

30645.

T.C.

MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI
TEZHİP PROGRAMI

TEZHİP SANATININ KULLANIM ALANLARI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

90108 Faruk TASKALİ

Danışman:
Prof. İlhami TURAN

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMENTASYON MERKEZİ

İstanbul - Eylül 1994

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	I
1. GİRİŞ	1
1.1. TEZHİB'İN TANIMI	1
1.2. TÜRK TEZHİP SANATININ TARİHİ GELİŞİMİ	1
1.2.1. İslam öncesi Dönem.....	1
1.2.2. 13. yy. ve 14. yy Selçuklu ve Beylikler Dönemi	2
1.2.3. Erken Osmanlı Dönemi ve 15. yy.	4
1.2.4. Sultan II. Bayezid Devri.	7
1.2.5. 16. yy Osmanlı Tezhibinin Yükseliş Dönemi.	9
1.2.6. 17. yy. Tezhip Sanatında Duraklama Dönemi.	17
1.2.7. 18. yy. Batı Etkisi ve Tezhip Sanatındaki Canlanış	18
1.2.8. 19. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatı	21
1.2.9. 20. Yüzyıl ve Cumhuriyet Dönemi Tezhip Sanatı.	23
1.3. TEZHİPTE KULLANILAN MOTİFLER.....	25
1.3.1. Bitkisel Motifleri	25
1.3.2. Hayvansal Motifler	30
1.3.3. Bulutlar	39
1.3.4. Batı Tesirli Motifler (Barok - Rokoko).....	41
1.3.5. Münhani'ler	42
1.3.6. Geometrik Motifler ve Geçmeler (Zencerekler).....	43
1.3.7. Noktalar (Duraklar)	43
1.3.8. Çintemani	44
1.3.9. Tığlar	45
1.4. TEZHİP SANATINDA HALKARİ	46
1.5. TEZHİP'TE DESEN VE UYGULAMASI	48
1.5.1. Desen ve Kompozisyon	48
1.5.2. Desen Uygulaması.....	50
1.6. TEZHİP VE HALKARİ'NİN UYGULAMASI	51
1.7. TEZHİP SANATINDA KULLANILAN MALZEMELER	52

2. TEZHİB'İN KLASİK KULLANIM ALANLARI	67
2.1. YAZMA KİTAPLAR	67
2.1.1. Zahriye Sayfaları	67
2.1.2. Serlevhalar	68
2.1.3. Bölüm Başları	69
2.1.4. Güller	69
2.1.5. Noktalar (Duraklar)	70
2.1.6. Satır Araları (Beyn es - sutur)	70
2.1.7. Cetveller ve Sayfa Kenarları (Haşiye)	71
2.1.8. Hatime Sayfaları	71
2.2. LEVHALAR	72
2.2.1. Celi Levhalar	72
2.2.2. Hilyeler	74
2.2.2.1. Hilyenin Bölümleri	76
2.2.3. Kıt'alar	78
2.3. FERMAN VE TUĞRALAR	81
2.3.1. Ferman Tuğraları	81
2.3.2. Tuğra Formunda Levhalar.....	85
2.4. MURAKKA'LAR (ALBÜMLER)	85
2.5. KİTAP KAPLARI	86
2.6. MİNYATÜRLER	91
2.7. KUBUR, KUTU, SANDIK (LAKE İŞLERİ)	94
2.7.1. Kubur	94
2.7.2. Kutu, Sandık	95
2.8. TEZHİP SANATININ NADİR GÖRÜLDÜĞÜ DİĞER ALANLAR.....	96
2.8.1. Gömlekler	96
2.8.2. Yazı Altlıkları	96
2.8.3. Serbest Çalışmalar	97

3. TÜRK MOTİFLERİNİN GÜNÜMÜZ BEĞENİ VE İHTİYAÇLARI DOĞRULTUSUNDA UYGULANABİLİRLİĞİ.....	98
4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	100
5. RESİM LİSTESİ	103
6. KAYNAKÇA	124
7. ÖZET	128
8. SUMMARY	130
9.DESENLER	
10. RESİMLER	



ÖNSÖZ

Türklerin yüzyıllar boyunca, güzel sanatlara duymuş oldukları ilgi, meydana getirdikleri nadide sanat eserleri, Türk Milletinin geçmişte yalnızca askeri ve idari alanlarda değil, aynı zamanda sanatta da çok üstün bir seviyeye ulaştıklarının açık delilleridir. Türkler Osta Asyadan başlayarak Anadolu ve Rumeliyi'de aşan bir saha içerisinde kültür ve sanatlarını yaymışlar, nesiller boyunca büyük bir özveri ve sevgi ile birbirlerine aktararak bugüne kadar devam ettirmişlerdir.

Türk Kültüründe önemli bir yer tutan hat ve tezhip sanatları değişik beğeni ve ekollerle günümüze kadar gelmiştir. Değişen beğeni ve ekollere rağmen altın ve lacivert renk uyumu her dönemde ortak nokta olmuştur.

Türklerde Hat ve Tezhip Sanatının gelişmesi, Türklerin kitaba ve yazıya duydukları sevgidendir. Sanata ve sanatçıya büyük önem veren devlet büyüklerinin desteği de Hat ve Tezhip Sanatının gelişmesinde büyük bir etken olmuştur.

Bugün Müze ve kütüphanelerimiz uzun ve şanlı bir geçmişi olan hat ve tezhip sanatının nadide örneklerinden oluşan dört yüz bini aşkın el yazması ile doludur. Bize düşen görev bir yandan bu eserlerin korumasını yapmak diğer yandan da klasikten yola çıkarak günümüz beğeni ve ihtiyaçları doğrultusunda yeni ve özgün eserler üretmek ve Türk motiflerinin kullanımını yaygınlaştırmaktır.

Bu araştırmadaki amacım, tarihsel gelişim süreci içerisinde tanıttığım tezhip sanatının klasik kullanım alanlarını belirlemektir. Buna ek olarak klasikten yola çıkıp günümüzde neler yapılacağı konusunda örnekler vermektir.

Bu çalışmamda beni destekleyen ve yardımcı olan danışmanım Sayın Prof. İlhami TURAN'a teşekkür ediyorum.

Ayrıca çalışmalarım sırasında bana yardımcı olan Sayın Prof. Kerim SİLİVRİLİ'ye, Sayın Uğur DERMAN'a, Sayın İslam SEÇEN'e ve Sayın Hüseyin GÜNDÜZ'e şükranlarımı sunarım.

Arş.Gör. Faruk TAşKALE



1. GİRİŞ

1.1. Tezhib'in tanımı

Altınlamak, aydınla süslemek anlamına gelen "Tezhip" altın ve çeşitli boyalarla, stilize edilmiş bitki, hayvan ve bulut motiflerini kullanarak dini, edebi, tarihi ve ilmi el yazmalarını, hüsn-i (güzel yazı) levha ve albümlerini, tuğra ve fermanları, minyatür detaylarını kubur, kutu ve kitap kaplarını süsleme sanatıdır.

Günümüzde tezhip sanatında kullanılan boyalar guaj ve plaka boyalardır. Altın ise ezilip, sonra jelatinli su ile kullanılır.

Tezhiplenmiş eserlere "müzehhep", tezhibi yapan sanatçılara erkekse "müzehhip", kadınsa "müzehhibe" denir.(1)

1.2. Türk Tezhip Sanatının Tarihi Gelişimi

Genellikle bir yazı süslemesi olarak bilinen ve Husn-i hattın elbisesi olarak kabul edilen tezhip sanatını, Türklerde İslâm öncesi ve İslâm dininin kabulünden sonraki tezhip olmak üzere iki ana grupta toplamak mümkündür. İslâm öncesi ve sonrası süsleme sanatı, din bütününden doğar ve gelişir.

1.2.1.İslâm öncesi Dönem

Göktürk çağına ait Tanrı dağları eserlerinde görülen süsleme unurlarında, tabiattan stilize edilmiş penç ve yaprak motiflerine rastlanmaktadır. Ayrıca Altay dağları buluntularına göre Göktürk çanak ve gömleklerinde ince çizgilerle yapılmış balık sırtı tezyinatı görülüyordu. (2)

(1) Faruk Taşkale, "Türk Süsleme Sanatı, Tezhip" Antik - Dekor, s.4, İstanbul 1989, s. 88

(2) Bahaddin Ögel, İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi, Ankara, 1988, s. 180.

744 senesinde merkezleri Orhon kıyılarındaki olan Doku-
zoğuzlar, Uygur devletini kurarak M.S. 840 senesine kadar bu
bölgede yaşamışlardır. Maniheizm dinini kabul eden Uygur'lar
siyasi ve kültürel açıdan önemli bir rol oynamaya hazırlanıyorlardı.
Mani dininden sonra Budizmi benimseyen Uygurlar, duvar resim-
lerinde kullandıkları figür ve motifleri daha da küçülterek kitap
süslemekte kullanmışlardır(3).

İslam öncesi yazı ve minyatür tezhiplene örnekleri ilk kez
Orta Asya'da Uygur Türkleri zamanında görülür. Bu örnekler Kara-
Hoça'da yapılan Turfan kazılarında bulunmuş, Vakıf yapan,
Maniheizm Uygur rahipleri minyatürlerindeki basit nebati süsleme-
lerdir. VIII. yüzyılda Uygurların Maniheizm'i kabulü ile gelişmeye
başlayan süsleme sanatında zemin mavidir. Kullanılan renkler
kırmızı, beyaz, altın yıldız, erguvan rengi, açık ve koyu yeşildir.
Basitleştirilmiş ağaç motifleri, boşlukları dolduran çiçekler, ya-
praklarla bezeli kıvrım dallar başlıca unsurlardır. Bunlar İslami
dönem Türk tezhip sanatında stilize edilmiş çiçek ve bitki motifle-
rinden meydana gelen "Hatayi Üslubu"nın habercisi gibidirler (4)
(Resim: 1).

1.2.2. 13. ve 14 y.y. Selçuklu ve Beylikler Dönemi

Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde yapılmış bilimsel
eserler ve Kuran-ı Kerimler, tezhip sanatımızın en eski ve önemli
örnekleri arasında yer alır.

(3) Osman Turan, Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyetleri,
1965, s. 292.

(4) Celâl Esad Arseven, Türk Ansiklopedisi, c. 31, sh. 160.

XIII. y.y. da medeniyet ve sanatlarının zirvesine çıkan Selçuklular'ın başkentleri ve aynı zamanda önemli bir sanat merkezleri olan Konya'da Selçuklu sarayına bağlı sanatçıların yarattığı zengin fakat o nispette sade ve olgun süslemeli şaheserler "Konya Stili" denebilecek bir üslubun en güzel örnekleridir. Selçuklular'ın büyük devlet adamlarından ve hayırsever bir kişi olan Sahip Ata Fahreddin bin Ali'nin hattat ve müzehhiplerin çalıştığı bir nakışhanenin sahibi olduğu, tezhip nakışhanelerinin saraya ve önemli makamlara bağlılığını gösteren bir kayıt olup o döneme ait bir yazma eserin zahriyesinde yer almaktadır (5).

Tezhipçiliği Anadolu'ya getiren Selçuklular, stilize edilmiş hayvan motifleriyle bezeli "Rumi" üslubunu geliştirmişlerdir. Selçuklu tezhibi birbirine geçme geometrik şekillerden oluşur ki bunların içi benek, yıldız ve yaprak motifleriyle süslenmiş, çevrelerini çok karmaşık geometrik ulamalar çevirmiştir. Bunlarda zemin altın, çizgiler siyah olup, yer yer kırmızı ve maviyle renklendirilmiştir. Selçuklu devrinde görülen diğer bir tarz da birbirlerine sırt sırta vermiş küçük formlardan oluşan münhani adı verilen tarzdir. Selçuklu tezhipçiliği Konya ve diğer Türk şehirlerindeki Tezhip atölyelerinde ve özellikle kitaba önem veren Sultan ve emirlerin konaklarında gelişmiştir (Resim: 2). XI. y.y. da Selçuklu tezhibinde daha çok geometrik formlar, altıgenler, sekiz köşeli, dört köşeli yıldızlar, düğümlü geçmeler kullanılmıştır. 13. y.y.'a doğru geldikçe geometrik düzenin yanı sıra bitkisel kompozisyon formlarına da önem verildiği görülür. Kullanılan rumiler oldukça dolgun ve iridir. Tepelik ve ortabağ ile serbest kompozisyon rumiler arasında orantı farkı büyüktür.

(5) Gülbin Mesara, "Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı", Sandoz Bülteni, S. 25, İstanbul 1987, s. 16

Selçuklu, Mısır Memlûk'leri ve Beylikler dönemi tezhibi pek çok yönden birbirlerine benzerler. Anadolu Selçuklu devletinin dağılmasıyla Anadolu'da Beylikler dönemi sanatı başladı. 1300'lerden 1454'lere kadar devam eden Beylikler devri sanatında Selçuklu sanatının etkileri görülür.

Genelde rumi formların hakim olduğu geometrik zencereklerle süslenen Beylikler dönemi el yazmaları tezhibinde bitkisel motifler görülmekle beraber ağırlık geometrik ve rumi motiflerindedir.

Anadolu Artuklu tezhibinde Memluk ve Selçuklu karışımı çizgiler görülür. Beylikler döneminde hakim renkler kırmızı, yeşil, lacivert ve altındır. (Resim: 3)

1.2.3. Erken Osmanlı Dönemi ve 15. y.y.

Erken Osmanlı yazmalarında farklı etkileşimlerin birleşiminden doğan yeni bir tezhip üslubunun varlığı ilk bakışta sezilir. Osmanlıların Saray çevresinde geliştirdikleri görkemli sanatlarının benliğine özgü motifleri, kitap süslemeciliğinde de görülür. Başlangıçta saraya bağlı çalışan nakkaşlar ve müzehhipler zümresinin kökenlerine ve fethedilen ülkelerin sanat alanında yarattıkları etkilere bağlı olarak, belirli motif dağarcığına sahip tezhip üslubu doğmuştur. Genellikle, yuvarlak kıvrımlar çizen dallar üzerine yerleştirilmiş Rumi'ler ve Hatayi'ler, kimi kez tek başlarına, kimi kez de kademeli olarak birlikte uygulanmıştır. Kademeli kompozisyonlarda Timurlu sanatının etkisi sezilir. 15. yy'ın ilk yarısında, kitabın düzenlenişi ve tezhibi açısından varolan Memluk ve Timurlu dönemi Herat ve Şiraz okullarının etkileri giderek

özümlemiş ve yüzyılın ikinci yarısında orjinal bir süsleme üslubu yara özümlemiş ve yüzyılın ikinci yarısında orjinal bir süsleme üslubu yaratılmıştır (6).

Bilinen Osmanlı tezhiplerinin en erken örnekleri Makāsıd el-Elhān adlı musiki nazariyatı ile ilgili bir yazmada yer alır (TSMK R. 1726). Sultan II. Murad için hazırlanan eser H. 838 tarihlidir. Sultana sunuş yazısının bulunduğu çift sayfalık zahriyesindeki tezhipler Osmanlı sanatı için gerçekten büyük değertadır. Zahriyeler birbirinden farklı düzende tezhiplenmiştir. Koyu mavi, yeşil ve siyahın zemin rengi olarak kullanıldığı bu tezhiplerde motiflerde çoğunlukla altın yaldız, turuncu, beyaz ve mavi hakimdir. Bu dönemlerde Şiraz ve Herat tezhip özellikleri erken Osmanlı tezhibinde etkindir.

Osmanlı tezhip sanatının bir ekol niteliğini yansıtan ilk önemli dönemi Fatih Sultan Mehmed'in Saltanat Yıllarına rastlar. Fatih Sultan Mehmed ve veziri Mahmud Paşa adına hazırlanan çok sayıda tezhipli el yazma eserin günümüzde geldiği bu dönemin seçkin örnekleri, TSM ve Süleymaniye Kütüphanesi başta olmak üzere çeşitli müze ve kütüphanelere dağılmıştır. Fatih devri el yazma eserlerin çoğu hazırlanmış bilimsel kitaplardır. Bu eserlerde tezhip genelde zahriyede yer alır. Zahriyeler nadiren çift sayfa olarak düzenlenmiştir. Ayrıca eserin başladığı sayfaya da, başlık biçiminde tezhip yapılmıştır. Zahriye sayfalarında bu dönem için karakteristik olan ana şemalar uygulanmıştır. Ortada yer alan kitap yada sunulan kişinin adının yazılı olduğu şemseler, ya oval biçimde yada tamamen dairevidir.

(6) Banu Mahir, "Tezhip Sanatı" Geleneksel Türk Sanatları, T.C.K.B. yay., s. 369, 370.

Şemseler alt ve üst kısımlarında ince uzun dikdörtgenler halinde yatay panolar veya sayfa köşelerinde köşebentler vardır. Genelde ana zemin boş bırakılmış şemse ve köşebentler tezhip edilmiştir. (Resim 4,5,6,) Bu dönem tezhibinin başlıca dolğu motifleri ise, rumiler ve kıvrımlı dallar üzerinde sıralanan hatayi grubu çiçekleridir. Rumiler çoğunlukla kapalı formlar oluşturan bir düzenleme ile bordür biçiminde sıralanır ya da sezilmeyen bir simetri içerisinde yuvarlak kıvrımlı dallar üzerinde görülürler. Dönem renkleri açısından da karakteristik özelliklere sahiptir. Lacivert ve altın en etkili olacak şekilde kullanılmıştır. Ayrıca altın, beyaz, siyah, yeşil, kırmızı ve kiremit tonu renkleri dikkati çeker. Başlıklarda ve zahriyede hat da süsleme ağırlıklı olarak tezhibin içinde yer alır (Resim 7).

16. y.y.'dan itibaren kitap sanatının vazgeçilmez bir süslemesi olan halkâr örneklerine, Osmanlı kitap sanatında bu dönemde az olmakla birlikte rastlanır (Resim 8,9,10). Fatih'in hazinesi için hazırlanan Tezkiret'ül Kurtubi adlı eser, dönemin motif dağarcığını ve beğenisini yansıtan halkâr çalışmalarına sahip nadir bir örnektir (Sk. ktp. Fatih Ktp. 2671 mülk). Altın yaldızla çalışılmış ve siyahla tahrirlendirilmiş halkâr çalışmaları eserin manzum kısımlarındaki boşluklarda, metinle cetvel arasında yer alır.

15. yüzyıl Türk Tezhip tarihinin renkli, olgun ve zevkli dönemlerinden birini teşkil eder. Anadolu Selçuklu İmparatorluğu zamanında kurulmuş saray nakışhanesi geleneği Osmanlılar döneminde de devam etmiştir. Bursa, Edirne ve 1453'den sonra İstanbul gibi başkentlerin saraylarında kurulan nakışhaneler, özellikle Fâtih'in 1451-1481 yılları arasındaki saltanatı süresince sayısız ve mükemmel eserler vermişlerdir. Bilim ve Sanat aşığı, ince ruhlu bir padişah olan Fâtih'in yeni sarayında kurduğu nakışhane-

nin baş nakkaşı olan Özbek asıllı Baba Nakkaş denetiminde, Fâtih'in kütüphanesi için yapılan eserler, büyük bir incelikte tezhiplenmiş ve şahane süslemeli ciltler içerisinde Sultana sunulmuştur. Fâtih döneminde, Amasya'da görülen form ve kullanılan motifler bakımından tipik Fâtih devri özelliği taşıyan altın üzerine altınla çalışılan (Zerenderzer) Amasya tezhibinde renkler canlı, motifler ince ve zariftir (Resim 11, 12)

1.2.4. Sultan II. Bayezid Devri

Osmanlı tezhip sanatı II. Bayezid devrinde (1418-1512) oldukça zengin bir şekilde karşımıza çıkar. Bu gelişimin iki ana sebebi vardır.

İstanbul Sarayı ehl-i hirefinin ve dolayısıyla nakkaşlar bölüğünün kesin olarak teşkilatlandırılması ve genişlemesi II. Bayezid devrinde saraya bağlı nakkaşların adlarını ve tam sayısını gösteren bir belge yoktur. Ancak, Bayezid dönemine ait bazı enam kayıtlarından yaklaşık Ondokuz nakkaşın adı tesbit edilebilmektedir. H. 932 (1526) yılında düzenlenen bu maaş teftiş defterinden sanatçılardan bazılarının II. Bayezid devrinde saray nakkaşları arasına katıldığı ve kökenleri konusunda bilgi ediniyoruz. Bu sanatçılardan bir kısmı İran ve Tebriz'den gelmişlerdir. Bazısı da yerli sanatçılardır. Bu sanatçılar Osmanlı tezhip sanatının parlamasında önemli rol oynamışlardır. Değişik kökenli sanatçılarla Osmanlı tezhibine yeni düzenleme ve motiflerin girmiş olması doğaldır.

II. Bayezid devri tezhip sanatındaki bu gelişmede etkili olan diğer faktör ise, Şeyh Hamdullah gibi eşsiz bir hattatın yetişmiş ve olgunluk Çağı eserlerini vermiş olmasıdır. Osmanlı hat sanatının olduğu kadar, İslâm hat sanatının da en önemli sanatçılarından olan Şeyh Hamdullah'a padişahın haklı hayranlığı, onun yazdığı

Kuran-ı Kerim'lere ayrı bir özen gösterilerek tezhiplenmesine yol açmıştır.

Şeyh Hamdullahın yazdığı, TSK yy. 913 de kayıtlı bulunan Kuran-ı Kerim (Resim 13,14,15,16) ve İÜK, 6662'de kayıtlı bulunan ve Hasan bin Abdullah tarafından tezhiplenen Kuran-ı Kerim (Resim 17, 18,19,20). dönemin en güzel ve çarpıcı örnekleri arasında başta gelmektedir. Bu Kuran-ı Kerimlerde zahriye sayfaları çift olup tamamen tezhiplenmiştir. Keza metnin başladığı ilk sayfalar (serlevha) da metni içine alacak şekilde tamamen tezhiplenmiştir. Ayrıca, sure başları, duraklar ve güller değişik motif ve kompozisyonlarla zengin ve ölçülü bir şekilde tezhiplenmiştir. II. Bayezid devri Kur'an tezhiplerinde çeşitli ana şemalar uygulanmıştır. Özellikle başlangıç levhalarındaki (yazısız zahriyeler) kompozisyon düzenlemelerinde sınırlandırılmayan desenlerden alınan kesitler kullanılmıştır. Çeşitli biçimlerde madalyonların (paftaların) kaydırılmış eksenle sınırlanmasıyla elde edilen bu kompozisyonlar şaşırtıcı zenginliktedir. Bu tezhipli levhalar, bordürler ve tığlarla zenginleştirilmiştir. Dolgu motifleri rumiler, hatâyiler, tepelik ve ortabağlar ve yeni bir motif olarak yaygın bir şekilde kullanılan çin bulutlarıdır. Rumi'ler bir önceki döneme göre incelmış ve çeşitlilik kazanmıştır. Bu dönem tezhibinin önemli özelliklerinden biri de, renk kompozisyonlarıdır. En büyük yenilik altının bol miktarda tezhibe girişidir. Zemin renkleri genellikle altın ve lacivettir. II. Bayezid devrinin özellikle Kur'an tezhipleri, Kur'an'ın hattıyla yarışmayan zarafeti ve ölçülü kullanımı, son derece ince fırça işçiliği ile Osmanlı tezhibinin eşsiz örneklerini oluştururlar.

1.2.5. 16.y.y. Osmanlı Tezhibinin Yükseliş Dönemi

Yeni akımlar, Yavuz Sultan Selim'in 1514 Tebriz seferinden sonra İstanbul'a son Timurlu Sultanı Bediü'z-zaman Mirza ve yanındaki Heratlı sanatçıları gödermesiyle başlar. Bu sanatçılar arasında çeşitli musavvir ve müzehhipler bulunuyordu. Yavuz'un ayrıca Tebriz'den başka sanatçıları da getirdiği belgelerden anlaşılır. Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) dönemine ait H. 932 Rebiülahır (1526 Mart) tarihli ehl-i hiref mevâcib teftiş defterinde cemaat-i nakkaşan başlığı altında kırkbir sanatçının adı geçmektedir. Bunlardan bir kısmının Tebriz'den geldiği, bazılarının da Bayezid devrinden beri çalıştığı, kimisinin yetenekleri, ya da diğer yollarla bu cemaata girdikleri anlaşılmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman'ın uzun süren saltanat yıllarında bu sanatçıların yanısıra, yeni nakkaşlar da yetişmiştir. H. 952 Masar (1545 Mart, Nisan, Mayıs) tarihli defterden, nakkaşların bölük-i rumiyan ve bölük-i aceman adı altında iki grupta toplandıkları ve altmış civarında sanatçının isimleri öğrenilir. Farklı çevrelerden gelen, değişik beğenilere sahip bu sanatçıların çalışmaları sonucu, Osmanlı tezhip sanatı ve süslemeceliği yeni boyutlar kazanmıştır.

Özellikle Yavuz Sultan Selim'in getirdiği Herat'lı sanatçılar Osmanlı kitap sanatında yeni bir süsleme programının yaratılmasında önemli rol oynamışlardır. Edebi eserlerde görülen bu uygulama, sayfa kenarlarının altın yaldızla halkâr tekniğinde alabildiğine süslenmesidir. Kitabı çok fazla süslem eğilimi, bu etkiyle Osmanlı Sarayına girer. Saray sanatında egemenliği kısa süreli olmakla beraber, küçümsenmeyecek ölçüdedir. Sayfa kenarı bezemelerinde kullanılan motifler ise, tamamen yeni bir Türk üslubunu yansıtır. Bunlar, ot kümeleri, ince kıvrımlı dallar üzerinde çiçekler, son derece kıvrak hatlı çiçek açmış ağaçlardır. Nadir

olarak çintemani motifi de kullanılmıştır. Bu tür halkâr süslemeciliğinin en karakteristik örnekleri H. 921 Muharrem (1515 Şubat) tarihli Attar'ın Mantık at-Tayr nüshasında (TSM Ktp. E.H. 1512), onu takip eden yıllarda yapılmış olması gereken Divan-ı Selimi'de (İ.Ü. Ktp. F. 1330) ve 1530 civarına tarihlenen Divan-ı Nevâ'i nüshasında (TSM. Ktp. R. 804) görülür.

Kanuni Sultan Süleyman devrinin klasik Kur'an tezhibi anlayışını yansıtan önemli örneklerden birisi Saray nakkaşı Bayram b. Derviş Şir'in imzasını taşır (TSM. Ktp. E.H. 58) Abdullah b. İlyas tarafından yazılan bu Kur'an 930 (1524) tarihli dir. Sanatçı, Sultan II. Bayezid (1481 - 1512) döneminde Saray nakkaşları arasına girmiş ve giderek Saray'ın önde gelen nakkaşlarından olmuştur. 23 Muharrem 962 (Aralık 1554) yılında öldüğü de kayıtlardan anlaşılır. Kur'an'ın levha halinde tezhipli başlangıç (zahriye) sayfalarında sınırlandırılmamış desen anlayışı egemendir. Geniş bir bordürü vardır ve tığlarla süslüdür. Fatıha ve Bakara Surelerinin başladığı sayfalar da, levha halinde tamamen tezhiplendirilmiştir. Son derece ince rumiler ve küçük çiçekli ince kıvrım dallar başlıca motiflerdir. Renkler, yok denecek kadar azdır. Tezhibin tümüne çeşitli tonda altın yaldız egemendir. Bu klâsik tezhip anlayışı çinbulutu motifleriyle de birleşerek, lacivert ve altın yaldız uyumuyla, Osmanlı Sarayı kitap sanatında uzun süre, çeşitli kompozisyonlar ve seçkin örnekler vermiştir.

Kanuni Sultan Süleyman dönemi birçok yeni üslubun, motifin ve sayfa kenarı süslemeciliğinde yeni tekniklerin uygulandığı son derece zengin bir dönemdir. Türk süslemeciliğinde saz üslubu ya da saz yolu adı verilen yeni bir üslup bu dönemde ortaya çıkmış ve geliştirilmiştir (Resim 21, 22). Ana motifleri, zenginleştirilmiş ve yeni formlar kazandırılmış hatayı çiçek ve tomurcuklarıyla kıvrımlı sivri uçlu, birbirini delerek geçen hançeri adı verilen yapraklardır.

Ayrıca, ejder, arslan, simurg ve çeşitli kuşlar ve kompozisyonları tamamlayan figürlerdir (Resim 23,24). Kitap süslemeciliğinde tezhip, halkâr, lâke ve deri ciltlerde saz üslubu Kanuni Sultan Süleyman devrinden itibaren, varlığını çeşitli biçimlerde hissettirir. Diğer sanat alanlarının süsleme motif ve üslubu olarak da yaygın bir şekilde görülür. Aynı zamanda serbest fırça ve mürekkeple yukarıda belirtilen motiflerle çalışılan bir grup resmi de içerir. Bu üslubun yaratıcısı ve en büyük ustası Şah Kulu'dur. Tebriz'den gelen sanatçı, 1520 yılında Saray nakkaşhanesine kaydolmuş, uzun yıllar serbölük olarak çalışmış ve 1556 yılında ölmüştür. Saz üslubunun tezhipteki uygulamaları çok azdır. Buna karşılık sayfa kenarlarındaki halkârlarda, çeşitli lâke eserlerde görülen bezemelerde yaygın ve sürekli olarak kullanılmıştır. Kanuni saltanatının ortalarına doğru hazırlanan Arifi'nin mesnevisi Guy-u Çevgân bu yıllarda ortaya çıkan yeni üslupların, süsleme tekniklerinin, klâsik tezhip anlayışıyla kaynaştığı karakteristik bir örnektir. H. 946 (1539 - 40) tarihli eserin hattı Muhammet b. Gazanfer tarafından kaat'ı, yani kağıttan oyma ve yapıştırma yöntemiyle hazırlanmıştır. Eserin serlevhası olarak başlangıç sayfaları çerçeve halinde tezhiplidir. Klasik motiflerle yapılan bu tezhibe lacivert ve altın yıldız hakimdir. Bordürün etrafını, altın yıldız çinbulutları, lacivert, küçük çiçek ve kıvrımlı dallar ve bunlardan çıkan tığlar çevirir. Bu uygulama, 16. yüzyılın sonlarına kadar sevilerek kullanılmıştır. Eserin metin kısmındaki söz başları ve koltukları da tezhiplidir. Genellikle hatayi ve rumilerle kompozisyonlar oluşturulmuştur. Serlevhadaki koltuklar, niş biçimindedir. Altın yıldız zemine beyaz ve pembe çiçeklerle bezelidir. Eserin sonunda kitap kabı şeklinde düzenlenmiş bir tezhip bulunur. Burada şemse içinde saz üslubunun ana motifleri olan hatayi ve hançeri yapraklardan oluşan bir kompozisyo-

na yer verilmiştir. Bazı sayfa kenarlarında ise, kalıpla renkli boya püskürtme yöntemiyle yapılmış süslemelere rastlanır.

Bu yıllarda Osmanlı Saray Nakkaşhanesinde, yaratıcı güce sahip bir müzehhip yetişir. Söz konusu sanatçı, Memi Çelebi veya Kara Memi veya Mehmed Siyah adlarıyla belge ve kaynaklarda geçen Kara Mehmed Çelebi'dir. Kaynaklardan, Şah Kulu'nun öğrencisi olduğu anlaşılan sanatçının adına ilk kez H. 952 Masar (1545 Mart, Nisan, Mayıs) tarihli ehl-i hiref maaş defterinde rastlanır. Sanatçı 1556-57 yıllarında nakkaşbaşısıdır. 1566 yılında da halen, bu görevini sürdürdüğü anlaşılr (7). Ölümü veya işten ayrılmasıyla ilgili bir kayda henüz rastlanmamıştır.

Kara Memi Osmanlı tezhip ve süsleme sanatlarının yeni bir çehre kazanmasına yol açmış, daha doğrusu temel taşı, yaratıcısı olmuştur. Sanatçının imzalı ve imzasız çeşitli eserleri günümüze ulaşmıştır. Bunların hepsi de birbirinden özenli, onun yaratıcı gücünü vurgulayan eşsiz yapıtlardır. Kara Memi tezhip sanatına gerek kompozisyon, gerek motif olarak pek çok yenilikler kattığı gibi, süregelen üsluplara da, yeni uygulamalar getirmiştir. Onun eserlerini tarih sırasına göre incelediğimizde motif dağarcığının son derece zengin olduğu görülür. Saz üslubunun motifleri, klasik rumi çeşitlemeleri, kıvrımlı dallı çiçeklerden oluşan bezemeler, hatayi çiçeğinin negatif, yani iç dolgularıyla görüntülendiği süslemeler sanatçının uygulamaları arasında yer alır.

Ancak, Kara Memi'ye Türk tezhip ve süsleme sanatlarında özel bir yer kazandıran yeni bezeme motifleri, gözleme dayanan çiçeklerdir.

(7) Süheyl Ünver, Müzehhip Karamemi, İst. 1951, s. 3

Hatayi adı altında toplanan Uzak Doğu kökenli stiliz çiçeklere, saray bahçelerinde yetiştirilen lâle, gül, sümbül, karanfil, nergis, süsen, zerrin, menekşe gibi çiçekler, bahar çiçekleriyle donanmış meyve ağaçları Türk tezhibi ve süslemeciliğine konu olmuştur. Bu yenilik önceleri kitap süslemesinde uygulama alanı bulmuş, giderek tüm Osmanlı süslemeciliğinin ana teması olmuştur (Resim 25,26,27,28).

Kara Memi'nin eserlerinin tarihli en erken örneklerinden birisi H. 953 (1546) tarihli Ahmed Karahisarî hattıyla yazılmış Kur'an'ın çift sayfalık serlevhasında karşımıza çıkar. Bu muhteşem tezhibin bahar açmış ağaç motifleriyle değerlendirilen yan panoları adeta onun imzası gibidir (TSM Ktp. Y.Y. 999) (Resim 29,30). Kara Memi'nin bu eserden önce yapmış olması gereken bir çalışması da, Şehzade Mehmed adına hazırlanmış Hadis-i Erbain nüshasıdır (TSM Ktp. E.H. 2851). Tarihsiz olan eser, ünlü şehzadenin ölüm yılı olan 1542 den önceye ait olmalıdır. Eserin lâke cildinin iç kapaklarında saray bahçelerinin çiçeklerini ve bahar çiçekleri açmış ağaçlarını sıralayarak elde edilen kompozisyon, bu yeni üslubunu yansıtan önemli bir örnektir. Sanatçının klasik tezhip üslubunu örnekleyen çalışmalarına 14. yüzyılda Abdullah Sayrafi hattıyla yazılmış bir Kur'an'da rastlanır (TSM Ktp. E.H. 49). Eserin başında nakkaşbaşı Kara Mehmet Çelebi tarafından H. 962 (1554-55) yılında tezhiplerinin yapıldığı kayıtlıdır. Kara Memi'nin bu Kur'an'daki tezhibi, lacivert rengin hakim olduğu son derece ince ve sık klasik motiflerden oluşur. Ayrıca, eserin başına ve sonuna levha halinde yerleştirdiği zahriye tezhiplerinde bu dönem için karakteristik olan bir uygulamanın ilginç örneklerine yer vermiştir. Açık mavi üzerine koyu maviyle çalışılmış negatif hatayiler zemini kaplar. Çeşitli bordürler klasik geçme ve paftalarla süslü-

dür. Bu ince dallar üzerindeki negatif hatayı motifleri tezhip dışında, diğer sanat kollarına, çini, kalemişi ve kuyumculuğa da yansımıştır.

Kara Memi'nin üslubunu yansıtan tezhiplere sahip önemli bir eser, Saray şahnamecisi Arifi'nin yazdığı Süleymanname'dir (TSM Ktp. H. 1517). Eserin çift sayfalık zahriye ve serlevhaları sanatçının üslubunu, zengin motif dünyasını sergiler. Kara Memi'nin Tezhiplerinde yine renklerin de kullanıldığı görülür. Altın yaldız, lacivert ve mavi rengin tonları başlıca renkleridir. Ayrıca siyah, kırmızı, pembe, sarı, beyaz ve yeşilin yanısıra lâl, yeni bir renk olarak ortaya çıkar.

Sanatçıya atfedebileceğimiz bir diğer önemli eser 1560 - 70 arasına tarihlenebilen bir hat albümüdür. (İ.Ü. Ktp. F. 1426). Eserin pek çok sayfasında tezhip vardır. Sayfa kenarları ise, halkar veya zerefşandır. Albümün son derece ince bir işçilikle hazırlanan tezhipleri 16. yüzyıl Osmanlı süsleme sanatının hemen hemen tüm motiflerini içerir.

Kara Memi'nin iki yerde imzasına rastlanan tek eseri, Kanuni Sultan Süleyman'ın şiirlerini içeren Divan-ı Muhibbi nüshasıdır (İ.Ü. Ktp. T. 5467). H. 973 Şaban (1565 Aralık - 1566 Ocak) tarihli bu nüshanın çift sayfalık zahriye ve serlevhasında Kara Memi'nin bahar dalı yan panoları, spiral kıvrımlar üzerinde çiçekler ve rumi çeşitlemeleri, klasik uygulamaları Süleymanname ve Karahisari Kur'an'ının benzeridir. Sanatçının, eseri önemli kılan diğer süslemeleri, başlıklar ve pek çok sayfada satır aralarına yerleştirdiği çiçek tasvirleridir. Lale, karanfil, gül, menekşe, sümbül, servi, bahar çiçeği açmış ağaçlar, nergis ve bu gibi çeşitli çalışmalarının yanısıra, rumi, stilize çiçekli kıvrımdal, çinbulutu, kaplan postu deseni gibi, devrin tüm bezeme motiflerini bu eserde de bulmak mümkündür. Kısaca değindiğimiz albüm ve Divan-ı Muhibbi nüsh-

hası, Kanuni dönemi Saray nakkaşhanesinin bezeme sözlüğü gibidir (8), (Resim; 31,32,33,34).

Çeşitli motif üslupları içeren, titizlikle çalışılmış tezhip, halkar çeşitleri ve diğer sayfa kenarı süslemelerine sahip bir başka eser, Sultan II. Selim'in (1566-1574) saltanat yıllarının sonlarında hazırlanan ünlü albümdür (Viyana, Nationalbibliothek. Cod. Mixt. 313) Sultan III. Murad Albümü (Viyana Nationalbibliothek. Cod. Mixt. 313). Sultan III. Murad Albümü olarak tanınan bu eserin zahriyesinde Sultan Murad (1574 - 1595) için hazırlandığı yazılıdır, ancak 1572 tarihi vardır. Kanuni devri Saray nakkaşhanesinin bütün üsluplarına rastlanan bu albümün en karakteristik tarafı, özellikle sayfa kenarlarına uygulanan saz üslubunda halkar, renkli halkar (şikaf) ve mürekkeple çalışılmış bezemelerdir.

Sultan III. Murad devrinde, Saray'da padişah ve çevresi için hazırlanan el yazma eserlerin tezhibi, daha önce süregelen klasik uygulamalar ve motiflerle düzenlenmiştir. Sahnameci Seyyid Lokman'ın yazdığı Hünername adlı eserin birinci cildinin serlevha tezhibi bu örneklerden biridir. Eserle ilgili belgeden, serlevha ve diğer tezhiplerin aynı zamanda musavvir olan Velican ve Molla Kasım tarafından yapıldığı anlaşılır. Bu yılların önemli tezhip örneklerini içeren bir diğer eser, Sultan III. Murad'ın Divanı'dır. Değişik kompozisyonlar ve yeni bazı motiflerin uygulandığı eserin ilk sayfası, klasik motiflerle oluşturulan sınırlandırılmamış kompozisyon anlayışıyla düzenlenmiştir.

Osmanlı tezhibinin çok değişik kompozisyonlar içeren en önemli eseri, Ahmet Karahisari tarafından yazılan, tezhip ve cildi Sultan III. Murad döneminde yapılan Kur'an'dır (TSM Ktp. H.S. 5). Büyük boyuttaki bu Kur'an-ı Kerim'in her sayası tezhiplidir.

(8) Süheyl Ünver, A.g.ö., s. 9

Eserin tezhiplenmesi ve ciltlenmesiyle ilgili masraf defterlerinden, bu işlemin H. 992 (1548) yılında başlayıp H. 1004 Ramazan (1596 Nisan) ayına kadar oniki yıl sürdüğü anlaşılr. Yine bu belgeden pek çok sanatçının bu iş için çalıştırıldığı, Saray nakkaşlarının yanısıra, dışarıdan nakkaşlara da iş verildiği ortaya çıkar.

Serlevha dışında, Kur'an'ın her sayfasında dörder tezhipli koltuk vardır. Koltuklarda toplam ikibinüçyüzkırk tezhibin bulunduğu eser, Osmanlı Saray müzehhiplerinin motif dünyalarının zenginliğini, yaratıcı güçlerini sergiler. Eserin çift sayfa halinde düzenlenmiş hatimesinde sayfa kenarları, altın yaldız, çok açık yeşil ve pastelleştirilmiş lâl rengiyle saz üslubunda bezenmiştir.

Saz üslubunda tezhip - halkar türünün kitap sanatı dışındaki ilgili çekici örneklerine Sultan III. Mehmet (1595 - 1603) ve I. Ahmet (1603 - 1617) dönemlerinde rastlanır. Topkapı Sarayı Arz Odasındaki yerli tahtın ahşap üzerine yapılmış halkar süslemeleri saz üslubunun tüm motiflerini içeren ender örneklerden biridir. H. 1006 (1597 - 98) tarihli olan bu tavan, bordo zemine altın yaldız ve çeşitli renklerle çalışılmış hatayiler, hançeri yapraklarla oluşturulmuş girift bir zemin değerlendirmesiyle, madalyonlar içerisinde ejder ve simurg mücadelesi kompozisyonlarına sahiptir (9).

Osmanlı tezhibinin çok değişik kompozisyonlar içeren en önemli eseri, Ahmet Karahisari tarafından yazılan, tezhip ve cildi Sultan III. Murad döneminde yapılan Kur'an'dır. (TSM Ktp. H.S. 5) Büyük boyuttaki bu Kur'an-ı Kerim'in her sayası tezhiplidir.

(9) Kemal Çığ, "Türk Lâke Tezyinatının Bir Şahaseri" Türkiyemiz, S. 7, İst. 1972, s. 20 - 22.

1.2.6. 17.y.y. Tezhip Sanatında Duraklama Dönemi

16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başlarında el yazma eserler, klasik üslubun kurallarına göre ve renk kompozisyonu anlayışı içerisinde tezhiplendirilmiştir. I. Ahmed devrinde renkli kağıtlarla yapılmış vassâl işi süslemeler ve halkar bezeme önemli örnekler vermiştir. Kalender Paşa adlı sanatçı, bu tür süslemeciliğin en önde gelen ismidir. İlgil çekici çalışmaları, I. Ahmed albümü ve Falnâme adlı eserlerde yer alır (TSM Ktp. B. 408, H. 1703).

Klasik tezhip ve altın yaldız ağırlıklı sayfa kenarı süslemeciliği halkar, 17. yüzyılda da sürdürülür. Saz üslubunda halkar süslemelerin örnekleri, Sultan II. Osman Divanı ile Turhan Valide Sultan'ın 1662 tarihli vakfiyesinde izlenebilir (TSM Ktp. R. 741 ve S.K Turhan Valide 150). Tezhip uygulamasında da, kıvrımdal üzerinde hatayi grubu stilize çiçek ve rumi motifleri kullanılır. Kompozisyonlar, oldukça sade ve işçilik daha kabadır. Yüzyılın ilk yarısında altın yaldız ve lâl renginin ağırlığı hissedilir.

17. yüzyılın ikinci yarısında tezhip sanatının örnekleri giderek azalır. Mevcut örneklerde de, klasik motifler olan çiçekli dal ve rumilerin karakterlerinin tamamen bozulduğu, yeni kompozisyonların ya da incelik isteyen uygulamaların gerçekleştirilmediği gözlenir. Diğer taraftan renk kompozisyonlarında da dikkat çekici bir değişim vardır. Koyu mavi, lâl ve benzeri canlı renkler kullanılmamış, lacivert rengin tonu ve kalitesi değişmiştir. Altın yaldız ve soluk renklerle yapılan bu tezhiplerin örneklerine Hafız Osman Kur'an'larında rastlanır. Dönemin en ünlü tezhip ustası Hafız Osman'ın Kur'an'larını tezhipleyen Hasan Çelebidir.

1.2.7. 18.y.y. Batı Etkisi ve Tezhip Sanatındaki Canlanış

17. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı el sanatlarının bazı dallarında hissedilmeye başlanan Batı etkisi, tezhip sanatında da görülür. Yüzyılın sonlarına doğru ilk örneklerini veren tezhip sanatındaki bu yenilik farklı bir anlayışla çizilmiş ve renklendirilmiş çiçek demetleridir. Üçüncü boyutun verilmeye çalışıldığı çizim ve gölgeli boyamalarıyla bu naturalist çiçek buketleri veya tek çiçekler, Osmanlı kitap sanatında çiçek ressamlığı diyebileceğimiz yeni bir türün doğmasına yol açmıştır. Naturalist yaklaşımla yapılan çiçek ve çiçek buketleri, 18 - 19 yüzyıl boyunca Türk tezhibinde varlığını sürdürür.

Sultan III. Ahmed'in (1703 - 1730) saltanat yılları her türlü kitap sanatının, bu arada tezhip sanatının da adeta yeniden canlandığı bir dönem olmuştur. Klasik motifler ile kurulan kompozisyonların yanısıra, Batı etkisiyle Osmanlı sanatına giren naturalist çiçek buketleri, kıvrık iri yapraklar tezhip sanatının zenginleşmesine yol açmıştır. Fatiha ve Bakara surelerini içeren tarihsiz bir Kur'an cüzünün serlevhasının gösterişli tezhibi, 18. yüzyıl ilk çeyreğinde, klasik motiflerle yapılan yeni yorumun ilginç bir örneğidir (TSM Ktp. E.H. 259). Rumiler, stilize çiçekler ve çinbulutlarıyla biçimlendirilen değişik kompozisyonu, dilimli şemsel içerisine yerleştirilen, simetrik düzende üsluplaştırılmış çiçek buketleri tamamlar. Renkler zenginleşmiş, sırasıyla altın yaldız, lacivert ve yeni bir renk olarak da firuze mavisi bolca kullanılmıştır. Ayrıca lâl, sarı, yeşil, kırmızı ve beyaza küçük alanlarda yer verilmiştir. Şemse içindeki motiflerin altın yaldız zeminine iğne perdahı ile metalik görüntü verildiği izlenir. İğne perdahı, bu dönemden itibaren Osmanlı tezhibinde sıkça kullanılmıştır.

18. yüzyıl müzehhiplerinin en önde gelen ismi çiçek ressamı ve aynı zamanda rugani de (lâke ustası) olan Ali Üsküdarî'dir

(Resim 35,36,37,38,39,40) Sanatçının, lāke kitap kapları, ahşap üzerine lāke yazı kutuları, yaylar, yazı altlıkları, kuburlar, kitap tezhipleri gibi, çeşitli eserleri günümüze gelmiştir. Kaynaklar, onun özellikle devrin ünlü hattatı Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın yazdığı Kur'an'ları tezhiplenmek şerefine eriştiğini belirterek överler. Sultan III. Ahmed (1703-30) döneminden III. Mustafa (1757-1774)'nın saltanat yıllarına kadar uzanan bir zaman diliminde çalıştığı, imzalı ve tarihli eserlerinden anlaşılır. Ali Üsküdari tezhip ve halkarlarında klasik tezhip üslubunu ve saz üslubunu sıkça kullanarak, yeni bir yorum getirmiştir. Özellikle, saz üslubundaki başarısından ötürü, devrinin Şah Kulu'su olarak anılmıştır. Sanatçı ayrıca dönemin yeni iakımlarını da başarıyla uygulamış, üçüncü boyutu veren, gölgeli çiçek tasvirleri de yapmıştır. Klasik tezhip ve saz üslubu motifleriyle yaptığı en önemli eserlerinden birisi, Sultan III. Ahmet'in celi muhakkak hatla yazdığı kit'alarını içeren murakkaanın lake kabıdır. (TSM Ktp. A. 3652). H. 1136 (1723 - 24) tarihli bu murakkaa'nın içindeki son derece ince bir işçilikle yapılmış zarif tezhip ve halkarlar da, Ali Üsküdari'nin elinden çıkmış olmalıdır. Bunlarda, klasik zevkin yanı sıra, devrinin batı etkisiyle oluşan yeni beğenisini de görmek mümkündür. Sultan III. Ahmet'in tuğra istifi ile yazılmış hatlarından oluşan bir diğer albüm, devrin farklı beğenilerini ve tezhip sanatında ulaşılan üst düzeyi sergileyen başka bir örnektir (TSM Ktp. A. 3653). Eserin lake cildi H. 1140 (1727 - 28) tarihlidir ve mücellid Ahmet Hazine imzalıdır. Bu sanatçının Saray enderuna mensup bir kişi ve aynı zamanda iyi bir müzehhip olduğu anlaşılır.

18. yüzyıl tezhip - halkar sanatının orijinal çalışmaları arasında laklanmış kitap kapaklarının özel bir yeri vardır. Üçüncü boyut verilmekle beraber, üsluplaştırılmış çiçek dalı bezemeli, H. 1171 (1757) tarihli Edirneli Mustafa imzalı bir kitap kabı, bunlardan

birisidir (TSM Ktp. H. 877). Yeni üslupta renklendirilip, klasik beğeniyle düzenlenmiş çiçeklerle bezeli, Çakeri imzalı kitap kabı, dönmeın önemli örneklerindendir (TSM Ktp. E.H. 1470). Aynı zamanda şair olan ve Çakeri mahlasını kullanan sanatçının asıl adı Ali'dir. Diyarbakır'lıdır. H. 1160 ((1747) yılı civarında vefat etmiştir. Tezhip ve ciltte eşsiz olduğu, ünlü hattatların yazdığı eserleri tezhiplendiği kaynaklarca belirtilir.

Çiçek süslemeciliği, özellikle buketlerin yanı sıra, barok anlayışıyla yapılmış iri kıvrımlar, akant yaprakları ve çiçeklerle oluşturulan tezhipler, yüzyılın ikinci yarısında giderek ağırlık kazanır. Kur'an'larda madalyon biçiminde, sayfa kenarında yer alan güller form değiştirir. Barok - Rokoko arası vazolar içinde çiçek buketlerine dönüşür. Kur'an'lardaki bu tür vazoda çiçeklerinin tezhiplerinin 19. yüzyıl boyunca çeşitli örnekleri bulunmaktadır.

Dua kitaplarında kutsal kent tasviri olarak çok yaygınlaşan Mekke ve Medine tasvirlerinin 18. yüzyılda süsleme sanatıyla da kaynaştığı görülür. Bu yüzyıldan itibaren bol örnekler veren yazı levhalarındaki tezhiplerden bazılarında, madalyonlar içinde Mekke - Medine tasvirlerine rastlanır (Resim 41). Mekke, Medine tasvirlerinin Kur'an'a da süsleme amacıyla girdiğini gösteren ilginç örnekler bulunmaktadır. Bunlardan birisi H. 1206 (1791) tarihli Kur'an'dır (TSM Ktp. Y.Y. 1122). Tezhipleri Seyyid Ahmed imzalıdır. Son derece ince bir fırçaya sahip olan sanatçı, çiçek buketleri, klasik motiflerle başarılı kompozisyonlar yaratmıştır. Fatiha ve Bakara Surelerinin başladığı sayfalar tamamen tezhiplidir. Bu tezhibin en ilginç yanı, satır aralarına, altın yaldız üzerine, çeşitli çiçekler yerleştirilmesi ve her iki sayfada da birer durağın içerisine Mekke ve Medine tasvirlerinin yapılmış olmasıdır. altı milimetre çapındaki durakların içine kuyumcu titizliğiyle yerleştirilen bu tasvirler, duvar resimlerinden el işlemlerine kadar yaygınlaşan ve

giderek tam anlamıyla manzara resmine dönüşen akımın, ilginç yansımalarından birisidir.

1.2.8. 19. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatı

Bu yüzyılın tezhiplerine, barok hatlı Türk Rokokosu adı verilen ve öncüler 18. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan üslup ege-men olmuştur. Rokoko üslubunun başlıca motifleri akant ya-prakları denilen iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, sepet içinde çiçek buketleri, vazoda çiçekler, güllü girlandlar, kurdelalar, fiyonglar, şua motifleri, içinden çiçekler fışkıran bereket boynuzları, sütunlar, perdeler, C ve S kıvrımlardır. Çiçek motifleri arasında en fazla gül işlenmiştir. Bu dönemde tezhiplendirilen başlıca eserler Kur'an-lar, dua kitapları, padişahla ilgili vakfiyeler ve yazı levhalarıdır. El yazma eserlerin başlangıç sayfaları, ara başlıklar, hatime ve ke-tebe sayfaları tezhiplenmiş, bazen eserin sonunda çiçek buketi, vazoda çiçek gibi konuları içeren levhalar yapılmıştır. Kur'an'larda vazolu veya vazosuz çiçek buketleri sayfa kenarlarında, hizib ve aşırıların yerlerinde kullanılmıştır (Resim: 42).

Bu dönem tezhibinin en belirgin özelliği, daha önceki klasik düzenlemelerden farklı olarak, sayfa kenarına serbestçe ve alabil-diğine yayılışıdır. Çoğu kez yazı ile tezhip alanını ayıran cetveller bile eritilmiş, devrin iri ve kıvrık hatlı motifleriyle tezhip alanı hare-ketli bir biçimde başlatılmış ve sonuçlandırılmıştır. Özellikle ilk sayfalarda tüm yüzey, çoğu kez altın yaldızla kaplanmış ve süs-leme motifleri başta kırmızı ve pembe tonları olmak üzere canlı renklerle bu zemine yapılmıştır. Gerek sütun ya da cetvellerle sarılarak dönen dallar veya kurdelalar, gerek gölgeli boyama tekniğiyle yer yer üçüncü boyutun verilmeye çalışıldığı bu dönem tezhibi, ince fırça işçiliği, neşeli renkleri ve hareketli kompozisyon-larıyla dikkat çeker (Resim: 43)

19. Yüzyılın eserleriyle tanınan, önemli müzehhipleri arasında Sultan II. Mahmud (1808 - 1839) ser mücellidan-ı hassa olan Seyyid Ahmet Ataullah Hezargradlızade (10) ve Sultan Abdülmecid döneminde (1839 - 1861) bu görevi sürdüren Salih Efendi, özellikle anılmaya değer. Bu sanatçıların ser mücellid ünvanını alışı, geç dönem Osmanlı Sarayında mücellitlikle müzehhipliğin birlikte yürütüldüğü ayrıca ser nakkaşlık görevinin olmadığını da gösterir (Resim: 44, 45).

Yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı tezhibinde neo-klasik bir akım ağırlığını hissettirir. Rumiler, kıvrımdallar, küçük hatayı grubu çiçekler, çinbulutları ve tığlarla düzenlenen kompozisyonlar önem kazanır. Sultan II. Abdülhamid döneminde (1876 - 1909) sarayın ser mücellidi olan Ali Ragıb'ın bu yeni akımı yansıtan imzalı tezhip çalışmaları, Yıldız Porselen Fabrikası'nın 1896 - 1900 yılları arasında ürettiği tabaklarda, tepsisi, tatlı hokkası gibi eserlerde izlenir. Bazı eserlerine tezhipleyen anlamında "zehebehu ser mücellid-i sehriyari Ragıb" şeklinde imzasını atışı, sanatçının iyi bir müzehhip olduğunu gösterdiği gibi, saray müzehhiplerinin diğer sanat eserlerinde de çalıştığını açıkça ortaya koyar. Neo - klasik akımın kitap sanatındaki karakteristik örneklerinden birisi H. 1330 (1911) tarihli Hasan Rıza hattıyla yazılmış Kur'an'dır (TSM Ktp. Y.Y. 325). Eserin özenle yapılmış renk kompozisyonu 18. Yüzyıl beğenisini yansıtan, klasik motiflerle oluşturulmuş tezhipleri bu yılların tanınmış müzehhip ve mücellidi olan Bahaeddin'in imzasını taşır.

Neo - klasik tezhip ve halkar üslubu, Cumhuriyet döneminde de, bazı yazı levhalarının tezhiplenmesinde seçkin örnekler vermiştir.

(10) Süheyl Ünver, Ustası ve Çırağıyla Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah, İst. 1955, s. 15.

Yetenekli sanatçılar ve onların yetiştirdiği öğrencilerle günümüze değin varlığını belli bir ölçüde koruyabilmiştir.

1.2.9. 20. Yüzyıl ve Cumhuriyet Dönemi Tezhip Sanatı

"1914" te yazı, tezhip, halı desenleri, minyatür, cilt, ebru gibi geleneksel sanatlarımızı yaşatmak ve öğretmek amacı ile açılan "Hattat Mektebi" 1936 senesinde "Şark Tezyini Sanatlar Mektebi" adı altında Güzel Sanatlar Okulu'na bağlanır ve daha sonra "Türk Tezyini Sanatlar Bölümü" adını alır. Bu dönemlerde Türk Tezyini Sanatlar Bölümü'nde Tezhip hocası büyük sanatçı Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (1873 - 1946) in tezhipteki tarzı tutulmamış ve devam etmemiş. Bu tarz tezhibinde rumi ve hatayi motifleri sivri hatlara sahip olup, ana renk altındır. Çoğu zaman İsmail Hakkı Altunbezer tezhipleri koyu renk zemin üzerine zer endud tarzındadır. Prof.Dr. Süheyl Ünver'in klasik motif ve tezhip anlayışını canlandırıp yaşatma çalışmaları ürünlerini vermiş, tezhip sanatına daha bilinçli olarak klasik anlayış ile yaklaşılmaya başlanmıştır. Cumhuriyet döneminin en ünlü tezhip ustaları Muhsin Demironat (1907 - 1983) ve Rikkat Kunt (1903 - 1986) dur. İsmail Hakkı Altunbezer'in yanında tezhip sanatına başlayan (1936) Rikkat Kunt daha sonra Necmeddin Okyay (1883 - 1976) ın yönlendirmesi ile klasik anlayışa yönelmiş ve genç tezhip ustası Feyzullah Dayıgil ile çalışmaya başlamıştır. Klasik dönem tezhip örneklerini kaynak alarak, hem klasik tezhip sanatını yaşatmak, hem de devam ettirmek amacıyla olan iki sanatçı tezhipte birbirinden güzel örnekler vermişlerdir.

Cumhuriyet döneminde yapılmış en önemli eserlerin başında bugün Ayşegül Nadir koleksiyonunda bulunan ve Muhsin Demironat tarafından tezhiplenen (İzzet Efendi) hilyesi ve Rikkat Kunt'un babasının dayısı, İsmail Hikmet Ertaylan tarafından İstan-

bul'un 500. fetih yıldönümü için hazırlanan Fatih Divanı'dır. Bugün Şevket Rado koleksiyonunda bulunan Fatih Albümü 64 kıtadan oluşmaktadır. Dönemin en ünlü hattatlarının (Necmeddin Okyay - Halim Özyazıcı - Macid Ayrat - Ali Alpaslan gibi) yazdığı şiirleri yine dönemin en ünlü müzehhipleri (Muhsin Demironat - Rikkat Kunt - Tahirzade Behzat gibi) tezhiplermiş ve klasik cildi Emin Barın (1913 - 1987) tarafından yapılmıştır. 1944 senesinde yapımına başlanan eser 1950 senesinde tamamlanmıştır (11) (Resim: 46,47,48,49,50).

Fatih Albümü'nün 14 sayfasını tezhiplayen Rikkat Kunt kendine has klasik çizgili desen ve renkleri ile tezhipte "Rikkat Kunt" ekolünün yaratıcısıdır. Motifleri, özellikle hatayi motifleri muntazam ve serbesttir. Bu motiflerideki zenginlik ve incelik Rikkat Kunt'un çini desen ve motiflerinden yola çıkarak tezhipte kendi ekolünü geliştirdiğinin göstergesidir. Renkleri sade ve azdır. Çok renklilikten daima kaçınmıştır.

Cumhuriyet dönemi tezhip sanatı, bir iki istisna dışında daha çok levha tezhipçiliği şeklinde gelişmiş, birçok kıtalar, hilyeler ve celi yazılar ile yazılan kompozisyonlar tezhiplenmiştir. Yazılar etrafına silme tezhipten çok halkar tarzı uygulanmıştır ve böyle devam etmektedir (Resim: 51,52).

Günümüzde iki renk altın ve boyalar ile yapılan halkari'de açık renkler yanı sıra lacivert, bordo - kahve, siyah ve yeşil zemin rengi olarak kullanılmaktadır. İki renk altın ve koyu renkler üzerine yapılan halkar daha çok yaygındır. Halkarde hatayi motifleri ağırlıktadır.

(11) Faruk Taşkale, "Fatih Divanı", Antik Dekor, S. 13. İst. 1991, s. 28 - 31.

Bunun yanı sıra Rumi, bulut motifleri ve yarı stilize edilmiş hayvan figürleri de kullanılmaktadır. Bir levhada koltuk, göbek gibi bölümlerde ve küçük hacimli yazılar etrafına uygulanan silme tezhipte ana renkler, zemin renkleri olan iki renk altın, lacivert ve nadiren yeşil ile bordo - kahvedir. Motifler ise klasik dönem izleri taşır.

Eskiden el yazması eserlerin yazılıp tezhiplendiği yerler öncelikle saraya bağlı ve büyük sanatçıların denetiminde çalışan nakışhanelerdi. Bu arada çalışmalarını çarşılarda ve özel atölyelerinde devam ettiren tezhip sanatçıları da vardı. Bugün tezhip sanatı, Mimar Sinan Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesine bağlı Güzel Sanatlar Fakültelerinin, Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinde akademik olarak öğretilmekte ve bu kurumlarda tezhip konusunda yüksek lisans ve doktora düzeyinde eğitim de verilmektedir. Bu arada bazı özel atölyelerde de tezhip sanatı öğretilmeye devam edilmektedir.

1.3. Tezhipte Kullanılan Motifler

1.3.1. Bitkisel Motifler

Türk tezhip sanatında en fazla kullanılan motiflerin başında bitkisel motifler gelir. En çok kullanılan bitkiler ise çiçekler ve yapraklardır. Bitkisel motifleri üç grupta toplamak mümkündür.

- A. Çiçekler
- B. Yapraklar
- c. Ağaçlar ve meyveler

A. Çiçekler: Çiçekler stilize edilmiş çiçekler, yarı stilize olanlar ve naturalist çiçekler olmak üzere üç grupta toplanabilir.

1. Stilize edilmiş çiçekler - Hatailer: Hâtailer veya hâtayiler Türk süsleme sanatının başlıca desenleri arasında en önemli grup olarak ortaya çıkarlar. Çin ve Orta Asya'nın etkisi altında oluşan, çoğu zaman kökeni belli olmayacak derecede stilize edilmiş çiçek ve yapraklardır.

Tezhip sanatının ana motiflerinden biri olan hatâyi'ler ismin-den de anlaşılacağı gibi, kökeni itibarıyla "Hatâ", "Hatay", "Hitay", "Huten", ismiyle de anılan Çin Türkistanına bağlıdırlar (12).

Timur'un ölümünden sonra (1405), Şâhrun (1377 - 1447), Baysungur Mirzâ (1397 - 1433) Heratta sanat çalışmalarını devam ettirmişlerdir. Sanata karşı sevgisinden dolayı büyük bir sanat hâmisi olan Baysungur Mirzâ, on yılı aşkın bir süre Herat'taki sarayında kurduğu sanat atölyesinde eşsiz eserler hazırlatarak Batı Türkistan kültürünün kitap sanatlarını yüksek bir olgunluğa erdirmişlerdir. Hem hattat hem de müzehhip olan Baysungur Mirzâ, Gıyâseddin isminde bir sanatçıyı, yeni motifler bulup konuları zenginleştirmek üzere, Çin Türkistanı'na gönderir. Oradan getirilen bu motife o memlekete izâfeten hatâyi adı verilir (13).

Orta Asyadan İran yoluyla Anadolu'ya ulaşan hatâyi motifinin en yaygın kullanım sâhasını bulması Osmanlılar devrinde olmuştur. Bu motif her asırda başka özellikler kazanmıştır. Yapı itibarı ile küçük, büyük, üstten, yandan, sade veya çok çeşitli profillerle çeşitli şekillere sahiptirler. Ancak çiçeklerin türleri hakkında kesin bir karara varmak sakıncalı olduğu kadar zordur. Yapraklar ise çiçeklere göre daha az stilize edilmişlerdir.

(12) İnci A. Birol, Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, İst. 1991, s. 65

(13) İnci A. Birol, Çiçek Derman, A.g.e. s. 65

Hâtayilerin hemen hemen hepsinde büyük bir simetri göze çarpar. Birleşik hallerde bordür, alınlık, şemse ve panolarda, özellikle rumilerle oluşturulan kompozisyonlarda görülürler.

Hatâyi'ler enine kesitliler ve boyuna kesitliler olmak üzere ikiye ayrılırlar. Enine kesitlilerin çizimine bir daire ortasındaki merkezden başlayıp dışarıya doğru çizildiği için bu tür hatâyi'lere merkezsel hatayiler ya da çiçeklerin tepeden görünüşünü andırdıkları için enine kesitliler adı da verilir. Enine kesitlilerin diğer bir adı da "Penç" lerdir ve pençler kendi aralarında tek kademeliler çift kademeliler ve çok kademeliler olmak üzere gruplara ayrılırlar. Stilize edilmiş çiçeklerin dikine kesilmiş kesiti olan boyuna kesitliler de pençlerde olduğu gibi bir merkezden başlar. Bunlar daire veya elips formlar içerisine yerleştirilirler. Hatayiler grubunda boyuna kesitli olup basit ve küçük olanlarına açmamış gül anlamına gelen gonca ya da goncagül adı verilir (Desen 1).

2. Yarı Stilize Çiçekler:

Tabiattakine yakın türleri belli olacak şekilde stilize edilmiş çiçeklerdir. On beşinci yüzyıl sonlarından itibaren mushafların surebaşı tezhiplerinde, ufak çiçekli ot kümeleri şeklinde görülen yarı stilize çiçekler, yerlerini on altıncı yüzyılın ilk yarısından sonra bahçe çiçekleriyle yapılan yeni bir üsluba bırakır (14) Yarı stilize çiçekler olarak genellikle lale, karanfil, haşhaş, gül, sümbül, haseki küpesi, menekşe, nergis gibi bahçe çiçekleridir (Desen 2)

Diğer motifler gibi bu tarz da ilk olarak yazma kitaplarda uygulanmış sonra diğer süsleme alanlarında kullanılmıştır.

(14) Banu Mâhir, "İkinci Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Tezhip Sanatına Katkıları", Türkiyemiz, 60, Şubat 1990, s. 6

Özellikle çini sanatının en yüksek ve olgun dönemi olan 16. yy. eserlerinde, hemen hemen bütün bahçe çiçeklerini görmek mümkündür. 16. y.y. Kanuni döneminde, sarayın baş müzehhibi Karamemi tarafından bu tarzın ortaya çıkarıldığını biliyoruz (Resim 31, 32) Bu dönemde bahçe çiçekleriyle beraber, bahar dalları ve servi ağacı da çok sık karşılaştığımız motiflerdendir (Resim 33,34) Yarı stilize çiçeklerde bazı istisnalar hariç her çiçek çeşidi ayrı ve kendi dalından çıkar.

3. Naturalist çiçekler Osmanlı sanatında ilk kez XVII. yüzyıl-da görülen çok naturalist çiçek resimleri, çiçeklerin tanıtılmasını ön plana alan pek az sayıda örneği dikkate almazsak daha çok süsleme alanında kullanılmıştır. Naturalist çiçek resimleri yerine ve zamanına göre Barok ve Rokoko stillerinin damgalarını taşımakla beraber Türk zevkini yansıtacak niteliğe ulaşmışlardır. Türk sanatçıları tarafından benimsendikleri ve yaygın bir biçimde kullandıkları görülür. Genel anlamda şükufe tarzı olarak tanımlanırlarsa da birçok gruba ayrılabilirler. Demet, buket, tek çiçek, vazolara, kablara yerleştirilmiş şekilleri ile doğaya yakın görünüşlerde yapılmışlardır. Yazma kitabın verdiği imkana göre 2.5 cm. den 15 cm. kadar çeşitli boyutlarda bulunurlar. Onsekiz ve Ondokuzuncu yüzyılların en başarılı Türk süsleme örnekleridir denilebilir (15) (Resim 35,36,37,38,39,40) Bu tarzın en büyük isimleri Ali Üsküdari, Abdullah Buhari, Hüseyin Hüsnü, Hezar gradlızade Ahmed Ataullah gibi isimlerdir.

(15) Azade Akar, Cahide Keskiner, Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, İst. 1978. s. 25.

B. Yapraklar

Selçuklu sanatında geometrik üslubun hâkimiyeti yüzünden gelişmemiş olan yaprak ve hatâyi'ler, Osmanlı döneminde önem kazanmış, 16.y.y'de en mükemmel şeklini bularak altın dönemini yaşamıştır. Yaprak, hatâyi grubundaki penç, gonca, hatâyi gibi motifleri meydana getiren ve desen içinde önemli yeri olan temel motiflerdendir. Tezhipte kullanılan yaprak, tabiattaki görünüşünün üsluplaştırılmasıyla, tezyinatta çeşitli şekillerde çizilmiştir. (Desen 3)

- * Sade ve küçük boyda olan yaprakları,
- * İri dişli yapraklar,
- * Parçalı ve dilimli yapraklar,
- * Ortadan katlı yapraklar
- * Kıvrımlı yapraklar (16)

Klasik tarzdaki yapraklar dışında, zamanın akışı içerisinde süsleme sanatımıza giren ve etkin olan farklı üsluplar da ortaya çıkmıştır. 1514'de, Yavuz Sultan Selim'in Tebrizi almasından sonra Amasya'ya getirilen Bağdat'lı sanatçı Şahkulu, saz yolu üslubunu başlatmıştır. Şahkulu, çizgilerindeki ustalıkla desenlere kıvraklık, hareket ve espri kazandırmış, bu arada Kanuni Sultan Süleyman'ın da dikkatini çekerek Saray nakışhanesine alınmıştır. Saz Yolu'nun en karakteristik motifi olan yapraklar, uzun, sivri, uçlu, hareketli ve zarif görünüşe sahiptirler. Büyük ve detaylı çizilen bu yapraklarda özellikle orta damar ve ana çizgiler kalın çekilmiştir (Desen 4).

(16) İnci A Birol, Çiçek Derman, A.g.e. s. 17.

C. Ağaçlar ve Meyveler

Yapraklarda ve çiçeklerde olduğu gibi pek çok çeşitleri olan ağaç örneklerinin Türk Süslemeciliğinde önemli bir yeri vardır. Özellikle beş çeşit ağaç süslemesine çok sık rastlanmaktadır. Servi ağacı, bahar dalları (çiçek açmış ağaçlar), hurma ağacı, hayat ağacı, meyveleri belirtilen meyve ağaçları. Ağaç motiflerini 16. yy. ikinci yarısında tezhip te özellikle ferman tuğrası süslemesinde bolca görmekteyiz.

Diğer bitki motiflerinde olduğu gibi meyveler grubu da, tezyinatta bolca kullanılmıştır. Onsekizinci yüzyıla kadar nispeten seyrek, daha sonraları çok yaygın şekillerde kullanılmışlardır. Bunlar arasında özellikle üzüm ve nar motiflerinin çok benimsenmiş oldukları görülür (Resim: 53).

1.3.2. Hayvansal Motifler

Milattan önceki çağlarda, İç Asya'da yaşayan Türkler'in, san'atı, kahramanlıkla ilgiliydi. Hayatları savaş ve avcılıkla geçen göçebe sanatçılar, hayvanları yakından tanıyor ve ustaca resmediyorlardı. Üslupları gerçekçi olmakla beraber, tabiata yakın değildi ve heyecanlı olayları anlatırken şekilleri tabiat dışı görünüşlere sokmakta idiler (17).

Hayvan motiflerini tezyinatta figür olarak değil, süsleme unsuru, elemanı olarak gördüğümüz için mevcut motifler içinde kabul ettik. Bunları başlıca iki ana grupta toplayabiliriz:

(17) Emel Esin, "İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş", İstanbul, 1978. (Türk Kültürü El Kitabı'ndan ayrı basım)

1. Hayvan Ürünü, Efsanevi Hayvan Motifleri EJDER

İslâm san'at eserlerinde sık sık tasvir edilen efsanevi hayvanlar arasında ejder, önemli bir yer işgal eder. Çeşitli Asya milletleri, ejdere farklı isimler vermişlerdir. Türkler'in evren adıyla andığı bu yaratığa, Araplar tannin, Çinliler lung, Moğollar moghur ve İranlılar ejderha derler (18).

Ejder ve yılan terimlerinin aynı anlama geldiği eski devirlerde, yılanın Mısır'da krallık ve egemenlik işareti olması gibi, Çin'de de ejder kraliyet mührü ve krallık sembolüydü.

Dede Korkut masallarında ejder, dört ayaklı, iki kanatlı, yedi başlı, uzun kalın kuyruklu olarak tasvir edilirdi. Dört ayaklı ejderler, Çin ejderini hatırlatır ve İslâm san'atında Moğol istilasından sonra görülmeye başlamıştır.

İslam san'atında ejder tasvirleri, Türkler'in İslamiyeti kabulüyle çoğalmış ve Büyük Selçuklular yoluyla Anadolu Selçuklu san'atına girmiştir.

Selçuklu san'atında çok defa düğüm halinde görülen ejder, yılan gibi pullu gövdeli, ayaksız olabildiği gibi, sadece ön ayakları olan kanatlı veya kanatsız şekilde de işlenmiştir. Kubādâb Sarayı çinilerinde ve Ahlat mezartaşlarında görülen ejder motifleri, bu özellikleri taşımaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Saray Albümü'nde gördüğümüz ejder kompozisyonları ekseriyetle si-murg ile mücadle halinde resmedilmiştir. eskiz olarak kuvvetli ve kıvrak fırçayla çizilen bu desenler hakikaten pek muhteşemdir.

(18) Güner İnal, "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri", San'at Tarihi Yıllığı IV, 1970 - 71, s. 153 - 184.

Anadolu Selçuklu kervansaraylarından Susuz Han'ın portal nişi üzerinde, Karatay Han'ın avlu giriş portalinde ve Sultan Han'ın mescid kemerinde bulunan iki ejderli süsleme, bize, önceleri dini bir anlam taşıyan ejder motifinin sonradan bezeme unsuru olarak kullanıldığını göstermektedir.

Selçuklu Türk eserlerinde üsluplaştırılarak süsleyici eleman olarak kullanılan ejder, aynı zamanda farklı karaktere bürünerek, kudret, bereket, saadet ve uğur sembolü olarak gösterilmiştir (Resim 55), (Desen: 5)

SİMURG

Osmanlılar'ın anka veya zümrüd-i anka dedikleri simurg, "devlet kuşu" olarak da bilinir. Kafdağı'nın arkasında yaşadığına inanılan bu kuş, iri gövdeli, son derece renkli ve ihtişamlı kuyruğa sahip, kuvvetli bir yaratık şeklinde tasvir edilmiştir. Ejder ile mücadele edecek kadar yırtıcı ve güçlü olarak kabul edilir.

Simurg, mana olarak Farsçada, otuz ve kuş "si-murg" kelimelerinden meydana gelmiştir ki, bu da otuz ayrı kuşun özelliklerini üzerinde taşıdığına işarettir.

İnsan gibi konuşma kabiliyetine sahip olan simurg'un güneş ve ateşden yaratılmış olduğuna inanılır.

Son derece renkli ve süslü bir kuş olan simurg'un yeşil renk olduğu farzedilerek zümrüd-i anka denmiştir.

Dini konular dışında kalan yazma eserlerin tezhibinde, bilhassa halkari'de örneklerine rastlanmaktadır (Resim 56).

2. Stilize edilmiş Hayvan Motifleri

Stilize edilmiş hayvan motiflerini iki grupta incelemek gerekir.

* Yarı stilize edilmiş hayvan motifleri.

Osmanlı tezyinatında en az kullanılmış motiflerin başında yarı stilize edilmiş hayvan motifleri gelir.

İran sanatının tesiriyle Türk tezyini sanatında görülen bu motifler, daha ziyade XV. yüzyıl şemse örneklerinde karşımıza çıkar (Desen: 6).

Çini, halı ve seramik, sanatlarında, tezhipden daha fazla kullanılmıştır.

Topkapı Sarayı Sünnet Odası iki yanındaki kuşlu panolar, bu grubun şah örnekleridir.

Dini konular dışında, ender de olsa, halkâri de bir çeşni katması gayesiyle işlenmiştir.

Kuşların çoğunluğu aldığı bu grup içinde, tavşan, geyik, aslan, pars, leylek vb. üsluplaştırılmış hayvan figürleri bulunmaktadır. Mesela, timsah, Mısır'ın fethinden sonra üsluplaştırılarak tezyinata girmiştir (19) (Resim 57).

RUMİLER (Stilize edilmiş hayvan motifleri)

Türkler'in zengin kültür hazinesinden beşeriyete sundukları eserlere bakıldığında ilk göze çarpan, hayvan figürüdür. Bilindiği gibi Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türkler için hayvan çok önemlidir. Kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik, bağlılık gibi değerlerin sembolü sayılmış olan hayvan, sanatkara da ilham kaynağı olmuştur.

(19) İnci. A. Birol, Çiçek Derman A.g.e. s. 130

Tarihte en eski Türkler, M.Ö. I. binde Kuzey Çin'de yaşayan, Hiyong adı ile tanınan Asya Hunları'dır. Bunlara ait Güney Sibiry'a'da Altay dağları eteklerinde, Pazırık'da Rus arkeoloğu Rudenko tarafından açılan kurganlarda, M.Ö. III ve IV yüzyıldan kalma eşyalar ele geçmiştir. Leningrad Hermitage Müzesinde saklanan bu eserler arasında halı, kumaş, renkli keçe, applike örtüler üzerinde, sık sık hayvan figürlerine rastlanır. Ayrıca bu belgelerdeki desenlerde, rumi motifini hazırlayıcı nitelikte motifler görülmektedir.

Daha sonraki devirlerde sanatkar tarafından üsluplaştırılarak işlenen hayvan figürü, çoğu zaman güçlü göstermek, hareketine efsanevi hız katmak gayretiyle kanatlanmış ve bu kanatlar, rumi motifine benzer şekillerle süslenmiştir. IX. ve X yüzyıllarda Uygur Türkleri'ne ait, bezerklik freskinde görülen rumi kanatlı ejderha tasviri, elde bulunan en eski belgedir. Eserlerinde altın varak kullanan, minyatürlerinde portre sanatını başlatan Uygurlar'da rumi motifini de açık olarak görüyoruz. Fakat eldeki vesikaların azlığı, bu motifin sadece var olduğunu bildirerek, devrinde kaydettiği gelişme hakkında fikir veremiyor.

Uygur kültürü, Doğu Türkistan sınırlarını aştı. Doğuda Mançu, Kitay, Moğol çevresine, batıda Türk - İslam kültürüne kaynak teşkil etti. Nitekim IX. yüzyıldan itibaren, Abbasiler zamanında, Asya'da kurulan ilk İslâm - Türk devleti Karahanlılar'dır. Kabul ettikleri inancın ışığında gelişen bu devlet, Uygurlar'dan miras aldıkları sanatta da ileri gitmişlerdir. Bugü Kırgızistan'da Fergana vadisinin doğusuna düşen Özkent'de, Karahanlılar'a ait üç türbe bulunmaktadır. Türbelerin duvarındaki bezemelerde geometrik desenler, bitki motifleri yanında pek çok rumi motifi de görülür.

Kitabelerin zemininin süsleyen rumiler, ilk defa müstakil şebeke üzerinde bir kompozisyon özelliği kazanmıştır.

Böylece Uygurlar'da hayvan figüründe bir motif olarak görülen rumi, bu devirde helezon şebekeler üzerinde, desen haline gelecek kadar gelişmiş ve süsleme sanatında bir üslup veya bir tarz olmuştur.

Gazneli Türk Devleti'nde ve Hindistan'da yapılan Türk eserlerinde gelişmesini sürdüren rumi motifi, Büyük Selçuklu İmparatorluğunun abidelerinde önemli süsleme unsuru haline gelmiştir.

1071'de Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslan komutasında kazanılan Malazgirt Zaferi ile Anadolu'ya ayak basan Türkler, kısa zamanda bu topraklarda hakimiyet kurmuşlardır. Beraberlerinde getirdikleri çok zengin maddi manevi kültür değerlerini, karşılaştıkları köklü Anadolu kültürüyle birlikte kendi potalarında eriterek birleştirmeyi başarmışlardır. Türkler daima yeni gelişmelere açık olmaları yanında, şuurlu milli bir yapıya da sahip olduklarından Anadolu Türk San'atı, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu san'atlarına uzanan köklerden beslenmiştir.

Çeşitli mücadeleler içinde geçen bir devirlerinde Anadolu Selçukluları, san'at faaliyeti gösterememiştir.

Daha sonra Danişmendliler (1092 - 1178) Sivas, Kayseri, Malatya'da; Artuklular (1098 - 1234) Diyarbakır'da; Saltuklar (1092 - 1202) Erzurum'da; Mengücekliler (1181 - 1252) Erzincan, Kermah, Divriği'de Türk mimari eserlerini vermişlerdir.

XIII. yüzyıldan itibaren Anadolu Selçuklu mimarisi, devamlı gelişme göstermiştir. Mimarideki bu gelişme taş ve ahşap bezemelerde de göze çarpar. Gerek işçilikteki ustalık, gerekse desenlerdeki zenginlik konumuz olan rumi motifi için de geçerlidir. 1258 tarihli Konya Sahip Ata Camii portalı, Selçuklu dönemine en güzel örnektir. Ancak Osmanlı döneminde ruminin vardığı mükemmellik, evvelki hiçbir devirle mukayese kabul etmez.

Selçuklu ve Anadolu Beylikleri devirlerinin eserlerinde görülen rumiler, hayvan figürleriyle aralarındaki yakınlığı ortaya koymaktadır (Desen 7).

Ruminin kelime manası, "Anadolu'ya ait" demektir. Vaktiyle Roma İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü ve İran yaylalarına kadar uzanan Anadolu Yarımadası'na Diyâr-ı Rum denmesi sebebiyle motif bu adı almıştır.

İsmine bakılarak rumi motifinin de ilim ve sanatın tek kaynağının eski Yunan olduğuna inananlarca, bu ülkeye bağlanmak istendiğini esefle görmekteyiz. Oysa rum kelimesi, Doğu Romalılardan bahseden bir ayet dolayısıyla Kur'an-ı Kerim'in 30.suresine, Arapça'da "o" sadası yerine "u" sadası kullanıldığı için, "Rum" adının verilişi neticesi; Türkçe'yede bu şekilde girmiş; Doğu Roma İmparatorluğu'nun toprağı olan Anadolu "diyâr-ı Rum" buraya bağlı şahıs ve konuklar da Rumi olarak isimlendirilmiştir. Mevlana Celâleddin-i rumi, Eşref-i Rumi, Sultân-ı Rum (Selçuklu hükümdarı) İklim-i Rum (Roma diyarı, Anadolu) rumi motifi hep bu cümledendir (20).

Doğu Roma İmparatorluğundan sonra, eski yunancayı milli din olarak alan Bizans İmparatorluğu da Türkler tarafından Rum adıyla anılmakla beraber, onların Roma'yla münasebetlerinin bulunmadığı malumdur.

Türk tezyinatına ilgi duyan gazeteci Ebuzziya Tevfik Bey (1849 - 1913)'in de bu kargaşayı önlemek için yazılarında, rumi yerine türki denilmesini teklif ettiği bilinmektedir.

Aynı endişeyle, Celal Esad Arseven de, rumi motifine Selçuki ismini veriyor.

Rumi Çeşitleri

Rumi motifi XV. XVI. yüzyıllarındaki en gelişmiş haliyle ele alınırsa, pek çok çeşidiyle karşılaşılır. Çizilişindeki farklılıkların yanısıra, desen içinde kullanılış maksadı veya yüklendiği vazife de farklıdır. Bu sebeple motif iki türlü gruplandırılır.

A) Çizilişine göre şöyle isimler alır;

1) Düz rumi, 2) Dendanlı rumi 3) İşlemeli rumi, 4) Sencide rumi, 5) Sarılma (piçide) rumi, 6) Hurdelenmiş rumi,

1) Düz rumi: Kanaviçenin şeklini muhafaza eden, sade görünümlü rumi motifidir.

2) Dendanlı rumi: Düz ruminin sınır çizgisi, dendanlı çizilerek süslenmiş rumidir.

3) İşlemeli rumi: XVI. yüzyıl başından itibaren görülür. İrice bir ruminin içi, hatayı grubu motiflerle süslenmiştir. Tezyinatta çok kullanılmış olan işlemeli ruminin ilk denemeleri, oğlu Kanuni Sultan Süleyman tarafından inşa olunan Yavuz Sultan Selim türbesindeki çinilerde görülür. En güzel örnekleri de Topkapı Sarayı Mukaddes Emanetler kısmındaki çinilerdedir. Şehzadebaşı İbrahim Paşa Türbesi kapısındaki taş işçilikle yapılmış oymalar, motif olarak da desen olarak da eşsizdir.

4) Sencide rumi: Simetrik gibi düşünülebilirse de, geometride manada simetrik değildir.

5) Sarılma rumi (piçide rumi): İsminden de anlaşıldığı gibi, üzerine sarılmış çıkmalarla süslü rumi motifidir. Sencide ve piçide rumiler bazı yayılarda yanlış olarak aynı ruminin farklı isimleri gibi gösterilmiştir.

6) Hurdelenmiş rumi: İri bir rumi motifinin, küçük rumilerle hurdelenmesi veya süslenmesiyle ortaya çıkmıştır.

B) Desen içindeki işlevinden dolayı rumi motifi şu isimler altında toplanır:

1) Ayırma rumi, 2) Tepelik, 3) Ortabağ, 4) Hurde rumi.

1) Ayırma rumi; Tezyinatta hazırlanan desen, bir çeşni kazanması, cazibesinin artması için paftalara ayrılır ve zemin farklı renklendirilir. bu renk ayrımı, iplik, bulut, rumi gibi, uzayabilen motiflerle yapılır. Bu motifler kullanılmazsa desen yamalı bohça gibi, güzelleşeceği yerde sakil bir görünüş esahip olur. İşte bu gaye ile kullanılan rumi motiflerine, ayırma rumi denir. Sencide, sarılma, dendanlı ve hurdelenmiş rumi gibi bütün rumiler, aynı zamanda desende ayırma rumi olarak kullanılabilir ve dendanlı ayırma rumi, sencide ayırma rumi, işlemeli ayırma rumi gibi isimlerle ifade edilir.

2) Tepelik: Desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil eden ve simetrik bir şekil gösteren rumi motifidir.

Çeşitli yayınlarda hatalı olarak rumi tepelik motifi, palmet ismiyle verilmektedir. Bazan hatayı yerine, bazan rumi tepelik yerine kullanılan bu kelimenin Türk tezhip sanatında yeri yoktur.

3) Ortabağ: Helezonların başlama ve birleşme noktalarında yer alır. Desen içinde bağlayıcı bir motif olup üç helezon çıkışı verdiği için görevi önemlidir.

4) Hurde rumi: İrice, rumi veya başka bir motifi süslemek maksadıyla kullanılan, küçük boy, sade rumi motifine verilen isimdir (Desen 7) (21).

(21) İnci. A. Birol, Çiçek Derman. A.g.e. s. 182 - 183.

1.3.3. Bulutlar

Türk tezyini sanatlarında önemli bir yer işgal eden bulut motifine çıkış yeri olarak Çin gösterilir.

Gerek eski Çin sanatına, gerekse İran sanatına dikkat edersek - özellikle minyatürlerde konular genellikle efsanelere bağlanır. Motiflerde bu konulara uygun şekilde, ekseriya hayal mahsulüdür. Nitekim Çin eserlerinde pek çok rastlanan bulut motifi, mitolojik varlıklardan sayılan simurg ve ejderhanın boğuşmalar sırasında, hırs ve gazap hali olarak burunlarından çıkan buharın veya ateşin ifadesidir. Bunun, Çin bulutu'na kaynak kabul edileceğini gösteren vesikalar da vardır.

Türkler ise her konuda olduğu gibi, sanatta da gerçekçi davranmışlar ve ilham kaynağı olarak hayran kaldıkları, sevdikleri tabiatı seçmişlerdir. Bu sebeple ister Çin'den alınmış olsun, ister bizzat kendileri çizmiş olsun, gerek kullanma tarzları, gerekse çizim şekilleri itibariyle Türkler'de bulutun çıkış noktası tabiattır diyebiliriz.

Merhum Muhsin Demironat'a göre, meseleyi felsefi olarak incelersek, "bulut yağmurun kaynağıdır. Yağmur ise bitkilerin gelişip büyümesini sağlar, bu sebeple buluta önem verilmiş ve tezyinata sokma gayreti gösterilmiştir."

Bugünkü bilgilerimize nazaran, Çin bulutu'nun Osmanlı - Türk tezyinatına II. Bayezid devrinde girdiği anlaşılmaktadır. İlk olarak, Şeyh Hamdullah'ın halen halen Türk - İslam Eserleri Müzesi'den bulunan 899/1494 tarihli mushafının tezhibinde görülen Çin bulutu, daha sonra, halıdan çiniye, kumaştan işlemeye kadar yayılmıştır.

BULUT ÇEŞİTLERİ

Bulut motifini, çiziliş şekline ve kullanılış yerine göre ayrı ayrı isimlendirmek mümkündür.

Çiziliş itibariyle bulut motifini tezyinatta iki grupta toplayabiliriz:

1) Yığma bulut: Bunlar, kompozisyonda boşluk doldurmak, desenin çıkış noktalarına esas teşkil etmek ve minyatürlerde gökyüzündeki bulutu temsil etmek için kullanılır. Bunu, yine çiçeklere çıkış için kullanılan kaya motifi ile karıştırmamak icab gerekir.

2) Dolantı veya çizgi bulut: Bu bulutlar kullanılış şekline göre bu gruplara ayrılabilir:

a) Dağınık veya serbest bulut: Kompozisyon içindeki diğer motiler arasında desene bir çeşni katmak için kullanılan çizgi veya dolantı buluttur.

b) Ayırma bulut: Deseni yeknesaklıktan kurtarmak ve bir cazibe katmak için zemini paftalara ayırmak icap eder. Bu renk ayırımında kullanılan çizgi (dolantı) tipideki bulut motifine ayırma bulut denir. Ayasofya türbelerinden Sultan II. Selim Türbesi girişinde yer alan XVI. yüzyıla ait çini panoda ayırma bulut'un en güzel örneğini bulmaktayız.

c) Ortabağ: İsminden de anlaşılacağı gibi, desen içinde sapları bağlama görevi yapan bulut motifleridir. Bunların çiziminde ekseriya simetri vardır. Birkaç tip ortabağ bulunmaktadır.

- Dolantı bulutun bir noktada başka bir bulut motifi ile bağlanması,

- Gerdanlık veya Çember tabir edilen, çıkma olarak da kullanılan ortabağ. Genellikle buketlerin saplarını bağlamak için kullanılan bu motifte de simetri vardır.

d) Tepelik: İsminden anlaşılacağı gibi motifin veya kompozisyonun tepen noktalarında kullanılan bulut motifidir. Simetri vardır.

e) Hurde bulut: Yaprak, hatayi gibi başka cins motifleri süsleme unsuru olarak kullanılan bulut motiflerine de rastlamaktayız. Bunlara, rumi çeşitlerinin verdiği ilhamla, hurde bulut diyebiliriz (Desen 8) (22).

1.3.4. Batı Tesirli Motifler (Barok Rökoko)

Onsekizinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunun Batı dünyasına kapılarını açması ile birlikte herşeyde olduğu gibi süslemecilikte de değişiklikler meydana gelmiş ve Batının oluşturduğu Barok, Ampir ve Rokoko stilleri mahalli karakterlerle karışarak "Türk Rokokosu" adı verilen yeni bir üslubun doğmasına yol açmıştır. Başlangıç tarihi takriben Sultan III Ahmet zamanına rastlayan bu değişimler, ondokuzuncu yüzyılın sonuna kadar devam etmiş ve Batı etkileri yaygın bir şekilde süsleme sanatlarını hakimiyeti altına almıştır. Klasik süsleme ile oranla az ilgisi olan lakin kendine özgü renk, şekil ve teknikleri ile "Türk zevkine" yeni katkılar getirdiği söylenebilir. Ancak ondokuzuncu yüzyıl ortalarında aşırı süslü şekillere ve renklere bürünerek soysuzlaşmış ve çirkinleşmiştir.

Genellemek gerekirse, motif hakimiyetinin tamamen bitkisel süsler üzerinden olduğu ve hatta klasik rumi ve diğer desenlerin bu anlam içinde uygulandığı görülür. Dallar, yapraklar ve çiçekler, vazolar, kablalar içinde veya fiyonglarla bağlanarak, bazen doğaya yakın "natür-mort" kavramı içinde bazende aşırılığa varan kıvrımlar ve çok girift profillerle bezemeyi tamamlar.

(22) İnci A. Birol, Çiçek Derman. A.g.e. s. 153

Altın dahil olmak üzere bütün renklerin parlak ve canlı bir şekilde bir arada uygulanması yine bu üslubun özelliklerinden biridir (23) (Desen 9).

1.3.5. Münhaniler

Kelime manası "eğri" demek olan münhani XIII. ve XIV. yüzyıla kadar rumi motifiyle tam bir beraberlik gösterir.

Selçuklu yazma eserlerinin tezhibinde mühim bir yeş işgal eden münhani, Beylikler devri Kur'an-ı Kerim'lerinde cazip örnekleriyle karşımıza çıkar. Osmanlı tezyinatında da bu motife rastlanmakla beraber, geçmişteki önemini kaybetmiştir.

Münhani, tezyinata, kenar suyu veya müstakil desen olarak kullanılır. Bunlar simetrik olduğu gibi, aynı şeklin tekrarından meydana gelmiş yürüyen desenler de olabilir.

Bu motiflere düz çizgi ile tahrir çekilir, nüans verilmez.

Bir münhani motifini çizerken, dikkat edilecek en mühim noktalardan biri, bitiş çizgisinin başlangıç çizgisine birleşecek gibi son bulmasıdır. Deseni meydana getiren münhanilerin büyüklükleri de uygun olmalıdır.

Boyama şekli, aynı rengin farklı tonları ile olur. Renk kaç tonda kullanılacak ise buna kağıdın rengi de katılarak, münhani motifinin en geniş yeri göz ile o kadar eşit parçaya bölünüp, tahriri çekilir. İlk kısım kağıt rengiyle bırakıldıktan sonra, en açık tondan başlanır. İç doğru koyulaşan halkalar halinde boyanır. Şayet altın kullanılacak ise, motifin çizgisine bitişik ve iç tarafa ilk altın sürülür. Parlatılır, tahrir çekilir. Daha sonra renk, açıktan koyu tona doğru, eşit kalınlıkta şeritler halinde boyanır.

(23) Azade Akar, Cahide Keskiner, A.g.e. s. 21

(24) İnci A. Birol, Çiçek Derman, A.g.e. s. 175.

1.3.6. Geometrik Motifler ve Geçmeler (Zencerekler)

Asırlar boyu en sık ve ayrıntılarla kullanılmış desen türlerinden biri de şüphesiz geometrik kurallara dayanmaktadır. İslam felsefesi ile iyi bağdaşması ve soyut anlama ulaştığı için Türkler, özellikle Arap süslemesinden aldıkları bu süsleme tarzını kendi beğeni ve yorumları ile yoğurarak ilginç süslemeler ortaya çıkarmışlardır.

Zencirek veya zencerek olarak da anılan geçmelerin binlerce çeşidi vardır. Zincirleme halkaların devamı şeklinde oluşurlar. Her yüzyılda sevilmiş, kullanılmış ve zamanın beğenisine göre üsluplanmışlardır. Kenar suyu ve yalın hallerde olmak üzere iki büyük bölüme ayrılırlar.

Selçuklu tezhibinde önemli bir yer tutan zencerekler, çoğu zaman süslenecek mekanın tamamını kaplayabilir. Diğer taraftan özellikle 16. yy ve sonraki dönemlerde süslemede yardımcı eleman olarak ince kenar sularının süslenmesinde yüzlerce değişik örnekle karşımıza çıkarlar (Desen 11) (Resim 58, 59, 60).

1.3.7. Noktalar (Duraklar)

Kur'anlar'da âyet ve cümleleri ayırmak, yazmalarda durakları belirlemek için kullanılmış küçük yıldız ve şekiller (25) Başlangıçta sade ve basit olan noktalar, tezhip sanatının gelişmesine paralel olarak gelişmiş ve çeşitlenmiştir.

* Mücevher Nokta: Geometrik çizgilerin, birbirinin altından ve üstünden geçmek üzere çeşitli şekillerde ve biçimde yapılarına mücevher nokta veya geçme nokta denir.

* Şeşhane nokta: Altıgen biçimli nokta.

* Pençberk : Beş dilimli yuvarlak nokta

(25) Mine Esiner Özen, Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü, İst. 1985.

* Helezoni nokta: İçinde helezonu çizgiler bulunan nokta.

* Seberk: Üç yapraklı, veya üç dilimli noktalar. Kaynaklarda geçen nokta çeşitleri bunlardır. Bunların dışında tezhip sanatındaki motifleri kullanarak elde edilen noktalar Kuran-ı Kerimlerimizde çeşitli şekillerde karşımıza çıkarlar (Resim 61,62)

1.3.8. Çintamāni

Tezhip sanatında kullanılan motiflerdendir. Bugünkü bilgilerimize göre, TSMK - EH 1512'deki 921/1515 tarihli Mantıku't-tayr adlı yazma eserin sayfa kenarlarında, en erken örnek olarak görülmektedir. Bu tarih, Yavuz Sultan Selim'in Tebriz' alıp (1514) buradaki sanatkarları İstanbul'a getirmesinden sonraya rastlamaktadır. Orta Asya kaynaklı olan bu motif, sanatımıza büyük bir ihtimalle Tebrizli Türk sanatkarların armağanıdır.

Üçgen şeklini hatırlatan, ikisi altta biri üstte üç yuvarlak ve iki dalgalı çizgiden meydana gelir. Tezyinatta, üç yuvarlak benek bazen yalnız olarak da bulunur. Bu beneğin içine çizilen daireler motife hilal şekli verir. Çeşitli yayınlarda, şimşek, bulut, dudak ve kaplan postu gibi değişik isimler altında çıkan dalgalı çizgi motifi yalnız başına da görülmektedir. Bu motif örneklerde farklı şekiller gösterir.

Çintamāni (bazı kaynaklarda: çintemāni) motifinde yeralan ve Buda'nın üç ruhani özelliğini belirttiği söylenilegelen: "Timuçin damgası" da denilen bu üç beneğe Timur devri sikkelerinde rastlanmaktadır.

Osmanlı san'atkarları bu motifi güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kabul etmişlerdir. Üç yuvarlak, parspostundaki beneklere, iki dalgalı çizgi ise kaplan postuna benzetilmiştir. Pa-dişah ve şehzade kaftanlarında sıkça kullanılması bu sebeptendir.

Çintamāni motifi, dokumalarda (çatma, kumaş, kaftan, kavuk örtüsü) halı ve çini sanatında, tezhipten daha geniş bir kullanım sahası bulmuştur (Desen 12) (26)

1.3.9. Tığlar

Tığ, yazma kitap süslemesinde kullanılan ve yapılan desenin bitiminde bulunan bir yardımcı süsleme motifidir.

Tığ'ın tezhibde kullanılan şekliyle, kelime anlamına sözlüklerde rastlanmıyor. Yalnız Celāl Esad Arseven'in Sanat Ansiklopedisi'nde Cild ve tezhib işlerinde bezemelerin dışa doğru ok gibi çıkan ucu sivri kısımları. Bu kısımlar umumiyetle boyave altınla yapılır. "Açıklaması görölüyor. Süsleme motifine verilen tığ adı, Türkçe'ye Farsça'dan geçen tığ "kılıç" kelimesinden kaynaklanmış olmalıdır. zira tezhibde kullanılan tığ motifi de, kılıç gibi ucu sivri, ince ve uzuncadır.

Türk süsleme sanatlarında genellikle bir yardımcı eleman olarak kabul edilen tığlar tezhibde mühim bir yer işgal ederler. Tezhibin bittiği yerden başlayarak paralel hatlarla dışa doğru ok gibi uzanırlar ve uçları sivri bir şekilde nihayet bulur. Süslenen bölüm ile geride kalan boşluğun dengesini sağlamak amacı ile yapıldıkları bellidir.

Kitap süslemesinde yazılı ve tezhibi kısmın oranı kadar, boş bırakılacak kısmın oranı da güzelliği etkiler. Tığlar ise bu iki kısım arasında dengeyi sağlar ve gözün boşluğu geçişini rahatlatır. Ancak kullanıldığı yere göre tığların belli oranlarda yapılması ve tezhibe uyum sağlaması çok önemlidir. Nefis ve pek nefis tezhibli olarak vasıflandırılmış eserlerde, tığların denge ve oranı ile sadeliğine rağmen çeşitliliği insanı hayrete düşürmektedir.

(26) İnci A. Birol, Çiçek Derman, A.g.e. s. 169.

Tığların devrilerine göre değişen yüzlerce çeşidi vardır. Ama hemen hepsinde motif genişten dara geçmekte, incelerek son bulmaktadır. Tığ süslemelerinde çoğunlukla çizgi, nokta ve küçük kıvrımlardan yararlanılmıştır. Zamanla rumi geometrik şekiller, bulut, çiçek motifleri, hayvan figürlerine benzeyen şekiller de görülmüştür.

Çok sayıda yazma eser gözden geçirildiğinde, tığlarda hakim renk mavi görünmektedir. Ancak eserine ve tezhibine göre bu ana renge altın kırmızı ve yeşil renkler de katılmıştır.

Tığlar bulundukları yer ve biçimine göre de özellikler gösterirler:

Zahriyede, yuvarlak ya da beyzi madalyonu tamamlayan tığlar, bir merkezden yayılan ışık demetleri gibi incelenerek boşluğa karışırlar.

Mihrabiye ve dörtgen kitap başlıklarında, paralel olarak yükselen oklar gibidir, bazen tek bir tığ, bazan de servili tığlar görülür.

Sure ve hizib güllerinde düz zemin üzerine çekilen tığlar olduğu gibi, zerefsan zemin üzerinde görülen ve iğne perdahlı olanları, çiçeklileri de vardır (27) (Resim: 63,64,65) (Desen 13)

1.4. Tezhip Sanatında Halkâri

Tezhib'in bir dalı olan halkâri altınla süslemek anlamına gelir. Halkâri (hallikâri = Yıldızlama işi) de denir. Halk arasında helkâr şeklinde de söylenir.

Halkâryalnız altınlamak anlamına gelse de, altın ile beraber hafif renklendirilerek de uygulandığı görülmektedir. Bu çeşit halkâr'a Şikâf, halkâr adı verilir. Bu tarzı 16. yy. müzehhiplerinden Karamemi'nin eserlerinde değişik şekillerde görmek mümkündür.

(27) Mine Esiner Özen "Tezhipte Tığ", Antika, S.10, İst. 1986, s.44-47

Bu tarz halkârî genelde açık renk kağıt üzerine uygulanır. Açık renk kağıda yapılan halkârî'de desenlerin dış kenarlarına uygun bir renkle tahrir çekilir. Buna tahrirli halkârî adı verilir.

Osmanlı kitap sanatında ilk halkâr örneklerine az da olsa Fatih Sultan Mehmed döneminde rastlanır (Resim 8,9). Halkâr 16. yy. tezhip sanatının vazgeçilmez bir koludur. Karameminin tezhipliği Divan-ı Muhibbi, dönemin en güzel halkâr örneklerine sahiptir. 17 yüzyıl ilk yarısında, saz üslubunda halkâr örnekleri, Sultan II. Osman Divanı ile Turhan Valide Sultan'ın 1662 M. tarihli vakfiyesinde izlenebilir. (TS.M.K. 741, Süleymaniye K. Turhan Valide 150) 18. yy.da halkârî klasik üslupta devam eder. Ali ÜSküdarî'nin saz yolu tarzındaki halkârî çalışmaları dönemin en güzel örneklerindendir. 19. yy.da halkârî de bir duraklama görülür. Halkar üslubu, Cumhuriyet döneminde de bazı yazı levhalarının tezhiplenmesinde seçkin örnekler vermiştir. Rikkat Kunt ve Muh-sin Demironat bu konuda öncülük etmişlerdir (Resim 66,67,68).

Halkâr çeşitleri oldukça fazladır. Bu çok cazip olan tezyinat üslubu başlı başına herhangi bir yerde, kitapa, bir yazı kenarında ve ekseriye hafif olmaları nedeniyle minyatür kenarlarında yer almıştır.

Her çeşit çiçek, yaprak, hatayi, rumi ve bulut motifleri ile hazırlanan desenlerin renklendirilmesinde uygulanabilen halkârî genel olarak açık ve koyu renk kağıt üzerine yapılan halkâr olmak üzere iki grupta toplanabilir.

A. Açık Renk (Kağıt) üzerine yapılan halkârî:

Açık renk üzerine uygulanan başlıca halkâr çeşitleri şunlardır.

* Motif sulu altınla gölgelenir ve yine altınla tahrirlenip mührelenir.

* Motif renk ve altınla gölgelenir, tahriri altınla yapıp mührelenir.

* Motif altınla gölgelenip renkle tahrirlenir ve mührelenir

* Motif sulu boya ile renklendirilir, tahriri renk ile yapılır

* Motif altınla gölgelenir, altınla tahrirlenip mührelenir, sonra altın tahrir dışından tekrar siyah renk ile tahrirlenir.

* Motifin zemini renklendirilip üzerine altınla gölgeleme yapılır ve sonra altınla tahrirlenir.

* Motif tamamen altınlanır, mührelenir ve siyah renk ile tahrirlenir.

* Motif altınla gölgelenir. Siyah renk ile tahrirlenir ve hafif çizgilerle tekrar gölgelenir.

B. Koyu zemin üzerine yapılan halkâri:

Bu çeşit halkâr tarzında, uygulama, koyu renk (siyah, lacivert, kahve, koyu yeşil, bordo vs.) üzerine motifi altınla gölgelendirip yine altınla tahrirlendirme şeklindedir. Koyu renk üzerine yapılan halkâri genelde mührelenmez. Donuk bir parlaklık istendiğinde motif üzerine ince bir kağıt konup kağıt üzerinden mührelenir.

Günümüzde levhalardaki halkâri genelde koyu renk üzerine altınla yapılan halkâri şeklindedir.

1.5. Tezhip'te Desen ve Uygulaması

1.5.1. Desen ve Kompozisyon

Kompozisyon, bir yüzey üzerine, arzu edilen şekilleri, dengeli ve göze hoş gelecek bir tarzda yerleştirmektir. Eski çağlardan beri sanatla uğraşan insanlar güzel bir kompozisyonla desen yapabilmek için çeşitli kurallar uygulamışlar ve kendilerine göre bazı ölçüler geliştirmişler.

Tabiatıta görülen herşeyin bir dengesi vardır ve bu denge tabiatın güzelliği ile bir bütündür. Herhangi bir dengesizlik ortaya çıktığında tabiatın güzelliğide bozulmaya yüz.tutar. Aynen tabiatın dengesi gibi kompozisyon ve desende de bir denge mevcuttur ve kompozisyon hazırlarken bu dengeye itina gösterilir.

Bir yazıyı, eseri veya sathı tezhiplenirken, hazırlanacak desenin, boyanacak rengin, o yazıya veya satha uyup uymadığı ve o esere veya satha nasıl bir kompozisyon hazırlanması gerektiği ve renkler önce zihinde düşünülür. Sanatçı, kalemi eline almadan evvel, eseri karşısına alıp, hayalinde bir kompozisyon canlandırır veya o boşluğu nasıl doldurabileceğini düşünür. Bu düşünme esnasında müzehhibin zihnindeki tezhip bilgileri, motifler, rumiler, hatailer, daha önce gördüğü nefis tezhipli eser ve süslemeler yanı sıra hayal gücü harekete geçer ve zihninde bir takım formlar oluşur. Sonra bunları kağıda aktarır. Süslenecek yüzey,kare, üçgen, daire gibi geometrik şekillerden yararlanılarak orantılı bölümlere ayrılır. Böylelikle kompozisyona yerleştirilecek olan motiflerin gittikleri yön ve desenin merkez noktaları tespit edilmiş olur. Daha sonra çizilen çizgiler, yollar üzerine yerleştirilecek motiflerin yerleri belirlenir ve motifler yerleştirilir. Boşluk ve doluluk oranına, motifin büyük ve küçüklük nispetine dikkat edilir ve en uygun motif birimleri en uygun yerlere yerleştirilir. Birden fazla tür motifin meydana getirdiği kompozisyonlarda her tür motif kendi doğrultusunda, kendi hattında devam eder ve biter. Rumi hattından hatayı, hatayı hattından rumi çıkmaz. Hiç bir zaman birbirlerinden çıkmazlar. Kesiştikleri noktalardan biri alttan biri üstten geçerek devam ederler. Merkez veya alt noktada olan bitkisel motif çoğunlukla tepe veya bitişe doğru olan motiftten daha iridir. Rumiler ve hatayiler kendi yolları üzerinde aynı yöne bakarak devam ederler. Bünyeler tek tarafa doğru yerleştirilir (Resim 69).

Klasik Türk tezhibinde görülen çok ayrımlı (paftalı) kompozisyon tarzı çoğu zaman serbest ve ferah bir görünümde dir.

Bitkisel ve rumi motifleri, belirli oranlarda geometrik ayrımlara tabi tuttuğumuz hatlar üzerinde oluşur. Buna karşılık münhani ve bulutlar ise o hatlardan çok gerek katlama usulü ile gerekse serbest çizilerek, hudutları belirtilmiş sahalara yerleştirilir.

Süsleme sanatında bütün topluluklar tarih boyunca helezonlardan faydalanmışlar, Türklerin helezon şekiller kullandığı pazırık kurganlarında çıkan halı, maden gibi kullanım eşyaları üzerinde görülen helezonlardan anlaşılır. Zaten süslemede bitki ve rumi motifler çoğunlukla helezonlar ve spiraller üzerine yerleştirilmiş ve bu terkip her dönemde kullanılmıştır. Ferman tuğralarına yapılan süslemeler ekseriya helezonlar üzerine yerleştirilmiş ufak bitkisel motiflerden meydana gelir. (Haliç işi)

Kitap süslemesinde görülen şemselerde motifler, çoğu zaman S harfi biçimindeki bir ana iskelet üzerine yerleştirilir.

Yüzyıllar boyunca Türk Sanatkarları süsledikleri her şeyi kendi zevk ve anlayışına uygun bir biçimde işlemiş ve ona kendi öz benliğinden geleneğinden birşeyler ekleyerek "Türk Üslubu"nu meydana getirmiştir.

1.5.2. Desen Uygulaması:

Tezhip desenleri, herhangi bir malzemeye uygulamadan evvel desen kağıdına hazırlanır. Çizilir, düzeltilir ve son şekli verilir. Eskiden hazırlanan deseni boyanacak kağıda aktarmak için, desen ince uçlu bir aletle (Ucu zımparalanmış iğne gibi) delinirdi. Hazır desen, bir kaç tabaka ince kağıt üzerine yerleştirilerek yumuşak bir yüzey elde ettikten sonra, iğneyi dik tutarak desen iğnelenirdi (Resim 70). Böylece aynı desenden bir kaç adet kalıp

elde edilirdi. İğnelenerek hazırlanan kalıp, boyanacak kağıt veya zemin üzerine yerleştirilip üzerinden ince bir tülbent arasına konarak sıkıca bağlanmış kömür tozu geçirilerek desenin kağıda çıkması sağlanırdı. (Kalem işi gibi bazı sanat sahalarında bugün aynı yöntem kullanılmaktadır). Sonra ince uçlu bir kurşun kalemle bu çizgiler tesbit edilirdi. Boyanmaya başlandığı zaman ilk önce ezilmiş altın sürülür, mührelenir, sonra renkler konarak tahrir çekilir ve en son olarakta zemin boyanır. Boyama işlemi ince uçlu samur fırçalarla yapılır.

1.6. Tezhip ve Halkâri'nin Uygulanması

Tezhip ve halkâri boyama tarzları birbirinden farklı özellikler gösterirler.

Tezhip'te desen, kağıda ya ışıklı masa yardımı ile ya da kurşun kalem ile hazırlanan deseni kağıda ters çevirip tersinden kurşun kalem ile tekrar çizerek veya tırnak ile bastırarak geçirilir. Eski usulde ise desen iğnelenip, kömür tozu ile kağıda geçirilir. Kağıda geçmiş desen tekrar kurşun kalem ile çizilir ve kömür fazlası yumuşak tüylü bir kürk parçası ile atılır. Bu yöntemi kullanmak zor olduğu için günümüzde pek uygulanmaz.

Desen kağıda aktarıldıktan sonra fırça ile altın yaldız sürülür ve mührelenir. Eğer altın yarı mat bırakılmak isteniyorsa altın sürülmüş motif üzerine ince, şeffaf bir kağıt konur ve kağıt üzerinden mühreleme işlemi yapılır. Daha sonra boya sürülecek motifler boyanır ve çok ince uçlu bir fırça ile siyah renk tahrir (kontür) çekilir ve motiflerdeki gölgeleme yapılır. En son zemin boyanır. Mührelenmiş altın üzerine ucu küt iğne ile iğne perdah yapılabilir. İğne perdah, iğne ucu ile altın üzerine hafif bastırarak birbirine yakın üç nokta koymak şeklinde veya altını tamamen iğneleme suretiyle yapılır.

Halkârîye gelince, açık renk kağıt üzerine desen yukarıda tarif edildiği şekillerde geçirilebilir. Desen kağıda aktarıldıktan sonra boyamaya geçmeden evvel hafif tebeşire sürülmüş bir bez, kağıt üzerine sürülür. Bu işlem kağıt üzerindeki fazla yağı almak içindir. Aksi takdirde kağıt sürülecek sulu altın veya boyayı tutmayabilir. Halkârîde boyama, sulu altın ve boyayı motif uçlarında toplamak suretiyle yapılır ve en son tahrir çekilir. Halkârîde tahrir çekilirken incelik ve kalınlıklara dikkat etmek gerekir. Özellikle ince başlayıp uçlara doğru kalınlaştırılarak çekilen tahrirli halkâr gösterişli olur.

Koyu renk kağıda veya plaka boya sürülmüş zemine desen tebeşirlenmiş kağıt yardımı ile geçilir. İnce bir kağıt tebeşirlenir ve fazla tebeşir yumuşak bir fırça ile atılır. Daha sonra tebeşirli kağıt, tebeşirli kısım zemin üzerine gelecek şekilde konur. Hazırlanan desen de bu kağıt üzerine yerleştirilir ve kaymaması için bant veya kıskaçla sabitleştirildikten sonra ucu bitiş ince uçlu bir tükenmez kalem ile desen üzerinden çizilir. İşlem bitince desen ve tebeşirli kağıt alınır ve zemin üzerindeki fazla tebeşir ince ve yumuşak bir bezle atılır. Daha sonra desen boyanır. Çoğunlukla plaka boya sürülmüş bir zemin üzerine yapılan altılı halkâr mührelenmez.

1.7. Tezip Sanatında Kullanılan Malzemeler

Altın Varak:

İnce tirşeler arasında çekiçle döve döve inceltilen altın levhalara verilen ad. İyi bir altın varak elde etmek için yaklaşık onbin çekiç darbesi gereklidir. Altın varaklar ya ezilip, jelatinli su ve fırça ile ya da yumurta akı ile yapıştırma şeklinde kullanılır. Tezhipte genellikle üç renk altın kullanılır.

- a) Sarı altın
- b) Yeşil altın

c) Kırmızı altın. Nadiren minyatürlerde beyaz altın ve gümüşün de kullanıldığı görülmektedir.

Osmanlı altınları 13 x 7 cm lik sayfalar arasındadır ve her defterde 10 altın varak bulunmaktadır. Günümüzde tezhipte kullanılan altınlar ise başta Almanya olmak üzere yurtdışında üretilmektedir. Bu altınlar 9 x 9 cm'lik kare sayfalar arasındadır ve her defterde 24 altın varak vardır (Resim 71,72).

Altın Tabağı:

Altın ezmek için kullanılan seramik tabaklara denir. Mertebani tabaklar (Merteban'da yapılan yeşilece sırlı seramik tabak) bu iş için uygundur. Eli yormamak için altın tabakları hafifçe çukur ve en az 30 cm çapında olmalıdır. Altın ezildikçe tabak ortasından kenarlara doğru yayılacağından, tabağın büyükçe olmasına dikkat edilmelidir (Resim 73)

Altın Varakların Ezilmesi:

Altın varakların kamış kalemle yazılabilecek ve fırça ile kullanılabilecek surette sıvı hale getirilmesine altın ezme denir. İki çeşit altın ezme yolu vardır.

a. Nefes Zāde Yolu:

Nefes Zāde İbrahim Efendi, Gülzar-ı Sevab adlı kitabında altın ezmeyi şu şekilde tarif eder: Düz bir çini üzerine, süzülmüş bal veya Arap Zımkı sürülüp el ile sıvadıktan sonra altın varakları birer birer alarak tepsi üzerine parmakla iyice eze eze halletmeli. Ezerken kurursa önceden ateş üzerinde bulundurulmuş sıcak su buharına tutup nemlendirilerek ezmeğe devam edilir. İyice halburlandıktan sonra bir miktar temiz su konup düz bir çanak içine tepside el ile yıkayıp durulamak üzere bir saat kadar bekletmeli.

Sonra suyu, üzerinden süngerle alıp çanağı dışından ateşe tutup kurutmalı. Lazım oldukça bir miktar jelatinli su ile kullanmalı ve iş bittikten sonra kurutup tozlanmaması için bir kağıdasarmalıdır (28)

b. M cellid Safvet Yolu: İstanbul'da Bayezıd Meydanında Eczacı okulu binasının önünde, zamanında kağı ı ve müzehhip dükkanları vardır. Sonradan hepsi kaldırılmıştır. Bu dükkanlardan birinde kağı ılık ve m zehhiplik yapan merhum Safvet Efendinin altın ezme yolu şöyledir: Genişçe bir tabağın ortasına bir iki damla s z lm ş bal veya Arap zamkı koyup tabağa sıvadıktan sonra, altın birer birer konarak parmakla iyice ezilir. Varak sayısı arttıkça ezmeyi de arttırmalıdır. İyice ezilmezse yıkarken zerreler zayı olabilir. şayet kuruyupta ezilmez olursa, bir iki damla su koyup ezmeye devam edilir. Ezildiğinden emin olmak için,  akı burnuyla biraz alıp tabağın birkenarına koymalı. Dört - beş damla su ile karıştırılıp akıcı hale getirmeli. Tabağı saça sola ağır ağır eğip kaldırmak suretiyle zerrelerin akışına bakmalı. Eğer kumlu gibi birbirinden ayrılarak akıyorlarsa henüz ezilmemişlerdir. Sonra biraz su koyup tabağın kenarına toplayarak büyükçe bir kase tasa dökmeli. Arada suyunu s zmeli. Tekrar su koyup yine durulmaya bırakmalı. Altın yıkama denen bu s zmeleri başka bir tasa yapmalı. Onu da durulmaya bırakmalı ki kaçmış zerreler varsa, bunları toplamak ve tekrar ezip ilave etmek suretiyle kaybına meydan vermemek mümkün olsun.

Nihayet hepsini s ze s ze bir tabağa toplamalı ve ateşe kurutmalı. (Resim 74, 75, 76, 77)

(28) Mahmud Bedreddin Yazır, Medeniyet  leminde Yazı ve İsl m Medeniyetinde Kalem Güzeli, Neşre Hazırlayan Uğur Derman) II. Kısım, Ankara 1974, s. 186.

Kullanmak gerektiğinde, jelatin denilen beyaz tutkaldan bir küçük kab içine (küçük kahve fincanı) baş parmak tırnağı kadar koyup, biraz da su ilave ederek, az bir müddet şişmesini beklemeli, sonra ısıtarak suda eritmelidir. Bu zamk altın bulunan tabağa birkaç damla konup, altın, fırça ile alınıp kullanılmalıdır.

Suya jelatin konması, altın rengini değiştirmemek ve zerrelere akıcı ve kullandıktan sonra sabit hale getirmek içindir. Fazla jelatin altını kirli, pis ve mat bir hale getirmekle beraber mührü de kabul etmez (29). Hacı Kamil Akdik'e göre altın tabakta sulu olarak uzun zaman durursa bozulur. Daima kuru bir halde bırakılmalıdır. Eski müzehhipler altının çok parlak olması için ezildikten sonra suda uzun müddet kaynatırlarmış. Altın ezildikten sonra altın çanağına aktarılırken mutlak ipek bir bezle sözülmelidir. Böylece ezilirken ortaya çıkan toz, kil gibi pislikler ipek bez üzerinde kalır. Şefki ve Sami gibi önemli hattatların müzehhibi Hüsn-i Efendi de ezdiği altını mendille süzermiş.

Arap Zamkı:

(Zamk-ı Arabi) Ağaç gövde ve dallarında bulunan doğal zamk, Varak altın eziminde ve mürekkep yapımında kullanılır. Arap zamkı bir miktar suyun içinde bekletilip sıvı hale getirilerek kullanıldığı gibi, demir havanda ezilip toz haline getirilerek de kullanılır (Resim 87).

(29) Mahmud Bedreddin Yazır, A.g.e. s. 187.

Jelatinli Su:

Ezilmiş altını fırça veya kamış kalemle kullanmak için hazırlanmış suya denir. Bu amaç için hazırlanmış jelatinli suyun jelatini fazla olursa altın zor mührelenir. Mührelense bile parlamaz. Eğer jelatin az olursa altın parlar ancak sabit kalmaz ve dökülür. Bunun için jelatinli suyu çok dikkatli hazırlamak gerekir. Altın mühreledikten sonra hem parlamalı hem de dökülmemeli. Bir küçük kahve fincanı suyun içine bir - iki diş jelatin bırakmalı ve şişmesini beklemeli, daha sonra karıştırarak kaynatmalı ve soğuttuktan sonra damlalıklı şişelere koyup gerektiğinde altın üzerine bir iki damla damlatarak kullanmalı. Jelatinli sular sıcakta fazla bekletildiğinde bozulur ve kokar, bu durumda yeniden jelatinli su hazırlamak gerekir. Kalbur zerefşan yapılacağı zaman zemine sürülecek jelatinli suyun jelatini fazla olabilir. Jelatinli su iki parmak arasına alındığında yapışkanlık hafif hissedilmelidir.

Kağıt:

Tezhip ve Hat sanatının en önde gelen malzemelerinden biri olan kağıtların kalitesi ne olursa olsun mutlaka aharlanıp mührelenmeli, pürüzlü olmayanı, düz ve yumuşak olanı tercih edilmelidir. Ham kağıt kullanılmamalı ve aharlanıp mühreleme işlemi kağıdı kullanmadan uzun zaman önce yapılmalıdır. Rutubeti çabuk emen, kullandıktan sonra kıvrılıp buruşan ve sertleşen, inceliği sebebiyle arkasına gölge aksettiren kağıtlara itibar etmeyip sağlam kağıt kullanılmalıdır.

Kağıdın sağlamlığından başka rengide önemli özellikler arasındadır. Gözü yormayacak, çabuk kirlenip lekelenmeyecek, yazıyı ve yapılan süslemeyi boğmayacak, açık renk kağıtlar tercih edilmelidir. Hattatlar ve müzehhipler bu yüzden mümkün olduğunca beyaz kağıtlardan kaçınmışlar ve nohidi renk kağıdı tercih

etmişlerdir. Nohidi renk kağıdın dışında, krem, bal köpüğü, toz pembe, gül kurusu, açık yeşil ve mavi, süt mavisi, çağla yeşili gibi renkler de kullanılabilir (Resim 88).

Kağıt Boyama Yöntemleri:

Beyaz kağıtlar, hamurları ne olursa olsun, bitkisel ve kimyasal boyalarla çeşitli renklere boyanabilir. Bu konuda başlıca iki yöntem vardır.

a. Banyo Yöntemi: Ihlamur, çay, safran, kök boya, tütün, saman, soğan kabuğu, kına, ekşi nar kabuğu gibi renk veren bitkiler suda kaynatılır, rengi çıktıktan sonra bir miktar şap koyup tekrar kaynatılır ve kağıtlar bu suyun içinde ılık ılık banyo edilip süzöldükten sonra kurumaya bırakılır.

b. Sürme Yöntemi: Eğer boya toz veya madeni boya ise, mermer üzerinde bir miktar sirke ile karıştırılıp deste - senk ile iyice ezdikten sonra nişasta veya kola, pelte halinde pişirilerek buna karıştırılır. Soğuk veya ılık ılık süngerle veya el ile kağıda yedire yedire sürülür. Boyanmış kağıtlar güneşte ve çok sıcak yerlerde kurutulmamalıdır. Mümkün olduğu kadar gölgede kendi kendine kurumalıdır. Düzgün durması için de, nemli iken üstüste yığılmalıdır (30).

Ahar:

Nişasta, yumurta akı, nişadır, kitre, Arap zamkı, üstübeç, beyaz şap, balık tutkalı, un, hatmi çiçeği, taze gül yaprağı, piring gibi maddelerden yapılan ve ham kağıtların terbiyesinde kullanılan sıvı.

(30) Mahmud Bedreddin, Yazır, A.g.e. s. 191

Bu maddeler tek tek veya karışık olarak kullanılır.

Kağıt Aharlama Yöntemleri: Kağıt iki şekilde âharlanır.

a. Âhar yapılacak madde sıcak suda eritilir, kıvamınca karıştırılıp kağıt buna daldırılır.

b. Sünger veya pamukla âhar kağıt üstüne sürülüp kurutulur. Bir kat âhar sürülmüşse tek âharlı; iki veya daha fazla sürülmüşse, çift âharlı denir. Buna kısaltılarak çiftâli de denilmiştir. Ahar kağıda iki üç defadan fazla sürülmemelidir, aksi halde zamanla çatlar. Ayrıca âhar sürüldükten sonra bir hafta geçmeden kağıtları mührelemek lazımdır. Yazıların çeşitlerine göre âharın cinsi değişir. Yalnız bir tarafına yazı yazılacak kağıtlara (levha) kalın âhar; kitap sayfalarının iki tarafına ince âhar yapılırdı. Âharlanmış ve mührelenmiş kağıtlar, zamana, rutubet, küf ve kitap kurtlarına karşı daha dayanıklıdır.

Eskiden en güzel âharlar İstanbul'da yapılmış. Beyazıd'ta eski askeri Tıbbiye karşısında âharlanmış mührelenmiş kağıtların satıldığı, eski kitaplarda kayıtlıdır (31).

Nişasta Aharı: Ham kağıdın hamurunu değiştirip, sertliğini giderir. Altının iyi parlamasını sağlar. Nişasta âharı banyo ve tıla (sürme) olmak üzere iki türlü yapılır.

Banyo Aharı: Nişasta koku gidene kadar, boza kıvamında pişirilir. Kağıt bunun içinde ılık veya soğuk olarak banyo edildikten sonra ince çıtalar üzerine serilerek süzdürülür. Kağıtların kıvrılması için nemli iken toplanıp üstüste konur.

(31) Mine Esiner Özen, Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü, İst, 1985.

Sürme Aharı: Bir miktarı nişasta soğuk su ile ezildikten sonra ağır ağır nişasta kokusu kalmayıncaya kadar pişirilir.

Ne pek sulu ne de kaskatı olmalıdır. Sünger veya el ile bir tahta üzerinde kağıda yedire yedire sürülür. Kağıt üzerinde çizgiler, top top parçacıklar kalmamalıdır. Pelte birkaç gün dinlendikten sonra üzerindeki kaymak tabakası atılıp soğuk olarak sürülürse âhar daha kuvvetli olur.

Yumurta Aharı: Nişasta âharı yapılmış veya yapılmamış herhangi bir kağıda yumurta âharı yapılabilir. 5 - 6 tane taze tavuk (kaz veya ördek yumurtası da olabilir) yumurtasının akları bir tasa ayrılır. Yumurta büyüklüğünde bir şap, bütün olarak bu tasın içine konur, el ile döndüre döndüre çarpılır. Aklar bir müddet sonra köpürür ve koyulaşır. Çarpmaya devam edilir. Nihayet yumurta akı sulanıp sönmeye başlar. Âhar maddesi hazır olmuştur. Yüzündeki köpüğü almak için tülbentle diğer bir kaba süzülür. Süngerle veya dışı bezlenmiş bir pamukla kağıda hafifçe sürülür.

Nişasta veya yumurta âharının içine bir miktar misk, amber veya gül suyu konarak kokulu kağıt edilebilir. (32) Nişasta ve yumurta âharı yapılmış kağıtlar iyice mührelenir ve kullanmak için belli bir zaman beklenir.

Mühre: Mühre, sözlükte her çeşit yuvarlak şey, topçuk, cam boncuk, deniz böceği kabuğu (deniz kabuğu), billurdan top anlamına gelir (33). Âherli veya âhersiz kağıtların yüzeylerinin düzleştirilip, eczalarının birbirine sıkışması ve kağıda sürülen mat altının parlatılması için kullanılan alete verilen ad.

(32) Mahmud Bedreddin Yazır, A.g.e. s. 200

(33) Mahmud Bedreddin Yazır, A.g.e. s. 201

Mühre Çeşitleri:

Kağıt Mühreleri:

a. Çakmak Mühre: Her iki tarafında el ile tutulabilmek için birer kol bırakılmış olan bir ağacın parçasının alt kısmına boyu 10 - 12 cm, eni 4,5 cm ve kalınlığı 1,5 cm kalınlığında bir çakmak taşı yerleştirilmiştir. Bu taş yerine, akik, cam gibi malzemelerde kullanılabilir.

b. Cam Mühre: Yumurta biçiminde ve avucu doldurabilecek büyüklükte yuvarlak cam obje. Cam mühreler kenarları yuvarlatılmış kalın dört kenarlı cam şeklinde de olabilirler.

c. Böcek Mühre: Deniz böceklerinin sert ve parlak kabuklarıdır.

d. Har Mühre: Katır boncuğu

Altın Mühreleri: Altın parlatmak için kullanılan, akikten, süleymani taşından, yeşimden ve yemen taşından yapılmış bu mührelere zermühre veya miskale - Mazgalada denmektedir. Altın Mühreleri üç çeşittir.

a. Badem Mühre: Yassı Mühre: Badem şeklinde olup uç tarafı biraz daha yassı ve kenarları keskincedir. Ucun diğer tarafı madenî bir yuva içine sıkıştırılmış ve bu yuvanın diğer tarafına, fildişi, kemik ve ağaç gibi objelerden 10 - 15 cm uzunluğunda ve parmak kalınlığında bir sap takılmıştır.

b. Kartal Burnu: Ucu kartal gagası gibi eğri ve sivridir.

c. Damar Mühresi: Tezhiplerde altınlanan çiçek saplarını, süslemelerinin girintili çıkıntılı yerlerinin parlatmak için kullanılan, açılmış kurşun kalem biçiminde akik mühre. Bu mührelere Tırnak Mühresi de denir.

Kağıt mührelerken, mührenin kağıt üzerinde kayması için biraz sabun sürülür. Altın mührelerken ise altın mühreleri, yağlı saça veya cilde sürülerek mührelerin kayganlığı sağlanır (Resim 89, 90)

Murakka:

Birkaç kağıdın suları ters yönde olmak üzere üstüste yapıştırılmasıyla elde edilen mukavvaya verilen ad. Bu şekilde elde edilmiş murakkalar üzerine yazı sayfaları yapıştırılıp, gerekli yerler tezhiplenir. Günümüzde murakkalar iki şekilde yapılmaktadır.

a. En altta kalacak kağıt dört kenarından kola ile düz bir murakka tahtası üzerine yapıştırılır. Daha sonra bu kağıdın yüzeyine kola sürülür ve ikinci kağıt suyu birinciye ters gelecek biçimde altta hava kabarcığı kalmayacak şekilde ortadan kenarlara sıvazlayarak yapıştırılır. Eğer yine de hava kabarcığı kalmışsa bir iğne ile hava kabarcığı delinir, hava çıkarıldıktan sonra üzeri sıvazlanır. Bu işlem istenilen kalınlık elde edilinceye kadar tekrarlanır ve en son üzerine istenilen kağıt veya yazı sayfası yapıştırılıp, kurumaya bırakılır. Kuruduktan sonra kenarlarından kesilip alınır.

b. İnce bir mukavvanın, her iki tarafına, mukavvanın suyu doğrultusunda kağıtlar mücellit kolası ile yapıştırılır. Daha sonra istenilen sayfa (yazı sayfası vs.) bu murakkanın üzerine yapıştırılıp, hava kabarcığı kalmadığından emin olduktan sonra üzerine temiz bir kağıt serilip, bir mermer altında veya mukavvalar arasında kendi kendine kurumaya bırakılır.

Zerefşan:

Altın serpmek, püskürtmek; püskürtme altınla yapılan süsleme çeşidi (34). Yazıların etrafına, ince bordürlere, fermanlarda yazıların üzerine ve ciltlenmiş kitapların ön ve arkasındaki boş sayfalara bolca uygulanmıştır. Zerefşan bilinen üç yöntemle yapılır.

a. Zerefşan yapılacak alanın dışındaki kısımlar kapatılarak, ezilmiş altın jelatinli su ile karıştırılıp bir fırçaya alınır. Fırça sapına parmakla veya kalem gibi başka bir obje ile hafif darbelerle vurarak zerefşan yapılacak yerin üzerine püskürtülür. Altın, kuruduktan sonra parlaması için mührelenir.

b. Zerefşan yapılacak yere jelatinli su sürülür ve zerefşan kalburu veya tel süzgecin içerisine varak altın konur. Sert bir fırça ile varak altın karıştırılarak, süslenecek yer üzerinde gezdirilir. Jelatinli su kuruduktan sonra altın serpilmiş alanın üzerine ince bir eskiz kağıdı konarak üzerinden mührelenir ve sonra tekrar fırça ile jelatinli su sürülür ve kuruduktan sonra tekrar mührelenir.

c. Toz altın gözenekli bir kumaştan yapılmış bir kese içerisine konur ve jelatinli su sürülmüş alana püskürtülür. Kuruduktan sonra mührelenir.

Zerefşan Kalburu:

Kısa ve küçük, silindir bir teneke kutu içten çeşitli kalınlıkta çivilerle delinir ve zerefşan kalburu elde edilir. Tel süzgeçler de aynı işlem için kullanılır. Ancak tel süzgeçten dökülen altın parçacıkları aynı büyüklüktedir (Resim 91).

Destezenk: (Destesenk)

Ezme işleminde kullanılan, billur veya mermerden yapılmış alet. Somaki, porselen ve diğer sert taşlardan da yapılan bu alet, tezhip, ebru ve hat için gerekli olan boya ve mürekkeplerin yapımında kullanılır. Boyalar bir miktar keskin sirke ile karıştırılarak bir mermer üzerinde destesenk ile ezilir.

Eskiz Kağıdı:

Silmeye dayanıklı, şeffaf, ince kağıtlar eskiz kağıdı olarak seçilmelidir. En ince aydınlar kağıtları eskiz kağıdı olarak kullanmak için idealdir (Resim 93,94)

Tebeşirli Eskiz Kağıdı:

Eskiz kağıdına çizilmiş deseni veya yazıyı koyu renk zemine geçirmek için kullanılır. Kağıdın bir yüzü tebeşirlenir ve fazlası bir bez yardımı ile alınır. Desen veya yazının çizildiği kağıt, zemin üzerine konup, kaymasını önlemek için kenarlarından bir bantla sabitleştirilir. Tebeşirli kağıt, tebeşirli yüz zemine gelecek şekilde desenin bulunduğu kağıdın altına yerleştirilir ve yazmayan ucu sivri bir tükenmez kalemle desen koyu renk zemine geçirilir. Zemin üzerindeki tebeşirin fazlası tüylü bir deri parçası ile atılır. Aynı işlem açık renk zeminler için eskiz kağıdı siyah kurşun kalem ile iyice boyanıp fazlası silindikten sonra yapılır.

Rapido:

Altın cetvellerin kenarlarını tahrirlemek ve geçmelerin noktalarını koymak için kullanılır. Altın cetvel kenarlarını tahrirlemek için cetvelin kalınlığına göre 01 - 02 ve 03 numara rapidolar. Zencerek noktalarını belirlemek için ise 03 - 04 numaralı rapidolar

uygundur ve bu işlemler için genellikle siyah mürekkep kullanılır. (Resim 92)

Trilin:

Altın cetvel kenarlarını: tahrirlemek, altın ve diğer boyalarla çizgi çizmek, kuzu (veya kuzuluk) çekmek için gerekli alet (Resim 95)

Tashih Bıçağı:

Hattatlar ve müzehhipler tarafından yapılan küçük hataların kazınmasında kullanılan ucu sivri bıçak, (Resim 96)

İpek Parçası:

Ezilmiş altın, karıştırılmış boya veya aher süzmek için kullanılır. İnce kadın çorapları da boya, aher, kola süzmek için uygundur.

Diğer Malzemeler:

Çeşitli yumuşaklıkta ve kalınlıkta kurşun kalemler, silgi, maket bıçakları, pergel ve cetvel takımı. Su ve boya kapları diğer önemli malzemelerdir (Resim 97)

Boyalar:

Tezhip sanatında eskiden kullanılan boyalar elde hazırlanmış toz boyalardı. Günümüzde genellikle yurtdışında üretilen çeşitli markalarda boyalar kullanılmaktadır. Su ile kullanılan bu boyaları üç grupta toplamak mümkündür.

a) Silme tezhip zemini doldurmada ve gölge yapmakta kullanılan, kuruduktan sonra suyla çıkabilen guaj boyalar. Bu çeşit boyalar tüp veya şişeler içinde bulunmaktadır.

b) Renkli halkar yapımında kullanılan sulu boyalar.

c) Altın halkar yapmak için koyu renk zemin elde etmekte kullanılan plaka veya akrilik boyalar. Bu çeşit boyalar, kuruduktan sonra su ile çıkmayan boyalar oldukları için suyla çalışılan halkar yapmak ve zer - endud yazı yazmak için en uygun boyalardır (Resim 98)

İğnedan:

Altın zeminlerde metalik görünümlü üç nokta yapmak için kullanılan ucu küt iğneye denir. Bu iğneye kemik, fildişi, ahşap veya metalik bir sap ta takılabilir. Günümüzde bu işlemi (iğne perdah) yapmak için en küçük numara tığlardan da faydalanılabilir. İğneden ayrıca kağıda çizilmiş deseni iğnelemek için de kullanılır. Bu çeşit iğneler hafif sivri olabilir. Bir desende motif çizgilerinin içinden, dışından ve ortasından olmak üzere üç şekilde iğneleme yapılabilir (Resim 100).

Füzen:

Yakılarak elde edilmiş kalem gibi dal parçası. İğnelenmiş desenin veya yazının kağıda geçirilmesinde kullanılır.

Fırçalar:

Tezhipte en önemli malzemelerin başında fırçalar gelir. İyi bir tezhip iyi bir desen, iyi bir el ve iyi bir fırça sonucunda ortaya çıkar. Tezhipte kullanılan fırçalar iyi kalite samur fırçalardır. Fırçaların uçları sivrimsi ve çataksız olmalıdır. İnce uçlu 1,0,00,000 numara fırçalar tezhip ve halkâri yapımında kullanılır. Tahrir çek-

mek, zemin doldurmak, altın sürmek için farklı fırçalar kullanmaktan yarar vardır. Büyük alanları boyamak için kalın uçlu ve köşeli fırçalar kullanılır (Resim: 101).



2. Tezhib'in Klasik Kullanım Alanları

2.1. Yazma Kitapları

Türkiye Kütüphane ve müzeleri el yazması kitaplardan oluşan çok büyük ve değerli koleksiyonlara sahiptir. Kitap, risale ve mecmua sayısının 400.000 civarında olduğu ve özel koleksiyonlarda bulunanlarla birlikte daha büyük sayılara ulaştığı bilinmektedir. Kitapların metin ve güzel yazılarının kıymetleri yanı sıra, minyatür, kitap kapları ve tezhipleri yönünden de, çok zengin olduklarını belirtmek gerekir. Hepsi değilse bile, pek çoğu tezhiplenmiştir.

Yazma kitaplar arasında en çok yazılıp, tezhiplenmiş olan elbetteki Kuran-ı Kerimlerdir. Hattatlar Allah kelamını en iyi şekilde yazma yönünde birbirleriyle yarışmışlar, müzehhipler de en güzel tezhiplerini Kuran-ı Kerimleri süslemek için yapmışlardır. Kuran-ı Kerimlerin dışında, Dua kitapları, Edebi kitaplar ve bilimsel eserler de yazılıp tezhiplenmiştir.

Yazma kitaplarda genel olarak, zahriye sayfaları, ünvan sayfaları, serlevhalar, sure başları, güller, noktalar, satır araları, sayfa kenarları ve hatime sayfaları tezhiplenmiştir.

2.1.1. Zahriye Sayfaları

Yazma kitaplarda en önemli süslemeler, eserin "zahriye" denilen tanıtım sayfalarında bulunur. Yazma eserlerin başlık bulunan ilk sayfasından önceki, temellük kaydı bulunan, çoğunlukla tezhipli ve bazan da boş sayfalarına zahriye adı verilir.

Bu sayfalarda bazan kitap başlığı, müellifi meşhurların hükmü, bir beyit vb. yazılar bulunur (35).

Arapça'da zahr, sırt anlamına gelir. Zahriye ise sırtlık demektir. Kitapta bulunduğu yer itibarıyla bu adı almıştır.

Zahriyeler dönemlerine göre değişiklikler gösterir. Selçuklu döneminde tek sayfa şeklinde olan zahriyeler 15. ve 16. yy.larda karşılıklı ve çift sayfa şeklindedirler. Zahriye sayfaları bazen de yazısız olup tamamen tezhiplenmiştir. 16. yy.zahriyelerin plan ve tezyinat itibarı ile en mükemmel derecede olduğu görülür (Resim 102,103,104.105), (Desen: 14,15)

2.1.2. Serlevhalar

Ser, baş anlamındadır. Yazıda, başlık anlamına gelen ser - levha (baş levha) zahriyeden hemen sonra gelen ve metnin başladığı ilk sayfadır. 14. yy.'a kadar ser - levha tezhipleri sadece sağ başlangıç sayfasının tezhiplenmesi şeklindedir. Özellikle Kuran-ı Kerimlerde karşılıklı sağ ve sol sayfaları tezhiplene gelenek 14 yüzyılda başlar ve gelişir. Kuran'larda Fatiha ve Bakara surelerini içine alacak şekilde yapılan serlevhalar karşılıklı ve simetriktir. Metnin üst kısmındaki tezyinata bulunan paftalarda surenin adı yazılıdır. Kuran serlevhası tezhiplerinde sanatçı bütün hünerlerini sergiler. Burada tezhibin başlıca amacı olan yazının ön planda, tezhibin ikinci planda olması düşüncesi terk edilerek tezhibin bütün ihtişamı ser levha sayfalarında gösterilmiştir.

Kuran-ı Kerim'lerin dışındaki el yazmalarda genel olarak metnin başladığı ilk sağ sayfa tezhiplenir ve metnin üst kısmına dönemine göre başlık tezhipleri yapılır.

(35) Mine Esiner Özen, A.g.e. s. 39

Eski kaynaklarda bu çeşit serlevhalara dibâçe ve mihrabiye adı verilmiştir ve metnin üstündeki süslemenin içerisinde bulunan pafatanın içerisine konunun ya da eserin adı yazılır. Bu tür düzenlemelerde bazen sol sayfada metnin kenarlarına hafif bir tezyinat, zerefşan ya da halkâri yapılır. Ser levhalarda tezhip özellikle Kuran-ı Kerimlerde, metni içine alacak şekilde tam sayfa alabildiği gibi (Resim 106 - 107 - 108 - 109 - 110) (Desen 16) yalnız metnin üstünde taç, mihrap ve düz şekilde de olabilir (Resim 111-112-113) (Desen 17,18).

2.1.3. Bölüm Başları

El yazması Kur'an ve diğer eserlerin süslendiği sure ve bölüm başlarına serberk adı verilir. Bu süslemelerin ortasındaki pafatanın içerisine çoğu zaman altın üzerine beyaz renk ile surenin ya da bölümün adı yazılıdır. Sure ve bölüm başları çoğunlukla dikdörtgen formundadır (Resim: 114,115,116,117) (Desen 19) Bazen kubbeli formlarda görülür.

2.1.4. Güller

Yazma kitapların sayfa kenarlarında görülen, çevresi tezhiplenmiş, ortası boş, yuvarlak formlar. Ortalarına o sayfadaki konu yazılırdı (36). Gül şekline benzerliği nedeniyle gül adını alan bu form çok çeşitli şekillerde tezhiplenmiştir. Daha çok Kur'anda, durulacak veya secde edilecek ayetler hizasında görülen güllerin değişik isimleri vardır.

- * Secde gülü: Secde edilecek ayetler hizasında,
- * Hizib gülü: Her beş sayfada bir,
- * Cüz gülü: Her yirmi sayfada bir,
- * Secde gülü Her surenin başında, bulunur (Resim: 118, 119, 120, 121).

(36) Mine Esiner Özen. A.g.e. s. 22

2.1.5. Noktalar (Duraklar)

Müzehhep çiçeklere verilen ad. Bunlar kitap süslemesinde genellikle ayetlerin sözbaşlarına veya sonlarına konulduğu için bu adı almışlardır. Vakfe de denir (37). Bir Mushaf'da 6666 tane ayet bulunduğu için duraklar zengin örnekere sahiptir. Dönemlerine göre farklı şekillerde yapılırlar ve gözü dinlendirmek amacı ile de kullanılırlar. Yapıldıkları şekillere göre isimler alırlar (Bkz. 1.3.7. Duraklar) (Resim: 123).

2.1.6. Satır Araları (Beyn es-sutur)

El yazmalarında tezhiplenen bir bölümde satır aralarıdır. Açık olan satır aralarını ve küçük boşlukları göze hoş gelecek şekilde tezhiplenmek gerektiğinde satırlar dendanlar içerisine alınıp boş kalan yerlere gerekli süslemeler yapılır. Bu süslemeye satır arası anlamına gelen Beyn es-sutur süslemesi denir. Yazma kitaplarda satır araları, yazıyı boğmayacak biçimde, genellikle üç şekilde tezhiplenir.

* Satır veya yazı dendan içine alınır. Diğer zemin altınlanır ve mührelenir. Parlak zemin üzerine istenirse iğne perdah yapılır.

* Altınlanmış ya da altınlanmamış zemin üzerine boya ile motifler yapılır.

* Yazı dendan içine alınır zemine altınlanır. Mührelenir ve parlak zemin üzerine renkle "üç nokta" konur (Resim: 124, 125).

(37) Mine Esiner Özer, A.g.e. s. 55

2.1.7. Cetveller ve Sayfa Kenarları (Haşıye)

Yazma kitaplarda ve levhalarda yazıyla kenarsuyunu ayırmak üzere altınla çekilen çizgilere cetvel adı verilir. Yazma kitaplarda her sayfada metnin dört tarafına altınla çekilen cetvel kalınlığı kitabını ve yazının ölçüsüne göre değişir. Altınla çekilen cetvel'in her iki tarafı siyah boyayla, trilin ya da rapido ile tahrirlenir. En dışa genel olarak lacivert veya siyah renk ile kuzu cetvel adı verilen ince çizgiler çekilir. Bazen değişik renk altın kullanarak ortadaki kalın cetvelin her iki tarafına ince birer çizgi çekilir ve siyah boya ile kontürlenir.

Cetveli müzehhipler çekebildiği gibi bu işi kendine melek edinenler de vardır, bunlara cetvelkeş denirdi (Resim: 126), (Desen 20).

Yazma kitaplarda zahriye sayfalarından sonra bütün sayfalara cetvel çekilir ve bazen cetvel çekildikten sonra sayfaların dört kenarına hafif zerefşan atılır ya da hafif bir halkâri yapıldı. Yazma kitaplarda sayfa kenarlarına haşıye adı verilir. Haşıye Kenar, pervaz anlamındadır. Haşıyelerde metinle ilgili açıklamalar, güller ve hafif bir halkâri tezyinatı bulunabilir. (Resim: 127, 128)

2.1.8. Hatime Sayfaları

Yazma kitaplarda müellifin eseri bitirirken yazdığı duaları, hattatını, yazılış tarihini, varsa müzehhibini belirttiği yazıları kapsayan son sayfaya hatime ya da bitiş sayfası denir. Hatime sayfalarına, eserin diğer sayfalarına göre daha hafif bir tezyinat yapıldığı görülmektedir (Resim: 129, 130), (Desen: 21).

2.2. Levhalar:

2.2.1. Celi Levhalar

19. yy.dan bu yana Osmanlı'larda gerek sülüs'ün gerekse ta'lik'in celi şekli tekamül ettiğinden dolayı, büyük mekanların duvarlarına levha asma adeti de yayılıp gelişmiştir. Nâdir de olsa, eskiden yazılı kağıt, düzgün tahta plaka üzerine yapıştırılıp etrafı tezhip yapıldıktan sonra asılır; ancak tahta kurtlarının yazıyı delik deşik edip, okunamaz hale getirmesi engellenemezdi. Zamanla büyük ölçüde kağıt üretiminin gelişmesi, bunların üst üste yapıştırılmasıyla mukavva haline getirilmesi murakka germek imkanı verdi ve yazılar bu şekilde hazırlanmış mukavvalar üstüne yapıştırılıp etrafı tezhiplenerek levha yapılmaya başlandı. Yine Eskiden, levhaların camlanıp çerçevelenerek korunmasına önem verilmediğinden, açıkta kalan yazı ve tezhipler dış etkilerle özellikle devrin aydınlatma aracı olan kandillerin isiyle kirlenip karararak nerdeyse okunmaz hale gelmiştir (38).

19. yüzyılla birlikte celi yazının yanısıra levhacılık tekniği de gelişmiştir. Celi'nin gelişmesi ile beraber zer-endud (= Sürme altın) levhalarda gelişmiştir. Celi Levhalar genel olarak tezhiplene açısından dikdörtgen, kare, daire ve oval formdadırlar. Celi yazının formu ne şekilde olursa olsun, sonuç olarak tezhiplendiğinde ya dörtgen ya da dairemsidir. Cumhuriyet döneminde, hat ve tezhip sanatı özellikle celi yazıların yazılıp tezhiplenmesi şeklinde gelişimini sürdürmektedir.

Açık renk mürekkeple yazılan bir celi yazının tezhiplenmesi şu şekilde yapılır.

(38) M. Uğur Derman, İslâm Kültür Mirasında Hat San'atı, IRCICA yay. İst. 1992. s. 39

Yazının yazıldığı kağıt, yazıdan birbuçuk nokta uzaklıkta kesilir ve murakka gerilir. Yazının cinsine ve büyüklüğüne uygun kalınlıkta bir altın cetvel çekilir, iç pervaz için uygun bir ölçüde pay bırakılır tekrar ikinci bir cetvel çekilir ve dış pervaz için ölçü belirlenir. Dış pervaza, yazıya uygun bir şekilde tezhip ya da halkâri yapılır. Daha sonra iç pervaza, yazıya ve dış pervazdaki tezyinata uygun biçimde geçme vs. tezyin edilir. En son olarak yazı, köşelerindeki boşluklar ve diğer detaylar tezhiplenir. Levha duvara asıldığında yazı daima ön plana çıkmalıdır. Kare ve dikdörtgen formunda celi bir yazının iç ve dış pervazı da kare ve dikdörtgendir. Dairevi bir yazının iç ve dış pervazı dairevi olabileceği gibi iç pervaz dairevi, dış pervaz dörtgen olabilir. Üçgen bir yazının iç ve dış pervazı da dörtgendir. Bu formlara yapılan tezyinattan sonra diğer boşluklar çeşitli motifler kullanılarak tezyin edilir (Resim 131,132,133,134,135,136) (Desen: 22,23,24,25,26).

Zer-endud levhalarda genellikle iç pervaz bulunmaz. Yazının etrafına kalınca bir cetvel çekilir. Cetvelin her iki tarafına ince birer kuzu çekilir ve daha sonra yazının özelliğine uygun olarak değişik renk altınla tezyinat yapılır. Bazen beyaz renk yardımcı renk olarak kullanılır. Zer endud yazıların etrafı dönemine uygun olarak barok tarzda tezhiplidir. Zer-endud yazıların etrafına çoğu zaman kalın bir cetvel çekilir. Cetvelin dıştan dört köşesine tezyinat yapılır ve bu tezyinatlar ilk çekilen cetvele oranla daha ince dört cetvelle birbirlerine bağlanır (Resim 137).

Sonuç olarak celi levhalarda iç ve dış pervaz, duruma göre iç köşeler ve diğer ufak boşluklar tezhiplenir.

2.2.2. Hilyeler

Müslüman sanatçılar, putlaştırılabilecek kimselerin tasvirlerinden şiddetle kaçındıkları için Hz. Muhammed'in resmini çizmeye cesaret edememişlerdir. Hz. Muhammed zamanında yaşamış, onu görmüş ve tanımış kişilerin, Hz. Muhammed'in fiziksel görünüşü, tavır ve hareketlerini anlatan ifadeleri, güvenilir siyer kitaplarında anlatılmaktadır (39). Türk hat sanatçıları bu gibi eserlerde yer alan ifadelerden yararlanarak, hat sanatının bütün inceliklerini hilyelerde göstermişlerdir. Tezhip sanatçıları da bu hilyeleri tezhiplenmek konusunda adeta birbirleriyle yarışmışlardır.

Süs, zinet, cevher, güzel sıfatlar, güzel yüz (40), anlamına gelen "hilye" kelimesi, daha çok Hz. Muhammed'in kutsal vasıflarını, gözünün ve saçının rengini, vücudunun biçimini, boyunu, sesinin tonunun, tavır ve hareketlerini özellikleriyle anlatmak için kullanılır. Hilye dilimizde Hilye-i saadet ve Hilye-i Nebevi şeklinde de kullanılır.

İlk örnekleri 17. yüzyılın sonlarına doğru görülmeye başlayan hilyenin klasik formu ilk kez 17. yüzyılın hat ustası Hafız Osman (1642 - 1698) tarafından hazırlanmış ve bugüne kadar çoğunlukla bu formda hilyeler yazılagelmiştir.

(39) Hilye Metninin bulunduğu kaynaklar:

el-Kādı İyād, Kitāb el-şifā bi'ta'rif hukuk el-Mustafā, Halil Ef. Mat., 1290 s. 50 - 51

et - Tirmizi, eş-şemā'il el-Muhammediye, tedkik: Ubeyd el-Ravvās, Beyrut 1985, s. 8-9.

(40) Ferit Devellioğlu, Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat, Ankara, 1984. s. 442.

Hilyelerde en fazla Hz. muhammed'in amcasının oğlu ve damadı Hz. Ali'nin rivayeti olan metin yazılarmıştır.

Bulunduğu yere bereket, huzur, mutluluk getireceğine ve orayı yangın gibi kötölüklerden koruyacağına inanılan hilyeler çeşitli boylarda yazılmışlardır.

Ceplerde taşınacak kadar küçük yazıldıkları gibi, iki metre-nin üzerinde yazılmış hilyelere de rastalmak mümkündür.

Hilyeler ençok sülüs - nesih, muhakkak - sülüs - nesih ve ta'lik hatlarıyla yazılmıştır. Metin Arapça'dır. Bazen bu metnin sonuna veya arasına Türkçe, veya Farsça bir kıt'a bazen de bir beyit yazıldığı görülür.

Hilyeler, bir hattatın ve müzehhibin, konusundaki bilgi ve becerilerini gösterdiği önemli eserlerin başında gelir. Hattatların değişik kompozisyonlar uygulayarak hat sanatının inceliklerini gösterdikleri hilyeleri, yazma eserleri tezhiplayen müzehhipler de en değişik tezhip örneklerini göstermeye gayret ederek süslemişlerdir.

Klasik üslupta sayılabilecek hilyelerde kağıt özenle seçilmiş ve insan gözünü yormayacak şeker renk ve nohudi gibi açık renkler tercih edilmiştir. Nasilki hattat hilyeyi yazarken kağıdın rengini özenle seçmişse, müzehhip de hilyeyi tezhiplerken kullanacağı renkleri özenle seçip yazının ön plana çıkmasına gayret etmiştir. Hilye tezhiplerinde kullanılan ana renkler, diğer el yazmalarında olduğu gibi zemin rengi olarak lacivert ve altın, halkâri yapılan dış pervaz için ise lacivert, kahverengi, bordo, yeşil ve siyahtır. Çiçek ve diğer yardımcı motiflerde kullanılan renkler sade ve uyumlu olmalıdır. Canlı ve parlak renklerden, göz zevkini rahatsız edeceği düşünülerek mümkün olduğunca kaçınılmıştır.

Hilye tezhiplerinde 18. yüzyıl sonlarına doğru Mekke - Medine minyatürlerinin de yapıldığı görülmektedir (41)

Hat sanatı bakımından birbirinden kıymetli hilyeler, 19.yüzyılda barok - rokoko tarzında tezhiplenmiş ve bu süsleme tarzında çoğu zaman aşırılığa kaçarak, yazı bir bakıma ikinci plana itilmiştir. Ancak, o dönemin modasına uygun şekilde yapılan ve diğer yazma eserlerin süslenmesinde de kullanılan bu tarzda tezhiplenmiş hilyelerin birçoğunda işçilik hiç de yabana atılacak gibi değildir.

2.2.2.1. Hilyenin Bölümleri

Klasik bir hilyede bulunması gereken bölümler şunlardır.

1. Başmakam: Hilyeler, grafik düzenlemenin en üst kısmında bulunan başmakamla ve başmakama yazılan besmele ile başlar. Eğer besmele oklu besmele ise okun (keşidenin) üzerine hafif bir tezyinat yapılır. Muhakkak bir besmele ise besmelenin bitiminde üst kısma serbest yada dairevi bir desen tezyin edildiği görülür.

2. Göbek: Hilye metni göbek adı verilen daire bölümde başlar ve metnin büyük bir kısmı buraya sığdırılır. Metnin başladığı göbek kısmı daire dışında, oval ve dikdörtgen şeklinde de düzenlenmiştir.

3. Hilâl: Tezhiplenen ya da yalnızca sıvama altın sürülüp bırakılan bu kısmın her hilyede bulunması şart değildir ve hilyelerin hepsinde hilâle rastlanmaz.

(41) Faruk Taşkale, "Hilyeler", Antik - Dekor, Antik A.Ş. yay. S. 7, İst. 1990, s. 91

Hiz. Muhammed dünyayı nuruyla aydınlattığı için güneş ve aya benzetilmiş ve hilyenin göbek kısmında güneş, bunu  epe e-vre saran bölümde de hil l şekli oluşturulmuştur. Bir hilyenin tezhip bakımından en zengin yeri, hil lin dışında kalan bölümdür. Bu bölüme ilk dört halifenin adı sırasıyla yazılmıştır.

4. Hz. Ebubekir

6. Hz. Osman

5. Hz. Ömer

7. Hz. Ali

Bazen Hz. Muhammed'in taşıdığı diğer dört isim (Ahmed, Mahmud, H mid ve Hamid) de yazılabilir. ayrıca cennetle müjde-lenen on sahabenin adının yazıldığı hilyelere de rastlamak mümkündür.

8. Ayet: Bu bölüme Hz. Muhammed ile ilgili bir ayet yazılır. En çok rastlanan ayet, sure 21, Ayet 107'dir. "Biz seni alemlere ancak rahmet olsun diye gönderdik" anlamına gelir. "Muhammed'in Allah resulü olduğuna Allah'ın  ahadeti yeter" (Sure 48, Ayet 28 - 29) ve "Hiç   phesiz, sen büyük bir Ahlak  zerindesin" (Sure 68, ayet 4) anlamındaki ayetler de bu bölüme yazılabilir.

9. Etek: Hilye metninin devamının yazıldığı bu bölüm dua hattatın imzası ve tarihle sona erer. Bazı hilyelerde metin göbek kısmına sığdırıldığı için etek kısmı bulunmayabilir.

10 - 11 Koltuklar : Genellikle kıt'alarda, üstteki sülüs yazının altındaki, sülüs yazıdan daha kısa yazılan nesih satırların her iki tarafında kalan bo lu a koltuk(lar) adı verilir. Bir hilyenin etek kısmının her iki tarafında bulunan ve çoğunlukla dikdörtgen şeklindeki bu alanlar (koltuklar) da tezhip yapılan bölümlerdir. Bir

hilyede hilâl etrafındaki boşluğa yapılan tezyinatla koltuk tezhipleri uyum içinde olmalıdır.

12. İç Pervaz: Yukarıda anlatılan bölümleri çevreleyen ve hilyenin büyüklüğüne göre değişen iç pervazlara zencerek, negatif çiçeklerden oluşan kenar suyu, silme tezhip vb. tezyinat yapıldığı gibi, yalnızca uyumlu bir renk sürülüp, üzerine ince çizgiler (kuzular) çizilebilir veya ebru ile kaplanabilir.

13. Dış Pervaz: Hilyelerde iç pervazdan sonra, hilyeyi çevreleyendiş pervazlar da çoğunlukla tezhiplenir veya halkâri ile tezyin edilir. Bazen zerefşan (altın serpme) yapıldığı gibi, ebrulu kağıt ile de kaplanabilir (42).

Klasik formda hazırlanan hilyelerin dışında metin aynı olmakla beraber, alışlagelmiş grafik düzenlemeye yeni ilaveler yapılarak, ya da tamamen değiştirilerek yeni formlar üretilmiştir. Bunlar servi ağaçlı, vazolu, taçlı, Hz. Muhammed'in ayak izi şeklinde veya Hz. Ali'li hilye şeklindedirler. Hilyelerde bazen koltuklara ve dış pervazın üst kısmına yapılan taç formu içine Mekke - Medine minyatürlerinin de yapıldığı görülmektedir (Resim 138,139,140) (Desen: 27).

2.2.3. Kıt'alar

Dört mısradan meydana gelen nazım şekli. Ayrıca güzel yazı ile yazılmış küçük levhalara da kıta denilmiştir (43). Kıt'a'nın sözlük anlamı parça, kısım demektir.

Kıt'anın yazılmasında kullanılan hat çeşidi, bu kelimenin başına getirilmekle, kıt'a cinsini de belirtmiş olur. Sülüs-Nesih kıt'a sülüs kıt'a, Muhakkak-Reyhâni kıt'a, ta'lik kıt'a gibi (44)

(42) Faruk Taşkale A.g.e.s. 95

(43) Mine Esiner Özen. A.g.e.

(44) Uğur Derman, "Yazı Sanatımızda kıt'alar", İlgi, S. 30, İst. 1980, s. 33.

Her kıt'anın ortak yanı dikdörtgen şekilli oluşundadır. Bu dikdörtgen şeklin göze daha hoş gelişinden kaynaklanmaktadır.

Kıt'alarda ikinci ortak özellik, yazının yazıldığı kağıdın, sayfa halinde kalmayıp, bir mukavvaya yapıştırılması ve tezhiplenmek üzere etrafında uygun bir boşluğun bırakılmasıdır. Kıt'aları yazı çeşiti ve dolayısıyla grafik düzen açısından çeşitli şekillerde olabilirler.

* Ta'lik Kıt'a: Satırları sola ve yukarıya doğru meyilli giden kıt'alara, Mâil Kıt'a ismi verilir. Bu meylin derecesi ufki çizgiye göre az olursa kıt'anın eni genişler. Çünkü satırlar uzar. Şayet derecesi artarsa satırlar ufki olarak kısalacağı için kıt'anın eni de daralır. Genellikle 40 ° lik bir meyil tercih edilmiştir. Sadece ta'lik kıt'aların etrafındaki boşluğun üst kısmında iki misli fazla olarak bırakılması, bir Herat - İran geleneğidir. Bizde de bazen buna uyulmuştur. Mâil kıt'ada tezhiplenmiş bölümler iç pervaz, dış pervaz ve köşelik (koltuk) denen kısımlardır (Desen: 28). Genellikle beyit arasına altın cetvel çekilerek, kıt'anın iki beyti birbirinden ayrılır. Tezhip edilmemiş, hatta cetvel çekilmeden bırakılmış kıt'alar da vardır (45)

Mistarına oturmuş ta'lik kıt'ada üç köşelik köşeliklerin açısı 90 ° (yani dik açı) olmalıdır. Tezhibin bozulma devirlerinde bu konuya hiç önem verilmediği için, ortaya çıkan tezhipli köşelikler yerlerinde adeta "igreti oturur" gibidirler (46). Bazen bu köşeliklerin bulunduğu yerler cetvelle sınırlandırılmadan serbest; özellikle hatayi çiçeklerinden oluşan kompozisyonlarla tezyinedilirler (Resim: 141, 142).

(45) Uğur Derman, A.g.k.s. 34

(46) Uğur Derman, A.g.k. s. 34

Ta'lik kıt'a düz satırlar halinde yazılmışsa buna da Düz Ta'lik kıt'a adı verilir. Düz ta'lik kıt'alarda koltuk yeri olarak kıt'anın ancak dört köşesi uygun olduğu için bazen buraları tezhible doldurulur (Desen 29).

Her iki biçimdeki ta'lik kıt'aların yazılarının 1-2 nokta yakından küçük yarım dâire halinde dişlerle sınırlandırılıp (ki buna dendân denilir), bunların arasının tezhip edildiği yada sadece altınlanıp iğne perdah yapıldığı da görülür ve bu tarz tezyinat "beyne's - sütün" (= satırlar arası) ismiyle anılır (47).

* Sülüs - Nesih Kıt'a : En yaygın bir diğer kıt' şekli, Sülüs - Nesih kıt'adır. Üste Sülüs bir satır, alta da Nesih ile üç beş satır yazılır (Desen: 30). Nesih Satırların sağ yukarıdan başlayıp sol aşağı doğru meyilli yazıldığı da görülür (Desen: 31). Eğer yazı dik oturduysa, yazıyı yeknesaklıktan kurtarmak için, ilk ve son satırların sülüs, arasının Nesih olması tercih edilir (Desen 32). Bazen araya bir satır daha sülüs hattı konabilir (Desen 33).

Kıt'aların ölçüsü değişik olmakla beraber, genellikle 10 - 15 cm enindedir, boyları da enlerinin 1,5 - 2 katı kadar olur (48).

Kıt'alarda tezhiplenmiş bölümler iç pervazlar ki bazen iç pervazlar birden fazla olabilir, dış pervazlar, koltuklar ve köşelikler, cümleler arasındaki duraklar ve küçük boşluklardır. Kıt'alarda çoğunlukla koltuk ve köşeliklerin tezhiplenmesine rağmen sık sık iç ve dış pervazların ebru kağıdı ile kaplanıp, zerefşan yapıldığı örneklerle de rastlamaktayız. Koltuklar çoğunlukla dik dörtgendir. Bazen kare koltuklar da bulunmaktadır. Koltuklar genellikle yazıların sağ ve solunda bulunur ve koltuk boşlukları özellikle tezhip yapılması amacı ile bırakılır.

(47) Uğur Derman, A.g.k. s. 34

(48) Uğur Derman, A.g.k. s. 34

Bütün anlatılan bu özellikler ve bölümler klasik kıt'a formlarında bulunmaktadır. Bu arada yazı ve tezhiplenmiş alanlar açısından farklı örneklerle de rastlamak mümkündür (Resim: 143-144-145-146).

2.3. Ferman ve Tuğralar

2.3.1. Ferman Tuğraları

Doğrudan doğruya Osmanlı Türklerine ait olan tuğralar, Türk Hat sanatında başlı başına incelenmesi gereken bir konudur. Yazı ile resim arasında yer alan tuğralar, yüz yıllar boyu Türk hattatlarının ilgisini çekmiştir.

Divan-ı Hümayun'da hazırlanan belgelerde en göze çarpan unsur olan tuğra, Osmanlı sultanlarının yazılı alâmeti ve bir tür imzasıdır. Önceleri ferman, berât, vakfiye gibi yazılı belgelerin baş kısmına konulan tuğranın kullanım alanları zamanla yaygınlaşmış, mühürler, paralar, pullar ve kitabelerde kullanılmaya başlanmıştır (49).

Tuğra hakkında doğru bilgi veren en eski kaynağımız Kaşgarlı Mahmud'un (XI.y.y.) Divân-ı Lugat üt Türk adlı eseridir. Kaşgarlı bu kelimenin aslının Oğuzca "Tuğrağ" şeklinde söylendiğini ve onun, hakanın mührü ve buyrultusu olduğunu bildirir.

Tuğranın şekli hakkında çeşitli teorilere rastlanmaktadır. Bunlardan bazılarına göre Tuğra, "tugrı" adlı efsanevi büyük bir doğan kuşunun şeklini temsil etmektedir ve oğuzların totem işaretidir.

(49) Şule Aksoy, "Tuğra", Osmanlı Padişah Fermanları, (Hazırlayan: Ayşegül Nadir), İst. 1986, s. 11

Ayrıca İslâm Ansiklopedisinde “tuğrağ”ın tuğdan türediği ve bunun Türkçe'nin yapısına en uygun açıklama şekli olduğu belirtilir (50).

Bilinen ilk Osmanlı tuğrası, Orhan Gâzi tarafından (Mart 1324) tarihinde verilmiş bir vakfiye üzerindedir (Resim: 147). Bu tuğrada kendi adı ve babasının adı, yani “Orhan bin Osman” yazılıdır. Tuğra metninde geçen üç elif harfi yukarı doğru uzatılmış, üç nun harfi ise solda iç içe yerleştirilmiştir. İlk düzenlemesi bu ana temel üzerine olan tuğra yavaş yavaş gelişmiş, metninde ve istifinde değişiklikler olmuştur. İlk tuğralar son derece basit bir şekilde tertip edilmiştir. Aynı sadelikte Fâtih zamanına kadar devam eden tuğra, bu devirde hakiki hüviyetini bulmaya başlamış ve Kanuni döneminde daha belirgin bir kimlik kazanmıştır (Resim: 148, 149). Daha sonra gittikçe güzelleşerek nihayet en güzel şeklini II Mahmud devrinin büyük hattatı Mustafa Râkım tarafından almıştır. Bundan sonra artık hattatlar zamanımıza kadar aynı usûbu takip edegelmişlerdir. Râkım Efendi'den sonra tuğra çekmekte pekçok kimse yetişmişse de en ustaları Hâşim Vahdeti, Abdülfettah Efendi, Sâmi Efendi ve İsmail Hakkı Altunbezer'dir. İsmail Hakkı Altunbezer, İmparatorluğun son resmi tuğrakeşi idi.

Osmanlı Devletinin kısa zamanda büyümesi ve dolayısıyla iş hacminin genişlemesi, tuğra çekmeyi bilen ve adına Nişancı denen memurlara ihtiyaç duyulmasına sebep oldu. Resmi bir evrak defterdar ve reisülküttab (Dışişleri Bakanı) tarafından kontrol edildikten sonra Vezir-i Azama gider. Onun da incelenmesinden geçtikten sonra Nişancıya yollanır; o da gelen evrakın üzerine tuğrayı çekerdi.

(50) İslam Ansiklopedisi, “Tuğra” maddesi, Cüz 126, İst. 1975, s. 6

Yüksek bir rütbe olan Nişancılık 18. yy. sonlarında önemini kaybetmeye başlayınca onun yerini Tuğra - nüvis (tuğra çeken) denen hattatlar almaya başladı. Daha sonra da bu hattatlara Tuğra - keş adı verildi. Daha önceleri Tuğra - keşlere Tuğrai, tevkii ve muvakkii gibi isimler verilmiştir (51).

Tuğranın başlıca bölümlerini şu şekilde sıralayabiliriz.

* Tuğranın seresi (kürsü): Tuğranın alt kısmı olup padişah'ın ve babasının adının yazıldığı bölüm (a,h,b)

* Beyzeler (Dış beyze, iç beyze): Tuğranın sol tarafında yer alan ve tuğra metninde geçen han ve bin kelimelerinin son harfi olan "nun" harfi uzantılarıyla, bazen de başka bir kelimedeki "dal" harfi uzantılarıyla oluşan iç içe iki kavise verilen isimdir. Yine iç beyzede, Kürsü'nün üst kısmında bulunan "el muzaffer" sözünün devamı olan "daima" kelimesi bulunur (c,d).

* Tuğlar: Yukarıdan kürsüye doğru inen elif harfi şeklindeki üç çizginin adına tuğranın tuğları denir. Bunlar metinde geçen "elif, lam ve zı" harflerinin uzantıları oldukları gibi bazen de yalnızca şekli tamamlamak amacıyla yapılırlar (g).

* Tuğranın kolları: Diğer bir adı "hançer" olan kollar, beyzelerin devamı olup muzaffer kelimesinin üstünden birbirine paralel olarak tuğranın sağına doğru uzanmaktadır (e,i).

* Zülfeler: Tuğların solunda flâma şeklindeki kavislerdir (f), (Resim: 150).

Fermanlardaki tuğraların tezyinatı, devirlerinin tezyinat özelliklerini taşırlar. Elimizde bulunan ilk tuğra tezhip örneklerinden biri Fatih Sultan Mehmed'e ait bir fermana bulunmaktadır.

(51) Prof. Ali Alpaslan, "İslam Yazı çeşitleri 6.", Sanat Dünyamız, S. 36. İst. 1986. s. 8.

Burada metin ve tuğra siyah bir cetvel içine alınmış ve üst kısma dönemin tezhip özelliklerini taşıyan başlık şeklinde bir tezyinat yapılmıştır (Resim: 151). Sultan Mehmed II'nin tuğralarının altınlandığı örnekler de bulunmaktadır. Tuğranın bölümlerinin süslenmesi geleneğine II. Bayezid tuğralarında rastlanmaktadır. II. Bayezid tuğralarında genel olarak beyzeler dönemin tezhip özelliklerine göre tezhiplenmiştir. Bazen sere ve kollar arasında kalan bölüme de sade süslemeler yapıldığı veya sadece düz renk (lacivert) sürüldüğü görülmektedir.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde diğer sanat dallarında olduğu gibi tuğra süslemesi de altın dönemini yaşar. Kanuni tuğraları çoğunlukla altınlanmış ya da lacivert boya ile boyanıp altın ile kontürlenmiştir. Kanuni tuğralarının bazıları sanki tezhip örneklerinin bulunduğu birer albüm gibidirler. Bu tuğralarda her türlü motif kullanılmış ve tuğranın her bölümü farklı biçimde tezyin edilmiştir (Resim: 152). 16. yüzyılda tuğranın bölümlerinin süslenmesi yanısıra tuğların üzeri ve daha sonra tuğranın üzeri üçgenimsi bir dış form oluşturacak şekilde dönemin tezhip özellikleri doğrultusunda tezhiplenmiştir. Bu arada, satır üzerlerine belirli aralıklarla altın noktalar konup zaman zaman metnin üzerine altın ile zerefşan yapılmıştır. Bu tuğra süsleme geleneği ufak değişikliklerle dönemlerinin tezhip özellikleri doğrultusunda tezyin edilmiştir. Tuğranın ana bölümleri hemen hemen bütün tezyinatlı örneklerde tezhiplidir ve tuğranın üzerinde ki bölümde tuğrayı boğmayacak şekilde tezyin edilmiştir. 18. yüzyıldan itibaren tuğranın üzerindeki taç formu tezyinatın sağına ve soluna çiçek buketleri yapılmıştır (Resim: 153 - 154). 19. yüzyıldan itibaren de tuğra süslemesinin yanısıra bütün metnin etrafını çepeçevre saracak şekilde halkâri yapılmış örneklerle de rastlamaktayız (Resim: 155).

Bu arada bazı örneklerde, satır araları da hafif bir şekilde tezhiplenmiştir.

2.3.2. Tuğra Formunda Levhalar

Tuğralar sadece Osmanlı sultanlarının nişanı olarak değil, Osmanlı tezhip sanatını günümüze getiren sanat eserleri de olmuşlardır. Tuğra formu o kadar tutulmuş ki; son devirler de tuğra formunun içerisine ayet, hadis, besmele, hatta ileri gelenlerin veya herhangi bir kimsenin ismi de yerleştirilerek levhalar yapılmıştır. Bu çeşit tuğralar sülüs, Celi sülüs ve Divāni yazıların karışımından meydana gelmiştir. Tuğra formunda levhalar aynı celi levhalar da olduğu gibi tezyin edilmektedir. Burada iç pervaz ve dış pervaz tezyin edildikten sonra genellikle tuğranın sağ üst kısmındaki boşluğa serbest bir tezyinat yapılmaktadır. Tuğra formundaki yazılarda, tuğra içinde ki bölümler, yazıyı ikinci plana iteceği düşüncesiyle genellikle tezhiplenmemiş; boş bırakılmıştır (Resim 156,157,158).

2.4. Murakka'lar (albümler)

Kıt'aların bir araya getirilmesiyle hazırlanan albümlere murakka ismi verilmektedir. Eski el yazmalarında, âhârlanmış kağıt yaprağın her iki tarafına da metin yapılır ve gereken tezyinat yapıldıktan sonra ciltlenip dışına kap geçirilerek kitap haline getirilirdi. Kıt'alarda ise yazı âhârlı kağıdın yalnızca bir yüzüne yazılır. Diğer yüzünden bir mukavvaya yapıştırıldıktan sonra tezhiplenir. Böyle kıtalar, ya çerçevelenip levha halinde duvara asılır ya da bir araya getirilerek bir albüm (Murakka) elde edilir.

Bir murakkanın içine girmesi istenen kıt'alar, uygun bir şekilde gerilip yapıştırıldıktan ve tezhiplendikten sonra, bunların hepsi aynı ölçüde kesilerek sırt sırta getirilir ve üç kenarından ince

bir deri veya kumaş şeritle birbirine tutturulur. Bu şeritler aynı zamanda kıt'a kenarlarının yıpranmasını önler. Sonra bu ikili kıt'a, deri veya kumaş bir şeritle dibinden bir başka ikili kıt'aya bağlanır. Bütün kıt'alar böylece biraraya getirildikten sonra, murakka klasik tarzda ciltlenir. Bu tarz murakkalara düz murakka veya kitap murakka denilir (52).

Eğer sırt sırta gelen iki kıt'a yalnız boğaz tarafından birbirine bağlanır ve bu diğerlerinde de aynen tekrarlanırsa, bütün kıt'aları aynı anda açıp görmek ve sonra zigzaglı olarak katlamak mümkün olur. Sadece birinci kıt'asından cilde bağlanan bu çeşite körüklü murakka adı verilir (53).

Murakka'larda kıt'aların klasik tezyinatına ek olarak kapaklar ve kapak içleri de tezyin edilir (Resim: 159).

2.5. Kitap Kapları

Bu gün kütüphanelerimiz ve müzelerimizi süsleyen nadide ciltler bu konuda çalışmış sanatkarlarımızın maharet, zevk, sabır ve plastik anlayışlarının ölümsüz kanıtlarıdır. Klasik bir cilt, el sanatlarımızdan başlıca tezhip, nakış, deri traşlama, murakkaa, hak, hat, kat'ia ve ebru san'atlarının ürünü olarak değerlendirilme-lidir. Türk'lerde ciltçiliğin gelişmesinin bir nedeni de, kağıdın ilk defa Orta Asya'da kullanılmasıydı.

(52) Uğur Derman, "Türk Sanatında Murakka'lar", İlgi, S. 32, İst. 1981, s. 42

(53) Uğur Derman, A.g.e. s. 42

Dr. Aurel Stein ve Paul Pelliot tarafından Bin Buda mağaralarında bulunan cilt parçalarından, Orta Asya Türklerinin ciltçilikte deri kullandıkları, ilk defa deri üzerine madeni kalıplarla süsler bastıkları anlaşıyor ve M.S. VII. yüzyıla ait bir Uygur Türk cildinin Albert von Lee Coq tarafından Karahoça kazılarında bulunuşu ise, bunun en somut kanıtlarını teşkil ediyordu. Zamanla bir kısım Uygur sanatkarının Çin ve İran'a yerleşmesi bu memleketlerin ciltçiliğinde de gelişmelere sebebiyet veriyor. İslamiyetin yaygınlaşması ve Kur'an-ı Kerim'in yazma kopyalarının çoğaltılması ise, bütün İslam aleminde ciltçiliği en önde gelen bir meslek haline getiriyordu. Daha sonraları genelde büyük bir farklılık göstermemekle beraber, bu konuda Dünya sanat merkezlerinde değişik üslublar görüldü. Kâşi, Dihlevi, Horasan ve Buhâra, Hatayi üslubunda; Herat, İsfahan ve Şiraz, Herat üslubunda; Halep, Şam ve El - Cezire Arap üslubunda; Selçuk sanat merkezleri, Rumi üslubunda; Mısır sanat merkezleri Memluk üslubunda; Diyarbakır, Bursa, Edirne ve İstanbul Türk üslubunda; İspanya, Sicilya ve Fas Magribi üslubunda çalışmaktaydı. VII. yüzyıldan XII. yüzyıl sonuna kadar çok değerli eserler veren Memluk, Arap, Rumi ve Magribi üslublarında çalışan merkezlerde, daha sonraları gerilemeler görülmüş, buna rağmen Orta Asya, İran ve Türk ciltçiliği daha da gelişmişti. Bilhassa Türk cilt sanatı XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Dünya'nın en değerli örneklerini vermeğe başlıyordu. Fatih Sultan Mehmed'in yazdırttığı, kopya ettirdiği ve zamanın bilim merkezlerinden getirttiği kitaplardan oluşan özel kütüphanesi, Sultan'ın siyasi ve askeri dehası yanında ilim ve sanata verdiği önemi göstermekteydi. Fatih nakışhanesinde tezyinatı; ezilmiş altın, fırça ile sürülerek yapılan yazma ciltlerde stilize edilmiş çiçek motiflerinin etrafı, teker denilen ucu sivri aletle işlenerek yükseklik

temin edilmesi usulden olup bu tarzda yapılan ciltler birer şaheserdi. Bu devirde kapakların içlerinde ve katı'a (deri oymacılığı) san'atının incelik ve zerafeti görülmekteydi.

XVI. yüzyıl Türk klasik cildinin en belirgin tarafı, kalıplarla basılan gömme tekniğinde, natüralist karakter taşıyan stilize edilmiş bitki motifleri, Hatayi, Penç, Rumi, Bulut, Yaprak, Goncagül, Tığ ve Tepelik kullanılmasıydı. Bu yüzyıl cildinde, kapaklar, Sertab ve Miklebe üzerindeki şemse, salbek, köşebent ve bordürler, Türklere has renk ve kompozisyon uyumu, sadelik içinde güzel bir ahenk teşkil etmekteydi (54).

XVII. yüzyıl kapak tezyinatında genellikle çiçek motifleri (Şuküfe üslubu) hakim oluyor. Lake (Rugan) ve realist motifli ciltlerle, yekşah ciltler yaygınlaşıyordu. Evvelce kullanılan klasik motiflere ilaveten gül karanfil yabangülü, lale, nar çiçeği, lotus, haşhaş, nilüfer, sümbül çiçeklerinden oluşan motiflerin bazen serpiştirme, bazen buket, bazen de tekli, çiftli, üçlü bordürler içinde, ince bir zevkle çok sanatkarane bir şekilde resmedildiği görülmekteydi. Bu devir ciltlerinin diğer özellikleri olarak, deri üzerine sırma işleme ile halkar tezyinatın kullanılması ve sanatkarların cilt kapağı üzerinde imzalarının bulunmaları belirtilebilir (Resim: 160, 161).

XVII. yüzyıl sonlarından itibaren XIX. yüzyılda ciltlerde Barok ve Rokoko tesiri görülmeye başlanmıştır (Resim 162).

XV. ve XVI.yüzyılda en verimli devrini yaşayan klasik ciltlerimiz esas bakımından şu parçalardan meydana gelmiştir.

1. Üst kapak (sağ - baş) kitabın üst kısmını örter.
2. Alt kapak (sol - baş), kitabın alt kısmını örter.
3. Dip - sırt, kitabın arkasını örter.

(54) Engin Özdeniz, "Türk Cilt Sanatı", Sanat Dünyamız, S. 21, İst. 1981. s. 15

4. Mikleb, alt kapağa sertab ile bağlanır, ucu sivri olup, kitabın üst kapağı ile kitap arasına girer, mikleb sertab'ı kapalı tutar.

5. Sertab, miklebin alt kapağa bağlandığı kısım olup miklebe hareket edebilme imkanını sağlar ve kitap kapandığı zaman kitabın ön kısmını örter. Sayfaların ön kenarlarını bozulmaması için sertabın iki yanında, sol kapak ve mikleb boyunca bırakılan fazlalığa da dudak denir (Desen: 34).

Ciltte tezyinat, her iki kapak, sertab ve mikleb üzerine yapılmıştır.

Deri ciltler üzerindeki süslemeler, dış ve iç kapakta olmak üzere ikiye ayrılır. Bazı ciltlerde iç kapakta tıraş edilmiş deri tezyin edilmeden düz olarak yapıştırılmışsa da XV. yüzyıldan itibaren kat'ia tabir edilen tezyinat, şemse veya şemse köşebent kompozisyonunda görülür; az da olsa iç kapakta kabartma tarzı, halkâri ve zerefşan tezyinata da rastlanır. Dış kapakta ortada şemse bulunur. Şemse Arapça'dan güneş anlamında olan Şems keli -mesinden gelmektedir. Şemseler, Anadolu Selçuklu'ları ve XV. yüzyıl Osmanlı kitap kaplarında özellikle yuvarlak dilimli ve beyzidir. XVI. yüzyıldan itibaren tamamen beyzi ve salbeklidir. Şemse, salbek ve köşebent kompozisyonunun kenarlarda bordür çevirir. Bordür üzerindeki parçalara kartuş pafta denir. Kapağın etrafına ezme altın ile cetvel çekilir. Cetvellerin arası, duldurulup zencerek ile şekillendirilir. Klasik Türk ciltlerinde genellikle şemse ile köşebent arasındaki kısım boş bırakılmışsa da bazı XVI. yüzyıl ciltlerinde bu kısmın nadiren tazyin edildiği görülmektedir (Resim 163).

Klasik şemse ciltler deri üzerindeki motiflerin bezeme şekillerine göre şöyle isimlendirilirler:

1. Soğuk şemse: Kalıp doğrudan doğruya kapağın üzerine basılarak kabartma motiflerden oluşur, yaldız kullanılmaz.

2. Altan ayırma şemse: Motiflerin zemini ezme altınla boyanır, kabartma motifler deri renginde bırakılır.

3. Üstten ayırma şemse: Motiflerin zemini deri renginde bırakılarak, kabartma motifler ezme altınla boyanır.

4. Mülevven şemse: Motifler cilt kapağında kullanılan deriden başka renkte deri ile kaplanır.

5. Mülemma şemse: Motiflerin zemini ve motifler ezilmiş altın, fırça ile sürülerek boyanır. Ancak altın renklerinin birbirinden ayrı olduğu da görülür. Umumiyetle kırmızı altın ve yeşil altın birlikte kullanılır.

6. Müşebbek şemse: (Kat'ı şemse) bu tür şemseler daha çok cildin iç kapağında görülür. Deri dantel gibi oyularak kabın iç yüzüne yapıştırılır.

Deri kapakların üzerine ezme altın yaldızla, el ile işlenmek suretiyle yapılanlara yazma cilt, kalıpla basılarak motiflerin kabartma şeklinde belirttiği ciltlere gömme cilt denir.

Motifler kalıpla basılmayıp, ezme altın, fırça ile işlendikten sonra yekşah denilen aletle deri çukurlaştırılarak meydana getirilen ciltlere çeşitli cilt denir. Cilt kapağının kenarları deri çevrilip orta kısmı muhtelif cins malzeme ile kaplanan ciltlere çihar - guşe cilt denir. Kabın orta kısmı, ebru kağıdı ile kaplanmışsa çihar - guşe ebru cilt, kumaşla kaplanmışsa çihar - guşe kumaş cilt, kenarlar sahtiyan, orta kısım güderi ile kaplanmışsa çihar - guşe güderi cilt, zerduva ise, çihar - guşe zerduva cilt, lake ise çihar guşe lake cilt denir.

Deri kapak üzerine ezme altınla, fırça kullanarak çizilen geometrik çizgiler boyunca, işlenen yaprak motiflerinden hasıl olan bezemeli ciltlere de zilbahar cilt denir. Zilbahar ciltte tezyinat orantılı ölçüler içinde, kabın ortasını veya bütün yüzünü kaplar, ke-

sişen hatların arasına nokta ve yıldızlar konur. Bu tür kapaklar XIX. yüzyılda görülmektedir (Resim 164).

Diğer bir cilt türünde, üzerine değerli taşlar kullanılarak tezyinedilen müsemma ciltlerdir (55).

Kitap kaplarının dış kısımları tezyin edildiği gibi iç kısımları da uygun bir şekilde tezhiplenir. Kitapları korumak için deriden yapılan Mahafaza (Kutu) lar da kitap kaplarına ve devirlerine uygun bir şekilde tezyin edilmektedir.

2.6. Minyatürler:

Sulu boya ve altın kullanarak yapılan figüratif resimlere verilen ad.İtalyanca miniature kelimesinden alınmadır. Türkçe’de küçük nakış anlamında hurda nakış denilmiştir.

Minyatür (kitap resmi) doğunun resim tarzıdır. Minyatür sanatında en ileri giden ülke İran olmuştur. Türk sanatçıları kedi üsluplarında nefis örnekler vermişlerdir.

Minyatürde figürler birbirini kapatmayacak biçimde üstüste dizilir. Geride kalan figürler kağıdın üst tarafında gösterilir. Perspektif yoktur. İnsan figürleri önemlerine uygun irilikte yapılır. Manzaradan uzaklığı renk ve boy oranı ile belirtilmez. En ince ayrıntılar dahi minyatürlerde gösterilir.

Minyatürlerde genellikle gökyüzü altın varakla kaplanmış, ırmaklar ise mavi renk veya gümüş ile boyanmıştır.

(55) Engin Özdeniz, A.g.e. s. 20

Minyatürlerde genellikle gökyüzü altın varakla kaplanmış, ırmaklar ise mavi renk veya gümüş ile boyanmıştır.

Osmanlı devri Türk minyatürü zengin konu programı, dört yüz yıla yakın kesin sürekliliği, çeşitli akımlarla kendini yenilemesi, sonucu, kazandığı dirilik sayesinde, genel İslâm resim sanatı içerisinde çok özel bir yer almıştır. 15. yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl başlarına kadar örnekler vermiş, varlığını devirlerin sanat akımlarına beğenilerine uyarak tutarlı bir çizgide sürmüştür.

Osmanlı minyatürleri, başta padişahlar olmak üzere, çevrelerindeki önemli ve güçlü kişiler için hazırlanan elyazma eserlerde toplanmıştır. Türk minyatürünün en önemli eserleri, hâlâ yapıldıkları yerde, Osmanlı padişahlarının yaşam yeri olan İstanbul'daki Topkapı Sarayı'nda korunmaktadır. İstanbul'un diğer müze ve kütüphanelerinde de, Türk minyatürünün seçkin örneklerini içeren nâdir el yazmaları vardır. Ayrıca yurtdışındaki bazı müze ve kütüphanelerde de bulunmaktadır.

Minyatürde figürler birbirini kapatmayacak biçimde üstüste dizilir. Geride kalan figürler kağıdın üst tarafında gösterilir. Perspektif yoktur. İnsan figürleri önemlerine uygun irilikte yapılır. Manzaradan uzaklığı renk ve boy oranı ile belirtilmez. En ince ayrıntılar dahi minyatürlerde gösterilir. Minyatürlerde genellikle gökyüzü altın varakla kaplanmış, ırmaklar ise mavi renk veya gümüş ile boyanmıştır.

Osmanlı devri Türk minyatürü zengi konu programı, dört yüz yıla yakın kesin sürekliliği, çeşitli akımlarla kendini yenilemesi, sonucu kazandığı dirilik sayesinde, genel İslâm resim sanatı içerisinde çok özel bir yer almıştır. 15. yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl başlarına kadar örnekler vermiş, varlığını devirlerin sanat akımlarına beğenilerine uyarak tutarlı bir çizgide sürmüştür.

Osmanlı minyatürleri, başta padişahlar, olmak üzere çevrelerindeki önemli ve güçlü kişiler için hazırlanan el yazma eserlerde toplanmıştır. Türk minyatürünün en önemli eserleri, hâlâ yapıldıkları yerde, Osmanlı padişahlarının yaşam yeri olan İstanbul'daki Topkapı Sarayı'nda korunmaktadır. İstanbul'un diğer müze ve kütüphanelerinde de, Türk minyatürünün seçkin örneklerini içeren nâdir el yazmaları vardır. Ayrıca yurtdışındaki bazı müze ve kütüphanelerde de bulunmaktadır.

Osmanlı minyatürcülüğünün belirgin özelliği, gerçek yaşanan olayların gözlemci bir yaklaşımla, geleneksel kurallara bağlı olarak, yani İslâm sanatının soyut form diliyle, tasvir diliyle yönetimle ilgili olaylar, eğlence ve resmi geçitler dolayısıyla başkent halkının ve esnafın görüntülendiği sünnet düğünleri gibi, yaşanan yılların önemli olaylarıyla ilgilidir. Osmanlı minyatürleri, el yazmaları süslemekten öte, güncel olayları, kendi gerçeklik anlayışı içinde belgeleye bir değer kazanmıştır (56).

Zaman zaman çeşitli sanat akımlarının etkisinde kalan minyatür sanatı, gözleme dayalı bir anlatımı esas almıştır. Türk minyatürünün özü de, bu konu zenginliği, yaşanan olayları resimlendirmesinin getirdiği yeniliklerle dolu, belgesel ağırlıklı eserler oluşturur.

Minyatürlerde esas olarak minyatür içindeki birimler ve bütünün etrafındaki iç ve dış pervazlar hafif bir şekilde tezyin edilir. Minyatürde tezhiplenen birimler, mekanlar, çadır detayları, kıyafetler, örtüler, ve diğer ufak detaylardır. Bu birimler dönemin beğeni ve tezyinat üslubu doğrultusunda tezhiplenir. Mekanlar genellikle geometrik şekiller ile süslenir.

(56) Filiz Çağman, "Münaytür Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, T.C.K.B. yay. s. 185.

Kıyafetler de devrin kıyafet desenlerine uygun biçimde tezyin edilir. Çadır detaylarında şemseler ve diğer süsleme elemanları uygun bir şekilde kullanılmıştır. Türk minyatörcüleri minyatürü etrafını gerektiğinde hafif bir halkâri ile tezyin etmişler, bazen zerefşan ile süslemişler ve çoğu zaman da boş bırakmışlardır (Resim: 165,166,167,168,169).

Minyatürlere tezhip yapıldığından dolayı, tezhip sanatçılarının minyatür bilmeleri gerekmediği halde, minyatür yapanların tezhip bilmeleri gerekmektedir. Levni, Edirne'den İstanbul'a geldikten sonra saray nakışhanesine girer. Tezhip ve saz yolu tarzında çalışmalar yapar, daha sonra minyatür sanatı ile uğraşmaya başlar (57).

2.7. Kubur, Kutu, Sandık (Lâke İşleri)

2.7.1. Kubur

Kubur, üstünde kalem koymaya mahsus yeri, altında da hokka bulunan yazı aletinin adıdır. Yalnız kalem konularları da vardır. Boru şeklinde, dört, altı ve sekiz köşeli olup yirmi yirmibeş cm boyunda olanları da vardır. Üzerleri tezhipli ve yazılı olanları mukavvadanyapılır. Kullanılıp ıslanmaktan kolaylıkla bozulmaması için kitap kaplarında olduğu gibi üzeri verniklenir ve lâklanmış olur. Bir ucuna tunçtan veya gümüşten bir hokka geçirilir, diğer ucu geçme kapağı ile kaplanır; içine kalem, kalemtraş, makta ve kağıt makası konur. Bunlara kalemdan adı da verilir.

Okları koymaya yarayan kubura ok kuburu, fırçaları koymaya yarayan kabura da fırça kuburu, içine ferman koymaya yarayan kubura da ferman kuburu denir.

(57) Banu Mahir'den naklen.

Ferman kuburları diğerlerine oranla biraz daha uzuncadır. Kuburlar iki bölümden oluşur. Gövde ve kapak kısmı. Genelde, gövde ve kapak kısmı genelde, gövde ve kapak bölümlerinin her iki uç kısmına pervaz yapıldıktan sonra pervazlar arasında kalan alan tezyin edildikten sonra lâke yapılır. Fil dışından yapılmış kuburlar da vardır. (Resim: 170)

2.7.2. Kutu, Sandık

Hat malzemelerini koymak ve korumak için yapılan kutular iki şekilde yapılır.

1. İki uç kısmı yuvarlatılmış gibi olanlar, kibrit kutusu gibi iki yana doğru çekilerek yapılır. Bu formda olan kalem kutularının hemen hemen hepsinde bazen gümüş bazen de sedefden hokkaları bulunur ve gerektiği anda kullanma olanağı sağlar. Bu kutuların üstü ve yanları uygun biçimlerde tezyin edilip lâk'lanır.

2. İki ucu yuvarlatılmayan, köşeli olarak bırakılanlardır. Bunlar üstten açılan kapaklara sahiptirler. Bu çeşit kutuları hat malzemeleri koymaktan başka amaçlar içinde üretilmişlerdir. Kutunun kapak üzeri ve yan kısımları tezyin edilmiştir. Kapağın içi kısmına da gerektiğinde hafif bir tezyinat yapıldığı ya da tuğra işlendiği görülmektedir. Bu çeşit kutulara, en iyileri Edirne'de üretildiklerinden Edirnekâri de denmiştir (Resim: 171, 172)

Daha büyüklerine sandık, çekmeceli sandık denen, değişik işlevleri bulunan Edirnekâri işlerinin hepsi ister mukavvadan isterse ahşaptan yapılsın, muhakkak verniklenmişlerdir.

2.8. Tezhip Sanatının Nâdir Görüldüğü Diğer Alanlar

2.8.1. Gömlekler: Tezhip sanatının uygulandığı bir başka grup tılsımlı gömleklerdir. Bu gömlekler beyaz ince ve yumuşak ketenden bazen krem veya pembe ipekten hazırlanmışlardır. Tılsımlı gömlekler, hastalıklara ve nazara karşı korunmak amacıyla yapılmışlardır. Özellikle padişah ve ailesi için hazırlananların, tüm yüzeyi hattatlar ve müzehhiplerce, çeşitli ayetler ve dualar yazılarak ve altın gümüş ve kumaş boyaları ile tezhipler yapılarak dodurulmuştur. Tılsımlı gömlekler İran ve Hindistan'da da kullanılmıştır. Tılsımlı gömleklerden oluşan zengin bir kolleksiyon Topkapı Sarayı Müzesinde bulunmaktadır (58) (Resim: 173).

2.8.2. Yazı Altlıkları

Yazı yazarken kağıdı buruşturmamak, kalemi yürütürken ele akıcı bir dayanma noktası sağlamak ve bu sayede rahatlık ve kolaylık içinde yazmak için, ne pek yumuşak, ne pek sert, ne ağır, ne de pek hafif olmayan orta halli altlıklar kullanılmıştır. Sülüs ve nesih gibi küçük ölçüdeki yazılar için kullanılan altlıkların boyları genellikle 20 - 25 cm, enleri 15 - 20 cm, kalınlıkları yarım cm. kadar olup içinde yapıştırılmadan üstüste konmuş kağıtlar bulunur. İki yüzü deri veya ebru kağıdı ile kaplanır. Deri ile kaplı olanların yüzlerinin tezhiplenip vreniklendiği örnekler bulunmaktadır (Resim: 174).

(58) Esin Atıl, The Age of Sultan Süleyman the Magnificent, 1978, s. 196.

2.8.3. Serbest Çalışmaları:

Tezhip sanatı, esas işlevi olan kitap sanatları süslemeciliğinin yanı sıra gömlekler, çadır direkleri, tabanca kılıf ve kabzaları, ok ve yaylar ve bunların içine konduğu, tirkeş ve sadak da denilen ok kablari üzerine de uygulanmaktadır. Gömlekler dışıda, diğeri materyaller, üzerlerine yapılan süsleme dökölme ve silinmeye karşı verniklendiğı için lâke eserler grubuna girerler (59). Bunlara ilaveten, saz yolu, hatayi gibi motiflerin, çiçek buketlerinin, herhangi bir objeyi ya da konuyu süsleme kaygisından uzak tek başlarına uygulanıp, bazen çerçeveselenip duvarlara asıldıkları da bilinmektedir.

(59) Prof. Kerim Silivril'den naklen.

3. Türk Motiflerinin Günümüz Beğeni ve İhtiyaçları Doğrultusunda Uygulanabilirliği.

Kitap sanatları içinde yer alan ve daima yazı sanatı ile birlikte düşünülen tezhip sanatının klasik form ve klasik uygulanma alanlarının dışında, günümüz beğeni ve ihtiyaçları doğrultusunda da uygulandığı örneklerle rastlamaktayız. Yüzyıllar boyu değişen ve dolayısıyla çeşitlenen üsluplardan yola çıkarak farklı yorumlar, ve değişik materyaller üzerine uygulamalar yapılabilmektedir.

Bu uygulamaların başında değişik üslup ve süsleme öğelerinin bir arada kullanılması gelir. 15. veya 16. yüzyıl motiflerinden oluşan bir kompozisyon ile 18. y. yıl üslubu, uygun bir şekilde birarada kullanılabilir.

Yapılanın ve mükemmelin tekrarından kaçma ve yeni yorumlar getirme düşüncesi ve amacı gerek renklede gerekse kompozisyonlarda yeni arayışlara neden olmuştur (Resim: 175 - 176).

Tezhip sanatının, günümüzde uygulandığı bir alanda, Latin yazısı ile hazırlanan davetiyeler ve değişik amaçlı belgelerdir. (Resim: 177 - 178 - 179 - 180 -).

Tezhip motiflerini kullanarak tezyin edilen bir alan da ahşap masa, kapı, koltuk kenarları, ayna ve fotoğraf çerçeveleridir. Bu tür eşyaların uygun bölümlerine, genellikle halkâri yapılmakta, buketler veya rumi motifleri işlenmekte ve tezyinat bittikten sonra vernik yapılmaktadır. (Resim: 181 - 182).

Tezhip motif ve tekniklerinin doğrudan doğruya kullanıldığı bir alan da tekstildir. Tekstilde farklı olarak kumaş yıkandığında dökülüp bozulmayan kumaş boyaları kullanılmaktadır. Eşarp ve fularlar, bluz ve ceket yakaları, göğüs kısımları tezyin edilmektedir. Bu arada motifleri baskı veya dokuma yöntemi ile de kullanılmak-

tadır. Bunların başında halılar, döşemelik ve giyim kumaşları gelmektedir (Resim: 183, 184, 185, 186).

Farklı amaçlarla kullanılan kağıtlar (ambalaj, duvar kağıtları gibi) kutular da bazen Türk motifleri ile hazırlanmaktadır (Resim: 187,188)

Günümüzde cam, seramik ve çini. Türk motiflerinin kullanıldığı önemli bir alan ve iş koludur. (Resim: 189,190).

Türk tezyini motifleri, takı yapımında azda olsa kullanılmaktadır.

Sonuç olarak günümüz beğeni ve ihtiyaçları doğrultusunda Türk tezhip sanatının ve genellenirse Türk motiflerinin farklı tekniklerle kullanım alanlarını genişletmek mümkündür.

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İnsan resmi yapmanın iyi karşılanmadığı İslam Dininde Müslüman sanatçılar, figüratif resme fazla ilgi göstermeden, batılı sanatçıların resim, heykel gibi plastik sanatlarda ulaştıkları zirveye, hat, tezhip, çini gibi sanat dallarında ulaşmışlardır. Kuran-ı Kerimi daha güzel yazma ve süsleme doğrultusunda gelişen hat ve tezhip sanatı ile uğraşan sanatçılarımız birbirinden kıymetli eserler üretmişler ve güzel sanatlara olan duygularını bu şekilde tatmin etmişlerdir.

En önde gelen işlevi yazı süslemesi ve yazının elbisesi olarak kabul edilen tezhip sanatında süslem öğeleri olarak Stilize edilmiş bitkisel ve hayvansal motifler, bulut motifleri ve geometrik motifler kullanılmıştır.

XI. yüzyıl sonlarına doğru Anadolu'yu kendilerine yurt edinmiş Selçuklu Türkleri, bir yandan güçlü bir devlet olma çabaları içindeyken bir yandan da bilim ve sanat ile ilgilenmeyi ihmal etmemişler ve Konyayı bilim ve sanat merkezi haline getirmişlerdir.

XV. yüzyılda büyük bir devlet adamı olan Fatih Sultan Mehmed'in sanata olan düşkünlüğü nedeniyle birçok sanat dalında olduğu gibi tezhip sanatında da yeni bir dönem başlar.

II. Bayezid devrinde tezhipte büyük bir gelişme başlar. Rumi ve çiçek motifleri çeşitlenmiş bulut motifi de tezyinata katılmıştır. Dönemin tezhip sanatının gelişmesinin iki önemli nedeni vardır.

1. Saray nakışhanesinin, Türk İran ve Tebrizden gelen sanatçılarla genişletilmesi,

2. Şeyh Hamdullah gibi eşsiz bir hattatın yetişmiş ve olgunluk çağı eserlerini vermiş olmasıdır. Padişah'ın Şeyh Hamdullah'a

haklı hayranlığı, onun yazdığı Kuran-ı Kerimlere ayrı bir özen gösterilerek tezhiplenmesine neden olmuştur.

16. yüzyıl Kanuni döneminde tezhip sanatı, hiç bir ülkenin tezhip üslubunun etkisinde kalmadan salt Osmanlı özelliği kazanmıştır. Bu dönemde klasik üslubun yanısıra ilk kez yarı stilize, gül, karanfil, lale, bahar çiçeği, selvi ağacı gibi bahçe çiçek ve ağaçları tezhip sanatına dolayısıyla halı, çini gibi diğer sanat dallarına da girmiştir.

17. yüzyılda duraklama dönemine giren tezhip sanatı, 18. yüzyıldan itibaren klasik anlayışın dışında, barok rokoko özelliklerinden etkilenerek değişik yorumlarla karşımıza çıkar.

Günümüzde tezhip sanatı klasik etkilerle devam etmektedir.

Geleneksel Türk sanatları arasında önemli bir yer tutan ve hat sanatından ayrı düşünülmeyen tezhip sanatının uygulandığı alanların başında yazma kitaplar ve güzel yazı levha ve albümleri gelir. 18. yüzyıldan bu yana levha yazmacılığı büyük ölçüde gelişmiş ve tezhip sanatçılarının bilgi ve becerilerini göstermelerine olanak tanımıştır. Kitap kapları, tuğralar, minyatürlerdeki detaylar, Kubur, sandık, kutu gibi kullanım eşyaları da tezhip sanatının nadide örnekleriyle bezenmiştir.

Günümüzde tezhip sanatı klasik uygulamalardan, genellikle güzel yazı levhalarını ve tuğraları süsleme şeklinde gelişimini sürdürmektedir. Tezhibi, günümüz ihtiyaçları ve beğenileri doğrultusunda geliştirmek ve kullanım alanlarını genişletmek mümkündür.

Zengin ve uzun bir geçmişe sahip olan tezhip Sanatımız ve Türk motiflerini, değişik tekniklerle değişik materyaller üzerine uygulamak, kullanım alanlarının genişletilmesi ve dolayısıyla güncelliğini koruması açısından zorunludur.

Latin yazısıyla hazırlanan değişik amaçlı yazılar, belge ve davetiyeler tezhip sanatına yeni bir kullanım alanı getirmiştir.

Kağıda ek olarak, ahşap, kumaş, cam ve seramik, Türk Motiflerinin zengin bir şekilde uygulanmasına olanak tanıyan materyallerdir.

Bazı modacılar, giyim ve döşemelik kumaş üreten firmalar, 1987 - 1988 senelerinde, yurtiçin de ve yurt dışında düzenlenen "Muhteşem Süleyman" Sergilerinden etkilenerek Türk Motiflerini başarılı bir şekilde Tekstilde kullanmışlardır.

Türk Motiflerini, klasik kullanım alanlarıyla yaşatmak ve günümüz ihtiyaçları doğrultusunda yenileyip geliştirmek, Türk Sanatlarını ve Türk motiflerini uğraş yapanların en başta gelen görevidir.

5. RESİM LİSTESİ

- Resim 1. Müzisyenler
Doğu Türkistan, Turfan Bölgesi.
8 - 9 yy.
Museum Für Indische Kunst, Berlin,
İny, no. Mk III 6368
- Resim 2. Tıp Kitabı (Zahire-i Harzemşah)-Zahriye
sayfası
Yazarı: Curcāni
Müstensih: Ali bin Muhammed bin Abdullah
Selçuklu tezhibi, Serlevha
sayfası - 1290 H.
S.K. Ayasofya 3617.
- Resim 3. Enissü'l - Halve ve Celisü'l - Salve
Farsça Talik hattı ile yazılıp, cönk tarzında
ciltlenmiş.
Yazarı: El - Matatavı, Musavvir b. Nasır,
Anadolu Beylikler tezhibi, 14. yy.
S.K. Ayasofya 1670.
- Resim 4,5,6. Fi't - Tıb
Arapça Nesih Hattı ile yazılmış tıp kitabı.
Yazarı: İbni Sina
Fatih dönemi tezhibi, çift sayfa şemseli
zahriye sayfası.
S.K. Turhan Valide 265.

- Resim 7. 15. yy. Fatih dönemi Tezhip örneği.
- Resim 8,9,10. Fatih Sultan dönemine ait bir yazı ve nakış albümünden, halkâr ve tezhip örnekleri.
İ.Ü.K. F. 1423 de kayıtlı.
- Resim 11,12. Mesalihü'l - ebdan ve'l - enfüs
Arapça nesih hattı ile yazılıp, Fatih'e sunulmuş tıp kitabı.
Yazarı: Ebu Zeyd El Belhi.
Amasya tezhibi
S. K. Ayasofya 3740.
- Resim 13,14,15,16 Kuran-ı Kerim.
Hattat: Şeyh Hamdullah
II. Bayezid dönemi tezhip örnekleri
T.S.M.K. y.y. 913.
16.5 x 11,5 cm.
- Resim 17,18,19,20. Kuran-ı Kerim:
Hattat: Şeyh Hamdullah, Tezhip: Hasan bin Abdullah.
II. Bayezid dönemi tezhip örnekleri.
İ.Ü.K. 6662.
- Resim 21. Saz yolu yaprakları (Bir albümden)
16. yy. İkinci yarısı
T.S.M, H. 2147 - 22 b.

- Resim 22. Saz yolu yaprakları ve peri (Bir albümden)
16. yy. ikinci yarısı
T.S.M, H. 2168 - 10b.
- Resim 23. Bir albümden dragon ve saz yolu yapraklar.
16. yy. ikinci yarısı
İ.Ü.K., F. 1426. 48. a.
- Resim 24. Bir albümden dragon ve aslan.
16. yy. ikinci yarısı..
T.S.M.K. H. 2147, 32 b.
- Resim 25,26,27,28 Divan-ı Muhibbi
Hat : Mehmed Şerif.
Tezhip: Kara Memi.
Tarih: 1566
İ.Ü.K. T. 5467
- Resim 29,30 Kuran-ı Kerim, Serlevha sayfası.
Hat: Ahmed Karahisarı
Tezhip: Kara Memi olabilir.
Yazılış Tarihi: 1546 - 1547
T.S.M.K. yy. 999, 1b - 2 a
- Resim 31,32,33,34. Divan-ı Muhibbi'den diğer sayfalar
Bkz. Resim: 25,26,27,28.

Resim 35,36,37,38,39,40

Bir cönkte bulunan ve Ali
Üsküdari tarafından yapılmış
çiçek resimleri.
18. yy.
İ.Ü.K.T. 5657

Resim 41.

Mekke - Medine Minyatürü
18. yy.
Sadberk Hanım Müzesi

Resim 42.

19. yy. Bir Kuran-ı Kerim
sayfası. Barok tezhipli.

Resim 43.

İcazetname.
19. yy. Barok tezhipli
Hüseyin Gündüz koleksiyonu.
29 x 37 cm.

Resim 44.

Sülüs Nesih Hurufat.
Hat: Mehmet Şevki.
Tezhip: Ahmed Ataullah
19. yy. Barok tezhipli
Sadberk Hanım Müzesi
20 x 28,5 cm.

Resim 45.

44. nolu eserin kitap kabi.

Resim 46,47,48,49,50 Fatih Divanından Tezhip Örnekleri
(46,47,48,49: Rikkat Kunt - 50: Muhsin Demironat tarafından tezhiplenmiş
- 48: Minyatür, Tahirzade Behzâd tarafından yapılmıştır).
Yapılış tarihi: 1945
Şevket Rado koleksiyonu.
40 x 25 cm.

Resim 51. Necmeddin Okyay ile Emin Barın tarafından yazılıp, Muhsin Demironat tarafından 1959'da tezhiplen levha Emin Barın koleksiyonunda bulunmaktadır.

Resim 52. Necmeddin Okyay ve Emin Barın tarafından yazılıp, Rikkat Kunt tarafından tezhiplen levha Emin Barın Koleksiyonunda bulunmaktadır.

Resim 53. Tezhipte üzüm ve asma yapraklı örnek.

Resim 54,55. Rikkat Kunt tarafından boyanan samurg ve Ejder.
Faruk Taşkale koleksiyonu.
20 x 20 cm.

Resim 57.

Celi Tâ'lik Levha

Hat: Necmeddin Okyay

Tezhip: Muhsin Demironat.

Sadberk Hanım Müzesi

40 x 65 cm.

Resim 58,59,60.

Zencerek (geçme örnekleri)

Resim 61,62.

Nokta (durak) örnekleri.

Resim 63.

Sabancı koleksiyonunda bulunan imzasız bir Kuran-ı Kerimin Serlevha tezhibinden tığ örnekleri. 16. yy.

Resim 64.

S.K. Sultan Ahmed 14. de kayıtlı bulunan, imzasız bir Kuran-ı Kerimin zahriye tezhibinden tığ örnekleri, 16 yy.

Resim 65,

T.S.M., E.H 259'da kayıtlı bulunan bir Kuran-ı Kerimin Serlevha tezhibinden tığ örnekleri, 18. yy.

Resim 66.

Kadr suresi.

Hat: Halim Özyazıcı

Tezhip: Rikkat Kunt.

T.S.M.K.

57 x 93 cm.

- Resim 67. Tâlik Besmele.
Hat: Necmeddin Okyay.
Tezhip: Rikkat Kunt.
Rikkat Kunt koleksiyonu
30 x 60 cm.
- Resim 68. Macid Ayrat tarafından yazılıp,
Muhsin Demironat tarafından tezhiplenen
levha Mimar Sinan Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesinde
bulunmaktadır.
- Resim 69. Tezhip ve halkar deseni  rnekleri.
- Resim 70. Desen i nelenmesi.
- Resim 71. Varak altınlar.
- Resim 72. Ezilmiş ve varak altınlar
- Resim 73. Altın taba ı
- Resim 74,75,76,77. Altın ezilmesi.
- Resim 87. Arap zamkı.
- Resim 88. Kağıt  rnekleri.
- Resim 89,90. Çeşitli Mühre  rnekleri.

Resim 91.	Zerefşan kalburu.
Resim 92.	Rapido ve iğnedan
Resim 93,94.	Çizilmiş desenler ve eskiz kağıtları.
Resim 95.	Trilin örnekleri.
Resim 96.	Kağıt kesmek için bıçak ve tashih bıçakları.
Resim 97.	Tezhip sanatında kullanılan diğer malzemeler.
Resim 98.	Tezhipte kullanılan boyalar.
Resim 100.	İğnedan
Resim 101.	Tezhipte kullanılan fırçalar.
Resim 102,103,104	Bir Mushaftan zahriye sayfaları. Hat: Şeyh Hamdullah II. Bayezid dönemi tezhip örnekleri T.S.M.K. yy. 913 16,5 cm x 11,5 cm.
Resim 105,	Hadis Kitabı. Yazan: İmam Buhari 16. yy. Osmanlı Zahriye tezhibi. S.K. Damat İbrahim 257.

Resim 106. (102, 103,104) numaralı Kuran-ı Kerimin, karşılıklı ve simetrik tezhipli serlevha sayfası.

Resim 107,108. (17,18,19,20) numaralı Kuran-ı Kerimin karşılıklı ve simetrik tezhipli serlevha sayfasının, Bakara Suresi (Tezhip: Hasan bin Abdullah)

Resim 109. Sakıp Sabancı koleksiyonunda bulunan, 16. yy. da yazılıp tezhiplenmiş, imzasız Kuran-ı Kerim'in karşılıklı ve simetrik serlevha sayfası.

Resim 110. 16. yüzyılda yazılıp tezhiplenmiş bir Kuran-ı Kerim'in karşılıklı ve simetrik serlevha sayfası, Bakara Suresi. Ziya Aydın Koleksiyonu.

Resim 111. 40. Hadis'ten başlık süslemesi, 1540.(16. yy) T.S.M.K, E.H. 2851.

Resim 112. Bir Delail el Hayrat'ın serlevha sayfası. 1845 (19 yy.) T.S.M.K., yy. 1152.

Resim 113. Bostan.
Yazan: Sadi-i Şirazi.
Farsça, Talik hattı ile 933 H. tarihinde yazılmış edebiyat kitabı.
Herat tezhibi, serlevha sayfası.
S.K. Ayasofya 3807.

- Resim: 114. (102, 103, 104) numaralı Mushaf'ın Sure başı tezhibi (Hadid Suresi)
- Resim 115,116,117. (17,18,19,20) numaralı Kuran-ı Kerim'in sure başı tezhipleri.
(115: Nisā Suresi, 116: Enam Suresi, 117: Haşr suresi)
- Resim: 118,119. Aynı Kuran-ı Kerim'in Aşer, Cüz ve Secde gülleri.
- Resim: 120, 121. (102,103,104) numaralı Kuran-ı Kerim'den, Hizib, Hamse ve Aşer gülleri.
- Resim: 123. Bir mushaf sayfasından nokta (durak) örnekleri
- Resim: 124. 19. yy. da yazılıp tezhiplenmiş bir delail el hayrat'ın durak ve beynes-sütur tezhipleri.
- Resim: 125. II. Bayezid döneminde yazılmış ve tezhiplenmiş bir Mushaf'ın hatime sayfası ve beynes-sütur tezhipleri.
İ.Ü.K., 6662.
- Resim 126. Bir kitap için cetvel ve sayfa kenarı örneği.

Resim: 127.

Sakıp Sabancı koleksiyonunda bulunan, Tarih-i Kitab-ı Müstetâb Ahbar-ı Aliye dergazavat-ı Mürtezaviye adlı kitab'ın serlevha sayfasının karşısındaki sayfanın, sayfa kenarı ve beynessûtur tezhipleri. Tarih: 1057 H., 28.3. x 18 cm.

Resim: 128.

Divan-ı Muhibbi'den tezhipli ve halkârlı iki sayfa, 1566 tarihli, T.S.M.K.,R. 738 Mülk

Resim: 129.

(102 - 104) numaralı Kuran-ı Kerim'in Hatime sayfası.

Resim: 130.

19. yüzyılda yazılıp tezhiplenmiş bir mushaf'ın hatime sayfası (Sultan Abdülmecid Han için yazılmış) İ.Ü.K.

Resim: 131.

Sülüs Levha
Hat: Hacı Nazif Bey.
Tezhip: Faruk Taşkale.
Irvin Camil Schick koleksiyonu -
Boston,
40.5 x 36 cm.

Resim: 132.

Celi Sülüs Levha (Ayet-i Kerime)

Hat: Hasan Çelebi

Tezhip: Rikkat Kunt

IRCICA koleksiyonu.

Resim: 133.

Celi Divani - yâ Hâfız.

Hat: Emin Barın

Tezhip (Halkar): Faruk Taşkale

Emin Barın koleksiyonu.

Resim: 134.

Sünbülü Tarikatı Sikkesi formunda

Celi Sülüs levha

Hat: Hâşim Efendi.

Sevgi Gönül koleksiyonu.

Resim: 135.

Celi Sülüs Müsennâ Levha.

Hat: Hüseyin Gündüz

Tezhip: Faruk Taşkale

Faruk Taşkale koleksiyonu.

35 x 43 cm.

Resim: 136.

Celi Talik Levha

Hat: Necmeddin Okyay

Tezhip: Muhsin Demironat

32 x 58 cm.

İ.Ü.K. İbnülemin bölümü.

Resim: 137.

Zer endud levha tezhibi örnekleri.

Resim: 138.

Hilye-i Şerif
Hat: Mehmed Şevki (19. yy.)
Barok tezhipli
İ.Ü.K.

Resim: 139.

Hilye-i Şerif
Hat: Mahmud Celaleddin.
Tezhip: Şevki Ef
Özel koleksiyon
80 x 50 cm.

Resim: 140.

Hilye-i Şerif
Tezhip: Faruk Taşkale
Şevket Rado koleksiyonu

Resim: 141.

Talîk Kıt'a (Yahya Kemalden bir şiir)
Hat: Necmeddin Okyay.
Tezhip: Prof.Kerim Silivri.
Ender Kayan koleksiyonu.
40 x 28 cm.

Resim: 142.

Talîk Kıt'a
Hat: İmâd, (17. yy.)
Saz yolu tarzında tezhiplenmiş.
İ.Ü.K.

Resim: 143.

Sülûs Nesih kıta (Yazı albümünden).
Hat. Şeyh Hamdullah (16. yy.).
Koltuk ve beynessütur tezhipleri (18. yy)
T.İ.E.M., 2450.

- Resim: 144. Aynı albümden başka bir sayfa.
16. ve 18. yüzyıl tarzında tezyin edilmiş.
- Resim: 145. (44) nolu albümden bir sayfa.
- Resim: 146. Şeyh Hamdullah imzalı bir albümden
bir kıt'a.
T.İ.E.M.
- Resim: 147. Orhan Gazi Tuğrası
Rebiyülevvel 724 H.
İst. Belediye Kütüphanesi.
- Resim: 148. Fatih Sultan Mehmed Tuğrası
860 H.
T.S.M.A No. E. 7744/2.
- Resim: 149. Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası.
New York, The Metropolitan
Museum of Art, 38.149. 1
- Resim: 150. Sultan III. Mustafa Tuğrası üzerinde
tuğranın bölümleri gösterilmiştir.
- Resim: 151. Tezhipli II. Mehmed tuğrası.
860 H.
T.S.M.A No. E. 7744/2

Resim: 152.

Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası
(16. yy.)

Tezhip: Karamemi

T.S.M.K. G. 7. 1400

158 x 240 cm.

Resim: 153.

Sultan II. Mahmud tuğralı Ferman.

1224 H., 1809 M.

T.İ.E.M., 2294.

105.5 x 52.5 cm.

Resim: 154.

Sultan II. Mahmud tuğralı Ferman.

1241 H., 1825 M.

T.İ.E.M., 2304

101,5 x 53,4 cm.

Resim: 155.

Sultan Abdülmecid tuğralı Ferman.

1256 H., 1840 M.

T.İ.E.M., 2319

77,5 x 54 cm.

Resim: 156.

Tuğra Besmele

Hat: Hüseyin Gündüz.

Tezhip (Halkâr): Faruk Taşkale.

Özel koleksiyon

34 x 40 cm.

Resim: 157.

İsim Tuğrası
Hat: Hüseyin Gündüz
Tezhip: Faruk Taşkale
Özel koleksiyon
35 x 44 cm.

Resim: 158.

Zer endud tuğra.
Hat: Ferid
1320 H.
20. yy. başı

Resim: 159.

Murakkaa (Yazı albümü)
Tezhip: Faruk Taşkale
Hüseyin Gündüz koleksiyonu.
25 x 30 cm. (Bu albümde yedi adet
kita bulunmaktadır.)

Resim: 160.

Lake kitap kabının iç yüzü.
(Şehzade Mehmed için yazılmış
hadis kitabı)
T.S.M.K., E.H. 2851.

Resim: 161.

Aynı kitabın kitap kabının dış yüzü.

Resim: 162.

Bir Mushaf'ın cilt kapağı,
Hat Şevki Efendi
Barok tezhipli (19. yy.).
Sakıp Sabancı koleksiyonu.
19 x 15 cm.

- Resim: 163. Divan-ı Muhibbi'nin cilt kapağı.
1560 M.
T.İ.E.M., 1962.
- Resim: 164. Bir dua kitabının zilbahar tarzında
tezyin edilmiş cilt kapağı. 20. yy.
22 x 15 cm.
- Resim: 165. Süleymannameden, Fransız elçisinin
kabulü.
- Resim: 166. Süleymannameden, Kanuni Bayezid
ile konuşurken.
- Resim: 167. Süleymannameden, Canberdi Gazali'nin
elçisinin idamı.
- Resim: 168. Süleymannameden, İbrahim Paşanın
kabulü
- Resim: 169: Süleymannameden, Belgradın
alınmasından sonra otak-ı Hümayun'un
kurulması.
- Resim: 170. Topkapı Sarayı Müzesinden çeşitli
kuburlar. (A - B: Lâke tezhipli kubur.
B: Fildişinden oyma bir kubur.)

Resim: 171.

Topkapı Sarayı Müzesinden lâke tezhipli bir kalemdan.

Resim: 172.

Ahşap üzeri lâke kutu. Vasıf sedef tarafından yapılan kutunun süsleme deseni Muhsin Demironat tarafından çizilmiş, uygulaması ise Neriman Silivrili tarafından yapılmıştır. Kerim Silivrili koleksiyonu.

Resim: 173.

Kanuni Sultan Süleyman için hazırlanmış Tılsımlı gömlek.

16. yy.

T.S.M., 13/1150

Resim: 174.

19. yy. deri yazı altlığı - Rokoko tezyinatlı.

Hüseyin Gündüz koleksiyonu.

26 x 20 cm.

Resim: 175.

Celi Sülüs Levha (Ya Vedud)

Hat: Hüseyin Gündüz

Tezhip: Faruk Taşkale

Faruk Taşkale koleksiyonu.

46 x 60 cm.

Resim: 176.

Çift vavlı, Celi Sülüs yâ vedud
Hat: Hüseyin Gündüz
Tezhip: Faruk Taşkale
Sevgi Gönül koleksiyonu
40 x 50 cm

Resim: 177.

Vedia. (Vehbi Koç'un yaptığı bir konuşma).
Yazı: Prof. İlhami Turan
Tezhip: Faruk Taşkale
Koç Holding'de bulunmaktadır.

Resim: 178.

Şeref Beratı.
Yazı: Prof. İlhami Turan.
Tezhip: Faruk Taşkale,
(Şeref Beratı, Türk Petrol Vakfı
tarafından 1994 yılında, Prof.Dr.
Ekmeleddin İhsanoğlu'na verilmiştir.)

Resim: 179.

Tezhip Sanatının uygulandığı bir
davetiye örneği.
Uygulama: Faruk Taşkale.

Resim: 180.

1988 yılında, İzmit Belediyesi-
nin, eski Cumhurbaşkanı Kenan
Evren'e verdiği hemşerilik beratı.
Tezhip: Faruk Taşkale

Resim: 181, 182.

Ayna çerçevesi üzerine uygulanmış halkâr ve sedef işçiliği.
Desen ve Uygulama: Rikkat Kunt.
Tanca koleksiyonu.

Resim: 183.

Persan Şirketinin Türk desenlerinden esinlenerek hazırladığı döşemelik kumaş örnekleri.

Resim: 184.

Düz raport. İki kuşlu kumaş deseni.
Dr. Süheyl Ünver tarafından hazırlanmış ve İzmir bez fabrikasında basılmıştır.

Resim: 185.

Türk motiflerinden etkilenecek yurt dışında hazırlanan döşemelik kumaş örneği.

Resim: 186.

Hat yazısından etkilenecek hazırlanmış bir gömlekten detay.

Resim: 187.

T.H.Y. için Türk çini motiflerinden etkilenecek hazırlanmış kutu.

Resim: 188.

Hatayi ve bulut motiflerinden etkilenecek hazırlanmış bir duvar kağıdı örneği.

Resim: 189.

Kütahya Porselen için hazırlanmış
Kahve fincanı.

Resim: 190.

Bitkisel motiflerin modernize edil-
mesiyle hazırlanıp uygulanmış
mutfak panosu.

Uygulama: Faruk Taşkale



6. KAYNAKÇA

- ALPASLAN, Prof. Ali, "İslam yazı çeşitleri 6" Sanat Dünyamız, S. 36, İst. 1986. s.8
- AKSOY, Şule, "Tuğra" Osmanlı Padişah Fermanları, (Haz: Ayşegül Nadir), İst. 1986, s. 11.
- AKAR, Azade - KESKİNER Cahide Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif. (Ornament and Design in Turkish Decorative Arts.) İstanbul 1978
- ARSEVEN, Celal Esad, Türk Sanatı, İstanbul, 1970.
- ASLANAPA, Oktay, Türk Sanatı, İstanbul, 1975.
- ATIL, Esin, The Age of Sultan Süleyman the Magnificent. National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams. inc., New York 1987.
- BİROL, İnci Ayan - DERMAN, Çiçek, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler İst. 1991.
- BODUR, Fulya, "18. Yüzyılın Ünlü bir Müzehhibi Rugani Ali Üsküdarı", Kaynaklar 3, İstanbul 1984, s. 45 - 49.
- BODUR, Fulya, "Osmanlı Lâke Sanatı ve XVIII. Yüzyıl Üstadı Ali Üsküdarı", Türkiyemiz, 47, Ekim 1985, İstanbul s. 1-9.
- ÇAĞMAN, Filiz, "Minyatür Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, T.C.K.B. yay. s. 185.

- ÇIĞ, Kemal, "Onsekizinci Asır Lâke Tezhipçilerinden Ali al - Üsküdarî", Türk Tarih Arkeoloji ve Etnografya Dergisi, V, 1949, s. 192 - 202
- ÇIĞ, Kemal, "Türk Lâke Müzehhipleri ve Eserleri" Sanat Tarihi Yıllığı, III, 1969 - 70. s. 243 - 252.
- ÇIĞ, Kemal, Türk Kitap Kapları, İstanbul, 1971.
- DEMİRİZ, Yıldız, Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler, İstanbul, 1986.
- DERMAN, Uğur, İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı, İRCICA yay. İst. 1992.
- DERMAN, Uğur, "Yazı Sanatında Kıt'alar", İlgi, S. 30 İst. 1980, s. 33 - 36.
- DERMAN, Uğur, "Türk Sanatında Murakkalar", İlgi, S. 32, İst. 1981., s. 40 - 43
- DERMAN, Uğur, Türk Hat Sanatı Şaheserleri, Ankara, 1982.
- ESİN, Emel, "İslamiyetten önceki Türk Kültür Târihi ve İslâma Giriş", İst. 1978. (Türk Kültürü El Kitabından ayrı basım)
- KUNT, Rikkat, "Tezhip ve Ben", Sanat Çevresi, 84 1985, İstanbul, s. 19 - 21.
- KARA, İsmail, Hüseyin Kâzım Kadri Ziya Gökalp' Tenkidi, İstanbul, 1989.
- İslam Ansiklopedisi, "Tuğra" Maddesi. Cüz. 126, İst. 1975 - s. 6.
- LİNGS; Martin, The Quranic Art of Calligraphy and Illumination, London, 1976.
- MAHİR, Banu, "Tezhip Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, T.C.K.B. yy. s. 369 - 370.

- MERİÇ, Rifkî Melul,
MAHİR, Banu,
ÖĞEL, Bahaddin,
ÖZEN, Esiner Mine,
ÖZDENİZ, Engin,
RADO, Şevket,
TAŞKALE, Faruk
TAŞKALE, Faruk
TAŞKALE, Faruk
TAŞKALE, Faruk
TURAN, Osman,
ÜNVER, A. Süheyl,
ÜNVER, A. Süheyl,
ÜNVER, A. Süheyl,
ÜNVER, A. Süheyl,
Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları. Vesikalar I. Ankara, 1953.
"II Bayezid Dönemi Nakışhanesinin Tezhip Sanatına Katkıları", Türkiyemiz S. 60, Şubat 1990, s. 6.
İslamiyetten önce Türk Kültür Tarihi. Ankara 1988,
Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü. İstanbul, 1985.
"Türk Cilt Sanatı", Sanat Dünyamız. S. 21, İst, 1981, s. 15
Türk Hattatları. İstanbul, 1986.
"Türk Süsleme Sanatı Tezhip" Antik Dekor IV., İstanbul, 1989, s. 88 - 92.
"Hilyeler", Antik - Dekor. VII, İstanbul, 1990, s. 90 - 95.
"Fatih Divanı" Antik - Dekor. S. XI. İst. 1991, s. 28 - 31.
"Rikkat Kunt", Antika. XII, İstanbul 1986, s. 48 - 51.
Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyetleri. 1965. s. 293.
Türk Tezyinatında Halkâriye Dair. İstanbul, 1939.
Müzehhip Karamemi. İstanbul 1951.
Müzehhip ve Çiçek Ressamı Üsküdarlı Ali. İstanbul, 1953.
Baba Nakkaş. İstanbul, 1954.

- ÜNVER, A. Süheyl, Ustası ve Çırağıyla Hezargradlı zâde Ahmed Ataullah, İstanbul 1955.
- ÜNVER, A. Süheyl, "Türk Sanatında Çiçekler ve Buketler", Türkiyemiz, Sayı 22, Haziran 1977, s. 14 - 17.
- ÜNVER, A. Süheyl, Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul 1958.
- ÜNVER, A. Süheyl, "Geçen Asırda Türk Süsleme Sanatımızın Mümtaz Simalarından Mücellitbaşı Salih Efendi", Vakıflar Dergisi, XIII, Ankara, 1981, s. 237 - 252.
- ÜNVER, Gülbün, "Osmanlı San'atında Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri;", Vakıflar Dergisi, IX, Ankara, 1971, s. 321 - 325.
- ÜNVER, Gülbün, "Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı" Sandoz Bülteni, İstanbul, 1987, Sayı 27, s. 9 - 21.
- YAĞMURLU, Haydar, "Tezhip Sanatı Hakkında Genel Açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eseri Bulunan Tezhip Ustaları", Türk Etnografya Dergisi, XIII, 1973, s. 79 - 121.
- YAZIR, Mahmud Kalem Güzeli, (Neşre Haz: Uğur Derman), II. Kısım, Ank. 1974. s. 186.

7. ÖZET:

Altın ve çeşitli renklerle, stilize edilmiş bitki, hayvan, bulut ve geometrik motiflerle yazma kitapları tuğraları, güzel yazı levhalarını, kitap kaplarını, minyatürleri, kubur, kutu gibi eşyaları süsleme sanatına tezhib (= tezhip) denir.

Tezhip sanatı, Türkler'de tarihsel gelişimi itibarıyla dokuz bölümde incelenebilir.

1. İslam öncesi dönem.
2. 13. yy. ve 14. yy Selçuklu ve Beylikler dönemi
3. Osmanlı Erken devir ve 15. yy.
4. Sultan II. Bayezid devri
5. 16. yy. Osmanlı tezhibinin yükseliş dönemi.
6. 17. yy. tezhib sanatının duraklama dönemi.
7. 18. yy. Batı etkisi
8. 19. yy. Osmanlı tezhip sanatı (Türk rokoku)
9. 20. yy. ve Cumhuriyet dönemi tezhip sanatı .

Tezhipte kullanılan başlıca motifler; Bitkisel ve hayvansal motifler, bulutlar, Barok ve rokoko motifleri, münhaniler, geometrik motifler ve zencereklerdir.

Tezhipte desen çizimi ve uygulanması birtakım bilgi ve beceri gerektirir. İyi bir tezhip için, bilgi ve becerinin yanısıra malzemelerin de iyi olması ve bu malzemeleri kullanma becerisi gerekir.

Tezhip sanatının klasik kullanım alanlarının başında yazma kitaplar gelir.

Tezhibin seçkin ve alımlı örneklerine ferman berat gibi tuğralı belgelerde rastlanır.

18. ve 19. yüzyıllarda gelişen en büyük boyutta levha yazımcılığı da tezhip ve halkârın geniş uygulama alanı bulduğu, değişik kompozisyonlar denediği bir koldur.

Tezhip sanatının kitap sanatındaki bir diğer uygulama alanı lâklanmış kitap kaplarıdır.

Tezhib'in kitap sanatında görüldüğü farklı bir yerde minyatür ayrıntılarıdır.

Ahşap ya da mukavvadan yapılmış kalemdan, kubur, yazı kutusu yazı altlığı, yay gibi bir çok eşyada tezhiplenen objeler arasındadır.

Tezhip sanatının uygulandığı bir başka grupta tılsımlı gömleklerdir.

15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar uzanan bir tarihsel gelişime sahip olan Osmanlı tezhip sanatı, uygulandığı tüm alanlarda Osmanlı sanatının özgün üslup gelişimini yansıtır.

Tezhip sanatı, günümüz beğeni ve ihtiyaçları doğrultusunda, klasikten yola çıkarak gelişimini devam ettirmektedir.

8. SUMMARY

Illumination is the art of decorating books, tughras, calligraphic panels, book bindings (book covers) miniatures, disparate items as writing pads, and various types of pen cases (Turkish: kubur, yazı kutusu) by the use of gold and various colours.

The art work which is iluminaded is called "müzehheb" Müzehhib is. The person who is doing illumination is called Müzehhip or Müzehhibe.

Looking at Turkish art of illumination from the chronological point of view, we may divide its development into nine main periods.

1. The period befora the Islamic religion.
2. The 13 th and 14 th Centuries. Seljuk and Emirate periods.
3. The early Ottoman period and the 15 th century.
4. The period of Sultan Bayezid II.
5. The 16th C. the period that Turkish illumination reached its highest peak of development.
6. The 17 th C. the period that Turkish illumination came to down.
7. 18. yy. The period of the effection of Eastern Art.
8. The Turkish 'Rococo' of 19th C.
20. The 20th Century Turkish Illumination

The main motifs, used in illumination are plant motifs, animal, cloud motifs, Rococo motifs, Seljuk munhanis (Curves), geometrical motifs.

Drawing design and its application in illumination need soma knowledge and ability. The ability of using the implements

and materials employed in the preparation the design and its application is important as much as the quality of the materials.

The ottoman illumination art finds its primary classical application in the embellishment of handwritten books.

Outstanding examples of illumination can also be found on imperial documents, such as fermans and berats, which bear the Sultan's tughra(=tugra)

Large - scale inscriptions, which became fashionable in the 18th and 19th centuries, provided a new medium for illumination and fostered design experimentation.

Illumination is often used to decorate lacquer bookbinding, and various types of pen cases and boxes.

In the arts of the book, illumination is also used to decorate the details of minatures.

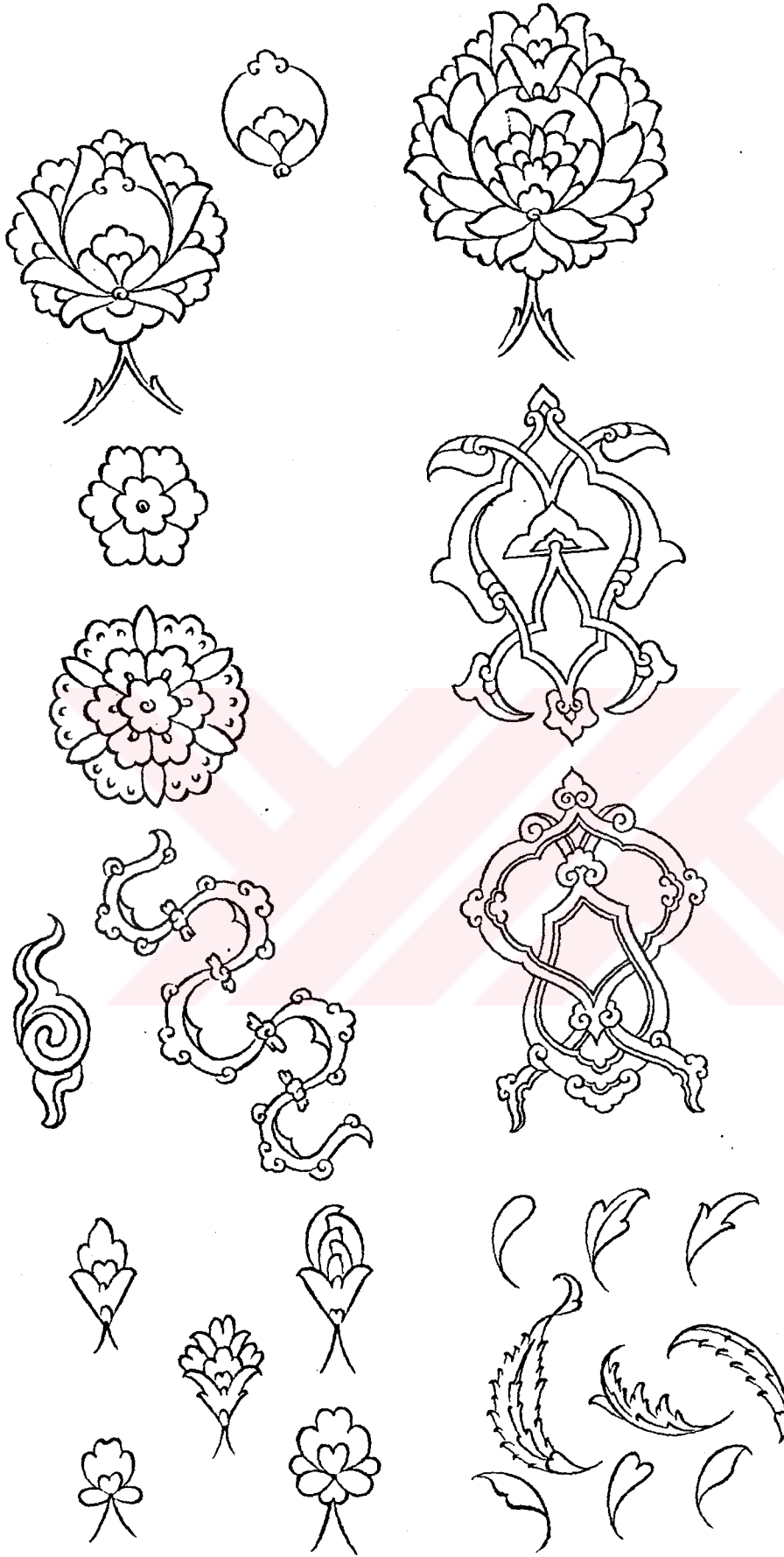
More unusual is the illumination of talismanic shirts made of soft, white cotton.

The historical development of ottoman illumination stretches from the early 15 th century to the beginning of the 20th c. and reflects the development of an original ottoman style in all the branches of the arts in which it found application.

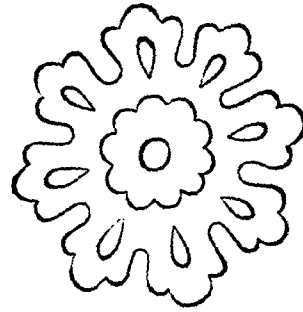
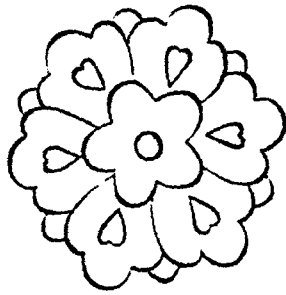
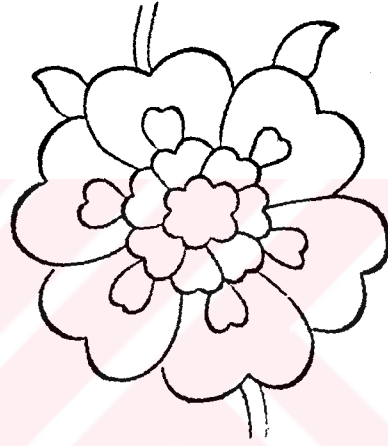
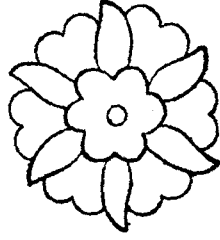
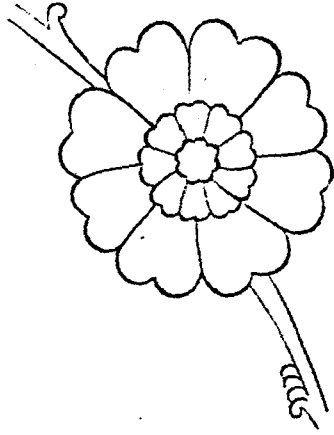
At Present the art of illumination is getting on through the taste and necessities of our day.



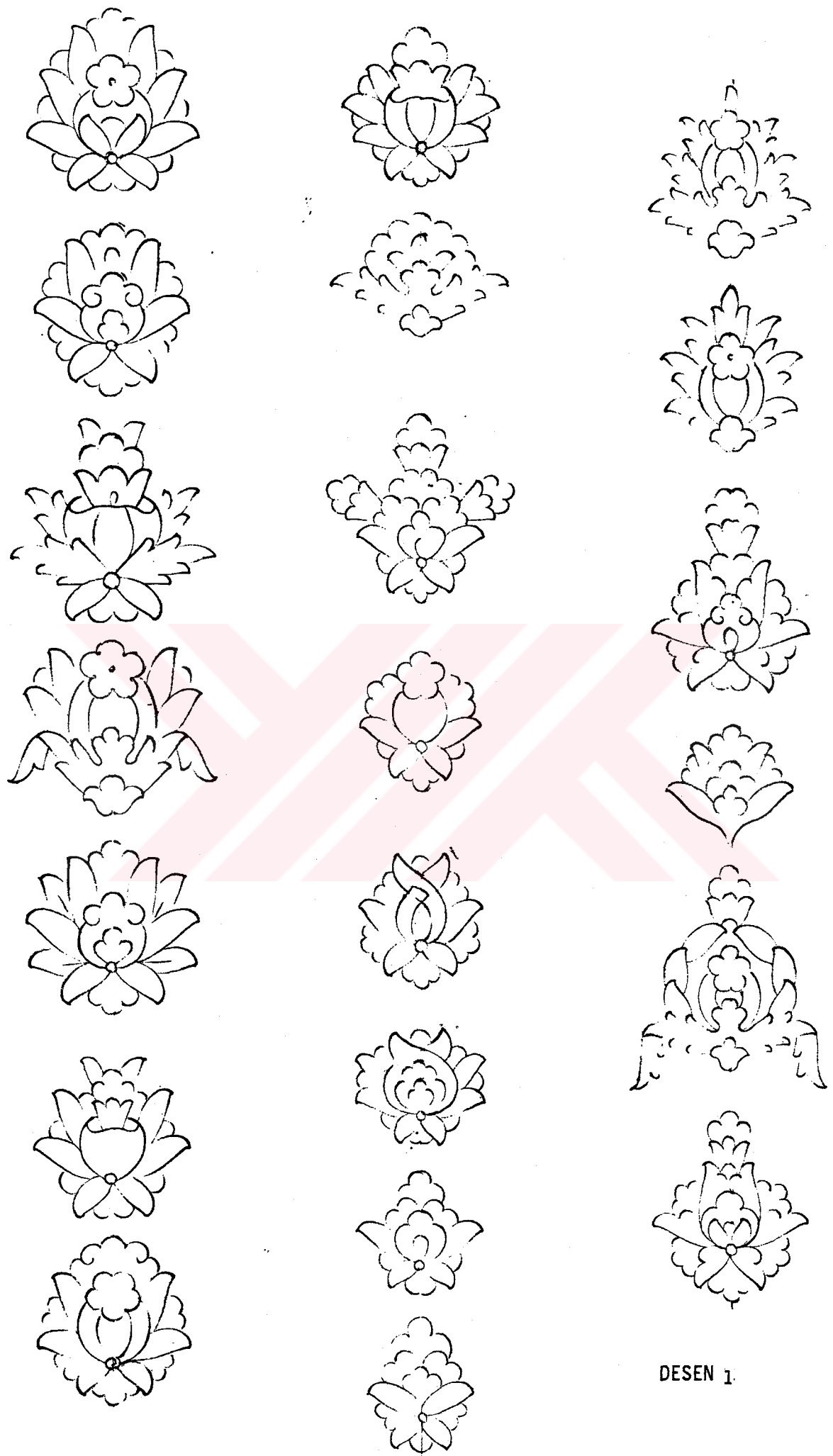
DESENLER



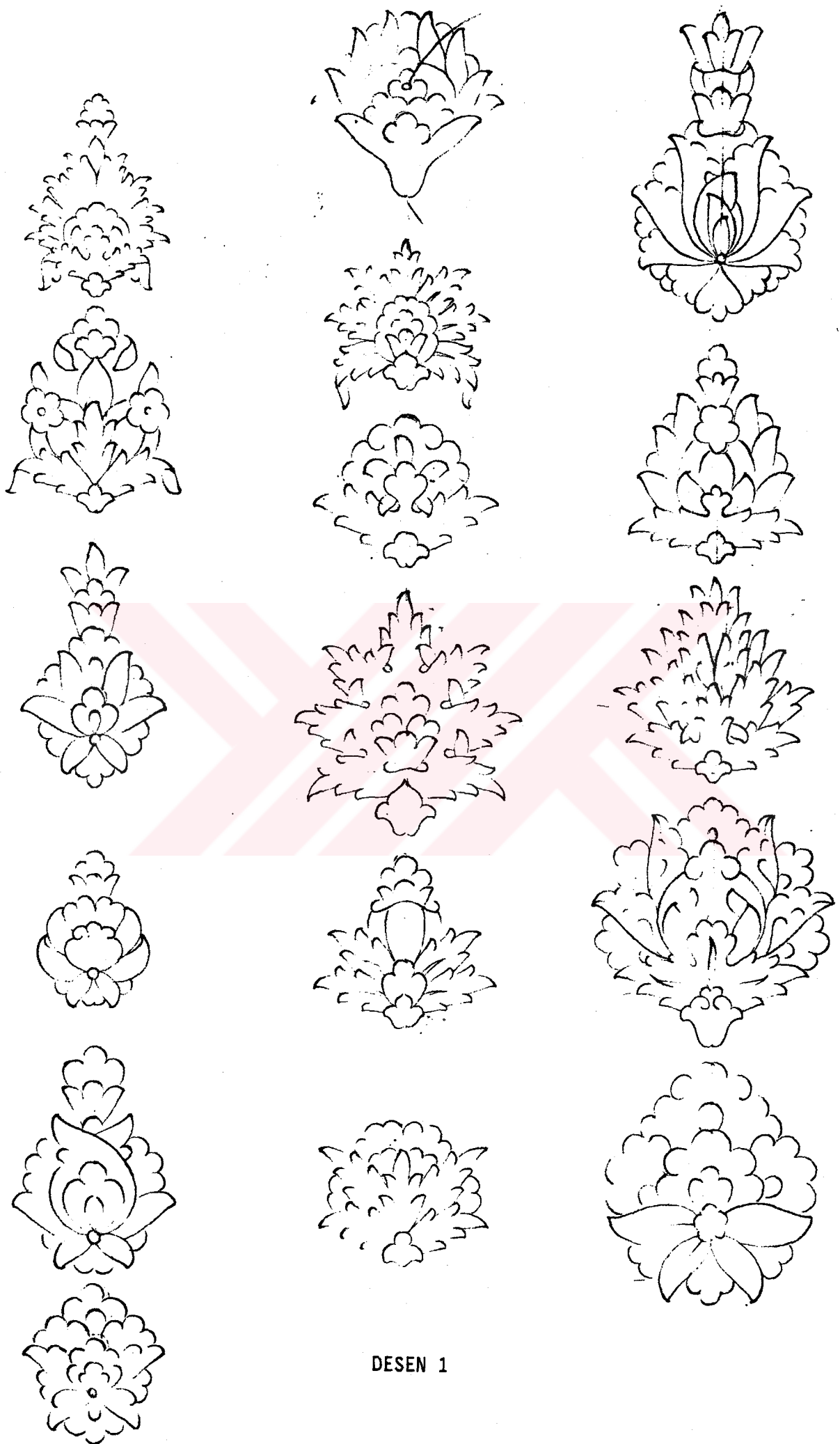
DESENER



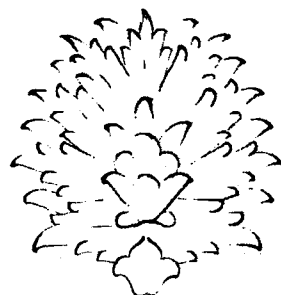
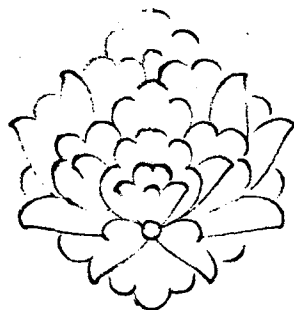
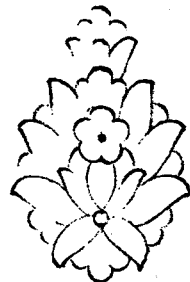
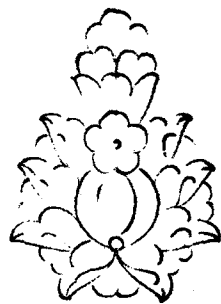
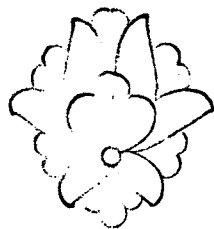
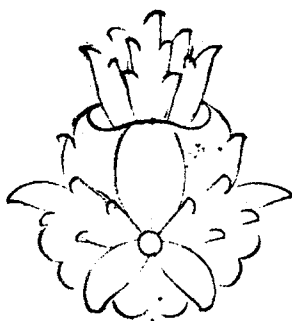
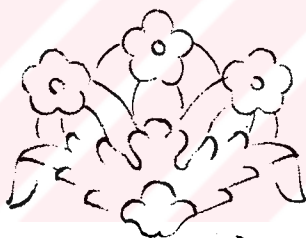
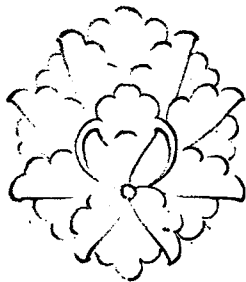
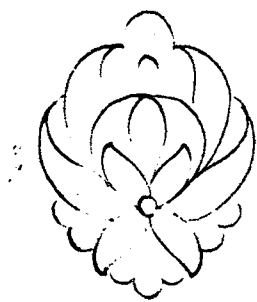
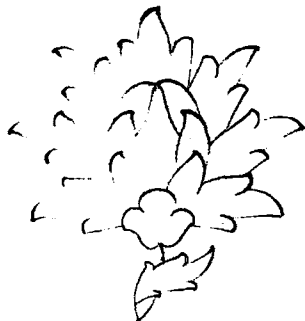
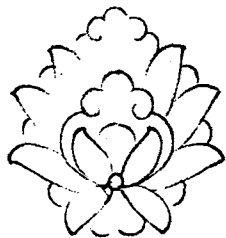
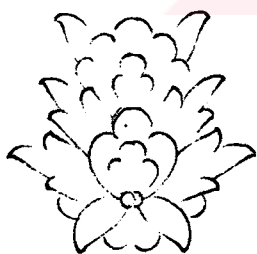
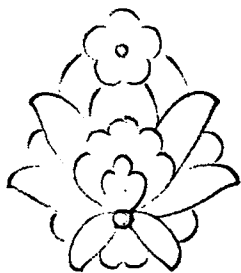
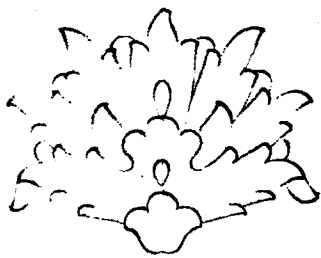
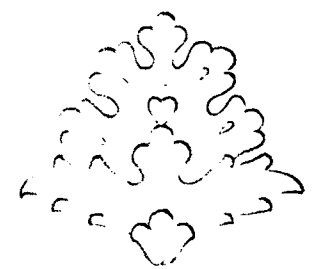
DESEN I
HATAYILER



DESEN 1.



DESEN 1



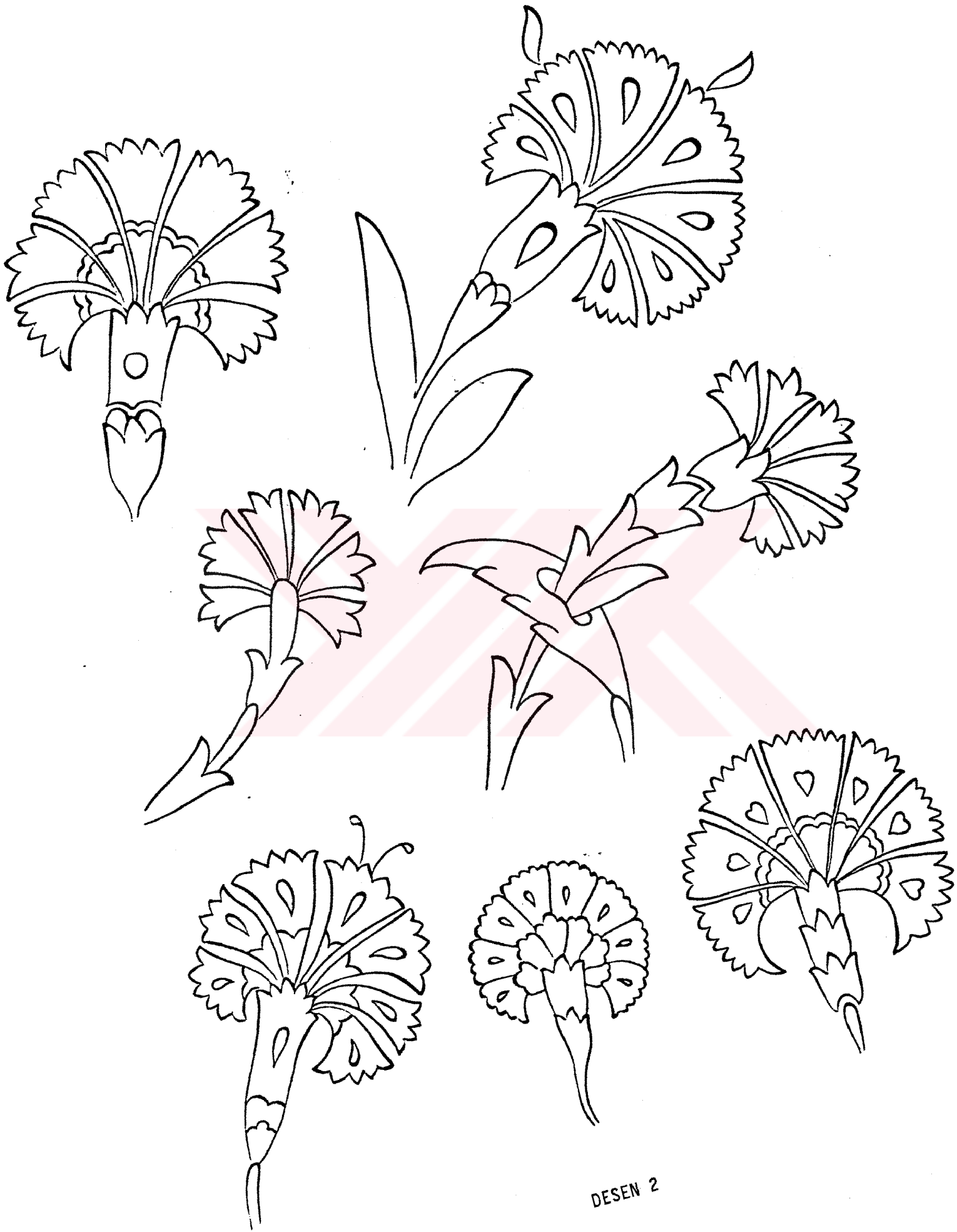
DESEN 1



OSEN 2
YARI STİLİZE ÇİÇEKLER

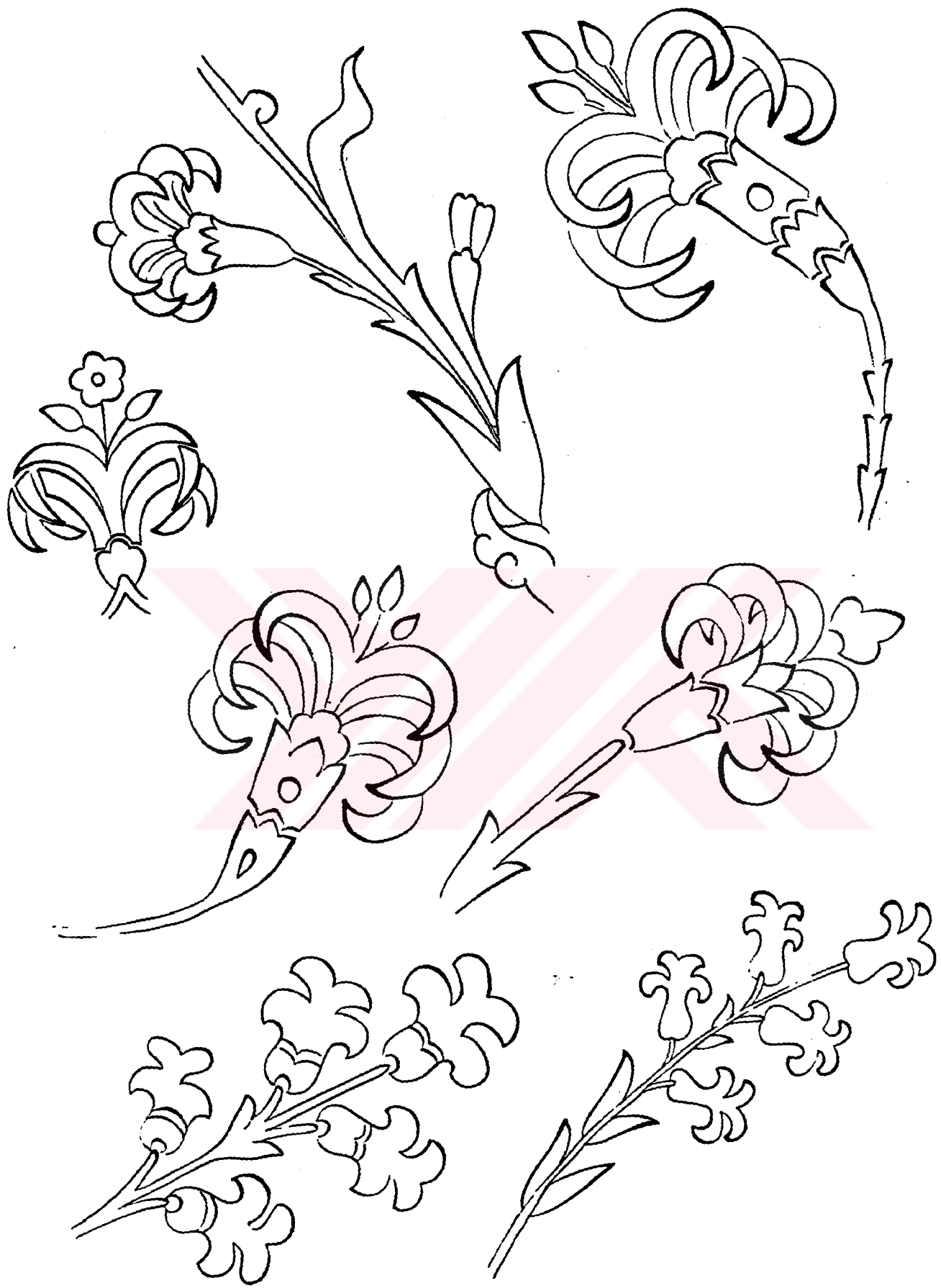


DESEN 2

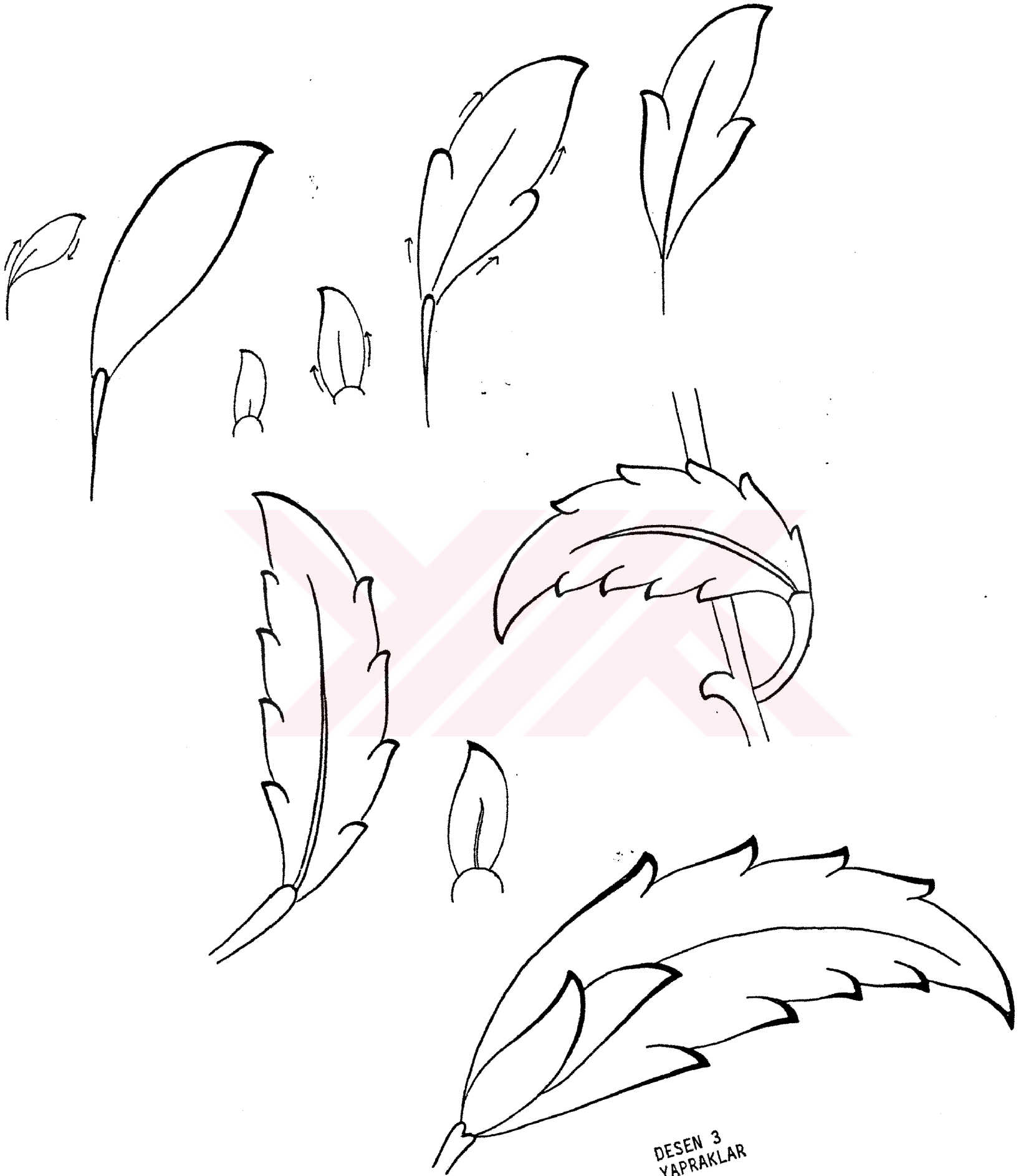


DESEN 2





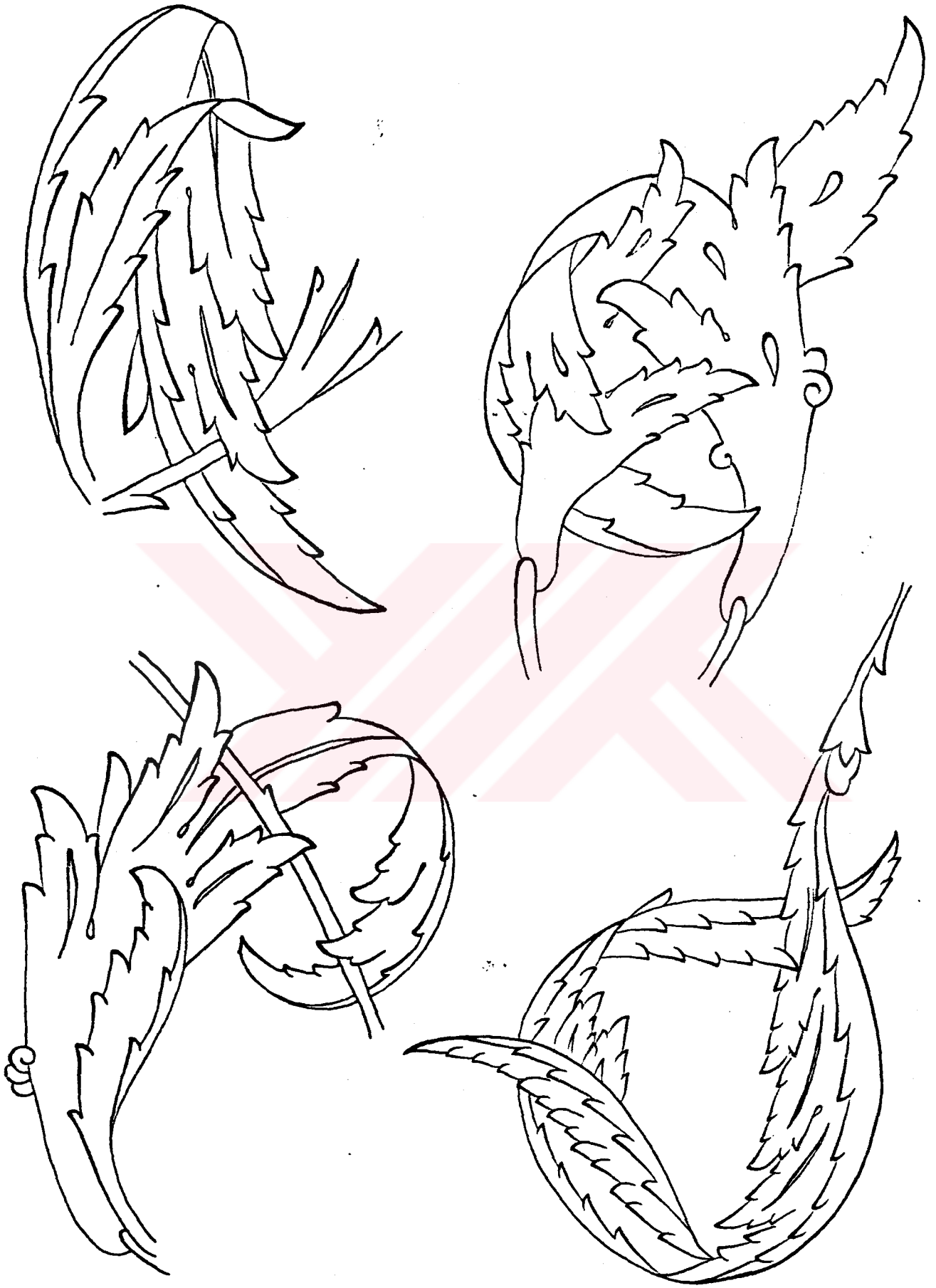
DESEN 2



DESEN 3
YAPRAKLAR



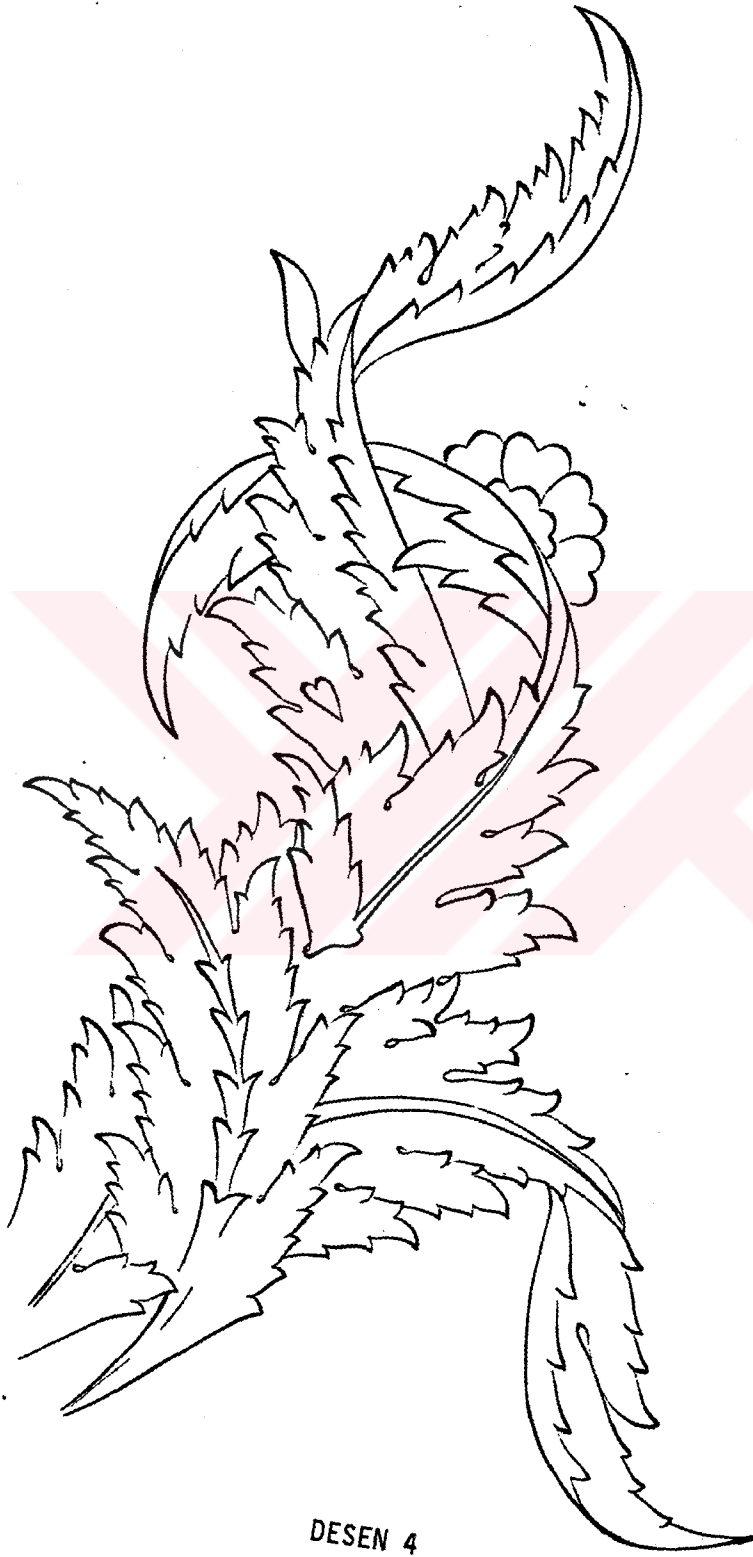
DESEN 3



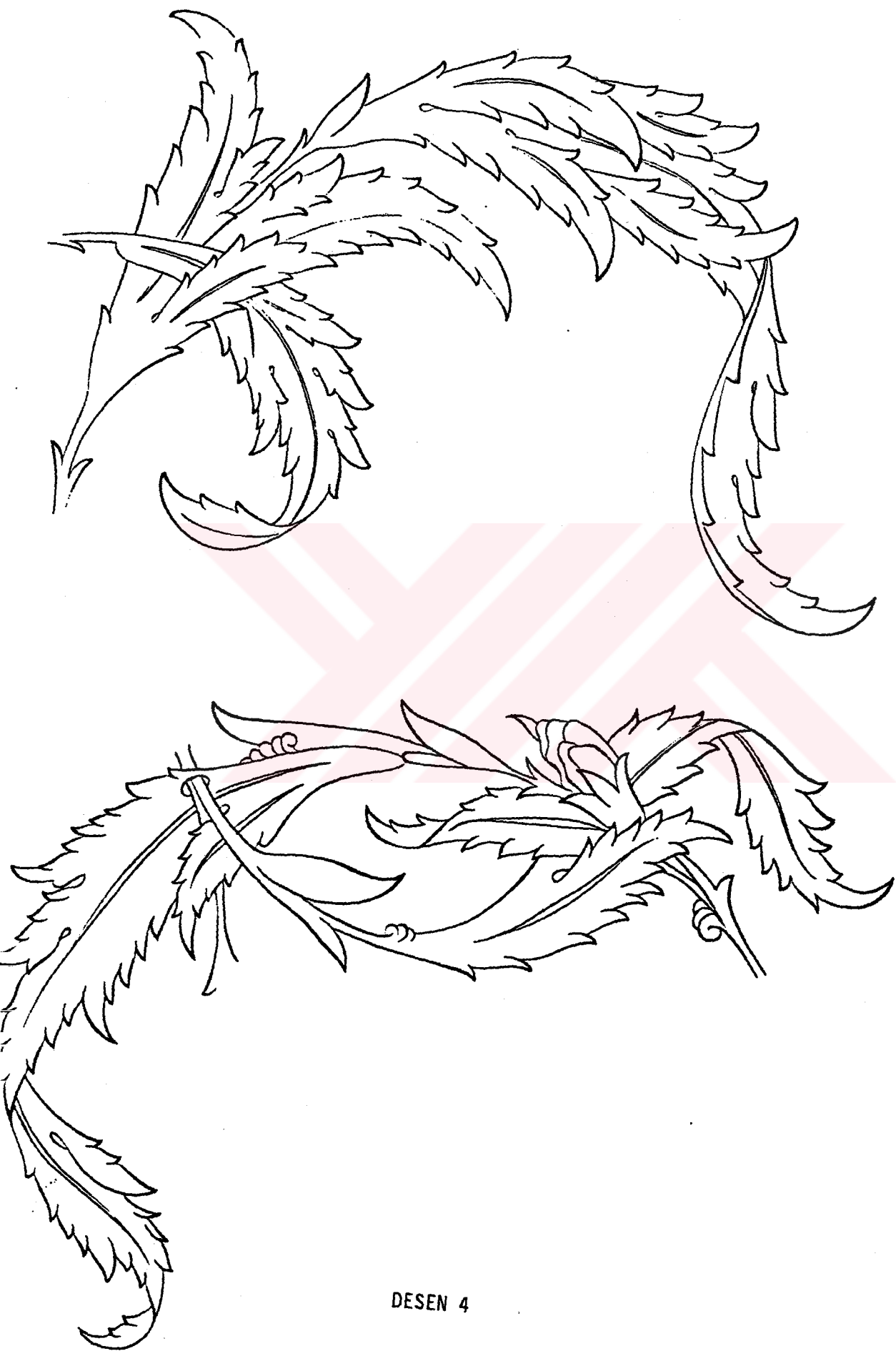
DESEN 4
SAZ YOLU YAPRAKLAR



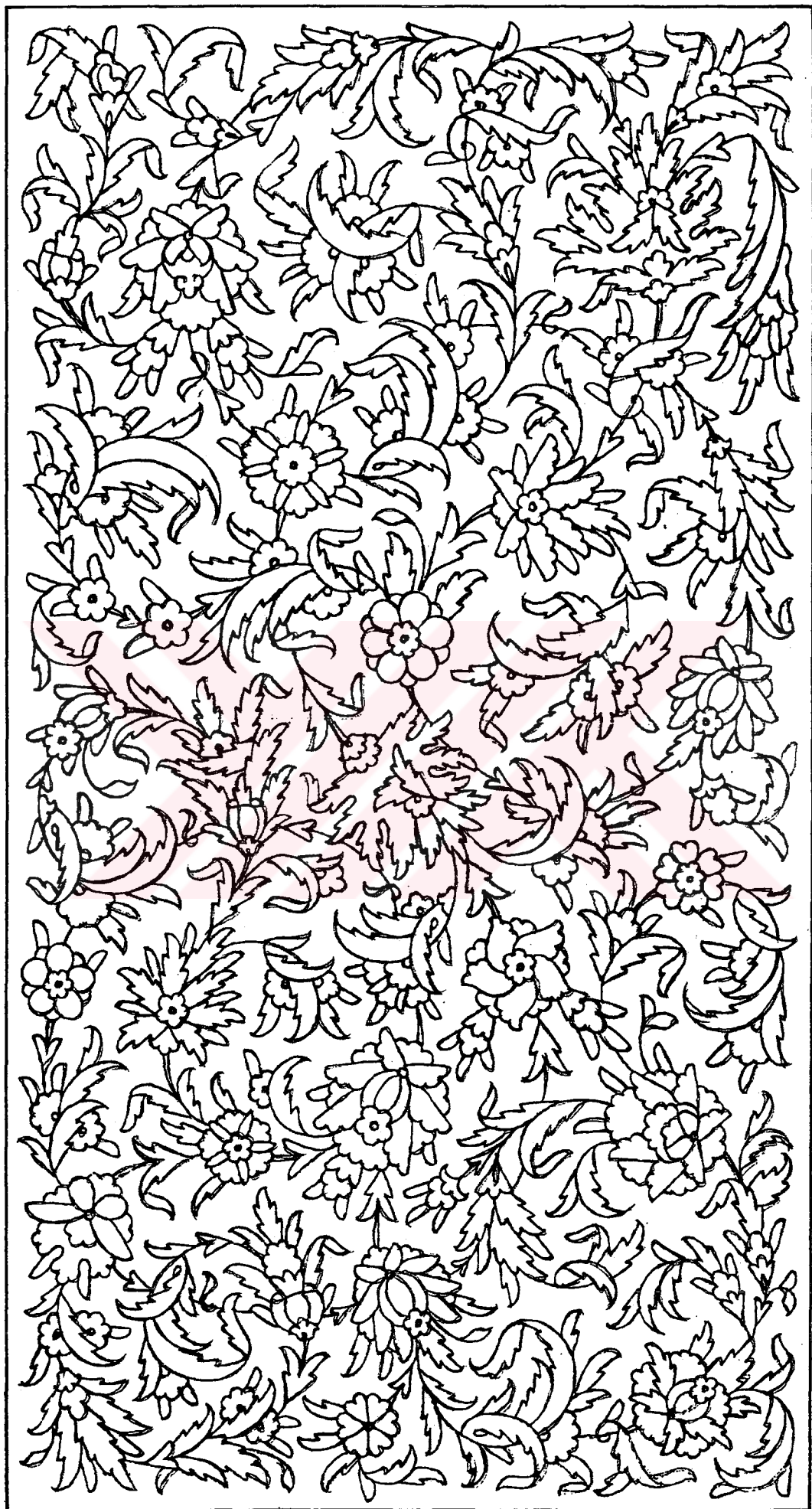
DESEN 4



DESEN 4



DESEN 4



DESEN 4



DESEN 4



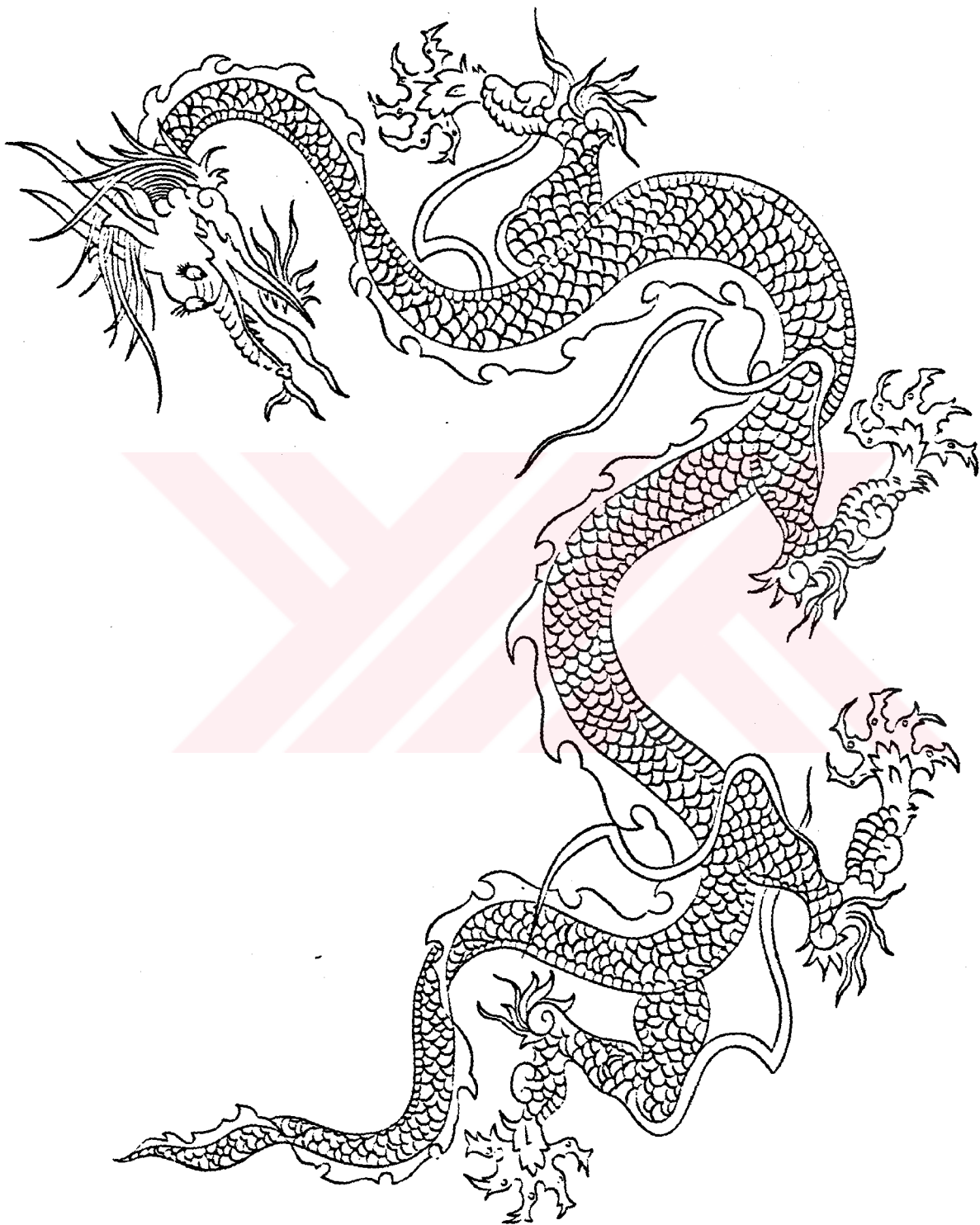
DESEN 5
SIMURG



DESEN 5
SIMURG



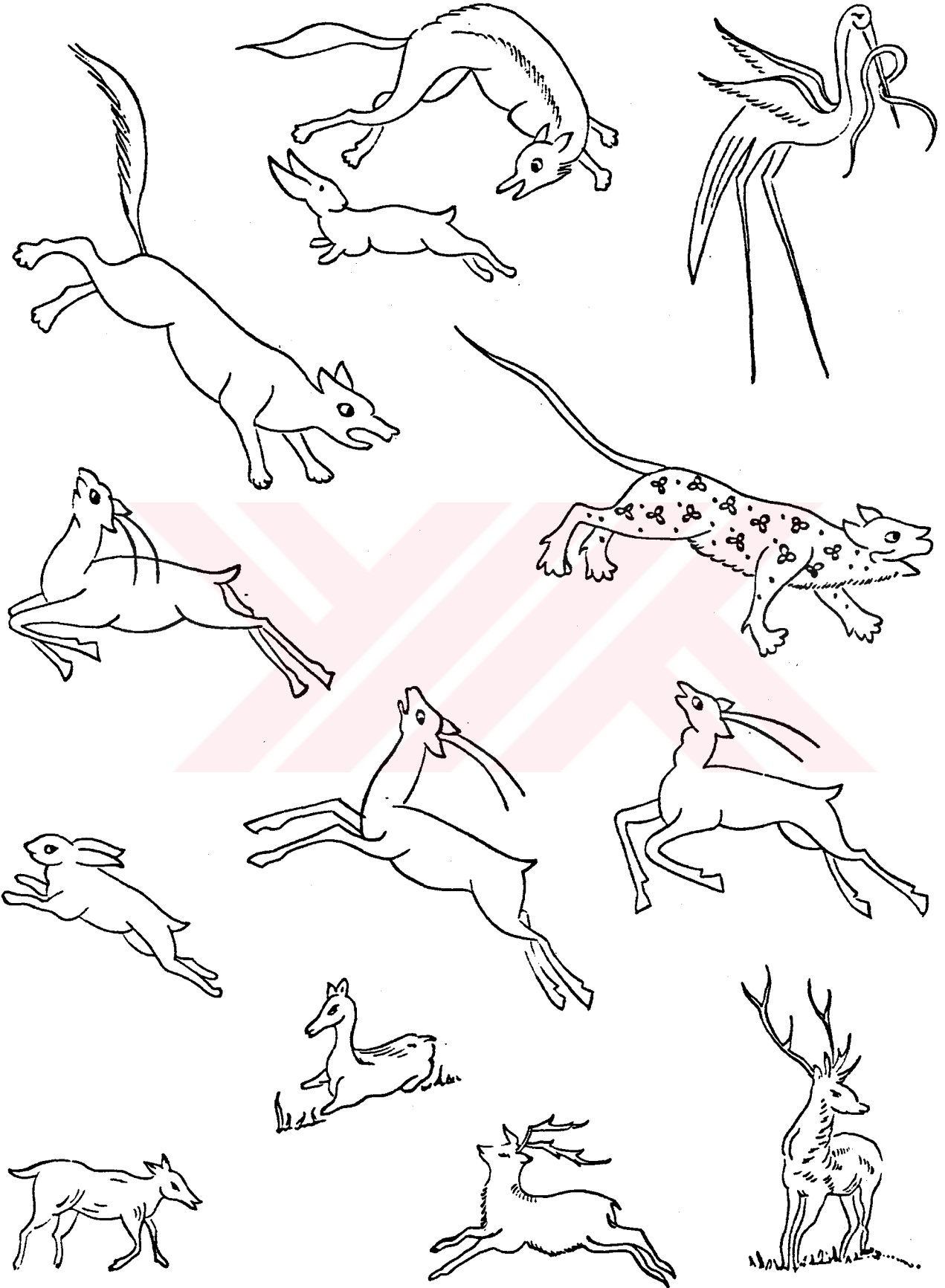
DESEN 5
SIMURG



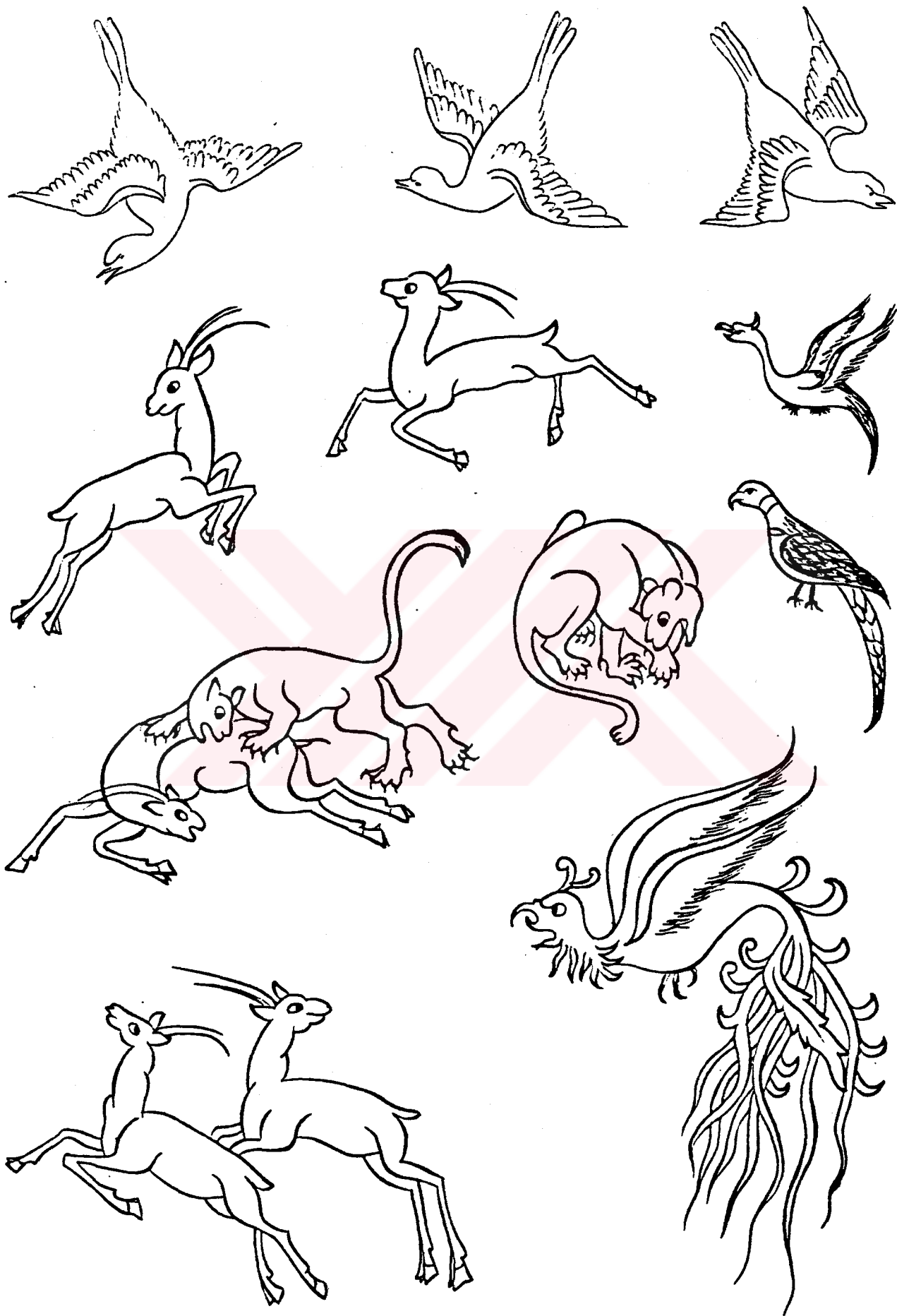
DESEN 5
EJDER

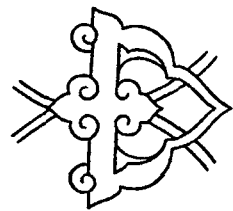
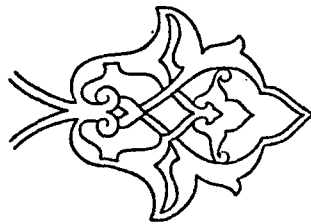
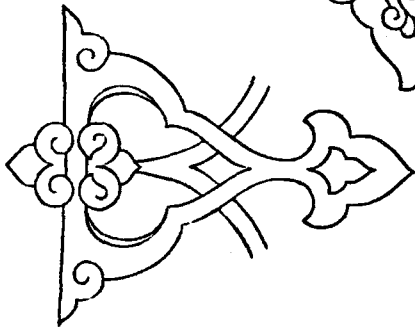
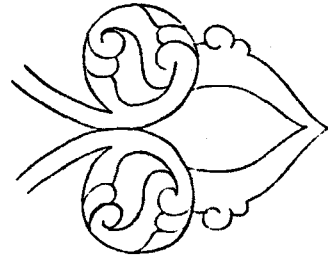
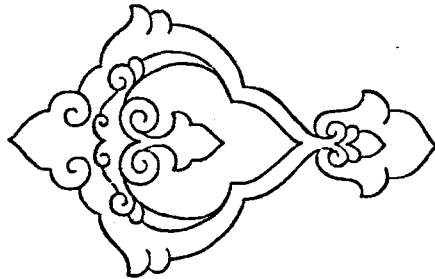
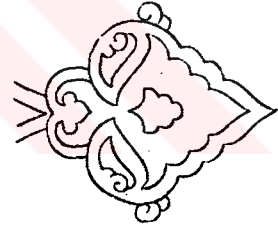
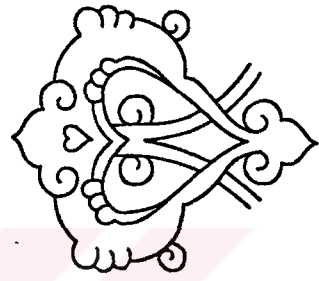
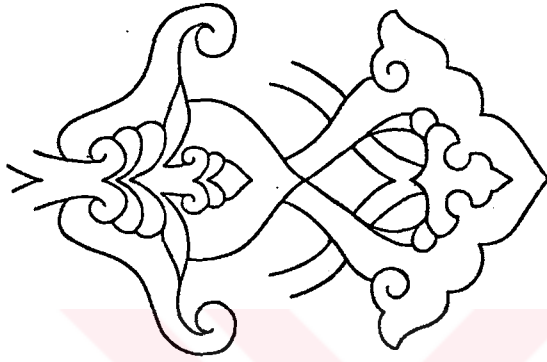
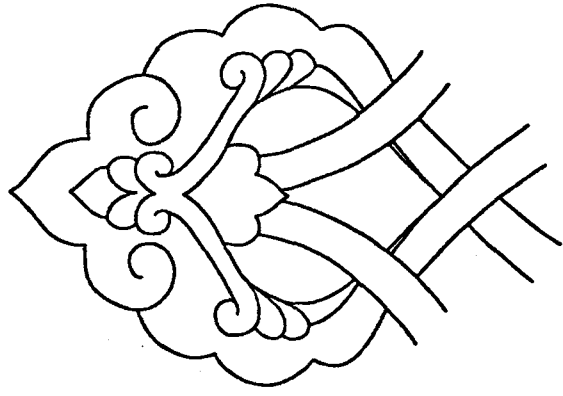
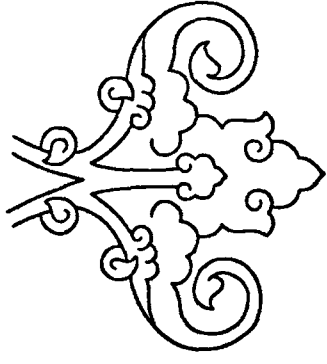


DESEN 5
EJDER - SIMURG

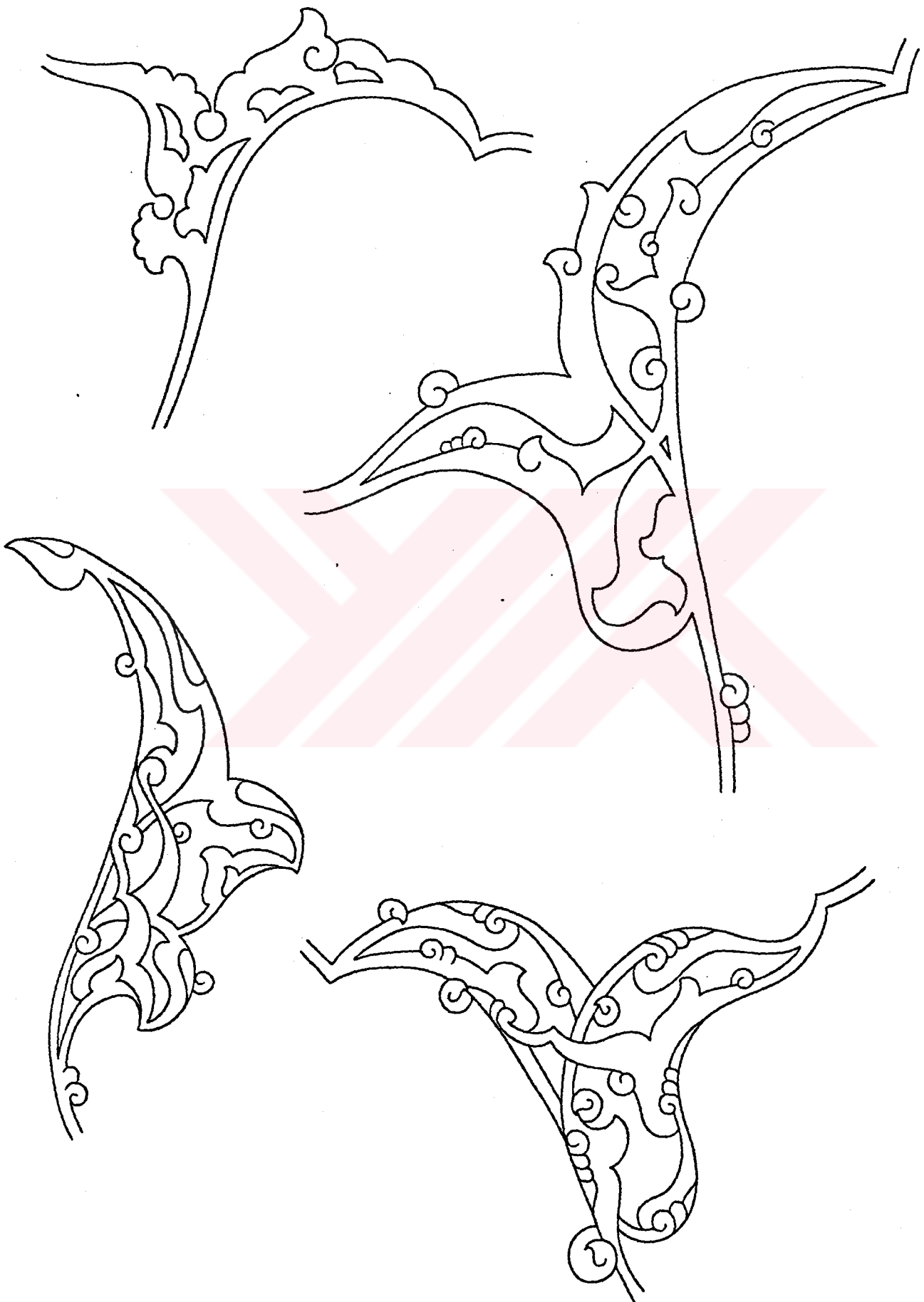


DESEN 6
YARI STİLİZE HAYVAN MOTİFLERİ

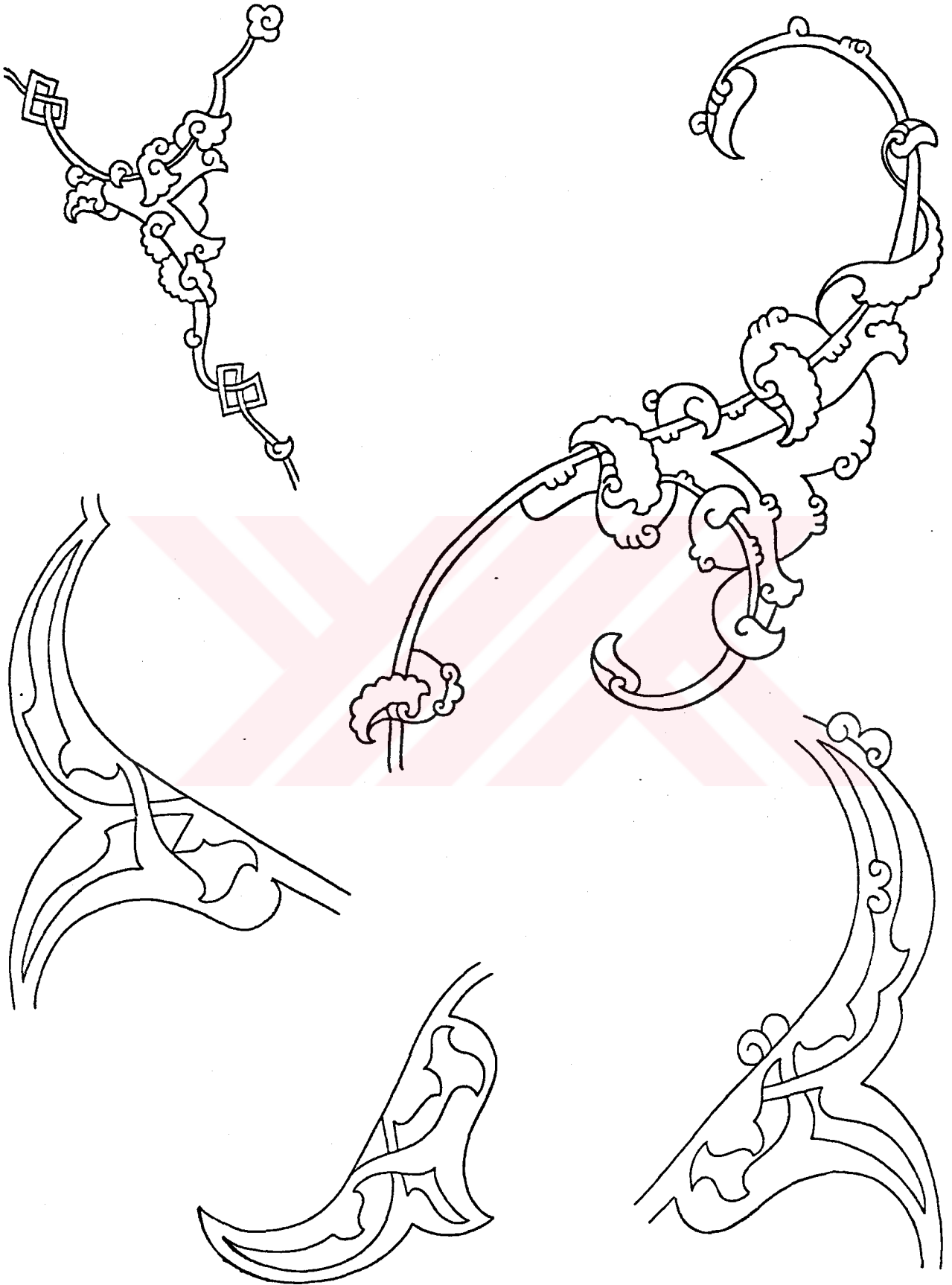




DESEN 7
RUMİLER



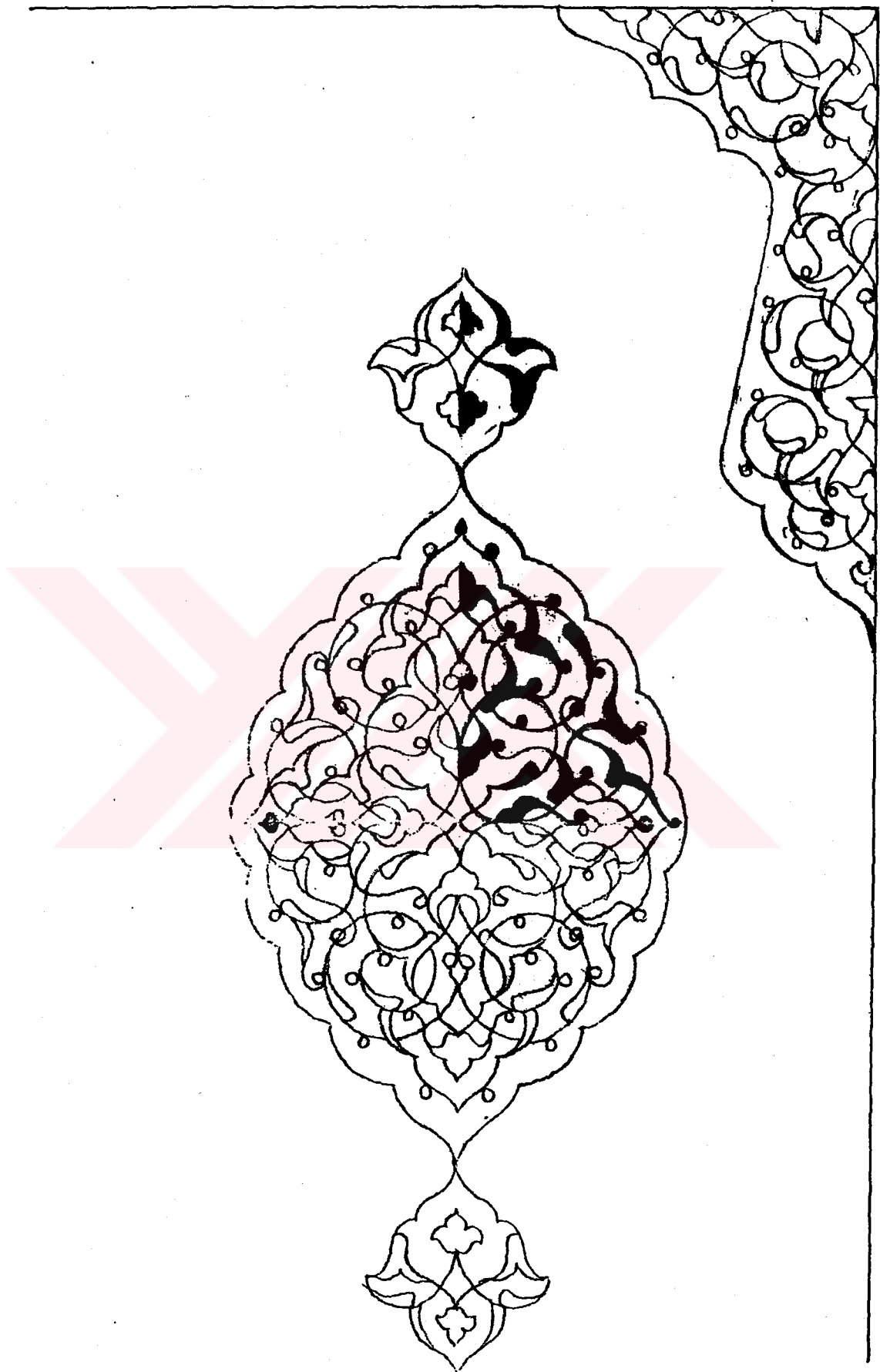
DESEN 7



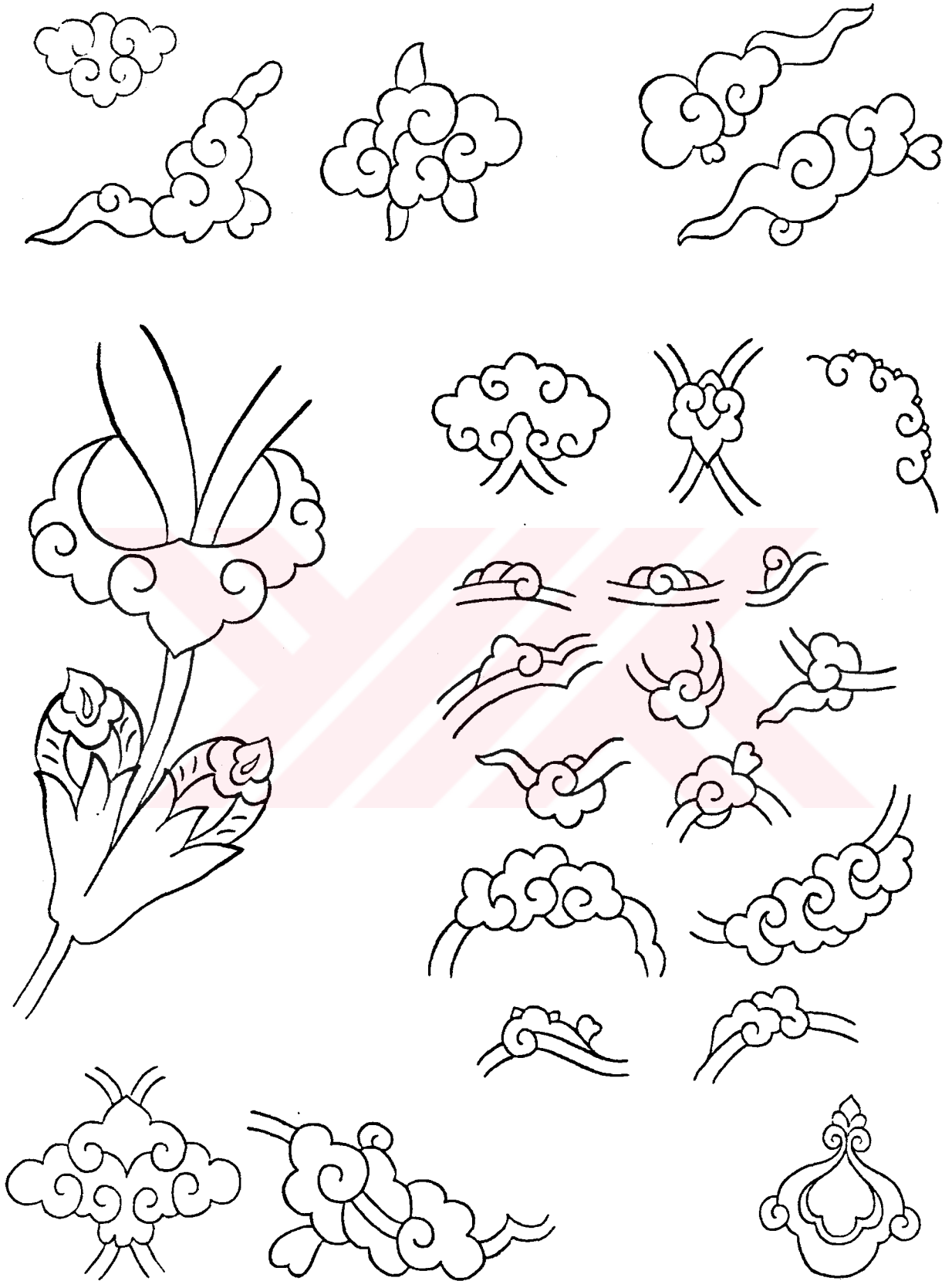
DESEN 7



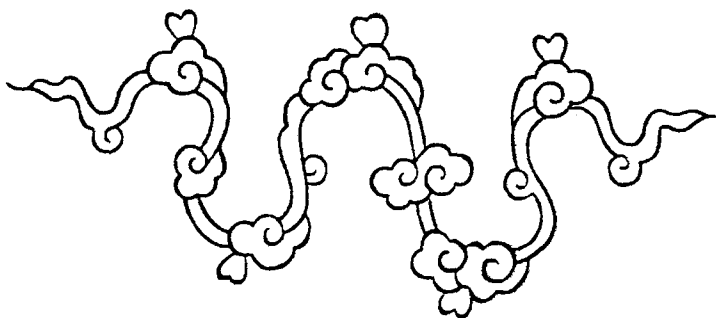
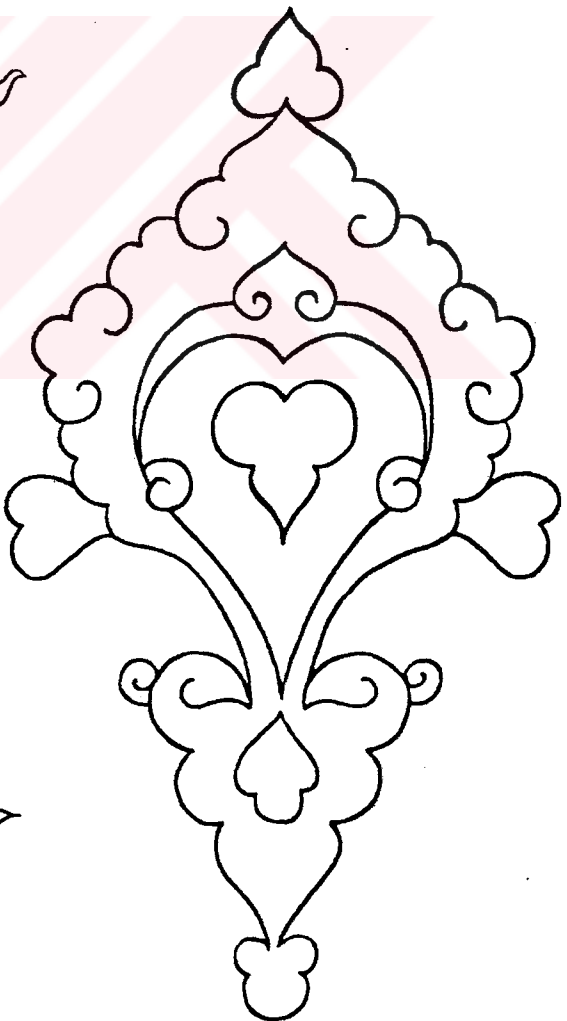
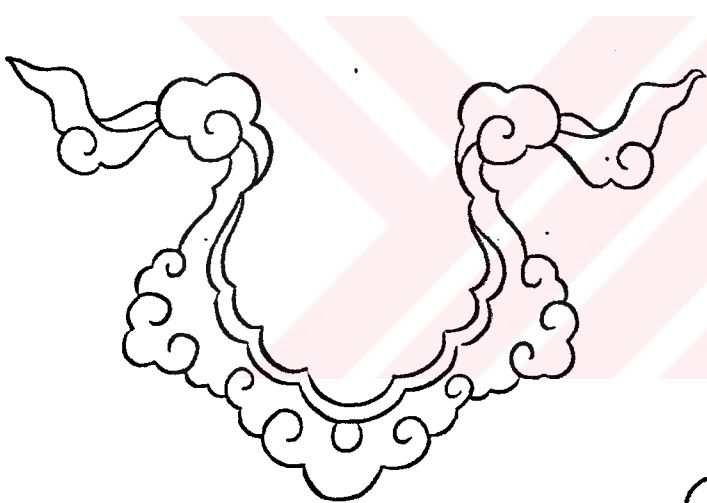
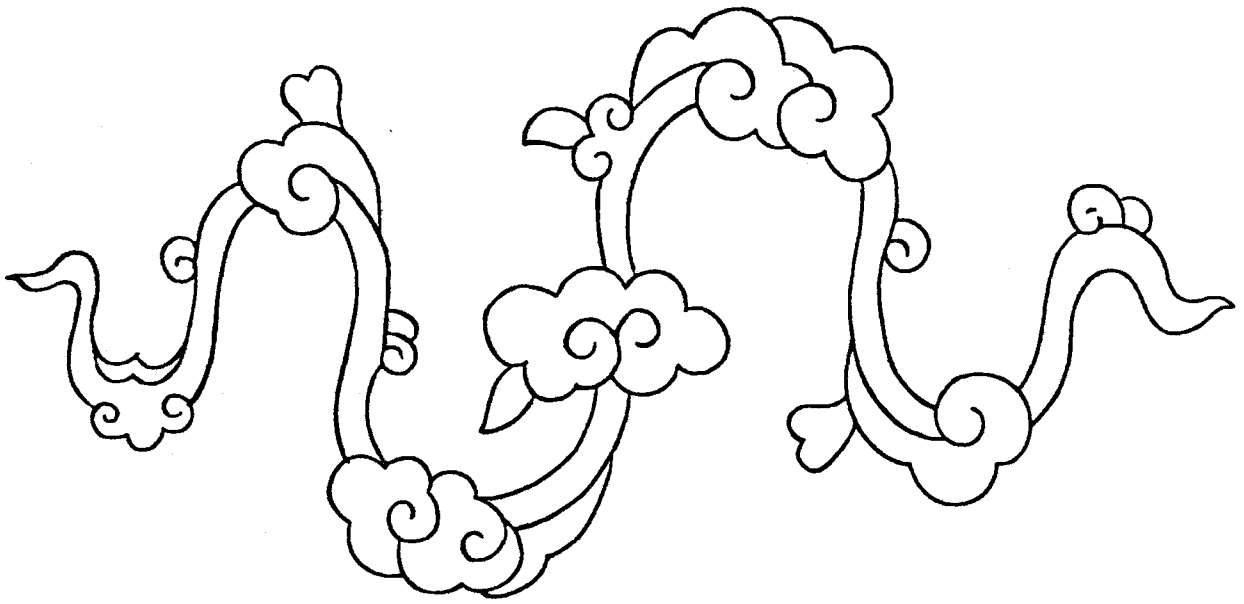


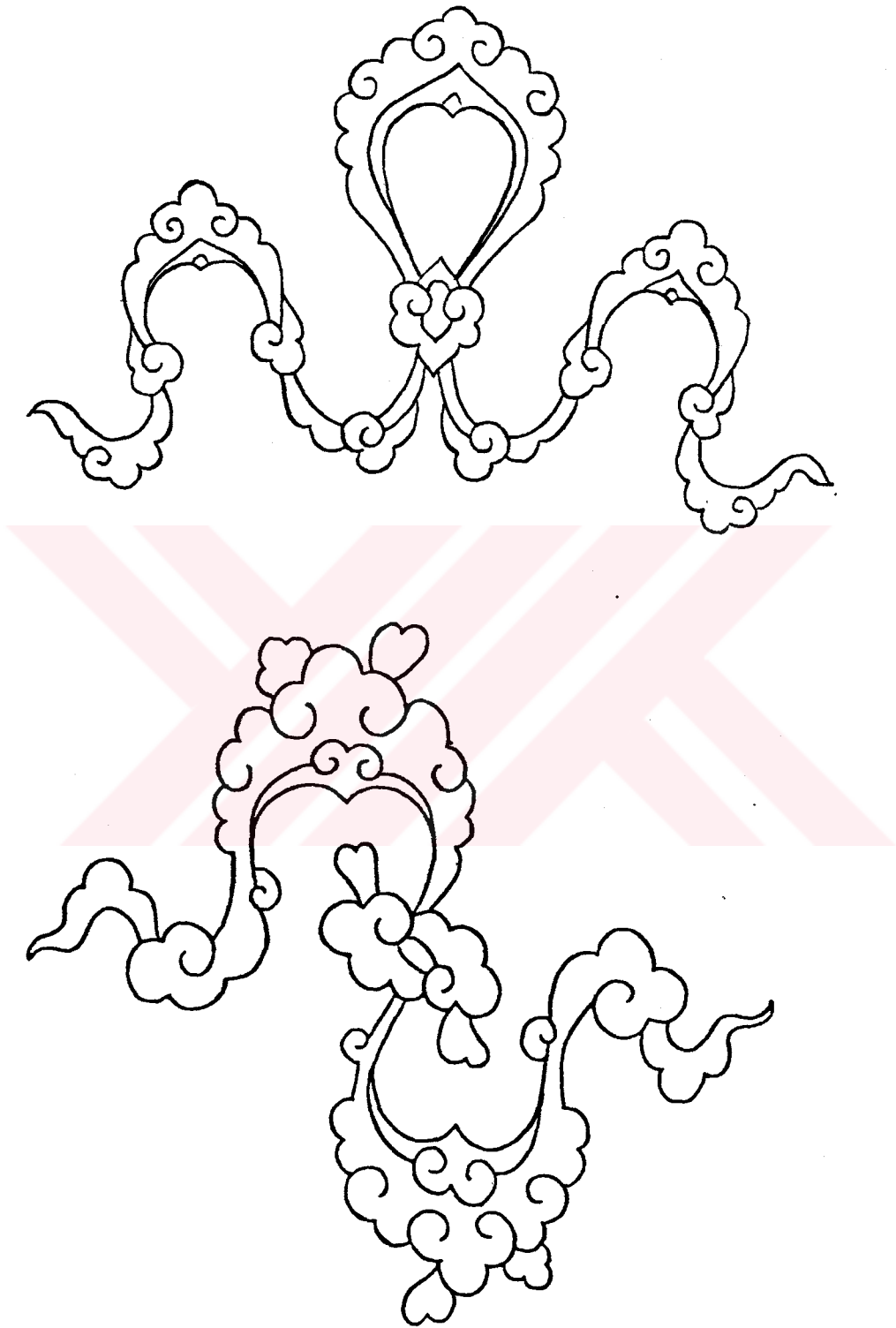


DESEN 7

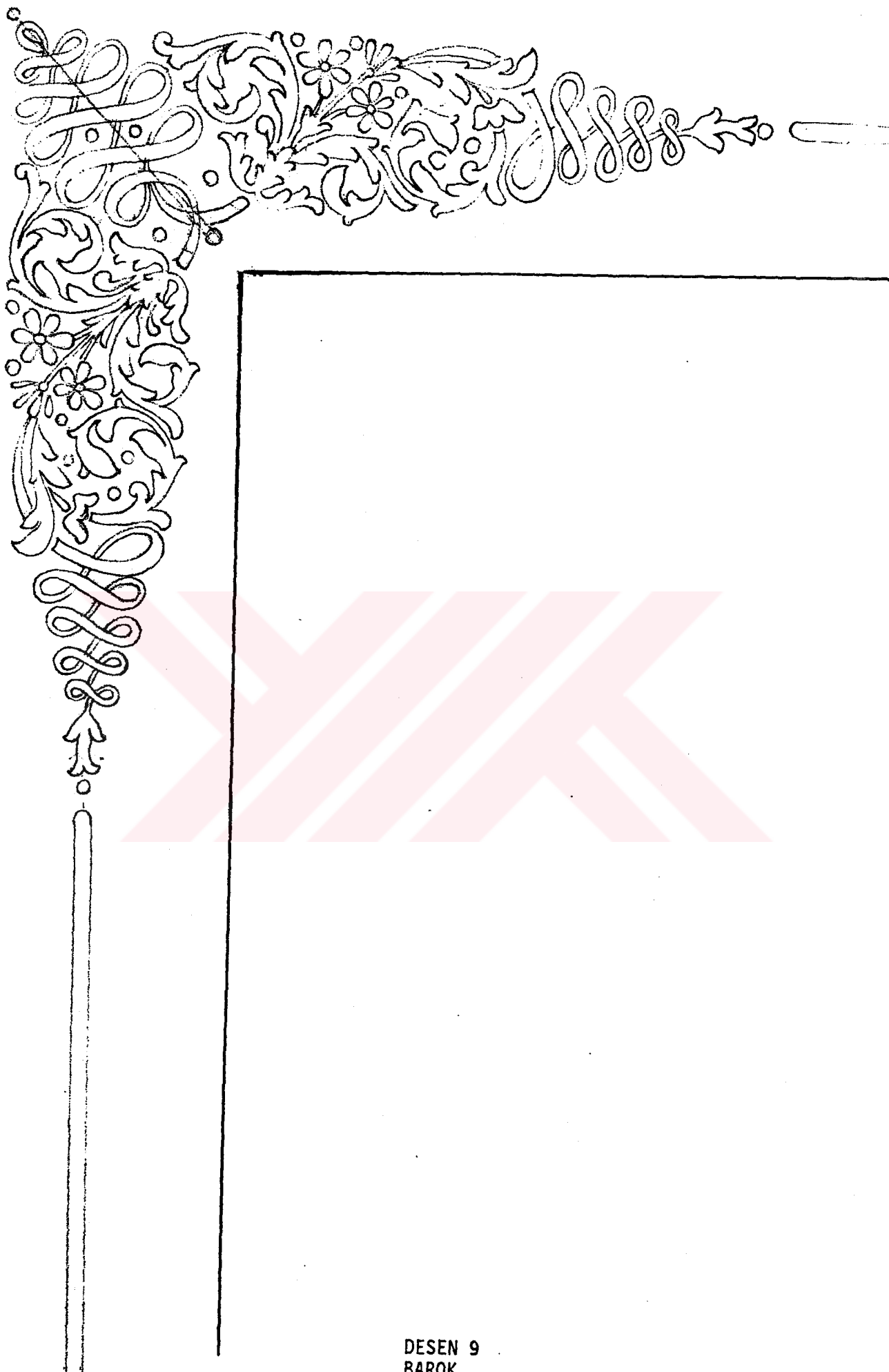


DESEN 8
BULUTLAR

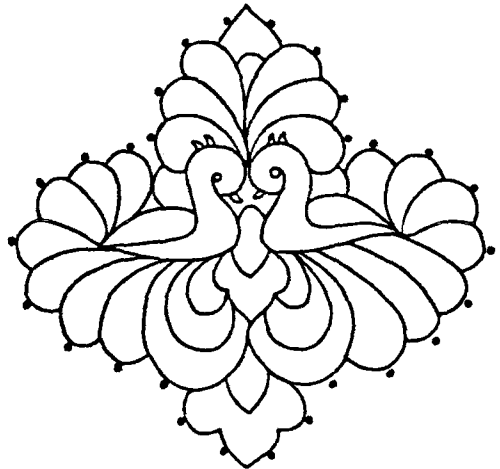
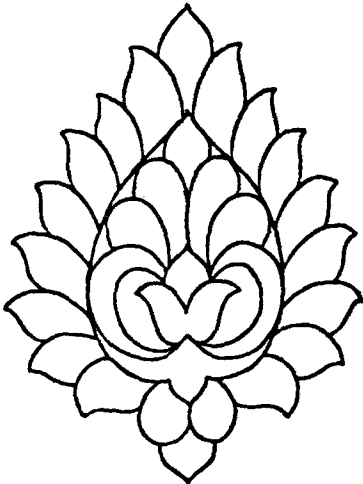
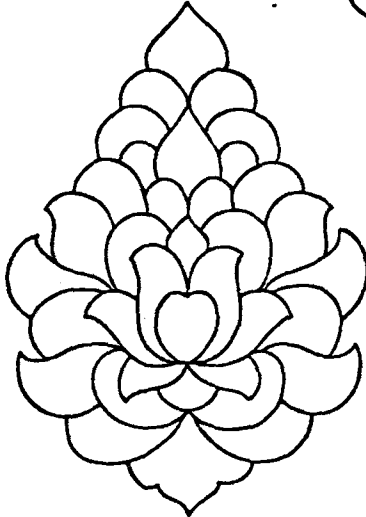
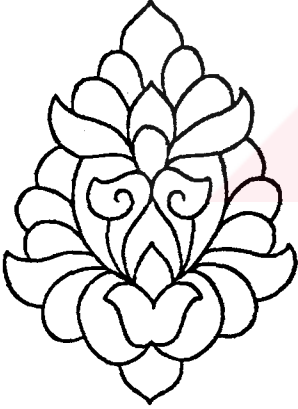
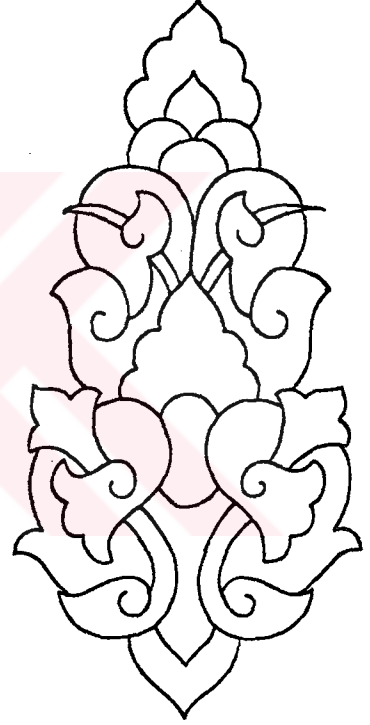
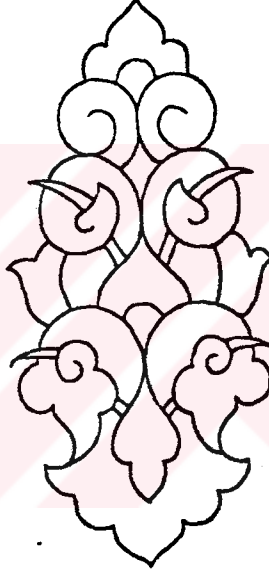
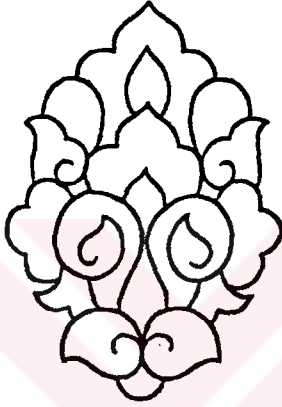
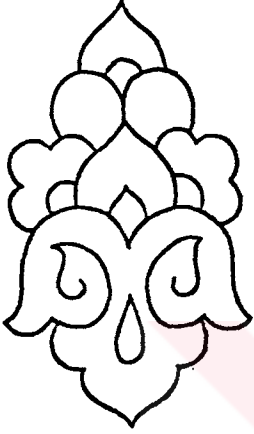
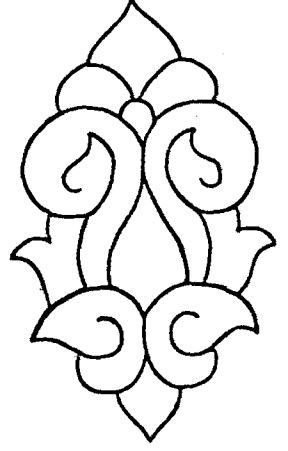
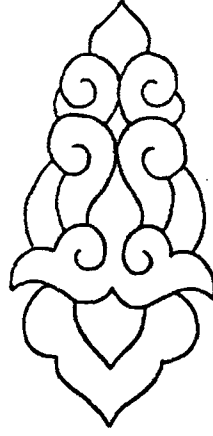
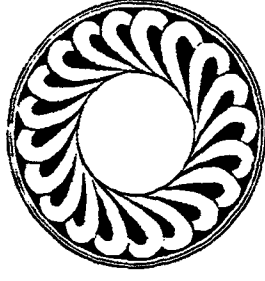
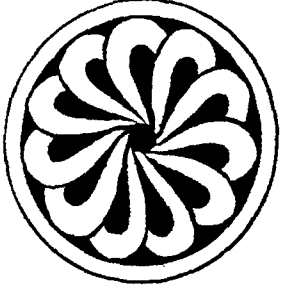




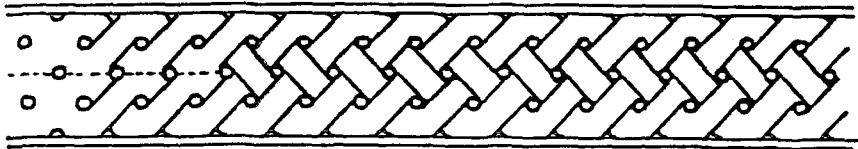
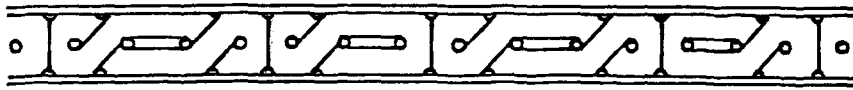
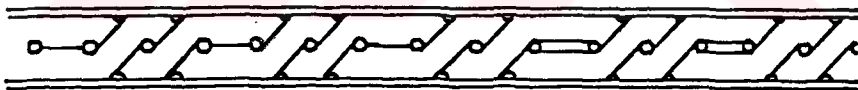
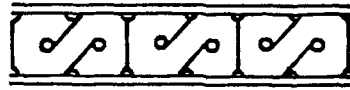
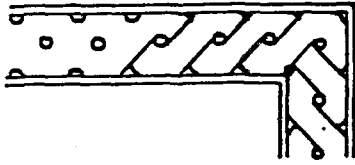
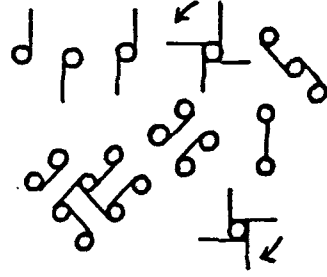
DESEN 8



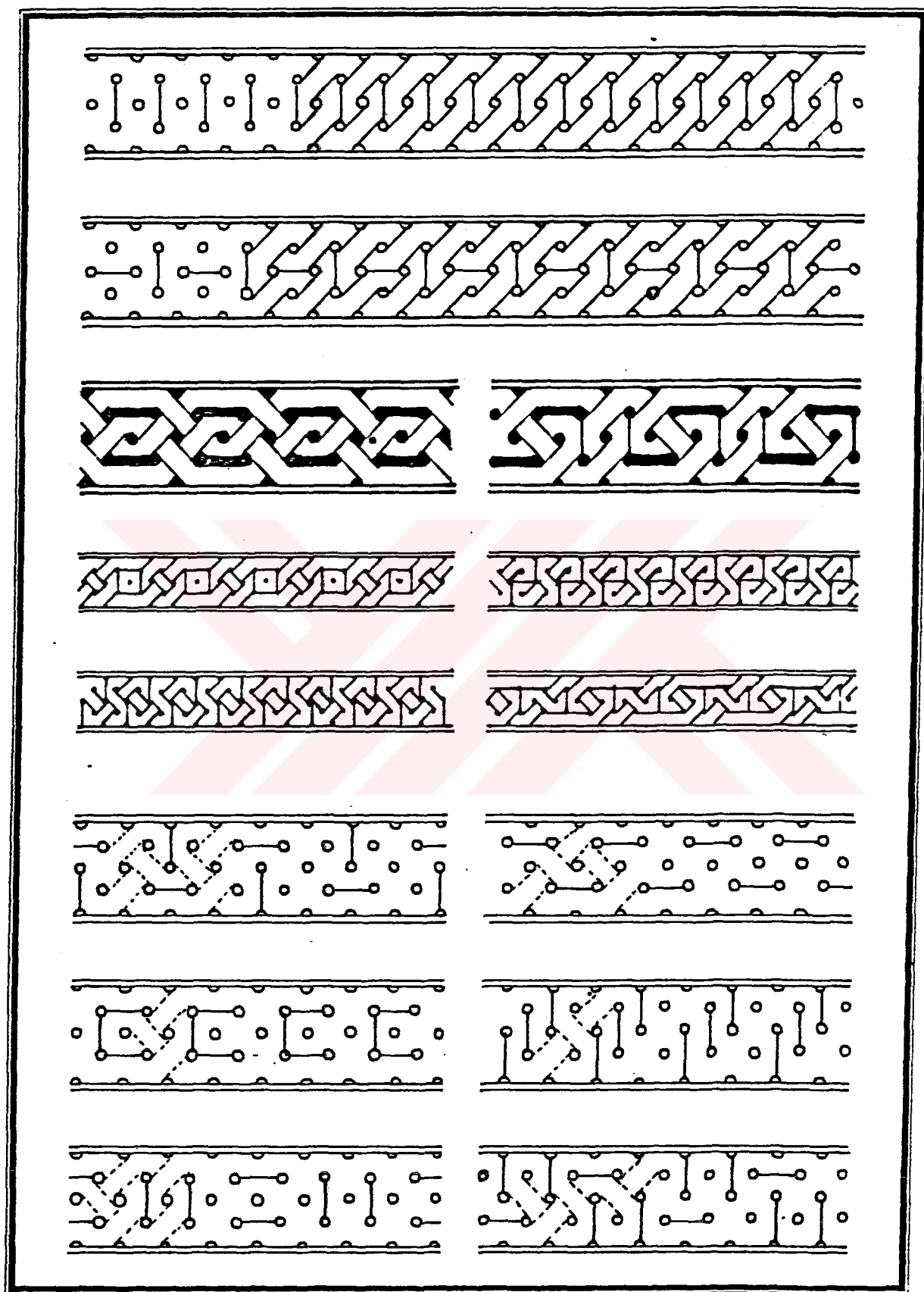
DESEN 9
BAROK



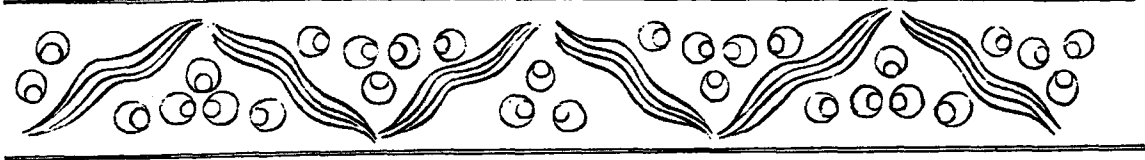
DESEN 10
MÜNHAİLER



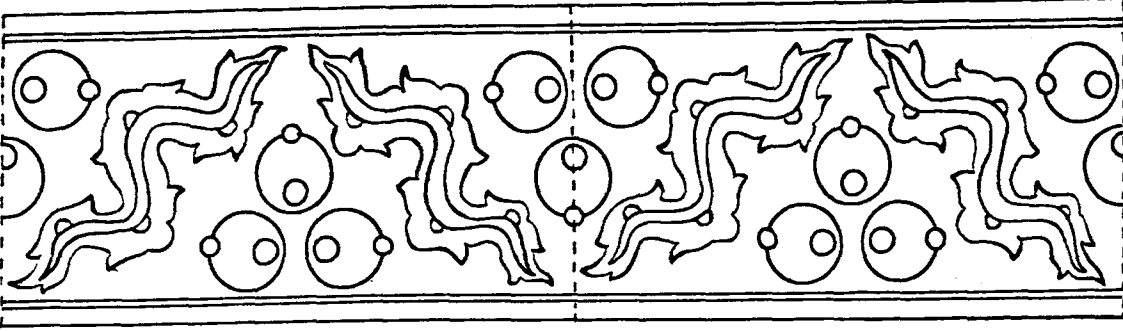
DESEN 11
ZENCEREKLER (GEÇMELER)



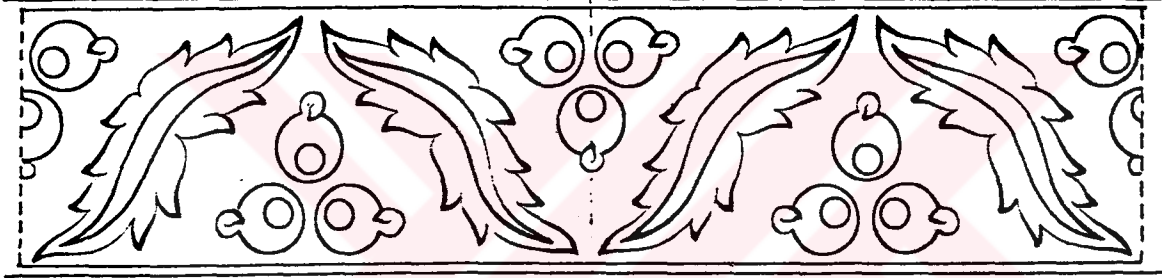
DESEN 11



1



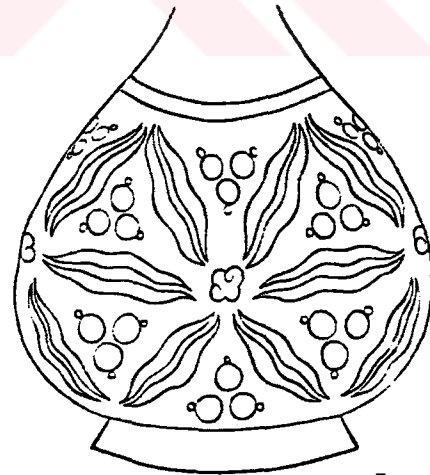
2



3



4



5

1: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi A 4565

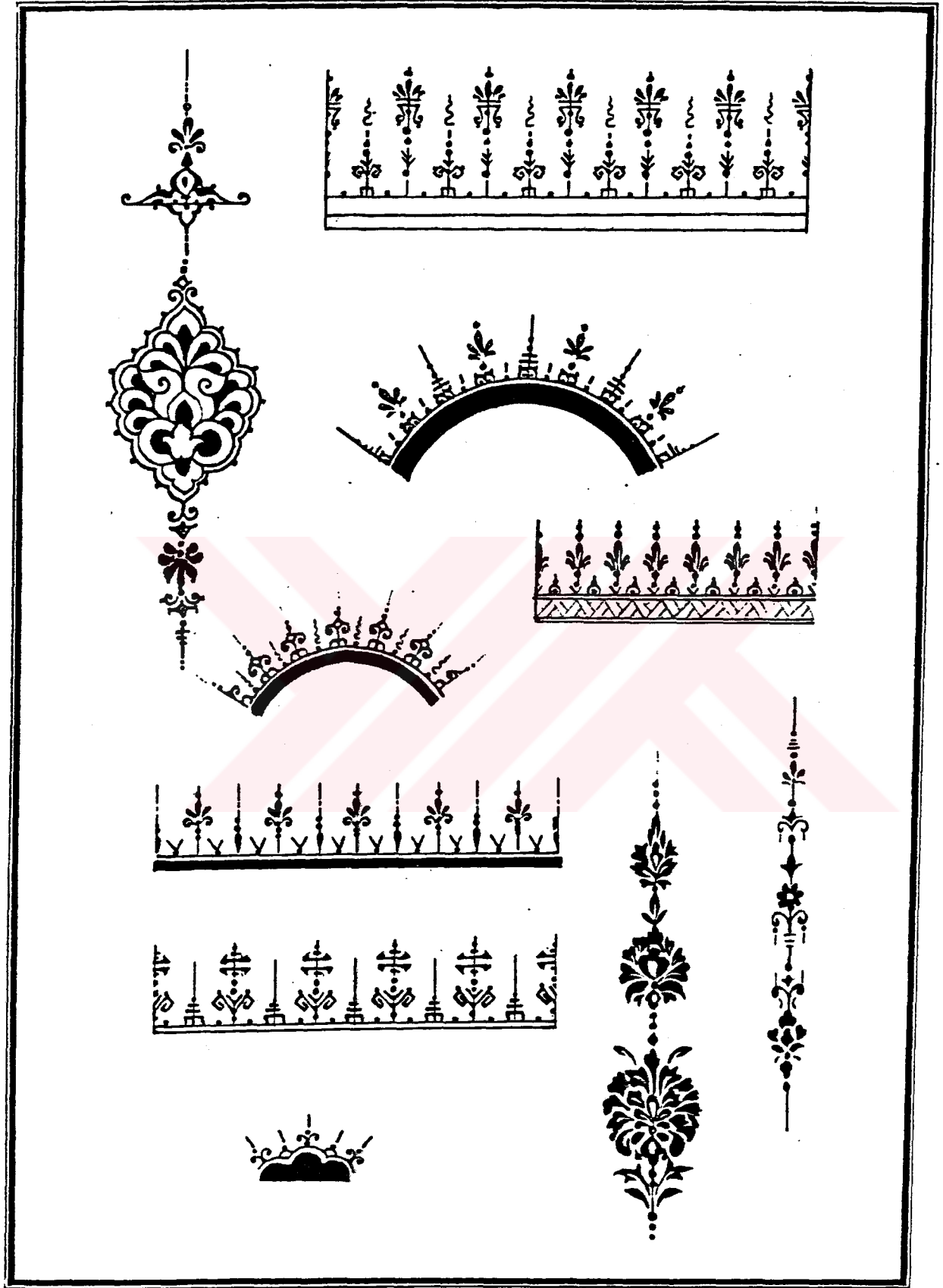
2: XVI. asır İznik çiniisinden

3: İstanbul Yeni Camii çinilerinden

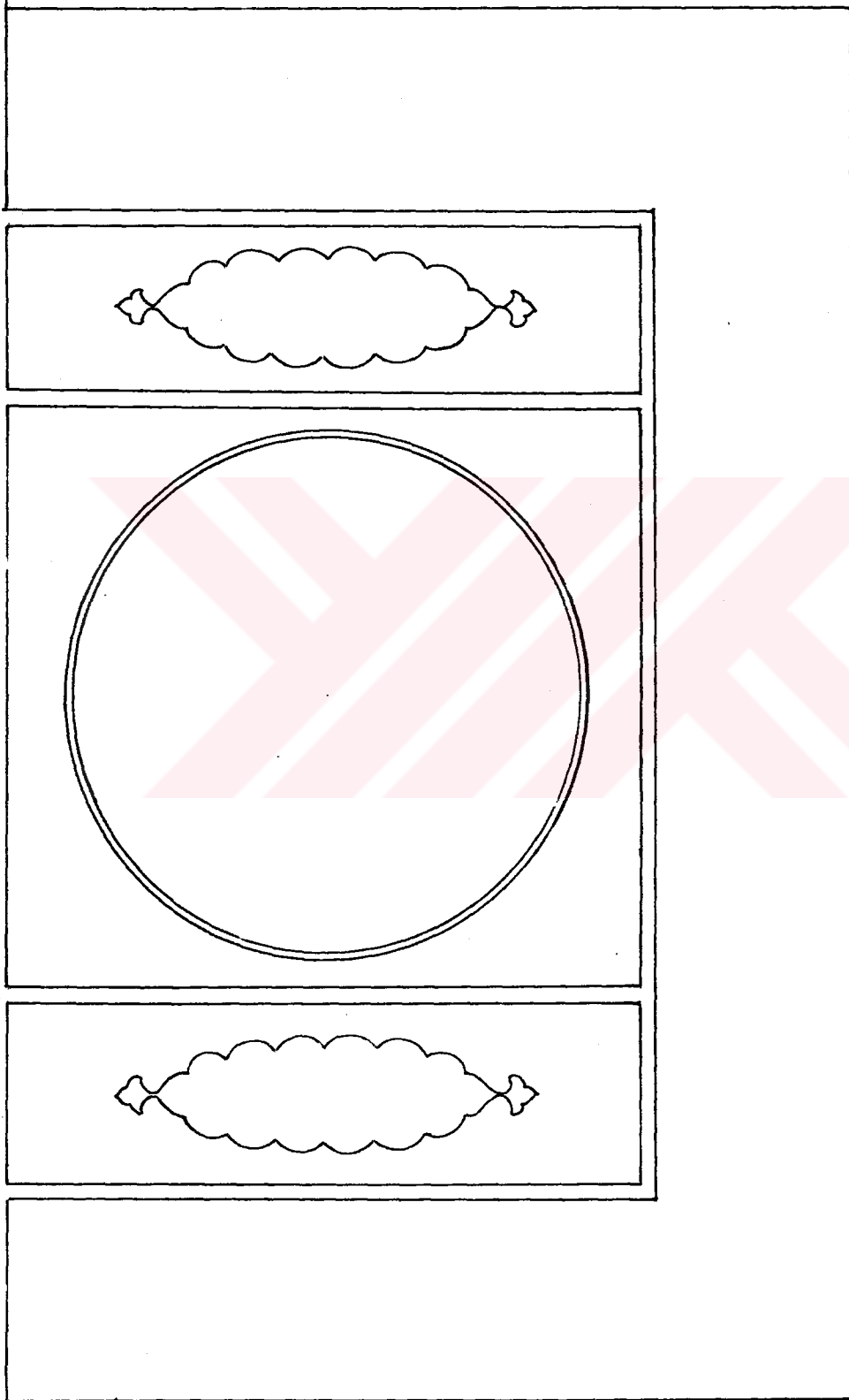
4: Küstüm Paşa Camii, cümle kapısı yanındaki çini panodan
door

5: İznik Porselenleri, resim 762

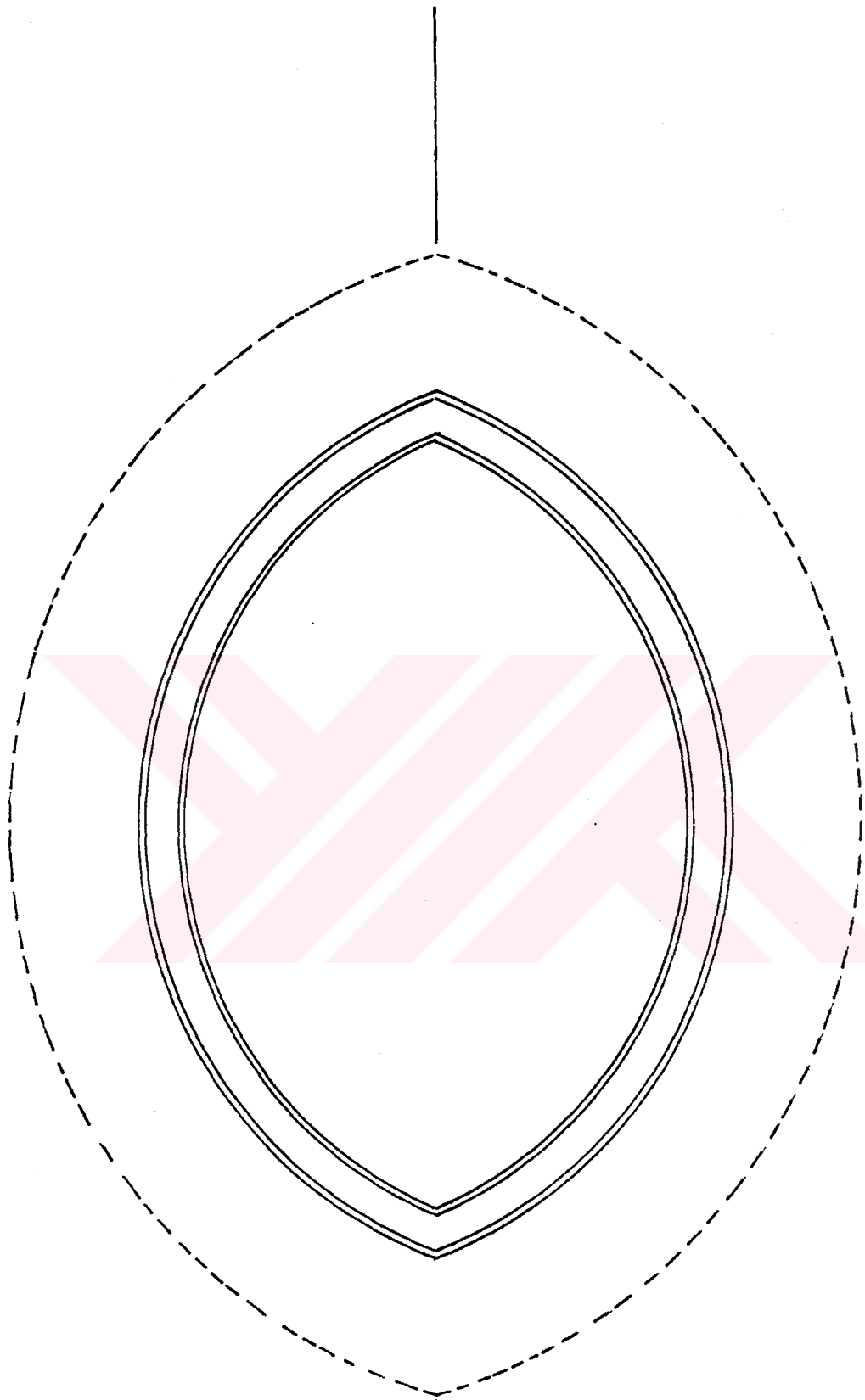
DESEN 12
ÇİNTEMANİ



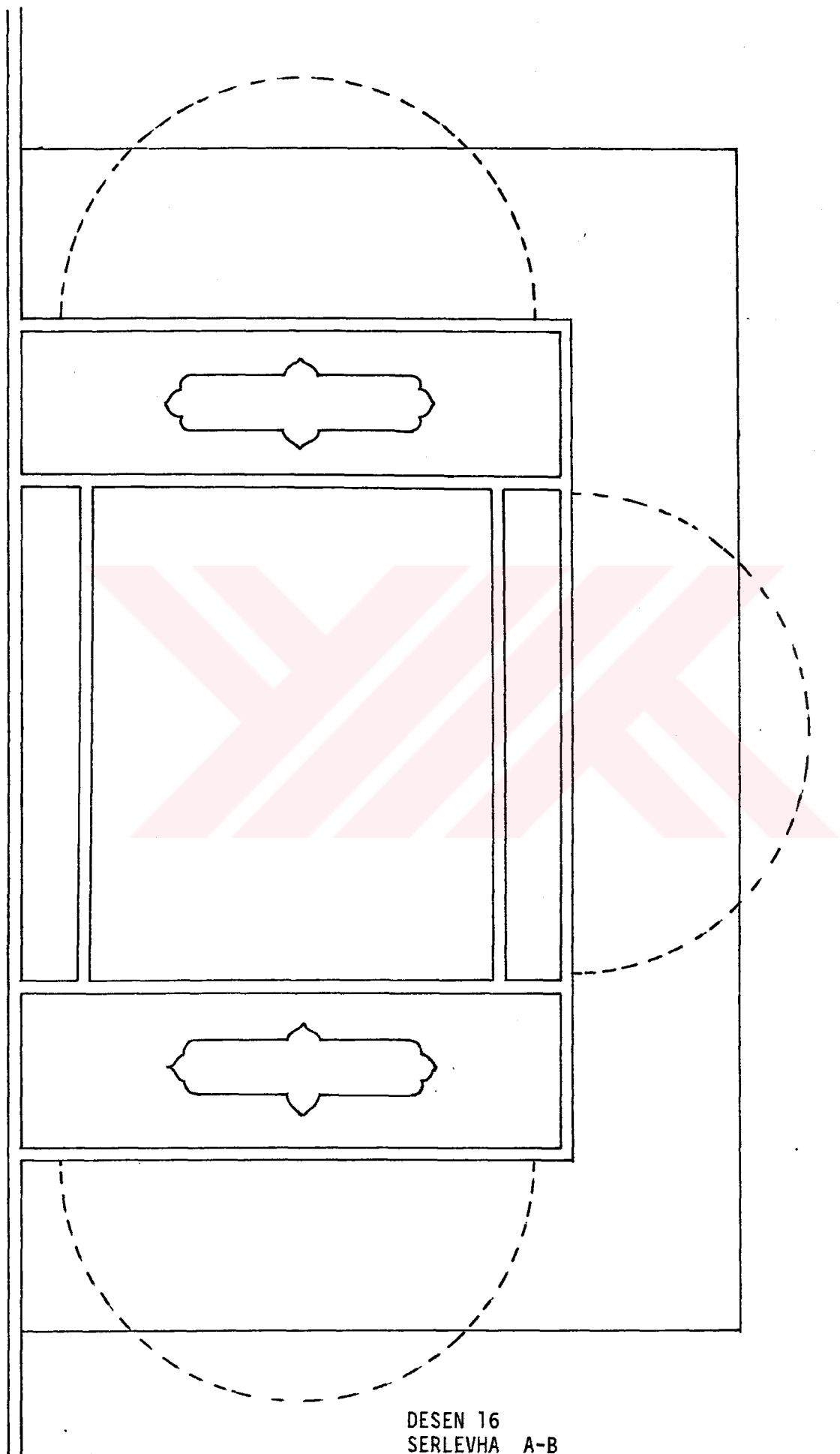
DESEN 13
TIĞLAR



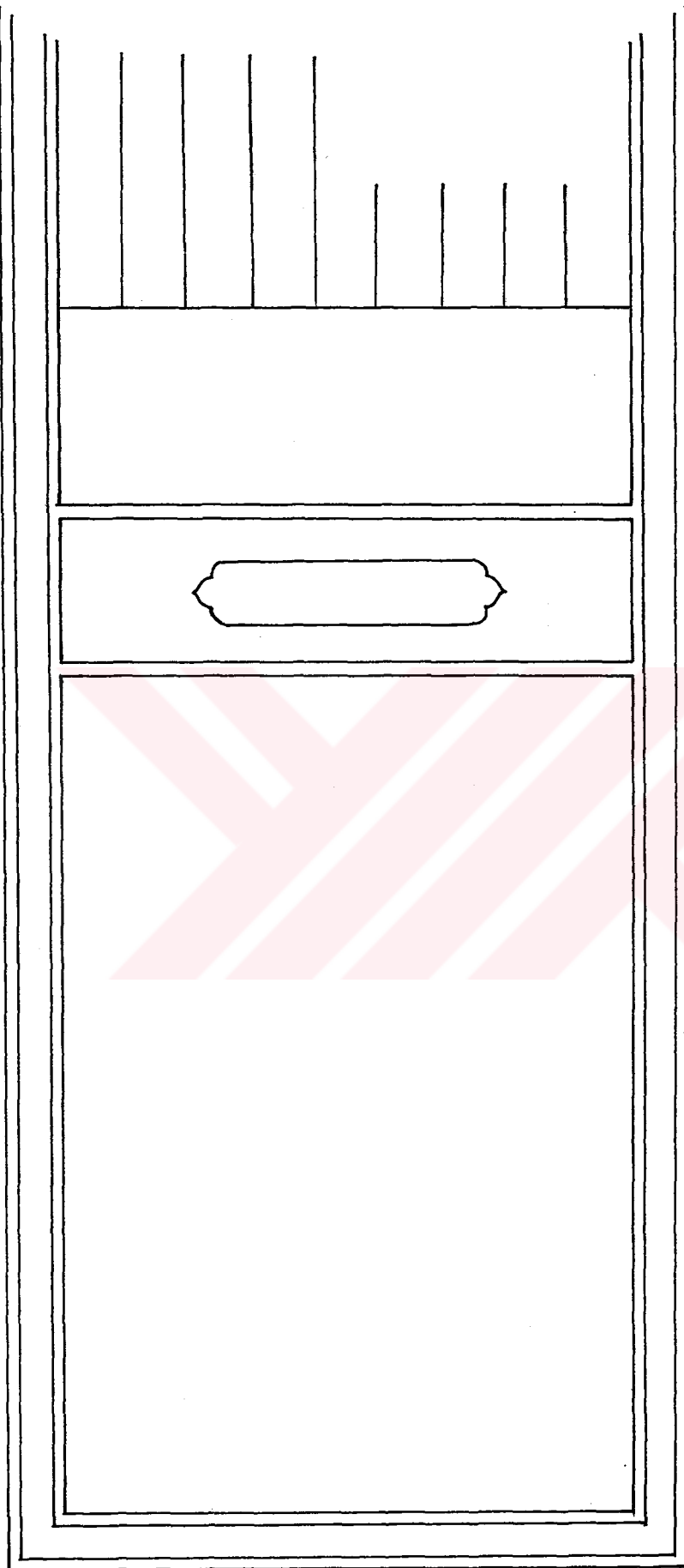
DESEN 15
ZAHRIYE-A



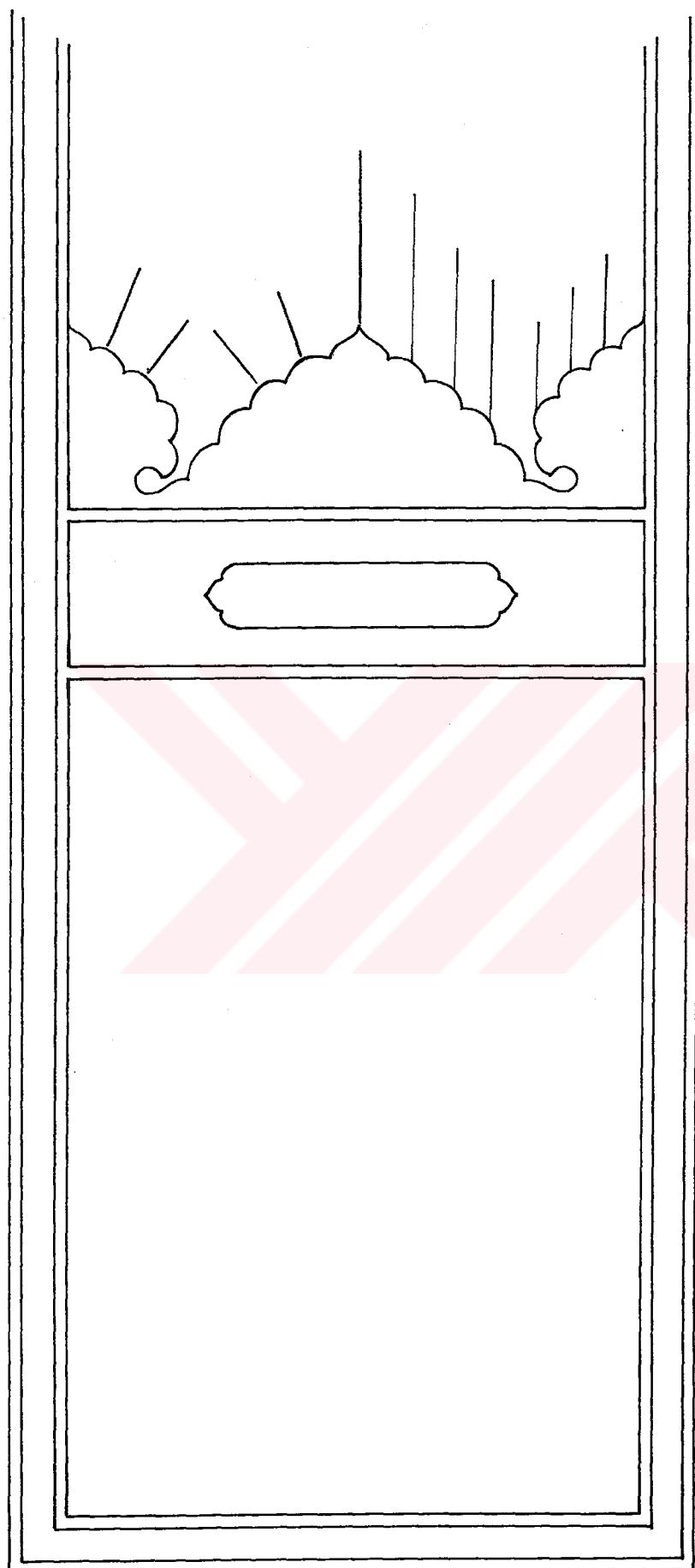
DESEN 15
ZAHRIYE - B



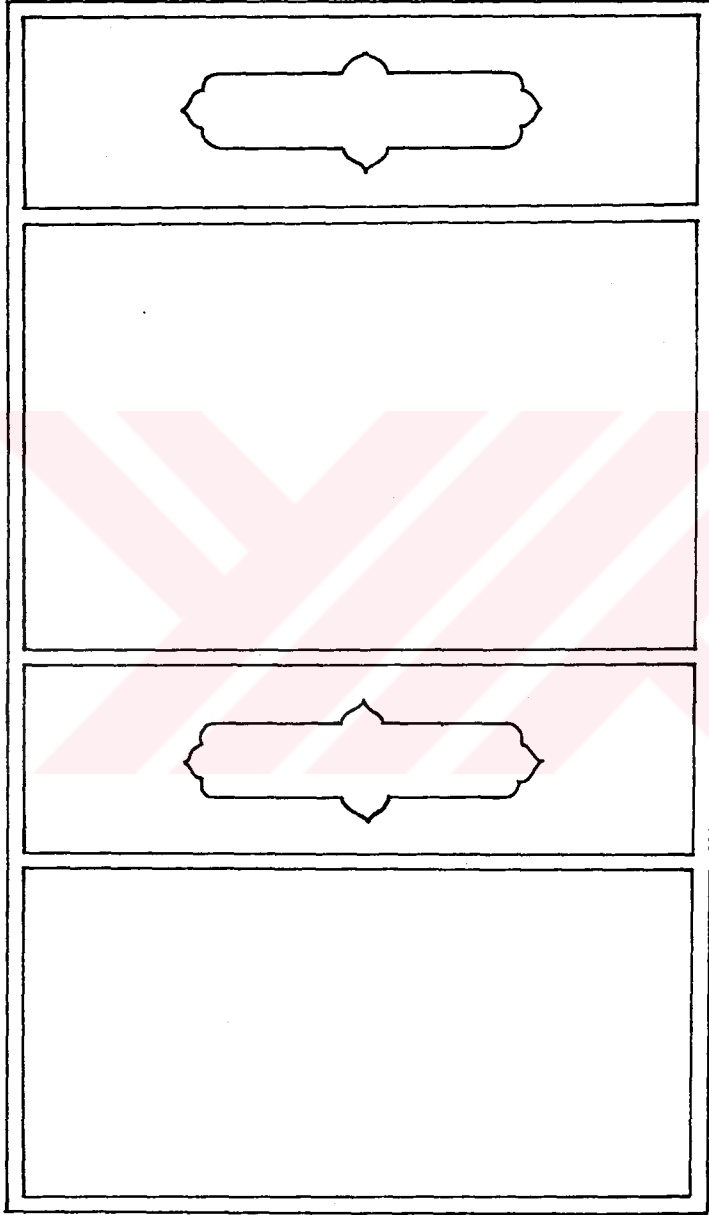
DESEN 16
SERLEVHA A-B



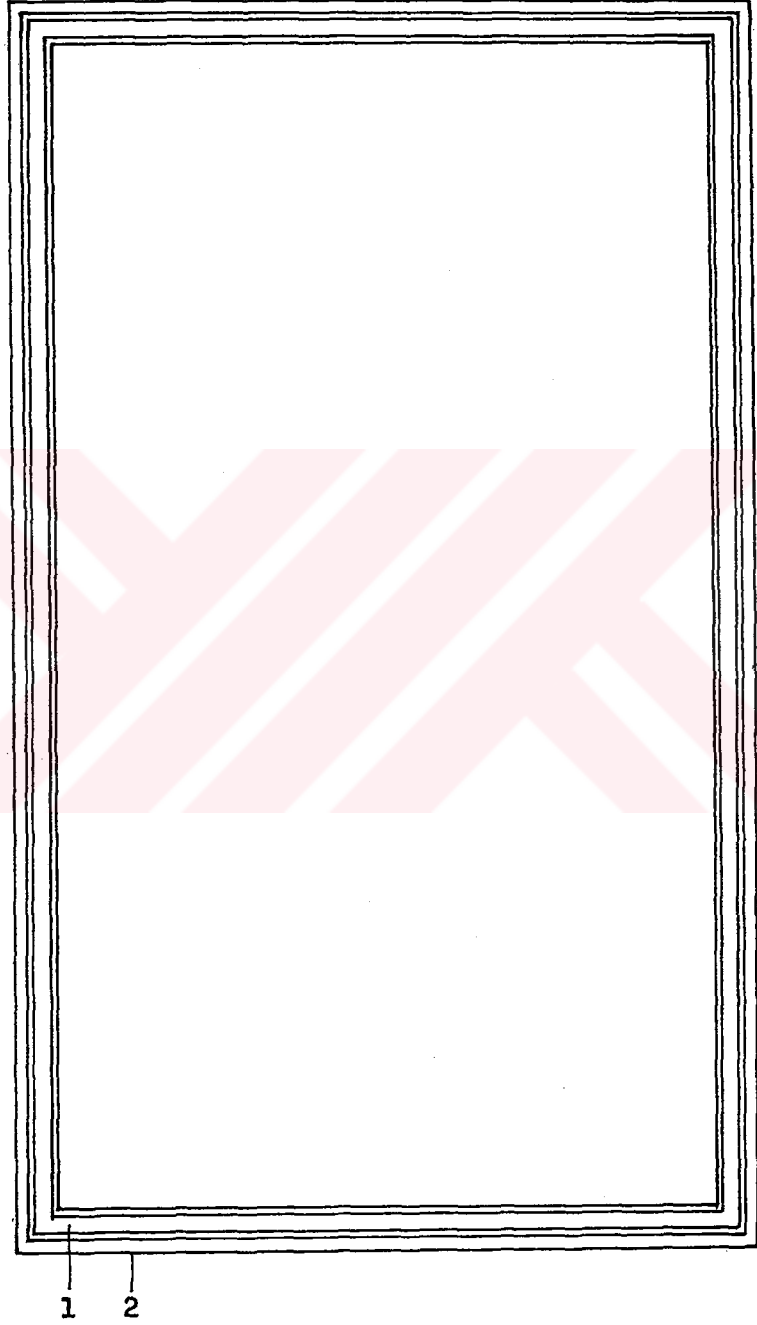
DESEN 17
SERLEVHA C



DESEN 18
SERLEVHA D

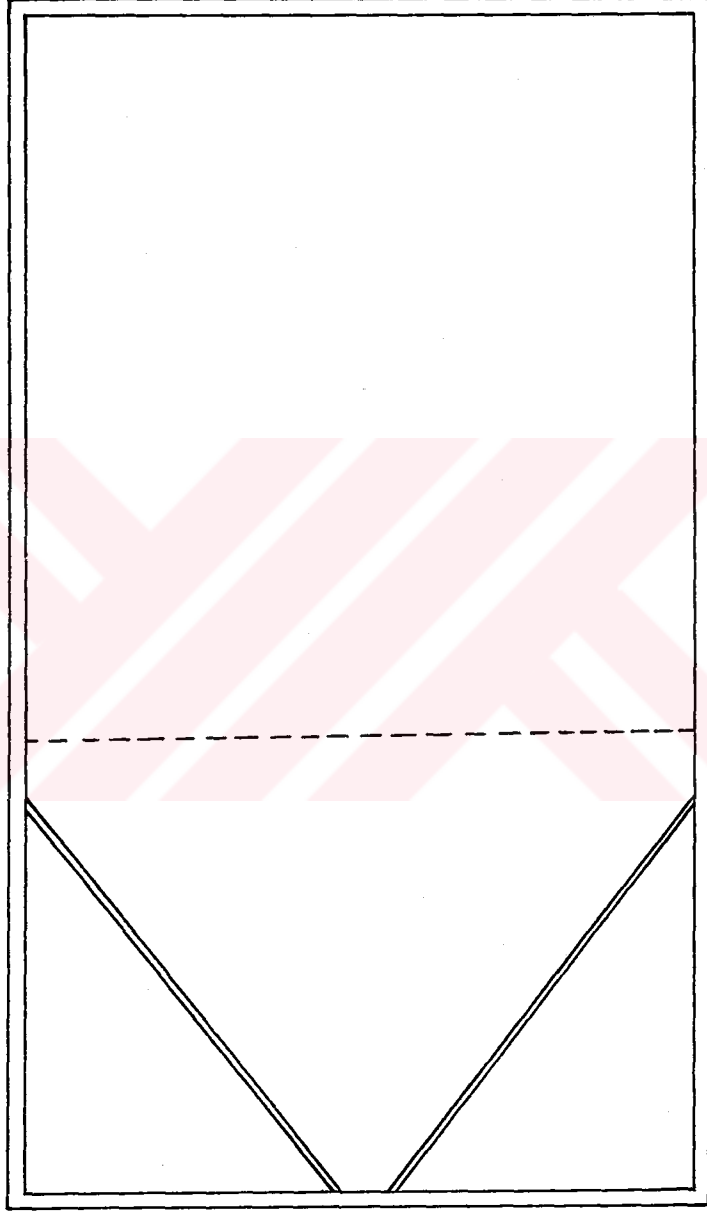


DESEN 19
BÖLÜM - SURE BAŞLARI

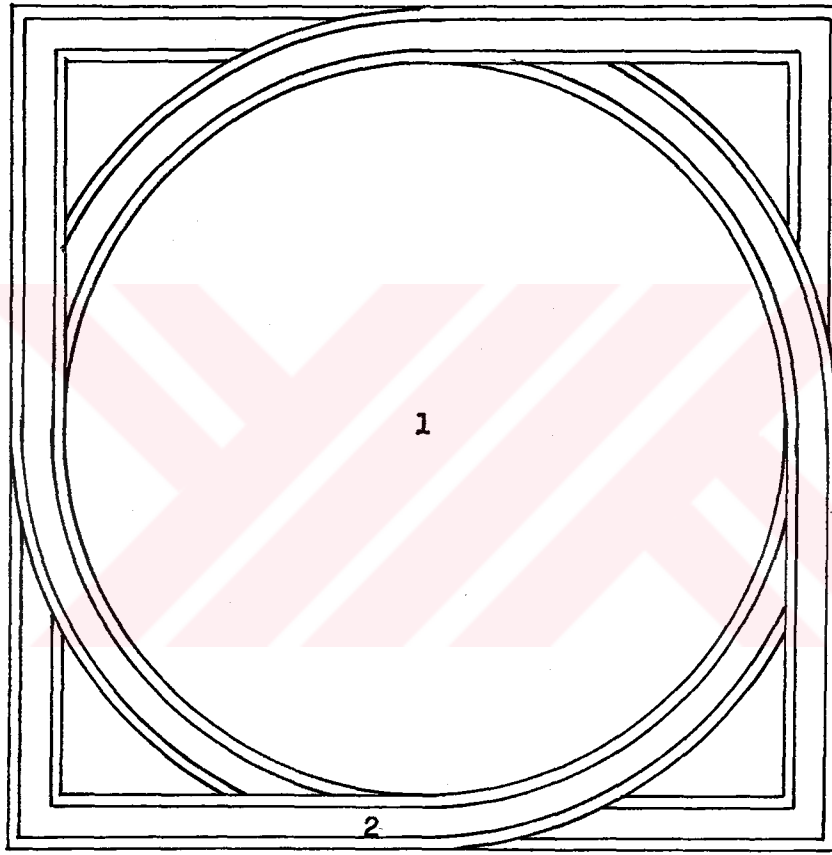


- 1. Cedvel
- 2. Kuzu
- 4. Haşıye (Sayfa kenarı)

DESEN 20
CETVEL - SAYFA KENARI

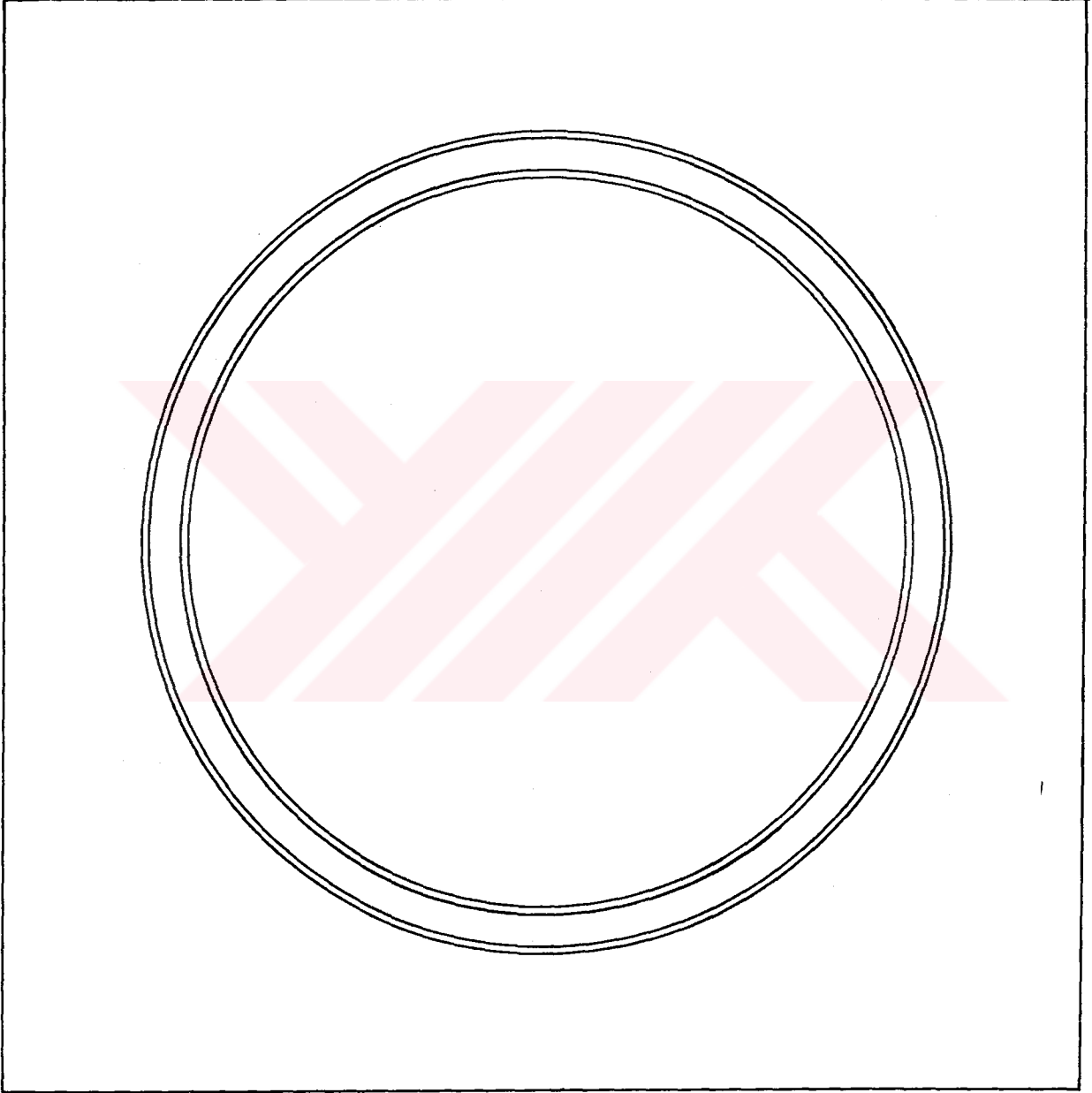


DESEN 21
HATİME SAYFASI A-B

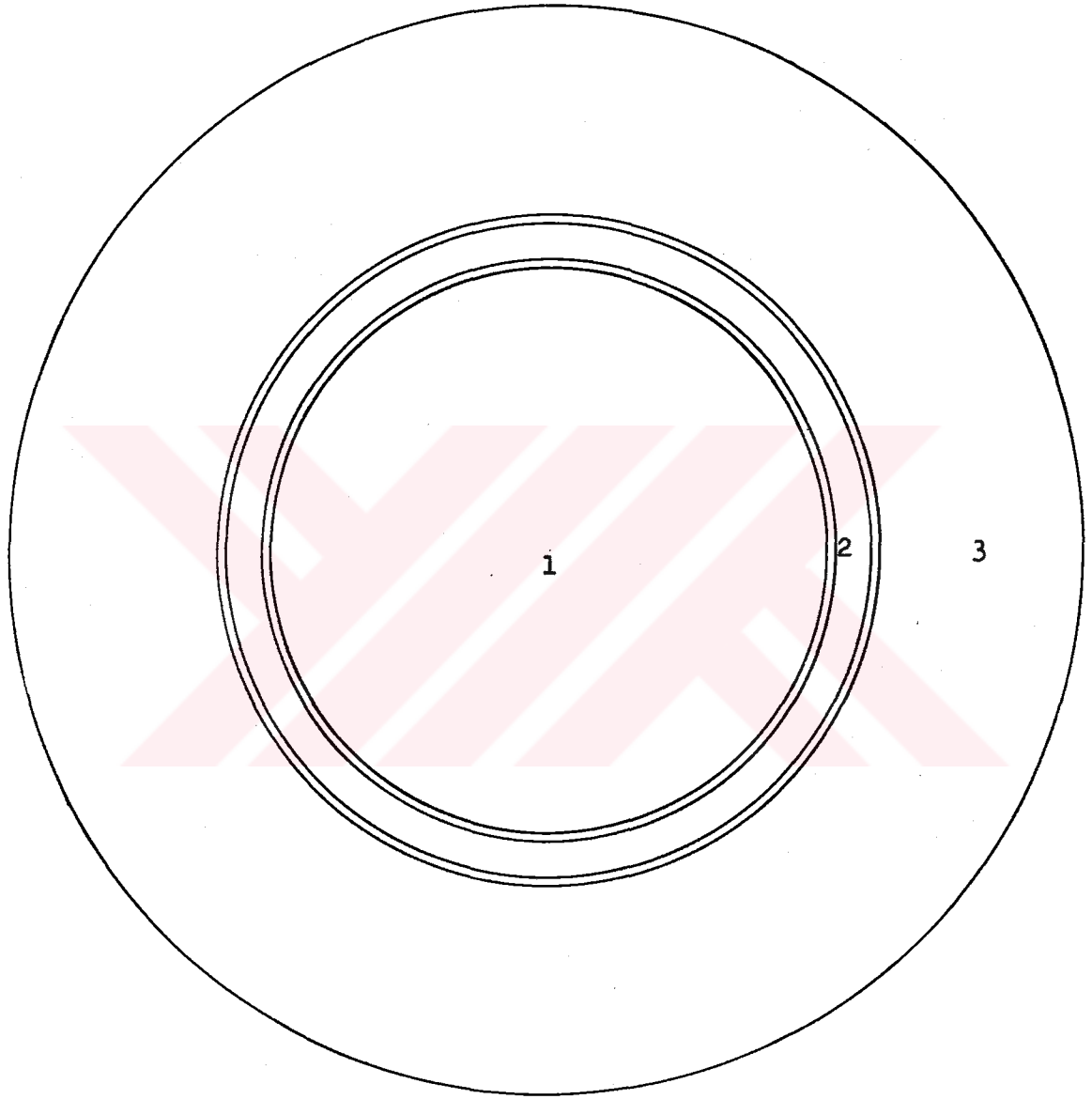


1. YAZI
2. İÇ PERVAZ
3. DIŞ PERVAZ

DESEN 22
CELİ YAZILAR

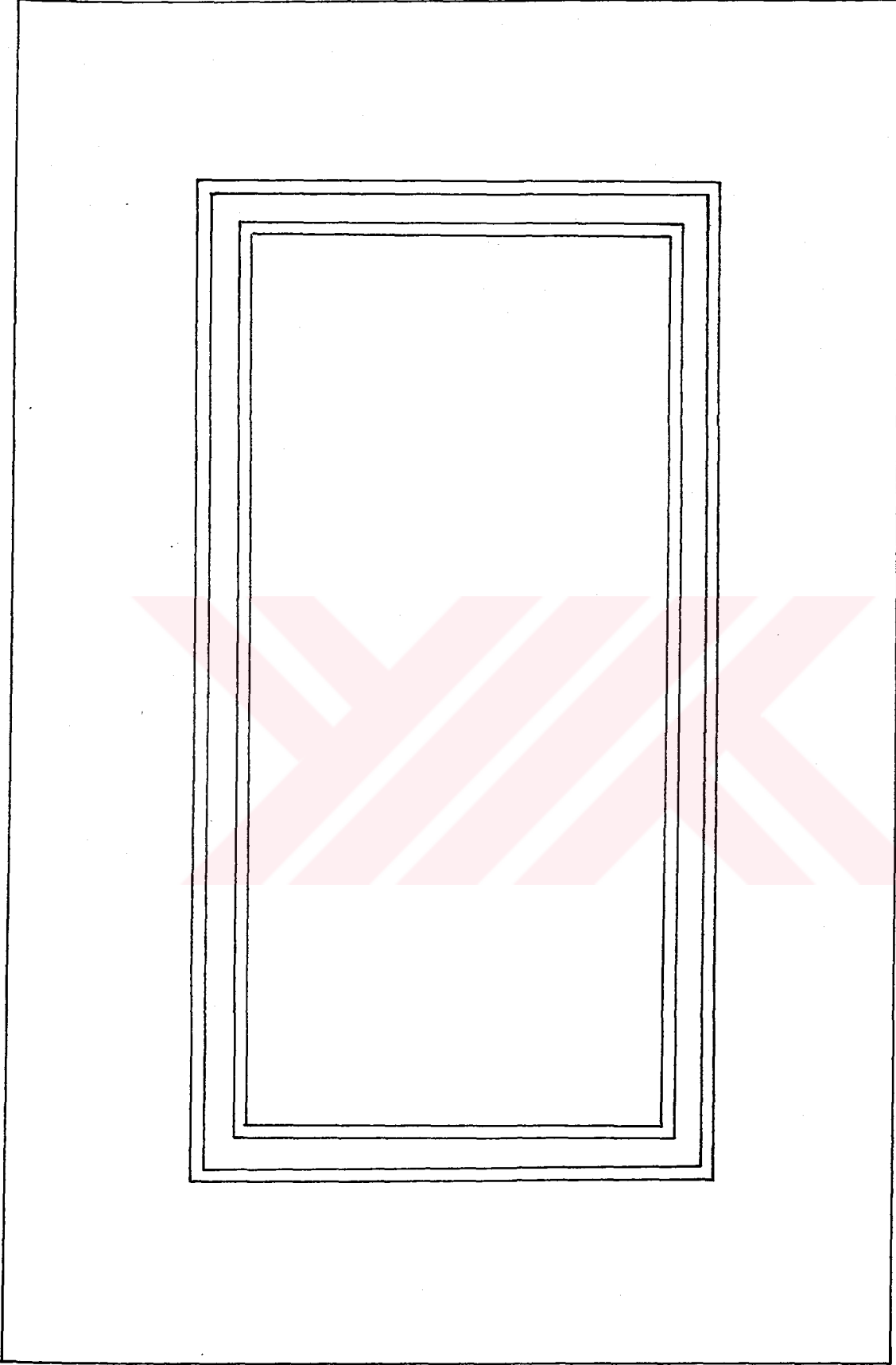


DESEN 23
CELİ YAZILAR

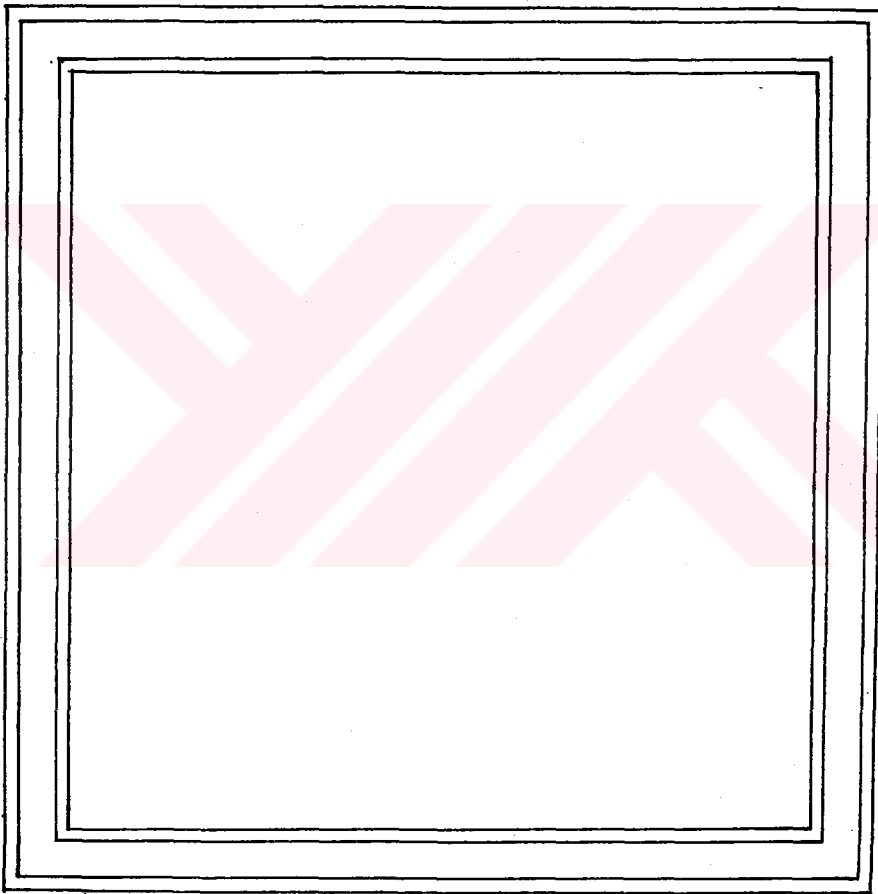


1. YAZI
2. İÇ PERVAZ
3. DIŞ PERVAZ

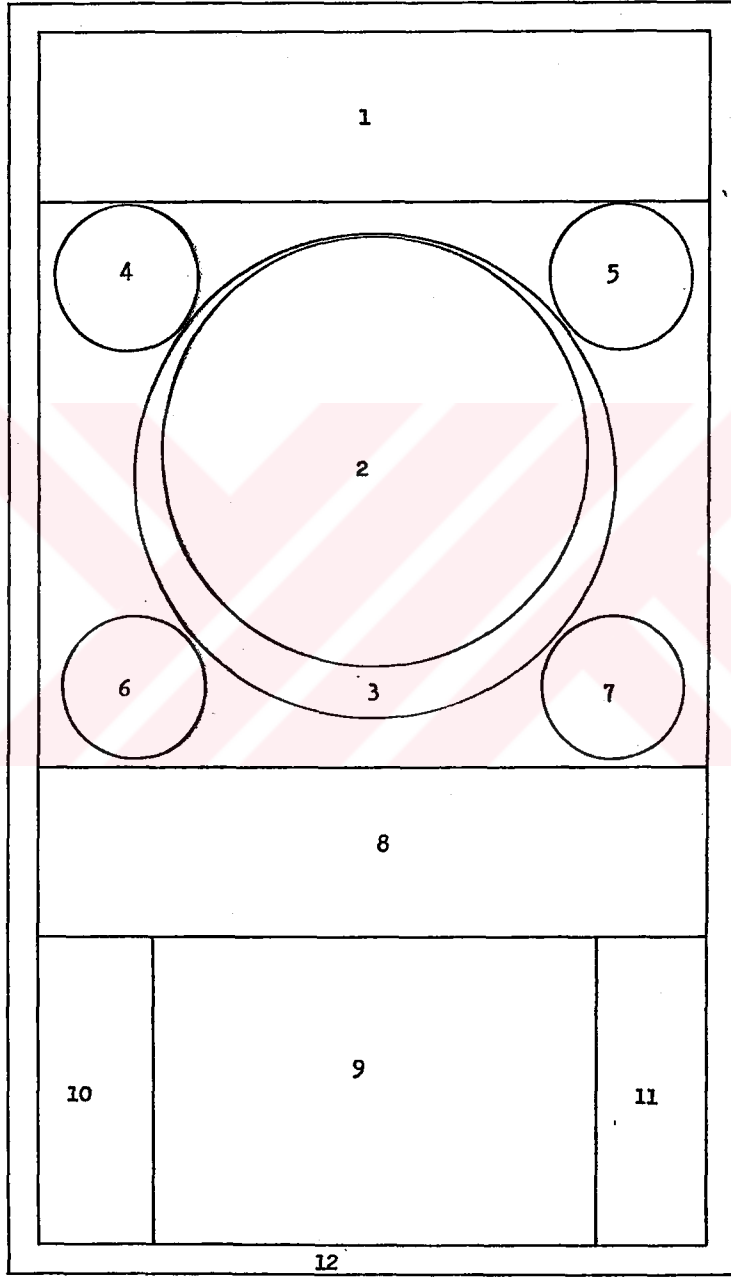
DESEN 24
CELİ YAZILAR



DESEN 25
CELI YAZILAR



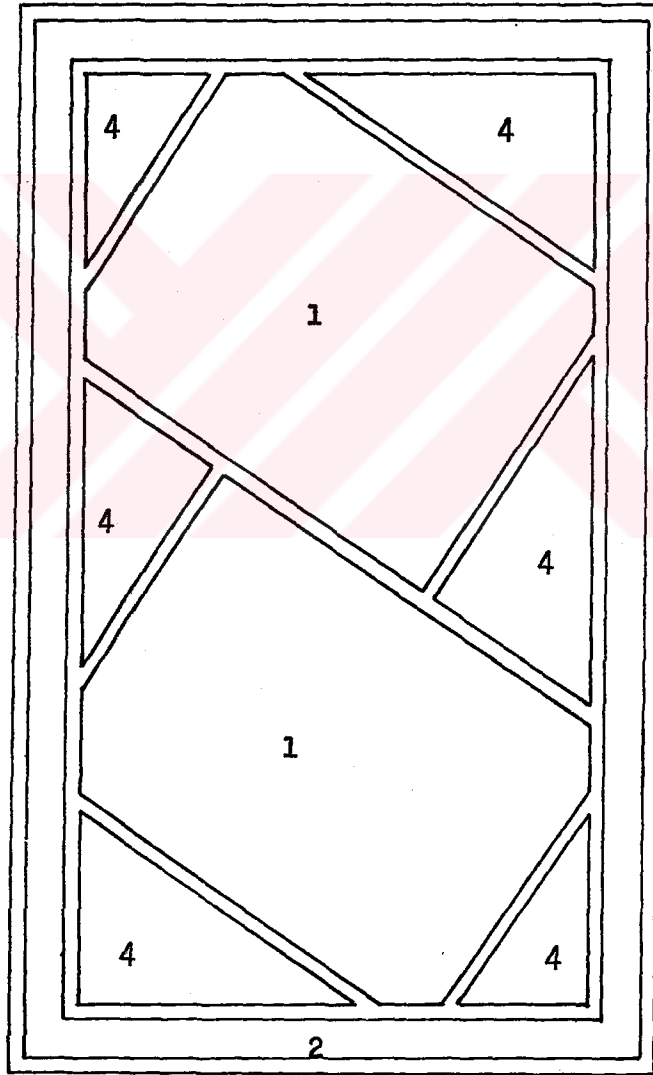
OESEN 26
CELİ YAZILAR



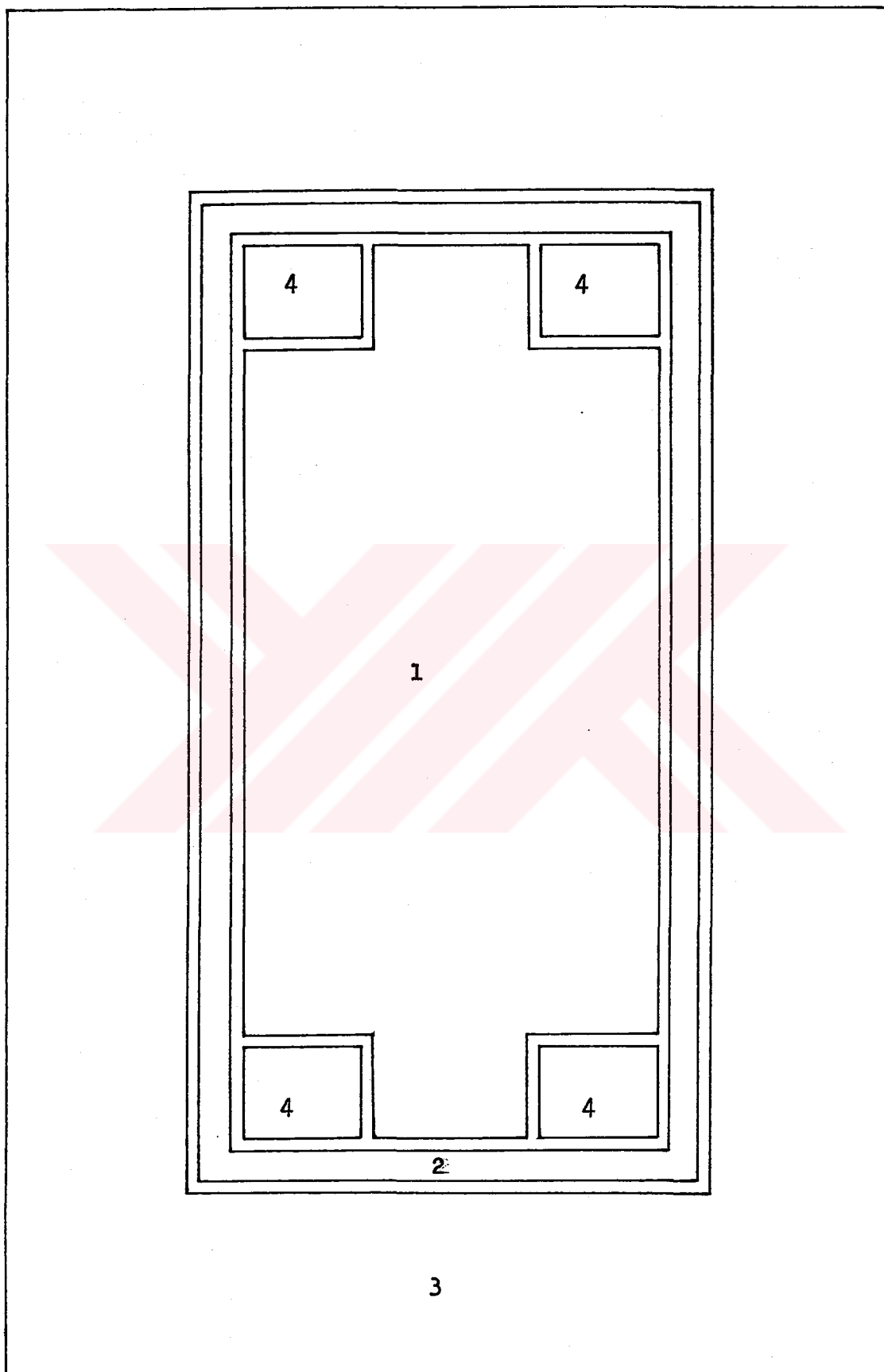
13

DESEN 27
HİLYE-İ ŞERİF

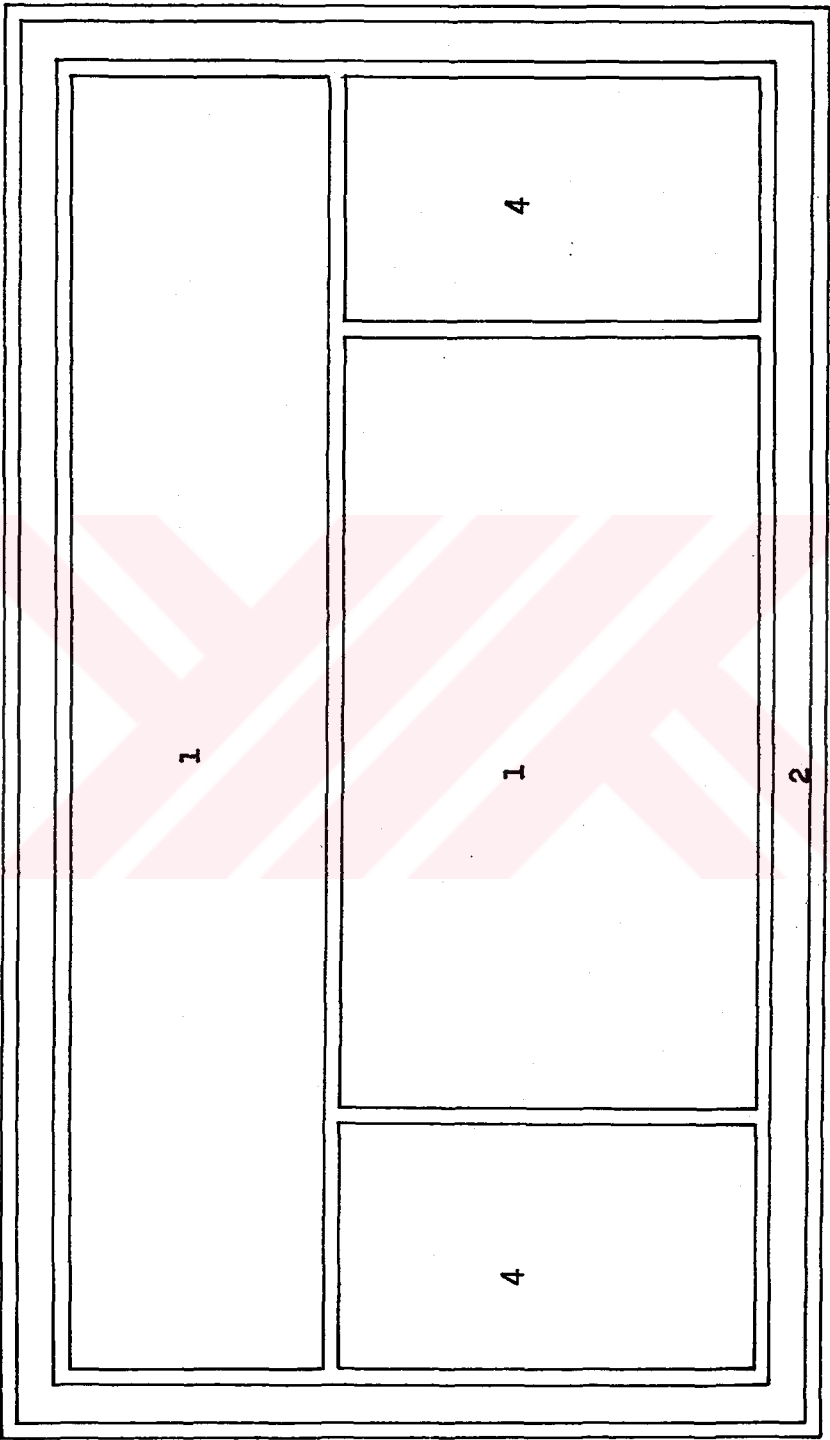
1. YAZI
2. İÇ PERVAZ
3. DIŞ PERVAZ
4. KOLTUKLAR

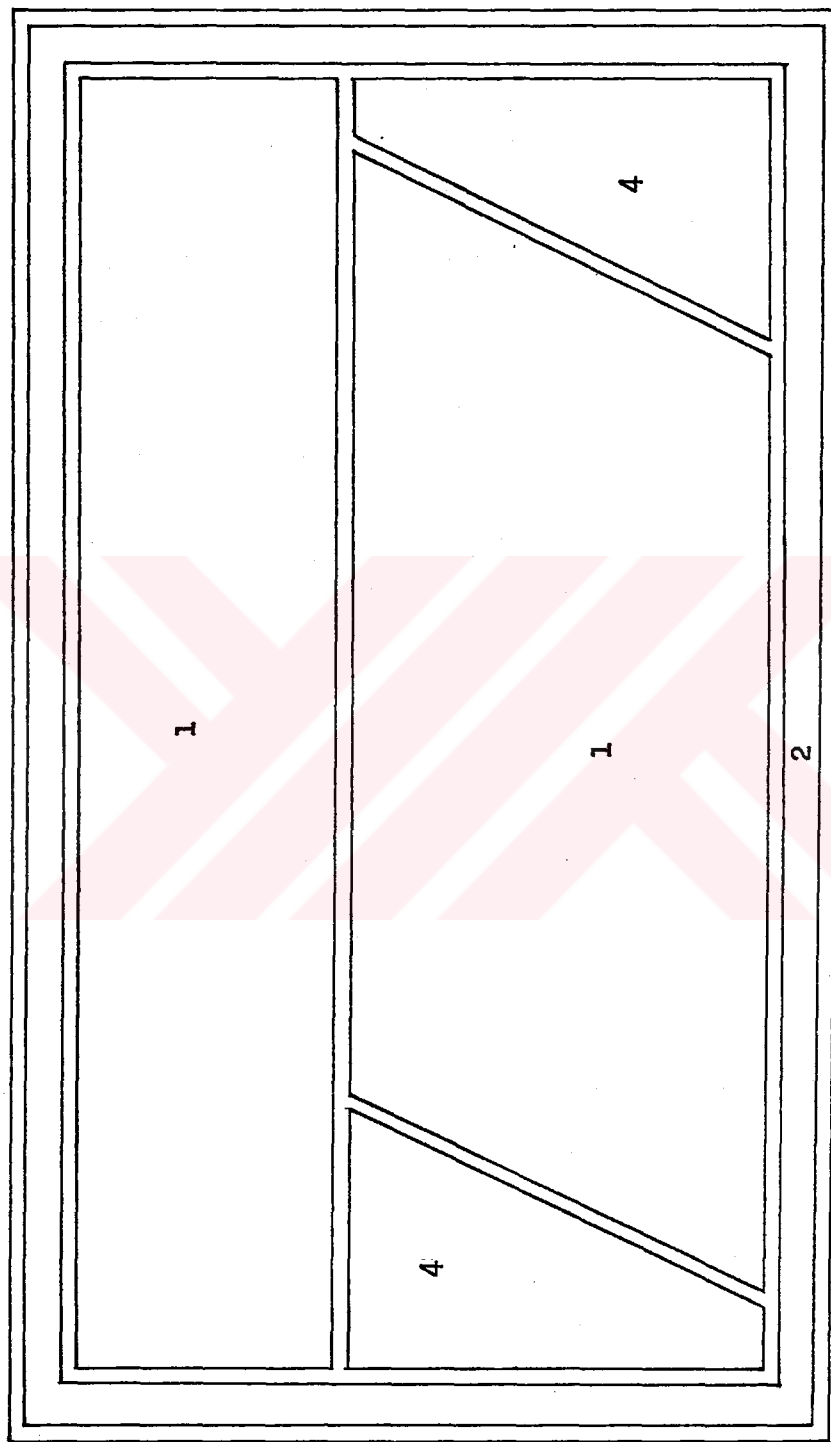


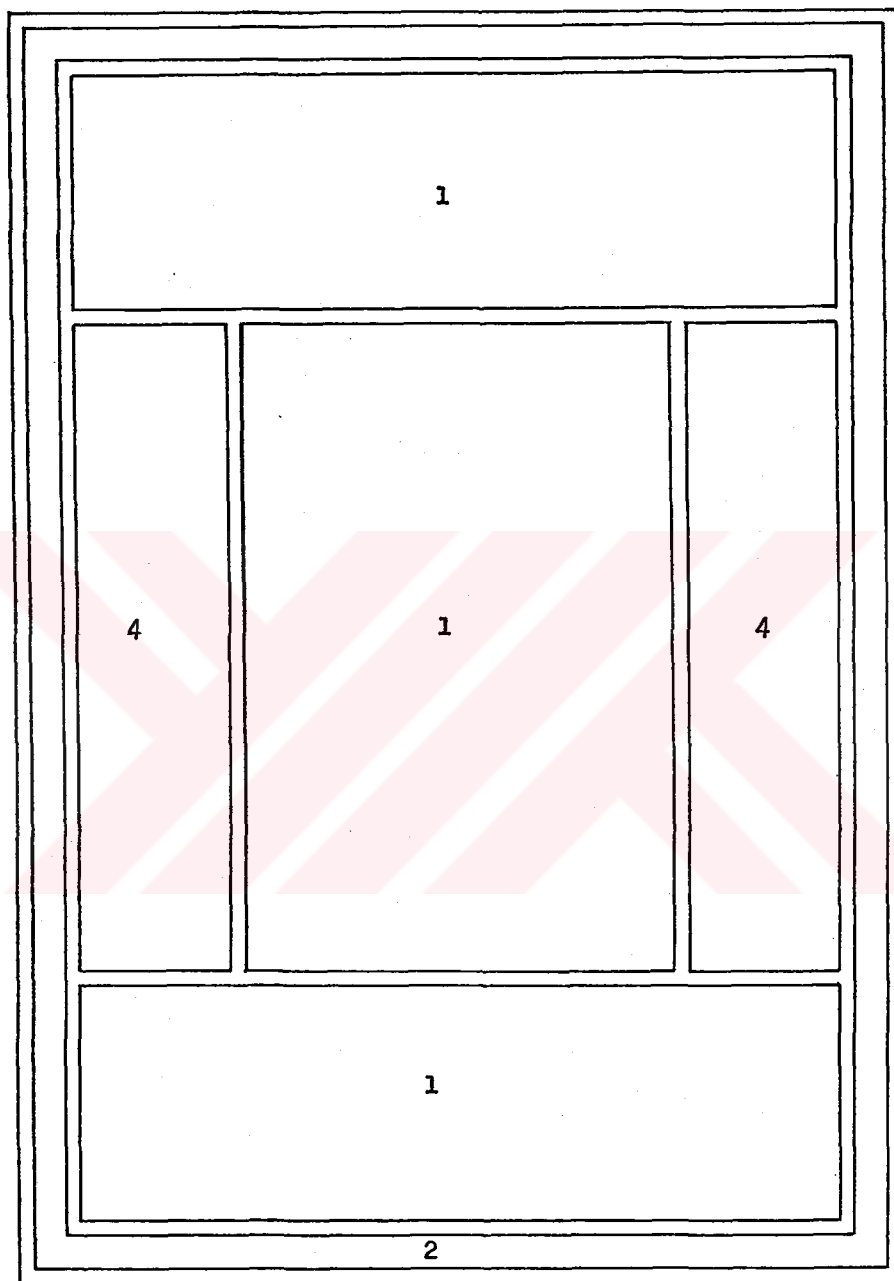
3



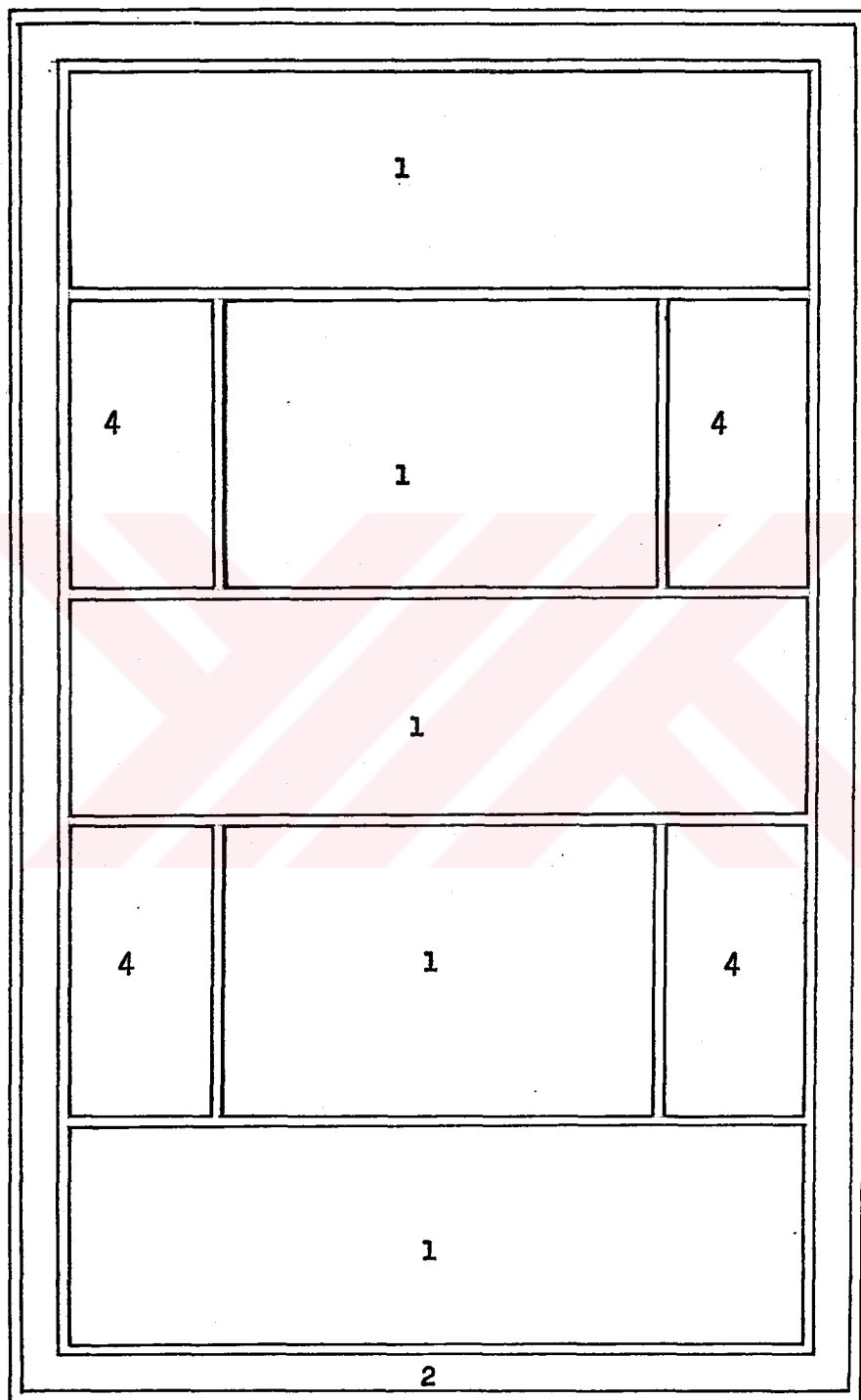
DESEN 29
TĀLĪK KITA

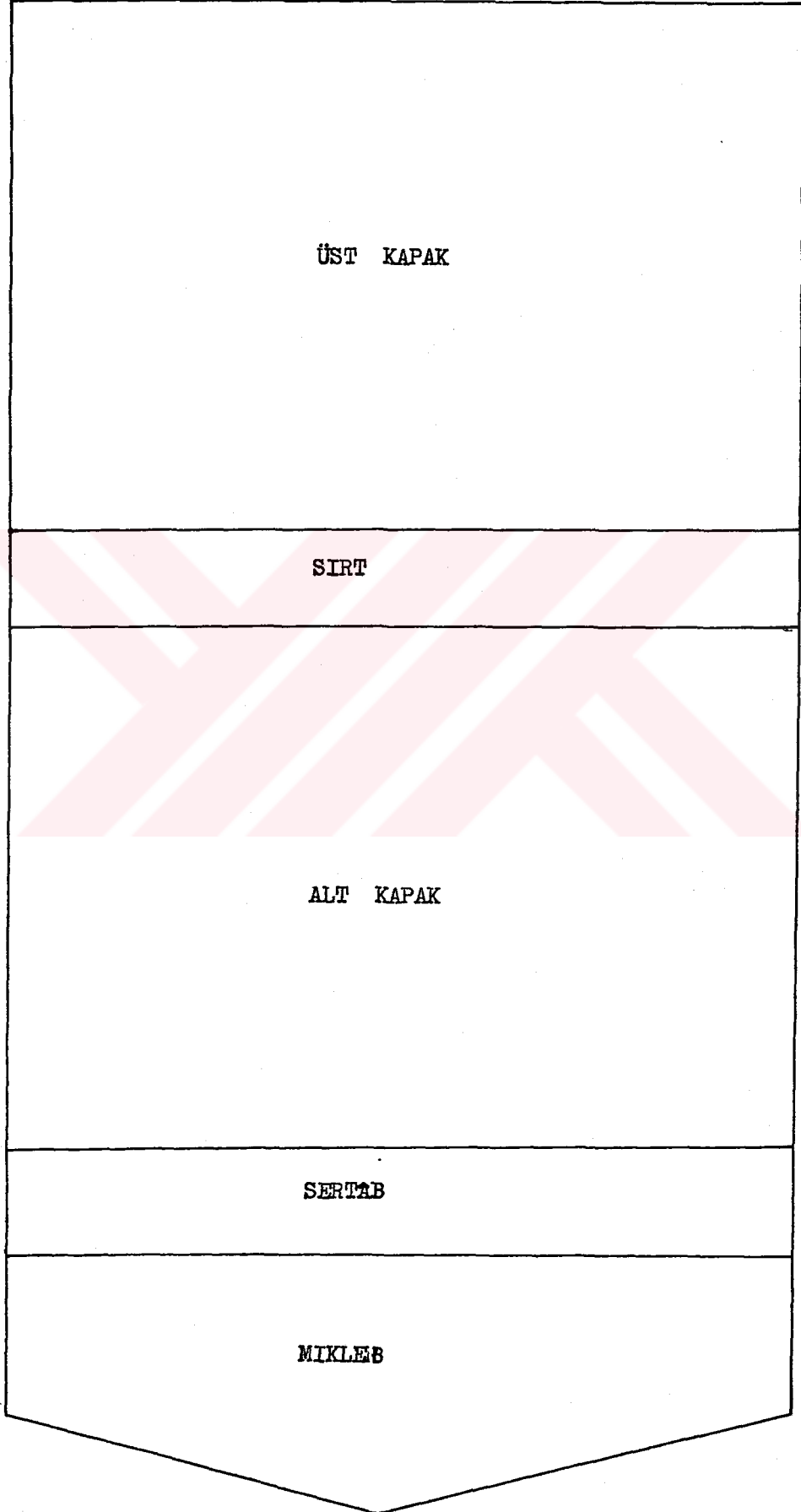






DESEN 32
SULUS - NESIH KITA





DESEN 34 KİTAP KAPAĞI



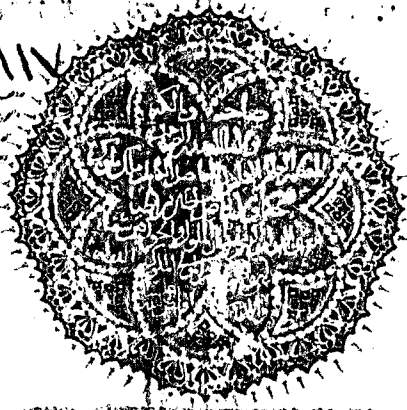
RESİMLER

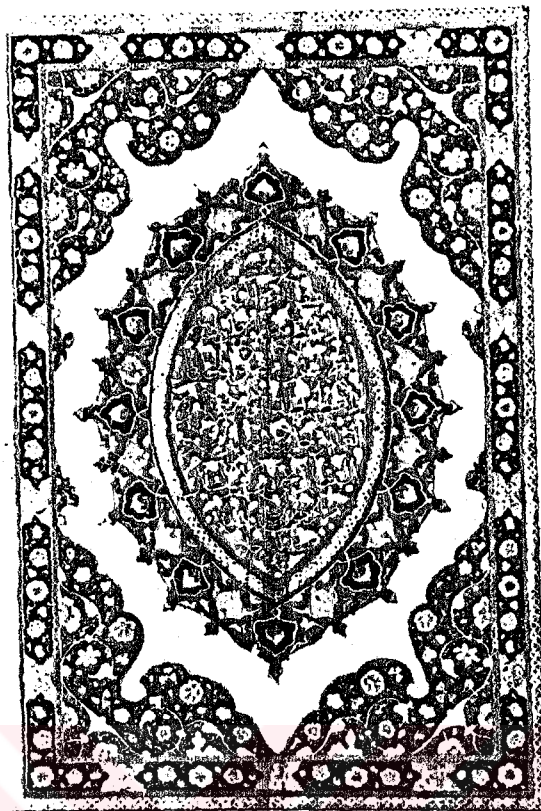
کتاب زکریا علیه السلام



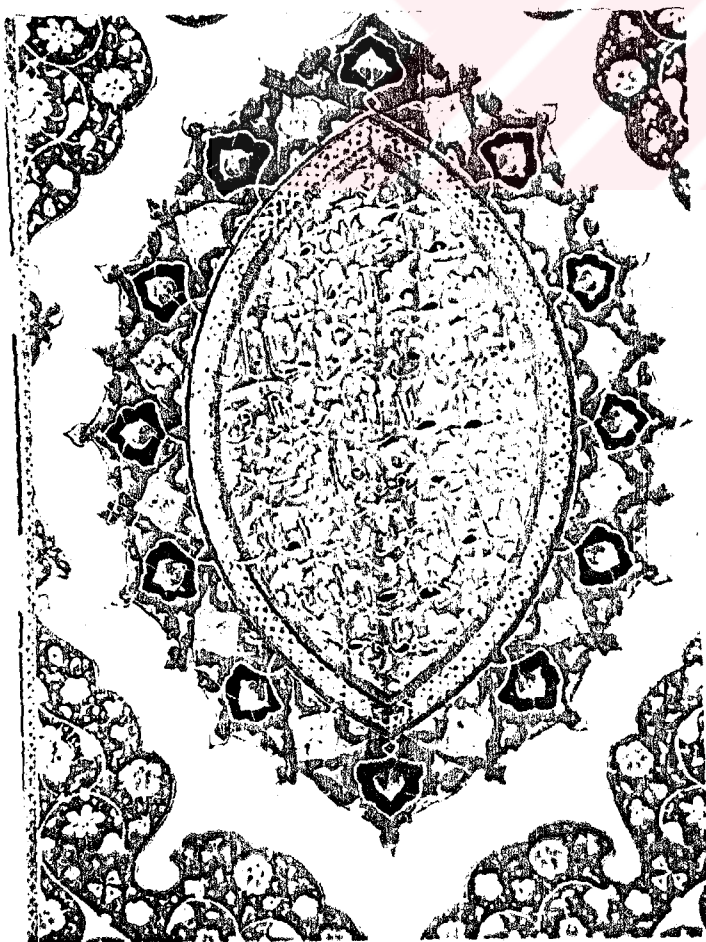
۴۷۱۷

در این کتاب
از سوره زکریا
تا سوره احزاب
درج شده است
و در هر سوره
تفسیر و تخریج
و در هر آیه
تفسیر و تخریج
و در هر کلمه
تفسیر و تخریج
و در هر حرف
تفسیر و تخریج
و در هر حرف
تفسیر و تخریج

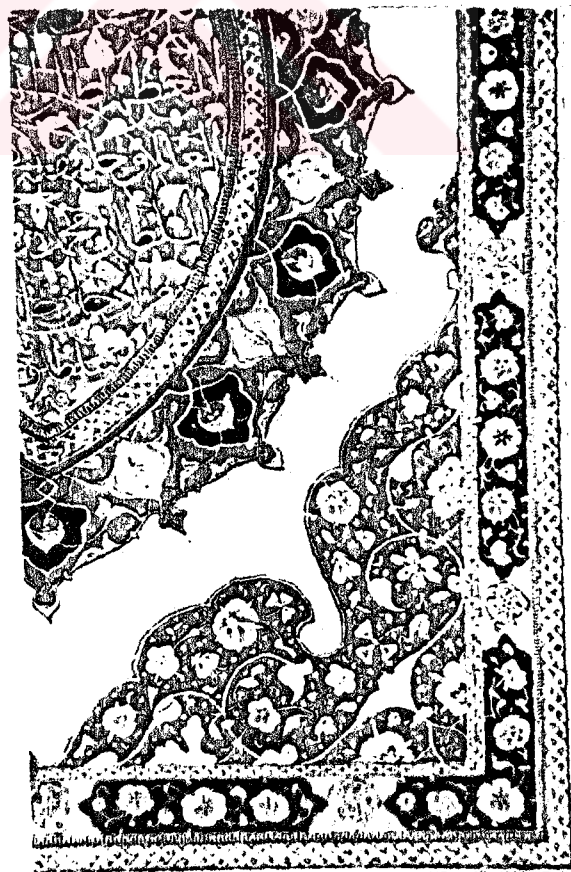




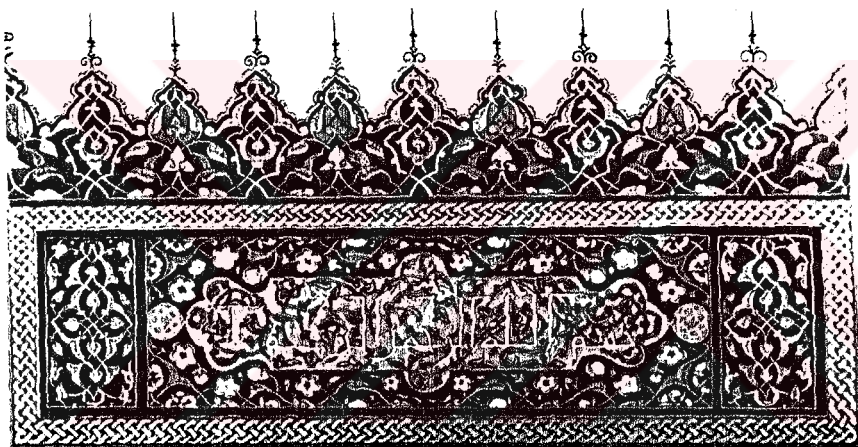
4

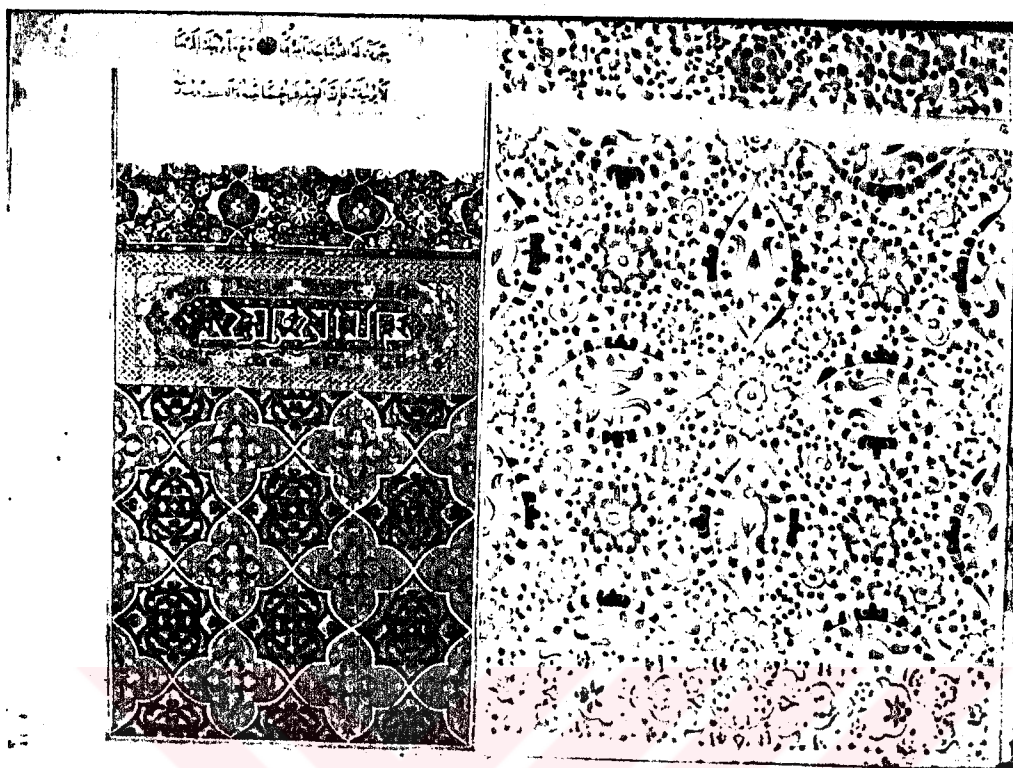


5

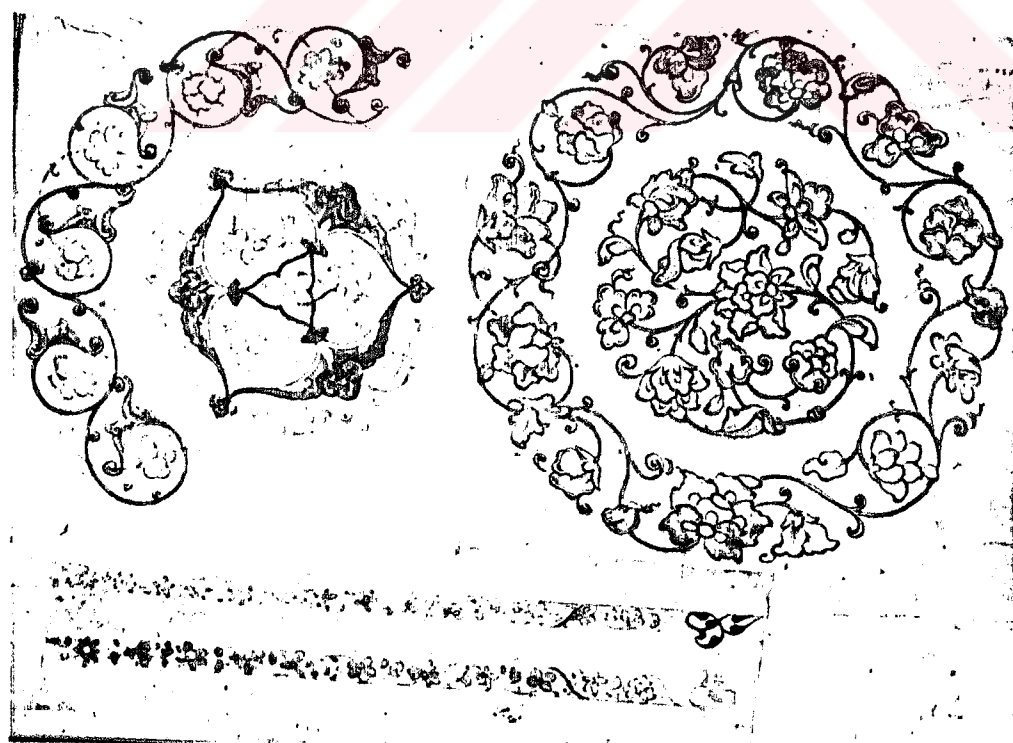


6



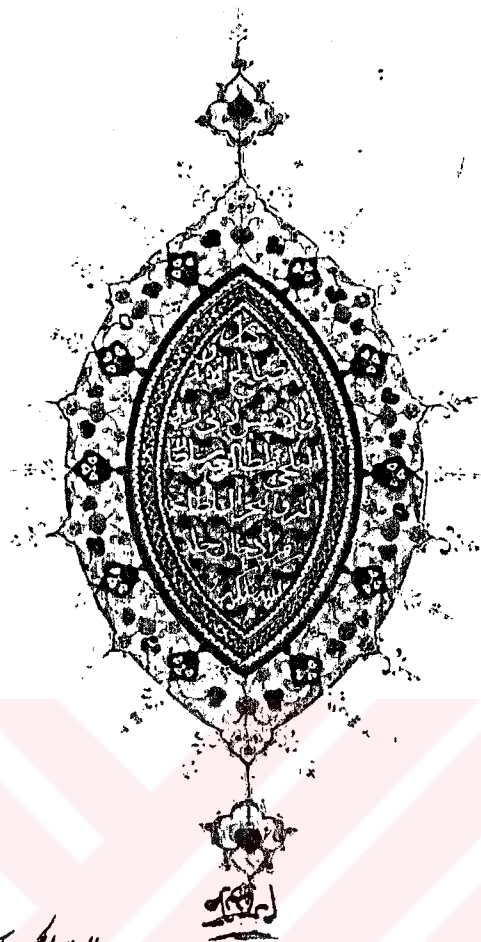


8



9

10



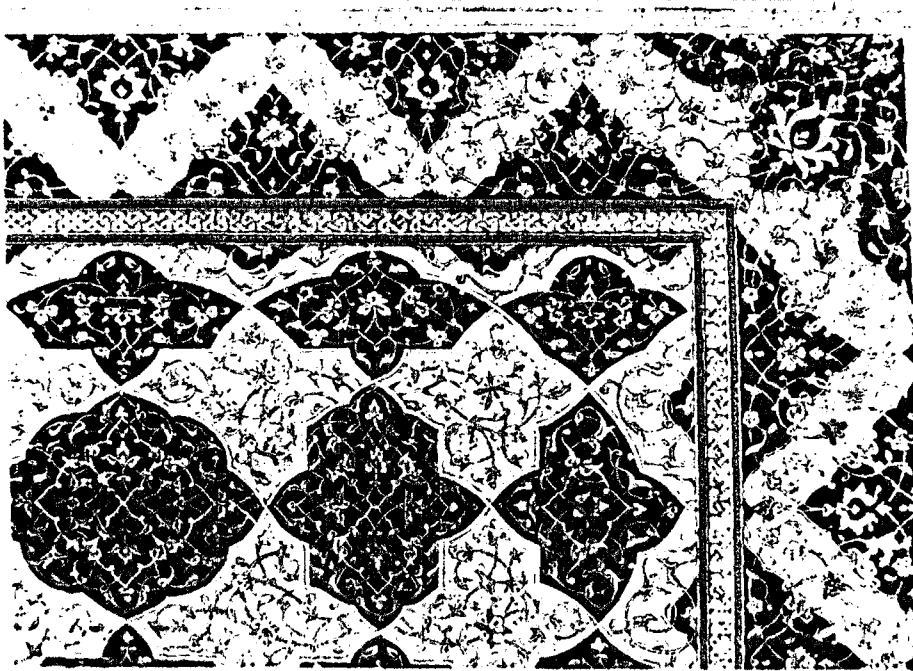
... من عباد الله

للمسلمين

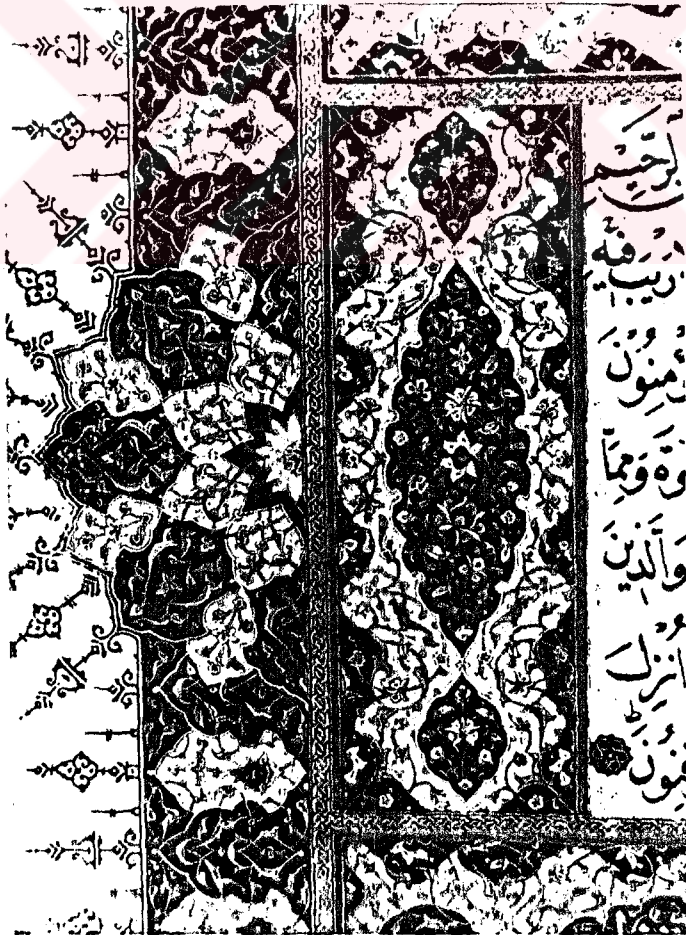
11



12



13



14

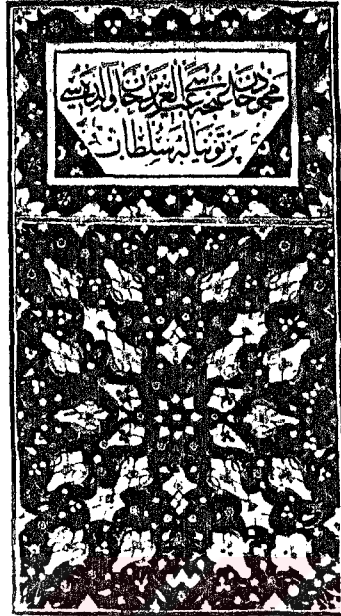


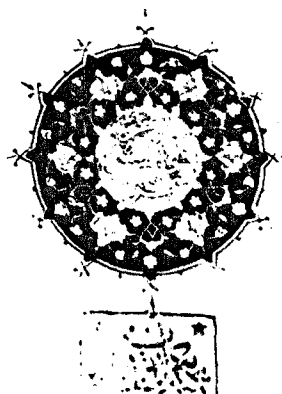
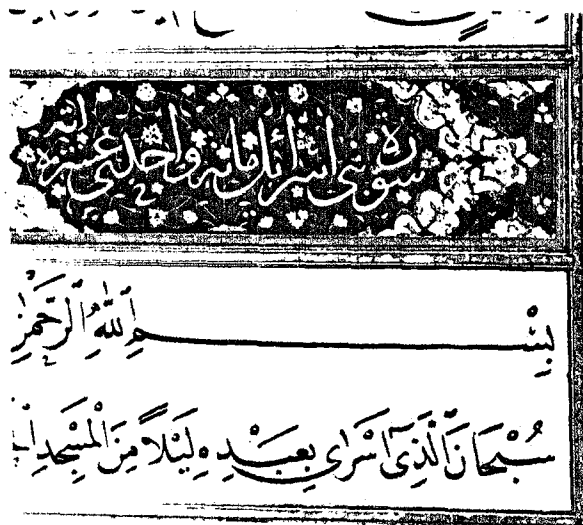
حَافِظِينَ • فَإِلَیَّ یَوْمَ الدِّینِ اٰمِنُوۤا مِنْ اَلْکُفَّارِ
 یُضْحَکُوۤنَ • عَلٰی لَا رَآیَکَ یَنْظُرُوۤنَ •
 مَثَلُ ثَوْبٍ اَلْکُفَّارُ مَا کَانُوۤا یَفْعَلُوۤنَ



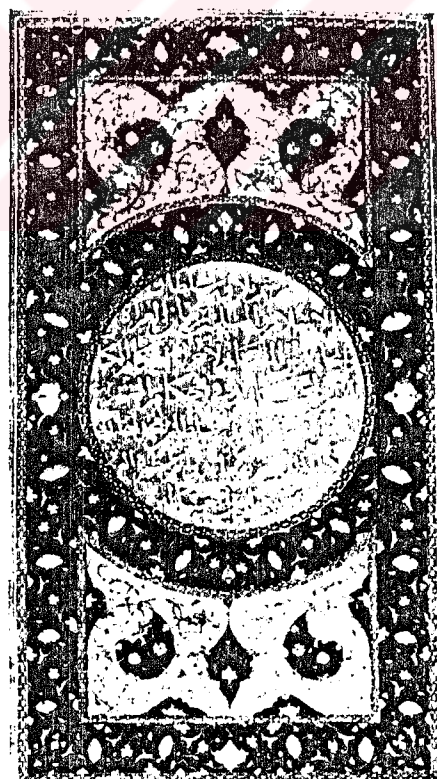
وَلَا اَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدْتُمْ • وَلَا اَنْتُمْ عَابِدُوۤا
 مَا اَعْبُدُ • لَكُمْ دِیْنُکُمْ وَلِیَّ دِیْنِی
 بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ
 اِذَا جَاءَ نَصْرُ اللّٰهِ وَالْفَتْحُ • وَرَأٰی النَّاسُ
 یَدْخُلُوۤنَ فِیْ دِیْنِ اللّٰهِ اَفْوَاجًا • فَسَبِّحْ بِحَمْدِ
 رَبِّکَ وَاسْتَغْفِرْ لِزَلٰتِکَ اِنَّکَ تُوَابِعُہُمْ
 بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

یُرَآوۤنَ • وَیَسْتَعِیۡنُ الْمَاعُوۡنَ
 بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ
 اِنَّا اَعْطٰیْنَاکَ الْکُوۡرَ • فَصَلِّ لِربِّکَ
 وَانۡجِرْ • اِنْ شِئْنَا لَکَ مِنْۢهَا لَآبَسُوۡ
 بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ
 لَیْلَۃً نَّہَاۤ اَکْثَرُوۡنَ • لَا اَحْصِیۡ مَا
 تَعْبُدُوۡنَ • وَلَا اَنْتُمْ عَابِدُوۡنَ مَا اَعْبُدُ





19



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



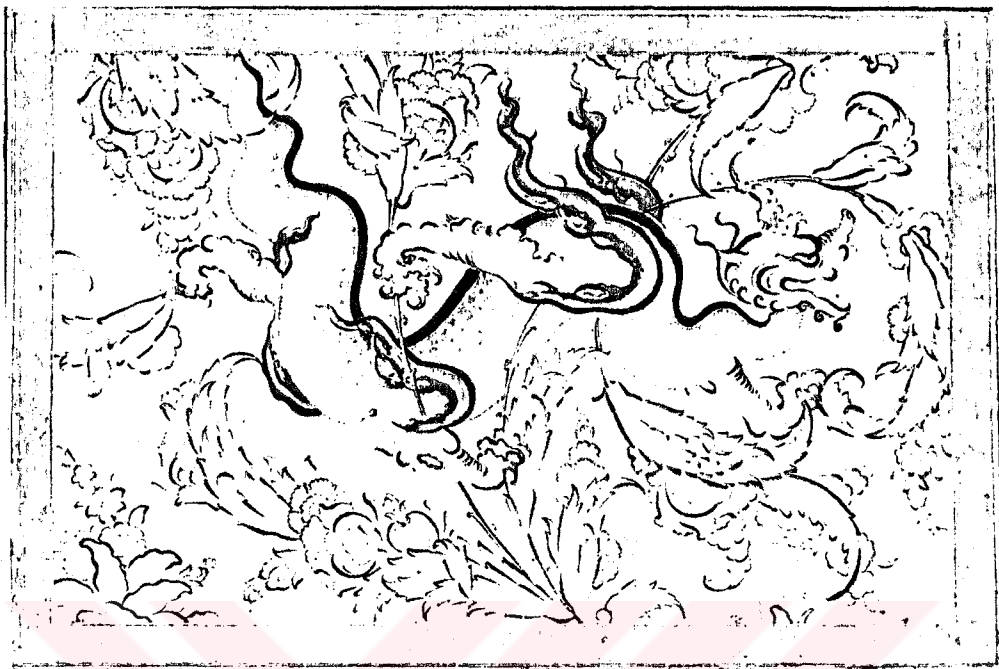
20



21



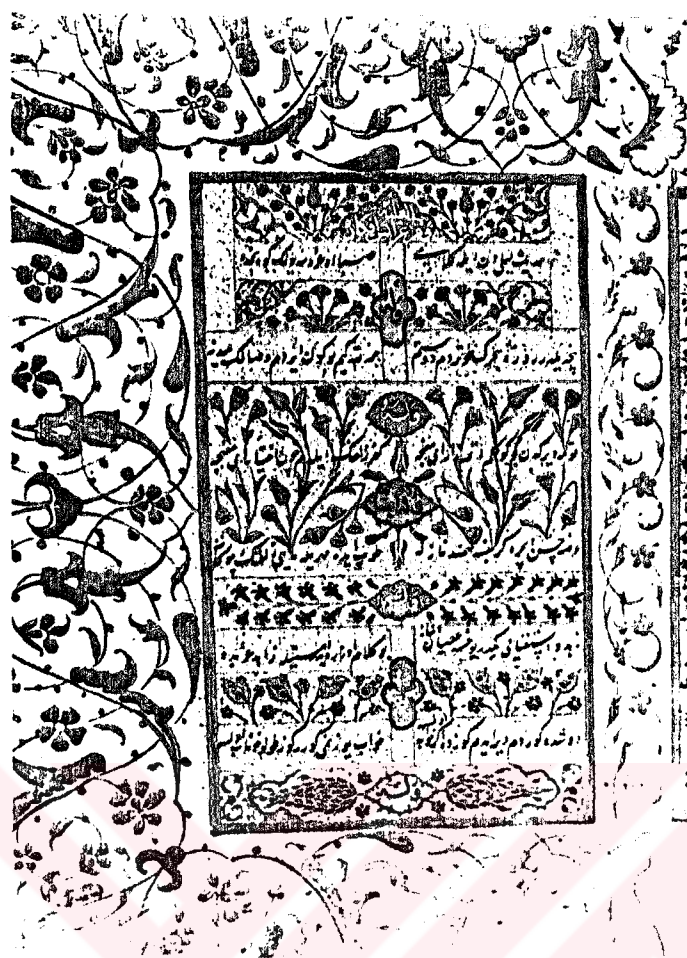
22



23



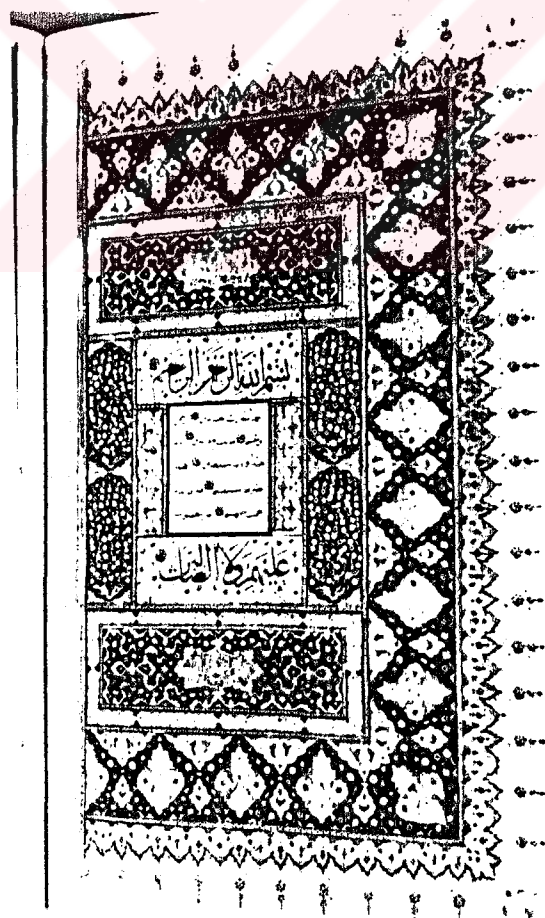
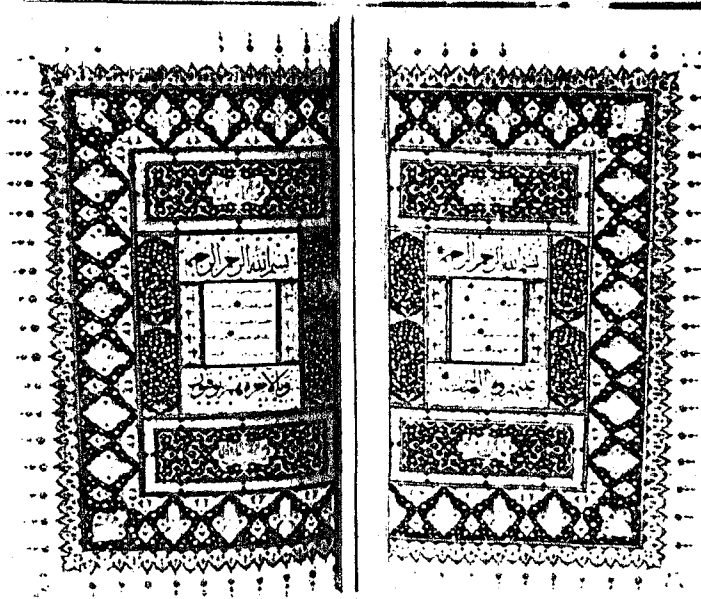
24





خدا و زره تاز و مار و تیش و زلف غنیم
صانیه یوز ریله اولشدر شهما ظلمتین





عشق من کیم که دلنده یوق اثر بکه حیواند آری صنمک بشر

کج جهانن ترک جان ایل وبله ذلر کبر

دال ملک و غر و جاه و منصبی شوق نیر

دل جگر فانیلر بر ایدر کو نرومک ساعه کول اول سیدن طرای عشق ذل کو زدن طر

هریه جوراسک کو تو زرد ساد فادیم بر کو تو زردی نی بر سنه کیم کو لکن نی

ملن کیجوب و دیمه صا لاری یوزک نید

دیرک عیسی عالم انجده چکن بیلر

اگر کو کلکی اول جان صورت

دیکر فاند و چودن خدمت

سیر و زرد کر چکم اشو جهاند لایش تر

هر کیشی کیم کو کلکی و ردی اکا ایتن تر

یارانه دیک عزم سیر اعدایله رزم سیر

فلراچوب برم سیر اولسون فلجاری

بو یله کر کدرای سیر چا برالده تیغ برالده

قاله محسبی بر اثر اولسون فلجاری غلا

وعدیه الطیف

آه کیم آواره اولدم چونکه جانم بنده یوق

بر قوری سذر کو ریشن بلکه جانم بنده یوق

مرغ دل عاشق کو رب آرام قلم بر نفس
 بولما مشد رسیج کس عالمه آگه دیت

ای محبتی حقه تعلیمی بلبر مینج کس
 آه البذن د لبرک فریا و البذن لبرک

کور سیر بلبل کی هر دم کل رعنا ی کو کل
 اولور آشفته صفت سم وایخی رپسوی

33

عالم اچمه کیمک پنجهلین وار سینی
 کول اچره عجاوزه جود وار میسکینی

خنده بر اولدور پسین کولک افقادی
 ایتوب رحیمی عجب روتور اولدور کتمی

عده و چان صبی ایلمی سی ی سینی
 دو پیستی شمن ایلمی سی ی سینی

خدیل عاشقکه جور و حبس ایلمی
 عاقبت اولدور بی ایلمی سی ی سینی

درو عشق کیم ایلمی بر دم تحمل قافاکا
 نوش دو برای دوست مدر کو کلمه تم

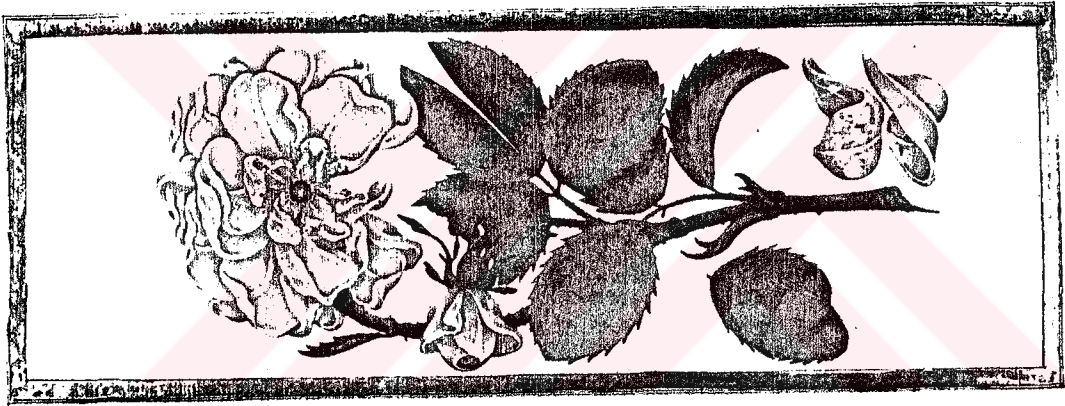
دوشیلی کوه بلایه کیم ویز شیدا بکا
 حای فریاد و مجنون کورپ قانور ککا

پشه شمن زرد و تان اسپلان کی
 صید و پشه طوطی مای کوزی سکا

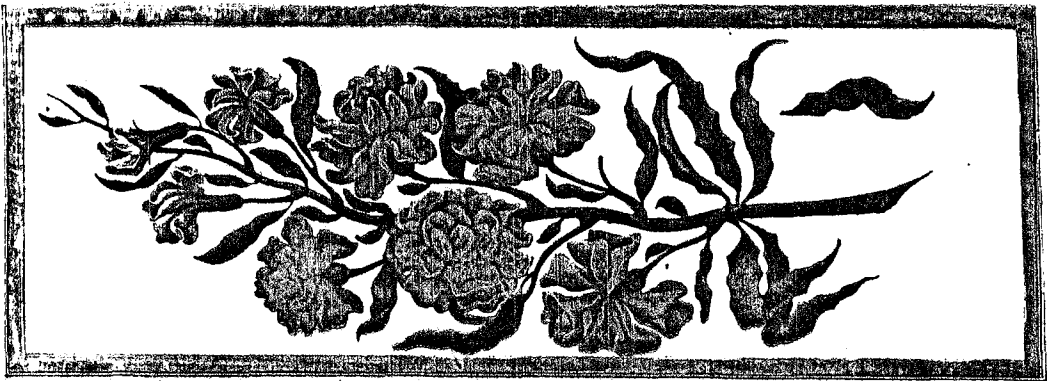
34



35



36



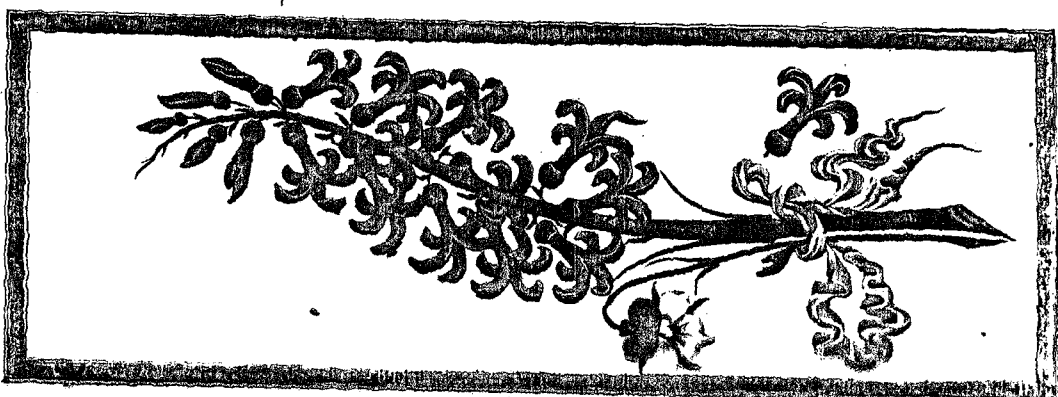
37



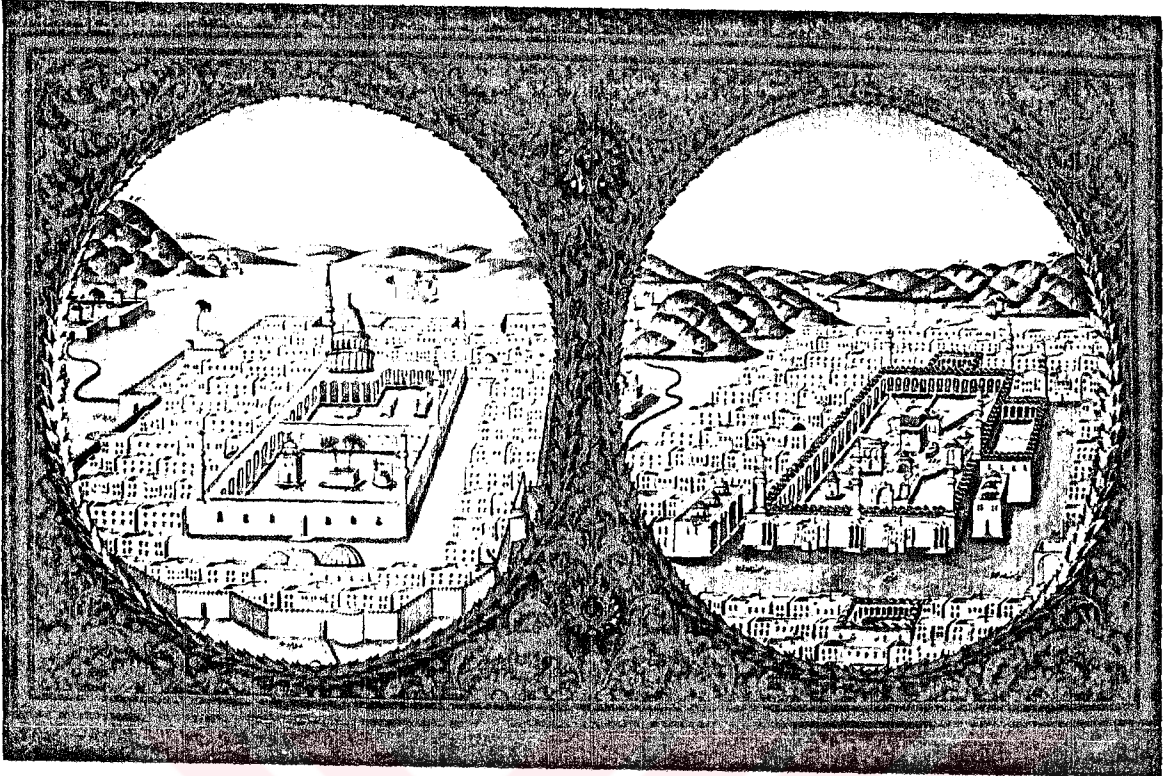
38



39

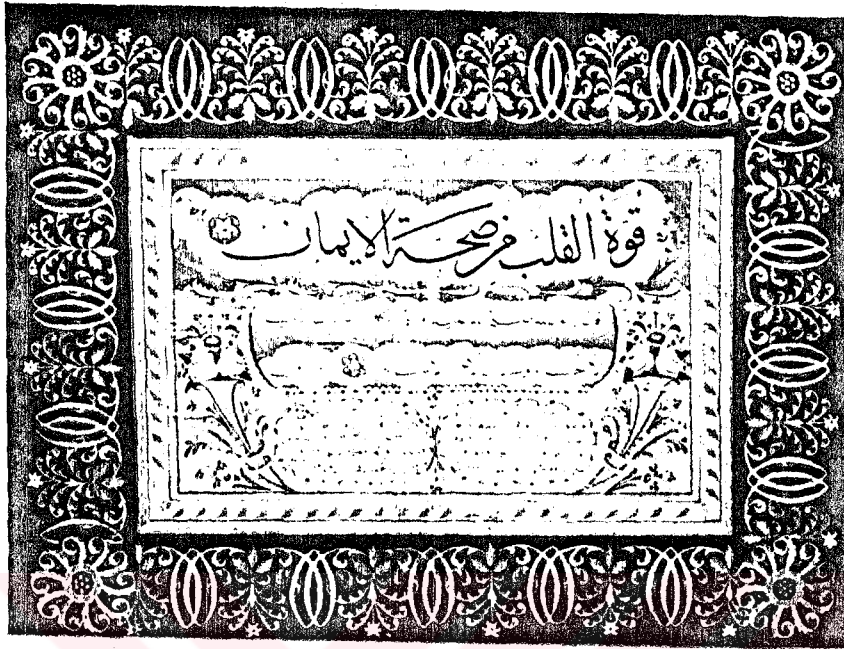


40

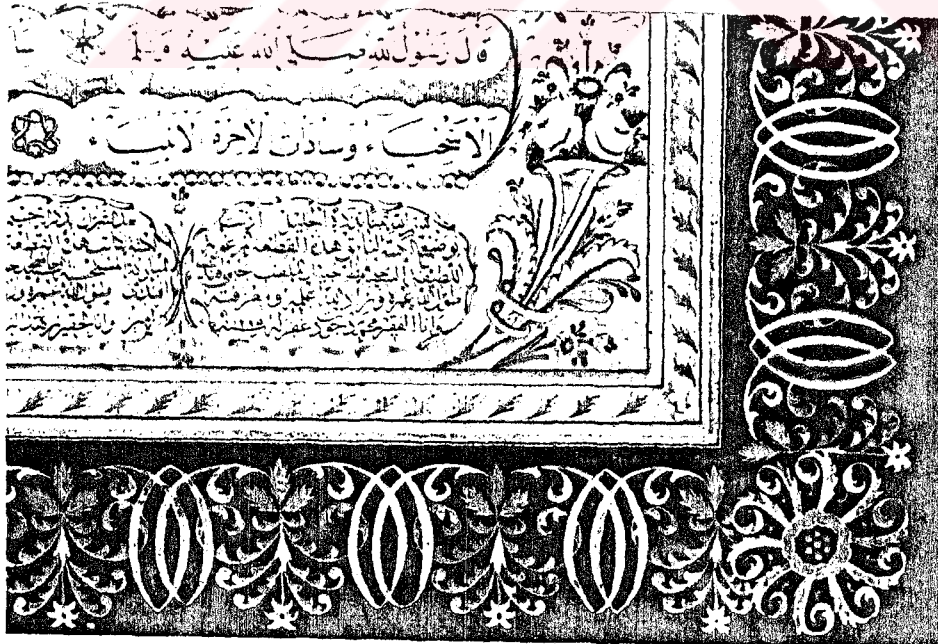


يَا بَيْدَهُ وَنَصِيرَهُ وَتَطْمِئِنُّ الْقُلُوبُ
 وَجَلَّتْ بِذِكْرِهِ وَكُشِفَ ضَمِرُهُ وَبُرِ
 أَيَّامُهُ أَنْ تَقُومَ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ بِأَمْرِهِ
 أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمُهُ وَغَفَرَ
 دُخُوبَ الْمُذْنِبِينَ كَرَمًا وَجِلًا لِهَيْبَتِهِ
 كَيْفَ شِئْنُهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ
 اللَّهُمَّ أَصْنَعْ فَنَاءَ السَّوَاءِ بِمَا شِئْتَ
 وَكَيْفَ شِئْتَ نَعْلَكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ
 يَا نَفْسَ الْمُؤْمِنِ يَا نَفْسَ النُّصَيْرِ



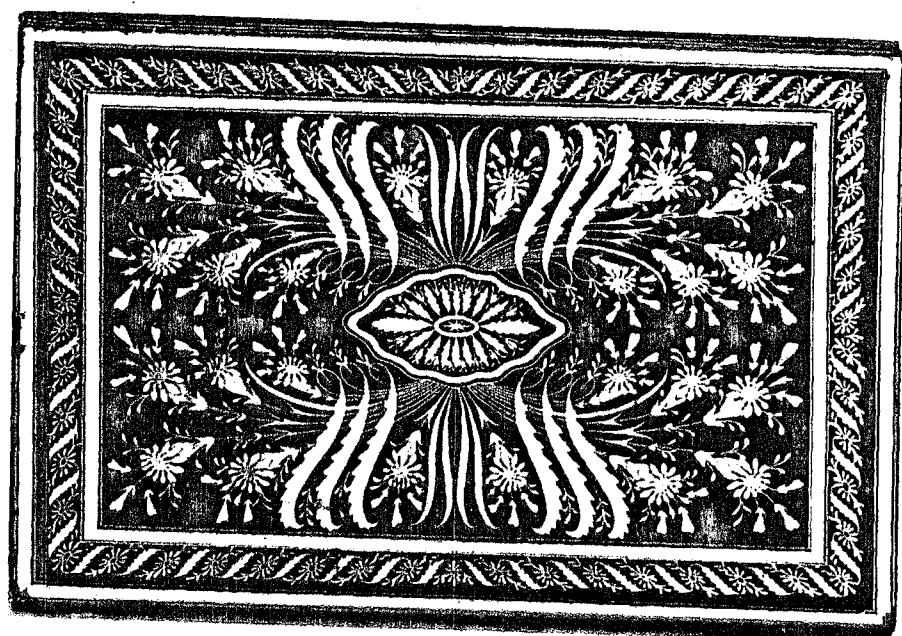


43

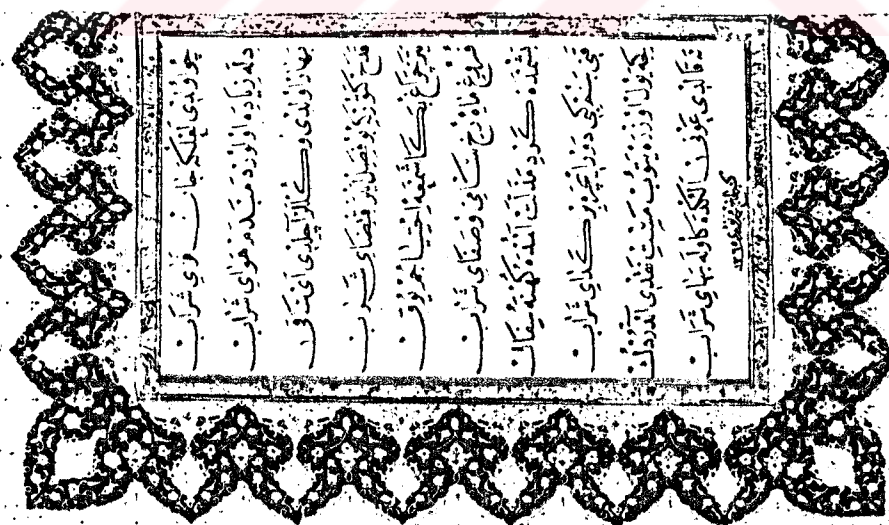
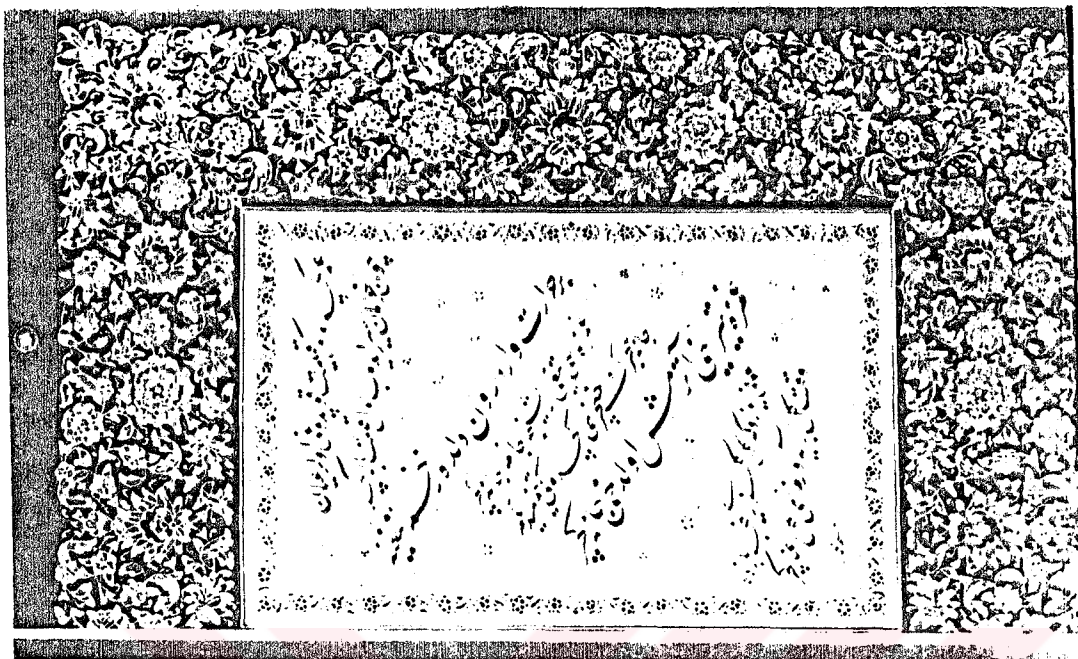


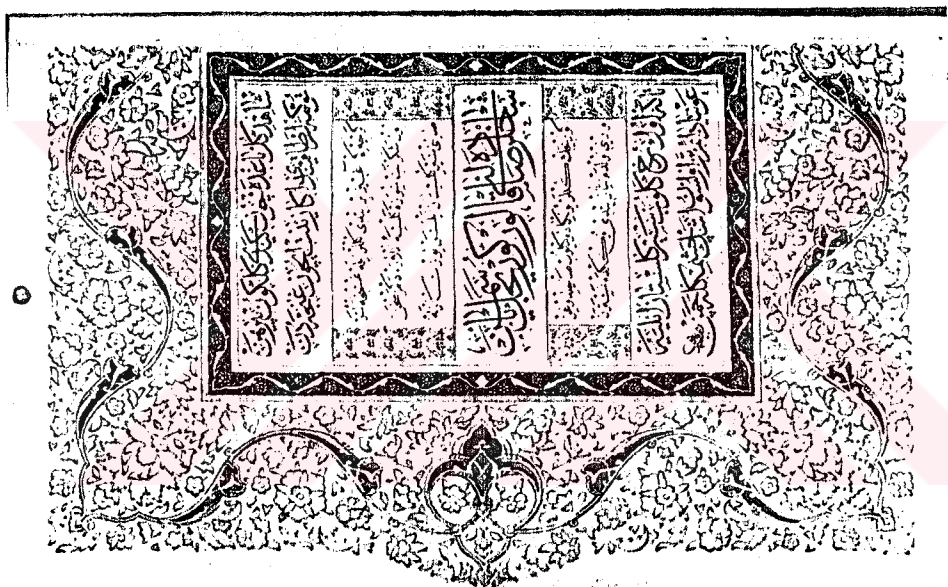
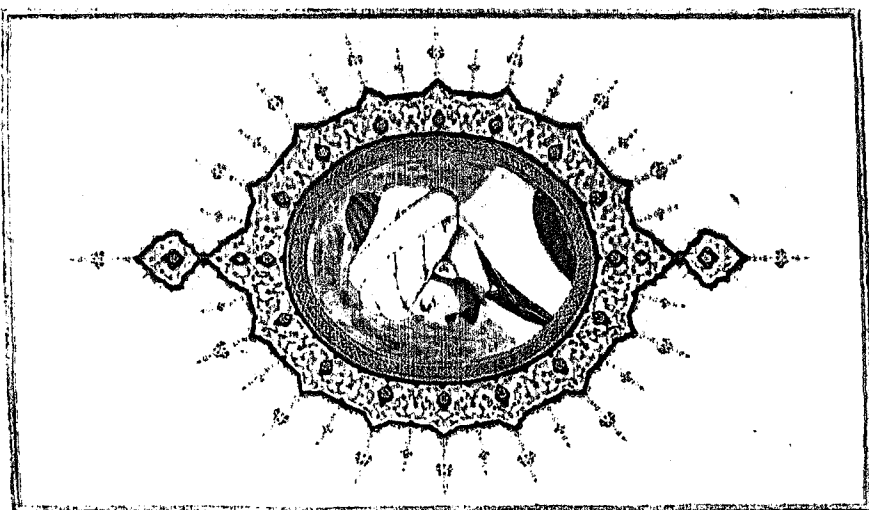


44



45

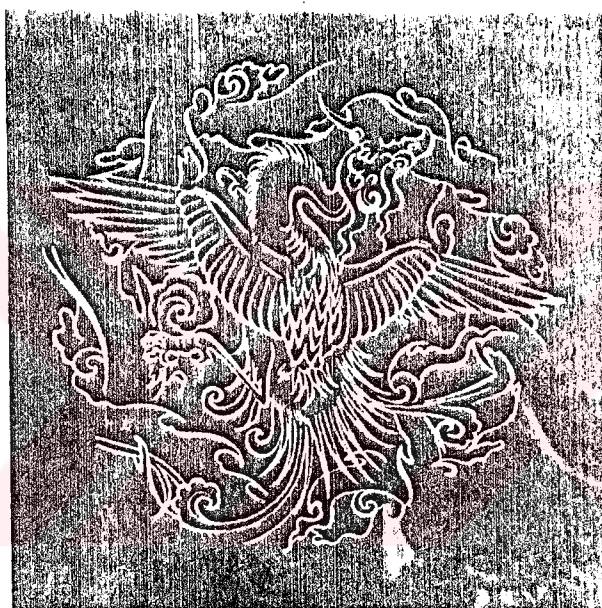








53



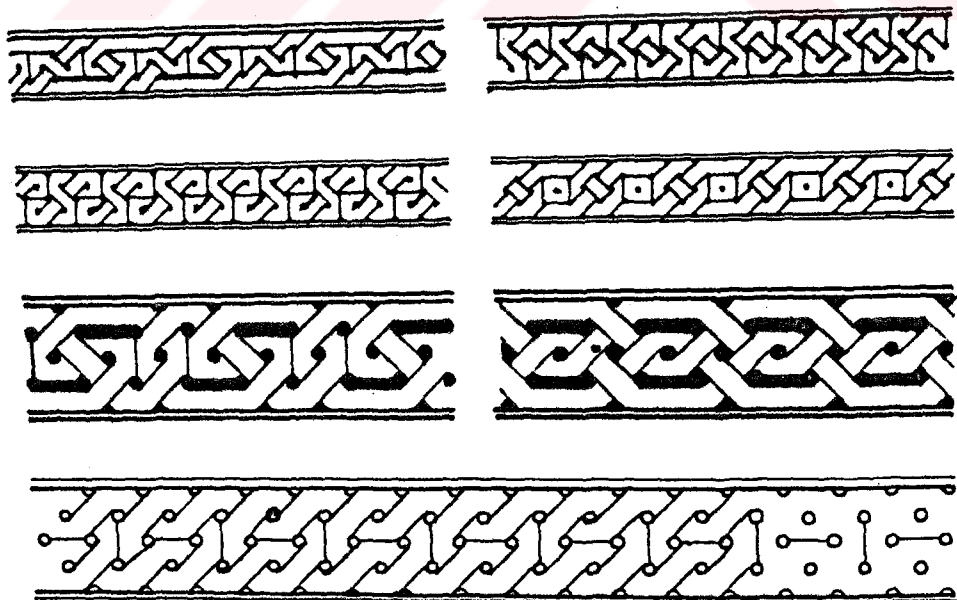
55



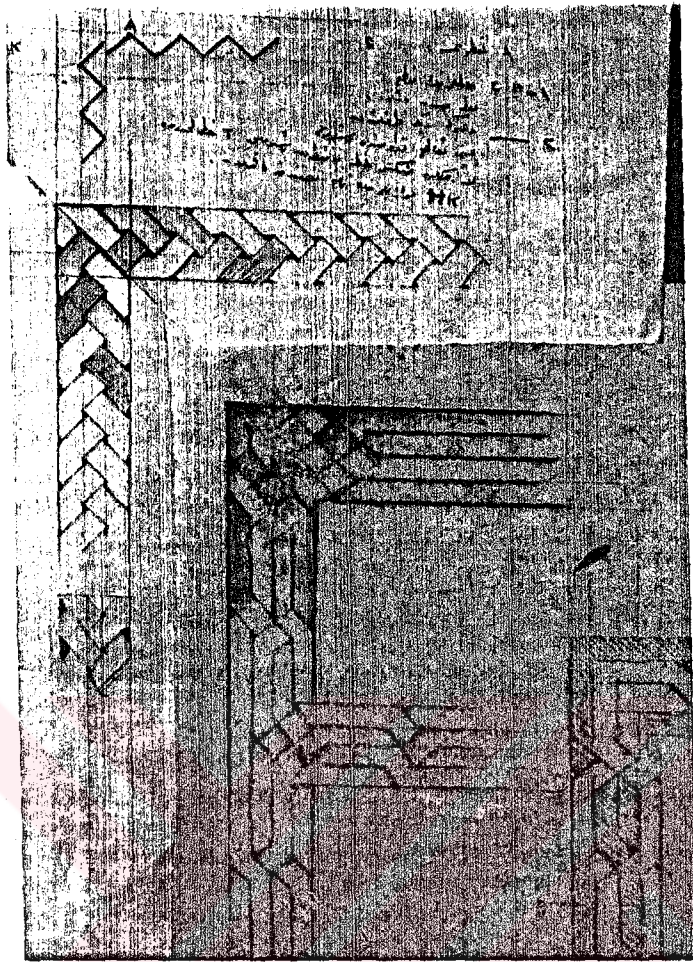
56



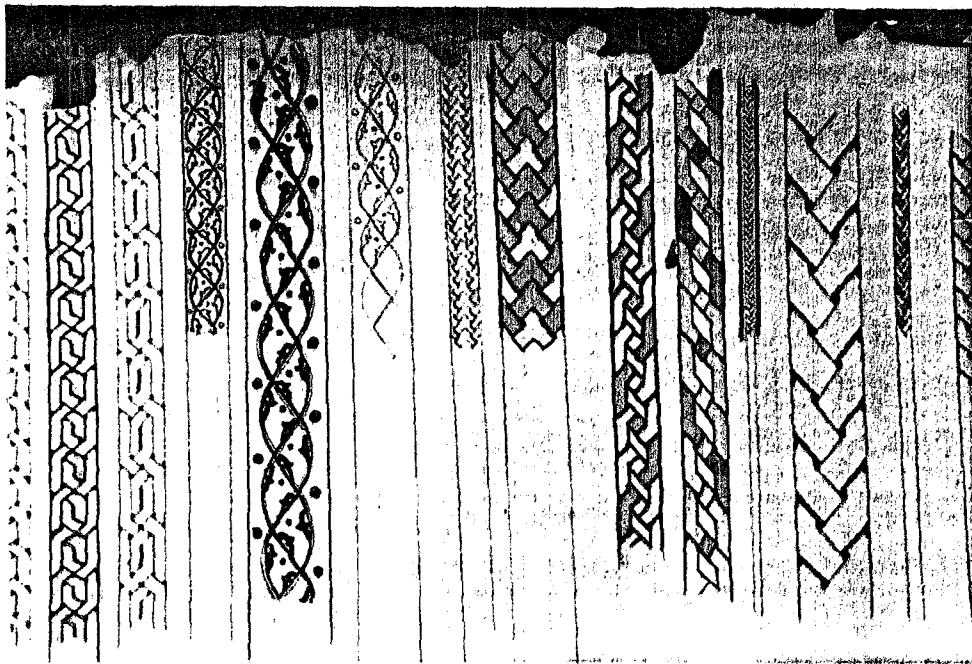
57



58



59



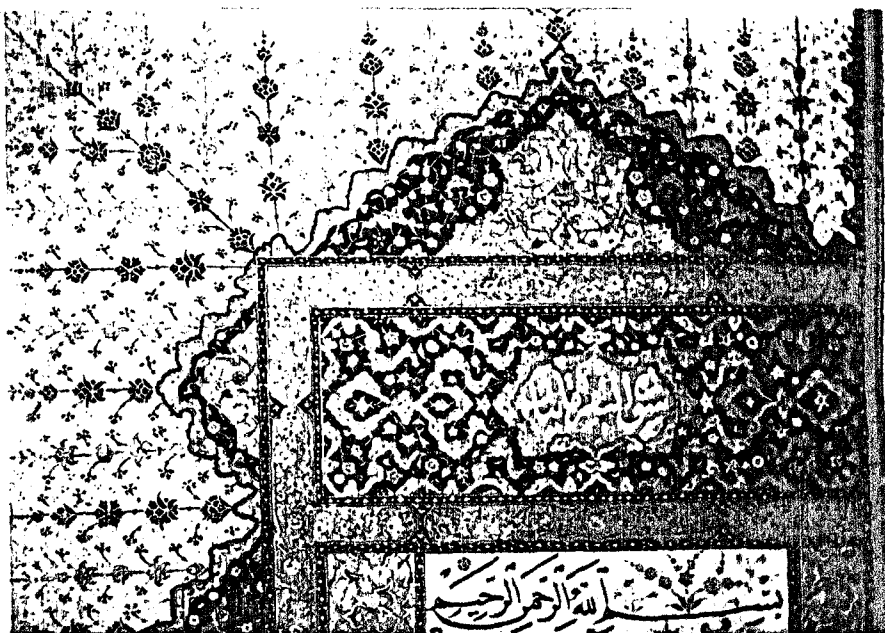
60

وَكَانَ فِي الْوَجْهِ تَدْوِيرٌ ۝ أَبْيَضٌ مُشْرِقٌ
 وَالْأَشْفَارُ ۝ جَلِيلُ الْمَشَاشِ وَالْكَيْدِ ۝ أَلْبَسَ
 زِيَّ الْقَدَمَيْنِ إِذَا مَشَى تَقَلُّعٌ ۝ كَأَنَّمَا يَمْشِي
 عَلَى الْفَتَمِ ۝ بَيْنَ كَفَيْهِ خَاتَمُ النُّبُوَّةِ ۝

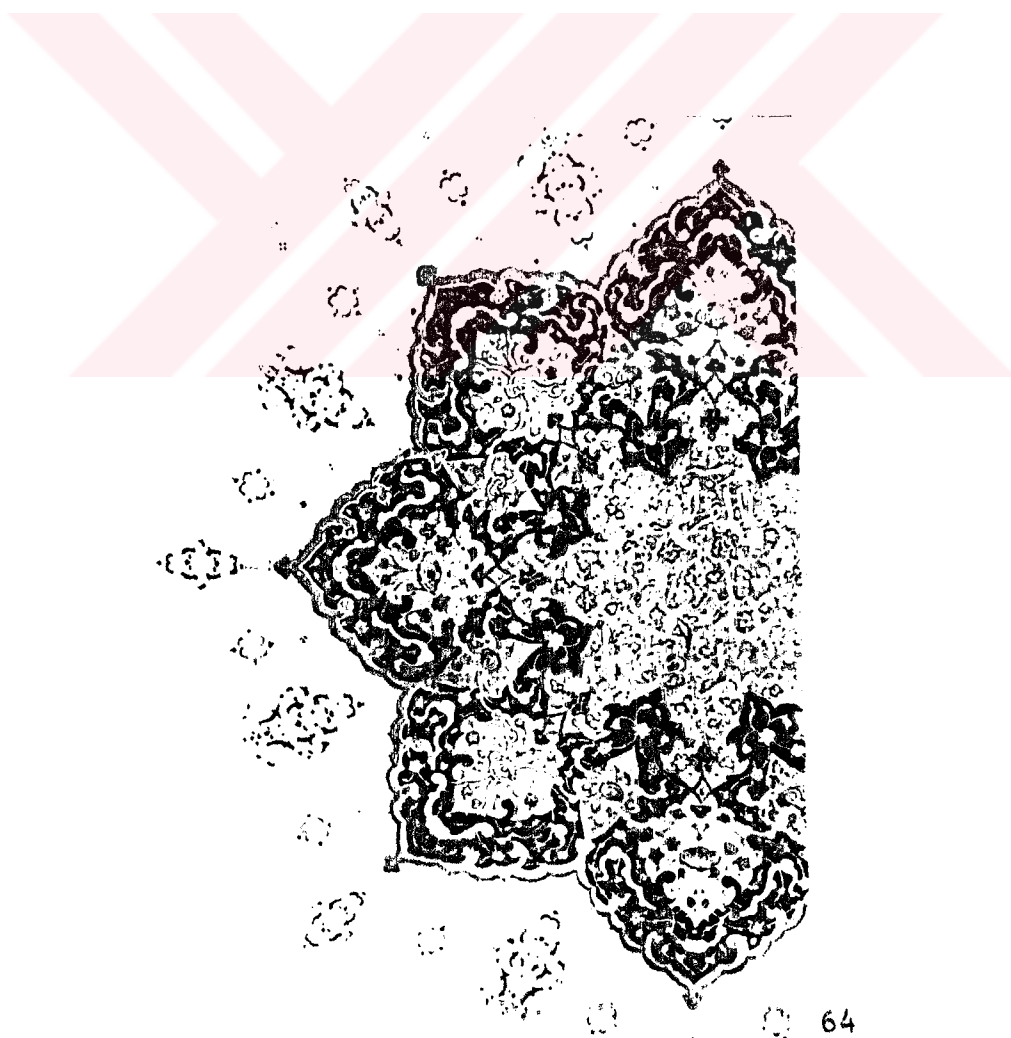
61

قَالَتْ رَبِّ انِّي نَذَرْتُ لَكَ نَفْسِي وَاسْلَمْتُ بِكَ سُلَيْمَانَ ذُو رُبِّ الْعَالَمِينَ
 وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا إِلَىٰ نُوْحٍ أَخَاهُ مُصَاحِمًا أَنْ عِبُدْ اللَّهَ فَآذَاهُ
 فِرْعَوْنَ يَخْضَعُونَ ۝ قَالَ يَا قَوْمِ لِمَ تَعْبُدُونَ مَا تَشْجُلُونَ بِالْأَشْجَةِ
 قَبْلَ الْحَسَنَةِ لَوْلَا تَتَذَكَّرُونَ ۝ فَذَكَرْنَاكُمْ رَحْمَةً ۝
 قَالُوا أَكْبَرُ تَابِلِكُ وَيَمْنُ مَعَكَ قَالُوا لَا تَكْفُرُوا عِنْدَ اللَّهِ قَالُوا
 قَوْمُ يَفْقَهُونَ ۝ وَكَانَ فِي الْمَدِينَةِ بَيْعَةٌ دُهَاطُ يَفْقَهُونَ
 فِي الْأَرْضِ وَلَا يُصِلُونَ ۝ قَالُوا تَقَاسَمُوا بِاللَّهِ لَنُبَيِّتَنَّهُ
 وَأَهْلَهُ ثُمَّ لَنَقُولَنَّ لِزُلَيْفَةَ مَا شَهِدْنَا مَهْلِكُ أَهْلِهِ
 وَأَنَا لَصَادِقُونَ ۝ وَكَانُوا مَكْرًا وَمَكْرًا مَكْرًا وَمَكْرًا
 لَا يَشْعُرُونَ ۝ فَانْظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكْرِمِينَ ۝ أَنَا ذُو الْقُرْآنِ
 وَوَعْدُهُ جَمْعِينَ ۝ فَمَكَ يَوْمَ هَدَّ طَاوِغُ بَنِي إِسْرَافِيلَ
 إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ۝ وَأَنْجَبْنَا الَّذِينَ آمَنُوا
 وَكَانُوا يَنْقُوتُونَ ۝ وَلَوْ مَا أَذَقْنَا الْقَوْمِيَّةَ أَنَا ثَوْنٌ
 الْفَاحِشَةَ وَأَنَّهُمْ يَبْصُرُونَ ۝ إِنَّا نَكْفِيكَ لَنَا نَوْدًا لِّجَالِكَ
 شَهْدًا مِنْ دُونِ الْإِنْسَانِ ۝ إِنَّا نَكْفِيكَ لَنَا نَوْدًا لِّجَالِكَ

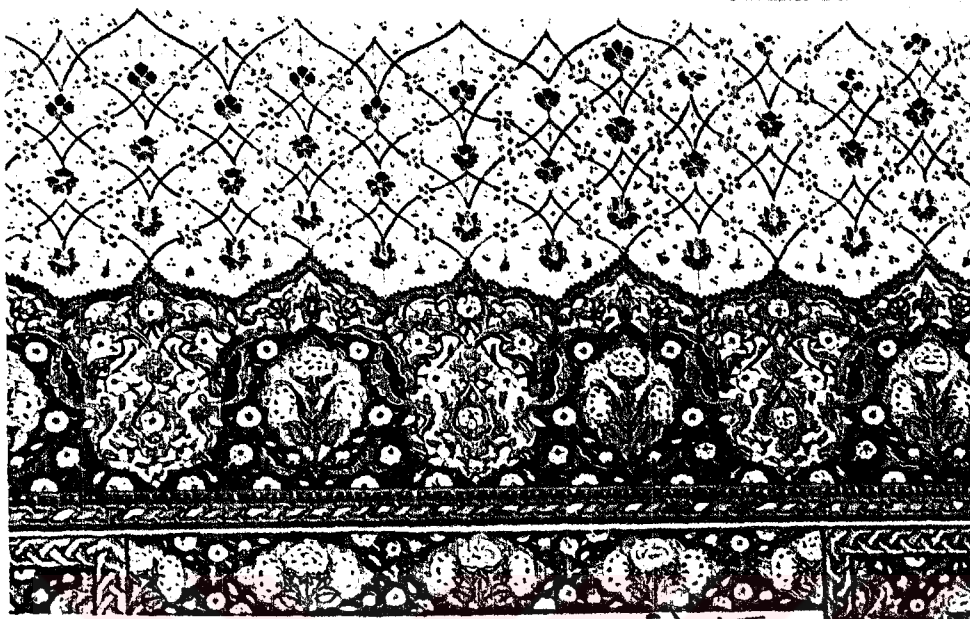
62



63



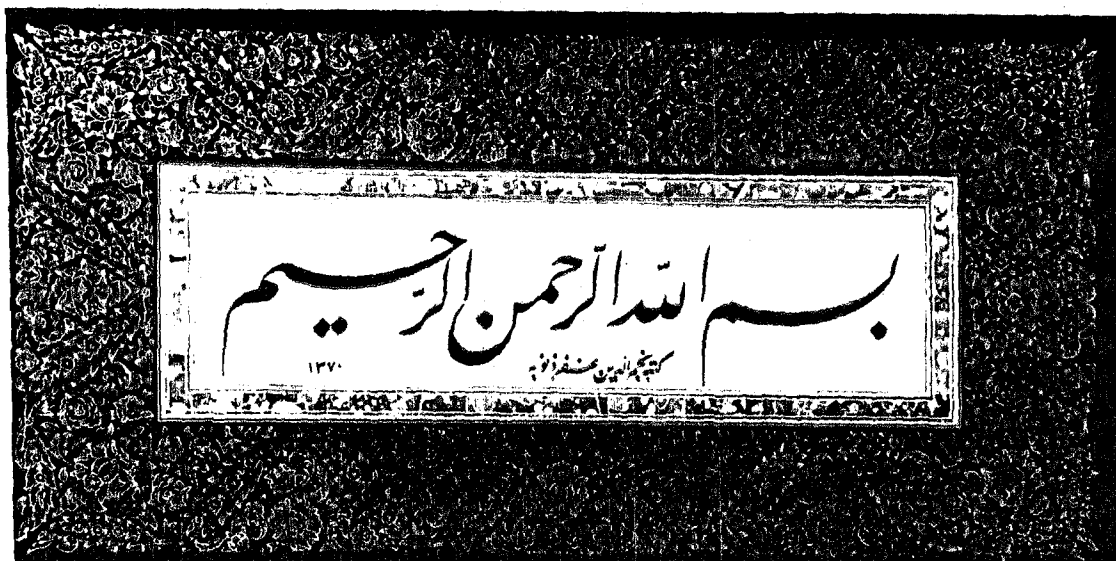
64



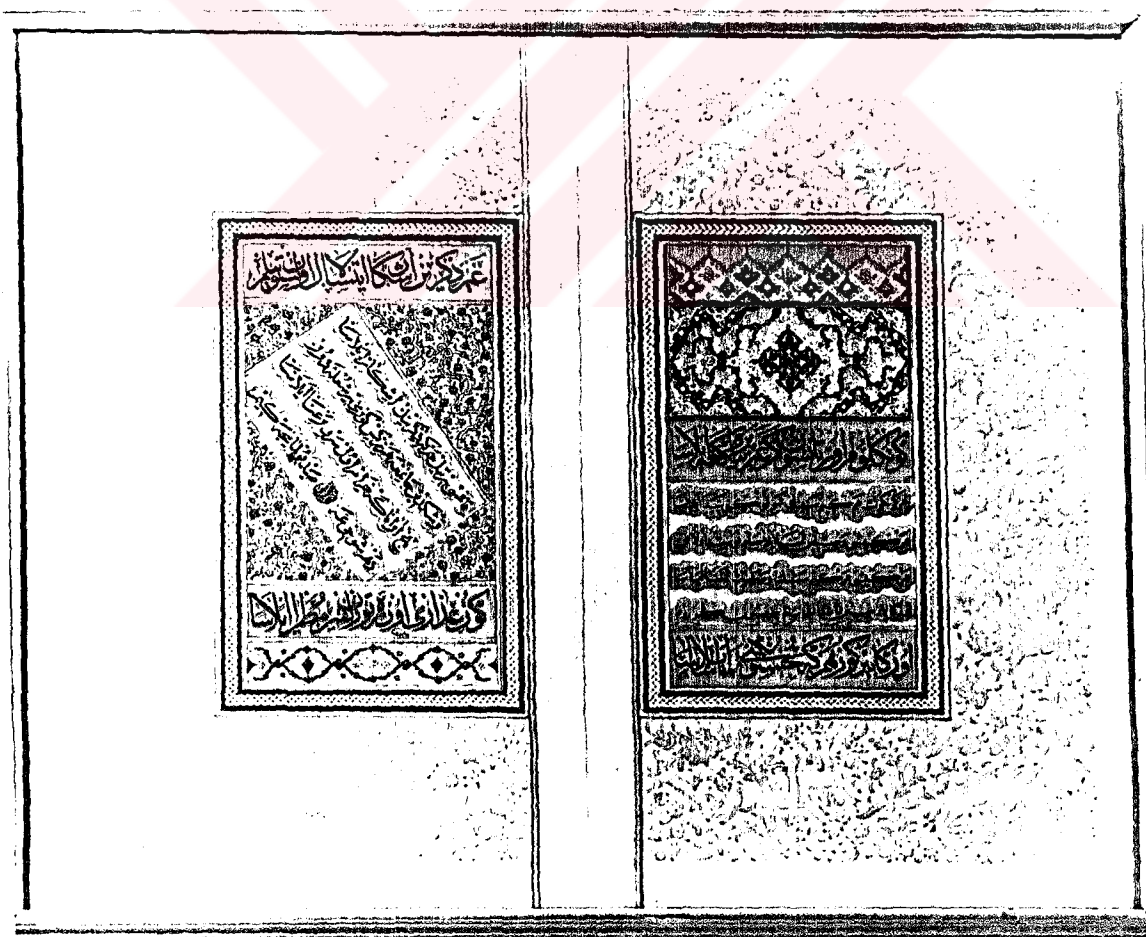
65



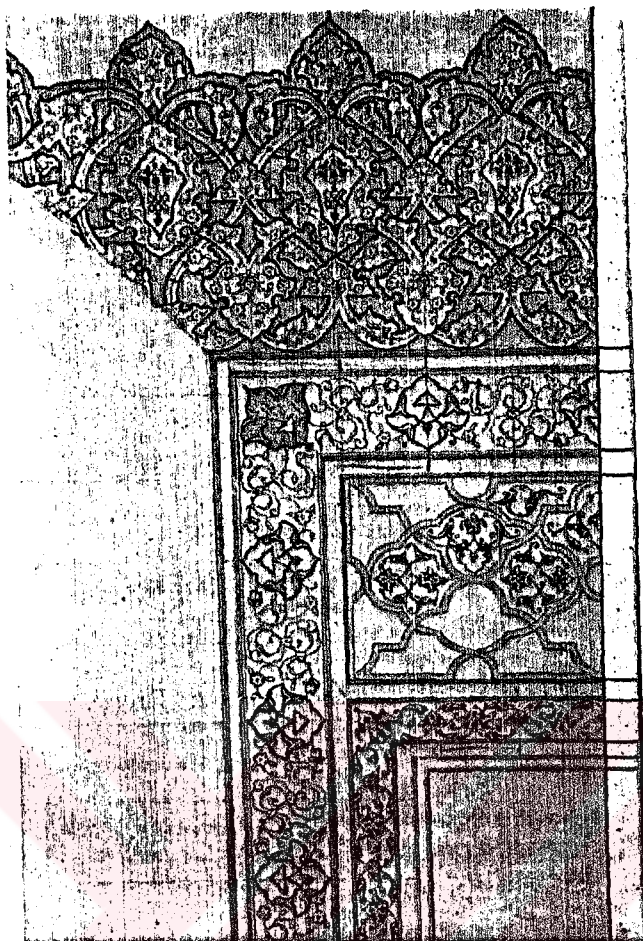
66



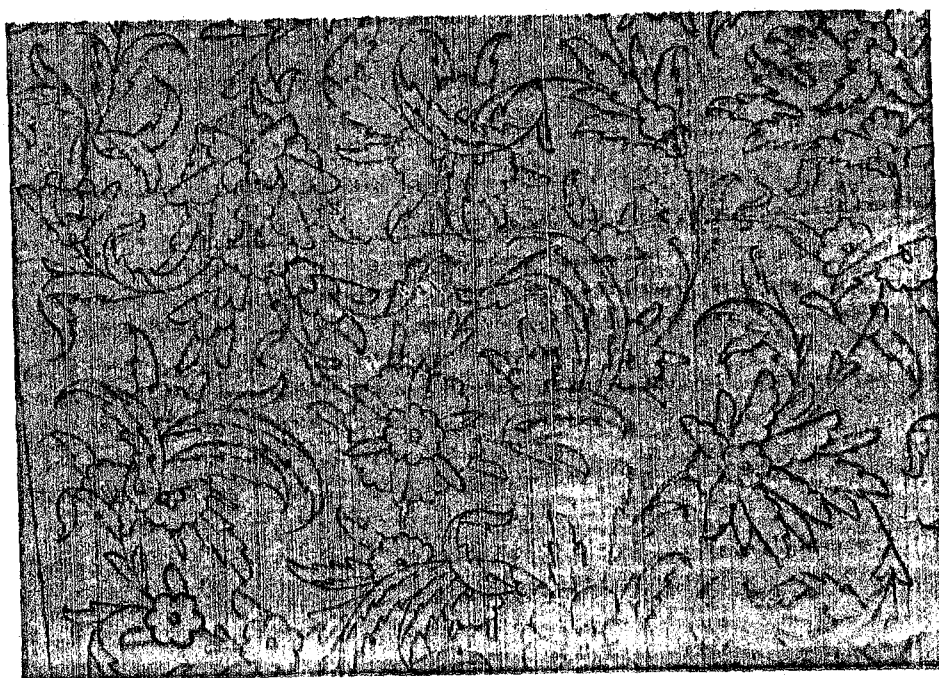
67

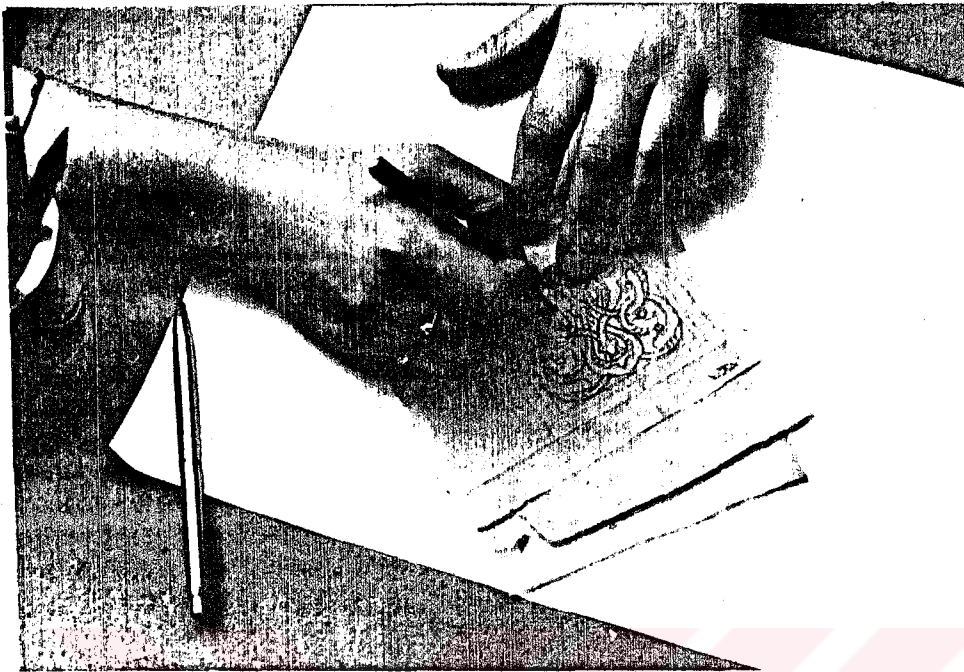


68

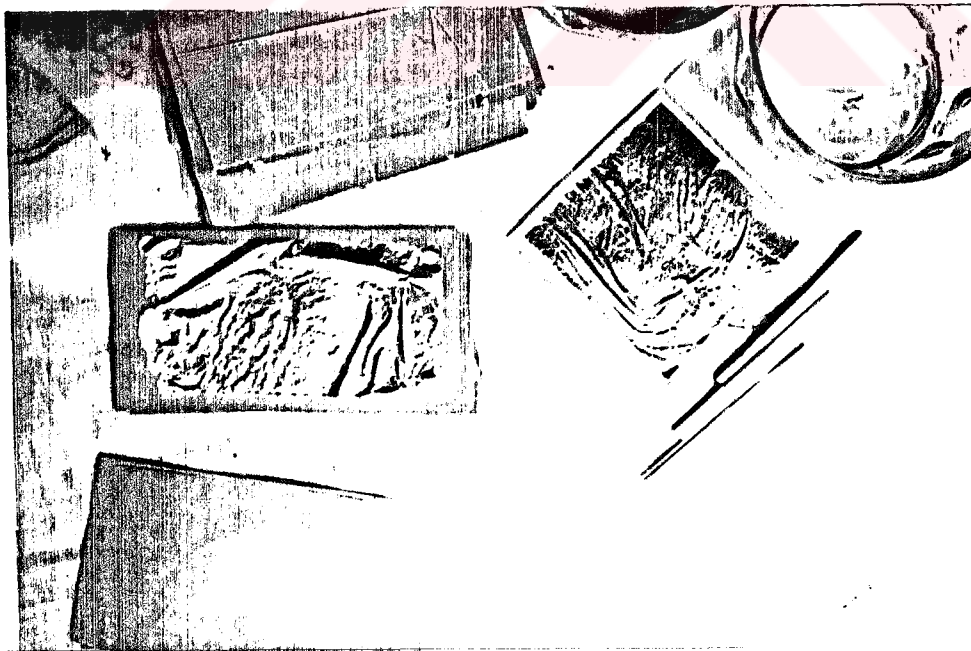


69

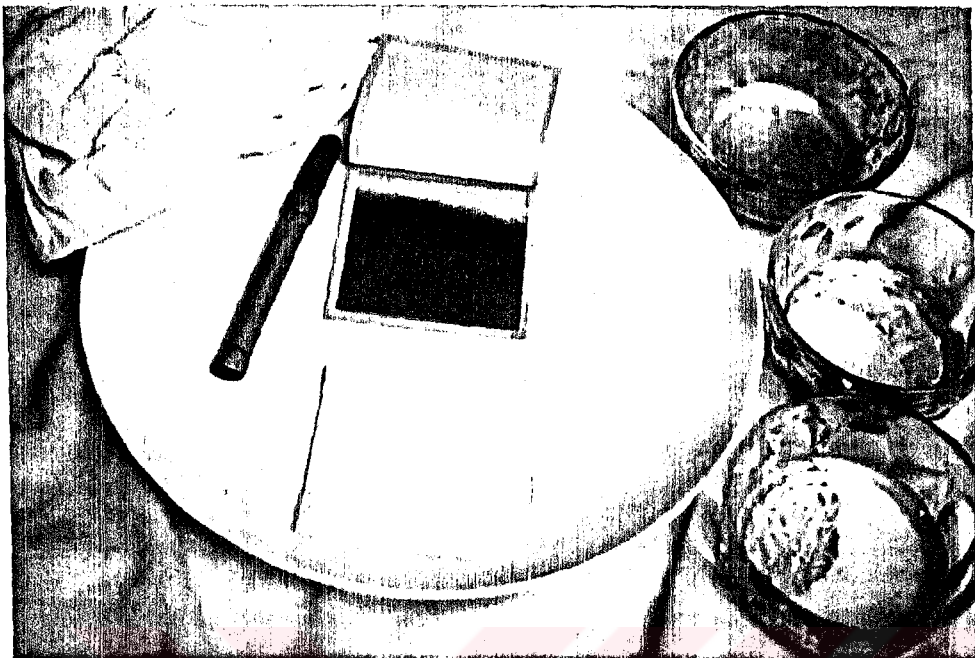




70



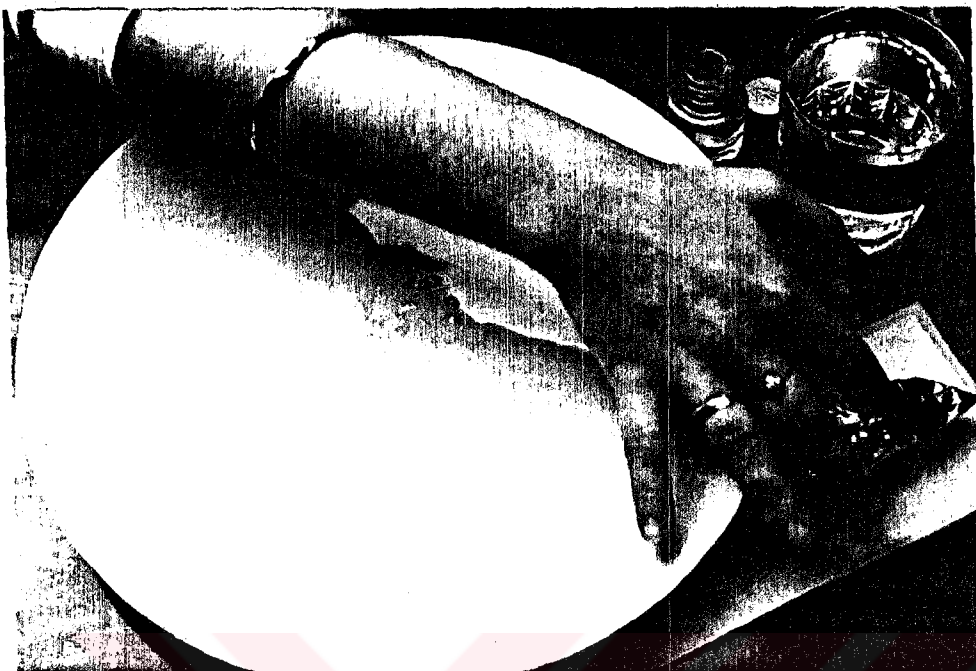
71



72



73



74



75



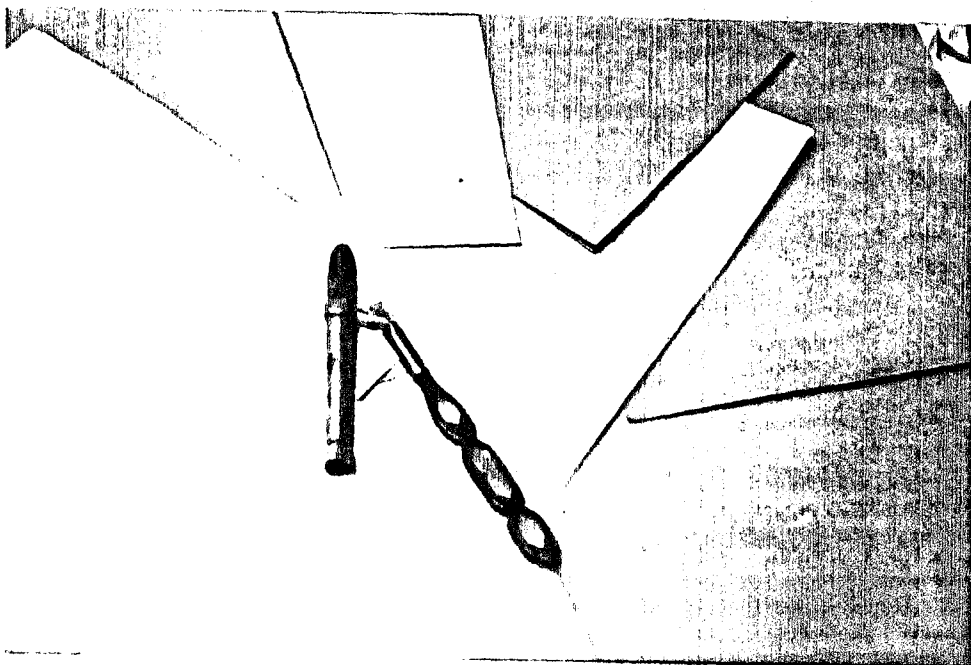
76



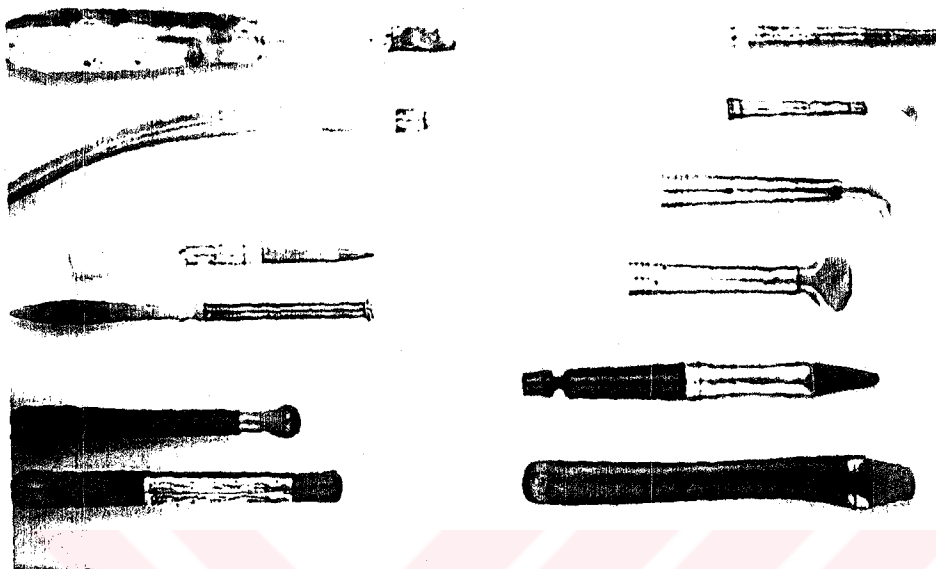
77



87



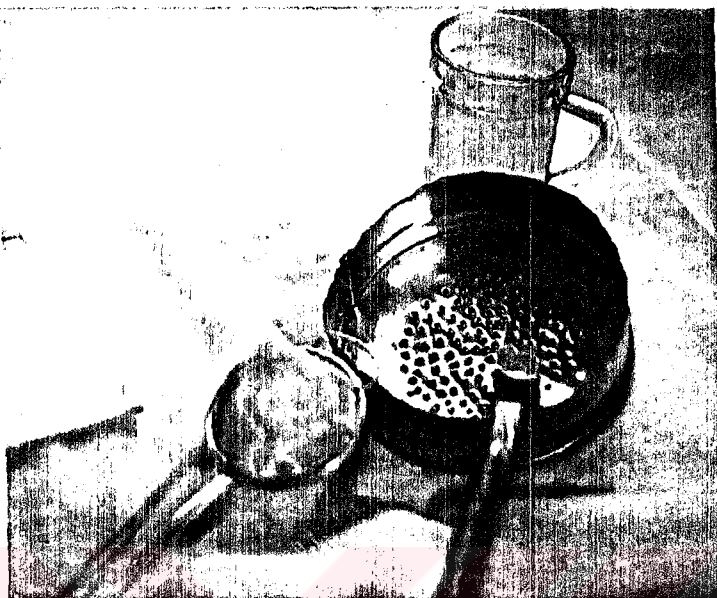
88



89



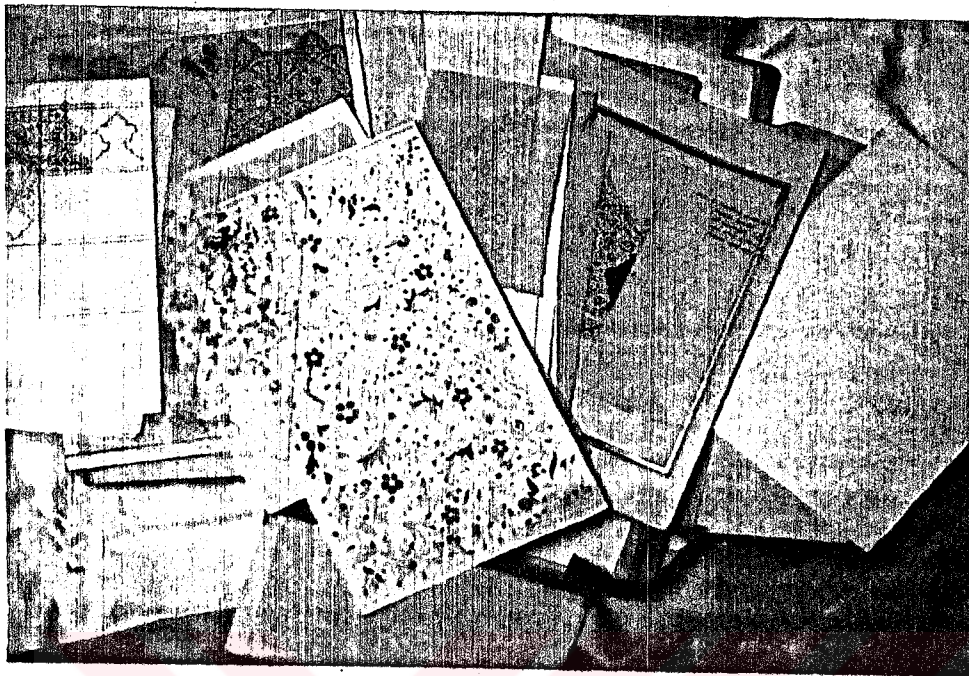
90



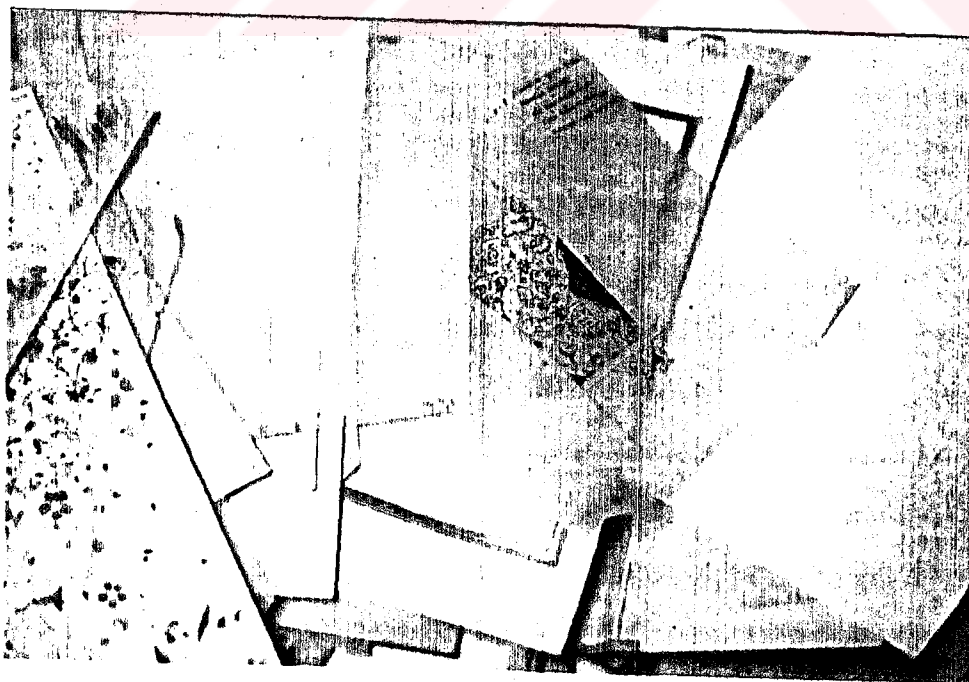
91



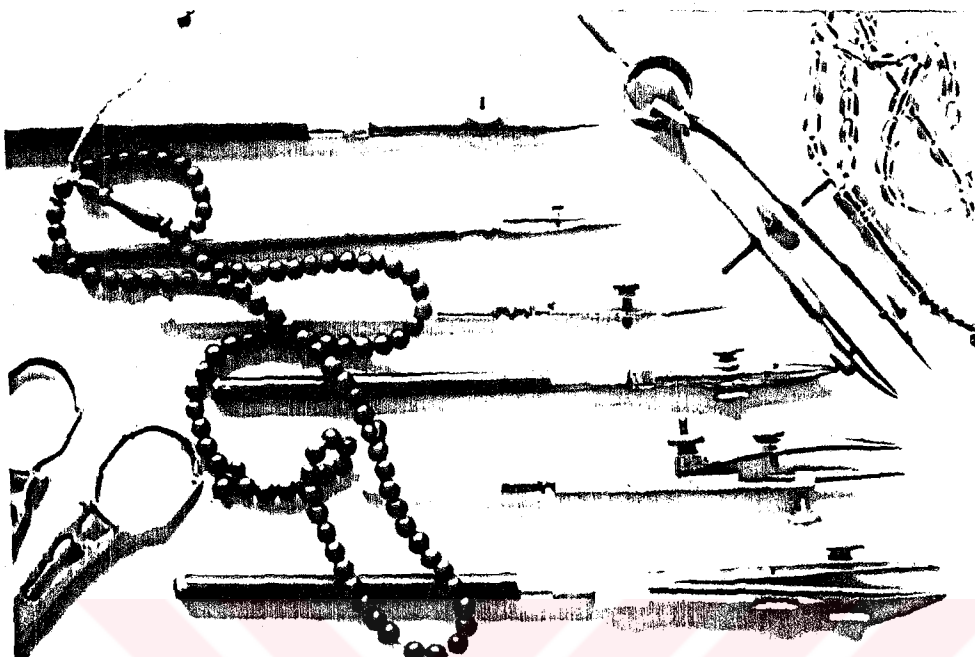
92



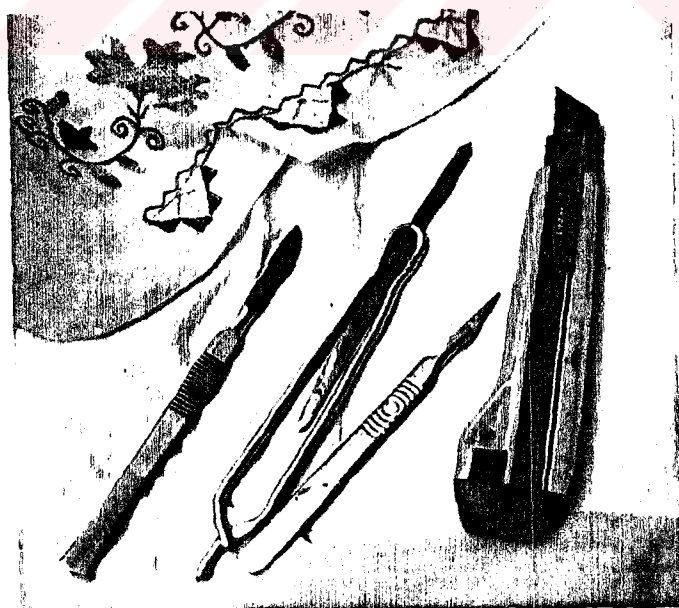
'93



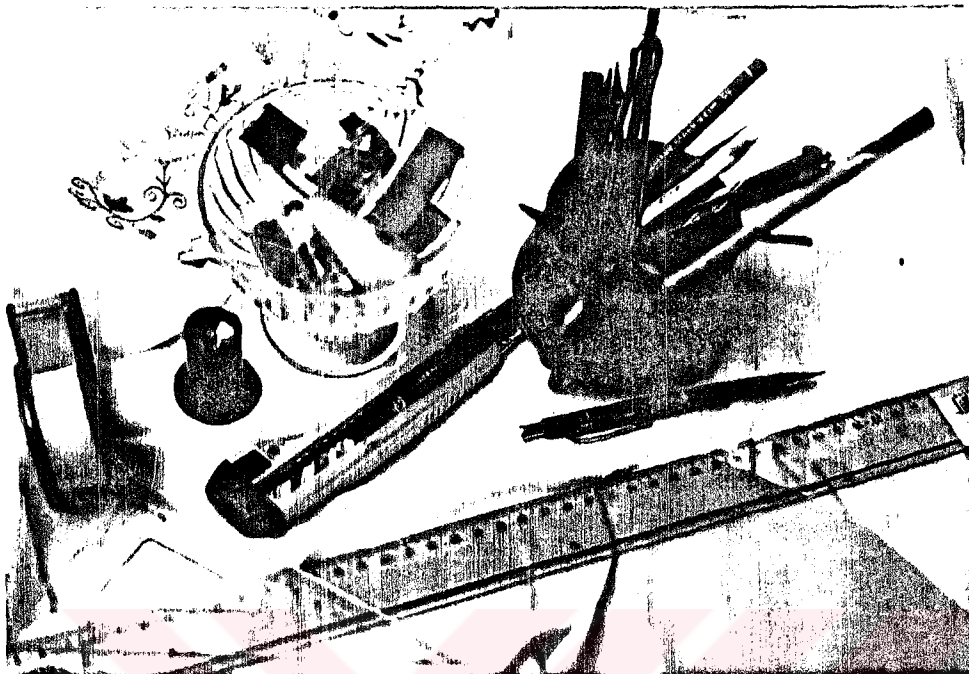
'94



95



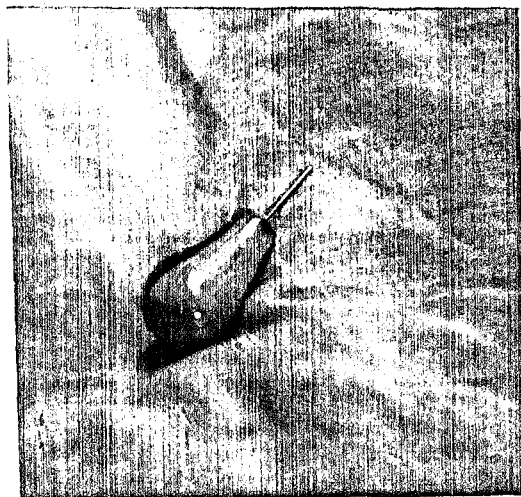
96



97



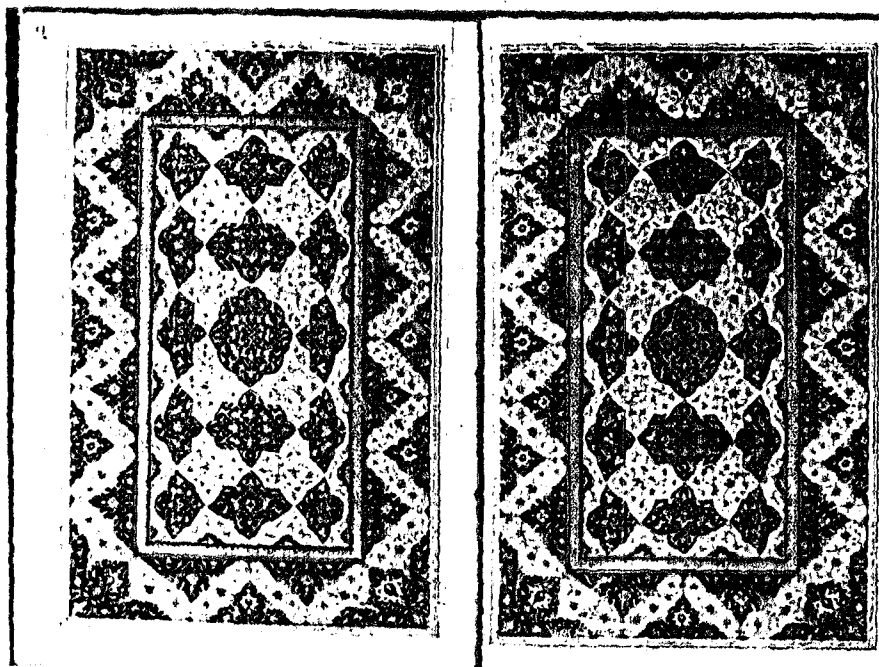
98



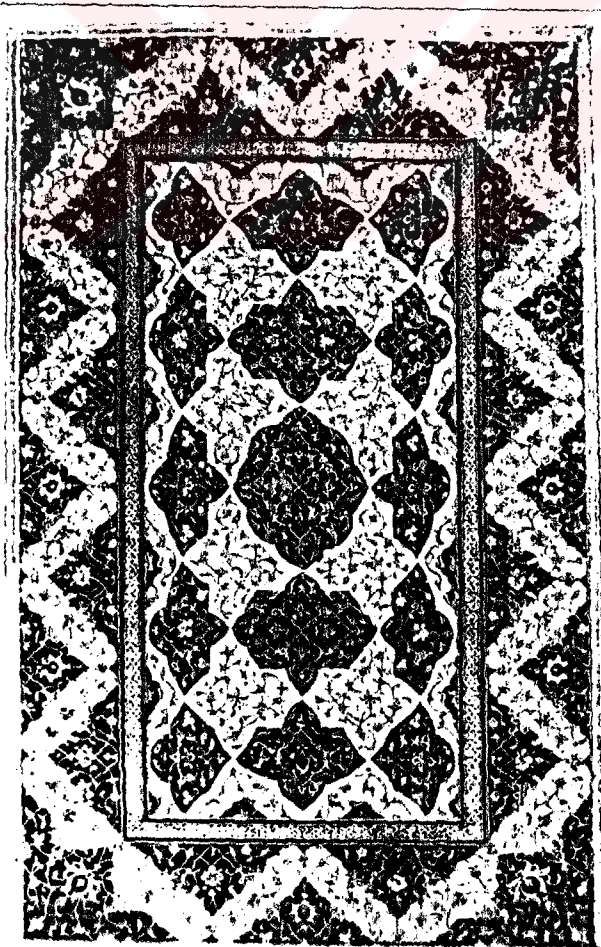
100



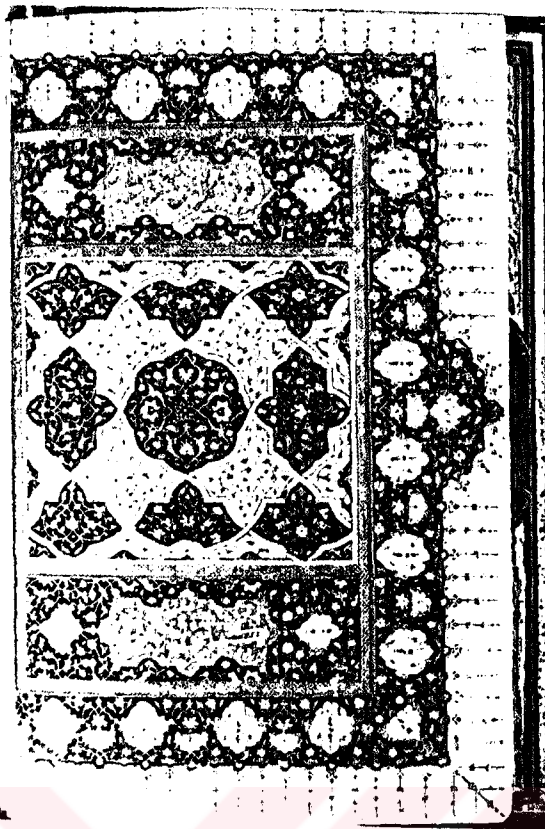
101



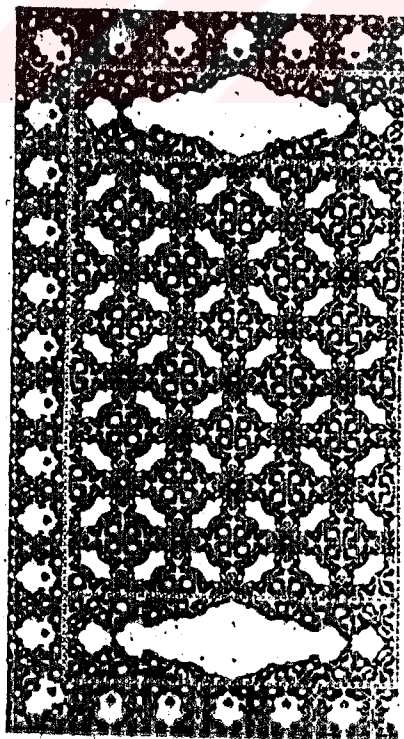
102



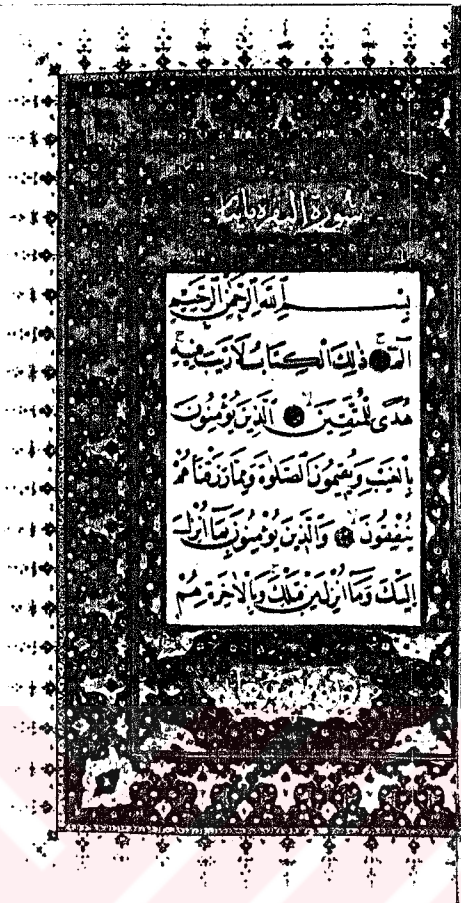
103



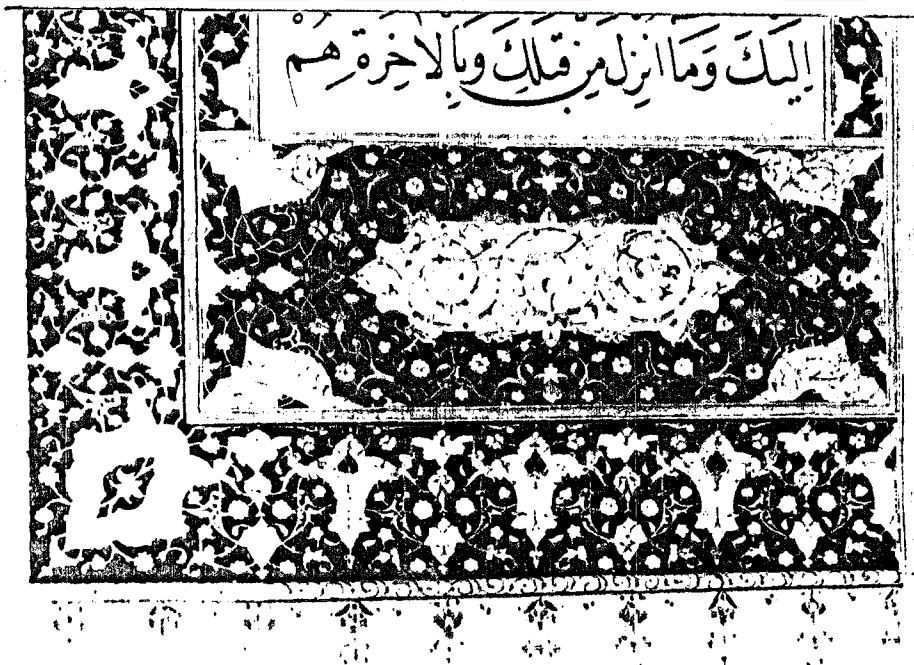
104



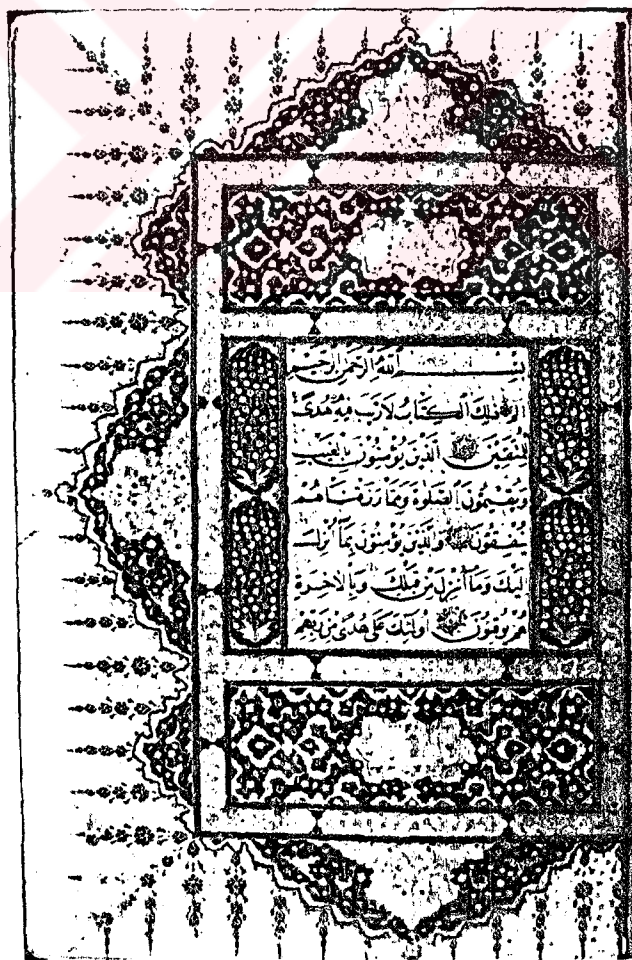
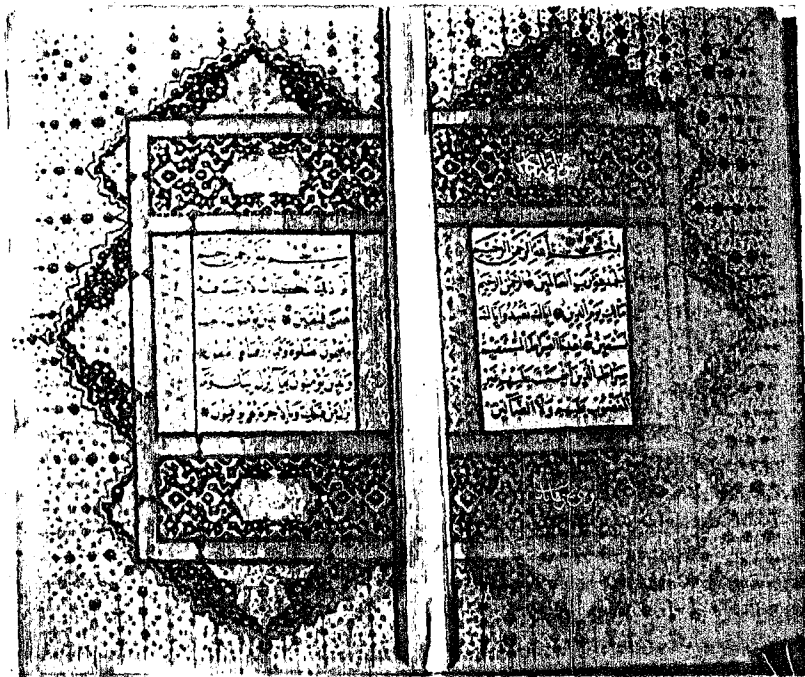
105

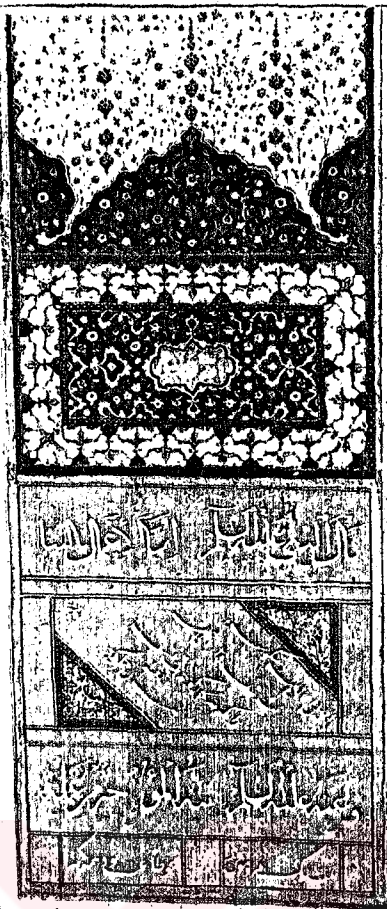


107



108

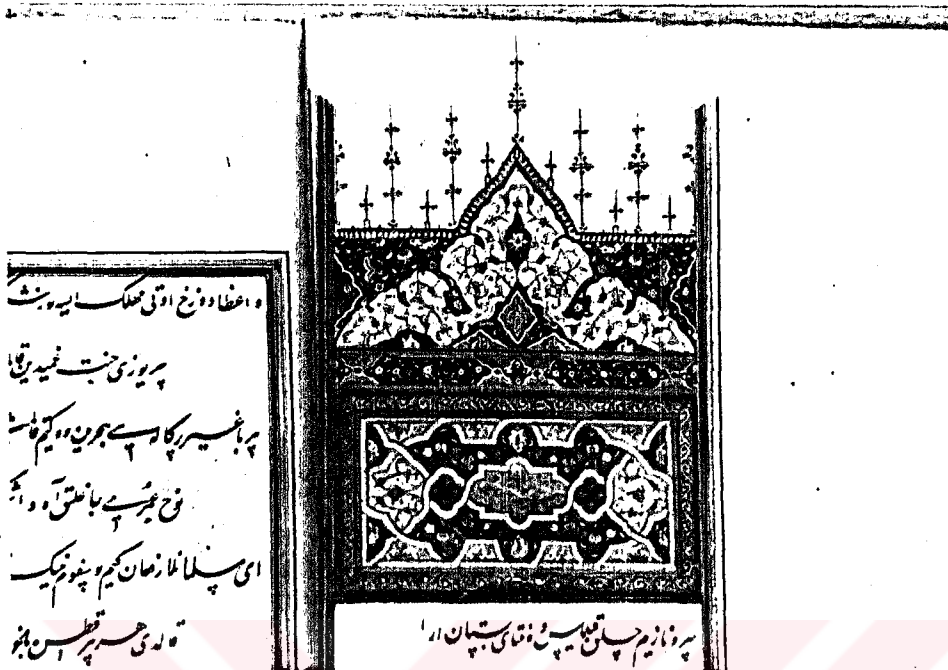




111



112



113



114



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ

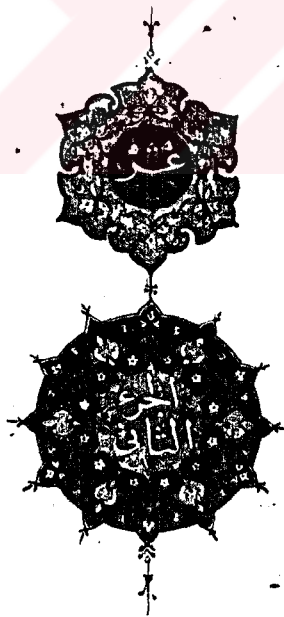


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَالْأَنْفُسَ

خَالِدِينَ فِيهَا رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ أُولَئِكَ
حِزْبُ اللَّهِ أُولَئِكَ هِزَابٌ



117



تَرْكُمُ شَهَادَةً عِنْدُ
وَنَ تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ
يَوْمَ وَلَا تَسْأَلُونِ عَنْ مَا
الْأَسْفَهَاءُ مِنَ النَّاسِ مَا
إَعْلَيْنَا قُلْ لِلَّهِ الْمَشْرِفُ
بِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ
طَائِفَتُكُمْ وَأَشْهُدَاءُ عَلَى

118

خَاطِئَةٌ ۖ فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ ۖ سَدَّعَ
كَأَلَّا لَا تُطْعِمُهُ وَانْحَدِرُوا

السُّورَةُ الْحَاشِيَةِ
سُورَةُ الْحَاشِيَةِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



الْمُنشُونَ ۖ نَحْرُ
مَتَاعًا لِلْمُقُونِ ۖ
فَلَا أَقْسِمُ بِمَوْلَا
لَوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمًا
فِي كِتَابٍ مَكْنُونٍ
تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ
أَنْتُمْ مَذْهُبُونَ ۖ
أَنْتُمْ تَكِيدُونَ
الْخَلْقُونَ ۖ وَأَنْتُمْ
وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَهُكُمْ

أُولَٰئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ
 ۝ إِنَّا الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنذِرْتُمْ
 أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ ۝ خَتَمَ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ
 وَعَلَىٰ سَمْعِهِمْ وَعَلَىٰ أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ
 عَظِيمٌ ۝ وَمِنَ النَّاسِ مَن يَقُولُ آمَنَّا بِاللَّهِ وَ
 بِالْيَوْمِ الْآخِرِ وَمَا هُمْ بِمُؤْمِنِينَ ۝ يُخَادِعُونَ
 اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنفُسَهُمْ
 وَمَا يَشْعُرُونَ ۝ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ فَزَادَهُمُ
 اللَّهُ مَرَضًا وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ۝ إِنَّمَا كَانُوا أَكْذِبُونَ
 ۝ وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ قَالُوا
 إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ ۝ أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ



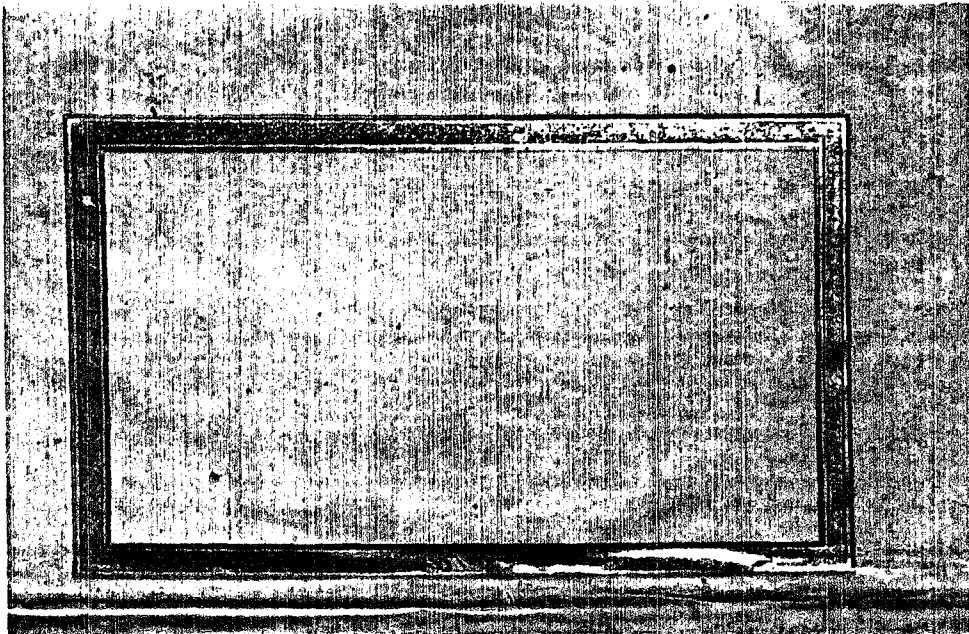
وَيُؤْتِي الْمَرْغُوبَ مَا كَانَ لِلنَّبِيِّ
 يَرُوهُ الشُّرَكَاءُ وَلَوْ كَانُوا أُولَى
 لَهُمْ أَتَمُّ أَصْحَابًا بِحُجَّتِهِ
 بِرُوحِهِ لَا يَسِيءُ لَأَحَدٍ عَمَّا
 قَدَّمَ بَيْنَ كَلَامِهِ عَدُوًّا
 لَمْ لَا قُوَّةَ حُكْمِهِ وَمَا كَانَ اللَّهُ
 بِهِمْ حَتَّى يَكُونَ لَهُ مَا يَشَاءُونَ
 عَلَيْهِ إِنَّ اللَّهَ لَهُ مُلْكُ
 نَبِيِّ وَنَبِيِّ وَمَا لَكُمْ
 بِصَبْرٍ لَقَدْ تَابَ اللَّهُ
 وَلَا تَضَارِ الَّذِينَ اتَّبَعُوهُ
 نَبِيًّا مَا كَانَ تَبَرُّغُ قُلُوبِهِمْ
 بِهِمْ رَوْفٌ وَرَحِيمَةٌ

مِنْ اللَّهِ إِلَّا الْإِنْتِزَاعُ مَا تَابَ عَلَيْهِ لِيُؤْتِيَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ هُوَ الْغَوَّابُ
 الرَّحْمَنُ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَكُونُوا مَعَ
 الصَّادِقِينَ مَا كَانَ لِأَهْلِ الْمَدِينَةِ وَمَنْ حَوْلَهُمْ
 مِنَ الْأَعْرَابِ أَنْ يَخْلُقُوا غَدْرًا لِلَّهِ وَلَا لِلرَّسُولِ
 يَا نَفْسِمْ غَدْرٌ نَفْسِهِمْ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ لَا يُصِيبُهُمْ ظُلْمٌ
 وَلَا نَجَسٌ وَلَا تَحْصِيَةٌ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَطْغُونَ مِنْهُمَا
 قِطْعًا أَكْثَرًا وَلَا يَتَأَلَوْنَ مِنْ قُدْرَتِهِ إِلَّا كَمَا يَكْفُرُونَ
 عَلَى صَاحِبٍ إِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْحَسَنِينَ وَلَا يَفْقُونَ
 نَفَقَةً صَغِيرَةً وَلَا كَبِيرَةً وَلَا يَقْطَعُونَ وَادِيًا
 إِلَّا كَيْفَ يُخْرِجُ اللَّهُ الْحَسَنَ مَا كَانُوا يَتَمَكِّنُونَ
 وَمَا كَانَ الْمُؤْمِنُونَ لِيَنْفِرُوا كَافَّةً فَلَوْلَا تَقَرُّرُ مِنْ كُلِّ
 وَقْفٍ مِنْهُمْ طَائِفَةٌ لِيَتَفَقَّهُوا فِي الدِّينِ وَلِيُنذِرُوا
 قَوْمَهُمْ إِذَا رَجَعُوا إِلَيْهِمْ لَعَلَّهُمْ يَحْذَرُونَ

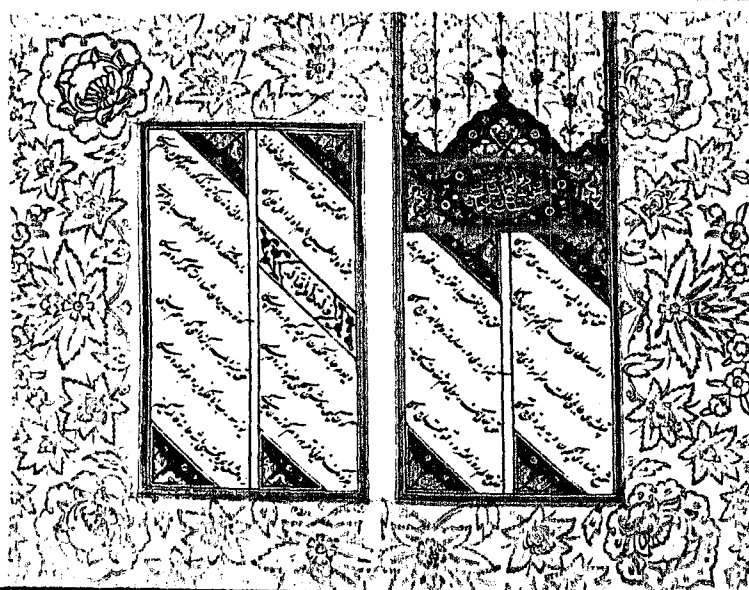
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 صَلَّى اللَّهُ عَلَى سَيِّدِنَا وَمَوْلَانَا مُحَمَّدٍ وَعَلَى
 آلِهِ وَصَحْبِهِ وَسَلَّمَ اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى
 مُحَمَّدٍ وَآزْوَاجِهِ وَذُرِّيَّتِهِ كَمَا صَلَّيْتَ
 عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَبَارِكْ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآزْوَاجِهِ
 وَذُرِّيَّتِهِ كَمَا بَارَكْتَ عَلَى إِبْرَاهِيمَ
 إِنَّكَ حَمِيدٌ مُجِيدٌ اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ



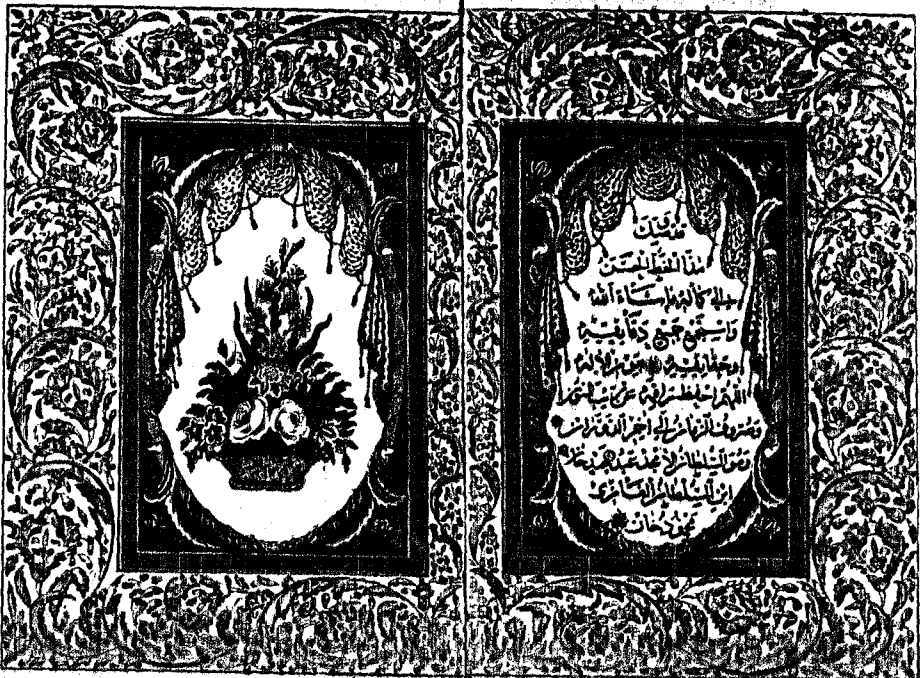
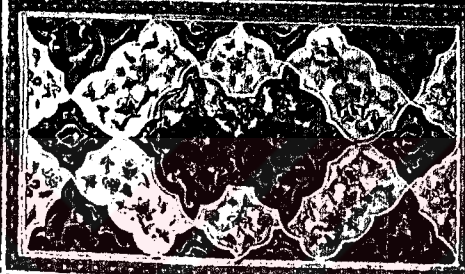
125



126



صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ وَصَدَقَ رَسُولُ
 الْكَرِيمِ وَنَحْنُ عَلَى ذَلِكَ مِنَ السَّائِغِينَ
 وَكَبَّرَ حَمْدُ اللَّهِ الْعَمْرُوفُ بِإِذَا الشَّيْخِ
 حَامِدًا لِلَّهِ وَمُصَلِّيًا عَلَى نَبِيِّهِ مُحَمَّدٍ وَآلِهِ
 الطَّاهِرِينَ أَجْمَعِينَ وَسَلَامًا وَسَلَامًا
 كَثِيرًا ۞ فِي تَارِيخِ سَنَةِ سَبْعٍ وَتِسْعِينَ
 وَثَمَانِ مِائَةٍ هِجْرِيَّةٍ بِنُورِ

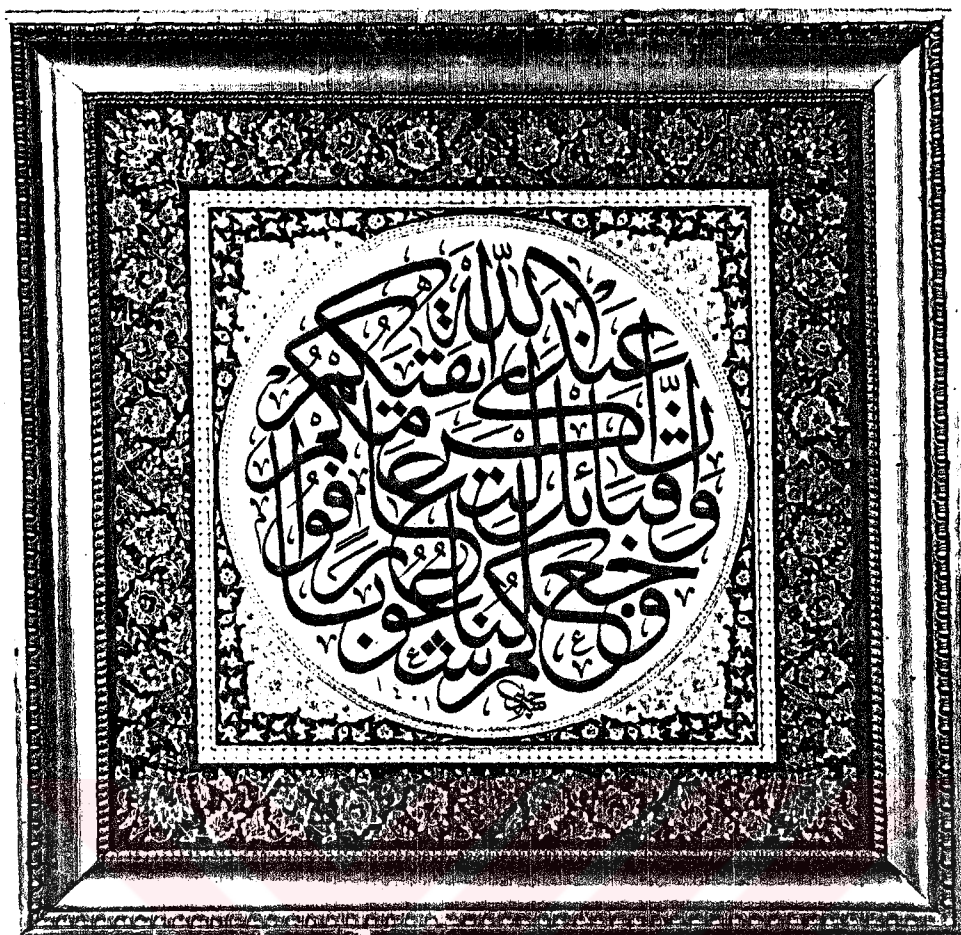


عَلَّمَ الْقُرْآنَ الَّذِي يُرِيدُ أَنْ يَنْشِطَ طَائِفَةً

أُولَئِكَ هُمُ الَّذِينَ يُرِيدُونَ أَنْ يُنْشِطُوا طَائِفَةً

مِنْهُمْ لِيُفْتَحُوا لَهُمْ أَلْكَافُ خَطِّ السُّبُورِ

وَاللَّهُ يَوْمَئِذٍ يُرِيدُ أَنْ يَنْشِطَ طَائِفَةً



132

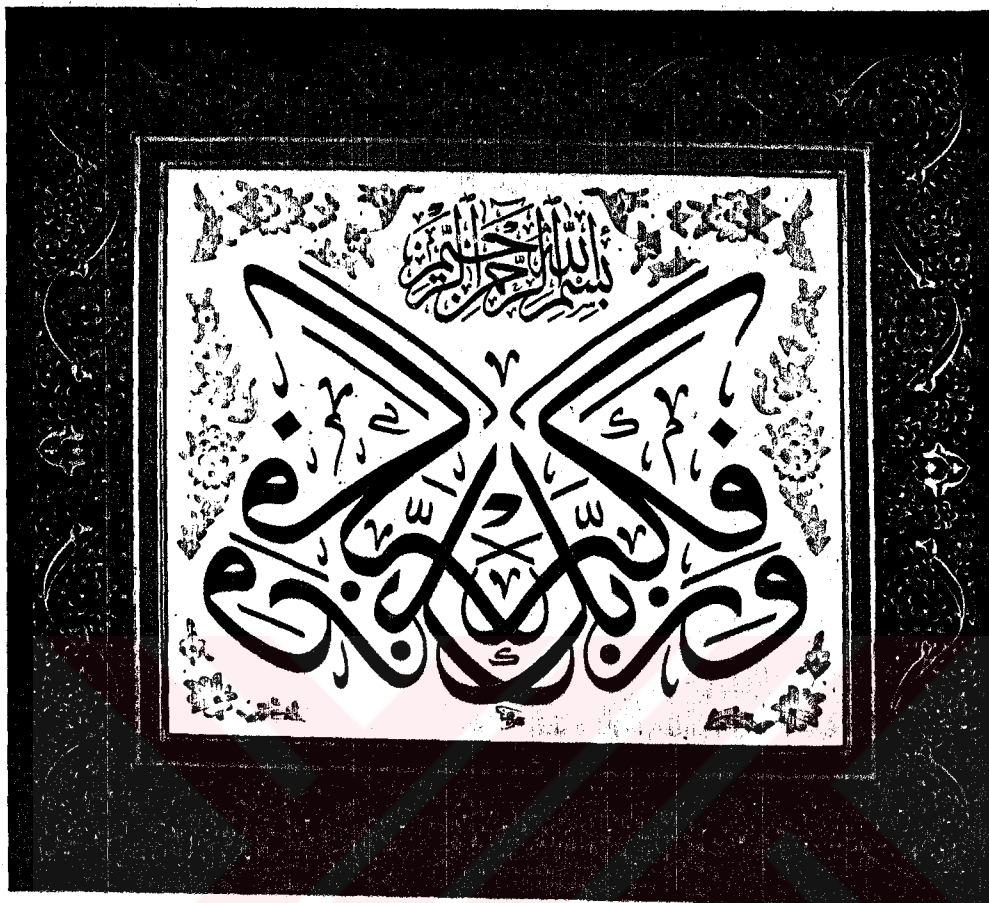


133

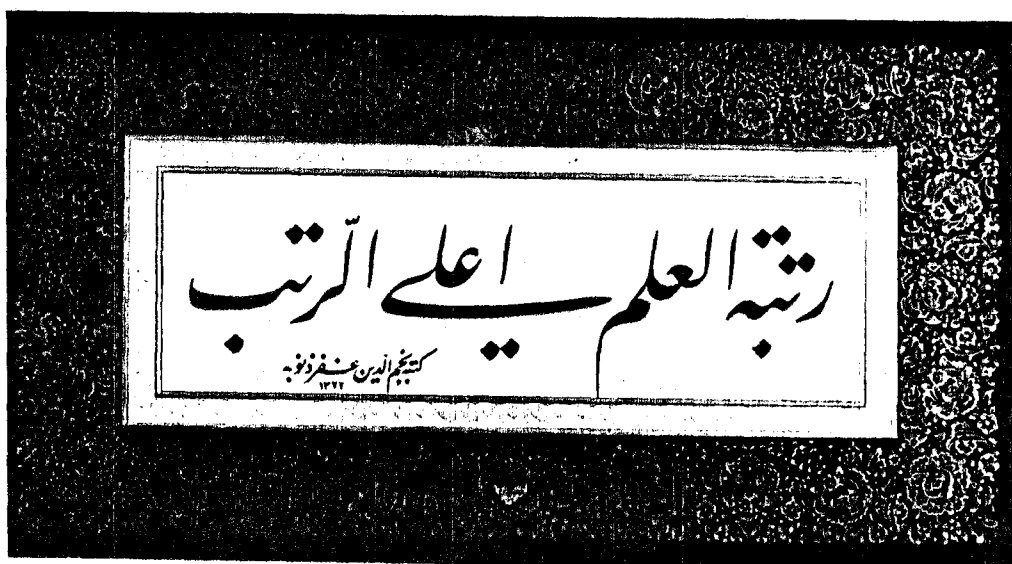


134





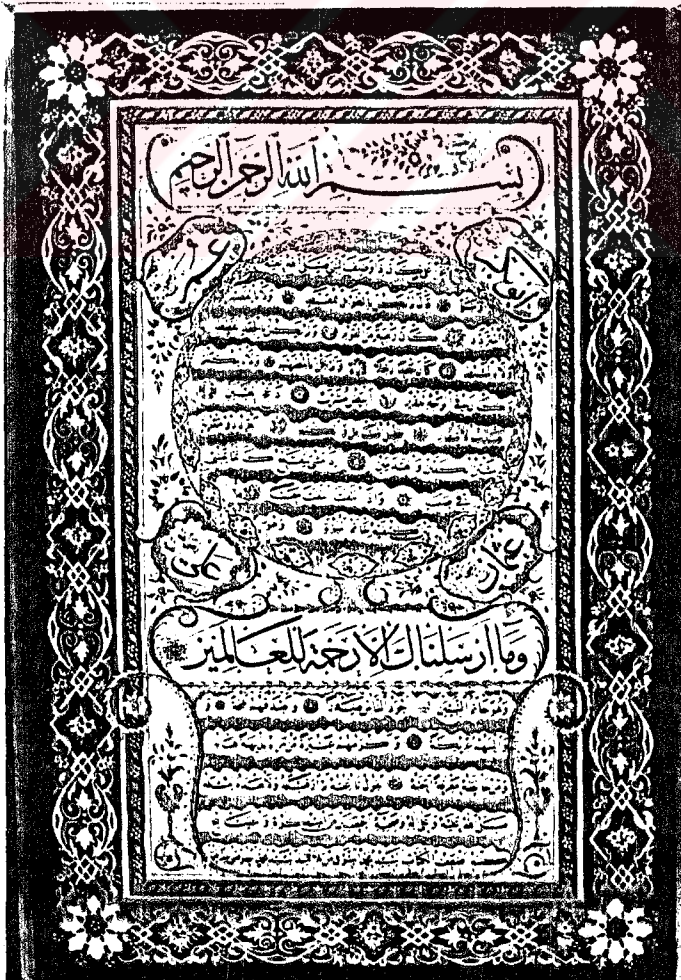
135



136



137



138



141





142





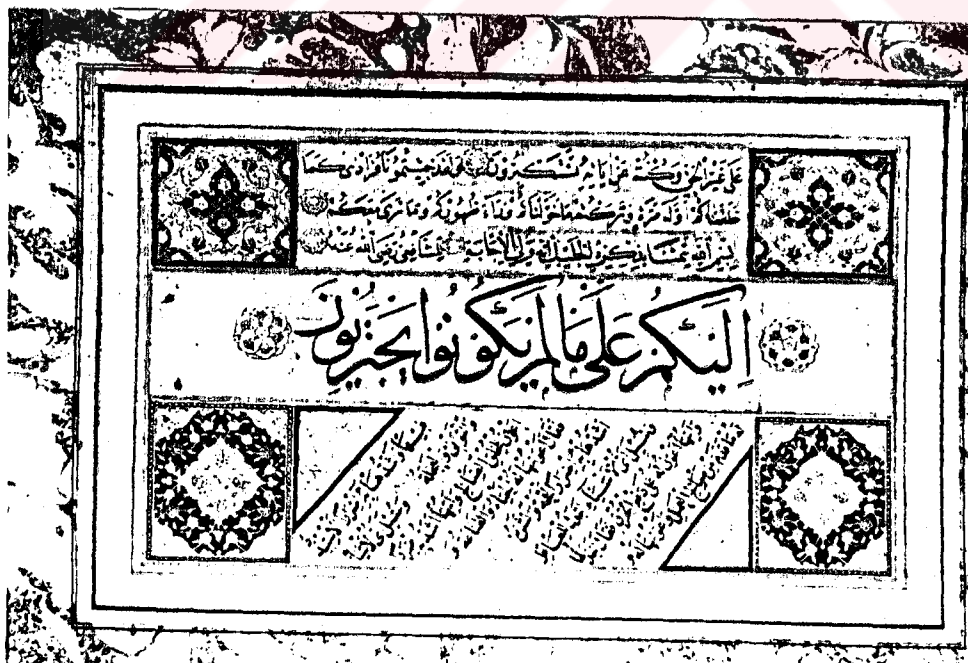
143



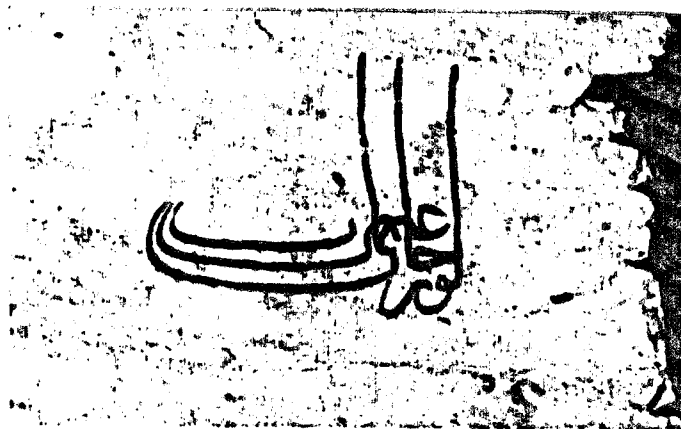
144



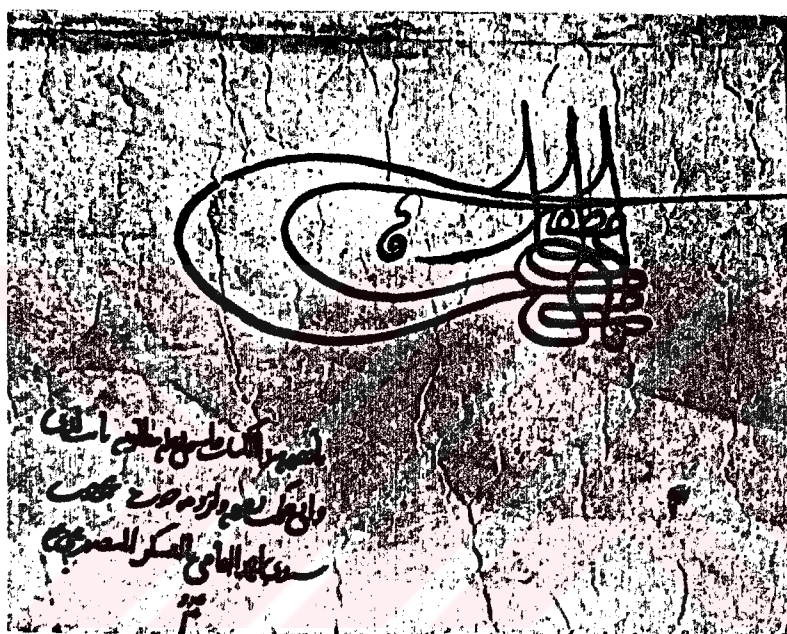
145



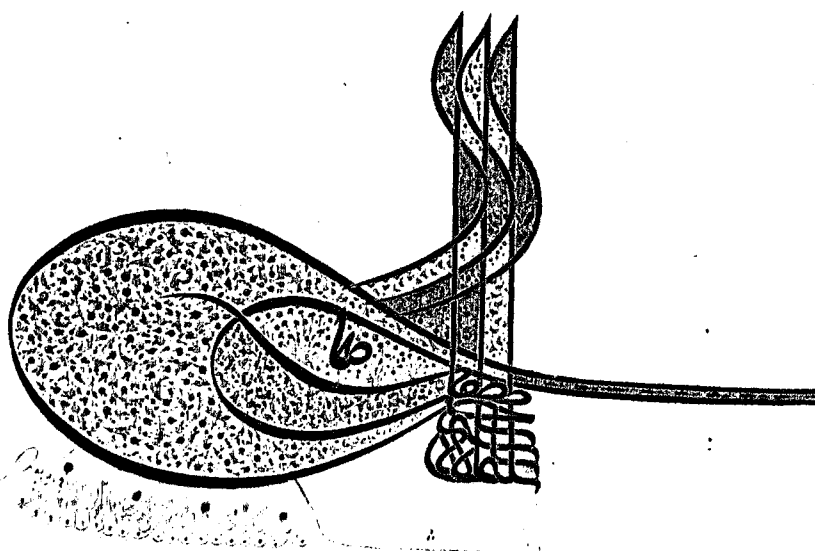
146



147



148



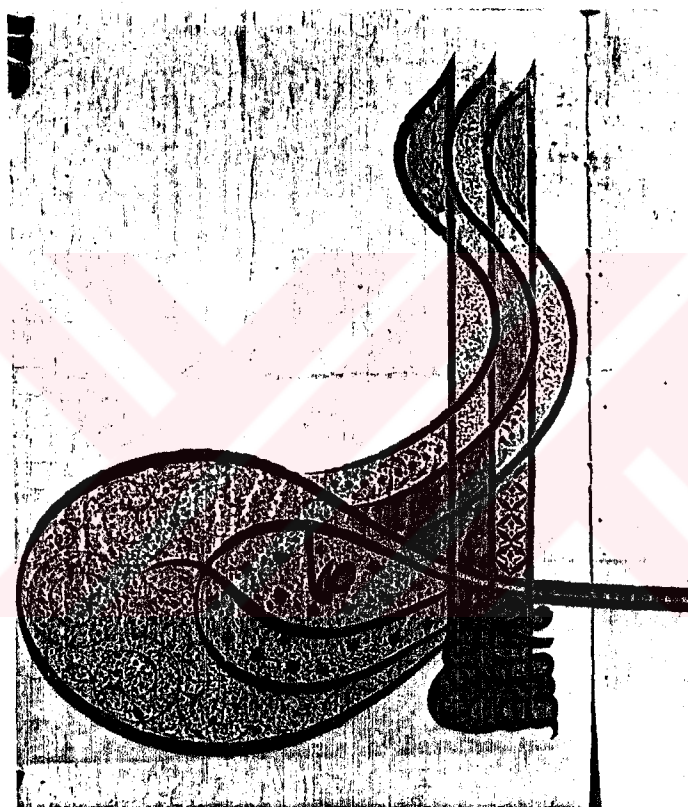
149

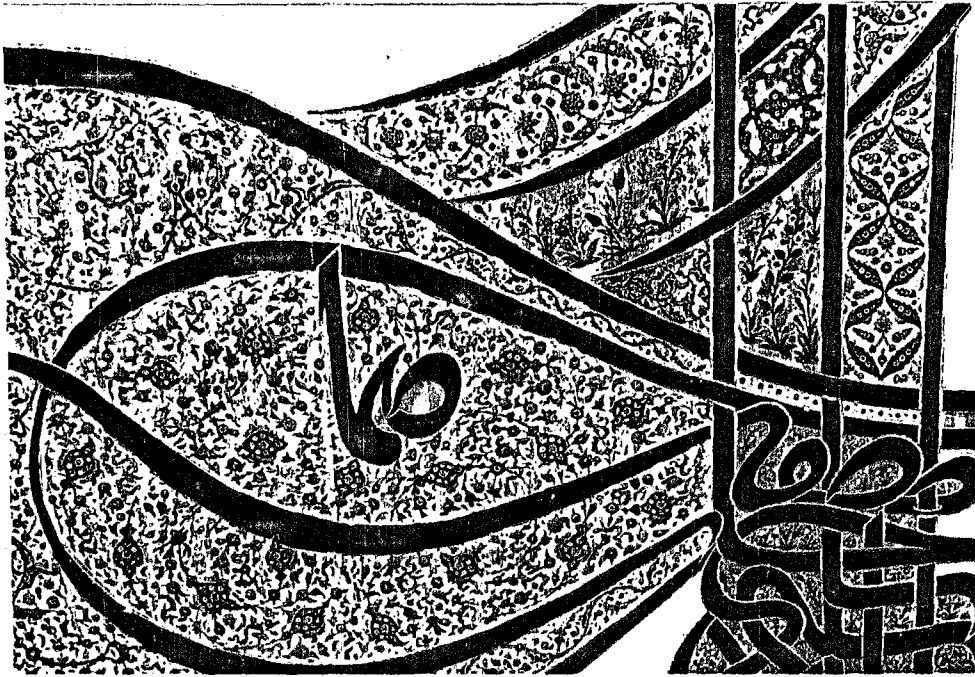


150

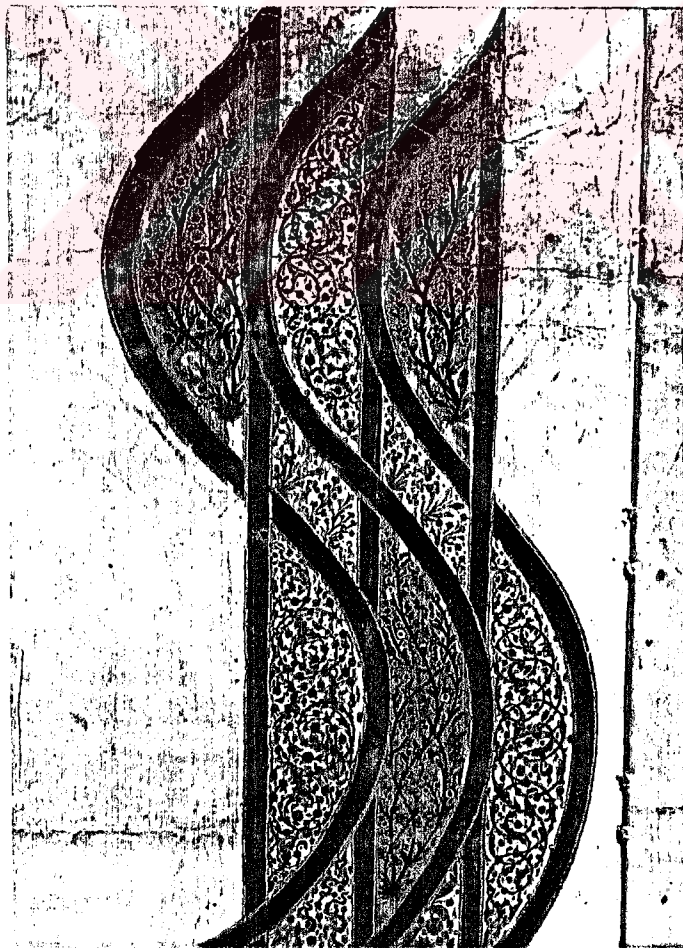


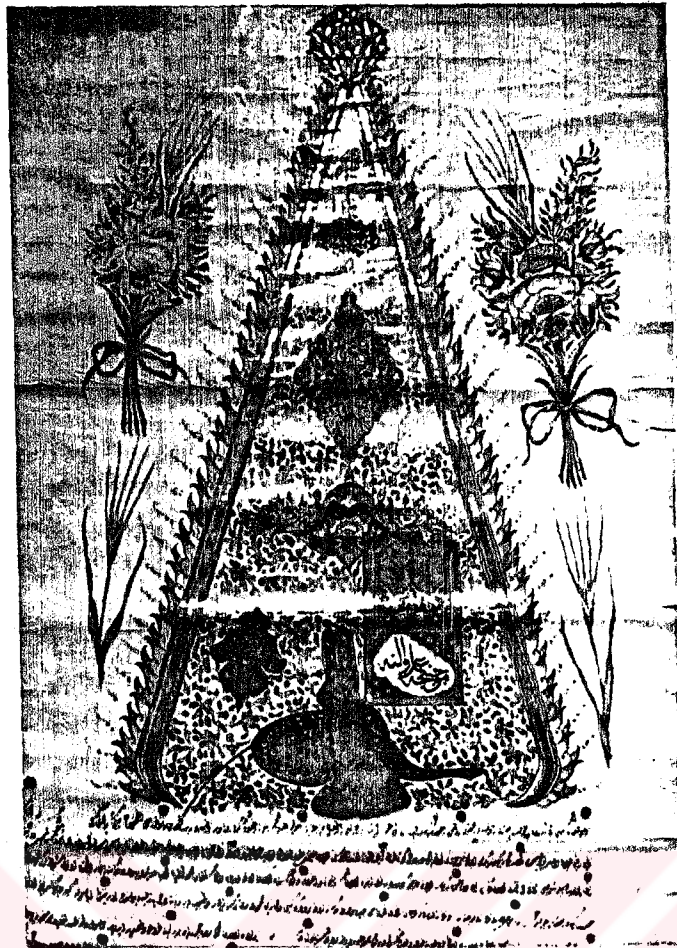
151





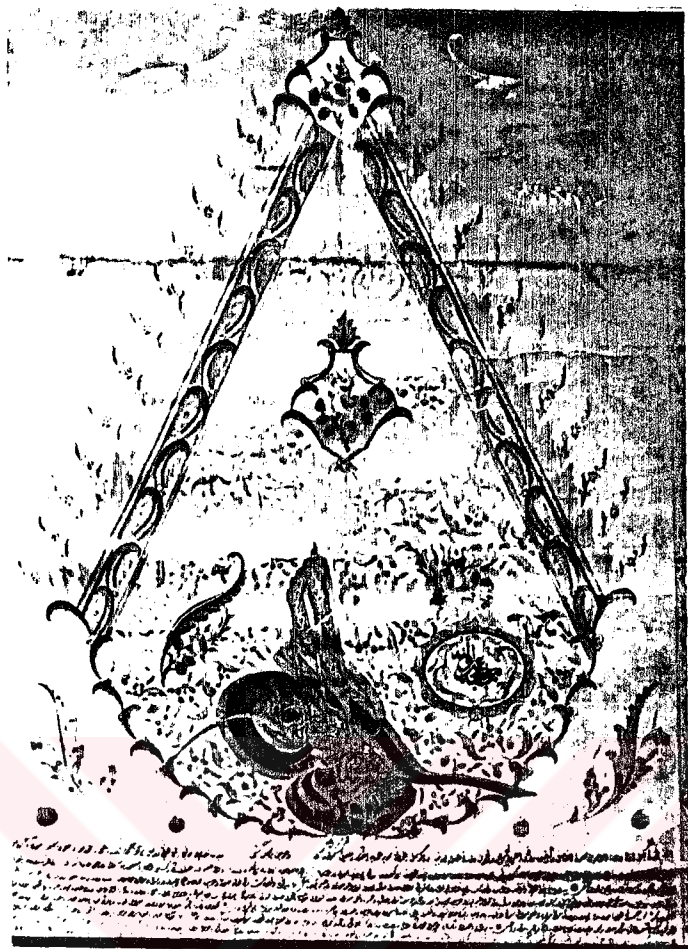
152





153

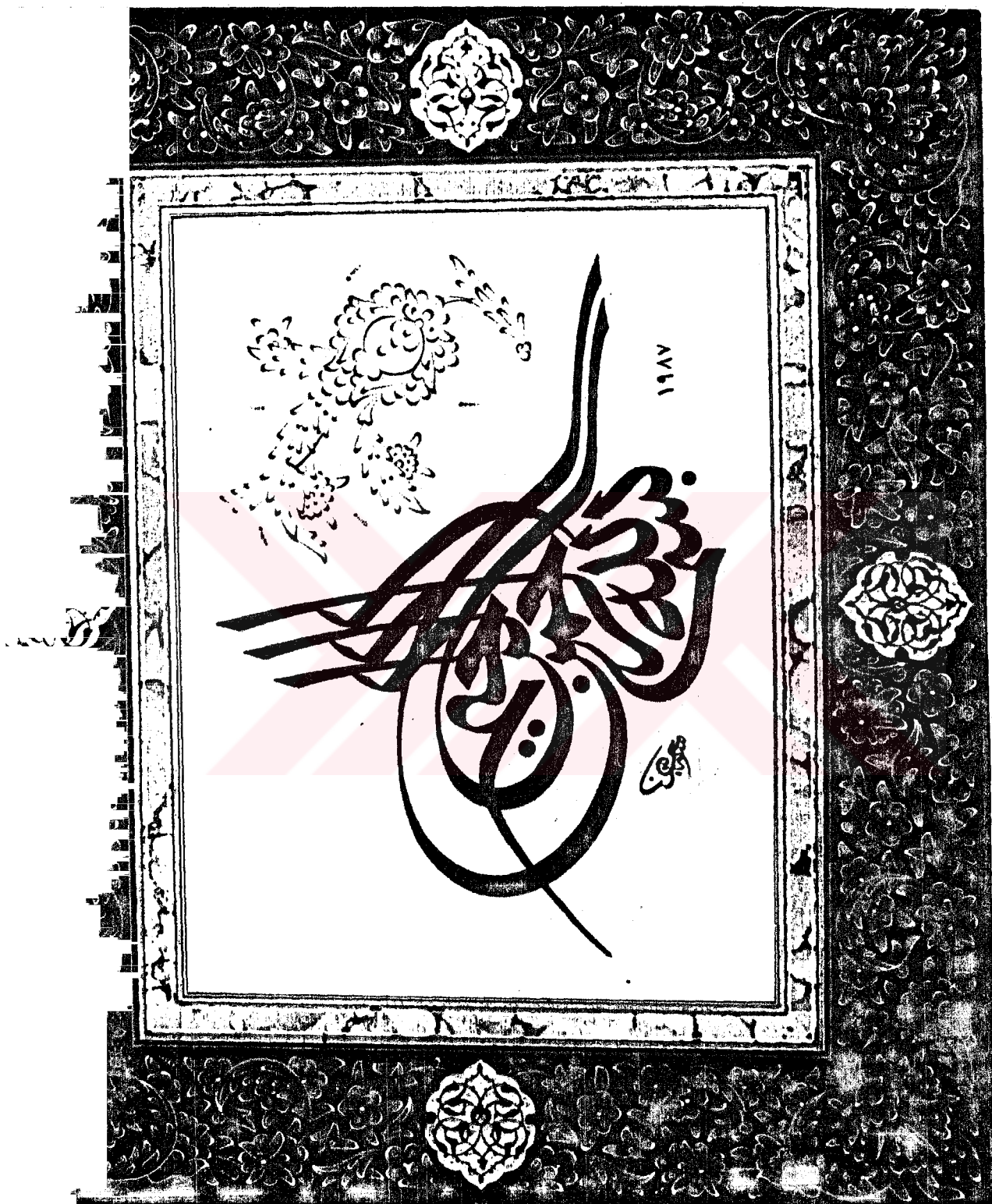




154



155





157



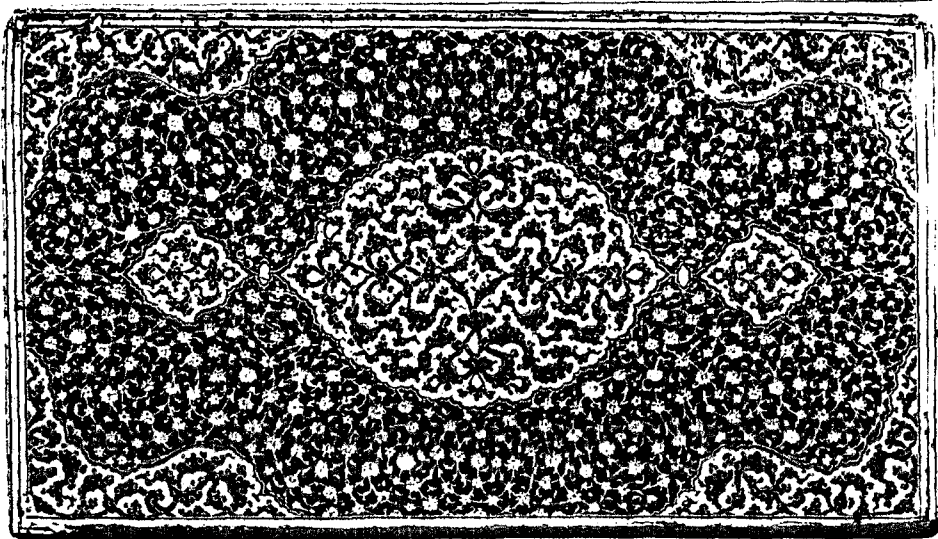
158



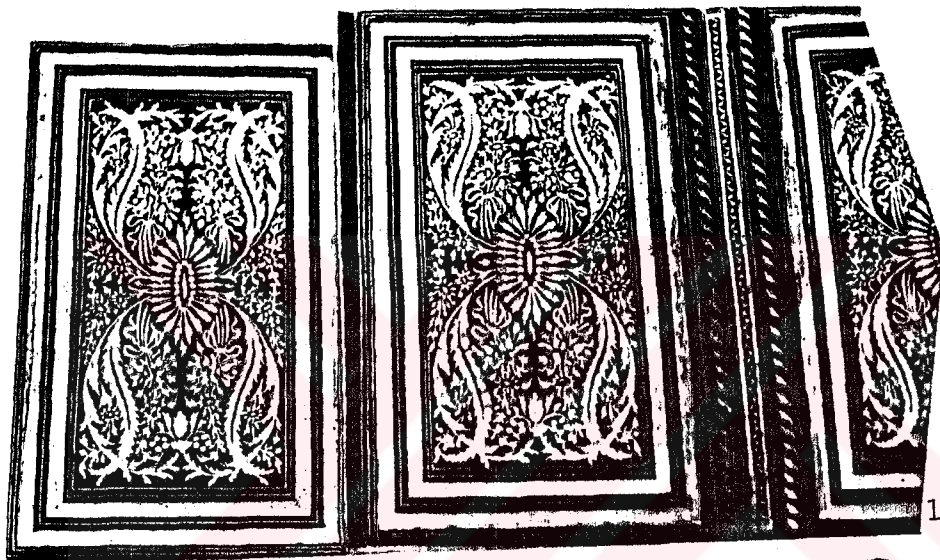
159



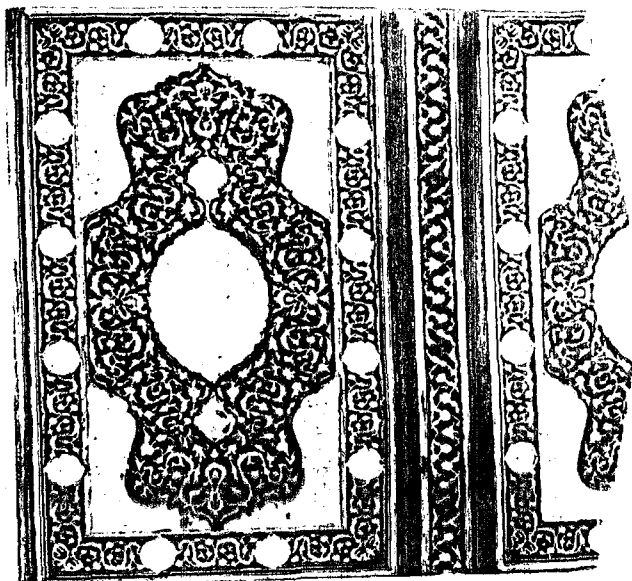
160



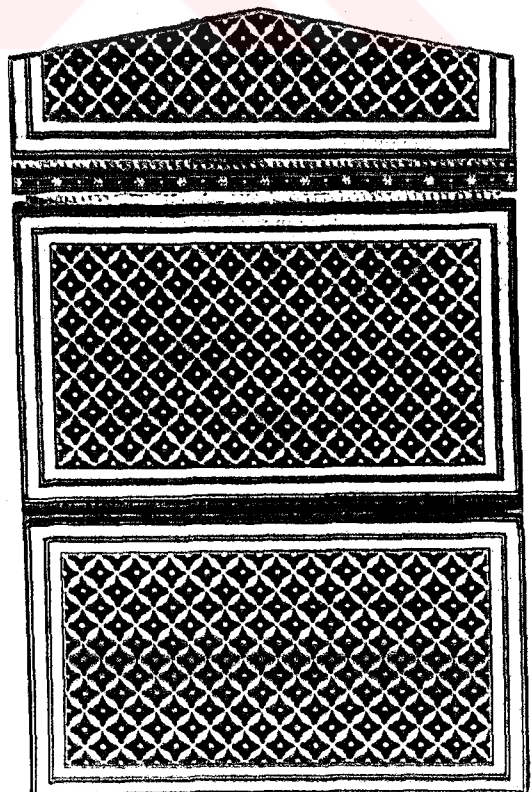
161



162



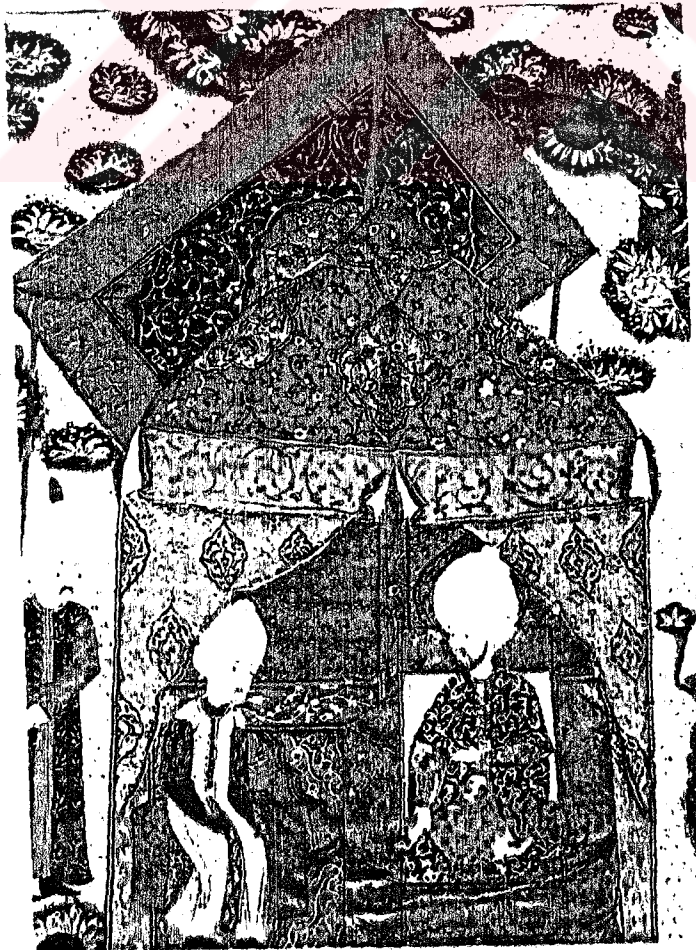
163



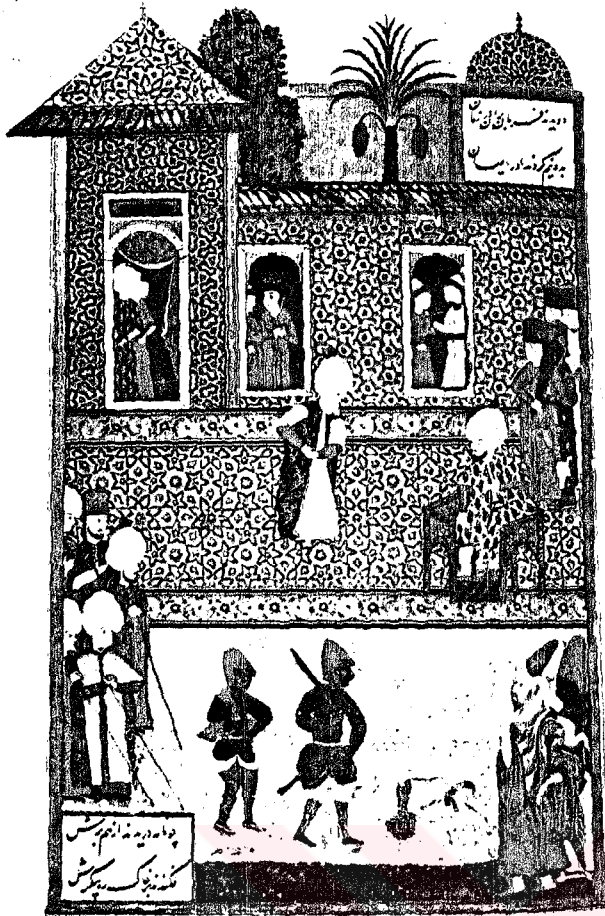
164



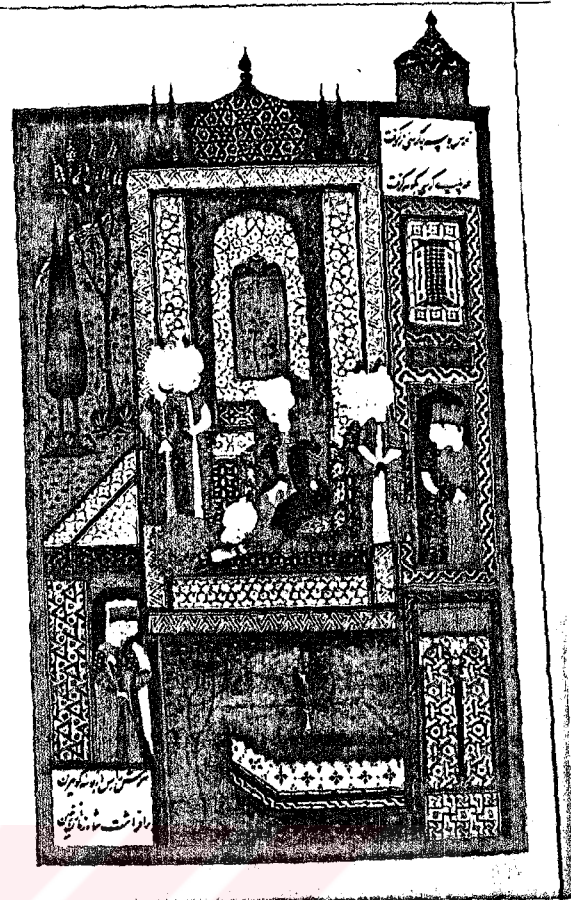
165



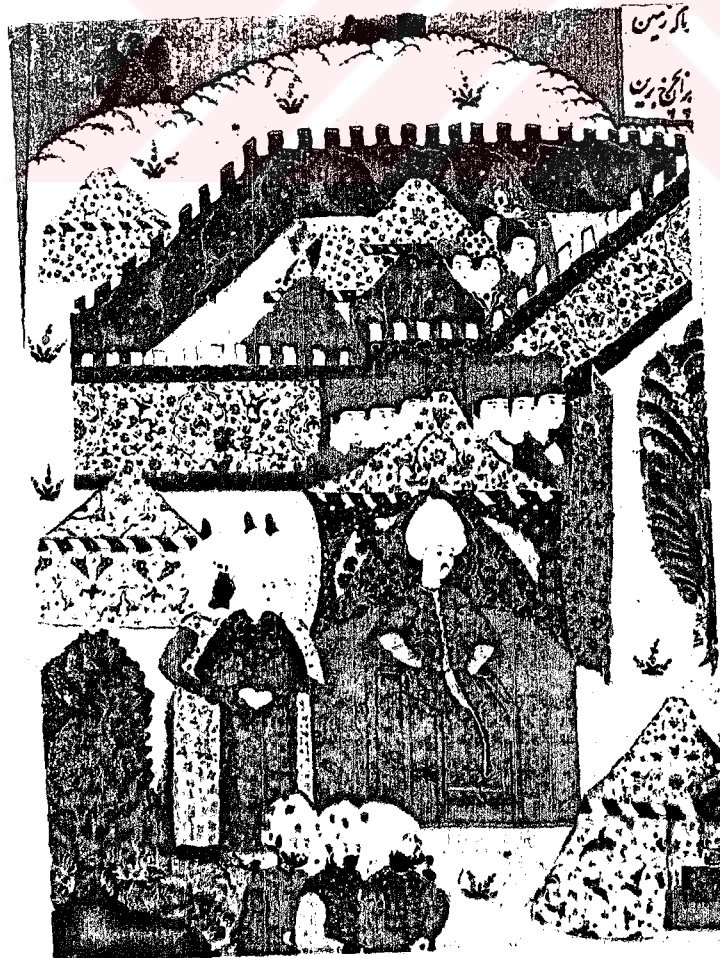
166



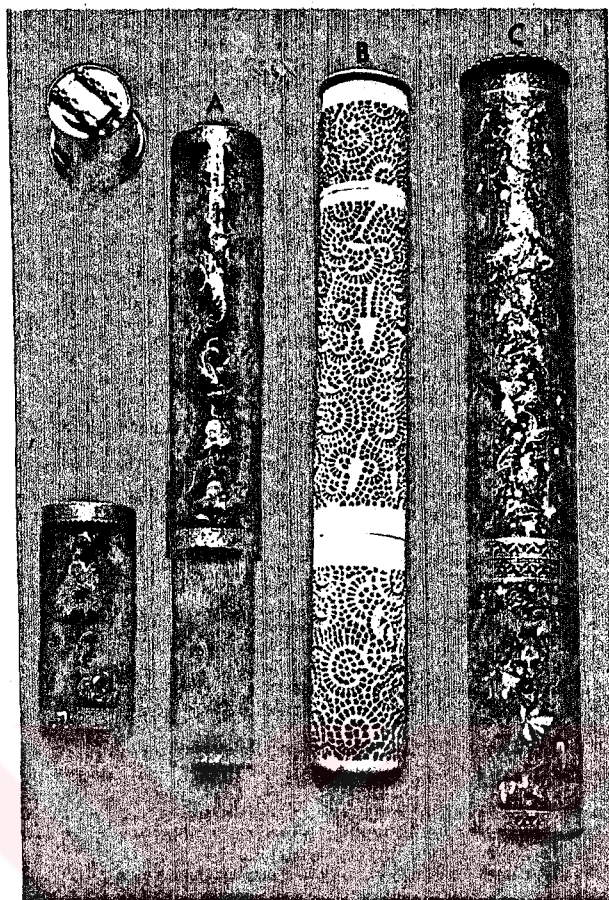
167



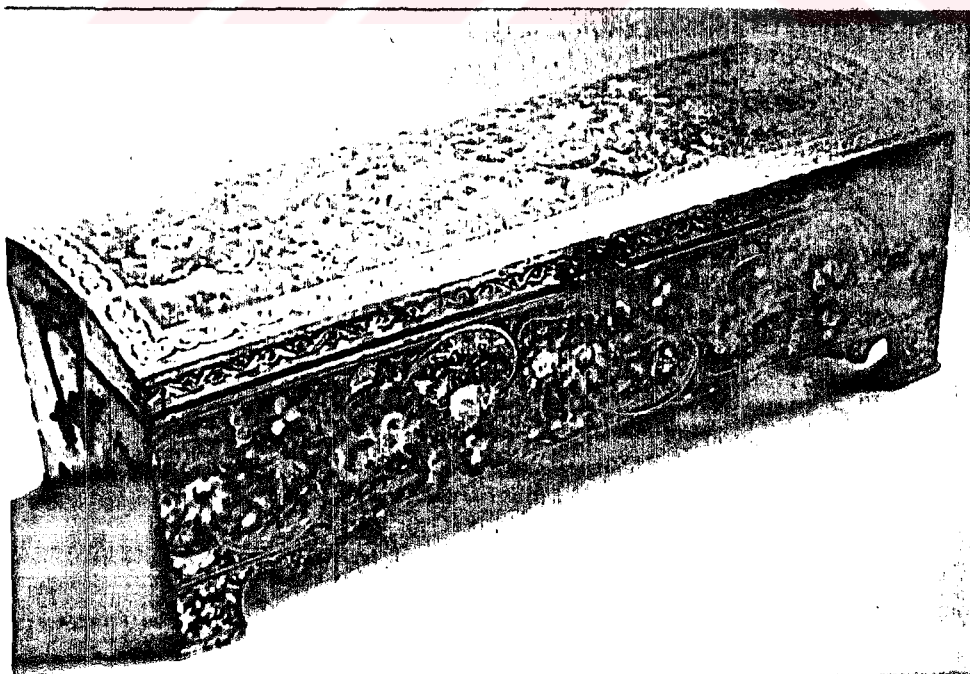
168



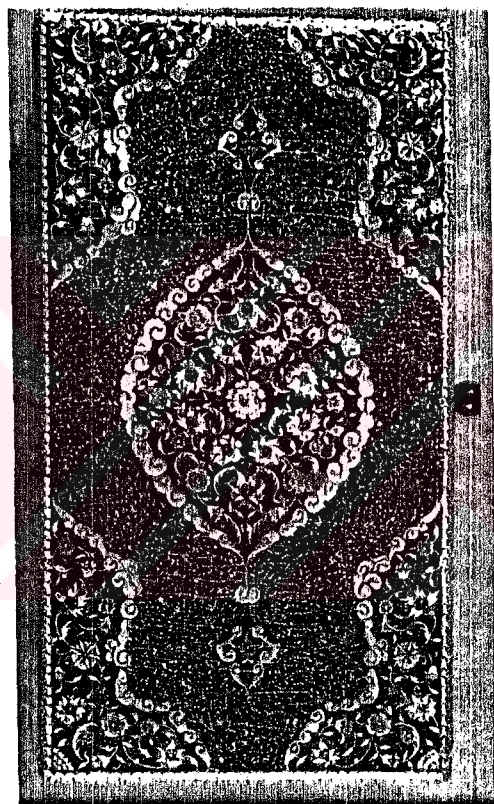
169



170

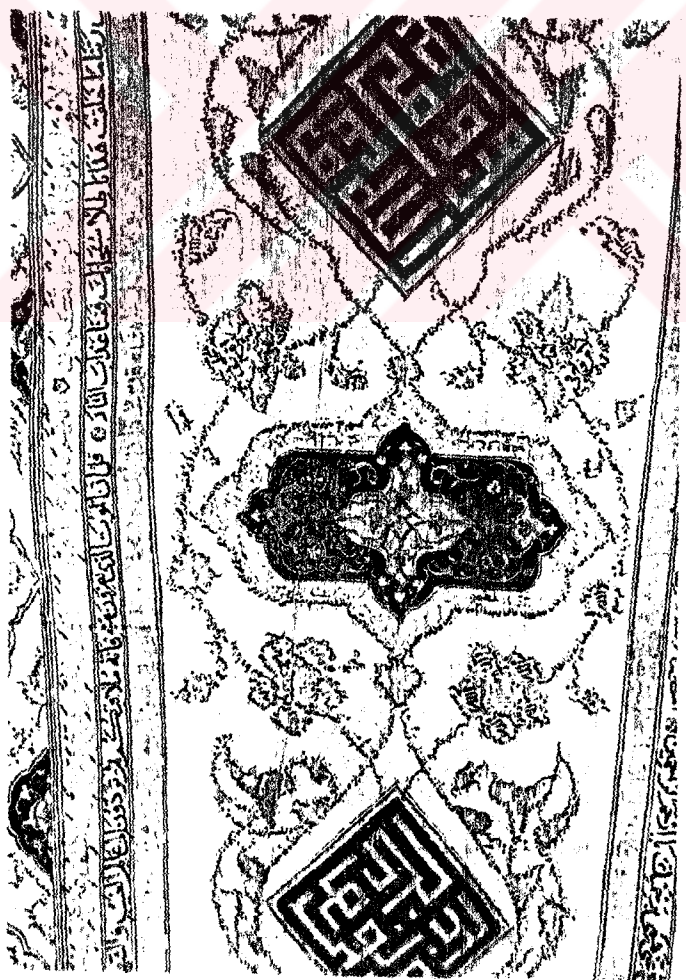


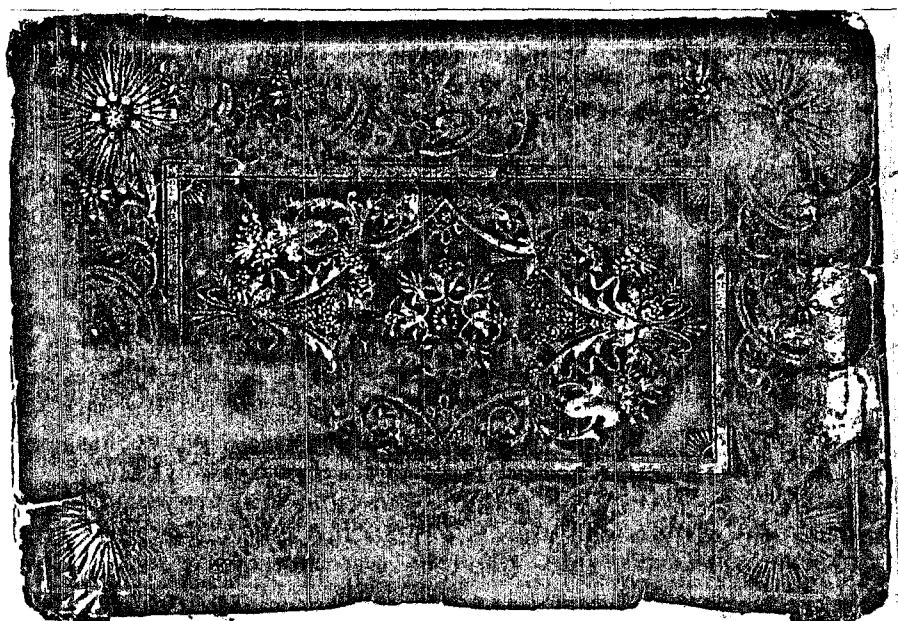
171



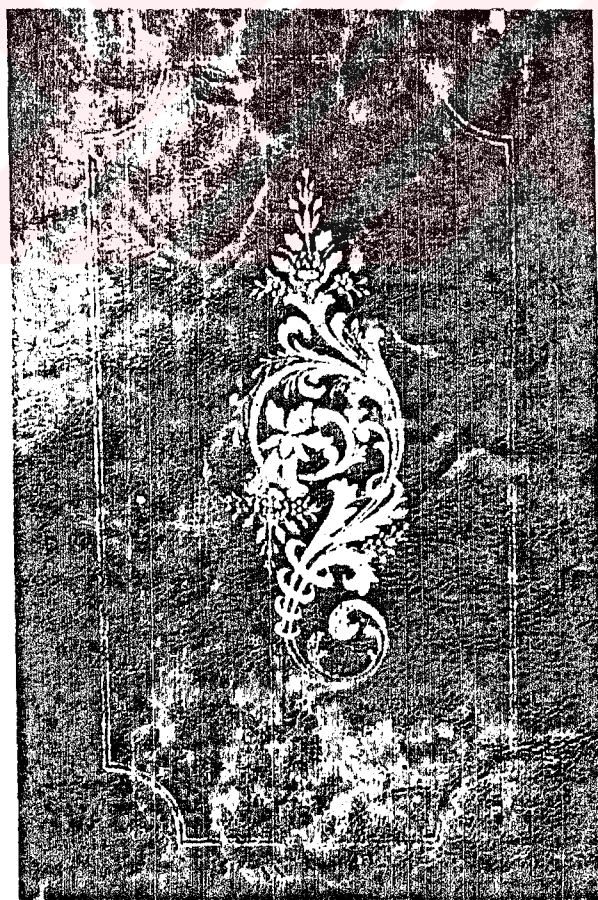


173



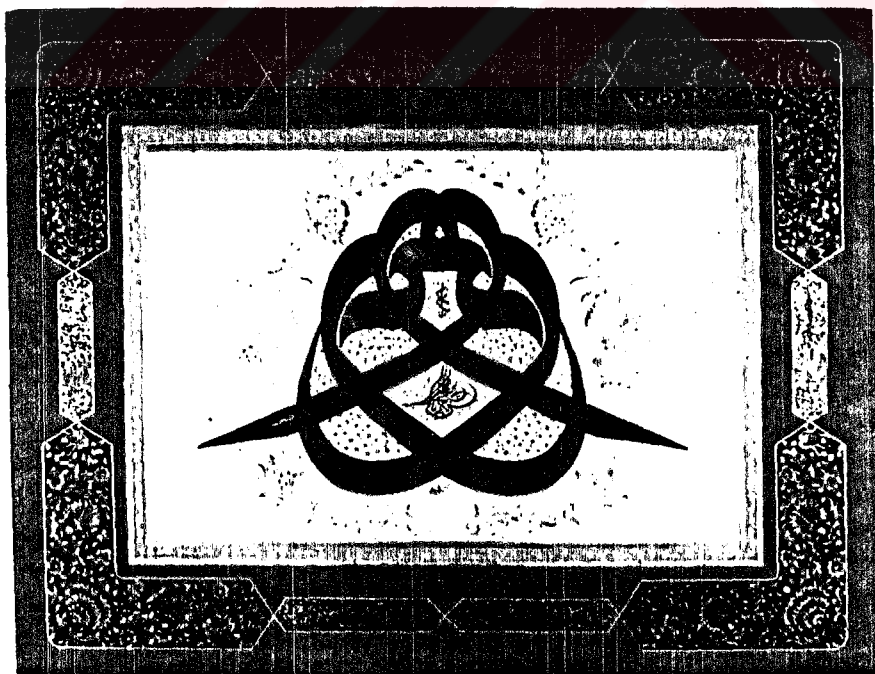


174

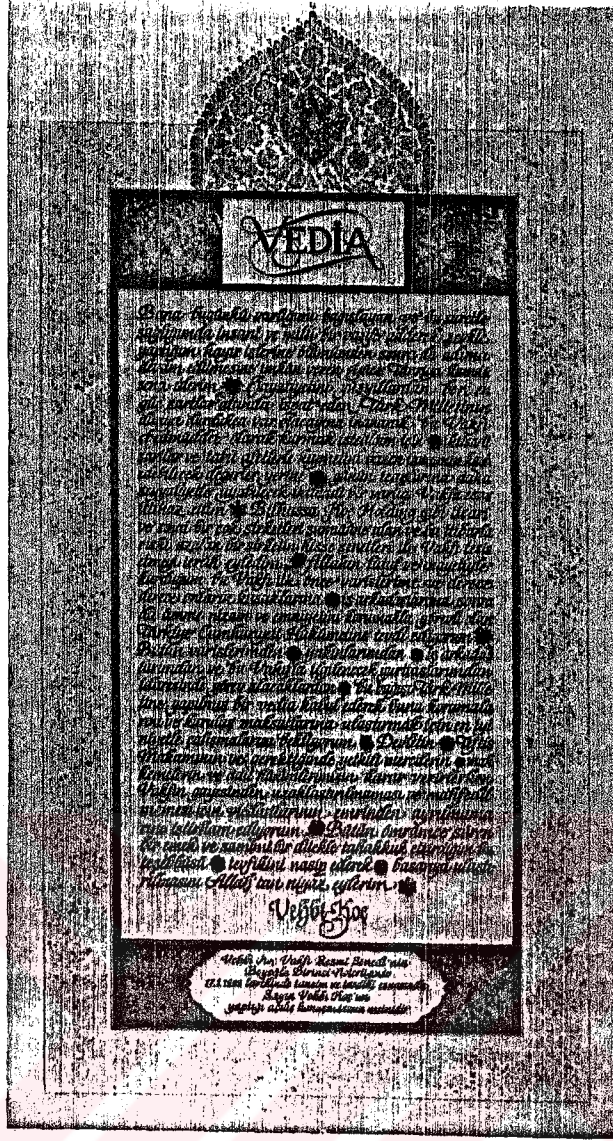




175



176



177



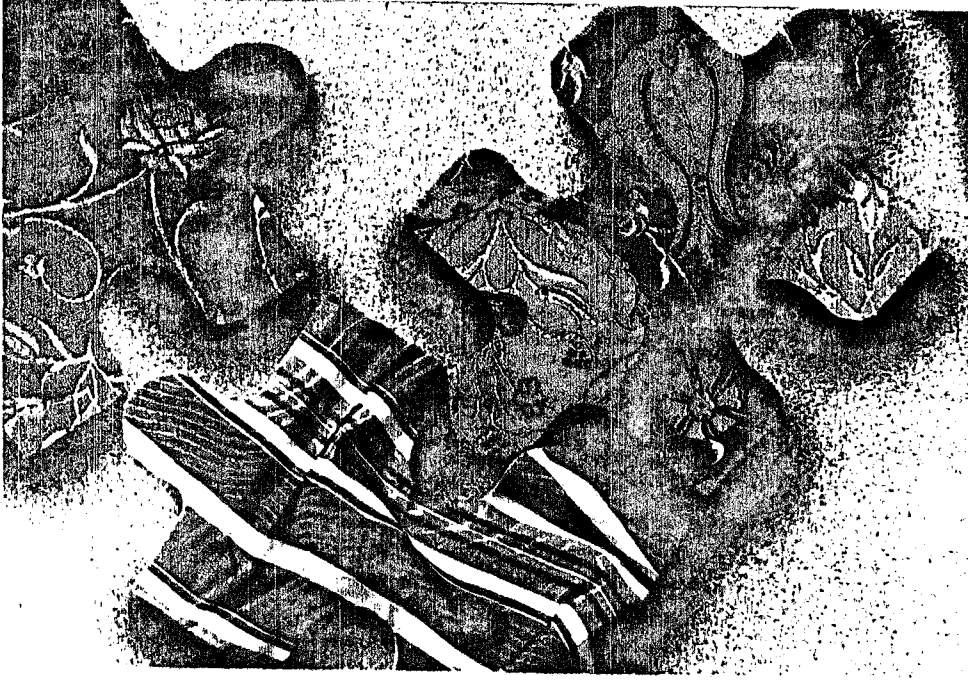
178



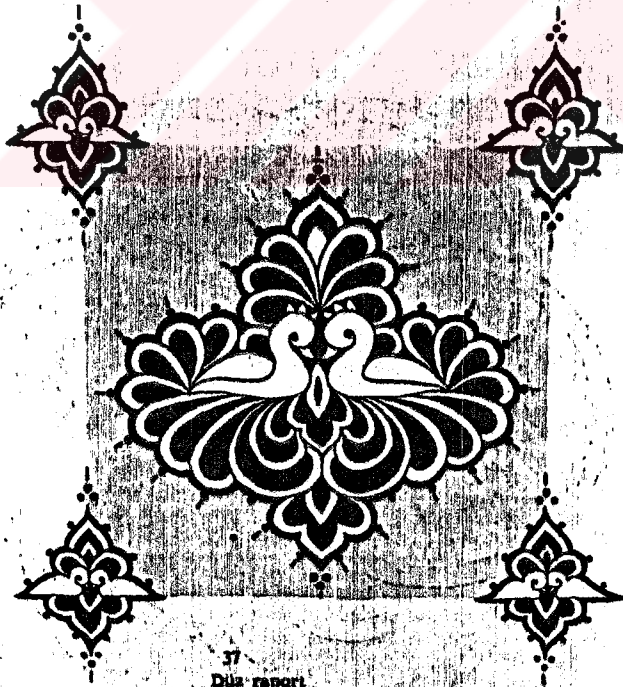
181

182



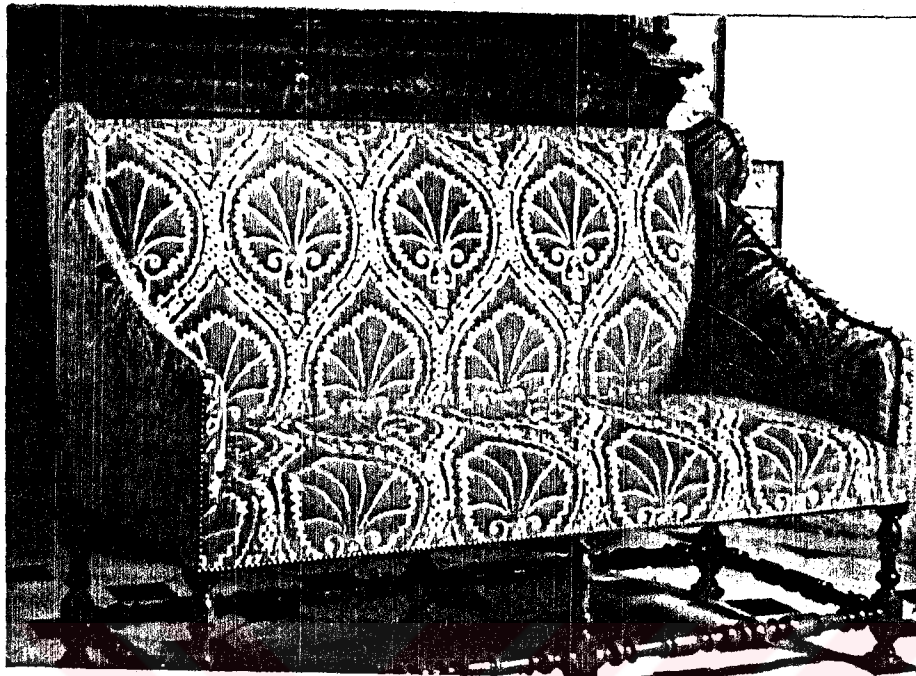


183



37
Dış raport
2 kuşlu bir kumaş deseni.
Dr. Unver tarafından
XIV. asır
tesiriyle hazırlanmış
ve İzmir bez fabrikasında
basılmıştır.

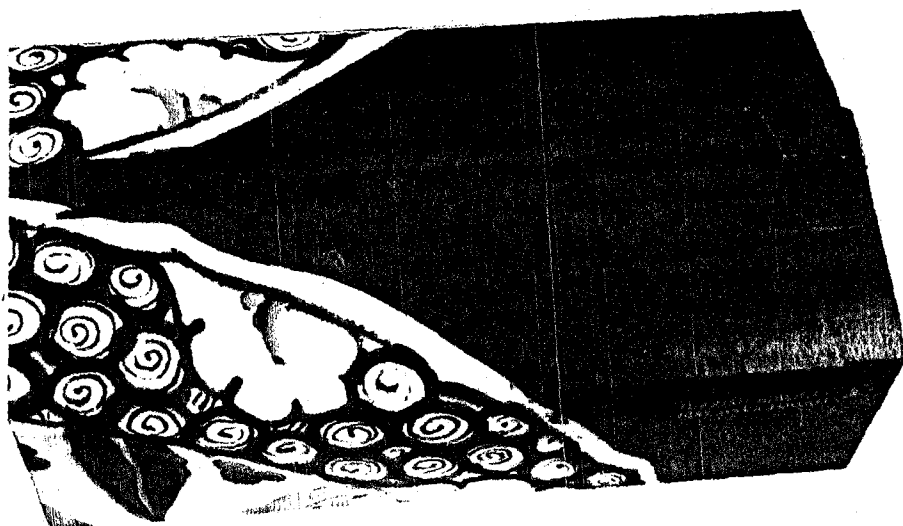
184



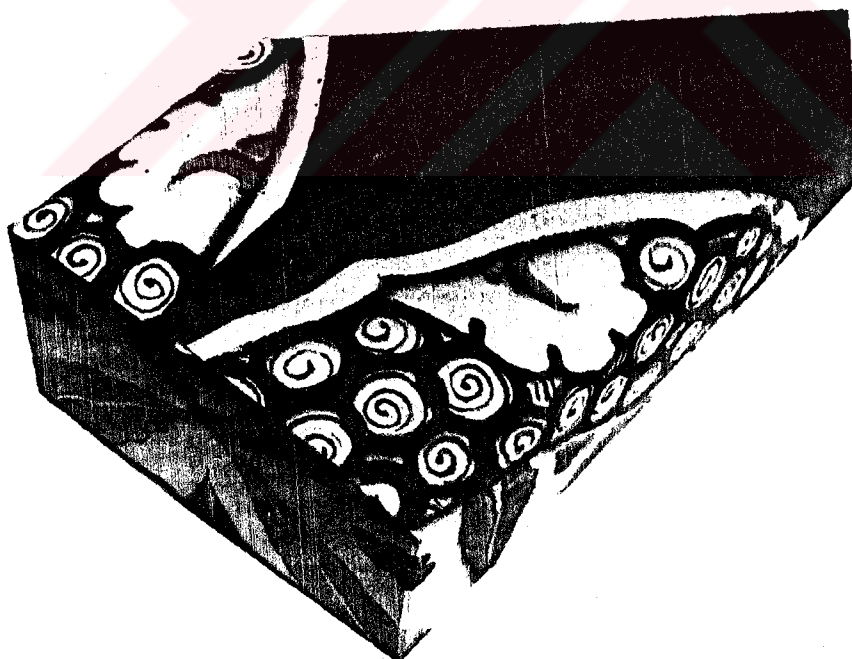
185

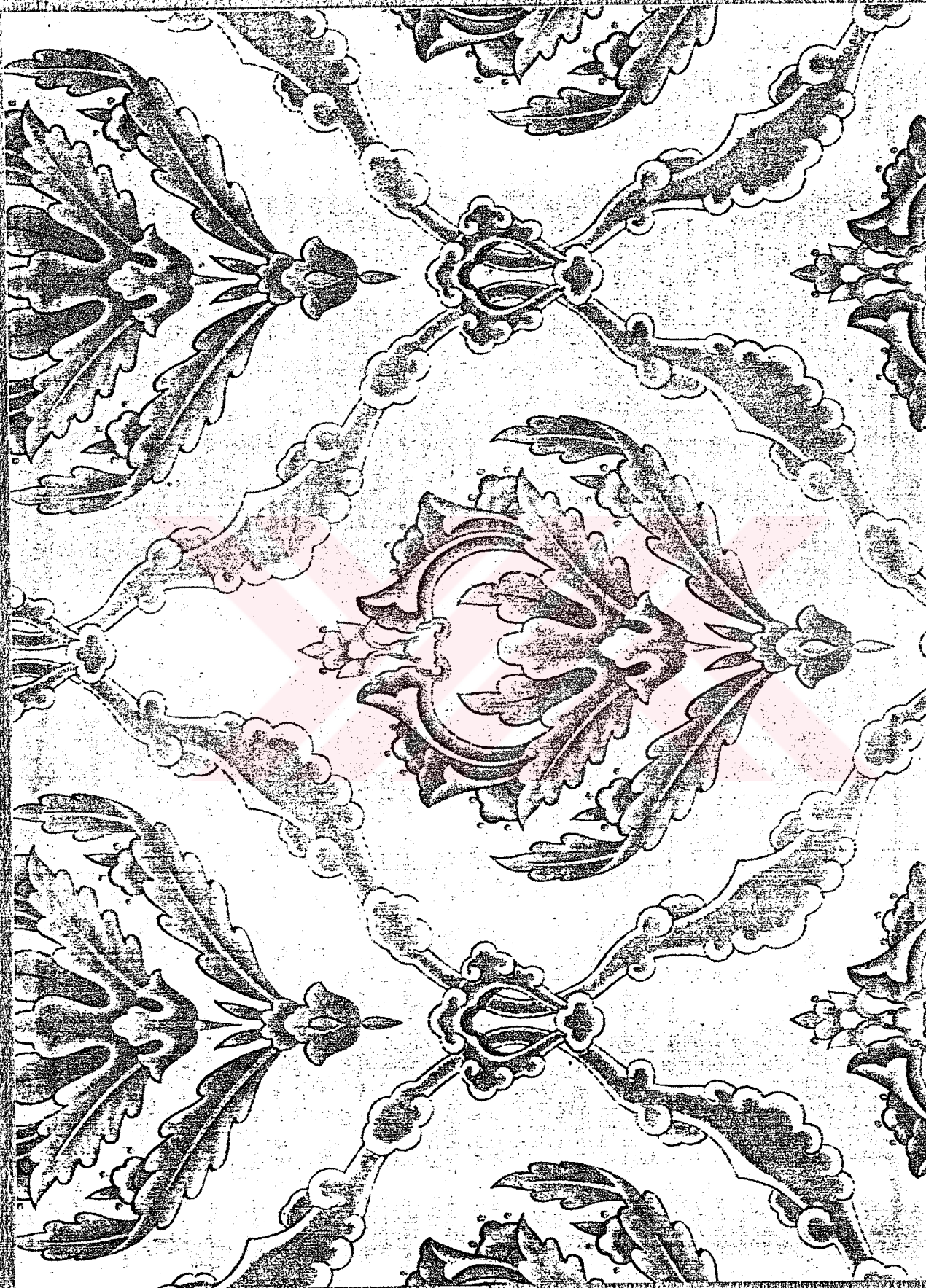


186



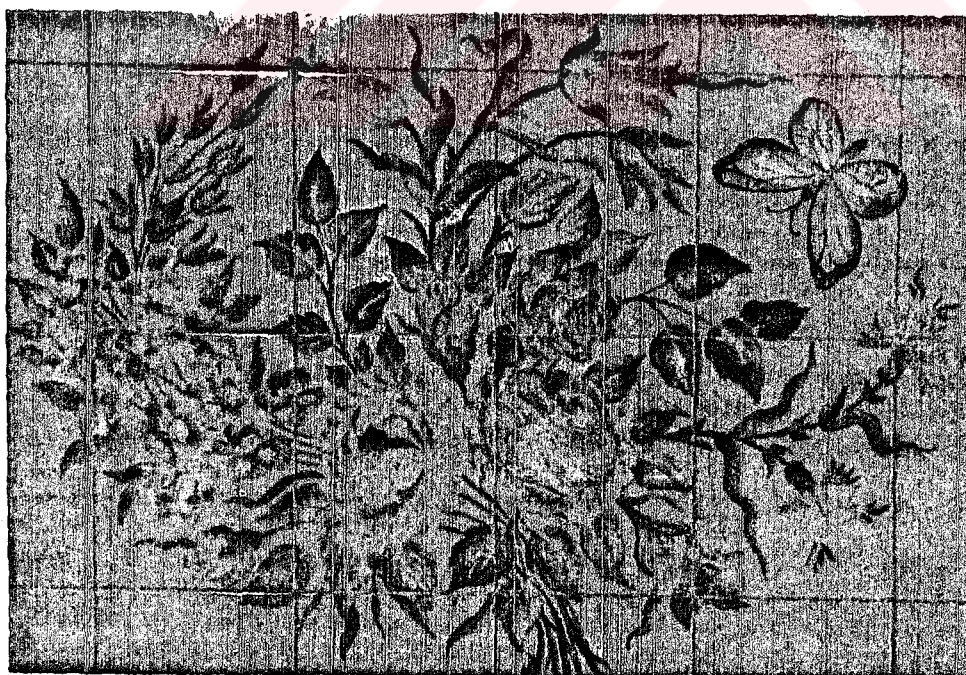
187







189



190