

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BİLGİ VE BELGE YÖNETİMİ ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KİTAP SÜSLEMELERİNDE TEZHİP SANATININ
İÇERİK – BAĞLAM UYUMU GÖZETİLEREK
KULLANILMASI VE KİTAP SANATLARI
ALANINDAKİ KAZANIMLAR: MUHİBBİ DİVANI
(KARA MEMİ BEZEMESİ) ÖRNEĞİ**

Betül SEZER

2501210053

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Mehmet CANATAR

İSTANBUL-2022

ÖZ

KİTAP SÜSLEMELERİNDE TEZHİP SANATININ İÇERİK – BAĞLAM UYUMU GÖZETİLEREK KULLANILMASI VE KİTAP SANATLARI ALANINDAKİ KAZANIMLAR: MUHİBBİ DİVANI (KARA MEMİ BEZEMESİ) ÖRNEĞİ BETÜL SEZER

Tezhip sanatının tarihçesi Uygur Türklerine kadar uzanır ve en erken örneklerine 12 ile 13. yüzyıl Selçuklu dönemine ait eserlerde rastlanmaktadır. Yüzyıllar içinde gelişim göstererek 19. yüzyıla gelene kadar en parlak devrini yaşamıştır. Osmanlı Devleti’nde de 16. yüzyıl hat, tezhip, minyatür, ciltçilik gibi kitap sanatları açısından en önemli dönemlerden biridir. Türk kitap sanatları, icra edildiği eğitim merkezleri ve bu sanatların hayat bulduğu sosyokültürel ortam göz önünde bulundurulduğunda, matbaanın da ülkeye geç girişiyle birlikte inişli çıkışlı fakat kesintisiz faaliyet göstermiştir. Kitap sanatları açısından pek çok yeni teknik ve üslup ihtiva eden Kanuni Sultan Süleyman döneminde, sarayın en önemli müzehhiplerinden Kara Memi tarafından birçok çiçek motifi yarı stilize edilerek ilk kez yorumlanmış ve bu dönem “Klasik Devir” olarak anılmıştır. Az sayıdaki resimli el yazmaları, hat levhaları gibi örneklerde de görülebileceği gibi tezhiple birlikte diğer Türk kitap sanatları da bu dönemde büyük gelişim göstermiştir.

Yazma eserlerin kataloglaması sırasında dikkat edilmesi gereken hususlar bulunmaktadır. Kitap ciltleri, süslemesi yapıldığı tarihe göre belli başlı özellikler gösterir; ancak kitabın yazıldığı tarih, devrini yansıtmayabilir. Yazma eser kütüphanelerinde ve müzelerde bulunan binlerce yazma eserin taranması yoluyla, belirgin ve güzel örneklerin yayınlandıkça yüzyıllara göre Türk cilt sanatına dair daha kesin sonuçlara varılabilir. Divan-ı Muhibbi cilt ve bezeme özellikleri bakımından bunun en güzel örneklerinden biridir. Kütüphanelerde kataloglama çalışmaları sırasında bilgiye erişim yöntemlerinden biri olarak kullanılan anahtar sözcükler aracılığıyla araştırmacılar hangi eserlere başvurabileceklerini daha kolay saptama imkânı bulmaktadır. Bu durum yazma eser kütüphaneleri için de geçerlidir.

Kanuni Sultan Süleyman tarafından “Muhibbi” mahlasıyla yazılmış ve Kara Memi tarafından bezemesi yapılmış olan Divan-ı Muhibbi incelemesi kitap sanatlarının yüzyıllar içinde gösterdiği gelişimi gözlemlemek açısından önemlidir. Günümüzde özel izinlerle ancak görülebilen ve çok iyi şartlarda özel olarak korunan Muhibbi Divanı gibi evrensel bir referans kaynağı konumunda bulunan el yazması eserlerin öneminin anlaşılması ve bilinirliğinin artması hem toplumsal ölçekte hem de araştırmacılar adına önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kanuni Sultan Süleyman, Kara Memi, Kitap sanatları, Muhibbi divanı, Yazma eser

ABSTRACT

USING THE ART OF ILLUMINATION IN BOOKS IN CONSIDERATION OF CONTENT-CONTEXT COMPATIBILITY, AND ITS BENEFITS FOR BOOK ARTS: THE EXAMPLE OF DIVAN MUHIBBI (KARA MEMI

ORNAMENT)

BETUL SEZER

The art of illumination dates back to Uighur Turks, and the earliest examples were found in the 12th and 13th centuries during the Seljuk Empire era. This art form developed over time and reached its climax during the 19th century. The 16th century has specific importance in the Ottoman Empire in terms of book art forms such as calligraphy, illumination, miniature, and bookbinding. When we look at the book arts education centers and the sociocultural environment in which these arts were thriving, we can suggest that Turkish book arts have always existed without interruption, albeit with delays due to the late introduction of the printing press in Turkey. During the era of Suleyman the Magnificent, many new book art forms, methods and techniques were created. One of the pioneering illustrators of the palace, Kara Memi, recreated many flower motifs by semi-stylizing them, thus resulting in this era being called the “Classical Era”. As can be seen in the few illustrated hand-written manuscripts and calligraphy blocks, other Turkish book arts thrived during this era significantly, in addition to illumination.

There are some points to be considered while cataloging manuscripts. Book bindings show certain features according to the date they were decorated; however, the date the book was written may not reflect its era. As clear and beautiful examples to be determined by scanning thousands of manuscripts in manuscript libraries and museums are published, more definite conclusions can be reached about Turkish bookbinding art compared to centuries. Divan-ı Muhibbi is one of the best examples of this in terms of binding and decoration. Through keywords used as one of the methods of accessing information during cataloging studies in libraries, researchers

find it easier to determine which works they can refer to. This also applies to manuscript libraries.

Divan Muhibbi, written by Suleyman the Magnificent with the pen name “Muhibbi” and illustrated by Kara Memi, is an important work in terms of observing the development that book arts have gone through over the centuries. This thesis provides an important and unique contribution due to this reason. Divan Muhibbi can only be seen with special permission and is protected very securely, and because it is a universally important manuscript, studying the illustrations will help us understand the importance of these works and also promote the book in other artistic and academic spheres.

Keywords: Manuscript, Book Arts, Bookbinding, Kara Memi, Divan Muhibbi, Suleyman the Magnificent

ÖNSÖZ

Bu çalışmada amaç, tezhip sanatının kullanım alanları ve çeşitleri göz önünde bulundurularak, kitapçılık sanatlarının yoğun olarak kullanıldığı Muhibbi Divanı'nı incelemek ve bu sanatların çokça kullanıldığı eserler dolayısıyla kütüphane ve arşivlerin kazanımlarını ele almaktır. 16. yüzyılın en önemli süsleme sanatçılarından Kara Memî çiçekleri farklı bir anlayışla yorumlayarak “yarı üsluplaştırılmış çiçekler” olarak adlandırılan motif grubunu sahaya kazandırarak, kullandığı çiçeklerin asıl karakteristik özelliklerini ön plana çıkarmayı hedeflemiş, motiflerde hacim ve ayrıntılardan uzak durmuş ve böylece yeni bir üslubun temelini atmıştır.

Kara Memî'nin kendine has yarı üsluplaştırma anlayışıyla oluşturduğu tezhip örneklerini ihtiva eden Muhibbi Divanı, İstanbul Üniversitesi T.5467 no.da kayıtlı 1566 tarihli “Muhibbî Dîvânı” nüshâsı'nın 2017 Masa Yayınları çıkışlı tıpkıbasımından istifade edilerek incelenmiştir. Eserde konumuz dışı kalan diğer desen özellikleri de benzer şekilde incelenmiş, konu kitapçılık sanatları çerçevesinde ele alınmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızda Muhibbi Divanlarını konu edinme sebebimiz, Kanuni Sultan Süleyman döneminin önemli müzehhiplerinden biri olan Kara Memî'nin, gerek yarı üsluplaştırma denen çizim tekniği gerekse “şükufe” çizimini sahaya kazandırmış olması gibi kendine has teknikler kullanarak tezhip sanatına yenilikler getirmesiyle birlikte, Muhibbi Divanı'nın içeriği ve eserde kullanılan süslemelerin birbiriyle olan bağlantısı üzerinden kitap sanatlarını incelemek; araştırmacıları bu ve benzeri eserleri incelemeye yönelten dinamikleri tespit etmektir. Yazma eserlerin katalog işlemlerinde cilt özelliklerine yer verilmektedir. Eserlerin cilt özellikleri her dönemde farklı özellikler göstermiş; süsleme ve içerik bakımından zenginleştikçe de maddi ve manevi değerinin artmasıyla birçok farklı disiplinden araştırmacı için başvuru kaynağı haline gelmiştir.

Çalışmamızın Kara Memî üslûbu ile yazma eserlerin cilt özellikleri ve kitap sanatları hakkında bilgi sahibi olmak isteyen araştırmacılara yardımcı olmasını ve yapılacak yeni çalışmalara katkı sağlamasını dileriz.

Araştırma ve tez yazma sürecimde bana her türlü desteği veren annem, babam ve neşe kaynağım kardeşlerim Firdevs ve İbrahim Enes'e, süreci kolaylaştırmak için yardımlarını esirgemeyen eşim İsmail Sezer'e sonsuz teşekkürler. Pes etmek üzereyken bana olan güvenini sonuna dek hissettiğim çok kıymetli danışman hocam Mehmet Canatar'a çok çok teşekkür ederim. Ayrıca tez izlememde bulunarak ufuk açıcı tavsiyelerini benden esirgemeyen Prof. Dr. Bilgin Aydın ve Dr. Sinan Sümbül hocalarıma şükranlarımı sunuyorum.

Bu çalışmayı sevgili oğullarım Yusuf Kerem, Ömer Muaz ve Akif Emre'ye armağan ediyorum. Çalışmaktan vazgeçmemek ve iyi birer insan olmak yolunda ilerlemek için onlara yol gösterici bir işaret olmasını temenni ettiğim bu tezin araştırmacılara faydalı olmasını dilerim.

BETÜL SEZER

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BÖLÜM 1

GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI VE TEZHİP SANATININ YERİ

1.1. Geleneksel Türk El Sanatları	5
1.2. Tezhip Sanatı	14
1.2.1. Tezhip Sanatının Tarihçesi	17
1.2.2. Türk Tezhip Sanatının Ustaları	22
1.2.2.1. Mehmed Kara Memi ve Muhibbi Divanı	23
1.2.3. Tezhip Sanatının Özellikleri ve Tezhipte Kullanılan Motifler	29
1.2.3.1. Bitkisel Motifler	30
1.2.3.1.1. Yapraklar	30
1.2.3.1.2. Hatâi	33
1.2.3.1.3. Penç	35
1.2.3.1.4. Goncagül	37
1.2.3.1.5. Yarı Üsluplaşmış Çiçek	37
1.2.3.1.6. Natüralist Çiçekler	39
1.2.3.1.7. Ağaçlar	40
1.2.3.2. Rûmîler	41
1.2.3.3. Geometrik Motifler	43
1.2.3.4. Geçme-Zencerek	45
1.2.3.5. Bulutlar	45
1.2.3.6. Çintemani	47
1.2.3.7. Hayvan Figürleri	48
1.2.3.7.1. Ejder	48
1.2.3.7.2. Zümrüd-i Anka (Simurg)	49

1.2.3.8. Münhani	50
1.2.3.9. Tığ	52
1.2.4. Avrupa Uluslarının Etkisiyle Değişime Uğrayan Türk Bezeme Sanatı ...	53
1.2.5. Günümüzde Tezhip Sanatı	54

BÖLÜM 2

TEZHİP SANATININ KULLANIM ALANLARI

2.1. Yazma Kitaplarda.....	56
2.1.1. Ciltler (Cild)	56
2.1.1.1. Fâtih Devri Cild Üslûbu ve Dönemin Kültür Sanat Ortamı.....	62
2.1.2. Zahriye Sayfaları.....	63
2.1.3. Serlevha (Başlık) Sayfaları	65
2.1.4. Unvan Sayfaları.....	67
2.1.5. Sûre Başları	69
2.1.6. Bölüm Başları	71
2.1.7. Hâtîme (Ketebe) Sayfaları.....	71
2.1.8. Güller	72
2.1.9. Duraklar	74
2.1.10. Beyne's-sutûr (Satır Araları).....	76
2.1.11. Koltuklar	78
2.1.12. Ara ve Kenar Suları (İç ve Dış Pervaz, İç ve Dış Bordür).....	78
2.1.13. Cetveller	79
2.1.14. Tığlar	80
2.1.15. Levhalar	81
2.1.16. Hilyeler.....	82
2.1.17. Celî Levhalar	85
2.1.18. Kıt'alar	85
2.1.19. Tuğra Formunda Levhalar.....	86
2.2. Ferman Tuğraları.....	87
2.3. Minyatürler.....	89
2.4. Murakkalar	91
2.5. Tezhip Sanatının Görüldüğü Diğer Alanlar	93

BÖLÜM 3

UYGULAMA

3.1. Lale.....	105
3.2. Gül.....	121
3.3. Karanfil	130
3.4. Sümbül	145
3.5. Bahar Açmış Meyve Ağacı	148
3.6. Kitap Sanatları.....	160
SONUÇ.....	161
KAYNAKÇA.....	165

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Yaprak:1	32
Şekil 1.2: Yaprak:2	32
Şekil 1.3: Hatâi:1	34
Şekil 1.4: Hatâi:2	35
Şekil 1.5: Penç:1	36
Şekil 1.6: Penç:2	36
Şekil 1.7: Goncagül	37
Şekil 1.8: Yarı üsluplaşmış çiçek	38
Şekil 1.9: Natüralist çiçekler	39
Şekil 1.10: Ağaçlar	41
Şekil 1.11: Rûmî:1	42
Şekil 1.12: Rûmî:2	43
Şekil 1.13: Geometrik motifler	45
Şekil 1.14: Geçme-zencerek	45
Şekil 1.15: Bulut:1	46
Şekil 1.16: Bulut:2	47
Şekil 1.17: Çintemani	48
Şekil 1.18: Ejder	49
Şekil 1.19: Zümrüd-i Anka (Simurg)	50
Şekil 1.20: Münhani:1	51
Şekil 1.21: Münhani:2	52
Şekil 1.22: Tığ	53
Şekil 2.1: Cilt	59
Şekil 2.2: Zahriye Sayfası	64
Şekil 2.3: Serlevha Başlık Sayfası	66
Şekil 2.4: Unvan Sayfası	68
Şekil 2.5: Sûre Başı	70
Şekil 2.6: Bölüm Başı	71
Şekil 2.7: Gül Motifi	73
Şekil 2.8: Durak Örneği	75

Şekil 2.9: Satır Arası Bezemesi	77
Şekil 2.10: Levha	82
Şekil 2.11: Minyatür Örnek	90
Şekil 2.12: Murakka Örnek	92
Şekil 3.1: 1720 şenliğinde çiçek taşıyanlar. Levni Surname-i Vehbi.....	95
Şekil 3.2: IV. Murad'ın meclisi Murakka (ayrıntı).....	95
Şekil 3.3: Sultan II. Selim sırtında çiçekli kaftanı ile ok atarken (ayrıntı)	96
Şekil 3.4: Topkapı Sarayı III. Ahmed has odasından ayrıntı (yemiş odası)	97
Şekil 3.5: Gül koklayan Fatih Sultan Mehmed.....	98
Şekil 3.6: Kanuni Sultan Süleyman'ın Tuğrası (ayrıntı)	98
Şekil 3.7: Kozalak ve kıvrımlı dallarla bezeli yapraklar ile süslenmiş Muhibbi Divanı bezemesi (ayrıntı).....	104
Şekil 3.8: Muhibbi Divanı natüralist çiçek süslemesi	104
Şekil 3.9: Gül bezeme.....	105
Şekil 3.10: Muhibbi Divanı'nda lale bezeme	106
Şekil 3.11: Lale ve hatayilerle bezeli çocuk kaftanı	107
Şekil 3.12: Şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş birbirine bağlı şemseler içinde sırayla lale, nar desenleri ile kaplı kutu	107
Şekil 3.13: Hatayi ve lale desenli kumaş (ayrıntı)	108
Şekil 3.14: XVI. yy. sonlarına ait, oldukça ince bir keten kumaş üstüne kırmızı, yeşil, mavi renklerde karanfil, lale, gül, desenlerinin kum iğnesi tekniğiyle işlenmiş olduğu çarşaf (ayrıntı)	109
Şekil 3.15: Açık renk zemin üstüne lale ve karanfil motiflerinin sıralı yerleştirildiği ipek kaftan, ...	109
Şekil 3.16: İtalyan çatması kadifeden 17. yüzyıl kaftanı	110
Şekil 3.17: Dolaşmalı düzende nar ve lalelerle bezenmiş bir boy kumaş	111
Şekil 3.18: Dolaşmalı düzende lale ve kozalaklarla desenlendirilmiş kadife.....	112
Şekil 3.19: Muhibbi divanında çiçek bezemesine örnek	122
Şekil 3.20: Dolaşmalı dallar üzerinde güllerle desenlendirilmiş bir çift kolluk (ayrıntı).....	123
Şekil 3.21: Gül	123
Şekil 3.22: Muhibbi Divanı'nda karanfil bezeme.....	131

Şekil 3.23: Tören kalkanı (ayrıntı)	132
Şekil 3.24: Erken 17. Yüzyıla ait, şaşırtmalı düzende yerleşmiş yelpaze biçimli karanfil desenli kadife (detay).....	132
Şekil 3.25: Muhibbi Divanı'nda sümbül	146
Şekil 3.26: Sümbül motifli ipek şalvar	147
Şekil 3.27: Sümbüllü ipek kilim seccade.....	148
Şekil 3.28: 16. yy. ortasından lake cilt	149
Şekil 3.29: Bahar açmış meyve ağacına örnek	150
Şekil 3.30: Hürrem Sultan Türbesi Revakı Çini levhası detayı.....	150
Şekil 3. 31: Sözsüz Şiirler -1 ve eser sahibi Onur Hastürk.....	158
Şekil 3.32: Onur Hastürk – Sözsüz Şiirler Serisi (Wordless Poems Series)	159

GİRİŞ

Orta çağların ilk zamanlarından bu yana bir sanat dalı olarak kitap cildi yapmanın Mısır'da ve Doğu Türkistan'da (Şarkî Türkistan – bilhassa Uygur Türklerinin mevcut bulunduğu yerleşim bölgelerinde) var olduğu bilinmektedir. Hicretin ilk devirlerinde dahi tahta üzerine deri kaplayarak yıldız kullanılmadan “kör alet”le yapılmış basit geometrik tezyinatlı ciltlerin, parşömen üzerine yazılmış Kur'an'ları muhafaza ettiği bilgisine sahibiz.¹ Daha sonraları tahta yerine mukavva kaim olunca, işlenmesindeki kolaylık dolayısıyla tezyinatta bir zenginlik başlamıştır. Geometrik tezyinatın fligri süsleme ile zenginleştirilmesi daha cazip ciltler hazırlanmasına yol açmıştır.² Sanat ile ulaşılacak istenen gâye, insanlardan daha çok yaratıcının beğenisi olmuştur. Bu hedef doğrultusunda mutlak güzellik anlayışıyla hareket edilmiştir; buna da Yaradanın en kıymetli eseri olan Kur'an ve onun tezyînâtı ile başlanmıştır. Kitabın tezyînâtı Türk İslâm sanatının merkezine oturtulmuş, bunun etkisi, mîmârîden kullanım eşyasına kadar hemen her alanda kendini göstermiştir.³

Türkler, binlerce yıldır çok farklı bölge ve kıtalar üzerinde egemen olmuşlardır. Bu topraklardaki uygarlıkların kültürüyle kendi öz değerlerini birleştirerek zengin bir sanat anlayışı ve bakışını oluşturmuşlardır. Toplumların hayatını olduğu gibi sanatını da etkileyen en önemli unsurlardan biri olan inanç sistemi, Türklerin yaşantısına ve sanat anlayışına önemli ölçüde yön vermiştir. İslâmiyet'in kabulünden sonra güzele ulaşma arzusu kendine has bir kimlikle şekillenmiş, maddenin ötesindeki hakikate duyulan özlem sanatın hedeflerinden biri haline gelmiştir. Bu bakış açısı, İslâm kültürünün soyut ruhaniliği ve hayal gücüyle birleşerek bugün icra ettiğimiz ve incelediğimiz sanat dallarını ortaya çıkarmıştır.⁴

Yazma eserler ya da el yazmaları, kütüphanecilerin ya da yeni unvanlarıyla bilgi ve belge yöneticilerinin bibliyografik niteleme esnasında çoğu zaman

¹ Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde No.753'te parşömen üzeri yapılmış bir Kur'an kabı bu şekildedir.

² Kemal Çığ, **Türk Kitap Kapları**,Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul: 1971, s. 7.

³ İlhan Özkeçeci, **Türk Sanatında Tezhip**, İstanbul: Seçil Ofset, 2007, s. 16-17.

⁴ Feyzi Aydın, Türk Cilt Sanatı ve Özellikleri, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 62, Aralık 2017, s. 469-478

zorlandıkları, matbu eserlere oranla daha fazla zaman, tecrübe, birikim ve uzmanlaşmaya gereksinim duydukları yapıtlardır. Zira yazma eserleri matbu eserlerden ayıran tek özellik onların elle üretilmiş olmaları değildir. Yazma eserlerin üretildiği dönemlerde eserin oluşturulmasındaki yoğun emek, kâğıdın pahalı bir hammadde olması, kitabın üretilme nedeni, süslemeler gibi bir dizi faktör yazma eserleri matbu eserlerden farklı ve daha değerli kılmaktadır. Elle yazılmaları ve çoğu kez süslenmeleri ise aynı başlıkta aynı müellif tarafından üretilmiş olsalar bile yazma eserlerin hem birbirinden farklı olmalarını ve bu bağlamda da aynı zamanda nadir olma özelliğini taşımalarını da beraberinde getirmiştir.⁵

Yazma eserler içeriklerinin yanı sıra fiziksel özellikleriyle matbu eserlerden çok daha farklı bir noktada değerlendirilir. Zira birçoğu döneminin kitap sanatına ilişkin özgün değerler taşımaktadır. Bayraktar⁶'a göre “basma eserlerden çok farklı olan yazmaların tasnif ve kataloglanmasında çeşitli güçlüklerle karşılaşmaktadır. Bunlardan birincisi kütüphanelerimizdeki yazmalardan çoğunun devrin ilim dili olan Arapça, bir kısmının da edebiyat dili olan Farsça yazılmış olmasıdır. Diğer bir güçlük de, kitabın bibliyografik künyesinin tespitinin basma eserlerdeki nazaran çok farklı bir çalışmayı gerektirecek şekilde olmasıdır ve nihayet kataloglanmasındaki değişik usuller kütüphanecilik yönünden özel bilgi ve ihtisası gerektirmesidir”⁷

Bu çalışma giriş kısmı hariç üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde yazma eserlerde kullanılan geleneksel süsleme sanatları hakkında bilgi verilmiş, Muhibbi Divanı'nda önemli bir yer tutan bezemeler göz önünde bulundurularak tezhip sanatı hakkında detaylı bilgi verilmeye çalışılmıştır. Bu bakımdan tezhip sanatının tarihçesinden başlayarak Tezhip sanatında dönemlere göre öne çıkan isimler, bu kişiler hakkında kısa ve açıklayıcı bilgiler, tarihsel gelişim süreci içinde tezhip sanatının durumu ile günümüzdeki mevcut durumu hakkında açıklayıcı bilgi verilmek

⁵ Fatih Rukancı, Yazma Eserlerde Fiziksel Niteleme, Erdem Dergisi, Sayı: 63, 2012, s.169-204

⁶ Kütüphaneci, yönetici, STK yöneticisi. 1961 yılında eşi Şükrü Nail Bayraktar ile birlikte mesleki bilgilerini arttırmak üzere İngiltere'ye giderek bir yıl kütüphaneler üzerine incelemelerde bulundu. 2008 yılında Ümraniye'de açılan Halk ve Çocuk Kütüphanesine 'Nail-Nimet Bayraktar' adı verildi. Mart 2019 tarihinde eşi Nail Bayraktar Bey ile birlikte Türk Kütüphaneciler Derneği tarafından 'Onur Ödülü'ne layık görüldü.

⁷ Nimet Bayraktar, “Kütüphanelerimizde Yazma Eserler”, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, 1974, c. 3 s. 2, s. 94-130.

amaçlanmıştır. Ayrıca tezhip sanatında kullanılan motifler tek tek yapılaş aşamaları da detaylandırılarak anlatılmış, Muhibbi Divanı hazırlanırken kullanılan süsleme sanatlarının aşamalı olarak hangi sırayla ve hangi motifler kullanılarak bezendiği, tezi inceleyen ve faydalanmak isteyen araştırmacıların zihninde yerli yerinde anlaşılması bakımından önemli görülmüştür.

İkinci bölümde tezhip sanatının kullanım alanlarına yer verilmiştir. Yazma kitaplardan ferman tuğralarına, tezhip sanatının görüldüğü diğer alanlara kadar uzanan geniş bir yelpazede kullanım alanı bulunan süsleme sanatları hakkında, Muhibbi Divanları incelemesiyle bilgi vermeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise Muhibbi Divanı'nda yer alan süsleme sanatlarının uygulanış biçimleri hakkında bilgi verilmiş, yazma eserlerde cilt kısımlarının hazırlanmasından tezhibin yapılaş aşamalarına kadar divanda yer alan süsleme sanatlarının uygulaması sırasında kullanılan yöntem ve teknikler hakkında bilgi vermeye çalışılmıştır. Bu bölümde yazma eserlerin kataloglanmasında önemli bir yer tutan cilt özelliklerine bilhassa değinilmiştir.

Çalışmamıza birinci derecede kaynaklık eden Muhibbi Divanı, İstanbul Üniversitesi T.5467 no.da kayıtlı 1566 tarihli “Muhibbî Dîvânı” nüshâsı'nın 2017 Masa Yayınları çıkışlı tıpkıbasımından istifâde edilerek incelenmiştir. Ayrıca Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Köşkü 738 numarada kayıtlı; aharlı kâğıt üzerine talik hatla Mehmet Şerif tarafından istinsah edilmiş ve halkâr tezhibin yoğun olarak kullanıldığı Muhibbi Divanı nüshaları, yüksek çözünürlüklü görselleri bizzat temin edilerek incelenmiştir. Eserde konumuz dışı kalan diğer desen özellikleri de benzer şekilde incelenmiş, konu kitapçılık sanatları ve yazma eserlerin kataloglanması çerçevesinde ele alınmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızda Muhibbi Divanı'nın kataloglaması sırasında önemli yer işgal eden cilt özellikleri ve süslemeleri hakkında detaylı bilgi vermeye çalışılmış; bu bağlamda eserde kullanılan kitapçılık sanatları, divanın içeriği ile herhangi bir bağlantısı olup olmadığı sorusu üzerinden incelemeye çalışılmıştır. Hazırlamış olduğumuz bu çalışmanın kitapçılık sanatları ile yazma eserlerde kullanılan süsleme

sanatları konularında araştırma yapan veya bilgi sahibi olmayı amaçlayan kişilere fayda sağlamasını dileriz.



BÖLÜM 1

GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI VE TEZHİP SANATININ YERİ

1.1. Geleneksel Türk El Sanatları

Kişinin bilgi ve becerisi ile ilgili olan el sanatları; çoğunlukla doğal malzemeler kullanılarak, ürünün basit aletler haricinde herhangi bir şekilde makine gücüne ihtiyaç duyulmaksızın, el ile üretildiği bir alandır. Toplumsal yapının, kültürün, gelenek-göreneklerin, folklorik özelliklerin yanı sıra, icra eden kişinin zevklerini ve becerilerini de yansıtan; bununla birlikte gelir sağlama amacının ağır bastığı üretim faaliyetleri olarak tanımlanabilir.⁸

Eski Türk resim sanatı Budizm, Maniheizm ve İslamlık dönemi olmak üzere 3 farklı din çerçevesinde şekillenmiş resimleri ihtiva eder. Bu durum, VIII. Yy'dan XIX. Yy.'ın sonlarına uzanan, yaklaşık bin yıllık bir zaman dilimine yayılmıştır. Uygur Türklerinin, eski Türk resmi geleneğinin başlıca temsilcileri olduğu söylenebilir. Sanata istidadı oldukça yüksek olan Eski Uygur Türklerinin, şehirlerindeki harabelerde VIII. ve IX. Yüzyıllara ait Budist ve Maniheist duvar resimlerine ve minyatürlere rastlanmış olup, Türk resmine dair günümüze dek ortaya çıkarılan en eski örnekler bunlardır.⁹

İlk Türk ciltlerinin Doğu Türkistan bölgesinde Mani dinine mensup Uygur Türklerine ait olduğu bilinmekte olup; üç türde cilt örneği bulunmuştur: Doğu Asya Çin tarzı tomarlar (tezginç), alt ve üstü tahta kapaklı ve üstten alta geçirilen sicimin tahtaların dışında düğümlenmesi yoluyla ortaya çıkan ciltler¹⁰, ve dikişli formaya geçirilmiş deri ciltler.¹¹

⁸ M. Özdemir, F. Yetim, **Günümüz Ekonomisinde Geleneksel El Sanatlarının Yeri ve Önemi**, "Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri", s. 191.

⁹ Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı I-II**, s. 14, İstanbul: Kervan Yayınları.

¹⁰ Sicimli tahta kapaklı ciltlere Şinasi Tekin "pothi" diyor ve resimlerle geniş bilgi veriyor. Bkz. Şinasi Tekin, *Eski Türklerde Yazı, Kağıt, Kitap ve Kağıt Damgaları*, İstanbul 1993, s.42-44.

¹¹ Mine Esiner Özen, **Türk Cilt Sanatı**, s.9.

Türk sanatında günümüzde bilinmekte olan motiflerin ilk örneklerine Orta Asya'da göçebe yaşam tarzını temsil eden ve günlük yaşamda kullanılan eşyalarda rastlanmaktadır. Özellikle İslâm sonrası Türk sanatı söz konusu olduğunda, insan ve hayvan figürlerindense bitkisel motiflerin, rumilerin ve geometrik süslemelerin ön plana çıktığı görülmektedir. Oldukça uzun süreyle kompozisyonların ana unsuru olarak kullanılan bu motiflerin haricinde; geçme zencerek, çintemani, münhani, bulutlar, hayvan ve insan figürleri, tığ motifleri de kullanılan diğer motiflerdendir. Tüm motiflerde ilk dönemlerden itibaren başarılı bir stilizasyona (üslûplaştırma) rastlamak mümkündür. Tabiatın ötesinde var olan aşkın değerlere erişmeyi isteyen sanatçı, dünyayı bir hayâl âlemi yahut imgeler dünyası olarak kabul eder ve maddeden uzaklaşarak mana âlemine erişmeyi amaçlar. Eserlerinde herkes tarafından görülenden ziyade, kendi iç dünyasında şekil verdiği biçimler ve kendi estetik kaygısı ile hareket eder. Eserlerini bu yaklaşımla vermiş sanatçıların çoğunlukla soyutlama yoluna gittiği ve yüksek grafik değere sahip motifler ile eşsiz kompozisyonlar elde ettiği görülmektedir.¹²

Bireylerin gündelik ihtiyaçlarının karşılanması adına, ağırlıklı olarak dekorasyon ve fayda sağlama gibi amaçlara yönelik olan el sanatları ürünleri; kişinin yaratıcı yeteneğini kullanarak ait olduğu toplumun kültürel unsurlarını ve sanat zevkini ortaya koymaktadır. Söz konusu ürünler tarihsel süreçte gündelik eşyalar, süs objeleri, çeyizlik eşya ya da hediyelik eşya gibi işlevlere sahip olmuş çeşitli kategorilerdeki dayanıklı tüketim mallarıdır.¹³

Bezeme sanatının tarihi, insanlık tarihinin başlangıcı kadar eskilere uzanmaktadır. Yalnızca kendini değil, bulunduğu çevreyi ve eşyalarını göze hoş görünecek biçimlerde süslemek insan için doğuştan gelen tutkulardan biridir. Türk uygarlıkları, tarih boyunca bu tutkunun yansımalarının en iyi şekilde gözlemlenebildiği milletlerin başında gelmektedir.¹⁴

¹² Pelin Aşar Karabaş, **Güzel Sanatlarda Örnek Araştırmalar El Kitabı**, s. 12.

¹³ Öztürk'ten aktaran M. Özdemir, F. Yetim, s. 191.

¹⁴ H. Kılıçhan, **Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Bezeme Sanatı ve Örnekleri**, İstanbul, İnkılap, 2004, s. 4.

Türk kitapçılık san'atları ve Türk Kütüphaneciliği uzun ve köklü bir geçmişe sahiptir. Türk kültür ve medeniyet tarihinde bir ilim ve san'at nizamının inşa edilmesine hizmet eden eski Türk kütüphanelerinin canlı birer şahidi olarak günümüze ulaşan ve bugün hem san'at hem muhteva yönünden benzersiz kabul edilen koleksiyonların ortaya çıkmasını sağlayan bu köklü geçmiştir. Büyük bir kitap saygısını ve dostluğunu barındıran bu köklü geçmiş, cemiyetteki kültürel yaşamda kütüphanenin ehemmiyetini kavramış Türkler tarafından çok eski dönemlerden bu yana kütüphane kurma geleneğinin yaşatılmasına sebep olmuştur.¹⁵

İslam Dünyası'ndan Osmanlılara miras kalması umulan ancak başta Haçlılar, Moğollar, Sicilyalılar, İspanya kralı ve din adamları tarafından tahrip edilen kütüphanelerdeki kaynakların çok az bir bölümü Osmanlı Devleti'nin kurulduğu döneme gelebilmiştir. Bundan dolayı, örneklerine Orta Çağ İslam dünyasında sıkça rastlanılmakta olan 15-20 bin ciltlik kütüphaneler, Osmanlı dönemine gelindiğinde pek de görülememektedir. En zengin Osmanlı vakıf kütüphaneleri dahi 5-6 bin civarında kitaba sahipti. XIX. Yy. sonlarında gerçekleştirilen bir sayımda Osmanlı coğrafyasındaki kütüphanelerde kitap sayısının 150 bine yakın olduğu görülmüştür. Bunun en az yarısı XV. Yy. sonrasında telif yahut istinsah edilmiş olup göz, tahrip edilmeden bugüne ulaşabilmiş eser sayısı 100 binin altındadır. Bu sayı, İslam'ın kültürel mirasının ne derece büyük bir kayba uğramış olduğunu gözler önüne sermektedir.¹⁶

Bir devri en iyi anlatan, söz konusu devrin insanların ortaya çıkardığı sanat eserleri olup; sanatın ortaya çıkmasında din, dil, ahlâk vb. toplumsal ve hayatî unsurlar etkili olmaktadır. İctimaî müesseseler gibi bir yaşayış olan sanat; bilinçli, müşterek yaşama ve kıymetlere sahip toplumlarda duygu tesanüdüne imkân tanır. Tarihte bin yıllık bir devreyi İslâm kültürünün içerisinde geçirmiş olan Türkler tarafından ortaya konmuş Türk-İslâm kültürünün ve medeniyetinin; her dönemi ve tüm müesseseleri ile

¹⁵ İsmet Binark, **Türk Kitapçılık Tarihinde Tezhip Sanatı**, Ankara, Türk Kütüphaneciliği Dergisi, 1964, c.13, s.3-4.

¹⁶ İsmail E. Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik*, Milli Eğitim Dergisi, c.208, 2015.

incelenmesi, günümüzde yalnızca ilmî açıdan değil, milli bakış açısından da bir zorunluluktur.¹⁷

Güzel Sanatlar Akademisi mimari tarihi muallimi Celal Esat (Arseven) Türk San'atı adlı eserinde şöyle ifade eder:

*İslam medeniyeti Avrupalıların nazarı dikkatini celbettiği kurunu vusta devirlerinin biri İslam camiasına dahil olan kavimlerin sanatları ekseriya birbirine karıştırılmıştır. Bahusus Garb için asırlarca bir tehlike teşkil eden Türklerin akıncı ve barbar bir millet olarak telakki edilmeleri, Türklerde sanat ve ibda' kabiliyetinin olmadığı fikirleri altında bütün sanat tezahüratını Arap, Acem ve Bizans sanatlarının devamı gibi addettirmiştir.*¹⁸

Aynı eserde şöyle devam etmektedir:

Muhtelif kavimlere ait sanatların birbirleri üzerine olan tesirleri öteden beri sanat tarihiyle iştilal edenleri en ziyade meşgul eden bir mesele olmuştur. Ekseriya müellifler bu tesirleri ihmal veya mübalağa etmekten kendilerini alamazlar. Sanat tarihleri her gün yeni ufukları keşf etmekte ve sanatın seyr ve tekamülü hakkında kıymetli tetkikat ortaya konmakta oldukları halde bu tesir ve nüasebetler hakkında kara kulak noktalar vardır.

Türkler, her dönemde, dünya uygarlık mirasına değerli sanat eserleri armağan etmiştir. Türk kültürünü inşa eden başlıca unsurlardan biri, Türklerin Orta Asya ile Orta Avrupa arasındaki geniş coğrafyada binlerce yıl yaşam sürmüş ve etkin olmuş olmasıdır. İlkçağdan bugüne dek Türklerin sayısız örnekler sunduğu sanat dallarından bazıları şunlardır;

1. Maden işlemeciliği ve kuyumculuk,
2. Ağaç oyma ve sedef kakma,
3. Taş oymacılığı,
4. Çini ve seramik,
5. Halı-kilim dokuma (kalın dokuma),
6. İnce dokuma (Mahalli el tezgâhları),
7. Hat sanatı,

¹⁷ İsmet Binark, **Kitapçılık Tarihimizden Bir Sayfa : Eski Türk Kitapçılık Sanatları**, Türk Kütüphaneciliği Dergisi, 1968, c.17, s.3.

¹⁸ Celal Esat, **Türk San'atı**, s.3, İstanbul: Akşam Matbaası, 1928, (Türk Ocakları Merkez heyeti tarafından neşrolunmuştur).

8. Tezhip sanatı,
9. Ciltçilik
10. Yazmacılık,
11. İşleme sanatı,
12. Minyatür,
13. Ebru sanatı,
14. Kalem işi,
15. Kâğıt oymacılığı.

Tüm bu el sanatlarında rastlanmakta olan süsleyici motiflerin, yüzyıllardan bu yana estetik özellikleri ile modernliğe adım atmış ve bilimsel boyut kazanmış değerler olduğu söylenebilir. Geleneksel el sanatları, kaynağını ulusal kültürden alırken; bir yandan da onu besleyen en özgün kaynaklardan biridir.¹⁹

Türk tarihçilerinin kitap sanatlarına ilişkin sistemli araştırmalarının başlangıcı, Cumhuriyet'in ilan edilmesini takip eden döneme, 1924 yılına dek uzanmaktadır. Bu konuda öncelikli olarak değinilen başlıkların, çoğu zaman İslam el yazmalarındaki minyatürler ile Türk süsleme (tezyinî) sanatları olduğu görülmektedir. Halil Edhem Bey'in bu yayınlar arasında yer alan Elvâh-ı Nakşiye Koleksiyonu başlıklı eserinde, birincil kaynaklardan yardım alınarak Osmanlı Dönemi'ne ait birtakım nakkaşlara dair bilgi verilmektedir.²⁰

1930'lerden başlayarak, Türk minyatür ve tezhip sanatlarının tanıtılmasına yönelik yayınların ortaya çıkmasına öncülük etmiş olan, araştırmacı A. Süheyl tarafından tıp tarihine ilişkin araştırmalar da yayımlanmıştır. Ünver 1933'den itibaren tezhip, resim, cilt, ebru ve minyatür gibi konulara eğilmiş; yer yer tanıtım amaçlı derlemeler, yer yer bazı incelemelerin neticesinde ortaya çıkmış yazılar, makaleler ve kitapçıklar yayınlamıştır.²¹

¹⁹ İ. Erguvanlı. (1997). **Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağımızdaki Yeri**, "Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri", s. 94

²⁰ Banu Mahir, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 7, Sayı 14, 2009, 209-247.

²¹ A. Süheyl Ünver'in toplu yayınları için bkz. Gülbün Mesara-Aykut Kazancıgil-Ahmet Güner Sayar (haz.), A. Süheyl Ünver Bibliyografyası, İstanbul, 1998.

Cumhuriyet Dönemi'nde İstanbul kütüphanelerine ilişkin akademik çalışmalara öncülük etmiş olan Prof. Dr. Süheyl Ünver ve Prof. Dr. Müjgan Cunbur; eş zamanlı olarak bu alana dair arşiv niteliğinde belgelere dayalı olarak gerçekleştirilen ilk çalışmalara da imza atan araştırmacılar olmuştur. Tıp tarihi ile birlikte kültür ve eğitim tarihine yönelik çalışmaları ile de bilinmekte olan Süheyl Ünver, İstanbul kütüphanelerine dair pek çok eser ve makale kaleme almıştır. Ünver'in kütüphane tarihi üzerine kaleme aldığı en önemli kaynaklardan biri, kütüphane kuran ilk Osmanlı padişahlarının hususi kütüphanelerini ortaya çıkardığı çalışmasıdır.²²

Tarih boyunca tüm evrelerde süsleme sanatına rastlanmaktadır. İnsanın çevreyle ilişkilerinden doğan ihtiyaçların ortaya çıkardığı bu üretim, toplulukların ortak anlayış ve zevkleri ile şekillenmiştir. Türklerin Orta Asya'dan getirdiği tezhip sanatı, XIII. Yy.'da Anadolu Selçuklularınca son derece gelişmiş bir seviyeye taşınmıştır. Türk süsleme motiflerinin başlangıçta Türk hat sanatına ait seçkin örneklerin daha ihtişamlı hale getirilmesine yönelik olarak kullanıldığı görülmektedir. Zaman içerisinde çeşitlenen motiflerin halı, çini, kumaş, maden, ahşap, cam gibi farklı eşyaları ve materyalleri değerlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Söz konusu motifleri taşıyan ve taş işçiliğine dair en güzel örnekleri sunan mezar taşları bu konuda ön plana çıkmakta olup; bunlar adeta birer abide olarak kabul edilebilir. Padişahların kaftanlarına işlenen desenler, son derece ince bir zevkin yansımalarıdır. Çinilerdeki motifler ve kompozisyonlar ile göz kamaştıran asırlık camilerin alçı pencerelerinde yer alan çiçek motifleri arasından kırılarak süzülen ışık, başka zamanlardan selam getirir gibidir. İpek halılara işlenen kompozisyon zenginliğinde şiirsel bir anlatım söz konusudur. Türk maden işçiliğinde bu zengin motiflerin süslediği tombak, miğfer, kama kılıç, kandil, sini gibi nesnelerle müzelerde ve koleksiyonlarda sıklıkla karşılaşilmektedir.²³

Türk tezyinat (süsleme) sanatı Türklere has sanat dallarından olup; İslamiyet öncesinde Türklerin ilerledikleri coğrafyalarda etkisinde kaldıkları kültürel unsurları kendilerine has bir anlayış ve zevk ile yoğurmuştur. İslamiyet'e geçiş ile beraber

²² Süheyl Ünver, "İkinci Selim'e Kadar Osmanlı Hükümdarlarının Hususî Kütüphaneleri Hakkında", IV. Türk Tarih Kongresi, Ankara, 1952, s. 294-312.

²³ N. Kurfeyz, **Tezhib**, İstanbul, Tatav, 2003 s. 5.

Türklerin yanlarında getirmiş olduğu uzak doğu etkileri, örneğin Asya (İran-Arap) ve Bizans etkileri ile birleşerek harmanlanmış ve Avrupa içlerine kadar ilerleyen evrensel bir Türk-İslam tezyini sanatları sentezi ortaya çıkmıştır.²⁴ Türkçe bir sözcük olan bezeme, herhangi bir yüzeyin süslenmesi olarak tanımlanabilir. "Tezyinî" ise bu sözcüğün Arapçadaki karşılığıdır.

Türk bezeme (tezyinat) sanatı, İslamiyet sonrasında hızlı bir şekilde gelişme kaydetmiş olup; bu noktada İslam'ın resmi ve heykeli yasaklı olması yadsınamaz bir etkiye sahipti. Resim ve heykelin yerini, İslamiyet'ten sonra bezeme ve mimari sanatı almıştır. Dine verilen önemden kaynaklı olarak; ilgili yapıların, kitapların ve eşyaların daha estetik görünmesi amacıyla, gerekli görülen yerlerinde bezeme uygulanmıştır. Tam bu noktada İslam'da resim-heykel gibi görsel tasvir unsurlarının yasaklanmış olduğuna dair farklı görüşlere yer vermek çalışmamızın seyri açısından faydalı olacaktır. Osman Şekerci'nin²⁵ 1974 yılında yapmış olduğu "İslam'da Resim ve Heykelin Yeri" adlı çalışmada konuyu şöyle özetlemiştir; Kur'an-ı Kerim'de tasvir ve heykelciliğin yasak olduğuna işaret eden bir hüküm bulunmamaktadır. K. Kerim'de üzerinde en çok durulan hususlardan biri, Müslümanların kendilerini putperestliğe götürecek yollardan sakınmaları gerektiğidir şeklinde izah etmiştir.²⁶ Fatih Sultan Mehmet'in, ressam Gentile Bellini'yi İtalya'dan getirterek portresini yaptırmış olması resim sanatına karşı bir duruş sergilenmediğini açıkça gösteriyor. Bununla beraber aynı ustaya sarayının duvarlarına freskler yaptırmış, yabancı sanatçıları sarayında misafir etmiş, çevresine bilginleri toplayıp Batı dünyasının kaynakları hakkında bilgi edinmeye çalışmıştır. Buna ek olarak Moğolların aksine, İstanbul'un fethinde Osmanlıların, şehrin yıkılmamasına, kitaplıkların yakılmamasına, anıtların, kiliselerin ve buralardaki fresk ve mozaiklerin korunmasına ilişkin göstermiş olduğu özen; Fatih'in, Hristiyan dünyasının Doğu'daki bu kültür merkezine düşman

²⁴ A.e., s. 5.

²⁵ Osman Şekerci 1974 yılında Biga İmam - Hatip Lisesi'nde öğretmen ve Çanakkale Seramik Fabrikaları İbrahim Bodur Camii fahri imam-hatibidir.

²⁶ Osman Şekerci, **İslam'da Resim ve Heykelin Yeri**, Çanakkale Seramik Fabrikaları Kültür ve Araştırma Hizmetleri No:3, 1974, s.15.

gözü ile yaklaşmadığına, kendini Bizans'ın gerçek vârisi ve sahibi olarak gördüğüne işaret etmektedir.²⁷

Türk ciltleri incelendiğinde, çeşitliliğin zamanla oldukça arttığı görülebilmektedir. Cilt sanatındaki gelişmelerle birlikte Hatay, Memluk, Herat, Rumi, Arap, Mağribi gibi Türk üsluplarının ortaya çıkışı gerçekleşmiştir. Zengin bir çeşitlemesi de mevcut olup; bunları: 1) Deri ciltler a) Şemseli, b) Zilbahar, c) Yekşah, d) Zerdüz; 2) Çarkûşe, 3) Kumaş, 4) Ebrulu, 5) Murassa, 6) Lake ciltler şeklinde sıralamak mümkündür. Türklerin cildi ile birlikte kitabı bir esere dönüştürmüş olması sebebiyle, İbrahim Müteferrika (1674-1745) tarafından getirilen matbaa karşısında büyük bir direnç sergilenmiştir. Osmanlı Dönemi'nde ilk basımevini kuran ve Türkçe kitabı yayımlayan ilk kişi olan Müteferrika'nın bireysel gayretleriyle 1719 tarihinde hazırlıklarına başlanmış olan basımevi, 1727 tarihinde faaliyete geçmiş ve nihayetinde, iki yılın ardından ilk kitabın yayınlanması mümkün olmuştur. Osmanlı Dönemi'nde Türkler tarafından kurulmuş olan bu ilk basımevinin, kurucusu olan Müteferrika'nın adı ile anıldığına sıklıkla rastlanmaktadır.²⁸

Geçtiğimiz yüzyıllar boyunca üretilen ilim, kültür ve özellikle kitap sanatları için bir anlamda yaşayan şahitler olarak bugüne ulaşan el yazmalarının önemle üzerinde durulması gerektiği bir gerçektir. Başta, şu hususun kabul edilmesi gerekir: Pek çok millet İslâmiyet'e geçiş yapmıştır ve İslam bu milletler için sadece müşterek bir din olarak kalmayıp, eş zamanlı olarak müşterek bir medeniyet, müşterek ilimler, müşterek sanatlar için de çıkış noktası teşkil etmiştir. Dolayısıyla, pek çok Müslüman milletin İslâm dönemine ait el yazmalarında, ilk birkaç yüzyıl için bir birliğin ve benzerliğin söz konusu olduğu görülebilir. Millî kültürlerin etkisi ile ilerleyen yüzyıllar için birtakım farklılıkların görülmeye başlandığı bir gerçek olsa da; zaman içerisinde ortaya çıkan Türk el yazması kitap sanatı sonraki dönemlerde tamamıyla bağımsız bir şekilde gelişmeyi sürdürmüştür. İslâmî döneme ait yazma eserlerde farklı milletlerin tesirlerine rastlanması son derece olağandır. Zira Doğu-İslâm kitap sanatının sadece kendi çevresindeki milletlere etki etmekle kalmayıp, Rönesans

²⁷ Mazhar Ş. İpşiroğlu, **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, 2005, s.64.

²⁸ Mehmet Ali Akkaya, **Türk Kitap Basmacılığı Tarihçesi ve Beşikdevri**, Bilgi ve Belge araştırmaları Dergisi, c.1, s.1.

Avrupası'nda bulunan birtakım özel kütüphanelerin yazma eserlerine de etki ettiği bilinmektedir.²⁹

Kitabın tarihsel gelişimine ışık tutmak amacıyla kaleme aldığı kitabında Orhan Öcal³⁰ şunları ifade etmektedir:

İnsanların duyuş, düşünüş, görüş ve tutumunun gelişmesinde en önemli rolü oynayan bu büyük buluş, ancak 274 yıl gibi uzun bir gecikmeden sonra Türkiye'ye girebildi. Bu üç yüzyıllık gecikmenin belli başlı nedeni, din adamlarının genellikle Batı buluşlarına karşı yurtda uyandırdıkları anlamsız, kötüleyici tutumlarıdır. Ayrıca kitap çoğaltma ile geçinen hattatların, işlerine engel olacağı düşüncesi ile bu güzel buluşa karşı çıkmalarıdır...³¹

Bu hususta Selim Nüzhet Gerçek Türk Matbaacılığı kitabının I.c. 59. sayfasında şunları yazmaktadır: Kâğıtların ve kalemlerin, alet-edevatın, kitabetin hattatlar tarafından bir tabuta konarak bir cenaze alayı tertibine yönelik teşebbüsler ile, büyük bir gürültüye sebebiyet vererek pek çok dedikodunun önüne açtı ise de nihayetinde sükunete ulaşılmıştır. Dönemin en fazla ihtiyaç duyulan ve en fazla okunan kitaplarının esasen tabedilmemesi takarrür ettiği için, her koşulda yazmaya devam edebileceklerini anlamışlardır.³²

Matbaanın Türkiye'de geç kabul edilmesine ilişkin İsmet Binark, aydınlarımıza hâkim olan basma kalıp düşüncelerden sıyrılmış ve bu gecikme ile ilgili orijinal ictimai rûhi sebepler ileri sürmüştür. Buna göre matbaanın geç kabul edilmesinin sebebi bizzat müslümanlık değildir. Bu gecikmenin sebepleri şöyle sıralanabilir: Müslümanlığın yanlış yorumu; şahsî ve zümrevî menfaatleri umûmun menfaatine tercih; üstünlük ve yenilmezlik duygusu; kitapçılıkla ilgili çeşitli esnaf

²⁹ Müjgan Cunbur, *Türk Kitap Sanatlarına ve Minyatürlerine Genel Bir Bakış*, 31 Temmuz - 4 Ağustos 1967 tarihleri arasında Kâbil'de toplanan «Milletlerarası Elyazmaları Semineri» ne sunulmuş olan tebliğdir.

³⁰ Orhan Öcal: Dönemin Genelkurmay Kütüphane Müdürü, kütüphaneci

³¹ Orhan Öcal, **Kitabın Evrimi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s.139.

³² Selim Nüzhet Gerçek, **Türk Matbaacılığı I Mütferrika Matbaası**, İstanbul Devlet Basımevi, 1939, I.c., s.59-60.

teşekküllerinin (hattatlar, müzehhibler v.b.) varlıklarını ve geleneklerini koruma arzusu ve el ile yazmayı zevkli sayan bir estetik görüş.³³

Matbaacılığın başlangıçta Museviler’de, ardından Ermeniler ve Rumlar arasında “ne gibi dinlerce alaka gördüğünü, ne tür olaylara sebebiyet verdiğini” araştıran Niyazi Berkes, o dönemdeki dini ve mezhep çatışmaları üzerine de bilgi vererek konuyu aydınlattıktan sonra matbaanın karşılıklı propagandaları ve çatışmaları körüklediğini belirtir; bütün bunların siyasal sonuçlara yol açtığını yazar: “Görülüyor ki, Osmanlı İmparatorluğu içinde Musevi ve Hristiyan cemaatlerinin dini işlerinde rastlanan sarsıntılar siyasal sonuçlar doğuruyordu. Söz konusu durumda siyasal sebepler, Osmanlı hakimiyetinin çözülme noktasına gelmiş olmasını bir yansımasıdır. Osmanlı devlet adamları matbaaya karşıydı, bu durumu ancak bu şekilde kavramak mümkündür. Matbaaya karşı düşmanlık İslamlık nedenleriyle değil, Osmanlılık nedenleriyle anlaşılabilir. Anlattığımız siyasal yanlar olmadığı zaman, Osmanlı İmparatorluğu’nda matbaalara, basılmış kitaplara dokunulmamıştır. Şu halde baskı sanatı Osmanlı tarihinde yalnızca bir din sorunu değil, kısmen teknik, kısmen ekonomik, kısmen de siyasal bir sorun olmuştur. (...) Matbaacılık Müslümanlar arasında dini bir ilgiyle değil, siyasal bir ilgiyle başlamıştır.”³⁴

1.2. Tezhip Sanatı

Sözlük anlamı altınlama veya yaldızlama olan “tezhip” sözcüğü, Arapça zeheb (altın) sözcüğünden türetilmiştir. Altın kullanılarak icra edilen Türk tezhip sanatına, yer yer kitap süsleme sanatı da denmektedir. Tezhip sanatında süslemenin altın yaldızla yapılmasının yanında, boya kullanımı da ön planda olup; geleneksel desenlerin kitaplarla birlikte hat levhaları, fermanlar, deri ve ahşap gibi farklı işlevlerdeki farklı materyaller üstüne uygulanmakta olduğu tezyinat olarak da ifade edilebilir. Bu sanatı icra edenler Müzehhib ya da Müzehhibe denmektedir.³⁵ Müzehhibler motiflerini ortaya çıkarırken seçmiş oldukları modelin ana çizgilerini ve bu çizgilerden oluşan deseni korur, bunu tahayyül ettikleri biçimde çizerler. Bu da

³³ İsmet Binark, **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, Ankara, 1975, XIV+162.

³⁴ Niyazi Berkes, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, s.60-63.

³⁵ İ. Binark, **a.e.**, s. 3.

ilgili modelin gerçekteki görünüşünün, icracının tasavvur derinliği çerçevesinde yeni bir biçim olarak motif niteliği kazanmasını sağlar. Bu yaklaşımla ortaya çıkan çizimler için “üslûplaştırma”, “üslûba çekme”, “stilize etme” ifadeleri kullanılabilir.³⁶

Bilhassa oldukça ufak boyutlarda titizlikle uygulanması gereken bir kitap süsleme sanatı olan tezhip; altının yanı sıra topraktan elde edilen çeşitli renklerde boyaların da kullanıldığı, ince fırça tekniği ile ön plana çıkan bir sanat dalıdır. Bir başka deyişle; yazma eserlerdeki yazının (hattın) bezenmesi, en güzel biçimde giydirilmesidir. Başlarda kûfi mushaflarda karşılaşılan tezhip sanatı, zaman içerisinde oldukça gelişerek incelik kazanmıştır. Kur-an-ı Kerim haricindeki yazma eserlerde de uygulanan süslemelerin, tarihsel süreçte önemli ölçüde çeşitlilik kazandığı görülmektedir. Tezhipli kısımları birkaç parçayı geçmeyen yazma eserlerin yanı sıra, büyük bölümü tezhiplenmiş olan eserler de mevcuttur. Yazma eserlerde tezhibin beraberinde yaygın olarak görülen, daha iri formlarda çiçek ve motifler ile düzenlenmiş ve yalnızca altın kullanılarak işlenmiş halkâr adlı bir süsleme tarzı da bulunmaktadır. Yüzyıllar boyunca devam ederek günümüze ulaşan bu sanat türü, göz ardı edilemez estetik değere ve ayrıcalık göstergesine dönüşmüştür. Hüsn-i hat, yani güzel yazı ve cilt sanatları için tamamlayıcı nitelik taşıyan, bu sayılanlara güzellik ve ahenk katan tezhip; en başta dini kitaplar olmak üzere, çeşitli türlerdeki el yazmalarını, divanları, mesnevileri, güzel yazı levhalarını, murakkaat adı verilen güzel yazı defterlerini, tuğraları süslemektedir.³⁷

Kitaplarda tezhip sanatının tatbik edildiği başlıca bölümler zahriye, hatime ve ilk sayfaların başındaki başlık, serlevha yahut mihrabîye adı verilen süslemeler olmuştur. Bunlar haricinde Kuran-ı Kerimlerde surelerin başları ve kitaplardaki bahis başlarına işlenen süslemelere sûre başı ya da fasıl başı denmiştir. Sayfa başlıkları çoğunlukla kubbeli taç biçiminde iken, bunların üst taraflarının tığ adı verilen sivri ok biçimli şekiller ile süslendiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, ayet ve cümlelerin ayırt edilmesi için nokta adı verilen, tezhipli ufak yıldız ve çiçek motifleri yapılarıdır. Bu

³⁶ İnci Ayan Birol, “**Tezhip**” Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 62.

³⁷ İlhan Özkeçeci, Şule Özkeçeci, **Türk Sanatında Tezhip**, İstanbul, Seçil, 2007, s. 29.

motiflerin farklı versiyonları bulunmakta olup, her biri ayrı isim alırdı. Muntazam geometrik şekildekilere mücevher nokta, altı köşeli şekildekilere şeşüane nokta, beş yapraklı olanlara pânçberk, üç yapraklılara ise seberk adı verilmiştir.³⁸

Tezhip, kollektif çalışmayla ortaya konan klasik sanatlar arasında yer almaktadır. Hattat tarafında yazılma işlemi tamamlandığında; altın, siyah mürekkep ile ya da sürh adı verilen kırmızı boyayla cetvelkeş tarafından kitabın sayfa kenarlarına cetvel çekilir. Müzehhib tarafından hazırlanan deseni usta ve çıraklar kağıda silkerken, boyama işlemi de yine bir ya da birden fazla müzehhip tarafından tamamlanır. Söz konusu işler saray nakkaşhaneleri ya da büyük müzehhiplerin atölyelerinde yapılmıştır.³⁹

Altın, tezhip sanatının temel malzemesidir. Varaklar halindeki kağıt arasında saklanan altın, doğrudan yapıştırılarak uygulanır. Fakat ince desenler yapılmak istendiğinde bu malzemenin ezilerek kullanılması gerekir. Bir pota içerisinde Arap zankı ve su kullanılarak parmakla ezilmesinin ardından, fazla zankı almak üzere su ile karıştırılır. Altın zerrecikleri potanın dibine oturduğunda üst kısımdaki suyun fazlasının akıtılması yoluyla, kalan az miktardaki suyun toza karşı korunaklı bir yerde kuruması sağlanır. Bu şekilde altın, boya gibi fırçayla sürülmesi mümkün bir malzemeye dönüştürülmüş olur. Yeşil altın veya gümüş de renk etkisi sağlamak adına bir arada kullanılabilir. Fakat gümüş, zaman içerisinde kağıtta bozulmalara yol açar. Bir tezhibin hazırlanışında geleneksel olarak takip edilen yol şöyle özetlenebilir: İnce kağıt üzerine bir desenin tamamı veya tekrarlayan bölümlerinden biri çizilirken; desenin ortaya çıkmasını çizgiler, iğneyle birer milimetre aralıklar bırakılarak delinir ve böylece bir kalıp elde edilmiş olur. Elde edilen bu kalıp, süslenmek istenen yüzeye yerleştirildikten sonra; ince kömür tozunun doldurulduğu ufak bir torbacığın kalıp üstünde gezdirilmesinden sonra ana yüzeye geçiş yapılır. Boyama işlemine altın ile başlanır. Hafif jelatinli su ile karıştırılan altın, fırça aracılığıyla sürülür. Altının parlaması için de "Zermühre" adı verilen bir aletten faydalanılmakta olup; bu, parlak yüzeye sahip bir taştır. Bunun için genelde akik tercih edilmektedir. Altın, bir sap

³⁸ İsmet Binark, *Türk Kitapçılık Tarihinde Tezhip San'atı*,

³⁹ Mine E. Özen, **Türk Tezhip Sanatı**. İstanbul: Gözen, 2003, s. 2.

üzerine oturtulan taşın yüzeye sürülmesi sayesinde altın daha parlak bir görünüme kavuşur. Arından oldukça ince bir fırça ile, tahrir ismi verilen konturlar çizilir. Konturların çizilmesindeki amaç, zemine ait renklerin altın yüzeye akmasının bir nebze önüne geçmektir. Sonrasında, zemin kısımların renklendirilmesine geçilir. Zeminde genelde lacivert renk kullanılmakta olup; bu tercihin, ilgili döneme hakim olan üsluba ve sanatçıya göre değişebileceği söylenebilir. Son olarak renkli ayrıntıların eklenmesine geçilir; tığlar çekilir, zeminde serpmeye, nokta ve tarama gibi son rötuşların yapılmasıyla tezhip uygulaması tamamlanır.⁴⁰

1.2.1. Tezhip Sanatının Tarihçesi

Türk tezhip sanatının oldukça uzun bir geçmişi vardır. Belli dönemlerde evrensel nitelik kazanırken, bazı dönemlerde farklı arayışlar içinde olunan veya gerilemelerin yaşandığı bir sürece girmiştir. Bahsi geçen dönemler arasındaki farkları daha açık biçimde ortaya koyabilmek adına, tezhip sanatının tarihçesi, dönemlere ayrılarak incelenmektedir. Türklerin tarih boyunca farklı kollara ayrılarak aynı ya da farklı bölgelerde hüküm sürmeleri ve dahi birbirleri ile savaşarak güç elde etmelerinin bir sonucu olarak, birbirini takip eden doğrusal bir kronoloji elde edilmesi oldukça güçtür. Türk tezhip sanatı tarihsel süreç içerisinde genel bir gruplamaya tabi tutulacak olursa: Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Anadolu Selçukluları ve Beylikleri, Büyük Selçuklular, Osmanlı Devleti, Cumhuriyet dönemi olmak üzere 7 dönem halinde ele alınabilir. Doğal olarak tarih yaklaştıkça günümüze ulaşan eserler sayıca artarken, bunlar için tarihlendirme işleminin yapılması kolaylaşmakta olsa da; Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklular dönemlerine ait tezhipli eserlerin arasından günümüze kadar ulaşabilmiş olanlar için keskin ayrımların yapılması olanaksızdır. Söz konusu dönemlere ait eserlerde tarih ve aidiyete ilişkin kanıya daha ziyade tahminler ile varılmaktadır.⁴¹

Türk tezhip sanatının tarihi, Uygur Türklerine kadar uzanır. Orta Asya, Karahoça'da gerçekleştirilen Turfan kazıları sırasında bulunmuş olan Maniheizt Uygur

⁴⁰ Y. Demiriz. "Güzel Sanatlar Ders Notları", **Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Sanatı**, Ed. T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Güzel Sanatlar Bölümü Başkanlığı, İstanbul, Creative, 1999 s. 98.

⁴¹ Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 31.

rahiplerinin minyatür süslemede kullandığı stilize bitki motiflerinin, takip eden dönemlerde karşılaşılan bitki kökenli " hatâi"lerin prototipleri olduğu bilinmektedir. Tezhip sanatına dair ilk örneklerle, XII. ve XII. Yüzyıl'da Selçuklulara ait eserlerde rastlanmaktadır. 13. Yüzyıl'da uygarlığın ve sanatın zirvesini temsil eden Selçuklu Devleti'nin başkenti ve eş zamanlı olarak sanatın merkezi olan Konya'daki Selçuklu Sarayı sanatçılarının imzasını taşıyan sade fakat olgun tezhibi eserlerin "Konya stili" olarak ifade edilebilecek tarzın en iyi örnekleri olduğu söylenebilir. Tezhip sanatının Anadolu'ya gelmesini sağlayan Selçuklular, "Rumi" motifini getirmiştir. 11. Yy. Selçuklu tezhibi daha ziyade geometrik formlardan ve geçişlerden yararlanmıştır. 13. yüzyıla gelindiğinde, geometrik formların yanı sıra bitkisel motiflerin ve rûmilerin son derece irileştiği görülür. "Münhani"ler, Selçuklu dönemine ait en belirgin biçimdir. Selçuklular, Mısır Memlûkları ve Beylikler dönemlerindeki tezhip eserleri; motif, kompozisyon ve renk özellikleri yönünden birbirleriyle benzerlikler taşımaktadır.⁴²

Osmanlı döneminde hüsnü hat ve tezhip eğitimi, 20. yüzyılın başına kadar, geleneksel usul ve kurallara bağlı kalınarak, usta-çırak ilişkisi içinde yürütülmüştür. Bu geleneksel eğitimde, usta hattatlar ve hattat adayı öğrenciler, güzel yazı derslerini "meşk etmek" denen bir usulde gerçekleştirirdi. Hoca öğrencisine, taklit ederek öğrenmesi için, meşk adı verilen yazı örneklerini verirdi.⁴³

Örneğin Topkapı Sarayı Kütüphanesi koleksiyonunda yer alan XIV. Yy.'dan kaldığı düşünülen yazmaya ait baş sayfanın tezhibinde Selçuklu sülüsü adı verilen biçimde beyaz yazılarla karşılaşılmaktadır. Lacivert zemin ve canlı renkler ile sayfanın tamamının aralık olmaksızın kaplandığı bu tezhip de ilgili döneme ait karakteristik eserlerden biridir.

Osmanlılara ait, 20. yy.'ın ilk yarısından bugüne ulaşmış tezhip örnekleri az sayıdadır. Sultan II. Murat için yazılmış olduğu bilinen, müzik temalı kitap da bu örnekler arasında yer almaktadır. Başlangıçtaki 2 sayfanın, rûmi ve küçük çiçekli tezhip ile tamamen kaplandığı görülür. Bu eser, geleneksel Osmanlı tezhipleri arasında

⁴² Faruk Taşkale, **Geleneksel Türk Kitap Sanatları Bugünün Ustaları**, İstanbul, Kültür Sanat, 2010, s. 65.

⁴³ Muhittin Serin, "**Meşk**", TDVİA, Cilt 29, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004, Ss. 372-374.

öncü nitelikteki örneklerden biri olarak kabul edilir. Yine aynı eserin farklı bir sayfasında, farklı tezhip düzenlemelerinin bir araya getirilmiş olduğu görülür. Yazı oval bir madalyon içerisine alın olup, tezhip için açık renkli bir zemin seçilmiştir. Rumilerin hâkim olduğu süsleme, küçük çiçeklerden meydana gelen zarif bir çerçeveye sınırlandırılmıştır. Fatih Sultan Mehmet döneminde, pek çok sanat dalı gibi, tezhipte de doruk noktasına ulaşılmıştır. Fatih adına hazırlanmış çok sayıda yapıtta, ağırbaşlı ve olgun bir üslupla karşılaşılmaktadır. Önceki dönemlere Kur'an-ı Kerim tezhipleri hakim durumda iken, Fatih döneminde birçok yapıtta bilim ve sanat ile ilgili telif ve tercüme söz konusudur. Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki yazmanın baş sayfasında, eserin Fatih'in kitaplığına ait olduğunu gösteren tuğralı mühür bulunmaktadır. Yine kendisinin özel kitaplığına ait olup Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan yazma eserin (Damat İbrahim Paşa, 819) Fatih için hazırlanmış olduğunu gösteren satırlar, zahriye sayfasında, ortada daire madalyon içine alınmıştır. Tezhibin tüm sayfayı kaplamış olduğu söz konusu örneğin, tipik bir Fatih dönemi tezhibi olduğu söylenebilir.⁴⁴

16. yy.'dan, bir diğer yönden de tezhip sanatı için doruk noktası olarak söz edilir. İlgili dönemde, metin bölümünün öncesindeki tam sayfa tezhiplerin oldukça zengin süslemeler barındırdığı görülür. Zemin üzerinde lacivert renk hakimiyeti azalırken, altın ve lacivert zeminin neredeyse dengede olduğu söylenebilir. Rumiler ve çiçekler yine gözde formlar olsa da, son derece ince bir işçilik göze çarpmaktadır. Bu yüzyılın başlarına ait bir Kur'an-ı Kerim (Topkapı Sarayı Küt. H.70/71), baş sayfasında aşırı yüklü süsleme barındırır. Bu, sanatçının ustalığını gözler önüne serme çabası ile ilişkilendirilir. 16. yy.'da Kur'an-ı Kerim tezhiplerinin ön planda olduğu bir gerçektir. Fazlasıyla önemsenen örneklerde, yazının öncesinde tezhiplenmiş ikişer sayfaya rastlansa da; normal örneklerin, metnin ilk iki sayfasıyla başladığı görülür. Bu örneklerde yazıyı neredeyse ikinci plana itmekte olan başlıklara ve geniş çerçevelere rastlanmaktadır. 1523/24 tarihli, Kânunî adına hazırlanmış ve günümüzde Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunmakta olan Kur'an-ı Kerim (EH.58) nüshası, altın zeminin ağırlıklı olduğu klasik tezhip örnekleri arasındadır. Zahriye sayfasında ise,

⁴⁴ Demiriz, **a.g.e.**, s. 99.

nüşhanın Kânunî için hazırlanmış olduğunu ifade eden satırlar bir şemse içinde yer almıştır. Zeminde kullanılmış açık tonlardaki renkler, nüshanın genel görünümüne bir hafiflik katmaktadır. Bir diğer sayfada hattatın ismine yer verilmiştir. Tezhibi icra eden müzehhip veya nakkaş unvanlı ustanın adının çoğu zaman belirtilmediği bilinmektedir. Dolayısıyla, bahsi geçen örneğin, şemsenin altındaki salbek adı verilen bölümde nakkaşın adına yer verilmiş olması bakımından önem taşıdığı ifade edilebilir.⁴⁵

Pek çok yeni üsluptan ve teknikten bahsedilebilecek, oldukça zengin bir dönem olan Kânunî döneminde, öteki sanat dalları ile birlikte tezhipte de bir altın devirden söz edilebilir. Geleneksel motif ve tekniklerin büyük bir ustalık eşliğinde uygulanmış olmasının yanı sıra, Kanuni döneminin en önemli müzehhibi "Kara Memi" tarafından; tezhip sanatında gül, lale, sümbül, karanfil, sümbül, servi ağacı, bahar dalı gibi çok sayıda bahçe çiçek ve bitkilerinin yarı stilize edilerek ilk defa kullanılmış olduğu bu dönem, tezhip tarihinde "Klasik Dönem" olarak anılmaktadır.

Kara Memi, Kânunî döneminde yaşamış, süsleme sanatına önemli etkilerde bulunmuş sanatçılardandır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne kayıtlı, T 5465 numaralı, Kânunî tarafından Muhibbi mahlasıyla yazılmış olan Divan, döneme ait başarılı örneklerdendir. Bu eserin 1566 senesinde tamamlanmış nüshasının ilk sayfasında, Hatâî adı verilen, geleneksel stilize bitki motiflerinin oluşturduğu başarılı bir hâlkâr örneğine rastlanır. Yine bir diğer sayfasında klasik tezhibe natüralist motiflerin girmeye başladığı görülebilecek olan eserde, tığlardaki laleler dikkat çekmektedir. Bir başka sayfada, cetvel dışında Kara Memi atölyesinin ürünü olan tipik bir hâlkâr örneğine rastlanmaktadır. Gül, lale, karanfil, sümbül türü çiçekler natüralist üslup için habercidir. Sayfa içerisindeki tezhipli küçük bölümlerdeyse farklı bir üsluba rastlanmaktadır. Bilinmektedir ki; Kara Memi'nin yönetimi altındaki saray nakış atölyesi Osmanlı süsleme sanatına natüralizmi getirmiştir. Kara Memi isminin yazılı olduğu sayfadaysa; lale, Manisa lalesi karanfil ve güller ile, adeta bir bahçe görünümü elde edilmiştir. Sanatçının ismi, gül fidanının köküne yazılıdır.

⁴⁵ A.e., s. 99.

Topkapı Sarayı Kütüphanesi koleksiyonunda yer alan Murakka Albüm (EH. 2327)'ün 17. yy. sonu veya 18. yy. başlarında ortaya konmuş olduğu düşünülmektedir. Burada, yazının fazla boğulmadan süslendiği görülmekte olup; bir tezhipte yazı-süsleme dengesi halihazırda başlıca başarı ölçütlerinden biri olarak kabul edilmektedir. 18. yy.'da; çiçeğin tezhipte oldukça mühim bir yeri bulunmaktaydı. Bu döneme ait eserlerde, sayfa ortalarında son derece natüralist buketlere ve tek çiçeklere sıklıkla rastlanmaktadır. Topkapı Sarayı Kütüphanesi koleksiyonunda yer alan bir başka eser, Hizb el Azam (M 418), baştaki tam sayfanın tezhibinin altın zemin kullanılarak yapıldığı bir örnektir. Aynı düzenlemede, hem natüralist hem stilize motiflere yer verildiği görülmektedir. 18. yy.'da sayfa kenarlarındaki güllerin yine natüralist birer minik çiçeğe veya bukete dönüştüğü görülür. 19. yy.'da Batı akımlarının etkisi, tüm sanat dallarında olduğu gibi süsleme sanatına da ulaşmıştır. Topkapı Sarayı Kütüphanesi koleksiyonundaki 1862 tarihli Kur'an-ı Kerim nüshasının baş sayfasında Rokoko üslubunda süslemeler görülmektedir. Altın zemin, iğne arkası, büyük yaprak formları, stilize güller ile uygulanmış noktalar, Rokoko üslubuna özgü aşırı süslemeyi gözler önüne sermektedir. 19. yy. sonlarına doğru ulusal akımlar sanatımızda yeniden baş göstermiştir. Topkapı Sarayı kütüphane koleksiyonunun bir parçası olan ve baş sayfasının klasik yaklaşımla tezhiplendiği görülen Kur'an-ı Kerim (MR 4), söz konusu akımların izlerini taşımaktadır. Fakat Osmanlı'ya matbaanın gelmesi ile beraber, tezhip gitgide daha az önem verilen bir alan haline gelmiştir. Ancak bilhassa dinî kitaplar elle yazılıyor olduğundan, tezhip sanatının yakın geçmişe kadar varlığını korumuş olduğu söylenebilir.⁴⁶

19. yy.'ın ikinci yarısında yaşamış olan Hüseyin Hüsnü Efendi ve Osman Yümni Efendi (1839-1919), eserlerinde rokoko ve klasik üsluba başvurmuş olan başlıca müzehhiblerdendir. Hüseyin Hüsnü ve Osman Yümni Efendilere ait eserlerin rokoko tarzından klasik tarza geçiş niteliği taşıdığı rahatlıklar söylenebilir.⁴⁷

Cumhuriyet Dönemine gelindiğinde; "Güzel Sanatlar Akademisi" tezhip sanatına ilişkin gelişmeler için bir merkez halini almış olup; bu gelenek bugün de

⁴⁶ Demiriz, **a.g.e.**, s. 108.

⁴⁷ Taşkale, **a.g.e.**, s. 69.

sürmektedir. Geleneksel tezhip eğitimi ile beraber verilmekte olan "Serbest Tasarım" dersinin maksadına ulaşmasının ardından, 2000'lerde klasik özelliklerden yola çıkan yeni arayışlara yönelik çalışmalara başlanmıştır. Benzer kalıpların tekrar tekrar kullanımı sanatsal gelişimin önüne geçtiği gibi, müzehhiplerin de yorulmasına sebep olmaktadır. Son dönemde; 13. yy.'dan bugüne, farklı üslupların bilinçli incelenmesi, kimi öğelerin birlikte veya geliştirilmiş haliye tasarlanarak uygulanması, çeşitli çalışmalara öncü olmuştur. Tezhip sanatında kullanılan serbest ve özgün tasarımlar; formlar ve renk geçişleri; efektler; doğal-yapay unsurlar, kimi zaman bir konunun ele alınması, ileride geliştirilebilecek yenilikçi tarz ve üslupların prototiplerinin oluşturulması bakımından önem taşımaktadır. Dolayısıyla; sanatçıların tasarım ilkeleri, renk uyumu, teknolojinin olanaklarını abartıya kaçmadan dozunda kullanmaları ve çalışmalarında yazı ile uyum gibi meseleleri göz önünde tutmaları bir gerekliliktir. Klasik kurallara ve geçmiş dönemlere körü körüne bağlanmak ve yeniliklere kapalı kalmak, sanatsal gelişimin önünde engel teşkil eder.⁴⁸

1.2.2. Türk Tezhip Sanatının Ustaları

Osmanlı Dönemi'nde, siyasetin olduğu kadar sanatın da merkezi olagelmış İstanbul'da birbirinden değerli müzehhiplerin yetiştiği bilinmektedir. Son derece ince bir sanat olan tezhip sanatının kıymeti ustaları Saray Nakkaşhanesi'nde yüksek maaşlarla çalışmakta ve devletin adına resmî işlerin tezhibini icra ederdi. Bu üstatlar aynı zamanda büyük devlet adamları, zenginler, ileri gelen kişiler için de eserler ortaya koyardı. İsimleri bilinen birkaç Türk müzehhibinden ise şöyle bahsedilebilir: 15.-17. yy. döneminin en ünlü Türk müzehhipleri, 1436'da, "Tevarihü'l-Ervah" adlı tıp kitabını tezhib eden ve resimleyen Ahmed b. Hacı Mahmud Aksarayî (Konya), Fatih Sultan Mehmed'in başnakkaşı Baba Nakkaş, 1547'de, bugün Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ne 563 no. ile kayıtlı Kur'an-ı Kerim'i tezhipleyen yapan Mehmed b. İlyas, Kanunî Sultan Süleyman'ın başmüzehhibi Mehmet Kara Memi, Mehmet Çelebi (lakabı Kambur), Hafız Osman'ın pek çok Mushaf'ını tezhip eden Hasan Çelebi, III. Ahmed döneminde, Lale Devri'nde geleneksel tezhip biçimleri de döneme ait üslupları takip ederek "Şükûfe-Çiçek" tarzına dönüşmüştür. Bundan böyle tezhiplerde şükûfe

⁴⁸ Taşkale, a.g.e., s. 87.

üslûbuna rastlanmaya başlamıştır. Ali Üsküdarî, Yusuf Mısırî, Bursalı Hezarfen, Haydarpaşalı İbrahim, Üsküdarî'nin yolundan devam eden Çâkerî; bahsi geçen dönemin en meşhur sanatçılarıdır. I. Abdulhamid Dönemi'nde de (1774-1789) Hezargradlı Mustafa meşhur bir müzehhipdi. 19. yy.'ın üstad müzehhipleri ise; III. Selim Dönemi'nde, Ahmet ve kardeşi Atâ, II. Sultan Mahmud Dönemi'nde Hasan Karamanî, Lâlelî Şâkir, Lazgradlızâde Ahmed, Sultan Mecid ile Sultan Aziz'in müzehhibi Hacı Hasan Sâlih'dir. Tevfik Efendi, Lâleli Şakir'in öğrencisi Nureddin Efendi, Hüsnü Efendi, Bahaeddin Efendi ile Hakkı Bey II. Abdulhamid Dönemi'nin (1875- 1909) tanınmış müzehhipleridir. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde (Güzel Sanatlar Akademisi) Şark Tezyinî Sanatları Şubesi açılarak, 1936-1937 tarihlerinde eğitime başlanmış; yazı eğitmeni Kamil Akdik, yazı eğitmeni İsmail Hakkı Altunbezer (Tuğrakeş), Sedefkar Vasıf, Müzehhib Yusuf Çapanoğlu Türk Çiniciliği ve Desenleri Feyzullah Dayıgil, minyatür Prof. Dr. Ahmed Süheyl Ünver, altın varak yapımı Hüseyin Yıldız tarafından üstlenilmiştir. Hattat Mustafa Rakım Unan ise sonraları bu kadroya dahil olan isimlerdendir. Takip eden dönemlerde bahsi geçen hocaların yerine İranlı Hüseyin Tahirzade, hat için Halim Özyazıcı, Rikkat Kunt, Muhsin Demironat, Necmeddin Okyay gibi değerli üstadlar getirilerek Türk sanatının icrasına devam edilmiştir.⁴⁹

Zamanla unutulmuş terk edilen bu zarif ve güç sanat, geçtiğimiz 10 yıl içerisinde, ona gönül vermiş farklı gruplar ve icracılar tarafından yeniden canlandırılmıştır. Bugün ülkemizdeki üniversitelerin tezhip bölümlerinde ve belediyelerin açmış olduğu kurslarda yetenekli tezhip sanatçıları yetiştirilmektedir.

1.2.2.1. Mehmed Kara Memi ve Muhibbi Divanı

16. yy. ortalarında, süsleme sanatına yeni bir üslup kazandıran Kara Mehmet, yani Kara Memi, saray atölyesinin başnakkaşlığına getirilmiştir. Tarihçi Gelibolulu Mustafa Ali'nin Menakıb-Hünerveran (1586) eserinde kendisinden “Şah Kulu nakkaşın tilmizi ekremi ve Sultan Süleyman Han nakkaşhanesinin üstad-ı muhteremi müzehhip Kara Memi” ifadeleri ile bahsedilmektedir. 16. yy.'da çini, mimari süsleme,

⁴⁹ Hatice Aksu, **Anadolu İmam Hatip Lisesi Tezhib Ders Kitabı**, Ankara, MEB, 2015, s. 22.

kitap süslemesi, halı, seccade, kılıç süslemeleri, kumaş tasarımı alanlarında, Kara Memi eserlerinde klasik tezyinli motiflerin, çok çeşitli çiçek türlerinin üslup birliği çerçevesinde görülebilmesi mümkündür. Kara Memi kendine has bir üslupla çizdiği motiflerle birlikte, doğadan ilham alarak bahçe çiçekleri resmetmiş ve ağaçları da tıpkı minyatürde olduğu gibi serbest tasarımlarla kullanmıştır. Kara Memi tarafından en fazla kullanılan motiflerden biri, bahar dallarıdır. En büyük eserlerinden biri, Kânunî Sultan Süleyman'ın Muhibbî Divanı olup, kendi imzasını taşımaktadır.⁵⁰ Her birinin diğerine göre farklılıklara sahip olduğu tezhiplerle ile bezeli bu divanın müzehhibi, saraydaki baş müzehhiplerden olup Kara Mehmet olup; Kara Memi ismiyle de tanınmakta ve imzasını da bu şekilde atmaktadır.⁵¹ Yaşamına ilişkin bilgilerin son derece yetersiz olduğu müzehhibin doğduğu ve öldüğü tarihlere dair bilgi de bulunmamaktadır.

Klasik tezhibin doruk noktası olarak anılan 16. yy.'da; motif, renk ve kompozisyon zenginliği, teknik mükemmelliği, desenlerdeki çeşitlilik ve incelik, lacivert zemin üstüne altının bolca ve diğer renklerle uyumlu kullanımı tezhibin başlıca özelliklerini oluşturmaktadır. Başlıklar çeşitlenirken; dikdörtgen başlık tezhibinin üstüne taç, mihrap formları veya dilimli süslemeler eklenmiştir. Tığlarda da zenginleşmiş çizgiler, rûmilerin katılması ile zarif motifler göze çarpmaktadır. 16. yy.'ın sonlarına doğru tığlarda çiçek motiflerini görmek mümkündür.

Osmanlı Sarayı Kanuni döneminde yüksek bir kültür-sanat muhitine dönüşmüştü. Burada kudretli hocaların ihtimamı ile yetişen şehzadeler ister saray ister taşrada valiliklerde olsunlar, güçlü bir dil-edebiyat kültüründen geliyorlardı. Taşrada muhitlerinde kendi ölçülerinde şiir, sanat ve kültür muhitleri hazırlıyorlardı.⁵² Kânunî Sultan Süleyman Dönemi'nin saray başmüzehhibi olan Kara Memi, bu dönem tezhibine damgasını vurmuştur. Padişahın Muhibbî mahlası ile yazmış olduğu şiirlerin

⁵⁰ Aksu, a.g.e., s. 90.

⁵¹ Kültür Bakanlığı Yayınları, **Muhibbi Divanı**, Ankara, Replik, 2001, s. 4

⁵² Nagehan Düzcan, **Muhibbi Divanı'nın Dini ve Tasavvufi Açısından Tahlili**, Bursa, (Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), 2006, s.5.

bir araya getirildiği Dîvan'daki tüm sayfalar doğal çiçek motifleri ile hâlkâr tarzı süslenmiştir. Şiirlerin arasındaki koltuk tezhiplerinde tamamı farklılık ihtiva eder.⁵³

Muhibbî Divanı'ndan örnekler; Sultan Süleyman tarafından, 1520-1566 tarihlerinde, Muhibbî mahlası ile yazılmış şiirleri içerir. Kara Memi imzalı, 370 sayfalık eserin hattatlığını Mehmed Şerif yapmıştır. Eserin sayfalarında, yazıların iki sütun halinde yazılarak etraflarının altın ile çerçevelendiği görülmektedir. Klasik tezhib anlayışındaki tabiat sevgisine, kendi yorumunu, estetik ve sanat anlayışını ekleyerek, bunları en başarılı şekilde harmanlamıştır. Eserin tüm sayfalarında yazının etrafına hâlkâr yapılmış olup; çerçeve içinde, içleri değişik çiçeklerle süslenmiş koltuklara yer verilmiştir. Cetvel dışındaki sayfa kenarlarında, ara metinlerde ve koltuklarda farklı desenlerin tekrarından kaçınılmıştır. Hâlkârlar sulandırılmış gümüş ve altın kullanılarak yapılmış olup; kırmızı, mavi, yeşil, pembe, turuncu ve başka renkler eklenmiştir. Bitkisel motiflerin önemli ölçüde çeşitlilik barındırdığı eserde; tabiatın en güzel haliyle nakşedilmiş olduğu söylenebilir. Benzersiz kompozisyonlarla işlenmiş her tür bahçe çiçeği, ağaç ve yapraklar, küçük otlar dahi, eserde, mükemmel işçiliği gözler önüne sermektedir. Natüralist tarzda çeşitli motifleri ile, bir çiçek kataloğunu andırmaktadır.⁵⁴

Her bir sayfada cetvel dışındaki hâlkârda birbirinden ilginç bezemeler yer almaktadır. Tamamının tek bir kişi tarafından yapılmamış olduğu, bezemeler arasındaki kalite ve zevk farklılıklarından anlaşılabilmektedir. Kalite yönünden üstün ve son derece farklı oluşlarından ötürü, bitkilerin yer aldığı bezemelerin çoğunun Kara Memi'ye ait olduğu rahatlıkla anlaşılmaktadır. Bu bezemelerde fazlaca çeşitlilik barındıran çiçeklerin beraberinde; stilize hatâiler, bulut, çintemani ve rûmi gibi klasik motiflere de kimi yerlerde yardımcı unsur olarak yer verilmiştir. Naturalist tarzda bitkiler zaman zaman zeminden çıkan bütün bitki olarak, zaman zaman dekoratif bordürler halinde işlenmiştir. Cetvel içlerinin bezemesinde küçük başlıklar ve koltuk kompozisyonlar: İki sütun halindeki yazılar arasına serpilmiş, neredeyse tamamı birbirinden farklı desenlere sahip yüzlerce küçük başlık vardır. Kânunî Divanı'ndaki

⁵³ E. Mine Özen, **Türk Tezhip Sanatı**, İstanbul, Gözen, 2003, s. 8.

⁵⁴ H. N. Özsoy, **Tezhip Sanatında Kullanılan Bitkisel Motiflerin Kökenleri**, (Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi), 2013, s. 97.

tüm şiirlerin başlıklarının küçük bezemelerle yazıldığı görülür. Bunlardan bir bölümünün rûmi, hatâi, bulut gibi motiflerden klasik tezhibe ya da daha serbest kompozisyonlara sahip olduğu görülmektedir. Büyük bölümüdeyse yeni bir üslubun doğduğuna işaret eden birçok çiçekli natüralist bitkisel örneklerle rastlanır. 12-15 mm genişliğe sahip bu küçük vignettelerde karşılaşılan çiçeklerle, tezhip sanatında, hatta süsleme sanatında ilk kez burada karşılaşılmış olduğu söylenebilir. Gül, lale ve sümbül başlıca çiçek çeşitleri olup, bunlar tıpkı karanfil gibi daha sonra klasik dönme bezemesinin neredeyse tüm dallarında kullanılmaya başlamış karakteristik çiçeklerdir. Öte yandan calendula, menekşe, süsen, hatmi, bahar, narcissus, selvi ağacının da kullanıldığı görülmektedir. Tüm bu çiçeklere, yer yer geleneksel motifler ile aynı kompozisyonlar içerisinde rastlamak mümkündür. Kimi simetrik ya da sonsuz desenler içerisinde tamamiyle Türk bezemesi kurallarına uygun kompozisyonlarla karşılaşılmaktadır. Bu yazmaya ilişkin tipik örneklerde, çiçekler adeta tabiatın içindeymişçesine görünmekte, küçük bir bahçeyi anımsatan kompozisyonlara rastlanmaktadır. Buna benzer kompozisyonların altında Kara Memi imzası bulunması tesadüf olmayıp, buna benzer bezemelerde Kara Memi'nin getirmiş olduğu bir yeniliğin bulunduğu yadsınamaz.⁵⁵

Ahmed Karahisari⁵⁶ tarafından yazılmış olan Kuran-ı Kerim'deki süslemelerde Kara Memi'nin imzası bulunur. Sayfaların her birinde ilk satır muhakkak, beş satır nesih, bir satır sülüs, beş satır nesih, son satır muhakkak hat ile düzenlenerek, nesih satırlar sülüs ve muhakkak satırlara kıyasla kısadır. Serlevha tezhibinde Kara Memi'nin bahar dalı kompozisyonlarına rastlanmaktadır; altın zemin ile ayrılan

⁵⁵ Demiriz, **a.g.e.**, s. 20.

⁵⁶ Ahmed Şemseddin Karahisârî için bkz. Karahisari aklâm-ı sitteyi, Yâkût el-Müsta'sımî ekolünün önde gelen temsilcilerinden olup Fâtih Sultan Mehmed zamanında bir grup sanatkârla beraber İstanbul'a giderek yerleştiği tahmin edilen İranlı hattat Esedullah-ı Kirmânî'den meşketti. Şeyh Hamdullah'tan yazı meşketmiş olan Halvetiyye şeyhlerinden Cemâleddin İshak Karamânî'ye intisap ederek tasavvufî eğitimi tamamladıktan sonra hilâfet aldı. Müstakimzâde, onun ilk hat hocasının Fâtih devri hattatlarından Yahyâ Sûfî olduğunu kaydederse de (*Tuhfe*, s. 94) bu bilgi tarih bakımından doğru değildir. Bununla birlikte yazılarını inceleyerek ondan faydalanmış olması mümkündür. Eserlerine koyduğu ketabelerde de daima Esedullah-ı Kirmânî'yi hocası olarak belirtmiştir. Kanûnî Sultan Süleyman zamanından günümüze ulaşan Muharrem, Safer ve Rebûlevvel 952 (1545) tarihli saray ehl-i hiref maaş defterinden, Karahisârî'nin kâtipler bölüğü içinde altıncı sırada 14 akçe yevmiye ile görev yaptığı ve saray ehl-i hiref cemaati içinde yer aldığı anlaşılmakta (TSMA, nr. D. 9706/4), ancak saraydaki bu göreve ne zaman başladığı bilinmemektedir., TDV İslam Ansiklopedisi, c.24, 2.421-424, İstanbul, 2001.

paftalar, çivit lacivert zeminle bütünleşir. Rûmi motiflerinin olduğu kompozisyonların bulut motifleriyle, hatâi, penç, goncalar ile zenginleştirilmiş olduğu görülür. Son derece ince bir işçiliğin söz konusu olduğu cetvellerin ile ince işlenmiş tığların, eserin zerafetine zerafet katan unsurlar olduğu bir gerçektir.⁵⁷

Kânunî döneminde sanatta ortaya konan yeni kavramlar belirmiş olup, baş nakkaç Kara Memi Osmanlı süsleme sanatı repertuarını yeniden yapılandırarak, Kânunî'nin "Muhibbî" mahlası ile yazmış olduğu şiirlerin bir araya geldiği divan bu akımda başyapıt olarak kabul edilecektir. Muhibbî Divanı adıyla bilinen eserin (İÜK T5467), II. Abdülhamit zamanında (1876-1909) Topkapı Sarayı'ndan Yıldız Sarayı Kütüphanesi'ne aldırıldığı, Cumhuriyet'in başlangıcında ise Atatürk'ün emri ile İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne verildiği bilinmektedir. Kara Memi, bu eserin tezhipleriyle Osmanlı sanatına yepyeni bir üslup kazandırmanın ilk adımlarını atmıştır. Zemini altından oyma şemse ve köşebentler üstüne siyah hatâi ve bulut motifleri ile süslemelerin olduğu, miklepli geleneksel Osmanlı tarzında kırmızı deri cilt içerisinde 23,65x16,5cm boyutlarında 370 sayfadan oluşan eser, 973/1566 Mart tarihinde tamamlanmış olup hattatı Mehmet Şerif'tir. Eserin sonlarına doğru iki noktada (İÜK T5467, 357a ve 375b) nakkaşın özel bir tezhip alanı içine beyaz mürekkeple "Müzezzhib el-fakir Kara Memi el-hakir" imzası ile karşılaşılmaktadır. El farkından anlaşıldığı üzere, nakkaşhanedeki kimi sanatçılar eserin tezhiplenmesi konusunda katkı sağlamış gibi görünse de, Osmanlı sanatı için dönüm noktası niteliği taşıyan Kara Memi'nin yanında bu katkıların söz etmeye değmeyecek derecede küçük olduğu söylenebilir.⁵⁸

Eser başında bulunan zahriye sayfasında, madalyon ve iç bordür içerisindeki minik çiçekler, madalyon dışında rûmi ve en dışta, tığlarda ise laleler dikkat çekmektedir. Bunun ardından gelen sayfalarda alışlagelmiş çift sayfalık geleneksek tezhip uygulamalarına rastlanmakta olsa da, metnin her iki yanındaki ince uzun dikdörtgen alanlar olan koltuklarda Kara Memi tarafından tezhip sanatına sunulan yeniliklerden olan çiçek açmış bahar dalları görülmektedir. Eserin sayfalarında

⁵⁷ Aksu, a.g.e., s. 90.

⁵⁸ Nurhan Atasoy, **Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek**, İstanbul, Aygaz, 2002, s. 134.

yazılara iki sütun halinde yer verilmiş olup bunların altın bir cetvelle çerçevelenmesi sağlanmıştır. Cetvelin dışındaki sayfa kenarlarında bulunan hâlkârlarda, metin aralarında yer alan tezhip motiflerinin kompozisyon şemalarında söz konusu olan birtakım değişiklikler ile uygulandığı ve tekrardan kaçınıldığı görülmektedir. Sayfalarda tek tip düzense, zaman zaman boydan boya satırlara da yer verilmesi ile beraber, esasen iki sütun arasında değişik başlıklar ve koltuklar ile, her sayfada değiştiği hissini oluşturacak zenginlikte farklı düzenlere rastlanmaktadır. Tezhipler gazel başlıklarında ya da koltuklarda; boyuna, enine, ince uzun, kareye yaklaşan genişlikte, değişik büyüklükteki dikdörtgenler içerisinde yer alır. Sayıca az olan ve daha ziyade kitap sonlarına denk gelen sayfalarda, bu süslemeli dikdörtgenlerin sayısı dörde ve yediye kadar çıkabilmektedir. Kimilerinde geniş bir alana yer bırakılarak, yazılar ve çiçek motifleri birbirine karışmış vaziyette uygulama yapılmıştır. Çoğu zaman her bir sayfada iki tane bulunan, bazen sayıları üçe çıkabilen bu gazel başlıklarının ya da koltukların ve dikdörtgenlerin iç bölümleri alışıageldik rûmiller ve Çin bulutları gibi motifler ile doludur. Genel itibarıyla dikdörtgenlerin içerisinde, içinde ara başlıkların yazdığı, sayfa ortasına gelecek biçimde kartuşlar oturtulmuştur. Yatay dikdörtgenlerde iç bölümlere, dikine ve sıra sıra yerleştirilen altın renkte, kırmızı ve açık yeşil serviler dizilerek, aralara mine çiçekleri ve sümbüller serpilmiş, zaman zaman servilerdense lale ve sümbüller dizilmiştir. Yatay dikdörtgenlerin içerisinde, bir yazılı kartuşun aralarında bulunduğu ve kökleri birbirine bakacak biçimde aksi yönde yerleştirilmiş iki servi motifine de çok sık rastlanır. Yine kırmızının çeşitli tonlarından yeşile uzanan renk yelpazesinde, serviye benzeyen, belki de servinin değişik bir türü olan, ancak yaprak yapısı serviden ziyade tüye benzer görünümde başka bir ağaç motifinin de aynı sıklıkla işlendiği görülmektedir. Sayfada bir taraftan diğerine yatay kadar uzanan dikdörtgenlerin ortalarında bulunan yazılı birer kartuş ile ikiye ayrıldığı görülür. Bu dikdörtgenlerin içlerinde, serviler haricinde, balık sırtı motifleri ya da rûmili, bulutlu, rozetli, mineli desenler olsa da natüralist görünümde çiçek motifleri daha fazladır. Ortada bulunan yazı kartuşunun yanlarından ikişer ikişer çıkan dört sivri yaprak kümesi içinden uzanmış dalların üstüne kırmızı, turuncu laleler ve birer dal üstünde sümbül ve laleler iki yana uzanır; sümbül dallarını ikişer yaprak arasından çıkan dal üstünde sarı ayn-ı sefaları, mavi laleler takip eder, sarı zerenler ise dalın ucunu süslemektedir. Birbirine göre eğim verikmiş karşılıklı

çiçekli dallarda; iki tarafa açılmakta olan yapraklar yahur üst üste çapraz konumlandırılmış, birbiri üzerinden geçmek suretiyle adeta zincir meydana getiren bir dalda sıralanmış yapraklar bulunmaktadır. Kompozisyon, karşılıklı iki gül dalının kıvrılarak doldurduğu kimi örneklerde de zarafet ve natüralist üslubun son derece hoş bir uyumunu sergiler. Beğenilerek kullanılan bir başka sayfa süsleme düzenindeyse, birer kenarun iki yandan cetvele dayalı, dikine dikdörtgenler ve alttan bunları adeta birbirine bağlayan, içi yazılı bütün yahut yarım kartuşlu bir yatay dikdörtgen bulunmaktadır. Dikine dikdörtgen içlerini; yanları çiçekli serviler, lale demetleri, çiçekli ağaçlar, üzeri tomurcuklar ile dolu güller doldurmaktadır. Öteki çiçeklere kıyasla daha büyük boyutlara sahip süsenler de dikkat çekmektedir.⁵⁹

Genellikle mavi, zaman zaman kırmızı mine çiçekleri, laleler, sümbüller, yapraklar ve çiçek açmış bahar ağaçları adeta ile birlikte, karanfiller, zerrinler, ayn-ı sefalar, süsenler, mor menekşeler ve güller de bütün ayrıntıları ile çok daha natüralist bir üslup ile işlenmektedir. Kara Memi imzalı sayfalardan birisinde farklı yerlerdeki mineler ile serviler tam anlamıyla bir süsleme dolgu motifi olarak stilize biçimde işlenmiştir. Sayfa altındaki mavi ve kırmızı laleler açık koyulu tonlarda boyanmış olup, formları ile bir noktaya kadar kalıp halinde kullanılmışlardır. Öte yandan, bir köşede bulunan pembe karanfil için bu tür bir kalıplaşmadan söz etmek mümkün olmayıp; bunlar arasından, içerisinde beyaz mürekkep ile Kara Memi'nin ismi yazılı olan kartuş arkasından fışkırır vaziyette çıkan güllerin tam anlamıyla natüralist bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Dalların her birinden çıkmakta olan güllerin değişik büyüklüklerde goncalar halinde olduğu ve ikisinin farklı büyüklüklerde açtığı görülürken, biri yandan, diğer gül goncaları farklı aşamalarda ele alınmış olup hiçbiri için belli bir kalıp takip edilmemiştir.⁶⁰

1.2.3. Tezhip Sanatının Özellikleri ve Tezhipte Kullanılan Motifler

Türk sanatındaki motiflerin İslam dünyasının tümünde ortak niteliğe sahip olduğu söylenebilir. Bundan dolayı pek çok toplumun da katkılarıyla gelişmiş; büyük

⁵⁹ Atasoy, a.g.e., s. 140.

⁶⁰ Atasoy, a.g.e., s. 140.

bir zenginlik, çeşitlilik ve iç içe geçmişlik taşır. Kimi örnekler öylesine farklı biçimlere sahiptir ki; motifin bir yaprak, çiçek yahut rûmi olduğu anlaşılmamaktadır. Bu gelişmiş motif birikiminin gruplandırılarak sıralanması, yeni sanatçılar adına kısıtlayıcı olabilmektedir. Öte yandan motiflerin tanınmasına yönelik olarak tezhipte en yaygın biçimde kullanılan motifler 3 grupta toplanmaktadır: Bitkisel motifler, Rûmiler ve geometrik motifler. Bunlarla beraber; heçme-zencerek, bulutlar, çintemani, hayvan figürleri, münhani, tığ ve nokta (durak) motiflerinin de kullanıldığı görülmektedir. Tezhiplerin genellikle yazı süslemelerinde kullanıldığı görülmektedir. El yazması eserlerin haricinde bilhassa mimari süslemelerde yazı, kendi başına bir süsleme unsuru olarak kullanılagelmiştir. Yazıdan bir bezeme unsuru olarak yararlanılması, estetik açıdan tezyinata uygun Arap harflerinin (İslam harfleri) farklı karakterler ile yazılması yoluyla İslam sanatları çerçevesinde geliştirilmiştir. Yazının diğer süsleme motifleriyle eşsiz biçimde kaynaştırılması ile, hemen hemen tüm sanat dallarında rastlanan benzersiz kompozisyonların elde edilmesi sağlanmıştır.⁶¹

1.2.3.1. Bitkisel Motifler

Bitkisel motifleri; yapraklar, stilize çiçekler, yarı üsluplaştırılmış bitkiler, natüralist bitkiler, ağaçlar şeklinde gruplandırmak mümkündür. Stilize çiçekler çeşitli biçimleri ile hatâi, penç, gonca gül şeklinde da ele alınabilir.

1.2.3.1.1. Yapraklar

Türklerin süsleme sanatlarında kullandığı yapraklar, doğadaki hallerinin son derece benzeri, bir ölçüde sadeleşmiş motifler olup; yaprak sözcüğünün Farsça'daki karşılığı "berk"tir. Tek yaprak formunun bitkisel süslemeye temel teşkil ettiği söylenebilir. Çiçeklere kıyasla yapraklar daha az stilizedir. Tezhip edilmiş el yazmalarında yaprak genellikle çok küçük ebatlarda ve oldukça yalın biçimde kullanılmış olup, hâlkâr gibi süslemelerde yaprakların iri ve detaylarıyla çizildiği görülmektedir. Kalın çizgilerle, orta damarlarının ve ana hatların farklı bir estetik görünüme kavuşması sağlanır. Sazyolu tarzı yaprak düzenlemelerinin oldukça iri

⁶¹ Özkeçeci, Özkeçeci, s. 59.

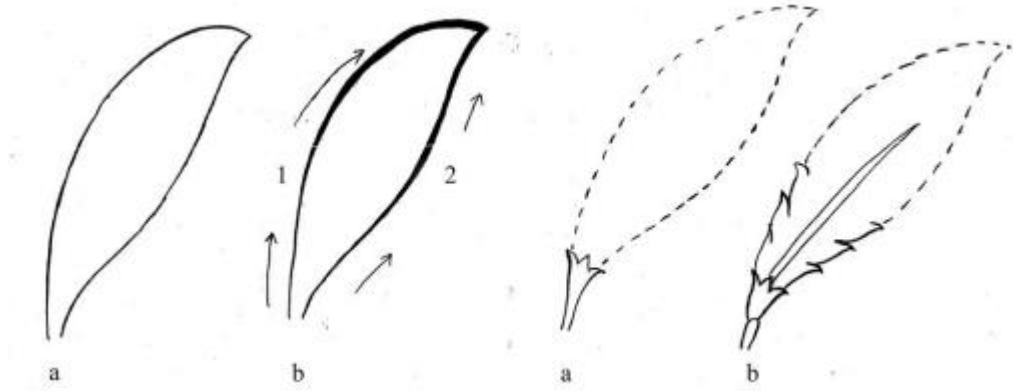
formlara sahip olduğu, iç kısımlarınsa son derece ince desenler ile süslendiği görölmektedir. Yapraklar sazyolu kompozisyonlarda oldukça ilgi çekici ve girift bir biçimde iç içe geçmek suretiyle benzersiz bir ahenk oluşturur. Tezhipde ve hâlkârda uçları küt çizilip, çiniler ve sazyolu tarzı kompozisyonların sivri sonladığı görölmektedir. 16. yüzyıl'da Kara Memi'nin geliştirmiş olduğu natüralist süsleme üslubuna dair farklı örneklere bakıldığında görölmektedir ki, yaprakların doğadaki haline uygunluğuna titizlik gösterilmiştir. Bundan dolayı söz konusu dönemdeki bezemelerde, gülün içinden bir lale yaprağının yahut lalenin içinden sümböl ya da farklı bir çiçeğin yaprak çıkardığına rastlanmaz. 18. Yy.'da “şükûfe” tarzındaki tüm ürünlerde yaprakların ve çiçeklerin doğadaki görünüşleri ile uygulandığı görülür 19. yy.'a yaklaşıldığında Batı akımlarının etkisinde kalarak gelişmiş ve Türk Rokokosu olarak anılan üslupta ortaya konan eser süslemelerinde; meşe, zeytin defne, maydanoz gibi farklı ve yeni yaprak motiflerine rastlanır.⁶²

Motifin Çizimi

Bir motifin çizimi, kanaviçenin belirlenmesi ile başlar. İnsan gözünün seçebileceği hafif bir çizgiyle çizilen kanaviçe, motifin desen içerisindeki yeri, büyüklüğü ve biçimi bakımından belirleyicidir. Ardından bu çizgilerin sınırlarına bağlı kalınarak, motif detayları çizilir. İyi bir gözün, çizimi tamamlanan motifin, kanaviçesinde mevcut bozuklukları derhal fark etmesi işten değildir. Bundan dolayı öncelikle belli belirsiz bir çizgi ile çizilerek, sonrasında diğer çizgilerin altında kalmış kanaviçe, desen içinde motifin yerini beğenmesi ve düzgün oluşu yönünden önem taşır. Yaprak motifinin çizimine de kanaviçeyle başlanır.⁶³

⁶² Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 60.

⁶³ İnci Birol, Çiçek Derman, **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, İstanbul, Kubbealtı, 2001, s. 17.



Şekil 1.1: Yaprak:1⁶⁴.



Şekil 1.2: Yaprak:2 ⁶⁵

Türk süsleme sanatında üsluplaşmış çiçek ve motifler büyük öneme sahip olup, bir çiçeğin birden fazla farklı şekilde stilize edildiği görülebilir. Bu bakımdan, bir çiçekten dikine kesitin stilizasyonundan hatâi, kuşbakışı görünümünün üsluplaştırılmasından penç, profil görüntüsünün stilizasyon ile yarüsluplaşmış çiçeklerin (lale, karanfil, sümbül vb.) elde edilmesi mümkündür.⁶⁶

⁶⁴ Ş. İnalöz, **Tezhip Motifleri [Resim]**, Özel Koleksiyon, Ankara, 2007.

⁶⁵ İnalöz, 2007.

⁶⁶ Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 66.

1.2.3.1.2. Hatâi

Hatâi, süsleme sanatlarında önem taşıyan başlıca motiflerdendir ve Türk tezyinatında bitki desenlerine temel teşkil edecek ölçüde yaygınlaşmış bir çiçek grubudur. Bir çiçekten dikine kesitin stilizasyonu ile elde edilmekte olup, yoğun üsluplaştırılma söz konusu olduğunda doğadaki hangi çiçekten ilham alındığı belirsiz hale gelir. Hatâi'nin, sayısız versiyonu bulunmaktadır, bundan dolayı esas şeklini kesin olarak tespit etmek oldukça güçtür. Fakat hatâi isminden ötürü motifin Orta Asya'dan ya da Çin'den gelmiş olabileceği düşünülmektedir. Hatâi, "Hatâ'ya mensup" anlamına gelmekte olup; hatâ Çin Türkistanı'ndaki bir yerim adıdır.⁶⁷

Süsleme sanatlarında, doğadaki çiçeklerin oldukları gibi resmedilerek kullanıldığı ya da üsluplaştırıldığı görülür. İlki daha ziyade son yüzyıllarda, Avrupa sanatının etkisiyle Türk süsleme sanatlarına dahil olmuş ve tezhipte fazlasıyla rağbet görmüştür. İkincisi ise; profil görünümünün üsluplaştırılmış biçimi (gül, lale, karanfil vs.), kuşbakışı görünümünün üsluplaştırılmış şekli (penç), dikine kesitin üsluplaştırılmış şekli (hatâi) gibi farklı şekillerde kullanılagelmiştir.⁶⁸

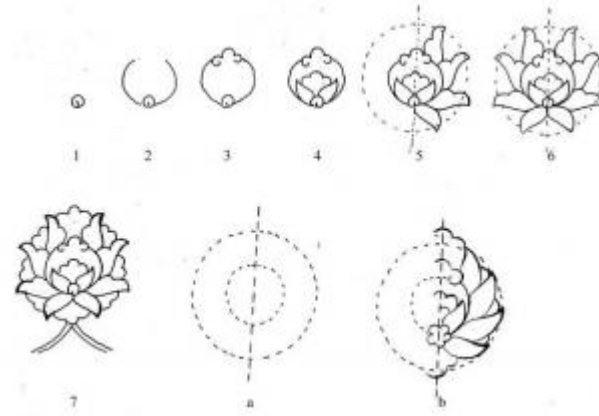
Motifin Çizimi

Motifin çizimi kanaviçesinin belirlenmesi ile başlanır. Kanaviçe, çizilecek motife göre değişmekte olup; oldukça zengin çeşitlere sahip bu motifte bir o kadar da değişik kanaviçeler mevcuttur. Hatâi motifinin dış sınırları anlamına gelen kanaviçesi yumurta biçiminde, iç içe çizilmiş iki oval çizgiden oluşur. İç kısımdaki kanaviçe, meşimenin sınırını belirler. Şekilden de görüleceği üzere bu iki kanaviçe, birbirleri arasındaki mesafe her noktada korunmayıp şeklin alt bölümünde yaklaşabilir. Bu, ilk çıkan üst yapraklar daha gelişmiş olsa da yeni çıkanların ufak olmasından kaynaklanmaktadır. Motif çizimi, esas olarak meşimeden başlamaktadır. Meşimenin içinin, tohumları temsil eden çeşitli şekillerle doldurulduğu görülür. Ahenk dikkate alınarak eşit aralıklar ile iki kanaviçenin arasına, çiçeğin çanak kısmı ve taç yaprakları yerleştirilir. Çizilen taç yapraklarda başlangıç noktası her zaman can noktası olup;

⁶⁷ Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 68.

⁶⁸ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 65.

çanak bölümü ekseriyetle dilimlidir. Ana hatların tamamlanması ile sıra detay süslere gelmekte olup; söz konusu detaylar, hatâi motiflerin ölçüleri doğrultusunda fazla kullanılır ya da hiç çizilmez. İri bir hatâi çiziliyor ise büyük yaprakların iç bölümleri ayrıca ters yönle bakmakta olan ikinci bir yaprak ya da ufak pençeler ile doldurulmaktadır.⁶⁹



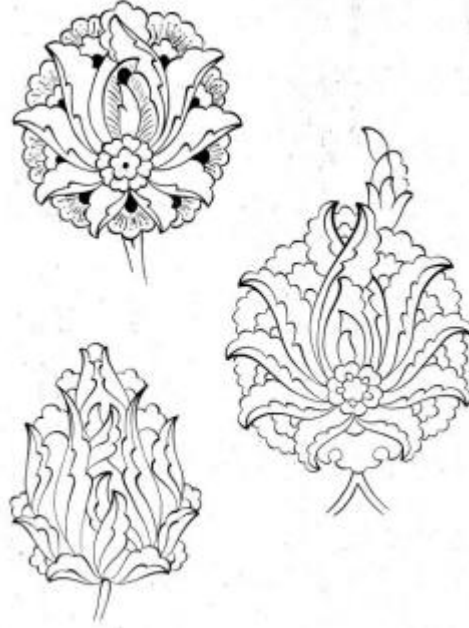
Şekil 1.3: Hatâi:1 ⁷⁰

Bu motifte simetri söz konusudur. Bu simetri; helezon üstünde farklı yönlerde çizilen hatâi motifine, el ve göz alışkanlığıyla kazandırılır. Çizim sırasında sağ tarafta bulunan yaprakların her birinin, bu alışkanlık yardımı ile sol tarafa aktarılması sağlanmaktadır.⁷¹

⁶⁹ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 65.

⁷⁰ İnalöz, 2007.

⁷¹ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 66.



Şekil 1.4: Hatâi:2 ⁷²

1.2.3.1.3. Penç

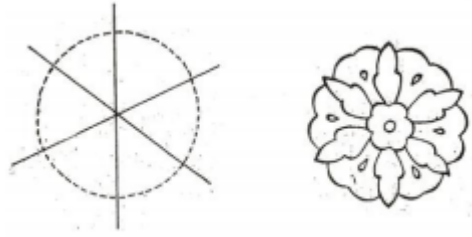
Penç, bir çiçeğe ait kuşbakışı görünüşün, bir diğer ifade ile enine kesitin stilizasyonu ile ortaya çıkar. Farsça'daki adları şöyledir: Tek dilimli, penç, yekberk; 2 dilimli düberk; 3 dilimli seberk; 4 dilimli, ciharberk; 5 dilimli, pençberk; 6 dilimli şeşberk; birbirine sarılı yaprakların oluşturduğu terkiplere ise sadberk adı verilir. En sık 5 yapraklı çiçek kullanıldığından, penç ifadesi enine kesit alınan veya stilize edilen çiçek motiflerinin tümü için kullanılmaya başlanmıştır. Motif desenin içerisinde hatâi gibi belirli yöne değil, tüm yönler hareket sağladığından; helezonların kesişme noktaları ve dalların dönüşleri deseni rahatlatmakta olup, çözüm sunan bir motif olarak penç tek kademeli basit örneklerden iki ve daha fazla kademelilere, süslemede oldukça farklı formlarda beğenilerek kullanılagelmiştir.⁷³

Penç motifinin kanaviçesi daire biçimindedir. Sap ile çiçeğin birleşme noktası gibi, altta kaldığından yeşil çanak yapraklar da gizlenir. Renkli taç yapraklarla tohumları taşıyan kesenin üst bölümü görülebilir.⁷⁴

⁷² Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 77.

⁷³ Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 71.

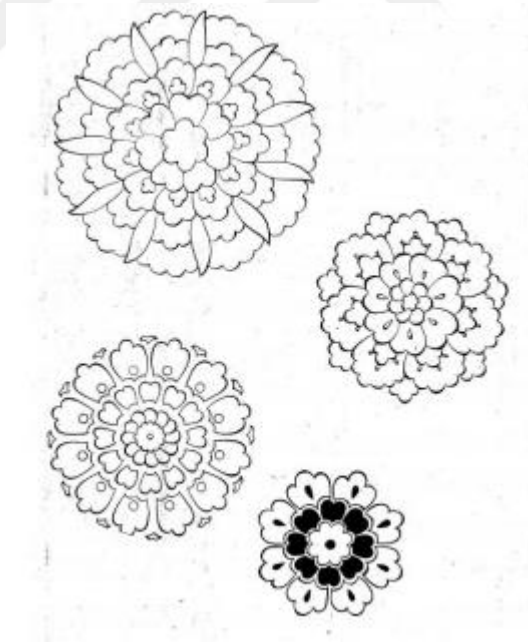
⁷⁴ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 47.



Şekil 1.5: Penç:1 ⁷⁵

Motifin Çizimi

Sade bir pençin çizimine, insan gözünün seçebileceği tonlarda, motif büyüklüğü ve biçimini belirleyecek dairesel formda kanaviçeyle başlanmalıdır. Ardından penç kaç yaprakla yapılmak isteniyor ise, çemberin o sayıda eşit parçaya bölünmesi gerekir. Çoğunlukla simetrik bir görünüşle çiçeğe ait doğal yapı korunarak, dengeli bir arayışla, ufak tefek yapraklar yerleştirilebilir. Kaba hatları ile ortaya çıkmış olan motif, düzeltmelerin de yapılmasının ardından son haline kavuşur.⁷⁶



Şekil 1.6: Penç:2 ⁷⁷

⁷⁵ A.e., s. 48.

⁷⁶ A.e., s. 47.

⁷⁷ A.e., s. 54.

1.2.3.1.4. Goncagül

Açılmamış gül manasına gelen goncagül, stilize motiflerde hatâi grubundan dikine kesitli sade ve küçük motifler olup; dalların uçlara doğru incilmesiyle zarif bir biçimde son bulur.⁷⁸ Buradaki gül, gülü değil, genel anlamda çiçeği ifade etmektedir. Bir diğer deyişle, gonca çiçek anlamına gelen motifler, tamamı açmamış bir çiçeğin dikine kesitinin tezhib üslubu ile uyumlu şeklidir. Örneklerde de, en sade gonca gülde dahi taç yaprakların ve çanağın belirgin olduğu görülebilmektedir. Meşime ve tohumlar hiç görünmez ya da kısmi olarak görülür. Daha belirgin çizilmesi durumunda meşime ve tohumları artık gonca gül değil birer hatâidirler. Dolayısıyla, gonca gül motifinin hatâi için başlangıç adımları olduğu söylenebilir.⁷⁹



Şekil 1.7: Goncagül⁸⁰

1.2.3.1.5. Yarı Üsluplaşmış Çiçek

Yarı üsluplaşmış çiçekler, doğadaki hallerine yakın biçimde stilizedir. Bu tür motiflerde çiçeğin kaynağı tamamen gizlenmez ve bakan kişi tarafından hangi çiçeğe

⁷⁸ Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 72.

⁷⁹ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 101.

⁸⁰ **A.e.**, s. 103.

ait olduğu rahatlıkla anlayabilir. Yarı üsluplaşmış çiçeklerle ilk kez 15. yüzyıl sonlarında, sure başlarında yalın tasarımlarla karşılaşılır. 16. Yy. tezhip sanatında, müzehhip Kara Memi üslubu ile son derece yaygınlaşmıştır. Has bahçenin bütün renklerinin el yazması eserlere nakşedilmesini sağlayan Kara Memi, 1566 tarihli Divan-ı Muhibbi süslemeleri muhtemelen bu türün en üstün örneklerindendir.⁸¹

Üsluplaştırılmış olsalar da karakterini yitirmeyen bu çiçekler, farklı isimlerle desen içinde ayırt edilebilirler. Bu özellikleri sebebiyle, kompozisyonda yarı üsluplaştırılmış çiçeklere başvurulurken her biri, kendi sap ve yaprağı ile çizilir. Karanfil ve gül, ayrı ayrı, kendi yaprakları ve sapları üzerinde bulunmaktadır. Bu kaide, yalnızca ulama desen çizimi ve pervazlar söz konusu olduğunda ihlal edilmiştir. Söz konusu farklılıktan dolayı, Kara Memi'nin imzasını taşıyan, Muhibbi Divanı (İÜK, 5467)'nında, hâlkârda ve tezhipte her çiçek kümesi ayrı çıkış ile çizilmiştir. Sonsuzluk hissiyatı yaratan ulama desenlerin yerlerini burada, teker teker bahçe havasını ortaya çıkaran farklı çıkışları bulunan farklı çiçek toplulukları almıştır.⁸²



Şekil 1.8: Yarı üsluplaşmış çiçek ⁸³

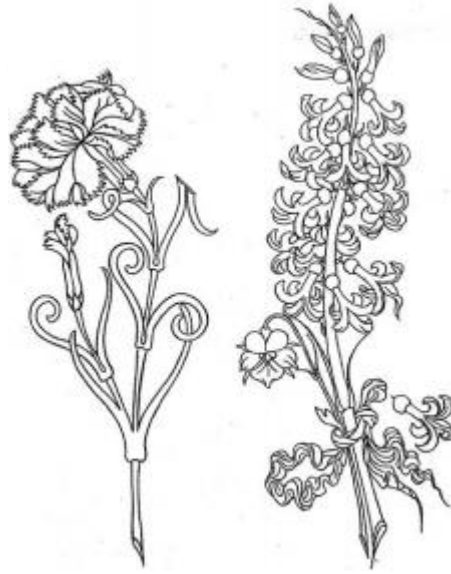
⁸¹ Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 74.

⁸² Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 113.

⁸³ Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 75.

1.2.3.1.6. Natüralist Çiçekler

Doğal görünümleri ile işlenen natüralist çiçekler Osmanlı sanatında ilk defa XVII yy. ve devamında, dışarıdan gelen etkiler ile gelişmiş olan Barok ve Rokoko üsluplarında ortaya çıkmıştır. Bahsi geçen üslubun, bilhassa 13 ve. 19. Yy.'da benimsediği bilinmektedir. Eş zamanlı olarak, şükûfe tarzı adı ile bilinen çiçek resimlerinin çok sayıda yapıldığı görülmektedir. Bu döneme ait desenler son derece ince fırça darbeleriyle dikkat çekmektedir. Çiçekler tek çiçek ve buketler halinde olan süslemeler kitap sayfalarında ve ciltlerinde tezyin edilir. Vazolu, vazosuz demetleri, buketler, rozetler, tek çiçekler ile oldukça renkli ve çeşitli pek çok kompozisyon ortaya çıkmıştır. Osmanlı kültür ve sanat dünyasında bazı çiçekler natüralist üslup ile dikkat çeker. Bahçe çiçeklerinin seçilerek süslemeler için kullanıldığı bilinmektedir. Kullanım süresi ve alanı yönünden bunlar arasında en yaygını güldür. Gülü; lale, karanfil, sümbül ve zerrin gibi çiçekler izlemektedir.⁸⁴



Şekil 1.9: Natüralist çiçekler ⁸⁵

⁸⁴ A.e., s. 76.

⁸⁵ A.e., s. 79.

1.2.3.1.7. Ağaçlar

Türk süsleme sanatında rolü oldukça önemli unsurlardan bir diğeri de ağaçlardır. Stilize ya da yarı üsluplaşmış şekilde resmedilmekte olan ağaçlardan başlıca olanı, simgesel anlatımı son derece güçlü "hayat ağacı" motifidir. Bu motif çeşitli kültürler tarafından çok farklı şekillerde yüzyıllardır kullanılagelmiştir. Kutsal ağaç veya dünya ağacı olarak da bilinen hayat ağacının yanı sıra; çiçek açmış bahar (ağaç) dalları, servi ağaçları, hurma ağaçları da süslemelerde sık sık karşımıza çıkan ağaç motifleridir. Tezhip sanatın ağaç motifleri 16. yy.'ın ortalarından itibaren fermanlarda tuğra süslemelerinde yoğunluklu olarak kullanılmıştır. Her toplumda inanç sistemine göre farklı sembolik anlamlar taşıyan hayat ağacı, ölümsüzlüğü simgeler. Yakın Doğu'da, Orta Asya'da, Yahudilerde ve Hristiyanlarda yaygın biçimde benimsenmiştir. Sümerlerde ışık ağacı da denen bu simge; Sümer silindir mühürlerinden Asur, Urartu, Hitit, Ahameniş ve Sasani taş kabartmalarına birçok yerde görülmektedir. Şamanizm'de dünyanın merkezini simgeleyen hayat ağacı (şaman ağacı), genelde kuş ve kartal figürleriyle bir arada resmedilmiştir. Ağacın üzerinde veya altında tasvirlenen kuşlar hayvanlar eski Türk kozmolojisinde yer alan Dünya Planı'ndaki konulara ve birtakım mitolojik husulara işaret etmektedir.⁸⁶

⁸⁶ A.e., s. 80.



Şekil 1.10: Ağaçlar ⁸⁷

1.2.3.2. Rûmîler

Türk sanatının sevilen motiflerinden olan rûmilerin hayvansal veya bitkisel kökenli olduğu yönünde birtakım kanılar mevcuttur. İspanya'dan Hindistan'a yayılan ve yüzlerce türe sahip rûmi motif, tartışmalı formlardandır. Kimi zaman bir hayvan kanadı ya da gövdesi, kimi zamansa karmaşık bitki formları olarak karşımıza çıkar. İslam'ın kabul edilmesiyle hayvansal formları tamamıyla kaybeden rûmi motifinin, bitkisel bir yapılanmaya bağlanması için herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. 13.-14. yy.'da Anadolu Selçuklu'ya ait eserlerde sayısız örneğin hayvanlar ile bir arada uygulanışı bu görüşü doğrulamaktadır. Rûmi'nin; penç, yaprak, bulut gibi diğer motiflerle birlikte kullanımı, motifin temel unsurunu teşkil eder. Öte yandan aynı motif, süsleme sanatının tüm dallarında bağımsız olarak da kullanılmaktadır. Bundan dolayı rûmi, kompozisyon tipleri arasında farklı bir yere ve öneme sahiptir. Öteki motif grupları ile beraber kullanılan rûmi, bir hatâi ile aynı sap üzerine çizilemez. Rumi motiflerinin diğer motiflerden farklı bir şebeke üstüne yerleştirilmelidir. Bundan dolayı bağımsız bir üslupta gelişmiştir. Neticede, rûmi, zengin ve itibarlı

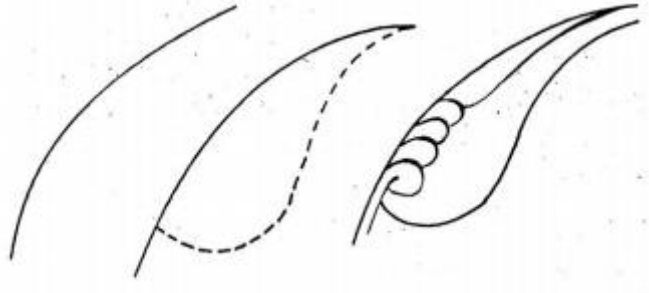
⁸⁷ Demiriz, a.g.e., s. 45.

kullanılmasından kaynaklı olarak gerek üslup gerek süsleme sanatı bakımından temel bir unsur olarak kabul edilmektedir.⁸⁸

Tezrinatta mühim bir yere sahip olan rûmi motifi, ortaya çıkışından bu yana; her dönem, her üslup için, taş, çini, ahşap, maden, kumaş, tezhip formlarında yaygın olarak kullanılmıştır. Kimi müellifler üslup olarak rûmiyi kabul ederken, kimileri tarafından desende esas unsur kabul edilmiştir. Penç, yaprak, bulut gibi motifler ile birlikte sıkça kullanılagelmiş olması, rûmiyi motifin temel unsuru haline getirir. Diğer yandan, aynı motifin süsleme sanatında bağımsız olarak kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla kompozisyon tarzları arasında rûmili desen ayrı bir yerde durmakta olup, fazlaca önemlidir (Biol ve Derman, 2001, s. 181).

Motifin Çizimi

Rûmi motifi çizimi kanaviçenin belirlenmesiyle başlar. Hudut çizgisi ya da silueti anlamına gelen kanaviçe, helezon üstüne yerleştirilmelidir.⁸⁹



Şekil 1.11: Rûmî:1 ⁹⁰

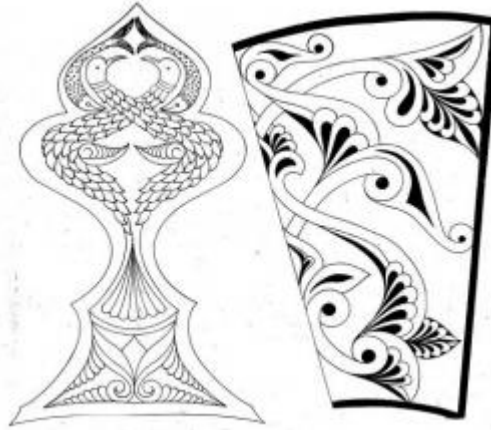
İki helezon ayrımı mevcutsa, helezon başına birer tane olacak şekilde, iki kanaviçe üst üste oturtulur ve detayların çizilmesiyle motife son hali verilir.⁹¹

⁸⁸ Aksu, **a.g.e.**, s. 121.

⁸⁹ Biol, Derman, **a.g.e.**, s. 183.

⁹⁰ **A.e.**, s. 183.

⁹¹ **A.e.**, s. 183



Şekil 1.12: Rûmî:2 ⁹²

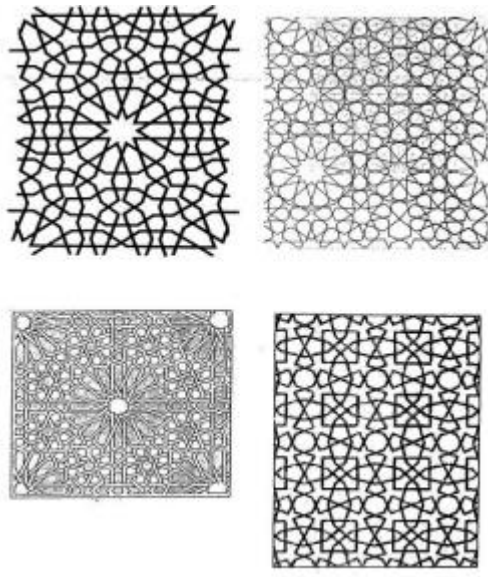
1.2.3.3. Geometrik Motifler

Geometrik şekiller, tarih öncesinden kalma süsleme şekillerinin en eskisi olup; neredeyse tüm kültürlerde örneklerine rastlanmaktadır. Tarih boyunca, başlarda çanak-çömlek vb. toprak kapların üstüne çizilen ve tüm toplumlar adına anlam ve önem taşıyan geometrik süslemeler, başlıca ve en köklü dekorasyonun unsurları olmuştur. Kadim medeniyetlerin hemen hepsinde, Orta Asya ve eski Ege-Akdeniz kültüründe olduğu kadar Bizans kültüründe de örneklerine rastlamanın mümkün olduğu geometrik biçimler, İslam ülkelerinde insanlığın tamamı adına geçerli, basit geometrik simgeler aşılıp, derin ve karmaşık hesaplara dönüştürülmüş, hendese ürünü kompozisyonların seviyesine ulaşılmıştır. Geometrik desenler; kare, dikdörtgen, üçgen, daire, poligon, baklava, altıgen ve yıldız gibi birçok yalın formun birleşiminden oluşur. İslam öncesi Türk süsleme sanatında, Uygurlar, Selçuklular, Beylikler dönemlerinde ve Osmanlı sanatında mevcudiyetini aralıksız sürdürmüş olan geometrik şekillere en yaygın ve gelişkin haliyle Anadolu Selçuklularda rastlanmaktadır. Geometrik kompozisyonlar söz konusu dönemde, mimaride taç kapılarda, iç mekanlarda çinilerde, ahşap işlerinde minberlerde, halılarda yazma eserlerde, zahriye ve bordürlerde kısaca tüm alanlarda girift kıvrım dallarla güzelleşen, rûmî ve yazı ile bütünleşen başlıca süsleme unsurlarından biridir. Geometrik kompozisyonlarda Konya

⁹² A.e., s. 180.

Karatay Medresesi kubbesi iç bölümünü kaplayan ve bir tasarım harikası olan çinilerde görüldüğü gibi gitgide genişlediği örnekler de bulunmaktadır.⁹³

Geometrik tasarımlar, üçgen, dörtgen, beşgen gibi herhangi bir geometrik birimin hatta tek bir kırık çizginin çok çeşitli biçimlerde tekrarı ile veya bir eksen etrafında döndürülmesi ile oluşturulur. Elde edilen motif düz veya diyagonal olarak birbirine eklemlenir ve kompozisyon gelişir. Öyle ki uygulandığı alan ne derece büyük olursa olsun bahsi geçen desen onu kaplar, sonsuza uzanacakmış gibi tüm yönlere doğru devam eder. En karmaşık görünümlü tasarımlarda dahi kurguda yalnızca 1 ya da 2 basit geometrik form mevcuttur. Bir merkezin etrafında dönüşünü tekrar eden beşgen, altıgen, yıldızlar, sekiz köşeli, on köşeli dairesel yıldızlar en yaygın olarak karşımıza çıkan düzenlemeler arasındadır. Işınları göstermekte olan kolların sayısı çok değişik olan kompozisyonlar bulunmaktadır. Bu tasarımlarda, çok karmaşık gibi görünüyor olsa da yalın bir temeldeki güçlü matematik ve geometri bilgisinin eşliğinde akıllıca kurgulandığı söylenebilir. Bu yönleri ile evrenin, tabiatın ve insan hayatının mükemmel düzenini hatırlatırlar. Tamamen soyut tasarımlarda tüm kompozisyon türleri, bir diğeri ile hem benzerlikler, hem de farklılıklar taşır. Hatlar birtakım dönüşler, kırılmalar, köşeler gerçekleştirerek her seferinde bir alttan bir üstten geçmek suretiyle ilerler.⁹⁴



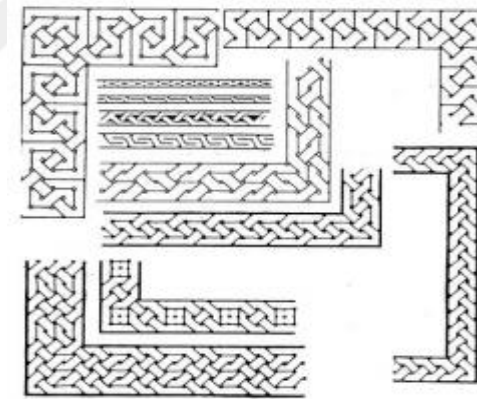
⁹³ Özkeçeçi, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 91.

⁹⁴ **A.e.**, s. 95.

Şekil 1.13: Geometrik motifler ⁹⁵

1.2.3.4. Geçme-Zencerek

Geçme zencerekler tek eksenli bordürlerin en sade biçimlerinden biridir. Zencerek ya da zencirek adı verilen geçmeler, iki kırık doğrunun birbiriyle kesişmesi sonucu elde edilir. İki kırık doğru ile daha girift geçme bordürler oluşur. Zincirleme halkaların kesintisiz biçimde devam etmesi bu motifin özelliği olup, noktalama usulüyle yapılan ve ufak dairelerden oluşan geçmelerin birçok farklı kompozisyonu mevcuttur. Bu tür bordürler tüm İslam ülkelerinde süslemeler için kullanılmış olmakla birlikte, en başarılı ve zengin örneklerine Anadolu Selçukluları döneminde verilmiş eserlerde rastlanır. Osmanlı'da bitkisel tarzda, üç iplik rûmi tarzında bordürlerin yanı sıra geçme zencerek tarzı bordürlerin de kullanıldığı görülmektedir.⁹⁶



Şekil 1.14: Geçme-zencerek ⁹⁷

1.2.3.5. Bulutlar

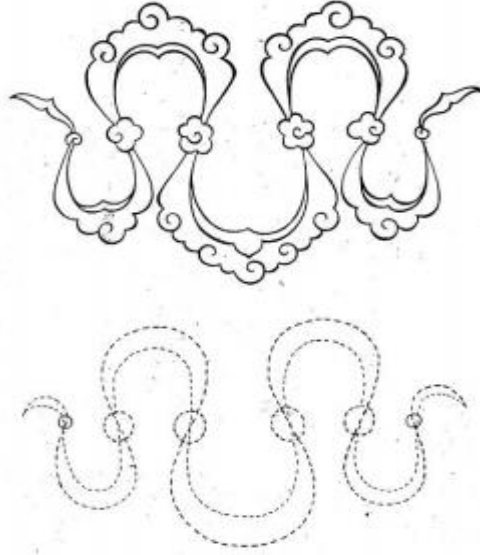
Türk tezyini sanatlarında mühim bir yere sahip olan eden bulut motifi, köken olarak Çin'de ortaya çıkmıştır. Türkler ise her konuda olduğu gibi sanat alanında da gerçekçi davranmışlar ve ilham kaynakları olan, hayranlık duydukları doğayı

⁹⁵ A.e., s. 96.

⁹⁶ A.e., s. 96-97.

⁹⁷ A.e., s. 98.

seçmiştir. Bundan ötürü, Çin'den alınmış olsun ya da olmasın; hem kullanma, hem çizim tarzları itibarıyla tabiat Türkler için bulutun çıkış noktasını teşkil etmiştir.⁹⁸



Şekil 1.15: Bulut:1⁹⁹

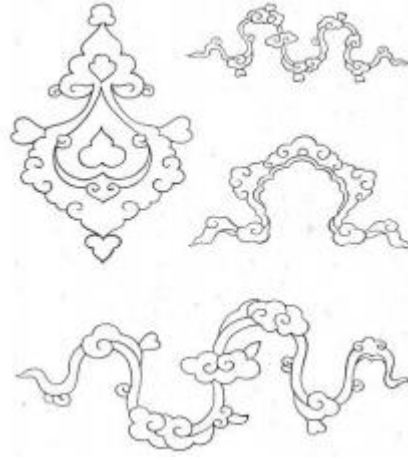
Yığma bulut: Simetrik ya da simetrisiz çizilebilir. Motif büyük zemin için hazırlanıyor ise çift çizgiyle süslenebilir.

Dolantı ya da çizgi bulut: Bulut motifi çizimine de öncelikle kanaviçenin, ya da hududun belirlenmesi ile başlanmaktadır. Bu amaçla iki farklı yöndeki muhtelif noktalarla kesişmek üzere iki çizgi çizilir. Kanaviçeyi oluşturacak bu iki çizginin yerleştirilmesinde, göz terbiyesi ve ahenk aranmalıdır. Simetrik olsun ya da olmasın; ki bu çizgi bulutunun kullanım biçimine göre değişebilir - bir uyum ve zarafet barındırması gerekir. Bu sayede, hazırlanmış olan kanaviçenin üstüne detaylar işlenebilir. Çizgilerin kesişim noktaları birer motif ile kapatılır.¹⁰⁰

⁹⁸ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 153.

⁹⁹ **A.e.**, s. 156.

¹⁰⁰ **A.e.**, s. 154.



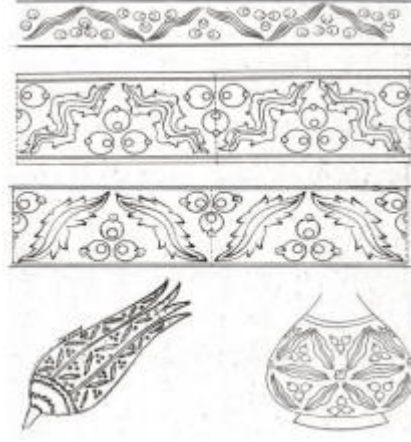
Şekil 1.16: Bulut:2 ¹⁰¹

1.2.3.6. Çintemani

Benek, pars beneği, üç top adları ile tanınan çintemanide; yan yana uzanmış iki dalgalı şekil, kaplan ve pars postunu anımsatır. Söz konusu motif, bilhassa 16.-17. yy.'da, saray halıları ve kumaşlarında, yine aynı dönemlerde saray tarafından dokutturulmuş Uşak halılarında görülür. Orta Asya kökenli olduğu bilinen bu süsleme, 16. yy. sonrasında kumaş, halı, çini vb.'de kullanılmış olup; biri üstte, ikisi altta üç benekten meydana gelen düzenleme dekoratif süsleme amacı da taşımıştır. Kimi zaman daireler benekler içine tek yöne daha yakın çizilmiş olup, onların hilal şeklini almaları sağlanmıştır. Timur Devleti Dönemi'ne ait sikkelerde karşılaşılan bu üç benek "Timuçin" olarak isimlendirilir. Üç beneğin birlikte kullanıldığı örneklerin bulunduğu gibi, her iki motif ayrı ayrı da kullanılmıştır.¹⁰²

¹⁰¹ A.e., s. 159.

¹⁰² Aksu, a.g.e., s. 113.



Şekil 1.17: Çintemani ¹⁰³

1.2.3.7. Hayvan Figürleri

Türk sanatında karşılaşılan hayvan figürleri temel olarak iki grup halinde incelenmektedir. İlk grubu; Ejder, Zümrüd-ü Anka ya da Simurg gibi isimlerle bilinen efsanevi kuşlar; ikinci grubu sfenk, harpi gibi yarı insan-yarı hayvan biçiminde tasvir edilen mitolojik hayvan motifleri oluşturmaktadır.¹⁰⁴

1.2.3.7.1. Ejder

Türkler kudreti, bereketi, uğuru sembolize eden ejderlere evren adını vermiştir. Dede Korkut öykülerinde bahsedilen ejderin; dört ayağı, iki kanadı, yedi başı ve uzun kalın kuyruğu bulunur. İslam sanatında, dört ayaklı ejder, Moğol istilasının ardından ortaya çıkmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki saray albümünde; ejderlerin genellikle renksiz, doğada ve yaprakların içinde, simurg ile mücadele halinde resmedildiği görülmektedir.¹⁰⁵

¹⁰³ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 171.

¹⁰⁴ Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 106.

¹⁰⁵ Aksu, **a.g.e.**, s. 115.



Şekil 1.18: Ejder ¹⁰⁶

1.2.3.7.2. Zümrüd-i Anka (Simurg)

Farsça “30” ve “kuş” sözcüklerinin (si-murg) birleşiminden türeyen Simurg sözcüğü, 30 farklı kuşun özelliklerine sahip bir kuştur. Oldukça renkli ve süslü bir kuş olan Simurg’a, yeşil renkte olduğu sanılarak Zümrüd-ü Anka denmiştir. El yazması eserlerin tezhibinde, hâlkârî süsleme içerisinde yer verilir. Dini konulu olmayan yapıtlarda uygulanması tercih edilir. Kaf Dağı ardında yaşamakta olduğu düşünülen Simurg, oldukça renkli ve büyük gövdeli, kuyruğu uzun ve renkli olan heybetli bir kuştur.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 133.

¹⁰⁷ Aksu, **a.g.e.**, s. 115.



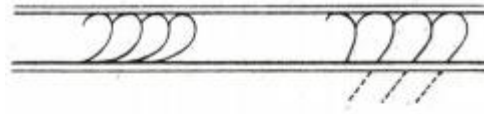
Şekil 1.19: Zümrüd-i Anka (Simurg) ¹⁰⁸

1.2.3.8. Münhani

Sözlük karşılığı "eğri" olan münhani sözcüğü, 13.-14. yy.'a dek rûmi motifler beraberlik sergiler (Birol ve Derman, 2001, s. 145). Münhaniler, rûmilerde olduğu bir sap üstüne belli aralıklar ile devam etmeyip, birbirine yapışık kümeler biçiminde gelişir. Kompozisyonlarda belli bir hat izlenmeyip, ekseriyetle birbirine yapışık biçimde yerleştirildikleri görülür. Bordür yahut madalyon biçimde olması fark etmeksizin, daima birbiri arkasından çıkacak şekilde çizilmektedir. Simetrik olabileceği gibi, bir tek şekilde devamlı tekrar sağlanmasıyla gelişebilen münhanilerde de tahrirde nüans verilmez. Münhaniler, genel olarak rûmilerin ve kuş kanatlarının bünyelerindeki detaylarına benzemekte olup, kendilerine has kademeli bir boyama tekniği renklendirilmektedir. Her birime, en içten başlayıp koyu tondan açık tona doğru aynı kalınlıkla, aynı rengin tonları ile renk verilir.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 139.

¹⁰⁹ Özkeçeçi, Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 120.



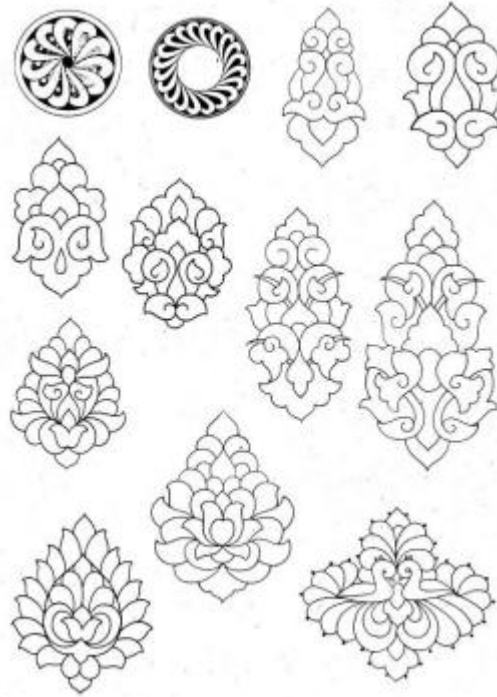
Doğru

Yanlış



Şekil 1.20: Münhani:1 ¹¹⁰

Söz konusu motiflere düz çizgiyle tahrir çekilirken, nüans verilmemektedir. Münhaninin çiziminde göz önünde bulundurulması gereken başlıca noktalardan biri, bitiş çizgisinin başlangıç çizgisi ile birleşecekmişçesine sona ermesidir. Deseni oluşturan münhanilerin uygun büyüklükte olması da önemlidir.¹¹¹



¹¹⁰ Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 176.

¹¹¹ **a.e.**, s. 175.

Şekil 1.21: Münhani:2 ¹¹²

1.2.3.9. Tığ

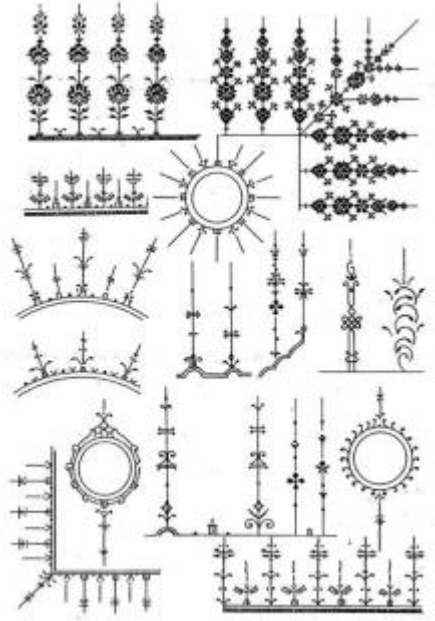
Yazma eserlerde süslemeler için mühim bir yere sahip olan tığların, çoğu zaman yardımcı unsur olarak kabul edildiği bilinir. El yazması kitaplarda; tezhibin bitiş noktasından başlanarak paralel hatlar izleyen, dışa doğru ok gibi uzanan ve uçları sivrilerek sonlanan tığlar görülür. Tığ, sayfa düzenlenmesinde yazının ve tezhibin, kenarlardaki boş alanlar ile (marj) ilişkilendirildiği önemli bir tezyin unsurudur. Yoğun süslemelerin olduğu bölümden kenarlarda yer alan boşluğa ahenkli geçişlerin dengesi mükemmel biçimde sağlanır.¹¹³

Tığlarda geçme motiflerine rastlanmakta olup, genellikle basit tasarımların kullanıldığı ve bu tığların karakteristik özelliklerinin ilgili döneme göre değişebildiği görülmektedir. Geleneksel dönemin en şaşıaalı devri olan 16. yüzyılda ise, tığların en olgun ve güzel biçimlerine ulaştığı söylenebilir. Çizgilerin zenginleştiği, rûmilerin de eşlik etmesiyle zarif motiflerin ortaya çıktığı görülür. 16. yy.'da sayıları gittikçe artan tığ çeşitlerinin arasına doldurma motifler de eklenmiş durumdadır (Natüralist çiçek motiflerinin yanısıra bulutların da tığlarda kullanıldığı görülür). Bu dönemde tığlar mavi ve altın ile çekilmiş olup, bunlara yer yer kırmızı da eşlik etmiştir. 17. yy.'da, tığlarda natüralist üslup ile uygulanmış çiçek motiflerine, hayvan figürlerine benzeyen şekillere, zerefşan zemin üzerinde iğne perdahlı süslemeye rastlanır. 18. yy. tezhibinde ise barok ve rokoko etkisi görülmekte olup; bu dönemde tığlar yerlerini iri büyük çiçeklere, vazolara, kurdelalarla bağlı çiçeklere bırakmıştır. Tığların baş sahifelerde, sure başlarında, sure ve hizib güllerinde, zahriye, yuvarlak veya beyzi madalyonlarda yer aldığı görülmektedir.¹¹⁴

¹¹² Birol, Derman, **a.g.e.**, s. 177.

¹¹³ Özkeçeci, **a.g.e.**, s. 120.

¹¹⁴ Aksu, **a.g.e.**, s. 165.



Şekil 1.22: Tığ ¹¹⁵

1.2.4. Avrupa Uluslarının Etkisiyle Değişime Uğrayan Türk Bezeme Sanatı

Süsleme sanatında “Türk rokoku”, Osmanlı’nın son dönemine (17. yüzyıl başları) rastlamış olup, Avrupa uluslarının etkileriyle ortaya çıkmış bir anlayıştır. Bu, Türk bezemelerinin Batı süsleme sanatlarının etkisi altında kaldığı ve bu doğrultuda değişimlere uğradığı bir dönem olmuştur. Gelenekleri sıkı bir şekilde koruyan Türk bezeme sanatında yeni öğeleri eskiler ile bir araya getirilerek yeni biçimlere ulaşılmıştır. Batı sanat yaklaşımının etkisiyle bezeme sanatının kimliğine uzaklaşmış olduğu bu dönemde, yalınlığın yitirildiği, aşırı kıvrımların, detayların resim niteliğinde ortaya çıktığı görülmektedir. Cumhuriyet Dönemi’nde, görsel sanatlar üzerine eğitim veren okul sayısının çoğalması ile birlikte akademik seviyedeki çalışmalarda da artıl görülmüştür. Bezeme çalışmalarında kimlik korunarak çağdaş bir yaklaşım benimsenmesi yoluna gidilmiştir. Türk bezeme sanatında önceki evrelerin zengin bir geçmişe sahip olduğu ve ilgili dönemde verilen eserlerin korunmasına yönelik ihtiyacın bilincine varılmıştır. Çağdaş sanat anlayışındaki değişimlerle birlikte teknolojik yeniliklerin de ardı ardına geldiği günümüzde, yetişmekte olan neslin

¹¹⁵ Özkeçeçi, Özkeçeci, a.g.e., s. 120.

görevlerinden biri, parlak bir geçmişe sahip bezeme sanatının bırakıldığı noktadan daha ileriye taşınmasıdır.¹¹⁶

1.2.5. Günümüzde Tezhip Sanatı

Türk kitap sanatlarından biri olarak ele alınan geleneksel tezhip sanatı geçmiş dönemlerde devlet teşkilatlarında, nakkaşhanelerde icra edilmiş olup; bugün bilhassa güzel sanatlar eğitimi yapılan fakültelerde geleneksel Türk el sanatları bölümleri kapsamında, örneklerinin korunmasına ve yeni tasarımların ortaya konmasına yönelik çalışmalarla yaşatılmaktadır. Bu fakültelerdeki eğitim, tezhibin yozlaştırılmaksızın, esasına uygun örnekler üretilmesi adına bir zorunluluktur.

Akademik seviyede bir eğitim sunulan Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü bünyesinde yer alan Tezhip Ana Sanat Dalı, bu alanda sanatçıların yetiştirildiği başlıca kurumlardandır (Karadaş, 2008, s. 271). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip Anasanat Dalı bu eğitimin verildiği önemli kurumlardan başlıcalarıdır. Tezhip bölümünün üniversitelerdeki programlar arasına alınması. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver sayesinde olmuştur.

Tezhip sanatına, bugün, tezhip motiflerinin yer aldığı kompozisyonların oluşturduğu eserlerde rastlanabileceği gibi; tezhip, hat ve minyatür çevresi süslemelerinin yer aldığı eserler olarak da karşımıza çıkabilir. Bunun yanı sıra, tezhiple pek çok farklı sektörde karşılaşılabilecek olup; örneğin tekstilde kumaş deseni tasarımlarında tezhip sanatına ait motiflere ve kompozisyonlara sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Geleneksel olanın değer kazanması ile birlikte; özel gün kıyafetlerinden kravat, eşarp gibi günlük aksesuarlara birçok giyim ürününde tezhip motiflerine yer vermeye başlanmıştır. Aynı zamanda dekorasyonda da klasik veya daha stilize biçimlerde tezhip kompozisyonlarına rastlanmaktadır. Duvar, tavan, merdiven gibi mekan unsurları süslemelerinin yanı sıra; tezhip sanatına ait motifler endüstriyel tasarımda ve mobilya-eşya süsleme amacıyla da kullanılmaktadır.¹¹⁷

¹¹⁶ Kılıçkan, a.g.e., s. 133.

¹¹⁷ Ünver, 2005, s. 13.

Kur'an-ı Kerimler, tıpkı geçmişteki gibi, bugün de tezhip edilmeye devam etmektedir. Dahası, “hüsn-i hat” çevresinin tezhiplendiği takvimler ile de oldukça sık karşılaşılmaktadır.

Tezhibin bir süsleme unsuru olarak hemen bütün güzel sanatlarla ilişkisi vardır. Bugün özellikle çini ve seramik işçiliğinde çalışacak kişilerin bu alanda kendilerini yetiştirmeleri gerekmektedir.

Süsleme sanatlarının atalardan kalma ortak mirasın birer değerli parçası olarak mutlaka yaşatılmaları, yaşatılma sırasında onları daha da ileri taşıyacak çalışmaların yapılması gereklidir. Yapılacak çalışmalar iki yönlü olacaktır.

1. Eskilerin korunması ve onarılması
2. Yeni çalışmaların, eskinin tekrarı olmayacak biçimde geliştirilmesi.¹¹⁸

Türk süsleme sanatlarında gönüllü çalışmalar sürdürülürken, konunun resmi kurumlarca da ele alınması zamanı gelmiştir. Bu ata yadigarı sanatların mahsulleri bugün ilgiyle ve zevkle takip edilmektedir. Özellikle de yabancılar büyük değer vermektedirler. Türk Süsleme sanatları içinde Türk kitap sanatları, ustadan çırağa, öğretmenden öğrenciye geçerek günümüze kadar gelebilmiş güzel bir sanat geleneğinin kültür miraslarıdır. Türk milletinin güzel sanatlarda ne denli incelebildiğinin, zevkinin, sabrının ve her şeyden önce beceri ve başarısının tanığı olan bu ata yadigarı sanatların, hiç olmazsa yaşayabilenlerinin üzerinde durulup geliştirilmesi bir büyük görevdir.¹¹⁹

¹¹⁸ Müjgan Cunbur, Milli Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler, *Milli Kültürümüzde Kitap Sanatları*, s.178.

¹¹⁹ M.Cunbur, a.g.e., s. 180.

BÖLÜM 2

TEZHİP SANATININ KULLANIM ALANLARI

2.1. Yazma Kitaplarda

2.1.1. Ciltler (Cild)

Kitabın günümüzdeki biçimine kavuşması ile ortaya çıkmış olan ciltçilik; Romalılar'ın geliştirmiş olduğu dikdörtgen biçiminde kesilen kodeksin daha eski tarihlerde tomarlar halinde dolaşımda olan kitapların yerini alması ile birlikte gelişme göstermeye başlamıştır. Türk cilt sanatına dair ilk örnekler VI.-IX. yüzyıllara ait olup; Türklerin İslamiyet'e geçişinin ardından cilt sanatın da önemli gelişmeler kaydedilmiştir.¹²⁰

Türk cilt sanatının başlangıcı Orta Asya'ya dayanmaktadır. Bilhassa İslâmiyet'in kabul edilişiyile büyük gelişmeler gösteren Türk cilt sanatı, Avrupa ciltçiliği üzerinde kayda değer etkilere sahiptir. Türk cilt sanatına dair ilk örneklerin

¹²⁰ Elanur Kızılsağak, *Kitabın Gelişiminden Ciltlemeye*, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2017, c.3, s.5, 13 - 22.

Doğu Türkistan'daki Mani dinine mensup Uygur Türkleri'ne ait olduğu bilinmekte olup; Alman A. Grünwedel, Albert von Le Coq ve İngiliz Aurel Stein tarafından Orta Asya'da yapılan kazılar ve araştırmaların sonuçları doğrultusunda A. von le Coq'un Uigurica başlıklı 3 büyük cilt ortaya çıkmıştır. Turfan, Karahoçu, Biş Balığ gibi Türk şehirlerinde bulunan fresk (duvar resmi), minyatür ve kitap ciltleri, Uygur Türklerinin M.S. VII-VII. yüzyıllarda bu sanatlara ne derece haki olduğunu net biçimde ortaya koymaktadır. Karahoçu kazıları esnasında A. Von Le Coq, M.S. VII. Yy.'a ait bir Uygur Türk cildi bulmuştur.¹²¹

Anadolu'nun Osmanlılar'dan önceki sahibi olan Selçuklu Devleti'nin, en şaşıaalı dönemi I. Alâeddin Keykubad dönemi (1219-1236) olmuştur. İlgili dönemde parlak bir yönetimi bulunan Selçuklu Devleti; medeniyet ve sanat yönünden büyük aşama kaydetmiştir. Devletin merkezi olan Konya'ya İslâm dünyasının dört yanından sayısız bilim adamının ve sanatkârın geldiği bilinmekte olup; bu kişiler I. Alâeddin Keykubad tarafından derin bir ilgiyle karşılanmıştır. Nihayetinde, Konya gün geçtikçe gelişmiş, herbir yanı sanat eserleri ile dolmuş ve İslâm dünyasının büyük ilim adamları yine bu dönemde yetişmişlerdir.¹²²

Osmanlılar'ın kuruluş döneminde, Selçuklular'dan kalan bu kültürel miras titizlikle korunarak geliştirilmiş olup; İstanbul'un fethi ile çok daha güçlü hale gelen Osmanlı Devleti'nde, farklı sanatların da benzer şekilde paralel olarak geliştiği bilinmektedir. Söz konusu dönem, Saray Cilthanesi'nden çıkan ciltler artık Klasik Türk Cilt Sanatı'nın zirvesine ulaştığı görülmektedir. Selçuklu Devleti'nin mirası olan benzersiz kültürün ve olgun sanat anlayışının izlerinin erken Osmanlı sanatında kendini gösterdiği söylenebilir.¹²³

Arapça olan "cilt" sözcüğünün sözlükteki anlamı "deri"dir. İstilahta ise bir mecmua ya da kitabın yapraklarının dağılmaksızın ve sırası bozulmaksızın bir arada

¹²¹ İsmet Binark, **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, Ankara, 1975, s.2.

¹²² Kemal Çığ, **Türk Kitap Kapları**, İstanbul, Doğan Kardeş Matbaacılık San. A.Ş. Basımevi, 1971, s.7.

¹²³ Cazim Hadzimejlic, **Türk Cilt Sanatının Tarihi ve Çeşitleri**, İslamic Manuscripts, s.3.

tutulabilmesi amacıyla yapılmış koruyucu kapak, cilt (cild) olarak adlandırılır.¹²⁴ Deri bu iş için en uygun malzeme olduğundan tüm kitap kaplarına cild(deri) denilmiştir.¹²⁵

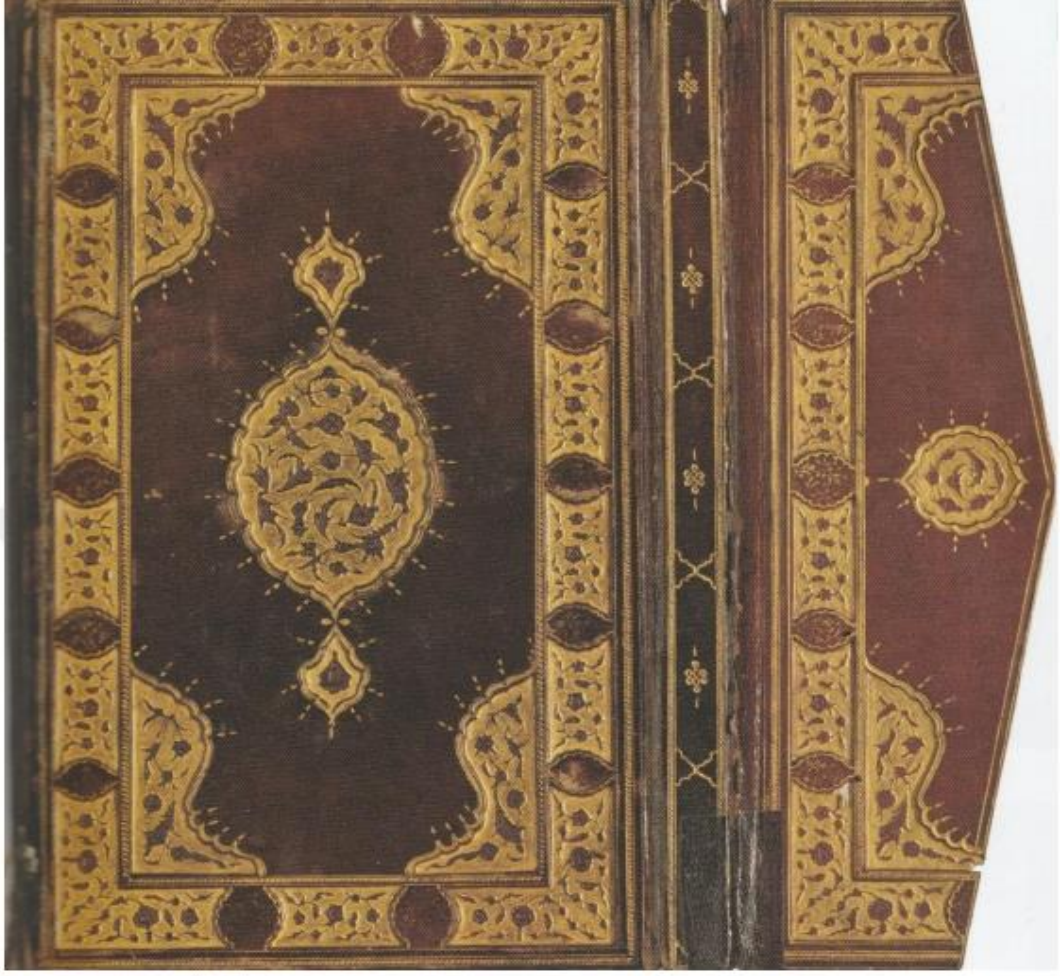
Klasik bir kitapta cildi 4 bölümde incelemek mümkündür:

1. Alt ve Üst Kapak: Kitabın alt ve üst yanlarını örter.
2. Dip (Sırt): Kitabın arka yüzünü, yani yaprakların birleştiği sırt bölümünü örter.
3. Miklep (Cilt Kanadı): Sol kapak üzerinde olup; ucu genellikle üçgen, kimi zaman da yamuk dörtgen biçimindedir. Sertâbın kapalı tutulmasını mümkün kılar.
4. Sertâb: Miklebin kapağa bağlandığı bölümdür.¹²⁶

¹²⁴ Ahmet Saim Arıtan, “Ciltçilik”, **Tdv. İa.**, C.VII, İstanbul, 1993, s. 551; Celal Esad Arseven, “Cild”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.I, İstanbul, 1998, s. 341; Zeynep Güney, A. Nihan Güney, **a.g.e.**, s. 122; Hasan Özönder, “Cild”, (**Ansiklopedik**) **Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 24.

¹²⁵ **A.e.**, s. 551.

¹²⁶ Kemal Çığ, **Türk Kitap Kapları**, İstanbul, YKY, 1971, s. 9; Celal Esad Arseven, “Cild”, s. 342; Zeynep Güney, A. Nihan Güney, **a.g.e.**, s. 124; Hasan Özönder, “Cild”, s. 24-25; Mine Esiner Özen, **Türk Cilt Sanatı**, İstanbul, 1997, s. 10.



Şekil 2.1: Cilt

Ulaşılan en eski cilt kapakları 4. Yüzyıl'dan günümüze kalmış papirüs üzerine basit ve sade biçimde yapılmış kapaklardır. Sanat eseri niteliğindeki ilk ciltleri 8.-10. yy. Mısır'ında Koptlar'ın; Orta Asya'da ise Uygurlar'ın yapmış olduğu bilinmektedir. Bu örnekler arasındaki benzerlik büyüktür. İslam cilt sanatına dair en eski örnekler Mısır ve Tunus'a aittir. Bu örnekler Tulunoğulları dönemine ait olup, 10-13. yy. İslam âlemindeki ciltler ile önemli oranda benzerlik içerir. 11. yy. sonlarına doğru Anadolu'da hâkimiyet kurmuş olan Selçuklular, 12-13. yy.'da oldukça başarılı cilt örneklerine imza atılmasını sağlamıştır. Anadolu Selçuklulara ait cilt tarzı, XIII. yy.'ın ortalarından başlayarak Memlûklüler'de, XIV. yy.'da ise başta İlhanlılar ve Karamanoğulları olmak üzere Anadolu beyliklerinde sürdürülmüş ve yanı sıra Osmanlı cilt sanatına geçişte öncülük etmiştir. 16. yy. itibaren de geleneksel Osmanlı

ciltçiliği Türk ve İslam cilt sanatının en önemli temsilcisi haline gelmiştir. Söz konusu durum 20. yüzyıl'a varılana dek sürüştür.¹²⁷

Cilt yapımı için kullanılan farklı ekipman, farklı malzemeler, farklı biçim ve teknikler söz konusudur. Fakat bu sayılanlar çalışmanın konusunun sınırları dışında kaldığından, burada yalnızca cilt türleri ve cilt yapımında kullanılan tezyinatı ile ilgili genel bilgiye yer verilecektir.

Malzemeye göre cilt türleri:

- Deri Ciltler: Ana malzemesi deri olup, değişik yöntem ve motifler ile icra edilmektedir. Birçok çeşidi bulunmaktadır. Çoğunlukla keçi (sahtiyan), koyun (meşin) ve ceylan (rak) derisi;¹²⁸ çok sık olmasa da sığır derisi (kösele)¹²⁹ kullanılmaktadır. Kâğıdın olmadığı dönemlerde ve ilk İslam metinlerinin olduğu ciltlerde derinin ince tahta plakların üstüne kaplandığı bilinmektedir. Fakat kısa bir süre içinde ahşap yerini mukavvaya bırakmıştır.¹³⁰ Üzerine bir kâğıt yapıştırılan, deri cilt omurgasını meydana getiren mukavvadan yapılan ciltlere “mukavva ciltler”dir¹³¹.
- Lâke Ciltler: Yapımında lâk ya da rugânî adı verilen, suda erimeyen bir tür verniğin kullanıldığı lâke ciltler;¹³² mukavvanın ya da deri malzemenin perdahlanıp verniklenmesinin ardından altın ya da boya ile tezyî edilişi, sonrasında yeniden verniklenmesiyle elde edilir. Bu cilt türüne “Rugânî” yahut “Edirnekârî” de denmektedir.
- 1. Murassa’ (Mücevherli) Cilt: Kıymetli taşlar (inci, zümrüt, yakut, inci, elmas, fildişi vb.) ile bezeli cilt türüdür.
- 2. Ebrulu Cilt: Cilt alt ve üst kapaklarında ya da miklebinde ebrunun kullanılması ile hazırlanan cilt türüdür.

¹²⁷ Arıtan, **a.g.m.**, s. 551-552.

¹²⁸ Arıtan, **a.g.m.**, s. 554; Mine Esiner Özen, **Türk Cilt Sanatı**, s. 13; Celal Esad Arseven, “Cild”, s. 342.

¹²⁹ Arıtan, **a.g.m.**, s. 554.

¹³⁰ Arıtan, **a.g.m.**, s. 554.

¹³¹ Özen, **a.g.e.**, s. 13.

¹³² Mine Esiner Özen, **Türk Cilt Sanatı**, s. 13; Hasan Özönder, “Lâke”, (**Ansiklopedik Hat Ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü**, Konya, 2003, s.117.

3. Kumaş Cilt: Mukavva üstüne keten, kadife ya da ipekli kumaş kaplanması yoluyla elde edilen cilt türüdür.
4. Çârkûşe Cilt: Kadife, ipek ya da işlemeli kumaşlar ile kaplanan; kenarları (Köşebentleri) da deriyşe çevrili cilt türüdür.¹³³

Anadolu Selçuklulara ait ciltlerde, çok farklı üsluplarda şemseli,¹³⁴ geometrik, yazılı, rûmîli, bitkisel, geçme ve girift örgülü esas süslemeler haricinde; zikzak, hilâl, nokta, güneş kursu, balık pulu, çarkıfelek, gamalı haç, zincir-i saâdet, gülçe, baklava dilim, fırır vb. değişik motiflere de rastlanır. Fatih ve II. Bayezid dönemlerinin cilt sanatı için yükseliş dönemi olduğu söylenebilir. Söz konusu dönemde yuvarlak şemselere rastlanmakta olsa da, bunların genellikle oval olduğu görülür.¹³⁵ Ciltler genellikle üç bulut, gonca, yaprak, rûmî, ortabağ, gül, ıtır yaprağı, hatâyî, penç, nilüfer, tepelik, tığ geçmeler ile süslenmiş olup; manzaraya, girift tezyînata ve canlı motiflere pek rastlanmaz.¹³⁶

16. yy.'da, bir diğer ifade ile klasik dönemde tezyînat, İran ciltlerinde olduğunun tam tersi olarak, zeminin tümünü kaplamamaktadır. Yalnızca oval biçimde işlenmekte olup, salbektir. Söz konusu dönemde 15. yy.'a ait motiflerin kullanılmış olduğu görülse de, daha ziyade klasik dönemin sanat kollarının tümünde hakim vaziyetteki stilize nar çiçeği, çintemâni, altılı çiçek, bulut ve tırtıl yapraklar ile karşılaşılmaktadır. 15. yy.'a ait ciltlerle benzer biçimde, kabartma şemse ve köşebentler arası genellikle boş bırakılmış olduğu halde, kimi zaman bu ikisinin arasında kabartma ya da halkâr tarzı motiflerin yapıldığı mülemma şemselere de rastlanmaktadır.¹³⁷ 16. yüzyılda Doğu İslam ülkelerinde ciltçilikten söz ederken

¹³³ Arıtan, **a.g.m.**, s. 552-553; Özen, **a.g.e.**, s. 13-30.

¹³⁴ Şemse: Arapça "Şems", yani Güneş kelimesinden gelir. Güneş süslemesini andırır. Tezhip ve tezyînatta özellikle de cilt sanatında yaygın olarak kullanılır. Bkz. Celal Esad Arseven, "Şemse", **Sanat Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul 1998, s. 1880; Hasan Özönder, "Şemse", (**Ansiklopedik**) **Hat Ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 184.

¹³⁵ Arıtan, **a.g.m.**, s. 556.

¹³⁶ Çığ, **a.g.e.**, s. 12; Arıtan, **a.g.m.**, s. 556.

¹³⁷ Çığ, **a.g.e.**, s. 14-15; Arıtan, **a.g.m.**, s. 557.

doğulu cilt ustalarının yabancı meslektaşlarına kimi özel teknikleri öğretmekle kalmadığını, ayrıca ve özellikle süsleme motiflerini öğrettiğini ifade etmek gerekir.¹³⁸

17. yy.'da Osmanlı'nın duraklama dönemi ile paralel olarak sanat kollarının tamamında yaşanan duraklama ile birlikte, cilt sanatında da bir duraklamadan söz edilebilir. Teknik yönden herhangi bir değişiklik bulunmamasına karşın kompozisyonda ve motifte işçilik bakımından net bir gerileme durumu söz konusu olmuştur. XVIII. Yy.'da klasik dönemin başarılı örneklerine yeniden dönüldüğü görülür. Klasik üslûptaki eserlerin beraberinde, lâke, realist motifli, yekşah ve barok-rokoko ciltlere de rastlanır. Barok-Rokoko ciltlerin klasik dönemin cilt kapaklarında, şema olarak şemseler ile köşebentlerin önemlerini koruduğu, az dahi olsa karşılaşılmakla beraber stilize süslemelerin realist çiçeklere ve yapraklara yerini bıraktığı görülmektedir. 19.-20. yüzyıllarda ise, bir üsluptan veya teknikten söz edilmesi pek mümkün değildir.¹³⁹

2.1.1.1. Fâtih Devri Cild Üslûbu ve Dönemin Kültür Sanat Ortamı

Fâtih Sultan Mehmed döneminde (1451-1481); eğitim, bilim ve kültür-sanat yönünden önemli atılımlar yapılmış olduğu mühim bir dönem olup; Fâtih Sultan Mehmed'in bilimin ve sanatın himayesi ve teşvikine ilişkin fikirleri şu temeldedir: "Devletini her bakımdan dünyanın en üstün ve kudretli imparatorluğu haline getirmek". Fâtih'in kendisine dair fikir edinmemizi mümkün kılan ölümsüz iki eser bırakmış olup; bu eserler, Dîvânı ile kitaplar ve abidelerindeki sanat harikalarıdır (Tayanç, 1953, s.5). Bu eserler, hem kendisinin hem de döneminin kültür-sanata dair algısına ilişkin fikir sunan mühim kaynaklardır. Fâtih Devri Cild Sanatı 227 Fâtih, ilgili dönemde hazırlatmış olduğu Kânunnâme'de 2. kısmında yer almakta olan saray teşkilatına ilişkin esaslar belirlenmiştir. Teşkilat 3 bölümden oluşmakta olup; bunlar Bîrun, Enderûn ve aileye mahsus Harem-i Hümayûn şeklinde sıralanmaktadır. Teşkilatın bir parçası olan Enderûn, tümüyle devlet adamları yetiştirmeye yöneliktir. Sanat eğitimi teşkilatta verilen eğitimin ayrılmaz bir parçası olup; burada becerilerine

¹³⁸ Svend Dahl, *Antikçağ'dan Günümüze Her Yönüyle Kitabın Tarihi*, Ankara: Milli Kütüphane Başkanlığı, s. 115.

¹³⁹ Çığ, *a.g.e.*, s. 17-20; Arıtan, *a.g.m.*, s. 557.

göre musiki, şiir, hat, bezeme gibi alanlarda dönemin en büyük hocalarınca dersler verilmekteydi.¹⁴⁰ Çalışma sistemini, programı ve işleyiş dikkate alınacak olduğunda; Enderûn, bir okuldan çok farklı becerilerin, sanat ve zanaatın, idari ve siyasi disiplinlerin teorik ve pratik olarak tatbik edildiği, öğrencilerin becerilerine dair tespitte bulunulan bir kurs ve staj yeri olarak ifade edilebilir (İpşirli, 1995, s. 186). Fâtih zamanında geliştirilen bu mektebin XVI. Yy.'da en parlak dönemlerini yaşadığı bilinmektedir.¹⁴¹

2.1.2. Zahriye Sayfaları

Zahriye sözcüğü, Arapça'da sırt yahut arka manasına gelen zahr sözcüğünden türetilmiş olup, sırtlık manasına gelmektedir.¹⁴² İstılâhî anlamı, yazma eserlerdeki ana metnin başlangıç sayfasından bir önceki sayfa için kullanılır.¹⁴³ Kimi zaman boş bırakılabilen bu sayfalarda, kimi zaman da bir vakıf kaydına, kitabın adına, meşhur bir şahsa ait bir hükme ya da beyite yer verilir. Zahriye tezyînâtı içinde yada dışında eserin kime ait olduğu veyahut kime yazılmış olduğunu açıklayan bir cümleye (Temellük Kitâbesi) yer verilir; bu “Unvan Sayfası” yahut “Temellük Sayfası”dır.¹⁴⁴ Yine aynı sayfaya “İlk Sayfa Tezhibi” de denmektedir.¹⁴⁵ Zahriye sayfası, mushaflara mahsus olarak önceki bölümlerde belirtilmiş yazılar yerine Kur'an-ı Kerim'in eşsiz üslubunu ve beyanını belirten¹⁴⁶ ya da Kur'an-ı Kerim'e yalnızca temiz olanların dokunabileceğine dair hatırlatma yapan bir ayete yer verir.¹⁴⁷

¹⁴⁰ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı**, Ankara

¹⁴¹ Fatma Şeyma Boydak, Fatih Devri Cilt Sanatı, V. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı III Isparta

¹⁴² Devellioğlu, **a.g.e.**, S.1402.

¹⁴³ Mine Esiner Özen, **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, İstanbul, 1985, s. 79; F. Çiçek Derman, **Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi**, s. 292; Zeren Tanındı, “Osmanlı Sanatında Tezhip”, **Osmanlı**, C.XI, Ankara, 1999, s. 120.

¹⁴⁴ Özen, **a.g.e.**, s. 79; Derman, **a.g.e.**, s. 292; Tanındı, **a.g.m.**, s. 120.

¹⁴⁵ Tanındı, **a.g.m.**, S.120.

¹⁴⁶ İsra 17/88 (Ey Muhammed! De Ki: “Yemin olsun, eğer insanlar ve cinler bu Kur'an'ın benzerini getirmek üzere toplansalar ve birbirlerine yardımcı olsalar bile, yine onun bir benzerini meydana getiremeyeceklerdir.”)

¹⁴⁷ Vâka' 56/79 (Ona temizlenenlerden başkası el süremez.)



Şekil 2.2: Zahriye sayfası

Zahriyelerin bilhassa padişahlara sunulmaya yönelik hazırlandığı veya zengin şahıslarca hazırlatılan eserler içinde yer aldığı görülmektedir.¹⁴⁸ Çoğu zaman tek ya da karşılıklı iki sayfa olup; zaman zaman karşılıklı 3, 4 ve hatta 7, 8 sayfa da olabilmektedir.¹⁴⁹ Kare, dikdörtgen, daire, oval, mekik yahut yıldız planlarında yapılmışlardır.¹⁵⁰ Yalnızca tezhipli olabilmekle birlikte, tezhibin ve halkârînin birlikte kullanılmış olduğu örnekler de bulunmaktadır.¹⁵¹

Dönemleri bakımından farklılaşmakta olan zahriyelerin Selçuklular döneminde tek sayfa halinde hazırlandığı görülmektedir.¹⁵² Fatih dönemine ait

¹⁴⁸ F. Çiçek Derman, **a.g.e.**, s. 292.

¹⁴⁹ Aşıcı, **a.g.t.**, s. 29-30; Kaleli, **a.g.t.**, s. 51.

¹⁵⁰ Kaleli, **a.g.t.**, s. 51.

¹⁵¹ Tuncel, **a.g.t.**, s. 75; Özcan, **A.G.T.**, s. 36.

¹⁵² Özcan, **a.g.t.**, s. 36.

örneklerde karşılıklı çift sayfalar şeklinde, 16. yüzyıl'da ise tek sayfa halinde, ancak eşsiz plan ve tezyînatla karşımıza çıkar.¹⁵³ 17. yüzyıl itibariye hemen hemen hiç yapılmamış olmakla beraber, nadiren karşılaşılan örneklerinde eski inceliğine rastlamak güçtür.¹⁵⁴ 19. yüzyıldan kalma yazma eserlerde bu sayfalar bulunmamıştır.¹⁵⁵

2.1.3. Serlevha (Başlık) Sayfaları

Farsça kökenli olan “Ser” kelimesinin sözlük anlamı “baş” olup;¹⁵⁶ “Serlevha” sözcüğü “Baş Levha” anlamına gelmektedir. İstilahta ise: Mushafın, zahriyeyi takip eden ilk sayfasında Fatiha Sûresinin tümü; ikinci sayfasında ise Bakara Suresi ilk âyetlerinin¹⁵⁷ (serlevhaların kimi örneklerinde Fatiha Suresi’nin iki sayfada da yazılı olduğu, Bakara Suresi’nin serlevhadan sonraki sayfaya yazılmış olduğu, sûre başı tezhibinin yapıldığı görülmektedir.)¹⁵⁸ karşılıklı biçimde yazılması ve çevresine zengin bir tezhip uygulanması ile ortaya çıkan sayfaya “Serlevha” denir.¹⁵⁹ Serlevhaya; “başlangıç sayfası”¹⁶⁰, “baş levha”¹⁶¹, “başlık”¹⁶², “dibâce”¹⁶³, “mihrâbiye”¹⁶⁴ gibi adları da vardır. Serlevhalar, nadir olarak, Muhibbî Dîvânı gibi mushaf dışındaki yazma eserlerde de bulunur.¹⁶⁵

¹⁵³ Taşkale, **a.g.t.**, s. 68.

¹⁵⁴ Aksu, **Anadolu Selçuklu...**, t.y., s. 10.

¹⁵⁵ Derman, **a.g.e.**, t.y., s. 292.

¹⁵⁶ Tuncel, **a.g.t.**, s. 76.

¹⁵⁷ Doğan, **a.g.e.**, s. 1162.

¹⁵⁸ Bugün Elif-Lam-Mim (لَم) olarak da bilinen Bakara Sûresi’nin ilk 5 ayeti. Fakat daha önce mushaflarda bu noktaya dikkat edilmediğinden söz konusu genel ifade kullanılmaktadır.

¹⁵⁹ Özcan, **a.g.t.**, s. 37.

¹⁶⁰ F.Ç. Derman, **a.g.e.**, s. 292; Tuncel, **a.g.t.**, s. 76; Kaleli, **a.g.t.**, s. 51; Aksu, **a.g.e.**, s. 10; Taşkale, **a.g.t.**, s. 68.

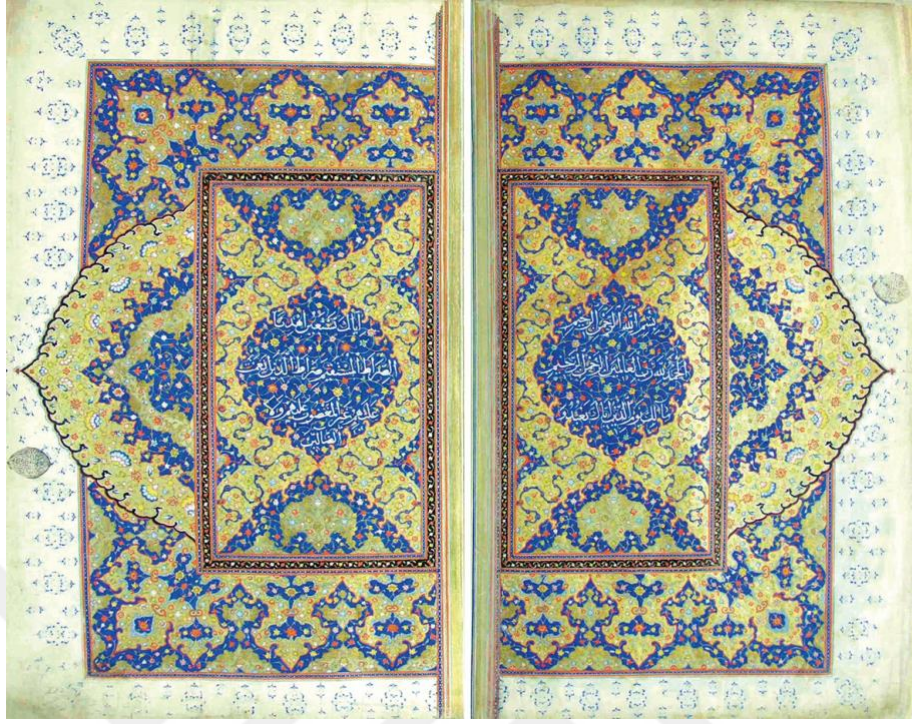
¹⁶¹ Tuncel, **a.g.t.**, s. 76.

¹⁶² Taşkale, **a.g.t.**, s. 68; Tuncel, **a.g.t.**, s. 76.

¹⁶³ Özcan, **a.g.t.**, s. 36; Aksu, **a.g.t.**, s. 10; Özen, **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, s. 79; Özönder, “Ser-Levha”, (**Ansiklopedik**) **Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü**, Konya 2003, s. 176.

¹⁶⁴ Derman, **a.g.e.**, s. 292; Aksu, **a.g.e.**, s. 10; Tuncel, **a.g.t.**, s. 76.

¹⁶⁵ Özcan, **a.g.t.**, s.36; Aksu, **a.g.e.**, s.10.



Şekil 2.3: Serlevha başlık sayfası

Karşılıklı iki sayfadan oluşmakta olan Serlevha sayfalarının tezhibi simetrik biçimde yapılıdır.¹⁶⁶ Sayfaların düzeni bakımından 3 gruba ayrılmakta olup; bunlar ikkil (taç), kubbeli (mihrâbiyeli) ve mürekkeptir. Dikdörtgen çerçeveli ve dikdörtgen çerçevenin uzun kenarının orta kısmına yerleştirilmiş kubbeye benzer çıkıntılara kubbeli (mihrâbiyeli) denmekte; bu çıkıntı üçgen biçimde ya da düz olması halinde ikkil (taç) adını almakta, iki farklı biçime sahipse barındırıyorsa mürekkep denmektedir.¹⁶⁷ Serlevha tezhip sanatında oldukça büyük öneme sahiptir. Zira bu tezhiplerin sanatçısındaki ustalığı gözler önüne serdiği söylenebilir. Serlevhalar, Mushaflarda tezhibin en fazla bulunduğu sayfalardır.¹⁶⁸ Tezhipte öncelikli amaç yazının ön plana çıkarılması olup, burada tezhibin ikinci planda olması ilkesinin kimi zaman terk edildiği görülmektedir.¹⁶⁹ Cüzlü mushaflarda her cüzün başındaki serlevhanın yerini tek taraflı unvan sayfasına benzer bir tezhibin aldığı görülür.

¹⁶⁶ Derman, **a.g.e.**, s. 292.

¹⁶⁷ Aksu, **a.g.e.**, s. 10; Taşkale, **a.g.t.**, s. 68; Özcan, **a.g.t.**, s. 36; Tuncel, **a.g.t.**, s. 76.

¹⁶⁸ Tuncel, **a.g.t.**, s. 76.

¹⁶⁹ Özcan, **a.g.t.**, s. 37.

16. yüzyıldan önce serlevhalarda tezhipler yalnızca sağdaki başlangıç sayfasında kullanılmıştır. Kur'an-ı Kerim'lerdeki karşılıklı sağ-sol sayfaların tezhiplenmesine ilişkin gelenek 14. yüzyılda başlamış ve gelişmiştir.¹⁷⁰ 16. Yüzyıla gelinceye dek önce serlevhalardan önceki zahriyelerin önemi azalırken, tamamen serlevhaların tezhibi üzerinde durulmuştur.¹⁷¹ Aynı yüzyıla ait serlevha tezyînâtının Türk tezhip sanatı için zirve teşkil ettiği söylenebilir. Genel itibariyle dikdörtgen formu korunan serlevhalar, klasik motifleri barındırmıştır.¹⁷² 16. Yüzyıl sonrasında bir sanat dalı olarak tezhipte yaşanan gerileme ile birlikte serlevhaların tezhibi de daha önce taşıdığı ihtişamı yitirmiştir.¹⁷³ 19. yy. serlevhalarında tezhiplerin, klasik tezhiplerden oldukça değişik bir üslut ile yapıldığı görülmektedir. Buradaki başlıca özellik sayfanın yüzeyinin tamamına altının yayılmasının beraberinde, kumlama ya da üç nokta biçiminde iğne perdahı yöntemlerinin uygulanmasıdır. Aynı yüzyıla ait serlevha örneklerinde çiçekler baskın motif olarak öne çıkmaktadır. Barok-Rokoko-Art Nouveau üslupları, seçilmiş motifleri ile uygulanan çiçek tasarımları, cetvel olmayan sayfalarda özgürce ve altın zemin üstüne bahçelerdeki canlılıkları ile yer almıştır.¹⁷⁴

2.1.4. Unvan Sayfaları

Unvan sayfasının, Kur'an-ı Kerim haricindeki yazma eserlerde serlevha olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Fakat arada ayırt edici mühüm bir nokta bulunmaktadır: Serlevhayı, muhakkak karşılıklı olan ve simetrik biçimdeki iki sayfa oluşturur. Daha Ziyade Mushaflarda görülse de padişahlara sunulması için hazırlanmış olan eserlerde de unvan sayfaları ile karşılaşılır. Bu sayfalardaki bezemelerinse yalnızca metnin üst bölümünde, tek sayfa olarak yer aldığı görülmektedir. Divanlar ve sultanlara sunulmak üzere hazırlanan kimi yazma eserlerde, başlangıçta çift taraflı ve simetrik tezhipli unvan sayfasına rastlanmaktadır. Cüzlü Mushaflardaki, cüz başında yer alan tek taraflı tezyînâtın da unvan sayfası biçiminde olduğu görülür.¹⁷⁵ Kimi

¹⁷⁰ Aksu, **a.g.e.**, s. 10; Taşkale, **a.g.t.**, s. 68

¹⁷¹ Taşkale, **a.g.t.**, s. 68.

¹⁷² Aksu, **a.g.e.**, s. 10.

¹⁷³ Özcan, **a.g.t.**, s. 37.

¹⁷⁴ Derman, **a.g.e.**, s. 292.

¹⁷⁵ Mebruke Tuncel, **a.g.t.**, s. 77.

eserlerde en az 2-3 farklı metnin olduğu bilinmektedir. Bunlardan her biri için, metin başları, unvan sayfası olarak süslenmektedir.¹⁷⁶



Şekil 2.4: Unvan sayfası

Serlevha tezhiplerindekine benzer şekilde, unvan sayfa formlarının 3 grup altında toplanması mümkündür. Bunları ikilil (taç), kubbeli (mihrâbiyeli) ve mürekkep şeklinde sıralayabiliriz. Unvan sayfaları için kullanılmakta olan tezhip tekniklerinin, genel itibarıyla boyalı zemine klasik tezhip ve zerenderzer teknikler olup; serlevhalarda kenar sularında sıklıkla karşılaşılan halker tekniğinin, unvan sayfalarında hemen hemen hiç kullanılmamış olduğu görülmektedir. Fakat bu sayfalarda zaman zaman rastlanan koltuklar tezyinatların tezyini halker ve çift tahrir teknikleriyle yapılmıştır.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Kaleli, **a.g.t.**, s. 51-53.

¹⁷⁷ Tuncel, **a.g.t.**, s. 77.

2.1.5. Sûre Başları

Kur'an-ı Kerim'in bölümlerine sûre adı verilmekte olup; her bir sûrenin başlangıcında sûre adı, surenin nerede ve kaç âyet olarak inmiş olduğuna dair kısa bilgilerin bulunduğu Arapça satırlar vardır. Bu satırların çevreleri de farklı formlarda tezyîn edilmektedir.¹⁷⁸ Sûre başları mushaflarda serlevhanın ardından gelir.¹⁷⁹ Bir diğer ifadeyle sûre başlarındaki tezhipler Fatiha ve Bakara Sûreleri başında bulunmaz. Bunun sebebi bu sayfaların özellikle tezyîn edilmesi olup, bunlar serlevha adını almaktadır. Fakat serlevhaların her iki sayfası üzerine Fatiha Sûresi yazılmış ve tezhip edilmiş ise, Bakara Sûresi'nin başına diğer sûre başı tezhiplerden güzel olacak biçimde sûre başı tezhibi yapılır.¹⁸⁰ Bu alanlardaki tasarımlar ... sûre başında da aynı olabilecek olup, üslubun ve karakterlerin bütünlüğün içerisinde değişik şekillerde de tezyin edilebileceği görülmektedir.¹⁸¹ Sûre başı tezyinatı için dikdörtgen formla birlikte, kubbeli ve taçlı formlar da kullanılmıştır.¹⁸²

¹⁷⁸ Kaleli, **a.g.t.**, s. 52-53.

¹⁷⁹ Hasan Özönder, "Sûre Başı Tezhibi", **(Ansiklopedik) Hat Ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 181; Seher Aşıcı, **a.g.t.**, s. 23; Ali Rıza Özcan, **a.g.t.**, s. 38.

¹⁸⁰ Aksu, **a.g.e.**, s. 10.

¹⁸¹ Özcan, **a.g.t.**, s. 37-38.

¹⁸² Tuncel, **a.g.t.**, s. 79.



Şekil 2.5: Sûre başı

Cetveller ile sınırlandırılan bu bölüm geleneksel tezyinat için üç bölüm halinde ele alınmakta olup; ilki, sûreye bilgi sunulan yazılı bölüm; ikincisi ve üçüncüsü ise bu yazının sağ ve sol yanındaki simetrik tezyîn alanlarıdır.¹⁸³ Çoğu zaman ilk bölümün zemininin sıvama altın¹⁸⁴ ya da çivit¹⁸⁵ boyalı olduğu görülmekte olup; sûreye ait bilgiler bunun üzerine üstübeçe (beyaz mâdenî boya)¹⁸⁶ yazılmıştır.¹⁸⁷ Söz konusu alan simetrik kenarlarının, döneme ait özellikler doğrultusunda tezyîn edildiği görülmektedir. Fakat 19. yüzyıl sûre başlıklarında çoğu zaman cetvellerin kalktığı, uzun saplı çiçeklerle sınırlandırılan asimetrik veya ters simetrik, buketler, bereket

¹⁸³ Özcan, **a.g.t.**, s. 38; Aksu, **a.g.t.**, s. 11.

¹⁸⁴ Tuncel, **a.g.t.**, s. 79; Aşıcı, **a.g.t.**, s. 23-24.

¹⁸⁵ Aşıcı, **a.g.t.**, s. 23; Aksu, **a.g.e.**, s. 11; Özcan, **a.g.t.**, s. 38.

¹⁸⁶ Özcan, **a.g.t.**, s. 38.

¹⁸⁷ Celal Esad Arseven, “Üstübeç”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul, 1998, s. 2182.

boynuzları, uçuşan fiyonklar ile sınırlandırıldığı, ½ planla simetrik planlı sûre başlıkları yapılmıştır.¹⁸⁸

2.1.6. Bölüm Başları

Kur'an-ı Kerim'in haricindeki eserlerde konuların başladığı bölümlerdir. Unvan sayfasına göre farklı olduğu nokta, tıgsız oluşudur. Çoğu zaman dikdörtgen planlı olup,¹⁸⁹ konu ya da şiirin adı, genel itibarıyla sıvama altın zemin üstüne üstübeç ile yazılmakta olup, dikdörtgen bölgenin en orta kısmında bulunur. İlgili bölgenin çevresi için de döneme ait sanat yaklaşımı doğrultusunda tezyîn yapılır.¹⁹⁰



Şekil 2.6: Bölüm başı

2.1.7. Hâtîme (Ketebe) Sayfaları

Sözlük manası “bitiş” olan “hâtîme”,¹⁹¹ tezhip sanatında “Yazma kitaplarda, müellifin, eserini bitirirken yazdığı duaları, hattatını, varsa müzehhibini belirttiği

¹⁸⁸ Aşıcı, a.g.t., s. 24; Aksu, a.g.e., s. 11; Özcan, a.g.t., s. 38.

¹⁸⁹ Tuncel, a.g.t., s. 79.

¹⁹⁰ Tuncel, a.g.t., s. 79; Kaleli, a.g.t., s. 53.

¹⁹¹ Kaleli, a.g.t., s. 53.

sayfa”ya karşılık kullanılmaktadır¹⁹² Atölye çalışması olarak ortaya çıkan, yeterliliği hocası tarafından onaylanmamış sanatkârın hazırlamış olduğu ve müzehhibin kendini gizlediği eserlerde imza bulunmamaktadır.¹⁹³

Yalnızca halkâr, yalnızca klasik tezhip ya da her ikisinin de kullanımıyla tezyîn edilmiş olan¹⁹⁴ hâtime sayfasına ait tezhibin diğer sayfalara kıyasla daha sade olduğu görülür¹⁹⁵ Bu hattat için metnin, müzehhip bakımından da tezyînatın sonlandığı sayfa olup; hattatın bu sona erişini sembolize etmek istemesine müzehhip tarafından ters üçgen biçiminde tamamlanan yazı her iki yandaki üçgen sahaları dönemin özellikleri, tezhip yaklaşımı ve düzeyi doğrultusunda tezyîn edilir. Sipariş verenin mevkii ve maddi gücü iyi olduğu takdirde bu sayfanın öncesinde ya da sonrasında zahriyeye benzer, yalnızca tezhibin olduğu, yazının bulunmadığı sayfalar bulunabilir.¹⁹⁶ İmzanın zaman zaman hâtime sayfasında değil, bu sayfada gizli yahut açık bir biçimde yer aldığı görülür.¹⁹⁷

2.1.8. Güller

Kur'an-ı Kerim’le alakalı genel bilgilerin verilmiş olduğu ilk bölümde Kur'an-ı Kerim’in kısımlara ayrıldığı ifade edilmişti. Bu kısımları belirten tezyînat formunun “gül” olarak adlandırıldığı bilinmekte olup¹⁹⁸ bunun sebebi ise tezyînat formu ile gül arasındaki benzerliktir.¹⁹⁹ İşaret edilen yerlere şu isimleri alırlar:

- Cüz Gülü: Cüz başlangıç sayfalarında bulunmakta olup, mushafta otuz cüz mevcuttur.
- Sûre Gülü: Sûre başlangıçlarında bulunmakta olup, Mushafta yüz on dört sûre bulunur.
- Hizib Gülü: Her beş sayfada bulunmakta olup, Mushafta yüz yirmi adettir.

¹⁹² Doğan, **a.g.e.**, s. 539.

¹⁹³ Özen, **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü.**, s. 25.

¹⁹⁴ Tuncel, **a.g.t.**, s. 81.

¹⁹⁵ Özcan, **a.g.t.**, s. 38.

¹⁹⁶ Taşkale, **a.g.e.**, s. 71.

¹⁹⁷ Aşıcı, **a.g.t.**, s. 27-28.

¹⁹⁸ Tuncel, **a.g.t.**, s. 81.

¹⁹⁹ Aşıcı, **a.g.e.**, s. 24.

- Aşere Gülü: Her on sayfada bulunmakta olup, Mushafta altmış adettir.
- Secde Gülü: Secde âyeti hizasındadır. Mushafta 14 secde âyeti mevcuttur.²⁰⁰

Kur'an-ı Kerim haricindeki yazma eserlerde de görülmek olan gül motiflerinin ortasında ilgi sayfada değinilen konunun yazılı olduğu görülmektedir.²⁰¹



Şekil 2.7: Gül motifi

Gül, sayfa dışına dönük kenara ve çerçevenin dışarısındaki kısma yapılır. Aynı sayfa üzerindeki gül sayısı 1'in üzerinde ise aynı hizada olurlar.²⁰² Geleneksel gül planlarının yuvarlak formda olduğu görülmekte olup, ortaları boş ve çevresi müzehhep iken;²⁰³ gül tığları iki yönde (alt ve üstte) ve gülün 2-3 katı büyüklüktedir.

²⁰⁰ Taşkale, **a.g.t.**, s. 69.

²⁰¹ Özcan, **a.g.t.**, s. 39.

²⁰² Özen, **Türk Cilt Sanatı**, s. 22.

²⁰³ Derman, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", s. 292.

Bezeme işinin tamamlanmasının ardından hattatlar, üstübeş mürekkep ile, sûre güllerinin ortalarına sûrelerin adlarını; secde güllerinin ortalarına “secde” sözcüğünü; cüz, hizib ve aşere güllerinin ortalarına ise numaralarını yazarlar.²⁰⁴ Geleneksel tarzda olan bu form 20. Yüzyılda kullanılmamış, güllerin tezyîni buketler şeklinde yapılmıştır.²⁰⁵

2.1.9. Duraklar

“Nokta”²⁰⁶ yahut “Vakfe”²⁰⁷ adı da verilen Kur’an-ı Kerim âyetlerinin, öteki yazma eserlerde iki cümle arasında kullanılan işaretlere verilen isimdir.²⁰⁸ Âyetler ya da tümcelerin sonuna konulduğundan “durak” adı kullanılmıştır.²⁰⁹ Dönemine göre farklılaşan tasarımları ve renkleri ile yazıda söz konusu olan monotonluğun giderilmesi gözün dinlendirilmesi ve eserin süslenmesi gibi işlevler taşır.²¹⁰ Durakların oldukça büyük veya oldukça küçük olmaması gerekmekte olup, yazı kalınlığının ve satır ile orantının korunması mühimdir. İşleme sırasında dikkatli olunması gereken hususlardan biri de yuvarlağın satır çizgisi ile teğet olmayıp, çizginin bir miktar üzerinde olması gerektiğidir.²¹¹

İlk Mushaflardaki durakların çok ufak noktalar biçimde olduğu görülmekte olup; Memlûkler döneminde Mushaflar büyüklüklerine paralel olarak büyüdüğü ve geliştiği anlaşılmaktadır. Memlûklerde ve Selçuklularda iç içe fazla sayıda renkli daireler ile uygulanan durakların, sonraki dönemlerde Mushaf ebatlarının küçülmesiyle değişik niteliklere büründüğü görülmektedir.²¹²

²⁰⁴ Özen, **a.g.e.**, s. 22; Özcan, **a.g.t.**, s. 39; Tuncel, **a.g.t.**, s. 80.

²⁰⁵ Derman, **a.g.e.**, s. 292.

²⁰⁶ Tuncel, **a.g.t.**, s. 80.

²⁰⁷ Arseven, **Tezhib**, s. 1983; Taşkale, **a.g.e.**, s. 70.

²⁰⁸ Özen, **a.g.e.**, s. 17; Özönder, **a.g.e.**, s. 38.

²⁰⁹ Özönder, **a.g.e.**, s. 38; Taşkale, **a.g.t.**, s. 70; Arseven, **a.g.e.**, s. 1983.

²¹⁰ Aksu, **a.g.e.**, s. 11.

²¹¹ Tuncel, **a.g.t.**, s. 79; Derman, **a.g.e.**, s. 292.

²¹² Aşıcı, **a.g.t.**, s. 26.



Şekil 2.8: Durak örneği

Şekilleri dikkate alınarak yapraklara farklı adlar verilir. En yaygın olarak karşılaşılanlar şöyle sıralanabilir:

- Mücevher Durak: Altın zeminin üstüne geometrik geçmeler ile uygulanan duraklar.²¹³
- Pençhâne Durak: Penç motifi ile uygulanan duraklar.²¹⁴
- Şeşhâne Durak: Daire formunun 6 parçaya bölünmesi ile uygulanan duraklar.²¹⁵
- Helezonî Durak: İki helezonun birbirine geçirilmesi ile ortaya çıkan duraklara Helezonî Durak adı verilir.²¹⁶

Bunlar haricinde; üç yapraklı duraklar “Seberk Durak”, muntazam biçimde yaprak formları ile oluşturulan duraklar “Yaprak Durak”, altın üstüne altın ile uygulanan duraklar “Zerenderzer Durak” olarak adlandırılmaktadır.²¹⁷ Aynı zamanda

²¹³ A.e., s. 25.

²¹⁴ Derman, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s. 292; Aksu, a.g.e., s. 11; Tuncel, a.g.t., s. 79.

²¹⁵ Derman, a.g.e., s. 292; Aksu, a.g.e., s. 11; Tuncel, a.g.t., s. 79.

²¹⁶ Derman, a.g.e., s. 292; Aksu, a.g.e., s. 11.

²¹⁷ Derman, a.g.e., s. 292; Aksu, a.g.e., s. 11.

tezyînat az ise, durakların yalnızca altın noktalar halinde gösterildiği anlaşılmaktadır.²¹⁸

18. yüzyılın ortalarını takiben, Delâil-i Hayrat'larda karşılaşılan Mekke'ye ve Medine'ye ait görseller ile Kur'an-ı Kerim duraklarında da karşılaşılmıştır..mm. çağındaki bu duraktaki tasvirlerin perspektifleri düzgün olup; bitki motiflerine sahip duraklardaki renklerin tonlamalarında münhani tekniğine rastlanmaktadır. 19. yüzyılda helezonî ve şeşhâne duraklarının az kullanılmış olduğu görülmektedir. Çaplarının büyüdüğü ve daha renkli bir şekilde boyandıkları görülür.²¹⁹

2.1.10. Beyne's-sutûr (Satır Araları)

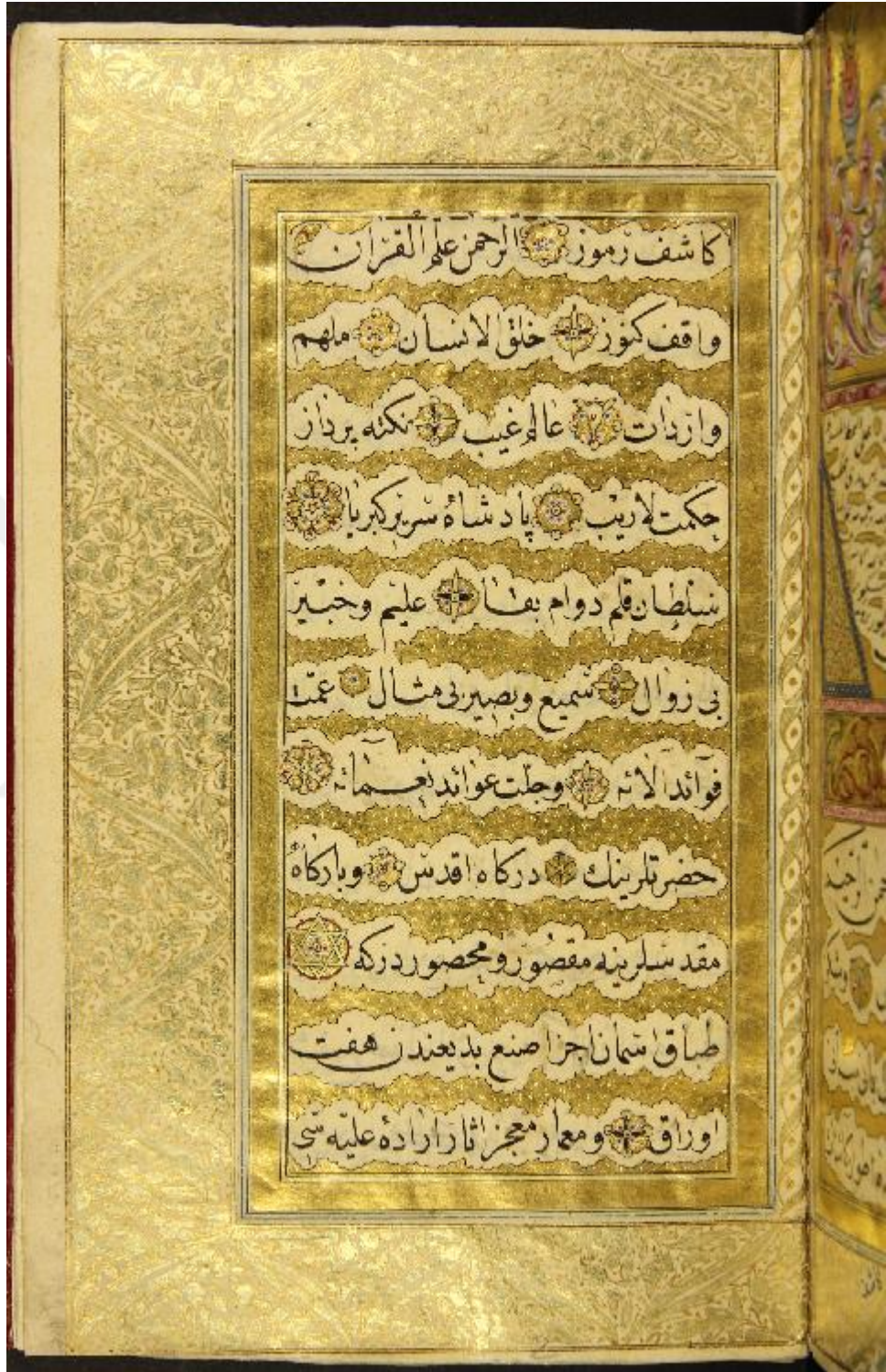
El yazmalarındaki açık olan satır aralarının güzel görünecek biçimde tezhiplendiği görülür. Bu tezyîn yazının bozulmayacağı şekilde, genel itibariyle 3 biçimde yapılmaktadır:

- a) Yazı denden içerisine alınarak, diğer zemin altınlanarak mühürlendikten sonra arzu edilirse bu parlak zeminde iğne perdahı uygulanabilir.
- b) Yazı denden içerisine alınarak diğer zemin üzerine boya ile motif işlemleri yapılabilir.
- c) Yazı denden içerisine alınarak, zeminin altınlanması ile mührelenir. Ardından bu parlak zeminin üstüne renkli “üç nokta” konur.²²⁰

²¹⁸ Aksu, **a.g.e.**, s. 11.

²¹⁹ Özcan, **a.g.t.**, s. 40.

²²⁰ Tuncel, **a.g.t.**, s. 80.



Şekil 2.9: Satır arası bezemesi

2.1.11. Koltuklar

Çeşitli uzunluklarda ve doğrultudaki satırlar halindeki bir yazıda sağ ve sol tarafında yer alan, cetvel çekilerek belirlenmiş olan boşluklar “koltuk” olarak adlandırılır. Koltukların simetrik olmasına karşın nadir olarak simetrik olmayanlarına rastlanır. Çoğu zaman dikdörtgen, kare yahut üçgen şeklinde olurlar. Mushafa ve mesnevîye benzer dinî yazmalar, dîvanlar, kıtalar, hilye-i şerifler, serlevhalar ve ketebe sayfaları, koltukların bilhassa görüldüğü yazma türleridir.²²¹

Koltuk tezhibine en sık kıtalarda rastlanmakta olup, kıtalarda düz ve mâil (sağ aşağı noktadan .. derecelik eğim ile sol yukarı noktaya uzanan) olmak üzere 2 tür satır düzenine rastlanır. Düz satır düzenine “düz kıta”, satır düzeninin mâil olması halinde ise bu kıtaya “mâil kıta” adı verilir. Düz kıtalardaki koltukların kare dikdörtgen, mâil kıtalardaki koltuklarınsa “muska koltuk” adı verilen dik üçgen şeklinde olduğu görülmektedir. Gerek düz gerekse mâil satırlar ile hazırlanan kıtalardaysa bu iki forma da eş zamanlı olarak rastlanabilir.²²² Koltuklar, boş bırakıldığı gibi çeşitli şekillerde tezyîn de edilmişlerdir. Erken döneme ait Mushaf serlevhalarında zencerekli, klasik dönemde klasik tezhipli, 18-19 yüzyıllarda Avrupa’nın etkisi ile gelişmiş olan şukûfeli, zerefşanlı, ebrulu ve münhani motifleri ile bezeli koltukların bunlar arasında başlıcaları olduğu söylenebilir.²²³

2.1.12. Ara ve Kenar Suları (İç ve Dış Pervaz, İç ve Dış Bordür)

Ara suyu yazıyla kenar suyu arasında geçişin sağlanması ile birlikte, bu ikisi bir eserde yazının rahatlatılarak nefes aldırıldığı unsurlardır. Ara suyunun her iki yanında çoğu zaman altın cetveller yer alır. Arzu edilirse altın cedvellerin içişer yanına renkli kuzuların çekilmesi mümkündür.²²⁴ Ara suyu ve kenar suyu desen, plan, motif yönünden ortak noktalara sahiptir. Ancak kalınlıkları bakımından; motif büyüklükleri, detayları ve kullanılmakta olan renkler farklılaşabilmektedir. Ara sularındaki

²²¹ Taşkale, **a.g.t.**, s. 70.

²²² İnci A. Birol, “Koltuk Tezhibi”, **Tdv. İa.**, Ankara, 2002, C.XXVI, s. 151.

²²³ Birol, **a.g.e.**, s. 152-153; Kaleli, **a.g.t.**, s. 54-56.

²²⁴ Birol, **a.g.e.**, s. 153; Zeynep Çavdar Kaleli, **a.g.t.**, s. 56-57.

motiflerin kenar sularında olana kıyasla daha sâde ve küçük olduğu görülmektedir. Bu alanlarda işlenmiş motiflerin simetrik katlama veya ulama şeklinde olması beklenir. Ara sularındaki desenler çift tahrirken, geleneksel tezhip yahut halkâr teknikleriyle uygulanmaktadırlar. Aynı zamanda zencerek yahut kitabeli zencerek türündeki ara sularının da yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir.²²⁵

Kenar suları, yazma eserlerde sırt bölümü haricinde 3 kenarda ya da levhalardaki dört kenarda en dışta olan bezemeler²²⁶; cetveller ile sınırlanmış olabileceği gibi cetvelsiz ya da dendanlı olması mümkündür. Bu noktalarda tek iplik, iki iplik, üç iplik gibi yürüyen ve yön takibi olan desenlerle karşılaşılabilir. Öte yandan madalyon ve pafta gibi bölümlerin kullanıldığı da görülmektedir. Kimi örneklerdeki desenin yerine zerefşan, ebru ve saz yolu tekniklerinin uygulandığı görülürken;²²⁷ buralarda halkar ve zemini boyalı klasik tezhip tekniğinin sıklıkla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunlarla birlikte havalı ve zerenderzer teknikleri de sık sık karşımıza çıkmaktadır.²²⁸

2.1.13. Cetveller

Yazıların etrafını 2 farklı alan arasındaki sınırı belirten kalın çizgilere cetvel denmekte olup söz konusu kalın çizgilerin sağ ve sol yanlarına “kuzu” adı verilen ince çekilmektedir ve bunlar da yine cedvel niteliğine sahiptir.²²⁹ Cedveller genellikle altın iken, tahrirlerinin siyah boyayla çekildiği görülmektedir. Fakat oldukça çeşitli renklerde cedveller vardır.²³⁰ Cetveller esasen müzehhipler tarafından yapılıyor olsa da “cetvelkeş” adındaki bu iş, melekeye dönüşmüş ve burada bir uzmanlık alanı ortaya çıkmıştır.²³¹

²²⁵ Kuzu: İplikten daha kalın, ve cetvelden ince olarak sayfa kenarlarına altınla çektikleri ince hatta denir. Cetvelin her iki tarafında da olursa bunlara da “Çifte Kuzu” denir. Bkz. Celal Esad Arseven, “Kuzu”, *Sanat Ansiklopedisi*, C.III, İstanbul, 1998, s. 1184.

²²⁶ Kaleli, *a.g.t.*, s. 57-58.

²²⁷ Kaleli, *a.g.t.*, s. 57-58; Tuncel, *a.g.t.*, s. 82.

²²⁸ Tuncel, *a.g.t.*, s. 82.

²²⁹ Kaleli, *a.g.t.*, s. 58

²³⁰ Tuncel, *a.g.t.*, s. 82; Taşkale, *a.g.t.*, s. 71.

²³¹ Taşkale, *a.g.t.*, s. 71.

2.1.14. Tığlar

Farsça’da tığ (kılıç) anlamındaki sözcükten türeyen tığ;²³² bir motif çeşidi değildir. Bunu, motiflerden istifadeyle elde edilen süsleme unsuru olarak ifade etmek mümkündür.²³³ Tezhipte eserin yardımcı tamamlayıcı nitelikteki öğelerden biridir.²³⁴ Cedvelin ya da dendan bitiminin ardından²³⁵ belli aralıklarla dışarıya doğru çekilen ve oku anımsatan çizgilerdir²³⁶. Büyükten küçüğe doğru incelen bu tığ çizgisi motifleri süslerken,²³⁷ ana tığlarda oldukça çeşitli motifler kullanılıyor olsa da, ara tığların sade olduğu görülür.²³⁸ Kuzu üstünde nokta, çizgi ve dış biçiminde boşlukların doldurulmasını sağlayan yalın şekillerle karşılaşılır.²³⁹ Çizgi, nokta ve küçük kıvrımlar ile birlikte rûmî, hatâyî, bulut vb. motiflere de rastlanmaktadır.²⁴⁰

Ana süslemelerden boş olan bölüme geçişler tığlar ile yapılmakta, kompozisyonun yoğunluğuyla zemin boşluğu arasındaki denge sağlanmaktadır.²⁴¹ Oldukça zarif şekillere sahip tığlar süslemeyi tamamlayıcı nitelikteki kenar dantelası görüntüsüne sahiptir.²⁴² Zahriyede yuvarlak ya da oval (beyzî) şemseyi tamamlayan tığlar, bir merkezin yaydığı ışık demetleri halinde incelerken boşluğa karışır. Başlıklar da paralel biçimde yükselmekte olan oklara benzer. Güllerde bulunan tığlar gerek düz gerek zerefşan zeminin üstüne çekilidir. Aynısı çiçek planında da mevcut olup çoğu zaman üstteyken uzun, alttayken kısa olmaktadır.²⁴³ Aynı sayfa üzerinde 2-3 gülün üst

²³² A. Süheyl Ünver, **Anadolu Selçukluları Kitap Süsleri ve Resimleri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1975, s. 81; Faruk Taşkale, **a.g.t.**, s. 71.

²³³ Muhsine Akbaş, Vesile Öztekin, Ülker Tansı, Mükerrrem Taşkapılıoğlu, **Tezhip Sanatında Tığ**, Ankara, 1991, s. 9; Kaleli, **a.g.t.**, s. 59.

²³⁴ Keskiner, **a.g.e.**, s. 6

²³⁵ Akbaş, Öztekin, Tansı, Taşkapılıoğlu, **a.g.e.**, s. ix; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 124; Kaleli, **a.g.t.**, s. 60; Akar, Keskiner, **a.g.e.**, Ss. 24.

²³⁶ Akbaş, Öztekin, Tansı, Taşkapılıoğlu, **a.g.e.**, s. ix; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 124.

²³⁷ Hasan Özönder, “Tığ”, (**Ansiklopedik**) **Hat Ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 201; Celal Esad Arseven, “Tığ”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul, 1998, s. 1986; Akar, Keskiner, **a.g.e.**, s. 24.

²³⁸ Özönder, **a.g.e.**, s. 201; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 124

²³⁹ Akbaş, Öztekin, Tansı, Taşkapılıoğlu, **a.g.e.**, s. ix; Özönder, **a.g.e.**, s. 201; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 124.

²⁴⁰ Akbaş, Öztekin, Tansı, Taşkapılıoğlu, **a.g.e.**, s. ix.

²⁴¹ Keskiner, **a.g.e.**, s. 6; Akar, Keskiner, **a.g.e.**, s. 24.

²⁴² Akbaş, Öztekin, Tansı, Taşkapılıoğlu, **a.g.e.**, s. ix; Keskiner, **a.g.e.**, s. 6; Akar, Keskiner, **a.g.e.**, s. 24.

²⁴³ Akar, Keskiner, **a.g.e.**, s. 24.

üste gelmesi halinde aralarında hiç kesinti yapılmaksızın tığlar ile birleşmeleri sağlanır.²⁴⁴

17. ve 18. yüzyıllarda geometrik biçimlerden, noktalardan, sade rûmîlerden ve çiçeklerden meydana gelir. Daha ziyade altın ve lacivertin tonlarının kullanıldığı görülür. 15. yüzyılda münhanilerden oluşan bordürlerin üstünde genel itibariyle mavi tonlarda geometrik tığlarla karşılaşılır. 16. yüzyılda tığların oldukça çeşitlendiği görülür: hatâyî ve penç motifli, servi biçimli, stilize karanfil ve çiçek motiflerinin, şemseli zencerek (geçmeli) tığların en yaygın kullanılanlar olduğu görülmektedir. 17. yüzyılda benzer örneklerin daha ince çalışılarak ortaya konduğu bilinirken, 18. yüzyılda batı etkisi ile geleneksel tezhipte sınırlar aşılmıştır. Tığ cetvellerinin kalktığı, saçaklı tığların ve çarkıfelek tığların eklendiği ve lacivertin yerini yeşilin aldığı bir dönem olmuştur. 19-20. yüzyıllardaysa değişiklikler artmış, rokoko tarzında ve klasik tığların bir arada kullanımı tercih edilmiştir.²⁴⁵

2.1.15. Levhalar

Üzerlerine hat, tezhip, minyatür ya da resim yapılarak duvarlara asılabilen plakalara levha adı verilir. Bugünün levha geleneği öncesine ait yazıların ve tezhiplerin önemli örneklerinin, küçük kağıtlar ya da birkaç kâğıt birbiriyle yapıştırılarak ortaya çıkarılan büyük boyutlarda murakkalar üzerine yazılmakta ve istendiği takdirde düzgün bir tahtaya yapıştırılmak suretiyle asıldığı görülmektedir. Fakat kısa bir sürenin ardından kağıtların açılması ve bozulması veya tahtakurularının yemesi durumu söz konusu olmuştur. Mum, kandil, soba, ocak dumanı kaynaklı ise nemin ve tozun eklenmesi ile açıktaki yazıların ve tezhiplerin okunması imkânsız hale gelmeye başladığı görülmüştür. Çerçevesi cam levhaların yapımının yaygınlaşması ile temiz kalmaları sebebiyle cezbediciliğini koruyan bu eserlerin hasar bırakan diğer etkilere karşı korunması da olanaklı olmuştur.²⁴⁶ Levhaların 4 grup altında ele alınması mümkündür:

²⁴⁴ Kaleli, **a.g.e.**, s. 59-60.

²⁴⁵ Akbaş, Öztekin, Tansı, Taşkapılıoğlu, **a.g.e.**, s. xi.

²⁴⁶ **A.e.**, s. x-xi; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 63



Şekil 2.10: Levha örnek

2.1.16. Hilyeler

Sözlükteki anlamı süs, cevher, zînet, mecâzen güzel sıfat ve güzel yüz olan “hilye”nin²⁴⁷ İstilahî anlamı; Hz. Ali’den gelen rivayetin tercih edildiği,²⁴⁸ Hz. Muhammed’in üstün yaratılışını, beden yapısını, karakterini ve davranışlarını, kısacası fizikî ve rûhî mevcudiyetini meydana getiren benzersiz niteliklerinin dile getirildiği eserlerdir.²⁴⁹ Bu amaçla, i“Hilye-i Saâdet” ve “Hilye-i Nebevî” adı da verilen hilyeler için sülûs-nesih, muhakkak-sülûs-nesih ve ta’lik hatlarına yer verilmesine sıklıkla rastlanmaktadır.²⁵⁰ Seyir amaçlı olarak duvara asılmak ya da okumak amaçlı hazırlanmakta olan Hilye-i Şerif levhaları, gösterişli ve titizlikle tezhiplenen eserler arasında belki de en ilgi çekici olanıdır.

İlgili dönemde putlaştırılabileceği düşünülen kişilerin tasvirlerine şiddetli bir şekilde kaçınması sebebiyle, Müslüman sanatçılarca Hz. Muhammed’in resminin

²⁴⁷ Hasan Özönder, “Levha”, (Ansiklopedik) Hat Ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü, Konya, 2003, s. 118-119.

²⁴⁸ Devellioğlu, a.g.e., s. 447.

²⁴⁹ Taşkale, a.g.t., s. 74-75; Hasan Özönder, “Hilye-İ Saâdet”, (Ansiklopedik) Hat Ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü, Konya 2003, S.72.

²⁵⁰ Güney, Güney, a.g.e., s. 76; Taşkale, a.g.t., s. 74.

çizilmesi asla düşünülmemiştir. Hz. Muhammed'in özelliklerini anlatım yoluyla söze dökülmüş, neredeyse kelimeler ile görselleştirilmiştir.²⁵¹ Türk hat sanatçılarının da Hz. Muhammed'in fiziki görünümünü, tavırlarını ve davranışlarını güvenilebilir siyer kitaplarındaki ifadeler aracılığıyla hat sanatına ilişkin tüm incelikleri hilyelerde sergilediği görülmektedir. Tezhipte de bu hilyelerin tezhiplenmesine ilişkin neredeyse yarış denilebilecek bir durum söz konusudur.²⁵²

Bahsi geçen levhalar tasarımları, konuları, tezhiplenmeleri yönünden tamamıyla özel bir yere sahiptir ve Türklerin icadıdır. Evlenenler kişilere, yeni bir işyeri açanlara ya da yeni ev almış olanlara hediye edilen bu eserler; Türk geleneğinde, pek çok açıdan birer manevi sigortadır.²⁵³ İlk örneklerinin 17. yüzyıl sonlarına ait olduğu görülmektedir. Klasik formda hilye ise ilk defa 17. yüzyıl hat ustalarından Hafız Osman'na aittir ve bugüne dek çoğu zaman hilyelerin bu formda yazılmış olduğu ortadadır.²⁵⁴ Klasik üsluba sahip hilyelerin kağıdın titizlikle seçildiği örnekler olduğu, göz yormayan şeker renk ve nohûdî açık renklerin tercih edildiği görülmektedir. Tezhiplerde göz zevkine dokunacağı düşüncesiyle canlı ve parlak renklerden olabildiğince kaçınılmış olduğu görülür.²⁵⁵

Nadir olarak farklı istifler ile yapılmış olsalar da, geleneksiz hilyeler aşağıdaki kısımlardan oluşur:

1. Baş Makam: hilyedeki en üst bölümü olup bu alana muhakkak besmele yazılmaktadır. Bu oklu bir besmele olduğunda ok (keşîde) üstüne, muhakkak bir besmele olduğundaysa besmele bitiminin üst bölümüne serbest veya dâirevî hafif bir desen konur.
2. Göbek: Hemen besmele altında olan hilye metninin önemli bir kısmı buraya yazılır. Dairesel olabileceği gibi, beyzî (oval), hatta murabba' (dörtgen) biçiminde yazıldığı da görülür.

²⁵¹ Taşkale, **a.g.t.**, s. 75; Özönder, **a.g.e.**, s. 72-73; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 76.

²⁵² Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 76; Taşkale, **a.g.e.**, s. 74.

²⁵³ Taşkale, **a.g.t.**, s. 74.

²⁵⁴ Özcan, **a.g.m.**, s. 301

²⁵⁵ M. Uğur Derman, "Hilye" (Hat), **Tdv. İa.**, C.XVIII, İstanbul, 1998, s. 47; Taşkale, **a.g.t.**, s. 74; Hasan Özönder, "Hilye-İ Saâdet", s. 72.

3. Hilal: Dairesel göbeklerle çevrelenen ve içine ara pervaz desenlerinin yerleştirildiği hilal biçimli pervaz olup; dünyayı nuruyla aydınlatan Hz. Muhammed Güneş'e ve Ay'a benzetilir. Bundan dolayı, göbek bölümünde güneşin, onu çevreleyen kısımdaysa hilal teşekkül ettirildiği görülür. Hilalin dışındaki saha, tezyînat yönünden hilyedeki en zengin yerdir. Burada sağ üstteki köşeden sola doğru köşelere sırayla 4 halifenin (Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali) adları yazılıdır. Zaman zaman bunlar yerine Hz. Peygamber'in diğer 4 (Ahmed, Mahmud, Hâmid, Hamîd) adının ya da cennetle müjdelenmiş on sahâbenin adının yazıldığına da rastlanmaktadır.
4. Âyet: Göbeğin ve hilalin alt bölümündeki bu alana, Hz. Muhammed'le ilgili âyetlerden biri yazılıdır. "Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik"²⁵⁶ şeklindeki âyet en sık yazılandır.
5. Etek: Âyetin alt kısmında, hilye metninin devam ettiği dua bölümüdür. Burada, hattat imzasıyla ve tarihle yazı sonlanır.
6. Koltuklar: Etek bölümünün sağında ve solundaki, müzehhipce tezyîni yapılan alanlar olup; buradaki tezhibin hilalin çevresine uygulanan tezhip ile uyumlu olması gerekir.²⁵⁷
7. İç Pervaz: Daha önce bahsedilen kısımları çevrelmekte olan iç pervazın tezyîninde hilyedeki bütünlüğe göre farklılıklar olabilir. Bu alanlara zencerek, negatif çiçeklerden oluşan kenar suyu, silme tezhip vb. tezyînat yapılabilecek olup; sadece uyumlu bir renk sürülerek üstüne kuzular çekilebilir ya da ebruyla da kaplanabilir.
8. Dış Pervaz: Hilyelerde iç pervazın ardından, hilyeyi çevrelemiş dış pervazların da çoğu zaman tezhiplenmekte ya da halkâr yapılmakta olduğu görülür. Kimi zaman zerefşana da rastlanabilecek olup, ebrulu kağıtla kaplandığı da görülmektedir²⁵⁸

²⁵⁶ Taşkale, **a.g.t.**, s. 75.

²⁵⁷ Enbiya 21/107.

²⁵⁸ M. Uğur Derman, "Hilye", S. 47; Faruk Taşkale, A.G.T., S.76-78; Tuncel, **a.g.t.**, s. 84-85; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 77; Özönder, **a.g.e.**, s. 72-73.

18. yüzyıl sonlarına ait Hhlye tezhiplerinde²⁵⁹ ahşaba yapıştırılmış hilyelerde üst bölümler tepelikli biçimde oyulmak suretiyle kesilmiş ve bu kısımlara taç biçiminde tezhiplerle birlikte Medîne-i Münevvere ve bilhassa Ravza-i Mutahhara yerleştirilmiş, zaman zaman da Kâbe minyatürlerine yer verilmiştir.²⁶⁰ 20. yüzyıl hat sanatının en başarılı örneklerinin sunulduğu hilyelerde, tezhibi barok-rokoko tarza rastlanmakta ve dahi yazının arka planda kalabildiği görülmektedir.²⁶¹ Fakat ilgili dönemdeki modaya uyacak biçimde uygulanan hilye tezhipleri için işçiliğin kayda değer derecede başarılı olduğu görülmektedir.²⁶² Sonraları geleneksel tezhip ilhamı ile yenilikler getirilen hilyelerde, klasik anlayışa tekrar rastlanmaktadır²⁶³.

2.1.17. Celî Levhalar

Hat türü değil hat tarzı olan Celî, Divânî, ta'lik ve sülûs vb. hat türlerinin celî olarak yazılmasına elverişli olanlarıdır.²⁶⁴ 19 yüzyıldan beri Osmanlılarda sülûs ve ta'lik türünün celî biçiminin tekâmül etmesinden ötürü, büyük mekanlara ait duvarlara levhaların asılması âdeti yaygınlaşmıştır. Bundan dolayı 19. Yüzyıl ile beraber levhacılıkdaki tekniklerde de gelişmeler kaydedilmiştir. Cumhuriyet dönemine ait hat ve tezhip sanatının bilhassa celî yazılar ve bunların tezhiplenmesi ile gelişmiş olduğu görülür.²⁶⁵ Duvara asılan levhada yazılar ön planda olup, bunlar yazı cinsi ve büyüklüğü dikkate alınarak hazırlanmalıdır.

2.1.18. Kıt'alar

Sözlükteki karşılığı bölüm, parça olan kıt'a;²⁶⁶ tezhipte eğitici-öğretici mesajları olan şiirler ya da kısa cümleler şeklinde yazılı, tezhip edilmiş²⁶⁷, ufak

²⁵⁹ Taşkale, **a.g.t.**, s. 78

²⁶⁰ Taşkale, **a.g.t.**, s. 76.

²⁶¹ Derman, **a.g.e.**, s. 47.

²⁶² Derman, **a.g.e.**, s. 50; Taşkale, **a.g.t.**, s. 76.

²⁶³ Taşkale, **a.g.t.**, s. 76.

²⁶⁴ Derman, **a.g.e.**, s. 47.

²⁶⁵ Hasan Özönder, "Celî", (Ansiklopedik) Hat Ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü, Konya, 2003, s. 23.

²⁶⁶ Taşkale, **a.g.t.**, s. 72.

²⁶⁷ Doğan, **a.g.e.**, s. 770.

levhalar anlamına gelmektedir.²⁶⁸ Kıt'alarda ölçülerin farklı olması ile beraber, genel itibariyle enin 10-15 cm, boyun ise enin 1,5-2 katı kadar olduğu görülmektedir. Kıt'a yazımında yararlanılan hat türü, kıt'anın cinsini de belirler. Sülüs-nesih kıt'a, sülüs kıt'a, mihakkak-reyhânî kıt'a, ta'lik kıt'a gibidir.²⁶⁹

Kıt'alarda ilk satırın sülüs ile yazılmış olması durumunda diğer satırların çoğunlukla nesih olduğu görülür. Nesih kimi zaman düz kimi zaman mâil olup; satır uzunlukları farklıdır ve diğerlerinde uzunluk sülüs satırınıninkinden kısadır. Bundan ötürü iki yanda boşluklar (koltuklar) meydana gelir.²⁷⁰ Koltuklarda genel olarak dikdörtgen, zaman zaman da kare form ile karşılaşılır. İç-dış pervazlar, koltuklar, köşelikler, cümleler arasında yer alan duraklar ve küçük boşluklar tezhiplenirken; çoğu zaman koltuklar ve köşelikler tezhiplense de iç-dış pervazların ebru kağıdıyla kaplanarak zerefşan yapıldığına rastlanabilmektedir.²⁷¹

2.1.19. Tuğra Formunda Levhalar

Levhalarda tuğra formları, sülüs, celî sülüs ve divânî yazılarından meydana gelen karışımın oluşturur.

Klasik tuğra formunu aşağıdaki gibi bölümlendirmek mümkündür:

1. Sere (Kürsü, Sele): Tuğrada metnin yazılı olduğu bölümdür. Padişah ve babasının isimlerinin yanı sıra şah, han ve el-muzaffer sözcükleri yazılır.
2. Beyzeler (İç ve Dış Beyze): Sol kısımda ve tuğra metninde yer alan han ve bin (Arapça oğul manasındaki kelime- بن-) sözcüklerinin son harfi olan “nun” (ن)’un uzantıları ile elde edilen birbirine geçmiş iki kavisin addır. Buradaki Kürsünün üstündeki “el-muzaffer” sözcüğünün devamı olan “daima” sözcüğü yer almaktadır.

²⁶⁸ Hasan Özönder, “Kıt'a”, (Ansiklopedik) **Hat Ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 110.

²⁶⁹ Özönder, **a.g.e.**, s. 118.

²⁷⁰ M. Uğur Derman, “Yazı Sanatımızda Kıt'alar”, **İlgi Dergisi**, No.30, s. 33-34.

²⁷¹ Hasan Özönder, “Kıt'a”, s. 110-111.

3. Tuğlar: “Elif” (ل) biçimindeki üç çizgi halinde kürsüye doğru iner. Bunlar metinde yer alan “elif” (ل), “lam” (ل), “zı” (ظ) harflerinin uzantısı olmakla birlikte; kimi zaman sadece şeklin tamamlanması maksadıyla yazılır.
4. Hançere (Kol): Beyzelerin devamı niteliğindeki hançere, muzaffer sözcüğünün üzerinden iki paralel çizgi biçimde, sağ tarafa uzanır.
5. Zülûf (Zülfe): “lll” biçimindeki tuğlar üstüne çekil, flamaya benzer kıvrıklara verilen addır.²⁷²

Duvara asmak üzere hazırlanmış levha biçimindeki tuğralarda sere, zülûf ve hançerlerinin, katip ve müzehhip imzalarının etraflarının tezhiplenmiş olduğu, kimilerindeyse beyze, sere zülûf ve hançereler sade bırakılarak, köşebent ve bordür içlerinin, hançere kavisi üzerinde konumlanan padişahın mahlasını çevreleyecek şekilde tezhiplenmiş olduğu, kalan boşluklara natüralist çiçek demetleri serpiştirilmiş olduğu; birtakım tuğra levhalarda ise mahlas yerine, çerçevesi tezhipli Medine tasvirlerinin bulunduğu görülmektedir²⁷³. Aynı zamanda iç-dış pervaz tezyîninin arından çoğu zaman sağ üst bölümdeki boşlukta serbest bir tezyîna yer verilmiş olduğuna dair örnekler bulunmaktadır.²⁷⁴

2.2. Ferman Tuğraları

Dîvânî adı verilen ve yazımı gelenekleşmiş fermanlar, padişahların buyruklarını kapsadığından üst bölümünde sultanların tuğralarının yer aldığı diplomatik birer evraktır.²⁷⁵ Fermanlara dair öne çıkan başlıca özellik “tuğra”dır. Gerek biçim gerek ismi itibarıyla gizemli bir simge olup, adı dahi kesin olarak açıklanmamıştır. Kelimenin kökeninin eski Türkçe’de hakanın mührü ve emri anlamındaki “tuğruğ”, Arapça ve Farsça “tuğra”, büyük Oğuz hakanının arması olan

²⁷² Taşkale, **a.g.t.**, s. 80.

²⁷³ Fuat Bayramoğlu, “Tezhipli Ve Padişah Onaylı Fermanlar”, **Kültür Ve Sanat Dergisi**, s. 7, Ankara, 1976, s. 26; Taşkale, **a.g.t.**, s. 83.

²⁷⁴ Tanındı, **a.g.m.**, s. 121-122.

²⁷⁵ Taşkale, **a.g.t.**, s. 85.

efsânevî kuş “tuğrı”, Uygur Türkçesi’nde “tuğrı”, “tuğru” yahut Çağatay, Oğuz gibi “toğru”-doğru sözcüklerine dayanmakta olduğuna ilişkin yorumlar mevcuttur.²⁷⁶

İlk Osmanlı tuğrasını Orhan Gazi’nin kullandığı bilinmektedir. Tuğraların başlangıçta oldukça sade biçimde tertip edildiği görülür. Benzer şekilde, Fatih dönemine dek varlığını sürdüren tuğra, hakiki hüviyetini bu devirde kazanmaya başlamıştır. Kanunî zamanında daha da güçlü bir kimliğe kavuşmuş olup, en güzel biçimine ise, II. Mahmut döneminin büyük hattatlarından Mustafa Râkım Efendi sayesinde ulaşmıştır. Osmanlı’nın kısa zaman içinde büyümesinin bir sonucu olarak iş hacmi genişlemiş, dolayısıyla “Nişancı” adı verilen, tuğra çekmeyi bilen memur ihtiyacı ortaya çıkmıştır. 18. yüzyıl sonlarında bunlar yerini Tuğrakeş (Tuğra çeken) hattatlara bırakmıştır.²⁷⁷

Fermanlardaki tuğraların tezhipleri dönemlerinin tezhip özelliklerini yansıtır. Tezhipli tuğraların ilk örneklerinden biri Fatih Sultan Mehmed’in ait fermanında bulunur. Söz konusu dönemdeki tuğraların altınlanmış olduğu örneklerle de rastlanır. Tuğradaki farklı bölümlerin süslenmesine dair gelenek II. Bayezid tuğraları ile başlar. Beyzelerin döneme hâkim tezhib biçimleri doğrultusunda tezyin edildiği, zaman zaman sere ve kollar arasındaki bölümde de sade süslemeler yer aldığı gibi düz renk (lacivert) sürülmüş olduğu görülür. Kânunî dönemindeyse diğer alanlardakine benzer şekilde tuğra süslemelerine dair de altın çağ yaşanmıştır. Söz konusu dönemdeki bazı tuğraların tezhip örneklerine yer veren albümlere benzetilmesi mümkündür. Bunlarda her türden motif kullanılmış ve her bölüm farklı biçimde tezyîn edilmiştir. 16. yüzyılda tuğra bölümleri ile birlikte tuğralardaki üst bölümün üçgene benzer bir formda tezhiplenmiş olduğu görülür. 18. yüzyıl itibarıyla tuğralarda taç formunda tezyînatın sağ ve sol taraflarına çiçek buketlerinin yapıldığı örnekler fazladır. 19. yüzyıldan başlayarak tuğrayı çevreleyecek biçimde halkâra rastlanan örnekler de mevcuttur.²⁷⁸

²⁷⁶ Bayramoğlu, **a.g.m.**, s. 18; Hasan Özönder, “Ferman”, (Ansiklopedik) **Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 54; Celal Esad Arseven, “Ferman”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.I, İstanbul, 1998, s. 583.

²⁷⁷ Bayramoğlu, **a.g.m.**, s. 21; Taşkale, **a.g.t.**, s. 81

²⁷⁸ Bayramoğlu, **a.g.m.**, s. 21; Taşkale, **a.g.t.**, s. 81.

2.3. Minyatürler

Sözcük Ortaçağ Avrupasına ait el yazmalarında, bölümlerin başlangıcında yazının ilk harfi çevresine “minium” (sülüğen, sülyen, kırmızı kurşun tozu) ile uygulanan ve İtalyanca’da “miniatura” adı verilen tezyinden ileri gelip, “sülüğenle boyanmış” manasını taşır.²⁷⁹ Fakat zaman içerisinde “minor” (küçük) sözcüğünün etkisi ile “küçük resim” manasında da kullanılmaya başlamıştır.²⁸⁰ Türkler ve İranlılar bu resim stiline renkli resim anlamındaki “nakış” ve bu stilin icra eden kişilere de “nakkaş” adını vermişlerdir.²⁸¹ En eski örnekleri Mısır dönemine aittir.²⁸² Selçukluların İran üzerinden Mezopotamya’ya, Suriye’ye ve Anadolu’ya yayılması sonucunda, Türk-İslam minyatüründe başvurulan üslûpların ilki ortaya çıkmıştır.²⁸³ Osmanlı’da da olgunlaştığı ve geliştiği bilinse de, 18-19. yüzyıllardan başlayarak Avrupa resimlerine temâyülün artmıştır ve eski tarzda minyatür II. Mahmud zamanında tamamiyle yerini duvara asılmak üzere hazırlanan, boy resim sınıfındaki tablolara bırakmıştır.²⁸⁴

²⁷⁹ Taşkale, **a.g.t.**, s. 83-84.

²⁸⁰ F. Banu Mahir, “Minyatür”, **Tdv. İa.**, İstanbul, 2005, C.XXX, s. 118; Celal Esad Arseven, “Minyatür”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.III, İstanbul, 1998, s. 1415; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 110.

²⁸¹ Mahir, **a.g.e.**, s. 118.

²⁸² Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 110; Mahir, **a.g.e.**, s. 118; Arseven, **a.g.e.**, s. 1415.

²⁸³ Mahir, **a.g.e.**, s. 118; Arseven, **a.g.e.**, s. 1416; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 110.

²⁸⁴ Mahir, **a.g.e.**, s. 118.



Şekil 2.11: Minyatür örneği

Minyatür sanatı ile resim arasında farklılıklar söz konusu olup, bilhassa kitapların resimlenmesine yönelik kullanıldığından küçük kıtalarla ve sayfa büyüklüğünde yapıldığı görülür. Yapımında suluboyanın aynısı kullanılsa da bu daha zamlı bir boyadır ve beyaz boyayla karıştırılarak çeşitli inceliklerdeki fırçalar ile uygulanır. İşlenmesi planlanan kağıt üzerine arap zamlıyla karışık üstübeç tabakasının sürülmesinin ve bunun kurutulmasının ardından tasarlanan resim çizilerek

renklendirilmesi sağlanır. Renklerin şeffaflık kazanması için zaman zaman üstübeç tabakasına ince bir altın tabakasının sürüldüğü de görülür.²⁸⁵

Metni açıklayıcı manzaranın, şahısların ve diğer detayların en ince ayrıntılarıyla işlendiği minyatürde; kıyafetlere ait renkle, desen ve biçim bakımından sadakatli bir şekilde aslına uygun olarak yapılır. Minyatürde öne çıkan başlıca özelliklerden biri, minyatürün 3 boyutlu olmayışıdır. Minyatürde ressamın gözden çok fikre hitap etmeyi amaçlar. Görüldüğü gibi değil düşünüldüğü gibi yapılan minyatürde derinliğin olmaması eşyaların ve şahısların arka planda gösterilememesine yol açar. Arka ve ön plandakilerin gösterilmesi gerektiğinde öndekilerin altta, arkadakilerin kademe kademe yukarıya doğru sıralandığı görülür. Minyatürde ressamın en çok özen gösterdiği noktalardan biri de resimde renklerin ahenkli kullanılarak şekillerin hayalileştirilerek bunlarla tezyînî bir tasarımın oluşturulmasıdır.²⁸⁶

Minyatürlerin içerdiği birimlerin çevresindeki iç-dış pervazların hafifçe tezyîn edildiği görülür. Tezhiplenmiş olan birimlerde; giysi, mekan, örtü, çadır gibi ve diğer detaylar sıralanabilir. Mekanların çoğu zaman geometrik şekillerle tezyîn edildiği minyatürde, giysilerde ve çadırlarda diğer motiflerin de kullanıldığına rastlanır. Gerekli olduğunda minyatürün çevresinin hafif bir halkârla, bazen de zerefşanla tezyîn edildiği görülebilse de çoğu zaman boş bırakılmaktadır. Bundan dolayı tezhip sanatçılarının minyatüre hakim olmaları gerekme de minyatür sanatçılarının tezhibi bilmeleri gerekmektedir.²⁸⁷

2.4. Murakkalar

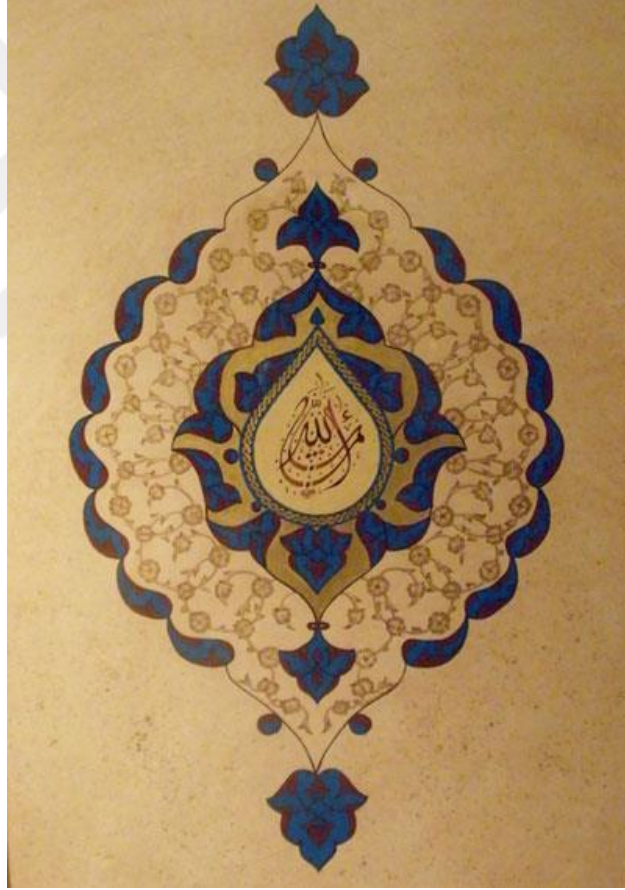
Güzel yazı örneklerinin bir araya getirilmesi ile oluşturulan albümlerdir. Murakkada yer alması düşünülen kıt'alar germe usûlünce hazırlanan mukavvalara yapıştırılarak, çevrelerinin tezhiplenmesinin ardından aynı ebatlarda kesilir ve sırt sırtı getirilir. Üç kenardan deri ya da kumaş şeritle birbirine tutturulduktan sonra, bu ikili

²⁸⁵ Mahir, **a.g.e.**, s. 123; Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 113.

²⁸⁶ Güney, Güney, **a.g.e.**, s. 115.

²⁸⁷ **A.e.**, s. 115.

kıt'a deri ya da kumaş ile bir diğer ikili kıtaya *dibinden* bağlanmaktadır. Tüm kıt'alar bu şekilde bir araya getirildikten sonra ciltleme yapılır. Bu tür murakkalara “düz murakka”, “kitap murakka”, ya da yalnızca murakka’ denir. Sırt sırta gelen iki murakkanın boğaz tarafından bağlandığı ve diğerlerinin de benzer biçimde yapıldığı takdirde, kıt'aların tümünün eş zamanlı olarak açılarak görülmesi ve zikzaklı şekilde katlanması mümkün olur. Bu da “körüklü murakka” şeklinde adlandırılır.²⁸⁸ İlkinden sonuncusuna kadar tek hattatın elinden çıkmış murakkalar “Mürettep (Düzenli) Murakka”, amaçlı bir sıralamaya stabî tutulmayan yazıların ve farklı hattatlara ait eserlerin meydana getirdiği murakkalara da “Toplama Murakka” adı verilir.²⁸⁹



Şekil 2.12: Murakka

En eski örnekleri 15. yy. sonlarına ait olan murakkalar, güzel yazılar ile minyatür, katı, tezhip gibi farklı sanat kollarının bir araya getirilmesiyle, uzun müddet

²⁸⁸ Taşkale, **a.g.t.**, s. 93-94.

²⁸⁹ M. Uğur Derman, “Murakka”, s. 204-205.

yıpranmaksızın korunabilmiştir. Kimi zaman tezhip ve minyatür albümü halinde karşılaşılsa da, sıklıkla hüsn-i hat için kullanılmış olduğu görülmektedir.²⁹⁰ El yazması eserlerde, âharlanmış kağıtlarda her iki yana da metin yazılmakta olup; gerekli tezyinatın yapılmasının ardından ciltleme yapılarak kitap tamamlanır. Murakkalarda ise kıt'aların âharlı kağıdın tek tarafına yazılarak diğer tarafın mukavva üzerine yapıştırıldığı görülmektedir. Bunun ardından tezhiplenerek bir araya getirilen murakkalarda, kıt'aların kendine özgü geleneksel tezyinatı ile birlikte kapaklar ve kapak içleri de tezhiplenir.²⁹¹

2.5. Tezhip Sanatının Görüldüğü Diğer Alanlar

Yukarıda bahsedilmiş alanlarla birlikte, tezhip; kalem ve fırça gibi malzemelerin de konduğu kuburlar, hat malzemelerinin konması için yapılan kutularda, yazı yazarlarken hattatların ellerinin altına bulundurdıkları yazı altlıkları, bilhassa padişah ve ailesi için hazırlanmış ve üstünde ayet ile dualar yazılı olan nazar ve hastalıklar karşısında tılsımlı gömlekler gibi farklı unsurlarda karşımıza çıkmaktadır. Bunlarla beraber sazyolu, hatâyî gibi motiflerin, çiçek buketlerinin bir objenin süslenmesi kaygısı olmaksızın yalnız başına çerçevelenerek asılmış oldukları görülmektedir.²⁹²

Tezhip sanatlı yazma kitaplarda genelde ilk iki yaprakta, bazen birinci yaprağın a yüzünde oval, dairevi, yıldız biçimi veya daha farklı tasarımlarla yapılmış süslemeli sayfalar vardır. Bu süslemelerin orta alanına çoğu kez kitabın, yazarın ismi, kitabın kim için hazırlandığı, kitap bir Kur'an ise bir ayet yazılır. Zahriye adı verilen bu orta alan tamamen tezhiplendiği gibi boş da bırakılabilir.²⁹³

²⁹⁰ Hasan Özönder, "Murakka'- Murakka'a", (Ansiklopedik) Hat Ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü, Konya, 2003, s. 137.

²⁹¹ Derman, a.g.e., s. 205.

²⁹² Taşkale, a.g.e., s. 94-97.

²⁹³ Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, s. 66.

BÖLÜM 3

UYGULAMA

Türk Sanatında vazgeçilmez unsurlardan olan çiçek, Osmanlı kültürü için mühim bir yere sahiptir. İslam sanatının bir alt başlığı olarak Türk sanatında, figürün ve figürlü bezemenin belli ölçüler çerçevesinde kullanıldığı görülür. Bununla birlikte, geometrik bezeme ve çiçekler sınırsız bir şekilde uygulanmıştır.²⁹⁴ Cennete benzetilen çiçek, İslamiyette yaygın olarak kullanılmıştır. Çiçekler kimi zaman stilize edilirken, kimi zaman doğada bulundukları biçimde, natüralist bir yaklaşımla mofitleştirilmiştir. Bu noktada, stilizasyon, sanatçının doğayı doğrudan aktarması ile de ilgili olmaktadır. Osmanlı'da hakim olmaya başlayan çiçek kültürü Avrupa coğrafyasını da etkilemiş olup; Kanuni Sultan Süleyman döneminde gelişerek, Osmanlı'da bahçe-çiçek kültürü bakımından oldukça parlak bir süreci beraberinde getirmiştir.²⁹⁵

Osmanlı'da hemen her alanda kullanılmış olan çiçek, saray düğünlerinin bahçe düzenlemelerinde başlıca kullanım alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda hediye mahiyetinde de mühim bir yere sahip olmuştur. Yazma eserlerde tezhip, takdim edilen kişinin ehemmiyetine ya da eseri sipariş veren kişinin ekonomik durumu doğrultusunda yapılmıştır.²⁹⁶

²⁹⁴ Demiriz, 1986, s. 12.

²⁹⁵ Atasoy, 2005, s. 35.

²⁹⁶ F. Çiçek Derman, "Yazma Eserlerde Tezhib Sanatı", Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu, Fırat Üniversitesi, Elazığ, 1987, s. 63.



Şekil 3.1: 1720 şenliğinde çiçek taşıyanlar. Levni Surname-i Vehbi

Kaynak: (Atasoy, 2005: 37) TSM A3593 108.

Osmanlılar'da sofrada çiçek kullanıldığı görülmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yer alan bir murakkadaki minyatürde, çiçeklerle süslenmiş bir sofraya yer alır.²⁹⁷



Şekil 3.2: IV. Murad'ın meclisi Murakka (ayrıntı)

Kaynak: (Atasoy, 2005: 38) TSM H2148 11

²⁹⁷ Atasoy, 2005: 38

Osmanlı'da hem kadınların hem erkeklerin çiçek desenli giysiler ile süslendiği görülür. Sultan II. Selim'i ok atma esnasında resmeden portre, bu durumu doğrular niteliktedir.²⁹⁸



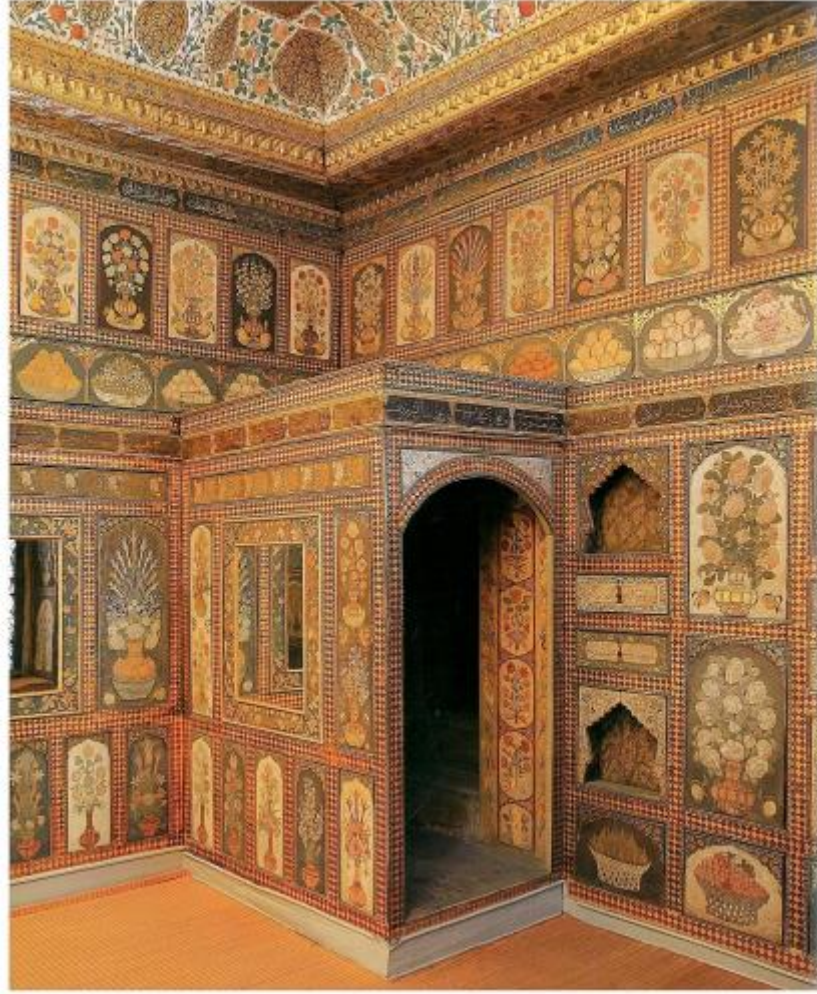
Şekil 3.3: Sultan II. Selim'ın çiçekli kaftanı ile ok atarken (ayrıntı)

Kaynak: (Atasoy, 2005: 42)

Topkapı Sarayı'nın Sultan III. Ahmed'e ait has odasının çiçekli bezemeler ile süslenmiş olduğu görülmektedir. Ahşap üstüne süslemede, boyalı çiçeklerle ve meyvelerle dolu kaselere rastlanmaktadır.²⁹⁹

²⁹⁸ Atasoy, 2005, s. 42.

²⁹⁹ A.e.. 2005, s. 52.



Şekil 3.4: Topkapı Sarayı III. Ahmed has odasından ayrıntı (yemiş odası)

Kaynak: (Atasoy, 2005: 52)

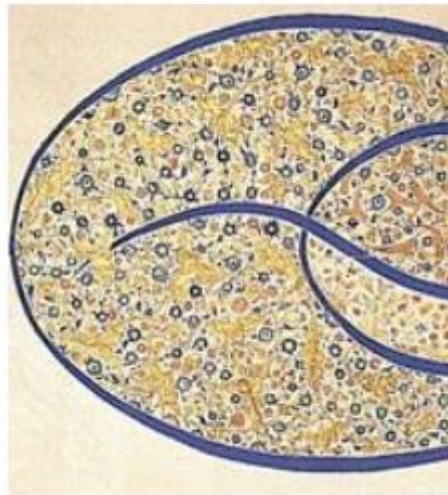
Şekil 3.13’te yer verilmiş olan Fatih Sultan Mehmed portresi, Osmanlıda en erken dönemden başlayarak çiçeğe olan sevgiyi gözler önüne serer.



Şekil 3.5: Gül koklayan Fatih Sultan Mehmed

Kaynak: (Atasoy, 2005: 52) TSM H2153, 10a

Çiçek motiflerinin tuğra süslemeleri için de kullanıldığı görülmektedir. Bilhassa Şekil 3.14.'teki Kanuni Sultan Süleyman tuğrasına bakıldığında; tuğra zemin tamamıyla natüralist formlarda minik çiçeklerle bezelidir. Lale, sümbül, gül, karanfî, bahar dalları süslemeleri ile Kara Memi'nin üslubunu tuğraya yansıtmış olduğu söylenebilir.



Şekil 3.6: Kanuni Sultan Süleyman'ın Tuğrası (ayrıntı)

Kaynak: (Atasoy, N. 2005: 64)

Saray nakkaşhanesindeki başnakkaş olan Kara Memi'nin, XVI. yy.'da tezhip sanatıyla tezyin etmiş olduğu, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne T 5465

numarasıyla kaydedilmiş Kanuni'nin Muhibbi mahlasını kullanarak yazmış olduğu Divan'a ait bu sayfadaki şiir ve tezhibi altınla çekilmiş cetvel var çevrelemektedir. şiiri, "Talik" yazıyla Hattat Mehmet şerif yazmıştır. Üst, alt ve sağ yanlarda genişleyen sayfa kenarlarının, sol tarafta daraldığı görölmektedir. Cetvelin dış süslemesinin altınşa hâlkâr (altın veya yaldız ile uygulanan sade süslemeler) tekniğı kullanılarak boyanmış olduğu sayfanın kenarı süslemesi olan hâlkârda, rûmi, yaprak, hatâi, haşaş kozası bulunmaktadır. Sayfaların birbirine dikili olduğu kenardaki dar boşlukta ise penç motiflerine rastlanmaktadır. Hâlkârlarda kahverengi tahririn çekilmiş olduğu sayfadanın cetvel içi süslemelerindeki, yarı stilize çiçekler ve serviler ile stilize rûmi, hatâi, penç motiflerinin toprak boyalarla boyandığı görölmektedir.

Cetvel içinde; enine boyuna, ince uzun şekilde, kareye yakın genişliğe sahip, değışik büyüklüklerde dikdörtgen bölmeler bulunmaktadır. 7 tanesi enine, 4 tanesi boyuna uzanan dikdörtgenin yanı sıra; 4 adet kare mevcuttur. Sure başlarının ve etek tezhibinin dikdörtgen olduğu, koltuk tezhiplerininse kare olduğu görölmektedir. Sulandırma yoluyla hafifletilen altın ile hazırlanan desende yer yer pembenin ve yeşilin yine hafifletilmek suretiyle kullanıldığı görölmektedir. Haşaş kozalarında hafif pembe renklendirme bulunmaktadır.

Cetvelin içersine yukardan aşağıya doğıru bakılacak olduğunda, ilk yatay dikdörtgenin, şiir başlığıyla başlamış olduğu görölüyor. Bunu takip eden ikinci yatay dikdörtgende, sure başı bulunmakta olup; minyatür tarzındaki kırmızı ve açık yeşil tonlarda 4 tam, 4 yarım servi ağacı dizilmiştir. Servi aralarında mavi ve yeşil renklerde penç motifleri ile çevrelenmiş süslemeler bulunmaktadır. Merkezdeki iki servi ağacı arasında şiirin bir bölümü yer almaktadır.

Yukarıdan üçüncü sıradaki yatay dikdörtgen, sayfa ortasına denk olacak biçimde yerleştirilmişken, ikinci sure başı kartuş paftalar ile birbirinden ayrılmış vaziyettir. Bu üç kartuş beyzi şekilli olup; ortada bulunan kartuş içersinde ara başlığın yazılı olduğu görölmektedir. Sağ ve sol kartuşlarda mavi penç çiçeklerinin ve kırmızı hatâilerin kompozisyonu oluşturduğu görölmektedir. Zemin, temel tezhipte renklerinden laciverte boyanmış; zemin üzerine, kartuş aralarına altlı üstlü olacak

şekilde sekiz mine çiçeği bezelidir. İkinci sure başının sağ ve sol tarafında dikine dar dikdörtgenlerde kırmızı ve mavi renkte penç çiçekleri bulunmaktadır.

Yukarıdan dördüncü sıradaki yan yana iki yatay dikdörtgenin içerisinde şiir yazılı olup; hemen alttaki geniş yatay dikdörtgen içinde sağda ve solda koltuk tezhiplerinin, ortada ise şiirin yazılı olduğu görülmektedir. Her iki koltuk tezhibinde orta bölümde mavi peygamber çiçeklerinin çerçevelediği kırmızı rûmiler ve hatâi motifleri yer alır.

Etek tezhibinde, ortadaki merkezden güller ve goncalar çıkarken, dipte imza yeri açılmış olup iki taraftaki tek merkezden laleler çıkmakta ve sol yanda tek karanfil bulunmaktadır. Gül fidanı kök bölümünde altın ile boyanmış imza kısmında beyaz mürekkep ile "Müzehhib el-fakir Kara Memi el hakim" imzasıyla karşılaşmaktadır. Güllerdeki taç yapraklar pembe tonlarda iken, sap bölümü ve yapraklar açık yeşil renktedir. Güller arasında üç adet mavi renkli peygamber çiçeği bulunmakta olup; kırmızı, sarı ve mavi renkli laleler de yer almaktadır. En sağda bulunan lalelerin dip bölümüne yakın olanlardan ikisi Manisa lalesi, sol tarafta yer alan lalelerden yine sol yanda olanın dip bölümünde pembe bir karanfil bulunmaktadır. Lalelere ait taç yapraklar çatal gibi açılmaktadır.

Altın rengi tonlarının ağırlık olduğu cetvelin dış bölümündeki hâlkâr, cetvelin içinde de öne çıkmaktadır. Cetvel içerisinde sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanımı söz konusu olsa dahi, hâlkâr sebebiyle sıcak renkler baskın olarak göze çarpmaktadır. Çiçeklerin natüralist çiçeklerden stilize edildiği, bir diğer ifade ile yarı-stilize oldukları görülmektedir. Gerek stilize çiçekler gerekse hatâi ve rûmi motifleri sebebiyle organik şekillerin baskınlığı söz konusudur. Bir dikdörtgeni andırmak olan cetvelin içerisinde ise geometrik şekiller bulunmaktadır. Yazıların ve orta kısımda yer alan sure başının rengi ile stilize birkaç çiçeğin koyu renkte olmasına karşın, genellikle açık ve pastel tonlar ön plana çıkarak yumuşak bir doku hissiyatı ile karşılaşılmaktadır.

Eserin genelinde birçok kez tekrarlarla karşılaşılmaktadır: Kare, dikdörtgen, rûmi, penç, hatâi, haşhaş kozası motifi, yaprak, servi ağacı, gül, lale, peygamber çiçeği gibi öğeler ile şiirin harfleri tamamıyla bir bütünlüğe sahiptir. Hem motiflerin hem de

stilize çiçeklerin birbirlerinin simetrisi gibi görünümüne bakıldığından, göze biçimsel anlamda oldukça hoş görünen bir imge ortaya çıkmaktadır. Sayfa kenarının süslemelerinde; cetvelin dışında sağ, alt ve üst bölümlerde, köşelerde yaprak-kozalak ve hatâi karışımı motiflere yer verilmiştir. Sağ üstte ve sağ alttaki köşelerde bulunan desenlerin bir simetrik oluşturduğu görülmektedir. Müzehhibin sayfa sağ kenarındaki deseni, üst ve alt kenara simetrik biçimdedir. Bir diğer ifadeyle; sayfanın sağındaki, üstündeki ve altındaki desenler simetrik olup sayfanın sağ köşelerinde birleşmektedir. Cetvel dışının sol tarafında tekrar eden penç motifleri yer almaktadır.

Söz konusu enteresan hâlkâr çerçeve içinde haşhaş kozası başlıca süsleme ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Cetvelin içindeyse aşağıda yer alan büyük dikdörtgen, yanlarda lale, karanfil ve çiğdem, orta bölümdeyse gül ve gonca motifleri meydana gelen zengin bir kompozisyonla karşılaşılmaktadır. Kara Memi'nin imzasını atmak için bu seçkin örnek ortasında yer alan altın düzlüğü seçtiği görülmektedir. Cetvelde, en alttaki yatay dikdörtgen içerisinde yer alan etek tezhibindeki kompozisyon, ortada tomurcuk, gonca ve açmış gülleri, mavi peygamber çiçekleri, sağda ve solda yer alan kırmızı ve mavi laleleri, karanfili ile bir çiçek bahçesi anımsatmaktadır. Kompozisyonu durağan çiçekler oluşturuyor gibi bir görünüm olsa da, eseri bütüncül bir yaklaşımla ele alacak olduğumuzda çiçekler farklı yönlere baktığından hareket ediyormuşçasına bir his vermektedir.

Cetvel haricinde Kara Memi atölyesi çıktısı olan karakteristik bir hâlkâr örneğine rastlanmaktadır. Gül, sümbül, lale, karanfil; natüralist üslup için haberci niteliğindedir. Sayfanın tezhip edilmiş küçük bölümlerinde yine değişik bir üslup ön plana çıkmaktadır. Bu örnekler, natüralizmin Osmanlı süsleme sanatına Kara Memi yönetimindeki saray nakış atölyesi ile gelmiş olduğunu ortaya koymaktadır.³⁰⁰

Farklı yerlerde bulunan mineler ile serviler süsleme dolgu motifleri olarak stilize edilmiştir. Sayfa altındaki mavi ve kırmızı renkteki lalelerde, açık-koyu tonlarda boyama ve formları ile bir ölçüde kalıplar olarak işlenmiştir. Bir köşede yer alan pembe karanfildeyse bu tür bir kalıplaşma söz konusu olmayıp; bunlar arasından,

³⁰⁰ Demiriz, "Güzel Sanatlar Ders Notları", **Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Sanatı**, s. 100

içerisinde beyaz mürekkep ile Kara Memi'nin adının yazılı olduğu kartuş arkasından neredeyse fışkıran güllerin tamamıyla natüralist üslupla işlendiği söylenebilir. Tüm dallardan çıkan güllerin farklı büyüklüklerdeki goncalar halinde olduğu görülmektedir. İki farklı büyüklüklerde açmış vaziyette karşıdan, bir tanesi yandan, geri kalanlarıysa gül goncalarının farklı aşamalarından ele alınmıştır. Hiçbirisi belli bir kalı işlenmemiştir.³⁰¹

Kara Memi'nin lale tasvirlerinde kullandığı farklı tarzlar söz konusudur. En sade tasvirinde, lale taç yapraklarının kırmızı veya mavi fark etmeksizin, ayrı üç çatal halinde olduğu; taç yapraklarının sadece uçtaki sivrilikler ile ayrılmış olduğu, gövdedeyse taç yapraklarının kenarlarının farklı renkteki çizgiler ile belirtilmiş olduğu; kimilerinde de taç yaprakların renk tonlamasıyla belirlenmiş olduğu görülmektedir. Diğerleri ile birlikte, taç yaprakların kısa ve yuvarlak gövdeli oluşuyla Manisa lalesi ön plana çıkmaktadır. Etek tezhibinde yer alan karanfil motifinin, sade katlı ufak bir çiçek olduğundan, hangi çiçek olduğu ilk bakışta fark etmek güçtür. Karanfil yalnız başına değil, yatay dikdörtgen süsleme alanındaki laleler ile beraber bezenmiş olup; sayfanın tamamında ince işçiliğe ve eşsiz kompozisyonlara rastlanmaktadır. Çeşit çeşit ve rengaren çiçeklerden oluşan motiflerin, baharda çiçek kokularıyla bahçede gezinme hissi verdiği söylenebilir.

1560'lı yıllarda saraya getirilmiş olan Kara Memi, Şahkulu'nun yanında yetişmiş bir nakkaş olup; natüralist üslubu ortaya çıkarmıştır. Kendisinin 16XVI yy. ortasında Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nin başına geçmesi ile, natüralist çiçek üslubu sanat dallarının tümünde görülmeye başlamıştır. Gül, sümbül, lale, bahar açmış meyve ağacı, karanfil, selvi, zerrin, gibi çiçek desenleri, natüralist üslup eşliğinde Osmanlı sanatında yerini almış olup; bunların belli kompozisyonlarla uygulandığı görülmektedir. Tek tek, dalların üzerinde ya da madalyonların içerisinde düzenlenmiş olan bu çiçek motifleri, sarayın olduğu kadar halkın da beğenisini kazanmıştır. Doğada mevcut olanı kendine özgü üslubu ile motifleştiren Kara Memi, doğal olanı değiştirmemiştir. Saray nakkaşhanesinde öğrenmiş olduğu teknik ve yöntemlerin, bu

³⁰¹ Atasoy, **Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek**, s. 140.

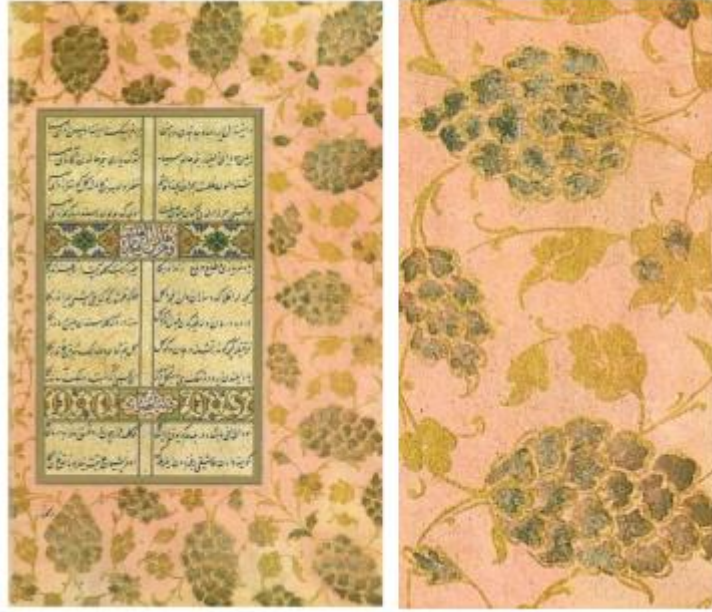
motifleri oluşturması yönünden önemli katkıları bulunmuştur. Söz konusu üslup, sanat dallarının hemen hemen tamamına biçimde yansımıştır.

Kara Memi'nin sahip olduğu güçlü tabiat gözlemi yeteceğinin eserlerinde de yansımış olduğu görölmektedir. Çiçeklerin naturel halleriyle kullanıldığı ve böylece bezemelere ilişkin yeni bir üslup getiren nakkaş, döneme ait çiçekleri en güzel şekilleri ile aktarmıştır.

Kanuni'nin Muhibbi mahlasını kullanarak kaleme aldığı şiirlerin bir araya toplandığı divan, Osmanlı Sanatı'nda sonraki tarihlerde farklı dallarda kullanılacak olan natüralist çiçek desenlerinin ilk örneklerini barındırması bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir.³⁰² Bunun beraberinde; söz konusu dönemde çoğunluğu Safevi Hattatı şah Mahmud Nişapurî'ye ait yazılardan oluşturulmuş albümde yer alan tezhipler, Osmanlı kitap sanatı için en özgün örnekler arasında gösterilmektedir. Osmanlı'da, Kara Memi'nin ardından kitap tezhibinde klasik rumi, hatayi, kıvrım dal bezmeleri devam etmiş olsa da, natüralist çiçek üslubunun diğer sanat dallarında yerini aldığı görölmektedir.

şekil 3.7, kozalak motiflerinin doğadaki haliyle, altın renkli yaprakları olan dallar ile bezeli bir kompozisyonun oluşturulduğu Divan süslemesine yer vermektedir.

³⁰² Demiriz, 2007: 18



Şekil 3.7: Kozalak ve kıvrımlı dallarla bezeli yapraklar ile süslenmiş Muhibbi Divanı bezemesi (ayrıntı)

Kaynak: (Kanuni Sultan Süleyman, 2005 basımı)

Şekil 3.8’de, güllerin doğal formuyla bezeli bir Divan süslemesine yer verilmektedir. Kara Memi tarafından başlatılan natüralist üslup ile, Osmanlı sanatında gül motifiyle hemen tüm alanlarda karşılaşılmaya başlanmıştır.



Şekil 3.8: Muhibbi Divanı natüralist çiçek süslemesi

Kaynak: (Atasoy, N. 2005: 60)



Şekil 3.9: Gül bezeme

Kaynak: (Demiriz, 2007: 20)

3.1. Lale

Lale, biçimi itibarıyla Allah lafzını taşımaktadır. Yaprak ayrımlarının Allah lafzı yazımı ile özdeşleştirilmiş olduğu görülür. Avrupa'ya Türkler tarafından tanıtılmış olan bu çiçek, hem Osmanlı'nın hem Batı ülkelerinin beğenisini toplamış olup; Osmanlı Devleti'nin Lale Devri ismini bu çiçekten vermiştir. Osmanlı sanatında ilk rastlanan çiçeklerden olan lalenin, farklı dönemlerde çeşitli biçimlerde tasvir edildiği görülmektedir. 16. yy. yuvarlağa yakın formlar hakim iken; 18. yy.'da oldukça uzun bir şekilde resmedilmiş, 19. yy.'da ise yerini rokoko üsluba bırakarak kullanım alanını yitirmiştir.³⁰³

³⁰³ Demiriz, 1986, s. 355.

Osmanlı Dönemi’nde lale, dinin sembolü olarak olarak da yaklaşmıştır. Bundan dolayı döneme ait eserlerde laleyle, başta çini, kitap ve kumaş olmak üzere hemen hemen her alanda sıklıkla karşılaşılmaktadır. Kara Memi’ye ait eserlerde yoğunluklu bir kullanıldığı görülmekle birlikte, farklı çiçek türleri ile bir arada ya da tek sıralanmış örnekleri oldukça fazla sayıdadır.



Şekil 3.10: Muhibbi Divanı’nda lale bezeme

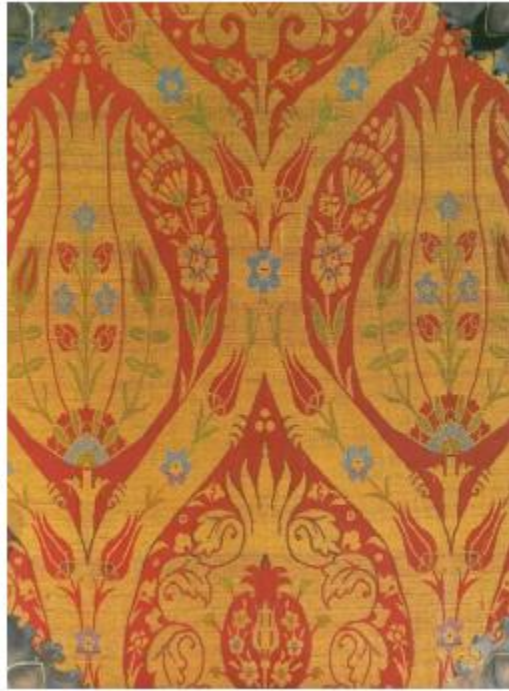
Kaynak: (Kanuni Sultan Süleyman, 2005)

Şekil 3.11’de yer verilen dokumanın içlerinin doldurularak motiflendirilmiş olduğu görülmektedir. İlgili döneme ait, tekrar eden motiflerin şaşırtmalı yerleşimi ile elde edilmiş desenler beğeni kazanmıştır. Şekilde, yapraklar arasına yerleştirilen büyük lalelerin bulunduğu bir örneğe yer verilmiştir.



Şekil 3.11: Lale ve hatayilerle bezeli çocuk kaftanı

Kaynak: (Atasoy, Denny, Tezcan, Mackie, 2001: 60) TSM env.no: 13/38



Şekil 3.12: Şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş birbirine bağlı şemseler içinde sırayla lale, nar desenleri ile kaplı kutu

Kaynak: (Atasoy, Denny, Tezcan, Mackie, 2001: 74) TSM İstanbul, env. no: 13/1421

Şekil 3.13’de yer verilen, geç XVI. Yy’e veya XVII. Yy. başlarına ait kumaş üzerinde lale motifinde içlerin diğer iki örnekteki gibi farklı motifler ile doldurulmuş olduğu görülmektedir.



Şekil 3.13: Hatayi ve lale desenli kumaş (ayrıntı)

Kaynak: (Atasoy, Denny, Tezcan, Mackie, 2001: 76) özel koleksiyon Arthur M. Sackler Museum
Harvard University Art Museums, env no: XEA 183

Şekil 3.14’te yer verilen işlemeli çarşaf zemininin laleler ile donatılmış olduğu görülmektedir. Kenar bordürlerde karanfil motifi de kullanılmış olan zeminde, lale deseninin ise dönemlere göre değişik biçimde tasvir edildiği görülmekte olup bu bezemedeki lale deseninin çiziminde uçlar inceltilmiştir.



Şekil 3.14: XVI. yy. sonlarına ait, oldukça ince bir keten kumaş üstüne kırmızı, yeşil, mavi renklerde karanfil, lale, gül, desenlerinin kum iğnesi tekniğiyle işlenmiş olduğu çarşaf (ayrıntı)

Kaynak: (Tezcan ve Okumura, 2007: 60)



Şekil 3.15: Açık renk zemin üstüne lale ve karanfil motiflerinin sıralı yerleştirildiği ipek kaftan,

Kaynak: (Altay, 1979)

Şekil 3.16’da yer verilen kaftanın desenlendirilmesinde, dolaşmalı düzendeki iri laleler ile devam eden yapraklar kullanılmıştır. Bezemede tek rengin kullanılmış olması sebebiyle diğer örneklerden farklıdır.



Şekil 3.16: İtalyan çatması kadifeden 17. yüzyıl kaftanı

Kaynak: (Altay, 1979)

Şekil 3.17’de görseline yer verilen desen XVI. Yy.’ın ikinci yarısına ait olup; dolaşmalı düzende, dallar üstündeki narların içerisinde çiçekler yer aldığı görülmektedir. Nar motifi kenarlarının dilimli çerçeve içerisine alınmış olduğu kumaş deseni, görülen şekli ile stilize edilmiştir.



Şekil 3.17: Dolaşmalı düzende nar ve lalelerle bezenmiş bir boy kumaş

Kaynak: (Atasoy ,Denny, Tezcan, Mackie, 2001: 36

Şekil 3.18 ile gösterilen dolaşmalı düzen desen örneğinde, içlerinde benekler bulunan lale motifi ve stilize edilmiş kozalaklar bezemeyi oluşturmaktadır. Dallar içinde stilize edilmiş çiçek motifleri bulunmaktadır.



Şekil 3.18: Dolaşmalı düzende lale ve kozalaklarla desenlendirilmiş kadife

Kaynak: (Atasoy, Denny, Tezcan, Mackie, 2001: 76)

Muhibbî, İslâmi inançlarına uygun biçimde Allah'ı pek çok vasfı ile tavsîf etmiş olup; beyitlerinde Allah'ın ezeli ve ebediliğinden, Allah'ın varlığı ile âlemlerin tümünü kuşattığından söz etmiştir. Her şeyin mâliki olan, Allah kelâmının elçileri olan peygamberler aracılığıyla kullarına iletir. Onları rızıklandırır, onlara hayat verir. Allah'ın 99 sıfatı, varlıkta tecelli etmiş durumdadır.

Muhibbî Allah için Tanrı, Hüdâ, Râb, Hâlık, Hakk, Âlîm, Mucib, Sübhan, Rahîm, Gaffar-u Zünûb isimlerini; Perverdigâr, Hayyün lâ yemut, Kerem Kânı sıfatlarını kullanmıştır.

Allah için kullanılan fiillerse şöyledir: Ezilenlerin daima yanında olan Allah, adaletli ve kudret sahibidir. Kulun hakkını kimsede bırakmaz (G 51/3). Güzellikleri dilediği kullarına bağışlar. Cemâlini tecelli ettirir (G 71/1). Vericidir, rahmeti boldur. “Vermeyi istemeseydim, istemeyi vermezdim.”, diyendir. Gönlünden dileyene dilediğini verendir (G 161/3). Sevdiği kullarının niyâzını diler ve o kuluna lütufta bulunmayı geciktirir (G 223/2). Her şeyi O’nun elindedir. Dilediğine yufka gibi, dilediğine demir gibi sert bir yürek bahşeder (G 106/1). Celâl ve Kahr olan Allah, mahşerde terazide her türlü iyiliğin ve kötülüğün karşılığını verecek olandır (G 224/2). Cennet kapısında Allah’ın ve son peygamberi olan Hz. Muhammed’in ismi yazar. Allah, tüm alemleri, kainatta yaratılan ruhların ilki olan Hz. Peygamber’in yüzü suyu hürmetine yaratmıştır (G 9/1). Kul, akıbetine dair endişe duyarak daima tazarrû ve niyaz içerisinde Rabb’in rahmeti ve bağışlayıcılığı için dua eder ve bu sırada gözyaşları döker. Kulların paslı gönülleri gözyaşıyla temizlenir (G 65/3). Kulun, ağzına çalınan bir parmak bal olan aşkı terk etmesi namümkündür. Aşkı nasip edecek olan yine Allah’tır (G 97/7). Âşığa düşense aşktan uzak düşmemek için Rabb’ine yalvarmak, ya da kulun temennisi şeb-i aruz’u yaşamaktır. O’nun dilediği Mahbub’un gül cemalini görebilmektir. Daima bunun için duâ eden (G 175/4) kulun; azılı iki düşmanını şeytan ve kendi nefsidir. Kul, nefsin karanlıklardan ancak Allah’ın inâyet ipi ile kendini kurtarabilir (G 81/4).

Rabb, olmasını dilediği şeye “Ol” dediğinde, o şey hemencecik olur. Olacak şeyin nedenlerini bir anda yaratabilir (150/3). Allah kullarını karşılık gözetmeksizin affeden, sonsuz kerem sahibidir. Kul ise O’dan gelecek nimetler için dua eder, Rabb’ine sığınır (150/1). Şâir, Rabb’in terbiye ediciliği ile birlikte ahiretin dünyaya üstünlüğüne değinir. Allah, kullarına dünyanın imtihan yeri olduğunu bildirir (62/2). İnsanı, yaratılan tüm varlıklardan üstün kılmıştır. İnsanı eşref-i mahlûkat kılan sahip olduğu nimetler için şükür göstermesidir (173/6). Allah, Kahhar olandır. O’nu inkar eden, elçisi olarak yolladığı peygamberleri tanımayarak, peygamberlerine zulmeden nice kavimleri kahretmiştir (9/7). Allah’ın lütfunun ne derece önem taşıdığını dile getiren şâirin dinî hassasiyeti fark edilmektedir (81/5). Recâ kapısı kullara kapanmaz, kul Allah’a inancı dolayısıyla ümitvârdır. Başına gelen tüm musibetleri feleğe yorarak,

Allah’ın merhametinden şüpheye düşmeyi aklına getirmez. Kulun vaziyetinden bir tek Allah anlar. Yunus Emre, bunu şöyle ifade etmiştir:

“Her kaçan anarsam seni, kararım kalmaz Allahım

Senden gayrı gözüm yaşın, kimseler silmez Allahım”

Devrân cefâ vü cevır ile itdi bugün cezâ

Budur ümidüm eyleye rahmet yarın Hüdâ

G 81/1

Muhibbî, beyitlerinde, hep mücrim ve bağışlanmayı bekleyen bir kul olarak karşımıza çıkmıştır. Allah’ın sonsuz rahmetine ve bağışlayıcılığına değinen Muhibbî, ahiret inancına vurgu ile, mahşerdeki akıbetinden endişesini dile getirerek Gaffar-u Zünûb’a yalvarmaktadır. Her şeye Allah’ın adı ile başlanmalıdır. O’nun adı ile başlanan işler bereketlidir. Allah, Alîm, işiten ve bilendir. Her şeyi bilmeye gücü yeten Allah, kullarına onların şah damarlarından daha yakındır. Hz. Eyyûb Peygamber, başına gelen musibetlerin ve hastalıkların tümüne sabrederek, Allah’a şükretmekten vazgeçmemiştir. Gövdesindeki yaraların diline kadar ilerleyerek zikrine engel olabileceği düşüncesi ile, derdine derman dilemiştir. Sonsuz merhamet sahibinin kapısını çalan kullar mukabele göreceklerdir.

Şâir, sevgili için kullanılan “gül yüzlü” hitabının edebe aykırı olduğunu; bu şekildeki davranışın Rabb’in fazlından mahrum kalma sebebi olduğunu ifade eder:

Gül demek yüzine çün degül edeb

Bî-edeb mahrûm şüd ez-fazl-ı Râb

G 162/4

Şâir, kişinin ömrü zâyi etmemek adına daima Allah’ın adını anması gerektiğini düşünür. Sabah rüzgârı tarafından, bu uyarı, kişinin can kulağına iletilir:

Cân kulağına irişdürdi seher bâd-ı sabâ

Zikr-i Hakkı koma elden olmasun ömrün hebâ

G 62/1

Şâire göre Allah’a yakın olmanın dolayısıyla huzurlu olmanın yolu, dünyanın kavgasından elini eteğini çekmektir:

Eger dirsen huzûr idem, dilâ kıl dâima uzlet

İrag ol dâr-ı dünyadan bulasın tâ Hakk’a kurbet

G 205/1

Muhibbî kendini Allah’ın sadık kulu olarak addeder. Ve sadakatinin sürmesi için daima duâ etmektedir:

Bende-i muhlis Muhibbî derd-mendündür senün

Bendelikden çıkmasun budur duâmız yâ Mûcib

G 159/5

Muhibbî mücrîm halinde bile ümitvârdır. Kendine Allah’ın affedici olduğunu söyleyerek teselli vermektedir:

Ey Muhibbî çokdurur diyü günâhum gam yime

Çün kerem kânı efendündür o Gaffârü’z- zünûb

G 137/5

Allah’ın nûrdan yaratmış olduğu melekler yalnızca O’na secde ederler. Melekler günâhtan âri, nefissiz varlıklar olup; sevgili, güzelliği ve saflığı sebebiyle meleklerle benzetilmektedir. Muhibbî de sevgiliyi güzelliği yönüyle sevgiliye benzetir (35/1, 36/5) Melekler, sevgilinin bulunduğu yeri tavaf ederler; ayaklarının tozunu gözlerine sürme yaparlar:

Hâkipâyun göklere irişdüre bâd-ı nesim

İdine cümle cümle melâik gözlerine tûtiyâ

G 28/2

Muhibbî Hz. Muhammed (s.a.s)’e ve Bedir Savaşı’na atıfta bulunmuştur. Bu savaşta, Allah’ın inâyeti ile, insan suretindeki melekler Müslümanlar’ın yanında saf tutmuştur:

Yedi iklimi musahhar idesin himmet ile

Emr-i Hakk ile melekler sana çün oldı cünûd

G 9/8

Ayrıca Muhibbî, Hz. Muhammed (s.a.s)’in yaratılışını, saflığı ve temizliği yönüyle meleklerle benzetmektedir:

Ey melek haslet ü ey nûr-ı Hüdâ vü Kureşî

Kangı kâfir ola kim sevmeye sen hûr-veşî

G 10/1

Dört büyük melekten biri olan Cebrail, Allah Teâlâ’nın vahiy meleğidir. Allah’tan gelen vahiyler peygamberlere Cebrail tarafından iletilir. Muhibbî de, bu yönde bir teşbih ile, sevgiliden gelen ezâ ve cefaya verdiği önem ve değerden dem vurur:

Nâmede cevır ü cefâsın derc idüp gönderdi yâr

Tuhfe-i rûhü’l-Kudüs san oldı ol kâsıd bana

G 8/3

Kendisine “mukarrebîn” adı da verilir. Böyle söylenmesinin nedeni mükemmel bilgilere sahip olmasıdır.³⁰⁴

Muhibbî, ruhanî bir varlık olan Cebrail’i cismanî bir varlık şeklinde tasavvur etmektedir:

Oldı hakkunda senün nâzil çü taha yâ vü sin

Hâk-rûb-ı âsitânun şehper-i rûhü’l-emîn

G 18/1

Dinî kitaplar, Allah Teâlâ tarafından peygamberlere vahyedilir. Allah’ın kelâmı olan bu kitaplarda, Allah’ın varlığı ve dinin rûknü insanlara anlatılmaktadır. Tevrat, İncil, Zebur ve son ilâhî kitap Kur’ân-ı Kerim insanlara gönderilmiş dört büyük kitaptır.³⁰⁵

“Çâr-kitâb” tabiri ile Tevrat, Zebûr, İncil ve Kur’ân kastedilmektedir. Bu kitaplar Hz. Muhammed (s.a.s)’in peygamberliğine delildir:

Da’vet-i Hakk’a yeter gerçi bugün iki güvâh

Hak resul olduğuna çâr-kitâb oldu şühûd

G 9/3

Kur’ân-ı Kerim Allah’ın kelâmı olup, insanları Allah’ın varlığından haberdar eden kutsal kitapların sonuncusudur. Muhibbî, Kur’ân ve aşk ilişkisini ele alır. Âşık, ümmîdir. Kur’ân okumayı bilmesede Kur’ân’ın özü olan aşkı bilmektedir. Âşık, aşkın kitabını okuyandır. Şâir, bu beyitlerde Zâhid’ atıfta bulunur:

Okudum ‘ışkun kitâbın ser-tâ-ser ben mübdedi

Gerçi kim ben bilmezem bir harf-i Kur’an-ı dürüst

³⁰⁴ Bkz. Yusuf Şevki Yavuz, Zeki Ünal, **Cebrail**, İstanbul, DİA, 1993, C.VII, s. 203.

³⁰⁵ Bkz. Ahmet Özalp, “Kitap”, **Şamil İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, 1991, C.III, s. 380.

G 193/3

Sûre ve ayetler, Dîvân Edebiyatı'nın başlıca kaynaklarındandır ve Kuran-ı Kerim'de Allah'ın varlığını ispat edip, peygamberlerin doğruluğuna işaret ederler.³⁰⁶

Diğer Divân edebiyatı şâirlerinde olduğu gibi, Muhibbî de iktibas yolu ile ayetleri kullanmıştır. Bu iktibaslar ile beyitlerini tezyîn ederek muhtevayı da güçlendirmiştir.³⁰⁷

Besmele, Enfâl suresi haricinde tüm surelerin başında yer almaktadır. Muhibbî, gazellerine Rahman ve Rahîm olan adıyla başlar, Allah'a duâ eder:

Zikr-i bismillâhirrahmânirrahîm

Âşikâr u gizliye sensin 'alîm

G 1/1

“Güneşe ve kuşluk vaktine andolsun.” Şems ve Duhâ farklı surelerdir. Şems Sûresi'nin adı güneşe yemin ile başlıyor olmasından, Duhâ Sûresi'nin adı ise kuşluk vaktine yemin ile başlıyor olmasından ileri gelmektedir.”³⁰⁸ Sevgilinin güzelliğine söz konusu sûreler ile bir arada değinen Muhibbî, sevgilinin yüzünü ve alnını güneşe benzetmiştir:

Çünkü denildi ana ve 'ş-şems dahi ve 'd-dûhâ

Rûyuna alnuna mihr ü mâhı benzetsem nola

G 4/4

“Ta Ha, Kur'ân'ın 20. sûresidir ve “Ya Muhammed” diye anlam verilmiştir. Yâsin ise 22. suuredir. Ta Hâ sûresinin 130. ayetinde, Allah-u Teâlâ şu şekilde buyurmaktadır: “(Rasûlüm!) Sen onların söylediklerine sabret. Güneşin doğmasından

³⁰⁶ Bkz. Ali Turgut, **Tefsir Usulü Kaynakları**, İstanbul, 1991, s. 89.

³⁰⁷ Bkz. “Tahîru'l-Mevlevî”, **Edebiyat Lügatı**, İstanbul, 1994, s. 61.

³⁰⁸ Mehmet Yılmaz, **Edebiyatımızda İslâmî Kaynaklı Sözler**, İstanbul, 1992, s. 175.

önce de Rabbini övgü ile tesbih et; gecenin bir kısım saatleri ile gündüzün etrafında da tesbih et ki, sen Allah'tan hoşnut olasın, (Allah da senden!)"³⁰⁹

Yâsin sûresinin 42. ayette şu şekilde buyrulmaktadır: "Kendilerine bir uyarıcı (peygamber) gelirse, herhangi bir milletten daha çok doğru yolda olacaklarına dair bütün güçleriyle Allah'a yemin etmişlerdi. Fakat onlara uyarıcı (Muhammed) gelince, bu, onların haktan uzaklaşmalarından başka bir şeyi arttırmadı."³¹⁰

Aşağıda yer alan beyitin muhatabı Hz. Muhammed (s.a.s) olup; ayetlerin manasından yola çıkılarak Hz. Peygamber methedilmektedir:

Oldı hakkunda senün nâzil çü taha yâ vü sin

Hâk-rûb-ı âsitânun şehper-i ruhü'l-emîn

G 18/1

Tâ Hâ sûresi, 76. ayette şöyle buyrulmaktadır: "İçinde ebedî kalacakları, zemininden ırmaklar akan Adn cennetleri! İşte arınanların mükâfatı budur."³¹¹ Muhibbî beyitinde bu ayete başvurarak duâ ve niyazda bulunmaktadır:

Rûz-ı mahşerde nidâ cennetinden ire ümmete

G 18/4

"Ve'd-duhâ, ve'l-leyl... Kur'an'da 93. sûrenin başlangıcı. "Andolsun Kuşluk vaktine ve geceye ..." "Duhâ" Resulullâh (s.a.s)'ın saçıdır. "Duhâ" aklın kemâli, "leyl" ölüm hâli manasına gelir. Denildi ki bu vaktin yemine mevzu olması Musa (a.s) o vakit mağlûben secdeye kapanmış olmalarındandır. Beyzâvi, Râzi Ebussud, İbn-i Abbas (r.a.) der ki: "Duhâ ile karanlık gece, sevgili ile halvet zamanlarıdır."³¹² Muhibbî tenâsüb ve iktibas sanatlarından yararlanarak sevgilinin taşıdığı güzelliğe atıfta bulunur:

³⁰⁹ Suat Yıldırım, Kur'an-I Kerim Ve Açıklamalı Meâli, İstanbul, 2004, S. 320.

³¹⁰ Suat Yıldırım, Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli, İstanbul, 2004, s. 442.

³¹¹ A.e., s. 316.

³¹² H. Basri Çantay, Kur'an-ı Hakîm ve Meâl-i Kerim, İstanbul, 1973, C.III, s. 1190.

Tîre zülfünden vire her lahza ve ‘l-leyl haber

‘Ârizun tefsirini key Rûşen itmiş ve ‘d-duhâ

G 61/2

“Ah ne olurdu ben bir toprak olsaydım.” Türlü cihazlarla donatıldıkları ve türlü yollarla uyarılmış olsalar da yola gelmemiş, sapık olarak yaşayıp öleceklerin kıyâmet günü “Keşke ben toprak olsaydım.” ile, pişman olacakları, ancak bunun fayda getirmeyeceği bildirilmiştir.

“İşte bu, hak gündür. Artık dileyen, Rabb’ine varan bir yol tutar. Biz, sizi yakın bir azap ile uyardık. O gün kişi, ellerinin (yapıp) öne sürdüğü işlere bakar ve kâfir: Keşke ben (daha önce) toprak olsaydım, der” (Nebe, 78/ 39-40)³¹³

Âşık için en yaygın olarak kullanılan benzetmelerden birisi, kendisinin sevgili tarafından ezilip geçilecek toprak oluşudur. Aşığın sevgili karşısında içinde bulunduğu âcizliği, onu yüceltmektedir:

Gördiler Hak olduğum yolunda ey âli-cenâb

Reş idüpdır ehl-i dil

G 113/1

Sevgiliden gelecek lütuf karşısında yok olmaya razı olan âşık için aslında bu durum tekrar var olmaktır. Aşıkların tümü, sevgilinin lütfu için niyaz eder:

Cür‘a-i câm-ı lebün olalıdan bana nâsib

Ehl-i diller didiler

G 126/2

³¹³ Yılmaz, a.g.e., İstanbul, 1992, s. 179.

Dünyevî olarak aydınlık, parıltı gibi anlamlara gelen nûr, uhrevî anlamıyla Kur'ân-ı Kerim'deki 64 ayetli Nûr suresine karşılık gelmektedir. Nûra dair çok sayıda deyim mevcuttur. Divân edebiyatında, kişinin güzelliği, metafizik bir mâhiyette nûr telakkî edilmektedir. Söz konusu ışıık, her şeyde, her yerde ve her zamanda değışiklik gösterebilmektedir. Zulmet, nûrun zıddıdır. Yüzü ve yanağı nur iken; saç zulmet sayılmaktadır. Sevgilinin ayağı, toprağı âşığın gözüne nur bağışlamaktadır. Tasavvufta her şeyin aslını Nûr-ı Muhammedî oluşturmakta olup; Muhibbî sevgilinin güzelliğini methetmektedir:

Şu'le virdi metne-i hüsnünde senin nûr ayeti

Geldi hatun yazdı tefsîr eyledi anı dürüst

G 190/4

“Âlemlere rahmet olarak gönderdik.” Hz. Peygamber'in bütün insanlara peygamber yollandığı bildirilmiştir.³¹⁴ Muhibbî, Hz. Muhammed'e duyduğu sevgiyi ifade ederken söz konusu ayete değinir:

Evvel âhır bu Muhibbî senden umar mağfiret

İki âlemde çü sensin rahmeten lil-‘âlemîn

G 18/5

3.2. Gül

Osmanlı süsleme sanatında natüralist üslubun ortaya çıkması ile bütün alanlarda kullanılmış olan çiçek motiflerindendir. Gül, İslam'da Hz. Muhammed ile özdeşleştirilmektedir. Bundan dolayı İslam sanatında, bilhassa Osmanlı sanatında sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Gonca gül, dini eserlerde yaygın biçimde kullanılan bir figürdür. Kimi zaman oldukça stilize bir halde, kimi zaman ise natüralist bir yaklaşımla çizilmiş olup; Kara Memi tarafından bezenmiş Muhibbi Divanı'nda daha az stilize örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Kitap sanatı, çini, seramik, taş, duvar

³¹⁴ Yılmaz, a.g.e., İstanbul, 1992, s. 137.

resmi vb. sanat dalları; bunun sayısız örneklerini barındırmaktadır. Fakat rokoko tezhip, en sık kullanıldığı alan olmuştur (Demiriz, 1986: 238)

Gül motifinin aynı zamanda kumaş sanatında da yoğun biçimde kullanılmış olduğu görülür. Gonca biçimde veya açılmış gül şeklinde, yer yer tek, yer yer diğer çiçekler ile bir arada kullanılmıştır. 18. yy. sonrasında çiçek buketlerinde görülmüştür.



Şekil 3.19: Muhibbi divanında çiçek bezemesine örnek

Kaynak: (Demiriz, 2007: 19) İÜK T.5467

Şekil 3.20’da yer verilmiş olan bezemede, dalların üzerinde güvezi ve krem rengi gül goncaları bulunan birbirine geçmiş sapların çıktığı görülmektedir. Bu, kumaş sanatında örneklerine rastlanan gül bezeme örneklerindendir. Güllerin bir bölümü kırmızı ile dokunurken, diğer bölümü renklendirilmeksizin kullandığı bırakılmıştır.



Şekil 3.20: Dolaşmalı dallar üzerinde güllerle desenlendirilmiş bir çift kolluk (ayrıntı)

Kaynak: (Atasoy, 2001: 40) TSM env. no: 13/665



Şekil 3.21: Gül

Kaynak: (Demiriz, 1986: 238) İÜK. A.5768 Delail y. 4

Âlemi şerefliendiren, yaratılan ilk ruh ve Hz. Âdem ile başlamış olan peygamber halkasının en sonucusudur.³¹⁵ Âlemlere rahmet olarak yollanmıştır.³¹⁶

³¹⁵ Bkz. İskender Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, 2002, s. 343.

³¹⁶ Bkz. Enbiya 21/107

Türklerde ve Divân Şiiri'nde farklı adlarla anılmış olup; bunların birkaçı Ahmet, Ahmed-i Muhtar, Bahr-i Kerem, Fahru'l-Kiram, Fahr-i Cihan, Habibullah, iki cihan serveri, İmamu'l-Enbiya, Mahbûb-u Hüda, Mahmud, Mustafa, Rasul, Rasulullah, Ümmî, Hazret şeklinde sıralanabilir. Şâirler Hz. Muhammed'in (s.a.s.) her halini dile getirdikleri naatlar yazmış, beyitlerini O'nun adı ile güzelleştirmiştir. Bu, dinî yazının ve tasavvuf edebiyatının zenginleşmesine aracı olmuştur.³¹⁷ Dinî hassasiyeti beyitlerinden bariz biçimde görülebilecek olan Muhibbî de, Hz. Peygamber'i metheden ifadelerle başvurmuştur.³¹⁸ O'nun âlemin güzelliğinin bir tecellisi olduğundan, O'ndan (s.a.s.) daha üstün bir şefaâtçinin gelmeyeceğinden, O'nun ümmetindeki insanların değerli olduğundan söz eder.

Allah, bir kudsî hadiste şöyle buyurur: Sen olmasaydın âlemleri yaratmazdım. Şâir, Hz. Peygamber'in ümmetinden olduğu için Rabb'ine şükretmektedir:

Hiz. Enes radiyallahu anh anlatıyor: "Resûlullah aleyhissalâtu ve'sselâm buyurdular ki: "Ben kıyâmet günü cennetin kapısına gelip açılmasını isterim. Hâzin (Kapıcı melek): "Sen kimsin?" diye seslenir. Ben: "Muhammed'im!" derim. Bunun üzerine: "Sana açıyorum. Senden önce kimseye açmamakla emrolundum!" diyecek!"

Hamdülillah kim Muhammed ümmeti

Eyledün bu bendeleri yâ Kerim

G 1/3

Allah, Hiz. Muhammed yüzü suyu hürmetine âlemleri yaratmıştır. Şâir, Hiz. Muhammed'in şefaâti ile cennete kabul edilmeyi temenni eder:

Mustafa'nun hürmetine yâ ilâh

Sen müyesser eyle cennât-ı na'im

G 1/5

³¹⁷ Bkz. Pala, **a.g.e.**, s. 343.

³¹⁸ Bkz. Pala, **a.g.e.**, s. 343.

Hüdânun hem kulun hem habibi

Şefâ'atden unutma ben garibi

G 19/2

Bak Muhammed yüzine bakma yüzüm karasına

Ola ol nûr Muhibbî'ye şefî ' ey Ma'bud

G 9/10

Umaram her bir odun başka şefâ 'at eyleye

Ahmed ü Mahmud Ebu'l-Kasım Muhammed Mustafa

G 4/3

Şâir, beyitlerini Hz. Muhammed'in sahip olduğu güzelliklerle süsler. Hz. Peygamber'in cömertliğine ve ihsan ediciliğine değinerek kendisini taltif eder:

Tanrının has kulısın bir adun oldı Mahmûd

Sende cem ' oldı sehâ vü kerem ihsân ile cûd

G 9/1

Hz. Muhammed, Allah'ın en sevgili kuludur. Şâir, Allah Teâlâ'nın en güzel sıfatlarını kendisinde tecellî ettirdiği Hz. Peygamber'in ismini, günahlarının affedilmesi dileğiyle anmaktadır:

'Afv kıl isyânımı kim bir adın gaffardur

Ol Muhammed hürmetine kim sana oldı habîb

G 181/3

Mahşer gününde ümmete idüp şefaâti

Ol âsiler rahmeti Hakk'a ola sebep

G 145/3

Duymayup anı giçem hem var mıdur diyem sırât

Ya Resûlü ‘l-âlemin bana olunûr reh-nümâ

G 61/6

Yaratılanların en hayırlısı olan Hz. Muhammed sultanların sultanıdır. Bütün sultanlar belirli sınırlara sahip toprakların sultanıyken, Hz. Muhammed on sekiz bin âleme birden sultanlık etmektedir:

Kamu şehler kapusunda gedâdur

Ki şâhân-ı cihân-râ ust sultân

G 6/2

Bassa şemsin nûrını nûru senûn olmaz ‘aceb

On sekiz bin ‘âleme sensin çü mahbûb-ı Hüdâ

G 65/4

Geçmiş peygamberlerle birlikte, geçmiş mukaddes kitaplar da Hz. Muhammed (s.a.s)’in peygamberliği için birer delil niteliğindedir. Tahrif edilmelerine karşın, hem Tevrat’ın hem de İncil’in nüshaları; son peygamber olan Hz. Muhammed’in dünyayı teşrif edeceği ile ilgili işaretler barındırır: “Onlar için kardeşleri arasından, senin gibi bir peygamber çıkaracağım ve sözlerimi onun ağzına koyacağım.” (Kitab-ı Mukaddes, Tensiye Bâbı, âyet: 18)

“Gerçek, Musa: “Rab size kardeşleriniz arasından benim gibi bir peygamber çıkaracak, her ne söylerse onu dinleyeceksiniz. Ve bütün peygamberler, Semuel (İsmail) ve sıra ile gelenler, hep söylenen bu günleri ilân ettiler.” demiştir (Rasullerin İslâm, Bâb: 3, âyet: 22)

“Rab, size başka bir Faraklit verecektir; ta ki, daima sizinle beraber olsun” (Yuhanna, Bâb: 14, âyet: 15).

“... O, size her şeyi öğretecek ve size söylediğim her şeyi hatırlınıza getirecektir.” (Yuhanna, Bâb: 14, ayet: 26).

“... Benim için o şehâdet edecektir...” (Yuhanna, Bâb: 15. âyet: 26).

“... gitmezsem, Faraklit gelmez... ve O geldiği zaman günah, salâh ve hüküm için dünyayı ilzâm edecektir.” (Yuhanna, Bâb: 15, âyet: 7-8)

Saff Sûresi’nin altıncı ayeti şöyle buyurur: “ Hatırla ki, Meryem oğlu İsa: Ey İsrailoğulları! Ben size Allah’ın elçisiyim, Benden önce gelen Tevrat’ı doğrulayıcı ve benden sonra gelecek Ahmed adında bir peygamberi de müjdeleyici olarak geldim, demişti. Fakat o, kendilerine açık deliller getirince: Bu apaçık bir büyüdür, dediler.”

Yukarıda yer verilen ayetlerde geçen Faraklit kelimesinin kökeni Yunanca “Piriklitos” sözcüğüne dayanmakta olup, Arapça “Ahmed”, Hz. Muhammed (s.a.s)’in adı olup, Kur’ân-ı Kerim’de İncil’de kendisinden “Ahmed” adı ile söz edildiği açık biçimde belirtilmektedir. Bu noktada söz edilen vasıfların tamamı yalnızca Hz. Muhammed (s.a.s)’de bulunur:

Da ‘vet-i Hakka yeter gerçi bugün iki güvâh

Hak resûl olduğuna çâr-kitâb oldu şühûd

G 9/3

Nebiler serveridür çün Muhammed

Mübârek ismidür hem dahi Ahmed

G 23/1

Hz. Peygamber, seçilmiş bir kuldur. İlk yaratılan ruh, son gönderilen hak peygamberdir:

Sensin ol nûr-ı hüdâ aslı ulu nesli ‘arab

Enbiyâ vü mürselin içinde oldun müntehâb

G 153/1

“Hâ-mîm, sûre başlarındaki harflerdendir. Kur’an’ın yirmi dokuz sûresinin başında bazen bir, zaman zaman da birden fazla harfin birleşiminden meydana gelen rumuzlar (Allah ve Resûlü arasında şifreler bulunmaktadır. Bu harflere “Hurûf-ı mukatta’a” olarak adlandırılır ve gerçek mânâları yalnızca Allah ve Resûlü tarafından bilinmektedir. Bu harfler, dinleyicilerin dikkatlerini okunacak söze çeker.³¹⁹ “Ha” ile “mim” harfleri, şâir tarafından, Hz. Muhammed’in iki adı şeklinde yorumlanmıştır:

Ha mim harfi dü-nâmundan işaretdür senün

Haya Ahmed didiler mime dahi hem Mustafa

G 26/4

Zâhir ola her yana mescide nâm-ı Ahmedî

Minber üzre zıkr ide nâm-ı şerifin ya hatîb

G 158/4

Hz. Peygamber bütün âleme rahmet olarak gönderilmiştir. O’nun varlığı her bir yana refahı ve huzuru beraberinde getirmektedir. Kendisinin ismini aleme duyuran kişilerin sayesinde, tüm dînler beraberlik ve bütünlük içerisinde olacaktır:

Çünkü yüceldüp bülend iddün livâ-yı Ahmed

Tâ kıyâmet olasardır ser-te-ser edyân best

G 182/3

³¹⁹ Yılmaz, a.g.e., İstanbul, 1992, s. 62.

Şâir, Hz. Muhammed’e tâbi olmayan kullara bedduâ eder: Allah’ın peygamberi olan Hz. Lût (a.s)’a inanmayan Semud Kavmi’nin gazaba uğratılışı gibi kahrolmaları için dilekte ublunuyor:

Kim boyun sunmadısa emrüne ey şâh-ı Güzin

Eyleye anı Hüdâ kahr ile çün kavm-i Semûd

G 9/7

Sidretü’l- Muntehâ’ya kadar yükselerek, Allah’ın katına kabûl olunan ve O’nun cemâlini görmek ile serfirâz olan Hz. Peygamber (s.a.s) olup; en yüksek mertebeye ulaşması, kendisinin Allah’ın en sevgili kulu olduğunun göstergesidir:

Hak habibi olmasa olur mıdı mi ‘rac ana

Olmasa sultân-ı ‘âlem kim virürdü tâc ana

G 3/1

Hz. Peygamber’in güzelliğine övgüde bulunan Muhibbî, O’nu âlemi aydınlatmakta olan bir nura benzetmiş olup; peygamber âşığı olan kendisi, Peygamber’in kapısından bir saniye bile ayrılmayı istememektedir:

Yokdur nâzir hüsnüne oldun habib-i Hak

‘Âlem içinde kıldı Hüdâ seni muntehâb

G 145/2

Nûr-ı âlemsin bugün hem dahi mahbûb-ı Hüdâ

Eyleme ‘âşıkların bir lahza kapundan cüdâ

G 4/1

Melekler gibi saf ve temiz olan Hz. Peygambe, günahlardan âridir. Çocukluğunda, yüreği melekler aracılığıyla tüm kötülükten temizlenmiştir. Kendisine tâbi olmayan kişiler dahi O'nun temiz ahlâkı ve güzel yaradılışı karşısında hayranlığa kapılır:

Ey melek haslet ü ey nûr-ı Hüdâ vü Kureşi

Kangı kâfir ola kim sevmeye sen hûr-veşi

G 10/1

Gönlün penceresi güzeli gören gözdür. Gözü ve gönlü aydınlatacak olan da Hz. Peygamber'in nurudur.

Gâh dilde gâh gözde eyle câ

Menzilindür cümle ey nûr-ı Hüdâ

G 80/1

3.3. Karanfil

Karanfil, tasavvufta temizliği ve saflığı itibari ile dervişliği remz etmektedir. Bilhassa kumaşta ve çinide yoğunluklu olarak kullanılmış olan motiftir. Kanuni'nin Muhibbi Divanı'nda çok sayıda örneğine rastlanmaktadır. Çinide zaman zaman aşırı stilize bir şekil alara klasik motiflerin arasına karıştığı, zaman zaman ise buketler arasında yer aldığı görülür. Karanfilin, diğer çiçeklerden farklı olarak, hem tekstilde hem seramikte, farklı çiçeklerle karıştırılmaksızın art arda dizilmek suretiyle işlendiği görülmektedir.³²⁰

Kanuni Divanı (1566)'nda çok sayıda karanfil örneği yer almakta olup; bunlar oldukça sade bir forma sahip ve alışıldığın dışında farklı stiller kullanılarak çizilmiş karanfillerdir (Demiriz, 1986: 353)

³²⁰ Altun (Ed.), 1998, s. 177.

Şekil 3.22’deki Muhibbi Divanı süslemesi karanfiller ile sümbül, lale gibi diğer natüralist çiçeklerin birlikte kullanılmış olduğu örneklerden biridir.



Şekil 3.22: Muhibbi Divanı’nda karanfil bezeme

Kaynak: (Kanuni Sultan Süleyman, 2005)

Şekil 3.23’te; her yerde çiçek motifinin kullanıldığı en iyi örneklerden biri olan tören kalkanına yer verilmektedir. XVI. Yy. sonlarına ait örneğin, karanfil ve lale motifleri ile bezendiği görülmektedir. Şekil 3.29’da yer verilen kadife kumaştakine benzer şekilde yelpaze biçiminde stilize olmayan karanfiller, doğal görüntülerinde tasvir edilmiş olup; kalkanın demir göbeği üzerinde yıldız motifi yer almaktadır.



Şekil 3.23: Tören kalkanı (ayrıntısı)

Kaynak: (Atasoy, 2011: 152) TSM, 16. yy.

Şekil 3.24’de görülmekte olan şaşırtmalı düzenin parçası olan karanfil motifi stilize bir biçimde yelpaze şeklindedir. Bilhassa 17. Yüzyıl Bursa kadifecilerinin, karanfil desenlerini pek çok farklı biçimde uyarladığı görülmektedir (Atasoy ve Denny, 2001: 149)



Şekil 3.24: Erken 17. Yüzyıla ait, şaşırtmalı düzende yerleşmiş yelpaze biçimli karanfil desenli kadife (detay)

Kaynak: (Atasoy ve Denny, 2001: 151) Fitzwilliam Museum Cambridge env. no. T 15419497

Uzun saç ve sakalları, dağınık görünümlü kıyafetli ile bilinen dervişler, kendilerini dış dünyadan tecrit eden insanlar olup; tasavvufta bu kişilere sufi adı verilmektedir.³²¹

Divân şiirlerinde dervişler; feragat, fakirlik, kanaatkârlık gibi özellikleriyle ele alınmıştır. Dış dünyaya önem vermeyen derviş; her ne kadar bu vaziyetiyle sıradan bir kuldan farksız görünse de, esasında gönül sultanıdır.³²²

Yoksul, dilenci, dünyadan yüz çevirmiş, kendisini Allah’a vermiş kişi. Birçoğu yoksul olduğundan tarikat mensuplarının derviş ismi ile anıldıkları ileri sürülse de, gerçek manada derviş, hiçkimseden bir şey talep etmediği gibi, talep etmesi de tarikat kurallarınca yasaklanmıştır. Mevleviyye ve Rıfâiyye tarikatlarının öğretileri, bir dervişin arka arkaya üç günlük açlık yaşamadan, başka birinden yiyecek isteyemeyeceğini söyler. Derviş sözcüğü, kapı eşiği anlamında da kullanılmaktadır. Derviş, kapı eşiği gibi, diğer insanlardan gelecek ezâlara tahammüllü olmalıdır. Bu sözcük benzerliğinden dolayı, dervişlerin, herkesin ayağını basarak geçtiği kapı eşiklerine basmadığı; hatta eşiğe gösterdikleri saygıdan ötürü tekke ya da türbeye eşiği öperek ve sonrasında eşiğin üzerinden atlayarak içeri girdikleri bilinmektedir. İran’da ortaya çıkmış olmasına karşın Arapça’ya da geçmiş olan bu sözcüğün çoğulu; “derâviş” sözcüğüdür. Arapça’da “fakir” anlamına gelen sözcüğün çoğul karşılığı ise fukaradır. Tasavvufta, bir şeyhin bey’ati ve terbiyesi altındaki kişi manasında kullanılmaktadır. Hz. Muhammed (s.a.s.) için de kullanılan “derviş-i sultân-ı dil” tabiri, padişah gönüllü fakir anlamındadır. Alçakgönüllü, ârif, kanaatkâr kişilere de derviş meşreb denmektedir.

Vir zekât-ı hüsnüni men ‘ itme bu dervîşden

Hem benüm gönlüm yapılsun hem sana olsun sevâb

G 123/3

³²¹ Bkz. Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, 1998, s. 103.

³²² Bkz. Pala, **a.g.e.**, s. 122.

Şâire göre dertli dervişin hâli sorulmaz. Halinin sorulmamasına da şaşılmaz. Çünkü derviş derdi vuslata ermektir:

Sormasa bu derd-mendün halini olmaz ‘aceb

‘Âr ide dervişden her kandese ‘âlî-cenâb

G 130/4

Âsitan, atabe, eşik, dergâh, Bbr tarikat kurucusunun veya büyük bir velinin gömülü olduğu türbe demektir. Dergeh şeklinde bir kullanımı da olan dergâh kelimesi atabe, eşik manalarına gelmektedir. Âsitan ile eşanlamlıdır. Yoksulların ve yolcuların barındığı yer olup; Divân edebiyatındaki kullanımı daha ziyade “kapı eşiği” anlamındadır. Dergâh ve derviş beyitlerde sık sık bir arada yer alır. Dergâh-ı âli, Dergâh-ı İlâhî gibi tamlamalara da karşılık gelir. Muhibbî, beyitlerinde, dergâh ve âsitana “Allah katı” anlamı ile yer verir. Şah, ahiret, geda, mezheb gibi kavramlarla beraber kullanıldığı görülür:

Kim ire dergehüne ire murâdına o dem

Dü-cihân içre çü ‘âşıklara sensin maksûd

G 9/2

Aşk sultanı adaletlidir. Ayrım gözetmeksizin herkese eşit muamelede bulunur:

Ey muhibbî hürmet etmez kimseye sultân-ı ‘ışk

Bildürür dergâh-ı ‘âlîsinde anun şeyh ü şâb

G 154/5

Keykâvus ve Husrev meşhur İran şahlarıdır. Âşık, için tac sahibi olmaktansa sevgilinin memleketinde köleliği yeğler. Sevilen kişinin kulu olmak, âşığı sultan yapar:

Taht-ı Keykâvus ü tâc-ı Husrev’e meyl itmezüz

Bendelik çün âsitânunda müyesserdür

G 46/3

Âşık için sevgilinin eşiğinde dilenci olmak, dünyaya sultan olmaktan yeğdir:

Bana bu dünyâya sultân olmadan

Yegdür olmak âsitânunda gedâ

G 95/6

Tarikat geleneklerine göre kapıya gelen misafir çevrilmez. Âşık da sevgilinin kapısına gelmiş olduğunu söyler, geri çevrilmemeyi diler:

Âsitânuna Muhibbî geldi vaslun isteyü

Var mı bir mezhebde kim redd ide mihmânı dürüst

G 237/5

Dervislâmın giydiği yamalı elbisedir. Hırka liyakati dolayısıyla, dervişe merâsim ile giydirilmiştir. Hırkayı giymek, dervişin Allah katında kabul edilmiş olduğunun göstergesi olarak kabul edilir. Hırka giyen derviş, bundan böyle dünyanın nimetlerinden kendisini soyutlayacaktır.³²³ Muhibbî de, dünya nimetlerinden uzaklaşmak için, hırka metaforuna şöyle yer vermiştir:

Gider bu atlas ü fâhir libâsı

Sana bir hırka çün eyler kifâyet

G 197/2

Destâr, takke, fes gibi başlıkların üzerine sarılan sarıktır. Şâir rind meşreptir. Çünkü sadece sembol olan sarığı ve cübbeyi şaraba rehin bırakır:

³²³ Bkz. Pala, **a.g.e.**, s. 216.

Rehn bâde kodı çün cübbe vü destârı Muhibb

Saff-ı rindânda turursa nola sâfi-meşreb

G 129/5

Kaftan ya da süslü elbise anlamına gelen hil'ât, Divân şiirinde âşığın sevgiliden gördüğü ezaya ve cefaya benzetilmektedir. Aşık, dertleri üstüne bir hil'âtmişcasına giymektedir, tasavvufta Allah'ın lütfu olarak ifade edilmektedir. Muhibbî, Allah tarafından gelebilecek en ufak lütfu bile razı olduğunu söyler:

Bu libâs ü hây hûy ü tantana nedür dilâ

Egnüne hil'at yeterken bir palâs ü bir 'abâ

G 4/5

Âşığın âhı, başına giydiği tâc; gözünden akan yaşları, hil'ât olmuştur:

Başuma âhum şu'â'ı tâc-ı efserdür bana

Eşk-i çeşmüm virdüğü hil'at-i ser-â-serdür bana

G 46/1

Âşığı bir şâh gibi tasavvur eden şâir, âhının ateşini altından bir bayrağa; kaftanını da gözyaşına benzetmektedir.

Şah-ı 'ışkam şu'le-i âhum bana zerrin-'âlem

Hil'atümdür eşk-i çeşmümden ser-â-ser gâh şîb

G 144/3

Gözlerüm yaşını lâyük gördi hayât-ı felek

Biçdi hil'at egnüme gâhi ser-â-ser gâhi şîb

G 158/3

“Âşık, tutkun düşkün, vurgun, haddinden çok fazla ve aşırı derecede seven demektir.”³²⁴ Divân edebiyatında daima âşık olan şâir, sadece âşıktan söz edilen beyitlerde bile kendisini kastederek övünür Üzüntü, aşığın gıdasıdır. Sevgiliden lütuf beklerken, onunla hiçbir surette bir araya gelmez. Sevgiliyle beraberliği hayalîdir. Bu sevgi için ağyârla baş etmek zorunda olan âşık için, sevgiliden ayrı düşmek adeta ölümdür. Bundan dolayı hayat ile ölüm arasında daima bir bocalama halindedir. Maşukun başkalarına ilgi göstermesi, âşık için en büyük belâdır. Âşık sevgiliye yalvarmayı bırakmaz. İrade de, takdir de sevgilinin kendisine aittir. Âşığın üzerine düşense, tüm varlığıyla kendisine itaat etmektir..³²⁵ Bir diğer anlamı ise: “Allah Teâlâ’yı son derece ve azâmî mertebede seven. Hak âşığı.”³²⁶

Âşık, yârin kapısında gamlı bir bekçidir. Sevgilinin karşısında, onun canının ehemmiyeti bulunmaz. Sevgili uyusun diye uykusuzluğa razı gelen âşık gecenin arkadaşı iken, sevgili gündüzün arkadaşıdır. Gökteki, her an yitip gitmeye aday bir yıldızdır. Oysa sevgili, adeta mehtabın kendisidir. Güçlü, dikenli yolların, sonsuz dağların yolcusu olan âşık, hazan mevsiminin kendisidir. Sevgili bir gonca gül iken, âşık sararmış ve son yaprağı dahi düşmek üzere olan dev bir çınar gövdesidir. Sevgili bir ceylan iken, âşık bir yaralı bülbüldür.

Âşığın sevgisi, Allah ile birlikte, Allah tarafından âlemlere rahmet olarak gönderilen, O’nun en sevgili kulu ve alemleri aydınlatan nuru Hz. Muhammed (s.a.s) içindir (G 4/1).

Âşık, mâşuk için dünya nimetlerinin tümünü, her türlü malı ve mülkü, ve dahi can mülkünü fedâ etmeyi bilen kişidir. Kendi varlığını, mâsivayı ve hatta terki dahi terk eyler (G 21/3).

Âşık, bir tevhið ipi olan Kible’ye tutunarak tek bir yöne yönelir; Lâ ilâhe’de tüm yönleri yok eder, zirâ kıblesizlik şirk demektir. Sevgili âşığın kıblesiyken, kâbe

³²⁴ Uludağ, **a.g.e.**, s. 49.

³²⁵ Pala, **a.g.e.**, s. 47.

³²⁶ Uludağ, **a.g.e.**, s. 58

sevgilinin mekanı, bir diğer deyişle vuslat makamıdır. Allah âşıkları Kâbe'ye ulaşmak, kendilerini O'nun yolunda kurban etmek için neredeyse birbirleri ile yarışır (G 29/5).

Tabiplerin çare bulamayacağı dert yalnızca aşktır. Aşk onulmaz bir dert; kapanmaz bir yara olsa da, âşıklar bundan şikayetçi değildir. Hakk âşıkları, Sevgili'den gelen derdi de, kahrı da hoş karşılayarak sabır gösterirler. Çünkü bu dertler sona erdiğinde Sevgili kendilerinden el çekmiş olacak, bu da onları kahredecektir. Aşık Sevgili'den gelecek cevır-ü cefânın her türlüşü karşısında, acı olsa dahi, sabır meyvesini zevkle tadar. Tevriyeli bir kelime olan “Sabır”ın ilk anlamı, bir duruma, olaya veya kişiye katlanmak, aynı zamanda bitmeyen bir hazine iken; ikinci anlamı, Sumatra Adası'nda sarı sabur adı verilen bir ilaçtır. Rûhsal anlamda bunalmış kişilere içirilen bu ilaç, rahatlatıcı fakat acı bir meyvedir. Aşık sabırlıdır. Denebilir ki; sabrı olmasa Mecnûn da çöllere düşmezdi. Dolayısıyla, aşık bu dert için tabîbe itibar etmez (G 33/2).

Zülf, Yaratıcı'nın birliği; çevgân, Hakk'ın takdîri; tûp ise bu takdîre boyun eğiş anlamlarını taşır. Her şeyin takdiri, sonsuz kudret sahibi Allah'ındır. Âşıklarsa bu takdîre boyun eğmiş, “ Kalu belâ” demiştir (G 36/4).

Ar ve namus zâhid olanın vazgeçilmezidir. Fakat âşık rinddir. Kendisi aşk ateşi ile yanıp kavrulmuş kişidir. Kendinden geçmiştir. Kendini bilmez vaziyette yürür (G 50/6).

Âşığın gönlü sevgilinin yani Rabb'in aşkıyla öyle doludur ki, bu aşk tüm mekanı varlığı ile donatır. Aşığın gönlü cûş etmiş, ummana dönmüştür. Âşık artık bir divânedir (G 65/1).

Cevr ve cefa okları ile dolu, zorlu bir yol olan aşk yoluna seve seve çıkan aşık, karşısına divler, ejderhâlar çıksa; aç susuz dahi kalsa sevgiliye vuslat arzusuyla tüm sıkıntılara katlanır. Zirâ sevdiğine kavuştuğunda her şeyini kaybetmiş olsa da bunun önemi olmayacaktır. Sevgili ile kavuşan âşık, köle dahi olsa muradına erdiğinden, artık cihân padişahıdır.

Gerçi kim 'ışkun tarîhi pür-hatar dirler velî

Göricek ‘âşıklar andan eylemez ictinâb

G 113/2

Fuzulî bir gazelinde şöyle der: “Değildim ben sana mâil, sen ettin aklımı zâil /Bana tân eyleyen gâfil seni görgeç utanmaz mı” Âşık utanma ya da rahatta olma gibi bir kaygı taşımaz. Utanma ayıplanma gibi kaygılar taşıyan zâhittir. Kendisini âşık sanmakla yanılgıya kapılmaktadır:

‘Âşık midurur isteye ol râh-ı selâmet

Yâ‘âr ide ol eyliyecek anı melâmet

G 235/1

Âşığa sevgilinin lütfu da kahrı da hoştur. Âşığın sevgiliden gonca beklentisi yoktur, dikene de râzı gelmektedir. Âşığa, sevgiliden gelen cevri cefaya sabretmek düşer. Bu, rıza makamıdır. Âşık, kendisine dert veren sevgili, kendisini muhatap alıyor diye düşünür. Sevgili mutlak güzelliğe sahip olandır. Sevdiklerini her hali ile kendisine hayran edendir. Gizli bir hazine olan Allah (c.c.), bilinmeyi istemiş, böylece alemleri yaratmıştır:

Ey mâh cemâlüne cihânı nigerân it

Göster ruhun ‘âşıkları hûnîn-cigerân it

G 248/1

Âşık, melâmet ehlidir; selâmet ehli değildir. Belâlarla hem-dem olmuştur. Âşkının belâsıdır. Âşk, sevgiliden gelen ni’mel belâ olup; âşık, aşk yolunda paymâl olmayı, mecnun gibi çöle düşerek kendinden geçmeyi, avareliği seçmiş kişidir. Kendini kaybediş yolunda bakîliğe ulaşmıştır. Zahidin buna karşılık ithamları kendisi için lâf-ü güzâftır.

Zâhid yaraşursın yûri ol sag u selâmet

‘Âşık olanun fahrı olur olsa melâmet G 250/1

Sevgili sonsuz kerem ve lutf sahibidir. O dilediğine lutfunu ve keremini nâsib eder. O'nun lutfunu ve keremini en çok hakeden kişilerse, âşıklardır:

Eger lutf-u kerem kılsan yeridür cümle 'uşşâka

Ne var şimdi mi olmuşdur bu 'âlemde kerem peydâ

G 31/7

Âşığın acıları inleyişlere dönüşür, geceleri kaplar. Cevr, nâle ve şeb kelimelerinde tenasüb mevcuttur. Acılar gece vakitlerinde demlenir. Herkesin uykuda olduğu âşık zâr edip inler ve inleyislâmın sevgiliye bu saatlerde erişebileceğini hayal eder. Âşık esasında cefâ çekmekten şikâyet etmemektedir. Âşığın istediği, sesini, inleyislâmni sevgilisine duyurmaktır.

Cevri 'âdet kılmasun 'uşşâka zülfün key sakın

Bir gün ola irişe bir nâle-i şeb-gîr ana

G 75/4

Sevgili cemâl ve celâl sahibidir. Âşıklarına dilediği gibi sefâ yahut cefâ eyler. Âşıklar kendilerini sevgili karşısında birer hiç olarak görürler:

Hüsnine magrûrdur 'uşşâkı eyler pâymâl

Çagırup bin dâd idersem gûş idüp virmez cevâb

G 165/2

Şair, âşığın hâline dair güzel bir teşbihte ve hüsn-i ta'lilde bulunmuştur. Âşıklar tarafından sevgiliye dökülen gözyaşı gümüşe, ızdırapla sararmış suretleri altına benzetilir:

Yiter 'uşşâka yaşı rûy-ı zerdi

Ki bunlar içre olmaz sim ü zer dost

G 192/3

Sevgilinin güzelliğini adlandırmak için hurşîd yani mihr, güneş tasavvuru kullanılır. Güneş, her nasıl ki tüm canlı varlıkların yaşamlarını sürdürebilmeleri adına temel gereksinim ise, Sevgili de âşık için öyledir:

Sen oldun hüsn ile hurşîd-i Enver

Kapunda cümle-i ‘uşşâk zerrât

G 241/4

Gidilecek yol manasındaki mezhep sözcüğü, dinî yazında Allah’ın emirleri ve Hz. Peygamber’in sünnetine uygun davranmak adına bir din âliminin yolunun izlenmesidir.³²⁷ Meşreb sözcüğüse herkeste farklı olan mizaca, zevklere ve alışkanlıklara karşılık gelmektedir.³²⁸ Her üç imaj, şâirin beyitlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

Yol çok olsa da, doğru olan bir tanedir: Sevgiliye giden yol. Aranması gereken bu yoldur. Beyazîd-ı Bistâmî Hazretleri’nin ifade ettiği gibi; “Bulanlardır ancak arayanlardır.”

Bulînûr dürlü dürlü gerçi mezheb

Bulınmaz ararsan bir ‘âli-meşreb

G 170/3

Dervişin susuzluğunu giderecek olan aşk şarabıdır. O, aşka teşnedir. Başka hiçbir şeye gereksinimi yoktur. Şâir de kendisini aşk şarabını yudumlayanlardan saymaktadır:

Muhibbî koma elden câm-ı ‘ışkı

³²⁷ Abdülbaki Gölpınarlı, *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul, 1997, s. 232.

³²⁸ Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 2004, s. 436.

Gerekmez rind olana illâ meşreb

G 175/5

Âşık için bazen sevgilinin bulunduğu yer âsitan olur. Âsitan dergâh demek olup; gönül erenleri burada bir araya gelir. Gelenek doğrultusunda, kapı, âsitâna her gelen kişiye açılmalıdır. Âşık sevgilinin âsitânına vararak kabul görmeyi diler:

Âsitânuna Muhibbî geldi vaslun isteyü

Var mı bir mezhebde kim redd ide mihmânı dürüst

G 237/5

Allah rahmeti sonsuz olandır. Sevenlerini mahşer gününde karanlıklar içinde bırakmaz, sevenlere necât yolunu göstermektedir:

Zulmet-i mahşerde yolın bilmeyen ‘âşîlere

Şefkat idüp olasın her birine sen reh-nümâ

G 65/2

Bahçıvan Hakk’a aşıktır. Allah’ı zikrettiği sırada, bahçıvanın gül bahçesi tezyin edişi gibi, zikirlerin, duâların, niyâzların en güzeliyle taltifte bulunur:

Bâğbân evrâk-ı gülde yollarun zeyn eylesün

Hayfdur cânâ koyasın sen zemin üstine pâ

G 72/3

Gönül, bir diğer deyişle kul, yoldan sapmış; Rabb'in inâyetine ve rehberliğine muhtaçtır. Kendisine doğru yolu gösterecek olan Allah’tır.

Ey dil-i kec togrı yola baksana

Çünkü gösterdi tariki Hakk sana

G 86/1

Âşığın beden mülkü virâneye dönse de mühim değildir. Çünkü o canlar canını bulmuştur. Zirâ sevgili yolunda acı çekmek âşığı olgunlaştıracak, mutluluğa erdirecektir:

Gönderürsün gamzen okların cefâ sanma anı

Hey yolunda öldüğüm ol râhat-ı cândur bana

G 88/2

Yolların hepsi sevgiliye çıkar. Âşık için yollar kutlu serencâmını yaşadığı yerlerdir. Âşıkların daimî güzergâhı olup; gül ve yol denince akla Hz. Peygamber gelecektir. Hz. Muhammed'in sembolü güldür. Kendisinin ümmeti, O'nun geçmiş olduğu yollara yüzünü sürer:

Yollarun üzre nigârâ yüzümi ferş ideyin

Sehv ile ey gül-i nâzik koyasın üstine pâ

G 94/3

Aşk, sevgilinin kapısının anahtarıdır. Ve o anahtar âşığın elindedir. O yüzden âşıklar varacakları yeri bilirler. Zâhid gibi yolu şaşırmaşlardır:

'Işk çün rehber olup gösteriser râh bana

Zâhidâ sanma ki senün gibi yolum yarılâm

G 109/3

Âşık, sevgili, rakîb üçgeninde, rakîb âşığın önüne hep engel olarak çıkan; sevgilinin güzelliğinin görülmesine engel olan kara buluttur:

Dün gice kasdeyledüm ta kim görem rûy-ı habîb

Mâni' oldı araya girdi bulut gibi rakîb

G 139/1

Felekten yakınıp duran Âşık, kimi zaman bir yol kimi zaman ise bir meclis olan, gam yolunda ölmeye razı, gam meclisinde neyin yoldaşdır:

Ne gam yolunda ger ölse Muhibbî

Nigârâ tek sen ol sag u selâmet

G 225/5

Bezm-i gamda nâle kıl ey nây hâl-adş ol bana

Çarh elinden inleyem bir lahza yoldaş bana

G 44/1

Sevgilinin taze kokusunu âşığa taşıdığından, sabâ rüzgârı aşığın en iyi dostlarındandır. Âşık, geceleri sabanın kendisine arkadaş olmasını diler. Çünkü sevgilinin kokusuna yalnız gündüzleri ulaşabilirken, âşık, gece olduğunda bunun hayali ile yetinmeye mecburdur:

Gülşen-i kûyı tolanmaga nigârün subha dek

Ey sabâ merdümlik it bir gice yoldaş ol bana

G 44/4

Yaratılan varlıkların nefesi adedince Allah’a giden yol vardır. Tasavvuf da bu yollardan biri olup, aynı zamanda dinin iç yüzü olarak ifade edilmektedir. Tarikat ehlinin ahlâkını güzelleştiren Tarikat, onları kötülüklerden uzak tutar.³²⁹

Budala sözcüğü ile eş anlamlı olduğu ileri sürülen abdal, ölmüş tarikat erenlerinin yerine geçmiş, daha aşağı derecedeki eren manasında kullanılır. Dîvan

³²⁹ Pala, a.g.e., 452.

edebiyatında zâhid için kullanılmakta olan tabirler arasında yer alır. Cahil, ancak cahil olduğunun farkında olmayan aşk ehline hasımlık besler.³³⁰

Muhibbî, abdal sözcüğünü zahid ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Abdal, âşığın aşk derdi ile yarılmış bağrını görse şaşırır. Âşığın elifler çekmesi, âh etmesi anlamına gelmektedir. Âşığın âh çekmesiyle karşısındaki dağlar dahi dayanamayıp küle dönüşür:

Daglar yakdum vü hem çekdüm elifler yer verin

Sinemün çâkin görse reşk ide her abdal ana

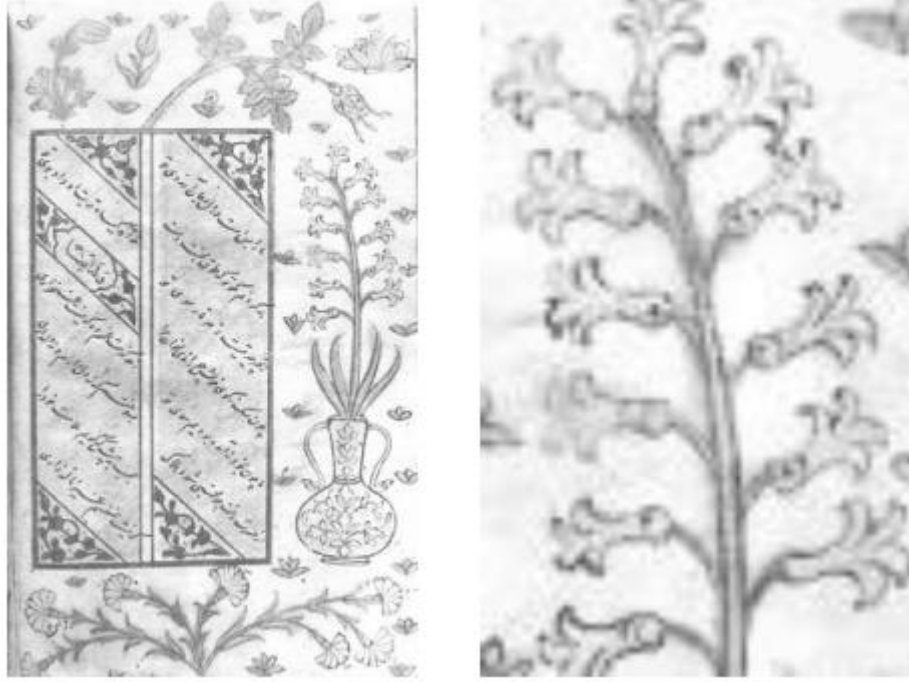
G 110/3

3.4. Sümbül

Natüralist çiçek üslubu ile birlikte, sümbül sanatın pek çok alanında kendine yer bulmuştur. XVI. Yüzyıl'a ait örneklerinde; çinide kullanılmış olan sümbül çiçeği formlarının az stilize olduğu görülmektedir. Kumaş üzerine soğanıyla birlikte dokunmuştur. 1736 tarihli Sümbülname, sayısız sümbülün Türk sanatına tanıtıldığı bir eserdir. 18. Yüzyılda sümbüllerinde çiçeklerin çoğunlukla katmerli olduğu görülmekte olsa da, 17. Yüzyıl Gaznevi albümünde henüz katmerli sümbüle rastlanmamaktadır.

Şekil 3.25'te bir sayfasına yer verilmiş olan Muhibbi Divanı, çeşitli natüralist çiçekler ile bezenmiştir. Şekilde, içinde sümbül çiçeğinin bulunduğu bir vazo yer almaktadır. Bununla birlikte; bezemede güle, karanfile ve laleye de rastlanmaktadır.

³³⁰ Gölpınarlı, a.g.e., s. 5.



Şekil 3.25: Muhibbi Divanı'nda sümbl

Kaynak: (Demiriz, 1986: 169) TSK R.738

Şekil 3.26'da gösterilmekte olan XVI. Yy. sonlarından, II. Selim'in şalvar örneğin, sümbl motiflerinin soğanlarıyla dokunmuş olduğu görülmektedir.



Şekil 3.26: Sumbül motifli ipek şalvar

Kaynak: (Atasoy, 2005: 44) TSM 13/179

Şekil 3.27’de yer verilen görseldeki saray kiliminde, orta bölüm sumbül motifleri ile bezelidir. Kenar bordürlerde ise iri hançer yapraklarının ve çiçeklerin olduğu görülmektedir.



Şekil 3.27: Sömbüllü ipek kilim seccade

Kaynak: (Atasoy, 2005: 62) TSM 13/1537

3.5. Bahar Açmış Meyve Ağacı

XVI. Yy. itibariyle görölmeye başlamış olan bahar açmış meyve ağacı; Osmanlı süsleme sanatlarında en çok rağbet gören motifler arasında olmuştur. Pek çok sanat alanında, sayısız örneklerine rastlamak mümkündür. Çoğu zaman hangi tür ağaca ait olduğunun belirlenememiş olmasına rağmen, yer yer yaprakların ve çiçeklerin dizilişi ağacın türü konusunda fikir verebilmektedir. Çini, kitap sanatı, tezhip, minyatür, halı, kumaş, işleme gibi birçok alanda örneklerine sıklıkla rastlanmaktadır.³³¹

Şekil 3.36, bahar açmış meyve ağacının en güzel örneklerinden birinin görölmekte olduğu lake cilde yer vermektedir. Dış cilt yüzeyinde siyah zemin üstüne ince kıvrımlı dalları ile hatayilerin bulunduğu görölmektedir. İç yüzeyde ise natüralist üslup ile yapılmış çiçekler bahçe görünümünü vermektedir. Altın zemin üzerinde bahar

³³¹ Altun, 1998: 171.

açmış meyve ağacı, gül, lale, sümbül ,karanfil, süsen, menekşe, zerrin gibi çeşitli çiçeklere rastlanır.



Şekil 3.28: 16. yy. ortasından lake cilt

Kaynak: (Atasoy, 2002: 214) TSM EH. 2851,



Şekil 3.29: Bahar açmış meyve ağacına örnek

Kaynak: (Atasoy, 2002: 214)

Şekil 3.30’da görseline yer verilen çinide; dallar siyah meyve ağacı, gelişmiş ağaç görünümüne sahiptir. Kökler hançer yapraklarıyla kapatılmış olup, gövdeye doğru her iki yöne bakan laleler bulunur.



Şekil 3.30: Hürrem Sultan Türbesi Revakı Çini levhası detayı.

Kaynak: (Özcan, 2012: 446)

Kanuni Sultan Süleyman devrinde Osmanlı Türk tezhibi en güzel ve ince çizgilere ulaşmıştır. Kanuni devri tezhiplerinde Fatih devrinde kullanılan açık mavi zemin, yerini vişne rengine bakan koyu kırmızıya bırakmıştır. Kullanılan motifler daha da zenginleşmiş, en küçük detaylara kadar tesir eden estetik bir zevk bu dönemin

tezhiplerine hakim olmuştur. Dönemin en büyük ustası saray müzehhiphanesini yöneten Kara Memi'nin emrinde 29 tezhip sanatçısı çalışmaktaydı. Kara Memi Batı Anadolu'da yetişmiş bir Türk müzehhibidir ve oğlu da onun yolunda yetişmiştir. 1546'da nakkaşbaşı olan Kara Memi'nin görevi uzun yıllar sürmüştür diyebiliriz çünkü imzasını taşıyan Muhibbi Divanları'nın istinsah tarihi 973 H./1656 M.'dir.³³²

Kanunî dönemi, kitap sanatında çizgilerin daha da incelendiği, renklerin daha koyulaşarak çeşitlendiği, motiflerin şekilsel anlamda çoğalarak «Klâsik üsl.b»un hem cilt hem hat sanatında hem de tezhipte ve minyatürde en başarılı örneklerin verildiği bir dönem olmuştur. Kitapları Türk kitap sanatının şahıkasına çıkaracak sanatçıların yetiştiği bu döneme ait birçok ince eser, kütüphanelerimizin paha biçilemez hazineleri olup, bugüne ulaşmıştır. Yüzlerce eserin yazıldığı aynı dönemde, binlerce eserin istihzahı gerçekleştirilmiştir. Bunlar arasından Kanunî dönemindeki kitap sanatına en güzel örnekler arasında sayılan Muhibbî Divanı; yönetici, asker, idareci ve yazar Sultan Süleyman'ın edebi kişiliğinin yansıması olarak kendisine ait Farsça (2 cild) ve Türkçe (1 cild) şiirlerin toplanmış olduğu eserdir.

1)Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan K.şkü Nu. 738 Mük.

Mehmet Şerif'in, aharlı kâğıt üzerine talik hat ile istinsah ettiği müzehhep serlevhalı, halkârî tezyinatlı ve yaldız cetvelli olup; cetvel içlerindeki boyalar krem, pembe ve fıstıkî renklerde. 13x20 mm. ebatlarında, 206 yapraklı eser 973 H. (1565/6 M.) tarihinde istinsah edilmiştir. Sözbaşlıklarının müzehhep nakış içerisine mavi ve beyaz yazılı olduğu eserde, geniş bordür ile çevrelenmiş cilt ortasında siyah zemin üstüne kabartma müzehhep salbekli bir şemse bulunmaktadır. Kadızade Osman b. Mustafa'nın kaydıyla, sonda müellif hattı ile yazılı ü. gazel yer almaktadır.

2) istanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nu. T. 5467

Mehmed Şerif'in yumurta akıyla aharlı, mührüli şeker renk, sarı, pembemsi, pembe, sarı krem rengi, fıstıkî, çoğunca sedefî ve beyaz Türk abadisi üstüne benzersiz bir talik ile istihzah etmiş olduğu bu nüshadaki cetvel içleri de zerefşan sayfa kenarları her biri farklı kompozisyonlu halkârî ve renkli nefis bordürler ile çevrilmiş olup, söz

³³² Müjgan Cunbur, Milli Kültür Unsurlarımız Üzerine Genel Görüşler, *Milli Kültürümüzde Kitap Sanatları*, s.162-163.

başlıklarının da aynı şekilde nefis tezhip ile bezelidir. 165x263mm ebatlarında, 370 yapraklı, 90x150mm yazı ölçülerine sahiptir. Eşsiz lâciverdi müzehhep çift zahriyeli çift serlevhalı iken, sonradan yapılan cildi şemseli müzehhep kırmızı meşindir. Müzehhibinin Kara Memi olduğu eser 937 H. (1565 M.) tarihinde tezhip edilmiştir.

3) Türk-İslâm Eserleri Müzesi Nu. 1962

Aharlı abadî kâğıda talikle yazılmış olup; 503 yapraklıdır. Kitap İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 1967'da kayıtlı benzersiz lâciverdi müzehhep nakışlı bir diğer «Muhibbi Divanı», Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan köşkü Nu. 1291'de kayıtlı Seyyid Muradî'nin «Gazavat-ı Hayreddin Paşa» eseri, yine müze kütüphanesinde Şirvanlı Muzaffer Ali hattıyla 971 H. (1546 M.) de yazılmış olan fevkalâde müzehhep «Süleyman-name,» aynı kütüphanenin Hazine bölümünde Nu. 1608'de kayıtlı, 32 nefis minyatür bulunduran Sinan Çavuş imzalı «Tarih-i feth-i Sikloş ve Estergon ve İstunibelgrad» isimli kitap, Ahmet Feridun Paşa'ya ait minyatürlü «Zigetvar tarihi», Hazine bölümü 1592 numarada kayıtlı Ebu Turabel-Hüseyn. el-Hubiyü'ş-Şirazî imzalı 964 H. 1566 M.) de talikle yazılmış, minyatürlü «Fütuhât-ı cemile ve havadis-i garibe» başlıklı Tamaşvar ve civarındaki kalelerde geçen harplerin anlatıldığı Farsça mesnevi aynı dönemden kalmış şaheserlere örnek verilebilir.³³³

İslam dünyasında ortaçağın ilk dönemlerinden başlayarak yöneticiler ve varlıklı kesin sanata ve kitaba ilgi duymuş, tezhipli, tasvirli ve güzel ciltli, üstat bir katibin hattı ile yazılmış kitaplara sahip olmak istemişlerdi. Diplomatik hediye olarak gönderilecek kıymetli eşyalar arasında sanatlı kitapların daima ön plana çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte el yazma kitapların sayfalarını tezhiplene, süslemeli deri cilt içine alma geleneğinin Kuran kopyalarında başladığı söylenebilir. Sanatlı el yazma kitaplarda o kitabı hazırlayan ekipten; yani mücellit, hattat, müzehhip ve nakkaş gibi sanatkar grubundan ismi kitapta yazılı olan, genelde kitabın satırlarını kopya eden ve kendisine katip veya hattat denilen kişiydi. Nadiren bazı hattatlar kopya ettikleri kitabın tezhibini, tasvirini ve cildini de yapıyordu. Bazı kitaplarda sadece müzehhip tezhibin üzerindeki bir alana minicik harflerle, bazen ressam resmin bir köşesine adını

³³³ Cunbur, Kanuni Devrinde Kitap Sanatı, Kütüphaneleri ve Süleymaniye Kütüphanesi, s. 135-136.

yazmış, kimi ciltlerde mücellit cildin üzerine ismini kayda geçirmiş, sanatlı bazı kitaplarda, o kitabı sipariş eden kişinin ismi de ilk sayfaya yapılan son derece süslü bir madalyonun içine yerleştirilmiştir.³³⁴

Osmanlı kitap sanatı, esasen İslam dünyasındaki gelenekler ile paralellik taşıyordu. Burada gelişen, serpilten ve çeşitlenen kitap sanatı temel anlatım dilinin esasları izlenmişti. Diğer taraftan bahsi geçen ilkelerin Osmanlı'nın estetik zevki doğrultusunda uyarlandığı, imparatorluğa ait geniş coğrafyadan ve komşulardan da beslendiği ve kitap sanatında sarayın kendine has çoğulculuğu ile paralel olarak ilk bakışta tanımanın mümkün olduğu özgün bir dilin yaratılmış olduğu görülmektedir. Usta-çırak ile aktarılanlar yoluyla belli bir sürekliliğin yansıtılmış olduğu Osmanlı kitap sanatında, asırlar boyu yeni üretimlerle dinamizm ve çeşitlilik sağlanmıştır.³³⁵

Bu noktada Osmanlı kitap sanatlarına değinmek yerinde olacaktır. Türklerde ciltçilik sanatı, İslam devrinde önemli gelişmeler kaydetmiştir. Bu gelişmeleri şöyle sıralayabiliriz:

Yazı ve kitap, Müslüman Türkler tarafından kutsal addedilirdi. Yakın zamana kadar, üzerinde yazı olan bir kâğıdı yerde görenler onu hemen ayakları altından alıp yüksek bir yere kaldırarak yazıya hürmetlerini gösterirdi. Kitaplar, bilhassa dinî kitaplar, her zaman yerden yüksek bir konumda bulundurulurdu. Yazı ve kitap için söz konusu olan bu önem, onu koruyucu nitelikteki cilt için de benzer derecede geçerli oldu. Yazıya ve kitaplara duyulan sevginin ve saygının derinliği, Türk tarihinde ve kültürüne ciltçiliğin güzel sanatların önde gelen kollarından biri haline getirmiştir. Dünya üzerindeki hiçbir ulus tarafından yazı ve cilt sanatının Türklerdeki kadar yüksek bir sanat düzeyine taşınmadığını söylemek abartı olmayacaktır. Henüz VII. Yy.'da Türk mücellitleri tarafından yapılan ciltler, Doğu'daki diğer ulusların ortaya çıkardığı ciltlere kıyasla çok daha üst seviyede birer sanat eseri olarak kabul ediliyordu.³³⁶

³³⁴ Bu özellikler için bkz. Yıldırım 2000, 603-616; Çağman ve Tanındı 1996, 135,136; Tanındı 1990, 134; Tanındı 2003b, 872; Aşıcı 2009, 300-314.

³³⁵ Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, 2012, s.11.

³³⁶ İsmet Binark, **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, Ankara, 1975, s.2

Avrupalı birtakım sanat tarihçileri tarafından Türk sanatının yakın zaman dek tamamıyla yok sayıldığı yahut sadece İslam topluluklarıyla sınırlı tutularak değerlendirilmiş olduğu görülmektedir. Bundan dolayı birçok Türk cilt işine İran, İran ile ilişkilendiremedikleri vasat örneklere ise İran-Türk ya da Türk cildi dendiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Orta Çağ'da İslam cilt sanatı Türklerde gelişme göstermiş olup; Avrupa'da hâkim olan ciltçiliğe son derece olumlu etkileri olduğu bilinmektedir. Rönesansla beraber Batı tarzı kitap sanatında söz konusu etkilere ilişkin örnekler çoğalmış olup; bunlara farklı müzelerin ve kütüphanelerin koleksiyonlarında rastlamak olanaklıdır.

XV. yy.'ın ortalarından itibaren Osmanlılarda yönetim tarafından saray teşkilatı içerisinde "ehl-i hiref" adlı bir sanatkârlar topluluğu oluşturulmuştur. Saraydaki her türden sanat ve zanaat işlerinin görülmesinden sorumlu, maaşları saray tarafından ödenen bu topluluğun XVI. Yy.'da kalabalık bir kadrosu bulunmaktaydı. Bu topluluk tarafından hazırlanmış olan eserler için yapılmış harcamaların yanı sıra, sanatkarlara yapılan ödemeler dikkate alındığında; saray yönetiminin böylesine bir masrafı üstlenmesini, eser üretimine devlet işleri ve politikalarının parçası olarak bakıldığı yönünde yorumlamak mümkündür.

Osmanlı tasvir sanatlarında tarihi konuları ele alan ve dingin, ağırbaşlı diziler halinde hazırlanan eserler ayrı bir yere sahiptir. Buna benzer resimli kitaplar arasında, Osmanlı padişahları tarihinin manzum olarak anlatıldığı Şehname adlı eserler başta gelmektedir. Osmanlı kitap sanatının en verimli ve ihtişamlı dönemi 1579-1595 arasındadır. Osmanlı padişahları tarihi, söz konusu dönemde önde gelen minyatürlenmiş eserlerin arasındadır. Dönemin bir diğer kitap bezeme sanatkarı Kara Memi'yi asıl üne kavuşturan, çalışma konumuza da kaynaklık teşkil eden, Muhibbi mahlaslı Sultan Süleyman'ın şiir kitabına yaptığı muhteşem tezhipler ve halkari süslemelerdi. Kara Memi; bahar dalları, güller, sümbüller, karanfiller, laleler, hançeri yaprakları gibi motiflerin saray nakkaşhanesinden çıkan ürünlerin tümünde kullanılması ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. XXI. Yy.'da saray bahçelerinde hakim olan coşkulu,

renkli görüntü Kara Memi'yi ve ona benzer şekilde doğayı gözlemleyen farklı sanatçıları derinden etkilemiştir.³³⁷

Kara Memi, Kanuni dönemi süsleme sanatına büyük etkileri bulunmuş sanatçılardandır. Doğa sevgisini geleneksel tezhip yaklaşımı, kendi yorumu, estetik zevklerini ve sanat anlayışını birleştirerek; eserlerine en güzel biçimde yansıtmıştır. Muhibbi Divanı'nda kendisinin getirmiş olduğu yeniliklerden bahar dallarına yer vermemiş olsa da; Kara Memi cetvel içinde, açmış vaziyetteki laleler, güller, gül goncaları ve peygamber çiçekleri ile baharı hatırlatır. Cetvelin dışındaki sarımsı renk ise sonbaharı andırmaktadır. Sayfa genelindeki çiçekler ve halkâr motifleri "ney taksimleri" eşliğinde adeta dans eden,.

Cetvel içindeki üstten 2. yatay dikdörtgen alandaki süslemelerde kullanılmış olan serviler, ölümsüzlüğü simgelemektedir. "Yeşil elmas" adı ile bilinmektedir. Sürekli yeşil renk, uzun ömürlü ve dayanıklı olması, güzel şekil ve boyluluk vb. özellikleri servinin iyilik, güzellik sembolüne dönüşmesine yol açmıştır. Yaşamın, güzelliğin, sonsuzluğun sembolü olan bu ağaç; bunların beraberinde evreni de sembolize etmekte olup, yerkürenin eksenini kabul edilmektedir.

Eserlerinde bir hükümdardan ziyade sıradan bir şair görünümü çizen Muhibbî; kanaat, aşk acısı, kaderden şikayet, tevazu gibi, diğer şâirler tarafından sıkça işlenen konuları ele almıştır. Şiirlerinde gurur, yüksekten bakma gibi duygulara rastlanmayan Muhibbî'nin; daha sıklıkla fakirlik, kimsesizlik, sevilen kişinin vefasızlığı ve kadirbilmezlik gibi konulardan şikâyet ettiği görülür. Muhibbî, en fazla sayıda gazel yazan şâirler arasında, Zâtî'den sonra gelmektedir.

Şiirlerinde zaman zaman dinî ve tasavvufî unsurlarla karşılaşmanın mümkün olduğu Muhibbî, Dîvan geleneği doğrultusunda, dini ve tasavvufu malzeme olarak kullanır. Din ve tasavvuf kendisi için bir gayenin de ötesinde, bir araca dönüşmüştür. Hükümdarlığın beraberinde İslâm halifesi sıfatı taşıyan Kanunî, dinin tüm esaslarına hakim tavrı ile, devrinin âlim ve şâirleri ile yakın münasebetlerde bulunmuş, İslâmiyet'in gereklerini yerine getirmeye çalışmıştır. Yer yer Allah'a duyduğu

³³⁷ İÜK. T.5467 (Paris 1990, 308-09; Atasoy 2002,134-139).

şükrandan bahsederken; yer yer Allah'ın kudretine değinmiş, Hz. Muhammed'den övgü ile söz etmiş ve Peygamber'den şefa'at dilemiştir.

Allah'a ve O'nun peygamberine bağıllık belirttiğı gazellerinde; Allah'ın meleklerine, peygamberlerin vasıflarına, kıssalara değinmiştir. Mutasavvıf bir şâir olduğı söylenemez, ancak tasavvufu iyi anladığı ve özümsemiğı bir gerçek olan Muhibbî'nin, dünyanın faniliğini konu aldığı gazelleri de bulunmaktadır. Kimi zaman öğütlerde bulunduğı görölmekte olup; beyitlerinde dünyanın kederinden ve zevkenden uzak, ruhanî atmosferden bîhaber zahidlere çatmaktadır.

Kuşkusuz tüm metinler okuyana göre şekillenir ve farklı bakış açlarına göre değışiklikler gösterir. Geçmişin derinliklerinde değeri taşıyan sanatkarların kendilerini ve çalışmalarının farklı yönlerden incelenerek anlaşılır kılınması ve günümüz için kıymetli özlere ulaşmak, elbette araştırmacılar için bir görev niteliğindedir.

18.yüzyıla gelindiğinde görüyoruz ki müzehhep Kuran sayfası tasarımında geleneksellik sürerken, bu geleneksel elemanlara özgün biçimler de katılmıştır. Rengarenk, çeşit çeşit çiçekler bu biçimler arasından önde gelmektedir. Örnek olarak bunlardan birini Muhammed Cihangiri tasarlamış, tezhipliğı Kur'an nüshasının sonuna Peygamber Muhammed'in hilyesinin yazılı olduğı bol çiçekli bir vazoya yapmıştı.

Müzehhiplerin 18.yüzyılda Avrupa barok ve rokoko tarzlarını görmeleri ile, XIX. Yy. başlarında kitap tezhibi renk ve desen yönünden zenginleşmiştir. 19. Yüzyılda kitaplar artık matbaalarda basılıyordu. Buna rağmen sultanların ve halktan kişilerin portrelerinden oluşan albümler, usta katiplerin hattıyla yazılmış, özenle tezhiplenmiş bezemeli ciltli Kuranlar, dua ve şiir kitapları, methiyeler el yazma olarak 20.yüzyılın başlarına kadar üretilmişti. Vazolar, sepet ve saksılar içinde gölgeli boyamalar yapılarak hacim kazandı, renk renk iri çiçekler, buketler, kurdeleler, perdeler, fiyonklar, geniş yapraklar bu dönem tezhiplerinin bezeme öğeleriydi. Bu

üslupta tezhiplenmiş bir Amme Cüzü'nün hattatı da Sultan Abdülmecid'di (h.1839-1861).³³⁸

20. yüzyılın başlarında ise müzehhip ve mücellitler 16.yüzyılın geleneksel tasarımını tercih ettiler. Bunların görkemli bir örneği hattat Hasan Rıza'nın 1330/1911 yılında istinsah ettiği, tezhibi Bahaeddin'e ait (Tokatlıoğlu) olan eserdir.³³⁹ 20. yüzyıla gelindiğinde ise bazı sanatkârların eski üstatların çalışmalarını çeşitli boylarda kâğıtlara kopya ederek geleneksel biçimleri uyguladığı, bazılarının da geleneksel biçimleri yeniden yorumladığı görülmektedir.³⁴⁰

Bu hususta içinde bulunduğumuz yüzyılın üretken ve çok yönlü sanatçılarından Onur Hastürk ile yaptığımız görüşmeden bahsetmek yerinde olacaktır. 1983 yılında Mersin'de doğan Onur Hastürk, klasik Osmanlı minyatür sanatında ve bu sanatın geleneksel tekniklerinde uzmanlaşmış bir görsel sanatçıdır. 2008 yılında Konya Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, Tezhip-Minyatür Ana Sanat Dalı'nı birincilikle kazanmıştır. 2012 yılında İstanbul'a yerleşmiş ve Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip-Minyatür Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başlamıştır. 2014 yılında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Accademiadi Belle Arti di Firenze) Sanat ve Tasarım eğitimi almak üzere bir yıl İtalya'da yaşamıştır. Türkiye'ye dönüşünün ardından, 2016 yılında yüksek lisans eğitimini tamamlayarak yurt içinde ve dışında birçok karma sergide yer almış olan sanatçı, çalışmalarına İstanbul'da devam etmektedir.³⁴¹

Yazma eserlerde kullanılan kitapçılık sanatlarının evrensel düzeyde öneme sahip olduğunun bilinciyle yurt içi ve yurtdışında önemli çalışmalara imza atan Hastürk, kendi sanatını tanımlarken geleneksel sanat - modern sanat ayrımından uzak durmayı tercih etmektedir. Kendisini modern veya geleneksel sanatçı tanımlarının içerisinde görmediğini ifade eden Hastürk, Muhibbi Divanlarından ilham alarak oluşturduğu “Sözsüz Şiirler Serisi (Wordless Poems Series)” adlı eserlerini anlatırken

³³⁸ Yıldız Demiriz, **Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler**, İstanbul.

³³⁹ Uğur Derman, “Doksandokuz İstanbul Mushafı”, s. 404-411.

³⁴⁰ Akyavaş, “Erol Akyavaş ve Miraçnamesi”. “Özümsenmiş Gelenek”, Çağdaş Yorum.

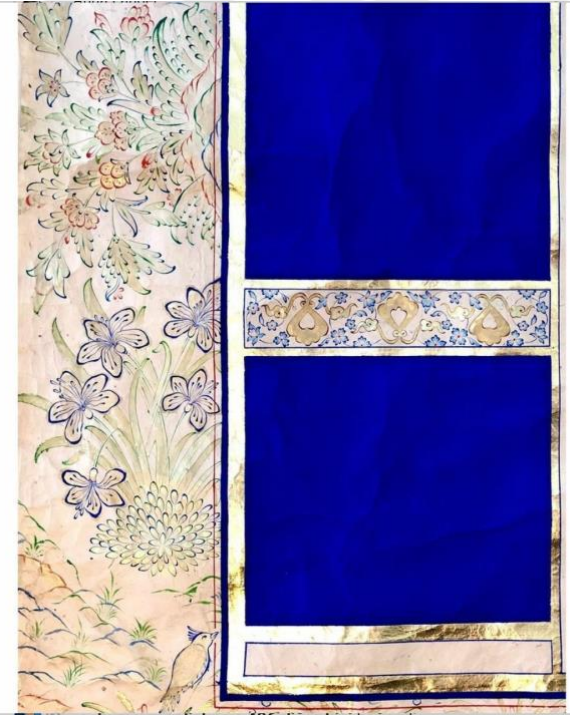
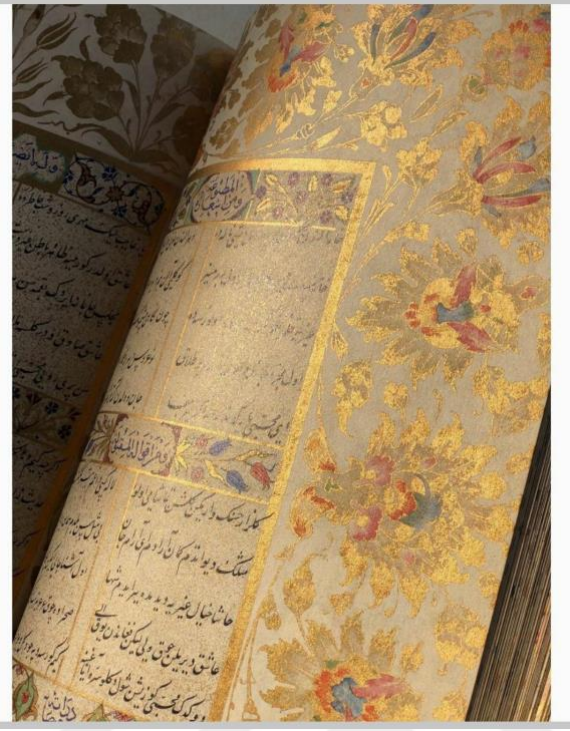
³⁴¹ Onur Hastürk için bkz. <https://www.kolekta.com.tr/sanatcilar/onur-hasturk/>

şu ifadeleri kullanmaktadır: “16. Yy’ın Muhibbi mahlaslı şairi Kanuni Sultan Süleyman’ın “Muhibbi Divanı’ndan” esinlenerek başladığım “Sözsüz Şiirler” serisinde sözün, sanatın, estetiğin, duygunun ve yaşamın içinde mananın kaybolduğu çağımızda eserin metin kısmını Yves Klein³⁴²’in, Boşluk ve Sonsuzlukla refere ettiği meşhur monokrom renge teslim ederek, “mana”yı yeniden kendi hayal alemlerimde arıyorum.”



Şekil 3. 31: Sözsüz Şiirler-1 ve eser sahibi Onur Hastürk

³⁴² Ünlü sanat eleştirmeni Yves Klein sanatçı bir anne babanın çocuğu olarak dünyaya gelmiş, 1928 – 1962 yılları arasında yaşamıştır. İtalya, İngiltere, İrlanda ve Japonya gibi farklı ülkelerde yaşayarak, deneyimlerini yazıya dökmüştür. 1960’larda patentini aldığı bu monokrom mavi renge kendi adını koymayı tercih etmiş. Renklerin enerjisine oldukça inanan Yves Klein maalesef ki 34 yaşında geçirdiği kalp kriziyle hayatını kaybetmiş. Varlığını monokrom mavi tonlarına bağlayan ünlü ressam, 1955 yılında resmetmeye başlamış ilk Klein mavisini tonunu. Klein mavisini kendisi şöyle açıklıyor; “Gündüz vakti gökyüzünde görünen hafif ve sönük renk değil, Paris’in yaz gecelerinde saat dokuz civarında görünen, batan günün enerjisi hala atmosferdeyken ve trafik ışıklarıyla yukarıdan görünen kıvılcımlar gibi görünüyorken ortaya çıkan karanlık, elektrik mavisidir bu.



Şekil 3.32: Onur Hastürk – Sözsüz Şiirler Serisi (Wordless Poems Series)

3.6. Kitap Sanatları

Türk sanat tarihçilerince kitap sanatlarına ilişkin yürütölmüş sistemli araştırmalar başlangıcı, erken Cumhuriyet dönemine, hatta Cumhuriyet'in ilan edildiğı tarih olan 1924 senesine kadar geriye gitmektedir. Öncelikli olarak değinilen konuların çoğı zaman İslâm el yazmalarındaki minyatürleri ile Türk süsleme (tezyinî) sanatları olduğı görölmektedir. Bu yayınlar arasında, Halil Edhem Bey tarafından kaleme alınmış olan *Elvâh-ı Nakşîye Koleksiyonu* başlıklı eser de yer almaktadır. Halil Edhem, bu kitapta birincil kaynaklardan yola çıkarak Osmanlı dönemindeki birtakım nakkaşlara dair bilgi sunmuştur.³⁴³

1930'lardan bu yana Türk minyatür ve tezhip sanatlarının tanıtımına yönelik yayınlara öncülük eden, eş zamanlı olarak tıp tarihine ilişkin araştırmalar da yayınlamış olan A. Süheyl Ünver, 1933'ten bu yana tezhip, resim, cilt, ebru ve minyatür gibi konularak odaklanarak, tanıtım amaçlı derlemelere ve incelemelerle ortaya çıkmış yazılara, makalelere ve kitapçıklara imza atmıştır.³⁴⁴

³⁴³ Halil Edhem, *Elvâh-ı Nakşîye Koleksiyonu*, 1924. Bugünkü dile aktaran: Gültekin Elibal, İstanbul, 1970, s. 21-31.

³⁴⁴ Banu Mahir, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 7, Sayı 14, 2009, 209-247.

SONUÇ

Bu çalışmada; Divân şiirinin en parlak dönemi sayılan 16. yy.'da yaşamış ve eserler üretmiş, en büyük hükümdar şâirlerden biri olan Kanunî Sultan Süleyman tarafından, Muhibbî mahlası kullanılarak yazılmış gazellerin bir bölümü tezhîp ve muhteva yönünden incelenerek sanatlı kitapların kütüphanecilik ve arşivcilik alanlarına getirmiş olduğu yenilik ve katkıların tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

Eserlerinde bir hükümdar değil de sıradan bir şâir görünümü vermeyi tercih eden Muhibbî; kanaat, aşk acısı, kaderden şikâyet etmek, tevazu gibi diğer şâirler tarafından sıkça işlenen konuları ele almıştır. Şiirlerinde gurur, yüksekten bakma gibi duygulara rastlanmayan Muhibbî'nin; daha sıklıkla fakirlik, kimsesizlik, sevilen kişinin vefasızlığı ve kıymet bilmezlik gibi konulardan şikâyet ettiği görülür. Muhibbî, en fazla sayıda gazel yazan şâirler arasında, Zâtî'den sonra gelmektedir.

Şiirlerinde zaman zaman dinî ve tasavvufî unsurlarla karşılaşmanın mümkün olduğu Muhibbî, Dîvan geleneği doğrultusunda, dini ve tasavvufu malzeme olarak kullanır. Din ve tasavvuf kendisi için bir gayenin de ötesinde, bir araca dönüşmüştür. Hükümdarlığın beraberinde İslâm halifesi sıfatı taşıyan Kanunî, dinin tüm esaslarına hâkim tavrı ile, devrinin âlim ve şâirleri ile yakın münasebetlerde bulunmuş, İslâmiyet'in gereklerini yerine getirmeye çalışmıştır. Yer yer Allah'a duyduğu şükrandan bahsederken; yer yer Allah'ın kudretine değinmiş, Hz. Muhammed'den övgü ile söz etmiş ve Peygamber'den şefaât dilemiştir. Allah'a ve O'nun peygamberine bağlılık belirttiği gazellerinde; Allah'ın meleklerine, peygamberlerin vasıflarına, kıssalara değinmiştir. Mutasavvıf bir şâir olduğu söylenemez, ancak tasavvufu iyi anladığı ve özümsemiştiği bir gerçek olan Muhibbî'nin, dünyanın faniliğini konu aldığı gazelleri de bulunmaktadır. Kimi zaman öğütlerde bulunduğu görülmekte olup; beyitlerinde dünyanın kederinden ve zevkinden uzak, ruhanî atmosferden bîhaber zâhidlere çatmaktadır.

Kuşkusuz, tüm metinler, okuyana göre şekillenmekte ve farklı bakış açıları doğrultusunda değişiklikler göstermektedir. Geçmişin derinliklerinde değer taşıyan sanatkarların sanat anlayışlarının ve çalışmalarının farklı yönlerden incelenerek

anlaşılır kılınması ve günümüz için kıymetli özlere ulaşmak, elbette araştırmacılar için görev niteliğinde bir sorumluluktur.

Tezhip sanatında XVI. yy., farklı bir yönden doruk noktası olarak görülmektedir. Bu dönemde, metin bölümünden önce yer alan tam sayfa tezhipler oldukça zengin süslemelere sahiptir. Zeminde hâkim olan lacivert renk azalırken, altın ve lacivert zemin neredeyse dengede kullanılmıştır. Çiçekler ve rumiler yine gözde formlar olmakla birlikte, işçiliğin bu dönemde son derece inceldiği görülmektedir.

Kânunî Dönemi, çok sayıda yeni üslubun ve tekniğin hayata geçtiği, oldukça zengin bir dönemi ifade eder. Bu dönem, farklı sanat kolların için olduğu gibi, tezhip sanatı için de yaşanmakta olan bir altın devirden söz edilebilir. Geleneksel motif ve tekniklerin kullanımında büyük ustalık seviyesinin görülmesiyle birlikte, zamanının en büyük müzehhiblerinden "Karamemi" ile servi ağacı, lale, karanfil, gül, sümbül ve bahar dalı gibi birçok bahçe çiçek ve bitkilerinin yarı stilize halde tezhip sanatında ilk defa kullanılmıştır. Bu dönem, tezhipte "Klasik Dönem" olarak adlandırılmaktadır.

Kanuni dönemi birçok yeni üslubun, motifin ve sayfa kenarı süslemeciliğinde yeni tekniklerin uygulandığı zengin bir dönemdir. Ayrıca saz üslubu da yine bu dönemde çıkmış ve gelişmiştir.³⁴⁵

Doğuda yazma kitaplar, özellikle dini içerikli kitaplarda yüksek bir sanatsal düzeye ulaşmıştır. Çeşitli tip ve nitelikteki kağıtlar, kağıthanelelerden getirilmiş, hattatlar tarafından yazılarak nakkaşlar tarafından resimlenmiş, daha sonra müzehhipler tarafından süslemesi yapılarak mücellithanelerde son şeklini almıştır. Tüm bu üretim aşamalarından geçen kitap, nitelik olarak oldukça yüksek ve miktar olarak az sayıda olduğu için pahalı ve geniş kitleler tarafından kolay ulaşılamayan bir lüks tüketim malzemesi olarak karşımıza çıkmıştır. XVIII. yüzyılın ilk yarısına kadar Osmanlı İmparatorluğu topraklarında el yazması kitapların aylarca ve bazen yıllarca süren emekle yazıldıkları, on binlerce kişinin geçimini bu yolla sağladığı bilinmekle beraber başta Avrupa'da basılan Arapça yayınların dolaşıma girmesiyle matbaanın

³⁴⁵ Serpil Aydın Demirağ, Ankara Etnoğrafya Müzesindeki Beş Kur'an-ı Kerim'in Tezhip Süsleme Özellikleri, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2007. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

yükselişine, buna karşın kitap sanatlarında yaşanan kaçınılmaz gerilemeye tanıklık edilmiştir.³⁴⁶

Osmanlı dönemi yazma eserlerinden Türkçe olanlar, tarih olarak 600 yıl geriye götürülebilir. Bu geriye gidiş Arapça ve Farsça eserler için İslamiyet'in ilk dönemlerine kadar uzanmaktadır. Yazma eser kataloglarının belli başlı amacı bir koleksiyonda veya bir kütüphanede mevcut olan eserlerin kullanımını teşvik etmek ve böylece onları koruyarak araştırmacıların hizmetine sunmaktır. Yazma eserin her yönü ile tavsifi ve tanımlanması uzmanlık işidir. Son zamanlarda Batının bu uzmanlık dalına codicology dediği, bu işi yapan kişileri de codicolog olarak adlandırdığını biliyoruz. Türkçesi ile yazma-bilim ve bu konunun uzmanına yazma-bilimci diyebileceğimiz bu bilim dalı gerçekten de oldukça geniş bir bilgi birikimi gerektirir. Diğer ülkelere göre Türkiye'deki yazma eserler sayı bakımından çokluğu yanı sıra nitelik açısından da yadsınamayacak derecededir. Minyatürlü eserler, tezhipli eserler, müellif hattıyla olanlar, ünlü hattatların elinden çıkanlar, dünyada sadece bizde olanlar, çok eski dönemlere ait olanlar gibi sınıflayabileceğimiz bu yazma eserlerimizi öncelikle kendi bilim adamlarımıza, genç araştırmacılara ve dolayısıyla dünya literatürüne tanıtmamız öncelikle yapılması gereken bir iş olmalıdır.³⁴⁷

Bir yazma eserin “albenisi” olarak ifade edebileceğimiz tezhip, özellikle İslamiyet ile aynı düzlemde gelişen ve yazma esere paha biçilmez değer katabilecek örneklerine rastlayabildiğimiz fiziksel özellikler arasında sayılmaktadır. Yüzyıllar boyunca güzelliğini ve etkileme gücünü koruyabilmiş tezhipli cilt ya da iç süslemeler yazma eserlerin fiziksel nitelemesinde belki de en hassas, detaycı nitelemenin yapılması gerekli alandır. Çünkü yazma eser uzmanının katalogladığı eseri yalnızca “tezhipli” ifadesiyle nitelemesi önemlidir ancak asla yeterli değildir. Çünkü tezhip, özellikle Osmanlı dönemi yazma eserlerinde yüzyıllar boyunca farklı tür ve ekollerle

³⁴⁶ Fuat Akdenizli, Kitabın Tarihsel Gelişimi ve Sanatçı Kitapları, 12. (Bu makale 21-24.03.2012 tarihinde I. Uluslararası Ebru ve Kitap Sanatları Sempozyumu'nda sunulmuş fakat sempozyum kitabı basılamadığı için yayınlanamamıştır. Makale günümüz kaynaklarının eklenmesi ile genişletilmiş ve güncellenmiş olarak verilmiştir.)

³⁴⁷ Günay Kut, “Yazma Eserler ve Türkiye Toplu Kataloğu Çalışmaları”, 21. Yüzyıla Doğru Türk Kütüphaneciliği 35. Kütüphane Haftası Bildirileri içinde (s.78-85). Yay. Hazl.: Özlem Bayram, Erhan Erkan, Erol Yılmaz. Ankara: Türk Kütüphaneciler Derneği, 1999.

gelişim göstermiş, esere en zahmetli çalışmaların ürünü olarak sanatsal değer kazandırmıştır.³⁴⁸

Fatih Rukancı³⁴⁹ yazma eserleri matbu eserlerden farklı kılan fiziksel özellikler ya da katalog kaydında yazma eserin fiziksel tanımlanmasında detaylı bilgileri verilmesi gereken bölümleri 10 başlık altında toplamıştır:

1. Cilt özelliği
2. Tezhip /Tezyinat
3. Minyatür özellikleri
4. Kâğıt boyutu ve yazı alanı
5. Kâğıt türü, rengi ve filigran bilgisi
6. Sayfa, satır ve/veya sütun sayısı (düzeni)
7. Yazı türü
8. Mürekkep rengi ve özellikleri
9. Rakabe/Derkenar/Şukka
10. Kitabın fiziki durumu (kondisyonu)

Osmanlı Türklerinde ciltçilik bilhassa XV. ve XVI. Yüzyıllarda klâsik üslûbun en güzel örneklerini vermiş-, Türk ciltçiliği Fatih II. Sultan Mehmed ve Kanunî Sultan Süleyman zamanlarında en olgun çağına ulaşmıştır. Müzehhep şemse, köşebent, zencirek, sertap ve mikleleriyle Fatih devrinin kahverengi deriden yapılma ciltleri, üstü bir dantel gibi işlenmiş altınsız, siyah deriden, içi müşebbek şemseli kitap kapları enfes güzelliktedir. Bu olgunlaşma Kanunî devrinde de devam etmiş, kırmızı ve vişne-rengi deriler üzerine en nefis müzehhep nakışlı ve renkli ciltler meydana getirilmiştir. Türk ciltlerinde görülen bezemeler stilize edilmiş bitki şekilleridir. İran ciltlerindeki hayvan ve insan şekillerine, esatirî yaratıklara rast gelinmez.³⁵⁰

³⁴⁸ Fatih Rukancı, *Yazma Eserlerde Fiziksel Niteleme*, Erdem, 2012, c.63, s.169.

³⁴⁹ Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü. e-posta: frukanci@gmail.com; rukanci@humanity.ankara.edu.tr

³⁵⁰ Müjgan Cunbur, *Türk Kitap Sanatlarına ve Minyatürlerine Genel Bir Bakış*, 31 Temmuz - 4 Ağustos 1967 tarihleri arasında Kâbil'de toplanan «Milletlerarası Elyazmaları Semineri» ne sunulmuş olan tebliğdir.

KAYNAKÇA

- AKBAŞ, M.; ÖZTEKİN, V.; TANSI, Ü.; TAŞKAPILIOĞLU, M.: 1991 **Tezhip Sanatında Tığ**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı.
- AKSU, H.: 2015 **Anadolu İmam Hatip Lisesi Tezhib Ders Kitabı**, Ankara, MEB.
- AKSU, H.: t.y. **Anadolu Selçuklu...**
- ARITAN, A.S.: 1993 “Ciltçilik”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. VII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- ARSEVEN, C. E.: 1998 “Cild”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.I, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- ARSEVEN, C. E.: 1998 “Ferman”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.I, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- ARSEVEN, C.E.: 1998 “Kuzu”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.III, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- ARSEVEN, C.E.: 1998 “Minyatür”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.III, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- ARSEVEN, C.E.: 1998 “Tezhib”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- ARSEVEN, C.E.: 1998 “Tığ”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- ARSEVEN, C.E.: 1998 “Üstübeç”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- ATASOY, N.: 2002 **Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek**, İstanbul, Aygaz.

- BAYRAMOĞLU, F.: 1976 “Tezhipli ve Padişah Onaylı Fermanlar”, **Kültür ve Sanat Dergisi**, Ankara.
- BİROL, İ.A., DERMAN, Ç.: 2001 **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, İstanbul, Kubbealtı.
- BİROL, İ.A.: 2002 “Koltuk Tezhibi”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.XXVI, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- CEBECİOĞLU, E.: 2004 **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Ağaç Kitabevi.
- ÇANTAY, H.B.: 1973 **Kur’an-ı Hakîm ve Meâl-i Kerim**, İstanbul, Elif Ofset.
- ÇİĞ, K.: 1971 **Türk Kitap Kapları**, İstanbul, YKY.
- DEMİRİZ, Y.: 1999 **Güzel Sanatlar Ders Notları**. Ed. T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Güzel Sanatlar Bölümü Başkanlığı Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Sanatı İçinde, İstanbul, Creative, s. 96-101.
- DEMİRİZ, Y. 2005 **Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler**, İstanbul, s. 238-239.
- DERMAN, F.Ç.: 2002 “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, **Türkler**, C.XII, Ankara.
- DERMAN, M.U.: 1998 “Hilye” (Hat), **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.XVIII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- DERMAN, M.U.: 1980 “Yazı Sanatımızda Kıt’alar”, **İlgi Dergisi**, 30, 32-35.
- ERGUVANLI, İ.: 1997 “Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağımızdaki Yeri”, **Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri**.
- GÖLPINARLI, A.: 1997 **Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri**, İstanbul.

- İNALÖZ, Ş.: 2007 **Tezhip Motifleri** [Resim]. Özel Koleksiyon, Ankara.
- KILIÇHAN, H.: 2004 **Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Bezeme Sanatı ve Örnekleri**, İstanbul, İnkılap.
- KURFEYZ, N.: 2003 **Tezhib**, İstanbul, Tatav.
- KÜLTÜR BAKALIĞI YAYINLARI: 2001 **Muhibbi Divanı**, Ankara, Replik.
- MAHİR, F.B.: 2005 “Minyatür”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. XXX, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- ÖZALP, A.: “Kitap”, **Şamil İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, 1991, C.III.
- ÖZDEMİR M.; YETİM, F. :1997 “Günümüz Ekonomisinde Geleneksel El Sanatlarının Yeri ve Önemi”, **Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri**
- ÖZEN, M.E.: 1997 **Türk Cilt Sanatı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZEN, M.E.: 2003 **Türk Tezhip Sanatı**, İstanbul, Gözen.
- ÖZEN, M.E.: 1985 **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, İstanbul, İstanbul Üniv. Fen Fakültesi.
- ÖZKEÇECİ, İ., ÖZKEÇECİ, Ş.: 2007 **Türk Sanatında Tezhip**, İstanbul, Seçil.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Celi”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Cild”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Durak”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.

- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Ferman”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Hilye” (Hat), **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Hilye-i Saadet” (Hat), **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Lâke”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Levha”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Murakka”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Ser-Levha”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Sûre Başlı Tezhibi”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZÖNDER, H.: 2003 “Tığ”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, Sebat.
- ÖZSOY, H.N.: 2013 Tezhip Sanatında Kullanılan Bitkisel Motiflerin Kökenleri, (Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi).
- PALA, İ.: 2002 **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, Kapı.
- TANINDI, Z.: 1999 “Osmanlı Sanatında Tezhip”, **Osmanlı**, C.XI, s. 103-107.

- TAŞKALE, F.: 2010 **Geleneksel Türk Kitap Sanatları Bugünün Ustaları**, İstanbul, Kültür Sanat.
- YAVUZ, Y.Ş., ÜNAL, Z.: 1993 **Cebrail**, İstanbul, DİA, C.VII,
- TURGUT, A.: 1991 **Tefsir Usulü Kaynakları**, İstanbul, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- YILDIRIM, S.: 2004 **Kur’ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli**, İstanbul.
- YILDIRIM, A.Y.: 2000 “An Accomplished Artist of the Book at the Ottoman Court:1515-1530”, *M.Uğur Derman. 65 Yaş Armağanı*, I.C. Schick(haz.), İstanbul, 603-616.
- YILMAZ, M.: 1992 **Edebiyatımızda İnsan Kaynaklı Sözler**, İstanbul, Enderun.
- ULUDAĞ, S.: 1998 **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı.
- ÜNVER, S.: 1975 **Anadolu Selçukluları Kitap Süsleri ve Resimleri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu.