T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN SAFEVİ DÖNEMİ TEZYİNAT ÖZELLİĞİ GÖSTEREN BAZI YAZMA ESERLERİN CİLDLERİ

Hazırlayan

Feyzi AYDIN

DANIŞMAN

Doç. Gül GÜNEY

İZMİR 2019

YEMİN METNİ

Geleneksel Türk Sanatları Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum **"Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan Safevi Dönemi Tezyinat Özelliği Gösteren Bazı Yazma Eserlerin Cildleri"** adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../….

Feyzi AYDIN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 28/11/2019 tarih ve 29 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 32 maddesine göre Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Feyzi AYDIN'ın **"Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan Safevi Dönemi Tezyinat Özelliği Gösteren Bazı Yazma Eserlerin Cildleri"** konulu tezi incelenmiş ve aday 24/12/2019 tarihinde, saat 10.30da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy BİRLİĞİ ile karar verildi.

BAŞKAN
Doç. Gül GÜNEY

ÜYE
Prof.Dr. Fikri SALMAN

ÜYE
Prof. Oya SPAHİOĞLU

ÜYE
Doç. Asu ARSOY

ÜYE
Doç.Dr. Işık JEZER

ÖZET

Medeniyetimizin göstergesi olarak nesillerdir yazma eserlere çok büyük değer verilmiştir. Bu sebeple ülkemizde hem üretimlerine hem de koleksiyonlarına devam edilmiş pek çok yazma eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bir kısmı yazma eser kütüphanelerinde arşivlenmekte, bir kısmı da çeşitli koleksiyonlarda yer almaktadır. Birçok yazma eser de hâlâ gün yüzüne çıkarılmayı beklemektedir. Eşsiz birer hazine olarak, yazma eserlerimiz tarihi aydınlatan birer belge olarak çağlar boyunca gelişen kültürümüzün en güzel göstergeleridir. Yazma eserlerin korunması, düzenlenerek gelecek kuşaklara aktarılması çok önemlidir. Bu bağlamda yazma eser çalışmaları ve literatüre kazandırılmaları konunun önemini göstermektedir. Keşfedilmeyi bekleyen daha onlarca hazinenin medeniyetimizi aydınlatması ve bu alana gösterilen ilginin artması araştırmacılar ve yapılan çalışmalarla mümkün olacaktır. Çalışmamın konusu olarak seçtiğimiz"Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan Safevi Dönemi Tezyinat Özelliği Gösteren Bazı Yazma Eserlerin Cildleri" adlı çalışmamızda, Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan bazı yazma eserlerin cild tezyinatları incelenerek bu eserlerin kataloglanması hedeflenmiştir. Süleymaniye Kütüphanesi Sultan Ahmed I koleksiyonunda yer alan bu eserlerin cilt tezyinatları hakkında daha önce detaylı bir çalışma yapılmaması çalışmanın önemini arz etmektedir. Bu bağlamda çalışmada cild tezyinatı açısından nitelikli on eser ele alınmıştır. İncelenen yazma eserlerin istinsah tarihi tam olarak tespit edilememiştir ancak uygulanan tezyinat üslubu ve kullanılan malzeme kalitesine bakıldığında 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. İncelenen yazma eserlerin genel bir tanıtımları yapılarak iç ve dış ciltleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Kompozisyon analizleri ve kullanılan malzemeler açıklanarak görsellerle desteklenmiştir.

ABSTRACT

As an indicator of our civilization, manuscripts have been given great value for generations. For this reason, there are many manuscripts in our country that have continued to both production and collections. Some of these works are archived in manuscript libraries and some of them are in various collections. Many manuscripts are still waiting to be revealed. As unique treasures, our manuscripts are the most beautiful indicators of our culture that has evolved over the ages as documents that illuminate history. It is very important to protect the manuscripts and to transfer them to future generations. In this context, manuscript studies and their introduction to literature indicate the importance of the subject. It will be possible for researchers and studies to enlighten our civilization and to increase the interest shown in this area by dozens of more treasures waiting to be discovered.In the study named Examination of Some Safavid Period Manuscripts in Süleymaniye Library in Terms of Their Binding Illumination which I have chosen as the subject of my study, it is aimed to catalog the volume of some manuscripts in the Süleymaniye Library. Sultan Ahmad 1 collection in Süleymaniye Library poses the importance of the work previously did not detailed study on binding ornamentation of these works. In this context, ten qualified works in terms of binding decoration are discussed. The history of the manuscripts examined could not be determined exactly, but the style of applied decoration and the quality of the materials used show similar features with the large size Shiraz manuscripts prepared by using valuable materials between 1580-1590. In these years when the production of flashy and oversized manuscripts reached its peak, binding were decorated with paints obtained from precious metals such as gold, silver and lapis lazuli. Şemse, köşebend and gaps between them are decorated with floral motifs, showy rumi and clouds placed on the circular spirals. The internal and external volumes of the manuscripts examined were examined in detail. Composition analysis and materials were explained and supported by visuals.

ÖNSÖZ

Toplumların hayatını olduğu gibi sanatını da etkileyen en önemli unsurlardan biri olan inanç sistemi, Safevilerin 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. Mushaf-ı Şerif'e gösterilen saygı neticesinde bugün yazma kitap sanatları başlığı altında değerlendirdiğimiz hat sanatı, tezhip sanatı ve cilt sanatı gelişimini sürdürmüştür. Yazma eserlerin korunması ve günümüze ulaşmasındaki en önemli unsurlardan biri de eserin cildi olmuştur. Cilt sanatı, tezhip, hat ve minyatür sanatlarını tek çatı altında barındıran koruyucu niteliğe sahip bir sanat dalıdır. Kitabın içindeki bilgilere verilen değere saygı açısından, kitap kapları yani ciltler farklı bir özenle yapılmış ve tezyinlenmiştir. Bu sayede geçmiş yüzyıllara ait pek çok kıymetli el yazması eser günümüze kadar gelebilmiştir. Safevi devrinde kitap sanatları şahların desteği ve ilgisiyle gelişmiş üretimlerine devam edilmiştir. İran coğrafyasında varlığını sürdüren Safevi Devleti sınırları içerisinde çağlar boyunca bir çok devlet egemenliklerini sürdürerek kültürel ve tarihsel mirası oluşturmuşlardır. Kültürel ve sanatsal alanda birbirleriyle sürekli iletişim halinde olan bu devletler, Safevi Devleti'nin sanat anlayışının oluşmasında birer yapı taşı oluşturmuşlardır. Özellikle Safevi Devleti zamanında zirveye ulaşan bu sanat üretimi kalitesi, şüphesiz bu coğrafyada kurulan medeniyetlerin çabaları ve birikimleri sayesinde olmuştur. Sanat üretimlerinin zirveye çıktığı bu dönemde şüphesiz Safevi şahlarının etkisi çok büyüktür. Safevi şahlarından Şah Tahmasb, Şah Abbas, Sam Mirza, Bahram Mirza, İbrahim Mirza gibi hanedan üyelerinin sanat patronluğu yapması, dönemin sanat anlayışının gelişmesinde ve çok kaliteli eserlerin üretilmesinde büyük etkisi olmuştur. Tebriz, Kazvin, İsfahan, Herat, Şiraz ve Meşhed şehirleri imparatorluğun önemli sanat merkezleri haline gelmiştir. Şahların yazma eserlere olan ilgisi, devletin zenginliği sonucu hem özel kütüphanelerde hem de saray dışı atölyelerde sanatlı yazma eser üretimleri artmış hiçbir dönemde ulaşılamayacak nitelikte ve kalitede eserler üretilmesine vesile olmuştur. Sanat üretiminin zirveye çıktığı bu dönemde muhtemelen

Şirazda üretildiği düşünülen yazma eserlerin cild tezyinatları teze konu olmuştur. Temel olarak tezde eserlerin fiziksel ve içerik bilgileri verilmeye çalışılmıştır. Cild tezyinatında kullanılan Safevi dönemi eserlerinin karakteristik özellikleri detaylı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Eserlerde kullanılan malzemeler, desen ve kompozisyon kurguları, motif ve renk analizleri bu döneme özgü cild tezyinatında kullanılan hat yazıları açıklanarak bilgi verilmiştir. Çalışma Safevi dönemi cild tezyinatının anlaşılması açısından önem göstermektedir. 2016 yılında tez adının belirlenmesiyle Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nde araştırmalara başlanılmış arşivlerde Sultan Ahmet I koleksiyonunun varlığından haberdar olunmuştur. Tarafımca yapılan bu incelemelerde eserlerin yüksek çözünürlüklü görselleri satın alınarak temin edilmiştir.

Araştırmamda bilgi, tecrübe ve sabrını hiçbir zaman esirgemeyen danışmanım Doç. Gül GÜNEY'e, G.T.S. Bölüm Başkan'ı Prof. Oya SİPAHİOĞLU'na, tez izleme komitesi üyesi Doç. Dr. Işık SEZER'e ve eğitimim boyunca emeği geçen tüm saygıdeğer hocalarıma, araştırmalarım esnasında yardımlarını eksik etmeyen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Cilt Anasanat Dalı Öğr. Gör. Gürcan MAVİLİ'ye, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Tasnif ve Kataloglama bölümünden Mustafa DİL'e ve sayın Dr. Öğr. Üyesi Fırat ÇALKUŞ'a sonsuz şükranlarımı borç bilirim.

Ayrıca eğitim hayatımda ve çalışmalarımda yardımlarını eksik etmeyen aileme eşim Seçil AYDIN ve kızıma bu yolda her zaman yanımda olan kardeşim Arş. Gör. Yunus Emre GÜMÜŞ ve ailesine sonsuz teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN SAFEVİ DÖNEMİ TEYİNAT ÖZELLİĞİ GÖSTEREN BAZI YAZMA ESERLERİN CİLDLERİ

Sayfa

YEMİN METNİ ii

TUTANAK.....iii

ÖZET.....iv

ABSTRACT v

ÖNSÖZ.....vi

İÇİNDEKİLER.....viii

GÖRSEL LİSTESİ.....xi

ÇİZİM LİSTESİ xix

KISALTMALAR xxv

GİRİŞ.....**1**

I. BÖLÜM

SAFEVİ DEVLETİ TARİHİ, KİTAP SANATLARININ OLUŞUMUNU ETKİLEYEN DÖNEMLER VE EKOLLER

1.1. Safevi Devleti Tarihi 8

1.2. Safevi Devleti'nin Kitap Sanatları Anlayışını Etkileyen Dönemler.....13

1.2.1. Moğollar 14

1.2.2. Selçuklular.....15

1.2.3. İlhanlılar 17

1.2.4. Celayirliler.....19

1.2.5. Timurlular.....21

1.2.6. Karakoyunlular.....22

1.2.7. Akkoyunlular.....23

1.3. Safevi Dönemi Kitap Sanatları Ekolleri 24

1.3.1. Herat 25

1.3.2. Tebriz.....28

1.3.3. Şiraz.....30

1.3.4. Kazvin 33

1.3.5. Isfahan 34

1.3.6. Safevi Dönemi Kitap Sanatlarında Kullanılan Kompozisyon, Renk ve Motifler.....35

II. BÖLÜM

YURTİÇİ VE YURTDIŞINDAKİ YAZMA ESER KÜTÜPHANELERİNDE ULAŞILABİLEN SAFEVİ DÖNEMİNE AİT YAZMA ESERLER

2.1. Yurtiçinde Bulunan Yazma Eser Kütüphanelerindeki Safevi Dönemine Ait Yazma Eserler .....…60

2.2. Yurtdışında Bulunan Yazma Eser Kütüphanelerindeki Safevi Dönemine Ait Yazma Eserler .....…77

III. BÖLÜM

SAFEVİ DÖNEMİ CİLT SANATI, SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN SAFEVİ DÖNEMİ TEZYİNAT ÖZELLİĞİ GÖSTEREN BAZI YAZMA ESERLER

3.1. Safevi Dönemi Cilt Sanatı 105

3.2. Sultan Ahmed I Koleksiyonu ve İncelenen Eserler.....112

3.2.1 001 Envanter No'lu KUR'AN-I KERİM 112

3.2.2 003 Envanter No'lu KUR'AN-I KERİM 130

3.2.3 004 Envanter No'lu KUR'AN-I KERİM 146

3.2.4 007 Envanter No'lu KUR'AN-I KERİM 161

3.2.5 0011 Envanter No'lu KUR'AN-I KERİM 181

3.2.6 0014 Envanter No'lu KUR'AN-I KERİM 198

3.2.7 0020 Envanter No'lu KUR'AN-I KERİM 214

3.2.8 0022 Envanter No'lu KUR'AN-I KERİM 231

3.2.9 0025 Envanter No'lu KUR'AN-I KERİM 247

3.2.10 0026 Envanter No'lu el-KAMUSÜ'l-MUHİT ve'l-KABUSÜ'l-VASİT…...262

SONUÇ……285

KAYNAKÇA……...297

UYGULAMALAR……..307

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan renkler.....…41

Görsel 2: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.....…42

Görsel 3: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.....43

Görsel 4: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.....…44

Görsel 5: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.....…45

Görsel 6: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.....…46

Görsel 7: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri. 47

Görsel 8: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri. 48

Görsel 9: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan hatayi grubu motifler. 49

Görsel 10: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan hatayi grubu motifler. 50

Görsel 11: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan hatayi grubu motifler. 51

Görsel 12: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri....52

Görsel 13: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri....53

Görsel 14: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri....54

Görsel 15: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri....55

Görsel 16: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri....56

Görsel 17: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri....57

Görsel 18: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri....58

Görsel 19: Kur'an-ı Kerim cilt dış kabı, SYEK Sultan Ahmed I No 001, 40x23….62

Görsel 20: Kur'an-ı Kerim cilt iç kabı, SYEK Sultan Ahmed I No 014, 40x25…...63

Görsel 21: Kur'an-ı Kerim cilt dış kabı, SYEK Sultan Ahmed I No 011, 38x26…64

Görsel 22: Kur'an-ı Kerim cilt dış kabı, TİEM No 2665, 31,8x58……..66

Görsel 23: Kur'an-ı Kerim cilt iç kabı, TİEM No 251, 975 (1568), 49.2x37.5…...67

Görsel 24: Kur'an-ı Kerim cilt dış kabı, TİEM No 506, 988 (1580-81), 61x41.5...68

Görsel 25: Düvelranî Hızır Han, Hüsrev Dehlevi cilt iç kabı, TSMK No H.684 992 (1584-85), (Uluç, 2006).....70

Görsel 26: Hamse-i Nizamî cilt iç kabı, TSMK No H.749, 999-1000 (1591), 34.5x21, (Uluç, 2006).....71

Görsel 27: Hamse-i Hüsrev Dehlevi cilt dış kabı, TSMK No R.1029, 979-82 (1571-75), 24x17, (Uluç, 2006). 72

Görsel 28: Kur'an-ı Kerim cilt iç kabı, BDK No B14, 843 (1439), 38x26,5, (Karakoç, 2010).....…74

Görsel 29: Kur'an-ı Kerim cilt iç kabı, BDK No B17, 45x33, (Karakoç, 2010)…..75

Görsel 30: Kur'an-ı Kerim cilt iç kabı, BDK No B31, 41,5x30, (Karakoç, 2010)…76

Görsel 31: Orient Digital Koleksiyonu web sayfası (İnternet: https://bit.ly/20C0p9w)

……79

Görsel 32: Book art, Type of book art bölümü (İnternet: https://bit.ly/2NXgXMr).80

Görsel 33: Book art, Motif of book art bölümü (İnternet: https://bit.ly/2O2gRDg)...80

Görsel 34: Shams al-Dīn Muhammad Shīrāzī Hāfiz cilt dış kabı, PPN: 774091630, 25,4x15,8, SBB. 81

Görsel 35: Isḥāq ibn Ibrāhīm ibn Manṣūr ibn Khalaf al-Nīshāpūrī cilt iç kabı,PPN: 615574084, 986 (1577), 25,4x15,8, SBB……...82

Görsel 36: Isḥāq ibn Ibrāhīm ibn Manṣūr ibn Khalaf al-Nīshāpūrī cilt iç kabı,PPN: 615574084, 986 (1577), 25,4x15,8, SBB……...83

Görsel 37: Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi Digital Koleksiyonu web sayfası (İnternet: https://bit.ly/2DMOdOt).....85

Görsel 38: Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi Digital Koleksiyonu İslâmi yazma eserler bölümü (İnternet: https://bit.ly/2OGy3LF).....86

Görsel 39: Harvard Üniversitesi Kütüphanesi (İnternet: https://bit.ly/2DjPsst).....87

Görsel 40: Harvard Üniversitesi Kütüphanesi Digital Koleksiyonu (İnternet: https://bit.ly/2ODNEf1).....88

Görsel 41: Harvard Üniversitesi Kütüphanesi FIMEPS Koleksiyonu (İnternet: https://bit.ly/2PQtajt). 89

Görsel 42: Harvard Üniversitesi Kütüphanesi IHP Koleksiyonu (İnternet: https://bit.ly/2QL5huR). 89

Görsel 43: Harvard Üniversitesi HOLLIS IMAGESİnternet: https://bit.ly/2DjPsst.90

Görsel 44: Princeton Üniversitesi DL (İnternet: https://bit.ly/2OKDqtD).....91

Görsel 45: Princeton Üniversitesi Islamic M. (İnternet: https://bit.ly/2poJnkJ).....92

Görsel 46: The David Collection (İnternet: https://bit.ly/2pyeRou).....93

Görsel 47: The David Collection/ Islamic Art/ Islamic Dynasties/The Safavids and their Successors (İnternet: https://bit.ly/2xM5t4x).....94

Görsel 48: The Safavids And Their Successors: Iran And Central Asia, Works of Art C. 1500-1850 (İnternet: https://bit.ly/2zpXD2m).....94

Görsel 49: Ajā'ib al-makhlūqāt cilt dış kabı, MS Nn.3.74, 974 (1566), 35x24, Cambridge University Library…….97

Görsel 50: al-Qur'ān cilt dış kabı, Nn.3.75, 39,5x25, Cambridge University Library..98

Görsel 51: al-Qur'ān cilt dış kabı, Nn.3.75, 39,5x25, Cambridge University Librarry.99

Görsel 52:al-Qur'ān cilt dış kabı,HUAM213741, 907-1145 (1501-1732), 35,5x64, Harvard Art Museums……...100

Görsel 53:al-Qur'ān cilt iç kabı,HUAM213741, 907-1145 (1501-1732), 35,5x64, Harvard Art Museums.....101

Görsel 54: Dīvān-iḤāfiẓ cilt dış kabı,Islamic Manuscripts Garrettno. 62G, 1520, 24,6x15,7, Princeton Digital Library of IslamicManuscripts……102

Görsel 55: Firdawsi'sShahnama cilt iç kabı -mikleb, Inv. no. 95/2006, 973 (1565-66), 43,2x26,7, The David Collection TheSafavidsandTheirSuccessors.....103

Görsel 56: Hamse-i Nizamî cilt dış kabı, TSMK H.749, 999-1000 (1591), 34.5x21 (Uluç, 2006). 109

Görsel 57: Antoloji cilt iç kabı, TSMK R.1986, 1550-70 (Uluç, 2006)…….….110

Görsel 58: Hamse-i Hüsrev Dehlevî cilt dış kabı, TSMK R.1029, 979-82 (1571-75), 24x17 (Uluç, 2006). 111

Görsel 59: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 001, 400x230 mm.....116

Görsel 60: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 001, 400x230 mm.....117

Görsel 61: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 001, 400x230 mm.....118

Görsel 62: KUR'AN-I KERİM cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 001, 400x230 mm.....119

Görsel 63: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 003, 360x240.....134

Görsel 64: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 003, 360x240 mm.....135

Görsel 65: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 003, 360x240 mm.....136

Görsel 66: KUR'AN-I KERİM cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 003, 360x240 mm.....137

Görsel 67: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 004, 352x240 mm.....149

Görsel 68: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 004, 352x240 mm.....150

Görsel 69: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 004, 352x240 mm.....151

Görsel 70: KUR'AN-I KERİM cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 004, 352x240 mm.....152

Görsel 71: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 007, 480x340 mm.....166

Görsel 72: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 007, 480x340 mm.....167

Görsel 73: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 007, 480x340 mm.....168

Görsel 74: KUR'AN-I KERİM cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 007, 480x340 mm.....169

Görsel 75: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 011, 384x265 mm.....184

Görsel 76: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 011, 384x265 mm.....185

Görsel 77: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 011, 384x265 mm.....186

Görsel 78: KUR'AN-I KERİM cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 011, 384x265 mm.....187

Görsel 79: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 014, 400x255 mm.....202

Görsel 80: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 011, 400x255 mm.....203

Görsel 81: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 014, 400x255 mm.....204

Görsel 82: KUR'AN-I KERİM cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 014, 400x255 mm.....205

Görsel 83: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 020, 356x235 mm.....219

Görsel 84: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 020, 356x235 mm.....220

Görsel 85: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 020, 356x235 mm.....221

Görsel 86: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 020, 356x235 mm.....222

Görsel 87: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 022, 380x240 mm.....235

Görsel 89: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 022, 380x240 mm.....236

Görsel 90: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 022, 380x240 mm.....237

Görsel 91: KUR'AN-I KERİM cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 022, 380x240 mm.....238

Görsel 92: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 025, 327x213 mm.....250

Görsel 93: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 025, 327x213 mm.....251

Görsel 94: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 025, 327x213 mm.....252

Görsel 95: KUR'AN-I KERİM cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 025, 327x213 mm.....253

Görsel 96: KUR'AN-I KERİM cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 026, 335x223 mm.....265

Görsel 97: KUR'AN-I KERİM cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 026, 335x223 mm.....266

Görsel 98: KUR'AN-I KERİM cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 026, 335x223 mm.....2267

Görsel 99: KUR'AN-I KERİM cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 026, 335x223 mm.....268

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.....120

Çizim 2: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat 121

Çizim 3: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 122

Çizim 4: Cilt dışı üst kabı yazılı paftalarda ve sertab da kullanılan tezyinat. 123

Çizim 5: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 124

Çizim 6: Cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 125

Çizim 7: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek ve köşebent arasında kalan tezyinat detayı. 126

Çizim 8: Cilt içi üst kabı; şemse tezyinatı. 127

Çizim 9: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse tezyinatı detayı. 128

Çizim 10: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda ve sertab da kullanılan tezyinat.....129

Çizim 11: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.....138

Çizim 12: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 139

Çizim 13: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 140

Çizim 14: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 141

Çizim 15: Cilt içi üst kabı tezyinatı. 142

Çizim 16: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı tezyinat detayı. 143

Çizim 17: ½ simetri oranında cilt içi sertab tezyinatı. 144

Çizim 18: ½ simetri oranında cilt içi dış pervaz tezyinatları. 145

Çizim 19: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 153

Çizim 20: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 154

Çizim 21: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 155

Çizim 22: Cilt dışı üst kabı; dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 156

Çizim 23: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 157

Çizim 24: Cilt içi üst kabı tezyinatı. 158

Çizim 25: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı tezyinat detayı. 159

Çizim 26: ½ simetri oranında cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. ...160

Çizim 27: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 170

Çizim 28: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 171

Çizim 29: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 172

Çizim 30: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 173

Çizim 31: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 174

Çizim 32: Cilt içi üst kabı tezyinatı. 175

Çizim 33: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı tezyinat detayı. 176

Çizim 34: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 177

Çizim 35: ½ simetri oranında cilt içi alt kabı sertab paftalarında kullanılan tezyinat. 178

Çizim 36: Cilt içi alt kabı mikleb tezyinatı. 179

Çizim 37: ½ simetri oranında cilt içi alt kabı mikleb tezyinatı detayı. 180

Çizim 38: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 188

Çizim 39: Cilt dışı üst kabı tezyinatı. 189

Çizim 40: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı tezyinatı detayı. 190

Çizim 41: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 191

Çizim 42: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 192

Çizim 43: Cilt içi üst kabı; şemse ve salbeklerin arasında kalan alanların tezyinatı...193

Çizim 44: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse ve salbeklerin arasında kalan alanların tezyinatı detayı. 194

Çizim 45: Cilt içi üst kabı şemse tezyinatı. 195

Çizim 46: ½ simetri oranında cilt içi üst kabı şemse tezyinatı. 196

Çizim 47: Cilt içi üst kabı dış pervaz tezyinatları 197

Çizim 48: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.....206

Çizim 49: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 207

Çizim 50: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 208

Çizim 51: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 209

Çizim 52: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 210

Çizim 53: Cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 211

Çizim 54: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 212

Çizim 55: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 213

Çizim 56: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi…...223

Çizim 57: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat 224

Çizim 58: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 225

Çizim 59: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 226

Çizim 60: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 227

Çizim 61: Cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 228

Çizim 62: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 229

Çizim 63: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 230

Çizim 64: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 239

Çizim 65: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 240

Çizim 66: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 241

Çizim 67: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 242

Çizim 68: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 242

Çizim 69: Cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 244

Çizim 70: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. 245

Çizim 71: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 246

Çizim 72: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 254

Çizim 73: Cilt dışı üst kabı tezyinatı. 255

Çizim 74: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı tezyinatı detayı. 256

Çizim 75: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 257

Çizim 76: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 258

Çizim 77: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 259

Çizim 78: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. 260

Çizim 79: Cilt içi üst kabı; dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 261

Çizim 80: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 269

Çizim 81: Cilt dışı üst kabı tezyinatı. 270

Çizim 82: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı tezyinatı detayı. 271

Çizim 83: Cilt dışı üst kabı şemse ve salbek tezyinatı. 272

Çizim 84: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat. 273

Çizim 85: Cilt dışı alt kabı mikleb şemse tezyinatı. 274

Çizim 86: Cilt dışı alt kabı sertab tezyinatı. 275

Çizim 87: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi. 276

Çizim 88: Cilt içi üst kabı şemse tezyinatı. 277

Çizim 89: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı şemse tezyinatı detayı. 278

Çizim 90: Cilt içi üst kabı şemse tezyinatı rumi kompozisyonu. 279

Çizim 91: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı şemse tezyinatı rumi detayı.....280

Çizim 92: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.....281

Çizim 93: Cilt içi alt kabı mikleb şemse tezyinatı. 282

Çizim 94: ½ simetri oranında cilt içi alt kabı mikleb şemse tezyinatı. 283

Çizim 95: Cilt içi alt kabı sertab şemse tezyinatı. 284

KISALTMALAR

BDK: Beyazıt Devlet Kütüphanesi

H. : Hicri Yıl

İ.Ü. : İstanbul Üniversitesi

Ktp: Kütüphane

Km: Kilometre

M.: Miladi Yıl

mm: Milimetre

M.S. : Milattan Sonra

M.Ö. : Milattan Önce

No: Numara

İÜK: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

s. : Sayfa

S. : Sayı

SYEK: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

TİEM: Türk ve İslâm Eserleri Müzesi

TSMK: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

y.k: Yaprak

yy: Yüzyıl

GİRİŞ

Çağlar boyunca Safevi Devleti coğrafyasında yaşanan hareketlilik ve medeniyet mücadeleleri, göçlerle birlikte etnik çeşitliliği arttırmıştır. En önemli ticaret yollarının bu coğrafyadan geçmesi sebebiyle bölgenin değeri önem kazanmış, doğu ve batı arasındaki ilişkilerle birlikte kültürel değerlerin eşsiz bir birleşimine sebep olmuştur. Hem maddi kaynakların önemi hem de kültürel birikimin varlığıyla birlikte Safevi Devleti coğrafyası değerini korumuştur. Medeniyet merkezleri arasındaki kervanların hareketliliği ile birlikte, ilim ve kültür merkezlerinin fikir ve sanat hamileride seyahatlerini sürdürmüş bu alanda çeşitliliği oluşturmuşlardır.

Paleolitik dönemden buyana birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış İran coğrafyasında tarih boyunca sanatsal etkinlikler ve üretimler devam etmiştir. Gelişen sanat üretimleri devletlerin güç göstergeleri haline dönüşmüştür. Özellikle Safevi Devleti zamanında zirveye ulaşan bu sanat üretimi kalitesi, şüphesiz bu coğrafya da kurulan medeniyetlerin çabaları ve birikimleri sayesinde olmuştur. Siyasi, ekonomik ve kültürel alanda birbirleriyle sürekli iletişim halinde olan bu devletler, Safevi Devleti'nin kurulmasında birer yapı taşı olmuşlardır. Tarihsel gelişimi çerçevesinde Safevi Devleti'nin kültürel yapısını daha iyi anlayabilmek için bu devletleri sırasıyla; Moğollar, Selçuklular, İlhanlılar, Celayirliler, Timuriler, Karakoyunlular ve Akkoyunlular olmak üzere kültürel ve sanatsal özelliklerinideğerlendirmek gerekmektedir ve bu anlatı tezde detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Seleflerinin mirasını çok iyi değerlendiren Safeviler kitap sanatlarında birer ekol haline gelmiştir. Üretimlerine devam edilen bu eserler devletlerin güç göstergeleri ve zenginlik ifadeleri olarak değer görmüştür. Siyasi, ekonomik ve kültürel alanda birbirleriyle sürekli iletişim halinde olan bu devletler, Safevi Devleti'nin sanat anlayışının gelişmesinde birer yapı taşı olmuşlardır. Selçuklu İmparatorluğu devrinde oldukça önem verilen ve şahaser eserlerle döneme damgasına vuran sanat faaliyetleri bu coğrafyada hüküm süren diğer devletlere miras kalmıştır. İlhanlılar, Celayirliler, Timur ve Türkmen devrinde önemli sanat merkezleri oluşturulmuştur. Bu merkezlerdeki sürekli iletişim neticesinde sanat üretimleri gelişerek devam etmiştir. Özellikle Herat,

Tebriz, Şiraz, Kazvin ve Isfahan önemli sanat merkezleri haline gelmiştir. Savaşlarla ve devletlerin başkentlerini taşımaları sonucunda sürekli yer değiştiren sanatçılar gittikleri yerlere kendi sanat anlayışlarını taşımışlar ve farklı görüşlerle yeni üsluplar oluşturmuşlardır. Bu yüzden kitap sanatları devamlı yenilenerek gelişmiştir (James D. , 1981, s. 19). Safeviler döneminde XVI. yüzyıl boyunca sanatlı kitapların üretim merkezleri Şiraz olmasına rağmen, Safevi şahlarının ve saray atölyesinin yerleri farklılık göstermektedir. Saltanat merkezi Tebriz 1576'dan sonra Kaznin'e, 1598'de ise merkez Isfahan'a taşınmıştır. Bu hareketliliğe rağmen ülkenin doğusunda Horasan şehirlerinde yaşayan şehzadeler, Türkmen lalalar ve bürokratların çevresinde sanatlı kitapların üretimlerine devam edilmiştir. Şiraz dışında hazırlanan sanatlı kitapların ketebesinde üretim yeri yazılı olan Horasan şehirleri başta Herat olmak üzere Meşhed, Sebzevar, Tun, Esterabad, Baharz'dır.

Timurlu ve Türkmen sanatının üslup özelliklerini tüm sanat dallarında devam ettiren ve sonrasında kendi tarzını yakalayan Safevi Dönemi sanatı, İran sanatının son parlak dönemini oluşturmaktadır. Safevi dönemi yazma eserleri adeta mücevher inceliğinde ve zarafetinde tezyinlenmiş, dikkat çeken farklılıklarla tezhip tezyinatlarına ve ciltlere sahiptir. Özellikle ciltlerde sıvama altın bolca kullanılmış farklı baskı teknikleriyle kompozisyonlar ve motifler arasında derinlik ve üç boyut hissi kazandırılmıştır. Geometrik düzenlemelerle bölümlere ayrılan alanlarda bulut, hatayi ve rumi grubu motifler uyum içinde kullanılmıştır. Cilt kablarının dış yüzünde bulunan paftalarda genellikle Kur'an okumanın önemini anlatan Hadis-i Şerif'ler ve Ayetler sıkça yer almaktadır. Cilt iç kablarında dışlarında olduğu gibi muhteşem incelikli tezyinat özellikleri devam etmekte olup, sıklıkla müşebbek [1] tekniği ciltlere uygulanmıştır. Bu uygulamalar özellikle büyük bir önemle üretimlerine devam edilen Mushaf-ı Şeriflerde dikkati çekmektedir. Ciltler de olduğu gibi varak tezyinatında da farklı altın renkleri lapisle birlikte temel olarak kullanılmıştır. Dairesel helozonlar üzerine yerleştirilen bulut, rumi ve hatayi grubu motifler uyum içinde kompozisyon temel öğelerini oluşturmuştur. Kullanılan bu motifler çok ince ve detaylı bir şekilde

[1]Müşebbek (katıâ) : Deriden veya farklı bir malzemeden kesilerek oyma tekniğine denir. Genellikle eserlerin cilt kabının iç kısmında, zeminine farklı bir renk kumaş veya deri konularak uygulanır (Çığ, 1971).

farklı tonlarda geçişler sağlayan renklerle ahenk içinde tezyinlenmiştir. Genellikle tezhipli kısımlarda hatayi grubu motiflerde kırmızı, beyaz, yeşil, sarı, mavi ve geçiş tonları sıkça görülmektedir. Özellikle Kur'an tezhiplerinde sadece baş ve son kısımlarda değil ara sayfalarda da levha tarzı tezhipler yer almıştır. Ara sayfalarda yer alan tezhipler Kuran'ın yüceliğini vurgulayan sureleri betimlemektedir. Kitap sanatlarının en güzel örneklerinden tezhip ve cilt sanatlarının yanısıra yazıya gösterilen ilginin artmasıyla birlikte kutsal metinleri en iyi şekilde yazma isteği hat sanatının gelişmesine sebep olmuştur. Hat çalışmaları çoğunlukla mimari eserlerin en önemli yerlerinde binaların ihtişam ve tesirini artırıcı tezyinat özelliklerinden biri olarak kullanılmıştır. Kitap sanatlarında da hat sanatı gelişerek bu dönemde en güzel örneklerini vermiştir. Safevi dönemi yazma eserleri M.S. 1565-1580 yılları arasında biçimsel değişikliğe uğrayarak temel olarak eserlerin boyutlarında bir büyümeye gidilmiştir. Yapılan bu biçimsel değişiklikler eserlerin daha gösterişli ve ahenkli olmasına sebep olmuştur. Bu dönem eserlerinde pahalı malzeme kullanımı artarak boyalarda çoğunlukla altın, gümüş ve lapis lazuli tercih edilmiştir. İnce ve üst seviye işçilikle birlikte yazma eser üretimleri en üst seviyeye taşınmıştır. Adeta mücevher inceliğinde ve değerinde olan yazma eser üretimlerinde sayfa tezyinatında kullanılan dikdörtgen bölmelerden vazgeçilerek, salbekli şemse ve köşebentli kitap tasarımları formu benimsenmiştir. Bu tasarımlarda genellikle cilt tezyinatlarında olduğu gibi küçük paftalardan oluşan ince bordürler kullanılmıştır. Cilt tezyinatlarından farklı olarak sayfalarda kenarlara serbestçe yayılan ana kompozisyonu üç taraftan çeviren taç ve tığ motifli, çift kat lacivert ve altınla renklendirilmiş geniş bordürlere yer verilmiştir (Uluç, 2008, s. 39-53). Özetle söylenebilir ki M.S. 1565-1580 yılları arasında üretilen bu yazma eserlerde zenginleşmeye gidilerek çoğunlukla pahalı malzeme kullanımı artmış, eserlerin boyutlarındaki büyümeyle tezhipli ve resimli alanların oranı da çoğalmıştır. İnce işçilik, kullanılan malzeme ve eserlerin değişen boyutlarıyla şaheser üretimler yapılmış, yazma eser üretimlerinde geliştirilen bu özellikler benimsenerek sonraki yıllarda da uygulanmıştır.

Safevi Devleti ve Osmanlı Devleti arasındaki sıkı kültürel, siyasi ve dini bağlar her alanda olduğu gibi sanat alanında da etkileşim halinde olmalarına sebep olmuştur.

İran'da Safevi döneminde gerçekleştirilen sanat çalışmaları, Osmanlı'da saray içi sanat çalışmalarıyla paralel ilerlemektedir. Bu yüzden her iki medeniyette sanat üretimleri birbirleriyle oldukça ilişkilidir ve büyük benzerlikler göstermektedir. Birbirleriyle komşu olan bu iki imparatorluk arasındaki sanatçı hareketleri ve kullanılan dilin ortak olmasıyla paylaşımlar artmıştır. Osmanlılar, birçok İranlı sanatçıyı himayeleri altına almış, kendilerine ait atölyelerde çalışma imkânı sağlamışlardır. Bu yolla sanatçılar sanat üsluplarıyla birlikte birçok sanat eserini de Osmanlı topraklarına getirmişlerdir. Tüm bu etkileşimler sebebiyle her iki medeniyette üretilen sanatlı yazma eserlerde büyük benzerlikler görülmektedir (Shayestefer, 2016, s. 96).

Yapılan araştırmalar sonucunda "Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan Safevi Dönemi Tezyinat Özelliği Gösteren Bazı Yazma Eserlerin Cildleri" adı altında tez konusu ele alınmıştır. Safevi dönem özelliği gösteren kitap kapları hakkında yapılan literatür araştırmalarında ve sanat tarihi kronolojisinde konuyla ilgili yeterince veri bulunamaması ve inceleme konusu olarak seçilen bu alanın oldukça önemli olması dikkat çekmektedir. Bu bağlamda tezin konusu ve araştırma alanı seçilmiştir. Ayrıca tespit edilen eserlerin daha önce incelenmemiş olması konunun özgünlüğünü göstermektedir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Cilt Anasanat Dalı Öğr. Gör. Gürcan Mavili'nin yardımlarıyla Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Tasnif ve Kataloglama bölümünden sorumlu Mustafa Dil ile iletişime geçilmiştir. Kütüphane müdürü Menderes Velioğlu'nun da izniyle arşivlerden Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserlerin cildleri araştırılmıştır. Yoğun gayret ve çabalar sonucunda Sultan Ahmet I koleksiyonunda yer alan 110 adet yazma eser tek tek incelenmiş, içlerinden cilt tezyinatı yönünden nitelikli on eser danışmanım Doç. Gül Güney'in de onayıyla seçilmiştir. İncelenen eserlerin dokuz tanesi Mushaf-ı Şerif bir tanesi de Arapça sözlüktür. Eserlerin istinsah tarihleri ve müellifleri tam olarak bilinememektedir. Ancak kullanılan malzeme kalitesi ve tezyinat üslubuna bakılınca 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli

madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Eserlerin cildlerinde şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Yazma eserlerin Cild kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır.

2016 senesinde bir yıl boyunca belirli aralıklarla kütüphanede eserler üzerinde çalışılmıştır. Eserlerin görsellerinin olmaması sebebiyle dijitalleştirme ücretleri tarafımca ödenerek detaylı görsel çekimleri yapılmıştır. Bu esnada tespit edilen yazma eserler tek tek incelenmiştir. Eserlerin ölçüleri alınıp künyeleri çıkartılmıştır. Ayrıca detaylı görselleri ve estampajları alınan eserlerin cilt tezyinatında yer alan kompozisyon ve motifler 1/1 ölçekle çizilmiştir. Sultan Ahmet I koleksiyonunda yer alan yazma eserlerin cilt tezyinatı açısından kapsamlı olarak incelenmesi ve tezyinat özelliklerinin ortaya çıkarılması tezin amacı olmuştur. Bu sayede Safevi dönemi cilt tezyinatı anlayışı ve tarzı anlaşılmaya çalışılmıştır. Yapılan bu araştırmayla eserlerin detaylı görselleri ve çizimleri eklenmiş, tarihi miras niteliğinde olan bu eserlerin gelecek kuşaklara aktarılmasına yardımcı olunmuştur.

Tezde temel olarak Safevi Devleti tarihi araştırmalarında “Safevi Devleti Tarihi (Aydoğmuşoğlu, Cihat)”, “Safaviyye (Öngören, Reşat)”, “İslam Medeniyeti Tarihi (Barthold, Wilhelm)”, “Üç Büyük İmparatorluk: Osmanlılar, Safeviler, Baburiler. İslam Sanatının 3 Başkenti Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla - İstanbul, Isfahan, Delhi (Kunt, Metin)” kaynaklarından yararlanılmıştır. Safevi devri sanatı incelemelerinde temel olarak “Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar, XVI. yüzyıl Şiraz Elyazmaları (Uluç, Lale)”, “Türk ve İslâm Eserleri Müzesi (Aksoy, Şule)”, “1400. yılında Kur’an-ı Kerim (Tanındı, Zeren)”, “The World of Islam (Grube, E.J.)”, “Hat ve Tezhip Sanatı (Özcan, Ali Rıza), kaynaklarından yararlanılmıştır. Daha birçok tez, makale ve kitaplar kaynakça bölümünde ayrıntılı bir şekilde yazmaktadır.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; “Safevi Devleti Tarihi, Kitap Sanatlarının Oluşumunu Etkileyen Dönemler ve Ekoller” başlığında Safevi Devleti

tarihi, Safevi Devleti'nin kitap sanatları anlayışını etkileyen dönemler, Safevi dönemi kitap sanatları ekolleri, Safevi dönemi kitap sanatlarında kullanılan kompozisyon, renk ve motifler detaylı bir şekilde incelenmiştir.

İkinci bölümde ise: "Yurtiçi ve Yurtdışındaki Yazma Eser Kütüphanelerinde Ulaşılabilen Safevi Dönemine Ait Yazma Eserler" başlığında Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler hem yurt içindeki kütüphanelerde hem de yurt dışındaki kütüphanelerde araştırılmıştır. Eserlerin karşılaştırılarak incelenmesi hususunda çok önemli bir veri kaynağı oluşturulmuştur. Özellikle yurt dışındaki kütüphane kaynakları dijital adresleri ile paylaşılarak detaylı inceleme ve araştırma imkânı sunulmuştur. Safevi dönemi tezyinat çalışmaları için önemli bir veri kaynağı niteliğindedir.

Üçüncü bölümde ise: "Safevi Dönemi Cilt Sanatı, Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan Safevi Dönemi Tezyinat Özelliği Gösteren Bazı Yazma Eserler" başlığında Safevi dönemi cilt sanatı derinlemesine incelenmiştir. Ayrıca seçilen eserler künyelenerek cilt tezyinatlarının açıklamaları ve analizleri detaylı bir şekilde yapılmıştır. Künye olarak; Sıra No, Koleksiyon, Envanter No, Eserin Adı, Bulunduğu Yer, Yazarı, Hattat, İstinsah Yeri/Tarihi, Dili, Yazı Cinsi, Eserin Ebatı (Kağıt, Yazı), Yaprak Sayısı, Satır Sayısı, Mürekkeb, Kağıt Özellikleri başlıkları altında incelenmiştir. Eserlerin cilt tezyinatı teknik, tasarım ve işçilik açısından kapsamlı bir şekilde incelenerek açıklanmıştır.

I. BÖLÜM

SAFEVİ DEVLETİ TARİHİ, KİTAP SANATLARININ OLUŞUMUNU ETKİLEYEN DÖNEMLER VE EKOLLER

I. BÖLÜM

SAFEVİ DEVLETİ TARİHİ, KİTAP SANATLARININ OLUŞUMUNU ETKİLEYEN DÖNEMLER VE EKOLLER

1.1.Safevi Devleti Tarihi

Safevi Devletinin tarihsel gelişimini incelerken ele alınması gereken konulardan biri de, uzun süre yoğun ilişkiler yaşamış olduğu İran Ülkesi coğrafyasıdır. İran kuzeyde Alan Dağları ve Hazar Denizi, güneyde Basra Körfezi ve Umman Denizi, doğuda İndus Nehri ve batıda Dicle ve Fırat Nehirleri arasındaki büyük sahadır. Çağlar boyunca, siyasi ve tarihi bir bütünlük oluşuncaya kadar bu bölgede çeşitli kavimler tarafından istilalar ve göçler yaşanmıştır (Özkeçeci, 2004, s. 275). Bu sebeple ülke sınırlarında sürekli değişiklikler olmuştur. Dünya ticaret yolu olarak bilinen İpek Yolunun bu bölgeden geçmesi bu coğrafyanın hareketliliğini ve cazibesini arttırmıştır.

İran, tarihin en eski uygarlıklarından biri olup Paleolitik dönemde insan yerleşmelerine sahne olmuştur. Elam Uygarlığı, M.Ö. III. bin yılda İran'da tarihi bilinen ilk siyasal oluşumu ve kültürü oluşturmuştur. O dönemde İran'ı uygarlık merkezi haline getirmişlerdir (Aydoğmuşoğlu, 2017, s. 11-12). Elamlılar, M.Ö. 3000-640 yılları arasında yaşamış ve üç büyük boyun bir araya gelmesiyle siyasal bir güç olmuşlar, aynı zamanda kendi yazılarını da geliştirmişlerdir (Güven, 2012, s. 218). Elam medeniyetinden sonra Med dönemi, İran'ın dünya tarihinde öne geçmesine neden olmuştur. İran'ın en eski mimari eserleri de bu dönemde verilmeye başlanılmıştır. Anadolu'nun bir kısmını ve Mezopotamya'yı içine alan yüz elli bir sene İran'da yönetimi ellerinde bulunduran Med'ler kavimler arasında güçlü bir siyasi birliği sağlayıp Pers İmparatorluğu'nun oluşmasına zemin hazırlamışlardır (Aydoğmuşoğlu, 2017, s. 13). Med ve Pers İmparatorlukları, kendi sınırlarının ötesine geçerek hem İran'a hem de İran'ın çevresindeki ülkelere egemen olmuşlardır (Kaya, 2015, s. 168). Pers İmparatorluğu o zamana kadar insanlık tarihindeki en büyük imparatorluk haline gelmiş tüm Anadolu'yu ve Ege Denizi'ne kadar olan alanda uzun süre hükümdarlığını

sürdürmüştür (Kuhrt, 2013, s. 355-360). Pers İmparatorluğu döneminde sağlanılan barış, sükûnet ve hoşgörü ortamında ziraat ve ticaret artmış, refah yükselmiştir. M.Ö. 332 yılında Makedonya Kralı Büyük İskender'in Hindistan'a kadar uzanan alanda kendi devletini kurması ile Pers İmparatorluğu sona ermiş ve bu dönemde İran Yunan tesiriyle yeni bir karakter kazanmıştır (Özkeçeci, 2004, s. 276).

Büyük İskender'den sonra M.Ö. 250 yılında Parthia eyaletindeki Parni kabilesinin reisi Arsakes, diğer kabileleri kendi önderliğinde birleştirerek Part İmparatorluğunu kurmuştur (Naskali, 2000, s. 394-395). "Part İmparatorluğu'nun İ.Ö I. yüzyılın ortalarındaki hakimiyet alanı bugünkü adlarıyla İran, Ermenistan, Gürcistan, Azerbaycan, Türkmenistan, Tacikistan, Afganistan ve Pakistan'ın bir bölümü ile Türkiye topraklarının Fırat Irmağı'nın doğusunda kalan kısmıdır" (Kaya, 2015, s. 217-230). M.S. 224 yılında, Part İmparatorluğu ve Roma ile yapılan savaşlar ve taht kavgaları nedeniyle yıkılarak yerine Sâsani İmparatorluğu kurulmuştur. Miladi III. yüzyılın ilk yarısında kurulan Sâsani İmparatorluğu (224-651) döneminde İran yeniden güçlü bir devlet olarak ortaya çıkmıştır. Sâsaniler kurdukları medeniyetle, İran'ın tamamını, Kafkasya, Küçük Asya'nın bir kısmını ve Türkmenistan bölgelerini ele geçirerek ülkenin ekonomik ve askeri alanlarda gelişmesini sağlamışlardır. Bu dönemde en önemli binalar sivil ve sosyal nitelikli yapılar, özellikle saraylar yapılmıştır (Özkeçeci, 2004, s. 276). Sâsaniler döneminde İran'da sanat, müzik ve mimari alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır (Aydoğmuşoğlu, 2017, s. 16).

Sâsani-Bizans çekişmelerinden yararlanan Araplar, VII. yüzyılda İslâm'ın gücüyle yönetimi ele geçirerek yeni bir devlet yapısı kurmuşlar, İran halkının Müslümanlaşmasını sağlamışlardır (Karaköse, 2006, s. 36). "Artık, 400 yıllık Sâsani İmparatorluğu sona ermiş ve İran, Mısır, Suriye ve Mezopotamya gibi büyük İslam İmparatorluğu'nun bir eyaleti haline gelmiş, Emevi (661-750) ve Abbasi (750-1258) İmparatorlukları döneminde İran halkı tümüyle Müslümanlaşmıştır" (Özgüdenli, 2000, s. 395-400). Emevi Devleti'nin yerini Abbasi Devleti almasıyla birlikte, pek çok İranlı Arapların hizmetine girmiş, devlet idaresinde önemli görevler İranlı bürokrat ve kâtiplere verilmiştir. Böylece Abbasi Devleti, Sâsani siyasi-idari kurumlarından yoğun bir şekilde etkilenmiştir. "İran'ın Müslümanlaşması ile İslam'ın Altın Çağı olarak

adlandırılan Miladi VIII-XII. yüzyıllar arasındaki İslam Medeniyetinin zirve döneminin oluşmasında Türkler ve Araplar ile birlikte İranlılar da üçüncü unsuru teşkil etmişlerdir" (Aydoğmuşoğlu, 2017, s. 18-19).

Uzun zamandır Arapların dini ve politik egemenlikleri altına girmiş olan İran'ın milli şuuru özellikle Sâmani devrinde, II. Nasr (913-942) ve I. Nuh (942-954) zamanındaki parlak idareyle yeniden uyanmıştır (Brockelmann, 2002, s. 137). Abbasilerde olduğu gibi Sâmaniler de Türkleri orduda kullanıyorlardı, böylece X. asırda Türkler İran'da yayılarak bölgede mühim bir unsur teşkil etmişlerdir (Bala, 1945, s. 289-293).

Sâmanilerden sonra Gazneliler (963-1187) İran'a hakim olmuş, Irak-ı Acem'den Hindistan'a kadar uzanan geniş bir alana hükmetmişlerdir. Gazneli Sultan'ı Mahmut, 1026 yılında İran'a girip Rey şehrini almış, Farça'nın şaheseri sayılan Firdevsi'nin (934-1020) Şehnamesi de bu dönemde kaleme alınmış ve Gazneli Sultan'ı Mahmut'a takdim edilmiştir. XI. yüzyılın ortalarında, Horasan ve Sistan'ı alan Selçuklu İmparatorluğu (1040-1157) uzunca bir süre bütün İran'ı yönetimi altına almıştır. Bürokratik kademelerde bir çok İranlı görev alarak, bu dönemde bir çok bilim adamı yetişmiş teknoloji, bilim ve tıbba katkı sağlayıp bir çok eser üretmişlerdir (Aydoğmuşoğlu, 2017, s. 20).

Selçuklu İmparatorluğu'nun yıkılışından sonra İran'da siyasi hakimiyet küçük hanedanların ve atabeylerin eline geçmiştir. Yaklaşık yarım asırdır kesintiye uğrayan İran coğrafyasının siyasi birliği Harzemşahlar İmparatorluğu (1097-1231) ile yeniden sağlanmış oldu (Özgüdenli, 2000, s. 398). Çok geçmeden XIII. yüzyılınilk yarısında, Azerbaycan ve İran'a Moğal akınları başlamış, Harzemşahlar Devleti yıkılarak yerine, İlhanlı Devleti (1256-1335) kurulmuştur (Aydoğmuşoğlu, 2017, s. 21). Moğol istilası sırasında önemli yerleşim merkezleri büyük oranda zarar görmüş, bu istilanın ortaya çıkardığı karanlık tablo toplumda güvensizlik ve dünyevi hayattan uzaklaşma isteği duyurmuştur. Böylece İran'da dini-tasavvufi hareketlerin güçlenip gelişmesi için uygun zemin oluşmuştur (Özgüdenli, 2000, s. 395-400).

İlhanlılar devrinde yoğun göçlerin devam etmesiyle birlikte, İran coğrafyası Türkleşmeye devam etmiştir. İlhanlı hakimiyetinden sonra İran, Celayirliler (1340-1431), Çobanoğulları (1337-1357) ve Muzafferiler (1314-1393) gibi boy ve oymakların hakimiyetine geçmiştir (Sümer, 1999, s. 4). Daha sonra Timur (1370-1405), İran'da siyasi birliği sağlasa da ölümünden sonra yaşanan taht mücadeleleri Horasan ve Doğu İran'ı büyük tahribata uğratarak devletin zayıflamasına ve devlet topraklarının bölünmesine sebep olmuştur. Timur'un ölümünden sonra, Batı İran'ın etnik yapısı yeniden Türkler'in lehine dönerek, Doğu Anadolu ve Azerbaycan coğrafyasında Karakoyunlular (1365-1469) ile Akkoyunlular arasındaki hakimiyet mücadelesi yaşanmıştır. Sonunda Akkoyunlular (1403-1507) Doğu Anadolu'da bir Türkmen devleti kurarak, İran'ın yeni egemen gücü konumuna gelmişlerdir (Aydoğmuşoğlu, 2017, s. 22).

Çağlar boyunca İran coğrafyasında yaşanan tüm bu hareketlilik ve medeniyet mücadeleleri, yaşanan göçlerle birlikte etnik çeşitliliği arttırmıştır. En önemli ticaret yollarının bu coğrafyadan geçmesi sebebiyle bölgenin değeri önem kazanmış, doğu ve batı arasındaki ilişkilerle birliktekültürel değerlerin eşsiz bir birleşimine sebep olmuştur. Hem maddi kaynakların önemi hem de kültürel birikimin varlığıyla birlikte İran coğrafyası değerini çağlar boyunca arttırmıştır. Medeniyet merkezleri arasındaki kervanların hareketliliği ile birlikte, ilim ve kültür merkezlerinin, fikir ve sanat hamileri de seyahatlerini sürdürmüş, bu alanda çeşitliliği oluşturmuşlardır. Tüm bu birikimlerden sonra yukarıda anlatılan medeniyetler silsilesiyle birlikte siyasi, ekonomik ve kültürel alanda birbirleriyle ilişkileri çağlar boyunca süren bu devletler Safevi Devleti'nin kurulma sürecinde zemin oluşturmuşlardır.

Safevi Devleti'nin kuruluşu, İslâm ve Türk tarihinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Özellikle İslâm aleminin merkezinde Şii hareketinin önderliğinin yapılması dikkati çekmektedir (Sümer, 1999, s. 1). Safeviler başlangıçta bir tarikat temsilcisi iken, siyasi birliği kurarak hanedanlık haline gelmiştir. XIII. yüzyılın ikinci yarısında İran'da Türkmen şeyhlerinin itibarının artmasıyla Safevi Tarikatı ortaya çıkmış ve güçlenmeye başlamıştır. İlhanlı hükümdarları tarafından gösterilen saygı neticesinde Safeviye Tarikatı çok geniş bir çevreye yayılmış, Azerbaycan başta olmak üzere Gilan,

Mazenderan, Horasan, Buhara, Türkistan, Hindistan, İran, Irak, Suriye, Lübnan, Anadolu ve Rumeli bölgelerinde binlerce müride sahip olarak bütün bu bölgelerde, Erdebil'deki merkez tekkeye bağlı tekkeler kurulmuştur (Öngören, 2008, s. 460-462). Şeyh Safiyüddin'in vefatından sonra oğullları ve torunları tarikatın yönetimine geçerek Türkmen şeyhlerinin, İlhanlıların, AltınOrda ve Celayirlilerin verdikleri destekle birlikte tarikatın şöhreti kendi ülkelerinin sınırlarını aşmıştır. Doğu Anadolu, Azerbaycan ve Batı İran'ı kapsayan daha sonra da Horasan'a doğru gelişen Safevi Devleti, ismini merkezi Erdebil'de olan Safeviyye tarikatının kurucusu olan Şeyh Safiyyüddin'den almıştır (Karaca, 2002, s. 409-420). Şeyh Safiyyüddin'den sonra tarikat yönetimi babadan oğula geçerek bu dini topluluğun sonradan siyasi bir birlik haline gelmesinde yardımcı olmuştur. Tüm bu değişen yönetimle birlikte sonunda Şeyh İsmail, 1501 yılının ortalarında Akkoyunlu başkenti Tebriz'de Heşt Beheşt Sarayı'nda tahta oturarak Safevi Devleti resmen kurulmuştur. Böylece, Şeyh İsmail artık "Şah" ünvanını almıştır. 1501-1503 yılları arasında Şah İsmail, Azerbaycan, Fars ve Irak-ı Acem'in büyük çoğunluğu üzerinde hakimiyet kurarak, 1507 yılında Harput ve Diyarbakır'ı ele geçirmiştir. Bu seferlerle Şah İsmail, hem Osmanlıların hem de Memlüklülerin tepkisini ölçmüştür. Şah İsmail öncülüğünde, Osmanlıların doğu sınırında bir gücün ortaya çıkması Osmanlıları, Özbekleri hem de Memlüklüleri kısacası tüm Sunni İslam alemini tehdit etmiştir (Karaca, 2002, s. 409-420). Tüm bu gelişmeler sonunda Şah İsmail'in Anadolu'da yürüttüğü propoganda faaliyetleri, Safevelerin Diyarbakır ve Bağdat üzerindeki hakimiyeti neticesinde Anadolu'ya uzanan uluslararası ticaret yolları üzerindeki denetimi, Osmanlıları devreden çıkararak Venedik ile irtibata geçip Hristiyan Avrupa alemiyle işbirliği yapma istemeleri neticesinde, Yavuz Sultan Selim Han'ın Safeviler üzerine sefer açmasına sebep olmuştur (Emecen, 2011, s. 101). Böylece İran seferine başlayan Sultan Selim Han, 1514 yılında Çaldıran Savaşından büyük bir zaferle başarıya ulaşmıştır. Bu zaferle hazin bir yenilgiye uğrayan Şah İsmail'in Anadolu'da yol açtığı belirsizlik tamamen ortadan kalkmış, Osmanlının dini, siyasi ve sosyopsikolojik üstünlüğü yeniden sağlanılmıştır (Allouche, 2001, s. 12).

Şah İsmail'in vefatından sonra sağlanan siyasi birlik sarsılmış, Safevi hanedanlığına destek veren Türkmen aşiretleri arasında güç mücadeleleri başlamıştır.

Yaşanan bu yoğun mücadeleler sonucunda devlet gücünü kaybederek, otoritesinin sarsılmasına siyasi birliğinin kaybolmasına neden olmuştur. Sonraki yıllarda devlet yönetimlerinin değişmesiyle birlikte taht mücadelelerinde yaşanılan problemler artmış, Safevi ülkesi iç karışıklıklarla sarsılmıştır.

"Safevi Devleti, yerellikten kurtulup bir üniversal imparatorluk strateji ve politikası geliştirememiş ve bu çerçevede İran, Azerbaycan ve Horasan coğrafyasında mutlak hakimiyet ve birlik sağlayamamıştır"(Aydoğmuşoğlu, 2017, s. 142).Safevi Devleti'nin kuruluşundaki mezhebi bağlılığın giderek zayıflaması, Şah Abbas ve ardıllarının toprak yönetimi konusunda yeni uygulamalarıyla dengenin bozularak ekonomik sıkıntıların yaşanması, hükümdarların devlet yönetiminden uzak olmaları zevke ve içkiye tutkun olmaları gibi sebeblerle Safevi Devleti zayıflayıp yıkılmıştır (Karadeniz, 2012, s. 49-59).

İran coğrafyasında varlığını sürdüren Safevi Devleti sınırları içerisinde çağlar boyunca bir çok devlet egemenliklerini sürdürerek kültürel ve tarihsel mirası oluşturmuşlardır. Siyasi, ekonomik ve kültürel alanda birbirleriyle sürekli iletişim halinde olan bu devletler, Safevi Devleti'nin kurulmasında birer yapı taşı olmuşlardır. Tarihsel gelişimi çerçevesinde Safevi Devleti'nin kültürel yapısını daha iyi anlayabilmek için bu devletleri sırasıyla; Moğollar, Selçuklular, İlhanlılar, Celayirliler, Timuriler, Karakoyunlular ve Akkoyunlular olmak üzere yapısal özelliklerini kısaca değerlendirmek gerekmektedir.

1.2. Safevi Devleti'nin Kitap Sanatları Anlayışını Etkileyen Dönemler

Paleolitik dönemden bu yana birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış İran coğrafyası tarih boyunca önemini ve değerini korumuştur. Ekonomik ve kültürel zenginliğin arttığı coğrafyada çağlar boyunca hükümdarlık mücadeleleri yaşanmış özellikle ticaret yollarına hâkim olma arzusu devletleri kamçılamıştır. Doğu ve Batı'yı birleştiren ekonomik zenginliği arttırarak refah düzeyenin artmasına sebep olan ticaret yolları aynı zamanda kültürel değerlere katkı sağlamış, sanat olgusunun gelişmesine sebep olmuştur. Sürekli yolculuklarına devam eden ticaret kervanları sayesinde coğrafyadaki hareketlilik artarak çeşitliliğe sanatsal etkinliklerin ve üretimin artmasına

katkıda bulunmuştur. Bu sebeple devletlerin hâkimiyet mücadeleleri yıkımlara sebep olsa da sonunda kültürel birikimin artmasına sanatsal üretimin çeşitliliğine ve devamlılığına neden olmuştur. Gelişen sanat üretimleriyle birlikte devletlerin güç göstergelerine ve kültürel ifadelerinin bir göstergesi haline dönüşmüştür. Özellikle Safevi Devleti zamanında zirveye ulaşan bu sanat üretimi kalitesi, şüphesiz bu coğrafyada kurulan medeniyetlerin çabaları ve birikimleri sayesinde olmuştur. Siyasi, ekonomik ve kültürel alanda birbirleriyle sürekli iletişim halinde olan bu devletler, Safevi Devleti'nin kurulmasında birer yapı taşı olmuşlardır. Tarihsel gelişimi çerçevesinde Safevi Devleti'nin kültürel yapısını daha iyi anlayabilmek için bu devletleri sırasıyla; Moğollar, Selçuklular, İlhanlılar, Celayirliler, Timuriler, Karakoyunlular ve Akkoyunlular olmak üzere yapısal özelliklerini kısaca değerlendirmek gerekmektedir.

1.2.1. Moğollar

XIII. yüzyılın ortalarında Timuçin'in kurduğu Moğol İmparatorluğu ile birlikte Moğollar dünya tarihinde önemli bir yere sahip olmaya başlamışlardır. Uzun süren mücadeleler sonucunda Timuçin Moğol aşiretlerini tek bir çatı altında toplayıp, Cengiz Han unvanını aldığı 1206 yılından 1209 yılına kadar Moğolistan'a tam anlamıyla hâkim olmaya başlamıştır (Özgüdenli, 2005, s. 225-229). Cengiz Han ve ardıllarının mücadeleleri sonucunda Doğu Avrupa'dan Çin'e; Rusya'dan Doğu Asya, Hindistan, İran ve Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada egemenlik kurmayı başarmışlardır. Özellikle Kubilay döneminde ulaşılan yüksek uygarlık seviyesinin o dönemde var olan devletlerin hiç birinde olmadığı görülmektedir (D'ohsson, 2008, s. 17).

Moğol İmparatorluğu büyük bir hızla büyüyerek, egemenliğini sürdürdüğü coğrafyalarda büyük yıkımlara sebebiyet vermişler birçok devletin yıkılmasına neden olmuşlardır. Yağma ve tahribat amaçlı yaptıkları seferlerle birlikte Güney İran dışında Orta ve Batı İran'ı yağmalayıp halkının büyük bir kısmını öldürmüşlerdir (Özgüdenli, 2005, s. 225-229).

Cengiz Han'ın ölümünden sonra imparatorluk oğulları arasında paylaşılarak, üç yeni imparatorluk ortaya çıkmıştır. Cengiz Han'ın büyük oğlunun oğulları tarafından

Altınorda İmparatorluğu, ikinci oğlu Çağatay Han tarafından Çağatay İmparatorluğu, en küçük oğlu Tuli Han tarafından Çin'de Yüen, Yakın Doğu'da da İlhanlı İmparatorluğu kurulmuş, üçüncü oğlu Ogeday da Cengiz Han'ın yerine geçmiştir (Özcan N. , 1998, s. 6).

1258'de Bağdat'ın da ele geçirilmesiyle birlikte Moğol İmparatorluğu İslam âleminin büyük bir kısmını egemenlikleri altına almışlardır (Barthold, 2014, s. 61). Yaşanan mücadeleler sonucunda birçok devleti tarih sahnesinden silen istilacı yaklaşımlarıyla yerleşim alanlarına çok büyük tahripler vermelerine rağmen, Moğollar ulaştıkları bölgelerdeki toplumların kültürlerini kendi has değerleriyle birleştirerek kültür alışverişinde bulunmuşlar, bu sayede dünya tarihine önemli katkılar sağlamışlardır. Bu süreç özellikle siyasi ve ekonomik hayatlarının gelişmesine neden olmuştur. Ayrıca, yapılan tüm bu istilalar İran kültür ve sanatında önemli bir devrin başlamasına sebep olmuştur. Moğollar Batı medeniyetini benimsemeye başlamasına rağmen, Doğu kültür ve sanatını bu coğrafyaya taşımaları sebebiyle Selçuklu ve Abbasi coğrafyasında yaşayan devrin sanatkârları İlhanlıların önemli merkezleri olan Tebriz, Bağdat, Merağa ve daha sonraları da Sultaniye'de toplanmaya başlamışlardır. İlhanlıların Çin sanatı ve kültürüne özel bir önem vermeleri sebebiyle Çinlilerden Moğollara geçen Çin sanatı ve kültürü İran'a oradan da diğer bölgelere geçerek yeni bir sentezle Moğol-İran ekolünü yaratmıştır (Yılmaz, 2002, s. 384-386). Moğollar devrinde XII. yüzyılın başlarında, savaşlarda ve günlük hayatta kullanılan her türlü aleti kendileri yapmaya çaba göstermişler sanat anlayışları da bu bağlamda gelişmiştir. Kullanım eşyası olarak hazırlanan bazı eşyalar değerli madenlerle bezenerek sanat eseri haline getirilmiştir. Hazırlanan bu eşyalar, özellikle kılıçların hayvan figürlü kabzaları altın levha ile kaplanıp kıymetli taşlarla süslenmiştir (Kafesoğlu, 1970, s. 307-308). Orta Asya'nın ve İpek Yolu'nun gelişmesiyle birlikte üretimlerine devam edilen bu eşyalara daha da önem verilmeye başlanılmış, özellikle XIII. yüzyılda el üretimlerinde büyük ilerlemeler yaşanmıştır (Lkhundev, 2013, s. 158-159).

1.2.2. Selçuklular

XI. yüzyılla XIV. yüzyıllar arasında Orta Asya'nın bir bölümüyle Orta Doğuyu yöneten bir Türk imparatorluğudur. Oğuzların Kınık boyundan gelen Selçuklular, adını kurucusu Selçuk Bey'den almıştır. Selçuklu Devleti'nin ortaya çıktığı zaman dilimiyle Türklerin Müslümanlığı kabul etmeye başladıkları süreç aynı zaman dilimine denk gelmektedir. Selçuklu Devleti mücadelelerini ve yaşanılan çağı daha doğru anlayabilmek için bu coğrafyada varlığını sürdüren devletler hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

Orta Doğu ve Ön Asya'da Büyük Selçuklu Devleti'nin kurulduğu sırada Karahanlılar, Samanoğulları Devleti, Gazneliler, Büveyhoğulları Devleti, Abbasiler, Fatımiler ve Bizans İmparatorluğu bulunmaktaydı (Sevim & Merçil, 1995, s. 1-27). Türklerin İslamiyeti kabul etmesiyle birlikte kurulan bu devletlerin çoğunluğu dini otoriteyi sağlamak amacıyla mücadelelerine devam etmişlerdir. Yaşanılan yakın ilişkiler sonucunda hanedan aileleri etkileşimlerini sürdürmüş, kültürel bir sentezin yaşanmasına zemin oluşturulmuştur. Selçuk Bey'in ölümünden sonra devleti oğulları ve torunları yönetmiş, Selçuklu hâkimiyeti altındaki İran, Irak, Suriye ve Anadolu sosyal ve ekonomik açıdan ileri bir duruma yükselmiştir. Selçukluların ticari politikaları ve Anadolu'nun İslâm dünyasına katılmasıyla birlikte Karadeniz'in kuzeyindeki ülkelerin ticaret yolları açılmış, İpek yolu ticareti çok gelişmiştir (Sümer, 2009, s. 365-371) Bu sayede Orta Doğu ve Ön Asya birbirine bağlanmış yeni gelişmelerin ve ticari ilerlemelerin önü açılmıştır.

Tüm bu gelişmelerle birlikte Selçuklu Devleti hâkimiyeti altındaki coğrafyalarda özellikle bugünkü İran bölgesinde Büyük Selçuklular bölgeyi abidevî mimari yapılarla donatmışlardır. Selçuklu Türkleriyle İslâm mimarisine kazandırılan bir yapı türü olan görkemli medreseler inşa edilmiştir (Özkeçeci, İ.& Özkeçeci, Ş.B. 2014, s. 39). " Bir yandan Uygurların, diğer yandan Müslümanların bilim ve sanat faaliyetlerinin tam ortasında yer alan Selçuklular mimari alanda olduğu gibi diğer sanatlarda da önemli eserler vermişlerdir" (Özkeçeci, İ.& Özkeçeci, Ş.B. 2014, s. 39).

Selçuklular Orta Doğu ve Ön Asya'daki sanat faaliyetlerini Anadolu'nun süzgecinden geçirerek yerel malzeme ve geleneksel tekniklerle birleştirmiş, yeni sentezler oluşturmuşlardır. Mimari ve yazma eserlerde kullanılan tezyinat özellikleri, Anadolu'da biçim değişiklikleri ile birlikte kendine özgü yapısıyla gelişmiştir. Aynı zamanda yazma eserlerde kullanılan meşrık kûfisi yazı karakteri, bu dönemde zirveye ulaşmış bununla birlikte sülüs ve nesih yazı karakterleri klasik biçimini almaya başlamıştır (Ölçer, vd, 2002, s.198). Selçuklu döneminde hazırlanan Mushaflar önceki dönemlerden farklılık göstererek şu üç temel özellikleriyle diğerlerinden ayrılır; parşömen yerine kâğıt kullanılması, eski yatay formun yerine dikey dikdörtgen formun kullanılması, kûfi yazı ile birlikte nesih yazının da kullanılmasıdır (Ettinghausen, 1938, s. 40-49).

Selçuklu döneminde üretilen Mushaf-ı Şerif ve diğer ilmi eserlerin hemen her türünde tezyinat örneklerine rastlanmaktadır. Bu dönemde temeli İran ve çevresinde atılan tezhip sanatı, Orta Doğu ve Anadolu'da gelişimini sürdürmüştür. Selçuklu yazma eserlerindeki en zengin tezyinat özellikleri kitapların zahriye sayfalarında, sûre başlarında, konu bölümlerinin aralarında, eserlerin son sayfalarındaki hâtime veya ketebe bölümlerinde kullanılmıştır (Özkeçeci, İ.& Özkeçeci, Ş.B. 2014, s. 39). Dönemin tezyinat kompozisyonunun temelini geçme dairelerden oluşan geometrik süslemeler, çok kollu yıldızlar, altınla hazırlanan sarmal rumiler oluşturmaktadır. Bununla birlikte çoğunlukla kullanılan lacivert, kırmızı, yeşil, mavi renkleri dikkati çekmektedir (Tanındı, 2009, s. 243-283).

1.2.3. İlhanlılar

XIII. yüz yılın başlarında merkezi Tebriz olmak üzere, Cengiz Han'ın torunu Hülâgü Han tarafından Azerbaycan da kurulan bir Moğol devletidir. Kurulduğu coğrafya itibariyle Türk, İran ve Arap unsurunun çoğunlukta olduğu eski bir sahada devlet karakterini kazanmıştır (Yuvalı A. , 1994, s. 117). 1253 yılında Moğol Büyük Hanı Mengü kurultay kararı ile kardeşi Hülâgü'yü İran, Irak, Suriye, Mısır, Kafkasya ve Anadolu'yu ele geçirip buraları kendisine bağlı bir "ilhan" (il+han "bölge hükümdarı") olarak idare etmek üzere görevlendirmiştir (Yuvalı A. , 2000, s. 102-105). 1295 yılından

itibaren tam bağımsız bir hale gelen devlet Hülâgü Han'ın taşıdığı İlhan ünvanıyla anılmaya başlanmıştır.

Hülâgü Han Bağdat'ı alarak Abbasi Halifeliği'ni ortadan kaldırıp Irak, Azerbeycan, Suriye'yi ele geçirerek Anadolu'daki baskısını arttırmıştır. Bu baskılar son İlhanlı hükümdarı Ebû Said'in ölümüne kadar devam etmiştir. İlhanlılar Moğol İmparatorluğu'nun uyguladığı politikalarla birlikte istilacı tavırlarıyla fethedilen bölgelerde bilim merkezleri de dahil olmak üzere çok büyük tahribatlara, katliamlara sebep olmuşlardır. Kendilerinden önceki dönemlerde ortaya konmuş sanat eserlerini acımasızca yok eden İlhanlı Hanları, kendi dönemlerinde İran ve Anadoluda yoğun imar faaliyetleriyle birlikte özellikle yazma eser üretimlerine destek olmuş ve önem göstermişlerdir (Ölçer, vd, 2002, s. 198).

İlhanlılarda XIII. yüzyıla kadar başa gelen hükümdarların farklı dinlere eğilimleri olması sebebiyle İslâm sanatı ile ilgili önemli bir çalışma görülememektedir. Ancak XIII. yüzyıldan sonra Gâzân Han'ın tahta geçmesiyle birlikte hanedan üyelerinin, devlet memurlarının ve Müslümanlığı kabul etmiş diğer kişilerin yaptırdığı eserlerin önemli bir kısmı Anadolu Selçuklu sanat çevresi içinde ele alınmaktadır (Beksaç & Çobanoğlu, 2000, s. 105-108). İlhanlılar mimaride Büyük Selçuklu geleneğini sürdürerek tasarım ve mimari ayrıntılarda, bezemelerde bu geleneği devam ettirmişlerdir. Selçuklu plan şemaları çok daha iddialı boyutlarda tekrar edilerek, bezemede alçı, tuğla, sırlı tuğla ve çini kullanılmıştır. Mimari eserlerde gerçekleştirilen ilerlemelerle birlikte yazma eserlerin üretimine de çok büyük önem verilmiştir. Özellikle minyatürlü yazma eserlere ayrıca değer verilmiştir. İlhanlılar döneminde yapılan bu çalışmalar İran minyatür sanatına olduğu gibi İslâm minyatür sanatının gelişimine de katkı sağlamıştır. Özellikle doğa manzaraları ile birlikte hayvan tasvirleri yapılmış, tarihi konular işlenerek İlhanlı minyatür sanatı dönemin önemli temsilcisi olmuştur. Tebriz'de istinsah edilen İlhanlı minyatürlerinin en güzel örnekleri İlhanlı veziri Reşidüddin idaresi altında üretimlerine devam etmiştir. Çin ve Irak tesirlerinin bir araya getirilmesi sonucu uygulanan bu sentezler dönemin en dikkat çeken yapısıyla detaylı tezyinat örnekleri ve kullanılan renklerin etkisiyle ihtişamlı eserlerle şöhret kazanmıştır (Beksaç & Çobanoğlu, 2000, s. 105-108). Minyatürlü yazmalarla birlikte

İlhanlılar döneminde hazırlanan büyük boy yazma eserler dönemin kitap sanatları olgunluğunu göstermekte olup, cilt ve tezhip sanatı açısından yüksek seviyeli eserlerdir. Birbirini kesen geometrik yüzeylerden oluşan kompozisyonlar, ince ve titiz tezyinatlarıyla mimaride olduğu gibi, anıtsallığı ve yoğun bezemeyi ilke edinmiş İlhanlılar'ın sanat anlayışını yansıtmaktadır. Aynı zamanda zahriye sayfalarında kullanılan madalyonlar, enli bordürler, bordürlerde kullanılan hatayi grubu desenler ve münhani tekniği ile oluşturulan hacimli tezyinatlar dikkati çekmektedir (Aksoy Z. D., 2014, s. 265-280). Aynı zamanda İlhanlılar Dönemi'nde Fars bölgesinde egemenliği ele geçiren İncular'ın himayesinde hazırlanan kimi kitapların zahriye tezhip tasarımları bölgesel özelliklerin belirlenmesinde yol gösterici olmuştur. Bu eserlerden biri de Şirazda 731/1330 yılında kâtip Hasan b. Ali el-Hüseynî el-Behmanî hattıyla istinsah edilerek tasvirlenen bir "Şahnâme-i Firdevsi" nüshasının zahriye tezhibidir. Bu zahriye tezhibinin temel tasarımı ortada kenarları dilimli iri bir şemse, şemsenin alt ve üst kısmında eserin isminin yazdığı enli oval alanlardan oluşmaktadır. Kompozisyon alanları kestane renk tonunda altınlı zeminlerin ve iri hatayi çiçeklerinin hakim olduğu tezyinat özelliklerinden oluşmaktadır (Tanındı, 2009, s. 243-283).

1.2.4. Celayirliler

XIV. ve XV. yüzyılların başlarında İran'ın batısı ile Kuzey Irak'ta hüküm süren Moğol hanedanıdır. Cengiz Han'ın seferlerine yardımcı kuvvet olarak katılan Celayirliler cephelerde galip gelinmesine yardımcı olmuşlardır. Özellikle Cengiz'in Çin seferinde ordunun sol kanat kumandanı olup Çin'in kuzey kısmının ele geçirilmesi konusunda büyük fayda sağlamışlardır. Bu başarılar sebebiyle Cengiz Han'ın Çin'den ayrılmasından sonra vekâleti alıp orduların kumandanı olan Mukalı Noyan Celayirliler'in Cat kabilesindendir (Ürekli, 1993, s. 264-265). Celayirliler devlet teşkilatı bakımından İlhanlı Devleti ile benzer yapıda yönetimlerini şekillendirmişlerdir. Devletin ilk yıllarında görev alan kurucular ve idari kadrolarda görev alanlar daha önce İlhanlı Devletinde görev almış kimselerdir. Celayirliler döneminde çok sayıda Türk, Irak'a yerleşmiş ve Türkçe Arapça'dan sonra en çok konuşulan dil haline gelmiştir. Yine bu dönemde Bağdat ve çevresi imar edilmiş, ilim ve sanat hanedan mensupları tarafından korunmuştur. Celayirli sultanları sanat ve bilime ayrı bir ehemmiyet

göstererek bilim insanlarını ve sanatçıları korumuş, himayeleri altına almışlardır. Bununla birlikte Celayir Sultanları da şiir, edebiyat, resim, hat ve musiki alanlarında kendi devirlerinde önde gelen kişiler arasında olmuşlardır. Devrin önde gelen sanatkarları Celayirli sultanlarının sarayında her zaman kendilerine yer bulmuşlardır. Celayirli Devleti, kültür ve sanata çok önemli destekler vererek ileri seviyelere taşımışlar medeniyetlerinin çok önemli birer parçası haline getirmişlerdir. Verilen bu değer neticesinde Celayirliler devrinde başta resim, minyatür ve hat sanatı olmak üzere Türk-İslam sanat dallarının hemen hemen hepsinde önemli gelişmeler yaşanmıştır (Yılmaz, 2002, s. 384-386). İlhanlılar zamanında gelişmeye başlayan Moğol-İran ekolünün en güzel örnekleri Bağdat, Tebriz, Herat ve Isfahan ekollerinde verilmiş, Celayirli devri ve ekolü İlhanlılar devrini Timurlular devrine bağlayan bir köprü olmuştur. Gelişimini sürdüren Celayirli minyatür sanatı ekolü, bu devirde Uzakdoğu ve Orta Asya sanatı etkilerinin yanı sıra Bizans sanatının etkileri de görülmektedir. Yaklaşık bir asır boyunca sayısız eser ve sanatçı yetiştiren Celayir XV. yüzyılda Timur'un istilası sonucu hanedan sarayında yetişen sanatçıları Herat ve Semerkand'a götürmüş bu sebeple Celayir ekolü oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Daha sonra Herat, Isfahan ve Şiraz minyatür ekollerinin ortaya çıkmasına sebep olarak Celayirli devrinin resim ve minyatürü klasik İran Minyatür Sanatı'nın habercisi olmuştur. İlhanlı ve Celayirli dönemi minyatür ve resim sanatının en önemli özelliği kitapların tezyini için kullanılmış olmasıdır. Günümüzde İlhanlı ve Celayirli döneminden kalan bir çok minyatür ve resim kendilerinden önce telif edilmiş divan, mesnevi, dini ya da bilimsel eserlerin yeniden istinsah edilmesi ve bu eserlerin resim ve minyatürlerle tezyin edilmesi sonucunda günümüze kadar ulaşabilmiştir (Çağman, 1989, s. 108-109). Bu dönem tezyinat özelliklerinin görüldüğü Sultan Ahmed'in Dîvân'ında Memlûk ve İlhanlı Döneminin büyük boyutlu Kuran-ı Kerim cüzlerinde görülen sonsuza giden kenarlı dilimli madalyonlar, çok kollu yıldızlardan oluşan geometrik düzenlemeler yerine yeni bir beğeniye işaret eden özgün bir düzenleme dikkati çekmektedir. Dönemin kitap zevki genel tasarımı itibariyle gerek hattı, gerekse boyutları ve kullanılan tezyinat özellikleriyle farklılık göstermektedir. Yazıda nesta'lîk hat tercih edilmiş, zarif bir görünüme sahip olan bu yazı çeşidine uygun olarak tezhip tasarımları da küçülerek daha estetik bir şekle bürünmüştür (Tanındı, 2009, s. 243-283).

1.2.5. Timurlular

XIV. yüzyılın sonlarında Timur'un İran'ı ele geçirmesiyle birlikte Timurlu Devleti'nin temelleri atılarak kısa sürede Timur, Delhi'den Bursa'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyayı hâkimiyeti altına almıştır. Hayatı fetihlerle geçen Timur otuz iki yıl içinde batı Asya'nın en büyük siyasi gücü haline gelerek döneminde başkent Semerkand'ı saraylar ve köşklerle imar ettirmiş, duvarları fresklerle süslü ihtişamlı eserlerle donatmıştır (Ölçer, vd, 2002, s.207). Timur'un imar faaliyetleriyle birlikte Semerkand imparatorluk merkezi haline gelmiştir. Timur'un ölümünden sonra yerine geçen oğulları ve torunları da imar ve sanat faaliyetlerine önem vermişlerdir. Özellikle Şahruh dönemiyle birlikte siyasi otoritede yaşanan güçlenmenin yanı sıra Timur sarayları da birer sanat akademisi haline gelerek, Orta Asya sanat hayatında çok büyük atılımlar gerçekleştirilmiştir. Başkentin Herat olmasıyla birlikte Semerkant'tan getirilen sanatkârlarla Herat şehrinde sanat faaliyetleri hız kazanmaya başlamıştır (Özcan Ş. B., 2007, s. 2-7).

Yürütülen bu sanat faaliyetleriyle birlikte XIV. yüzyılın sonlarından XV. yüzyılın başlarına kadar Orta Asya, Doğu İran ve bugünkü Afganistan sınırları içerisinde yer alan sahada Timurlular önemli sanat çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmalarla birlikte mimari ve kitap sanatlarında özellikle minyatür sanatının değer kazandığı Timurlu devri sanatı İran, Orta Asya, Afganistan ve Babürlüler devrinde Hint İslâm sanatının gelişmesinde rol oynamıştır (Beksaç, 2012, s. 180-184). Timur sanatının genel sanat anlayışı çerçevesinde muhteşem eserler üretilerek, bağımsız üslup özellikleri gösteren sanat merkezleri oluşmuştur. Başkentin önce Semerkant olması ve önemli sanatkârların burada bulunması sebebiyle, Semerkand daha sonra Herat ve Şiraz şehirleri özgün üslupta eserlerin verildiği sanat merkezleri haline gelmiştir. Bu merkezlerdeki minyatür okullarından Şiraz'ın daha serbest ve şahsi bir anlayışa Herat'ın ise daha resmi ve ciddi bir anlayışla eserler ürettiği anlaşılmaktadır (Beksaç, 2012, s. 180-184). Bu dönemde özellikle minyatürlü yazma eserlerin çokluğu ve kalitesi dikkat çekmektedir. Timur devri eserleri karakteristik üslup özelliklerini ortaya koyarak kendinden sonra gelen devirlerdeki üslup özelliklerine zemin teşkil etmiştir (Özcan Ş. B., 2007, s. 2-7). Timur devrinde üretilen eserlerde genellikle çok renkli olarak yapılan

manzara resimlerinde ağaç, su, bulut, gibi bazı çizimlerde altın ve gümüş kullanılarak ışıklandırma etkisi verilmiştir. Mor ve mavi renklerle kontrastlar yapılarak bu etki daha da arttırılmıştır. Üretimlerine devam edilen bu minyatürler Timur devrinde Uzakdoğu ve özellikle Çin etkisinden arınarak yapılmış manzara resimlerine ait ilk eserlerdendir. Bununla birlikte İslâm resim sanatının yeni bir döneminin başladığı üslup özelliklerinin görüldüğü bir devirdir (Ölçer, vd, 2002, s.207). Orta Asya şahsiyetinin daima kendini hissettirdiği Timur devri minyatürleri şiir sanatının önemli ölçüde etkisi altında kalarak sûfî kaynaklı mistik bir ifadeciliği benimsemiştir. Timurlu minyatürlerinde ifade edilen âlem görünenin ötesindeki görünmeyen âlemin hayalinden başka bir şey değildir (Beksaç, 2012, s. 180-184). Bu devirde tezhip sanatı desen ve işçilik bakımından en yüksek seviyede eserlerin üretildiği bir dönemdir. Herat'ta sarayın destek ve himayesi altında tezhip, minyatür, cild ve hat sanatları gelişmiş yeni üsluplar ortaya çıkmıştır. Timurlu döneminde üretilen eserlerin tezhiplerinde temel olarak altın ağırlıklı, lacivert, kırmızı ve siyah ana renklerdir. Motiflerde çoğunlukla münhani tekniği kullanılmış canlı renklerle tonlama yapılarak uygulanan tezyinatlar ön plandadır. Zahriye tasarımları çoğunlukla daire formunda ara sularının beyaz, yeşil ve mavi renklerle uygulandığı ve zeminlerde iğne perdahı kullanıldığı görülür (Derman, 2012, s. 65-68). Bu devrin en belirgin özelliklerinden biri de kalın ve ince bantlarla oluşan iç ve dış bükey geometrik geçmelerin kesişmesiyle oluşan oval ve köşeli biçimlerdir (Tanındı, 2009, s. 243-283).

1.2.6. Karakoyunlular

XIV. yüzyılın ortalarıyla XV. yüzyılın sonlarına doğru bugünkü Doğu Anadolu, Güney Kafkasya, Azerbaycan ve Kuzey Irak topraklarında egemenlik sürmüş Oğuz Türklerinin kurmuş olduğu bir devlettir. İran ve Irak'ta iki yüz yıla yakın hüküm süren Moğol hâkimiyetine son vererek bu coğrafyalarda Türkmen nüfusuyla birlikte özellikle Azerbaycan başta olmak üzere bölgenin Türkleşmesi'nde önemli rol oynamışlardır (Sümer, 2001, s. 434-438). Karakoyunlular'ın tarih sahnesinde siyasi bakımdan önem kazanması İlhanlı hükümdarının ölümü ve Moğol İmparatorluğunun iç karışıklıkları ile olmuştur.

Karakoyunlu hükümdarları ve halefleri ilim, kültür ve sanat alanlarındaki gelişmeleri desteklemiş ve bu konularda girişimlerde bulunmuşlardır. Dönemin önde gelen şair, sanat ve bilim insanlarını saraylarında himaye etmiş çalışmalarını desteklemişlerdir. Karakoyunlu ve Akkoyunlu hükümdarları siyasi ve kültürel alanlardaki tatbikleriyle Timur ve Celayir devletlerinden etkilendiklerini göstermektedir (Alkan, 2014, s. 10). "Karakoyunlu Devletinin en önemli sanat patronları, Cihan Şah ve Pir Budak Sultandır. Karakoyunlu Dönemi'nden mimari eserlerin yanı sıra Pir Budak Sultan'ın sarayında hazırlanan el yazmaları günümüze gelmiştir" (Ölçer, vd, 2002, s.222). Karakoyunlu Dönemi'nde hazırlanan en önemli eserlerden biri olan Divan-ı Katibî aharlı kâğıt üzerine çift sütun halinde nestalik hatla yazılmıştır. Zahriye ve gazellerin bulunduğu dikdörtgen çerçeveler tezhiplerle süslenmiştir. Genellikle tezhiplerde rumi, palmet, lotus ve helezonik çizgilerden oluşan dallar ve alan bölmeleri oluşturulmuştur. Bu alanlarda yapraklar, goncalar ve çiçekler den oluşan hatayi üslubundaki bitkisel kompozisyonlar tercih edilmiştir. Özellikle mavi, altın yaldız ve siyah renkler kullanılarak boyanmış zeminler üzerine yapılan kompozisyonlar kiremit rengi, açık mavi, yeşil, beyaz, turuncu, pembe ve altın yaldızla renklendirilmiştir. Bu alanlarda genellikle bitkisel desenler tezyinatta kullanılmasına rağmen az da olsa geometrik tasarımlar bordürlerde kullanılan ince zencerekler de görülmektedir (Ölçer, vd, 2002,s. 222-232).

1.2.7. Akkoyunlular

XIV. yüzyılda Horasan'dan Fırat Irmağı'na ve Kafkas Dağları'ndan Umman Denizi'ne kadar uzanan topraklarda egemenlik sürmüş Oğuz Türklerinin kurmuş olduğu bir devlettir. Çeşitli oymaklardan meydana gelen Akkoyunlular, Oğuzların Bayındır boyuna mensup olmalarından dolayı kendilerine Türk kaynaklarında Bayındır Han Oğlanları, İran kaynaklarında ise Bayındıriyye adları da verilmektedir (Sümer, 1989, s. 270-274). Akkoyunlular'ın tarih sahnesine çıkışı 1340 yılında Tur Ali Bey idaresinde Trabzon Rum İmparatorluğu'na yaptıkları akınlarla başlamaktadır.

Akkoyunlular selefleri Karakoyunlular gibi ilim, kültür ve sanat alanlarındaki gelişmeleri desteklemiş ve bu konularda girişimlerde bulunmuşlardır. Dönemin önde

gelen şair, sanat ve bilim insanlarını saraylarında himaye etmiş çalışmalarını desteklemişlerdir. "Akkoyunlu Dönemi'nin en önemli sanat patronları Uzun Hasan, Sultan Halil ve Sultan Ya'kub'tur. Akkoyunlu Dönemi'nden mimari eserlerin yanı sıra pek çok el yazması günümüze ulaşmıştır. Döneme ait minyatürlü ve minyatürsüz yazma eserler bulunmaktadır" (Ölçer, vd, 2002,s. 222). Sultan Yakub'un şair ve hattat olduğu bilinmekte, Türkçe ve Farsça eserleri bulunmaktadır. Sultan Uzun Hasan'ın da cami, medrese, zâviye, kervansaray olmak üzere pek çok eser yaptırdığı bilinmektedir (Sümer, 1989, s. 270-274). Ayrıca bu dönemde İran'ın en eski devirlerindeki tarihini anlatan destansı eser Şahname-i Firdevsi şeklini 1022 yılında almasına rağmen Timurlu Dönemi'nde Gilan Şahlarından olan Sultan Ali Mirza (1478-1504) adına yeniden hazırlanmıştır. Bu eser tezyinat özellikleri, işçiliği ve üretim kalitesiyle şaheser olma niteliğindedir. Şahname 1475-1500 yılları arasında Türkmen üslubunda Şiraz'da hazırlanmıştır. Şahname-i Firdevsi de yer alan resim ve tezyinatlar çağın ötesine geçen çaba ile betimlendiği, Safevi Dönemi yazmalarının geçiş hazırlıklarının yapıldığı bir eserdir (Ölçer, vd, 2002, s. 222-232). Bu devirde Karakoyunlularda gelişen tezyini ve cilt sanatları Akkoyunlu devrinde devam etmiş, Safeviler döneminde zirveye çıkarak devamlılığını korumuştur.

1.3. Safevi Dönemi Kitap Sanatları Ekolleri

İran coğrafyası tarihsel gelişim süreci boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Hem bu sınırlar içinde kurulan devletler hem de Asya Kıtası'ndaki gelişmelerle birlikte bölgenin önemi artarak kültürel çeşitliliği oluşturmuştur. Bu kültürel çeşitlilik ve ticaret yollarının sağladığı imkânlarla bölgede sanat faaliyetleri hızlanmış gelişerek Safevi kitap sanatları birer ekol haline gelmiştir. Üretimlerine devam edilen bu eserler devletlerin güç göstergeleri ve zenginlik ifadeleri olarak değer görmüştür. Özellikle Safevi Devleti zamanında zirveye ulaşan bu sanat üretimi kalitesi şüphesiz bu coğrafya da kurulan medeniyetlerin çabaları ve birikimleri sayesindedir. Siyasi, ekonomik ve kültürel alanda birbirleriyle sürekli iletişim halinde olan bu devletler, Safevi Devleti'nin sanat anlayışının gelişmesinde birer yapı taşı olmuşlardır. Selçuklu İmparatorluğu devrinde oldukça önem verilen ve şahaser eserlerle döneme damgasına vuran sanat faaliyetleri bu coğrafyada hüküm süren diğer devletlere miras

kalmıştır. İlhanlılar , Celayirliler, Timur ve Türkmen devrinde önemli sanat merkezleri oluşturulmuştur. Bu merkezlerdeki sürekli iletişim neticesinde sanat üretimleri gelişerek devam etmiştir. Özellikle Herat, Tebriz, Şiraz, Kazvin ve Isfahan önemli sanat merkezleri haline gelmiştir. Savaşlarla ve devletlerin başkentlerini taşımaları sonucunda sürekli yer değiştiren sanatçılar gittikleri yerlere kendi sanat anlayışlarını taşımışlar ve farklı görüşlerle yeni üsluplar oluşturmuşlardır. Bu yüzden kitap sanatları devamlı yenilenerek gelişmiştir (James D. , 1981, s. 19). Safeviler döneminde XVI. yüzyıl boyunca sanatlı kitapların üretim merkezleri Şiraz olmasına rağmen, Safevi şahlarının ve saray atölyesinin yerleri farklılık göstermektedir. Saltanat merkezi Tebriz 1576'dan sonra Kaznin'e, 1598'de ise merkez Isfahan'a taşınır. Bu hareketliliğe rağmen ülkenin doğusunda Horasan şehirlerinde yaşayan şehzadeler, Türkmen lalalar ve bürokratların çevresinde sanatlı kitapların üretimlerine devam edilmiştir. Şiraz dışında hazırlanan sanatlı kitapların ketebesinde üretim yeri yazılı olan Horasan şehirleri başta Herat olmak üzere Meşhed, Sebzevar, Tun, Esterabad, Baharz'dır. XVI. yüzyılın son çeyreğinde yaşanan karmaşalar neticesinde sanatkârlar Tebriz, Kazvin, İstanbul, Horasan ve Buhara şehirleri arasında yer değiştirmişlerdir. Bu hareketlilikle birlikte 1598'den sonra tekrar Herat ve yeni başkent Isfahahan sanatlı kitapların üretildiği yerlerdir (Tanındı, 2016, s. 203-205).

1.3.1. Herat

Afganistan'ın batısındaki Herîrûd ırmağının kenarında kurulan kent, Batı Türkistan'ın Horasan bölgesindedir. Tarihsel gelişim süreci boyunca Herat stratejik konumu sebebiyle çok farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Özellikle XI. yüzyılda Akdeniz'den Hindistan ve Çin'e giden ticaret yolu üzerinde büyük bir merkez haline gelmiştir. Kertler döneminde Merv ve Belh'in Moğollar tarafından tahrip edilmesiyle birlikte Batı Asya'dan Doğu Türkistan'a ve Hindistan'dan güneydoğuya giden ticaret yolları Herat'a yönelerek şehrin değerini arttırmıştır. Şehrin öneminin artması ve gelişen ticaret neticesinde Kert meliklerinden Fahreddin ve Gıyâseddin burada birçok camii ve medrese yaptırarak sanatın ve edebiyatın gelişmesine zemin hazırlamışlardır (Uslu, 1998, s. 215-218). Timur'un hükümdarlığında Tebriz, Şiraz, Bağdad gibi İran'ın ünlü sanat merkezleri alınmış ve başkent Herat da olmak üzere bu

önemli eyalet merkezleri Timurlu sultanların himayesinde kitap sanatları ve minyatür büyük bir gelişme göstermiştir (Çağman & Tanındı, 1979, s. 18-20). Herat'ta iki aydın şehzadenin Sultan Ebu Sait ve Sultan Hüseyin Baykara'nın tahta geçmeleriyle birlikte Horasan halkının sosyal refahı, ekonomik ve ticari güvenliği sağlanarak huzurlu bir ortam elde edilmiştir (Toomajnia, 2017, s. 419-432). Herat'taki bu huzurlu ortam ve kültürel koşullar Sultan Hüseyin'i devrin en büyük sanat hamilerinden biri haline getirmiştir. Sultan Baykara'nın başarılı veziri Emir Ali Şir Nevai'nin yardımı ile Çağatay Türkçesi edebi dil seviyesine yükseltilmiş ve dönemin iki büyük edebiyat ve sanat adamı Şair Cami ve Nakkaş Bihzad desteklenmiştir (Canby, 2000, s. 32-34). Timur'un torunu ve İmparator Şahruh'un ikinci oğlu olan Baysungur Mirza çağının en büyük sanatkârlarını bir araya getirerek muhteşem bir sanat akademisi kurmuştur. Kendisi de hattat, ressam, edebiyat uzmanı ve şair olan Baysungur'un şaheser yazıları Meşhed'de annesi Gevher Şad Hatun'un yaptırdığı Mescid-i Gevher Şad'ın güney eyvanı üstündedir. Aynı zamanda Baysungur'un muhakkak hattıyla yazdığı büyük boy bir mushafı seferlerde ordunun önünde taşınmış, Safeviler zamanında sayfaları devletin ileri gelenlerine hediye edilmiştir (Alparslan, 1992, s. 276-277). Baysungur'un üstün çabalarıyla oluşturduğu sanat akademisi Herat Rönesans'ının yaşanmasına sebep olmuştur. Herat'ta devrin önde gelen hattat, nakkaş, müzehhip ve mücellitlerinden meydana gelen sanatkârlar eşsiz ve paha biçilemez derecede kıymetli eserleri hazırlayarak Herat sanat ekolünü kurmuşlardır. " Sanat Tarihçisi Binyon bu ekolü "Baysungur Sanat Akademisi" olarak adlandırmıştır. Baysungur'a bağlı olmaları dolayısıyla kütüphane müdürü Ca'fer-i Tebrîzî ve yanındaki sanatkârların çoğu Herat'a geldikten sonra "Baysungurî" nisbesini kullanmışlardır" (Alparslan, 1992, s. 276-277). Herat Ekolü bu dönemde geometrik çalışmaları geliştirerek gerçekci kompozisyonları ve detaylı uygulamalarıyla minyatür resmini farklılaştırmaya çalışmışlardır. Özellikle Bihzad sıradanlıktan kurtularak özgün bir ifadeyle insan vücudunun doğal davranışına ve kişilerin vücut ifadelerine odaklanmıştır (Toomajnia, 2017, s. 419-432). Bu dönemde hazırlanan Şehname-i Baysungur'da Herat Ekolü özellikleri net olarak görülebilmektedir. İleri bir teknikle saf ve parlak renkler kullanılmış dengeli kompozisyonlar tasarlanmıştır. Minyatür resimlerinin konularına göre hissettirdiği duygular farklılık göstermektedir, av ve savaş sahneleri hareketli, ziyafet sahneleri sakin

ve huzurlu, saray sahnelerinde ise çok detaylı tezyinatlar bulunmaktadır. Doğa sahnelerinde simetriden kaçınılmış genellikle yeşil renk tek ağaçlar, büyük ölçülü bitkiler ve çiçekler kompozisyon özelliklerindendir. Figüratif tasarımlarda ise uzun boylu ağır başlı sakallı portreler dikkati çekmektedir. Kırmızı renk az oranda kullanılarak tamamlayıcı renkler mavi, mor, yeşil, açık pembe, gri ve siyah tonları bilinçli olarak kullanılmıştır. Kompozisyonlarda yalınlığa gidilerek kalabalık ve abartılı kullanımlardan kaçınılmıştır (Toomajnia, 2017, s. 419-432). Baysungur'un sanat akademisinde devrin en ünlü aklam-ı sitte hattatlarından Muhammed Emin b. Danişmend, Mahmud Sultani ve Aziz b. Muhammed hat sanatının gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Ayrıca nesta'lik yazının gelişiminin tamamlanmasında Ca'fer-i Tebrizi, Şemseddin Muhammed b. Hüsam el-Herevi (Şems-i Baysungur-i), Pir Hüseyin Kâtib, Abdurrahman Kâtib gibi isimler büyük katkılarda bulunmuş Baysungur Sanat Akademisi'nin üyeleriydi. Bu sanatçılar Baysungurî Şehnâme'yi (838/1435), Gülistân'ı (830/1427), Hâcû-yi Kirmânî'nin Hümâ vü Hümâyûn (831/1428) adlı eserini Dîvân-ı Hüsrev-i Dihlevî (820/1417) ve Dîvân-ı Hâfız'ı istinsah etmişler kütüphanede çalışan nakkaşlarda bu eserlerin minyatürlerini yapmışlardır. Mevlânâ Halîl Şehnâmeyi, Gıyâseddin Nakkaş ise Hümâ vü Hümâyûn'u nakşetmişlerdir. Ayrıca Seyyid Ahmed Nakkaş, Hacı Ali Müsavvir, Üstad Veliyüddin, Sîmî-i Nîşâbûrî ve Seyfeddin Nakkaş da o devrin tanınmış müzehhip ve minyatürcülerindendir. Bu eserlerle birlikte Oleg Grabar XV. yüzyılın ikinci yarısının önemli eserlerini; Zafernâme (1467), Attar Mantıku't Tayr (1486), Sadi Bostan Nüshası (1488), Hamse-i Nizami (1495), Hamse-i Emir Ali Şir Nevai (1495), Heşt Behişt (Sekiz Cennet), Emir Hüsrev-i Dihlevî (1496) olarak ifade etmektedir. Cilt sanatı da diğer sanatlar gibi çok büyük gelişmeler yaşamış ve devrin en güzel örneklerini vermiştir. Kıvâmüddîn-i Tebrîzî ilk olarak kabartma cilt tekniğini uygulamış ve Herat üslubunu oluşturmuştur (Alparslan, 1992, s. 276-277). XVI. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise Safevilerin Horasan bölgesi (Herat, Meşhed, Sebzevar) kitap sanatkârlarıyla, Özbek ve Osmanlı sanatkârları yazma eserlerin sayfa kenarlarında aks, halkâr, zerefşanlı ebru süslemeli kağıtlar kullanmışlardır. Kâğıt oymacılığının bir ürünü olan aks tekniği, oyma kalıba boya püskürtülerek uygulandığı için dönemin kâğıt oyma sanatçılarına diğer bir adıyla efşancılara çok büyük işler düştüğü anlaşılmaktadır (Tanındı, 2016, s. 192). Tüm bu gelişmelerle birlikte savaşlar

ve çıkan karışıklıklarla Herat sanat ekolünde dağılmalar yaşanmış, sanatkârların yeni şehirlere göç etmesi ve başka hamilerin himayelerine girmeleriyle birlikte sanat çalışmaları her şeye rağmen devam etmiştir.

1.3.2. Tebriz

İran'ın kuzeybatısında Sehend Dağının kuzey eteklerinde geniş bir düzlükte yer alan kent, Arap ve Fars kaynaklarında Tibrîz, Moğol kaynaklarında Tevris, Osmanlı kaynaklarında ise Tebriz olarak geçmektedir (Bilgili, 2011, s. 219-222). Eskiçağlardan itibaren yerleşim alanı olan Tebriz, zengin kültürel ve ticari hayatıyla dikkati çekmektedir. Moğolların eline neredeyse savaş yapılmaksızın geçen Tebriz imparatorluğun merkezi haline gelerek bölgenin ve kentin kaderinin değişmesinde dönüm noktası olmuştur. Tebriz'in başşehir ve hükümet merkezi olarak seçilmesiyle birlikte Selçuklular ve Harzemşahlar dönemindeki karışıklıklardan kurtulunularak İran Moğol hakimiyeti altında politik bir merkez haline gelmiştir. Buradaki politika İran sınırlarını aşarak Doğu ile Batı arasında çeşitli yönlerde aracı rolü oynamıştır. Moğol İmparatorluğu idaresinde iktisadi ve kültürel bakımdan çok parlak bir devir yaşayan Tebriz aynı zamanda Büyük Han ve Moğol mirzalarının, Hindistan ve Mısır hâkimlerinin, Avrupa ve Bizans krallarının, Vatikan'dan da Papa elçilerinin buluşma noktası olmuştur (Karl, 1979-80, s. 59-77). Tarihi süreç içerisinde Tebriz İlhanlı, Karakoyunlu, Akkoyunlu ve Safeviler'e başşehirlik yapmış Abbas Mirza'dan itibaren de Kaçar taht varislerinin resmi ikametgahı olmuştur. Coğrafi konumu sebebiyle Avrupa-Asya arasındaki en önemli toplanma ve ana ticaret yollarının buluşma merkezi haline gelmiştir (Bilgili, 2011, s. 219-222). Kent en parlak günlerini Tebriz'i imar eden Gâzân Han devrinde yaşamıştır. XIII. yüzyılın sonu XIV. yüzyılın başlarında İlhanlı Devleti'nin merkezi şehri olan Tebriz'in iki önemli ilçesi Gazaniyye ve Reşidiyye'de büyük kütüphaneler ve sanat atölyeleri bulunmaktaydı. Bu kütüphanelerde farklı ülkelerden gelmiş hattatlar ve ressamlar yazma eser üretimlerine büyük bir özenle ve incelikle devam etmişlerdir (Gasanzade, 2000, s. 62-65). Moğol devrinden günümüze gelen ilk minyatürlü eser vezir Reşideddin'in başkanlığında hazırlanan Câmi at-Tavârih'dir. Bu devirde hazırlanan eserler Selçuklu üslubundan farklı bir görünüm kazanarak, resimlendirilen eserlerin konusunda büyük bir değişiklik dikkati

çekmektedir. Minyatüre konu olan dini konular, destanlar Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneğine bağlanan gerçekci yaklaşımda minyatürlerle süslenmiştir (Çağman & Tanındı, 1979, s. 42-49). Tebriz Okulu'ndaki sanat üretimlerine yansıyan Çin-Uygur etkisi bu devirde Marağa ve Tebriz'de çalışan Uygur ressamlarının sanat faaliyetleri sebebiyledir. Tüm bu etkenlerle birlikte üretilen sanat eserlerindeki üslubun oluşması o devirde üretilen Me'nâfi el Hayvan ve Câmi at-Tevârîh'de görülebilir. Bu eserlerin minyatürlerinde kullanılan çizgi ve renkler figürlerin hacim değerlerini belirtecek biçimde kullanılmış olmasıdır. İlhanlılar döneminde yapılan bu çalışmalar İran minyatür sanatına olduğu gibi İslâm minyatür sanatının gelişimine de katkı sağlamıştır. Çin ve Irak tesirlerinin bir araya getirilmesi sonucu uygulanan bu sentezler dönemin en dikkat çeken yapısıyla detaylı tezyinat örnekleri ve kullanılan renklerin etkisiyle ihtişamlı eserlerle şöhret kazanmıştır (Beksaç, 2012, s. 180-184). İlhanlıların Tebrizde oluşturdukları sanat okulları ve yazma eser üretimindeki muhteşem katkıları XV. yüzyıla gelindiğinde Timurlular ve Akkoyunlular tarafından geliştirilerek devam etmiştir. Sanat merkezleri değişsede kitap sanatlarının gelişmesinde çok büyük katkıları olan İlhanlılar ve ardılları Celayirliler, Timurlular, Karakoyunlular, Akkoyunlular ve XVI. yüzyıla gelindiğinde ise Safeviler bu gelişimi devam ettirerek muhteşem eserler vermişlerdir. Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan 1467'den sonra devletin merkezini Tebriz olarak belirlemiş ve imar faaliyetlerine hız vererek Heşt Bihişt sarayını yaptırmıştır. 1478'de Sultan Halil'in tahta çıkmasıyla birlikte Şiraz'dan getirttiği seçkin sanatkârlar Tebriz'de kitap sanatları üretimine devam etmiştir. Sultan Yakub döneminde ise bu üretimler Tebriz okulunda zirveye ulaşmıştır. XV. yüzyılda Akkoyunlu Türkmenleri devrinin en güzel minyatürlü eseri Nizami Hamsesi bu dönemdedir. Sultan Halil tarafından başlatılan eser Sultan Yakub tarafından Tebriz'de yazılmıştır. Eserin minyatürlerini üstad Şeyhî ve Derviş Muhammed icra etmiştir. XV. yüzyılın en seçkin minyatürlerinin olduğu bu eserde kompozisyon şemaları, zengin renk kullanımı dikkati çekmektedir. XVI. yüzyıla gelindiğinde ise Tebriz de sanatlı kitap üretimi Akkoyunlu Türkmenlerin üslubunun etkisinde devam etmektedir. Şah İsmail yönetimindeki Safeviler 1510 da Horasan ve Herat'ı fethederek, ünlü ressam Bihzad'ı ve diğer sanatkârları Tebriz'e getirmiştir. Bu atılımlarla Safevi minyatür sanatı ve diğer kitap sanatları üslup anlayışında farklılıklar görülmeye başlamıştır. Şah Tahmasp'ın saltanat

yıllarında ise Tebriz okulu en muhteşem örneklerini vermiştir. Türkmen ve Timurlu Herat okulunun sağlamış olduğu birikim ve etkinin kaynaşmasıyla ortya çıkan Tahmasp devri minyatür ve sanat üslubu çok detaylı ve ince işçiliği, zengin ve parlak renk skalası, gösterişli kompozisyonlarıyla devrin en muhteşem eserlerini vermiştir (Çağman & Tanındı, 1979, s. 42-49).

1.3.3. Şiraz

İran coğrafyasında Fars bölgesinin merkezinde bulunan kent Zağros Dağları arasında, İran Platosunun güneyinde İsfahan, Kum, Hemedan ve Rey şehirlerini bağlayan tarihi ticaret yolu üzerinde yer almaktadır (Özgüdenli, 2010, s. 182-184). Aynı zamanda İran coğrafyasının Fars bölgesinin merkezinde bulunmaktadır. Tarihsel gelişim süreci boyunca Şiraz kültür ve sanat şehri olarak anılmakta ve dikkati çekmektedir. Eski çağlardan buyana yerleşim yeri olan Şiraz Emeviler döneminde yeniden kurulmuş, Abbasiler, Selçuklular, İlhanlılar, Muzafferîler, Timur, Karakoyunlu ve Akkoyunlular'ın aynı zamanda 1503 tarihine gelindiğinde de Safevilerin egemenliğine geçmiştir (Özgüdenli, 2010, s. 182-184). Bu süreç içerisinde farklı medeniyetlerin kültür ve sanat birikimleri gelişerek süreklilik göstermiş ve Şiraz'ın sanat merkezi olma rolünde büyük önem kazanmıştır. Bu medeniyetlerin egemenliği altında çağlar boyunca Şiraz'da üretilen sanat eserleri, özellikle yazma eserlerin form ve tezyinatları devrin estetik duyguları ve sanat anlayışıyla değişik biçimler almıştır. Sanatlı kitap üretimlerinde İlhanlıların merkezi gücünün zayıflamasıyla birlikte İncu sülalesinin Fars bölgesindeki hakimiyeti dikkati çekmektedir. Bu dönemde genellikle metin arasında yer alan minyatür kompozisyonlarının enine genişlemesi, zeminin kırmızı veya sarı renge boyanışı, figürlerin iri tasarımı basit ve özensiz tezyinat dikkati çekmektedir (Çağman & Tanındı, 1979, s. 20-42). Minyatürlü yazmalarla birlikte İlhanlılar döneminde hazırlanan büyük boy yazma eserler dönemin kitap sanatları olgunluğunu göstermekte olup, cilt ve tezhip sanatı açısından yüksek seviyeli eserlerdir. Birbirini kesen geometrik yüzeylerden oluşan kompozisyonlar, ince ve titiz tezyinatlarıyla mimari de olduğu gibi, anıtsallığı ve yoğun bezemeyi ilke edinmiş İlhanlılar'ın sanat anlayışını yansıtmaktadır. Aynı zamanda zahriye sayfalarında kullanılan madalyonlar, enli bordürler, bordürlerde kullanılan hatayi grubu desenler ve

münhani tekniği ile oluşturulan hacimli tezyinatlar dikkati çekmektedir. İncu döneminde Şiraz'da 1331 yılında üretilen Firdevsi Şahnâmesi'nde kullanılan geometrik düzenlemeler, tezyinat özellikleri ve boyama tekniği açısından İlhanlı dönemi sanatlı kitap üretimleriyle benzerlik göstermektedir (Aksoy Z. D., 2014, s. 265-280). 1353 den itibaren Şiraz'a hakim olan Muzafferiler döneminde Şiraz'da sanatlı kitap üretimleri devam etmiş selefleri İnculardan farklı bir üslupla yazma eserlerin boyutları, yazıları ve buna bağlı olarak tezyinat ve minyatür alanları küçülmüştür. XIV. yüzyılın ikinci yarısında Timurluların istilasıyla 1393 yılında Şiraz Timurluların eline geçerek sanat üretimleri Timurlu hamiler tarafından gerçekleştirilmiştir. İskender Sultan Timurlu devri en önemli sanat hamilerinden olmuş, saltanat yıllarında çok sayıda kaliteli, genellikle minyatürlü sanat eserleri hazırlanmıştır. Celayirliler ve Muzafferiler devrinin ince ve estetik uygulamaları bu devirde gelişerek en güzel örneklerini vermiştir. XV. yüzyıla gelindiğinde ise Şiraz Karakoyunluların himayesi altına girerek sanat üretimlerine devam etmiştir. İlhanlılar, Muzafferiler ve Timurlular devri sanat anlayışı ve gelişimi Karakoyunlulardan sonra Akkoyunlulara ordanda da Safevilere miras kalmıştır. Karakoyunlular devrinde minyatürlü eserler daha çok Timurlu dönemi Şiraz okulu etkilerini taşımaktadır. Tezhipli kompozisyonlarda ise genellikle rumi, palmet, lotus ve helezonik çizgilerden oluşan dallar ve alan bölmeleri oluşturulmuştur. Bu alanlarda yapraklar, goncalar ve çiçeklerden oluşan hatayi üslubundaki bitkisel kompozisyonlar tercih edilmiştir. Özellikle mavi, altın yaldız ve siyah renkler kullanılarak boyanmış zeminler üzerine yapılan kompozisyonlar kiremit rengi, açık mavi, yeşil, beyaz, turuncu, pembe ve altın yaldızla renklendirilmiştir. Bu alanlarda genellikle bitkisel desenler tezyinatta kullanılmasına rağmen az da olsa geometrik tasarımlar, bordürlerde kullanılan ince zencerekler de görülmektedir (Çağman & Tanındı, 1979, s. 20-42). Akkoyunlular devrine gelindiğinde ise, seleflerinin sanat birikimini geliştirerek devam ettirmişler, sanatlı kitaplarda tezyini alanlarda çoğunlukla bedâhşi laciverdî [2]zeminler üzerinde açık pembe, çimen yeşili renkli hatâyî grubu çiçekleri kullanmışlardır. Minyatürleri, hattı, tezhipleri, cildi İslâm kitap sanatlarının baş yapıtlarından biri olan "Hamse-i Nizami" 1475-1505 yıları arasında Akkoyunlu

[2] Koyu lacivert renk veren boya. Son derece kaliteli olan bu boya önceleri Bedahşan'dan getirildiği için bu adı almıştır (Özönder, 2003).

Türkmen Müzehipler tarafından hazırlanmıştır (Tanındı, 2009, s. 243-283). Yüzyıllar boyunca kitap sanatlarının gelişim merkezi olan Şiraz, Safeviler devrinde de önemini korumuş XVI. yüzyıl boyunca sanatlı kitaplar üretimi Safevilerin egemenliğini koruduğu Herat, Şiraz, Kazvin, İsfahan gibi hüküm sürdüğü topraklarda devam etmiştir. XVI. yüzyıl başlarında hazırlanan eserlerde Şiraz-Türkmen etkilerinin görüldüğü dekoratif bir üslup hakim olmuştur. Bu üslubun etkileriyle üretilmiş tezyinatlarda genelde zemin rengi olarak altın ve lapis tercih edilmiş, özenle hazırlanmış dairesel kompozisyonlar üzerine yerleştirilen rumiler, hatayi grubu motifler ve serbest dolanan Çin bulutları tasarımın temelini oluşturmuştur . Kullanılan motifler detaylı bir şekilde işlenmiş ve kırmızı, açık mavi, pembe gibi canlı renkler kullanılarak tonlamalar yapılmıştır (Güney, 2017, s. 134-138). Minyatürlü eserlerde de genellikle pastel tonların seçildiği uyumlu renklerin altınla bolca kullanıldığı kaliteli işçilik dikkati çekmektedir. Safevi dönemine özgü dikine gelişen oldukça başarılı kompozisyonlar bu dönemde denenmiş, hazırlanan yazma eserlerin boyutları genellikle büyük tutularak sayfaların boyutları doğru oranltılı büyümüş, minyatürlü alanlar genişlemiştir. Kazvin saray üslubunun etkilerinin görüldüğü minyatürlerde eflatun renk bolca kullanılmış, konunun önemini yitirdiği çok sayıda figürün yer aldığı karışık kompozisyonlar bu dönem Şiraz okulunun tipik özelliklerindendir (Çağman & Tanındı, 1979, s. 20-42). Tezhip ve minyatürdeki ihtişamlı üretimler yazma eserlerin ciltlerine de yansımıştır. Bu dönemde üretilen Mushaf-ı Şerifler'in cilt tezyinatı çok ince ve özenlidir. Genellikle ciltlerin dış yüzeyi altınla kaplı şemse ve köşebentlerden oluşmakta ve bu dönem özelliği gösteren dış pervazlar paftalar halinde tasarlanmıştır. Şemse, köşebent ve aralarında kalan boşluklar rumi, hatayi ve bulut grubu motiflerle simetrik şekilde tezyinlenmiştir. Dış pervazlardaki paftalar bazen hatayi grubu motiflerle tezyinlenmiş bazende Hadis-i Şerifler ve Ayet-i Kerimelere yer verilmiştir. Cildlerin dışındaki müceverher niteliğindeki sanatlı üretim, cildlerin iç kısmında da devam etmiştir. Cildin dışında kullanılan motifler ve tasarım öğeleri cild kabının içinde de kullanılmış ancak bu tasarımlar müşebbek olarak tezyinlenmiştir. Kullanılan bulut, rumi, ve hatayi grubu motifler simetrik kompozisyonlar şeklinde tasarlanmış kırmızı, limon küfü, açık mavi, yeşil, eflatun gibi renkli zeminler üzerine yerleştirilmiştir (Güney, 2017, s. 133-153). Çağlar boyunca Şiraz'da devam eden sanat üretimleri Safeviler dönemine gelindiğinde

adeta rönesansı yaşamış, tasarım ve işçilik açışından muhteşem eserler üretilerek bu sanat mirası en parlak günlerini yaşamıştır. Yazma eserlerde cild tezyinatlarına, serlevha ve unvan sayfası tezyinatlarına önem verilmiş kullanılan malzeme, tasarım ve işçilikle döneminin paha biçilemez yazma eserleri üretilmiştir.

1.3.4. Kazvin

Elburz Dağları'nın güney eteğinde, Tahran'ın kuzeybatısında, Hazar Denizi'nin güneyinde yer alan kent, Sâsâni Hükümdarı I. Şâpur tarafından milâdi 250 yılına doğru imparatorluğun kuzey sınırlarını koruma amacıyla garnizon olarak kurulmuştur (Bazın, 2002, s. 154-155). Kazvin ilk defa şehir görünümüne Hz. Osman döneminde vali Saîd b. Âs tarafından kazandırılmıştır. Tarihsel gelişim süreci içinde Kazvin çeşitli medeniyetlerin yönetimi altına girmiş ve kültürel faaliyetlerine ev sahipliği yapmıştır. XI. yüzyılın ortasından XIII. yüzyılın başına kadar Selçuklular Kazvini çeşitli mimari eserlerle donatmışlar, bunlardan Mescid-i Cuma ve Medrese-i Haydariye günümüze kadar ulaşabilmiştir. Sonraki yüzyıllarda Kazvin çeşitli hâkimiyet mücadelelerine sahne olmuş Hârizmşahlar, Moğollar ve Karakoyunlular devrine gelindiğinde Timurluların elinden alınarak 1447 de Kazvin Karakoyunluların hâkimiyeti altına geçmiştir (Bazın, 2002, s. 154-155). Safeviler devrine gelindiğinde Kazvin önem kazanarak askeri üs olarak kullanılmıştır. Başkentin 1578 de Tebriz'den Kazvine taşınmasıyla çeşitli sanatçıların ve atölyelerin Kazvin'de üretime geçmesi sağlanmış, Tebriz sanat ekolü Kazvin'e taşınmıştır (James D. , 1981, s. 19). Tebriz sanat okulunun etkileri ilk yıllarda görülmekle birlikte sonraları Kazvin'de farklı bir üslup özelliği ortaya çıkmıştır. Genellikle minyatürlerde resim çerçevesini aşan zarif doğa kesitleri, yuvarlak güzel yüzlü ince uzun figürler Kazvin'de üretilen minyatürlerin genel özellikleridir (Çağman & Tanındı, 1996, s. 29-37). Üretilen minyatürlerde Tebriz etkileri olduğu gibi tezyinat özelliklerinde de Tebriz etkileri görülmektedir.

1.3.5. Isfahan

İsfahan, Zâyenderûd nehrinin sol sahilinde Yahûdiye yakınlarında eski Gaba şehrinin yerinde kurulmuştur. Kentin etnik ve dini yapısı tarihsel süreç içinde buraya göç eden toplulukların etkisiyle sürekli olarak değişmiştir (Özgüdenli, 2000, s. 497-502). İsfahan yontma taş devrinden bu yana farklı medeniyetlerin hâkimiyeti altına girmiş ve önemli bir şehir olmuştur. Milattan sonra XI. yüzyılda Selçuklular zamanında asıl gelişimi yaşanmış, Sultan Tuğrul Bey ve torunu Melikşah'ın bu gelişime çok büyük katkıları vardır. Sultan Melikşah'ın imparatorluk merkezini Rey'den İsfahan'a taşımasıyla birlikte şehirde büyük imar faaliyetleri başlamıştır. Medrese-i Celâlî, İsfahan Cuma Camii bu dönemin önemli şaheserlerindendir. Selçuklular zamanında İsfahan önemli bir ilim merkezi haline gelerek alimlerin ve sanatkârların yetiştiği önemli bir merkez olmuştur. Selçuklu İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla birlikte İsfahan'daki gelişmeler gerilemeye başlamış, XIII. yüzyıldan sonra Moğollar'ın ve Timurlular'ın baskınlarıyla kent yağmalanmıştır. XVI. yüzyılda Safeviler devrine gelindiğinde kent coğrafi konumu ve kültürel geçmişiyle önem kazanarak, 1598'de Safevi Devleti'ne başkentlik yapmıştır. Şah I. Abbas devrinde şehrin surları yenilenerek büyük bir imar faaliyetlerine sahne olan İsfahan, tarihinin en parlak günlerini yaşamıştır. Bu dönemde İsfahan edebi ve kültürel açılardan büyük gelişme göstererek burada sayıları yüzlerce ifade edilen şair, edip, mûsikişinas, âlim ve filozof yetişmiştir. Edebiyatta "Sebek-i İsfahânî" akımı ve mûsikide isfahanek ve isfahan denilen makamlar bu dönemde ortaya çıkmıştır (Özgüdenli, 2000, s. 497-502). Başkentin İsfahan'a taşınmasıyla birlikte her alanda yaşanan gelişmeler sanatlı kitap üretimlerinde ve minyatür resminde de yaşanmış, yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Daha çok mimariye ilgi duyan Şah Abbas, İsfahan'ı çeşitli abidevi yapılarla donatmış ve saray duvarlarını resimlerle süsletmiştir. Şah Abbas devrinde tek veya grup portreler, minyatürlü yazma eserler özenle üretilmiştir (Çağman & Tanındı, 1979, s. 42-49). Tebriz, Kazvin ve İsfahan gibi Safevi başkentlerinde üretilen tek sayfa minyatürler dönemin sanat anlayışının temel göstergeleri olmuşlardır. Saray ve saray dışında giderek daha çok beğeni kazanan bu çalışmaların çokluğu, tek sayfa minyatürlere duyulan ilginin artmasındandır (Toprak, 2016, s. 73-85). Bu dönem sanatçıları saray

dışında bir patrona bağlı olmadan da eserler ürettikleri için kendi üsluplarını rahatça sergileyebilme ortamı bulmuşlardır. Sanatkârlar eserlerinde siyah ve renkli mürekkebi nüanslı fırça hareketleriyle kullanarak biçimleri çizgiyle ifade etmişlerdir. Kullanılan çizgisel üslûp izleyiciye, bir metni tasvir eden ve rengin kapatıcı özelliğinden farklı olarak daha sınırsız bir imgeler dünyası sunmuştur (Toprak, 2016, s. 73-85). Şah I. Abbas'ın payitahtı olan Isfahan'da üretilen sanatlı kitaplar büyük önem taşımaktadır. Bu üretimlere değer katan sanatkârlar özellikle Zeynelabidin Tebrizî ve Ali Rıza-i Abbasî bu dönem sanat anlayışının oluşmasında büyük katkılarda bulunmuşlardır. Zeynelabidin eserlerinde saz üslubunu büyük bir özenle uygulamış, turuncu ve kırmızı rengi bolca kullanarak yeşil, mavi renkli bulutları ince sarmal dallı zarif hatayilerle birlikte sıralayan üstat bir sanatçıdır (Tanındı, 2009, s. 243-283). Safevi devrinde yaşanan bu muhteşem gelişmeler ve ilerlemelerle birlikte sanatkârlar özgün üretimlerde bulunmuş, eserlerin sanat değeri yüksek mertebelere ulaşmıştır. Tarihi gelişim süreci içinde İsfahan gerçek anlamda Selçuklular devrinde başlatılan imar faaliyetleriyle ilerleme göstermiş, kent mimari eserlerle donatılmıştır. Selçuklular'ın yıkılmasıyla başlayan karışıklıklar sebebiyle kentin gelişimi durmuş ve üç asırlık bir aradan sonra Safeviler devrine gelindiğinde gerçek anlamda ilerleme devam ederek gelişimini sürdürmüştür.

1.3.6. Safevi Dönemi Kitap Sanatlarında Kullanılan Kompozisyon Renk ve Motifler

Şah İsmail ile birlikte tarih sahnesine çıkan Safevi Devleti Tebriz, Horasan, Herat ve Kazvin'in fethinden sonra, tüm İran'ı da ele geçirerek imparatorluk haline gelmiştir. Safevi devrinde kitap sanatları sultanların desteği ve ilgisiyle gelişmiş üretimlerine devam edilmiştir. İran coğrafyasında varlığını sürdüren Safevi Devleti sınırları içerisinde çağlar boyunca bir çok devlet egemenliklerini sürdürerek kültürel ve tarihsel mirası oluşturmuşlardır. Kültürel ve sanatsal alanda birbirleriyle sürekli iletişim halinde olan bu devletler, Safevi Devleti'nin sanat anlayışının oluşmasında birer yapı taşı oluşturmuşlardır. Özellikle Safevi Devleti zamanında zirveye ulaşan bu sanat üretimi kalitesi, şüphesiz bu coğrafyada kurulan medeniyetlerin çabaları ve birikimleri sayesinde olmuştur. Timurlu ve Türkmen sanatının üslup özelliklerini tüm sanat dallarında devam ettiren ve sonrasında kendi tarzını yakalayan Safevi Dönemi sanatı,

İran sanatının son parlak dönemini oluşturmaktadır. Sanat üretimlerinin zirveye çıktığı bu dönemde şüphesiz Safevi şahlarının etkisi çok büyüktür. Safevi şahlarından Şah Tahmasb, Şah Abbas, Sam Mirza, Bahram Mirza, İbrahim Mirza gibi hanedan üyelerinin sanat patronluğu yapması dönemin sanat anlayışının gelişmesinde ve çok kaliteli eserlerin üretilmesinde büyük etkisi olmuştur. Tebriz, Kazvin, İsfahan, Herat, Şiraz ve Meşhed şehirleri imparatorluğun önemli sanat merkezleri haline gelmiştir. Bu merkezlerde mimari, seramik, maden, edebiyat, kitap sanatları, halı ve kumaş gibi sanatın her dalında sayısız eser verilmiştir (Ölçer, vd, 2002, s. 336-342). Zenginlik ve ihtişamın zirvede olduğu Şah I. Abbas döneminde muhteşem mimari eserler üretilmiş ve şehir planlamasına çok büyük önem verilmiştir. İsfahan'da yapılan bu eserler sadece o dönemin değil İran sanatının da en güzel eserleri arasındadır. Meydân-ı Şah külliyesiyle saray binaları arasında yer alan Mescid-i Şâh İslâm mimarisinin ve o dönemin en güzel eserleri arasında kabul edilmektedir. Ayrıca Şeyh Lutfulah Camii, Ali Kapı Sarayı, Çihilsütun Sarayı dönemin en önemli eserleri arasındadır. Bu eserlerin ortak özellikleri anıtsal yapıda dış cephe, kubbe ve minarelerine sahip olmalarıdır. Aynı zamanda zengin çini tezyinatlarıyla göz dolduran çini mozaik ve sırlı tuğlalarla çok renkli bir şekilde tezyin edilmiştir. Mimari eserlerde ve diğer sanat dallarındaki bu ihtişamlı üretim kitap sanatlarında da devam etmiş muhteşem eserler üretilmiştir. Başlarda Timur ve Türkmen etkilerinin görüldüğü yazma eserlerde, sonrasında özgün bir kimlikle Safevi üslubu oluşmuştur. Bu eserler adeta mücevher inceliğinde ve zarafetinde tezyinlenmiş, dikkat çeken farklılıklarla tezhip tezyinatlarına ve ciltlere sahiptir. Özellikle ciltlerde sıvama altın bolca kullanılmış farklı baskı teknikleriyle kompozisyonlar ve motifler arasında derinlik ve üç boyut hissi kazandırılmıştır. Geometrik düzenlemelerle bölümlere ayrılan alanlarda bulut, hatayi ve rumi grubu motifler uyum içinde kullanılmıştır. Cilt kablarının dış yüzünde bulunan paftalarda genellikle Kur'an okumanın önemini anlatan Hadis-i Şerifler sıkça yer almaktadır. Cilt iç kablarında dışlarında olduğu gibi muhteşem incelikli tezyinat özellikleri devam etmekte sıklıkla müşebbek tekniği ciltlere uygulanmıştır. Bu uygulamalar özellikle büyük bir önemle üretimlerine devam edilen Mushaf-ı Şeriflerde dikkati çekmektedir. Üretilen sanat merkezlerine göre kullanılan renkler ve teknikler farklılık göstermektedir. Ciltlerde olduğu gibi varak tezyinatında da farklı altın renkleri lapisle birlikte temel

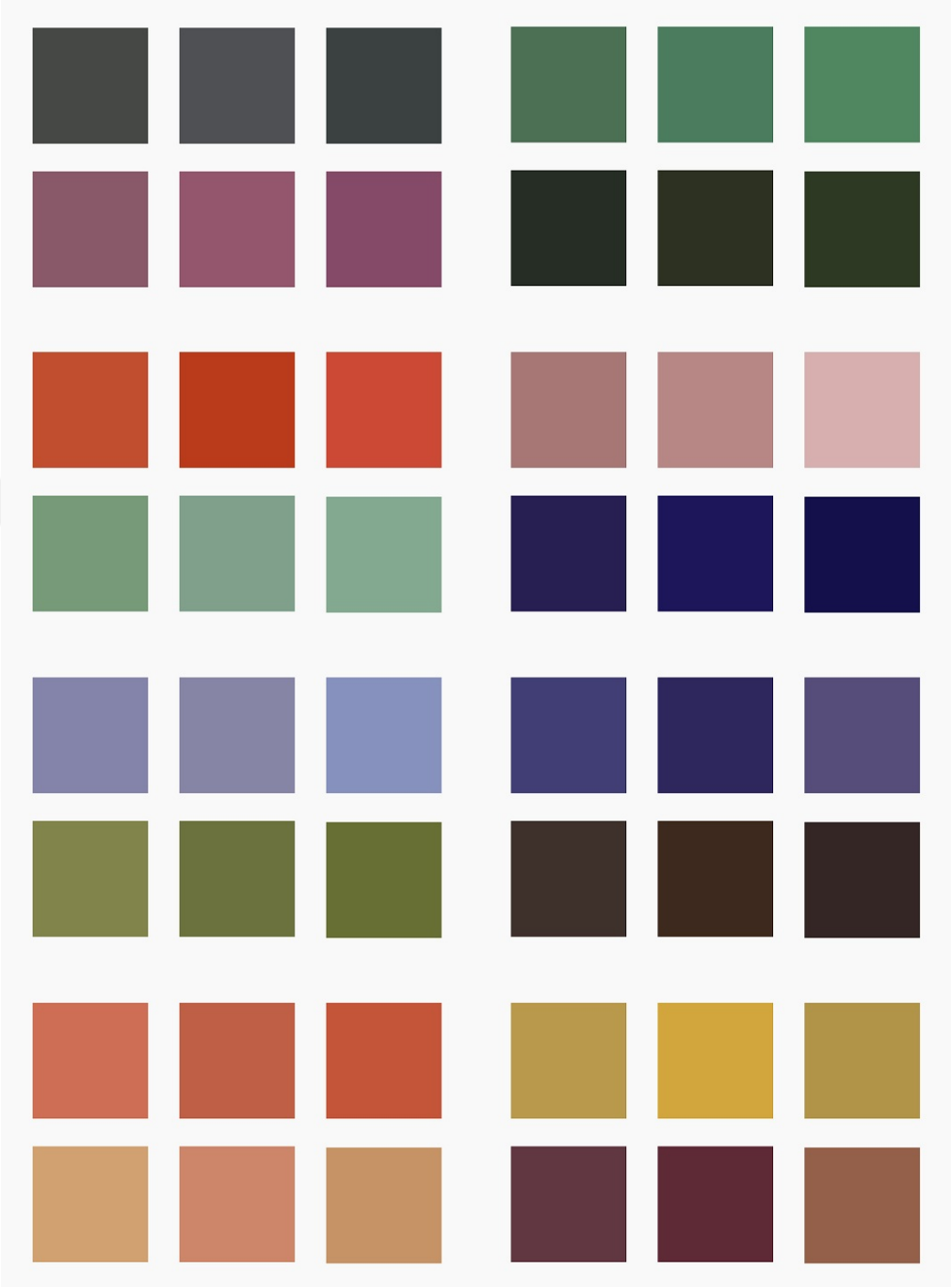
olarak kullanılmıştır. Dairesel helozonlar üzerine yerleştirilen bulut, rumi ve hatayi grubu motifler uyum içinde kompozisyon temel öğelerini oluşturmuştur. Kullanılan bu motifler çok ince ve detaylı bir şekilde farklı tonlarda geçişler sağlayan renklerle ahenk içinde tezyinlenmiştir. Genellikle tezhipli kısımlarda hatayi grubu motiflerde kırmızı, beyaz, yeşil, sarı, mavi ve geçiş tonları sıkça görülmektedir. Özellikle Kur'an tezhiplerinde sadece baş ve son kısımlarda değil ara sayfalarda da levha tarzı tezhipler yer almıştır. Ara sayfalarda yer alan tezhipler Kuran'ın yüceliğini vurgulayan sureleri betimlemektedir. Kitap sanatlarının en güzel örneklerinden tezhip ve cilt sanatlarının yanısıra yazıya gösterilen ilginin artmasıyla birlikte kutsal metinleri en güzel şekilde yazma isteği hat sanatının gelişmesine sebep olmuştur. Hat çalışmaları çoğunlukla mimari eserlerin en önemli yerlerinde binaların ihtişam ve tesirini artırıcı tezyinat özelliklerinden biri olarak kullanılmıştır. Kitap sanatlarında da hat sanatı gelişerek bu dönemde en güzel örneklerini vermiştir. Bu dönemin ünlü hattatları arasında XVI. yüzyılın ortalarında Şah Mahmûd Nîsâbûrî, ikinci yarısında Melik Deylemî, Rüstem Ali, Muhib Ali, Abdullah-ı Şîrâzî ve Şah I. Abbas devrinin önemli isimleri olarak Baba Şah İsfahânî, Abdülbâkî-i Tebrizî, Ali Rızâ-yi Abbasi ve nes ta'lik yazıyı güzelliğin zirvesine ulaştıran Mîr İmâd söylenebilir (Beksaç, 2008, s. 457-459). Bu dönemde özellikle nesih, sülüs ve reyhani yazı çeşitleri Kuran yazımı için kullanılmıştır. Bu yazı çeşitleri sık sık aynı sayfada veya tevki olarak rika hat çeşitiyle birlikte meşk edilmiştir (James D. , 1981, s. 19). XVII. yüzyıldan itibaren hat sanatındaki gelişmeler şikeste (kırık) yazı çeşitine yönelmiş, XVIII. yüzyılda da üretimlerine devam edilmiştir (Brend, 1991, s. 160-167). Safevi döneminin en önemli sanat gelişmelerinden biri de minyatür sanatında olmuştur. İran minyatürcülüğü XIV. yüzyılda İlhanlılar'ın saraylarında çalışan Uygur ressamlarının getirdikleri Orta Asya ve Uzak Doğu resminin etkisi altında gelişmiştir. XV. yüzyıla gelindiğinde Herat'ta Şahruh'un sarayında Uygur, Çin ve İran resminde kullanılan teknik ve stiller birbirini etkilemiş ve gelişimine devam etmiştir. Zaman içinde diğer etkilerden kurtularak kendi üslubunu oluşturan Safevi minyatürleri çok ince bir natüralizmle yeni bir tarz yakalamıştır (Aslanapa, 1983, s. 66).

Şah İsmail Özbekleri ve Türkmenleri bir araya getirerek İran'ı birleştirmiş, yeni bir ulusal kültürün temelini oluşturmuştur. Safevi kültürü, 1598'de başkentin İsfahan'a

taşınmasıyla, Şah Abbas'ın (1587-1629) hüküm sürdüğü dönemde zirveye ulaşmıştır. Neredeyse iki yüzyıl boyunca doğu Müslüman sanatının ve kültürünün merkezi haline gelen antik Pers'in kalbinde yer almıştır (Grube, 1966, s. 142-165). Kültür ve sanat alanında paylaşılan geniş bir coğrafya geçmişinden mirasla, Safevi Devleti kendilerine özgü görsel ve edebi biçimler geliştirdikleri gibi, bölgelerinin doğasını ve insani coğrafyasını yansıtan farklılaşmalarla sanatlarını yorumlamışlar ve geliştirmişlerdir (Kunt, 2008, s. 27-35). Şah İsmail'in Batı ve Doğu İran'ı yeniden bir araya getirmesinden sonra başkent Tebriz'de, Şiraz ve Tebriz'deki Timuri ve Türkmen gelenekleri ile Herat'taki Timuri gelenekleri Safeviler tarafından birleştirilerek yeni bir sentez oluşturulmuştur (Uluç, 2008, s. 39-53). Sanatkârların payitahtlar arasındaki yolculukları sultanî özellikte eserlerin hazırlanmasında büyük katkı sağlamış, kentler arasındaki ve yakın coğrafyadaki bu dolaşım Osmanlı, Özbek ve Babürlü saraylarındaki sanat atölyelerini etkilemiştir (Tanındı, 2009, s. 243-283). Sanat okulları özellikle Şiraz, Tebriz, Kazvin, Meşhed ve Isfahan gibi başkentlerde kurulmuş ve üretimlerini sürdürmüştür. Payitahtlar arasındaki bu sürekli iletişim ve değişim neticesinde sanatkârlar kendi sanat anlayışlarını taşımışlar ve farklı görüşlerle yeni üsluplar oluşturmuşlardır. Bu yüzden kitap sanatları devamlı yenilenerek gelişmiştir. Bu merkezlerde üretilen eserler özellikle XVI. yüzyılda üretim kalitesi, kullanılan malzemeler ve tasarım unsurları açısından en üst seviyelere ulaşmıştır. Özellikle Safevi Devleti zamanında zirveye ulaşan bu sanat üretimi kalitesi, şüphesiz bu coğrafyada kurulan medeniyetlerin çabaları ve birikimleri sayesinde olmuştur. Timurlu ve Türkmen sanatının üslup özelliklerini tüm sanat dallarında devam ettiren ve sonrasında kendi tarzını yakalayan Safevi Dönemi sanatı, İran sanatının son parlak dönemini oluşturmaktadır. Sanat üretimlerinin zirveye çıktığı bu dönemde şüphesiz Safevi Şahlarının etkisi çok büyüktür. 1524-1574 yılları arasında Şah Tahmasp'ın hükümdarlığında kurulan Tebriz sanat akademisi birçok sanatçının yetiştiği ve şaheserler verildiği bir merkez haline gelmiştir. Değişen yöneticileriyle birlikte sürekli gelişen Tebriz sanat akademisi Bihzad'ın getirdiği yeniliklerle üsluplaşmış, disiplin ve kurallarıyla diğer sanat atölyelerine model olacak bir kurum haline gelmiştir (İnal, 1995, s. 162-182). Safevi saray üslubu ilk başkent olan Tebriz'den sonra Kazvin'de, 1598'den sonra da İsfahan'da gelişimine devam etmiştir. Değişen başkentlerle birlikte Şahlarla

hareket eden sanatkârlar sebebiyle üretilen eserler arasında ayrım yapmak zorlaşmıştır. Ancak yazma eser üretimlerinde kullanılan malzeme ve teknikler merkezler arasında çok büyük farklılıklar göstermemesine rağmen, belli dönemlerde kullanılan belirli malzeme ve tercih edilen renklerle, bir merkezi ötekilerden ayırmak mümkün olabilmektedir (Uluç, 2006, s. 21-24). Erken Tebriz döneminde Türkmen dönemi gelenekleri takip edilerek, yeni gelişimlerin başlangıcı hissedilmeye başlanmıştır. Kullanılan renkler Akkoyunlu yazma eserlerindeki parlak ana renkler yerine daha çok pastel renkler ve tonlarından oluşan renklerle hazırlanmış büyük bir incelikle işlenen çalışmalardır. Bu eserler Akkoyunlu dönemi Şiraz'da ticari amaçlı seri olarak üretilen eserlerden ziyade daha çok ustaca üretildiği anlaşılmaktadır. Payitahtlar arasındaki hareketlilik ve sanatkârların sıklıkla yer değiştirmesi sebebiyle kitap tezhiplerindeki özellikler bölgelere göre keskin ayrılıklar göstermemektedir. Belirlenmiş tezhip kuralları fazla değişikliğe uğramadan sanatkârlar tarafından benzer şekilde uygulanmıştır. On altıncı yüzyıl başlangıcında, tezhipli sayfaların büyük çoğunluğunun tasarımında geçmiş üç yüzyılda hazırlanan Kuran yazmalarının tezyinatlarının sayfa düzeninden esinlenildiği anlaşılmaktadır. Yazma eser sayfalarında çevresinde tezhipli bordürü olan dikdörtgen şeklinde bir merkezi alan bulunur. Üstte ve sayfa altındaki geniş kartuşlar arasında kalan bu merkezi alan enlemesine üç bölüme ayrılmaktadır. Ortadaki bu merkezi alan da dikey olarak üç bölümden oluşur. Merkezdeki metnin sağında ve solunda yer alan koltuk adı verilen dikdörtgen formdaki boş alanlarda tezhiplenir (Uluç, 2006, s. 89). Bu alanlardaki tezyinatlarda farklı altın renkleri lapisle birlikte temel olarak kullanılmıştır. Dairesel helozonlar üzerine yerleştirilen bulut, rumi ve hatayi grubu motifler uyum içinde kompozisyon temel öğelerini oluşturmuştur. Genellikle kompozisyonun bütününe hakim olan Çin bulutları altın yaldızla tezyinlenmiştir. Kullanılan bu motifler çok ince ve detaylı bir şekilde farklı tonlarda geçişler sağlayan renklerle ahenk içinde nakşedilmiştir. Genellikle tezhipli kısımlarda hatayi grubu motiflerde kırmızı, beyaz, yeşil, sarı, mavi ve geçiş tonları sıkça görülmektedir. Özellikle Kur'an tezhiplerinde sadece baş ve son kısımlarda değil ara sayfalarda da levha tarzı tezhipler yer almıştır. Ara sayfalarda yer alan tezhipler Kuran'ın yüceliğini vurgulayan sureleri betimlemektedir. Safevi dönemi yazma eserleri 1565-1580 yılları arasında biçimsel değişikliğe uğrayarak temel olarak eserlerin

boyutlarında bir büyümeye gidilmiştir. Yapılan bu biçimsel değişiklikler eserlerin daha gösterişli ve ahenkli olmasına sebep olmuştur. Bu dönem eserlerinde pahalı malzeme kullanımı artarak boyalarda çoğunlukla altın, gümüş ve lapis lazuli tercih edilmiştir. İnce ve üst seviye işçilikle birlikte yazma eser üretimleri en üst seviyeye taşınmıştır. Adeta mücevher inceliğinde ve değerinde olan yazma eser üretimlerinde sayfa tezyinatında kullanılan dikdörtgen bölmelerden vazgeçilerek, salbekli şemse ve köşebentli kitap tasarımları formu benimsenmiştir. Bu tasarımlarda genellikle cilt tezyinatlarında olduğu gibi küçük paftalardan oluşan ince bordürler kullanılmıştır. Cilt tezyinatlarından farklı olarak sayfalarda kenarlara serbestçe yayılan ana kompozisyonu üç taraftan çeviren taç ve tığ motifli, çift kat lacivert ve altınla renklendirilmiş geniş bordürlere yer verilmiştir (Uluç, 2008, s. 39-53). Özetle söylenebilir ki 1565-1580 yılları arasında üretilen bu yazma eserlerde zenginleşmeye gidilerek çoğunlukla pahalı malzeme kullanımı artmış, eserlerin boyutlarındaki büyümeyle tezhipli ve resimli alanların oranı da çoğalmıştır. İnce işçilik, kullanılan malzeme ve eserlerin değişen boyutlarıyla şaheser üretimler yapılmış, yazma eser üretimlerinde geliştirilen bu özellikler benimsenerek sonraki yıllarda da uygulanmıştır. Sultan Ahmed I koleksiyonunda incelenen eserlerin cilt tezyinatında kullanılan renkler ve motifler dijital ortamda tespit edilerek aşağıdaki tablolarda detaylı bir şekilde verilmiştir.



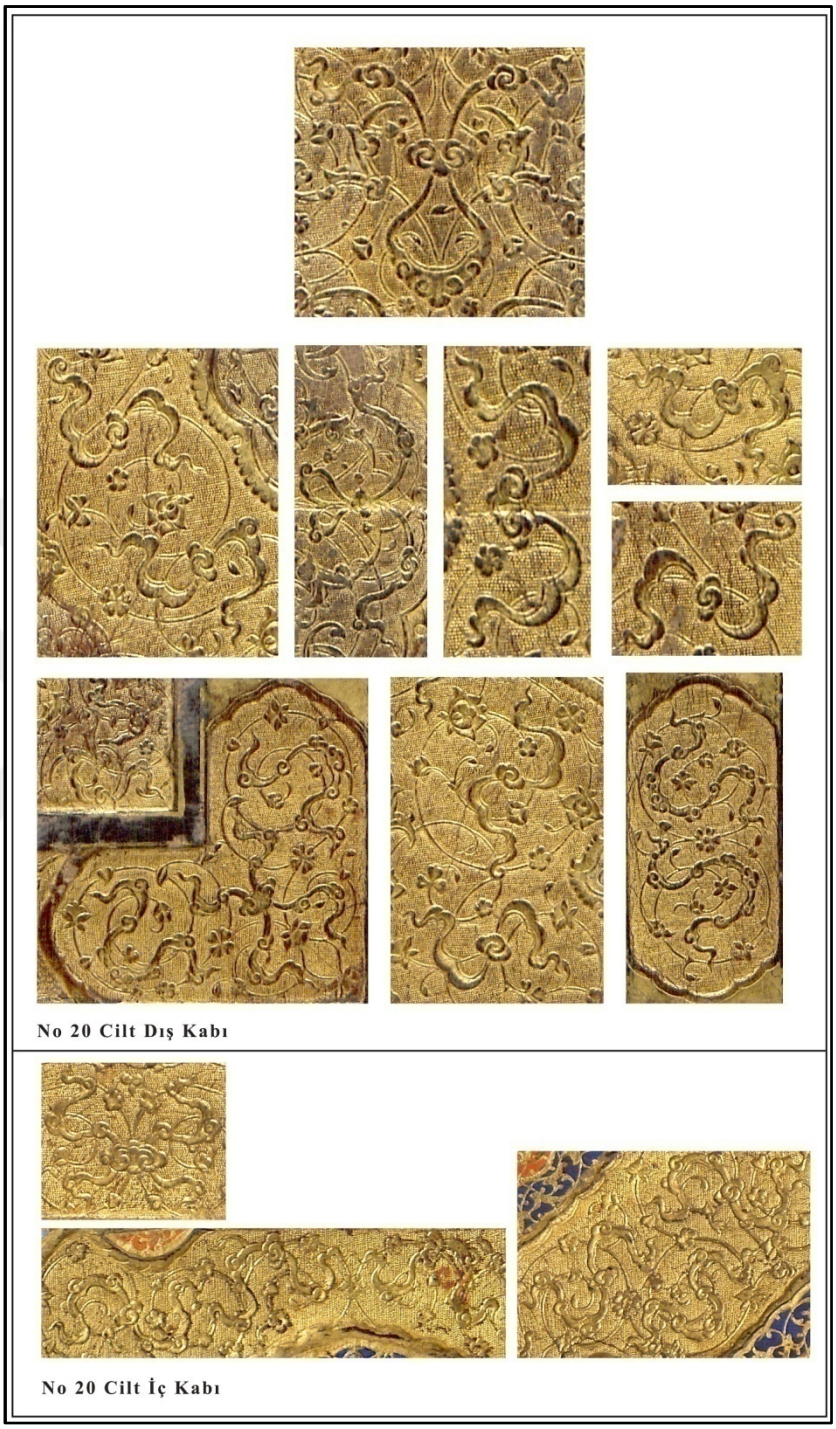
Görsel 1: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan renkler.



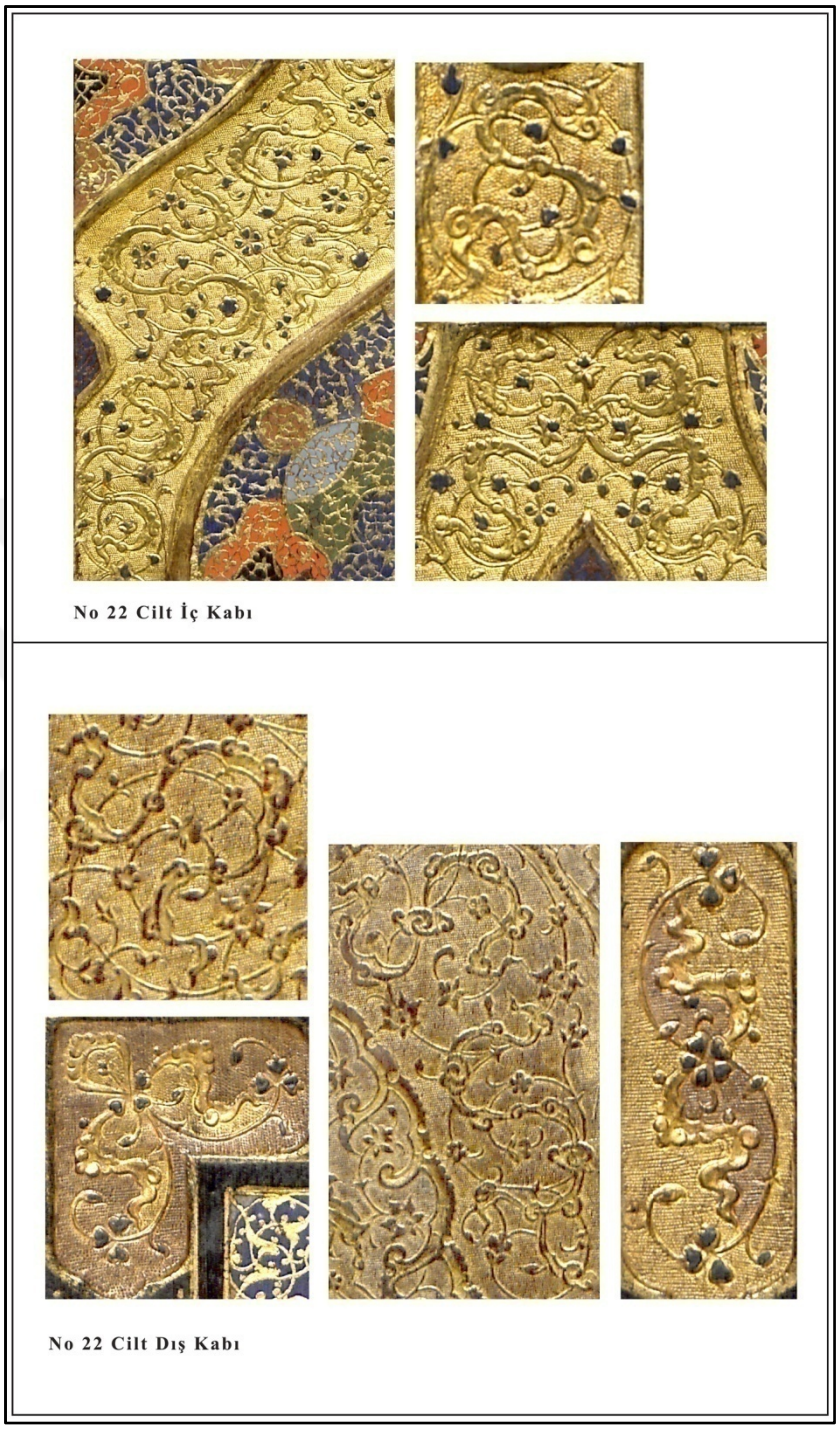
Görsel 2: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.



Görsel 3: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.



Görsel 4: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.

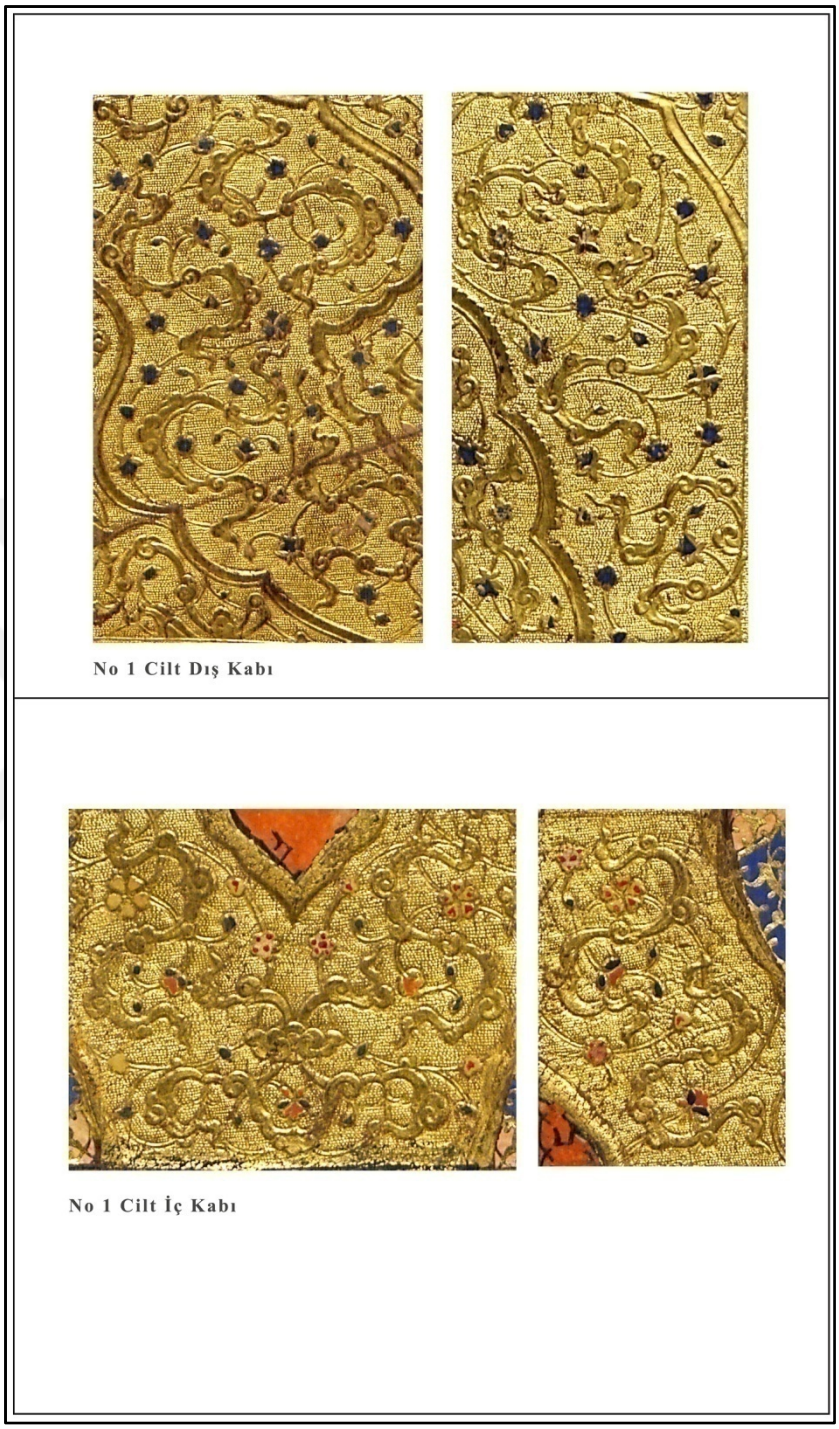


Görsel 5: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.



No 25 Cilt İç Kabı

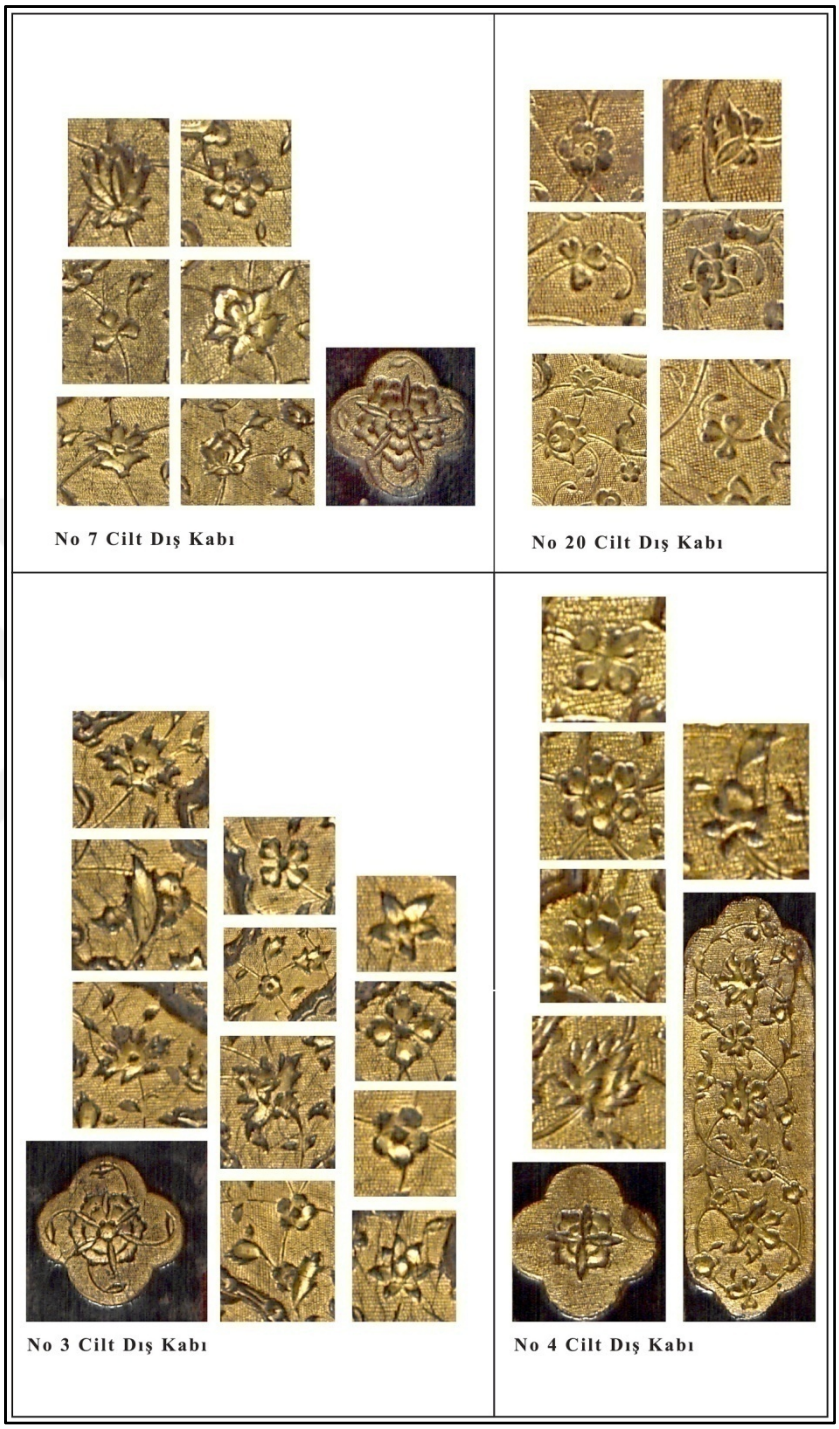
Görsel 6: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.



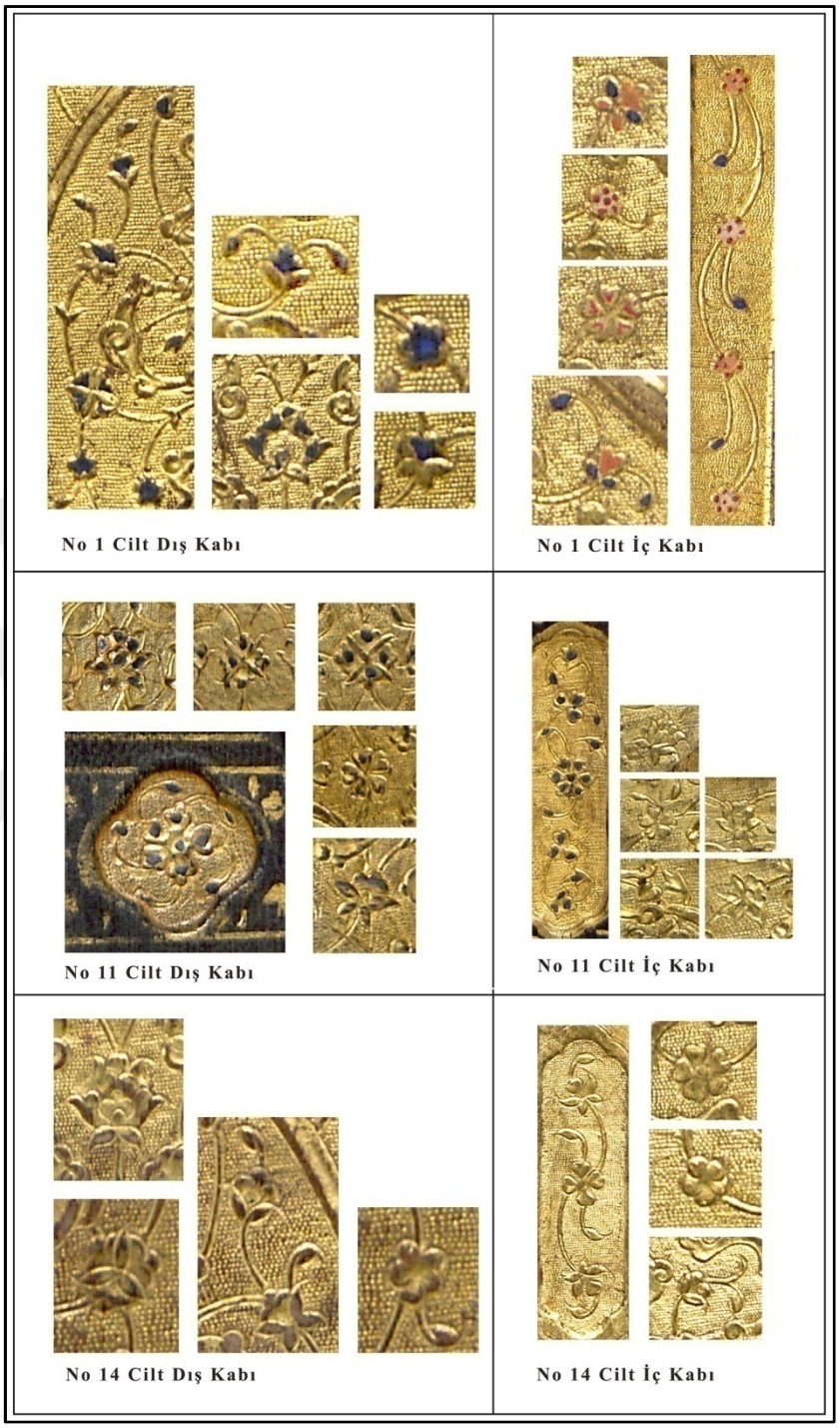
Görsel 7: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.



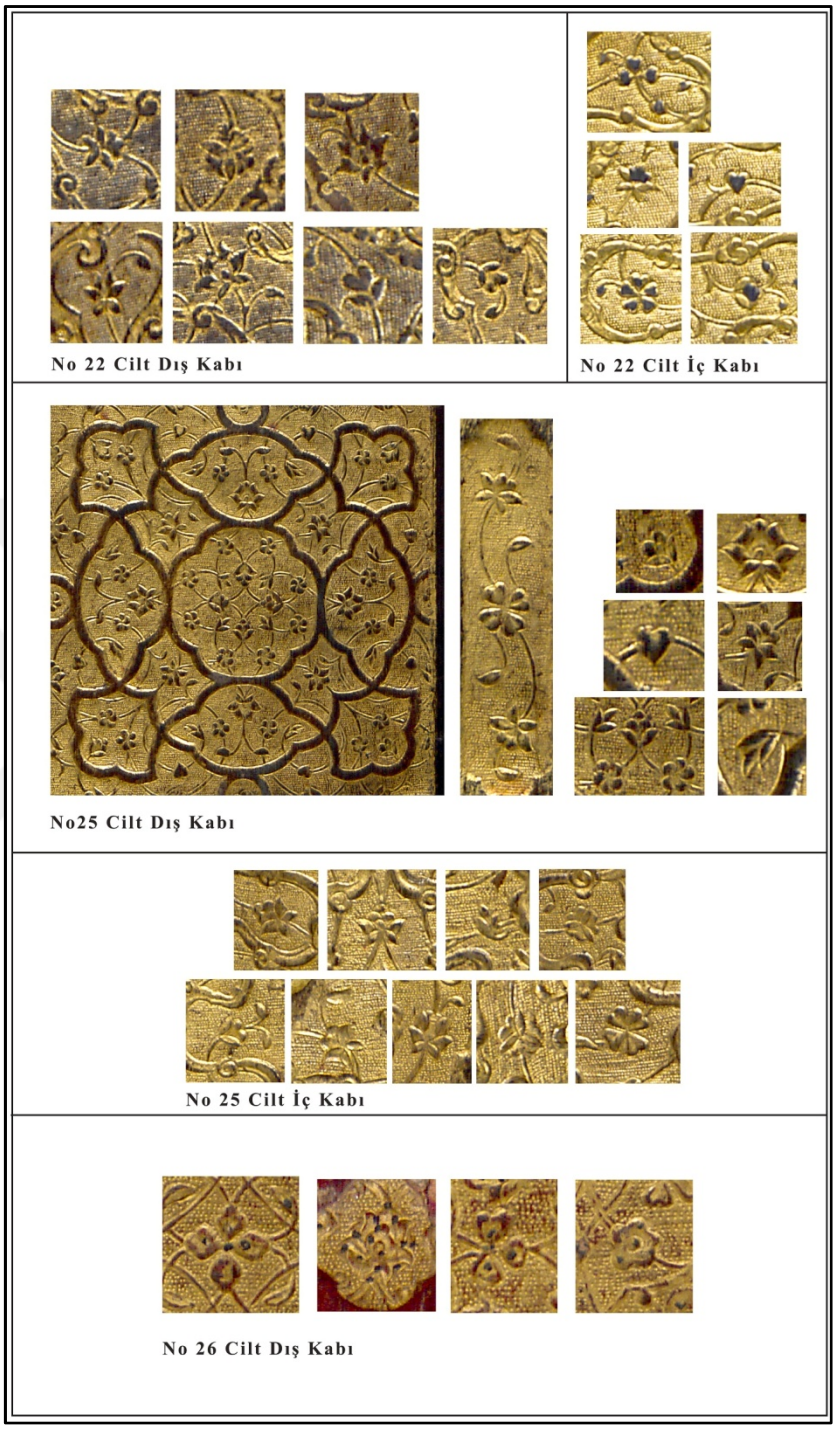
Görsel 8: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan bulut motifleri.



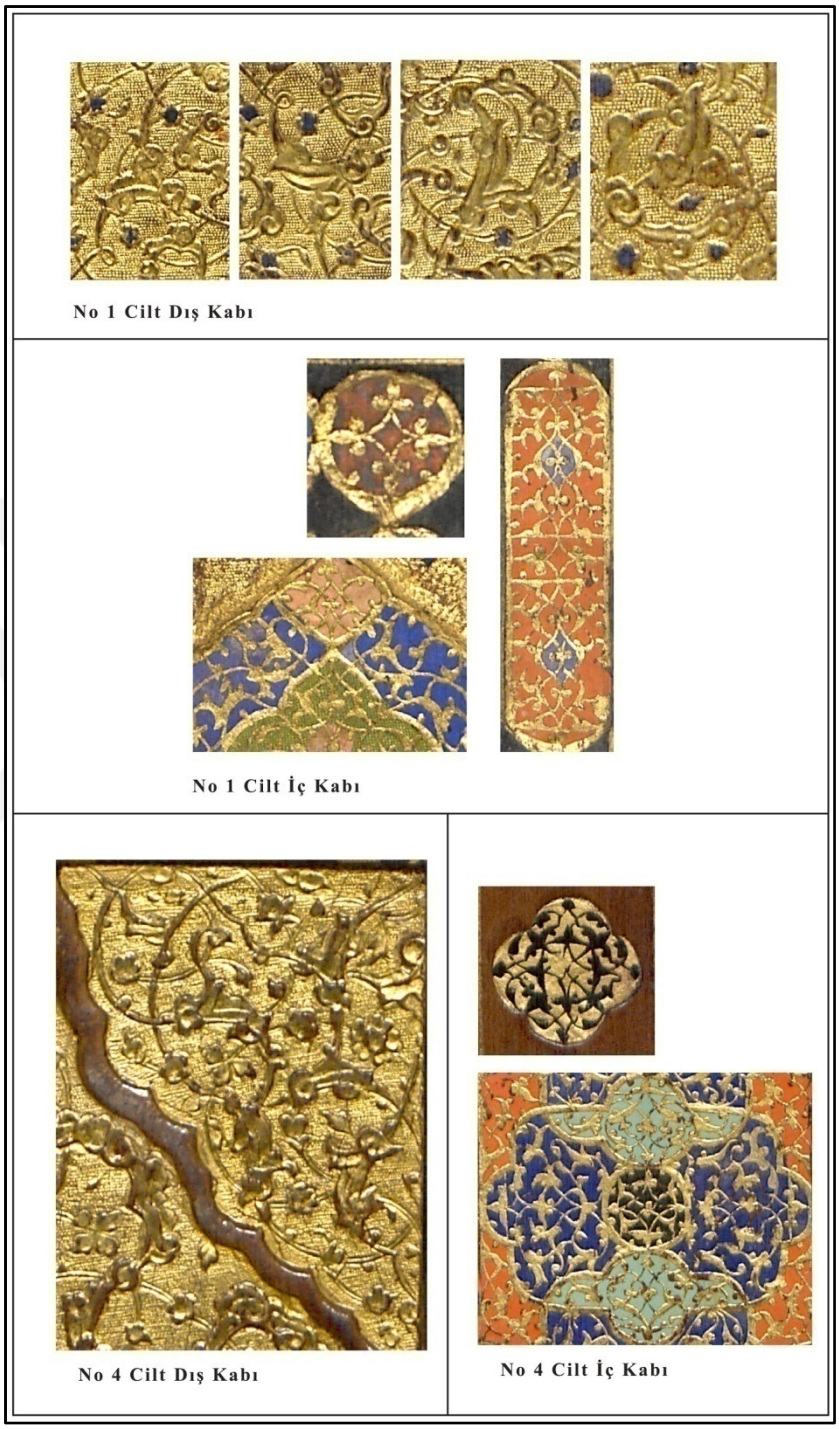
Görsel 9: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan hatayi grubu motifler.



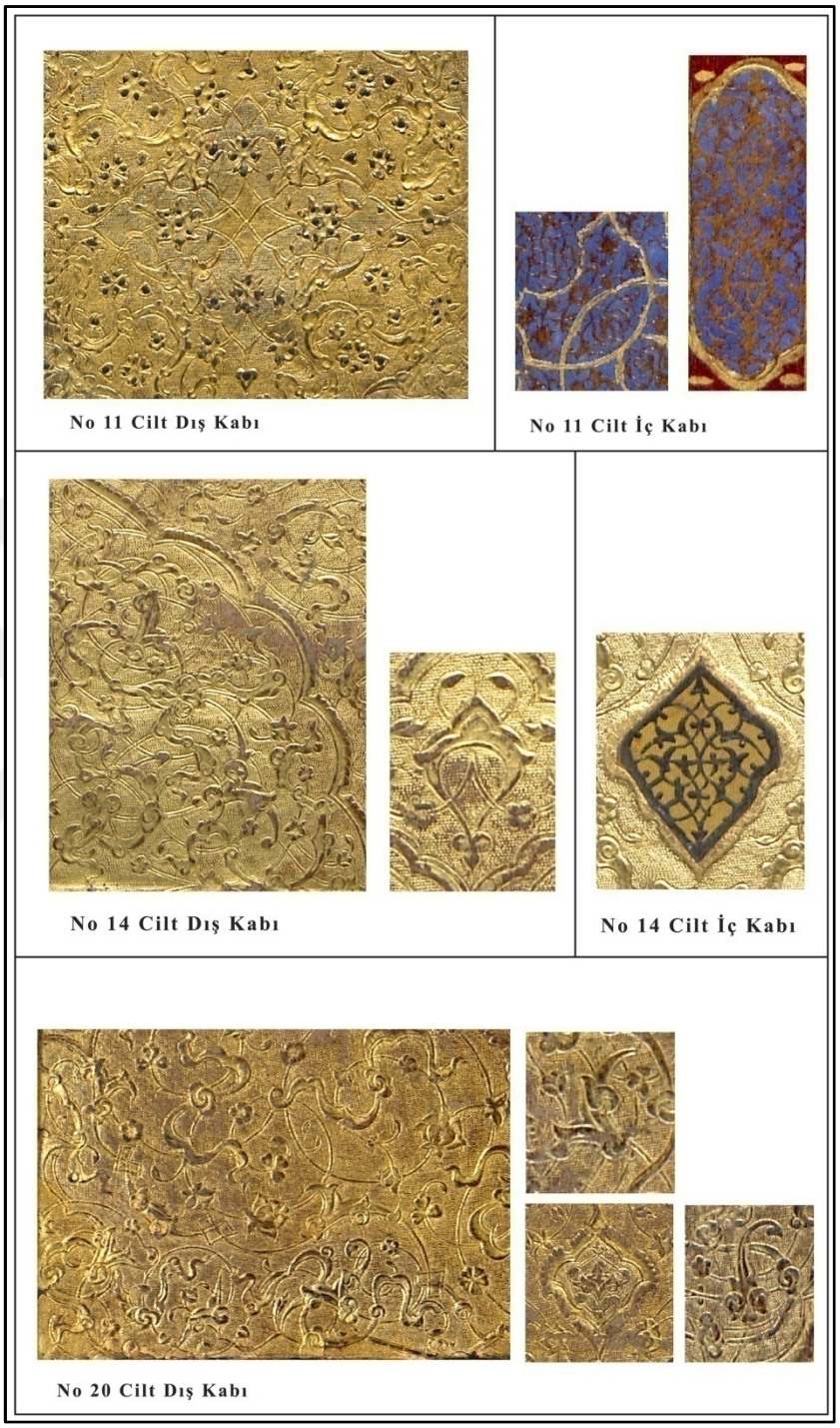
Görsel 10: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan hatayi grubu motifler.



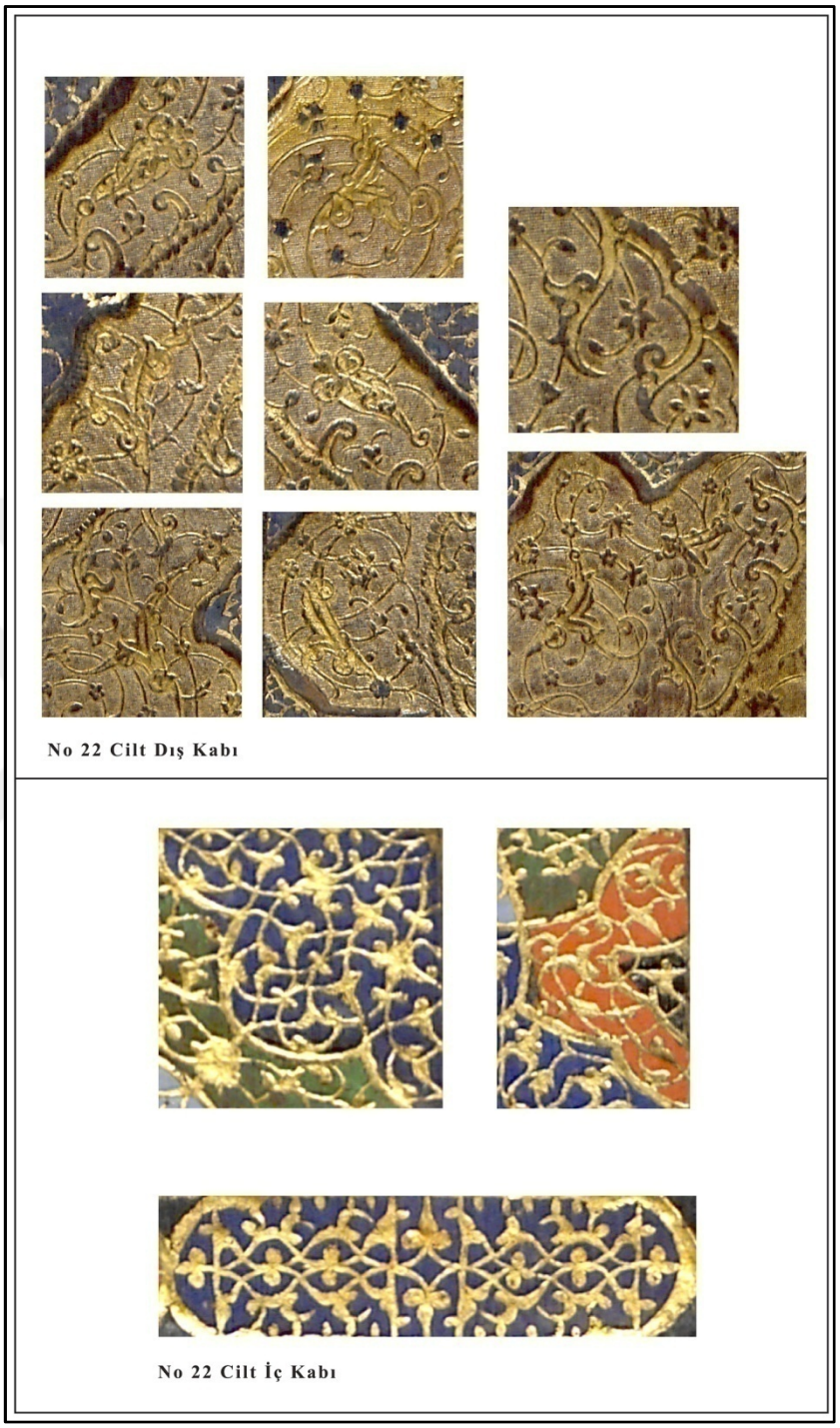
Görsel 11: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan hatayi grubu motifler.



Görsel 12: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri.



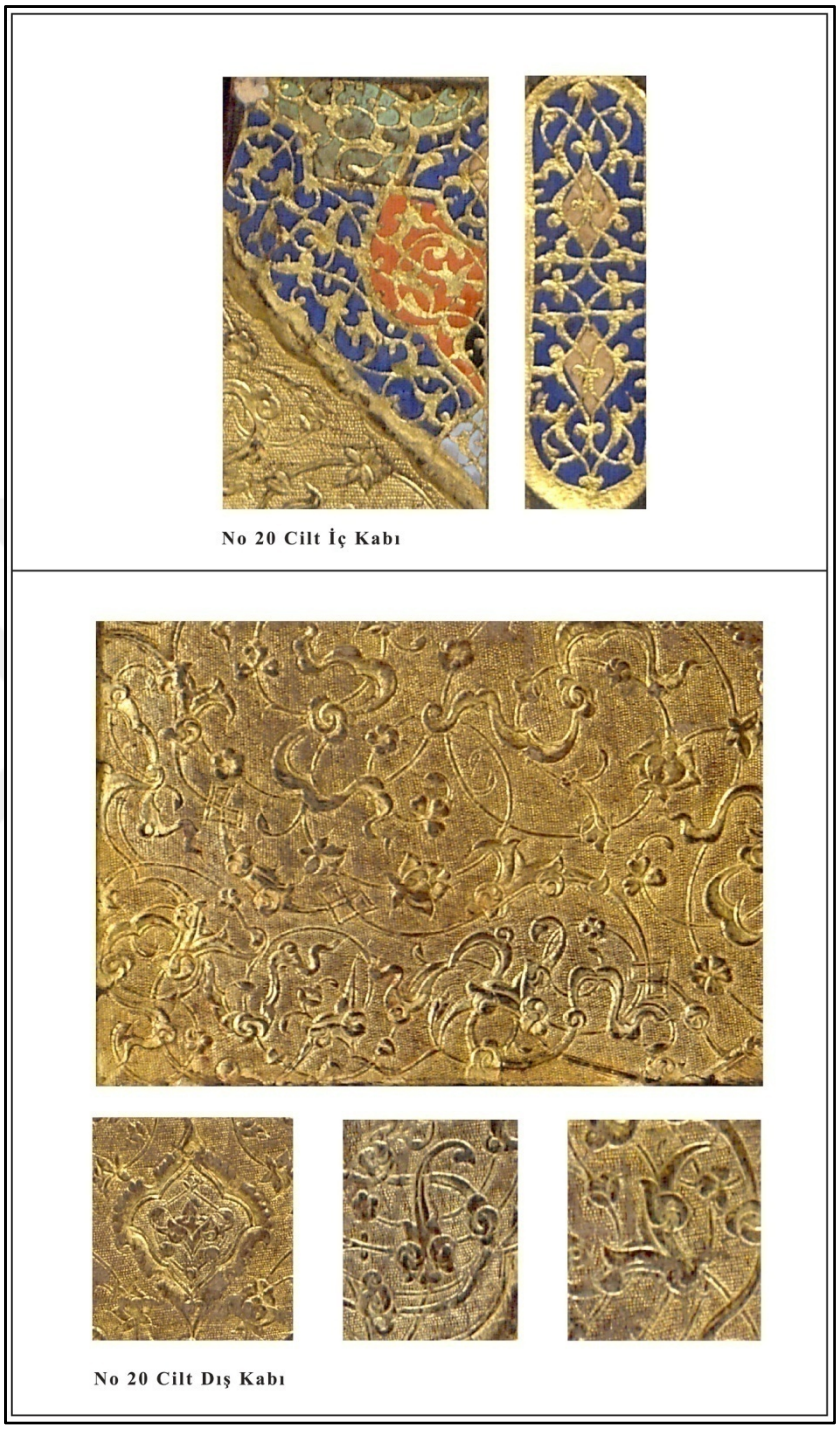
Görsel 13: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri.



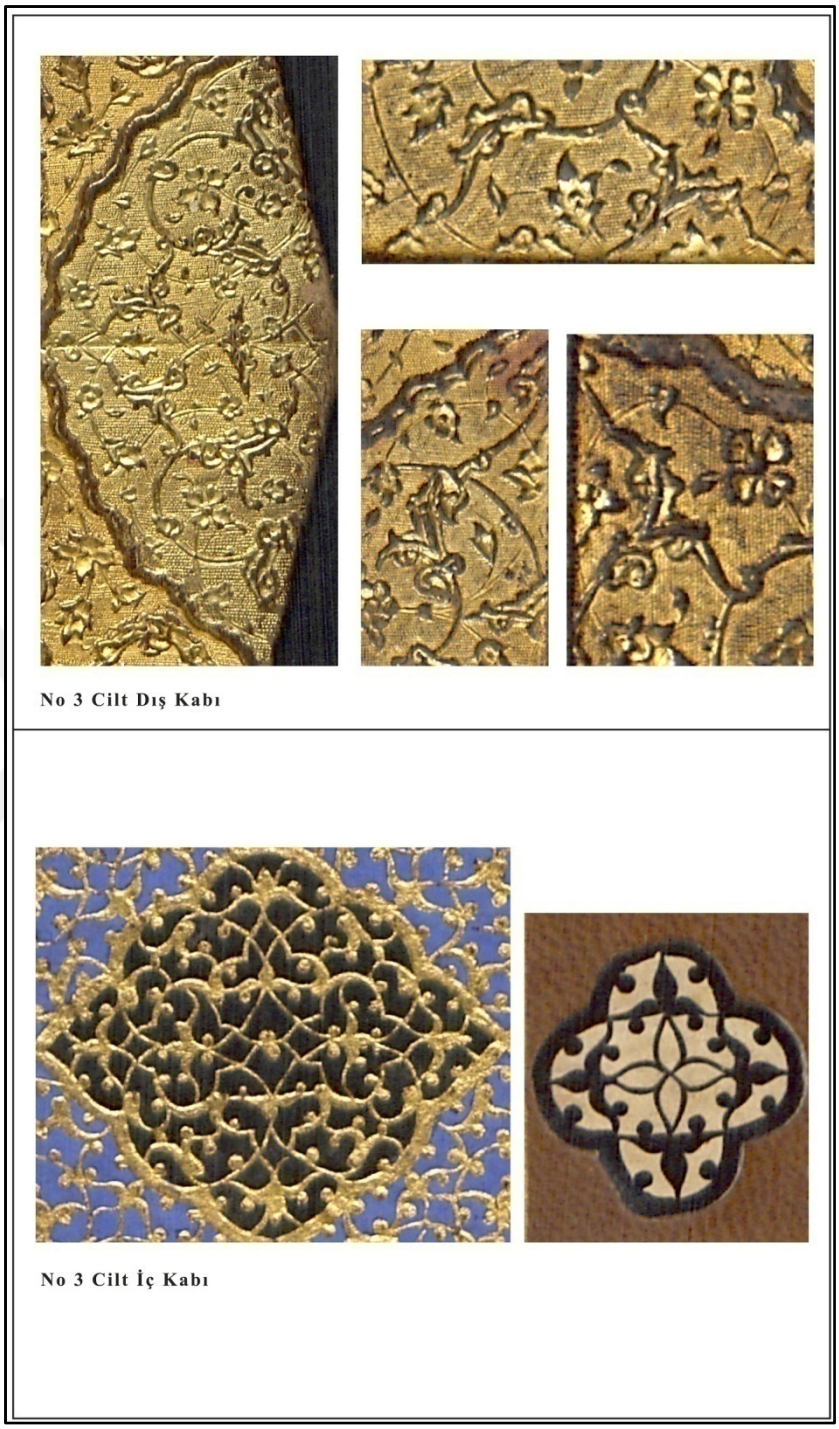
Görsel 14: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri.



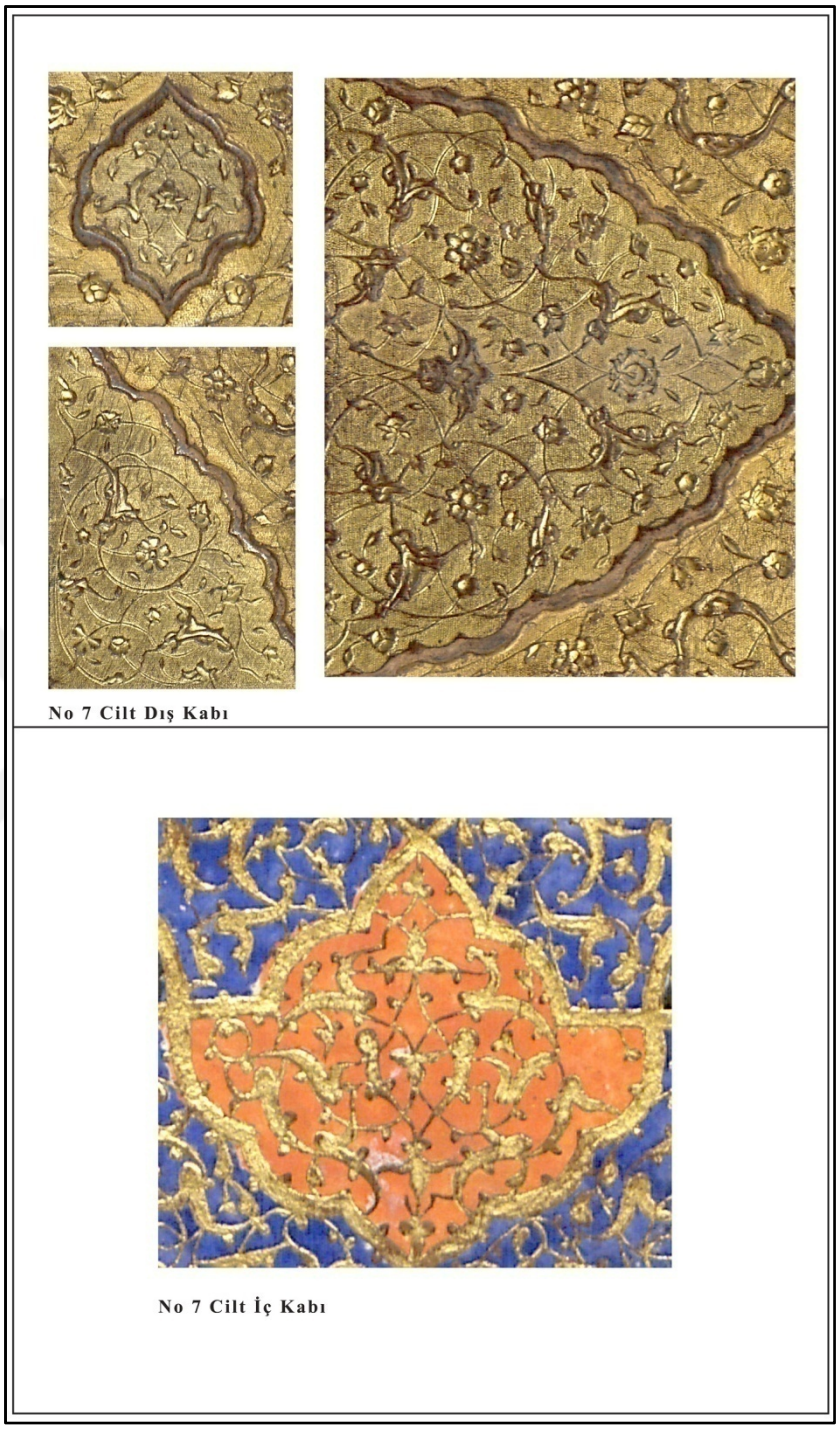
Görsel 15: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri.



Görsel 16: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri.



Görsel 17: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri.



Görsel 18: Sultan Ahmed I koleksiyonundaki yazma eserlerin cilt tezyinatında kullanılan rumi motifleri.

II. BÖLÜM

YURTİÇİ VE YURTDIŞINDAKİ YAZMA ESER KÜTÜPHANELERİNDE ULAŞILABİLEN SAFEVİ DÖNEMİNE AİT YAZMA ESERLER

II. BÖLÜM

YURTİÇİ VE YURTDIŞINDAKİ YAZMA ESER KÜTÜPHANELERİNDE ULAŞILABİLEN SAFEVİ DÖNEMİNE AİT YAZMA ESERLER

2.1. Yurtiçinde Bulunan Yazma Eser Kütüphanelerindeki Safevi Dönemine Ait Yazma Eserler

İnsanoğlunun geleceğe kalıcı ve anlamlı izler bırakmasındaki en önemli unsurlardan biri de yazıdır. Yazı, insanların iletişim kurmak için kullandıkları dil becerisini belli işaretler aracılığıyla aktardıkları sözün resimleştirilmiş bir şeklidir. Yazının icadı insanlık tarihinin dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Ayrıca İnsanoğlu yazı sayesinde tüm birikimlerini gelecek kuşaklara aktarabilmiş, bu sayede tarihten haberdar olunarak bilim ve kültür kavramları yaşamla bütünleşmiştir (Özbay, 2005, s. 68). Duygu ve düşüncelerini yazıyla ifade eden insan taş, ahşap, papirüs, kâğıt, deri gibi çeşitli materyaller kullanarak yazıyı hayata geçirmiştir. Bütün büyük medeniyetler kendilerine özgü bir yazı çeşidi geliştirerek, kendi değerleri ve bakış açılarıyla birlikte tarihlerini yazmışlardır. Bu bakış açısıyla yazı, mimari mekânlarda, kitabelerde, mezar taşlarında özellikle kitaplarda olmak üzere çok geniş bir kullanım alanı bulmuştur (Özkeçeci, 2007, s. 74). Kâğıt kullanılarak üretilen eserler yani kâğıt üzerine elle yazılmış yazma eserler tarih boyunca çok fazla üretilmiş ve bu yazma eserlere önem verilmiştir. Medeniyetimizde özellikle İslâmiyet'in kabulünden sonra Mushaf-ı Şerif'e gösterilen saygı neticesinde, yazma eser üretimleri artmıştır. Bugün yazma kitap sanatları başlığı altında değerlendirdiğimiz hat sanatı, tezhip sanatı ve cilt sanatı gelişimini sürdürmüş, bu sanatlar yazma eserlerin kültürel değerini arttırmıştır (Aydın, 2017, s. 469-478). Bu sebeple ülkemizde hem üretimlerine hem de koleksiyonlarına devam edilmiş pek çok yazma eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bir kısmı yazma eser kütüphanelerinde saklanmakta, bir kısmı da çeşitli koleksiyonlarda yer almaktadır. Birçok yazma eser de hâlâ gün yüzüne çıkmayı beklemektedir (Güney, 2015, s. 9-11). Eşsiz birer hazine olarak, yazma eserlerimiz tarihi aydınlatan birer belge olarak çağlar boyunca gelişen kültürümüzün en güzel göstergeleridir. Yazma eserlerin

korunması, düzenlenerek gelecek kuşaklara aktarılması çok önemlidir. Türkiye günümüzde en çok İslâmi yazma eserin bulunduğu ülkedir. Arşivlerdeki evrak dışında, 300.000 cilt yazma eserin olduğu tahmin edilmekte, ortalama olarak bunların 160.000'den fazlası Arapça, 70.000 cilt kadarı Türkçe, 13.000 ciltten fazlası Farsçadır. Kültür Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü bünyesinde görev yapan 35 kütüphanede 160.000 kadar yazma eser yer almaktadır. Bununla birlikte Kültür Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü çatısı altında bulunan 13 adet yazma eser kütüphanesinden 7 adedi İstanbul'dadır (Özkeçeci, 2007, s. 80). Yurtiçinde bulunan yazma eser kütüphanelerindeki Safevi dönemine ait tezyinat özelliği gösteren yazma eserler araştırıldığında teze konu olan Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK) başta olmak üzere Türk ve İslâm Eserleri Müzesi (TİEM), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (TSMK), İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi(İÜK), Beyazıt Devlet Kütüphanesi (BDK) dikkati çekmektedir.

a) Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK): Kanuni Sultan Süleyman döneminde imparatorluğun yükselişi devam ederken diğer yandan da, ilmi ve kültürel faaliyetlere verilen önem de artmaya başlamıştır. Bu anlayışla XVI. yüzyılda ehemmiyeti yüksek bir kültür merkezi kurulması düşünülmüştür. Kanuni bu düşünceyle Süleymaniye'de inşa edilecek külliye için Mimar Sinan'ı görevlendirmiş ve Süleymaniye Külliyesi 1557 yılında hizmete açılmıştır (Dener, 1957, s. 7-12). Süleymaniye Külliyesi'nin 1557 yılında hizmete açılmasıyla birlikte camii içerisinde bulunan ve zamanla çoğalan kitaplar Sultan I. Mahmut devrinde cami içerisinde muhafaza edilmiştir. Ancak gittikçe çoğalan kitaplarla birlikte 1918 yılında "Medresetü'l Mütehassıs'a" [3] nakledilen Aşir Efendi, Beşir Ağa, Çelebi Abdullah Efendi, Çorlulu Ali Paşa, Damat İbrahim Paşa, Esad Efendi, Hafız Ahmet Paşa, Kılıç Ali Paşa, Laleli, Mesih Paşa ve Molla Çelebi Kütüphaneleri de getirilmek suretiyle Süleymaniye Külliyesi'nin ikinci medresesinin bulunduğu alanda Süleymaniye Kütüphanesi kurulmuştur (Kütüphane Tarihçesi, 2015, s.1-3). 1924 yılında ise İstanbul'daki ve Anadolu'nun birçok il ve ilçelerinden yazma eser koleksiyonları Süleymaniye Kütüphanesi'ne gönderilmiştir. Sonradan katılan koleksiyonlarla birlikte

[3]Osmanlı Devleti'nde tefsir, fıkıh ve kelâm konularında uzman kişiler yetiştirmek amacıyla kurulmuş medreselerdir.

kütüphane ülkemizde yazma eserler merkezi haline gelen bir yazma eser kütüphanesi olma özelliğini kazanmıştır (Gümbür, 2014, s. 8). Teze konu olan yazma eserler bugün Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir. Bu eserler Sultan Ahmed I koleksiyonunda; 001, 003, 004, 007, 0011, 0014, 0020, 0022, 0025, 0026 envanter numaralarıyla tasnif edilmektedir.



Görsel 19: Kur'an-ı Kerim cilt dış kabı, SYEK Sultan Ahmed I No 001, 40x23.



Görsel 20: Kur’an-ı Kerim cilt iç kabı, SYEK Sultan Ahmed I No 014, 40x25.



Görsel 21: Kur’an-ı Kerim cilt dış kabı, SYEK Sultan Ahmed I No 011, 968 (1560-61), 38x26.

b) Türk ve İslâm Eserleri Müzesi (TİEM): Türk ve İslâm eserleri müzesi, Osmanlı İmparatorluğu zamanında açılan son müze, aynı zamanda İslâm sanatı alanında da açılan ülkemizin ilk müzesidir. Müze-i Hümâyûn Müdürlüğü'ne Osman Hamdi Bey'in getirilmesiyle birlikte sonradan ismi Türk ve İslâm Eserleri Müzesi olacak olan "Evkaf-ı İslâmiye" Müzesi kurulmuş 27 Nisan 1914'te ziyarete açılmıştır (Ölçer, vd, 2002, s.9-26). Evkaf-ı İslâmiye Müzesi kurucuları arasında; Devlet Şûrası emekli üyesi Keçicizâde Fuad Bey, eski Şehremini ve İstanbul Mebusu İsmet Bey, Sayıştay ikinci başkanı Armenak Sakızyan Bey, Mümtaz ve Muhtar Vilayetler Kalemi Müdürü İbnül-Emin Mahmut Kemal Bey, Maarif Nezareti Telif ve Tercüme Dairesi Üyesi Mehmet Ziya Bey ve Müze Müdürü Ahmet Hakkı Bey bulunmaktadır (TİEM, 2018, s.1-3). Türk ve İslâm Eserleri Müzesi koleksiyonu oldukça önemlidir. Osmanlı İmparatorluğu döneminin dini yapılarından temin edilen nadide eserler büyük çeşitlilik göstermektedir. "İslâm sanatının en erken dönemlerinden XX. yüzyıla uzanan bir çizgide içinde Emevi, Abbasi, Kuzey Afrika (Magrip), Endülüs, Fatımî, Selçuklu, Eyyûbi, İlhanlı, Memluk, Timurlu, Beylikler, Safevi, çeşitli Kafkas ülkeleri ve tabii ki Osmanlı döneminin eserleri inanılmaz bir zenginlikle koleksiyonlarda yerlerini almaktadır" (Ölçer, vd, 2002, s.9-26). Ayrıca eserlerde bulunan vakıf kayıtlarıyla eserlerin çoğunun geldikleri yerlerin bilinmesi de büyük bir kaynak belge niteliği oluşturmaktadır. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler; 135, 197, 211, 232, 247, 251, 375, 378, 379, 422, 423, 428, 489, 503, 504, 506, 512, 527, 531, 1919, 1963, 1984, 1990, 2665 envanter numaralarıyla bulunmaktadır. [4]

[4]Detaylı bilgi için bkz. Tanındı, Z. (2010). *1400. Yılında Kur'an-ı Kerim.* İstanbul: Antik A.Ş Kültür Yayınları; Ölçer, N., Aksoy, Ş., Kutluay, S., Özay, A., Soyhan, C., Tekeli, G., et al. (2002). *Türk ve İslâm Eserleri Müzesi.* İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları; Uluç, L. (2006). *Türkmen valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı okurlar XVI. yüzyıl Şiraz elyazmaları.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



Görsel 22: Kur’an-ı Kerim cilt dış kabı, TİEM No 2665, 31,8x58.



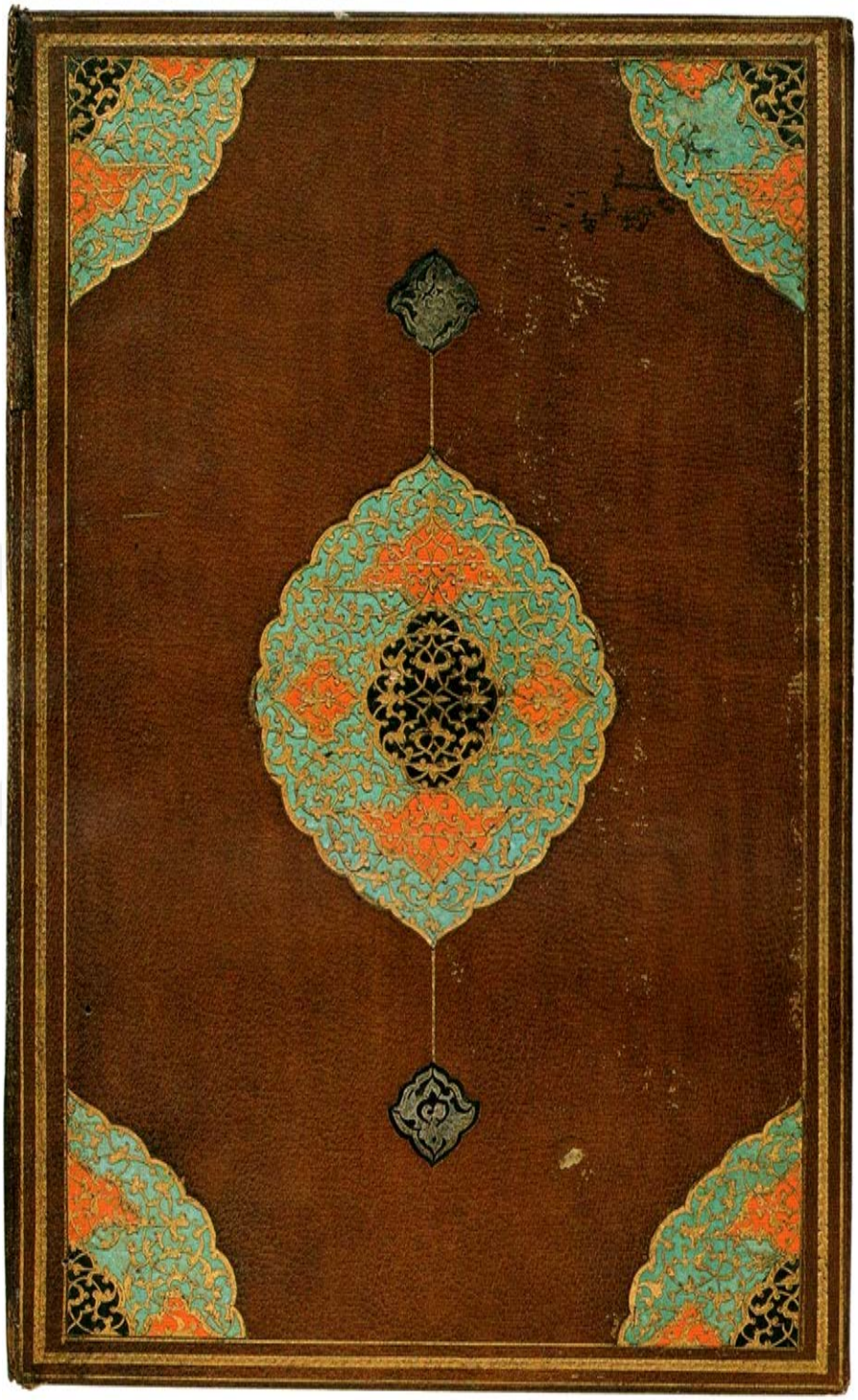
Görsel 23: Kur’an-ı Kerim cilt iç kabı, TİEM No 251, 975 (1568), 49.2x37.5.



Görsel 24: Kur’an-ı Kerim cilt dış kabı, TİEM No 506, 988 (1580-81), 61x41.5.

c) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (TSMK): Sultan II. Mehmed tarafından 1460-1478 tarihleri arasında yaptırılan Topkapı Sarayı Osmanlı sultanlarının ikametgâhı, devletin yönetim ve eğitim merkezi olarak kullanılmıştır. Saray XIX. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış ancak devlet protokollerini karşılayamama ve alanların yetersizliği sebebiyle Dolmabahçe Sarayı'na taşınmıştır. Ancak saltanat hazinesi, Mukaddes Emanetler ve imparatorluk arşivleri Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilmiştir (Topkapı Sarayı, 2013, s.1-3). Aynı zamanda 1924 yılında Topkapı Sarayı müze olarak halkın kullanımına sunulmuştur. Üçüncü avluda bulunan Ağalar Camisi 1928 yılında restore edilerek bu alan kütüphane haline getirilmiştir. *"Kütüphanenin kitap koleksiyonu, yedinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar değişik dönemlere ait kâğıt, deri, tekstil ve parşömen gibi organik kökenli malzemelerden oluşmaktadır. On üç ayrı kütüphaneden, 18.622'si yazma olan 21.438 adet kitap bir araya getirilmiştir. Yazmaların 600 adedi minyatürlüdür. Toplamda 10.000'i aşkın bir minyatür koleksiyonu bulunmaktadır"* (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2018, s.1-3). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yer alan Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler; H.1475, H.740, A.3559, H.1084, H.753, H.762, H.673, H.986, H.770, H.784, R.860, H.770, H.1485, H.1482, H.760, H.758, H.1500, R.813, H.794, R.327, H.829, R.898, A.3559, B.146, H.1014, H.810, R.926, R.1548, H.750, H.1497, H.751, H.750, H.1084, H.1963, R.1029, R.910, H1476, H.683, R.922, R.1548, B.146, E.H.48, E.H.67, K.103, R.924, R.911, H.749, H.1501, H.684, H.1492, R.1029, B.200, R.1296 envanter numaralarıyla bulunmaktadır. [5]

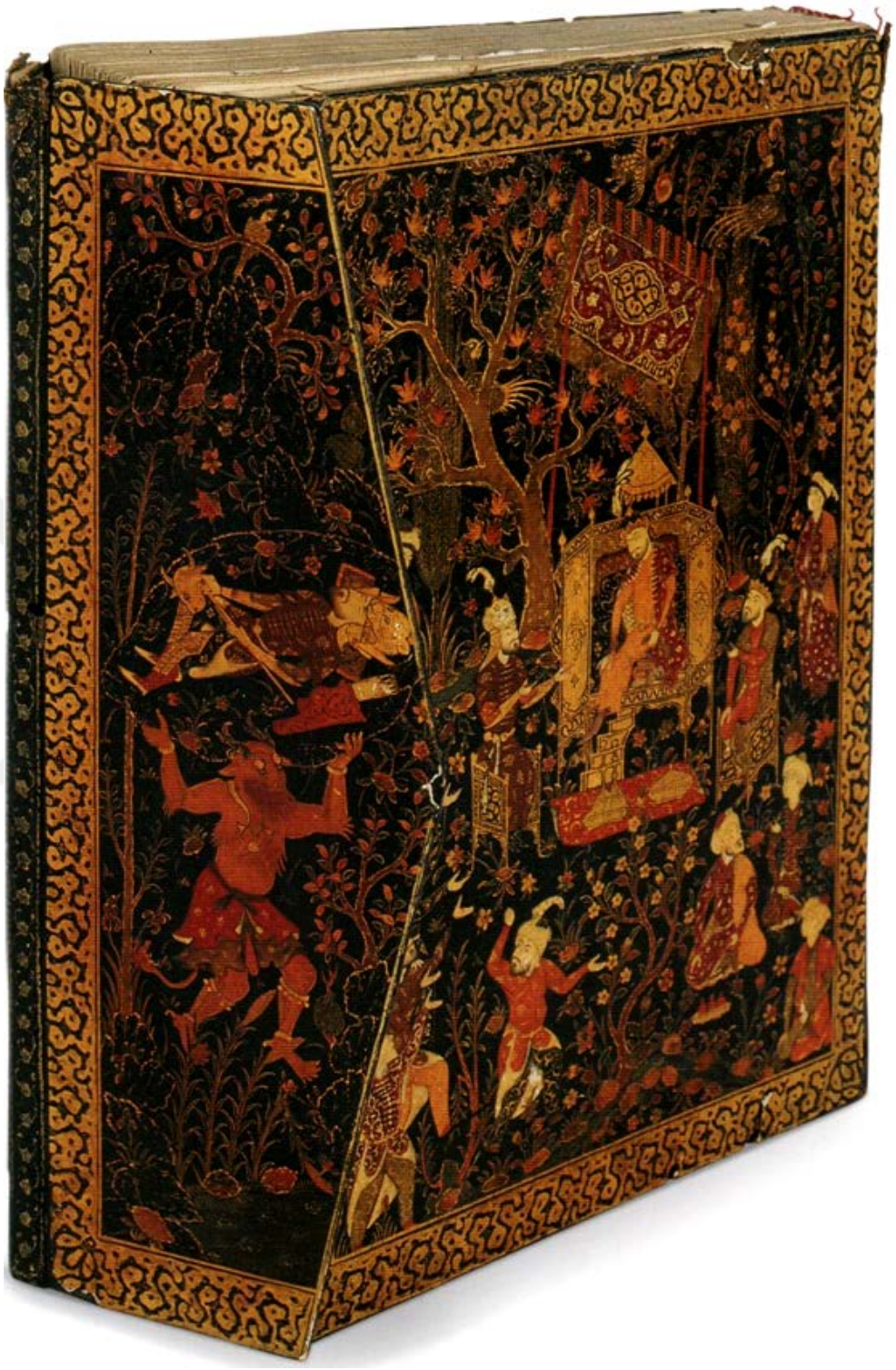
[5]Detaylı bilgi için bkz. Tanındı, Z. (2010). *1400. Yılında Kur'an-ı Kerim.* İstanbul: Antik A.Ş Kültür Yayınları, Ölçer, N., Aksoy, Ş., Kutluay, S., Özay, A., Soyhan, C., Tekeli, G., et al. (2002). *Türk ve İslâm Eserleri Müzesi.* İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, Uluç, L. (2006). *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



Görsel 25: Düvelranî Hızır Han, Hüsrev Dehlevi cilt iç kabı, TSMK No H.684 992 (1584-85),(Uluç, 2006).



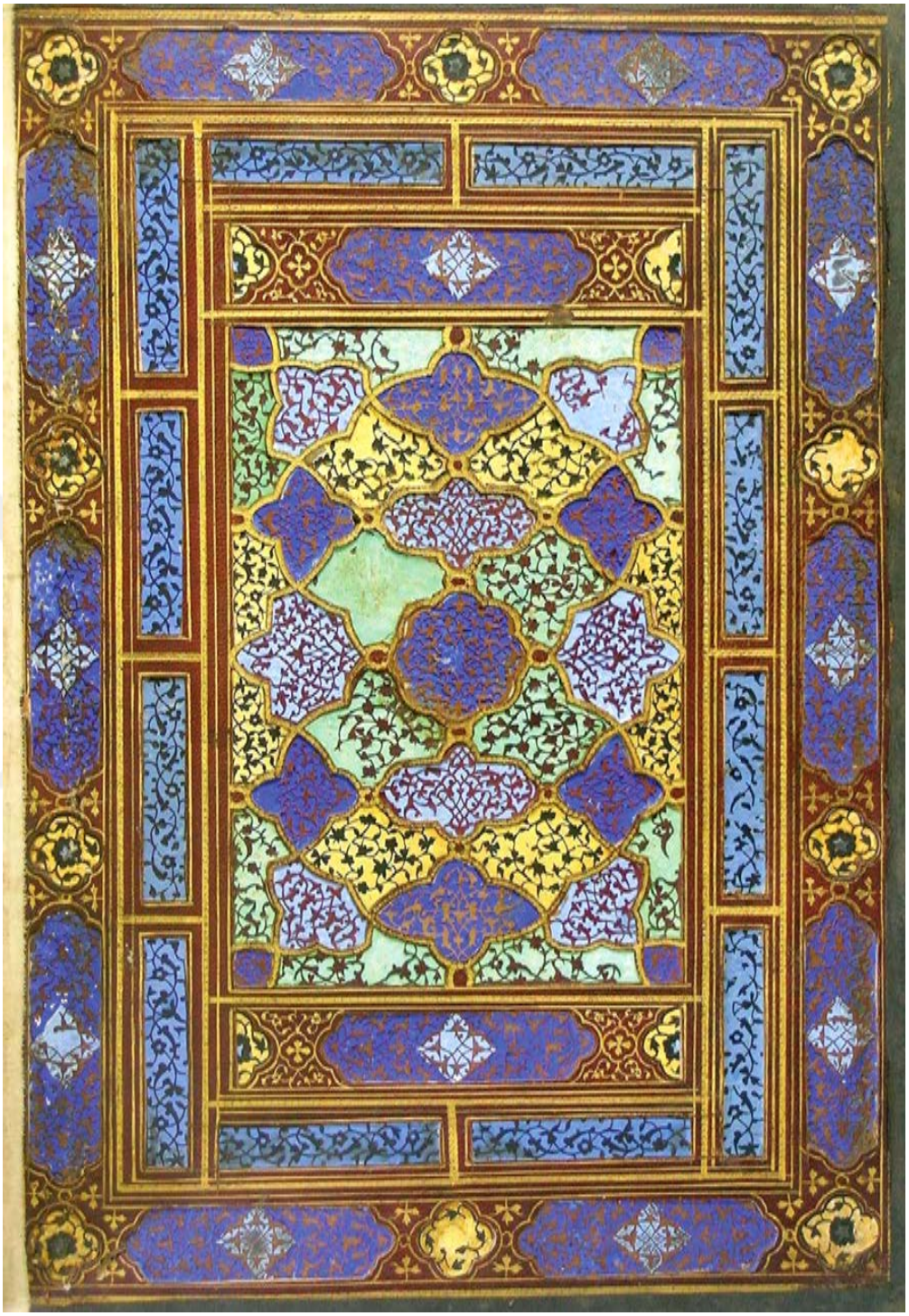
Görsel 26: Hamse-i Nizamî cilt iç kabı, TSMK No H.749, 999-1000 (1591), 34.5x21, (Uluç, 2006).



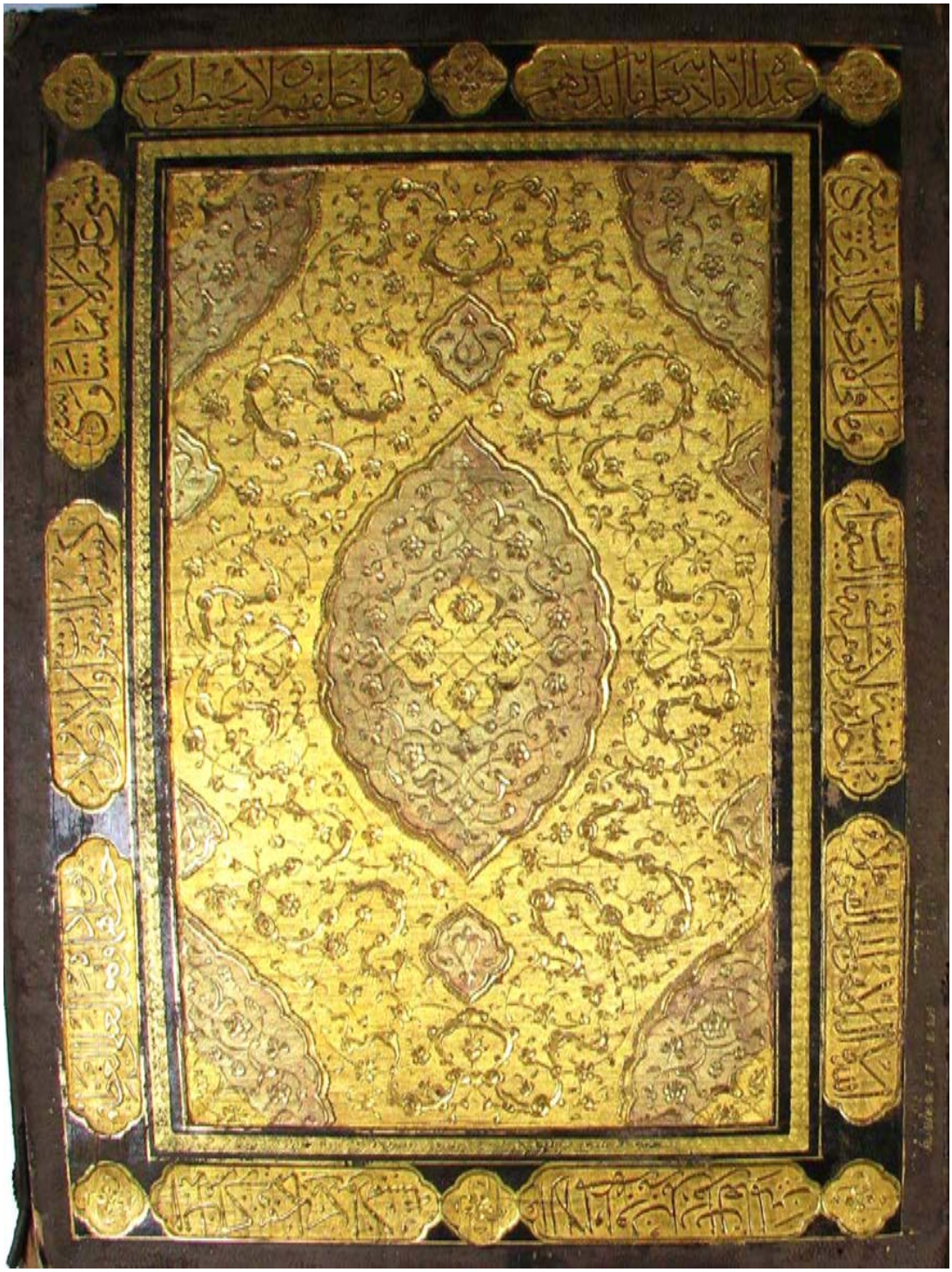
Görsel 27: Hamse-i Hüsrev Dehlevi cilt dış kabı, TSMK No R.1029, 979-82 (1571-75), 24x17, (Uluç, 2006).

d) Beyazıt Devlet Kütüphanesi (BDK): II. Beyazıt devrinde inşa edilen külliyede bulunan imaret kısmı 27 Eylül 1882'de başlayan restorasyon çalışmalarıyla yenilenmiş ve 27 Haziran 1884'te "Kütüphane-i Umum-i Osmanî" adıyla Maarif Nezareti'ne bağlı bir kütüphane olarak hizmete girmiştir.Kütüphanenin kurulmasında dönemin Maarif Nazırı Mustafa Nuri Paşa, Sadrazam Mehmed Sait Paşa ve Sultan II. Abdülhamit öncülük etmişlerdir(Karakoç, 2010, s. 40-43). Zaman içinde gelişimine devam eden Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nde bir milyonun üzerinde doküman bulunmaktadır. Basma nadir eserler bölümünde 27.942 adet kitap bulunmakta, bunlardan 18.976'sı eski harfli Türkçe, 8059'u Arapça, 271'i Farsça ve 636'sı diğer dillerdedir. Yazmalar bölümünde ise 11.120 adet yazma eserin 1569'u eski harfli Türkçe, 9107'si Arapça, 443'ü Farsçadır(Aksu, 2012, s. 36-41).Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nde yer alan Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler; B14, B16, B17, B30, B31, B8057, B8058, B8060, B8064envanter numaralarıyla bulunmaktadır.[6]

[6]Detaylı bilgi için bkz. Karakoç, A. (2010). Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nde Bulunan Şemseli Yazma Kur'an Ciltleri. T.C. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aksu, S. (2012). Beyazıt Devlet Kütüphanesinde Bulunan Tezhipli El Yazması Kur'ân-I Kerîmler. T.C. Atatük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.



Görsel 28: Kur’an-ı Kerim cilt iç kabı, BDK No B14, 843 (1439), 38x26,5, (Karakoç, 2010).



Görsel 29: Kur'an-ı Kerim cilt iç kabı, BDK No B17, 45x33, (Karakoç, 2010**).**



Görsel 30: Kur'an-ı Kerim cilt iç kabı, BDK No B31, 41,5x30, (Karakoç, 2010**).**

e) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (İÜK): XV. yüzyılın ikinci yarısında Fatih Sultan Mehmet Han'ın kurduğu medreseye ait olan kütüphaneden bugüne çevrilmiş olan, Türkiye'nin ilk üniversite kütüphanesidir. İstanbul Üniversitesi'nde, Merkez Kütüphane ve diğer fakülte, yüksekokul kütüphaneleri olmak üzere yirmi beş adet kütüphane bulunmaktadır (İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, 2012, s.1-3). Kütüphanenin en önemli kısmı nadir eserlerin bulunduğu İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'na bağlı olan Nadir Eserler Kütüphanesi Koleksiyonu'dur. Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Sarayından gelen çok kıymetli yazma eser koleksiyonlarından, padişah divanlarından ve II. Abdülhamit dönemine ait 36.585 adet fotoğraf arşivinden oluşmaktadır. Ayrıca İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde 9943 Türkçe yazma, 6967 Arapça yazma, 1618 Farsça yazma eser bulunmaktadır. Toplamda 18.606 adet yazma eser arasında 25.375 adet Osmanlıca matbu kitap, 693 baskı albüm, 911 albüm, 1350 harita, 212 müzik notası, 554 gazete, 345 dergi, 28 hat ve levha, 4300 adet Latin harfli kitaplar bulunmaktadır(Nadir Eserler Kütüphanesi Koleksiyonu, 2011). İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde yer alan Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler; T.5964, F.1405, F.1404 (Safevi dönemi konularının geçtiği minyatürlü eserler), A.Y.6686, F.Y.1309, F.Y.1411, F.Y.506, F.Y.1327, F.Y.1397, F.Y.507, F.Y.561, F.Y.1015, F.Y.519, F.Y.332, F.Y.531envanter numaralarıyla bulunmaktadır.[7]

2.2. Yurtdışında Bulunan Yazma Eser Kütüphanelerindeki Safevi Dönemine Ait Yazma Eserler

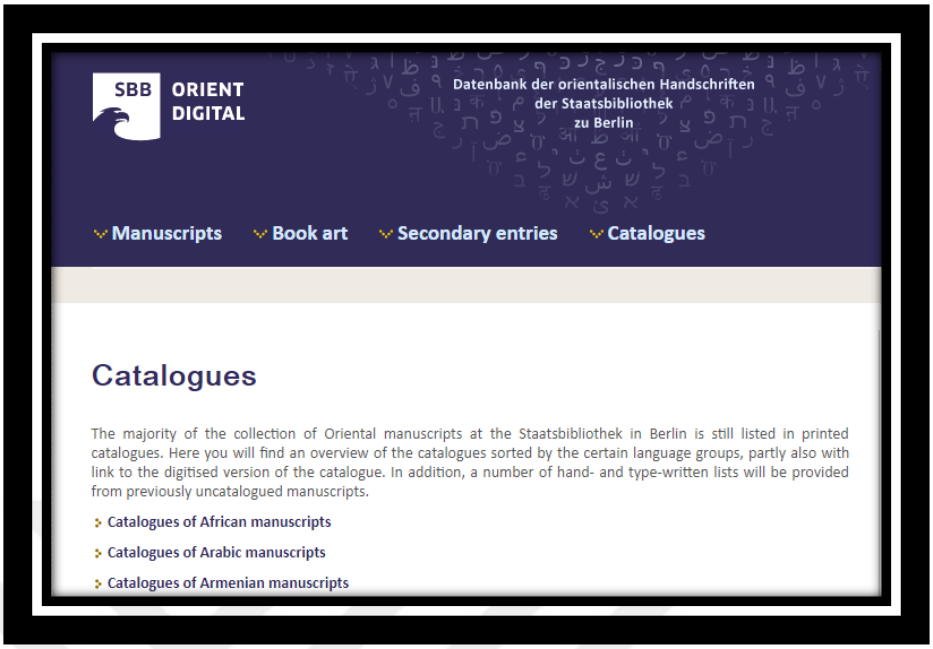
Dünyanın birçok ülkesinde bugün İslam kültürüne dair binlerce yazma eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bir kısmı yazma eser kütüphanelerinde saklandığı gibi, bir kısmı da çeşitli koleksiyonlarda yer almaktadır. Birçok yazma eser de bugün hala gün yüzüne çıkmayı beklemektedir. Yazma eserlerin İslâm ülkeleri dışında en çok bulunduğu yer Avrupa'dır. Özellikle Almanya, Avusturya, İngiltere, Fransa, İspanya ve İtalya gibi ülkelerde Arapça, Farsça ve Türkçe yazılmış eserler oldukça fazla bulunmaktadır. Avrupa kütüphane ve müzelerinde bulunan bu yazma eserlerin çoğunun

[7] Detaylı bilgi için bkz. Özcan, N. (1998). *Safevî Devri Tezhip Sanatı (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Eserlerin İncelenmesi)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Tezhip Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

kataloğu Alman oryantalistler G. Flügel, J. Aumer, W. Pertsch ve W. Ahlwardt tarafından yapılmıştır (Furat, 2006, s. 10-17). Staatsbibliothek zu Berlin - Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Berlin Eyalet Kütüphanesi) Avrupa'da doğu el yazmaları ve nadir eserler açısından en zengin kütüphanelerden biridir. SBB Orient koleksiyonunda 170 farklı dilde yaklaşık 43.000 eser bulunmaktadır. Bununla birlikte British Library ,British Museum, Viyana Royal Library, Fransa'da Biblioteque National, Hollanda'da Leiden University , Dublin'de Chester Beatty Library, New York Public Library, Cambridge Digital Library, Harvard University Islamic Heritage Project, Princeton Digital Library of Islamic Manuscripts, Bıblıoteca Nazıonale Centrale DıFırenze ve The David Collection gibi müze ve kütüphanelerde İslâmi yazma eserleri bulunmaktadır. Özellikle teze konu olan Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler; Staatsbibliothekzu Berlin, Cambridge Digital Library, Harvard University Islamic Heritage Project, Princeton Digital Library of Islamic Manuscripts, The David Collection gibi müze ve kütüphanelerde bulunmaktadır.

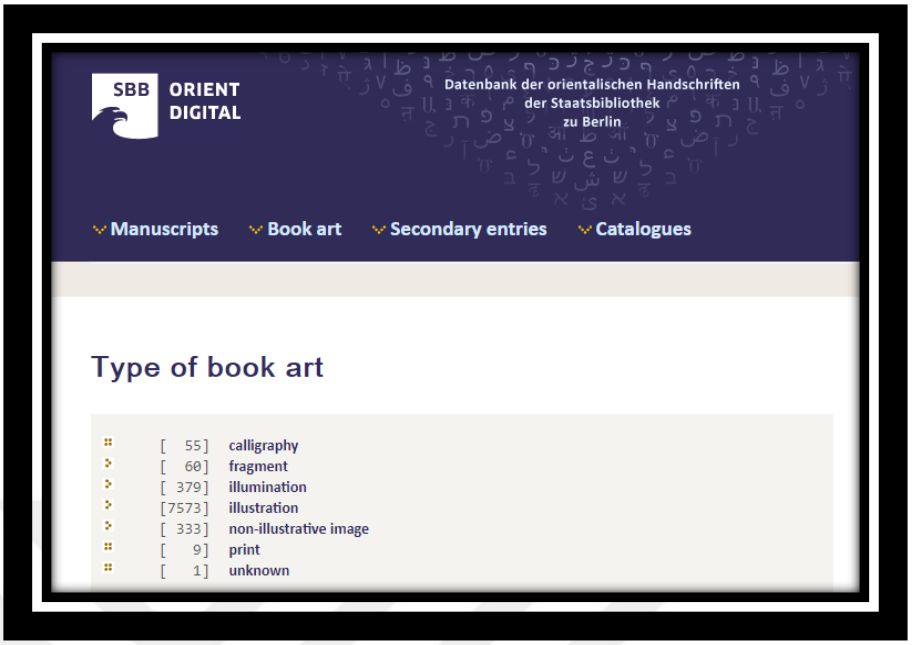
a) Staatsbibliothekzu Berlin, Orient Digital (Berlin Eyalet Kütüphanesi): Yirmi üç milyon kayıtlı eseriyle Berlinde bulunan dünyanın en büyük kütüphanelerinden biridir. Orient Digital, Staatsbibliothekzu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz kütüphanesinin yazma eser koleksiyonu veri tabanıdır. Bu koleksiyonda 140'tan fazla dilde 43.000 cilt yazma eser bulunmaktadır. Bu eserler Asya, Afrika ve Avrupa olmak üzere 70 farklı bölgeye ait çeşitlilik göstermektedir. Orient-Digital içeriği ve eserlerin eşsizliği sebebiyle dikkati çeken çok önemli bir koleksiyondur. Orient veritabanı online olarak tüm eserler hakkında detaylı bilgi sunmaktadır. Yazma eserlerin tanımları, dil içerikleri, sayfa sayıları, katalog numaraları ve içerikleri, eserlerin görselleri gibi özelliklerde detaylı bilgiler bulunmaktadır. Kütüphanenin web sayfasına bu linkten[8] ulaşılmaktadır.

[8]http://orient-digital.staatsbibliothek-berlin.de/content/index.xml

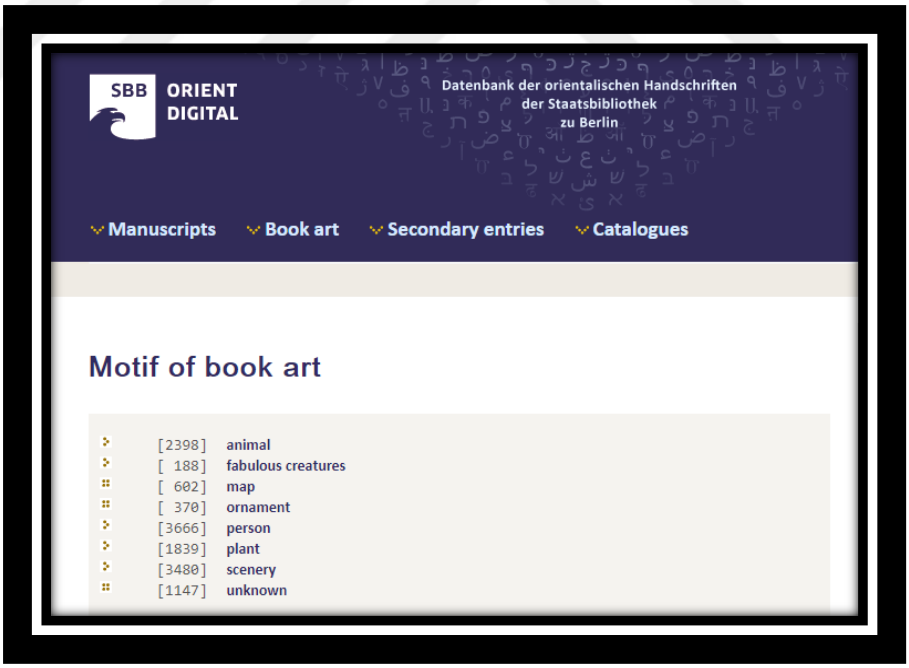


Görsel 31: Orient Digital Koleksiyonu web sayfası (İnternet:https://bit.ly/2OC0p9W).

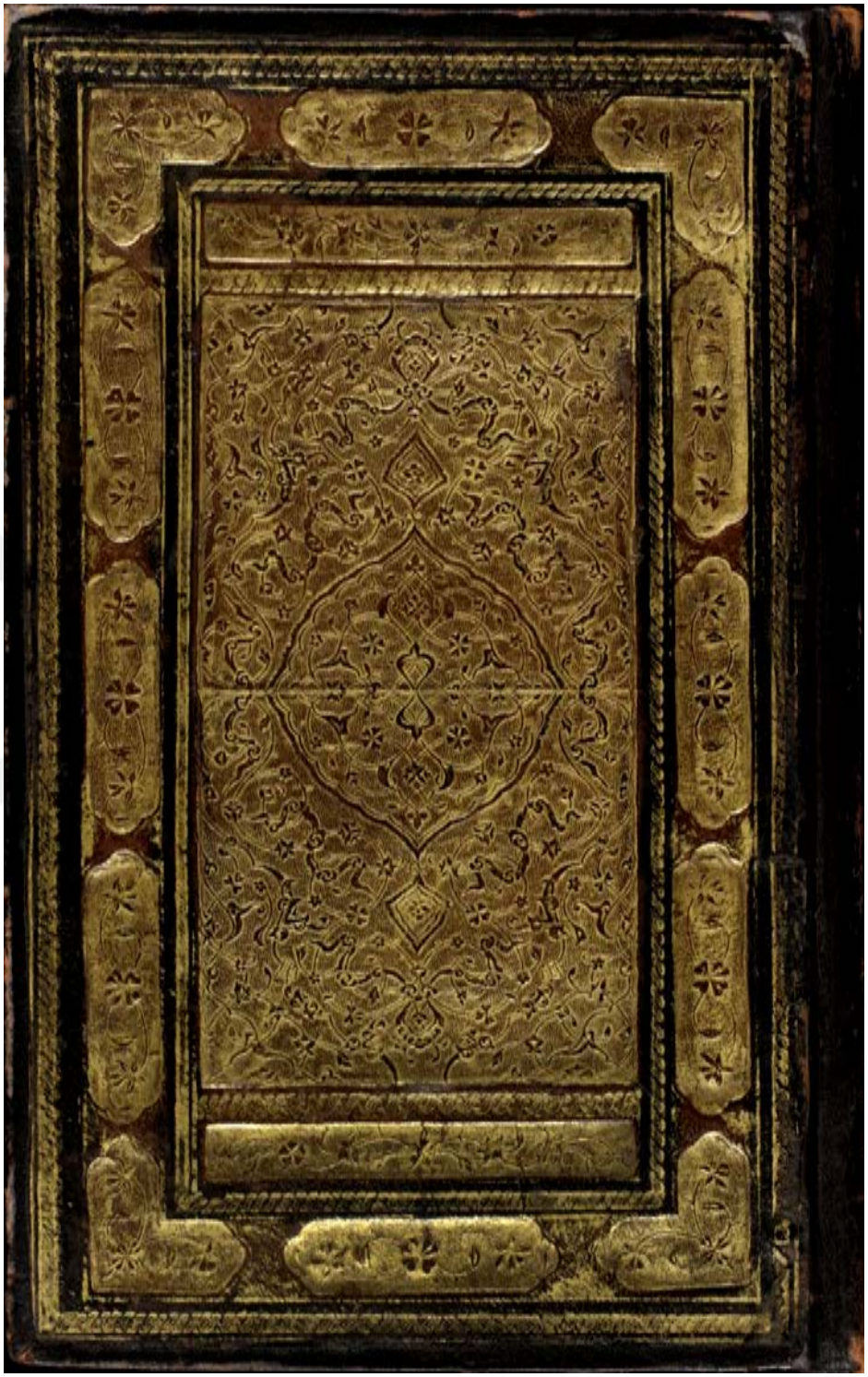
Site temel olarak Manuscripts, Book art, Secondary entries, Catalogues olmak üzere dört temel başlıkta toplanmıştır. Manuscripts sekmesinde; Staatsbibliothekzu Berlin koleksiyonundaki tüm Orient yazma eserlerinin veri kaydının ve araştırmalarının yapıldığı alandır. Book art sekmesinde; Orient Digital veri tabanında bulunan tüm yazma eserlerin kitap sanatları başlığı altında özellikli olan eserlerin listelendiği bir alandır. Bu alanda tüm eserler sanat ve içerik özelliklerine göre otomatik olarak Type of entry (calligraphy, fragment, illumination, illustration, non-illustrativeimage, print, unknown) ve Motif of entry (animal, fabulouscreatures, map, ornament, person, plant, scenery,unknown) başlıklarıyla listelenmişlerdir. Secondary entries; Bölümü ise yazma eserlerin incelenmesi için eşsiz bir veri kaynağını temsil etmektedir. Tüm okuyucuların, eser sahiplerinin ve araştırmacıların özel notlarının toplandığı ayrıntılı analizlerinin bulunduğu bir bölümdür. Catalagous; Staatsbibliothekzu Berlin koleksiyonundaki tüm Orient yazma eserlerinin kataloğunun ayrıntılı bir şekilde verildiği alandır. Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler “Manuscripts ve Book art” bölümünden detaylı bir şekilde incelebilir (SBB Orient Digital, 2017, s.1-3).



Görsel 32: Book art, Type of book art bölümü (İnternet:https://bit.ly/2NXgXMr).



Görsel 33: Book art, Motif of book art bölümü (İnternet:https://bit.ly/2O2gRDg).



Görsel 34: Shams al-Dīn Muhammad Shīrāzī Hāfiz cilt dış kabı, PPN: 774091630, 25,4x15,8, SBB[9].

[9]http://orient-digital.staatsbibliothek-berlin.de/receive/SBBMSBook_islamhs_00002241



Görsel 35: Isḥāq ibn Ibrāhīm ibn Manṣūr ibn Khalaf al-Nīshāpūrī cilt iç kabı,PPN: 615574084, 986 (1577), 25,4x15,8, SBB[10].

[10]http://orient-digital.staatsbibliothek-berlin.de/receive/SBBMSBook_islamhs_00003203

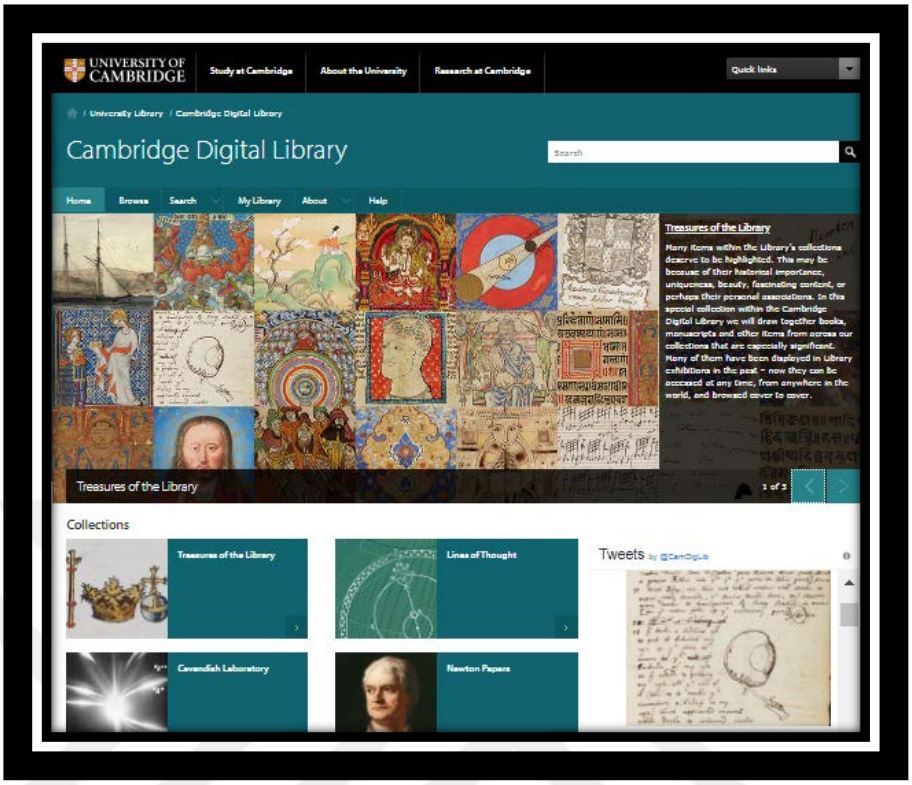


Görsel 36: Isḥāq ibn Ibrāhīm ibn Manṣūr ibn Khalaf al-Nīshāpūrī cilt iç kabı,PPN: 615574084, 986 (1577), 25,4x15,8, SBB[11].

[11]http://orient-digital.staatsbibliothek-berlin.de/receive/SBBMSBook_islamhs_00003203

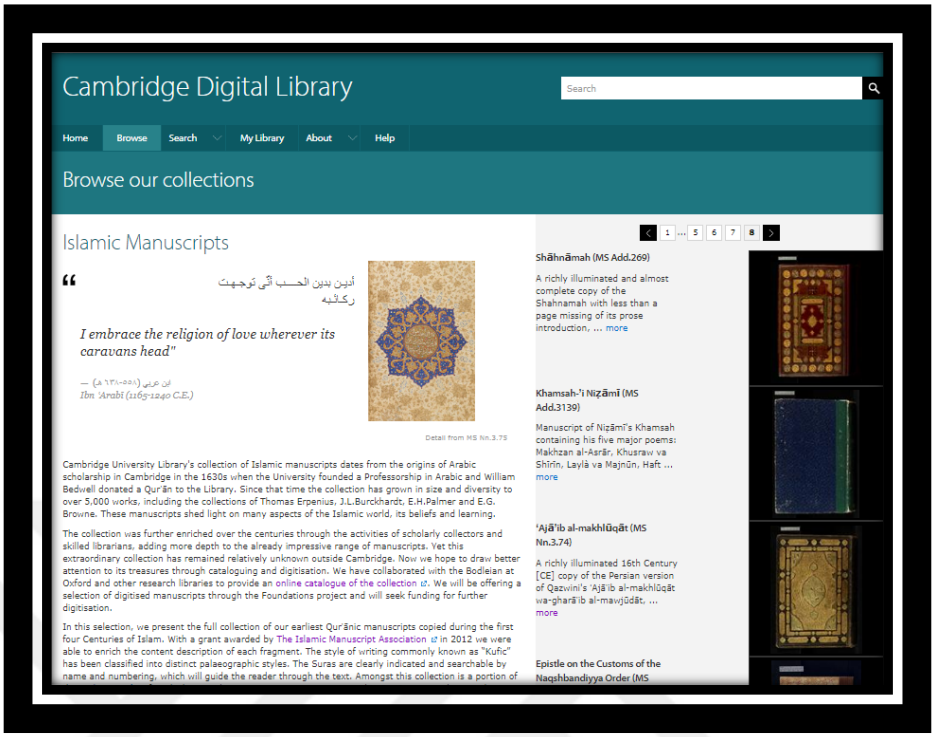
b) Cambridge Digital Library (Cambridge Üniversitesi Dijital Kütüphanesi): Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi'nin eserlerinin dijitalleştirilmiş olarak araştırmacılara sunulduğu bir platformdur. Altı yüz yıllık bir birikimle Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi birkaç düzine kitaptan öteye geçerek günümüzde uluslararası alanda çok önemli koleksiyonlara ev sahipliği yapmaktadır. 2010'dan 2014'e kadar süren Cambridge Dijital Kütüphanesi'ndeki çalışmaların ilk aşaması Dr Leonard Polonsky'nin üstün destekleriyle mümkün olmuştur. Dr. Plonsky'nin destekleri sonucuyla teknik alt yapının geliştirilmesi ve özellikle inanç, bilim alanlarında benzersiz ve farklı iki ayrı koleksiyonun kurulması sağlanmıştır. Cambridge Üniversitesi Dijital Kütüphanesi eserlerin öğretim ve araştırma alanında kullanılmak üzere her zaman serbestçe erişilebilir hale getirilmesini amaçlamaktadır. Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi; Treasures of the Library, Lines of Thought, Cavendish Laboratory, Newton Papers, Civilian Internment, Cambridge University Archives, University Library, Landscapes and Monuments, Pembroke College, Sidney Sussex College, SassoonJournals, Maps, Chinese Works, Mingana-LewisPalimpsest, Forman andNapierCasebooks, Darwin Manuscripts, RoyalCommonwealthSociety, Lewis-Gibson, Board of Longitude, OliverRackham, Christian Works, Music, IslamicManuscripts, Joseph Needham, HebrewManuscripts, Darwin-HookerLetters, CairoGenizah, Sanskrit Manuscripts, Japanese Works, Peterhouse, Spanish Chapbooks, ExhibitionItems, Royal Library, Waterloo, DowningCollege, FairbankPapers, MichaelidesFragments, Curious Objects, Bateson-PunnettNotebooks, Tennyson, Montaigne's Library, StJohn'sCollege, StCatharine'sCollege, Christ'sCollege, Queens' College, King'sCollege, Marshall Library, RoyalAsiaticSociety, Scriptorium, Westminster College, NewnhamCollege olmak üzere elli bir farklı koleksiyondan oluşmaktadır, kütüphane koleksiyonlarına bu linkten[12] ulaşılabilir.

[12]https://cudl.lib.cam.ac.uk/



Görsel 37: Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi Digital Koleksiyonu web sayfası (İnternet:https://bit.ly/2DMOdOt).

Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler “Islamic Manuscripts” bölümünden detaylı bir şekilde incelebilir. Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi’nin İslâmi yazma eser koleksiyonu 1630’lu yıllarda Profesör William Bedwell’in kütüphaneye Kuran bağışlamasıyla oluşmaya başlamıştır. O zamandan bu yana koleksiyon, Thomas Erpenius, J.L. Burckhardt, E.H. Palmer ve E.G.Browne koleksiyonları da dâhil edilerek, 5.000'den fazla eserle büyük çeşitlilik kazanmıştır. Bu eserler İslâm dünyasının birçok yönüne, inançlarına ve öğrenimlerine ışık tutmaktadır (Cambridge Digital Library Islamic Manuscripts, 2015, s. 1-3).

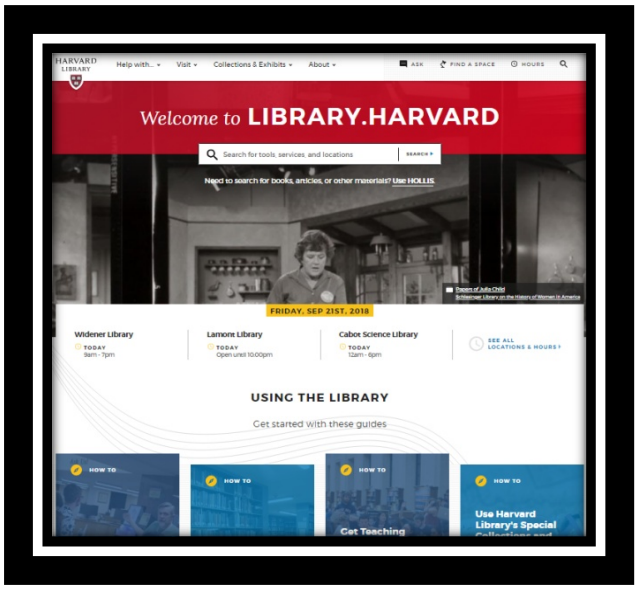


Görsel 38: Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi Digital Koleksiyonu İslâmi yazma eserler bölümü (İnternet:https://bit.ly/2OGy3LF).

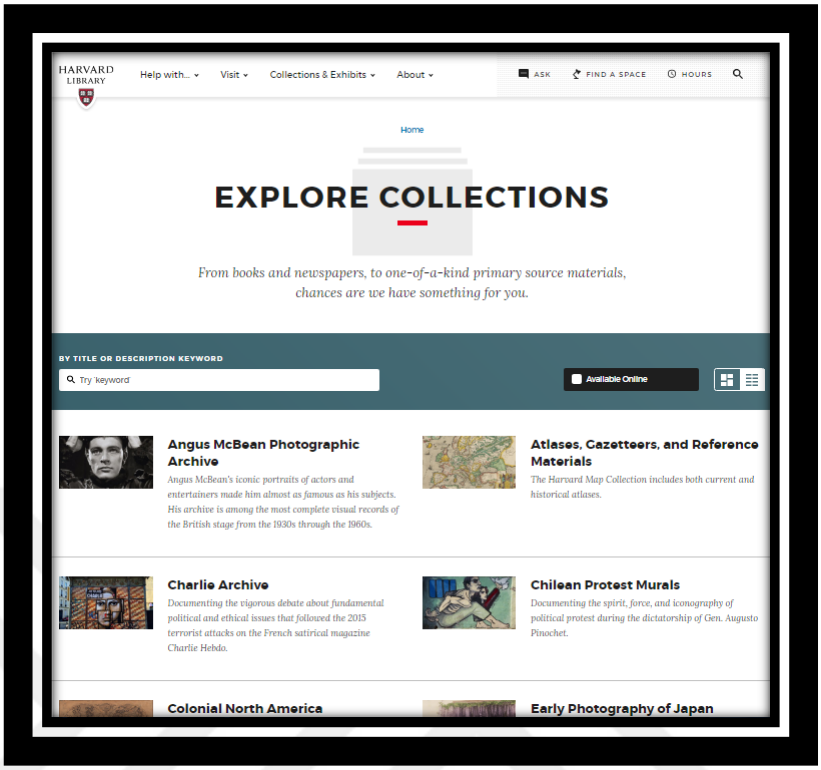
c) Harvard University Islamic Heritage Project (Harvard Üniversitesi İslâm Mirası Projesi): Harvard Üniversitesi kütüphanelerinde ve müzelerinde bulunan yazma eserlerin bir araya getirilmesi üzerine oluşturulan dijital bir platformdur. Aslında Islamic Heritage Project merkezde Harvard University Library'e bağlı bir koleksiyondur. Kütüphaneye bağlı 125 ayrı koleksiyon bulunmakta, aynı zamanda 90'ı aşkın birimden ve 16 milyonu geçen kayıtlı eserle ABD'nin en köklü kütüphanesi dünyanın da en büyük akademik kütüphanesi olma özelliğini göstermektedir. Kütüphaneye bağlı yazma eser araştırmaları iki ayrı koleksiyon ve farklı bir platformdan yapılmaktadır. Kütüphane ana koleksiyonlarında [13]bulunan "Facsimiles of Illuminated Manuscriptsand East Asian Painting Scrolls"[14], "Islamic Heritage Project"[15] ve "Harvard Library Hollis" [16] birimlerinden yazma eser koleksiyonlarına ve kataloglarına ulaşılabilmektedir. Facsimiles of Illuminated Manuscripts and East Asian

[13]https://library.harvard.edu/explore-collections
[14]https://library.harvard.edu/collections/facsimiles-illuminated-manuscripts-and-east-asian-painting-scrolls
[15]https://library.harvard.edu/collections/islamic-heritage-project
[16]https://hollis.harvard.edu/primo-explore/search?vid=HVD2&sortby=rank&lang=en_US

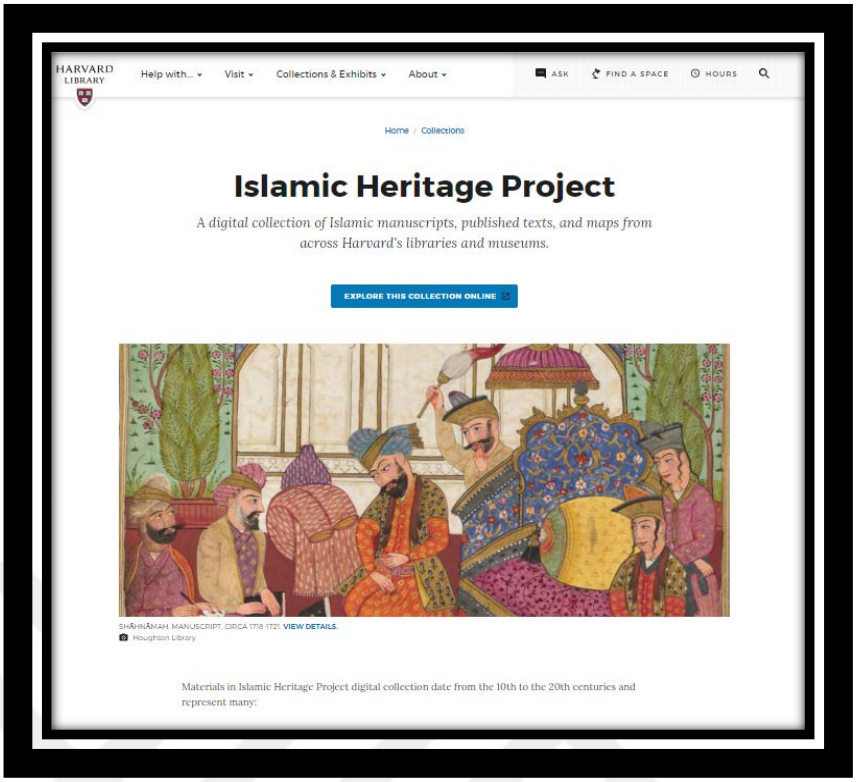
Painting Scrolls koleksiyonu; 300'ü aşkın eseriyle Avrupa Orta Çağ örneklerini, İslâm, Bizans ve Yahudi geleneklerine bağlı üretimlerin yapıldığı yazma eserleri koleksiyonunda bulundurmaktadır. Bununla birlikte X. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar Çin ve Japon resimlerini temsil eden 300'den fazla parşömen ve eser bulunmaktadır. "Islamic Heritage Project" koleksiyonu Harvard Üniversitesi kütüphanelerinden ve müzelerinden elde edilen yazma eserler, yayınlanmış metinler ve haritalardan oluşmaktadır. Bu projede yer alan eserler X. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar İslâm kültürünü temsil eden materyallerin dijitalleştirilmiş şeklidir. Suudi Arabistan, Kuzey Afrika, Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin, İran, Irak, Türkiye, Güneydoğu ve Orta Asya bölgeleri dâhil olmak üzere; başta Arapça, Farsça ve Osmanlıca, Urduca, Çağatay, Malay, Gucerat, Hintçe dillerinden ve birkaç Batı dilinden eserler bulunmaktadır. Bu eserler genellikle dini metinler ve yorumları tasavvuf, tarih, coğrafya, hukuk, astronomi, astroloji, matematik, tıp, şiir ve edebiyat, retorik, mantık ve felsefe, hat sanatı, sözlükler ve dil bilgisi, biyografiler ve otobiyografik çalışmalardan oluşmaktadır. Harvard Üniversity Hollis platformu; Harvard Üniversitesi kütüphanelerinden, arşivlerinden, müzelerinden, koleksiyonlarından oluşan özel görüntü koleksiyonudur. Özel araştırma seçenekleriyle Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserlere bu bölümlerden detaylı bir şekilde ulaşılabilmektedir (Harvard, 2018, s. 1-3).



Görsel 39: Harvard Üniversitesi Kütüphanesi (İnternet: https://bit.ly/2DjPsst).



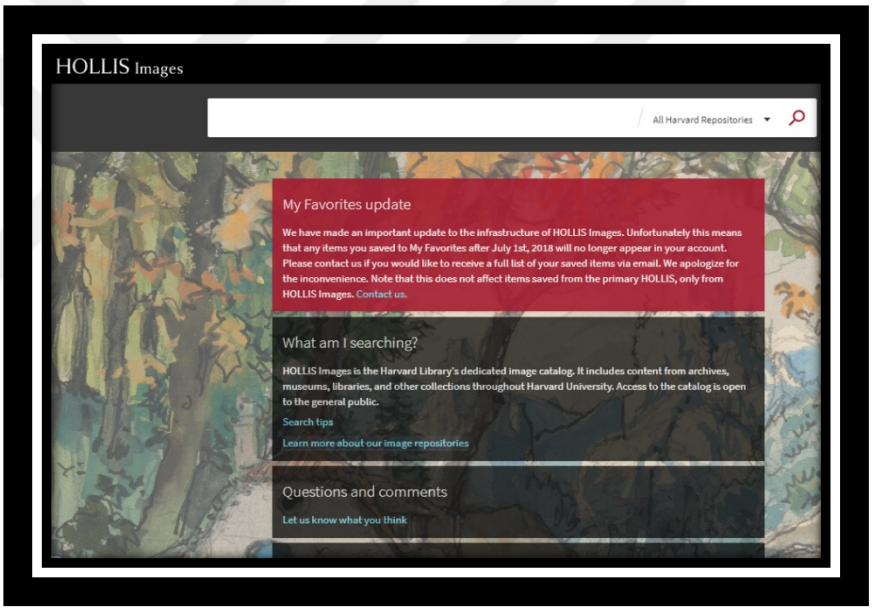
Görsel 40: Harvard Üniversitesi Kütüphanesi Digital Koleksiyonu (İnternet:https://bit.ly/2ODNEf1).



Görsel 41: Harvard Üniversitesi Kütüphanesi FIMEPS Koleksiyonu (İnternet: https://bit.ly/2PQtajt).

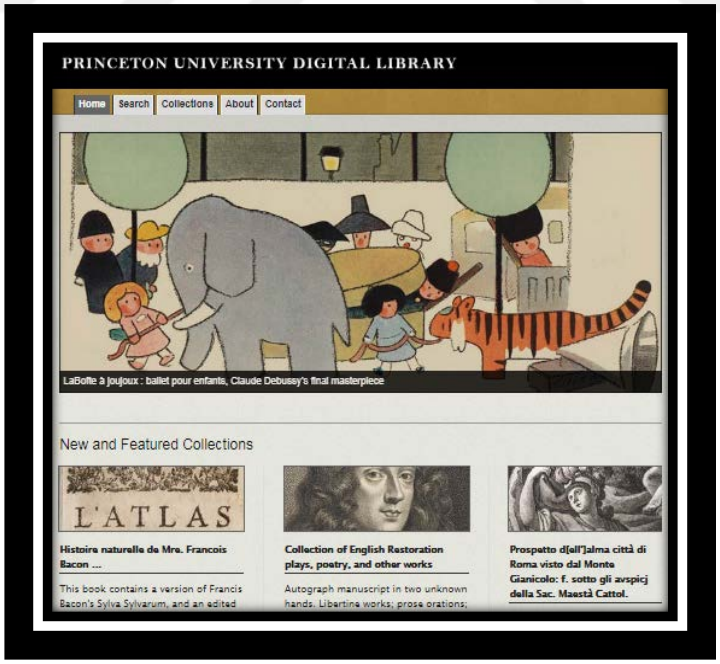


Görsel 42: Harvard Üniversitesi Kütüphanesi IHP Koleksiyonu (İnternet: https://bit.ly/2QL5huR).



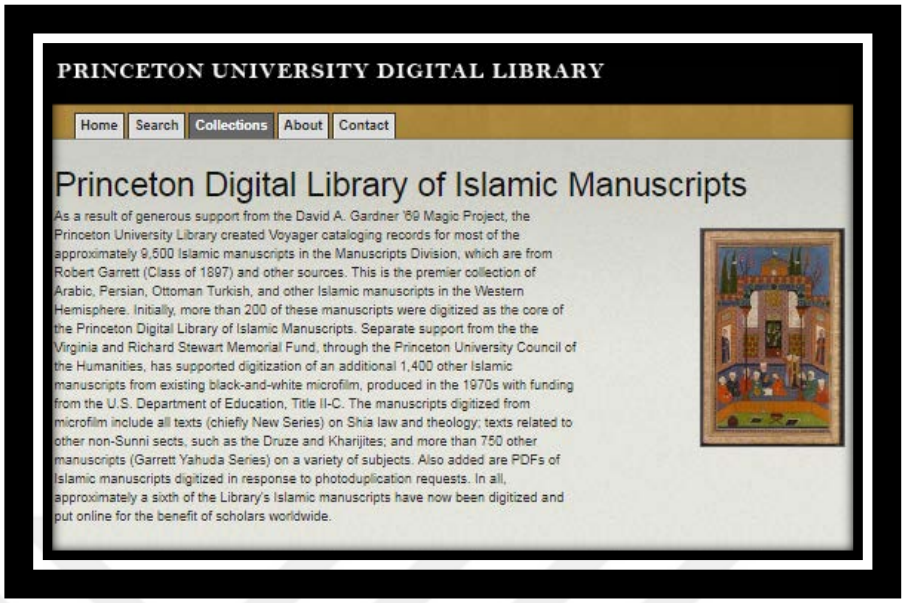
Görsel 43: Harvard Üniversitesi HOLLIS IMAGES (İnternet: https://bit.ly/2DjPsst).

d) Princeton Digital Library of Islamic Manuscripts (Princeton Dijital İslâm El Yazmaları Kütüphanesi): Princeton Üniversitesi Kütüphanesine bağlı "Princeton Digital Library of Islamic Manuscripts" bölümü David A. Gardner'ın desteklediği projeyle yaklaşık 9,500 adet İslâmi yazma eser 1875 yılında başlanılan Robert Garrett koleksiyonuyla kataloglama kayıtlarının çoğu oluşturulmuştur. Bu eserler Arapça, Farsça, Osmanlı Türkçesi dillerinde olmak üzere Princeton Üniversitesi Kütüphanesi'nin en önemli eserlerindendir. Başlangıçta 200 adet yazma eser dijitalleştirilerek Princeton Üniversitesi Kütüphanesi İslâmi Yazma Eserler bölümünün temelini oluşturmuştur. Daha sonraları özel ve devlet destekleriyle diğer eserlerinde dijitalleştirilmesi yapılmaya başlanmış 1400 adet yazma eser dijital ortama kazandırılmıştır. Princeton University Digital Library[17]'e bağlı yazma eser araştırmaları koleksiyonlar bölümündeki Princeton Digital Library of Islamic Manuscripts [18] bölümünden yapılmaktadır. Sayfada yer alan Dil, Üslup, Konu, Kreatör başlıkları sayesinde yazma eserler istenilen özelliklerle dijital ortamda görüntülenebilmektedir (Princeton University Digital Library, 2010, s. 1-3).



Görsel 44: Princeton Üniversitesi DL (İnternet: https://bit.ly/2OKDqtD).

[17]http://pudl.princeton.edu/
[18]http://pudl.princeton.edu/collections/pudl0032



Görsel 45: Princeton University Islamic M. (İnternet: https://bit.ly/2poJnkJ).

e) The David Collection (David Sanat Koleksiyonu): David sanat koleksiyonu ünlü bir avukat olan CL David tarafından kişisel sanat koleksiyonunun genişletilmesi sonucu kurulmuştur. Danimarka'nın Kopenhag kentinde bulunan müze CL David'in kendi evinde koleksiyonunu sergilemesiyle gelişmiştir. Koleksiyonerliğe 1910 yılında başlayan David kısa sürede Avrupalı ve Danimarkalı sanatçıların resimlerinden, heykellerinden öteye geçerek benzersiz bir alan yaratmıştır. İslâm dünyasından da eserler toplamış ve koleksiyonun en önemli parçasını oluşturmuştur. The David Collection[19] bünyesinde temel olarak üç ana koleksiyon yer almaktadır; DanishEarly Modern Art (Paintings, Sculptures, Ceramics), European 18th-Century Art (Danish Silver, DanishCeramics, MeissenPorcelain, French Ceramics, EuropeanFurniture, Chinoiserie, Dutchand French Paintings, DanishPaintings) veIslamic Art olmak üzere üç temel koleksiyondan oluşmaktadır. Islamic Art [20] koleksiyonu da kendi içinde IslamicDynasties, Materails, Cultural-HistoryThemes olmak üzere bölümlere

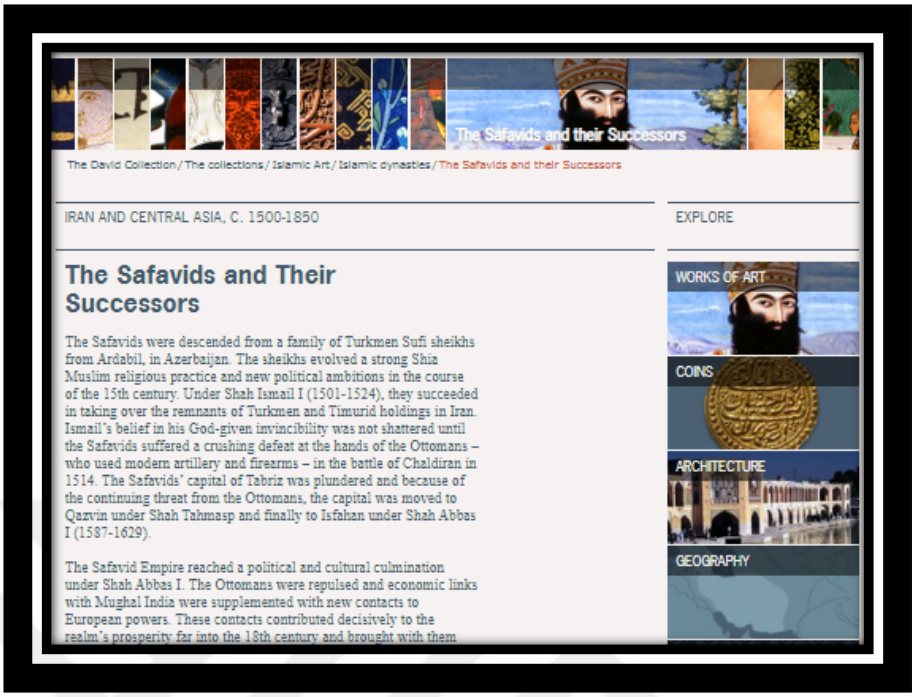
[19]https://davidmus.dk
[20]https://davidmus.dk/en/collections/islamic

ayrılmaktadır. Safevi Dönemi tezyinat özelliği gösteren eserlere Islamic Dynasties bölümünden The Safavids and Their Successors[21] sekmesinden ulaşılabilmektedir.



Görsel 46: The David Collection (İnternet: https://bit.ly/2pyeRou).

[21]https://davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/safavids



Görsel 47: The David Collection/ Islamic Art/ Islamic Dynasties/The Safavids and their Successors (İnternet: https://bit.ly/2xM5t4x).



Görsel 48: The Safavids And Their Successors: Iran And Central Asia, Works of Art C. 1500-1850(İnternet: https://bit.ly/2zpXD2m).

Yurtdışında bulunan Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler farklı müze ve kütüphanelerde tespit edilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda bu merkezler dijital kataloglar ve müzelerin web siteleri detaylı görsellerle anlatılmıştır. Yurt dışında bulunan yazma eser koleksiyonları bunlarla sınırlı değildir. Ancak eserlerin hem görsellerine hem de kataloglarına ulaşılabilen dijital merkezler çok az sayıdadır. Temel olarak yazma eser araştırmalarının yapılabileceği kütüphane ve müze dijital katalogları detaylı görsellerle açıklanmıştır. Konunun önemini anlayabilmek için Michigan Üniversitesi Kütüphanesi[22]'nin yayınladığı İslâmi Yazma Eser çalışmaları konu başlığı altındaki yazma eserlerin korunduğu ve kataloglarının bulunduğu merkezlerin rehberi detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Bu merkezler United Kingdom, Europe, North America olmak üzere üç temel başlıkta verilmiştir. United Kingdom başlığı altında; British Library Collection Guides | Qur'ans[23], British Library Collection Guides | ArabicManuscripts[24], British Library Collection Guides | PersianManuscripts[25], Bodleian Libraries, University of Oxford | FindingAids - OrientalManuscripts&RareBooks: Middle East[26], Cambridge University Library, NearandMiddleEasternDepartment | ManuscriptCollections&Catalogues[27], The John Rylands Library, University of Manchester | ArabicManuscripts[28]. Europe başlığı altında; Gazi Husrev-BegovaBiblioteka (Sarajevo, Bosnia) | Fondrukopisa[29], TheRoyalDanish Library (Copenhagen, Denmark) | Manuscripts in theOriental Collection[30], Bibliothèquenationale de France = BnF (Paris, France) | Cataloguesnumérisésdesmanuscrits– Orient[31], SächsischeLandesbibliothek — Staats- undUniversitätsbibliothek Dresden = SLUB (Dresden, Germany) | OrientalManuscripts[32], UniversitätsbibliothekTübingen(Tübingen, Germany) |

[22]https://guides.lib.umich.edu/islamicmsstudies/mscollectionguides
[23]https://www.bl.uk/collection-guides/qurans
[24]https://www.bl.uk/collection-guides/arabic-manuscripts
[25]https://www.bl.uk/collection-guides/persian-manuscripts
[26]https://libguides.bodleian.ox.ac.uk/c.php?g=422971&p=2888527
[27]http://www.lib.cam.ac.uk/collections/departments/near-and-middle-eastern-department/manuscript-collection-catalogues
[28]http://www.library.manchester.ac.uk/search-resources/special-collections/guide-to-special-collections/atoz/arabic-manuscripts/
[29]http://www.ghb.ba/fond-rukopisa
[30]http://www.kb.dk/en/nb/samling/os/orienthaandskrifter.html
[31]http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/mss_or/s.manuscrits_orient_afrique.html
[32]https://www.slub-dresden.de/en/collections/manuscripts/oriental-manuscripts/

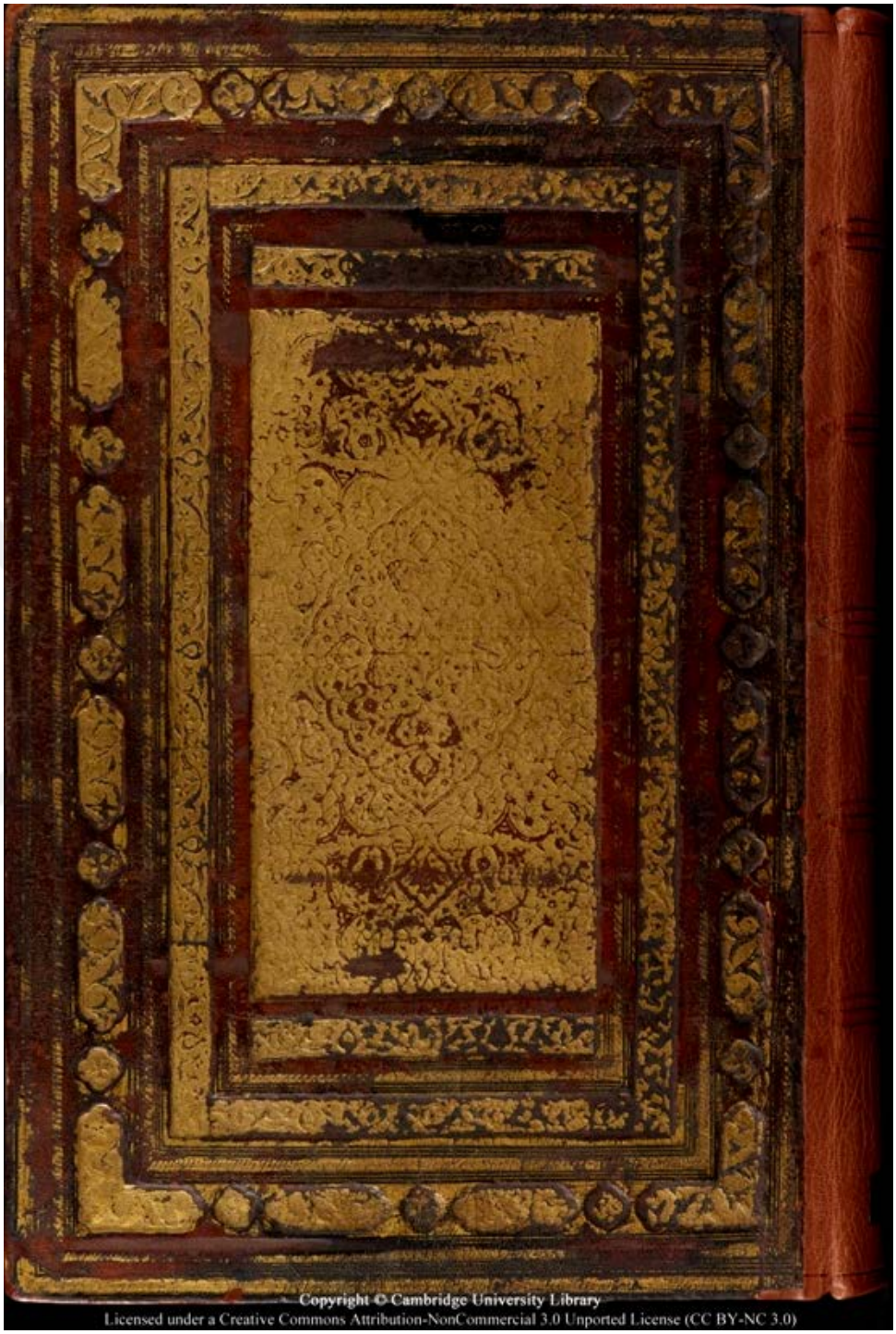
OrientalischeHandschriften[33], Hungarian Academy of Sciences (Budapest, Hungary) | Oriental Collection[34], UniversiteitLeiden (Leiden, TheNetherlands) | MiddleEastern Special Collections[35], Institute of OrientalManuscripts, Russian Academy of Sciences = IOM RAS (St. Petersburg, Russia) | Manuscript Collection[36]. North America başlığı altında; University of Michigan Library, Special CollectionsResearch Center | IslamicManuscripts Collection[37], McGillUniversity, IslamicStudies Library | Islamic Manuscripts[38] bu başlıklar altında Birleşik Krallık, Avrupa ve Kuzey Amerika'daki yazma eser araştırmaları için temel kaynak olabilecek merkezlerin rehberine değinilmiş web sitesi adresleri kaynak olarak gösterilmiştir.

[33]http://idb.ub.uni-tuebingen.de/digitue/tue/Ma_Orientalische_Handschriften
[34]https://konyvtar.mta.hu/index_en.php?name=v_3_2
[35]https://www.library.universiteitleiden.nl/special-collections/about/middle-eastern-special-collections
[36]http://www.orientalstudies.ru/eng/index.php?option=com_content&task=view&id=316&Itemid=92
[37]https://guides.lib.umich.edu/islamicmss
[38]http://libraryguides.mcgill.ca/Islamicmanuscripts



Görsel 49: Ajā'ib al-makhlūqāt cilt dış kabı,MS Nn.3.74, 974 (1566), 35x24, Cambridge University Library [39].

[39]https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-NN-00003-00074/1



Görsel 50: al-Qur'ān cilt dış kabı,Nn.3.75, 39,5x25, Cambridge University Library [40].

[40]https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-NN-00003-00075/1



Görsel 51: al-Qur'ān cilt dış kabı,Nn.3.75, 39,5x25, Cambridge University Library [41].

[41]https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-NN-00003-00075/1



Görsel 52: al-Qur'ān cilt dış kabı,HUAM213741, 907-1145 (1501-1732), 35,5x64, Harvard Art Museums[42].

[42]https://bit.ly/2RcsWZ6



Görsel 53: al-Qur'ān cilt iç kabı,HUAM213741, 907-1145 (1501-1732), 35,5x64, Harvard Art Museums[43].

[43]https://bit.ly/2RcsWZ6



Görsel 54: Dīvān-iḤāfiẓ cilt dış kabı,IslamicManuscriptsGarrettno. 62G, 1520, 24,6x15,7, Princeton Digital Library of Islamic Manuscripts [44].

[44]https://bit.ly/2TtiFnS



Görsel 55: Firdawsi'sShahnama cilt iç kabı - mikleb,Inv. no. 95/2006, 973 (1565-66), 43,2x26,7, The David Collection The Safavids and Their Successors[45].

[45]https://bit.ly/2Rdjm8j

III. BÖLÜM

SAFEVİ DÖNEMİ CİLT SANATI, SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN SAFEVİ DÖNEMİ TEZYİNAT ÖZELLİĞİ GÖSTEREN BAZI YAZMA ESERLER

III. BÖLÜM

SAFEVİ DÖNEMİ CİLT SANATI, SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN SAFEVİ DÖNEMİ TEZYİNAT ÖZELLİĞİ GÖSTEREN BAZI YAZMA ESERLER

3.1. Safevi Dönemi Cilt Sanatı

Cilt kelimesi Arapça bir kelime olup deri anlamına gelmektedir. Genellikle ciltlerin bu işe en uygun malzeme olan deriden yapılması sebebiyle bu ismi aldığı bilinmektedir. Büyük emeklerle hazırlanan yazma veya basma eserlerin yapraklarını bir arada tutup dağılmaktan korumak, sırası ile tutmak amacı ile üzeri kâğıt, kumaş veya deri ile kaplı mukâvvadan, tahtadan oluşan kaplardır (Arıtan, 1992, s. 1). "teclid" ve "mücellid" kelimeleri de cilt kelimesinden türetilmiş olup teclid: ciltleme, mücellid: cilt yapan kişi, ciltçi anlamında kullanılmaktadır (Mutçalı, 1995, s. 123).İslâm medeniyetinde Mushaf-ı Şerif'e gösterilen saygı neticesinde, bugün yazma kitap sanatları başlığı altında değerlendirdiğimiz hat sanatı, tezhip sanatı ve cilt sanatı gelişimini sürdürmüş, yazma eserlerin korunması ve günümüze ulaşmasındaki en önemli unsurlardan biri de eserin cildi olmuştur. Cilt, varakların üstünü örten onları koruyan adeta bir kanat niteliği sayesinde eserlerin dış etkenlerden zarar görmesini önleyerek, hem icra edilen sanatların, hem de bu nadide eserlerin günümüze ulaşmasındaki en önemli rolünü üstlenmiştir. Deriyle kaplı ciltlerin ilk örnekleri IX. ve X. yüzyıllara tarihlenen San'a, Kayrevan ve Şam'daki ulucamilerde bulunan Kur'an nüshalarına aittir (Petersen, 1954, s. 41-64). Bu ciltler yatay bir şekilde tasarlanmış, iskeletleri tahtadan ve miklepleri yoktur. Kitabı bir arada tutmak amacıyla ciltlerin üst ve alt kaplarına birtakım bağlayıcı kancalar veya deri şeritler yapılmıştır. XI. yüzyıla gelindiğinde ise tahta iskelet kullanımı yerine mukavva tercih edilmiş, bu sayede kitabın ağız kısmını koruyan miklep ortaya çıkarak, eserler dik olarak üretilmiştir. Ortaçağ İslâm kitap ciltlerinin zengin örnekleri XIII. yüzyılın ortalarından XVI. yüzyılın başlarına kadar Mısır'da hüküm süren Memlûkler döneminde yapılmış ve Memlûklu mücellitler özellikle XIV. yüzyılda İlhanlı ve Anadolu Beylikleri dönemi cilt üretimlerinde etkili olmuşlardır (Tanındı, 1990, s. 103-149). Bu eserler genellikle küçük

kalıplarla veya demir aletlerle yapılmış geçme bantlardan ve geometrik düzenlemelerden oluşmaktadır. XIII. ve XIV. yüzyılda istinsah edilen Mushaf-ı Şerif'lerin deri ciltleri basit geometrik tasarımlarla tezyinlenerek altın yaldızla boyanmıştır. XIV. yüzyıl sonundan XV. yüzyılın sonuna kadar Şiraz, Yezd ve Herat'ta Timurilerin, XV. yüzyılda Bağdat ve Şiraz'da Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenlerinin, XVI. yüzyılda Tebriz, Kazvin, Şiraz, Meşhed, Isfahan ve Herat'ta Safevilerin mücellitleri yazma eserler için muhteşem ciltler hazırlamışlardır. Bu yüzyılda Herat, geliştirilen yeni teknik ve üslûplarla cilt sanatının en büyük merkezi haline gelerek, bu parlak gelişme yanında diğer bütün cilt sanatları işçilik ve teknik açıdan sönük kalmıştır. Herat ekolünün oluşmasında ve gelişmesinde en büyük rolü Safevi devleti üstlenmiştir (Aslanapa, 1982, s. 12-17). Başlarda Timur ve Türkmen etkilerinin görüldüğü yazma eserlerde, sonrasında özgün bir kimlikle Safevi üslubu oluşmuştur. Bu eserler adeta mücevher inceliğinde ve zarafetinde tezyinlenmiş, dikkat çeken farklılıklarla sayfa tezyinatlarına ve ciltlere sahiptir. Özellikle ciltlerde sıvama altın bolca kullanılmış, farklı baskı teknikleriyle kompozisyonlar ve motifler arasında derinlik ve üç boyut hissi kazandırılmıştır. Çoğunlukla cilt dış yüzeyleri şemse, salbek ve köşebentlerle bölümlere ayrılmıştır. Şemse ve köşebent düzenlemeleri arasında kalan boşluklar bulut, hatayi ve rumi grubu motiflerle uyum içinde tezyinlenmiştir. Cilt kablarının dış pervazları paftalar halinde tasarlanmış, genellikle bu pervazlarda hatayi grubu motifler veya Kur'an okumanın önemini anlatan Hadis-i Şerifler ya da bazı ayetler sıkça yer almıştır. Cilt iç kablarında dışlarında olduğu gibi muhteşem incelikli tezyinat özellikleri devam etmekte sıklıkla müşebbek tekniği cildin dışında uygulanan motif ve kompozisyonlar cildin içinde dekullanılmıştır. Cildin dış yüzeyinde kullanılan bulut, rumi ve hatayi grubu motifler simetrik kompozisonlarla kırmızı, limon küfü, açık mavi, yeşil, eflatun gibi renkli zeminler üzerine yerleştirilmiştir (Güney, 2017, s. 133-153). Bu uygulamalar özellikle büyük bir önemle üretimlerine devam edilen Mushaf-ı Şeriflerde dikkati çekmektedir. Üretilen sanat merkezlerine göre kullanılan renkler ve teknikler farklılık göstermektedir. Günümüze ulaşan Safevi ciltlerinin en güzel ve eşsiz örnekleri diğer sanat merkezlerinin yanı sıra Şiraz'da üretilenlerdir. Yukarıda anlatılan özelliklere sahip Şiraz ciltleri Tebriz saray yazmalarıyla aynı estetiği paylaşmalarına rağmen, Şiraz ciltlerinin tümünün cilt iç kabları cild dış yüzeyindeki deri veya lake

tekniği ile yapılan uygulamaların aynısıyla yapılmıştır. Yani eserin dışındaki zarefet aynı şekilde cildin içinde de devam etmektedir. *"Hatta, dış cilt kabındaki lake uygulamaya eşlik eden deriden iç cilt kabı o denli Şiraz'a özgüdür ki bu niteliklerdeki bir el yazmasının bu eyaletlere mal edilebilmesini mümkün kılan unsurlardan biri haline gelmiştir"* (Uluç, 2006, s. 229). Ancak Şiraz yazmalarının cilt dış kabları deri veya lake gibi farklı malzeme ve teknikle yapılmış olsa bile cilt iç kabları her zaman deriden yapılmış ve aynı teknikle tezyinlenmiştir. Şiraz ciltlerinin diğer sanat merkezlerinden ayrılan en önemli özelliği deri ve bol altınla cild iç kablarının tezyinlenmesidir. Bu dönemde deri ciltlere uygulanan bir diğer teknik ise lake tekniğidir. Lake, Arapça Lâkk kelimesinden gelmektedir. Birçok doğu bitkisinden elde edilebilen kırmızı-kahverengi tonlarında bir reçinedir. Bu reçine kırmızı, kahve ve siyahın farklı tonlarında hazırlanabilen Çin verniği olarak da bilinmektedir. Genel olarak cilalı boya maddesi için kullanılan bir deyim olmakla beraber lake, çoğunlukla bir çözelti içinde özel olarak hazırlanan saf ağaç sakızlarının erimesiyle oluşmaktadır. Bazı ağaç sakızları ve pigmentlerinin yanı sıra Tachardia Lacca isimli böceklerin ağaç dallarına bıraktıkları yapışkan maddeden elde edilen Gomalaka reçinesi de cilalı işlerde lake olarak kullanılmaktadır (Bodur, 1985, s. 1-9). Sanatlı eserleri korumak ve bozulmalarını önlemek amacıyla kullanılan lake tekniğinin ilk örnekleri Çinliler tarafından verildiği bilinmektedir. Çin'den Kore aracılığı ile Japonya'ya geçen lake tekniği gelişimini sürdürerek uygulama alanlarını arttırmıştır. Bu tekniğin İslâmi eserlerdeki ilk uygulamalarının XIII. yüzyılda Moğollardan itibaren olduğu söylenebilir (Aksoy Ş. , 1990, s. 22-27). Bu dönemde İlhanlı başkenti olan Tebriz doğu ve batı ticaret yolunun bir kesişim noktası, ticarette olduğu gibi kültür ve sanat açısından da kozmopolit bir kent olmuştur. İlhanlıların batı kültürünü benimsemelerine rağmen, Çin uygarlığına ve kültürüne duydukları hayranlık doğu ve batı kültürlerini birleştirmelerinde önemli rol oynamıştır (İnal, 1995, s. 162-182).İslâm lake işçiliğinin temelleri Moğollar döneminde atılmasına rağmen günümüze ulaşabilen en güzel örneklerini Timurlular döneminde vermiştir. Bu dönemde İran'da kitap sanatları yeni bir boyut kazanarak üretimlerine devam edilmiş, lake kitap ciltlerinde şemse ve köşebentlerden oluşan klasik şema, çin bulutları, kıvrım dallar yaprak ve çiçeklerle zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Bazı eserlerin bordür, şemse ve köşebentleri kalıpla

soğuk baskı yöntemiyle işlenerek sıvama altınla tezyinlenmiştir. Arada kalan alanlar ve dış bordürler, simetrik kompozisyon şeması üzerine helozonik kıvrımlar ve hatayi grubu motiflerle altın kullanılarak lake tekniğinde işlenmiştir. Bu tasarımların yanısıra tüm cildi kaplayan geometrik kompozisyonlar ve yüzeyi tamamen lake olan eserlerde bulunmaktadır. Bu eserlerde genellikle siyah zemin tercih edilerek altın yaldızla şemse, salbek, köşebent ve bordürler tasarlanmış, tasarlanan alanlar hatayi grubu motifler, bulutlar, rumiler, iri çiçekler ve efsanevi hayvanlarla tezyinlenmiştir. Safevi devrine gelindiğinde ise başlarda Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmen döneminde görülen ve Timurlu eserleriyle benzer özellikler taşıyan lake ciltler üretilmiştir. XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde ise kendine has özellikleriyle Safevi lake ciltlerinde çok renkliliğin yanı sıra minyatürde kullanılan kompozisyon şemaları ciltlerde de yer almaya başlamıştır. Av sahneleri, hayvan mücadeleleri, manzaralar bu dönemin tercih edilen tasarım konularındandır (İnay, 2006, s. 23-28) (Görsel: 56,57,58). Her dönem kullanılan altın bu dönemde de fazlasıyla kullanılmış altınla birlikte sedef de cilt tezyinatında tercih edilmiştir. Lake tekniği kitap sanatlarında cilt tezyinatlarında kullanılmasıyla birlikte kalem kutularında, mobilya ürünlerinde, bina içlerindeki süs panelleri ve kapılarda da kullanılmıştır (Aksoy Ş. , 1990, s. 22-27) . Temel tasarım unsurları klasik cild şeması olan şemse, salbek, köşebent ve bordürlerden oluşmakta bu alanlarda hatayi grubu motifller, çin bulutları, rumiler simetrik veya serbest kompozisyon düzeninde kullanılmıştır. Safevi lakeleri Babürlü dönemi eserlerini de etkilemiştir. Safevi sarayında çalışan Tebrizli Mir Seyyid Ali ile Şirazlı Hoca Abdüssamed'in, XVI. yüzyıl ortalarında Babürlü sultanlarının himayesi altına girmesiyle, Safevi kitap sanatları anlayışı ve tarzı Babürde etkili olmuştur (Welch, 1978, s. 50-62).

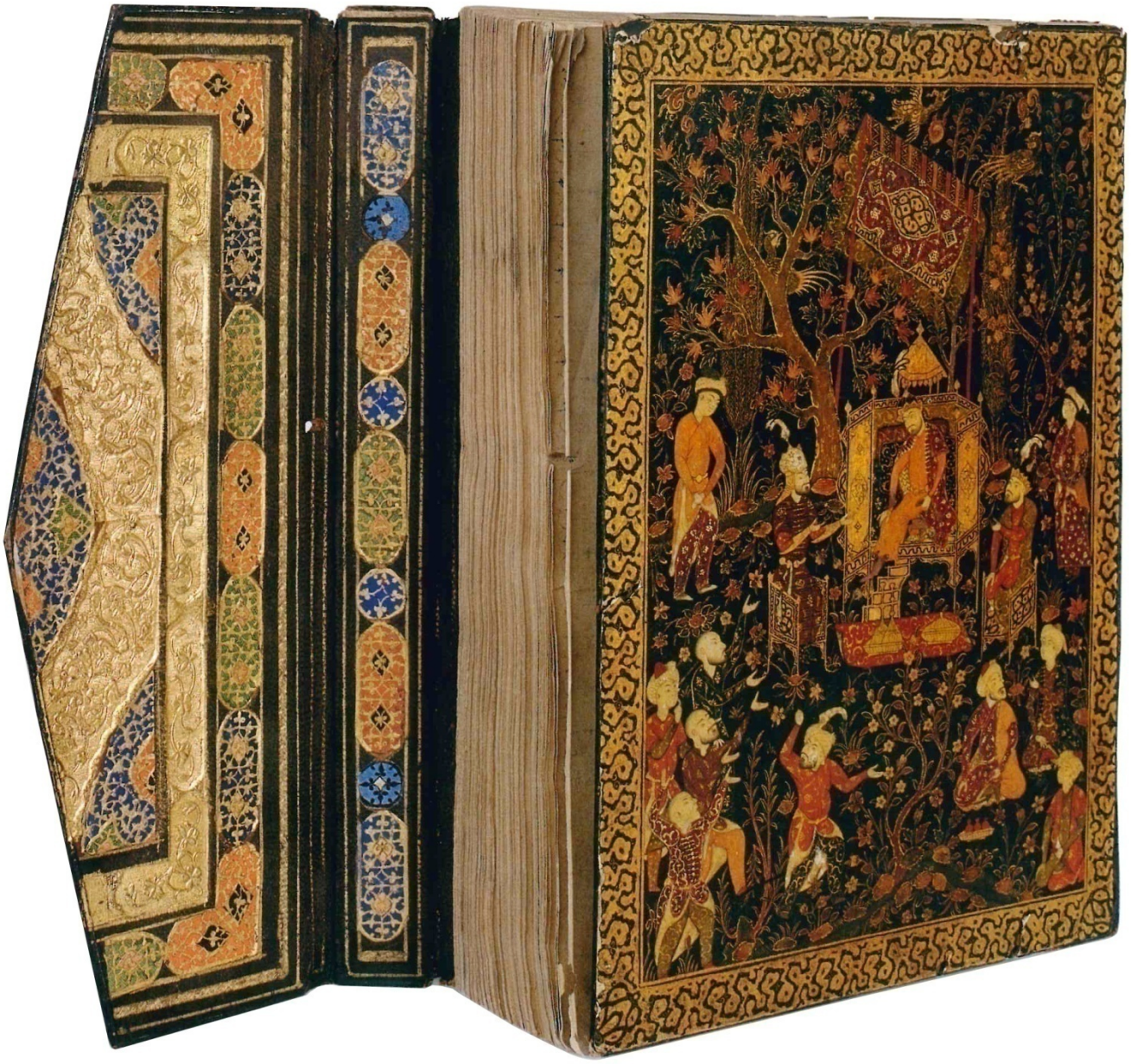


Görsel 56: Hamse-i Nizamî cilt dış kabı, TSMK H.749, 999-1000 (1591), 34.5x21(Uluç, 2006).



.

Görsel 57: Antoloji cilt iç kabı, TSMK R.1986, 1550-70 (Uluç, 2006).



Görsel 58: Hamse-i Hüsrev Dehlevî cilt dış kabı, TSMK R.1029, 979-82 (1571-75), 24x17 (Uluç, 2006).

3.2. Sultan Ahmed I Koleksiyonu ve İncelenen Eserler

3.2.1 Sıra No: 1

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 001

Eserin Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: ---

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Nesih

Eserin Ebadı: 400x230 - 230x130 mm.

Yaprak Sayısı: 318 yk.

Satır Sayısı: 12

Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf kahverengi renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri iyi durumda ve deformasyona uğramamıştır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse alanında ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlar tasarım öğelerini oluşturmaktadır. Genellikle sarılma rumiler kullanılmış orta bağ rumilerle alanlar estetik bir düzende bölünmüştür. Bulutlarda serbest olarak hatayi ve rumi motiflerinin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin

oluşmasını sağlamışlardır. Salbeklerde ise sade bir tasarımla ortabağ rumi kullanılarak ½ simetrili hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Köşebentlerde şemse tasarımında kullanılan hatayi, rumi ve bulut motifleri aynı zarafette kullanılmış serbest bulutlar sarılma rumi ve hatayi grubu motifler arasında dolanmaktadır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Dikdörtgen alanın dışında altın iplikten sonra deri kısım boş bırakılarak ince arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervaz paftalara ayrılarak, pafta içleri bulut ve hatayi grubu motiflerle ve bazı ayetlerle mülemma olarak tezyin edilmiştir. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında aynı ayetler, sertab ve miklebinde farklı ayetler yer almaktadır. Cildin üst kabındaki dış pervazda Bakara suresinin 255. ayeti:

اللّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

Türkçesi;

“Allah kendisinden başka hiçbir ilah olmayandır. Diridir, kayyumdur. Onu ne bir uyuklama tutabilir, ne de bir uyku. Göklerdeki her şey, yerdeki her şey onundur. İzni olmaksızın onun katında şefaatte bulunacak kimdir? O, kulların önlerindekileri ve arkalarındakileri (yaptıklarını ve yapacaklarını) bilir. Onlar onun ilminden, kendisinin dilediği kadarından başka bir şey kavrayamazlar. Onun kürsüsü bütün gökleri ve yeri kaplayıp kuşatmıştır. (O, göklere, yere, bütün evrene hükmetmektedir.) Gökleri ve yeri koruyup gözetmek ona güç gelmez. O, yücedir, büyüktür.”

Miklebinde Ahzab suresinin 56. ayeti:

إِنَّ ٱللَّهَ وَمَلَٰٓئِكَتَهُۥ يُصَلُّونَ عَلَى ٱلنَّبِىِّ ۚ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ صَلُّوا۟ عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا۟ تَسْلِيمًا

Türkçesi;

“Şüphesiz Allah ve melekleri Peygamber’e salât ediyorlar. Ey iman edenler! Siz de ona salât edin, selâm edin.”

Sertabında Vakıa suresinin 79. ve 80. ayetleri:

لَّا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ(٧٩)تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ (٨٠)

Türkçesi;

“ (79) Ona temizlenenlerden başkası el süremez. (80) (O), âlemlerin Rabbinden indirilmiştir.”

Sertabında diklemesine olarak yerleştirilen dikdörtgen bir şeridin orta merkezinde Vakıa suresinin 79. ve 80. ayetleri sağ ve sol yanında ise ikişer paftaya ayrılmış alanda yine dikdörtgen formda hatayi grubu motifler kullanılarak tezyinlenmiştir. Miklebinde de cildin üst ve alt kabında kullanılan tasarımın aynısı nakşedilmiştir. Yazma eserin cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Eserin cildinin iç kabları dışına göre daha renkli

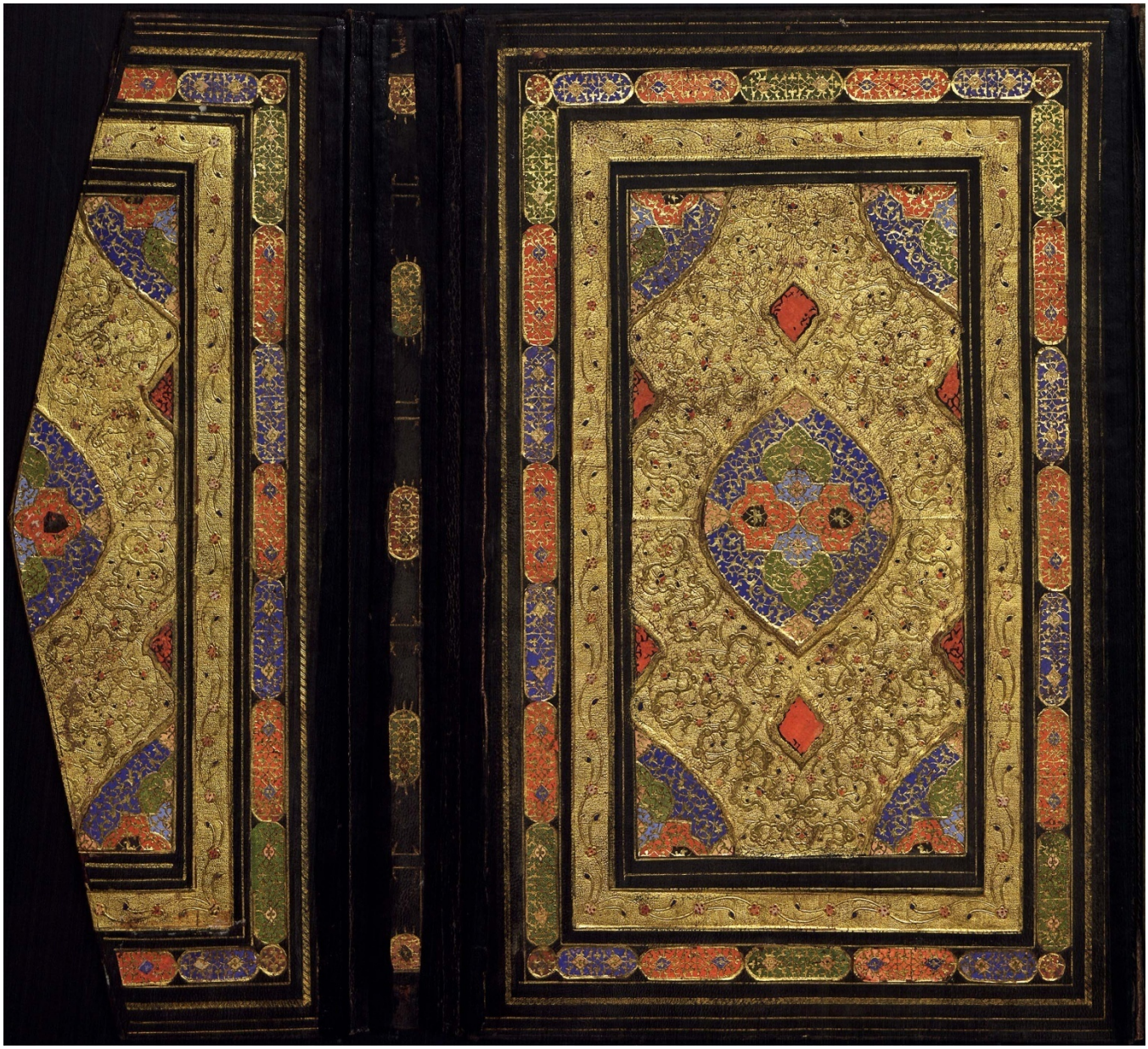
tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Cildin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Eserin merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniğinde yapılmış altın ile mülemma olarak bezenmiştir. Merkezde beyzi formda şemse bulunmaktadır. Şemsenin içerisinde zemini lapis lazuli, turuncu, yeşil, açık mavi, siyah ve ivory (fildişi) renkler kullanılarak paftalar oluşturulmuştur. Şemse ¼ simetri oranında rumi motifleri kullanılarak altınla tezyinlenmiştir. Merkezdeki salbekler zamanla deformasyona uğradığı için kullanılan tasarımlar tam olarak anlaşılamamakla birlikte ½ simetri oranında rumiler kullanıldığı görülmektedir. Orta alandaki şemse ve salbeği ¼ simetri oranında bölünerek bu tasarımlar köşebent olarak kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile yapılarak mülemma olarak bezenmiştir. Mülemma alanlarda ayrıca hatayi grubu motiflerde lapis lazuli ve ivory (fildişi) renkleri kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlar serbest olarak bitkisel motiflerin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi ince bir arasuyu gibi kullanılmıştır. İç içe geçmiş iki dikdörtgenden oluşan dış pervazların birincisinde ulama tarzında kompozisyona sahip hatayi grubu desenlerden oluşan tezyinat yer almaktadır. Dikdörtgen alanın zemini altınla mülemma tarzda motifler ise lapis lazuli, ivory (fildişi) ve kırmızı renkli boyalarla bezenmiştir. En dışta yer alan pervazda kenarları yuvarlanmış büyük ve küçük dikdörtgen paftalarla alanlar bölümlere ayrılmış köşelerden daire formunda oluşturulan düzenlemelerle birleştirilmiştir. En dış pervazdaki bu pafta alanların zeminleri lapis lazuli, yeşil, turuncu renklerden oluşmakta ½ simetri oranında altınla tezyinlenmiş rumi motifleri yer almaktadır. Kullanılan bu form ve kartuş paftalar sertab ve miklebde de aynen devam etmektedir.



Görsel 59: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 001, 400x230 mm.



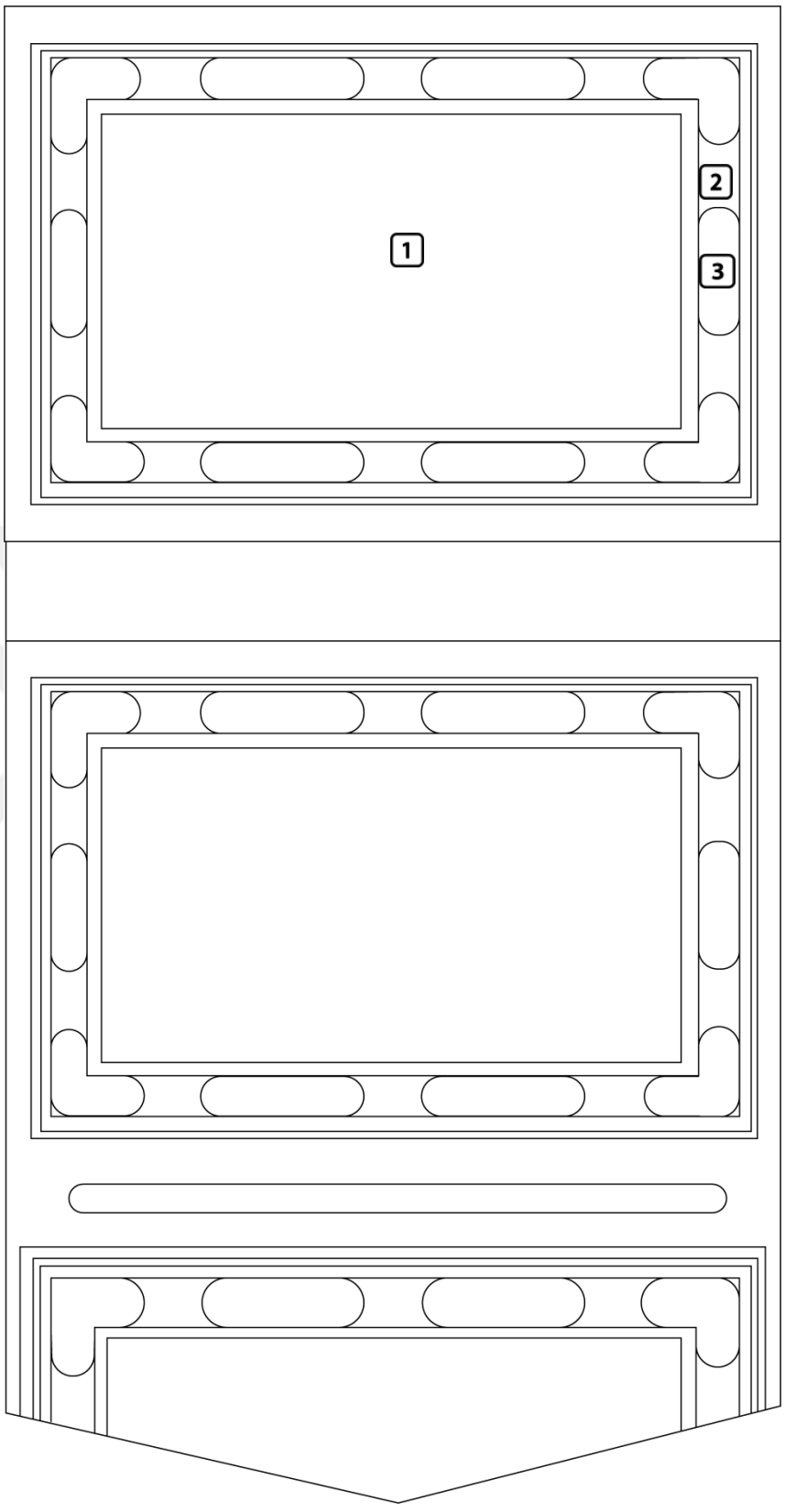
Görsel 60: Kur’an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 001, 400x230 mm.



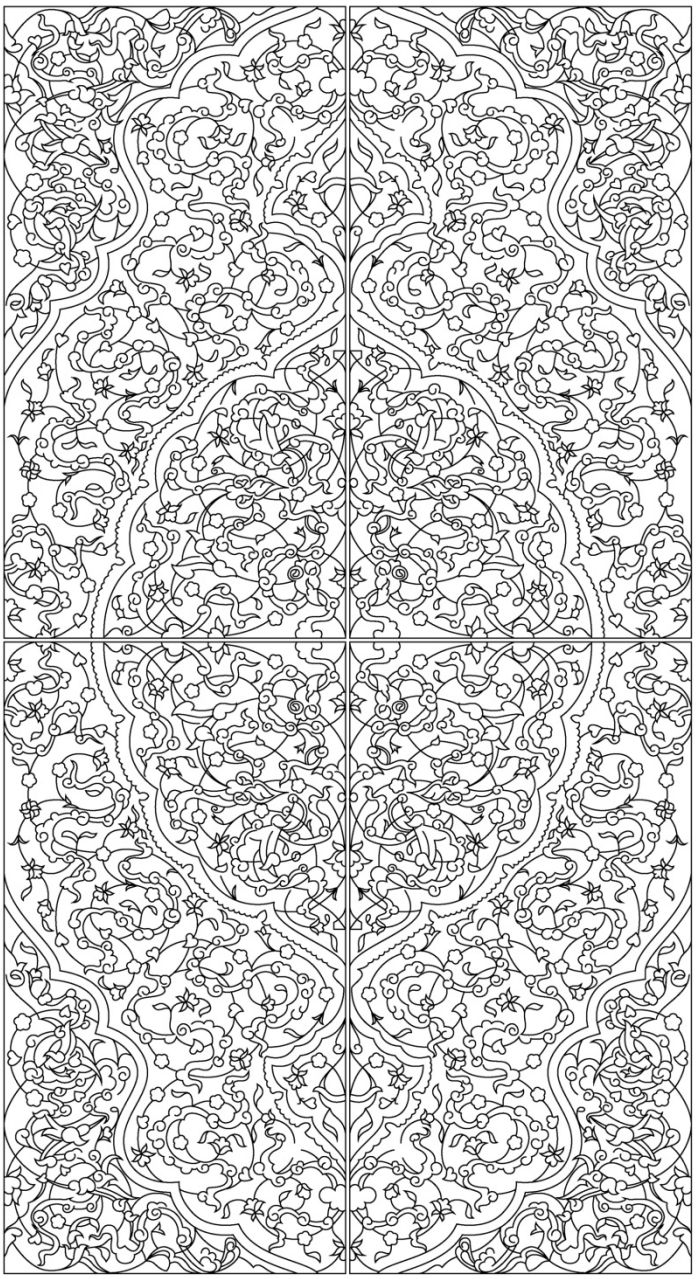
Görsel 61: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 001, 400x230 mm.



Görsel 62: Kur’an-ı Kerim cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 001, 400x230 mm.



Çizim 1: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

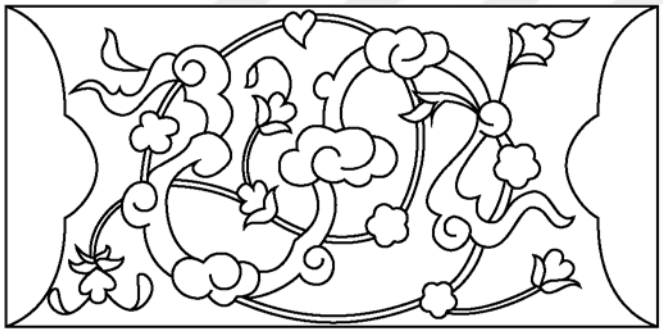


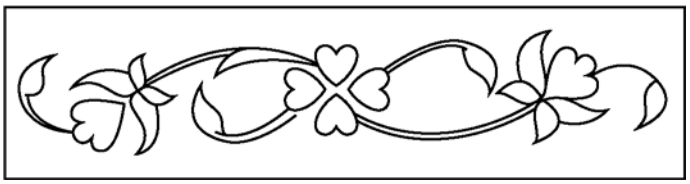
Çizim 2: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat.

Bknz. Çizim 1 No1.



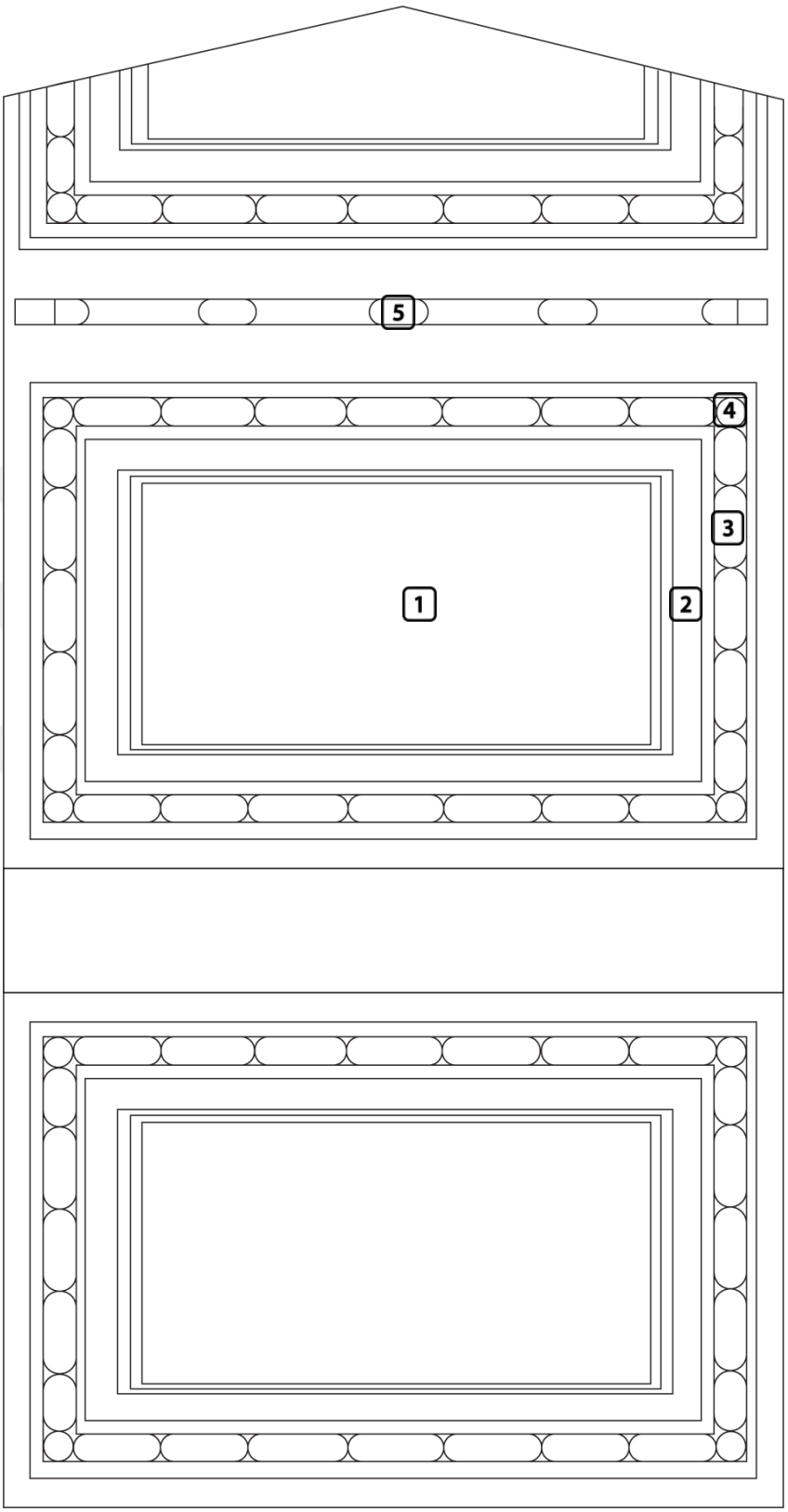
Çizim 3: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 2.



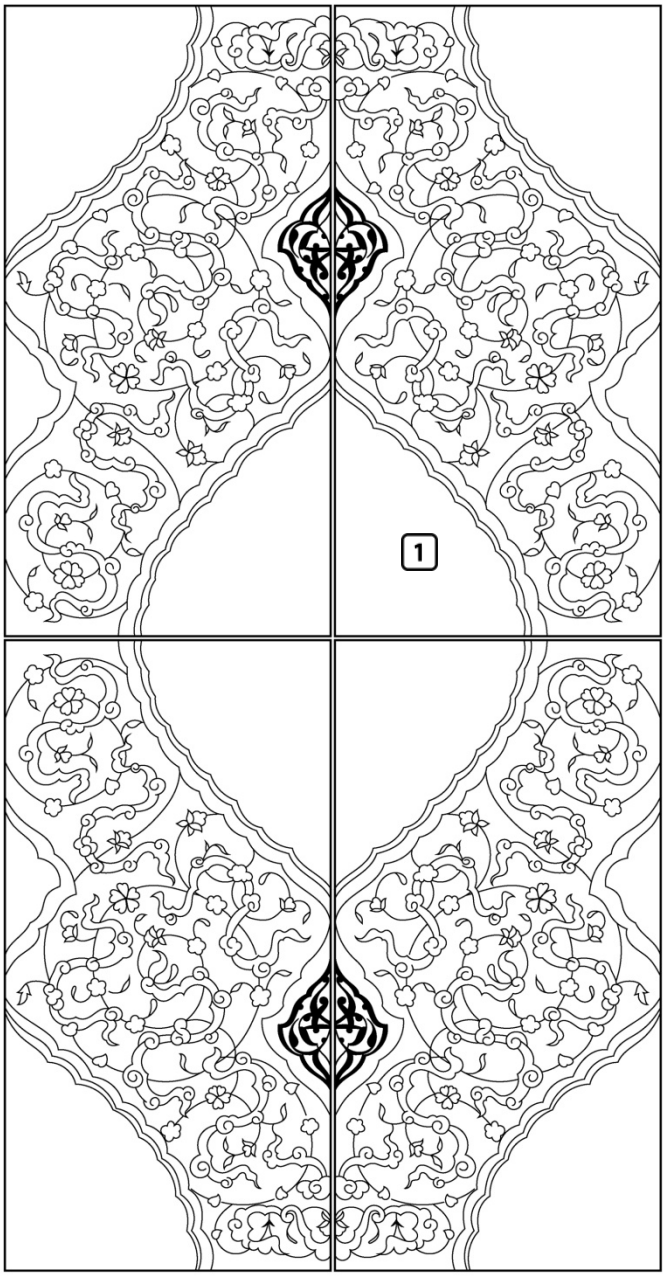


Çizim 4: Cilt dışı üst kabı yazılı paftalarda ve sertab da kullanılan tezyinat.

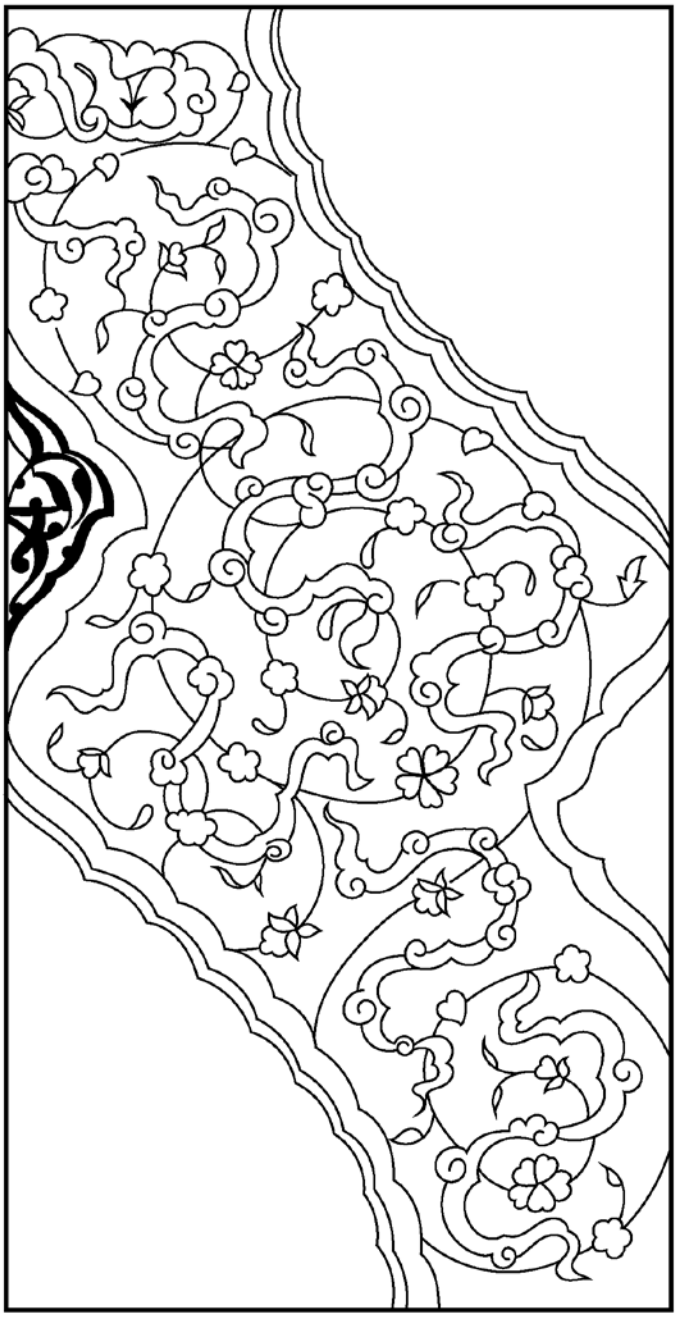
Bknz. Çizim 1 No2, No3.



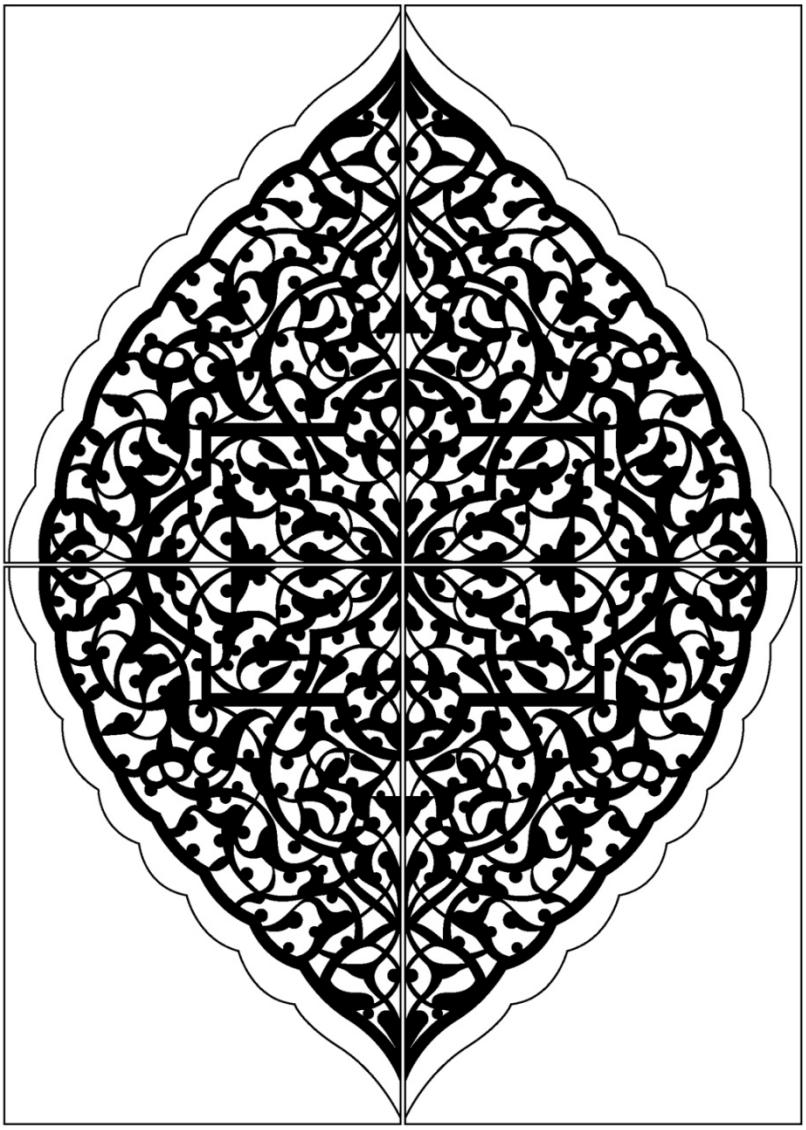
Çizim 5: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.



Çizim 6: Cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. Bknz. Çizim 5 No1.

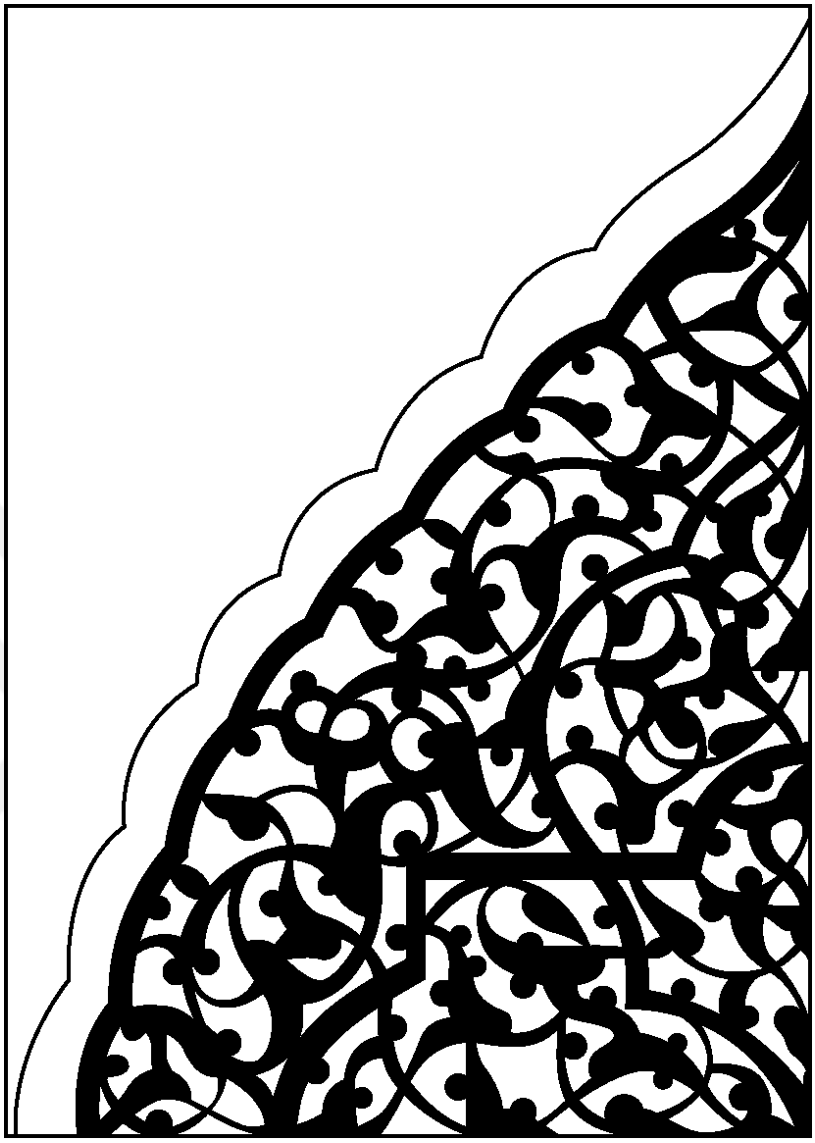


Çizim 7: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek ve köşebent arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 6.



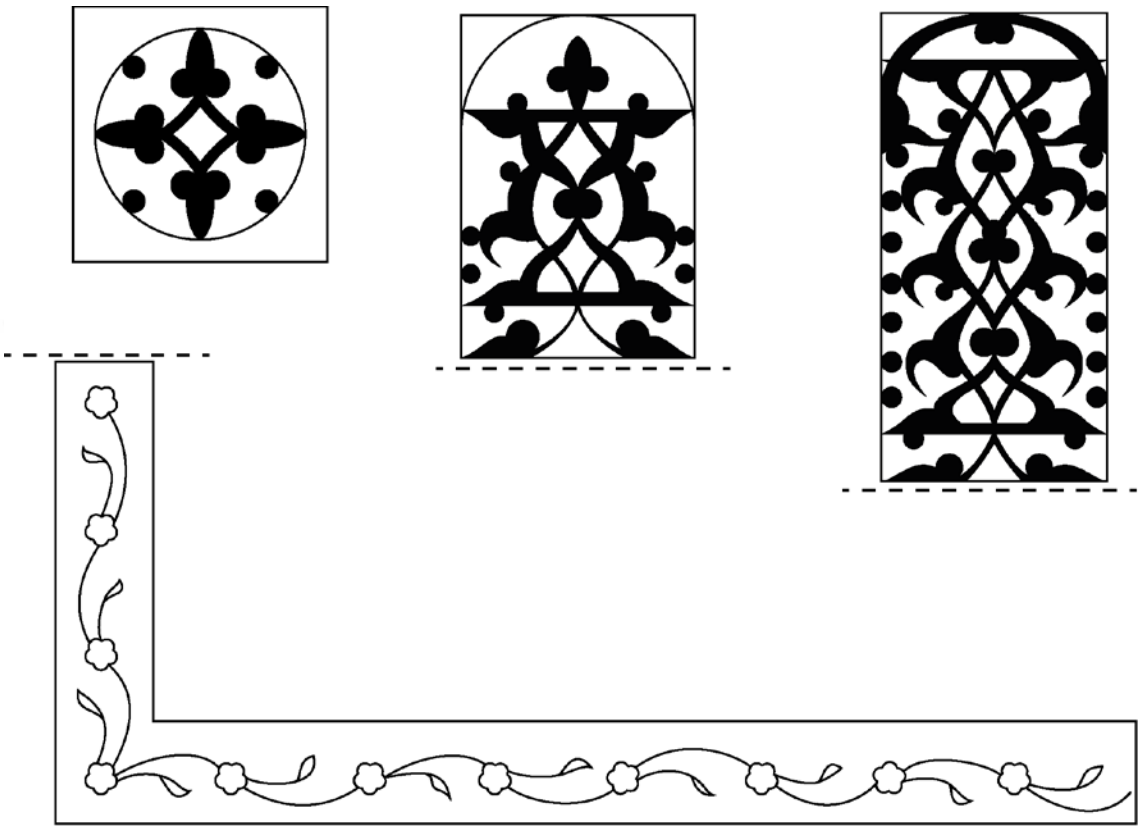
Çizim 8: Cilt içi üst kabı; şemse tezyinatı.

Bknz. Çizim 6. No1.



Çizim 9: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse tezyinatı detayı.

Bknz. Çizim 8.



Çizim 10: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda ve sertab da kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 5 No2, No3, No4, No5.

3.2.2 Sıra No: 2

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 003

Eserin Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: ---

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Nesih

Eserin Ebadı: 360x240 - 230x130 mm.

Yaprak Sayısı: 314 yk.

Satır Sayısı: 14

Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf kahverengi renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri genel olarak iyi durumda ve çok az deformasyona uğramıştır. Eserin temel tezyinat alanı kahverengi deriden oluşmasına rağmen çevresi muhtemelen restorasyon geçirme sebebinden dolayı bordo renkli ayrı bir deriden oluşmaktadır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış, altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse alanında ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve rumiler tasarım öğelerini oluşturmaktadır. Genellikle sarılma rumiler kullanılmış orta bağ rumilerle alanlar estetik bir düzende bölünmüştür. Hatayi, penç, kıvrımlı dilimli yapraklar ve goncagüller dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Hatayiler simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Kullanılan hatayi grubu motifler ve rumiler birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan

derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Salbeklerde ise; sade bir tasarımla tek başına dilimli yapraklı bir hatayi kullanılmış, bu hatayi aynı zamanda şemse, salbek ve köşebentler asında kalan alanların tezyinatında helezon çıkış noktası olarak kullanılmıştır. Köşebentlerde hatayi ve rumi motifleri aynı zarafette şemse tasarımından farklı bir tasarımla kullanılmış, sarılma rumilerle hatayi grubu motifler iç içe yerleştirilmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile yapılarak altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Dikdörtgen alanın dışında altın iplikten sonra deri kısım boş bırakılarak ince arasuyu gibi kullanılmıştır. Aynı zamanda arasularının ortasından ince bir zencerek düzenlemesi geçmektedir. Dış pervaz köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen ve dairesel paftalara ayrılarak, pafta içleri hatayi grubu motiflerle ve bazı hadislerle mülemma olarak tezyin edilmiştir. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde aynı hadisler, sertab da ise farklı ayetler yer almaktadır. Cildin üst kabındaki dış pervazda yer alan hadis:

قال النبي عليه السلام –من قراء مائة اية (١) من ايات الله فلو دعى-ثم شاء قل سبع-على الصخرة و قلعها عنه(٢) قال اشرف مني حملة- القران واصحابها الليل(٣) وقال افضل الاعمال الصلوة ثم قراة القران-صدق رسول الله(٤)

Türkçesi;

“Peygamber (Allah’ın huzur ve nimetleri onun üzerine olsun) dedi: herhangi bir 100 ayet okuyan (1). Allah'ın ayetlerinden, eğer- kuranı zikrederse ardından isterse, dedi ona yedi kat serer kaya üzerine ve üzerinden yıkar(2). Benden daha şerefli bir hamledir- Kur'an ve gece sahipleri(3). Ve dedi amellerin en iyisi namazdır ardından da Kur'an okumaktır.- Allah Resulü doğru söyledi(4).”

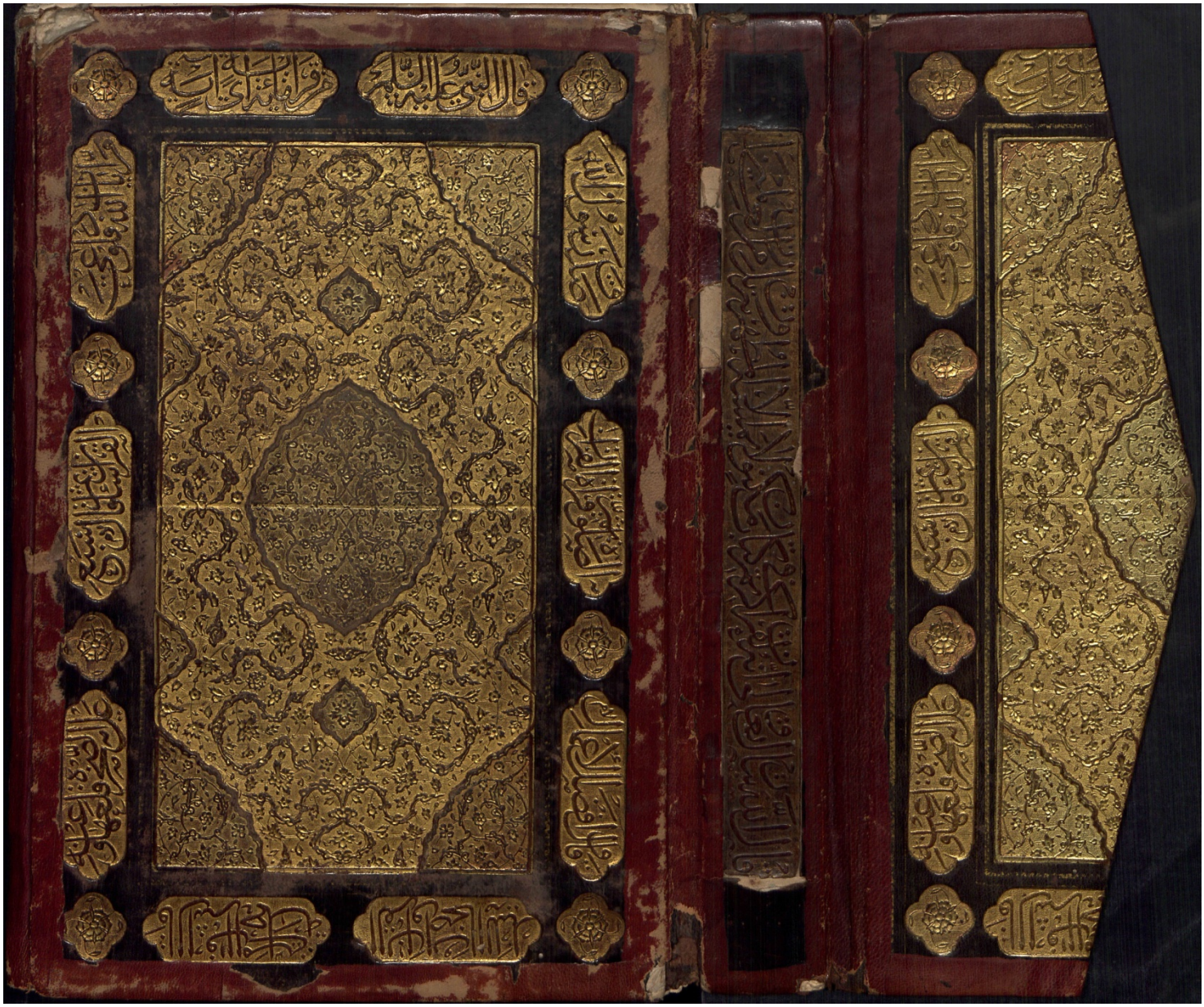
Sertabında Vakıa suresinin 77, 78, 79 ve 80. ayetleri;

قال الله تعالى انه لقران كريم(٧٧) في كتاب مكنون(٧٨) لا يمسه الا المطهرون(٧٩) تنزيل من رب العالمين(٨٠)

“(77)Elbette bu, bir Kur'an-ı Kerim'dir(78) Saklanmış-korunmuş bir Kitap'ta (yazılı)dır. (79) Ona, temizlenip-arınmış olanlardan başkası dokunamaz.(80) Alemlerin Rabbinden indirilmedir (VAKIA SURESİ, 77-78-79-80. ayetleri).”

Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde aynı hadisler, sertab da ise farklı ayetler yer almaktadır. Üst ve alt kabın dış pervazında kullanılan tasarım şeması ve hat yazıları değişikliğe uğramadan miklebde de devam etmektedir. Sertabında ise Vakıa suresinin 77, 78, 79 ve 80. ayetleri dikdörtgen formda kullanılmış herhangi bir tezyinat yapılmamıştır. Yazma eserin cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Eserin cildinin iç kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Cildin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmış sertabda ise yine aynı tasarım şeması ve renkleri içinde kompozisyonda küçük farklılıklar yapılarak alanlar tezyinlenmiştir. Kullanılan bu dikdörtgen formdaki sertab alanının yüzeyinde bazı bölümler deformasyona uğramış boyalar ve altınlar dökülmüştür. Eserin merkez dikdörtgen kısmında şemse, salbek ve köşebent formu kullanılmamış bunun yerine alanın tamamını kaplayan geometrik düzenlemeler tercih

edilmiştir. Temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan bu geometrik alanlar dilimlere ayrılarak dendanlardan oluşmaktadır. Bölümlere ayrılan bu alanların iç zeminleri lapis lazuli, turuncu, küf yeşili ve siyah renkleri kullanılarak doldurulmuştur. Geometrik alanların konturları altınla tezyinlenerek alan bölmeleri rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Bu alanların içleri temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan rumi kompozisyonlardan oluşmakta ve altınla tezyinlenmiştir. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi kalınca bir arasuyu gibi kullanılmıştır. Aynı zamanda arasularının ortasından ince bir zencerek düzenlemesi geçmektedir. Dış pervazda kenarları yuvarlanmış dikdörtgen paftalarla alanlar bölümlere ayrılmış, köşelerde ve paftalar arasında yer alan dairesel formda oluşturulan düzenlemeler bulunmaktadır. En dış pervazdaki bu pafta alanların zeminleri ivory (fildişi) renginde boyanmış, ½ simetri oranında altınla tezyinlenmiş rumi motifleri tasarımı oluşturmaktadır. Daire formunda oluşturulan düzenlemelerde siyah renk kullanımı tercih edilmiş, kullanılan bu form ve kartuş paftalar sertab ve miklebde de aynen devam etmektedir.



Görsel 63: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 003, 360x240.



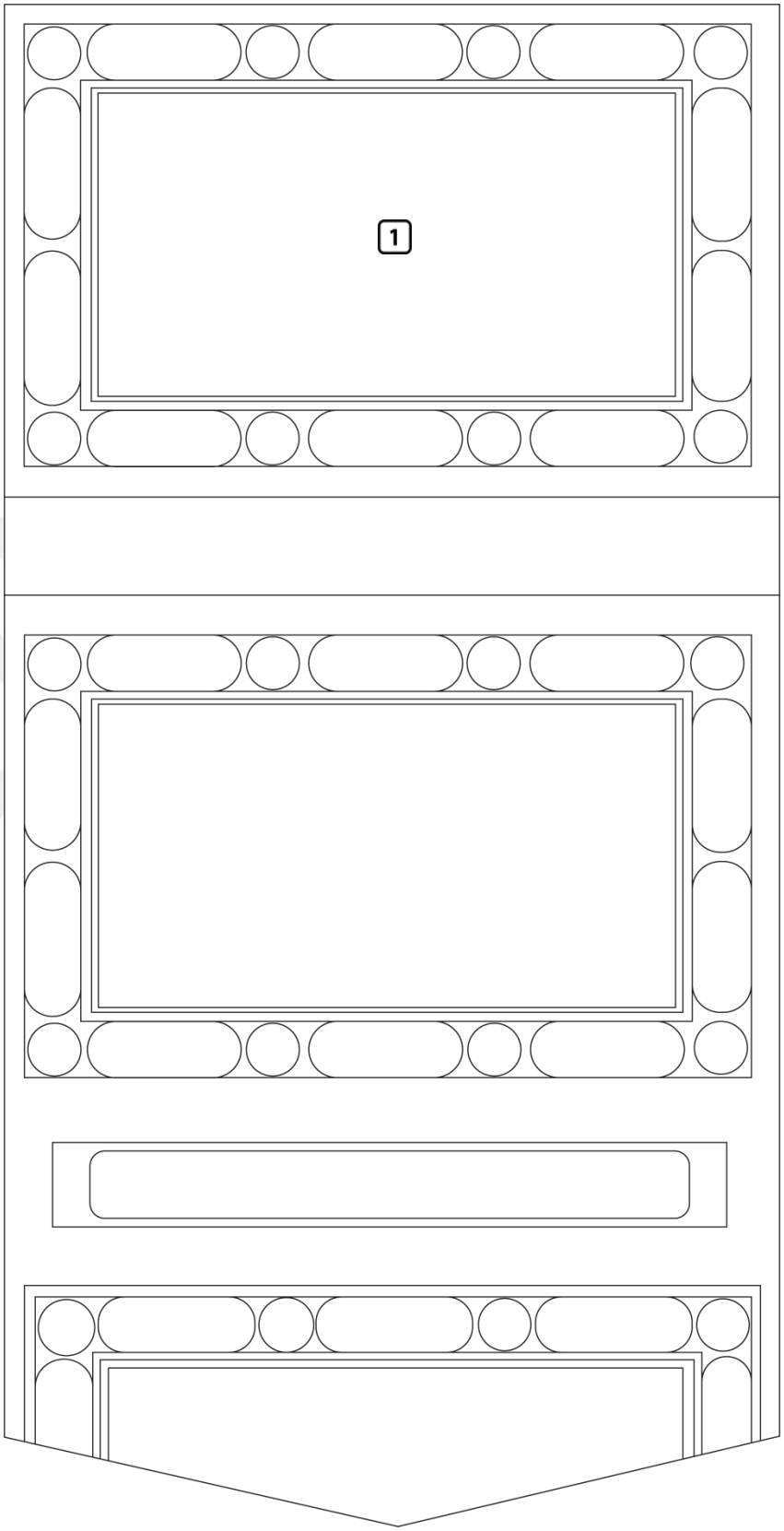
Görsel 64: Kur’an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 003, 360x240 mm.



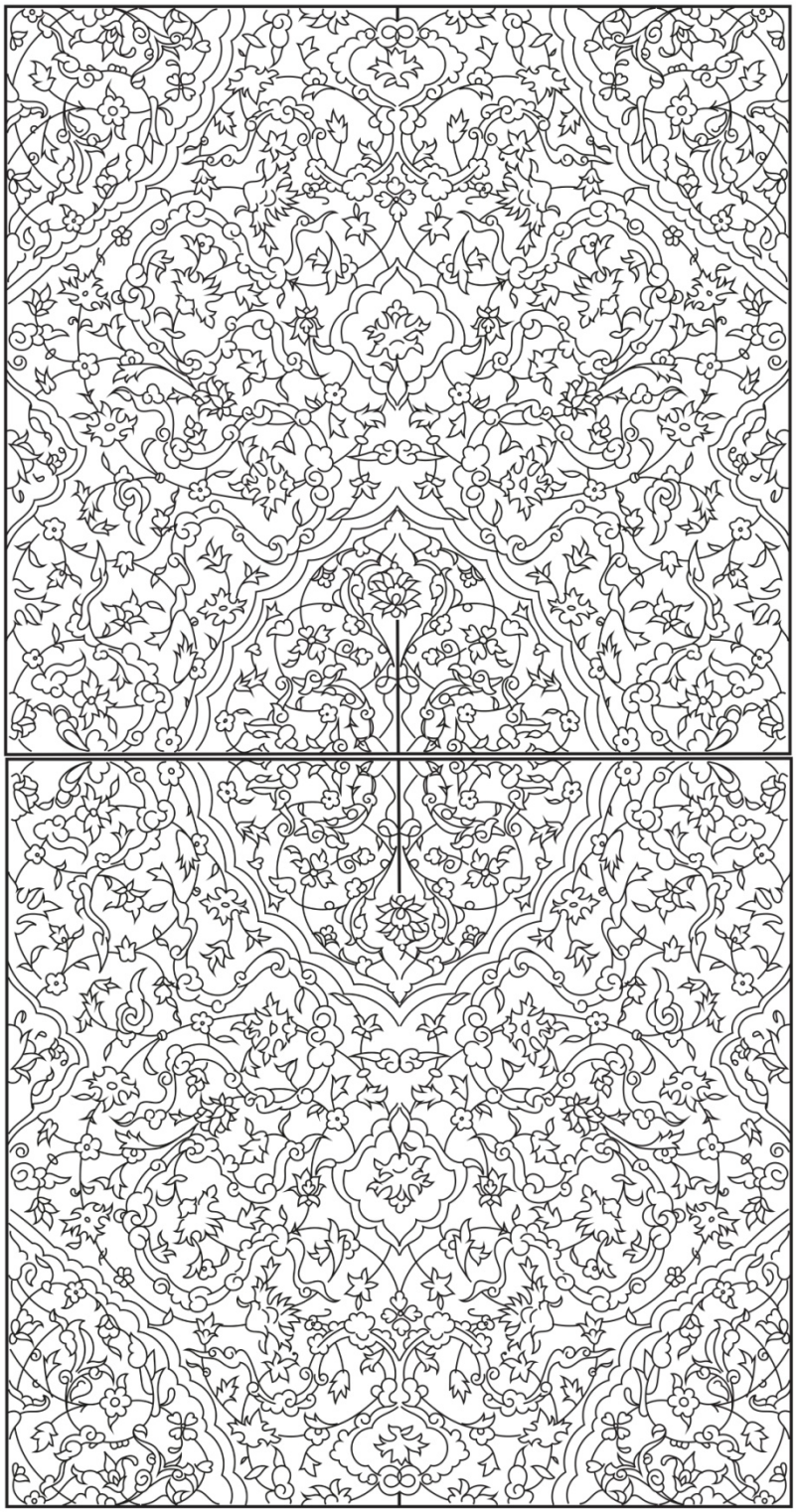
Görsel 65: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 003, 360x240 mm.



Görsel 66: Kur’an-ı Kerim cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 003, 360x240 mm.

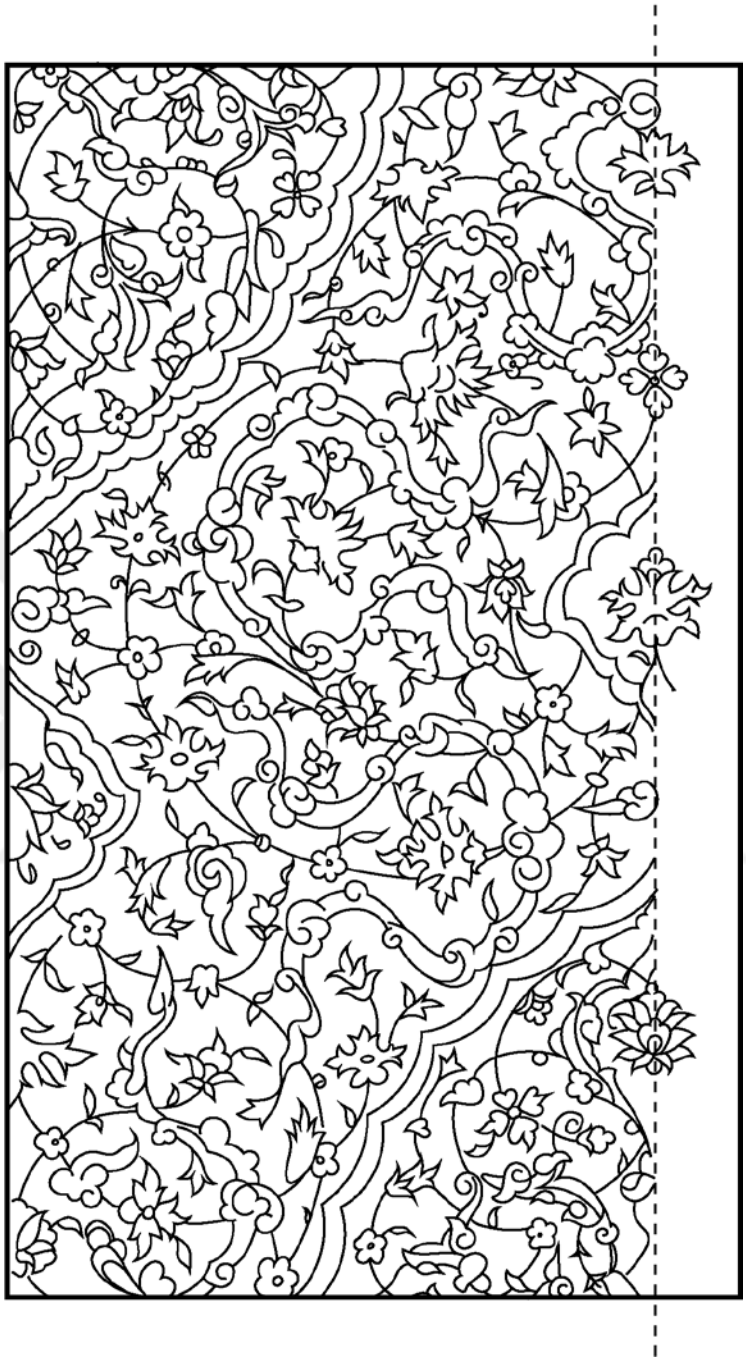


Çizim 11: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

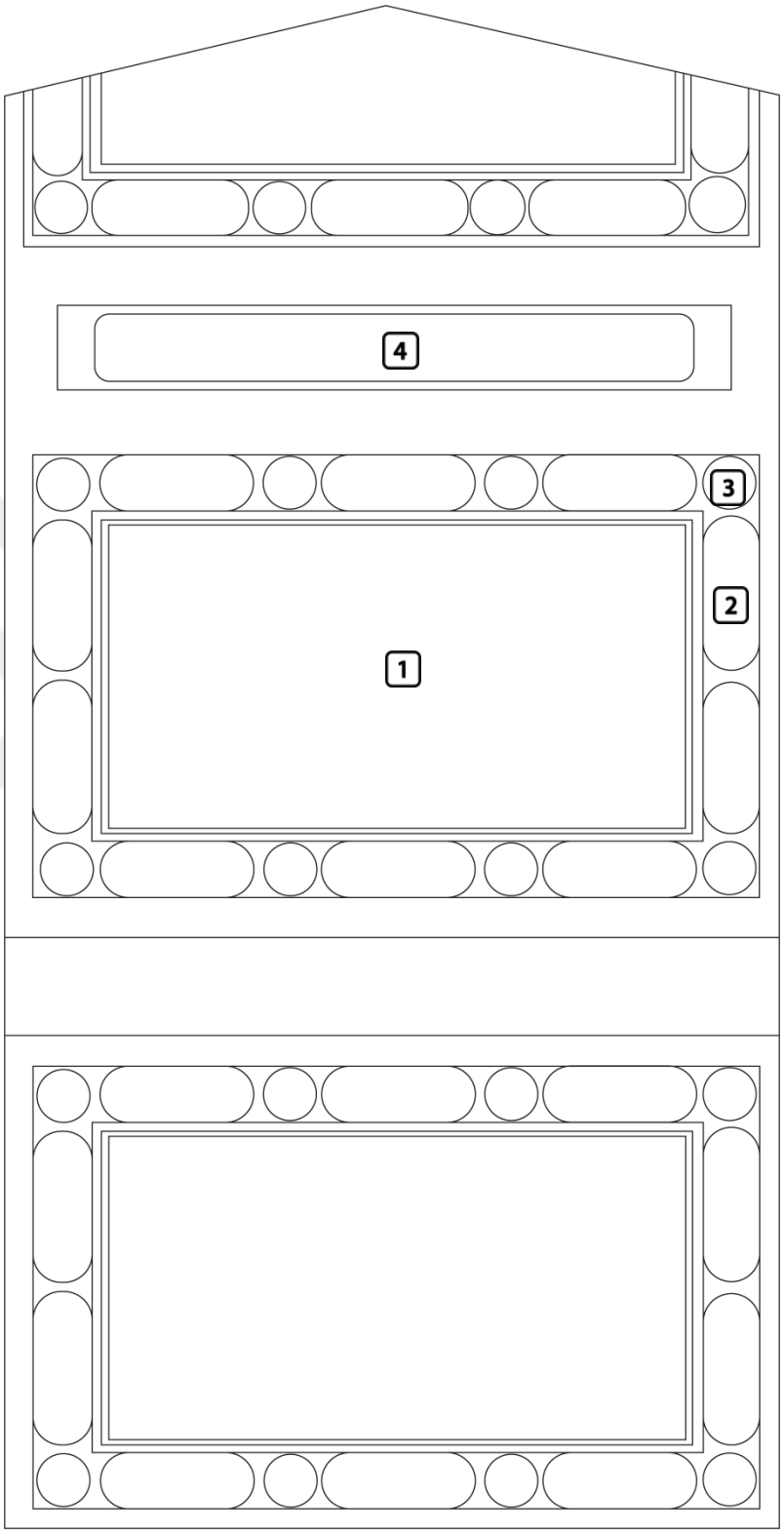


Çizim 12: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat.

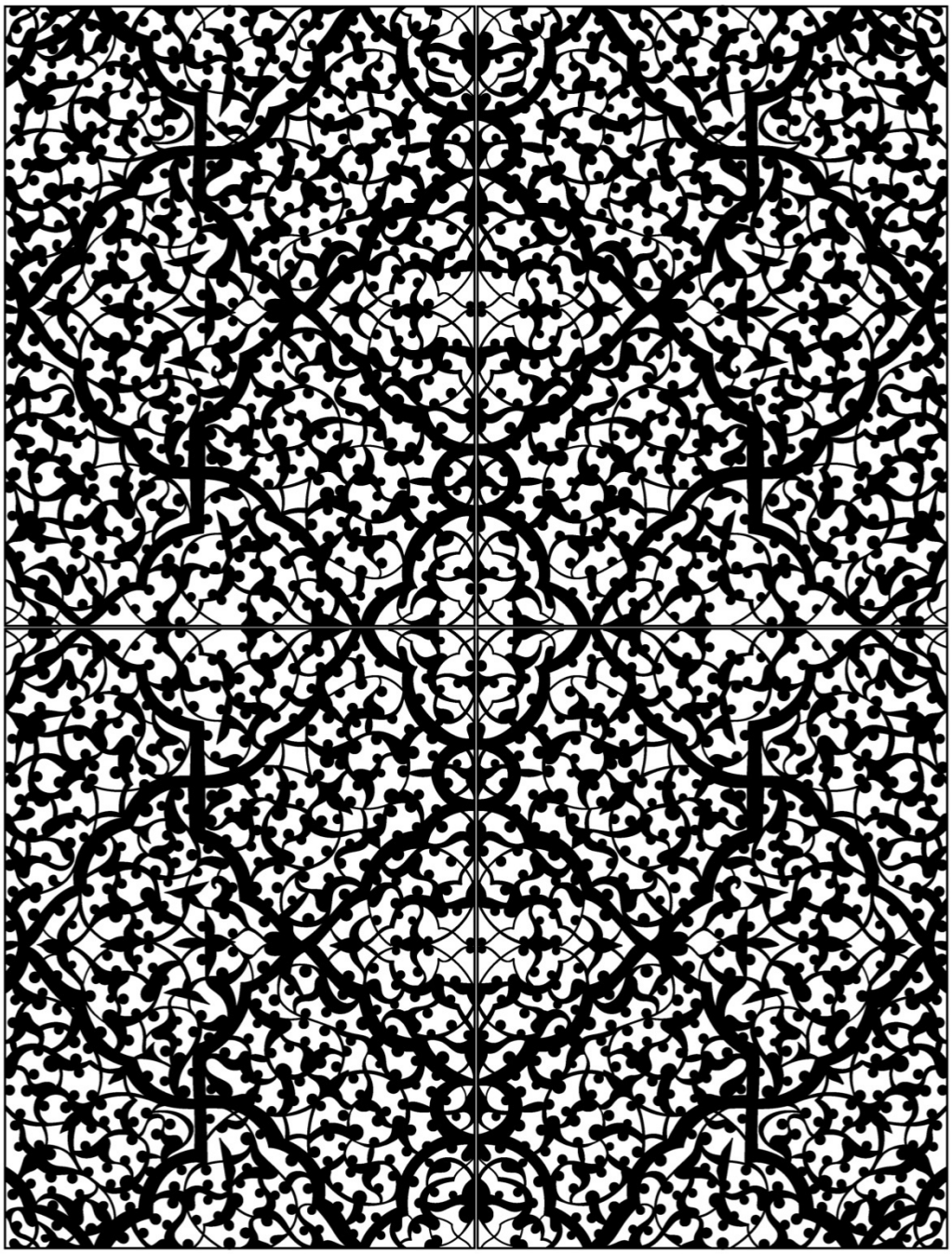
Bknz. Çizim 11 No1.



Çizim 13: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 12.

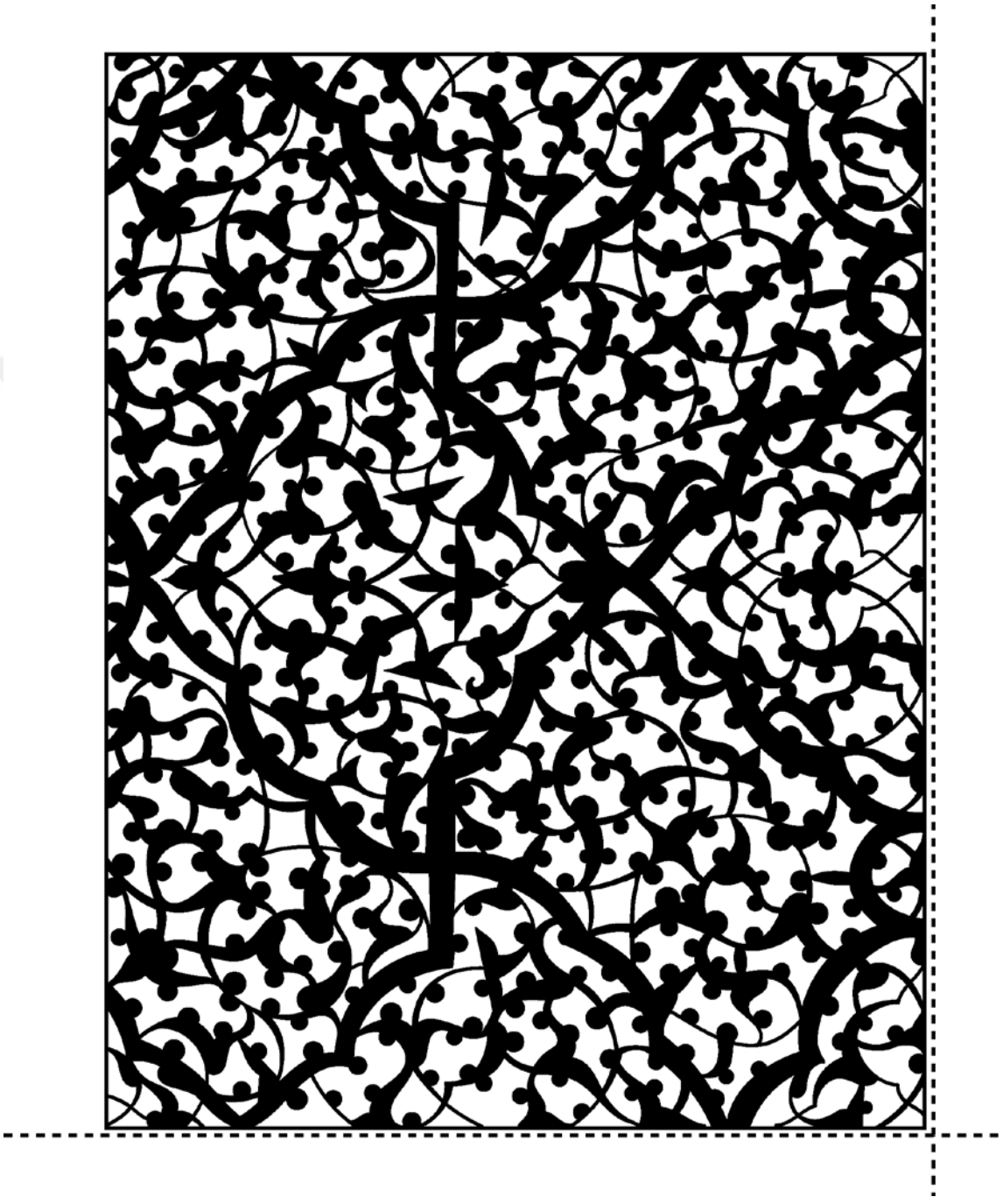


Çizim 14: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi**.**



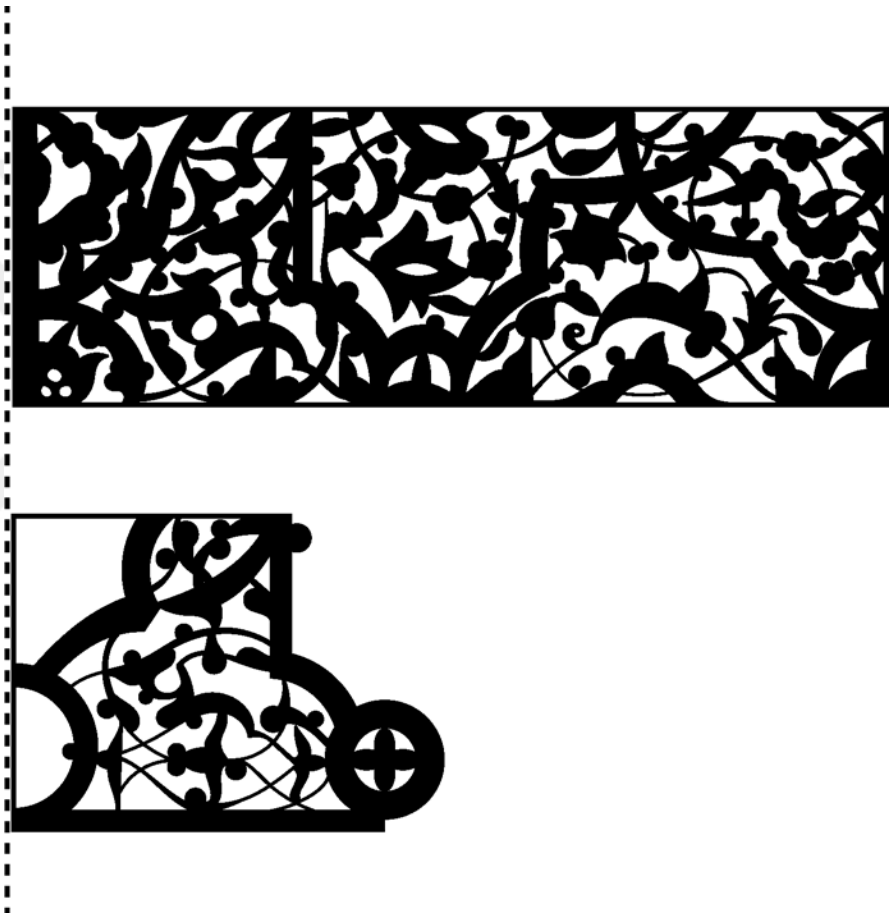
Çizim 15: Cilt içi üst kabı tezyinatı.

Bknz. Çizim 14 No1.



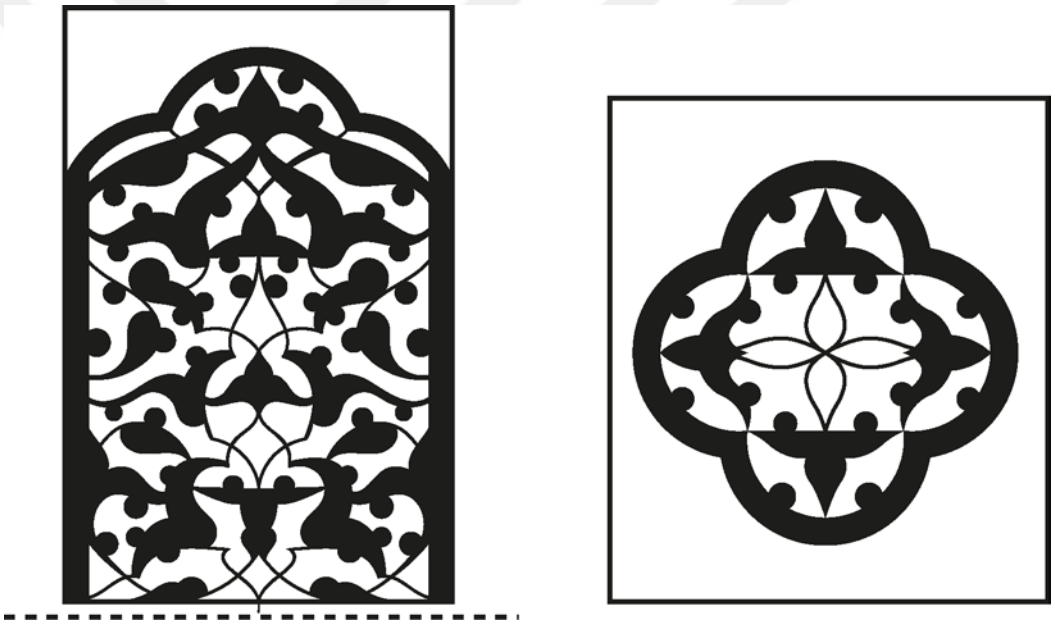
Çizim 16: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı tezyinat detayı.

Bknz. Çizim 15.



Çizim 17: ½ simetri oranında cilt içi sertab tezyinatı.

Bknz. Çizim 14 No4.



Çizim 18: ½ simetri oranında cilt içi dış pervaz tezyinatları.

Bknz. Çizim 14 No2, No3.

3.2.3 Sıra No: 3

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 004

Eserin Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: ---

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Sülüs

Eserin Ebadı: 352x240 - 205x133 mm.

Yaprak Sayısı: 474 yk.

Satır Sayısı: 9

Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf bordo renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri iyi durumda ve deformasyona uğramamıştır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış, altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse alanında ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve rumiler tasarım öğelerini oluşturmaktadır. Genellikle sarılma rumiler kullanılmış, orta bağ rumilerle alanlar estetik bir düzende bölünmüştür. Ortabağ rumiler simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Salbeklerde ise sade bir tasarımla ayırma rumi kullanılarak ½ simetri oranında hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Köşebentlerde, şemse tasarımının aynısı eşit olarak dörde bölünmüş şekilde kullanılmıştır. Köşebent salbeklerinde şemse salbeklerinden farklı bir tasarımla sade bir helezon üzerinde hatayi grubu motifler ve

ayırma rumiler yer almaktadır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlarda serbest olarak hatayi motiflerinin arasında işlenerek alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak, alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Dikdörtgen alanın dışında altın iplikten sonra kalın bir şerit şeklinde altınla çerçeve yapılmış bu alan arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervaz köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen ve dairesel paftalara ayrılarak, pafta içleri hatayi grubu motiflerle tezyinlenmiş incelenen diğer eserlerin aksine içlerinde hat yazıları bulunmamaktadır. Paftalara ayrılmış bu alanlarda dilimli yapraklı hatayiler, pençler, goncagüller ve yapraklar "s" kıvrımlı helezonlar üzerine yerleştirilmiştir. Köşelerde ve paftalar arasında kalan dairesel formlu paftalarda tek başına dört yapraklı pençler kullanılmıştır. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde aynı tasarım kullanılmış, sertabda ise herhangi bir tezyinat yoktur, sadece dikdörtgen bir çerçeve bulunmaktadır. Yazma eserin cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Eserin cildinin iç kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Ancak zamanla bazı alanlar deformasyona uğramış altınla tezyinlenmiş alanlarda dökülmeler görülmektedir. Cildin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Sertabda ise herhangi bir tezyinat yoktur sadece dikdörtgen bir çerçeve bulunmaktadır. Eserin merkez dikdörtgen kısmında şemse, salbek ve köşebent

formu kullanılmamış, bunun yerine alanın tamamını kaplayan geometrik düzenlemeler tercih edilmiştir. Temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan bu geometrik alanlar iç içe geçmiş dairesel formlardan oluşmaktadır. Bölümlere ayrılan bu alanların iç zeminleri lapis lazuli, turuncu, küf yeşili ve siyah renkleri kullanılarak doldurulmuştur. Geometrik alanların konturları altınla tezyinlenmiş, parçalara ayrılan alan bölmeleri rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Bu alanların içleri temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan rumi kompozisyonlardan oluşmakta ve altınla tezyinlenmiştir. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmının tamamı iç içe geçmiş bu geometrik alan bölmelerinden oluşmaktadır. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi kalınca bir arasuyu gibi kullanılmıştır. Aynı zamanda arasularının ortasından ince bir zencerek düzenlemesi geçmektedir. Dış pervaz köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen ve dairesel paftalara ayrılarak, pafta içleri rumi motifleriyle tezyinlenmiştir. En dış pervazdaki bu pafta alanların zeminleri lapis lazuli renginde boyanmış ½ simetri oranında altınla tezyinlenmiş rumi motifleri yer almaktadır. Daire formunda oluşturulan düzenlemelerde zeminde altın üzerine siyah renk kullanımı tercih edilmiştir. Kullanılan bu form ve kartuş paftalar miklebde de aynen devam etmektedir.



Görsel 67: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 004, 352x240 mm.



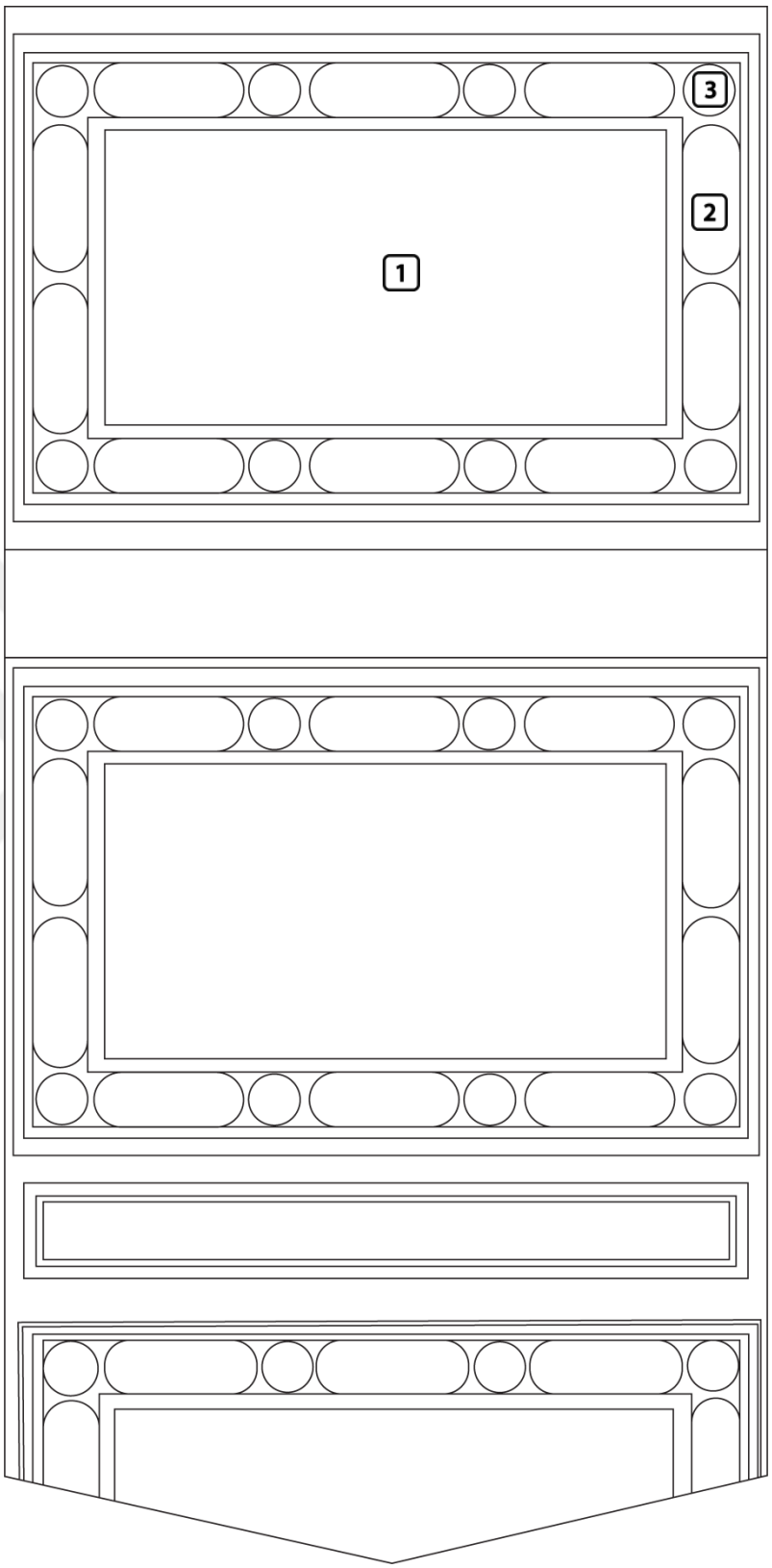
Görsel 68: Kur'an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 004, 352x240 mm.



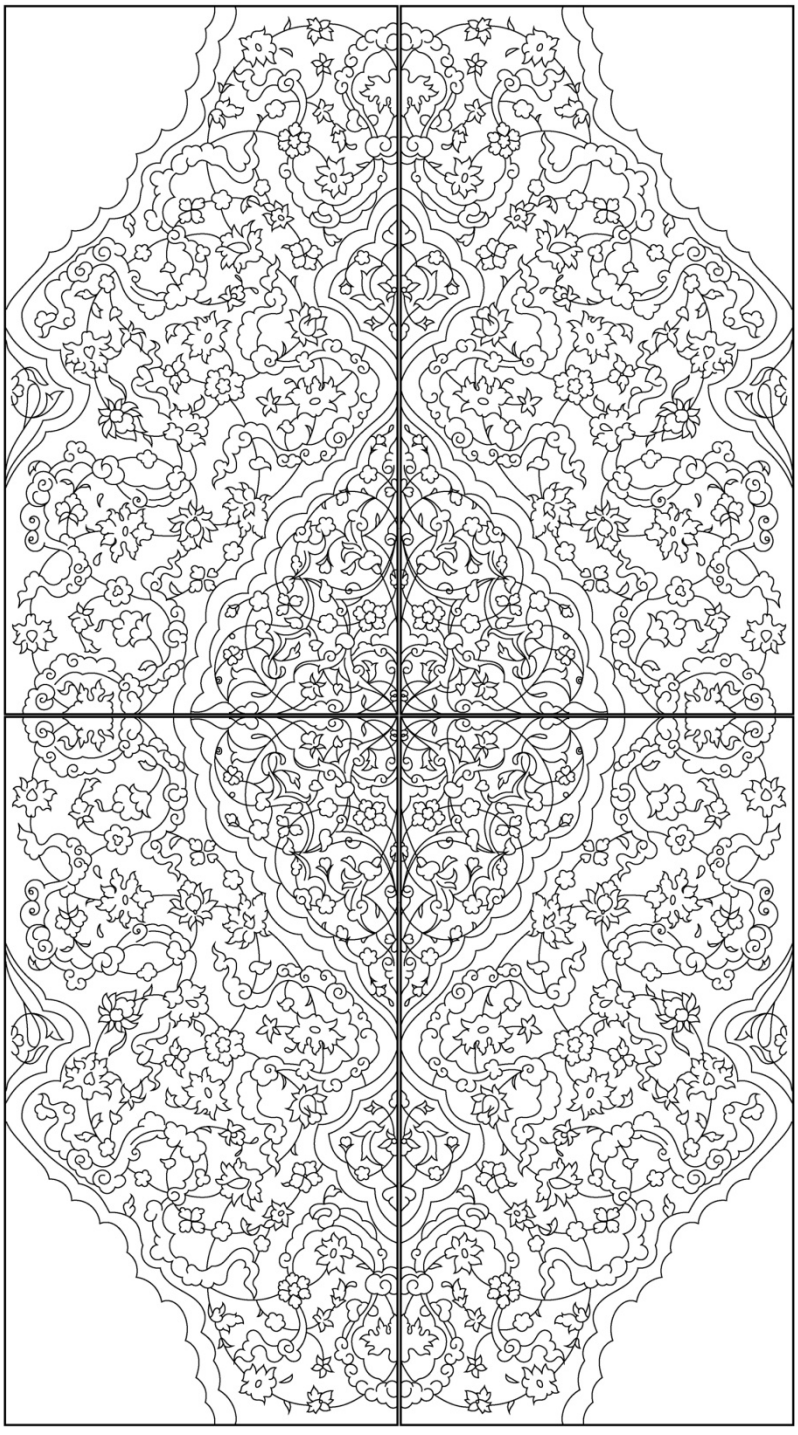
Görsel 69: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 004, 352x240 mm.



Görsel 70: Kur’an-ı Kerim cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 004, 352x240 mm.

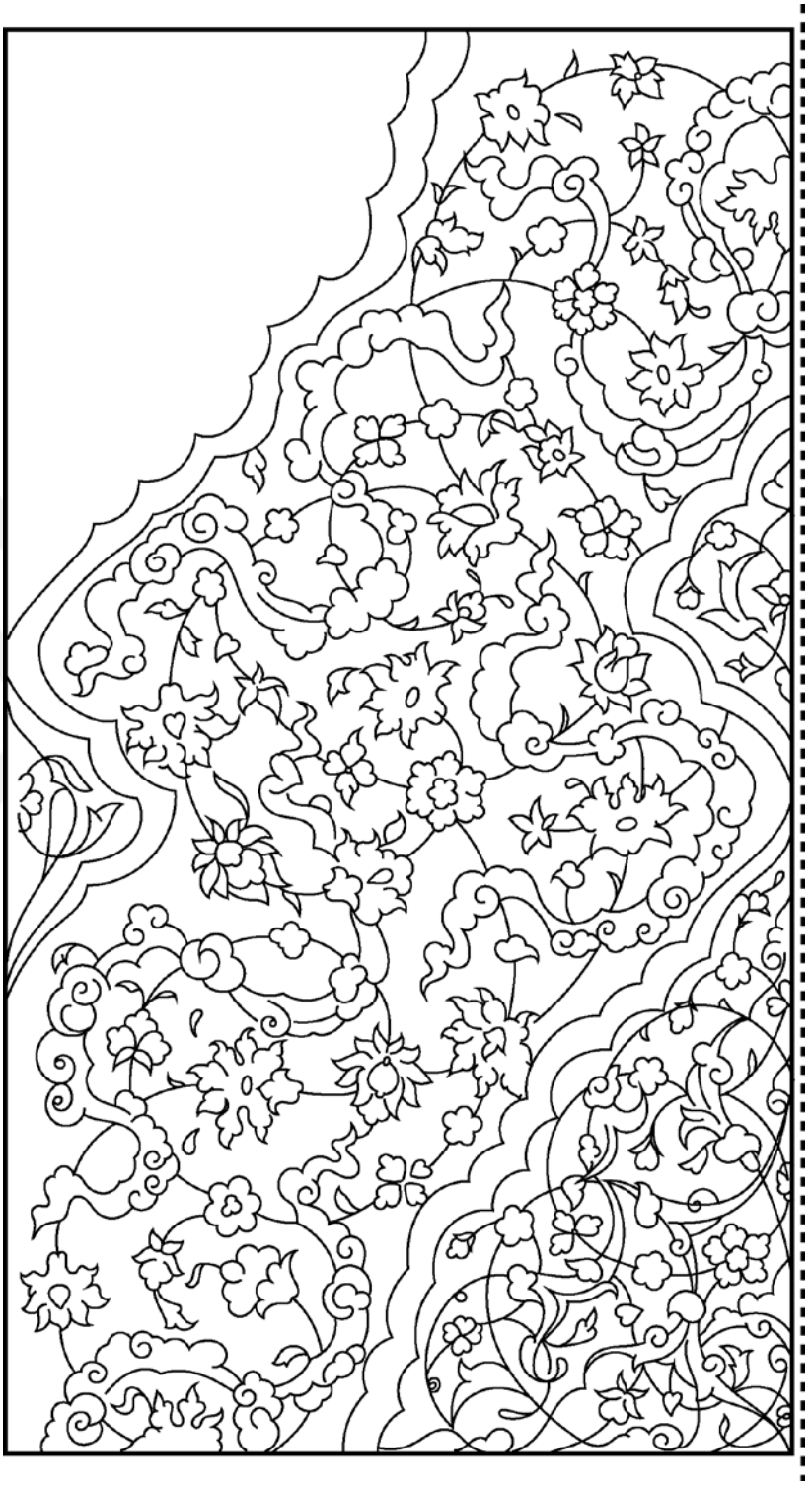


Çizim 19: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

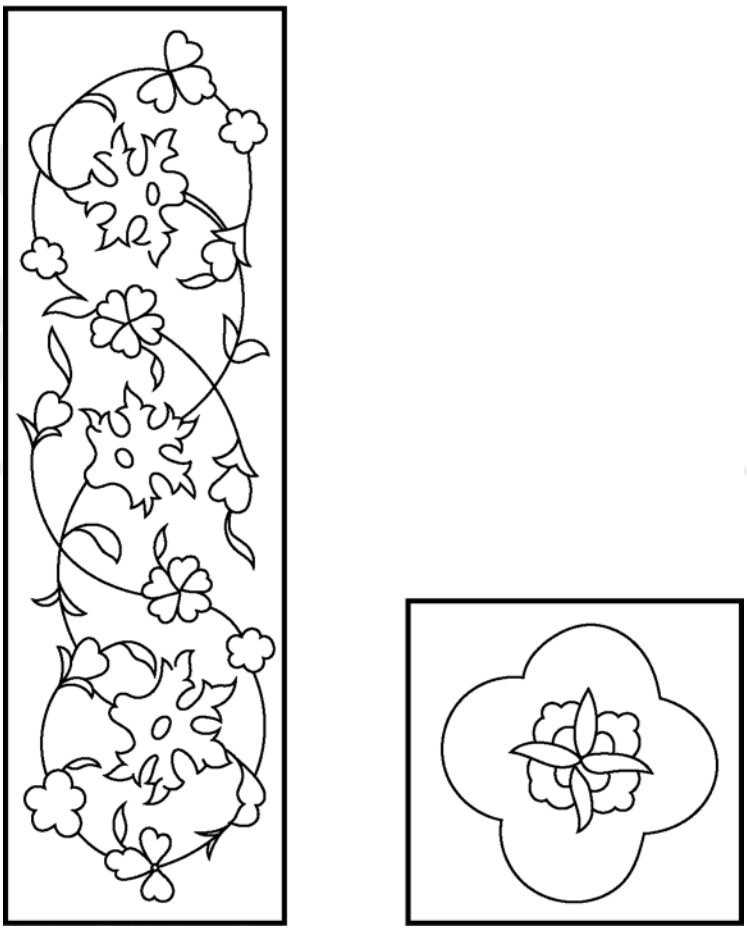


Çizim 20: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat.

Bknz. Çizim 19 No1.

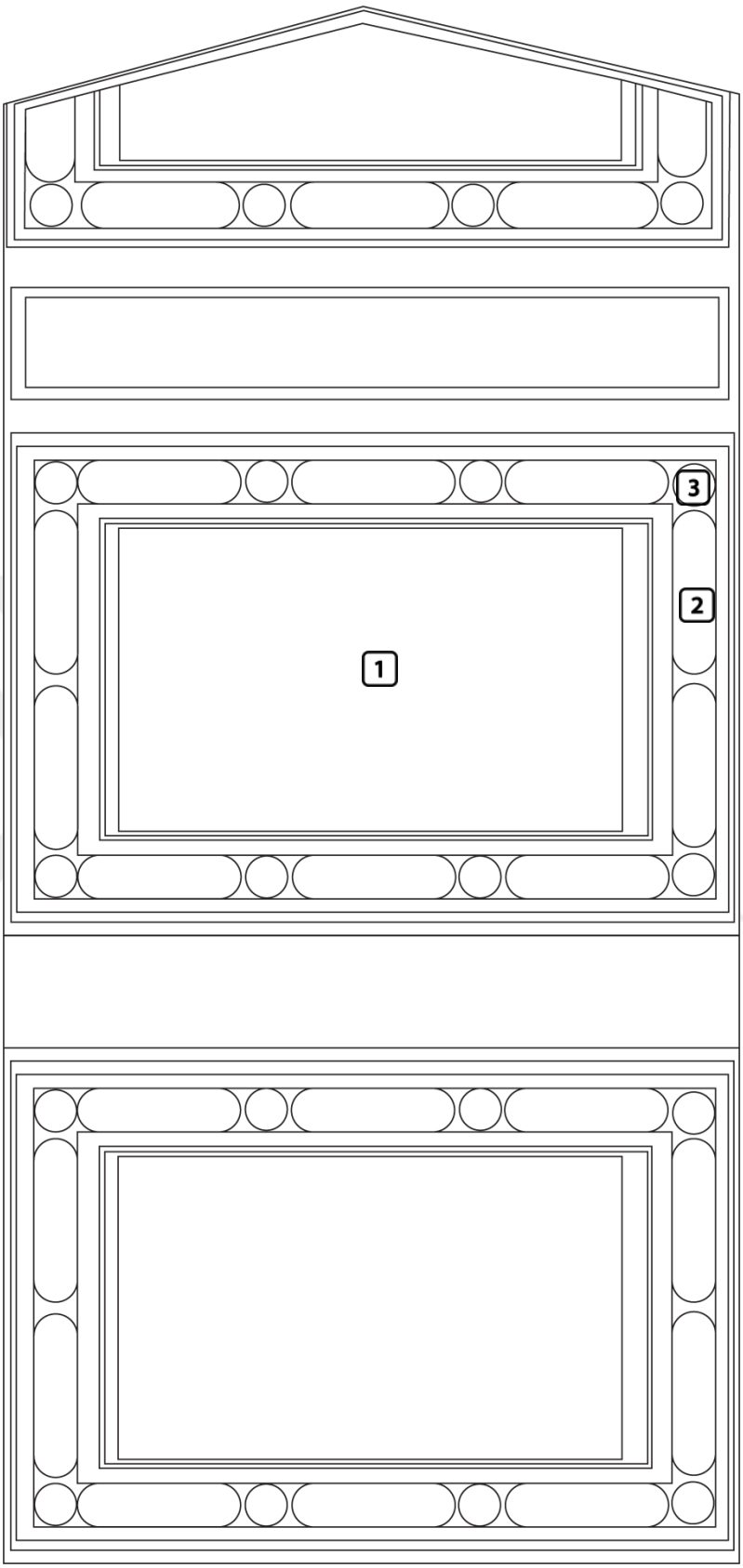


Çizim 21: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 20.

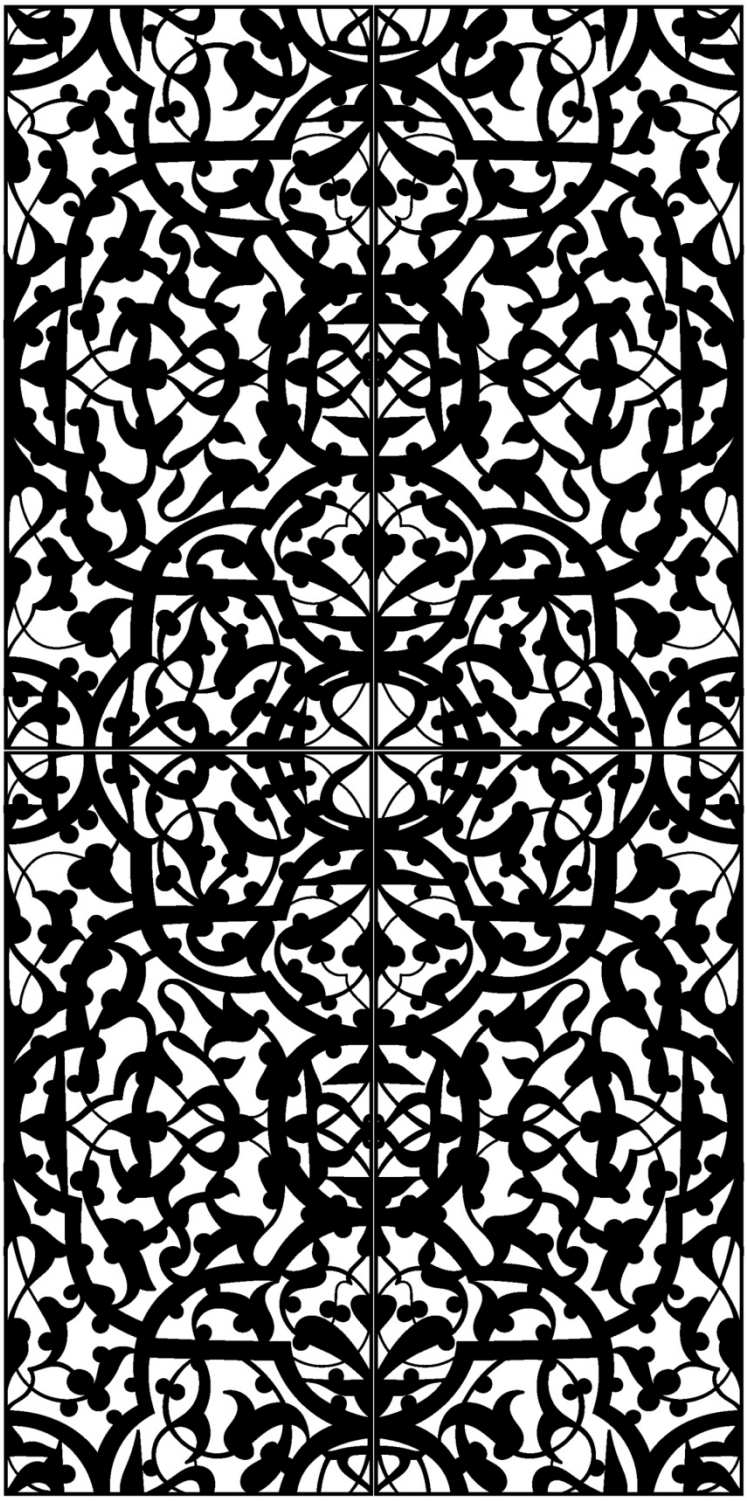


Çizim 22: Cilt dışı üst kabı; dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 19 No2, No3.

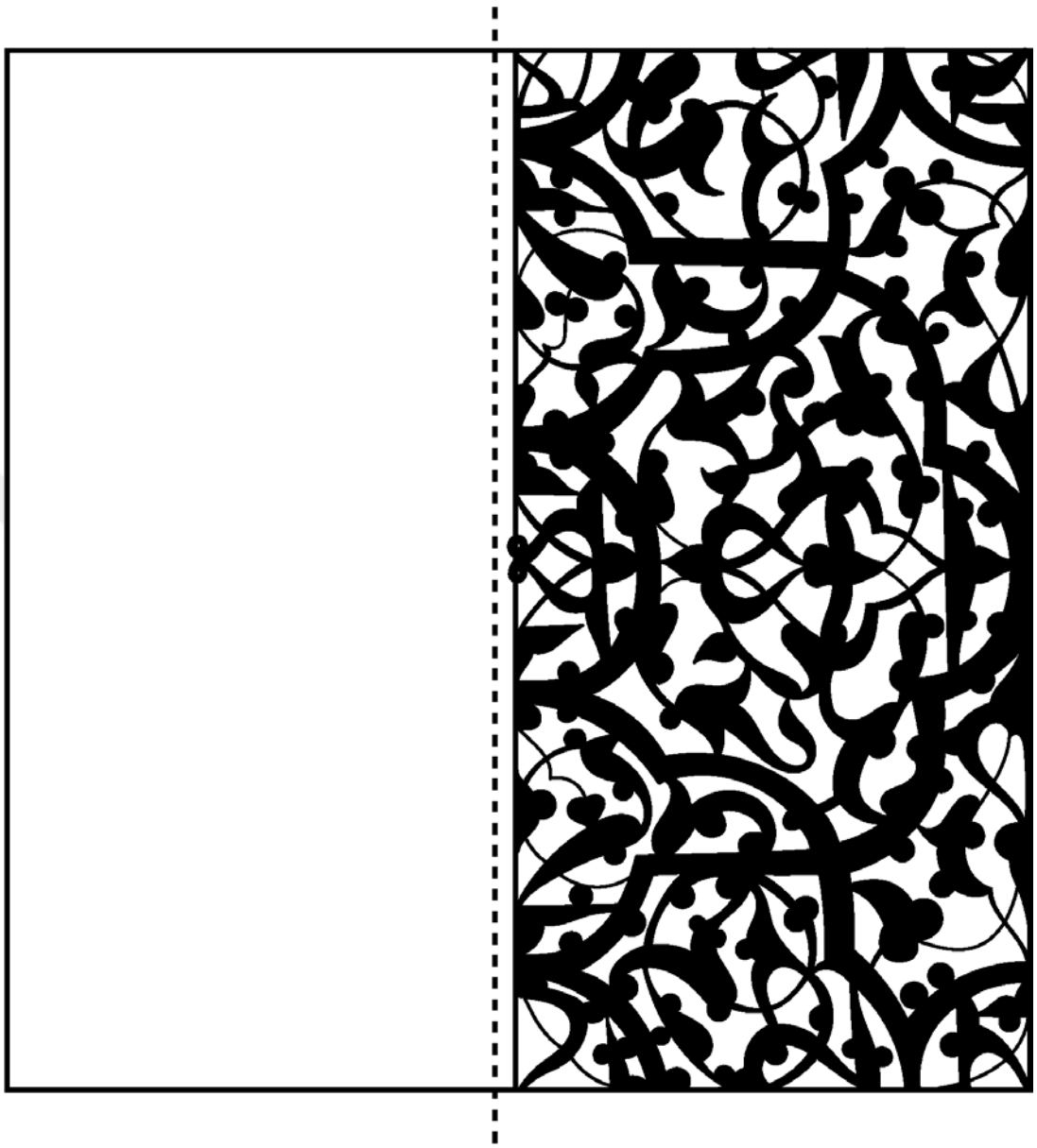


Çizim 23: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.



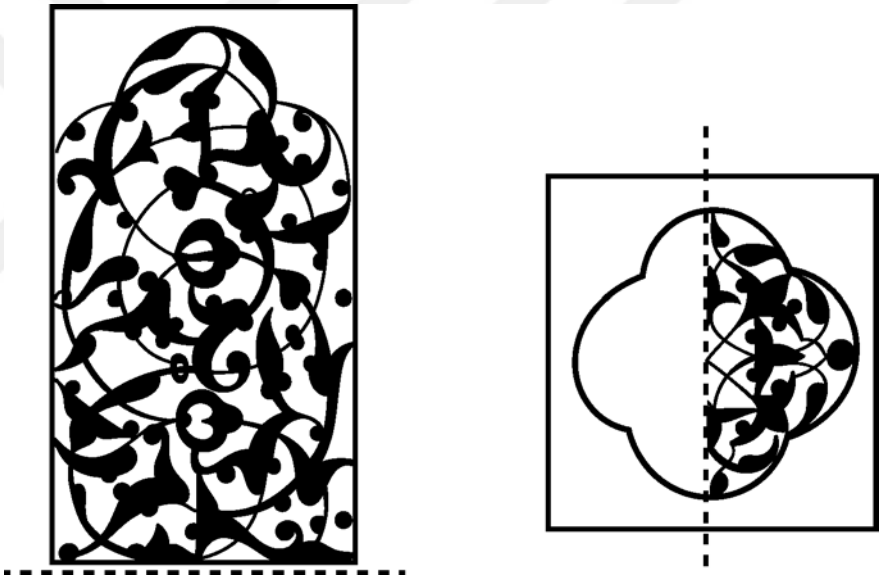
Çizim 24: Cilt içi üst kabı tezyinatı.

Bknz. Çizim 23 No1.



Çizim 25: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı tezyinat detayı.

Bknz. Çizim 24.



Çizim 26: ½ simetri oranında cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 23 No2, No3.

3.2.4 Sıra No: 4

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 007

Eserin Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: ---

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Sülüs

Eserin Ebadı: 480x340 - 295x210 mm.

Yaprak Sayısı: 264 yk.

Satır Sayısı: 15

Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf koyu kahverengi renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri iyi durumda ve deformasyona uğramamıştır. Eserin sırtında kahverengi deriden farklı olarak bordo renkli deri muhtemelen restorasyon geçirme sebebiyle kullanılmıştır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse alanında ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve rumiler tasarım öğelerini oluşturmaktadır. Genellikle sarılma rumiler kullanılmış, orta bağ rumilerle alanlar estetik bir düzende bölünmüştür. Ortabağ rumiler simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Salbeklerde ise sade bir tasarımla ayırma rumi kullanılarak ½ simetri oranında hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Köşebentlerde, şemse tasarımının aynısı eşit olarak dörde bölünmüş şekilde kullanılmıştır. Hatayi ve

rumi grubu motifler aynı zarafette işlenerek sarılma rumiler hatayi grubu motifler arasında dolanmaktadır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlarda serbest olarak hatayi motiflerinin arasında işlenerek alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Dikdörtgen alanın dışında altın iplikten sonra deri kısım boş bırakılarak bu alan ince arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervaz temel olarak ince ve kalın olmak üzere iki ayrı dikdörtgen çerçeveden oluşmaktadır. Bu çerçeve alanlar köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen ve dairesel paftalara ayrılmıştır. Birinci çerçeveyi oluşturan ince dış pervazda pafta içleri altınla mülemma olarak pençler, goncagüller ve yapraklar "s" kıvrımlı helezonlar üzerine yerleştirilmiştir. İkinci çerçeveyi oluşturan kalın dış pervazda ise, bölümlere ayrılan geniş dikdörtgen paftalarda bazı hadisler yer almaktadır. Dış pervazda köşelerde ve paftalar arasına yerleştirilen dairesel alanlarda iri bir şekilde tek başına pençler altınla mülemma olarak tezyinlenmiştir. Bununla birlikte cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmının üst ve altında ince bir dikdörtgen şerit şeklinde bir alan bulunmaktadır. Bu alanda ulama tarzında kompozisyona sahip hatayi grubu desenlerden oluşan tezyinat yer almaktadır. İnce dış pervazın hemen altında yer alan bu kısım sadece cildin alt kabında ve miklebinde bulunmaktadır. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde aynı tasarım kullanılmıştır. Sertabda ise herhangi bir tezyinat yoktur sadece hat yazılarından oluşan ayetler vardır. Cildin üst kabındaki dış pervazda yer alan hadis:

قال النبي عليه السلام(١) من قراء سورة من القران و ظن انه(٢)-لن يغفر الله فهو من المستهزين(٣)-بايت الله قال عليه السلام(٤)افضل عبادة متى اقراة القران(٥)-و قال افضل الكلام كلام الله(٦) و قال عليه السلام اهل القران(٧)اهل الله و خاصته و قال افضل(٨)الاعمال الصلاوة و قراة القران(٩)من اراد ان يتكلم مع الله فليقراء القران(١٠)

Türkçesi;

Her kim Kur’an dan bir sure okursa kendisini (2) Allah’ın affetmeyeceğini zannederse o alay edilenlerden olacaktır. (3) Allah’ın ayetleriyle, Peygamber dedi ki, (4) En güzel ibadet Kur’anı okuduğun zamandır. (5) Ve dedi ki; En güzel söz Allah’ın sözüdür. (6) Ve peygamber dedi ki; Kur’an ehli. (7) Allah ehlidir ve özelleridir ve dedi ki; en iyi. (8) Namaz ve Kur’an okumaktır. (9) Allah ile konuşmak isteyen Kur’an okusun (10).

Sertabında Vakıa suresinin 77, 78, 79 ve 80. ayetleri;

قال الله تعالى انه لقران كريم(٧٧) في كتاب مكنون(٧٨) لا يمسه الا المطهرون(٧٩) تنزيل من رب العالمين(٨٠)

“(77)Elbette bu, bir Kur'an-ı Kerim'dir(78) Saklanmış-korunmuş bir Kitap'ta (yazılı)dır. (79)Ona, temizlenip-arınmış olanlardan başkası dokunamaz.(80)Alemlerin Rabbinden indirilmedir (VAKIA SURESİ, 77-78-79-80. ayetler).”

Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde aynı hadisler, sertabda ise farklı ayetler yer almaktadır. Üst ve alt kabın dış pervazında kullanılan tasarım şeması ve hat yazıları değişikliğe uğramadan miklebde de devam etmektedir. Sertabında ise Vakıa suresinin 77, 78, 79 ve 80. ayetleri dikdörtgen formda kullanılmış herhangi bir tezyinat yapılmamıştır. Tasarım şeması incelenen eserlerden No 003 ile benzerlik göstermektedir. Yazma eserin Cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel

helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Eserin cildinin iç kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Cildin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı temel olarak kullanılmıştır. Sertabda ise alan bölmelerinde kullanılan paftalar yer almaktadır. Cild kabının üst iç kısmında, alt kabından farklı olarak ilk dış pervazındaki paftalarda rumi tasarımlar yerine, altınla mülemma olarak tezyinlenmiş hatayi grubu kompozisyon tercih edilmiştir. Cild içinde yer alan tezyinatta bazı bölümler deformasyona uğramış boyalar ve altınlar dökülmüştür. Eserin merkez dikdörtgen kısmında şemse, salbek ve köşebent formu kullanılmamış bunun yerine alanın tamamını kaplayan geometrik düzenlemeler tercih edilmiştir. Bu düzenlemeler incelenen eserlerden No 003 ile benzer özellikler göstermektedir. Temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan bu geometrik alanlar dilimlere ayrılarak dendanlardan oluşmaktadır. Bölümlere ayrılan bu alanların iç zeminleri lapis lazuli, turuncu, küf yeşili, siyah ve ivory (fildişi) renkleri kullanılarak doldurulmuştur. Geometrik alanların konturları altınla tezyinlenerek alan bölmeleri rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Özellikle miklebinde alt kabından farklı olarak alan bölmelerinde ve pafta içlerinde çoğunlukla lapis lazuli yerine ivory (fildişi) rengi kullanılmıştır. Bu alanların içleri temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan rumi kompozisyonlardan oluşmaktadır ve altınla tezyinlenmiştir. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi kalınca bir arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervaz temel olarak ince ve kalın olmak üzere iki ayrı dikdörtgen çerçeveden oluşmaktadır. Bu çerçeve alanlar köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen ve dairesel paftalara ayrılmıştır. Birinci çerçeveyi oluşturan ince dış pervazda pafta içlerinin zemini küf yeşili renginde boyanmış siyah renkli ulama kompozisyon tarzına sahip rumi tasarımlar kullanılmıştır. Köşelerde ve paftalar arasında kalan alanlarda dairesel formda bölümler bulunmaktadır, bu bölümlerin içleri lapis lazuli renginde boyanmış altınla ½ simetri oranında rumiler sade bir şekilde tasarlanmıştır. İkinci çerçeveyi oluşturan kalın dış pervazda ise, bölümlere ayrılan geniş dikdörtgen paftaların zeminleri lapis lazuli renginde boyanmış altınla ½ simetri oranında rumi kompozisyonlar tezyinlenmiştir. Dış pervazda köşelerde ve paftalar arasına yerleştirilen dairesel alanların zeminleri küf yeşili renginde boyanmış, siyah

tonla ½ simetri oranında rumiler sade bir şekilde tasarlanmıştır. Dış pervazların en dışında ince altın iplikten sonra alan boş bırakılarak deri rengi kalınca bir arasuyu gibi kullanılmış, en dışta ince bir zencirekle tezyinat tamamlanmıştır. Sertabda uzunlamasına olarak kullanılan dikdörtgen bir alan oluşturulmuş, bu alanın içi dış pervazlarda olduğu gibi köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen alanlara ve dairesel paftalara bölünmüştür. Bu paftaların içleri lapis lazuli renkte boyanarak altınla ½ simetri oranında rumilerle tasarlanmıştır. Miklebde de alt kabda kullanılan tasarım şeması aynen kullanılmış, alan bölmelerinde ve geometrik düzenlemelerin iç zeminlerinde çoğunlukla lapis lazuli rengi yerine ivory (fildişi) rengi kullanılmıştır.



Görsel 71: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 007, 480x340 mm.



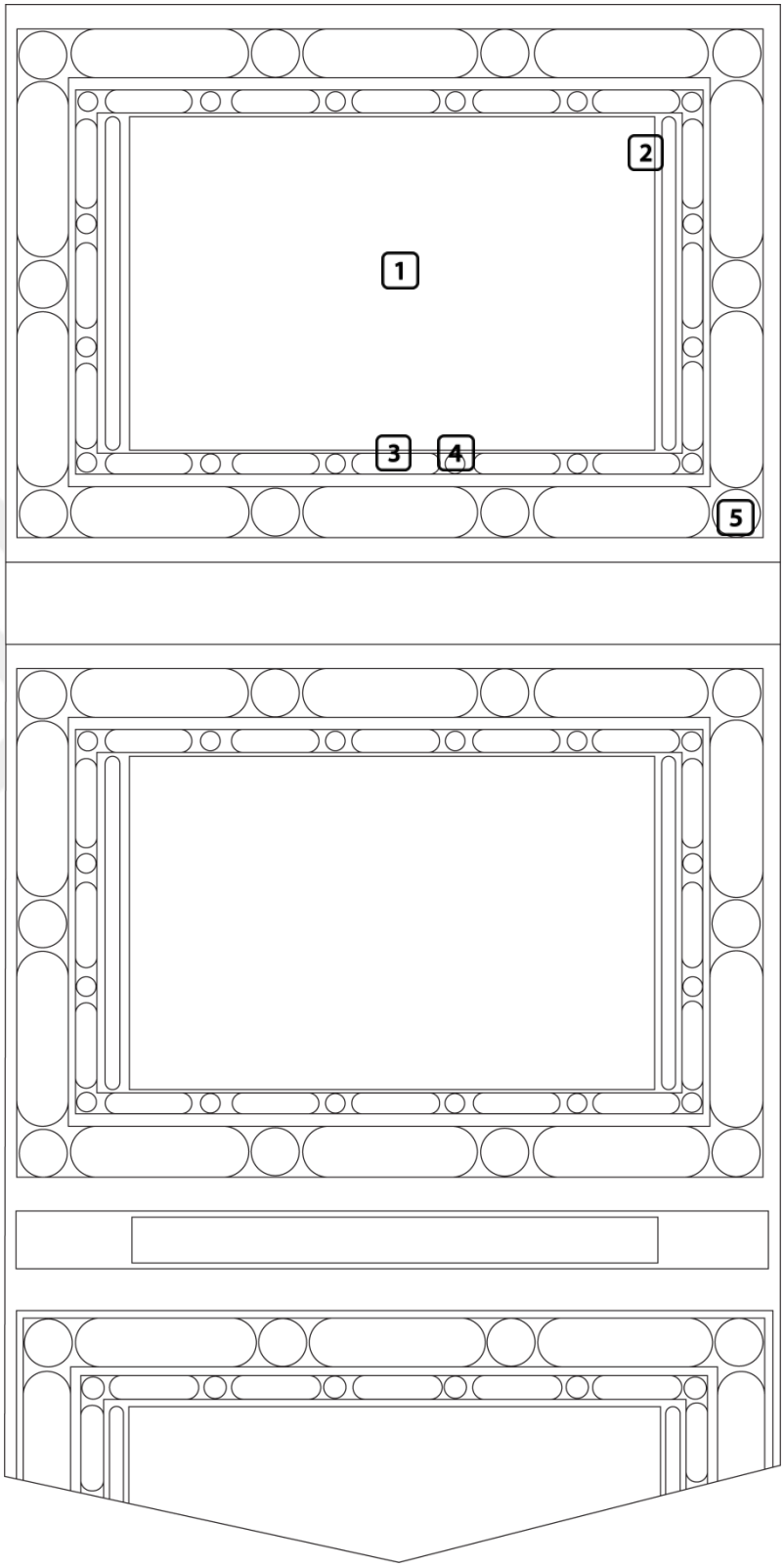
Görsel 72: Kur’an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 007, 480x340 mm.



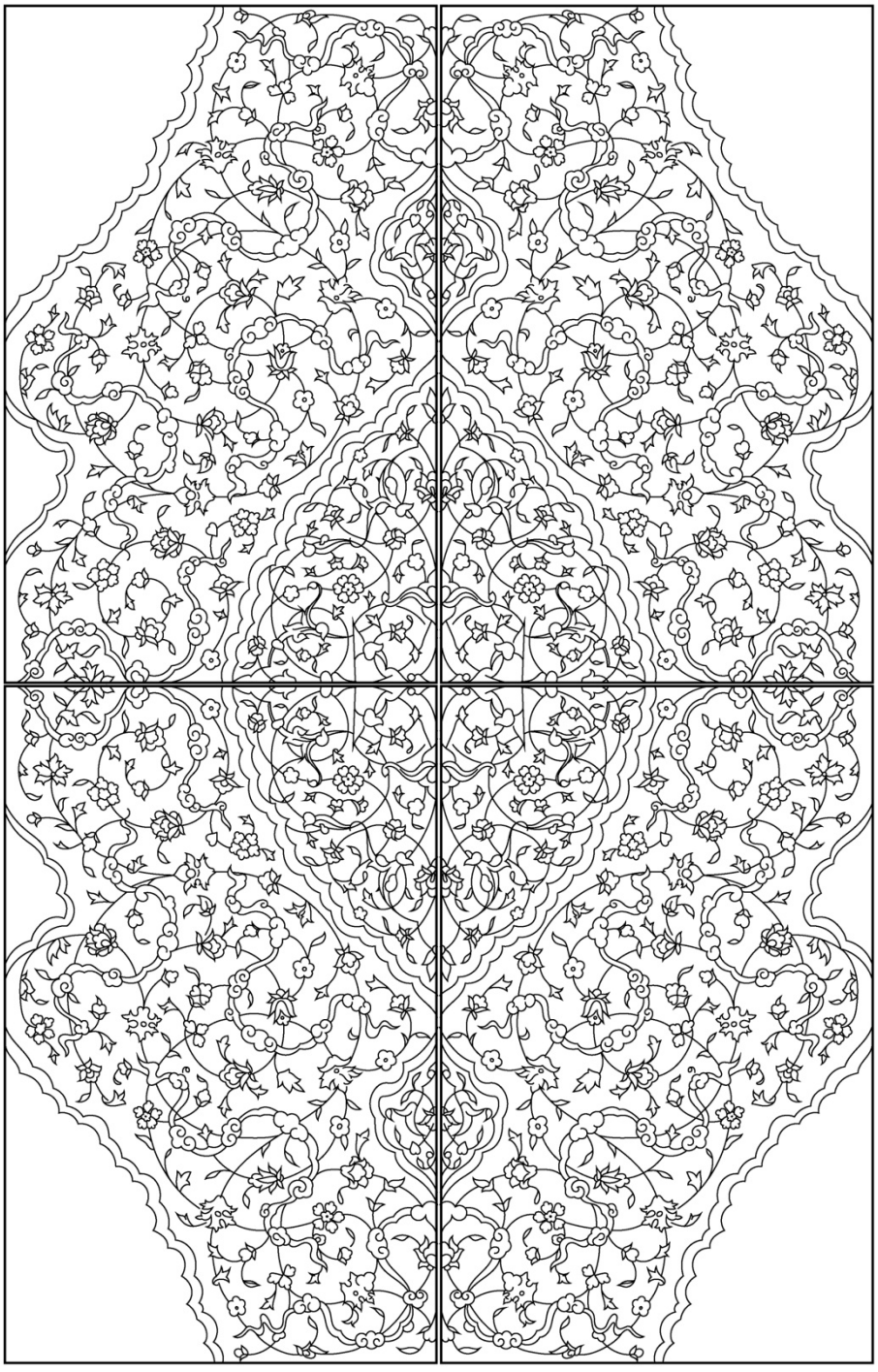
Görsel 73: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 007, 480x340 mm.



Görsel 74: Kur’an-ı Kerim cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 007, 480x340 mm.

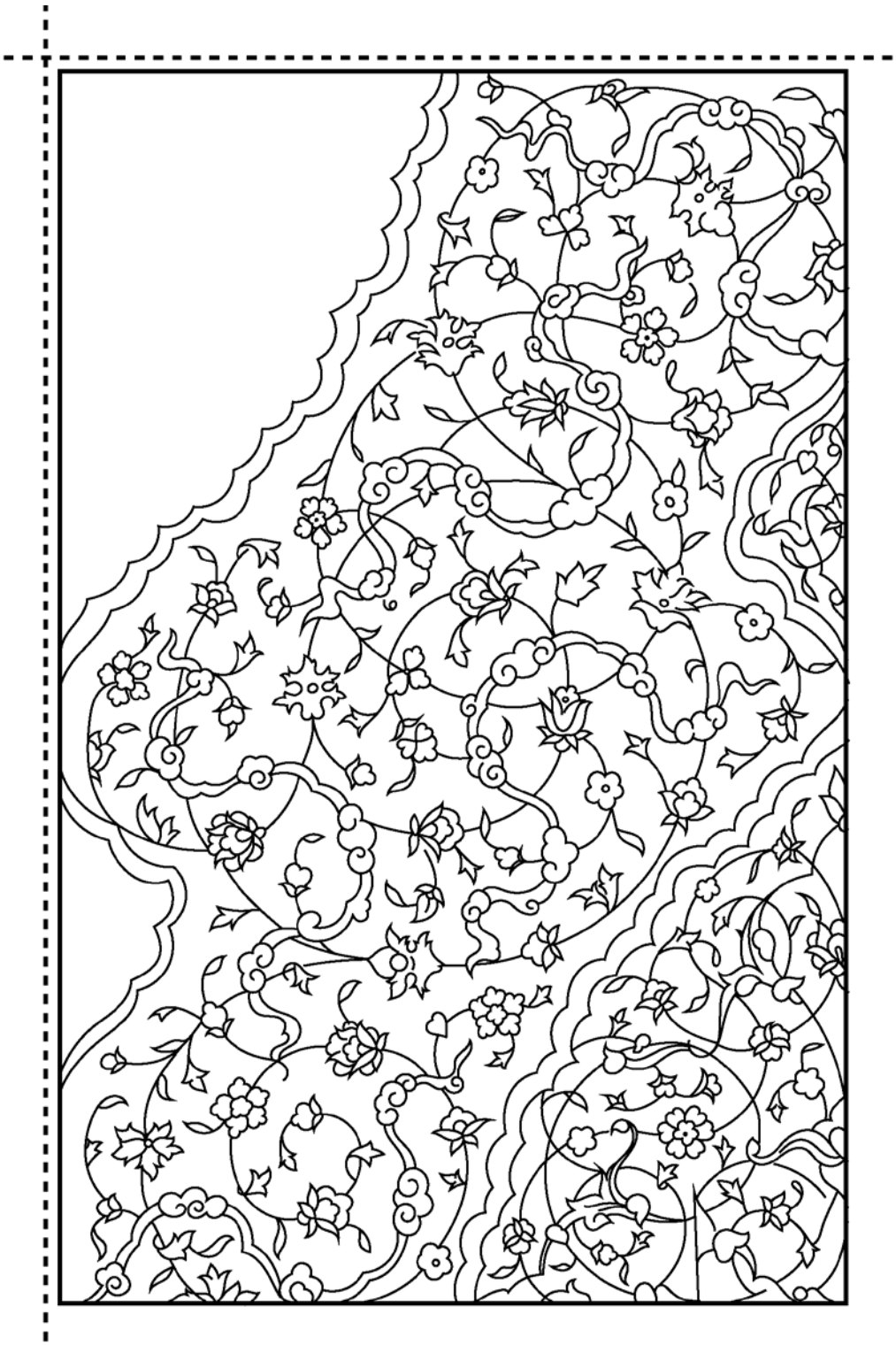


Çizim 27: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

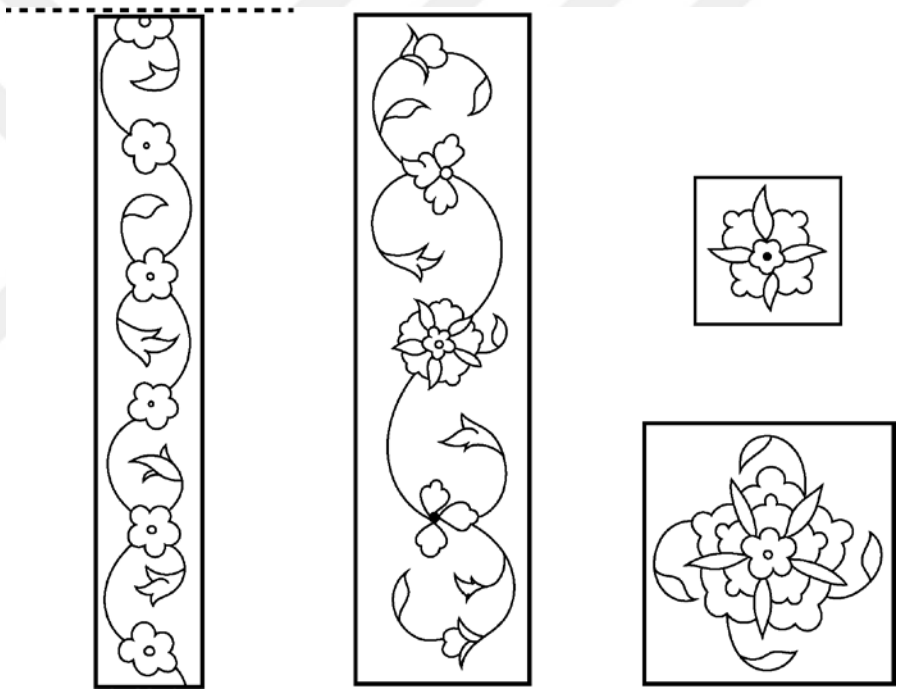


Çizim 28: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat.

Bknz. Çizim 27 No1.

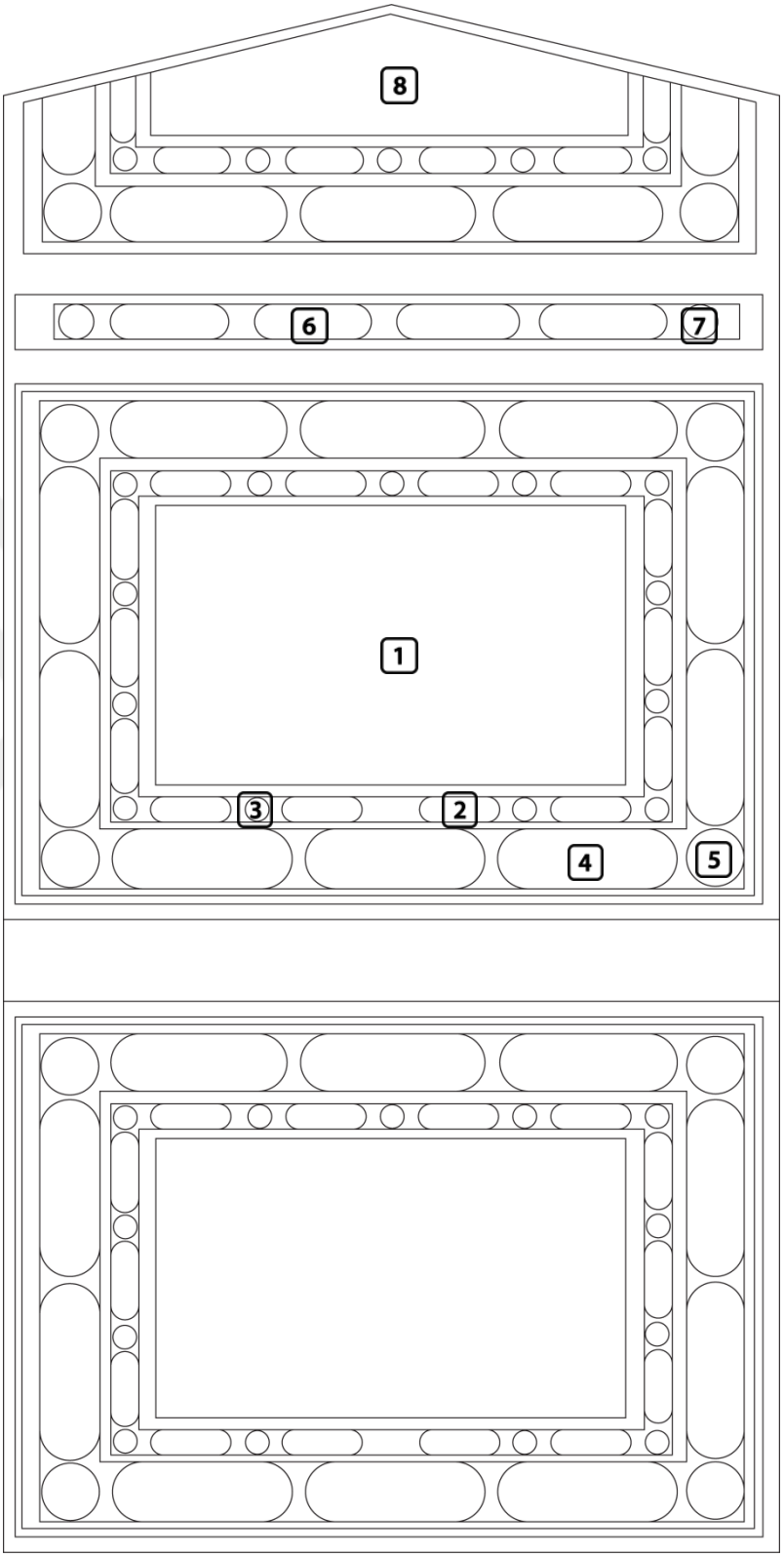


Çizim 29: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 28.

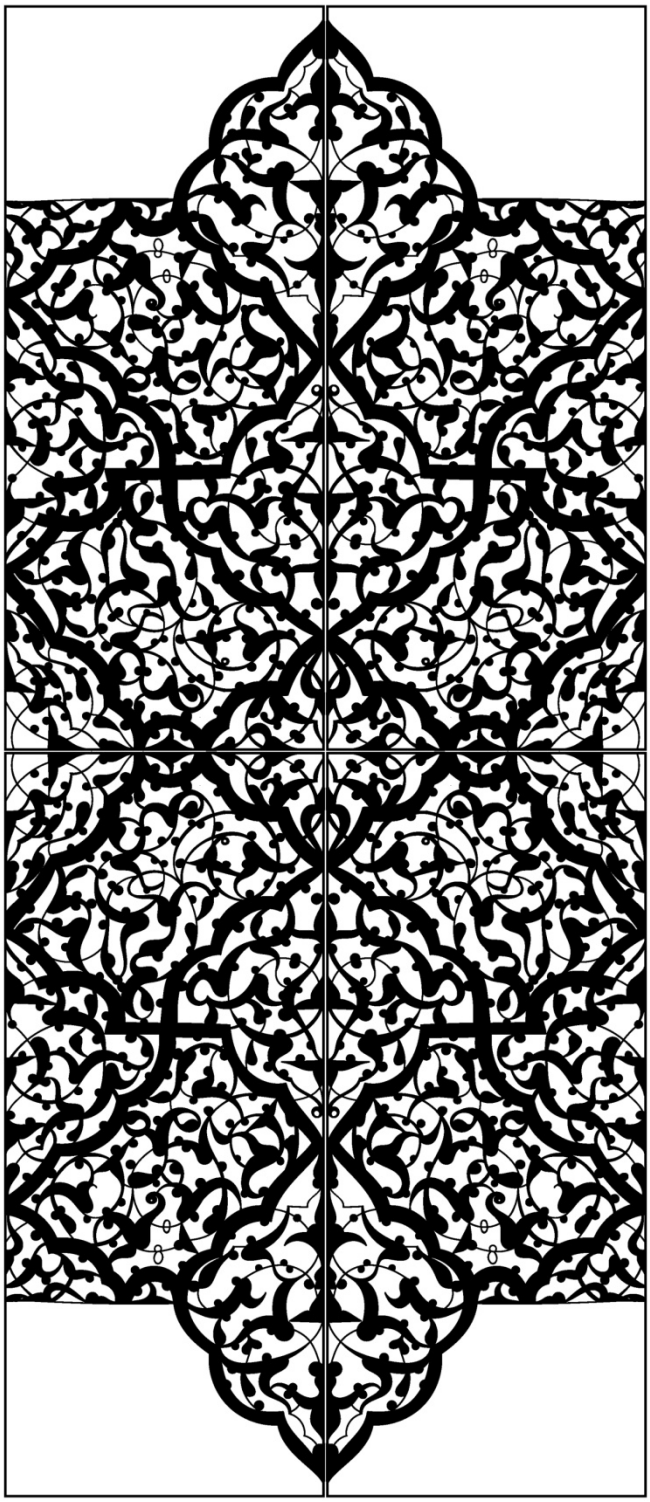


Çizim 30: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 27 No2, No3, No4, No5.

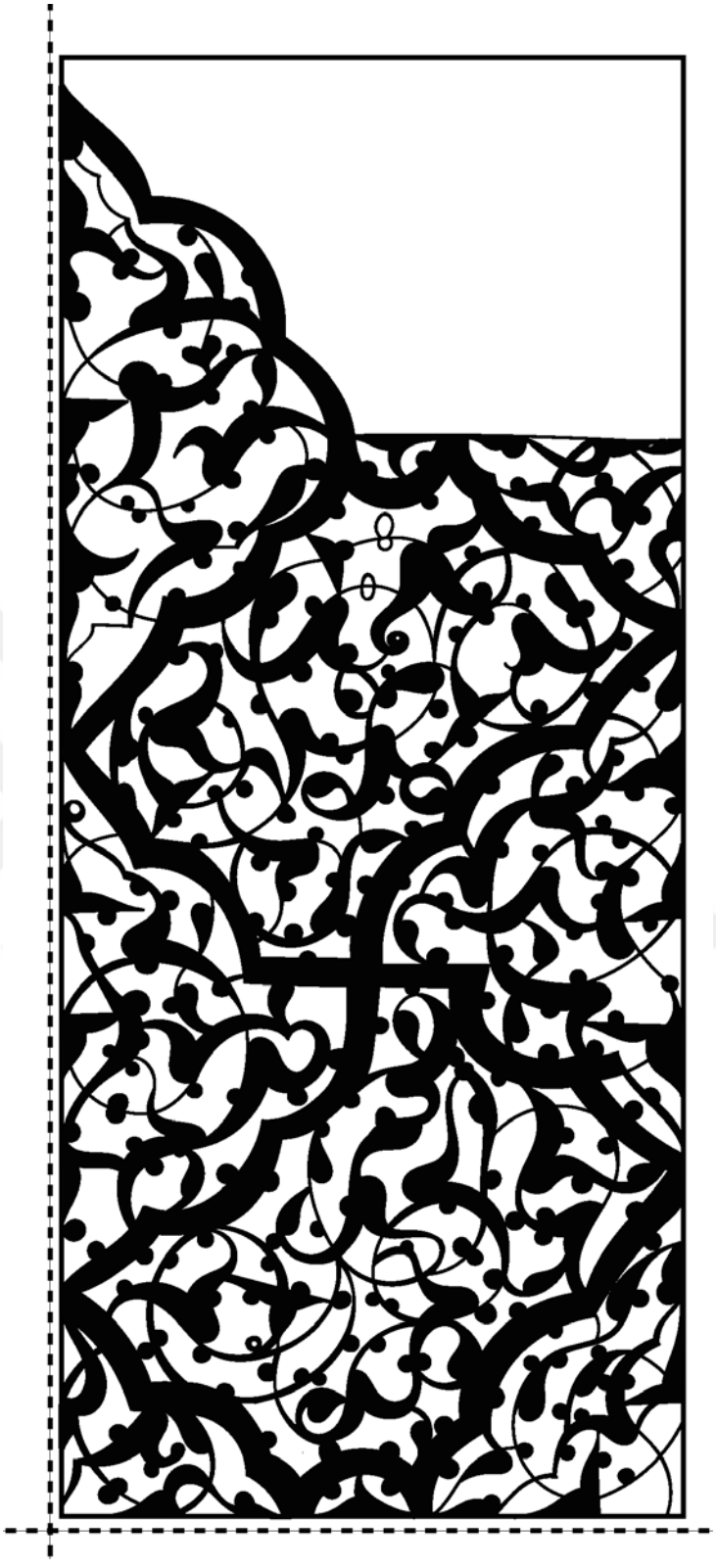


Çizim 31: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.



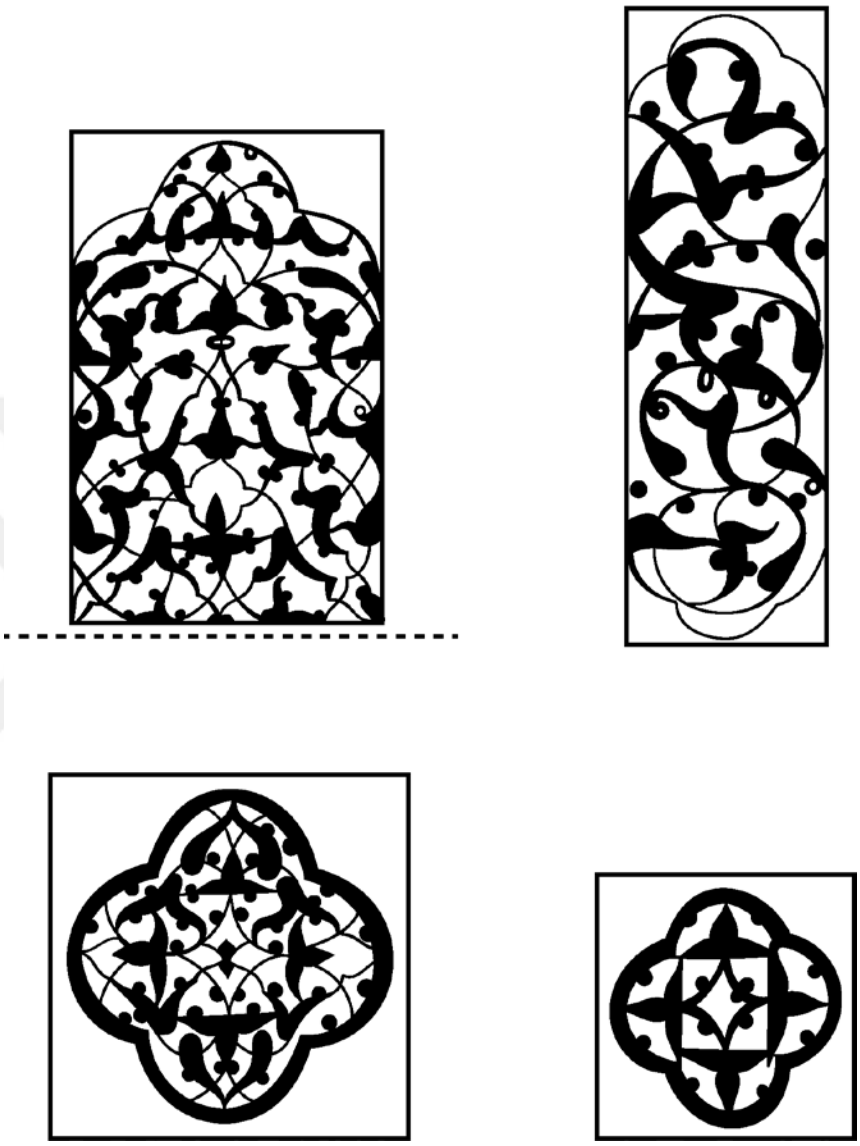
Çizim 32: Cilt içi üst kabı tezyinatı.

Bknz. Çizim 31 No1.



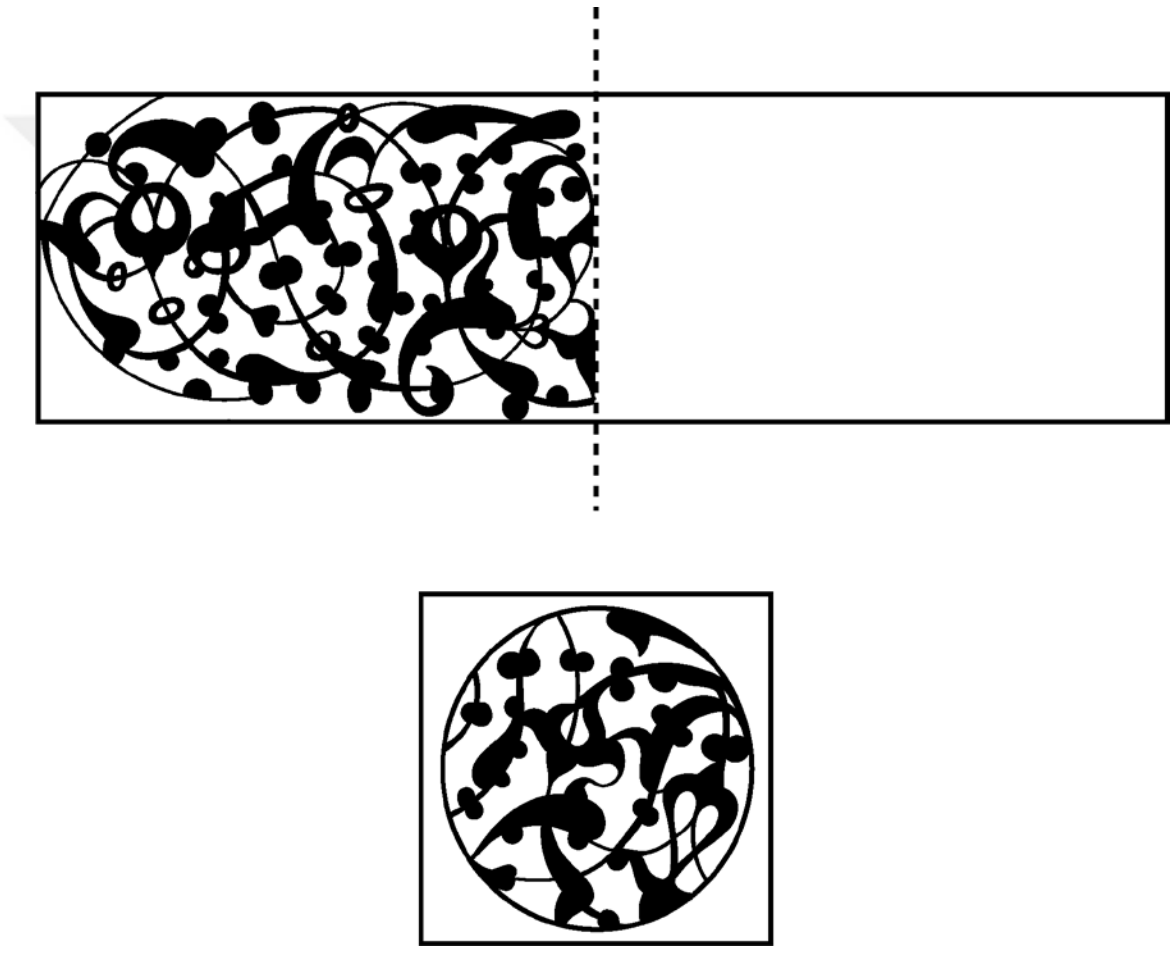
Çizim 33: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı tezyinat detayı.

Bknz. Çizim 32.



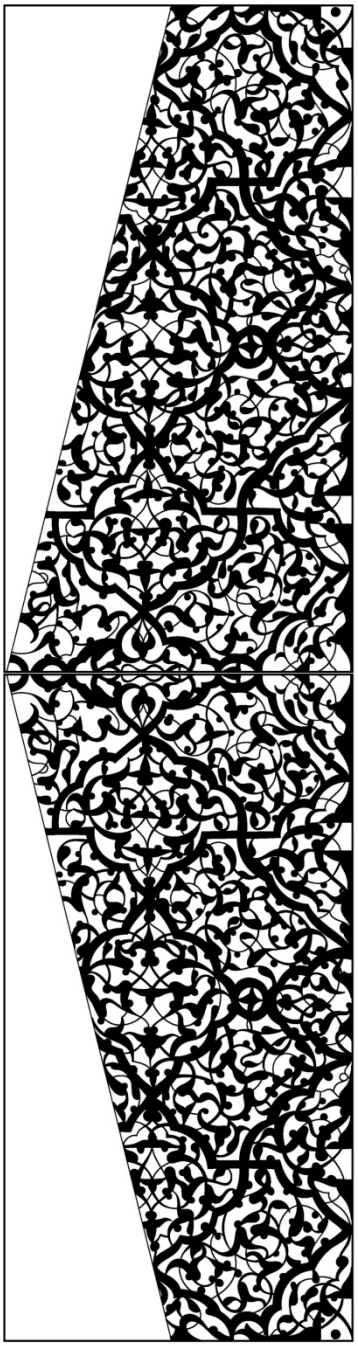
Çizim 34: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 31 No2, No3, No4, No5.



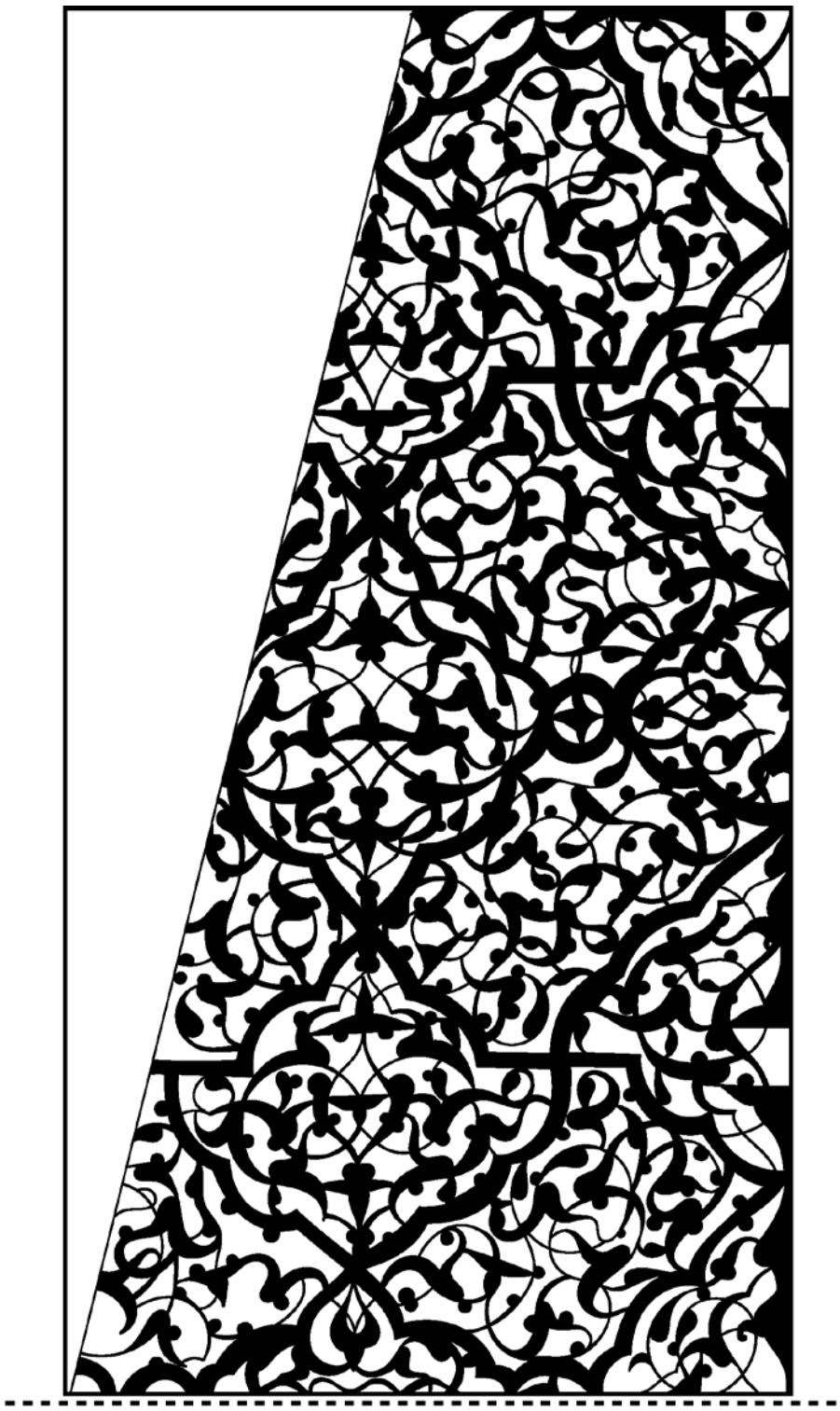
Çizim 35: ½ simetri oranında cilt içi alt kabı sertab paftalarında kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 31 No6, No7.



Çizim 36: Cilt içi alt kabı mikleb tezyinatı.

Bknz. Çizim 31 No8.



Çizim 37: ½ simetri oranında cilt içi alt kabı mikleb tezyinatı detayı.

Bknz. Çizim 36.

3.2.5 Sıra No: 5

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 011

Eserin Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: H.968 / M.1560/1561

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Nesih

Eserin Ebadı: 384x265 - 218x146 mm.

Yaprak Sayısı: 259 yk.

Satır Sayısı: 15

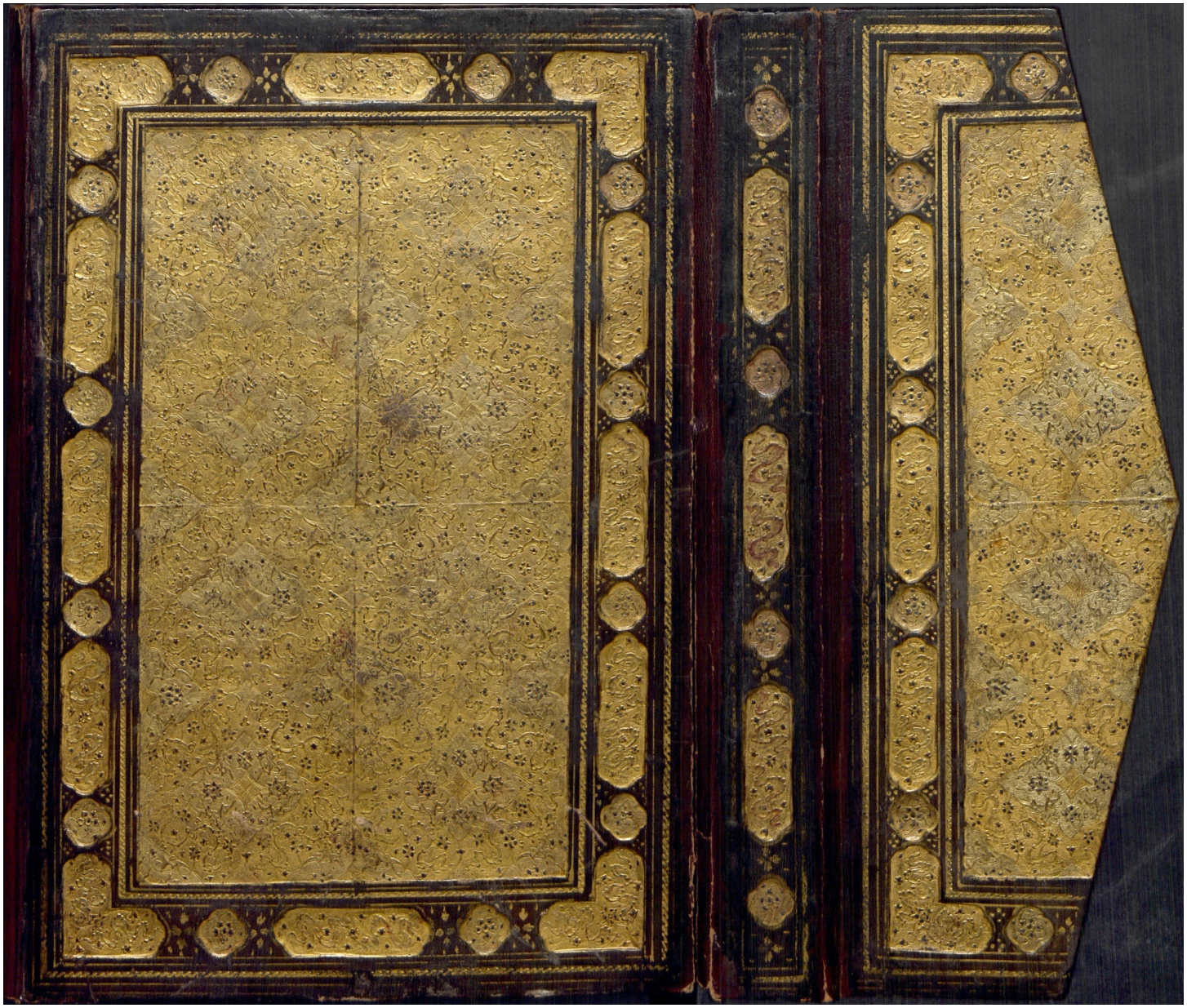
Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf koyu kahverengi renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri iyi durumdadır ve deformasyona uğramamıştır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı diğer eserlerde olduğu gibi şemseli, salbekli ve köşebentli olarak tasarlanmamıştır. Bunun yerine merkez dikdörtgen kısmın tamamını kaplayan, temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlar kullanılmıştır. Bu tasarım diğer eserlerde olduğu gibi soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir. Genellikle sarılma rumiler kullanılmış, ayırma rumilerle alanlar estetik bir düzende bölünmüştür. Ayırma rumiler simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Kullanılan motifler birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Dikdörtgen alanın dışında altın ipliklerin arasında zencerek kullanılarak çerçeve yapılmış bu alan arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervaz köşeleri

yuvarlanmış dikdörtgen ve dairesel paftalara ayrılarak, pafta içleri hatayi grubu motifler ve bulutlarla tezyinlenmiş incelenen diğer eserlerin aksine içlerinde hat yazıları bulunmamaktadır. Paftalara ayrılmış bu alanlarda pençler, goncagüller ve yapraklar "s" kıvrımlı helezonlar üzerine yerleştirilmiştir. Köşelerde ve paftalar arasında kalan dairesel formlu paftalarda tek başına pençler kullanılmıştır. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde aynı tasarım kullanılmış, sertab da ise paftalarda uygulanan tasarım aynen devam etmektedir. Yazma eserin Cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. İncelenen eserlerden No 004 ile benzer tasarım özellikleri göstermektedir. Eserin cildinin iç kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Ancak zamanla bazı alanlar deformasyona uğramış altınla tezyinlenmiş alanlarda dökülmeler görülmektedir. Eserin merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniğinde yapılmış altın ile mülemma olarak bezenmiştir. Merkezde beyzi formda şemse bulunmaktadır. Şemsenin iç zemini lapis lazuli rengi kullanılarak boyanmıştır. Temel olarak eserin cild iç kabında lapis lazuli, altın ve siyah renkleri hakimdir. Şemse ¼ simetri oranında hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlar kullanılarak müşebbek olarak tezyinlenmiştir. Merkezdeki salbekler zamanla deformasyona uğradığı için kullanılan tasarımlar tam olarak anlaşılamamakla birlikte ½ simetri oranında rumiler kullanıldığı görülmektedir. Orta alandaki şemse ve salbeği ¼ simetri oranında bölünerek bu tasarımlar köşebent olarak kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlar serbest olarak bitkisel motiflerin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Dikdörtgen alanın dışında altın ipliklerin arasında zencerek kullanılarak çerçeve yapılmış bu alan arasuyu gibi kullanılmıştır. İç içe geçmiş iki dikdörtgenden oluşan dış pervazların birincisi köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen ve dairesel paftalara ayrılarak, pafta içleri hatayi grubu motiflerle mülemma

olarak tezyinlenmiştir. Ayrıca pafta aralarında kalan alanlar siyah renge boyanarak altınla noktalamalar yapılmıştır. En dışta yer alan pervazda kenarları yuvarlanmış dikdörtgen paftalarla alanlar bölümlere ayrılmış köşelerden oluşturulan düzenlemelerle birleştirilmiştir. En dış pervazdaki bu pafta alanların zeminleri lapis lazuli renginde boyanarak ½ simetri oranında rumi motifleri kullanılarak müşebbek olarak tezyinlenmiştir. Kullanılan bu form ve kartuş paftalar, sertab ve miklebde de aynen devam etmektedir.



Görsel 75: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 011, 384x265 mm.



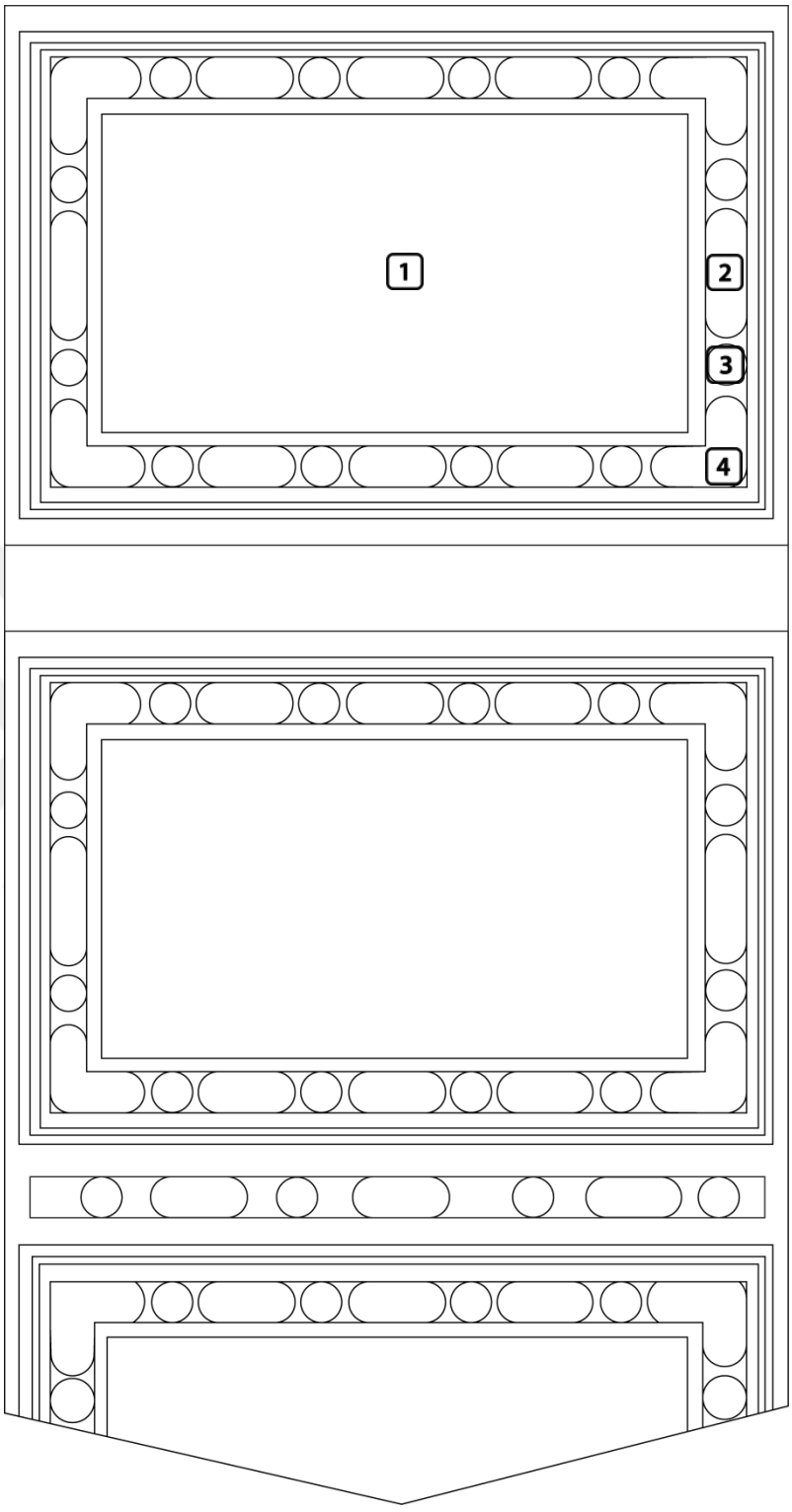
Görsel 76: Kur’an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 011, 384x265 mm.



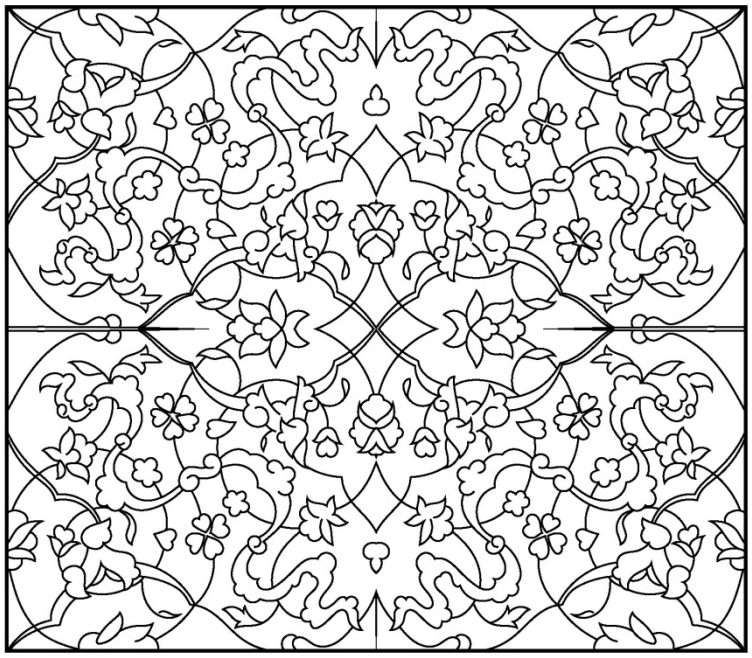
Görsel 77: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 011, 384x265 mm.



Görsel 78: Kur’an-ı Kerim cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 011, 384x265 mm.

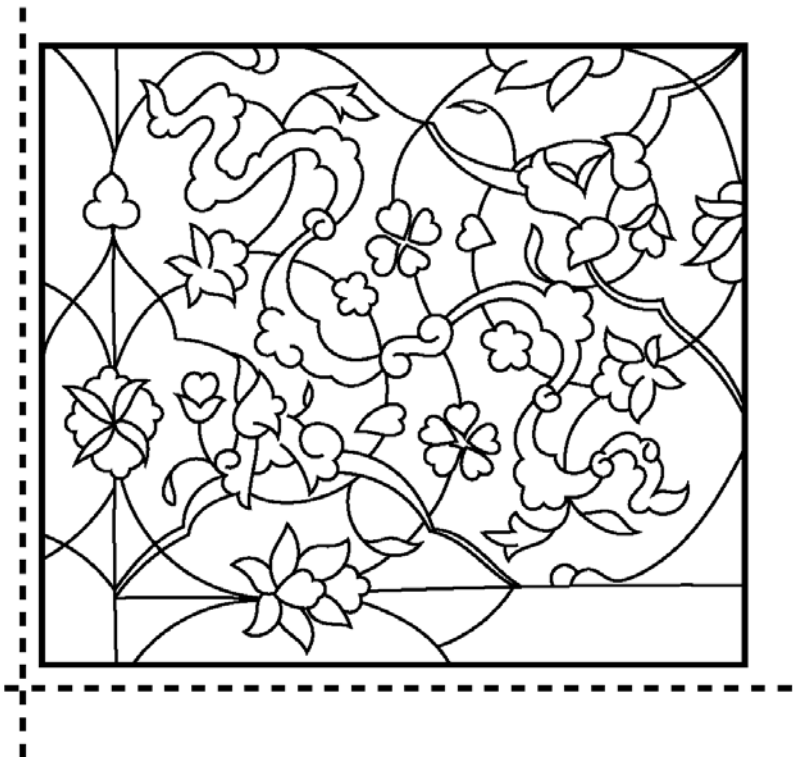


Çizim 38: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.



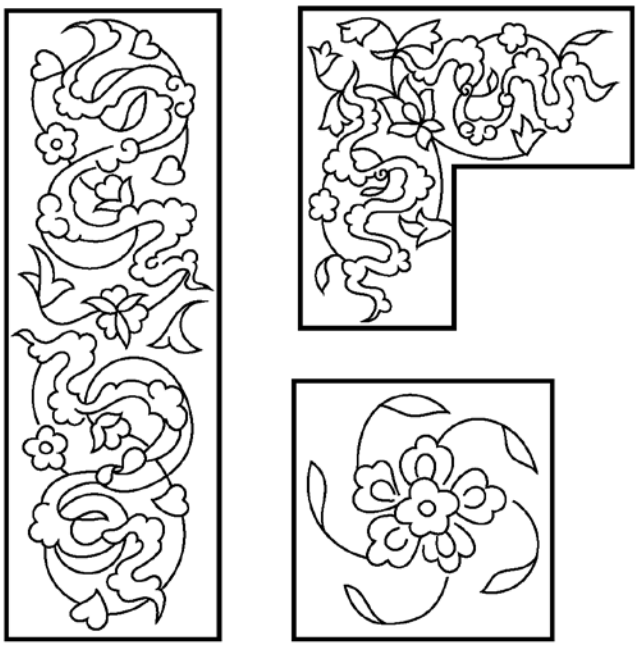
Çizim 39: Cilt dışı üst kabı tezyinatı.

Bknz. Çizim 38 No1.



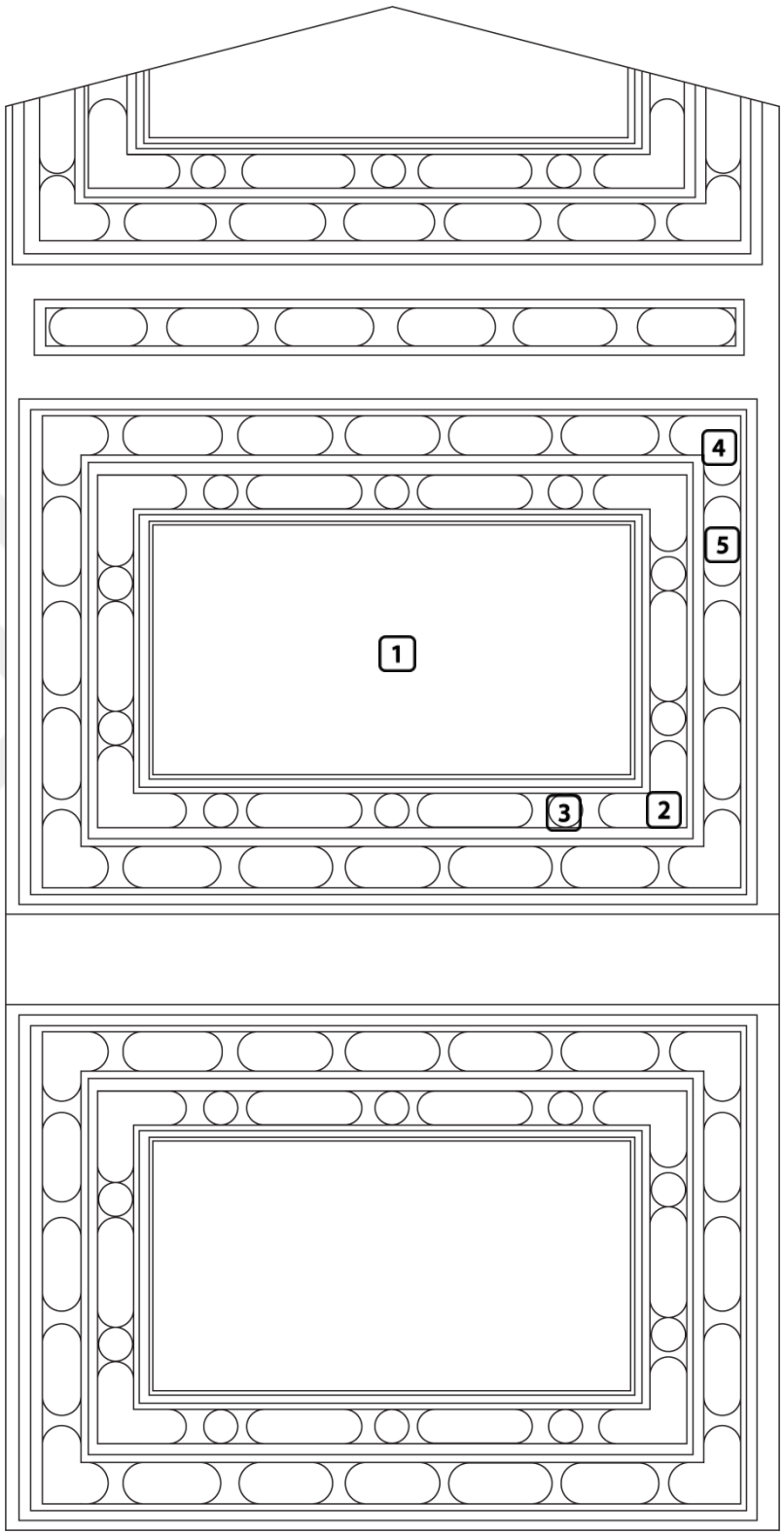
Çizim 40: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı tezyinatı detayı.

Bknz. Çizim 39.

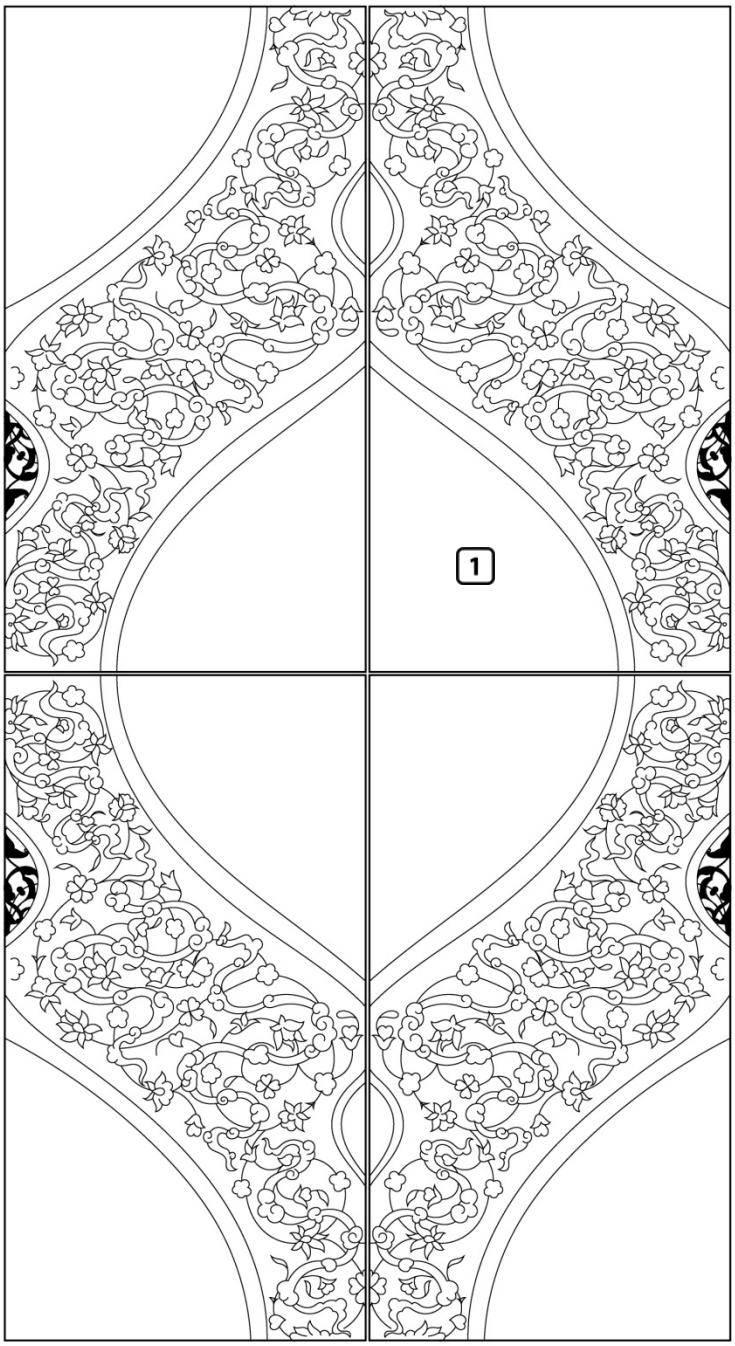


Çizim 41: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim No2, No3, No4.

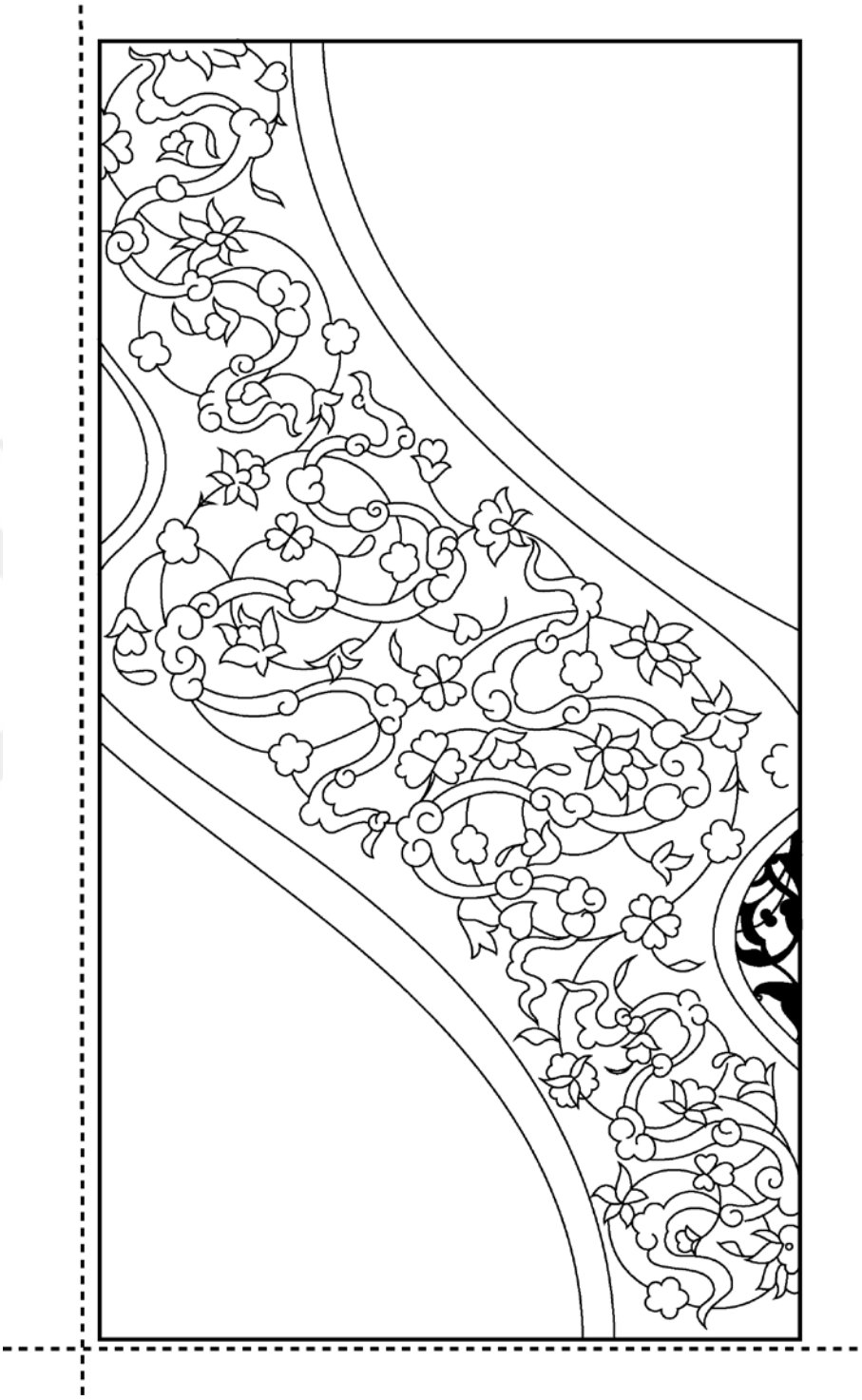


Çizim 42: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

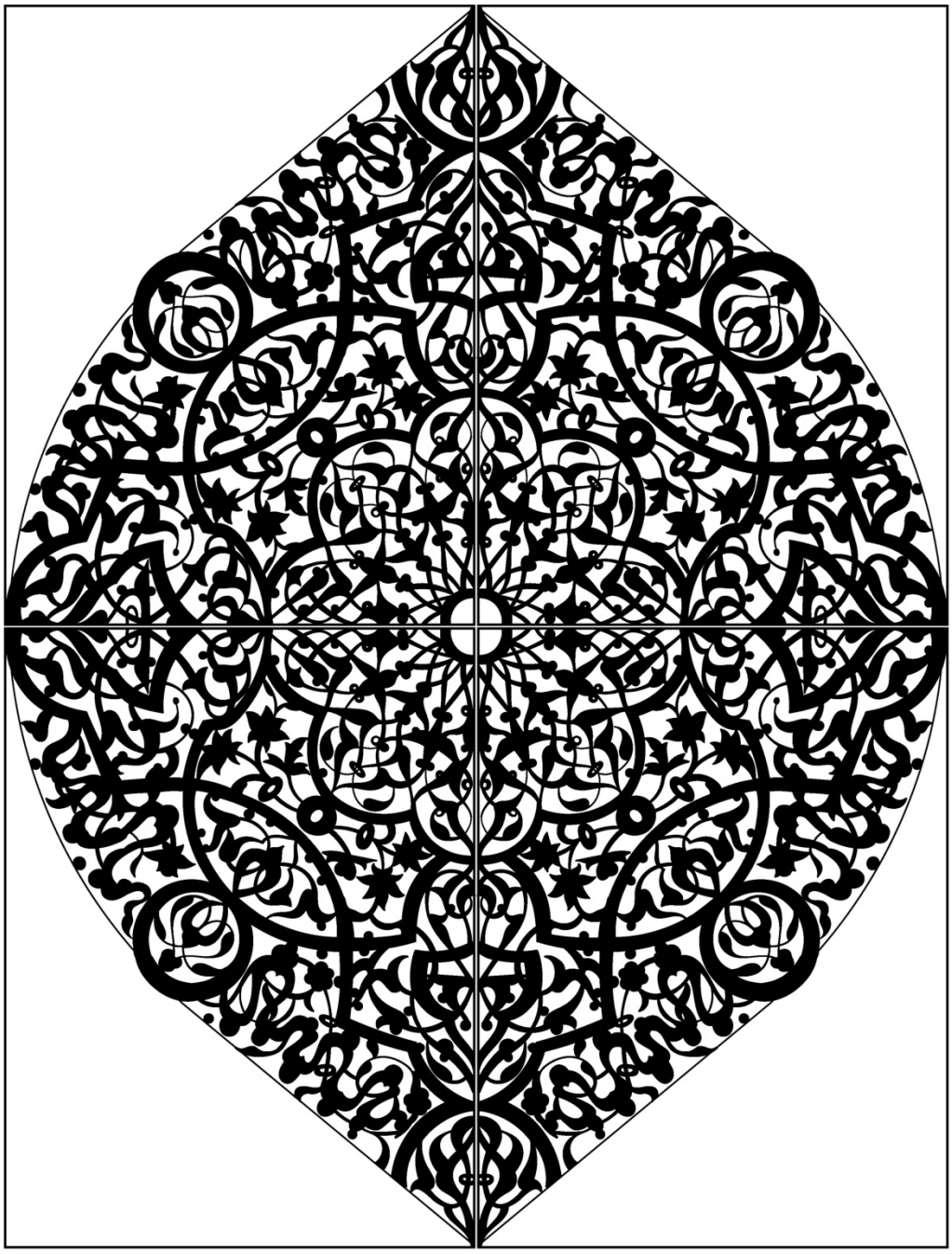


Çizim 43: Cilt içi üst kabı; şemse ve salbeklerin arasında kalan alanların tezyinatı.

Bknz. Çizim 42 No1.

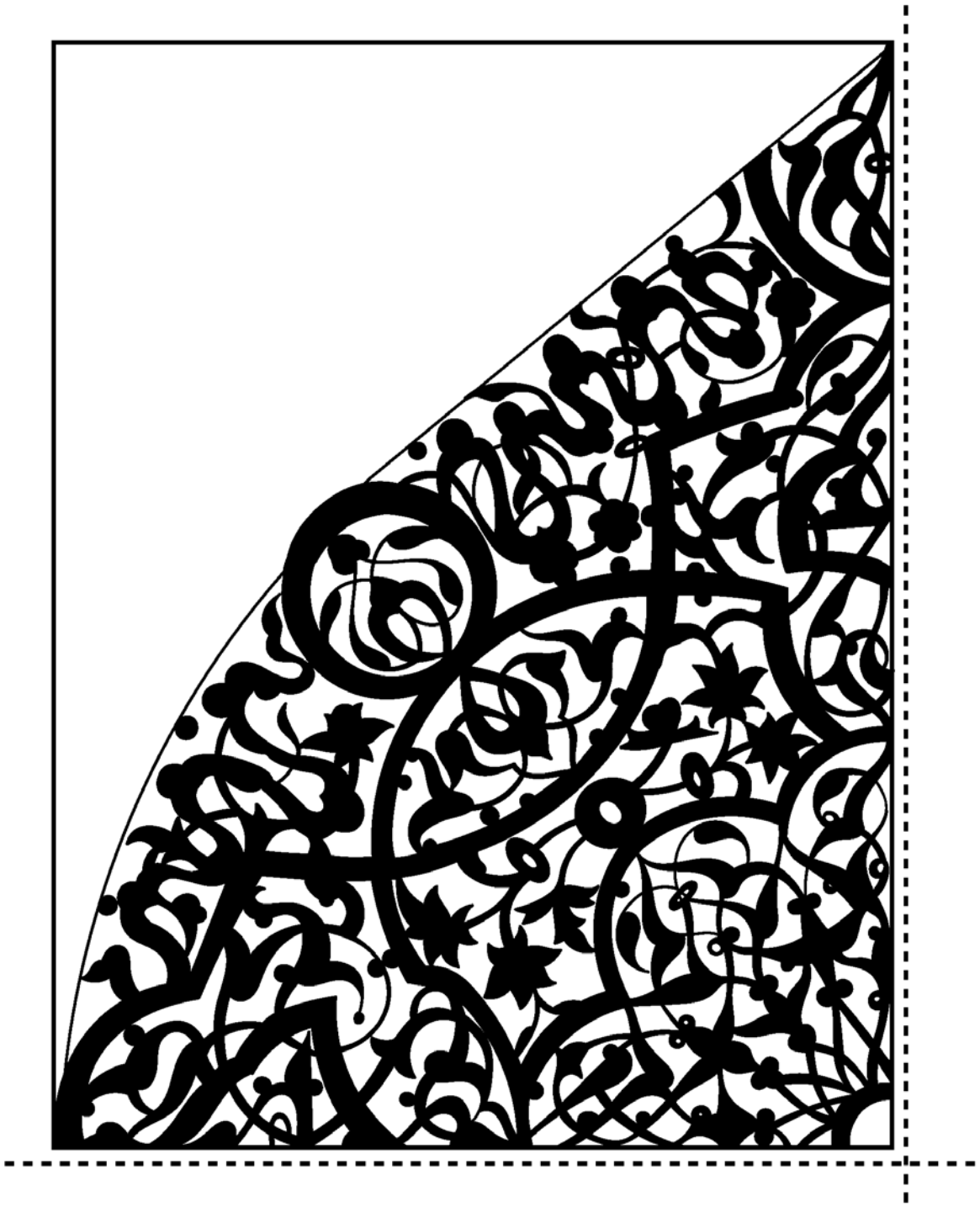


Çizim 44: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse ve salbeklerin arasında kalan alanların tezyinatı detayı. Bknz. Çizim 43.



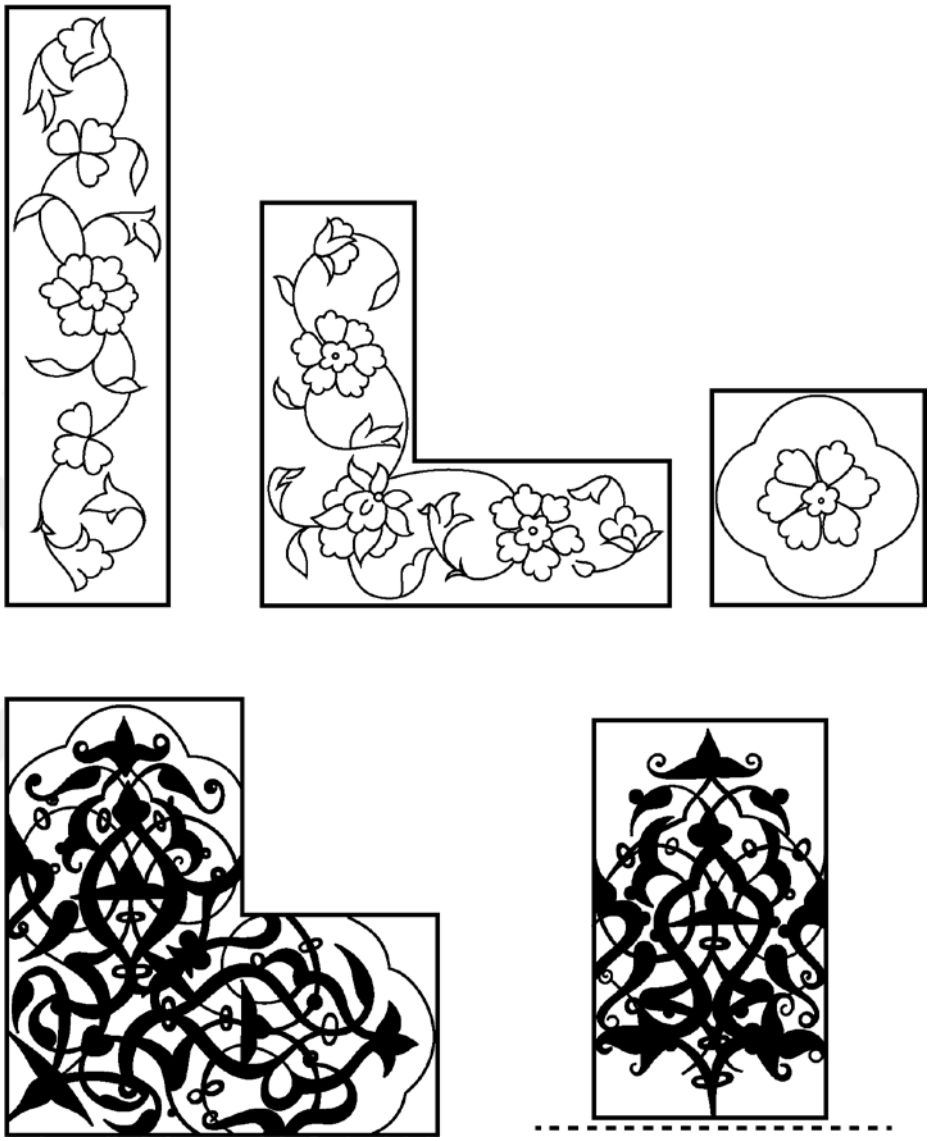
Çizim 45: Cilt içi üst kabı şemse tezyinatı.

Bknz. Çizim 43 No1.



Çizim 46: ½ simetri oranında cilt içi üst kabı şemse tezyinatı.

Bknz. Çizim 45.



Çizim 47: Cilt içi üst kabı dış pervaz tezyinatları.

Bknz. Çizim 42 No2, No3, No4, No5.

3.2.6 Sıra No: 6

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 014

Eserin Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: ---

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Nesih

Eserin Ebadı: 400x255 - 225x143 mm.

Yaprak Sayısı: 313 yk.

Satır Sayısı: 12

Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf kahverengi renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri iyi durumda ve deformasyona uğramamıştır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir. Yazma eserin cild tezyinatında kullanılan tasarım şeması incelenen eserlerden No 001 ile benzerlik göstermektedir. Merkez dikdörtgen alanda kullanılan kompozisyon, dış pervazlardaki hat yazıları ve alan bölmeleri aynıdır. Miklebde de No 001 de olduğu gibi aynı tasarım şeması devam etmekte fakat sertabda kullanılan tasarım farklılık göstermektedir. No 014 de No 001 de olduğu gibi şemse alanında ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlar tasarım öğelerini oluşturmaktadır. Genellikle sarılma rumiler kullanılmış orta bağ rumilerle alanlar estetik bir düzende bölünmüştür. Bulutlarda serbest olarak hatayi ve rumi motiflerinin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak

alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Salbeklerde ise sade bir tasarımla ortabağ rumi kullanılarak ½ simetrili hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Köşebentlerde şemse tasarımında kullanılan hatayi, rumi ve bulut motifleri aynı zarafette kullanılmış, serbest bulutlar sarılma rumi ve hatayi grubu motifler arasında dolanmaktadır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Dikdörtgen alanın dışında altın iplikten sonra deri kısım boş bırakılarak ince arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervaz paftalara ayrılarak, pafta içleri bulut ve hatayi grubu motiflerle ve bazı ayetlerle mülemma olarak tezyin edilmiştir. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında aynı ayetler, sertab ve miklebinde farklı ayetler yer almaktadır. Cildin üst kabındaki dış pervazda Bakara suresinin 255. ayeti:

اللّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

Türkçesi;

“Allah kendisinden başka hiçbir ilah olmayandır. Diridir, kayyumdur. Onu ne bir uyuklama tutabilir, ne de bir uyku. Göklerdeki her şey, yerdeki her şey onundur. İzni olmaksızın onun katında şefaatte bulunacak kimdir? O, kulların önlerindekileri ve arkalarındakileri (yaptıklarını ve yapacaklarını) bilir. Onlar onun ilminden, kendisinin dilediği kadarından başka bir şey kavrayamazlar. Onun kürsüsü bütün gökleri ve yeri kaplayıp kuşatmıştır. (O, göklere, yere, bütün evrene hükmetmektedir.) Gökleri ve yeri koruyup gözetmek ona güç gelmez. O, yücedir, büyüktür.”

Miklebinde Ahzab suresinin 56. ayeti:

إِنَّ ٱللَّهَ وَمَلَٰٓئِكَتَهُۥ يُصَلُّونَ عَلَى ٱلنَّبِيِّۚ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ صَلُّواْ عَلَيْهِ وَسَلِّمُواْ تَسْلِيمًا

Türkçesi;

“Şüphesiz Allah ve melekleri Peygamber’e salât ediyorlar. Ey iman edenler! Siz de ona salât edin, selâm edin.”

Sertabında Vakıa suresinin 79. ve 80. ayetleri:

لَّا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ(٧٩)تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ (٨٠)

Türkçesi;

“ (79) Ona temizlenenlerden başkası el süremez. (80) (O), âlemlerin Rabbinden indirilmiştir.”

Sertabında No 001 den farklı olarak paftalara ayrılmış tasarım şeması tercih edilmiştir. Dikdörtgen bir çerçeve içinde beş parçaya bölünen bu paftaların ikisinin içinde Vakıa suresinin 79. ve 80. ayetleri, sağ ve sol yanında yer alan paftalarda ise hatayi grubu motifler kullanılarak tezyinlenmiştir. Miklebinde de cildin üst ve alt kabında kullanılan tasarımın aynısı nakşedilmiştir. Yazma eserin cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Eserin cildinin iç

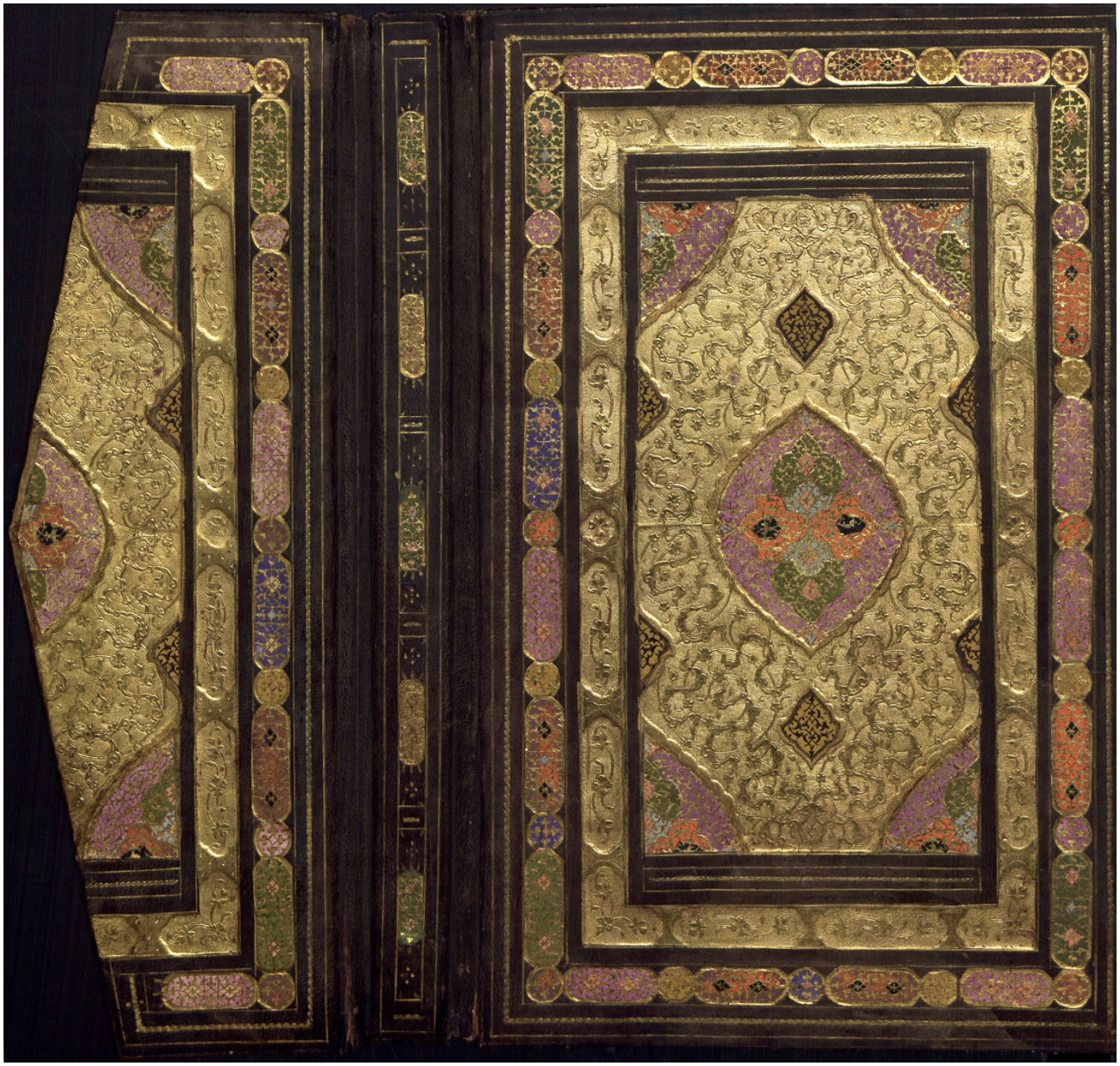
kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Cildin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Eserin merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altın ile mülemma olarak bezenmiştir. Merkezde beyzi formda şemse bulunmaktadır. Şemsenin içerisinde zemini açık pembe, turuncu, yeşil, açık mavi, siyah ve ivory (fildişi) renkler kullanılarak paftalar oluşturulmuştur. No 001 den farklı olarak lapis lazuli rengi burada tercih edilmemiştir. No 001 de olduğu gibi No 014 de, şemse ¼ simetri oranında rumi motifleri kullanılarak altınla tezyinlenmiştir. Merkezdeki salbeklerde ½ simetri oranında rumiler kullanıldığı görülmektedir. Orta alandaki şemse ve salbeği ¼ simetri oranında bölünerek bu tasarımlar köşebent olarak kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar boş bırakılmamış, yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile yapılarak mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlar serbest olarak bitkisel motiflerin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi ince bir arasuyu gibi kullanılmıştır. İç içe geçmiş iki dikdörtgenden oluşan dış pervazların birincisinde No 001 den farklı olarak köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen paftalar ve dairesel alan bölmeleri bulunmaktadır. Bu alanlarda hatayi grubu desenlerden oluşan tezyinat yer almaktadır. En dışta yer alan pervazda kenarları yuvarlanmış büyük ve küçük dikdörtgen paftalarla alanlar bölümlere ayrılmış köşelerden daire formunda oluşturulan düzenlemelerle birleştirilmiştir. En dış pervazdaki bu pafta alanların zeminleri lapis lazuli, yeşil, turuncu, açık pembe renklerden oluşmakta ½ simetri oranında altınla tezyinlenmiş rumi motifleri yer almaktadır. Kullanılan bu form ve kartuş paftalar, sertab ve miklebde de aynen devam etmektedir.



Görsel 79: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 014, 400x255 mm.



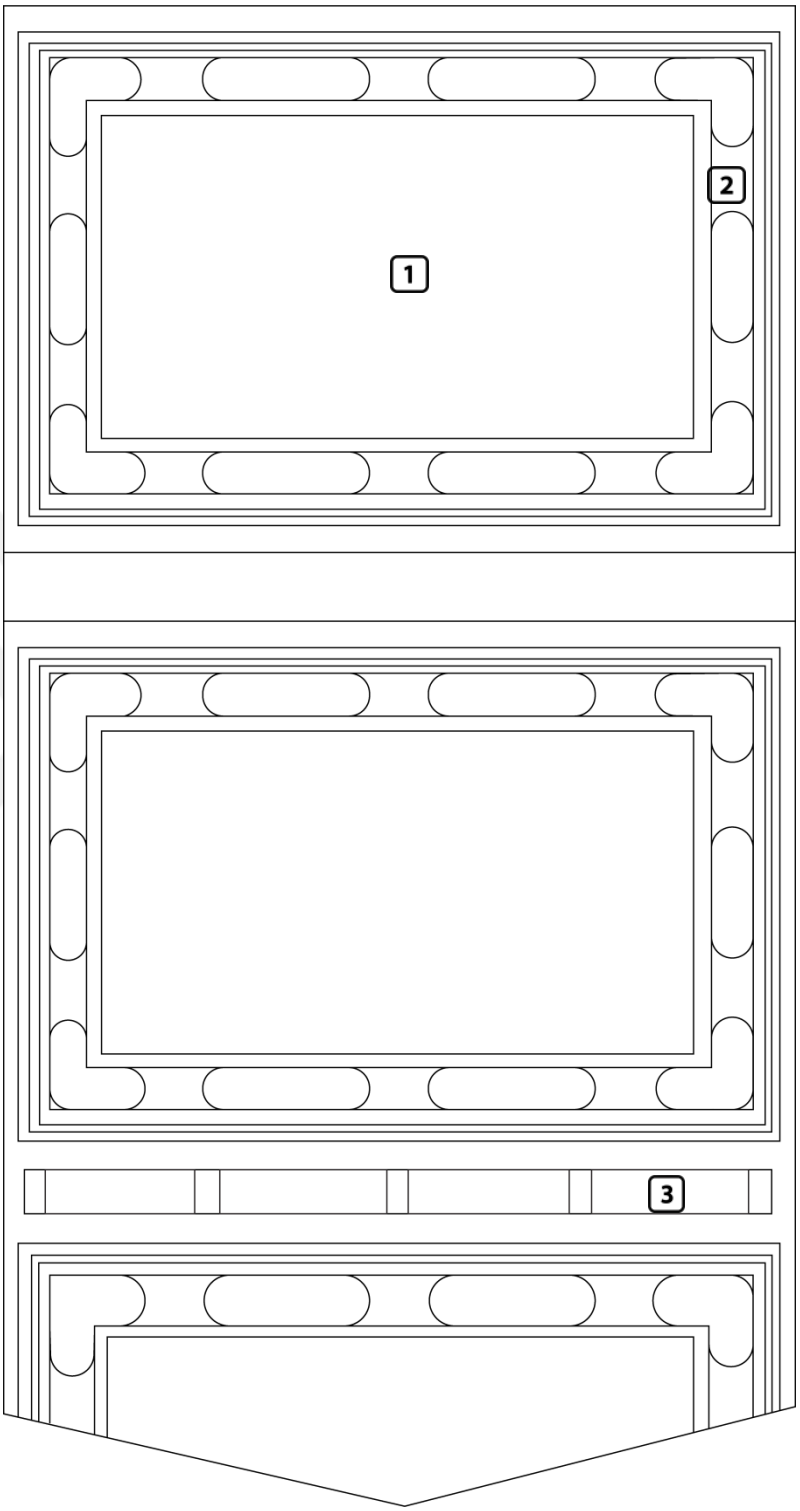
Görsel 80: Kur’an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 011, 400x255 mm.



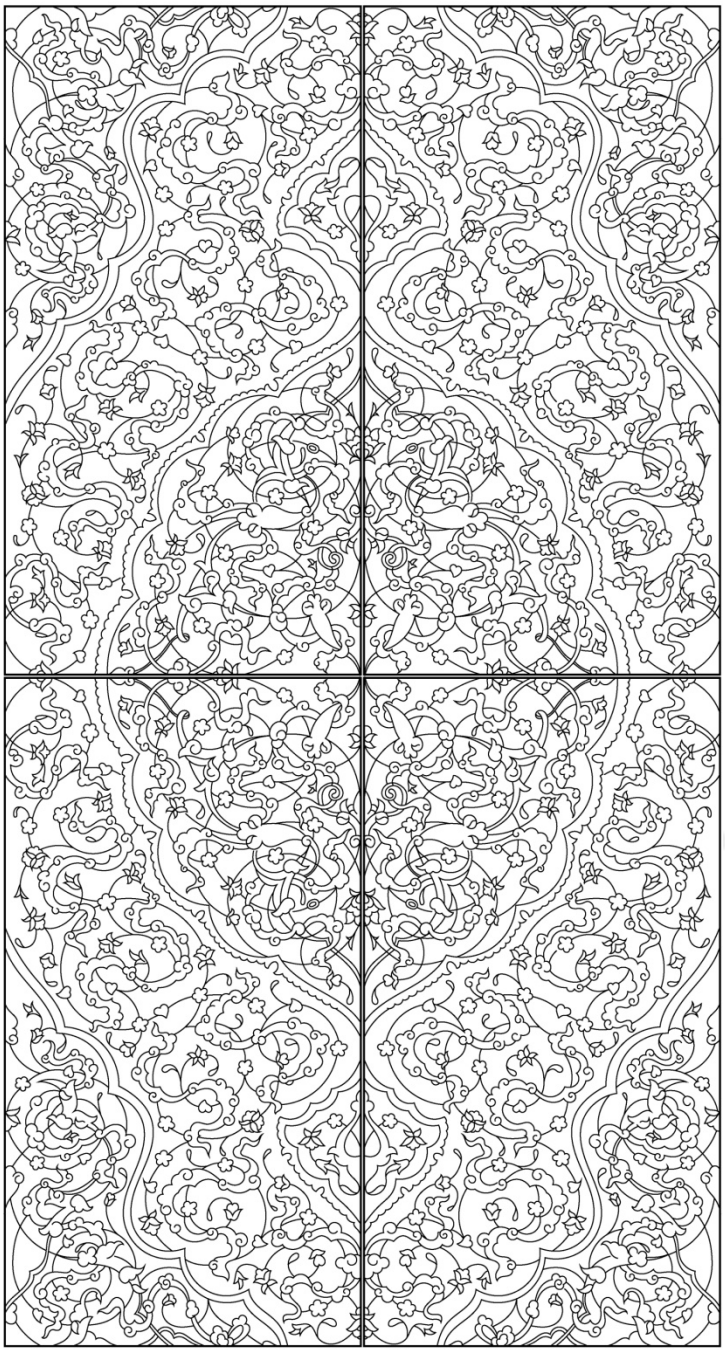
Görsel 81: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 014, 400x255 mm.



Görsel 82: Kur’an-ı Kerim cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 014, 400x255 mm.

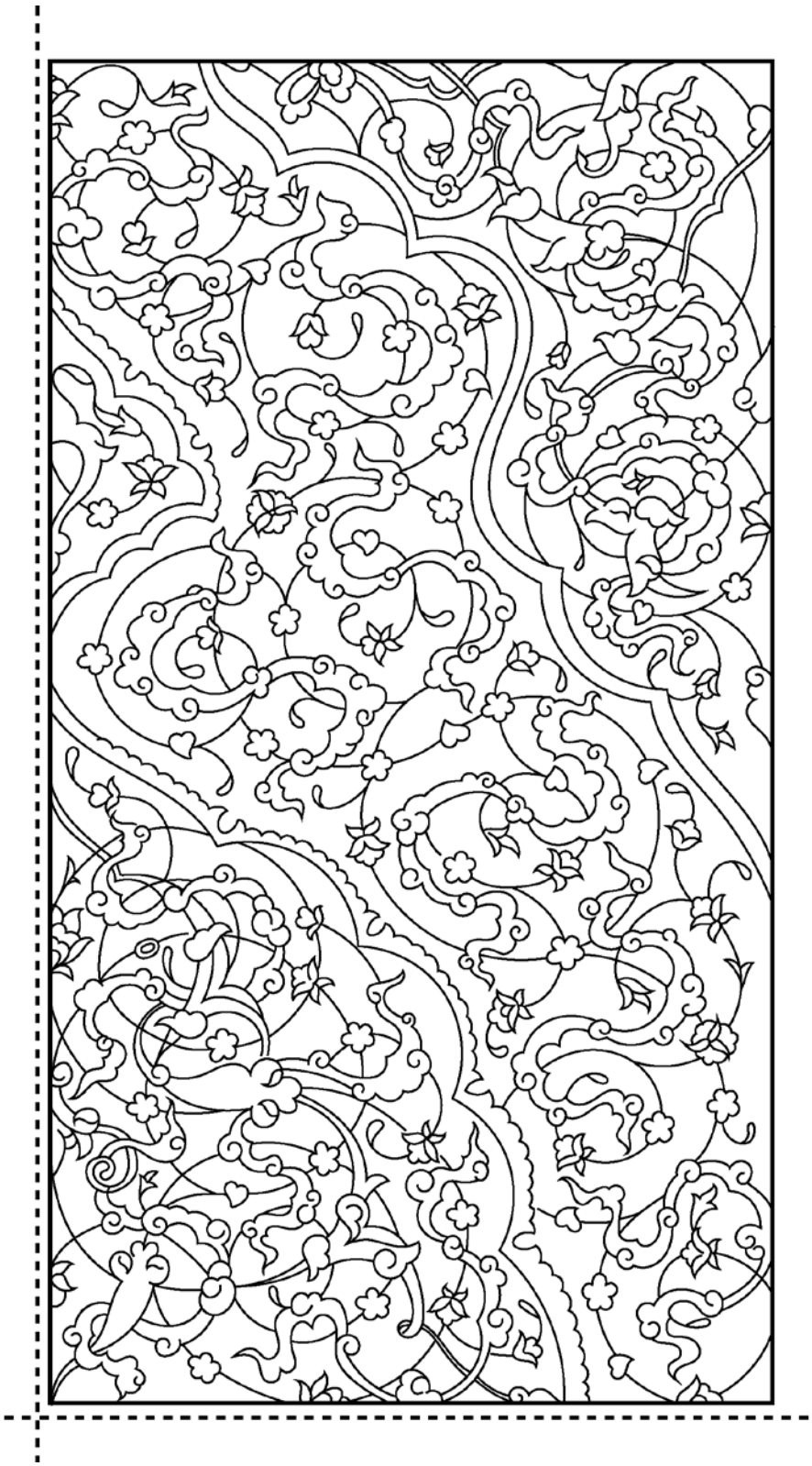


Çizim 48: Cilt dış kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

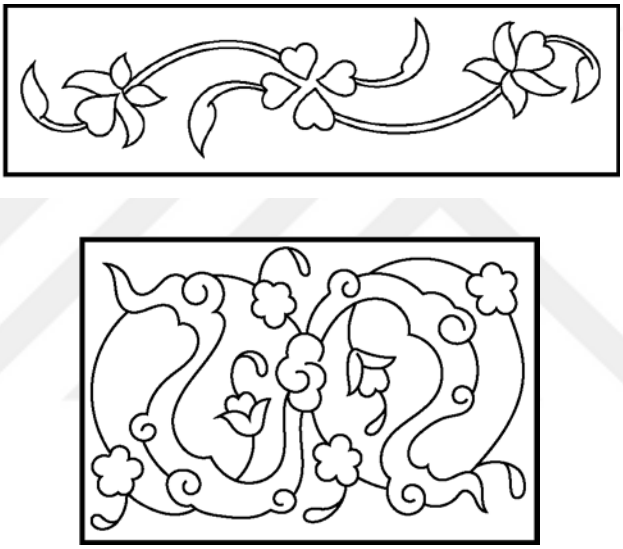


Çizim 49: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat.

Bknz. Çizim 48 No1.

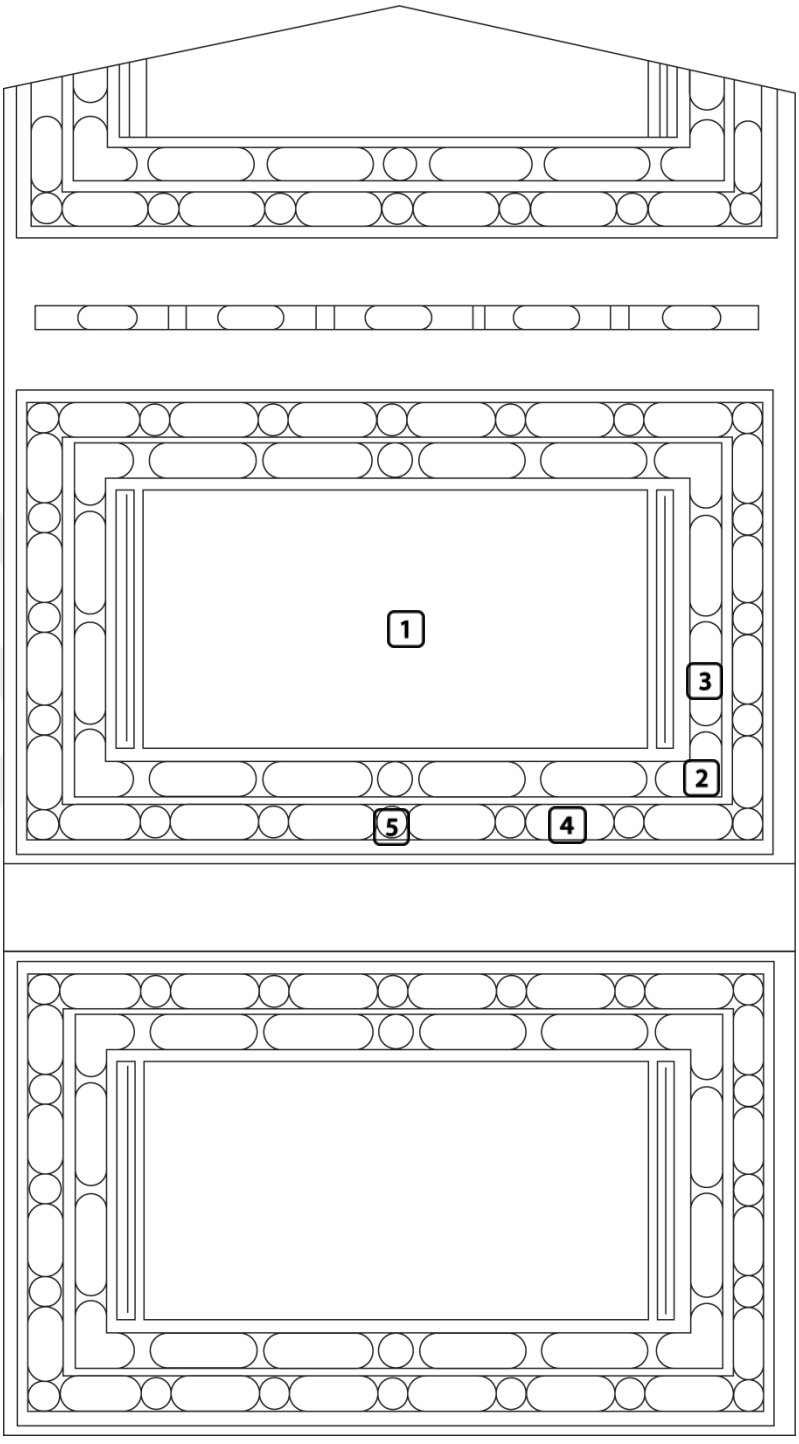


Çizim 50: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 49.

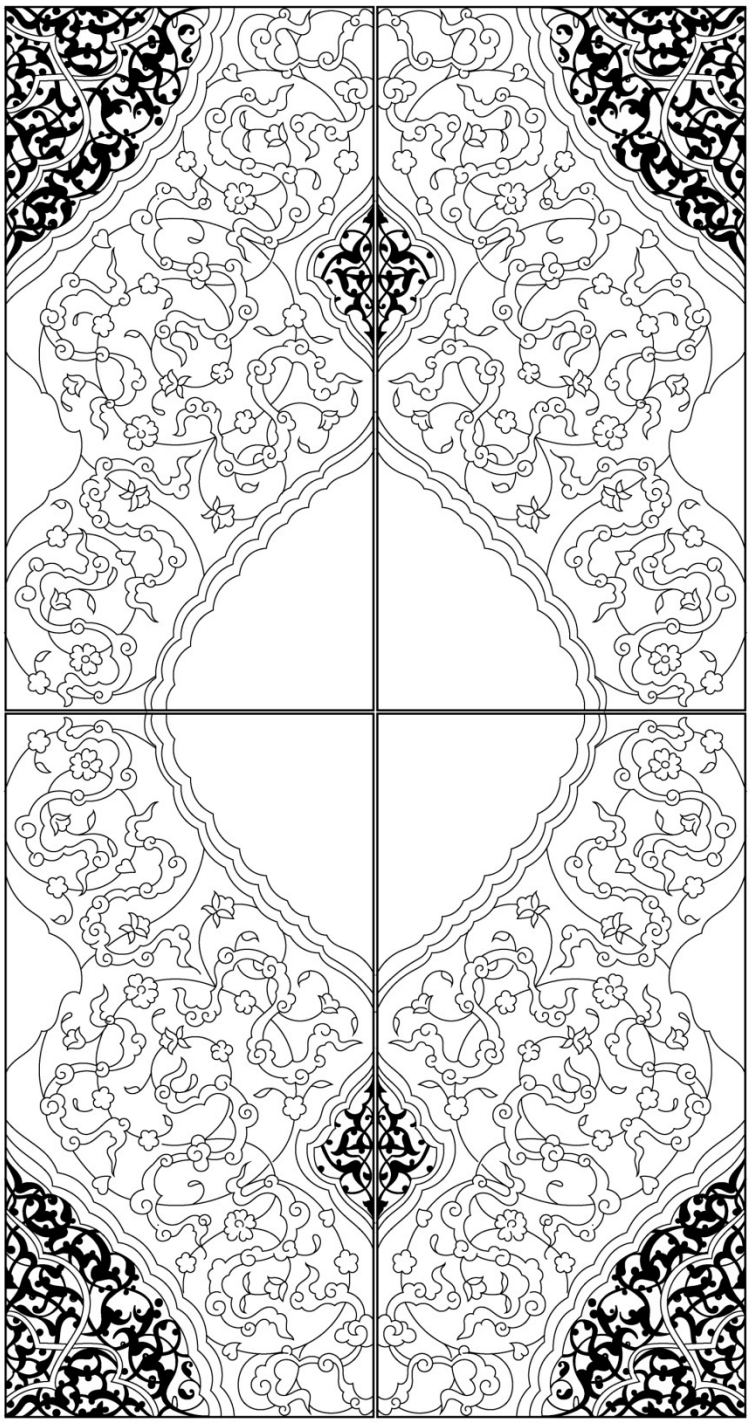


Çizim 51: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

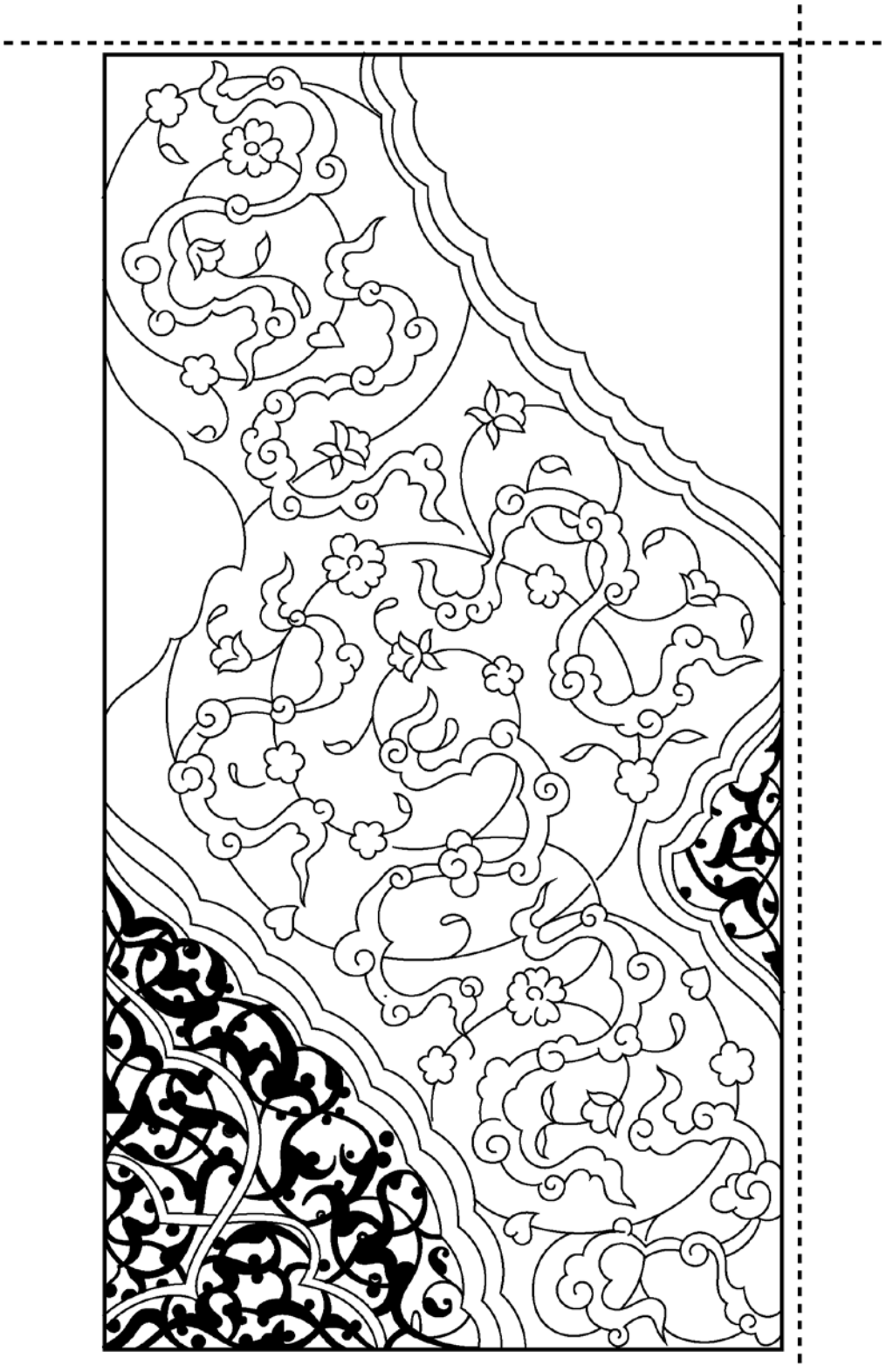
Bknz. Çizim 48 No2, No3.



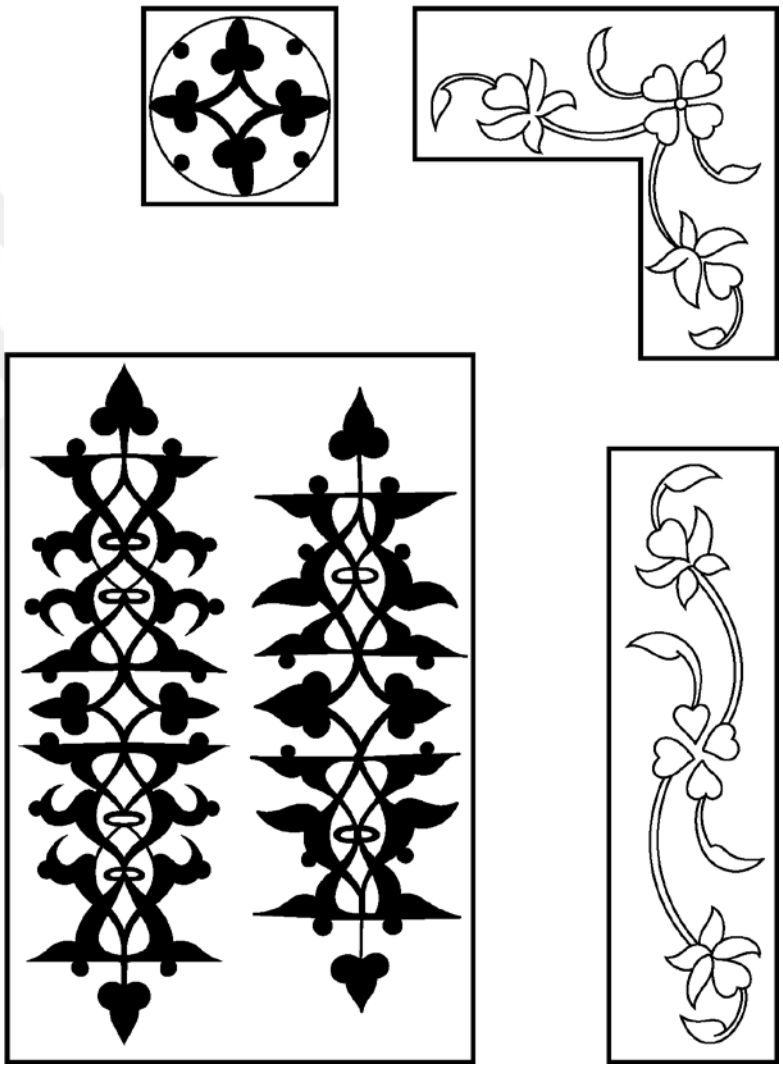
Çizim 52: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.



Çizim 53: Cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat.



Çizim 54: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 53.



Çizim 55: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 52 No2, No3, No4, No5.

3.2.7 Sıra No: 7

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 020

Eserin Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: ---

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Sülüs

Eserin Ebadı: 356x235 - 215x135 mm.

Yaprak Sayısı: 375 yk.

Satır Sayısı: 12

Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf kahverengi renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri iyi durumda ve deformasyona uğramamıştır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse alanında ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler, bulutlar ve rumiler tasarım öğelerini oluşturmaktadır. Genellikle sarılma rumiler kullanılmış orta bağ rumilerle alanlar estetik bir düzende bölünmüştür. Ortabağ rumiler simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Salbeklerde ise sade bir tasarımla ayırma rumiler ve ½ simetri oranında hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Köşebentlerde, şemse tasarımından farklı bir kompozisyon teması tercih edilmiş temel olarak hatayi grubu motifler, bulutlar ve rumiler bir arada kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da

boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlar da serbest olarak hatayi motiflerinin arasında işlenerek alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Dikdörtgen alanın dışında altın iplikten sonra deri rengi boş bırakılarak kalın bir şerit şeklinde çerçeve yapılmış bu alan arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervaz köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen paftalara ayrılarak, pafta içleri hatayi grubu motiflerle ve bulutlarla tezyinlenmiş incelenen diğer eserlerin aksine içlerinde hat yazıları bulunmamaktadır. Bu özelliği ile No 004, No 011, No 020, No 022, No 025 ve No 026 ile benzer özelliktedir. Paftalara ayrılmış bu alanlarda pençler, goncagüller ve yapraklar "s" kıvrımlı helezonlar üzerine yerleştirilmiştir. İncelenen diğer eserlerdeki kartuş paftalara göre bu paftalar daha iridir. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde aynı tasarım kullanılmış, sertab da ise benzer bir tasarımla paftalar bulunmaktadır. Aynı zamanda sertabında Vakıa suresinin 79. ve 80. Ayetleri yer almaktadır.

Vakıa suresinin 79. ve 80. ayetleri:

لَّا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ(٧٩)تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ (٨٠)

Türkçesi;

"(79) Ona temizlenenlerden başkası el süremez. (80) (O), âlemlerin Rabbinden indirilmiştir."

Yazma eserin cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir.

Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Eserin cildinin iç kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Ancak zamanla bazı alanlar deformasyona uğramış altınla tezyinlenmiş alanlarda dökülmeler görülmektedir. Cildin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Eserin merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altın ile mülemma olarak bezenmiştir. Merkezde beyzi formda şemse bulunmaktadır. Şemsenin içerisinde zemini lapis lazuli, turuncu, yeşil, açık mavi, siyah ve ivory (fildişi) renkler kullanılarak paftalar oluşturulmuştur. Bu tasarım temel olarak incelenen eserlerden No 001, No 014 ve No 025 ile benzer özellikler göstermektedir. Aynı tasarım şeması farklılaştırılarak kullanılmıştır. No 020 de şemse ¼ simetri oranında rumi motifleri kullanılarak altınla tezyinlenmiştir. Merkezdeki salbeklerde ½ simetri oranında rumiler kullanıldığı görülmektedir. Orta alandaki şemse ve salbeği ¼ simetri oranında bölünerek bu tasarımlar köşebent olarak kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile yapılarak mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlar serbest olarak bitkisel motiflerin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi kalın bir arasuyu gibi kullanılmıştır. İç içe geçmiş iki dikdörtgenden oluşan dış pervazların birincisinde köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen paftalar ve dairesel alan bölmeleri bulunmaktadır. Bu alanlarda rumi desenlerinden oluşan tezyinat yer almaktadır. Pafta alanların zeminleri lapis lazuli, yeşil, açık pembe renklerden oluşmakta ½ simetri oranında altınla tezyinlenmiş rumi motifleri yer almaktadır. Kullanılan bu form ve kartuş paftalar sertab ve miklebde de aynen devam etmektedir. En dışta yer alan

pervazda kenarları yuvarlanmış paftalarla alanlar bölümlere ayrılmıştır. En dış pervazdaki bu pafta alanlarda incelenen diğer eserlerin aksine İsra suresinden ayetler yer almaktadır. Bu özelliği ile cild kabının içinde hat yazıları bulunan No 022 ve No 020 envanter numaralı eserlerdir. Diğer örneklerde bu tip kullanım görülmemektedir. Eserde yer alan ayetler şöyledir.

Cild içi alt kabı birinci pafta, Arapçası;

فِي الْقُرْآنِ وَحْدَهُ وَلَّوْا عَلَىٰ أَدْبَارِهِمْ نُفُورًا (٤٦) /وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِّلْمُؤْمِنِينَ ۙ وَلَا يَزِيدُ

Türkçesi;

Nefretle arkalarına döndüler.(46) Biz Kur’an’dan, mü’minler için şifa ve rahmet olacak şeyler indiriyoruz. (82) Zalimlerin..

Cild içi alt kabı ikinci pafta, Arapçası;

الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا (٨٢)وَقُرْآنًا فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَىٰ مُكْثٍ وَنَزَّلْنَاهُ تَنزِيلًا

Türkçesi;

…ancak zararını artırır (82). Biz Kur’an’ı, insanlara dura dura okuyasın diye âyetâyet ayırdık ve onu peyderpey indirdik (106). (İsra Suresi 82.ayet/106.ayet)

Cild içi alt kabı üçüncü pafta, Arapçası;

إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ (١٧)فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ (١٨) صدق الله العظيم.(قال الله تبارك وتعالى)؛وَإِذَا قَرَأْت

Türkçesi;

O hâlde, biz onu okuduğumuz zaman, onun okunuşuna uy.(18)” Şanı yüce olan Allah doğru söyledi./ Her eksiklikten münezzeh olan Allah dedi;” Sen Kur’ân’ı kıraat ettiğin (okuduğun) zaman,.. (Kıyamet Suresi 18.ayet/ İsra Suresi 45. ayet) .

Cild içi alt kabı dördüncü pafta Arapçası;

الْقُرْآنَ جَعَلْنَا بَيْنَكَ وَبَيْنَ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ حِجَابًا مَّسْتُورًا (٤٥)و إِذَا ذَكَرْتَ رَبَّكَ

Türkçesi;

Seninle ahirete (ölmeden evvel Allah'a ulaşmaya ve kıyamet gününe) inanmayanlar arasına hicab-ı mesture kıldık (gözlerinin üzerine, seni peygamber olarak görmelerini engelleyen bir perde koyduk) (45)./ Ve sen, Kur'ân'da Rabbinin tekliğini zikrettiğin zaman…(İsra Suresi /45.-46. ayetler).

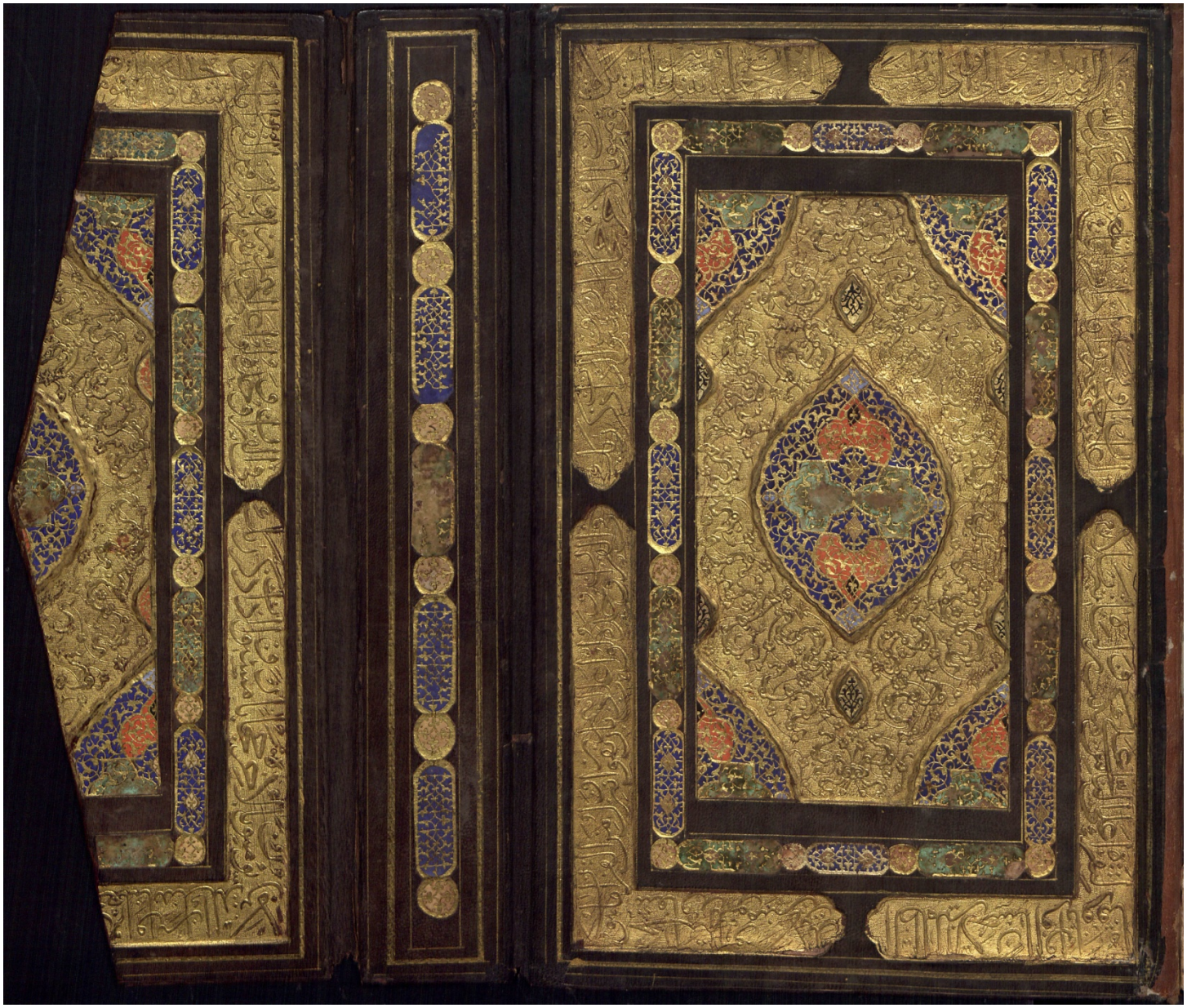
Cild içinin alt kabında kullanılan ayetler aynı şekilde miklebinde de kullanılmış bu sıralama dördüncü ve birinci pafta olarak devam etmektedir. Cild içinin üst kabında ise yine aynı ayetler yerleri farklı şekilde önce üç, dört, bir ve ikinci paftalar olarak sıralanmıştır.



Görsel 83: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 020, 356x235 mm.



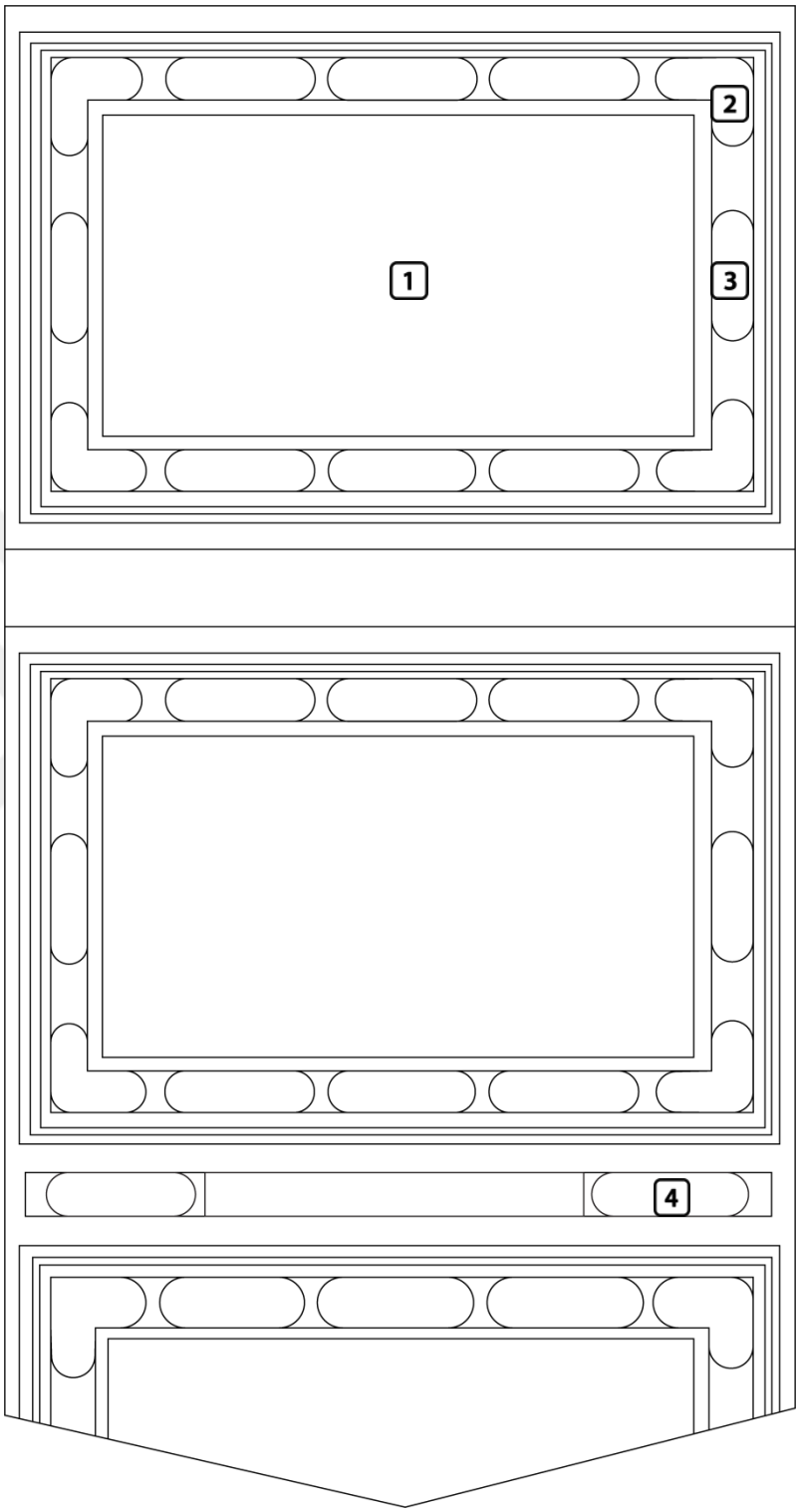
Görsel 84: Kur’an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 020, 356x235 mm.



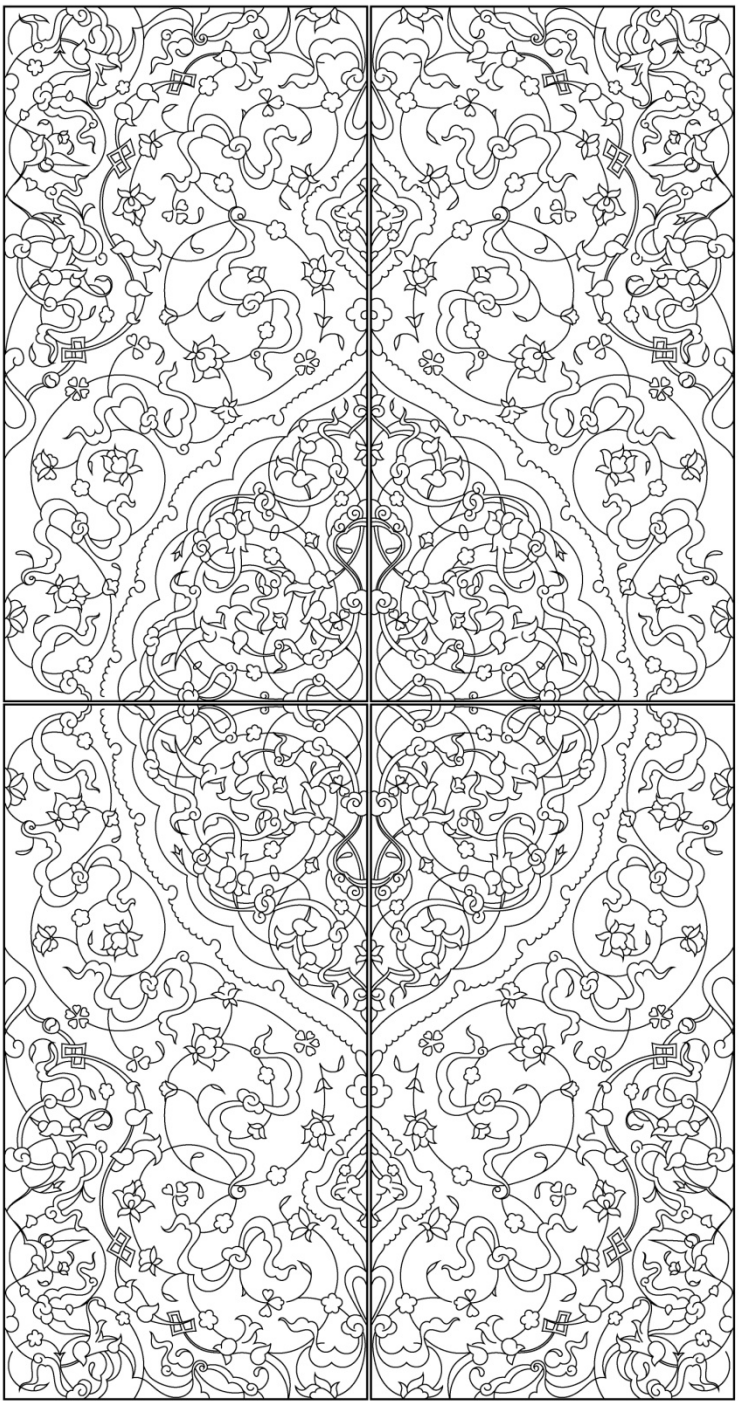
Görsel 85: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 020, 356x235 mm.



Görsel 86: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 020, 356x235 mm.

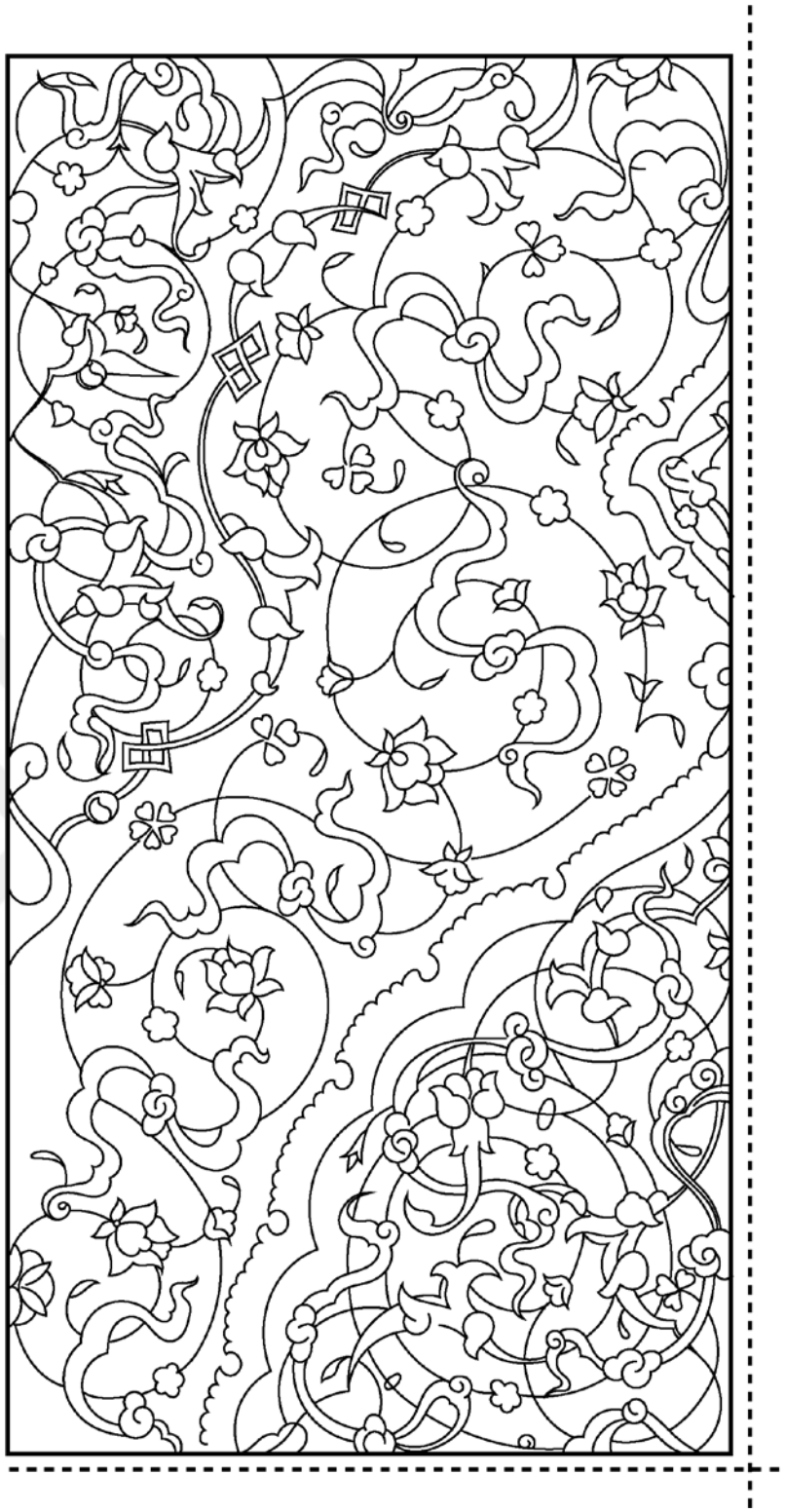


Çizim 56: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

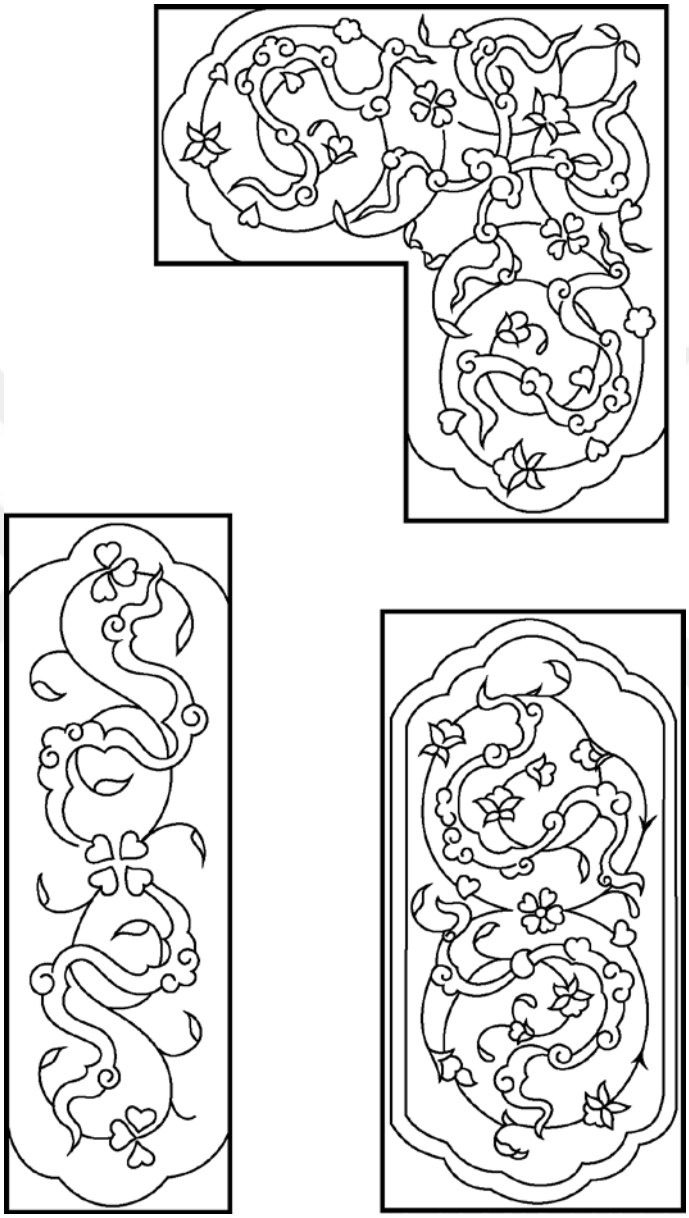


Çizim 57: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat.

Bknz. Çizim 56 No1.

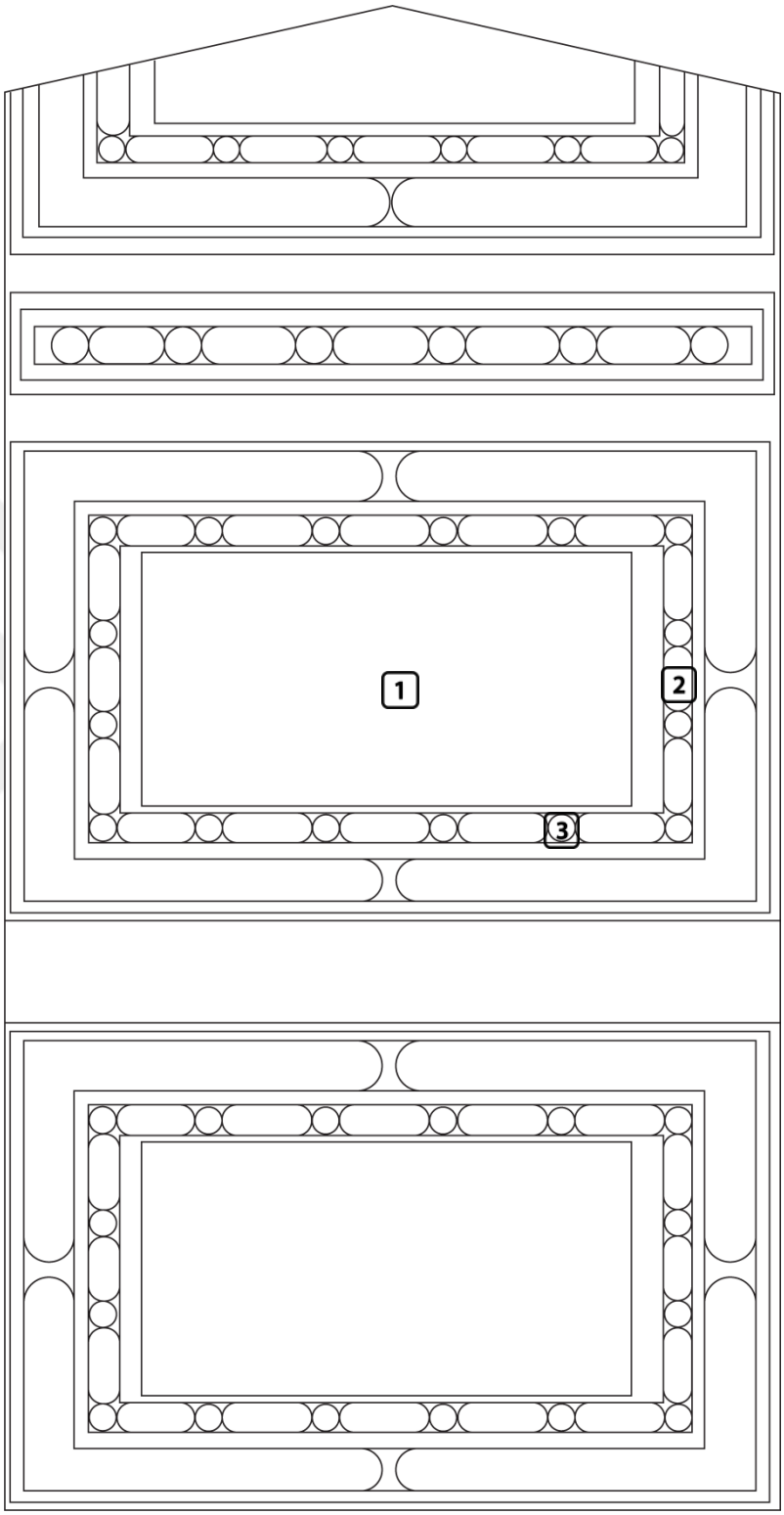


Çizim 58: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 57.

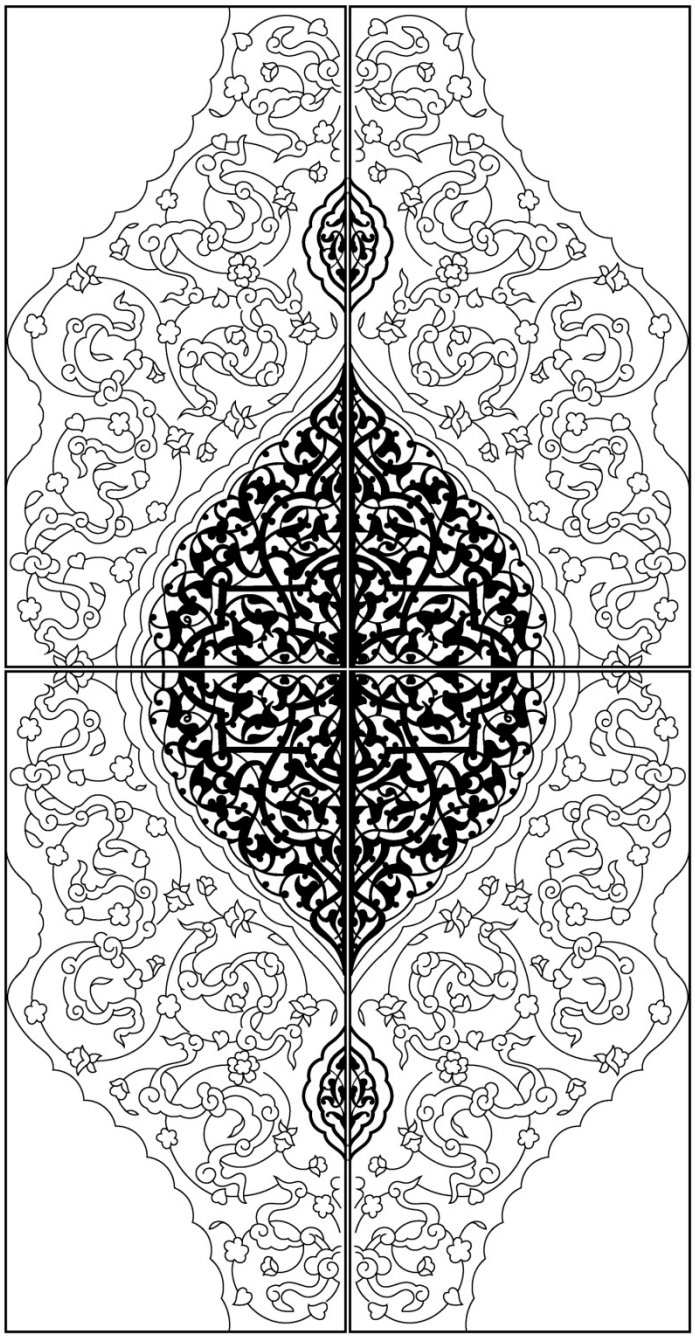


Çizim 59: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 56 No2, No3, No4.

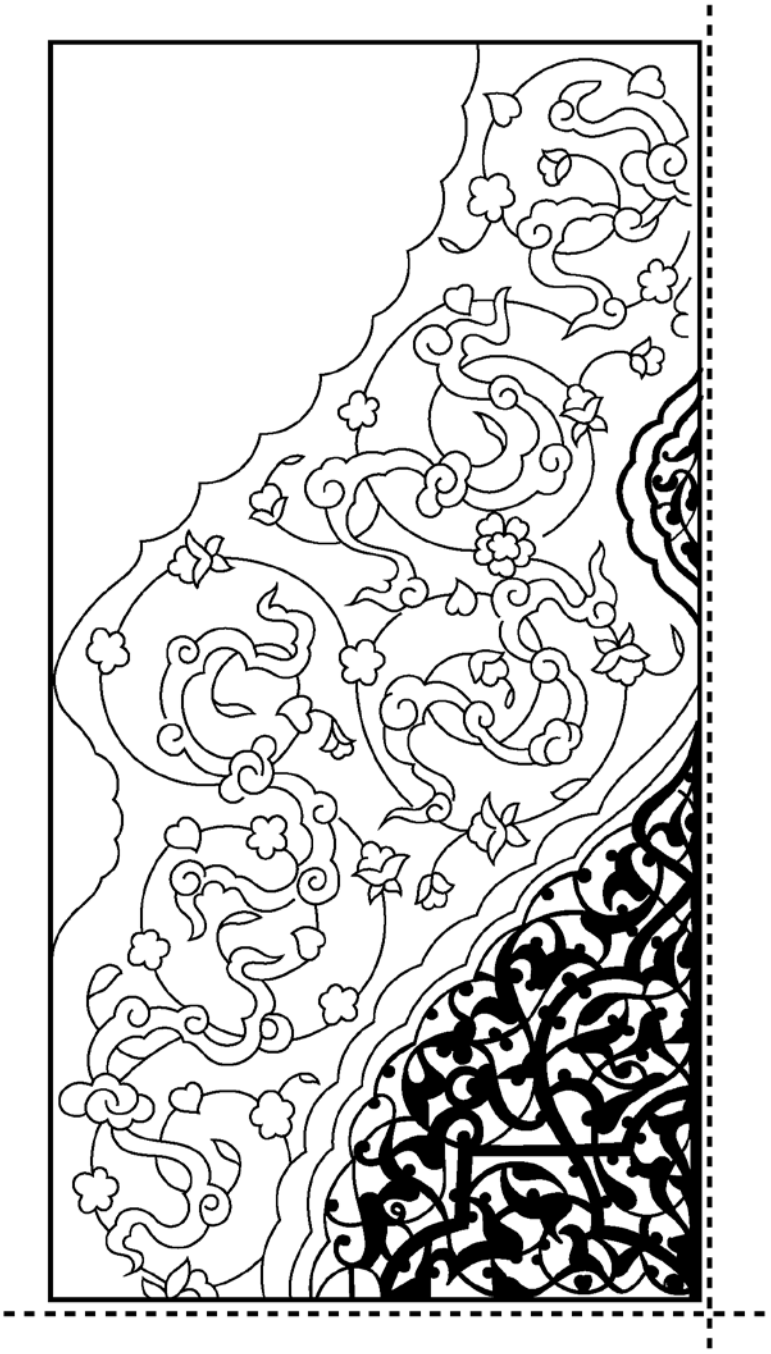


Çizim 60: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

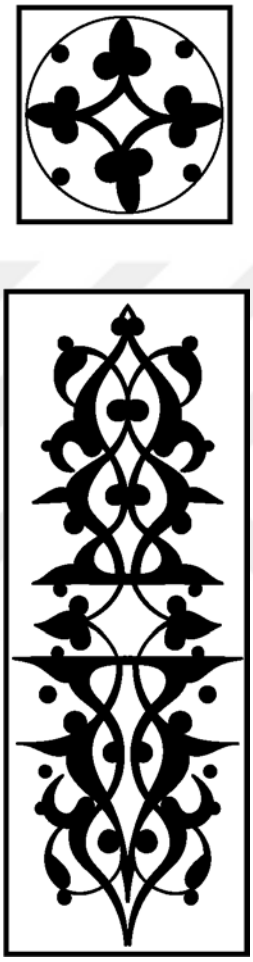


Çizim 61: Cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat.

Bknz. Çizim 60 No1.



Çizim 62: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 61.



Çizim 63: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 60 No2, No3.

3.2.8 Sıra No: 8

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 022

Eserin Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: ---

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Sülüs

Eserin Ebadı: 380x240 - 210x135 mm.

Yaprak Sayısı: 337 yk.

Satır Sayısı: 12

Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf kahverengi renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri iyi durumda ve deformasyona uğramamıştır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir. Bu tasarımlar iç içe geçmiş şemseler, salbekler ve köşebentler gibi görünmektedir. Merkezde beyzi formda şemse bulunmaktadır. Şemsenin içerisinde zemini lapis lazuli, turuncu, yeşil, siyah ve ivory (fildişi) renkler kullanılarak paftalar oluşturulmuştur. Şemse ¼ simetri oranında rumi motifleri kullanılarak altınla tezyinlenmiştir. Merkezdeki salbeklerde ½ simetri oranında rumiler kullanıldığı görülmektedir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile yapılarak mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlar serbest olarak bitkisel motiflerin

arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Dikdörtgen alanın dışında altın iplikten sonra deri rengi boş bırakılarak kalın bir şerit şeklinde çerçeve yapılmış bu alan arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervaz köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen paftalara ayrılarak, pafta içleri hatayi grubu motiflerle ve bulutlarla tezyinlenmiş incelenen diğer eserlerin aksine içlerinde hat yazıları bulunmamaktadır. Bu özelliği ile No 004, No 011, No 020, No 025 ve No 026 ile benzer özelliktedir. Paftalara ayrılmış bu alanlarda pençler, goncagüller ve yapraklar "s" kıvrımlı helezonlar üzerine yerleştirilmiştir. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde aynı tasarım kullanılmış, sertabda ise tezyinat tasarımı bulunmamaktadır. Aynı zamanda sertabında Vakıa suresinin 77, 78, 79 ve 80. ayetleri yer almaktadır.

Sertabında Vakıa suresinin 77, 78, 79 ve 80. ayetleri;

قال الله تعالى انه لقران كريم(٧٧) في كتاب مكنون(٧٨) لا يمسه الا المطهرون(٧٩) تنزيل من رب العالمين(٨٠)

"(77)Elbette bu, bir Kur'an-ı Kerim'dir(78) Saklanmış-korunmuş bir Kitap'ta (yazılı)dır. (79)Ona, temizlenip-arınmış olanlardan başkası dokunamaz.(80)Alemlerin Rabbinden indirilmedir (VAKIA SURESİ, 77-78-79-80. ayetleri)."

Eserin sertabında Vakıa suresinin 77, 78, 79 ve 80. ayetleri dikdörtgen formda kullanılmış herhangi bir tezyinat yapılmamıştır. Yazma eserin Cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Eserin cildinin iç

kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Ancak zamanla bazı alanlar deformasyona uğramış altınla tezyinlenmiş alanlarda dökülmeler görülmektedir. Cildin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Eserin merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altın ile mülemma olarak bezenmiştir. Merkezde beyzi formda şemse bulunmaktadır. Şemsenin içerisinde zemini lapis lazuli, turuncu, yeşil, açık mavi, siyah ve ivory (fildişi) renkler kullanılarak paftalar oluşturulmuştur. Bu tasarım temel olarak incelenen eserlerden No 011 ile benzer özellikler göstermekte aynı tasarım şeması farklılaştırılarak kullanılmıştır. Şemse ¼ simetri oranında hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlar kullanılarak müşebbek olarak tezyinlenmiştir. Merkezdeki salbekler zamanla deformasyona uğradığı için kullanılan tasarımlar tam olarak anlaşılamamakla birlikte ½ simetri oranında rumiler kullanıldığı görülmektedir. Orta alandaki şemse ve salbeği ¼ simetri oranında bölünerek bu tasarımlar köşebent olarak kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlar serbest olarak bitkisel motiflerin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş, iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi kalın bir arasuyu gibi kullanılmıştır. İç içe geçmiş iki dikdörtgenden oluşan dış pervazların birincisinde köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen paftalarla alanlar bölümlere ayrılmış, incelenen eserlerden No 020 deki gibi pafta içleri ayetlerle tezyinlenmiştir. Bu eserde Bakara suresinin 251. ayeti yer almaktadır. En dışta yer alan pervazda kenarları yuvarlanmış dikdörtgen ve dairelerle alanlar bölümlere ayrılmış köşelerden oluşturulan düzenlemelerle birleştirilmiştir. En dış pervazdaki bu pafta alanların zeminleri lapis lazuli, yeşil ve turuncu renginde boyanarak ½ simetri oranında rumi motifleri kullanılmış müşebbek olarak tezyinlenmiştir. Kullanılan bu form ve kartuş paftalar sertab ve miklebde de aynen devam etmektedir.

Bakara suresinin 255. ayeti:

اللّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

Türkçesi;

“Allah kendisinden başka hiçbir ilah olmayandır. Diridir, kayyumdur. Onu ne bir uyuklama tutabilir, ne de bir uyku. Göklerdeki her şey, yerdeki her şey onundur. İzni olmaksızın onun katında şefaatte bulunacak kimdir? O, kulların önlerindekileri ve arkalarındakileri (yaptıklarını ve yapacaklarını) bilir. Onlar onun ilminden, kendisinin dilediği kadarından başka bir şey kavrayamazlar. Onun kürsüsü bütün gökleri ve yeri kaplayıp kuşatmıştır. (O, göklere, yere, bütün evrene hükmetmektedir.) Gökleri ve yeri koruyup gözetmek ona güç gelmez. O, yücedir, büyüktür.”

Cild kabının içinde kullanılan tezyinatta hat yazılarının bulunmasıyla No 020 ve No 022 envanter numaralı eserler diğer yazma eserlerden farklılık göstermektedir.



Görsel 87: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 022, 380x240 mm.



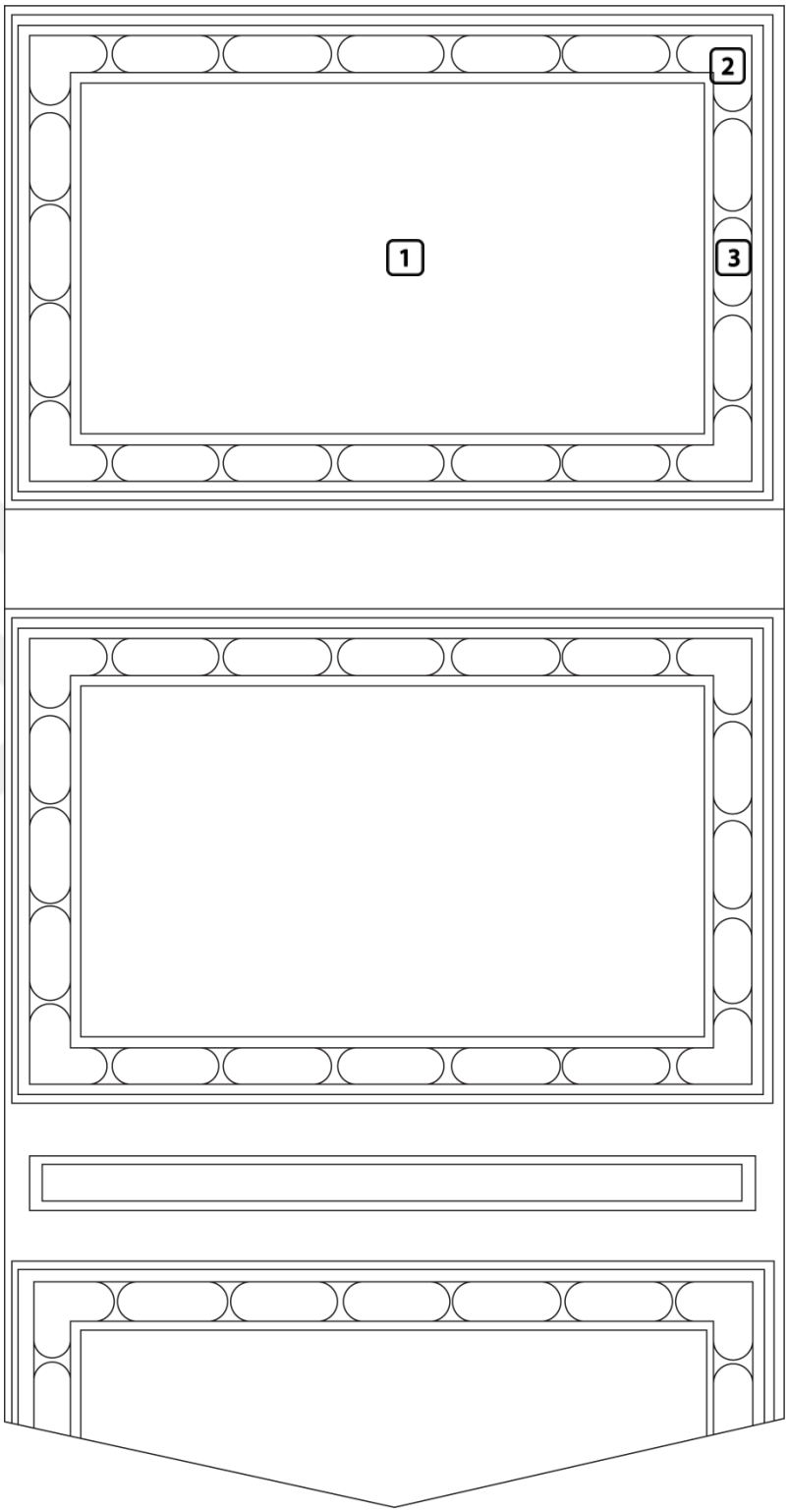
Görsel 89: Kur’an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 022, 380x240 mm.



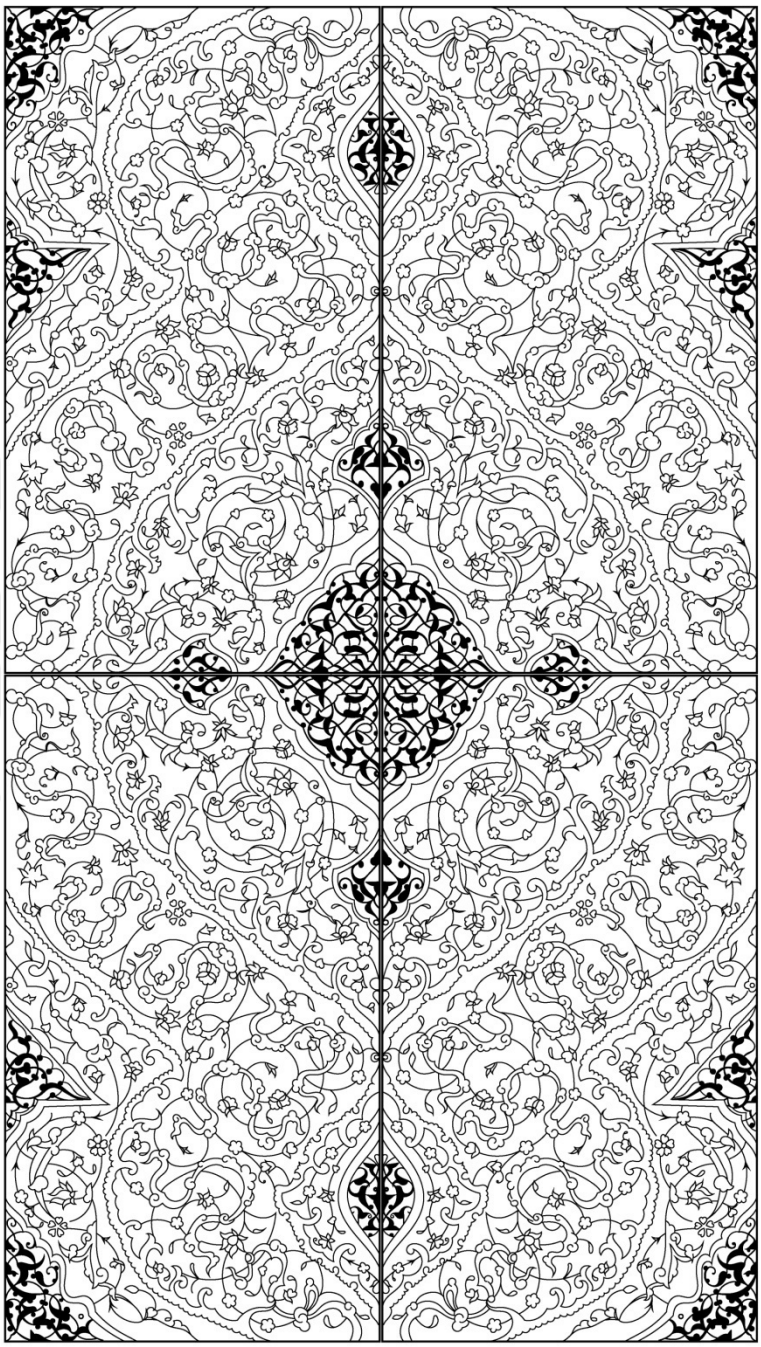
Görsel 90: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 022, 380x240 mm.



Görsel 91: Kur’an-ı Kerim cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 022, 380x240 mm.

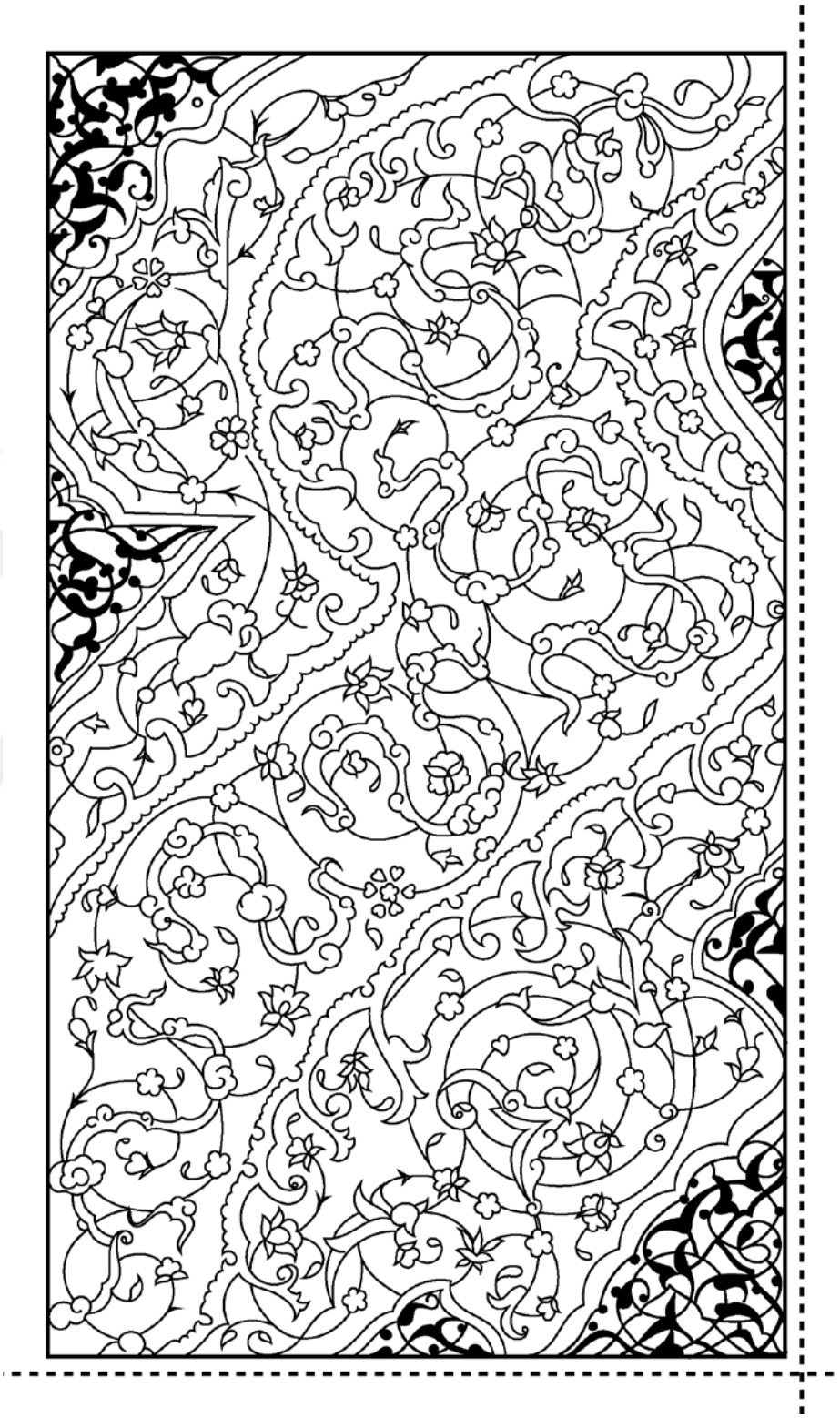


Çizim 64: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

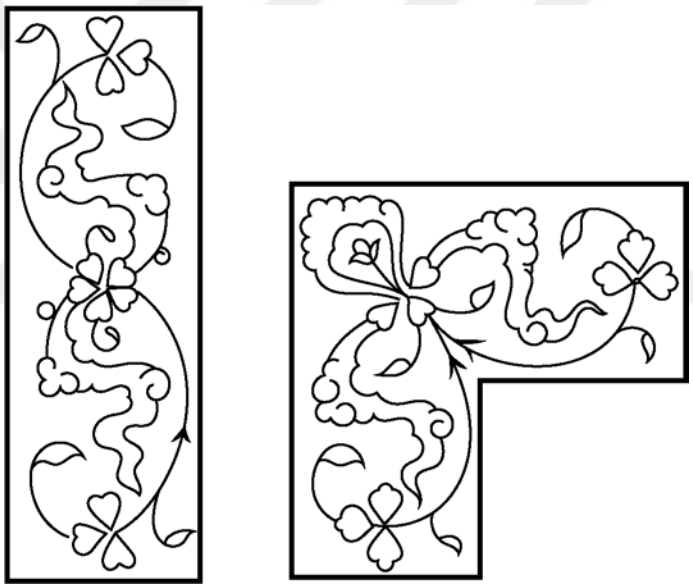


Çizim 65: Cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat.

Bknz. Çizim 64 No1.

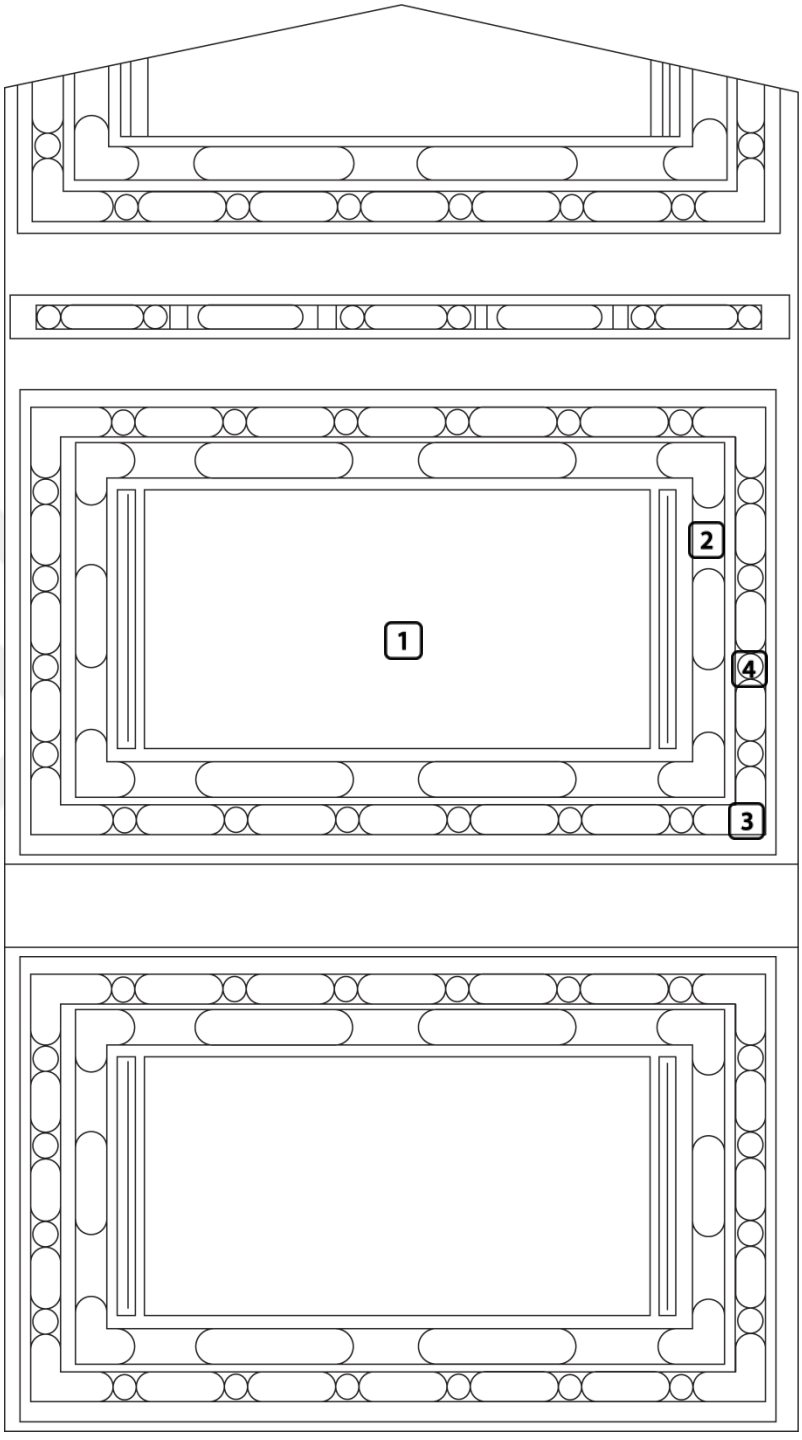


Çizim 66: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 65.

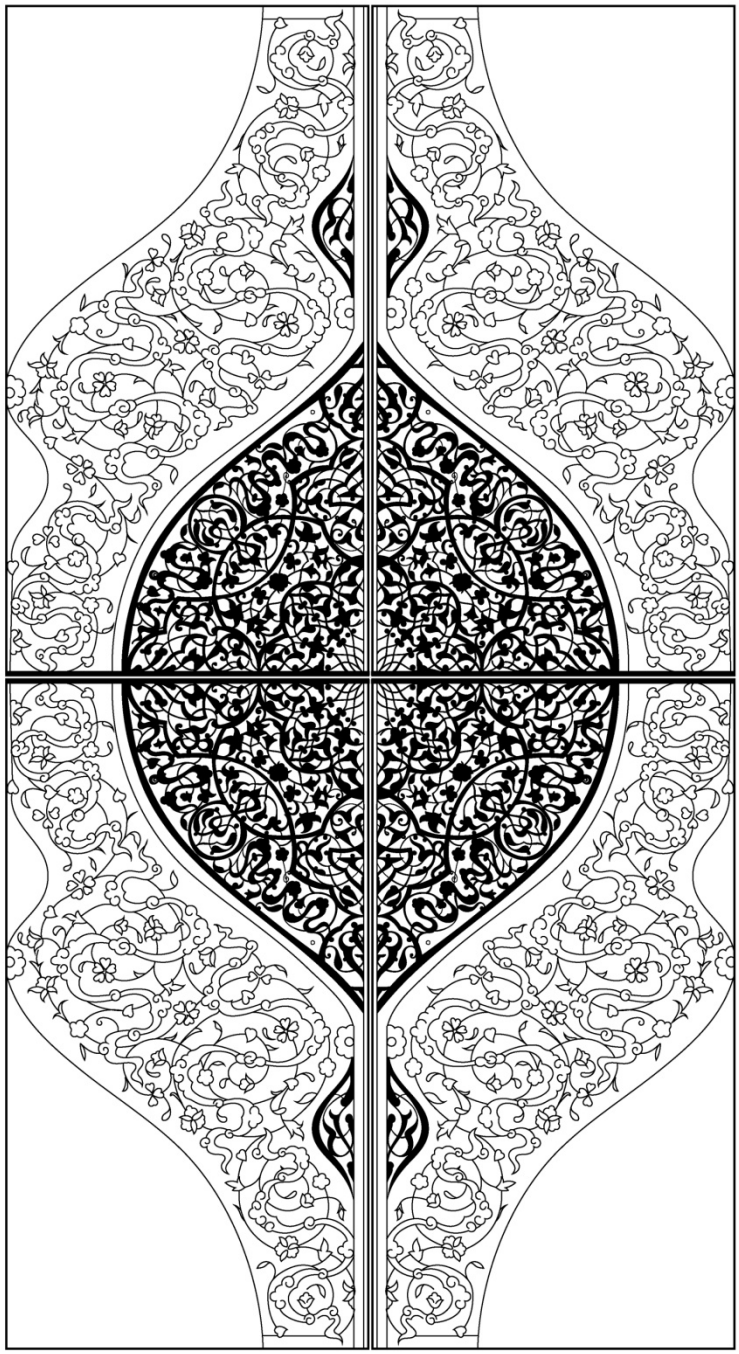


Çizim 67: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 64 No2, No3.



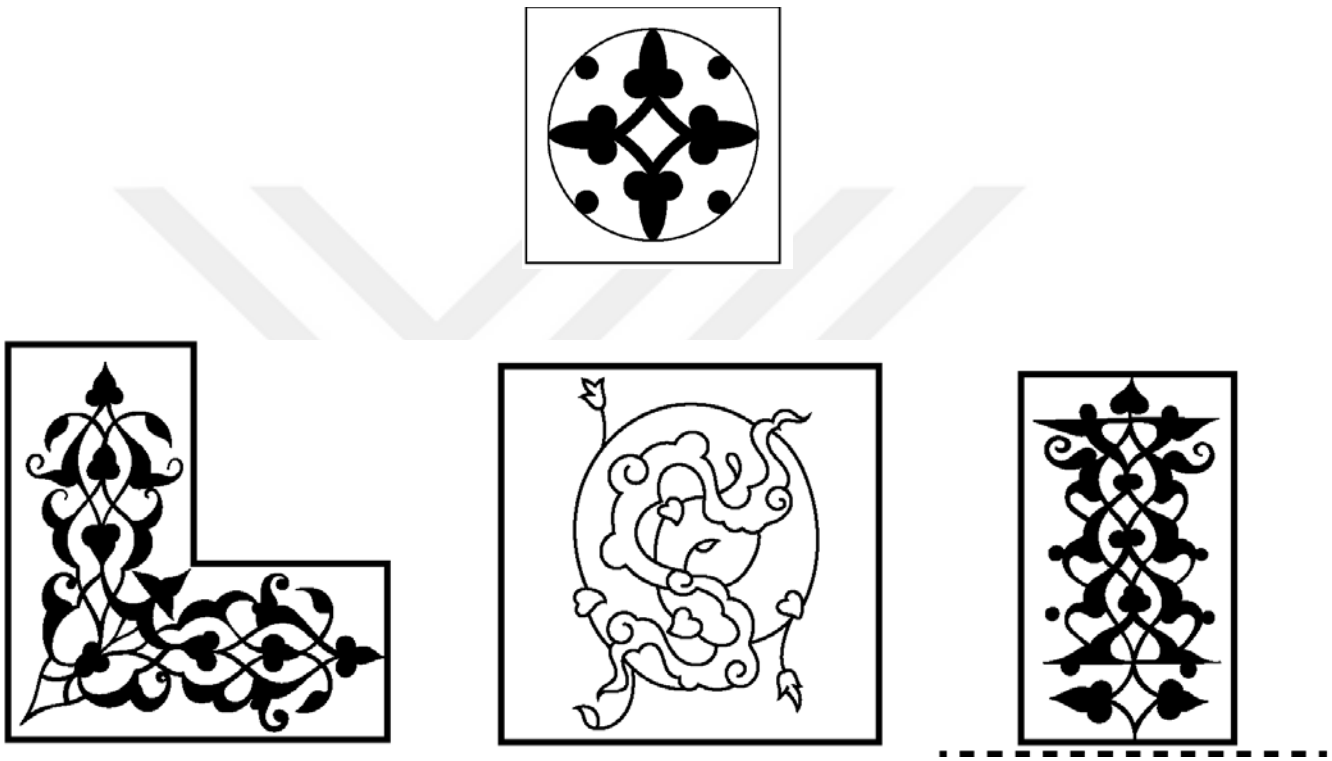
Çizim 68: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.



Çizim 69: Cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. Bknz. Çizim 68 No1.



Çizim 70: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat. Bknz. Çizim 69.



Çizim 71: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 68 No2, No3, No4.

3.2.9 Sıra No: 9

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 025

Eserin Adı: Kur'an-ı Kerim

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: ---

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Sülüs

Eserin Ebadı: 327x213 - 210x130 mm.

Yaprak Sayısı: 349 yk.

Satır Sayısı: 12

Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf kahverengi renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri iyi durumda ve deformasyona uğramamıştır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı diğer eserlerde olduğu gibi şemseli, salbekli ve köşebentli olarak tasarlanmamıştır. Bunun yerine merkez dikdörtgen kısmın tamamını kaplayan, temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Bu özelliği ile incelenen eserlerden No 011 envanter numaralı eserle benzerlik göstermektedir. Ayrıca alan yüzeyinin tamamını kaplayan geometrik düzenlemeler bulunmaktadır. Temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan bu geometrik alanlar iç içe geçmiş dairesel formlardan oluşmaktadır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmının tamamı iç içe geçmiş bu geometrik alan bölmelerinden oluşmaktadır. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi kalınca bir arasuyu gibi kullanılmıştır. Tüm bu tezyinat diğer eserle olduğu gibi soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak

bezenmiştir. Bununla birlikte cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmının üst ve altında ince bir dikdörtgen şerit şeklinde bir alan bulunmaktadır. Bu alanda ulama tarzında kompozisyona sahip hatayi grubu desenlerden oluşan tezyinat yer almaktadır. Dış pervaz köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen paftalara ayrılarak, pafta içleri hatayi grubu motiflerle tezyinlenmiş incelenen diğer eserlerin aksine içlerinde hat yazıları bulunmamaktadır. Bu özelliği ile No 004, No 011, No 020 ve No 026 ile benzer özelliktedir. Paftalara ayrılmış bu alanlarda pençler, goncagüller ve yapraklar "s" kıvrımlı helezonlar üzerine yerleştirilmiştir. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde ve sertabında aynı tasarım kullanılmış, aynı zamanda Vakıa suresinin 79. ve 80. ayetleri yer nakşedilmiştir.

Vakıa suresinin 79. ve 80. ayetleri:

لَّا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ(٧٩)تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ (٨٠)

Türkçesi;

" (79) Ona temizlenenlerden başkası el süremez. (80) (O), âlemlerin Rabbinden indirilmiştir."

Yazma eserin cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Eserin cildinin iç kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Ancak zamanla bazı alanlar deformasyona uğramış altınla tezyinlenmiş alanlarda dökülmeler görülmektedir. Cildin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Eserin merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altın ile mülemma olarak bezenmiştir. Merkezde

beyzi formda şemse bulunmaktadır. Şemsenin içerisinde zemini lapis lazuli, turuncu, renkler kullanılarak paftalar oluşturulmuştur. Diğer paftalar döküldüğü için hangi renkler kullanıldığı anlaşılamamaktadır. Bu tasarım temel olarak incelenen eserlerden No 001, No 014 ve No 020 ile benzer özellikler göstermekte aynı tasarım şeması farklılaştırılarak kullanılmıştır. No 025 de şemse ¼ simetri oranında rumi motifleri kullanılarak altınla tezyinlenmiştir. Merkezdeki salbeklerde ½ simetri oranında rumiler kullanıldığı görülmektedir. Orta alandaki şemse ve salbeği ¼ simetri oranında bölünerek bu tasarımlar köşebent olarak kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile yapılarak mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlar serbest olarak bitkisel motiflerin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi kalın bir arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervazda köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen paftalar ve dairesel alan bölmeleri bulunmaktadır. Bu alanlarda rumi desenlerinden oluşan tezyinat yer almaktadır. Pafta alanların zeminleri lapis lazuli, yeşil ve turuncu renklerinden oluşmakta ½ simetri oranında altınla tezyinlenmiş rumi motifleri yer almaktadır. Kullanılan bu form ve kartuş paftalar miklebde de aynen devam etmektedir.



Görsel 92: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 025, 327x213 mm.



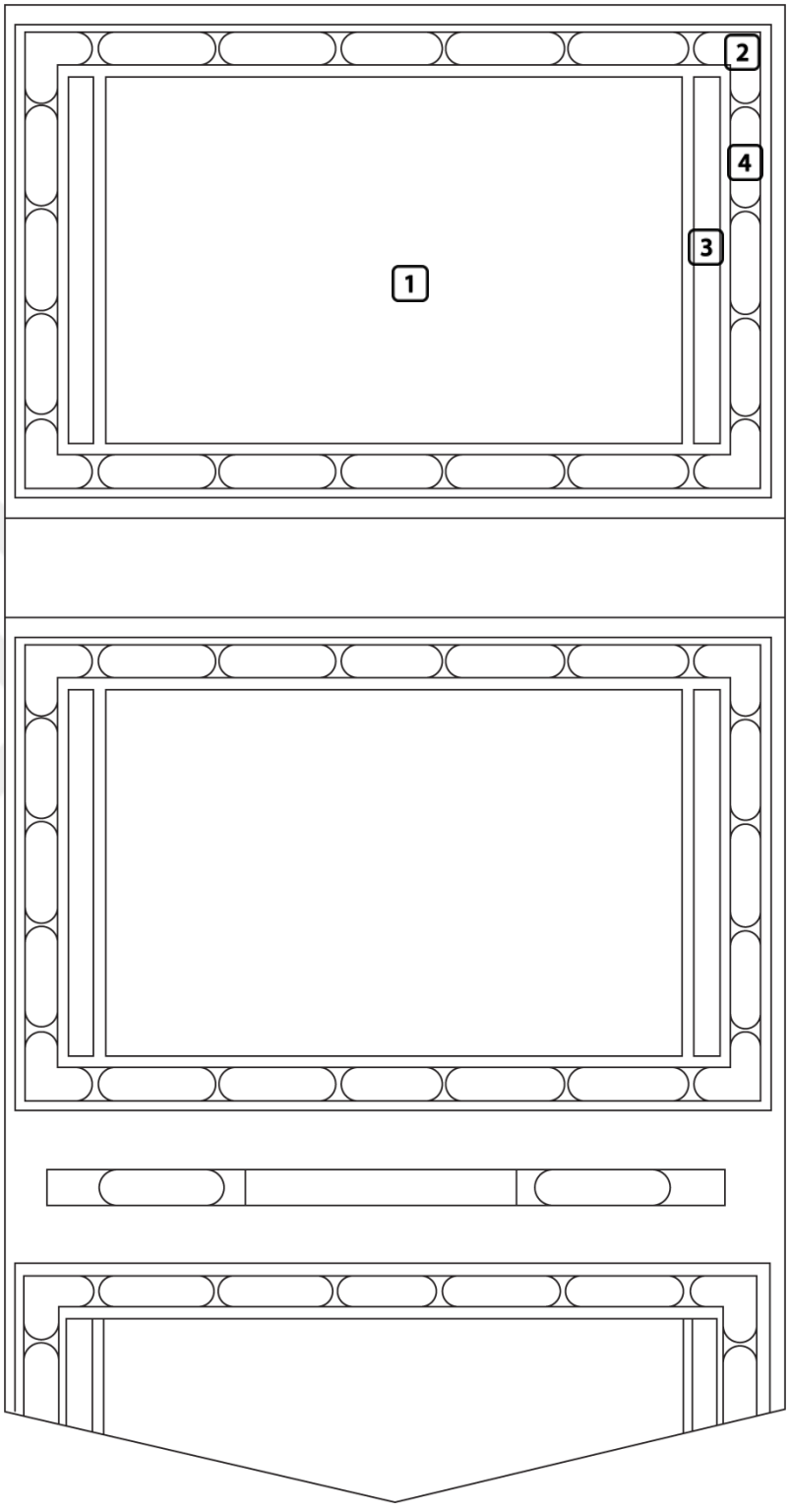
Görsel 93: Kur’an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 025, 327x213 mm.



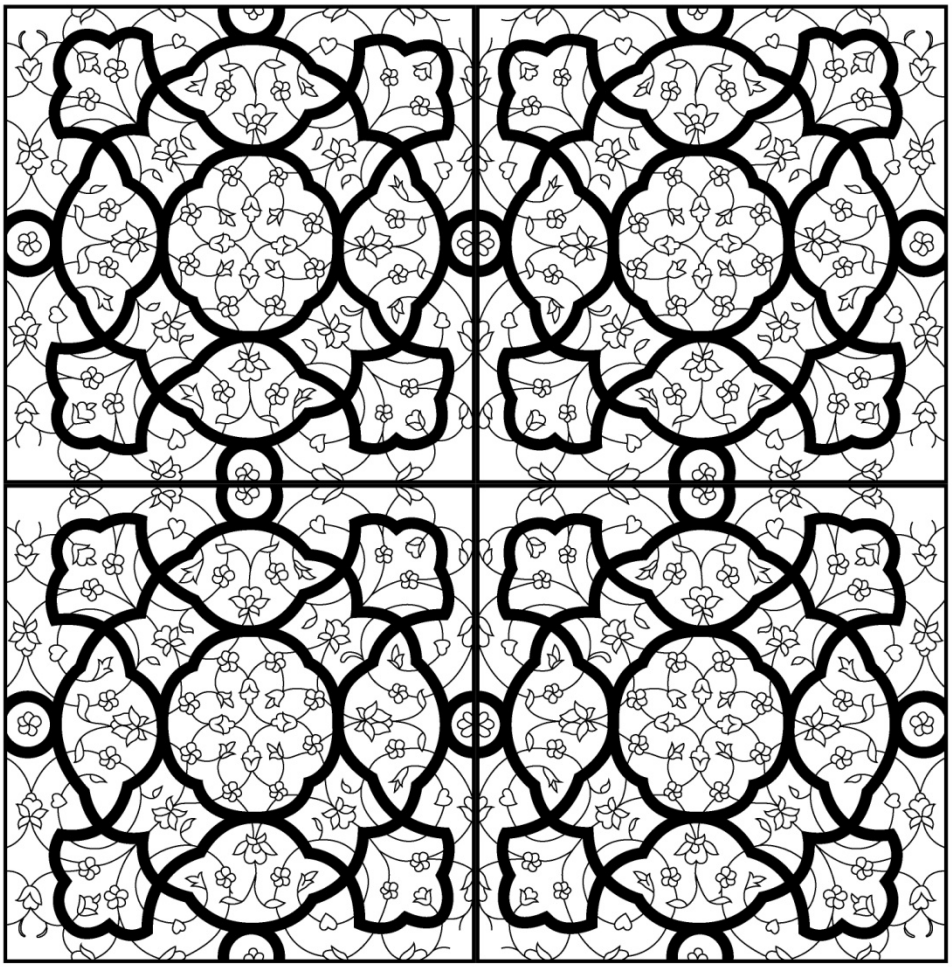
Görsel 94: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 025, 327x213 mm.



Görsel 95: Kur’an-ı Kerim cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 025, 327x213 mm.

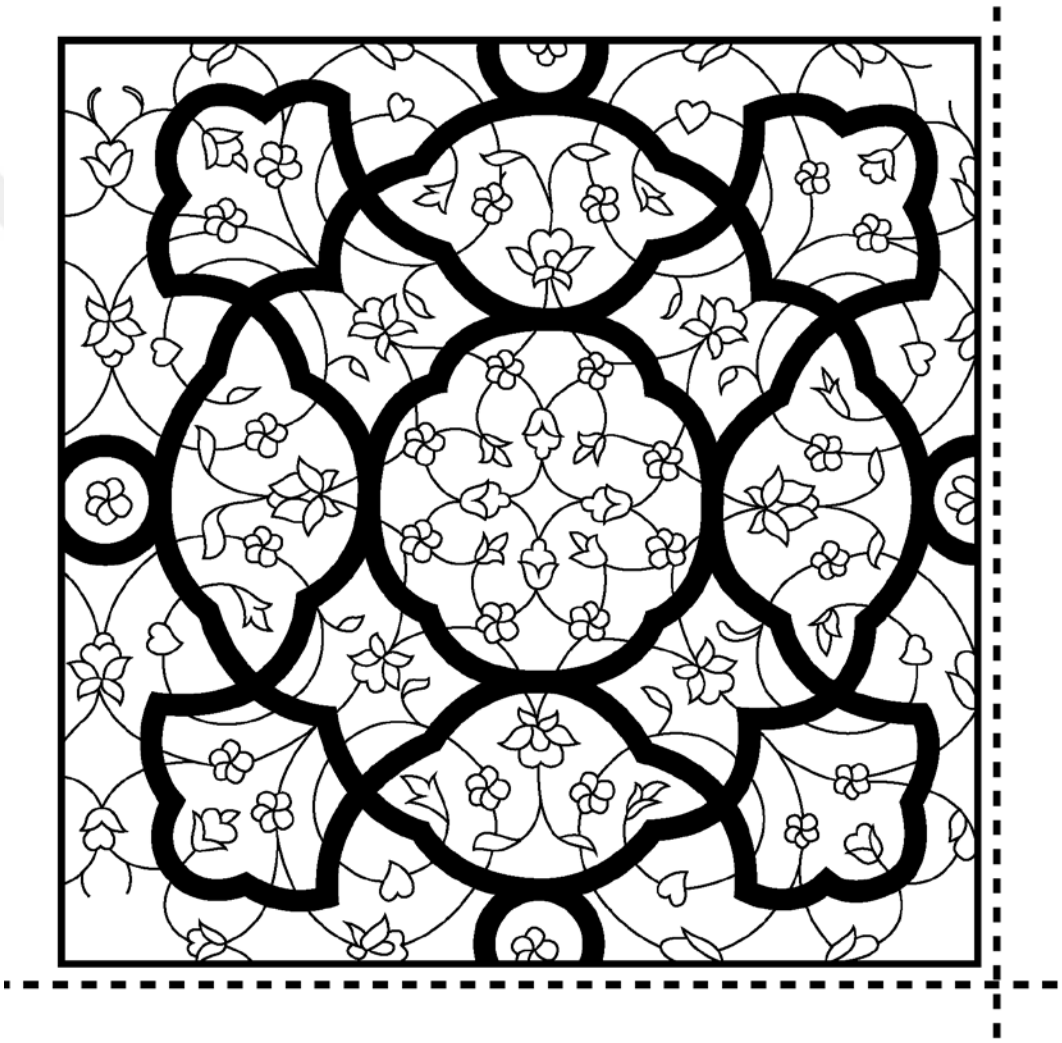


Çizim 72: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.



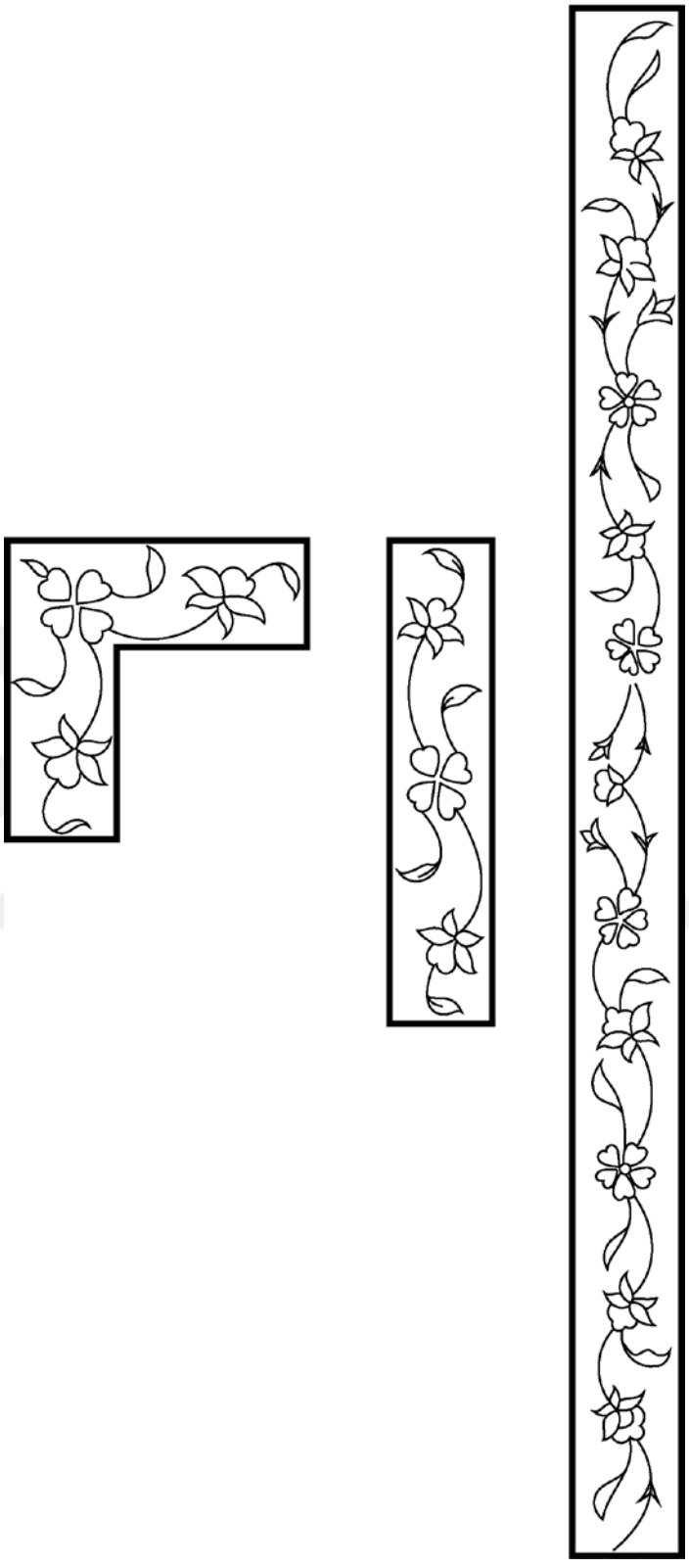
Çizim 73: Cilt dışı üst kabı tezyinatı.

Bknz. Çizim 72 No1.



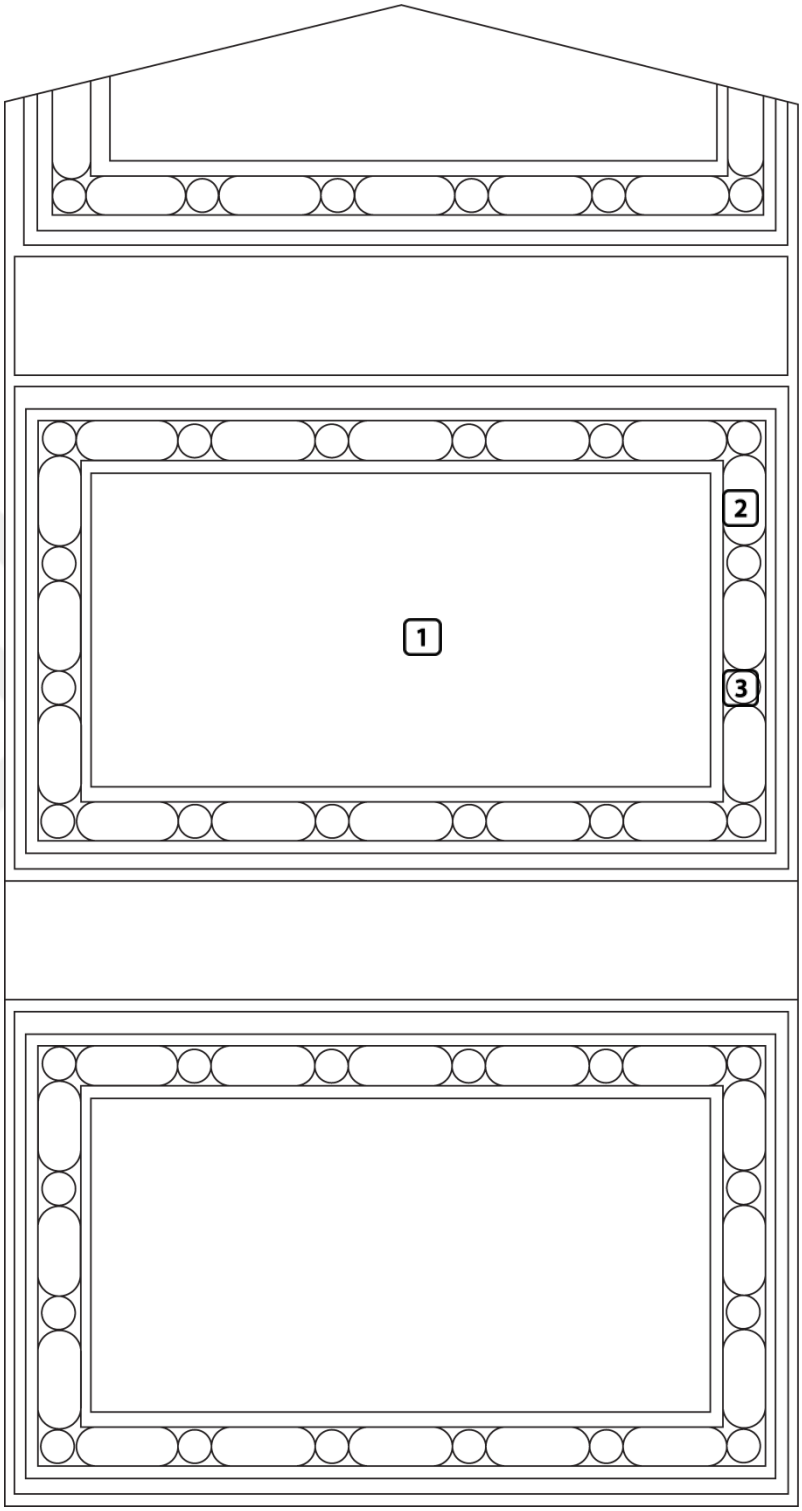
Çizim 74: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı tezyinatı detayı.

Bknz. Çizim 73.

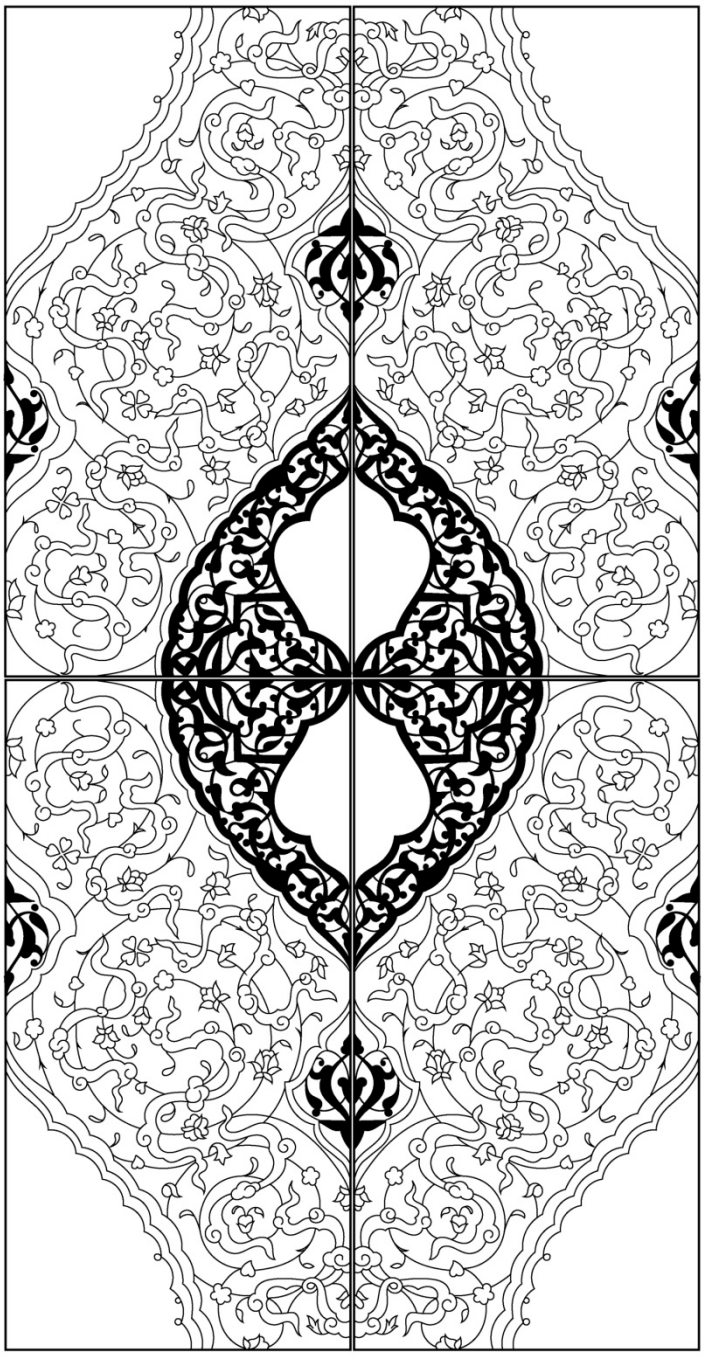


Çizim 75: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 71 No2, No3, No4.

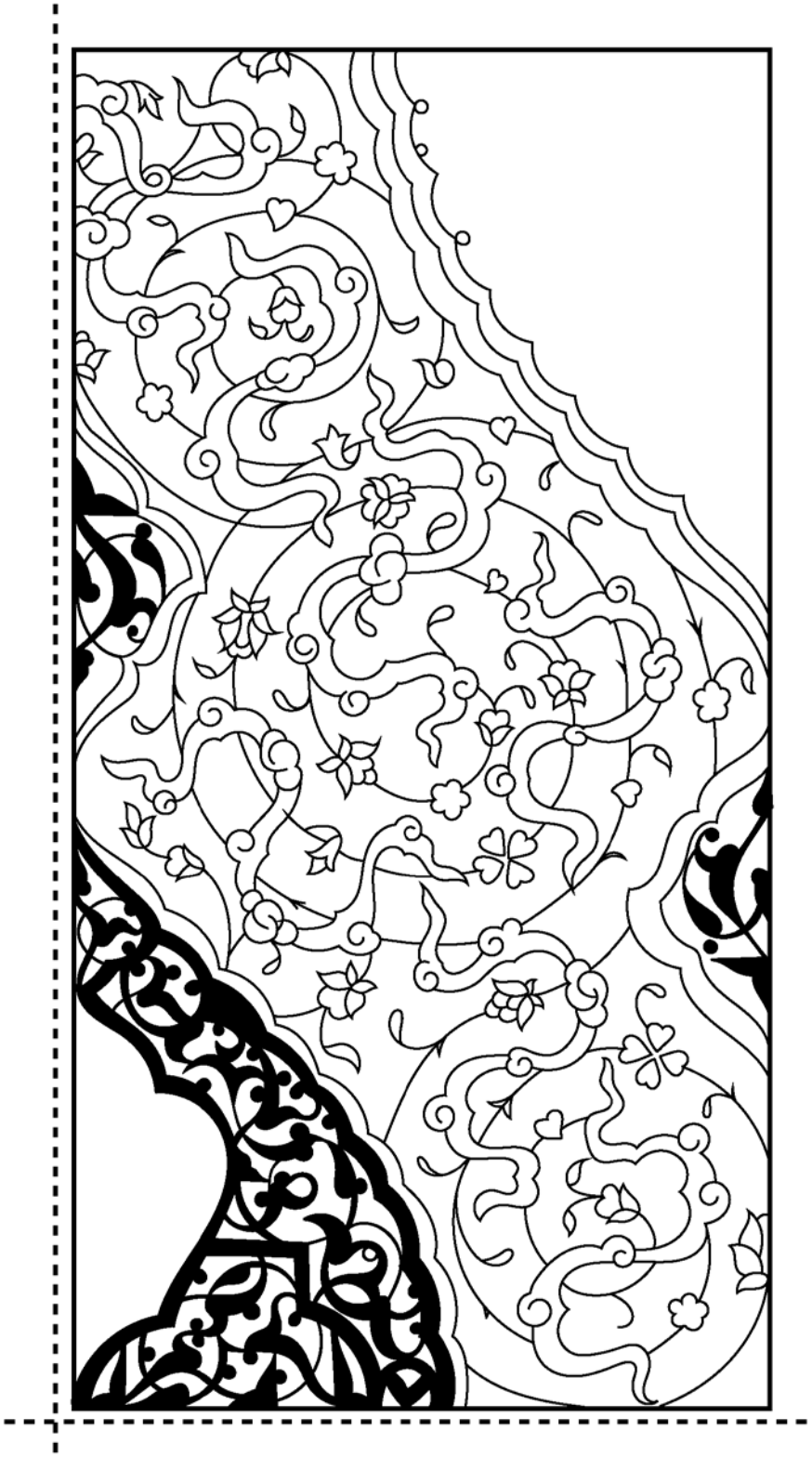


Çizim 76: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

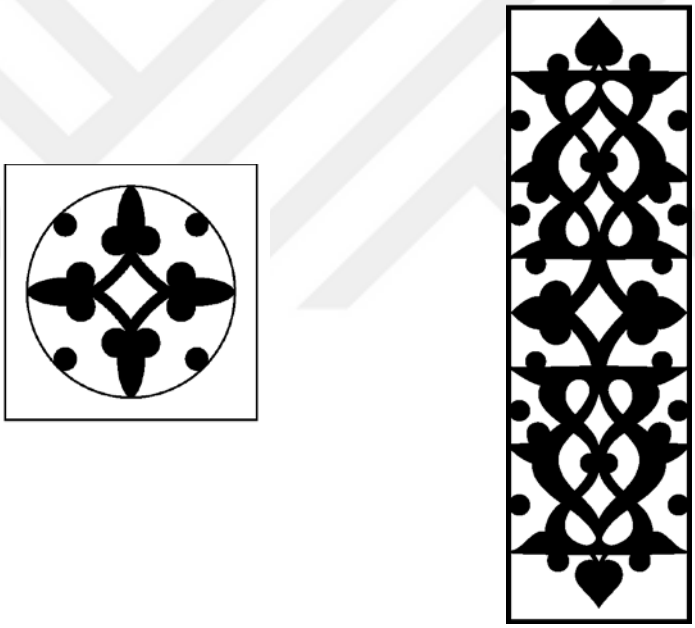


Çizim 77: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.

Bknz. Çizim 76 No1.



Çizim 78 : ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı; şemse, salbek, köşebent ve arasında kalan tezyinat detayı. Bknz. Çizim 77.



Çizim 79: Cilt içi üst kabı; dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 76 No2, No3.

3.2.10 Sıra No: 10

Koleksiyon: Sultan Ahmed I

Envanter No: 026

Eserin Adı: el-KAMUSÜ'l-MUHİT ve'l-KABUSÜ'l-VASİT

Bulunduğu Yer: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Yazarı: el-FİRUZABADİ, MECDÜDDİN MUHAMMED b. YA'KUB eş-ŞİRAZİ

Hattat: Bilinmiyor

Tarihi: H.1003 / M.1594/1595

Dili: Arapça

Yazı Cinsi: Nesih

Eserin Ebadı: 335x223 - 224x128 mm.

Yaprak Sayısı: 609 yk.

Satır Sayısı: 31

Mürekkebi: İs mürekkebi

Kâğıt Özelliği: Çay rengi, Aharlı

Cild Özellikleri: Mushaf kırmızı renkli deri kullanılarak hazırlanmış omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Cildin üst kabı, alt kabı, sırtı, sertâbı ve miklebi mevcuttur. Eserin fiziksel özellikleri genel olarak iyi durumda ve çok az deformasyona uğramıştır. Cildin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli olarak tasarlanmış, köşebent yoktur. İncelenen diğer eserlerde olduğu gibi tezyinat soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse tasarımında dilimli yapraklar, hatayiler, pençler, goncagüller "s" kıvrımlı helezonlar üzerine yerleştirilmiş, alttan ayırma şemse[46]tekniği ile tezyinat yapılmıştır. Salbeklerde ise sade bir tasarımla tek başına hatayiler alttan ayırma tekniğinde kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse ve salbekler arasında kalan mülemma alanlar ¼

[46] Motiflerin zemini altınla boyanıp, motifler üstte kabartma şeklinde derinin renginde bırakılmışsa, bu tür uygulamalara alttan ayırma şemse denir.

simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Dikdörtgen alanın dışında altın iplikten sonra dış pervaz aralarında zencerek deseni kullanılmıştır. Dış pervaz köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen paftalara ayrılarak, pafta içleri hatayi grubu motiflerle ve bulutlarla tezyinlenmiş incelenen diğer eserlerin aksine içlerinde hat yazıları bulunmamaktadır. Bu özelliği ile No 004, No 011, No 020, No 022 ve No 025 ile benzer özelliktedir. Paftalara ayrılmış bu alanlarda pençler, goncagüller ve yapraklar "s" kıvrımlı helezonlar üzerine yerleştirilmiştir. Cildin üst ve alt kabının dış pervazında, miklebinde aynı tasarım kullanılmış, sertab da ise benzer bir tasarımla farklı bir tezyinat bulunmaktadır. Aynı zamanda sertabında eserin ismi yazmaktadır. Bu yazı şöyledir:

Arapçası;

القموس الوسيط-القاموس المحيط

Türkçesi;

Al-Qamus Al-Vasiit / Al-Qamus Al-Muhit; Fîrûzâbâdî'nin (ö. 817/1415) Arapça'dan Arapçaya sözlüğüdür. Tam adı el-Kâmûsü'l-muhîtve'l-kabesü'l-vasîtu el-câmi' limâzehebemin luġati'l-'Arabşemâtît'tir./ Al-Qamus Al-Muhit; Normal bir Arapçadan Arapçaya sözlüktür, Arapça hakkında geniş bir literatürü kapsar. Kelimelerin anlamını, okunuşunu, nerede kullanıldığını gösterir ve özel bir düzeni vardır.

Yazma eserin Cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. İncelenen diğer eserlerde olduğu gibi Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler tam olarak göstermemektedir. Tasarım şeması ve dış pervazların kartuş paftalara ayrılması çoğunlukla altınla mülemma olarak yapılması benzerlik göstermektedir. Diğer eserlerde olduğu gibi ince işçilik ve gösterişli

tezyinattan uzaktır. Muhtemelen son dönem eserlerinden olduğu düşünülmektedir. Eserin cildinin iç kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve işçilik aynı seviyede devam etmiştir. Ancak zamanla bazı alanlar deformasyona uğramış altınla tezyinlenmiş alanlarda dökülmeler görülmektedir. Cildin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Eserin merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış bazı yerler altın ile mülemma olarak bezenmiştir. Merkezde beyzi formda şemse bulunmaktadır. Şemsenin içerisinde zemini yeşil, altın ve gümüş renkler kullanılarak paftalar oluşturulmuştur. Şemse ¼ simetri oranında hatayi grubu motifler ve rumiler kullanılarak müşebbek olarak tezyinlenmiştir. Merkezdeki salbeklerde ½ simetri oranında rumiler kullanıldığı görülmektedir. Orta alandaki şemse ¼ simetri oranında bölünerek bu tasarımlar köşebent olarak kullanılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar incelenen diğer eserlerin aksine boş bırakılmıştır. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi kalın bir arasuyu gibi kullanılmış, zencerek deseniyle dış pervazlar arası geçiş sağlanmıştır. Dış pervazda incelenen diğer eserlerde olduğu gibi köşeleri yuvarlanmış dikdörtgen paftalar ve dairelerle alanlar bölümlere ayrılmıştır. Bu pafta alanların zeminleri lapis lazuli, yeşil ve altın renginde boyanarak bazı paftalarda ½ simetri oranında rumi motifleri kullanılmış müşebbek olarak tezyinlenmiştir. Köşelerde ve ortalarda kullanılan paftalarda serbest tasarımla dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler kullanılarak tezyinat alttan ayırma tekniğinde yapılmıştır. Sertabın orta kısmında ayrı bir tasarımla şemse ve salbekler üst köşelerde ise köşebentler kullanılmıştır. Bu tasarımlar alttan ayırma tekniğinde serbest tasarımla hatayi grubu motifler kullanılarak tezyinlenmiştir. Eserin alt kabında kullanılan tasarım şeması ve dış pervazlar temel olarak miklebinde de devam etmektedir. Alt kabından farklı olarak ayrı bir şemse tasarımı yapılmış miklebin ucuna doğru küçük bir şekilde kullanılmıştır. Kullanılan bu şemse tasarımının zemini yeşil ve altın renkte boyanmış, ½ simetri oranında rumi motifleri kullanılarak müşebbek olarak tezyinlenmiştir. Eserin genel olarak düşük seviye işçilikle ve incelenen diğer eserlere göre kalitesiz malzemeden yapıldığı görülmektedir.



Görsel 96: Kur’an-ı Kerim cilt dışı alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 026, 335x223 mm.



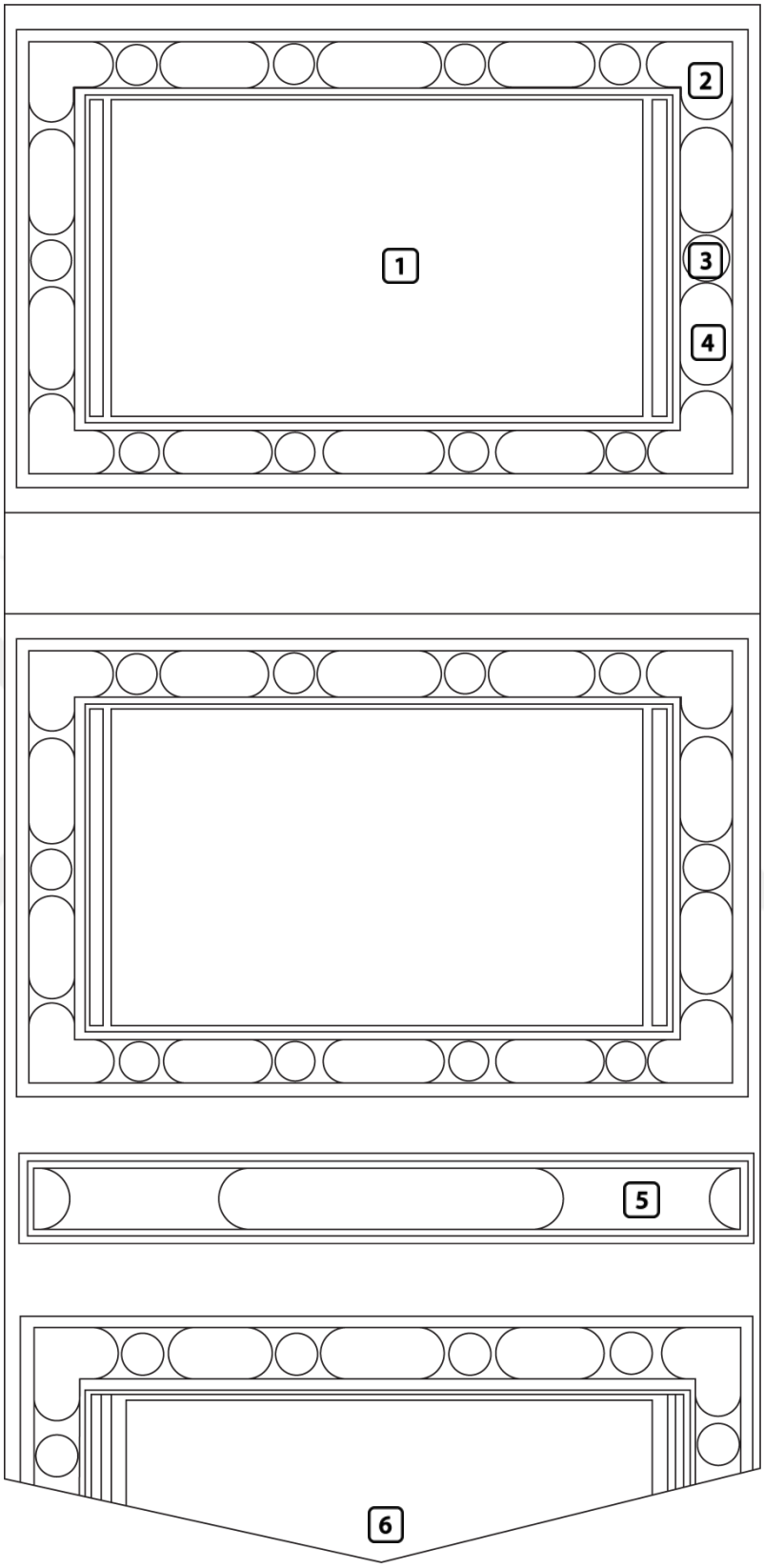
Görsel 97: Kur’an-ı Kerim cilt dışı üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 026, 335x223 mm.



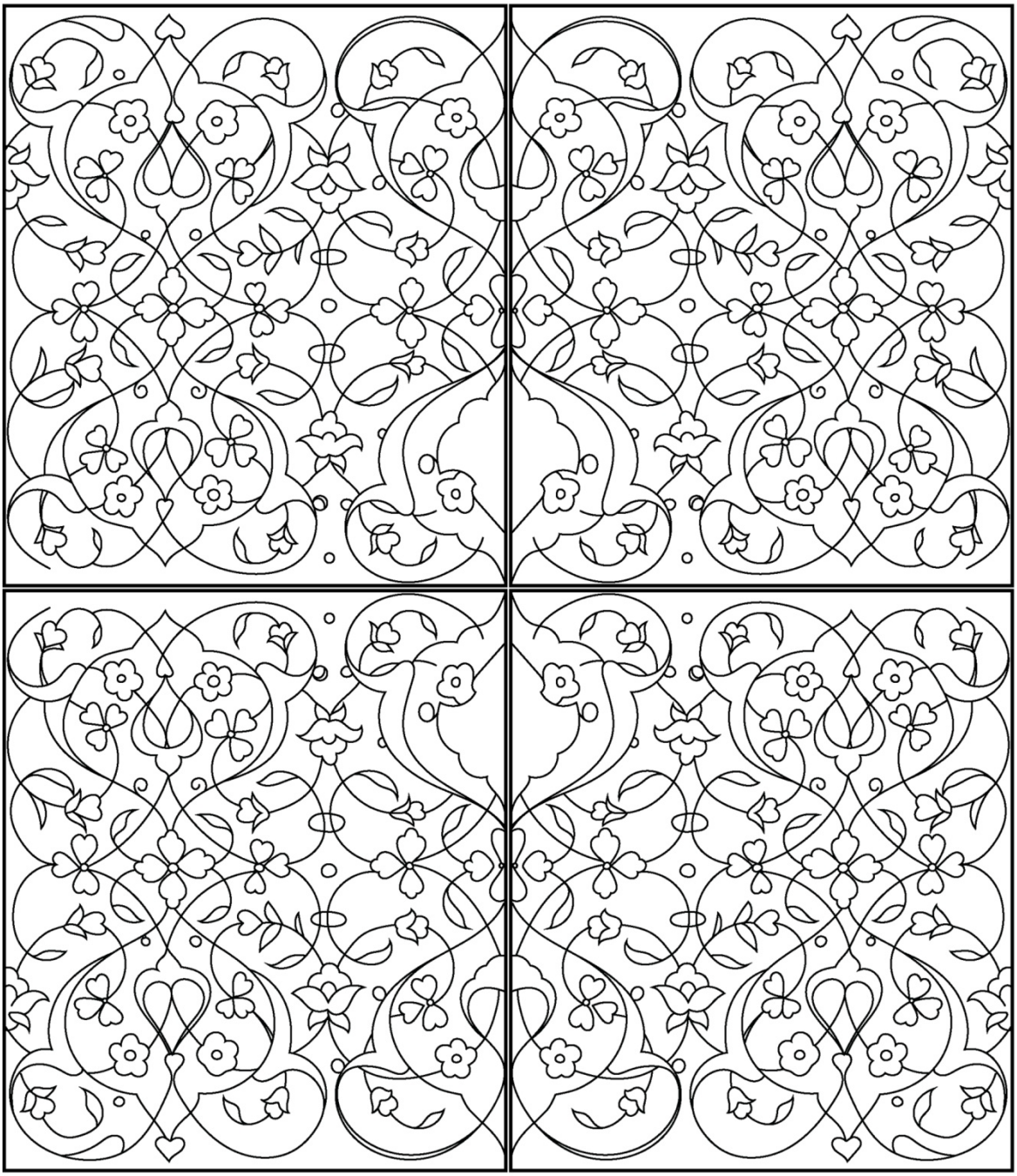
Görsel 98: Kur’an-ı Kerim cilt içi alt kabı ve mikleb, SYEK Sultan Ahmed I 026, 335x223 mm.



Görsel 99: Kur’an-ı Kerim cilt içi üst kabı, SYEK Sultan Ahmed I 026, 335x223 mm.

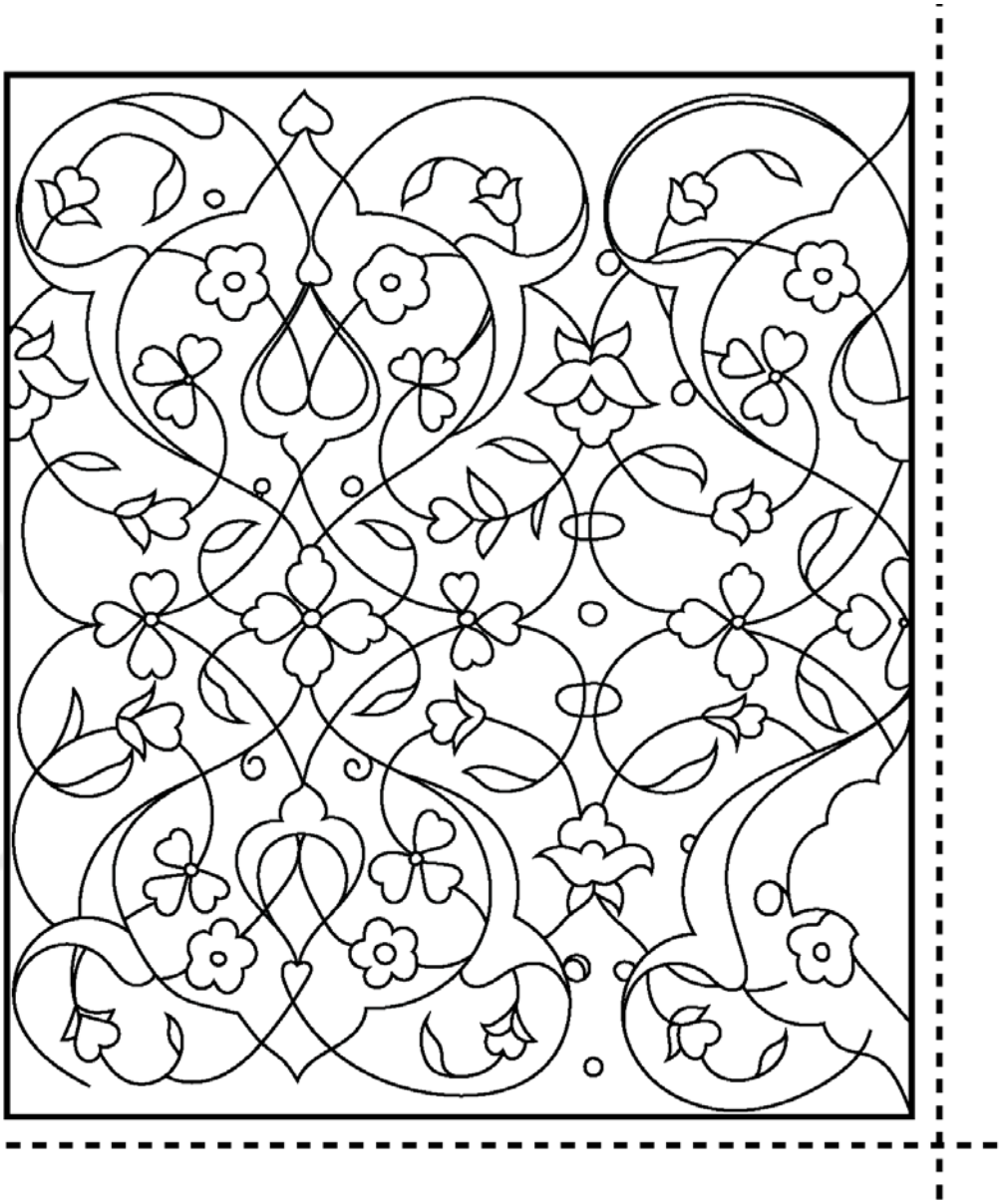


Çizim 80: Cilt dışı üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.



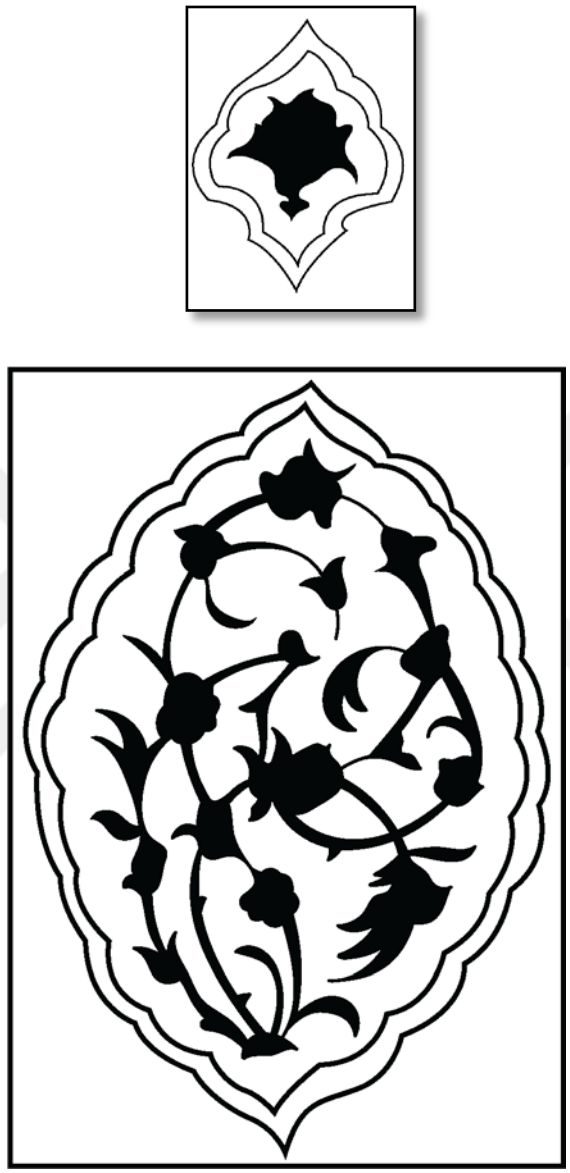
Çizim 81: Cilt dışı üst kabı tezyinatı.

Bknz. Çizim 80 No1.



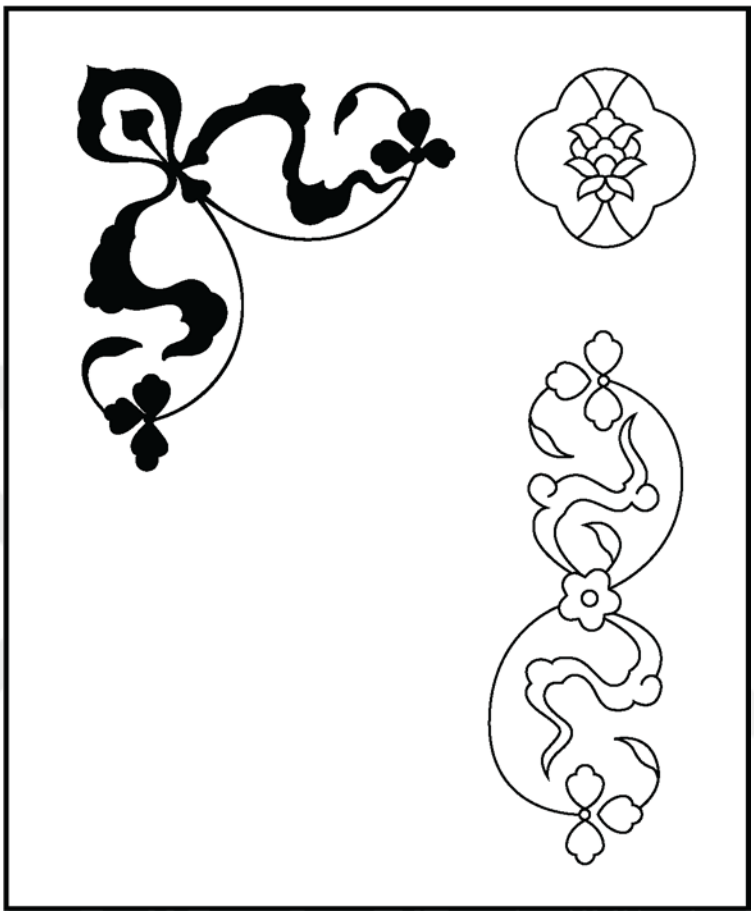
Çizim 82: ¼ simetri oranında cilt dışı üst kabı tezyinatı detayı.

Bknz. Çizim 81.



Çizim 83: Cilt dışı üst kabı şemse ve salbek tezyinatı.

Bknz. Görsel 97.



Çizim 84: Cilt dışı üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 80 No2, No3, No4.



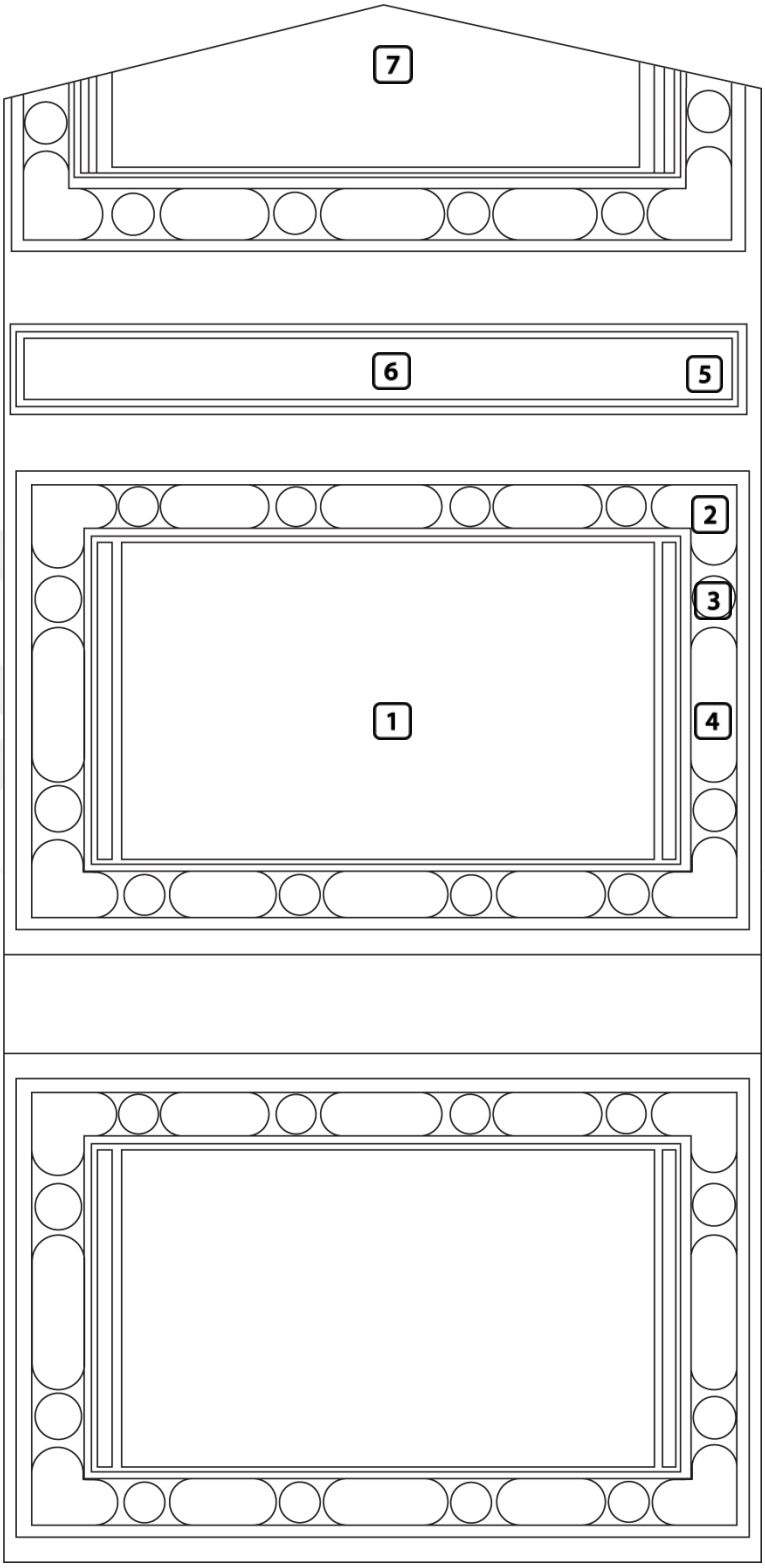
Çizim 85: Cilt dışı alt kabı mikleb şemse tezyinatı.

Bknz. Çizim 80 No6.

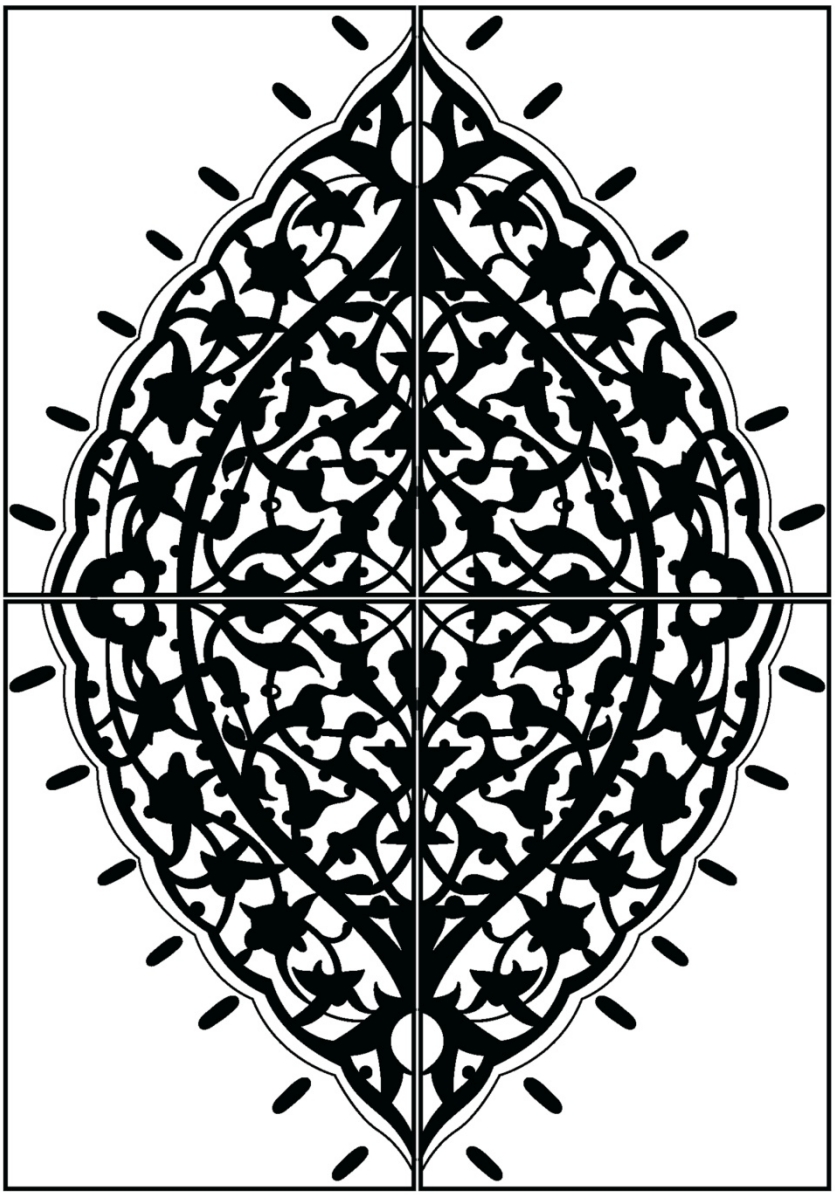


Çizim 86: Cilt dışı alt kabı sertab tezyinatı.

Bknz. Çizim 80 No5.

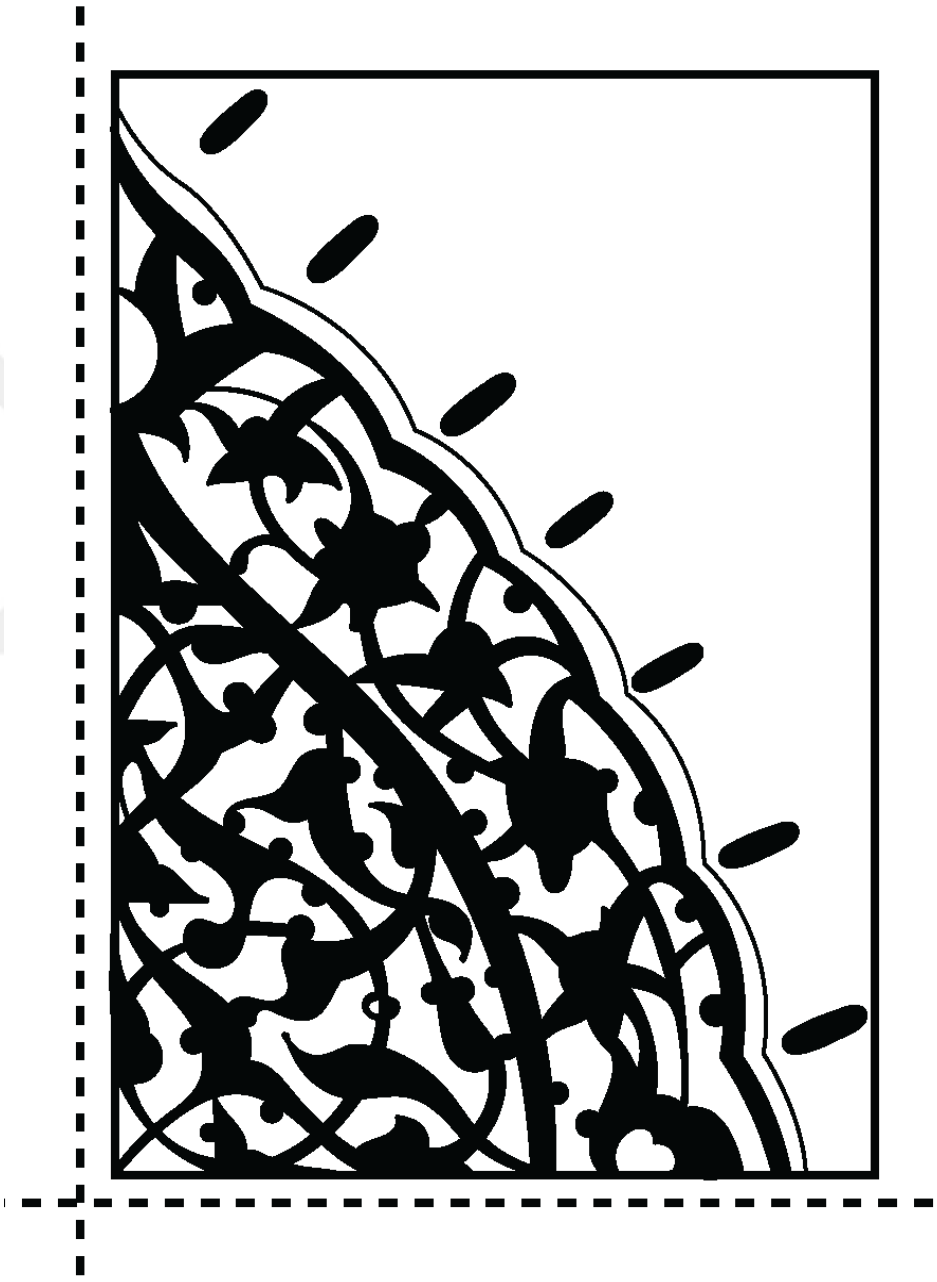


Çizim 87: Cilt içi üst kabı, alt kabı, sertabı ve miklebi tasarım şeması çizimi.



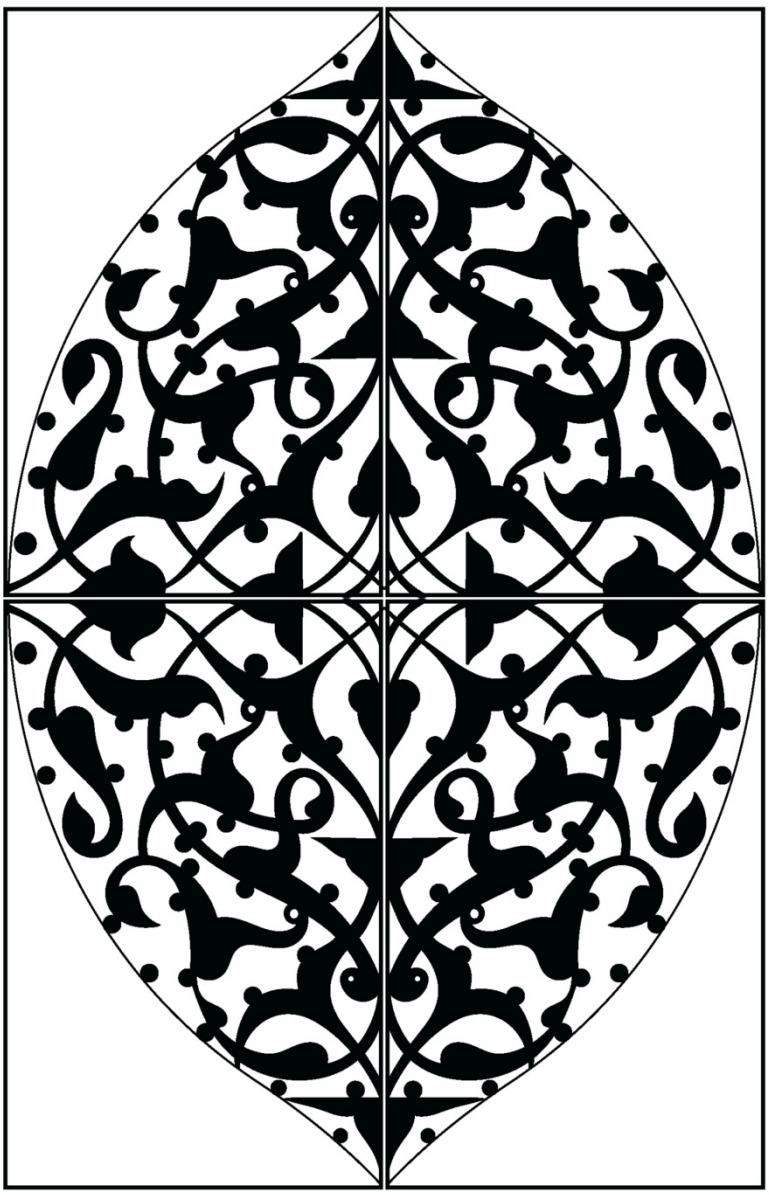
Çizim 88: Cilt içi üst kabı şemse tezyinatı.

Bknz. Çizim 87 No1.



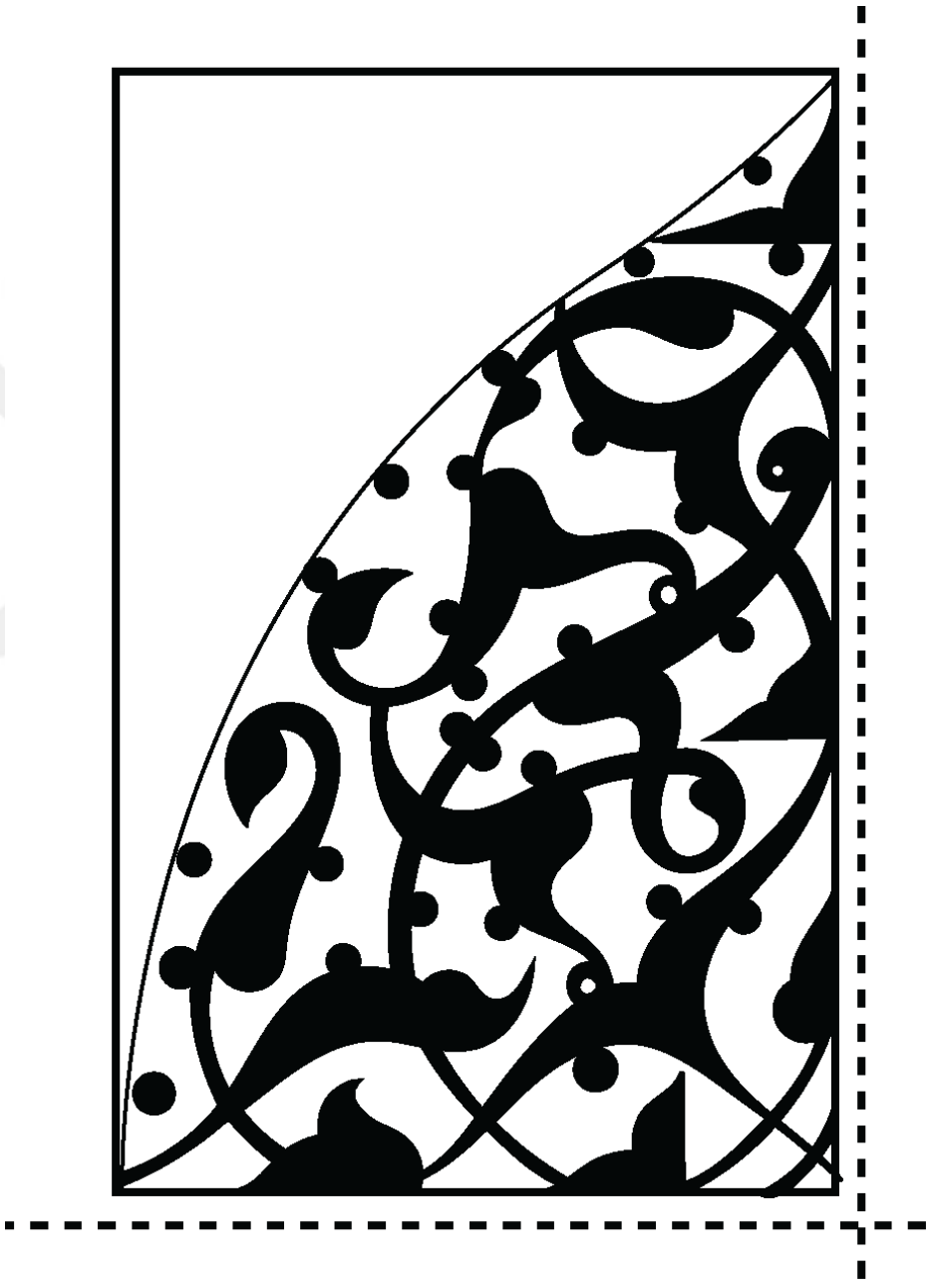
Çizim 89: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı şemse tezyinatı detayı.

Bknz. Çizim 88.



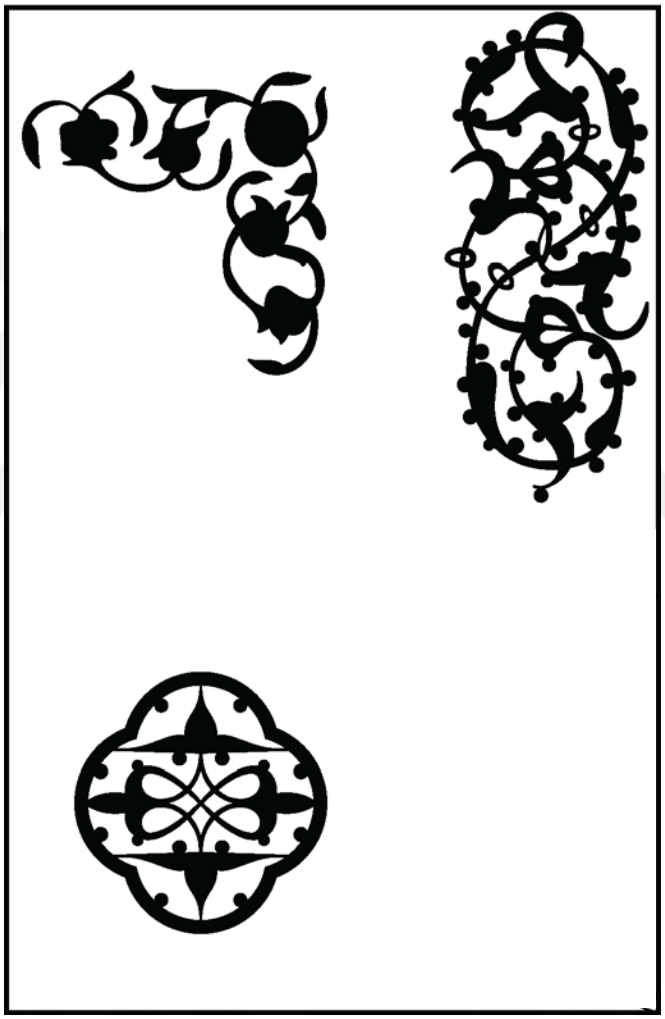
Çizim 90: Cilt içi üst kabı şemse tezyinatı rumi kompozisyonu.

Bknz. Çizim 88.



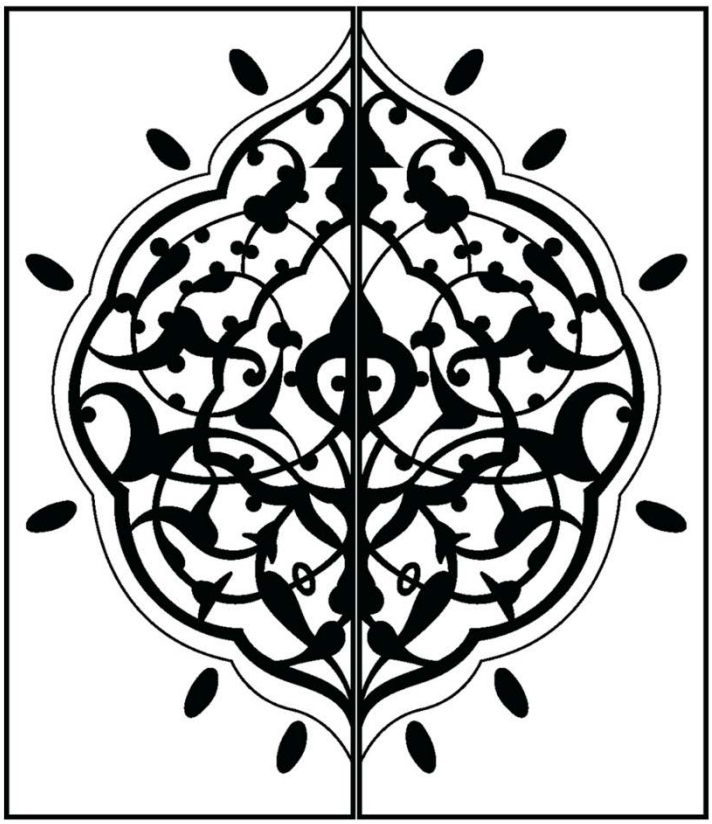
Çizim 91: ¼ simetri oranında cilt içi üst kabı şemse tezyinatı rumi detayı.

Bknz. Çizim 90.



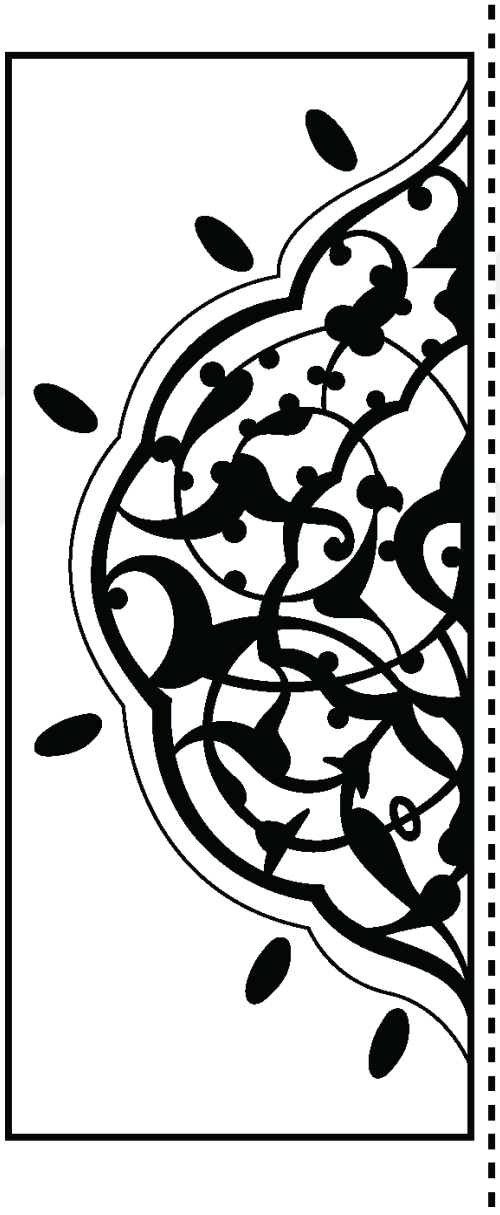
Çizim 92: Cilt içi üst kabı dış pervazlarda kullanılan tezyinat.

Bknz. Çizim 87 No2, No3, No4.



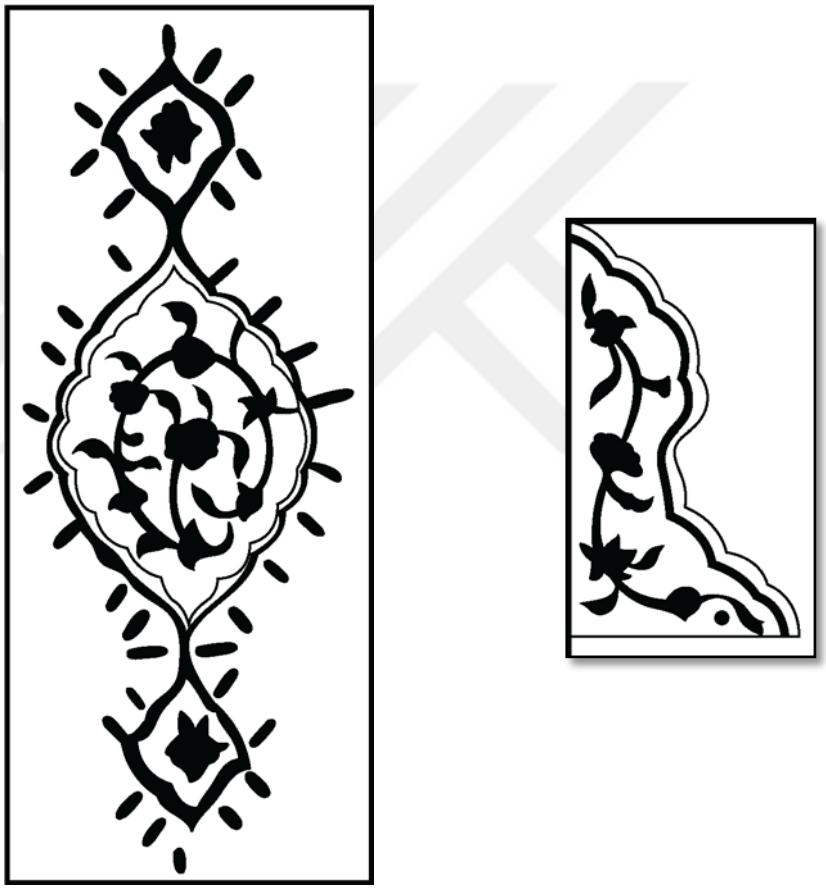
Çizim 93: Cilt içi alt kabı mikleb şemse tezyinatı.

Bknz. Çizim 87 No7.



Çizim 94: ½ simetri oranında cilt içi alt kabı mikleb şemse tezyinatı.

Bknz. Çizim 93.



Çizim 95: Cilt içi alt kabı sertab şemse tezyinatı.

Bknz. Çizim 87 No5, No6.

SONUÇ

Şah İsmail Özbekleri ve Türkmenleri bir araya getirerek İran'ı birleştirmiş, yeni bir ulusal kültürün temelini oluşturmuştur. Safevi kültürü, 1598'de başkentin İsfahan'a taşınmasıyla, Şah Abbas'ın (1587-1629) hüküm sürdüğü dönemde zirveye ulaşmıştır. Neredeyse iki yüz yıl boyunca doğu Müslüman sanatının ve kültürünün merkezi haline gelen antik Pers'in kalbinde yer almıştır (Grube, 1966, s. 142-165). Kültür ve sanat alanında paylaşılan geniş bir coğrafya geçmişinden mirasla, Safevi Devleti kendilerine özgü görsel ve edebi biçimler geliştirdikleri gibi, bölgelerinin doğasını ve insani coğrafyasını yansıtan farklılaşmalarla sanatlarını yorumlamışlar ve geliştirmişlerdir (Kunt, 2008, s. 27-35).

Şah İsmail'in Batı ve Doğu İran'ı yeniden bir araya getirmesinden sonra başkent Tebriz'de, Şiraz ve Tebriz'deki Timuri ve Türkmen gelenekleri ile Herat'taki Timuri gelenekleri Safeviler tarafından birleştirilerek yeni bir sentez oluşturulmuştur (Uluç, 2008, s. 39-53). Sanatkârların payitahtlar arasındaki yolculukları sultanî özellikte eserlerin hazırlanmasında büyük katkı sağlamış, kentler arasındaki ve yakın coğrafyadaki bu dolaşım Osmanlı, Özbek ve Babürlü saraylarındaki sanat atölyelerini etkilemiştir (Tanındı, 2009, s. 243-283). Sanat okulları özellikle Şiraz, Tebriz, Kazvin, Meşhed ve Isfahan gibi başkentlerde kurulmuş ve üretimlerini sürdürmüştür. Payitahtlar arasındaki bu sürekli iletişim ve değişim neticesinde sanatkârlar kendi sanat anlayışlarını taşımışlar ve farklı görüşlerle yeni üsluplar oluşturmuşlardır. Bu yüzden kitap sanatları devamlı yenilenerek gelişmiştir. Bu merkezlerde üretilen eserler özellikle XVI. yüzyılda üretim kalitesi, kullanılan malzemeler ve tasarım unsurları açısından en üst seviyelere ulaşmıştır.

Özellikle Safevi Devleti zamanında zirveye ulaşan bu sanat üretimi kalitesi, şüphesiz bu coğrafyada kurulan medeniyetlerin çabaları ve birikimleri sayesinde olmuştur. Timurlu ve Türkmen sanatının üslup özelliklerini tüm sanat dallarında devam ettiren ve sonrasında kendi tarzını yakalayan Safevi Dönemi sanatı, İran sanatının son parlak dönemini oluşturmaktadır. Sanat üretimlerinin zirveye çıktığı bu dönemde şüphesiz Safevi Şahlarının etkisi çok büyüktür. 1524-1574 yılları arasında Şah

Tahmasp'ın hükümdarlığında kurulan Tebriz Sanat Akademisi birçok sanatçının yetiştiği ve şaheserler verildiği bir merkez haline gelmiştir. Değişen yöneticileriyle birlikte sürekli gelişen Tebriz sanat akademisi Bihzad'ın getirdiği yeniliklerle üsluplaşmış, disiplin ve kurallarıyla diğer sanat atölyelerine model olacak bir kurum haline gelmiştir (İnal, 1995, s. 162-182). Safevi saray üslubu ilk başkent olan Tebriz'den sonra Kazvin'de, 1598'den sonra da İsfahan'da gelişimine devam etmiştir. Değişen başkentlerle birlikte Şahlarla hareket eden sanatkârlar sebebiyle üretilen eserler arasında ayrım yapmak zorlaşmıştır. Ancak yazma eser üretimlerinde kullanılan malzeme ve teknikler merkezler arasında çok büyük farklılıklar göstermemesine rağmen, belli dönemlerde kullanılan belirli malzeme ve tercih edilen renklerle, bir merkezi ötekilerden ayırmak mümkün olabilmektedir (Uluç, 2006, s. 21-57). Erken Tebriz döneminde Türkmen dönemi gelenekleri takip edilerek yeni gelişimlerin başlangıcı hissedilmeye başlanmıştır. Kullanılan renkler Akkoyunlu yazma eserlerindeki parlak ana renkler yerine daha çok pastel renkler ve tonlarından oluşan renklerle hazırlanmış büyük bir incelikle işlenen çalışmalardır. Bu eserler Akkoyunlu dönemi Şiraz'da ticari amaçlı seri olarak üretilen eserlerden ziyade daha çok ustaca üretildiği anlaşılmaktadır.

Payitahtlar arasındaki hareketlilik ve sanatkârların sıklıkla yer değiştirmesi sebebiyle kitap tezhiplerindeki özellikler bölgelere göre keskin ayrılıklar göstermemektedir. Belirlenmiş tezhip kuralları fazla değişikliğe uğramadan sanatkârlar tarafından benzer şekilde uygulanmıştır. Safevi dönemi yazma eserleri 1565-1580 yılları arasında biçimsel değişikliğe uğrayarak temel olarak eserlerin boyutlarında bir büyümeye gidilmiştir. Yapılan bu biçimsel değişiklikler eserlerin daha gösterişli ve ahenkli olmasına sebep olmuştur. Bu dönem eserlerinde pahalı malzeme kullanımı artarak boyalarda çoğunlukla altın, gümüş ve lapis lazuli tercih edilmiştir. İnce ve üst seviye işçilikle birlikte yazma eser üretimleri en üst seviyeye taşınmıştır. Adeta mücevher inceliğinde ve değerinde olan yazma eser üretimlerinde sayfa tezyinatında kullanılan dikdörtgen bölmelerden vazgeçilerek, salbekli şemse ve köşebentli kitap tasarımları formu benimsenmiştir. Bu tasarımlarda genellikle cilt tezyinatlarında olduğu gibi küçük paftalardan oluşan ince bordürler kullanılmıştır. Cilt tezyinatlarından farklı

olarak sayfalarda kenarlara serbestçe yayılan ana kompozisyonu üç taraftan çeviren taç ve tığ motifli, çift kat lacivert ve altınla renklendirilmiş geniş bordürlere yer verilmiştir (Uluç, 2008, s. 140-173). Özetle söylenebilir ki 1565-1580 yılları arasında üretilen bu yazma eserlerde zenginleşmeye gidilerek çoğunlukla pahalı malzeme kullanımı artmış, eserlerin boyutlarındaki büyümeyle tezhipli ve resimli alanların oranıda çoğalmıştır. İnce işçilik, kullanılan malzeme ve eserlerin değişen boyutlarıyla şaheser üretimler yapılmış, yazma eser üretimlerinde geliştirilen bu özellikler benimsenerek sonraki yıllarda da uygulanmıştır.

Cilt tezyinatında özellikle XIV. yüzyıl sonundan XV. yüzyılın sonuna kadar Şiraz, Yezd ve Herat'ta Timurilerin, XV. yüzyılda Bağdat ve Şiraz'da Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenlerinin, XVI. yüzyılda Tebriz, Kazvin, Şiraz, Meşhed, Isfahan ve Herat'ta Safevilerin mücellitleri yazma eserler için muhteşem ciltler hazırlamışlardır. Bu yüzyılda Herat, geliştirilen yeni teknik ve üslûplarla cilt sanatının en büyük merkezi haline gelerek, bu parlak gelişme yanında diğer bütün cilt sanatları işçilik ve teknik açıdan sönük kalmıştır. Herat ekolünün oluşmasında ve gelişmesinde en büyük rolü Safevi devleti üstlenmiştir (Aslanapa, 1982, s. 12-17). Başlarda Timur ve Türkmen etkilerinin görüldüğü yazma eserlerde, sonrasında özgün bir kimlikle Safevi üslubu oluşmuştur. Bu eserler adeta mücevher inceliğinde ve zarafetinde tezyinlenmiş, dikkat çeken farklılıklarda sayfa tezyinatlarına ve ciltlere sahiptir. Özellikle ciltlerde sıvama altın bolca kullanılmış farklı baskı teknikleriyle kompozisyonlar ve motifler arasında derinlik ve üç boyut hissi kazandırılmıştır. Çoğunlukla cilt dış yüzeyleri şemse, salbek ve köşebentlerle bölümlere ayrılmıştır. Şemse ve köşebent düzenlemeleri arasında kalan boşluklar bulut, hatayi ve rumi grubu motiflerle uyum içinde tezyinlenmiştir. Cilt kablarının dış pervazları paftalar halinde tasarlanmış, genellikle bu pervazlarda hatayi grubu motifler veya Kur'an okumanın önemini anlatan Hadis-i Şerifler ya da bazı ayetler sıkça yer almıştır. Cilt iç kablarında dışlarında olduğu gibi muhteşem incelikli tezyinat özellikleri devam etmekte sıklıkla müşebbek tekniği cildin dışında uygulanan motif ve kompozisyonlar cildin içinde de kullanılmıştır. Cildin dış yüzeyinde kullanılan bulut, rumi ve hatayi grubu motifler simetrik kompozisonlarla kırmızı, limon küfü, açık mavi, yeşil, eflatun gibi renkli zeminler üzerine yerleştirilmiştir (Güney, 2017, s. 133-

153). Bu uygulamalar özellikle büyük bir önemle üretimlerine devam edilen Mushaf-ı Şeriflerde dikkati çekmektedir. Üretilen sanat merkezlerine göre kullanılan renkler ve teknikler farklılık göstermektedir. Günümüze ulaşan Safevi ciltlerinin en güzel ve eşsiz örnekleri diğer sanat merkezlerinin yanı sıra Şiraz'da üretilenlerdir. Yukarıda anlatılan özelliklere sahip Şiraz ciltleri Tebriz saray yazmalarıyla aynı estetiği paylaşmalarına rağmen, Şiraz ciltlerinin tümünün cilt iç kabları cild dış yüzeyindeki deri veya lake tekniği ile yapılan uygulamaların aynısıyla yapılmıştır. Yani eserin dışındaki zarafet aynı şekilde cildin içinde de devam etmektedir. *"Hatta, dış cilt kabındaki lake uygulamaya eşlik eden deriden iç cilt kabı o denli Şiraz'a özgüdür ki bu niteliklerdeki bir el yazmasının bu eyaletlere mal edilebilmesini mümkün kılan unsurlardan biri haline gelmiştir"* (Uluç, 2006, s. 229). Ancak Şiraz yazmalarının cilt dış kabları deri veya lake gibi farklı malzeme ve teknikle yapılmış olsa bile cilt iç kabları her zaman deriden yapılmış ve aynı teknikle tezyinlenmiştir. Şiraz ciltlerinin diğer sanat merkezlerinden ayrılan en önemli özelliği deri ve bol altınla cild iç kablarının tezyinlenmesidir. Önemli bir mirası devralan Safeviler muhteşem sanat eserleri üretmişlerdir. Estetik duygu birliğinin sağlanmasıyla sanatkarlar ölçü, denge, ritim ve armoni ilkelerini kullanarak Safevi kültürüne özgü binlerce eser üretmişlerdir. Herat, Şiraz, Tebriz, Isfahan gibi büyük sanat merkezlerindeki sanatkarlar özgün ve incelikli işçilik katkılarıyla kendi kültürlerine ait bilgi, beceri ve teknikleri eserlerinde yansıtmışlardır.

Tüm bu yaşanan gelişmeler ve medeniyetlerin oluşturduğu sanat üretimleri günümüzde dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarında yer almaktadır. Teze konu olan eserlerde İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Sultan Ahmet I koleksiyonunda yer almaktadır. Koleksiyonda yer alan yüz on adet yazma eser tüm ayrıntılarıyla detaylı bir şekilde incelenmiştir. İncelenen eserler içinden Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren yazma eserler seçilmiştir. Eserlerin güncel ve yüksek kaliteli görsellerinin olmaması sebebiyle yazma eserlerin yüksek çözünürlüklü görselleri Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi tasnif ve kataloglama bölümünde tarafımın gözleminde ve yönlendirmesiyle çekilmiştir. Aynı zamanda eserler üzerinde inceleme yapılarak ölçümleri ve estampajları alınmıştır. Temel olarak incelediğimiz eserlerin cild

tezyinatları anlatılmaya çalışılmış tarihsel ve kültürel gelişim özellikleriyle değerlendirilmiştir. Safevi sanatının gelişim evreleri, İran coğrafyasında varlığını sürdürmüş medeniyetlerin kültürel ve sanatsal miraslarıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Safevi dönemi kitap sanatları ekolleri, dönemin en önemli sanat merkezleri detaylı bir şekilde araştırılmıştır. Safevi dönemi kitap sanatlarında kullanılan kompozisyon renk ve motifler incelenerek eserlerin ve dönemin sanat gelişimi anlaşılmıştır. Tezin ana teması olan Safevi dönemi cild tezyinatları tarihsel gelişim evreleri ayrı bir başlıkta incelenerek derinlemesine aktarılmıştır.

İncelenen eserlerin kataloglanması Sıra No, Koleksiyon, Envanter No, Eserin Adı, Bulunduğu Yer, Yazarı, Hattat, İstinsah Yeri/Tarihi, Dili, Yazı Cinsi, Eserin Ebadı (Kâğıt, Yazı), Yaprak Sayısı, Satır Sayısı, Mürekkeb, Kâğıt Özellikleri başlıkları altında incelenmiştir. Ayrıca eserlerin cilt tezyinatı teknik, tasarım ve işçilik açısından kapsamlı bir şekilde açıklanmıştır.

Yazma eselerin cild dış kablarının tasarım özellikleri temel olarak kavisli ve dendanlı paftalardan, dikdörtgen alan bölmelerinden farklı bölümlere ayrılmış dış pervazlardan oluşmaktadır. Şemseler, salbekler ve köşebendler eserlerde ince bir işçilikle nakşedilmiştir. 1580-1590 yılları arasında değerli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyük boy Şiraz yazma eserleriyle benzer özellikler göstermektedir. Gösterişli ve büyük boy yazma eserlerin üretiminde doruğa ulaşıldığı bu yıllarda pahalı malzemeler altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli madenlerden elde edilen boyalarla cilt tezyinatları yapılmıştır. Şemseler, köşebentler ve aralarında kalan boşluklar dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu bitkisel motifler, gösterişli rumi ve bulutlarla tezyinlenmiştir. Eserlerin cild iç kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zerafetli işçilik artarak devam etmiştir. Genellikle eserlerin omurgasını mukavva oluşturmaktadır. Kahverrengi ve bordo rengi tonlarında seçilen derilerle eserlerin cildleri yapılmıştır. Eserlerin fiziksel özellikleri iyi durumda ve çoğunlukla deformasyona uğramamıştır. Cildlerin dış kısmında; üst, alt ve miklebinde genellikle aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Cild bölümlerinin merkez dikdörtgen kısmı çoğunlukla şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse alanında ¼ veya ½ simetri

oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlar tasarım öğelerini oluşturmaktadır. Genellikle sarılma rumiler kullanılmış orta bağ rumilerle veya bulutlarla alanlar estetik bir düzende bölünmüştür. Bulutlarda serbest olarak hatayi ve rumi motiflerinin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar veya rumiler simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Bu tasarımlar birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. Salbeklerde ise çoğunlukla sade bir tasarımla ortabağ rumiler ve hatayi grubu motifler ½ simetri oranında kullanılmıştır. Köşebentlerde şemse tasarımında kullanılan hatayi, rumi ve bulut motifleri aynı zerafette kullanılmış serbest bulutlar sarılma rumi ve hatayi grubu motifler arasında dolanmaktadır. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı genellikle soğuk baskı tekniği ile altınla mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Çoğunlukla merkez dikdörtgen alanın dışında altın iplikten sonra deri kısım boş bırakılarak ince arasuyu gibi kullanılmıştır. Dış pervaz paftalara ayrılarak, pafta içleri bulut ve hatayi grubu motiflerle ve bazı ayetler ya da hadislerle mülemma olarak tezyinlenmiştir.Safevi dönemi eserlerinde bulunan pafta ve pafta içi hat yazıları oldukça önemli ve üslupsal olarak ayırt edici özelliğe sahiptir. İncelenen eserlerde bu hat yazıları bazı eserlerde cilt kabının dışında bazılarında ise cilt kabının içinde yer almaktadır. Eserlerde yer alan tüm hat yazıları tespit edilerek türkçe çevirileri yapılmıştır. Eserlerde kullanılan ayet ve hadisler aşağıda açıklanmıştır.

Bakara suresinin 255. ayeti:

اللّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

Türkçesi;

“Allah kendisinden başka hiçbir ilah olmayandır. Diridir, kayyumdur. Onu ne bir uyuklama tutabilir, ne de bir uyku. Göklerdeki her şey, yerdeki her şey onundur. İzni olmaksızın onun katında şefaatte bulunacak kimdir? O, kulların önlerindekileri ve arkalarındakileri (yaptıklarını ve yapacaklarını) bilir. Onlar onun ilminden, kendisinin dilediği kadarından başka bir şey kavrayamazlar. Onun kürsüsü bütün gökleri ve yeri

Ahzab suresinin 56. ayeti:

إِنَّ ٱللَّهَ وَمَلَٰٓئِكَتَهُۥ يُصَلُّونَ عَلَى ٱلنَّبِىِّ ۚ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ صَلُّوا۟ عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا۟ تَسْلِيمًا

Türkçesi;

“Şüphesiz Allah ve melekleri Peygamber’e salât ediyorlar. Ey iman edenler! Siz de ona salât edin, selâm edin.”

Vakıa suresinin 77, 78, 79 ve 80. ayetleri;

قال الله تعالى انه لقران كريم(٧٧) في كتاب مكنون(٧٨) لا يمسه الا المطهرون(٧٩) تنزيل من رب العالمين(٨٠)

“(77) Elbette bu, bir Kur'an-ı Kerim'dir (78) Saklanmış-korunmuş bir Kitap'ta (yazılı)dır. (79) Ona, temizlenip-arınmış olanlardan başkası dokunamaz.(80) Alemlerin Rabbinden indirilmedir (VAKIA SURESİ, 77-78-79-80. ayetleri).”

Hadis:

قال النبي عليه السلام(١) من قراء سورة من القران و ظن انه(٢)-لن يغفر الله فهو من المستهزين(٣)-بايت الله قال عليه السلام(٤)افضل عبادة متى اقراة القران(٥)-و قال افضل الكلام كلام الله(٦) و قال عليه السلام اهل القران(٧)اهل الله و خاصته و قال افضل(٨)الاعمال الصلاوة و قراة القران(٩)من اراد ان يتكلم مع الله فليقراء القران(١٠)

Türkçesi;

Her kim Kur'an dan bir sure okursa kendisini (2) Allah'ın affetmeyeceğini zannederse o alay edilenlerden olacaktır. (3) Allah'ın ayetleriyle, Peygamber dedi ki, (4) En güzel ibadet Kur'anı okuduğun zamandır. (5) Ve dedi ki; En güzel söz Allah'ın sözüdür. (6) Ve peygamber dedi ki; Kur'an ehli. (7) Allah ehlidir ve özelleridir ve dedi ki; en iyi. (8) Namaz ve Kur'an okumaktır. (9) Allah ile konuşmak isteyen Kur'an okusun (10).

Arapçası;

فِي الْقُرْآنِ وَحْدَهُ وَلَّوْا عَلَىٰ أَدْبَارِهِمْ نُفُورًا (٤٦) /وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِّلْمُؤْمِنِينَ ۙ وَلَا يَزِيدُ

Türkçesi;

Nefretle arkalarına döndüler. (46) Biz Kur'an'dan, mü'minler için şifa ve rahmet olacak şeyler indiriyoruz. (82) Zalimlerin..

Arapçası;

الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا (٨٢)وَقُرْآنًا فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَىٰ مُكْثٍ وَنَزَّلْنَاهُ تَنزِيلًا

Türkçesi;

…ancak zararını artırır (82). Biz Kur’an’ı, insanlara dura dura okuyasın diye âyetâyet ayırdık ve onu peyderpey indirdik (106). (İsra Suresi 82.ayet/ 106.ayet)

Arapçası;

إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ (١٧)فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ (١٨) صدق الله العظيم.(قال الله تبارك وتعالى)؛وَإِذَا قَرَأْت

Türkçesi;

O hâlde, biz onu okuduğumuz zaman, onun okunuşuna uy.(18)” Şanı yüce olan Allah doğru söyledi./ Her eksiklikten münezzeh olan Allah dedi;” Sen Kur’ân’ı kıraat ettiğin (okuduğun) zaman,.. (Kıyamet Suresi 18.ayet / İsra Suresi 45. ayet) .

Arapçası;

الْقُرْآنَ جَعَلْنَا بَيْنَكَ وَبَيْنَ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ حِجَابًا مَّسْتُورًا (٤٥)و إِذَا ذَكَرْتَ رَبَّكَ

Türkçesi;

Seninle ahirete (ölmeden evvel Allah’a ulaşmaya ve kıyamet gününe) inanmayanlar arasına hicab-ı mesture kıldık (gözlerinin üzerine, seni peygamber olarak görmelerini engelleyen bir perde koyduk) (45)./ Ve sen, Kur’ân’da Rabbinin tekliğini zikrettiğin zaman…(İsra Suresi /45.-46. ayetler).

Eserlerde çoğunlukla Bakara suresinin 255. ayeti, Ahzab suresinin 56. ayeti, Vakıa suresinin 77, 78, 79 ve 80. ayetleri, Isra suresinin 45, 46, 82 ve 106. ayetleriyle Kıyamet suresinin 18. ayetleri kullanılmıştır. İncelenen eserlerden sadece No 004 ve No 011 envanter numaraları eserlerde hat yazıları bulunmamaktadır. Diğer sekiz eserde hat yazıları bulunmaktadır. Bu yazılar genellikler cild tezyinatlarının iç ve dış kablarının dış pervazlarındaki kartuş paftalarda, sertablarda veya mikleblerde kullanılmıştır.

Eserlerin cild iç kabları dışına göre daha renkli tezyinlenmiş, dışında kullanılan malzeme kalitesi ve zarafetli işçilik artarak devam etmiştir. Genellikle cildlerin içinde üst, alt ve miklebinde aynı tezyinat tasarımı kullanılmıştır. Çoğunlukla eserlerin merkez dikdörtgen kısmı şemseli, salbekli ve köşebentli olarak soğuk baskı tekniğinde yapılmış altın ile mülemma olarak bezenmiştir. Merkezde beyzi formda şemse bulunmaktadır. Şemsenin içerisinde zemini lapis lazuli, turuncu, yeşil, açık mavi, siyah ve ivory (fildişi) renkler kullanılarak paftalar oluşturulmuştur. Şemse genellikle ¼ veya ½ simetri oranında rumi motifleri kullanılarak altınla tezyinlenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan alanlar da boş bırakılmamış yine tezyinat tasarımı soğuk baskı tekniği ile yapılarak mülemma olarak bezenmiştir. Şemse, salbek ve köşebentler arasında kalan mülemma alanlar ¼ simetri oranında dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi grubu motifler ve bulutlarla alan tasarımı oluşturulmuştur. Bulutlar serbest olarak bitkisel motiflerin arasında kullanılarak alan derinliği oluşturulmuştur. Ortabağ bulutlar simetri alanlarının birleştirilmesinde kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır.

Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi ince bir arasuyu gibi kullanılmıştır. Çoğunlukla dış pervazlarda kenarları yuvarlanmış büyük ve küçük dikdörtgen paftalarla alanlar bölümlere ayrılmış köşelerden daire formunda oluşturulan düzenlemelerle birleştirilmiştir. En dış pervazdaki bu pafta alanların zeminleri lapis lazuli, yeşil, turuncu renklerinden oluşmakta ½ simetri oranında altınla tezyinlenmiş rumi motifleri yer almaktadır. Kullanılan bu form ve kartuş paftalar sertab ve miklebde de aynen devam etmektedir. Anlatıldığı gibi ciltlerin dışında şemse formunun ve tezyinatının uygulandığı No 001, No 003, No 004, No 007, No 14, No 20, No 22 envanter numaralı eserlerdir. No 011 ve No 025 envanter numaralı eserlerde ise şemse tasarımı uygulaması yoktur. Bunun yerine No 011 de merkez dikdörtgen kısmın tamamını kaplayan, temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan hatayi grubu motifler, rumiler ve bulutlar kullanılmıştır. Bu tasarım diğer eserlerde olduğu gibi soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir. Genellikle sarılma rumiler kullanılmış ayırma rumilerle alanlar estetik bir düzende bölünmüştür. Ayırma rumiler simetri alanlarının birleştirilmesinde

kullanılarak alanlar arası bütünlüğü sağlamışlardır. Kullanılan motifler birbirlerini engellemeden alttan ve üstten geçerek alan derinliğinin oluşmasını sağlamışlardır. No 025 de ise merkez dikdörtgen kısmın tamamını kaplayan, temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Bu özelliği ile incelenen eserlerden No 011 envanter numaralı eserle benzerlik göstermektedir. Ayrıca alan yüzeyinin tamamını kaplayan geometrik düzenlemeler bulunmaktadır. Temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan bu geometrik alanlar iç içe geçmiş dairesel formlardan oluşmaktadır. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmının tamamı iç içe geçmiş bu geometrik alan bölmelerinden oluşmaktadır. Merkezde dikdörtgen olarak tezyinlenmiş iç kısmın etrafı altın iplikten sonra boş bırakılarak deri rengi kalınca bir arasuyu gibi kullanılmıştır. Tüm bu tezyinat diğer eserle olduğu gibi soğuk baskı tekniği ile yapılmış altınla mülemma olarak bezenmiştir.

Cild kablarının içinde şemse formunun ve tezyinatının uygulandığı No 001, No 011, No 014, No 020, No 022, No 025 envanter numaralı eserlerdir. No 003, No 004, No 007 envanter numaralı eserlerde ise şemse tasarımı uygulaması yoktur. Bunun yerine No 003 de merkez dikdörtgen alanın tamamını kaplayan geometrik düzenlemeler tercih edilmiştir. Temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan bu geometrik alanlar dilimlere ayrılarak dendanlardan oluşmaktadır. Bölümlere ayrılan bu alanların iç zeminleri lapis lazuli, turuncu, küf yeşili ve siyah renkleri kullanılarak doldurulmuştur. Geometrik alanların konturları altınla tezyinlenerek alan bölmeleri rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Bu alanların içleri temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan rumi kompozisyonlardan oluşmaktadır ve altınla tezyinlenmiştir. No 004 envanter numaralı eserde ise temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan bu geometrik alanlar iç içe geçmiş dairesel formlardan oluşmaktadır. Bölümlere ayrılan bu alanların iç zeminleri lapis lazuli, turuncu, küf yeşili ve siyah renkleri kullanılarak doldurulmuştur. Geometrik alanların konturları altınla tezyinlenmiş, parçalara ayrılan alan bölmeleri rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Bu alanların içleri temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan rumi kompozisyonlardan oluşmakta ve altınla tezyinlenmiştir. Cild bölümünün merkez dikdörtgen kısmının tamamı iç içe geçmiş bu geometrik alan bölmelerinden oluşmaktadır. No 007 envanter numaralı eserde merkez

dikdörtgen alanın tamamını kaplayan geometrik düzenlemeler tercih edilmiştir. Bu düzenlemeler incelenen eserlerden No 003 ile benzer özellikler göstermektedir. Temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan bu geometrik alanlar dilimlere ayrılarak dendanlardan oluşmaktadır. Bölümlere ayrılan bu alanların iç zeminleri lapis lazuli, turuncu, küf yeşili, siyah ve ivory (fildişi) renkleri kullanılarak doldurulmuştur. Geometrik alanların konturları altınla tezyinlenerek alan bölmeleri rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Özellikle miklebinde alt kabından farklı olarak alan bölmelerinde ve pafta içlerinde çoğunlukla lapis lazuli yerine ivory (fildişi) rengi kullanılmıştır. Bu alanların içleri temel olarak ½ simetri oranında katlanarak çoğaltılan rumi kompozisyonlardan oluşmakta ve altınla tezyinlenmiştir.

Sonuç olarak denebilir ki bu çalışma ile İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Sultan Ahmed I koleksiyonunda yer alan Safevi dönemi tezyinat özelliği gösteren on eser kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Safevi dönemi cild sanatı konusu derinlemesine araştırılmış tarihi gelişim çerçevesinde kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiştir. İncelenen eserlerin cild tezyinatları analiz edilerek tasarım şemalarının çizimleri yapılmıştır. Eserlerin yüksek kaliteli görüntüleri ve çizimleri ile cild tezyinatları anlaşılır hale gelmiştir. Safevi sanatkârlarının çağının ötesinde sanat anlayışı ve estetik algısıyla eserler ürettiği çok açık ortadır. Bu bağlamda daha önce bu yazma eserlerin cild tezyinatları hakkında başka bir çalışma yapılmaması araştırmanın önemini ve özgünlüğünü göstermektedir. Yapılan çalışmanın Safevi dönemi cild tezyinatı konusun da yapılacak yeni çalışmalara ışık tutması en büyük temennimdir.

KAYNAKÇA

Kitaplar, Dergiler ve Makaleler

Aka, İ. (2014). Timur ve Devleti. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Aksoy, Ş. (1990). Lâke İşçiliği (Kaçar Dönemi). Antik Dekor (6), s. 22-27.

Aksoy, Ş. (2002). Safevi Dönemi ve Kaçar Dönemi. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi (s. 336-349). içinde İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi .

Aksoy, Z. D. (2014). İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde Xıv. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi , 7 (29), 265-280.

Allouche, A. (2001). Osmanlı-Safevi İlişkileri: Kökenleri ve Gelişimi. (A. E. Dağ, Çev.) İstanbul: Anka Yayınları.

Alparslan, A. (1992). Baysungur, Gıyâseddin. İslâm Ansiklopedisi.

Arıtan, A. S. (1992). Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Uslûbunu Taşıyan Cild Kapakları.

Aslanapa, O. (1982). Osmanlı Devri Cild Sanatı. Türkiyemiz , 12-17.

Aslanapa, O. (1983). Osmanlı MİnyatürlerininÜslûbu. Kaynaklar Dergisi , 66.

Aydın, F. (2017). Türk Cilt Sanatı ve Özellikleri. ASOS JOURNAL , 469-478.

Aydoğmuşoğlu, C. (2017). Safevi Devleti Tarihi. Ankara: Gece Kitaplığı.

Bala, M. (1945). "Erdebil" (Cilt 4). İstanbul: İA, MEB.

Barthold, W. (2014). İslam Medeniyeti Tarihi. (M. F. Köprülü, Çev.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Bazın, M. (2002). Kazvin(Cilt 25). İslâm Ansiklopedisi.

Beksaç, A. E. (2008). Safevîler V. Sanat (Cilt 35). İslâm Ansiklopedisi.

Beksaç, A. E. (2012). Timurlular (Timurlu Sanatı) (Cilt 41). İslam Ansiklopedisi.

Beksaç, A. E., & Çobanoğlu, A. V. (2000). İlhanlılar (Sanat) (Cilt 22). İslam Ansiklopedisi.

Bilgili, A. S. (2011). Tebriz (Cilt 40). İslâm Ansiklopedisi.

Bodur, F. (1985). Osmanlı Lâke Sanatı ve XVIII. Yüzyıl Üstâdı Ali Üsküdârî. Türkiyemiz , 1-9.

Brend, B. (1991). Islâmic Art. British MuseumPress.

Brockelmann, C. (2002). İslâm Ulusları ve Devletleri Tarihi. (N. Çağatay, Çev.) Ankara: TTK.

Canby, S. R. (2000). İran Resim Sanatı. (M. Hüseyni, Çev.) Sanat Üniversitesi Tahran.

Çağman, F. (1989). Ahmed Mûsâ (Cilt 2). İslam Ansiklopedisi.

Çağman, F., & Tanındı, Z. (1996). Osmanlı-Safevi İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış. S. Mülayim, Z. Sönmez, & A. Altun İçinde, Aslanapa Armağanı (s. 29-37). Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Çağman,F.,& Tanındı, Z. (1996). Remarks on Some Manuscripts from the Topkapi Palace Treasury in the Context of Ottoman-Safavid Relations. Muqarnas , 132-148.

Çağman, F., & Tanındı, Z. (1979). Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Çığ, K. (1971). Türk Kitap Kapları. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık .

D'ohsson, A. C. (2008). Moğol Tarihi. (B. Apaydın, Çev.) İstanbul: Nesnel Yayınları.

Dener, H. (1957). Süleymaniye Umumi Kütüphanesi. İstanbul: Maarif Basımevi.

Derman, F. Ç. (2012). Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları (Cilt 41). İslâm Ansiklopedisi.

Emecen, F. M. (2011). Yavuz Sultan Selim. İsanbul: Yitik Hazine Yayınları.

Ernst, j. G. (1967). "Timurid Art". Mcgraw-HillBookCompany C.XIV.

Ettinghausen, R. (1938). ‘ManuscriptIllumination’. In A Survey of Persian Art fromPrehistoric Times tothePresent. (A. Upham, P. Ackerman, & P. Ackerman, Dü) London: Oxford UniversityPress.

Furat, A. S. (2006). Avrupa Ülkelerindeki Arapça, Farsça ve Türkçe Yazma Eserlerin Katalogları . Şarkiyat Mecmuası: Journal of OrientalStudies .

Gasanzade, C. (2000). XIII. Asrın Sonu XV. Asrın Başlangıcı Tebriz Minyatür Okulu'nun Oluşum ve Gelişim Merhalesi. Bilge / Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları (27), 62-65.

Grube, E. J. (1963). The Miniatures of Shiraz. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 21, No. 9 (May, 1963) , 285-295.

Grube, E. J. (1966). The World Of Islam. London: PAUL HAMLYN.

Güney, G. (2015). Mushaf-ı Şerif Manisa Yazma Eser Kütüphanes Koleksiyonu. İstanbul: Form Baskı.

Güney, G. (2017). Safevi-Şiraz Dönem Özelliği Gösteren Bazı Kur'an-I Kerim Nüshalarının Serlevha Tezhipleri. Asos Journal , 133-153.

Güven, İ. (2012). "Yakın Doğu Uygarlıkları", Uygarlık Tarihi. Ankara: Pegem Akademi.

Harvard. (2018). Eylül 21, 2018 tarihinde https://library.harvard.edu/ adresinden alındı

İnal, G. (1995). Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Günümüze Kadar). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

James, D. (1981). Islamicmasterpieces of TheChesterBeatty Library. London (World of Islam Festival Trust). London: World of Islam Festival Trust.

James, D. L. (1980). QuransandBindingsfromtheChesterBeatty Library: FacsimileExhibition.

Kafesoğlu, İ. (1970). Kutadgu Bilig ve Kültür Tarihimizdeki Yeri. İÜ. Edebiyat Bölümü. Tarih Enstitüsü Dergisi , 307-308.

Karaca, B. (2002). Safavi Devleti'nin Ortaya Çıkışı ve II. Bayezid Dönemi Osmanlı Safevi İlişkileri. TÜRKLER (s. 409-420). içinde Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Karadeniz, Y. (2012). İran Tarihi (1700-1925). İstanbul: Selenge Yayınları.

Karaköse, H. (2006). Ortaçağ Tarihi ve Uygarlığı. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım .

Karl, J. (1979-80). Tebriz Doğu İle Batı Arasında Bir Ortaçağ Kültür Merkezi. Tarih Araştırmaları Dergisi (24), 59-77.

Kaya, M. A. (2015). İlkçağ Tarih ve Uygarlığı. Ankara: Pegem Akademi.

Kuhrt, A. (2013). Eski Çağ'da Yakındoğu. (D. Şendil, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kunt, M. (2008). Uç Büyük imparatorluk:Osmanlılar, Safeviler, Baburiler. İslam Sanatının 3 Başkenti :Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla - İstanbul, Isfafan, Delhi (s. 27-35). içinde İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.

Mutçalı, S. (1995). Arapça-Türkçe Sözlük. İstanbul.

Naskali, E. (2000). İRAN, Tarih / Başlangıçtan Müslümanlar Tarafından Fethine Kadar (Cilt 22). İslâm Ansiklopedisi.

Ölçer, N., Aksoy, Ş., Kutluay, S., Özay, A., Soyhan, C., Tekeli, G., vd. (2002). Türk ve İslâm Eserleri Müzesi. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları.

Öngören, R. (2008). Safeviyye (Cilt 35). İslâm Ansiklopedisi.

Özbay, M. (2005). Bilim ve Kültür Aktarıcısı Olarak Yazı. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD) , 67-74.

Özgüdenli, O. G. (2000). İran, Tarih / Fetihten Safevîler'e Kadar (Cilt 22). İslam Ansiklopedisi.

Özgüdenli, O. G. (2000). İsfahan (Cilt 22). İslâm Ansiklopedisi.

Özgüdenli, O. G. (2005). Moğollar (Cilt 30). İslam Ansiklopedisi.

Özgüdenli, O. G. (2010). Şiraz/ İran'ın güneyinde tarihî bir şehir. (Cilt 39). İslâm Ansiklopedisi.

Özkeçeci, İ. (2007). Yazma Eserler ve Düşündürdükleri. El Sanatları (4), 74-79.

Özkeçeci, İ. (2004). Zamanı Aşanlar IX. Yüzyıla Kadar Türk Sanatı. İstanbul: HMS GRUP Sanat Dizisi.

Özkeçeci, İ., &Özkeçeci, Ş. B. (2014). Türk Sanatında Tezhip. İstanbul: YAZIGEN Yayıncılık.

Özönder, H. (2003). Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü. Sebat Ofset Matbaacılık.

Petersen, T. C. (1954). Early Islamic Book bindings and Their Coptic Relations. Ars Orientalis, Vol. 1 , 41-64.

Raby, J., & Tanındı, Z. (1993). Turkish Bookbinding in The 15th Century. Oxford.

Roux, j. P. (2001). Moğol İmparatorluğu Tarihi. (A. Kazancıgil, & A. Bereket, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sakıp Sabancı Müzesi, M. d. (2008). 3 Capitals of Islamic art: Istanbul, Isfahan, Delhi :masterpiecesfromtheLouvrecollection. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.

Sevim, A., &Merçil, E. (1995). Selçuklu Devleti Tarihi. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Spuler, B. (1987). İran Moğolları Siyaset, İdare Ve Kültür İlhanlılar Devri, 1220-1350. (C. KÖPRÜLÜ, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Sümer, F. (1989). Akkoyunlular (Cilt 2). İslâm Ansiklopedisi.

Sümer, F. (1992). Kara Koyunlular. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Sümer, F. (2001). Karakoyunlular (Cilt 24). İslâm Ansiklopedisi.

Sümer, F. (1999). Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Sümer, F. (2009). Selçuklular, Türkler'in İslâmi devirde kurdukları en büyük hânedanlardan biri (1040-1308) (Cilt 36). İslâm Ansiklopedisi.

Tanındı, Z. (2010). 1400. Yılında Kur'an-ı Kerim. İstanbul: Antik A.Ş Kültür Yayınları.

Tanındı, Z. (2009). Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı. Hat Ve Tezhip Sanatı (s. 243-283). içindeAnkara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Tanındı, Z. (2009). Kitap ve Cildi. G. R. Halil İnalcık içinde, Osmanlı Uygarlığı (s. 841-863). İstanbul: T.C. Kültür Turizm Bakanlığı.

Tanındı, Z. (2016). Topkapı Sarayı Kitap Hazinesi'nin Nadide Eserlerinden Bir Diğeri: Hazine 2166 Numaralı Safevî Albümü Hakkında. Sanat Tarihi Yıllığı (25), 187-238.

Tanındı, Z. (1990). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Ortaçağ İslam Ciltleri. Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 4 , 103-149.

Toomajnia, J. (2017). ComparatıveStudy Of Turkmen School AndHerat School InExternalAppearance. TheJournal of International SocialResearch , 419-432.

Toprak, F. A. (2016). Bir Temel Tasarım Unsuru Olarak Minyatürde "Çizgi". Minyatürde Yüzleşme (s. 73-85). İstanbul: Pendik Belediyesi.

Turan, O. (2014). Selçuklu Tarihi Araştırmaları. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Uluç, L. (2008). İslam Sanatının Üç Başkentinde Ortak Timuri Mirası. İslam Sanatının 3 Başkenti :Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla - İstanbul, Isfafan, Delhi (s. 39-53). içinde İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.

Uluç, L. (2006). Türkmen valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı okurlar XVI. yüzyıl Şiraz elyazmaları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Uslu, R. (1998). Herat (Cilt 17). İslâm Ansiklopedisi.

Uzunçarşılıoğlu, İ. (1937). Anadolu Beylikleri Ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ürekli, M. (1993). Celâyirliler (Cilt 7). İslâm Ansiklopedisi.

Welch, S. C. (1978). IndischeBuchmalereiunter den Grossmuguln 16.-19. München.

Woods, J. E. (1993). 300 Yıllık Türk İmparatorluğu Akkoyunlular. (S. ÖZBUDUN, Çev.) İSTANBUL: Millet Yayınları.

Yuvalı, A. (2000). İlhanlılar İran'da kurulan bir Moğol devleti (Cilt 22). İslâm Ansiklopedisi.

Yuvalı, A. (1994). İlhanlılar Tarihi I Kuruluş Devri. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar:

Aksu, S. (2012). Beyazıt Devlet Kütüphanesinde Bulunan Tezhipli El Yazması Kur'ân-ı Kerîmler. T.C. Atatük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Alkan, E. (2014). Tezhip Sanatında Türkmen Dönemi. T.C. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları (Tezhip) Anasanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aydın, F. (2015). Denizli Akşitler Kütüphanesi'nde Bulunan Bazı Yazma Eserlerin Cilt Tezyinatı Açısından İncelenmesi. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

GÜMBÜR, B. H. (2014). İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi'nde yer alan Tezhipli Kur'an-ı Kerim Yazmaları'nın kataloglanması. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karakoç, A. (2010). Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nde Bulunan Şemseli Yazma Kur'an Ciltleri. T.C. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Lkhundev, G. (2013). Xııı-Xv. Yüzyıllar Arasında Türk-Moğol Halklarının Sosyo-Kültürel Tarihi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Genel Türk Tarihi) Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

İnay, Ö. (2006). Türk İslâm Kitap Sanatında Lâke Cilt Tasarımları. T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalıtürk İslâm Sanatları Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özcan, N. (1998). Safevî Devri Tezhip Sanatı (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Eserlerin İncelenmesi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Tezhip Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

Özcan, Ş. B. (2007). Timur Devri Herat Tezhip Ekolü (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Tezhip-Süsleme Sanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

Yılmaz, B. (2002). Celayirliler Kabile-Devlet. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

İnternet Kaynakları:

Cambridge Digital Library Islamic Manuscripts. (2015). Eylül 20, 2018 tarihinde https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/islamic/8 adresinden alındı

Kütüphane Tarihçesi. (2015). Eylül 12, 2018 tarihinde Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Kütüphane Tarihçesi : http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=3 adresinden alındı

Nadir Eserler Kütüphanesi Koleksiyonu. (2011). Eylül 17, 2018 tarihinde http://muzeyum.istanbul.edu.tr/?page_id=6593 adresinden alındı

İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi. (2012). Eylül 17, 2018 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0stanbul_%C3%9Cniversitesi_Merkez_K%C3%BCt%C3%BCphanesi adresinden alındı

Princeton University Digital Library. (2010). Eylül 21, 2018 tarihinde http://pudl.princeton.edu/ adresinden alındı

SBB Orient Digital. (2017). Eylül 19, 2018 tarihinde http://orient-digital.staatsbibliothek-berlin.de/content/index.xml adresinden alındı

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. (2018). Eylül 14, 2018 tarihinde Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eser Kütüphanesi: http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,55560/topkapi-sarayi-muzesi-yazma-eser-kutuphanesi.html adresinden alındı

TİEM. (2018). Eylül 13, 2018 tarihinde Müze Kuruculları Bölümü: http://www.tiem.gov.tr/neler-gorecegim/#/neler-gorecegim/muze-kuruculari-bolumu/ adresinden alındı

Topkapı Sarayı Tarihçe. (2013). Eylül 14, 2018 tarihinde http://topkapisarayi.gov.tr/tr/tarih%C3%A7e adresinden alındı

UYGULAMALAR



Görsel 100: Cild Kabı Tezyinat Örneği 60X40 cm.



Görsel 101: Cild Kabı Tezyinat Örneği 35X50 cm.



Görsel 102: Cild Kabı Tezyinat Örneği 60X40 cm.



Görsel 103: Alttan Ayırma Cild Kabı Örneği 27X22 cm.



Görsel 104: Alttan Ayırma Cild Kabı Örneği 20X28 cm.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyadı: FEYZİ AYDIN

Doğum Yeri ve Yılı: DENİZLİ, 1988

Yabancı Dil: İngilizce

E-mail: feyziaydin@gmail.com

Öğrenim Bilgisi:

Yüksek Lisans: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/ Tezhip Anasanat Dalı.

Lisans: T.C. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi / Geleneksel Türk Sanatları Bölümü / Tezhip Anasanat Dalı.

Görevler:

Araştırma Görevlisi, 2017: Kafkas Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi / Geleneksel Türk Sanatları Bölümü / Eski Yazı Anasanat Dalı.

Araştırma Görevlisi, 2014-2017: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi / Geleneksel Türk Sanatları Bölümü / Tezhip Anasanat Dalı.

Araştırma Görevlisi, 2013-2014: Kafkas Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi / Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü / Eski Yazı Anasanat Dalı.

YOK Akademik

https://akademik.yok.gov.tr/AkademikArama/AkademisyenGorevOgrenimBilgileri?islem=direct&authorId=3D44D498883C8F71