



**SÜLEYMANİYE YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİNDE  
BULUNAN KASİDECİ ZADE KOLEKSİYONUNA AİT  
00001 ENVANTER NUMARALI EL YAZMASI  
KUR'AN-I KERİM'İN KİTAP SANATLARI  
BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

**Ahmet ALBAYRAK**

**Yüksek Lisans Tezi  
Sanat Kuramı ve Eleştirisi Anabilim Dalı  
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI  
2019**

**Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİSİ ANABİLİM DALI**

**Ahmet ALBAYRAK**

**SÜLEYMANİYE YAZMA ESRLER KÜTÜPHANESİNDE  
BULUNAN KASİDECİ ZADE KOLEKSİYONUNA AİT 00001  
ENVANTER NUMARALI KUR'ÂN-I KERÎMİN KİTAP  
SANATLARI BAKIMINDAN İNCELEMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI**

**ERZURUM- 2019**



TEZ BEYAN FORMU  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

**BİLDİRİM**

*Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine* göre hazırlamış olduğum "SÜLEYMANİYE YAZMA ESRLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN KASİDECI ZADE KOLEKSİYONUNA AİT 00001 ENVANTER NUMARALI KUR'ÂN-I KERİMİN KİTAP SANATLARI BAKIMINDAN İNCELEMESİ" 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.

01.07.2019

Ahmet ALBAYRAK

\* 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 internetten 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 ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE**

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI danışmanlığında, **Ahmet ALBAYRAK** tarafından hazırlanan bu çalışma 01/07/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. **Sanat Kuramı ve Eleştirisi** Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** : Dr. Öğr. Üyesi İmza :   
Hüseyin ELİTOK

**Jüri Üyesi** : Dr. Öğr. Üyesi İmza :   
Muhammet Lütfü  
KINDIĞILI

**Jüri Üyesi** : Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. İmza :   
Noyan GÜVEN

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 01 / 07 / 2019

  
**Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

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

## BİRİNCİ BÖLÜM KİTAP SANATLARI

<b>1.1. HAT SANATI.....</b>	<b>3</b>
1.1.1. Arap Yazısının Doğuşu .....	4
1.1.2. Emeviler ve Abbasiler Döneminde Hat Sanatı.....	6
1.1.3. Selçuklular Döneminde Hat Sanatı .....	7
1.1.4. Osmanlı Dönemi Hat Sanatı ve Osmanlı Hat Sanatı Ekolleri.....	8
1.1.4.1. Şeyh Hamdullah ve Ekolü .....	8
1.1.4.2. Ahmed Karahisarî ve Ekolü.....	9
1.1.4.3. Hafız Osman Efendi ve Ekolü.....	10
1.1.4.4. İsmail Zühdi Efendi ve Ekolü.....	11
1.1.4.5. Mustafa Râkım Efendi ve Ekolü.....	12
1.1.4.6. Mahmut Celaleddin Efendi ve Ekolü .....	13
1.1.4.7. Kazasker Mustafa İzzet Efendi ve Ekolü.....	14
1.1.4.8. Mehmet Şevki Efendi ve Ekolü .....	15
1.1.4.9. Hattat Sami Efendi ve Ekolü .....	16
1.1.5. Aklâm-ı Sitte .....	17
1.1.5.1. Sülüs .....	17
1.1.5.2. Nesih .....	18
1.1.5.3. Muhakkak .....	18
1.1.5.4. Reyhâni .....	18
1.1.5.5. Tevkiî.....	18
1.1.5.6. Rikaa'(İcaze Hattı).....	19

<b>1.2. TEZHİP SANATININ TANIMI VE TARİHÇESİ.....</b>	<b>20</b>
<b>1.3. MİNYATÜR SANATI .....</b>	<b>24</b>
1.3.1. Minyatür Sanatının Tarihçesine Genel Bir Bakış.....	26
<b>1.4. EBRU SANATI .....</b>	<b>29</b>
<b>1.5. CİLT SANATI.....</b>	<b>31</b>
1.5.1. Cilt Çeşitleri .....	33

## İKİNCİ BÖLÜM

### EL YAZMASI ESERLERİN GENEL ÖZELLİKLERİ

<b>2.1. EL YAZMASI .....</b>	<b>36</b>
<b>2.2. EL YAZMALARININ MUHTEVA ÖZELLİKLERİ.....</b>	<b>39</b>
2.2.1. Müellif.....	39
2.2.2. Şerh.....	40
2.2.3. Ebat.....	40
2.2.4. Cetvel.....	40
2.2.5. Sütun.....	41
2.2.6. Satır .....	41
2.2.7. Mürekkep.....	41
2.2.8. Yazı .....	42
2.2.9. İmla.....	42
2.2.10. Ferrâğ Kaydı.....	42
2.2.11. Mukabele Kaydı .....	43
2.2.12. Kıraat ve Semâ Kaydı.....	43
<b>2.3. EL YAZMASI ESERLERİN SAYFA DÜZENİ .....</b>	<b>43</b>
2.3.1. Zahriye.....	43
2.3.2. Serlevha .....	44
2.3.3. Temellük Kaydı .....	44
2.3.4. Sema Kaydı .....	44
2.3.5. Mukabele Kaydı .....	44
2.3.6. Besmele .....	44
2.3.7. Hamdele.....	45
2.3.8. Salvale .....	45

2.3.9. Dibâce/ Mukaddime .....	45
2.3.10. Fihrist.....	45
2.3.11. Eserin Metni .....	45
2.3.12. Şerh.....	45
2.3.13. Hâşiye .....	45
2.3.14. Hamiş.....	46
2.3.15. Ta'likât .....	46
2.3.16. Hâtıme .....	46
2.3.17. İstinsah Kaydı.....	46
<b>2.4. EL YAZMASI KUR'ÂN-I KERİMLERDE TAZHİPLİ ALANLAR .....</b>	<b>46</b>
2.4.1. Zahriye Tezhibi .....	48
2.4.2. Serlevha .....	48
2.4.3. Sûre Başı Tezhibi .....	50
2.4.4. Koltuk Tezhibi.....	50
2.4.5. Güller.....	50
2.4.6. Duraklar.....	52
2.4.7. Beyne's Sutûr (Satır Araları).....	52
2.4.8. Cetvel- Bordür (Kenar Suyu, Ulama, Zencerek).....	52
2.4.9. Hatıme Tezhibi .....	53

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### SÜLEYMANİYE YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİ

<b>3.1. SÜLEYMANİYE YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİ'NİN TARİHÇESİ..</b>	<b>54</b>
<b>3.2. SÜLEYMANİYE YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN KASİDECİZADE KOLEKSİYONUNA AİT 00001 ENVANTER NUMARALI KUR'ÂN-I KERİM'İN KİTAP SANATLARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ .</b>	<b>55</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>93</b>
<b>LÜGATÇE VE TERİMLER.....</b>	<b>96</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>101</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>105</b>

**ÖZET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SÜLEYMANİYE YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN  
KASİDECİ ZADE KOLEKSİYONUNA AİT 00001 ENVANTER NUMARALI  
KUR'AN-I KERİM'İN KİTAP SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ.**

**Ahmet ALBAYRAK**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI**

**2019, 105 Sayfa**

**Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK  
Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan GÜVEN**

Bu araştırmada Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan Kasideci Zade koleksiyonuna ait 00001 döküm numaralı Kur'an-ı Kerim kitap sanatları bakımından ele alınarak incelenmiştir. İncelenen eserin, XVII. asrın son dönemlerine ait olduğu, ya da XVIII. asrın ilk dönemlerine ait olduğu düşünülmektedir. Bu eser Türk kitap sanatları bakımından araştırılmaya değer bulunmuştur.

Üç bölümden oluşan tezin, birinci bölümünde kitap sanatları hakkında 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 Süleymaniye Kütüphanesi ve Kasideci Zade Koleksiyonu'ndan seçilen 00001 döküm numaralı Kur'an-ı Kerim kitap sanatları bakımından incelenmiş, sanat, üslûp, desen, motif ve renk açısından ele alınarak dönem özellikleri bakımından değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Süleymaniye Kütüphanesi, El Yazması, Kasideci Zade, Kitap Sanatları, Tezhip, Ebru, Minyatür, Cilt.



**ABSTRACT****MASTER THESIS****THE ANALYSING OF THE HAND-WRITTEN QUR'AN, FOUND IN THE LIBRARY SULAIMANIYA WITH STOCK NUMBER 00001, BELONGING TO THE COLLECTION OF KASİDECİ ZADE IN TERMS OF BOOK ARTS.****Ahmet ALBAYRAK****Advisor: Assist. Prof. Dr. Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ****2019, 105 Pages****Jury: Assist. Prof. Dr. Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ  
Assist. Prof. Dr. Hüseyin ELİTOK  
Assist. Prof. Dr. İ.M.V. Noyan GÜVEN**

In this research, the Holy Quran book of the Kasideci Zade collection in the Süleymaniye Library was examined in terms of the book arts. The work examined is thought to belong to the 17<sup>th</sup> or the 18<sup>th</sup> century. This work has been found worthy to be studied in terms of Turkish book arts.

In the first chapter of the thesis, consisting of four parts, there is information about book arts. In the second chapter, information is given about the preparation and the topics of the hand-written works, the ornament of the Qur'an and about the illuminated parts found in the Qur'an. In the third chapter, the library of Süleymaniye, Kasideci Zade and the Qur'an with stock number 00001 chosen from the collection of Kasideci Zade were studied in terms of book arts and evaluated in terms of the period features addressing to art, style, pattern, motif and colour.

**Key Words:** Süleymaniye Library, Manuscript, Kasidecizade, Book Arts, Illumination, Ebru, Miniature, Vol.

**KISALTMALAR DİZİNİ**

AŞ.	: Anonim Şirket
Bak.	: Bakanlığı
Bkz.	: Bakınız
bs.	: Baskı
C.	: Cilt
DİA.	: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
DİB.	: Diyanet İşleri Bakanlığı
ed.	: Editör
H.	: Hicri
Haz.	: Hazırlayan
İKMHS.	: İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı
M.	: Miladi
MEB.	: Milli Eğitim Bakanlığı
mm.	: Milimetre
MS.	: Milattan Sonra
Ö.	: Ölümü
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
SA.	: Sanat Ansiklopedisi
TA.	: Türkler Ansiklopedisi
TATAV.	: Tarih ve Tabiat Vakfı
TC.	: Türkiye Cumhuriyeti
TDV.	: Türkiye Diyanet Vakfı
TKSTI.	: Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları
Vb.	: Ve benzeri
Yay.	: Yayınevi
YEM.	: Yapı Endüstri Merkezi
YKY.	: Yapı Kredi Yayınları

## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. “Kelime’i Tevhid” Satrançlı Ma’kılî örneği .....	5
Resim 1.2. Hz. Osman’ın (r.a.) Kûfi hattıyla yazdıkları Kelâm-ı Kadimden .....	6
Resim 1.3. Hattat Şeyh Hamdullah hattı ile İstanbul Davut Paşa Camii Celi Sülüs kitabesi .....	9
Resim 1.4. Hattat Ahmed Karahisarî’nin meşhur Besmelesi ve Ma’kılî hattı.....	10
Resim 1.5. Hafız Osman Sülüs - Nesih- Sülüs satırları (E. H. Ayverdi koleksiyonundan) .....	11
Resim 1.6. İsmail Zühdî Efendi tarafından yazılan Sülüs-Nesih Meşk murakkaasından.....	12
Resim 1.7. Hattat Mustafa Râkım Efendi tarafından Celi Sülüs hat ile yazılan bir levha .....	13
Resim 1.8. Hattat Mahmut Celaleddin tarafından Celi Sülüs hat ile yazılan bir levha.(Mehmet Çebi Koleksiyonu) .....	14
Resim 1.9. Kazasker Mustafa İzzet Efendi’nin Ayasofya’daki Levhalarından: Osman.....	15
Resim 1.10. Hattat Mehmet Şevki Efendi’nin Sülüs – Nesih Meşk Murakkasından (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi).....	16
Resim 1.11. Sami Efendi’nin Sülüs bir yazısı .....	17
Resim 1.12. Çiçek Derman’ın Serbest Halkârî Çalışması .....	20
Resim 1.13. Cildin Bölümlerini Gösteren Çizim .....	33
Resim 3.1. Cilt kabı.....	56
Resim 3.2. Kur’ân-ı Kerim’in Cildi .....	59
Resim 3.3. Ser Levha (6b, 6a varağı).....	61
Resim 3.4. Ser Levha ayrıntı.....	64
Resim 3.5. Sure Başı(37b varağı) .....	64
Resim 3.6. Sure Başı (171b varağı) .....	65
Resim 3.7. Sure Başı (54b varağı) .....	66
Resim 3.8. Sure Başı (54b varağı) .....	66
Resim 3.9. Sure Başı (139b varağı) .....	67
Resim 3.10. Sure Başı (127a varağı).....	68
Resim 3.11. Sure Başı (88a varağı).....	69

Resim 3.12. Sure Başı (406a(1) varağı) .....	69
Resim 3.13. Sure Başı (158b varağı) .....	70
Resim 3.14. Sure Başı (166b varağı) .....	71
Resim 3.15. Sure Başı (178b varağı) .....	72
Resim 3.16. Sure Başı (215b varağı) .....	73
Resim 3.17. Sure Başı (378a varağı).....	73
Resim 3.18. Sure Başı (240b varağı) .....	74
Resim 3.19. Sure Başı (265b varağı) .....	75
Resim 3.20. Gül (155a varağı) .....	76
Resim 3.21. Gül (12b varağı).....	77
Resim 3.22. Gül (67b varağı).....	77
Resim 3.23. Gül (72b varağı).....	78
Resim 3.24. Gül (19a varağı) .....	79
Resim 3.25. Gül (29b varağı).....	79
Resim 3.26. Gül (80b varağı).....	80
Resim 3.27. Gül (228b varağı).....	80
Resim 3.28. Gül (45a varağı) .....	82
Resim 3.29. Gül (64a varağı) .....	82
Resim 3.30. Gül (94b varağı).....	83
Resim 3.31. Gül (25b varağı).....	84
Resim 3.32. Gül (100b varağı).....	84
Resim 3.33. Gül (168a varağı) .....	85
Resim 3.34. Gül (288a varağı) .....	85
Resim 3.35. Gül (338b varağı).....	86
Resim 3.36. Gül (318b varağı).....	86
Resim 3.37. Gül (380b varağı).....	87
Resim 3.38. Gül (35a varağı) .....	88
Resim 3.39. Gül (202a varağı) .....	89
Resim 3.40. Gül (42a varağı) .....	90
Resim 3.41. Gül (120b varağı).....	91
Resim 3.42. Kur'ân-ı Kerim'in hat öreneğı (382a varağı).....	92

## ÇİZİMLER DİZİNİ

Çizim 3.1. Kur'ân-ı Kerim'in Cilt Kabı Çizimi.....	57
Çizim 3.2. Kur'ân-ı Kerim'in Cilt Kabının Sertab Çizimi.....	57
Çizim 3.3. Kur'ân-ı Kerim'in cilt kapağının çizimi.....	59
Çizim 3.4. Sure Başı Çizimi.....	62
Çizim 3.5. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (321a Sayfası).....	65
Çizim 3.6. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (54b varağı) .....	66
Çizim 3.7. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (139b varağı) .....	67
Çizim 3.8. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (127a varağı).....	68
Çizim 3.9. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (406a(1) varağı) .....	69
Çizim 3.10. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (158b varağı) .....	70
Çizim 3.11. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (166b varağı) .....	71
Çizim 3.12. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (178b varağı) .....	72
Çizim 3.13. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (378a varağı).....	73
Çizim 3.14. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (240b varağı) .....	74
Çizim 3.15. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (265b varağı) .....	75
Çizim 3.16. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (155a varağı).....	76
Çizim 3.17. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (12b varağı).....	78
Çizim 3.18. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (19a varağı).....	81
Çizim 3.19. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (54a varağı).....	83
Çizim 3.20. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (25b varağı).....	87
Çizim 3.21. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (35a varağı).....	88
Çizim 3.22. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (202a varağı).....	89
Çizim 3.23. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (42a varağı).....	90
Çizim 3.24. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (120b varağı).....	91

## ÖNSÖZ

Kur'ân-ı Kerim'in en büyük özelliklerinden birisi hiçbir değişime uğramadan günümüze kadar korunak gelmiş olmasıdır. Ve Kur'ân-ı Kerim'in her bir harfini eksiksiz ve tam bir şekilde geleceğe aktarma refleksi, her Müslümanın en büyük görev ve sorumluluklarında birisi olmuştur. Bilindiği gibi, İslamiyet'in ilk döneminde bu görev hafızlar vasıtası ile yapılan bir durumdu ve bu yöntemle yetinme konusunda sıkıntıların ortaya çıkmasına sebep olacak durumlar meydana gelince Kur'ân-ı Kerim'in kitaplaştırılması kaçınılmaz bir hale bürünmüştür. Sözlü halde insanların dillerine, zihinlerine ve yüreklerine yerleşen Kur'ân-ı Kerim artık kitap halini alarak müşahhas bir şekilde ellerinde de bulunmakta idi. Bu durum bu gün bilgiye önem vererek geliştirilmiş bir medeniyetin bilgi temelinde kitaba yüklediği manayı anlayabilmemiz için önemli bir fiiliyattır.

Kitap (bilgi), etrafında kümelenen bir medeniyetin hakikate vermiş olduğu değer, kitap sanatları kavramı etrafında vücut bulmuş durumdadır. Kitap ve kitap sanatları birçok köklü kuruluşu meydana getirmiş ve bu köklü kurumlar Türk-İslam medeniyetinin sarsılmaz temelleri olmuşlardır.

Bu bağlamda Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi gibi önemli bir kurumda bulunan Kasideci Zade Koleksiyonuna ait 00001 döküm numaralı Kur'ân-ı Kerim'in kitap sanatları bakımından incelenip literatüre kazandırılması amaçlanmıştır.

Tez çalışmam boyunca beni yönlendiren ve her daim destek olan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü Kındığılı'ya, çalışmalarım da benden desteğini esirgemeyen kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Elitok'a ve tez yazım sürecimde maddi-manevi her türlü desteğini esirgemeyen değerli eşim Selma Albayrak'a sonsuz minnettarlık duyarım.

**Erzurum-2019**

**Ahmet ALBAYRAK**

## GİRİŞ

“Allah’ın boyasıyla boyandık. Kim boyası bakımından Allah’tan daha güzeldir? Biz yalnız O’na kulluk ederiz”(el-Bakara 2/138).

Toplumlar var oluşlarını beli başlı sacayakları üzerinde inşa eder ve varlıklarını bu sacayakları vasıtasıyla devam ettirirler. Bu varoluş maya tutan bir hamur gibi kendi içerisinde barındırdığı birçok faktörü, kendisi ile muhatap olan her türlü kavrama, canlı cansız her türlü varlığa tattırıp, özünü muhataplarına aktarmakla mükellef olur. Bu mükellefiyet uzay mekân içerisinde hoş bir seda bırakabildiği gibi tam tersi şekliyle kulakları sağır eden bir cezaya da dönüşebilir. Çünkü her toplum az önce bahsettiğimiz gibi mayasında var olan şeylerle muhataplarına yönelir. Kuşku yok ki sanat bu mayalanma süreci sonunda ortaya çıkan ve bir bütün olarak algılanan lezzetin önemli bileşenlerinden birisidir.

Bu bileşenleri bilim, felsefe, tarih, din, vb. birçok kavram ve tabi ki sanat gibi başat olgular oluşturmaktadır. Ve kuşkusuz iç içe geçmiş bu kavramlar birbirlerinden ayrı gelişim gösteremeyeceği gibi var olmayı bile başaramazlar. Toplumların hamurunda var olan ve yukarıda saymaya çalıştığımız bileşenlerle ortaya çıkan lezzet bir zehir olarak tadılabileceği gibi, hiçbir anlam ifade etmeyen bir tatsızlığı da barındırabilir. Ve her şeyin tam kıvamında olduğu damaklara şenlik bir ziyafette...

Sanat, ulusların var oluş mücadelesi içerisinde önemi anlatmakla bitmeyecek kadar derin manalara bürünmüş önemli bir enstrümandır. Bu enstrümanı kullanmayı becerebilmek, o kabiliyeti geliştirmek kuşkusuz sanatı diğer disiplinlerle bir arada görmek ve bir bütün olarak geliştirebilmekle mümkün olabilir. Örneğin bilimden kopuk bir sanat anlayışı, bilimle paralel gelişmeyen bir sanat anlayışı... Bu durumlardan söz edebilmek dahi mümkün değildir. Çünkü tarih bizlere göstermiştir ki bilimde, ilimde ilerlemeyi başarmış uluslar aynı ölçüde sanat alanında da ilerlemeyi becerebilmişlerdir. Aynı şekilde bilim, ilim alanında gelişemeyen veya gerileyen toplumlar sanat alanında da gerilemekten kaçınmamışlardır. Yani bu durumun toplumsal dinamikler temelinde oluşmuş bir refleks olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bütün büyük medeniyetlerde olduğu gibi Türk-İslam medeniyeti de sanat alanında küresel ölçekte sanatsal faaliyetlerde bulunmuş ve sanat konusunda nadide eserler

üretmeyi başarmış önemli kilit taşlarından birisidir. Türk-İslam Medeniyeti yukarıda bahsettiğimiz disiplinler arası etkileşimi en iyi şekilde kullanmayı bir beceri haline getirerek her alanda üretkenlik göstermiş bir medeniyettir. Ve bu üretkenlik kuşku yok ki çağdaşı olsun ya da olmasın hemen hemen bütün büyük medeniyetlerle etkileşime girerek tarihin akışını değiştirecek etkilere sebep olmuştur. Sanat ise bu büyük medeniyetin ziyneti, süsü olarak Türk-İslam medeniyetinin büyüklüğünü gözler önüne sermiştir.

Giriş cümlelerinde bahsetmiş olduğumuz toplumların beslendiği, mayasını tuttuğu önemli kavramlar olduğu durumu minvalinde ele alacağımız sanat mefhumu Türk-İslam medeniyeti için, özellikle bilim ve İslam akîdesi içerisinde evrensel kapsayıcılığı olan bir formda gelişim göstermiştir. Bu büyük medeniyetin yetiştirmiş olduğu sanatkârlar insani ölçütler çerçevesinde değerlendirilmek ve egolarının öne geçmesini önlemek amacıyla tevazuyla hareket etmeyi bir an olsun elden bırakmayarak ortaya koymuş oldukları eserlerin felsefi alt yapısını bizlere her daim göstermişlerdir. Ve bu duruş sanat anlayışı konusunda hangi parselde yer tuttuğumuzu bütün dünyaya gür bir sesle duyurmuştur.

Türk-İslam Medeniyetinin felsefi temelleri doğrultusunda icra edilmiş sanat eserleri ve bu büyük medeniyetin sanat anlayışı, yüzyıllar boyunca gelişerek, kendisini güncelleyerek, çeşitli menfi etkilere maruz kalsa da günümüze kadar ulaşan ulu bir çınar gibi sokağımızın orta yerinde dimdik durmaktadır. Bu ulu ağacın altında duran bizler ise bu ağacın gölgesinde kendi ufukumuzu tahayyül ederken sırtımızı yasladığımız değerlerimizden güç almasını bilmeli ve almış olduğumuz bu gücü nerelerde kullanacağımızı iyi yordamalıyız.

Kitap sanatları açısından incelenmek için seçilmiş bu eserde özellikle kitap yani bilim, ilim çerçevesinde gelişim gösteren sanat anlayışımızın ne gibi özellikler barındırabileceğini nasıl işlendiğini bizlere neleri miras bıraktığını ve geleceğe nasıl ışık tuttuğunu sanatsal anlatımımızın bu eserde nasıl vücut bulduğunu inceleyerek el yazması esrin topluma kazandırılabilmesini amaçlanmaktadır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### KİTAP SANATLARI

#### 1.1. HAT SANATI

Yazı kelimesini hepimiz biliriz. Fakat bundan neler anlamak gerektiğini çoğumuz bilmeyiz. Bunun karşılığı olarak eskiden beri kullanageldiğimiz Hat kelimesi de böyledir. Bu kelimeleri gelişigüzel kullandığımız ve kendi anlayışımıza göre anlamlandırdığımız takdirde yazı ilim ve sanatında ki manalarını kavramak zorlaşır (Yazır, 1972, s. 11). Bu sebeple hat kelimesinin manasının iyice anlaşılabilmesi için tanımlamalarının eksiksiz ve net şekilde yapılması şarttır.

Hat/Çizgi: Kamus'un kaydettiğine göre Hat kelimesinin 10'dan fazla manası vardır. Bizi alakadar eden şu ikisidir.

1. Hat; lügatte çizgiye denir, lügatte asıl hakikat manası budur.
2. Hat; masdar da olur, kalemle yazı yazmak manasındadır.

Görülüyor ki, her iki manada da hatta yazı denildiği açıklanmıyor. Bu iki açıklamadan yapabileceğimiz çıkarım hat ve yazı hattının ayrımının iyi yapılması gerektiğidir. Her çizginin yazı ve her çizimin yazma olarak değerlendirilmemesi gerekliliği ortadadır. Lügat manalarından anlaşıldığına göre hendese bilip tanıdığımız çizgiden neyi anlıyorsak hattan da evvela onu anlayacağız. Bilindiği üzere hat, iki veya daha fazla noktanın yan yana gelmesinden hâsıl olur; diye tarif olunur. Bu çizgi düz veya kırık, eğri veya eksik, kısa veya uzun, ince veya kalın, bozuk veya düzgün, güzel veya çirkin olabilir. Birçok etkenin bir araya gelmesi ile birçok şekilde ve düzende vücut bulabilir (Yazır, 1972). Genel olarak bir tarif yapacak olur isek “hat, lügatte uzun ve doğru yol; mastar olarak yazı yazmak manalarına gelir. Çoğul olarak, ekseriya hutut veya ahtat kullanılır” (Serin, 1982, s. 17).

Genel çerçevesi içerisinde tanımlamaya çalışmış olduğumuz hat kavramının, sanat ile ilişkilendirilip, plastik sanatlar içerisinde yer alır hale gelmesi ve bu alan içerisinde önemi her geçen gün artarak sanat mefhumu içerisinde kendine çok önemli bir yer edinebilmesi, kuşkusuz Arap harfleri ile ilişkilendirilip, özellikle Kur'an-ı kerim yazmalarının en güzel şekilde yazılması çabaları ile mümkün olabilmiştir.

Hat sanatı Arap harflerinin VI.-X. yüzyıllar arasında geçirdiği uzunca bir gelişmeden sonra ortaya çıkmıştır. Arap harfleri İslamiyet'in doğuşundan sonra yavaş yavaş estetik nitelik kazanmaya başlamış, bu süreç VII. Yüzyılın ortalarında hızlanmıştır. Arap harfleri, kelime içerisinde kullanıldığı yerlere göre (başta, ortada, sonda) anatomik olarak değişikliğe uğrarlar. Sanatsal açıdan ele alınıp, estetik kaygılarla kalemden kâğıda aktarılan harflerin, birbirleriyle bitiştiklerinde kazandıkları görünüş zenginliği, hele aynı kelime veya cümlenin farklı istif ve kompozisyonlarda yazılabilme imkânı, bu yazılara, sanatta aranılan kendini tekrar etmeden elde edilen süreklilik ve yenilik imkânını sunmuştur (Sarıçam & Erşahin, 2013, s. 196). Bu durum sayesinde hat sanatı kitap sanatları içerisinde başat rol üstlenerek İslamiyet'in yazıya vermiş olduğu değeri ve önemi hem zahiri hem de batını manada müşahhas bir şekilde bütün insanlığa göstermeyi layıkıyla başarmıştır.

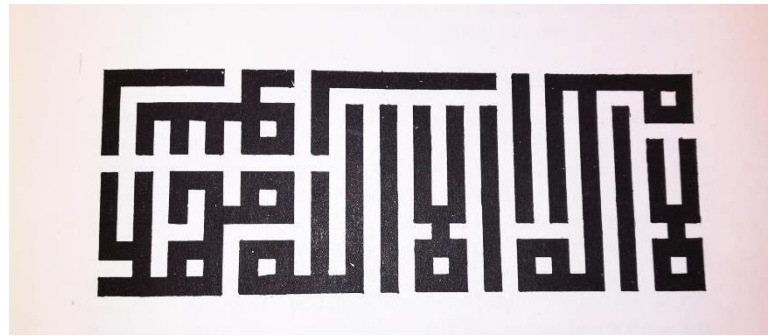
Hat, mimarlık, tezyinat ve resim gibi müstakil, görende hayranlık uyandıran bir sanattır. Tenasüb, zerafet, ihtişam, ulvilik gibi sanat unsurlarıyla güzel sanatlar arasında önemle yerini almıştır. Avrupa'nın bugün modern resim anlayışıyla varmak istediği seviyeye, Müslümanlar hat sanatıyla asırlar önce ulaşmışlardır. Hat, mushaflarda, yazma eserlerde, mimaride, kitabelerde, mezar taşlarında, tahta ve metal işlerde, kumaş, çini, tuğra ve dekorasyonlarda, en deruni hislerle, yazılmış ve işlenmiştir. İslam sanatlarını yakından tetkik eden batılı araştırmacılar, hat sanatının, İslam tefekkürünün bir tecellisi olduğunu, tarihte, resim ve şiir sanatlarının üstünde bir tesir icra ettiğini mimariden ayrı bir sanat olarak geliştiğini ifade etmişlerdir (Serin, 1982, s. 19) .

### **1.1.1. Arap Yazısının Doğuşu**

Bugün, ilmi araştırmalar sonucu kabul edilen görüş, Arap yazısının Nebat yazısından türediği, hatta onun gelişmiş bir devamı olduğu şeklindedir. Nebat yazısından Arap yazısına geçişteki merhaleleri görme imkânı verecek kitabelerin en eskisi Ümmü'l-Cimal (m. 250) ve en-Nemare (m. 328) kitabeleridir. Bu kitabeler Araplara ait olduğu halde Nebat kültürünün etkisi ile Nebat yazısıyla yazılmıştır. Arapça, Süryani dili ve Yunanca olarak yazılan Zebed Kitabesi (m.512), artık Nebat yazısının Araplarca benimsenmediğini, Arapçanın da yazı dili olarak kendini göstermeye başladığının işaretidir (Berk, 2013, s. 11-12).

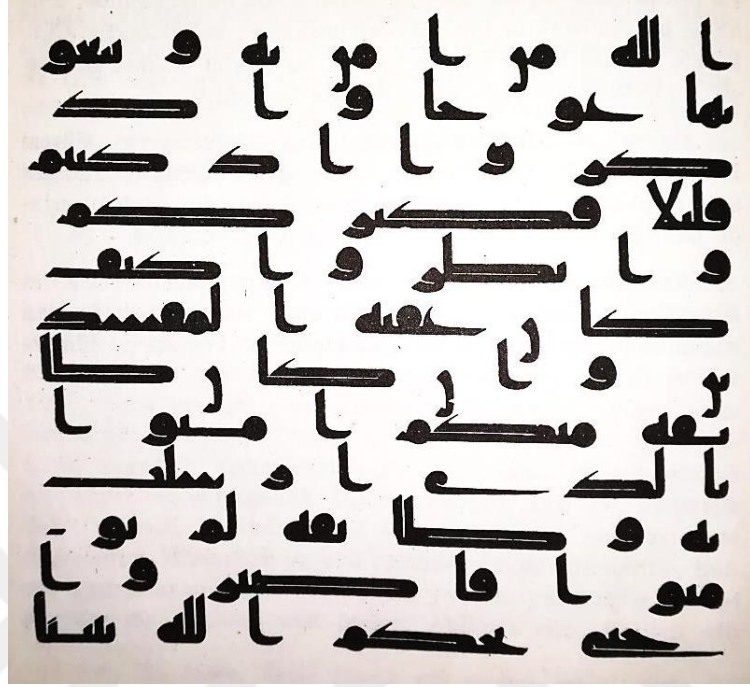
*“İslamiyet’in zuhurundan çok evvel, Araplar arasında yazı kıymet kazanarak, gerek ticari merkezlerde, gerekse asil sınıf arasında kullanılır olmuştur. Ukkaz panayırlarında derece alan şiirler, yazılarak Kâbe duvarına asılırdı. İslam’dan evvel Araplar arasında Nebati, (Şami yuvarlak yazı)’dan başka Ma’kılî denilen dik ve ufki çizgilerden meydana gelen bir yazı çeşidi daha bilinirdi. Ma’kılî, sert ve hendesi bir yazıdır. Bundan dolayı gözlü ve baş harfleri hep muntazam kare resmederler. Her harf değilse de çoğu dört hareketle meydana gelir. Bu sebepten Ma’kılî’ye Hatt-ı satrancili de denilmiştir. Bu yazı İslam’dan önce abide yazısı olarak kullanılmış. Fakat el ve kalemle yazılarak değil, aletle çizilip vücuda getirilmiştir” (Serin, 1982, s. 34).*

İslam yazılarının ilki Ma’kılî dir. İslamiyet’in doğuşu ve süratle inkişafı, yazının da aynı şekilde gelişmesini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Hz. Muhammed (s.a.s) İslam Dinini tebliğe memur edildiği zaman uzak ve yakın kavimleri İslam’a davet etmek gayesiyle muhabere teşkilatı kurmuş buna bağlı kâtipler vazifelendirmiştir. Devr-i saadette bilinen Nebati yazı günlük yazışmalarda kullanılırken Ma’kılî bizzat Peygamberimiz tarafından Kur’an ve dini nassların yazılmasında Şami yazıya tercih edilmiştir. Fakat Ma’kılî yazının köşeli ve dik harflerden meydana gelmesi yazma konusunda güçlükler çıkarmıştır. Bu durum neticesinde Şami yazının yuvarlak formlarından ilham alınarak Ma’kılî yazıya seyyaliyet ve yumuşaklık kazandırılmıştır. Böylece yazmaya daha elverişli sonradan Kûfi adını alan yeni bir yazı formu doğmuştur. Hatt-ı mensûb diye de biline bu yazı formu Aklâm-ı sitte denilen altı çeşit yazının da aslı olarak bilinen Kûfi yazıdır. Kûfi yazı Kûfe şehrinde geliştirildiği için bu şehre nisbetle Kûfi adını almıştır. Bazı kaynaklarda Kûfi hattının mucidi olarak Hz. Ali (r.a.) gösterilmektedir. Kûfi yazının en eski örnekleri Hz. Muhammed (s.a.s.)’in Mukavkıs’a gönderdiği mektup ve zikri geçen Mushaflardan başka hicri otuz birinci seneye ait bir mezar taşında görülmektedir (Serin, 1982, s. 32-37).



Resim 1.1. “Kelime’i Tevhid” Satrançlı Ma’kılî örneği  
(M. Serin Hat San’atımız, s.35)

Kûfi yazı daha sonraları çok farklı şekillerde tasnif edilmiştir. Yapılarına göre yapılan tasnifte Kûfi yazı beş kısma ayrılmıştır. Bunlar basit, yapraklı, zemini süslü, örgülü, geometrik Kûfi adını almışlardır. (Berk, 2013, s. 12)



Resim 1.2. Hz. Osman'ın (r.a.) Kûfi hattıyla yazdıkları Kelâm-ı Kadimden  
(M. Serin Hat San'atımız, s.38)

### 1.1.2. Emeviler ve Abbasiler Döneminde Hat Sanatı

Hat sanatının asıl gelişimi, daha çok yumuşak ve yuvarlak karakterli yazı üzerinde olmuştur. Bu gelişme en belirgin şekilde Emeviler döneminde başlamıştır. Bu dönemde meşhur hattat Kutbetü'l-Muharrir, Kûfi yazı üzerinde değişiklik yaparak, dört çeşit yazı meydana getirmiştir. Bunlar Celîl, Tûmur, Sülûs ve Nısf'tan ibarettir. Emeviler'in sonu ile Abbasiler'in ilk yıllarında yaşayan hattat, daha önce kullanılan ve kalem ağzı genişliği belli olmayan Celîl'e nispeten, kalem ağzı genişliği belli olan Tûmâr yazıyı icat etmiştir. Bu yazı daha sonra icat edilecek olan yazılar için ana ölçü görevi görmüştür. Tarihte ilk defa hattat unvanı ile karşımıza çıkan Kutbetü'l-Muharrir Arap hattını sanat olarak geliştiren ve kendinden sonra gelen büyük hattatlar silsilesinin başı olarak kabul edilmiştir (Berk, 2013, s. 13,14,15).

Abbasiler dönemi hat sanatı icracıları yazıyı Kutbe'nin başlattığı yönde geliştirmişlerdir (Berk, 2013, s. 13). Abbasiler döneminde gittikçe gelişen ilim ve sanat hareketleri sayesinde büyük merkezlerde ve özellikle Bağdat'ta kitap merakı ve dolayısıyla bunları yazarak çoğaltan "verrak"lara ilgi artmıştır. Bunun neticesinde hat sanatı bu merak ve ilgi bağlamında olumlu yönde gelişmeler göstererek her geçen gün yenilenme eğilimi içine girmiştir (Sarıçam & Erşahin, 2013, s. 197). Abbasiler'in ilk devrinde yaşayan meşhur vezir ve aynı zamanda hattat olan İbn Mukle, o zamana kadar uzun tecrübe ve arayışlarla elde edilen harf şekillerini belli ölçülere bağlayarak artık Kûfi'nin etkisinden kurtulma emareleri gösterip, Aklâm-ı sitte'ye dönmeye başlayan yazıya yeni bir şekil vermiştir. İbn Mukle'den bir asır sonra gelen ve onun mektebinin ikinci merhalesini temsil eden İbnü'l-Bevvâb İbn Mukle'nin yazısını geliştirmiş ve uzun çabalar sonucunda daha da güzel bir hal almasını sağlamıştır. İbnü'l-Bevvâb'dan iki asır sonra geçen, Ebu'l-Mecd Cemalettin Yakut b. Abdullah el-Musta'simî ise yazıya yeni bir nefes vererek yazıda yen bir tavır ortaya koymuştur. Onun sayesinde Aklâm-ı sitte'nin kaideleri daha da belirginleşerek daha da güzel bir hal almıştır. (Berk, 2013, s. 13-14)

*"Yâkût'un ölümünden sonra onun aklâm-ı sitte anlayışı, yetiştirdiği üstatlar vasıtasıyla Bağdat'tan Anadolu, Mısır, Suriye, İran ve Mâverâünnehir'e kadar yayıldı. Aklâm-ı sitte sülüs-nesih, muhakkak-reyhânî, tevkî'-rikâ' şeklinde birbirine bağlı ikili öbekler halinde sıralanabilir. Bu üç gruptan sülüs, muhakkak, tevkî' ağız genişliği 2 mm.; nesih, reyhânî, rikâ' ise 1 mm. civarında olan kamaş kalemle yazılır. Yazı karakteri itibariyle muhakkak ile reyhânî, tevkî' ile rikâ' birbirine çok benzeyen yaşları farklı iki kardeşi hatırlatır. Sülüsle nesih arasında ölçüleri dışında da belirgin şekil farklılıkları vardır. Nesih hattının çok ince yazılan şekline toz kadar küçük görüldüğünden "gubârî" hattı denilir" (Derman M. , hat, 1997, s. 428).*

### 1.1.3. Selçuklular Döneminde Hat Sanatı

İslamiyet'i kabul eden Türkler daha XI. asırlarda Gazneliler ve Selçuklulardan başlayarak, Arap yazısını özümsemiş ve kullanmışlardır. 10 asrı aşan uzun bir zaman dilimi içerisinde hemen hemen bütün tarzda ki eserlerini bu yazı ile yazmışlar ve bu yazıya çok önem vermişlerdir. Daima Kur'an'a yaraşır güzel bir hat ile yazma gayreti ve şevki içinde yazılan kelimelerin her bir harfini bir sanat eseri seviyesine yükseltme becerisini göstermişlerdir. Türkler Kur'an yazısı diye hürmet ettikleri bu yazıyı, sadece edebi ve dini eserlerde değil, mimaride de ince bir zevkle kullanmışlardır (Serin, 1982, s. 47).

Abbasilerin tarih sahnesinden çekilmesinden sonra, hat sanatının gelişimi Türkler ve İranlılar tarafından devam ettirilmiştir. Selçuklular, altınla yazılmış yazının kenarlarına siyah mürekkeple tahrir çekmişlerdir. Bu uygulama, sonraları sadece Karahisari tarafından zaman zaman uygulanmıştır. Son Büyük Selçuklu sultanı III. Tuğrul'un hattat olduğu ve bir Mushaf yazdığı bilinmektedir. Anadolu Selçukluları Kûfi, muhakkak ve celi sülüs yazılarını mimari eserlerde çok kullanmışlardır. Ancak yazının istifi oldukça kaotik durumda olduğu gibi özellikle celi sülüste Osmanlılarla birlikte varılacak olan estetik düzeye henüz ulaşmış değildi. Dönemin Kûfi yazıları ise celi sülüse göre daha başarılı seviyedeydi (Öncü ve diğ..., 2011, s. 370).

#### **1.1.4. Osmanlı Dönemi Hat Sanatı ve Osmanlı Hat Sanatı Ekolleri**

Türkler hat sanatına büyük önem vermişlerdir. Türklerin hat sanatındaki kabiliyeti konusunda dile getirilen “Kur’ân-ı Kerim Hicaz’da nazil oldu, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı” vecizesi de Türklerin hat sanatına verdikleri önemi gözler önüne sermektedir. Zira Türkler Uygurlardan beri sanat konusunda birikim sahibi olmuşlardır. Ve bu birikimler özellikle Osmanlılar döneminde İslami anlayış ve kavrayışla zirveye çıkmış dünya çapında etkileyici özellikleri olan sanat eserleri üretilmiştir (Sarıçam & Erşahin, 2013, s. 199). Bu üretimler arasında hiç kuşku yok ki hat sanatı ayrı bir yere ve öneme sahiptir.

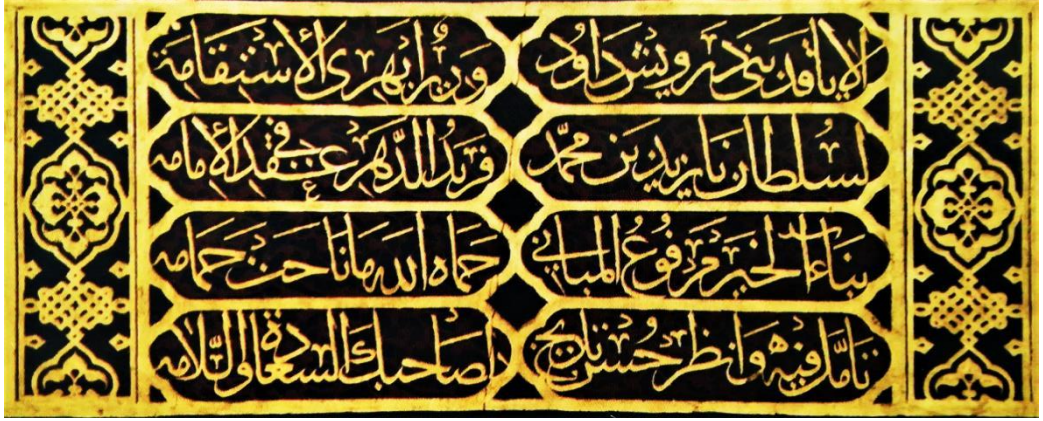
Hat sanatı en hızlı gelişmeyi Osmanlı hat mektebinde göstermiştir. Özellikle Fatih Sultan Mehmed Han döneminden itibaren, yazı sanatında ekoller oluşmuş ve hemen hemen her asırda bir gelişme yaşanmıştır (Berk, 2013, s. 19). Kûfi yazının mimari eserlerde kullanımı Anadolu Selçuklularına kadar devam etmiş, Osmanlı’da Fatih devrine kadar da zaman zaman kullanılmıştır. Fatih devriden sonra yerini tamamen celi sülüse terk etmiştir (Berk, 2013, s. 18). Hat sanatı, Osmanlı döneminde “Türk Hat Sanatı” denecek kadar ayırt edici özellikler taşır hale gelmiştir.

##### **1.1.4.1. Şeyh Hamdullah ve Ekolü**

Osmanlı Hat Ekolü’nün kurucusu olan Hattat Şeyh Hamdullah, 1429 yılında Amasya’da dünyaya gelmiştir. Hattat Şeyh Hamdullah Amasya’da ilim tahsili yanında, Hattat Hayreddin Mara’şi’den Yakut yolunda Aklâm-ı Sitte’yi meşk etmiştir. Şey

Hamdullah, Amasya valisi olan II. Bayezid ile dostluk kurmuş ve II. Bayezid tahta çıkınca İstanbul'a gelerek saraya intisap etmiştir. Şeyh'in İstanbul'a gelişi ile birlikte sanat alanında ki çalışmaları artarak devam etmiş ve ekol oluşturacak derecede ileri seviyelerde hat alanında yenilikler meydana getirmiş, ömrü boyunca kırk yedi Kur'ân-ı Kerim, sayısız En'am Kur'ân cüz'ü gibi şaheserler üretmiştir (Berk, 2013, s. 22).

Hat sanatında Türk üslubunu başlatan Şeyh Hamdullah hocalığını da yapmış olduğu II. Bayezid'in de teşvikleriyle Yakut'un harflerini inceleyip aralarından en güzellerini seçerek yeni bir tarz meydana getirmiştir. Böylelikle hat sanatında yeni bir sayfa açarak yakut üslubuna son vermiş hat sanatı ve ustaları arasında çok önemli bir yere sahip olmuştur. Öyle ki kendisi için "Kıbletü'l Hattatin" (hattatların kıblesi) denilmiştir. Onunla birlikte Mushaf yazımında metin içerisinde tek çeşit yazı kullanımı başlamış, sülüs ve nesih yazıları yaygınlaşmıştır (Öncü ve diğ..., 2011, s. 370). II.Bayezid döneminde Şeyh Hamdullah'ın çabaları ve etkileri sayesinde Aklâm-ı Sitte'deki uyanış hız kazanmış ve Aklâm-ı Sitte'de yeni bir devre başlamıştır. Koltuklu kıt'a yazımı da Şeyh ile birlikte başlamıştır.



Resim 1.3. Hattat Şeyh Hamdullah hattı ile İstanbul Davut Paşa Camii Celi Sülüs kitabesi  
(S. Berk Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı, s.22)

#### 1.1.4.2. Ahmed Karahisarî ve Ekolü

Şeyh Hamdullah'ın çağdaşı sayılan Ahmed Şemseddin'in hayatı hakkında fazla bilgimiz yoktur (Alparslan, 1992, s. 49).

*"Kanûnî Sultan Süleyman döneminde Yâkût tarzını yeniden canlandıran Ahmed Karahisârî'nin (ö. 963/1556) hat tavrı kendinden bir kuşak sonra unutulmuştur. Lakin*



*Karahisârî tarzının celî sülûste zamanına göre Şeyh Hamdullah tavrından daha başarılı olduğu muhakkaktır” (Derman M. , hat, 1997, s. 429).*

Bu dönemde Yâkut ekolüne dönüş görülmüştür. Karahisârî, Aklâm-ı sitte’de Yakut ekolüne yeni bir estetik güzelliği kazandırmış ve özellikle de celî sülûs’ de terkip kabiliyeti ön plana çıkmıştır (Berk, 2013, s. 23).



Resim 1.4. Hattat Ahmed Karahisârî'nin meşhur Besmelesi ve Ma'kılı hattı  
(S. Berk Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı, s.24)

### 1.4.3. Hafız Osman Efendi ve Ekolü

Hattat Hafız Osman Efendi İstanbul Haseki’de dünyaya gelmiştir. Köprülü Fazıl Ahmed Paşa himayesinde öğrenim görmüş ve bu esnada yazıya ilgi duymuştur. Yazıyı, önce Derviş Ali’den meşk etmiştir. Daha sonra kendisi de Derviş Alinin öğrencilerinden olan Suluczade’den ders alarak hat eğitimine devam etmiş ve 1070/1080 tarihinde, on sekiz yaşında icazet almıştır (Berk, 2013, s. 25-27).



Hafız Osman, Şeyh Hamdullah'ın harflerinden Yâkut'un harflerine benzeyen harfleri kaldırarak, onları kendi süzgecinden geçirmiş ve harflerin güzelliğine güzellik katarak harfleri estetik bakımından zirveye ulaştırmıştır. Böylece Şeyh üslûbu yerini Hâfız Osman üslûbuna terk etmiştir (Derman M. , hat, 1997, s. 430).

III. Sultan Ahmed ile II. Sultan Mustafa'ya da hat hocalığı yapan Hafız Osman'ın kırk yaşında iken yazdığı Kur'ân-ı Kerim'in ünü sadece Osmanlı devleti sınırları içerisinde de değil diğer İslam ülkelerinde de dikkatleri üzerine çekerek Hafız'ın yeteneğini ortaya koymuştur. Özellikle Nesih ve Sülüs sahalarında sayısız murakk'a ve levhalar, 25 Kur'ân-ı Kerim yazmış, ilk defa sülüs ve nesih hattı ile Hilve kompoze etmiştir. Yetiştirdiği meşhur talebeleri Yedikuleli Abdullah ve Yusuf Mehdi, Hafız'ın üslubunu devam ettirmiştir (Serin, 1982, s. 53).



Resim 1.5. Hafız Osman Sülüs - Nesih- Sülüs satırları (E. H. Ayverdi koleksiyonundan)  
(M. Serin, Hat San'atımız, s.54)

#### 1.1.4.4. İsmail Zühdi Efendi ve Ekolü

Hafız Osman'dan bir asır sonra gelen İsmail Zühdi Hafız'ın en güzel yazılarından örnekler alarak birbirine uygun nisbetlerle sülüs ve nesih en güzel formlarına ulaştırmıştır (Serin, 1982, s. 55). Celi Sülüs'de eski tarza bağlı olan Hattat Şeyh Hamdullah ve Hafız Osman'dan sonra harf ve kelimelere estetik bir çehre

kazandırmıştır. Hat sanatında İsmail Zühdi Efendinin Şeyh Hamdullah ve Hafız Osman'dan sonra gerçekleştirmiş olduğu zarif etkiler İsmail Zühdi Efendinin hat tarihi içerisinde önemli bir yere oturmasını sağlamıştır. Sultan III. Mustafa döneminde Enderûn-i Hümayun'da hocalık vazifesi üstlene İsmail Zühdi Efendi vefatına kadar bu görevini sürdürmüştür. Hat sanatında kendi üslubunu ortaya koyan İsmail Zühdi Efendi'nin Sülüs ve Nesih yazıda ki üslubu Hafız Osman'a yakındır. Bilinen en meşhur talebesi ise kardeşi de olan hattat Mustafa Râkım Efendi'dir (Berk, 2013, s. 32,33,34).



Resim 1.6. İsmail Zühdi Efendi tarafından yazılan Sülüs-Nesih Meşk murakkaasından (S. Berk Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı, s.35)

#### 1.1.4.5. Mustafa Râkım Efendi ve Ekolü

Hâfız Osman'ın hat sanatında getirmiş olduğu yeni soluk sıcaklığını hat sanatı üzerinde hissettirmeye devam ederken bir yüzyıl sonra İsmâil Zühdi (ö. 1221/1806) ve kardeşi Mustafa Râkım (ö. 1241/1826), onun yazılarından ilham alarak kendi tavırlarını oluşturmuşlardır. Bu zamana kadar sülüs hattı ile harika eserler verilmesine rağmen onun daha kalın biçimi olan celî sülüs yazısında mütenasip ölçüler bir türlü elde edilemediğinden ortaya pekte sağlıklı olmayan numuneler çıkıyordu (Derman M. , hat, 1997, s. 430).

“Sonuç olarak Hâfız Osman'ın bile ürettiği celî yazılar onun ününe lâyık değildir. Mustafa Râkım, sülüs ve nesih yazılarında olduğu gibi celî sülüste de gerek harf gerekse istif eksiksizliği ile bütün hat tarzlarının zirvesine çıktı ve Hâfız Osman üslubunu sülüsten celiye aktarmayı başardı. Padişah tuğralarını da islah ederek onları güzelliğin son noktasına ulaştırdı. Bu sebeple celî sülüs hattını ve tuğrayı Râkım öncesi-Râkım sonrası şeklinde sınıflandırmak yerinde olur” (Derman M. , hat, 1997, s. 430).

Râkım'ın, sanattaki kudretini ve yerini şu hüküm çok güzel özetlemektedir: “Sinan Türk Mimarisinde, Michelange heykel sanatında ne yapmış ise daha ziyadesini Râkım yazıda yapmıştır (Berk, 2013, s. 37). II. Sultan Mahmud'un yazı hocalığında yapmış olan Râkım Ayasofya'da bulunan Sultan Mahmud imzalı büyük levhada da doğrudan kalemini kullanmıştır (Serin, 1982, s. 55).



Resim 1.7. Hattat Mustafa Râkım Efendi tarafından Celi Sülüs hat ile yazılan bir levha (S. Berk Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı, s.38)

#### 1.1.4.6. Mahmut Celaleddin Efendi ve Ekolü

Kafkasya'nın Dağıstan bölgesinde dünyaya gelen Mahmut Celaleddin Efendi, ailesiyle birlikte İstanbul'a göç etmişlerdir. Mahmud Celâleddin'in XVIII. Asrın yazı ustalarından yazı öğrenmek istemesine rağmen, öğrenci olma vasıflarına aykırı davranışları nedeniyle hocaları tarafından talebeliğe kabul edilmediği rivayet edilir. Bu durum sonucunda, Şeyh Hamdullah'ın ve Hâfız Osman'ın eserlerine bakarak kendi çabalarıyla sanatını geliştiren Mahmut Celaleddin Hat sanatında ileri seviyelere gelmiştir. Mushaf, dua kitapları, murakkaa, en'âm-ı şerîf, evrâd-ı şerîfe, kıta, hilye ve levha şeklinde harika yazıları çokça olup bunlar müze ve çeşitli koleksiyonlarda değer görmektedir. Önceki dönemlerin üstatlarının eserlerine taklit olarak yazdığı kıta ve murakkaaları da dikkate çekicidir. Ancak celî sülüs hattı katı ve durağan yapısından,



ayrıca hareketlerinin zayıflığından dolayı Mustafa Râkım'ın hareketli ve gergin görünüşlü harika üslubuna karşı pek etkili olamamıştır. Eyüp'teki Mihrişah Vâlide Sultan Türbesi'nin 1207 tarihli mermer üzerine celi sülüs meşklere Celâleddin'e aittir. Dîvânî ile yazıp imzaladığı bir kıtası, onun bu tarzda da çok yetenekli olduğunu göstermektedir (Derman M. , TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2003).



Resim 1.8. Hattat Mahmut Celaleddin tarafından Celi Sülüs hat ile yazılan bir levha.(Mehmet Çebi Koleksiyonu)  
(S. Berk Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı, s.44)

#### 1.1.4.7. Kazasker Mustafa İzzet Efendi ve Ekolü

1801'de Tosya'da doğmuştur. Babasının vefatından sonra İstanbul'a gelerek medrese eğitimi almaya başlamıştır. Bizzat II. Mahmut tarafından Enderun'a alınması için emir verilmiştir (Bektaşoğlu, Hat Sanatı ve Tosyalı Hattatlar, s. 76). Direk Enderûn-ı Hümâyun'a alınması mümkün olmadığından Silâhdar Ahmedpaşazâde Ali Paşa'nın yanında yetiştirilmesi uygun görülmüştür. Burada gördüğü sıkı bir eğitimin yanı sıra hüsn-i hat ve mûsiki dersleri almıştır. Bu dönemden sonra hat dersleri peşi sıra icazet olarak hat konusunda ileri seviyelere gelmiştir (Derman, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2006)., Ayasofya Camii'nde 7,5 metre çapında, daire formunda celi sülüs levhaları Kazasker Mustafa İzzet Efendi yazmıştır. Bursa Ulu Camii ve daha birçok önemli yerde eserleri mevcuttur. Harf devriminden önce matbaalarda kullanılan

harfler onun eseridir. Daha birçok eseri günümüze kadar ulaşan sanatçının şehzadelere hat hocalığı yaptığı da bilinmektedir. Hasan Rıza ve Kâyıszade Hafız Osman ise bilinen öğrencileri arasında yer almaktadır (Vural, 2015, s. 20).



Resim 1.9. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Ayasofya'daki Levhalarından: Osman (Mustafa Bektaşoğlu, Hat Sanatı ve Topyalı Hattatlar, s.83)

#### 1.1.4.8. Mehmet Şevki Efendi ve Ekolü

Sülüs ve nesih yazının zirve simi olan Şevki Efendi 1828 yılı Kastamonu doğumludur (Berk, 2013, s. 45). Şevki Efendi Sülüs ve Nesih yazılarına en güzel ölçülerle son şeklini vermiştir (Serin, 1982, s. 60). 1887 yılında hayata veda eden sanatçı on dört yaşında icazet almış, Hafız Osman, İsmail Zühti'nin de yazılarını tatbik ederek ruhlarından feyz almıştır. Ve bu yolda ilerleyerek kendi tarzını oluşturmayı başarmıştır (Berk, 2013, s. 45). Şevki efendi “yazıyı bana rüya âlemin de öğrettiler” diyerek başarısının adeta ilahi bir kaynağının olduğunu dile getirmiştir (Serin, 1982, s. 60).

Şevki Efendi Celi Sülüs alanında eriştiği seviyeyle neredeyse kusursuz eserler ortaya koymuştur. Sülüs ve nesih harflerinde ulamış olduğu olgunluğun mükemmel düzeydedir. Hattat Bakkal Ahmed Arif Efendi ve Hattat Mehmed Fehmi Efendi en önemli talebeleridir (Berk, 2013, s. 46).







Resim 1.11. Sami Efendi'nin Sülüs bir yazısı  
(S. Berk Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı, s,49)

Zamanımıza kadar ulaşmış olan Göktürk kitabeleri, Orta Asya'da inkişaf etmiş büyük bir medeniyetin ürünüdür. Bu kitabeler, Türklerde yazı sanat ve kültürün ne derece gelişmiş olduğunun belgeleridir. Uygurlarda mimari, resim, heykel, şiir, müzik, dokuma, çini, kâğıt imali vs. sanat kollarında olduğu gibi, güzel yazı alanında da oldukça ileri seviyelere gelmiştir. Uygur yazısı asırlarca kültür ve sanat yazısı olarak Orta Asya'da yaşamıştır. İşte bu eski kültür ve sanat geleneğine dayanarak, Türkler İslamiyet'e geçişlerinden itibaren İslam yazılarının en önemli tekâmül merhalelerini gerçekleştiren üstatlar yetiştirerek; bu alandaki maharetlerini ortaya koymuşlardır. Bunun sonucunda da İslam yazısının gelişmesinde en önemli tarihi rolü üstlenmişlerdir (Bektaşoğlu, Hat, 2009, s. 23).

#### 1.1.5. Aklâm-ı Sitte

Sülüs, nesih, tevkî', rıka', muhakkak, reyhaniden oluşan altı çeşit yazıya Aklâm-ı Sitte adı verilmektedir. Bu yazılar ikişerli gruplar olarak birbirine benzer yönler arz etmeleri yanında ölçü ve şekil farklılıklarına da sahiptirler (Öncü ve diğ..., 2011, s. 379).

##### 1.1.5.1. Sülüs

Sülüs yazı, ümmü'l – hat (yazıların annesi) olarak bilinmektedir. Özellikle celi hali mimaride sanat yazısı olarak kullanılmaya çok uygundur (Öncü ve diğ..., 2011, s. 379). X. yüzyılın sonunda beliren bir yazıdır. Kûfi yazıya göre yuvarlakları olmakla

birlikte köşeleri sert değildir. Hat öğrenmek isteyen kişiler işe sülüs öğrenerek başlarlar (Bektaşoğlu, Hat, 2009, s. 30).

#### **1.1.5.2. Nesih**

Nesih kitap yazımına uygun özelliklere sahip bir formdadır (Öncü ve diğ..., 2011, s. 379). Kûfi yazıda ki köşelerin tamamıyla yuvarlanması ile meydana gelmiştir. Sülüs yazısını andırmakla birlikte sülüsün üçte ikisini almamış, üçte biri ile de ona tabi olmuştur. Dini kitapların yazılışında, "istinsahında" nesih kullanılmıştır. Bu yazının isimlendirilmesi de istinsah kelimesiyle ilgilidir çünkü nesh; bir şeyi kaldırıp onun yerine başka bir şey koymak, nüsha çıkarmak manalarına gelmektedir (Bektaşoğlu, Hat, 2009, s. 31).

#### **1.1.5.3. Muhakkak**

Kelime anlamı olarak "muntazam" ve "muhkem" gibi manalara gelmektedir (Berk, 2013, s. 72). Bu yazının harfleri sülüse göre daha büyüktür. Satır halinde yazılan bu yazı formu, istiftenden uzaktır. Harfleri kelimeleri açık seçiktir (Bektaşoğlu, Hat, 2009, s. 31).

#### **1.1.5.4. Reyhâni**

Muhakkak formuna tabi olan bu form da kalem kalınlığı nesih kadardır (Yazır, 1972, s. 95). Muhakkak formunun küçük şekli olan bu form XVI. yüzyıla kadar sülüs ve nesih ile birlikte her yerde kullanılmıştır. Bu tarihten sonra büyük ihtimalle bu formun fazla yer kaplaması sebebi ile kullanımı terk edilmiştir. Hattatların onun harflerini reyhana benzetmeleri hasebiyle bu ismi ona verdikleri rivayet edilir (Bektaşoğlu, Hat, 2009, s. 31).

#### **1.1.5.5. Tevkiî**

Yarısı düz yarısı yuvarlak formlara sahiptir. Kalem kalınlığı sülüse yakındır (Yazır, 1972, s. 95). Bu form Osmanlı da devlete mahsus evrakta kullanılmıştır. Osmanlının divani yazısının esasını teşkil etmiştir (Bektaşoğlu, Hat, 2009, s. 32).



### 1.1.5.6. Rikaa'(İcaze Hattı)

Tevkî'nin kurallarına bağlı olup, onun nesih gibi küçük yazılan şeklidir. Sözlükte küçük sayfa, mektup anlamlarına gelen rikaa', çoğunlukla Mushaf'ların sonunda dua sayfasında, vakıf işlerinde kullanılmış ve icazetler bu hat ile yazıldığı için icazet hattı adını da almıştır. (Bektaşoğlu, Hat, 2009, s. 32).

Yukarıda bahsi geçen ve şeş kalem diye tabir edilen formlar dışında kullanılan birkaç çeşit yazı formu daha mevcuttur. Bunlar Dîvâni, celî dîvâni, ta'lik ve Rik'a dır.

Dîvâni; Terim olarak, padişahın iradelerini, emirlerini, buyruklarını yazmak için kullanılan yazı anlamına gelmektedir. Sadece devlet yazışmalarında kullanılması gizliliği koruma refleksiyle bu yazının girift bir şekilde kullanılmasını tetiklemiştir. Ve saray dışında kullanımı yasaklanmıştır. celî dîvâni ise ilk başta dîvâni yazının kalın kalemle yazılan bi formu olarak algılansa da aralarında farklılıklar barındıran bir yazıdır. Dîvâni yazıda hareke ve tezyini işaretler olmamasına karşın celî dîvâni de bunlar mevcuttur. Dîvâni istifsiz ve satır halinde yazılırken celî dîvâni tam tersi şekilde icra edilir (Berk, 2013, s. 74,75).

Ta'lik yazı Aklâm-ı Sitte'den sonra en çok meşhur olan ve kullanılan yazı çeşididir (Berk, 2013, s. 75). Kırlangıç kuşlarının yayvan uçuşları sırasında kanatlarının aldığı hali andıran görünüşüyle bu yazı İran zekâ ve sanat anlayışının bir ürünüdür. Asma, asılma, ilişirme anlamlarına gelmektedir (Bektaşoğlu, Hat, 2009, s. 33).

Rik'a yazı ise gündelik işlerde kullanılan kolay, çabuk, pratik yazılan bir el yazısı cinsidir. Okullarda çocuklara ilk olarak bu yazı öğretilmiştir. Latin harflerinden önce herkes bu yazıyı bilir ve gündelik işlerini hallederken bu yazıyı kullanırmış. Türklerin XIX. yüzyıla doğru klasik bir hal alan bu form, öz Türk yazısıdır (Bektaşoğlu, Hat, 2009, s. 33).

Şeş kalem diye tabir edilen ve Şeş kalem dışında kalan yazı çeşitleri, adeta kaptan kaba aktarılarak her aktarımda kendisinden bir şey kaybetmek şöyle dursun gelişerek, güzelleşerek, lezzetlenerek, kabından taşmadan artmayı başararak, son şeklini almıştır.

Bu yazı çeşitleri bir medeniyetin ortaya koymuş olduğu, önemi anlatmakla bitmeyecek kültürel ve sanatsal miraslardır. Bu miras öylesine kuvvetli tesirlere sahiptir ki koca medeniyetin adeta fil ayakları olmuş ve onu her durumda ve koşulda taşımasını

bilmiştir. Ve şüphesiz ki İslam dünyasının yazıya vermiş olduğu önem bitmemiş ve bitmeyecektir. Çünkü yazı, bilmek demektir. Bilmek ise var olmak demektir. Var olmak ise her koşulda var olmayı becerebilmiş bir ulus için kuşkusuz sonu gelmeyecek bir durumdur. Bizler varlığımızı yüzyıllar boyunca bilimle, sanatla, geliştirerek temelinde yazı olan bir medeniye inşa etmiş ve bunu geliştirmesini bilmişizdir. Bu durum geçmişte böyle olduğu gibi hiç kuşkusuz gelecekte de bu şekilde devamlılık arz edecektir.

## 1.2. TEZHİP SANATININ TANIMI VE TARİHÇESİ

Gelenekli sanatlarımızdan olan tezhip altın tozu ile yapılan bir bezeme sanatıdır. Tezhip, sözlük manası itibariyle “altınlama” demekse de, yalnız altın ile yapılan çalışmalara değil, toprak boyalarla yapılan ince kitap tezyinatına da tezhip denilir. Altın tozu kullanmak suretiyle sırf atınla yapılan tezhibe de “halkâri” denir (bektaşoğlu, 2009, s. 36)



Resim 1.12. Çiçek Derman'ın Serbest Halkâri Çalışması  
(M. Bektaşoğlu, Anadolu'da Türk İslam Sanatı s,37)

Tezhipli eserlere “müzehhebe” bu süsleme sanatını yapan sanatçılara da erkekse “müzehhib” kadın ise “müzehhibe” denmektedir (Keskiner, 1996, s. 210).

*“Başta Kur’an-ı Kerim ve diğer el yazmalarının zahriye, serlevha, ve hatimelerinde, sure veya bölüm başlarını gösteren tepeliklerde, ayet ve cümle aralarında nokta yerine kullanılan bezemelerde, secde ayetlerini ve cüz başlarını gösteren gül bezemelerde ve büyük bezemelerde örnekleri görülmektedir. Tezhip bu alanların dışında hat levhaları ile tuğra ve fermanların pervaz ve bordürlerinde de kullanılmıştır” (Gülen, 2017, s. 93).*

Ayrıca tezhip özellikle günümüz sanat anlayışı içerisinde, sadece kitap vb. eserleri süslemek için kullanımı bir yana tek başına kullanılmış ve levhalarda birinci eleman olarak icra edilen bir sanat alanı oluşturulmaya başlanmıştır.

Tezhip sanatının vazgeçilmez malzemesi olan altın uzun bir uğraştan sonra varak (ince levha) haline getirilir. Varak haline getirilen altın zamkırabi ile parmak uçlarında ezilerek fırça ile boyama yapılacak kıvama getirilerek su ile ipekten süzülür ve dinlendirilmeye bırakılır, Daha sonra kurutularak toz haline gelir. Tatbik edilecek alanlara jelatinli su ile sürüldükten sonra akik taşından yapılmış mührü ile parlatılır. Parlak olarak da tatbik edilen altın değişik tonlar ile de (yeşil, kırmızı, beyaz) imal edilmiş, günümüzde ağırlıklı olarak mat olarak uygulanması kabul görülmüştür.

Bu sanatta tercih edilen boyalar ise, geçmiş dönemlerde ağırlıklı olarak doğadan elde edilen kök boya, maden oksitleri, renkli toprak boya, renkli taşların tozları, doğal boyalardır. Fakat günümüz teknolojisinin gelişimi ve sanayi devrimi ile birlikte değişen üretim şekilleri doğrultusunda sanatçılar da fabrikalarda üretilen ve ağırlıklı olarak doğal olmayan boyaları tercih etmektedirler.

Tezhip sanatının gelişmesinde bütün Müslümanların katkıları vardır. Bu alanda Türklerin yeri ve önemi farklı bir nokta da durmaktadır (Sarıçam & Erşahin, 2013).

*“19. Yüzyıldan başlayarak günümüze kadar süren ve Orta Asya toprakları üzerinde yapılan arkeoloji ve sanat tarihi araştırmaları sonuçlarına göre, Türk resim ve bezeme sanatlarının kaynağının Orta Asya olduğu kesinlik kazanmıştır. Albert Grünwedel, Albert von Le Goq, Aurel Stein gibi araştırmacılar Türk kültür tarihinde, tezhipli kitapların ilk defa m.s. VII. Ve VIII. Yüzyıllarda Uygur Türklerinde görüldüğünü ortaya çıkarmıştır” (Aktaran: Naddah, 2017 s.256).*

*“Tezhip sanatı Orta Asya’da Uygur Türkeri’yle başlamış ve ilerleme göstermiştir. Selçuklular ile İran üzerinden Anadolu’ya gelen ve bu bölgede daha önce yaşamış medeniyetlerin kalıntıları ile karşılaşan tezhip sanatı, onu icra sanatkarların bu kalıntıları kendi millî anlayışlarına uygun şekillerde yeniden ele alıp dönüştürmesiyle gelişmesini sürdürmüştür” (Birol, İslam Ansiklopedisi, 2012, s. 65) .*

*“VIII. yüzyılda Mani dinini kabul eden Uygurlar” (Sarıçam & Erşahin, 2013).Doğa ve insanı tasvir ederken olabildiğince realist tasvirler yapmışlardır. “Hayvan figürleri, insan*

*figürleri, yarı üsluplaştırılmış çiçekler ve yapraklar süslemelerinin ana unsurunu oluşturur” (Aktaran: Naddah, 2017 s.256).*

Kökeleri Orta Asya'ya kadar uzanan Türk tezhip sanatı, özellikle Türklerin İslamiyeti kabul etmesiyle birlikte elde edilen yeni bakış açıları ve sanat anlayışlarının yansımalarını kısazamanda üzerine çekerek; sanatsal ilerleyişini köklerine sahip çıkarak farklı boyutlara taşımıştır. Türk tezhip sanatı, geliştirdiği üsluplar bakımından Selçuklu dönemi, Erken Osmanlı dönemi, Klasik Dönem, ve batılılaşma dönemi olmak üzere dörde ayrılır. (Gülen, 2017, s. 94)

*“Tezhip sanatının Anadolu'daki başlangıcı Selçuklularla birlikte olmuştur. Selçuklulardan bugüne ulaşan süsleme örneklerinin önemli bir grubunu, kitap süslemeleri oluşturmaktadır” (Aktaran: Naddah, 2017, s.257).*

Tezhip sanatını Anadolu'ya getiren Selçuklular Rûmî motifini geliştirerek kullanmışlardır. XI. Yüzyıl da tezhip sanatında ağırlık olarak geometrik formlar ve geçmeler kullanılmış olup XIII. Yüzyıla doğru ilerledikçe ise geometrik formlara ek olarak bitkisel motifler ve Rûmî'ler dolgun ve iri halde kullanılmıştır. Münhani motifi de bu dönemde kullanım alanı bulmuş motiflerdendir. (Taşkale, 2009) .

Selçuklulardan sonra tarih sahnesine çıkan Osmanlılar devraldıkları mirası geliştirerek her alanda olduğu sanat alanında da ileri taşımışlar ve Türk İslam sanatlarının gelişmesine çok önemli katkılar sağlamışlardır.

Erken Osmanlı Dönemi tezhip örnekleri sayıca azdır. Bunlardan birisi Sultan I. Murad için hazırlanan müzik kitabıdır. Diğer sanat kollarında olduğu gibi tezhip sanatı açısından da Fatih dönemi bir milat olmuştur (Gülen, 2017, s. 94).

Fatih döneminde saraya davet edilen batılı sanatçılar, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran ve Mısır seferleri neticesinde İstanbul'a toplanan sanatkarlar bütün tezyinî sanatlarda olduğu gibi tezhip sanatında da artık İstanbul'un söz sahibi olduğunu ortaya koymuştur. Bursa ve Edirne saraylarında müstakil bir nakışhane bulunup bulunmadığı konusunda net bir bilgi mevcut olmamakla birlikte İstanbul da Fatih döneminden itibaren bir nakışhane bulunduğu ve burada Baba Nakkaş'ın sernakkaşlık yaptığı bilinmektedir (Öncü ve diğ..., 2011, s. 383).

Kitap sanatlarında XV. yüzyılın ilk yarısında tezhip sanatı Memluk, Herat, Şiraz, ve Tebriz okullarının etkileri görülmektedir. Yüzyılın ikinci yarısında ise artık Osmanlı üslubunun ortaya çıkmaya başladığından söz etmek mümkündür. Sultan II. Bayezid

döneminin önemli nakkaşları Hasan b. Mehmed, Melek Ahmed Tebrizi, Hüseyin Çelebi, Derviş Mahmud, ve Mehmed b. Bayram gibi İsimlerdir (Öncü ve diğ..., 2011, s. 383).

İstanbul saray nakkaşhanesinde asıl gelişmelerin meydana geldiği dönem olarak Yavuz Sultan Selim Zamanı gösterilebilir. Bu dönemde nakkaşhanenin Bölük-i Rumiyan ve Bölük-i Aceman olmak üzere iki bölümden oluştuğu ve bu iki bölümün adeta birbiriyle yarış halinde olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle doğudan gelen sanatkarların ve bu sanatkarların icra edilen sanat üzerindeki etkilerinin Osmanlı tezyini sanatlarında Kanuni dönemine kadar etkili olduğu görülmüştür (Öncü ve diğ..., 2011, s. 383).

XVI. ve XVII. yüzyıllar Türk tezhip sanatının en önemli devirleridir. Klasik dönem olarak da nitelenen bu dönem, Orta Asya kökenli birçok motifin en nadide örneklerinin kullanıldığı, Osmanlı tezhip sanatının kendine has halini aldığı dönemdir. Bu dönem eserlerinin zemininde lacivert ve altın yaldızın eşit ağırlıkta kullanıldığı, bazı eserlerde ise altının baskın geldiği gözlenmektedir. Yazma eserin önemine göre özellikle ilk bir ya da iki sayfa tamamen tezhiplenerek oluşturulmaya özen gösterilmiştir (Gülen, 2017, s. 95). Bu dönem müzehhiblerinden Karamemi diye bilinen Mehmet Çelebi Sazyolu Üslubunu temsil eden Şah Kulu'na öğrencilik etmiş 1540-1566 yılları arasında saray nakkaşhanesinin de çalışıp sernakkaşlığa kadar yükselmiştir (Öncü ve diğ..., 2011, s. 383). Karamemi bu döneme yön veren kişi olarak bilinir. Sanatçı bu dönemde ilk kez natüralist tarzda çiçekleri tezhip sanatına sokarak tezhip sanatına yeni bir soluk getirmiş, sanat anlayışımıza yeni bir perspektif kazandırmıştır (Gülen, 2017, s. 95,96). Şukûfe tarzının gelişmesi ve tezhip sanatına girmesi "İstanbul Üslubu" diyebileceğimiz klasik tarzın temellerini oluşturmuştur (Öncü ve diğ..., 2011, s. 383).

XVII. yüzyıla geldiğimizde Derviş Mehmed'in bezemiş olduğu bir Kur'ân-ı Kerîm kadim geleneğin halen daha korunduğunu bizlere göstermektedir. Fakat tezhiplerde önceki döneme nazaran önemli farklılıklarda göze çarpmaktadır. Nakış zenginliğinde ki artışa nispetle işçilik de zayıflamaların başladığı söylenebilir. Özellikle bedahşan laciverti parlaklığını kaybetmiş ve soluk bir maviye dönüşüvermiştir. Altın satırlara iğne perdahtı uygulaması da yaygınlık kazan bir diğer gelime olmuştur (Öncü ve diğ..., 2011, s. 386).

XVIII. yüzyılda tezhip sanatının batılılaşma etkisi altına girmiş olduğu aşikârdır. Fakat dikkat çekici olan bir başka önemli nokta bu dönemde klasik anlayışın ana hatlarıyla korunmuş olduğudur. 1712 tarihli Yedikuleli Seyyid Abdullah mushafının tezhibinde bunu görebiliriz. Sayfa tasarımında geleneğin korunduğunu fakat bezeme unsurlarına bazı özgün biçimlerin katılmış olduğu söylenebilir. Özellikle baroklaşmanın belirtisi sayılan gölgeli boyama tekniği dikkat çekmektedir. Bu dönemde bir başka önemli nokta ise saz üslubunun yeniden popülerlik kazanmasıdır. Müzehhib ve lake ustası Ali Üsküdari ve Abdullah Buhari dönemin popüler formlarıyla geleneği harmanlayarak tezhip sanatında kendilerine has yeni yorumlar ortaya koymuşlardır (Öncü ve diğ..., 2011, s. 386).

XIX. yüzyıl tezhip sanatının tamamen batı etkisi altına girdiği bir dönemdir. Barok, rokoko ve art-neau kıvrımlarının çiçek buketleriyle birlikte kullanıldığı, renkli ve altın bakımından oldukça zenginlik gösteren bu dönemde işçilik hususunda gerilemenin olduğu da ortadadır. Kitap bezemelerinde buket şeklinde çiçekler bolca kullanılmış olup şükûfe üslubunun bozularak asıl tarzıyla pek ilişkilendiremeyeceğimiz formlara bürünmüş halleri kullanılmış ve günümüzde de bu çiçek resimlerine şükûfe adı verilmiştir. Fakat bu formlar tezhip sanatından ziyade tasvir sanatının bir kolu olarak görülmelidir zira çiçekler bir nakıştan ziyade natürmort anlayışıyla tasvir edilmiş birer resim tatındadırlar (Öncü ve diğ..., 2011, s. 386). XVIII. ve XIX. yüzyıllarda yaşamış olan Ahmed Ata Efendi Bu dönem içerisinde Ata yolu diye adlandırılan çiçekli bezeme tarzını oluşturmuş ve rokoko üslubuna Osmanlı karakteri kazandırarak önemli bir iş ortaya koymuştur. Oluşturmuş olduğu bu üslup aşırı derecede zahmetli ve zor olduğu için fazla eser verilememiştir (Derman F. Ç., 2019).

XX. yüzyıl ise tasarımda ve bezemede neo-klasik arayışların başladığı bir dönem olmuştur. 1911'de Hasan Rıza hattıyla yazılan Kur'ân-ı Kerîm'deki Müzehhib Bahaeddin'in tezhibi buna güzel bir örnektir. Cumhuriyet döneminde ön plana çıkan sanatçılar ise İsmail Hakkı Altunbezer, Muhsin Demironat, ve Rikkat Kunt gibi isimlerdir.

### 1.3. MİNYATÜR SANATI

*“Genel bir tanımlamayla yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap sanatlarına minyatür denilmektedir. Minyatür terimi, ortaçağ Avrupasında yazma*

*kitapların bölüm başlarına yapılan tezhiplerde (süslemelerde) baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya minium'dan türetilmiştir ve italyancaya miniatura, Fransızcaya miniature biçiminde geçip zamanla yazma kitaplardaki resimleri ifade etmek için kullanılan terim, Türkçeye Batı dillerinden girmiştir” (Aktaran: Mahir, 2005, s. 15).*

*“Ancak Osmanlı dönemi kaynaklarında minyatür teriminin yerine tasvir veya nakış sözcüklerinin kullanıldığı görülür” (Mahir, 2005, s. 15).*

Minyatür sanatçısı için de “resim yapan, ressam” anlamına gelen nakkaş yada musavvir terimi kullanılmıştır (Sarıçam & Erşahin, 2013, s. 199).

Minyatür yapılırken su ile eritilmiş toprak boyalar kullanılmıştır. Bu boyaların sabit kalması için içlerine yumurta sarısı ilave edilmiştir. Ancak yumurta sarısı ile hazırlanan bu boyalar kuruduktan sonra karıştırılmayacağı için tekrar kullanılamaz. Bunun için her seferinde yeni boya hazırlanması bir zorunluluktur. Bu zorunluluktan dolayı 18.yüzyıldan sonra toprak boyaların içinde yumurta sarısı yerine tutkal kullanılmaya başlanmıştır. Bu teknikte suda eritilmiş tutkal içine bir damla pekmez veya iki damla üzüm suyu karıştırılır. Bu boyalar kurusa bile istenildiğinde suyla eritilerek yeniden kullanılır (Binark İ. , 1978, s. 272).

*“Minyatür yapımına uygun fırçalar, üç aylık beyaz kedi yavrusunun gıdı tüyünden yapılmış çok ince fırçalardır. Kağıtlar ise yumurtalı veya aharlı kağıtlardır. Yumurtalı kağıtlar, yumurta akıyla bir miktar şapın sıvılaştıncaya kadar bir fincan içinde karıştırılıp kağıda sürülmesi ve kuruduktan sonra kuru ceviz veya ihlamur ağacından çukur bir tahta üzerinde mührelenmesiyle elde edilir. Mührelenmiş yani parlatılmış kağıda yapılan minyatür daha parlak görünür. Aharlı kağıtlar içinse şekersiz nişasta içeren boza kıvamında bir karışım kullanılır, bu karışım kağıda sürüldükten sonra kurumaya bırakılır ve sonra kağıt mührelenerek işlem tamamlanır” (Mahir, 2005, s. 15-16).*

Minyatürde işlenecek konu, önce eskiz olarak, kiremit rengi bir boya ile çok ince çizilir. Boyaların parlak olması için kâğıt altın tabaka ile örtülür. Çizgiler arasındaki boşluklar boyandıktan sonra çin mürekkebiyle saç, yüz ve elbise kıvrımları gibi ayrıntılar tamamlanır (Aslanpa, 1993, s. 195).

Müslümanların tasvir zevki ve sanatı minyatürde ortaya çıkmıştır. Minyatür doğu ve batı dünyasında çok eskiden beri bilinen bir resim tarzıdır. Ama minyatürün bir doğu sanatı olduğu, batıya doğudan geldiği söylenmektedir. Minyatür, kitapları resimlemek amacıyla yapıldığından boyutları küçük tutulmuştur (Sarıçam & Erşahin, 2013, s. 199).

Minyatürlerde simgesel anlatım ağırlık taşır. Resimde gösterilen önemli kişiler yanındakilerden daha büyük çizilerek, daha süslü giysiler içinde gösterilerek vurgulanırlar. İnsan yüzlerinin ana çizgileriyle kendilerine benzemesine özen gösterilir, örneğin sakallı ya da sakalsız iseler öyle yapılırlar. Ama bunlardaki anlatım gene de

birbirine benzer, en önemlisi, ele alınan kişilerin içinde bulunduğu tinsel duruma ilişkin duyguları yansıtmazlar. Bu biraz da kullanılan resim alanının küçüklüğüyle bağlantılıdır. Doğal nesnelere de oldukça ayrıntılı, ama biçimselleştirilmiş olarak verilirler (Alsaç,1993:16).

Minyatürler klasik resim anlayışından farklı icra edilerek klasik resim mantığının dışına çıkmıştır. Perspektif, anatomi, kompozisyon vb birçok kavramın minyatürde ya hiçkullanılmadığı ya çok az başvurulduğu ya da alışlagelmişin dışında kullanıldığı gözlenmektedir. Eseri icra edecek sanatçı izlenimlerini olduğu gibi aktarmaktan sakınmakta izlenimlerini elde etmiş olduğu farklı bakış açısıyla adeta (özünü koruyarak) yeniden üretim sürecine sokup, üsluplaştırarak kağıdına aktarmaktadır. Özellikle tasvir edilecek kişilerin, nesnelere konumları, önemleri eserlerde özellikle fark edilecek şekilde icra edilerek eserin neye işaret ettiği hissettirilmektedir.

### 1.3.1. Minyatür Sanatının Tarihçesine Genel Bir Bakış

Bilinen en eski minyatür örneklerine M.Ö. 2. Yüzyılda icra edildiği düşünülen papirüs yapraklarında rastlanmaktadır. Daha sonraki dönemlerde Yunan, Roma, Bizans ve Süryani el yazmalarında da minyatür örneklerine rastlanmaktadır.

Farklı bir görüş olarak da özellikle “Orta Asya da yapılan kazı çalışmaları ve araştırmalar neticesinde çıkarılmakta olan resim ve minyatürlü kitaplardan, minyatürün bir Türk sanatı ve temsilcisinin ise Uygur Türkleri olduğu anlaşılmıştır” (Yılmaz, 2004, s. 228).

Orta Asya ve Türkistan çevresinde doğduğu kabul edilen minyatür bir kolu ile Hindistan’a öteki kolu ise İran’a geçerek buralarda birbirinden bağımsız üsluplar gelişmiştir. Hindistan minyatürü daha gerçekçi bir üslup haline gelirken, Arap minyatürü kuru anlatım niteliği ile belge değeri taşımaktan ileriye gidememiştir. Osmanlı ve İran minyatürü ise kıvrak ve akıcı çizgileri yumuşak ve daha dengeli renkleri, ince, kusursuz desenleri, duygusal ve de şiir havası ile bir yenilik kazandırmıştır (Acar, 1995, s. 126-136).

*“İslam kültüründe anıtsal resim sanatı yalnızca Emeviler döneminde, VII ve VIII, yüzyıllar arasında varolabilmiştir. Bu dönemde fethedilen yeni topraklardaki kadim kültürlerin yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim gelenekleriyle temasa geçilmiş, bunun sonucunda da Kubbetü’s- Sahra, Şam Emeviye Camii, Kusayr-ı Amra ve Kasru’l Hayri’l Garbi gibi dini*



*ve sivil yapıların duvarlarına Geç Helenistik ve Sasani sanat geleneklerinin etkisini yansıtan natüralist tarzda resimler ve mozaikler yapılmıştır” (Mahir, 2005, s. 16).*

*“Buna karşın IX. Yüzyılda bir değişim yaşanır; Kur’an-ı Kerim’de resmi yasaklayan kesin bir buyruk olmamasına rağmen bazı hadisler kıyamet günü geldiğinde canlı varlıkların resimlerini yapanlardan hesap sorulacağı ve onların cezalandırılacağı şeklinde yorumlanmış, yaratılmış varlıkların benzerlerini tasvir etmek bir anlamda Allah’ı taklit etmek sayılmıştır. Bu yorumların ardından resim yapımı konusundaki yasak kesinleşmiş, söz konusu dönemden itibaren yapı süslemesi niteliğindeki duvar resimleri ve mozaikler yerlerini kitap resimlerine bırakmıştır. Abbasiler döneminden itibaren kitap resimlemeye başlanmasının sebebi resim yasağıyla çelişmeyen bir İslam düşüncesinin oluşmasına bağlanır” (Mahir, 2005, s. 16).*

Türklerde minyatür geleneğinin, Orta Asya’da Uygurlar döneminde ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Günümüze ulaşan bazı minyatürlü yaprak parçaları, bu dönem kitap resminin şekillenmesinde Manihaizimin etkili olduğunu gösterir. Selçuklu Türklerinin, XI. ve XII. Asırlarda İran’dan Ön Asyaya, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu’ya yarımlarıyla birlikte İslam minyatürü üzerinde Türklerin etkisi artmıştır. Bu dönemden günümüze ulaşan en eski minyatür örnekleri Selçuklu Resim Üslubu başlığı altında incelenmektedir (Mahir, 2005, s. 31-32). Selçuklular döneminde minyatüre önem verilmiştir. Selçukluların İran ile ilişkileri nedeniyle minyatür sanatı İran etkisinde kaldığı gözlemlenmiştir. Mevlanan’ın resmini yapan Abdüdevle ve başka ünlü minyatür sanatçıları yetişmiştir. Osmanlı Devleti döneminde ise XVIII. Yüzyıla kadar İran ve Selçuklu etkisi sürmüştür (Sarıçam & Erşahin, 2013, s. 199)

*“Osmanlılarda tezhipli yazmaların hazırlandığı atölye faaliyetlerinin XV. Yüzyılın ilk yarısında Çelebi Mehmed, II.Murad ve devlet adamı Umur Beyin koruyuculuğu altında, Bursa’da yoğunluk kazandığını kanıtlayan örnekler olmasına rağmen o dönemden günümüze minyatürlü bir eser ulaşmamıştır” (Mahir, 2005, s. 39).*

Erken Osmanlı minyatür örnekleri Selçuklu etkileri barındırmakla birlikte, dolaylı ve direk olarak etkileşim içerisinde olduğu Karakoyunlular, Akkoyunlular, Memlûklüler, Timurular ve özellikle Fars kültüründen izleri bünyesinde barındırmaktadır. Osmanlı Devletinin sınırlarını genişletip trakyaya doğru ilerlemesiyle birlikte yaşanan gelişmeler sanat alanında da kendini hissettirmiştir. Bu döneme ait günümüze ulaşan minyatürlü eser olmamakla birlikte XIV. Yüzyıla ait birtakım tezhipli yazma eserlerin hamisi olarak Osmanlıların yanı sıra, Karamanlı, Germiyanlı beyliklerinde rol aldıkları anlaşılmaktadır (Aktaran: Mahir, 2005, s. 41).

Osmanlı minyatürlerinin günümüze ulaşan ilk örnekleri Fatih Sultan Mehmet dönemine aittir. XV. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanan siyasi ve ekonomik değişim ve gelişmeler değişim rüzgarlarını sanat alanında hissettirmeye

başlamış ve özellikle Fatih'in sanata vermiş olduğu önem kendisini iyden iye hissettirerek dönemin eserlerinde günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. Bu dönemde, saray desteği ile gelişen minyatür sanatının en önemli merkezi fetih edilen İstanbul olmuştur. Fatih, sarayda bir nakkaşhane kurarak, nakkaşlara kütüphanesi için nadide eserler hazırlatmıştır. Bilime ve Sanata çok önem veren Fatih, sarayında nakkaşhane kurmuş ve başına Özbek asıllı, Baba Nakkaş'ı getirmiştir. Bu nakkaşhane de Fatih'in, kütüphanesi için nadide pek çok el yazması kitap üretilmiştir. Ve üretilen bu el yazması eserler el emeği ile işlenerek günümüze kadar ulaşacak eserleri bünyesinde barındırmıştır (Binark, 1978, s. 227).

*“Türk minyatürü XVI. yüzyılın ikinci yarısında en olgun ve verimli yıllarını yaşamıştır. Klasik okul veya Tarihi Okul olarak adlandırılan bu dönemde, Türk minyatürünün birçok ayrıcalıkları olduğu gerçektir. Resimlendirilen eserler arasında, Osmanlı ordusunun büyük zaferleri, bir harp sporu olan avlanmadaki hünerleri, o dönem için önemli olan olayları konu alan Şehinşahname, Hürname gibi destandan çok tarih kitabı niteliğindeki eserler başta gelmektedir” (Sarıçam & Erşahin, 2013, s. 200).*

*“Kanuni Sultan Süleyman döneminin meşhur ressamlarından biri olan Nakkaş Osman, Şehnameci Seyyid Lokmanın 1579'da yazdığı Hürname'nin minyatürlerini yapmıştır. O zamanın yaşayış ve kıyafetlerini en küçük ayrıntılarına varıncaya kadar gösteren bu Hürename'nin minyatürleri, sanat bakımından büyük değeri olan eserdir” (Bektaşoğlu, minyatür, 2009, s. 54).*

1750 sonrası Osmanlı minyatürü daha çok kıyafet albümleri ve padişah portreleriyle sürmüştür. Kıyafet albümleri, giyim kuşam, duruş oturuş, yürüme düzeni ve biçimsel görüntüsü ile minyatürlerin yeri doldurulamaz önemli birer kaynak olduğu söylenebilir (Aktaran: Bektaşoğlu, 2009). Klasik dönem nakkaşları, birçok konuyu yepyeni bir anlayışla ele alarak kendilerine özgü bir gerçeklik anlayışı oluşturmuşlardır. Yaşadıkları devri belgeleme amacı güden sanatçılar çağdaşları olan diğer minyatür çalışmalarının kalıpcı, geleneksel ve sadece kitabı süslemeyi amaçlayan yönelimlerinden farklı tatlarda eserler meydana getirmişlerdir.

*“Osmanlı minyatüründe doğa; olay kahramanlarını kavrayan basit bir fon durumundadır. Doğanın, renklendirilmesinde göz alıcı renklerden kaçınılır. Sanatçı, sadece çevre konuyla ilgili olduğu zaman, bölgenin belirgin özelliklerini yansıtan nehirleri, kaleleri, ağaçları, resmeder. Klasik dönemde, Osmanlı halkının günlük yaşantısını, kültürünü, ekonomik gücünü görüntüleyen sahneleri minyatürlerde görmek mümkünken” (Sarıçam & Erşahin, 2013, s. 200) “özellikle coğrafya ve topografya konularında da ilginç minyatürler yapılmıştır” (Bektaşoğlu, minyatür, 2009, s. 46).*

XIX. yüzyıl başlarında yenileşme hareketleriyle birlikte minyatürde de batı resim sanatının etkileri görülmeye başlanmıştır. Minyatür yavaş yavaş yerini bildiğimiz

anlamda çağdaş resme bırakmıştır. Ama batıda olduğu gibi ülkemizde de geleneksel bir sanat olarak varlığını sürdürmektedir (Sarıçam & Erşahin, 2013).

#### 1.4. EBRU SANATI

Ebru, kıvamı çeşitli yardımcı malzemelerle artırılmış suya, fırçalar maharetiyle serpilerek elde edilen kompozisyonların, suyun üzerine kapatılan kâğıda geçmesi sonucu meydana gelen bir sanat dalıdır. Ebru kullanış alanı itibari ile daha çok kitap ciltlerinin kapak iç yüzlerinde, levhalarda, çeşitli antlaşmaların yer aldığı resmi belgelerde (Can & Gün, 2006, s. 301,302) ağırlıklı olarak yardımcı bir unsur görevi görmüş ise de müstakil olarak kullanım alanı da bulmuş bir sanattır.

Ebru sanatının nerede ve ne zaman başladığı tam olarak bilinmemektedir. Ebru Tarihçileri görüş birliği ile bu sanatın kökeninin Orta Asya olduğunu söylerler. (Barutcugil, 2007, s. 27).

Ebru kelimesi Fars dilinden gelmektedir. Renklerin kâğıt üzerinde bulut grupları halindeki görünüşlerinden ötürü Farsça da bulut bulutumsu anlamındaki “ebr” ismini almıştır. Bu sözcük zamanla değişiklikler göstererek “ebri” daha sonra “ebru” şeklini almıştır. Şemseddin Sami Bey Kamus-ı Türki adlı büyük sözlüğünde kaş anlamına gelen ebru kelimesi için farklı bir başlık açtıktan sonra “Ebru: Aslı: Farça Ebri= bulut renginde ve daha doğrusu, Çağatayca “Ebre” yani Roba (elbise) yüzü, kürk kabı, Hare gibi dalgalı ve damarlı (kumaş, kağıt v.s.), cüz ve defter kabı yapmak için kullanılan renkli kağıt” olarak izaçlamıştır. Şemseddin Sami Bey bu düşüncesi ile ebru kelimesinin geçen yüzyıl sonlarında “ebre”yi unutturacak şekilde dilimizde yer tuttuğuna ve kelimenin, aslında “ebre” olarak Çağatayca’dan geldiğini göstererek bu sanatın Türkistan’da Çağatay Devri’ne ait bir sanat dalı olduğunu akıllara getirmiştir (Aktaran:Naddah, 2017, s. 270).

Ebru sözcüğünün temelde Âb-rû’dan geldiğini, bunun Farsça’da isim tamlaması karşılığının “yüzsuyu”, sıfat tamlaması karşılığının “su yüzü” anlamına geldiğini, bu durumun bu sanatın su yüzeyinde yapılmasından ileri geldiğini savunanlarda mevcuttur. Faka Ebru risalesi olan Tertib’i Risale’i Ebri’den de anlaşılacağı gibi ebrunun “ab-ru”değil “ebri” den geldiği anlaşılmaktadır. Necmeddin Okyay’ın da bu kelimeyi ebri şeklinde kullandığı aktarılmıştır (Aktaran:Naddah, 2017, s. 270).

Ebrulu desenler, antik çağlardan beri beğeni görmektedir. Mısır'da bulunan M.Ö. 1365 tarihli cam şişelerde taraklı ve gel-git ebrularını andıran desenlere rastlanmıştır. Çin'de Sung Hanedanlığı zamanından kalma(960-1279) bazı çömleklerde battal ebruların benzeri görüntülere rastlanmaktadır. X.-XII. yy. 'da Japonya'da; Sumi ressamların fırçalarını temizlemek için batırdıkları suyun yüzeyinde biriken boyaların başka bir kâğıda alınarak bulunduğu tahmin edilen "suminagaşi" tekniği de mevcut olmakla birlikte metot olarak da ebrulama yöntemine çok benzemektedir. Ebrunun uzak doğudaki bu ilk örnekleri ile daha sonra Türkler, İranlılar ve giderek batılılar tarafından geliştirilen biçimlerin arasında bir ilişki olup olmadığı bilinmemektedir. Ancak bu gün yapılan tarzdaki ebrunun XIII. yüzyılda Türkistan'da, Semerkant'ta ve XIV. yüzyılda İran'ın doğusundaki Herat yöresinde ve Tebriz'de yapıldığına ilişkin bazı raporlar bulunmaktadır. Ebru'da aynen kâğıt gibi İpek Yolu ve ticaret yollarını kullanarak doğudan batıya doğru yayılım göstermiştir (Barutcugil, 2007, s. 27,28,29).

Türk ebrusunun tarihi gelişimi göz önüne alındığında VIII. ve IX. yy. dan itibaren başlayarak yapıldığı tahmin edilmektedir. Bir ebrunun yapım tarihinin kesin olarak söylenebilmesi için ebru üzerine tarih yazılarak atılmış olması delil olarak kabul edilebilmektedir. Tarihlenebilen en eski ebru örnekleri Topkapı Sarayı'nda bulunan Arif'in 1539 tarihli "Guy-ı Çevgan" adlı eserdeki ebrular, Heratlı Mir Al'nin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan 1539 tarihli iki kıtasının bulunduğu ebrular ve Uğur Derman Koleksiyonunda bulunan Maliki Deylemi'ye ait bir kıt'anın yazıldığı 1554 tarihli ebrulardır. Ebru 1600-1700 yılları arasında en parlak dönemlerini yaşamıştır. Özellikle bu dönemlerde Avrupa'ya istekleri doğrultusunda bir çok ebru örneği ve bir çok krala hatıra defterleri gönderilmiştir. Tabi ki ciltçiliğin rağbet görmesi ebru sanatının da gelişimine önemli ölçüde ön ayak olmuştur. Ebru sanatı birçok tekkede usta çırak yöntemi ile birçok kişi tarafından icra edilen bir sanat dalı haline almış ve İslam sanatları içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Özellikle "Özbekler Tekkesi" ebru sanatının günümüze kadar ulaşmasında önemli bir yere sahiptir. Necmettin Okyay, Sami Efendi ve Abdülkadir efendi gibi büyük ustalar bu sayede yetiştirme imkânı bulmuşlar ve bu sanatın günümüze kadar gelebilmesinde çok önemli bir rol üstlenmişlerdir (Aktaran:Naddah, 2017, s. 271,272,273).

Bilinen ilk Türk ebru ustası Şebek Mehmed Efendi'dir (1608'den önce). Ondan sonra hatib ebrusu denen tarzı geliştiren Lâleli Camii Hatibi Mehmed Efendi (ö. 1846)

gelmektedir. Hazerfen İbrahim Edhem Efendi (ö. 1904), Sami Efendi (ö.1912), Necmeddin Okyay (ö. 1976), ve oğulları diğer ebru sanatçılarıdır. Ebrunun son büyük ustası ise Mustafa Düzgünman'dır (ö.1990) (Öncü ve diğ..., 2011, s. 394).

Ebruda kullanılan temel malzemeler tekne, kitre, su, boya, öd, fırça, biz, ve çeşitli taraklardır. Boyanın ezilmesini, süzülmesini ve saklanmasını sağlayan mermer plaka, minzan, destseng, kürek ve kavanozlar yardımcı malzemelerdir. Türk ebru geleneğinde yalnızca suda erimeyen ve ışıktan etkilenmeyen doğal boyalar kullanılır. Geleneğe bağlı Türk ebrusunda kullanılan temel renkler siyah is, beyaz üstübeç, aşı kırmızı, Çamlıca toprağı, oksit sarı ve çivitten ibarettir. Diğer renkler bu boyaların karışımıyla elde edilir. Geven bitkisinin kökünden elde edilen kitre, suda eritilerek belli kıvama getirildikten sonra, atkuyruğu kılından yapılan özel fırça ile boyalar kitreli su üzerine serpilip çeşitli şekiller verilir. Kitre yerine salep, metil-selüloz, denizkadayıfı, ayva çekirdeğı gibi maddelerde kullanılabilir. Öd ise boyanın su yüzeyinde dağılmasını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Neft denilen malzeme boyaların içerisine eklenerek ya da direk teknedeki boya üzerine serpiştirilerek beyaz lekeler ve boyut elde etme amacıyla kullanılmaktadır. Tekne üzerindeki boyalara şekil verme amacıyla çeşitli ebatlarda taraklar ve biz adı verilen aletler kullanılır (Öncü ve diğ..., 2011, s. 394).

Yapım tekniklerine göre ise birçok ebru çeşidi mevcuttur bunlar, Tarz-ı Kadim (Battal) ebru, Gel-git, Şal, Tarak, Bülbül Yuvası, Hatip, Yazılı- Akkase, Kumlu, Neftli ve Necmeddin Okyay eliyle ortaya konan birlikte çiçekli ebru çeşitleri bu çeşitler arasında sayılabilir. Necmeddin Okyay'ın öğrencisi olan Mustafa Düzgünman ise çiçekli ebrulara papatyalı ebruyu ekleyerek hem sanatın gelişimini sağlamış hem de gelecek nesillere bu sanatın aktarımı konusunda önemli bir rol üstlenmiştir (Bektaşoğlu, Ebru, 2009, s. 45).

## 1.5. CİLT SANATI

Bir dergi veya kitabın sayfalarını dağılmadan ve sırası bozulmadan bir arada tutabilmek için yapılan koruyucu kapağa cilt denilmektedir. Arapça da deri manasına gelen bu ismin, genellikle ciltlerin bu iş için en uygun malzeme olarak kullanılan deriden yapılması sebebiyle verildiğı bilinmektedir. Yazma eserleri muhafaza ettiği kadar yazıma eserlere ayrı bir güzellik katan ve gösterişlerini artıran ciltler, geleneksel

sanatlarımızda görülen zengin bezemeli formları ile kitap sanatlarımız içerisinde önemli bir yere sahiptir (Bektaşoğlu, Cilt, 2009, s. 86). Cilt işi ile uğraşan ve bu işi yapan kişilere ise mücellit denilmektedir.

Orta Asya'da kâğıdın kullanılmaya başlamasıyla beraber, Türklerde ciltçilik gelişim göstermeye başlamış ve bir sanat dalı olarak icra edilmesi fazla uzun zaman almamıştır. Türklerin Orta Asya'da cilt işçiliği için deri kullandığı, ilk defa deri üzerine madeni kalıplara süsler bastıkları, Bin Buda mağaralarında İngiliz araştırmacı Dr. Aurel Stein ve Fransız Sinologlardan Paul Pelliot tarafından yapılan araştırmalar sonucu bulunan parçalardan anlaşılmıştır. Uygurların klişe baskıyı kullandıkları ve ilk Türk cilt örneklerini verdikleri bugün biline bir durumdur. Bazı Avrupalı araştırmacıların öne sürdüğü cilt sanatının Çin yolu ile Türklere geçtiği savı ise tanınmış Sinolog Prof. Dr. Wolfram Eberhard tarafından çürütülmüştür (Binark İ. , 1975, s. 4).

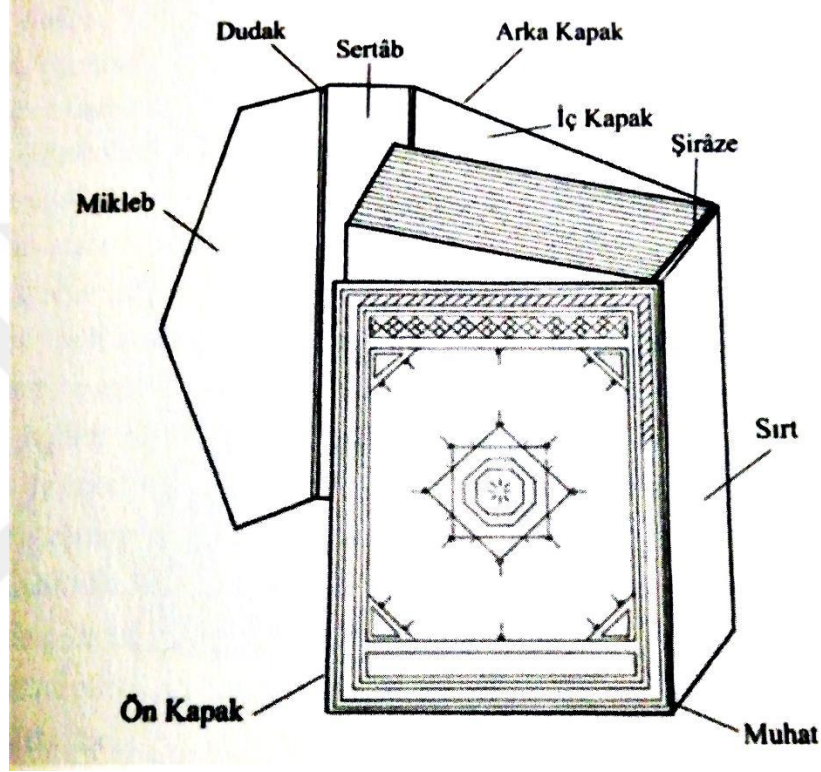
Daha sonraki dönemlerde İslamiyet'in kabulü ile birlikte cilt sanatı açısından Türk cilt sanatına yeni bir soluk gelmiştir. Bu durumun diğer kitap sanatlarında olduğu gibi İslamiyet'in kitaba, özellikle Kur'an-ı Kerim özelinde kitabi bilgiye ve İlahi bir anlayışla bilime ve akla vermiş olduğu önem doğrultusunda, birbirini etkileyen neden sonuç ilişkisi içerisinde, cilt sanatında da önemli gelişmeleri meydana getirmesi kaçınılmaz olmuştur.

Kitapçılık tarihimizde cilt sanatı, en önemli çağını XV. ve XVI. yüzyıllarda yaşamıştır. Bu dönemlerde yaşanan olumlu gelişmeler kaçınılmaz olarak sanat alanında da kendini göstermiştir (Binark İ. , 1975, s. 5).

Cilt sanatında başta sahtiyan denilen keçi derisi olmak üzere, ceylan ve deve derileri kullanılmıştır. (Can & Gün, 2006, s. 305). Deri ciltlerde genellikle; kırmızı, vişne, yeşil, mavi, mor, siyah, kahverengi renkler kullanılmıştır. Osmanlı Ciltlerinde; hatayi, rumi, bulut, penç, yaprak, gonca, geçme, nilüfer, ıtır yaprağı, gül, tepelik, ortabağı, ve tığ en çok kullanılan motiflerdir (Bektaşoğlu, Cilt, 2009, s. 88).

*“Ciltler, kitabın üst kısmını örten üst kapak, alt kısmını örten alt kapak, arkasını örten sırt, kitabın üst kapağı ile kitap arasına giren alt kapağın uzantısına mıklep, mıklebi alt kapağa bağlayan ve sırtın karşısına düşen sertap isimli parçalardan oluşur. Klasik ciltte kitabın formları balmumu ibrişim veya cilt dikiş ipliği ile bağlanır. Kitap yapraklarının düzgün durmasını sağlayan sırt altındaki bağlayıcı örgüye şiraze denilmektedir. Yazman eserlerin daha iyi korunabilmesi için bir zarf gibi eserin konulduğu koruyucu kaplara ise ciltbent ad verilmektedir” (Can & Gün, 2006, s. 303).*

Tipik bir deri ciltte kapaklar genellikle ortada şemse adı verilen oval bir madalyon, köşelerde ise köşebent adı verilen üçgenimsi bölümlerle süslenmiştir. Cildin sırt ve sertap denilen kısımları da genellikle bezelidir. Deri ciltlerin en kaliteli olanlarında şemse ve köşebentler kabartma olarak tezyin edilmiştir. Bazen şemse ve köşebentler gibi süslü bölümler farklı renkli deriden yapılabilmektedir (Can & Gün, 2006, s. 303,304).



Resim 1.13. Cildin Bölümlerini Gösteren Çizim  
(M. Yıldırım, Türk İslam Sanatlarına Giriş. S,247)

### 1.5.1. Cilt Çeşitleri

Malzeme ve süsleme tekniklerine göre ciltler iki ana gruba ayrılır. Malzemelerine göre: deri, kumaş, murassa(mücevherli) ve lake ciltlerdir. Süsleme tekniklerine göre ise: şemseli, zilbahar, yekşah, zerdur, ve câr-kûşe ciltlerdir (Naddah, Cilt, 2017, s. 242).

**Deri Cilt:** ciltçilikte derinin kullanılış şekline göre deri cilt şu şekilde sıralayabiliriz.

Şemseli cilt, adını deri üzerine yapılan şemse motifinden alır. Bu ciltler şemsenin bezeme şekline göre çeşitli isimlerle anılır. Alttan ayırma şemseli ciltlerde kabartma motifler deri renginde bırakılır. Zemin altınlanır.

Üstten ayırma şemseli ciltlerde zemin deri renginde bırakılır. Motifler altınlanır.

Mülemma şemseli ciltlerde hem motifler hem de zemin altınlanır, fakat iki farklı renk altın kullanılmak zaruridir.

Mülevven şemseli ciltlerde şemse, köşebent ve diğer süslemeler kapakta kullanılan ana deriden başka bir renkte deri ile kaplanır. Alttan ve üstten ayırma tarzları vardır.

Soğuk şemseli ciltlerde şemse cilt kapağına altın kullanmadan işlenir.

Müşebbek şemseli ciltlerde, şemse genellikle cildin iç kısmında görülür. Deri adeta bir dantel gibi oyulur ve kabın iç yüzüne ayrı renkte deri veya kumaş zemin üstüne yapıştırılır.

Zilbahar cilt ise, adını halk arasında kafes şemse de denilen bir süsleme türünden alır. Kapak üzerine ezilmiş altın ile dört dilimli yaprak motifi ve parmaklık şeklinde hatlar çekilir. Sonraları oluşturulan dikdörtgenlerin araları minik yıldızlarla bezenip kapaklar daha albenili hale getirilir.

Yekşah ciltlerde, motifler yekşah denilen ucu sivri metal bir aletle bastırılarak yapılır.

Zerduz cilt, deri üzerine sarı, pembe ve yeşil sırmalarla gerçekçi motiflerin kullanıldığı ciltlerdir (Naddah, Cilt, 2017, s. 243).

**Cârkûşe Cilt:** kadife veya desenli, işlemeli kumaşlarla kaplanmış ve kenarları köşelerde üçgen köşebentler yapacak şekilde deri ile çevrilmiş cilt çeşididir (Naddah, Cilt, 2017, s. 244).

**Kumaş Cilt:** Mukavva üzerine keten, ipekli veya kadife kumaş kaplanarak yapılan ciltlerdir (Naddah, Cilt, 2017, s. 250).

**Ebrulu Cilt:** Ebrulu ciltler, dayanıklı olabilmeleri için genellikle cârkûşe tekniğinde yapılmışlardır. Ebru, cildin dış ve iç kapaklarında kullanıldığı gibi kitap muhafazası yapımında da kullanımı uygun bulunmuştur (Naddah, Cilt, 2017, s. 250).



**Murassa’(Mücevherli) Cilt:** Cilt sanatından çok sarraflık sanatıyla ilgili olan bu tarz, maddi değeri yüksek bir cilt çeşididir (Naddah, Cilt, 2017, s. 250).

**Lake Cilt:** İsmi “lak” (vernik) kelimesinden alan ve rûgani ya da Edirnekârî de denilen lake ciltlerde kapağın yapıldığı karton veya deri parlatılıp tamamen pürüzsüz hale sokularak verniklenir. Bu cilalı yüze üzerine altın ve boya ile işlemler yapıldıktan sonra cam gibi parlak yüzey elde edilinceye kadar birkaç kat daha vernik uygulanır (Naddah, Cilt, 2017, s. 250).

Cilt, özellikle İslam’ın ana kaynağı olan Kur’an’ın muhafaza edilebilmesi ve ayrıca Tük- İslam medeniyeti içerisinde kitaba ve bilgiye verilen önemin hangi seviyelere geldiğinin müşahhas bir şekilde ortaya konması açısından, önemli kitap sanatlarımızdan birisidir. Bilginin korunması ve gelecek nesillere aktarılması konusunda nasıl bir hassasiyet geliştirildiğinin öneminin anlaşılabilmesi için bizlere çok güzel mesajlar veren ciltçilik, modern dünyada kendisine yer bulmakta zorluk çekmemekte, fakat gelişen ve değişen dünyevi ihtiyaçlar ciltçilik konusuna farklı bakış açıları geliştirmemiz konusunda bizlere de önemli işlerin düştüğünü hissettirmektedir. Bu sanat koluna gerekli dokunuşların yapılarak hem kaybolmasını önlemek hem de gelecek nesillere aktarmak konusunda üzerimize düşen görevleri özveriyle yerine getirmek bizler için elzem bir durumdur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### EL YAZMASI ESERLERİN GENEL ÖZELLİKLERİ

#### 2.1. EL YAZMASI

Yazma kitap sanatları, özelliklede hat sanatı İslam inancına sahip olan toplumlarda diğer sanat dallarına nazaran daha fazla önemsenmiş ve gelişim göstermiştir (Özkeçeci, 2006, s. 285). İslamiyet'in geniş kitleler tarafından benimsenip kabul görmesi, farklı birçok kültürel etkinin harmanlanıp içine aktığı yazma kitap sanatları, totalde eşine az rastlanan kaliteli bir birikimle bizlere miras kalmış önemli bir sanat alanıdır.

İslam dünyasında el yazması eserlerin çok önemli bir yeri vardır. İslam ülkelerinde halka açık kütüphanelerde çok değerli yazmalar bol sayıda bulunurken ayrıca, hemen herkesin evinde el yazması bir Kur'an bulunurdu. El yazması eserlerin hem yazı, hem de süsleme ve resimli kısımları büyük emek ve ustalıklarla meydana getirilmiştir. Her bölümü ve aşaması ayrı bir dikkatle ortaya çıkarılan eserler değerli sanatçıların yetiştiği, hat, minyatür, tezhip, cilt gibi alanların önde gelen isimleriyle üretilir ve ekip çalışmasıyla ortaya çıkarılır. Altın, mürekkep, kâğıt, gibi çeşitli malzemelerin hazırlanması bile ayrı birere ustalık gerektiren işlerdir. İslam dininin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim başta olmak üzere bilimsel, edebi, sanatsal içeriklere sahip birçok alanda el yazması eser mevcuttur. Yazma eserlerin formları ve tezhipleri işin tabiatı gereği her dönemde farklı üsluplarda ve zevklerde işlenmiştir. Fakat ortak nokta olan ve yazma eserlerin temelini oluşturan Kur'an-ı Kerim her zaman için merkezi konumunu korumuştur. Çok değişik kültür çevrelerinin ilme değer veren İslam inancını paylaşmasıyla yazma eserlerin içeriğinin ötesinde farklı estetik değerler, tasarım anlayışları ve sanatsal ifadeler ortaya çıkmıştır. (Özkeçeci, 2006, s. 285,286).

El yazması olarak adlandırılan ve yalnız yazı ile tasarlanmış bir parçadan oluşan yazılı levhalardan farklı olarak, birden fazla sayıda yapraktan oluşturulmuş defterlerin yalnız yazılı yapraklardan oluşan defterler ve yazı ile yer yer görsellerle betimlenmiş yazıdan oluşan defterler olarak iki ana başlık altında kümelendiği görülmektedir.

Bazıları tezhipli olan bu eserlerin görsellerle oluşturulmuş olanlarında minyatür, teknik çizim, harita, vb. gibi boyalı çizim ve resimler bulunmaktadır. (Barışta, 2009, s. 597)

El yazması eserleri ortaya koymak için çoğu zaman sanatçıların ortak çalışması gerekmektedir. Bu sanatçılar yazar, nakkaş, yazıları yazan hattat, müzehhip, çizgileri çeken cedvelkeş, giriş süslemeleri yapan girih-behd; varak dövücü; varaktan boya yapan; sınır çizgilerini yaldızlayan zerefşan; ebru kâğıdı yapan; kâğıtları keserek şekil veren ezbarsukûfe kati ve cildi meydana getiren mücellit gibi isimleri alan kişilerdir (Barışta, 2009, s. 597).

Osmanlı döneminde kitap sanatlarının icra edildiği atölyelere nakkaşhane adı verilmekteydi. Bu atölyeler XIV. yüzyıldan itibaren İran ve Hindistan'da kurulan Müslüman devletlerde sanat koruyuculuğunu da üstlenmiş olan hükümdarların desteği ile faaliyet gösteren ve aynı zamanda sanatçıların eğitildiği kutub-hâne denilen atölyelerin işlevini üstleniyordu (Mahir, 2005, s. 19).

Osmanlı yönetimi, sanatı, devlet işinin bir parçası olarak görmüş ve devlet teşkilatı içinde sarayın bu tür işlerini gören Ehl-i Hire/teşkilatını kurmuştur. El-yazma kitap bezemecileri de bu teşkilatın çok önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Minyatürlü ve tezhipli yazma eserlerin İstanbul dışındaki örneklerinin, başkent kadar yoğun olmasa da, genelde 16.yüzyıl ikinci yarısından sonra, Halep, Şam, Kahire ve Bağdat'ta, buralarda görevli Osmanlı devlet adamları tarafından, ya kendileri için veya dönemin sultanına sunulmak üzere yörenin sanatçılarına hazırlatılmıştır (Tanındı, 2001, s. 501).

Günümüz dünyasında el yazması unsuru matbaa ve dijital alanların gelişimiyle birlikte artık uygulama alanı yok denecek kadar az seviyelere inmiştir. El yazmaları özel koleksiyonlar, kuruluşlar ve etkinlikler için özel olarak üretilir duruma gelmiştir. Tabii olarak teknolojik gelişmeler el yazması üretimini olumsuz yönde etkilemiş olsa da bu durum çağımızın bir gerekliliği durumundandır. Ve mekanik, dijital üretimlerle el yazması üretiminin önüne geçen matbu üretimlerin muhteva olarak aynı olsalar bile zahiri olarak el yazması eserlerin önüne geçmesi imkânsız durumdadır. Ve yine bu durum matbu esere olan ihtiyacımız ve matbu eserlerin günümüz dünyasını getirmiş olduğu olumlu durumlar göz önüne alınırsa, ne el yazması eserlerin önemi yok olmuştur, ne de matbu eserlerin önemi kaybolacaktır. Her iki unsurda insanın gelişimi için vaz geçilmez öneme sahiptir.

Nakkaşhane önemli el yazmaların bezendiği, ciltlenerek kitap haline getirildiği yerlerdir. El yazması eserlerin ortaya çıktığı yerlere verilen isimdir. Nakkaşhaneler de döneminin en yetenekli sanatçıları çalışır ve buraya getirilen bu sanatçılar arasından devrinin en yetenekli kabul edilen sanatkârı, hükümdar tarafında başnakkaş olarak tayin edilirdi. Sanat konusunda en yetkin olan kişide sernakkaş ya da nakkaşbaşı olarak tayin edilirdi (Biol, 2009, s. 43).

Nakkaşhanede bir Mushaf veya kıymetli bir yazma hazırlanırken şu işlemlerden geçer. Yazma kitaplarda kullanılan kâğıtlar Haşebî, Dımışkî, Semerkandî, Devlet abâdî, Hatayî, Hindi, Sultanî, Harirî-i Semerkandî, Venedik kâğıtları vb. isimlerle ile adlandırılırdı. Bu kâğıtlar çeşitli renkler ile renklendirilir, Beyaz, sarı, kırmızı, kahverengi, nohudî, mavi, çay (krem rengi), soğan kabuğu renkler genellikle tercih edilirdi. Boyanan kâğıtlar kurutulduktan sonra sıra âhârlemeye gelir (Derman M. U., 1987). Sonra kullanılacak kâğıt şapla kesilmiş yumurta akı ile özel bir işlemde geçirilir (Barışta, 2009, s. 598). Böylece aharlı kâğıt olarak adlandırılan parlak, çok boya çekmeyen bir kâğıt elde edilir. Kitaplarla alakadar olan kişi, kütüphanesinde bulunmasını istediği bir kitabı bir hattata yazdırır. Kopya edilen bu eser bir “mücellit” tarafından “ciltlenir”. Eserde kullanılan kâğıttan, yazıya, cetveldem, tezyinata, ebrudan, cilde her biri ayrı maharet gerektiren sanat dallarına ait ustaların yetenekli ellerinden bir bütün olarak çıkana dek uzun ve anlamlı bir yolculuk gerçekleşir. Böylece her açıdan eşsizlikler barındıran bir yazma hazırlanmış olur “yazma” artık eşsizdir, bir kere ortaya konur, aynısı bir daha üretilmez. Bir eserin birkaç yazma kopyası bulunabilir, fakat bunların her biri adeta ayrı bir karaktere sahiptirler (Öztürk, 2010, s. 111).

Bugün kütüphanelerimizde bulunan yazma eserleri içerik bakımından ele aldığımızda görülür ki, ilme, dolayısıyla yazıya ve yazılanlara büyük değer veren kültür tarihimiz boyunca, başta dini eserler olmak üzere toplumun ihtiyaç duyduğu her türlü ilim sahasında kitap yazılmıştır. Bu kitaplar tasnif kurallarına göre, bir mukaddime, bablara ayrılan ana kısım ve hatimeden oluşur. Ancak bazı kitaplarda bu unsurlardan bir kısmı bulunmayabilir. Kur’an’la başlayan yazılı İslâm literatürü asırlar boyu devam eden İslâm âlimlerinin çabalarıyla muazzam bir yazılı edebiyat haline gelmiştir. Konularında kitap yazılan bu ilimleri kısaca şöyle tasnif edilir (Özkeçeci, 2007, s. 76).

Din ilimleri: Tefsir, kıraat, tecvid, usul-i tefsir, hadis, icazet, şemail, akaid(kelam), fıkıh, usul-i fıkıh, feraiz, adab-ı şer'îye, zühdtasavvuf, mevaiz, dini ahlak, havas, ediyе. Dil ilimleri: Hat, sarf, nahiv, lugat. Edebiyat: Şiir, şiir tenkidi, aruz, kafiye, edep, belagat, meani, inşa sanat, atasözleri, folklor, masal, destan. Tarih: Siyasi-askeri tarih, medeniyet tarihi, siyer, megazi, ensab, biyografi-tabakat, menakıb, ilim tarihi, münşeât, dinler tarihi. Coğrafya. Felsefe: ilahiyat, mantık, cedel, siyaset, ahlak. Riyaziyat: Hesap, cebir, mesaha, hendese, vefk, astronomi, astroloji, mikat, musiki, mevazin-mekayil, meteoroloji. Fizik: Hey'et, optik, ilmü'l-ahcar ve'l-meadin, cerrü'l - eskal, fenn-i harb. Kimya: simya, çeşitli el sanatlarına dair kitaplar. Tıp: Genel tıp, cerrahi, baytarlık. Zooloji: Hayvanat, baznameler. Botanik: filaha, nebat. Sihir, rüya tabiri, ansiklopedik eserler, fihristler; el yazması eserlerde işlenen konuların başta gelenleridir. Bu ilimlerin hepsi ile alakalı yazma eserler bulunması nasıl zengin bir ilim dünyasına sahip olunduğunun anlaşılması açısından çok önemlidir. Yazmaların çoğu Arapça, diğerleri Türkçe ve Farsça yazılmıştır. Bu eserlerin bir kısmı telif, bir kısmı tercümedir. Ayrıca bir eseri açıklamak (şerh), ona ilaveler yapmak (hâşiye), onu tamamlamak (zeyl) gayesiyle yazılan eserler; bir müellifin veya değişik müelliflerin risalelerinin bir araya toplandığı mecmua tarzında yazmalar ve bir müellifin bütün eserlerini içine alan külliyatlar kütüphanelerdeki yazmaların belli başlı çeşitlerini teşkil etmektedir (Özkeçeci, 2007, s. 77-78).

## **2.2. EL YAZMALARININ MUHTEVA ÖZELLİKLERİ**

### **2.2.1. Müellif**

Yazma eserlerin 1a varağına her ne kadar “unvan sayfası” denirse de burada kayıtlı isimlerin ve notların doğru olma olasılığı güvenilirlik açısından düşüklük barındırmaktadır. İslami yazmalar 1b varağında besmele, hamdele, salvele ile başlar; “faslü'l- hitâb” denen “emmâ ba'd” ve “ba'd” gibi ibarelerin ardından mukaddime ile devam eder. Bu bölümde müellif incelediği konuyu genel başlıklarıyla tanıtır. Kendi adını ve bazen da mufassal künyesini verir. Ayrıca daha önce aynı konu üzerinde yazmış eserlerin ve müelliflerin aktarıldığı da görülmüştür. Bu kısma ise “sebeb-i te'lif” denir. Bu bölümde ayrıca müellif telif kaydını yazar ve tarih koyar (Bilgin, 2019, s. 370).

### 2.2.2. Şerh

Yazma eserin daha geniş şekilde açıklanması kastıyla yazılmış kitapları ifade eden bir telif türü. Şerhler bazen yazma eserin daha açıklayıcı ve anlaşılır metnini bünyesinde barındırabilir. Hatta şerhler arasında yazma eserin mevcut kopyalarından daha eski örnekleri bulunabilir. Bir yazma eser daha önce yazılmış bir yazmanın şerhi, hâşiyesi, hâşiyesinin hâşiyesi, ta'likâtı, ta'likâtının ta'likâtı da olabilir. Yazma eserin hüviyeti araştırılırken bu noktalar üzerinde dikkatlice durulmalıdır. Yazarlar eserlerini genellikle çeşitli kaynaklardan araştırıp bir araya getirdikleri parçalardan meydana getirirlerdi. Titiz yazarlar alıntı yaptıkları bölümlerin kime ait olduğunu ve hangi eserden alındığını belirtirlerdi. Yazmaların tanıtımı esnasında dikkat çekilmesi gereken önemli bir nokta da, eserin bağımsız mı yoksa bağımsız bir eser içinde ayrıca yer tutup tutmadığı noktasıdır. Yazma mecmuanın kapsadığı farklı kitap veya broşürlere mutlaka işaret edilmeli ve her eserin başlayıp bittiği yaprak numaraları belirtilmelidir (Bilgin, 2019, s. 370).

### 2.2.3. Ebat

Kâğıdın genişliği ve uzunluğu eksiksiz ölçülerek tespit edilir, buna yazının kapladığı alanın ebatları da eklenir. Bazı yazma eserlerde iç ebatlar değişiklik gösterebilir. Böyle bir durum söz konusu olduğu zaman parantez içinde “çeşitli(muhtelif)” kelimesi yazılır. Bununla birlikte özellikleri belirtilen el yazması eserin kaç yapraktan ibaret olduğu, yazının hangi yapraklar arasında yer tuttuğuna da değinilmelidir (Bilgin, 2019, s. 370).

### 2.2.4. Cetvel

El yazması eserin her varağında metni içine alan pervaza denir. Bu pervaz bazen tek, bazen çift, bazen da birkaç hattan oluşmuş olabilir. Çok dikkatli bir şekilde çekilmiş cetveller, arası altın ile doldurulmuş olanlar, oldukça geniş cetveller bulunabilir. Bu gibi durumlar özellikler aktarılırken belirtilmelidir. Çünkü bazı yazma eserlerde mevcut olan cetveller sıra dışı özellik te güzelliğe sahip olabilirler (Bilgin, 2019, s. 370).

### 2.2.5. Sütun

*“Mensur eserlerde sütunu belirlemek kolaydır; ancak manzum eserlerde beyit genişliği bir sütun olarak kabul edilir. Bazen dipnotta aynı manzum metin yahut farklı bir manzum eser bir veya birden çok sütun şeklinde yazılmış olabilir. Özellikle Firdevsî'nin Şâhnâme'si, Mevlânâ'nın Meşnevî'si gibi çok uzun manzum metinler büyük hattatlar tarafından birkaç sütun halinde yazılmıştır. Sütunları belli eden çizgiler de cetvel gibi bir ya da birden fazla ve tezhipli olabilir” (Bilgin, 2019, s. 370).*

### 2.2.6. Satır

*“Satır adedi eski yazma eserlerde ekseriyetle tektir. Çok daha eski tarihli yazma eserlerde ise satır sayısının tek veya çift olması gibi bir tercihin gözlemlendiği söylenebilir. Nitekim günümüze ulaşan en eski Mushaf nüshalarında satır sayısı çifttir. Satır sayısını tespit ederken tam ve başlıksız sayfalar dikkate alınmalıdır. Müellif hattıyla bugüne kadar gelen yazmaların her sayfasında aynı sayıda satır bulunmayabilir” (Bilgin, 2019, s. 371).*

### 2.2.7. Mürekkep

Yazmaların niteliklerini aktarırken mürekkep konusunun farklı bir yeri vardır. Doğuya has yazma eserlerde genellikle siyah mürekkep tercih edilmiştir. Siyah mürekkeple kaleme alınan yazılar zaman geçtikçe kahverenginin çeşitli tonlarına dönüşebilir. Bir yazma eserin meydana getirildiği mürekkebin rengini koruyamaması mürekkebin kalitesi, kâğıtta meydana gelen bir takım menfi değişimler, kimyevi bir takım etkiler, tabi olarak zaman etkisi gibi birçok farklı etkenden ötürü olabilir. Ayrıca bazı eserlerde nemden dolayı oksitlenme de gözlemlenebilir. temelde yazma eserlerin en büyük düşmanı rutubettir. Tarih taşımayan eski yazmalarda oksitlenme ve rutubet konusu mutlaka belirtilmelidir. Ağırlıklı olarak mürekkeple alakalı sorunlardan ötürü çok eski yazma eserlerde yazı rengi biraz solmuştur, bu durum yazma eserin eskiliğine işaret eden bir faktördür. Bu değişimde kâğıdın kalitesi yanında âharının da rolü vardır. Lakin mürekkebinin renginin değişime uğraması yazma eserin eski olduğu anlamında gelmeye bilir. Genel örneklerde görüleceği üzere batı ülkelerinde kullanılan mürekkeplerin kalitesiz olması sebebi ile son iki üç yüzyıla ait yazma eserler tarih taşıyorsa yanıltıcı olabilir. Siyah mürekkeple birlikte kullanılan en eski mürekkep çeşidi kırmızı mürekkeptir. Yeşil veya mavi mürekkeple yazılmış bir yazma eser VIII. yüzyıldan sonrasına aittir. Bezenmiş yazma eserlerde ve yakın devirde kopya edilmiş metinlerin başlıklarında üstübeç de (beyaz mürekkep) kullanılmıştır (Bilgin, 2019, s. 371).

### 2.2.8. Yazı

El yazması eserlerin dikkat edilmesi gereken en önemli faktörü hattın türüdür. Kopya tarihi silinmiş, belli olmayan ya da hiç yazılmamış yazma eserlerin meydana getirildikleri dönem ve nerede yazıldığı yazı cinsiyle belirlenebilir. Bazı yazı türlerinin belli bölgelere has olması bu durumu kolaylaştırmaktadır. Anadolu Selçuklu neshi ve İran ta'liki gibi. Ayrıca yazı türleri çeşitli zamanlarda ortaya çıkmışlardır bu durum da yazı türünün yazma eserin oluşturulmuş olduğu önem hakkında emareler taşımasına sebep olur; meselâ ta'lik VII. asır gibi ortaya çıkmıştır. IX. asrın sonları ile X. asra ait bazı yazma eserlerde görülen ve adı bilinmeyen bir yazı türü de mevcuttur. Bu arada bazı yazma eserlerde hiçbir yazı şekline benzemeye kişiye ait yazılar da mevcuttur. Yazmaların başlıklarını, bölümlerini belirten ibareler genellikle değişik bir yazı çeşidi ya da farklı renkte mürekkeple ve daha iri harflerle yazılmıştır (Bilgin, 2019, s. 371).

### 2.2.9. İmla

El yazması eserlerde yazım özelliklerine, yazımın harekeli olup olmadığına ve ne derecede hareke kullanıldığına dikkat edilmelidir. Hareke sonradan eklenmiş ise bu durum mürekkebin durumundan anlaşılabilir. Ayrıca Arap alfabesindeki harflerin yazılış tarzları da ayrıca belirtilmelidir. Örneğin ilk dönem yazmalarda kâf (ك) harfi ile lâm (ل) harfi birbirine benzer şekilde yazılırdı. Kâf harfinin keşîdesi bu dönemlerde henüz konulmadığından “lâm”dan ayrılması için biraz eğik yazılırdı. Ayrıca Farsça olsun Türkçe olsun yazma eserlerde de bazı imlâ unsurları mevcuttur. Bunların en önemlilerinden biri, VII. asırdan önce yazılmış Farsça yazma eserlerde dâl (د) harfinin üzerine nokta konmasıdır (د). Bu yazım kuralı Osmanlıya da geçmiş ve X. yüzyılın sonuna kadar olan dönemlerde Türkçe eserlerde de kullanılmıştır. Türkçe'nin Arap harfleriyle yazılışı çeşitli merhalelerden geçtiği için dil ve yazım özellikleri Türkçe yazma eserlerin tarihini belirlemede yardımcı olabilir (Bilgin, 2019, s. 371).

### 2.2.10. Ferrâğ Kaydı

*“Buna “ketebe kaydı” da denir. Bu kayıt eserin metni dışında müstensih tarafından ilâve edilmiştir, bu sebeple “istinsah kaydı” adıyla da bilinir. Zira her ikisi de yazılışın tamamlandığını belirten müstensihin yazdığı kısımdır. Bu kayıtlar yazmaların yaşını tayinde en güvenilir ibarelerdir. Ancak bazı durumlarda bu kayıtlardan da şüphe etmek gerekir. Çünkü birtakım müstensihler istinsaha esas aldıkları yazmanın ferâğ kaydını*



*yazdıktan sonra kendi adlarını zikretmeyebilir. Böylece sonradan yazılan eser aslından daha eski tarihlere aitmiş gibi görünebilir. Bunu genelde meşhur âlim, verrâk ve kâtipler yapardı” (Bilgin, 2019, s. 371).*

### **2.2.11. Mukabele Kaydı**

Müellif hattı olan esas nüsha, diğer tam veya iyi bir nüsha ile karşılaştırılmış olduğunu belirten kayıttır. Mushaflarda ve hadislerde yapılan mukabele hat sanatında silsile halinde kıt’alardan oluşan murakka’alarda yapılmıştır. İlk kez Mushaf çoğaltılması ile ortaya çıkan ve günümüzde “durak” adı verilen küçük bir daire; cümle, ayet veya paragrafın sonuna yerleştirilir. Geçmişten günümüze kadar sürekliliği devam ettirilen bu durum ister dini olsun ister olmasın hemen hemen bütün el yazması eserlerde uygulanmıştır. Küçük daireler koyarak çoğaltma işlemini sonlandıran hattat daha sonra kopya ettiği örneği orijinal olan örnek ile karşılaştırdığında o küçük daireye gelince içine bir nokta yerleştirirdi. Özellikle Kur’ân-ı Kerîm’in çoğaltılarak oluşturulan örneklerinin karşılaştırılmasında, bu noktaya ayrıca özen gösterilirdi (Bilgin, 2019, s. 372).

### **2.2.12. Kiraat ve Semâ Kaydı**

*“İlk dönemlerde hadis ve hadis usulünde kullanılan bu tür kayıtlar daha sonra diğer ilimlerde de kullanılmıştır. Gerek kiraat gerekse semâ kaydı yazma eserlerde sadece tarih tespiti bakımından değil metnin sıhhati yönünden de önemlidir. Umumiyetle tarih taşıyan her iki kaydın yazmadaki yeri istinsah kayıtlarına yakındır. Bu kayıtlar vasıtasıyla bazı âlimlerin el yazıları da belirlenebilir” (Bilgin, 2019, s. 372).*

## **2.3. EL YAZMASI ESERLERİN SAYFA DÜZENİ**

İslam coğrafyasında hazırlanan el yazması eserler özellikle Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesi ile yazılan kitaplar genellikle aşağıdaki sıraya göre düzenlenmiştir:

### **2.3.1. Zahriye**

Zahriye, el yazması eserlerde ana metnin başlangıcı olan sayfanın hemen arkasındaki varak ya da varaklar için kullanılagelmiş bir terimdir. Bu sayfalar tezyinata sahip olabileceği gibi boş olarak da bırakılabilir (Duran, Tezhip, 2012, s. 63).

### 2.3.2. Serlevha

Yazma eserlerde metnin giriş kısımları genel olarak tezhipte süslenmiştir metnin başladığı bu tezhipli sayfalara serlevha adı verilir. Genellikle Zahriye sayfasından sonra en gösterişli tezyinatlar bu alanda yet alır ve yazılı olan kısımlar olabildiğince sınırlı tutulur. Bezenmiş alan, metnin ilk varağında yer alıyorsa ve sadece yazı alanını üzerinde mevcutsa bu varağa unvan sayfası denilmektedir. (Duran, Tezhip, 2012, s. 63)

### 2.3.3. Temellük Kaydı

*“Temellük ve tesâhüb kayıtlarının ne zamandan beri kitaplara konulduğu bilinmemektedir, ancak bu kayıtların kitap tarihi kadar eski olduğu söylenebilir. Matbaanın icadından önceki dönemlerde kitaplar büyük emek ve masraflarla elde edildiğinden çok değerliydi ve bir kitaba sahip bulunmak bir imtiyaz sayılırdı. Bu sebeple kitapların başkasına intikal etmesini önlemek amacıyla bazı tedbirlere başvurulmuştur. Ortaçağ Avrupası'nda belirli sayıdaki kitaplar sadece önemli merkezlerin kütüphanelerinde yer alır ve çalınmaması için zincirlerle raflara bağlanırdı. İslâm dünyasında daha ilk asırlardan itibaren başta Kur'ân-ı Kerîm olmak üzere çeşitli alanlarla ilgili kitapların yazılmasından sonra bunların sahipleri, kitaplarına değişik dillerde ve farklı ifadelerle bazı kayıtlar yazma ve işaretler koyma ihtiyacı duymuşlardır. Bu tür kayıtların İslâm coğrafyasının değişik yörelerinde birçok şekli bulunmaktadır” (Bilgin, 2019, s. 411).*

### 2.3.4. Sema Kaydı

Kitabı biri tarafından, eser ve konu üzerinde yetkin bir kişiye okunarak dinletildiği ve bir yazı ve anlam hatsının olmadığını belirten nottur (Rukancı, Anameriç, & Tuzcu, 2016, s. 118).

### 2.3.5. Mukabele Kaydı

Yeni istinsah edilen bir kitabın asıl nüsha veya asıla en yakın nüshası ile karşılaştırılarak varsa eksiklerinin giderilmesi işlemi ile elde edilen kayıtlara denir. (Rukancı, Anameriç, & Tuzcu, 2016, s. 118)

### 2.3.6. Besmele

Yazmaların en başında yer alan ve Arapçada mealen Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla " ile başlarım demektir.

### 2.3.7. Hamdele

Allah'a hamd ve şükür özlere içeren bölümdür. "Elhamdülillâh" kelimesinin kısaltılmışıdır (Rukancı, Anameriç, & Tuzcu, 2016, s. 11).

### 2.3.8. Salvale

(Sallallahu aleyhi ve sellem) Hz. Muhammed'e ashabına ve soyuna övgü, selam ve dua sözleri içeren bölümdür (Rukancı, Anameriç, & Tuzcu, 2016, s. 11).

### 2.3.9. Dibâce/ Mukaddime

Eserin ön sözü ya da girişi niteliğinde ki sayfadır (Rukancı, Anameriç, & Tuzcu, 2016, s. 11).

### 2.3.10. Fihrist

Bu bölümde mü'ellif eserin kaç bölümden oluştuğunu ve hangi konuları içerdikini yazar. Yazma eserlerde bu bölüm bazen dibâce den önce bazen da sonra olabilir (Rukancı, Anameriç, & Tuzcu, 2016, s. 13).

### 2.3.11. Eserin Metni

Temel anlamındadır. Konunun özüdür. Bir kitabın tamamına metin denir.

### 2.3.12. Şerh

Açma, açıklama manasındadır. Yazma eserin daha ayrıntılı şekli ile açıklanarak, sunulması gayesi ile kaleme alınmış eserleri ifade eden bir telif türü. Şerhler bazı zamanlar bir eserin çok sağlam metnini içerebilirler (Bilgin, 2019, s. 370).

### 2.3.13. Hâşiye

*"Sözlükte "doldurmak; gereğinden fazla söz söylemek veya yazmak" anlamlarına gelen haşv masdarından türetilmiş bir isim olan hâşiye (çoğulu havâşî) "söz ve yazıdaki fazlalıklar, bir şeyin kenarı, bir eserin ve yazının bulunduğu sayfanın kenarlarındaki boşluk (marj)" demektir. Terim olarak hâşiye, "sayfa boşluklarına ilâve edilen açıklayıcı ve*

*tamamlayıcı bilgileri içeren not” mânasında olup hâmiş ve derkenar kelimeleriyle eş anlamlıdır” (Topuzoğlu, 2019, s. 419).*

Genelde bir kitabın sayfa kenarlarına veya satır aralarına yazılan eseri açıklayan veya ek notlar şeklinde yazılan yazılardır (Rukancı, Anameriç, & Tuzcu, 2016, s. 90)

### 2.3.14. Hamiş

Yazma eserlerin varak boşluklarına yazılmış olan, kısa kısa açıklamaları nitelemek için kullanılan terim (Topuzoğlu, 2019, s. 421).

### 2.3.15. Ta’likât

*“Sözlükte “asılı olmak, yapışmak, ilişmek” mânasındaki alak kökünden türeyen ve “iliştirmek; iliştirilen şey” anlamlarına gelen ta’lik (ta’lika) kelimesinin çoğulu olan ta’likât (teâlik) “bir eserdeki ifade ve görüşlere yönelik tenkit, açıklama, ilâve, çıkarma ve tashih mahiyetinde sayfaların kenarlarına ya da alt kısımlarına eklenen notlar” demektir” (Şensoy, 2019, s. 508).*

### 2.3.16. Hâtîme

*“Yazarın son sözlerini içeren bölümdür. Bu bölüm de yazar eseri bitirme imkânı verdiği için Allah’a şükürlerini sunar. Yanlışları için affını ister ve her şeyin en doğrusunu Allah’ın bildiğini söyler. Hâtîme duası ile son verdiği bölümde eserin sunulduğu padişah ya da vezir var ise duada onları da anar” (Rukancı, Anameriç, & Tuzcu, 2016, s. 19).*

### 2.3.17. İstinsah Kaydı

Özellikle bibliyografik niteleme açısından dikkatle incelenmesi gereken önemli bir bölümdür. Yazar adı, müstensih adı, kitap adı, kitabın te’lif tarihi (Çoğunlukla hicri takvime göre yapılmıştır) ve istinsâh tarihi, istinsâh yeri, dua gibi bilgilerin yer alabileceği bölümdür.

## 2.4. EL YAZMASI KUR’ÂN-I KERİMLERDE TAZHİPLİ ALANLAR

Mushaf tezyini, nazmın doğrudan doğruya gerektirdiği bir şey olmaması hasebiyle hat sanatından daha yavaş bir gelişim göstermiştir. Dahası bu sanat, metne yabancı bir olgunun girmesine yol açacağı endişesi ile başlangıçta ihtiyatla karşılanmıştır. Daha net bir şekilde izah edecek olursak, genel yargıya göre var olan hürmet duygusu ortaya çıkan kavramları kesin bir şekilde güvence altına alma çabasının doğuşuna sebebiyet vermiştir. Hikmetin başı Allah korkusudur. Ve kutlu sanat da hikmete yaslanan bir

etkinliktir. Dolayısı ile onun imzasız lığı konusunda söylenebilecekler doğrultusunda tezhip sanatı şöyle dursun bizzat Mushaf hattı sanatının bile bir “ihtiyat kayıt ve şartı” ile yani huşu duygusu ile ve sanatçının Allah’ın Celali’ne ilişkin bilincine yaslanan bir nezaketle işe başlaması durumunda oluşu neticesi ortaya çıkmaktadır (Lings, 2012, s. 8,17).

Mushaf tezhibinin temel özellikleri kitabi bilgiler ile belli bir standarda göre idealize edilmiş olsa bile asıl olan bu temel özelliklerin anlam ve önemini iyi kavrayabilmek için ilhamın kaynağının ne olduğuna bakılması gerektiğidir. Sanatkârların temel ilham kaynaklarına, bilerek ve isteyerek yönelmeleri sonucunda kendilerine açılan kapıların ardından ne gibi etkilerle karşılaşabileceklerini hayal etmek oldukça güçtür. Fakat bu sonuçları ortaya konan eserlerde izleme şansını da elde etmekten uzak değiliz (Lings, 2012, s. 8,17).

Hattatların hemen hemen hepsi ve müzehhiplerin de göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir kısmı Kur’an hafızı idi. Ama ezbere bilmedikleri durumlarda da herhangi bir yerde anıp aktardıkları ayet ve surelere, varlıklarının adeta organik bir parçası gibi aşına idiler. Kur’an bu organik bağ sebebi ile adeta müzehhibi davet eden bir etki ortaya koyarak müzehhiplere sanki belli fırsatlar takdim etmiş gibi bir izlenim vermektedir. Bunların en belirginleri sure başlıları ve ayetler arasındaki duraklardır. Ayrıca, beş ya da on ayet geçtiğini belirten işaretler (hizb), sayfa kenarında düzenli bir şekilde tekrar eden süse fırsat verir ve okuyucu, yani Kur’an’ı tilavet eden kişi de metnin nerelerinde secdeye gitmesi gerektiği bilmeyi yararlı bir şey olarak görür. Dahası, ilk surenin başında olduğu gibi eğer bir surenin başı tezhibi kabul ediyorsa, bütün kitabın sure başlarının, özellikle dikkat çekici bir sanat sergisiyle donatılacağı eşyanın tabiatında olan bir şeydir (Lings, 2012, s. 8,17).

El yazması Kur’an-ı Kerimler hazırlanırken özellikle hazırlanmış odlukları coğrafya ve döneminin özelliklerini barındıran birçok faktörü (sanat anlayışı, yazı, tezyinat, estetik kaygılar vb.) barındırıp, yansıtmıştır. El yazması Kur’an-ı Kerimlerde bezemeli alanlar ise genel başlıkları şunlardır.

### 2.4.1. Zahriye Tezhibi

Zahriye kelimesi Arapça zahr (sırt) kelimesinden türemiş, sırtlık anlamı taşıyan bir ifadedir. Yazma kitaplarda ve özellikle de Kur'an-ı Kerimlerde ana metnin başladığı varağın, hemen ardından gelen varak ya da varaklar için kullanılan bir terimdir. Bu varaklar tezhip işlenmeden bırakılacağı gibi tezhip işlenerek de oluşturulabilir. Zahriye tezhibinin madalyon ve mekik biçiminde tasarlanmış olanlarının içerisine ya da dış kısmına bir âyet veya kime ait olduğunu belirten, kimin için kaleme alındığını gösteren ve temellük kitabesi denilen bir cümle yazılmıştır. (Aktaran:Naddah, 2017, s. 263)

Seçuklular 'da, Kur'an-ı Kerimler dışında, zahriye sayfalarında eser özel bir şahsa yazılmış ise ya da ona ait ise ait olduğu kişinin şahsi kütüphanesinde yer tuttuğu aktararak, unvanı da belirtilirdi. Lakin Kur'an-ı Kerimlere ve değerli yazma eserlere özel bu yazılı alanın yerine, bütün varağı kaplayan tezhibin işlendiği, hatta genellikle karşılıklı bir çift varak formunda düzenlenmiş olduğu gözlemlenir. Zahriye tezhibi müzehhibin ne kadar marifetli olabileceğini en iyi şekilde gösterebileceği önemli bir bölümdür. Karşılıklı gelen çift varak olduğunda be tezhip desen ve renk olarak simetriktir. Bezeli bölüm dikdörtgense tezhibin diğer varaklarda ki yazı alanı sınırlarına geçmemesi dikkat edilen bir husustur. Kur'an-ı Kerimlerde X. asırdan sonra görülmeye başlanan zahriye tezhibi, XVII. asırdan sonraki dönemlerde gördüğümüz örneklerde eski güzelliğini, zarafetini koruyamamıştır. Her dönemde farklı tarzlarda işlenerek icra edilmiş olan zahriye tezhiplerinin dikdörtgen, madalyon, beyzî, mekik, kare formlarında örnekleri mevcuttur (Duran, Tezhip, 2012, s. 63).

### 2.4.2. Serlevha

Sözlükte “baş” anlamındaki Farsça ser ile Arapça levha kelimelerinden meydana gelen ser-levha “bir yazının başlığı” anlamına gelmektedir (Duran, 2009, s. 567). Yazma kitaplarda metnin başladığı tezhipli sayfadır (Aktaran:Naddah, 2017, s. 264). Mushaf'ın, zahriyeden sonra gelen ilk sayfasına Fatihâ'nın tamamı ve ikinci sayfaya da Bakara süresinin ilk ayetleri karşılıklı yazılarak etrafına zengin bir tezhip yapılır. (Derman, 2012, s. 648). Bezenmiş alan, metnin başladığı varakta ve yalnızca yazılı alanın üzerinde yer tutuyorsa bu varağa unvan sayfası denilir. (Duran, 2012, s. 63).

Bezeme örneklerinin ilkleri VIII. asırda çoğaltıldığı tahmin edilen Kur'an-ı Kerimler'in sûre başlarında şerit, geçme, âyet sonlarında ise daire, renkli, altınlı, sade desenler şeklinde icra edildiği görülmüştür (Duran, 2009, s. 568).

IX-X. asır Kur'an-ı Kerimleri olabildiğince yalın geometrik tasarımlarla, sûre başları dar veya geniş şeritlerle altın, kırmızı ve yeşil renkle boyanarak bezenmiş, serlevha bezemesi oluşmaya başlamıştır (Duran, 2009, s. 568).

XI. asırdan sonra dikey dikdörtgen şeklinde serlevha şekilleri tasarlanmış, sûre başı tezhipleri metni tamamen kaplar hale gelmiştir. (Duran, 2009, s. 568).

XIII. asra yaklaştıkça kullanılan renk çeşitliliğinde ki azalma ve lâcivertin öne çıkması gözlemlenir. XIV. asır serlevha bezemelerinde İlhânlılar ve dönemi renk kullanımı ve desen tasarımlarıyla etkisi altına alan Memlûkler'in, Osmanlı klasik dönemine zemin hazırladığı söylenebilir. XIV. asrın ortalarında gelindiğinde ise renklerin kullanımında tercihler değişmiş, lâcivert ve altının kullanımının ön plana çıktığı görülmüştür. (Duran, 2009, s. 568).

XV. asırda Fâtih Sultan Mehmed dönemi el yazması eserlerde devamlı olarak görülen unvan sayfası bezemesi ile birlikte serlevha bezeme örnekleri de mevcuttur. Bu asırda serlevha tezhibinde iplik, altın geçmeli ara suları, foyalı halkârî, rûmî motifi, kahverengi, yeşil, siyah, zeminde beyaz üç benek, ana zemin rengi kobalt mavisi ve altın önde gelmek üzere mavinin çeşitli tonları, kiremit kırmızısı en çok tercih edilen renkler olmuştur (Duran, 2009, s. 568).

XIV. asırdan XVI. asrın ikinci yarısına kadar Fâtîha ve Bakara sûresinin baş bölümünün olduğu varaklardaki bezeme artık en ideal formunu bulmuştur. Her iki varakta bezeme yazılı alan sınırları dışında bütün bir varağı kapsayacak formdadır ve simetriktir (Duran, 2009, s. 568).

XVII. asır serlevha bezemesinin, önceki dönemlere göre farklılıkları motif ve renklerle sınırlıdır. Özellikle lâcivert önceki dönemlere göre oldukça soluk şekilde kullanılmıştır. Altın ve lacivert ile birlikte fes renginin kullanımı farklılık oluşturduğu söylenebilir. Dönemin son bölümlerine gelindikçe motiflerde irileşme ve narinliğini muhafaza edemeyen işçilikte hassaslığın kaybolduğu görülür. XVIII. asır serlevhalarının sayfa düzeni açısından klasik dönem anlayışını tekrarladığı görülmektedir (Duran, 2009, s. 569).

XIX. asır serlevha bezemelerinde ki varak formu önceki dönemin tekrarıdır. Altın bezeme ve iğne perdahtı sıkça tercih edilmiştir, motiflerde sadelik ve bunula birlikte kabalaşma gözlemlenmiştir. zerenderzer tekniği sıkça kullanılmıştır. Barok tarzının gölgeli bezeme stili, motiflerdeki hareketlilik ve boyut bu dönemin dikkat çekici özellikleri olmuştur. Bu yüzyılda barok ve rokoko karışımı tarza ilerleyen zamanlarda empire de eklenmiştir (Duran, 2009, s. 569).

#### 2.4.3. Sûre Başı Tezhibi

Mushaflarda her surenin başladığı yeri gösteren tezhipli alanlardır. Sûre başları, sûrelerin adlarını, nâzil oldukları yeri ayet sayısını açıklayan başlıklardır. Önceleri sadece yazıyla gösterilen sûre başları, zamanla sûrenin üstünde yatık dikdörtgen şeklinde bezenmeye başlanmıştır (Aktaran:Naddah, 2017, s. 265).

#### 2.4.4. Koltuk Tezhibi

Yazma eserler ile kıtalarda sülüs, muhakkak ya da tevkı hattıyla uzatılan birinci satırın alt kısmına nesih, reyhanî ya da rika hattıyla kısaca yazılan satırları aynı çizgi üzerine getirme amacı ile iki tarafta kalan dikdörtgen ya da kare formunda ki bölümlere ta'lik hattıyla eğik şekilde kaleme alınmış kıtalarda yazı ile iç çerçeve arasında ki üçgen boşluklara yapılan tezhiplerdir (Biol, 2002, s. 151).

*“Klasik koltuk tezhibinde çok çeşitli süsleme usulleri uygulanmıştır. Erken devir Mushaf serlevhalarında rastlanan zencirekli koltuklar bunlardan biridir. Kare, dikdörtgen ve muska koltuklarda ise klasik tezhip tercih edilmiştir. Eğer koltuklar simetrikse her iki koltuğa da aynı desen işlenir. “Çift tahrir” veya “havalı” denilen tarzda işlenmiş serbest desenli koltuklar da vardır. Bu simetrik olmayan koltuklar işlenen serbest desenin özelliğinden dolayı müzehhibe kolaylık sağlar” (Biol, 2002, s. 153).*

#### 2.4.5. Güller

Kur'an-ı Kerimlerde varak kenarına yapılan bezemelerdir. sûrelerin ayırımında hamse, aşere; cüzlerin ayrılmasında hizip, nısıf, cüz; secde edilmesi icap eden kısımları göstermede secde kelimeleri kaleme alınır (Duran, 2012, s. 64).

İlk dönem Kur'an-ı Kerimlerde karşılaştığımız ve yazılı bölüm dışına yapılan bu tezhipler, genellikle dairevi veya armudi formlardadır. Ayrıca Mushaflarda, secde yerlerini belirten 14 adet secde gülü, her 10 ayette bir aşere gülü, her 5 ayette bir hamse



gülü, her yirmi sayfada bir cüz gülü, her 5 varakta bir hizib gülü işlenmesi müzehhiplere yeteneklerini göstermeleri açısından fırsat vermiştir (Derman Ç. , 2012, s. 650).

### **Hamse gülü**

Mushaflarda her beş ayette bir, satır hizasında ve sayfanın haşiye kısmında yer alır. XIV. asır Mushaflarında, sıklıkla altın zemine münhani motifiyle işlenen ve içine kufi hatla "hamse" ibaresi yazılan hamse gülleri mevcuttur (Derman Ç. , 2012, s. 650).

### **Aşere gülü**

Mushaflarda her on ayette, haşiye kısmına işlenen bezemelere verilen isimdir. aşere Arapça on, onluk demektir. X. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan ve dönemin motif ve renk anlayışıyla zaman içinde değişiklik gösteren bezeme, XVII. yüzyıldan sonra kullanılmayarak ortadan kalkmıştır (Derman Ç. , 2012, s. 650).

### **Secde gülü**

Mushaflarda secde edilecek 14 ayetin hizasında ve sayfanın haşiye kısmında yer alan bezemelere verilen isimdir. Hz. Osman zamanında yazılmış Mushaflarda secde işareti görülmez. XIII. ve XIV. yüzyıl Mushaflarında sadece yazıyla belli edilen secde gülleri, XV. asırdan sonra gül şekliyle işlenip bezemedeki yerini almıştır (Derman Ç. , 2012, s. 650).

### **Hizib gülü**

Mushaf'ın otuz cüzünden her birinin dörtte birini işaret etmek amacıyla kullanılan tezyini işaretler olup 5 sayfada bir işlenir. İlk dönem Kur'an-ı Kerimlerinde rastlanan hizib gülleri XV. asırdan sonraki Kur'an-ı Kerimlerde görülmeye başlanmıştır (Derman, 2012, s. 650-651).

### **Nısf (nısf) gülü**

Cüz yarısını işaret etmek amacıyla, kullanılan tezyini işaretlerdir. Erken dönem Kur'an-ı Kerimlerinde nısf gülü veya yazısı görülmez. XV. asırda hem yazı ve gül ile nısf yerleri belirtilmiştir. XVI. asırda nısf güllerinin kullanımı zaman içerisinde terk edilse bile nadiren de olsa nısf güllerinin kullanımına çeşitli örneklerde rastlamak mümkündür (Derman, 2012, s. 651).

### **Cüz gülü**

Mushaf'ın otuz eşit parçaya bölünmesiyle oluşturulan cüzlerin başlangıç yerlerini gösteren bezemelere cüz gülü denilmektedir. İlk dönem Kur'an-ı Kerimlerinde rastlanan cüz güllerinin, genellikle yatay şekilde yerleştirilen şemse formu ve daire şeklindeki örnekleri XV. asırdan itibaren kullanılmaya başlanmıştır (Derman, 2012, s. 651).

### **2.4.6. Duraklar**

El yazmalarında, ayet ve cümle bitiminde bırakılmış olan boşluklara yapılan, ekseriyetle rozet şeklinde tasarlanan ve bezenen tezhiplerdir. Duraklar, okuma esnasında bir anlığına okunmadan durulması gerektiğini işaret eden nokta şeklinde bezemelerdir. İlk dönemlerden şimdiki zamana kadar ulaşmış olan Kur'an-ı Kerim örneklerinde her beş ve on ayette durak işaretleri konmuştur (Duran, 2019, s. 63).

Genel olarak, meydana getirilmiş yazma eserlerin çoğunluğun da kullanılan durak bezemelerinin sık rastlanılan örnekleri helezonî, şeşhâne, pençhâne, mücevher (geçme) ve müzehhep duraklardır (Duran, 2012, s. 63).

### **2.4.7. Beyne's Sutûr (Satır Araları)**

El yazmalarında satır arası boşluklarının bezenmesi ile oluşmuş tezhipli alanlardır. Satır aralarına işlenen bu bezemeler tezhip sanatının değişik tarzda üslup, teknik ve desen tasarımlarıyla oluşturulmuştur. Genellikle dendanla çevrelenen satırların çevresinde kalan alanlar, kâğıt rengi veya sadece altın sürülerek öylece bırakıldığı gibi üç nokta ile doldurulan, sadece ince çizgilerle pembe renk kullanılarak yapılan tarama numuneleri de mevcuttur (Duran, 2012, s. 63).

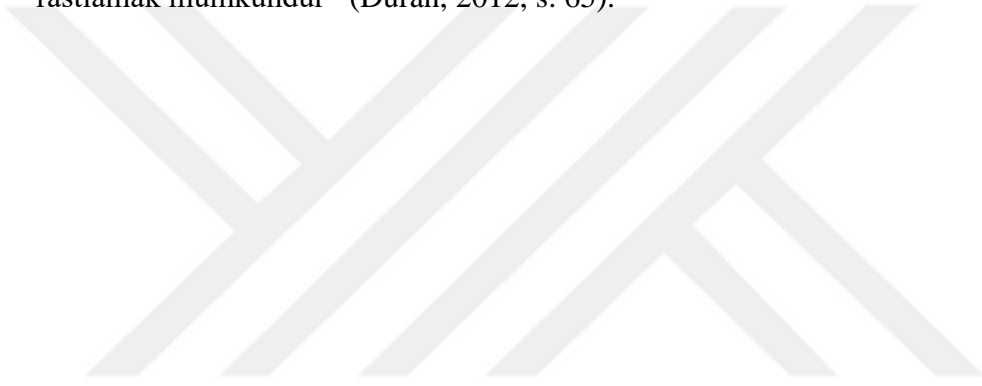
### **2.4.8. Cetvel- Bordür (Kenar Suyu, Ulama, Zencerek)**

El yazmalarında, varak kenarlarına (yazılı alan dışında kalan kısımlara) yapılan ve pervaz ortaya çıkmasını sağlayan tezyinatlardır. Birden fazla yapılması durumunda iç kısımda ki bezemeye ara suyu, daha geniş olarak dış kısımda kalan bezemeye ise kenar suyu denilmektedir (Duran, 2012, s. 63).

#### 2.4.9. Hatime Tezhibi

Yazma kitapların bitiminde son bölüm için uygulanan tezhiplerdir. El yazmasının özeti mahiyetinden olan bu bölümün son söz durumunda olduğu söylenebilir. Kur'an-ı Kerimlerde Nâs sûresinin peşi sıra, kaleme alan kişi imzasını ve bitiş duasını, eserin kaleme alındığı zamanı, nerede kaleme alındığını belirtir. En son varakta yer alan yazıların içeriği ne olursa olsun, son bölüm ekseriyetle ikizkenar yamuk veya üçgen şeklinde ki yazı alanı içerisine yazılır. (Duran, 2019, s. 65).

Dikdörtgen ya da kare formunda bezenen hâtıme tezhibi, çoğunlukla rastlanan bezeme formlardır. Fakat daire ve beyzî formlarına da çok sık olmamakla birlikte rastlamak mümkündür (Duran, 2012, s. 65).



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SÜLEYMANİYE YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİ

#### 3.1. SÜLEYMANİYE YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİ'NİN TARİHÇESİ

*“Süleymaniye Külliyesi'nin birinci ve ikinci medreselerinin kitaplık haline getirilmesiyle meydana gelen kütüphane, İstanbul'un çeşitli semtlerinde mevcut kütüphanelerdeki kitapların bir araya toplanmasıyla oluşmuştur. Büyük çoğunluğu İstanbul'da bulunan, Anadolu'nun çeşitli vilâyetlerinde kurulan ve hemen hemen tamamı vakıf olan kütüphaneler, çeşitli sebeplerle kendi binalarını ve içindeki kitapları koruyamaz veya hizmet veremez hale gelince Evkaf Nezâreti kıymetli eserleri bir binada toplamaya karar vermiştir. Bazı kitaplar, I. Dünya Savaşı sebebiyle 1914 yılında Sultanselim'de Medresetü'l-mütehassısın'e nakledilmiştir (İlmiyye Salnâmesi, s. 191). Bununla birlikte yeni bina arayışları sürmüş, eski sadrazamlardan Âlî Paşa'nın Mercan'da yanan konağının arsası üzerine bir kütüphane yapılması düşünülmüşse de malî imkânsızlık yüzünden bu gerçekleşmemiştir. Nihayet kitapların Süleymaniye medreselerinde toplanmasına karar verilmiş, Medresetü'l-mütehassısın'e götürülen kitaplar Süleymaniye Camii içindeki kitaplarla birlikte külliyenin ikinci medresesine konulmuştur. Böylece 1918 yılında Süleymaniye Umumi Kütüphanesi ortaya çıkmıştır. Kütüphaneye Süleymaniye adının verilmesinde, içerisinde bulunduğu külliyenin yanı sıra camiden gelen ve kütüphanenin çekirdeğini oluşturan Süleymaniye koleksiyonunun da payı vardır” (Kaya, 2010).*

Külliyenin, XVI. Asrın ikinci yarısının başlarında açılarak, işler hale gelmesinden birkaç yıl sonra, saray kütüphanesinden eserlerin gelmeye başladığı ve kütüphanecilik çalışmalarının ortaya çıktığı işaret edilmektedir (Kaya, 2010).

I. Mahmud devrine kadar, zaman içerisinde Süleymaniye Camisinde biriken kitaplar, dönemin sadrazamı Köse Mustafa Bâhir Paşa ile birlikte 1751-1752 tarihlerinde cami içerisinde ayrıca meydana getirilen alana yerleştirilmiştir (Kaya, 2010).

Günümüzde kullanılan Süleymaniye Kütüphanesi meydana getirilirken cami içerisindeki kütüphane ile birlikte Medresetü'l-mütehassısın'e aktarılan Molla Çelebi, Beşir Ağa, Âşir Efendi, Çorlulu Ali Paşa, Damad İbrâhim Paşa, Mesih Paşa, Çelebi Abdullah Efendi, Kılıç Ali Paşa, Esad Efendi, Lâleli, Hâfız Ahmed Paşa, kütüphaneleri 1918 tarihinde bir araya toplanmıştır. (Kaya, 2010).

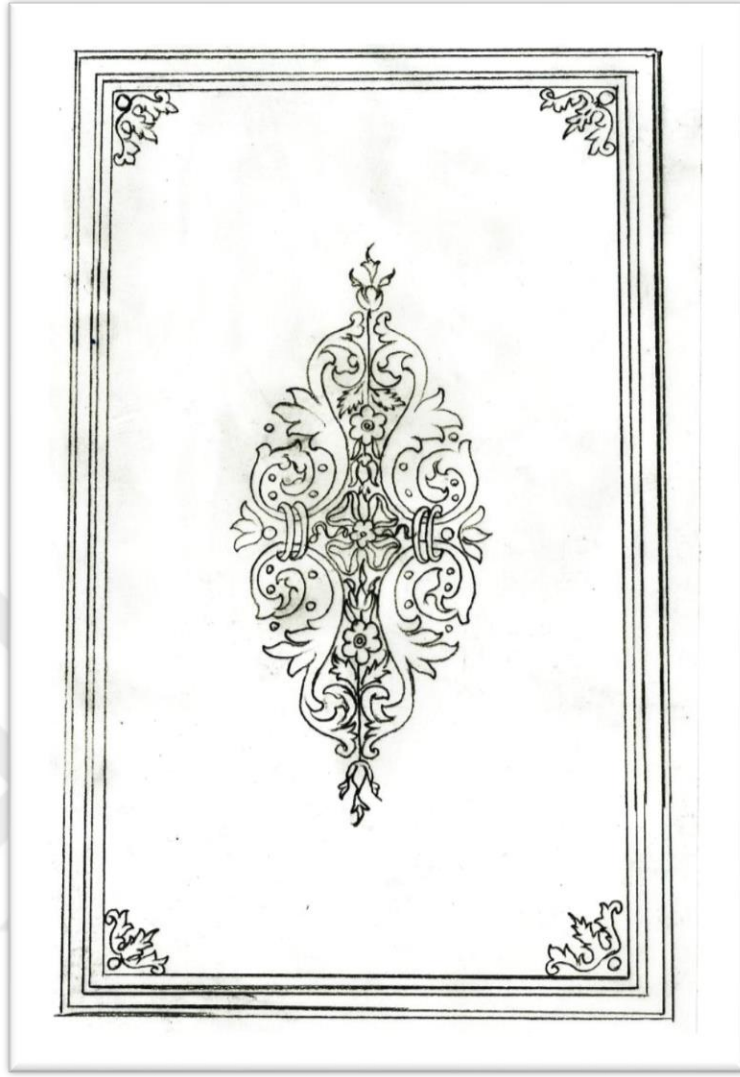
Günümüzde Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Türk-İslâm medeniyetinin temel kaynakları sayılabilecek birçok el yazması eserin ve eski matbu eserlerin korunup, saklanıp, dünya çapında ulaşımına açık şekilde tutulmasını sağlayacak, önemli bir görevi üstlenmiştir (Kaya, 2010).

**3.2. SÜLEYMANİYE YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN  
KASİDECİZADE KOLEKSİYONUNA AİT 00001 ENVANTER NUMARALI  
KUR'ÂN-I KERİM'İN KİTAP SANATLARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

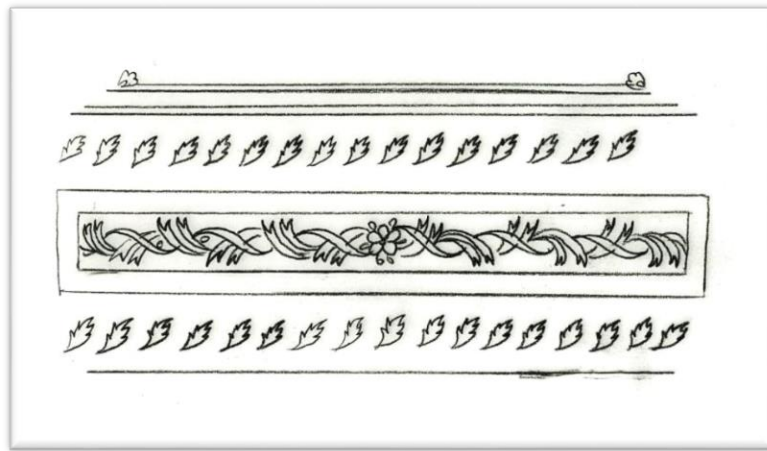
ENVANTER NO	: 00001
ESER TÜRÜ	: Kur'ân-ı Kerim
BULUNDUĞU YER	: Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi
KOLEKSİYON	: KASİDECİZADE
TARİHİ	: .../1000
HATTATI	: ?
MÜZEHHİP	: ?
YAZI TÜRÜ	: Nesih
DİLİ	: Arapça
VARAK SAYISI	: 408 yaprak
SATIR SAYISI	: 13 satır
MÜREKKEP	: İs mürekkep, Üstübeç mürekkep
KÂĞIT ÖZELLİĞİ	: Çay rengi, Aharlı
TEZHİPLİSAYFALAR	: Serlevha, Sure Başları, Güller,



Resim 3.1. Cilt kabı



Çizim 3.1. Kur'ân-ı Kerim'in Cilt Kabı Çizimi



Çizim 3.2. Kur'ân-ı Kerim'in Cilt Kabının Sertab Çizimi

Eserin cilt kabı dikdörtgen formda ve dikey kullanıma uygun şekilde üretilmiştir. Deri kullanılarak yapılan cilt kabında deri bordo renkte tercih edilmiştir. Cilt kabı üzerine işlenen desen barok üslupta tasarlanmış bitkisel motiflerle bezenmiştir.

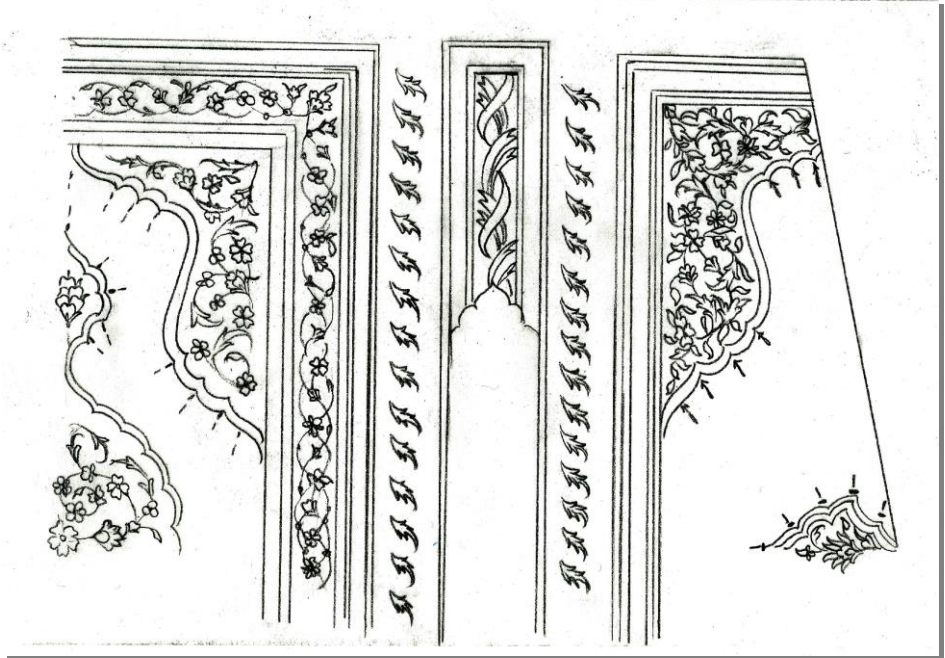
Desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Cilt kapağının üzerine işlenen desenler altın ile bezenmiştir. Desen altın cetveller çekilerek tezyinat sonlandırılmıştır.

Cilt kabının sertap kısmı  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik olarak tasarlanmış ve kullanılan bitkisel kökenli motifler barok üslupta işlenmiştir. Motifler altın ile bezenip desen zeminine dokunulmamıştır. Ana desen altın cetveller çekilerek tezyinat sonlandırılmıştır. Ana desenin sağ üst ve sol alt kısımlarına denk gelen dudak alanları simetrik olarak yaprak motifleri ile işlenip altın ile bezenmiştir.





Resim 3.2. Kur'ân-ı Kerim'in Cildi



Çizim 3.3. Kur'ân-ı Kerim'in cilt kapağının çizimi

**Cilt Özellikleri:** Eserin cildinde siyah renkte deri tercih edilmiştir. Kapağın orta kısmında şemse mevcuttur. Şemse formunun içerisine desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Şemse formu içerisinde bitkisel motifler kullanılmıştır. Penç, gonca, yaprak, hançer yaprak, kırık dal ve bunun gibi bitkisel motiflerle oluşturulan, desen içerisinde ki motifler ve zemin altın ile paftalara ayrılmıştır. Mülemma şemse kenarlardan havalı dendanlarla sınırlandırılmıştır.

Şemsenin iki ucunda yer alan salbekler tepelik formunda olup  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik olarak bitkisel gonca motifi uygulanmıştır. Salbekler, şemsede olduğu gibi zemin ve motif altın ile bezenmiş ve havalı dendanla sınırlandırılmıştır.

Ciltte köşe bentler  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Tasarımda bitkisel motifler (penç, gonca, hançer yaprak, kırık dal, yaprak,) kullanılmış ve motiflerde köşebentlerin zemini de altınla bezenmiştir. Köşebentler havalı dendan kullanılarak sınırlandırılmıştır.

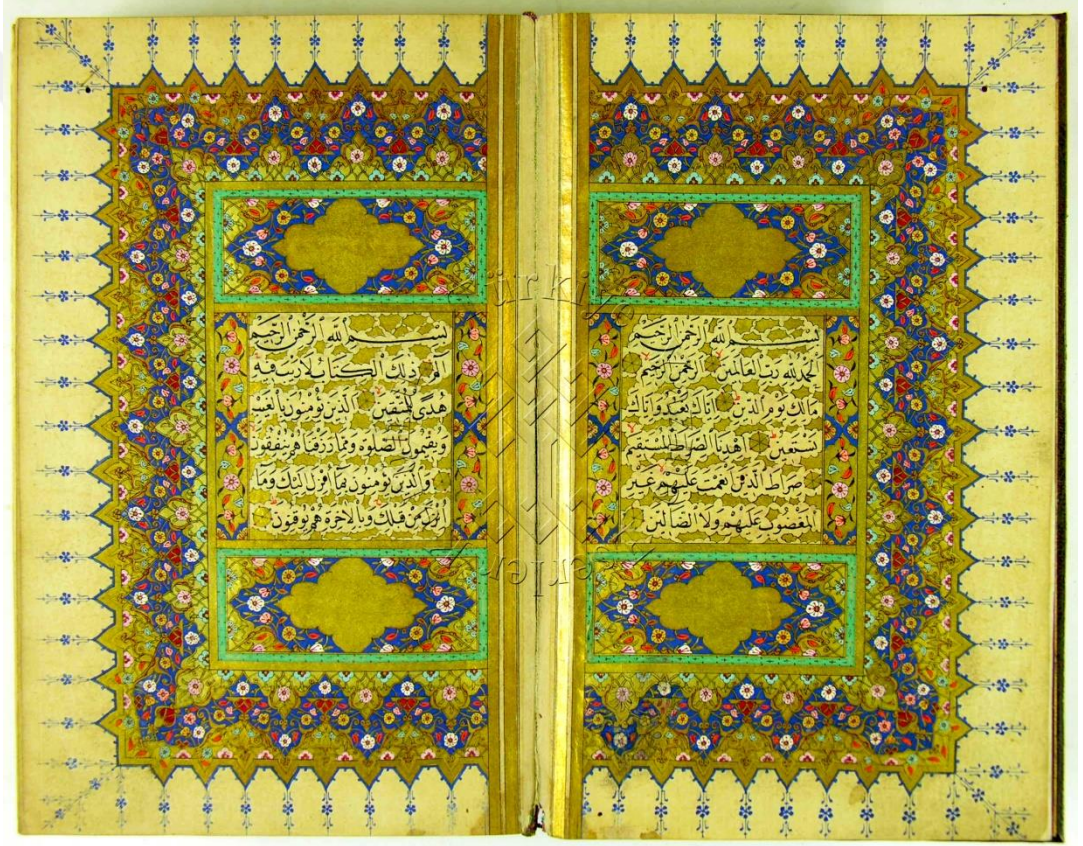
Şemse ve köşebentlerin oluşturmuş olduğu orta alan klasik cilt tekniği ile devam ederek zencirek ile çevrelenmiş zencirek altın ile bezenmiştir. Zencirek iç ve dış kısmında altın cetveller mevcuttur.

Zencireği çevreleyen altın cetvelden sonra bordür mevcuttur. Bordür alttan ayırma tekniğinde zemini altın ile bezenmiş ve desende kullanılan bitkisel motifler (penç, gonca, yaprak) herhangi bir renk kullanılmadan ciltte kullanılan derinin rengi ile bırakılmıştır. Bordürde kullanılan desen  $\frac{1}{4}$  oranında tasarlanmıştır. Bordürün etrafına cetvel peşi sıra zencirek işlenmiş ve altın ile bezenmiştir. En son olarak altın cetvel çekilerek arka kapak tezyini sonlandırılmıştır.

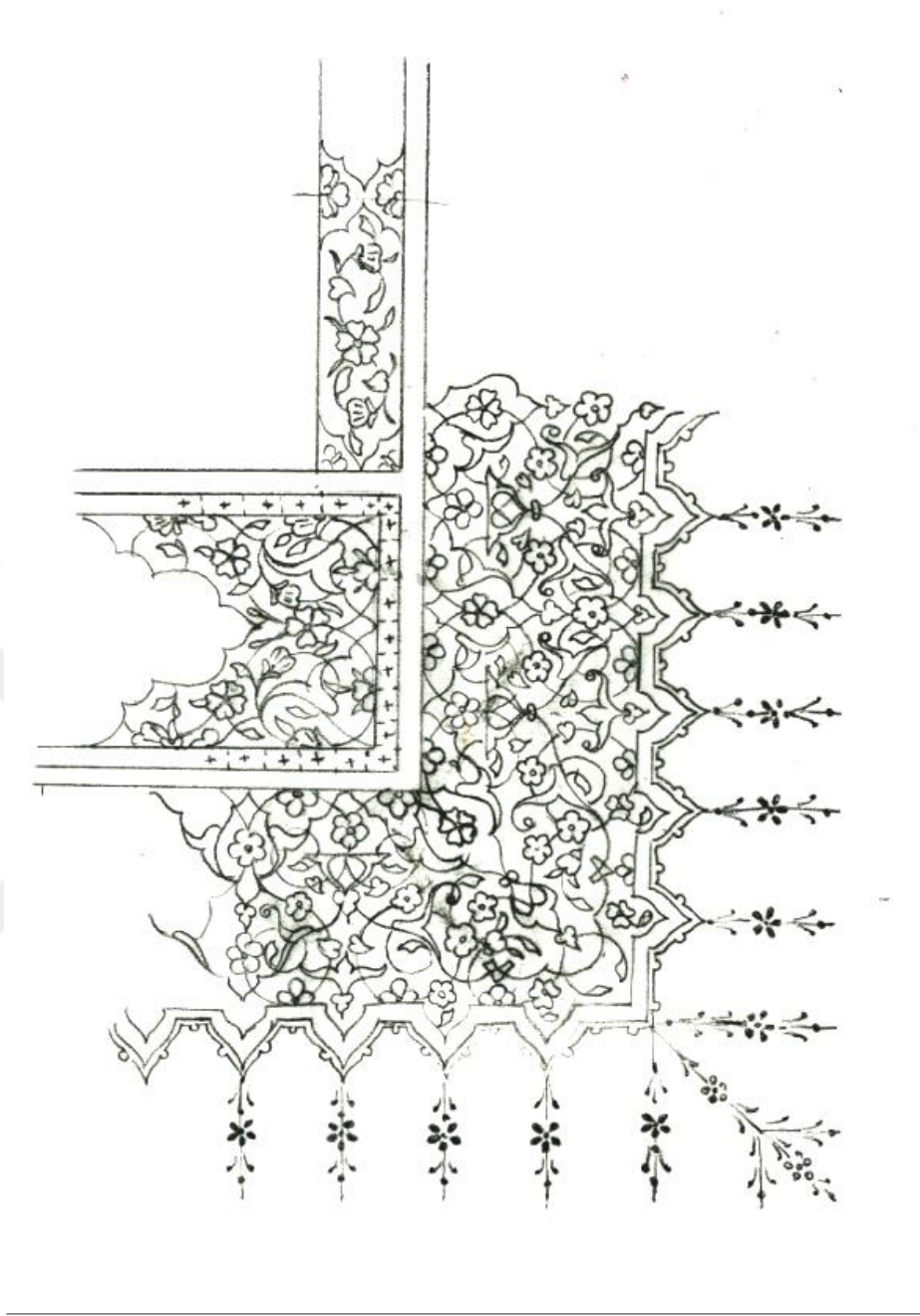
Cildin sertab kısmında bulunan tasarımda orta kısım üst ve alt köşeleri yaprak motifi kullanılarak oluşturulmuş orta kısım ise pafta ile ayrılarak içerisine yazı meşk edilmiştir. mülemma şemselerde olduğu gibi zemin ve yazı altın ile bezenmiş, üst ve alt kısımlarda  $\frac{1}{2}$  simetrik olacak şekilde tasarlanmış yapraklar altın ile bezenmiş ve zemin deri renginde bırakılmıştır. Sertabın orta kısmının sağ ve sol taraflarında yer alan kısımları üzerine yaprak motifleri ile tasarlanan desen geçirilmiş ve motifler altın ile bezenmiştir.



Cildin mikleb kısmında ise yine tezyinat mevcuttur. Bu teziyan  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Miklebin köşelerine denk gelen paftalarda bitkisel motifler(penç, gonca, hançer yaprak, yaprak) kullanılmıştır. Miklebin orta kısmında yer alan tepelik formu altın ile bezenen dendanlar ile oluşturulmuştur. Mikleb kısmında motifler üstten ayırma tekniği ile bezenmiş olup motifler altın ile bezenmiştir. Desende kullanılan paftalar havalı dendan kullanılarak sınırları meydana getirilmiştir. Ana tasarımdan sonra cetvel kullanılmış, peşi sıra zencirek altın ile işlenip tekrar cetvel kullanılarak miklep tezyinatı sonlandırılmıştır.



Resim 3.3. Ser Levha (6b, 6a varağı)



Çizim 3.4. Ser levha çizimi

Eserin 6b ve 6a varağında karşılıklı simetrik olarak tasarlanmış serlevha tezyînatı (hâşiyeli levha) bulunmaktadır. Yazı alanın bulunduğu orta kısım kare şeklinde sınırlandırılmış ve yazı meşk edilen alan içerisinde boşluklara beyne's sûtûr uygulaması yapılmıştır. Hat meşkinin bulunduğu kare alanın sağ ve sol bölümlerinde dikdörtgen alan içerisine  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik olarak tasarlanmış tasarım mevcuttur. Bu tasarım iki paftaya ayrılmış ve pafta içlerinde bitkisel motifler (gonca, penç, yaprak, çıkma)

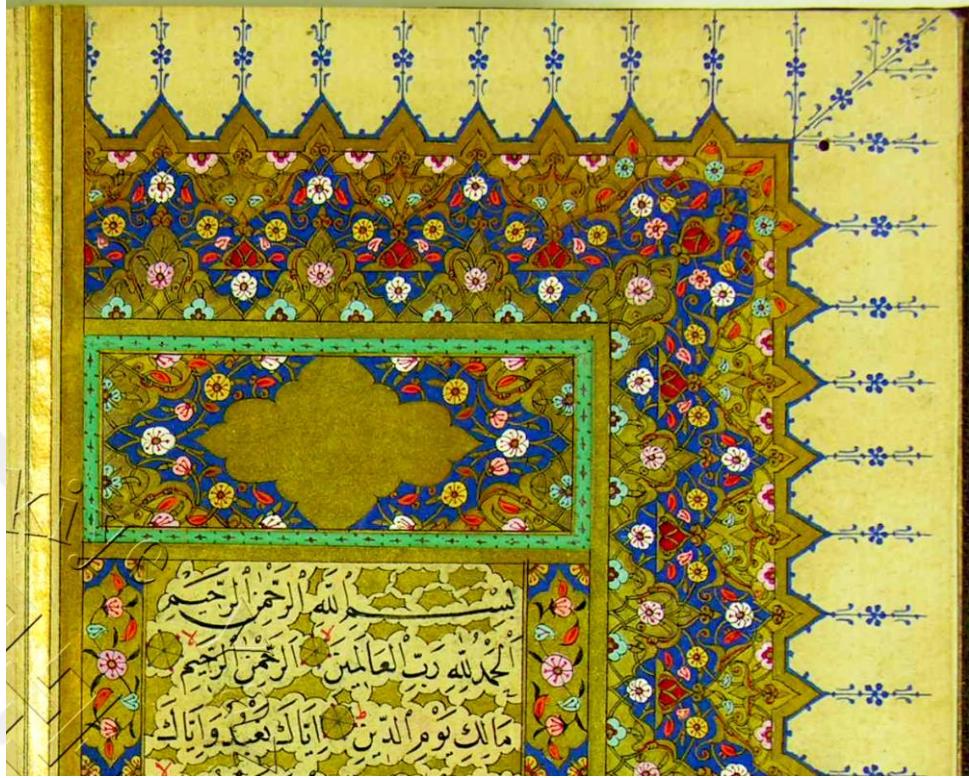
kullanılmıştır. Paftaların zemini altın ile bezenmiş ve altın mat olarak bırakılmıştır. Pafta içerisindeki motifler pastel renklerle renklendirilmiş, yapraklar kırmızıya boyanmıştır. Paftaların dışında kalan alanlarda penç motifi kullanılmış zemim lacivert ile renklendirilip motifler yine pastel renk ile renklendirilmiştir. Son olarak kare alan altın cetvel çekilerek tezyinatı sonlandırılmıştır.

Kare alanın alt ve üst kısımlarında, kare alanı çevreleyen dikdörtgen alan içerisinde tasarım mevcuttur. Bu tasarım  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Tasarımda bitkisel motifler ve rumi motifi kullanılmış. Orta bölüm ayrı bir pafta oluşturacak şekilde tasarlanmış ve içeriği altın ile bezenmiştir. Tasarımda penç, gonca, yaprak, çıkmak, motifleri pastel renklerle ağırlıkta olacak şekilde boyanarak kullanılmış yapraklar kırmızı renk ile renklendirilmiştir. Ayrım Rumilerin oluşturmuş olduğu paftaların iç kısımları altın ile sıvanmış olup rumilere siyah tahrir çekilerek altın zemin den ayrılmaları sağlanmıştır. Dikdörtgen alan içerisinde geriye kalan bölümler ait zeminler lacivert ile renklendirilmiştir. Bu alana uygulanan tasarım zencirek ile sınırlandırılmış ve zencirekte zümrüt yeşili kullanılmıştır. Bu tezyinatın peşi sıra yazı alanı ve bu alanı kapsayacak şekilde cetvel çekilmiş ve tasarımın bir bütünlük olarak algılanması sağlanmıştır.

Orta alanı dıştan çevreleyen tasarım  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Tezyinat alanının da ayrım rumiler kullanılarak tasarım içerisinde pafta oluşumu sağlanmıştır. Yine tasarımın bu bölümüne karşılık gelen tarafında da ayrım rumiler kullanılmış ve bu alan içerisinde de paftaların oluşumu sağlanmıştır. Desenin içerisinde ayrım rumilerle birlikte bitkisel motiflerde kullanılmış ve desenin dengesinin sağlanması amaçlanmıştır. Desen içerisinde penç motifi, yaprak ve çıkmalar kullanılmış motifler pastel tonlarda renklendirilmiş, yapraklarda ise kırmızı rengi gözlemlenmiştir. Desenin karşılıklı olarak ayrım rumilerle oluşturulan paftalarına ait zeminler altın ile bezenmiş ve yine altın ile bezenen rumilerin siyah tahrir çekilerek zemin renginden ayrılması sağlanmıştır. Desenin orta kısmında tepelik formunda bir alan mevcuttur form altın ile bezenmiş ve iç zemin bordo renk ile bezenmiştir. Yine desenin orta alanında var olan zemin lacivert ile bezenmiştir. Tezyinat tepelik formunda çekilen cetvelin oluşturmuş olduğu alan ile devam edip bu alan üzerine uygulanan lacivert renkli dandan ile bütünlük oluşturulmak istenmiştir. Son olarak tezyinatın dış kısımlarında oluşturulan (üçgen)



tepelik formundaki paftaların uç kısımlarına yerleştirilen ve negatif tarzda işlenen bitkisel motiflerle desteklenmiş tığ ile tezminat sonlandırılmıştır.



Resim 3.4. Ser Levha ayrıntı



Resim 3.5. Sure Başı(37b varağı)



Resim 3.6. Sure Başı (171b varağı)



Çizim 3.5. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (321a Sayfası)

Eserin 37b varağında sûre başı tezyînatı yer almaktadır. Tezyînatın orta kısmında yer alan bölümde sıvama altın üzerine üstübeç mürekkeple nesih yazı bulunmaktadır.

Dikdörtgen alan içerisine tasarlanan desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak bitkisel motiflerle tasarlanmıştır. Lacivert renginde zeminlerden oluşturulan desende motif olarak penç, gonca, çıkma ve yaprak kullanılmıştır. Motiflerde renk olarak pastel renkler tercih edilmiştir.

Eserin 171a varağında yer alan sûre başı tezyînatı tasarım olarak 37b varağında yer alan bezeme ile birebir aynı olmakla birlikte bu bezemede zemim tamamen altınla bezenmiştir.

Eserde yer alan 120b,270b, 306b, 318b, 322b, 346b, 359b, 367a, 380a, 386b, 400a, 402b, 404a, 405b, 406a, 406b1, 407a, 408a1, 234a, 331a, 362b, 369a, 405a, 408b, varak numaralı sûre başı tezyinatları desen ve renk bakımından yukarda göstermiş olduğumuz sûre başı tezyinatları ile bire bir benzerlikler göstermektedir

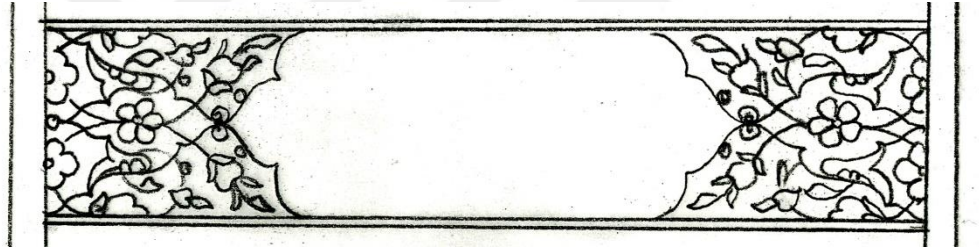




Resim 3.7. Sure Başı (54b varağı)



Resim 3.8. Sure Başı (54b varağı)



Çizim 3.6. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (54b varağı)

Eserin 54b varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Tezyinatın göbek kısmında sıvama altın ile oluşturulan bölümde üstübeç mürekkeple nesih yazı mevcuttur. Desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmış tezyinata sahiptir. Bu tezyinat rumi motifi ile iki paftaya ayrılmış olup rumi motifinin içerisi sıvama altın ile zeminlendirilmiş tasarımın göbek kısmı ile bağlantı oluşturulmuş, alt paftalar ise lacivertle renklendirilmiştir. Tasarımda gonca, penç, yaprak, çıkma gibi bitkisel motifler rumi motifi ile birlikte kullanılmıştır. Tasarımda yer alan motifler pastel renklerle renklendirilmiş, yapraklar kırmızı renge boyanmıştır. Rumi motifi ise görüldüğü üzere altın ile renklendirilip siyah mürekkep ile tahrirlenerek zeminden ve diğer motiflerden ayrımı sağlanmıştır.

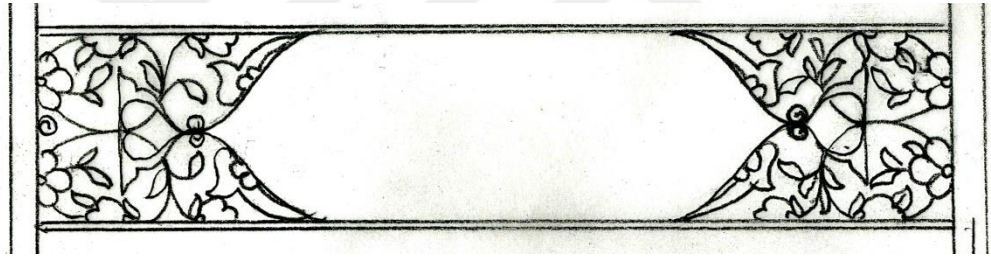


Eserin 403a varağında yer alan sûre başı tezyinatı tasarım olarak 54b varağında yer alan tasarımla birebir aynı tasarlanmış olup bütün paftalar altın ile bezenerek paftalara ayrılmıştır.

Be eserin 204a, 326b, 349b, 355a, 389a, 394a, 398b, 401b, 402a, 404b, 406b, 408,b numaralı varaklarında yer alan sure başı tezyinatları 54b ve 403a varağında yer alan tezyinatlar ile tasarım ve bezeme unsurları bakımından birebir benzerlikler göstermektedir.



Resim 3.9. Sure Başı (139b varağı)



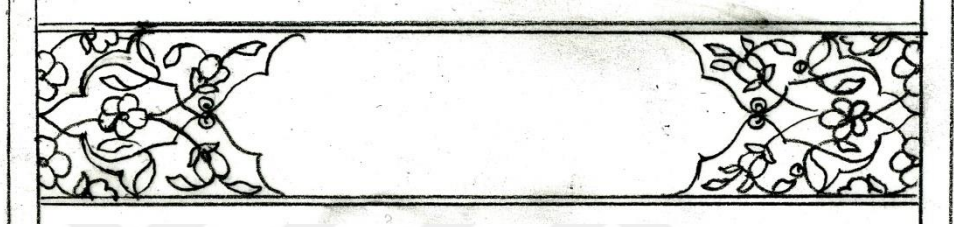
Çizim 3.7. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (139b varağı)

Eserin 139b varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Bu tasarımın göbek kısmı altın ile bezenerek ayrı bir paftaya ayrılmış ve oluşan bu paftanın üzerine üstübeç mürekkeple nesih yazı eklenmiştir. Orta alanda oluşturulan paftanın ayrımı rumi motifi ile yapılmış olup devamlılığı sağlanarak desenin geneline yayılması sağlanmış ve desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Desenin sol ve sağ kısımlarında simetrik olarak incelediğimiz paftalar lacivert zeminle diğer orta kısımda yer alan paftadan ayrılmış olup rumi motifinin içerisinde bordo renk kullanılmıştır. Desen içerisinde penç, gonca, yaprak, çıkma motifleri ağırlıklı olarak pastel renklerde kullanılmış yapraklar kırmızı renge boyanmıştır. Desen de kullanılan rumi motifi ise turkuaz renk ile bezenmiştir.

Eserde 148b, 209b numaralı varaklarda yer alan sure başı tezyinatları 139b varağında yer alan sure başı tezyinatı ile aynı özelliklere sahiptirler.



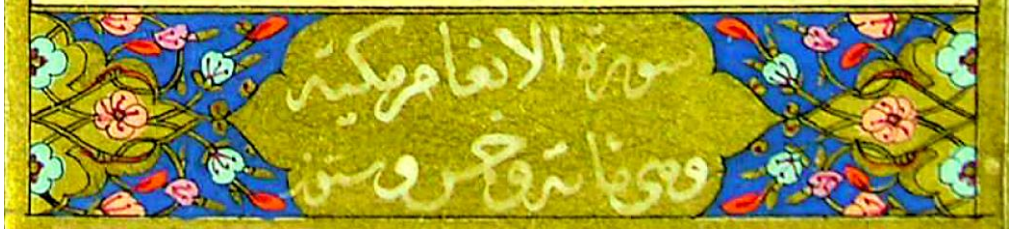
Resim 3.10. Sure Başı (127a varağı)



Çizim 3.8. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (127a varağı)

Eserin 127a varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Bu tasarımın ortasında oluşan pafta altın ile bezenmiş a ve oluşan bu paftanın üzerine üstübeç mürekkeple nesih yazı meşk edilmiştir. Desen ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Desenin sol ve sağ kısımlarında simetrik olarak incelediğimiz paftaların zemini laciverte boyanmıştır. Laciver zeminli paftalarda penç, gonca, yaprak, çıkma motifleri ağırlıklı olarak pastel renklerde kullanılmış yapraklar kırmızı renge boyanmıştır. Desen de kullanılan rumi motifi ise sağ ve sol paftalar içerisinde ayrı bir pafta oluşumuna sebep olmuş ve oluşan bu pafta içerisi altın ile bezenmiştir. Yine altınla rbezenen rumi motifi siyah mürekkep ile tahrirlenerek lacivert zemin ve altın zeminden ayrımı sağlanmıştır.

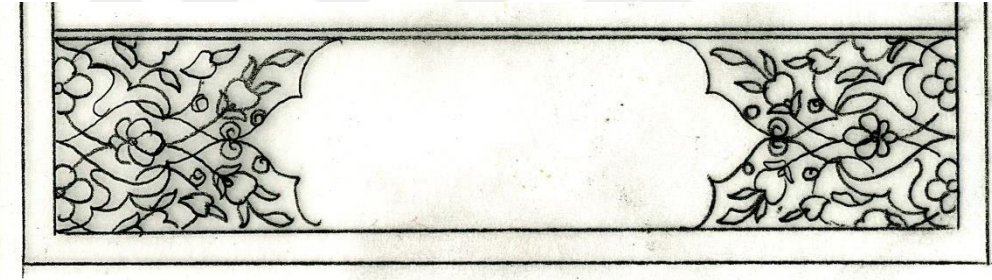
Eserde yer alan 228b, 290b numaralı Varaklarda 127a varağında yer alan sure başı tasarımının aynı şekli tekrar edilmiş ve bu varaklarda kullanılmıştır.



Resim 3.11. Sure Başı (88a varağı)



Resim 3.12. Sure Başı (406a(1) varağı)



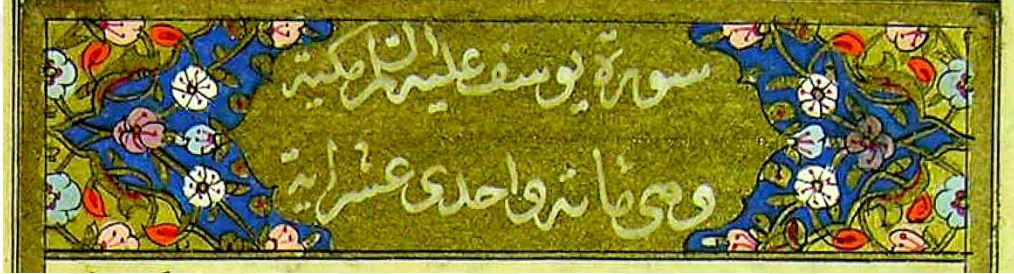
Çizim 3.9. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (406a(1) varağı)

Eserin 88a varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Bu tasarımın göbek kısmı sıvama altın ile altınlanarak ayrı bir pafta oluşturulmuş ve oluşan bu alanın üzerine üstübeç mürekkeple nesih yazı meşk edilmiştir. Desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Orta alanın sağında ve solunda ki alan birbiri ile simetrik durumda olup, temel form içerisinde rumi formu kullanılmış ve kullanılan bu rumi motifin içerisi altınla bezenerek ayrı bir pafta meydana getirilmiştir. Rumi dışında kalan kısımlar ise lacivert ile boyanarak zeminin oluşması sağlanmıştır. Rumi motif siyah mürekkep ile tahrirlenerek altın ve lacivert zeminden ayrılması sağlanmıştır. Tasarımda penç, gonca, çıkma ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Kullanılan motifler ağırlıklı olarak pastel renklerle bezenmiştir. Yapraklar kırmızı renk ile boyanmıştır.

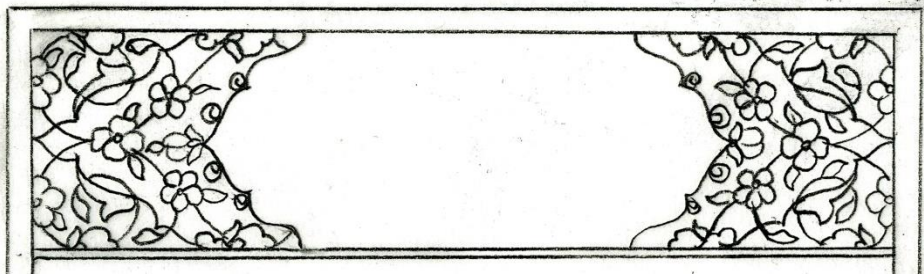


Eserin 406a1 varağında yer alan sûre başı tezyinatı tasarım olarak 88a varağında yer alan tezyinat ile benzerlik göstermektedir. Tasarım açısından benzerlik gösteren bu bezeme alanı altınla bezenmiştir. Orta alan ayrı bir paftaya ayrılarak üzerine üstübeç mürekkebi ile yazı meşk edilmiştir. Bu tasarımda kullanılan motifler 88a varağında yer alan motiflerle aynı motiflerdir. Motifler renk olarak pastel ağırlıklı olup yapraklar kırmızı renk ile renklendirilmiştir.

Ayrıca eserde yer alan 175a, 209, 303a, 376b, 381b, 388a, 399a, 402b numaralı varaklarda uygulanan sure başı tezyinatları tasarım ve boyama özellikleri bakımından 88a ve 406a1 varağında yer alan sure başı tezyinatları ile aynı özelliklere sahiptirler.



Resim 3.13. Sure Başı (158b varağı)



Çizim 3.10. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (158b varağı)

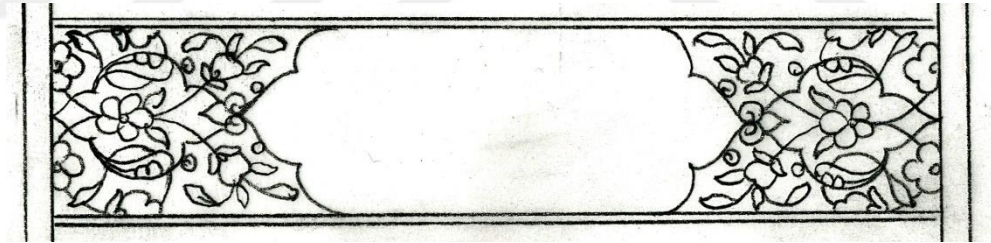
Eserin 158b varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Bu tasarımın göbek kısmı sıvama altın ile bezenerek ayrı bir pafta oluşturulmuş ve oluşan bu alanın üzerine üstübeç mürekkebi ile nesih yazı meşk edilmiştir. Desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Desenin köşelerinde rumi motifi kullanılmış olup kullanılan rumi motifinin içerisi altınla bezenmiş ve pafta oluşumu sağlanmıştır rumi ile göbek kısmı arasında kalan alan içerisinde zemin lacivert ile renklendirilmiştir. Desende penç, gonca, çıkma ve yaprak motifleri dallar üzerine

yerleştirilerek desenin içerisinde bütünlüğün oluşturulması amaçlanmıştır. Kullanılan motiflerden rumi formu altın ile renklendirilmiş olup siyah tahriri ile lacivert ve altın zeminden ayrılması sağlanmıştır. Diğer bitkisel motifler ise ağırlıklı olarak pastel renkler ile renklendirilmiştir. Yapraklar ise kırmızı renk ile renklendirilmiştir.

Eserin 196, 335a, 351b, 370b, 375a, 385a, 392b, 407b numaralı varaklarında yer alan sure başı tezyinatları ile 158b varağında yer alan sure başı tezyinatı ile aynı özelliklere sahip tasarım ve renkleri barındırmaktadırlar.



Resim 3.14. Sure Başı (166b varağı)



Çizim 3.11. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (166b varağı)

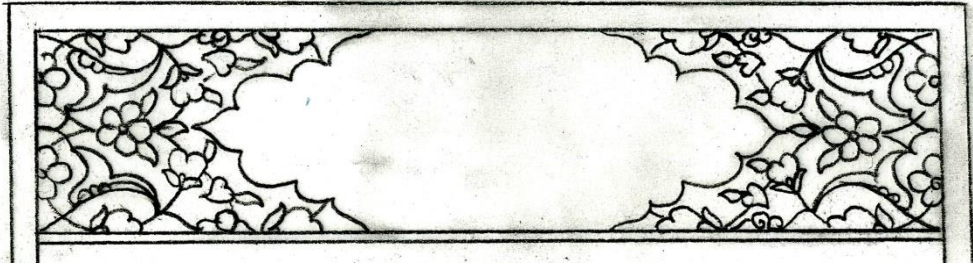
Eserin 166b varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Bu tasarımın göbek kısmı sıvama altın ile altınlanarak ayrı bir pafta oluşturulmuş ve oluşan bu alanın üzerine üstübeç mürekkebi ile nesih yazı yazılmıştır. Desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Tasarımın orta kısmında yer alan ve sıvama altın ile bezenen alan sağ ve sol boşluklara yerleştirilmiş olan rumi motileri ile bütünlük oluşturacak şekilde bağlanmıştır. Rumi motifinin iç kısmı altın ile bezenmiş olup rumi motifine de altın ile bezenmiştir. Rumi motifinin dışında kalan kısımlar lacivert ile renklendirilmiş, rumi motifine çekilen siyah tahrir sayesinde rumi motifini altın ve lacivert zeminden ayrılmıştır. Desende penç, gonca, çıkma ve yaprak motifleri

kullanılmıştır. Yaprakların kırmızı ile renklendirildiği desende bitkisel motifler ağırlıklı olarak pastel renk ile renklendirilmiştir.

Eserin 258a, 398a, 396a numaralı varaklarında yer alan sure başı tezyinatları 166b varağında yer alan sure başı tezyinatı ile aynı özelliklere sahiptirler.



Resim 3.15. Sure Başı (178b varağı)



Çizim 3.12. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (178b varağı)

Eserin 178b varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Bu tasarımın göbek kısmı sıvama altın ile bezenerek ayrı bir pafta oluşturulmuş ve oluşan bu alanın üzerine üstübeç mürekkebi ile nesih yazı yazılmıştır. Desen ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Desende rumi motifi köşelere denk gelecek şekilde kullanılmıştır. rumi motiflerinin içi altın ile bezenerek ayrı bir pafta oluşumu sağlanmıştır. Rumi motiflerin ve orta paftanın haricinde kalan kısımlar lacivert ile renklendirilerek desenin üç bölümden oluşması sağlanmıştır. Desen içerisinde rumi, motifi siyah mürekkep ile tahrirlendirilip zeminden ayrılması sağlanmıştır. Ayrıca desende penç, gonca, yaprak ve çıkm motifleri kullanılmış ve motifler ağırlıklı olarak pastel renkler ile renklendirilmiştir.

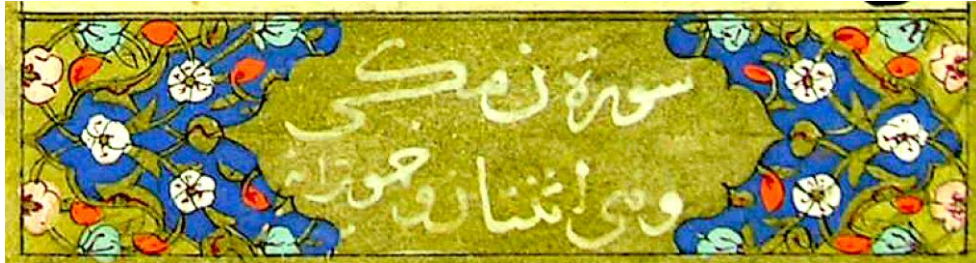
Eserin 222a, 286a, 294a, 332a, 341b, 353a, 378a, 383a, 390b, 391b, 397b,401a 403a1, 403b, 407a1, numaralı varaklarında yer alan sure başı tezyinatları tasarım ve



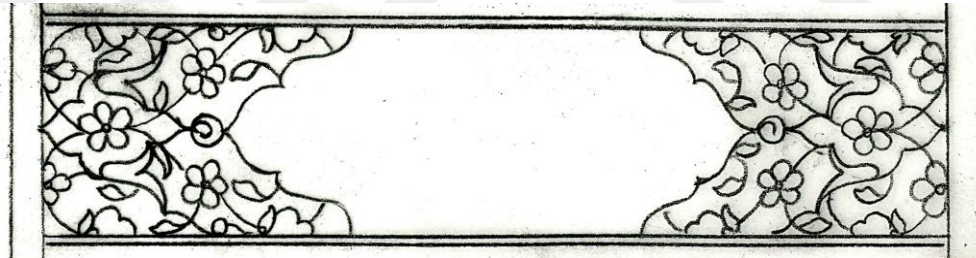
tezyinat açısından 178b varağında yer alan sûre başı tezyinatı ile aynı özelliklere sahiptirler.



Resim 3.16. Sure Başı (215b varağı)



Resim 3.17. Sure Başı (378a varağı)



Çizim 3.13. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (378a varağı)

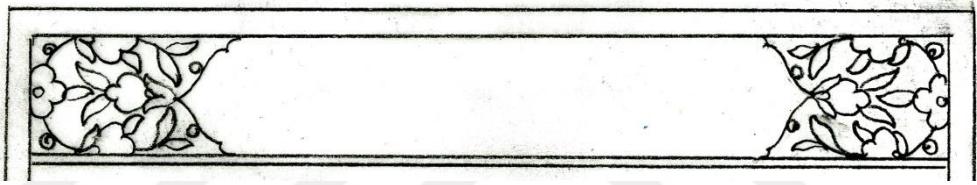
Eserin 215b varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Bu tasarımın göbek kısmı altın ile bezenerek ayrı bir pafta oluşturulmuş ve oluşan bu alanın üzerine üstübeç mürekkebi ile nesih yazı yazılmıştır. Desen ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Desende orta kısımda yer alan altın ile doldurulmuş bölümün sağında ve solunda simetrik olarak rumi motifleri işlenmiştir. 378a varağında yer alan sure başı tezyinatı da tasarım olarak 215b varağında yer alan tasarımla aynıdır. 215b varağında ki tezyinatta rumilerin iç kısmı altın ile bezenmiş olup rumi motifinin dış kısımların tamamen lacivert renk ile bezenmiştir.

Her iki tasarımda da rumiler altınla bezenip ve siyah tahrir çekilerek zeminden ayırmaları sağlanmıştır. Ve yine iki tasarımda da penç, gonca, yaprak ve çıkma motifleri kullanılmıştır. Kullanılan motifler ağırlıklı olarak pastel renklerle boyanmış ve yapraklar kırmızı renkle renklendirilmiştir.

Eserin 277b, 286a, 378a, 397a, 397b, 399b, 407a1, 407b1 numaralı varaklarında yer alan tasarımlar 215b ve 378a varağındaki tasarımlarla aynı özelliklere sahiptir.



Resim 3.18. Sure Başı (240b varağı)



Çizim 3.14. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (240b varağı)

Eserin 240b varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Bu tasarımın da altın ile bezenerek ayrı bir pafta oluşturulmuş ve oluşan bu alanın üzerine üstübeç mürekkebi ile nesih yazı yazılmıştır. Desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Desen, orta paftanın dışında kalan sağ ve sol alanlarda zemin olarak lacivert kullanılmıştır. Bitkisel motiflerin kullanıldığı desende motif olarak penç, gonca, yaprak ve çıkma kullanılmıştır. Yaprakların kırmızıya boyandığı desende diğer motiflerde pastel renkler göze çarpmaktadır.

Eserin 279a, 338a, 347b, 357a, 370a, 372a, 406b2 numaralı varaklarında yer alan tasarımlar 240b varağındaki tasarımla aynı özelliklere sahiptir.





Resim 3.19. Sure Başı (265b varağı)

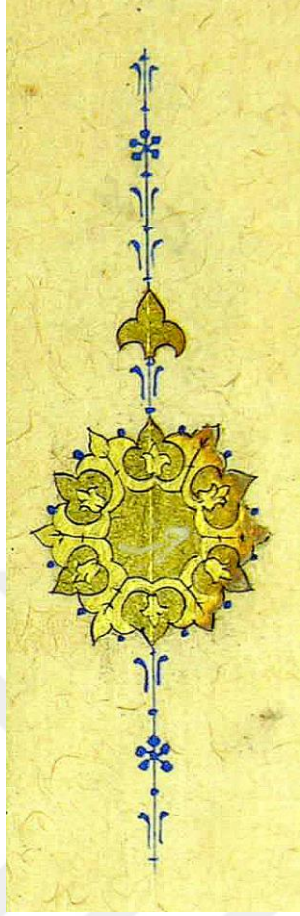


Çizim 3.15. Kur'ân-ı Kerim'in Sure Başı çizimi (265b varağı)

Eserin 265b varağında yer alan sûre başı tezyinatı dikdörtgen alan içerisine tasarlanmıştır. Altın ile altınlanarak ayrı bir pafta oluşturulmuş ve oluşan bu alanın üzerine üstübeç mürekkeple nesih yazı eklenmiştir. Desen  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Desende orta alanın sağında ve solunda kalan boşluklar bitkisel motiflerle desteklenerek tasarım doldurulmuş, orta kısım ile birleştirilmiş şekilde yaprak motifi işlenmiştir. Orta pafta ile birleştirilen yaprak motifleri altın ile bezenmiştir.

Desende bitkisel motiflerin (yaprak, gonca, penç, çıkma) kullanıldığı gözlemlenebilir. Kullanılan bu motifler ağırlıklı olarak pastel renklerle renklendirilmiştir. Yapraklar ise kırmızı renge boyanmıştır.

Eserin 252a, 274b, 344a varaklarında yer alan sure başları 265b varağında yer alan sure başı tasarımı ile aynı özelliklere sahiptirler.



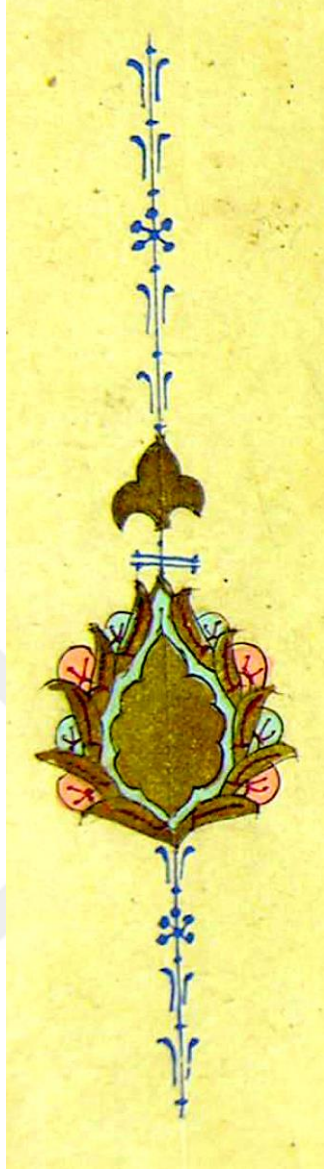
Resim 3.20. Gül (155a varağı)



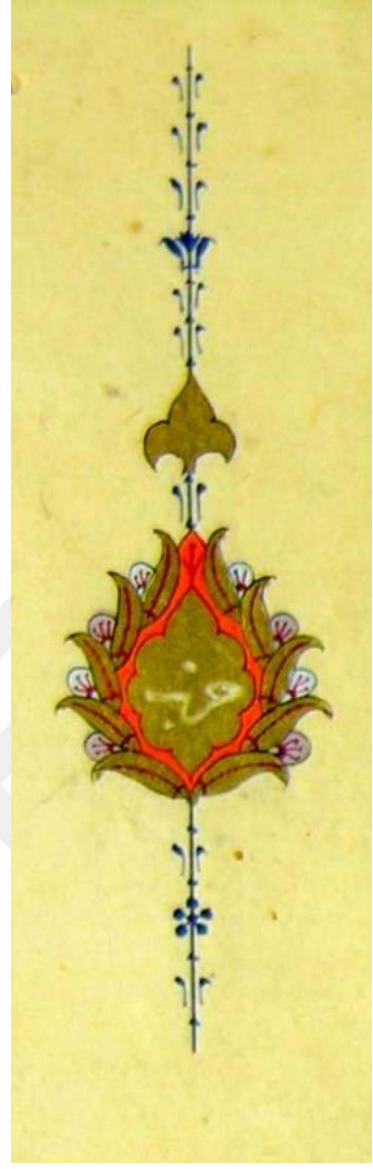
Çizim 3.16. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (155a varağı)

Eserin 155a varağında gül tezyinatı mevcuttur. Bu tezyinat daire temelli bir tasarım şeklinde oluşturulmuştur. ağırlıklı olarak tepelik form ile desteklenmiştir. Desen ayrıca bir tığ formu üzerine yerleştirilerek desenin dengesi sağlanmaya çalışılmıştır. Hemen dairesel formun üzerinde ayrıca bir tepelik formu da mevcuttur. Desen altın ile bezenmiştir. Tasarımın üst paftasında yer alan tepelik formlarının altın zemini altının parlaklığını ortaya çıkaracak şekilde mührelenmiştir. Alt kısım ise mat bırakılarak desen içerisinde zerenderzer tekniği uygulanmıştır. Desenin üzerine yerleştirildiği tığ lacivert renk ile renklendirilmiş ve üzerinde kullanılan penç motifi negatif tarzda boyanmıştır. Ayrıca tezyinatın göbek kısmında altın üzerine üstübeç mürekkebi ile yazı mevcuttur.

Eserin 10a, 16a, 87a, 98a, 104a, 123b, 127a, 155a, 205b, 256a, 305b, 335a, 448b, numaralı varaklarında yer alan gül tezyinatları da 155a varağında yer alan tasarımla aynı özelliklere sahiptir.



Resim 3.21. Gül (12b varağı)



Resim 3.22. Gül (67b varağı)

Eserin 12b, 67b,72b varaklarında gül tezyinatları mevcuttur. Bu tezyinatlar form olarak büyük oranda benzerlikler göstermektedir. Hatai motifini andıran armudi formda tasarlanmış gül tezyinatlarının ana desenleri üzerinde tepelik formlar mevcuttur. Aynı zamanda tığ üzerine yerleştirilen tasarımların merkez formu üç paftaya ayrılacak şekilde bezenmiştir.



Resim 3.23. Gül (72b varağı)



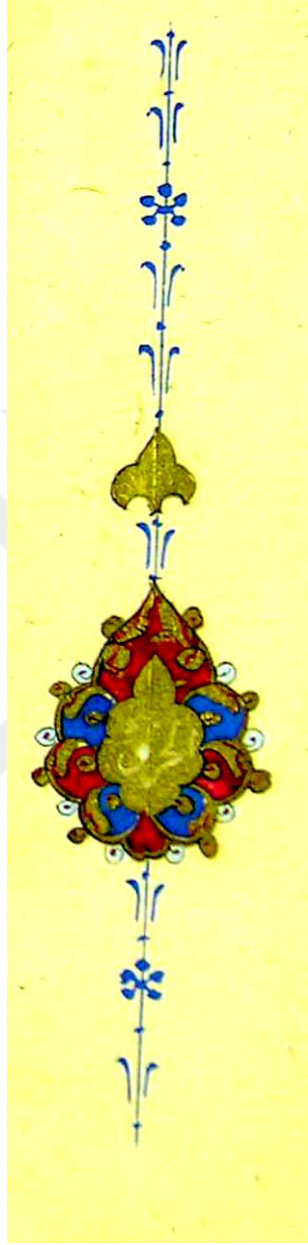
Çizim 3.17. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (12b varağı)

12b varağında bulunan tasarımın zemin rengi turkuaz ile boyanıp orta pafta altın ile sıvanmıştır desenin devamında gözlemediğimiz yaprak formları ise altınla bezenerek siyah mürekkep ile tahrirlendirilmiştir. Desenin tepelik kısmı altın ile bezenmiştir. Ana tasarımın üzerine yerleştiği tığ da lacivert rengi ile boyanmıştır. 67b varağında yer alan tasarım 12b tasarımı ile birebir aynı olmakla birlikte en alt zeminde sülyen rengi kullanılmıştır. 72b varağında bulunan tasarımda 12b ve 67b varaklarında bulunan tasarımlar ile göstermiş olduğu benzerliğin dışında zemin renginde pembe rengi kullanılarak diğer tasarımlardan farklı olması sağlanmıştır.

Eserin 72b, 74b, 168b, 48b, 54b, 67b, 158b, 175a, 179a, 239a, 244b, 259b, 345b, 352a, 355a, 362b, 400a, 22b, 142b, 165a, 191b, 235b, 242a, 249a, 252a, 304a, 403b



numaralı varaklarında yer alan gül tezyinatları 12b, 67b, 72b varaklarında bulunan tezyinatlar ile aynı özelliklere sahiptir.



Resim 3.24. Gül (19a varağı)



Resim 3.25. Gül (29b varağı)

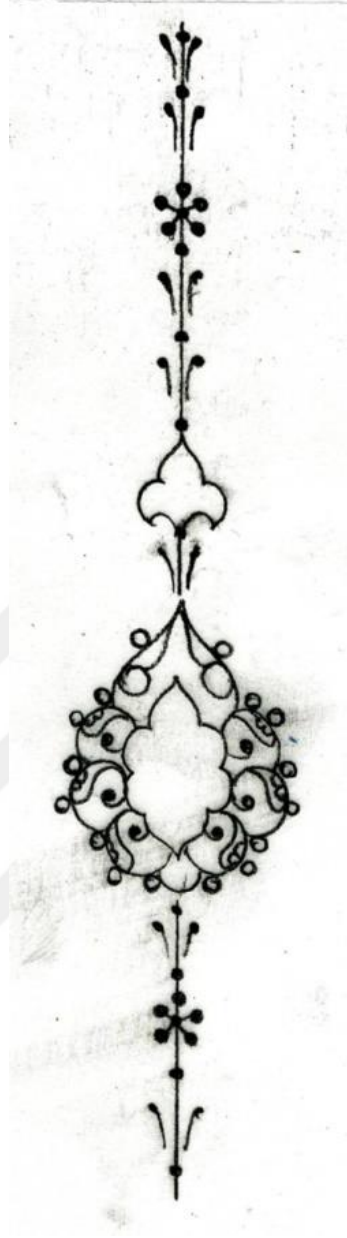


Resim 3.26. Gül (80b varağı)



Resim 3.27. Gül (228b varağı)

Eserin 19a, 29b, 80b, 228b varaklarında gül tezyinatları mevcuttur. Bu varak numaralı tezyinatlar tasarım olarak birbirleri ile aynı özelliklere sahiptirler. Tasarım armudi form içerisine rumi motifinin kullanılmasıyla meydana gelmiştir.  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik tasarlanan desende rumi motifleri birbirini takip edecek şekilde armudi formu meydana getirmişlerdir. Armudi formun ortasında, göbek kısmında ayrı bir alan oluşturarak farklı bir pafta elde edilmiştir ve bütün tasarımlarda bu alan altın ile bezenmiştir.



Çizim 3.18. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (19a varağı)

Bu tasarımlarda temel formun hemen üzerinde tepelik formu kullanılmış ve bütün türevlerinde tepelik formu altın ile doldurulmuştur. Tasarımlar lacivert renk ile renklendirilmiş tiğ formu ile desteklenmiştir. Bu tasarımların türevlerinde kullanılan rumi motifleri altın ile renklendirilip siyah tahrir ile tahrirlendirilmiştir. 19a numaralı varakta yer alan tasarımda zemim bordo ve lacivert ile, 29b varağında altın ve lacivert ile, 80b varağında zemin altın parlatılmış şekilde, 228 varağında ise zemin tamamen lacivert renk ile bezenmiştir.

Eserin 29b, 262b, 268b, 32a, 38b, 331b, 359a, 80b, 279b, 309a, 351b, 228b, 254a numaralı varaklarında yer alan gül tasarımları ve bezemeleri bu tasarım ve bezemelerle aynı özelliklere sahip tezyinatlardır



Resim 3.28. Gül (45a varağı)

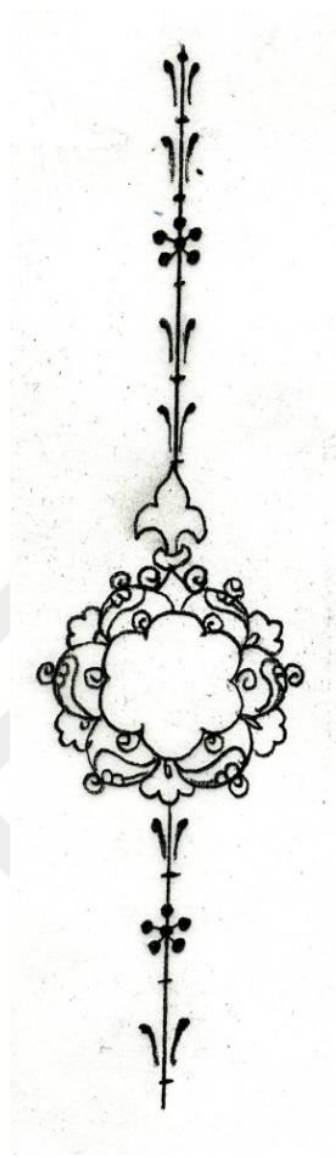


Resim 3.29. Gül (64a varağı)





Resim 3.30. Gül (94b varağı)



Çizim 3.19. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (54a varağı)

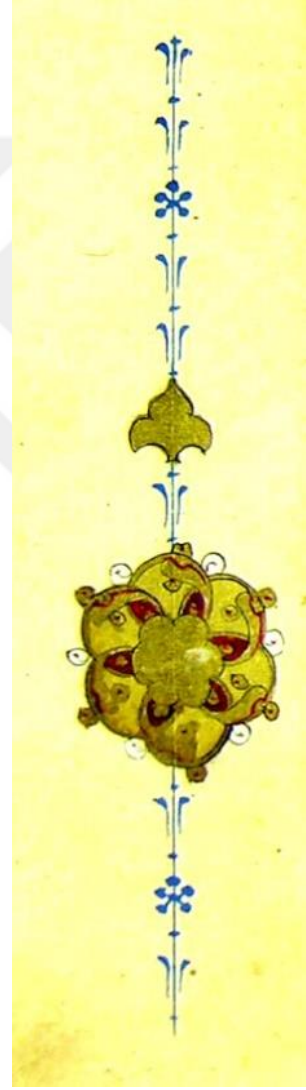
Eserin 45a,64a,94b varaklarında mevcut olan gül tasarımları daire şeklinde olup bu daire şekli rumi motifi ile  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Rumi motifler altın ile bezenip oluşan paftanın etrafında kullanılmıştır. Bu varaklarda yer alan gül tasarımları desen olarak benzerlik göstermektedir. Bu desende ayrıca tasarımın hemen üzerinde tepelik formu mevcuttur. Lacivert renk ile boyanmış tığ formu üzerine yerleştirilen desen üç farklı renklendirme seçeneği ile farklılıklar oluşturacak şekilde eserde kullanılmıştır. 45a varağında yer alan tezyinat alt zeminden rumi motiflerine ve göbekte yer alan boşluk da dâhil olmak üzere altın ile renklendirilmiştir. 64a varağında yer alan tasarım 45a tasarımıyla aynı özelliklere sahip olmakla birlikte bu tasarımın

renklendirilmesinde alt zemin lacivert ile boyanmış olup orta paftayı oluşturan formun dandanları sülyen rengi ile renklendirilmiştir. 94b varağında yer alan tasarımın ise görüldüğü üzere zemininde mavi ve altın ile paftalara ayrılmıştır.

Eserin 45a, 52a, 57a, 70b, 188a, 212b, 282a,285a, 315b, 327b, 373a, 118a, 231a numaralı varaklarında yer alan gül tasarımları ise 45a,64a,94b varaklarında mevcut olan gül tasarımları ile aynı özelliklere sahip tasarımlardır.



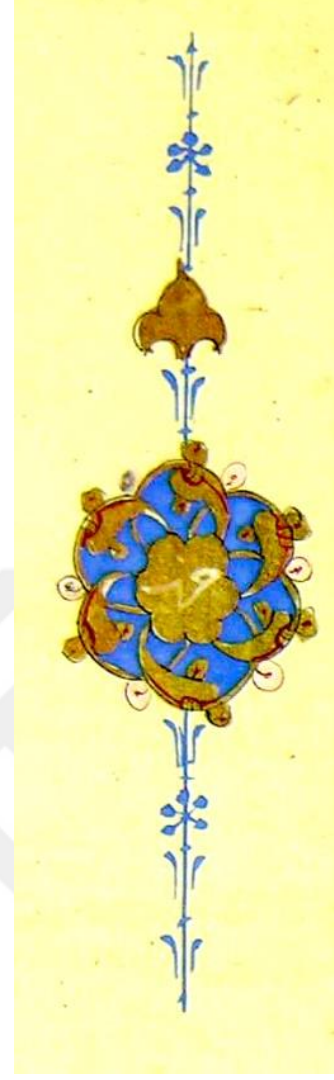
Resim 3.31. Gül (25b varağı)



Resim 3.32. Gül (100b varağı)



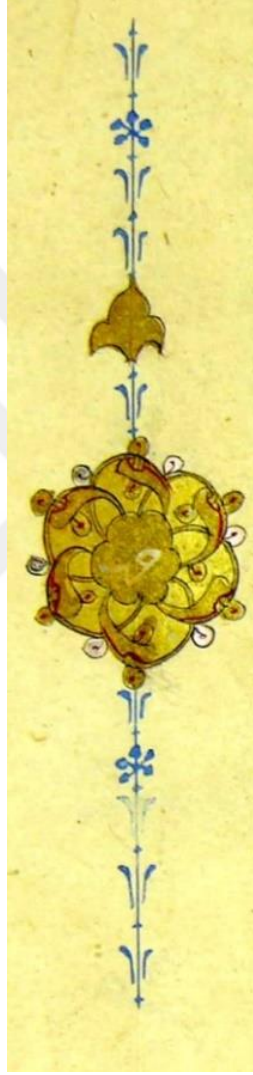
Resim 3.33. Gül (168a varağı)



Resim 3.34. Gül (288a varağı)

Eserin 25b,100b,168a,288a,338b,318b,380b varaklarında yer alan gül tezyinatları tasarım olarak benzerlikler içermektedir. Tasarımlar dairesel formda olup dairesel form rumi motiflerinin birbirini takip etmesi neticesinde oluşturulmuştur. Desenin orta kısmında yer alan pafta altın ile bezenerek oluşturulmuştur. Lacivert renk ile renklendirilmiş tığ formu üzerine yerleştirilen tasarımın ana formunun hemen üzerinde tepelik formu mevcuttur. Bu tasarımın türevlerinde rumiler altın ile bezenmiş olup zemin renklerinin farklılıklar gösterdiği gözlemlenmektedir. 25b varağında yer alan tasarımda orta alan altın ile bezenmiş ve mat bırakılmıştır. Zeminde ise bordo mavi ve parlatılmış altın kullanılmıştır.

100b varağında yer alan tezyinata orta alan yine mat şekilde bırakılmış altın ile bezenmiştir. Desenin alt zemini ise parlak hale getirilmiş altın ve bordo renk ile boyanmıştır.288a varağında zemin mavi ve altın ile boyanıp altın parlatılmıştır. 338b varağının zemini mavi renk ile boyanmıştır.



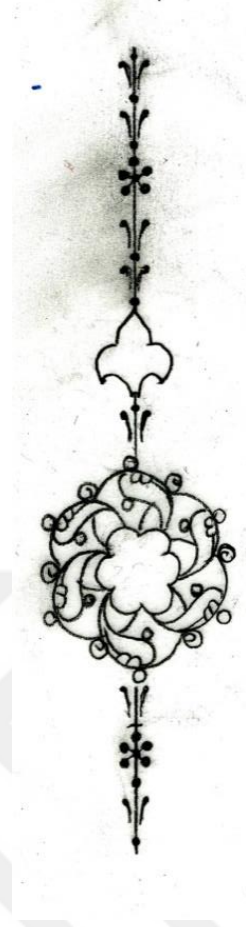
Resim 3.35. Gül (338b varağı)



Resim 3.36. Gül (318b varağı)



Resim 3.37. Gül (380b varağı)

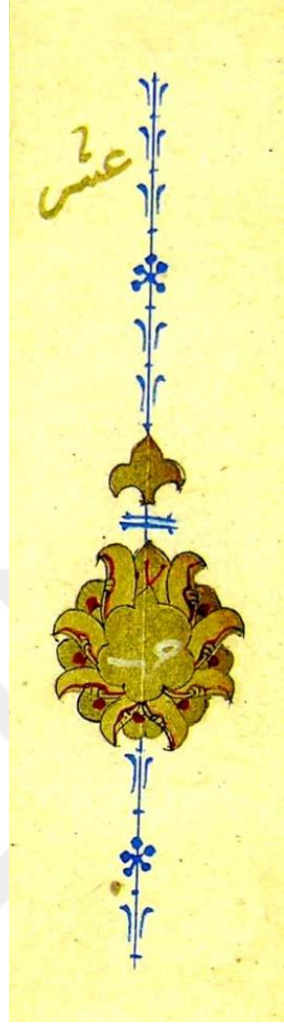


Çizim 3.20. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (25b varağı)

380b varağında yer alana tezyinatta alt zemin tamamen altın ile bezenmiştir. Ve bu bezeme altın parlatılarak rumi ve orta paftalardan ayrılması sağlanmıştır. 318b varağında zemin de parlatılarak kullanılan altının yanı sıra mavi renkte kullanılmıştır. 168a varağında yer alan gül tezyinatının zemini ise altın ve fes rengi ile bezenerek bu tasarımın farklı türlerinden biri elde edilmeye çalışılmıştır. Görüldüğü üzere aynı tasarımın farklı renklerle birlikte kullanımı sayesinde farklı bezemelerin ortaya çıkmasını sağlanmıştır.

Eserde 152a, 207a, 100b, 114b, 130a, 152a, 168a, 207a, 288a, 295b, 298b, 318b, 338b, 353a, 370b, 380b, 391b numaralı varaklarında yer alan tezyinatlar eserin 25b,100b,168a,288a,338b,318b,380b varaklarında yer alan gül tezyinatlarıyla benzer tasarımlardır.





Resim 3.38. Gül (35a varağı)

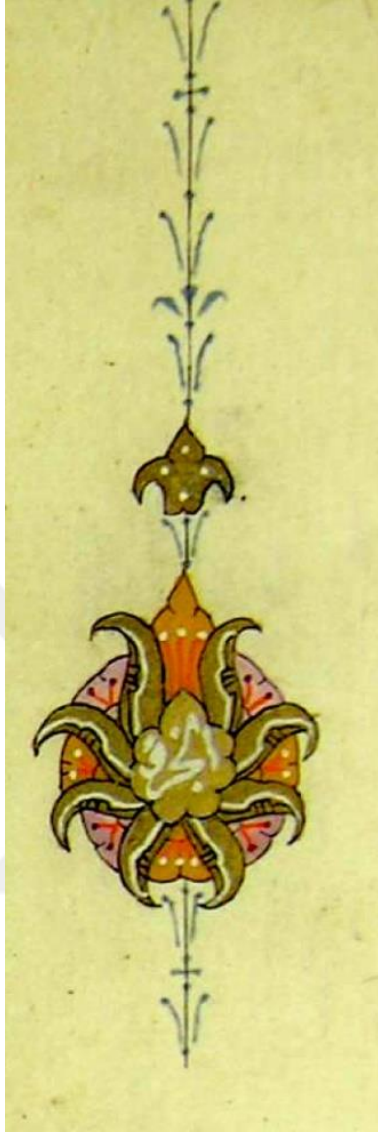


Çizim 3.21. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (35a varağı)

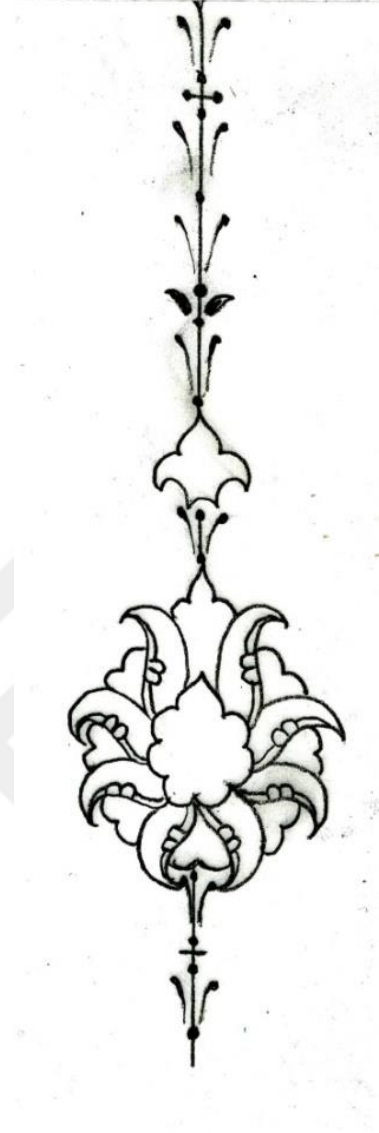
Eserin 35a varağında yer alan gül tezyinatı hatai formunda tasarlanmıştır. Lacivert renk ile boyanmış tığ formu üzerine yerleştirilen tasarımın ana deseninin hemen üzerinde tepelik formu mevcuttur. Tepelik formu da dâhil olmak üzere bütün desen altın ile bezenmişti. Tezyinatın göbek kısmı siyah tahrir ile ayrı bir pafta oluşturacak şekilde tahrirlenmiş olup desen üzerinde bordo renk ile kontörler çekilmiştir.

Eserin 111a, 132b, 136a, 138b, 145b, 219b, 222a, 245b, 266a, 272b, 292a, 312b, 321a, 366b, 376b, 396a numaralı varaklarında yer tutan gül bezemeleri de bu tasarımlarla aynı özelliklere sahiptir.



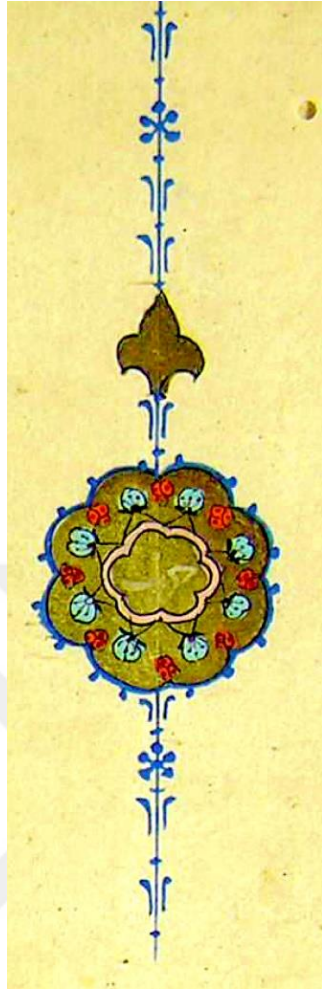


Resim 3.39. Gül (202a varağı)

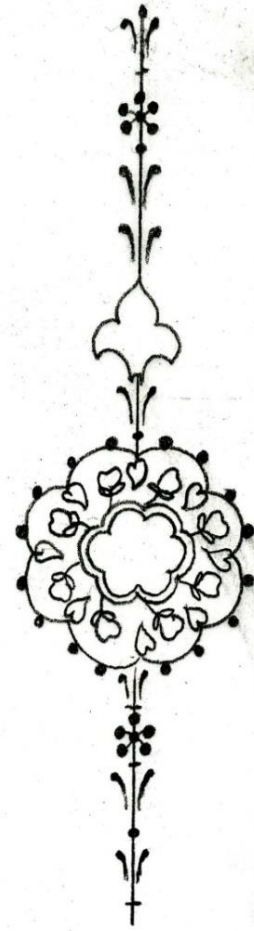


Çizim 3.22. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (202a varağı)

Eserin 202a varağında yer alan gül tezyinatı hatai formu ile benzerlik gösterecek armudi bir şekil içerisinde temellendirilmiştir. Bu tezyinat işçilik ve kullanılan renkler açısından eserde icra edilmiş diğer gül tezyinatlarından farklılıklar içermektedir. Desenin orta kısmı ve yaprak formları altın ile bezenmiştir. Alt kısımlarında yer alan formlar ise sülyen renginin koyudan açığa giden tonlaması ve leylak rengini andıran bir tonda renklendirilmiştir. Bu tasarımda bir tığ formu üzerine yerleştirilerek ana desenin hemen üst kısmına tepelik formu yerleştirilmiştir.



Resim 3.40. Gül (42a varağı)



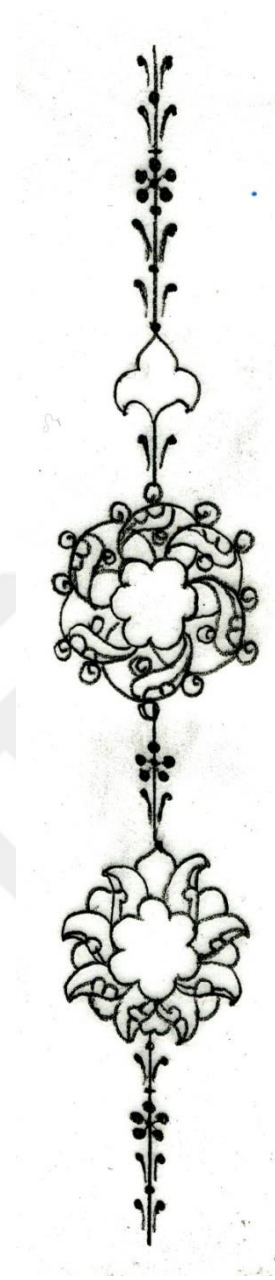
Çizim 3.23. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (42a varağı)

Eserin 42a varağında yer alan dairesel formdaki gül tezyini tığ formu üzerine yerleştirilmiştir. Tepelik formu mevcuttur. Tezyinatın orta kısmı dendanla, penç formunu andıracak tarzda dış kısımdan ayrılmış ve içi altın ile bezenmiştir. Orta pafta siyah mürekkep ile tahrirlenmiş olup dendanları açık pembe renk ile renklendirilmiştir. Desenin bu alan dışında kalan kısmı da altın ile bezenmiştir. Desenin bu noktasında gonca motifi kullanılmış ve turkuaz ile kırmızı renklerin motiferin renklendirilmesinde kullanılmıştır.

Eserin 61a, 84a, 91a, 107b, 149a, 162a, 180a, 199a, 223b, 225b, 259a, 278b, 302a, 321b, 397b numaralı varaklarında yer alan gül tezyinatları 42a varağında yer tutan gül tezyinatı ile aynı özelliklere sahiptir.



Resim 3.41. Gül (120b varağı)

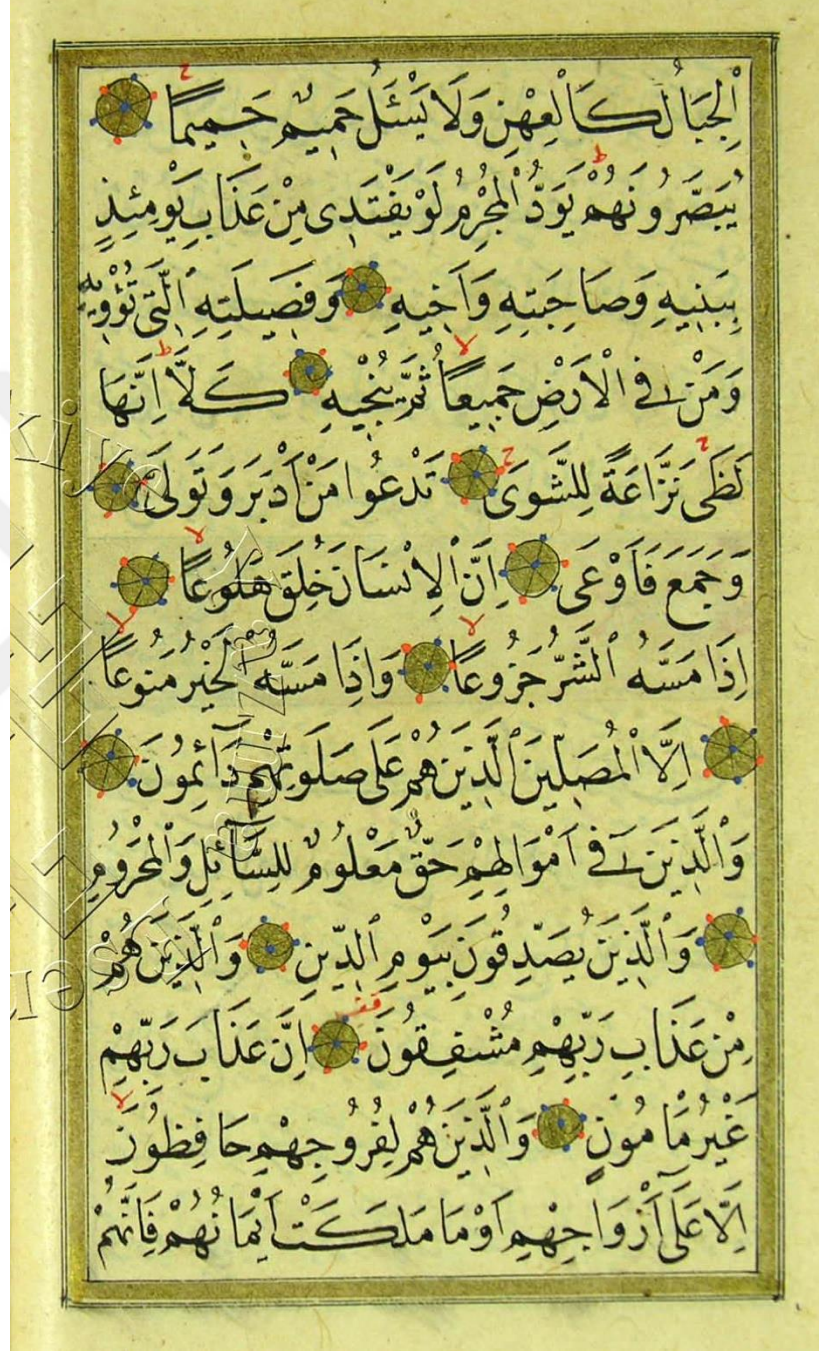


Çizim 3.24. Kur'ân-ı Kerim'in gül çizimi (120b varağı)

Eserin 120b varağında yer alan gül tezyinatı, 25b varağında yer alan gül tezyinatının ana deseni ile 35a varağında yer alan hatai motifi şeklinde tasarlanmış, gül tezyinatı ile aynı özelliklere sahip iki ana desen kullanılarak tasarlanmıştır. Tepelik kısmının altındaki desende rumi motifi kullanılmış ve rumi motifi altın ile bezenmiştir. Desenin zemini ise altın ve bordo renk ile bezenmiştir.



**Hat Özellikleri:** Eserin serlevhası siyah mürekkep ile nesih hatla yazılmıştır (Resim 3.3.). Eser, genellikle kitap yazımında tercih edilen nesih hattıyla on üç satır üzere siyah mürekkep ile yazılmıştır (Resim 3.42.).



Resim 3.42. Kur'ân-ı Kerim'in hat örneği (382a varağı)

## SONUÇ

Doğru bilgi, doğru şekillerde işlendiği takdirde insani ölçütlere uygun medeniyetlerin ortaya çıkması kaçınılmaz bir sonuçtur. Kitap sanatları ise insani ölçütlere uygun bir şekilde oluşturulmuş olan Türk-İslam medeniyetinin önemli bir parçası durumundadır.

Kitap sanatları içerisinde gelişim gösteren başta hat, tezhip, minyatür, cilt, ebru gibi sanat kolları, nasıl bir zenginlikle karşı karşıya geldiğimizi anlamamız konusunda zihnimizi aydınlatmaktadır. Ve bu aydınlanma büyük bir oluşum ile karşı karşıya kaldığımızı sadece bizlere değil bütün dünyaya net bir şekilde göstermektedir.

Yüzyıllar boyunca bilginin temel kaynağı olan yazma eserler adeta ruh işçiliği yapan ellerde hayat bulup, insanların özlerine dokunmuşlardır. Bu dokunuşlar dönemlerine damga vuran ve geleceği etkileyen âlimleri, politikacıları, bilim insanlarını, filozofları, sanatkârları, toplumlarına umut olan kahramanları ve saymakla bitiremeyeceğimiz fiiliyat insanlarını yetirtirmiş ve dünyamızı şekillendirmiştir.

Kitap sanatları ve yazma eserler sayfalar dolusu cümleyle anlatılmayacak kadar önemli birçok görevi üstlenmişlerdir. Bu görevlerden en önemlisi de kuşkusuz geçmiş ile gelecek arasında kurmuş oldukları sağlam köprülerdir. Bu köprüler her türlü afet karşısında sapa sağlam durmasını bilerek geçmişle olan bağımızın kopmasını önlemişlerdir. Ve tabi ki en önde gelen insani ihtiyaçlardan biri olan inanç kavramının aktarımı da doğal olarak yazma eserler aracılığı ile gerçekleşmiştir. Bu aktarımlar kuşkusuz kitabın saklanıp, korunup, zarar görmesini önleyecek kurumlarında doğmasını tetiklemiştir. Bu kurumlar içerisinde önemli bir konuma sahip olan Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, bünyesinde barındırdığı birçok yazma eserle geçmiş birikimlerimizi koruyup, gelecek kuşaklara aktarımının sürekliliğini sağlayarak, yazma eserler çevresinde gelişmiş olan kurumların da en az yazma eserler kadar önemli bir kavram olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda yazma eserler ve kitap sanatlarının önemini anlatmak ve literatüre kazandırabilmek amacıyla lisansüstü tez çalışması için, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde bulunan XVII. Yüzyıla sonları, XVIII. Yüzyıl başlarına ait olduğu tahmin edilen Kasideci Zade Koleksiyonuna ait 00001 döküm numaralı el yazması Kur'ân-ı Kerîm'in kitap sanatları bakımından incelenmesi amaçlanmıştır.

Bu Kur'ân-ı Kerîm'in dili Arapçadır. Eserde yazı türü nesihtir. 00001 envanter nolu eserin hattatı ve müzehhibi bilinmemektedir. İncelemiş olduğumuz Kur'ân-ı Kerîm'in bezeme alanları; cilt kabı, cilt bezemesi, serlevhası, sûre başları, gül (hizib, secde ve cüz), durak (nokta), zencerek, cetvel ve tığlar yer almaktadır. Bu bezemeler tasarım olarak, kompozisyon, teknik, motif bilgileri ve kullanılan renkler bakımından klasik üslûba yakın özellikler göstermektedir. Fakat eserin geneli dikkatlice incelendikçe klasik dönemden sonraki dönemi işaret ettiği görülmektedir.

Özellikle cilt kabı olarak hazırlanmış malzeme üzerine uygulanan barok işlemler bu durumu kuvvetlendirmektedir. (Resim 3.1.) .

Eserin cildi klasik cilt özellikleri göstermekle beraber eserin içerisinde işlenen tezyinat'a paralellik göstererek zayıf bir işçilik barındırmaktadır.(Resim3.2.) .

Eserde serlevha tezyinatı en dikkatli şekilde tasarlanıp uygulanan alandır. Sure başları ve güller tasarım ve işçilik açısından klasik dönem el yazması eserleri ile kıyaslanamayacak şekilde basit işlenmişlerdir.

İncelenen Kur'ân-ı Kerîm renk, desen ve üslûp bakımından kendi dönem özelliklerini yansıtmaktadır.

Gülnur Duran'a göre

*“XVII. yüzyıl serlevha tezhibinin sayfa düzeni ve tasarımlarında önceki dönemlere göre motif ve renkler dışında farklılıklar görülmez. Özellikle lâcivert canlılığını kaybetmiş, soluk bir koyu maviye dönüşmüştür. Altın ve lâciverdin yanında fes renginin kullanılması yenilik olarak görülebilir. Hatâyî ve rûmî motifleri çok yaygındır. Devrin sonlarına doğru motiflerde irileşme ve inceliğini koruyamayan işçilikte kabalık görülür. XVIII. yüzyıl serlevhaları da sayfa düzeni bakımından klasik devrin özelliklerini devam ettirir” (Duran, Serlevha, 2009).*

Bu bağlamda incelemiş olduğumuz eserin serlevhası, (Resim 3.3.) Gülnur Duran'ın aktarmış olduğu özellikle canlılığını kaybedip soluk bir maviye dönen lacivert zemin, altın ve lacivert yanında kullanılan fes rengi, rumi motifin yoğun kullanımı, irileşen motifler ve inceliğini koruyamayan işçilik gibi durumların serlevha ve diğer tezyinat alanlarında da görülmesi eserin XVII. Yüzyıl sonları ve XVIII. Yüzyıl başlarında yapılmış olma olasılığını artırmaktadır.

Eserde bulunan sure başı tezyinatları dikdörtgen alanlar içerisinde yapılmıştır. Tasarımlar tamamına yakını ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmış olup zemin rengi olarak altın ve lacivert kullanılmıştır. Ayırma rumilerin kullanıldığı desenlerde bitkisel



ağırlıklı motifler tercih edilmiştir. Penç, gonca, yaprak, çıkma, gibi motiflerin olabildiğince iri kullanılıp renk tercihinde pastel renklerin ağırlıkta olduğu görülmüştür.(Resim 3.14, 3.13, 3.12)

İncelenen eserde Hizib, Aşere, Secde ve Cüz gülleri yer almaktadır. Bu ibareler gül içerisine üstübeç mürekkebi ile yazılmıştır. Eserin gülleri hatayi, dairesel ve armudi formlarda tasarlanmıştır (Resim 3.20, 3.24, 3.35). Güllerin alt ve üst kısımlarına basit tığlar uygulanmıştır. Motif olarak rumi, gonca ve penç yoğunluktadır. Motifler renk olarak pastel tonlarda boyanmıştır. Tasarımlar simetrik (Resim 3.20, 3.24, 3.35) şekilde uygulanmıştır.

İncelenen eser genel itibariyle renk, desen, motif ve işçilik bakımından XVII. yüzyıl sonları ve VXIII Yüzyıl başlarını içine alan dönemin genel özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Bilgi temelinde gelişen medeniyetimizin kitaba vermiş olduğu önemi çeşitli örneklemlerle açıklamaya çalıştığım ve kitap sanatları açısından incelemeye çalıştığım el yazması Kur'ân-ı Kerîm, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinde bulunan ve incelenmek için bekleyen yüzlerce el yazması eserden sadece bir tanesidir. İncelenen eser, klasik dönemden sonra gelişen bezeme anlayışının, geçiş dönemi için örnek gösterilebilecek bir eser durumundadır. Bu bağlam da, bu tez ile parçası olduğumuz kültürel mirasımızın gelecek nesillere aktarımı ve literatüre kazandırılması önemli bir görevdir.

## LÜGATÇE VE TERİMLER

**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 tezyînî unsurdur.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Desen:** Yalnız çizgilerle boyasız olarak yapılan Resim

**Durak:** Ayetleri ve cümleleri ayırmak için nokta mahiyetinde kullanılan küçük motif şekilleridir. Çok çeşitli şekilleri olup isimleri değişir. Geometrik şekilli olanları mücevher nokta, altı köşeli olanlarına şeşhâne denir. Penç motifleri de kullanılmıştır.

Selçuklularda bunların büyük rozetler halinde olduğunu görmekteyiz. Eski kûfi Kur'anlarda durak bulunmaz ancak her beş ayette damla şeklinde bir işaret, her on ayette de daire bir işaret konulurdu.

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

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

**Gonca:** Henüz açmamış çiçek.

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

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

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

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

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

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

**Ketebe sayfası:** Hattatın imzasını attığı sayfa. İmza sayfası.

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

**Kontür:** Kenar çizgisi. Tahrir.

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

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

**Mihrabiye:** Unvan sahifesi de diyebiliriz. Mihrabiye, tezhibin şekli itibariyle aldığı bir isimdir. Metnin başlangıç sayfası tek sayfa tezhipliye unvan sahifesi denir.

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

**Murakka:** Meşkler, kıt'alar ve kasidelerin 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 kağıt yaprağının her iki tarafına da eser metni yazılır ve gereken tezyinât yapılır; nihâyet dışına kap geçirilerek, yani cildlenerek kitap haline getirilmiş olurdu. Buna da murakka denir.

**Musavvir:** Tasvir, resim yapan; ressam.

**Mücellid:** Kitap ciltleyen, ciltçi.

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

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

**Nakkaş:** Resim ve nakış yapan kişi.

**Natüralist:** Tabiata bağlı kalan.

**Negatif:** Teyzini sanatlarda kullanılan motiflerin içlerinin mürekkeple doldurulması.

**Nüans:** Aynı şeyler arasındaki ince fark, ayrıntı; Tezhip sanatında motiflerin etrafında yer alan tahrirlerin inceden kalına veya kalından inceye geçişi.

**Ortabağ:** Simetrik iki motifi birbirine bağlayan motif.

**Pafta:** Kapalı form (alan).

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

**Perdaht:** Parlaklık verme, parlatma.

**Pervaz:** Kenar.

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

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

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

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

**Sülyen:** Turuncu renk

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

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

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

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

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

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

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

**Tezyînat:** bir şeyin üzerine yapılan süslemeler.

**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:** İki sahifeden ibaret yaprak, tabaka.

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

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

**Zencerek:** Geçme veya zincir motiflerinden oluşmuş bordür.

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

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

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



## KAYNAKÇA

- Acar, Ş. (1995). Geçmişî Günümüzde Yaşatan Çok Yönlü Sanatçısı Minyatür Ustası Haydar Hatemi. *Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi sayı:31*. istanbul.
- Aktaran:Naddah, S. (2017). "Ebru Sanatı". M. Yıldırım içinde, *Türk İslam Sanatlarına Giriş*. Konya: Palet Yayınları, s.270
- Aktaran:Naddah, S. (2017). "Tezhip". M. Yıldırım içinde, *Türk İslam Sanatlarına Giriş* Konya: Palet Yayınları, s. 255-267
- Alparslan, A. (1992). "Ünlü Türk Hattatları". A. Alparslan içinde, *Ünlü Türk Hattatları*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Aslanpa, O. (1993). *Türk minyatür sanatı. Türk sanatı el kitabı*. İstanbul: inklap.
- Barışta, H. Ö. (2009). *Türk El Sanatları 2*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Barutcugil, H. (2007). *Ebru*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Bektaşoğlu, M. (tarih yok). *Hat Sanatı ve Tosyalı Hattatlar*. Ankara: İmaj.
- Bektaşoğlu, M. (2009). "Cilt". *Anadolu'da Türk İslam Sanatı*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s. 86
- Bektaşoğlu, M. (2009). "Ebru". M. Bektaşoğlu içinde, *Anadolu'da Türk İslam Sanatı* Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s. 45
- Bektaşoğlu, M. (2009). "Hat". M. Bektaşoğlu içinde, *Anadolu'da Türk İslam Sanatı* Ankara: DİB Yayınları, s. 23
- Bektaşoğlu, M. (2009). "Minyatür". *Anadolu'da Türk İslam Sanatı*. Ankara: DİB YAYINLARI.
- Bektaşoğlu, M. (2009). *Tezhip*. Ankara: DİB.
- Berk, S. (2013). "Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı". *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı*. İstanbul: İnklab.
- Bilgin, O. (2019, 02 23). "Temellük ve Tesâhüb Kaydı". *TDV İslâm Ansiklopedisi*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/temelluk-ve-tesahub-kaydi> adresinden alınmıştır

- Bilgin, O. (2019, 02 23). "Yazma". *TDV İslâm Araştırmaları Merkezi*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/yazma> adresinden alınmıştır
- Binark, İ. (1975). *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları.
- Binark, İ. (1978). *Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı*. Ankara: Vakıflar Dergisi.
- Binark, İ. (1978). Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı. *Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı*. Ankara: Vakıflar.
- Birol, İ. A. (2002). "Koltuk Tezhibi". *TDV İslâm Ansiklopedisi*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/koltuk-tezhibi> adresinden alınmıştır
- Birol, İ. A. (2009). *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Tekniği ve Çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Birol, İ. A. (2012). *İslam Ansiklopedisi*. 12 13, 2018 tarihinde Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi: <http://www.islamansiklopedisi.info/> adresinden alındı
- Birol, İ. A. (2012). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi*. 12 13, 2018 tarihinde İslam Ansiklopedisi: <http://www.islamansiklopedisi.info/> adresinden alındı
- Can, Y., & Gün, R. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınevi.
- Deman, F. Ç. (2016, 02). "Tezhip". *İslam Sanatları Tarihi*. Eskişehir, Türkiye: T.C. Anadolu Üniveritesi Açık Öğretim Yayını.
- Derman, Ç. (2012). "Tarihimizde Mushafların Bezemesi". *Diyanet İlmi Dergi*, 647-653.
- Derman, F. Ç. (2019, 09 02). *TDV İslam Ansiklopedisi*. TDV İslam ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip#3> adresinden alınmıştır
- Derman, M. (1997). *Hat*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hat> adresinden alınmıştır
- Derman, M. (2003). *TDV İslam Araştırmaları Merkezi*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mahmud-celaleddin-efendi> adresinden alınmıştır

- Derman, M. (2006). *TDV İslam Araştırmaları Merkezi*. TDV İslam Ansiklopedisi: [//islamansiklopedisi.org.tr/mustada-izzet-kazasker-1](http://islamansiklopedisi.org.tr/mustada-izzet-kazasker-1) adresinden alınmıştır
- Derman, M. U. (1987). "Yazma Eserlerde Kullanılan Alet ve Malzemeye Dair". *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu* . Elazığ: Fırat Üniversitesi, s. 15,30
- Duran, G. (2012). "Tezhip". *TDV İslâm Ansiklopedisi*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip#2> adresinden alınmıştır
- Duran, G. (26.02.2019). "Serlevha". *TDV İslâm Ansiklopedisi*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/serlevha> adresinden alınmıştır
- Duran, G. (23.02.2019). "Tezhip". *TDV İslâm Ansiklopedisi*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip#2> adresinden alınmıştır
- Gülen, H. (2017). "Tezhip". H. Gülen içinde, *Ana Hatlarıyala Türk İslam Sanatları Tarihi* . Bursa: Emin Yayınları, s. 93
- Kaya, N. (2010). "Süleymaniye Kütüphanesi". *TDV İslâm Ansiklopedisi*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/suleymaniye-kutuphanesi> adresinden alınmıştır
- Keskiner, c. (1996). "Hatları Bezeyen ve Işıltılı Motifleriyle Türk Tezhip Sanatı". *Aylık Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, 210.
- Mahir, B. (2005). "Minyatür". *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı.
- Naddah, S. (2017). "Cilt". M. Yıldırım içinde, *Türk İslam Sanatlarına Giriş* . Konya: Palet Yayınları, s. 243-253
- Naddah, S. (2017). "Tezhip Sanatı". M. Yıldırım içinde, *Türk İslam Sanatlarına Giriş*. Konya: Pdlet. s. 256
- Öncü ve diğ... (2011). "Geleneksel Sanatlar". M. Görmez içinde, *Anadolu'da İslam Kültür Ve Medeniyeti*. Ankara: Diyane İşleri Başkanlığı Yayınları, s. 370
- Özkeçeci, İ. (2006). *Doğu Işığı VII.-XIII. Yüzyıllarda İslam Sanatı*. İstanbul: Graphis .
- Özkeçeci, İ. (2007). "Yazma Eserler ve Düşündürdükleri". *İsmek El Sanatları Dergisi*, 74-79.
- Öztürk, Z. (2010). "Miili Mirasımız El Yazmaları". *İsmek El Sanatları Dergisi*, 110-113.

- Rukancı, F., Anameriç, H., & Tuzcu, K. (2016). *Yazma Eserlerin Bibliyografik Denetimi*. Ankara: Hiperlink.
- Sarıçam, İ., & Erşahin, S. (2013). *Tezhip Sanatı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Serin, M. (1982). *Hat San'atımız*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Şensoy, S. (2019, 02 23). "Ta'likât". *TDV İslâm Ansiklopedisi*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/talikat> adresinden alınmıştır
- Tanırdı, Z. (2001). "Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde Kitap Sanatı". *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Taşkale, F. (2009). *Geçmişten Günümüze Tezhip Sanatında Bir Yolculuk*. İstanbul.
- Topuzoğlu, T. R. (23.02.2019). "Hâşiye". *TDV İslâm Ansiklopedisi*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hasiye> adresinden alınmıştır
- Vural, d. v. (2015). *Hüsn-i Hat*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Yazır, M. B. (1972). *hat. Medeniyet Aleminde Yazı Ve İslam Medeniyetine Kalem Güzeli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Yılmaz, A. (2004). "Türk Kitap Sanatları Tabir ve Islahatları". *Türk Kitap Sanatları Tabir ve Islahatları*. İstanbul: Damla.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Ahmet ALBAYRAK
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum / 1987
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Temel Sanat Eğitimi Ana Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Erzurum, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mezuniyet Sergisi 2012, T.C. Erzurum Yakutiye Gençlik Merkezi Karma Sergi 2011, Bayburt Üniversitesi Karma Sergisi 2011, İstanbul Kültür Sanat Derneği Karma Sergi 2017, Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Karma Sergi.
<b>İş Deneyimi</b>	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Görsel Sanatlar Öğretmenliği,2014/... Erzurum  Halk Eğitim İşbirliğiyle Horasan K.Y.K kız yurdu Ebru Kursunda Usta Öğretici Kasım-Haziran 2017/2018 /Erzurum,
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	kahmetlik@gmail.com
Tarih	2019