



**VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
ARŞİVİNDE BULUNAN 2 ENVANTER
NUMARALI EL YAZMASI KUR'ÂN-I KERİM'İN
KİTAP SANATLARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

Elif İŞLER

**Yüksek Lisans Tezi
Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK
2019
Her Hakkı Saklıdır**

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

Elif İŞLER

**VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ ARŞİVİNDE BULUNAN 2
ENVANTER NUMARALI EL YAZMASI KUR'ÂN-I KERİM'İN
KİTAP SANATLARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

ERZURUM – 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ ARŞİVİNDE BULUNAN 2 ENVANTER NUMARALI EL YAZMASI KUR'ÂN-I KERİM'İN KİTAP SANATLARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

18.09.2019


Elif İŞLER

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTITÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr. Hüseyin ELİTOK danışmanlığında, Elif İŞLER tarafından hazırlanan bu çalışma 18/09/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Geleneksel Türk Sanatlar Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi İmza : 
Muhammet Lütfi
KINDIĞILI

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin İmza : 
ELİTOK

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Muhammet İmza : 
ARSLAN

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 18/09/ 2019


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ÇİZİMLER DİZİNİ.....	VIII
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM KİTAP SANATLARI

1.1. TEZHİP SANATI	2
1.2. HAT SANATI.....	14
1.2.1. Hat Sanatında Ekoller.....	20
1.2.1.1. Şeyh Hamdullah Ekolü	20
1.2.1.2. Ahmed Şemseddin Karahisâri Ekolü.....	21
1.2.1.3. Hafız Osman Ekolü.....	22
1.2.1.4. Mustafa Rakım Ekolü	23
1.2.1.5. Mahmud Celaleddin Ekolü	23
1.2.1.6. Kazasker Mustafa İzzet Efendi Ekolü	24
1.2.1.7. Mehmed Şevki Efendi Ekolü.....	25
1.2.1.8. Sami Efendi Ekolü.....	25
1.3. CİLT SANATI.....	26
1.3.1. Klâsik Cildin Bölümleri	32
1.3.2. Klâsik Cildin Çeşitleri	34
1.3.2.1. Malzemesine Göre Ciltler.....	34
1.3.2.2. Tekniğine Göre Ciltler.....	35
1.3.2.3. Bezemesine Göre Kitap Ciltleri.....	38
1.4. MİNYATÜR SANATI	40
1.5. EBRU SANATI	45

İKİNCİ BÖLÜM

EL YAZMASI

2.1. EL YAZMALARININ HAZIRLANIŞI	49
2.2. EL YAZMALARININ KONULARI	51
2.2.1. Dini Eserler.....	51
2.2.1.1. Kur'an-ı Kerîmler	51
2.2.1.2. Dua Kitapları	52
2.2.2. İlmi Eserler	52
2.2.3. Edebi Eserler	52
2.3. KUR'ÂN-I KERİM BEZEMECİLİĞİ	52
2.4. KUR'ÂN-I KERÎM'DE TEZHİPLİ ALANLAR.....	53
2.4.1. Zahriye Tezhibi	53
2.4.2. Serlevha Tezhibi.....	54
2.4.3. Başlık Tezhibi.....	54
2.4.4. Hatime Tezhibi	55
2.4.5. Koltuk Tezhibi.....	55
2.4.6. Sayfa Kenarı Tezhibi.....	55
2.4.7. Güller.....	56
2.4.8. Duraklar.....	56
2.4.9. Beyne's Sütûr (Satır Araları).....	57
2.4.10. Cetvel – Bordür (Kenar Suyu, Ulama, Zencerek)	57
2.4.11. Tığlar	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜLTÜR TESCİL DAİRESİ

BAŞKANLIĞI

3.1. VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ VAKIF KAYITLARI ARŞİVİ	59
3.2. VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜLTÜR TESCİL DAİRESİ	
BAŞKANLIĞI ARŞİVİ	63
3.3. VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜLTÜR TESCİL DAİRESİ	
BAŞKANLIĞI'NDA BULUNAN 002 ENVANTER NUMARALI KUR'ÂN-I	
KERİM'İN TAHLİLİ.....	65

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	109
LÜGATÇE VE TERİMLER.....	111
KAYNAKÇA	115
ÖZGEÇMİŞ.....	122



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ ARŞİVİNDE BULUNAN 2 ENVANTER
NUMARALI EL YAZMASI KUR'ÂN-I KERİM'İN KİTAP SANATLARI
BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

Elif İŞLER

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK

2019, 121 Sayfa

**Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞILI
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet ARSLAN**

Bu araştırmada Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Daire Başkanlığında bulunan ve İzzet Mehmet Paşa'ya hediye edilen 2 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim kitap sanatları bakımından ele alınarak incelenmiştir. İncelenen Kur'an-ı Kerim kitap sanatları bakımından ele alınarak incelenmiştir.

İncelenen Kur'an-ı Kerim Safranbolu İzzet Mehmet Paşa Cami Kütüphanesinden getirilmiş olup 16. yüzyılın ikinci yarısına ait, İran-Safevi el yazmalarındandır. Üç bölümden oluşan tezin, birinci bölümünde kitap sanatları ile ilgili bilgiler yer almaktadır. İkinci bölümde el yazmalarının hazırlanışı, konuları, Kur'an-ı Kerim bezemeciliği ve Kur'an-ı Kerim'de bulunan tezhipli kısımlar hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde ise Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı hakkında bilgi verilerek buradan seçilen 2 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim Kitap sanatları bakımından incelenmiş yazı, desen, motif, renk, üslup ve dönem özellikleri bakımından değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler; Vakıflar genel müdürlüğü, El yazması, Kur'an-ı Kerim, Hat, Tezhip, Cilt.

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE ANALYSING IN TERM OF BOOK ARTS OF THE HANDWRITTEN
HOLY QUR'AN WITH NUMBER 2 BELOGNS TO ARCHIVE OF THE
GENERAL DIRECTORATE OF FOUNDATIONS DEPARTMENT OF
REGISTRATION****Elif İŞLER****Advisor: Assist. Prof. Dr. Hüseyin ELİTOK****2019, 121 pages****Jury: Assist. Prof. Dr. Hüseyin ELİTOK
Assist. Prof. Dr. Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ
Assist. Prof. Dr. Muhammet ARSLAN**

In this research, the book number 2, which is given as a gift to İzzet Mehmet Pasha, headed by the General Directorate of Foundations, Department of Culture and Registration, was examined in terms of Quran book arts. The Quran is examined in terms of book arts.

The Quran that studied on was brought from Safranbolu İzzet Mehmet Paşa Mosque Library and it is one of the Iranian-Safavid manuscripts of the second half of the 16th century. The thesis consists of three parts, the first part contains information about the book arts. In the second part, the informations are given about the preparation of the manuscripts, topics and decoration of the Holy Quran and illuminated parts of the Holy Quran. In the third part, information is given about General Directorate of Foundations and Department of Culture and Registration, the Holy Quran with 2 inventory number which selected from here is examined in terms of book arts and were evaluated with terms of writing, pattern, motif, color, style and period features.

Keywords: General Directorate of Foundations, Manuscript, Holy Quran, Calligraphy, Illumination, Book Tome

KISALTMALAR DİZİNİ

- DİA. : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm 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



RESİMLER DİZİNİ

Resim 3.1. Eserin Cildi (Üst Kapak).....	66
Resim 3.2. Eserin Cildi (İç Kapak)	70
Resim 3.3. Eserin Zahriye Sayfası	73
Resim 3.4. Eserin Serlevha Sayfası	77
Resim 3.5. Sûre Başı	80
Resim 3.6. Sûre başı 1	83
Resim 3.7. Sûre başı 2.....	84
Resim 3.8. Sûre başı 3.....	85
Resim 3.9. Sûre başı 4.....	86
Resim 3.10. Sûre başı 5.....	87
Resim 3.11. Sûre başı 6.....	88
Resim 3.12. Sûre başı 7.....	89
Resim 3.13. Sûre başı 8.....	90
Resim 3.14. Sûre başı 9.....	91
Resim 3.15. Sûre başı 10.....	92
Resim 3.16. Sûre başı 11.....	93
Resim 3.17. Sûre başı 12.....	94
Resim 3.18. Sûre başı 13.....	95
Resim 3.19. Sûre başı 14.....	96
Resim 3.20. Sûre başı 15.....	97
Resim 3.21. Sûre başı 16.....	98
Resim 3.22. Dua Sayfası	99
Resim 3.23. Eserin Tefâ'ül Sayfası.....	102
Resim 3.24. Eserin Gülleri	107

ÇİZİMLER DİZİNİ

Çizim 3.1. Eserin Cilt Çizimi (Üst Kapak)	67
Çizim 3.2. Eserin Cilt Çizimi (İç Kapak).....	71
Çizim 3.3. Eserin Zahriye Sayfası Çizimi.....	74
Çizim 3.4. Eserin Serlevha Sayfası Çizimi	78
Çizim 3.5. Sûre Başı Çizimi.....	81
Çizim 3.6. Sûre başı 1 Çizimi	83
Çizim 3.7. Sûre başı 2 Çizimi	84
Çizim 3.8. Sûre başı 3 Çizimi	85
Çizim 3.9. Sûre başı 4 Çizimi	87
Çizim 3.10. Sûre başı 5 Çizimi	88
Çizim 3.11. Sûre başı 6 Çizimi	88
Çizim 3.12. Sûre başı 7 Çizimi	89
Çizim 3.13. Sûre başı 8 Çizimi	90
Çizim 3.14. Sûre başı 9 Çizimi	91
Çizim 3.15. Sûre başı 10 Çizimi	92
Çizim 3.16. Sûre başı 11 Çizimi	93
Çizim 3.17. Sûre başı 12 Çizimi	94
Çizim 3.18. Sûre başı 13 Çizimi	95
Çizim 3.19. Sûre başı 14 Çizimi	96
Çizim 3.20. Sûre başı 15 Çizimi	97
Çizim 3.21. Sûre başı 16 Çizimi	98
Çizim 3.22. Dua Sayfası Çizimi.....	100
Çizim 3.23. Eserin Tefâ'ül Sayfası Çizimi	103
Çizim 3.26. Eserin Gülleri	107
Çizim 3.25. Eserin Gül Çizimleri.....	108

ÖNSÖZ

İnsanoğlunun ruhundaki güzellik tutkusunu, her dönemde kendini ortaya koymuştur. Medeniyetler bu güzellik tutkusunu bazen farklı özellik ve üsluplarda sanat eserleri ortaya koyarak bazen de birbirinden etkilenecek şekilde yansıtmışlardır. Sanat eserleri bu şekilde ortaya çıkarak, bir toplumdaki kültürün, medeniyetin, gelenek ve göreneklerin ve yaşam biçimlerinin göstergesi haline gelmiştir. Süsleme sanatı da insanlık tarihinin her devrinde çeşitli biçimlerde, farklı anlayış ve yorumlarla var olmuştur.

Bu açıdan bakıldığında tezhip sanatı, zengin ve köklü bir geçmişi olan Türk süsleme sanatları arasında, seçkin karaktere ve önemli milli kültüre sahip özgün bir sanattır.

Türkiye’deki kütüphanelerde ve yurt dışında bulunan kütüphanelerde sanat değeri bakımından oldukça önemli fakat gün ışığına çıkmayı bekleyen ve incelenmemiş binlerce yazma eser bulunmaktadır. Bu arşivler arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivi çok önemli bir yere sahiptir. Bu arşivler arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Daire Başkanlığında bulunan ve İzzet Mehmet Paşa’ya hediye edilen Kur’ân-ı Kerîm’lerden bir adet el yazması Kur’ân-ı Kerîm kitap sanatları bakımından incelenmiştir. Eşsiz güzellikteki bu yazma eserin araştırılıp incelenerek gün ışığına çıkarılması, izleyiciye sunulması ve literatüre kazandırılması açısından önemlidir.

Tez çalışmam boyunca beni yönlendiren, yardımlarını esirgemeyen ve her daim destek olan kıymetli danışman hocam, Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK’a, çalışmalarında bana arşiv kapılarını açan Kültür Daire Başkanlığı ve Ankara Vakıf Eserleri Müzesi çalışanlarına, manevi desteğiyle her daim yanımda olan sevgili eşim Yusuf Kenan İŞLER’e ve saygıdeğer aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Kültür tarihinin birinci elden ve milli kültür mirasımızın kaynaklarından olan el yazmaları, bilim adamlarının ve araştırmacıların çalışmalarına ışık tutan en değerli kültür varlıklarıdır. Yazma eserler, Türk kütüphaneciliğinde yeri doldurulamayacak önemli kaynaklar arasında olup, bir ülkenin tarihi kaynaklarının yanında sahip olduğu bilgi birikiminin de göstergesidir.

Türk İslam Âlemi hem kitaba verdiği değer hem de kutsal kitapları Kur'an-ı Kerim'i baş tacı etmiş, Allah'ın kelimasını en güzel şekilde işlemeyi kendilerine bir görev saymışlardır. Müslümanlar tarih boyunca sanatın her alanında var olmuş ve bunun sonucunda ince ruhlu, duygusal ve ihtişamlı sanatçılar yetiştirmişlerdir.

Yazma eserlerin bir kısmı kütüphaneler, arşivler ve müzelerde korunmaktadır. Bir kısmı özel işletmelerin elinde bulunan yazma eserlerin diğer bir kısmı ise kamu kuruluşları ve kişilerin elinde bulunmaktadır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivi bünyesinde bulundurduğu binlerce nadide el yazması eserle çok önemli bir yere sahiptir. Safranbolu İzzet Mehmet Paşa Cami Kütüphanesinden, Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı'na getirilen ve İzzet Mehmet Paşa'ya hediye edilen 0002 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim hat, tezhip ve cilt bakımından incelemeye çalışılmıştır. İncelenen eser dönem özellikleri, renkleri, desen anlayışı ve birçok yönüyle ele alınmıştır. 16. Yüzyılın ikinci yarısına ait olan el yazması eser İran-Safevi el yazmasıdır. Bu Kur'an-ı Kerim'in cildinin Osmanlı ciltlerinden farklı olarak tüm yüzeyinin bitkisel motiflerle doldurulduğu ve altın yaldızla sıvandığı görülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KİTAP SANATLARI

1.1. TEZHİP SANATI

Tezhip, yazma kitap, murakka ve levhaların süslenmesinde çeşitli renklerin ve ezilmiş varak altının kullanılmasıyla yapılan bir bezeme sanatıdır. (TDV İslam Ansiklopedisi, 2012: 61).

Tezhip sözcüğü, Arapça zeheb (altın) kökünden gelir ve “altınlama” demektir. Tezhip sanatında altının yanında, kök boyalar, renkli toprak boyalar, bazı renkli taşların tozları, maden oksitleri (Özen, 2003: 2). , sulu boya, guaj/guaş boya, plaka boya ve akrilik boyalar kullanılır. Günümüzde ise müzehhipler, yapımı zor olan toprak boyalar yerine Avrupa’dan gelen boya kullanılmaktadır. Tezhip kompozisyonlarında sarı altından başka yeşil altında tercih edilebilmektedir. Ayrıca bir kompozisyonda altının mat veya parlak mührlenmesiyle değişik tonları oluşturulmaktadır. (Yılmaz, 2004: 342).

Tezhibin temel malzemesi altındır. Sadece altınla yapılmış olan tezyinata “halkâr” adı verilmiştir. Halkâr ezilmiş altın ile jelatinli suyun karıştırılarak fırça ile sürülmesiyle uygulanmaktadır. (Özen, 2003: 2).

Tezhip yapan erkek sanatçıya “Müzehhip” kadın sanatçıya “Müzehhibe” tezhiplenmiş esere de “Müzehhep” adı verilmiştir. (Derman, 1999: 108).

Tezhip sanatı, Kuran-ı Kerîmler başta olmak üzere, özellikle önemli şahıslara sunulacak kitaplar (Cunbur, 1992: 442). , kıt’alar ve divanlar gibi el yazması eserlerin başlık sayfalarını (Yağmurlu, 1973: 79). , divanları, mesnevileri, tarihi, ilmi, edebi el yazması eserleri, güzel yazı levhalarını, murakkaları, güzel yazı albümlerini ve tuğraları süslemektedir. (İ.Özkeçeci ve Ş.Özkeçeci, 2007: 29).

Süsleme sanatlarında desenin ana unsuru motiflerdir. Türk süsleme sanatlarında görülen bu motif bolluğunun sebeplerinden birisi (Keskiner, 2011: 6). , İslam dininin resim ve heykel sanatlarına koyduğu yasaklarıdır. Türk sanatkarlar bütün yapıcı güçlerini süsleme alanında yoğunlaştırarak stilizasyona doğru yönelmişlerdir. (Ersoy, 1988: 17).

Tezhip sanatı üsluplaştırılmış bitkisel (hatâyî, penç, goncagül, yaprak...) ve hayvani (çintemani, rûmi, münhani...) asıllı motiflerle oluşturulan kompozisyonlarla

uygulama sahası bulmuştur. Ayrıca bu tam üsluplaştırılmış motiflerin dışında yarı üsluplaştırılmış özelliğini tam kaybetmeyen motifler de (lale, gül, karanfil, sümbül, bahar dalı...) kullanılmıştır. (Derman, 1999: 108).

Türk tezyîni sanatlarında yaygın bir şekilde kullanılan Şukûfe, XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren motif şeklini kaybetmeye başlar ve minyatür özelliği kazanır. (Biol, 2012: 61).

Şukûfe tarzında kullanılan bazı çiçekler; karanfil, lale, şakayık, sümbül, gül, düğün çiçeği, nar ve kiraz çiçekleri, kadife çiçeği ve yaban gülüdür. En çok kullanılan yaprakta ıtır yaprağıdır. (Cunbur, 1992: 442).

Geleneksel kitap sanatlarımızdan olan tezhip sanatı uzun ve köklü bir geçmişe sahiptir. (Bektaşoğlu, 2009: 36). Tezhip sanatı dönem dönem evrensel nitelikler kazanarak zirveye çıkmış, zaman zaman da farklı arayışlar içinde olmuş gerilemeler göstermiştir. (İ. Özkececi ve Ş.B. Özkececi, 2007: 31).

Türkler 'deki tezhip sanatı Uygurlar'a kadar uzanır. Orta Asya'da bulunan Karahoça'da yapılan Turfan kazıları sonunda bulunmuş olan vakıf yapan Maniheist Uygur Rahipleri minyatürlerinde, stilize edilmiş bitkisel motifler, daha sonraki dönemlerde karşımıza çıkan bitki kökenli "hatâyi" lerin prototipleri olup süsleme ögesi olarak kullanılmışlardır. (Taşkale, 2010: 8).

İlk Türkler yarı göçebe bir hayat sürmüşlerdir. Türkler, göçebe hayat yaşarken bile, sanatı sadece süs unsuru olarak düşünmemiş, hayatın içinde yaşanır hale getirmişlerdir. Oturduğu çadırın içini süslemiş, dokuduğu halıya, kilime renkli motifler koymuş, kullandığı her eşyayı zevkine göre süslemiştir. Türkler'e göre sanat hem hayatın süsü hem de bizzat kendisi olmuştur. (Biol, 2013: 31).

Türkler'in sanat faaliyetlerini Maniheizm, Budizm, İslam olmak üzere üç ayrı din çerçevesinde değerlendirmek gerekir. Uygurlar önce Mani dinini, daha sonra da Budizmi benimsemiş mabet ve manastırlarının duvarlarına ve tavanlarına dini resimler yapmışlardır. (Ersoy, 1988: 22).

Uygurlardan kalan yazmalar dikdörtgen formdadır. Mani alfabesi yazılmışlardır. Tezhip ve resimlerde arka zeminin mavi olduğu gözükmektedir. Bezemelerde kullanılan diğer renkler, altın yaldız, beyaz, al, açık koyu yeşil ve erguvan rengidir. (Cunbur, 1992:

442.) Bu bezemelerin arasında basitleştirilmiş ağaç şekilleri, yapraklarla süslenmiş helezonlar, boşlukları dolduran çiçek motifleri göze çarpmaktadır.

Uygur şehirleri uzun bir süre sanat merkezi olmuşlardır. Burada yetişen sanatçılar, Moğollar Döneminde çeşitli ülkelere giderek eserler vermişlerdir. Bu durum diğer sanat çevrelerinin, Uygur sanatçılarından önemli ölçüde etkilenmesini sağlamıştır. Uygur sanatçıları ve kâtipleri İslam dünyasını da etkilemiş, Bağdat'ta, İran'da, Tebriz'de Timur devrinde bile yöneticilerin himayesinde çalışmışlardır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 32).

Tezhip sanatında önemli bir kurum olan nakkaşhane geleneği Uygurluların, farklı devletlerde yüzyıllar boyunca nakkaş ve kâtip olarak çalışmasıyla başlamıştır. (Derman, 1994: 65). Hükümdar saraylarında nakkaşhanelerin varlığı Uygur Türkleriyle başlar. Daha sonra Timurlularda, Selçuklularda, Anadolu beyliklerinde ve Osmanlılarda devam eder. Nakkaşhaneler bir okul niteliğinde olmuştur. (Aşıcı, 2015: 307).

Asya'da kurulan ilk İslam Türk Devleti olan Karahanlılar döneminden kalan keramik ürünlerinde Uygurlardan gelen süslemeler görülmektedir. Tabakların kenarındaki bordürlerde ki süslemelerin yanında küfi yazı ile yazılmış şeritler dikkat çekmektedir. Figüratif desenler yerini yavaş yavaş ve bitkisel motiflerin hâkimiyetine bırakmaktadır. Bitkisel motiflerin oluşturduğu düzenlemeler, hatâyî tarzı süslemelerin kaynağına işaret etmektedir.

Gazneliler Horasan, Afganistan ve Kuzey Hindistan'da hüküm süren Müslüman Türk devletidir.

Bu döneme ait az sayıda olan yazmalardan biri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde. İnce ve kalın kalemle iki boyda yazılan bu meşrik küfisi ile yazılmış olan metin çerçevelenmiştir. Sayfa kenarlarında farklı boylarda ve boyutlarda rozetler vardır. Yatay dikdörtgen şekilde bezenmiş olan sûre başlarında rozetler ve noktalarda altın kullanılmıştır. Başlık kısımlarında zemin altındadır. Yazı, bu altın zemine siyah tahrirle belirlenmiş altın olarak yazılmıştır. Kalın yazıların arasında ise, bitkisel ve rûmi motiflerinin olduğu kafesli taramalı beyne's sûtûr vardır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 33,34).

XI. yüzyılda Moğol istilasına kadar İnan'da Selçuklu İmparatorluğu hüküm sürmüştür. Bağdat'ta ilk İslam minyatür okulunu açanlar Selçuklu Türkleridir. (Ersoy, 1988: 23).

Selçuklu eserlerinde en çok tezhip bulunan kısımlar, sûre başları, hatime ve ketebe bölümleri, kitapların zahriye kısımları, başlıklar, konu bölümlerinin aralarında. Bazı örneklerde yazı etrafında münhaniler görülmektedir. Süslemelerde, bolca altın, yeşil, koyu kırmızı renkler kullanılmıştır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 36).

Anadolu'da tezhibin gelişim safhalarını, Selçuklu ve Beylikler Devri tezhibi, Osmanlı erken devir tezhibi, 16.yüzyıl klâsik devir tezhibi ve Batılılaşma dönemi rokoko tezhibi olarak değerlendirebiliriz. (Özkeçeci, 1992: 2).

Tezhip sanatımızın en eski ve önemli örnekleri arasında, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Döneminde yapılmış olan Kur'anlar ve ilmi eserler yer almaktadır. XIII. Yüzyıla ait, Anadolu'da hazırlanmış olduğu kabul edilen, tarihli ve tarihsiz olan bazı yazmalarda, tezhip motifleri olarak geçmeli örgü ve geometrik desenlerin, kıvrık dalları üzerinde Rûmilerin genellikle başlıklarda, bazen de yazı aralarında kullanıldığı görülmektedir. (Mahir, 1995: 369).

XIII. yüzyılda Selçuklu ve devamında Beylikler döneminde, Selçukluların başkenti ve önemli sanat merkezi olan Konya'da Selçuklu Sarayına bağlı sanatçıların elinden çıkmış olan zengin ve o derece sade ve olgun süslemeli eserler "Konya Stili" denebilecek bir üslûbun en güzel örnekleridir. (Özen, 2003: 5).

Selçuklular tezhip sanatını Anadolu'ya götürmüşlerdir. Yine Selçuklular Tezhip ve tüm süsleme sanatlarında üsluplaştırılmış olan hayvan motiflerinden oluşan "rûmi" üslûbunu geliştirmişlerdir. (Cunbur, 1992: 441-452) Rûmi'nin kelime manası "Anadolu'ya ait" demektir. (Aksu, 2002: 185). Ayrıca Selçuklu tezhibinde, ahşapta, mimaride ve taşta olduğu gibi geometrik şekiller hakimdir. Bu geometrik şekillerin içi yıldız, yaprak motifi ve beneklerle bezenmiştir. Bazen sayfanın alt ve üst kısmında, bazen de sayfanın dört bir yanında altın zemin üstünde siyahla işlemiş olan ulama süslemeler görülmektedir. (Özen, 2003: 5).

Selçuklu tezhiplerinde altın hem ezilerek hem de yapıştırılarak kullanılmıştır. Altınla boyanmış zemin üzerine işlenen desenlerin boyanmasında renkler sulu ve hafif

olarak sürülmüştür. Koyu lacivert, yeşil, kahverengi ve kırmızı Selçuklu süslemelerinin en çok kullanılan renkleri olmuştur.

Bu dönemde ayrıca sûre başlarında tezhip yapılmaya başlanmıştır. (Keskiner, 1996, 212).

Selçuklu tezhiplerinde tığ yok denecek kadar azdır. Bazı tezhiplerdeki tığlar ise çok seyrek, çizgiler veya küçük çıkmalar biçimindedir. Madalyonlardaysa münhanilerin birleştiği yerlerde seyrek olarak kullanılmıştır. Bu tığlar mavi, basit çizgiler veya ufak yuvarlaklar halindedir. (Ersoy, 1988: 44).

Selçuklu dönemi tezhibini Osmanlı dönemi tezhibi takip eder. Osmanlı tezhibi, Klâsik Türk tezhibinin başlangıcı sayılmaktadır. Bu devir Fatih döneminde olgunlaşmaya başlamıştır. (Cunbur, 1992: 443).

XIV. yüzyıl Anadolu Beylikleri devri, Osmanlı bezeme sanatları için bir hazırlık dönemidir. (Keskiner, 1996: 212). XIV. Yüzyıl başlarından sonra bu sanatın koruyuculuğunu ve devamını Karamanoğulları ve Germiyanlılar gibi beylikler yapmışlardır. Selçuklu sanat geleneklerini bu beylikler devam ettirmişlerdir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 39).

Süsleme sanatlarında önemli bir yere sahip olan nakışhane kurumu, Osmanlılar'da Fatih Sultan Mehmet, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'ın hükümdarlık dönemlerinde güçlenerek merkezi ve tek bir güç haline gelmiştir. Saray himayesinde kurulan nakışhâne, koca bir imparatorluğun sanat faaliyetlerini yönlendirecek gücü ve kudreti kazanmıştır.

Osmanlı sınırları içinde, farklı coğrafyalardan katılan ve ehl-i Hiref denilen farklı alanlara mensup olan seçkin sanatkârlar yerleşmiştir.

Şam, Bağdat, Herat, Tebriz ve Kahire'den başka Gürcistan, Çerkezistan, Bosna ve Macaristan'dan gelen sanatkârlar, Saray-ı Cedid adı verilen Topkapı Sarayı'nda toplanarak yerli sanatçılarla işbirliği yapmışlar ve gerekli eğitimden geçmişlerdir. (Biol, 2013: 42).

XV. Yüzyıl'ın ilk yarısında Osmanlı tezhip sanatında Şiraz ve Herat üslupları etkili olmuştur. (Faruk Taşkale, 2015: 7). Ahmed-i Dai'nin 1413-14 yılında istinsah ettiği Divan, bu dönemin en erken tarihli müzehhep yazmasıdır.

1434-35 yıllarında II.Murad için yazılmış, Makâsidü-l Elhan adlı musiki nazariyat kitabı ise aynı tarzın zengin süslemesini taşıyan bir başka ilktir. (Biol, 2013: 42).

Her türlü güzel sanatlara ilgi duyan ve koruyan, gelişmelerini destekleyen Fatih Döneminde diğer sanat ve bilim dallarında olduğu gibi tezhip sanatında da gelişme olmuştur. Selçuklu tezhiplerinden etkilenecek geliştirilen, Türk zevkine göre çalışılmış, ince ve zarif çizgilerle oluşturularak tezhip sanatında yeni bir dönem başlamıştır. (Ersoy, 1988: 52).

Özbek asıllı bir Türk olan Baba Nakkâş, bu devrin saray nakkaşbaşısıdır. Baba nakkaş döneminde birçok kitap yazılıp bezenmiştir. Bu eserler, sayfalarında ki kadar, kap ve miklep içlerindeki tezhipleriyle dikkat çekmektedir. (Keskiner, 1996: 212).

Baba nakkaş üslûbunda, motiflerin uçlarının yuvarlak ve kendi üstüne kıvrılmış olması dönemin başlıca özelliğidir. (Biol, 2013: 43).

Fatih devri halkârları büyük bir öneme sahiptir. Baba Nakkaş albümünde olan sadece renkli boyalarla yapılmış olan halkârlar dikkat çekicidir. (Keskiner, 1996: 212).

Bu dönem yazmaları kendine özgü ve asildir. Bu yazmalar da dini eserler kadar bilimsel eserler de önemli bir yere sahiptir. Fatih devri yazmaları, çoğunluğu küçük boyutlu ilmi kitaplardır. Bu kitapların süslemeleri özellikle temellük, kitabe, zahriye, hatime, serlevha sayfalarında, ciltlerde ve metin aralarında artmıştır. Bu süslemeler; oval, dikdörtgen ve yuvarlak şekiller içine uygulanmış, tığlarla sınırlandırılarak bitirilmiştir. Bu geometrik formlar haricinde soyut ve bitkisel motiflere de yer verilmiştir. Kompozisyonlarda, zeminde mavi ve lacivert renkler kullanılırken motifler de ise pembe, kiremit rengi, kahverengi, açık ve koyu yeşil ile boyanmıştır. Altın sınırlı olarak kullanılmıştır. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 42).

Bu dönemde zahriyeler çift sayfadır, nerdeyse her eserde farklı olarak uygulanmıştır. Başlık tezhipleri yatay ya da düz olarak dikdörtgen formda kullanılmıştır. Zemin rengi ise mavinin hemen hemen her tonudur. Süslemeler arasında, farklı bir tarzda oluşturulmuş yaprakları kıvrımlı olan üsluplaştırılmış çiçek motifleri, düz hatlar üzerine yerleşen Selçuklu münhanileri ve Rûmiler dikkat çekmektedir. Zeminde kullanılan geçme motifleri ve üç nokta da devrin süsleme özelliklerindedir. (Keskiner, 1996: 212).s

Bu dönemi tanıtan belirgin özellikler vardır. Desen zemininde kobalt mavisi, ufak paftalarda yeşil ve siyah renkler kullanılmıştır. Ayrıca siyah ve lacivert zemin üzerinde kullanılan beyaz ve turuncu renkteki üç noktalar dikkat çekmektedir. (Biol, 2013: 43).

Osmanlılarda tezhip sanatının en mükemmel ve olgun devrinin tam olarak başlangıcı II. Bâyezid dönemidir. (Derman, 1999: 488). Bu devre ait belgelerde nakkaşhanede çalışan İran ve Tebriz'den gelen değişik kökenli yaklaşık ondokuz sanatçı, Osmanlı tezhibine yenilikler getirmiştir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 43). Padişahlar içinde kitaba olan düşkünlüğü ile bilinen II.Bâyezid zamanında kitap sanatları ve nakkaşhane kurumu ilerlemeye devam etmiştir. Eserlerde işçilikteki incelik, renklerdeki olgunluk, desenlerdeki gelişim kaliteli malzeme hemen dikkat çekmektedir. (Biol, 2013: 44).

II.Bâyezid dönemi tezhip sanatına önemli bir katkı sağlayan bir neden de; Şeyh Hamdullah (Ö.1520) gibi bir sanatkarın yetişmiş olmasıdır. (Taşkale, 2009: 9).

Dönemin önemli müzehhipleri, 1503-4 tarihli Şeyh Hamdullah Kur'anını süsleyen Hasan b.Abdullah ile, iki Kur'an cüzünü tezhipleyen Feyzullah Nakkaş (İbnü'l Arab)'dır. (Biol, 2013: 44).

Fatih devrinde Batı'ya açık olan sanat gelişimi, Bâyezid döneminde tekrar Doğu sanatları üzerinde yoğunlaşmıştır. Tezhipte sarı, yeşil altın kullanılmış, mat ve parlak olarak çeşitli şekillerde boyanmaya başlanmış, Herat okulu etkisi altında zarif çalışmalar meydana getirilmiştir. (Keskiner, 1996: 213).

II.Bâyezid döneminde hatâyî ve rûmî motifleri de kullanılmıştır. Ayrıca ilk olarak bulut motifi ve çintemani uygulanmaya başlanmıştır. (Taşkale, 2015: 8).

XVI.Yüzyıl'ın başlarında Yavuz Sultan Selim'in 1514 yılında Tebriz Seferinden dönerken son Timurlu Sultan Bediüzzaman Mirza ve yanındaki Heratlı sanatçıları İstanbul'a göndermesiyle yeni akımlar başlamıştır. (Taşkale, 2009: 11). Değişik çevrelerden gelen farklı beğenilere sahip bu sanatçıların çalışması sonucunda Osmanlı tezhip sanatı da çeşitlilik kazanmıştır. Yavuz Sultan Selim'in getirdiği Heratlı sanatçılar Osmanlı kitap sanatlarında görülen yeniliklerde çok önemli bir yere sahiptirler. Sayfanın kenarlarının halkâri tekniğinde süslenmesi bunlardan birisidir. (Korkmaz, 2008: 39).

XVI. Yüzyıl, tezhip sanatında klâsik devir olarak adlandırılmıştır. (Derman, 2002: 294). Kanuni Sultan Süleyman döneminde Osmanlı-Türk tezhibi en parlak ve en olgun dönemine ulaşmıştır. (Cunbur, 1992: 444).

Kanuni devri birçok tekniğin ve yeni üslûbun oluştuğu görkemli ve zengin bir dönemdir. Bu döneme ait bazı belgelerde Ehl-i Hiref denilen kırkbeş kadar sanat üstadının Topkapı Sarayı'nda bulunduğu bildirilmektedir. Yine bu belgelerde saray nakışhanesinde çalışan kırkbir sanatçının ismi geçmekte, bir diğer kaynaktan ise altmış kadar sanatçıdan bahsedilmektedir. Değişik yerlerden gelen bu sanatçılar farklı sanat anlayışlarıyla Osmanlı tezhibine yenilikler kazandırmışlardır. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 44).

Bu devrin önde gelen ismi Saray nakkaşhanesinin başnakkaşı olan Şahkulu'dur. Şahkulu, Türk tezhip sanatında yeni bir üslup getirmiştir. (Biol, 2013: 44). O zamana kadar kullanılmayan sivri uçlu, kıvrılmış hançer yapraklar, stilize çiçek motifleriyle beraber saz yolu denen bir üslup altında işlenmeye başlanmıştır. (Keskiner, 1996: 213).

Saz üslûbunda resimlerde imzası olan sanatçı, Tebriz'den gelen Veli Can'dır. XVI. Yüzyıl'ın ikinci yarısında 1580-1600 yılları arasında saz üslûbunda eserler vermiştir. (Mahir, 2008: 657).

Kanuni devrinde adı geçen Karamemi, Şahkulu'nun öğrencisidir. (Derman, 2012: 66). Ehl-i Hiref kayıtlarında Mehmed-i Siyah ve Kara Mehmed Çelebi isimleriyle anılan sanatçı, Kara ile Mehmed'in halk dilindeki söyleniş biçimi olan Memi'nin birleşmesi sonucunda Karamemi ismini almıştır. (Biol, 2013: 45).

Karamemi, nakkaşhanesinde murakkaa albümleri, şiir mecmuaları, Kur'anlar ve minyatür albümleri ile beraber Kanuni'nin Divân-ı Muhibbi'sini süslediği bilinmektedir. (Mesera, 2012: 362,363).

Bu dönemde süslemelerde uygulanan bahar açmış ağaçlar, natüralist çiçekler, XVI. Yüzyıl ortalarından itibaren, sanat kollarına ve süsleme motifleri arasına katılmıştır. (Mahir, 2008: 12).

Karamemi tarafından geliştirilen bu natüralist üslup ilk olarak yazma eserlerde görülmektedir. Lale, gül, nergis, karanfil, sümbül gibi çeşitli bahçe çiçekleri, çiçek açmış bahar dalları ve dekoratif bir şekilde ele alınan servi ağaçları bu üslûbun oluşturduğu yeni motiflerdir. (Keskiner, 1996: 212).

Karamemi tarafından yapılan “Muhibbi Divânı’nın” süslemesinde de gül, lale, karanfil, sümbül gibi çiçekler kullanılmıştır. Ayrıca rûmi, bulut, hatâyî motifleri çoğunlukla “Şikâf” tekniğinde renklendirilmişlerdir.

İlk kez Şiraz Üslûbundan geliştirilmiş olarak kabul edeceğimiz “Haliç işi” tarzı da Osmanlıya Karamemi tarafından tanıtılmıştır. (Taşkale, 2009: 11).

XVI. Yüzyıl klâsik tezhibin doruk noktasıdır. Desende görülen çeşitlilik ve incelik, renk, motif ve kompozisyon zenginliği, tekniğin mükemmelliği, lacivert zemin üstüne altının çok ve renklerle çok uyumlu bir şekilde kullanılması bu dönem tezhibinin başlıca özellikleridir. Desenlerde kullanılan başlıklar çeşitlenmiş; dikdörtgen bir başlık tezhibinin üzerine dilimli süslemeler ya da mihrap ve taç formlar eklenmiştir. Tığlara rûmi motifinin eklenmesiyle zarif motifler ortaya çıkmıştır. Ayrıca tığlardaki çizgiler zenginleştirilmiştir. XVI. Yüzyılın son yarısında tığlarda çiçek motiflerine rastlamaktayız. (Özen, 2003: 9).

Hattat Ahmed Karahisâri ve Hasan Çelebi’nin yazdığı bilinen anıtsal ölçüdeki Kur’an-ı Kerîm, XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonra nakkaşhaneden çıkan en muhteşem eserlerden biridir. Bu abidevi eser 1584-1593 yılları arasında hazırlanmıştır. Kur’an-ın sayfa düzenlemelerinde, klâsik tasarımların yanında özgün desenlerde kullanılmıştır. Yapımı oniki yıl süren, III.Murad döneminde yapılan Kur’an-ın, her sayfası tezhiplenmiştir. Kur’an’daki koltuklar bu eserin her sayfasında dört adet olmak üzere toplam 2340 tanedir. Bu koltuk desenlerinin her biri farklı renk ve desendedir. Bu Kur’an dönemin sanatçılarının motif dağarcığının ne kadar zengin olduğunu göstermektedir. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 47).

XVII. yüzyıl Osmanlı sanatı klâsik üslûbun yeniliklerinin olmadığı bir dönemdir. (Derman, 2002: 297). XVII. yüzyıl başlarında Osmanlıda kendini gösteren politik ve sosyal gerileme, sanat alanında da kendini hissettirmiştir. Fakat devletin temelindeki kültürel yapı hemen bozulmamış, bir süre daha devam etmiştir. Osmanlı sanatında klâsik dönem, XVII. yüzyılın başlarında duraklama dönemine girmiş, XVIII. yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir. (Biol, 2013: 49).

XVII. yüzyılda, klâsik üslûbun Osmanlı tezhip sanatında daha kaba örneklerle sürdürüldüğü gözükmektedir. (Mahir, 2009: 379). Yüzyılın ikinci yarısından itibaren klâsik motiflerin bozulduğu görülmektedir. Hatâyî ve Rûmiler sadeleşmiş işçilikte kabalaşmıştır. Yüzyılın en önemli hattatı ve klâsik hilve tasarımını geliştiren Hafız

Osman (ö.1698) tarafından yazılmış Kur'an-ı Kerîmlerde, altın ve soluk renklerle yapılmış tezhip örneklerine rastlanmaktadır. (Taşkale, 2010: 11).

XVII. yüzyılda natüralist çiçekler daha çok önem kazanmış, daha kaba ve belirgin bir şekilde yapılmaya başlanmıştır. Çiçekler, turuncu, mavi, beyaz, bordo, eflatun ile renklendirilmiştir. Sayfa kenarlarında şikâf halkâr bezemeye daha çok rastlanmaktadır. Dönemin tığları bordo, yeşil ve lacivert rengin hâkimiyetindedir. Tığlar çiçeklidir. (Ersoy, 1988: 62).

Dönemin sonlarında altın bollamıştır. Altın zemin üzerine iğne perdeli süslemeler görülmektedir. Tezhiplerdeki süslemelerde değişik formlar aranmıştır. (Özen, 2003: 9).

XVII. yüzyıl tezhiplerinde, zer-ender-zer bolca görülmektedir. “Altın içinde altın” anlamına gelen zer-ender-zer, yeşil altın üzerine sarı altınla, sarı altın üzerine yeşil altınla yapılan süslemeler için kullanılmaktadır. (Derman, 1999: 113).

XVII. yüzyılda devletin zayıflaması ve imparatorluğun Batıya kapılarını açmasıyla süslemelerde de değişiklikler olmuştur. (Özcan, 1993: 265).

XVIII. yüzyılda Osmanlı tezhip sanatına, Barok ve rokoko tarzlarının nüfus etmesiyle yeni görüşler oluşmakla beraber (Derman, 1999: 113). Bir yandan da klâsik Osmanlı tezhibinin biraz kabalaşarak renk, motif, desenlerini kısmen korunarak devam ettiği görülmektedir. Buna örnek bir eser, Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın 1124/1712 tarihli Kur'an-ı Kerîmidir.

XVIII. yüzyıl tezhip sanatında Batı etkisi görülmektedir. Gölgele renklendirme ile üçüncü boyutun verildiği, natüralist tarzdaki çiçekler, çiçek ressamlığı denilebilecek yeni bir türün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemin en önemli müzehhibi ve çiçek ressamı Ali Üsküdâri ve Abdullah Buhârî'dir. (Taşkale, 2010: 11).

XVIII. yüzyıl süsleme sanatında yazma eserlerdeki tezhiplerden ziyade rugâni eserler ortaya çıkmıştır. Bu teknikle yapılan kitap ve ferman mahfazaları, kubur kalemdanları, kitap kapları, yaylar, cilbendler, yazı altlıkları ve yazı çekmeceleri gibi eserler rugâni üslûbunun ince işçiliğiyle süslenmiştir. Bu eserler hem desen hem renk hem de işçilik bakımından dönemin sanat anlayışını yansıtan şaheserlerdir. (Duran, 2012: 409).

Sultan II.Ahmed'in 1718'de Edirne'den İstanbul'a gelişiyle başlatılan ve "Lâle Devri" dönemine rastlayan ve XIX.yüzyılda da etkisini gösteren bu akımın karakteristik süsleme motifleri olarak çok süslü dekoratif kıvrımlar, stilize yapraklar, köşebentler, dallar ve çiçekler dikkat çekmektedir. Parlak ve canlı renkler, bol altın, ince tarama ve gölgeleme teknikleriyle de orijinal süslemelere ayrı bir güzellik ve boyut kazandırılmıştır. (Mesera, 1996: 21).

XIX .yüzyıl, süsleme sanatlarının Avrupa sanatlarına yüzünü çevirdiği, klâsik Türk üslûbunu terk ettiği bir dönemdir. (Keskiner, 2010: 50).

XIX. yüzyıl'ın en önemli müzehhibi Hezârgradlizâde Ahmed Ataullah ve öğrencisi Hüseyin Hüsnü Efendi'dir. Rokoko üslûbunda levha tezhiplerinde, Osman Yumni Efendi dışında genellikle başka bir müzehhibin imzası görülmemektedir. (Taşkale, 2010: 12).

Bu dönemde devrin çiçek ressamaları, yazma eserlerde dalında çiçek resmi veya sapları kurdela ile bağlanmış buketler kullanmışlardır. (Keskiner, 2010: 50).

XVIII. yüzyılın sonlarında başlayıp XIX. Yüzyıl sonlarına kadar süren "Türk Rokokosu" adı verilen bu dönemdeki en önemli rokoko motifleri; güllü girlandlar, vazoda çiçekler, iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, kurdela ve fiyonklar, sepet içinde buket çiçekleri, ışın ve zikzaklar, C ve S kıvrımlar, içinden buket çiçekleri çıkan bereket boynuzları, sütun ve perdelerdir. (Taşkale, 2009: 417).

Bu dönemde en çok gül motifi kullanılmıştır. Rokoko tezyinata; kitaplarda sıvama altın üzerindeki, (Taşkale, 2010: 11). bezemeler altın, gümüş ve ağırlığının mavi, kırmızı ve sarı renginin oluşturduğu parlak ve canlı renklerle boyanmıştır. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 49). Çoğu zaman yazı ile tezhibi ayıran cetvellerde kullanılmamış, altın zemin üzerine yapılan "iğne perdahı" ile metalik bir etki verilmiştir. (Taşkale, 2010: 11).

XIX. yüzyılda Dêlail ve benzeri dini eserlerde ve dua kitaplarında, Medine şehri ve Hz. Muhammed'in (S.A.V) kabrini gösteren resimler, levhalarda Mekke şehri ve Kâbe de yapılmıştır. Dini kitapların dışında tıp ve tarih gibi kitaplarda ve risalelerde çeşitli gül motifleri kullanılmıştır. (Ersoy, 1988: 70).

XX. yüzyıl başlarında hat sanatıyla beraber, cilt, tezhip, ebru, minyatür gibi klâsik sanatlarda durgunluk ve kargaşa görülmeye başlanmıştır. (Taşkale, 2010: 12). Evkaf

Nâzırı ve Şeyhülislam Hayri Efendi'nin (1867-1922) de delaletiyle, Cağaloğlu'nda bulunan tarihi Yusuf Ağa Sıbyan Mektebi'nde -bugün Devlet Kitapları Müdürlüğü'dür- Medresetül hattâtin açılmıştır. (1914) (Derman, 1999: 115). İslam sanatlarının önde gelen yazı, cilt, tezhip, ebru ve minyatür gibi sanatların ihya edilmesi (Taşkale, 2010: 12). ve bu alanlarda öğrenci yetiştirilmesi amacıyla kurulan bu kurumda hat, tezhip, ebru, cilt, minyatür, kâğıt ve kitap sanatları konularında pek çok sanat, usta çırak usulüyle zamanın hocaları tarafından öğretiliyordu. (Derman, 1999: 116).

Cumhuriyetin ilanından sonra yapılan inkılaplar sonucunda kapatılan Medresetü'l Hattatin bir süre sonra "Şark Tezyîni Sanatlar Mektebi" ismiyle faaliyetlerine devam etmiş ve daha sonra 1936 senesinde Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olarak "Türk Tezyîni Sanatlar Şubesi" adını almıştır.

Türk Tezyîni Sanatlar Şubesi talimatnamesine göre bölümün kısımları: Tezhip, tezyîni arap yazısı, Türk minyatürü, Türk tezyînatı ve nakışları, Türk ciltçiliği, Türk kalıpları yapımı, altın varak imali, halı nakışları, lâke ve sedef kakmacılığıdır. Bölümün ilk hocaları yazı hocası Kâmil Akdik (Reisü'l Hattatin), yazı hocası İsmail Hakkı Altunbezer (Tuğrakeş), Sedefkâr Vasıf Sedef, Müzehhip Bahaeddin Tokatlıoğlu, Mücellid Necmettin Okyay, Müzehhip Yusuf Çapanoğlu, Türk Çiniciliği ve desenleri Feyzullah Dayıgil, Minyatür Prof. Dr. Süheyl Ünver, altın varak üretimi Hüseyin Yıldız ve daha sonra Hattat Rakım Unar ve Hacı Nuri Kotman'dır. (Taşkale, 2009: 419).

Tezhip sanatında iyi bir strateji belirlenemediğinden, bir gelişme gerçekleşmiyor, son dönem eserlerinde görülen özelliklerin tekrarlanmasından başka bir şey yapılamıyordu. (Taşkale, 2010: 15). Tuğrakeş, hat ustası ve ressam İsmail Hakkı Bey'in farklı bir şey yapma isteği ile oluşturduğu tarz ve anlayış fazla ilgi görmemiştir. Oysa ki Hakkı Bey tezhip sanatına önem verseydi, XX. yüzyıl sanatını etkileyen bir tarz ortaya koyabilirdi. (Taşkale, 2009: 419).

Necmeddin Okyay, İsmail Hakkı Altunbezer, Nuri Korman gibi hocaların yaş haddinden dolayı Akademiden ayrılmalarından sonra 1944'te müzehhibe Mihriban Sözer'in, 1946'da Hattat Halim Özyazıcı'nın ve mücellit Sacid Okyay'ın akademiye tayin olmalarıyla bölüm güçlenmeye başlamıştır. Prof.Dr.Süheyl Ünver'in klâsik motif ve tezhip anlayışını canlandırma çabaları sonucunda XX. yüzyıl tezhip sanatına yeni bir yaklaşım kazandırmıştır. Ayrıca Feyzullah Dayıgil, 1945'te akademiye tayin olan Muhsin

Demironat ve daha sonra Rikkant Kunt'un çalışmalarıyla bu anlayış devam etmiştir. (Taşkale, 2010: 15).

XX. yüzyıl dönemi tezhip sanatındaki gelişme Muhsin Demironat ve Rikkant Kunt ile gerçekleşmiştir. İki sanatçıda kütüphane ve müzelerdeki eserleri incelemiş, klâsik üslupta eserler vermişlerdir. Ancak aldıkları eğitim, kişilikleri, tezhip anlayışları, hayat tarzları eserlerine yansımış ve kendilerine has bir tarz geliştirmişlerdir. Muhsin Demironat'ın eserleri daha detaylı ve yoğun iken; Rikkant Kunt'un sade ve ferahtır. (Taşkale, 2010: 25).

1945'te çıkarılan bir yönetmelik ile Akademi bölümleri resim, heykel, mimarlık ve dekoratif sanatlar olarak dört bölüme indirilmiştir. Değerli hocaların 1960'lı yıllarda Akademi'den ayrılması ile Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğrencisiz kalmıştır. Böyle olunca bölüm fiilen sona ermiştir.

Akademi bünyesinde bölümün sorununa çözüm olarak, 1976'da Geleneksel Türk Sanatları Kürsüsünün açılmasına karar verilmiştir. 1982 yılında kanun hükmünde kararnameyle Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde Geleneksel El Sanatları Bölümü olarak yer almıştır. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 53). Kurulan bu kürsüde; tezhip, minyatür, lâke, cilt, ebru, Türk çiniciliği, eski Türk süsleme yazıları olmak üzere dört daldan oluşmuştur. Kürsüde tezhip, lâke ve minyatür için Rikkant Kunt, Muhsin Demironat, Dündar Tahsin Aykotalp, Nezihe Bilgütay, cilt ve ebru için Prof. Dr. Emin Barın-İslam Şeçen, Türk çiniciliği için Kerîm Silivri-Nezihe Bilgütay, yazı-hat için Prof. Dr. Emin Barın-Hattat Hasan Çelebi ve Ragıp Tuğtekin görevlendirilir. Ancak Mustafa Düzgünman, Hasan Çelebi ve Rikkant Kunt meşguliyetlerinden dolayı kadroda bulunmadılar. Buna karşın Hattat Mahmud Öncü, Bahâeddin Doğramacı, Muammer Ülker kadroya eklendiler. (Taşkale, 2009: 421).

XX. yüzyıl Cumhuriyet döneminde tezhipdeki gelişmelerin merkezi Güzel Sanatlar Okulu olmuştur. Bu durum halen devam etmektedir. (Taşkale, 2010: 26).

1.2. HAT SANATI

Tarihçe, yazmak, çizmek, bozmak, alamet koymak anlamlarındaki Arapça hatt masterından türeyen ve “yazı, çizgi, yol, çığır gibi manalara gelen hat kelimesi (çoğulu hutut ve ahtat) terim olarak ise (TDV İslam Ansiklopedisi, 1997: 427). estetik ve ölçü

kurallarına bağı kalınarak güzel yazı yazma sanatı anlamında kullanılmıştır. (Serin, 2003: 17). Hat sanatının İslam kaynaklarındaki en özlü tanımı ise ‘‘Hat, cismâni aletlerle meydana getirilen ruhâni bir hendesedir.’’ (U.Derman, 1999,17). tanımı olmuştur.

Batıda Hüsni Hât (güzel yazı) karşılığında calligraphy kelimesi kullanılmıştır. Hüsni Hât İslam yazıları için kullanılan bir sözcüktür. İlk asırlarda Hat sanatçılarına, kâtip, kütta, verrak daha sonra da hattat denilmiştir. (Serin, 1982: 17).

Hat sanatının ortaya çıkış nedeni dini mahiyettedir. Müslümanların hat sanatına değer vermesi İslam dininin kitabı olan Kur’an-ı Kerim’i yazılı hale getirerek, ona yakışan güzelliği bulma gayretinden doğmuştur. Sonraları ise hat sanatı dini konularda olsun yada olmasın estetik gayesiyle yazılmaya devam etmiştir. (U.Derman, 1999: 17).

Hat sanatı ile en güzel şekilde verilen eserler, başta Kur’an-ı Kerimler olmak üzere, hilyeler, kitaplar, meşkler, levhalar, il’amlar, murakkâlardır. Ayrıca ağaç, metal, deri, maden, kumaş, takı, mimari ve tezyinat gibi farklı alanlarda sanatlı yazılar görmek mümkün olmuştur. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 184).

Hat Sanatı, zerâfet, tenâsüp(uyum), ihtişam, ulvilik gibi sanat unsurlarıyla güzel sanatlar arasında önemli bir yere sahip olmuştur. (Serin, 1982: 19).

Hat denilince akla ilk gelen Arap yazısıdır. (Yılmaz, 2004: 111). Bu yazı İslamiyet’in ortaya çıkmasıyla birlikte İslam yazısı kimliğine bürünen (Bektaşoğlu, 2009: 22). büyük ve derin bir saygıya mazhar olan sanatlardan biri olmuştur. (Yılmaz, 2004: 112). Hiçbir alfabede görülmeyen, çizgisel bir kıvraklığa sahip olan Arap harflerinin kelimenin başında, ortasında ve sonunda değişik şekillerde yazılabilme olanağına sahip olması nedeniyle estetik boyutta gelişerek İslam sanatı kimliğini almıştır. (Tüfekçioğlu, 1999: 269).

İslamiyet’in doğduğu yıllarda Araplar, nabati adlı ilkel ve basit bir yazı kullanmışlardır. (Yılmaz, 2004: 112). Bu basit arap harfleri İslam ile birlikte önem kazanmıştır. Arap hattı, İslam öncesi çeşitli dönemlerde bulunduğu bölgeye göre, Hicri, Mekki ve Hicretten sonra ise Medeni isimlerini alarak gelişmiştir. İslam’ın ilk metni olan Kur’an kitap haline getirilirken Mekki-Medeni hatla deri(parşomen) üzerine siyah bir mürekkeple herekesiz ve noktasız bir biçimde yazılmıştır. (Sarıçam ve Erşahin, 2013: 197).

İslamiyet'in doğuşu sırasında kullanılma sahası ve farklı malzemelerin etkisiyle, aynı yazının iki farklı tarzı oluşmuştur. (Çetin, 1986-1988: 3). Sert köşeli olanı (El cezm) kalıcı yazışmalara ve Mushaflara tahsis edilerek (Sarıçam ve Erşahin, 2013: 197). gelişme dönemini geçirdiği Küfe'nin hatırası olarak "Kûfi"(Çetin, 1986-1988: 3). adıyla anılmaya başlanmıştır. Yumuşak köşeli (El meşk) hızlı yazılabilen diğer tarz ise günlük işlerde kullanıldı. Yuvarlak ve yumuşak karakterli olan bu hat, sanat icrasına uygun bir bünyeye sahiptir. (Sarıçam ve Erşahin, 2013: 197)

Kur'an-ı Kerîm Arap hattıyla yazılmış ilk kitaptır. Hz. Peygamber'in vefatından önce yazıya geçirilmiş ve hafızlar tarafından ezberlenmiş olan Ayet ve Sûrelerin iki kapak arasında toplanarak güvence altına alınması Hz. Ebubekir Devrinde gerçekleşmiştir. (Serin, 2014: 68).

İslam'ın temel kitabı olan Kuran-ı Kerîm'in sayfalarını çoğaltarak kitap haline getiren Hz. Osman'dır. Ayrıca Kur'an-ı Kerîm, Hz. Peygamber'e indiği gibi kalmış bir değişime uğramadan güvence altına alınmıştır. Böylece kuşaktan kuşağa bozulmadan günümüze kadar gelmiştir. (Serin, 2014: 68).

Emeviler Döneminde Şam'da gelişen ve yazılması hızlanan meşk tarzı yazıdan zamanla yeni hat çeşitleri doğmaya başlamıştır. (TDV İslam Ansiklopedisi, 1997: 428). Bu dönemde yetişen meşhur hattat Kutbe el-Muharrir, küfiye şekil vererek onda değişiklik yapmış ve dört çeşit yazı oluşmuştur. C.Huart bu yazıların celil, tumar, sülüs ve nisftan ibaret olduğunu bildirmiştir. (Alparslan, 2015: 28).

Abbasi Hilafeti'nin ilk zamanlarına kadar kâtipler celil, sülüs, tumar ve sülüseyn hatlarıyla yazmaya devam etmişlerdir. (Serin, 2003: 54). Emevilerin sonları Abbasilerin başlarında olan Şamlı iki sanatçı, Kutbe ile başlayan hattı onu unutturacak şekilde geliştirmişlerdir. Bunlardan bir tanesi ez-Zahhâk b.Aclan, diğeri de İshâk b. Hammad el Kâtip'dir. (Çetin, 1992: 21). Yazıyı ileri bir aşamaya erıştiren (Sarıçam ve Erşahin, 2013: 197). X. yüzyılda yaşayan ünlü hattat İbn Mukle yazının nizam ve ahengini kaidelere bağlamıştır. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 185). Bu yazılara "nisbetli yazı" anlamında mensub hattı denilmiştir. (Sarıçam ve Erşahin, 2013: 197). Kûfi yazı, bu dönemde en parlak devrini sürerek yazıldığı yerlere göre farklılıklar gösterir.

Bunlar Mağribi (Batı) ve Meşrik(Doğu) kûfisi olarak adlandırılmıştır. Daha yuvarlak hatlara sahip olan Mağrip kûfisidir. Sert ve köşeli hatlara sahip olan ise Meşrik kûfisidir. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 185).

Hat sanatının önemli gelişmelerinden biri de İbn Mukle'nin tevki ve rik'a yazıda, kardeşi Ebu Abdullah el-Hasan b. Ali'nin (Ö.949) nesih yazıda uzmanlaşmasıdır. Harflerin kaideleri, hendesesi onlar sayesinde oluşmuş ve hat sanatı onların aracılığıyla yayılmıştır. (Serin, 2003: 57).

XI. asrın başlarında muhakkak, reyhânî ve nesih hatları doğmuştur. Bu devrin usta ismi İbnü-l Bevvâb, İbn. Mukle yolunu değiştirmiş (TDV İslam Ansiklopedisi, 1997: 428). ve onun bu üslûbu XIII. Yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. XIII. yüzyılda Yakut el-Musta'simi altı kalem manasına gelen ve Aklâm-ı Sitte denilen yazıyı en gelişmiş şekliyle oluşturmuştur. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 186). Bu yazılar, sülüs-nesih, muhakkak-reyhânî, Tevki-Rik'a şeklinde birbirine tabi ikili guruplar olarak sıralanabilir. (Çelebi, 2003: 9).

Türkler hat sanatına çok önem vermişlerdir. Türklerin bu sanattaki becerisi konusunda kullanılan "Kur'an-ı Kerîm Hicaz'da nazil oldu, Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı" vecizesi bu hakkın başka bir ifadesi olmuştur. (Sarıçam ve Erşahin, 2013: 199).

Aklâm-ı Sitte Yazıları: IX. yüzyılda kûfiden meydana gelen altı ana yazı çeşidi vardır. Bu yazı çeşidinden türeyen yazının kaidesi ve usulü, dairesi ve noktası ile her birine manasına göre isimler verilmiştir. (Serin, 1982: 32). Osmanlılarda ise gelişen ve sık kullanılan hat çeşitleri Tâ'lik, Divâni, Rik'a ve Siyâkat'dır. (Alparslan, 1999: 40).

Muhakkak Yazı: Muhakkak kelimesinin sözlük anlamı; muhkem, muntazam, şüpheli bir yer kalmamış. (Alparslan, 1999: 21). Sağlam söz ve sağlam dokunmuş elbise manasına gelmektedir. (Alparslan, 2015: 34). Bu yazının kalem genişliği 2,5-3 mm'dir. (Alparslan, 1999: 21). Muhakkak yazının harfleri sülüs yazıya göre daha büyüktür. Yani dikey olanlarla "sin, fe, kaf ve nun" gibi çanakçı tabir edilen harflerin sola doğru uzayan kısımları daha uzun olup, dönüş noktaları köşeli ve sülüsteki gibi derin değildir. (Çelebi, 2003: 9).

Muhakkak yazının görünüş itibariyle kûfiden çıkan ilk yazı olduğu anlaşılmaktadır. Bu yazı bilhassa büyük boyda Kur'anların yazılmasında kullanılmış, 16. yüzyıldan sonra neredeyse hiç kullanılmamıştır. (Alparslan, 2015: 34).

Reyhânî: Reyhânî yazı nesih yazının yatay kısımları daha yatkın ve uzundur. Yapısı daha sert bir yazıdır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 186).

Reyhânî yazı, Muhakkak yazının kurallarına bağlı olup, onun küçük yazılan şeklidir. (Çelebi, 2003: 9). Bu yazı sayfada fazla yer tuttuğu, birçok harfi sülüse benzediği için XVI. yüzyıldan itibaren gözden düşmüş yerini sülüs ve nesihe bırakmıştır. (Alparslan, 1999: 21). Ahmet Karahisâri reyhânî yazının en güzel örneklerini vermiştir. (Alparslan, 1992: 6).

Sülüs: X. yüzyılın sonunda ortaya çıkan sülüs yazı, ağız genişliği 2-3 mm kalınlığında kalemle yazılıp, Kûfi yazıya nispetle daha yuvarlak hatlara sahiptir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 186). Sülüs yazının sözlük manası üçte bir demektir. Sülüs muhakkak yazıya göre daha yumuşak bir görünüme sahiptir. Bu yazıya Ümmü-l Hutat (yazıların anası) denilmiştir. Sülüs yazı her türlü amaç için (kitap başlığı, levha) Emeviler'in son döneminden itibaren kullanılmaya başlanmıştır. XVI. yüzyıldan itibaren de bütün İslam dünyasında muhakkak yazının yerini almıştır. (Alparslan, 1999: 21).

Nesih: Aşağı yukarı sülüs'un küçük yazılan halini andıran nesih yazısı, sözlükte iptal etmek, ortadan kaldırmak manasına gelmektedir. (Alparslan, 2015: 35). Harflerindeki gergin ve yuvarlak karakter, ona hattatın elinde en çok şekil zenginliği vermesini sağlayarak, yeni istiflere açık olma imkânı sunmuştur. (Sarıçam ve Erşahin, 2013: 198). Nesih yazının kalem ağzının genişliği sülüs yazının üçte biri kadar olup, kûfi yazının köşelerinin yuvarlanması ile oluşmuştur. (Binark, 1975: 20).

Mushaflar için Osmanlı beğenisine en uygun olan ve en çok beğenilen hat şüphesiz ki nesih'tir. Bu sebeple bazı Osmanlı kaynaklarında nesih yazıdan "hadim-ul Kur'an" (Kur'ana hizmet gören) olarak bahsedilmiştir. (Acar, 1998: 75).

Tevki: Tevki yazının sözlük anlamı "bir şey vaki ettirmek, oldurmak ve tesir etmek" tir. (Alparslan, 1999: 21). Bu yazı tamamen sülüsün kurallarına bağlı olmakla birlikte ölçü olarak onun az küçüğüdür. (Alparslan, 2015: 35). Tevki yazısında birleşmeyen harflerin birleşmesi en belirgin özelliğidir. (Berk, 2006: 61). Eskiden halife ve vezirlerin mektuplarının yazıldığı bu yazı genellikle vakıf işlerinde, (Alparslan, 1992: 7). nadiren kitap çoğaltmalarda, daha çok icazetnamelerde, resmi yazışmalarda ve diplomalarda kullanılmıştır.(Sarıçam ve Erşahin, 2013: 198). Ayrıca tevki, padişah buyruklarının üzerine yazılan daha doğrusu çekilen nişanın yazı tuğranının adıdır. (Alparslan, 1999: 21).

Rik'a: Rik'a sözlükte "küçük sayfa, yaprak ve mektuplar" manasına gelmektedir. (Alparslan, 1999: 21). Rik'a yazı, tevkinin kurallarına bağlı olup, onun küçük boyda

yazılarıdır. (Alparıslan, 2015: 35). Nesih yazının harekesiz ve yuvarlak şekilli olanıdır. Harfler bitişik ve kalem kalınlığı değişik bir yazıdır. Bu yazı çeşidiyle icazetnameler yazılmış ve bu sebeple “Hât-ı İcâze” olarak isimlendirilmiştir. (Binark, 1975: 21). Ayrıca talik yazı gelişene kadar vakıf kayıtları bu yazıyla yazılmıştır. (Berk, 2006: 61). Bu yazı, hikâye ve mektupların yazılmasında da kullanılmış olup stenografik bir karakter taşımaktadır. (Alparıslan, 1999: 21-22). Ayrıca Arap yazıları içinde en çabuk yazmaya elverişli olan Rik’a yazısıdır. (Yılmaz, 2004: 183). Aklâm-ı Sitte dışında diğer yazı çeşitleri ise; divâni, celi divâni, (Berk, 2006: 61). ta’lik, rik’a (Çelebi, 2003: 10). ve siyâkat da önemli yazı çeşitleridir. (U.Derman, 1997: 430).

Tâlik: Sözlükte “asma, asılma, ilişirme” anlamlarındadır. İstilah olarak ise “her harfi yuvarlağımsı olup düz harf yoktur.” diye tarif edilmiştir. (Yılmaz, 2004: 319) Bu yazı kırlangıç kanatlarının yayvan uçuşlarını andıran bir görünüştedir. (Alparıslan, 1992: 19). Aklâm-ı Sitte’den sonra gelişen en önemli yazı çeşididir. (Alparıslan, 2015: 38). Bu yazıya İnan’da nestâ’lik adı verilir. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 187). Nestâ’lik yazıda iki ekol vardır. Biri Türk nestâ’lik ekolü, diğeri ise İnan nestâ’lik ekolüdür. (Alparıslan, 1999: 22). Bu yazı XVIII. yüzyılın sonuna kadar başarı ile kullanılmış olup, Yesâri Es’ad Efendi ile birlikte Türk tavrı kazanmıştır. Eski dönemlerde mahkeme evrakı, dini ve ilmi eserler tâlik hatla yazılmıştır. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 187).

Divâni: Divân-ı Hümâyün’a (Bakanlar Kurulu) ait, mensup, özel anlamındadır. Bu yazı padişahın buyruk, irade ve isteklerini yazmak için kullanılan yazıdır. Osmanlı belgelerinde çok rastlanan bir yazıdır. Türkler tarafından geliştirilen bu yazı Tevki ve kadim özellikleri taşımaktadır. (Yılmaz, 2004: 71). XV. yüzyılda Taceddin adlı bir Türk tarafından geliştirildiği kabul edilen bu yazı, XIX ve XX. yüzyıllarda en güzel halini bulmuştur. (Thema Larousse, 1993: 313).

Celi Divâni: Bu yazı, divâni yazının büyüğü anlamına gelse de her ikisi arasında farklar vardır. (Alparıslan, 2015: 41). Bu farklardan biri şudur: Celi divânide harfler genelde bir veya iki satır olarak girift bir şekilde yazılmış, divâni yazıda ise bir satır üzerine istifli veya istifsiz yazılmıştır. (Yılmaz, 2004: 72). Celi divâni harekeli, süslü ve haşmetli bir yazıdır. (Çelebi, 2003: 10). Bu yazı sadece Osmanlı Türkleri tarafından kullanılmış ve Divân-ı Hümâyün’un önemli yazışmalarına tahsis edilmiş okunması zor bir yazı çeşididir. (Bektaşoğlu, 2005: 17-18).

Siyâkat: Kûfi yazıyı andıran siyâkat yazısı, noktasız, okunması güç, özel, şifreli bir yazıdır. Bu yazı devletin resmi kayıtları, hazine ve maliye işlerinde kullanılır. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 187). Siyâkat yazısının devlet işlerinde kullanılmasının nedeni, resmi kayıtların yabancılardan, ehil olmayanlardan korunmasıdır. Resmi yazılar haricinde pek kullanılmamıştır. (Yılmaz, 2004: 305).

Rik'a: Osmanlı Türk hattatlarının icadı olan bu yazı, divâninin dikey harflerinden bazılarının sadeleşip, biraz küçülmesi, kavis ve meyillerinin azalmasından oluştuğu anlaşılmaktadır. (Alparslan, 2015: 42). Sözlükte “kâğıt parçası, fiş, mektup” gibi anlamlara gelen bu yazı XIX. yüzyılın başından itibaren yaygın olarak kullanılmıştır. (Serin, 1999: 32). Düzlüğü çok, yuvarlağı az, harekesi olmayan bu yazının yazışmalarda, mektuplarda, müsveddelerde, günlük resmi yazışmalarda sık kullanıldığı bilinmektedir. (Alparslan, 1999: 22).

1.2.1. Hat Sanatında Ekoller

1.2.1.1. Şeyh Hamdullah Ekolü

Osmanlı hat ekolünün kurucusu, bütün hattatların kutbu, okçuların şeyhi unvanlarıyla tanınan Şeyh Hamdullah, (Serin, 2007: 29). 833 H. (1429) senesinde (U. Derman, 1990: 430) Amasya'da Sarıkadıızâdeler'den Şeyh Müslihiddin Mustafa Dedenin oğlu (Serin, 2007: 29). olarak dünyaya gelmiştir. II.Bâyezid tahta çıkmadan önce Amasya'da valiydi. Tuhfe'ye göre II. Bâyezid Şeyh Hamdullah'tan meşk ederek icazet almıştır. (Gündüz, 2015: 75).

Şeyh Hamdullah yazı yazarken Sultan II. Bâyezid hokkasını tutarak ona hürmet göstermiştir. (Aslanapa, 1989: 387). II.Bâyezid'in teşviki ve tavsiyesiyle, Yakut'un Saray hazinesinde olan eserlerini bir estetik kıymetlendirmeye tabi tutmuş ve kendi zevkini de katarak aklam-ı sitte'yi geliştirmiştir. (U. Derman, 1999: 21).

Şeyh Hamdullah, Yakut'un özellikle nesih, sülüs yazılarındaki en güzel harflerini seçerek değerlendirmiş, yeni yazısını kâğıt üzerinde de uygulayarak Osmanlı ya da kendi adıyla anılan Şeyh Hamdullah ekolünün temellerini atmıştır. (Gündüz, 2015: 79). Şeyhin üslûbu, bütün İslam aleminde kabul görmüş ve hattatların üstadı olarak kabul edilerek kendisine (Serin, 1999: 28). “Kıbletü'l Küttab” -Hattatların Kıblesi- unvanı verilmiş,

padişahlar dahi önünde eğilmişlerdir. (Ülker, 1988: 19). Şeyh Hamdullah 47 Kur'an-ı Kerim yazmış, En'am, Cüz, Evrad olarak yazdıkları bini geçmiştir. Ayverdi, 1953: 54).

Şeyh Hamdullah'ın yolundan giden hattatlar; Şeyh'in oğlu Mustafa Dede ve damadı Şükrullah Halife, Halid-i Erzurûmi, Derviş Ali, Pir Mehmed, Nefeszâde Seyyid İsmail, Mehmet el-imam, Ramazan bin İsmail, İsmail Zühdi, Şekercizâde Seyyid Mehmed bin Abdurrahman, Mustafa Eyyübi'dir. Mezarı Karacaahmet'tedir. (Özcan, 1993: 231).

1.2.1.2. Ahmed Şemseddin Karahisâri Ekolü

Türk Hat sanatının önde gelen isimlerinden biridir. Karahisâri'nin 874/1469 yılında Afyonkarahisar şehrinde doğduğu bilinmektedir. (Gündüz, 2015: 83). Asıl ismi Ahmet Şemseddin olarak bilinen Ahmet Karahisâri (1469 ?/1556) tarafından kurulan aklam-ı sitte yazı okuluna yazılmıştır. (Alparslan, 1999: 38). Bu okula "Ahmed Karahisâri Ekolü" veya sadece "Karahisâri Ekolü" adı verilmiştir. (Alparslan, 2002: 269). Karahisârinin yazılarına attığı imzalardan Esedullah Kirmani'nin talebesi olduğu anlaşılmaktadır. (Berk, 2013: 22). Karahisâri, Kirmani'den Yakut tarzını öğrenmiş ve bu üsluptan yola çıkarak kendi ekolünü oluşturmuş ve Karahisâri Kanuni Devrinde "Şemsü'l Hat" (Hat Güneşi) unvanını almıştır. (Gündüz, 2015: 84). Karahisâri Yakut'un sadece izleyicisi olarak kalmamış, yaptığı yeniliklerle Yakut'u aşmış, sanatının gücü, zevki ve estetik anlayışıyla hayranlık uyandırmıştır. (Thema Larousse, 1993: 313).

Karahisâri, sülüs ve nesih yazıda düzen, istif bakımından Şeyh Hamdullah'tan öndedir. Karahisâri'nin muhakkak yazılarında abidevi bir duruş ve görünüş, sülüs yazılarında ise azametli ve ciddi yazıldığı görülür. (Alparslan, 1999: 56). Karahisâri'nin Kanuni Sultan Süleyman için yazdığı tezhipli (Aslanapa, 1989: 389). 62x41 cm ölçülerindeki Kur'an-ı Kerim (Gündüz, 2015: 85). XVI. yüzyılın şaheserlerindedir. (Topkapı Sarayı Müzesi)

Ayrıca, Karahisâri, müselsel(bitişik) besmeleleri ilk defa Türk hat sanatına kazandırmıştır. (Aslanapa, 1989: 389). Karahisâri, kıt'a, murakka, dua mecmuası, meşk ve Mushaf olarak birçok eser bırakmıştır. Hasan Çelebi, Muhiddin Halife, Ferhad Paşa ve Derviş Mehmed Çelebi ilk akla gelen talebeleridir. (Derman, 1990: 430).

1.2.1.3. Hafız Osman Ekolü

Hafız Osman Efendi, 1052/1642 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası Ali Efendi Haseki Sultan Camii müezzinidir. Eğitim çağına geldiğinde Köprülüzade Mustafa Paşa'nın himayesinde dönemin ilimlerini öğrenmiş ve bununla birlikte ufak yaşlarda Kuran-ı Kerîm'i ezberleyerek hafız olmuştur. (Dere, 2015: 95). Güzel yazıyla ilgilenen Hafız Osman Efendi, Şeyh Hamdullah ekolünün hattatlarından olan Derviş Ali'den (Ö.1656) ders almaya başlamıştır. (Alparıslan, 1999: 64; Rado, 1984: 123). Ders aldıktan sonra Suyolcuzâde Mustafa Eyyubi ve Nefeszâde Seyyid İsmail Efendi'den yazıyı öğrenmiştir. 18 yaşına geldiğinde icazetini almıştır. (Özcan, 1993: 233).

Hafız, Şeyh Hamdullah'ın Yakut-ı Musta'sımı'nın yazılarına benzeyen yanlarını ayırmış, onun yaratıcılığını ve olgun seviyeye ulaştırmış ve Şeyh'in yazısına bir kat güzellik ve tatlılık kazandırarak, (Alparıslan, 1992: 71). Aklam-ı Sitte'de zirveyi yakalamıştır. (Özcan, 1993: 233).

İslam yazı sanatı tarihinde meşhur olan Şeyh Hamdullah, yazıda klâsik dönemin başlangıcını, Hafız Osman Efendi ise bu klâsik dönemin olgunluk devrini oluşturan meşhur hattatlardır. XVIII. Yüzyıl'dan itibaren tüm hattatlar Hafız Osman yolunu takip etmişlerdir. (Alparıslan, 1993: 479-496).

Hafız Osman Efendi ayrıca hat sanatında Hz. Peygamber'in ahlâki ve fiziki özelliklerini anlatan Hilye-i Şerife'yi sülüs ve nesih hattıyla yazan ilk hattat olmuştur. (U. Derman, 1998: 47).

Hafız Osman, sülüs, nesih, reyhânî, tevki ve rik'a (aklâm-ı hamse) yazılarıyla çok eser vermiştir. (Berk, 2006: 29). Aklam-ı Sitteyle yazdığı cüz, en'am, murakka ve kıt'aları, hayatı boyunca yirmi beş Mushaf yazdığı kaynaklardan anlaşılmaktadır. (Derman, 74 ; Serin, 1999: 30)

Hafız Osman'ın talebeleri; Derviş Ali (Küçük Derviş Ali), Eğri kapılı Rasim, Yedikuleli Seyyid Abdullah, Yusuf Rami, Hafız Halil, İsmail Zühdi, Yamak Salih'dir. Hafız Osman 1698'de vefat etmiş. Koca Mustafa Paşa Sünbül Efendi Dergâhı haziresine defnedilmiştir. (Serin, 1999: 30).

1.2.1.4. Mustafa Rakım Ekolü

Mustafa Rakım Efendi 1758 senesinde Ordu Ünye’de doğmuştur. Aklâm-ı Sitte’yi abisi İsmail Zühdi (U. Derman, 1999: 22). ve III. Derviş Ali’den öğrenerek on iki yaşında icazet almıştır.(Alparıslan, 1992: 84). İcazet aldığında Mustafa Rakım’ın kendisine Rakım Mahlası verilmiştir. (Özcan, 2015: 116).

Mustafa Rakım, Türk Hat sanatında dikkatli ve estetik zevki çok yüksek olan bir sanatkârdır.

Rakım, celi sülüs yazıyı ıslah ederek, celi yazıda var olan karışıklığı, durgunluğu yok etmiş ve yazıya canlılık kazandırmıştır. Rakım’ın celi sülüs’te yaptığı diğer bir yenilik ise yazıda istif güzelliği sağlamıştır. (Özcan, 2015: 119-120).

Ayrıca Mustafa Rakım, ressamlığı sebebiyle Osmanlı tuğrasına şekil vererek, onu hantal görüntüden kurtarıp, canlılık kazandıran ilk hattattır. (Alparıslan, 1999: 119).

Rakım Ekolü’nün takipçileri, Sultan II.Mahmud, Mehmet Rakım, Haşım Efendi, Çarşambalı Hacı Arif Bey, Abdulfettah Efendi, Sâmi Efendi, Nazif bey, Ömer Vasfi Efendi, İsmail Tuğrâkeş Hakkı Altunbezer, Macid Ayrıl, Halim Özyazıcı ve Hamid Aytaç’tır. Günümüzde ise, Hasan Çelebi, Hüseyin Kutlu, Fuat Başar, Davut Bektaş ve Osman Özçay celi yazıda eser veren hattatlarımızdandır. (Thema Larousse, 1993: 313).

1.2.1.5. Mahmud Celâleddin Ekolü

Kaynaklarda Mahmud Celaleddin Efendi hakkında pek bilgi bulunmamıştır. Aslen Dağistanlı (Kafkasya) olan Mahmud Celaleddin Efendi önce Ak molla Ömer Efendi’den daha sonra da Abdullatif Efendiden ders alarak bir süre sülüs-nesih yazı meşk etmiştir.

XVIII. yüzyıl sonu XIX. yüzyıl başı hat tarihinde önemli yeniliklerin yapıldığı bir dönemdir. Celi Sülüs yazıda bu yüzyıla damga vuran iki hattattan biri Mahmud Celaleddin’dir. (Özcan, 2015: 112).

Mahmud Celalleddin, mağrur, baş eğmez, inatçı biri olduğundan kimse kendisine yazı göstermek istememiştir. (Alparıslan, 1999: 129). Bu sebeple yoluna hocasız devam eden Mahmud Celaleddin, Şeyh Hamdullah ve Hafız Osman’ın yazılarını inceleyerek

sülüs ve nesih yazıda ulaşılmaz bir başarı sağlamış, Hafız Osman tarzında mükemmel bir seviye elde etmiştir. (Serin, 2003: 192; Rado, 1984: 200).

Mahmud Celaleddin Efendi, sert mizacını celi-sülüs yazılarında yansıtmış, aynı dönemde yaşayan Rakım yolu karşısında tutunamamıştır. Onun temsilcilerinde de ölümünden sonra bu yolda devam eden olmamıştır. (Özcan, 2015: 112; Alparslan, 1993: 495; U. Derman, 2003: 359).

Eyüp Sultan Cami imaretinin iç yazıları ile III.Selim'in annesi Mihrişah Sultan Türbesi'nin yazıları, Mahmud Celaleddin Efendi'nin eserleridir. Bunların dışında Mushaf, kıt'a, dua kitapları ve hilyeleri özel koleksiyonlarda ve müzelerde bulunmaktadır. (Alparslan, 1992: 103). Akla gelen talebeleri ise; hanımı Esmâ İbret ve Mehmet Tahir Efendi'dir. Kabri Eyüp Şeyh Murad dergâhı haziresindedir. (U. Derman, 1990: 430)

1.2.1.6. Kazâsker Mustafa İzzet Efendi Ekolü

Mustafa İzzet Efendi 1801 yılında Kastamonu Tosya'da dünyaya gelmiştir. (Rado, 1984: 216). Kadiasker Mustafa İzzet İstanbul'da tahsilini tamamlamış ve medrese öğreniminin yanında Kömürcü Zâde Hafız Seyda'dan musiki dersi almıştır. Sultan II.Mahmud sesini ve okuyuşunu beğenmiş ve isteği üzerine Enderun'ı Hümâyun mektebine alınmıştır.

Mustafa İzzet, Çömez Mustafa Efendi (ö.1893) den sülüs ve nesih yazılarını, Yesarizâde Mustafa İzzet Efendi (ö.1849) den nestalik dersini almıştır. Celi sülüs, Celi nestalik ve Aklam-ı sitte yazılarında ustalaşmış bir sanatkârdır. (U. Derman, 1999: 22; U. Derman, 1990: 430; Alparslan, 1999: 80). Mustafa Rakım'ın celi yazıdaki gerginlik onun elinde yumuşaklık kazanmıştır. Fakat o, Rakım'dan ziyade Celaleddin'in (Aslanapa, 1989: 391). yolunda gitmiştir.

İzzet Efendi, 30'dan fazla en'am, 10'dan fazla delail Hayrat, 11 Kur'an, 200'den fazla Hilye, sayısız kıt'a ve murakka yazmıştır. Bunun yanında ince nestâlik ile yazılmış bir Kur'an-ı Kerîm'i bir de Delail-i vardır. (Serin, 1999: 167; İnal, 1970: 158-166; U. Derman, 1990: 430).

Mustafa İzzet'in yetiştirdiği hattatlar şunlardır; Abdullah Zühdi Bey, Hasan Rıza Efendi, Mehmet Vahdeti Bey, Şefik Bey, Muhsinzâde Abdullah Bey, Siyahi Selim Efendi, Kayışzade Hafız Osman ve Mehmed İlmi'dir. (U. Derman, 1990: 430).

1.2.1.7. Mehmed Şevki Efendi Ekolü

XIX. Yüzyıl'ın en meşhur sülüs ve nesih hattatlarından olan Şevki Efendi, 1887 senesinde Kastamonu'nun Seyitler Köyünde doğmuştur. (Rado, 1984: 225; Serin, 1999: 211). Dayısı hattat Mehmet Hulusi Efendi (?-1874)'den sülüs-nesih yazılarını meşk eden, on dört yaşında icazet alan Şevki Efendi (U. Derman, 1990: 430). Şeyh Hamdullah, Hafız Osman, İsmail Zühdi Efendi ve Mustafa Rakım'dan esinlendiği ilhamla sülüs ve nesih yazılarını o devre kadar gelen en mükemmel seviyeye ulaştırmış ve bu yazılar zirvede kalmıştır. (Berk, 2006: 43; U. Derman, 2012: 430).

Şevki Efendi'nin öğrencileri Fehmi Efendi, Bakkal Ahmed Arif Efendi'dir. (Berk, 2006: 43)

Sanat hayatı boyunca sayısız cüz ve evrâd, kıt'a, yirmi beş Mushaf, murakka ve hilyeler yazmıştır. Celi sülüs yazıyla yazdığı on'a yakın levhası vardır. Camilerde ise varak altınla yaptığı cihâryâr takımları bulunmaktadır. (U. Derman, 532-533). 7 Mayıs 1887'de vefat etmiş hem hocası hem de dayısı olan Hulusi Efendi'nin yanına defnedilmiştir.

1.2.1.8. Sami Efendi Ekolü

Sami Efendi, 13 Mart 1838 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. (Serin, 1999: 225; Rado, 1984: 241). Sami Efendi sülüs ve nesih yazılarını mahalle mektebi hocası olan Boşnak Osman Efendi'den, divâni ve tuğrayı Nâsıh Efendi'den, ta'lik'i Kıbrısizade İsmail Hakkı Efendi'den, ta'lik celisi'ni Ali Haydar Bey'den, Sülüs celi'sini Rakım'ın çırağı Recai Efendi'den, Rik'ayı Mümtaz Efendi'den meşk etmiştir. (U. Derman, 1990: 430).

Sami Efendi, özellikle celi sülüs ve celi nesta'lik üstünde (Alparslan, 1999: 123). çalışarak müthiş eserler vermiştir. Celi tâlik yazıda Yesârizâde, Celi sülüs ve tuğrada ise Rakım üslûbunu kabul edip geliştirmiş, onların eksiklerini tamamlamıştır. Sami Efendi'nin mürekkeple yazılan yazısı yok denecek kadar azdır. Siyah kâğıda zırnıkla yazı

yazar, bu kalıpları dönemin iyi müzehhipleri tarafından altınla (zer-endüd) işlenirdi. (U. Derman: 1990: 430).

Sami Efendi asıl ustalığını celi sülüs ve celi talik yazıda ortaya koymuştur. Bununla beraber celi sülüs yazının en önemli öğeleri olgunluk kazanmış ve işaretler (mim, tirfil, mimli tirfil, hareketler ve huruf'u mühmele) yanında rakamlarda önemli bir değer kazanmıştır. Süsleme işaretlerinin düz olan bölümleri daha eğimli bir şekil kazanarak kıvrıklık, canlılık kazanmıştır. (Berk, 2006: 45)

Sami Efendi, birçok talebe yetiştirmiştir. Bunlar Nazif Bey, Tuğrakeş Hakkı, Kâmil Akdik, Hulusi Efendi, Ferit Bey, Ömer Vasfi, Hasan Rıza Efendi, Necmeddin Okyay'dır. (Serin, 63; Özcan, 150).

Sami Efendi'nin yazıları arasında en önemlileri İstanbul Cihangir, Altunizâde ve Erenköy'deki Galip Paşa ve Zihni Paşa camilerinde bulunmaktadır. (Alparslan, 1999: 179).

1.3. CİLT SANATI

Cilt sözcüğü Arapça'dan dilimize gelmekte olup, "deri kap" (Çığ, 1971: 109). manasında kullanılmaktadır. İstilah olarak, bir dergi ya da kitabın yapraklarının dağılmasına engel olmak ve sırasını bozmadan bir araya toplamak için deriden, ince tahtadan veya üzeri bez, deri, kâğıt gibi malzemelerle kalanmış mukavvadan yapılmış kaplara verilen genel addır. (Arseven, 1998) Klâsik cilt yapımında kullanılan en uygun malzeme deri olduğundan bu ismi almıştır. (Özen, 1998: 14). Telcid (ciltleme) işini yapanlara ise mücellid (ciltçi) adı verilmiştir. (Balkanal, 2002: 341).

Okuma yazmanın başladığı dönemlerden itibaren, kitaplar korumak ve yapraklarının dağılmasını engellemek için insanlar muhafazalar yapma ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu dönemde yazı elle yazıldığından hem de yazılan malzemenin de korunması lazım olduğundan dolayı ciltleme çok önemliydi.

Önceleri kalın derilerden ve inceltilmiş tahtalardan oluşturulan ciltler, sonraları daha fazla deri kullanıldığı için zamanla sanat halini almış ve cilt sanatının doğmasına vesile olmuştur. (Ülker, 1987: 13).

Türk cilt sanatı, eski kitapçılık sanatlarımızın başında gelir. Kitap zevkini oluşturmak açısından çok önemli bir kültür hizmeti görmüş olan cilt sanatının tarihi çok eskiye dayanır. (Balkanal, 2002: 341).

Esas bakımından Asya'ya özel bir sanat olan cilt sanatı özellikle İslam döneminde gelişme göstermiş ve Ortaçağ Avrupa ciltçiliği üzerine geniş etkiler yapmıştır. (Yılmaz, 2004: 44).

En eski cilt örnekleri IV.yy'da papirüs üstüne gösterişsiz bir şekilde yapılmış olan meşin kaplamalı ciltlerdir. Sanat eseri özelliği taşıyan ilk ciltler ise VIII-IX. yy'larda Orta Asya'da Uygurlar, Mısır'da Koptlar tarafından oluşturulmuştur. Bu iki cilt arasında büyük benzerlikler görülmüştür. Bu durumda Türk cilt sanatının Uygur Türkleri ile başladığını kanıtlamaktadır. (Aritan, 1993: 551-557).

Orta Asya'da madeni kalıplarla deri üstüne süsleme yapılmış ve bu ciltlerin ilk parçaları Kara Hoça'daki Bin Buda Mağaralarında bulunmuştur. (Cunbur, 1992: 452-453). Alfred Von Le Coq'nun Karahoca'da yaptığı kazılarda ortaya çıkardığı bu mâni yazmaları arasında iki cilt parçası ortaya çıkarılmıştır. Bu parçaların deriden yapıldığı ve oyma şeklinde geometrik motiflerle süslendiği görülmüştür. (Aritan, 1993: 551).

İlk dönem ciltlerinde hayvan motifleri daha çok kullanılmıştır. Bu motifler alt ve üst kapakta, şemse ve köşebentlerde veya mikleplerde görülmüştür. (Çetindağ, 2002: 176).

İslam cilt sanatına ait ilk örnekler, Parşömen üzerine yazılmış olan Kur'an sayfalarıdır. Bu sayfalar tahta üzerine deri kaplanarak yapılmıştır ve süslemeleri de geometriktir. Daha sonra tahta yerine deri kullanılmış ve süslemeler de zenginleşmiştir. (Özen, 1998: 10). Son döneme kadar Türk ciltlerinde kullanılan malzeme, umumi olması nedeniyle hemen hemen aynı kalmış, fakat üzerindeki süsleme üsluplarında döneme ve bölgelere göre farklılıklar olmuştur. (Cunbur, 1992: 453).

XII. yüzyıla kadar ciltçilik Şam, Halep, Mısır, Sicilya, Fas ve Endülüs'te büyük bir gelişme göstermiş ve Arap, Memlük ve Mağribi üsluplarıyla temsil edilmiş ve daha sonrada gerileyerek, İran ve Orta Asya'da ortaya çıkan Herat ve Hatâyi üslupları ağırlık kazanmıştır. Klâsik üslup olarak adlandırılan bu iki üslup ile Anadolu Selçuklularında rûmi üslup gelişmiş ve Osmanlı ciltçiliğinin de başlangıcı olmuştur. (Thema Larousse, 1993-1994: 316).

Anadolu Selçuklu rûmi üslûbu, XIII. yy'ın ikinci yarısıyla birlikte Memlûkler'de, XIV. yy'dan itibaren İlhanlılar ve Karamanoğulları olmak üzere Anadolu Beyliklerinde devam etmiştir. (Yılmaz, 2004: 45).

Bu yüzyılda doğuda “Herat Üslûbu” klâsik Türk ciltlerinin en güzel örneklerini vermiştir. XV. Ve XVI. yüzyılda gelişen bu üslup, XVII. yüzyılda “Buhara’yı Cedid” ismiyle yeniden canlandırılmaya çalışılmışsa da sonradan tamamen bozulmuştur. (Cunbur, 1992: 454).

Selçuklular'da, Beylikler Devrinde ve XV. yüzyılın birinci yarısına kadar Osmanlılar'da ciltler hem süsleme hem teknik bakımından Müslüman bölgelerde yapılan ciltler arasında çok sıkı bir benzerlik vardır.

Selçuklu cilt bezemelerinde, kitapların tezhipleriyle paralellik gösteren girift, geometrik şemalar, Rûmiler, çok köşeli yıldızlar, stilize edilmiş bitki motifleri görülmektedir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007:192).

Bu ciltlerde genellikle yuvarlar sense içinde rûmi kompozisyonları kullanılmıştır. Köşebente rastlanılmadığı gibi, iç kapaklarda desen de bulunmaz. Ayrıca bazı ciltlerde miklep de yoktur. (Thema Larousse, 1993-1994: 316). Bu devirde kahverengi ve siyah deriler kullanılmıştır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007:192).

Türk ciltlerinin kendine has özellikleri ilk örnekleri XV. Yüzyıla rastlar. Sanat değeri taşıyan erken Osmanlı ciltlerinin ilk örneği Sultan II.Murad için (1434-35) yılında hazırlanan, musiki nazariyatıyla ilgili olan eserin kabıdır. (Balkanal, 2002: 341). Bu eserin cildi; açık kahve renkli deri olup, dış kapakların ön yüzüne içi Rûmilerle dolu olan oval bir şemse ile, arka yüzüne yuvarlak bir şemse yapılmış, köşebent ve enli bordürlerde ise; XV. Yüzyıl deri ciltlerinde sıklıkla kullanılan sarmal dallar üzerinde sıralanan, iri çiçekler, yapraklar ve rûmi motifleri kullanılmıştır. (Tanındı, 1993: 103).

XV. yüzyılda sağlanan güçlü siyasi istikrar, memleketin iktisadi hayatında dolayısıyla kültür ve sanat faaliyetlerinde canlılık kazandırmıştır. Bunun sonucunda diğer sanat dallarında olduğu gibi cilt sanatında da çok güzel eserler oluşturulmuştur. (Binark, 1975: 5).

Fatih döneminde ve XVI. Yüzyılda saray cilthanesinde yapılan ciltler, klâsik Türk cilt sanatının zirveye geldiği bir devir olmuştur. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 193).

Fatih devri Saray Nakkaşhânesinde yapılmış olan ciltlerde genellikle siyah deri üstüne dilimli, yuvarlak, mekik şeklinde ve salbekli şemseler kullanılmıştır. (Özen, 1998: 17).

XV. yüzyıl ciltlerinde tezyinatta, tabiatan stilize edilmiş gonca, rûmi, üçlü yaprak, nilüfer, geçme, bulut, ıtır yaprağı, gül, tepelik, hatâyî, penç, orta bağ, tığ motifleri kullanılmıştır. (Balkanal, 2002: 342). Stilize edilmiş motifler zemine göre yüksek kabartma şeklinde, üstün bir zevk ve ahenkle düzenlenerek, bazılarında köşebent yapılmıştır. (Özcan, 1993: 241). Bazı ciltlerde görülen altın üzerine teber (ucu sivri demir) ile yapılmış olan tarama süsler yeni bir üslûbun habercisidir. (Thema Laraosse, 1993: 316). Deri cildin dış kapaklama rugani teknikle süsleme ile hayvan mücadelelerini gösteren bezemeler de bu dönemde yapılmıştır. (Tanındı, 1999: 104).

Türk cilt sanatındaki ilk lâke örnekleri, XV. yüzyılda Osmanlılar ve Timurlularda görülmektedir. (Üstün, 2011: 215).

II.Bâyezid devrinde kullanılan deri renklerine vişne rengi de katılmış olup, daha önceki süsleme motiflerinin daha da arttığı ve inceldiği görülmektedir. (Cunbur, 1982: 455). Bu dönemde klâsik ciltlerden farklı olarak, iki renkli küçük kareli veya çubuklu ipek kumaşlardan yapılmış ciltlerde görülmektedir. (Özen, 1998: 17).

XVI. yüzyıl, Türk sanat hayatının müstesna bir dönemidir. Bu devirde cilt dalında Topkapı Sarayı Müzesi arşivinde bulunan “Ehl-i Hiref” defterlerinden birçok sanatçı ismi tespit edilmiştir. Bunların başında Kanuni Devri mücellit başlarından Mehmet Çelebi, Süleyman Çelebi, Mustafa Çelebi gibi isimler üstün başarılarından dolayı devirlerinin önemli isimleri olmuşlardır. Bu sanatkârların elinde deri işçiliği çok güzel ve zarif örnekler vermişlerdir. (Balkanal, 2002: 342). Yine bu defterlerden ilk defa bu yüzyılda mücellitler zümresinin bir okul halinde toplandıklarını, Osmanlı sarayı içinde diğer sanatçılar gibi bir zümre teşkil ettiklerini ve kendi aralarında düzenli teşkilatları olup, hoca ve talebe olarak ikiye ayrıldıklarını, hocalar arasında da ustalık ve kıdemlerine göre sermücellid, serbölük, seroda, serkethüda veya sadece kethüda gibi mevki ve rütbelere verdikleri öğrenilmektedir. (Özcan, 1990: 241).

XVI. yüzyılda kullanılan malzeme sahtiyân (keçi derisi) ve meşindir (koyun derisi). Deve ve ceylan derileri de kullanılmakla birlikte sahtiyân derisi en çok kullanılmıştır. Renk olarak ise siyah ve kahverenginin çeşitli tonlarının yanı sıra, vişne, yeşil, kırmızı, mavi ve mor kullanılmıştır. (Balkanal, 2002: 342).

XVI. yüzyıl deri ciltlerinin dış ve iç kapları iki çeşit süslemelidir. Dış kısımlarında daha çok beyzi bir kısım bulunmaktadır, buna “şemse” de denilmektedir. Ciltler XVI. yüzyıldan itibaren de beyzi formlarda yapılmıştır. (Çığ, 1973: 9). Cilt bezeme tasarımlarında oval, dilimli şemse ve köşebentler içinde bir yaprak veya birkaç saptan çıkan ince dallar şemse içinde dağılır, kıvrılır ve kırılarak aşağı uzar. (Tanındı, 1999: 104). Şemselerin iki ucu uzatılarak süslenmiş ise buna “salbekli şemse” denilmiş ve kapağın dört köşesine yapılan bezemelere de köşebent denilmiştir. Türk ciltlerinde ise şemse ile köşebent arasında boşluk bırakılmıştır. XVI. yüzyılda istisnai olarak bu kısımlarda süslenmiş ve buna “müleyyen şemse” denilmiştir. (Çığ, 1973: 9).

XVI. yüzyıl karakteristik özelliklerinden biri de altın yaldızın bütün alanı kaplayacak şekilde yapılmasıdır. Tezyin edilen bu alanı üzerindeki kabartma motiflere sarı ve yeşil renk altın yaldız sürülür veya sadece altın yaldız sürülerek zemin derinin kendi rengi olarak bırakılmıştır. (Özcan, 1993: 243). Ayrıca bu döneme ait farklı tekniklerle yapılan ciltlerde zengin hatâyi, rûmi, bulut motifleri kullanılmıştır. Osmanlı ciltlerinde, rûmi, bulut, penç, hatâyi, gonca, yaprak, geçme, nilüfer, ıtır yaprağı, tepelik, ortabağı, gül ve tığ en çok kullanılan motifler olmuştur. Selçuk ve Memlük ciltlerinde stilize edilmiş motiflerin yanında, manzara ve canlı varlık motifleri de bulunurken Osmanlı ciltlerinde bu motiflere rastlanmaz. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 193).

XVII. yüzyılda ciltlerin kompozisyon ve süsleme motiflerinin işçiliğinde bariz bir gerileme göze çarpmaktadır. Bu ciltlerde, genellikle köşebent ve bordür tezyînatı kalkmış, bunların yerine yan ve tepeleri çıkıntılı dikdörtgene benzer büyük şemseler tek başına kullanılmıştır. Bazı ciltlerde kenar suları iyice kalınlaşmış, cildi süsleyen unsurlarla ahenk kaybolmuştur. (Çığ, 1973: 10). Ayrıca bazı ciltlerde de oval şemse yapılmış fakat fazla tercih edilmemiştir. Kalın altın zencirekler dış bordür olarak tercih edilmiş ve salbekler fazla büyüyerek XVI. yüzyılda ki zarafetini kaybetmiştir. (Özen, 2003: 18). Şukûfe tarzı cilt örneklerinin verildiği bu dönemde bezeme motiflerinde, önceki yüzyıl motiflerine çintemani, altılı çiçek, narçiçeği ve çok dişli yaprak motifleri eklenmiştir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 193). Bu dönemde kitap ölçüleri oldukça büyüktür. (Balkanal, 2002: 343).

Osmanlı ciltlerinin önemli bir gurubu olan öncülere İran’da olan lâke ciltler, XVII. yüzyıldan itibaren görülmektedir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 193).

XVIII. yüzyıla gelindiğinde ise klâsik deri ciltlerinin yapılmasına devam edilmiş (Binark, 1975: 5). bunun yanında ise başka tip ve teknikle ciltlerde meydana getirilmiştir. (Balkanal, 2002: 343). Bu devirde klâsik teknik motiflerin bütün yüzeyi sıvama olarak kapladığı ciltlerin yanında şukûfe (çiçek) tarzı süsleme ve yekşah(demir kakma) tekniği de sık olarak kullanılmıştır. Bu dönemde dış ve iç kapak süslemeleri artmış, bolca altın ve her renk deri kullanılmıştır. (Özen, 2003: 19).

Motifler ve kompozisyonlar klâsik olmakla beraber rûmi motifleri ile hatâyî gurubu motifler fazla kullanılmıştır. (Özen, 1993: 243). Tezyînatta ortası şişkin, dar ve uzun şemse biçimleri yaygınlaşmıştır. Bu formlardaki şemseler içine aletle sarmal rûmiler ve noktalar, vazo içine ise fırçayla dolup taşan çiçekler yapılmıştır. Bazı ciltlerin iç ve dış kapakları alet ve fırçayla yapılmış ve altınla yaldızlanmış, sıvama baklava biçimiyle süslenmiştir. Bazı ciltlerin dış kapağı ise kumaşla kaplanmış, iç kapaklarına bicet süslemesi yapılmıştır. (Tanındı, 1999: 107).

Bu dönemde yapılan ciltler başlıca beş ayrı tipe ayrılmaktadır. Bunlar;

- 1) Realist süsleme motifleri kullanılarak yapılan ciltler
- 2) Yıldız sürülmüş deri “Yekşah” tabir edilen demir aleti kakma tekniğiyle süslenmiş ciltler
- 3) Rokoko motifleri ile yapılan ciltler
- 4) Lâke tekniğiyle yapılan ciltler
- 5) Klâsik motifler ve teknikler bu döneme kadar alışılmamış bir tarzda sıvama şeklinde cildin bütün yüzeyini kaplayarak yapılan ciltlerdir. (Balkanal, 2002: 343).

Rugan adı verilen lâke eserler XIII. yüzyıldan sonra Edirnekâri diye anılmıştır. (Özcan, 1993: 243).

XVIII. yüzyılda rugani eserlerle ünlü olan çiçek ressamı ve müzehhip Ali Üsküdâri'dir. (Duran, 2008: 22).

Bu yüzyılın bir diğer özelliği ise, lâke ustalarının eserlerine imza koymalarıdır. Ali Üsküdâri'den başka XVIII. yüzyılda lâke ustaları; buketlere batılı tarzda manzara katan Abdullah Buhâri ve buket tasarımını ciltte sık kullanan Ahmet Hazine ve Ali Çakeri gibi isimlerdir. (Tanındı, 1999: 107).

XVIII. yüzyılın yekşah tekniği ile yapılan ciltlerle, Rokoko ciltleri XIX. yüzyılda fazlasıyla yapıldığından, klâsik ciltlerle aradaki bağın giderek kopmasına neden olmuştur. (Özcan, 1993: 243).

XIX. yüzyılda zilbahar (kafes) ciltler yaygınlaşırken, şemseli ciltler giderek azalmıştır. Basılı eserlerin giderek artmasıyla, Batı tarzında yapılan ciltlerin yanında Yıldız cildi adı verilen bir yüzüne altın yaldızla Osmanlı Sanat arması, diğerine ay yıldız basılı deri, atlas ve kadife ciltler yapılmıştır. (Özen, 1998: 19). Fakat bu ciltlerin kalitesi oldukça düşüktür. (Balkanal, 2002: 343).

XX. yüzyılda bütün dünyada olduğu gibi yurdumuzda artan cilt talebini karşılamak için makine ile yapılan ciltlere rağbet gösterilmiştir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 194). Cumhuriyet döneminde cilt kapaklarını gömme şemse ve köşebentlerle süsleme Türk mücellitlerinin vazgeçilmez tasarımı olmuştur. Bu yüzyıldaki mücellitlerin isimleri; Bahaettin Tokatlıoğlu, Sami Okyay, Muhsin Demironat, Emin Barın, Mustafa Düzgünman ve İslam Şeçen'dir. (Tanındı, 1999: 107).

1.3.1. Klâsik Cildin Bölümleri

Alt ve Üst Kapak

Yazma bir kitabın alt ve üst kısımlarını örten ve kenar çıkıntılı olmayan alt ve üst kapaklardır. (Binark, 1975: 8). Bu alt ve üst kapakların her biri “deffe” olarak isimlendirilmiştir. Bir kitap kapı gibi ortasından menteşeli ve açılır kapanır iki kanat şeklindeki çift sayfalara “deffeteyn” adı verilmiştir. (Balkanal, 2002: 344). Bu kapların üzerine dini ve sembolik resimler yapılmış, bazıları ise büyük kitaplara kap olarak kullanılmıştır. (Özen, 1998: 10-11).

Dip veya Sırt

Kitabın arkasını örtmektedir. Türk kitaplarında bu bölümler süslemesiz ve düzdür. Kesinlikle de bombe yapılmamıştır. (Özcan, 1993: 5).

Miklep (Cilt Kanadı)

Miklep, kitabın ağız tarafını örten, alt kapağı bağlı üçgen bazen de yamuk dörtgen şeklinde olup, ucu üst kapakla kitabın iç kapağı arasına girmektedir. (Balkanal, 2002: 344).

Sertâb

Miklebi kapağa bağlayan (Çığ, 1971: 9). ve onun hareket etmesini sağlayan bölüme “sertâb” denir. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007:194).

Şirâze

Kitapların sayfalarını cilde bağlamak için sırtlarındaki iplik ve dikişlere tutturulan, ibrişimden dokunan, ince şerit halindeki örgülere şirâze denilmektedir. (Yılmaz, 2004:316-317). Şirâzenin sekiz, on çeşit örüldüğü görülmüştür. (Çığ, 1971: 11). Şirâzenin en çok bilinenleri, alafranga, sıçan dişi, balık sırtı, geçmeli, tek baklava, çift baklava, sağ-sol yolu, düz, zikzak gibi isimlerdir. (Balkanal, 2004: 344).

Zencirek – Cetvel

Salbek, şemse ve köşebent kompozisyonlarını zencirek ve cetvel çevrelemektedir. (Özen, 1998: 14).

Şemse

Yuvarlak ve oval şekliyle güneşe benzeyen şemse (güneş anlamındaki Arapça “Şems” kelimesinden gelir) en çok kullanılan cilt bezemsi olup, cilt kapağının ortasına yerleştirilmişse, bu tür ciltlere “şems cilt” veya “şemseli cilt” denir. (Thema Larousse, 1993: 317). Yuvarlak şemsenin dışında oval, yıldızlı, altıgen, sekizgen vb. şemselere de rastlanmaktadır. (Arıtan, 2002: 554).

Salbek

Şemselerin üst ve alt uçlarına eklenen süsleme ögesine “salbek” adı verilmektedir. (Yılmaz, 2004: 290).

Köşebent

Köşe çiçeği, köşe bağı manalarına gelen köşebende kenar şemsesi de denilmektedir. Kapağın dört köşesinde iki yanı düz, içine bakan kısmı dendanlı, dilimli olan süslü üçgen kısımdır. (Arıtan, 2002: 554).

Tığ

Şemsenin çevresindeki mızrak ucu biçimindeki küçük oklara “Tığ” denilmektedir. (Thema Larousse, 1993: 317).

Mukat-Dudak

Sırtla alt ve üst kapak arasındaki kitabın açılıp kapanmasını sağlayan kıvrılma payına “mukat”, (Thema Larousse, 1993: 317). Sayfaların ön kenarlarının bozulmaması için sertabın iki yanında, alt kapak ve miklep boyunca bırakılan fazlalığa da “dudak” denilmektedir. (Özen, 1998: 14).

Bordür-Kartuş Pafta

Kapağın dış kısımlarını çevreleyen yere “bordür”, bordür üzerine yuvarlak veya beyzi şekilde parçalar tezyin edilmiş ise bunlara “kartuş-pafta” denilmektedir. Bu kısımlarda cildi yapan sanatçının adı yer almaktadır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 195).

1.3.2. Klâsik Cildin Çeşitleri

Birçok Türk üslûbunun klâsik dönemlerinde gelişme gösteren cilt türlerini malzeme, teknik ve süslemesine göre üç grupta inceleyebiliriz. (Arıtan, 2010: 552).

1.3.2.1. Malzemesine Göre Ciltler

Deri Ciltler

Arapçada “cilt”, Farsçada “Post” anlamlarına gelen “deri klâsik cilt sanatında önemli bir yere sahiptir. (Yılmaz, 2004: 66). XV. yüzyıldan itibaren Anadolu’da dericilik çok gelişmiştir. (Özcan, 1993: 243). Çoğunlukla Türklerin ciltlerinde meşin, ceylan ve sahtiyan derisi ile seyrek olarak da sığır derisi kullanılmıştır. (Yılmaz, 2004: 67). Ciltlerin dış kapağında çoğunlukla beyzi şemse formu yer almaktadır. Bu şemseler Selçuklularda ve XV. yüzyılda Osmanlılarda yuvarlak yapılmış olup, XVI. yüzyıldan sonra ise beyzi formunda yapılmıştır. (Özcan, 1993: 249). Renk olarak ise, kırmızı, vişne çürüğü, kahverengi, siyahın tonları, yeşil, mavi ve mor kullanmışlardır. (Özcan, 1993: 243).

Deri ciltler süsleme biçimlerine göre düz, şemseli (geometrik, rûmi veya hatâyî, nakışlı), Acemkâri (hayvan resimli), Şukûfe üslûbu, işlemeli (iplik işleme, zerdüzi, simdüzi) yazılı, zilbahar (kafes) ciltler olarak gruplandırılmıştır. (Özcan, 1998: 13).

Mukavva Ciltler

Mukavva lügatte “kuvvetlendirilmiş” manasına gelir. (Yılmaz, 2004: 234). Mukavva, birinin suyu ötekinin tersine gelecek şekilde, istenen kalınlık sağlanana kadar üst üste kâğıtların yapıştırılmasıyla oluşturulur. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 347). Cildin kurtlanmasına engel olmak için, yapıştırma unsurunun içine sap ve tütün suyu gibi zehirli maddeler karıştırılır ve kurutulur. Mukavva tamamen kuruduktan sonra tahta gibi sert olduğundan bozulmalar olmaz. (Çığ, 1971: 9). Böyle hazırlanan mukavvalara “murakka mukavva” adı verilmiştir. (Özen, 1998: 13).

Kumaş Ciltler

Mukavva üzerine keten, ipekli ve kadife kumaş kaplanarak yapılan ciltlere verilen addır. (Arıtan, 2010: 554). XI. yüzyılda yapılmış örneklerine rastlanmaktadır. Fakat en güzel örnekleri XVI. yüzyılda yapılmıştır. (Balkanal, 2002: 344).

Kumaş olarak; ipek, düz ya da kendinden desenli kadife kumaşların yanında İstanbul, Bursa ve bu gibi şehirlerde dokunmuş olan kumaşlarda kullanılmıştır. Ayrıca Çin ve Şam’dan getirilen kumaşlarda kullanılmıştır. (Yılmaz, 2004: 193).

Kütüphanelerimizde, kenarları deri ile çevrili, ortası kumaş kaplı, çaharküse kumaş ciltlerin ipek, kadife, atlas veya işlemeli kumaş kaplanmış çok sayıda örneği bulunmaktadır. Kullanılmış olan bu kumaşlar, ciltler için özel olarak dokunmamışlardır. Fakat işlemeli kumaş cilt kapakları için, kitap kapağı boyunda klâsik deri cilt bezemeleri şeklinde işlenmiş kumaşlar çok sonra cilt kapaklarında kullanılmışlardır. (Özen, 1998:28). Diğer bir düz ve desenli ipek kumaşlar, deri olan ciltlerin iç kapak yüzeylerini kaplamak amacıyla kullanılmışlardır. (Balkanal, 2002: 345).

XIX. yüzyılda Yıldız Sarayında bulunan mücellithanede icra edildiği için kumaş ciltlere “Yıldız cildi” de denilmiştir. (Yılmaz, 2004: 193).

1.3.2.2. Tekniğine Göre Ciltler

Lâke Ciltler

Eski ciltlerin lâke/vernik ile cilalanmış olanlarına lâke, rugani veya Edirnekâri denilmektedir. (Yılmaz, 2004: 200). Lâke süsleme; deri, tahta ve mukavva gibi malzemeler üzerine stilize edilmiş tabiat motifleriyle birlikte realist çiçekler kullanılarak yapılmıştır. (Balkanal, 2002: 344).

Lâke bir cilt yapılırken önce murakka mukavva hazırlanır, üzerine lâk çekildikten sonra altın ve boya ile nakış yapılarak, üst üste birkaç kat sürülür. (Yılmaz, 2004: 200). Bu işlem deri üzerine yapılacak ise önce sirkeli yumuşak bir bez ile derinin yüzü temizlenip yağı alınır. Bu işlemden sonra beyaz ve altının, derinin üstüne kusursuz bir şekilde sürülmesi ve dökülmemesi gerçekleştirildikten sonra üzerine bir miktar lak sürülür.

Lâke ciltlerin bilinen en eski örneklerine, Kahire el-muthafü'l Mısır'da bulunan 5000 yıl önce Eski Mısır'a ait tahta lahitlerde karşılaşılmış sonrasında da Çin ve Japonya'da görülmüştür. (Özen, 1998: 24,25).

İlk örneklerini Timurlular döneminde veren İran lâke kitap ciltlerinde (Özen, 1998: 26). hayvan, insan, manzara ve stilize edilmiş motifler bir arada kullanılırken, Türk lâkelerinde ise; stilize edilmiş tabiat motifleri ile beraber realist çiçekler kullanılmıştır. (Çığ, 1971: 22).

Türklerde lâke yöntemiyle yapılmış en eski eser, III.Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in 1582'de yapılan sünnet düğününü tasvir eden Hoca Sadettin'in Farsça eş'arı ile padişahın bir gazelinin aynı şair tarafından tahmisi ihtiva eden zübdet al-Es'ar adlı şiir mecmuasının kabında görülmektedir. (Topkapı Sarayı Müzesi Revan Kitaplığı, No.824) (Balkanal, 2002; 344).

Türk lâke ciltlerinin XVI. ve XVII. yüzyılın yarısında sınırlı sayıda örnekleri kalmıştır. (Özen, 1998: 26). Daha sonra XVIII. yüzyılda ön plana çıktığını, özellikle, Ali Üsküdâr-i, Çakeri mahlasını kullanan Diyarbakırlı mücellit, Ahmet Hazine, Mustafa Edirne, Abdullah Buhari ve Mustafa Nakşi lâkede mükemmel eserler vermişlerdir. (Özcan, 1993: 243). Bu ciltler genellikle, İstanbul, Edirne, Bursa ve Diyarbakır'da yapılmıştır. (Binark, 1957: 9).

En güçlü lâke sanatçısı olan Ali Üsküdar-i kitap kapları, yazı çekmeceleri ve yayları, yazı altlıkları, rugani eserleri içinde sayıca en fazla olanlarıdır. (Özcan, 1993: 243). Eserlerin üstünde halkâri, çift tahrir, ayrıca rugani üslûbu gibi değişik motifleri ve farklı değişik gurupları bir araya getirip sanat dehasını gün yüzüne çıkartmıştır. Böylece rugani lakabıyla bilinmiştir. (Duran, 2008: 26-27).

XVIII. yüzyılın bitiminde bir gerileme başlamış XIX. yüzyıldan itibaren mimaride olduğu gibi lâke sanatımız ve müzehhiplerimiz de Avrupa'nın etkisinde kalarak

klâsik tezyinat yerine bütünüyle rokoko tarzı tezyînatın etkisi altında kalmıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılan ciltlerde Türk sanat zevkine yabancı olan bu tarz, kalitesi iyi olmayan bir işçilikle bütünleşince de daha kötü eserler verilmiştir. (Çığ, 1971: 23).

Ebru Ciltler

Mukavva kaplar üzerine deri konmayıp ebrulu kâğıt yapıştırılan ve sadece kapakların kenarları ile sırtına deri kaplanan ciltlere “ebru cilt” denilmektedir. (Yılmaz, 2004: 79). Hemen hemen her devirde alt ve üst kapakta miklep üzerinde de çok kullanılmış ve cilt yan kâğıdı olarak süslenmiştir. (Özen, 1998: 29).

Çaharküse ebru ciltlerin gömme deri şemse ve köşebentli olanları da vardır. Ayrıca kütüphane koleksiyonlarındaki kitap mahfazalarının en büyük bölümü de ebrudan yapılmıştır. (Özen, 1998: 30).

Günümüzde özellikle bazı matbu eserlerde dış veya iç kapak süsü olarak kullanılmaktadır. (Yılmaz, 2004: 79).

Kâtı’ (Müşebbek) Ciltler

Deri motifleri kesilerek veya oyularak süslenen ciltlerdir. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 195). Kât’ı herhangi bir şekil veya deriden oyularak çıkarılarak hazırlanan bir bezeme sanatıdır. Oyularak çıkartılan kısımlara “erkek oyma”, oyuk kalan kısımlara da “dişi oyma” denir. Erkek ve dişi oymalar başka yerde hazırlanır, daha sonra cilt üzerine yapıştırılır. (Özen, 1998: 15).

Soğuk Baskı Ciltler

Motifler cildin derisi renginde bırakılır, ezilmiş altınla süslenmez. (Binark, 1975: 11). Bütün İslam ciltleri, XV. yüzyıla kadar bu şekilde yapılmış, motifler cildin derisi renginde bırakılmıştır. (Özen, 1998: 15).

Yekşah Ciltler

Yazma ciltlerdeki bezemeler, ezilmiş altın, fırçayla sürülerek işlendikten sonra “yekşah” adı verilen demir bir aletle deri çukurlaştırılarak oluşturulmasına “yekşah cilt” denir. (Acar, 1996: 80). Bu ciltlerde kullanılan motifler, rûmi ve hatâyilerdir. Bu tarz bazen zilbahar şemseli ciltlere de uygulanmıştır. (Yılmaz, 2004: 374).

1.3.2.3. Bezemesine Göre Kitap Ciltleri

Altın Ayırma Şemse Ciltler

Bu ciltlerde motifin kalıp zemini altın ile doldurulup, motifler kabartma biçiminde üstte ve derinin renginde bırakılmıştır. (Özen, 1998:15).

Üstten Ayırma Şemse Ciltler

Sadece kabartma şekliyle meydana gelen motifler altın yaldızla boyanıp zeminleri derinin renginde bırakılmıştır. (Özcan, 1993: 3).

Mülevven Ciltler

Tek bir derinin kullanılmayıp, renkli derilerin kullanıldığı ciltlerdir. (Yılmaz, 2004: 46).

Mülemma Şemse

Motiflerin ve zeminin altın renginde olanlarıdır. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 195).

Çarkûşe Ciltler

Cildin kenar kısımları deriyle orta kısmının kumaş ya da ebruyla kaplanmasıyla oluşmuş bu örneklere “çarkûşe cilt” denir. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 195). Bu ciltlerin kenarları bir santim kadar, köşe kısımları ise üçgen köşebent yapılacak şekilde etrafı deriyle kaplanmıştır. (Yılmaz, 2004: 53-54).

Murassa Ciltler

Bu ciltler kıymetli taşlarla bezenmiştir. (Balkanal, 2002: 346). Daha çok kuyumcuların yaptığı “murassa ciltler” de altın kaplarında yanısıra fildişi, mercan, zümrüt, sedef, yakut, frûze, mine, mozaik, elmas, yeşim ve inci gibi taşlar kullanılmıştır. Özellikle Kur'an-ı Kerîm ciltleri bu tarzda süslenmiştir. (Yılmaz, 2004: 237).

Şukûfe Üslûbu Ciltler

XVIII. ve XIX. yüzyılda yaygın bir süsleme şekli olan şukûfe üslûbunda ise, doğal ve üsluplaşmış çiçek minyatürleri, buket, vazolu, vazosuz çiçekler veya tek çiçek resmedilmiştir. Realist çiçek motifi, salbek, şemse ve köşebent kalıpları basılmak üzere cilt kapakları süslenmiştir. (Özen, 1998: 23).

Zilbahar Ciltler

Süslemesi dört köşe, kare ya da beyzi kafes örgüsü biçiminde olan ciltlerdir. (Binark, 1964: 9). Zilbahar cilt adını XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyılda görülen ve halk arasında “kafesli şemse” denilen kare ve oval kafeslerle yapılmış bezemeden alır. (Thema Larousse, 1993: 317).

Ciltlerin süslemesinde ezme altınla fırça kullanılarak geometrik çizgiler çizilmiş, kesişen hatlar arasında yıldız ve noktalar kullanılmıştır. (Özen, 1998: 23).

Acemkâri (Hayvan Resimli) Ciltler

Daha fazla İran’da yapılan ve genellikle süslemelerinde hayvan resimleri kullanılan ciltlere “acemkâri cilt” denilmektedir. Hatta İran’da yapılan bazı ciltlerde insan resimleri bile görülmektedir. Acemkâri ciltlerin XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapıldığı bilinmektedir. (Yılmaz, 2004: 2).

Hayvan resimleri, genellikle cildin dış yüzeyinde kabartma motif halinde görülmektedir. Ayrıca bu motifler, alt ve üst kapakta, şemse ve köşebentlerde bazen de miklep de görülmektedir. Bazen de kapağın veya miklebin içinde katı’a bir şemse üzerindedir. (Balkanal, 2002: 346).

Acemkâri ciltler, ya soğuk damga olarak altın üzerine basılır ya da sonradan motif aralarına altın sürülerek alttan ayırma tarzında süslenmiş olur. (Balkanal, 2002: 346). Bu ciltlerde daha çok geyik, kurt, tilki, ceylan, pars, bazen de maymun, tavşan, kaplan, leylek, ördek ve çeşitli kuşlar hareket halinde veya otururken çizilmişlerdir. (Yılmaz, 2004: 2).

Yazılı Ciltler

En güzel örneklerini levhalarda ve yazma eserlerde gördüğümüz hat, kitap cildine de uygulanmıştır. Özellikle XVI. yüzyılda bazı Kur’an ciltlerinin bordür kitabelerinde kabartma yazılar, süsleme motiflerinin yerini almıştır. Deri ciltlerin yanı sıra lâke ciltlerde de görülen kitabelerde, ayet-i Kerîmeler yazılırken, bazı ciltlerin sertâbında ise beyitler görülmektedir. Bu yazılar arasında nadiren de olsa mücellit isimlerine rastlanır. (Özen, 1998: 22).

İşlemeli (İplik İşleme, Zerdüzi, Simdüz) Ciltler

Derinin üstüne kalıp yapılarak ya da fırça ile boyanarak süslemesi yapılacağı gibi kumaş gibi işlenerek de cilt kapaklarının yapıldığı görülebilir. Tüm bu işlemler altın, gümüş yahut ipek ipliklerle yapılmıştır.

Altın sırma işlemeli olanlarına “zerdüzi cilt” ismi verilmiştir. Yine değerli olan gümüş ile yapılan işlemeli ciltlere “simdüzi cilt” denilmiştir. (Balkanal, 2002: 346). Buna en güzel örnek Süleymaniye kütüphanesindeki Lala İsmail 300 numarada kayıtlı olan 1000-1050 yılları Osmanlı Tarihi isimli kitap ciltlerinin derisi kahverengi olan ve üzeri gümüş tellerle işlenmiş olandır. (Özen, 1998: 22).

Bu şekilde ki ciltlerde süsleme ögesi olarak daha fazla realist çiçek ve saz yolu yapraklarının uygulandığı bilinmektedir. (Yılmaz, 2004: 144).

1.4. MİNYATÜR SANATI

Minyatür sözcüğü, Latince miniaren (kırmızıyla boyama) kaynaklanan İtalyanca miniatura’dan Fransızca’ya, oradan da Türkçe’ye girmiştir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:1262). İslam sanatında minyatüre “tasvir” sanatçısını ise “musavvir” veya “nakkaş” denilmiştir. (Mahir, 2005:118). Genellikle yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimlerine “minyatür” denilmektedir. (Mahir, 2005: 15).

Özellikle el yazması eserlerin içinde var olan minyatürler İslam görsel sanatının en yaygın ürünleri olmuştur. Nakkaş ya da musavvir ismiyle bilinen minyatür sanatçılarının çalışma metotları yaşadıkları dönem içinde değişerek, dönemlerinin imkânlarıyla zenginleşmiştir.

Nakkaşlar metinde geçen olayları parşömen ve papirüs gibi malzemelere işlerken perspektif, ışık-gölge ve renk gibi unsurlara dayanan Batı resim sanatının aksine, nesnel canlıları da soyutlayıp onları gerçekten farklı olarak işlemişlerdir. (Mesera, 1987: 18-21).

Minyatürlerde her şey çizgi ile sınırlıdır. Renkler saf ve parlaktır. Minyatürlerde derinlik ve perspektif verilmezken, hacim ve mekân kavramları minyatüre has bir yöntemle anlatılmaktadır. Nesnelere arasındaki boyut farkı hiyerarşik öneme göre belirlenir. Bu özellikler uygulanmazsa minyatür değil, minyatür etkili resim olur. (Çetintaş, 2008: 72).

Resim sanatında Türkler Mâni, Buda ve İslam olarak üç ayrı dinde eserler vermişlerdir. Böylece eski Türk resmi VIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar bin seneden fazla bir zamanı içine alan dünyanın eski sanatlarındandır.

Eski Türk resminin en ileri gelenleri Uygurlar'dır. VIII. ve IX. yüzyıla ait, Doğu Türkistan'da Hoço (Bugün ki Karahoça) şehri harabelerinde bulunan minyatürler ve maniheist duvar resimleri (fresk) Türk resminin bugüne kadar bilinen en eski örnekleridir. Minyatürlerde adak getirenler, rahipler ve müzisyenler canlandırılmış, kompozisyon simetrik bir sıralama halinde verilmiştir. Çiçek dalları ve üzüm salkımları en çok görünen süslerdir. (Aslanapa, 1992: 421).

Uygur resminin etkisiyle başlayan minyatür sanatı, XII. yüzyıldan XIII. yüzyıla kadar Doğu resminde çok önemli bir yere sahip olmuştur. (Thema Larousse, 1993: 318). Uygur devletinin çökmesiyle sanat hareketi Orta Doğu'ya yayılmış, Selçuklular tarafından geliştirilerek İslam minyatür sanatının kaynağı olmuştur. (Keskiner, 2010: 61). Selçuklu Dönemi (XI. ve XIII. yüzyıl) minyatürlü yazmaları büyük bir çeşitlilik sergilemiştir. Bu dönemdeki minyatürlü yazmaları bilim ve fen konulu yapıtlar ve edebi konulu yapıtlar olarak iki grupta toplanabilir. (İnal, 1997: 1263).

Minyatürlü yazmalarda Anadolu'da yapıldığı bilinen en eski örnek XIII. yüzyıl başında yapılmış bir aşk öyküsünü anlatan Farsça (Tansuğ, 1982: 1127). Varka ve Gülşah adlı eserin minyatürleri Selçuklu okullarından kalan en eski ve tek örnektir. (Mahir, 1999:167). Topkapı müzesinde sergilenen yetmiş sayfadan oluşan, içinde 71 adet minyatür bulunan yazma eser günümüze kadar gelen seçkin bir eserdir. (Aslanapa, 1992: 422).

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

Osmanlı Devri minyatürü, III.Ahmed zamanına kadar, yani lale devrine kadar İran ve Selçuklu tarzında minyatürler yapılmıştır. Osmanlılar Selçuklulara göre daha dindar olduklarından ilk dönemlerde daha çok Hüsn-ü Hât, tezhip ve tezyîni nakşa daha çok ilgi göstererek insan sûreti yapmaktan biraz kaçınmışlardır. Osmanlılarda minyatür ve resmin gelişimi İstanbul'un fethinden sonra olmuştur. (Arseven, 1950: 1422).

Erken Osmanlı devrine ait yazma eserlerden Edirne Sarayı nakkaşhanesinde yapıldığı bilinen “Dilsüznâme”, “İskendernâme” ve “Külliyât-ı Kâtibi” adlı eserler örnek olarak gösterilebilir. (And, 2004: 34).

Fatih Sultan Mehmet saltanat yıllarında İstanbul Sarayda bir nakkaşhane kurmuş ve başına da Özbek asıllı Baba Nakkaş’ı getirmiştir. Bu nakkaşhanede Sultanın Kütüphanesi için nadide kitaplar yapılmıştır. (Binark, 1978: 274).

Fatih Dönemi Osmanlı resminde portre geleneğinin yerleşmesi açısından büyük bir önem taşır. Fatih Sultan Mehmet’in Avrupa resmine duyduğu özel ilgi Osmanlı minyatür sanatının oluşmasında ve gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır. Saraya gelen Avrupalı ressamın özendirdiği yağlı boya portrecilik, Osmanlı nakkaşlarının elinde kısa bir süre içinde minyatür portreciliğine dönüşmüştür. (Çağman-Tanıncı, 1979:54). Fatih’in papaya mektup yazmasıyla üç tanınmış İtalyan ressam, Gentile Bellini, Costanzo da Ferrara ve Matteo Pasti İstanbul’a gönderilmiştir. Costanzo da Ferrara’nın yaptığı renkli Fatih portresi halen Topkapı Sarayı müzesinde saklanmaktadır. (Aslanapa, 1992: 426).

Minyatür geleneğinde yapılmış olan Fatih’in “Gül Koklayan Portresi” araştırmacılar tarafından (Mahir, 2004: 46). dönemin nakkaşları Sinan Bey ve öğrencisi Sibilizâde Ahmed tarafından yapılmış olabileceği tahmin edilmektedir. (Mahir, 2002: 316).

II. Bâyezid devrinde (1481-1512) ise Osmanlı Minyatür sanatı bu dönemin sevilen daha çok edebiyat ürünlerinde var olmuştur. Osmanlı, yazının, bilim ve sanatının zengin ürünler verdiği verimli bir kültür ortamı olmuştur. (Renda, 1997: 1184-1185, Bağcı-Çağman-Rendağ-Tanıncı, 2006) Bu dönem resim anlayışında, Herat, Şiraz gibi Türkmen ve Timuri etkilerinin yanı sıra, Bizans’ın başkentlerinden miras kalmış olabilecek bazı resim gelenekleriyle, Avrupalı ressamın taşımış oldukları Batı etkilerini bir arada görmek mümkün olmuştur. (Mahir, 2002: 316).

Yavuz Sultan Selim’in Tebriz ve Mısır’a yaptığı seferler sonrasında İstanbul’a getirilen, farklı gelenekleri temsil eden Doğulu nakkaşlar, beraber eser üretmişlerdir. (Mahir, 2004:49). Bu dönemdeki eserler, realist bir yöntemle oluşturulmuş, resimlerde tabiata fazla yer verilmiş, konular hareketli ve dinamik bir ortamda işlenmiştir. (İ. Özkeçeci – Ş.B. Özkeçeci, 2007: 201).

Kanuni Sultan Süleyman devri Osmanlı minyatürünün en parlak dönemi olmuştur. Bu devrin en önemli el yazmaları; Matrakçı Nasuh'un Tarih-i Sultan Bâyezid ve Süleymannamesi ile Beyan-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn, Ali Şir Nevai'nin Divânı, Şahi'nin Divânı ve Şeyhnâme Şehinşahnâme adlarıyla bilinen tarih konulu eserlerdir. (Can-Gün, 2006: 279).

Kanuni devrinde Tebriz'den gelen başarılı sanatkâr Şahkulu minyatür sanatında farklı bir çalışma yapmıştır. Bu nedenle Şahkulu'nun adı ehl-i Hiref maaş kayıtlarında adı ressam olarak geçmektedir. Şahkulu'dan başka Veli Can, Mustafa bin Mehmed ve Kemal gibi sanatçılar tarafından saz üslûbunda çalışmalar yapıldığı görülmektedir. (Aslanapa, 1989: 376).

Bu devirde ortaya çıkan yeni bir tasvir de kutsal yöre ve kentlerin tasvir edilmesidir. Bu resimlerde, hac yöntem ve törelerine, Mekke-Medine şehirlerini anlatan eserlerde ve hac vekâletnamesi olarak düzenlenmiş rulolarda yer almışlardır. (Mahir, 1999: 171).

Kanuni döneminde gelişen orijinal portre resmi, tek bir nakkaşa bağlı olup bu nakkaş Nigâri adı ile bilinen İstanbul'da doğup, seksen yaşında 1572'de ölen Haydar Reis'dir. (Tanındı, 1999: 162).

Yüzyılın ikinci yarısında ise figürsüz olarak şehir, kale ve liman görüntüleri aslına yakın olacak şekilde bire bir yapılan çok sayıda minyatürü ise Matrakçı Nasuh ustalıkla resmetmiştir. (Mahir, 1999:172). Ayrıca yüzyılın ilk yarısından sonra Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde bu dönemin ve önceki dönemlerin müzehhip, musavvir ve hattatlarının tek yapraklar halinde olan işlerini bir araya toplayan murakka (albüm) yapımcılığının yaygınlaşmaya başladığı görülmektedir. (Mahir, 2004: 22).

XVI. yüzyılda minyatürün yazma eserlerde yaygınlaştığı, içlerinde resim sayısının on binleri bulduğu yazmaların yapıldığı en güçlü atölye Nakkaş Osman atölyesidir. (Tanındı, 1999: 162). Osmanlı-Türk minyatürlerinde saray hayatı, muhasaralara ait sahneler, muharebe, portre resmi ve tarihi konular ele alınmıştır. En belli başlı tarih konulu kitapların resimlendirilmesidir. Böylece Sürnâme, Hünernâme ve XVII. yüzyıl sonuna kadar resimlendirilmiş eserler bunun en güzel örneklerini teşkil etmiştir. (Binark, 1975: 44).

Kanuni döneminde yetişen büyük sanatçılar; İbrahim Çelebi, Kınıcı Mahmut, Nigari (Haydar Reis), Nakkaş Osman, Kefeli Hasan Çelebi ve Mehmet Bey'dir. (Binark, 1978: 227).

XVII. yüzyıl bir önceki döneme göre sönük geçmiştir. Nakkaş Hasan'ın yaptığı Eğri Fetihnamesi ile nakkaşası bilinmeyen II. Osman Şahnamesi dönemin kıymetli şaheserlerindedir. (Mahir, 1993: 49) Bu devirde insan suratına ifade vermesiyle ünlenen Ahmed Nakkaşi'nin yaptığı Şakâyk-ı Nümaniye çalışması önemli bir yer alır. (Gülgen, 2011: 105).

XVII. yüzyılda özellikle I.Ahmed Döneminde albüm resimleri, tarihi konulardan daha çok ilgi çekmiştir. Bu dönem albümlerinde tek yaprak minyatürler, çeşitli güncel sahneler, çeşitli kıyafet ve görünümlerdeki tek figür çalışmaları ve kır eğlenceleri gibi değişik konular yer almıştır. (Renda, 1997: 1262).

Osmanlı tarihinde yenileşme dönemi olarak isimlendirilen XVIII. ve XIX. yüzyıllar ülkede yeni bir sanat ve kültür ortamının var olduğu, sanatın tüm dallarında yeni teknik ve biçimlerin uygulandığı ve giderek sanat eğitiminin kurumlaştığı bir dönem olmuştur. Bu devirde Osmanlı resim sanatı da yeni bir döneme girmiştir. (Bağcı-Çağman-Renda-Tanıdı, 2012: 260).

XVIII. yüzyıl Batı'ya yönelmenin hız kazandığı Lâle Devri'nde, minyatür sanatında, hem Batı resmi üslûbunda ilginç gelişmelere hem de giderek artan bir çöküşe tanıklık etmiştir. Bu devrin en önemli minyatür sanatçısı nakkaş Levni'dir. Eserlerinde Levni mahlasını kullanan ustanın gerçek adı Abdulcelil Çelebi'dir. Tek figürlerdeki seçkin başarısı ve fazla kalabalık figürlerle oluşturduğu tablolar dikkat çekicidir. Dönemin bütün özelliklerini eserlerine yansıtmış gerçekçi bir ressamdır. Ayrıca Levni eserlerinde perspektif derinliğine yer vermiştir.

Levni'nin en ünlü eseri iki kopya olarak oluşturduğu (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 205). ve şair Vehbi tarafından kaleme alınan "Surnâme-i Vehbi" III.Ahmed'in Şehzadelerinin sünnet düğününü konu eder. (Mahir, 2002: 320).

Ayrıca Levni'nin 1710-20 yılları arasında saray adına resimlediği kırksekiz kadın ve erkek tasvirini içeren kıyafet albümünde (TSMIC, h.2164), içlerinde farklı milletlerden tiplerin yer alığı bu figürler arasında müzik yapan, çiçek koklayan, saç tuvaletini düzelten, içki içen kadın ve erkekler, ev veya sokak kıyafetleriyle

anlatılmışlardır. (Mahir, 2004: 78). Bu minyatürler kıyafetler açısından belgesel değerlere sahiptirler. (Mahir, 2002: 320).

Bu dönem minyatürlerinde boya tekniğinde farklılıklar ortaya çıkmıştır. Levni'den başlayarak boya tabakasının incelendiği, giderek suluboya ve guaj benzeri bir boya uygulamasına geçilmiştir.

XVIII. yüzyılın sonlarıyla XIX. yüzyılın başlarında yapılan minyatür ve albümlerin üç boyutlu bir şekilde, suluboyayla ve bazı tek figürlerin kâğıt üstüne yağlıboya ile yapılması Geleneksel Osmanlı minyatürünün bitmesine sebep olmuştur. (Mahir, 2005: 119).

XIX. yüzyılda yaygınlaşan bir el yazması türü de “Delâilül-Hayrat” isimli dua kitaplarıdır. Boyutları küçük olup, kolayca taşınabilen bu dua kitaplarının içinde Mekke Medine tasvirleri bulunmaktadır. (Bağcı-Çağman-Renda-Tanıncı, 2012: 274-275).

XIX. yüzyıl başlarında Avrupa resimlerine ilgi fazlaşmış realist resimler yapılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde binaların tavan, duvar, dolap gibi kısımları süslenmeye başlanmıştır. II.Mahmut zamanında, kitaplara yapılan eski tarz minyatürler yerine, duvara asılacak boya resim sınıfına giren tablolar yapılmıştır. (Arseven: 1993: 1424)

Merhum Ord.Prof.Dr. Süheyl Ünver, hayatının büyük bir bölümünü Türk Süsleme sanatına özellikle minyatüre adanarak bu sanatın yeniden doğmasına sebep olmuştur. Yetiştirdiği öğrenciler vasıtasıyla yeni yorumlarla eserler verilmeye başlanmıştır. (Çataloluk-Keskiner, 2010: 63).

1.5. EBRU SANATI

Ebru, kire ve benzer bir maddeyle yoğunluğu arttırılmış su üstüne özel fırçalar yardımıyla boyaların serpilip, orada oluşan desenlerin kâğıda alınmasıyla meydana gelen bir sanattır. (Arıtan, 2002: 328).

Ebrunun kelime manasına baktığımızda, Farsça'da “kaş” anlamına gelmektedir ve Türkçe'ye, Farsçadaki “ebr” (bulut) ve “ebri” (bulut gibi) kelimelerinden geçmiştir. (Arseven, 1998:502). Ebri, dalgalı, damarlı kumaş veya kâğıt, su üzerindeki nakış anlamlarına da gelmektedir. (Yılmaz, 2004: 77).

Kâğıt süsleme sanatlarımızın en önemlilerinden biri olan Ebru'nun hangi tarihten itibaren var olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Bunun sebebi çok az yazılı kaynağı olması ve yapılan ebruların üstüne imza atılmaması (Aritan, 2002: 328) olduğundan geçmişi hakkında çok az şey bilinen sanatlarımızdandır.

VIII. asırdan itibaren Çin'de, XII. asırdan itibaren Japonya'da benzer teknikler kullanılarak yapılması, Çağatay Türkçesindeki "ebre" ismiyle daha sonraki yüzyıllarda ortaya çıkması, bu sanatın tarihi gelişimi hakkında az da olsa bir fikir vermektedir. Türkistan'dan en geç XVI. yüzyıldan başlayarak ipek yolunu takip ederek İran'a gelen ebru sanatı, (Bektaşoğlu, 2009: 42). İran'a geçtiğinde "ebri" olarak adlandırılmıştır. (Derman, 1999: 189).

Ebruculuk Türklerde müthiş gelişmiş süsleme sanatlarından. V.Minorsky'nin "Ebrulu (hâreki kâğıt) Türk icadıdır." (TES 329) hükmü doğrultusunda ebru sanatı, Orta Asya'da doğmuş ve Büyük İpek Yoluyla İran'dan geçerek Anadolu'ya kadar gelmiştir. Ebru sanatı İslam sanatları içinde önemli bir yere sahip, usta çırak ilişkisiyle devam ettirilen, köklü bir sanattır.

XVI. yüzyıl ortalarında Hindistan'da bulunan Mir Muhammed Tâhir isimli İranlı bir sanatkârın yaptığı ebruların İran'a gönderilmesiyle ülkede ebru sanatının yayıldığı ve buradan da Anadolu'ya geldiği kabul edilir. (Yılmaz, 2004: 78).

Günümüze kadar gelmiş ebru örneklerinin çoğu, Selçuklu ve Osmanlılar devrinden gelmiştir. Bilinen en eski Ebru kâğıdı Malik-i Deylemi tarafından yazılan ta'lik bir hat levhası şeklinde yapılmış olan bir kıt'anın altındaki (h.962/m.1554) tarihli (Ovalıoğlu, 2007: XII) hafif ebrudur. Ayrıca Ebru hakkında yazılan ilk eserde 1608 yılında yazılan Tertib-i Risâle-i Ebri'dir. Bu kitapta ebrunun dışında kâğıt boyama ve ahêr ile ilgili bilgiler vardır. (Özen, 1993: 265).

Ebru çoğunlukla Osmanlı bürokrasisinde kullanılmıştır. Bunun nedeni ise, ebruların bir eşinin yapılması imkânsız olduğundan, tahrifatı ve sahteciliği önlemek için kullanıldığı düşünülebilmektedir. (Ovalıoğlu, 2007: XIII).

Osmanlılarda Ebru, yazma kitapların ciltlenmesinde (çâr-küşe) ve kapak yan kâğıdı olarak bundan başka ise kıt'a ve levhaların iç ve dış bordürlerinde ayrıca koltuk denilen kısımlarda da uygulanmıştır. (Derman, 1999: 189).

Ebru'nun görsel güzelliğinin yanında insanlara mikro ve makro âlemlerden, çıplak gözün göremeyeceği ilginç güzellikler sunduğu kesindir.

İstanbul'da ebruculukla ilgilenen eski sanatçılardan bazıları şunlardır; Şebek Mehmet Efendi (XVI.yüzyıl), Ayasofya Cami hatibi Mehmed Efendi (ö.1773), Şeyh Sadık Efendi (ö.1846), kardeşi Salih ve oğlu Hezârfen İbrahim Edhem Efendi (ö.1904), Bekir Efendi (XIX. yüzyıl), Hattat Sâmi Efendi (ö.1912), Hattat Aziz Efendi (ö.19934), Abdulkâdir Kadri Efendi (ö.1942), Hattat M.Necmeddin Okyây (ö.1976) ve oğulları Sami Necmettin (ö.1933) ile Sâcid Okyay (ö.2000) ve Mustafa Düzgünman'dır. (ö.1990) (DİA, X, 82) (Yılmaz, 2004: 78).

Mustafa Düzgünman ebruculukta kendinden önce olan çiçek şekillerini ıstılah etmiş ve bunlara papatyayı da eklemiştir. Ayrıca ebrûya “kompozisyon tarzı” nı ithâl etmiştir. (Özemre, 2007: 87).

Ebru yapımında kullanılan malzemeler; Tabiattaki renkli kaya ve topraklardan elde edilen, suda erimeyip suyu yağlandırmayan “toprak boya”, suya yoğunluk vermek için “kitre”, boyaların su üzerinde kalmasını sağlayan ve boyaların birbirine karışmasını önleyen “öd” (genellikle sığır ödü) kullanılmaktadır. (Derman, 2007: 13-15). Bunların yanı sıra kullanılacak kâğıdın enine ve boyuna uygun boyutta 6 cm. derinliğinde tercihen çinkodan yapılan dikdörtgen şeklindeki “ebru teknesi” genellikle gül ağacından çıkarılan ince ve düz bir dala gevşek olarak sarılmış sert ve dayanıklı olan at kılından yapılan “firça”, yüzeye serpilene boyalara şekil vermek için ise “tel çubuk” kullanılmaktadır. (Renda, 1997: 1262-1271).

Klâsik ebru çeşitleri; Battal, Taraklı, Şal, Gelgit, Bülbül Yuvası, Somaki, Hafif, Kumlu, Hatip (Özcan, 1993: 267). Çiçekli (Necmeddin Ebrusu), Yazılı, Neftli, Zerefşanlı, Akkâseli ve Alıntılı Ebru'dur. (Arıtan, 2002: 336).

Modern ve Batı etkisindeki ebru çeşitleri ise; İspanyol (Akordeon ve Dalgalı), Tavûsi (Fantezi Taraklı), Figürlü, Buket, Kaplan gözü (Güneş), çift ve Yahudi Ebrusu'dur. (Arıtan, 2002: 336-337).

Günümüzde tekniği ve malzemesi ile klâsik yoldan ayrılmayan ve bu sanatı geliştirmeye çalışan ebru sanatçıları; M.Fuat Başar, T.Alparslan Babaoğlu, M.Sadrettin Özçimi ve A.Sabri Mandıracı'dır. Teknik olarak klasiğe bağlı ama malzeme ve şekil olarak yenilikçi olan ebrucular da vardır. Bunlar; Timuçin Tanaslan, Niyazi Sayın, Salih

Elhan, Feridun Özgeren gibi ebruculardır. Bunun dışında geleneğe ne şekliyle ne malzemeyle bağlı olmayan, birçoğu da batı tarzında uygulama yapan ebrucular ise; Hikmet Barutçugil, Ahmet Saral, Nedim Sönmez, Peyami Gürel ve Ahmet Çoktan'dır. (Aritan, 2002: 337-338).



İKİNCİ BÖLÜM

EL YAZMASI

2.1. EL YAZMALARININ HAZIRLANIŞI

Matbaanın bulunmasından önce elle yazılmış olan kitaplara el yazması (Alparslan-Kut, 1997,1998: 508,52). adı verilir. Gerek müellif tarafından gerekse bir başkası tarafından istinsah(kopya) sûretiyle yazılan kitaplardır. (Arseven, 1983: 522). Usta hattatlar tarafından yazılan yazma eserler de bu sınıfta kabul edilir. (Yılmaz, 2004: 85).

Bunlar, Kur'an-ı Kerîmler başta olmak üzere, enâm-ı Şerifler, risaleler, divanlar, delailü'l-hayrâtlar, evrâd-ı Şerifler gibi dini, edebi ve ilmi konuları kapsayan kitaplardır. (Arseven, 1998, 522).

Yazma eserlerde, eseri telif eden (yazan) kişiye “müellif”, aynı eserin başka biri tarafından yazılması (kopya edilmesi) işine “istinsah”, bu işi yapan kişiye de “müstensih” denilmektedir. (Bayraktar, 1970: 321-322).

Hem belgesel hem estetik hem de kültürel açıdan insanlık tarihinin vazgeçilmez hazinelerinden olan yazma eserler, papirüsten deriye, pamuk levhadan kâğıda kadar çok değişik malzemeler üstünde yer almıştır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 25). Mezopotamya'daki ilk yazmalar kil tabletlere, Mısır'daki el yazmaları ise papirüs tomar (rulo) larına yazılmıştır. Daha sonra parşömen ve deriler üzerine yazılmış, tomar şeklinde kodekse (el yazması kitap şekli) çevrilmiştir. (Yazma, 1984: 421).

Kitap sanatlarımız içinde olan husn-i hat ve tezhibin en fazla kullanıldığı alanların başında olan el yazması Mushaf lar, sadece ülkemiz koleksiyonlarında değil, başka ülkelerin de birçok resmi ve özel koleksiyonlarında korunmaktadır.

Araştırma kütüphanelerimizi dolduran bu el yazma eserler sadece konusuyla değil, cildiyle, tezhibiyle, yazısıyla, cetveliyle, minyatürleriyle, kağıdıyla, mürekkebiyle de geldikleri yüzyılın özelliklerini taşıdıkları gibi, her biri ayrı bir uzmanlık alanı oluşturmaktadır. (Kut, 1989: 52).

Matbaanın Uygurlarda ve İslam dünyasında yüzyıllar önce bilinmesine rağmen, yazma eserlerin bu ihtişamlı geçmişi, insanların farkında olarak el yazmalarını başka

yapılan kitaplara tercih edilmesine vesile olmuştur. Günümüzde matbaalar sebebiyle el yazmaları artık bitmiş gibi görünse de özgün yazmaların hiçbirinin, birbirinin aynı olmadığından, yazma eserlerin değeri hiçbir zaman azalmaz. Bugünde çok az sayıda da olsa halâ göz nuru ve sabırla yazılan el yazmalarına rağbet edenler vardır. (İ.Özkeçeci ve Ş.B.Özkeçeci, 2007: 25).

Her aşaması için ayrı bir özen isteyen el yazması eserler; Selçuklu ve Osmanlı'da nakkaşhâne, Timurlularda Kütüphaneye (Tanındı, 2006:331). Olarak adlandırılan bu atölyelerde padişaha ve devlet büyüklerine sunulmak üzere büyük bir özenle hazırlanırdı. (Çağman, 1998: 12).

El yazmaları hazırlanırken şu işlemlerden geçer; nakkaşhaneye gelen ham kâğıt öncelikle doğal malzemeye boyanırdı. Sonrasında un veya nişasta muhallebisi ya da kestirilmiş yumurta akıyla ahâr yapılır, daha sonra ise mührelenerek terbiye edilir ve böylece ham kâğıt kullanılmaya hazır hale gelirdi.

Bu işlemlere nakkaşhâne dışında kitapçılarda katılırdı. Ayrıca zanaat erbabı ve esnaf arasında siyah iş mürekkebi, kırmızı mürekkep (lâl) mürekkep, sarı mürekkep (zırnık) yapan mürekkepçiler, altın varak yapan, boya hazırlayan, altın ezen, fırçasını ve bugün trilin denilen cetvel kalemi yapan, murakka geren kişiler bulunurdu. Böylece el yazması eserin tezyin edilmesi için gerekli olan malzemeleri piyasa esnafının da katılımıyla hazırlanmış olurdu. (Biol, 2014: 47).

Yazma eser önce hattat tarafından ahârlı kâğıtlar üzerine yazılır. (Derman, 1986: 63). ve Mushaflarda satır sayıları daima tektir ve bir sayfada çoğunlukla 11,13 ve 15 satır kullanılmıştır. Ayetler kâğıda düzenli ve düzgün bir şekilde yerleştirmek, sayfalar arasında birliktelik ve karşılıklı iki sayfa arasında simetri ve uyum sağlamak için “mıstar” denilen basit bir araç kullanılır. Hattat mıstarlanmış kâğıdı, sol dizini kıvrıp oturduğu minderde sağ dizini dikerek “altlık” denilen düzgün bir zeminde yazar. (Acar, 1996: 75).

Eserin metni yazıldıktan sonra, süslenecek yüzey belirlenir, ona göre desen hazırlanırdı. Nakkaşhanelerde desen hazırlayanlara “tarrah” denilirdi. Tarrahlar, günümüzdeki desinatörlerin yaptığı işi yaparlardı. Daha sonra desen tasarımları müzehhipler tarafından yapılmıştır. Hazırlanan desen Sernakkaş tarafından kabul edilirse, işlenerek kalıba çıkarılır, zemin rengine göre söğüt kömürü tozu ile silkelenerek işlenecek kâğıda geçilir. Sonra zemin temizlenip altın sürülür, parlatılacak kısımlar altın mühresi (zermühre) ile parlatılır, tahrirleri (sınır çizgileri) tahrirkeşler, cetvelleri

çetvelkeşler tarafından çekilir, (Biol, 2014: 47). zemin rengi doldurulur (İ.Özkeçeci, 1992: 13). ve motiflerin renkleri boyanarak tezhiplenecek olanlar belirlenirdi. Daha sonra eser mücellide (cildi yapan ustaya) giderek ciltlenirdi. Eğer kitaba minyatür yapılacaksa bu işi musavvir veya nakkaş denilen sanat ustası üstlenirdi. Böylece ortaya çıkan el yazması eserler, birçok sanat erbabının el birliğiyle çalışılmış olurdu. (Biol, 2014: 47).

2.2. EL YAZMALARININ KONULARI

Günümüzde gerek yurt içinde gerekse yurt dışındaki İslami yazma eserler, araştırma kütüphanelerinde bilimsel çalışmalarını, edebiyat anlayışlarını ve tüm hayat saflarını kendi döneminde olduğu gibi aktarırlar. (Kut, 1989: 52).

El yazmalarının başında Kur'an-ı Kerîm'ler olmak üzere divanlar, delâilü'l hayratlar, enâm-ı şerifler, evrâd-ı şerifler gibi ilmi, dini ve edebi konuları içeren kitaplar gelmektedir.

2.2.1. Dini Eserler

Kur'an-ı Kerîm, Kur'an-ı Kerîm'in Amme, Yâsin, En'âm, sûrelerini kapsayan mecmualar, Hz. Muhammed için okunan ve "Salâvat" denilen dua kitapları yani Delâilü'l-Hayrât (iyilerin delilleri) lar, tarikatlarla ilgili Evrâd-ı Şerifler ve Elifbalar en çok rastlanan dini yazma eserlerin başında gelmektedir. (Gündüz, 2008: 134-138).

2.2.1.1. Kur'an-ı Kerîmler

Kur'an, Kur'an Tercümelere, Kur'an Tefsirleri, Hadislerle ilgili çeşitli kitaplar (Kırk hadis, yüz hadis) gibi hadis mecmualarıdır. (Kut, 1998: 52).

Osmanlı Devleti'nde, matbaanın gelişmesine kadar elle yazılan eserlerin başında şüphesiz Kur'an-ı Kerîm'ler (Mushafklar) gelmektedir.

Allah'ın sözü olan Kur'an-ı Kerîm, hat ve tezhip sanatçılarının tüm becerilerini gösterdikleri eserler olma özelliği taşır. (Gündüz, 2008:134).

2.2.1.2. Dua Kitapları

Dua kitapları içinde Esmâ-ül Hüsnâ, Peygamber'in adları, haftanın her günü için ayrı duaların yer aldığı Delâilü'l-Hayrâtlar, En'âm Süresi ile çok ve sık okunan Kur'an sûrelerini kapsayan En'âm-ı Şerifler, haftanın belli günlerinde okunacak dualarla, belirli zaman ve durumlarda okunması adet olan duaların bulunduğu Evrâd'ül üsbe'ye (haftalık dualar) ve Evrâd-ı Şerife (Şerefli dualar) lerdir. (Acar, 1998: 78).

2.2.2. İlmî Eserler

İslam medeniyetine ait ilmî eserler, edebiyat, tarih, felsefe, coğrafya, kimya, tıp, riyazetler (matematik), rüya tabirleri ve ansiklopedik, vb. eserlerdir. (Büyüklimanlı ve Akbulut, 2011: 65).

2.2.3. Edebi Eserler

Edebî eserler, Cönkler, Divanlar (Ersoy, 1988: 12). ve Külliyâtlar da edebiyatımıza ayrı bir zenginlik katmaktadır (Büyüklimanlı ve Akbulut, 2011: 65).

2.3. KUR'ÂN-I KERİM BEZEMECİLİĞİ

VIII.- IX. yüzyıllarda en erken örneklerini görmeye başladığımız Kur'an-ı Kerîm süslemeciliği, XIII-XIV. yüzyıllardan başlayarak çok büyük bir gelişme içine girmiştir. (Taşkale, 2000: 538).

El yazması olan kitaplarda dikkatimizi çeken ilk şey; baş ve son sayfadaki tezhipli alanlardır. (Kurfeyz, 2003: 6).

El yazması kitaplarda öncülüğü, en özel ve saygın yeri tabiki "Mushaf"lar alır. Mushaf sözcük olarak "ciltlenmiş, derlenmiş sayfalar" manasındadır fakat zamanla kitap haline getirilmiş "Kur'an-ın yazılı tam metni" anlamını kazanmıştır. Halk arasında "Mushâf-ı Şerif" de denir. (Acar, 1998: 74).

15 satırlı Kur'an formları yirmi sayfadan (on yapraktan) oluşmuştur ve her biri "cüz" (bölüm) olarak isimlendirilir. Tamamı 30 cüz 'dür ve ortalama 600-610 sayfa kadardır. Satır sayısı farklı olup 700-800 sayfayı bulanlarda vardır. Sayfaların yazısı bittikten sonra, daha ince bir kalemle, öncelikle okumaya yardımcı olan "hareke" ler,

sonra başka bir kalem ve lâl mürekkeple “secaved” denilen duraklama işaretleri konulurdu.

El yazması Kur’an-ı Kerîm’ler de sağ sayfanın sol alt köşesinde genellikle eğik olarak sol sayfa metninin ilk kelimesi yazılır. Buna müş’ir, müşir, müşire (işaret eden), garib, payende (baki, daimî), müşahide (gözleyen), ta’kibe (izleyici), çoban, ayak (Yılmaz 2004: 253). ve rakib (izci, gözcü) gibi adlarla anılan bu sözcükler, hem sayfa numarası konulmadan yazılan Mushafların sayfa sırasını kontrol etme, hem de otururken bir sonraki sayfaya duraklamadan (kopma olmadan) geçme olanağı sağlamaktadır. (Acar, 1998: 79).

Her dönemde Kur’an-ı Kerîmler zengin bir tezhipte süslenmiştir. Allah’ın kelamını, peygamberin hadislerini ölümsüz bir sanatla bütünleştirmek, hatları tezhipte donatmak aynı zamanda imanın bir gereği olarak görülmüştür. (Kurfeyz, 2003: 6).

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

2.4.1. Zahriye Tezhibi

Arapçada zahr, “arka, sırt” manasına gelmektedir. (Özen, 2003: 15). Yazma kitaplarda esas metnin başladığı ilk sayfanın arkasındaki yani bir önceki sayfa için kullanılan deneyimdir. (Derman, 2002: 292).

Kitaplar genellikle birinci yaprağın (b) yüzünden başlar, bu sayfanın (a) yüzü doğal olarak iç kapak dediğimiz zahriye sayfası olmaktadır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 154).

Kitabın künyesini kapsayan zahriye sayfası, yazma eserlerde müzehhiplerin yazıya tabi olmadan hünerlerini gösterdikleri bir veya birkaç sayfadan ibarettir. (Yılmaz, 2003: 377).

Zahriye sayfasında bezen kitabın adı, müellifi, meşhurların hükmü, kitaba sahip olan kişi ya da kişiler, kitabın satın alındığı tarih, vakıf kaydı, bir ya da birkaç beyit vb. yazılarla, mühürler bulunur. Bazen de zahriye sayfası boş bırakılmıştır. (Özen, 2003:15).

Zahriye tezhipleri dikdörtgen, kare formunda tam sayfa tezhip olarak veya oval ve daire madalyonlar (şemse) şeklinde tasarlanmıştır. Zahriye sayfasında tezhip içinde yazı olabileceği gibi boş da bırakılabilir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 154).

Kitaba güve ve böceğin zarar vermemesi için tılsım sözü olarak yazılan “kebikeç” kelimesi de genellikle bu sayfa da yer almıştır. Yazma eserlerin sonlarında tuğra şeklinde kebikeçler de görülmüştür. (Yılmaz, 2004: 176; Özen, 2003: 15)

2.4.2. Serlevha Tezhibi

Mushaf’ın karşılıklı olan iki sayfasına (Fatiha Sûresinin tamamı ile Bakâra sûresinin baş tarafı) hususi ve zengin bir tezhip yapılır. Kur’an-ı Kerîm’lerin bu en ihtişamlı sayfasına “serlevha sayfası” denir. (Yılmaz, 2004: 298-299).

Yazma kitabın tezhiplenmiş başlık bölümü olan serlevha sayfasının, tepelikli başlık veya Kur’an örneklerinde olduğu gibi çerçeve şeklinde tasarlanmış örnekleri de vardır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 155).

Serlevhalar Mushaflarda, karşılıklı sayfalarda ve çift olur. Mushaf dışındaki değerli yazmalarda, serlevha tezhibi yerine yalnızca sağdaki ilk sayfanın üst tarafına yapılan dolgun tezhipli sayfaya “unvan sayfası (başlık, levha)” denir. (Yılmaz, 2004: 353).

Serlevhalar, dikdörtgen biçiminde düz başlık şeklinde veya üçgene benzeyen bir şekilde, dilimli, kubbeli, tepelikli mihrabiye, taç (iklîl), alınlık, üstte bir selvi motifinin yer aldığı selvili tasarımlar olarak veya natüralist üslupta kompozisyonlarda çok değişik bir şekilde düzenlenmiştir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 155-156). Ayrıca XVIII. yüzyılda çiçek buketleri serlevhalarda yer almaya başlamıştır. (Özen, 2003: 19).

2.4.3. Başlık Tezhibi

Kur’an-ı Kerîm’deki sûre başlarına ve diğer kitaplardaki konu başlıklarına yapılan tezhibe başlık tezhibi (sûre başı) denilmektedir. (Kurfeyz, 2003: 6). İçine sûrenin veya bölümün adı yazılan başlıklar “serberk” olarak da isimlendirilirler. Sûre başları, sûrelerin isimleri nazil oldukları yeri ve ayet sayısı ile kaçınıcı sûre olduğunu açıklayan başlıklardır. (Derman, 2010: 139).

Kur’anlarda sûre başları (ser-sûre), diğer yazmalarda bölüm başlıkları, fasıl ve söz başları, divanlarda her türlü şiirin başı bazen dikdörtgen bazen yatay bazen de koltuk tezhibi halinde ince tezhiplerle süslenmiştir. Sûre başları hep aynı kompozisyonda

bezendiği gibi, her başlığı ayrı kompozisyonla bezenmiş eserler de vardır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 155-158).

2.4.4. Hatime Tezhibi

Yazma eserlerde son sayfaya denir. (Keskiner, 2000: 109). Yazma kitaplarda müellifin eseri bitirirken yazdığı duaları, hattatını, müzehhibini belirttiği yazıların olduğu son sayfadır. (Aksu, 1979: 132). Hocalarından icazetini almış olan hattatlar, yazılarına ketebe koyabilir. Aslı “o yazdı” demek manasına gelen “ketebehu” dur. Bazı hattatlar hocalarının isimlerini ketebe’den sonra “mintelamiz-i” diyerek yazmışlardır. Bazı tezhipli eserlerde ise müzehhip, “zehebehu” kelimesinden sonra ismini yazmıştır. (Özen, 2003: 23).

Hatimelerde serlevhalar gibi hem dönemlere hem de tezyin edenin zevk ve görüşüne göre süsleme farklılıkları göstermişlerdir. (Kurfeyz, 2003: 7).

2.4.5. Koltuk Tezhibi

Kur’an-ı Kerimlerde birden fazla yazı cinsi kullanılarak yazılan yazıların (Derman, 2010: 148). oluşturduğu metinlerin iki tarafında yer alan küçük dikdörtgen alanların tezhiplenmesine “koltuk tezhibi” denilmektedir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 159). Ta’lik hattıyla mail olarak yazılmış kıt’alarda ise yazı ile iç pervaz arasında kalan üçgen boşluklar ise “muska koltuk” adını almaktadır. (Derman, 2012: 115).

Koltuk tezhiplerinin bezemeleri aynı ya da simetrik kompozisyonla tasarlanmaktadır. Koltuk tezhibi en fazla serlevhalardaki metinlerde, başlık metinlerinde, kıt’alarda veya levha olarak yazılan birtakım yazıların iki tarafında da görülmektedir. (Özen, 1998: 22).

2.4.6. Sayfa Kenarı Tezhibi

Bazı değerli yazmaların ara sayfalarında da yazı kenarları süslenmiş ve bu kısımlara genellikle halkâr ve zer-efşan (altın serpme) bezemesi uygulanmıştır. (Özen, 2003: 22).

2.4.7. Güller

Güller, yazmalarda metnin önemli yerlerini belirtmek için veya Kur'an'da sûrelerin başları ve Kur'an için özel anlamı olan işaretleri belirtmek için sayfa kenarlarına yapılan güle benzeyen dairevi formdaki süslemelerdir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 159). Bunun içinde bu süslemelere “gül” adı verilmektedir. Bu güller buldukları yere göre isim alırlar. (Kurfeyz, 2003: 7). Bu tezyîni şekiller sadece Mushaflarda bulunmaktadır. (Derman, 2012: 112). Bu güller daire yahut beyzi şeklinde olup yukarı ve aşağı taraflarında uzatılmış süslemeler şeklindedir. (Arseven, 1965: 664). Güllerin boş bırakılan kısımlarına isim veya rakam yazılır. (Derman, 2009: 528). Güllerin üst ve altına doğru çekilen gül tığları, gülün iki-üç katı uzunluğunda çizilir. Gülün tezhibi bittikten sonra hattat beyaz mürekkeple orta kısmına cüz, hizip, aşr, secde ve sûre vb. isim ve numaralarını yazar. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 160).

Kur'an-ı Kerîmlerde, sıra geldikçe yazılı metnin yanındaki boş kısımda yer alan, her yirmi sayfada konulan cüz işareti “cüz gülü”, (Derman, 2012: 113). her beş sayfada bir konulan hizip işareti “hizip gülü” konulur. (Acar, 1998: 79). Bölük-kısım anlamında kullanılan hizip, cüzün dörtte biridir. Ayrıca on ayette gelen “aşere” her beş ayette bir “hemse” güller bulunmaktadır. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 160). Secde edilecek ayetlerin hizasına konulan “secde gülü” konulmaktadır. (Ersoy, 1988: 13).

2.4.8. Duraklar

Kur'an-ı Kerîm'lerde ayet sonlarına, diğer yazma eserlerde cümle bitimlerine bırakılan boşluklara yapılan küçük bezeme biçimlerine “durak” adı verilir. (Derman, 1987: 65-66). Bunlar nokta yerine koyulan üsluplaştırılmış bitki motifli veya geometrik şekillerdir. Bu duraklara nokta da denir. (Yılmaz, 2004: 75).

Noktaların geometrik şekilli olanlarına “mücevher nokta” (Ersoy, 1988: 13). Altı köşeli olanlarına “şeşhane nokta” (Binark, 1975: 26). Üç yapraklı olanlarına “seberk” ve beş yapraklı olanlarına “pençberk nokta” (Acar, 1998: 79). İki helezonun iç içe geçmesiyle elde edilen duraklara “helezon” (Aksu, 1979: 132). denir. Ayrıca durakları yapmaktaki amaç, yazıdaki monotonluğu gidermek, gözü dinlendirmek ve sayfa tasarımına zenginlik katmaktır. (Derman, 2012: 112).

2.4.9. Beyne's Sütûr (Satır Araları)

Buna 'hilâlû's-sütûr' da denilmektedir. Levhalar ve kitaplarda iki satır arasında bırakılan boşluklar; tezhipte ise levha, murakka'a vs.de geniş olan satır aralarına yapılan dendânlar arasına altın veya az da olsa renkle yapılan süslemelerdir. (Yılmaz, 2004: 28). Yazı çevresi önce dilimli bir şekilde sınırlanır. Sonra da aradaki boşluklar sıvama altın sürülerek veya renkler yardımı ile çeşitli şekillerde bezenir. Yazıyla uyumu olan ve yazıyı çok sıkıştırmadan yapılan "beyne's-sutûr" hem hattı hem tezhibi güzelleştirmektedir. (Kurfeyz, 2003: 7). Yazı alanının kirlenmiş, yırtılma gibi hasarının varlığı söz konusu ise ve satır aralarında gereğinden fazla boşluk varsa bu süslemeye yer verilmiştir. (Duran, 2012: 63).

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

Kur'an-ı Kerîm'lerde ve el yazması eserlerdeki sayfaların yazı alanı sınırlayan ve altınla yapılan çerçeveye "cetvel" denir. Bu cetvellerin kenarına çizilen renkli çizgilere de "kuzu cetvel" adı verilir. Bu işi yapan kişilere de "cetvelkeş" denilmektedir. (Özcan, 1993: 251). Cetvellerin çeşitli aralıklar da paralel çizimleriyle meydana gelen alanların tümüne "bordür" adı verilir. (Kurfeyz, 2003: 7). Farsça'dan pervaz, Fransızca'dan bordür olarak dilimize giren kenar bezemelerinin Türkçe ismi "kenarsuyu" dur. Kenarsuyu, tezyin edilmiş bir eserde, en dışta olan çerçevedir. (Bırol,2014:84). Geçmelerin geleneksel adı "zencerek" tir. Bu kelime Farsça "zencir" kelimesinden "küçük zencir" anlamına gelen bir sözcük olarak "zencirek" haline getirilmiş ve söyleyişte "zencerek" halini almıştır. (Buttanrı, 2003: 9). Birbirine geçmiş kancalar veya birbirine bağlı motifler halindeki bordürlere ise "ulama" denilmektedir. (İ. Özkeçeci ve Ş.B. Özkeçeci, 2007: 162).

2.4.11. Tığlar

Tezhibin bittiği yerden başlayarak paralel hatlarla dışa doğru ok gibi uzanan, uçları sivri şekillere "tığ" denilmektedir. (Bektaşoğlu, 2009: 318).

Tığlar, bezenen kısım ile geride kalan boşluğun dengesini sağlamak amacı ile yapıldıkları gibi, gözün boş olan kısmına rahat bir şekilde geçişini sağlar. (Yılmaz, 2004: 346).

Tığlar dönemlere göre çeşitlilik göstermektedir. Serlevha, zahriye, süre başları, hatime sayfası ve güller bu tığlarla süslenmiştir. Nerdeyse her motif tığlar içinde kullanılmıştır. (Kurfeyz, 2003: 7).

Tığlar, kuzunun uzantısı olarak kabul edildiği için, kullanılan ana renk kuzunun mavi veya lacivert rengidir. Klâsik devirde tığlar renk olarak çiçeklerde lâl mürekkebi kırmızısı, turuncu, beyaz gibi farklı renkler ve altın eklenmiştir. (Biol, 2014: 201-202).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜLTÜR TESCİL DAİRESİ BAŞKANLIĞI

3.1. VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ VAKIF KAYITLARI ARŞİVİ

Günümüze kadar gelen vakıfların (Selçuklu, Beylikler, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait) Hukuki temelini oluşturan belgelerim toplandığı en büyük arşiv Vakıflar Genel Müdürlüğü Vakıf Kayıtlar Arşivi'dir.

Vakıf Kayıtlar Arşivi, ferman, berat, hüccet gibi vakıfla alakalı belgelerin, vakıf gayrimenkullarının tapusu, yapılacak hizmetlerin nitelik ve niceliklerini kapsayan vakfiyelerin bulunduğu arşividir. (Başbakanlık, s. 117-118) Arşiv, 1826 yılın 'da Evkaf-ı Hümayün Nezaretinin kurulmasından önce, selatin vakıflarının nazırı Daru's-saâde Ağası, Haremeyn vakıfları müfettişi, Evkaf muhasebecisi ve çeşitli makamlar tarafından tutulan defterler ile Evkaf-ı Hümayün Nezaretinin kurulmasından sonra bu nezarete bağlı merkez ve taşra teşkilatları tarafından tutulan defterler ve kâğıtlar dan meydana gelmiştir (Alkan, 2007: 4).

Vakıflar genel müdürlüğü Arşivi'nde 250.000'i aşkın belge bulunduğu düşünülmektedir. Bunların 21.000 adedi vakfiye Zayıl vakfiyedir. Diğerleri ise bu vakıflarla alakalı olarak düzenlene ilam, ferman berat, hüccel, hülasa, tafsil, kayd-ı hakani tevzin cetveli, şart tebdili, irade gibi belge kayıtlarıdır. (Kunter, s. önsöz)

Vakıflarla alakalı belgelerin çoğu bugün Vakıf Kayıtlar Arşivinde olmakla birlikte, diğer vakfiye ve benzeri belgeler zaman içerisinde çeşitli nedenlerle ya başka kuruluşlara intikal etmiş ya da bazı şahısların elinde kalmış ve çeşitli ülkelerdeki şahsi koleksiyonlara, müzelere taşınmıştır.

Vakıflar arşivinde bulunan tarihe ışık tutacak sağlam bilgileri barındıran vakfiyeler dışında; tezhip, yazı, cilt gibi güzel sanat açısından eşsiz şaheserler bulunmaktadır. Çeşitli yazıların yoğunluk kazandığı 197 adet belgenin hat, tezhip ve cilt yönünden orijinal eserler olduklarından yangına dayanıklı ve şifreli çelik kasalarda korunmaktadır.

Vakfiye defterlerinde divâni, nesih ve sülüs, fermanlarda divâni, atik defterlerinde ise siyakat yazı türü kullanılmıştır. (Köprülü, s. 138)

İhtiva ettikleri belge ve bilgilerin niteliklerine göre defter çeşitleri;

-Vakfiye Defterleri; en kısa olanından en uzun olanına kadar mühtelif vakfiyelerin kayıtlı olduğu defterlerdir.

-Hazine defterleri; 660 adet olup, tamamı siyakat yazı ile yazılıdır. Aralarında divâni yazı ile yazılı olanlarına da rastlanır. Bundan sonra gelen yeni şahsiyet defterlerine göre eski oldukları için” Atik defterler” de denir. 1300-1882 tarihine kadar olan muameleme dair kayıtlar mevcuttur.

-Hurufat Defterleri; Vakıfların günlük terfi ve tayin işlerinin yazıldığı defterlerdir. Defterler harf kelimesinin Arapçaya göre çoğulu hurafat kelimesinden almıştır. Vakıf işlemleri ilgili il ve kazanın isminin altına yazılmıştır Toplam hurufat defterlerinin adedi 416 dir.

-Ahkam Defterleri; Padişah tarafından vakıflarla alakalı verilmiş emirlerin yazılı olduğu defterler olup 110 adettir. 1229-1300 yıllarını kapsayan Ahkam defterleri Sultan Abdülmecit Ahkamı, Sultan Mahmut Ahkamı gibi şahsi bir adla anılanları da vardır.

-Esas Defterleri; 1300-1882 tarihinden sonra tutulmaya başlanmıştır. Atik defterlerin devamı niteliğindedir. Atik defterlere işlenmiş olup ta bu tarihten sonra işlem görmemiş kayıtlar bu defterlere işlenmemiştir.

-Tafsil Defterleri; Vakfın gelir kaynakları, hayrat kurumları, tahsilatları, görevli ücretleri ve diğer harcama kalemleri tayin ve terfi işlemleri, vakfiyelerin kayıtlı olup olmadığı hakkında teferruatlı bilgilerin bulunduğu defterlerdir. Ahkâm defterlerinin devamı mahiyetinde olup 1301-1342 yılları arasında yine padişahların vakıflarla alakalı fermanlarının yazılmış olduğu defterlerdir.

-Kavanin ve Mükerrerat Defterleri; 1915-1938 yılları arası vakıflarla alakalı bakanlar kurulu kararlarının işlendiği defterlerdir. Buda tafsil defterlerinin devamı niteliğinde olup Cumhuriyet az öncesi ve Cumhuriyet dönemidir. İki cilttir. 1. Cilt Osmanlıca 2. Cilt Türkçe'dir.

-İlmuhaber Defterleri; 79 adet olup vakıf yetkilileri ile vekillerinin verdiği belgelere dair kayıtları kapsayan defterlerdir.

-Tafsil Nizamat Defterleri; Sadece İstanbul teşkilatına ait işlemlerin teferruatlı bir şekilde ihtiva eden defterlerdir.

-Ferman Fihrist Defterleri; Fermanları aramayı kolaylaştırmak için düzenlenmiş defterlerdir.

-Mühür Tabdik Defterleri; Vakıfların idari yetkilerinin resmi ve şahsi mühürlerinin bulunduğu defterlerdir. 3 adettir.

-Hüccet Defterleri; Vakıf çalışanlarını ve hizmetlilerini arasındaki ihtilaflarla vakıf köylerinin sınır ihtilafları hususunda ilgili mahkemelerce verilen kararların kaydedildiği defterlerdir. 24 adettir.

-Surüt Defterleri; 24 adet olup terveh ve beraatların işlendiği defterlerdir.

-Hulasa Defterleri; Mütevelliler ve diğer vakıf hizmetlerini yürüten görevlilerin tayin, terfi ve azillerine dair özel kayıtların tutulduğu defterlerdir. Toplamı 42 adettir-
Fodla defterleri; Vakıflardan ekmek verilenlerin isimlerinin ve verilen miktarın tutulduğu defterlerdir.

-Duagu Defterleri; Hayır duada bulunmak üzere vakfın kendisi, yakınları veya şart sürdüğü diğer dua mahalleri için vakfiyelerin koyduğu şartlar çerçevesinde dua etmek üzere tain edilen görevlilerin isimleri ve bunlara ve bunlara verilen miktarın tutulduğu defterlerdir.

-Taamiye Defterleri; Vakıflardan yemek verilenlerin isimlerinin tutulduğu defterlerdir.

-Maaş Defterleri; 5 Haziran 1935 tarihinde çıkan 2762 sayılı vakıflar kanununun yayımından önce vakıflardan yararlanma hakkı alanlara ve muhtaç alığı alaları gösteren defterlerdir. Defterlerde yardım alan kişilerin kimlik bilgileri ve yaşadıkları yerler ile ilgili bilgiler bulunmaktadır.

-Köye Devir Defterleri; Köy kanununu 17. Maddesine göre hayrat ve mevkufatı aynı köy sınırları içinde bulunan vakıfların o köyün ihtiyar heyetine devrine dair muamelelerin kayıtlı olduğu defterlerdir. 3 adettir.

-İntifa hakkı Defterleri; Vakıflar kanununun yayınlanmasından sonra zapt edilen vakıfların ilgililerine ayrılan intifaların kaydedildiği defterlerdir.

-Şart Tebdili Defterleri; Cumhuriyet dönemi sonrası yapılan vakıf şartları değişikliklerinin kaydedildiği defterlerdir. Birisi klasörler halinde 4 adettir.

-Tevzin Defterleri; Mulhak vakıfların gelir giderleri ilgili olarak üç senede bir defa olmak üzere düzenlene belgelerin kaydedildiği defterlerdir. Beş adettir.

-Terceme Defterleri; İhtiyaç üzerine tercüme edilen Arapça ve Osmanlıca vakfiye tercümelerinin işlendiği defterlerdir. Toplam 43 adettir.

-Tesis Defterleri; 1926-1967 yılları arası Medeni Kanun'un hükümlerine göre kurulan vakıfların kaydına özel hazırlanmış defterlerdir. Tek cilt yani bir adettir.

-Fihrist Defterleri; Genellikle şehir isimlerine göre arşivde aramayı kolaylaştırmak için değişik zamanlarda Türkçe ve Osmanlıca oluşturulan defterlerdir. 213 adettir.

-Merkezi Sicil Defterleri; 1967 yılında kabul edilen 903 sayılı kanuna göre kurulan yeni vakıflara ait kaynakları ihtiva eden defterlerdir. Bugün 5000 adedi geçmiş bulunmaktadır.

KUTULAR

Defterlerden ayrı arşivlerde bir de kutularda korunan belgeler vardır. Yeni tescili yapılan vakıflara ait belgeler ve arşiv değerine haiz güncel evraklarda bu kutularda muhafaza edilmektedir. Kutuların her biri bir vakfa ait olmayıp bir kutu içinde birkaç vakıfla alakalı dosya olduğu gibi bir vakıfla ilgili birkaç kutuda da evrak bulunabilmektedir.

-Tesliyet Kutusu; müteveli tarafından yönetilen, sonradan eklenmiş vakıflarla alakalı müteveli atamaları ile diğer yazışmaların korunduğu kutulardır. 74 adettir.

-Zabıt Kutusu; Zapt edilen vakıflarla alakalı zabıt karar ve tutanaklarının muhafaza edildiği kutulardır. 171 adettir.

-İntifa Kutusu; intifa aylığı alanlarla alakalı belgelerin saklandığı kutulardır. 5 adettir.

-Tescil Kutusu; Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından merkezi sicile tescili yapılan vakıflarla alakalı tutulan belgelerin korunduğu kutulardır. 48 adettir.

-Tasviya Kutusu; Yeni şahsiyet defterindeki atama kayıtlarının dayanak evraklarının bulunduğu kutulardır. 274 adettir.

Arşivde kayıtlı bulunan vakfiye ve benzeri belgeler tarihi devir itibariyle dört gurupta toplanabilir.

-Selçuklulara ait belgeler.

-Beylikler dönemine ait belgeler.

-Osmanlı dönemine ait belgeler.

-Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti ve Türkiye Cumhuriyeti dönemine ait belgeler,

Vakıf kayıtlar arşivinde dil olarak Arapça, Farsça, Osmanlıca kullanılmıştır. Vakıf Kayıtlar Arşivi, Osmanlı lisanı, üslûbu, yazı tarzları tezhip ve cilt sanatları ile kâğıt çeşitlerini inceleme açısından önemli bir kaynaktır.

Osmanlı devletin döneminde ülkedeki dini hizmetler, köprüler, mezarlıklar, eğitim ve öğretim hizmetleri, sosyal yardımlarla ilgili hizmetler gibi birçok hizmetler yüzyıllar boyu vakıflar tarafından yürütülmüştür. Bu sebeple arşiv belgeleri hukuki açıdan olduğu kadar Osmanlı tarih, kültür ve sosyal yaşamı yönünden de çok kıymetli bir hazinedir.

Vakfiye ve benzeri belgeler 'in tamamına yakını Latin harflerine aktarılmış olup geri kalan kısım içinde ilgili çalışmalar devam etmektedir.

Her ülkeden çok sayıda araştırmacının faydalandığı Vakıf Kayıtlar Arşivi giriş hizmetlerinin tamamlanması takriben internet vasıtasıyla tüm dünya ülkelerin hizmetine açılacaktır. (Özyer, s. 30-41)

3.2. VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜLTÜR TESCİL DAİRESİ BAŞKANLIĞI ARŞİVİ

Vakıflara ait kayıtlar önceden mahkemeler tarafından tutulurken zamanla çoğalan vakıf hizmetlerinin daha sağlıklı bir şekilde yürütülmesini sağlamak için 1826 yılında Evkâf-ı Hümayun Nezareti kurulmuştur. Cumhuriyet döneminde Ser'iyeye ve Evkaf vekâletine bağlanan vakıf işleri, 1924 yılında bu vekâletin kaldırılmasıyla Başbakanlığa bağlı Vakıflar Genel Müdürlüğü 'ne devredilmiştir. Arşiv ise Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığına bağlı olarak hizmet vermektedir. (Elitok, s. 95)

Kültür ve Tescil Dairesi Bakanlığı Ankara Ulus'ta Atatürk Bulvarı Caddesi üzerinde 44 numarada bulunan binadır. Tapuda (23) pafta, (728)ada parselde kayıtlı olup 1364 m. Alana inşa edilmiştir. Arazisi Kızılbey Vakfında bulunan Evkaf hazinesine aittir.

Bina 1935-1936 yılları arasında inşa edilmiştir. Mimarı, Güzel Sanatlar Akademisinden mezun Sami Arsev'dir.

2 Haziran 1935 yılında Etibank'ın kurulmasıyla birlikte bu bina ilk olarak Etibank'a kiraya verilmiştir. Günümüzde üst katı Türk Vakıflar Araştırma Merkezi ve halı-kilim sergi salonu olarak, alt katı ise bodrumda dâhil Ankara Vakıflar Bölge Müdürlüğü hizmet binası olarak kullanılmaktadır. Arka taraf da ise ayrı bir bina olan ve cephesi İstiklal caddesine bakan bölüm ise Devlet Opera Balesi'ne hizmet vermektedir. (Elitok, s. 96)

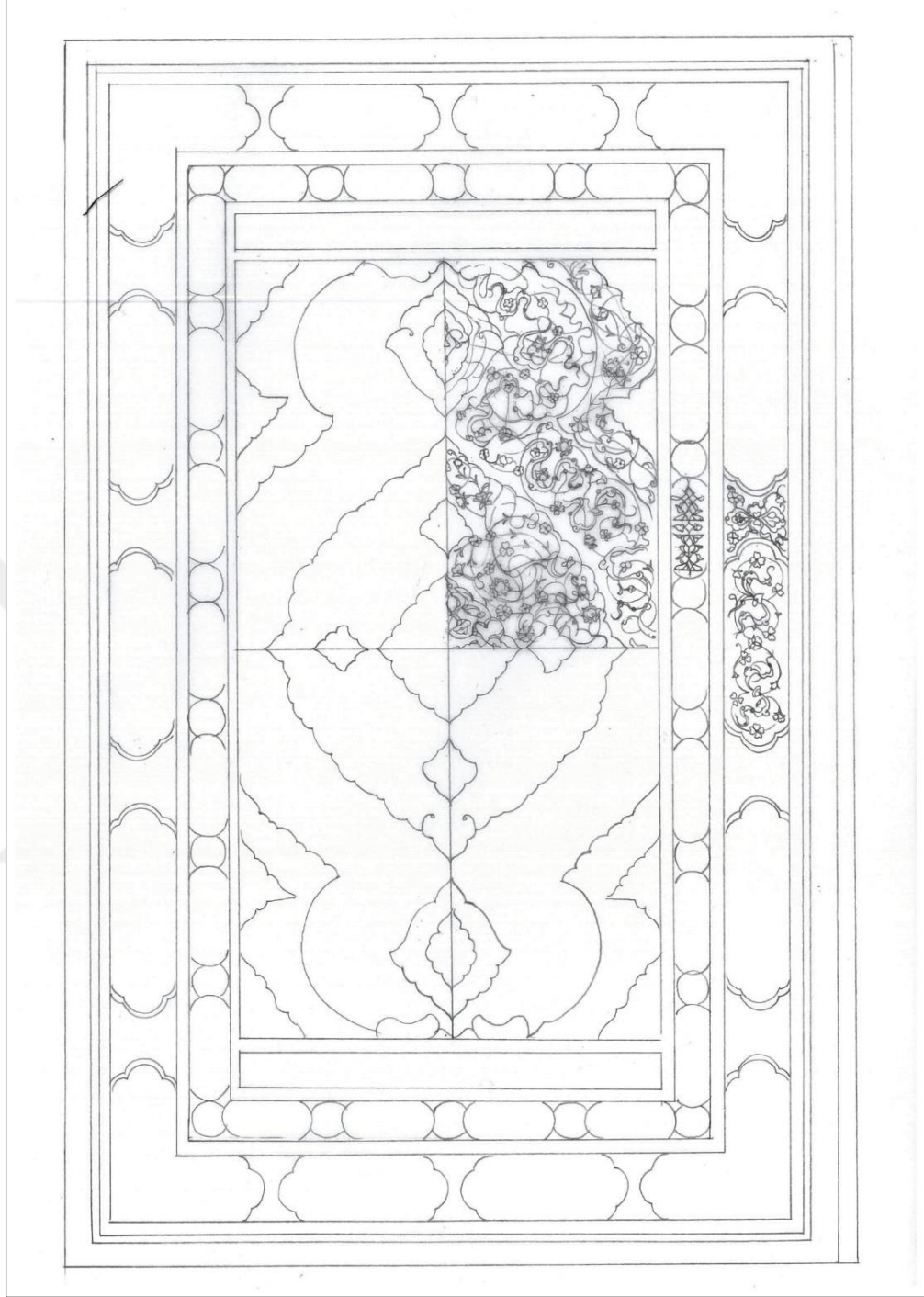


**3.3. VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜLTÜR TESCİL DAİRESİ
BAŞKANLIĞI'NDA BULUNAN 002 ENVANTER NUMARALI KUR'ÂN-I
KERİM'İN TAHLİLİ**

ENVANTER NO	: 002
ESER TÜRÜ	: Kur'ân-ı Kerîm
BULUNDUĞU YER	: VGMA
KOLEKSİYON	: İzzet Mehmet Paşa...
TARİHİ	: ...
HATTATI	: ...
MÜZEHHİP	:
YAZI TÜRÜ	: Nesih/ Talik
VARAK SAYISI	: 847 yaprak
SATIR SAYISI	: 10 satır
BOYUT	: Kâğıt: 30 x 40 cm - Yazı: 18 x 25 cm
MÜREKKEP	: İs mürekkebi, üstübeç mürekkep, zer- mürekkep, Lacivet mürekkep
KÂĞIT ÖZELLİĞİ	: Çay rengi, Aharlı
TEZHİPLİ SAYFALAR	: Zahriye sayfası, serlevha, ünvan sayfası, sûre başı, koltuklar, güller



Resim 3.1. Eserin Cildi (Üst Kapak)



Çizim 3.1. Eserin Cilt Çizimi (Üst Kapak)

Cilt (üst kapak)

Eserin cildinin üst kapağı koyu kahverengi renge ceylan derisi olup mülemma ve zincirli şemse tekniğinde yapılmıştır. Cildin orta kısmındaki şemsenin tezyinatında desen $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olup beyzi formunda ve rûmi bitkisel motiflerden tasarım oluşturulmuştur.

Şemsenin merkezinde lacivert zemin üzerine altın ile düzenli olarak yapılan rûmi tasarımı uygulanmıştır. Orta kısımdaki küçük şemse 4 kenardan altın ve kahverengi havalı dendanlarla çevrelenmiş ve 4 kenardan uç kısımlarına tepelik formunda salbekler yapılmıştır. Salbeklerin içinde $\frac{1}{2}$ oranında yine altın ile yapılmış rûmilerden tasarım uygulanmıştır. Salbekler altın ve kahverengi havalı dendanlarla çevrelenmiştir.

Büyük şemsenin içerisindeki desen haliç işi mantığında rûmi ve bitkisel motiflerden oluşturularak motiflerin tümüne kahverenginde tonlama yapılmıştır. İrice yapılmış olan salyangozlu rûmiler ayrıca hurdelenmiştir. Kullanılan motifler hatâyi, penç, gonca be basit yapraklardır. Şemsenin etrafı yine kahverengi ve altın dendanlarla sınırlandırılmıştır. Şemse ve salbekler arasındaki tasarımda altın zemin üzerine altın ve kahverengi tonlarda bulut ve bitkisel motiflerden tasarım yapılarak uygulanmıştır. Bulut motifleri simetrik ve düzenli olarak yerleştirilmiştir. Bu alandaki bitkisel motifler semsedeki ile aynıdır. Büyük şemsenin iki ucunda yer alan salbeklerin orta kısmında beyzi formda yapılmış lacivert zemin üzerine $\frac{1}{2}$ oranında simetrik rûmi tasarımı uygulanmıştır. Bu alanın dışındaki tasarımda ise altın zemin üzerindeki altın dallar üzerine yerleştirilen ve sonsuzluk prensibi ile devam eden bir tasarım oluşturulmuştur. Tepelik biçiminde olan salbeklerin etrafı altın ve kahverengi havalı dendanlarla çevrelenmiştir.

Köşebent tezyinatlarda altın ve lacivert iki çeşit zemin kullanılmıştır. İç kısımdaki ikili tepelik formların içerisine altın rûmilerden tasarım oluşturulmuştur. Dışta kalan kısımda ise salyangoz rûmiler ve bitkisel motiflerden desen yapılarak motiflere kahverengi tonlama yapılmıştır. Tezyinatlı alanın üst ve alt kısmında altın zemin üzerine altın ve kahverenginde, negatif teknikte tek iplik üzerine bitkisel motiflerden oluşan ince bordür tezyînatı yapılmıştır. Tezyinatlı alan 4 kenardan yuvarlak ve uzunca beyzi formlarda zincir şeklinde birbirine bağlanmış paftalardan yine bordür tezyînatı yapılmıştır. Yuvarlak paftalarda yeşil zemin üzerine altın ile $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tepelik biçiminde süsleme uygulanmıştır. Büyük zeminlerde ise lacivert ve turkuaz zeminlerin üzerine $\frac{1}{2}$ oranında simetrik orta bağ ve tepelik rûmilerinden oluşturulan kompozisyon uygulanmıştır.

Bordürdeki her bir paftanın etrafına 2,3 mm altın cetvel çekilmiştir. Ayrıca bordür iç ve dış kısmında derinin zemininden ikişer mm'lik altın cetvellerle ayrılmıştır.

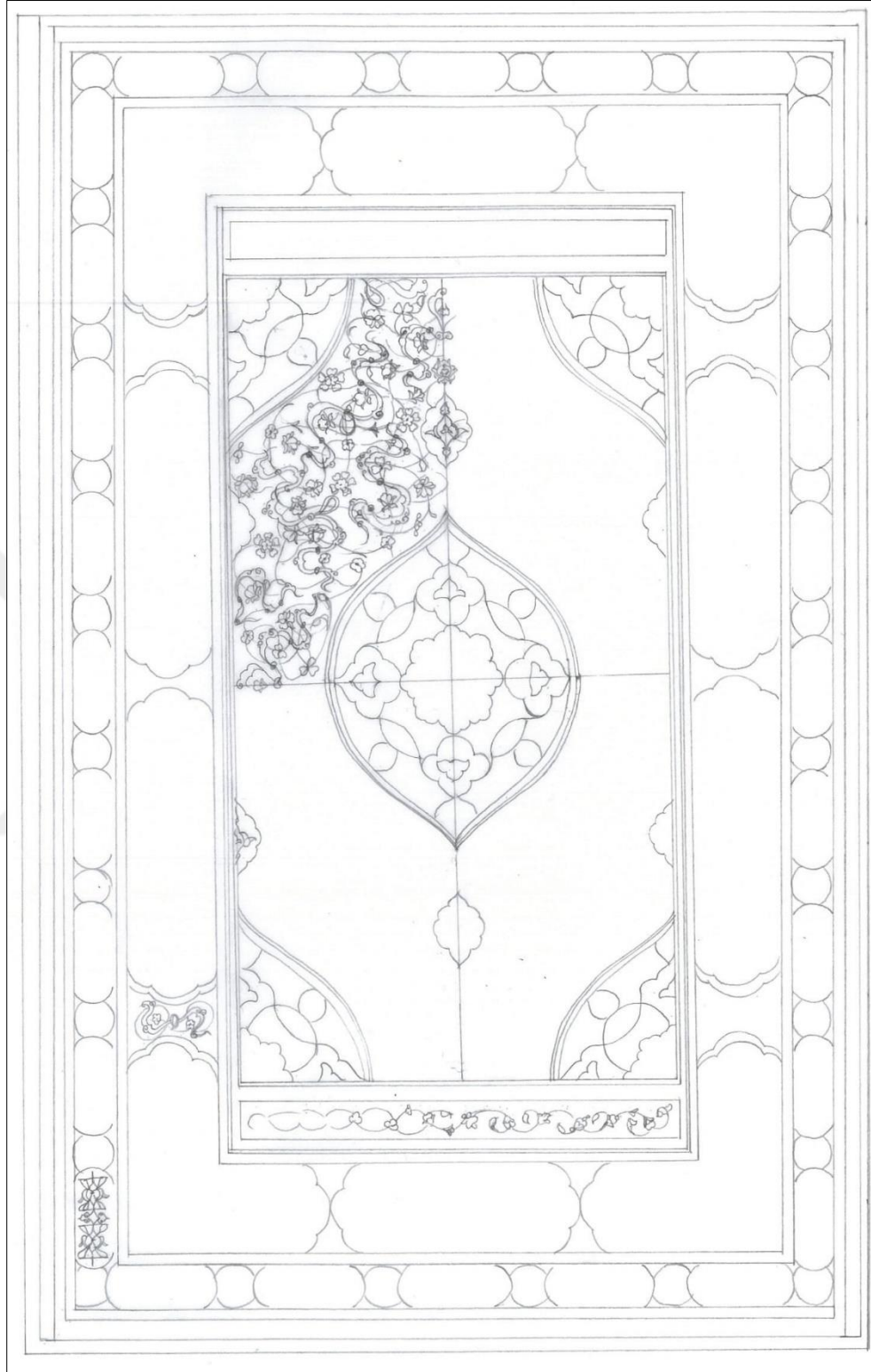
Kapağın dış kenarında kalan kalın bordür tezyînatında yine birbirinin tekrarı ve birbirinden bağımsız altın zeminli uzun paftalarda tezyinat yapılmıştır. Paftaların içindeki tezyinat $\frac{1}{2}$ oranında ters simetrik olarak yapılmış ve uygulanmıştır. Kompozisyon bulut ve bitkisel motiflerden meydana getirilmiştir. Yine kahverengi ile tonlama yapılmıştır. Paftalar arasındaki üst ve alt kısımlardaki boşluklarda herhangi bir tezyinat yapılmamıştır. Kenarlarda ise paftaların formuna uygun daha küçük pafta yapılarak kapalı formda bulut ve bitkisel motiflerden tasarım oluşturulmuştur.

Alt ve üst kapağın dış kenarlarına uygulanan es biçimli altın zencerek ve altın cetveller ile kapak tezyînatı sonlandırılmıştır.

Cildin Sertab kısmında altın zeminli bordür üzerine sülüs hattıyla yazı yazılmıştır. Cildin mikleb tezyinat alt ve üst kapak tezyînatıyla aynıdır.



Resim 3.2. Eserin Cildi (İç Kapak)



Çizim 3.2. Eserin Cilt Çizimi (İç Kapak)

Cilt (İç Kapak)

Eserin iç kapağı koyu kahverengi renkte ceylan derisi olup mülemma ve zincirli şemse tekniğinde yapılmıştır. Cildin orta kısmında beyzi formunda geometrik şekillerde rûmi ve bulut motiflerinden oluşan şemse tezyînatı yer almaktadır. $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olan desende zemin rengi olarak lacivert, siyah, yeşil ve altın kullanılmıştır. Desen oldukça yoğundur. Paftaları bölen iplikler ve bütün motifler altınla uygulanmıştır. Paftalardaki her bir desen $\frac{1}{2}$ oranında simetrik. Desendeki rûmiler ve aralarındaki bulut motiflerinin tamamı altından yapılmıştır. Şemse kenarlardan 2 mm'lik altın ve kahverengi cetvellerle sınırlandırılmıştır.

Şemsenin iki ucunda yer alan beyzi formundaki salbeklerde desen $\frac{1}{2}$ oranında simetrik. Lacivert ve beyaz zeminli tasarımda, lacivert zemin üzerinde tepelik kullanılmıştır. Tasarımın tamamı altın rûmilerden oluşturulmuştur. Salbek tezhîbi altın dendanlarla sınırlandırılmıştır.

Dörtkenarda bulunan köşebent tezyinatlar şemsenin $\frac{1}{4}$ 'ü oranında olarak uygulanmıştır. Köşebentlerin uç kısımlarında sabekler $\frac{1}{2}$ oranında uygulanmıştır. İç kapağın zemininde zer-ender-zer tekniğinde bulut motifler ve bu bulut motifleri arasında bitkisel kompozisyon görülmektedir.

Bu alan dörtkenardan 2 mm'lik iki adet siyah cetvel ve 1 mm'lik iki adet altın kuzu ile çerçeve içine alınmıştır.

Bu alanın alt ve üst kısmında aynı alan ile sınırlandırılmış ince bordür yer almaktadır. Bordürlerde altın zemin üzerine zer-ender-zer tekniğinde ters simetri bitkisel kompozisyon uygulanmıştır. Kompozisyon gonca, penç, ve yapraklardan oluşturulmuştur.

Bu kısımlar dörtkenardan birbirinin tekrarı olan paftalardan oluşan tezyinat bulunmaktadır. Paftaların içlerine zer-ender-zer tekniğinde sülüs yazı uygulanmıştır. Paftaların arasında bulunan küçük boşluklara ise yine zer-ender-zer tekniğinde bulut deseni uygulanmıştır.

Yazılı ve tezyinatlı bordür yine iç kısımda olduğu gibi siyah cetvel ve altın kuzular ile çerçeve içine alınmıştır.

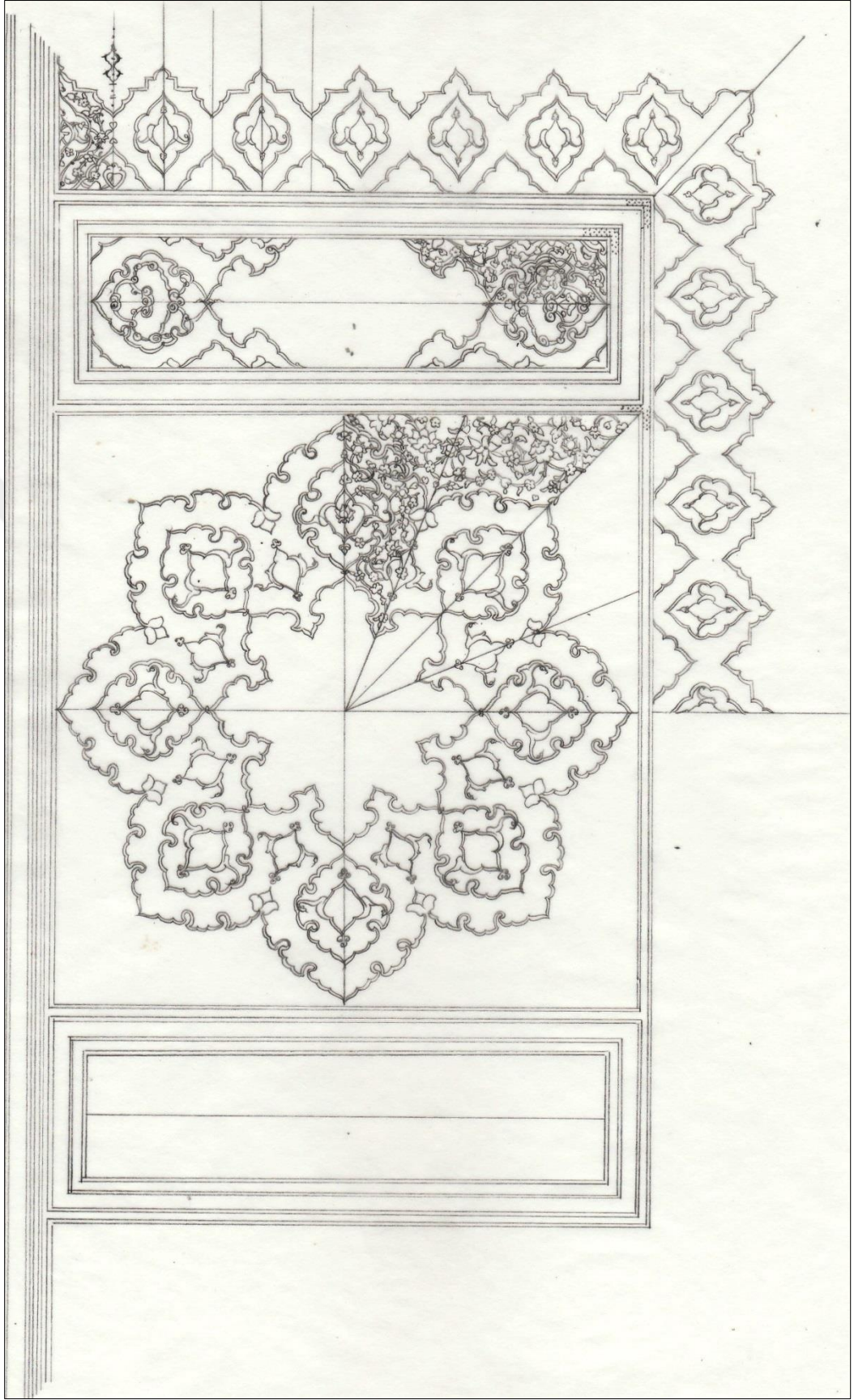
Sayfanın dış kısmında dikdörtgen zincirli şekilde yapılmış, yuvarlak ve beyzi formundan oluşan bordür tezyînatı bulunmaktadır. Lacivert, beyaz ve yeşil zemin

renklerinden oluşan tezyinata rûmi motifleri altınla uygulanmıştır. Desenler her bir paftada $\frac{1}{4}$ oranında simetriktir.

Paftalar etraflarından 1 mm'lik altın ipliklerle sınırlanmıştır. Bordürün dört kenarına 2 mm'lik siyah ve altın cetveller ile altın kuzular çekilerek çerçeve içine alınmış ve tezyinat sonlandırılmıştır.



Resim 3.3. Eserin Zahriye Sayfası



Çizim 3.3. Eserin Zahriye Sayfası Çizimi

Zahriye Sayfası

Kur'an-ı Kerim'in 004'üncü varlığında simetrik olarak tasarlanmış zahriye sayfası bulunmaktadır. Sayfanın orta kısmında yer alan yazı alanında altın zemin üzerinde üstübeç mürekkeple hatt-ı icâze ile yazılmış yazı bulunmaktadır. Sekiz köşeli yıldız formunda turuncu renkte dendanlarla sınırlandırılmış olan yazı alanındaki tezyinat serbest olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Tasarımda motif olarak hatâyi, penç, gonca, çıkma ve basit yapraklar kullanılmıştır. Renk olarak kiremit kırmızısı, açık mavi, sarı, lila, mor ve beyaz tercih edilmiştir. Ayrıca motiflere beyazla tonlama yapılmıştır. Yazı alanının etrafında yine sekiz köşeli yıldız ve sense formunda tezyinat yer almaktadır. Tezyinatta altın ve lacivert zemin yoğunlukta olup yer yer küçük alanların siyah, açık pembe ve açık yeşil zemin rengi olarak uygulanmıştır. Altın zeminli paftaların içerisinde bulunan siyah beyaz hurdelenmiş tepelikli rûmi lacivert ve altın zemini birbirinden ayırmıştır. Bu alanda tasarım $\frac{1}{2}$ oranında simetriktir. Bu alan turuncu renkte dendanlarla sınırlandırılmıştır. Dışta kalan lacivert zemin üzerinde tekli ve birbirinin tekrarı yeşil ve pembe zeminli Rûmiler bulunmaktadır. Rûmiler altın olup tahrirle detaylandırılmışlardır. Bütün bu alanlarda kullanılan motifler yazı alanındakilerle benzerlik gösterip klâsik üslupta yapılmıştır. Tezyinatlı bu alan dış kısmındaki tezyinattan turuncu renkteki tepelikli Rûmiler ve dendanlarla ayrılmıştır. Kenar tezyînatında zemin tamamen sıvama altın olup, desen $\frac{1}{2}$ oranında simetriktir. Tasarımda özellikle ince yapılmış olan gülkurusu ve açık mavi renklerde hatâyiler dikkati çekmektedir.

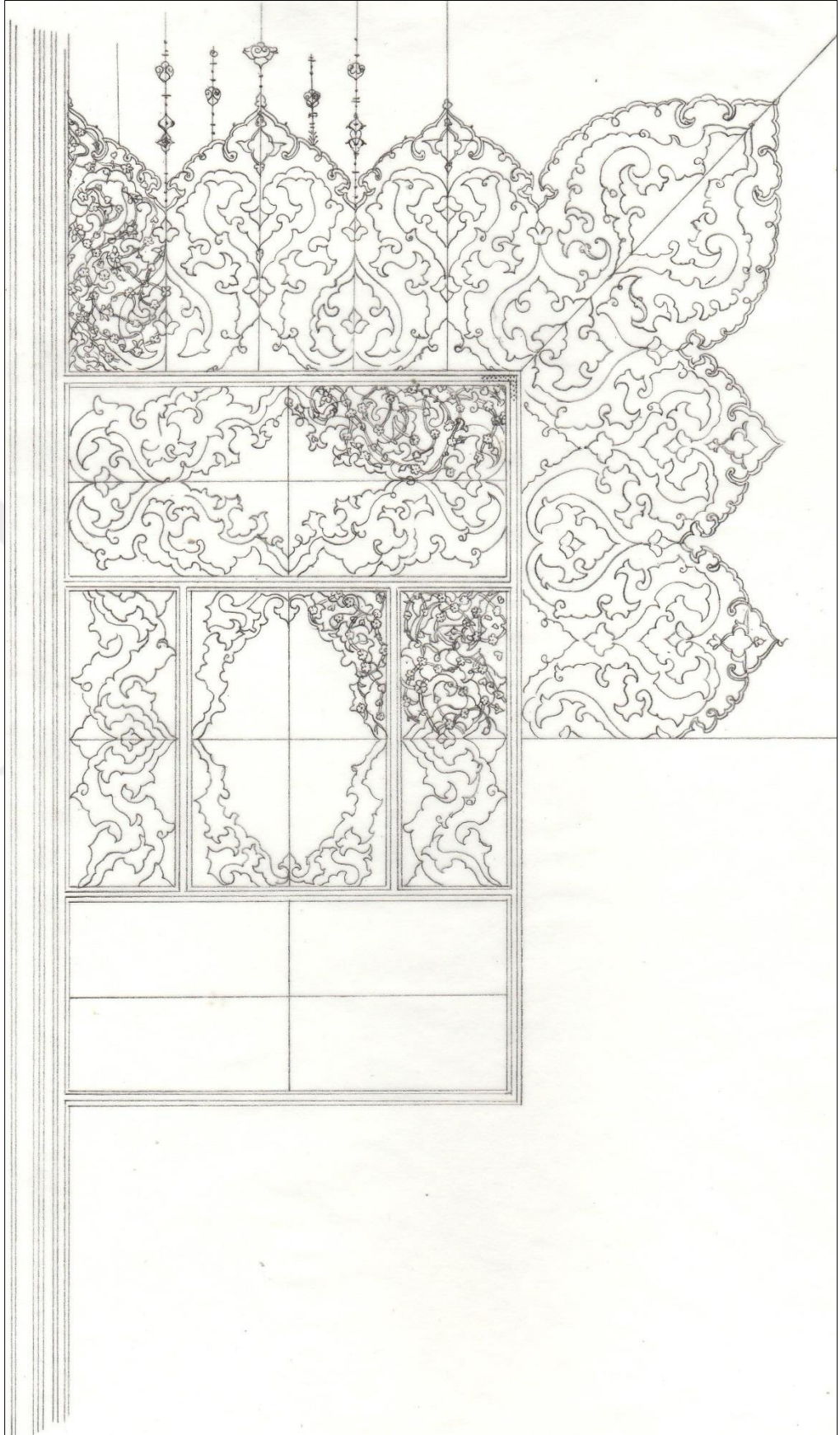
Bu motiflere tarama tekniğinde tonlama yapılmıştır. Bunların dışında kalan motif ve renkler diğer tezyinatlı alanlarla aynı olup, V biçiminde birbirine geçmiş açık hançer yapraklar ve gülkurusu yine açık hançerler farklılık göstermektedir. Bu alanın üst ve alt kısmında yatay dikdörtgen biçimli yazılı ve tezyinatlı alanlar bulunmaktadır. Yazı alanı, sıvama altın üzerinde, üstübeç mürekkeple ve sülüs hattıyla yazılmıştır. Tezyinat iç kısmındaki yazı alanıyla aynıdır. Yazının etrafı ve dışta kalan tezyinatlı alanlar turuncu ve beyaz renkteki tepelikli dendanlarla çevrelenerek, paftalara bölünmüştür. Kenarlardaki tezyînatın ortasında salbek biçiminde farklı bir tezyinat bulunmaktadır. Bu alanda $\frac{1}{2}$ oranında tasarlanmış bulut motifleri, paftaları, lacivert ve altın olarak ikiye bölmüştür. Bulut motifleri sarı ve açık mavi renklerde olup üzerlerine sarı, lila ve pembe renklerde yağma bulutlar yerleştirilerek tonlama yapılmıştır. Tezyinatlı bu alanın, köşelerinde ve orta kısmındaki paftalar, kırmızı renkte yapılmıştır. Kenarlarına beyaz renkte 1 mm'lik

dendanlar yapılarak paftalar sınırlandırılmıştır. Bu kısımda kullanılan motif ve renkler diğer alanlarla benzerlik göstermektedir. Dikdörtgen tezyinatlı olan dörtkenardan iki ince ve bir kalın bordürle çerçeve içine alınmıştır. İnce bordürlerin iç kısımdaki alanı turkuaz yeşili üzerine siyah renkte (+,-) biçiminde dış kısımdaki ise lacivert zemin üzerine beyaz renkte (+,-) biçiminde kenar suyu tezyînatından oluşturulmuştur. Orta kısımda ise altın zeminli zincir biçiminde yığma zencerek yer almaktadır. Zencereğin ortalarındaki baklava dilimi şeklinde yapılmış turkuaz yeşili ve kahverengi renklerin uygulandığı küçük parçacıklar zencereğe şekil vermiştir. Ayrıca bordürlerin aralarına siyah, turuncu, turkuaz yeşili ve altın cetvel ve kuzular çekilmiştir.

Sayfa kenarı tezyînatında desen $\frac{1}{2}$ oranında simetriktir. Lacivert zemin renginin hakim olduğu bu alanda beş çeşit zemin rengi kullanılmıştır. İç kısımdaki cetvel üzerinde yapılan turuncu dendanlarla çevrelenmiş üçgenimsi paftalar sıralı bir şekilde uygulanmıştır. Açık mavi pembe zeminli paftaların orta kısmında altın tepelikli orta bağ kullanılmış olup iç kısmına siyah zemin uygulanmıştır. Lacivert zeminin orta kısmındaki beyzi formda beyaz dendanlarla çevrelenmiş altın zeminli pafta bulunmaktadır. Orta kısımda yer alan turuncu rûminin iç kısmı siyah renkte boyanmış ve merkezde altı yapraklı penç motifi uygulanmıştır. Lacivert zemindeki motifler tek iplik üzerinde sıralı olarak yapılmıştır. Kullanılan motif ve renkler alt kısımdaki dikdörtgen tezyinatlı alanla aynı özelliklere sahiptir. Tezyinat turuncu ve lacivert renkte düz cetvel ve tepeliklerle sınırlandırılmıştır. Tezyînatın sonuna yapılan iki çeşit tığ bulunmaktadır. Lacivert renkteki negatif teknikte yapılan tığlar tanımsız gibi görünse de bir kısmının rûmi, diğer bir kısmını ise münhaniye benzetmek mümkündür. Ara boşluklardaki tığlar ise altın ve negatif teknikte hatâyi, penç, gonca ve tirfillerden oluşturularak desen sonlanmıştır.



Resim 3.4. Eserin Serlevha Sayfası



Çizim 3.4. Eserin Serlevha Sayfası Çizimi

Serlevha Sayfası

Kur'an-ı Kerîm'in 005'inci varâğında serlevha tezyînatı bulunmaktadır. Fatihâ sûresinin yer aldığı altın zeminli üstübeç mürekkeple ve nesih hatla yazılmış yazı alanı mevcuttur. Yazı alanındaki tezyinat serbest olup yine diğer yazı alanlarıyla aynı özellikleri bünyesinde taşımaktadır. Turuncu renkteki dendanlarla çevrelenen yazı alanı diğer zeminlerden ayrılmıştır. Yazı alanının dört kenarında köşebent şeklinde simetrik tezyinatlar bulunmaktadır. Burada zeminler irice yapılan rûmilerden oluşturulmuştur. Altın ve lacivertten başka desenlerin bitimindeki tepeliklerin içi siyah renkte boyanmış ve yarım hatâyî motifi uygulanmıştır. Tezyinatta açık mavi, lila, sarı, pembe ve beyaz renkler kullanılarak tonlama yapılmıştır. Motifler ise diğer kısımlarla aynıdır. Yazılı ve tezyinatlı alanın iki kenarında koltuk tezyînatı bulunmaktadır. Koltuk tezyînatında paftalar yine rûmi ve tepelikler yardımıyla oluşturulmuştur. Zeminde altın, lacivert, siyah, açık mavi, açık yeşil kullanılmıştır. Her pafta kenarlarda birer mm'lik turuncu dendanlarla sınırlandırılmıştır. Bu alandaki desen haliç işi mantığında tasarlanarak uygulanmıştır. Kullanılan motif ve renkler, diğer alanlar aynıdır. Üst ve alt kısımda yatay dikdörtgen biçimli ve simetrik yazılı, tezyinatlı alan bulunmaktadır. Üstübeç mürekkeple yazılı alanda zemin yine altın olup serbest kompozisyon uygulanmıştır. Yazının etrafına turuncu renkte rûmili ve tepelikli dendanlar uygulanarak sınırlandırılmıştır. Yazının hemen dışında kalan kısım siyah zeminli olup yine turuncu dendanlarla sınırlandırılarak içine klâsik üslupta tezyinat yapılmıştır. Bu alanın dışında ¼ oranında lacivert, altın ve siyah zeminli aynı üslupla tasarım yapılmıştır.

İki yanda yapılan lacivert zeminli turuncu rûmili tepelikle desen son bulmuştur. Her bir tezyinatlı alan lacivert zeminli beyaz renkte uygulanan ve kenarlarında turkuaz yeşili ile turuncu renkteki cetvellerle sınırlandırılarak ayrılmıştır.

Sayfa kenarı tezyînatında yine ½ oranında birbirinin tekrarı paftalardan desen oluşturulmuştur. Altın, lacivert, siyah ve açık mavilerden oluşan tasarımlar birbirinden bağımsız rûmi ve tepeliklerden desen oluşturulmuştur. Sayfa kenarı tezyînatı turuncu ve lacivert havalı dendanlarla sınırlandırılmıştır. Mihrabiye formundaki dış kenarın uç kısmında turuncu renkteki tepeliklerle son bulmuştur. Lacivert ve altın renginde uygulanan tığlar, negatif teknikte olup zahriye sayfasındakiyle bire bir benzerlik göstermektedir. Sayfaların iç kısmında kalınca altın cetvel lacivert, kahverengi, turuncu, açık mavi ve açık yeşil kuzularla sınırlandırılarak desen sonlandırılmıştır.



Resim 3.5. Sûre Başı



Çizim 3.5. Sûre Başı Çizimi

Sûre Başı

Kur'an-ı Kerim'in 006'ıncı varlığında sûre başı tezyinatı yer almaktadır. Nesih hatla ve iç mürekkebiyle yazılan yazı alanında ayrıca satırların alt kısmında kırmızı talik hatla yazılmış ayetlerin açıklaması yer almaktadır. Bu kısımda beyne's sûtûr tekniğinde altın zemin üzerine serbest bezeme yapılmıştır. Yazı alanının üst kısmında altın zeminli başlık zemini ve taç kısmını çevreleyen kalın bordür tezyinatı bulunmaktadır. Bordürde tasarım ters simetrik olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Kullanılan motif ve renkler diğer alanlardan farksızdır. Üst kısımda yatay dikdörtgen biçiminde yazılı ve tezyinatlı alan yer almaktadır. Yazı yine üstübeç mürekkeple altın zemin üzerine yazılmış ve serbest bir kompozisyon uygulanmıştır. Yazının etrafı turuncu, siyah ve beyaz renkteki tepelikli ve havalı dendanlarla sınırlandırılmıştır.

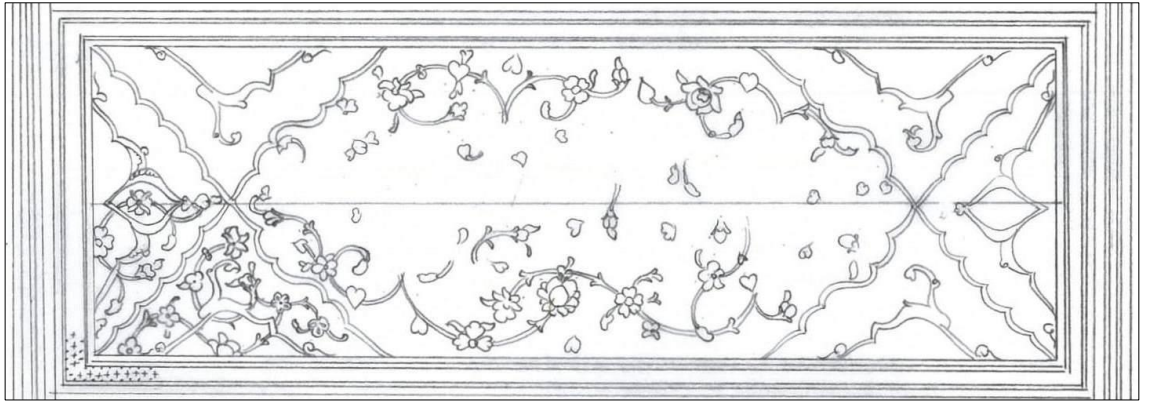
İki kenarındaki tezyinat $\frac{1}{4}$ oranında tasarlanmıştır. Altın ve lacivert zeminlerin uygulandığı bu kısımda zerenderzer tekniğinde yapılan bulut motifleri paftaları bölmüştür. Bulut motifleri üzerine yine altından salyangozlar uygulanmıştır.

Kullanılan renk ve motifler diğer kısımlarla aynıdır. Dikdörtgen tezyinatlı alan dörtkenardan turkuaz yeşili renge yapılan kenar suyu ile çerçeve içine alınmıştır. Ayrıca kenar suyunun etrafına turuncu ve siyah renkte cetvel çekilmiştir. Bu alanın üst kısmında taç süslemesi yer almaktadır. Ortada ve üstte kenarlarda ve alt kısımda yarım semse ve salbeklerden paftaların oluşturulduğu desende altı çeşit zemin rengi kullanılmıştır. Alt kısımda cetvel üzerindeki paftalar üçgenimsi yapıya sahip olup iç kısımda kullanılan açık mavi zemin lacivert zeminden altın salyangozlu rûmillerle ayrılmıştır. Merkezdeki altın dallardan oluşturulmuş üçgen küçük alan ise siyah renkle boyanmıştır. Orta kısımdaki salbek ve şemse mantığındaki paftalar lacivert zemin ağırlıklı olarak yer yer küçük alanlarda siyah zemin kullanılmıştır. Tamamen bulutlardan oluşturulmuş tezyinatta krem, açık mavi, turkuaz yeşili ve sarı renklerden motifler oluşturulmuştur. Kenarlarda bulunan yarım şemse ve salbeklerde zemin rengi olarak lacivert, açık yeşil ve pembe kullanılmıştır. Altın bulutlar hem paftaları bölmüş hem de tezyinatı oluşturmuştur. Salbek kısmında diğer kısımdan farklı olarak zeminde altın kullanılmış bulutlarda ise sarı, açık mavi ve lila rengi tercih edilmiştir. Üst kısmın iki kenarındaki tezyinatta turuncu ve beyaz renkte üçerli geçme rûmi kullanılmış. Paftanın rengi lacivert, beyaz Rûmillerin zemini altın, turuncunu ki ise siyahtır.

Ayrıca rûmilere detaylandırma yapılmıştır. Bu alan kenarlarda açık yeşil, siyah ve beyaz renklerde rûmi ve dendanlarla sınırlandırılmıştır. Altın zemindeki tezyinata zahriye sayfasında olduğu gibi irice yapılmış hatâyî motifleri ve hançer yapraklar dikkat çekmektedir. Tasarımda kullanılan motifler ve renkler diğer tezyinatlı kısımlarla aynıdır. Siyah, turuncu ve lacivert renkteki dendanlarla sınırlandırılan taç kısmından sonra serlevha ve zahriye sayfasında olduğu gibi aynı teknik ve renklerde yapılan tığlarla tezyinat tamamlanmıştır. Sûrebaşı tezyînatı üç kenardan çekilen altın, turuncu, açık mavi, yeşil cetvellerle sonlandırılmıştır.



Resim 3.6. Sûre başı 1



Çizim 3.6. Sûre başı 1 Çizimi

Sûre başı 1

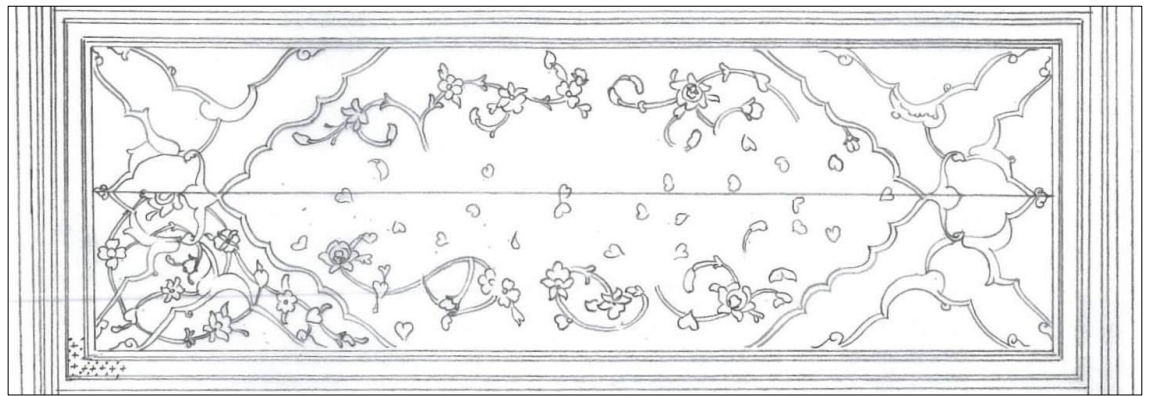
Eserin 415'inci varağında dikdörtgen formda yazılı başlık tezyînatı bulunmaktadır. Orta kısmı altın zeminli olup üzeri üstübeç mürekkeple yazılmış yazı alanı mevcuttur. Yazı alanında serbest kompozisyon uygulanmıştır. Bitkisel motiflerden oluşturulan kompozisyonda hatâyî, penç, gonca, basit yaprak ve çıkmalar kullanılmıştır.

Yazılı alanın etrafı turuncu renkteki dendanlarla sınırlandırılmıştır. Yazının iki tarafındaki süsleme $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Altın, lacivert, siyah ve açık mavi zeminli tezyinatı turuncu renkteki ayırma rûmiller ile yazının üst kısmındaki, üçgen formda turuncu renkteki dendanlar paftaları oluşturmuştur. Bu alanda uygulanan tasarım bitkisel olup yine hatâyi, penç, gonca ve yapraklar motif olarak tercih edilmiştir. Motiflerde sarı, mavi, turuncu, mor, beyaz ve yeşil renkler kullanılmıştır. Ayrıca motiflerin birçoğuna tonlama yapılmıştır.

Başlık tezyînatı 4 kenardan lacivert zemin üzerine beyaz renkte (+,-) biçimli kenar suyu süslemesi ile çerçeve içine alınmıştır. Kenar suyunun iç kısmına altın ve turuncu, dış kısmına ise altın ve yeşil cetveller çekilerek tezyinat sonlandırılmıştır.



Resim 3.7. Sûre başı 2



Çizim 3.7. Sûre başı 2 Çizimi

Sûre başı 2

Eserin 416'ncı varağında dikdörtgen formunda yazılı başlık tezyînatı bulunmaktadır. Orta kısımda altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazılmış yazı

alanında serbest bir kompozisyon uygulanmıştır. Bitkisel motiflerden oluşturulan kompozisyonlarda hatâyi, penç, gonca, basit yaprak ve çıkmalar tercih edilmiştir. Yazılı alan iki kenardan uçlarında tepelikli rûmilerin bulunduğu turuncu dendanlarla sınırlandırılmıştır. Yazı alanının iki kenarında ¼ oranında simetrik tezyinat yapılmıştır. Lacivert, altın ve açık mavi zeminli tezyinata beyaz renkteki ayırma rûmiler paftaları oluşturmuştur. Beyaz rûmilerin içlerine tohum şeklinde detay yapılmıştır. Bu alanda uygulanan bitkisel tasarımda yine hatâyi, penç, gonca ve yapraklar motif olarak tercih edilmiştir. Motiflerde sarı, mavi, turuncu, mor, beyaz ve yeşil renkler kullanılmıştır. Ayrıca motiflerin birçoğuna tonlama yapılmıştır.

Başlık tezyînatı 4 kenardan lacivert zemin üzerine beyaz renkte uygulanan (+ , -) biçimli kenar suyu tezyînatı çerçeve içine alınmıştır. Ayrıca kenar suyunun iç kısmına siyah ve altın, dış kısmına ise turuncu ve altın cetveller çekilerek tezyinat sonlandırılmıştır.



Resim 3.8. Sûre başı 3



Çizim 3.8. Sûre başı 3 Çizimi

Sûre başı 3

Eserin 415'inci varlığında sûre başı (başlık) tezhibi bulunmaktadır. Dikdörtgen formdaki altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazılmış yazı alanı bulunmaktadır. Bu kısımda yer alan tezyinat serbest olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Motif olarak hatâyi, penç, gonca, çıkma ve yapraklar tezyin edilmiştir. Motiflerde renk olarak mavi, sarı, turuncu, mor ve yeşil tercih edilmiştir. Bu yazı alanı turuncu renkteki dendanlarla sınırlandırılmıştır.

Yazı alanının dışta kalan iki ucuna tepelik formda paftalar oluşturulmuştur. Bu paftalar ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Tepelik formdaki pafta içerisinde altın zemin üzerinde negatif teknikte süsleme görülmektedir. Lacivert ve altın zeminli tezyinatta beyaz renkteki ayırma rûmiler ile turuncu renkteki tepelik formdaki rûmiler paftaları oluşturmuştur. Beyaz rûmilerin içlerine tohum şeklinde detay yapılmıştır. Bu alanda uygulanan bitkisel tasarımda, penç, gonca ve yapraklar motif olarak tercih edilmiştir. Motiflerde mor, beyaz, turuncu ve sarı renkler kullanılmıştır. Motiflerin birçoğuna tonlama yapılmıştır.

Başlık tezyinatı dört kenardan lacivert zemin üzerine beyaz renkte (+ , -) biçiminde kenarsuyu süslemesi ile çerçevesiyle çevrilmiştir. Ayrıca kenar suyunun iç kısmına altın ve yeşil, dış kısmına ise altın ve turuncu cetveller çekilerek tezyinat sonlandırılmıştır.



Resim 3.9. Sûre başı 4



Çizim 3.9. Sûre başı 4 Çizimi

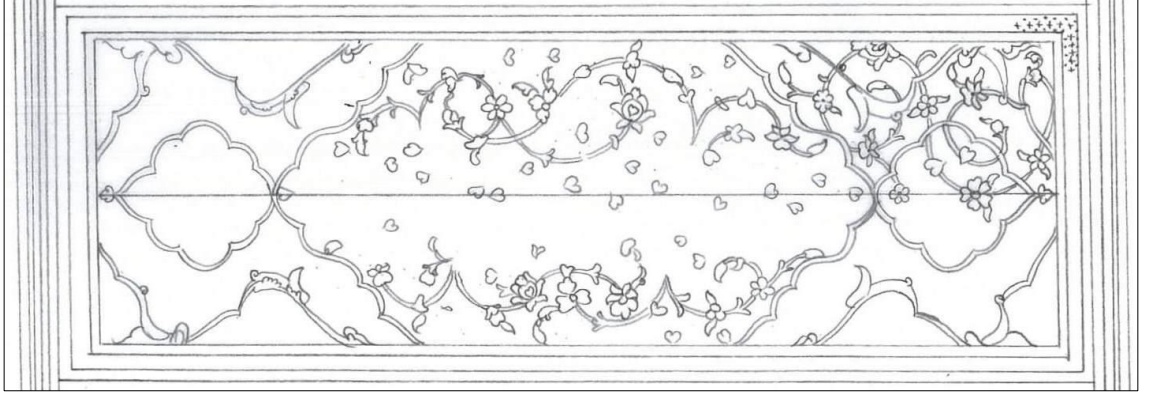
Sûre başı 4

Eserin 416'ncı varağında dikdörtgen formunda başlık tezyînatı bulunmaktadır. Orta kısım altın zeminli olup üzerine yine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Kompozisyon serbest tasarlanarak kullanılan motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır. Yazının etrafı turuncu renkli dendanlarla sınırlandırılmıştır. Yazının iki tarafındaki süsleme $\frac{1}{4}$ oranında tasarlanarak iki çeşit zemin rengi kullanılmıştır. Lacivert ve altın zeminli tezyinatta beyaz renkteki ayırma rûmiller ile turuncu renkteki dendan ve içindeki turuncu renkli rûmiller paftaları oluşturmuştur. Ayrıca turuncu renkli rûmillerin içinde yeşil renkteki tepelikli rûmili alanda görülmektedir. Rûmillerin içlerine tohum şeklinde detay yapılmıştır. Bu alanda uygulanan bitkisel tasarımda motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır. Ve yine motiflerin birçoğuna tonlama yapılmıştır.

Başlık tezyînatı 4 kenardan lacivert renkteki kenar suyu süslemesi ile, iç kısımda siyah ve altın, dış kısımda ise turuncu ve altın cetvellerle çerçeve içine alınmıştır.



Resim 3.10. Sûre başı 5

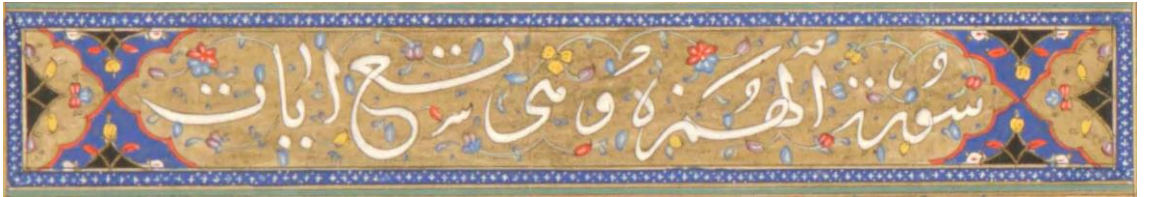


Çizim 3.10. Sûre başı 5 Çizimi

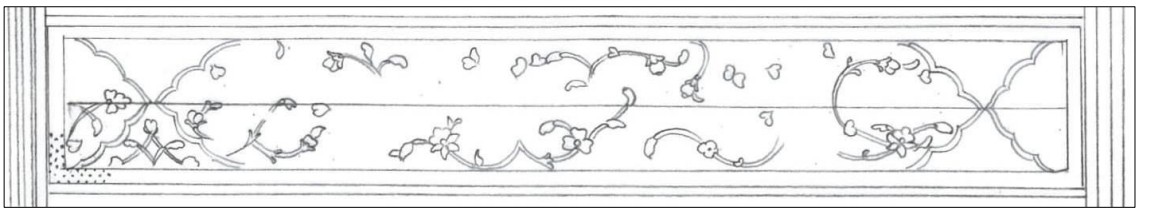
Sûre başı 5

Eserin 418'inci varlığında dikdörtgen formunda yazılı başlık tezyînatı bulunmaktadır. Orta kısımda altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazılmış yazı alanında serbest bir kompozisyon tasarlanmış ve uygulanmıştır. Kompozisyondaki motifler ve renkler yine klâsik üslupta yapılmıştır. Yazılı alanın etrafı turuncu renkli dendanlarla sınırlandırılmıştır. Yazının iki tarafındaki süsleme $\frac{1}{4}$ oranında ve simetrik olarak tasarlanmıştır. Lacivert, altın ve açık mavi zeminli tezyinatta beyaz renkteki ayırma rûmiller paftaları oluşturmuştur. Beyaz rûmillerin içlerine tohum şeklinde detaylar yapılmıştır. Bu alanda da yine motifler ve renkler klâsik üsluptadır. Ayrıca motiflerin birçoğunda tonlama yapılmıştır.

Başlık tezyînatı 4 kenardan lacivert zemin üzerine beyaz renkte uygulanan (+, -) biçimli kenar suyu tezyînatı ile çerçeve içine alınmıştır. Kenar suyunun iç kısmına altın ve turuncu, dış kısmına ise altın ve yeşil cetveller çekilerek tezyinat sonlandırılmıştır.



Resim 3.11. Sûre başı 6



Çizim 3.11. Sûre başı 6 Çizimi

Sûre başı 6

Eserin 419'uncu varağında sûre başı tezyînatı bulunmaktadır. Tezyînatın orta kısmında yer alan yazı sıvama altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Yazı alanında yer alan süsleme serbest olarak tasarlanmıştır ve uygulanmıştır. Penç, gonca, yaprak ve çıkma motiflerden oluşan desende, renk olarak mavi, sarı, mor, yeşil ve krem kırmızısı kullanılmıştır.

Yazı alanının etrafı turuncu dendanlarla sınırlandırılarak her iki kenara ½ oranında simetrik tasarım uygulanmıştır. Tasarım lacivert, altın ve siyah zeminlerden oluşmuştur. Süslemede kullanılan motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır.

Bu alan dört kenardan lacivert zemin üzerine (+, -) biçiminde kenar suyu ve iç kısımda altın, dış kısımda ise altın ve yeşil renkte cetvellerle çerçeve içine alınmıştır.



Resim 3.12. Sûre başı 7



Çizim 3.12. Sûre başı 7 Çizimi

Sûre başı 7

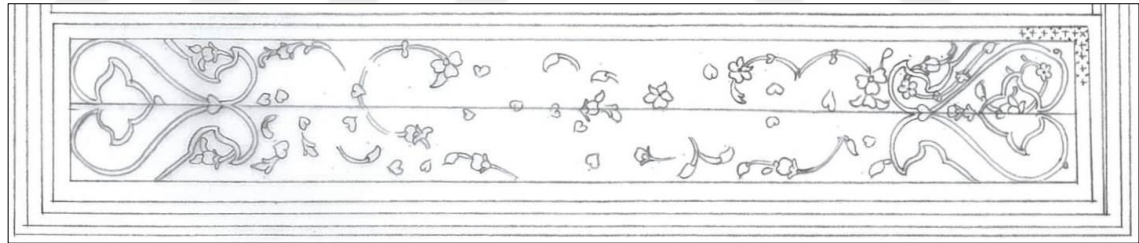
Eserin 415'inci varağında dikdörtgen formda yazılı başlık tezhibi bulunmaktadır. Orta kısım altın zeminli olup üzeri üstübeç mürekkeple yazılmış yazı alanı mevcuttur.

Yazı alanında serbest kompozisyon tasarlanarak kullanılan motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır. Yazılı alanın etrafı turuncu sencede rûmillerle sınırlandırılmıştır. Yazı alanının iki tarafındaki tezyinat $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Altın ve lacivert renkteki zeminli süslemede; alt ve üst kenarlarda beyaz renkte ayırma rûmiller, turuncu renkte sencede rûmiller ve küf yeşili tepelikli rûmiller paftaları oluşturmuştur. Bu alanda uygulanan bitkisel tasarımda motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır. Beyaz renkli rûmillerin içine tohum şeklinde detay yapılmıştır. Ayrıca motiflerin birçoğunda tonlama yapılmıştır.

Başlık tezyînatı 4 kenardan lacivert renkteki kenar suyu süslemesi ile, iç kısımda siyah ve altın, dış kısımda ise altın ve lacivert cetvellerle çerçeve içine alınarak tezyinat sonlandırılmıştır.



Resim 3.13. Sûre başı 8



Çizim 3.13. Sûre başı 8 Çizimi

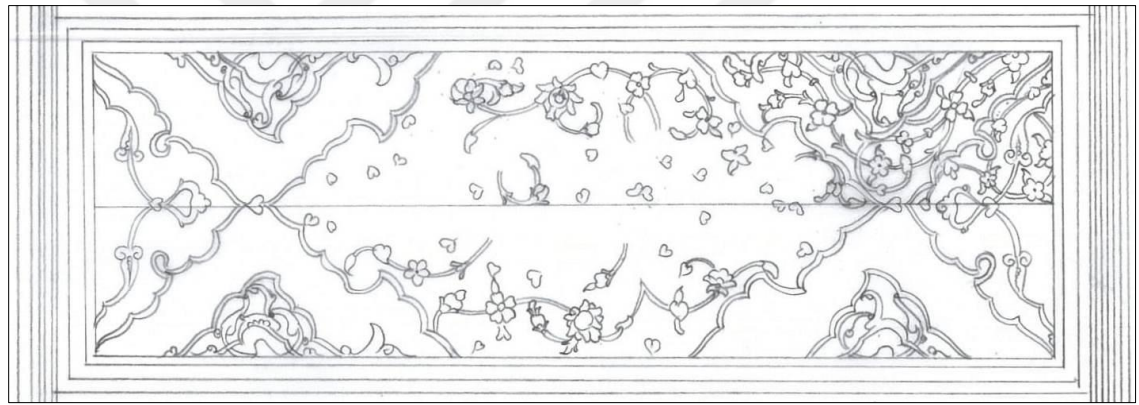
Sûre başı 8

Eserin 416'ncı varağında dikdörtgen ve dar formda sûre başı tezyînatı yer almaktadır. Tezyînatın orta kısmında yer alan yazı sıvama altın üzerine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Yazı alanındaki süsleme serbest olarak uygulanmıştır. Kullanılan motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır. Yazı alanının her iki ucuna rûmi formunda, siyah ve altın zeminli farklı iki pafta tasarlanmış ve uygulanmıştır. Turuncu renkli iplikler paftaları sınırlandırmıştır. Bu alanda yine klâsik üslupta motifler ve renkler kullanılmıştır. Motiflerin birçoğunda yine tonlama görülmektedir.

Sûre başı tezyînatı dört kenardan lacivert zeminli kenar suyu süslemesi ile içten, altın, dıştan ise altın lacivert, altın turuncu, altın ve yeşil renkte cetvellerle çerçeve içine alınmıştır.



Resim 3.14. Sûre başı 9



Çizim 3.14. Sûre başı 9 Çizimi

Sûre başı 9

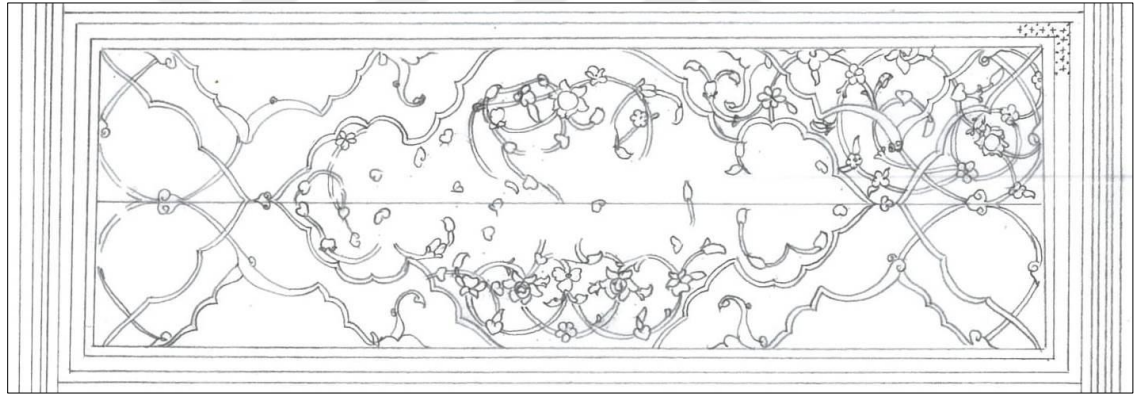
Eserin 417'inci varlığında sûre başı tezhîbi bulunmaktadır. Tezyînatın orta kısmında yer alan yazı altın üzerine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Bu kısımdaki süsleme serbest olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Kullanılan motifler ve renkler klâsik üsluptadır. Yazı alanının her iki kenarı turuncu renkteki dendanlarla sınırlandırılmıştır. Yazının her iki tarafındaki süsleme ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Tezyinatta siyah, altın ve lacivert olmak üzere 3 çeşit zemin rengi kullanılmıştır. Tepelikli beyaz ve turuncu dendanlar paftaları oluşturmuştur. Beyaz dendanlı paftanın zemini altın olup turuncu renkli ayırma rûmi ile siyah renkte ikinci bir zemin oluşturulmuştur. Bu alanda yeşil renkli sencide rûmi süslemesi görülmektedir. Turuncu dendanlı paftanın zemini ise

yine altın olup, yeşil renkli orta bağ sencide rûmi ile lacivert renkte ikinci bir zemin oluşturulmuştur. Tasarımda kullanılan motifler ve renkler klâsik üsluptadır.

Başlık tezhibi lacivert renkli kenar suyu süslemesi ile içten turuncu ve altın, dıştan altın ve lacivert renkteki cetvellerle 4 kenardan çerçeve içine alınmıştır.



Resim 3.15. Sûre başı 10



Çizim 3.15. Sûre başı 10 Çizimi

Sûre başı 10

Eserin 418'inci varağında sûre başı tezhibi bulunmaktadır. Dikdörtgen formundaki alanın orta kısmında altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazılmış yazı alanı yer almaktadır. Bu alanda serbest kompozisyon uygulanarak motifler ve renkler klâsik üsluptadır. Yazı alanının etrafı beyaz renkteki dendanlarla sınırlandırılmıştır. Yazının iki tarafındaki süsleme ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Lacivert, altın ve açık yeşil zeminli tezyinata turuncu renkteki tepelikli rûmiler ve beyaz renkteki dendanlarla paftalar oluşturulmuştur. Altın zeminli paftada siyah renkte ve üçgen formda küçük bir zemin görülmektedir. Tezyinata kullanılan motifler ve renkler klâsik üsluptadır. Ayrıca motiflerin bir çoğunda tonlama görülmektedir.

Sûre başı süslemesi 4 kenardan lacivert zemin üzerine beyaz renkte uygulanan (+, -) biçimli kenar suyu tezhibi çerçeve içine alınmıştır. Kenar suyunun iç kısmına altın ve siyah, dış kısmına ise altın ve turuncu cetveller çekilerek tezyinat sonlandırılmıştır.



Resim 3.16. Sûre başı 11



Çizim 3.16. Sûre başı 11 Çizimi

Sûre başı 11

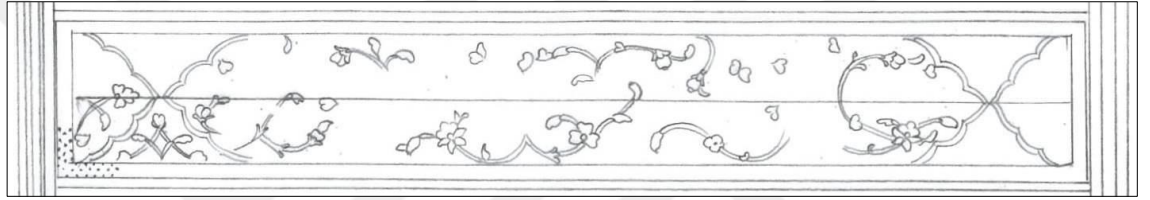
Eserin 419'uncu varağında dikdörtgen formda sûre başı tezyînatı bulunmaktadır. Tezyînatın orta kısmında bulunan yazı altın zemin üzerine üstübeç mürekkep ile yazılmıştır. Yazı alanındaki süslemede kullanılan motifler ve renkler klâsik üslup olup serbest olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Yazı alanının iki kenarı turuncu renkte tepelik formda dendanlarla sınırlandırılmıştır ve her iki tarafa ¼ oranında simetrik bir tasarım uygulanmıştır. Altın, lacivert ve siyah zeminli tezyinatta beyaz renkteki dendanlı alan, altın zeminli paftaları yeşil renkteki rûmiler ise siyah zeminli paftaları oluşturmuştur. Yeşil renkli rûmilerin içine tohum şeklinde detay yapılmıştır. Bu paftada ayrıca turuncu renkte sencide rûmiler görülmektedir.

Bu alanda kullanılan motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır ve motiflerin çoğunda tonlama yapılmıştır.

Başlık tezyînatı 4 kenardan lacivert renkteki kenar suyu süslemesi ile içten altın ve siyah, dıştan altın ve turuncu cetvellerle çerçeve içine alınarak tezyinat sonlandırılmıştır.



Resim 3.17. Sûre başı 12



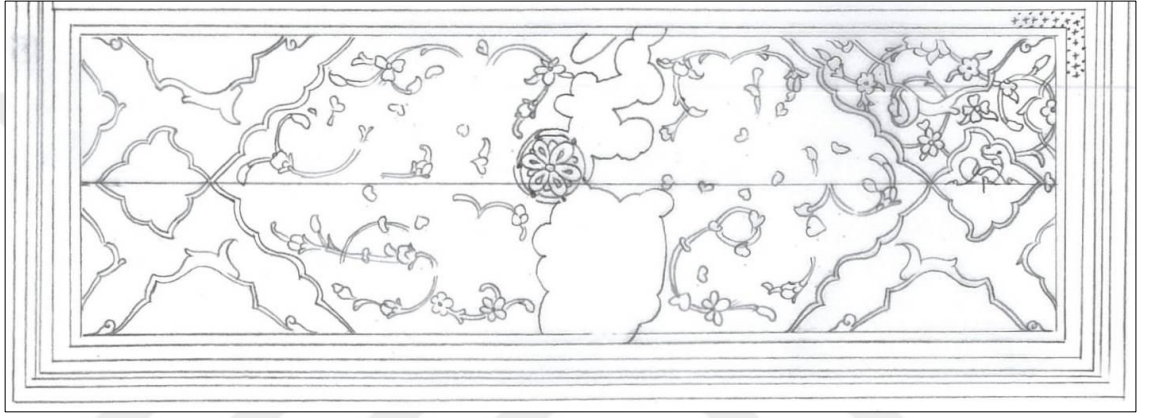
Çizim 3.17. Sûre başı 12 Çizimi

Sûre başı 12

Eserin 419'uncu varağında dar ve dikdörtgen formunda yazılı başlık tezyînatı bulunmaktadır. Orta kısımda altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazılmış yazı alanında serbest kompozisyon uygulanmıştır. Kullanılan motifler ve renkler klâsik üsluptadır. Yazı alanının etrafı beyaz dendanlarla sınırlandırılmıştır. Yazının iki tarafındaki süsleme ½ oranında ve simetrik olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Lacivert, altın ve siyah renkli resimler paftaları oluşturmuştur. Bu alanda kullanılan motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır ve çoğu motiflerde tonlama görülmektedir. Başlık tezhibi 4 kenardan lacivert renkteki kenar süslemesi ile içten altın, dıştan altın ve lacivert cetvellerle çerçeve içine alınmıştır.



Resim 3.18. Sûre başı 13



Çizim 3.18. Sûre başı 13 Çizimi

Sûre başı 13

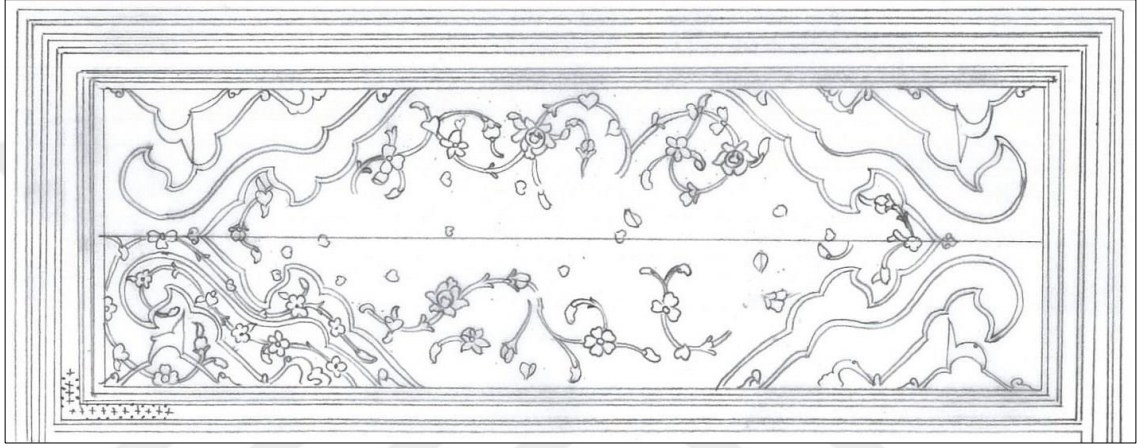
Eserin 420'inci varağında sûre başı tezyînatı uygulanmıştır. Tezyînatın orta kısmında bulunan yazı sıvama altın üzerine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Tezyinat altın üzerine serbest kompozisyonda uygulanmıştır. Kullanılan motifler ve renkler klâsik üsluptadır. Yazı alanı tepelik formunda beyaz renkte dendanlarla sınırlandırılmıştır. Tepelik formundaki alanda negatif teknikte ve siyah renkte rûmi kompozisyonu görülmektedir.

Yazı alanının her iki tarafına $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tasarım uygulanmıştır. Lacivert, altın ve açık yeşil zeminlerden oluşan tasarımda tepelikli turuncu renkte ayırma rûmiler ve beyaz renkte dendanlı küçük alanlar paftaları oluşturmuştur. Bu alanda kullanılan motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır. Ayrıca motiflerin çoğunda tonlama yapılmıştır.

Tezyinatlı alan 4 köşeden lacivert zemin üzerine beyaz renkte (+, -) biçiminde kenar suyu ve iç kısımda altın yeşil, dış kısımda ise altın ve lacivert renkte cetvellerle tezyinat sonlandırılmıştır.



Resim 3.19. Sûre başı 14



Çizim 3.19. Sûre başı 14 Çizimi

Sûre başı 14

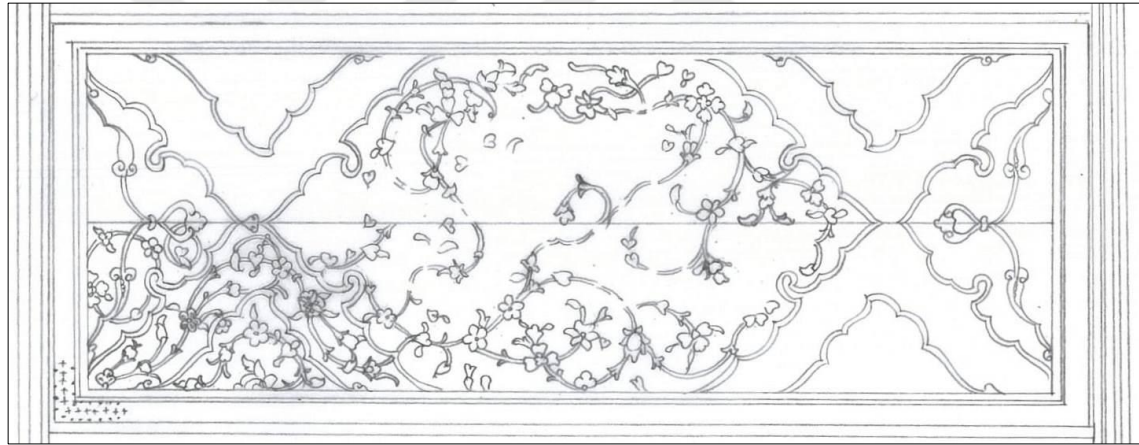
Eserin 421'inci varağında sûre başı tezyînatı bulunmaktadır. Tezyînatın orta kısmında yer alan yazı, sıvama altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Yazı alanındaki süsleme serbest olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Penç, gonca, hatâyî, yaprak ve çıkma motiflerinden oluşan desende renk olarak kiremit kırmızısı, mavi, mor, sarı ve yeşil kullanılmıştır.

Yazı alanının iki kenarı turuncu renkte, tepelik formunda dendanlarla sınırlandırılarak her iki kenara $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tasarım uygulanmıştır. Lacivert, altın, siyah ve açık mavi zeminlerden oluşan tasarımda turuncu renkteki ayırma rûmiler, açık mavi zemini, beyaz renkli ipliklerle rûmi formundaki paftalar altın zemini oluşturmuştur. Bu alanda kullanılan motifler ve renkler yine klâsik üsluptadır. Motiflerin çoğunda tonlama mevcuttur.

Sûre başı tezyînatı 4 kenardan lacivert zemin üzerine beyaz renkte (+ , -) biçiminde kenar suyu ve iç kısımda altın, turuncu dış kısımda ise altın, lacivert ve yeşil renkte cetvellerle çerçeve içine alınmıştır.



Resim 3.20. Sûre başı 15



Çizim 3.20. Sûre başı 15 Çizimi

Sûre başı 15

Eserin 421'inci varlığında sûre başı tezyînatı uygulanmıştır. Tezyînatın orta kısmında bulunan yazı altın üzerine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Yazı alanında yer alan tezyinat serbest olarak uygulanmıştır. Motif olarak penç, gonca, çıkma ve yapraklar kullanılmış olup, renk olarak mavi, kiremit kırmızısı, pembe, sarı ve yeşil tercih edilmiştir. Bu yazı alanı turuncu renkte dendanlarla sınırlandırılmıştır.

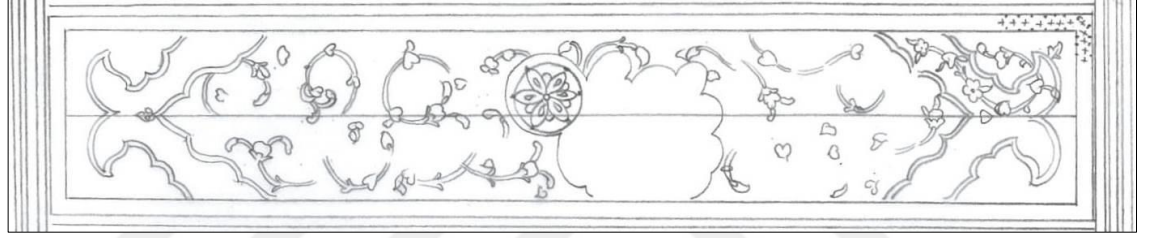
Yazı alanının dışta kalan kısmında üçgen formda turuncu dendanlarla oluşturulmuş paftalar mevcuttur. Bu paftalar ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Tasarım altın, lacivert ve siyah zeminlerden oluşmuştur. Yazı alanının üst kısmında yer

alan altın zeminli paftanın içindeki beyaz renkte, tepelikli sencide rûmiler siyah paftayı oluşturmuştur. Tezyinata kullanılan motifler ve renkler klâsik üslupta olup yine motiflerin çoğunda tonlama yapılmıştır.

Tezhipli alan 4 köşeden lacivert renkteki kenar suyu süslemesi ile içten altın turuncu, dıştan altın ve yeşil cetvellerle sonlandırılmıştır.



Resim 3.21. Sûre başı 16

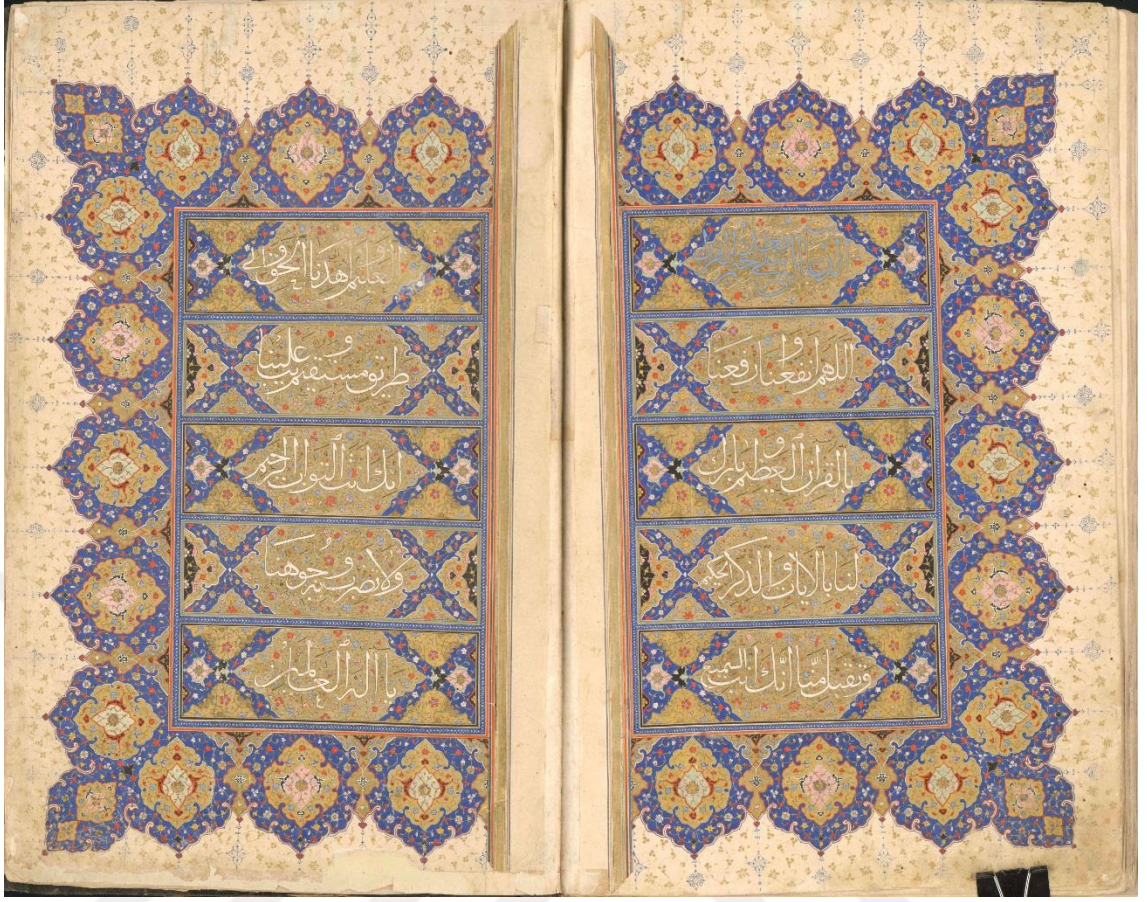


Çizim 3.21. Sûre başı 16 Çizimi

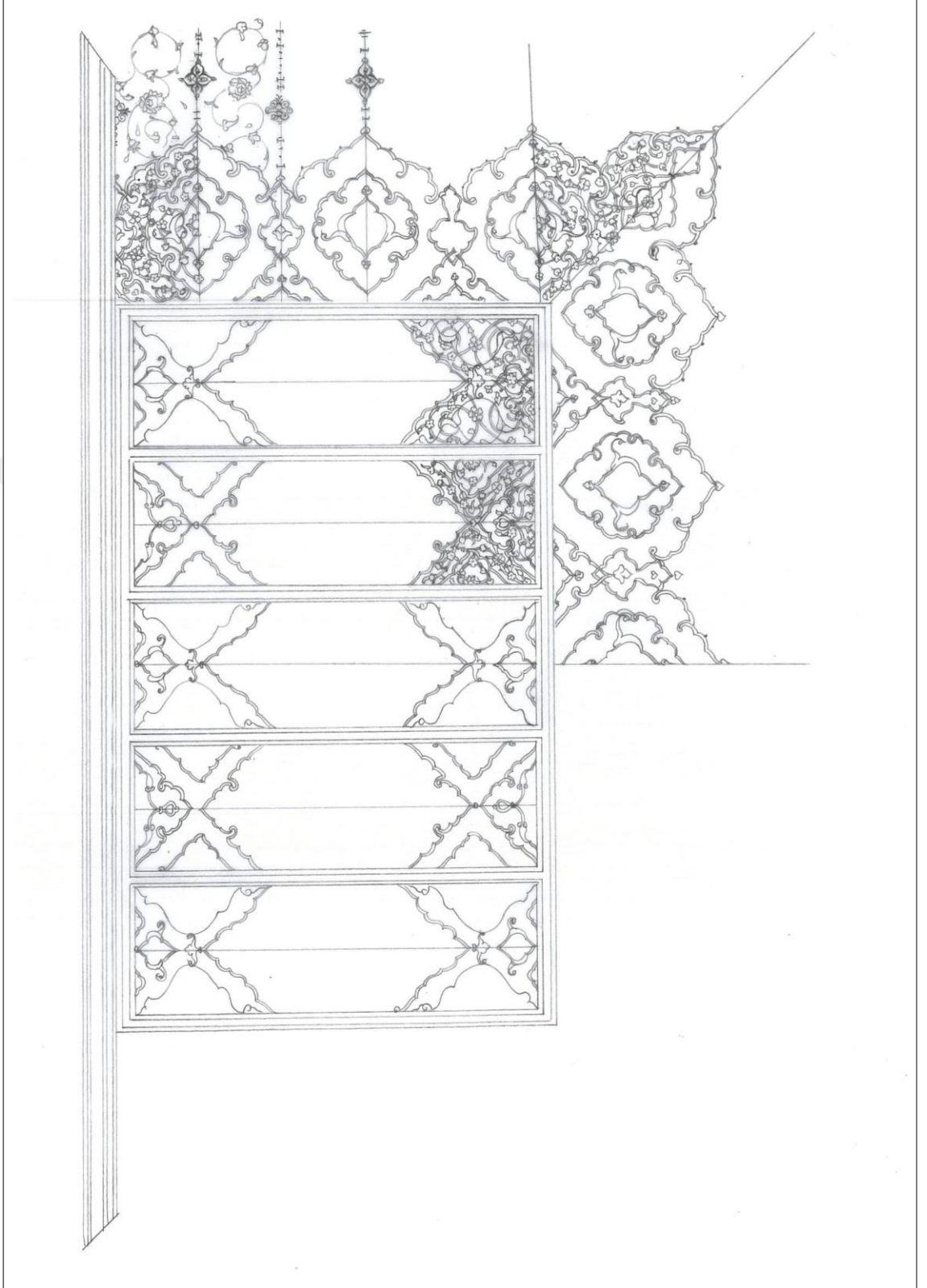
Sûre başı 16

Eserin 421'inci varağında sûre başı tezhibi yer almaktadır. Tezyînatın orta kısmında yer alan yazı sıvama altın üzerine üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Yazı alanındaki tezyinat serbest olarak uygulanmıştır. Motif olarak gonca, yaprak ve çıkma kullanılmış olup, renk olarak kiremit kırmızısı, sarı, mavi, mor ve yeşil tercih edilmiştir. Bu yazı alanı turuncu renkte dendanlarla sınırlandırılmıştır ve her iki kenara ½ oranında simetrik tasarım tezyin edilmiştir. Lacivert ve altın zeminlerden oluşan tasarımda, rûmi formunda turuncu renkte dendanlarla paftalar oluşturulmuştur. Motif olarak penç, gonca, çıkma ve yapraklar uygulanmıştır. Renk olarak ise kiremit kırmızısı, sarı, mavi, beyaz ve yeşil tercih edilmiştir.

Bu alan dörtkenardan lacivert zemin üzerine beyaz renkte (+ , -) biçiminde kenar suyu ve iç kısımda altın, dış kısımda altın ve yeşil cetvellerle çerçeve içine alınmıştır.



Resim 3.22. Dua Sayfası



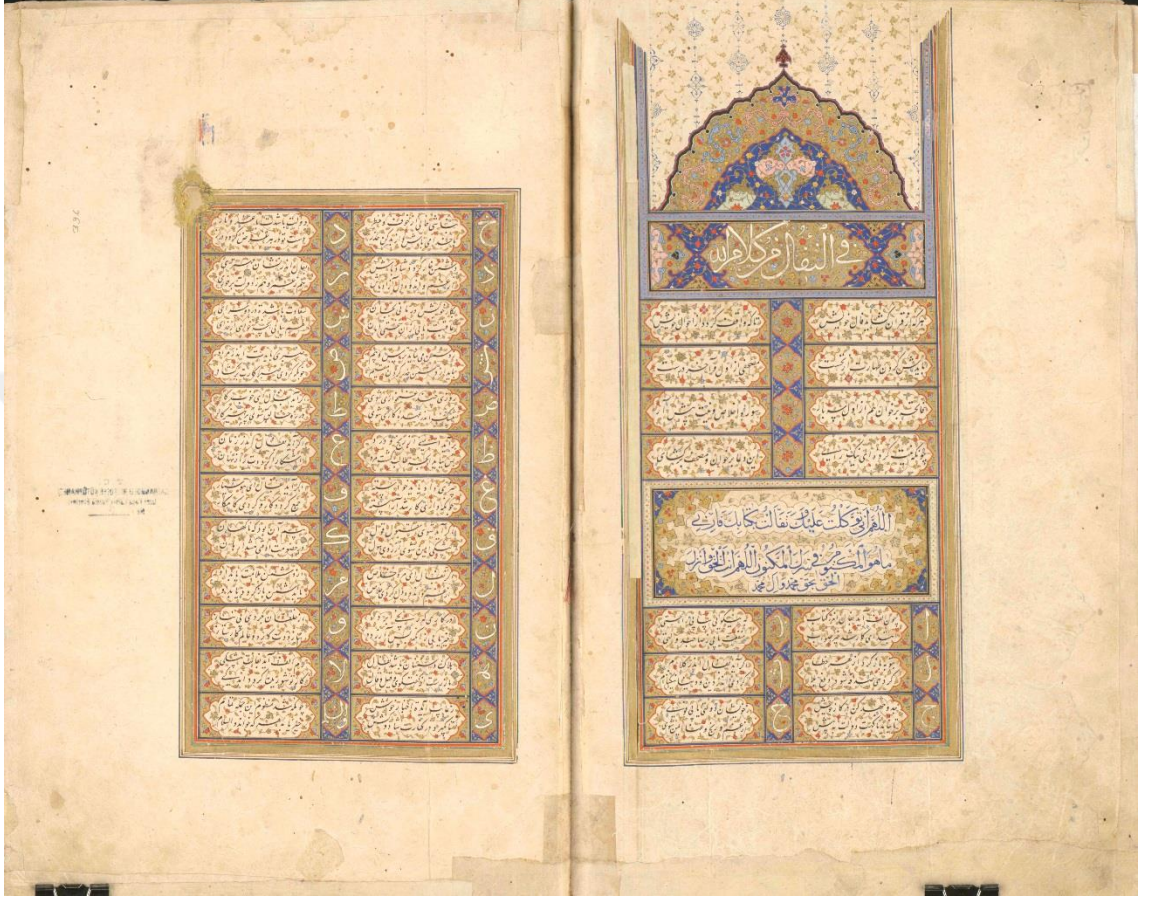
Çizim 3.22. Dua Sayfası Çizimi

Dua Sayfası

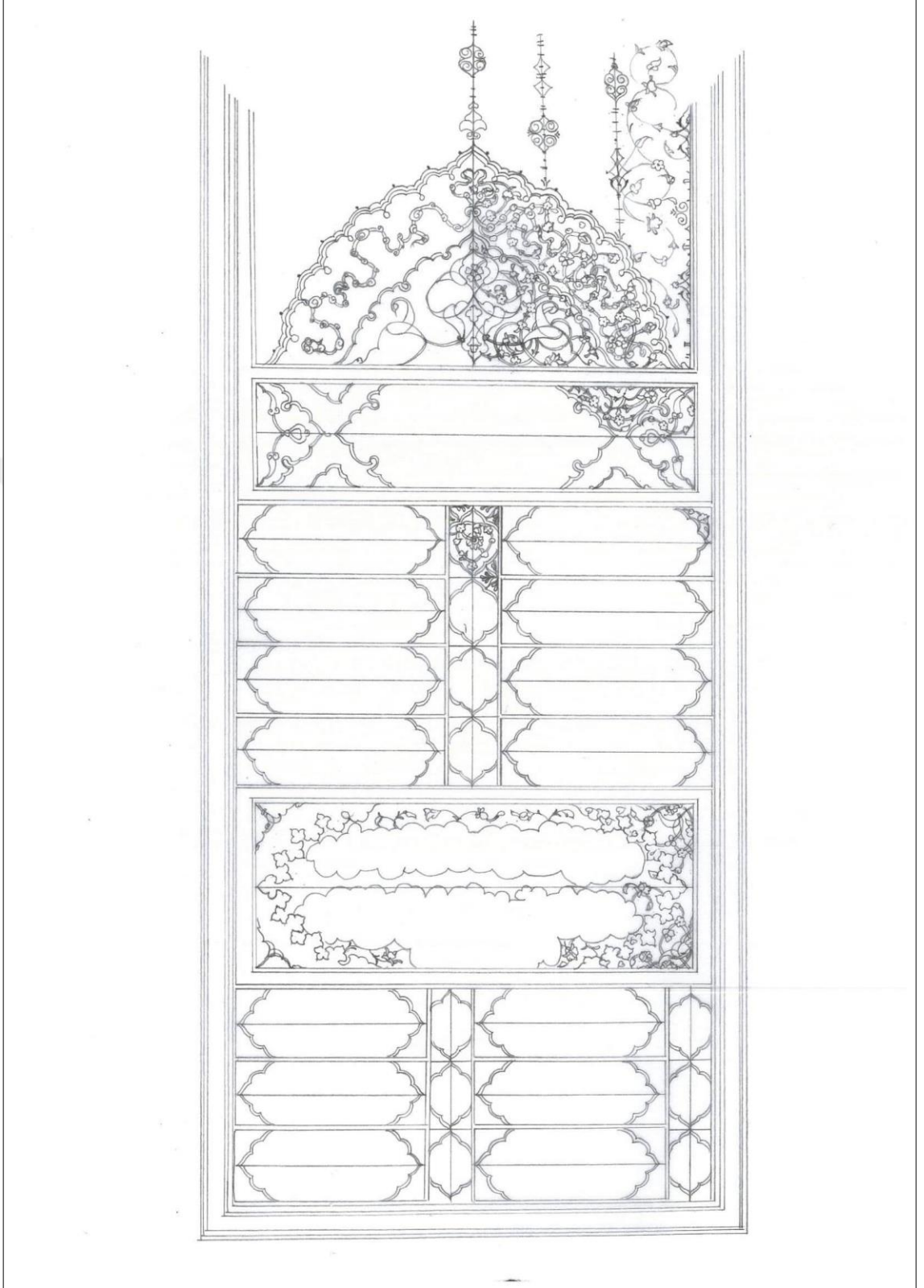
Eserin 422'inci varağında Dua sayfaları bulunmaktadır. Bu sayfada simetrik tezyinat yapılmıştır. Tezyînatın orta kısmında başlık tezhibi formunda üst üste sıralanmış tezyinatlı yazılı alanlar bulunmaktadır. Bu alanlar lacivert zemin üzerine (+,-) biçimli ara suyu ile ayrılmıştır. Tezyinatların her bir kendi içinde $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. İki çeşit tasarımların yapıldığı bu alanların birincisinde altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple yazılmış yazı alanı bulunmaktadır. Bu alanda turuncu, açık mavi, sarı, mor ve turkuaz yeşili renkleri kullanılarak bitkisel motiflerden serbest bir kompozisyon oluşturulmuştur. Açık yeşil renkteki dendanlarla sınırlandırılan yazı alanının iki kenarına lacivert, altın, siyah ve pembe zeminli $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tezyinat yapılmıştır. Zeminler birbirinden rûmillerle tepelikler yardımıyla ayrılmıştır. Orta kısımdaki rûmi ve tepelik açık yeşil renkte olup rûminin ortasında pembe zemin, tepelik ve rûmi arasındaki boşluğa ise siyah zemin uygulanmıştır. Ayrıca en kenarda ikişer adet rûmi formunda siyah zeminli kısımlar bulunmaktadır. Tezyinatlı alanda kullanılan motifler Kur'an-ı Kerim'in diğer tezyinatlarıyla aynıdır.

Sayfaların kenarlarındaki tezyinatta $\frac{1}{2}$ oranında birbirinin tekrarı olan bir tezyinat yapılmıştır. Zemin rengi olarak lacivert, altın, yeşil, pembe ve siyah renkler kullanılmıştır. Cetveller üzerindeki üçgenimsi paftalar üst kısımdan alt kısma doğru uzanan tepelikler içinden geçerek farklı bir form oluşturulmuştur. Ayrıca bu alan diğer paftaları da oluşturmuştur. Üçgen alanın ucundaki tepelik siyah zemin boyanarak hurdelenmiştir. Bu alanın orta kısmında siyah zemin üzerine altınla negatif teknikte bir süsleme yapılmıştır. Turuncu dendanlarla sınırlandırılan siyah zeminli alanın dış kısmına ise $\frac{1}{2}$ oranında açık mavi renkte tek dal üzerine sıralanmış gonca, yaprak ve kalplerden oluşan bağımsız bir tasarım yapılmıştır. Lacivert zeminin orta kısmında altın zemin içerisinde turuncu ve beyaz renkte rûmiller yapılarak siyahla rûmiller hurdelenmiştir. Ayrıca rûmillerin zemini açık yeşil ve pembe olmak üzere iki çeşit uygulanmıştır. Rûmillerin orta kısmındaki hatâyilerden çıkan dallar iki yana helezonlar oluşturularak altın zeminle birlikte bütün halinde tasarım uygulanmıştır. Yeşil ve turuncu renkteki dendanlarla sınırlandırılan bu alanın dışındaki lacivert zeminli kısımlar yine benzer renkler ve motifler kullanılarak süsleme yapılmıştır. Sayfa kenarı tezyînatı turuncu ve lacivert renkteki havalı dendanlarla sınırlandırılmıştır. Tezyinatta iki çeşit tığ kullanılmıştır. Lacivert renkteki tığlar rûmi ve münhani formunda negatif teknikte

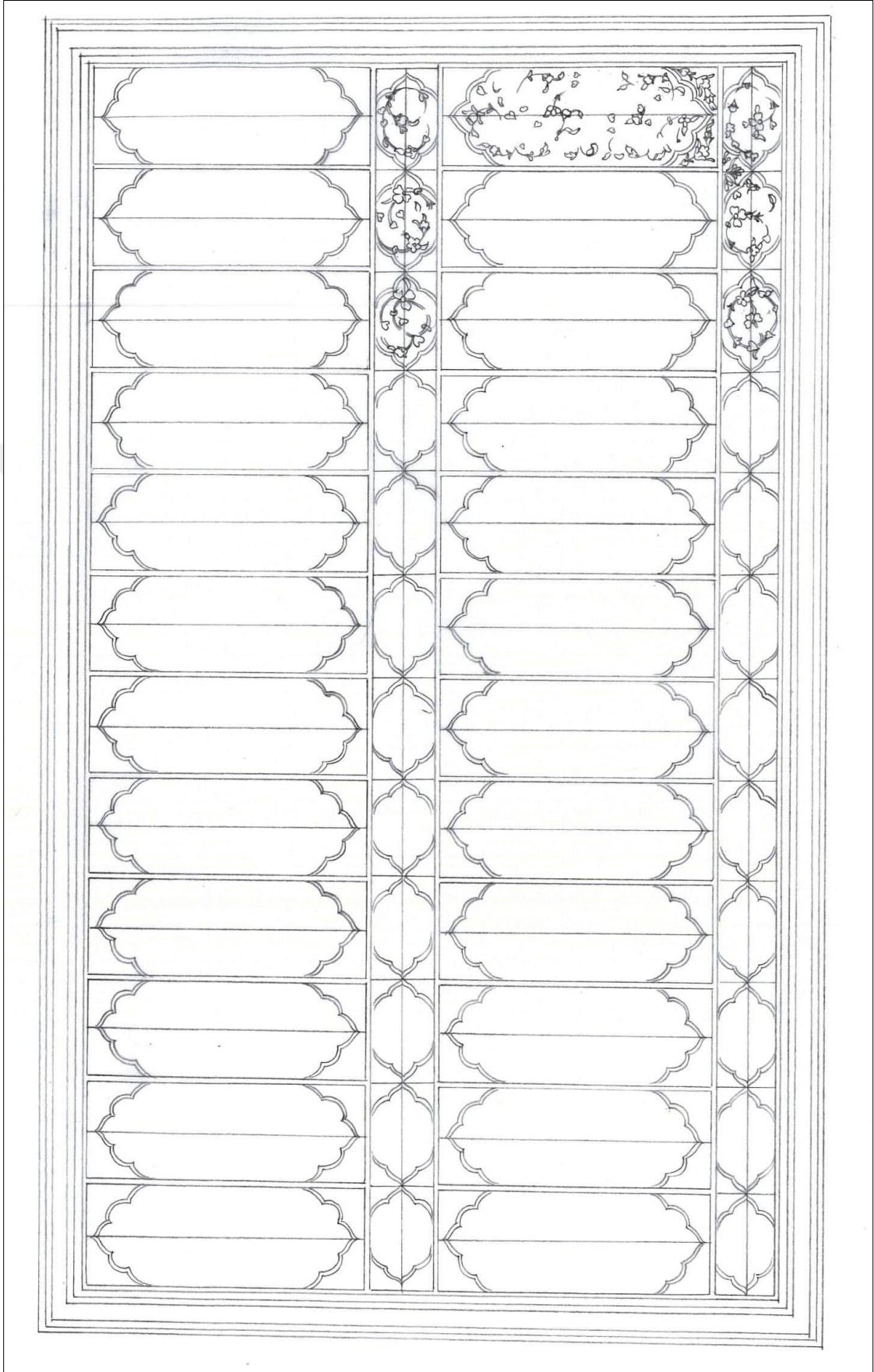
uygulanmıştır. Bu tığlar arasındaki altın tığlarda yine negatif teknikle olup bitkisel motiflerden oluşturularak desen sonlandırılmıştır.



Resim 3.23. Eserin Tefâ'ül Sayfası



Çizim 3.23. Eserin Tefâ'ül Sayfası Çizimi



Çizim 3.24. Eserin Tefâ'ül Sayfası Çizimi

Tefâ'ül Sayfası

Tefâ'ül sayfasında ikinci sûre başı tezyînatı bulunmaktadır. Tezyinata on altı adet yazılı alan bulunmaktadır. En alt kısmında siyah iç mürekkebi ile aherli kâğıda talik hattıyla yazılmış iki sütun halinde üçerli üst üste sıralanmış yazılı ve tezyinatlı alanlar bulunmaktadır. Yazı alanlarındaki boşluklar bitkisel ve serbest kompozisyonla klâsik üslupla tezhiplenmiştir. Kullanılan motifler ve renkler eserin diğer tezyinatlı alanlarıyla aynı özelliklere sahiptir. Yazı alanını iki kenarına $\frac{1}{4}$ oranında simetrik tasarım yapılmıştır. Altın zemin üzerine yapılan bu kısımlarda penç, gonca ve yaprak motiflerinden tek sıra üzerine basit bir süsleme bulunmaktadır. Yazı alanlarının etrafı turuncu renkteki dendanlarla sınırlandırılmıştır. Bu kısımdaki yazılı alanlar altın ve lacivert cetvellerle ve orta kısımdaki ince bordürle ayrılmıştır. Ortada ve kenardaki koltuk biçimli bordürlerde altın ve lacivert zemin kullanılarak altın zemin üzerine üstübeç mürekkeple Kur'an alfabesinden harfler dizilmiş ve yazı alanlarına serbest kompozisyonlar uygulanmıştır. Turuncu renkteki dendanlarla ayrılan lacivert zeminde negatif teknikte altın ile tezyinat yapılmıştır. Bu alanın üst kısmında yatay dikdörtgen biçimde başlık tezyînatı formunda yazılı ve tezyinatlı alan bulunmaktadır. Lacivert renkteki yazılı alan beyne's sütür tekniğinde süslenmiştir. Dört kenarda sıralı tepeliklerden oluşan altın ve lacivert zeminli süsleme yer almaktadır. Zeminler salyangozlu ve ayırma rûmillerle ayrılmıştır. Motif ve renk olarak diğerleriyle aynıdır. Yazılı ve tezyinatlı alan dört kenardan diğerlerine göre daha kalınca (+,-) biçimli yeşil zemin üzerine kırmızı renkte uygulanan kenar suyu ile çerçeve içine alınmıştır. Bu alanın üst kısmında yine alt kısımdaki yine talik hattıyla yazılmış yazılı ve süslemeli sekiz adet yazılı alan bulunmaktadır.

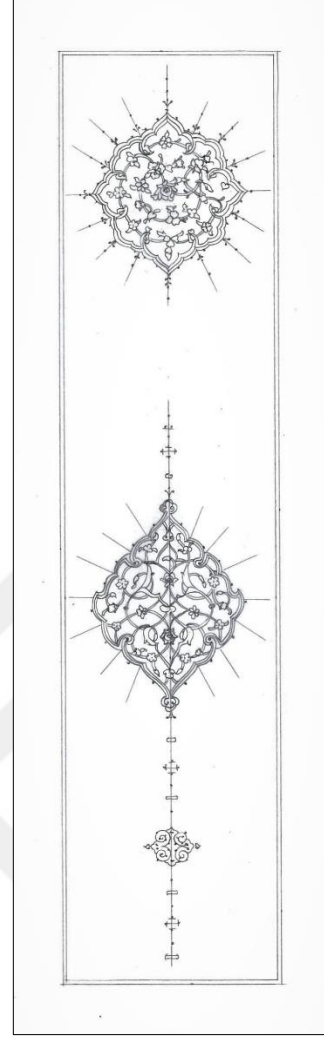
Bu kısmın ortasındaki koltuk biçimli bordür süslemesinde diğerlerinden farklı olarak altın paftalar üzerinde yazı yerine tezyinat yapılmıştır. Klâsik üslupla yapılan tezyinata yine motif ve renkler diğerleriyle aynıdır. Talik yazılı alanın üst kısmında yatay dikdörtgen biçimli başlık tezyînatı ve içerisinde yazılı alan bulunmaktadır. Üstübeç mürekkeple altın zemin üzerine yazılan yazının arasındaki boşlukları doldurmak için bitkisel ve serbest bir tasarım yapılarak uygulanmıştır. Renkler ve motifler diğer kısımlarla aynıdır. Yazı iki kenardan turuncu renkteki dendanlarla sınırlandırılmıştır. Yazının iki kenarındaki tezyinata $\frac{1}{4}$ oranında bir tasarım yapılmıştır. Uç kısımlardaki paftalar mihrabiye formunda olup iç kısımdaki açık mavi orta bağ rûmiller zeminleri

bölmüştür. Bu kısımda altın ve pembe zemin kullanılmış, ayrıca orta bağların içleri siyah renkte boyanmıştır. Lacivert zemin üzerinde iki kenara yarım tepelik formunda altın zeminli iki pafta oluşturularak üzerine siyah renkte bitkisel motiflerden oluşan negatif teknikle süsleme uygulanmıştır.

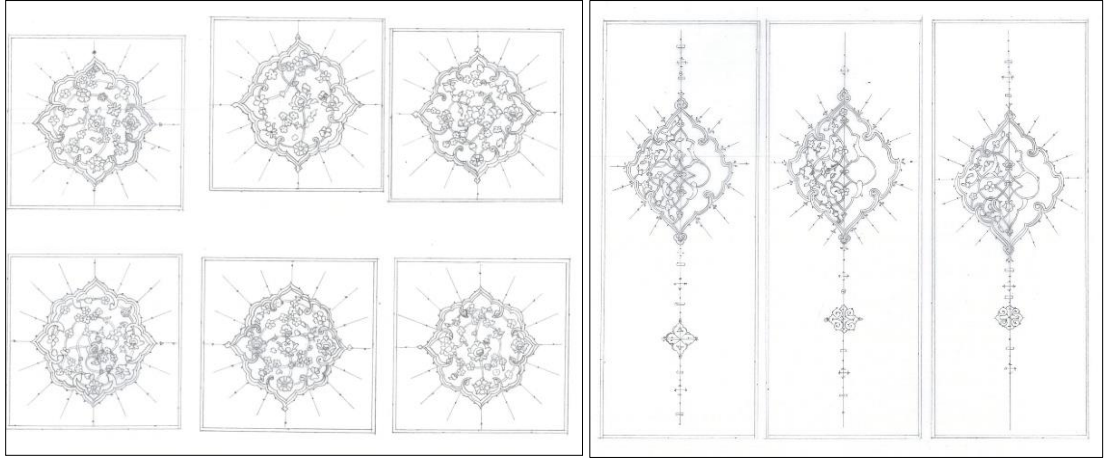
Başlık tezhibinin üst kısmında mihrabiye formunda taç kısım bulunmaktadır. Beş çeşit zemin rengi kullanılan bu kısımda altın zemin süsleme hakimdir. Lacivert zeminli küçük mihrabiye formundaki kısımda ayırma ve salyangozlu rûmilerle farklı paftalar oluşturulmuştur. Açık mavi, pembe ve açık yeşil renkteki paftalar lacivert üzerinde oldukça uyumlu görünmektedir. Bu kısım turuncu renkteki dendanlarla sınırlandırılarak altın zeminli alana geçilmiştir. Altın zeminli alanda pembe ve açık mavi renkteki düzenli ve sıralı bulutlar bu kısımda ana motiftir. Formun tepe noktasında bulutlardan lacivert küçük bir zemin oluşturulmuş ve iç kısımdaki lacivert taşınarak geçiş sağlanmıştır. Bulutlar arasına haliç işi mantığında bitkisel tezyinat yapılmıştır. Taç kısmı açık yeşil, siyah, turuncu ve lacivert renkteki havalı dendanlarla sınırlandırılmıştır. Ayrıca taç kısmının uç noktasına turuncu ve siyah renkte hurdelenmiş tepelik rûmi yapılmıştır. Başlık tezhibi dört kenarda, taç kısmı ise üç kenardan açık mavi zemin üzerine turuncu renkte (+,-) biçimli yapılan kenar suyuyla çevrelenmiştir. Ayrıca lacivert ve altın cetveller çekilmiştir. Tığlar dua sayfası tezyinatındakiyle (bir önceki sayfa) aynı mantık ve teknikle uygulanmıştır. Tefaül sayfası tezyinatının üç kenarına turuncu, açık yeşil ve altın kuzu ve cetveller çekilerek desen sonlandırılmıştır.



Resim 3.24. Eserin Gülleri



Çizim 3.26. Eserin Gülleri



Çizim 3.25. Eserin Gül Çizimleri

Güller

Eserde form olarak iki çeşit gül vardır. Bu güller birerli ve ikişerli olarak sayfa kenarlarına uygulanmıştır. Birinci gül altın zeminli olup tepelik formunda dendanlardan oluşturulmuştur. Tezyinata tek noktadan çıkan dallar ve motiflerle serbest bir kompozisyon yapılarak uygulanmıştır. Renk olarak turuncu, sarı, açık mavi, beyaz ve mor kullanılmıştır. Motif olarak hatâyi, penç, gonca, çıkma, yaprak ve kalp formundaki motifler yer almaktadır. Beyaz, siyah, lacivert, turuncu renkteki havalı dendanlarla sınırlandırılan tezyinata kenarlara eşit aralıklarla lacivert renkte ve negatif teknikte basit tığlar yapılarak desen sonlandırılmıştır.

İkinci gül baklava dilimi ve beyzi formda altın ve lacivert renkteki dendanlarla oluşturulmuş olup dört çeşit zemin rengi kullanılmıştır. Zeminler orta kısımdaki altın ayırma rûmiler yardımıyla ayrılmıştır. $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olan tasarımda kullanılan motifler ve renkler diğer tezyinatlı alanlarla aynıdır. Dış kısımdaki lacivert dendanların üzerine negatif teknikte çok basit tığlar yapılmıştır. Ayrıca alt kısımda kısa, üst kısımda ise daha uzun biçimde negatif teknikte lacivert renkte tığlar bulunmaktadır. Üst kısımdaki tığların ortasında dörtlü ayırma rûmilerden yapılan kısım diğerlerinden farklı ve iricedir. Lacivert renkteki tığlarla desen sonlandırılmıştır.

Form olarak 2 çeşit gül tezyinatının yapıldığı eserin bazı varaklarında ufak tefek motif değişiklikleri yapılarak çeşitlilik kazandırılmaya çalışılmıştır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Tezyîni sanatlarda dünya medeniyetleri arasında, zirveye ulaşmış milletlerin en önemli temsilcisi olan Türkler, Orta Asya ve Yakın Doğu'yu da içine alan millî sanat kültürünü, yüzyıllar boyunca Anadolu ve Rumeli'de yaşatmayı başarmışlardır.

Genel olarak edebiyat ve musikînin yanı sıra hat, tezhip, mîmari, minyatür, ebrû gibi süsleme sanatlarına ait seçkin eserlerle öne çıkan ve Türk Sanatları arasında müstesna bir yere sahip olan hat ve tezhip sanatı, dönemin hükümdarları, saray ve zengin insanların desteğiyle gelişerek zirveye ulaşmıştır. Özellikle Türk yazı sanatındaki gelişme ve ilerleme, şaheser denebilecek seviyedeki hatların, naif tezhiplerin, ciltlerin ve nadide minyatürlerin günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır.

Bu bağlamda Türk kültür tarihinde önemli bir yere sahip olan kütüphaneler, arşivler, müzeler bilim ve sanatı bir arada bulunduran, sanat değeri bakımından oldukça zengin ve çeşitli eserler barındırmaktadır. Bunlardan biri de Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür Tescil Daire Başkanlığı Arşividir. Kitap sanatları bakımından değerli yazmaları bünyesinde barındıran arşiv içerisindeki el yazmaları arasından seçilen 2 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerîm, kitap sanatları bakımından ele alınmıştır.

Eserin yazı türü nesihdir. Eserin hattatı ve müzehhibi ise bilinmemektedir. İncelenen Kur'ân-ı Kerîm'in tezyinat alanları; cilt ve iç kapak bezemesi, serlevhası, sûrebaşları, sayfa sonları, hatim duası bezemesi, gül (hizib, nısıf, secde ve cüz), durak (nokta), bordür (pervaz), zencerek, cetvel ve tıglardır. Bu bezemeler tasarım olarak kompozisyon, teknik, motif özellikleri ve kullanılan renkler bakımından klâsik üslûp özelliklerini bünyesinde taşımaktadır.

Tez kapsamında incelenen eserin üst ve iç kapağında az da olsa yıpranmalardan dolayı desende deformasyon oluşmuştur. Deri cilt şemse, salbek, köşebentler, miklep ve bordürden oluşan kısımlar, altın üzerine kabartma tekniğinde uygulanmıştır. Ayrıca bordürde iki farklı altın rengi kullanılmıştır. Cildin bezemelerinde bitkisel motifler, bulutlar ve rûmiler süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.

Eserin zahriye ve serlevha tezyînatı dönemin en güzel örneklerindedir. Kullanılan motif, renk ve desen bakımından oldukça zengindir. Rûmi motiflerde kullanılan salyangozlar, tezyinata ayrı bir güzellik ve tasarım gücü katmaktadır. Altının ve lacivertin yoğun olarak kullanılması da klâsik bir tezyinat olmasına delildir.

Kompozisyonda tığlar tek tip uygulanmış, bitkisel motifler tercih edilerek negatif teknikte yapılmıştır.

Eserin sûrebaşlarındaki tezyînat yine tam bir uyum içerisinde olup oldukça zengin bir süslemeye sahiptir. Sûrebaşı tezyinatlarının çeşitliliği eserde en çok göze çarpan özelliklerden biridir. Bu alanlarda motif olarak hatâyî, penç, gonca, çıkma, rûmî ve yapraklar kullanılmıştır. Tezhipli bütün sayfalarda altın ve lacivert renk ağırlıkta olup, az miktarda açık mavi, kiremit kırmızısı, pembe, açık küf yeşili, bordo ve siyah tercih edilmiştir. Dikkat çeken bir başka özellik ise bazı sûrebaşı tezyinatlarında ½ desenin farklılık göstermesidir.

İncelenen eserde tasarım bakımından iki adet olan güller, hizib, nısıf, secde ve cüz gülleri olarak çeşitlendirilmiş ve uygulanmıştır. Eserin gülleri beyzi ve köşeli daire biçimde tasarlanmıştır. Zemin rengi olarak klâsik üslûpta kullanılan altın ve lacivert göze çarpmaktadır. Güllerin alt ve üst kısımlarına negatif teknikte ve genelde lacivert renkte tığlar uygulanmıştır. Motif olarak gonca, penç, yaprak, nokta ve çizgiler kullanılmıştır. Beyzi formdaki güllerde rûmî motifi bitkisel motiflerle birlikte kullanılmıştır. Diğer güllerde ise, bitkisel motifler kullanılmış ve renk olarak kiremit kırmızısı, açık mavi, yeşil, turuncu, pembe ve sarı tercih edilmiştir. Tasarımlar birinde simetrik diğerinde ise serbest kompozisyon şeklinde uygulanmıştır.

Sonuç olarak incelenen eser genel itibarıyla renk, desen, motif ve işçilik bakımından şah eser niteliğinde olup 16. yüzyıl klâsik üslûbun bütün özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Nakkaşhane işi olma olasılığı çok yüksektir. Çünkü müzehhibi hakkında bil bilgiye rastlanmamıştır. Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür Tescil Daire Başkanlığı Arşivine ait incelediğimiz eserden başka yüzlerce eserin her biri çalışılmaya ve incelenmeye değerdir. Her bir eser tek başına bir tez veya makale olabilecek niteliğe sahiptir. Bu ve bunun gibi sayısız eserin tek tek incelenip, gün yüzüne çıkarılması ve literatüre kazandırılması kültürel mirasımız açısından oldukça önemlidir.

LÜGATÇE

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

Arabesk: Girift

Arasuyu: Yazıdan tezhibe veya desenden diğerine geçiş sağlayan ve çeşitli şekillerde kullanılan tezyîni unsurudur.

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

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

Barok Üslûbu: Klâsik Rönesans üslûbuna karşı XVII. asırda İtalya'da doğmuş, yuvarlak şekillerin hâkim olduğu, çok süslü mimari ve tezyîni bir üslûptur.

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

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

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

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 görünümünü verir.

Cilbend: Yazma kitap ciltlerinin muhafazası için kullanılan kutu.

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 resim.

Ferman: Buyruk, emir. Divân-ı Hümâyün veya Paşakapısı'ndaki divânlarda alınan kararlara uygun olarak yazılan ve üzerinde tuğra bulunan padişah emirleri.

Girift: Motifleri içiçe olan süsleme. Kıvrım ve dallar, örgü gibi birbirinin içinden geçmektedir. Geometrik olanlarına geçme denir.

Gonca: Henüz açmamış çiçek.

Hak: Maden, taş, ahşap gibi malzemeler üzerine yazı, motif vs. oymak, kazımak. 185

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

Hilye-i Şerif: Süs anlamında Arapça bir kelimedir. Hazreti Peygamber'in vasıflarını anlatan eserlere de bu ad verilir.

Hurde-Rûmi: Rûmi veya başka bir motifi süslemek gayesiyle kullanılan, küçük boy, sade rûmî motifi.

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

İğne Perdahi: Altın zemin üzerine, ucu kütleştirilmiş iğneyle hafif bastırmak sûretiyle yapılan noktalara veya üçlü nokta gruplarına verilen isim.

İstif: Yazıda kompozisyon.

Kıt'a: Parça, cüz, bölüm veya kısım. İstilah olarak; orta boyda bir kitap ebadındaki kağıdın tek yüzüne bir veya birkaç nevi hatla yatık veya dik konumda yazılan, ekseriya dikkörtgen biçimindeki hat eserleri. Kıt'alar, genellikle murakka'aların parçalanarak ayrılmasından ortaya çıkmıştır.

Kitâbe: Âbidelerin, binaların, iç ve dış duvarlarına mermer, taş, ahşap, çini, maden vs. Maddeler üzerine oyma veya kabartma şeklinde işlenmiş manzûm veya mensûr ifadeler.

Levha: Hat istilahlı olarak; üzerine yazı yazılan ve çerçevenerek duvara asılan yazı.

Murakka: Meşkler, kıt alar ve kasidelelerin yazılı olduğu sayfaların körük şeklinde ciltlenmesiyle oluşmuş yazmalardır. Yazıların etrafı cetvellenip, koltuk deseni veya kenar deseni de dahil edilerek süslenmiştir. Kıt alann bir araya getirilmesiyle hazırlanan albümlere de murakka ismi verilir. Eski el yazmalarında, âhârlenmiş kâğıt yaprağının her iki tarafına da eser metni yazılır ve gereken tezyinât yapılır; nihâyet dışına kap geçirilerek, yani ciltlenerek kitap haline getirilmiş olurdu. Buna da murakka denir.

Musavvir: Tasvir, resim yapan; ressam.

Mücellithane: Cilt evi.

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.

Nakişhâne: Saraylarda hattat ve nakkaşların çalıştığı yere nakişhâne veya nakkaşhâne denir.

Nakkaş: Resim ve nakış yapan.

Negatif: Teyzini sanatlarda kullanılan motiflerin içlerinin mürekkeple doldurulması.

Nevregân: Mücellitlerin mukavva ve deri oymakta kullandıkları âletin adı. Eğri ve ağzı keskin olan bu bıçağın ucuyla katı’da yapılırdı.

Ortabağ: Simetrik iki motifi birbirine bağlayan motif.

Pafta: Kapalı form (alan).

Papirüs: Yaklaşık bin yıl süreyle Önyasya ülkeleriyle eski Batı’da kültürel hayata hakim olan bir yazı malzemesi, kâğıt. Ana vatanı Mısır idi.

Parşömen: Suyu batırılmış kazınmış ve kurutulmuş hayvan derisinden yapılan bir yapı malzemesidir. Bu işlem sonucunda gergin, sert ve görece esneksiz bir tabaka elde edilir.

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

Perdaht: Parlaklık verme, parlatma.

Pervaz: Kenar.

Rokoko: ransa’da 17.yy dan sonra ortaya çıkmış bol kavisli mübâlağalı bir süsleme üslûbu.

Ruganî: Yağlı. İstilah olarak; deri ciltlerle, kubur gibi sanat eserleri üzerine yapılan nakış ve resimlerin korunması ve parlak görülmesi için üzerine sürülen madde, yağ.

Sarıлма Rûmi: Üzerine sarılmış çıkmalarla süslü rûmî motifi.

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.

Temellük: Yazma eserin ait olduğu kişiyi veya kitaplığı bildiren yazı, kayıt. Genellikle zahriye sayfalarında bulunur.

Tezyînat: Bir şeyin üzerine yapılan süslemeler.

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

Tomar: Parşömen, papirüs ve daha sonra kâğıt gibi yazı malzemesinden yapılmış belirli ölçüde varak.

Unvan Sayfası: Yazmalarda daha çok tek taraflı, metnin başlangıcında, üstte bulunan tezhipli kısım.

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

Varak: Kâğıt parçası kâğıt yaprağı, iki sayfadan ibaret yaprak, pusula, yazılmış kâğıt. Kitap sanatlarıyla uğraşan sanatkârlar arasında, çekiçle dövülerek sigara kâğıdından daha ince bir yaprak haline getirilmiş altına varak veya altın varak denir.

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 klâsik tezhip tekniği.

Zerendûd: Ezilmiş varak altının zer mürekkep haline getirilerek beyaz veya renkli kâğıda fırçayla sürülmesiyle hazırlanmış hat veya tezyînat eseri.

Zırnık: Deri işçiliğinde ve levha süslemesinde kullanılan toprak boya. Aslı arsenik sülfür olan bu boya zehirlidir, mürekkep yapımında kullanılır.

KAYNAKÇA

- Acar, Ş. (1996). “Sanat Değeri Taşıyan El Yazması Kitaplar”. *Antik Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, (sayı 48), 73-75.
- Acar, Ş. (1998). “Sanat Değeri Taşıyan El Yazması Kitaplar”. *Antik Dekor Dergisi*, s.74, İstanbul.
- Acar, Ş. (1999). *Türk Hat Sanatı*. İstanbul: Antik Kültür Yayınları.
- Akbulut, M. - Büyüklimanlı, G. (2011). *El Yazması Eserler. Geçmişten Geleceğe Köprü Milli Kütüphane*, (s.65-72). Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksu, H. *Anadolu İmam Hatip Lisesi Tezhib Ders Kitabı*. MEB Yayınları.
- Aksu, H. (2002). “Rûmi Motifinin İlk Öncüleri”. *Türkler Ansiklopedisi* (s.185). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Alparslan, A. (1992). *Ünlü Türk Hattatları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Alparslan, A. (1993). *İslâm Yazı Sanatı. Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi* (Cilt 14, ss. 441-522). İstanbul: Çağ Yayınları.
- Alparslan, A. (1992). *Ünlü Türk Hattatları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Alparslan, A. (1997). “Tezhip Sanatı”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, ss.1768-1769). İstanbul: YEM Yayınları.
- Alparslan, A. (1999). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alparslan, A. (1999). “Osmanlılarda Hat Sanatının Gelişmesi ve Bunun Nedenleri”. *Osmanlı/Osmanlı Kültür ve Sanat* (Cilt 11, ss. 35-42). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Alparslan, A. (2015). “İslâm Yazıları”. Ali Rıza Özcan (Ed.). *Hat ve Tezhip Sanatı*, (s.34-36). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bak. Yayınları.
- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Arıtan A. S. (1993). “Ciltçilik” *İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 7, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Arıtan A.S. (2002). “Türk Ebru Sanatı”, *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Cilt:12. Ankara.

- Arıtan, A. S. (2002). “Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı”. *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt 7, ss. 933 -943). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Arıtan, A. S. (2010). “Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild San’atı’nın Tarih İçindeki Gelişimi”. *İstem*, (sayı15), 174-184.
- Arseven C. E. (1950). “Minyatür”, *Sanat Ansiklopedisi, III*, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 1415.
- Arseven C. E. (1993). “Minyatür Mad”, III, 1415-1427
- Arseven C. E. (1998). “ebru” *Sanat Ansiklopedisi, C/I*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Arseven, C. E. (1998). “Tezhip”. *Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, ss. 1982- 1986). İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Aslanapa, O. (1992). “*Türk Minyatür Sanatı*”, Türk Dünyası El Kitabı, Ankara
- AŞICI, S. (2012). “Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih”. Ali Rıza Özcan (Ed.). *Hat ve Tezhip Sanatı*, (s. 300-319). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Balkanal, Z. (2002). “Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik” . *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt 12, ss. 341-349). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Bektaşoğlu, M. (2005). *Hat Sanatı ve Tosyalı Hattatlar*. Ankara: İmaj İç ve Dış Ticaret AŞ, Yayınları.
- Bektaşoğlu, B. (2009). *Anadolu’da Türk İslam Sanatı*. Ankara: DİB Yayınları.
- Berk, S. (2006). *Hat San’atı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*. İstanbul: İsmek Yayınları.
- Berk, S. (2013). *Devleti Aliye’den Günümüze Hat Sanatı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*. İstanbul: Altınoluk Basım Yayınları.
- Binark, İ. (1964). “Türk Kitapçılık Tarihinde Tezhip Sanatı”, *Vakıf ve Kültür Dergisi*, 13 (3-4), 30-36.
- Binark, İ. (1975). *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları.
- Binark, İ. (1978). “Türklerde Resim ve Minyatür sanatı”. *Vakıflar Dergisi*, (sayı 12), 271-291.

- Birol, İ. A. (2002). “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyîni Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”. *Türkler* (Cilt 12, ss. 308-315). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Birol, İ. A. (2012). “Tezhip”. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 41, ss. 61-62). İstanbul:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Birol, İ. A. (2013). *Klâsik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri* (3. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı
- Birol, İ. A. (2014). *Klâsik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri* (7. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Akademi.
- Ciltçilik. (1993-1994). *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, (Cilt 6, ss. 317). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Cunbur, M. (1982). “Tezhip ve Tezhipçilik mad”, *Türk Ansiklopedisi*, Ankara , XXI.
- Cunbur, M. (1992). “Türk Tezhip Sanatı”. *Türk Dünyası El Kitabı Dil-Kültür-Sanat*, Cilt 2. (s. 441-452). Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.
- Çelebi, H. (2003). *Hattatın Çelebisi*. İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları, Altan Matbaacılık.
- Çetin, N. M. (1992). “İslam Hat San’atının Doğuşu ve Gelişmesi (Yakut Devrinin Sonuna Kadar)”. M. U. Derman, E. İhsanoğlu (Yay. haz). *İslam Kültür Mirasında Hat San’atı*, İstanbul: IRCICA.
- Çetin, N. M. (1995). “İslam Hat San’atının Doğuşu ve Gelişmesi”. *İslâm Tetkikleri Dergisi*, (sayı, 9), 1-50.
- Çetindağ, Y. (2002). “Türk Kültüründe Hayvan ve Bitki Motifinin Seyri”. *Türkler* (Cilt 4, ss. 171-182). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Çığ, K. (1971). *Türk Kitap Kapları*. İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları.
- Derman, F. Ç. (1999). “Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı”. *Osmanlı/ Osmanlı Kültür ve Sanat* (Cilt 11, ss. 108-112). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2002). “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”. *Türkler* (Cilt12, ss. 289-299). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

- Derman, F. Ç. (2009). “Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme”. Özcan, A. R. (Ed.), *Hat ve Tezhip Sanatı*, (s. 525-534). Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Derman, F. Ç. (2012). “Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl”. *Hat ve Tezhip Sanatı*, (s. 343-359). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2012). “Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları”. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 41, ss. 66-67). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2013). “Osmanlı İstanbul’unda Bezeme Sanatı”. *Osmanlı İstanbulu Uluslararası Sempozyumu-I*, 29 Mayıs- 1 Haziran 2013 (ss. 495-509). İstanbul
- Derman, F. Ç. (2010). “Tezhip Sanatı”. (Muhyiddin Serin), *İslam Sanatları Tarihi*, Eskişehir: Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Derman, M. U. (1990). *Türk Hat Sanatının Şâheserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Derman, M. U. (1995). *Türk Hat Sanatı. Sabancı Koleksiyonu*, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Derman, M. U. (1997). “Hat Sanatı” . *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 16,ss. 427-428). Ankara:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Derman, M. U. (1999). “Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı”. *Osmanlı Ansiklopedisi* (Cilt11, ss. 17-25). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Derman, M. U. (2000). *65. Yaş Armağanı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Derman, M. U. (2017). *Türk Hat San’atından Seçmeler*. Mas Matbaacılık San. Tic. A.Ş.
- Duran, G. (2015). “18.Yüzyıl Tezhip Sanatı”. Ali Rıza Özcan (Ed.). *Hat ve Tezhip Sanatı*, (s. 397-410). Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Duran, G. (2008). *Ali Üsküdarî, Tezhip ve Ruganî Üstadı, Çiçek Ressamı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Duran, G. (2009). “Tezhip Sanatının Kullanım Alanları”. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 41, ss. 567-569). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Duran, G. (2012). “Tezhip Sanatının Kullanım Alanları”. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 41, ss. 63- 65). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Ersoy, A. (1988). *Türk Tezhip Sanatı*, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Gündüz, H. (2008). “Hat ve Tasvir Sanatının Görkemli Buluşması Delail-ül Hayrat”. *İsmek El Sanatları Dergisi*, (sayı 5), 134-138.
- Gündüz, H. (2015). “Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah ve Ahmed Karahisâri” *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 75.
- Keskiner, C. (1996). “Türk Tezhip Sanatı”. *Art Decor Dergisi*, (sayı 39), 211-214.
- Keskiner, C. (2010). “Türk Minyatür Sanatı Üzerine Düşünceler”, (Ed. Mehmet Turgut Doğan), *Geleneksel Türk Kitap Sanatları Bugünün Ustaları*, İstanbul: Kültür Sanat Basımevi
- Keskiner, C. (2011). *Türk Süsleme Sanatında Stilize Çiçekler–Hatai*, İstanbul: İlke Basım Yayınları
- Kurfeyz, N. (2003). *Emek, Sabır ve Sevgi Tezhip*. İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı Tatav Yayınları.
- Kut, G. (1989). “Osmanlılarda Din, Tıp, Fen, Coğrafya, Matematik Alanlarında Yazma Eserler ve Konuları”. *Antik Dekor Dergisi*. (sayı 2), 52-55.
- Mahir, B. (1999). “Anadolu’da Türk Minyatürünün İlk Örnekleri”, *Osmanlı Kültür ve Sanat XI*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları
- Mahir, B. (2002). “Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür”, *Türkler XII*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları
- Mahir, B. (2008). “Şahkulu”. *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi* (Cilt 2, 574). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Mahir, B. (2008). “Kara Memi”. *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi* (Cilt 2, ss 12). İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayınları.
- Mahir, B. (2008). “Veli Can”. *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi* (Cilt 2, ss. 657). İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayınları.
- Mahir, B. (2009). “Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslûbu”. A. R. Özcan (Haz.). *Hat ve Tezhip Sanatı* (s. 379-395). Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Mesera, G. (2012). “Kanunî Sultan Süleyman’ın Sernakkaşı Karamemi”. Ali Rıza Özcan (Ed.). *Hat ve Tezhip Sanatı*, (s. 379-394). Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Mesera, G. (1996). “18. ve 19. Yüzyıl Osmanlı Fermanlarında Çiçekler”. *Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi*, (sayı 30), 19-25.
- Özcan, A. R. (1993). “Osmanlılarda Kitap Sanatları”. *Osmanlı Ansiklopedisi Tarih / Medeniyet / Kültür* (Cilt 5, ss. 227- 231). İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Özcan, A. R. (1993). “Osmanlılarda Cilt”. *Osmanlı Ansiklopedisi Tarih / Medeniyet / Kültür* (Cilt 5, ss. 232- 251). İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Özcan, A. R. (2015). “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,
- Özen, M. E. (1998). *Türk Cilt Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özen, M. E. (2003). *Türk Tezhip Sanatı*. İstanbul: Gözen Yayınevi.
- Özkeçeci, İ. (1992). *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyîni Motifler*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Özkeçeci, İ.-Ş. B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset.
- Serin, M. (1999). “Osmanlı Hat Sanatı”. *Osmanlı/Osmanlı Kültür ve Sanat* (Cilt 11, ss.26-33). (Ed. Güler Eren) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Serin, M. (2003). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar* (Genişletilmiş II. Baskı). İstanbul:Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Serin, M. (2014). “Hat Sanatı”. *Anadolu Üniversitesi İlahiyat Ön Lisans Programı İslâm Sanatları Tarihi*, Eskişehir: Açıköğretim Yayınları.
- Tanıncı, Z. (1999). “Osmanlı Sanatında Tezhip”. *Osmanlı Kültür ve Sanat*, (Cilt 11, ss.120-125). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Tanıncı, Z. (2006). “Nakkaşhâne”. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 32, ss. 331- 332). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tanıncı, Z. (1993). “Türk Tezhip Sanatı”. *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tanıncı, Z. (1999). “Osmanlı Sanatında Cilt”. *Osmanlı Ansiklopedisi* (Cilt 11, ss. 103- 107). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Taşkale, F. (2008). “Fatih Divan”ı. *İsmek El Sanatları Dergisi*, (sayı 6), 6-17.

- Taşkale, F. (2000). “Kur’an-ı Kerîmde Açan Çiçekler”. *M. Uğur Derman 65. Yaş Armağanı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Taşkale, F. (1997). “Tezhip Sanatı”. *Sky Life*, (sayı 173), 108-118.
- Taşkale, F. (2009). “20.Yüzyıl Tezhip Sanatı”. Ali Rıza Özcan (Ed.). *Hat ve Tezhip Sanatı*, (s.417-435). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Taşkale, F. (2009).“Geçmişten Günümüze Tezhip Sanatında Bir Yolculuk”. *Tezhip Buluşması*, (s.1-17). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Taşkale, F. (2015). “Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk”. *İsmek El Sanatları Dergisi*, (sayı 9), 6-19.
- Tüfekçioğlu, A. (1999). “Tarihte ve Günümüzde Hat Sanatının Öğretim Metotları”. 2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel El Sanatlarının Sanatsal, *Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyum Bildirileri*, (ss. 269).Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tüfekçioğlu, A. (2015). “Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı”. Ali Rıza Özcan (Ed.). *Hat ve Tezhip Sanatı* (s. 59-74). Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Türk El Sanatları* (1969). İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası A.Ş, Tor-as Ofset Basımevi.
- Üstün, A. (2011). “Saz Üslûbunda İşlenen Peri Figürlerinin Cilt ve Dokuma Üzerine Yansıması”. *ODESSA I. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (ss.211-216). Konya: Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Yayınları.
- Yılmaz C.-Gün, R. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, İstanbul: Kayıhan 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 Kitap Sanatları Tabir ve İstilahları*. İstanbul: Damla Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Elif İŞLER
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum / 1980
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Temel Sanat Eğitimi resim sergisi 1998/ Erzurum, Geleneksel Resim Sergisi 1998/Erzurum, Osmanlı Devleti'nin 700.yıl resim sergisi 1998/Erzurum, Sanata Uzanan Eller resim sergisi 2001/Erzurum, Karma resim sergisi 2002/Erzurum, Geleneksel Türk El Sanatları bölümü mezuniyet sergisi 2003/Erzurum, Geleneksel Türk Süsleme Sanatları sergisi 2002/Erzurum, Geleneksel Türk Sanatları yıl sonu sergileri 2007-2014/Erzurum Kültür Merkezi, Ankara-Erzurum Günleri sergisi 2013/ Atatürk Kültür Merkezi/Ankara, Kültür Bakanlığı İran sergisi 2011/2012 İran, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Lisansüstü Öğrencileri Sergisi 2016/Erzurum, Kitap Sanatları Sergisi 2017/Bayburt, Seyr-ü Sefa Geleneksel Türk Sanatları sergisi 2019/Erzurum, Giresun Üniversitesi, İşkur ve Giresun Valiliği'nin düzenlediği 5.6.7.8. Girişimcilik ve Kariyer Günleri Etkinlikleri sergileri 2015-2019/ Giresun, Üniversitemiz Giresun Değerlerine Sahip Çıkıyor Etkinliği sergisi 2019/Giresun, Tirebolu Mehmet Bayrak Meslek Yüksek Okulu yıl sonu mezuniyet sergileri 2015-2019/Tirebolu.
İş Deneyimi	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Resim Heykel Galerisi 2000-2004/Erzurum, Dumlu İlköğretim Okulu 2005-2006/Erzurum, Erzurum Yakutiye Halk Eğitim Merkezi ve Erzurum Kültür Merkezi 2007-2014/Erzurum, Giresun Üniversitesi Tirebolu Mehmet Bayrak Meslek Yüksek Okulu Geleneksel El Sanatları Bölümü 2015-
İletişim	
E-Posta Adresi	elif_25.25@hotmail.com
Tarih	