalışmalar yapılmıştır (Aslanapa, 1989: 376).

Bu dönemde gelişen orijinal portre resminin tek bir nakkaşa bağlı olup bu nakkaş Nigârî adı ile tanınan ve İstanbul'da doğup, 1572'de seksen yaşında ölen Haydar Reis'dir (Tanındı, 1999: 162).

Osmanlı-Türk minyatürlerinde saray hayatı, muharebe, muhasaralara ait sahneler, portre resmi, tarihi konular ele alınmıştır. En belli başlı tarih konulu kitapların Görsellendirilmesidir. Böylece Sûrnâme, Hünernâme ve XVII. yüzyıl sonuna kadar Görsellendirilmiş eserler bunun en güzel örneklerinin teşkil etmiştir (Binark, 1975: 44).

Kanuni devrinde yetişen büyük üstadlar; Kıncı Mahmut, İbrahim Çelebi, Nigârî (Haydar Reis), Nakkaş Osman, Mehmet Bey ve Kefeli Hasan Çelebi'dir. XVII. yüzyılda Nakşi (Ahmet Mustafa), XVIII. yüzyılda da adı renk vuran anlamına gelen Levni (Edirneli Abdülcelil Çelebi) bu sanat cenahının en büyük sanatkârlarıdır (Binark, 1978: 277).

XVIII. ve XIX. yüzyılda ülkede yeni bir kültür ve sanat ortamı oluşmuştur. Sanatın her alanında yeni biçim ve yöntemler denendiği ve giderek sanat eğitiminin kurumlaştığı bir dönem olarak bilinmektedir (Bağcı, 2012: 260).

Levnî'nin muhteşem minyatürleri, Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için, 1720 senesinde düzenlenen sünnet düğünü şenliklerini konu alan ve şair Vehbî tarafından yazılmış olan Surnâme-i Vehbî adlı eserde görünmektedir (Tanındı, 2012a: 176).

XIX. yüzyılın başlarında Avrupa Görsellerine tezahür eden ilgi ve alaka artmış ve gerçekçi Görseller yapılmaya başlanmıştır. Böylelikle binaların tavan, dolap, duvar gibi bölümleri tezyin edilmeye başlandığı görülmektedir. II. Mahmut devrine gelince Görsel artık tamamen Avrupalılaştırılmıştır. Kitaplara yapılan eski tarz minyatürler yerine duvara asmaya mahsus ve boya Görsel sınıfına giren tablolar yapılmaya başlamıştır (Arseven, 1950: 1424). Bu devirde III. Selim'i, veziri Koca Yusuf Paşa ile birlikte gösteren Görsel ise, artık minyatür özelliğini kaybederek perspektifi batı resmine uygun bir hale getirilmiştir (Aslanapa, 1950: 158).

Merhum Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, hayatının çok büyük bir bölümünü Türk tezyin ve süsleme sanatlarına, özellikle minyatüre ayırarak bu sanatı yeniden güçlenmesine ön ayak olmuştur. Yetiştirdiği öğrencileri sayesinde de yeni yorumlarla eserler verilmeye başlandığı görülmektedir (Çataloluk, 2010: 63).

İKİNCİ BÖLÜM

EL YAZMASI

2.1. EL YAZMALARININ HAZIRLANIŞI

Milli varlığımızın ve milli servetimizin bir sembolü olan sanat eserlerini içinde, yazma eserlerinde önemli bir yeri vardır (Bayraktar, 1970: 321). Ulusumuzun kültür ve bilgi birikiminin temelini oluşturan bu eserler bilim, sanat ve kültür araştırmaları konusunda en güvenilir kaynaklardır.

El yazması, matbu olmayan (Yılmaz, 2004: 85). Baskı tekniğinin düzenlenmiş zamanlarda elle yazılmış (kitap), yazma; olarak ifade edilir. Matbaanın buluşundan evvelsi devirlerde edebiyat, din, bilim vb. konulardaki bütün kitaplar elle yazılırdı. Yazmaların hususen ilk sayfaları itina ile tertiplenir, büyük ve önemli kişiler adına yazılan veya istinsah edilenleri harikulade bezemeler taşırdı (Ayverdi, 2005: 843).

Yazma kitabın ilk biçimi türlü ülkelerde bambaşka değişiklikler göstermiştir. Mezopotamya'daki ilk yazma eserler kil tabletlere yazılmışlardır (Yazma, 1984: 421). Eski Mısır'ın Yazmaları papirüs tomarlarına yazılmıştır (Alparslan, 1997: 508). Yazma eserler akabinde deri ve parşömen üzerine yazılmış ve tomar biçiminde kodekse dönüşmüştür (Yazma, 1984: 421). Fakat bugün araştırma kütüphanelerimizi dolduran bu eserler yalnızca içerik ile değil, yazısıyla, tezhibiyle, minyatürüyle, cildiyle, cetveliyle, kâğıdıyla, mürekkebiyle de geldikleri yüzyılın özelliklerini taşıdıkları gibi her biri ayrı bir uzmanlık dalını oluşturur (Kut, 2007: 25).

Günümüzde matbaaların hâkimiyetiyle el yazmaları yok olmuş gibi görünse de onların değeri hiçbir zaman değişmez. Matbaa Uygurlar ve İslâm dünyasında yüzyıllar öncesinden biliniyordu.

Buna rağmen yazının ve yazma eserlerin bu görkemli geçmişi, insanların bilinçli olarak el yazmalarını baskı kitaplara tercih etmesine sebep olmuştur. Bugünde hâlâ çok az sayıda da olsa göz nuru ve sabırla yazanlar ve el yazmasına rağbet edenler bulunmaktadır (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 25). Bir yazma eseri yazan veya kitabı hazırlayan, bir eser ortaya koyan kişiye “müellif” (Bayraktar, 1970: 21), müellifin

hazırladığı ya da yazdığı kitabı elle çoğaltma, işlemine “istinsah”, istinsah eden yani kitabın nüshasını çıkaran şahsa ise “müstensih” denir (Özen, 1998a: 35).

El yazması hazırlanırken şu işlemlerden geçer: Nakışhâneye gelen ham kâğıt boyanır, akabinde un veya nişasta muhallebisi yahut kestirilmiş yumurta akı ile âhar yapılıp (cilalanır), mûhre ile mûhrelenirdi. Böylece hâm kâğıt terbiye edilerek kullanılacak hâle getirilirdi, Bu işlemlere nakkaşhane dışında kitapçılarında katılımı olmuştur. Diğer taraftan zanaat erbâbı ve esnaf arasında, siyah is mürekkebi, sarı mürekkep (zırnık), kırmızı mürekkep (lâl mürekkebi) yapan mürekkepçiler, altın varak yapan, altın ezen, fırçasını ve bugün tirlin denilen cetvel kalemi yapan, boya hazırlayan, murakka geren kişiler bulunurdu. Piyasa esnafında katılımıyla tezyin edilecek yazma eserin malzemesi hazırlanmış olurdu (Biol, 2014: 47).

Yazma eser önce hattat tarafından âharlı kâğıtlar üzerine yazılır (Derman, 1986: 63). Mushaflarda satır sayıları daima tekbir ve bir sayfada genellikle 11, 13, 15 satır kullanılmıştır. Âyetleri kâğıda muntazam ve nizamlı bir forumda oturtmak, sayfalar arasında birliktelik ve karşılıklı iki sayfa arasında tam bir simetri ve uyum sağlamak için “mıstar” denilen basit bir araç kullanılır. Hattat kitabı yazarken sol dizini kıvrıyıp oturduğu minderde sağ dizini dikerek “altlık” denilen muntazam bir zeminde yazar (Acar, 1996: 75).

Eserin metni yazıldıktan sonra, bezenecik yüzey belirlenir, desen hazırlanırdı, Nakkâşhanelerde desen düzenleyip hazırlayana “tarrah” denirdi. Tarrah, günümüzdeki desinatörlerin yaptığını yapardı. Daha sonra desen tasarımı, müzehhipler tarafından yapılmıştır.

Hazırlanan desen sernakkaş tarafından tensip görürse, iğnelenerek kalıba çıkarılır, zemin rengine göre söğüt kömürü tozu ile silkelenerek işlenecek kâğıda geçilir. Sonra zemin temizlenip altın sürülür, parlatılacak kısımlar altın mûhresi (zermûhre) ile parlatılır, tahrirleri (sınır çizgisi) tahrirkeşler, cetvelleri cetvelkeşler tarafından çekilir (Biol, 2014: 47). Zemin rengi doldurulur (Özkeçeci, 1992: 13). Ve motiflerin renkleri konularak tezhip edilecek alanlar belirlenir. Bundan böyle eser mücellide (cild yapan ustaya) giderek cildlenirdi. Şayet kitaba minyatür yapılacak ise, bu işi nakkaş veya müşavir denilen sanat erbâbı üstlenirdi. Böylelikle ortaya çıkan yazma eser, birçok sanat uzmanının el birliğiyle çalışılmıştır (Biol, 2014: 47).

2.2. EL YAZMALARININ KONULARI

Yazmalar bugün gerek yurt zarfında gerekse yurt dışında araştırma kütüphanelerindeki İslâm yazma eserler, bu yüzyıldaki gibi, dönemin bütün hayat aşamaları, bilimsel tetkiklerini, zevklerini ve edebiyat anlayışlarını gösteren eserlerden oluşmaktadır (Kut, 2007: 52). Kur'ân-ı Kerîm'den sonra yazma kitaplar olarak dinî, ilmî, edebi eserler gelir.

2.2.1. Dinî Eserler

Kur'ân-ı Kerîm'in Amme, Yasin, En'âm sûrelerini ihtiva eden mecmualar, Delâilü'l-Hayrât denilen dua kitapları, tarikatlarla ilgili Evrâd-ı Şer'îfler, Elifbalar en çok rastlanan dinî yazma eserlerin başında gelmektedir (Gündüz, 2008: 134).

2.2.1.1. Kur'ân-ı Kerîm

Müslümanlar için Kur'ân hiç kuşkusuz “ Allah'ın Sözü ”dür (Acar, 1999: 74). Allah'u Teâlâ tarafından Hz. Muhammed'e, 22 sene 6 ay 22 günde vahyolunmuştur. Buna Mushaf, Musfâf-ı Şerîf, Kelâm-ı Kadîm ve Kur'ân-ı Mecîd de denir. İçinde takriben 6666 âyet ve 114 Sûre vardır. 30 cüz durumda olup her cüz dört hizipten meydana gelmektedir (Yılmaz, 1996: 194). Konuyu biraz daha açacak olursak Kur'ân tercümeleleri, Kur'ân tefsirleri, hadislerle ilgili çeşitli kitaplar (kırk hadis, yüz hadis gibi mecmualar) denildiğinde bilmekteyiz (Kut, 2007: 52).

2.2.1.2. Dua Kitapları

Kur'ân-ı Kerîm'den sonra en çok rastladığımız yazma eser, Delâilü'l-Hayrât isimli dua kitapları olarak karşımıza çıkar (Derman, 2002: 298). Evrâd-ül Usbûiyye ve Evrâd-ı Şerîfe gibi eserler yer almaktadır. “Dua Mecmuası” da denilen bu eserler haftanın belli günlerinde okunacak dualarla belli zaman ve hâllerde okunması âdet olan dualar bulunmaktadır (Acar, 1996: 79).

2.2.2. İlmî Eserler

İslam uygarlığına ve medeniyetine ait bilimsel eserler, edebiyat, tarih, coğrafya, felsefe, fizik, kimya, tıp, rüya tabirleri, riyazetler (matematik) ve ansiklopedik, vb. eserlerdir (Büyükliman, 2011: 65).

2.2.3. Edebî Eserler

Edebî eserler, külliyatlar, divanlar (Ersoy, 1988: 12) ve cönkler de edebiyatımıza ayrı bir zenginlik katmaktadır (Büyüklimanlı, 2011: 65).

2.3. KUR'ÂN-I KERİM BEZEMECİLİĞİ

VIII–IX. yüzyıllarda en erken örneklerini görmeye başladığımız Kur'ân-ı Kerîm süslemeciliği, XIII-XIV. yüzyıllardan itibaren büyük bir temayüz dâhiline girilmiştir (Taşkale, 200: 538).

El Yazması kitaplara baktığımızda, baş ve son sayfalardaki tezhip yoğunluğu ilk dikkatimizi çeken Süslemelerdir (Kurfeyz, 2003: 6). Yazmaların yazılı kısmı tamamlandıktan akabinde, daha narin bir kalemle önce okumaya yardımcı olan “harekeler”, sonra başka bir kalem ve lâl (kırmızı) mürekkeple “secâvend” denilen duraklama karakteristik işaretleri konulmuştur (Acar, 1999: 78).

Yazma metinlerin teftişi ve kontrolü yapılırken herhangi bir noksanlık dolayısıyla hattatın yazma eserden çıkardığı varağa (Derman, 2015: 529). “muhreç sahife” denir.

Yazma Kur'ân-ı Kerîmlerde sağ sayfanın sol alt köşesine genelde mâil olarak sol yaprağın metnin ilk kelimesi yazılır buna müş'ir, müşîr, müşîre (işaret eden), garîb, pâyende (baki, daimî), ayak, ta'kîbe (izleyici), müşahide (gözleyen), reddâde (Yılmaz, 1996: 233) ve rakîb (izci, gözcü), çoban da denir. Bu sözcükler sayfa numarası kullanmadan yazılan Mushafların sayfa sıralamasını kontrol etme, hem de okurken bir sonraki sayfaya duraklamadan (kopma olmadan) geçme imkânı sağlamaktadır (Acar, 1999: 79).

Tezhip sanatçıları tüm hünerlerini ve kabiliyetlerini sergileyecek bir alan olarak bu kitapları görmekte ve zevkle çalışmışlardır. Her dönemde Kur'ân-ı Kerîm çok zengin olarak tezhiplenerek süslenip ve bezenmiştir. Allah'ın kelamını Peygamberlerin edebi bir

sanata dönüştüren bu hatları, tezhipte ölümsüzleştirmek, aynı zamanda imanın da bir ifadesi olarak zuhur etmektedir (Kurfeyz, 2003: 6).

2.4. KUR'ÂN-I KERÎM'DE TEZHİPLİ ALANLAR

Yazma kitaplarda tezhibin yapıldığı en mühim kısımlar; “zahiriyeler (iç kapak)”, “hâtimeler (son sayfalar)”, yazmaların ilk sayfalarına yapılan “serlevhalar”, Kur’ân-ı Kerîm’lerdeki “sure” ve kitaplardaki bahis başlarına yapılan “sûre başları” veya “fasıl başı” tabîr olunur (Binark, 1975: 26). Diğer taraftan “koltuk tezibi”, “Mushaf gülleri” (Duran, 2012: 64), “duraklar”, “kenar suyu” ve “cetveller” (Aksu, 1999: 132). “beynes-sütürsuturlar” (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 161) “sayfa kenarı tezhibi”, ve “tığlar” dır (Birol, 2014: 201).

2.4.1. Zahriye Tezhibi

Zahriye sözcüğü, Arapça arkalık sırtlık manasına gelmektedir (Yılmaz, 1996: 377). Yazma kitaplarda esas metnin başladığı ilk sayfanın arkasındaki yâni bir önceki sayfa için kullanılan deyimdir (Derman, 2002: 292). Kitaplar umumiyetle birinci yaprağın (b) yüzünden başlar, bu sayfanın (a) yüzü doğal olarak iç kapak dediğimiz zahiriye sayfası başlamaktadır (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 154).

Zahiriye tezhibinin madalyon veya mekik biçiminde olanların içine veya dışına bir âyet yahut kime ait olduğunu, kimin için yazıldığını belirten kitap sahiplerinin imzaları veya mühürleri ve temellük kitabesi denilen bir dizgeyi yer almaktadır (Duran, 2015: 63). Zahiriye sayfası bazı zamanlar tezhiplense de bazı zamanlar da süslemesiz bırakılmıştır. Bu sayfaların ve tasarımı dikdörtgen, kare formunda tam sayfa levha tezhip olarak (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 154) yahut oval (beyzi) veya daire Madalyonlar (şemse) şeklinde tasarlanır (Binark, 1975: 32).

Yazma kitaplara güve ve böceklerin zarar vermemesi için genellikle zahriye sayfasına veya kitapların üzerine yazılan tılsım (kebîkeş) yer almaktadır. Yazma eserlerin sonlarında “tuğra” şeklinde kebîkeşler de boy göstermiştir (Yılmaz, 1996: 176). Zahriye her sayfada yoktur (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 155). Az sayıda da olsa, bazı yazmalarda zahriyeden sonra kitabın fihristi gözükmektedir (Özen, 2005: 17). Fihrist bir

veya birkaç sayfa olabilir. Bazı eserlerde fihristin baş tarafı ile çevresi tezhiplenmiştir (Özen, 1998a: 779).

2.4.2. Serlevha Tezhibi

El yazması kitapların zahriye sayfasının akabinde karşılıklı iki sayfasına (Duran, 2009: 567) özel ve zengin bir tezhip yapılıır. Kur’ân-ı Kerîmlerin bu en gösterişli sayfasına “serlevha” (Yılmaz, 2006: 298) veya “dibace” adı verilmektedir (Derman, 1999a: 109). Yazmanın serlevha tezhibi Besmelenin hemen üstünde yer alabileceği gibi, özellikle Kur’ân’larda, metin içine olacak biçimde tam sayfa ya da karşılıklı iki tam sayfa da olabilmektedir (Özen, 1998a: 79). Tezhipli kısım, metnin başladığı ilk sayfada ve sadece yazı alanının üzerinde yer alıyorsa bu sayfaya “unvan sayfası” denir (Duran, 2015: 63).

Serlevhaların sayfa tasarımı, dikdörtgen formunda düz başlık şeklinde veya üçgene benzeyen şekilde kubbeli, dilimli, tepelikli mihrabiye, alınlık, taç (iklîl), üstte bir selvi motifinin yer aldığı selvili tasarımlar veya natüralist üslûpta kompozisyonlar tasarlanmıştır.

2.4.3. Başlık Tezhibi (Sûre Başı)

Başlık, yazmalarda serlevha da bulunan ve metin dâhilinde yer alan bölümlerin başlıklarıdır. İçine sûrenin veya bölümün ismini (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 156) yeri ve ayet sayısı ile kaçınıcı sûre olduğunu açıklayan başlıklar (Derman, 2010: 139) “serberk/ serberg” tabir olunmuştur (Yılmaz, 2006: 308).

Serlevha sahifesi karşılıklı iki sahifeden oluşur ve bu iki sahife simetrik tasarlanmıştır (Aksu, 1999: 153). Sûre başları hep aynı kompozisyonda bezendiği gibi her başlığı ayrı kompozisyonla da süslenmiş olan eserler de vardır (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 158). Kur’ân-ı Kerîm’de sûrelerin başına (Ser-sûre), kitapların fasıl ve söz başlarına, divanlarda her tür şiirin başına bazen dikdörtgen bir süsleme formunda, bazı zamanlarda koltuk tezhibi olarak süslendiği görülmektedir (Özen, 2005: 19).

2.4.4. Hâtîme Tezhibi

Yazma eserlerde (ferağ yahut ketebe kaydı) sonuç bölümüne “hâtîme” denildiğini bilmekteyiz (Derman, 2002: 528). Yazma eserlerin sonunda duânın, hattat imzasının, yazılış tarihinin, varsa müzehhip imzasının yer aldığı bölümdür (Yılmaz, 1996: 114).

Hâtîme sayfalarının da dönemlere münasip değişiklik gösterir, ayrıca bu değişiklik, sanatkârların zevkine göre de çeşitlenir (Aksu, 1999: 132). Son sayfada bulunan yazı, ayet de olsa, hattatın imzası da olsa “ketebe” bitişi genellikle ya ikizkenar yamuk veya üçgen biçiminde bir yazı alanı içine yazılır. Yazı satırları yanlardan eşit miktarda kısaltılarak tamamlanırken kenarlarda meydana gelen üçgen veya yamuk alanlara tezhip yapılır (Derman, 2002: 142). Ketebe sayfalarında boş kalan alt kısımlara muhtelif motifler serpiştirilmiştir ve kimi zaman da levha biçiminde tezhiplenmiştir (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 159).

2.4.5. Koltuk Tezhibi

Koltuk tezhibi (Özen, 2002: 19) kıt’a tezhiplerinde, ayrı yazı çeşitlerini aynı hizaya getirmek için satır kenarlarındaki (Yılmaz, 1996: 189) boşluklara yapılan simetrik veya kabil formda süslemelerdir (Özen, 1998b: 80). Bunlara tezhip veya altın tozundan süsleme yapılır (Pakalın, 2004b: 291). Diğer taraftan yazma eserlerde metnin aynı tip yazı ile yazılmış olmasına rağmen sayfa insicamından ötürü ortaya çıkan, cetvelle ayrılmış boş kısımlar içinde koltuk tabiri kullanılmıştır (Biol, 2002a: 151). Ta’lik hattıyla mâil olarak yazılmış kıtalarda ise yazı ile iç pervaz arasından kalan üçgen boşluklar ise “muska koltuk” adını alır (Derman, 2012b: 115).

2.4.6. Sayfa Kenarı Tezhibi

Bazı değerli yazmaların ara sayfalarında da kenarları süslenmiş ve bu sahalara daha çok halkâr ve zer-efşan bezemesi uygulanmıştır (Özen, 2005: 22).

2.4.7. Güller

Tezhip sanatında “gül” çiçek motiflerine verilen umumî isimdir (Aksu, 1999: 172). Güller, sayfa kenarlarında yer alan çevresi tezhipli ortası boş bırakılmıştır (Kurfeyz,

2003: 7). Bu güller daire yahut beyzi biçiminde olup yukarı ve aşağı taraflarında uzatılmış süslemeler şeklindedir (Arseven, 1965: 664). Güllerin boş bırakılan bölümlerine isim veya rakam yazılır (Derman, 2002: 528). Güller buldukları yerlere göre uygun isim alırlar (Kurfeyz, 2003: 7). Cüzlerin başına konulanlara “cüz gülü”, hiziplerin başına konulanlara da “hizb gülü” denilmektedir (Pakalın, 2004a: 683). Diğer taraftan, secde gülü, aşr gülü ve sure gülü bulunmaktadır (Kurfeyz, 2003: 7).

- **Sûre Gülü:** Kur’ân-ı Kerîm’lerde her sûre’nin başına “sûre gülü” konur (Keskiner, 1996: 211). Sûre başı tezhibine bitişik veya bezenmesiz sûre başı yazısı düzeninde sayfa kenarında yatay eksen üzerine yerleştirilen tezyinî madalyonlardır. IX. yüzyıldan itibaren zermürekkeple yazılan sûre başlarına yatay eksen üzerinde tutturulmuştur. Erken dönem Mushaflarında damla veya daire çok yönlü iri ve karışık desenlidir. XVI. yüzyıldan sonra ortadan kalkmıştır (Duran, 2012: 65).
- **Secde Gülü:** Kur’ân-ı Kerîm’lerin secde edilecek yerlere işaret olarak tezhible yapılan gül şekline (Arseven, 1965: 665) “secde gülü” denir (Bektaşoğlu, 2009: 38). Secde âyeti Mushafı okuyanın yahut dinleyenin secde etmesini gerektiren on dört yerde bulunmaktadır. İlk Kur’ân-ı Kerîm’lerde secde işareti yer almaz. VI - VIII. (XII – XIV) yüzyıllara ait Mushaflarda genellikle secde gülüne rastlanmaz, sadece âyetlerin yerini belli etmek için değişik renkte mürekkeple yazılmıştır. XV. yüzyıldan itibaren tezyinî secde gülleri Kur’ân-ı Kerîm’deki yerini almıştır (Duran, 2012: 65).
- **Hizip Gülü:** Yazma Kur’ân’larda (Yılmaz, 2010: 249) umumiyetle her beş sayfada bir konulan gülle (Özen, 1998b: 80) “hizip gülü” denir. (Aksu, 1999: 133). VI. (XII.) Yüzyıl’ın sonu ile VII. (XIII.) yüzyılın başında Mushaf hiziplere ayrılmıştır. Erken devir Mushaflarında da rastlanılan hizip gülleri esas olarak IX.(XV.) yüzyıldan müteakip Mushaflarda görünmektedir. Bu yüzyılda hizip yerleri bazen gül, bazen yazı ile işaret edildiği gibi armudî yahut yatay mekik veya şemse biçiminde de bezenmiştir (Duran, 2012: 64).
- **Cüz Gülü:** Kur’ân-ın cüz başlarında yer alan (Yılmaz, 1996: 65) ve içinde cüz numarası yazılı olan bezemeye (Ayverdi, 1953: 509) “cüz gülü” denir. (Ersoy, 1988: 13). Cüz gülü her yirmi sayfada bir konulmaktadır (Derman, 2002: 292). Erken dönem Kurân-ı Kerimleri’nde görülen cüz gülleri, IX. (XV.) yüzyıldan

başlayarak daire ve sıkça yatay eksen üzerine yerleştirilen şemse formunda sayfa boşluklarında yer almıştır (Duran, 2012: 64).

- **Aşîr (Âşere) Gülü:** Kur'ân-ı Kerîm'lerde aşîr sûrelerinin yerini göstermek üzere sayfa kenarlarına tezhipte yapılan gül şeklidir (Arseven, 1965: 664). Âşere gülü her on âyette bir konulmaktadır (Derman, 1999a: 109). Her on âyetlik bölümün sonuna “aşr” sözcüğünün ilk harfi olan ayın konmuştur ve bu harf bir aşrın bittiğini ve yeni bir aşrın başladığını gösteren bir işaret husul bulmuştur. Bundan sonra ayın harfi yerine bu harfle beraber tezyinî aşere gülleri kullanılmıştır. IV.(X.) yüzyıldan itibaren görülen daire şeklindeki aşere güllerinin o dönemde her on ayetin sonundaki aşere işaretleriyle beraber tezhip yapılması VII. (XIII.) yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir. Her dönemde daire formunu koruyan aşere gülleri XI. (XVII.) yüzyıldan itibaren başlayarak kullanılmayıp ortadan kalkmıştır (Duran, 2012: 64).
- **Nısf Gülü:** Mushaflarda bir cüzü iki eşit parçaya ayıran madalyon biçiminde bezeme (Celasin, 2003: 108). Otuz cüzünden her birinin yarısını işaret etmek için bu yerlerin başına konan tezyinî madalyonlardır. Erken dönem Mushaflarında nısf gülü veya yazısı görülmezken IX. (XV.) yüzyılda hem yazı hem gülle nısf yerleri gösterilmiştir. X. (XVI.) yüzyılda nısf güllerinin kullanılmasından yavaş yavaş vazgeçilse de sonraki dönemlerde bunlara görülmektedir. Nısf gülü bezemesi ve süslemesi yarım cüzün ifadesi olarak yatay ve dikey eksen üzerinde yarıdan bölünmüş şemse formundadır (Duran, 2012: 64).

2.4.8. Duraklar

Kur'ân-ı Kerîm'lerde âyet, kitaplarda cümle aralarına konulan küçük bezeme biçimindedir. Bunlar nokta yerine konulan geometrik şekiller veya üslûplaştırılmış bitki motifleridir (Yılmaz, 1996: 75). Bu duraklara “vakfe”de denir (Özkeçeci İ, ve Özkeçeci, Ş, 2007: 298). Bunlar küçük yıldız veya çiçek biçiminde olduğu gibi, şekillerine göre değişik isimler de almaktadır. Geometrik şekilde olanlara “mücevher nokta” (Ersoy, 1988: 13), altı köşeli olanlarına “şeşhane nokta” (Binark, 1975: 26) üç yapraklı olanlarına “seberk” ve beş yapraklı olanlarına “pençberk nokta” (Acar, 1996: 79) iki helezonun iç içe geçmesiyle elde edilen duraklara “helezon” denir (Aksu, 1999: 132).

2.4.9. Beyne's Sütûr (Satır Araları)

Tezhip edilen bir yazının satır aralarına sırf altınla yapılan veya renkli serbest tarzdaki tezyîni işe “ beyne's sütûr” denilmektedir. Eski hattatların kullandıkları bir tabirdir.

Kıymetli yazmalar da, levhalarda satır arasındaki boşluklar bezenerek ve süslenerek esere zenginlik kazandırmıştır. Yazı alanın kirlenmiş, yırtılma gibi bir hasarın söz konusu olduğu durumlarda ve satır aralarına gereğinden fazla boşluk bırakıldığı durumlarda bu süslemeye yer verilmiştir (Duran, 2012: 63).

2.4.10. Cetvel – Bordur (Kenar Suyu, Ulama, Zencerek)

Eski el yazmalarında (Yılmaz, 1996: 41) kıt'a veya levhalarda (Derman, 2002: 526) yazıyı sarmalayan (Bayraktar, 1970: 323) ve çoğunlukla altınla çekilen muhtelif kalınlıktaki çizgilere “cetvel” denilmektedir (Derman, 2002: 526). Bu işi yapan sanatkârlara ise “cetvelkeş” denilmektedir. Cetvelkeşler aynı zamanda yazma kitapların yıpranmış sayfalarını ve yırtılmış cetvelleri kâğıt ekleyerek tâmir ettiği için “vassal” adıyla da bilinmektedir (Biol, 2014: 181). Cetvellerin çeşitli aralıklarda paralel çizilmesiyle oluşan alanların tümüne “bordür” (Kurfeyz, 2003: 7) adı verilmiştir. Çiçek motiflerinin veya geometrik formların birbiri içinden geçerek devamı ile yapılan bir bezemedir. Tezhipte, “zencerek, su, geçme, ulama” olarak ta bilinir (Yılmaz, 1996: 31). Genişliği en fazla bir milimetreyi geçmeyen, iki kenarında tahrir bulunan, cetvelle bitişik ve iplik görünümünde çizilmiş ince renkli şeride “iplik” denmiş ve cetvelden yahut ipliğe en fazla bir milimetre uzaklıktan, paralel çizilen, tahrirden biraz daha kalınca ve renkli tek bir çizgiye ise “kuzu” denmiştir (Biol, 2014: 183). Geçmelerin geleneksel adı “zencerek” tir. Bu kelime farsça “zencîr” kelimesinden “ küçük zencir” anlamına gelen bir sözlük olarak “ zencirek” haline getirilmiş ve söyleyişte “ zencerek” halini almıştır (Buttanrı, 2003: 9).

2.4.11. Tığ

Tezhibin bittiği yerden itibaren başlayarak paralel hatlarla dışa doğru ok gibi uzanan, uçları sivri biçimlere “tığ” denilmektedir (Bektaşoğlu, 2009: 318). Süslenen bölümle geri kalan boş alanın dengesini sağlamaktadır (Keskiner, 2011: 9). Dönemlere

uygun yüzlerce çeşitlilik göstermektedir. Zahriye, serlevha, sûre başları, hatime ve güller tamamı bu tığlarla süslenmiştir. Hemen her motif tığlar içinde kullanılmıştır (Kurfeyz, 2003: 7).

Tığlar, kuzunun uzantısı olarak kabul edildiği için, kullanılan başlıca ana renk kuzunun mavi veya lâcivert rengidir. Klasik dönemde tığlar renk olarak çiçeklerde lâl mürekkebi kırmızısı, turuncu, beyaz gibi farklı renkler ve altın eklenmiştir (Biol, 2014: 201).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ

3.1. SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNİN TARİHÇESİ

Türk kütüphaneciliğinin günümüzdeki sorunları arasında yazma eser kütüphanelerimizin bir yeri ve özel bir hâli olduğuna şüphe yoktur. Uzun geçmişli yazma kütüphanelerimizin ister nitelik, ister nicelik yönünden değerli koleksiyonları eski Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı çağları kütüphanelerin kalıntılarıdır (Cunbur, 1970: 3). Yazma eserlerin mühim bir kısmı kütüphaneler, arşivler ve müzelerde muhafaza edilmektedir. Büyükçe bir kısmı kamu kuruluşlarının elinde bulunmaktadır. Kamu kurumları zarfında 160 bin dolaylarında eserle en çok yazma eser Kültür Bakanlığı'na bağlı kütüphanelerde bulunmaktadır (Odabaşı, 2011: 251).

Süleymaniye Külliyesi'nin birinci ve ikinci medreselerinin kitaplık durumuna getirilmesiyle meydana gelen kütüphane, İstanbul'un çeşitli bölgelerinde mevcut kütüphanelerdeki kitapların bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Büyük çoğunluğu İstanbul'da bulunan, Anadolu'nun türlü illerinde kurulan ve hemen hemen tamamı vakıf husul olan kütüphaneler, türlü sebeplerle kendi binalarını ve içindeki kitapları koruyamaz yahut hizmet veremez hâlihazır duruma gelince Evkaf Nezâreti değerli eserleri bir arada toplamaya karar vermiştir. Bazı kitaplar I. Dünya Savaşı sebebiyle 1914 yılında Sultan Selim'de Medresetü'l-Mütehassısîn'e nakledilmiştir. Çok geçmeden kitaplar Süleymaniye Medreselerinde toplanmaya karar verilmiştir. Medresetü'l-Mütehassısîn'e götürülen kitaplar Süleymaniye Camii içindeki kitaplarla beraber külliyenin ikinci medresesine konulmuştur (Kaya, 2010: 121). Böylelikle, Millî Eğitim Bakanlığına Bağlı olan Süleymaniye Kütüphanesi 1918 yılında kurulmuştur. Süleymaniye Kütüphanesi, bir inceleme ve ihtisas kütüphanesi ve eski yazma eserler merkezidir. Bu kütüphanede 85 vakıf kütüphane toplanmıştır ve her biri ayrı birer bölüm halindedir (İstanbul İl Yıllığı, 1967: 348).

Türk-İslâm kültürünün başlıca kaynaklarından olan Arapça, Türkçe ve Farsça yazma ve Arap harfli eski matbu eserleri bünyesinde bulundurmaktadır. Kütüphane İslâm coğrafyasında bin seneden buyana yazılan, istinsah edilen ve cildlenip kitap durumuna

getirilen yazma eserlerin himaye edildiği, tasnif yapıldığı ve hizmete sunulduğu mühim bir bilgi merkezi olması açısından büyük ihtimam taşımaktadır. Kütüphaneye Süleymaniye isminin verilmesi zarfında bulunan külliye'nin hükmünün yanı sıra, camii içinde yer alan Süleymaniye koleksiyonunun da etkisi bulunmaktadır (Berk, 2012: 52).

Kuruluş yılı olan 1918'den başlayarak padişahların, valide sultanların (Çetin, 2012: 165) bilim ve din adamlarının değerli vakıf kitap koleksiyonları ile tekkelerden, Anadolu'nun türlü il ve ilçelerinden gelen koleksiyonlar, kuruldukları zamanlardaki ad ve demirbaş numaraları ile 1918'de Süleymaniye kütüphanesinde toplanmaya başlanmıştır (Anabritannica, 173). Bugünkü Süleymaniye Kütüphanesi kurulurken camii içerisindeki kütüphane yanında Medresetü'l-Mütehassısîn'e nakledilen Âşir Efendi, Beşir Ağa, Çelebi Abdullah Efendi, Çorlulu Ali Paşa, Damat İbrahim Paşa, Esad Efendi, Hafız Ahmet Paşa, Kılıç Ali Paşa, Laleli, Mesih Paşa, Molla Çelebi kütüphaneleri 1918'de bir araya getirilmiştir. Kütüphanenin ilk müdürü Kırım muhacirlerinden Mûsâ Akyiğitzâde, ikinci müdür Cevdet Bey'dir. 1924 yılında Tevhîd-i Tedrisât Kanunu ile Muaarif Vekâleti'ne bağlanınca camii, tekke ve medreselerde bulunan kitaplardan bazıları (Kaya, 2003: 121). Süleymaniye Umumi Kütüphanesi'ne nakledilmiştir (Soysal, 1999: 130).

Süleymaniye Kütüphanesi 1961'de yazma eserler merkezi oldu. Kütüphanede bugün 115 bin dolayında kitap bulunmaktadır (Koç, 1994: 104). Kendi devrinin sanat özelliklerini taşıyan tezhip, hat, cild ve ebru sanatı gibi sanatlar da kütüphanedeki bu kitapların içerisinde bulunmaktadır. Kütüphane okuyucusunun yarısı Türk, yarısı da yabancıdır (Kaya, 2005: 22). Bu kitapların 67 bini elyazmasıdır. Ayrıca iki okuma salonu, mikrofilm servisi ile cild ve patoloji servisi de vardır. Yazmalar, CD formatında okuyucuya takdim edilmektedir (Çetin, 2012: 165).

3.2. FAZIL AHMED PAŞA (KÖPRÜLÜZADE)

Sadrizam Köprülü Mehmed Paşa'nın büyük oğludur. Yedi yaşında İstanbul'a getirildi. Arapça ve Farsçanın yanında şiir, inşa, fıkıh, tarih, felsefe ve hikmet-i siyasiye tahsil etmiş, ayrıca Latince öğrenmiştir (Özcan, 1999: 439). On altı yaşından itibaren Ahmet Paşa, Kasım Paşa, Sahn-ı Semân ve Sultan Selim medreselerinde "Paşazâde" unvanıyla müderrislik yaptı. Ancak âlimler arasındaki ihtilâf ve dedikodular yüzünden on

yıla yakın devam eden bu meslekten babasının sevkiyle ayrılarak mülkiyeye geçti (Özcan, 2002: 260). 1659'da Erzurum eyaleti valiliğine tayin edildi. Me'mûriyeti bir sene sonra Şam valiliğine tahvil olundu (Adıvar, 1997: 898). Kısa bir süre sonra da Halep valiliğine nakledildi. Valiliği sırasında toplum üzerindeki ağır vergiler hafifletti, ayrıca Dürzilere karşı kazandığı başarılarından ötürü de padişahın teveccühünü kazandı. 1661'de Edirne'ye çağrılarak sadaret kaymakamlığına getirilen Fazıl Paşa babasının 30 Ekim 1661'de vefatı üzerine henüz yirmi sekiz yaşındayken sadrazam oldu (Özcan, 1999: 440).

Özellikle fıkıh ve felsefe alanında derin bilgisi olduğu belirtilmiştir. Ahmet Paşa'nın icazetli bir hattat olduğundan da söz edilmektedir. Babasının vasiyeti üzerine Anadolu'daki vakıflar, Rumeli'de yarım kalmış içtimaî ve dini müesseselerle İstanbul Çembertaş'taki tesisleri tamamlamıştır. Çemberlitaş'taki konağın yanın da yaptırdığı kütüphanesinde değerli kitaplar vakfetmiştir (Özcan, 2002: 262). Fazıl Ahmed Paşa'nın hayatı boyunca topladığı ya da bizzat hattatlara istinsah ettirdiği oldukça kıymetli bir koleksiyondur. Ahmet Paşa sülüs ve nesih hattını Derviş Ali'den öğrendiği kaydedilmiştir (Özcan, 1999: 441).

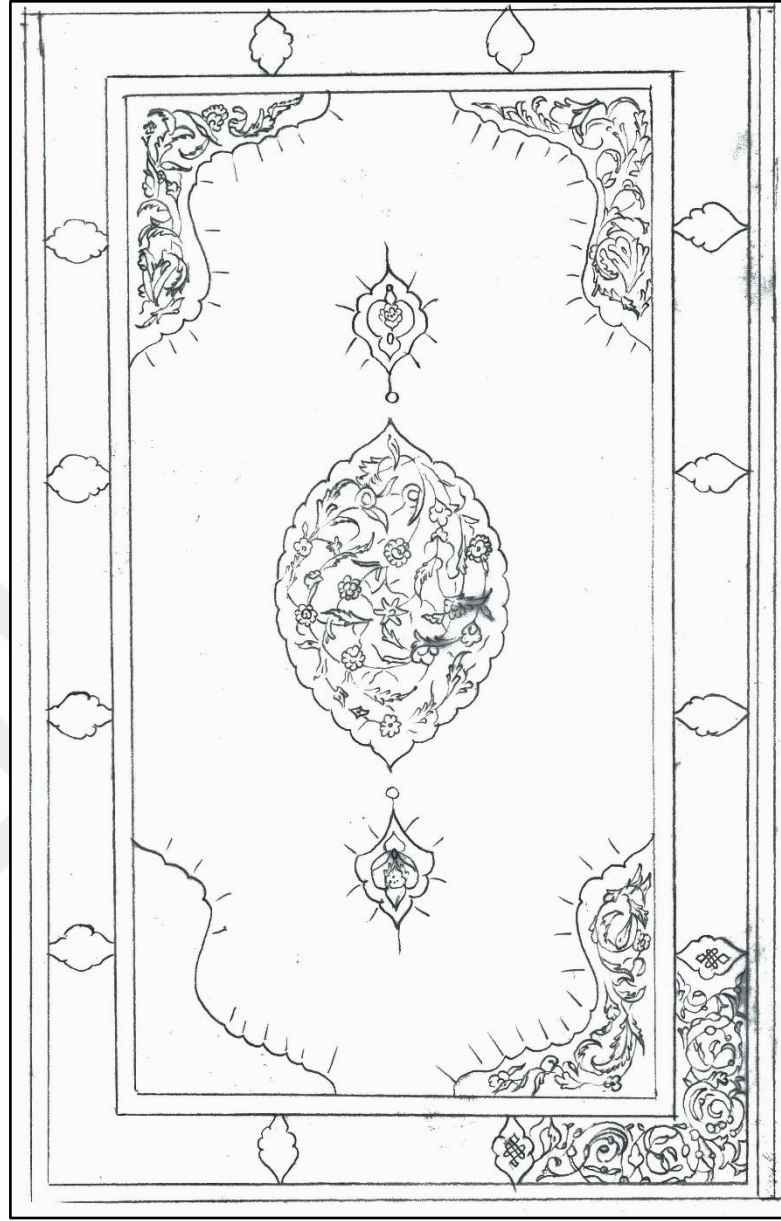
Fazıl Ahmet Paşa rahatsızlanınca divan toplantılarına başkanlık edemez hala gelmiştir. Deniz yoluyla İstanbul'dan Silivri'ye kadar gelmiş, oradan da kara yoluyla Edirne'ye giderken Çorlu-Karıstıran arasındaki Karasinit köyü mevkiinde bulunan Karabiber Çiftliği'nde 26 Şâban 1087 (3 Kasım 1676) gecesini vefat etmiştir. Naaşı İstanbul'a getirilerek babasının Çemberlitaş'taki türbesine defnedilmiştir (Özcan, 2002: 262).

3.3. SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FAZIL AHMET PAŞA KOLEKSİYONUNA AİT 00009 ENVANTER NUMARALI EL YAZMASI KUR'AN-I KERİM'İN İNCELENMESİ

ENVANTER NO	: 00009
ESER TÜRÜ	: Kur'ân-ı Kerim
BULUNDUĞU YER	: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi
KOLEKSİYON	: Köprülü (Fazıl Ahmet Paşa)
TARİHİ	: .../1701
HATTATI	: el-Hüseyn Kâtib-i Esrâri's-Sultân fi Sâbık'z-Zemân
MÜZEHHİP	: ?
YAZI TÜRÜ	: Nesih
DİLİ	: Arapça
VARAK SAYISI	: 335 yaprak
SATIR SAYISI	: 13 satır
BOYUT	: Kâğıt: 488x305-330x187mm
MÜREKKEP	: İs mürekkebi, üstübeç mürekkep, lal mürekkep
KÂĞIT ÖZELLİĞİ	: Çay rengi, Aharlı
TEZHİPLİ SAYFALAR	: Serlevha, sûre başları, koltuklar, güller, hatime sayfası



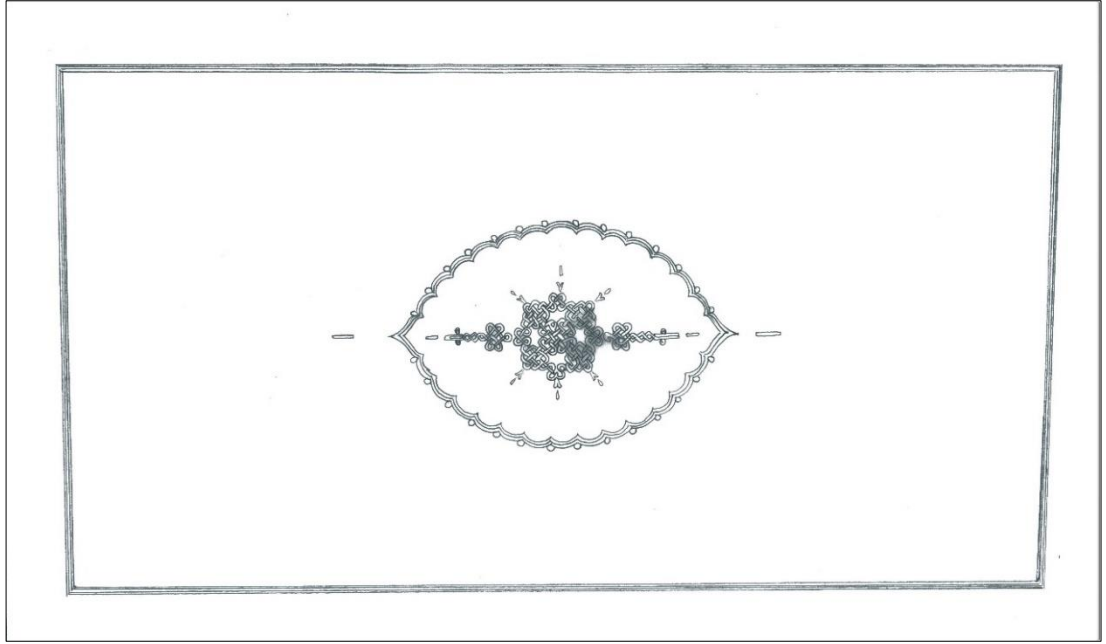
Görsel 3.1. Eserin Cildi (Üst Kapak)



Çizim 3.1. Kur'ân-ı Kerim'in Cildinin Üst Kapak Çizimi



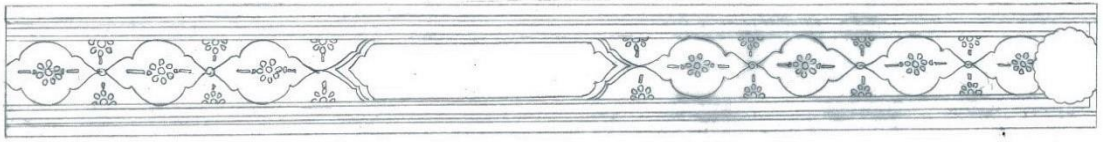
Görsel 3.2. Kur'ân-ı Kerîm'in İç Kapağı



Çizim 3.2. Kur'ân-ı Kerîm'in İç Kapağının Çizimi



Görsel 3.3. Eserin Cildinin Sırt Kısımı



Çizim 3.3. Kur'ân-ı Kerim'in Sırt Kısımı

Eserin alt-üst kapağı ve miklebi

Eserin alt-üst kapağı ve miklebi, koyu kahverenginde olup deri üzerine gömme tekniğiyle yapılmıştır. Klasik formda yapılmış olan cild kapağının, orta kısmında şemse ve iki ucunda salbekler yer almaktadır. Sivama altın üzerine yine altın ile zer-ender-zer tekniğiyle bitkisel sazyolu üslubunda bir tasarım yapılarak uygulanmıştır. Kapakta Sazyolu üslubunda yapılan serbest tasarımda hatayi, hançer yaprakları, penç ve gonca motifleri kullanılarak desen oluşturulmuştur. Şemsenin etrafı 1'er mm'lik altın ve havalı dendanlarla çevrelenerek dendanlar üzerine basit tığlar yapılmıştır. Salbeklerde 1/2 oranında simetrik desen uygulanmıştır. Ortabağ rûmî, hatayi ve hançer yapraklarla altınla tezyin edilmiştir. Şemse ve salbeklerin dört kenarın da zer-ender-zer tekniğinde, yine aynı üslûpta ve aynı motiflerden serbest kompozisyon yapılarak uygulanmıştır. Orta kısımdaki tezyînat kenardaki bordür tezyînatından (S) biçimli ince bir zencerek ve altın cetveller ile ayrılmıştır. Kenar bordüründe tezyînat birbirinin benzeri paftalardan oluşturulmuştur. Altın zeminli paftaların her birinde tezyînat 1/2 oranında simetriktir. Tezyînat ana motif bulut olup hatayi, gonca, dilimli yaprak ve basit yapraklar kullanılmıştır. Motifler altın zemin üzerine bordo renkte uygulanmıştır. Paftaların aralarındaki beyzi boşluklara sarı altın ile negatif teknikle geçme biçiminde tasarım yapılmıştır. Bordürün dış kenarına dışarıdaki mantıkla sarı altın zeminli (S) biçimli zencerek yapılarak 1 mm'lik altın kuzu çekilmiş ve tezyînat sonlandırılmıştır.

Sertab kısmındaki tezyînatın orta kısmında altın zemin üzerine altın ile (zer-ender-zer) yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazının iki kenarına birbirinin tekrarı altın ile basit

dendanlardan beyzi formda paftalar oluşturulmuş ve içlerine orta kısımda tam kenarlarda ise yarım penç motifi negatif teknikte uygulanmıştır. Tezyînatın kenarına ise yine (S) biçimli zencerek yapılarak altın kuzu ve cetvellerle tezyînat sonlandırılmıştır.

Eserin iç kapağındaki tezyînat alt ve üst kapak tezyînatıyla aynı olup orta kısımda beyzi formda tezyînat yapılmıştır. İkili altın dendanlardan oluşturulan formun içinde örgü (zencerek) biçiminde tezyînat yer almaktadır. Orta kısım şemse biçiminde ve her iki ucunda salbekler mevcuttur. Örgü tezyînatın uç noktalarına basit tığlar yapılmıştır. Kapak dörtkenardan iç kısımda iki adet altın kuzularla çerçeve içine alınmıştır. Bordür boş bırakılmış ve dış kısımda ince (S) biçimli zencerek yapılmış ve tezyînat sonlandırılmıştır.



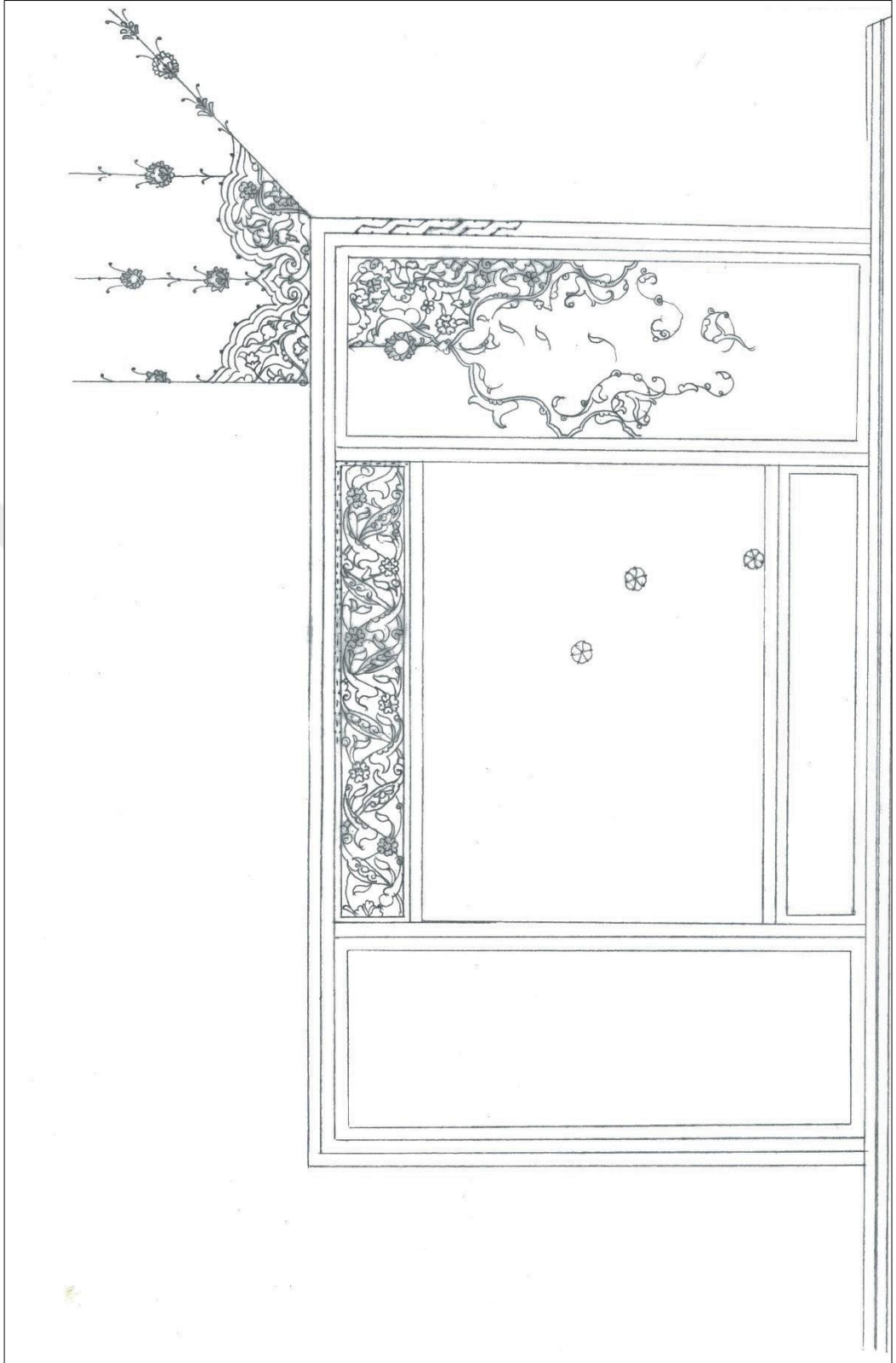
Görsel 3.4. Kur'ân-ı Kerîm'in Cildi Yan Kağıdı ve Mührü



Görsel 3.5. Eserin Serlevhası

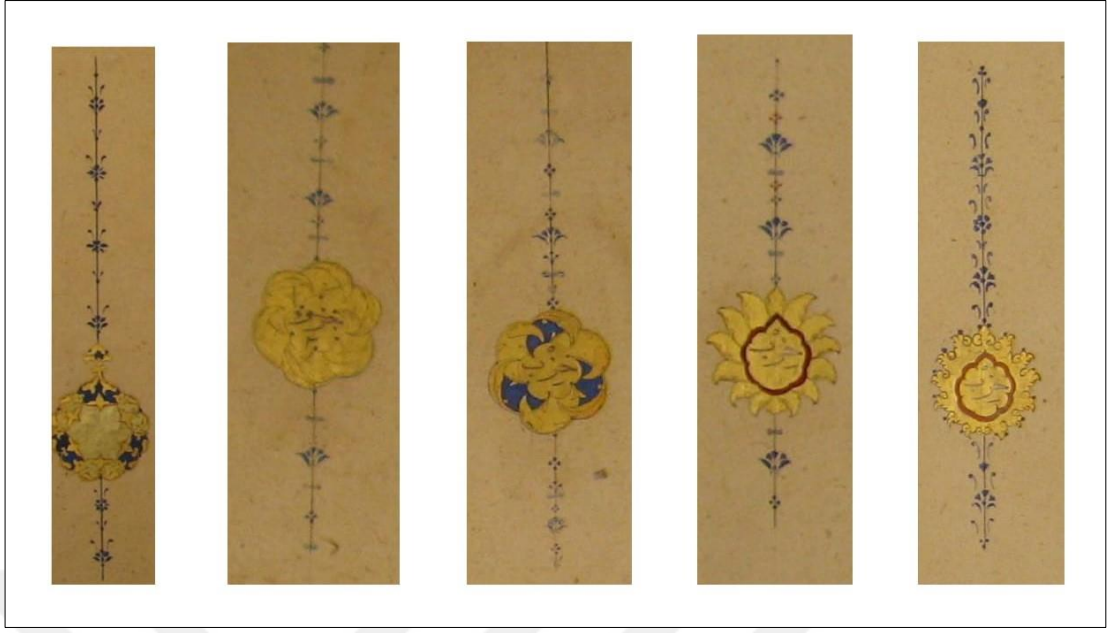


Görsel 3.5. Eserin Serlevhası (detay)



Çizim 3.5. Kur'ân-ı Kerim'in Serlevha Çizimi

Serlevha: Eserin 1b 2a sayfasında karşılıklı simetrik olarak serlevha tezniyatı yapılmıştır. Metin kısmı nesih hat ile ve is mürekkebi ile yazılmıştır. Ayetler arasında penç formunda ve salyangoz biçiminde altınla durak gülleri yapılmıştır. Yazı alanının iki kenarına simetrik olarak koltuk tezyînatı uygulanmıştır. Rûmî motifler ana motif olup çift iplik şeklindedir. Aralarına basit pençler ve basit yapraklar ile çıkmalar kullanılarak tasarım oluşturulmuştur. Rûmîler altın üzerine altınla (zer-ender-zer) tekniğiyle yapılmış ve uygulanmış ve rûmîlere detay yapılmış bulutlar ise pembe renkte olup yine aynı tonlarda kademe atılmıştır. Koltuk tezyînatının dört kenarında (+,-) biçiminde lacivert zemin üzerine beyaz renkte kenar suyu tezyînatı yapılmıştır. Altın cetvel ve kuzularla tezyînat sonlandırılmıştır. Yazı alanın alt ve üst kısmında yatay dikdörtgen biçimli tezyînatlı alan bulunmaktadır. Bu alanın orta kısmında altın zemin üzerine beyaz üstübeç ve pembe mürekkeple yazı yazılmış yazını kenarındaki boşluklara sarmal rûmîlerden ve basit yapraklardan tasarım oluşturulmuş ve uygulanmıştır. Rûmîlerde gri tonlar tercih edilmiştir, yazı alanın etrafında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tezyînatlı alan bulunmaktadır. Yazı alanı bu tezyînatlı alandan rûmî, dendan ve tepelik rûmîlerle ayrılmıştır. Rûmîler ve bulutlar yardımıyla paftalar oluşturulmuştur. Zemin rengi olarak lacivert ve altın tercih edilmiştir. Motif olarak hatayi, penç, gonca, basit yapraklar, kalp forumları, çıkmalar ve bulutlar kullanılmıştır. Motiflere kendi renginde tonlama ve detay yapılmıştır. Bu alanlar dörtkenarda kırmızı zeminde (+,-) biçiminde kenar suyu ile süslenip bu alandaki tezyînat tamamlanmıştır. Dört kenardan altın cetvel çekilmiş bunun yanısıra üç kenarına küf yeşili renginde (S) biçimli iki iplik zencerek yapılarak tezyînat çerçeve içine alınmıştır. Sayfa kenarında $\frac{1}{2}$ oranında birbirinin tekrarı tezyînat bulunmaktadır. Lacivert ve altın olmak üzere iki çeşit zemin rengi kullanılmıştır. Paftalar ayırma rûmîler yardımıyla oluşturulmuş ve bu alanda hatayi, penç, gonca, basit yapraklarla kullanılmıştır. Bitkisel motiflere ve rûmîlere tonlama yapılmıştır. desen altın, pembe ve lacivert renkte havalı dendanlarla çevrelenmiştir. Dendanların üst kısmında ana ve ara tığlardan oluşan bir tasarım yapılmış, hatayi ve basit çıkmalardan tasarım oluşturulmuş ayrıca dendanların üzerindeki boşluklara lacivert renkte noktalar konularak boşluklar doldurulmaya çalışılmıştır. Tığlardaki motiflerde altın lacivert bordo renkler tercih edilmiş negatif teknikte yapılarak tezyînata son verilmiştir.



1

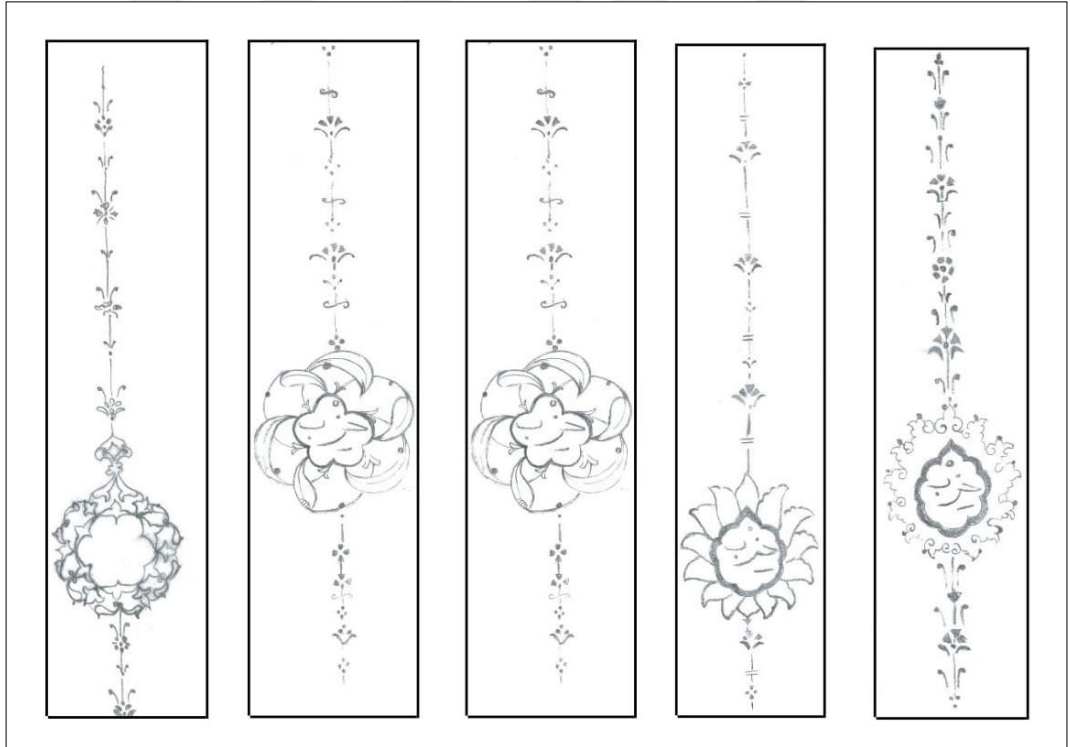
2

3

4

5

Görsel 3.6. Eserin Gülleri



1

2

3

4

5

Çizim 3.6. Kur'an-ı Kerim'in (1,2,3,4,5) Gül çizimleri

GÜLLER:

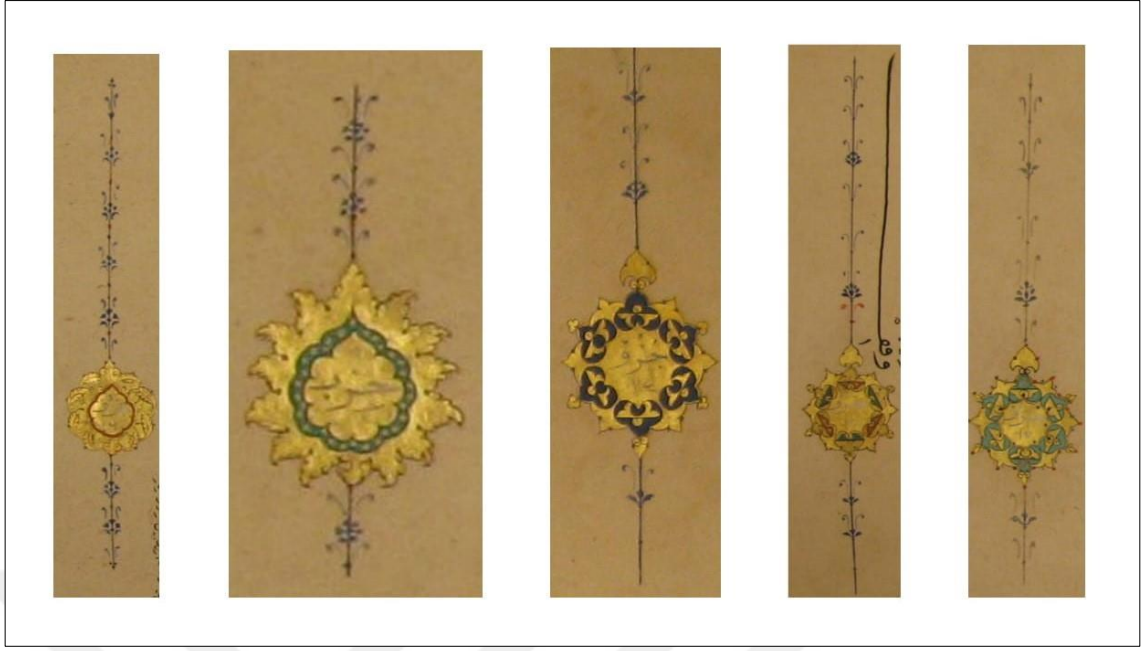
Eserin 1. Gülü: Şemse formunda olup tepelik rûmîlerle paftalara bölünmüştür. Altın ve lacivert zemin rengi olarak kullanılmıştır. Rûmîler altın üzerine altın (zer-ender-zer) tekniği de yapılmıştır. Orta alanı yazı kısmı boştur alt ve üst kısmında tığlar negatif teknikte lacivert renkte gonca, penç,basit yapraklar ve çıkmalardan oluşturulmuştur.

Eserin 2. Gülü: şemse formunda hançer yapraklardan sarmal bir desen oluşturulmuştur. Süslemenin orta kısımda yazı alanı bulunmaktadır. Yazı is mürekkebi ile nesih hatla yazılmıştır. hançer yapraklar zer-ender-zer tekiniği ile uygulanmıştır alt ve üst kısımdaki tığlarda goncalar çıkmalar yapılarak tasarım sonlandırılmıştır.

Eserin 3. Gülü: şemse formunda olup bu gülde de altılı rûmîlerle sarmal tasarım yapılmıştır. detay olarak rûmîlere tohum atılmış yazı alanına nesih hatla yazı yazılmıştır. Tığlar lacivert renkte olup penç ve goncalarla çıkmalar kullanılmıştır.

Eserin 4.gülü; hatâî formunda olup onikili yapraklarla oluşturularak gövde kısmı beyzi yada damla formunda lacivert şeklinde dendan biçiminde boyanmış orta kısım ve yapraklara altınla siyah renkte tahrir çekilmiştir. Hatayi ve pençler kullanılarak negatif teknikte tığlar yapılmış ve tezyînat sonlandırılmıştır.

Eserin 5.gülü ; Hatayi formunda yapılmış, yapraklar çok dilimli olup uç kısımlarına lacivert tonlama yapılmıştır. orta kısımda yazı alanı mevcuttur. Beyzi formda turuncu renkte dendanlarla çevrelenmiş, alt kısmında lacivert renkte hatayiler, pençler noktalar ve tifrillerle desen oluşturulmuştur.



6

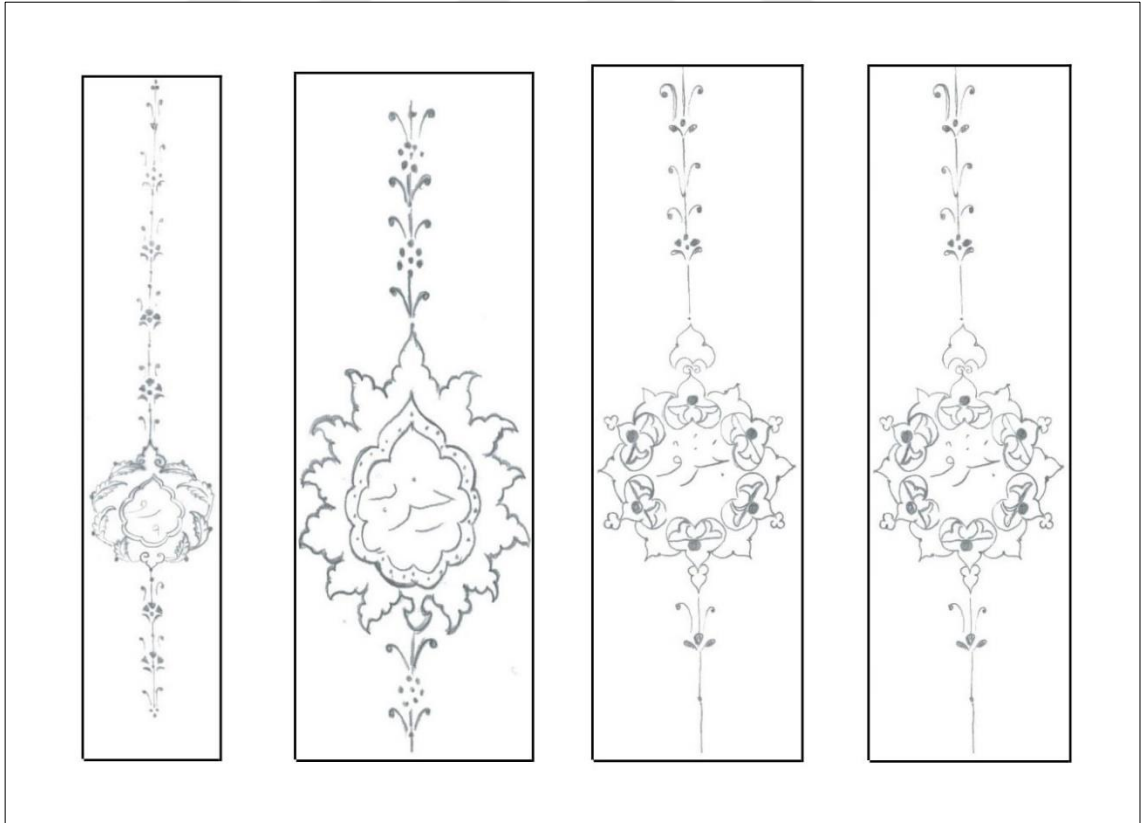
7

8

9

10

Görsel 3.7. Eserin Gülleri



6

7

8

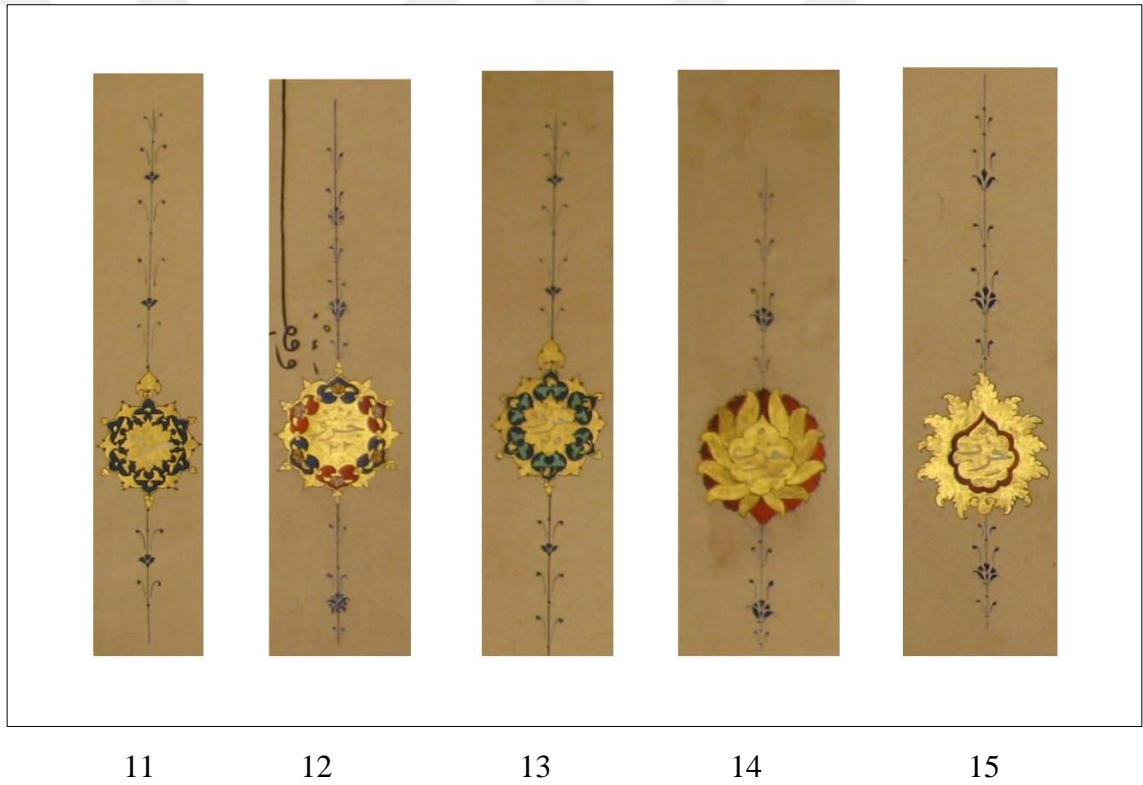
9

Çizim 3.7. Kur'ân-ı Kerîm'in (6,7,8,9,10) Gül çizimleri

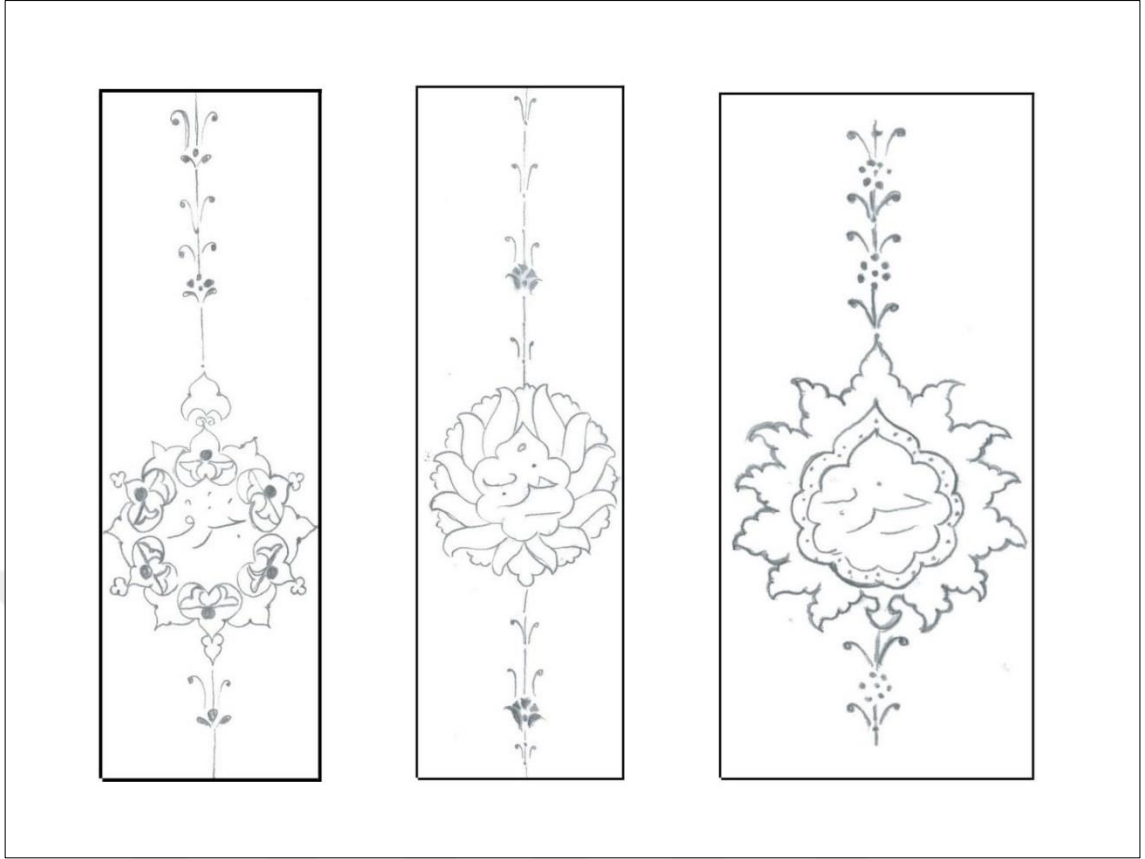
Eserin 7. Gülü ; Hatâî formunda çok dilimli açık yapraklardan tasarlanmıştır. Yazı alanın etrafına 2 m ‘lik küf yeşili renginde dendanlar yapılarak orta kısmına beyaz noktalar konulmuştur. Yazı alanı orta kısımda yer almaktadır. Tığlar diğer güllerdeki gibi aynı tarzda yapılmıştır.

Eserin 8. Gülü ; Şemse formunda 12 köşeli yıldız biçiminde tasarlanmış tepelik ve ortabağ rûmîlerden desen oluşturulmuştur. Yazı alanı orta kısımda yer almaktadır. Üst kısmında ise altından tepelik yapılmış yıldızların altı tanesinde küçük tepelik uygulanmıştır. Alt ve üst kısımdaki tığlar yine negatif teknikte yapılmıştır.

Eserin 9.Gülü ; Bir önceki gülle aynı forumdadır. Sadece farklı olarak iç kısımdaki ortabağ rûmîlerde renk değişikliği yapılmıştır.



Görsel 3.8. Eserin Gülleri



(10,11,12,13)

14

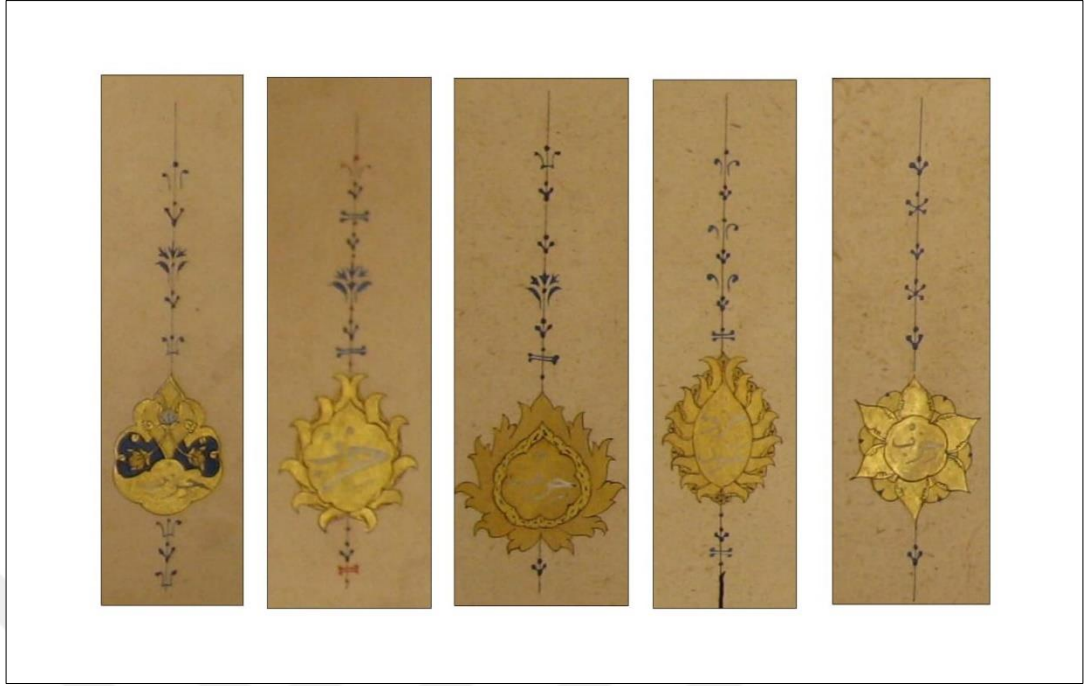
15

Çizim 3.8. Kur'ân-ı Kerîm'in (10,11,12,13,14,15) Gül çizimleri

Eserin 10, 11, 12, 13. Gülü; Bu güller önceki güllerle aynı olup sadece renk değişikliği yapılmıştır.

Eserin 14. Gülü; Hatâî formunda gül yapılmıştır. Her iki tarafa altışarlı düz yaprak kullanılarak desen oluşturulmuştur, Orta kısımda yazı alanı mevcuttur. Yazı alanı dendanlarla çevrelenmiştir. Yapraklar ve gövde altın olup yapraklar arasındaki boşluklar ve kademeler turuncu renktedir. Alt ve üst kısımdaki tığlar yine negatif teknikte yapılmıştır.

Eserin 15. gülü; 7. Gülle aynı formunda yapılmıştır.



16

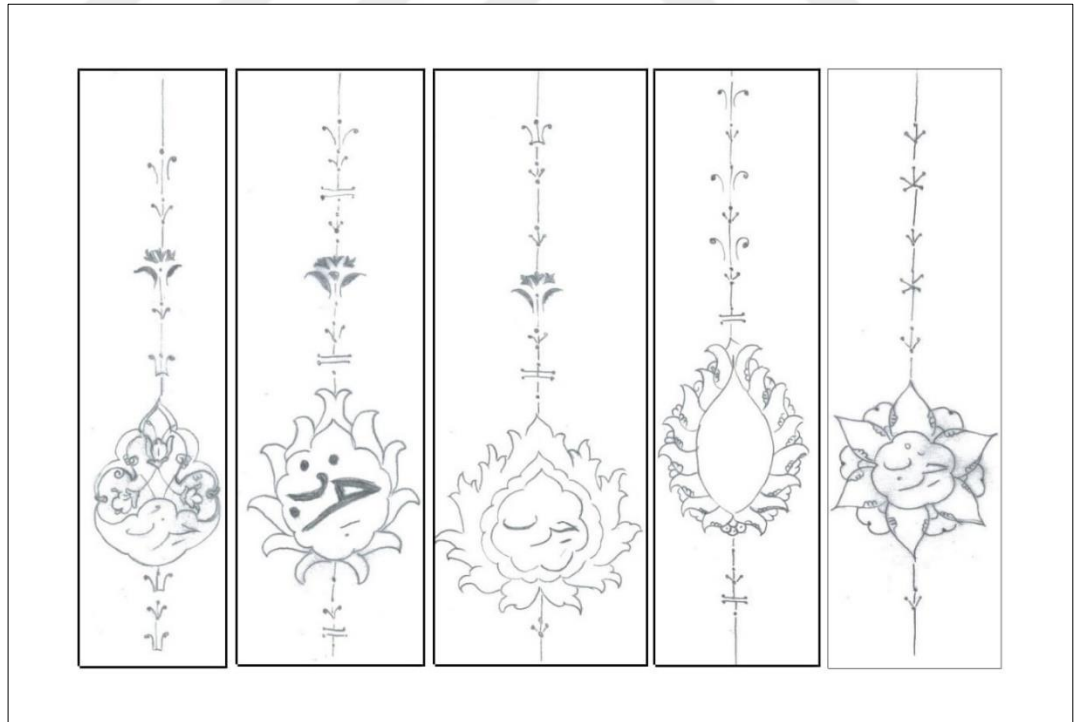
17

18

19

20

Görsel 3.9. Eserin Gülleri



16

17

18

19

20

Çizim 3.9. Kur'ân-ı Kerîm'in (16,17,18,19,20,) Gül çizimleri

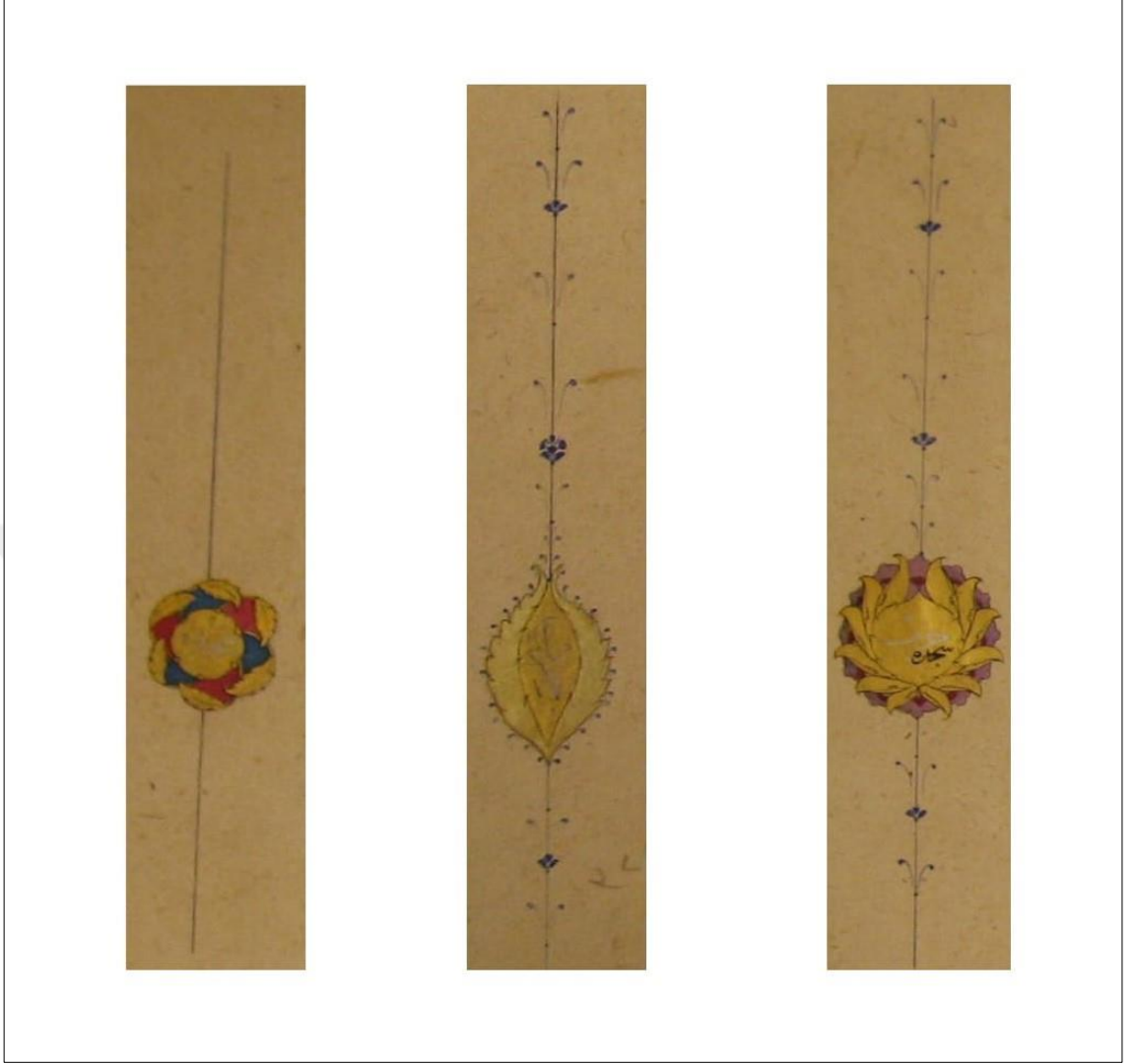
Eserin 16.gülü; Damla formunda olan gül ayırma rûmîlerle paftalar ayrılmıştır. Lacivert ve altın zemin kullanılmıştır. Paftalar içerisinde bitkisel motiflerle tasarım yapılarak rûmîlere kademe atılmıştır. Burada diğerlerinden farklı olarak yazı alanı alt kısımdadır.Üstübeç mürekeple yazı yazılmıştır. Alt ve üst kısımdaki tığlar yine negatif teknikte ve iki renk olarak yapılmıştır.

Eserin 17.gülü ; Beyzi şeklinde olan gül, Hatayi formunda tasarlanmıştır. Burdaki yapraklar düz uçları sivri bir şekilde yapılmıştır. Yazı alanın etrafı dendalarla ayırt edilmiştir. Alt ve üst kısımdaki tığlar yine negatif teknikte ve iki renk kullanılmıştır .

Eserin 18.gülü ; Hatayi şeklinde tasarlanmıştır. Yapraklar dilimli ama oldukça sivri olarak uygulanmıştır. Dendanlar ile daha kalınca bir zemin oluşturularak (+,-) biçimde kenar suyu tezyînatı yapılmıştır. Alt ve üst kısımdaki tığlar yine negatif teknikte yapılmıştır.

Eserin 19.gülü ; Hatayi formunda $\frac{1}{2}$ şeklinde tasarım yapılmıştır. Zemin rengi tamamen altın yapılarak siyah rengde tahrir çekilmiştir. Yaprakların arasına rûmî formunda tohumlar atılarak diğer yapraklardan ayrılmıştır. Alt ve üst kısımdaki tığlar negatif teknikte yapılmıştır.

Eserin 20.gülü ; Ayırma rûmî ve dendanlardan tasarım oluşturulmuştur. Penç formunda yapılan güle altı köşeli yıldız formu kazandırılmıştır. Orta kısımdaki yazı alanı daire biçiminde çevrelenmiştir. Alt ve üst kısımdaki tığlar yine negatif teknikte yapılmıştır.

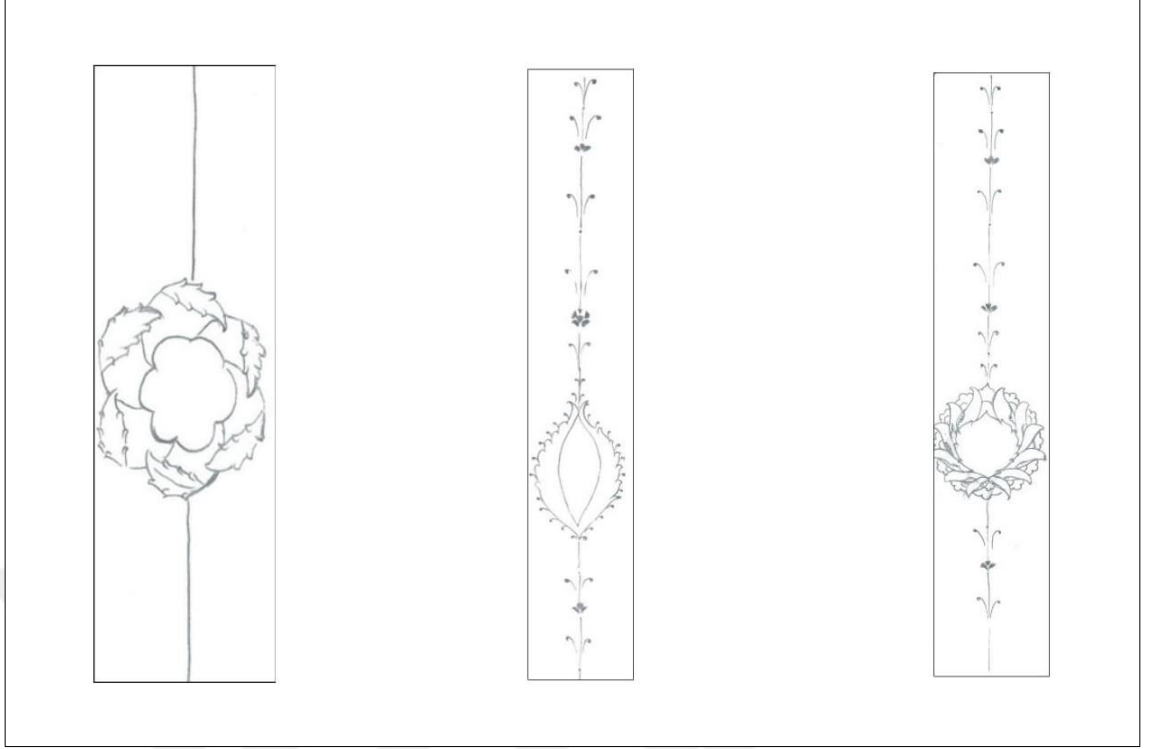


21

22

23

Görsel 3.10. Eserin Gülleri



21

22

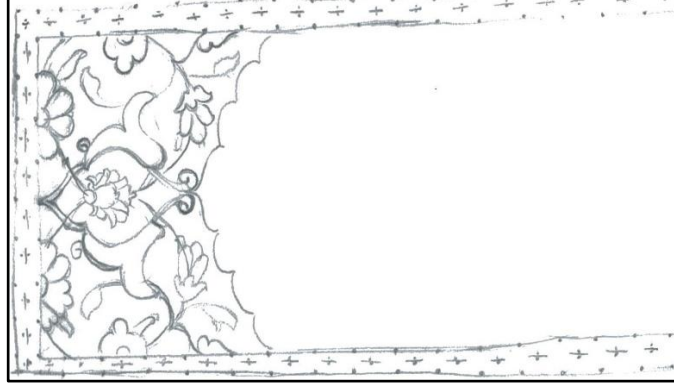
23

Çizim 3.10. Kur'ân-ı Kerîm'in (21,22,23) Gül çizimleri

Eserin 21.gülü ; 21. Gül 2. Gülümüzle aynı forumda olup burada farklı olan yazı ve dilimli yapraklar içerisine bordo ve lacivert renkler kullanılmıştır. Alt ve üst kısımdaki tığlar yine negatif teknikte yapılmıştır.

Eserin 22.gülü ; iki yandan uzanan hançer yaprakları ile beyzi tarzında bir gül yapılmıştır. Orta kısımda yazı alanı mevcuttur.Yaprakların sivri uçları arasına lacivert renkte tirfil uygulanarak tasarım sonlandırılmıştır. Tığlar negatif şeklinde diğer tığlar gibi tasarımı yapılmıştır.

Eserin 23.gülü ; Hatayi formunda 12 yapraklı olarak tasarım yapılmıştır. Yapraklar arasına pembe renkte rûmîli tohumlar kullanılarak koyu tonda kademe atılmıştır. Yazı alanı üstübeç mürekkeble yazılmış olarak görünsede muhtemelen yanlış olduğundan dolayı sonrasında hatt-ı İcâze icaze ile siyah is mürekkeble düzeltilerek yazılmıştır. Alt ve üst kısımdaki tığlar yine negatif teknikte yapılmıştır



Çizim 3.11. Kur'ân-ı Kerîm'in 1. Sûre Başı Çizimi

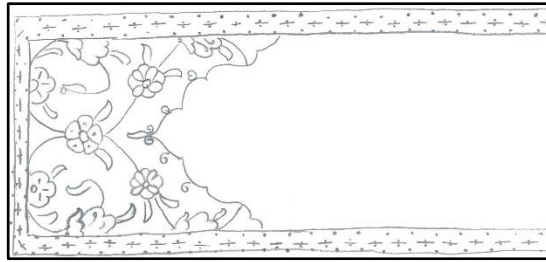
Eserin 1. Sûrebaşı; Tezyînatta sıvama altın üzerine üstübeç mürekkeple yazı yazılmıştır. Yazı alanı altın dendanlarla çevrelenmiştir. Yazının iki kenarında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tezyînat yer almaktadır. Zemin altın ve laciverttir. Rûmîler altın olup, Motiflerde ise gonca, hatayi, penç ve basit yapraklar kullanılmıştır. Motiflerde renk olarak pembe, sarı ve turuncu renk uygulanmıştır. Sûrebaşı tezyînatı dört kenardan küf yeşili zemin üzerine beyaz renkte (+,-) biçiminde kenar suyu tezyînatı ile sonlandırılmıştır.



Görsel 3.12. Eserin 2. Sûrebaşı



Görsel 3.12. Eserin 2. Sûrebaşı



Çizim 3.12. Kur'ân-ı Kerîm'in 2. Sûre Başı Çizimi

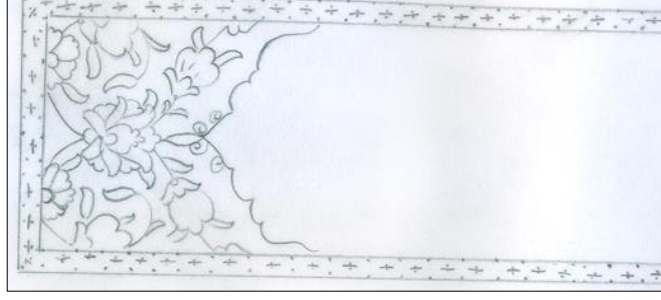
Eserin 2. Sûrebaşı; Tezyînatın orta kısımda altın zemin üzerine üstübeç mürekkeble yazı yazılmıştır, Altın dendanlar ve tepeliklerle yazı çevrelenmiştir. Yazının iki etrafında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tezyînat yapılmıştır. Lacivert ve altın zemin kullanılan tezyînat motif olarak gonca ,penç ve basit yapraklar uygulanmıştır. Renk olarak pembe ve açık lila kullanılarak motiflerde tonlama yapılmıştır. Sûrebaşı dört kenardan (+,-) biçimde borda zemin üzerine kenar suyu tezyînatı ile sonlandırılmıştır.



Görsel 3.13. Eserin 3. Sûrebaşı



Görsel 3.13. Eserin 3. Sûrebaşı



Çizim 3.13. Kur'ân-ı Kerîm'in 3. Sûre Başı Çizimi

Eserin 3. Sûrebaşı; Tezyînatın orta kısmında altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazı yazılmıştır. Siyah tahrir çekilerek tepelik ve dendanlarla çevrelenmiştir. Yazının her iki kenarında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tezyînat yapılmıştır. Lacivert ve altın zeminin kullanıldığı tasarımda motif olarak hatayi, penç ve gonca, vardır. Renk olarak turuncu açık mavi kullanılmıştır, dörtkenarında ise turuncu renkte (+,-) biçimde kenar suyu tezyînatı uygulanmıştır.



Görsel 3.14. Eserin 4. Sûrebaşı



Görsel 3.14. Eserin 4. Sûrebaşı

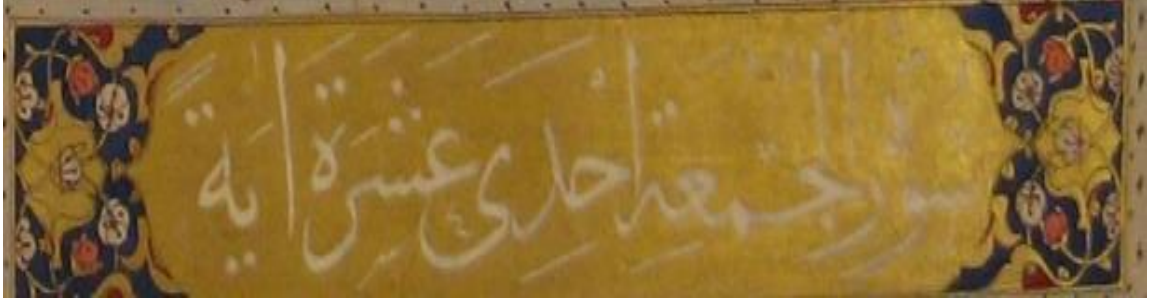


Çizim 3.14. Kur'ân-ı Kerîm'in 4. Sûre Başı Çizimi

Eserin 4. Sûrebaşı; Orta kısmında bulunan yazı sıvama altın üzerine üstübeç mürekkeple ve sülüs hattıyla yazılmıştır. Yazı alanına siyah renkte tahrir çekilerek sınırlandırılmıştır. Yazı alanın tepelik kısmında içe doğru yer alan ayırma rûmî tasarım yapılmıştır. Motif olarak penç, gonca, çıkma, kalp ve basit yapraklarla tezyînat uygulanmıştır, Renk ise kiremit kırmızısı, açık mavi, pembe, küf yeşili kullanılmış motiflere tonlama yapılmıştır. Her iki tarafa $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tasarım yapılmıştır. Kenar suyu bordo renkte olup artı eksi (+ -) biçiminde yapılarak tezyînata son verilmiştir.



Görsel 3.15. Eserin 5. Sûrebaşı



Görsel 3.15. Eserin 5. Sûrebaşı



Çizim 3.15. Kur'an-ı Kerim'in 5. Sûre Başı Çizimi

Eserin 5. Sûrebaşı; Başlık tezhibinin ortasında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmıştır, yazı alanı altın cetvel ve dendanlarla çevrelenmiştir. Sûrebaşı tezyînatında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde yapılmıştır. Altın ve lacivert zeminli tezyînatıta, rûmîler yardımıyla paftalara bölünmüştür. Yazı kenarındaki dendanların yanında bulunan rûmîlerin tezyînatı altınla yapılmıştır. Motifler penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşturulmuştur. Renk olarak turuncu, beyaz, pembe, kiremit kırmızısı kullanılmıştır, motiflerde tonlama yapılmıştır. Yazı ve tezyînatlı alanın dörtkenarında açık lila üzerine siyah renkte (+, -) biçimde süsleme yapılmış ve kenarsuyu tezyînatı ile çerçeve içine alınarak tezyînata son verilmiştir.



Görsel 3.16. Eserin 6. Sûrebaşı



Görsel 3.16. Eserin 6. Sûrebaşı



Çizim 3.16. Kur'ân-ı Kerim'in 6. Sûre Başı Çizimi

Eserin 6. Sûrebaşı; Başlık tezhibinin ortasında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmıştır, yazı alanı altın cetvel ve dendanlarla çevrelenmiştir, Dendanlara siyah renkte tahrir çekilmiştir. sûrebaşı tezyînatı $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Altın ve lacivert zeminli tezyînatta dendanlar ve hançer yapraklar yardımıyla paftalara bölünmüştür. Yazı kenarındaki dendanların yanında bulunan salyangozlar altınla yapılmıştır. Motiflerde ise hançer yaprakları, penç, gonca basit yaprak ve çıkmalardan oluşturulmuştur. Renk olarak, pembe, kiremit kırmızısı kullanılmış ve tonlama yapılmıştır. Sûrebaşının dörtkenarında lacivert üzerine beyaz renkte (+, -) biçimde tezyînat yapılarak ve kenarsuyu ile çerçeve içine alınmıştır.



Görsel 3.17. Eserin 7. Sûrebaşı



Görsel 3.17. Eserin 7. Sûrebaşı



Çizim 3.17. Kur'an-ı Kerim'in 7. Sûre Başı Çizimi

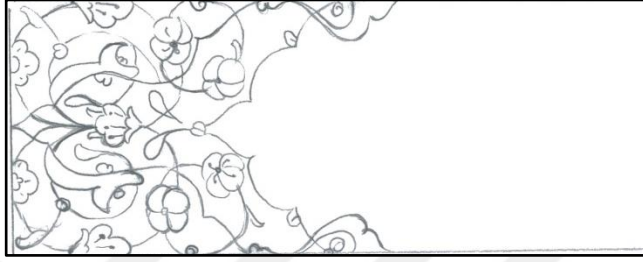
Eserin 7. Sûrebaşı; Başlık tezhibinin ortasında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zemini sıvama altın uygulanmıştı, yazı alanı altın cetvel ve dendanlarla çevrelenmiştir. Sûrebaşı tezyînatında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Altın ve lacivert zeminli tezyînat rûmîler, dendanlar ve tepelikler yardımıyla paftalara bölünmüştür. Yazı kenarındaki dendanların yanında bulunan salyangoz ve tohumların tezyînatı altınla yapılmıştır. Motifler penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşturulmuştur. Renk olarak turuncu, beyaz, pembe, lila kullanılmıştır, motiflerde tonlama yapılmıştır. Yazı ve tezyînatlı alanın dörtkenarında altın üzerine siyah renkte (+,-) biçimde tasarım yapılmıştır. Kenarsuyu ile çerçeve içine alınarak tezyînata son verilmiştir.



Görsel 3.18. Eserin 8. Sûrebaşı



Görsel 3.18. Eserin 8. Sûrebaşı



Çizim 3.18. Kur'ân-ı Kerim'in 8. Sûre Başı Çizimi

Eserin 8. Sûrebaşı; Tezhibinin ortasında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmıştır. Yazı alanı altın cetvel ve dendanlarla çevrelenmiştir. Sûrebaşı tezyînatında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Altın ve lacivertin kullanıldığı zeminde rûmîler ve dendanlar yardımıyla süslemeli alanlar paftalara bölünmüştür. Lacivert zeminden sonra ayırma rûmîler altınlanmış detaylarında ise tohumlar uygulanmıştır. Motifler penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşturulmuştur. Renk olarak turuncu, lila, küf yeşili kullanılarak, motiflerde tonlama yapılmıştır. Yazı ve tezyînatlı alanın dörtkenarında altın üzerine siyah renkte (+, -) biçimde süsleme yapılmıştır. Sûrebaşı Tezhibi kenarsuyu ile tamamlanmıştır.



Görsel 3.19. Eserin 9. Sûrebaşı



Çizim 3.19. Kur'ân-ı Kerîm'in 9. Sûre Başı Çizimi

Eserin 9. Sûrebaşısı; Varağın orta alanında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın ile yapılmış cetvel ve dendanlarla çevrelenmiştir. Sûrebaşısı tezyînatı $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Zemin altın ve lacivertten oluşmuştur. Rûmîler ve dendanlar yardımıyla paftalara bölünmüştür. Yazıyı çevreleyen dendanlar 2 mm kalınlığında olup bağlantı noktalarında ise salyangoz kullanılmıştır. Lacivert zeminden sonra ayırma rûmîler altınlanmıştır. Motifler penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşmuştur. Renk olarak lila, küf yeşili kullanılmış ve motiflerde tonlama yapılmıştır. Yazı ve tezyînatlı alanın dörtkenarında altın üzerine siyah renkte (+, -) biçimde kenarsuyu ile çerçeve içine alınarak tezyînata son verilmiştir.



Görsel 3.20. Eserin 10. Sürebaşı



Görsel 3.20. Eserin 10. Sürebaşı

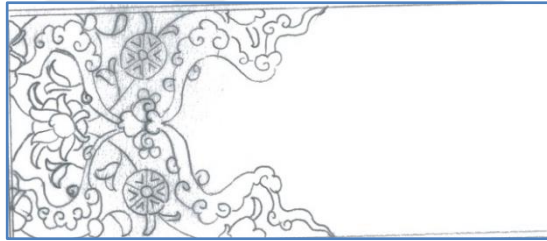


Çizim 3.20. Kur'ân-ı Kerim'in 10. Süre Başı Çizimi

Eserin 10. Sûrebaşı; Tezyînatın yazı alanında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanının zeminine sıvama altın uygulanmış, yazı alanı altın cetvel ve dendanlarla çevrelenmiştir. Sûrebaşı tezyînatı $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Sûrebaşı tezhibinin tamamı altın zeminle yapılmıştır. Rûmîler ve dendanlar yardımıyla zemin paftalara bölünmüştür. Bölümler tahrirlerle birbirinden ayrılmış ve dendanlara siyah renkte tahrirlerle çekilmiştir. Bağlantı noktalarında ise salyangoz kullanılmıştır. Rûmîler ve tepelikler altınla tezyîn edilmiştir. Motifler penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşmuştur. Renk olarak lila, kırmızı, küf yeşili kullanılmış ve tonlama yapılmıştır. Sûrebaşı tezhibinin dörtkenarında kiremit kırmızısı üzerine siyah renkte (+, -) biçimde ve kenarsuyu kullanılmış ve çerçeve içine alınmıştır.



Görsel 3.21. Eserin 11. Sûrebaşı



Çizim 3.21. Kur'ân-ı Kerîm'in 11. Sûre Başı Çizimi

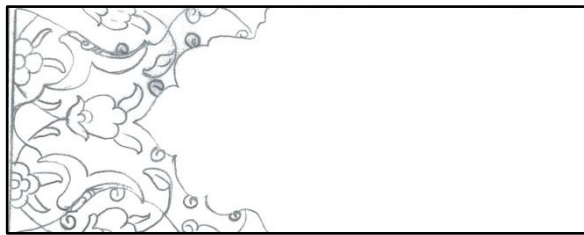
Eserin 11. Sûrebaşı; Başlık tezhibinin ortasında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmış, yazı alanı altın cetvel ve bulut motifleri ile çerçeve içine alınmıştır. Sûrebaşı $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Altın ve lacivert zeminli tezyînatla bulut ve tepelikler yardımıyla paftalara bölünmüştür. Yazı kenarındaki bulut motiflerinin iç tarafına doğru salyangoz tezyînatı altınla yapılmış, Tahrirleri siyah mürekkeple uygulanmıştır. Motifler penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşturulmuştur. Renk olarak turuncu, pembe, lila, küf yeşili kullanılmıştır. Motiflerde tonlama yapılmış, yazı ve tezyînatlı alanın dörtkenarında siyah zemin üzerine beyaz renkte (+, -) biçimde yapılmış ve kenarsuyu tezyînatı ile çerçeve içine alınarak tezyînata son verilmiştir



Görsel 3.22. Eserin 12. Sürebaşı



Görsel 3.22. Eserin 12. Sürebaşı

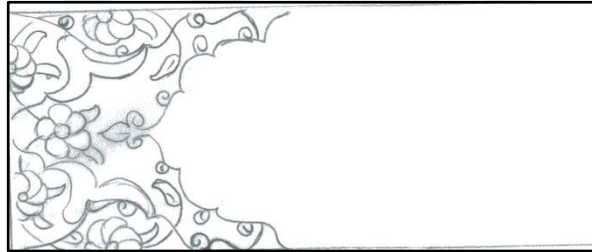


Çizim 3.22. Kur'ân-ı Kerîm'in 12. Sürebaşı Çizimi

Eserin 12. Sûrebaşı; Sûrebaşının yazı alanında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmıştır. Yazı alanı altın cetvel, tepelik ve dendanlarla çevrenmiştir. Sûrebaşı $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Sûrebaşı tezhibinin yazı alanı dışındaki belirli bir paftası lacivert kalan kısmı rûmîler yardımıyla paftalara bölünmüş, altınla teyzîn edilmiştir. Yazıyı çevreleyen dendanlara siyah renkte tahrirler çekilmiştir. Dendanların bazılarında ise salyangoz kullanılmıştır. Motifler ise penç, gonca, yaprak ve çıkmalardır. Renk olarak mavi, pembe kullanılarak tonlama yapılmıştır. Yazı ve tezyînatlı alanın dörtkenarında açık kırmızı üzerine siyah renkte (+ -) biçimde kenarsuyu ile çerçeve içine alınarak tezyînata son verilmiştir.



Görsel 3.23. Eserin 13. Sûrebaşı



Çizim 3.23. Kur'ân-ı Kerîm'in 13. Sûrebaşı Çizimi

Eserin 13. Sûrebaşı; Başlık tezhibinde yazı alanında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmış, yazı alanı altın cetvel tepelik ve dendanlarla çevrenmiştir. Sûrebaşı tezyînatında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde desen uygulanmıştır. Yazı alanı dışındaki belirli bir bölümü lacivert ve kalan kısım ayırma rûmîler yardımıyla paftalara bölünmüş, rûmîler altınla teyzîn edilmiştir. Yazıyı çevreleyen dendanlara siyah renkte tahrirler çekilmiştir. Dendanların bazılarında salyangoz motifleri ve kırmızı renkte detay atılmıştır. Motifler ise penç, gonca, yaprak ve çıkmalardır. Renk olarak lila, açık kırmızı, küf yeşili, pembe,

kullanılmıştır. Kendi renklerinin koyusu tonlama yapılmıştır. Dörtkenarında altın üzerine siyah renkte (+ -) biçimde kenarsuyu ile çerçeve içine alınarak tezyînata son verilmiştir.



Görsel 3.24. Eserin 14. Sûrebaşı



Çizim 3.24. Kur'an-ı Kerim'in 14. Sûrebaşı Çizimi

Eserin 14. Sûrebaşı; Sûrebaşı tezyînatının yazı alanında, Üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmıştır. Yazı alanı altın cetvel, tepelik, rûmî ve dendanlarla çevrelenmiştir. Sûrebaşı $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde desen uygulanmıştır. Yazı alanı dışındaki zemine lacivert ve altın uygulanmıştır. Yazıyı çevreleyen dendanlara siyah renkte tahrir çekilmiştir. Rûmîler altın yapılmış, Motifler penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşmuştur. Renk olarak lila, küf yeşili, kırmızı kullanılmıştır. Motiflerde kendi renklerinin koyu renginde tonlama yapılmıştır. Yazı ve tezyînatlı alanın dörtkenarında kiremit kırmızısı üzerine siyah renkte (+, -) biçimde kenarsuyu ile çerçeve içine alınarak son verilmiştir.



Görsel 3.25. Eserin 15. Sûrebaşı



Görsel 3.26. Eserin 15. Sûrebaşı

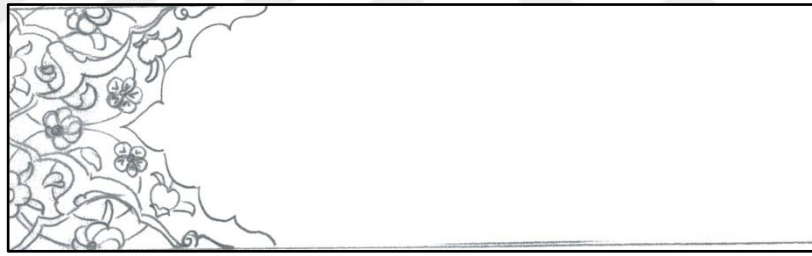


Çizim 3.26. Kur'ân-ı Kerim'in 15. Sûrebaşı Çizimi

Eserin 15. Sûrebaşı; Başlık tezhibinin ortasında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmıştır. Yazı alanı altın cetvel ve hançer yaprakları ile çerçeve içine alınmıştır. Yapraklar küf yeşili renginde olup belirgin bir şekildedir, Tonlama yapılmıştır. Sûrebaşı ¼ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Tezyînatın zemini tamamen Altınla kaplanarak yapılmıştır. Hançer yapraklar yardımıyla paftalara bölünmüştür. Motifler penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşmuştur. Renk olarak turuncu, pembe, lila, küf yeşili kullanılmıştır, Tonlama yapılmıştır. Sûrebaşı tezhibinin dörtkenarı kırmızı zemin biçimde yapılmış. Kenarsuyu ile çerçeve içine alınarak tezyînata son verilmiştir.



Görsel 3.27. Eserin 16. Sûrebaşı



Çizim 3.27. Kur'ân-ı Kerîm'in 16. Sûrebaşı Çizimi

Eserin 16. Sûrebaşı; Başlık tezhibi yazı alanında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmıştır, Yazı alanı altın cetvel tepelik rûmî ve dendanlarla çevrelenmiştir. Dendanlar altın üzerinde olup siyah renkle tahrir çekilmiştir. Dendanlardan sonra ikinci altınlı bölge rûmîlerle sınırlandırılmış. Sûrebaşı ¼ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Yazı alanı dışındaki zemin laciverte boyanmıştır. Dendanların bazılarında yazı alanın içine doğru ayırma rûmî ve tepelik yapılmıştır. Motifler ise penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşturulmuştur. Renk olarak lila, küf yeşili, kırmızı kullanılmıştır, Motiflerin kendi renklerinin koyu renginde tonlama yapılmıştır. Yazı ve tezyînatlı alanın dörtkenarında altın ve kenarsuyu ile çerçeve içine alınarak son verilmiştir.



Görsel 3.28. Eserin 17. Sûrebaşı

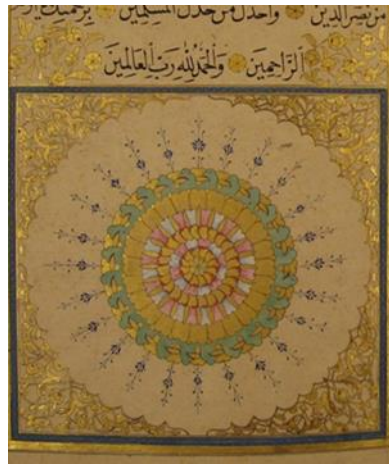


Çizim 3.28. Kur'ân-ı Kerîm'in 17. Sûrebaşı Çizimi

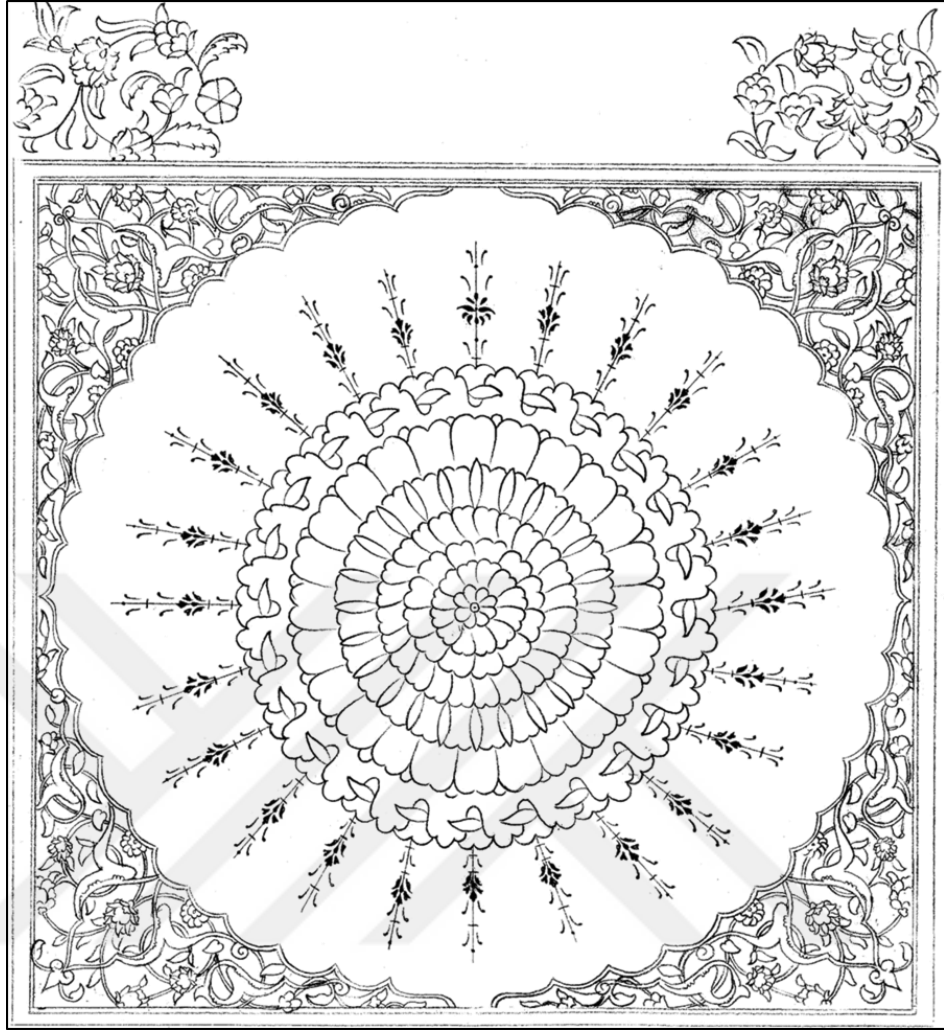
Eserin 17. Sûrebaşı; Alt kısmında yer alan, başlık tezhibinin ortasında üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yazı alanın zeminine sıvama altın uygulanmıştır, yazı alanı altın cetvel ve hançer yaprakları ile çerçeve içine alınmıştır. Yapraklar altın ve kırmızı renginde olup, Hançer yaprakları belirgin bir şekildedir, kırmızı renkte tonlama yapılmıştır. Sûrebaşı $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Yazıdan sonraki zemin lacivert yapılmış, hançer yapraklar yardımıyla paftalara bölünmüştür. Motifler penç, gonca, yaprak ve çıkmalardan oluşmuştur. Renk olarak kırmızı, lila, küf yeşili kullanılmıştır, Motiflerde tonlama yapılmıştır. Yazı ve tezyînatlı alanın dörtkenarı altın cetvel biçimde yapılmış, kenarsuyu ile çerçeve içine alınarak son verilmiştir.



Görsel 3.30. Eserin Hâtime sahifesi



Görsel 3.30. Eserin Hâtime sahifesi



Çizim 3.30. Kur'ân-ı Kerîm'in Hâtime sahifesi

Kur'ân-ı Kerîm'in Hâtime sayfası: Eserin yazı alanının alt kısmında kare şeklinde tezyînat yapılmıştır. süslemenin orta kısmında penç formunda şemse mantığında tezyînat vardır, penç yedi kademeli yapılmıştır. Renk olarak altın, pembe, küf yeşili ve beyaz kullanılmış, çoklu yapraklardan oluşturulmuştur. Penç motifinin dış kısmında lacivert renkte hatâi ve gonca motiflerinden çıkmalardan, tiffillerden negatif teknikte tığlar yapılmıştır. Bu alan dört taraftan köşebent tezyînatla süslenmiş, ayırma rûmîler ve bitkisel motiflerle süsleme yapılmış, sarı altın kullanılmış rûmîlere tohum atılmış hatâi ve gonca motiflerinin göbek kısmına turuncu renkte tonlama yapılmış siyah renkte tahrir çekilmiştir. Köşe tezyînatını pençten ayırmak için 1mm dendan yapılıp siyah renk tahrir çekilmiştir. Bu alanın dört kenarına 1mm altın kuzu çekilmiş, orta kısmında ise lacivert zemin üzerine (+,-) biçimde süsleme yapılarak tezyînat sonlandırılmıştır.

SONUÇ

Yazma eser kütüphanelerimiz bilim, kültür ve sanat tarihimiz açısından çok önemli bir yere sahip olup bünyesinde barındırdığı zengin kitap koleksiyonlarıyla birçok alanda topluma ışık tutmaktadır. Süleymaniye kütüphanelerin gerek kültürel değer taşıyan belgeleri bir araya getirmek, incelemek, korumak ve değerlendirmek ve gerekse toplumun kendi geçmişini görmesi açısından büyük önem arz etmektedir.

Kütüphaneler padişahların, valide sultanların, bilim ve din adamlarının değerli vakıf koleksiyonları ile tekkelerden oluşmaktadır. Kuruldukları zamandaki ad ve demirbaş numaraları ile kayıt altına alınmaktadır. Kendi döneminin sanat özelliklerini taşıyan tezhip, hat, ebru, cild ve minyatürleriyle oldukça zengin koleksiyonlar bulunmaktadır.

Süleymaniye Kütüphanesi diğer kütüphanelere kıyasla, koleksiyon açısından oldukça geniş ve zenginliğe sahiptir. Türk-İslâm kültürünün ana kaynaklarından olan Arapça, Osmanlı Türkçesi, Farsça ve Arap harfli eski matbu eserleri vardır.

Araştırma kapsamında olan eser Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinde bulunup XVIII. Yüzyıla ait 00009 envanter numaralı el yazması Kur'ân-ı Kerîm'dir. Bu nadide eser kitap sanatları bakımından incelenmesi için seçilmiştir. İncelenen Kur'ân-ı Kerîm Fazıl Ahmet Paşa koleksiyonundandır. Kur'ân-ı Kerîm'in dili Arapçadır. Eserde yazı türü nesihdir. 00009 envanter numaralı eserin hattatı: : 'el-Hüseyn Kâtib-i Esrârî's-Sultân fi Sâbık'z-Zemân'dır. Eserin müzehhibi bilinmemektedir. İncelemiş olduğumuz Kur'ân-ı Kerîm'in bezeme alanları; cild ve iç kapak bezemesi, zahriye sayfası, serlevhası, sûre başları, sayfa sonları, hatim duası bezemesi, gül (hizib, nısıf, secde ve cüz), durak (nokta), bordür (pervaz), zencerek, cetvel ve tığlar yer almaktadır. Bu bezemeler tasarım olarak kompozisyon, teknik, motif bilgileri ve kullanılan renkler bakımından klasik üslûp özelliklerini bünyesinde taşımaktadır.

Eserin Cildi ceylan derisi olup, Eserin alt-üst kapağı ve miklebi, koyu kahverenginde olup deri üzerine gömme tekniğiyle yapılmıştır. Klasik formda yapılmış olan cild kapağının, orta kısmında şemse ve iki ucunda salbekler yer almaktadır. Sıvama altın üzerine yine altın ile zer-ender-zer tekniğiyle bitkisel motifler kullanılarak sazyolu üslubunda bir tasarım yapılmıştır. Kapakta Sazyolu üslubunda yapılan serbest tasarımda

Şemsenin etrafı havalı dendanlarla çevrelenerek üzerine basit tığlar yapılmıştır. (Görsel 3.1).

Eserin iç kapağındaki tezyînat alt ve üst kapak tezyînatıyla aynı olup orta kısımda beyzi formda tezyînat yapılmıştır. Havalı altın dendanlardan oluşturulan formun içinde örgü (zencerek) biçiminde tezyînat yer almaktadır. (Görsel 3.2).

18. Yüzyılın ilk yarısında yapılmış olan eser, klasik dönemin cild özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Eserin zahriye sayfası bulunmamaktadır.

Eserin serlevha tezyînatı yine klasik üslûpta simetrik olarak yapılmıştır. Metin kısmı nesih hat ile ve is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı alanının iki kenarına simetrik olarak koltuk tezyînatı uygulanmıştır. Rûmî motifler ana motif olup çift iplik şeklindedir. Kullanılan motif, renk ve desen bakımından oldukça zengin olup klasik dönem süsleme özelliklerini yansıtmaktadır.

Eserin sûre başındaki tezyînat yine tam bir uyum içerisinde ve oldukça zengin bir süslemeye sahiptir. Bu alanın orta kısmında altın zemin üzerine beyaz üstübeç ve pembe mürekkeple yazı yazılmıştır. Motif, renk ve işçilik bakımından oldukça incedir. (Görsel 3.5).

İncelenen eserde bulunan güller şemse, beyzi, yuvarlak, yıldız ve armudi biçimde tasarlanmıştır. Güller içerisinde yazılması gereken ifadelerden bazıları sayfa kenarındaki boş kısımlara yazılmıştır. Güllerin orta kısımlarında üstübeç mürekkeple yazı alanları mevcuttur. Zemin rengi olarak klasik üslûpta kullanılan altın ve lacivert renkler tercih edilmiştir. Güllerin alt ve üst kısımlarına basit tığlar uygulanmıştır. Motif olarak gonca ve penç yoğunluktadır. Güllerin paftaları, rûmîler yardımıyla bölünmüştür. Motiflerde renk olarak Altın, küf yeşili, kiremit kırmızısı, açık mavi, pembe ve sarı tercih edilmiştir. Tasarımlar simetrik ve serbest kompozisyon şeklinde uygulanmıştır. Güller yine klasik üslûpta süslenmiştir. (Görsel 3,6, Görsel 3,7, Görsel 3,8, Görsel 3,9, Görsel 3.10,).

Eserin diğer sure başı tezyînatlarında sıvama altın üzerine üstübeç mürekkeple yazılar yazılmıştır. Sure başlarındaki süslemelerin tamamı $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak yapılmıştır. Zemin rengi olarak klasik dönemde kullanılan altın ve lacivert renkler tercih edilmiştir. Motiflerde ise rûmîler, goncalar, hatayiler, pençler ve basit yapraklar

kullanılmıştır. Motiflerde renk olarak pembe, sarı ve turuncu renkler uygulanmıştır. (Görsel 3.11, Görsel 3.12, Görsel 3.13, Görsel 3.14, Görsel 3.15, Görsel 3.16, Görsel 3.17, Görsel 3.18, Görsel 3.19, Görsel 3.2, Görsel 3.21, Görsel 3.22, Görsel 3.23, Görsel 3.24, Görsel 3.25, Görsel 3.26, Görsel 3.27, Görsel 3.28).

Kur'ân-ı Kerîm'in Hâtime sayfasındaki tezyînat kare formunda tasarlanmıştır. Süslemenin orta kısmında penç formunda şemse mantığında yedi kademeli tezyînat yapılmış, penç motifinin dış kısmında lacivert renkte hatâî ve gonca motiflerinden çıkmalardan, tiffillerden negatif teknikte tığlar yapılmıştır. Renk olarak altın, pembe, küf yeşili ve beyaz kullanılmış, süslemenin yoğun olduğu bu kısımda ince işçilik ve uyum ilk bakışta görülmektedir.

XVIII. yüzyılın ilk yarısına ait olan eser, kendi döneminin modasına uygun olarak tezhiplenmiş olsa da; eserin cildindeki tasarımlar ve bazı sûre başlarında hançer yaprakların kullanımı Şahkulu üslubunu birebir yansıtmaktadır. Özellikle sûre başlarında kullanılan hatâî ve gonca motiflerindeki yuvarlak ve yumuşak çizgiler Baba nakkaş üslubuna atfedilebilir.

Sonuç olarak eserin gülleri ve sure başlarındaki yoğun altın kullanımı, güllerde farklı formlarda yapılmış hatayiler, klasiğin dışında kullanılan bazı renkler kendi dönem özelliklerini yansıtsa da genel olarak bakıldığında klasik üslubun süsleme özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Eser renk, desen, motif ve işçilik bakımından klasik üslûpta yapılan yazma eserlere atfedilebilir.

Süleymaniye yazma eser kütüphanesinde bulunan bu eser ve bundan başka yüzlerce eser kitap sanatları açısından incelenmeye değerdir. Her bir eser tek başına bir tez veya makale olabilecek niteliktedir. Her birinin tek tek incelenmesi ve gün yüzüne çıkarılarak izleyicilerine sunulması ve literatüre kazandırılması önemlidir.

TERİMLER

Aher: Kâğıt terbiyesine verilen isimdir. Yumurta akıyla yapıldığı gibi ayrıca pişmiş toz pirinçle de yapılır ki buna pirinç âheri derler.

Arasuyu: Yazıdan tezhibe veya desenden diğerine geçiş sağlayan ve çeşitli şekillerde kullanılan tezyînî unsurdur.

Başlık: Yazma eserlerde ilk sayfanın üst başına yapılan süslemeli kısma verilen isim.

Beyne's-sütur: Yazı tezhibinde, satır aralarına yapılan ve dendanlarla sınırlandırılan tezyini iş.

Bezeme: Çoğunlukla yazma, bazen de basma kitaplarda görülen tezhip, minyatür vb. süsleme.

Bitkisel Motifler: Tezhip sanatında kullanılan motiflerdir. Bordur: Şerit bezeme.

Bulut: Tezhipteki süsleme unsurlarından biridir. Çin bulutu da denir. Çok fazla stilize edilmemiştir ve çizgiler bulut görünümü verir.

Cetvel: Yazma kitap, kıt'a veya levhalarda yazı sahasını çerçeve içine alan ve ekseriya altınla çekilen muhtelif kalınlıktaki çizgilere verilen isim.

Cild: Türkçe'ye Arapça'dan geçen bir kelimedir. "Deri" anlamındadır. Yazma eserlerde sayfeleri muhafaza etmek amacıyla yapılan kitap kapları genellikle deriden olduğu için 'cild' ismini almıştır.

Dal: Tezhip sanatında bitkisel motifleri veya rûmî unsurları desen haline getiren, bir arada tutan; belli kurallar dahilinde çizilen çizgilerdir.

Dendan: Farsça 'diş' demektir. Yazıda 'sin' dişlerine verilen addır. Tezhipte ise, tezhiplenmiş kısımları çevreleyen, desenden ayrı çizgilerden müteşekkil diş benzeyen şekillere denir.

Desen: Yalnız çizgilerle boyasız olarak yapılan Görsel

Durak: Ayetleri ve cümleleri ayırmak için nokta mahiyetinde kullanılan küçük motif şekilleridir. Çok çeşitli şekilleri olup isimleri değişir. Geometrik şekilli olanları mücevher nokta, altı köşeli olanlarına şeşhâne denir. Penç motifleri de kullanılmıştır. Selçuklularda bunların büyük rozetler halinde olduğunu görmekteyiz. Eski kûfi Kur'anlarda durak

bulunmaz ancak her beş ayette damla şeklinde bir işaret, her on ayette de daire bir işaret konulurdu.

Geçme: Tezhipte, birbiri içinden geçer biçimde tertip edilen geometrik Çizgilerden ibaret süsleme şekilleri.

Gonca: Henüz açmamış çiçek.

Gül: Yazma kitapların sayfa kenarlarında, o sayfadaki yazının ne olduğunu işaretleyen küçük yazıların etrafına küçük yuvarlak şemse gibi yapılmış olan süslemeye 'gül' denir.

Hatâyi: Muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin anatomik çizgilerinin üslûplaştırılmasıyla ortaya çıkan süsleme motifi.

Hatime: Kitabın hitama erdiği yanı son sayfadır. Hattata ait imza ve tarih bazen de dua yazılır ve etrafı tezhiplenir. Yazma kitaplarda müellifin eserini bitirirken yazdığı duâlar, hattatını, varsa müzehhibini belirten yazılan kapsayan son yaprak.

İç Kapak: Dış kapaktan sonra gelen, bazen boş bazen de eserin adı ve vakıf mühürlerinin bulunduğu yaprak.

İplik: 1. Bir kitabın sayfalarına süs olarak yapılan ince altın çizgilere verilen isim. 2. Tezyînatta geniş alanları paftalara ayırmak ve zemini farklı renklere boyamak için kullanılan ve eni 1-2 mm. olan şerit.

Ketebe sayfası: Hattatın imzasını attığı sayfa. İmza sayfası.

Koltuk: Kıt'aların sülüs, muhakkak veya tevki hatla uzun tutulan ilk bezeme satırın altına nesih, reyhanî veya rîkâ olarak yazılan satırların iki tarafındaki dikdörtgen veya kare şekilli kısımlara yapılan bezeme.

Köşebent: Cild kapağının veya tezhib sayfalarında şemselerin etrafında dört köşesine yapılan süsler.

Kuzu: Cetvele veya ipliğe en fazla bir milimetre uzaklıktan paralel çizilen, tahrirden biraz kalınca ve renkli (altın) tek bir çizgidir.

Mikleb: Eski cildlerde alt kapağa sertab ile bağlanıp, üst kapak ile kitap arasına girerek sayfa kenarlarını koruyan, ucu sivri parça.

Mücellid: Kitap cildleyen, cildci.

Mühre: Tezhipte altınla yapılan süslemelerin parlatılması için kullanılan akikten veya camdan yapılmış ucu sivri alet. Parlatma işine de “mühreleme” denir.

Mürekkep: Yazı yazmakta, desen çizmekte, baskı işlerinde kullanılan çeşitli renk ve kıvamdaki sıvı halindeki birleşik.

Nakkaş: Görsel ve nakış yapan kişi.

Negatif: Teyzini sanatlarda kullanılan motiflerin içlerinin mürekkeple doldurulması.

Ortabağ: Simetrik iki motifi birbirine bağlayan motif.

Pafta: Kapalı form (alan).

Penç: Tezhipte kullanılan ana motiflerden biridir. Muhtelif çiçeklerin kuş bakışı görünümünün üslûplaştırılmasıyla meydana getirilen motiftir. Genelde beş yapraklı olarak kullanıldığı için bu ismi almıştır.

Rokoko: Fransa’da 17.yüzyıl dan sonra ortaya çıkmış bol kavisli mübâlağalı bir süsleme üslubu.

Rûmî: Süsleme terimi. Hayvan figürleri stilize edilerek oluşmuş bir süsleme şekli.

Salbek: Şemse formunun alt ve üst kısmına konulan küçük süslemeye verilen ad.

Serlevha: Başlık, yazma eserlerin tezhiplenmiş başlık bölümü. Kitapta metnin başlangıç sayfası karşılıklı olarak tezhiplenirse serlevha denir.

Şemse: Arapça güneş kelimesinden gelmektedir. Daha çok kitap kaplarında kullanılan güneşi andıran formda genellikle dandanlı süslemelere denir. Özellikle Fatih devrinde zahriye sayfalarında da kullanılır olmuştur. Bunların oval olanlarına mekik şemse, daire şeklinde olanlarına yuvarlak şemse denir. Şemsenin iki ucuna yapılan süslemeye salbek denir. Bu daha çok XVI. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlanmıştır.

Şikâf: Halkâri yapılan işlerin üzerine boya konmasına denilir. Boyalı halkâr demektir.

Şükûfe: Çiçek, tezhipte tabî veya belli bir üslûba göre yapılan çiçek motiflerine dayalı süsleme tarzı.

Tahrir/Kontur: Tezhipteki süsleme unsurlarının boyadan veya altından sonra kenarlarına çizilen ince çizgilere verilen ad. Kaydetme, yazma anlamlarına da gelir.

Tirfil: Süsleme sanatlarında desende yer alan boşlukları doldurmak için serbest fırça hareketi ile yapılan çizgi veya noktalardan oluşan şekil.

Tığ: Farsça “tığ” (kılıç) kelimesinden gelmektedir. Eserin desen hareketine göre bitirilişinde kâğıda geçişini sağlayan motif birimleridir. Tığların, on ikinci yüzyıldan itibaren primitif şekillerde başlayıp, çok mükemmel inceliklere ulaştığını günümüze ulaşan birçok yazma eserde görmekteyiz. Öyle ki, tığlar eserdeki en ince ayrıntılar olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Tezyînat: bir şeyin üzerine yapılan süslemeler.

Üslûp: Bir sanatçının veya devrin kendine has anlatım biçimi, ifade yolu, stil.

Varak: İki sahifeden ibaret yaprak, tabaka.

Zahriye: Mektup veya kâğıdın arka tarafına yazılan yazı; arkasındaki şerh. Yazma eserlerin başlık bulunan ilk sayfasından önceki, temellük kaydı bulunan, çoğunlukla tezhipli ve bazen de boş sayfalarına zahriye denilir. Fatih devri kitaplarında zahriye çift sayfa halindedir. Genellikle ilk sayfada kitabın Sultan Muhammed b. Murad Han'ın mütalâası için yazıldığını gösteren kayıt, ikincisinde ise kitabın ve müellifin adı vardır.

Zemin Doldurma: Bir tezhibin şekli belli olup altınları sürülerek tahriri bitince araları münasip renklere boyanırsa buna zemin doldurma denilir.

Zencerek: Geçme veya zincir motiflerinden oluşmuş bordür.

Zer-efşân: Tezhip sanatında altın serpilerek yapılan bezeme. Varak altının elek üzerinden jelatinli su veya yumurta akı sürülmüş bir zemine serpiştirilmesidir.

Zer ender zer: Altın içinde altın, iki renk veya tek renk altının mat ve parlak şekillerinin kullanılarak işlenmesiyle ortaya çıkan klasik tezhip tekniği.

KAYNAKÇA

- “Süleymaniye Kütüphanesi”, *AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi XX*, Anayayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica, INC İşbirliği Yayınları.
- “Yazma”, (1984). *Türk Ansiklopedisi XXXIII*, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara.
- Acar Ş. (1996). “Hat Sanatı ve Hattatlık”, *Antik Dekor Sanat Dergisi*, S.36, 1996.
- Acar Ş. (1996). “Sanat Değeri Taşıyan El Yazması Kitaplar”, *Antik Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, S.48, İstanbul.
- Acar Ş. (1999). *Türk Hat Sanatı*, İstanbul: Antik Aş Kültür Yayınları.
- Adivar A. Arat R. Ateş A., Baysun C., Darkot B., (1997). “Fazıl Ahmed Paşa”, *İslâm Ansiklopedisi VI*, Anadolu Üniversitesi, Milli Eğitim Bakanlığı, Eskişehir.
- Aksu, H. (1999). “Türk Süsleme Sanatının Süsleme Unsurları”, *Osmanlı Kültür ve Sanat*, XI, (Ed. Güler Eren), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Alparslan, A. (1986). “İbn Mukle’nin İslâm Yazısına Hizmeti”, *Tarih Boyunca Paleografya ve Diplomatik Semineri 30 Nisan / 2 Mayıs 1986 Bildirileri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- Alparslan, A. (1992). *Ünlü Türk Hattatları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Alparslan, A. (1993). “İslâm Yazı Sanatı”, *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi*, XIV, (Ed. Kenan Seyithanoğlu), İstanbul: Çağ Yayınları.
- Alparslan, A. (1993). “Türk Hat Tarihi”, *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi Ansiklopedisi*, XIV, (Ed. Kenan Seyithanoğlu), İstanbul: Çağ Yayınları.
- Alparslan, A. (1997). “El Yazması”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Alparslan, A. (1997). “Hat”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Alparslan, A. (1997). “Tezhip Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Alparslan, A. (1997). “Tezhip Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

- Alparslan, A. (1999). “Osmanlı Hat Sanatının Gelişmesi ve Bunun Nedenleri”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, (Ed. Güler Eren), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Alparslan, A. (1999). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alparslan, A. (2002). “Türk Dünyasında Hat Sanatı”, *Türkler XII*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Alparslan, A. (2015). “İslâm Yazıları”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan) Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- And, M, (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Arıtan, A. S. (1993). “Cildçilik”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi VII*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Arıtan, A. S. (1999). “Türk Ebru San’atı”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Arıtan, A. S. (2002). “Anadolu Selçuklularında Cild Sanatı”, *Türkler VII*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Arıtan, A. S. (2007). “Türk Deri İşlemeciliği Bağlamında Türk Cild Sanatı”, *Bildiri Özetleri Kitabı*, 38, ICANA.
- Arıtan, A. S. (2010). “Batı Dünyasında Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild San’atı’nın Tarih İçindeki Gelişimi”, *İslâm Sanat, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi Dergisi*, İstem Yayınları, S.15.
- Arseven, C. E., (1950). “Minyatür”, *Sanat Ansiklopedisi III*, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.
- Arseven, C. E., (1998a). “Tezhip” *Sanat Ansiklopedisi II*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Arseven, C. E., (1998b). “Halkârî” *Sanat Ansiklopedisi IV*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Arseven, C. E., (1965). “Gül”, *Sanat Ansiklopedisi II*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Aslanapa, O. (1977). *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl)*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitapevi (2. Baskı).
- Aslanapa, O. (1992). “Türk Minyatür Sanatı”, *Türk Dünyası El Kitabı II*, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.
- Aslanapa, O. (1999). “Osmanlı Minyatür Sanatı”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Aşıcı, S. (2012). “Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ayverdi E. H. (1953). “Fatih Devrinde Hat Sanatı”, *Türk Hattatları*, İstanbul: Yayın Matbaacılık Ticaret Limited Şirketi.
- Ayverdi, İ. (2004). “Halkârî”, *Misallî Büyük Sözlük, Sözlük 1*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2005). “El Yazması”, *Misallî Büyük Sözlük, Sözlük 1*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman, F., Rende, G., Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Görsel Sanatı*, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara: Özyurt Matbaacılık.
- Balkanal, Z. (2002). “Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Cildçilik”, *Türkler XII*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1958). *Türklerde Yazı Sanatı*, Ankara: Mars Matbaası.
- Banarlı, N. S. (2004). *Türk Edebiyat Tarihi I*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Barutcuğil, H. (2001). *Suyun Rüyası Ebru Yaşayan Gelenek*, İstanbul: Ebristan Yayınları.
- Bayraktar, N. (1970). “Yazma Eserlerin Değerlendirme Ölçüleri ve San’at Değerleri”, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni XIX*, S.1-4.
- Bektaşoğlu, M. (2005). *Hat Sanatı ve Tosyalı Hattatlar*, Ankara: İmaj Yayınları.
- Bektaşoğlu, M. (2009). *Anadolu’da Türk İslam Sanatı*, Diyanet İşleri Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Belge, M. (2005). “Cildçilik”, *Osmanlı’da Kurumlar ve Kültür*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Berki S. (1999). *Hattat Mustafa Râkım'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Berki S. (2003). *Hattat Mustafa Râkım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Berki S. (2006). “*Hat San'atı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*”, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, (Ed. Muhammet Altınbaş), İstanbul: İsmek Yayınları.
- Berki S. (2013). *Devleti Aliye'den Günümüze Hat Sanatı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*, İstanbul: Altınoluk Basım Yayınları.
- Bilal, S. (2004). *Hat Sanatında Kullanılan Okutma, Mühmel Harf ve Tezyîn İşaretleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Bilen, Y. (2010). *Hattat Mehmed Şevki Efendi ve Sülüs- Nesih Hat Ekolü*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Binark, İ. (1975). *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları.
- Binark, İ. (1978). “Türklerde Görsel ve Minyatür Sanatı”, *Vakıflar Dergisi* S.12, Ankara: Mars Matbaası.
- Birol, İnci A. (2002a). “Koltuk Tezhibi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* XXVI, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Birol, İnci A. (2002b). “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyîni Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”, *Türkler* XII, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Birol, İnci A. (2012). “Tezhip” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* XXXXI, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Birol, İnci A. (2014). *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri* 7. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Buttanrı, H. (2003). *Türk Süsleme Sanatında Geçmeler*, Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları.

- Büyüklimanlı, G., Akbulut, M. (2011). “El Yazması Eserler”, *Geçmişten Geleceğe Köprü Milli Kütüphane*, Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Can, Y., Gün, R. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Celasin, A. T. (2013). “XVI. Yüzyıl Mushaf Güllerinin Süleymaniye Kütüphanesi’nde Bulunan Üç Kur’ân-ı Kerîm Kapsamında İncelenmesi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 17, Isparta.
- Cunbur, M. (1970). “Yazma Kütüphanelerimiz Bugünkü Durumları ve Meseleleri “, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni* XIX(1-4).
- Cunbur, M. (1992). “Türklerde Cild San’atı”, *Türk Dünyası El Kitabı II*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü (2. Baskı).
- Cunbur, M. (1997). “Türklerde Tezhip Sanatı”, *Türk Dünyası El Kitabı II*, Ankara: Türk Kültür Araştırma Enstitüsü.
- Çataloluk, S. (1986). “Minyatür Sanatı”, *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu*, (Ed. Tuncer Gülensoy), Fırat Üniversitesi 5-6 Mayıs Elazığ.
- Çelebi, H. (2003). *Hattın Çelebisi*, İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları.
- Çetin, M. (2012). *Dersaadet Sözlüğü*, Catch Fuure, İstanbul.
- Çetin, Nihad M. (1995). “İslâm Hat Sanatı’nın Doğuşu ve Gelişmesi”, *İslâm Teknikleri Dergisi* IX, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Çetindağ, Y. (2002). “Türk Kültüründe Hayvan ve Bitki Motifinin Seyri”, *Türkler IV*, Ankara: .Yeni Türkiye Yayınları.
- Çığ, K. (1971). *Türk Kitap Kapları*, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Demirci, M. (2003). “Malik b. Dinar”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* XXVII, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Dere Ö. Faruk (2015). “Hafız Osman Efendi”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı) Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Dere Ö. Faruk (2007). *Ebrû San’atı, Tarihçe, Malzeme, Uygulama*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul: İsmek Yayınları.

- Dere, Ö. Faruk – Başkar, İ., Güner, E. (2015). *Anadolu İmam Hatip Liseleri Ders Kitabı*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Derman M. U. (1990). *Türk Hat Sanatının Şâheserleri* (2.Baskı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Derman M. U. (1995). “Türk Hat Sanatı”, *Sabancı Koleksiyonu*, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Derman M. U. (1997). *Türk Sanatında Ebru*, (Hazırlayan, Hüseyin Kaya), İstanbul: Akbank Kültür Hizmeti Yayınları.
- Derman M. U. (1998). “Hilye (Hat)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XVIII*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Derman M. U. (1999a). “Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, (Ed. Güler Eren), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Derman M. U. (1999b). “Osmanlıların Renk Cünbüşi: Ebrûculuk”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, (Ed. Güler Eren), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Derman M. U. (2001). *Osmanlı Hat Sanatı*, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Derman M. U. (2003). “Mahmud Celâleddin Efendi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XXVII*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Derman M. U. (2012a). “Cild ve Ebru Sanatı”, *İslâm Sanatları Tarihi*, (Ed. Muhiddin Serin), Anadolu Üniversitesi İlahiyat Önlisans Programı, (4. Baskı) Eskişehir.
- Derman M. U. (2012b). “Hat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XLI*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Derman, F. Ç. (1886). “Yazma Eserlerde Tezhip Sanatı”, *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu*, (Ed. Tuncer Gülensoy), Fırat Üniversitesi, 5-6 Mayıs Elazığ.
- Derman, F. Ç. (1999). “Osmanlı döneminde, Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, (Ed. Güler Eren), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2002). “Türk Tezhip Sanatının yüzyıllar İçinde Değişimi”, *Türkler XII*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

- Derman, F. Ç. (2010). “Tarihimizde Mushafların Bezenmesi”, *Diyanet İlmî Dergi XLVI* (4), İstanbul: Diyanet İşleri Dini Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2012a). “Tezhip Sanatı”, *İslâm Sanatları Tarihi*, (Ed. Muhittin Serin), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2012b). “Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XLI*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2012c). “Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: XVI. Yüzyıl”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı), Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2013). “Osmanlı İstanbul’unda Bezeme Sanatı”, *Osmanlı İstanbul’unda Uluslararası Sempozyumu-I*, İstanbul.
- Derman, F. Ç. (2015). “Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı) Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Duran, G. (2008). *Ali Üsküdarî, Tezhip ve Ruganî Üstadı, Çiçek Ressamı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı Yayınları.
- Duran, G. (2009). “Serlevha”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XXXVI*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Duran, G. (2012). “Tezhip Sanatının Kullanım Alanları”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi LXI*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Duran, G. (2015). “18.Yüzyıl Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı) Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ersoy, A. (1988). *Türk Tezhip Sanatı*, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Gündüz, H. (2008). “Hat, Tezhip ve Tasvir Sanatının Görkemli Buluşması Delâil-ül Hayrât”, *İsmek El Sanatları Dergisi S.5*, İstanbul.
- Gündüz, H. (2015). “Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah ve Ahmed Karahisârî”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı) Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Gürçağlar, A. (1996). “Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı”, *Sanat Mozaik Dergisi* Sayı 8, İstanbul: Eko Basım Yayınları.
- Gürel, P. (1999). “Ebru”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Güvemli, Z. (1960). *Başlangıcından Bugüne- Türk ve Dünya Sanat Tarihi* S.749, İstanbul: Varlık Yayınevi.
- İnal Günel (1997). “Türk-İslâm Minyatürü”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kaya, N. (2005). *Yazma Eserler Diyarı: Süleymaniye Kütüphanesi Tarihi ve İçerisinde Bulunan Değerli Yazmalar*, Bilim ve Sanat Vakfı, Türkiye Araştırmalar Merkezi, Nisan 2003- Ağustos 2005.
- Kaya, N. (2010). “Süleymaniye Kütüphanesi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XXXVIII*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kemal, İ. İbnülemin Mahmut (1970). *Son Hattatlar*, (2.Baskı), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kenan, İ., (2002). “II: Bâyezid Dönemi”, *Türkler IX*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Keskinel, B. (2012). *Türkiye’de Yazma Eser Kütüphanelerinin Önemi Ve Toplumsal Farkındalık Düzeyleri Bağlamında Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinin İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Uzmanlık Tezi), Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, İstanbul.
- Keskiner, C. (1996). “Türk Tezhip Sanatı”, *Art Dekor Dergisi*, İstanbul: Hürriyet Ofset Matbaası.
- Keskiner, C. (2010). “Türk Minyatür Sanatı Üzerine Düşünceler”, *Geleneksel Türk Kitap Sanatları Bugünün Ustaları*, (Ed. Mehmet Turgut Doğan), İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.
- Keskiner, C. (2011). *Türk Süsleme Sanatında Stilize Çiçekler-Hatayi*, İstanbul: İlke Basım Yayınları.
- Koç, H. (1994). “ Süleymaniye Kütüphanesi”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi VII*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı’nın Ortak Yayınları.

- Korkmaz, H. (2008). *Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan Mesnevî'lerin Bezeme Özellikleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kurfeyz, N. (2003). *Tezhip*, İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları.
- Kut, G. (2007). "Yazma Eserler ve Konuları", *Antik Dekor Dergisi* II, İstanbul.
- Küpelî, G. (2012). "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bâyezid Dönemi (1481-1512)", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı), Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mahir, B. (1999). "Anadolu'da Türk Minyatürünün İlk Örnekleri", *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, Ankara: Yenî Türkiye Yayınları.
- Mahir, B. (1999). "Şahkulu", *Osmanlı Ansiklopedisi* II, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Mahir, B. (2002). "Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür", *Türkler XII*, Ankara: Yenî Türkiye Yayınları.
- Mahir, B. (2005a). "Minyatür", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XXX*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Mahir, B. (2005b). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mahir, B. (2008a). "Kara Memî", *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi* II, İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayınları.
- Mahir, B. (2008b). "Veli Can", *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi* II, İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayınları.
- Mahir, B. (2012). "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), 3. Baskı, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- MEB. (1967). *İstanbul İl Yıllığı*, İstanbul: Millî Eğitim basımevi.
- Mesera, G. (1996). "18. ve 19. Yüzyıl Osmanlı Fermanlarında Çiçekler", *Kültür ve Sanat, Türkiye İş Ban-kası Kültür ve Sanat Dergisi*, Ankara: Türkiye İş Bakanlığı Yayınları.

- Mesera, G. (2012). “Kanunî Sultan Süleyman’ın Sernakkaşı Karamemi”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı), Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Moritz, B. (1965). “Arap “Yazısı”, *İslâm Ansiklopedisi I*, İstanbul.
- Odabaşı, H. (2011). *Osmanlı Yazma Eserleri ve Türkiye’de Yazma Eserler Kütüphaneciliği, Bilgi – Kış*, S.56.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özcan, A. (2002). “Fazıl Ahmed Paşa”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XXVI*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, A. R. (1993a). “Yazının iki Büyük Ustası: Mahmud Celâleddin ve Mustafa Râkım”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı), Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, A. R. (1993b). “Osmanlılarda Kitap Sanatları”, *Osmanlı Ansiklopedisi Tarih / Medeniyet / Kültür*, İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Özcan, Ş. B. (2015). “Tezhip Sanatında İhtişamlı Bir Dönem: Timur Devri Herat Üslubu”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı), Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, T. (1999). “Fazıl Ahmet Paşa”, *Yaşam ve Yapıtlarıyla Osmanlı Ansiklopedisi I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özcan, Y. (1990). *Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, Y. (2002). “Türk Tezhip Sanatı”, *Türkler XII*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Özçimi, S. (2010). *Gelenekli Ebru Sanatımız, Geleneksel Türk Kitap Sanatları Bugünün Ustaları*, (Ed. Mehmet Turgut Doğan), İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.
- Özel, H. S. (1969). *Hat Örnekleri*, İstanbul: Ahmet Saim Matbaası.
- Özemre, A. Y. (2007). “Üskûdar’da Ebrû San’atı”, *Türklerin Ebrû Sanatı*, (Ed. Hikmet Barutcugil), Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özen, M. E. (1985). *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul: Türk Tarih Kurumu.

- Özen, M. E. (1998a). “Yazıda Gönül Çiçekleri”, *Art Decor Dergisi*, 58, Hürriyet Yayınları.
- Özen, M. E. (1998b). *Türk Cild Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özen, M. E. (2005). *Türk Tezhip Sanatı*, İstanbul: Gözen Kitap ve Yayın Evi.
- Özkeçeci İ. (1993). *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Matbaası.
- Özkeçeci İ. (2002). “Kur’an Tezhiplerinin Tarihi Gelişimi İçerisinde Estetik Değerlendirmesi”, 8. *El Sanatları Sempozyumu*, İzmir.
- Özkeçeci, İ., Özkeçeci, Ş. B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Seçil Ofset.
- Özsayiner, Z. C. (1999). *Tezhipli Kur’an-ı Kerimler*, Ankara: Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (2004a). “Gül”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Pakalın, M. Z. (2004b). “Koltuk”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Rado, Ş. (1984). *Türk Hattatları*, İstanbul: Yayın Matbaacılık.
- Renda, G. (1997). “Minyatür”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Sakaoğlu, N. (1999) “Bâyezid II”, *Osmanlı Ansiklopedisi I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Serin, M. (1992). *Türk Hat Üstadları 2*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Serin, M. (2003). “Osmanlı Hat Sanatı”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, (Ed. Güler Eren), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Serin, M. (2010). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Serin, M. (2012). *İslâm Sanatları Tarihi*, Eskişehir: TC. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Serin, M. (2014). “Hat Sanatı”, *Anadolu Üniversitesi İlahiyat Ön Lisans Programı İslâm Sanatları Tarihi*, (Ed. Muhittin Serin), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Silivrili, K. (2004). “Geleneksel Türk El Sanatları”, *El Sanatları Dergisi*, S.1, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul.
- Soysal, Ö. (1999). “İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi”, *Türk Kütüphaneciliği*, Kültür Bakanlığı Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Tanıncı, Z. (1993). “Türk Tezhip Sanatı”, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tanıncı, Z. (1999). “Osmanlı Sanatında Tezhip” *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Tanıncı, Z. (2012a). “Başlangıçtan Osmanlıya Tezhip Sanatı” *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı), Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanıncı, Z. (2012b). “Osmanlı Sanatında Cild”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Taşkale, F. (1997). “Tezhip Sanatı”, *Sky Life*, S.173.
- Taşkale, F. (2000). “Kur’ân-ı Kerîm’de Açan Çiçekler”, M. Uğur Derman 65 Yaş Armağanı, Sabancı Üniversitesi, İstanbul.
- Taşkale, F. (2008). “Fatih Divanı”, *El Sanatları Dergisi*, Sayı 6.
- Taşkale, F. (2010). “Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk”, *El Sanatları Dergisi*, Sayı:9.
- Taşkale, F. (2015a). “20.Yüzyıl Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı), Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Taşkale, F. (2015b). “Buluşması, Geçmişten Günümüze Tezhip Sanatında Bir Yolculuk”, *Tezhip İstanbul Büyükşehir Belediyesi*.
- Thema Larousse Cildçilik*, Millet Gazetecilik AŞ Yayınları, 1993-1994.
- Tüfekçioğlu, A. (1999). “Tarihte ve Günümüzde Hat Sanatının Öğretim Metotları”, *2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutlu Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Tüfekçioğlu, A. (2002). “Osmanlı Döneminde Hat Sanatı”, *Türkler Ansiklopedisi XI*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Tüfekçioğlu, A. (2015). “Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), (3. Baskı), Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Türk El Sanatları (1969). İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası A.Ş. Tor-as Ofset Basımevi.
- Türkmen, K. (1999). “Arap Yazısının Kaynağı ve Çeşitleri”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi S.8*, Kayseri.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1984). *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Yazır, M. B. (1974). *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, (Hazırlayan, Uğur Derman), II. Kısım, Ankara: Diyanet İşleri Bakanlığı Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, F. (1982). “Klâsik Osmanlı Sanatı”, *Türkler II*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, F. (2002). “Baba Nakkaş”, *Türkler II*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Yıldız, H. D. (1989). “Fatih Devrinde Osmanlı İmparatorluğu”, *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi Ansiklopedisi X*, (Ed. Kenan Seyithanoğlu), İstanbul: Çağ Yayınları.
- Yılmaz, A. (1996). *Hat Sanatında Satır Sistemi (Sülüs, Nesih, Ta'lik, Rik'a)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yılmaz, A. (2004). *Türk Tezhip Sanatları Tabir ve İstılahları*, İstanbul: Damla Yayınevi.
- Yılmaz, F. (2010). “Hizib Gülü”, *Osmanlı Tarih Sözlüğü*, İstanbul: Bilimevi Basın Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Abdullah KARAOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum / 1974
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	-Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü (2001). - Atatürk Üniversitesi Adalet Meslek Yüksek Okulu Ön lisans (2018).
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Bilim Dalı (2020).
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce-Arapça
Bilimsel Faaliyetleri	-Erzurum Atatürk Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanat Dalı Lisans Öğrencileri Mezuniyet Sergisi 2000 / ERZURUM. -Erzurum Atatürk Üniversitesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Tezhip (Mezuniyet) Sergisi 20 Mayıs 2001 / ERZURUM. -Erzurum Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Sey-rü Sefa Geleneksel Türk Sanatları sergisi 29.01.2019. -Doğubayazıt Kaymakamlığı Geleneksel Kitap sanatları Sergisi 4-5 Temmuz İshak paşa Sarayı Doğubayazıt-AĞRI. -Geleneksel Dede Korkut Bilim, Kültür, Sanat ve Spor Haftası Geleneksel Sanatlar Sergisi 24 Nisan 2019 Bayburt Üniversitesi / BAYBURT. -Art Exhibition Traditional Turkish Handicrafts Aropcos 03 Ekim 2019/ Iğdır Üniversitesi/IĞDIR. -Ağrı Valiliği Nurul Ayan Karma El Sanatları Sergisi 3. Ahmed-i Hani Kültür Sanat ve turizm Festivali 5-6 Ekim 2019 İshak Paşa Sarayı Doğubayazıt / AĞRI. -1. Uluslararası Iğdır Geleneksel Türk Sanatları Çalıştayı 28-30 Kasım Iğdır Üniversitesi / IĞDIR.
İş Deneyimi	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	-1999-2003 BAN Ltd. Şti ortağı 2003-2005 arası Yakutiye belediyesi kültür Müdürü. -2005-2010 Yakutiye belediyesi Sivil savunma Müdürü. 2010-2019 DSİ 8. Bölge Müdürlüğü emrinde çalışmaktadır.
İletişim	
E-Posta Adresi	25.karaoglu25@gmail.com
Tarih	19.06.2020