

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANA BİLİM DALI
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI BİLİM DALI

**AKŞEHİR'DEN BÖLGE YAZMA ESERLER
KÜTÜPHANESİNE GETİRİLEN TEZHİPLİ
YAZMA ESERLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Ahmet ÇAYCI

HAZIRLAYAN

Elmas ÖZEKKAYA
054254001002

KONYA-2008



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	ELMAS ÖZEKKAYA TUNA	
	Numarası	094254001002	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
Tezin Adı		Akşehir'den Bölge Yarma Eserler Kütüphanesine Getirilen Tezhipli Yarma Eserler	

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	ELMAS ÖZBEKKAYA TUNA	
	Numarası	054254001002	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı		
Tezin Adı	Akselirden Bölge Yoyma Eserler Kütüphanesine Getrilen Tehipli Yoyma Eserler		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Akselirden Bölge Yoyma Eserler Kütüphanesine Getrilen Tehipli Yoyma Eserler başlıklı bu çalışma 17.11.2008 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Prof. Dr. Feri GÜNGÖR
Doç. Dr. H. Melek HİDAYETOĞLU
Bölüm Başkan V.

Prof. Dr.
Danışman ve Üyeler

Ahmet ÇAYCI
W.C.

İmza

Uluç

Prof. Dr.

Ahmet Saim ARİTACI
S.A.

ÖNSÖZ

Klasik sanatlarımız denince, Türk-İslam ülküsü ile sınırları çizilmiş, milli varlığımızın temel taşlarını oluşturan, zengin kültür mozağımızın harcı durumunda olan(hat, tezhip, ebru, minyatür, cild,...)sanatlarımız akla gelir. Bu sanatlar, yani güzel sanatlarımız aynı zamanda kültür hazinemizin en nadide en önemli varlıklarıdır.

Varolduğu kültürün sınırları içinde gelişen bu sanatlar, o kültüre kimliğini kazandırmış ve ilahi bir kaynaktan beslendiği için kıymeti büyük olmuştur. Ortak düşünce yapımızı ve onların ifadesi olan sanat eserleri insanlığın başlangıcından beri sanat kaygısı olmadan şekil ve sembollerle uygulanmış, ilerleyen zaman içerisinde gelişip güzelleşerek ve sanat kaygısıyla çok güzel örnekler sunmuştur.

Maddi manevi her değer, içinde sakladığı kıymet kadar, aleme sunuluş şekli de önemlidir. Bu sunuştaki incelik ve zarafette, sanat eserine verilen önemi anlatmaya yardımcı olur. Kitap sanatlarımızda tarih içerisinde iniş ve çıkışlarıyla farklı süreçlerden geçmiş, sanat değeri yüksek eserler itina ile korunarak tarihin yadigarı olarak günümüze ulaşmıştır. Bezeme sanatı da bu anlayış içerisinde doğup gelişmiş ve güne kadar gelmiştir.

Orta Asya menşeli olan ve Türk sanatı tarihinde kesintisiz olarak gelişen ve icra edilen tezhip sanatında sanatkar, başta altın olmak üzere boya ve renklerle tabiatın güzelliğini İslam felsefesi ile yoğurarak birleştirmiş, sadelik içinde güzelliği arama çabasında olmuş diğer taraftan da Yaradan'a ulaşmak isteğiyle eşsiz örnekler sunmuştur.

Kütüphaneleri ve arşivleri dolduran, müzeleri süsleyen binlerce kitap ve arşiv malzemesi içinde hat, tezhip, ebru, cilt gibi büyük beceri ve ustalıkla ve sabırla işlenen sanat eserleri, günümüze geçmişten gelen köklü bir miras olması sebebiyle öğretilmesi ve tanıtılması şarttır.

Bu çerçeve içerisinde, günümüze kadar gelen önemli eserlerin yanında, kenarda köşede kalmış eserlerin incelenmesi, Anadolu'da sanatın kaydettiği aşamaları anlama açısından aydınlatıcı olacaktır.

Biz de bu anlayışla Akşehir Kütüphanesi'nden Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'ne aktarılan el yazması eserlerin, tezhipli örneklerini inceleyerek bu sanata hizmet etmeyi amaçladık.

Bu çalışmayı hazırlarken bana büyük bir anlayışla destek olup, yol gösteren değerli danışman hocam Sayın Doç. Dr. Ahmet ÇAYCI'ya teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca manevi desteğini esirgemeyen hocam Sayın Prof.Dr.Fevzi Günüç'e, eserleri incelemem noktasında yardımlarından dolayı başta Konya Bölge Yazma Eserler Müdürü Bekir ŞAHİN Bey'e ve kütüphane çalışanlarına ve aileme, bu çalışmanın en zor döneminde hayatıma girerek bana her anlamda yardımcı olan sevgili eşim Timur TUNA'ya çok teşekkür ederim.

Konya 2008

ELMAS ÖZEKKAYA



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Elmas Özekkaya		
	Numarası	054254001002		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Geleneksel Türk El Sanatları Ana Bilim Dalı / Geleneksel Türk El Sanatları Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet Çaycı		
Tezin Adı	Akşehir'den Bölge Yazma Eserler Kütüphanesine Getirilen Tezhipli Yazma Eserler			

ÖZET

Orta Asya menşeli olan ve Türk SANATI tarihinde kesintisiz olarak gelişen ve icra edilen tezhip sanatında sanatkâr, başta altın olmak üzere boya ve renklerle tabiatın güzelliğini, İslam felsefesi ile yoğurarak birleştirmiş, sadelik içinde güzelliği arama çabasında olmuş, diğer taraftan da Yaradan'a ulaşmak isteğiyle eşsiz örnekler sunmuştur.

Bu açıdan bakıldığında tezhip sanatı, zengin ve köklü bir geçmişi olan Türk süsleme sanatları arasında önemli, seçkin, milli kültüre ve karaktere sahip özgün bir sanattır. Geçmiş ve gelecek arasında köprü oluşturan tezhip sanatını, tanıtmakla beraber, incelenmeyen, var olan güzel örneklerini gün yüzüne çıkarmak esas amacımız olmuştur.

Tezimizin konusu, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'ne Akşehir Kütüphanesi'nden gelen yazma eserlerin tezhip sanatı açısından tespiti ve tahlilidir.

Tezimiz içerisinde tezhip sanatının geçirdiği tarihsel süreç, tezhip sanatının tanımı ve uygulamada kullanılan malzemeler, teknikler, kompozisyon tasarlama ve motiflere değinilmiş, uygulama alanları anlatılmıştır. Ayrıca incelemeye aldığımız eserler dönem ve tarih ayrımı yapılmadan fotoğraflarla tanıtılmış ve tezhip açısından incelenmiştir. Detaylı çizimleri yapılmıştır.

Bu tahlil ve çizimler sırasında, bu alanda yapılan çalışmalar, kullanılan yöntemler takip edilerek, ilgili kişilerden ve kaynaklardan yararlanılarak tezimiz tamamlanmıştır.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Elmas Özekkaya	
	Numarası	054254001002	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Geleneksel Türk El Sanatları Ana Bilim Dalı / Geleneksel Türk El Sanatları Bilim Dalı	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet Çaycı	
Tezin İngilizce Adı	Manuscripts With Illumination in Regional Manuscripts Library Brought From Akşehir		

SUMMARY

The art of illumination, which is originated in Central Asia and has a continuous development in Turkish art history artists use paint especially gold and the colors to paint the beauty of nature, collects this idea with kneading it with Islamic philosophy, has an effort to find the beauty in simplicity on the other hand the unique examples presented with the desire to reach god.

In this respect, the art of illumination has an important, elite place, national character in turkish decorative arts which has rich and long history. Our main goal is to introduce the art of illumination which forms a bridge between past and future and to uncover the beautiful unreviewed examples.

Subject of our work is detection and assay of the manuscripts in terms of art of illumination in Konya Regional Manuscripts Library which are brought from Akşehir Library

In our work, historical process of the art of illumination, description of the art of illumination and materials used in application, techniques, composition design, motifs and application areas are described. Also manuscripts under review are introduced with photos without any distinction about period and date and inspected in terms of illumination and detailed drawings are made.

During this analysis and drawings, studies in this area, the methods used are monitored and our work completed with using related sources and people.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	ii
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET	vi
SUMMARY	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
KISALTMALAR.	xv
GİRİŞ.....	1
I. Araştırmanın Önemi Ve Amacı	1
II. Araştırmanın Kapsamı	2
III. Araştırmanın Yöntemi	3

BÖLÜM I.

I. TÜRK TEZHİB SANATININ TARİHÇESİ.....	4
I.1. Türk Tezhib Sanatının Tarihi Gelişimi	4
I.1.1. İslam Öncesi Türk Tezhib Sanatı.....	4
I.1.2. Anadolu Selçuklu Tezhib Sanatı.....	6
I.1.3. Anadolu Beylikler Dönemi Tezhib Sanatı	9
I.1.4. Osmanlı Dönemi Tezhib Sanatı	9
I.1.5. 17. yy. Dönemi Tezhib Sanatı.....	15
I.1.6. 18. yy. Dönemi Tezhib Sanatı.....	17
I.1.7. 19. yy. Dönemi Tezhib Sanatı.....	19

BÖLÜM II.

II. TEZHİB SANATI İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER	22
II.1. Tezhib Sanatı.....	22
II.2. Tezhibin Tarifi.....	22
II.3. Tezhibde Kullanılan Malzemeler.....	23
II.3.1. Kağıt.....	23
II.3.2. Ahar.....	24
II.3.3. Fırça.....	24
II.3.4. Altın Varak.....	25
II.3.5. Altın Tabağı.....	26
II.3.6. Arap Zamkı.....	26
II.3.7. Jelatinli Su.....	26
II.3.8. Destesenk (Destezenk).....	27
II.3.9. İpek Parçası.....	27
II.3.10. Eskis Kağıdı.....	27
II.3.11. Rapido.....	28
II.3.12. Trilin.....	28
II.3.13. Tashih Bıçağı.....	28
II.3.14. İğnedan.....	28
II.3.15. Zer-efsan Kalburu.....	29
II.3.16. Boyalar.....	29
II.3.17. Mühre.....	30
II.3.18. Kullanılan Diğer Malzemeler.....	31

BÖLÜM III

III. TEZHİB SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLER.....32

III.1. Malzeme Hazırlamada Kullanılan Teknikler	32
III.1.1. Kağıt Boyama.....	32
III.1.2. Kağıt Aharlama	34
III.1.3. Kağıt Mühreleme	36
III.1.4. Murakka Germe	36
III.1.5. Altın Varak Ezme	38
III.2. Desen Uygulamada Kullanılan (İşleme Esnasında) Teknikler	40
III.2.1. Zemini Boyalı Klasik Tezhib Tekniği.....	40
III.2.2. Zer-Ender Zer Tekniği	41
III.2.3. Halkari Tekniği	42
III.2.4. Çift Tahrir (Havalı) Tekniği	48
III.2.5. İğne Perdahı Tekniği.....	48
III.2.6. Zer-Efşan Tekniği.....	49
III.3. Desen Çizme, Tasarım Tekniği Ve Uygulama	50

BÖLÜM IV

IV TEZHİB SANATININ KOMPOZİSYON VE RENK ÖZELLİKLERİ ...54

IV.1. Tezhipte Kompozisyon.....	54
IV.2. Tezhipte Motif.....	56
IV.2.1. Yaprak	58
IV.2.2. Penç.....	59
IV.2.3. Hata-İ (Hatayi)	60
IV.2.4. Goncagül.....	61
IV.2.5. Yarı Üslupta Çiçekler	61

IV.2.6. Natüralist Üslupta Çiçekler	62
IV.3. Geometrik Motifler	62
IV.3.1 Zencerekler	63
IV.4. Hayvansal Motifler	64
IV.4.1. Hayal Mahsulü, Efsanesi Hayvan Motifleri.....	64
IV.4.2. Üsluplaştırılmış Hayvan Motifleri.....	65
IV.5. Diğer Motifler	65
IV.5.1. Rumi.....	65
IV.5.2. Münhani.....	67
IV.5.3. Bulut.....	68
IV.5.4. Çintemani.....	69
IV.5.5. Tezhibte Renk Kullanım.....	69

BÖLÜM V

V. TEZHİB SANATININ YAZMA ESERLERDEKİ KULLANIM

ALANLARI	71
V.1. Zahriye Sayfaları.....	71
V.2. Serlevha Sayfaları	72
V.3. Ünvan Sayfaları	74
V.4. Süre Ve Bölüm Başları	76
V.5. Hatime (Ketebe)Sayfaları	77
V.6. Güller.....	77
V.7. Duraklar	78
V.8. Beyne's-sutür (Satır Araları).....	80
V.9.Koltuk Tezhibi.....	80
V.10. Ara Suları Ve Kenar Suları	82

V.11. Cedveller	82
V.12. Tığlar	83
V.13. Levhalar	87
V.13.1. Hilyeler.....	87
V.13.2. Kıt'alar	89
V.13.3. Tuğra Formunda Levhalar	89
V.13.4. Minyatürler	90
V.13.5. Murakka'lar	90
V.14. Tezhib Sanatının Görüldüğü Diğer Alanlar.....	91
V.14.1. Kuburlar	91
V.14.2. Kutu Ve Sandıklar	91

BÖLÜM VI

KATALOG.....	92
---------------------	-----------

BÖLÜM VII

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	135
BİBLİYOGRAFYA.....	143
RESİMLER.....	147
ÇİZİMLER.....	160

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı Geçen Eser
a.g.m.	: Adı Geçen Makale
a.g.md.	: Adı Geçen Madde
C.	: Cilt
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
T.D.V.İ.A.	: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

GİRİŞ

I. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE AMACI

Sanat eserleri, bir toplumdaki kültürün, medeniyetin, gelenek ve göreneklerin ve yaşam biçimlerinin göstergesidir. Tarihi seyir içerisinde günümüze ışık tutan medeniyetlerin değerleri de bıraktıkları izlerle, sanat eserleriyle anlaşılır, süsleme sanatı da insanlık tarihinin her döneminde çeşitli şekillerle, farklı anlayış ve yorumlarla var olagelmıştır.

Bu açıdan bakıldığında tezhip sanatı, zengin ve köklü bir geçmişi olan Türk süsleme sanatları arasında önemli, seçkin, milli kültüre ve karaktere sahip özgün bir sanattır. İslami dönemle birlikte şekillenen tezhip sanatı, estetik, ruh ve mana bakımından mükemmeli arayan, sanatı ve sanatçısıyla gelecek yüzyıllara en güzeli aktarma çabası olan bir sanattır. Bu nedenle geçmişte varolan sanat eserlerini her yönüyle incelemek ve nesillere tanıtmak önemli bir görevdir.

Ustalıkla bezenmiş tezhipli sanat eserlerinin ayrıntılı olarak incelenmeye değer olduğu açıktır. Bu anlayışla, geçmişte özenle bezenmiş ve günümüzde de ehil kişilerce uygulanan tezhip sanatını, tanıtmakla beraber, incelenmeyen, var olan güzel örnekleri gün yüzüne çıkarmak esas amacımız olmuştur. Akşehir'den Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'ne getirilen ve bu çalışmanın konusunu teşkil eden tezhibli örnekler, döneminin iyi örnekleridir diyebiliriz. Eserlerin genelinde uygulanan teknik, bu çalışmanın beşinci bölümünde anlatılan, ünvan sayfası ve hatime sayfası formunda uygulanan bezemelerdir. Hem bu teknikler hakkında detaylı bilgi verilmiş, hem de bu tekniklerin eserlerde nasıl uygulandığı, renk ve kompozisyon özellikleri hakkında gerekli bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Böylece eserlerin yapıldığı dönem hakkında da bilgi edinilmeye çalışılmıştır.

II. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

Araştırmamızın konusu, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'ne Akşehir Kütüphanesi'nden intikal eden yazma eserlerin tezhip sanatı açısından tespiti ve tahlilidir. Kütüphane bünyesinde bulunan bu yazma eserlerin durum tespiti yapılmış, incelenmiş ve tezhip ihtiva eden 21 eser çalışmamıza dahil edilmiştir. Bu bakımdan çalışmada belli bir dönem ve tarih ayırımına gidilmemiştir.

Bu alışma giriş ve yedi ana bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde; çalışmanın amacı ve önemi, kapsamı ve araştırmada izlenen yöntemler incelenmektedir.

Birinci bölümde; tezhip sanatının geçirdiği tarihi süreci belirlemek amacıyla Türk tezhip sanatının tarihçesi detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Bu dönemlerin tezhip açısından özellikleri, yayınlanan kaynakların ışığı doğrultusunda anlatılmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde; öncelikle tezhibin tarihi ve bu sanat uygulanırken kullanılan malzemeler tanıtılmıştır.

Üçüncü bölümde; tezhip sanatının icrası yapılırken kullanılan teknikler ve tarihten günümüze gelerek uygulanan tezhip teknikleri anlatılmaktadır.

Dördüncü bölüme; tezhipde kullanılan kompozisyon tasarımları ve motiflere değinilmiştir.

Beşinci bölümde; tezhip sanatının kullanım ve uygulama alanları anlatılmıştır.

Altıncı bölüm; katalogtan oluşmaktadır. Bu bölümde eserler kendi içinde tasnif edilmiştir. İncelemeye aldığımız eserler dönem ve tarih ayırımı yapılmadan fotoğraflarla tanıtılmış, eserlerin kompozisyon özellikleri, motif ve

renk özellikleri anlatılmaya çalışılmış, tarihleri tesbit edilmeyen eserler de tarihlendirmeye tabi tutulmuştur.

Yedinci bölüm olan son bölümde ise; yapılan incelemenin sonunda edindiğimiz bulgulara göre değerlendirme ve sonuca gidilmiştir. İncelenen eserlerin detaylı çizimleri de bu bölümde sunulmuştur.

III. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çok köklü ve eski bir tarihe sahip olan Konya, Selçuklu başta olmak üzere tarih içerisinde kültür ve sanat alanında önemli bir yere sahip olmuştur.

Dolayısıyla yazma eser açısından da zengin bir şehirdir. Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi bünyesinde ve diğer kütüphanelerde bu yazma eserler titizlikle korunmaktadır.

Yakın bir tarihte Akşehir'den, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi bünyesine devredilen bu yazma eserler, tarafımızdan incelenmeye tabi tutulurken, en önemli kriter tezhipli eserlerin seçilmesi olmuştur. Çalışmamız bu yazma eserlerle sınırlıdır. Çalışma içerisinde, tezhip tarihi ile ilgili bilgi verilmiş, tezhip sanatının teknik ve motif özellikleri, tezhip sanatının uygulama alanlarına değinilmiştir.

Değerlendirme bölümünde ise yazma eserlerin fotoğrafları çekilerek desen tahlili yapılmış ve çalışmaya eklenmiştir. Tarihi belli olmayan eserler de benzeri başka tezhipli eserlerle karşılaştırılarak tarihlendirilmeye çalışılmıştır.

BÖLÜM I

I.TÜRK TEZHİP SANATININ TARİHÇESİ

I.1.Türk Tezhib Sanatının Tarihi Gelişimi

I.1.1.İslam Öncesi Türk Tezhib Sanatı

İnsanoğlu yaradılışı gereği, yaşadığı ortamı, kullandığı eşyayı ve giydiği elbiseyi göze güzel görünecek şekilde süsleme ihtiyacı hissetmektedir. Bu doğal isteğin sonucu olarak da başlangıçta sanat kaygısı olmadan yapılan süslemeler tarihi seyir içerisinde gelişerek güzelleşerek süsleme sanatının temelini oluşturmuştur.

Gelişen ve değişen dünya tarihine baktığımızda Türkler, diğer birçok alanda olduğu gibi süsleme sanatlarında da zirveye ulaşmıştır.

Türk süsleme sanatı hakkında yazılan tüm kaynaklarda, bu sanatın başlangıcı olarak Orta Asya gösterilmektedir. Orta Asya’da Hunlara kadar Türklerin ataları sayılan bazı medeniyetler vardır. M.Ö 2500 ile 1700 seneleri arasında tarihlenen Afenosevo kültürü, M.Ö 1700-1200 tarihleri arasında Andronova medeniyetinin Türklerin prototipini teşkil ettiği ileri sürülmektedir. M.Ö 1000 yılından itibaren İskitler ve Moyemin kültürü tarih sahnesinde görülmüştür. Bu iki kültür Altay ve Tanrı dağlarında “hayvan usulü” denilen Orta Asya sanatını meydana getirmiştir¹.

Bu coğrafyada elde edilen ilk süsleme örnekleri bazı araştırmacılara göre Hun İmparatorluğuna (M.Ö 8.yy-M.S 6.yy), bazı araştırmacılara göre Hun öncesi Proto türk (M.Ö 8.yy öncesi) ne dayanmaktadır.² Hunlardan da önce tarih sahnesinde Türk adıyla boy göstermeye başlayan Türklerin,

¹ Bahaddin ÖGEL, “İslamiyetten Önce Kültür Tarihi (Orta Asya Buluntularına Göre)” T.T.K. yayımları, Ankara 1998, s.18

² Bahaddin ÖGEL, a.g.e, s.7

Karahanlıların İslamiyeti kabullerine kadar olan zaman dilimindeki sanatları, Orta Asya'nın çeşitli bölgelerinde yapılan arkeolojik kazılar neticesinde ortaya çıkmıştır.

Yine Göktürk sanatı, zengin süsleme örneklerine sahip olmakla beraber günümüze ulaşan örnekler çok azdır. Tanrı Dağlarında görülen betimlemelerde doğadan stilize edilmiş penç ve yaprak motiflerine rastlanmaktadır. Ayrıca Altay Dağları buluntularına göre Göktürk çanak çömleklerinde ince çizgilerle yapılmış balıksırtı tezyinatı görülmektedir.³

Göktürklerden sonra, tarih sahnesinde Uygurluları görürüz. Bu günkü Moğolistan'da Selenga Nehri'nin doğu kıyısında, Göktürlere bağlı olarak yaşayan Uygurlular M.S 745'de Göktürklerin yerine geçerek Uygur devletini kurmuşlardır⁴.

İlk önce Maniheizm dinini daha sonra Budizm'i benimseyen Uygurlular üstün bir medeniyete sahiptiler. Avrupalı sanat tarihçilerinin yaptıkları araştırmalar sonucu edinilen bilgilere göre Uygurların göçebe bir hayat sürerken yerleşik şehir hayatına geçtiklerini öğreniyoruz. Dolayısıyla şehir hayatı yaşadıkları için Turfan, Karahoça, Beşbalık gibi kentlerde yapılan kazılarda duvar resim ve süslemelerine, yazma ve minyatür örneklerine rastlanmıştır.⁵

Uygurlar, duvar resmi, kumaşçılık, halıcılık, çinicilik, heykeltçilik gibi pek çok sanat kolunda gelişirken, kâğıt ve kitap alanında da önemli gelişmeler kaydetmiştir. Uygurlar Göktürkler gibi yazılarını ağaca değil, kâğıda yazmışlardır⁶. Hatta "KEGDE" diye isimlendirdikleri bir kâğıt imal etmişlerdir⁷. Duvar resimlerinde kullandıkları resim ve motifleri küçülterek kitap süslerinde kullanmışlardır. Süslemelerinden birinde görülen ejder figürünün üzerinde bulunan, birbirini takip eden eğriler, Selçuklu devri yazmalarındaki münhaniler ile benzerlik göstermektedir. Ejderin ayağından

³ Bahaddin ÖGEL, a.g.e. s.180

⁴ Oktay ASLANAPA, **Türk Sanatı**, C.1, İstanbul 1972, s.9

⁵ Metin SEÇKİNÖZ, **Süsleme Resmi Ve Süsleme Tarihi**, Ankara 1986, s. 184

⁶ Yılmaz ÖZTUNA, **Büyük Türkiye Tarihi**, C.1., İstanbul 1986, s.183

⁷ Emel ESİN, "Bitig" **Kemal Çığ'a Armağan**, İstanbul 1984, s. 112

çıkan kanat biçimindeki formlar ve helezonlar rumi motiflerini hatırlatmaktadır⁸. Tezhip ve minyatür örneklerinin bulunduğu Toyak Vadisi'nde de pek çok Uygur el yazması ele geçirilmiştir. Uygurlulardan günümüze kalan yazma eserler dikdörtgen şekildedir. Tezhipte kullanılan renkler mavi, kırmızı, beyaz, altın, erguvan ile açık ve koyu yeşildir. Bezemeler arasında basitleştirilmiş ağaç şekilleri, boşlukları dolduran çiçek motifleri, çiçek ve yapraklarla bezeli kıvrımlı dallar göze çarpar. Bu motifler İslam devrindeki “Hatayi üslubu”nun habercisidir. Bu üslupta bitki motifleri zamanla stilize edilerek geliştirilmiş Doğu Türk tezhibinde ‘Herat Okulu’ diye adlandırılan çığırda doruk noktasına ulaşmıştır.⁹

I.1.2. Anadolu Selçuklu Tezhib Sanatı

9.asrın sonlarıyla 10.asrın başlarında Büyük Türk Hakanlığı gücünü kaybederek küçülmüştür. 751 senesinde Abbasiler ve Çinliler arasında yapılan Talas savaşında Türkler Abbasilerin yanında yer almış ve Müslüman Araplar büyük bir zafer elde etmiştir. Bu da Türklerin İslam dinini tanımasına ve İslamiyete geçmelerine vesile olmuştur. Uygur devletinin 840 yılında Kırgızlar tarafından yıkılmasından sonra batı ve Doğu Türkistan’da kurulan Karahanlı Devletinin hükümdarlarından Satuk Buğra Han’ın 932 yılında İslamiyeti seçmesi ile Türklerin Müslüman olması daha da hızlanmıştır.¹⁰ Müslüman olan Türkler değişik yerlerde kurdukları devletlerin zaman içerisindeki gelişmesiyle, siyasi, kültürel ve sosyal yaşantılarında da gelişmeler olmuş , bu gelişmeler sanat alanında da doğal olarak baş göstermiştir. Konumuz olan tezhip sanatının gelişim çizgisine baktığımızda islamiyeti kabulden sonraki dönemde ciddi yol aldığını, gelişme gösterdiğini görmekteyiz. İslami dönem tezhip sanatının Doğu, Batı ve Anadolu olmak üzere üç koldan ilerlediğini görmekteyiz.

Malazgirt'teki büyük zaferin ardından Anadolu'ya geçiş yapan Türk boyları Anadolu'da hakim olmuş, yaklaşık iki yüzyıl boyunca Anadolu'da

⁸ Bahaddin ÖGEL, a.g.m. s. 357

⁹ Müjgan CUMBUR, “Milli Kültürümüzde Kitap Kültürümüz” **Milli Kültür Unsurları Üzerine Gelen Görüşler**, A.K.M yayınları N.46 ,İstanbul 1990

¹⁰ Zekeriya KİTAPÇI, “Türklerin Müslüman Oluşu” , **Türkler** C.4, Ankara 2002.,s. 263-270

hüküm süren Selçuklu sanatının her safhasında önemli eserler icra etmişlerdir. 13. yy'ın ortalarına doğru giderek büyüyen siyasi problemler Anadolu Selçuklu devletinin gücünü azaltmış ve 1243 yılında Sivas'ın doğusunda Moğollarla yapılan Köseadağ Savaşı Moğolların galibiyeti ile sonuçlanınca Anadolu Selçuklu Sultanları Moğollara bağımlı bir hale geldi. Siyasi olarak güç kaybeden Anadolu Selçuklu döneminde sanat, aynı gerilemeyi göstermemiş tam tersi yeni atılımla ve gelişmeler göstererek güzel ürünler vermiştir.¹¹

Mazisi Orta Asya'ya dayanan tezhip sanatını, Türkler gittikleri yerlere götürdükleri için Anadolu'ya da taşımışlardır. Tezhip sanatının en erken örnekleri 12. ve 13.yy'da Anadolu Selçuklu eserleridir. Anadolu Selçuklu tezhip sanatının sınırlı sayıdaki örnekleri belli bir karaktere uygun olarak karşımıza çıkar. Bu karakterin oluşmasında, İslamiyetle beraber Orta Asya tesirlerinin etkisi olduğu gibi Anadolu'da görülen 13. yy'da görülen fikri ve tasavvufi akımların etkisi büyük olmuştur. Anadolu'da Alaaddin Keykubad devrinde (1219-1237) Konya'nın kültür ve sanatın merkezi olduğu görülmektedir. Özellikle Mevlana Celaleddin Rumi etrafında oluşan fikri akım Mevlevilerin, çok güzel eserler vermelerine sebep olmuş, sanat ve sanatkarlara duyulan saygı, fikri akımlar tarafından desteklendiği gibi Selçuklu sultanları tarafından da destek ve teşvik görmüştür. Dolayısıyla Anadolu Selçuklu tezhip sanatı Konya ve diğer şehirlerde kurulan atölyelerin çevresinde gelişmiştir.

Anadolu Selçuklu tezhibinin en karakteristik özelliği geometrik formlardan oluşmasıdır. Bunun yanı sıra stilize edilmiş ve Orta Asya kökenli hayvan üslubunun izlerini taşıyan hayvani kökenli motifler çok kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu tezhiplerinde geometrik ve bitkisel motifler ve kufi yazının çok yaygın kullanılması dönemin önemli bir özelliğidir. Geometrik motifler, çok kollu yıldızlar, zencerek ve geçmelerden meydana gelirken bitkisel motifler, kıvrık dallar, penç, hayati ve goncagüllerden teşekkül eder. Bunlara ilaveten rumi motifleri çok sık görülür. Bu dönem, 15.yy da tam manasıyla klasik form ile görülmeye başlayan, 16. yy'da karakteristik formuna ulaşan rumi motifinin başlangıç safhası olmuştur.

¹¹ Gönül ÖNEY, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi Ve El Sanatları*, Ankara 1998, s. 7-8

Selçuklu tezhibi ise gelişmiş geçmelere dayanır. İki veya üç şerit birbirine değişik şekilde örülür. Devamlılık göstererek birbirinin alt ve üstten geçen pençler, Selçuklu taş tezyinatında kullanılmakla beraber tezhip sanatında oldukça kullanılmıştır.

Anadolu'da yapıldığı kabul edilen 13. yy'la tarihlenen yazmalarda, başlıklar esas yazıya görü büyük tutulmuştur. Bunlar altın ile veya renkli yazılıp, tahrir çekilerek çerçeve içine alınmıştır. Yazının zemini çeşitli şekilde bezenmiş, başlık yazılara Selçuklu sülüsü ile yazılmıştır. Bu bölümlerde altın, lacivert, beyaz ve kahverengiye yaklaşan kırmızı renk çok kullanılmıştır. Bezemelerdeki işçilikler çok ince olmamakla beraber kullanılan rumi motifleri oldukça dolgun ve iri olarak karşımıza çıkar.

Anadolu Selçuklu tezhibinde, yazmalardaki zahriye, serlevha, sure ve bölüm başları, unvan sayfaları, hatime sayfası ve güller devrin üslup gelişimine göre yapıldığını görürüz.

Zahriye sayfaları tek ve karşılıklı iki sayfa şeklindedir. Tam sayfa tezhip edildiği gibi sadece mekik, madalyon ve dikdörtgen formda çerçeve şeklinde tezhiplenmiştir. Zahriye sayfaları, yatay değil dikey sayfa düzeni şeklinde bezenmiş, şemse motifi dairevi olarak kullanılmakla beraber bu devirde daha da ovalleşir ve "salbekli şemse" denilen şeklin ilk örneklerini oluşturur. Serlevha sayfaları ise tam sayfa olarak tezyin edilmiştir. Sure ve bölüm başları tezhipleri dikdörtgen çerçeve içinde tezyin edilmiştir. Hatime sayfası nadiren görülmekle beraber sayfa kenarlarında güller yer alır ve formları büyüktür. Zaten bu güllerde dönemin karakteristik bir özelliğini oluşturur. Cedvel dışında yuvarlak madalyon şeklindedir.

Tezhibin en önemli malzemesi olan altın ise bezemelerde tüm ihtişamıyla uygulanmıştır.

I.1.3. Anadolu Beylikleri Dönemi Tezhip Sanatı

Beylikler devri, Sanat Tarihi açısından oldukça renkli bir dönemdir. 1243 yılından sonra varlıklarını Moğol hanlarına bağlı olarak sürdürülmekte olan Selçuklu Devletinin güçlenmesine imkan kalmamış, 13. yy sonlarına doğru gittikçe zayıflayan Moğol hakimiyeti karşısında muhtelif yörelerdeki Türk beylerinin direnmesiyle farklı beylikler kurulmuştur¹². Kurulan farklı beylikler sanatta da etkisini göstermiştir. Her bölge yeni formlar oluşturmaya çalışırken, o yörenin mevcut mirasından, sanat geleneklerinden de tamamen soyutlanamaz. Anadolu Selçuklu Sanatının etkilerinin daima ağır bastığı bir gerçektir. Dolayısıyla Beylikler Dönemi, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi arasında bir geçiş dönemidir.

Genelde rumi formların hakim olduğu, geometrik geçmelerle süslenen Beylikler dönemi el yazmaları tezhibin de bitkisel motifler görülmekle birlikte ağırlık geometrik ve rumi motiflerindedir. Bunun yanı sıra münhani motiflerini ve beyne's-sütur denilen tezhip uygulamalarının çok kullanıldığını görüyoruz.

Beylikler dönemi tezhibinde ağırlıklı olarak altın, kırmızı, yeşil ve laciverd renk çok kullanılmış, laciverd zemin altın zeminden fazla olarak uygulanmıştır.

I.1.4. Osmanlı Dönemi Tezhib Sanatı

Türkler Orta Asya'dan getirdikleri devlet geleneğini, Anadolu'ya gelinceye kadar kurdukları bütün topluluklarda en iyi şekilde korumuş ve Osmanlı Hanedanı zamanında cihanşumul bir anlayışla geliştirmişlerdir.

Türklerin devlet geleneklerinde, ilim ve sanat adamlarını korumak, teşvik etmek ve desteklemek önemli bir düstur olmuştur. Sanki mucizevi bir el, bu milletin eli olmuş, onu sadece cengaverlikte bırakmayıp, adaletin, asaletin, güzel ahlakın ve zevkin vazgeçilmez sembolü haline getirmiştir¹³. Bu ilim ve sanata düşkünlük, devletin idari merkezinin aynı zamanda kültür merkezleri

¹² Gönül ÖNEY, **Beylikler Devri Sanatı**, Ankara 1989, s. 1.2

¹³ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, İstanbul 1991, s. 13

olmasını sağlamış ve bu merkezlerden biri olan Saray nakış haneleri hemen hemen bütün güzel sanatların icra edildiği önemli yerler olmuştur.

Selçuklular devrinde, merkez olan Konya’da bir saray nakışhanesi olduğunu, Selçuklunun mirasını devralan Osmanlı Devleti’nin Bursa’da böyle bir nakışhane oluşturduğunu ve Edirne merkez olunca nakışhane geleneğinin orada devam ettiğini biliyoruz.

Süheyl Ünver hoca bir eserinde şöyle demektedir. “Selçukileren beri çok eski şehirlerimizin hususiyetleri arasında mütalaa edilmesi icab eden yerlerde de bu mektepler devam etmiştir. Mesela, Selçuklular zamanındaki Harput ve civarı şehirler, Beylikler zamanında Manisa, Kütahya, Amasya, Kayseri ve Sivas gibi şehirlerde kurulan bu tali ve eski esasın yeni teferruatını çoğaltan tezyini mektepler Osmanlılar zamanında asaletini koruyan mevcudiyetlerini muhafaza edebilmişlerdir”.¹⁴ Anlaşıyor ki, her dönemde sanatsal faaliyetlerini sürdüren nakışhanelerin büyük ve köklü bir okul olduğu ve devletin hakimiyet sınırları içinde tartışmasız bir sanat merkezi olduğu tarihen sabittir.

Osmanlıya geçmişinden gelen bu zengin sanat anlayışı, ilerleyen dönemlerde yüzyıllarda yeni anlayışlarla, yeni ruh ve heyecanlarla, tesir ve ilavelerle beslenerek mükemmel eserler verilmeye başlanması, 16. yy’da en güzel, en yüksek derecesine ulaşmıştır.

Osmanlı dönemi, tezhip örneklerinin tarihi bilinen ilk örneği Ahme-i Dai’nin kendi hattıyla 1413-1414 yılında ıstinsah ettiği Divanın ilk iki sayfasında görülür. 1434-1435 yılında ıstinsah edilerek sultan II Murat’a (1421-1451) sunulan müzikle ilgili bir kitabın tezhipleri ise zengin tasarımlı ilk örneklerdir¹⁵. Dolayısıyla 15. yy.dan itibaren Osmanlı, Tezhip sanatı açısından incelenmeye başlanan bir dönemdi. Bu yüzyıl tezhip sanatında erken dönem olarak adlandırılır. II. Murat’a sunulan kitap, renk ve motif bakımından Fatih dönemine öncülük etmiştir. Bu yazma eserlerde uygulanan tezyini anlayışı,

¹⁴ Süheyl ÜNVER. **50 Türk Motifi**, S. 8, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul

¹⁵ Zeren TANINDI, “Osmanlı Sanatında Tezhip”, **Osmanlı Kültür-Sanat**, C.11, Ankara 1999

yüzyılın ilk yarısında bezeme motiflerinde Memlûk ve Timur dönemi, Herat ve Şiraz mekteplerinin tesiri olmakla beraber bu farklı tesirlerin özümlemesiyle bir tezhip üslubu meydana gelmiştir. Kitabın çift zahriyeli girişinde kullanılan renkler aynı olmakla beraber birbirinden farklı desenler işlenmiştir. Bu zahriye tezhiplerinde hem renk hem de motif özellikleri bakımından ilerdeki Fatih devrinin esaslarını oluşturmaktadır. İlk zahriye sayfasında orta kısmı lacivert zemin üzerine dolanan helezonlarda yer alan rumiler vardır. Ayrıca hatayi motiflerde kullanılmıştır. Diğer zahriye sayfasında beyzi şemse içinde yeşil zemin altınla ithaf yazısı yer almıştır. Sonraki sayfalarda, hayati ve rumi motiflerinin kullanıldığı serlevha tezhibi yer alır. Çividi mavi, yeşil, turuncu, beyaz ve siyah renklerin altınla beraber uygulandığı tezhipli yazmanın yapılış yeri belirlenmemiştir¹⁶.

Fatih döneminde her sahada olduğu gibi kitap sanatları sahasında da büyük bir atılım olduğu bilinmektedir. O devre ait ilmi ve edebi eserlerin, özellikle Mushafların çokluğu malumdur. İstanbul'da bulunan Süleymaniye kütüphanesi ve Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde Fatih dönemi yazma eserleri incelendiğinde hat sanatının yanı sıra tezhip sanatına da büyük önem verildiği görülmektedir. İstanbul'un fethiyle kazanılan ruh yapısı, tezyinat sahasında da etkisini göstermiştir. Güzel sanatlara merakı bulunan ve kitaba verdiği önemi bilinen Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı Sarayı'nda bir nakışhane kurduğu ve sernakkaş (başnakkaş) olarak Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı getirdiğini biliyoruz.

Bir çok sanatkarın toplu olarak eser verdikleri bu nakışhane, aynı zamanda tatbikat mektebidir. Usta-çırak usulüne göre yetiştirilen talebeler, sanatı yalnızca tarifile değil, uygulamalı olarak burada öğrenirlerdi. Sernakkaş gözetiminde çeşitli işlerin bir arada yapıldığı bu nakışhanelerde yazma eserlerin tezyinatı kaç zamanda tamamlanırdı. Ahar yapanlar, kağıt yapanlar, desen çizenler, cedvel ve tahrir çekenler, boya hazırlayanlar, altın bezemeler, bu nadide eserlerin vakit uzamadan ortaya çıkmalarını sağlardı.

¹⁶ Çiçek DERMAN, "Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı", **Osmanlı Kültür Sanatı**, C. 2, Ankara 1999, s. 110.

Baba nakkaşlar önderliğinde saray nakışhanesinden çok güzel örnekler ortaya çıkmıştır. Fatih döneminin tezhip açısından farklılığı mevcuttur. Tezhipte mat ve parlak olarak kullanıldığı görülen altından sonra Fatih devrinde en çok görülen ve bilhassa zemin boyası olarak karşımıza çıkan kobalt mavisi zengindir. Daha sonraki yıllarda bu renk yerini bedahsi lacivertine bırakır. Selçuklu tezhibinin zemin rengi olan kahverengi, Fatih devrinde de görülür. Yine bu devir tezhiplerinde lacivert, siyah, kahve ve yeşil renk ile zemin beyaz olarak üç nokta ile süslenmesi ayrı bir özelliktir.

Halkari denilen gölgeli altın sürme tekniğine, kırmızı renkli lal mürekkebinin de aynı devirde eklendiği görülür. Ayrıca motif uçlarında altın renklerinin uygulandığı görülür. Fatih devri tezhiplerinde desenler incelendiği zaman, motifler içinde bilhassa hatayinin yaygın şekilde kullanıldığı; bu devrin hususiyeti olarak taç yapraklarda içe kıvrılış ve kendi eserine dönüşlerle adeta üç boyutluluk hissi yaratıldığı görülür¹⁷.

Osmanlı kitap tezhiplerinde görülen ve ilk dönemden başlayarak kesilmeden devam eden temel prensip, sonsuzluğa giren, sınırlandırılmamış bir kompozisyon anlayışıdır. Ulama olarak adlandırılan bu tarz desenler, Osmanlı sanatkarının sonsuzu hedef aldığını, devlet anlayışındaki gibi sanatında da sınırsız bir yaradılışa sahip olduğunu gösterir.

Fatih devri eserleri incelendiği zaman, zahriye sayfaları içinde mekik bezemenin çoğunlukta olduğu fark edilir. Zengin tığlar sayesinde zeminle bütünleşen bu mekik zahriye sayfaları, çeşit bolluğu ile dikkat çeker. Lacivert zemin üzerindeki genellikle beyaz renkle uygulanan rumi motifler henüz gelişmesini tamamlamamıştır.

II. Beyazıd (1418-1512) dönemi ve 16.yy Osmanlılar da tezhip sanatının en olgun ve mükemmel devrinin tam olarak başlangıcıdır. Sultan II.Beyazıt'ın saltanatı yıllarında, meşhur Türk hattatı Şeyh Hamdullah'ın Kur'an-ı Kerimleri'nde görülen tezhipler, bunun en güzel işaretidir. Son şeklini alan Mushaf tezhibi ve sayfa düzeni, daha sonraki yıllarda da korunmuştur.

¹⁷ Çiçek DERMAN, a.g.m.,s.111

Tezhiplerde mat ve parlak olarak uygulanan altın daha geniş yer almakta ve bedahşi laciverti ile eşsiz bir uyum göstermektedir. Renkler son derece dengeli kullanılıp, mükemmel bir işçilikle tezyin edilmiştir. Desenlerin daha zengin motifli ve çeşitli olduğu, yeni motiflerin desene katıldığı, zevk ve sanat gücünün doruk noktasına vardığı görülür. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi A.6662 numarada kayıtlı Şeyh Hamdullah mushafının hem ulema üslubunun benzersiz örneği olan, zahriye sayfası, hem de aynı mükemmellikte bezenen serlevha ve hatıme ise eser sayfası, tezhip sanatındaki bu yükselişi gözler önüne seren eserlerden biridir. Devrin önemli müzehhibi Hasan bin Abdullah'ın imzasını taşımaktadır.

Bir kısım İrandan gelen ve tezhip sanatımıza büyük tesirleri olduğu bilinen Hasan bin Mehmed, Melek Ahmet Tebrizi, Hasan bin Abdülcelil, Turmuş bin Hayreddin, Üveys in Ahmed, Bayram bin Derviş, İbrahim bin Ahmed, Mehmed bin Bayram bu devrin tazhip ustalarından bazılarıdır¹⁸.

Ayrıca bulut motifinin ilk defa II. Beyazıt devrinde Şeyh Hamdullah'ın halen Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunan 899/1494 tarihi mushafının tezhibinde uygulandığını görürüz. Bulut motifi, Türkmen ve Timurlu sanatları alış-verişi ile kazanılmış, daha sonraki yıllarda ana motifler arasına girerek halıdan çiniye, kumaştan işlemeye kadar zengin bir kullanım alanı bulmuştur.

Tezhip sanatının gelişmesinde bir diğer önemli dönüm noktası da Yavuz Sultan Selim'in 1415'de kazanılan Çaldıran zaferiyle, Tebriz, herat ve Şiraz'dan getirilen-bir kısım Türkmen asıllı sanatkarlardır. Son Timurlu Şehzadesi Bediü'z Zaman Mirza'nın mahiyetindeki sanatkarlarla İstanbul'a geldiği, bunların Acem Nakkaşları Bölüğü'nü oluşturarak saray nakışhanesine hizmet verdikleri bilinmektedir¹⁹.

¹⁸ Çiçek DERMAN, a.g.m., s.112

¹⁹ Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatınının Asırlar İçinde Değişimi" **Türkler**,C. 2, Ankara 2002, s.204

Klasik tezhibin ikinci parlak devri, 16. yy ikinci yarısı, Kanuni Sultan Süleyman çağıdır. Saray nakışhanesinin Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) saltanat süresinde çok iyi bir örgütlenmeyle faaliyet gösterdiği bilinmektedir.

Kanuni döneminin ekol yaratan ünlü nakkaşlarının başında Şah Kulu ve Karamani gelmektedir. Şah Kulu 1514'de Yavuz Sultan Selim'in Tebrizi almasından sonra Amasya'ya sürgün gönderilmiştir. Bağdatlı bir ressamdır. Daha sonra İstanbul'a gelen Şah Kulu Kanuni Sultan Süleyman ile yakın ilişki kurmuş ve kendisine sarayda özel atölye kurulmuştur. Nakışhanenin sernakkaşıdır. Şah Kulu'nun ustaca kullandığı fırçasıyla meydana getirdiği siyah mürekkeple yapılmış resimler, yeni bir üslubun doğmasına sebep olmuştur. Saz yolu üslubu olarak adlandırılan bu üslubun en önemli özelliği desende tekrarlama olmayışıdır. İri hatailer servi uçlu yapraklar, çok iri motiflerle çok ince ayrıntıların bir arada kullanılması saz yolu üslubunun dikkat çekici bir özelliğidir. Ayrıca bu üslupta peri, melek figürlerinin ve ejder simurg mücadelelerinin çok kullanıldığı görülmektedir.

Kanuni dönemi tezhiplerinde, çift tahrir veya havalı olarak adlandırılan ve küçük helezonlar üzerine ufak hatayı motiflerinden meydana getirilen yeni bir tarzın ortaya çıktığı bilinir. Osmanlı sarayında oldukça sevilen bu üslup uzun dönem varlığını korumuş, günümüzde de tezhipli sanat eserlerinde uygulanmaktadır.

Hocası Şah Kulu'nun vefatıyla saray nakışhanesinin sernakkaşı olan 16.yy ünlü müzehhibi Koca Memi, türk bezeme sanatına yeni bir üslup ve anlayış getirmiştir. Klasik kuralların dışına çıkarak yepyeni bir akımın öncüsü olmuştur. Kara Memi gül, lale, karanfil, süsen, zerrin gibi has bahçe çiçeklerini Osmanlı'ya özgü bir 'natüralizm' ile bezeme sanatına maletmiştir²⁰. Bu çiçek motiflerini tek tek veya toplu olarak ustaca kullanan Kara Memi, Kanuni Sultan Süleyman'ın "Muhibbi" mahlasıyla yazdığı şiirlerin toplandığı, Muhibbi Divanı'nı farklı kütüphanelerde bulunan yazma nüshalarını tezhip etmiştir.

²⁰ Filiz ÇAĞMAN, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref" **Türkiyemiz Dergisi**, S.54, Şubat 1988, s.11

Şah Kulu ve Kara Memi'nin ortaya koydukları üsluplar ve yetiştirdikleri öğrencilerle Osmanlı Sanatı 16.yy ortalarında doruk noktasına ulaşır. Saraylar, camiler bu yeni üsluplardaki çini ve kalemleri ile donanırken saray için üretilen halı, kumaş ve el işlemleri kuyumculuk ürünleri aynı beğeni doğrultusunda bezenir ve Osmanlı saray sanatı klasik dönem boyunca bu doğrultuda eserler üretir²¹.

16.yy'ın ikinci yarısında eser veren ünlü müzehhiplerden bazıları şunlardır. Şah Kulu, Kara Memi, Üstad-ı Rum Şaban, Hüseyin, Selanikli Abdullah bin Mehmed bin İlyas ve Veli Can'dır.

Bu klasik dönem içerisinde hemen hemen tüm renkler görülmekle birlikte en çok kullanılan renk altın ve mavidir. Fatih devrinde kullanılan açık mavinin yerine klasik dönemin başlangıcı ile birlikte sade bir mavi kullanılmıştır. Yüzyılın ortalarına doğru canlı çivid mavisi kullanılmış ama sadelikten uzaklaşmamıştır. Özellikle altın zemin bolca kullanılmış ve üzeri motiflerle bezenmiştir. Altın ve lacivert renklerle paftalar oluşturularak renk ahengi sağlanmıştır.

I.5.5. 17. Yüzyıl Dönemi Tezhib Sanatı

17.yy tezhip sanatı bakımından yenilik göstermeyen bir devirdir. 17.yy ilk yarısına ait eserlerde geçmiş dönemin kuvvetli etkisiyle klasik anlayışın devam ettiğini görmekteyiz. Nakışhanelerde usta-çırak usulü yetişen müzehhiplerin elinde bezenen ve sağlam desen bilgisiyle hazırlanan eserler bulunmaktadır. Zengin çeşitleriyle hatayi grubu motifler ve bütün kaidelerini koruyarak desen içerisine yerleştirilen rumi motifleri incelenen eserlerde gözü çarpmaktadır. Bu asrın başlarında (1603-1617 arası) Enderundan yetişen ve daha sonra Yeniçeri Ağası, Beylerbeyi ve vezir olan Nakkaş Hasan Paşa'nın hazırladığı Sultan I.Ahmed'in tuğrası²² desen ve motif hakimiyetine çok güzel bir örnektir.

²¹ Filiz ÇAĞMAN, a.g.m., s.13

²² Çiçek DERMAN,a.g.m., s.113

Bu dönemin çok sevilen bir tezyini motifi de çiçek minyatürleridir. Yarı üsluplaştırılmış (stilize edilmiş) bahçe çiçeklerinin tek olarak veya birbirinden farklı şekillerin bir araya getirilmesiyle yapılan bitkisel minyatürlerdir. Bu tarz bezeme, daha ziyade yazmaların ilk ve son sayfalarında eşit iç kapaklarında tam sayfayı dolduran büyüklükte, murakkaa gibi eserlerde karşımıza çıkmaktadır. 1101-1690 tarihli Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki M.R 1123 numaralı murakkayı örnek olarak gösterebiliriz. Bu eserde renk ve şekiller korunarak kısmen üsluplaştırılmış, birbirinden değişik çiçek minyatürleri usta bir fırça ve renk zevkiyle hazırlanmıştır²³.

İlk kullanıldığı devir tam olarak bilinmemekle beraber 17.yy tezhiplerinde çok karşılaştığımız zer-ender-zer tarzından bahsetmeliyiz. “Altın içinde altın” manasına gelen zer-ender-zer deyiimi, sarı altın üzerine yeşil altınla veya yeşil altın üzerine sarı altınla işlenen bezemeler için kullanılır. Zer-ender-zer iki renk altınla işlendiği gibi, aynı renk altının mat ve parlak tonlarda kullanılmasıyla uygulanır.

17.yy tezhiplerinde bir önceki döneme göre en önemli ayrılık renklerde görülür. 16. yy geniş kullanım alanı bulan lacivert renk parlaklığını kaybedip soluk bir maviye dönüşürken altın soluklaşır ancak daha geniş yüzeylerde uygulanır. Kalın sarma dallar üzerine sıralanan rozet çiçekler altta, bulutlar üstte olmak üzere tasarlanan bezeme zarifliğini yitirmiş, ayrı ayrı seçilir duruma gelmiştir²⁴.

17.yy müzehhiplerinden Sürahi Mustafa Efendi'nin hattat Derviş Ali'nin yazılarını tezhip ettiği, Baruthaneli Abdullah Efendi, Beyazi Mustafa Efendi, İnadiyeli İmam, öğrencisi Antalyalı Ali Hafız Mehmed Çelebi ile talebesinden Kanbur Hasan Çelebi'nin devrin ünlü tezhip sanatkârları olduğu bilinir²⁵.

Osmanlı devletinde görülmeye başlanan siyasi ve sosyal alandaki gerileme ikinci yarıyıda sanat eserlerinde de kendini hissettirmeye başlamıştır.

²³ Çiçek DERMAN, a.g.m., s.114

²⁴ Zeren TANINDI, a.g.m., s.124

²⁵ Çiçek DERMAN, a.g.m., s.114

İşçilik eski inceliğini kıvraklığını koruyamamış renkler parlak ve canlı görünüşlerini kaybetmiştir. Hazırlanan eserlerde hem klasik devrin, gelenekli motiflerin ve anlayışın korunduğu, hem de bu asrın son yıllarında Batı tesirinin tezyinatta hissedilmeye başlandığı görülür.

I.1.6. 18 Yüzyıl Dönemi Tezhip Sanatı

18. yy Batının Barok ve Rokoko tarzlarının Osmanlı tezhip sanatına nüfuz etmesiyle yeni zevk ve görüşler meydana gelmiş olmakla beraber bir taraftan klasik Osmanlı tezhibinin biraz kabalaşmış haliyle, fakat renk ve desen motiflerini kısmen koruyarak devam ettiğini görmekteyiz.

Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın 1124/1712 tarihli Kur'an-ı Kerim tezhibi, klasik üslubu koruyan ve gelenekten kopmadan ezenmiş örneklerinden biridir. (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi A. 6543)²⁶

Sultan III. Ahmed'in 1718'de Edirne'den İstanbul'a gelişiyle başlatılan ve Lale Devri adıyla bilinen bu yıllar 1730'a kadar süre gelmiş, Sultan'ın beraberinde İstanbul'a getirdiği sanatkarlarla saray nakışhanesinde yazma eserlerin tezhiplenmesi devam etmiştir. Sultan III. Ahmet'in 1718 yılında Topkapı Sarayı üçüncü avlusunda, içinde geniş bir yazma eser koleksiyonu bulunan kütüphane binası yaptırdığı bilinir.

Çiçek merakı ve sevgisinin doruk noktasına çıktığı bu asırda, bezeme sanatında da bu ilginin tesirleri görülür.

Saray nakışhanesinde bulunan sanatkarlar Batı'dan gelen tesirlerle kendi zevk ve görüşlerini de katarak Türk Rokokosu denilen yeni bir üslupla eserler meydana getirmiştir. Devrin ilerleyen yılları içerisinde Batının ağırlığı fazlasıyla artmış ve gelenekli etki yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Vazo içinde çiçekler, bükülmüş kıvrılmış uzun sazyolu tarzı yapraklar, örgülü şerit ve kurdelalarla ışık-gölge kullanılarak derinlik etkisi sağlanmaya başlanması bu dönem için karşılaşılan yeniliklerdendir. Çiçek motifleri arasında en çok gül işlenmiştir. Sanatta görülen bu tesirler dokunan kumaş ve döşemeliklerde

²⁶ Çiçek DERMAN, a.g.m., s.115

kalem işlerinde çini desenlerinde ve kitap bezemesinde kendini hissettirmektedir.

Bu dönemde renkler zenginleşmiş, altın, lacivert ve yeni bir renk olarak firuze mavisi bolca kullanılmıştır. Ayrıca lal, sarı, yeşil, kırmızı ve beyaza yer verilmiştir. Klasik tezhibin içinde veya arasında tabii sayılabilecek çok çeşitli çiçek motifleri yer almıştır. Serlevha tezhibinin ortasında veya sayfa kenarlarında halkari aralarında kapalı form içerisinde çoğunlukla altın zemin üzerine çiçek demetlerinin işlenmesi bu devrin karakteristik bir özelliğidir.

Minyatür özelliği taşıyan çiçek resimlerinin bu dönemde ayrı bir yeri olduğu malumdur. Tam sayfayı dolduran, çoğunlukla tek olarak işlenen bu çiçek resimleri albümler halinde hazırlanırdı. “Şükufe” denilen ve Osmanlı kitap sanatlarında çiçek ressamlığı diye bilinen yeni bir tarzla müzehhipler çiçek ressamı olarak eserlere imza attıklarını görüyoruz. Yaşadığı yüzyılla damgasını vuran büyük sanatkar, Üsküdarlı Rugani Ali Çelebi'dir. Yusuf-ı Mısırı'nin yetiştirdiği Ali Üsküdarî'nin tezhip ve lake ustası olduğunu biliyoruz ve meydana getirdiği eşsiz eserler bu günde seyredenleri hayran bırakmaktadır.

Çiçek ressamı olarak tanınan diğer bir sanatkar da Abdullah Buhari'dir. Eserlerini 1735 – 1745 yılları arasında verdiği imzalı ve tarihli eserlerinden anlaşılmaktadır. Abdullah Buhari daha ziyade tek çiçek çalışmış aynı tarzı çiçek minyatürlerinde de uygulamış ve sayfayı dolduran bir çiçeği işlemiştir. Topkapı Sarayı Müzesi'nde H. 2155'de bulunan albümde çeşitli bezemeler, hat örnekleri minyatürler arasında yer alan imzalı, gül-i Sadberk adı verilen açmış bir gül minyatürü bulunmaktadır²⁷.

Yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı tezhibinde neo-klasik bir akım ağırlığını hissettirir. Rumiler, kıvrık dallar, küçük hatayı grubu çiçekler, çin bulutları ve tığlarla düzenlenen kompozisyonlar önem kazanır.

²⁷ Çiçek DERMAN, a.g.m., s.114

18. yy müzehhipleri arasında Sultan Selimli Mustafa Reşad, Kanbur Hasan talebesinden Dramalı Süleyman Çelebi, Kastamonulu müzehhip ve hattat Abdurrahman ve onun yetiştirdiği Haydar Paşalı İbrahim Çelebi ve Beyazi Mustafa Efendi'nin oğlu ve talebesi Baruthaneli Abdullah ve hem müzehhip hem mücellid (cild sanatkarı) Solak Süleyman'la talebesi mücellibaşı Kara Mehmed ve Müzehhip Mustafa Efendi'nin yetiştirdiği sikke ressamı Ali Bin Murad sayılabilir²⁸.

1.1.7. 19 Yüzyıl Dönemi Tezhip Sanatı

19. yy. Tezhibinde Barok ve Rokoko karışımı üsluba daha sonraları Ampir de eklenmiş ve neticede hangi motif ve desenin hangi üslupta olduğu anlamak güç hale gelmiştir. Bu yüzyıl içerisinde aceleci arayışların etkisiyle toplumun zevk ve beğenisi değişmiştir.

19.yy'ın tezhip özellikleri ana hatlarıyla bu devre kadar ezilerek süslenen ve zeminde mat parlatılan altın ayarı yüksek Osmanlı altını artık yapıştırma olarak sayfanın yazısı haricinde bütün zemini kapatması ve desenin bu yapıştırma altın üzerine işlenmesi tezhibe fazla abartılı ve sadelikten, asaletten uzak bir görünüm vermiştir. Motiflerde akant yapraklarını oluşturan C ve S kıvrımları süslemenin ana hatlarını meydana getirirken Rokko tarzının en belirgin motifi olan ve gerçek görünüşüyle resmedilen gül, desenin vazgeçilmez motifidir. İşlenen kompozisyonlarda klasik motiflerin yerini başlangıç ve bitişi olmayan, birbirini tekrarlayan helezonlar ve kıvrık çizgiler asimetrik vazolar, saksı ve sepetler içinde gölgeli boyanarak hacim kazandırılmış çiçek buketleri vardır. Perde ve kurdele çeşitleri fiyonklar yardımıyla klasikten tamamen kopan Avrupai bir yaklaşım bezeme sanatımıza hakim olmuştur. Motif zenginliği tamamen kaybolup geleneğe bağlı desenlerde bile aynı penç ve yaprak deseninin tamamında tekrar edildiği görülmektedir. Sayfa tasarımında çerçeveye sınırlı düzenlemeler genelde terk edilmiş, bezemeler metin etrafında belli kurallara göre serbestçe genişleyerek sayfa kenarlarına doğru yayılmıştır. Pembe, sarı, eflatun, mor gibi parlak renklerle

²⁸ Çiçek DERMAN, a.g.m., s.116

beraber beyaz üzerine uygulanan gri tonlar ile motifler tonlanarak hacim kazandırılmaya çalışılmıştır.

Klasik tezhipte yazı sahasını çeviren ve etrafındaki bezemeden yazı alanını ayıran altın cedvel, Rokoko'da daha geniş tutulmuş ve mimarı eleman görünümünde sütun başlıklarıyla üst kısımları bitirilmiştir. Çoğunlukla bu sütunlar üzerinde ağır bir Rokoko başlık tezhibi oturtulmuştur. Tığlar tamamen kaybolmuş, yerini ufak yapraklar, vazolar ve goncalar almıştır.

19. yy içerisinde Ata yolu diye bilinen bir tarama tarzı karşımıza çıkar. Doğduğu yer ve tarihi hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmamakla beraber Hezargradizade Seyyid Ahmed Ataullah'ın 19. asrın ilk yarısında yaşadığını tahmin ediyoruz²⁹. Titiz ve sabırlı çalışmalarıyla bu gün Ata yolu olarak bilinen ve esaslı tarama üslubuyla tabi çiçek desenlerine dayanan bir tezhip tarzının sahibidir. Pesend tarzı da denilen bu üslupta fazla eser verilmemiştir.

Ataullah Afendi talebesi Hüseyin Hüsnü Efendi ve yine talebesi müzehhip Tefik Efendi bu dönemin önemli müzehhiplerindedir.

Bu devirde *Kur'an-ı Kerim*'den sonra en çok karşılaştığımız yazma eser *Delailü'l-Hayrat* isimli dua kitaplarıdır. Pek çoğunda Mekke ve Medine tasvirleri yer almaktadır. Yine bu devirde *Şükufename* denilen çiçek albümleri çoğalmıştır. 1826 tarihinden sonra Sultan II Mahmut'un Müslüman olmayanlara nakkaşlık hakkını vermesiyle, sanatımızda görülen bozulmalar artmıştır. Nakışhanelerdeki eski nakkaş başları bulunmadığından verimli çalışmalar yapılamadığı gibi, çoğu da kapatılmış ve işlemez bir hal almıştır. Tanzimat hareketiyle Batı'dan gelen hat sanatı hariç bütün sanatlara olumsuz etki eden bu değişme, Türk el sanatları ve sanatkarları açısından büyük bir dönem noktasını oluşturur. Bu tarihten sonra sanatkarlar saray başta olmak üzere en önemli teşvik ve desteklerini kaybetmişler, eserlerine alıcı bulamayıp çok müşkül durumda kalmışlardır.

²⁹ Çiçek DERMAN, a.g.m., s.116

Saray nakışhanesinin tam olarak hangi tarihte ortadan kalktığı bilinmiyorsa da 19. yy'ın ikinci yarısından sonra sarayda Batı resmine duyulan ilgi, bu müesseseyi ortadan kaldırmıştır.

20. asra gelindiğinde Evkaf Nazırı ve Şeyhülislam Hayri Efendi (1767-1822) nin delaletiyle Cağaloğlundaki tarihi Yusuf Ağa Sıbyan Mektebinde Medresetülhattatın açılmıştır (1914). Geleneğe bağlı sanatların ihya edilmesi ve her alanda öğrenci yetiştirilmesi amacıyla kurulan bu kurumda hat, tezhip, cilt, ebru, minyatür, ahar gibi kağıt ve kitap sanatları konularında pek çok sanat, zamanın hocaları tarafından usta-çırak usulü ile öğretiliyordu. Yeniköylü Nuri Bey ve Bahattin Efendi dönemin tezhip hocalarındandır.

Bundan sonra tezhip sanatı istisnalar dışında daha çok levha tezhibi şeklinde gelişmiştir. Bir çok kıt'alar, hilye-i şerifler ve celi yazılan ile yazılan tasarımlar tezyin edilmiştir.

Orta Asya'da Osmanlı'ya uzanan bu sanat, sanattaki bu zenginlik ve yükseliş çeşitli vesilelerle gelen dış tesirleri, milli potada eritebildikleri müddetçe devam etmiş, alınan tesirler süslemeden ayıklanmadan olduğu gibi sanata katılmaya başlayınca maalesef Batı'nın köklü bir kopyası olma durumuna düşmüştür.

Sonuçta tarihi süreç içerisinde bu sanatın ne kadar mükemmel bir ruhla işlendiği görülmekte ve günümüzde de aynı şuurda devam etmesi için çaba sarfetmeliyiz.

BÖLÜM II

II. TEZHİB SANATI VE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

II.1. Tezhib Sanatı

Türk süsleme sanatlarında tezhib sanatının köklü bir geçmişi vardır. Menşei Orta Asya olan bu sanat, Türklerin İslamiyeti kabulü ile (9. yy) bütün İslam ülkelerine yayılmıştır. Tezhib sanatının İslam ülkelerinde bu denli kabulünün sebebi, ilahi dinin ve Kur'an-ı Kerim'in etkisi büyüktür.

Mukaddes bir maneviyatı ihtiva eden Kur'an-ı Kerim'in gelişi güzel değil çok özenle benimsenmesinin gerekliliği onun ihtivasına uygun, yakışır şekilde tezyin edilmesi daha doğrusu tezyin edilmek istenmesi için yapılan çabalar bu sanatı geliştirmiştir. Kur'an-ı Kerim ve diğer ilmi, edebi eserlere gösterilen bu saygı eserlerin tezyinatına yansımış ve en ihtişamlı haliyle eserlerini vermiştir.

İşte tezhip, klasik kitap sanatlarımızdan olup, yazıyı süslemek, bezemek maksadıyla uygulanmıştır. Daha sonra aynı maksatla levhalarda görülmüş bu sebepten dolayı tezhip yazının elbisesi, süsü olarak kabul edilmiştir.

II. 2. Tezhibin Tarifi

Arapçada "altınlamak" manasında gelen tezhip kelimesi, ezilerek fırçayla sürülecek hale getirilen varak altının ve muhtelif renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen parlak ve cazip bir kitap sanatıdır³⁰.

Ayrıca "el yazması kitaplarla murakka'ların boya ve altın ile çiçekler ve nakışlarla süslemesine verilen addır."³¹

³⁰ Çiçek DERMAN, a.g.m., s.108

³¹ Mehmet Zeki PAKALIN, "Tezhip" **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri**, C. 3, İstanbul 1983, s. 490

Tezhipli eserlere “müzehhep” eser, tezhip yapan sanatkara “müzehhip” hanım ise müzehhibe denir. Tezhip yapılan mekana nakışhane ve nakkaşhane denilir. Saray nakışhaneleri sanat otoritesi olarak vasfını her dönemde korumuştur. Bu atölyelerde sanatın bozulmaması için bir denetim merkezi olduğu bilinmektedir. Desenler, devrin saray nakışhanesinin baş nakkaşın onayından geçmeden hiçbir şekilde işlenmezdi.

Tezyini sanatların hepsinde aynı olan ve desenin yapı taşlarını meydana getiren motifler sanatkar tarafından gerçekçi bir bakışla tabiattan alınmış esas çizgileri korunup teferruatı atılmış, buna şahsi zevk ve görüşler de katılarak çizim tamamlanmıştır. Üsluplaştırma veya üslup çekme³² adı verilen bu yol sayesinde ne tabiat aynen kopya edilmiş ne de tabiattan kopuk tamamen zıddı olan şekiller ortaya çıkmıştır. Böylece motiflerde hem tabiatı, hem sanatkarın ruh dünyasını seyretmek mümkündür. Uygulanan bu motiflerde dönem dönem farklılık arz etmiştir. Bazıları her devirde revaç bulan, bazıları da belirli dönemlerde, asırlarda parlayıp sönen tezyini unsurları olmuştur.

II. 3. Tezhipte Kullanılan Malzemeler

II. 3.1. Kağıt

Hat sanatında kullanılan uçuk renkli ve aharlı kağıtlar tezhip sanatında da kullanılmış, bu sanatın en makul malzemesinden sayılmaktadır. Ahari dinlendirmiş, düzgün mührelenmiş ve zemin rengi zamanla atmayan kağıtlar tezhip için tercih sebebidir.

Tarihte tezhip ve minyatür geleneksel usüllerle pamuktan yapılmış hind kağıdı ile parşömen kağıdı adı verilen ipekli kağıda veya aharlı kağıt üzerine yapılmıştır.

Üçüncü bölümde detaylı olarak anlatılacak olan kağıt boyama usulü tezhipte kullanılan kağıtlar için önemlidir. Özellikle bitkilerden istifade edilerek yapılan boyama işleminde kağıt tekne içine daldırılarak veya renkli suyun, sünger yardımı ile sürülmesi ile boyanır.

³² Çiçek DERMAN, a.g.m., s.108

Kağıt boyamada kullanılan maddelere ve verdikleri renklere birkaç örnek verece olursak; çay suyu-krem rengi, ceviz kabuğu veya nar kabuğu-kahverengi, cehri tohumu-sarı, albakkam-kırmızı, şeker ocağı isi-şeker rengi, soğan kabuğu-kırmızımtırak, kırmızı soğan kabuğu-yeşil rengi vermektedir.

II.3.2. Ahar

Ahar; hat, tezhip ve minyatür sanatlarında kullanılan ham kağıdın sathını düzeltip pürüzlerini gidermek ve terbiye etmek için kullanılan özel bir karışımdır.

Ahar, nişasta, yumurta akı, nişadır, kitre, arap zamkı, üstübeç, balık tutkalı, beyaz şap, un, hatmi çiçeği, pirinç ve gomalak gibi maddelerden yapılır. Bunlar tek tek veya karıştırılarak da kullanılabilir. Ayrıca aharlara güzel koku vermesi için amber, miske, gülsuyu da katılabilmektedir.

Önceki yüzyıllarda ve günümüzde en çok kullanılan ahar yumurta ve nişasta aharıdır. Ahar bahsi de üçüncü bölümde detaylı olarak ele alınacaktır.

II.3.3. Fırça

Eski kaynaklarda “kılkalem” olarak geçen fırça bu sanatın gerçekleşmesinde önemli rol oynar. Motiflerin dış sınırına çekilen tahrir denilen çizgilere fırçalar yardımıyla nüans verilir.

Tarihte müzehhipler fırçalarını kendileri yaparlar ve Çulluk kuşunun ensesinde bulunan gümüşü renkte yay biçimi tek tüylerin bir araya getirilmesiyle farklı kalınlıkta fırçalar hazırlanmış³³.

Tezhipte kullanılan fırçalar kullanıldıkları alanlara göre isim almışlardır. Bunlar tahrir fırçası, altın fırçası, zemin fırçaları ve nasta fırçasıdır. Yeni alınan bir fırça hiçbir zaman tahrirde kullanılmaz, ilk önce altın sürmede kullanılır. Böylece fırçanın ucu incelik sonra bu fırça tahrir için ayrılır. Tahrir çekmede kullanılan ince uçlu ve düzgün tahrir fırçaları tezhip ve

³³ Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi ” **Osmanlı Kültür-Sanat**, C.2. Ankara 2002, s. 289

minyatür için tercih edilen malzemenin başında gelir. Tahrir fırçalarının numaraları, 00, ve 000'dan başlayarak numaralandırılır.

Sadece altın sürmede kullanılan altın fırçalarının kalınlıkları ise uygulanacakları alana göre değişiklik gösterir.

Nokta fırçası ise bozulmuş tahrir fırçasının ucu yatay olarak kesilerek kütleştirilmesi ile yapılır. Tezhipte uygulanan tığ motifinde uygulanan noktaları ve zeminlere konulan noktaları zemine nokta koymak için kullanılır. Zemin fırçaları da kullanıldıkları alanın genişliğine göre değişmektedir.

Fırçaların titizlikle ve temiz kullanılmasına dikkat edilmelidir. Fırça uçlarının muhafazası için, arap zamkının eritilip içine fırçanın uç kısmının bandırılması ve fırçanın üst kısmı aşağı tarafa gelecek şekilde kurumaya bırakılmalıdır. Böylelikle fırçanın ve uç kısmının güve tarafından yenmemesi önleneceği gibi fırça kıllarının düzgün bir şekilde saklanması sağlanmış olacaktır.

II.3.4. Altın Varak

Altın, tabiatta az bulunan ve değerli bir madendir. Metallerin en yumuşağı ve kolay biçimlendirilendir. Varak, Arapça bir kelime olup yaprak manasına gelir. Altın varak ve tezhip sanatının en önemli malzemesidir ki tezhip Arapça “altınlamak” demektir.

Bir altın alaşımı, içine katılan madenlerin cinsine göre değişik renk alır. Gümüş ilavesiyle yeşil altın, bakır ilavesiyle kırmızı ve diğer tonlar bulunur. Altın gümüş ile karışımı neticesinde zamanla kararmasına rağmen tezhipte yeşil altın çok kullanılmıştır. Tüm maddelerden arındırılmış altına saf altın denir.

Günümüzde her ne kadar hazır halde temin edilse de klasik tarzda altın bir takım zahmetli işlerden geçirilerek altın varak haline getirilir.

Altın varak 19. yy sonuna kadar İstanbul'un Beyazıt ve Süleymaniye semtlerinde “varakçılar hanı ve çarşısı” denilen yerlerde imal ediliyordu.

Saflığı ve ayarı bakımından çok üstün olan Osmanlı varakları Avrupa'dan gelen ucuz altınlarla rekabet edemeyince bu zanaat kısa zamanda kaybolmuştur³⁴.

II.3.5. Altın Tabağı

Altın ezme için kullanılan tabak sırlı kap, büyük ve çukur çini veya özel seramik kaplar ve cam olabilir.

Altın varakların hem kolay ezilmesi hem de israf olmaması için tabağın sır kısmında çatlak bulunmaması ve içinin yivsiz, pürüzsüz, temiz ve yağsız olmasına dikkat edilir³⁵.

II.3.6. Arap Zamkı

Arap zamkı kuzeydoğu Afrika'da yetişen sarı, çiçekli dikenli bir ağaçtan elde edilen saydam ve yapışkan bir maddedir. Doğal yolla elde edilen bu zamk, altın varak ezmede ve mürekkep yapımında, yapışkan özelliği nedeniyle boya ve mürekkebin kağıda tutunmasını sağlamak amacıyla kullanılır. Arap zamkı bir miktar suyun içinde bekletilip sıva hale getirilerek kullanıldığı gibi demir havanda ezilerek toz halinde de kullanılır. Arap zamkının yerine süzme bal da kullanıldığı olmuştur.

II.3.7. Jelatinli Su

Jelatin, hayvanın deri ve kemiğinden elde edilen ince bir tutkal şeklindedir. Donmuş pelte gibidir. Renksiz ve kokusuzdur³⁶. Jelatinli su ezilmiş altını fırça veya kamyş kalem kullanılmakta gerekli olan bir malzemedir.

Bir kahve fincanı suyun içine bir iki parça jelatin koyulur ve şişmesi beklenir. Daha sonra karıştırılarak kaynatılır yada jelatin üstüne kaynatılmış su dökülerek buharda benmari (iç içe kap içinde ısıtma yöntemi) usulü ile de eritilir. Jelatinli su soğuduktan sonra iki parmak arasında yapışkanlığı kontrol

³⁴ Çiçek DERMAN, a.g.m., s.289

³⁵ Çiçek DERMAN, "Altın Ezme", T.D.V.İ.A., C.2. İstanbul 1989, s.537

³⁶ Celal Esad ARSEVEN, "Jelatin", Sanat Ansiklopedisi, C.2. İstanbul 1998, s.877

edilir ve çok hafif yapışkan ise jelatin hazır demektir. Soğuyan jelatin damlalıklı şişelere koyularak gerektiğinde kullanılmak üzere soğuk bir yerde muhafaza edilir. Sıcak bir ortamda jelatin çabuk bozular. Işıktan korunarak daha uzun ömürlü olması için koyu renk bir şişeye konulmalı ve hazırlanmalı; tazeliğini koruması için az miktarda yapılmalıdır.

Altını sürmede kullanılan jelatinli su içindeki jelatinin kıvamı önemlidir. Eğer, jelatin fazla olursa altını kirli gösterir. Zor mührlenir ve parlamaz. Eğer jelatin az olursa altın parlar ama iş üzerinde sabit kalmaz, dökülür.

Ancak kalbur zerefşanı yapılacağı zaman zemine sürülerek jelatinli sudaki jelatin fazla olmalıdır.

II.3.8. Destesenk(Destezenk)

Özel olarak boyaları ezme için kullanılan mermer, porselen, somaki veya billurdan yapılmış hayvan eli şeklinde bir alettir³⁷.

Bu alet tezhip, ebru ve hat için gerekli olan boya ve mürekkeplerin yapımında kullanılır. Boyalar bir miktar keskin sirke ile karıştırılarak veya su yardımıyla bir mermer üzerinde desenk ile ezilir.

II.3.9 İpek Parçası

Ezilmiş altın, karıştırılmış boya veya ahar sürmek için kullanılan bir malzemedir. Günümüzde ince tülbentle kullanılmaktadır.

II.3.10. Eskiz Kağıdı

Desenleri çizmek için kullanılan şeffaf ince ve silmeye dayanıklı kağıt çeşididir. Aydınger eskizi denilen bu kağıtlar tezhip sanatında uygulamada en uygun olanıdır. Bu kağıt üzerinde en son halini alan tasarım uygulanacak zemine sabitlenip kalemle üzerinden geçilerek kağıt zemin üzerine aktarılır.

³⁷ Celal Esad ARSEVEN, “ Destesenk”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.1. İstanbul 1998 s.458

II.3.11 Rapido

Değişik incelikte ve numarada olup dolma kaleme benzeyen bir tür çizim aracıdır. Tezhip sanatında altın cetvellerin kenarlarını tahrirlemek ve aralarına işlenecek geçme veya zencereklerin noktalarını koymak için kullanılır.

Cetvelin kalınlığına göre 01, 02 ve 03 rapidolar noktalar için, noktalar için 03, 04 numara rapidolar kullanılır. Bu işlemler için genellikle siyah mürekkep kullanılır.

II.3.12 Tirilin

Cetvel kalemi³⁸ de denilen bu alet bir vida ile istenildiği kadar açılıp kapanacak şekilde yapılmış olup iki madeni dilli bir alettir. Vidanın çevrilmesi sureti ile istenildiği kadar açıklık verilerek aradan akacak boya veya mürekkebin kalınlığı ayarlanır.

Tezhip sanatında cetvel kenarlarını tahrirlemek, altın ve diğer boyalarla çizgi çekmek ve kuzu çekmek için kullanılır.

Daire çizmek için kullanılanına “pergel kalemi” denir.

II.3.13.Tashih Bıçağı

Hattatlar ve müzehhipler tarafından yapılan küçük hataların kazınmasında kullanılan ucu sivri bir bıçaktır.

II.3.14. İğnedan

Altın zeminlerde metalik görünümlü üç nokta yani iğne perdahı denilen noktaları yapmaya yarayan ucu küt iğneye denir.

Bu iğne kemik, fildişi, ahşap veya metalik bir sap takılarak da kullanılabilir. Günümüzde ayrıca ince uçlu tığlarla da aynı işlemler yapılabilir.

³⁸ Celal Esad ARSEVEN, “Cetvel Kalemi”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.1 İstanbul 1998, s.333

II.3.15. Zer-Efşan Kalburu

Zer-efşan tekniğinin uygulanmasında kullanılan zer-efşan kalburu, kısa ve küçük bir teneke kutunun içten çeşitli kalınlıkta çivilerle delinmesiyle elde edilir. Böylece içine konan varak altın, kağıt zemine düşerken farklı büyüklük ve küçüklükte düştüğü için estetik bir görünüm verir.

Tel süzgeçlerle de aynı işlem yapılır. Fakat buraya düşen altınlar aynı büyüklükte olduğu için kalbur daha fazla tercih edilir.

II.3.16 Boyalar

Boya bir yüzeyi renklendirmek ve bir şeyin rengini değiştirmek için kullanılan toz, nebati, hayvani, kimyevi veya madeni maddelerden elde edilir³⁹

Eskiden tezhip sanatında kullanılan boyalar toprak veya kök boyalardan hazırlanırdı. Toprak boyalar arap zamkı ile iki mermer arasında ezilerek ince ve toz haline getirilir. İnce pekmez veya gliserin katılıp su ile eritilerek zemin üstlerine fırça ile tatbik edilirdi.

18.yy kadar sabitlik, parlaklık ve kabarıklık vermesi için boyalara yumurta sarısı ilave edilmiş fakat yumurta sarısından oluşan karışım ikinci kez kullanıma imkan vermemiştir. Bu sorundan dolayı yumurta sarısı yerine tutkal suda eritilip, içine parlaklık sağlaması amacıyla da iki damla üzüm suyu veya pekmez karıştırılmıştır. Bu şekilde hazırlanan boyalar istenildiği zaman su ile eritilip tekrar kullanılabilir hale gelmiştir.⁴⁰

Bilinen en eski boyalar, balmumu isinden yapılan siyah, üstübeç beyazı, lapis lazuli ve lahor çividi lacivertleridir. Toprak kırmızısı, lal mavi yeşili de kullanılan boya çeşitleridir. Kırmızı mürekkep yada vernillon denilen al kırmızı yani lal, karmen denilen surh ile iki çeşittir. Bunlar zamana göre ya mürekkepçiler tarafından satılır, yada meraklıları tarafından lalden veya kırmızı böceklerden telkiplerle karıştırılarak hazırlanır.

³⁹ Celal Esad ARSEVEN “Boya”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.1, İstanbul 1998, s. 280-281

⁴⁰ Hatice AKSU, “Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları”, **Osmanlı Kültür-Sanat**, C.11 Ankara 1999, s. 143

Limon küfö, klasik renk olarak küçük satırlarda (kapalı formların işleminde) halkar tekniğinde, motiflerde ve diğler motiflerin belirli noktalarında kullanılır. Turuncu renkteki oya da yine şişeden olduğu gibi kullanılarak yada parlaklığını kırmak için çok az siyah renk katılarak motiflerin uygun yerlerinde, can noktalarında ve cetvel ile iplikte kullanılır.

Günümüzde çoğu boyaların terkibi unutulduğu için genellikle sulu boyalar kullanılmaktadır. Bunlar guaj, sulu boyalar ve akrilik, ecolin olmak üzere çeşitli oyalardır.

Tezhipte kullanılan boyalar:

-Silme tezhip zeminini doldurmada ve gölge yapmakta kullanılan, kuruduktan sonra suyla çıkabilen guaj boyalardır.

-Renkli halkalar yapımında kullanılan sulu boyalar.

-Altın halkalar yapmak için koyu renk zemin elde etmekte kullanılan plaka veya akrilik boyalardır. Bu çeşit boyalar kuruduktan sonra su ile çıkmadığı için zemini boyalı halkar ve zer-endud yazı yazmak için en uygun boyalardır.

Ayrıca altın, tezhip için en önemli renktir.

II.3.17.Mühre

Kitap sanatlarında aharlı ve aharsız kağıtların yüzeylerini düzleştirmek veya kağıda sürülen mat altını parlatmak için kullanılan alettir. Mühre taşına mühresenk, mührenin üzerinde yapıldığı ve genellikle ıhlamur ağacından tek parça halinde, düz ve pürüzsüz alete mühre tahtası, bu işi yapana da mührezen denir⁴¹.

Kağıt mühresi ve altın mühresi olmak üzere iki çeşit mühre vardır.

⁴¹ Celal Esad ARSEVEN, "Mühre", **Sanat Ansiklopedisi**, s.1480

Kağıt mühresi, aharlı ve aharsız kağıtların yüzeylerini düzleştirip, dokusunun sıklaşmasını sağlar. Mührelenen kağıt yüzeyi, parlar, kayganlık kazanır ve pürüzleri gider. Kağıt mühreleri çakmak, cam, ve böcek (deniz kabuğu) olmak üzere üç çeşittir.

Altın mühresi, akik taşı, Süleymaniye taşı, yeşim ve yemen taşlarından yapılabilir. Altın mühresi badem (yassı) mühre, kontrol burnu (sivri) mühre ve damar (tırnak) mühre olmak üzere üç çeşittir. Badem mühre, badem biçiminde olup, uç tarafı biraz yassıca, kenarları keskincedir. Geniş alanları mührelemek için kullanılır. Kontrol burnu mühre, ucu kartal gagası gibi eğri ve sivridir. İnce alanları parlatmak için kullanılır. Damar mühre ise, tezhipte altınlanan çiçek saplarını, bezemenin girintili çıkıntılı yerlerini parlatmak için kullanılan kurşun kalem şeklinde akik mühresidir.

II.3.18 Diğer Malzemeler

Sayıdığımız bu malzemeler dışında çeşitli yumuşaklık ve kalınlıkta kalemler, hamur silgi, pergel, cetvel takımı, su ve boya kapları, maket bıçağı ve elin teri ile yağlanan kağıt üzerine yağlanmaması için el altlığı kullanılan malzemeler arasındadır.

BÖLÜM III

III. TEZHİP SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLER

III. 1 Malzeme Hazırlamada Kullanılan Teknikler

III. 1. 1. Kağıt Boyama

Kelime olarak dilimize fırça “kağız”dan geçen kağıt, halk arasında “kağat” şekline dönmüştür. Arapça “kırtas” olarak bilinen kağıt günümüzde kullanıldığı şekline dönmüştür⁴².

Birçok yazılı eserde kağıt yapma sanatının M.Ö 2. yy’da Çinlilerde mevcut olduğunu yazmışlardır. 8. yy başlarında Araplar Semerkandı işgal etmiş, buna karşılık Çinlilerin taarruzuna uğramışlar ve Arap valisi bu taarruzu püskürttükten sonra, kağıt sanatı ile uğraşan ustaları esir etmişlerdir. Esir edilen bu ustalar kağıt konusunda bildiklerini Araplara öğretmişlerdir. Diğer ülkelere de 8. yy’lar ortasına doğru kağıtla tanışmışlardır⁴³.

Kağıt imali bütün Müslüman ülkelere Semerkant’tan yayılmış, Türkistanda yapılan kağıtlar, kağıtla uğraşan sanatkarlar tarafından çok beğenilmiştir. Orta Asya’dan Araplara geçen kağıt oradan da Batıya ve Avrupa’ya yayılmıştır.

Doğudan gelen kaliteli, pahalı ve dayanıklı kağıtlar daha ziyade ilmi eserlerin, hat eserlerinin meydana gelmesinde tercih edilirken, batıdan gelen ucuz kağıtlar diğer işler için kullanılmıştır.

Eskiden bizde, maddi imkanlara göre kullanılan şark mamulü kağıt cinslerini adiden iyiye doğru sıralayacak olursak, Haşebi (odun kağıdı), Dımışki (Şam kağıdı), Semerkandi (Buhara kağıdı), Hindi, Nizam Şahi, Kasım Beği, Hariri Hindi (Hind ipek kağıdı) Güni-i Terizi ve Muhayyer⁴⁴.

⁴² Uğur DERMAN, “Yazma Eserlerde Kullanılan Alet ve Malzemeye Dair”, **Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu**, s. 22

⁴³ Zeynep GÜNEY -Nihan GÜNEY, **Osmanlı Süsleme Sanatı**, Ankara, s.86

⁴⁴ Uğur DERMAN, a.g.m.,s.22

Tarih içerisinde en yaygın olarak kullanılan kağıtlar ise; Hind Abadisi, Buhara Kağıdı, Ali Kurna kağıdı (Avrupa'dan gelen ve bize İtalya'nın Livorno limanından ihraç edilen bu kağıtlardaki "A. Lıgorno" filigran (su damgası)'ndan Türkçeleştirilerek "Ali Kurna kağıdı" denmiştir.) Hatai kağıdı ve Japon kağıdıdır.

Emici ve gözenekli bir yapıya sahip olan kağıtlar ham olarak geldiği için terbiye etmek için bazı işlemlerden geçirilir. Genellikle beyaz renkte olan bu kağıtlar gözü yorduğundan, önce rengini kırmak için arzu edilen renge boyanır.

Kağıt boyamak için, genellikle bitkilerden istifade edilir. Kağıt boyamada iki usül vardır.

Bunlardan ilki banyo yöntemi diğeri sürme yöntemidir.

-Banyo Yöntemi: Kağıt boyama işlemi, bitkiler kaynatılarak yapılacaksa renk veren bitkiler (çay, kahve, tütün, soğan kabuğu, kına, gül gibi) suda kaynatılır. Buna sap ilave edilerek ikinci bir kaynamaya tabi tutulur ve o rengi alan su bir tekneye boşaltılır. Kağıtlar su içerisine bırakılarak rengi emmesi sağlanır, bunun için su içinde bekletilir. Rengi alan kağıt, dikkatlice teknedен çıkarılarak asılarak gölgede kurutulur. Böylece boyalama usulüyle kağıt istenilen rengi almış olur eğer daha koyu renk elde edilmek istenirse kuruduktan sonra tekrar tekneye daldırılır.

-Sürme Yöntemi: Kağıda renk vermesi için kullanılan malzeme toz boya, madeni boya veya hayvan fosili ile bunlar bir mermer üzerine bir miktar su ve sirke ile karıştırılır. İyice ezildikten sonra ahar için hazırlanan nişasta ilave edilerek sürülür ve kağıt renklendirilmiş olur. Sünger veya pamuk yardımıyla sürülerek renklendirilen kağıtlara şu örnekleri verebiliriz.

Lal; kırmızı böceğinden çıkan kırmızı renkte bir boyadır. Yumurta akı ile ezilerek, fırça ile sürülürse güzel renk verir.

Asfur; bir bitki çiçeğidir. Limon suyu ile ezilirse al kırmızı, sirke ile ezilirse kırmızı renk verir.

Lök; kırmızı, vişne çürüğü renginde toprak boyadır.

Bazen yazı yazılacak kısım ayrı, etrafında kalacak kısım ayrı renge boyanır. Bu usule “akkase”, böyle kağıtlara “akkaseli kağıt” denir. Bunu yapmak için önce bütün kağıt yazı yazılacak yerine rengine boyanır. Sonra yazılacak kısım, o büyüklükte çinko bir zemin ile kapatılır. Etrafı için kullanılacak ayrı renk zemini, sünger yardımıyla sürülür ve işlem tamamlanır. Ortada kalan yazı yazılacak kısmı boyamak için ikinci renklendirme işlemi teknede yapılmaz.

Boyanan kağıtların rengi olgunlaştıktan sonra sıra aharlemeye gelir.

III.1.2. Kağıt Aharlama

Rengini alan kağıtlar, yazı yazılabilecek veya tezhip yapılabilecek konuma getirilmesi için kağıtlar aharlama ve mühürleme işlemine tabi tutulur.

Aharlamanın kelime manası “cilalamak” olup, kağıtların üzerinde koruyucu bir tabaka teşkil etmesi suretiyle, kullanım kolaylığı ve hata tashihi için tercih edilir.

Ahar; nişasta, yumurta akı, nişadır, kitre, arap zamkı, üstübeç, beyaz şap, balık tutkalı, un, hatmi çiçeği, taze gül yaprağı, pirinç gibi maddelerden yapılan ve ham kağıtların terbiyesinde kullanılan bir sıvıdır. Ayrıca gomalak da kullanılan malzemelerden olup, bunlar tek tek veya karıştırılarak kullanılabilir.

Kağıtlara bir kat ahar sürülmüşse tek aharlı, iki veya daha fazla sürülmüşse, çift aharlı, yani çiftali denir. Ahar, kağıda iki veya üç defadan fazla sürülürse zamanla çatlama yapar ve ahar sürüldükten sonra bir hafta geçmeden mühürleme işleminin yapılması gerekir. Aharlanmış kağıtlar iyice mühürlenir ve kullanılmak için belli bir zaman bekletilir.

Aharın içine bir miktar misk, amber veya gülsuyu konularak kokulu kağıt elde edilebilir.

En çok tercih edilen ve günümüzde de uygulanan aharlama yöntemleri nişasta aharı ve yumurta aharıdır.

Nişasta aharı: Üzerinde iş yapacağımız kağıt (boyanmış kağıt) seçildikten sonra nişasta aharı yapılır. Nişasta aharı ham kağıdın hamurunu değiştirip sertliliğini giderir. Altının iyi parlamasını sağlar. Nişasta aharı, bir kap içerisinde kaynayan suyu, soğuk suda ezilen nişasta katılarak yapılır, soğuyup kıvama gelen nişasta muhallebisi çok katı olmayıp biraz cıvık hazırlanır ve içerisine şap ilave edilir. Kıvama geldikten sonra nişasta aharı boyanmaya veya tıla (sürme) usulüyle kağıda uygulanır.

Yumurta aharı; Aharlanmış kağıda yumurta aharı yapılır. Yumurta aharını Uğur Derman bir makalesinde şöyle tarif etmektedir. “Birkaç taze tavuk yumurtasının yalnız akları küçük ve derin bir kaseye alınır. Yumurta büyüklüğünde bir şap parçası ile, elle, bu kaseyi içinde dairevi şekilde çevrilmeye başlanır. Yumurta akları, önce şeffaflığını ve lücutetini (yumurtanın şapla ezilirken aldığı kıvam) kaybeder, yoğurt gibi koyulaşır; şap, döndürülmeye devam edilir. Yumurta akları tamamen su kesilir. Üstü köpük bağlar. Artık şapın vazifesi bitmiştir. Kase biraz eğriltilir ve birkaç saat öyle bekletilir. Bu arada köpük sertleşir ve kaseyi civarına yapışır. Bu bir yerden delinerek, dipte toplanan su halindeki yumurta akı başka bir kaba aktarılır. Şayet köpük ayırt edilmeden ahar yapılırsa, bunlar söküldüğü yerde göz göz kalarak, orada aharın atmasına sebep olur”⁴⁵.

Yumurta aharıda kağıda, bir sünger veya liflerinin kağıda yapışmaması için beze sarılmış bir pamuk yardımıyla sürülür.

Aharlanan kağıt, eskidikçe üzerinden zaman geçtikçe kıymetlenir ve güzelleşir.

⁴⁵ Uğur DERMAN, a.g.m.,s.24

III.1.3. Kağıt Mühreleme

Aharlı ve aharsız kağıtları parlatmak ve gözeneklerini birleştirmek için akik taşı cam ve deniz kabuğu ile yapılan işlemdir.

Aharlanan ham kağıt eğer bir hafta içinde mührelenmezse daha geç yapılacak mühreleme ameliyesi sırasında çatlamaya başlar.

Kağıdı mührelemesi için kullanılan çakmak mühre, çıkıntılı yerine çok düzgün ve prizmatik şekilde bir çakmak taşı yerleştirilmiş iki kollu bir alettir. Ayrıca daha küçük işlerde kullanılan cam mühre ile de mühreleme yapılmaktadır.

Yazı ve tezhip sanatında önemli ir yeri olan, altının parlatılmasında kullanılan ve şekline göre “yassı mühre” veya “sivri mühre” denilen zer mühre’nin kağıt üzerinde kolay yürümesi için bu alet yağlı cilde veya saça sürüldükten sonra altın satının üzerinde dolaştırılarak mühürleme yapılır.

Mühürleme işlemi mühre tahtası veya pesterk denilen ıhlamur ağacından yapılmış bir tahta üzerinde yapılır⁴⁶.

Aharlanan ve mührelenen kağıtlar hemen kullanılmaz en az bir yıl ekletildikten sonra kullanılır. Kağıdın bekletilme süresi ne kadar uzun olursa kıvamı da o kadar iyi olur.

III.1.4. Murakka Germe

Birkaç kağıdın suları aksi istikamette olmak üzere, üst üste yapıştırılması ile yapılan mukavva halindeki üzerine yazı sayfası yapıştırılan kağıda murakka denir.

Murakkanın kelime manası: takviye edilmiş, kuvvetlendirilmiş demektir. Mukavva imaline “murakka germek” denilir. Murakka’nın kelime

⁴⁶ Uğur DERMAN, a.g.m., s.25

karşılığı yamadır. Kağıtlar yama gibi üst üste yapıştırıldığı için bu isim verilmiştir⁴⁷.

Murakka germe işlemi, yazıyı yapıştırırken veya hergangi bir hatada rahatça sökülme ve yıllar sonra eserde bir aşınma olursa tamir etmek kolay olduğu için kullanılan klasik bir yöntemdir. Hesaplı olması da ayrı bir etkidir.

Bu kağıtların yapıştırılmasında yani murakka gerilmesinde kullanılan tahtaya murakka tahtası denir. Bu tahtanın ebadı, kullanılacak kağıtların en büyüğünden daha geniş olmalıdır.

Murakka en az dört kat kraft kağıdının kademeli olarak kesilmesiyle yapılır. Kağıtlar küçükten büyüğe doğru sıralanarak üst üste muhallebi (un veya nişasta ile yapılan muhallebi) yardımıyla yapıştırılır.

Kağıtlar duru su ile ıslatılır. Veya ıslak bir sünger yardımıyla nemlendirilir ve hemen kurumayıp, gevşemesini sağlamak için rulo haline getirilerek bekletilir. Bu işleme kağıdın tavlama denir.

Islatılan kağıtlardan küçük olanı murakka tahtası üzerine su yardımıyla nişasta kullanmadan yapıştırılır. Sadece üst yüzeyine ince bir tabaka halinde muhallebi sürülür ve elle kağıdın her tarafına iyice yedirilir. Onun daha büyüğü olan ikinci kağıdın bir yüzüne de muhallebi bir başka yerde sürülüp, alttaki kağıdın üstüne arada hava kalmayacak şekilde yavaşça yatırılır. Burada dikkat edilecek husus, bu kağıdın birincisine nazaran her iki tarafında aynı mesafe kalacak şekilde (3-4 cm kadar) yerleştirilir. Böylece alttan tahtaya yapışmayan birinci kağıdın üstüne gelen ikincisi, hem birinciye hem de kenardaki fazlalıklardan tahtaya yapışmış olur. Aynı şekilde üçüncü ve dördüncü kağıtlar da yapıştırılır. Böylece murakka gerilmiş olur. Kağıdın üstü ortadan kenarlara doğru, yırtılmayı önlemek için bir başka kağıt konup sıvazlanarak, aradaki fazla muhallebinin ve hava kabarcıklarının çıkması sağlanır.

⁴⁷ Uğur DERMAN, "Türk Sanatında Murakkalar", *İlgi*, Kasım 1981, S.32, s.41

Yapıştırma işlemi bittikten sonra, murakkanın nemini çekmesi için kurumaya bırakılır. Bu işlem için gölge bir yer olması gerekir ve ağır ağır kendi halinde kuruması makbuldür.

Murakka kuruduktan sonra yazı yapıştırılmadan önce, tezhip edilecek alanlar için en üste boyanmış, aharlanmış ve mührelenmiş olan renkli kağıt yapıştırılır. Artık buna kuruduktan sonra yazı yazılmış olan kağıdın arkasına yine ince bir tabaka halinde muhallebi sürülüp, gerilmiş alan üzerine yapıştırılır. Böylece işlem tamamlanmış olur. Murakka dört etrafından cetvel yardımıyla kesilerek çıkartılır. İyi bir murakka'nın "tak" sesi çıkararak çıkması gerekir ki iyi gerilmiş olduğu buradan anlaşılır.

Artık yazı tezhiplenmeye hazır hale gelmiş olur.

III.1.5 Altın Varak Ezme

Altının varak haline getirilmesi oldukça zahmetli bir işlem olup varaklar 1/10,000 mm'ye kadar dövülerek inceltilmek suretiyle yeşil ışığı geçirebilecek hale getirilir. Pudralanan altın varaklar 12,5 x 6,5 cm ebadında ince kâğıtlar arasına yerleştirilir. On varak altın bir deste yirmi deste ise bir tefedir ve içinde 200 varak altın bulunur. Bir defterde 25 varak altın vardır⁴⁸.

Altın varaklar, ezilip fırça ile sürüldüğü gibi uygulanacak zemine yapıştırmak suretiyle de uygulanır. Yapıştırma işlemine genellikle yumurta akı ve miksiyon kullanılır.

Altın ezme, altın varakların arap zamkı veya bal ile ezilip, kamış kalemle yazılabilecek veya fırça yardımıyla sürülebilecek hale getirilmesi işlemine denir.

Altın varakların ezilmesi, büyük ve çukur çini veya sırlı toprak bir kap içinde olur. Günümüzde düz, pürüzsüz bir porselen kapta kullanılmaktadır.

⁴⁸ İnci A.BİROL, "Altın Varak", T.D.V.İ.A., C.2, İstanbul 1989, s.541

Ezme işleminde arap zamkı ile süzme bal aynı sonucu verdiği için iyi cins bir arap zamkından veya süzme baldan birkaç damla alınıp kabın ortasına konur. Ezme işlemi elle yapıldığı için ellerin temiz olması gerekmektedir. Ezme işlemi yapacak elin orta parmağı tabağı koyduğumuz mamule değdikten sonra altın varak alınarak zamkın veya balın üzerine bırakılır. Parlaklığı tamamen kayboluncaya kadar etrafa yaymandan tek parmakla ezilerek hamur halene getirilir. Diğer varaklarda aynı işlemden geçerek sıra ile ezilir. Bu şekilde en az bir saat devam edilir.

Ezme işleminde parmaklar zorlanıyor ise altın iyi eziliyor demektir. Altının ezildiğini anlamak için üzerine birkaç damla su damlatılır. Eğer altın su damlacıklarının üzerine çıkıyor ise iyi kıvamda ezilmiş olduğu anlaşılır. Parçalar halinde dibe çökerse ezme işlemine devam edilmelidir.

Ezme işlemi bitince parmaklar kabın içerisinde temiz su ile yıkanır. Tabaktaki altın, parmak yardımıyla temizlenerek başka bir kaba boşaltılır. Başka bir kapta altının üzeri iyice kaplanacak şekilde temiz su ile doldurularak 8 – 10 saatlik bir bekleme ile altın yıkanır. Böylece altının dibe çökünce üzerindeki fazla su alınarak tekrar tekrar yıkanır. Üç dört kere aynı işlemden sonra yıkanan altının suyu alınır ve kurumaya bırakılır. Sarı boya görünümündeki altın biraz mat olur ve üzerinin toz kaplamaması için kapalı bir kapta saklanmalı ve öyle kullanılmalıdır.

Altın ezme işleminde günümüze gelen iki usul vardır. Biri Nefeszade İbrahim Efendi yolu, diğeri Mücellit Saffet Efendi yoludur ki, ikisinin de aşağı yukarı aynı yöntemle yukarıda anlatıldığı gibi kendi üslupları ile aktararak anlatmışlardır.

Ezilen altının tezhipte kullanılması için kullanımı sırasında jelatinli su kullanmak gerekmektedir. Şeffaf küçük plakalar halinde olan jelatin sıcak suda eritilerek kullanılır. Levha veya herhangi bir eseri tezhiplerken eser bitinceye kadar aynı jelatinli suyu kullanmak makbuldür.

Altın jelatinli su ile kullanıldıktan sonra mutlaka yıkanmalıdır.

III.2. Desen Uygulamada Kullanılan (İşlem Esnasında) Teknikler

III.2.1. Zemini Boyalı Klasik Tezhib (Düz Tezhib)

Klasik tezhib sanatında kullanılan en eski tezhib tekniğidir. Eski müzehhipler tarafından düz tezhib olarak da adlandırılır. Bu teknikte desen zemini tamamen boyanarak kağıt zemininden ayrılır. Tarihte zemin rengi olarak en çok bedahşi lacivert veya diğer ismiyle lapislazuli lacivert kullanılır. Desende ayrılan pafta içlerinde daha çok Fatih devri tezhiblerinde görülen siyah, acı yeşil, mat altın gibi renklerde kullanılır.

Zemini Boyalı Klasik Tezhibin Yapılış Sırası:

1. Seçilen tekniğe uygun desen hazırlanır.
2. İşlenecek murakka üzerine desen geçirilir.
3. İlk yapılacak işlem parlatılacak altının sürülmesidir ve bu altın zermühre ile parlatılır. Parlak altın; cedvel, yaprak ve saplarda kullanılır. İstenirse çiçeklerin bazı kısımlarında veya rumi, ipliklerde de parlak altın sürülebilir.
4. Hatayi grubu motiflerin zeminleri beyaz veya çok uçuk renklerde boya ile astar sürülür. Bu astar sulu kıvamda olmalıdır.
5. Daha sonra bütün desenin siyah tahrirleri çekilir. Tahrirler çok ince, düz çizgiden ibarettir ve motif sınırlarının dışında çekilir. Sapların iki yanındaki tahrirlerin paralel ve düzgün olmasına dikkat edilir.
6. Zemin rengi dalgasız olarak, mümkünse hiç ara vermeden doldurulur.
7. Renklendirme ve son rötuşlar yapılarak tezhib bitirilir.

Tığ motifleri, zemini boyalı klasik tezhibin bitiminde mutlaka kullanılır. Bu teknikte kağıt ile zemin rengi birbirinden farklı olduğu için, tığ motifi kaynaştırıcı bir unsurdur. Böylece eserde bir bütünlük sağlanmış olur.

III.2.2. Zer-Ender-Zer Tekniği

Zer-ender-zerin lüğat karşılığı, altın üzerine altındır. Klasik tezhib tekniklerinde zemini boyalı klasik tezhib, bilinen en eski tekniktir. Bütün kitap sanatlarında özellikle dini eserlerde hilyelerde, divanlarda, daha çok bu teknik kullanılmıştır.

Bu teknik için çizilen desenlerde monotonluğu önlemek desene bir cazibe, çeşni katmak için paftalara ayrılır. Tarihte kitap sanatlarında bu paftalar daha çok zer-ender-zer tekniğinin kullanıldığı görülür. Her ne kadar iki teknik içi içe kullanılsa da yapılış biçimi ayrıdır, bunun için zer-ender-zer tekniğini ayrı olarak ele alıyoruz.

Altını mat ve parlak olarak veya iki renk altını mat-parlak kullanarak yapılan tezhib tekniğidir. Mesela; yeşil ve sarı altını kullanarak zemine mat sarı, üzerine yeşil altını parlak sürerek veya bunun tam tersini de uygulayabilir ya da tek renk altını zeminde mat, motiflerde parlak olarak kullanabiliriz. Bu suretle zemin ile motifler ayrılmış olur ve ismini de yapılış tekniğinden alan zer-ender-zer uygulanmış olur. Zemini, motiflerden daha çok ayırabilmek için bazı zer-ender-zer tarzı tezhibde zemindeki mat altın üzerine iğne perdahtı yapılmıştır.

Tahrir genellikle siyah ve düz çizgi halinde çekilir. Şayet kahverengiye bakan bir siyah görülürse; mutlaka rastıklı mürekkep kullanılmıştır.

Bir zer-ender-zer tekniği olarak da uygulanan foyalı zer-ender-zer tekniğini Muhsin Demironat(1907-1983) Hoca'dan öğreniyoruz.

Foyayı da tanımlayacak olursak; saydam olan rubi kırmızı renkle, (lal mürekkebi) yaprak uçlarına konan gölgedir. Fatih devri tezhibinde çok rastlanır.

Zer-ender-zer tekniğinin işleyiş sırası:

Tekniğe uygun desen hazırlanır ve işlenecek murakkanın üzerine geçirilir.

1. Altın kullanacağımız zeminin çok temiz olması, altının iyi parlaması için gereklidir. (Desen normal çizgilerle çizilse bile işe başlamadan önce kalem fazlalıkları bayat ekmek içi veya hamur silgi ile temizlenebilir.)
2. İlk olarak parlatılacak altın (cedvel, sap, yapraklar) yoğun olarak sürülür ve zer-mühre ile parlatılır. Bu parlatılacak altınlara iplik de ilave edilir.
3. Daha sonra zemine mat altın sürülür, bu altın sulu olmaz sıvama dediğimiz normal kıvamdaki altındır. Zemine sürülen altın parlatılmaz. Eğer zemindeki altın parlatılırsa desen rahat seyredilmez ve bu değişmeyen bir kuraldır. İstenirse ince saman kâğıdı ile mat parlatılır.
4. Çiçeklerin içlerine beyaz astar boyası konulur, desende rumi, bulut gibi motifler boyanacaksa, çiçeklerle birlikte, altın olacaksa sap ve yapraklarla birlikte boyanır.
5. Bundan sonra el altı kâğıdı kullanarak bütün desenin, siyah ve düz çizgi ile tahriri çekilir. Bu tahrir mat altın ile parlatılan altın arasındaki sınırı belirler.
6. Son olarak çiçeklerin renkleri konur, varsa tirfiller ilave edilir. Böylece işlem tamamlanmış olur.

III.2.3. Halkâr Tekniği

“Arapça'da Halli, yıldızlama (altınlama), süsleme mânâsına gelen bir kelime olup, Hallikârî yıldızlama işi demektir. Bu kelime, zamanla Halkan, Halkâr, hatta halk arasında Helkâr, Herkâr şekline dönmüştür.”⁴⁹

"Kâr kelimesi Farsça'da iş manasında olup "Hallikârî" altınlama işi anlamına gelir."

Başka bir kaynakta ise şöyle tarif edilmektedir.

⁴⁹ Uğur DERMAN, "Halkârî", **Türk Ansiklopedisi**, C. 18, Ankara 1970, s. 409

"Hall-kâr; güzel yazılmış bir yazıyı veya sanatkârâne yapılmış bir minyatürü çevreleyen çiçek motiflerinden, bilhassa, hatayi cinsi kullanılmak suretiyle yapılan tezhib, süsleme.

Halkkârî: Halkâr tarzında yapılmış tezhip, süsleme; altınla süsleme yapma sanatı."⁵⁰

Tezhib sanatının vazgeçilmez tekniklerinden biri olan Halkâr tekniği, sırf altınla yapılan bir bezeme tarzı olmakla beraber, altının yanısıra rengin kullanılmasıyla da çeşitli kompozisyonlar verir. Bu şekilde yapılan uygulamalara "Şikaf" tabir olunur. Şikaf kelimesinin lügat manası "boya ile yaldızın birlikte kullanılması suretiyle yapılan süslemeler"dir.⁵¹

Halkârî, "Altın yaldızla oymalar, nakışlar ve yazılar yapmak sanatı"⁵² şeklinde de tarif olunmuştur. Fakat bu tarif "halkârî" kelimesine tam olarak uygun düşmemektedir.

"Halkâr, klâsik süsleme san'atımızda, geniş mânâsıyla "altınla işlenmiş tezyinat" demek ise de, aslında bu kadar şümüllü bir mânâ ifade etmez, yâni altınla işlenmiş her tezyinat, Halkârî değildir. Meselâ, masif (sıvama) altın sürülmekle yapılan tezyinat veya yazılar Zerendud (= altın sürülmüş) adıyla anılır. Halkâr adı, klâsik san'atımızda, altına yapılan tezyinatın tahsîsen bir cinsine verilmiştir."⁵³

Jelatin eriyiğiyle sulandırılarak hazırlanan "zermürekkep" denilen altının, dereceli olarak sürülmesi ile motiflere derinlik ve boyut kazandırılır. Bu şekilde elde edilen gölgeli tezyinata halkârî adı verilir. Rengi de bu şekilde gölgeli uygulamak mümkündür.

Halkâr tekniği uygulamadaki çeşitliliğinden dolayı farklı bir zenginliğe sahiptir.

⁵⁰ Ferit DEVELLİOĞLU, "Hâll-kâr, Hallkârî", **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Ankara 2001, s. 319

⁵¹ Ferit DEVELLİOĞLU, a.g.m., s. 998

⁵² Celal Esad ARSEVEN, "Türk Sanatında Tezyinat", **Sanat Ansiklopedisi**, s. 677

⁵³ Uğur DERMAN a.g.md., s. 409

Bazı tariflerde yıldız tabiri kullanılmış olsa da, klâsik tezyinatımızda kendini gösteren o muhteşem parlaklık, günümüze kadar kullanılagelen altından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle altın yerine, bugün parlak görünüşlü olsa da yarın kararmaya mahkum olan yıldız kullanmak boşa emek sarfetmektir.

Halkârî deseni, uygulanacak yerin ölçüsü, hangi uzaklıktan seyredileceği, levha ise yazının kalınlığı göz önüne alınarak hazırlanır. Motifler bu özelliklere uygun olarak çizilir ise de halkârîde genellikle iri motifler tercih edilir.

Gölgelendirme işinde kullanılan altın zerrelere güzel görünmesi için halkârînin işleneceği kağıdın, aharlı veya mührelenmiş iyi cins kağıtlar olması gereklidir. Bu yüzden emici kağıtlar tercih edilmez.

Halkârın asıl güzelliği altının parlatılması ile ortaya çıkar.

Uğur Derman'a göre; "Fakat halkâr'da umumiyetle mat parlaklık aranır, çünkü altın daha iyi gösterir. Gözü rahatsız etmeyen bir asalet kazanır, bunun için, zer-mühre ile parlatılırken araya saman kağıdı dediğimiz ince, yarı şeffaf ve parlak kağıt konur. Bazen desenlerin bir kısmı parlak bırakılmak suretiyle halkâra ayrı bir hususiyet verilir."⁵⁴

Ayrıca "Açık renkli zemin üzerine yapılan halkârî parlatılırken mühre doğrudan desenin üzerinde gezdirilir". Bu tezyinata, gölgelendirme işlemi dediğimiz boyut kazandırma iki şekilde uygulanır.

1. Sulu altın kullanılarak (Sulu halkâr)
2. Yoğun altın kullanılarak (Tarama halkâr)

Birinci ve en çok uygulanan teknikte, "jelatin eriyiğiyle sulandırılmış olarak fırçaya, yeterli miktarda alınan altının yaprak uçlarına doğru

⁵⁴ Uğur DERMAN, a.g.md., s. 411

sürülmesiyle altın zerrelere ağırlığı uçlarda toplanarak farklı tonlar elde edilir."⁵⁵

2-3 numaralı fırça motiflerin çıkış noktasından uç noktasına doğru hareket ettirilerek altın zerrelere yoğunluğu uç kısımlarda toplanır. Sonra yoğun altın ile tahrirler çekilir, tahrir için ince ezilmiş altın kullanılır. Tahrirler saplarda düz çizgi, hatayi grubu motiflerde ise nüanslı çizgi şeklinde olur.

Altının sulandırılma miktarı ve sürülüğü, el mahareti ve fırça tecrübesi isteyen bir iş olduğundan bu meleke uzun zaman içinde kazanılır. Tashih kabul etmeyen bir çalışma olması yanında verilen gölgenin derecesini desenin her tarafında aynen koruma mecburiyeti işin en zor tarafıdır.

Gölgelendirmenin fırça ile tarama suretiyle gerçekleştirildiği ikinci tarz "tarama (taramalı) halkârî" veya "perdahlı halkârî" olarak adlandırılır⁵⁶.

Tarama usulünde yapraklara zemin konulmaz, doğrudan doğruya fırçaya alınan altın yoğun olmak kaydıyla uç noktalara bırakılır, ince ince taranarak yaprağın diğer kısımlarına dağıtılır. Ayrıca tahrir çekmeye gerek yoktur, tarama, uçlarda yoğunluk olduğu için derinlik kazanır.

Burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, altın zerrelere uçtan uzaklaştıkça azaltılarak dağıtılmasıdır. Uzun emek gerektiren bu tarz diğerine göre daha güçtür, aynı işlem motiflerin her parçası için tekrarlanır, tarama sonunda fırça izlerinin belli olmamasına dikkat edilir.⁵⁷

Halkâr yalnız bir çeşit değil hatır ve hayale gelmeyecek kadar çoktur. Halkâr çeşitlerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1.Sulu Halkâr : En çok bilinen ve en çok kullanılan tek renk altın ile yapılan klâsik halkâr tipidir. İki farklı renkte altın ile yapmak da mümkündür. Daha çok koyu renk zemin üzerine uygulanır. Zer mürekkep denilen "sulu altın" ile yapılan bu tekniği ilk defa Rikkat Kunt Hoca yapmıştır.

⁵⁵ Çiçek DERMAN, a.g.md., s. 365-366

⁵⁶ Çiçek DERMAN,a.g.md.,s.366

⁵⁷ Çiçek DERMAN, a.g.md., s. 366

2.Tahrirli Halkâr: Daha çok açık zemin üzerine tercih edilir. "Umumiyetle siyah renkle yapılan tahrirleme altın tahrirle birlikte uygulanırsa fırça nüansı altınla verildiği için siyah tahrir dış kısma nüanssız olarak çekilir, sadece siyah renkle tahrirlenecekse motif nüans verilerek işlenir."⁵⁸

Tahrir renkli de olabilir.

3.Renkli Halkâr (Zerşikâf) : Yapraklardaki gölge sulu renk ile verilir, tahrirler altınla çekilir. İstenirse gölgeye biraz altınla takviye yapılabilir. Daha çok açık renk zemin tercih edilir fakat koyu renk zeminler de kullanılabilir.

4. Foyalı Halkâr: Mezarlıklarda üreyen kırmız böceğinden elde edilen yarı şeffaf lal mürekkebiyle yapılır. Altınlama işleminden sonra motiflerin uç kısımlarına foya dediğimiz küçük fırça darbeleri ilave edilir.

Foyalı halkar ile ilgil Çiçek Derman şöyle bir açıklama yapar; "Kırmızı bir parıltı meydana getiren bu çeşit halkârî bilhassa Fatih devri eserlerinde görülmektedir."⁵⁹

5. İğne Perdahlı Halkâr: Motiflerin göbek kısımları mat altınla yoğun olarak boyanır ve iğne perdahtı yapılır.Bu da halkâra ayrı bir cazibe katar.

6. Zemini Boyalı Halkâr: Bu uygulamada desen iki defa geçirilir, birincide motiflerin dış sınırları geçirilir sınır çizgilerinin içi renkle düz dalgasız boyanır, ikincide tekrar desen konularak motiflerin ayrıntıları iç çizgileri çizilir. Sonra sulu yahut tarama usulü ile motiflere gölge verilir ve tahrirler altınla çekilir. Daha ziyade açık renk zeminler tercih edilir, motif zemini koyu renkte olduğu için açık zemin, halkarı daha güzel gösterir.

Ayrıca tarih içerisinde yapılan eserlerin bazılarında tamamen veya kısmen sıvama altınla yapılmış, halkârî görünümü veren işlere de rastlanır.

İslâmî bezemede kullanılan bütün motiflere halkârî desenlerinde de yer verilmiştir. Birinci sırayı hatâyî grubunun aldığı bu motifler içinde sırasıyla

⁵⁸ Çiçek DERMAN , a.g.md., s. 366

⁵⁹ Çiçek DERMAN, a.g.md, s. 367

rûmî, bulut ve bilhassa hayvan motiflerine sıkça rastlanmaktadır. Daha ziyade Herat ve İran (özellikle Safevî devri) halkâr örneklerinde hem efsanevî hayvan motifleri hem de aslan, tavşan, ceylan, leylek gibi hayvanların üslûplaştırılmış örnekleri bol miktarda yer almaktadır. Bu gruptaki motifler tarama ile gölgelendirilmiştir."⁶⁰

Bu çok cazip olan tezyinat usulü başlı başına herhangi bir yerde, bir kitapta, bir levhada, bir yazı kenarında ve ekseriya hafif olmaları hasebiyle minyatür kenarlarında yer almıştır.⁶¹

Eski tarz şemse ciltlerin dış ve içinde, lake (ruga) işlerde (kitap üstü, kutu, yay, kubur denilen kalem kutusu ve yazı altlığı tezyinatında), kitap boğazlarında, hatta çini desenlerinde geçmiş asırlarda çok kullanılmış ve örneklerine müzelerde, kütüphanelerde rastlanacak çok eserler verilmiştir.⁶²

Tarihi, tahminen altı asır öncesine kadar uzanan bu sanat XX. yüzyıl tezyinatında da mevkiini korumuştur.⁶³

Bildiğimiz en eski halkâr ustası Fatih devri saray nakışhanesi Sernakkaşı Baba Nakkaş adıyla anılan Özbek asıllı Mehmet Efendi'dir. II. Beyazıd devri saray nakışhanesi baş nakkaşı ise Şah Kulu'dur. Ustaca kullandığı fırçasıyla sazyolu üslûbunun doğmasına sebep olmuştur.

16. yüzyılın ikinci yarısı saray başnakkaşı ise Şahkulu'nun talebesi ünlü Kara Memi'dir. "Bahçe çiçeklerinin (gül, lâle, karanfil, bahar dalları vb. gibi) kısmen üslûplaştırılarak tezhibe dahil edilmesinde ilk adımı atan ve onların bolca kullanılmalarına vesile olan da bu sanatkârdır."⁶⁴

18. yüzyılın ikinci yarısının en önemli müzehhip ve lake cild tarzının ustası, Yusuf Mısıri'nin talebesi olan Üsküdarlı Ali Çelebi'dir.

⁶⁰ Çiçek DERMAN, a.g.md., s. 367

⁶¹ Süheyl ÜNVER, "Türk Tezyinatında Halkariye Dair," **Arkitekt**, S. 2, İstanbul 1939, s. 9

⁶² Uğur DERMAN, a.g.m., s. 411

⁶³ Çiçek DERMAN, a.g.md., s. 367

⁶⁴ Çiçek DERMAN, "Osmanlılarda Tezhip Sanatı", **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Editör Ekmeleddin İhsanoğlu, C. 2, İstanbul 1988, s. 489

Çiçek Derman'ın tespitine göre"Osmanlı devrinin son yıllarında geleneksel sanatların ihya edilmesi ve bu alanlarda öğrenci yetiştirilmesi amacıyla İstanbul'da Medresetü'l-Hattâtin (1914-1925) kurulmuştur. Burada tezhib derslerini veren hocalar, Yeniköylü Nuri Bey ve Bahâeddin Efendi (1866-1939)'dir.⁶⁵

Daha sonra emaneti devralan Rikkat Kunt, Muhsin Demironat ve Süheyl Ünver hocalar, kaybolmakta olan bu sanatımızı yeniden diriltmişler ve onların talebeleri olan hocalarımız eliyle günümüze kadar gelmesine vesile olmuşlardır.

III. 2. 4. Çift Tahrir (Havalı Tekniği)

Çift tahrir veya havalı denilen tekniği, kompozisyonda yoğunluğu azaltmak ve gözü dinlendirmek için yapılan bir tekniktir.

Bu teknikte bir motifteki bütün tahrirler birbirine eşit aralıklı, paralel ve çift çizildiğinden dolayı çift tahrir, iki tahrirli arasında bırakılan boşluklardan dolayı da havalı adını alır.

Çift tahrir havalı tekniğinde tek renk veya çok az renk kullanılır. Eserin bütünlüğünü ve estetiğini korumak ve çizgilerin bir kargaşa yaratmasını önlemek amacıyla sade desenler tercih edilir. Hava boşluğunun her yerde eşit ve tahrir çizgilerinin muntazam ve aynı kalınlıkta olmasına dikkat edilir.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde ortaya çıkan çift tahrir (havalı) tekniği Osmanlı sarayında son derece sevilmiş ve uzun bir dönem varlığını korumuştur. Günümüzde de müzehhipler tarafından benimsenmiş ve halen uygulanmaktadır.

III. 2. 5. İğne Perdahı Tekniği

Aslında bir boyama tekniği olmayıp, altınla boyanmış olanların ışıltısını vurgulamak amacıyla yapılan bir tekniktir.

⁶⁵ Çiçek DERMAN, a.g.md., İstanbul 1988, s. 491

İğne perdahı, iğne ucu ile altın üzerine hafif bastırarak birbirine yakın üç nokta koymak şeklinde veya altını tamamen iğnelemek suretiyle yapılır. Bu çukurlaştırma usulüyle parlatma sağlayan bir yöntemdir. Ucu kağıdı delmeyecek kadar yuvarlanmış ve bir sopa yerleştirilmiş iğne veya ince çivi, kağıda dik açıyla tutturulur ve altın sürülmüş yerlere aynı sıklıkta ve eşit kuvvette bastırılarak noktalar konulur.

17. yy. da çok kullanılan bu parlatma tarzı, ufak alanlarda uygulandığı ve aşırılığa kaçmadan uygulandığında cazibesini korur⁶⁶.

III. 2. 6. Zer-Efşan Tekniği

Türk tezvinatında serpmeye altın şeklinde yapılan bir süsleme tarzıdır. Zar-efşan, altın serpmeye manasına gelir.

Saray nakışhanesinde hazırlanan yazma eserlerde, bilhassa murakkalarda ve Mushafların iç sayfalarında zer-efşan tekniğinin uygulandığını görüyoruz. Zer-efşan kalbur ve fırça zer-efşanı olmak üzere iki şekilde uygulanır.

Varak altın, deliklerini irili ufaklı açılmış kalbur şeklinde bir kutuya konulur ve içinde kuru fırça hareket ettirilir. Kalbur zer-efşanı adıyla bilinen bu teknik uygulanırken, farklı büyüklükte düşen altın parçaları, daha önce jelatinli su sürülmüş olan ıslak zemine yapışıp kalır. Böylece altın parçaları, uygulanan yüzeyin her tarafına eşit serpilmiş olmasına dikkat edilerek yapılmış olur.

Fırça zer-efşanı ise altını jelatinli suyla sulandırmak suretiyle zer-mürekkep (altın mürekkebi) kıvamına getirilir. Orta kalınlıkta bir fırça yardımıyla zemine 2-3 cm yukarıda bir mesafeden altın serpilir. Bu serpmeye sırasında iki adet fırça kullanılır. Birinde altın diğeri boş bir fırça üstüste gelecek şekilde konulur ve vurarak çırpılır.

⁶⁶ Çiçek DERMAN, "Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı", **Osmanlı Kültür-Sanat**, C.11, Ankara 1999, s.114

Yakın tarihimizin önemli müzehhiplerinden Muhsin Demironat, renkli boylarla da zer-efşan tekniğini uygulamıştır. Gümüş ile yapılan zer-efşan da vardır, fakat uzun vadede dayanıksız olduğu için tercih edilmemiştir.

İşte kalbur ve fırça zer-efşanında, irili ufaklı düşüşler kağıda ayrı bir estetik kattığı için geçmişten bu güne uygulana gelmiştir

III. 3. Desen Çizme Tasarım Tekniği Ve Uygulaması

Gelenekli sanatlarda desenler iki önemli özellik taşırlar.

1.Milli üslubu belirleyen birleştirici ortak özellikler ki, bunlar hassasiyetle korunması şarttır. Çünkü bu özellikler, ait olduğu milletlerin kimlikleri gibidir ve sanatının her dalına mutlaka yansımıştır. Sadelik içinde güzelliği yakalamak, az malzeme ile mana zenginliği yakalayabilmek, Türk sanat üslubunun ana çizgilerini oluşturur.

Bu özellikler aynı zamanda Türkün dünyaya bakışını, yaşayış biçimini de sanata yansıtmaktadır. Türk sanatının mimari, musiki, edebiyat, bezeme gibi bütün dallarında milli özellikleri seyretmek mümkündür⁶⁷.

2.Diğer özellik ise, ait olduğu sanat dalını zenginleştiren, tasarım hacmini genişleten üsluplar arasındaki farklılıkları belirleyen, ayırıcı özelliklerdir.

Mesela Fatih devri bezemelerinde hakim olan Baba Nakkaş üslubundaki yuvarlak uçlu yapraklar ile Yavuz Sultan Selim'in çaldıran seferinden dönerken beraberinde getirdiği sanatkarlardan Şah Kulu'nun ortaya koyduğu saz yolu üslubu ince uzun, sivri uçlu yaprakları ve daha sonra saray nakışhanesi baş nakkaşı Kara Memi'nin has bahçesinin çiçeklerini tezyinata taşıyarak başlattığı üsluptaki yaprakla, şekil olarak hep birbirinden farklıdır.

Celal Esad Arseven'in *Hayat Mecmuası'ndaki* bir makalesinde Türk tezyinatını Orta Asya Selçuklu ve Osmanlı olmak üzere üç devirde incelerken

⁶⁷ İnci A.BİROL, "Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniği", **Osmanlı Kültür Sanat**,s.312

şöyle demiştir. “Her devrin üslubu birbirinden farklıdır. Fakat her şubenin tezyinatı da birbirine yabancı olmayan ve biri diğerinin istihalesinden ibaret bulunan şekilleri muhtevindir. O derece ki, mudekkik bir göz bunlar arasındaki karabeti ve hepsinde aynı kavmin bedii ve ruhi tezahüratını müşahede eder. Orta Asya sanat eserleri üzerindeki tezyinat ile Selçuki ve Osmanlı tezyinatı mukayese edilirse Türk’ün duygusunu gösteren aynı bir nispet ve vezin, aynı bir düstur görülür”⁶⁸.

Desen tasarlanırken, desenin çeşidini, motiflerin büyüklüğü ve kullanılacak renkler, üzerine işleneceği yüzeyin şekline, büyüklüğüne, yapıldığı maddeye ve işlenilirken kullanılacak tekniğe göre seçilir. Onun için Türk tezyini sanatlarında kalıp usulü kullanılmamış, bezenecek her yüzeye uygun yeni bir desen çizilmiştir.

Sınırlı küçük alanlar için pano tarzı desenler, düzgün olmayan alanları bezemek için serbest desenler, geniş alanları bezemek için ulama (raport) desenler, geometrik yüzeyler için simetrik desenler tercih edilir.

Gene bir çini panodaki hatayı motifi, tezhip edilecek desendeki hatayı motifine göre çok daha büyük ve ayrıntılıdır. Taş üzerine oyulacak desenin motifleri de büyükçedir.

Tezhip sanatında, uygulanacak desenin motiflerinin boyutu, kullanılacak tekniklere ve gözün esere seyredebileceği uzaklığı göre değişir.

Mesela celi (iri) levha, yazma esere göre daha uzaktan seyredildiği için, celi levhadaki kullanılacak motifler daha iri olmalıdır. Zira esas olan, eseri süslemek maksadıyla yapılacak tezhibin de aynı uzaklıktan seyredilebilir olması ve yazıyı etkilememesidir.

Renk seçiminde ise, taş, fildişi, ahşap ve deri üzerine işlenecek desenler için zemin doğal yapısına uygun renkler ve altın tercih edilir. Çini de

⁶⁸ Celal Esad ARSEVEN, “Türk Sanatında Tezyinat”, **Hayat Mecmuası**, C.1, S.20, Ankara 1927, s.9

ve kağıt üzerine yapılan tezhiplerde ise, bulunduğu yüzyıla göre değişen Türk sanatının klasik renk zevki dikkate alınır⁶⁹.

Desenin yapı taşlarını oluşturan motifleri çıkış kaynağı, tarihi gelişimi, çizim tekniği, özellikleri, desen içinde kullanılış şekli ve çeşitleri ile iyi tanımak, desen tasarımında atılacak ilk önemli adımdır.

Herhangi bir motifin çiziminde ilk önce, kaneviçesini (dış şekli) ve eksenlerini belirlemek gerekir. Böylece gözün seçebileceği hafiflikte çizilen kaneviçe, motifin büyüklüğünü ve genel şeklini tespit etmiş oluruz. Daha sonra kaneviçesi esas alınarak içine motifin ayrıntıları yerleştirilir.

Motiften sonraki ikinci adım desen bilgisidir. 20. yy'ın müzehhiplerinden Muhsin Demironat Hoca desen çizimini anlatırken, “Kompozisyon hazırlamayı nasıl öğreneceğiz” dersek, bunun iki yolu vardır der ve şöyle anlatır:

- 1-Motif ilgisi ve desen çizme tekniğini iyi bir ustadan öğrenmek,
- 2-Göz eğitimi için çok görmek, el eğitimi için çok çizmek.

Her ne kadar sanatta kabiliyet ve azim ön plana gelirse de, kendi kendini yetiştirmek ile bir üstad görerek yetişmek arasında, çok büyük fark vardır demektedir. Bu tavsiyeler atalarımızın “Üstadsız sanat haramdır” sözünü de doğrulamış oluyor⁷⁰.

-Bütün bu bilgi ve birikim sonrasında deseninin tasarlanmasında şu sıra takip edilir.

- Bezenecek alanın sınırları çizilir.
- Yerine uygun, ne çeşit bir desen çizileceği belirlenir.
- Varsa simetri eksenleri ve taraflar çizilir.

⁶⁹ İnci A. BİROL,a.g.m.,s.312

⁷⁰ İnci A.Birol,a.g.m.,s.314

-Seçilen desen çeşidine göre helezonlarla plan tamamlanır.

-Daha sonra plan üzerine motiflerin yeri ve büyüklüğü, kaneviçeleri ile işaretlenir.

-Kaneviçelerin içine motiflerin ayrıntıları çizilir.

-Demlenme süresi (Gözün deseni tamamen unutabilmesi için geçmesi gereken süredir. Çünkü göz alışkanlık kazanır ve bir müddet sonra hataları fark edemez hale gelir. Bir manada desenin olgunlaşması süresi olan demlenme süresinden sonra, desen tekrar ele alınarak son düzeltmeleri yapılır.) geçtikten sonra düzeltmeler yapılarak desenin çizimi sona erer.

Desenin kağıda geçirilme zamanı geldiğinde ise, desen açık zemin üzerine geçirilecekse, iğnelenmiş kalıp iğnenin battığı yer alta gelecek şekilde yerleştirilir ve tülbentten yapılmış kaseye, füzen tozu kullanılarak üzerinde gezdirilir. Desen, koyu renk kağıda geçirilmek istenirse ince bir kağıt tebeşirlenir ve tebeşirli kısım zemin üzerine gelecek şekilde konur. Hazırlanan desen de tezhiplenecek kağıt üzerine sabitleştirildikten sonra ince uçlu bir kalem yardımıyla desen üzerinden çizilir. İşlem bitince zemindeki fazla tebeşir yumuşak bir bezle atılır. Taşların fazlalığı bayat ekmek ile de temizlenir. Desen aktarımından sonra renklendirme işlemine geçmeden önce hafif tebeşire sürülmüş bir bezle, kağıt üzerindeki fazla yağ alınır ve renklendiriri.

Bu klasik yöntemler dışında gelişen teknikle birbirine ya ışıklı masa yardımı ile ya da kurşun kalem ile hazırlanan deseni kağıda ters çevirerek tersten kurşun kalem ile tekrar çizilecek veya tırnak bastırarak da kağıda geçirilir.

BÖLÜM IV

IV.TEZHİP SANATININ KOMPOZİSYON ve RENK ÖZELLİKLERİ

IV. Tezhip Sanatının Kompozisyon Ve Renk Özellikleri

IV.1. Tezhipte Kompozisyon

Kompozisyon, bir yüzey üzerine arzu edilen şekillerin dengeli ve göze hoş gelecek tarzda yerleştirilmesidir. Doğada her şeyin bir dengesi olduğu gibi, kompozisyondada dikkat edilecek nokta dengedir.⁷² Bu yerleştirme yapılırken paftaların dengeli dağılımında düz, kırık, eğri çizgiler ve kare, üçgen, dikdörtgen, daire gibi geometrik şekiller önemli yer tutar. Aynı zamanda estetik bir unsur olarak kompozisyonun başarısında etkili olur. Dik ve yatay çizgiler dengeyi temin etmeye yardımcı olmanın yanısıra kırık olmaları dolayısıyla sertlik ve hareketsizlik ifade ederler. Eğik çizgiler ise hareketi meydana getirir ve tasarıma daha yumuşak bir görünüm kazandırır. Özellikle bitkisel motifli kompozisyonlarda daima eğik çizgiler kullanılır. Bu tarz kompozisyonlarda doğada olduğu gibi, motiflerin dairesel hatlar üzerinde serbest olarak yerleştiği ve dalların rahat bir şekilde zeminde hareket ettiği görülür.⁷³ Kompozisyon, biçimlere ruh veren güçtür. Herşeyin yerli yerine oturduğu tamamlanmışlıktır. Öyle ki formların ahenginde, karşılıklı birbirini destekleyen ve birbirine dayanan bağlantılarda kendisini gösterir.⁷⁴

Kompozisyonun oluşmasında en önemli faktör, sanatkarın, tabiatı tatlı neticesinde aldığı izlenimleri kendine has milli ve manevi duyguları çerçevesinde eserine aktarmasıdır.⁷⁵ Tezhip sanatında, sanatçının oluşturduğu kompozisyonlar sadece motif veya çizgiden ibaret değildir. Her ne kadar belli kurallara bağlı kalınarak yüzeyler doldurulsa, tasarımlar ortaya çıksa da müzehhip benliğinden ve sanat görüşünden bir şeyler katar.

Kompozisyon şöyle uygulanır: İlk önce süslenecek yüzey, kare, üçgen, daire gibi geometrik şekillerden faydalanılarak orantılı bölümlere ayrılır. Böylelikle kompozisyona yerleştirilecek olan motiflerin gittikleri yön ve desenin merkez noktaları tespit edilir. Daha sonra çizilen düz(yatay ve dikey)eğik ve kırık çizgiler yerleştirilir.

⁷² Azade AKAR, Cahide KESKİNER, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul 1978, s.15

⁷³ Hatice AKSU, "Türk Tezhip Sanatında Süsleme Unsurları", *Yeni Türkiye*, Ankara 2000, s.636

⁷⁴ Selçuk MÜLAYİM, "Türk Sanatının Erken Devri", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S.3 Eylül 1988, s.45

⁷⁵ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.15

Dik ve yatay çizgilerdengeyi, eğik çizgiler ise hareketi sağlar. Eğik çizgiler birbirine zıt yönlerde kullanıldığı zaman yine denge temin edilmiş olur.

Bitkisel kompozisyonlarda, motiflerin doğada olduğu gibi dairesel hatlar üzerine serbestçe yerleştiği ve dalların rahat bir şekilde zeminde hareket ettiği görülür. Düz ve kırık çizgiler ise hendesi motiflerin terkininde, özellikle sonsuzluğu simgeleyen, başlangıcı ve sonu olmayan sürekli olarak devam eden desenlerde kullanılır.⁷⁶

Birden fazla tür motifin meydana getirdiği kompozisyonlarda her türlü motif kendi doğrultusunda, kendi hattında devam eder ve biter. Yani rumi hattından hatayı, hatayı hattından rumi motifi çıkmaz. Kesıştikleri noktalarda ise biri alttan diğeri üstten geçerek devam eder ve bu kesışme noktaları motiflerle kapatılır.

Bitkisel ve rumi motifler, ayrı ayrı kendi hatları üzerinde bulunup süsleme unsurunu meydana getirdikleri gibi münhaniler ve bulut gibi diğerk bazı motifler de kümeler halinde veya çeşitli formlar meydana getirerek kullanılırlar. Bulutlar ve münhaniler belirli hatların üzerinde kullanıldığı gibi kompozisyon içerisinde serbest dolaşarak da kompozisyonla bütünleşirler. Geometrik motiflerden oluşan kompozisyonlar ise şematik olarak çizilen hatlara aynen uymak zorundadır⁷⁷

Bu aşamalar gerçekleştirilirken dikkat edilmesi gereken iki nokta vardır. Birincisi; motif yayılımı ve boşluk dengesidir ki eğer buna dikkat edilmezse lüzumsuz boşluklar veya motifler olur. İkincisi ise yerleştirilen motiflerin büyüklük küçüklük dengesidir ki eğer buna dikkat edilmezse merkezsel sistem kaybolur.

Tezyinatın esasını oluşturan motifleri, desendeki yerlerine ve vazifelerine göre iki ana grupta toplamak mümkündür. Yani,

a)Desenin hakim noktalarında kullanılan, büyükçe ve detaylı ana motifler.

b)Boşlukları dolduran, deseni zenginleştiren, sapların kesışme noktalarını kapatan, daha küçük ve sade görünüşlü yardımcı motifler.

Ancak bir desende ana motif olan, diğerkine yardımcı motif olarak farklı kompozisyonlarda yer alabilir.⁷⁸

Genel olarak kompozisyon çeşitlerinin tasnifi şu şekilde yapılabilir:

1-Tek merkezli olanlar

2-Bağımsız serbest kompozisyonlar

⁷⁶ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.16

⁷⁷ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.16

⁷⁸ İnci A.BİROL, Çiçek DERMAN, **Türk Tezhip Sanatında Motifler**, İstanbul 2001 s.13

- 3-Çok eksenli olanlar
- 4-Simetrik olarak kullanılanlar
- 5-Başlangıcı ve sonu olmayan,ulama tarzındaki kompozisyonlar
- 6-Belirli ve tek düzen kalıplar içinde olanlar
- 7-Eğik çizgilerin yardımı ile yapılanlar
- 8-Geometrik şekillerden oluşanlar
- 9-Girift ve çok dolu görünümde olanlar
- 10-Sade ve basit şekilde olanlar
- 11-Bitkisel, hayvansal ve her iki motifin birleşmesiyle meydana gelenler
- 12-Her türlü motifin uygulandığı kompozisyonlar
- 13-Sanatkarın ve yüzyılların üsluplarını yansıtanlar

Kompozisyon tekniğinin bir meleke olarak elde edilmesi 20.yy.'ın değerli müzehhiplerinden Muhsin Demironat tarafından şöyle anlatılmaktadır: Kompozisyon hazırlamayı nasıl öğeneceğiz dersek, bunun iki yolu vardır :

- 1-Motif bilgisi ve desen çizme tekniğini iyi bir ustadan öğrenmek,
- 2-Göz eğitimi için çok görmek, el eğitimi için çok çizmek.

Her ne kadar sanatta kabiliyet ve azim ön plana gelirse de, kendi kendine yetişmek bir üstad görerek yetişmek arasında, çok büyük fark vardır.⁷⁹

IV.2. Tezhipte Motif

Bütünü meydana getiren ana parça, başlıbaşına bir unsurdur. Motifler binlerce yıllık bilgi, görgü, deneyim, inanç, kültür ve estetiğin çizgilerini yansıtır. Tezhipte kullanılan her bir motifin ifade ve sembolize ettiği bir anlam taşıdığı değer ve önem vardır. Bu motifler, derin inanç ve gönül alemine, engin ve geniş ufka, ilahi ve kahuti desteğe mazhar olmuş sanatkarların kalem ve fırçalarından ortaya çıkar.⁸⁰

Tezyini sanatlarda desenin yapı taşlarını meydana getiren motiflerin oluşturulmasında sanatkarlar modellerini gerçekçi bir bakışla tabiattan almışlar, esas çizgileri koruyarak detayı almışlar, kendi zevk ve görüşlerine göre çizmişlerdir. Stilizasyon veya üsluplaştırma adı verilen bu yolun sanat dünyasında bir dönüm noktası

⁷⁹ İnci A.BİROL, “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”,**Osmanlı Kültür Sanatı**, C. 12, Ankara 2002, s. 308-315.

⁸⁰ Hasan ÖZÖNDER, “Motif”,**Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri Terimleri Sözlüğü**,Konya 2003,s.135

olduğu ve klasik motiflerin bu metotla ortaya çıktığı söylenebilir. Bundan dolayı tezyini sanatlarımızda ne tabiatın kopyasını ne de tamamen zıt düşen şekilleri görmek mümkündür. Aynı anda eserlerde hem tabiatın hem de sanatkarların izlerini görebiliriz.⁸¹

Kaynakları esas alınarak motifler tasnif edilirse, ilk olarak özellikle Osmanlı döneminde daha çok kullanılan hatayi grubu adı altında toplanan bitki kaynaklı motifler göze çarpar. Bu motifler hatayi, yaprak, penç, yarı üsluplaştırılmış çiçekler olmak üzere kendi içinde de gruplara ayrılırlar. 18. ve 19. yüzyıllarda çok rastlanan ve Avrupa tesiriyle tabiattaki şekliyle süsleme sanatımıza giren çiçekler de vardır. Çok kullanılan bir motif olan bulutların Orta Asya'da Çinlilerden Türklere geçiş dönemi ile daha sonraki devirlerde kullanılış şekilleri farklılık gösterir. Hayal mahsulü ejderhanın ağzında gazap ve öfke ifadesi olan bulut, Türk sanatkarı elinde tabiattaki bulut halini almış ve gerçekçi bir anlayış içinde kullanılmıştır.⁸²

Bu motiflerin bazıları her devirde revaç bulan, bazıları da belirli asırlarda parlayıp sönen tezyini unsurlardır. Mesela Selçuklu ve Beylikler devri tezhibinin vazgeçilmez motifi olan münhani, bu durumunu diğer asırlarda devam ettirememiş, buna karşılık hatayi, penç ve rumi, tezhibin her devrinde ana motif özelliğini korumuşlardır.

Bütünü meydana getiren ana parça başlı başına bir unsurdur. Motifler binlerce yıllık bilgi, görgü, deneyim, inanç, kültür ve estetiğin çizgilerini yansıtır. Tezhipte kullanılan her bir motifin ifade ve sembolize ettiği bir anlam, taşıdığı bir değer ve önem vardır. Bu motifler, derin inanç ve gönül alemine, engin ve geniş ufka, ilahi ve lahuti desteğe mazhar olmuş sanatkarların kalem ve fırçalarından ortaya çıkar.⁸³

Müslüman-Türk sanatkarlar tezyini sanatlara imzalarını atarken, modellerini gerçekçi bir bakışla tabiattan almakla beraber kendi zevk ve düşüncelerini katmışlardır. Ana çizgileri koruyarak detayları atmışlardır. Stilizasyon veya üsluplaştırma⁸⁴ diye isimlendirilen bu yol sayesinde tezyini sanatlarımızda ne tabiatın kopyasını ne de tamamen zıt şekilleri görmek mümkündür. Lakin esere bakıldığında, hem tabiatı hem de sanatkarı seyredebiliriz.⁸⁵

⁸¹ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.14

⁸² İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.13

⁸³ Çiçek DERMAN, “Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı”,**Osmanlı KültürSanat**,C.2,Ankara 1999,s.626

⁸⁴ İnci A.BİROL,a.g.m.,

⁸⁵ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.14

Tezhip sanatında uygulanan motifleri şu şekilde sıralayabiliriz ;

IV.2.1.Yaprak

Bitki kaynaklı motifleri tanımaya yaprak ile başlamak yerinde olur. Çünkü bitkiler aleminde biyolojik yapısıyla mühim vazifeler yüklenmiş olan yaprak, şekil bakımından da pek çok farklılıklar gösterir. Bu sebeple tarih boyunca sanatkarlara ilham kaynağı, sanat eserlerine de konu olmuştur.⁸⁶

Yaprak, hatayi grubundaki penç, gongagül, hatayi gibi motifleri meydana getiren ve desen içinde önemli yeri olan temel motiflerdendir. Tezhipte kullanılan yaprak, tabiattaki görünüşünün üsluplaştırılmasıyla, tezyinatta çeşitli şekillerde çizilmiştir. Şöyle ki:

- 1-Sade ve küçük boyda yapraklar
- 2-İri dişli yapraklar
- 3-Parçalı ve dilimli yapraklar
- 4-Ortadan katlı yapraklar
- 5-Kıvrımlı yapraklar⁸⁷

Yaprakla ilgili bu genel bilgiden sonra tezhipte görülen şekillerine göre şu şekilde tasnif yapabiliriz ;

1)Sade ve küçük yapraklar : Bu yaprakların uç kısımları daha kalın ve koyudur. Yine uç kısımlar ne yuvarlak ne de sivridir. Yaprakların bitişi ile başlangıcı hiçbir zaman birleştirilmez. Bu form tüm yaprakların kalıbını oluşturur.⁸⁸

2)İri dişli yapraklar : Büyük bir yaprak kanaviçesi üzerine irili ufaklı yapraklar çizilerek dişler yerleştirilir. Tekdüze bir görünüm yaratmamak için dişler yaprağın başlangıç ve bitiş kısmında küçük, karın kısmında irili ufaklı, uç kısmında ise küçük ve seyrek. Eğer yaprak geniş ise yaprağın içi, orta damar, küçük, yaprak, penç, bulut veya rumi motifleriyle hurdelenebilir.⁸⁹ Bu yapılırken yaprağın içi ne tıklım tıklım doldurulmalı ne de boş bırakılmalıdır.⁹⁰

3)Ortadan katlı yapraklar : İkiye katlanmış bir yaprakta orta damara kılçık denir. Kılçıkta kullanılan sembolik dişlerle, yaprak kenarındaki dişler umumiyetle ufak

⁸⁶ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.17

⁸⁷ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.17

⁸⁸ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.17

⁸⁹ **Hurdelemek:**Büyük bir motifin içini küçük motiflerle süslemek demektir.

⁹⁰ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.17

farklarla ayrılır. Bu kılıçık yaprağın duruşunu ve hareketini daha iyi belirtmek için kullanılır.⁹¹

4)Kıvrımlı yapraklar : Kıvrımlı yaprakta kıvrım iki şekilde gösterilir: Birincisi ; tek nokta üzerinde dönüşlü, ikincisi ; iki nokta üzerine dönüşlüdür. Tek noktadan dönüşte, üstten gelen çizgi alta alttan gelen çizgi ise üste geçer.⁹²

IV.2.2.Penç

Bir çiçeğin kuşbaşı görünüşünün üsluplaştırılmış şeklidir. Hatayi grubundan penç, ismiyle bilinen bu motifler, bitki kaynaklı olup, herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün üsluplaştırılarak (stilize edilerek) çizilmesiyle elde edilmiştir. Model üsluplaştırılırken, yapraklarının sayısına göre yaprakların sayısına göre Farsça isimler almış ve:

bir yapraklı ise **yek berk**

iki yapraklı ise **dü berk**

üç yapraklı ise **se berk**

dört yapraklı ise **cihar berk**

beş yapraklı ise **penç berk**

altı yapraklı ise **şeş berk** denilmiştir.⁹³ Fakat en çok kullanılan beş yapraklı olduğu için(penç berk)diğerlerini de kapsayan bir isim olarak kullanılmış ve daha sonra bu da kısaltılarak “penç”şeklini almıştır. Penç motifinin bir, iki ve üç yapraklısına az rastlanır. Dört yapraklısı ise haç (istavroz) şeklini hatırlattığı için benimsenmemiştir.⁹⁴ Aynı yöne eğilmiş, kıvrılmış yapraklardan oluşan penç'e dönüş hareketinden dolayı “Çark-ı Felek te”denilir.⁹⁵

Motifin kanaviçesi daire görünümündedir. Penç motifi, yalın ve katmerli olmak üzere iki çeşittir. Büyük boyda çizilen pençlerin hemen hepsi katmerlidir. Çünkü genişleyen alan aynı merkezli birkaç daire çizilerek (katmerlenerek) hem desenin doldurulması hem de zenginleştirilerek güzelleşmesi sağlanır.Desen içinde ana motif olarak da yardımcı motif olarak da kullanılan motif yön bildirmediği için sap

⁹¹ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.17

⁹² İnci A. BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.17

⁹³ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.47

⁹⁴ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.47

⁹⁵ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.47

dönüşlerinde veya kesişmelerde anahtar bir motiftir.⁹⁶ Çok zaman simetrik bir görünüş ile çiçeğin tabii yapısına bağlı kalınarak, dengeli ve ahengli bir arayış içinde, irili ufaklı yapraklar yerleştirilir. Kabaca ortaya çıkan motif, düzeltmeleri de yapılmakla son halini bulmuş olur.

IV.2.3.Hatai(Hatayi)

Hatayi'nin motif adı olarak ne zaman kullanıldığı bilinmemektedir.⁹⁷

Tezhip sanatının ana motiflerinden biridir. İsminden de anlaşıldığı gibi, menşei itibariyle 'Hatta', 'Hatay', 'Hıtay', 'Huten' isimleriyle de anılan Çin Türkistanı'na bağlanır.⁹⁸

Hem hattat ham de müzehhip olan Baysungur Mirza, Gıyasettin isminde bir sanatkarı, yeni motifler bulup mevzuları zenginleştirmek üzere Çin Türkistanı'na gönderir. Oradan getirilen bu motife o memlekete izafeten hatayi ismi verilir.⁹⁹

Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya ulaşan hatayi motifinin en yaygın kullanım sahasını bulması Osmanlı devrinde olmuştur. Bu motif her asırda başka özellikler kazanmıştır ki bunlar kolayca farkedilebilir.¹⁰⁰

Hatayi, muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan şekildir. Buna eski deyimiyile “makta-ı tülani” (uzunluğunuz kesit) denir.¹⁰¹

Hatayi motifinin kısımları ;

1-Çiçeğin göbek kısmında tohumları koruyan **meşime** dediğimiz kesecik vardır. Meşimenin alt ve orta kısmında, sapın çiçeğe birleştiği nokta bulunur. Bu nokta hatayi için “ükde-i hayati(can noktası) gibidir. Ekseriyetle ya bir helezon veya mine şeklinde belirtilir.

2-Çiçeğin kaidesini oluşturan ve eskiden **keys** denilen çanak kısmı belirgin şekildedir. Mesela karanfilde bu kısım çok açık olarak görülür.

3-Meşimenin veya göbeğin etrafını çeviren yapraklar ise çiçeğin renkli kısmını teşkil eden taç yapraklardır. Eskiden bunlara “tüveyç”denilirdi.

⁹⁶ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.48

⁹⁷ Oktay ASLANAPA,**Türk Sanat Tarihi**,İstanbul 1989,s.19-20

⁹⁸ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.65

⁹⁹ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.65

¹⁰⁰ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.65

¹⁰¹ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.65

Hatayi motifinin dış hududu demek olan kanaviçesi yumurta şeklinde, içi çizilen iki oval çizgiden meydana gelir. İçteki kanaviçe, meşimenin sınırını belirtir.

Motifin esas çizimi meşimeden başlar. İki kanaviçe arasına, ahenge dikkat edilerek eşit aralıklarla çiçeğin çanak kısmı ve taç yaprakları yerleştirilir. Çizilen taç yaprakların başlangıç noktası daima can noktasıdır.

Bu motifte simetri vardır. Helezon üzerinde çeşitli yönlerde çizilen hatayi motifinde bu simetri, el ve göz alışkanlığı ile verilir.¹⁰²

IV.2.4.Gonca-gül(Gonce)

Buradaki gül bildiğimiz gülü değil, genel olarak çiçek manasını ifade eder. Yani gonca çiçek demek olan bu motifler, tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin tezhip üslubuna çekilmiş halidir.¹⁰³

Bir goncagül'de bile taç yaprakları ve çanak kısmı bellidir. Meşime ve tohumlar ya hiç görülmez veya kısmen görülebilir.

IV.2.5.Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler

Onbeşinci yüzyıl sonlarından itibaren mushafın surebaşı tezhiplerinde, ufak çiçekli ot kümeleri şeklinde görülen yarı üsluplaştırılmış çiçekler yerlerini, XVI.yy'ın ilk yarısından sonra hasbahçe çiçekleriyle yapılan yeni bir üsluba bırakır.¹⁰⁴

XVI.yy.Kanuni devrinde, sarayın sernakkaşı Kara Memi tarafından bu üslubun ortaya çıkarıldığını biliyoruz.¹⁰⁵

Stilize edilmiş olmalarına rağmen karakterlerini kaybetmeyen bu çiçekler, ayrı ayrı isimleriyle desen içinde farkedilirler.¹⁰⁶ Üsluplaştırma, sanatkarın modelini kopya etmeden ana çizgilerini koruyarak, istek ve düşünceleri doğrultusunda, görmek veya göstermek istediği şekilde çizmesidir.¹⁰⁷ Üsluplaştırılmış hatayi, penç, goncagül gibi motiflerin doğadaki çiçeklerden hangisinin stilize edilmiş şekli olduğu kesin olarak anlaşılacakla beraber yarı üsluplaştırılan çiçekler karakterlerini kaybettirmedikleri

¹⁰² İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.66

¹⁰³ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.101

¹⁰⁴ Banu MAHİR, “İkinci Bayezid Dönemi Nakışhanesinin Tezhip Sanatına Katkıları”,**Türkiyemiz** 60,Şubat 1990,s.6

¹⁰⁵ Filiz ÇAĞMAN, “Ehl-i Hiref”,**Türkiyemiz** 54,Şubat 1988,s.14

¹⁰⁶ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.113

¹⁰⁷ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.113

için desen içinde ayırt edilebilmektedirler.¹⁰⁸ Kompozisyon içinde yarı üsluplaştırılmış çiçekler kullanılırken herbiri, kendi sapı ve kendi yaprağı ile çizilmelidir. Karanfil yaprağı ile kendi sapı üzerinde, gül yaprağı ile kendi sapı üzerinde bulunur.¹⁰⁹

IV.2.6. Naturalist Üslupta Çiçekler

18.yy.da Osmanlı İmparatorluğu bir çok alanda olduğu gibi, sanatta da batı etkisinde kalması ile süsleme sanatımızda büyük değişiklik olmuştur. 19.yy'a kadar süren bu süsleme tarzı bütün alanları etkisi altına almış Avrupa'nın Rokoko, Barok ve Ampir tarzlarının Türk zevkine göre şekillenmesi ile “Türk Rokokosu” denilen bir üslup ortaya çıkmıştır.¹¹⁰ “Şükufe” diye adlandırılan ve çiçek minyatürleri olarak nitelendirilen çalışma tarzında, çiçekler genellikle buketler halinde, tek vazolu, vazosuz bereket boynuzunda sepette ve saksıda çalışılmışlardır.¹¹¹

IV.3. Geometrik Motifler

Geometri kurallarına ve ölçülerine uyularak şekillendirilmiş motifler olan geometrik süsleme İslam sanatının en karakteristik unsurudur. Anadolu Selçukluların da yoğun olarak kullanılan bu süsleme tarzı Osmanlı'da da devam etmiştir. Kare, üçgen daire, dikdörtgen, poligon, baklava, yıldız gibi formların birleşmesinden oluşan geometrik desenler, başlangıç ve bitiş noktalarını göstermemeleri nedeniyle, ezelilik ve ebedilik düşüncesini yansıtmaktadır. Formların bu tarzda şekillenmesi bunun İslam felsefesinin etkisi altında geliştiğinin göstergesi olarak kabul edilir.¹¹² Bazen rumi ve bitkisel motiflerle birlikte kullanılsalar da geometrik motiflerin hakimiyeti daima hissedilir.¹¹³

Tarihin hemen her döneminde kullanılmış olan geometrik süslemeler, İslam sanatında Emevi, Abbasi, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu dönemlerinde geliştirilmiştir. Kompozisyonlar öteki süsleme konuları olan bitkisel, yazı ve figürlü

¹⁰⁸ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.113

¹⁰⁹ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.113

¹¹⁰ Zeynep GÜNEY,A.Nihan GÜNEY,**Osmanlı Süsleme Sanatı**,s.49

¹¹¹ Zeynep GÜNEY,A.Nihan GÜNEY,a.g.e.,s.70

¹¹² Azade AKAR,Cahide KESKİNER,a.g.e.,s.5

¹¹³ Azade AKAR,Cahide KESKİNER,a.g.e.,s.20

kompozisyonlar yanında Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı çağları boyunca varlığını kesintisiz olarak sürdürmüştür.¹¹⁴

Geometrik motifleri şu şekilde tasnif edebiliriz :

1-Ağlar : Geometrik motiflerin sistemli bir biçimde düzenlenmesiyle oluşturulur. Ağlar iki çeşittir :

a)Kapalı geometrik sistemler: Pano özelliği taşıyan, sınırlı alanı bezeyen ve bu alan içinde başlayıp biten desenlerdir.

b)Açık geometrik sistemler: Açık geometrik sistemlerde çizgiler veya bağlantılar sonsuza değin uzanır.

2-Geçmeler : Bordür niteliği taşıyan geçmeler noktaların sistemli bir biçimde geçmesiyle oluşur.¹¹⁵

Tezhip sanatında genellikle yazıdan süslemeye geçişlerde ara bordür olarak kullanılır. En güzel örnekleri Selçukluların mimari bezemelerinde ve el yazması kitap süslemelerinde görülür.¹¹⁶ Geometri biliminin konusuna giren kırık, eğri ve düz çizgilerle üçgen, dörtgen, sekizgen gibi kapalı şekillerin belirli bir sistem içinde birleştirilmesinden geometrik kompozisyonlar doğar. Bir geometrik kompozisyonda en az iki temel eleman veya belirli bir geometrik konumda kullanılan bir tek eleman vardır. Böylece her kompozisyonun esas eleman ve düzen kavramı üzerine oturur. Elemanlar satıh üzerinde ya birbiriyle kesişir yada birbirine göre mesafe ve konumu sayı değeriyle ifade olunan özel geometrik ilişkiler içinde olur. Birden fazla elemandan meydana gelen kompozisyonlar; temel elemanları (veya çekirdek form) ve temel geometrik düzenleri içerir.¹¹⁷

IV.3.1.Zencerekler

Zencerekler, en basit geometrik şekillerin tek eksen üzerinde yürüyüp gittiği bordürlerdir. Bezemenin en zengin bölümünü oluşturan bu motifler bordür, pervaz, ulama, kenar suyu gibi farklı isimler de alırlar. Değişik boyutlarda uygulanan dar ve uzun satıhlar halinde hazırlanan zencerek düğümlerinin oluşma kökenlerinin yılan ve

¹¹⁴ Hatice AKSU,a.g.m.,s.644

¹¹⁵ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı ve Osmanlı Klasik Dönem Tezhip Sanatının Mukayesesi*,M.S.Ü.Sos.Bil.Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,İstanbul 1982

¹¹⁶ Azade AKAR,Cahide KESKİNER,a.g.e.,s.5

¹¹⁷ Selçuk MÜLAYİM,*Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı*,Ankara 1982,s.70

ejderlerin kıvrılmalarından olduğu iddia edilmektedir.¹¹⁸ Özellikle Anadolu Selçukluları tarafından her sahada bolca kullanılan bu bezeme tarzı yuvarlak bir noktanın etrafında çarkifelek gibi yer alan çizgilerden meydana gelir. Daima bir alttan bir üstten olmak üzere kesintisiz devam eden şeritler halindedir. Tezhip sanatında genellikle yazıdan süslemeye geçişlerde ara pervazı olarak kullanılır.¹¹⁹

IV.4.Hayvansal Motifler

Hayvan motiflerini tezyinatatta figür olarak değil, süsleme unsuru, elemanı olarak görüldüğü için mevcut motifler içinde kabul edilir. Bunları başlıca iki ana grupta toplayabiliriz :

1.Hayal mahsulü, efsanevi hayvan motifleri

Ejder(evren)

Simurg(zümrüd-i anka) olmak üzere ikiye ayrılır.

2.Tabiat kaynaklı, üsluplaştırılmış hayvan motifleri.

IV.4.1.a.Ejder(Evren)

İslam sanat eserlerinde sık sık tasvir edilen efsanevi hayvanlar arasında ejder, önemli bir yeri işgal eder. Türkler'in **evren** adıyla andığı bu hayvana Araplar **tannin**, Çinliler **lung**, Moğollar **moghur** ve İranlılar **ejderha** derler.¹²⁰

İslam sanatı'nda ejder tasvirleri, Türkler'in İslamiyeti kabulüyle çoğalmış ve Büyük Selçuklular yoluyla Anadolu Selçuklu sanatına girmiştir. Selçuklu Türk eserlerinde üsluplaştırılarak süsleyici eleman olarak kullanılan ejder aynı zamanda farklı karaktere bürünerek, kudret, bereket, saadet ve uğur sembolü olarak gösterilmiştir.¹²¹

IV.4.1.b.Simurg

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, Farsça'da otuz ve kuş “si-murg” kelimelerinden meydana gelmiştir ki bu da otuz ayrı kuşun özelliklerini üzerinde taşıdığına işarettir.

¹¹⁸ Azade AKAR.Cahide KESKİNER,a.g.e.,s.14

¹¹⁹ Azade AKAR.Cahide KESKİNER,a.g.e.,s.5

¹²⁰ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.129

¹²¹ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.129

Dini konular dışında kalan yazma eserlerin tezhibinde, bilhassa **halkari 'de** örneklerine rastlanmaktadır.¹²²

IV.4.2.Üsluplaştırılmış Hayvan Motifleri

Osmanlı tezyinatında en az kullanılan motiflerin başında üsluplaştırılmış hayvan motifleri gelir. İran sanatının tesiriyle, Türk tezyini sanatında görülen bu motifler, daha ziyade XV.yüzyıl şemse örneklerinde karşımıza çıkar.¹²³

Çini, halı ve seramik sanatlarında tezhipten daha fazla kullanılmıştır. Topkapı Sarayı Sünnet Odası iki yanındaki kuşlu panolar, bu grubun şah örnekleridir.

Kuşların çoğunluğu aldığı bu grup içinde, tavşan, geyik, aslan, pars, leylek vb. Üsluplaştırılmış hayvan figürleri bulunmaktadır.

IV.5.Diğer Motifler

IV.5.1.Rumi

Tezyinatta önemli bir yeri olan rumi motifi, her devirde, her üslupta başlangıcından günümüze kadar taştan, çinide, ahşapta, madende, kumaştan, tezhipte kullanılmıştır. Bazı müellifler rumiyi üslup olarak kabul etmişler bazıları ise desen tekniğinde kullanılan temel unsur olarak görmüşlerdir.¹²⁴ Rumi lügatta “Anadolu'ya ait” demektir. Roma İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü ve İran'a kadar uzanan Anadolu Yarımadası'na, Diyar-ı Rum denmesi sebebiyle bu ismi almıştır.¹²⁵

Rumilerin bitkisel kökenli olduğu yönünde fikir bulunsa da Orta Asya Türkleri'nin çok eski zamanlardan beri tezyinatlarında kullandıkları hayvan şekillerinin üsluplaştırılmasıyla meydana geldiği görüşü daha ağır basmaktadır.¹²⁶ Tavşan, balık, kurt, kuş, yılan, ejder bazen de efsanevi yarıtların kanat, bacak ve bedenlerinin stilize edilmeleriyle ortaya çıktığı genel kabuldür.¹²⁷

Rumi kendine ait bir hat üzerinde birtakım kurallar içinde, sanatkarın yaratma gücüne bağlı olarak çok değişik şekillerde uygulanabilir. Kompozisyonda bitkisel

¹²² İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.130

¹²³ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.130

¹²⁴ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.181

¹²⁵ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.182

¹²⁶ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.179

¹²⁷ Ayla ERSOY, **Türk Tezhip Sanatı**, İstanbul 1988,s.17

motiflerle karışık olarak kullanıldığı gibi kendine ait formlar içinde de kullanılabilir. Rumi bitkisel kompozisyonlarda kullanıldığı halde onlardan bağımsız bir motif karakteri göstermektedir. Böyle olmasına rağmen, kompozisyondaki bütünlüğü ve çeşitliliği sağlayan önemli elemandır.¹²⁸

Rumi motifi Onbeş ve Onaltıncı yüzyıllardaki 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.

Çizilişine göre şöyle isimler alır ;

- 1-Sade rumi
- 2-Dendanlı rumi
- 3-İşlemeli rumi
- 4-Sencide rumi
- 5-Sarılma rumi
- 6-Hurdelenmiş rumi

- 1)Sade rumi:** Kanaviçenin şeklini muhafaza eden, sade görünüşlü rumi motifidir.
- 2)Dendanlı rumi:** Sade ruminin sınır çizgisi, dendanlı çizilerek süslenmiş rumidir.
- 3)İşlemeli rumi:** Onaltıncı yüzyıl başından itibaren görülür. İrice bir ruminin içi, hatayı grubu motiflerle süslenmiştir. En güzel örnekleri de Topkapı Sarayı Mukaddes Emanetler kısmındaki çinilerdir.
- 4)Sencide rumi:** Simetrik gibi düşünülebilirse de, geometrideki manada simetrik değildir.
- 5)Sarılma rumi:** İsminden de anlaşılacağı gibi, üzerine sarılmış çıkmalarla süslü rumi motifidir.
- 6)Hurdelenmiş rumi:** İri bir rumi motifinin, küçük rumilerle hurdelenmesi veya süslenmesiyle ortaya çıkmıştır.

Desen içinde aldığı vazifelerden dolayı rumi motifi şu isimleri alır ,

- 1)Ayırma rumi
- 2)Tepelik
- 3)Ortabağ
- 4)Hurde rumi

¹²⁸ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e,s.181

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. İşte bu gaye ile kullanılan rumi motiflerine ayırma rumi denir.

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

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

4)Hurde rumi: İrice, rumi veya başka bir motifi süslemek maksadıyla kullanılan, küçük boy, sade rumi motifine verilen isimdir.¹²⁹

IV.5.2.Münhani

Münhani, lügatte eğri ve kavis gibi manalara gelir. Anadolu Selçuklularında çok kullanıldığından dolayı Ord.Prof.Dr.A.Süheyl ÜNVER bu motife “Selçuklu Münhanisi” demiştir.¹³⁰ En erken örnekleri Uygur döneminde yapılan Bezeklik fresklerinde görülür.¹³¹

Münhaniler genel olarak rumilerin ve kuş kanatlarının iç bünyelerindeki ayrıntılardan oluşurlar. Selçuklu yazma eseslerinin tezhibinde mühim bir yer işgal eden münhani, Beylikler devri Kur'an-ı Kerim'lerinde cazip örnekleriyle karşımıza çıkar. Osmanlı tezyinatında bu motife rastlamakla beraber, geçmişteki önemini kaybetmiştir.¹³²

Münhani tezyinatta, kenar suyu veya müstakil desen olarak kullanılır. Bunlar simetrik olduğu gibi aynı şeklin tekrarlarından meydana gelmiş yürüyen desenlerde de olabilir. Bu motiflere düz çizgiyle tahrir çekilir, nüans verilmez.

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.¹³³

¹²⁹ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.183

¹³⁰ Azade AKAR,Cahide KESKİNER,a.g.e.,s.19

¹³¹ Azade AKAR,Cahide KESKİNER,a.g.e.,s.19

¹³² İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.175

¹³³ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.175

IV.5.3.Bulut

Türk tezyini sanatlarında önemli bir yer işgal eden bulut motifine çıkış yeri olarak Çin gösterilir.¹³⁴

Türkler her konuda olduğu gibi sanatta da gerçekçi davranmışlar ve ilham kaynağı olarak 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.¹³⁵

Çin bulutunun Osmanlı-Türk tezyinatına XV.asrın ortalarında 1452 yılında yapılan II.Murad Türbesi'nin kalem işleri ile girdiği, tezhipli eserlerde ise Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 402 envanter numaralı Şeyh Hamdullah'ın(899-1494) yazdığı mushafta uygulandığı görülmektedir..Daha sonra, halıdan çiniye kumaştan işlemeye kadar yayılmıştır.¹³⁶

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.

2-Dolantı veya Çizgi Bulut: Bu bulutlar kullanılış şekline göre şu gruplara ayrılabilirler ;

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

b-Ayırma bulut: Deseni yeknesaklıktan kurtarmak ve bir cazibe katmak için zemin paftalara ayırmak icab eder.Bu renk ayırımında kullanılan çizgi (dolantı) tipindeki bulut motifine ayırma bulut denir.

c-Ortabağ: İsmindende anlaşılacağı gibi desen içinde sapları bağlama vazifesi gören bulut motifleridir.¹³⁷

¹³⁴ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.153

¹³⁵ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.153

¹³⁶ Banu MAHİR,a.g.m.,s.6

¹³⁷ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.153

IV.5.4.Çintamani

Tezhip sanatında kullanılan motiflerdendir. Orta Asya kaynaklı olan bu motif sanatınıza büyük bir ihtimalle Tebrizli Türk sanatkarlarının armağanıdır. Üçgen şeklini hatırlatan, ikisi altta birisi 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 verir¹³⁸. Çintamani motifinde yer alan ve Buda'nın üç ruhani özelliğini belirttiği söylenilegelen ; “Timuçin Damgası” da denilen bu üç beneği Timur devri sikkelerinde rastlanmaktadır. Osmanlı sanatkarları bu motifi güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kabul etmişlerdir. Çintamani motifi dokumalarda (çatma, kumaş, kaftan, kavuk örtüsü), halı ve çini sanatında tezhipten daha geniş kullanım sahası bulmuştur.¹³⁹

IV.5.5.Tezhipte Renk Kullanımı

Renk, tezhibin temel unsuru olup renksiz tezhip düşünülemez. Nasıl şekillerin, motiflerin ve formların uyumları önemli ise renklerin de uyumları ve yaptıkları etkiler önemlidir.

Eski devirlerde kullanılan renkler genellikle kök ve toprak boyalardan elde edilirdi. Boyalar incecik toz haline getirildikten sonra arap zankı ile ezilir ve ondan sonra kullanılırdı. Günümüzde ise bu boyaların yerini çeşitli sulu boya ve guaj almıştır. En eski bilinen boyalar, balmumu isinden yapılan siyah,üstübeç beyazı,lapis lazuli ve lahor çividi laciverdleridir. Altın ile laciverdi birbirini yakıştıran Türk sanatkarları yüzyıllarlar boyu en çok bu karışımı kullanmışlar.¹⁴⁰

Tezhip sanatında kullanılan renklere, devirlerine göre baktığımızda şu tabloyu görürüz. Selçuklularda ağırlıklı renk altın, mavi ve kızıl kahvedir. Fatih devri tezhibinde, karakteristik Fatih devri mavisi, beyaz, yeşil, siyah ve sülyen (turuncu); II.Bayezid tezhibinde de altın üzerine altın (zer-ender-zer) ile yapılan süslemeler ve mavi ile altın dengesi hakimdir. 16.yy'da klasik devirde başlıca renk laciverd ve altın olup motiflerde hemen hemen bütün renkler denenmiştir. 17.yy'da, 16.yy'ın parlak, canlı ve kendisine has renklerinin

¹³⁸ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.169

¹³⁹ İnci A.BİROL,Çiçek DERMAN,a.g.e.,s.169

¹⁴⁰ Azade AKAR,Cahide KESKİNER,a.g.e.,s.23

kaybolup altının ön plana çıktığını görürüz.¹⁴¹ 18.yy'ın ortalarından itibaren Avrupa tesiri altına girmeye başladığında, Barok ve Rokoko sanatlarının etkisiyle Osmanlı tezhip sanatında o devre kadar görülmeyen, renklerin koyulu açıklı kullanımı, bezemeye perspektif vererek derinlik kazandırmakta ve ışık gölge kontrastı karşımıza çıkmaktadır.

¹⁴¹ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu ...*, s.116

BÖLÜM V

V. TEZHİP SANATININ YAZMA ESERLERDEKİ KULLANIM ALANLARI

V.1. Zahriye Sayfaları

Zahriye'nin lügat manası Arapçada zahr; sırt, arka kelimesinden gelmektedir, "kağıt vesairenin arka tarafı, gerisi, bir kağıdın arka tarafına yazılan yazı, şerh manalar için kullanılan kelimenin adıdır."¹⁴²

Yazmanın esas sayfalarından önce gelen zahriye sayfası, ancak pek itinalı yazmalarda tezhiblidir. Bunlar tam sayfa halinde veya madalyon, şemse ve benzeri formlarda tertiplenmiştir.

Yazma eserlerde metnin başlığı sayfanın arkasına, sırtına gelen sayfaya yapılan tezyinata zahriye tezhibi denir. Zahriye sayfalan yazısız olduğu gibi bazılarında eserin kime ait olduğunu belirten yazılar vardır. Bunlara "temellüt kaydı" denir.

Ayrıca zahriye sayfalarını devrinin üslubuna uygun olarak tezhib ediliş şekline göre gruplara ayırmak mümkündür. Bunlar sırası ile dikdörtgen zahriyeler, kare zahriyeler, daire zahriyeler, oval ve mekik zahriyelerdir.

Her dönemde zahriye tezyinatı görülmez. Kitapların elle yazıldığı dönemlerde yazı yazılmasının uzun zaman alışı, bezemenin uzun sürmesi ve tek elden çıkmaması, malzemenin altın olması gibi zorluklardan dolayı her mushafta zahriye görülmeyebilir. Padişaha sunulan eserlerde ise sanatkar bütün hünerini gösterir ki bu da o dönemin zenginliğini, durumunu, üslubunu anlamamıza yardımcı olur.

Zahriye sayfaları genellikle tek sayfa, karşılıklı çift sayfa olduğu gibi üç, dört ve hatta yedi, sekiz sayfaya kadar çıkabilir. Bunlar genellikle padişaha sunulan yazma eserlerde görülür.

¹⁴² Ferit DEVELLİOĞLU, a.g.m., s.1402

V.2. Serlevha Sayfaları

Serlevha; baş sayfa anlamına gelir. Bu kelime bir kaynakta "Başlık yazma kitabın tezhiblenen başlık bölümü, bir levha veya kitabın başına yazılan yazı ve yapılan resme de serlevha denir"¹⁴³ şeklinde tanımlanmıştır. Bir başka kaynakta da "El yazması eserlerin ilk sayfalarına yapılan süslü başlık"¹⁴⁴ olarak tanımlanmıştır.

Serlevhanın başka bir adı "Mihrabiye"dir. Özellikle Mushaflarda Fatıha ve Bakara surelerinin çevresini bezeyen, simetrik, çift sayfaya verilen isimdir. Yoğun tezhib yapılmış ve Mushaflarm bu gösterişli sayfalarına "Dibaçe" de denir.

Mushaflarda ve diğer önemli yazmalarda (divanlar gibi) zahriyelerden sonra tezhibin en yoğun olduğu bölümdür.

"Müzehhibler, Mushafın karşılıklı gelen ilk iki sayfasına -Fatıha ve Bakara sureleri- hususi ve zengin tezhib yaparlar. Yazma Kur'ân'ların ve bu gösterişli sahifelerine -ki müze ve koleksiyonlarda ekseriya burası açıktır- "serlevha" ismi verilir. Ondan sonraki daha fazla ihtiva eden sayfalara tezhib yapılmaz. Ancak XVI. asrın hattatlarından Ahmet Karahisari'nin Kanuni Sultan Süleyman için yazdığı ve halen Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan nadide Muhaf ta olduğu gibi bunun da istisnaları vardır. Böyle müstesna Muhaf lar hariç, diğerlerinde serlevhadan sonraki sayfalarda yazının etrafına "cedveller ve bunun da kenarlarına "tahrir" denilen başka renkte çizgiler çekilmekle yetinilir."¹⁴⁵

Genellikle İran yazmalarında serlevhalar unvan sayfaları ile birlikte bulunurlar. Ortadaki metin başlığı altın zemin üzerine üstübeç ile yazılır. Ayrıca din dışı eserlerden divanlarda da görülen serlevha sayfaları, sunulacak kişinin ehemmiyetine ve maddi gücüne göre eserde yer almışlardır. Ayrıca

¹⁴³ Mine ESİNER ÖZEN, **Yazma Kitaplar Sözlüğü**, İstanbul 1985

¹⁴⁴ **Meydan Larousse**, C. 11, İstanbul 1973,s.2

¹⁴⁵ Uğur DERMAN, "Hat Sanatının Kullanılma Sahaları", **Sabancı Hat Koleksiyonu**, İstanbul, s.33-50

serlevhalar müzehhibin bütün hünerini sergileyebileceği, özenerek bezediği zahriyeden sonra gelir. Bunun için (özellikle dini eserler) devrin özelliğini gösterirler. Devrin kalitesini, üslubunu gösteren sağlam belgelerdir.

Serlevha tezhibleri zaman içinde form olarak gelişmiş, yazı ortada kalmak suretiyle, çevreleri tezhiblenmeye başlanmıştır.

Serlevha Tezhibin Kısımları

Serlevha tezhibi, metnin bulunduğu alan ve dışında kalan kısım diye iki bölümde incelenir;

1. Metin alanında satır araları boş bırakıldığı gibi beyne's-sütur denilen satır arası tezhibi ile de doldurulur. Bazen yazı arası tamamen tezhibli olabilir.
2. Ayet aralarında bırakılan boşluğa nokta yerine rozet şeklinde duraklar işlenir.
3. Metnin sağ ve solunda satırlardan kalan boş kısımlara koltuk denir. Bunlar dikdörtgen veya kare şeklinde olup devrinin üslubuna göre tezyin edilir.¹⁴⁶
4. Sure başı, Kur'an-ı Kerim'deki surenin başı veya divansa metnin başında ya da sonunda yatay dikdörtgen şeklindeki kısımlardır. Burada kitabe kısmında surenin veya metnin ismi yazılır. Genellikle altın üzerine beyaz üstübeçle yazılır.
5. Bu bölümleri birbirinden ayıran cedvel, iplik, ince ve daha kalınca arasuları vardır.
6. En dışta sayfanın üç kenarını çeviren kenarsuyu bezemesi düz ve kubbeli şekilleri olur. Bu kenar suları zemini boyalı klasik tezhible işlenerek, çok zaman dendanlı olup tığlarla son bulur. Tığ aralarında

¹⁴⁶ Uğur DERMAN a.g.m.,s.33

veya tığların işlendiği zeminde halkâr da bulunabilir. Sayfanın sırt kısmı cedvel ile sınırlandırılmıştır.

Desenin paftalama şekline göre serlevha çeşitleri üç grupta toplanır:

- İktil serlevhalar
- Kubbeli serlevhalar
- Her iki şeklin de birlikte görüldüğü mürekkep serlevhalar.

V.3. Ünvan Sayfası

Unvan sayfası; el yazması eserlerde genellikle tek taraflı olup, bölümün başlangıcında kullanılan tezhibli bölümdür. Çünkü Mushaflarda, cüz başlarında bulunan surenin başlangıcına tek taraflı yapılan tezyinata unvan sayfası denir.

Din dışı eserlerde yani ladini (divan, ilmi eser v.b.) eserlerde de tek taraflı veya eser birkaç bölümden meydana geliyorsa her bölümün başında gene tek taraflı unvan sayfası bulunmaktadır.

Çok özenilen divanlar gibi (büyük kısmı İran kökenli olan) bazı yazmaların başlangıcında çift taraflı simetri desen ile işlenmiş unvan sayfası formunda tezyinata rastlanabilir. Bilhassa İran yazmalarında unvan sayfası ile serlevhayı bir arada görebiliyoruz. Yine bu üslupta unvan sayfası tezhibi dışında kalan zemin halkâr ile doldurulmuştur. Türk üslubunda bu kısım gözü rahatlatmak için genellikle boş bırakılmıştır.

Unvan sayfası yazma eserler içinde bir bakıma serlevha görevini üstlenirse de bunları birbirinden ayıran bazı noktalar vardır. Unvan sayfasında cedvel ile çevrilmiş metnin üstünde yoğun tezhib yapılmıştır. Serlevhalar mutlaka karşılıklı simetrikli çift sayfada meydana gelir ve üst tarafı yoğun tezhibe bezenmiştir. Daha çok Mushaflarda görülse de padişaha sunulmak üzere hazırlanan eserlerde de rastlanmaktadır. Ayrıca bir kitapta birkaç bölüm

varsa birkaç unvan sayfası vardır. Ama serlevha kitabın başında zahriye sayfasından sonra gelir. Her bölümün başında bulunmaz.

Ünvan sayfasına yapılan tezhibin şekline göre çeşitleri vardır. Bunlar;

- Ünvan sayfası
- Kubbeli ünvan sayfası
- Mürekkebin ünvan sayfasıdır.

1. İklil, tezhib ıstılahlarındandır. Mushaflarda yazmaların başlarına verilen isimdir. Buna "sersure" " serlevha" "başlık" da denilirdi."¹⁴⁷

Düz şekilde hazırlanmış olan ve üzerinde yatay cedvelden sonra genellikle tığlarla bezenmiş olanlarına, dikdörtgen şeklinde bir pafta varsa buna ikkil unvan sayfası denir.

2. Eğer kubbe şeklinde bir paftalama varsa buna kubbeli unvan sayfası denir.

3. Eğer hem ikkil hem de kubbe paftalama varsa buna mürekkebin ünvan sayfası denir.

16. yy. unvan sayfalarında kullanılan tezhib tekniği genellikle zemini boyalı klasik tezhib tekniğidir ayrıca zer-ender-zer tekniği de uygulanmıştır. (Bu klasik tezhibin üstü ya yatay bir kuzu ve üzerinde tığlarla bezenerek tamamlanır.)

Ayrıca burada kullanılan teknikler, desenler ve işçilik devrin bütün özelliklerini yansıtır.

Serlevhaların kenar suyunda sıkça görülen halkâr tekniği, unvan sayfasında kullanılmamıştır.

¹⁴⁷ Mehmet Zeki PAKALIN, a.g.e.C.2, İstanbul 1971, s.48

V.4. Sure ve Bölüm Başları

Mushaflarda itina ile tezyin edilen sure başları (ser/sure), önemli bir yere sahiptir. Mushaflar dışında kitapların fasıl ve söz başları, divanlarda, her türlü şiirin başında ince tezhiblerle süslenmiştir.

Bunlar bazen dikdörtgen form içerisinde bazen de koltuk tezhibi halindedir. Sure başları hep aynı motifle süslenbildiği gibi her başlığı ayrı motiflerle süslenmiş eserlere de rastlanır; Süleymaniye Kütüphanesi'nde Fatih 3874 numaralı Muradi Divanı'nda olduğu gibi.¹⁴⁸

Bulunduğu kısmın üzerinde tığlar yer almaz. Bezeme şekli genellikle ünvan sayfası çeşitlerinden ikkil formdadır. Yani dikdörtgen şekilde olur. Bu tezyini alan içerisinde şiirin adı sıvama altın zemin üzerine üstübeçe yazılı olup, dikdörtgen kısmın tam orta kısmında yer alır.

Sure başları, Mushaflarda bulunan 114 adet surenin sayısını, başlangıcını, nerede, nasıl olduğunu belirten kitabe kısmıdır.

Bir sure başı deseni çizilirken genellikle 1/4 simetrik desen tipi tercih edilir. Kullanılan motifler, teknik ve renkler devrinin zevkini, üslubunu ve sanat seviyesini göstermeye yeter belgelerdir. Erken devir (11. ve 12. yy.) Mushaflarında paftalamada geometrik formlar çok kullanılmış, motifler irice kullanılmış, münhani motifleri hakim ve işçilik henüz tam incelenmemiştir. Kitabelerde de kufi yazı hakimdir. 16. yy. Muhaflarındaki sure başı tezhiblerinde genellikle, dört köşede köşebent, ortada mekik şeklinde zemini sıvama altın üzerine beyaz üstübeç ile sure hakkında bilgi yazılı sure başlarında görülür.

Ünvan sayfaları ile sure başları arasındaki fark ise;

1. Ünvan sayfası bölüm başlarında bulunur, her tip ilmi ve diğer konulardaki kitaplarda da rastlanır. Ama sure başları ise sadece mushaflarda surelerin bazılarında bulunur.

¹⁴⁸ Mine ESİNER ÖZEN, *Art Dekor*, S.58, Ocak 1998

2. Sure başları metin aralarında bulunduğu için dış sınırında tığlar bulunmaz. Halbuki ünvan sayfaları metin başlarında olduğu için tığlarla son bulur.

V.5. Hatime(Ketebe) Sayfası

Hatime sayfası yazma eserin en sonunda bulunan imzanın atıldığı sayfadır. Lügat manası bitıştır. Hattat veya müzehhibin imzasının bulunduğu, bitiş dualarının ve kitabın müellifinin imzasının yer aldığı son yapaktır.

Eserin önemine göre sayfanın alt kısmına doğru klasik formda, iki tarafında üçgen koltuk gibi kısımlara ayrılır, bunların içine tezhib yapılır, arasına imza metni yazılır.

Her eserin hatime sayfasına tezhib yapılmaz.

V.6.Güller

Kur'ân sayfalarında dışa bakan taraflarda, duraklardan daha büyük göbeği açık, yuvarlak bir motif kullanılır. Bu motif alt ve üst dendanlarla aşağı ve yukarı doğru tığlarla uzatılır. Buna hizip gülü denir. Hizip güllerinin ortasında Kur'ân'ın cüz isimleri yazılıdır. Bunlar Kur'ân içinde cüz başlarında yer alır. Cüz gülü dediğimiz bu şekiller ismini güle benzerliğinden dolayı almıştır.

Hz. Osman'ın ilk istinsah ettirdiği Mushaflarda, sayfa kenarında herhangi bir işaret olmadığını çeşitli kaynaklarda mevcuttur. Daha sonraları ise okuma alışkanlığı sağlamak ve eserin cazibesini arttırmak düşüncesiyle her beş sayfada bir hizip gülü, her on ayette bir aşere gülü, mushafın ayrıldığı otuz eşit parçadan her birisi için cüz gülü, secde edilecek ayetleri belirtmek için secde gülü geleneği yerleşmiştir.

Aşere gülü uygulamasının nereden geldiği hakkında İslam Ansiklopedisi şu bilgileri vermektedir: "aşr", Arapçada "on" demektir. Kur'ân-ı öğrenme ve ezber bilgileri çalışmasının onar ayetli bölümler halinde yürütülmesi ile ilgili ilk uygulamanın Hz. Peygamber tarafından yaptırıldığı

bilinmektedir.¹⁴⁹Bu uygulamaya hürmeten Mushaflarda on ayette bir işaret konması gelenekleşmiştir. Ayet sonlarında küçük, yuvarlak durak işaretleri, beş ayette bir damla şeklinde hamse işareti ve on ayette bir kenarda, içinde rakamı da yazılı yuvarlak aşere işareti Mushaflarda kullanılan işaretlerdendir.¹⁵⁰

İşte bu bölümleri gösteren tezyinat formuna "gül" denilmektedir.

Erken dönem Memlûk Mushaflarında güller kenar tezhibine bitişik işlenmiştir. Zamanla gelişerek sayfa kenarında müstakil dik bir eksen üzerinde işlenmeye başlanmıştır. Herat ve Osmanlı döneminde en güzel örneklerini gördüğümüz bu güller zengin tığlarla işlenmiştir.

Ortalardaki boşluk sıvama altınla doldurularak üzerine yazı yazılmıştır.

Son devir Mushaf tezyinatında moda uyularak stilize buket gülleri, Rokoko tarzı vazolar içinde çiçek buketlerinin uygulandığını görüyoruz. Ayrıca bu güller söz unsuru olarak yazısız da kullanılmıştır.

V. 7. Duraklar

Tezhip sanatının kitap sanatlarına uygulanmasında ilk adım durak tezyinatı olarak kabul edilir. Kuran'ı Kerim'in kitap haline getirilmesinden sonra ilk tezyin unsuru duraklardır. Kuran'ı Kerim'de ayet sonları küçük ekseri dairevi şeklele noktalar yani duraklarla belirtilmiştir.

Vakfe de denilen çoğu kez tezhiplenen bu elemanlar genellikle ayetin başlarına ve sonlarına konduğu için bu ismi almıştır. Dönemlere göre farklı tasarım ve renklerle bezenen duraklar eserdeki monotonluğu gidermek, gözü dinlendirmek ve eseri süslemek amacıyla uygulanmıştır.

Duraklar işlenirken bazı hususlara dikkat etmek gerekir. Şöyle ki; duraklar işleneceği zaman yazının mıstar çizgisine teğet değil hafifçe üstünde olmalıdır. Mıstar çizgisinin $\frac{3}{4}$ üst $\frac{1}{4}$ altta kalacak şekilde dairevi formda kaneviçesi çizilerek belirlenir. Duraklar ne çok büyük ne de çok küçük olmalı.

¹⁴⁹ Muhammed EROĞLU, "Aşr-ı Şerif", T.D.V.I.A., C.4, S.24

¹⁵⁰ Uğur DERMAN, *İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı*, IRCICA, İstanbul, 1992

Yazı kalınlığı ve satırla orantılı olmalıdır. Nesih bir hat ile yazılmış yazıda duraklar aşağı yukarı 5 mm çapında düz kıtalarda gördüğümüz sülus-nesih metinlerde 1 cm'ye kadar olabilir. Büyük boy levhalarda ya da hilye-i şeriflerde 2,5 cm kadar çıkabilmektedir. Bu ölçüler genellikle ortalama olup esas olan göz ölçüsüdür.

Durağın yeri belirlendikten sonra yuvarlağın içi altın ile sıvama olarak doldurulur. Üzerine işlenecek desen de aynı üslupta farklı desenler olması tercih edilir. Duraklar birden fazla ise hepsinin aynı olması monotonluk yaratacağı gibi farklı olması da yamalı bohça görüntüsü arz eder ki esas olan göze hoş gelecek şekilde bezenmelidir.

Asıl görevlerinin yanı sıra yazının biteviyeliğini giderek gözü dinlendirip sayfayı bezeyen duraklar muhtelif şekillerine göre ayrı ayrı isim alırlar¹⁵¹

- -Şeşhane duraklar (Altıgen Nokta): Daire formunun altı parçaya bölünmesi ile yapılmıştır.
- -Mücevher duraklar (Geçmeli Nokta): Geometrik çizgilerin birbirinin altından ve üstünden geçmek sureti ile çeşitli şekil ve biçimlerde yapılan duraklardır.
- -Helezoni duraklar: İki helezonun iç içe geçmesi ile oluşan duraklardır.
- -Pençhane duraklar: Penç motifle yapılan beş yapraklı duraklardır.
- -Seberk Duraklar: Üç yapraklı duraklardır.
- -Muntazam yaprak şeklinde yapılmış yaprak noktalara da durak denir.

¹⁵¹ Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", **Osmanlı Kültür-Sanat**, C.12, Ankara 2002, s.292

- -Altın üzerine altınla yapılan duraklara da zer-ender-zer durak denir.

Bir mushafta bulunan 6.000'den fazla durak şeklini bir daha tekrarlamamak gayretine sahip tezhip ustaları yetişmiştir¹⁵².

İlk Mushaflarda çok küçük olan duraklar Memlûklüler ve Selçuklular zamanında iç içe çok sayıda renkli daireler şeklinde yapılmış Mushafların ebatları ilerleyen zaman içinde küçülünce duraklar da farklı özellikler göstermiştir.

18. yy ortalarından itibaren Delail-i Hayratlarda görülmeye başlayan Mekke-Medine resimlerinin Kuran'ı Kerim duraklarında yer aldığı görülür.

V. 8. Beyne's Sutür (Satır Araları)

El yazmalarında açık olan satır aralarını ve küçük boşlukları göze hoş gelecek şekilde tezhiplenmek için yapılan bezeme şeklidir. Bu alanlar tezhiplenmek istendiğinde satırlar dendanlar içine alınarak boş kalan yerlere gerekli tezyinat genellikle üç şekilde yapılır.

- -Satır veya yazı dendan içine alınır. Diğer zemin altınların ve mührelenir. Parlak zemin üzerine istenirse iğne perdahı yapılır.
- -Altınlanmış zemin üzerine boya ile motifler işlenir.
- -Yazı dendan içine alınarak zemin altınlanır ve mührelenir. Parlak zemin üzerine üç nokta konarak tezyin edilir.

V. 9. Koltuk Tezhibi

Hat sanatında levha murakka ve kitabelerde farklı uzunluk ve doğrultuda satırlar halinde yazılmış bir yazının sağında ve solunda kalan çoğunlukla kare, üçgen veya dikdörtgen şeklindeki cetvel çekilerek belirlenmiş boşluklara koltuk, bu alana yapılan tezyinata koltuk tezhibi denir.

¹⁵² Çiçek DERMAN,a.g.m.,s.292

Ayrıca yazma eserlerde metnin aynı tip yazı ile yazılmış olmasına rağmen sayfa düzeninden dolayı ortaya çıkan çetvel ile ayrılmış boşluklar için de koltuk tabiri kullanılır¹⁵³

Klasik kitap süsleme sanatında sayfa düzeni içinde sık sık rastlanan koltuk tezhipleri esere, estetik bir görünüş katmakla birlikte intizam ve bütünlük kazandırır. Bu sebeple koltuk tezhipleri bulunduğu sayfa içinde süsleyici, kaynaştırıcı, satırları düzenleyici bir göreve sahiptir özellikle Mushaf ve mesnevi gibi dini yazmalarda divanlarda dua kitaplarında Hilye-i Saadet levhalarında kıtalarda ve tezhiplenmiş birçok eserde çeşitli koltuk şekillerine rastlanır.

Koltuk tezhininin en çok görüldüğü yer kıtalardır. Yakut El Müsta'simi'den sonra yaygınlaşarak Şeyh Hamdullah Efendi ile yeni bir üslup kazanan ve murakkalar halinde ciltlendiği gibi tek tek levha halinde de muhafaza edilen bu eserler kaleme alındıkları yazı çeşidi yanında satır düzeni ile de farklı isimlerle anılmıştır¹⁵⁴

Kıtalarda düz ve mail (sağ aşağı noktadan 45 derecelik eğimle sol yukarı noktaya uzanan) olmak üzere iki çeşit yazı düzeni vardır. Satır düzeni düz ise “düz kıta” satır düzeni mail ise “mail kıta” denir. Düz kıtalarda yer alan koltuklar dikdörtgen ve kare mail kıtalarda yer alan koltuklar ise muska koltuk denilen üçgen formundadır.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Şeyh Hamdullah hattı muhakkak-reyhani kıt'alar ve yine müzede kayıtlı bulunan sülüs-nesih kıtalar düz kıta örnekleridir¹⁵⁵

Klasik koltuk tezhibinde çok çeşitli süsleme usulleri uygulanmıştır. Erken devir Mushaf safhalarında görülen zencerek koltuklar ile birlikte klasik tezhiplerle bezenmiş kare, dikdörtgen ve muska koltuklar mevcuttur. 18. yy ve 19. yy larda Avrupa etkisi ile gelişen Şukufeli, zerefşanlı, ebrulu ve munhani

¹⁵³ İnci A.Birol, “Koltuk Tezhibi”, **T.D.V.İ.A.**, C.26, Ankara 2002, s.151

¹⁵⁴ İnci A.BİROL, a.g.md., s.152

¹⁵⁵ İnci A.BİROL, a.g.md., s.153

motifleri ile bezenmiş koltuklar da koltuk tezhibine bir çeşit ve zenginlik katmıştır.

V. 10. Ara Suları Ve Kenar Suları

Bir eserde ara suyu ile kenar suyu arasındaki geçişi sağladığı gibi yazıya nefes aldırıp rahatlatmak görevini üstlenir. Ara suyu renk ve desen özellikleri geçişteki sertliği yumuşatarak eserin görünüşüne zenginlik katarak bütünleştirir.

Ara suyun iki yanında altın cetveller bulunur. İstenirse ki genellikle altın cetvellerin iki yanına uygun renkte iplik ve kuzular çekilir. Ara suyu ve kenar suyu arasındaki desenlerde motifler birbirine uygunluk gösterir. Fakat kalınlıklarına göre motiflerin büyüklüğü, ayrıntıları ve kullanılan renkler farklılık gösterir. Motifler ara sularında kenar sularına göre daha sade ve küçüktür. Burada motifler ya simetrikli yada birbirini takip eden yürüyen desenlerdir. Ayrıca zencerek veya kitabeli zencerek ara sularına en çok uygulanan bezeme tarzıdır.

Kenar suları yazma eserlerin en dışındaki kenar bezemeleridir. Yani yazıdan sonra gelen ara suyundan sonra eserin dört etrafına yapılan tezyinattır. Kenar suları taşıdığı motif, plan ve kuruluş şekli, kullanılan teknik bakımından farklılık arz eder. Bu alanlarda halkar tekniği dandanlı veya düz paftalar içinde klasik tezhip, zerender-zer tekniği veya çift tahrir gibi teknikler uygulanır. Ara suyu ve kenar sularında uygulanan renklerin birbirine uyumlu olmasına da dikkat edilir.

Dolayısıyla ara suyu ve kenar sularının amacı eseri bezeyecek bir çerçeve içinde sunmaktır. Böylece hat eseri en güzel hali ile tezyin edilip, daha cazip hale getirilerek anlatmak istediği manayı vurgulamaktır.

V. 11 Cedveller

Yazıya sınır oluşturup göze ferahlık vermek ve iki desen arasını ayırmak amacıyla yapılan cedveller sayfalardaki yazıların etrafına altınla çizilen çizgilerdir.

Altınla çekilen cedvelin her iki tarafı siyah boya ile trilin yada rapido mürekkebi ile tahrirlenir. Bazen değişik renk altın kullanılarak ortadaki kalın cedvelin her iki tarafına ince birer çizgi çekilir ve siyah boya ile tahrirlenir. Tezhip sanatının terminolojisinde kuzu olarak bilinen bu inci çizgiler farklı renklerde olabileceği gibi değişik kalınlıklarda çizilen cedvellerin her iki yanında da kullanılır.

Müzehipler cedvelleri kendileri yapsalar da sarayda 'cedvelkeş' denilen kişiler vardır. Osmanlı dönemi Saray Nakışhanesinde tezhiplenen eserlerde cedvelkeşler sadece cedvel işi ile uğraşır, böylece eserin yapımında zamandan tasarruf edilmiş olurdu.

Cedvelkeşler cedvelleri genellikle siyah yazı mürekkebi veya siyah boyayı ezerek bizzat hazırladıkları ince çizen trilin denilen alet ile çizerlerdi. Trilini sayfa uzunluğundan düz cedvel üzerinde çekerek kullanırlardı. Günümüzde de aynı şekilde rapido kalem veya trilin ile cedvel yardımıyla cedvel tahrirleri çekilir.

Bu cedveller renkli olarak da yapılmıştır.

V. 12. Tığlar

Farsça kılıç kelimesinden gelen tığ, tezhip sanatında eseri tamamlayan yardımcı eleman olarak kullanılır. Tığlar bir motif türü olmayıp, motiflerden istifade ile meydana getirilen bir süsleme aracı, tarzıdır. Tezhibin bittiği yerden başlayarak paralel hatlarla dışa doğru ok gibi uzanırlar ve uçları sivri bir şekilde, cetvel veya dendan bitiminden sonra motifleri büyükten küçüğe doğru inceleyerek son bulurlar.

Kitap süslemesinde yazılı ve tezhibli kısmın oranı kadar, boş bırakılacak kısmın oranı da güzelliği etkiler. Kullanıldığı yere göre tığların belli oranlarda yapılması ve tezhibe uyum sağlaması çok önemlidir. Tığlar, eserdeki kompozisyon yoğunluğuyla zemin boşluğu arasında doluluk ve boşluk dengesini sağlayıp ince işçilikle süslenmiş yoğun bir zeminden boşluğa geçerken sert kesilmeleri önlerler.

Tığların hemen hepsinde motif, genişten dara geçmekte, incelerken son bulmaktadır. Tığ süslemelerinde çoğunlukla çizgi, nokta ve küçük kıvrımlardan yararlanılmıştır. Zamanla rûmî, geometrik şekiller, bulut, çiçek motifleri, hayvan figürlerine benzeyen şekiller de görülmüştür. Ana tığlarda çok çeşitli motifler, kullanılmakla birlikte, ara tığlar genelde daha sâde çalışılmıştır. Kuzu çizgisi üzerinde nokta, çizgi, diş (sin) şeklinde boşlukları dolduran şekilleri de vardır. Nâdir hallerde insan ve hayvan figürlerine rastlansa da genellikle motif olarak hatâyı, rûmî, bulut formlarının kullanıldığı görülür. Tığlarda hakim renk mavidir. Ancak eserine ve tezhibine göre bu ana renge kırmızı ve yeşil renkler de katılmıştır.

Tığlar buldukları yere ve biçimine göre de özellikler gösterirler. Zahriyede, yuvarlak ya da beyzî madalyonu tamamlar, bir merkezden yayılan ışık demetleri gibi incelerken boşluğa karışırlar. Mihrabiye ve dörtgen kitap başlıklarında, paralel olarak yükselen oklar gibidir, bazen tek bir tığ, bazen de servili tığlar görülür. Sûre ve hizip güllerinde düz zemin üzerine çekilen tığlar olduğu gibi, zerefşan zemin üzerine görülen ve iğne perdahlı olanları, çiçeklileri de vardır.¹⁵⁶ Sûre ve hizip güllerindeki tığlar, hem düz hem zerefşan zemin üzerine çekilir. Bu tığlar, iğne perdahlı olduğu gibi çiçekli planda da yapılabilmektedir. Aynı sayfa kenarında iki, üç sûre gülü bulunduğunda, çoğunlukla tığlar birleşmiştir. Aynı motifi veya iki ayrı motifli tığın sıralanmasıyla düzenlenen, bazen de araları küçük şekillerle doldurulmuş olarak görülen tığlar, tezhibin güzelliğini artırır.

Tığları genel olarak şu gruplarda toplayabiliriz:

- a) Zencerek (geçmeli) tığlar.
- b) Şemse şeklinde rûmîli tığlar.
- c) Servi şeklinde tığlar.
- d) Hatâyı ve penç motifli tığlar.

¹⁵⁶ Mine ESİNER ÖZEN, “Tezhipte Tığ”, *Antika*, S.10, İstanbul 1986, s. 44-47

e) Bulut motifli tığlar.

f) Profilden stilize karanfil ve lâle motifli tığlar.

g) Tığlardan kalan zemin boşluğuna çimen şeklinde çalışılan altın serpmeler.

Tığların sayılamayacak çok çeşitleri olmakla birlikte devirlere göre kullanımları değişmektedir. Selçuklu tezhibinde başlık ve tam sayfa bölümünde tığ, ya yoktur ya da küçük çıkma ve çok seyrek çizgiler halindedir. Madalyon formunda süslemelerde ise Selçuklu münhanîlerinin birleşme noktalarında mavi renkte yalın çizgi ve küçük yuvarlaklardan oluşan seyrek tığlar görülür.

12 -13. yüzyıllarda çizgi ve nokta şeklinde tezhipleri süsleyen tığlarda renk olarak lacivert ve tonları kullanılmıştır. 14. yüzyılda geometrik şekiller, noktalardan meydana getirilen sade çiçekler veya yalın rûmîler tığları oluşturmuştur. 14. yüzyılda tığlar, geometrik şekil ve noktalardan oluşturulan sâde çiçekler ve yalın rûmîlerden meydana gelirken, laciverdin yanında sulu altının kullanılmaya başlandığını görüyoruz. 14. yüzyılda görülen bu gelişmeler 15 ve 16. yüzyılların zengin çalışmalarına bir zemin oluşturmuştur. Selçuklu sanatında çok sık kullanılan münhanî motifi, 15. yüzyıl kitap sanatında münhanî bordur üzerine çizgi bırakılmadan mavinin tonlarıyla geometrik tığlar olarak çalışılmıştır. Bu dönemin sıkça karşımıza çıkan bir özelliği de düz cetvel üzerine çizilmiş tığlardır. Fatih devrinin karakteristik özellikleri, bir noktadan açılan iki küçük eğri, ortasında minik üçgenler, birbirine paralel iki küçük yatay çizgi, kalınlaştırılmış noktalar, içi dolu küçük üçgenlerden oluşan çiçek motifleri ustalıklı yer değiştirilerek çalışılmış, birbirinin aynı tığ neredeyse hiç yapılmamıştır. II. Beyazıt devrinde kullanılan tığlar daha çok mavi olup geçme motifi kullanılmış olmakla birlikte genelde sâde tasarımlar görülür. Fatih devrinde mavi renk ve altınla çekilmiş tığların, geçmeli, geometrik şekilli en güzel örnekleri görülür. Bir noktadan açılan iki küçük eğri ortasında minik üçgenler, birbirine paralel iki küçük yatay çizgi, kalınlaştırılmış noktalar, içi dolu küçük üçgenlerden oluşan çiçek motifleri ustalıklı işlenmiş ve yer değiştirmiştir ki, birbirinin aynı tığ yok gibidir.

Osmanlı süsleme sanatının 16. yüzyıldaki yüksek seviyesi ve kompozisyon zenginliği tığlarda da çok çeşitliliğin doğmasının neden olmuştur. Çizgiler zenginleşmiş, zarif rûmîler kompozisyonlara eklenmiştir. Tığ aralarına doldurma motifler eklenmiş, natüralist çiçek motiflerinin yanı sıra bulutların da kullanıldığı görülmüştür. Bu yüzyılda mavi ve altının yanına kırmızı da katılmıştır.

17. yüzyılın ilk yarısında önceki yüzyılın titiz çalışmaları devam ederken, ikinci yarısında şekillerle birlikte renklerde de değişimler olmuş, laciverdin yanında kırmızı daha sık yer almaya başlamıştır¹⁵⁷ Bu dönemde natüralist üslûpta çiçek motifleri, hayvan figürlerine benzer şekiller, zerefşan zemin üzerinde iğne perdahı görülür.

18. yüzyılın genelini etkisi altına alan barok ve rokoko tarzı, iri büyük çiçekler, vazolar, kurdele ile bağlı çiçekler tığlara pek yer bırakmamışsa da baş sayfalarda, sûre ve hizip güllerinde, sûre başlarında, zahriye, yuvarlak ya da beyzî madalyonlarda rastlamamız mümkün olmaktadır. Bu yüzyıla gelinceye kadar ara tığlar basit çizgiler ve spiraller halinde iken, artık tığlarla aynı boyda ve zenginlikte ara tığlar çalışılmıştır. Yine farklı bir özellik olarak, tığların cetvelleri siyahla çekilmiş, ana tığlarda lacivert, ara tığlarda kırmızı ve bazen altın kullanılmıştır. Zamanla lacivert renklerdeki tığlarda solmalar olurken kırmızı, siyah ve altının renklerini muhafaza etmiş olduğu görülür. Bazı eserlerde tezhipli bölümden daha yoğun, bütün kâğıt zemini kapatacak kadar abartılı, hatta çarkıfelek şeklinde tığlara da rastlanmıştır.

19. yüzyılda tığlardaki motiflerin Batı etkisiyle değişime uğrayıp tığ cetvellerinin zaman zaman kalktığını, klâsik tezhibin ana rengi laciverdin bazı örneklerde hiç kullanılmayarak altın, kırmızı ve yeşil renklerle tığlar çalışıldığını görmekteyiz.

¹⁵⁷ Mine ESİNER ÖZEN, a.g.m., s.44

V.13.Levhalar

V.13.1.Hilye-i Şerif Levhaları

Sözlükte “süs, ziynet, kolye” gibi manalara gelen hilye mecazen “yaratılış, suret ve güzel vasıflar” demektir.¹⁵⁸

Hilye, süs anlamının dışında “kılıcın sapındaki veya kınındaki ziynet, suret, hey'et, görünüş” gibi anlamları da vardır.¹⁵⁹ Yine hilye Türk Ansiklopedisi'nin 19.cildinde “Hz.Muhammed'in vücut yapısından, saçlarından ayaklarına kadar çeşitli uzuvlarının şekil ve renklerinden, tavır ve hareketlerinden, ahlak ve vasıflarından bahseden hüsn-i hat (güzel yazı) levhalarına, aynı konudaki dini ve edebi eserler verilen ad. Bir bakıma şema'il kelimesiyle aynı manaya gelir¹⁶⁰ denmektedir. Osmanlı kültüründe Resul-i Ekrem'in vasıflarından bahseden kitap ve levhaları ifade etmek için kullanılmıştır.

Hilye, Hz.Muhammed'in beşeri yönünü anlatan şema'il-i şerif'in bir bölümünü oluşturur. Aynı zamanda Hilye-i Şerif veya Hilye-i Saadet ya da Hilye-i Nebevi deyimleri ile de Hz.Muhammed'in, görünüşü, vücut yapıları, güzel sıfatları anlatılmaktadır.¹⁶¹ Hilyelerin esasını, çoğu Hz.Ali, Ayşe ve Hasan'dan, İbn Ebi Hale, Enes b. Malik, Ebu Hureyre, İbn Halid, Ebu Tufeyl gibi tanınmış ve güvenilir hadis rivayetçilerinden naklolunan hadisler teşkil eder.¹⁶²

Osmanlı iman ve zevki, sağlam rivayetlerden bazılarını latif bir biçimde ve o erişilmez hattı ile yazıp, bahsi geçene yaraşır tarzda tezyin ederek, gören gözlere sunmasını bilmiştir. Dolayısıyla ortaya çıkan bu güzel eserler halk tarafından hüsn-ü kabul görmüş ve benimsenmiştir. Bu hüsn-ü kabulün birkaç sebebi vardır. Bunların en başta geleni, hilyenin bulunduğu yere huzur, bereket, saadet getireceğine, bulunduğu yeri yangın ve benzeri her türlü afetten koruyacağına olan inançtır. Duvarına hilye asmakla bütün belalardan emin olunacağı, orada oturan kimsenin dert yüzü görmeyeceği, daima hayırla karşılanacağı kabul edilir.¹⁶³

¹⁵⁸ Mustafa UZUN, “Hilye”, **T.D.V.I.A.**, C.18, İstanbul 1998, s.44

¹⁵⁹ Zübeyde ÖZSAYGINER, “Hilye-i Şerifler”, **Antika**, S.7, Ocak 1985 s.30

¹⁶⁰ “Hilye”, **Türk Ansiklopedisi**, C.19, Ankara 1971, s.246

¹⁶¹ Ayşe ÜSTÜN, “Kutlu Doğum Haftası Münasebetiyle Tezhip Sanatında Hilye-i Şerifler”, **Ekonomik ve Teknik Dergi Sandart** Y.33, S.388, Nisan 1994, s.40

¹⁶² “Hilye”, a.g.e., s.246

¹⁶³ Abdülkerim ABDÜLKADİROĞLU, “İlk Hilye Hattatı Ahmed Karahisari Mi?” **Milli Kültür** S.82, Mart 1991, s.50

Böylece hilye-i şerifler mekanlarda şerefli bir mevki alırlar. Hilye-i şeriflerde değişik rivayetlere göre, birkaç metin kullanılmıştır. Bunlardan en güvenilir olanı Hz.Ali'nin yazdığı metindir.

Peygamber Efendimiz 'in vefatlarından dolayı kızları Hz.Fatıma babasına olan özlemi üzerine Hz.Ali, Peygamber Efendimiz'den aldığı manevi emir üzerine bir metin hazırlamıştır. Bu metinde Hz. Peygamber'in beşeri yönü (yaratılışı, fiziki görünüşü, sıfatları) anlatılmıştır.

Bu metin şöyledir:

“Hz.Ali (Allah ondan razı olsun) , Hz.Peygamber (Allah'ın salat ve selamı üzerine olsun) 'i vafettiği zaman şöyle buyurdu: Hz.Peygamber'in boyu ne çok kısa ne de çok uzundu, orta boyluydu. Ne kıvrıkcık kısa, ne de düz uzun saçlıydı; saç, kıvrıkcıkla düz arasında idi. Değirmi yüzü duru beyaz tenli, iri ve siyah gözlü, uzun kirpikliydi. İri kemikli ve geniş omuzluydu. Göğsü ortadan karnına kadar kılsızdı. İki avucu ve tabanları dolgundu. Yürüdüğü zaman sanki yokuş aşağı iner gibi rahatlıkla ilerlerdi. Sağına ve soluna baktığında, bütün vücuduyla dönerdi. İki omuzu arasında nübüvvet mührü vardı. Bu, Onun sonuncu Peygamber oluşunun nişanesi idi. O, insanların en cömert gönüllüsü, en doğru sözlüsü, en yumşak huylusu ve en arkadaş canlısı idi. Kendilerini ansızın görenler, onun heybeti karşısında sarsıntı geçirirler, fakat üstün vasıflarını bilerek sohbetinde bulunanlar ise, onu herşeyden çok severlerdi. O'nun üstünlüklerini ve güzelliklerini tanıtmaya çalışan kimse: 'ben gerek ondan önce ve gerekse O'ndan sonra Resulullah gibi birisini görmedim' demek suretiyle, O'nu tanıtmak hususundaki aczini ve yetersizliğini itiraf ederdi. Allah'ın salat ve selamı O'nun üzerine olsun”¹⁶⁴

Hilye-i şerif levhalarının çeşitli şekillerde tanzim edildiğini görürüz. Fakat bunların içinde klasikleşen, günümüze kadar en çok benimsenen şekle 17.yy ünlü hattatlarından Hafız Osman eliyle yazıldığı kabul edilen şekildir. Hilye levhalarının en yaygın şekline göre bölümleri şunlardır :

- 1.Baş makam
- 2.Göbek
- 3.Hilal

¹⁶⁴ M.Uğur DERMAN, “Hat Sanatında Osmanlı Devri”,**İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı**,İstanbul 1992,s.40

4.5.6.7.Hulefa-i Raşid-in İsimleri : Hz.Ebubekir, Hz.Ömer, Hz.Ali'den meydana gelen ilk dört halifenin isimleri yerleştirilir.

8.Ayet

9.Etek

10.11.Koltuk

Hilye tezhibinde tezhip sanatının birçok konusu işlenir. Koltuk tezhibi, duraklar, besmele keşideli ise keşide üzerine bir bezeme, göbek kısmı -ki genellikle klasik tezhip tarzında bezenir. -Hilalin içi, ayette boşluk varsa bu kısımlar, etek kısmında boşluklar, cedveller, ara pervaz ve kenarsuyu gibi pek çok kısım tezhiplenir.¹⁶⁵ Dolayısıyla hilye tezhibi yapan müzehhibin bilgisini, becerisini böyle bir levhada görmek mümkündür.

V.13.2.Kıt'alar

Sözlükte parça, bölüm ve kısım gibi manalara gelir. Kıt'aların ölçüsü değişik olmakla birlikte, genellikle enleri 10-15 cm., boyları da enlerinin 1,5-2 katı olur. Kıt'anın yazılmasında kullanılan hat çeşidi kıt'a cinsini de belirtmiş olur. Sülüs-nesih kıt'a, sülüs kıt'a, muhakkak-reyhani kıt'a, ta'lik kıt'a gibi...¹⁶⁶

Kıt'alarda tezhiplenilen alanlar; iç ve dış pervazlar, koltuklar, köşelikler, cümleler arasındaki duraklar ve küçük boşluklardır.

V.13.3.Tuğra Formunda Levhalar

Osmanlı Türklerine ait olan tuğralar yazı ve resim arasında yeralan Osmanlı sultanlarının yazılı alameti ve bir tür imzasıdır. Levhalardaki tuğra formları, sülüs, cel-i sülüs ve divani yazılarının karışımından meydana gelmiştir.

Klasik tuğra formunun şu şekilde bölümlere ayrıldığını görürüz ;

1.Sere (Kürsü, Sele)

2.Beyzeler (iç ve dış beyze)

3.Tuğlar

4.Hançere (kol)

¹⁶⁵ M.Uğur DERMAN, “Hilye,Hat”,**T.D.V.I.A.**,C.18,İstanbul 1998,s.47

¹⁶⁶ M.Uğur DERMAN, “Yazı Sanatımızda Kıt'alar”,**İlgi Dergisi**,S.30,s.33-34

5.Zülûf (zülfe)¹⁶⁷

Duvara asılmak için hazırlanan levha halindeki kimi tuğralarda sere, zülûf hançerelerinin, katip ve müzehhip imzalarının etrafının tezhiplendiği, kimilerinde sere, beyze, zülûf ve hançerelerin sade bırakıldığı, köşebend ve bordür içlerinin, hançere kavisinin üstünde yer alan padişah mahlasının etrafını tezhiplendiği, doğal çiçek demetlerinin boşluklara serpiştirildiği, kimi tuğra levhalarda ise mahlasın yerine Medine tasvirine yer verildiği görülür.¹⁶⁸

V.13.4.Minyatürler

Kelime Ortaçağ Avrupasında elyazmalarının bölüm başlarında metnin ilk harfinin etrafına “minium” (sülüğen, sülyen, kırmızı kurşun tozu) ile yapılan ve italyanca bir kelime olan “miniatura” diye adlandırılan “sülüğenle boyanmış” anlamındadır.¹⁶⁹Türkler ve İranlılar bu resim tarzına renkli resim manasına gelen “nakış” ve bunu yapanlara da “nakkaş” demişlerdir.¹⁷⁰ En eski örneklerine eski Mısır'da rastlanmaktadır. Selçuklu Türkleri'nin İran'dan Mezapotamya'ya, Suriye ve Anadolu'ya yayılmasıyla ilk Türk-islam minyatür üslubu doğmuştur.¹⁷¹ Osmanlı döneminde de olgunlaşıp gelişmiştir. Ancak Osmanlıda 18.yy ve 19.yy'lardan itibaren Avrupa resimlerine olan ilgi artmış ve 2. Mahmud döneminde artık tamamıyla eski tarz minyatürün yerini duvara asmaya mahsus ve boy resim sınıfına giren tablolar almıştır.¹⁷²

V.13.5.Murakka'lar

Kıt' aların bir araya getirilmesiyle hazırlanan albümlere denir. Murakka'ya girmesi tasarlanan kıt'alar germe usulüne göre hazırlanmış mukavvalara yapıştırılıp çevreleri tezhiplendikten sonra aynı ebatta kesilerek sırt sırta getirilir. Üç kenarından deri veya kumaş bir şerit ile birbirine tutturulur. Daha sonra bu ikili kıt'a deri veya kumaşla diğer bir ikili kıtaya dibinden bağlanır. Bütün kıt'alar böylece bir araya getirilince ciltlenir. Bu tarz murakka'lara “düz murakka” , “kitap murakka” veya sadece “murakka”denilmektedir. Eğer sırt sırta gelen iki murakka boğaz tarafından bağlanır ve

¹⁶⁷ Fuat BAYRAMOĞLU, “Tezhipli ve Padişah Onaylı Fermanlar”,**Kültür ve Sanat Dergisi**,S.7,Ankara 1976,s.26

¹⁶⁸ Zeren TANINDI, “Osmanlı Sanatında Tezhip”,**Osmanlı Kültür Sanat** ,C.11,Ankara 1999.s.120

¹⁶⁹ Banu MAHİR, “Minyatür”,**T.D.V.I.A.**,C.30,İstanbul 2005,s.118

¹⁷⁰ Banu MAHİR,a.g.m.,s.118

¹⁷¹ Banu MAHİR,a.g.m.,s.118

¹⁷² Banu MAHİR,a.g.m.,s.118

diğerleri de aynı şekilde yapılırsa bütün kıt'aları aynı anda açıp görmek ve zikzaklı olarak katlamak mümkündür ki buna da “körüklü murakka” denir.¹⁷³

En eski örneklerine 15.yy.ın sonlarında rastlanan murakka'lar güzel yazılarla beraber farklı zamanlara ait minyatür, katı', tezhip gibi değişik sanat dallarının bir araya getirilerek uzun süre yıpranmadan korunması sağlanmıştır. Bazen tezhip ve minyatür albümü olarak yapılmışsa da en fazla hüsn-i hat için kullanılmıştır.¹⁷⁴

V.14.Tezhip Sanatının Görüldüğü Diğer Alanlar

V.14.1.Kuburlar

Kubur, üstünde kalem koymaya mahsus yeri, altında da hokka bulunan yazı aletinindir. Boru şeklinde, dört, altı ve sekiz köşeli olup 20-25 cm boyunda olanlar vardır. Kalemdan adı da verilir. Ok, fırça, ferman kuburları ayrı ayrı hazırlanıp tezyin edilir.

V.14.2.Kutu ve Sandıklar

Hat malzemelerini koymak ve korumak için yapılmışlardır. Bu kutuları iki şekilde ele alabiliriz ;

1)İki uç kısmı yuvarlatılmış olanlar. Bunlar kibrit kutusu gibi iki yana doğru çekilerek yapılırlar. Bu kutuların üstü ve yanları uygun biçimlerde tezyin edilip laklanır.

2)İki ucu yuvarlatılmayan, köşeli olarak bırakılanlardır. Üstten açılırlar. Kutunun kapak üzeri ve yan kısımları tezyin edilmiştir.

¹⁷³ M.Uğur DERMAN, “Murakka' ”T.D.V.I.A.,C.31,İstanbul 2006,s.204-205

¹⁷⁴ M.Uğur DERMAN,a.g.m.,s.205

BÖLÜM VI.**KATALOG**

Örnek No	:1
Resim No	:1 a
Envanter No	:2
Eserin Adı	:Envar el-tenzil ve esrar el-tevil
Eserin Müellifi	:Kadı Beyzaci
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Nesih
Dili ve Konumu	:Arapça ,Tefsir
Tarihi	: ?
Varak	: ?
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:9 x15 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	: Yıpranmamış bez cild
Tanıtımı	:Eser, nesih hatla yazılmıştır. Eserin 1a ve 1b sayfaları tezhiblidir. 1a sayfasında yazı, kubbeli bir ünvan sayfasıyla ve altın cetvelle sınırlandırılarak dışı halkar tarzı bezemeye tezhiblenmiştir. Zemini boyalı klasik tezhib

ve zer-ender-zer tekniğiyle hazırlanan eserin ince arasuyu ile çevrelenen dikdörtgen başlık kısmında $\frac{1}{4}$ simetrik bir desen uygulanmıştır. Bu alanın orta kısmında ise beyaz üstübeçle dendanlı bir pafta ayrılmış ve içi sıvama altın ile boyanmıştır. Bu alanın dışında, zemini boyalı kısımda ana zemin laciverd ile boyanarak üzerine küçük motifler işlenmiş (penç hatayı gibi) zer-ender-zer tekniği ile işlenen kısma altın ile boyanmış rumi motifi ile geçiş sağlanmıştır. Kullanılan bütün motifler tahrirlenerek renklendirilmiştir. Hatayı pembe, kırmızı beyaz ve yeşil renklerle kullanılarak tonlanmıştır. Rumi motifi altın ile boyanarak tamamlanmıştır. Kubbeli kısma ise siyah zemin üzerine küçük + şeklinde ince bir bezemeye geçiş yapılmıştır. Bu kısımda üç kubbe yan yana kullanılarak her kubbe $\frac{1}{2}$ simetrik olarak hazırlanmıştır. İç kısımda yine, zemini laciverd boyanarak sağ ve sol kubbede pembe ile boyanmış rumi motifi kullanılmış, orta kısımda ise kırmızı ile boyanmış rumi motifi ile kapalı bir form oluşturularak altın zemine geçilmiştir. Burada da motifler kırmızı, beyaz, pembe ve yeşil renklerle tonlanmış, tahrirlenerek bezenmiştir. Dendanlar kırmızı iplik ve laciverd bir kuzu ve dönemine özgü tığlarla tamamlanmıştır. Altın cedvel ve laciverd bir kuzu ile çevrelenen yazının dışında, sayfanın bütün zemini tezhiblidir. Hatayı, penç ve yaprak motifleriyle oluşturulan desen sayfanın sağ tarafı ve alt kısmında ince bir şerit halinde yapılmıştır. Desen, sulu halkar dediğimiz tarzda boyanarak altın ile tahrirlenmiştir. Yine kitabın 1b kısmında yanı sadece altın cedvel ile çevrelenerek sayfa zemini yine aynı şekilde bezenmiştir. Fakat burada desen sol kısımda, alt ve üst kısımda aynen devam etmiş sağ kısım diğer sayfanın sol kısmı ile sırt sırta gelecek şekilde aynen bezenmiştir. Ayrıca buradaki desen ilk bakışta aynı gibi görülsede motiflerde farklılık vardır.

Değerlendirme : Bu eser, uygulanan bezemedeki motifler dikkate alındığında 17.yy başlarında yapılmış olması muhtemeldir. Motiflerin formları bozulmuş olsada işlenen bu eser yine de dönemin güzel bir örneğidir.

Örnek No	:2
Resim No	:2 a
Envanter No	:6
Eserin Adı	:İrşad-ıl Akli's-Selim
Müellifi	:Abu'l-Suud Efendi
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?,Nesih
Dili ve Konusu	:Arapça, ?
Tarihi	:XI.yy başı
Varak	:400
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:24.5x15
Cetvelle Sınırlı Alan	:?
Cildi	:Yıpranmamış bez cild

Tanımı :Eser, talik hatla yazılmıştır. Zemini boyalı klasik tezhib tekniğinde hazırlanan eserde düz ve kubbeli paftalama uygulanmıştır. Kubbeli ünvan sayfası dediğimiz bu kompozisyonda alttaki başlık (alınlık) tezhibinde desen ¼ simetrik dendanlı kubbeli paftada ise ½ simetrik olarak hazırlanmıştır. Altaki düz paftada ortada bulut motifiyle oluşturulmuş bir pafta açılmış ve içerisine besmele-i şerif yazılmıştır.Etrafi mavi zemin üzerine bulut ve hatayi motifleriyle desenler işlenerek köşelerde rumi motifiyle (ayırma rumilerle) paftalar oluşturularak desen tamamlanmıştır. Desen içerisinde bulutlar altın renkle boyanarak siyah tahrirle yapılmış,

hatayi motifleri de tonlanarak tahrirlenmiştir. Köşelerdeki rumilerde zer-ender-zer tekniği uygulanmıştır. Yani rumiler ve rumilerin oluşturduğu kapalı alan altına boyanarak içinden geçen hatayi motifinin sapları da altınlanarak tahrirlenmiştir. Hatayi grubunda ise hatayi, penç, goncagül ve yapraktan oluşan kompozisyonda turuncu, yeşil, beyaz, mavi ve altın kullanılarak renklendirilmiştir.

Düz paftadan kubbeli paftaya geçilirken yeşil zemin üzerine basit bir arasuyu işlenerek (+ şeklinde)geçiş yapılmıştır. Kubbeli bu paftada ise yine bulut, rumi ve hatayilerden oluşan bir desen hazırlanarak alttaki paftayla uyum içerisindedir. Kompozisyonda ortada geniş bir kubbe ile iki yanda yarım kubbeler vardır. Rumilerden oluşan paftalar geçişteki ince arasuyuna bitişik şekilde yapılmış ve zer-ender-zer tekniği uygulanmıştır. Klasik tezhipte ise zemin yine mavidir. Bulut ve hatayi motiflerinden oluşan bir desen yapılmıştır. Desende bulut motifleri altına boyanarak siyah renkle tahrirlenmiştir. Penç,yaprak,hatayi ve goncagül motifleride aynı aşağıdaki renklerle tonlanarak tahrirlenmiştir. (Yandaki kubbelerde aynı şekilde bezenmiştir. Burada sadece bulut motifi olmayıp rumi ve hatayiler vardır) Desen dandanlı bir şekilde tamamlanmış, üzerine turuncu renkte bir iplik ile bitirilmiş ve mavi renkte gayet güzel işlenen tığlarla geçiş yapılmıştır.

Değerlendirme : Bu eser uygulanan kompozisyon ve kompozisyondaki motifler incelendiğinde çok güzel bir eser olduğu görülmektedir.

Bu mürekkep ünvan sayfası yazıyıda içine alarak altın cedvel ve mavi renkli bir kuzu ile çevrelenerek bitirilmiştir.

Örnek No	:3
Resim No	:3 a
Envanter No	:15
Eserin Adı	:Kıta'tün Min Tefsir Alel Kur'an
Müellifi	:?
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Nesih
Dili ve Konusu	:Arapça, Tefsir
Tarihi	: ?
Varak	: 654
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:?
Cedvelle Sınırlı Alan	:?
Cildi	:?

Tanıtımı : Eser, nesih hatla yazılmıştır. Zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender zer tekniği ile hazırlanan eserde düz ve kubbeli pafta beraber kullanılmıştır. Dikdörtgen başlık tezhibinde desen $\frac{1}{4}$ simetrik, kubbeli taç kısmında desen kaybolmakla beraber $\frac{1}{2}$ simetrik olduğu anlaşılmaktadır. Düz paftalamada ortada $\frac{1}{4}$ simetrik bir pafta ayrılmış ve içi altın ile boyanmıştır. Sağ ve sol tarafında ise rumili bir pafta yine içi altın ile boyanmıştır. Köşelerde ayırma rumilerle kapalı formlar oluşturularak bu iki kısım arasına zemini boyalı klasik tezhib yapılmıştır. Mavi zemin üzerine penç, yaprak, hatayi ve goncagül kullanılarak oluşturulan desende kırmızı,

beyaz, mavi, yeşil ve altın kullanılarak renklendirilmiş ve tahrirlendirilmiştir. Rumi motifleri ise altınlanarak tahrirlenmiştir.

Düz paftadan kubbeli paftaya geçişte açık yeşil renkli basit bir arasuyu işlenerek geçiş yapılmıştır. Kubbeli paftanın neredeyse tamamı dökülmüş olmakla beraber kalan kısımdan, yine buradaki kompozisyonun düz paftadaki kompozisyonla uyumlu olduğu görülmektedir. Bu arada zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniğiyle işlenen desende rumilerden oluşan kapalı formlar,geçişteki arasuyuna bitişiktir. Hatayi grubu desenleriyle kompozisyon oluşturulmuştur. Kubbe zemine dendanlı olarak işlenmiş altın, turuncu ve mavi rengin ardarda kullanıldı bir iplik ile tığlara geçiş yapılmıştır. Tığlar hatayi motifi ile yapılmış mavi renk ile işlenerek bitirilmiştir. En dışta ise desen ve yazıyı içine alan altın bir cedvelle sayfa tezhibi tamamlanmıştır.

Değerlendirme : Kompozisyonda kullanılan motifler incelendiğinde form itibariyle çok muntazam olmamakla beraber uygulanan teknik ve desen bakımından güzel bir eserdir. Son dönem yapılmış bir eser olması muhtemeldir.

Örnek No	:4
Resim No	:4 a
Envanter No	:28
Eserin Adı	:Beyzavi Haşiyesi
Müellifi	:Kazeruni Saadeddin
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Nesih
Dili ve Konusu	:Arapça, ?
Tarihi	:1072
Varak	:525
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:?
Cedvelle Sınırlı Alan	:?
Cildi	:?

Tanıtımı : Eser nesih hatla yazılmıştır. Zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender zer tekniğinin kullanıldığı dikdörtgen başlık $\frac{1}{4}$ simetrik olarak hatayi ve ayırma rumi motiflerle hazırlanmıştır. Ortada altın zeminli dendanlı yazısız boş bir alan bırakılmış, dış zemin laciverd, sağ ve solda, alt ve üst ortalarda ayırma rumilerle altın zeminli bir paftalama uygulanmıştır. Hatayi, penç, yaprak ve goncagülden oluşan hatayi grubu motiflerinde beyaz, turuncu ve altın kullanılarak renklendirilmiş ve tahrirlenmiştir. Ayırma rumi motifleride altınlanarak tahrirlenmiş ve desen tamamlanmıştır. Başlık altın bir cedvel ile çerçevelenerek dışına altın zemin üzerine

zencerek işlenmiştir. Zencerekli arasuyunun dışına ise mavi zeminli basit bir arasuyu işlenerek tekrar ince bir altın cedvel yapılmıştır. Başlık mavi renkle yapılmış basit bir tığla sonlanmıştır.

Değerlendirme : Kompozisyondaki desen, motif ve renkler incelendiğinde ilk dönem işi olduğu görülmektedir.

Örnek No	:5
Resim No	:5 a
Envanter No	: 34
Eserin Adı	: Gemyiz
Müellifi	: Siracüddin Ömer B. Muhammet Bin Halil Al-Sukut
Hattatı ve Yazı Cinsi	: ?, Nesih
Dili ve Konusu	: Arapça, Tefsir
Tarihi	: 981
Varak	:357
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:?
Cedvelle Sınırlı Alan	:?
Cildi	: Yıpranmamış bez cild
Tanıtımı	: Eser, nesih hatla yazılmıştır. Zemini boyalı klasik tezhip tekniğinde hazırlanan eserde düz ve kubbeli paftalama uygulanmıştır. Mürekkep ünvan sayfası şeklindeki bu kompozisyonda alttaki düz paftada desen $\frac{1}{4}$ simetrlili, dendanlı, kubbeli paftada ise $\frac{1}{2}$ simetrlili olarak hazırlanmıştır. Alttaki düz paftada, ortada altın zemin üzerinde çift tahrir tekniğinde hatayi grubu motiflerden oluşan bir desen uygulanmıştır. Bu paftanın dışındaki mavi zemin üzerine yine hatayi grubu motifler işlenmiş, kısa ve uzun kenarlara paftalar açılmıştır. Kısa kenardaki paftanın zemini zer-ender-zer tekniğinde hatayi grubu motiflerde, uzun kenardaki paftada ise turuncu zemin

üzerinde yer alan hatayi grubu motiflerle bezenmiştir. Paftalar beyaz iplikle çevrenmiş, bu paftalarda kullanılan hatayi motifler sarı, beyaz, mavi, turuncu renklerle boyanmış ve siyah mürekkep ile tahrirlenmiştir.

Düz paftadan kubbeli paftaya geçişte tek şerit zencerek kullanılmış; zencerek beyaz ve yeşil renkte cedvellerle çerçevenmiştir. Zencereğin üzerindeki kubbeli paftada desen ortada zemini boyalı klasik tezhib yapılmış üzerindeki paftada zer-ender-zer tekniği uygulanmıştır. Klasik mavi zeminde hatayi grubu motifleri kırmızı, beyaz, sarı renkle renklendirilerek tahrirlenmiştir. Altın zeminde hatayi ve bulut motifiyle desen hazırlanmıştır. Bulut motifi mavi ile renklendirilirken hatayi grubunda motifler beyaz, sarı, kırmızı ve altın ile renklendirilmiştir. Kubbenin sağ ve sol kısmında düz bir şekilde zemini boyalı klasik tezhib yapılmış, içerisine hatayi grubunun oluşturduğu sap ve motif geçişleriyle siyah zeminli bir pafta açılmıştır. Yine bu alan içerisinde en sağ ve solda cedvelle bitişik şekilde altın pafta açılmış içine hatayi grubu motifleri devam etmiştir. En dışta ise mavi renk ile kuzu çakılarak tığlara geçiş yapılmıştır. Tezhib yazıyı ve deseni çevreleyen altın bir cedvelle bitirilmiştir.

Değerlendirme : Bu unvan sayfası desen, kompozisyon ve teknik özellikleri itibariyle gayet muntazam bir eserdir. İşlenen çift tahrir, bulutlar ve tığlar incelendiğinde klasik dönemde yapılmış bir eser olması muhtemeldir.

Örnek No	:6
Resim No	:?
Envanter No	:?
Eserin Adı	:Mec'mu'at Al Nafayis Min At-Tafasi
Müellifi	:?
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?
Dili ve Konusu	:?
Tarihi	:?
Varak	:?
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:?
Cedvelle Sınırlı Alan	:?
Cildi	:?

Tanıtımı : Eser, nesih hatla yazılmıştır. Desen düz bir paftadan oluşmuş ikilil bir ünvan sayfasıdır. En ortadaki pafta zemini altınli olup üzerine beyaz mürekkeple besmele-i şerif yazılmıştır. Etrafi zemini boyalı klasik tezhib ile yapılmıştır ve uygulanan desen $\frac{1}{4}$ simetriktir. Köşelerde ayırma rumilerle paftalar açılmış içleri altınla boyanmış ve zer-ender-zer tekniği uygulanmıştır. Kompozisyondaki hatayı motifleri pembe, beyaz ve kırmızı ile renklendirilerek tahrirlenmiştir. Bu paftanın etrafi mavi bir cedvel ve altın iplikler ile çerçevlenmiştir. Yine bu paftanın kenarı kitabeli zencerek formunda bir kenar suyu ile bezenmiştir. Kenar suyundaki bu paftaların

zemini altınlı olup içlerinde hatayi grubu motifler kullanılmış, köşe paftalarda ise rumi ve hatayi motifi ortak kullanılmıştır. Desendeki penç, goncagül ve yaprak motifleri yeşil, mavi, kırmızı, pembe ve altınla renklendirilmiş tahrirlenerek tamamlanmıştır. Bu kenarsuyu da altın iplik ve mavi bir cedvelle çerçevelenmiştir. En dışta ise mavi bir kuzu çekilerek tığlara geçiş yapılmıştır,

Sayfa tezhibi, yazı zeminini de içine alarak altın bir cedvel ve siyah renkli bir kuzu çekilerek tamamlanmıştır.

Değerlendime : Mavi zeminde yer yer dökülmeler mevcuttur. Desen tezhibi çok muntazam olmamakla beraber döneminin iyi bir örneğidir.

Örnek No	:7
Resim No	: 7 a
Envanter No	: 48
Eserin Adı	:Bagzetül Müslim ve Günyetül Mugnim
Müellifi	: ?
Hattatı ve Yazı Cinsi	: ?, Talik
Dili ve Konusu	: Arapça
Tarihi	:?
Varak	: 157
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:?
Cedvelle Sınırlı Alan	:?
Cildi	: Güzel korunmuş, deri cild

Tanıtımı :Eser, talik hatla yazılmıştır. Eserin tezhibi oldukça basittir. Kubbeli bir ünvan sayfası uygulanmıştır. Alt kısımdaki düz alanın zemini altınlı olup ortasına beyaz bir pafta açılmış ve bu kısma besmele-i şerif yazılmıştır. Bu alanın sağ ve sol kısmına basit bir motif uygulanmıştır. Bu kısımdan üstteki dendanlı alana geçişte kırmızı zeminli basit bir arasuyu uygulanmıştır. Bu dendanlı kısımda zemin maviye boyanarak üzerine aynı hatayı motifi tekrarlanarak uygulanmıştır. Goncagül, penç ve yapraktan oluşan bu desnde motifler pembe, sarı, mavi ve altın ile renklendirilerek

tahrirlenmiştir. Koyu renk bir iplik ve kalın bir altın cedvel ile tığlara geçiş yapılmıştır. Bu tığlar da mavi ve kırmızı renkte olup oldukça basittir.

Sayfa tezhibi yazıyı da içine alan altın bir cedvel ve iplik çekilerek tamamlanmıştır.

Değerlendirme :Bu eser tezhibi açısından incelendiğinde oldukça basit işlendiği görülmektedir.

Örnek No	:8
Resim No	:8a, b, c
Envanter No	:62
Eserin Adı	:Buhari Şerhi Kirmani
Müellifi	:Şemsi Kirmani
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Nesih
Dili ve Konusu	:Arapça, Hadis
Tarihi	:Hicri 1144
Varak	:229
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: ?
Cedvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	:Yıpranmamış bez cild

Tanıtımı : Eser, nesih hatla yazılmıştır. Zemini boyalı klasik tezhip tekniğiyle yapılmış olan eser dikdörtgen bir başlık ve 8 dilimli daireden meydana gelen bir serlevha tezhibinden oluşmuştur. Başlık tezhibinde ortadaki yazı alanının etrafı ile sağ ve soldaki hatayi motifinin etrafı altın ile çerçevelenmiştir. Altınla çevrelenen paftalarda desen laciverd zemin üzerine altınla boyanmış hatayi motiflerinden oluşmaktadır.

Ayrıca sayfanın dört kenarına zemini laciverd ile doldurulmuş köşebendler açılmış içerisine basit bir goncagül ve yapraktan oluşan motif işlenmiştir. Ortadaki dilimli dairenin iç kısmındaki yazının etrafı da altın

cedvelle yapılmış yazı zemininde tirfil denilen atmalar mevcuttur. Dairenin etrafına işlenen tığların uzantıları, sağ, sol ve üst kısımda köşebend ve dıştaki altın cedvelin etrafına çekilen kuzularla birleşmiştir.

Dıştaki altın cedvelin, sol üst tarafına içerisinde bir ibare bulunmayan tezhipli bir gül işlenmiştir.

Değerlendirme : Uygulanan tezhipte renk ve motifler incelendiğinde eserin Beylikler-Erken Osmanlı üslubunda olduğu anlaşılmaktadır. Sayfanın tezhibinde uygulanan altın ve renklere yer yer dökülmeler mevcuttur. Eserin alt kısmında ise mühür bulunmaktadır.

Örnek No	:8
Resim No	:8 b
Envanter No	:63
Eserin Adı	:Buhari Şerhi Kirmani
Müellifi	:Şemsi Kirmani
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Nesih
Dili ve Konusu	:Arapça, Hadis
Tarihi	: ?
Varak	:264
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: ?
Cedvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	:Yıpranmamış bez cild.

Örnek No	:8
Resim No	:8 c
Envanter No	:64
Eserin Adı	:Buhari Şerhi Kirmani
Müellifi	:Allame Şemsi Kirmani
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Nesih
Dili ve Konusu	:Arapça, Hadis
Tarihi	: H. 965
Varak	:261
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: ?
Cedvelle Sınırlı Alan	:?
Cildi	:Yıpranmamış bez cild.

Örnek No	:9
Resim No	:9 a
Envanter No	:121
Eserin Adı	:Risale Al-Envare, Al-Kudsiyyefi Bayan-ı Adab
Müellifi	:Abdal Vahhab Şarani
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Nesih
Dili ve Konusu	:Arapça, Tasavvuf
Tarihi	: H. 931
Varak	: 134
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: ?
Cedvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	:Yıpranmamış bez cild.

Tanıtımı : Eser, nesih hatla yazılmıştır.Eserin tezhibi, zemini boyalı klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniği ile uygulanmıştır. Başlık tezhibi ¼ simetrik ve üstte kubbeli ½ simetrik bir ünvan sayfası tezhibi uygulanmıştır. Başlık tezhibinde yazı için ayrılan kısım altın ile doldurulmuş ve boş bırakılmıştır. Sağ ile sol tarafta kanatlı hurdeli rumilerle kapalı bir form oluşturularak içleri altın ile boyanmıştır. Diğer kısım ise zemini boyalı klasik tezhip tekniğinde işlenmiş, penç, goncagül ve yapraklardan oluşan hatayi

motifleriyle bezenmiştir. Bu motifler beyaz, pembe, açık pembe ve altın ile renklendirilerek tahrirlenmiştir.

Başlık tezhibinden kubbeli kısma geçişte kırmızı zeminli (+ + +) şeklinde işlenen ince bir arasuyuyla geçiş yapılmıştır. Kubbeli kısımda ise ortada rumi motifi ile kapalı bir form oluşturularak zemini laciverd ile boyanmış, içerisine simetri merkezine gelecek şekilde hatayi motifi işlenmiştir. Diğer kısımda ise zer-ender-zer tekniği uygulanmıştır. Penç, goncagül ve yapraktan oluşan desende motifler pembe, mavi, kırmızı ve altın ile boyanarak tahrirlenmiştir. Dendanlı kubbenin dış kısmına çekilen laciverd bir kuzu ve laciverd ile kırmızı rengin arka arkaya kullanılmasıyla yapılan çok basit bir tığla zemine geçiş yapılarak tamamlanmıştır.

Değerlendirme : Özensiz çalışılmış, işçiliğin zayıf olduğu bir başlık tezhibidir. Motiflerin formlarındaki bozukluklar, uygulanan tığlar incelendiğinde tezhibin geç dönemde yapılmış olması muhtemeldir.

Örnek No :10

Resim No :10 a

Envanter No :168

Eserin Adı :Usul-ü Fıkh Şerhi

Müellifi : ?

Hattatı ve Yazı Cinsi :?, Talik

Dili ve Konusu :Arapça

Tarihi : ?

Varak : ?

Kapak ve Sayfa Ölçüsü : ?

Cedvelle Sınırlı Alan : ?

Cildi :Yıpranmamış bez cild.

Tanıtımı : Eser, talik hatla yazılmıştır. Eserin başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik, üstteki kubbeli kısımda ise desen $\frac{1}{2}$ simetrik olarak uygulanmış ünvan sayfası tezhibidir. Dikdörtgen başlık tezhibinde ortada dandanlı bir şemse açılmış, içerisine beyaz mürekkepli talik bir besmele yazılmıştır. Zemin altın olan bu yazının etrafına siyah renkte tirfiller yapılmıştır. Şemsenin etrafına çekilen kırmızı bir iplikle laciverd zemine geçilmiş ve bu zemin altın renkte işlenmiş rumi ve hatayi motifleriyle bezenmiştir. Başlık tezhibinden kubbeli kısma geçişte, yeşil zemin üzerine (+ : + : +) şeklinde ince bir arasuyu

işlenmiştir. Kubbeli kısımda zemin yine laciverd ile doldurularak üzerine altın ile boyanmış hatayi motifleri uygulanmıştır. Kubbenin etrafına altın bir iplik çekilerek lacivaerd tığlarla zemine geçiş yapılmıştır.

Değerlendirme : Eserin tezhibinde yer yer dökülmeler mevcuttur. Erken dönem özelliklerini taşıyan bir ünvan sayfası tezhibidir.

Örnek No	:11
Resim No	: 11 a
Envanter No	: 190
Eserin Adı	: Dürerü'l- Hükkam Fi Şerhi Gurerü'l-Ahkam
Müellifi	: ?
Hattatı ve Yazı Cinsi	: ?, Talik
Dili ve Konusu	: Arapça , ?
Tarihi	: ?
Varak	: 465
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: ?
Cedvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	:Yıpranmamış bez cild.

Tanıtımı :Eser, nesih hatla yazılmıştır. Zemini boyalı klasik tezhibin kullanıldığı eserde ¼ simetrik dikdörtgen bir başlık tezhibi ve ½ simetrik, dendanlı kubbeli bir ünvan sayfası tezhibi vardır. Dikdörtgen kısımda yani başlık tezhibinde ortada yazısız boş bir şemse açılarak zemini altın ile doldurulmuş sağ ve solda ayırma rumilerle kapalı bir form oluşturulmuştur. Kalan kısımda zemini boyalı klasik tezhip tekniği uygulanmış, kapalı formlarda desen zer-ender-zer tekniğinde işlenmiştir. Burada desen penç, yaprak ve yarım goncagüllerden oluşmuş, motifler kırmızı, turuncu, yeşil, beyaz

ve altın ile renklendirilerek tahrirlenmiştir. Kubbeli kısma geçişte turuncu zemin üzerine (+ - +-) şeklinde ince bir arasuyu işlenerek geçiş yapılmış, üst kısımdaki arasuyu dökülmüştür. Kubbeli kısımda ortada ayırma rumilerle kapalı bir form oluşturulmuş, içerisinde desen zer-ender-zer tekniğinde işlenmiş kola kısmında zemini boyalı klasik tezhip tekniği uygulanmıştır. Kompozisyon penç, hatayi ve yaprak motiflerinden oluşturularak turuncu, beyaz, yeşil ve kırmızı ile renklendirilerek tahrirlendirilmiştir. Kubbeli kısım altın bir iplik, laciverd bir kuzu ile birleştirilerek gayet güzel laciverd tığlarla zemine geçiş yapılmıştır. Sayfanın tezhibi, yazı ve tezhibi de içine alan altın bir cedvelle tamamlanmıştır.

Değerlendirme : Kitabın sonlarına doğru aynı başlık tezhibi uygulanmıştır. Eser klasik dönemin benzeri bir uygulamadır. Fakat uygulanan motiflerdeki form bozukluklarından son dönem bezemesi olduğu anlaşılmaktadır.

Örnek No :12

Resim No :12 a

Envanter No : 191

Eserin Adı : Sadi Aş-Şaria

Müellifi : Abdullah

Hattatı ve Yazı Cinsi : ? , Talik

Dili ve Konusu : Arapça, ?

Tarihi : 1114

Varak : 252

Kapak ve Sayfa Ölçüsü : ?

Cedvelle Sınırlı Alan : ?

Cildi :Yıpranmamış bez cild.

Tanıtımı : Eser, talik yazı ile yazılmıştır. Zemini boyalı klasik tezhibin uygulandığı başlık tezhibinde $\frac{1}{4}$ simetrik bir desen uygulanmış, kubbeli kısımda ise $\frac{1}{2}$ simetrik bir ünvan sayfa tezhibi mevcuttur. Dikdörtgen başlık tezhibinde ortada altın zemini üzerinde beyaz üstübeç ile yazılı şemse açılmış diğer kısımda klasik tezhip yapılmıştır. Rumi ve hatayi goncagül, penç, yaprak motifleriyle oluşturularak kompozisyonda motifler beyaz, kırmızı ve altın ile renklendirilerek tahrirlenmiştir. Dikdörtgen alandan kubbeli kısma geçişte altın bir cedvel yapılmış, bu kubbeli alanda ayırma rumi ve hatayi, penç, yaprak ve

goncagül motifleriyle simetrik bir kompozisyon oluşturulmuştur. Klasik tezhipteki işlenen bu alanda motifler kırmızı, beyaz, pembe ve altın ile renklendirilerek tahrirlenmiştir. Kubbeli kısım ardarda altın, beyaz ve laciverd iplikle tamamlanmış, yoğun olarak işlenmiş tığlarla zemine geçiş yapılmıştır.

Burada tığlar olduğundan yoğun olup laciverd renkli hatayı, altın rumi ve pembe renkli hatayinin birbirinden dolanarak uygulanan tığlar gayet güzel işlenmiştir.

Tezhipli kısmın etrafı beyaz zemin üzerine (+ + +) şeklinde işlenen ince bir arasuyu ile çevrelenmiştir. Yazıyı da içine alan altın bir cedvelle ve laciverd bir kuzuyla sayfa tezhibi bitirilmiştir.

Değerlendirme : Eserin tarihi belli olmayıp, tezhibinde uygulanan motifler incelendiğinde son dönem işi olduğu tahmin edilmektedir. Kompozisyondaki motiflerin dağılımı düzgün olmakla beraber motif formları bozuktur. Renklerin ve altının parlaklığı hala göze çarpmaktadır. Ayrıca işlenen tığlarda esere ayrı bir önem katmaktadır. Klasik dönemde de böyle yoğun işlenen tığlar mevcut olup klasik dönemi örnek alan bir ünvan sayfası tezhibidir.

Örnek No :13

Resim No :13 a

Envanter No :192

Eserin Adı : Islah Al-İzah

Müellifi : Mehmet Bin Durmuş

Hattatı ve Yazı Cinsi : ?, Talik

Dili ve Konusu :Arapça, ?

Tarihi : H.990

Varak : 276

Kapak ve Sayfa Ölçüsü : ?

Cedvelle Sınırlı Alan : ?

Cildi :Yıpranmamış bez cild.

Tanıtımı : Eser, talik hatla yazılmıştır. Kubbeli bir ünvan sayfasıdır. Eserin başlık tezhibi dikdörtgen formda olup $\frac{1}{4}$ simetrik kubbeli kısımda desen $\frac{1}{2}$ simetrik olarak yapılmıştır. Dikdörtgen formdaki başlık tezhibinde, ortada yazı için ayrılan kısım boş bırakılmış zemini altın ile doldurulmuştur. Sağ ve sol tarafta ayırma rumilerle kapalı bir form oluşturularak bu kısımda desen zer-ender-zer tekniğinde yapılmış, kalan kısımda ise klasik tezhip tekniğinde uygulanmıştır. Hatayi, penç, goncagül ve yapraktan oluşan kompozisyonda bu motifler sarı, pembe, mavi, beyaz, kırmızı

ve altın ile renklendirilerek tahrirlendirilmiştir. Dikdörtgen başlıktan kubbeli kısma geçişte, laciverd zemin üzerine (+ : + : +) şeklinde ince bir arasuyu yapılmıştır. Kubbeli kısmın merkezinde yine ayırma rumilerle kapalı bir form oluşturularak zer-ender-zer ve klasik tezhip tekniği uygulanmıştır. Bezemedeki motifler yine aynı renkte boyanarak tahrirlendirilmiştir.

Dendanlı kubbenin etrafına kırmızı renkli bir kuzu çekilerek laciverd renkli tığlarla zemine geçiş yapılmıştır.

Tezhip, yazıyıda içine alan altın bir cedvel ve laciverd bir kuzu ile tamamlanmıştır.

Değerlendirme : Klasik devrin orijinal renkleri olan altın ve mavi kullanılarak yapılan kompozisyonda motifler uygulanan teknik, renk ve tığlar ve tasarım dikkatle incelendiğinde klasik devrin üslubuna uygundur.

Örnek No	:14
Resim No	:14 a
Envanter No	:220
Eserin Adı	:Mahzanu'l -Fıkh
Eserin Müellifi	:?
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Talik
Dili ve Konumu	:Arapça ,Dua Kitabı
Tarihi	: ?
Varak	: 204
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:?
Cetvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	: Yıpranmamış bez cild

Tanıtımı :Eser, talik hatla yazılmıştır. Başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik, kubbeli kısım ise $\frac{1}{2}$ simetrik bir ünvan sayfasıdır. Başlık tezhibinde dikdörtgen alanın ortadaki yazı kısmı boş bırakılmış, içerisi altın ile doldurulmuştur. Sağ ve sol kısımda yaprağa benzer bir motif ile kapalı bir form oluşturularak içerisialtın ile, kalan kısım ise laciverd ile boyanmıştır. Uygulanan desende goncagül ve yapraklarla basit bir tezyinat yapılmış, motifler mavi, pembe ile tonlanarak tahrirlenmiştir. Dikdörtgen formdaki başlık tezhibinin etrafı (+ : + : +) şeklindeki ince bir arasuyu ile çevrelenmiş olup,

kubbeli kısma geçişte yine dandanlı kubbenin üç tarafını çevirecek şekilde yine aynı arasuyu çalışılmıştır. Kubbeli kısımda uygulanan kompozisyonda ise ortada ayırma ve hurdeli rumilerle kapalı bir form oluşturulmuş, desen zer-ender-zer ve klasik tezhip tekniğinde uygulanmıştır. Burada da motifler pembe, mavi, kırmızı ve altın ile renklendirilerek tahrirlenmiştir.

Kubbeli alanın etrafı kalın bir altın iplik ve laciverd bir kuzu ile çerçevelenerek laciverd tığlarla zemine geçiş yapılarak tamamlanmıştır. Yazı ve tezhibi de içine alan altın bir cedvel ve laciverd bir kuzu ile ünvan sayası tezhibi tamamlanmıştır.

Değerlendirme : Eserin tarihi belli olmamakla birlikte tezhibin geneli incelendiğinde bozuk bir son dönem işi olduğu açıktır.

Örnek No	:15
Resim No	:15 a, b, c
Envanter No	:243
Eserin Adı	: Kamus Al-Muhit Val Kabus Al-Vasit
Eserin Müellifi	: Muhammed Bin Yakub Al-Firuzabadi
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Nesih
Dili ve Konumu	:Arapça ,Dil Kitabı
Tarihi	: H.1000
Varak	:529
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:?
Cetvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	: Yıpranmamış bez cild

Tanıtımı : Eser, nesih hatla yazılmıştır. Eserin başlık tezhibi ¼ simetrik olup üstteki kubbeli kısım ½ simetrik olarak hazırlanmıştır. Dikdörtgen formdaki başlık tezhibinde, orta kısımda altın zeminli bir şemse açılmış içerisine beyaz mürekkeple yazı yazılmıştır. Şemsenin sağ ve sol kısmında iplikle yapılan salbeklerle kapalı bir form oluşturulmuş, zemini altın ile boyanarak bezenmiştir. Klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniğinin uygulandığı eserim tezyinatında hatayi grubu motifler çalışılmıştır. Bu motifler , kırmızı, beyaz ve altınla renklendirilerek tahrirlendirilmiştir. Dikdörtgen alanın etrafı

beyaz ve laciverd bir iplikle tamamlanmış dış tarafı (sağ -sol-alt kısımda devam eden) saç örgü zencerekle çevrelenmiştir.

Kubbeli kısma direk geçiş yapılarak ikili bir ünvan sayfası tezhibi uygulanmıştır.Burada ortada büyük dendanlı bir kubbe sağ ve solunda yarım kubbeler yapılmıştır.Büyük kubbenin orta kısmında ayırma rumilerle kapalı bir form oluşturulmuş, rumiler beyaza boyanmıştır.Kubbede uygulanan desen zer-ender-zer ve klasik tezhip tekniğinde işlenmiş, penç, hatayi, goncagül ve yapraktan oluşan kompozisyonda motifler kırmızı, beyaz ve altınla boyanarak tahrirlendirilmiştir.İki yandaki kubbelerde yine aynı şekilde tezhiblenmiştir.

Kubbenin etrafına kırmızı bir iplik çekilerek , altın ve hafif laciverd renkle yapılan tığlarla zemine geçiş yapılmıştır. Sayfanın tezhibi yazıyıda içine alan bir altın cedvelle tamamlanmıştır.

Sayfanın kenarına ise aynı büyüklük ve tarzda güller yapılmıştır. Bu güller içerisinde ibare bulunmayıp dairelerin içlerinde küçük daireler yapılmış zeminleri laciverd ile boyanarak rumi ve hatayi motifi işlenmiştir. Dairelerin zemini altın ile boyanmıştır. Dairelerin etrafı küçük bubçuk denilen basit tığlar yapılmış, laciverd bir tığ uzantısıyla üç gül birbirine bağlanmıştır. Diğer sayfada aynı güllerle bezenmiştir.Serlevha kısmında sayfanın tamamı tezhiplidir.

Sayfanın orta kısmında büyük bir daire olup içerisi altın ile doldurulmuş üzerine beyaz mürekkeple sülüs yazılmıştır. Altın bir cedvelle ve laciverd bir iplikle yazının etrafı çevrilmiş, münhani motifleriyle arasuyu işlenmiştir. Münhani motifleri kırmızı ve yeşil ile renklendirilerek yine laciverd bir iplik çekilerek altın ve renklerle yapılan gayet güzel tığlarla zemine geçiş yapılmıştır.Daireden ayrı olarak sayfanın dört köşesine üçgen muska koltuklar açılmış içerisi zer-ender-zer tekniğinde bezenmiştir. Penç, goncagül, yaprak motifleriyle uygulanan kompozisyonda motifler kırmızı, mavi, pembe, beyaz ve altın ile renklendirilerek tahrirlenmiş ve kırmızı renkli bir iplikle koltukların tezyinatı tamamlanmıştır.

Laciverd bir iplik ile alt ve üstteki dikdörtgen alanlara geçiş yapılmış sırasıyla kırmızı bir iplik zencerek ve beyaz renkli iplikle yazıya geçilmiştir. Yazı zemini altın olup, beyaz mürekkeple yazılan yazının etrafına beyne's sütür yapılmış, beyne's sütürden arta kalan kısma ise basit motifler işlenmiştir.

Ayrıca alt ve üstteki dikdörtgen etrafındaki zencerekler dikkatle bakıldığında birbirinden biraz farklıdır.

Sayfanın tezhibi ise altın bir cedvel ve laciverd renli bir kuzu çekilerek bitirilmiştir. Sayfanın sol tarafında da mühür bulunmaktadır. Sayfanın sağ kısmında eserin içindekiler kısmı olup altın cedvellerle çevrelenmiş, üst kısmına altın tığlar yapılmıştır.

Eserin son sayfasında bulunan hatime sayfasının tezhibide baştaki serlevha tezhibiyle aynıdır. Uygulanan tezhip ve içindeki yazılarda aynen tekrarlanmıştır.

Değerlendirme :Eserin tamamında uygulanan tezhipler gayet güzel olup özellikle ünvan sayfası tezhibinin motif ve kompozisyon, sistemi incelendiğinde muntazam ve titizlikle çalışılmış olduğu açıktır. Ayrıca fırça üslubunun inceliği bu tezhibin usta bir elden çıktığını göstermektedir. Eserin ilk dört sayfasındaki metinlerde duraklar mevcuttur. Bu esrin tezhip karakteri diğer örnekleriyle karşılaştırıldığında 14.yy sonu, 15.yy başlarında yapılmış olması muhtemeldir.

Örnek No	:16
Resim No	:16 a, b
Envanter No	:308
Eserin Adı	:Atval Miftah Şerhi
Eserin Müellifi	: ?
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Talik
Dili ve Konumu	:Arapça
Tarihi	: 1314
Varak	: 456
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:?
Cetvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	: Yıpranmamış bez cild

Tanıtımı : Eser, talik hatla yazılmıştır. Eser ½ simetrik bir başlık tezhibi ve ½ simetrik kubbeli bir ünvan sayfası tezhibinden ibarettir.

Dikdörtgen başlık kısmında, ortada yazı için bir alan boş bırakılmış ve altınla doldurulmuştur. Sağ ve sol taraflara da penç ve yapraklardan oluşan bir desen işlenmiştir. Altın bir cedvel ve turkuaz zeminli, (+ : + : +) şeklinde ince bir arasuyuyla bu alan tamamlanmıştır. Dikdörtgen başlıktan kubbeli kısma geçişte sırasıyla altın bir cedvel, pembe zemin rengi üzerine işlenmiş (+ : + : +)

şeklinde ince bir arasuyu, altın iğne perdahtlı bir zencerek, mavi zeminli ,nce arasuyu ve yine altın bir cedvelle geçilmiştir.

Bu alanda desen tamamen zer-ender-zer tekniğiyle işlenmiş, rumi, penç ve yapraklardan oluşan bir tasarım uygulanmıştır. Burada işlenen motiflerde altın haricinde sadece çiçeklerin içine konan kırmızı bir renk uygulanmıştır. Kubbenin dışına ise mavi, beyaz bir iplik, altın bir cedvel ve tığların üzerine oturduğu laciverd bir iplik mevcuttur. Laciverd ve kırmızı tığlarla zemine geçiş yapılmış, yazıyı da içine alan arasuyu kadar kalın bir cedvelle sayfanın tezhibi tamamlanmıştır.

Ayrıca eserin metni besmele ile başlayıp, etrafına yine motifler işlenmiştir. Eserin son sayfası da tezhiplidir.Hatime sayfası tezhibi de karakter olarak aynıdır. Metnin bitiş kısmında, sayfanın sağ ve sol tarafına muska koltuklar yapılmış, zer-ender-zer tekniği ile bezenmiştir. Ayrıca yazı zemininin etrafına küçük dallar yapılmıştır. Bu koltukların alt kısmına pembe zeminli saç örgü tarzı bir zencerek ve altın cedvelle çevrilmiş dikdörtgen bir alan ayrılmış, içi zer-ender-zer tekniğinde penç ve yapraklardan oluşan desenle bezenmiştir. Desenin zeminine iğne perdahtı yapılmıştır. Bu dikdörtgen alanın aşağısına yazı yazılmış ve tarih düşülmüştür. Yazıya beyne's sütur yapılarak zemin altınlanmış ve iğne perdahtı (üç nokta şeklinde) uygulanmıştır.

Laciverd ince bir arasuyu, altın, kırmızı ve laciverdle ve iğne perdahtıyla uygulanan bir zencerek, siyah bir iplik ve pembe zeminli ince bir arasuyuyla sayfanın alt kısmındaki desene geçiş yapılmıştır. Burada da irice hatayilerle, goncagül ve yapraklarla bir desen tasarlanmıştır. Kırmızı, laciverd ve altınla renklenen motiflerin meşimelerine ve yaprak gövdelerine yine iğne perdahtı yapılmıştır.

Sayfanın tezhibi yine ilk sayfada olduğu gibi altın zeminli bir arasuyuyla tamamlanmıştır.

Değerlendirme :Tezhip, genel hatlarıyla incelendiğinde 18. yüzyıl klasik tezhip üslubunu yansıtmaktadır.

Örnek No	:17
Resim No	:17 a
Envanter No	:311
Eserin Adı	:Fevaidü'l-Vahbiya Ala'l
Eserin Müellifi	: Mehmed.....bin Naci
Hattatı ve Yazı Cinsi	:?, Nesih
Dili ve Konumu	:Arapça, Edebiyat
Tarihi	: ?
Varak	: 178
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: ?
Cetvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	: ?

Tanıtımı : Eser, nesih hatla yazılmıştır. ½ simetrik bir başlık tezhibi, ½ simetrik kubbeli bir ünvan sayfası tezhibidir. Başlık tezhibinde yine boş bir alan yazı için bırakılmış ve kırmızı renkle bir iplik yapılmış, zemin altın ile doldurulmuştur. Sağ ve sol kısmına klasik tezhip tekniğinde basit bir desen uygulanmıştır. Sağ ve sol kısmına klasik tezhip tekniğinde basit bir desen uygulanmıştır. Altın, siyah ve tekrar altın bir iplikle ve laciverd zeminli (+ : + : +) şeklinde ince bir arasuyuyla çevrelenen dikdörtgen başlık üzerine saç örgü tarzı bir zencerek işlenmiştir. Siyah bir iplikle kubbeli kısma geçiş yapılmış, içerisine rumi ve hatayilerden oluşan bir kompozisyon uygulanmıştır. Tepelik

formundaki rumiler simetri merkezlerine konularak kapalı bir alan oluşturulmuş ve kırmızı, beyaz renklerle renklendirilmiştir. Siyah renkte hurdeler yapılarak tahrirlenmiştir. Hatayi grubu deseninde rumilerin içine gelen tarafta klasik tezhip, diğer kısımda zer-ender-zer tekniğinde uygulanarak yapılmıştır. Penç, yaprak ve goncagüllerden oluşan motifler beyaz, kırmızı ve yeşil renk ile boyanarak tahrirlenmiştir.

Kubbenin etrafı yeşil bir iplik ve altın ile çevrelenerek tığların oluşturduğu laciverd bir iplikle bitirilmiş ve kırmızı, laciverd tığlarla zemine geçiş yapılmıştır.

Yazıyı da içine alan kalınca bir cedvelle sayfa tezhibi tamamlanmıştır.

Değerlendirme : Klasik tezhip tekniklerinin uygulandığı kompozisyonda motifler deformasyona uğramıştır. İşlenen tığlar tamamen 18. yüzyıl üslubunu yansıtmakla beraber, işçilik zayıftır.

Örnek No	:18
Resim No	:18 a
Envanter No	: ?
Eserin Adı	: ?
Eserin Müellifi	: ?
Hattatı ve Yazı Cinsi	: ?
Dili ve Konumu	: ?
Tarihi	: ?
Varak	: ?
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: ?
Cetvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	: ?

Tanıtımı :Eser, talik hatla yazılmıştır. Bu sayfanın tezhibinde yine geniş bir başlık tezhibi, ikilil bir ünvan sayfası tezhibi uygulanmıştır.

16. yüzyılın kompozisyon sisteminin kopya edilmesiyle yapılmış bu tezhip örneğinde yazıların etrafına beyne's sütur yapılmış ve basit dallarla zenginleştirilmiştir. Sayfanın alt kısmında son beyit ortalanarak sağ ve sol tarafına basit bir motif işlenmiştir.

Yazının üstündeki dikdörtgen başlık tezhibinde, yazı için ayrılan alan ince arasyuyla paftalanmış, içine beyaz mürekkeple yazı yazılmıştır. Yazının etrafına ise zer-ender-zer tekniğinde serbest bir desen uygulanmıştır. Bu paftanın sağında ve solunda klasik tezhip tekniği uygulanmış yine serbest bir desen mevcuttur. Diğer kısımlarda ise desen zer-ender-zer ve klasik tezhip tekniğiyle uygulanarak tamamlanmıştır.

Laciverd zeminli ince arasyuyla üstteki dikdörtgen alana geçiş yapılmış, burada kitabeli zencerek tarzında, zemini boyalı klasik tezhip tekniği uygulanmıştır. Yine bu alandan kubbeli kısma geçişte ince arasyu yapılmıştır.

Kubbeli alanda kompozisyon, üç kubbenin yanyana gelmesiyle oluşturulmuştur. Kubbeler $\frac{1}{2}$ simetrik olup rumi motifiyle kapalı bir form oluşturulmuş, içerisine yine ortabağ formunda rumi motifiyle kapalı form oluşturulmuştur.

Simetrik hatayi grubuyla oluşan motifler, zer-ender-zer ve zemini boyalı klasik tezhip tekniğinde işlenmiştir.

Penç, goncagül ve yapraktan oluşan motifler sarı, mavi, kahverengi ve altınla renklendirilerek tahrirlenmiştir. Kubbenin etrafı altın bir iplikle yapılarak laciverd renkli tığlara geçiş yapılmıştır. Sayfanın tezhibi altın bir cedvel ve laciverd bir kuzu ile tamamlanmıştır.

Değerlendirme : Tarihi belli olmayan bu eserin tezyinatında karma bir süsleme anlayışı vardır. Dolayısıyla tarih vermek güçtür.

Örnek No	:19
Resim No	:19 a
Envanter No	: 390
Eserin Adı	: Tercüme-i Şakayık
Eserin Müellifi	: ?
Hattatı ve Yazı Cinsi	: ?, Talik
Dili ve Konusu	: Arapça, ?
Tarihi	: ?
Varak	: 129
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: ?
Cetvelle Sınırlı Alan	: ?
Cildi	: ?

Tanıtımı : Eser, talik hatla yazılmıştır. Eserin başlık tezhibi yine dikdörtgen formda olup $\frac{1}{4}$ simetrik bir desen uygulanmış, orta kısmına yazı yazılmıştır. Yazı cinsi sülüs olup, altın zemin üzerine siyah mürekkeple yazılmıştır. Yazının olduğu dendanlı kısmın sağ ve sol tarafına rumi bir tepelik yapılmış ve hatayi grubu bir desen uygulanmıştır. Desen zer-ender-zer ve zemini boyalı klasik tezhip tekniğinde devam ederk mavi, beyaz, kırmızı ve altın ile renklendirilerek tahrirlenmiştir.

Dikdörtgen alandan kubbeli alan geçişte, laciverd zeminli (+ : + : +) şeklinde ince arasuyu uygulanmıştır. ½ simetrik kubbeli bu ünvan sayfasında bezme rumi ve hatayi motifleriyle yazılmıştır. Rumilerden oluşan kapalı form içerisinde desen klasik tezhip, diğer kısımda zer-ender-zer tekniğiyle işlenmiştir. Motifler kırmızı, mavi, beyaz ve altın ile renklendirilerek tahrirlenmiştir.

Laciverd renkli bir iplikle kubbeden yine laciverd renkli tığlara geçiş yapılmış ve tezhip tamamlanmıştır.

Sayfanın tezhibi yazıyı da içine alan altın bir cedvelle bitirilmiştir.

Değerlendirme : Klasik görümlü bu tezhipte motif formları bozulmuş ve tığlarda dökülmeler olmuştur.

Geç dönemde yapılmış bir iş olduğu muhtemeldir ve dönemin vasat bir işçiliği ile bezenmiş bir örneğidir.

Örnek No	: 20
Resim No	: 20 a
Envanter No	: 331
Eserin Adı	: Et-Tabaru'l-Masbuk Fi Nasihati'l-Mülük
Eserin Müellifi	: İmam Gazali
Hattatı ve Yazı Cinsi	: ?, Nesih
Dili ve Konusu	: Arapça, ?
Tarihi	: 873
Varak	: 175
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 26,5 x18
Cetvelle Sınırlı Alan	: 12 x 19
Cildi	: ?

Tanıtımı : Eser, erken dönem sülüs hattıyla yazılmış olup, serlevhaları tezhiplidir. Serlavhaların 1 a ve 1 b sayfalarında ortada sekiz dilimli bir madalyon ve alt ile üst kısımda dikdörtgen bir paftalama mevcuttur. 1 a sayfasındaki madalyonda yazı ve tezhip silinmiştir. Tezyinat basit yapraklar ve yıldız şeklinde beyaz zeminli ince arasuları ve altın ve rengin birarada kullanıldığı zencerekle uygulanmıştır. Ayrıca yine sayfaların sağ ve sol kısımlarına yarım kubbeler eklenmiş, içlerine motif karakteri pek de anlaşılmayan bir bezeme yapılmıştır.

Serlevha tezhibi laciverd renkli tığlarla tamamlanmış ve döneme özgü güllerde işlenerek sayfanın tezhibi bitirilmiştir.

Değerlendirme : Bu eserin yazı karakteri, tasarımı, kompozisyon ve renk özellikleri, işlenen tığlar incelendiğinde bu tezyinatın erken dönem karakterini yansıttığı görülmektedir. Zaten eserin tarihi de bize bu bezemenin erken dönemde yapılmış olduğunu gösterir.

BÖLÜM VII

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Çalışmamızın örneklerini oluşturan Konya bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan eserlerin incelenmesi sonucu, tezhip san'atının tarihi seyrini göz önünde bulundurarak genel bir değerlendirme yaptık.

Mevcut yazma eserler içerisinde dini ve din dışı içerikli kitaplar geniş bir yer tutarken, Kur'ân-ı Kerim olması dikkat çekicidir.

Genel olarak tezhip sanatı adına bir değerlendirme yapacak olursak, tezhip sanatının Doğu, Batı ve Anadolu olmak üzere üç koldan geliştiği görülmektedir. Doğu, Batı Türkistan'dan başlayarak 15 yy'da "Herat Mektebi" adı altında gelişme göstermiştir. Batı'da Mısır'da "Memlük Kitap Sanatı" gelişme gösterirken, Anadolu'da özellikle Osmanlılar zamanında tekamül etmiştir.

Anadolu'da Türkler tarafından meydana getirilen tezhip sanatını ise Anadolu Selçuklu, Beylikler Dönemi ve Osmanlı Dönemi adı altında üç ana başlıkta; Osmanlı Dönemini de erken dönem (15 yy), klasik dönem (16 yy), 17. yy, 18. yy ve 19. yy olarak beş beşlik altında inceledik. Anadolu selçukluları diğer sanat alanlarında olduğu gibi tezhip san'atında da önemli eserler meydana getirmişlerdir. Beylikler dönemi ise Selçuklu ve Osmanlı arasında köprü teşkil etmiş, Osmanlı dönemi ise her açıdan ayrı bir zirve dönemi olmuştur. 17. yy. ise klasik dönemin devam ettirildiği bir süreç olmakla beraber, 18. yy. barok ve rokoko etkisiyle oluşan gerileme dönemi ve 19. yy. da halk tipi dediğimiz çalاکalem oluşturulan eserlerin meydana gelmesiyle tezhip sanatında da çöküş dönemi olmuştur.

Sonuç olarak uzun ve köklü bir geçmişe sahip olan tezhip sanatımızı klasik kullanım alanlarıyla yaşatmak, aynı zamanda günümüzün getirdiği ihtiyaçlar doğrultusunda geliştirmek ve güncelliğini koruyarak, varolduğumuz sürece yaşatmak gerekir.

Çalışmamızın örneklerini oluşturan, Akşehir'den gelen bu yazma eserlerin incelenmesi sonucunda edinilen bilgilere göre şöyle bir değerlendirme yapmak mümkündür.

Bu eserler daha önce çalışılmamış olup eserlerin hepsi el yazmasıdır.

Katalog çalışmasını yaptığımız eserleri şu şekilde değerlendirebiliriz ;

Örnek No : 1

Tarihi belli olmayan bu eser, yazmalar içindeki sayfa kenarları, ünvan sayfası dışında, halkar bezemenin yapıldığı tek eserdir. Eserde uygulanan tezhipte laciverd ve altın rengi dengeli kullanılmıştır. Tasarım özelliği oldukça dengelidir. Fakat zayıf bir işçiliğim olduğu bezemede motif formlarının bozukluğu bu tezhibin benzer başka örneklerle karşılaştırıldığında 17.yy sonlarına doğru yapılmış olduğunu kuvvetlendirmektedir.

Eser, iki ciltten oluşmaktadır.

Örnek No : 2

İşçiliğin, uygulanan tezhip tekniğini ve estetiğin birleştiği bu eser üslup olarak 16.yy tezhibinin karakterini sergilemektedir.1/4 simetrik alınlık ve üzerindeki ½ simetrik kubbeli taş kısmındaki uyum esere ayrı bir güzellik katmaktadır.

Rumilerden oluşturulan kapalı formlar desene alternatif zeminler oluştururken işlenen bulutlar ayrıca göze çarpmaktadır. Kubbeli taş kısmının üzerine işlenen tığlarda tezhibin inceliğiyle yarışır düzeydedir.

Dönemin gayet güzel bir tezhip örneğidir.

Örnek No : 3

Bir tefsir kitabı olan bu eserin ünvan sayfası tezhibi oldukça yıpranmış ve kubbeli kısım neredeyse yok denecek kadar dökülmüştür.Dikdörtgen başlık yani alınlık tezhibiyle, kubbeli taş kısmı motif ve teknik bakımından

aynıdır.Klasik dönem tezhibin kopyesi durumunda olan bu tezyinatta motilerin formları düzgündür.Yapılan bezeme dönemin güzel bir örneğidir.

Örnek No : 4

Eserin tarihi dikkate alındığında bu tezyinatın erken dönem işi bir bezeme olduğu görülür. Kullanılan teknik, paftalamadaki anlayış ve uygulanan tasarım bu bezemenin 14.yy başlarında yapılmış olma ihtimalini güçlendirmektedir.

Eserde incelik ve motif çeşitliliği görülmemesine rağmen yapıldığı dönem için makul bir tezhip çalışmasıdır.

Örnek No : 5

Bu eserin tezhibi her açıdan mükemmmeldir. Kompozisyondaki dengenin muntazam oluşu, uygulanan teknikler, motif zenginliği ve işçilik çok başarılıdır. Farklı renklerle oluşturulan alternatif zeminler desene ayrı bir güzellik katarken, renk dağılımı da oldukça dengelidir. Zer-ender-zer, zemini boyalı klasik tezhip ve çift tahrir tekniğinin birarada kullanıldığı bu çalışmada tığlar da mürekkep formunda bu ünvan sayfasına gayet güzel uyum sağlanmıştır.

Gözü yormayan bu zarif eserin 15.yy. Kanuni Sultan Süleyman devrinde yapılma olma ihtimali yüksektir. Çünkü uygulanan çift tahrir tekniği, bu dönemin önemli bir bezeme anlayışıdır ve bu tezyinatta gayet güzel uygulanmıştır. Dolayısıyla 15.yy. tezyinat anlayışıyla örtüşmektedir.

Örnek No :6

Eserin tezhip anlayışı diğer ünvan sayfalarına kıyasla biraz farklıdır. Düz dikdörtgen bir başlık tezhibi uygulanmış, bezemede zemini oluşturan laciverd rengin büyük bir kısms dökülmüştür. Kitabeli zencerek tarzında uygulanan tasarımda işçilik vasattır.

Yapılan tığlar ve kompozisyon anlayışı bu bezemenin erken dönemde yapılmış olabilme ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Örnek No : 7

Basit bir süsleme anlayışının hakim olduğu bu eserde, motif kaygısı güdülmeden tekdüze bir anlayış hakim olup işçilik oldukça zayıftır. Geç dönemde yapıldığı belli olan bu bezeme renkleri ve tığlar incelendiğinde 18.yy. sonlarında yapılmış olduğunu kuvvetlendirmektedir.

Örnek No : 8

Eser üç ciltten oluşmaktadır. 62 envanter numaralı hadis kitabı 1. cilttir ve H. 1144 yılında Hacı İsmail Urgana tasahhup etmiş olup, 63 envanter numaralı 2. cilt, 1021 yılında Osman İbni Ahmet Harzani tarafından hatmedilmiş, 64 envanter numaralı 3. cilt ise H.1022 de yine Osman İbni Ahmet Harzani tarafından mütalaa edilmiştir.

Üç ciltteki tezhiplerde aynıdır. Üstte dikdörtgen form, ortada dilimli daire madalyon, laciverd ve altın rengin kullanımı, motifler ve yazı üslubu 14.yy. Anadolu Tezhip Sanatı örneklerine benzerlik göstermektedir.

Örnek No : 9

Eserde muhtelif bazı sayfalar olup, uygulanan başlık tezhibi oldukça basittir. Özensiz işlenmiş motifler ve tığlar ve zayıf olan işçilik, bu eserin son dönemde yapılmış bozuk bir tezhip örneğidir.

Örnek No : 10

Dikdörtgen başlığın tezyinatı ve üzerine uygulanan kubbeli taçdaki tezyinat oldukça farklıdır. Laciverd zemin üzerine uygulanan altın, Şiraz üslubunu anımsatan çift tahrir (havalı) tarzındaki motifler, ¼ simetrik olarak kompoze edilmiştir. Ayrıca ortadaki yazının etrafına yapılan siyah renkli tırfiller farklılık arzetmektedir.

Örnek No : 11

Eserin son sayfalarına doğru aynı başlık tezhibinin uygulandığını görmekteyiz.

Tarihsiz yazmanın, başlık ve kubbeli taç tezhibi klasik görünümlü olmasına rağmen motifler deformasyona uğramış görünmektedir. İşçiliğin zayıf olduğu eserde laciverd renkli tığlar güzeldir.

Geç dönemde yapıldığı sanılmaktadır.

Örnek No : 12

Tasarım, uygulanan teknik ve tığlar açısından güzel ve farklı bir tezhip örneğidir.

Dikdörtgen formda başlık tezhibinde ve dandanlı, kubbeli taç kısmındaki tezyinatında uygulanan motiflerde titiz bir işçilik yoktur fakat renk dağılımı ve sürülen altının kalitesi açısından iyi bir örnektir.

Eserin en göze çarpan kısmı, kubbeli taç kısmına işlenen tığlardır. Hatayi ve rumi motifinin beraber kullanıldığı işçilikli tığlar, 16.yy. üslubunu göstermektedir. Tarihi belli olmayan bu yazma eser dönemin güzel bir örneğidir.

Örnek No : 13

Klasik tezhip anlayışının hakim olduğu bu bezemede yapılan tasarım, uygulanan teknik ve işçilik, zarif bir şekilde işlenen laciverd tığlar esere güzellik katmaktadır.

Tasarımdaki rumilerin formları düzgündür ve motiflere yapılan renklendirmeler eserin iyi bir elden çıktığını göstermektedir. Titizlikle çalışılmış, döneminin güzel bir örneğidir.

Örnek No : 14

Eserin tezyinatına genel hatlarıyla bakıldığı zaman, klasik tezhip anlayışının uygulanmaya çalışıldığını görmekteyiz. Fakat klasik tezhip tekniğinde uygulanan mavi zeminde renk bozulmuş, motifler iri ve özensiz çalışılmıştır.

18.yy. özelliklerini taşıyan eserde işçilik ve kompozisyon zayıftır. Döneminin vasat bir örneğidir diyebiliriz.

Örnek No : 15

Akşehir İmaret Camii şerifindeki Hacı Ömer Efendi Kütüphanesi'nden 1944 yılında gelen bu eser bir dil kitabıdır. Eserin 32 sayfasında da tezhip vardır ve ünvan sayfası, serlevha ve hatime sayfası tezyinatı göz doldurucudur.

Gayet güzel bir işçilikle işlenen ünvan

sayfası tezhibi mürekkep formunda olup, dikdörtgen alınlıktaki altın ve laciverd zeminin uygulanışı, motiflerin dağılımı, uygulanan renkler ve tığlar çok güzeldir. Özellikle kubbeli ünvan sayfasındaki paftalama anlayışı, kırmızı ve beyaz iplik renkleri ve muntazam yapılan köşeli saç örgü zencerek ile tığlar eserin usta bir elden çıktığını göstermektedir.

Eserde diğer eserlerden farklı olarak sayfa kenarına sıralı üç tane gül işlenmiştir. Güller birbirinin aynısıdır. Ayrıca eserde duraklar mevcuttur ve yazmanın ilk dört sayfasına uygulanmıştır.

Yazmanın serlevha ve hatime sayfası tezhibi ve yazıları aynıdır. Bu sayfada oldukça yoğun kullanılan altının gayet güzel sürülmesi ve herhangi bir dökülme sözkonusu değildir. Eserde ayrıca serlevha ve hatime sayfasının orta kısmında uygulanan dairenin etrafı münhani motifiyle bezenmiş, güzel çalışılmıştır. Yine bu sayfalardaki alt ve üst kısımdaki dikdörtgen alanları çevreleyen zencereklerde birbirinden farklıdır.

Dönemin çok başarılı bir tezhip örneğidir.

Örnek No : 16

18.yy. klasik tezhip üslubunun özelliklerini yansıtan bu bezeme örneğinde ünvan sayfası dikdörtgen bir alınlık ve kubbeli geniş bir taç kısımdan oluşmaktadır.

Eserin zer-ender-zer tekniğinde işlenişi ve motifler, dönemi açısından iyidir. Ayrıca zencereğin içinde ve motiflerin meşime ile saplarda, yapraklarda uygulanan iğne perdahtı tekniği geç dönemde sık kullanılan bir tekniktir. İnce arasularının zemininde uygulanan turkuaz, pembe ve laciverd renkler oldukça canlı olup, işlenen tığlar oldukça yoğundur.

Eserde bulunan hatime sayfası tezhibi de ünvan sayfası tezhibi ile aynı tarzdadır ve aşağı kısımda uygulanan kompozisyonda hatayiler oldukça iridir ve formları gayet düzgündür. Bu alanı çevreleyen renkli ve iğne perdahtlı zencerek farklılık arz etmektedir.

Örnek No : 17

Pastel pembe tonları ve yeşil renk ile renklendirilen hatayi grubu motifleri, beyaz ve kırmızı ile boyanan simetrik rumiler, altının geniş bir zeminde kullanımı ve zengin stilize karanfile benzer tığlar, 17.yy. Tezhip usulüne uygun bir benzerlik göstermektedir. Laciverd zeminin az kullanılışı, uygulanan zayıf işçilik ve kompozisyon görüntüsüne rağmen dönemi için makul sayabileceğimiz bir tezhip örneğidir.

Örnek No : 18

Bu eserdeki tezhip anlayışı da diğerlerine kıyasla farklıdır. Dikdörtgen geniş bir başlık tezhibi ve kubbeli taç kısmın tezhibi arasındaki yine dikdörtgen alan tezhibe farklılık katmaktadır.

16. yy. kompozisyon sisteminin örnek alındığı bu eserin tezyinatında tasarım, uygulanan teknikler, motiflerin dağılımı ve işçilik iyi sayılır. Yazı aralarının beyne's sütün tarzı bir bezeme ile zenginleştirilmiş, altın ve diğer renklerde herhangi bir yıpranma olmamıştır.

Karma bir anlayışın hakim olduğu eserin tarihini belirlemek güçtür.

Örnek No : 19

Eserin başlık kısmındaki yazı sülüs olmakla beraber metin talik hatla yazılmıştır.

İşçilik ve kompozisyon bakımından vasat olan bu esrin geç dönemde yapılmış olması muhtemeldir.

Son söz olarak şunu söyleyebiliriz ki, tezhip sanatımızı klasik kullanım alanlarıyla yaşatmak, geliştirmek ve güncelliğini korumak gerekmektedir. Bu doğrultuda Anadolu'nun küçük bir ilçesinde mevcut olup Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi' ne getirilen bu eserleri geleneksel sanatlarımızın zenginliği ortaya koyması açısından mevcudiyetini belirleme ve bu alanın araştırmacılarına sunma bakımından çalışmamızın faydalı olacağını düşünmekteyiz.

Örnek No : 20

Eser ilk döneme tarihlenmiş olup yazı karakteri, tasarımı, tezyinatında kullanılan renk ve teknik özellikler bize bu tezhibin IX. Yüzyıl sonu, X. Yüzyıl başlarına tekabül ettiğini doğrulamaktadır.

BİBLİYOGRAFYA

- Meydan Larousse**, C.11, İstanbul 1973.
- Türk Ansiklopedisi**, C.19, Ankara 1971.
- ABDÜLKERİMOĞLU Abdülkerim, “İlk Hilye Hattatı Ahmet Karahisari mi?”, **Milli Kültür**, S.82 Mart 1991.s.50-54
- AKSU Hatice, “Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları”, **Osmanlı Kültür-Sanat**, C.11 Ankara 1999.
- ARSEVEN, Celal Esad, “Türk Sanatında Tezyinat”,**Hayat Mecmuası**, C.1., S.20, Ankara 1927.
- _____ , “Boya” **Sanat Ansiklopedisi** C.1., İstanbul 1998.
- _____ , “Cedvel Kalemî”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.1 İstanbul 1998.
- _____ , “Destesenk”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.1. İstanbul 1998.
- _____ , “Jelatin ”, **Sanat Ansiklopedisi**, C.2. İstanbul 1998.
- _____ , “Mühre” **Sanat Ansiklopedisi**.
- ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı**, C.1, İstanbul 1972.
- AKAR Azade, KESKİNER Cahide, **Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif**, İstanbul 1978.
- BAYRAMOĞLU Fuat, “Tezhipli ve Padişah Onaylı Fermanlar”, **Kültür Ve Sanat**, S.7.,Ankara 1976 ,s.17-37
- BİROL, İnci Ayan, “Altın Varak”, **T.D.V.İ.A.** C.2. İstanbul 1989.s.541
- _____ , “Koltuk Tezhibi”,**T.D.V.İ.A.**,C.26,Ankara 2002. s.151-153
- _____ ,“Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”,**Osmanlı Kültür Sanat**.C.12, Ankara 2002, s.308-315
- BİROL, İnci, A. F. Çiçek Derman, **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Neşriyatı. İstanbul 1991.

CUMBUR, Müjgan, "Milli Kültürümüzde Kitap Kültürümüz" **Milli Kültür Unsurları Üzerine Gelen Görüşler**, A.K.M yayımları No.46 İstanbul 1990

ÇAĞMAN, Filiz, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i hiref" **Türkiyemiz Dergisi**, S.54, subat 1988.

DERMAN, Çiçek, "Osmanlılarda Tezhib Sanatı", **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Editör Ekmeleddin İhsanoğlu, C. 2, İstanbul 1988.

_____, "Altın Ezme", **T.D.V.İ.A.**, C.2. İstanbul 1989. s.537

_____, "Halkârî", **T.D.V. İ. A.**, C. 15, İstanbul 1997.s.365-367

_____, "Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı", **Osmanlı Kültür Sanatı**, C. 2, Ankara, 1999.s.624-633

_____, "Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı", **Osmanlı Kültür-Sanat**, C. 11, Ankara 1999.s.108-119

_____, "Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkârıyla Tezhip Sanatı" **Osmanlı Kültür Sanatı**, C. 12, Ankara 2002, s.289-299

DERMAN, Uğur, "Halkârî", **Türk Ansiklopedisi**, C. 18, Ankara 1970.

_____, "Hat Sanatının Kullanılma Sahaları", **Sabancı Hat Koleksiyonu**, İstanbul.

_____, "Hat Sanatında Osmanlı Devri", **İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı**, İrcica, İstanbul 1992.

_____, "Hilye, Hat", **T.D.V.İ.A.**, C.18, İstanbul 1998.

_____, "Yazı Sanatımızda Kıt'alar", **İlgi Dergisi**, S.30.

_____, "Yazma Kur'an-ı Kerimler Nasıl Hazırlandı?", İstanbul Hayat Matbaası, Yıl 6, C.2, 1970.

_____, "Türk Sanatında Murakkalar", **İlgi**, Kasım 1981.

_____, "Yazma Eserlerde Kullanılan Alet Ve Malzemeye Dair" **Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu**.

_____ , **İslam Kültür Mirasında Hat Sanat I**, IRCICA, İstanbul, 1992.

DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Ankara 1970.

EROĞLU, Muhammed, “Aşr-ı Şerif”, **T.D.V.İ.A.**, C: 4.

ERSOY Ayla, **Türk Tezhip Sanatı**, İstanbul 1988.

ESİN, Emel, “Bitiğ” **Kemal Çığ’a Armağan**, İstanbul 1984.

GÜNEY Zeynep, -Nihan GÜNEY, **Osmanlı Süsleme Sanatı**. Ankara.

KİTAPÇI. Zekeriya, “Türklerin Müslüman Oluşu” , **Türkler C.4**. Ankara 2002.

MAHİR Banu, “2. Bayezid Dönemi Nakışhanesinin Tezhip Sanatına Katkıları”, **Türkiyemiz 60**, Şubat 1990.

_____ , “Minyatür”, **T.D.V.İ.A.**, C.30, İstanbul 2005.

MÜLAYİM Selçuk, “Türk Sanatının Erken Devri”, **Sanat Tarihi Araştırmaları**, S.3, Eylül 1988.

_____ , “Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süsleme-Selçuklu Çağı”, Ankara 1982.

ÖGEL, Bahaddin, “İslamiyetten Önce Kültür Tarihi (Orta Asya Buluntularına Göre)” T.T.K. yayınları, Ankara 1998.

ÖNEY, Gönül, **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi Ve El Sanatları**, Ankara 1998.

_____ , **Beylikler Devri Sanatı**, Ankara 1989.

ÖZEN, Mine Esiner, “Tezhipte Tığ”, **Antika**.

_____ , **Art Decor**, S.58, Ocak 1998

_____ , **Yazma Kitaplar Sözlüğü**, İstanbul, 1985.

ÖZÖNDER Hasan, “Motif”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanat Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Konya 2002.

ÖZSAYGINER, “Hilye-İ Şerifler”, **Antika**, S.7, Ocak 1985.s.28-33

- ÖZTUNA, Yılmaz, **Büyük Türkiye Tarihi**, C.1., İstanbul 1986.
- PAKALIN, Mehmet Zeki, **Osmanlı Tarih Deyimler ve Terimleri Sözlüğü**, C.2, İstanbul, M.E.B., 1971.
- SEÇKİNÖZ, Metin, **Süsleme Resmi Ve Süsleme Tarihi**, Ankara 1986.
- Tanıdı, Zeren, "Osmanlı Sanatında Tezhip" **Osmanlı Kültür-Sanat**, C.11. Ankara 1999.
- UZUN Mustafa, "Hilye", **T.D.V.İ.A.**, C.18, İstanbul 1998.s.44
- ÜNVER, Süheyl, "Türk Tezyinatında Halkariye Dair," **Arkitekt**, S. 2, İstanbul 1939.
- _____, **50 Türk Motifi**, S. 8, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.
- ÜSTÜN Ayşe, "Kutlu Doğum Haftası Münasebeti İle Tezhip Sanatında Hilye-i Şerifler", **Ekonomik Ve Teknik Dergi Standart**, Y.33, S.388, Nisan 1994.s.40-44

RESİMLER



RESİM NO 1



RESİM NO 2



RESİM NO 3



RESİM NO 4



RESİM NO 5



RESİM NO 6



RESİM NO 7



RESİM NO 8 a



RESİM NO 8 b



RESİM NO 8 c



RESİM NO 9



RESİM NO 10



RESİM NO 11



RESİM NO 12



RESİM NO 13



RESİM NO 14



RESİM NO 15 c



RESİM NO 16 a



RESİM NO 16 b

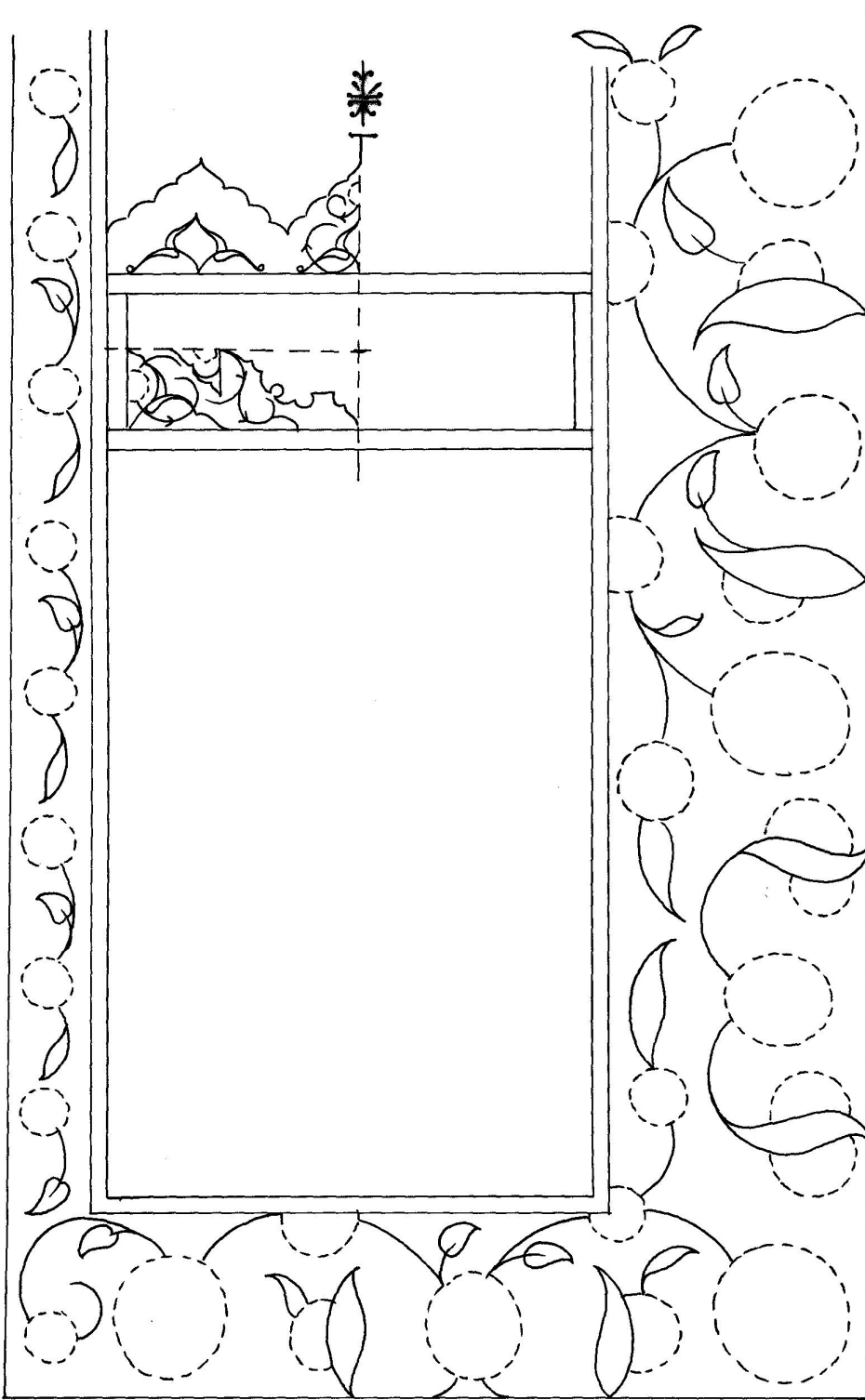


RESİM NO 17

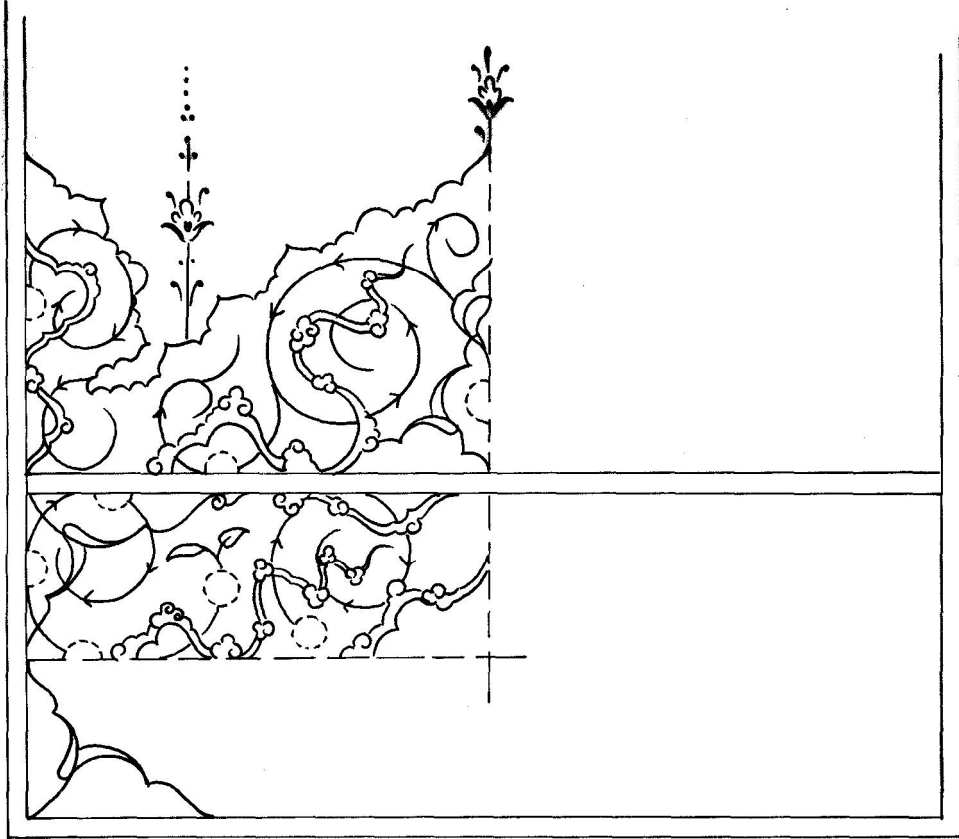


RESİM NO 20

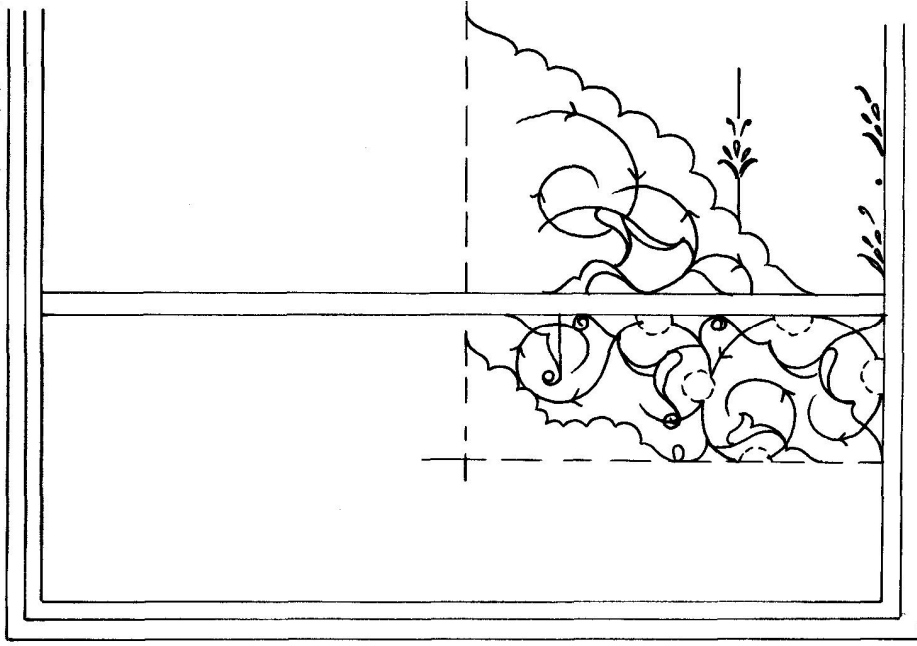
ÇİZİMLER



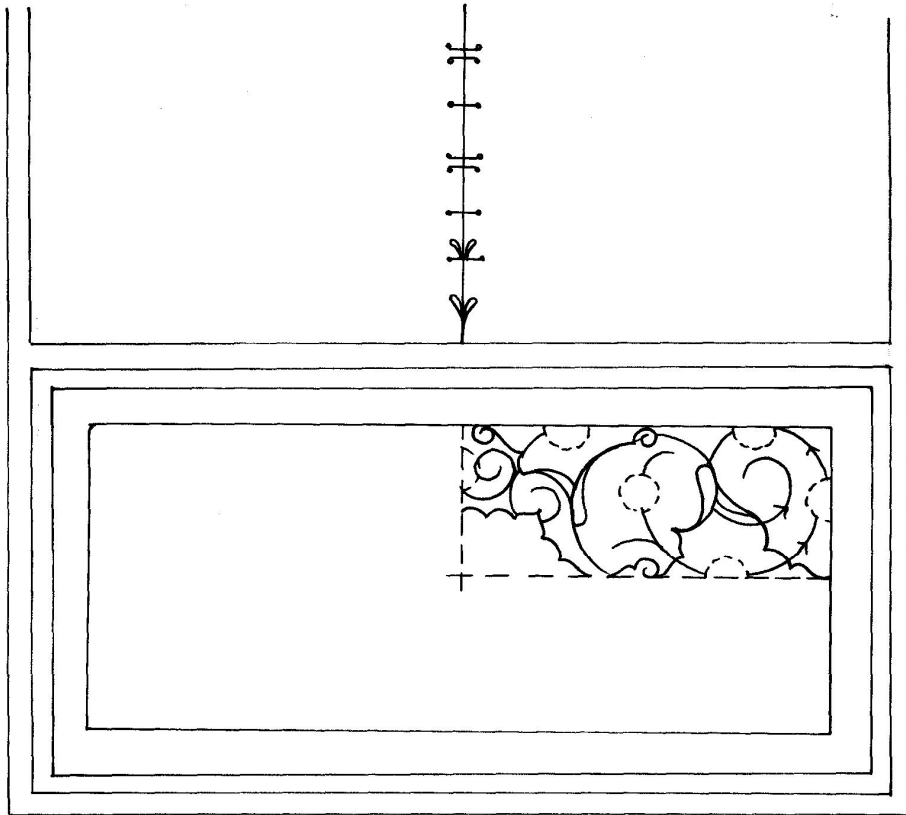
Resim 1a - Çizim 1



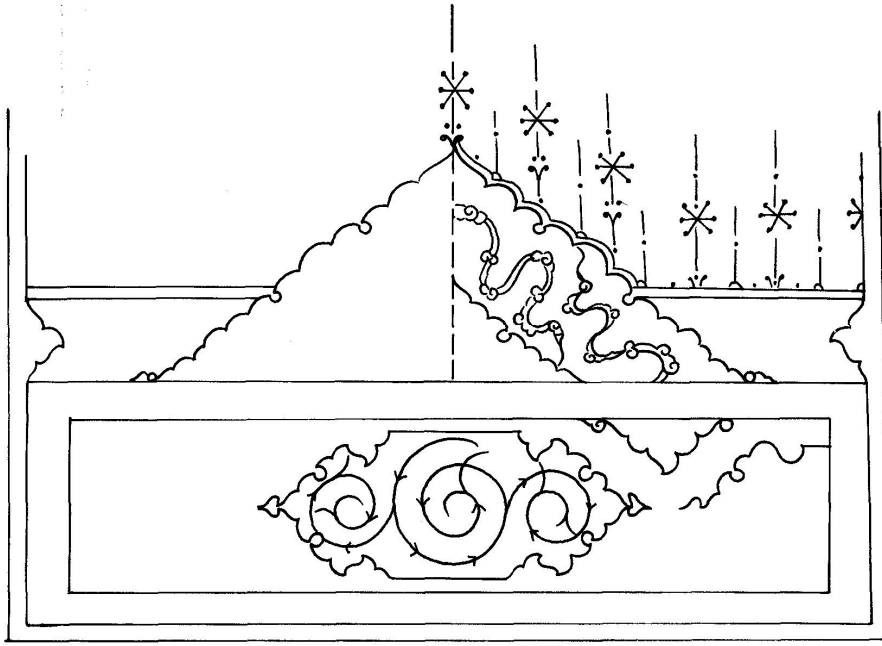
Resim 2a - Çizim 2



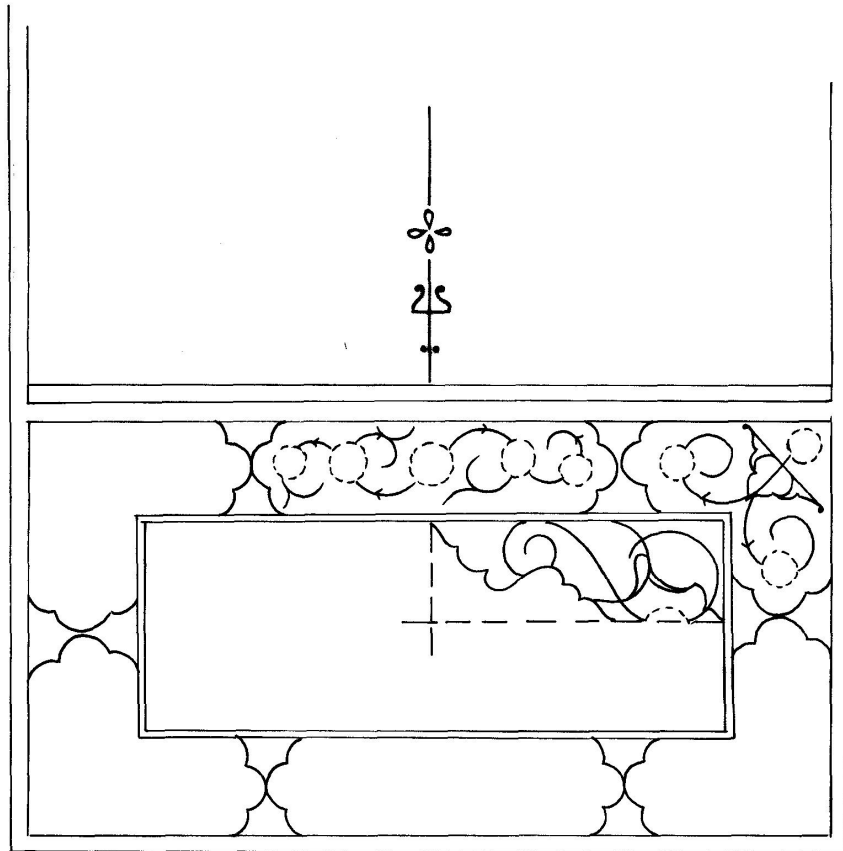
Resim 3a - Çizim 3



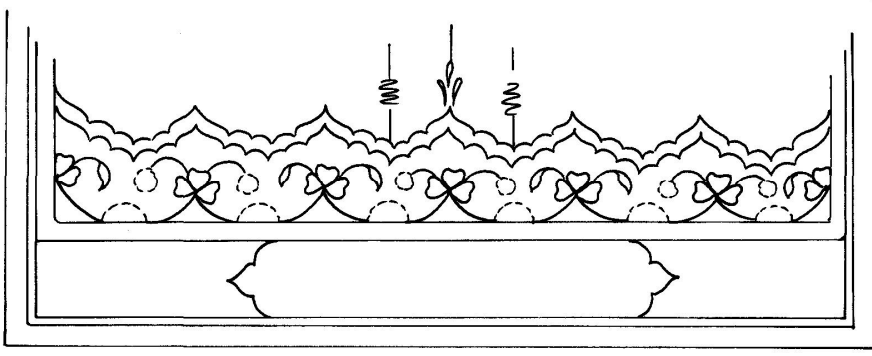
Resim 4a - Çizim 4



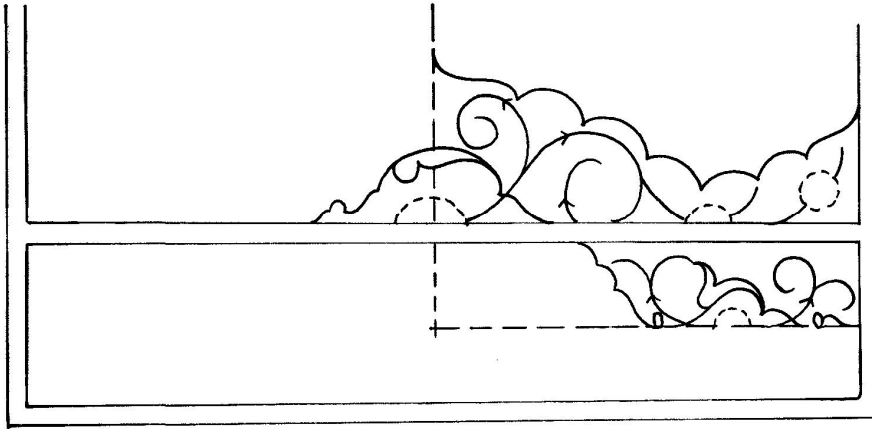
Resim 5a - Çizim 5



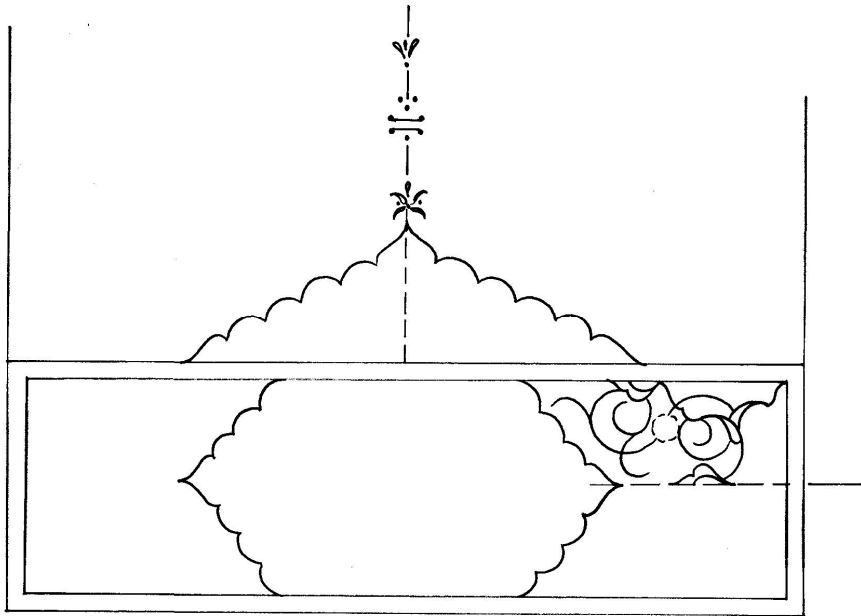
Resim 6a - Çizim 6



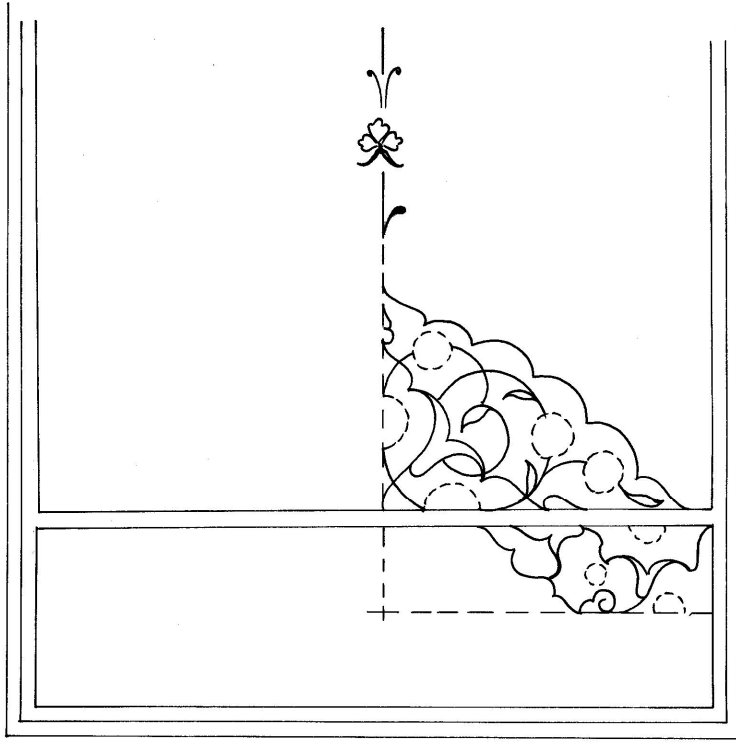
Resim 7a - Çizim 7



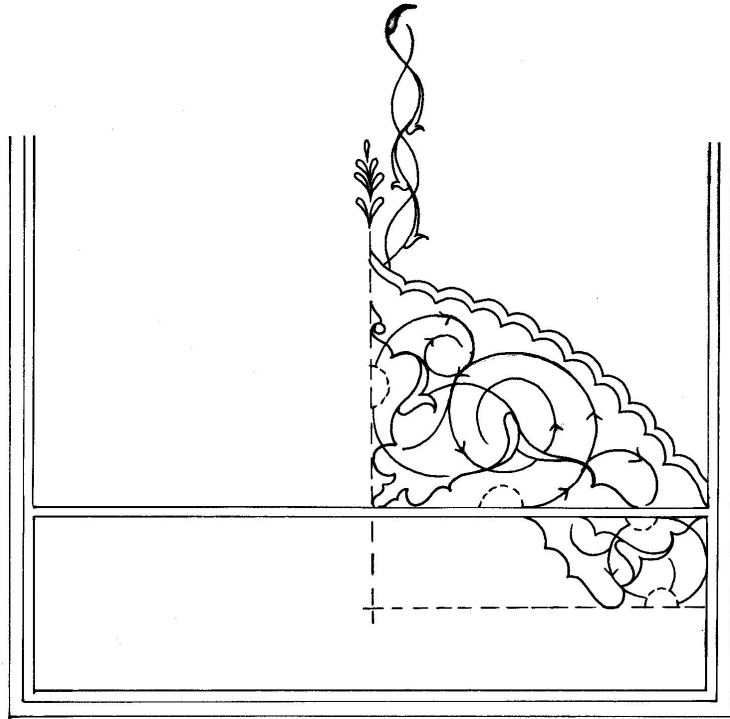
Resim 9a - Çizim 9



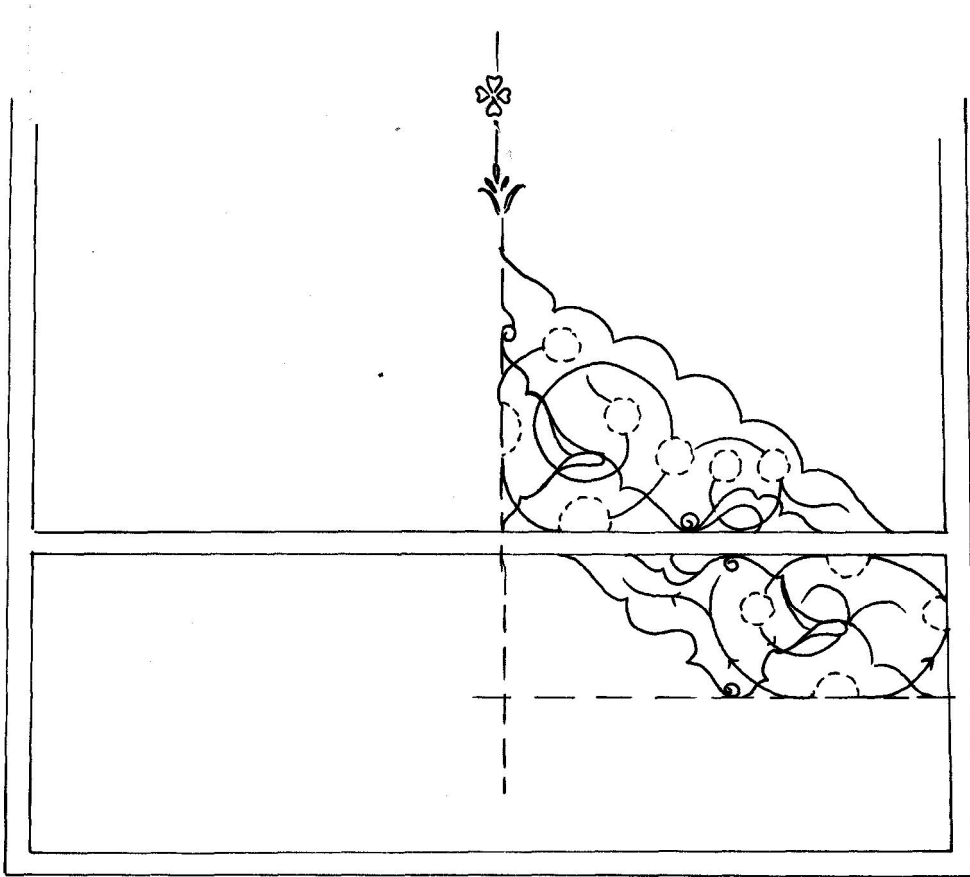
Resim 10a - Çizim 10



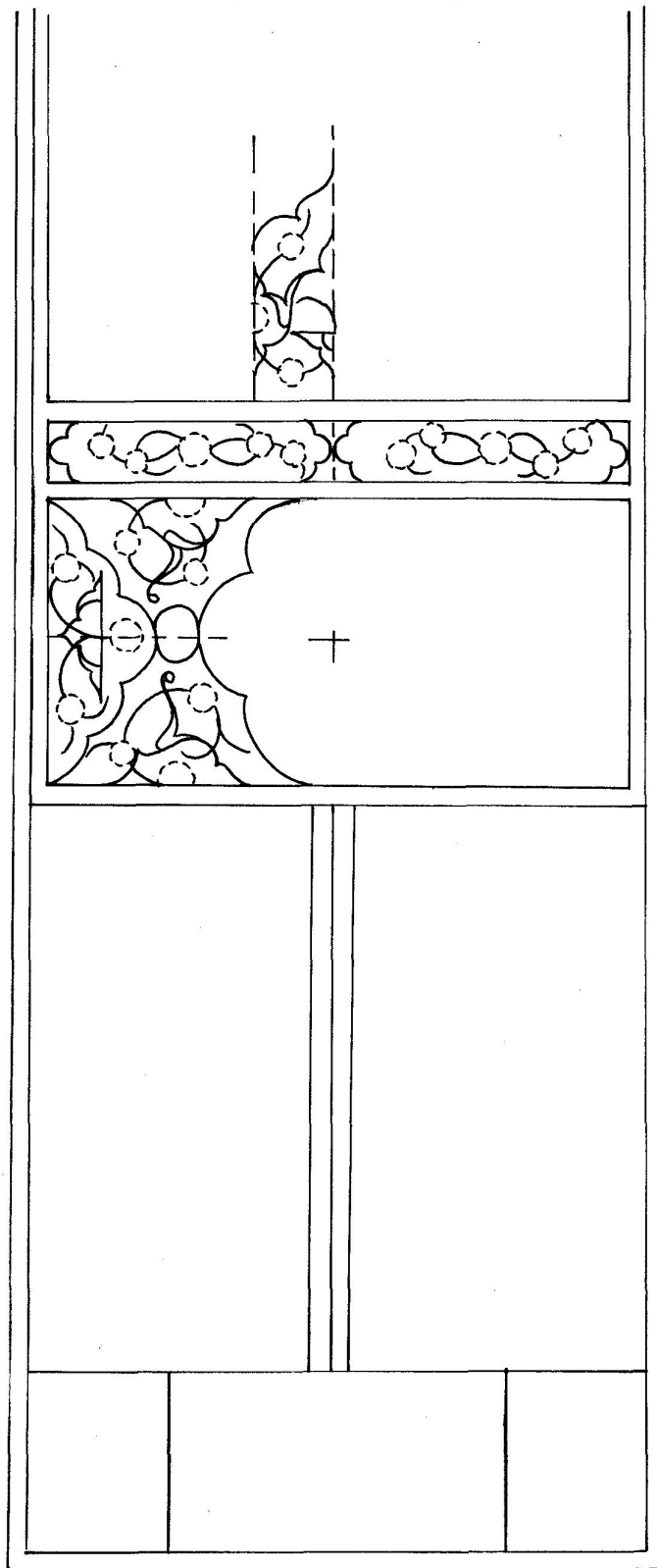
Resim 11a - Çizim 11



Resim 12a - Çizim 12



Resim 13a - Çizim 13



Resim 18a - Çizim 18