

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAMİ TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK-İSLAM SANATLARI TARİHİ BİLİM DALI

MANİSA İL HALK KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN YAZMA
KUR'AN-I KERİM'LERDEKİ TEZHİB ÖRNEKLERİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

DANIŞMAN
Doç. Dr. Ahmet ÇAYCI

HAZIRLAYAN
Osman ÖZTÜRK
034246021002

KONYA/2007

**Manisa İl Halk Kütüphanesinde Bulunan Yazma Kuran'ı Kerimlerdeki
Tezhib Örnekleri
Yüksek Lisans Tezi
Osman ÖZTÜRK**

ÖZET

Türk-İslam Sanatları içerisinde önde gelen süsleme sanatlarından biri olan tezhib, İslami dönemle birlikte estetik ve mana bakımından mükemmeli yakalamaya çalışmıştır. Bu açıdan mükemmelliğin tezahürü olan örnekleri inceleyip topluma sunmak önemli bir görevdir. Bu tezimizle günümüzde unutulmaya yüz tutmuş tezhib sanatının eski örneklerini gün yüzüne çıkarmaya çalıştık.

Manisa, kuruluşu M.Ö. 2000'li yıllara dayanan, 1313 yılında Saruhan Bey döneminde İslam'la tanışmış, 1410 yılında da Osmanlı İmparatorluğu sınırlarına katılmış, tarihi ve kültürel açıdan çok zengin mirasa sahip bir şehirdir. Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde bulunan yazma eserler bu durumun göstergelerinden biridir. Buradan hareketle birkaç tanesini incelediğimiz yazmaların çok güzel tezhib örnekleri taşıdığını gördük. Ancak kütüphanede bulunan tüm yazma eserlerin tezhiblerinin incelenmesi bir tezin sınırlarını aşacağından dolayı tezimizi Kur'an-ı Kerim'lerle sınırladık. Kütüphanede 41 adet Kur'an-ı Kerim bulunmakta olup 21'i tezhiblidir.

Tezimizde Kur'an-ı Kerim'ler'in tezhiblerini incelemeden önce birinci bölümde Kur'an-ı Kerim'le, ikinci bölümde de tezhible ilgili genel bilgiler verdik. Üçüncü bölümde her bir Kur'an-ı Kerim'in katalog bilgilerini verdikten sonra tezhibli olanları sırasıyla renk, motif ve kompozisyon açısından inceleyip değerlendirdik. Dördüncü bölümde eserlerle ilgili genel bir değerlendirme yapıp ulaştığımız sonuca ve yararlandığımız kaynaklara yer verdik. Beşinci bölümde ise incelenen eserlerin gerekli resimleri ve görsel açıdan daha iyi tahlil edilebilmeleri için siyah-beyaz çizimleri bulunmaktadır. Son olarak da incelenen eserlerin özelliklerini bir tabloda gösterdik.

İncelediğimiz eserlere tezhib açısından baktığımızda biri Selçuklu tarzında diğeri de Herat üslubunda 16.yy a ait iki eser bulunmaktadır. Geriye kalan 19 eser ise Osmanlı dönemine ait olup 15, 16, 17, 18 ve 19. yy özellikleri taşımaktadırlar. Genel olarak baktığımızda şaheser diyebileceğimiz örneklerin yanı sıra çok sıradan tezhiplenmiş olanlar da vardır. Motif açısından usluplaştırılmış, yarı usluplaştırılmış ve

hayal mahsulu hayvanlar hiç kullanılmamıştır. Hepsinde bitkisel motifler ve rûmîler kullanılmıştır. Bunun yanısıra geometrik motiflerin, bulutların ve münhanilerin kullanıldığı eserler de vardır. Renk açısından ise bütün hepsinde altın, altından sonra da ağırlıklı olarak laciverdin tonları kullanılmıştır. Ayrıca dönem özelliklerine göre diğer renkleri de kullanılmıştır.

**The Samples of Illumination Found In Manuscript Qurans In The City
Library of Manisa**

**Master's Degree
Osman ÖZTÜRK**

SUMMARY

Being one of the foremost ornamenting arts among The Turkish-Islamic Arts, illumination has tried to reach to perfection in terms of aesthetics and sense through the Islamic period. From this point of view, it is a significant duty to examine the samples that are the reflection of perfection and present them to the society. So, with this thesis of mine, I tried to reveal the old samples of the illumination art which is on the verge of being forgotten.

Having a very rich cultural and historical heritages Manisa is a city which dates back to 2000 B.C. , was introduced to Islam during the reign of Saruhan Bey in 1313, was concured by Ottoman Empire in 1410. The handwritten works in Manisa City Library is one of the signs of this situation. Given this fact, I witnessed that the manuscripts a few of which I examined, have very beautiful samples of illumination. However, since examing the samples of illumination in all the books in the library will excess the limit of a thesis, I included only the ones in the Holy Quran in my thesis. There are 41 volumes of Quran and 21 of them have illumination.

Before examining the samples of illumination in the Quran, in my thesis, I gave vital information about the Quran in the first part and general information about illumination in the second. In the third part after I gave information about each Quran in neast, I examined and evaluated the ones which have illumination according to their colour pattern and composition in the 4th part, I made a general command about the works and gave what results I reached and which sources I benefitted from in my thesis. In the 5th part, there are some necessary illustrations and black-white drawings of the examined works with which I could analyze better. In the end I showed the features of the examined works(in the thesis) in a "table".

Regarding these works of art there are two types of work, one in Seljuk style and the other one in Herat(style) of the 16th century. Belonging to the Ottoman period the rest 19 works, have the features of the 15th, 16th, 17th, 18 and 19th centuries. In

general there are such works of art that I can consider as a master piece together with two ordinary samples of illumination. There are no example of illustrated, semi-illustrated animals and the imaginary ones but are vegetal patterns and Rumi(style)s in all. A part from that there are the examples in which geometrical patterns, clouds were used. As for the colour, gold colour and subsequently different shades of dark blue were used in all. Also other colours were used according to the futures of the period.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
KISALTMALAR.....	V
GİRİŞ.....	1
1. Araştırmanın Amacı ve Önemi	1
2. Araştırmanın Kapsamı	1
3. Araştırmanın Yöntemi	2
4. Manisa İl Halk Kütüphanesi	3

BÖLÜM I

I. KUR'AN-I KERİM İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER.....	5
I. 1. Kur'an-ı Kerim	5
I. 2. Kur'an-ı Kerim'in Bölümleri	5
I. 2. 1. Âyet	5
I. 2. 2. Sûre	6
I. 2. 3. Kur'an-ı Kerim'in Bölümleri İle İlgili Diğer Bilgiler.....	6
I. 3. Kur'an-ı Kerim'in Vahyi ve Hz. Peygamber (s.a.v.) Döneminde Yazılması.....	7
I. 5. Kur'an-ı Kerim'in Hz. Ebû Bekir Döneminde Mushaf Haline Getirilmesi.....	8
I. 6. Kur'an-ı Kerim'in Hz. Osman Döneminde Çoğaltılması	9
I. 7. Kur'an-ı Kerim'in Harekelenme ve Noktalanması	10

BÖLÜM II

II. TEZHİPLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER	12
II. 1. Tezhip Sanatı	12
II. 2. Türk Tezhip Sanatının Tarihi Gelişimi.....	12
II. 2. 1. İslam Öncesi Türk Tezhip Sanatı	12
II. 2. 2. İslam Sonrası Türk Tezhip Sanatı.....	14
II. 2. 2. 1. Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı (1071-1308).....	15
II. 2. 2. 2. Anadolu'da Beylikler Dönemi Tezhip Sanatı (14-15. yy.).....	17
II. 2. 2. 3. Osmanlı Döneminde Tezhip Sanatı	18
II. 2. 2. 3. 1. XV. yy. Tezhip Sanatı	18
II. 2. 2. 3. 2. XVI. yy. Tezhip Sanatı	20
II. 2. 2. 3. 3. XVII. yy. Tezhip Sanatı	22
II. 2. 2. 3. 4. XVIII. yy. Tezhip Sanatı	23
II. 2. 2. 3. 5. XIX. yy. Tezhip Sanatı	24
II. 3. Tezhip Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler	25
II. 3. 1. Âhâr.....	25
II. 3. 2. Altın Varak	26
II. 3. 3. Altın Tabağı	28
II. 3. 4. Arap Zamkı.....	28
II. 3. 5. Boya	29
II. 3. 6. Destesenk (Destezenk).....	29
II. 3. 7. Eskiz(Eskis) Kağıdı	29

II. 3. 8. Fırça.....	30
II. 3. 9. Füzen	31
II. 3. 10. İğnedan.....	31
II. 3. 11. İpek Parçası	31
II. 3. 12. Jelatinli Su.....	31
II. 3. 13. Kağıt	32
II. 3. 14. Mühre	35
II. 3. 15. Murakka.....	36
II. 3. 16. Rapido	37
II. 3. 17. Tashih Bıçağı	37
II. 3. 18. Trilin.....	37
II. 3. 19. Zerefşan Kalburu	38
II. 3. 20. Diğer Malzemeler	38
II. 4. Tezhip Sanatında Kullanılan Teknikler.....	38
II.4. 1. Desen Tasarım, Çizim ve Kopyalama Tekniği	38
II.4. 2. Desen Uygulama (Boyama, İşleme) Teknikleri	40
II.4. 2. 1. Zemini Boyalı Klasik Tezhib Tekniği	40
II.4. 2. 2. Halkâr Tekniği	41
II.4. 2. 3. Negatif (Çift Tahrir, Havalı) Tekniği	42
II.4. 2. 4. Zer-ender-zer Tekniği:	43
II.4. 2. 5. İğne Perdahı Tekniği.....	43
II.4. 2. 6. Zerefşan Tekniği.....	43
II.4. 2. 7. Münhani Tekniği.....	44
II. 5. Tezhip Sanatının Kompozisyon, Motif ve Renk Özellikleri	44
II. 5. 1. Tezhipte Kompozisyon.....	44
II. 5. 2. Tezhipte Motif	46
II. 5. 2. 1. Bitkisel (Nebâtî) Motifler.....	47
II. 5. 2. 1. 1. Yapraklar, Dallar, Sap Çıkmaları ve Salyangozlar	47
II. 5. 2. 1. 2. Penç (Penc-berk)	49
II. 5. 2. 1. 3. Hatâyî (Hatâî)	50
II. 5. 2. 1. 4. Gonca-gül (Gonce)	51
II. 5. 2. 1. 5. Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler	52
II. 5. 2. 1. 6. Natüralist Üslupta Çiçekler.....	52
II. 5. 2. 1. 7. Ağaçlar ve Meyveler	53
II. 5. 2. 2. Geometrik Motifler ve Geçmeler (Zence(i)rekler, Bordürler)..	53
II. 5. 2. 3. Hayvansal Motifler.....	54
II. 5. 2. 3. 1. Hayal Mahsûlü, Efsânevî Hayvan Motifleri	55
II. 5. 2. 3. 2. Tabiat Kaynaklı, Üsluplaştırılmış Hayvan Motifleri.....	56
II. 5. 2. 3. 3. Diğer Motifler	56
II. 5. 2. 3. 3. 1. Rûmî	56
II. 5. 2. 3. 3. 2. Münhani	58
II. 5. 2. 3. 3. 3. Çinta(e)mânî	59
II. 5. 2. 3. 3. 4. Bulut	59
II. 5. 3. Tezhipte Renk.....	61

II. 6. Tezhip Sanatının Kullanım Alanları	61
II. 6. 1. Yazma Kitaplarda	61
II. 6. 1. 1. Ciltler (Cild).....	61
II. 6. 1. 2. Zahriye Sayfaları.....	64
II. 6. 1. 3. Serlevha (Başlık) Sayfaları.....	65
II. 6. 1. 4. Unvan Sayfaları.....	66
II. 6. 1. 5. Sûre Başları.....	67
II. 6. 1. 6. Bölüm Başları	68
II. 6. 1. 7. Hâtime (Ketebe) Sayfaları.....	68
II. 6. 1. 8. Güller.....	69
II. 6. 1. 9. Duraklar.....	69
II. 6. 1. 10. Beyne's-sutûr (Satır Araları)	71
II. 6. 1. 11. Koltuklar	71
II. 6. 1. 12. Ara ve Kenar Suları (İç ve dış Pervaz, İç ve Dış Bordür)	71
II. 6. 1. 13. Cetveller	72
II. 6. 1. 14. Tığlar	72
II. 6. 2. Levhalar	74
II. 6. 2. 1. Hilyeler	74
II. 6. 2. 2. Celî Levhalar	76
II. 6. 2. 3. Kıt'alar	77
II. 6. 2. 4. Tuğra Formunda Levhalar	77
II. 6. 3. Ferman Tuğraları	78
II. 6. 4. Miyatürler	79
II. 6. 5. Murakka'lar	80
II. 6. 6. Tezhip Sanatının Görüldüğü Diğer Alanlar	81

BÖLÜM III

III. MANİSA İL HALK KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN YAZMA KUR'AN-I KERİMLERDEKİ TEZHİP ÖRNEKLERİ.....	82
--	-----------

BÖLÜM IV

DEĞERLENDİRME	132
SONUÇ	135
BİBLİYOGRAFYA.....	136

BÖLÜM V

RESİMLER	140
ÇİZİMLER	186
EK	209

ÖNSÖZ

Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra girdikleri bu yeni medeniyet çevresinde her bakımdan ve bilhassa ilim ve sanat bakımından büyük katkıda bulunmuşlardır. Bunun nedeni ise sanat ve sanatçıya verdikleri destek; kitaba ve yazıya duydukları sevgidir. Türk kültüründe önemli yer tutan ve kağıt zemine uygulanan bir kitap sanatı olan tezhip sanatı da değişik beğeni ve ekollerle günümüze kadar gelmiştir.

Yeryüzündeki tüm kültürlerde dînî kitapların en çok saygı gösterilen dolayısıyla da en iyi korunan kitaplardan olması bu eserlerin her dönemde en güzel şekilde yazılıp süslenmesine vesile olmuştur. İslam dininin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerimlerdeki tezhip sanatına verilen önem de onlara verilen bu değerden kaynaklanmaktadır.

Bu açıdan bakarak tezhip sanatının en mükemmel örneklerini görebileceğimiz Kur'an-ı Kerimleri incelemeyi uygun gördük. Bunun için de inceleme sahası olarak köklü bir geleneğe ve tarihe sahip olan Manisa ilini, bu ilde de yazma eserlerin muhafaza edildiği İl Halk Kütüphanesi'ni tercih ettik.

Bu çalışmamızın hazırlanması aşamasında sabırla bize destek olan ve yol gösteren değerli hocam Doç. Dr. Ahmet ÇAYCI'ya ve emeği geçen herkese teşekkürü bir borç bilirim.

KONYA 2007

Osman ÖZTÜRK

KISALTMALAR

a. g. e.	: Adı geçen eser.
a. g. m.	: Adı geçen makale.
a. g. t.	: Adı geçen tez.
a.s.	: Aleyhisselam
E.A.Ü.	: Atatük Üniversitesi.
c.	: Cilt.
çz. no.	: Çizim Numarası.
G. Ü.	: Gazi Üniversitesi.
H.	: Hicrî Yıl.
M.	: Mîlâdî Yıl.
MAK	: Manisa Akhisar Kütüphanesi.
M. E. B.	: Milli Eğitim Bakanlığı.
MHK	: Manisa Halk Kütüphanesi.
MÜ	: Marmara Üniversitesi.
MSÜ	: Mimar Sinan Üniversitesi.
No.	: Numara.
Örn.	: Örnek.
rs. no.	: Resim Numarası
S.	: Sayı.
s.	: Sayfa.
s.a.v.	: Sallallahü aleyhi vesellem
Sos. Bil. Enst.	: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
ss.	: Sayfa sayısı.
TDV. İA.	: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.
yy.	: Yüzyıl.
ts.	: Tarihsiz.

GİRİŞ

1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Medeniyetlerin değeri bıraktıkları izlerle anlaşılır. Bu izler tarihî ve sanatsal değeri olan eserler sayesinde toplumların kültür, medeniyet ve yaşam biçimlerini gösterir. Süsleme sanatı da insanlık tarihinin her dönem ve zemininde çeşitli şekillerde ve farklı anlayışlarla var olagelmıştır.

Kökeni Orta Asya'ya dayanan tezhib de Türk-İslam sanatları içerisinde önde gelen süsleme sanatlarından biri olmuştur. İslamî dönemle birlikte şekillenen tezhib, estetik ve mana bakımından mükemmeli arayan bir sanat dalıdır. Bu nedenle, mükemmelliğin tezâhürü olan örnekleri ayrıntılı olarak incelemek ve topluma sunmak önemli bir görevdir. Bu sebepten dolayı, müzehhiblerin en güzel tezhib örneklerini Kur'ân-ı Kerim'ler üzerinde sergilediklerini görmekteyiz.

Bu çalışmayla, günümüzde unutulmaya yüz tutmuş tezhib sanatının eski örneklerini gün yüzüne çıkartmak için incelemeye alınmıştır. İncelemeler sonucu tarihi değere sahip Kur'an-ı Kerim örneklerini tasnif ederek ve yüzyıllara göre sınıflandırarak, dönemlerin sanat özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçladık.

2. Araştırmanın Kapsamı

Araştırmamız Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde bulunan el yazması 40 Kur'an-ı Kerimle sınırlıdır. Bu Kur'an-ı Kerimlerin 34 tanesi tek cilt halinde 6 tanesi de cüzler halindedir. Ayrıca bazılarının baş tarafında bazılarının da son tarafında kopukluklar nedeniyle eksiklikler bulunmaktadır. Bu 40 Kur'ân-ı Kerim'in sadece 21 tanesi tezhipli olup geriye kalan 18 tanesi tezhipsizdir.

Bu çalışma, giriş ve beş ana bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölüm; çalışmanın amacı, önemi, kapsamı ve araştırmada izlenen yolu içermektedir.

Birinci bölümde; incelediğimiz yazmalar sadece Kur'an-ı Kerimlerle sınırlı olduğu için Kur'ân-ı Kerim tarihi hakkında kısa bir bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde; tezhip sanatı ile ilgili "Türk Tezhip Tarihi", Tezhip Sanatında Kullanılan Âlet ve Malzemeler", "Tezhip Sanatında Kullanılan Teknikler", Tezhip Sanatının Kompozisyon, Motif ve Renk Özellikleri" ve "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları" şeklinde beş başlık halinde genel bir bilgi verilmiştir.

Üçüncü bölümde katalog bulunmaktadır. bu bölümde eserler hakkında genel bir bilgi verildikten sonra özellikle zahriye, serlevha ve hâtime sayfalarının tezhip tasarımları, renk, motif ve kompozisyon özellikleri ile boyama teknikleri ele alınarak incelenmiştir.

Dördüncü bölümde, inceleme sonucunda elde edilen bulgular ve bilgiler çerçevesinde genel bir değerlendirme yapıp bir sonuca varılmıştır. Ayrıca faydalanılan kaynakların bibliyografik listesi verilmiştir.

Beşinci bölümde ise incelenen eserlerin cilt, zahriye, serlevha ve hâtime fotoğrafları ile incelenen tezhipli bölümlerin çizimleri yer almaktadır. Bu bölümlerin karşılıklı iki sayfası simetrik olduğu için sadece bir sayfasının çizimine yer verilmiştir. Son olarak da incelenen eserlerin dönem, tezhib, teknik, motif ve renk özelliklerinin bir arada görülebilmesi için bir tablo eklenmiştir.

3. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde bulunan 40 adet yazma Kur'ân-ı Kerim incelenmiştir. Kur'an-ı Kerimler tasnife tabi tutulurken en önemli kriter tezhipli olanlar ve bu tezhipli olanların da özellikle zahriye ve serlevhalarının incelenmesi olmuştur. Çünkü Kur'an-ı Kerimlerde tezhip sanatının en mükemmel şekilde uygulandığı bölümler zahriye, serlevha ve hâtime sayfalarıdır. Bu bölümlerde görülen renk, motif, kompozisyon ve işçilik özellikleri bize o eserle ilgili genel bilgi verir. Bu nedenle her bir eserdeki tezhipli bölümlerin tamamını ayrı ayrı incelemek çok fazla yer kaplayacağı için 40 adet Kur'an-ı Kerim'den sadece tezhipli olan 21 tanesinin zahriye, serlevha ve hâtime sayfaları eserin genel bir tanıtımından sonra ait oldukları dönem, kullanılan teknik, motif ve renk açısından incelenmiştir.

Örnek no, resim no, envanter no, tarihi, varak sayısı, kapak ve sayfa ölçüsü, cetvelle sınırlı alan ve cildi ile ilgili genel bir bilginin verildiği katoloktan sonra incelenen sayfalarda kullanılan kompozisyon, teknik, motif ve renklerin değerlendirmesi yapılmıştır. Aşağıda bir gözlem fişi örneği verilmiştir.

GÖZLEM FİŞİ

Örnek No	:
Resim No	:
Çizim No	:

Envanter No	:
Tarihi	:
Varak Sayısı	:
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	:
Cetvelle Sınırlı Alan	:
Satır Sayısı	:
Genel Tanıtım	:
Cildi	:
Zahriye Sayfası	:
Serlavha Sayfası	:
Cüz Başları	:
Sûre Başları	:
Hâtime Sayfası	:
Değerlendirme	:

4. Manisa İl Halk Kütüphanesi

Manisa'nın kuruluş tarihi M.Ö. iki bin yıllarına kadar geriye gitmektedir. Tarihi devirlerde şehri Hititler, Akdalar, Frigyalılar, Lidyalılar, Persler, Mekodonyalılar, Bergamalılar, Roma ve Bizans İmparatorluğu yönetimleri altında bulundurmuşlar. Bir uç beyi olan Saruhan Bey, 1313 yılında Bizans'dan burayı alarak beyliğine başkent yapmıştır. Bu tarihten sonra şehirde Türk kültürünün hakim olduğunu görmekteyiz. Şehir 1410 yılında Osmanlı İmparatorluğu sınırlarına katılınca önemini yitirmeyip şehzade sancağı yapılmıştır. Fatih, II. Murad, Kânûnî, III. Murad, III. Mehmed gibi birçok ünlü padişah burada sancak beyliği yapmışlardır.¹

Halk arasında “Kitapsaray” diye tanınan ve giriş kapısının üzerinde de “KİTAPSARAY 1937-1945” yazılı bulunan kütüphane Anafartalar Mahallesi Cumhuriyet caddesindedir. Manisa’da ilk kütüphanenin XIV. yy.ın sonlarına doğru kurulduğu sanılmaktadır. Fatih şehzadeliği döneminde bir kütüphane inşa ettirmiş ve bunun yanı sıra

¹ Sadık KARAÖZ, *Manisa İli Kütüphaneleri*, Ankara 1974, s.9.

birçok özel kütüphane de kurulmuştur.² Cumhuriyet döneminde ise önce mevcut vakıf kütüphaneleri devletleştirilmiş sonra da yeni bir bina inşa edilerek kitaplar buraya nakledilmiştir.³ Binaya kuzey cephesindeki giriş kapısından girilir. Sağında ve solunda müdür ve memur odaları, giriş salonunun karşı tarafında okuma salonu, onun sağında da çocuk okuma bölümü bulunmaktadır. Yazma eserler bölümü ise okuma salonunun sonunda yani kütüphanenin güney kısmında bulunmaktadır. (Çizim No: 1)

2007 sayımına göre yazma ve basma eser sayısı 12.846 olan kütüphanenin kitap durumu şöyledir: 5629'u Arapça, 813'ü Osmanlı Türkçesi, 302'si Farsça olmak üzere 6743 yazma eser; 4183'ü Osmanlı Türkçesi, 1843'ü Arapça, 77'si Farsça olmak üzere 6103 basma eser bulunmaktadır. Araştırmamız yazma eserlerden sadece Kur'an-ı Kerimleri kapsamaktadır.

² İlhan AKÇAY, "Cumhuriyet Devrine Kadar Manisa Kütüphaneleri", *Türk Kültürü Dergisi*, S.41, Ankara 1966, s.453-456.

³ Sadık KARAÖZ, a.g.e., s.11.

BÖLÜM I

I. KUR'AN-I KERİM İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

I. 1. Kur'ân-ı Kerim

Kur'an, epistomolojik anlamı itibariyle üzerinde farklı görüşlerin bulunduğu bir kelimedir. Çoğunluğun kanaati ise Kur'an 'K-R-E' (أَرَق) fiilinden türemiş bir mastardır. Buna göre de 'makru' (مَكْرُوم) anlamında okunan şeye isim olmuş bir kelimedir.⁴ Istlâhi manası ise birkaç tariften yola çıkılarak şöyle verilebilir: Kur'an, Allah tarafından Cebrail (a.s.) vasıtasıyla mahiyeti bilinmeyen bir şekilde son peygamber Hz. Muhammed (s.a.v.)'e indirilen, mushaflarda yazılı, tevatürle nakledilen, okunmasıyla ibadet edilen, Fatiha sûresiyle başlayıp Nas sûresiyle biten, Allah'tan başkasının benzerini getirmekten aciz kaldığı, Arapça, mûciz bir kelimedir.⁵

Kur'an-ı Kerim'e, hak ile bâtılı, helal ile haramı, Müslüman ile kâfiri, mü'min ile münafığı birbirinden ayırdığı için Furkân (فَرْقَان), içersinde bir takım öğütler, sakındırmalar ve geçmiş milletlerin haberleri olduğu için Zikr (ذِكْر), kalpleri ve fikirleri aydınlattığı için Nûr (نُور), Allah'ın vahyi olduğu için Kelâmullah (كَلَامُ اللَّهِ) ve Müslümanlar arasında kitap denilince ilk o anlaşıldığı için Kitap (كِتَاب) gibi isimler de verilmektedir.⁶

I. 2. Kur'ân-ı Kerim'in Bölümleri

Kur'an-ı Kerim, sûrelerden; sûreler, ayetlerden oluşmaktadır. Kur'an-ı Kerim'in bu ayet ve surelerinin bir araya getirilip sayfalar yazılarak ciltlenmiş haline 'Mushaf' denilmektedir.⁷

I. 2. 1. Âyet

Âyet, lugatta açık alâmet, işâret, nişâne, bir şeyin tanınmasına sebep olan emâre ve ibret gibi manalara gelip çoğulu ây veya âyât'dır. Istilâhî manası ise surelerin içinde, evvelinden ve sonundan munkatı' olan, bir veya birkaç kelimedenden mürekkep olan kelimedir.⁸ Kur'an-ı Kerim'deki âyetlerin sayısında ihtilaf bulunmaktadır. Bu konudaki ihtilafın nedeni,

⁴ Abdülhamit BİRİŞİK, "Kur'an (Tarifi ve İsimleri, Tarihi, Tertibi)", *TDV. İA.*, c.26, Ankara 2002, s.383.

⁵ Abdülhamit BİRİŞİK, "Kur'an", s.383.

⁶ H. Mehmet SOYSALDI, *Nüzûlünden Günümüze Kur'an ve Tefsir*, Ankara 2001, s.30-32.

⁷ Celal KIRCA, *Tefsir Usulü*, Kayseri 1997, s.4-5.

⁸ İsmail CERRAHOĞLU, *Tefsir Usûlü*, Ankara 2006, s.55-56.

âlimlerin hurûf-u mukattaaları⁹ âyet sayıp saymama, bir ayeti birkaç âyet, birkaç âyeti bir âyet ve sure başlarındaki besmeleleri bu sayıya dâhil edip etmeme hususlarında farklı düşüncelerinden kaynaklanmaktadır. İbn Abbas'tan gelen rivayete göre 6616, şuyu' bulmuş görüşe göre 6666, makbul olan görüşe göre de 6236 âyetten müteşekkildir.¹⁰ İlk inen âyetlerin Alak Sûresi'nin ilk beş âyeti olduğu konusunda ittifak bulunmasına rağmen son inen âyetin Bakara Sûresi'nin 281. âyeti, Tevbe Sûresinin 128 ve 129. âyetleri, Mâide Sûresi'nin 3. âyeti ve Nisâ Sûresi'nin 176. âyeti olduğu konusunda farklı görüşler vardır.¹¹

I. 2. 2. Sûre

Lugatta yüksek rütbe, mevki, şeref, binanın bir kısmı veya katları manasına gelip çoğulu 'süver'dir. İstilahta ise Kur'an'ın birçok vahiy veya vahiy parçalarından (âyetlerinden) teşekkül eden kısımlarını ifade etmek için kullanılır.¹² Kur'an-ı Kerim'deki sûrelerin sayısı hakkında farklı görüşler vardır. 'Duhâ' ve 'İnşirah' surelerini tek sûre sayanlarca 113, İbn Mesud'a göre 112, Ubey b. Ka'b'a göre 155, genel kanaata göre ise 114 sûreden müteşekkildir. Sûreler Hicret'ten önce inenlerine 'Mekkî', Hicret'ten sonra inenlerine 'Medenî' denilmek sûretiyle iki kısma ayrılmaktadır.¹³

I. 2. 3. Kur'an'ın Bölümleri İle İlgili Diğer Bilgiler

- a- Harf: 326.048 veya 323.671 tanedir.
- b- Kelime: 77.934 veya 77.437 tanedir. Kelime ve harf sayılarındaki farklılık, imla ve kıraattaki ihtilaftan ileri gelmektedir.
- c- Cüz: Mushaflar 30 cüze ayrılmıştır. Her cüz 20 sayfadan oluşmaktadır.
- d- Hizib: Cüzün dörtte birini oluşturan beş sayfalık bölümün adıdır. Toplam hizib sayısı 120'dir.
- e- Kur'an'ın ilk ve ikinci yarısı; birinci, ikinci ve üçüncü üçte birleri; birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü dörtte birleriyle, beş, altı ve yedide birleri çeşitli eserlerde gösterilmiştir.
- f- Secâvendler: Kur'an-ı Kerim'in okunan yerin anlamı göz önünde bulundurularak bölümlere ayrılmasıdır. Secâvedenler, büyük bir bölümünü ilk defa uygulayan Muhammed b. Tayfur Secâvendî (560/1165)'nin ismiyle anılmışlardır. Her bir vakfın ve vaslın çeşitli

⁹ **Hurûf-u Mukataa:** Kur'an'da 29 sûrenin başında yer alan ve isimleriyle telaffuz edilen harflerin ortak adıdır. Bkz. M. Zeki DUMAN, Mustafa ALTUNDAĞ, "Hurûf-u Mukataa", *TDV. İA.*, c.18, İstanbul 1998, s.401.

¹⁰ Osman KESİKOĞLU, *Nüzulünden Günümüze Kur'an-ı Kerim Bilgileri*, Ankara-1989, s.128.

¹¹ Abdülhamit BİRİŞİK, "Kur'an", s.384.

¹² İsmail CERRAHOĞLU, a.g.e., s.57-58.

¹³ Osman KESİKOĞLU, a.g.e., s.128.

durumları ve konuları Mim (م), Tı (ط), Cim (ج), Sad (ص), Kaf (ق) gibi harfler, ‘Kıf’ (فق) ‘Sıl’ (لص) gibi kelimeler veya üçlü noktalarla gösterilmiştir.

g- Tahmis ve Ta’şir: Sûrenin her beş âyetine “Tahmis”, her on âyetine “Ta’şir” denir. Tahmis her beş âyetin sonuna “Hams” kelimesi yazılarak “Ta’şir”, her on âyetin sonuna da “Aşr” kelimesi yazılarak belirtilir. Bunların Ha (ح) veya Ayn (ع) harfleriyle işaretlendiği de görülmektedir. Türkiye’de basılan Mushaflarda bu işaretlere rastlanmamaktadır. Ancak bu Mushaflarda görülen “Aşr” işaretinin ise konu başlangıç ve bitimini işaret eden “Rukû alâmetleri” olduğu bilinmektedir.

1- Secdeler: Kur’an’da 14 yerde geçer. Secde âyetine dikkat çekmek için hizasına bir işaret konulmuş ve içinde “Secde” yazılmıştır.”¹⁴

I. 3. Kur’an-ı Kerim’in Vahiy ve Hz. Peygamber döneminde Yazılması

Mukaddes kitabımız Kur’an-ı Kerim, Hz. Peygamber (s.a.v.) 40 yaşında iken, 610 yılında, Ramazan ayının 17. günü (24’ü veya 27’si diyenler de vardır.) Kadir Gecesi başlayıp ölümüne kadar 23 senede peyderpey vahiy yoluyla nazil olmuştur.¹⁵ Vahiy kelimesi, lügatte; gizli konuşmak, emretmek, ilham etmek, îmâ ve işaret etmek, acele etmek, seslenmek, fısıldamak ve mektup yazmak gibi manalara gelir.¹⁶ İstılahta; Allah’û Teâla’nın, Rasûller’ine ve Nebiler’ine, dilediği hükümleri kelâm ve mânâ olarak, kesin ve yakîn bilgi ifade edecek şekilde bildirmesidir.¹⁷

Vahyin başlangıcının nasıl olduğunu bize en güzel şekilde anlatan Hz. Aişe’dir:

“Allah’ın elçisine ilk gelen vahiy, uykuda iken sâdık rüya ile başlamıştır. O’nun her gördüğü rüya sabah aydınlığı gibi ortaya çıkardı. Sonra kendisine yalnızlık sevdireldi. Artık Hira Mağarası’nda ibadet ediyor, azık almak için evine geliyor ve tekrar aynı mağaraya dönüyordu. Nihayet Allah’ın Resulü Hira Mağarası’nda bulunduğu bir sırada vahiy geldi. O’na melek gelip ‘Oku’ dedi. O da ‘Ben okuma bilmem.’ cevabını verdi. Hz. Peygamber buyuruyor ki: O zaman melek beni tutup tâkatim kesilinceye kadar sıktı. Sonra bıraktı ve ‘Oku’ dedi. Ben de ‘Okuma bilmem.’ dedim. O beni yine tâkatim kesilinceye kadar sıktı ve sonra yine ‘Oku’ dedi, ben de yine ‘Ben okuma bilmem.’ dedim. Beni tekrar tutup üçüncü defa sıktı ve beni bıraktıktan sonra: ‘Yaratan Rabbinin adıyla oku. O insanı alakadan (Kan

¹⁴ Ali TURGUT, *Tefsir Usûlü ve Kaynakları*, İstanbul 1991, s.110-112.

¹⁵ Osman KESİKOĞLU, a.g.e., s.31.

¹⁶ İbn Manzûr, *Lisânu’l-Arab*, c. 25, Beyrut 1955, s.379-382.

¹⁷ Meydanî, *el-Akide’ü’l-İslâm*, c. 2, Şam 1966, s. 244.

pıhtısı şeklinde olan embriyodan) yarattı. Oku Rabbin en büyük kerem sahibidir. O kalemle (yazmayı) öğretti. İnsana bilmediğini öğretti.’¹⁸ âyetlerini okudu.”¹⁹

Kur’an-ı Kerim, Peygamber (s.a.v.) döneminde kâmilten ezberlendiği gibi kâmilten yazılmıştır.²⁰ Nâzil olan âyetlerin Mekke döneminin ilk yıllarından itibaren yazıldığına dair bizzat Kur’an’da,²¹ hadis kaynaklarında²² ve tarih kitaplarında bilgiler bulunmaktadır. Arap yazısının iptidâî oluşu ve okuma yazma bilenlerin azlığından dolayı Mekke döneminin ilk yıllarında yazma işi az sayıda müslümanla sınırlı kalıyordu. Ancak Mekke döneminin sonlarından itibaren ve Medine döneminde yazı malzemesinin ve okuma yazma bilenlerin sayısında artış olduğundan Kur’an-ı Kerim’i yazanların (vahiy kâtipleri) sayısı da artmış,²³ 40’a kadar ulaşmıştır.²⁴

Peygamber (s.a.v.) döneminde üzerine yazı yazılan başlıca malzemeler tabaklanmış deri (مِطْرَق), hurma dalları (عَسِيب-عُسْب), hayvanların kürek kemikleri (فَتَك-فَاتَكَا), yumuşak beyaz taşlar (قَفْخَل-فَاخَل), çanak çömlek parçaları (فَزَخ), tahta levhalar, parşömen (قَر),²⁵ papirüs (سَطْرَق)’dür.²⁶

Bu bilgilerden sonra Kur’an-ı Kerim’in neden Hz. Peygamber (s.a.v.) döneminde kitap haline getirilmediği akla gelebilir. Bu durumun bazı sebepleri vardır:

- 1- Hz. Peygamber (s.a.v.) hayatta olduğu sürece vahiy devam etmiştir.
- 2- Farklı surelerin farklı ayetleri, farklı zamanlarda geldiği için bu durum yazmaya, ezberlemeye ve neşretmeye çalışanlara zorluk getirecekti.
- 3- Hz. Peygamber (s.a.v.)’in başında bulunduğu birçok sahâbî bu dönemde Kur’an-ı Kerim’i ezbere bildiği için ihtiyaç hissedilmemişti.
- 4- Vahyin tamamlanmasıyla Hz. Peygamber (s.a.v.)’in vefatı arasındaki süre 81 günü, âlimlerin çoğunluğuna göre 9 gün gibi çok kısa bir zaman dilimini kapsamaktadır. Bu kadar kısa sürenin Kur’an-ı Kerim’i bir kitap halinde toplamaya yetmeyeceği ortadadır.²⁷

¹⁸ Alak, 96/1-5.

¹⁹ Buhârî, “Bed’ü’l-vahy”, 3.

²⁰ Osman KESİKOĞLU, a.g.e., s.89.

²¹ Örneğin: Furkân, 25/5; Tûr, 52/1-3; Abese, 80/11-16; Beyine, 98/2.

²² Örneğin: Ahmed bin Hanbel, *Müsned*, c.3. s.12, 21, 39, 65; Buhârî, “Cihâd”, 129, “Fezâ’ilü’l-Kur’an”, 4; Müslim “İmâre”, 24/92-94, “Zühâd”, 16/72, İbn Mâce, “Cihâd”, 45; Tirmizî, “Tefsir”, 10.

²³ Abdülhamit BİRİŞİK, “Kur’an”, s.385.

²⁴ İbn Hacer el-Askalânî, *Fethu’l-Bârî bi Şerhi Sahîhi’l Buhârî*, c.9, Bulak ts., s.18.

²⁵ **Parşömen:** Eskiden üzerine yazı yazılan bir nevi deri parçasıdır. Bk. D. Mehmet DOĞAN, *Büyük Türkçe Sözlük*, Ankara 2001, s.1062.

²⁶ Abdülhamit BİRİŞİK, “Kur’an”, s.385; Osman KESİKOĞLU, a.g.e., s.77; H. Mehmet SOYSALDI, a.g.e., s.81-82; İsmail CERRAHOĞLU, a.g.e., s.54.

²⁷ Ali TURGUT, a.g.e., s.97; Mehmet SOYSALDI, a.g.e., s.117; İsmail KARAÇAM, *Kur’an-ı Kerim’in Nüzûlü ve Kırâati*, İstanbul 1974, s.163.

I. 4. Kur'an-ı Kerim'in Hz. Ebu Bekir Döneminde Mushaf Haline Getirilmesi

Hz. Peygamber (s.a.v.) vefat ettikten sonra halifelğe seçilen Hz. Ebu Bekir devrinde bir takım yalancı peygamberler türemişti. Hz. Ebu Bekir bu sahte peygamberlerden biri olan Müseyleme üzerine bir ordu gönderdi. Yemâme'de h.12(m.633) yılında yapılan savaşta ashabtan pek çok hâfız şehit düştü. İşte bu durum Hz. Ömer'i endişelendirmiş, aynı üzücü neticenin tekrar edebileceğini ve Kur'an-ı Kerim'in metni için bazı tehlikelere neden olabileceğini düşünerek Kur'an-ı Kerim'in toplanmasını teklif etti.²⁸ Hz. Ebu Bekir onaylayınca Zeyd b. Sâbit başkanlığında bir heyet tarafından Mushaf²⁹ haline getirildi.³⁰ Bu Mushaf, hayatı müddetince Hz. Ebu Bekir'de kaldı, sonra Hz. Ömer'e, onun vefatından sonra kızı Hz. Hafsa'ya geçti.³¹

1.5. Kur'an-ı Kerim'in Hz. Osman Döneminde Çoğaltılması

Hilâfeti, Hz Ebu Bekir'den sonra Hz. Ömer, O'ndan sonra da Hz. Osman devrildi. Hz. Ömer, İslâm'ı ve Kur'an-ı Kerim'i iyi bilen sahabenin farklı şehirlere dağılmaması için Medine'den çıkmasını izne bağlamıştı ama Hz. Osman serbest bıraktı. Sahâbe, fetihlerle genişleyen İslam coğrafyasının değişik yerlerine dağıldı. Araplar'ın dışındaki Müslümanlar, kendi bölgelerinde meşhur sahâbînin Mushaf ve kıraatiyle Kur'an'ı okuyup öğreniyor, muhtemelen bu Mushaflardan kendileri için özel nüshalar çıkarıyorlardı. Bu uygulama devam ederken “yedi harf” ruhsatına ve Arap dilinin yapısına bağlı olarak ortaya çıkan bazı kıraat farklılıklarını doğru biçimde değerlendiremeyenler bunu önemli bir ihtilaf sebebi olarak gördüler ve ciddi tartışmalar başlattılar.³²

Bunun üzerine Hz. Osman, Hafsa'ya, elinde bulunan mushaftan, nüshalar çıkartılacağını, bu iş bittikten sonra, nüshasının kendisine iade edileceğini söyleyerek, asıl nüshayı istedi. Hafsa'da mushafı Hz. Osman'a gönderdi. Hz. Osman, Zeyd b. Sâbit, Abdullah İbn Zübeyr, Sa'd İbnu'l-As ve Abdurrahman İbnu'l-Hâris b. Hişam'dan oluşan heyete

²⁸ Osman KESİKOĞLU, a.g.e., s.90-91; İsmail CERRAHOĞLU, a.g.e., s.69-70; Ali TURGUT, a.g.e., s.98; Mehmet SOYSALDI, a.g.e., s.118-119;

²⁹ Mushaf, lügatte “bir araya getirilmiş bağlanmış yazılı sayfalar” manasına gelmektedir. Ancak ıstılahta, başka metinler için kullanılmış olmakla birlikte Kur'an-ı Kerim'in metninin tamamını ifade eden bir isim olmuştur. Bkz. Mehmet Emin MAŞALI, “Mushaf”, *TDV. İA.*, c. 31, İstanbul 2006, s.242.

³⁰ Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, c.1, s.10; Buhârî, *Fezâilü'l-Kur'an*, 3, 4.

³¹ Buhârî, “*Fezâilü'l-Kur'an*”, 3, 4. Bu nüsha, Hz. Hafsa'nın vefatından sonra, Medine valisi olan Mervan tarafından, Abdullah B. Ömer'den istenmiş, O da Hz. Hafsa'nın cenazesinden döner dönmez, Mushaf'ı Mervan'a göndermiş, Mervan'da, Hz. Osman tarafından istinsah edilen Mushaflara belki muhalif olur endişesiyle onu yaktırmıştır. Bk. İsmail CERRAHOĞLU, a.g.e., s.70-71; Ali TURGUT, a.g.e., s.100.

³² Suat YILDIRIM, *Kur'an-ı Kerim ve Kur'an İlimlerine Giriş*, İstanbul 1983, s.66-67; Ali TURGUT, a.g.e., s.100-101; Mehmet SOYSALDI, a.g.e., s.127-128.

Kur'an'ı çoğaltmalarını emretti. Hz. Osman, Zeyd'in dışındaki Kureyş'e mensup olan üç kişiye "Zeyd ile Kur'an hakkında bir şey üzerinde ihtilaf ettiğiniz zaman onu Kureyş lehçesiyle yazın. Çünkü o, Kureyş lehçesiyle nâzil olmuştur." dedi. Heyet, istenilen nüshaları ikmal ettikten sonra, asıl nüsha, Hz. Osman tarafından Hafsa'ya gönderildi. Hz. Osman bu nüshaları o günkü ilim merkezlerine göndererek diğer Kur'an nüshalarının ve Kur'an yazılı yaprakların yakılmasını istedi.³³

Bu çoğaltma işi hicrî 25 yılında³⁴ başlayıp yaklaşık 5 yıl³⁵ sürmüştür. Çoğaltılan nüshalardan birisi Medine'de bırakılmış, diğerleri Kûfe, Basra ve Şam'a gönderilmiştir. Bu arada çoğaltılan nüshaların sayısının 5 veya 7 olduğu söylenerek, Mekke, Yemen ve Bahreyn'e de Kur'an nüshalarının gönderildiği belirtilmiştir.³⁶

1.6. Kur'an-ı Kerim'in Noktalanması ve Harekelenmesi

Tarihî bilgilere göre yazı, Mekke'ye Peygamber Efendimizden yaşça büyük muâsırları zamanında gelmiştir. Bu yazı sisteminin alfabesinde 28 harf olmasına rağmen 15'inin işaret ile diğer 13'ü karîne ile anlaşılıyordu. Mesela cim (ج), ha (ح), hı (خ) harfleri sadece ha (ح) işareti ile yazılıyordu. Noktalamanın İslam'dan önce bilinip bilinmediği ihtilaflıdır. Bazılarına göre noktalama bilindiği halde, kıraatlere imkan vermesi düşüncesiyle kullanılmamıştır.³⁷

Kur'an-ı Kerim'in günümüzdeki hareke ve noktalama işaretleri ile yazılması 3 safhada gerçekleşmiştir:

1- Kelime sonlarına nokta şeklinde harekeler konması: Muaviye'nin hilâfeti döneminde Basra valisi olan Ziyad b. Ebîh, devrinin büyük alimlerinden biri olan Ebu'l-Esved Düelî'den yanlış okumaları önlemek için Kur'an-ı Kerim'e bazı işaretler koymasını istedi. İlk önce bu teklifi kabul etmeyen Ebu'l-Esved bir şahsın Tevbe Sûresi'nin 3. ayetindeki (واعلموا أن الله برئ من المشركين ورسوله) cümlesinin sonundaki (رَسُولُهُ) kelimesini (رَسُولُهُ) şeklinde³⁸ okuması üzerine bu teklifi kabul etti.

Ebu'l-Esved, Ziyad'ın kendisine yardım için tahsis ettiği kâtibine: "Ağzımı, bir harfin telaffuzunda fetha olarak okuduğumu görünce üzerine bir nokta koy, kesre olarak

³³ Buhârî, "Fezâilü'l-Kur'an", 3.

³⁴ Suat YILDIRIM, a.g.e., s.68; Mehmet SOYSALDI, a.g.e., s.129; Ali TURGUT, a.g.e., s.101.

³⁵ Ali TURGUT, a.g.e., s.102.

³⁶ Ali TURGUT, a.g.e., s.102; Mehmet SOYSALDI, a.g.e., s.129-130; İsmail CERRAHOĞLU, a.g.e., s.75; Osman KESİKOĞLU, a.g.e., s.99.

³⁷ Suat YILDIRIM, a.g.e., s.80.

³⁸ (رَسُولُهُ) şeklinde okunduğunda "Allah ve Rasûlü müşriklerden berîdir" anlamına olan cümle, (رَسُولُهُ) şeklinde okunursa "Allah müşriklerden de Rasûl'ünden de berîdir" anlamına gelerek bozulmaktadır.

okuduğumu görünce altına bir nokta koy, ötre olarak okuduğumda da harfın önüne bir nokta koy, eğer ğunne (şedde) yaparsam iki nokta koy.” diye talimat verdi. Bu noktalama Mushaf’ın yazılmış olduğu mürekkebin rengine uymayan bir renk ile yapılıyor (En eski Mushaf’larda kırmızı, sonraları sarı, yeşil ve nâdiren mavi renk kullanılmıştır.)ve bizzat Ebu’l-Esved tarafından kontrol ediliyordu.

2- Birbirine benzeyen harfleri ayırt etmek için harflerin noktalanması: Mesela sin (س) ile şın (ش) harfleri noktasız yazıldıklarında birbirine benzediğinden yine iltibasa düşölüyordu. Abdölmelik b. Mervan döneminde bu karışıklığı gidermek için Haccac b. Yusuf’un emriyle Ebu’l-Esved’in talebeleri Nasr b. Âsım ve Yahya b. Ya’mer tarafından harflere nokta koyma işi yapılmıştır. Harf noktaları Mushaf’ın yazıldığı mürekkebin rengiyle aynı, hareke noktaları ise yukarda belirttiğimiz gibi farklı renkte konuluyordu.

3- Bu günkü şekliyle harekelerin konması: hareke noktaları ikinci asrın ortalarında bugünkü şeklinde harekelere çevrilmiştir. Ebu’l-Esved’in koyduğu hareke noktaları yerine bugünkü harekeleri koyan Halil İbn Ahmet olmuştur.³⁹

³⁹ Osman KESİKOĞLU, a.g.e., s.151-156; Ali TURGUT, a.g.e., s.103-104; Mehmet SOYSALDI, a.g.e., s.133-136; İsmail CRRHOĞLU, a.g.e., s.88-95; Abdülhamit BİRİŞİK, “Kur’an”, s.386.

BÖLÜM II

II. TEZHİPLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

II. 1. Tezhip Sanatı

Tezhip, Arapça bir kelime olup ذهب fiilinin mastarıdır. Lugatte altınlamak, yaldızlamak ve tezhiplenmek manalarına gelir. İstilahî manası ise: “Ezilerek fırçayla sürülecek hâle getirilmiş olan varak altının ve muhtelif renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen parlak ve câzip bir kitap sanatıdır”⁴⁰. Bir başka ıtlâhî manası da "Eskiden el yazması kitapların ve hüsn-ü hat murakkâ'larının kenarlarını yaldızlı süslemelerle tezyîn etmek işine verilen isim"⁴¹ şeklindedir. Tezhip yapan erkek sanatçıya müzehhip, bayan sanatçıya müzehhibe; tezhiplenmiş esere de müzehhep adı verilir.

II. 2. Türk Tezhip Sanatının Tarihi Gelişimi

Süsleme sanatının, insanlık tarihi ile başladığını savunmak abartılı olmasa gerektir. Çünkü insanoğlu, doğası gereği yaşadığı ortamı, kullandığı eşyayı ve giydiği elbiseyi göze hoş gelecek şekilde süslemek ister. Dünya tarihine baktığımızda Türkler, diğer birçok alanda olduğu gibi süsleme sanatlarında da zirveye ulaşmıştır. Genel anlamda süsleme sanatları özel olarak Tezhib Sanatı, Türklerin göçebe bir hayat yaşamaları, değişik vesilelerle savaşmaları, farklı dinleri benimsemeleri, yeni icatlar ve keşifler yapmaları ve farklı devlet ve kültürlerle karşılaşmaları gibi etkenler nedeniyle değişik evrelerden geçmiş ve değişik özellik göstermiştir. Bu süreci ana başlıklar halinde inceleyecek olursak:

II. 2. 1. İslam Öncesi Türk Tezhip Sanatı

Neredeyse istisnasız Türk Süsleme Sanatı hakkında yazılan tüm kaynaklarda⁴² bu sanatın başlangıcı olarak Orta Asya gösterilmektedir. Bu coğrafyada da elde edilen ilk

⁴⁰ F. Çiçek DERMAN, “Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı”, *Osmanlı, Yeni Türkiye Yayınları*, c.11, Ankara 1999, s. 108.

⁴¹ Celal Esat ARSEVEN, “Tezhib”, *Sanat Ansiklopedisi*, c. IV, İstanbul 1983, s.1982.

⁴² Celal Esad ARSEVEN, “Tezhib”, s.1982.

süsleme örnekleri bazı araştırmacılara göre Hun İmparatorluğu'na (mö. VIII. yy. – ms. VI. yy.)⁴³ diğer bazı araştırmacılara göre ise Hun öncesi Proto-Türk (mö. VIII. yy. öncesi) Sanatları'na dayanmaktadır.⁴⁴

Göktürk sanatı zengin tezhip örneklerine sahip olmakla beraber günümüze pek azı ulaşabilmiştir. Mesela Tanrı Dağları'nda görülen betimlemelerde tabiattan stilize edilmiş penç ve yaprak motiflerine rastlanmaktadır. Ayrıca Altay dağları buluntularına göre Göktürk çanak ve çömleklerinde ince çizgilerle yapılmış balıksırtı tezyinatı görülmektedir.⁴⁵

İlk önce Maniheizim dinini daha sonra Budizim'i benimseyen Uygurlular⁴⁶ üstün bir medeniyete sahiptiler. Göçebe yaşayan diğer soydaşlarına göre şehir hayatı yaşadıkları için Turfan, Karahoça, Beşbalık gibi kentlerde yapılan kazılar duvar resim ve süslemelerini, yazma ve minyatür örneklerini ortaya çıkarmıştır.⁴⁷

Maniheizim ve Budizm dinlerinin etkisi, sanatın özellikle mabetlerde gelişmesini sağladı. Çünkü bu inanışlarda, çiçeğin önemli bir yeri olması ve mabetlere adak olarak yapma çiçekler sunmaları çiçek motifinin süsleme sanatında kullanılmasını sağlamıştır. Karahoça'da bulunan VIII-IX. yy.a ait bir mabed bayrağında minyatür tarzında çalışılmış vakıf yapan (ibadet eden) ve elinde adak çiçeği taşıyan bir Maniheist rahip portresi yer alır. Rahibin elindeki çiçek, çiçek motifinin stilize uygulamasının ilk örneklerindendir.

Uygurlular, duvar resmi, kumaşçılık, halıcılık, çinicilik ve heykelticilik gibi pek çok sanat kolunda gelişirken, kağıt ve kitap alanında da önemli gelişmeler kaydetmiştir. Yazı için Göktürkler'in kullandığı ağaç malzemeyi değil,⁴⁸ Çinlilerden öğrendikleri kağıdı kullanmışlar⁴⁹ hatta Murakkaya yakın bir özellik taşıyan⁵⁰ “KEGDE” diye isimlendirdikleri bir kağıt imal etmişlerdir.⁵¹ Duvar resimlerinde kullandıkları resim ve motifleri de küçültürük kitap süslemelerinde kullanmışlardır.⁵² Süslemelerinden birinde görülen ejder figürünün üzerinde bulunan birbirini takip eden eğriler, Selçuklu devri yazmalarındaki münhaniler ile

⁴³ Nejat DİYARBEKİRLİ, *Hun Sanatı*, İstanbul 1972, Önsöz sayfaları I-III; Oktay ASLANAPA, *Türk Sanatı*, İstanbul 1989, s.1.

⁴⁴ Bahaddin ÖGEL, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya buluntularına göre)*, Ankara 1998, s.7; Yaşar ÇORUHLU, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul 1998, s.37.

⁴⁵ Bahaddin ÖGEL, a.g.e., s.180.

⁴⁶ Osman TURAN, *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyetleri*, İstanbul 1980, s. 292-293.

⁴⁷ Metin SEÇKİNÖZ, *Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi*, Ankara 1986, s.184.

⁴⁸ Yılmaz ÖZTUNA, *Büyük Türkiye Tarihi*, c.1, İstanbul 1977, s.183.

⁴⁹ Emel ESİN, “Bitig”, *Kemal ÇİĞ'a Armağan*, İstanbul 1984, s.112.

⁵⁰ Mebruke TUNCEL, *Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatında Barok-Rokoko Üslubu*, M. S. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002, s.22.

⁵¹ Emel ESİN, a.g.m., s.112.

⁵² Osman TURAN, a.g.e., s.293.

benzerlik göstermektedir. Ejderin ayağından çıkan kanat biçimindeki formlar ve helezonlar rûmî motifini hatırlatmaktadır.⁵³

Tezhip ve minyatür örneklerinin bulunduğu Toyak vadisinde pek çok Uygur el yazması ele geçirilmiştir.⁵⁴ Bu el yazmaları dikdörtgen formunda düzenlenmiştir. Tezhip ve resimlerde zemin mavidir. Kullanılan renkler kırmızı, beyaz, altın yıldız, erguvanî, açık ve koyu yeşildir. Kompozisyon oluşturan unsurlar arasında ağaç motifleri ve çiçek motifleri yer alır. Bunlar İslami dönem Türk Tezhib Sanatında stilize edilmiş çiçek ve bitki motiflerinden meydana gelen ‘Hatayî Üslubu’nun habercisidir.⁵⁵

II. 2. 2. İslam Sonrası Türk Tezhip Sanatı

751 senesinde Abbasiler ile Çinliler arasında yapılan Talas savaşında Türkler Abbasiler’in yanında yer almış ve Müslüman Araplar büyük bir zafer elde etmiştir. Bu da Türklerin İslam dinini tanınmasına ve yavaş yavaş İslâmî seçmelerine vesile olmuştur. Uygur Devleti’nin 840 yılında Kırgızlar tarafından yıkılmasından sonra Doğu ve Batı Türkistan’da kurulan Karahanlı Devleti’nin hükümdarlarından Satuk Buğra Han’ın 932 yılında İslam Dini’ni seçmesi ile Türklerin Müslümanlaşması daha da hızlandırmıştır.⁵⁶

Müslüman olan ve değişik yerlerde kurulan Türk devletlerinin kendilerine ait siyasi, sosyal, kültürel ve sanatsal gelişmeler kaydetmeleri kaçınılmaz bir durumdur. Bu duruma bağlı olarak İslâmî dönem Türk Sanatı şu şekilde tasnif edilebilir:

1- İslâmî Dönemde Anadolu Dışındaki Türk Sanatı: Karahanlı (840-1212), Gazneli (926-1186), Hindistan’da Delhi Sultanlığı (1190-1412), Babürlüler (1526-1707), Büyük Selçuklu (1037-1157), Suriye ve Irak’ta Zengiler (1086-14.yy.), Mısır’da Tolunoğulları (9.-13. yy.), Mısır’da Memlûklüler (1250-1517).

2- Anadolu’da Selçuklu Sanatı (1071-1308):

3- Anadolu’da Beylikler Devri Sanatı (14-15. yy.):

4- Osmanlı Sanatı (1299-1922):⁵⁷

Tezvin sanatının gelişim çizgisine baktığımız zaman İslam sonrası dönemin daha müttekâmil olduğu görülür. Çünkü dine verilen ehemmiyet menkulden gayrimenkule kadar bütün eşyaları süslemeyi beraberinde getirmiştir.⁵⁸ Süsleme sanatlarından tezhip ise Allah’ın

⁵³ Bahaddin ÖGEL, a.g.e., s.357.

⁵⁴ Bahaddin ÖGEL, a.g.e., s.357.

⁵⁵ Müjgan CUNBUR, “*Türklerde Tezhib Sanatı*”, Türk Kültürü Dergisi, S. 45, Ankara-1976, s.45.

⁵⁶ Zekeriya KİTAPÇI, “*Türklerin Müslüman Oluşu*”, *Türkler*, c.4, Ankara 2002, s.263-270.

⁵⁷ Haşim KARPUZ, “*İslâm Öncesi Türk Sanatının İslâmî Döneme Etkisi*”, *Türkler*, c.4, Ankara 2002, s.40.

⁵⁸ Celal Esad ARSEVEN, “*Bezeme*”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.236.

kelamı olan Kur'an-ı Kerim'e duyulan büyük saygı neticesinde en zengin örneklerini ortaya koymuştur.⁵⁹

İslâmî dönem Tezhib sanatının Doğu, Batı ve Anadolu olmak üzere üç koldan geliştiği görülmektedir. Birincisi; Doğuda, Batı Türkistan'dan başlayarak XV. yy.da "Herat Mektebi" adı altında; ikincisi, Batıda Mısır'da "Memlük Kitap Sanatı" gelişme gösterirken; üçüncü olarak, Anadolu'da Türkler tarafından meydana getirilmiştir.

Biz de buradan hareketle bulunduğumuz coğrafyadaki Tezhip sanatının evrelerini sırasıyla inceleyelim.

II. 2. 2. 1. Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı (1071-1308)

1071'de Alparslan'ın Malazgirt'te Bizans ordusunu yenmesinden sonra, XI. yy.dan itibaren Anadolu'ya akmaya başlayan Türk boyları kısa sürede Anadolu'ya egemen olmuşlardır. Yaklaşık iki yüzyıl boyunca Anadolu'da egemen olan Selçuklular sanatın her alanında görkemli eserler icra etmişlerdir. XIII. yy.ın ortalarına doğru ise giderek büyüyen siyasi ve idari problemler Anadolu Selçuklu devletinin gücünü azalttı. 1243 yılında Sivas'ın doğusunda Moğollar'la yapılan Köseadağ Savaşı Moğollar'ın galibiyeti ile netilenince Anadolu Selçuklu sultanları Moğollar'a bağımlı hale geldi. 1308 yılında ise tamamen tarih sahnesinden silindi. Burada ilginç olan bir nokta var ki o da; bu problemleri yıllarda sanatta bir gerileme görülmemesi hatta yeni atılım ve yenilemelerle çok başarılı ürünler verilmesidir.⁶⁰

Tezhip sanatı Orta Asya'da neşet etmiştir. Türkler bu zarif sanatı gittikleri her yere götürdükleri gibi Anadolu'ya da taşımışlardır.⁶¹ Buna karşılık kökeni Orta Asya'ya uzanan tezhip sanatının elimizde bulunan en erken örnekleri XII. ve XIII. yy. Anadolu Selçuklu eserleridir.⁶²

Anadolu Selçuklu tezhip sanatının sınırlı sayıdaki örnekleri belli bir karaktere uygun eserler ortaya koymuştur.⁶³ Bu karakterin oluşmasında, İslâmiyet'le beraber Orta Asya tesirlerinin olduğu gibi Anadolu'da XIII. yy.da görülen fikri ve tasavvufi akımların etkisi büyüktür. Özellikle Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî etrafında oluşan fikri akım, Mevlevilerin çok

⁵⁹ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara ts., s.38; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı ve Osmanlı (Klasik Dönem) Tezhip Sanatının Mukayesesi*, MSÜ Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1992, s.1; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, *Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Din Dışı Yazma Eserlerin Tezyinatı*, M. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1999, s.3

⁶⁰ Gönül ÖNEY, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara 1988, s.7-8.

⁶¹ Hasan ÖZÖNDER, "Tezhib", (*Ansiklopedik*) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.200; Yılmaz ÖZCAN, "Türk Tezhip Sanatı", *Türkler*, c.12, Ankara 2002, s.300.

⁶² Ayla ERSOY, *Türk Tezhip Sanatı*, İstanbul 1988, s.40.

⁶³ Süheyl ÜNVER, *50 Türk Motifi*, İstanbul ts., s.14.

güzel eserler vermelerine sebep olmuş, sanat ve sanatkara duyulan saygı, fıkırî akımlar tarafından desteklendiği gibi Selçuklu sultanları tarafından da teşvik edilmiştir.⁶⁴

Anadolu Selçuklu tezhip sanatı, Konya ve diğer şehirlerde kurulan atölyelerin çevresinde gelişmiştir.⁶⁵ Atölyeler hakkında arşiv kayıtları yoktur. Ancak kitapların zahriye sayfalarında yazılmış olan kütüphane kaydı, kitabın adı, yazarı gibi yazı karakterlerinden hareketle aynı tarzda olduğunu anlıyoruz. Anadolu Selçuklu tezhip sanatının en karakteristik özelliği geometrik formlardan oluşmasıdır. Bunun yanı sıra stilize edilmiş ve Orta Asya hayvan üslubunun izlerini taşıyan⁶⁶ hayvani kökenli motifler bol miktarda yer alır.⁶⁷ Anadolu Selçuklu devrine ait kitaplardaki süslemeler ile aynı döneme ait mimarî eserler üzerindeki süslemeler de tam bir benzerlik gösterir.⁶⁸

Anadolu Selçuklu tezhibinin yapılışı ile ilgili bilgi vermek gerekirse: El yazmalarındaki süslemeler genellikle önce ayrı bir kağıdın üzerine yapılır daha sonra sayfaya yapıştırılırdı.⁶⁹ Bunların yanı sıra doğrudan sayfaya tezhiplenmiş olanlar da vardır.⁷⁰ Bu dönemde özellikle zahriye, serlevha, sûrebaşı, bölüm başı, hâtime ve güller devirlere göre üslup gelişimi içerisinde tezhiplenmiştir.⁷¹ Mevki sahibi veya varlıklı bir kişi için hazırlanmış eserlerin dışında, serlevha, sûrebaşı, bölüm başı, hâtime sayfası gibi bölümler tezhiplenmeyip sadece zahriye sayfası tezhiplenmiştir.⁷²

Zahriye sayfaları tek ve karşılıklı iki sayfa şeklindedir. Tam sayfa tezhip edildiği gibi sadece mekik, madalyon ve dikdörtgen çerçeve şeklinde de tezhiplenmişlerdir. Serlevha sayfaları ise tam sayfa olarak tezyin edilmiştir. Sayfanın ortasında geometrik motifler yer almıştır. Bunların etrafını genelde rûmî motifleri ve cedveller sınırlamaktadır. Süslemeler geniş bordürler halindedir. Cetvel çekilmeden dendanlı form olarak hazırlanmış serlevha sayfası yok denecek kadar azdır. Sûrebaşı ve bölüm başı tezhipleri dikdörtgen çerçeve

⁶⁴ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.3.

⁶⁵ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.2; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.4; Ayşenur KADAKÇI, *Türk Tezhip Sanatında Bitkisel Kökenli Motiflerin Analizi*, M. S. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1992, s.9.

⁶⁶ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.52.

⁶⁷ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.3; Faruk TAŞKALE, *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*, M. S. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1994, s.3.

⁶⁸ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.48; Ali Rıza ÖZCAN, *Klasik Devir Kur'an-ı Kerimlerinin Tezhipli Sayfaları*, M. S. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1990, s.21.

⁶⁹ Ayla ERSOY, a.g.e., s.21.

⁷⁰ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.47.

⁷¹ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.2.

⁷² Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.51.

içersinde tezyîn edilmiştir. Hâtîme sayfası ise nadiren görülmektedir. Sayfa kenarlarında kullanılan güller yer alır ve formları büyüktür.⁷³

Anadolu Selçuklu tezhiplerinde geometrik ve bitkisel motifler görülür. Geometrik motifler çok kollu yıldız ve zencerek türündeki geçmelerden meydana gelir. Bitkisel motifler; ince kıvrık dallar, penç, hatâyî ve gonca güllerden teşekkül eder. bunlara ilaveten rûmî motifleri sıklıkla görülür. Ancak XIII. yy.a doğru, geometrik formlar, yerini yavaş yavaş spiral dallar üzerindeki rûmî ve bitkisel kıvrımlara bırakmaya başlamıştır.⁷⁴ Kompozisyonlarda, bitkisel motifler oldukça iri ve aralarındaki orantılara dikkat edilmeden kullanılmışlardır. Bu dönem, XV. yy.da tam manasıyla klasik formu ile görülmeye başlayan ve XVI. yy.da karakteristik formuna ulaşan rûmî motifinin başlangıç safhası olmuştur. Kompozisyonları dikkatle incelediğimizde rûmînin bünyesini ve tohumlarını, ortabağ ve tepelik formlarını fark ederiz.⁷⁵

Altın, jelatinli su ile ezilerek veya varak halinde⁷⁶ yapıştırılarak bolca kullanılmıştır.⁷⁷ Kullanılan boyalar arasında lacivert, bordo ve kahverengiye görmekteyiz. Rûmî renkleri genelde altın olup üzerleri yeşil veya kırmızı ile gölgelidir. Rûmî motifi üzerinde siyah tarama çizgileri Anadolu Selçuklu tezhibine özgüdür. Bir diğer özellik ise geometrik zencereklerin arasında yeşil ve mavi ile renklendirme yapılmasıdır. Cetvellerde kurşun beyazı denilen rengi de görmek mümkündür.⁷⁸ Altının kullanımı ise XI. yy.dan XIII. yy.a kadar ihtişamını sürdürmüştür. XII. yy.da kahverengi ve krem XIII. yy.da ise mavi ve altın revaçtadır.⁷⁹

II. 2. 2. 2. Anadolu'da Beylikler Dönemi Tezhip Sanatı (14-15. yy.)

1243 yılından sonra varlıklarını Moğol hanlarına bağlı olarak sürdürmekte olan Selçuklu Devletinin bir daha güçlenmesine olanak kalmamıştır. XIII. yy.ın sonlarına doğru, gittikçe zayıflayan Moğol hakimiyeti karşısında, muhtelif yörelerdeki Türk beylerinin ve halkının direnmesi sonucunda farklı beylikler kurulmuştur.⁸⁰

Kitap sanatları bakımından XIV. yy. hakkındaki bilgilerimiz bir hayli karanlıktır. Çünkü bu asırda beyliklere bölünmüş olan Anadolu'da süren karışıklıklardan geriye kalan ve

⁷³ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.50-51.

⁷⁴ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.58; Farık TAŞKALE, a.g.t., s.3.

⁷⁵ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.58.

⁷⁶ Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.300.

⁷⁷ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.48.

⁷⁸ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.54-55.

⁷⁹ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.59.

⁸⁰ Gönül ÖNEY, *Beylikler Devri Sanatı*, Ankara 1989, s.1-2.

sanat eseri özelliği taşıyan örnekler azdır.⁸¹ Selçuklu tezhibi ile XV. yy. Osmanlı tezhibi arasında bir köprü teşkil etmiştir. Bu dönemde tezhip tekniği pek ince olmayıp üslup itibarı ile de pek hoş değildir.⁸²

Genelde rûmî formların hakim olduğu geometrik zencereklerle süslenen Beylikler dönemi el yazmaları tezhibinde bitkisel motifler görünmekle birlikte ağırlık geometrik ve rûmî motiflerindedir.⁸³ Bunun yanısıra münhani motiflerinin ve satır aralarındaki beyne's-sutur tezhiplerinin çok kullanıldığını görmekteyiz.⁸⁴

Hakim renkler altın, kırmızı, yeşil ve lacivettir⁸⁵ ama lacivert zemin, altın zeminden biraz fazladır. Altın zemin üzerinde çiçekler koyu renkte lâl kırmızısı, beyaz, sarı ve pembe tercih edilmiş ve motiflere siyah tahrirler çekilmiştir.⁸⁶

II.2. 2. 3. Osmanlı Döneminde Tezhip Sanatı

Sosyal ve siyasal alandaki değişiklikler sanatta da buna eş olarak bazı değişikliklere sebep olmuştur. Bu nedenle Osmanlı tezhip sanatında birbirinden ayrı üslupta dönemler ortaya çıkmıştır. Osmanlı dönemi tezhip örneklerinin tarihi bilinen ilk örneği Ahme-i Dâî'nin kendi hattıyla 1413-1414 yılında istinsah ettiği Dîvân'ının ilk iki sayfasında görülür. 1434-1435 yılında istinsah edilerek Sultan II. Murad'a (1421-1451) sunulan müzikle ilgili bir kitabın tezhipleri ise zengin tasarımlı ilk örnektir.⁸⁷ Bu nedenle Osmanlı dönemi tezhip sanatını dönemlerine göre XV. yy.dan başlayarak inceleyeceğiz:

II. 2. 2. 3. 1. XV. yy. Tezhip Sanatı

Bu yüzyıl Tezhib Sanatında erken dönem olarak adlandırılır.⁸⁸ Yukarıda belirttiğimiz II. Murad'a sunulan kitap renk ve motifleri bakımından Fatih dönemine öncülük etmiştir.⁸⁹ Her çeşit güzel sanatları seven ve koruyan, gelişmelerine yardımcı olan Fatih döneminde (1451-1481) diğer bilim ve sanat dallarında olduğu gibi tezhip sanatında da gelişme olması devrin anlayışının doğal bir sonucudur. Fatih, sarayına Özbek asıllı Baba

⁸¹ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.5.

⁸² Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.4.

⁸³ Ayla ERSOY, a.g.e., s.21; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.29.

⁸⁴ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.29.

⁸⁵ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.4.

⁸⁶ Bahtinur ÇELİK, *Türk Tezhip Sanatında Yılmaz Özcan'ın Yeri Ve Günümüze Tekniğinin Yansıması*, G. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2000, s.20.

⁸⁷ Zeren TANINDI, "Osmanlı Sanatında Tezhib", *Osmanlı*, c.11, Ankara 1999, s.122.

⁸⁸ Faruk TAŞKALE'ye göre Tezhip Sanatında Erken Dönem'dir. Bk. Faruk TAŞKALE, a.g.e., s.4.

⁸⁹ Ayla ERSOY, a.g.e., s.32.

Nakkaş'ı getirerek bir nakışhâne kurmuştur. Bu nakışhâne müzehhipler tarafından birbirine benzemeyecek şekilde nâdide eserler tezhip edilmiştir. Bu da tezhip sanatının gelişmesine ve desen kalitesinin yükselmesine vesile olmuştur.⁹⁰

Fatih dönemi, çizgi, biçim, motif ve renk itibarıyla zahriyelerde, temellük kitâbelerinde, serlevha, ara başlık ve hâtime kısımlarında görülen tezhipler devrin çığır açan ve kendi başına bir ekol oluşturan şaheserlerdir.⁹¹ Bu dönemde yapılmış tezhipler genel olarak aşırılığa kaçmayan inceliği, ölçülü çizgileri, dengeli sayfa düzeni ve parlak renkleriyle dikkat çeker.⁹² Rûmî motifi, kapalı form oluşturan bir düzenleme ile bordür biçiminde sıralanarak veya dallar üzerinde yer alacak şekilde çokça kullanılmıştır.⁹³ Bitkisel motifler ise renk ve çizgi bakımından gayet sadedir.⁹⁴ Hatâyînin yaygın olarak kullanıldığı bu devrin hususiyeti olarak taç yapraklarda içe kıvrılmış ve kendi üzerine dönüşlerle adeta üç boyutlu hissi verildiği görülür.⁹⁵ Münhaniler ağırlıklı olmasa da kullanılmıştır.⁹⁶

Fatih döneminde mat ve parlak olarak kullanıldığı görülen altından başka Fatih devrinde en çok görülen ve bilhassa zemin boyası olarak tercih edilen kobalt mavisidir. Daha sonraki yıllarda bu renk, yerini bedahşî laciverdine bırakır. Selçuklu tezhibinin zemin rengi olan kahverengi, Fatih devrinde de görülür.⁹⁷

Fatih'den sonra gelen II. Bayezid döneminde (1481-1512) tezhip sanatı belirgin bir ilerleme içerisinde. Bu dönemde saraya bağlı olarak çalışan sanatçıların örgütlendikleri ehl-i hiref teşkilatının varlığı kayıtlarından anlaşılmaktadır.⁹⁸ Yine bu dönemde yerli sanatçıların yanı sıra İran'dan gelen sanatçıların çalışmalarıyla bir etkileşim meydana gelmiş ve bunun sonucunda Osmanlı sentezi oluşmuştur.⁹⁹ Ayrıca bu dönemin en karakteristik ve en güzel tezhip örnekleri devrin büyük hattatı Şeyh Hamidullah'ın yazdığı Kur'an-ı Kerimlerde görülmektedir.¹⁰⁰

⁹⁰ A. Süheyl ÜNVER, *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul 1958, s.5-9.

⁹¹ Mustafa Nasuhi ÇELEBİ, *İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Fatih Sultan Mehmet İçin Hazırlanmış Kitapların Tezhip Sanatı Açısından Değerlendirilmesi ve Diğer Özellikleri*, E.A.Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2003, s.36.

⁹² Seher AŞICI, *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki Yazma Mushafların Zahriye Sayfaları*, M. S. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995, s.33; Zübeyde CİHAN ÖZSAYINER, *Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesinde Bulunan Tezhipli Kur'an-ı Kerimler*, Ankara 1999, s.15.

⁹³ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.67.

⁹⁴ Mustafa Nasuhi ÇELEBİ, a.g.t., s.36.

⁹⁵ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", *Türkler*, c.12, Ankara 2002, s.294.

⁹⁶ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.67.

⁹⁷ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", a.g.e., s.294.

⁹⁸ Banu MAHİR, "II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", *Türkiyemiz Dergisi*, İstanbul 1990, S.60, s.4.

⁹⁹ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.31.

¹⁰⁰ Banu MAHİR, *II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları*, a.g.d., s.4.

Bu dönemde, eskiden beri gelen motif ve kompozisyonlar alabildiğine zenginleşmiş ve incelmıştır. Kânûnî devrinde ortaya çıkacak olan saz üslubunun yapraklarını anımsatan yaprakçıkların varlığı hissedilmeye başlanmıştır. Bazı sûre başlarında, Kara Memi'nin habercisi olan çiçekler görülmüştür. Şüphesiz bu dönem için en önemli motif, ilk defa 1494 tarihli Kur'an'da görülen bulutlardır. Kur'anların başlarının ve sonlarının tam sayfa halinde tezhiplenmesi, sonsuzluk fikrine dayalı kompozisyon anlayış ve tığlar bu dönemin karakteristik özellikleridir. Bütün bunlar II. Bayezid devri tezhip sanatından XV. yy. Klasik Dönem tezhip sanatına geçerken önemli bir aşamayı ve gelişmeyi sergilediği gibi klasik Osmanlı süslemesinde en önemli basamağın habercisi olmuştur.¹⁰¹

II.2. 2. 3. 2. XVI. yy. Tezhip Sanatı

Bu yüzyıl Tezhib sanatında klasik dönem¹⁰² veya yükseliş dönemi¹⁰³ olarak adlandırılır. II. Bayezid devrindeki ilerlemeler Yavuz Sultan Selim'in (1512 – 1520) Çaldıran zaferinden sonra (1514) Tebriz, Herat, Şiraz gibi kentlerden getirilen sanatkârların katkılarıyla daha da ilerlemiştir.¹⁰⁴ Bu sanatçılar Osmanlı kitap sanatında yeni bir süsleme programının yaratılmasında önemli rol oynamışlardır. Edebî eserlerde görülen bu uygulama, sayfa kenarlarının altın yaldızla halkâr tekniği ile süslenmesidir.¹⁰⁵ XV. yy.da rağbet gören bu teknik, altın kullanılarak daha zengin ve gösterişli hale gelmiş, gölgelendirme sulu altın ile yapıldığı gibi tarama olarak da uygulanmıştır. Aynı dönemde açık renk zemin üzerine tahrirli halkâr, zerefşan denilen renkli halkâr, foyalı halkâr gibi çeşitleri yapılmıştır.¹⁰⁶

Bu dönemle birlikte kitaplar, daha fazla tezyin edilmeye başlanmış ve genelde saray merkezlidir.¹⁰⁷ Saray nakışhânesinde hazırlanan yazma eserlerde, bilhassa murakkalarda ve mushafların iç sayfalarında zerefşan tekniği uygulanır.¹⁰⁸ Sayfa kenarlarında kullanılan bitkisel motifler yeni bir Türk üslubunu yansıtır. Bu bitkisel unsurlar; ince kıvrım dallar

¹⁰¹ Banu MAHİR, *II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları*, a.g.d., s.8.

¹⁰² Genel olarak “Klasik Dönem” olarak adlandırılır. Örneğin bk. Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.71; F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, a.g.e., s.294; Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.21.

¹⁰³ Faruk TAŞKALE bu yüzyıl, Tezhip Sanatında “Yükseliş Dönemi” olarak isimlendirir. Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.9.

¹⁰⁴ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.31; ; Ayşenur KADAKÇI, s.12; Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.21; Seher AŞICI, a.g.t., s. 15; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.24; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.9; F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, a.g.e., s.294.

¹⁰⁵ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.9.

¹⁰⁶ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi” a.g.e., s.294.

¹⁰⁷ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.9.

¹⁰⁸ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, a.g.e., s.294.

üzerindeki çiçekler ve son derece kıvrık hatlı çiçek açmış ağaçlardan oluşur. Nadir olarak çintemâni de kullanılmıştır.¹⁰⁹

Kitaplara bağlı olarak gelişme gösteren tezhip sanatının en güzel örneklerini özellikle Kur'an-ı Kerimlerde, hadis, tarih, astronomi, ve tıp kitaplarında, zahriye, serlevha ve hâtime sayfaları ile sûre ve bölüm başlarında görürüz.¹¹⁰

XVI. yy.da Yavuz Sultan döneminden sonra klasik tezhibin ikinci parlak devri Kânûnî dönemi (1520-1566) ile başlar.¹¹¹ Bu dönemde iki ekol sahibi iki kişi saray başnakkaşı olur. Bunlar Şah Kulu ve onun öğrencisi Kara Memi'dir.¹¹² Şah Kulu, tezyînî sanatlarımızda önemli bir yeri olan klasik tasvir (minyatür) üslubunun dışında uygulanan yeni bir resim¹¹³ üslubunun yani "Saz Yolu" üslubunun mücidiidir.¹¹⁴ Siyah mürekkeple yaptığı bu resimlerde desen tekrarına rastlanmaz. Zemini renksiz kağıda çizilen ve halkar tarzında boyanan¹¹⁵ desenlerin konuları genellikle; ejder, zümrüd-ü anka, arslan, geyik, tavşan, kilin, turna, sülün, peri, saz yaprakları, orman ve hayvan mücadele sahneleridir.¹¹⁶

Şah Kulu'nun eserlerinde en belirgin özellik; bol dilimli ve sivri uçlu (hançerî) yaprakların, ince uzun saplar üzerinde yer almasıdır. Bu yapraklar kompozisyonlarda birbirlerini delerek geçişler yapar. Yaprakların üzerinde ½ oranındaki hatâyî, penç ve üsluplaştırılmış salyangoz motifleri saz üslubunun karakteristiğidir.¹¹⁷ Kıvrak ve rahat çekilmiş fırçalar, motiflerin kıvrımları, ters dönüşleri, çok büyük bir motifle, çok küçük bir motifi yan yana kullanarak hayal gücü ile girift kompozisyonlar elde edilmiştir. Motife boyut ve destek kazandırıcı kalın sırt çizgileri ise diğer önemli özelliğidir.¹¹⁸

Hocası Şahkulu'nun vefatıyla Saray sernakkaşı olan XVI. yy.ın ünlü müzehhibi Karamemi¹¹⁹ Türk bezeme sanatında klasik kuralların dışına çıkarak yeni bir üslup ve anlayış

¹⁰⁹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.9.

¹¹⁰ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.89.

¹¹¹ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", a.g.e., s.294.

¹¹² ¹¹² F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının asırlar İçinde Değişimi", a.g.e., s.294-295; Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.13 Seher AŞICI, a.g.t., s.15.

¹¹³ Banu MAHİR, "Saz Yolu", *Türkiyemiz Dergisi*, İstanbul 1988, S.54, s.28.

¹¹⁴ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", a.g.e., s.294; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.3; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.31.

¹¹⁵ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.31.

¹¹⁶ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", a.g.e., s.294; Banu MAHİR, "Saz Yolu", a.g.e., s.28; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.78-85.

¹¹⁷ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.31.

¹¹⁸ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.74.

¹¹⁹ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", a.g.e., s.295; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.12.

getirdiği¹²⁰ gibi yeni uygulamalara da imza atmıştır.¹²¹ Ortaya koyduğu en büyük yenilik; stilize olarak kullanılan çiçeklere, bahçe çiçeklerini ve meyve ağaçlarını eklemesidir.¹²² Saz Yolu motiflerini, klasik rûmî çeşitlerini, kıvrım dallı çiçeklerden oluşan bezemelerini ve stilize çiçekleri iç dolgularıyla (negatif) görüntüleyerek süregelen üsluplara yeni bir uygulama katmıştır.¹²³

Karamemi'nin natüralist üslubunda kullandığı çiçek motifleri ise genelde; gül, zerrin, selvi, sümbül, süsen, lale, menekşe, karanfil, ayn-ı sefa ve baharda çiçek meyve ağacıdır.¹²⁴ En güzel formuna klasik dönemde ulaşan rûmî; kompozisyonlarda, pafta ayırımında ve bordürlerde kullanılmıştır. Ayrıca serbest olarak hurde, sade tohumlu, üç iplik ve sarılma rûmî olmak üzere çeşitli şekillerde görülür. Özellikle sarılma rûmî klasik dönemde en zengin örneklerini vermiştir.¹²⁵ Altınla veya diğer renklerle çeşitli motiflerin işlendiği tezhipli bordür bu dönemde sevilerek kullanılmıştır. Tezhipli bordürün yanı sıra geometrik zencerekler ve serbest bitkisel kompozisyonlar da görülür. İki veya dört milimetrelilik cetveller ise bu dönemin karakteristik özelliğidir.¹²⁶

Hemen hemen tüm renkler görülmekle birlikte en çok kullanılan altın ve klasik mavidir. Fatih devrinde kullanılan, açık mavinin yerine klasik dönemin başlangıcı ile birlikte sade, vakur bir mavi kullanılmıştır. Yüzyılın ortalarından itibaren bu mavinin yerini canlı çivid mavisi almış ama sadelikten uzaklaşmamıştır. Özellikle altın zemin bolca kullanılmış ve üzeri motiflerle süslenmiştir. Altın ve lacivert renkler paftalar halinde bir arada kullanılarak renk armonisi sağlanmıştır.¹²⁷

II.2. 2. 3. 3. XVII. yy. Tezhib Sanatı

Bu yüzyıl Tezhib sanatında duraklama dönemi,¹²⁸ geleneğin devamı¹²⁹ ve gerileme dönemi¹³⁰ olarak adlandırılır Bu dönemin ilk yarısındaki tezhipler genellikle klasik dönem

¹²⁰ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi" a.g.e., s.295; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.11; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.31; Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.9; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.12.

¹²¹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.11.

¹²² Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.11; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.33; Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.9; Seher AŞICI, a.g.t., s. 15; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.12; F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", a.g.e., s.295; Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.9

¹²³ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.12.

¹²⁴ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.78-85.

¹²⁵ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.89.

¹²⁶ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.85-86.

¹²⁷ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.89.

¹²⁸ Faruk TAŞKALE'ye göre duraklama dönemidir. Bk. Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.17.

¹²⁹ Zeren TANINDI'ya göre geleneğin devamıdır. Bk. Zeren TANINDI, "Osmanlı Sanatında Tezhip", a.g.e., s.124.

anlayışı görülür.¹³¹ İkinci yarısında ise Batı etkisi görülmeye başlar.¹³² Genel anlamda ise XVII. yy. klasik dönem ile Batı tesirli tezyînat devresi arasında geçiş dönemi olmakla birlikte klasik anlayış ağır basar.¹³³ Ancak gerek motiflerin çizilişinde gerekse kompozisyonun teşkilinde genellikle bir gerileme yüzyılı olarak görülür. Bolca kullanılan zerenderzer tekniği¹³⁴ ile beraber altın fazlalaşmış¹³⁵ ve halkârî tezyinatla lâl mürekkebi kullanılmaya başlanmıştır.¹³⁶

Bu yüzyılda tezhiplerin ustalıklı olanları genellikle dua kitapları ve Kur'an nüshalarıdır. Tezhiplerde bir önceki döneme göre en önemli farklılık renklerde görülür. Altın yaldız renginin soluklaşmasının yanı sıra özellikle lacivert renk parlaklığını ve geniş kullanım alanını kaybeder, soluk maviye dönüşür. Kalın sarmal dallar üzerinde sıralanan rozet çiçekler altta, bulutlar üstte olmak üzere tasarlanan bezeme, zarifliğini yitirmiş, motifler seyrekleşmiş, ayrı ayrı seçilir duruma gelmiştir.¹³⁷

II. 2. 2. 3. 4. XVIII yy. Tezhip Sanatı

Bu yüzyıl Tezhib Sanatında batı etkisi,¹³⁸ gelenek ve yeniliğin buluşması¹³⁹ olarak adlandırılır. 1720 yılında III. Ahmed, Yirmisekiz Mehmed Çelebi başkanlığında bir heyeti Paris'e göndermiş, giden heyetin de çeşitli alanlarda yaptıkları incelemeler, Batı etkisinin resmî şekilde Osmanlı sanatına girmesini sağlamıştır.¹⁴⁰ Böylece Batı'nın Barok, Ampir ve Rokoko üslûbu Osmanlı tezhibinde hissedilmiştir. Batı kaynaklı süsleme tarzı olduğu gibi alınmamış, Türk sanatçıların kendilerine has yorumuyla "Türk Rokoko" tarzı doğmuştur.¹⁴¹

¹³⁰ Ayşenur KADAKÇI'ya göre gerileme dönemidir. Bk. Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.14.

¹³¹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.17; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.34; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.27; F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", a.g.e., s.295; İlhan ÖZKEÇECİ, *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler*, Kayseri 1992, s.5.

¹³² Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.27; Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.9. İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.15.

¹³³ Seher AŞICI, a.g.t., s. 15.

¹³⁴ Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", s.295.

¹³⁵ Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.9; İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.15; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.14; Zeren TANINDI, "Kitap ve Tezhip", *Osmanlı Uygarlığı*, c.2, İstanbul 2003, s.887.

¹³⁶ Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.9; Zeren TANINDI, "Kitap ve Tezhib", s.887.

¹³⁷ Zeren TANINDI, "Kitap ve Tezhip", s.887-888.

¹³⁸ Faruk TAŞKALE'ye göre batı etkisinin yoğunlaştığı dönemdir. Bk. Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.18.

¹³⁹ Zeren TANINDI, XVIII. yy. gelenek ve yenilik buluşması olarak adlandırır. Bk. Zeren TANINDI, "Osmanlı Sanatında Tezhip", *Osmanlı*, c.11, Ankara 1999, s.124.

¹⁴⁰ Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.14.

¹⁴¹ Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.14; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.27; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.14; F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", s.296.

Ayrıca 1729 tarihinde matbaanın faaliyete geçmesiyle yazma eserlere olan ilgi azalmış ve buna paralel olarak da tezhip sanatı olumsuz etkilenmiştir.¹⁴²

Bu yüzyılın başlarında klasik tezhip, yerini yavaş yavaş “Şukûfe” denilen¹⁴³ ve Osmanlı kitap sanatında çiçek ressamlığı diyebileceğimiz yeni bir tarza bırakmıştır. Bu tarzda çiçekler yarı stilize edilmiş ve perspektif etkisi uyandıracak gölgelendirme yapılmıştır. Tek çiçek ve buketlerin yanı sıra vazolar, kurdeleler, saksılar ve sepetler önem kazanmıştır. Bu tarzın en dikkat çeken sanatkârı ise Ali Üsküdârî’dir.¹⁴⁴

Yüzyıl içerisinde 1131/1718 ve 1177/1763 yılları arasında hayatta olduğu düşünülen Ali Üsküdârî; sanatta dünden aldığı çizgileri geliştirerek, günün şartlarına uyarlamış nadir sanatçılardandır. Özellikle lâke üzerine geliştirdiği tekniği kitap kapları, yazı altlıkları, kutular üzerinde denemiş, gerek kitap tezhipleri gerekse lâke teknikli çalışmalarında kullandığı motifler, saz üslubunda tanıdığımız motiflerin yen versiyonlarıdır.¹⁴⁵

Halkârî tezhibinin aralarına, kapalı form içinde, çoğunlukla altın zemin üzerine çiçek demetlerinin işlenmesi bu devrin özelliğidir.¹⁴⁶ Renkler zenginleşmiş, sırasıyla altın yaldız, lacivert ve yeni bir renk olarak da firûze mavisi bolca kullanılmıştır. Kur’an-ı Kerimlerde madalyon biçiminde, sayfa kenarında yer alan güller form değiştirerek barok ve rokoko tarzı vazolar içindeki çiçek buketlerine dönüşmüştür. Dua kitaplarında ve bu yüzyılda yaygınlaşmaya başlayan yazı levhalarında madalyonlar içinde Mekke-Medine tasvirleri rastlanır.¹⁴⁷

Yine bu dönemde çiçek buketlerinin ve “S-C” kıvrımlı kompozisyonların birçok sanat dalında, özellikle tezhip ve lâke tarzında kullanıldığı görülür. Süslemeler, daha karmaşık bir niteliğe bürünür. Çiçekler, renk ve biçimleriyle, tabiattaki görünüşlerine uygun olarak ışık gölgeli çalışılmıştır. Dallar, yapraklar, çiçekler, vazolar içinde ya da fiyonklarla bağlanarak verilmiştir. Bazen de aşırılığa varan kıvrımlar ve girift unsurlar kullanılmıştır.¹⁴⁸

II. 2. 2. 3. 5. XIX. yy. Tezhip Sanatı

¹⁴² İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.7; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.66.

¹⁴³ İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.7; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.66; Celal Esad ARSEVAN, “Tezhib”, s.1982.

¹⁴⁴ Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.14-15; F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.296.

¹⁴⁵ Gülnur DURAN, “18. yy. Müzehhip, Çiçek ressamı ve Lâke Üstâdı Ali Üsküdârî”, *Osmanlı*, c.6., Ankara 1999, s.127.

¹⁴⁶ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.296.

¹⁴⁷ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.18-20.

¹⁴⁸ Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.15.

Bu yüzyıl Tezhib sanatı üslup zenginleşmesi¹⁴⁹ olarak da adlandırılır XIX. yy.da önceki yüzyılların etkisi sürmüş ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun yıpranması sanata da yansımıştır.¹⁵⁰ Bu dönemde öncülleri XVIII. yy.dan itibaren ortaya çıkan Türk Rokokosu adı verilen üslup tamamen egemen olup¹⁵¹ ve “ampir” de eklenince hangi motif veya desenin hangi üslupta olduğuna karar vermek imkânsız hale gelmiştir.¹⁵²

Bu dönemde tezhiplen en başlıca eserler Kur'an-ı Kerimler, dua kitapları, sultanlara ait vakfiyeler ve yazı levhalarıdır. Yazma eserlerde zahriyeler, serlevhalar, bölüm ve sûre başları, hâtime ve ketebe sayfaları tezhiplenmiş, bazen eserin sonuna çiçek buketi, vazoda çiçek gibi konuları içeren levhalar yapılmıştır. Kur'an-ı Kerimlerde vazolu veya vazosuz çiçek buketleri sayfa kenarlarındaki güllerde de kullanılmıştır.¹⁵³

Özellikle ilk sayfalarda altının yapıştırma olarak adeta sayfanın yazı hariç tüm zeminini kaplaması, tezhibe asaletten uzak bir görünüm vermiştir.¹⁵⁴ Yine bu yüzyılda iğne perdahı denilen mat zeminde küçük çukurlar açılarak parlatma teknikleri uygulanmıştır.¹⁵⁵ Motiflerde iri ve geniş kıvrımlı yapraklarla oluşturulan C ve S kıvrımları süslemenin ana hatlarını oluşturur. Sepet içinde çiçek motifleri, vazoda çiçekler, kurdeleler, fiyonglar, perdeler ve içinden çiçekler fışkıran bereket boynuzlar sıklıkla kullanılan diğer motiflerdir. Ayrıca rokoko tarzının bir alâmeti olarak tabiî görüşleriyle resmedilen gül süslemenin vazgeçilmez motifidir.¹⁵⁶ Motifler, daha önceki klasik tarzdan farklı olarak sayfa kenarlarına serbestçe ve alabildiğine yayılmıştır.¹⁵⁷

Süsleme motifleri başta kırmızı ve pembe tonlar olmak üzere canlı renklerle altın zemine işlenmiştir.¹⁵⁸ Sütun veya cetvellere sarılarak dönen dallar veya kurdeler, gerek gölgeli gerek boyama tekniği ile yer yer üçüncü boyutun verilmeye çalışılmıştır. Bu dönem tezhibinde, ince fırça işçiliği, neşeli renkleri ve hareketli kompozisyonları dikkat çeker.¹⁵⁹

¹⁴⁹ Zeren TANINDI, “Kitap ve Tezhip”, s.891.

¹⁵⁰ Ayşenur KADAKÇI, a.g.t., s.15.

¹⁵¹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.21; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.16.

¹⁵² F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.297.

¹⁵³ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.21.

¹⁵⁴ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.297; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.21; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.36.

¹⁵⁵ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.36; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.16.

¹⁵⁶ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.297; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.21; Zeren TANINDI, “Kitap ve Tezhip”, s.890.

¹⁵⁷ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.297; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.21; Zeren TANINDI, “Kitap ve Tezhip”, s.890.

¹⁵⁸ Zeren TANINDI, “Osmanlı Sanatında Tezhip”, s.125; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.21.

¹⁵⁹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.21.

Bu asra kadar yapılan tezhiplerde hat daima birinci planda yer almış ve ona uygun çizilen desenlerle bezeme ikinci derecede kalmıştır. Ancak XIX. yy.da yazı, bezemenin ağırlığı altında ezilip adeta kaybolmuştur.¹⁶⁰

II. 3. Tezhip Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler

II. 3. 1. Âhâr

Âhâr; hat, tezhib ve minyatür sanatlarında ham kağıdın sathını düzeltip pürüzlerini gidermek için kullanılan özel bir karışımıdır.¹⁶¹ Âhâr, nişasta, yumurta akı, nişadır, kitre, arap zımkı, üstübeç, beyaz şap, balık tutkalı, un, hatmi çiçeği, taze gül yaprağı, pirinç ve gomlak¹⁶² gibi maddelerden yapılır.¹⁶³ Bunlar tek tek veya karıştırılarak kullanılabilir.¹⁶⁴ Ayrıca âhârlara güzel koku vermesi için bir miktar misk, amber veya gül suyu da katılabilir.¹⁶⁵

En çok kullanılan yumurta ve nişasta âhârıdır:

a- Yumurta Âhârı: 5-6 tane taze tavuk, kaz veya ördek yumurtasının akları bir kaba ayrılır. İçine bir miktar şap¹⁶⁶ atılır ve köpürüp sulanıncaya kadar çırpılır. Köpük kağıdın yüzeyinde göz göz kalmaması için tülbentle başka bir kaba süzülür. Böylece âhâr hazır hale gelir. Daha sonra birkaç saat dinlendirildikten sonra süngerle veya dışı bezlenmiş bir pamukla kağıda hafifçe sürülür.¹⁶⁷

b- Nişasta Âhârı: Bir kaptaki soğuk su ile eritilen bir miktar nişasta, kaynatılmış suya dökülür. Daha iyi netice almak için biraz jelatin eklenebilir. Nişasta iyice pişip muhallebi kıvamına geldiğinde ateşten indirilip bir tülbentle süzülür. Daha sonra bir sünger yardımıyla kağıdın yüzeyine sürülür. Eğer bu nişasta âhârının üzerine bir de yumurta âhârı sürülecek olursa daha üstün kalite sağlanmış olur.

¹⁶⁰ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.297.

¹⁶¹ Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.21.

¹⁶² M. Uğur DERMAN, “Âhâr”, TDV.İA, İstanbul 1989, c.1, s.485; Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.21.

¹⁶³ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.57; Hasan ÖZÖNDER, “Âhar”, (Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü, Konya 2003,; a.g.e., s.3.

¹⁶⁴ Bahtinur ÇELİK, a.g.t., s.47.

¹⁶⁵ Mahmud Bedreddin YAZIR, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Neşre Hazırlayan: M. Uğur DERMAN, II. Kısım, Ankara 1974, s.200; Celal Esad ARSEVEN, “Ahar”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.25; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.87; Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.19;

¹⁶⁶ Yumurta akının yapısının giderilmesi için yapılan bu işleme ‘yumurta akının şapla kestirilmesi’ denir. Doğal haliyle rahatça sürülemeyen yumurta akı ancak şapla kestirilerek akıcı hale getirilir. Bkz. Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.19.

¹⁶⁷ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.59; M. Uğur DERMAN, “Âhâr”, s.485; Hasan ÖZÖNDER, “Yumurta Âharı”, (Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü, Konya 2003, s.219; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.87.

II. 3. 2. Altın Varak

Altın, tabiatta az bulunan ve değerli bir madendir. Metallerin en yumuşağı ve kolay biçimlendirilendir. Varak, Arapça bir kelime olup yaprak manasına gelir.¹⁶⁸ Altın varak ise tezhip sanatında kullanılan başlıca malzemelerden biridir. Bir altın alaşımı, içine katılan madenlerin cinsine göre değişik renk alır.¹⁶⁹ Tezhib sanatında genellikle sarı, yeşil ve kırmızı renkleri tercih edilir.¹⁷⁰ Günümüzde her ne kadar hazır halde temin edilebilse de klasik tarzda, altın birtakım zahmetli işlemlerden geçirilerek varak haline getirilir:

Altın varağın elde edilmesi şöyledir: Önce bir altın külçesi haddeden¹⁷¹ geçirilmek suretiyle 1mm. kalınlığında ince bir sayfa haline getirilir. Sonra plaka şeklinde kesilip 3-4 cm. enindeki parçalara ayrılır. Bundan sonra 10cm. eninde olmak üzere ince güderi¹⁷² parçalarının arasına konur ve her güderinin yüzeyine ince elenmiş ince toz kireç serpilir. Böylece 50-60 kat yapılan bu deste diğer büyük bir deri parçasıyla sarılarak demet yapılır. ‘Rık’ adı verilen bu demetlerin kenarları hava alması ve dökülen altının yayılması için açık bırakılır.

Bu demet ‘dip taşı’ denilen bir mermer tomruk üzerine konarak 4kg’lık özel bir tokmakla dövülür. Altınlar, tirşelerin¹⁷³ yanlarından dökülmeye başlayınca kadar dövülmeye devam edilir. İncelmiş olan altın levhalar yine yaklaşık 10cm. eninde kesilmiş başka tirşeler arasına yerleştirilerek 1kg’lık başka bir çekiçe bu sefer daha dikkatli dövülür. Böylece altın biraz daha incelir ve yayılır. Oldukça incelmış olan altın varaklar sığırın kalınbağırsağından yapılan ince ve cilalı zarlar arasına istiflenerek 1kg’lık çekiçe dövülür. İyi bir netice almak için yaklaşık on bin çekiç darbesine ihtiyaç vardır. Varaklar 1/10.000 mm.ye kadar inceltir ve yeşil ışığı geçirebilecek hale getirilir. İnceltirilen altınlar zarların arasından dikkatle alınarak deste kağıdı denilen ince kağıtlar arasına konur.

Altın varak, XIX. yy.ın sonuna kadar İstanbul’un Beyazıt ve Süleymaniye semtlerinde Varakçılar Hanı veya Çarşısı denilen yerlerde imal ediliyordu. Sarılığı ve ayarı bakımından çok üstün olan altın varakları Avrupa’dan gelen ucuz fabrika işi altın varaklarla

¹⁶⁸ D. Mehmet DOĞAN, a.g.e., s.1363.

¹⁶⁹ Örneğin: On sekiz ayar yeşil altında bakır ve gümüş, beyaz altında bakır, nikel ve çinko, gülpembe altında ise gümüş, bakır, nikel ve çinko bulunur. Bkz. İnci A. BİROL, “Altın Varak”, *TDV. İA.*, c.2, İstanbul 1989, s.541.

¹⁷⁰ E. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.289.; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.52-53;

¹⁷¹ **Hadde:** Erimiş madenleri tel yapmak için kullanılan alet. Bkz. Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara 1970, s.368.

¹⁷² **Güderi:** Tabaklanmış deri. Bkz. D. Mehmet DOĞAN, a.g.e., s.494.

¹⁷³ **Tirşe:** Eskide üzerine yazı yazılan, zarı çıkarılmış ve inceltirilmiş koyun, dana veya ceylan derisi. Bkz. D. Mehmet DOĞAN, a.g.e., s.1313.

rekabet edemeyince kısa zamanda sönmüştür.¹⁷⁴ Osmanlı altın varakları 13x7 cm.lik sayfalar arasındadır ve her defterde on altın varağı bulunmaktadır. Her on varağa bir ‘deste’ ve her yirmi desteye bir ‘tefe’ denir. Günümüzde, tezhibde kullanılan altın varakları ise başta Almanya olmak üzere yurt dışında üretilmektedir. Bu varaklar 9x9 cm.lik kare sayfalar arasındadır ve her defterde 24 altın varak vardır.¹⁷⁵

Altın varaklar, ezilip fırça ile sürülerek kullanıldığı gibi yumurta akının zemine sürülüp varağın üzerine yapıştırılması şeklinde de kullanılabilir.¹⁷⁶ Altın varaklarının fırça ile kullanılabilecek şekilde sıvı hale gelmesi için bazı aşamalardan geçmesi gerekmektedir ki buna da ‘altın ezme’ denir.¹⁷⁷ Altını ezmek için büyük ve çukur bir çini veya cam tabak seçilmelidir.¹⁷⁸ Bu işleme başlamadan önce eller sabunlu su ile iyice yıkanmalıdır.¹⁷⁹ Çünkü eldeki yağ ve kir altının kirlenip parlaklığını kaybetmesine sebep olabilir.

Altın varakların ezilmesinde genel olarak iki yöntem uygulanmaktadır;

1- Nefes Zade Usulü: Düz bir çini tepsisi üzerine, süzülmüş bal veya arap zankı sürüp el ile sıvadıktan sonra altın varaklar birer birer alınarak tepsisi üzerinde parmakla iyice ezmelidir. Ezme esnasında kurursa, önceden atış üzerinde bulundurulan sıcak su buharına tutulup nemlendirerek ezmeye devam edilmelidir. İyice ezildikten sonra bir miktar su konup düz bir çanak içine tepsiden el ile yıkayıp durulamak üzere bir saat kadar bekletilmeli, sonra suyu üzerinden süngerle alıp çanağı dışından ateşe tutup kurutmalı, icabında soğuk suyla ezilmiş tutkal (Jelatin) katıp bir miktar su koyarak karıştırdıktan sonra kullanılmalıdır. İş bittikten sonra durulmaya bırakılır. Altın dibe çökünce suya atılır ve kalan nemi ateşte kuruttuktan sonra tozlanmaması için bir kağıda sarılır. Lazım oldukça bir miktar erimiş beyaz tutkal koyup kullanılmalıdır.

2- Mücellit Saffet Usulü: Genişçe bir tabağın ortasına bir iki Damal süzülmüş bal veya arap zankı koyup tabağa sıvadıktan sonra altın varaklar birer birer konularak parmakla iyice ezilir. Varak sayısı arttıkça ezmeyi de arttırmalıdır. İyice ezilmezse yıkarken zerrelere zayi olabilir. Şayet kuruyup da ezilmez olursa, bir-iki damla su koyup ezmeye devam edilir. Ezildiğini anlamak için, çakı burnuyla biraz alıp tabağın bir tarafına koymalı, dört-beş damla

¹⁷⁴ Celal Esad ARSEVEN, “Varak”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.5, İstanbul 1998, s.2185-2186; İnci A. BİROL, “Altın Varak”, s.541; Emine VERİM, *Altın Varak Teknikleri*, MÜ Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1994, s.1-7.

¹⁷⁵ Emine VERİM, a.g.t., s.7; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.53.

¹⁷⁶ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.53.

¹⁷⁷ Emine VERİM, a.g.t., s.6; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.53; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.86.

¹⁷⁸ Geniş bilgi için bkz. ‘Altın Tabağı’ maddesi.

¹⁷⁹ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.289; Gökür KARADENİZ, a.g.t., s.30.

su ile karıştırıp akıcı hale getirmeli, tabağı sağı sola ağır ağır eğip kaldırmak suretiyle zerrelere akışına bakmalı, eğer kumlu gibi birbirinden ayrılarak akıyorlarsa henüz ezilmemiştir. Sonra biraz su koyup tabağın bir kenarına toplayarak büyükçe bir kâse tasa dökülmeli ve ağzına kadar su koyup üzerine bir kağıt örtterek durulmaya bırakılmalıdır. Arada suyunu süzmeli, tekrar su koyup yine durulmaya bırakılmalıdır. ‘Altın Yıkama’ diye tabir olunan bu süzmeleri başak bir tasa yapmalı, onu da durulmaya bırakmalı ki, kaçmış zerreler varsa bunları toplamak ve tekrar ezip ilave etmek suretiyle kayba meydan vermemek mümkündür. Nihayet, süze süze hepsini bir fincan tabağına toplamalı, ateşte kurutmalıdır.¹⁸⁰

II. 3. 3. Altın Tabağı

Altın ezmek için kullanılan tabak, sırlı kap veya cam olabilir. Altın varaklarının hem kolay ezilmesi hem de israf olmaması için tabağın sır kısmında çatlak bulunmaması, iç kısmının yivsiz, pürüzsüz ve temiz olması gerekir.¹⁸¹

II. 3. 4. Arap Zamkı:

Arap Zamkı, Kuzeydoğu Afrika’da yetişen bir akasya ağacının gövdesinden akan saydam ve yapışkan bir maddedir.¹⁸² Doğal yolla elde edilen bu zamb, altın varak ezmede ve mürekkep yapımında, yapışkanlık özelliği nedeniyle boya ve mürekkebin kağıda tutunmasını sağlamak amacıyla kullanılır.¹⁸³ Arap zambı bir miktar suyun içinde bekletilip sıvı hale getirilerek kullanıldığı gibi, demir havanda ezilip toz haline getirilerek de kullanılır.¹⁸⁴ İyi bir zamb eriğinin bal kıvamında olması, soğuk suda bir gece bekletildiğinde de eriyip iplik gibi uzamaması gerekir. Sıcak suda ise bozulur ve kesilir. Kullanmadan önce aylarca bekletilir ki ne kadar bekletirse o kadar güzel olur.¹⁸⁵ Arap zambının yerine süzme bal da kullanılmıştır.¹⁸⁶

II. 3. 5. Boya

¹⁸⁰ Mahmud Bedreddin YAZIR, a.g.e., s.53-54.

¹⁸¹ F. Çiçek DERMAN, “Altın Ezme”, *TDV. İA.*, c.2, İstanbul 1989, s.537.

¹⁸² Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.44.

¹⁸³ Bahattin YAMAN, *İstanbul Kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap Sanatlarında Boya, Mürekkep, Ahar ve Kağıt Boyama Yöntemleri*, M. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995, s.13.

¹⁸⁴ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.64-65.

¹⁸⁵ Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.44.

¹⁸⁶ Bahtinur ÇELİK, a.g.t., s. 16.

Boya bir yüzeyi renklendirmek ve bir şeyin rengini değiştirmek için kullanılan toz nebâtî, hayvânî, kimyevî veya mâdenî maddelerden elde edilir.¹⁸⁷ Eskiden tezhip sanatımızda kullanılan boyalar kök ve toprak boyalardan hazırlanırdı. Toprak boyalar, Arap zankı ile iki mermer arasında ezilerek ince toz haline getirilir. İnce pekmez veya gliserin katılıp su ile eritilerek zemin üzerine fırça ile tatbik edilir. XVIII. yy.a kadar sabitlik, parlaklık ve kabarıklık özelliklerini sağlamak için boyalara yumurta sarısı ilave edilmiş fakat yumurta sarısından oluşan karışım ikinci kez imkânı vermemiştir. Bu sorundan dolayı yumurta sarısının yerine tutkal suda eritilip içine parlaklık sağlaması için iki damla üzüm suyu veya pekmez karıştırılmıştır. Bu şekilde hazırlanan boyalar istenildiği zaman su ile eritilip tekrar kullanılabilir hale gelmiştir.¹⁸⁸

Günümüzde toprak ve kökboyaların yerine, genellikle yurt dışında üretilen çeşitli boyalar kullanılmaktadır. Bunlar silme tezhib zeminini doldurmada kullanılan, kuruduktan sonra suyla çıkabilen guaj boyalar, renkli halter yapımında kullanılan sulu boyalar ve altın halter yapmak, koyu renk zemin elde etmek ve açık renk üzerine zemini boyalı halter yapmak için kullanılan plaka ve akrilik boyalardır. Bu çeşit boyalar, kuruduktan sonra su ile çıkmadıkları için suyla çalışılan halter için uygundur.¹⁸⁹

II. 3. 6. Destesenk (Destezenk)

Özel olarak boyaları ezmek için kullanılan, mermer, porselen, somaki veya billurdan hayvan eli şeklinde bir alettir.¹⁹⁰

II. 3. 7. Eskiz(Eskis) Kağıdı

Desenleri çizmek için kullanılan, şeffaf, ince ve silmeye dayanıklı kağıt çeşididir. Aydınger eskizi denilen kağıtlar bu iş için en uygun olanıdır. Bu kağıt üzerinde en son şekline getirilen tasarım uygulanacak zemine yapıştırılıp, kalemle üzerinden geçilerek aktarılmış olur.

II. 3. 8. Fırça

Eski kaynaklarda “kılale” olarak geçen fırça bu sanatın gerçekleşmesini sağlayan başlıca alettir.¹⁹¹ Çünkü iyi bir tezhip; iyi bir desen, iyi bir el ve iyi bir fırça üçlüsünden çıkar.¹⁹²

¹⁸⁷ Celal Esad ARSEVEN, “Boya”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.280-281.

¹⁸⁸ Hatice AKSU, “Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları”, *Osmanlı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, c.11, s.143.

¹⁸⁹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.55.

¹⁹⁰ Celal Esad ARSEVEN, “Destesenk”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.458.

¹⁹¹ E. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.289.

Her ne kadar günümüzde hazır olarak bulunsu da geçmişte fırçalar elle yapılırdı. Bunun için de üç aylık kedinin ensesinden, samurdan, çulluk kuşunun ensesinden veya kanat ucundan alınan tüylerin kullanıldığı söylenmekte ise de kesin olarak bilinmemektedir.¹⁹³ Bu fırçaların yapımı ise şöyledir: Kılardan birkaç tanesi alınıp, içlerinden birinin sivri tarafı biraz taşkın bir şekilde ibrişimle bağlanır ve bir güvercin kanadı sapına dip taraflarından takılarak bu kanat yine ibrişimle boğulmak suretiyle tüyler bağlanır. Bu şekilde hazırlanan fırça bir tahta sapa geçirilerek kullanılır.¹⁹⁴

Günümüzde bolero denilen hayvanın veya samurun tüylerinden yapılan fırçalar kullanılmakta olup “tüy fırça” da denilmektedir.¹⁹⁵ Alınan fırçanın arzu edilen kalitede olup, olmadığını anlamak için nemlendirilmiş fırça tüylerini ileri geri hareket ettirerek anlayabiliriz. Bu hareket sonucu fırçanın ucu sivri kalıyor ve çatallanmıyorsa kullanılabilecek kalitededir.¹⁹⁶

Uçlarının muhafazası için; arap zankı eritilip, içine fırçanın uç kısmının bandırılması ve bu kısmının aşağıya gelecek şekilde kurumaya bırakılması suretiyle yapılmaktadır. Bu şekilde yapıldığında uç kısmının güveler tarafından yenmesi önleneceği gibi fırça kollarının düzgün bir şekilde saklanması sağlanmış olacaktır.¹⁹⁷ Ayrıca fırçaların uzun ömürlü olması için boyanın içinde bırakılmamalı ve temizlenmelidir.

Fırçalar kullanıldıkları yere göre farklı isim alırlar:

a- Altın Fırçası: Altın fırçası altın sürmekte kullanılır. Altın ile aynı renkte olmamasına dikkat edilir.¹⁹⁸ Yaprak ve dalları altınlamak için ince, halker yaparken sulandırma için daha kalın fırçalar kullanılır.¹⁹⁹

b- Tahrir²⁰⁰ Fırçası: Tezhib sanatçıları için bu fırça çok önemlidir. Yalnız tahrir çekmek için kullanılan bu fırçaların uçlarının çok ince ve muntazam olması gerekir.²⁰¹ Tahrir fırçalarının da altın ve boyalar için farklı olması tercih edilir.²⁰² Yeni alınan bir fırça hiçbir

¹⁹² Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.65.

¹⁹³ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.13.

¹⁹⁴ Celal Esad ARSEVEN, “Tezhib”, s.1984-1985.

¹⁹⁵ Celal Esad ARSEVEN, “Fırça”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.585.

¹⁹⁶ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.84; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.65.

¹⁹⁷ Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.27.

¹⁹⁸ Hatice AKSU, a.g.m., s.134.

¹⁹⁹ Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.37.

²⁰⁰ **Tahrir:** Boya veya altınla işlenen bezeme şekillerinin çevrelerine daha koyu bir renkte ince olarak geçirilen çizgidir. Bkz. Celal Esad ARSEVEN, “Tahrir”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.4, İstanbul 1998, s.1896.

²⁰¹ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.13.

²⁰² Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.37.

zaman tahrirde kullanılmaz, ilk önce altın sürmede kullanılır. Böylece fırçanın ucu incelir ve tahrir çekmek için daha elverişli hale gelir.²⁰³

c- Zemin Fırçası: Zemin fırçaları kullanıldıkları alanın genişliğine göre farklılık arz eder. Kağıt zemini ve büyük alanları boyamak için geniş ağızlı ve yassı fırçalar kullanılır. Tezhib zeminlerini boyamada ise ince uçlu ve zeminin ölçüsüne göre uygun numara tercih edilir.²⁰⁴

d- Nokta Fırçası: bozulmuş tahrir fırçasının ucu yatay olarak kesilerek kütleştirilmesi ile yapılır. Tığlarda ve zemine nokta koymak için kullanılır.²⁰⁵

II. 3. 9. Füzen

Yakılarak elde edilmiş kalem gibi dal parçasıdır. İğnelenmiş desenin veya yazının kağıda geçirilmesinde kullanılır.²⁰⁶

II. 3. 10. İğnedan

Tezhib sanatında, altın zemine iğne perdahı denilen noktaları yapmaya yarayan ucu küt iğneye denir. Günümüzde bu işlem tığla yapılmaktadır.²⁰⁷

II. 3. 11. İpek Parçası

Ezilmiş altın, karıştırılmış boya veya âhar süzmek için kullanılır.²⁰⁸ Günümüzde ince tülbent de kullanılmaktadır.

II. 3. 12. Jelatinli Su

Jelatin, hayvanın deri ve kemiğinden elde edilen ince bir tutkal çeşididir. Donmuş pelte gibidir. Renksiz ve kokusuzdur.²⁰⁹ Jelatinli su, altını fırça veya kamış kalemle kullanabilmek için hazırlanır.²¹⁰ Hazırlanışı şöyledir: Bir kahve fincanı suyun içine bir-iki parça jelatin koyulmalı ve şişmesi beklenmelidir. Daha sonra karıştırarak kaynatılmalı ve soğuttuktan sonra damlalıklı şişelere koyarak gerektiğinde ezilmiş altının üzerine bir iki

²⁰³ Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.26.

²⁰⁴ Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.27.

²⁰⁵ Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.26.

²⁰⁶ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.65.

²⁰⁷ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.65.

²⁰⁸ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.64.

²⁰⁹ Celal Esad ARSEVEN, “Jelatin”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.2, İstanbul 1998, s.877; Hasan ÖZÖNDER, “Jelatin”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.92.

²¹⁰ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.56; Emine VERİM, a.g.t., s.23.

damla damlatılarak kullanılmalıdır.²¹¹ Ayrıca plaka jelatin toz haline getirildikten sonra sıcak suyun içersinde eritilerek de kullanılabilir.²¹² Jelatinli sular sıcakta fazla bekletildiğinde bozulacağından soğuk bir ortamda muhafaza edilmeli,²¹³ ışıktan korunarak daha uzun ömürlü olması için de koyu renk şişeye konulmalı,²¹⁴ az miktarda hazırlanıp taze kullanılmalıdır.

Jelatinli su, altının rengini değiştirmemesi, zerrelerinin akıcı ve kullanıldıktan sonra da sabit kalması için kullanılır. Fazla jelatin altını pis ve mat gösterir. Zor mührelenir, mührelense bile parlamaz. Eğer az kullanılırsa altın parlar ama sabit kalmaz ve dökülür.²¹⁵ Bunun için jeletinli su hazırlanırken kıvamı iyi ayarlanmalı, yapışkanlığı iki parmak arasına alındığında hafif hissedilecek şekilde olmalıdır.

II. 3. 13. Kağıt

Kağıt, üstüne yazı, resim, şekil vb. şeyler yapmak için kullanılan ince yapraktır.²¹⁶ Kitap sanatlarında yazı için kullanılan en eski malzemeler parşömen²¹⁷ ve papirüs²¹⁸ olup daha sonra bu malzemelerin yerini kağıt almıştır.²¹⁹

İlk devirlerde kağıt yapmak için ipek kozasının artıkları, yani kumaş dokumaya yaramayan artıkları kullanılıyordu. İpek artıkları sınırlı olduğundan daha başka hammaddelerden kağıt yapma zarureti hissedilmiştir. Çin İmparatorlunun maliye bakanı 105 yılında ilkel usulleri geliştirerek kağıtçı dutu, Çin ısırganı, Çin keneviri gibi bitkilerden kağıt yapmayı başarmış ve kağıdın mucidi olarak anılmıştır. Bu îcad uzun süre bir sır olarak saklanmış ise de yavaş yavaş yayılmaya başlamış 610 yılında Japonya'ya kadar ulaşmıştır. 751 yılında Semerkand yakınlarında Çinliler ve Araplar arasında vuku bulan Talas savaşında esir alınan iki Çinli kağıtçı ustası bu yeni yöntemle kağıt yapımını Semerkant'da uygulamışlardır. (İpek artıklarından kağıt yapma tekniği Semerkand ve Soğdıyan havalisinde biliniyordu.) Semerkand'dan sonra Bağdat ve Şam'da kağıthaneleer kuruldu. 900 senesinde

²¹¹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.56; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.86.

²¹² Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.24.

²¹³ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.56; Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.24; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.86.

²¹⁴ Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.24

²¹⁵ Mahmud Bedreddin YAZIR, a.g.e., s.156.

²¹⁶ Hasan ÖZÖNDER, “Kağıt”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya-2003, s.94.

²¹⁷ **Parşömen**: üzerine yazı yazmak için hazırlanmış keçi ve koyun derisi. Bkz. Celal Esad ARSEVEN, “Parşömen”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.4, İstanbul 1998, s.1595.

²¹⁸ **Papirüs**: Mısır'da yetişen bir nevi kamıştır ki bunun yaprakları kurutularak üzerine yazı yazılır. Bkz. Celal Esad ARSEVEN, “Papirüs”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.4, İstanbul 1998, s.1592.

²¹⁹ Hatice AKSU, a.g.m., s.136.

Kahire'ye ulaşan kağıtçılık XII. yy.'da Endülüs'e geçmiş ve oradan Avrupa'ya, Avrupa'dan da 1690 yılında Amerikaya kadar yayılmıştır.²²⁰

Müzehhibler, tezhib sanatının ana malzemelerinden biri olan kağıdın uzun ömürlü olmasından kalitesine, kalitesinden rengine kadar birçok konuda titiz davranırlar. Rutubeti çabuk emen, kullanıldıktan sonra kıvrılıp buruşan ve sertleşen, inceliği sebebiyle arkasına gölge aksettiren kağıtlara itibar etmeyip daha sağlam kağıt kullanmaya özen gösterirler.²²¹ Kağıdın sağlamlığından sonra ham haliyle kullanmayıp boyama, aharlama ve mühreleme gibi birtakım işlemlerden geçirirler. Bu işlemleri sırasıyla anlatacak olursak:

1- Kağıdın Boyanması

Kağıt ham olduğundan yani beyaz renkte olduğundan gözü yorar ve çabuk kirlenir. Bu yüzden kağıtlar kullanılmadan önce boyanmalıdır.²²² Boyama işleminde de genellikle çay, kahve, kına, soğan veya ceviz kabuğu, ıhlamur, badem yaprağı, susam çiçeği vb. bitkilerin yanı sıra toz ve madeni boyalar da kullanılır.²²³ Kağıdın boyanması aharlanmasından ve mührelenmesinden önce yapılmalıdır ki hata olup kazındığında kağıdın doğal rengi ortaya çıkmasın ve kağıt boyayı iyice özümseyin.

Kağıt boyamada başlıca iki yöntem kullanılır.

a- Banyo Yöntemi: Renk vermesi için kullanılan bitkiler suda kaynatılır, rengi çıktıktan sonra bir miktar şap konulup tekrar kaynatılır ve su ılık hale geldiğinde kağıtlar banyo edilip süzildükten sonra kurumaya bırakılır.²²⁴

b- Sürme Yöntemi: Toz veya madeni boya sirke ile karıştırılıp ezildikten sonra nişasta veya kola peltesi katılarak pişirilir. Ilık durumda iken sünger, fırça, pamuk veya elle yedire yedire sürülür. Düzgün durması için de nemli halde iken üst üste yığılarak, boyanmış kağıtlar güneşte değil de gölgede kendi kendine kurumaya bırakılır.²²⁵

2- Kağıdın Âhârlanması

²²⁰ Celal Esad ARSEVEN, “Kağıd”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.4, İstanbul 1998, s.895.

²²¹ Faruk TAŞKALE, *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*, Mimar Sinan Ünv. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 1994, s.56.

²²² Göknur KARADENİZ, *Tezhip Sanatında Kullanılan Malzeme*, Mimar Sinan Ünv. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2003, s.12; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.16; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.56;

²²³ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.16; Hasan ÖZÖNDER, “Kağıt Boyama”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.96; K. Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara (tarihsiz) s.86; Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.13; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.57.

²²⁴ Mahmud Bedreddin YAZIR, a.g.e., s.191; Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.13; Hasan ÖZÖNDER, “Kağıt Boyama”, s.95.

²²⁵ Mahmud Bedreddin YAZIR, a.g.e., s.191; Hasan ÖZÖNDER, “Kağıt Boyama”, s.97.

Âhârlama, lügatte cilâlama manasına gelip hat, tezhib ve minyatür sanatlarında kullanılan özel bir karışımın (âhâr) kağıdın yüzeyine sürülmesi işlemidir.²²⁶ Çok değişik maddeden âhâr yapılabilir. “Âharsız kağıt mürekkebi kolayca emer veya dağıtabilir. Böyle kağıtlara yazı yazmak ve gerektiğinde bu yazıyı tashih etmek zorlaşır. Ancak âharlanan kağıdın yüzeyi düzgünleşir. Âhar, kağıda kolay yazı yazma ve gerektiğinde düzeltme yapma imkanı verir. Düzeltme bazen nemli pamuk veya süngerle silinerek, çok defa da hafifçe kazımak veya yalamak suretiyle yapılabilir. Bu sebeple hattatlar, müzehhipler ve minyatür ustaları daima âhârlı kağıt kullanmışlardır. Türkçe’de okumuş yazmış kişiler için eskiden kullanılan ‘mürekkep yalamış’ tabiri de buradan doğmuştur.”²²⁷

Âhârlama iki şekilde yapılır:

a- Banyo Âhârı: Önce âhâr suda eritilerek karıştırılır. Daha sonra kağıt buna daldırılır ve kurumaya bırakılır.

b- Sürme Âhâr: Âhâr Sünger ve ye pamukla kağıdın üstüne sürülüp kurutulur.²²⁸

Kağıda bir kat âhâr sürülmüşse buna ‘tek âhârlı’ eğer iki kat sürülmüşse ‘çift âhârlı’ veya ‘çift-âli’ denir. Eğer âhâr kağıda iki üç defadan fazla sürülürse çatlaması söz konusu olduğu için tasvip edilmez. Yalnız bir tarafı kullanılacak kağıtlara (levha) kalın, iki tarafı da kullanılacak olan kitap sayfalarına ince âhâr yapılır.²²⁹

3- Kağıdın Mührlenmesi

Mühre, âhârlı ve âhârsız kağıtların yüzeylerini düzleştirip, pürüzleri gidermek ve kağıda sürülen mat altını parlatmak için kullanılan alettir.²³⁰ Kağıdı mührelemek için; çakmak mühre, cam mühre ve böcek mühre (deniz kabuğu) kullanılır.²³¹

Âhârlı ve âhârsız kağıtlar mührenirse yüzündeki pürüzler gider ve düzgünleşir. Mürekkebin kağıt üzerinde dağılmasını önler ve tezhip yapılırken fırçanın ince detaylarda daha rahat hareket etmesini sağlar. Mühreleme, âhârın kağıda sabitleştirilmesi için yapılan bir tür ütüleme ve parlatma işlemidir. Eğer âhârlanan kağıtlar bir hafta içerisinde mührenmezse ahar çatlar.²³²

²²⁶ Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.21.

²²⁷ M. Uğur DERMAN, , “Âhâr”, s.485.

²²⁸ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.58; Gökür KARADENİZ, a.g.t., s.18.

²²⁹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.58; Celal Esad ARSEVEN, “Ahar”, a.g.e., s.25; M. Uğur DERMAN, , “Âhâr”, s.485; Hasan ÖZÖNDER, “Âhar”, s.3; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.86-87.

²³⁰ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.59; Celal Esad ARSEVEN, “Mühre”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.3, İstanbul 1998, s.1480; Hasan ÖZÖNDER, “Mühre”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.139; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.87.

²³¹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.60; Gökür KARADENİZ, a.g.t., s.34.

²³² Gökür KARADENİZ, a.g.t., s.21; Hasan ÖZÖNDER, “Mühre”, s.140; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.17.

Mührelenen kağıt tabakası mührü tahtasının üzerine koyulur. Bu tahtanın damarsız olduğu için ıhlamur ağacından ve yekpare olması şarttır. Mührünün kolayca kayabilmesi için, katı sabuna sürülmüş bir çuha parçası, kağıdın yüzeyine gezdirildikten sonra mührünün sürülmesi daha iyi olur.²³³

II. 3. 14. Mührü

Mührü, sözlükte her çeşit yuvarlak şey, topçuk, camdan boncuk veya billur top anlamına gelir.²³⁴ Kitap sanatlarında ise âhârlı ve âhârsız kağıtların yüzeylerini düzleştirmek veya kağıda sürülen mat altını parlatılmak için kullanılan alete verilen addır.²³⁵ Mührü taşına, mührusen; mührünün üzerinde yapıldığı ve genellikle ıhlamur ağacından tek parça halinde, düz ve pürüzsüz alete mührü tahtası; bu işi yapana da mührüzen denir.²³⁶ Âhârlanan ve mührülenen kağıtlar kullanılmadan önce en az bir yıl bekletilir. Kağıdın bekleme süresi ne kadar uzun olursa kıvamı da o kadar iyi olur²³⁷.

İki çeşit mührü vardır:

a- Kağıt Mührü: Âhârlı ve âhârsız kağıtların yüzeylerinin, düzleştirilip eczalarının birbirine sıkışması için kullanılır.²³⁸ Mührülenen kağıdın yüzeyi parlar, pürüzleri gider ve kaygan bir hal alır.²³⁹ Mührünün kağıt üzerinde kaymasını kolaylaştırmak için sabun kullanılabilir.²⁴⁰ Kağıt mührüleri üç çeşittir: Çakmak, cam ve böcek (Deniz Kabuğu) mührü olmak üzere üç çeşidi vardır.²⁴¹

b- Altın Mührü:

Zerefşanlı kağıtlarda altının matlığını gidermek ve parlatmak için kullanılır. Zermührü, miskale veya mazkale da denir.²⁴² Altın iki şekilde mührülenebilir: İlki, tam parlatma denilen, doğrudan mührüleme işlemidir ki altın metalik bir görüntüye kavuşur; ikincisi, mat parlatma denilen, sürülen altının üzerine ince karekale kağıdı konularak

²³³ Gökür KARADENİZ, a.g.t., s.22; Hasan ÖZÖNDER, “Mührü”, s.140; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.17.

²³⁴ D. Mehmet DOĞAN, a.g.e., s.957.

²³⁵ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.59; Celal Esad ARSEVEN, “Mührü”, s.1480; Hasan ÖZÖNDER, “Mührü”, s.139; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.87.

²³⁶ Celal Esad ARSEVEN, “Mührü”, s.1481; Hasan ÖZÖNDER, “Mührü”, s.140.

²³⁷ Zeynep Çavdar KALELİ, a.g.t., s.21.

²³⁸ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.59; Celal Esad ARSEVEN, “Mührü”, s.1480; Hasan ÖZÖNDER, “Mührü”, s.139; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.87.

²³⁹ Gökür KARADENİZ, a.g.t., s.34.

²⁴⁰ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.59; Hasan ÖZÖNDER, a.g.e., “Mührü”, s.140.

²⁴¹ Gökür KARADENİZ, a.g.t., s.34.

²⁴² Hasan ÖZÖNDER, “Altın Mührü”, (Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü, Konya 2003, s.7.

parlatılır ki mat bir görüntü verir.²⁴³ Altın mührelerinin kayganlığını sağlamak için yağlı saça veya cilde sürülebilir.²⁴⁴ Akik, Süleymaniye taşı, yeşim ve Yemen taşından yapılabilir.

Altın mühresinin başlıca üç çeşidi vardır:

1- Badem (Yassı) Mühre: badem biçiminde olup uç tarafı biraz yassıca, kenarları keskincedir. Metal yatağa yerleştirilmiş 10-15cm uzunluğunda parmak kalınlığında fildişi veya ahşap saplı vardır.²⁴⁵ Geniş alanları mührelemek için kullanılır.²⁴⁶

2- Kartal Burnu (Sivri) Mühre: Ucu kartal gagası gibi eğri ve sivridir. İnce alanları parlatmak için kullanılır.²⁴⁷

3- Damar (Tırnak) Mühre: Tezhiplerde altınlanan çiçek saplarını, süslemelerin girintili çıkıntılı yerlerini parlatmak için kullanılan kurşun kalem şeklindeki akik mühredir.²⁴⁸

II. 3. 15. Murakka

Murakka, Arapça bir kelime olup lügatte yamalı manasına gelir. Istilâhî manası ise; birkaç kağıdın suları ters yönde olmak üzere üst üste yapıştırılmasıyla elde edilen mukavvadır.²⁴⁹ Murakkaya müzehhibin tuvali de denilir.²⁵⁰

Murakka yapmak için ilk önce kağıtları birbirine yapıştırmada kullanılan muhallebi denilen karışım hazırlanır. Bunun hazırlanışı şöyledir: Nişasta veya un soğuk suda ezilir, daha sonra önceden kaynatılmakta olan suyun içine atılarak muhallebi kıvamına gelinceye kadar karıştırılır. Ayrıca içine, güve ve benzeri haşarâtın tâhrîbini önlemek için bir miktar şap atılabilir. Bundan sonra karışım soğumaya bırakılır. Soğuduktan sonra, içindeki pütürleri gidermek için tülbent veya benzeri bir bezle süzülerek hazır hale gelir. Yapıştırıcı olarak muhallebinin tercih edilmesi nemlendirilerek sökülebilmesinden dolayıdır. Çünkü murakkalar tamir edilirken sökülüp katlarından ayrılır ve tekrar yapıştırılır.²⁵¹

Muarakka yapılırken şu yol takip edilir:

Önce kullanılacak kağıtlar küçükten büyüğe doğru sıralanarak numaralandırılır ve su yönlerini belirlemek için küçük oklar konur. Daha sonra kağıtlar ve ıhlamur ağacından olması

²⁴³ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.136.

²⁴⁴ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.61.

²⁴⁵ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.63; Hasan ÖZÖNDER, “Altın Mühresi”, s.7.

²⁴⁶ Hatice AKSU, a.g.m., s.134; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.87.

²⁴⁷ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.63; Hasan ÖZÖNDER, “Altın Mühresi”, s.7; Hatice AKSU, a.g.m., s.134; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.87.

²⁴⁸ Mahmud Bedreddin YAZIR, a.g.e., s.169; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.61; Celal Esad ARSEVEN, “Mühre”, s.1480-1481.

²⁴⁹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.61.

²⁵⁰ Hatice AKSU, a.g.m., s.134.

²⁵¹ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.29-30.

tercih edilen murakka tahtası sünger veya elle ıslatılır. Islanan kağıtların suyu süzülür ve bir tanesi murakka tahtasına yapıştırılmadan gerilir. Diğer kağıtlar bunun üzerine küçükten büyüğe doğru su yolu alttaki kağıdın tersine olmak şartıyla aralarına muhallebi sürülerek yapıştırılır. Yapıştırırken elle iyice sıvazlanıp, hava kabarcığı kalmamasına dikkat etmek gerekir. En üste ise yazı sayfası yapıştırılır ve kurumaya bırakılır.²⁵² Yazı sayfası en alt kısma gelecek şekilde de murakka hazırlanabileceği gibi istenilen kalınlığa göre de kağıt sayısı arttırılıp eksiltilebilir. Murakkanın gölgeli bir yerde ağır ağır kendi halinde kuruması makbuldür.²⁵³

II. 3. 16. Rapido

Değişik incelikte olup dolmakaleme benzeyen bir tür çizim aracıdır. Tezhib sanatında genellikle cetvellerin kenarlarını tahrirlemek için cetvelin kalınlığına göre 01, 02 veya 03 numara rapidolar, zencereklerin noktalarını belirlemek için 03 veya 04 numaralı rapidolar kullanılır.²⁵⁴

II. 3. 17. Tashih Bıçağı

Hattat ve müzehhiplerin küçük hataları kazıyarak düzeltmek için kullandıkları ucu sivri bıçaktır.²⁵⁵

II. 3. 18. Trilin

Triling şeklinde kullanımı da vardır.²⁵⁶ Cedvel kalemi²⁵⁷ de denilen bu alet bir vida ile istenildiği kadar açılıp kapanabilecek surette yapılmış iki madeni dilli kalemdir. Vidanın çevrilmesiyle istenildiği kadar açıklık verilerek oradan akacak boya veya mürekkebin kalınlığı ayarlanır. Tezhib Sanatında cetvelleri tahrirlemek, altın ve diğer boyalarla çizgi ve kuzu (veya kuzulu) çekmek için kullanılır.²⁵⁸ Daire çizmek için kullanılanına ‘pergel kalemi’ denir.²⁵⁹

²⁵² Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.24.

²⁵³ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.30.

²⁵⁴ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.63-64.

²⁵⁵ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.64.

²⁵⁶ ‘Triling’ şeklinde kullanımı da vardır. Hasan ÖZÖNDER, “Cedvel Kalemi”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.22; Hasan ÖZÖNDER, “Tirling”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.202.

²⁵⁷ Celal Esad ARSEVEN, “Cedvel Kalemi”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.333; Hasan ÖZÖNDER, “Cedvel Kalemi”, s.22; Hasan ÖZÖNDER, “Tirling”, s.202.

²⁵⁸ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.64.

²⁵⁹ Celal Esad ARSEVEN, “Cedvel Kalemi”, s.333.

II. 3. 19. Zerefşan Kalburu

Zerefşan tekniğinin uygulanmasında kullanılır. Kısa ve küçük bir teneke kutunun içten çeşitli kalınlıkta çivilerle delinmesiyle elde edilir. Bunun yerine tel süzgeçler de kullanılabilir ama bundan dökülen altın parçaları aynı büyüklüktedir.²⁶⁰ Zerefşan kalburuyla yapılan işlem jelatinli su ve fırçayla da yapılabilir.²⁶¹

II. 3. 20. Diğer Malzemeler

Sayıdığımız bu malzemelerden başka çeşitli yumuşaklık ve kalınlıkta kalemler, silgi, pergel ve cetvel takımı, su ve boya kapları, maket bıçağı ve altlık tezhibde kullanılan diğer bazı malzemelerdir.

II. 4. Tezhip Sanatında Kullanılan Teknikler

II. 4. 1. Desen Tasarım, Çizim ve Kopyalama Tekniği

Deseni çizmeden önce, desenin bir murakkaya (levhaya) mı, yazma esere mi, bir mermer ya da ahşap üzerine mi işleneceğinin belirlenmesi ve ona göre tasarım yapılması gerekir. Bu aşama, desende işlenecek motiflerin büyüklük ve küçüklüğü, esere bakılacak mesafenin yakınlık ve uzaklık derecesine göre tayin edildiği için önemlidir. Örneğin celi bir yazıya ince bir tezhib yapıldığında, yazıyı seyretmek için uzağa, tezhibi seyretmek için yakına gelmek gerekir. Bu da eserin bütünlüğünü bozacağı için yukarıda da belirttiğimiz gibi tasarımı yapmadan önce uygulayacağımız zemini belirlememiz gerekir. Biz yazma eserlerdeki tezhip örneklerini inceleyeceğimiz için yazma eserlere göre tasarım, çizim ve uygulama tekniğini anlatacağız.

Yazma eserlerde uygulayacağımız tasarımı eserin mahiyetini gözeterek yapmamız gerekir. Örneğin bir Kur'an-ı Kerim için tasarlayacağımız tezhibe, üsluplaştırılmış bir hayvan motifi kullanırsak abes olur. Yine tasarımı yaparken eğer tezhibin uygulanacağı sayfada hat varsa hat ile tezhibin boyutları birbirine uygun olmalıdır. Tezhib için kullanılacak olan alanın sınırları, şekli ve simetri eksenini yani oranı (Örneğin; tek parça, 1/2, 1/4 veya 1/8) belirlenmelidir. Desenin işleneceği alanının ve oranının tespitinden sonra, desene verilecek

²⁶⁰ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.62.

²⁶¹ Göknur KARADENİZ, a.g.t., s.51.

estetik düşünülür. Gösterişli bir desen mi yoksa sade bir desen mi yapılmak isteniyor, buna karar verilir.²⁶²

Bu şekilde gelişen tasarlama safhasından sonra tasarımın çizim safhasına geçilir. Çizim safhasında ilk önce tasarladığımız desenin planını oturtmamız gerekir. Plan; helezonlardan, oluşan iskelettir. Bu helezonların da bir yönü olmalı ve bu yön takip edilerek motifler yerleştirilmelidir. Ayrıca merkezdeki helezonların çapları uç kısımlardaki helezonların çapından büyük olmalıdır.²⁶³

Planın uygun noktalarına konulacak motiflerin yeri ve büyüklüğü ilk önce kaneviçelerle²⁶⁴ belirlenmelidir. Bu kaneviçeler yerleştirilirken sıklık-seyreklilik ve merkezsel dengeye dikkat edilmeli, homojen ve estetik bir dağılım yapılmalıdır. Yani merkezdeki kaneviçeler çevredekilere göre büyük, ayrıntılı ve gösterişli; çevredekiler de merkezdekine göre küçük, gösterişsiz, az ayrıntılı ve merkezin çevresinde orantılı olarak dağılmış olmalıdır.²⁶⁵

Kaneviçeler yerleştirildikten sonra uygun motiflerle içleri doldurulur. Çünkü hangi motifin çizileceği, estetik denge ve dağılım bakımından da önemlidir. Ayrıca monotonluktan kaçınmak için farklı motifler kullanılarak desen zenginleştirilmelidir.²⁶⁶ Kısacası tüm bu düzen, aynı tabiatta görülen bir bitkinin dağılımı gibi olmalıdır.²⁶⁷

Bu işlemleri tamamladıktan sonra “Demlenme Süresi” denilen bir zaman zarfının geçmesi beklenmelidir. Çünkü kişi bir şeye devamlı bakarsa zihni yorulacağı gibi alışkanlık oluşur ve hataları göremeyebilir. Eğer bir miktar beklenirse daha önce görülmeyen birçok hata görülebilir. Bu süre kişiye göre uzayıp kısalabilir.²⁶⁸

Desen tasarlanıp çizildikten sonra uygulanacak zemine işlenme yani kopyalanma safhasına geçilir. Bunun da iğneleme²⁶⁹ (silkme)²⁷⁰ denilen klasik ve eskiz yardımıyla yapılan iki yöntemi vardır:

²⁶² Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.31-33; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.9-10; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.16.

²⁶³ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.33; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.10; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.50.

²⁶⁴ **Kanaviçe:** Motiflerin sadece dış sınırlarının çizilerek gösterilmesidir. Bkz. Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.34.

²⁶⁵ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.34; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.10.

²⁶⁶ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.34.

²⁶⁷ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.33; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.10; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.50.

²⁶⁸ İnci A. BİROL, “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”, *Türkler*, c.12, Ankara 2002, s.314; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.35; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.108.

²⁶⁹ Hasan ÖZÖNDER, “İğneleme”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.82; Celal Esad ARSEVEN, “İğnelemek”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.2, İstanbul 1998, s.771; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.36-37; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.50-51; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.16.

1- Klasik usule göre desenin kopyalanması: Kopyalanmak istenen desen birkaç tabaka kağıt ile beraber sertçe bit tahta veya çinko levha üstüne konulup kaymaması için sabitlenir. Daha sonra desen, ince uçlu bir iğne ile sık noktalar halinde iğnelenir. Bu iğnelenen kağıt, desenin uygulanacağı zemin üzerine konur. Uygulanacak zemin açık renkte ise kömür tozu gibi koyu renkli, zemin koyu renkte ise tebeşir tozu gibi açık renkli malzeme bir tülbendin içine konulur. Tülbent uçlarından bağlandıktan sonra üzerinde gezdirilir. Desenin uygulanacağı zeminin üzerindeki iğnelenmiş kalıp alttaki kopyayı bozmamak için dikkatlice kaldırılır ve çizgiler bir kalem veya fırça ile tespit edilir. Bu işlemler tamamlandıktan sonra desenin uygulanmasına geçilir.²⁷¹

İnce ve şeffaf yapıya sahip eskiz kağıdı yardımı ile yapılan kopyalama: İlk önce son şekli verilen desen, kurşun kalemle temiz bir eskiz kağıdına geçirilir. Daha sonra bu eskiz kağıdı ters çevrilip desenin uygulanacağı zemine kaymasını önleyecek şekilde sabitlenir. Tekrar desenin üzerinden kurşun kalemle, fazla bastırmadan geçildiğinde desen uygulanacak zemine geçer. Bu işlem tırnakla bastırmak suretiyle de yapılabilir.²⁷² Günümüzde daha çok bu yöntem uygulanır.

II. 4. 2. Desen Uygulama (Boyama, İşleme) Teknikleri

II. 4. 2. 1. Zemini Boyalı Klasik Tezhib Tekniği

Kapalı bir form içersindeki motiflerin gerek altın, gerekse normal boya ile boyanmasından sonra zeminin seçilen renk ile doldurulmasıdır.²⁷³ Bu tekniğe “Düz Tezhib”, “Zemin Doldurma” tekniği gibi isimler de verilmektedir. Tezhip denilince ilk akla gelen bu boyama tekniği olup en belirgin özelliği kapalı form zemininin tamamen boyanıp kağıdın zemininden ayrılmasıdır.²⁷⁴

Genel olarak bu tekniğin uygulanışı şöyledir: Desen hazırlanıp uygulanacak zemine geçirildikten sonra kullanılacak renkler tespit edilir. İlk önce altının parlak olarak kullanılacağı yerlere altın sürülür ve mührle ile parlatılır. Bu alanlarda genellikle; cetveller,

²⁷⁰ Celal Esad ARSEVEN, “Silkme”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.4, İstanbul 1998, s.1817; Hasan ÖZÖNDER, “Silkme”, (*Ansiklopedik*) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.177; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.16.

²⁷¹ Hasan ÖZÖNDER, “İğneleme”, 82; Hasan ÖZÖNDER, “Silkme”, s.177; Celal Esad ARSEVEN, “Silkme”, s.1817; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.36-37; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.50-51; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.16. Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.109.

²⁷² Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.36; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.51; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.108-109.

²⁷³ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.18-111.

²⁷⁴ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.37.

motiflerin sap ve yaprakları, hatâyîlerin meşîme²⁷⁵ ve iç yapraklarıdır. Daha sonra zeminde mat olarak kullanılmak istenilen yerlere altın sürülür. Altın kullanılmayacak diğer motifler ise beyaz veya açık renk bir astar ile boyanır. Bütün motiflerin nüanssız²⁷⁶ bir şekilde tahrirleri çekilir. Kalan kısımlar yani zemin ise motiflerin formunu bozmadan dalgasız olarak boyanır. Astarla boyanan motifler tarama,²⁷⁷ tonlama²⁷⁸ veya noktalama (perdaz)²⁷⁹ teknikleri ile boyanabilir. Tezhip yapılan alanın bitiş sınırı dendanlı²⁸⁰ ise zemin renginden farklı renkteki iplikle bu sınır belirlenir. Sınırdan sonra tahrir çizgisinden kalınca ve genellikle lacivertle kuzu²⁸¹ çekilir. Kuzunun üzerine de tığlar işlenerek tamamlanır.²⁸²

II. 4. 2. 2. Halkâr Tekniği

Kelime, sözlükte “süslemek” anlamına gelen Arapça **haly** (هلي) kelimesiyle iş anlamına gelen Farsça **kâr** kelimelerinden oluşan bir terkiptir ki “süsleme işi” demektir.²⁸³ Tezhib sanatında ise altınla yapılan süsleme tekniğine halkâr denilmektedir.²⁸⁴ Ayrıca nispet ekinin eklenmesiyle halkârî denilmektedir.²⁸⁵ Halkâr Türk Tezyînâtına özgü bir tarzdır.²⁸⁶ Tek renk altın kullanılabileceği gibi iki veya üç farklı renk altın da kullanılabilir.²⁸⁷ Halkâr, açık ve koyu renkteki zemin üzerine yapılmakla birlikte açık renk zeminde kendini daha iyi

²⁷⁵ **Meşîme:** Tohum kesesi. Bkz. Ferit DEVELLİOĞLU, a.g.e., 754.

²⁷⁶ **Nüans:** Aynı rengin koyusu ve açığı arasındaki derece ayrılığıdır. Bkz. Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.110.

²⁷⁷ **Tarama:** Tercih edilen rengin, en açık tonuyla motif alanı dışa taşmadan boyanır, sonra biraz koyulaştırılan tonu ile çok ince çizgiler halinde fırça ile taramaya devam edilir. Hep aynı yöne yapılan taramalar üst üste çoğaldıkça motiflere gölge, dolayısıyla hacim kazandırır. Bkz. Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.110.

²⁷⁸ **Tonlama:** Tarama tekniğindeki gibi motif tercih edilen rengin en açık tonuyla boyandıktan sonra, koyu tonun kullanılacağı yerlere boya birkaç kat yedire yedire sürülür. Bkz. Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.110.

²⁷⁹ **Noktalama (Perdaz):** Tarama ve gölgeleme yöntemlerinde olduğu gibi motif dışına taşmadan tercih edilen rengin en açık tonuyla boyandıktan sonra küçük fırça vuruşlarının bıraktığı noktacıklardır. Gölgenin daha yoğun olmasının istenildiği yerlere daha sık noktalar vurularak vurulur ve motife hacim kazandırılır. Bkz. Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.110.

²⁸⁰ **Dendan (Diş):** Tezhib bezemelerinin kenarlarındaki diş diş çıkıntılardır. Bkz. Celal Esad ARSEVEN, “Dendan (Diş)”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.451.

²⁸¹ **Kuzu:** Yazma eserlerin yapraklarındaki yazı metninin etrafına sarı veya yeşil renkteki altın mürekkebiyle çekilen çerçevedir. Sadece dışta olursa “Tek Kuzu” dış ve içe çekilirse “Çift Kuzu” denilir. Bkz. Hasan ÖZÖNDER, “Kuzu”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.115.

²⁸² Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.38-39.

²⁸³ F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, *TDV. İA.*, c.15, İstanbul -1997, s.365.

²⁸⁴ F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, s.365; Hasan ÖZÖNDER, “Halkâr”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.60; Celal Esad ARSEVEN, “Halkârî”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.2, İstanbul 1998, s.677; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.40; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.305; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.66.

²⁸⁵ F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, a.g.e., s.365; Hasan ÖZÖNDER, “Halkâr”, s.61; Süheyl ÜNVER, *Türk Tezyînâtında Halkârîye Dair*, İstanbul 1939, s.10; F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, s.366.

²⁸⁶ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.66.

²⁸⁷ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.41; F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, s.366.

gösterir.²⁸⁸ Halkâr'da değişik çiçekler, yaprakları, kuş gövde ve kanatları, rûmî, hatâyî ve geometrik şekiller motif olarak kullanılmaktadır.²⁸⁹

Halkârînin uygulama aşamasında çeşitli teknikleri vardır:

Gölgeli Halkârî: En çok uygulanan ve sadece “Halkârî” adıyla anılan bu tekniğin yapılışı şu şekildedir: Jelatinli su ile karıştırılmış altın fırça ile motiflerin iç kısımlarından uçlarına doğru sürülür. Altın zerreciklerinin ağırlığı uçlarda toplanarak farklı tonlar elde edilir.²⁹⁰ Tek renk altınla yapılabileceği gibi iki ya da üç renk altınla da yapılabilir. Tek renk altınla yapıldığında gölgeler ve tahrir aynı renk olup genellikle sarı altın kullanılır. İki renk altınla yapıldığında bir renkle gölgelendirme yapılır diğer renkle tahrir çekilir. Üç renk altın kullanılıyorsa, motiflerin meşîmelerine 3. renk altın sıvama olarak sürülme kaydıyla uygulanır. Bu teknikte genellikle gölgelerin daha parlak ve belirgin olması için koyu zemin tercih edilir. Diğer halker çeşitlerinde olduğu gibi tahrirler nüanslı olmalıdır.²⁹¹

Tarama (Taramalı) Halkârî: Bu teknik “Perdahlı Halkârî” olarak da adlandırılır. Tarama Halkârî, motiflerin uçlarına damla halinde bırakılan koyuca altının ince fırça yardımıyla taranarak yaprağın diğer kısımlarına dağıtılması şeklinde yapılır. Burada dikkat edilmesi gereken iki husus vardır: Birincisi, altın zerreciklerinin motifin uçundan uzaklaştıkça azalarak dağıtılması; İkincisi, tarama sonunda fırça izlerinin belli olmamasıdır.²⁹²

Tahrirli Halkârî: Açık renk zemin üzerine işlenen çalışmalarda desenin daha iyi görünmesini sağlayan bir tekniktir. Motiflerin iç kısmında gölgelendirme tekniği kullanılır. Sadece siyah renkle tahrirlenecekse motif nüans verilerek işlenir. Eğer siyah renkle yapılan tahrirleme altın tahrirle birlikte uygulanırsa nüans altınla verilir ve siyah tahrir dış kısma nüanssız olarak çekilir.²⁹³

Renkli (Zerşikâf, Şikaf) Halkârî: Gölgelendirme ve tahrirleme safhasında altınla birlikte bir veya birkaç renk kullanılırsa buna renkli halkârî denir.²⁹⁴

Foyalı Halkârî: Altınla yapılan haklerden sonra sadece motiflerin uçlarındaki altının yoğun bulunduğu kısımlara fırça ile yarı şeffaf lâl mürekkebi²⁹⁵ sürülerek elde edilir.²⁹⁶

²⁸⁸ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.52; Hasan ÖZÖNDER, “Halkâr, s.61.

²⁸⁹ Hasan ÖZÖNDER, “Halkâr, s.61; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.47.

²⁹⁰ F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, s.365-366; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.66.

²⁹¹ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.41.

²⁹² F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, s.365-366.

²⁹³ F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, s.366.

²⁹⁴ F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, s.366-367; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.66.

²⁹⁵ **Lâl Mürekkebi:** Kırmızı böceğinin kabuğundan yapılan, koyuca kırmızı ve biraz mora çalan renkte mürekkeptir. Bkz. Celal Esad ARSEVEN, “Lâl Mürekkebi”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.3, İstanbul 1998, s.1217.

²⁹⁶ F. Çiçek DERMAN, “Halkârî”, s.367.

II. 4. 2. 3. Negatif (Çift Tahrir, Havalı) Tekniği

Günümüzde “Negatif” diye isimlendirilen bu tekniğe; tahrirleri birbirine eşit aralıklı, paralel ve çift çizildiğinden “Çift Tahrir”, iki tahrir arasında boşluk bulunmasından dolayı da “Havalı” denilmektedir. Genellikle, kullanılan renk sayısı azdır ve motifler fazla girift değildir. Bu teknikteki en önemli nokta, tahrirlerin arasındaki boşlukların muntazam ve eşit olmasıdır.²⁹⁷

II. 4. 2. 4. Zer-ender-zer Tekniği:

“Zer-ender-zer” altın üzerine altın manasına gelir.²⁹⁸ İki farklı renk altınla yapılabileceği gibi tek renk altının mat ve parlak olarak uygulanmasıyla da yapılır.²⁹⁹ Yapılış şekli şöyledir: Önce desen, uygulanacak zemine kopya edilir. Altının parlak olarak kullanılacağı yerlere altın sürülür ve mührelenilerek parlatılır. Altının mat olarak kullanılacağı yerlere altın sürülür ama mühreleme işlemi arasına temiz bir eskiz kağıdı konularak yapılır. Eğer istenilirse çiçekler renkli astar boya ile boyanıp tarama, tonlama veya iğne perdahı yapılabilir. Düzgün, ince ve nüanssız bir şekilde tahrirleri çekilir. Aynı işlem mat ve parlak altın kullanılan yerlerde farklı renkteki altınların kullanılmasıyla yapılabilir.³⁰⁰

II. 4. 2. 5. İğne Perdahı Tekniği

Aslında bir boyama tekniği olmayıp altınla boyanmış alanların ışıltısını vurgulamak için ucu küt iğne ile zemini delmeden minik çukurların açılması işlemidir.³⁰¹ Üçgen şeklinde üç nokta koyularak yapılır. Nokta sayısı arttırılırsa buna kumlama denir.³⁰² İğne perdahı, diğer altın parlatma yöntemlerine göre çok az kullanılmıştır.³⁰³

II. 4. 2. 6. Zerefşan Tekniği

²⁹⁷ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.44-45.

²⁹⁸ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.296; Celal Esad ARSEVEN, “Zerenderzer”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.5, İstanbul 1998, s.2286.

²⁹⁹ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.296; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.39; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.109; Hasan ÖZÖNDER, “Zrenderzer”, (*Ansiklopedik*) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.221.

³⁰⁰ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.40.

³⁰¹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.51; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.111; Hasan ÖZÖNDER, “İğne Perahı”, (*Ansiklopedik*) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.83; Celal Esad ARSEVEN, “İğne Perdahı”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.2, İstanbul 1998, s.771.

³⁰² Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.111.

³⁰³ Emine VERİM, a.g.t., s.51.

Altını istenilen alana serpmek suretiyle yapılan bir süsleme çeşididir.³⁰⁴ Ezilmiş altının jelatinli su ile karıştırılarak fırça yardımı ile âharlı kağıda serpilmesi şeklinde uygulanabileceği gibi³⁰⁵ önceden jelatinli su sürülmüş alana zerefşan kalburu ile altın parçacıkları serpilerek³⁰⁶ de uygulanabilir. Yapışan altın parçacıkları mühre ile parlatılır. Kullanılan malzeme gümüş ise “Simefşan”, boya ise “Levnefşan” denir.³⁰⁷

II. 4. 2. 7. Münhani Tekniği

Bu teknikte ilk önce, motif, kullanılacak rengin en açık tonu ile boyanır. Daha sonra tonlanır. Tonlama açık renkten koyuya doğru veya koyu renkten açığa doğru olabilir. Bu tarz teknik daha çok Selçuklu ve Beylikler döneminde kullanılmış olup Osmanlı döneminde pek rağbet görmemiştir. Ama XIX. yy.da yeniden kullanılmaya başlanmıştır.³⁰⁸

II. 5. Tezhip Sanatının Kompozisyon, Motif ve Renk Özellikleri

II. 5. 1. Tezhipte Kompozisyon

Kompozisyon, bir yüzey üzerine arzu edilen şekillerin dengeli ve göze hoş gelecek tarzda yerleştirilmesidir. Doğada her şeyin bir dengesi olduğu gibi, kompozisyonda da dikkat edilecek nokta dengedir.³⁰⁹ Kompozisyon biçimlere ruh veren güçtür. Her şeyin yerli yerine oturduğu tamamlanmışlıktır. Öyle ki formların ahenginde, karşılıklı birbirini destekleyen ve birbirine dayanan bağlantılarda kendisini gösterir.³¹⁰

Kompozisyonun oluşmasında en önemli faktör; sanatkârın, tabiatı tetkik neticesinde aldığı izlenimleri kendine has millî ve mânevî duyguları çerçevesinde eserine aktarmasıdır.³¹¹ 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.³¹²

³⁰⁴ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.294; Hasan ÖZÖNDER, “Zerefşan”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.221; Celal Esad ARSEVEN, “Zerefşan”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.5, İstanbul 1998, s.2286; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.66.

³⁰⁵ Hasan ÖZÖNDER, “Zerefşan”, s.221.

³⁰⁶ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.294.

³⁰⁷ Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.305.

³⁰⁸ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.110.

³⁰⁹ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul 1978, s.15.

³¹⁰ Selçuk MÜLAYİM, “Türk Sanatının Erken Devri”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 3, Eylül 1988, s.45.

³¹¹ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.15.

³¹² Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.84;

Belirli kurallar dâhilinde faydalanılan ve dengeli bir ayırım sağlayan, düz, eğik, kırık ve münhani çizgiler; kare, üçgen, dikdörtgen, daire gibi geometrik şekiller kompozisyon çiziminde en büyük yardımcısıdır. Bu şekiller yardımıyla elde edilen helezonî kompozisyonlar ise antik çağlardan itibaren hemen hemen her yüzyılda, uygar olsun olmasın her toplulukta görülen en eski çizim şeklidir.³¹³

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.³¹⁴ Daha sonra çizilen düz (yatay ve dikey), eğik ve kırık çizgiler yerleştirilir. Dik ve yatay çizgiler dengeyi, eğik çizgiler ise hareketi sağlar. Eğik çizgiler birbirine zıt yönlerde kullanıldığı zaman yine denge temin edilmiş olur. Bundan dolayıdır ki tamamen eğik çizgilerden oluşan terkiplerde, bu çizgilerin karşıtlarının da kullanılmasına dikkat edilir. Kompozisyonlarda düz ve kırık çizgiler ne kadar sertlik ve hareketsizlik ifade ediyorsa eğik çizgiler de bir o kadar yumuşak ve hareketli bir görünüm sağlar.³¹⁵

Özellikle doğaya uygun olarak bitkisel motiflerden meydana gelmiş kompozisyonlarda daima eğik çizgilerin kullanıldığı görülür. 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 hendesî motiflerin terkiplerinde, özellikle sonsuzluğu simgeleyen, başlangıcı ve sonu olmayan sürekli olarak devam eden desenlerde kullanılır.³¹⁶

Birden fazla tür motifin meydana getirdiği kompozisyonlarda her tür motif kendi doğrultusunda, kendi hattında devam eder ve biter. Yani rûmî hattından hatâyî, hatâyî hattından rûmî çıkmaz. Kesiştikleri noktalarda ise biri alttan biri üstten geçerek devam eder ve bu kesişme noktaları motiflerle kapatılır. Çizilen kompozisyon iskeletine üzerine yerleştirilecek olan motifler, ister bitkisel ister rûmî olsun daima aynı yöne doğru yerleştirilir.³¹⁷

Bitkisel ve rumi motifler, ayrı ayrı kendi hatları üzerinde bulunup süsleme unsurunu meydana getirdikleri gibi münhaniler ve bulutlar gibi diğer bazı motifler de kümeler halinde

³¹³ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.15; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.84; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.50.

³¹⁴ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.15-16; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.84; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.49.

³¹⁵ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.16; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.84; Hatice AKSU, a.g.m., s.135.

³¹⁶ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.16; Hatice AKSU, a.g.m., s.135.

³¹⁷ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.16; Hatice AKSU, a.g.m., s.135; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.49.

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 zorundadır.³¹⁸

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. Bu iki nokta örnek alınan doğanın güzelliğinin yansımaları olup bu sağlanamazsa amaçlanan estetik anlayışı bozulmuş olur.³¹⁹

Genel olarak kompozisyon çeşitlerinin tasnifi şu şekilde yapılabilir:

- 1- Tek merkezli olanlar.
- 2- Bağımsız serbest kompozisyonlar.
- 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 tür motifin uygulandığı kompozisyonlar.
- 13- Sanatkârların ve yüzyılların üsluplarını yansıtanlar.³²⁰

Kompozisyon tekniğinin bir meleke olarak elde edilmesi XX. yy.ın değerli müzehhiplerinden Muhsin DEMİRONAT (1907-1983) tarafından şöyle anlatılmaktadır: “Kompozisyon hazırlamayı nasıl öğreneceğiz 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.

³¹⁸ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.16; Hatice AKSU, a.g.m., s.135.

³¹⁹ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.15; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.84; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.49; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.21.

³²⁰ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.15.

Her ne kadar sanatta kabiliyet ve azim ön planda gelirse de, kendi kendine yetişmek ile bir üstad görerek yetişmek arasında, çok büyük fark vardır.”³²¹

II. 5. 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 âlemine, engin ve geniş ufka, ilâhî ve lâhutî desteğe mazhar olmuş sanatkârların kalem ve fırçalarından ortaya çıkar.³²²

Türk süslemesinin zenginliği, motif çeşitlerinin bolluğu ve motiflerin son derece estetik yapıya sahip olmalarından kaynaklanır. Bu zenginlik ve ileri seviyedeki estetiğin kaynağını ise Müslüman-Türk sanatkârların resim ve heykel sanatlarına karşı dînî endişeleri nedeniyle benliklerini süsleme sanatları kanalıyla ortaya koymaya çalışmalarında aramak gereklidir. Böylelikle hayal gücünü bu sahalarda sürdüren sanatçı bazen ileri derecede stilizasyona, bazen de soyutlamaya kadar giden, modası geçmeyen eserler meydana getirmiştir.³²³

Müslüman-Türk sanatkârlar tezyînî sanatlara imzalarını atarken, modellerini gerçekçi bir bakışla tabiattan almakla beraber kendi zevk ve düşüncelerini katmışlardır. Ana çizgileri koruyarak detayı atmışlardır. Stilizasyon veya üsluplaştırma³²⁴ diye isimlendirilen bu yol sayesinde tezyînî sanatlarımızda ne tabiatın kopyasını ne de tamamen zıt şekilleri görmek mümkündür. Lâkin esere bakıldığında, hem tabiatı hem de sanatkârı seyredebiliriz.³²⁵

Yukarıda tezhip sanatında kullanılan motiflerin zenginliğinden bahsettik ama bu motiflerin hepsi her devirde revaç bulmamış, bazıları belirli asırlarda parlayıp sönmüşlerdir. Mesela Selçuklu ve Beylikler devri tezhibinin vazgeçilmez motifi olan münhani, bu durumunu diğer asırlarda devam ettirememiş, buna karşılık hatâyî, penç ve rûmî tezhip sanatının her devrinde ana motif özelliğini korumuştur.³²⁶

³²¹ İnci A. BİROL, “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyînî Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”, *Türkler*, s. 314.

³²² Hasan ÖZÖNDER, “Motif”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.135.

³²³ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.10.

³²⁴ **Üsluplaştırma (Üsluplama, Üslup Çekme, Stilizasyon):** Sanatkarın modelini kopya etmeden, sadece ana çizgilerini koruyarak, onu kendi istek ve düşünceleri doğrultusunda, görmek veya göstermek istediği şekilde çizmesidir. Bkz. İnci A. BİROL, “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyînî Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”, *Türkler*, s.313.

³²⁵ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, *Türk Tezyînî Sanatlarında Motifler*, İstanbul 2004, s.14

³²⁶ F. Çiçek DERMAN, “Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı”, *Osmanlı*, Ankara 1999, s.108.

Türk Tezhip Sanatı'nda kullanılan motiflerin tasnifini şu şekilde yapabiliriz:

II. 5. 2. 1. Bitkisel (Nebâtî) Motifler

II. 5. 2. 1. 1. Yapraklar, Dallar, Sap Çıkmaları ve Salyangozlar

Yapraklar, tabiatta, ağaçların dalları üzerinde yetişen, ağacın cinsine göre muhtelif şekil, kalınlık ve ebatlardaki nebâtî parçalardır. Farsça “berk” kelimesi yaprak anlamına gelir ve tezhip terimleri içersinde kullanılır.³²⁷ Tezhip sanatında, doğadaki yapıları korunarak kullanıldığı gibi üsluplaştırılarak da kullanılmıştır.³²⁸ Üsluplaştırılarak kullanımı çiçeklere nazaran daha az çeşitte ve daha sâdedir.

Selçuklu döneminde geometrik üslûbun yoğun olarak kullanılması, yaprak ve diğer bitkisel motiflerin gelişmesini engellemişse de Osmanlı döneminde gelişmiş ve XVI. yy.da altın çağını yaşamıştır.³²⁹ 1514'de Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'i almasından sonra Amasya'ya getirilen ve Kânûnî döneminde de saray nakkaşı olan Şahkulu, “Saz Yolu” üslubunu geliştirmiştir.³³⁰ Saz yolunun en karakteristik motifi olan “hançer yaprakları” da denilen uzun, ince, sivri uçlu, hareketli ve zarif görünüşteki yaprak motiflerinden, çok süslü ve kıvrımlı hatmiler, çeşitli kuş, ejderha, simurg ve melek tasvirleri oluşturmuştur.³³¹

XVI. yy. müzehhiplerinden ve Şahkulu'nun öğrencisi olan Kara Memi tarafından oluşturulan natüralist süsleme üslûbunda ise her çiçek yaprağının tabiata ters düşmeyecek anlamda ele alınmasına önem verilmiştir. XVIII. yy. Avrupa Rokoko ve Barok üslûbu diğer motiflerde olduğu gibi yaprak motiflerini de etkileyerek tezyinatımızı bozmuştur. Figürler öyle bozulmuştur ki çizilen motiflerin yaprak mı rûmî mi olduğunu anlamak imkansızlaşmıştır. Bu etkiye Ali Üsküdârî'nin eserleri direnmiş ancak o da bu dönemin son temsilcisi olmuştur. XVIII. yy. “Türk Rokokosu” adı ile bilinen üslupta defne, meşe, zeytin hatta maydanoz yaprakları da süslemede kullanılır olmuştur.³³²

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

³²⁷ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.109.

³²⁸ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.109.

³²⁹ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.17, Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.49; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.29.

³³⁰ Bânu MÂHİR, “Saz Yolu”, *Türkiyemiz Dergisi*, S.54, İstanbul 1988, s.28; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.29; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.49; Hasan ÖZÖNDER, “Saz Yolu”, (*Ansiklopedik*) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.174; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.304.

³³¹ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.66; Hasan ÖZÖNDER, “Saz Yolu”, s.174; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.304.

³³² Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.49; İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.19.

1- Sâde ve küçük yapraklar: Bu yaprakların uç kısımları daha kalın ve koyudur. Yine bu uç kısımlar ne sivri ne de yuvarlaktır. Yaprakların bitişi ile başlangıcı hiçbir zaman birleştirilmez. Bu form tüm yaprakların ana kalıbını oluşturur.³³³

2- İri Dişli Yapraklar: Büyük bir yaprak kaneviçesi üzerine irili ufaklı yapraklar çizilerek dişler yerleştirilir. Tekdüze bir görüntü yaratmamak için dişler yaprağın başlangıç ve bitiş kısmında küçük, karın kısmında irili ufaklı, uç kısmında ise küçük ve seyrekler. Aynı zamanda her bir diş esas yaprak formunun sınırlarını korur. Eğer yaprak geniş ise yaprağın içi orta damar, küçük yaprak, penç, bulut veya rûmî motifleriyle hurdelenebilir.³³⁴ Bu yapılırken yaprağın içi ne tıklım tıklım doldurulmalı ne de boş bırakılmalıdır.³³⁵

3- Ortadan Katlı Yapraklar: İkiye katlanmış bir yaprakta orta damara kılçık denir. Kılçıkta kullanılan sembolik dişlerle, yaprak kenarındaki dişler umumiyetle ufak farklarla ayrılır. Bu kılçık yaprağın duruşunu ve hareketini daha iyi belirtmek için kullanılır.³³⁶

5- Kıvrımlı Yapraklar: Kıvrımlı yaprakta kıvrım iki şekilde gösterilir: Birincisi; tek nokta üzerine dönüşlü, ikincisi; iki nokta üzerine dönüşlüdür. Tek noktadan dönüşte, üstten gelen çizgi alta alttan gelen çizgi ise üste geçer.³³⁷

Dal, doğada bir ağacın kütüğünden ayrılan ince kollara verilen isimdir. Tezhip sanatında ise üsluplaştırılarak kullanılan, tek başına motif olmaktan çok yaprak ve çiçekleri birleştiren, motiflerden oluşan desenlerin meydana gelmesini sağlayan temel çizgilerdir.³³⁸

Sap çıkması, iç içe veya yan yana yerleştirilmiş budakları sembolleştiren küçük boy yaprak, yaprağa bağlı goncagül veya bir yarım pençten meydana gelir. Genellikle uzun sapları örtmek, sapların kesişme noktalarını kapatmak, boşlukları doldurmak için kullanılır.³³⁹

Salyangoz, her ne kadar bir hayvan olsa da bitkiler âleminin vazgeçilmezi olduğu için bu bölüme dâhil edilmiştir. Tezhip üstatlarının gözünden kaçmayan bu nokta motiflere de yansımış ve sık sık kullanılmıştır. Üsluplaştırılan salyangozun, bir kısmı yaprağın veya sapın altında kalır, her tarafı görünmez. Yapışma kısmı, yaprağa veya sapa birleştirilerek; karın kısmı, yaprağın veya sapın üstüne getirilerek yapılır. Tek veya simetrik olarak çeşitli

³³³ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.17.

³³⁴ **Hurdelenmek:** Büyük bir motifin içini küçük motiflerle süslemektir.

³³⁵ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.17.

³³⁶ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.17.

³³⁷ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.17.

³³⁸ Ayşenur KADAKÇI, *Tezhip Sanatında Bitkisel Kökenli Motiflerin Analizi*, M. S. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1992, s.24.

³³⁹ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.19; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.49.

şekillerde görülür. Vazifesi; deseni biraz süslerken aynı zamanda küçük boşlukları doldurup tekdüzeliği gidermektir.³⁴⁰

II. 5. 2. 1. 2. Penç (Penc-berk)

Bir çiçeğin, kuşbakışı görünüşünün üsluplaştırılmış şeklidir. Bir yapraklısına “yek berk”, iki yapraklısına “dü berk”, üç yapraklısına “se berk”, dört yapraklısına “cihar berk”, beş yapraklısına “penç berk”, altı yapraklısına “şeş berk” denir.³⁴¹ Fakat en çok kullanılan beş yapraklısı olduğu için “penç berk” diğerlerini de kapsayan bir isim olarak kullanılmış ve daha sonra bu da kısaltılarak “penç” şeklini almıştır.³⁴² Penç motifinin bir, iki ve üç yapraklısına az rastlanır. Dört yapraklısı ise haç (istavroz) şeklini hatırlattığı için benimsenmemiştir.³⁴³ Aynı yöne eğilmiş, kıvrılmış yapraklardan oluşan penç’e, dönüş hareketinden dolayı “Çark-ı Felek” denilir.³⁴⁴

Bu motifin kaneviçesi daire görünümündedir. Sapın çiçeğe birleştiği nokta ve yeşil çanak yapraklar altta kaldığından gizlenmiştir. Sadece renkli taç yaprakları ile tohumları taşıyan kesenin üst kısmı görülebilir. Penç motifi, yalın ve katmerli olmak üzere iki çeşittir. Büyük boyda çizilen pençlerin hemen hepsi katmerlidir. Çünkü genişleyen alana 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 bu motif yön bildirmediği için sap dönüşlerinde veya kesişmelerde anahtar bir motiftir.³⁴⁵

II. 5. 2. 1. 3. Hatâyî (Hatâî)

Hatâyî’nin motif adı olarak ne zaman kullanıldığı bilinmemektedir.³⁴⁶ En erken örneklerine Uygur minyatürlerinde rastlanmakla birlikte³⁴⁷ menşei itibarıyla “Hatâ”, “Hatay”, “Hıtay”, “Huten” isimleriyle de anılan Çin Türkistanı’na bağlanır.³⁴⁸ Timurlular döneminde başta Timur olmak üzere tüm sülale ilme ve sanata düşkün kişiler olup onun ölümünden sonra

³⁴⁰ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.19-20; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.49.

³⁴¹ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.47; Ayşenur KADAKÇI, a.g.e., s.28; Hasan ÖZÖNDER, “Penç-Berk”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.157; İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.24.

³⁴² İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.47; Hasan ÖZÖNDER, “Penç-Berk”, a.g.e., s.157.

³⁴³ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.47; İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.24.

³⁴⁴ Hasan ÖZÖNDER, “Penç-Berk”, a.g.e., s.157; İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.48.

³⁴⁵ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.47.

³⁴⁶ Oktay ASLANAPA, a.g.e., 19-20.

³⁴⁷ Oktay ASLANAPA, a.g.e., s.19-20; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.42.

³⁴⁸ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.65.

Şâhrûh ve Baysungur Mirzâ bu faaliyetleri arttırarak devam ettirmişlerdir. Baysungur Mirzâ Herat'daki sarayında kurduğu atölyesinde on yılı aşkın bir süre Batı Türkistan kültürünün kitap sanatını yüksek bir olgunluğa erdirmeye çalışmıştır. Hem hattat hem de müzehhip olan Baysungur Mirzâ, Gıyaseddin isminde bir sanatkarı yeni motifler bulup çeşitliliği arttırması için Çin Türkistanı'na gönderir. Oradan gelen bu motife de o memlekete izafeten hatâyî ismi verilir.³⁴⁹ Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya ulaşan,³⁵⁰ Selçuklu döneminde yalın ve ilkel görünümde olan hatâyî Osmanlı döneminde zirveye çıkmıştır.³⁵¹

Hatâyîler, Türk tezhip sanatının en çok kullanılan motiflerinden biridir. Çoğu kez çiçeğin menşei belli olmayacak derecede, dikine kesitinin anatomik çizgilerinin üsluplaştırılması ile ortaya çıkmıştır.³⁵² Hatâyî, uygulandığı alanların teknik imkanları paralelinde değişik ebat ve profile; dönem ve ekollerine göre de farklı desen özelliğine sahiptir. Yalnız başına olduğu kadar diğer motiflerle beraber de kullanılmıştır.³⁵³

Hatâyînin kısımları:

1- Çiçeğin göbek kısmında tohumları koruyan (meşime) dediğimiz kesecik vardır. Meşimenin alt ve üst kısmında sapın çiçeğe birleştiği nokta bulunur. Bu nokta hatâyî için “ukde-i hayâtî” (can noktası) gibidir. Genellikle bir helezon veya mine şeklindedir.

2- Çiçeğin kâidesini oluşturan “keys” de denilen çanak kısmıdır.

3- Meşimenin veya göbeğin etrafını çeviren yapraklar ise çiçeğin renkli kısmını teşkil eden “tüveyç” de denilen taç yapraklardır.³⁵⁴

Son derece zengin çeşitleri olan bu motifin, bir o kadar da farklı kaneviçesi vardır. Hatâyî motifinin dış sınırlarını belirleyen oval çizgiye kaneviçe denir ve iç içe iki oval çizgiden oluşur. Bu çizgilerin alt kısımda birbirine yaklaşmasının nedeni yeni çıkan yaprakların küçük olup alt kısmında bulunmasından dolayıdır. Motiflerin başlangıcı, tohumları içinde bulunduran kese yani meşimedir. Meşimenin içi tohumları belirten çeşitli şekillerle doldurulur. Bir âhenk içinde çanak ve taç yaprakları yerleştirilir. Taç yapraklarının başlangıç noktası daima can noktasıdır. Ana hatlar tamamlandıktan sonra duruma göre detay

³⁴⁹ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.65; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.42.

³⁵⁰ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.65; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.42; Ayşenur KADAKÇI, a.g.e., s.28.

³⁵¹ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.65; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.42; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.e., s.33; Ayşenur KADAKÇI, a.g.e., s.27; Hasan ÖZÖNDER, “Hatâî, Hatâyî, (Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü, Konya 2003, s.64; Cahide KESKİNER, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler –Hataî-*, Ankara 2002, s.4.

³⁵² İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.65; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.42; Hasan ÖZÖNDER, “Hatâî, Hatâyî”, s.64; İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.24; Ayşenur KADAKÇI, a.g.e., s.26.

³⁵³ Cahide KESKİNER, a.g.e., s.6-7; Hasan ÖZÖNDER, “Hatâî, Hatâyî”, s.64.

³⁵⁴ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.101; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.42.

süsler yerleştirilir. Hatâyî üslubunda kullanılan çiçekler genellikle simetrik çizilir ancak bazen göbek noktalarında simetriyi bozan yaprakların kullanıldığı görülür.³⁵⁵

II. 5. 2. 1. 4. Gonca-gül (Gonce)

Buradaki gül, bildiğimiz gül anlamında değil, genel olarak çiçek anlamında kullanılır ki “gonca çiçek” demektir.³⁵⁶ Tezhip sanatında bu motifler tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin üsluplaştırılmış halidir.³⁵⁷ Goncagülde taç yapraklar³⁵⁸ ve çanak kısmı³⁵⁹ bellidir. Meşime ve tohumlar ya hiç görülmez veya kısmen görülür. Eğer meşime ve tohumlar daha belirgin çizilirse bu goncagül değil hatâyî olur. Yani goncagül hatâyînin ilk adımları gibidir.³⁶⁰ Goncagül ile üç yapraklı penç motifi arasında da karıştırılacak kadar benzerlik vardır. Bu ikisini ayıran en belirgin fark şudur: Goncagülde çiçeğe yandan bakıldığı için, sapın birleştiği nokta görülür ancak pençte bu birleşme noktası altta kaldığı için gizlidir.³⁶¹

II. 5. 2. 1. 5. Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler

Üsluplaştırma (Stilize etme), sanatkarın modelini kopya etmeden ana çizgilerini koruyarak, istek ve düşünceleri doğrultusunda, görmek veya göstermek istediği şekilde çizmesidir.³⁶² Yarı üsluplaştırma ise tabiattakine yakın, türleri belli olacak şekilde³⁶³ yani yarı tabii şekilde çizme tekniğidir.³⁶⁴

Üsluplaştırılmış hatâyî, penç, goncagül gibi motiflerin, doğadaki çiçeklerden hangisinin stilize edilmiş şekli olduğu kesin olarak anlaşılamamakla³⁶⁵ beraber yarı üsluplaştırılan çiçekler karakterlerini kaybetmedikleri için desen içinde ayırt

³⁵⁵ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.101; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.42. Cahide KESKİNER, a.g.e., s.6-7.

³⁵⁶ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.101.

³⁵⁷ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.101; Hasan ÖZÖNDER, “Gonca-Gül”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.56; İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.28.

³⁵⁸ **Taç Yaprak:** Çiçeğin dıştan ikinci halkasında bulunan yapraklardır. Bkz. D. Mehmet DOĞAN, a.g.e., s.1249.

³⁵⁹ **Çanak:** Çiçeği dıştan kavrayan yeşil yapraklardır. Bkz. D. Mehmet DOĞAN, a.g.e., s.238.

³⁶⁰ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.101.

³⁶¹ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.47.

³⁶² İnci A. BİROL, “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”, *Türkler*, s.313.

³⁶³ Banu MAHİR, II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları”, a.g.d., s.6; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.4.

³⁶⁴ Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.103.

³⁶⁵ Ayşenur KADAKÇI, a.g.e., s.30.

edilebilmektedirler.³⁶⁶ Bu nedenle kompozisyonlarda her çiçeğin, kendi dal ve yaprakları ile çizilmesine dikkat edilir. Tek başına bir kompozisyon oluşturabildiği gibi rûmî hatâyî gibi klasik motiflerle birlikte de kullanılabilir.³⁶⁷

Bu motifler ilk defa XVI. yy. Kânûnî döneminde, saray başnakkaşı olan Kara Memi tarafından ortaya konulmuştur. Başta lale olmak üzere gül, karanfil, nergis, sümbül gibi bahar çiçeklerinin yanı sıra bahar dalları ve selvi ağacı da çok sık kullanılmıştır.³⁶⁸ XVII. yy.ın sonlarına doğru kullanımdan kalkmıştır.³⁶⁹

II. 5. 2. 1. 6. Natüralist Üslupta Çiçekler

XVIII. yy.da Osmanlı İmparatorluğu bir çok alanda olduğu gibi, sanatta da batı etkisinde kalması ile süsleme sanatımızda büyük değişiklik olmuştur. XIX. 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.³⁷⁰ "Şükûfe" diye adlandırılan ve çiçek minyatürleri olarak nitelendirilen çalışma tarzında, çiçekler genellikle buketler halinde, tek vazolu, vazosuz, bereket boynuzunda, sepette ve saksıda çalışılmışlardır.³⁷¹ Bu üslupta tabiatta bulunan hemen her tür çiçek kullanılmakla beraber³⁷² en çok tercih edilen gül iken, leylak ve gelincik en az çalışılan türdür.³⁷³

II. 5. 2. 1. 7. Ağaçlar ve Meyveler

Yapraklarda ve çiçeklerde olduğu gibi pek çok çeşidi olan ağaçların Türk Tezhip Sanatı'nda önemli bir yeri vardır. Özellikle selvi ağacı, bahar dalları (çiçek açmış ağaçlar), hurma ağacı, hayat ağacı ve meyveleri belli olan ağaçlar çok kullanılır. Ağaç motiflerini XVI. yy.ın ikinci yarısında özellikle ferman tuğrasının süslenmesinde bolca görülür. XVIII. yy.a

³⁶⁶ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.113; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.46.

³⁶⁷ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.113; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.46; Ayşenur KADAKÇI, a.g.e., s.30.

³⁶⁸ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.113; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.46; Ayşenur KADAKÇI, a.g.e., s.30; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.4; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.103.

³⁶⁹ Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.103.

³⁷⁰ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.49; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.4.

³⁷¹ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.70; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.4; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.11.

³⁷² Cahide KESKİNER, a.g.e., s.4; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.107; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.93.

³⁷³ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.93.

kadar nisbeten seyrek daha sonraları çok yaygın şekilde görülür. Bunlar arasında en yaygını üzüm ve nar motifleridir.³⁷⁴

II. 5. 2. 2. Geometrik Motifler ve Geçmeler (Zence(i)rekler, Bordürler)

Geometri biliminin konusuna giren kırık, eğri ve düz çizgilerle; üçgen, dörtgen, sekizgen gibi kapalı şekillerin belirli bir sistem içersinde birleştirilmesinden geometrik kompozisyonlar doğar.³⁷⁵ Elemanların sayısı sınırlı olmasına rağmen gerçekleştirilen kompozisyonların sayısı çok fazladır. Bu kompozisyonlarda başlangıç ve sonu bulunmayan, düzlem parçasının dışına doğru uzayıp giden çizgiler sonsuz karakterli olarak kabul edilirler. Böylelikle aynı düzlem üzerinde, aynı koşullarla, nitelik değiştirmeden ritmik tekrarlar söz konusu olur.³⁷⁶

Geometrik motifin Tezhip Sanatından doğduğu düşünülmektedir. Çünkü kağıt üzerinde geometrik motifleri çizmek daha kolaydır.³⁷⁷ İslam Sanatı'nın en karakteristik süsleme unsuru olan geometrik desenler kare, dikdörtgen, üçgen, daire, poligon, baklava ve yıldız gibi birçok yalın formun birleşmesinden oluşmakta ve anlam olarak Allah'ın gücünü, kudretini, büyüklüğünü, ezeli ve ebedi oluşunu, evrenin sonsuzluğunu simgelemektedirler.³⁷⁸ Geometrik motiflerin bazen rûmî ve bitkisel motiflerle birlikte kullanıldığı da görülür. Ancak bu şekildeki kompozisyonlarda hâkimiyet, her zaman ayrımları meydana getiren geometrik formlardadır.³⁷⁹ Tarihin hemen her döneminde kullanılmış olan geometrik süslemeler, İslam Sanatı'nda Emevi, Abbasi, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu dönemlerinde geliştirilmiş, en çok da Anadolu Selçuklu döneminde kullanılmıştır. Osmanlı döneminde ise nispeten azalmıştır.³⁸⁰

Geometrik motifleri şu şekilde tasnif edebiliriz:

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

³⁷⁴ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.30; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.52; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.10; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.110;

³⁷⁵ Selçuk MÜLAYİM, *Değişimin Tanıkları- Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul 1999, s.70.

³⁷⁶ Selçuk MÜLAYİM, a.g.e., s.175.

³⁷⁷ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.113.

³⁷⁸ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.20; Hasan ÖZÖNDER, "Hendesî Tezyinat", (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.71; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.5; İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.28; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302.

³⁷⁹ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.20; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.5; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.60; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.303.

³⁸⁰ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.112-113.

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 niteliğini taşıyan geçmeler noktaların sistemli bir biçimde birleşmesiyle oluşur.³⁸¹ Özellikle Anadolu Selçukluları tarafından her sahada sıkça kullanılan bu bezeme tarzı yuvarlak bir noktanın etrafında çarkıfelek 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 bordür olarak kullanılır. En güzel örnekleri Selçukluların mimari dekorlarında ve el yazması kitap süslemelerinde görülür.³⁸² Geçmeler bazen sadece altın, bazen sadece beyaz bazen de altın üzerine siyahla yapılır. Şeritlerin arasına beyaz veya renkli bir cedvelin çekildiği, noktaların da kırmızı ve mavi gibi renklerle belirlendiği, noktalar arasına boşluk konulup bu boşlukların çeşitli süslemelerle doldurulduğu örnekler de vardır.³⁸³

II. 5. 2. 3. Hayvansal Motifler

Türk süsleme sanatının başlıca türlerindendir. Kara hayatı yaşayan, tabiatı çok iyi inceleyen Türk insanı Orta Asya'dan beri, hayvanlar âlemini de yakından tetkik etmiştir. Bu ilgi, bilgi ve yakınlık, bir takım hayvan motiflerinin süsleme sanatında yer almasını sağlamıştır.³⁸⁴ Selçuklu dönemindeki hayvan figürleri, gerek mimaride gerekse diğer süsleme sanatlarında en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir. Osmanlı döneminde ise çok nadir kullanılmıştır.³⁸⁵ Hayvansal motifleri iki ana grupta toplayabiliriz:

II. 5. 2. 3. 1. Hayal Mahsûlü, Efsânevî Hayvan Motifleri

Bunların en çok kullanılanları ve meşhurları ejder, simurg ve kilindir. Bunları kısaca tanıttak olursak:

Ejder, efsanevî bir hayvandır. Türklerin **evren**, Arapların **tanin**, Çinlilerin **lug**, Moğolların **moghur**, ve İranlıların **ejderha** diye adlandırdıkları bu figür önceleri dînî ve

³⁸¹ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.112-113.

³⁸² Cahide KESKİNER, a.g.e., s.5; Hasan ÖZÖNDER, “Geçme”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.56.

³⁸³ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.58.

³⁸⁴ Hasan ÖZÖNDER, “Hayvan Motifleri”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.70.

³⁸⁵ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.54.

tılsımlı bir anlamda kullanılmış daha sonraları tamamen tezyînî bir görünüm almıştır.³⁸⁶ İslam sanatında ejder tasvirleri, Türklerin İslamiyeti kabûlüyle çoğalmış ve Büyük Selçuklu yoluyla Anadolu Selçuklu sanatına girmiştir. Selçuklu sanatında çok defa düğüm halinde görülen ejder, yılan gibi pullu, ayaksız olduğu gibi, sadece ön ayakları olan kanatlı veya kanatsız şekilde de tasvir edilmiştir. Üsluplaştırılarak süsleyici elaman olarak kullanılan ejder kudret, bereket, saadet ve uğur sembolü olarak kullanılmıştır.³⁸⁷

Simurg, Farsça bir kelime olup lugatte 30 (si) ve kuş “murg” kelimelerinin birleşmesiyle oluşan bir terkiptir. Otuz kuşun özelliğini bünyesinde bulundurduğunu ifade eder. Ejder figürü ile birlikte, din dışı el yazmaların tezyininde, özellikle halkârîde örneklerine rastlanmaktadır. Türk ve Çin sanatında önemli yeri olan hayal mahsulü bir kuştur. Güneş ve ateşten yaratıldığı düşünülen kuş konuşma kabiliyeti olan, güzellik, kuvvet, bereket ve şifa simgesi olarak görülür. Semanın dördüncü katında yaşadığına inanılan yabani kuğu şeklinde ve dört pençeli olarak tasvir edilir. Genellikle uçar şekilde tasvir edilen kuş, her biri beş renkte on iki kuyruğu olup, kuyruklar senenin on iki ayını, beş renk beş özelliği temsil eder. Rengarek ve süslü olan Simurg’un yeşil renk olduğu farz edilerek zümrüd-ü anka da denilmiştir.³⁸⁸

Kilin, hem su hem de karada yürüdüğüne inanılan tek boynuzlu efsânevî hayvandır. Gövdesi misk geyiğine, kuyruğu öküzünkine, alını kurdunkine, ayaklar atinkine benzer olarak hayal edilmiştir. Dişisine “Lin”, erkeğine “Ch’i”, denilir. Uzun ömür, refah ve mutluluk simgesidir.³⁸⁹

II. 5. 2. 3. 2. Tabiat Kaynaklı, Üsluplaştırılmış Hayvan Motifleri

Tabiat kaynaklı üsluplaştırılmış tabii hayvan motifleri, Osmanlı süsleme sanatında en az kullanılan motiflerdir. Bu motifler İran tesiri ile tezyînâtımıza girmiştir. Fatih dönemi yazmalarının cilt kapaklarındaki şemselerde soyutlanmış olarak karşımıza çıkar. Daha çok çini, halı ve seramikte görülür. Din dışı yazmaların halkârîlerinde az da olsa kullanılmıştır. Topkapı Sarayı sünnet odasındaki kuşlu iki çini pano en güzel örneklerdendir.³⁹⁰

Üsluplaştırılmış hayvan motiflerini şu şekilde tasnif edebiliriz:

³⁸⁶ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.54; Hasan ÖZÖNDER, “Ejder”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.44; İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.129

³⁸⁷ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.129; Hasan ÖZÖNDER, “Ejder”, s.44.

³⁸⁸ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.129; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.54; Hasan ÖZÖNDER, “Sî-Murg”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.178; Celal Esad ARSEVEN, “Zümrüdü Anka (Simurg)”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.5, İstanbul 1998, s.2295.

³⁸⁹ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.129-130; Hasan ÖZÖNDER, “Kilin”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.111.

³⁹⁰ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.130; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.54.

a- Kuşlar, en çok kullanılmış motiflerdir. Özellikle kartal ve güvercin Selçuklular döneminde çok benimsenmiştir.

b- Arslan, kaplan, kurt ve boğa gibi vahşî hayvanlar

c- At, geyik, tavşan, keçi gibi hayvanlar

d- Balık ve diğer deniz hayvanları...³⁹¹

II. 5. 2. 3. 3. Diğer Motifler

II. 5. 2. 3. 3. 1. Rûmî

Rûmî lugatte “Anadolu’ya ait” demektir. Roma İmparatorluğu’nun hüküm sürdüğü ve İran’a kadar uzanan Anadolu Yarımadası’na, Diyâr-ı Rûm denmesi sebebiyle bu ismi almıştır.³⁹² Ancak ismine bakılarak kaynağının eski Yunan olduğunun düşünülmesinden endişelenen Celal Esad ARSEVEN, rûmî tabiri yerine “Selçukî” ismini,³⁹³ Ebuzziya Tevfik Bey de “Türkî” ismini³⁹⁴ kullanmayı uygun görmüşlerdir. Ayrıca Avrupalılar kendilerine girift gelen Rûmî için **yanlış olarak** “arabesk”³⁹⁵ terimini kullanmışlardır.³⁹⁶

Rûmîlerin bitkisel kökenli olduğu yönünde fikir bulunsa da³⁹⁷ Orta Asya Türklerinin çok eski zamanlardan beri tezyinatlarında kullandıkları hayvan şekillerinin üsluplaştırılmasıyla meydana geldiği görüşü daha ağır basmaktadır.³⁹⁸ Bitkisel öğelere bağlanabilecek net ve güçlü ipucu yoktur.³⁹⁹ Tavşan, balık, kurt, kuş, yılan, ejder, bazen de efsânevî yaratıkların kanat, bacak ve bedenlerinin stilize edilmeleriyle ortaya çıktığı genel kabuldür.⁴⁰⁰

³⁹¹ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.12.

³⁹² İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.182; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.19; Hasan ÖZÖNDER, “Rûmî”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.166; Aziz DOĞANAY, “Osmanlı Mimarisinde Tezyinat”, *Osmanlı*, Ankara 1999, c.11, s.325; İlhan ÖZKEÇECİ, a.g.e., s.26.

³⁹³ Celal Esad ARSEVEN, “Bezeme”, s.238.

³⁹⁴ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.182.

³⁹⁵ **Arabesk**: “Arap işi”, “Arap Tarzı” anlamına gelen bir terimdir. İslam sanatındaki büyük bir uyum ve denge ile, birbirine girmiş, iç içe geçme motiflere batılıların verdiği addır. Bkz. Hasan ÖZÖNDER, “Arabesk”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.9; Celal Esad ARSEVEN, “Arabesk”, *Sanat ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.93; İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.182.

³⁹⁶ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.181-182; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.19; Hasan ÖZÖNDER, “Arabesk”, s.9; Celal Esad ARSEVEN, “Arabesk”, s.93.

³⁹⁷ Hatice AKSU, a.g.m., s.97; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.19.

³⁹⁸ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.179; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.19; Hasan ÖZÖNDER, “Rûmî”, s.166; Celal Esad ARSEVEN, “Rûmî”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.4, İstanbul 1998, s.1714; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.3; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.301.

³⁹⁹ Hatice AKSU, *Rûmî Motifinin Kökenleri*, MSÜ Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1998, s.167.

⁴⁰⁰ Ayla ERSOY, *Türk Tezhip Sanatı*, İstanbul 1988, s.17.

Rûmî motifinin günümüze ulaşan en erken örneği Uygur Türkleri'ne ait IX ve X. yy.larda yapılmış Bezeklik fresklerinde görülür.⁴⁰¹ Selçuklular tarafından XI. yy.dan itibaren stilize edilmiş hayvan motiflerinin örneğini tezyinatta görmemiz mümkündür. XIV. yy.a kadar yapılmış süslemelerin çoğunda hayvanları tanımak mümkündür. Ancak XV, XVI ve XVII. yy.larda kökleri belli olmayacak derecede stilize edilmişler yani klasik haline bürünmüşlerdir.⁴⁰²

Rûmî kendine ait bir hat üzerinde birtakım kurallar içinde, sanatkarın yaratma gücüne bağlı olarak çok değişik şekillerde uygulanabilir. Kompozisyonda, bitkisel motiflerle karışık olarak kullanıldığı gibi kendine ait formlar içinde de kullanılabilir. Rûmî, bitkisel kompozisyonlarda kullanıldığı halde onlardan bağımsız bir motif karakteri göstermektedir. Böyle olmasına rağmen, kompozisyondaki bütünlüğü ve çeşitliliği sağlayan en önemli elemandır.⁴⁰³

“Rûmîler, çizilişindeki farklılıkların yanı sıra, desen içinde kullanılış maksadına veya vazifesine göre de farklıdır. Bu sebeple motif iki türlü gruplandırılabilir:

A- Çizilişlerine Göre Çeşitleri:

- 1- Sade (Düz) Rûmî: Kaneviçesinin şeklini muhafaza eden, sade görünümlü rûmîdir.
- 2- Dendanlı (Dilimli) Rûmî: Sade rûmînin sınır çizgisinin dendanlı çizilmiş halidir.
- 3- İşlemeli Rûmî: İri bir rûmînin içinin bitkisel motiflerle süslenmiş halidir.
- 4- Sencîde Rûmî: Simetrik gibi düşünülse de, geometrik manada simetrik olmayan rûmîdir.

5- Sarılma (Pîçîde) Rûmî: Üzerine sarılmış çıkmalarla süslü rûmî çeşididir.

6- Hurdelenmiş Rûmî: İri bir rûmînin içinin küçük rûmîlerle süslenmiş halidir.

B- Desen İçindeki İşlevlerine Göre Çeşitleri:

1- Ayırma Rûmî: Desen, bir çeşni kazanması, câzibesinin artması için paftalara ayrılır ve zemin farklı renklendirilir. Renk ayrımı, iplik, bulut, rûmî gibi uzayabilen motiflerle yapılır. İşte bu gaye ile kullanılan rûmîlere ayırma rûmî denir. Sencîde, sarılma, dendanlı ve hurdelenmiş rûmî gibi bütün rûmîler, aynı zamanda desende ayırma rûmî olarak kullanılabilir.

2- Tepelik: Desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonların başlangıcını teşkil eden simetrik rûmî motifidir.

⁴⁰¹ Ayla ERSOY, a.g.e., s.17; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.3; İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.179; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55.

⁴⁰² Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.19; İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.179-181; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55;

⁴⁰³ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.99; İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.181; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.301

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

4- Hurde Rûmî: İrice, rûmî veya başka bir motifin içini süslemek maksadıyla kullanılan, küçük boy, sâde rûmîdir.”⁴⁰⁴

II. 5. 2. 3. 3. 2. Münhani

Münhani, lügatte eğri ve kavis gibi manalara gelir.⁴⁰⁵ Anadolu Selçukluları’nda çok kullanıldığından dolayı Ord. Prof. Dr. A. Süheyl ÜNVER bu motife “Selçuklu Münhanisi” demiştir.⁴⁰⁶ En erken örnekleri Uygur döneminde yapılan Bezeklik fresklerinde görülür.⁴⁰⁷ XVI ve XV. yy.lar boyunca yani Selçuklu ve Beylikler döneminde kitap tezyînatında çok kullanılmıştır.⁴⁰⁸ Osmanlı döneminde ise önemini kaybetmiştir.⁴⁰⁹ Bu dönemde kullanım alanı hizip gülleri, noktalar ve çok ince sularla sınırlanır.⁴¹⁰ XVIII. ve XIX. yy.larda da tekrar görülmüştür.⁴¹¹

Münhaniler, genel olarak rûmîlerin ve kuşkanatlarının iç bünyelerindeki ayrıntılardan oluşurlar. Rûmîlerde olduğu gibi bir sap üzerinde belirli aralıklarla devam etmeyip birbirlerine yapışık kümeler halinde yani sırt sırta devam ederler. Başlı başına bir desen olarak kullanılabildiği gibi kenar suyu veya çerçeve olarak da kullanımına rastlamak mümkündür.⁴¹² Bu motiflere nüanssız tahrir çekilir. Bitiş noktası, başlangıç noktası ile birleşecekmiş gibi son bulur. Deseni meydana getiren münhanilerin büyüklükleri uyumludur. Boyanması ise aynı rengin farklı tonları ile açık tondan başlanıp içe doğru koyulaşan halkalar şeklinde olur.⁴¹³

⁴⁰⁴ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.182-183; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55-56.

⁴⁰⁵ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.175; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302; Hasan ÖZÖNDER, “Münhani”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.142; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.110.

⁴⁰⁶ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.19; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.4; Hasan ÖZÖNDER, “Münhani”, s.143; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302.

⁴⁰⁷ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.19; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302.

⁴⁰⁸ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.175; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.19; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.110; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302.

⁴⁰⁹ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.175; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.110; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302.

⁴¹⁰ Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302.

⁴¹¹ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.110.

⁴¹² İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.175; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.19; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.55; Hasan ÖZÖNDER, “Münhani”, s.142-143.

⁴¹³ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.175.

II. 5. 2. 3. 3. 3. Çinta(e)mânî

“Timuçin Damgası” veya “Kaplan(Panter) Beneği” olarak da isimlendirilen çintamânî Orta Asya kökenli bir motiftir. İki altta biri üstte olmak üzere üç yuvarlak noktadan ve iki dalgalı çizgiden meydana gelir. Beraber kullanıldıkları gibi ayrı ayrı da kullanılmışlardır. Motif, çatma, kumaş, kaftan, kavuk örtüsü gibi dokumalarda; halı ve çini sanatında tezhipten daha geniş bir kullanım sahası bulmuştur.⁴¹⁴

Japonlar ve Çinliler inci olarak yorumladıkları bu üç beneğin Buda’nın üç rûhânî vasfını gösterdiğine inanırlar. Osmanlıda ise; içine çizilen daireler sayesinde hilal şekli verilen üç benek güç, kuvvet, saltanat ve bereket sembolü olarak kullanılmıştır. En erken örneği 1515 tarihli Mantıku’t-Tayr adlı yazma eserin sayfa kenarlarında görülmüş olup bu tarih Yavuz Sultan Selim’in Tebriz’i alıp (1514) buradaki sanatkârları İstanbul’a getirmesinden sonraya rastlamaktadır.⁴¹⁵ Topkapı Sarayı Müzesi’nde IV. Murat’a ait ipekli bir kaftan da yalnızca çintamânî motifi ile süslenmiştir.⁴¹⁶

II. 5. 2. 3. 3. 4. Bulut

Semâda toplanan ve muhtelif şekiller alan gök cisimleridir. Tezvinatta da doğadan stilize edilerek kullanılan bu motifin çıkış yeri olarak Çin gösterilmektedir ki bu nedenle “Çin Bulutu” da denilmiştir.⁴¹⁷ Ayrıca “çiğ”⁴¹⁸ ve “Moğol Düğümü”⁴¹⁹ diye de isimlendirilmiştir.

Gerek eski Çin sanatında gerekse İran sanatında, özellikle minyatürlerde konular umumiyetle efsanelere bağlanır. Motifler de bu konulara uygun şekilde, genellikle hayal mahsulüdür. Nitekim Çin tazyînâtında sıkça rastlanan bulut motifinin, mitolojik varlıklardan simurg ve ejderhanın boğuşmaları sırasında, hırs ve gazap hali olarak burunlarından çıkan buharı veya ateşi ifade ettiği belirtilmiştir.⁴²⁰ Motifin Çin’den Anadolu’ya gelişi Timurlularla

⁴¹⁴ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.169; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.63; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.5; Hasan ÖZÖNDER, “Çintamânî”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.31; Celal Esad ARSEVEN, “Çintamani”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.412.

⁴¹⁵ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.169; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.63; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.5; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.303.

⁴¹⁶ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.169; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.63; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.5; Hasan ÖZÖNDER, “Çintamânî” s.31; Celal Esad ARSEVEN, “Çintamani”, s.412; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.303.

⁴¹⁷ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.153; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.69; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.5; Aziz DOĞANAY, a.g.m., s.326.

⁴¹⁸ Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302; Aziz DOĞANAY, a.g.m., s.326.

⁴¹⁹ Aziz DOĞANAY, a.g.m., s.326.

⁴²⁰ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.153; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.69; Hasan ÖZÖNDER, “Bulut”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.21.

olan münasebetler sırasında Herat Ekolü vesilesi ile olduğu düşünülmektedir.⁴²¹ Türk tezyînâtında ilk kullanılışı XV. yy.da olmuş,⁴²² XVI. yy.ın sonlarına doğru ise kaybolduğu görülmüştür.⁴²³

Bulut diğer hiçbir motifle birleşmeden bütün kompozisyonu doldurabilir.⁴²⁴ Bitkisel kompozisyonda rûmî motifinin yerine kullanılabilir. Bunlardan başka motiflerle birleşmeyip kendi çizgileri üzerinde tertiplenirler.⁴²⁵

Bulut motifi çeşitleri itibariyle ikiye ayrılır:

1- Yığma Bulut: Kompozisyonda boşluk doldurmak içindir. Desenin çıkış noktalarına esas teşkil eder. Minyatürlerde gökyüzündeki bulutu temsil eder. Simetrik ve simetrisiz olabilir. Büyük zemin için kullanılıyorsa çift çizgi ile süslenebilir.

2- Dolantı (Çizgi) Bulut: Kaneviçesi çizildikten yani sınırı belirlendikten sonra İki ayrı yöndeki iki çizginin muhtelif noktalarda kesişmesi suretiyle çizilir ve çizgilerin kesişme noktaları birer motifle kaplanır. Kullanılış şekline göre şu şekilde gruplandırılır.

a- Dağınık (Serbest) Bulut: Kompozisyon içindeki diğer motifler arasında desene bir çeşni katmak için kullanılır.

b- Ayırma Bulut: Deseni tekdüzelikten kurtarıp paftalara ayırmak için kullanılır.

c- Ortabağ: Desen içinde sapları bağlama vazifesi görür. Çiziminde genellikle simetri vardır. İki çeşidi vardır: Birincisi, dolantı bulutun bir noktada başka bir bulutla bağlanması için kullanılır; ikincisi ise; genellikle simetrik olup “Gerdanlık” veya “Çember” diye isimlendirilir. Motif başlangıcı olarak ve buketlerin saplarını bağlamak için kullanılır.

d- Tepelik: Simetrik olup motifin veya kompozisyonun tepe noktasında kullanılır.

e- Hurde Bulut: İri motiflerin içlerini süslemek için kullanılır.⁴²⁶

II. 5. 3. Tezhipte Renk

Güneş ışınlarının, eşya üzerine çarpıp yansımasıyla gözümüzde meydana getirdiği duyuumlara renk denir.⁴²⁷ Renk, tezhibin temel unsuru olup renksiz tezhip düşünülemez. Tek veya az renkle yapılmış tezhibler olabilir ama renksiz tezhip olmaz. Renkler gelişi güzel de

⁴²¹ Aziz DOĞANAY, a.g.m., s.326.

⁴²² İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.153; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.69; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.4; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302.

⁴²³ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.69; Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302.

⁴²⁴ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.69.

⁴²⁵ Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.302.

⁴²⁶ İnci A. BİROL, Çiçek DERMAN, a.g.e., s.153; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.59-60; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.105-106.

⁴²⁷ Hasan ÖZÖNDER, “Renk”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.161; Celal, Esad ARSEVEN, “Renk”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.4, İstanbul 1998, s.1641.

kullanılmaz. Çünkü, nasıl şekillerin, motiflerin ve formların uyumları önemliyse renklerin de uyumları ve yaptıkları etkiler önemlidir.⁴²⁸

Eski devirlerde kullanılan renkler genellikle kök ve toprak boyalardan elde edilirdi. Boyalar incecik toz haline getirildikten sonra arap zıncı ile ezilir ve ondan sonra kullanılırdı. Günümüzde ise bu boyaların yerini çeşitli afiş boyaları, sulu boya ve guaj almıştır. En eski bilinen boyalar, balmumu isinden yapılan siyah, üstübeç beyazı, lapis lazuli ve lahor çividi lacivertleridir. Altın ile laciverdi birbirine yakıştıran Türk sanatkarları yy.lar boyu en çok bu karışımı kullanmışlardır.⁴²⁹

Tezhip sanatında kullanılan renklere, devirlerine göre baktığımızda şu tabloyu görürüz. Selçuklularda ağırlıklı renk altın, mavi ve kırmızı kahveridir. Fatih devri tezhibinde, karakteristik Fatih devri mavisi, beyaz, yeşil, siyah ve süryan (turuncu); II. Bayezid tezhibinde de altın üzerine altın (zerenderzer) ile yapılan süslemeler ve mavi ile altın dengesi hâkimdir. XVI. yy.da klasik devirde başlıca renk lacivert ve altın olup motiflerde hemen hemen bütün renkler denenmiştir. XVII. yy.da, XVI. yy.ın parlak, canlı ve kendisine has renklerinin kaybolup altının ön plana çıktığını görürüz.⁴³⁰ XVIII. yy.ın ortalarından itibaren Avrupa tesiri altına girmeye başladığında, Barok ve Rokoko sanatları hakim en önemli faktörlerden olan ve Osmanlı tezhip sanatında o devre kadar hiç görülmeyen, renklerin koyulu açıkla kullanımı, bezemeye perspektif vererek derinlik kazandırmakta ve ışık gölge kontrastı karşımıza çıkmaktadır.⁴³¹

II. 6. Tezhip Sanatının Kullanım Alanları

II. 6. 1. Yazma Kitaplarda

II. 6. 1. 1. Ciltler (Cild)

Cilt, Arapça bir kelime olup lügatte deri anlamına gelir. İstilahta ise bir mecmua veya kitabın yapraklarını dağılmadan ve sırası bozulmadan bir arada tutabilmek için yapılan koruyucu kapağa cilt (cild) denir.⁴³² Bu işe en uygun malzeme deri olduğu için tüm kitap kaplarına cild(deri) denilmiştir.⁴³³

⁴²⁸ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.70.

⁴²⁹ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.23.

⁴³⁰ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.116.

⁴³¹ Şule AKSOY, “Kitap Süslemelerinde Türk Barok-Rokoko Üslubu”, *Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi*, , S.6, Ankara 1997s.130

⁴³² Ahmet Saim ARITAN, “Ciltçilik”, *TDV. İA.*, c.7, İstanbul 1993, s.551; Celal Esad ARSEVEN, “Cild”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.341; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.122; Hasan ÖZÖNDER, “Cild”, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.24.

⁴³³ Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.551.

Klasik bir kitap cildini dört kısımda inceleyebiliriz:

1- Alt ve Üst Kapak: Kitabın alt ve üstünü örter.

2- Dip (Sırt): Kitabın arka yüzünü yani yaprakların birleştirildiği sırt kısmını örter.

3- Miklep (Cilt Kanadı): Sol kapak üzerindedir. Ucu genelde üçgen olup bazen de yamuk dörtgen şeklindedir. Sertâbın kapalı tutulmasını sağlar.

4- Sertâb: Miklebin kapağa bağlandığı yerdir.⁴³⁴

Ele geçen en eski cilt kapakları IV. yy.a ait olup papirüs üzerine sade ve gösterişsiz bir şekilde yapılmışlardır. Sanat eseri niteliği taşıyan ilk ciltler ise VIII-IX. yy.da Mısır'da Koptlar ve Orta Asya'da Uygurlular tarafından yapılmış olup aralarında büyük benzerlik bulunmaktadır. İslam cilt sanatına ait bilinen en eski örnekler Mısır ve Tunus'ta bulunmuş olup Tulunoğulları dönemine aittir. X-XIII. yy.lardaki İslam âlemindeki ciltler büyük benzerlik içerir. XI. yy.ın sonlarına doğru Anadolu'ya hâkim olan Selçuklular, burada XII ve XIII. yy.larda çok güzel cilt örnekleri meydana getirmişlerdir. Anadolu Selçuklu cilt üslubu, XIII. yy.ın ikinci yarısından itibaren Memlûklüler'de, XIV. yy.dan itibaren de İlhanlılar ve Karamanoğulları başta olmak üzere Anadolu beliklerinde devam etmiş ve aynı zamanda Osmanlı cilt sanatına geçişi sağlamıştır. XVI. yy.dan itibaren de klasik Osmanlı ciltçiliği Türk ve İslam cilt sanatının en büyük temsilcisi olmuş ve bu durum XX. Yy.a kadar sürmüştür.⁴³⁵

Cilt yapımında değişik alet, malzeme, üslup ve teknikler kullanılır. Ancak bunlar, konumuzun sınırlarını aşacağı için biz burada sadece cilt çeşitleri ve ciltlerde kullanılan tezyînatla ilgili genel bilgi vereceğiz.

Malzemelerine göre cilt çeşitleri şunlardır:

1- Deri Ciltler: Ana malzeme deri olmakla birlikte farklı teknik ve motiflerle yapılan çok değişik çeşitleri vardır. Genellikle koyun (meşin), keçi (sahtiyan) ve ceylan (rak) derisi⁴³⁶ nadiren de sığır derisi (kösele)⁴³⁷ kullanılır. Ayrıca kağıdın bilinmediği zamanlarda ve ilk İslam ciltlerinde deri ince tahta plaklar üzerine kaplanmış, ancak kısa sürede ahşabın yerini mukavva almıştır.⁴³⁸ Mukavva, üstüne bir kağıt yapıştırılarak kullanılan ve deri ciltlerin omurgasını oluşturan ciltlere “mukavva ciltler”⁴³⁹ denir.

⁴³⁴ Kemal ÇİĞ, *Türk Kitap Kapları*, İstanbul 1971, s.9; Celal Esad ARSEVEN, “Cild”, s.342; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.124; Hasan ÖZÖNDER, “Cild”, s.24-25; Mine Esiner ÖZEN, *Türk Cilt Sanatı*, İstanbul 1997, s.10.

⁴³⁵ Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.551-552.

⁴³⁶ Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.554; Mine Esiner ÖZEN, *Türk Cilt Sanatı*, s.13; Celal Esad ARSEVEN, “Cild”, s.342.

⁴³⁷ Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.554

⁴³⁸ Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.554.

⁴³⁹ Mine Esiner ÖZEN, *Türk Cilt Sanatı*, s.13.

2- Lâke Ciltler: Lâk veya rugânî denilen ve suda erimeyen bir çeşit vernik ile yapılır.⁴⁴⁰ Mukavva veya derinin perdahlanıp verniklendikten sonra üzerinin altın veya boya ile tezyî edilmesinden sonra tekrar verniklenmesi ile elde edilir. Bu tip ciltlere “Rugânî” veya “Edirnekârî” de denir.

3- Murassa’ (Mücevherli) Ciltler: Yakut, zümrüt, inci, elmas, fildişi gibi kıymetli taşlarla bezenmiş ciltlerdir.

4- Ebrulu Ciltler: Ebrunun, cildin alt ve üst kapaklarında veya miklebinde kullanılmasıyla hazırlanan ciltlerdir.

5- Kumaş Ciltler: Mukavva üzerine keten, kadife veya ipekli kumaş kaplanarak yapılan ciltlerdir.

6- Çarkûşe Ciltler: Kadife, ipek veya işlemeli kumaşlarla kaplanmış ve kenarları (Köşebentleri) da deri ile çevrilmiş ciltlerdir.⁴⁴¹

Anadolu Selçuklu ciltlerinde çok değişik tarzlarda şemseli, rûmîli, geometrik, bitkisel, yazılı, geçme ve girift örgülü ana süslemelerin dışında nokta, balık pulu, gamalı haç, çarkıfelek, zincir-i saâdet, hilâl, gülçe, zikzak, baklava dilimli, fırır ve güneş kursu gibi değişik motifler de görülür. Fatih devri ve II. Bayezid dönemleri ciltte yükselme devri olmuştur. Bu devirde şemselerin⁴⁴² yuvarlak olanlarına rastlanmakla birlikte çoğunlukla ovaldır.⁴⁴³ Ciltleri çoğunlukla üç yaprak, gonca, ıtır yaprağı, bulut, tepelik, penç, hatâyî, ortabağ, tığ, nilüfer, gül ve rûmî geçmeler süsleyip, manzara, girift tezyînat ve canlı motifler pek bulunmaz.⁴⁴⁴

XVI. yy. yani klasik dönemde tezyînat İran ciltlerinin aksine tüm zemini kaplamaz. Sadece oval olarak işlenip salbektidir. Bu dönemde XV. yy. motifleri kullanılmakla birlikte daha çok klasik devrin bütün sanat kollarında hakim olan stilize nar çiçeği, altılı çiçek, çintemâni, bulut ve tırtıl yapraklar görülür. XV. yy. ciltlerinde olduğu gibi kabartma şemse ile köşebentlerin arası çoğunlukla boş bırakıldığı halde bazen bunların aralarına kabartma veya halkâr tarzı motiflerin yapıldığı mülemma şemseler de vardır.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Mine Esiner ÖZEN, *Türk Cilt Sanatı*, s.13; Hasan ÖZÖNDER, “Lâke”, (*Ansiklopedik*) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.117.

⁴⁴¹ Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.552-553; Mine Esiner ÖZEN, *Türk Cilt Sanatı*, s.13-30.

⁴⁴² **Şemse:** Arapça “şems” yani güneş kelimesinden gelir. Güneş süslemesini andırır. Tezhip ve tezyînatla özellikle de cilt sanatında yaygın olarak kullanılır. Bkz. Celal Esad ARSEVEN, “Şemse”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.4, İstanbul 1998, s.1880; Hasan ÖZÖNDER, “Şemse”, (*Ansiklopedik*) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.184.

⁴⁴³ Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.556.

⁴⁴⁴ Kemal ÇİĞ, a.g.e., s.12; Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.556.

⁴⁴⁵ Kemal ÇİĞ, a.g.e., s.14-15; Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.557.

XVII. yy.da imparatorluğun duraklamasına paralel olarak diğer sanat kollarında olduğu gibi cilt sanatında da bir duraklama oldu. Teknikte bir değişik olmamasına rağmen kompozisyonlarda ve motiflerde işçilik açısından bariz bir gerileme görülür. XVIII. asırda yeniden klasik devrin güzel örneklerine dönülür. Klasik üslûbun yanı sıra lâke, realist motifli, yekşah ve barok-rokoko ciltler görülür. Barok-Rokoko ciltler klasik devir cilt kapaklarında esas şema olan şemse ve köşebentler önemini korumuş, stilize süslemeler az da olsa görülmekle birlikte yerini realist çiçeklere ve yapraklara bırakmıştır. XIX ve XX. yy.da ise herhangi bir üslup ve teknikten söz etmek mümkün değildir.⁴⁴⁶

II. 6. 1. 2. Zahriye Sayfaları

Zahr, Arapça bir kelime olup lügatte sırt veya arka anlamına gelir. Sırtlık anlamına gelen “Zahriye” de buradan türemiştir.⁴⁴⁷ Istılâhî manası ise yazma kitaplarda esas metnin başladığı ilk sayfanın bir öncesindeki sayfa için kullanılan deyimdir.⁴⁴⁸ Bu sayfalar bazen boş bırakılabildiği gibi bazen de vakıf kaydı, kitap başlığı, meşhur bir şahsın hükmü veya bir beyit yazılmıştır. Zahriye tezyînâtının içine veya dışına eseri kimin yazdığı yahut kimin için yazıldığını belirten bir cümle(Temellük Kitâbesi) yerleştirilir ki o zaman bu sayfaya “Unvan Sayfası” veya “Temellük Sayfası” denir.⁴⁴⁹ Tezhip terminolojisinde kabul gören bu isimden başka “İlk Sayfa Tezhibi” de denilmiştir.⁴⁵⁰ Zahriye sayfasında, Mushaflara mahsus olarak yukarıda belirttiğimiz yazıların yerine Kur’an-ı Kerim’in benzersiz üslup ve beyanını belirten⁴⁵¹ veya ona ancak temiz kimselerin dokunabileceğini⁴⁵² hatırlatan bir ayete yer verilmektedir.⁴⁵³

Zahriye sayfaları, özellikle padişahlara sunulmak için hazırlanan ya da varlıklı bir şahıs tarafından hazırlatılan eserlerde görülür.⁴⁵⁴ Genellikle tek veya karşılıklı iki sayfa olmakla beraber karşılıklı üç, dört ve hatta yedi, sekiz sayfaya kadar çıkmaktadır.⁴⁵⁵ Kare,

⁴⁴⁶ Kemal ÇİĞ, a.g.e., s.17-20; Ahmet Saim ARITAN, a.g.m., s.557.

⁴⁴⁷ Ferit DEVELLIOĞLU, a.g.e., s.1402.

⁴⁴⁸ Mine ESİNER ÖZEN, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul 1985, s.79; F. Çiçek DERMAN, *Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi*, s.292; Zeren TANINDI, “Osmanlı Sanatında Tezhip”, *Osmanlı*, c.11, Ankara 1999, s.120.

⁴⁴⁹ Mine ESİNER ÖZEN, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, s.79; F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292; Zeren TANINDI, a.g.m., s.120.

⁴⁵⁰ Zeren TANINDI, a.g.m., s.120.

⁴⁵¹ İsrâ 17/88 (Ey Muhammed! De ki: “Yemin olsun, eğer insanlar ve cinler bu Kur’ân’ın benzerini getirmek üzere toplansalar ve birbirlerine yardımcı olsalar bile, yine onun bir benzerini meydana getiremeyeceklerdir.”)

⁴⁵² Vâka’ 56/79 (Ona temizlenenlerden başkası el süremez.)

⁴⁵³ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292.

⁴⁵⁴ Seher AŞICI, a.g.t., s.29-30; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.51.

⁴⁵⁵ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.51.

dikdörtgen, daire, oval, mekik ya da yıldız planlarında yapılmışlardır.⁴⁵⁶ Sadece tezhipli yapıldığı gibi, tezhip ve halkârî tekniğinin bir arada kullanıldığı örneklerle de rastlanır.⁴⁵⁷

Zahriyeler devirlere göre farklılık gösterirler. Selçuklu döneminde tek sayfa şeklinde hazırlanmışlardır.⁴⁵⁸ Fatih döneminde karşılıklı çift sayfa şeklinde, XVI. yy.da tek sayfa, fakat plan ve tezyînat itibarıyla mükemmel olduğu görülür.⁴⁵⁹ XVII. yy.dan itibaren neredeyse hiç yapılmamakla birlikte ender görülen örneklerde ise eski inceliğini kaybetmiştir.⁴⁶⁰ XIX. yy. yazma eserlerinde ise bu sayfalara rastlanmamıştır.⁴⁶¹

II. 6. 1. 3. Serlevha (Başlık) Sayfaları

Ser, Farsça bir kelime olup lügatte “baş”manasına gelir.⁴⁶² “Serlevha” da “Baş Levha” manasına gelir. İstilahta ise: Mushafın, zahriyeden sonra gelen ilk sayfasına Fatiha Sûresi’nin tamamı ve ikinci sayfasına da Bakara Sûresi’nin ilk âyetleri⁴⁶³ (Bazı serlevha örneklerinde Fatiha Sûresi’nin her iki sayfaya yazılıp, Bakara Sûresi’nin, serlevhadan sonra gelen sayfaya yazıldığı ve sûre başı tezhibi yapıldığı görülür.)⁴⁶⁴ karşılıklı yazılarak etrafına zengin bir tezhip yapılır ki bu sayfaya “Serlevha” denir.⁴⁶⁵ Serlevhaya; “başlangıç sayfası”,⁴⁶⁶ “baş levha”,⁴⁶⁷ “başlık”,⁴⁶⁸ “dibâce”,⁴⁶⁹ “mihrâbiye”⁴⁷⁰ gibi isimler de verilir. Serlevha, ender olmakla beraber mushaf dışındaki yazma eserlerde de -Muhibbî Dîvânı gibi- vardır.⁴⁷¹

⁴⁵⁶ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.75; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.36.

⁴⁵⁷ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.36.

⁴⁵⁸ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.68.

⁴⁵⁹ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.10.

⁴⁶⁰ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292.

⁴⁶¹ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.76.

⁴⁶² D. Mehmet DOĞAN, a.g.e., s.1162.

⁴⁶³ Günümüzde elif-lam-mim (لـ) olarak bildiğimiz Bakara Sûresi’nin ilk beş ayetidir. Ancak önceleri Mushaflarda bu hususa dikkat edilmediği için bu genel ifade kullanılmıştır.

⁴⁶⁴ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.37.

⁴⁶⁵ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.76; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.51; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.10; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.68.

⁴⁶⁶ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.76.

⁴⁶⁷ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.68; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.76.

⁴⁶⁸ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.36; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.10; Mine ESİNER ÖZEN, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, s.79; Hasan ÖZÖNDER, “Ser-Levha”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.176.

⁴⁶⁹ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.10; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.76.

⁴⁷⁰ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.36; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.10.

⁴⁷¹ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292.

Serlevha sayfaları, karşılıklı iki sayfadan oluşur ve bunlar simetrik olarak tezhip edilir.⁴⁷² Sayfa düzeni itibariyle ikilil (taç), kubbeli (mihrâbiyeli) ve mürekkep olmak üzere üç grupta toplanır. Dikdörtgen çerçeveli ve dikdörtgen çerçevenin uzun kenarının ortasına yerleştirilen kubbemsi bir çıkıntı varsa buna kubbeli (mihrâbiyeli), çıkıntı üçgen şeklinde veya düz ise ikilil (taç), iki farklı biçimi bünyesinde barındırıyorsa buna da mürekkep formda serlevha denilmektedir.⁴⁷³ Serlevhaların tezhip sanatı açısından önemi büyüktür. Çünkü buralardaki tezhipler sanatçısının ustalığını gösterir. Mushaflarda en çok tezhip bulunan sayfalar serlevhalardır.⁴⁷⁴ Tezhibin başlıca amacı olan yazının ön planda, tezhibin ikinci planda olma ilkesi kimi zaman burada terk edilir.⁴⁷⁵ Cüzlü Mushaflarda her cüzün başına serlevha yerine tek taraflı unvan sayfası şeklinde bir tezhip yapılır.

XIV. yy.a kadar serlevha tezhipleri sadece sağ başlangıç sayfasının tezhiplenmesi şeklindedir. Kur'an-ı Kerim'lerde karşılıklı sağ ve sol sayfaları tezhiplene geleneği XIV. yy.da başlar ve gelişir.⁴⁷⁶ XVI. yy.a kadar serlevhadan önce gelen zahriye sayfalarının önemi azalarak, bütün ağırlık serlevha tezhibine verilmiştir.⁴⁷⁷ Yine bu yüzyılda yapılan serlevha tezyînâtı tezhip sanatımızın zirvesini yansıtır. Genellikle dikdörtgen formunu muhafaza eden serlevhalarda klasik motifler kullanılmıştır.⁴⁷⁸ XVI. yy.dan sonra gerilemeye başlayan tezhip sanatı ile birlikte serlevha tezhipleri de eski ihtişamını kaybetmiştir.⁴⁷⁹ XIX. yy. serlevha tezhipleri, klasik serlevha tezhiplerinden çok farklı bir üslupta yapılmıştır. En önemli özelliği altının tüm sayfa yüzeyine yayılması, kumlama veya üç nokta şeklinde iğne perdahı tekniklerinin uygulanmasıdır. Yine bu yüzyılda yapılan serlevhalarda baskın olan motif çiçektir. Barok-Rokoko-Art Nouveau üsluplarının, seçilen motifleriyle tasarlanan çiçekler, cetvellerin olmadığı sayfalarda özgürce ve altın zeminler üzerinde bahçelerdeki canlılıklarıyla yer almışlardır.⁴⁸⁰

II. 6. 1. 4. Unvan Sayfaları

⁴⁷² Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.10; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.68; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.36; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.76.

⁴⁷³ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.76.

⁴⁷⁴ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.37.

⁴⁷⁵ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.10; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.68.

⁴⁷⁶ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.68.

⁴⁷⁷ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.10.

⁴⁷⁸ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.37.

⁴⁷⁹ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", s.292.

⁴⁸⁰ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.77.

Unvan sayfası, Kur'an-ı Kerim dışındaki yazma kitaplarda serlevha görevini üstlenir. Ancak aralarında önemli bir fark vardır. Serlevhalar, mutlaka karşılıklı ve simetrik çift sayfadan meydana gelir. Daha çok Mushaflarda bulunsa da padişaha sunulmak üzere hazırlanan eserlerde de rastlanmaktadır. Unvan sayfasındaki bezeme ise sadece metnin üst kısmında yer alır ve tek sayfadadır. Divanlar ve sultanlara sunulmak için hazırlanmış bazı yazma eserlerin başlangıcında da çift taraflı ve simetrik tezhiplenmiş unvan sayfası bulunabilmektedir. Cüzlü Mushaflarda, cüz başlarında bulunan tek taraflı tezyînât da unvan sayfası şeklindedir.⁴⁸¹ Öyle eserler vardır ki içersinde en az iki-üç farklı metin vardır. Bunların her birinde metin başı unvan sayfası şeklinde süslenir.⁴⁸²

Serlevha tezhiplerinde olduğu gibi unvan sayfa formları da üç grupta toplanabilir. Bunlar ikilil (taç), kubbeli (mihrâbiyeli) ve mürekkeptir. Unvan sayfalarında kullanılan tezhip teknikleri, genellikle zemini boyalı klasik tezhip ve zerenderzer teknikleridir. Serlevhaların kenar suyunda sıkça görülen halke tekniği, unvan sayfalarında neredeyse hiç kullanılmamıştır. Ancak unvan sayfalarında bazen görülen koltuklar tezyinatlarında halke ve çift tahrir teknikleri ile tezyin edilmişlerdir.⁴⁸³

II. 6. 1. 5. Sûre Başları

Kur'an-ı Kerim'i meydana getiren bölümlere sûre denilmekte olup 114 tanedir. Sûrelerin her birinin başında sûrenin adı, nerede indiği, kaç âyet olduğu hakkında kısa bilgi veren Arapça satırlar yer alır. Bu satırların etrafı da çeşitli formlarda tezyîn edilir.⁴⁸⁴ Sûre başları mushaflarda serlevhadan sonra gelir.⁴⁸⁵ Yani sûre başı tezhipleri Fatiha ve Bakara Sûreleri'nin başında olmaz çünkü bu sayfalar özel olarak tezyîn edilir ve serlevha ismini alır. Ancak serlevhanın her iki sayfasına Fatiha Sûresi yazılıp tezhiplenmişse Bakara Sûresi'nin başına diğer sûre başı tezhiplerinden daha güzel olacak şekilde sûre başı tezhibi yapılır.⁴⁸⁶ Bu alanlarda uygulanan tasarım 114 sûrenin başında da aynı olabileceği gibi üslup ve karakterlerindeki bütünlük içersinde farklı farklı da tezyin edilebilir.⁴⁸⁷ Sûre başı tezyinatında dikkörtgen formun yanı sıra kubbeli ve taçlı formlarda kullanılmıştır.⁴⁸⁸

⁴⁸¹ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.51-53.

⁴⁸² Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.77.

⁴⁸³ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.52-53.

⁴⁸⁴ Hasan ÖZÖNDER, "Sûre Başı Tezhibi", *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.181; Seher AŞICI, a.g.t., s.23; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.38.

⁴⁸⁵ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.10.

⁴⁸⁶ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.37-38.

⁴⁸⁷ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.79.

⁴⁸⁸ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.38; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.11.

Klasik tezyînatıta cetvellerle sınırlanan bu bölümü üç bölümde incelememiz mümkündür. Birincisi, sûre hakkında bilgi verilen yazı kısmı; ikinci ve üçüncüsü ise bu yazının sağ ve sol tarafında simetrik olarak tezyîn edilen alanlardır.⁴⁸⁹ Çoğunlukla birinci kısmın zemini sıvama altın⁴⁹⁰ ya da çivit⁴⁹¹ boyalıdır. Bunun üstüne üstübeç (beyaz mâdenî boya)⁴⁹² ile sûre hakkındaki bilgiler yazılır.⁴⁹³ Bu alanın kenarları simetrik olarak dönemin özelliklerine göre tezyîn edilir. Ancak XIX. yy. sûre başlıklarında çoğunlukla cetveller kalkmış, uzun saplı çiçeklerin sınırlandırdığı asimetrik ya da ters simetrik, buketlerin, bereket boynuzlarının, uçuşan fiyonkların sınırlandırdığı ½ planlı simetrik planlı sûre başlıkları yapılmıştır.⁴⁹⁴

II. 6. 1. 6. Bölüm Başları

Kur'an-ı Kerim dışındaki eserlerde konunun başladığı bölümdür. Unvan sayfasından farkı tıgısız olmasıdır. Genellikle dikdörtgen planlıdır.⁴⁹⁵ Konunun adı veya şiir ise şiirin adı, genellikle sıvama altın zemin üzerine üstübeçle yazılır ve dikdörtgen alanın tam ortasında yer alır. Bu alanın etrafı da dönemin özelliğine göre tezyîn edilir.⁴⁹⁶

II. 6. 1. 7. Hâtime (Ketebe) Sayfaları

Hâtime lügatte “bitiş” manasına gelir.⁴⁹⁷ Bir tezhip terimi olarak ise: “Yazma kitaplarda, müellifin, eserini bitirirken yazdığı duaları, hattatını, varsa müzehhibini belirttiği sayfadır.”⁴⁹⁸ Atölye çalışması şeklinde oluşturulan, hocasınca yeterliliği onaylanmayan sanatkârın hazırladığı ve müzehhibin kendini gizlediği eserler imzasıdır.⁴⁹⁹

Sadece halkâr, sadece klasik tezhip veya her ikisinin bir arada kullanılması ile tezyîn edilen⁵⁰⁰ hâtime sayfasının tezhibi diğer sayfalara göre daha sadedir.⁵⁰¹ Bu sayfa hattat açısından metnin müzehhip açısından da tezyînatın sona erdiği sayfadır. Müzehhip, hattatın

⁴⁸⁹ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.79; Seher AŞICI, a.g.t., s.23-24.

⁴⁹⁰ Seher AŞICI, a.g.t., s.23; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.11; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.38.

⁴⁹¹ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.38.

⁴⁹² Celal Esad ARSEVEN, “Üstübeç”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.5, İstanbul 1998, s.2182.

⁴⁹³ Seher AŞICI, a.g.t., s.24; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.11; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.38.

⁴⁹⁴ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.79.

⁴⁹⁵ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.79; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.53.

⁴⁹⁶ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.53.

⁴⁹⁷ D. Mehmet DOĞAN, a.g.e., s.539.

⁴⁹⁸ Mine ESİNER ÖZEN, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, s.25.

⁴⁹⁹ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.81.

⁵⁰⁰ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.38.

⁵⁰¹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.71.

bu sona erişi sembolize etmek istercesine ters üçgen şeklinde tamamladığı yazının her iki tarafında kalan üçgen sahalar dönemin özelliklerine, tezhip anlayışı ve seviyesine göre tezyîn eder. Sipariş veren kişinin mevkiinin ve maddi gücünün iyi olması durumunda bu sayfadan önce veya sonra zahriye benzeri sadece tezhip yapılmış, yazısız sayfalar da yer alabilir.⁵⁰² İmza bazen hâtime sayfasına değil de bu sayfaya gizli veya açık şekilde yazılabilir.⁵⁰³

II. 6. 1. 8. Güller

Kur'an-ı Kerim ile ilgili genel bilgi verdiğimiz birinci bölümde Kur'an-ı Kerim'in bazı bölümlere ayrıldığını belirtmiştik. İşte bu bölümleri gösteren tezyînat formu "gül" diye isimlendirilir.⁵⁰⁴ Bunlara "gül" isminin verilmesi ise tezyînat formunun güle benzemesinden dolaydır.⁵⁰⁵ İşaret ettikleri yerler göre şu şekilde isimlendirilirler:

Cüz Gülü: Cüzlerin başladığı sayfalarda bulunur. Mushafta 30 cüz vardır.

Sûre Gülü: Sûrelerin başlangıcında bulunur. Mushafta 114 sûre vardır.

Hizib Gülü: Her beş sayfada bulunur. Mushafta 120 tanedir.

Aşere Gülü: Her on sayfada bulunur. Mushafta 60 tanedir.

Secde Gülü: Secde âyetinin hizasında bulunur. Mushafta 14 secde âyeti vardır.⁵⁰⁶

Kur'an-ı Kerim dışındaki yazma eserlerde de görülen güllerin ortasına o sayfadaki konu yazılır.⁵⁰⁷

Güller, sayfanın dışa bakan kenarında ve çerçeve dışında kalan alana yapılır. Aynı sayfada birden fazla gül varsa aynı hizada yer alırlar.⁵⁰⁸ Klasik gül planları yuvarlak formdadır. Ortası boş çevresi müzehheptir.⁵⁰⁹ Gül tığları alt ve üstte olmak üzere iki yönde olup gülden ik-üç misli büyüktürler. Bezeme işi tamamlanınca hattat, üstübeç mürekkeple, sûre güllerinin ortasına sûre isimlerini; secde güllerinin ortasına "secde" kelimesini; cüz, hizib ve aşere güllerinin ortasına da numaralarını yazar.⁵¹⁰ Klasik tarzdaki bu form XIX. yy.da kullanılmamış ve güller çiçek buketleri şeklinde tezyîn edilmiştir.⁵¹¹

⁵⁰² Seher AşICI, a.g.t., s.27-28.

⁵⁰³ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.81.

⁵⁰⁴ Seher AşICI, a.g.t., s.24

⁵⁰⁵ Farık TAşKALE, a.g.t., s.69.

⁵⁰⁶ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.39.

⁵⁰⁷ Mine ESİNER ÖZEN, *Türk Cilt Sanatı*, s.22.

⁵⁰⁸ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", s.292.

⁵⁰⁹ Mine ESİNER ÖZEN, *Türk Cilt Sanatı*, s.22; Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.39; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.80.

⁵¹⁰ F. Çiçek DERMAN, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", s.292.

⁵¹¹ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.80.

II. 6. 1. 9. Duraklar

“Nokta”⁵¹² veya “Vakfe”⁵¹³ de denilen Kur’an-ı Kerim’de âyetlerin, diğer yazma eserlerde ise iki cümle arasında konulan işarettir.⁵¹⁴ Âyetlerin veya cümlelerin sonlarına konulduğu için durak ismi almışlardır.⁵¹⁵ Dönemlere göre farklı tasarım ve renkleriyle yazıdaki monotonluğu gidermek, gözü dinlendirmek ve eseri süslemek gibi görevleri vardır.⁵¹⁶ Duraklar ne çok büyük ne de çok küçük olmalı, yazı kalınlığı ve satırla orantılı olmalıdır. İşlenirken dikkat edilecek diğer bir husus da yuvarlağının satır çizgisine teğet değil, hafifçe üstünde olmasıdır.⁵¹⁷

İlk Mushaflarda çok küçük noktalar halinde olan duraklar, Memlûklüler zamanında, Mushafların devasa büyüklükleri nispetinde büyümüş ve gelişmiştir. Memlûklüler ve Selçuklular zamanında iç içe çok sayıda renkli dairelerle yapılan duraklar, ilerleyen zaman içinde Mushafların ebadı küçülünce, farklı özellikler göstermiştir.⁵¹⁸

Yapraklar şekillerine göre değişik isimler alırlar. En çok karşılaşılanları:

Mücevher Durak: Altın zemin üzerine geometrik geçmelerle yapılan duraklardır.⁵¹⁹

Pençhâne Durak: Penç motifiyle yapılan duraklardır.⁵²⁰

Şeşhâne Durak: Daire formunun altı parçaya bölünmesiyle yapılan duraklardır.⁵²¹

Helezonî Durak: İki helezonun iç içe geçmesiyle elde edilen duraklardır.⁵²²

Bunların dışında; üç yapraklı duraklara “Seberk Durak”, muntazam biçimde yaprak formlarından yapılan duraklara “Yaprak Durak”, altın üzerine altınla yapılan duraklara “Zerenderzer Durak” denir.⁵²³ Ayrıca tezyînat azsa, duraklar sadece altın noktalar şeklinde gösterilir.⁵²⁴

⁵¹² Celal Esad ARSEVEN, “Tezhib”, s.1983; Farık TAŞKALE, a.g.t., s.70.

⁵¹³ Mine ESİNER ÖZEN, Türk Cilt Sanatı, s.17; Hasan ÖZÖNDER, “Durak”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.38;

⁵¹⁴ Hasan ÖZÖNDER, “Durak”, s.38; Farık TAŞKALE, a.g.t., s.70; Celal Esad ARSEVEN, “Tezhib”, s.1983.

⁵¹⁵ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.11.

⁵¹⁶ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.79; F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292.

⁵¹⁷ Seher AŞICI, a.g.t., s.26.

⁵¹⁸ Seher AŞICI, a.g.t., s.25.

⁵¹⁹ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.11; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.79.

⁵²⁰ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.11; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.79.

⁵²¹ F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.11.

⁵²² F. Çiçek DERMAN, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, s.292; Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.11.

⁵²³ Hatice AKSU, *Anadolu Selçuklu...*, s.11.

⁵²⁴ Ali Rıza ÖZCAN, a.g.t., s.40.

XVIII. yy. ortalarından itibaren Delâil-i Hayrat'larda görülmeye başlayan Mekke-Medine resimleri Kur'an-ı Kerim duraklarında da yer almıştır. Çapı 5mm. olan bu durağın içersinde yer alan tasvirlerde perspektif düzgündür. Bitkisel motiflerin yer aldığı duraklarda renk tonlamaları, münhani tekniğinde yapılmıştır. XIX. yy.da ise helezonî ve şeşhâne duraklar az kullanılmıştır. Çapları büyümüş ve daha renkli boyanmışlardır.⁵²⁵

II. 6. 1. 10. Beyne's-sutûr (Satır Araları)

El yazmalarında açık olan satır araları göze hoş gelecek şekilde tezhiplenir. Bu tezyîn yazıyı bozmayacak biçimde, genellikle üç şekilde yapılır:

a- Yazı denden içine alınır. Diğer zemin altınlanıp mühürlenir. İstenirse bu parlak zemine iğne perdahı yapılabilir.

b- Yazı denden içine alınır. Diğer zemine boya ile motifler işlenir.

c- Yazı denden içine alındıktan sonra zemin altınlanıp mührelenir. Daha sonra bu parlak zemin üzerine renkle “üç nokta” konur.⁵²⁶

II. 6. 1. 11. Koltuklar

Farklı uzunluk ve doğrultuda satırlar halinde yazılmış bir yazının sağında ve solunda kalan, cetvel çekilerek belirlenmiş boşluklara “koltuk” denir. Koltuklar simetrik olmakla birlikte nadiren simetrik olmayanları da vardır. Çoğunlukla kare, üçgen veya dikdörtgen şeklindedirler. Özellikle mushaf ve mesnevî gibi dinî yazmalarda, dîvanlarda, kıtalarda, hilye-i şeriflerde, serlevha ve ketebe sayfalarında görülür.⁵²⁷

Koltuk tezhibinin en çok görüldüğü yer kıtalardır. Kıtalarda düz ve mâil (sağ aşağı noktadan 45 derecelik eğimle sol yukarı noktaya uzanan) olmak üzere iki çeşit satır düzeni vardır. Satır düzeni düz ise “düz kıta” mâil ise bu kıtaya da “mâil kıta” denir. Düz kıtalarda yer alan koltuklar dikdörtgen ve kare, mâil kıtalarda yer alan koltuklar “muska koltuk” denilen dik üçgen şeklindedir. Hem düz hem de mâil satırlarla hazırlanmış kıtalarda ise her iki koltuk formuna rastlanır.⁵²⁸ Koltuklar, boş bırakıldığı gibi çeşitli şekillerde tezyîn de edilmişlerdir.

⁵²⁵ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.80.

⁵²⁶ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.70.

⁵²⁷ İnci A. BİROL, “Koltuk Tezhibi”, *TDV. İA.*, Ankara 2002, c.26, s.151.

⁵²⁸ İnci A. BİROL, “Koltuk Tezhibi”, a.g.e., s.152-153; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.54-56.

Erken devir Mushaf serlevhalarında zencerekli koltuklar, klasik devirde klasik tezhipli koltuklar, XVIII ve XIX. yy.larda Avrupa etkisiyle gelişen şukûfeli, zerefşanlı, ebrulu ve münhani motifleriyle bezenmiş koltuklar bunlardan en önemlileridir.⁵²⁹

II. 6. 1. 12. Ara ve Kenar Suları (İç ve dış Pervaz, İç ve dış Bordür)

Bir eserde ara suyu yazı ile kenar suyu arasındaki geçişi sağladığı gibi yazıyı rahatlatıp nefes aldırır. Ara suyunun iki yanında genellikle altın cedveller bulunur. İstenirse altın cetvellerin iki yanına renkli kuzular⁵³⁰ çekilir. Ara suyu ve kenar suyunun desen, plan kullanılan motif bakımından ortak noktaları vardır. Fakat kalınlıklarına göre; motiflerin büyüklüğü, ayrıntıları ve kullanılan renkler farklı olabilir. Motifler, ara sularında, kenar sularındakilere göre daha sâde ve da küçüktür. Bu alanlara işlenen motifler ya simetrik katlama ya da ulama şeklindedir. Ara suyundaki desenler çift tahrir, klasik tezhip veya halkâr teknikleri ile uygulanırlar. Ayrıca zencerek veya kitabeli zencerek tarzındaki ara suları da çok kullanılır.⁵³¹

Kenar suları, yazma eserlerin sırt kısmı dışındaki üç kenarında veya levhaların dört kenarında en dıştaki bezemelerdir.⁵³² Cedvellerle sınırlandırılmış olabileceği gibi cedvelsiz veya dendanlı da olabilir. Buralarda tek iplik, iki iplik, üç iplik gibi yürüyen ve yön takip eden desenler olabildiği gibi madalyon ve pafta gibi bölümler de kullanılabilir. Bazı örneklerde desen yerine zerfşan, ebru ve saz yolu teknikleri uygulanmıştır.⁵³³ Bu alanlarda hakler ve zemini boyalı klasik tezhip tekniği çok kullanılmaktadır. Bunların yanı sıra havalı ve zerenderzer tekniklerine de rastlanmaktadır.⁵³⁴

II. 6. 1. 13. Cetveller

Yazıların etrafını iki farklı alanın arasında sınır teşkil eden kalın çizgilerdir. Bu kalın çizginin sağ ve sol tarafına “kuzu” denilen ince çekilir ki bunlar da cedvel niteliğini taşırlar.⁵³⁵ Cedveller genelde altın olup tahrirleri siyah boya ile çekilir. Ancak çok farklı renkte cedveller

⁵²⁹ İnci A. BİROL, “Koltuk Tezhibi”, a.g.e., s.153; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.56-57.

⁵³⁰ **Kuzu:** İplikten daha kalın, ve cetveldin ince olarak sayfa kenarlarına altınla çektikleri ince hatta denir. Cetvelin her iki tarafında da olursa bunlara da “çifte kuzu” denir. Bkz. Celal Esad ARSEVEN, “Kuzu”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.3, İstanbul 1998, s.1184.

⁵³¹ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.57-58.

⁵³² Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.57-58; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.82.

⁵³³ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.82.

⁵³⁴ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.58.

⁵³⁵ Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.82; Faruk TAŞKALKE, a.g.t., s.71.

de vardır.⁵³⁶ Cetvelleri müzehhiplerin yapması esas olsa da “cetvelkeş” denilen bu işi meleke haline getirmiş uzmanlara da başvurulmuştur.⁵³⁷

II. 6. 1. 14. Tığlar

Tığ, Farsça tig (kılıç) kelimesinden gelmektedir.⁵³⁸ Tığlar bir motif türü olmayıp, motiflerden istifade ile meydana getirilen bir süsleme unsurudur.⁵³⁹ Tezhip sanatında eseri tamamlayan yardımcı eleman olarak kullanılır.⁵⁴⁰ Cedvelin veya dendan bitiminden sonra⁵⁴¹ dışarıya doğru belli aralıklarla çekilen ve oku andıran çizgilerdir.⁵⁴² Bu tığ çizgisini büyüktan küçüğe doğru incelererek sıralanan motifler süsler.⁵⁴³ Ana tığlarda çok çeşitli motifler kullanılmakla birlikte, ara tığlar sadedir.⁵⁴⁴ Kuzu üzerinde ise nokta, çizgi ve diş şeklinde boşlukları dolduran sade şekiller vardır.⁵⁴⁵ Tığlarda çizgi, nokta ve küçük kıvrımların yanısıra rûmî, hatâyî ve bulut gibi diğer motifler de kullanılmıştır.⁵⁴⁶

Ana süslemeden boş kısma geçiş tığlarla yapılarak kompozisyon yoğunluğu ile zemin boşluğu arasında denge sağlanır.⁵⁴⁷ Son derece zarif şekillerde işlenen tığlar süslemeyi tamamlayan kenar dantelası görüntüsü verirler.⁵⁴⁸ Zahriyede yuvarlak veya oval (beyzî) şemseyi tamamlayan tığlar, bir merkezden yayılan ışık demetleri şeklinde incelererek boşluğa karışırlar. Başlıklarda paralel olarak yükselen oklar gibidirler. Güllerdeki tığlar hem düz hem de zerefşan zemin üzerine çekilmiştir ki çiçek planında da yapılmış olup genellikle üstte uzun,

⁵³⁶ Faruk TAŞKALKE, a.g.t., s.71.

⁵³⁷ A. Süheyl ÜNVER, “Anadolu Selçukluları Kitap Süsleri ve Resimleri”, s.81; Faruk TAŞKALKE, a.g.t., s.71.

⁵³⁸ Muhsine AKBAŞ, Vesile ÖZTEKİN, Ülker TANSI, Mükerrer TAŞKAPILIOĞLU, *Tezhip Sanatında Tığ*, Ankara 1991, s.IX; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.59.

⁵³⁹ Cahide KESKİNER, a.g.e., s.6.

⁵⁴⁰ M. AKBAŞ, V. ÖZTEKİN, Ü. TANSI, M. TAŞKAPILIOĞLU, a.g.e., s.IX; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.124; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.60; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.24.

⁵⁴¹ M. AKBAŞ, V. ÖZTEKİN, Ü. TANSI, M. TAŞKAPILIOĞLU, a.g.e., s.IX; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.124.

⁵⁴² Hasan ÖZÖNDER, “Tığ”, (*Ansiklopedik*) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.201; Celal Esad ARSEVEN, “Tığ”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.4, İstanbul 1998, s.1986; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.24.

⁵⁴³ Hasan ÖZÖNDER, “Tığ”, s.201; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.124

⁵⁴⁴ M. AKBAŞ, V. ÖZTEKİN, Ü. TANSI, M. TAŞKAPILIOĞLU, a.g.e., s.IX; Hasan ÖZÖNDER, “Tığ”, s.201; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.124.

⁵⁴⁵ M. AKBAŞ, V. ÖZTEKİN, Ü. TANSI, M. TAŞKAPILIOĞLU, a.g.e., s.IX.

⁵⁴⁶ Cahide KESKİNER, a.g.e., s.6; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.24.

⁵⁴⁷ M. AKBAŞ, V. ÖZTEKİN, Ü. TANSI, M. TAŞKAPILIOĞLU, a.g.e., s.IX; Cahide KESKİNER, a.g.e., s.6; Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.24.

⁵⁴⁸ Azade AKAR, Cahide KESKİNER, a.g.e., s.24.

altta kısadır.⁵⁴⁹ Aynı sayfada iki, üç gül üst üste geldiyse aralarında hiç kesinti yapılmadan tığlarla birleştirilir.⁵⁵⁰

XII. ve XIII. yy.da geometrik şekiller, noktalar, sade rûmîler ve çiçeklerden meydana gelmiştir. Daha çok altın ve laciverdin tonları kullanılmıştır. XV. yy.da münhanilerden meydana gelen bordürler üzerine genellikle mavi tonlarında geometrik tığlar görülür. XVI. yy.da tığlar çok çeşitli olup hatâyî ve penç motifli, servi şeklinde, stilize karanfil ve çiçek motifleri, şemseli zencerek (geçmeli) tığlar en çok kullanılanlarıdır. XVII. yy.da aynı örnekler daha ince çalışılmıştır. XVIII. yy.da batının etkisiyle klasik tezhip sınırlarından çıkmıştır. Tığ cetvelleri kalkıp saçaklı tığlar ve çarkıfelek tığlar eklenmiş ve laciverdin yerini yeşil almıştır. XIX. ve XX. yy.da ise daha da değişikliğe uğrayarak rokoko tarzı ve klasik tığlar birleştirilerek kullanılmıştır.⁵⁵¹

II. 6. 2. Levhalar

Üzerine hat, tezhip, minyatür veya resim yapılan ve duvara asılan plakaya levha denir. Günümüzdeki levha geleneğinden önce nâdîde yazılar ve tezhipler, küçük kağıtlara veya birkaç kağıdın birbirine yapıştırılması ile elde edilen büyük ebatlı murakkalara yazılır ve istenirse düzgün bir tahta üzerine yapıştırılarak asılırdı. Ancak ya kağıtlar kısa zaman sonra açılıp bozuluyor ya da tahtakuruları tahtayı yiyorlardı. Bunlara kandil, mum, soba, ocak dumanlarının isleri ile nem ve toz da eklenince açıkta bulunan o yazı ve tezhipler okunmaz, tanınmaz hale geliyorlardı. Cam ve çerçeveli levha yapımı yaygınlık kazanınca bu eserler hem temiz kalarak çekiciliklerini korumuşlar hem de zarar verici diğer etkilere korunmuşlardır.⁵⁵² Levhaları dört grupta inceleyebiliriz:

II. 6. 2. 1. Hilyeler

Hilye, sözlükte; süs, zînet, cevher, mecâzen güzel sıfat ve güzel yüz anlamına gelmektedir.⁵⁵³ İstilahî manası ise; genellikle Hz. Ali'den gelen rivayetin tercih edildiği,⁵⁵⁴ Hz. Muhammed'in mübarek sûret ve sûretlerini yani üstün yaratılışı, beden yapısı, karakteri ve

⁵⁴⁹ Zeynep ÇAVDAR KALELİ, a.g.t., s.59-60.

⁵⁵⁰ M. AKBAŞ, V. ÖZTEKİN, Ü. TANSI, M. TAŞKAPILIOĞLU, a.g.e., s.XI.

⁵⁵¹ M. AKBAŞ, V. ÖZTEKİN, Ü. TANSI, M. TAŞKAPILIOĞLU, a.g.e., s.X-XI; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.63.

⁵⁵² Hasan ÖZÖNDER, “Levha”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.118-119.

⁵⁵³ Ferit DEVELLİOĞLU, a.g.e., s.447.

⁵⁵⁴ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.74-75; Hasan ÖZÖNDER, “Hilye-i Saâdet”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.72.

davranışları kısaca fizikî ve rûhî varlığını oluşturan eşsiz özelliklerini dile getiren eserlerdir.⁵⁵⁵ Bunun için de “Hilye-i Saâdet” ve “Hilye-i Nebevî” şeklinde de isimlendirilen hilyelerde en çok sülüs-nesih, muhakkak-sülüs-nesih ve ta’lîk hatları tercih edilmiştir.⁵⁵⁶ Asılarak seyredilmek veya okunmak için hazırlanan, gösterişli ve çok özenle tezhiplenmiş eserlerin belki de en ilgi çeken Hilye-i Şerif levhalarıdır.

Müslüman sanatçılar, putlaştırılabilecek kimselerin tasvirlerinden şiddetle kaçındıkları için Hz. Muhammed’in resmini çizmeyi düşünmemişlerdir. O’nun özellikleri anlatım yolu ile ifade edilmiş, adeta kelimelerle resmedilmiştir.⁵⁵⁷ Türk hat sanatçıları da Hz. Muhammed’in fiziksel görünüşü, tavır ve hareketlerini güvenilir siyer kitaplarında yer alan ifadelerden yararlanarak hat sanatının bütün inceliklerini hilyelerde göstermişlerdir. Tezhip sanatçıları da bu hilyeleri tezhiplenmek konusunda adeta birbirleriyle yarışmışlardır.⁵⁵⁸

Tasarımı, konusu, tezhiplenmesi bakımından tamamen özel bir yeri olan bu levhalar Türk buluşudur. Bu eserler Türk geleneğinde, birçok bakımdan manevi sigorta olarak kabul edilir, evlenenlere, yeni iş yeri açanlara veya yeni ev alanlara hediye edilirdi.⁵⁵⁹ İlk örnekleri XVII. yy.ın sonlarına doğru görülmeye başlayan hilyenin klasik formu ilk kez XVII. yy.ın hat ustası Hafız Osman tarafından hazırlanmış ve bu güne kadar çoğunlukla hilyeler bu formda yazılmıştır.⁵⁶⁰ Klasik üsluptaki hilyelerde kağıt özenle seçilmiş olup insan gözünü yormayacak şeker renk ve nohûdî gibi açık renkler tercih edilmiştir. Hilye tezhiplerinde canlı ve parlak renklerden göz zevkini rahatsız edeceği düşünülerek mümkün olduğunca kaçınılmıştır.⁵⁶¹

Nadiren farklı istiflerle yapılsa da klasik bir hilye şu kısımlardan meydana gelir:

1- Baş Makam: hilyenin en üst kısmı olan bu alana mutlaka besmele yazılır. Eğer besmele oklu bir besmele ise okun (keşîdenin) üzerine, muhakkak bir besmele ise besmelenin bitiminde üst kısma serbest ya da dâirevî hafif bir desen yapılır.

2- Göbek: Besmelenin hemen altında olup hilye metninin büyük bir bölümü buraya yazılır. Dâirevî olduğu gibi, beyzî (oval), hatta murabba’ (dörtgen) şeklinde yazılır.

⁵⁵⁵ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.76; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.74.

⁵⁵⁶ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.75; Hasan ÖZÖNDER, “Hilye-i Saâdet”, s.72-73; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.76.

⁵⁵⁷ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.76; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.74.

⁵⁵⁸ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.74.

⁵⁵⁹ Yılmaz ÖZCAN, a.g.m., s.301.

⁵⁶⁰ M. Uğur DERMAN, “Hilye” (Hat), *TDV. İA.*, c.18, İstanbul 1998, s. 47; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.74; Hasan ÖZÖNDER, “Hilye-i Saâdet”, s.72.

⁵⁶¹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.75.

3- Hilal: Dairevî göbeklerin etrafını çevreleyen ve içersine ara pervaz desenleri yapılan hilal biçimindeki pervazdır. Hz. Peygamber, dünyayı nuruyla aydınlattığı için, Güneş ve Ay'a benzetilmiştir. Dolayısıyla hilyenin göbek kısmında güneş, bunu çepeçevre saran bölümde de hilal teşekkül ettirilmiştir. Hilyede tezyînat bakımından en zengin yer, hilalin dışında kalan sahadır. Bu sahanın köşelerine sağ üst köşeden başlanıp sola doğru sırasıyla dört halifenin;

4- Hz. Ebubekir

5- Hz. Ömer

6- Hz. Osman

7- Hz. Ali

isimleri yazılır. Bazen bu kısma bunların yerine Hz. Muhammed'in diğer dört (Ahmed, Mahmud, Hâmid, Hamîd) isminin veya Cennet'le müjdelenen on sahâbenin isminin yazıldığı görülür.

8- Âyet: Göbek ve hilalin altında kalan bu kısma, Peygamberimiz ile alakalı bir âyet yazılır. En çok rastlanan; وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ (Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik.)⁵⁶² âyetidir.

9- Etek: Âyetin altında, hilye metninin devamı ve dua kısmıdır. Buradaki yazı hattatın imzası ve tarihle sona erer.

10,11- Koltuklar: Etek kısmının sağın ve solunda kalan müzehhip tarafından tezyîn edilen alanlardır. Buraya yapılan tezhip hilal etrafına yapılan tezhiple uyumlu olmalıdır.⁵⁶³

12- İç Pervaz: Yukarıda anlatılan bölümleri çevreleyen ve tezyîni hilyenin bütünlüğüne göre değişen bölümdür. Buralara zencerek, negatif çiçeklerden oluşan kenar suyu, silme tezhip vb. tezyînat yapıldığı gibi yalnızca uyumlu bir renk sürülüp üzerine kuzular çekilir veya ebru ile kaplanabilir.

13- Dış Pervaz: Hilyelerde iç pervazdan sonra, hilyeyi çevreleyen dış pervazlar da çoğunlukla tezhiplenir veya halkâr yapılır. Bazen zerefşan yapıldığı gibi, ebrulu kağıt ile kaplanır.⁵⁶⁴

Hilye tezhiplerinde XVIII. yy. sonlarına doğru⁵⁶⁵ ahşap üzerine yapıştırılan hilyelerin üst kısımları tepelikli olarak oyulup kesilmiş, buralara taç şeklinde tezhibin yanı sıra Medîne-i Münevvere ve özellikle Ravza-i Mutahhara, bazen de Kâbe minyatürleri

⁵⁶² Enbiya 21/107.

⁵⁶³ M. Uğur DERMAN, "Hilye", s. 47; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.76-78; Mebruke TUNCEL, a.g.t., s.84-85; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.77; Hasan ÖZÖNDER, "Hilye-i Saâdet", s.72-73.

⁵⁶⁴ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.78.

⁵⁶⁵ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.76.

yerleştirilmiştir.⁵⁶⁶ XIX. yy.da hat sanatı bakımından en güzel örneklerin verildiği hilyeler, barok-rokoko tarzında tezhiplenmiş hatta aşırılığa kaçılarak yazı ikinci planda kalmıştır.⁵⁶⁷ Ancak o dönemin modasına uygun şekilde yapılan hilye tezhiplerinde işçilik hiç de yabana atılacak gibi değildir.⁵⁶⁸ 1940’lardan sonra klasik tezhip ilhamıyla yenilenen hilyeler klasik anlayışı yeniden ortaya çıkarmıştır.⁵⁶⁹

II. 6. 2. 2. Celî Levhalar

Celî hattın çeşidi değil tarzıdır. Divânî, ta’lik ve sülüs gibi hat türleri celî olarak yazılmaya uygun olanlardır.⁵⁷⁰ XIX. yy.dan bu yana Osmanlı’da gerek sülüsün gerekse ta’likin celî şekli tekâmül ettiğinden dolayı, büyük mekanların duvarlarına levha asma âdeti yayılmıştır. Bu nedenle XIX. yy.la birlikte levhacılık tekniği gelişmiştir. Cumhuriyet döneminde de hat ve tezhip sanatı özellikle celî yazıların yazılıp tezhiplenmesi ile gelişimini sürdürmüştür.⁵⁷¹ Levha duvara asıldığında yazı ön plana çıkmalıdır. Tezhip yazının cinsine ve büyüklüğüne göre yapılmalıdır.

II. 6. 2. 3. Kıt’alar

Sözlükte; parça, bölüm ve kısım gibi manalara gelir.⁵⁷² Tezhip sanatında ise eğitici ve öğretici mesajlar veren şiir veya kısa cümleler halinde yazılmış tezhipli, ⁵⁷³ küçük hat levhalarıdır.⁵⁷⁴ Kıt’aların ölçüsü değişik olmakla birlikte, genellikle enleri 10-15cm., boyları da enlerinin 1,5-2 katı kadar olur. Kıt’anın yazılmasında kullanılan hat çeşidi, kıt’a cinsini de belirtmiş olur. Sülüs-nesih kıt’a, sülüs kıt’a, mihakkak-reyhânî kıt’a, ta’lik kıt’a gibi...⁵⁷⁵

Kıt’alarda genellikle, birinci satır sülüsle yazılmışsa diğer satırlar nesihledir. Nesih bazen düz bazen de mâil olur. Satırların uzunlukları değişik olup diğerleri sülüs satırından kısa olur. Bu kısalıktan dolayı iki tarafta boşluklar (koltuklar) oluşur.⁵⁷⁶ Koltuklar genellikle dikdörtgen bazen de kare formunda olurlar. Kıt’alarda tezhiplen alanlar; iç ve dış pervazlar,

⁵⁶⁶ M. Uğur DERMAN, “Hilye”, s. 47.

⁵⁶⁷ M. Uğur DERMAN, “Hilye”, s. 50; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.76.

⁵⁶⁸ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.76.

⁵⁶⁹ M. Uğur DERMAN, “Hilye”, s. 47.

⁵⁷⁰ Hasan ÖZÖNDER, “Celî”, (Ansiklopedik) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.23.

⁵⁷¹ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.72.

⁵⁷² D. Mehmet DOĞAN, a.g.e., s.770.

⁵⁷³ Hasan ÖZÖNDER, “Kıt’a”, (Ansiklopedik) *Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.110.

⁵⁷⁴ Hasan ÖZÖNDER, a.g.e., s.118.

⁵⁷⁵ M. Uğur DERMAN, “Yazı Sanatımızda Kıt’alar”, *İlgi Dergisi*, S.30, s.33-34.

⁵⁷⁶ Hasan ÖZÖNDER, “Kıt’a”, s.110-111

koltuklar, köşelikler, cümleler arasındaki duraklar ve küçük boşluklardır. Çoğunlukla koltuk ve köşeliklerin tezhiplenmesine rağmen iç ve dış pervazların ebru kağıdı ile kaplanıp, zerefşan yapıldığı örnekler de vardır.⁵⁷⁷

II. 6. 2. 4. Tuğra Formunda Levhalar

Tuğra ile ilgili genel bilgileri bir sonraki “Fermanlar” konusunda inceleyeceğiz. Çünkü tuğraların asıl görüldüğü alan fermanlar olup levha yapılıp asılması son dönemde tuğra formunun çok sevilmesinden kaynaklanmaktadır. Levhalardaki tuğra formları, sülüs, celi sülüs, ve divânî yazılarının karışımından meydana gelmiştir.

Klasik tuğra formunun şu şekilde bölümlere ayrılabilir:

1- Sere (Kürsü, Sele): Tuğranın metin kısmıdır. Burada padişahın ve babasının adları ile şah, han ve el-muzaffer kelimeleri yazılıdır.

2- Beyzeler (İç ve Dış Beyze): Tuğranın sol tarafında yer alan ve tuğra metninde geçen han ve bin (Arapça oğul manasındaki kelime- بَن-) kelimelerinin son harfi olan “nun” (ن) harfinin uzantılarıyla oluşan iç içe iki kavise verilen isimdir. Burada Kürsünün üst kısmında bulunan “el-muzaffer” sözünün devamı olan “daima” kelimesi bulunur.

3- Tuğlar: Kürsüye doğru inen “elif” (ل) şeklindeki üç çizgiye denir. bunlar metinde geçen “elif” (ل), “lam” (ل) ve “zı” (ظ) harflerinin uzantıları oldukları gibi bazen yalnızca şekli tamamlamak amacıyla yazılırlar.

4- Hançere (Kol): Beyzelerin devamı olup muzaffer kelimesinin üstünden birbirine paralel olarak iki çizgi halinde tuğranın sağına doğru uzanan kısımdır.

5- Zülûf (Zülfe): “lll” şeklindeki tuğların üzerine flama gibi çekilen kıvrıklardır.⁵⁷⁸

Duvara asılmak için hazırlanan levha halindeki kimi tuğralarda sere, zülûf ve hançerelerinin, katip ve müzehhip imzalarının etrafının tezhiplendiği, kimilerinde sere, beyze, zülûf ve hançerelerin sade bırakıldığı, köşebent ve bordür içlerinin, hançere kavisinin üstünde yer alan padişah mahlasının etrafının tezhiplendiği, doğal çiçek demetlerinin boşluklara serpiştirildiği, kimi tuğra levhalarda ise mahlasın yerine, çerçevesi tezhipli Medine tasvirine yer verildiği görülür.⁵⁷⁹ Ayrıca iç ve dış pervaz tezyîn edildikten sonra genellikle tuğranın sağ üst kısmındaki boşluğa serbest bir tezyînatın yapıldığı örnekler de mevcuttur.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.80.

⁵⁷⁸ Fuat BAYRAMOĞLU, “Tezhipli ve Padişah Onaylı Fermanlar”, *Kültür ve Sanat Dergisi*, S.7, Ankara 1976, s.26; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.83.

⁵⁷⁹ Zeren TANINDI, a.g.m., s.121-122.

⁵⁸⁰ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.85.

II. 6. 3. Ferman Tuğraları

Dîvânî denilen hatla yazılması gelenek olan fermanlar hükümdarın emirlerini kapsamı nedeniyle üst kısmında sultanın tuğrasının bulunduğu diplomatik bir evraktır.⁵⁸¹ Bu resmi belgenin en çarpıcı ve en önemli unsuru olan “tuğra” ise hem şekil hem de taşıdığı ad itibarıyla esrarlı bir simgedir ki adı bile kesin bir şekilde açıklanamamıştır. Eski Türkçe ve hakanın mührü ve buyruğu manasına gelen “tuğruğ”dan, Arapça ve Farsça “tuğra”dan, Oguzların büyük hakanının arması olan efsâneî bir kuş olan “tuğrı”dan, Uygur Türkçesindeki “tuğrı”, “tuğru” veya Çağatay, Oğuz vb. Türkçelerindeki “toğru”-doğru kelimesinden gelmiş olduğu yönünde farklı yorumlar vardır.⁵⁸²

Bilinen ilk Osmanlı tuğrası Orhan Gazi tarafından kullanılmıştır. İlk tuğralar son derece basit bir şekilde tertip edilmiştir. Aynı şekilde Fatih zamanına kadar devam eden tuğra, bu devirde hakiki hüviyetini bulmaya başlamış ve Kanûnî döneminde daha belirgin bir kimlik kazanmıştır. Nihayet en güzel şeklini II. Mahmut devrinin büyük hattatı Mustafa Râkım Efendi kazandırmıştır. Osmanlı Devleti’nin kısa zamanda büyümesi ve dolayısıyla iş hacminin genişlemesi ile tuğra çekmeyi bilen ve adına “Nişancı” denilen memurlara ihtiyaç duyulmuştur. XVIII. yy.ın sonlarına doğru bunların yerini Tuğra-keş (Tuğra çeken) hattatlar almıştır.⁵⁸³

Fermanlardaki tuğraların tezhipleri dönemlerinin tezhip özelliklerini yansıtır. İlk tezhipli tuğra örneklerinden biri Fatih Sultan Mehmed’e ait fermana bulunmaktadır. Bu dönemde tuğraların altınlandığı örnekler vardır. Tuğranın bölümlerinin süslenmesi geleneğine II. Bayezid tuğralarında rastlanmaktadır. Beyzeler dönemin tezhip şekillerine göre tezyin edilmiş, bazen sere ve kollar arasında kalan bölüme de sade süslemelerin yapıldığı gibi düz renk (lacivert) sürüldüğü görülmektedir. Kânunî dönemi ise diğer alanlarda olduğu gibi tuğra süslemesi de altın çağını yaşamıştır. Bu döneme ait bazı tuğralar tezhip örneklerinin bulunduğu albüm gibidirler. Bu tuğralarda her türlü motif kullanılmış ve her bölümü farklı şekilde tezyîn edilmiştir. XVI. yy.da tuğranın bölümlerinin yanı sıra tuğraların üstü üçgenimsi bir form oluşturacak şekilde tezhiplenmiştir. XVIII. yy.dan itibaren tuğranın taç formu tezyînatının sağına ve soluna çiçek buketleri yapılmıştır. XIX. yy.dan itibaren de tuğranın etrafını çepeçevre saracak şekilde halkâr yapılmış örneklerle rastlanır.⁵⁸⁴

⁵⁸¹ Fuat BAYRAMOĞLU, a.g.m., s.18; Hasan ÖZÖNDER, “Ferman”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.54; Celal Esad ARSEVEN, “Ferman”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1, İstanbul 1998, s.583.

⁵⁸² Fuat BAYRAMOĞLU, a.g.m., s.21; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.81.

⁵⁸³ Fuat BAYRAMOĞLU, a.g.m., s.21; Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.81.

⁵⁸⁴ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.83-84.

II. 6. 4. Minyatürler

Kelime Ortaçağ Avrupası'nda el yazmalarının bölüm başlarında metnin ilk harfinin etrafına “minium” (sülüğen, sülyen, kırmızı kurşun tozu) ile yapılan ve İtalyanca bir kelime olan “miniatura” diye adlandırılan tezyinden gelmekte olup “sülüğenle boyanmış” anlamındadır.⁵⁸⁵ Ancak zamanla “minor” (küçük) kelimesinin etkisinde kalarak “küçük resim” anlamını da kazanmıştır.⁵⁸⁶ Türkler ve İranlılar bu resim tarzına renkli resim manasına gelen “nakış” ve bunu yapanlara da “nakkaş” demişlerdir.⁵⁸⁷ En eski örneklerine eski Mısır'da rastlanmaktadır.⁵⁸⁸ Selçuklu Türkleri'nin İran'dan Mezapotamya, Suriye ve Anadolu'ya yayılmasıyla ilk Türk-İslam minyatür üslûbu doğmuştur.⁵⁸⁹ Osmanlı döneminde de olgunlaşıp gelişmiştir. Ancak Osmanlı'da XVIII. yy. ve XIX. yy.lardan itibaren Avrupa resimlerine olan temâyül artmış ve II. Mahmud döneminde artık tamamıyla eski tarz minyatürün yerini duvara asmaya mahsus ve boy resim sınıfına giren tablolar almıştır.⁵⁹⁰

Resimden farklı olan minyatür sanatı, özellikle kitapları resimlemek amacı ile kullanıldığı için küçük kıtalar ve sayfa büyüklüğünde yapılır. Kullanılan boyalar suluboyanın aynısı ise de daha zamlı olup beyaz boya ile karıştırılıp muhtelif incelikte fırçalarla yapılır. İşlenecek kağıda arap zankı ile karıştırılmış üstübeç tabakası sürülerek kurutulduktan sonra resim çizilir ve renklendirilir. Renklere şeffaflık vermek için bazen üstübeç tabakası üzerine ince bir altın tabakası sürülür.⁵⁹¹

Minyatürde metni açıklayan manzara, şahıslar ve diğer detaylar en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir. Elbise ve kıyafetlerin renk, biçim ve desenleri sadakatle aslına uygun yapılmıştır. Minyatür sanatının en önemli özelliklerinden birisi üç boyutlu olmamasıdır. Minyatür ressamı gözden ziyade fikre hitap etmeyi düşünür ve gördüğü gibi değil de düşündüğü gibi yapar. Minyatürde derinlik olmadığı için ne eşya ne de şahıslar arka planda gösterilmez. Arka ve ön plandakilerin gösterilmesi gerektiği zaman öndekiler altta, arkadakiler derece derece yukarıya doğru sıralanarak yerleştirilir. Minyatür ressamının en

⁵⁸⁵ F. Banu MAHİR, “Minyatür”, *TDV.İA.*, İstanbul 2005, c.30, s.118; Celal Esad ARSEVEN, “Minyatür”, *Sanat Ansiklopedisi*, c.3, İstanbul 1998, s.1415; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.110.

⁵⁸⁶ F. Banu MAHİR, “Minyatür”, s.118.

⁵⁸⁷ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.110; F. Banu MAHİR, “Minyatür”, s.118; Celal Esad ARSEVEN, “Minyatür”, a.g.e., s.1415;

⁵⁸⁸ F. Banu MAHİR, “Minyatür”, s.118; Celal Esad ARSEVEN, “Minyatür”, s.1416; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.110.

⁵⁸⁹ F. Banu MAHİR, “Minyatür” s.118.

⁵⁹⁰ F. Banu MAHİR, “Minyatür”, s.123; Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.113.

⁵⁹¹ Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.115.

itina ettiği diğer bir nokta da resimdeki renkleri âhenkli kullanıp şekilleri hayalileştirerek onlarla tezyînî bir tasarım oluşturmasıdır.⁵⁹²

Minyatürlerin içindeki birimler etrafındaki dış ve iç pervazlar hafif bir şekilde tezyîn edilir. Tezhiplenen birimler; mekanlar, çadır detayları, kıyafetler, örtüler ve diğer küçük detaylardır. Mekanlar genellikle geometrik şekiller ile tezyîn edilir. Kıyafet ve çadırlarda da diğer motifler kullanılır. Minyatürün etrafı gerektiğinde hafif bir halkâr ile bazen zerefşan ile tezyîn edilir ama genellikle boş bırakılır. Bu nedenle tezhip sanatçısı minyatürü bilmesi gerekmediği halde minyatür sanatçısı tezhibi bilmesi gerekir.⁵⁹³

II. 6. 5. Murakka'lar

Güzel yazı örneklerinin bir araya getirilmesiyle hazırlanan albüme murakka' denir. Murakka'ya girmesi tasarlanan kıt'alar germe usûlüne 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 diğerleri de aynı şekilde yapılırsa bütün kıt'aları aynı anda açıp görmek ve zikzaklı olarak katlamak mümkündür ki buna da "körüklü murakka'" denir.⁵⁹⁴ İlkinden sonuncusuna kadar tek hattatın eseri olan murakka'lara "Mürettep (Düzenli) Murakka'", amaçlı sıralaması olmayan yazılardan ve değişik hattatların eserlerinden oluşan murakka'lara da "Toplama Murakka'" denir.⁵⁹⁵

En eski örneklerine XV. 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 sağlamıştır. Bazen tezhip ve minyatür albümü olarak yapılmışsa da en fazla hüsn-i hat için kullanılmıştır.⁵⁹⁶ El yazmalarında, âharlanmış kağıtların her iki tarafına da metin yazılır ve gereken tezyînat yapıldıktan sonra ciltlenerek kitap haline getirilir. Murakka'larda ise kıt'alar âharlı kağıdın bir yüzüne yazılıp diğer yüzü de mukavvaya yapıştırılır. Daha sonra tezhiplenip yukarıda anlattığımız şekilde bir araya

⁵⁹² Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, a.g.e., s.115.

⁵⁹³ Faruk YAŞKALE, a.g.t., s.93-94.

⁵⁹⁴ M. Uğur DERMAN, "Murakka", s.204-205.

⁵⁹⁵ Hasan ÖZÖNDER, "Murakka' - Murakka'a", (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.137.

⁵⁹⁶ M. Uğur DERMAN, "Murakka", s.205.

getirilir. Murakka'larda, kıt'aların kendine has klasik tezyînatına ek olarak kapaklar ve kapak içleri de tezhiplenir.⁵⁹⁷

II. 6. 6. Tezhip Sanatının Görüldüğü Diğer Alanlar

Tezhip, yukarıda saydığımız alanların yanı sıra, içine kalem ve fırça gibi malzemelerin konulduğu kuburlarda, hat malzemelerini koymak için kullanılan kutularda, hattatların yazı yazarken ellerinin altına koydukları yazı altlıklarında, özellikle padişah ve ailesi için hazırlanan üzerinde ayet ve duaların bulunduğu nazara ve hastalıklara karşı tıslımlanmış gömlelerde de kullanılmıştır. Bunların yanı sıra sazyolu, hatâyî gibi motifler, çiçek buketleri herhangi bir objeyi süsleme kaygısı olmadan tek başlarına çerçevelenip asılmışlardır.⁵⁹⁸

⁵⁹⁷ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.85-86.

⁵⁹⁸ Faruk TAŞKALE, a.g.t., s.94-97.

BÖLÜM III

MANİSA İL HALK KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN YAZMA KUR'AN-I KERİMLERDEKİ TEZHİP ÖRNEKLERİ

Örnek No	: 1.
Resim No	: 1a, 1b, 1c.
Çizim No	: 1.
Envanter No	: MAK 772.
Tarihi	: XIX. yy.
Varak Sayısı	: 296.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 21x13,5 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 13,5x7 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushafın hattı nesihattir. Yazıyı altın ⁵⁹⁹ bir cedvel ve siyah bir kuzu çerçevelemektedir. Sayfalarda gül motifleri yer alır. Duraklar, değişik şekillerde olup tamamen altındır. Eserde yer yer kurt yenikleri ve rutubet lekeleri mevcuttur.
Cildi	: Şemseli, zencirekli, köşebentli, mıklebli, koyu vişne rengi ve epey yıpranmış deri bir cildi vardır. Şemse ve köşebentleri altın zemin üzerine turuncu renkte boyanmış bitkisel motiflerle müzeyyendir.(Rs. No: 1a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	:“Ünvan sayfası” şeklindedir. Yazının helezon ve şeşhane şeklinde altın durakları vardır. Sağında ve solunda ise altın kuzular, kuzulardan sonra da altın zemin üzerine beyaz ve turuncu renklerle bitkisel motiflerin yapıldığı iki koltuk bulunmaktadır. Yazının ve koltukların, altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. Bu kartuşların ortasındaki beyaz boya ile sınırlandırılmış altın zeminli paftaya aynı boya ile sûrenin künyesi yazılmıştır. Üst kartuşta sûrenin ismi yazmakta fakat alt kartuştaki yazı okunamayacak derecede silinmiştir. Kartuşların ortasındaki bu alanların sağına ve soluna ise altın zemin üzerine turuncu ve beyaz renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Kartuşları önce altın sonra turuncu cetveller çerçevelemektedir.

⁵⁹⁹ Bu ve diğer tüm örneklerde “altın” kelimesi ile mutlak olarak sarı altın kastedilmekte olup yeşil altın kullanılmışsa “yeşil altın” şeklinde ayrıca belirtilmiştir.

Üst kartuşun üstünde, mihrâbiyeli ve müzehheb bir alan bulunmaktadır. Bu alanın zemini altın olup üzerine turuncu ve beyaz renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Tığları, kırmızı ve mavi renktedir. Bu kısmı, üç taraftan turuncu ve altın iki cetvel, tüm serlevhayı ise üç taraftan altın bir cedvel ve ince bir kuzu çerçevelemektedir.(Rs. No: 1b, 1c)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başları sıvama altın olup üzerine üstübeç boya ile sûrenin adı, âyet sayısı ve nerede indiği yazılmıştır. Ancak çoğu silinmiştir.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Simetriye ve göz zevkine dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. Genel olarak altın sanki yapıştırma gibi adeta sayfanın yazı hariç tüm zeminini kaplamış, iri ve geniş kıvrımlı motiflerle oluşturulan C ve S kıvrımları süslemenin ana hatlarını oluşturmuş, motifler farklı ve canlı renklerle altın zemine işlenmiştir. Tarihi belli olmayan eser bu saydığımız açılardan XIX. yy. özelliği taşımaktadır.

Örnek No	: 2.
Resim No	: 2a, 2b, 2c, 2d.
Çizim No	: 2a, 2b.
Envanter No	: MHK 574.
Tarihi	: H.1248 (M.1831).
Varak Sayısı	: 303.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 14,5x9 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 9x4,5 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushafın hattı nesihdir. Yazıyı önce altın bir cedvel sonra siyah ve kırmızı iki kuzu çerçevelemektedir. Farklı motiflerin kullanıldığı güller, altınla ve değişik renklerle müzehheptir. Duraklar ise farklı şekillerde olup tamamen altındır.
Cildi	: Cildi deri olup salbek şemseli, zencirekli, köşebentli, miklebli, koyu vişne renkli olup sırt kısmı kahverengi bir deri ile tamir görmüştür. Cildin şemsesinde, salbeğinde, köşebentlerinde, miklebinin köşelerinde ve yine miklebinin ortasındaki daire formda bitkisel motifler kullanılmış, zerenderzen tekniği ile işlenmiştir.(Rs. No: 2a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: “Ünvan sayfası” şeklindedir. Yazının beyne’s sûtûru, helezon ve altıgen şeklindeki durakları ve diğer boşlukları altınla doldurulmuştur. Yazının sağ ve sol tarafında iki koltuk bulunmakta olup içlerine altınla saç örgüsü şeklinde bir zencerek yapılmıştır. Koltukları sırasıyla altın bir kuzu, kırmızı zemin üzerine beyaz renkle yapılmış artı (+) şeklinde kurtçuklu cetvel ve tekrar altın bir kuzu çerçevelemektedir.

Yazının ve koltukların altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. Alttaki kartuşu önce mavi zemin üzerine beyaz renkle, dalgalı ve bu dalgaların da iç kısımlarına koyu mavi noktalar konulmak suretiyle yapılmış bir cedvel daha sonra da ilk cedveldeki işlemin kırmızı boya ile uygulandığı ikinci bir cetvel çerçevelemektedir. Ayrıca kartuşun en dışına, en içine ve cedvellerinin arasına altın kuzular çekilmiştir. Kartuşun ortasında altın zemin üzerine beyaz renkle surenin ayet sayısının yazıldığı bir pafta, bu paftanın sağında ve solunda da altınla, kırmızı, mavi, siyah ve beyaz renklerle yapılmış bitkisel motiflerle tezhiplenmiş paftalar bulunmaktadır. Alttakine nispetle daha ince olan üst kartuşun etrafını ise en içte altın bir kuzu daha sonra alttaki kartuşun çevresindeki mavi renkli cetvele benzer bir cetvel ve en

dışta tekrar altın bir kuzu çerçevelemektedir. Bu kartuşun ortasındaki altın zemine de yine beyaz boya ile sûrenin ismi ve nerde indiği yazılmıştır.

Yazının, koltukların ve kartuşların üstündeki müzehhep alan üstten sırasıyla kırmızı, beyaz, mavi, beyaz, kırmızı, altın ve lacivert renklerle oluşturulmuş dendanla bitmektedir ki bu şekle ikilil (tac) denilmektedir. En üstteki laciverd dendanın üzerinde yine laciverd dişler ve rastgele fırça darbeleriyle yapılmış laciverd ve kırmızı tığlar bulunmaktadır. Altın zeminli bu alanın üzerine yine altınla, kırmızı, mavi, siyah ve turuncu renklerle rûmîler ve bitkisel motifler yapılmıştır. Ayrıca siyah ve kırmızı zeminler iğne perdahı dediğimiz teknikle doldurulmuştur. Alanı üst kenar hariç üç taraftan sırasıyla altın bir kuzu, sarı zemin üzerine kırmızı renkte, nokta şeklinde yapılmış, kurtçuklu bir cedvel ve tekrar altın bir kuzu çevirmektedir.

Tüm bu bölümleri üst kenar hariç üç taraftan sırasıyla altın kuzu, epey kalın altın cedvel ve son olarak kırmızı kuzu çerçevelemektedir. Serlevhayı bu cedvel ve kuzulardan sonra sertâb ve alt kenarından saz yolu şeklinde yapılmış halker bir bordür çevirmektedir. Çalakalem yapılmış bu bordürde tamamen altın kullanılmış ve altın cedvelle çerçevelemiştir. (Rs. No: 2b, 2c)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Altın sıvama olan sûre başlıklarına beyaz boya ile sûrenin adı, âyet sayısı ve nerede indiği yazılıdır. Bazı sûre başlıklarının ortasındaki ve kenarlarındaki boş zeminli bölüme bir önceki sûrenin satıra sığmayan kelimesi yazılmıştır. Ayrıca bunları önce altın bir kuzu daha sonra her biri sûre başında farklı olmak üzere cedveller çerçevelemiştir.

Hâtime Sayfası : Sayfanın en üstünde bir kartuş bulunmaktadır. Kartuşu önce altın bir kuzu sonra kırmızı zemin üzerine beyaz boya ile dalgalı ve bu dalgalarında iç kısımlarına da koyu kırmızı noktalar koyularak yapılmış bir cedvel çerçevelemektedir. Kartuşun ortasında yer alan boş zemine siyah mürekkeple Kur'an-ı Kerim'in 114. yani son sûresi olan Nâs Sûresi'nin son âyeti yazılmıştır.

Bu kartuşun altında yani sayfanın geri kalan kısmının ortasında yuvarlak istifleye yazılmış Osmanlıca hâtime cümleleri ve tarih bulunmaktadır. Yazının beyne's suturunda altın kullanılmış olup çevresine yine altınla hilal formu yapılmıştır. Etrafı hilal formunda çevrilmiş yazının alt ve üst kısmındaki turkuaz zeminli alanlara altınla, kırmızı ve beyaz renkli boyalarla bitkisel motifler yapılmıştır. Tüm sayfanın etrafını ise sırasıyla altın bir cedvel ve kırmızı kuzu çerçevelemektedir.(Rs. No: 2d)

Değerlendirme : Simetriye ve göz zevkine dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. Genel olarak yazı bezemenin ağırlığı altında ezilip adeta kaybolmuş, motifler altın

zemin ve renk üzerine oldukça iri işlenmiş, altını neredeyse tüm zeminini kaplamış, mat zeminde küçük çukurlar açılmak suretiyle iğne perdahı denilen parlatma tekniği kullanılmış, siyah ve sarı dâhil çok farklı renkler kullanılmıştır. H.1248 (M.1831) tarihli olan eser üzerindeki tarihe muvafık olarak XIX. yy. özellikleri taşımaktadır.

Örnek No	: 3.
Resim No	: 3a, 3b.
Çizim No	: 3.
Envanter No	: MHK 587.
Tarihi	: H.1245 (M.1828).
Varak Sayısı	: 300.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 16,5x10 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 10x5.5 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushafın hattı nesihdir. Yazıyı önce yeşil altının kullanıldığı cedvel sonra da siyah kuzu çerçevelemektedir. Farklı motiflerin kullanıldığı güller altınla ve değişik renklerle müzehheptir. Duraklar, farklı şekillerde olup tamamen altındır.
Cildi	: Cildi miklebli, cetvelli, zencirekli, köşebentli, şemseli, bordo renkli ve deridir. Kapağının biri harab olmuştur. Şemsesinde, salbeğinde, köşebentlerinde, miklebinin köşelerinde ve ortasındaki daire formda altın zemin üzerine turuncu boya ile yapılmış bitkisel motifler vardır.(Rs. No: 3a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: “Ünvan sayfası” şeklindedir. Yazının beyne’s suturu, helozon ve altıgen şeklindeki durakları altın olup durakların bazı yerlerine siyah, kırmızı ve yeşil renkte noktalar konulmuştur. Yazının sağında ve solunda sıvama altın şeklinde iki koltuk, altında ve üstünde de iki kartuş bulunmaktadır.

Alt kartuşun ortasında kırmızı renkle sınırlandırılmış altın sıvama şeklinde bir pafta bulunmakta olup üzerine herhangi bir şey yazılmamıştır. Paftanın sağındaki ve solundaki yine altın zeminli paftalara da sarı, mavi ve kırmızı renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Bu kartuşun etrafını önce açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile eksi (-) şeklinde doldurulmuş bir cedvel daha sonra açık mavi zemin üzerine (S)’ye benzer koyu mavi şekillerle doldurulmuş ikinci cedvel çerçevelemektedir. Ayrıca cedvellerin arasına altın kuzular çekilmiştir. Üst kartuşun içi de alt kartuşa benzer bir şekilde müzehheptir. Etrafını açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile eksi (-) şeklinde kurtçuklu bir cedvel çerçevelemektedir. Cedvelin her iki tarafına da altın kuzu çekilmiştir.

Üst kartuşun üstünde mihrâbiyeli dediğimiz bir alan bulunmaktadır. Bu alanın zemini altın olup üzerine sarı, kırmızı ve mavi renklerle bitkisel motifler yapılmıştır.

Mihrâbiyeli alan, önce kırmızı renkte bir sınır, daha sonra sıvama altın şeklinde kalın bir bordür son olarak da mavi renkte bir sınır ile bitirilmiştir. Mavi sınırın üstüne yine mavi ile küçük dişler yapılmıştır. Tığlar, laciverd ve kırmızı renktedirler. Mihrâbiyeli alanı üç taraftan önce açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile eksi (-) şeklinde kurtçuklu daha sonra açık mavi zemin üzerine (S)'ye benzer koyu mavi şekillerle doldurulmuş iki cedvel çerçevelemekte olup cedvellerin her iki tarafına altın kuzular çekilmiştir. Sayfanın tamamını ise yine üç taraftan altın bir cedvel ve siyah bir kuzu çerçevelemektedir.(Rs. No: 3b)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başlıkları yeşil altınla sıvama şeklinde doldurulmuş olup bazılarının altın sıvanmamış kısmına bir önceki sûrenin satıra sığmayan kelimesi yazılmıştır.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Simetriye ve göz zevkine dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. Altın sanki yapıştırma gibi adeta sayfanın yazı hariç tüm zeminini kaplamıştır. Motifler canlı renklerle altın zemine üzerine iri bir şekilde işlenmiştir. H.1245 (M.1828) tarihli olan eser üzerindeki tarihe muvafık olarak XIX. yy. özellikleri taşımaktadır.

Örnek No	: 4.
Resim No	: 4a, 4b, 4c, 4d, 4e.
Çizim No	: 4a, 4b.
Envanter No	: MHK 931
Tarihi	: XVI. yy.
Varak Sayısı	: 451.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 30,5x20 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 20x16 cm.
Satır Sayısı	: 11.
Genel Tanıtım	: Mushaf muhakkak hatla yazılmış olup satır aralarına Osmanlıca kısa açıklamalar yazılmıştır. Sayfalarını sırasıyla altın cedvel, siyah kuzu, lâciverd cedvel ve kırmızı kuzu ile çerçevelidir. Güller sûre farklı renk ve motiflerle müzehheptir. Duraklar değişik formlarda olup tamamen altındır.
Cildi	: Zencirekli, köşebentli, mıkblebli ve bordo renkli bir cildi vardır. Cilde zerenderzer tekniği ile bitkisel motifler işlenmiştir. Sertâbının ortasındaki bordürün içerisine Vâkia Sûresi'nin 77-80. ayetleri ⁶⁰⁰ yazılıdır. Sayfaları altın cedvel, siyah kuzu, lâciverd cedvel ve kırmızı kuzu ile çerçevelidir.(Rs. No: 4a)
Zahriye Sayfası	: Dikdörtgen şeklindedir. Sayfanın en iç kısmı ¼ oranında müzehhep bir dikdörtgendir. Dikdörtgenin ortasında lâciverd zeminli ve üzerine altınla bitkisel motiflerin yapıldığı bir alan bulunmaktadır. Köşelere ortadaki bu alanın ¼ oranında simetriği yapılmıştır. Alt ve üst kenarların ortasında yine lâciverd zeminli ve üzerine altınla bitkisel motiflerin yapıldığı bir alan daha bulunmaktadır. Bu alanların dışında kalan yerlere zerenderzer tekniği ile rûmîler ve bitkisel motifler yapılmış olup silindiği için tam belli değildir.

Bu ¼ oranındaki dikdörtgen alanı, iki yanında altın kuzuların bulunduğu lâciverd cetvel çerçevelemektedir. Bu cetveldən sonra zerenderzer tekniği ile bitkisel motiflerin yapıp siyah zeminli kum saatine benzer küçük şekillerle paftalara ayrılmış bordür bulunmaktadır. Bu bordürü iki tarafında altın kuzuların bulunduğu lâciverd bir cetvel çerçevelemektedir.

Zahriyenin en dışında sırt hariç üç taraftan çevreleyen lâciverd sınırla sona ermiş dendanlı dış bordür bulunmaktadır. Dış bordürün içinde lâciverd zemin üzerine altınla hatâyî

⁶⁰⁰ ال اسمي ال*نونكم بابتك يف*ميرك نارق ل من انور مطم (77- O, elbette şerefli bir Kur'ân'dır. 78- Korunmuş bir kitaptır. 79- Ona temizlenenlerden başkası el süremez. 80- (O), âlemlerin Rabbinden indirilmiştir.)

motifinin yapıldığı paftalar bulunmakla beraber zerenderzer tekniği ile rûmîlerin ve bitkisel motiflerin yapıldığı alanlar çoğunluktadır. Ayrıca bordürde siyah zeminli ağraflar kullanılmıştır. Tığlar ise lacivert renkli olup klasik dönem özelliği göstermektedir.(Rs. No: 4b, 4d)

Serlevha Sayfası : Dikey olarak $\frac{1}{2}$ oranında ikilil (tac) serlevha özelliği taşımaktadır. Yazının helozon ve şeşhane şeklindeki durakları altındır. Hattı kırmızı bir kuzu çerçevelemekte olup sağında ve solunda sırasıyla altın kuzu, lâciverd cedvel ve tekrar altın kuzu ile çerçeveli koltuklar bulunmaktadır. $\frac{1}{2}$ oranında simetrik bu koltukların içi zerenderzer tekniği ile yapılmış bitkisel motiflerle müzehheptir. Koltukların ortasına ve köşelerine siyah zeminli kum saatine benzer şekiller yapılmıştır.

Yazının ve koltukların üstünde ve altında iki kartuş bulunmaktadır. $\frac{1}{4}$ oranında müzehhep kartuşları sırasıyla altın kuzu, lâciverd cedvel ve tekrar altın kuzu çerçevelemektedir. Üst kartuşun ortasındaki altın zeminli paftanın üzerine yine altınla surenin ismi, alt kartuşa da ayet sayıları yazılmıştır. Bu paftanın sağında ve solunda altın zeminli paftalar bulunmakta ve üzerine altınla ve farklı renklerle rûmîler ve bitkisel motifler yapılmıştır. Altın zeminli paftaları, üzerine altınla ve kırmızı renkle bitkisel motiflerin işlendiği lâciverd zeminli şerit çevirmektedir. Bu iki alanın dışındaki alanlar da altın zeminli olup üzerine altınla ve farklı renklerle rûmîler ve bitkisel motifler yapılmıştır.

Serlevhanın en dışında sırt hariç üç taraftan çevreleyen dış bordür bulunmaktadır. Dış bordürde, daha çok zerenderzer tekniği ile rûmîlerin ve bitkisel motiflerin yapıldığı alanlarla beraber üzerine altınla hatâyî motifinin yapıldığı lâciverd zeminli paftalar da bulunmaktadır. Ayrıca bu bordürde ve kartuşlarda siyah renkte ağraflar ve kırmızı renkte saadet düğümleri dikkat çekmektedir. Dış bordür lâciverd bir cedvelle sona ermekte olup cedvelin üzerine yine lâciverd tığlar, pubcuklar ve noktalar bulunmaktadır.(Rs. No: 4c, 4e)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başlıkları sırasıyla altın kuzu, lâciverd cedvel ve tekrar altın kuzu ile çerçevesidir. Ortalarında altın sıvama şeklinde bir pafta olup üzerine siyah, beyaz ve kırmızı gibi farklı renklerle sûrelerin ismi ve ayet sayıları yazılmıştır. Ortadaki bu paftaların sağ ve solu altın ve lâciverd zeminlere altınla ve değişik renklerle rûmîler ve bitkisel motifler yapılmıştır.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Motiflerin inceliği, düzeni ve simetriye dikkat edilişi açısından oldukça iyi bir işçiliğe sahiptir. Rûmî formları oldukça güzeldir. İki veya dört

milimetrelık cetveller kullanılmıştır. Zeminı boyalı klasik tezhip kullanılmakla beraber zerenderzer tekniği hâkimdir. Ağırlıklı olarak altın ve lacivert zaman zaman farklı renkler kullanılmıştır. Tarihi belli olmayan eser içerdii özellikler itibariyle “Klasik Dönem” yani XVI. yy. özelliği taşımakta ama altın ve lacivert dengesizliği göze çarpmaktadır.

Örnek No	: 5.
Resim No	: 5a, 5b, 5c, 5d, 5e, 5f.
Çizim No	: 5.
Envanter No	: MHK 3136 (1-30).
Tarihi	: XVI. yy.
Varak Sayısı	: 18.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 36x24 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 21,5x14,5 cm.
Satır Sayısı	: 11.
Genel Tanıtım	: Mushafın hattı reyhânîdir. Sayfalarını sırasıyla yeşil altın bir cedvel, kırmızı kuzu, altın cedvel ve mavi kuzu çerçevelemektedir. Sayfalar iki kıta şeklinde istiflenmiş olup baş kısmına gelen âyetler altınla diğerleri siyah mürekkeple yazılmıştır. Siyah mürekkeple yazılan hattın sağındaki ve solundaki koltuklara altın kullanılarak hakler tekniğiyle bitkisel motifler yapılmıştır. Güller, daire formundadır. Altın bordür ve mavi kuzu ile çevrili olup ortalarında farklı renk ve motifler kullanılmıştır. Duraklar çeşitli formlarda olup tamamen altınla müzehheptir. (Rs. No: 5e, 5f)
Cildi	: Kabartma şeklinde yapılmış, salbek şemseli, zencirekli, köşebentli, miklebli, ve kahverengi deri ciltlidir. Cildin şemsesine, salbeklerine, köşebentlerine, miklebine ve bunların arasında kalan boşluklara zerenderzer tekniği ile rûmîler ve bitkisel motifler işlenmiştir. Şemse, salbek, köşebent ve miklebinin (sadece düz kenarlarını) çevresini altınla Kur'an-ı Kerim'in fazileti ile ilgili bazı hadis-i şeriflerin ⁶⁰¹ yazılı olduğu bordür çerçevelemektedir.(Rs. No: 5a) Kapakların içleri, bordo deri olup şemsesine, salbeklerine ve köşebentlerine kat'ı tekniği ile altın, mavi, kırmızı ve yeşil renkte rûmî motifleri işlenmiştir.(Rs. No: 5b) Eserin tüm cüzlerinin ciltleri aynı şekilde olmakla

⁶⁰¹ فرح فلأ لوقا ال اهل اثم رشع قن سح او قن سح هلف افرح هلا بائك أرق نم الملسا قولصل هيلع ىبنل لاق (Nebi aleyhissalatü vessalam şöyle dedi: Kim Allah'ın kitabından tek harf okuyana bile bir sevap vardır. Her hasene on misliyle kayda geçer. Dikkat edin ben elif lam mim bir harf demiyorum; elif bir harf, lam bir harf, mim bir harftir.) قولصل هيلع ىبنل لاق (Nebi aleyhissalatü vessalam şöyle dedi: Kur'an-ın bazı zahri ve batını manaları, incelikleri ve hikmetleri vardır. Zahirini avamm, batınını ulema, inceliklerini evliya, hikmetlerini de peygamberler anlar.) هلا بائك أرق نم الملسا قولصل هيلع ىبنل لاق (Nebi aleyhissalatü vessalam şöyle dedi: Kur'an bir iptir. Bir ucu Allah'ın elindedir. Bir ucu da sizin elinizdedir.)

beraber çoğunun kapaklarının iç ve dış yüzeyleri yeşil bezle kenarlardan yapıştırılarak kapatılmıştır.

Zahriye Sayfası : Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.

Serlevha Sayfası : Dikey olarak $\frac{1}{2}$ oranında simetrik ‘İklil (Tac) Serlevha’ özelliği taşımaktadır. Hat mavi zemin üzerine altınla yazılmış olup sağında ve solunda, $\frac{1}{2}$ oranında simetrik iki koltuk bulunmaktadır. Koltukları sırasıyla siyah, artı (+) şeklinde siyah kurtçukların bulunduğu kırmızı zeminli ve yeşil cedveller çerçevelemekte olup aralarında da altın kuzular bulunmaktadır. Altın zeminli koltuklara lacivert, kırmızı ve siyah renkte dilimli rûmîler yapılmıştır. Rûmîlerin içi ise sarı, kırmızı ve beyaz renkte bitkisel motiflerle doldurulmuştur.

Yazının ve koltukların üstünde ve altında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşları, mavi zemin üzerinde artı (+) şeklinde beyaz kurtçuklu cedvel, altın zemin üzerine anahtar şeklinde yapılmış zencerek ve artı (+) şeklinde siyah kurtçukların bulunduğu kırmızı zeminli diğer bir cedvel çerçevelemektedir. Ayrıca bu zencerek ve cedvellere altın kuzular çekilmiştir. Ortalarında altın zeminli pafta bulunmakta olup üst kartuştakine beyaz boya ile sûrenin adı, alt kartuştakine de yine beyaz boya ile sûrenin nerde indiği ve âyet sayısı yazılmıştır. Bu paftaların sağındaki ve solundaki altın zeminli paftalara kırmızı ve yeşil renkte rûmîler; kırmızı zeminli paftaların üzerine de siyah renkte bitkisel motifler, bunların dışındaki diğer alanlar ise lacivert zeminli olup altınla, kırmızı ve beyaz renklerle bitkisel motifler yapılmıştır.

Sayfanın tamamını sırt hariç üç taraftan gri zemin üzerine kırmızı, beyaz ve siyah renklerle, siyah zemin üzerine de altınla, kırmızı, beyaz ve yeşil renklerle yapılmış bitkisel motifli bir bordür çevirmektedir. Bu bordürü sırasıyla kırmızı, üzerine beyaz boya ile artı (+) kurtçukların yapıldığı lacivert zeminli ve tekrar kırmızı olmak üzere üç cedvel çevirmekte olup aralarına da altın kuzular çekilmiştir.

Sayfayı en dışta sırt hariç üç taraftan bir bordür çevirmektedir. Bu bordür genel itibariyle lacivert zeminli olup altın ve kırmızı zeminli paftalar da bulunmaktadır. Altın zeminli paftalara beyaz boya ile sınır çekilip yeşil ve kırmızı renkte rûmîler ve bitkisel motifler yapılmıştır. Kırmızı zeminli paftayı yeşil renkte bir rûmî çevirmekte olup altınla ve beyaz boya ile bitkisel motifler yapılmıştır. Bu bordür sırasıyla altın kuzu, yeşil cedvel, altın cedvel ve son olarak üstüne lacivert tığların yapıldığı lacivert kuzu ile çevrilidir.

Dış bordürün sertâb tarafındaki kenarının ortasında dış bordürü taştan üçgenimsi bir

pafta vardır. Bu pafta altın zeminli olup içine iri rûmîler ve bitkisel motifler yapılmıştır. Bitkisel motiflerin dışına kırmızı tahrir çekilmiş içlerine de altınla ve beyaz renkle bitkisel motifler yapılmıştır. Rûmî motiflerinin dışına ise beyaz tahrir çekilmiş içlerine altınla, kırmızı ve beyaz renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Ayrıca bu üçgen şeklindeki paftanın dış bordürden taşan ucu dış bordürü çeviren cedvellerdeki renk sırasıyla sınırlandırılmıştır.(Rs. No: 5c, 5d)

Cüz Başları : Eserin cüz başları unvan sayfası şeklinde tezhiplenmiş olup hepsi aynı formdadır. Bu sayfanın üstünde yer alan kartuşun ortasındaki altın zeminli paftaya beyaz renkle cüz numarası yazılmıştır. Paftanın sağ ve solu altınla ve çeşitli renklerle müzehheptir. Kartuşun üstüne ise altınla ve değişik renk ve motiflerle müzehhep, dendanlı bir alan, dendanların üzerine de mavi renkte tığlar yapılmıştır.(Rs. 5e)

Sûre Başları : Sûre başlarında yer alan kartuşların ortasındaki mavi zeminli paftaya altınla (zerendûd) sûrenin ismi, nerede indiği ve ayet sayısı yazılmıştır. Paftanın sağına ve soluna farklı renk ve motiflerle müzehhep paftalar yapılmış olup her biri farklı formlarda müzehheptir.(Rs. No: 5f)

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Motiflerin inceliği, düzeni ve simetriye dikkat edilişi açısından çok iyi bir işçiliğe sahiptir. Rûmî formları oldukça güzeldir. Eserde farklı renklerle müzehhep altın zeminli bölümler bulunsa da zemini boyalı klasik tezhip tekniği hâkimdir. Ayrıca serlevhadaki ve sûre başlarındaki yazılar zerendûd tekniği ile yazılmıştır. Ağırlıklı olarak altın, lacivert, kırmızı, siyah ve yeşil renkler kullanılmış olup renk dengesi ve uyumu açısından çok hoş bir görünüme sahiptir. Tarihi belli olmayan eser bu açılardan tipik bir “Klasik Dönem” yani XVI. yy. özelliği taşımaktadır.

Örnek No	: 6.
Resim No	: 6a, 6b, 6c, 6d, 6e, 6f, 6g.
Çizim No	: 6.
Envanter No	: MHK 3137 (1-30).
Tarihi	: H.973 (M.1565).
Varak Sayısı	: 21.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 36x25 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 23,5x14,5 cm.
Satır Sayısı	: 8.
Genel Tanıtım	: Mushaf reyhânî hatla yazılmıştır. Sayfalarını sırasıyla yeşil altın, kırmızı, sarı altın cedveller ve son olarak mavi bir kuzu çerçevelemektedir. Güller, daire formunda olup önce altın bir sınır sonra lacivert bir kuzu ile çevrilidir. İç kısımlarında farklı renkler ve motifler kullanılmıştır. Duraklar, farklı formlarda olup hepsi altındır. Eser nem ve diğer faktörlerden dolayı yıpranmış ve yer yer de kopmalar olmuştur.(Rs. No: 6f, 6g)
Cildi	: Salbek şemseli, zencirekli, köşebentli, miklebli, kabartma şeklinde yapılmış ve kahverengi deri bir cildi vardır. Şemsesine, salbeklerine, köşebentlerine, bunların arasında kalan boşluklara ve miklebine zerenderzer tekniği ile rûmîler ve bitkisel motifler işlenmiştir. Şemse, salbek, köşebent ve miklebinin (sadece düz kenarlarından) Lokman Sûresi'nin 27., ⁶⁰² İsrâ Sûresi'nin 88. ⁶⁰³ ve Kehf Sûresinin 109. ⁶⁰⁴ âyetlerinin yazılı olduğu bir bordür çerçevelemektedir.(Rs. No: 6a) Kapakların iç kısımları, bordo deri olup sertâb ve miklebin olduğu kapağın şemsesine ve köşebentlerine altın ve mavi, salbeklerinde de siyah ve kırmızı renkte; diğer kapağın şemsesinde, salbeklerinde ve köşebentlerinde de altın, mavi, kırmızı, siyah ve yeşil renklerde kat'ı tekniği ile rûmîler işlenmiştir.(Rs. No: 6b, 6c) Eserin her bir cüzünün cildi aynı şekilde olmakla beraber

⁶⁰² لا نا ملل اءاملك قءفن ام رءبا ءعبس مءعب م ءيمى رءبال م القاء ءرءش نم ضرءل اى ف ام نا ولو
 (Eğer yeryüzündeki ağaçlar hep kalem olsa, deniz de arkasından yedi deniz daha kendisine destek olduğu halde mürekkep olsa, yine de Allah'ın kelimeleri yazmakla tükenmez. Şüphesiz ki Allah çok güçlüdür, hüküm ve hikmet sahibidir.)

⁶⁰³ ناك ولو ملءمب نوءأى ال نأرقلا اءه لءمب اوءأى نا ىلء نءل او ناسنال ءعمءءا نىل لق *
 (Ey Muhammed! De ki: "Yemin olsun, eğer insanlar ve cinler bu Kur'ân'ın benzerini getirmek üzere toplansalar ve birbirlerine yardımcı olsalar bile, yine onun bir benzerini meydana getiremeyeceklerdir.")

⁶⁰⁴ ر قبل ان ءءءء كلماء ربى ولو ءأنا بمءله مءاءأقل لو كان البءر مءاءأ لكلماء ربى لنءء البء
 (De ki: " rabbimin sözlerini yazmak için denizler mürekkep olsa ve bir o kadar da ilave etsek; Rabbimin sözleri tükenmeden denizler tükenirdi.)

çoğunun içi ve dışı yeşil bezle kenarlardan yapıştırılarak kapatılmıştır.

Zahriye Sayfası : Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.

Serlevha Sayfası : “Unvan Sayfası” şeklindedir. Şeşhane şeklindeki durakları altındır. Diğer serlevhalarda olduğu gibi yazının sağında ve solunda koltuk, altında ve üstünde dikdörtgen kartuş ve dış bordür dediğimiz müzehhep alanlar bulunmamaktadır. Yazının hemen üstünde $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tezhiplenmiş dikdörtgen bir kartuş bulunmaktadır. Kartuşu sırasıyla yeşil cetvel, altın zemin üzerine siyah mürekkeple anahtar şeklinde yapılmış zencerek, mavi zemin üzerine içlerine beyaz renkte nokta konulmuş sıralı üçgenler şeklinde bir çedvel ve son olarak kırmızı cedvel çerçevelemektedir. Bunların arasına da altın kuzular çekilmiştir.

Kartuşun ortasındaki altın zeminli paftaya beyaz boya ile sûrenin ismi ve âyet sayısı yazılmıştır. Bu paftanın sağındaki ve solundaki altın zeminli paftaya da altın, turuncu, yeşil, mavi ve pembe renkte bitkisel motifler işlenmiştir. Altın zeminli bu üç paftayı aynı renklerle aynı motiflerin işlendiği lacivert zeminli bir bordür çevirmekte olup kırmızı renkte tahrir çekilmiştir. Kartuşun alt ve üst kenarlarına, altın zeminli paftaların birleştiği noktaların hizasına, altınla rûmî motiflerinin işlendiği kırmızı zeminli paftalar yapılmıştır. Köşelerde ise üzerine kırmızı renkte rûmî motifleri yapılmış siyah zeminli paftalar bulunmaktadır.

Kartuşun üstünde ikilil (tac) formunda ve yatay olarak $\frac{1}{2}$ oranında müzehhep bir alan vardır. Bu alanın ortasında kırmızı renkte tahrir çekilmiş üçgen bir şekil, üçgenin içinde aşağıdan yukarıya doğru sırasıyla siyah, lacivert ve altın zeminli üçgen paftalar, bu paftaların üzerinde de altınla, turuncu, pembe, mavi ve beyaz renklerle yapılmış rûmîler ve bitkisel motifler bulunmaktadır. Üçgenin sağındaki ve solundaki alanların ortasında yine kırmızı ile tahrir çekilmiş altın zeminli pafta, bunun çevresinde de lacivert zeminli bir alan bulunmaktadır. Bunlara da üçgen formda olduğu gibi değişik renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Üçgen alan, sırasıyla lacivert ve altın iki sınırla, yanlardaki alanlar da altın cedvelle sona ermiştir. Hem üçgen alanın hem de yanlardaki alanların üstünde mavi bir kuzu bu kuzunun üstünde de yine mavi renkte tığlar bulunmaktadır. Bu ikilil alanı üç taraftan, üzerine koyu mavi ile yatık ‘Z’ye benzer şekillerin yapıldığı açık mavi zeminli bir cedvel çerçevelemektedir. Sayfanın tamamını da üç taraftan yeşil altın, kırmızı, altın cedveller ve lacivert bir kuzu çerçevelemektedir.(Rs. No: 6d, 6e)

Cüz Başları : Eserin cüzlerinin başına unvan sayfası şeklinde tezhib yapılmış olup hepsi de aynı şekilde tezyin edilmiştir. Bu sayfada bulunan kartuşun ortasındaki altın zeminli paftaya beyaz boya ile cüz numarası yazılmıştır. Bu paftanın sağ ve solu da altınla ve çeşitli

renklerle müzehheptir. Kartuşun üstüne ise ikkil (taç) formunda altınla, değişik renk ve motiflerle müzehhep, üzerine de mavi renkte tığların olduğu bir bölüm vardır.(Rs. No: 6f)

Sûre Başları : Sûre başları, ortasındaki zemini boş paftanın üzerine altınla sûrenin ismi nerede indiği ve ayet sayısı yazılmıştır. Bu paftanın sağ ve solu farklı renk ve motiflerle tezhiplenmiş olup her bir sûre başında farklı formlar kullanılmıştır. Ayrıca sûre başlarındaki besmeleler altınla yazılmıştır.(Rs. No: 6g)

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Motiflerin inceliği, düzeni ve simetriye dikkat edilişi açısından çok iyi bir işçiliğe sahiptir. Eserde farklı renklerle müzehhep altın zeminli bölümler bulunsa da zemini boyalı klasik tezhip tekniği hâkimdir. Ağırlıklı olarak kullanılan altın, laciverd ve kırmızının yanı sıra farklı renkler de kullanılmıştır. H.973 (M.1565) tarihli olan eser bunun gibi birtakım özellikleri itibariyle “Klasik Dönem” yani XVI. yy. özelliği taşımaktadır.

Örnek No	: 7.
Resim No	: 7a, 7b, 7c, 7d, 7e, 7f.
Çizim No	: 7.
Envanter No	: MHK 3158.
Tarihi	: H.1219 (M.1803).
Varak Sayısı	: 310.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 16,5x10,5 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 10x5,5 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Sayfalarını önce altın cedvel sonra sırasıyla kırmızı ve siyah iki kuzu çerçevelemektedir. Çeşitli motiflerin kullanıldığı güller, altınla ve farklı renklerle müzehheptir. Duraklar ise farklı şekillerde olup tamamen altındır.
Cildi	: Mıklebli, köşebentli, zencirekli, salbek şemseli, kahverengi deri ciltlidir. Cildin şemse, salbek ve köşebentlerine zerenderzer tekniği ile rûmî motifleri işlenmiştir. Genel olarak harap vaziyette olan cildin sırtı, sertâbı, miklebi ve kapaklarının bir kısmı tamir görmüştür. Tamir gören miklebin derisi kırmızıya yakın bordo renkte olup köşelerine ve ortasındaki daire forma kapaklarda olduğu gibi zerenderzer tekniği ile rûmî motifleri işlenmiştir.(Rs. No: 7a, 7b, 7c)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: ‘Tac Serlevha’ özelliği taşımaktadır. Yazının helezon, şeşhane ve seberk şeklindeki durakları altındır. Ayrıca yazının bazı boşluklarına yine altınla yaprak motifleri yapılmıştır. Yazı dendanlı bir istif içine alınmış olup sırasıyla kırmızıyla ve altınla sınırlandırılmıştır. Yazıyı çeviren dendanlı alan altın cetvelli kare bir forma oturtulmuş olup köşelerde kalan altın zeminli alanlara yine altınla ve kırmızı renkle rûmîler ve bitkisel motifler yapılmıştır.

Kare alanın altında ve üstünde ters simetrik şekilde müzehhep dikdörtgen iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşların ortalarında kırmızı ile sınırlandırılmış altın zeminli bir pafta bulunmaktadır. Üst kartuştakine beyaz boya ile surenin ismi alttakine de ayet sayısı yazılmıştır. Kartuşları önce mavi zemin üzerine beyaz boyayla eksi (-) şeklinde kurtçuklu daha sonra altın cedveller çerçevelemektedir. Ayrıca cedvellerin iki tarafında da altın kuzular bulunmaktadır. Yazıyı ve kartuşları, altın noktalarla paftalara ayrılan kırmızı zeminli bir

bordür çerçevelemektedir. Kırmızı zeminlerin ortasına koyu kırmızı ile çapraz çizgiler atılmıştır. Bu bordürden sonra sırasıyla altın kuzu sonra altın cedvel son olarak tekrar altın kuzu bulunmaktadır.

Sayfayı en dışta sırt hariç üç kenarından bir bordür çevirmektedir. Dış bordürün içinde beyaz renkle sınırlandırılmış paftalar vardır. Altın zeminli bu paftalar yine altınla ve kırmızı renkle yapılmış rûmîlerle ve bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Altın zeminli kubbemsi paftaların arasında yine beyazla sınırlandırılmış mavi zeminli paftalar vardır. Bu paftalar da altınla ve kırmızı renkle yapılmış bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Dış bordüre epey kalın ve altın bir sınır, altın sınıra da mavi renkte ve dişli bir tahrir çekilmiştir. Serlevha son olarak kırmızı ve mavi tığlarla bitirilmiştir.(Rs. No: 7d, 7e)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başlarının ortasındaki altın zeminli paftaya beyaz boya ile surenin ismi yazılmıştır. Bu paftanın sağındaki ve solundaki yine altın zeminli paftalara da altınla ve kırmızı renkle bitkisel ve rûmî motifler yapılmıştır. Ayrıca sûre başlarındaki besmelelerin sin (س) harfinin üzerindeki boşluklara genelde altınla bazen de farklı renklerle dal ve yaprak motifleri yapılmıştır. Etrafları, sırasıyla altın kuzu, her birinde farklı renklerin kullanıldığı artı (+) şeklinde kurtçuklarla doldurulmuş cetvel ve tekrar altın kuzu ile çerçevesidir.(Rs. No: 7f)

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Motifler iri olsa da işçilik açısından kötü değildir. Ağırlıklı olarak altın ve lacivert kullanılmıştır. Teknik olarak renkli zemin üzerine altınla yapılan klasik tezhip kullanılmış olsa da zerenderzer tekniğinin hakim olduğu göze çarpmaktadır. Altın dengesiz biçimde ve çok fazla kullanılmıştır. H.1219 (M1803) tarihli eserde klasik üsluptan çok uzak bir görünüm arz etmekle beraber klasik dönem taklit edilmeye çalışılmıştır. Bu açılardan XVIII. yy. özellikleri taşımaktadır.

Örnek No	: 8.
Resim No	: 8a, 8b, 8c.
Çizim No	: 8a, 8b.
Envanter No	: MHK 4342.
Tarihi	: H.1254 (M.1840).
Varak Sayısı	: 302.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 16,5x12 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 11,5x6,5 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Sayfalarını önce altın cedvel sonra siyah bir kuzu çerçevelemektedir. Farklı motiflerin kullanıldığı güller altınla ve değişik renklerle müzehheptir. Duraklar ise farklı şekiller olup tamamen altındır.
Cildi	: Bordo renkli deri olup zencirekli, şemseli ve köşebentlidir. Dört köşesi kahverengi deri ile tamir görmüştür. Bitkisel motifler kullanılarak tezhiplenmiştir.(Rs. No: 8a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: ‘Tac Serlevha’ özelliği taşımaktadır. Yuvarlak şekilde istiflenmiş hattın çevresi altın kuzu ile sınırlandırılmıştır. Durakları helezon şeklinde ve altınla müzehhep olup dört tarafına kırmızı ve lacivert noktalar konulmuştur. Beyne’s suturuna altınla kısa ve kalın çizgiler yapılmıştır. Yuvarlak istif, altın cedvelli bir karenin içine yerleştirilmi ve karenin köşelerindeki mavi zeminli alanlara altınla ve kırmızı renkle bitkisel motifler yapılmıştır.
	Kare alanın altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşların içi sıvama altınla olup sırasıyla sarı zemin üzerine kırmızı boya ile artı (+) şeklinde kurtçuklu cedvelle ve altın kuzu ile çerçevesidir. Bu kareyi ve kartuşları sırasıyla üzerine siyah renkte kubbemsi şekillerin yapılıp boşlukların da birbirine paralel üç çizgi ile doldurulduğu kırmızı zeminli bir cetvel daha sonra altın bir kuzu çerçevelemektedir.
	Serlevha, sırt hariç üç kenardan dış bordürle çevrilidir. Dış bordür altın zeminli olup içine beyaz, kırmızı, mavi ve kahverengi renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Dış bordürü altın kuzu çerçevelemekte olup, kuzunun üstünde biri mavi diğeri kırmızı şeklinde sıralanmış tığlar bulunmaktadır.(Rs. No: 8b)
Cüz Başları	: Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başlarındaki kartuşlar sıvama altın olup üzerine beyaz boya ile sûrenin adı ve âyet sayısı yazılmıştır.(Rs. No: 8c)

Hâtime Sayfası : Sayfanın ortasında, elips şeklinde istiflenmiş bir alan bulunmaktadır. İçine dua cümleleri ve tarih yazılmıştır. Elips, sırasıyla altın kuzu, üzerine siyah mürekkeple kubbemsi şekillerin yapılıp boş olan kısımlarının da birbirine paralel üç çizgi ile doldurulduğu sarı zeminli bordür ve son olarak tekrar altın kuzu ile sınırlandırılmıştır. Bu elips form kısa kenarları altta ve üstte uzun kenarları sağda ve solda olan dikdörtgen bir formun içine yerleştirilmiştir. Dikdörtgen formu altın kuzu çerçevelemekte olup köşelerindeki altın zeminli alanlara beyaz, mavi, kırmızı ve kahverengi boyalarla bitkisel motifler yapılmıştır.

Dikdörtgen formun altında ve üstünde, önce kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklarla dolu cedvel sonra altın kuzu ile çerçevelenmiş iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşların içleri sıvama altındır. Tüm sayfa, sırasıyla kırmızı zemin üzerine siyah mürekkeple kubbemsi şekillerin yapılıp boş olan kısımlarının da birbirine paralel üç çizgi ile doldurulduğu bir cedvel, altın kuzu, açık mavi zemin üzerine koyu mavi noktalar konularak yapılan kurtçuklu cedvel, tekrar altın kuzu son olarak altın kuzu ile çerçevelenmiştir.(Rs. No: 8c)

Değerlendirme : Simetriye ve göz zevkine dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. Genel olarak altın sanki yapıştırma gibi adeta sayfanın yazı hariç tüm zeminini kaplamış, iri ve geniş kıvrımlı motiflerle oluşturulan C ve S kıvrımları süslemenin ana hatlarını oluşturmuş, çok canlı ve farklı renklerin kullanılmıştır. Tarihi belli olmayan eser bu açılardan XIX. yy. özelliği taşımaktadır.

Örnek No	: 9.
Resim No	: 9a, 9b.
Çizim No	: 9.
Envanter No	: MHK 5510 (1-30).
Tarihi	: XIX. yy.
Varak Sayısı	: 11.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 29x18,5 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 21,5x12,5 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Sayfalarını sırasıyla altın cedvel, siyah ve kırmızı kuzular çerçevelemektedir. Farklı motiflerin kullanıldığı güller altınla ve değişik renklerle müzehheptir. Duraklar ise farklı şekillerde olup tamamen altındır. Eserin kimi yerleri yıpranmış ve yırtılmıştır.
Cildi	: Salbek şemseli, köşebentli, zencirekli, mikleblî, bordo deri ciltlidir. Şirazesı bozuktur. Şemsesine ve miklebinin ortasındaki daire forma rûmî motifleri, salbeklerine de hatâyî motifleri işlenmiştir. Ayrıca zencireklerin köşelerine ve uzun kenarlarının ortasına iğne perdahı tekniği ile üçgen şeklinde üç nokta konulmuştur. Cüzler halinde olan eserin tüm ciltleri aynı şekilde olup çoğu yıpranmıştır.(Rs. No: 9a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: Ünvan sayfası şeklindedir. Yazının şeşhane şeklindeki durakları ve beyne's suturu altındır. Sağında ve solunda iç kısımları sıvama altın olup altın kuzu ile çerçevesleniş iki koltuk bulunmaktadır. Yazının üstündeki kartuşu sırasıyla önce altın kuzu sonra kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile yapılmış yatık "Z" şekilleri ile dolu bir cetvel ve tekrar altın kuzu çerçevelemektedir. Bu kartuşun ortasında sırasıyla kırmızı ve beyaz boyalarla sınırlandırılmış altın sıvama bir pafta bulunmaktadır. Paftanın sağı ve solu altın zeminli olup yeşil, beyaz, kırmızı ve mor renkli bitkisel ve rûmî motiflerle müzehheptir. Altındaki kartuş da aynı özelliklere sahip olmakla beraber tek fark bunun cedvelinin mavi zeminli olup koyu mavi ile yapılmış yatık "Z" şekilleri ile dolu olmasıdır.

Üst kartuşun üstünde mihrâbiyeli alan bulunmaktadır. Bu alanın zemini altın olup pembe, kırmızı ve yeşil renkte bitkisel motifler; beyaz ve pembe renkte rûmîler yapılmıştır. Alan, sırasıyla önce kırmızı sonra mavi sınırla bitirilmiştir. Mavi sınıra da küçük dişler ve biri kırmızı diğeri mavi renkte olacak şekilde sıralanmış tığlar yapılmıştır. Ayrıca bu alanı üç

taftan önce sarı zemin üzerine kırmızı ile yatık “Z” şekilleri ile doldurulmuş cedvel sonra pembe zemin üzerine beyaz boya ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklarla dolu ikinci cedvel çerçevelemektedir. İki cedvel de çift kuzulu olup kuzuları da altındır. Tüm sayfayı ise yine üç taraftan sırasıyla altın kuzu, altın cedvel, siyah ve kırmızı kuzular çerçevelemektedir.(Rs. No: 9b)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başları altın cetvelli olup ortalarındaki zemini boş alanlara kırmızı mürekkeple sûrenin ismi, nerede indiği ve âyet satısı yazılmıştır. Bazı sûre başlarının bir bölümüne önceki sûrenin satıra sığmayan kelimesi siyah mürekkeple yazılmıştır.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Simetriye ve göz zevkine dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. Tarihi belli olmayan eser genel olarak motiflerin altın zemin üzerine oldukça iri işlenmesi, altının neredeyse tüm zeminini kaplaması, sarı ve pembe gibi çok canlı ve farklı renklerin kullanılması açısından XIX. yy. özelliği taşımaktadır.

Örnek No	: 10.
Resim No	: 10a, 10b.
Çizim No	: 10a, 10b.
Envanter No	: MHK 6676.
Tarihi	: XIX. yy.
Varak Sayısı	: 300.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 17,5x10 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 10,5x5,5 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Sayfalarını önce altın cedvel sonra siyah kuzu çerçevelemektedir. Farklı motiflerin kullanıldığı güller altınla ve değişik renklerle müzehheptir. Duraklar ise değişik şekillerde olup tamamen altındır.
Cildi	: Cildi miklebli, köşebentli, zencirekli, şemseli bordo deridir ancak çok yıpranmıştır. Şemsesine ve köşebentlerine zerenderzen tekniği ile bitkisel motifler işlenmiştir. Bu alanların dışında kalan boşluklara da büyük noktalar şeklinde aynı yine zerenderzen tekniğiyle ne olduğunu tam anlayamadığımız motifler yapılmıştır. Miklebinin köşelerine ve ortasındaki daire forma da aynı teknik ve motiflerle süslenmiş olup altınları oksitlenmiştir.(Rs. No: 10a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: Ünvan sayfası şeklindedir. Fatiha Sûresi'nin yazılı olduğu sayfanın hattı ve tezhibi Bakara Sûresinin ilk beş âyetinin (elif lam mim) yazılı olduğu sayfadakinden çok farklıdır. Bakara Sûresi'nin ilk beş âyetinin (elif lam mim) yazılı olduğu sayfa sonradan yapııştırılmış gibi durmaktadır. Bu nedenle iki sayfayı ayrı ayrı tahlil edeceğiz.
Fatiha Sûresi'nin yazılı olduğu sayfadaki hattın beyne's suturu ve durakları altındır. Duraklar helezon şeklinde olup dört tarafına kırmızı ve mavi renklerle küçük noktalar konulmuştur. Yazının alt kısmındaki boşluğa altınla, kırmızı ve mavi renklerle küçük bitkisel motif yapılmıştır. İstifi yuvarlağa yakın olan yazının çevresine, üstte dendanlı altta da hilal şeklinde altın sınır çekilmiştir. Daha sonra bu alan altın kuzu ile çerçevelenmiş ve kare formun içine yerleştirilmiştir. Köşelerdeki lâciverd zeminli alanlara altınla, kırmızı ve pembe renklerle bitkisel motifler yapılmıştır.	
Kare alanın altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. İçleri sıvama altın olan kartuşları sırasıyla açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile artı (+) şeklinde yapılmış	

kurtçuklu ve açık mavi zemin üzerine koyu mavi ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu iki cedvel çerçevelemektedir. Cedveller çift kuzulu olup kuzuları altındır.

Üst kartuşun üstündeki mihrâbiyeli alanı üç taraftan, sırasıyla altın kuzu, kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu cedvel ve tekrar altın kuzu çerçevelemektedir. Bu alanın zemini altın olup üzerine pembe, kırmızı, yeşil ve beyaz renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Üst kısmına sırasıyla ilki siyah ikincisi açık mavi zemin üzerine koyu mavi ile noktalar konulmak suretiyle yapılmış kurtçuklu iki sınır çekilmiştir. Tığları ise biri mavi diğeri kırmızı renkte olacak şekilde sıralanmıştır.

Sayfanın tamamını ise yine üç taraftan, sırasıyla birincisi yeşil ikincisi altın üçüncüsü yine yeşil, dördüncüsü yine altın dört cedvel ve bir de siyah kuzu çerçevelemektedir.

Bakara Sûresi'nin ilk beş âyetinin (elif lam mim) yazılı olduğu sayfa genel olarak diğer sayfaya benzemekle beraber farklıdır. En önemlisi fark sarı altın yerine yeşil altının kullanılmasıdır. Ayrıca bu sayfa yıprandığından dolayı yer yer motifleri silinmiş boyaları akmıştır.

Yazının istifi yuvarlak olup çevresi hilal şeklinde altınla sınırlandırılmıştır. Beyne's sutur ve duraklar altındır. Duraklar yuvarlak şekilde olup dört tarafına kırmızı ve lâciverd renkli noktalar konulmuştur. Hilal şeklindeki bu istif kare bir formun içine yerleştirilmiştir. Köşelerdeki mavi zeminli alanlara altın, kırmızı, beyaz ve pembe renkler kullanılarak bitkisel motifler yapılmıştır.

Kare alanın altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşları, sırasıyla açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu ve açık mavi zemin üzerine koyu mavi ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu iki cedvel çerçevelemektedir. Cedveller çift kuzulu olup kuzuları altındır. Kartuşların içleri ise altın zeminli olup üzerine bazı motifler yapılmakla beraber çoğu silinmiştir.

Üst kartuşun üstündeki mihrâbiyeli alanı üç taraftan, sırasıyla önce altın kuzu sonra açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu cedvel çerçevelemektedir. Bu alanın zemini altın olup üzerine yapılan motiflerin çoğu silinmiştir. Üstü, sırasıyla ilki kırmızı ikincisi açık mavi zemin üzerine koyu mavi noktalar konulmak suretiyle yapılmış kurtçuklu iki sınırla bitirilmiştir. Tığlar ise biri mavi diğeri kırmızı renkte olmak üzere sıralanmıştır.

Tüm sayfayı üç taraftan sırasıyla yeşil kuzu, altın cedvel, tekrar yeşil kuzu ve son olarak altın ve kırmızı kuzular çerçevelemektedir.(Rs. No: 10b)

Cüz Başları

: Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başları altın sıvama şeklinde olup üzerine bir şey yazılmamıştır. Ancak bazılarının ortasındaki zemini boş alanlara siyah mürekkeple bir önceki surenin satıra sığmayan kelimesi yazılmıştır.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Simetriye ve göz zevkine dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. Tarihi belli olmayan eser genel olarak yazının, bezemenin ağırlığı altında ezilip adeta kaybolması, motiflerin altın zemin ve renk üzerine oldukça iri işlenmesi, altının neredeyse tüm zeminini kaplaması, çok farklı ve canlı renklerin kullanılması gibi özellikleri açısından XIX. yy. özelliği taşımaktadır.

Örnek No	: 11.
Resim No	: 11a, 11b.
Çizim No	: 11.
Envanter No	: MHK 6784.
Tarihi	: H.1131 (M.1718).
Varak Sayısı	: 186.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 17x11 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 11x6,5 cm.
Satır Sayısı	: 11.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Çok harap durumda olan eserin sayfalarının uçları yıpranmıştır. Yer yer kurt yenikleri vardır. Bazıları da birbirine yapışmış ve altınları oksitlenmiştir. Sayfalarını önce altın (bazılarında kırmızı) cedvel sonra siyah kuzu çerçevelemektedir. Güller altın ve değişik renklerle ve bitkisel motiflerle müzehheptir. Duraklar ise farklı şekillerde olup tamamen altındır.
Cildi	: Şemseli ve köşebentli kahverengi renkte deri bir cildi vardır. Köşeleri bordo renkli deri ile tamir görmüş, sırtı ve kapağının biri düşmüştür. Şemsesine ve köşebentlerine tam belli olmamakla beraber bitkisel motifler işlenmiştir.(Rs. No: 11a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: Unvan sayfası şeklindedir. Durakları belirtilmemiş olup durakları da beyne's suturu da müzehhep değildir. Hattın sağında ve solunda bulunan koltukları sırasıyla altın kuzu, açık mavi zemin üzerine koyu mavi ile noktalar konularak oluşturulmuş kurtçuklu cedvel ve tekrar altın kuzu çerçevelemektedir. Altın zeminli koltuklara mavi, sülyen (turuncu) ve kırmızı renklerle bitkisel motifler yapılmıştır.

Yazının ve koltukların altında ve üstünde iki kartuş, üst kartuşun üstünde de mihrâbiyeli alan bulunmakta olup üçünü de sırasıyla altın kuzu, açık kahverengi zemin üzerine koyu kahverengi ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu cetvel ve tekrar altın kuzu çerçevelemektedir. Üst kartuşun ortasında beyaz boya ile sınır çekilmiş altın sıvama bir pafta vardır. Bu paftanın sağında ve solunda da altınla, beyaz ve kırmızı renklerle bitkisel motiflerin yapıldığı mavi zeminli ilki pafta vardır. Alt kartuş da aynı şekilde müzehheptir.

Üst kartuşun üstündeki mihrâbiyeli alanın alt kısmında, beyaz renkte rûmîlerle sınırlandırılan, üzerine altınla, kırmızı ve beyaz renklerle bitkisel motiflerin yapıldığı mavi zeminli bir pafta vardır. Mavi zeminli paftanın üstünde de turuncu (sülyen) açık mavi ve

pembe renklerle bitkisel motiflerin yapıldığı altın zeminli başka bir pafta bulunmaktadır. Bu alan son olarak kırmızı ve mavi renklerle yapılmış tığlarla bitmektedir. Tüm sayfayı ise üç taraftan altın kuzu ve altın cedvel çerçevelemektedir.(Rs. No: 11b)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başları sıvama altın olup üzerine beyaz boya ile sûrenin adı, nerede indiği ve âyet sayısı yazılmış ancak bazıları silinmiştir. Bazı sûre başlarının ortasındaki zemini boş alanlara siyah mürekkeple bir önceki sûrenin satıra sığmayan kelimeleri yazılmıştır.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Simetriye ve göz zevkine dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. H.1131 (M.1718) tarihli olan eser genel olarak yazının bezemenin ağırlığı altında ezilip adeta kaybolması, motiflerin altın zemin ve renk üzerine oldukça iri işlenmesi, altının neredeyse tüm zemini kaplaması, çok farklı ve canlı renklerin kullanılması açısından XIX. yy. özelliği taşımaktadır.

Örnek No	: 12.
Resim No	: 12a, 12b.
Çizim No	: Yok.
Envanter No	: MHK 6787.
Tarihi	: XIX. yy.
Varak Sayısı	: 295.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 16,5x11 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 13x7 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Yer yer nem lekeleri vardır. İlk başta 5-6 sayfanın uç kısımları yıpranmış ve birinci yaprağı düşmüştür. Bakara suresiyle başlayıp İnfitar Suresi'nin 5. ayetinde son bulur. Sonuna matbu 15 sayfalık Amme Cüz'ü ve Fatiha suresi eklenmiştir. Sayfaların cetvelleri altındır. Eserde müzehhep güller olmayıp sadece kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Duraklar ise farklı şekillerde olup tamamen altındır.
Cildi	: Cildi beyaz bez kaplıdır. Yer yer nem lekeleri vardır.(Rs. No: 12a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: Ünvan Sayfası şeklindedir. Fatiha Sûresi'nin olduğu sayfa kopmuş yerine beyaz bir sayfa eklenmiştir. Bakara Sûresi'nin ilk beş ayetinin (Elif lam mim) yazılı olduğu sayfanın da alt tarafı kopmuş olup geri kalan kısmı temiz bir sayfaya yapıştırılmıştır.
Elimizde kalan sayfadan anlaşıldığına göre yazının sağında ve solunda koltuklar, altında ve üstünde kartuşlar vardır. Üst kartuşun üstünde ise mihrâbiyeli alan vardır. Altının, kırmızı, mavi ve yeşil renklerin kullanıldığı anlaşılmakla beraber altınları oksitlenmiş, boyları akmıştır. Hattı ise kimi yerlerde okunamayacak derecede bozulmuştur.(Rs. No: 12b)	
Cüz Başları	: Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.
Sûre Başları	: Sûre başları altın cedvelle çerçeveli olup ortalarındaki zemini boş alanlara kırmızı mürekkeple sûrenin adı, âyet sayısı ve nerede indiği yazılmıştır.
Hâtime Sayfası	: Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.
Değerlendirme	: Genel itibariyle altının yazı hariç neredeyse tüm zemini kapladığı, çok canlı ve farklı renklerin kullanılmış olduğu, simetriye dikkat edilmediği,

kuzularının ve cedvellerin çok kalın olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan yola çıktığımızda tarihi belli olmayan eserin XIX. yy. özelliği taşıdığını söyleyebiliriz.

Örnek No	: 13.
Resim No	: 13a, 13b.
Çizim No	: 12.
Envanter No	: MHK 6788.
Tarihi	: H.1198 (M.1783).
Varak Sayısı	: 305.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 17x12 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 11,5x6,5 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Sayfalarını önce altın cedvel sonra siyah kuzu çerçevelemektedir. Farklı motiflerin kullanıldığı güller altınla ve değişik renklerle müzehheptir. Duraklar ise farklı şekillerde olup tamamen altındır.
Cildi	: Salbek şemseli, köşebentli, miklepli, kahverengi bir cildi vardır. Harap durumda olan cildin kapaklarının kenarları kahverengi, miklebi ve sırtı ise bordo deriyle onarılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentlerinin zemini altın olup içlerine işlenen bitkisel motifler turuncu renklidir. Miklebin köşelerine ve ortasındaki yuvarlak forma zerenderzer tekniği ile bitkisel motifler işlenmiştir.(Rs. No: 13a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: Unvan sayfası şeklindedir. Durakları altın sıvamaadır. Hattın sağında ve solunda altın kuzu ile çerçevelenmiş iki koltuk bulunmaktadır. Koltukların zemini sıvama altın olup üzerine siyah mürekkeple kubbemsi şekiller yapılmıştır. Bu şekillerin içlerine de üçgen şeklinde üç nokta konulmuştur.

Hattın ve koltukların altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. Üst kartuşu sırasıyla altın kuzu, açık mavi zemin üzerine koyu mavi ile yatık 'Z'ye benzer şekillerle doldurulmuş cedvel ve tekrar altın kuzu çerçevelemektedir. Kartuşun ortasında turuncu boya ile sınırlandırılmış altın zeminli bir pafta vardır. Buraya beyaz boya ile sûrenin ismi ve nerede indiği yazılmıştır. Bu paftanın sağında ve solunda ise kırmızı ve mavi renklerle bitkisel motiflerin işlendiği yine altın zeminli paftalar bulunmaktadır. Alt kartuş, üst kartuşa nispeten daha kalın olup sırasıyla altın kuzu, açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı noktalar konularak yapılmış kurtçuklu cedvel ve tekrar altın kuzu ile çerçevelenmiştir.

Üst kartuşun üstünde mihrâbiyeli alan bulunmaktadır. Bu alanı üç taraftan, sırasıyla altın kuzu, açık mavi zemin üzerine koyu mavi ile yatık 'Z'ye benzer şekillerle doldurulmuş

cedvel ve tekrar altın kuzu çerçevelemektedir. Bu alanın zemini altın olup turuncu, açık kırmızı ve mavi renklerle bitkisel motifler işlenmiştir. Üst kısmı içten dışa doğru sırasıyla kırmızı ve açık kırmızı iki sınırla sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu alan ile yan cedvellerin arasına kırmızı zeminli yarım kubbe şeklinde iki pafta yapılmıştır. Bu paftaların üstüne sırasıyla altın ve kırmızı iki sınır çekilmiş olup üzerine altınla bitkisel motifler işlenmiştir. Hem bu yarım kubbemsi alanların hem de mihrâbiyeli alanın üstüne son olarak mavi ve dendanlı bir sınır çekilmiştir. Tığları ise biri mavi diğeri kırmızı olmak üzere sıralanmıştır. Tüm sayfayı ise üç taraftan altın cedvel çerçevelemektedir.(Rs. No: 13b)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başları altın cedvelli olup içlerindeki zemini boş alanlara kırmızı mürekkeple sûrenin adı ve âyet sayısı yazılmıştır. Bazı sûre başlarında orta kısma siyah mürekkeple bir önceki sûrenin satıra sığmayan kelimesi yazılmıştır.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Simetriye ve göz zevkine dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. Genel olarak yazı bezemenin ağırlığı altında ezilip adeta kaybolmuştur. Motifler altın zemin ve renk üzerine oldukça iri işlenmiş, altın yazı hariç neredeyse tüm zemini kaplamış, çok farklı ve canlı renklerin kullanılmıştır. H.1198 (M.1783) tarihli eser tezhip açısından döneminden daha kötü bir durumda olup XIX. yy. özelliği taşımaktadır.

Örnek No	: 14.
Resim No	: 14a, 14b.
Çizim No	: Yok.
Envanter No	: MHK 6796.
Tarihi	: XIX. yy.
Varak Sayısı	: 310.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 17x10 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 13x7 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Ancak bazı yerleri okunamayacak derecede silinmiştir. Sayfalarının bazıları birbirine yapışık bazıları da kopuktur. Cetvelleri ve farklı formlarda olan durakları tamamen altındır. Müzehhep gülleri yoktur.
Cildi	: Zencirekli, köşebentli, şemseli, mıklebli, deffeleri kahverengi deri kaplı mukavva bir cildi vardır. Cilt yıpranmış olduğundan kullanılan motifler tam olarak anlaşılamamaktadır.(Rs. No: 14a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: Unvan sayfası şeklindedir. Harap vaziyette ve ciltten kopmuş olan serlevha, boş bir sayfaya yapıştırılarak tekrar esere eklenmiştir. Birçok yerinden kopmuş geri kalan kısmının da motifleri belli olmayacak derecede silinmiş ve boyaları akmıştır.
Kalan kısımlarından anlaşıldığına göre yazının durakları helezon şeklinde ve altındır. Sağında ve solunda altın kuzu ile çerçeveli, altınla ve bordo renkle bitkisel motiflerin işlendiği turkuaz zeminli iki koltuk bulunmaktadır. Yazının ve koltukların altında ve üstünde, sırasıyla altın kuzu, kalın ve bordo cedvel ve son olarak tekrar altın kuzuyla çerçeveli iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşların ortasında altın sıvama ve yine altınla sınırlandırılmış bir pafta bulunmaktadır. Bu paftaya yazılan yazılar okunamayacak derecede silinmiş olduğundan anlaşılamamaktadır. Köşelerinde, altınla ve kırmızı renkle, rûmîlerin be bitkisel motiflerin işlendiği altın zeminli paftalar vardır. Orta alanla köşelerin arasında kalan alan ise turkuaz zeminli olup buraya da altınla ve kırmızı renkle bitkisel motifler işlenmiştir.	
Sayfanın tamamını sırt hariç üç taraftan sırasıyla turkuaz ve altın iki cetvel çerçevelemekte olup sırt tarafındaki kenarına da turuncu cedvel çekilmiştir.(Rs. No: 14b)	
Cüz Başları	: Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başlarına altın cedveller çekilmiş olup zeminleri boştur. Bu alanlara altınla sûrenin ismi ve âyet sayısı yazılmıştır. Ayrıca bazı sûre başlarına siyah mürekkeple bir önceki sûrenin satıra sığmayan kelimesi yazılmıştır.

Hâtime sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Genel anlamda simetriye ve göz zevkine çok dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. Tarihi belli olmayan eserde genel olarak motifler altın zemin ve renk üzerine oldukça iri işlenmiştir. Ayrıca bordo gibi çok değişik renkler kullanılmıştır. Bu açılardan XIX. yy. özelliği taşımaktadır.

Örnek No	: 15.
Resim No	: 15a, 15b, 15c, 15d.
Çizim No	: 13.
Envanter No	: MHK 7870.
Tarihi	: XVII. yy.
Varak Sayısı	: 377.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 24x16,5 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 16x10 cm.
Satır Sayısı	: 11.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Sayfaları sırsıyla altın cedvel, kırmızı ve mavi iki kuzu çerçevelemektedir. Güller, yuvarlak formda olup farklı motifler kullanılmıştır. Renk olarak altın ve lacivert hâkimdir. Cüz gülleri diğerlerine nazaran biraz daha büyük ve farklı formda olup altın daha fazla kullanılmıştır. Tamamen altın olan duraklar farklı formlardadır.(Rs. No: 15c)
Cildi	: Şemseli, zencirekli, miklebli, koyu vişne rengi yıpranmış deri bir cildi vardır. Miklebi sonradan eklenmiş olup tüm yüzeyine zerenderzer tekniği ile rûmîler ve bitkisel motifler işlenmiştir.(Rs. No: 15a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: ‘Tâc Serlevha’ özelliği taşımaktadır. Hat altın zemin üzerine siyah mürekkeple yazılmıştır. Durakları helezon şeklinde ve mavi renktedir. Yazının bazı boşluklarına altınla, mavi ve turuncu renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Kare bir forma yerleştirilen yazı köşelerden kırmızı renkte dendanla sınırlandırılmıştır. Köşelerdeki alanların en köşesi altın diğer kısmı lacivert zeminli olup altınla, kırmızı ve mavi renklerle rûmîler ve bitkisel motifler yapılmıştır.

Kare formun sağındaki ve solundaki, ½ oranında müzehhep koltukların ortasına ve köşelerine siyah renkte kum saatine benzer şekiller yapılmıştır. Bu koltukların zemini altın olup altınla, turuncu ve mavi renkli boyalarla bitkisel motifler işlenmiştir. Çevresini de lacivert zemin üzerine beyaz boya ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu cedvel çerçevelemektedir. Cedvel çift kuzulu olup kuzuları altındır.

Yazının içinde bulunduğu kare formun ve koltukların altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşları, lacivert zemin üzerine beyaz boya ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu cedvel, bu cedveli de altınla çekilmiş çift kuzu çerçevelemektedir. Ortalarında

siyahla ve altınla sınır çekilmiş altın zeminli paftalar bulunmaktadır. Bu paftalardan üst kartuştakilere yine altınla sûrenin adı ve âyet sayısının yazılı olduğu anlaşılacakla beraber alt kartuştakiler silindiği için tam okunamamaktadır. Ayrıca buradaki yazıların boşluklarına altınla, turuncu ve mavi renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Ortadaki bu paftaların sağına ve soluna, sınırın bitiminden hemen sonra lacivert zeminli, kenarlara da altın zeminli paftalar yapılmıştır. Lâcivert zeminli paftanın üzerine altınla, turuncu ve beyaz renkte boyalarla bitkisel motifler, altın zeminli paftalara da altınla, mavi ve turuncu renkte boyalarla rûmîler ve bitkisel motifler işlenmiştir.

Serlevhayı en dışta sırt hariç üç tarafından, küçük kubbelere benzeyen dendanlı bir bordür çevirmektedir. Bu bordürde, lacivert zeminli ve altın zeminli paftalar bulunmaktadır. Lacivert zeminli paftalara altınla, turuncu ve beyaz renkte boyalarla bitkisel motifler, altın zeminli paftalara da altınla, mavi ve kırmızı renkte boyalarla rûmîler ve bitkisel motifler işlenmiştir. Tığları ise laciverttir.(Rs. No: 15b, 15d)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başları altın kuzu, lacivert zemin üzerine beyaz boya ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu cedvel ve tekrar altın kuzu ile çerçevesidir. Ortalarında altın zeminli pafta bulunmaktadır. Bu paftaya beyaz boya ile sûrenin ismi ve âyet sayısı yazılmış olup kalan boşluklar kırmızı, mavi ve yeşil renkte dal ve yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Ortadaki bu paftanın sağında ve solunda altınla, kırmızı, yeşil ve beyaz renklerle rûmîlerin ve bitkisel motiflerin yapıldığı lacivert zeminli paftalar bulunmaktadır. Bazı sûre başlarında altın zeminli paftanın ortası bazılarında da bu paftanın sağındaki ve solundaki paftaların zemini boş olup buralara siyah mürekkeple bir önceki sûrenin satıra sığmayan kelimeleri yazılmıştır.(Rs. No: 15c)

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Motiflerin düzeni ve simetriye dikkat edilişi açısından iyi bir işçiliğe sahiptir. Zemini boyalı klasik tezhip kullanılmakla beraber zerenderzer tekniği hâkimdir. Ağırıklı olarak altın ve lacivert yer yer farklı renkler kullanılmıştır. Altın ve lacivert dengesi sağlanamamış olup laciverdin kullanım alanı azdır. Altının soluklaşmasının yanı sıra lacivert renk parlaklığını kaybetmiş, soluk maviye dönüşmüştür. Motifler seyrek yani ayrı ayrı seçilir durumdadır. Bu nedenle bezeme zarıflığından pek söz edilemez. Bu açılardan XVI. yy. özellikleri de gösteren XVII. yy. eseridir diyebiliriz.

Örnek No	: 16.
Resim No	: 16a, 16b, 16c, 16d.
Çizim No	: 14a, 14b.
Envanter No	: MHK 8293.
Tarihi	: H.1211 (M.1796).
Varak Sayısı	: 377.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 24x16,5 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 16x10 cm.
Satır Sayısı	: 11.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Kopan bazı sayfaların yerine cedvelsiz yazılmış sayfalar eklenmiştir. Sayfalarını önce bazı yerleri oksitlenmiş altın cedvel sonra siyah ve kırmızı iki kuzu çerçevelemektedir. Farklı motiflerin kullanıldığı güller altınla ve değişik renklerle müzehheptir. Duraklar ise farklı formlarda olup tamamen altındır.
Cildi	: Cildi, salbek şemseli, miklebli kahverengi deridir. Bazı yerlerinde kurt yenikleri vardır. Alt kapağı çok yıpranmıştır. Miklebinin ortasındaki yuvarlak formda bitkisel motifler vardır. Ancak şemse ve salbeğine hangi motiflerin işlendiği tam olarak anlaşılmamaktadır.(Rs. No: 16a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: ‘Tâc Serlevha’ özelliği taşımaktadır. Dış bordürünün bazı kısımları yıpranmış, boyları akmış ve bazı yerleri de kopmuştur. Beyne’s suturu ve şeşhane şeklindeki durakları altındır. Yazının sağında ve solunda bulunan koltukları altın kuzu çerçevelemiştir. Koltuklara zerenderzer tekniği ile zikzak şeklinde zencirek yapılmış ve zikzakların ortasına da siyah bir şerit yapılmıştır.

Yazının ve koltukların, altında ve üstünde iki kartuş vardır. Bu kartuşları ilki açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı ile eksi (-) şeklinde yapılmış kutçuklu ve diğeri açık mavi zemin üzerine koyu mavi ile eksi (-) şeklinde yapılmış kurtçuklu iki cedvel çerçevelemektedir. Cedveller çift kuzulu olup kuzuları altındır. Üst kartuşların ortasındaki kırmızı boya ile sınırlandırılmış altın zeminli paftaya siyah mürekkeple surenin ismi, alt kartuşlardakine de sûrenin nerde indiği ve ayet sayısı yazılmıştır. Ortadaki paftanın sağında ve solunda bulunan altın zeminli alanlara beyaz ve mavi renkli, siyah zeminli alanlara da altınla ve pembe renklerle bitkisel motifler yapılmıştır.

Yazıyı, koltukları ve kartuşları zemini boş ve içine kırmızı renkte eksi (-) şeklinde kutçukların yapıldığı bir cedvel çerçevelemektedir. Bu cedveldən sonra bir dış bordür vardır. dendanlı bu bordürün sertâb tarafındaki kenarının ortasında tam, üst ve alt kenarların sırtla birleştiği yerde yarım kubbe şeklinde paftalar vardır. Tam ve yarım kubbeler önce kırmızı sonra altınla, dendanlı bölümler ise önce kırmızı sonra altınla sınırlandırılmıştır. Son olarak lacivert ve tırtıllı bir sınırla bitirilmiştir. Bu alanların içine siyah ve altın zeminli paftalar yapılmıştır. Altın zemili paftalara, kırmızı, mavi, pembe ve beyaz rekte bitkisel motifler yapılmıştır. Siyah zeminli alanlar ise altın rûmîlerle sınırlandırılmış olup içlerine yine altınla, beyaz ve pembe renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Tığlar, biri siyah diğeri kırmızı renkte sıralanmıştır.(Rs. No: 16b, 16c)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başlarının bazıları sıvama altın olup üzerine siyah mürekkeple sûrenin ismi, âyet sayısı ve nerede indiği yazılmış, bazıları da sıvama altın şeklinde olup ortasındaki boş zemine önceki sûrenin satıra sığmayan kelimesi yazılmıştır. Bazıları ise sadece sıvama altın olup üzerine herhangi bir şey yazılmamıştır.

Hâtime Sayfası : Tüm sayfada yeşil altın kullanılmıştır ki bu sayfada altın dediğimiz zaman yeşil altını kastediyoruz. Sayfanın en üstüne Kur'an'ı Kerim'in 114. yani son suresi olan Nâs Sûresi'nin 5. âyeti yazılmış, onun altına da altın cetvelli bir kartuş yapılmıştır. Kartuşun ortasındaki boş zemine siyah mürekkeple Nâs Sûresi'nin 6. yani son âyeti yazılmış sağ ve solu da sıvama altınla doldurulmuştur. Bu âyetten sonra Kur'an-ı Kerim'in bittiğini gösteren cümleler yazılmıştır. Bu cümlelerin durakları ve boşluklarına altınla bitkisel motifler yapılmıştır.

Bu cümlelerden sonra içi sıvama altın ve yine altınla çerçevelenmiş bir kartuş bulunmaktadır. Bu kartuşun altında eseri kimin, ne zaman yazdığını belirtilen yuvarlak şekilde istiflenmiş hâtime cümleleri bulunmaktadır. Bu istif altınla hilal şeklinde sınırlandırılmış, köşelerdeki zemini boş alanlara da altınla halker tarzında bitkisel motifler yapılmıştır. Sayfanın en altında altın kuzu ve zemini boş kalın cetvelle çerçevelenip içi sıvama şeklinde altınla doldurulmuş bir kartuş bulunmaktadır. Tüm bunları sırt tarafındaki kenarı hariç üç taraftan altın cedvel, siyah ve kırmızı iki kuzu çerçevelemektedir.(Rs. No: 16d)

Değerlendirme : Motifler hem iri hem de işçilik açısından çok iyi değildir. Yazı bezemenin ağırlığı altında ezilip adeta kaybolmuştur. Ağırlıklı olarak sarı ve yeşil altın bunun yanı sıra farklı renkler kullanılmıştır. Daha çok altın zemin üzerine renk, bazı paftalarda da renk üzerine renk şeklinde çalışılmıştır. Altın dengesiz biçimde ve çok fazla kullanılmıştır.

Klasik dönemin kötü bir taklidi olup XIX. yy. emareleri gözükmektedir. Bu unsurlardan yol çıkarak H.1211 (M.1796) tarihli eserin tarihine muvafık olarak XVIII. yy. özelliği taşıdığı söyleyebiliriz.

Örnek No	: 17.
Resim No	: 17a, 17b, 17c, 17d.
Çizim No	: 15.
Envanter No	: MHK 9388-9417.
Tarihi	: XVII. yy.
Varak Sayısı	: 86.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 24x15,5 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 17x9,5 cm.
Satır Sayısı	: 9.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Sayfaları altın cedvel çerçevelemekle birlikte iki kıta şeklinde istiflenmiştir. Kıtaların koltukları boştur. Müzehhep gülleri yoktur. Durakları farklı formlarda olup tamamen altındır. Tüm cüzlerinde 1239 tarihli vakıf mührü vardır.(Rs. No: 17c)
Cildi	: Salbek şemseli, koyu kahverengi deri ciltlidir. Cildin şemse ve salbeklerine bitkisel motifler işlenmiştir. Mushaf cüzler halinde olup cüzlerinin hepsi aynı cilt özelliğine sahiptir.(Rs. No: 17a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: ‘Tâc Serlevha’ özelliği taşımaktadır. Tahribatlar sonucu yıpranmış olup yeni ve temiz bir sayfaya yapıştırılmıştır. Bakara Sûresi’nin ilk beş âyetinin (Elif lam mim) olduğu sayfanın alt kısmında bazı kopmalar olmuş, hem bu sayfadaki hem de Fatiha Sûresi’nin olduğu sayfadaki alt ve üst kartuşlardaki yazılar silinmiş, kullanılan altın bazı yerlerde oksitlenmiş, boyalar da akmıştır.

Yazının beyne’s suturu açık kırmızı boya ile doldurulmuş olup şeshane şeklindeki durakları altındır. Sağında ve solunda yeşil boya ile cetvel çekilmiş iki koltuk bulunmaktadır. Cedvel çift kuzulu olup kuzuları altındır. Lacivert zeminli koltuklara altın, kırmızı, açık mavi, beyaz ve yeşil renklerle bitkisel motifler işlenmiştir.

Yazının ve koltukların altında ve üstünde, yeşil boya ile cetvel çekilmiş ¼ oranında simetrik iki kartuş bulunmaktadır. Bu kartuşların cedvelleri de çift kuzulu olup kuzuları altındır. Kartuşların ortasında kurdele şeklinde lacivert zeminli pafta bulunmaktadır. Bu paftanın üzerine beyaz boya ile bazı yazılar yazılmış ancak okunamayacak derecede silinmiştir. Bu paftanın çevresi altın zeminli olup üzerine altınla, kırmızı, lacivert ve turkuaz

renkli boyalarla bitkisel motifler, rûmîler ve bulut motifleri yapılmıştır. Kartuşların köşeleri ise lacivert zeminli olup altınla ve kırmızı renkli boya ile bitkisel motifler yapılmıştır.

Tüm bu alanları, en dışta, sırt tarafındaki kenar hariç üç taraftan bir bordür çevirmektedir. Dış bordürde altın ve lacivert zeminli paftalar vardır. Altın zeminli paftalara zerenderzer tekniği ile rûmî ve bulut motifleri ile çok azda olsa bazı yerlere de pembe ve turkuaz renkli boyalarla bitkisel motifler işlenmiştir. Mavi zeminli paftalara da altınla, turkuaz ve turuncu renkli boyalarla bitkisel motifler işlenmiştir. Tığları lacivert renktedir.(Rs. No: 17b, 17d)

Cüz Başları : Cüzler halinde olan Mushafın her bir cüzünün başında unvan sayfası şeklinde tezhib yapılmıştır. Yazının üstünde altın bir kuzu, yeşil cetvel ve tekrar altın bir kuzu ile çerçevelenmiş kartuş bulunmaktadır. Kartuşun ortasında altın zeminli ve üzerine siyah mürekkeple cüz numarasının yazılı olduğu bir pafta vardır. Bu paftanın sağındaki ve solundaki lacivert zeminli alanlara altınla, turuncu, kırmızı ve yeşil renklerle rûmîler ve bitkisel motifler işlenmiştir. Kartuşun üstünde de mihrabiye formunda lacivert zeminli bir alan bulunmaktadır. Buraya altınla, kırmızı ve mavi renklerle bitkisel motiflerin yapılmıştır. Altın sınır ile bitirilen mihrabiye formundaki alanın üstüne altınla ağraf ve yeşil renkte tığlar yapılmıştır. Son cüzde ise bu alana tamamen altınla bazı motifler yapılmış ama diğerlerine nazaran çok basit kalmıştır.(Rs. No: 17c)

Sûre Başları : Sûre başları cüzlerin başındaki kartuşa benzer şekilde müzehhep olup ortadaki altın zeminli paftaya siyah mürekkeple sûrenin adı, âyet sayısı ve nerede indiği yazılmıştır. Son cüzdeki küçük sûrelerin künyeleri ise kırmızı mürekkeple zemini boş alana yazılmıştır.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Motiflerin düzeni ve simetriye dikkat edilişi açısından iyi bir işçiliğe sahiptir. Tığları ise klasik tarzdadır. Zemini boyalı klasik tezhip kullanılmakla beraber zerenderzer tekniği hâkimdir. Ağırlıklı olarak altın ve lacivert yer yer farklı renkler kullanılmış ancak altın ve lacivert dengesi tam sağlanamamış olup laciverdin kullanım alanı azdır. Motifler seyrek yani ayrı ayrı seçilir durumdadır. Bu nedenle bezeme zarifliğinden pek söz edilemez. Tarihi belli olmayan eser için bu açılardan yola çıkarak XVI. yy. özellikleri de gösteren XVII. yy. eseridir diyebiliriz.

Örnek No	: 18.
Resim No	: 18.
Çizim No	: 16.
Envanter No	: MHK 9418.
Tarihi	: XVI. yy.
Varak Sayısı	: 384.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 40x26,5 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 30x18 cm.
Satır Sayısı	: 13.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Bazı kısımları tahrip olmuş hatta kopmuştur. Sayfalarını altın cedvel çerçevelemektedir. Müzehhep gülleri yoktur. Ayrıca sonunda Sultan Süleyman'a bir mehdiye ve eserin ona sunulduğunu gösteren iki sayfalık bir yazı vardır.
Cildi	: Cildi mıkblebli, yeşil bez kaplı ve mukavvadır.
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: 'Mihrabiyeli Serlevha' özelliği taşımaktadır. Yıpranan serlevha temiz bir sayfaya yapıştırılarak esere tekrar eklenmiştir. Fatiha Sûresi'nin olduğu sayfa kopmuş ve onun yerine hattı nispeten iyi olmakla beraber tezhibi çok kötü yapılmış bir sayfa yapıştırılmıştır. Bakara Sûresi'nin olduğu sayfanın alt kısmının bir bölümü ve uç kısımları kopmuştur. Kalan kısmında yer yer boyaları akmış, altınları dökülmüştür. Buna binâen biz de elimizde olan bu sayfa ışığında tahlil yapacağız.

Yazının durakları şeşhane şeklinde olup altındır. Sağında ve solunda ½ oranında simetrik iki koltuk bulunmaktadır. Koltukları lacivert zemin üzerine beyaz boya ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu bir cedvel çerçevelemektedir. Cedvel çift kuzulu olup kuzuları altındır. Koltukların ortasına ve köşelerine siyah renkte kum saatine benzer şekiller yapılmıştır. Koltuklar lacivert zeminli olup üzerine altınla, kırmızı ve beyaz renkte boyalarla bitkisel motifler işlenmiştir.

Yazının ve koltukların altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşları lacivert zemin üzerine beyaz boya ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu cedvel çerçevelemektedir. Cedvel çift kuzulu olup kuzuları altındır. Kartuşların ortasında altın zeminli paftalar bulunmaktadır. Bu paftalardan üst kartuştakine altınla sûrenin ismi ve nerde indiği yazılmış olup alt kartuştaki okunamayacak derecede silinmiştir. Yazının aralarındaki

boşluklara da siyah renkte bitkisel motifler yapılmıştır. Bu paftayı, altınla, kırmızı ve beyaz renklerle bitkisel motiflerin yapıldığı lacivert zeminli bir alan çevirmektedir. Köşelerde ve kenarlarda ise altın zeminli paftalar bulunmakta olup ortadaki paftaya altın zeminli bir ortabağ rûmî ile bağlanmıştır. İçlerine de altınla rûmî motifleri ve lacivert, beyaz ve kırmızı renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Tüm bu bölümleri lacivert zemin üzerine beyaz boya ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu cedvel çerçevelemektedir. Cedvel çift kuzulu olup kuzuları altındır.

Serlevhanın dış bordürü yoktur. Ancak sertâb tarafındaki uzun kenarının ortasında serlevhaya mihrabiyeli ismini verdiren $\frac{1}{2}$ oranında simetrik kubbemsi bir alan vardır. Bu alanın içinde altın ve lacivert zeminli paftalar bulunmaktadır. Altın zeminli paftaya yine ağırlıklı olarak altınla ve az da olsa yeşil, kırmızı ve beyaz renklerle rûmîler ve bitkisel motifleri; lacivert zeminli paftaya da altınla, beyaz, kırmızı ve yeşil renklerle bitkisel motifler yapılmıştır. Bu kubbemsi alana lacivert bir sınır, kartuşlara da bu sınırla birleşen yine lacivert bir cedvel çekilmiştir. Ayrıca bu cedvel ve sınırın üstüne mavi tığlar ve pubcuklar yapılmıştır.(Rs. No: 18)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başları altın cedveli olup iç kısımlarındaki zemini boş alanlara altınla sûrenin adı yazılmıştır. Bazılarında âyet sayısı da eklenmiştir. Yine bazılarının bir bölümüne de siyah mürekkeple bir önceki sûrenin satıra sığmayan kelimesi yazılmıştır.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Motiflerin inceliği, düzeni ve simetriye dikkat edilişi açısından iyi bir işçiliğe sahip olup bezeme açısından zariftir. Tığları ise klasik tarzdadır. Zemini boyalı klasik tezhip kullanılmakla beraber zerenderzer tekniği hâkimdir. Ağırlıklı olarak altın ve lacivert zaman zaman farklı renkler kullanılmıştır. Altın ve lacivert nispeten dengelidir. Tarihi belli olmayan eser bu açılardan XVI. yy. özellikleri taşımaktadır.

Örnek No	: 19.
Resim No	: 19a, 19b.
Çizim No	: 17.
Envanter No	: MHK 9419.
Tarihi	: XVI. yy.
Varak Sayısı	: 358.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 42,5x39,5 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 30x19 cm.
Satır Sayısı	: 11.
Genel Tanıtım	: Mushaf nesih hatla yazılmıştır. Sayfalarını altın cedvel çerçevelemektedir. Müzehhep gülleri yoktur. Genel itibariyle Herat tarzında müzehheptir. Ayrıca baş tarafında Sultan Süleyman'a ait vakıf mührü vardır.
Cildi	: Mıkblebli, yeşil bez kaplı, mukavva bir cildi vardır.
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: Sayfa epey yıpranmış olup yeni ve temiz bir sayfaya yapıştırılmıştır. Bakara Sûresi'nin ilk beş âyetinin olduğu sayfanın alt kısmındaki kopuklukların yerine başka bir eserden kopan parçalar yapıştırılmış ve alt kartuşun olduğu alan tamamen altınla sıvanarak kapatılmıştır. Yer yer altınları oksitlenmiş ve boyaları akmıştır.

‘Tac Serlevha’ özelliği taşımaktadır. Yazının beyne’s suturu ve şeşhane şeklindeki durakları altındır. Sağında ve solunda iki koltuk bulunmaktadır. Koltukları, lâciverd zemin üzerine beyaz boya ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu cedvel çerçevelemektedir. Cedvel çift kuzulu olup kuzuları altındır. Koltukların içinde altın ve lacivert zeminli paftalar vardır. Altın zeminli paftalar birisinde mavi diğerinde turuncu renkte motifler yapılmak suretiyle sıralanmıştır. Lacivert zemin üzerine ise altınla, turuncu ve beyaz renklerle bitkisel motifler ve rûmîler yapılmıştır. Altın ve lâciverd zeminli paftalar, kimi yerde açık mavi zemin üzerine koyu mavi ile nokta şeklinde yapılmış kimi yerde de açık turuncu zemin üzerine koyu turuncu ile nokta şeklinde yapılmış kurtçuklu sınırlarla birbirinden ayrılmıştır.

Yazının ve koltukların altında ve üstünde $\frac{1}{4}$ oranında simetrik iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşları, beyaz boya ile artı (+) şeklinde yapılmış kurtçuklu ve lacivert zeminli cedvel çerçevelemektedir. Bu kartuşların ortasında, açık turuncu zemin üzerine koyu turuncu ile nokta şeklinde yapılmış kurtçuklu sınırla çevrili yarı geometrik pafta

bulunmaktadır. Paftanın içi sıvama altın olup üzerine beyaz boya ile yazı yazılmış ama okunamayacak derecede silinmiştir. Paftanın sağında ve solunda da yine açık turuncu zemin üzerine koyu turuncu ile nokta şeklinde yapılmış kurtçuklu ve dendanla sınırlandırılmış, biri tam diğeri yarım olan elips şeklinde altın zeminli paftalar bulunmaktadır. Bu paftalara altınla, mavi, beyaz, ve turuncu renklerle rûmîler ve bitkisel motifler işlenmiştir. Altın zeminli alanların dışında lacivert zeminli alanlar bulunmaktadır. Bu alanların üzerine de altınla, beyaz ve turuncu boyalarla rûmîler ve bitkisel motifler işlenmiştir.

Yazıyı, koltukları ve kartuşları sırt hariç üç taraftan bir bordür çevirmektedir. Bu dış bordür altın ve mavi zeminli, ulama desenlerle paftalara ayrılmıştır. Altın zeminli alanlara altınla, turuncu ve açık mavi renklerle; mavi zeminli alanlara da altınla, beyaz ve turuncu boyalarla bitkisel motifler işlenmiştir. Altın ve mavi zeminli bu alanlar, kimi yerde açık mavi zemin üzerine koyu mavi ile nokta şeklinde yapılmış, kimi yerde de açık turuncu zemin üzerine koyu turuncu ile nokta şeklinde yapılmış kurtçuklu sınırlarla birbirinden ayrılmıştır. Dış bordürü sırasıyla altın kuzu, lacivert cedvel, tekrar altın kuzu ve son olarak lacivert kuzu çerçevelemektedir. Tığlar, lacivert renktedirler.(Rs. No: 19a, 19b)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sûre başları altın cedvelli olup iç kısımlarındaki zemini boş alanlara altınla sûrenin adı ve âyet sayısı yazılmış ama çoğu silinmiştir.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : En dikkate değer özelliği tasarım açısından Herat uslubunu yansıtmasıdır. Motiflerin inceliği, düzeni ve simetriye dikkat edilişi açısından iyi bir işçiliğe sahip olup bezeme açısından zariftir. Tığları nispeten iyi olsa da klasik tarzda değildir. Zemini boyalı klasik tezhip ve zerenderzer tekniği hâkimdir. Ağırlıklı olarak altın ve lacivert yer yer farklı renkler kullanılmıştır. Lacivert renk ‘Bedahşî Laciverdi’ denilen tondadır. Altın ve lacivert dengesiz olup altın fazla kullanılmıştır. Genel anlamda XVI. yy. özelliklerine sahiptir.

Örnek No	: 20.
Resim No	: 20a, 20b, 20c.
Çizim No	: 18.
Envanter No	: MHK 9420.
Tarihi	: XVI. yy.
Varak Sayısı	: 401.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 45x32 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 27,5x17,5 cm.
Satır Sayısı	: 11.
Genel Tanıtım	: Mushaf reyhânî hatla yazılmıştır. Sayfalarını altın cedvel ve mavi kuzu çerçevelemektedir. Eserde gül kullanılmayıp sadece altınla yazılmıştır. Duraklar, farklı formlarda olup tamamen altındır.
Cildi	: Mıklebli, salbek şemseli, köşebentli, zencirekli, bordo renkli deri bir cildi vardır. sırt kısmı tamir görmüştür. Şemse, salbek ve köşebentlerine bitkisel motifler yapılmıştır. Motifler boyanmamış zeminlere altın sürülmüştür. Mıklebinin ortasındaki daire formun içi ve köşeleri aynı tarz ve motiflerle işlenmiş ancak altınları dökülmüştür.(Rs. No: 20a)
Zahriye Sayfası	: Eserde zahriye sayfası bulunmamaktadır.
Serlevha Sayfası	: ‘Tac Serlevha’ özelliği taşımaktadır. Yazının durakları helezon şeklinde olup altındır. Beyne’s suturundaki girinti ve çıkıntılara altınla sınır çekilmiş olup bazı boşluklara yine altınla rûmîler yapılmıştır. Yazının sağına ve soluna ½ oranında simetrik, altın bir kuzu ile çerçevelenmiş iki koltuk yapılmıştır. Koltuklar lacivert zeminli olup üzerine bitkisel motifler işlenmiştir. Ortalarına ve köşelerine kum saatine benzer altın zeminli şekiller yapılmıştır. Bunların üzerine de siyah boya ile goncagüle benzer minik motifler yapılmıştır.

Yazının ve koltukların altında ve üstünde ise çevresini sırasıyla lacivert, yeşil ve tekrar lacivert olmak üzere üç cedvel çerçevelemektedir. Cedveller çift kuzulu olup kuzuları altındır. Kartuşların ortasında altınla sınırlandırılmış altın zeminli paftalar bulunmaktadır. Bu paftalara beyaz boya ile -üst kartuştakine- sûnenin ismi ve nerede indiği, -alt kartuştakine de- âyet sayısı yazılmıştır. Yine bu paftaların bazı boşluklarına siyah mürekkeple dal ve yaprak motifleri yapılmıştır. Ayrıca paftaların sağında ve solunda lacivert ve altın zeminli paftalar bulunmaktadır. Lacivert zemine altınla, beyaz ve turuncu renkli boyalarla bitkisel motifler, altın zemine de altınla, yeşil ve turuncu renklerle bitkisel motifler ve rûmîler işlenmiştir. Tüm

bu alanları sırt hariç üç tarafından dandanlı bir dış bordür çevirmektedir. Dış bordürde de altın ve lacivert zeminli paftalar bulunmakta olup kartuşlarda olduğu gibi müzehheptir. Tığlarda ise altın ve mavi renktedir.(Rs. No: 20b, 20c)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları :Sûre başlarının ortasındaki altın sıvama paftaya beyaz boya ile sûrenin adı yazılmıştır. Bu paftanın etrafındaki zemini boş alana altınla ve lacivert renkte bitkisel motifler yapılmıştır. Bazılarına bir önceki sûrenin satıra sığmayan kelimesi siyah mürekkeple ortadaki altın zeminli paftanın zemini boş bir yerine yazılmıştır.

Hâtime Sayfası : Eserde hâtime sayfası bulunmamaktadır.

Değerlendirme : Motiflerin inceliği, düzeni ve simetriye dikkat edilişi açısından iyi bir işçiliğe sahip olup bezeme açısından sade ve zariftir. Tığları klasik tarzdan uzaktır. Zemini boyalı klasik tezhip ve zerenderzer tekniği hâkimdir. Ağırlıklı olarak altın ve lacivert yer yer farklı renkler kullanılmıştır. Lacivert renk ‘Bedahşî Laciverdi’ denilen tonda olup altınla dengelidir. Tezhibin yazı için yapıldığı belli olup yazı daha çok ön plandadır. Tarihi belli olmayan eser bu açılardan XVI. yy. özellikleri taşımaktadır.

Örnek No	: 21.
Resim No	: 21a, 21b, 21c, 21d, 21e, 21f, 21g, 21h, 21ı.
Çizim No	: 19a, 19b, 19c, 19d.
Envanter No	: MHK 9424.
Tarihi	: H.711 (M.1311).
Varak Sayısı	: 250.
Kapak ve Sayfa Ölçüsü	: 37x25 cm.
Cetvelle Sınırlı Alan	: 25x16 cm.
Satır Sayısı	: 15.
Genel Tanıtım	: Mushaf reyhânî hatla yazılmıştır. Genel itibariyle harap vaziyettedir. Sayfalarını sırasıyla altın cedvel ve siyah kuzu çerçevelemektedir. Başta ve sonda iki sayfanın beyne's suturundaki girinti ve çıkıntılara altınla sınır çekilmiş ve aralarındaki boşluklara rûmîler işlenmiştir. Yine bu sayfaların çevresine altın zeminli zencirekler ve zencireğin dışına da üzerinde tığa benzeyen küçük şekillerin olduğu siyah kuzu çekilmiştir. Sayfanın yanı sıra sayfada bulunana kartuşların çevrelerine de zencirek yapılmış olup sayfanın çevresindeki zencirekler kartuşların çevresindekilere nazaran daha kalındır. Güller cedvele çok yakın ve nerdeyse bitişik olup oldukça büyük formdadırlar. Buralara diğer müzehhep alanlarda olduğu gibi altınla ve değişik renklerle bitkisel motifler ve rumiler yapılmıştır. Hemen hemen tamamında altın ve lacivert kullanılmıştır. Duraklar, genelde sekiz veya on yapraklı penç şeklinde olup tamamen altındır.(Rs. No: 21f)
Cildi	: Miklebli, köşebentli, salbek şemseli, kahverengi deri bir cildi vardır. Şirazesı dağınıktır. Şemse, salbek ve köşebentlerinin yanı sıra miklebinin ortasındaki yuvarlak forma ve köşelerine bitkisel motifler yapılmıştır. Motifler boyanmamış, zeminlere altın sürülmüştür.(Rs. No: 21a, 21b)
Zahriye Sayfası (1)	: Daire formundadır. En içteki kırmızı zeminli alana altınla bitkisel motifler yapılmıştır. Bu alanı sırasıyla altın, mavi, altın zemin üzerine yapılmış zencerek ve tekrar mavi sınır çevirmektedir. Bu sınırların hepsi çift kuzulu olup kuzuları altındır. Bunlardan sonraki altın zeminli bordüre altınla, mavi, kırmızı ve kahverengi renklerle, biraz münhaniye biraz da rûmîye benzeyen motifler sürgit tarzında işlenmiştir. Yine bu bordürde münhani tekniği uygulanmıştır. Bu bordürden sonra ise yelpazenin katlarına benzer kıvrımlı şekillerin bulunduğu bir bordür daha vardır. Bu bordürü mavi sınır, bu sınırı

da mavi bir kuzu çevirmektedir. Kuzunun üzerinde yine mavi renkte tığa benzeyen küçük şekiller vardır.(Rs. No: 21c)

Zahriye Sayfası (2) : Yuvarlak zahriyeden sonra yer almaktadır. Sayfanın ortasında ¼ oranında simetrik kare bir form vardır. Sağına ve soluna sırasıyla altın ve kırmızı iki cedvel çekilmiştir. Cedveller çift kuzulu olup kuzuları altındır. Kare formun içinde sekiz kollu yıldız şeklinde geometrik bir form vardır. Yıldızın ortasında ve kollarının aralarında bulunan boşluklar kırmızı zemine altınla ve mavi ile, mavi zemine altınla ve kırmızı ile, mavi zemine altınla, kırmızı zemine altınla bir de altın zemine altınla yapılmış rûmîlerle doldurulmuştur. Yıldızın ortasındaki alanda bir yazı bulunmakta olup yazının boşluklarına bitkisel motifler yapılmıştır.

Karenin altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. Kartuşların içleri mavi zeminli olup üzerine altınla ve kırmızı boya ile sürgit tarzında rûmî motifleri işlenmiştir. Dikdörtgen şeklindeki kartuşları sırasıyla altın ve kırmızı iki cedvel çerçevelemektedir. Cedveller çift kuzulu olup kuzuları altındır.

Kare formu ve kartuşları ise zemini boş bir cedvel çerçevelemektedir. Bunlardan sonra sırt hariç üç tarafı çeviren dış bordür bulunmaktadır. Bordüre, altınla, kırmızı, mavi ve kahverengi renklerle münhani tekniği kullanılarak rûmî motifleri işlenmiştir. Dış bordürden sonra onu üç taraftan sırasıyla zemini boş ve iki lâciverd kuzu çevirmektedir. Dıştaki mavi kuzunun üstüne yine mavi renkte tığa benzeyen küçük şekiller yapılmıştır.(Rs. No: 21d, 21e)

Serlevha Sayfası : Eserde Fatiha Sûresi ile Bakara Sûresi'nin ilk beş âyetinin karşılıklı olarak yazılıp simetrik olarak tezhiplendiği bir serlevha yoktur. Fatiha Sûresi'nden başlanıp Bakara Sûresi ile devam edilerek yazılmış ve sûrelerin başlarına sûre başı tezhibi yapılmıştır. Bu sûre başları mavi zemin üzerine altınla, mavi ve kırmızı renklerle yapılmış sürgit tarzında rûmî motifleri ile süslenmiştir. Bununla beraber sayfanın beyne's suturundaki girinti ve çıkıntılara altınla sınır çekilmiş olup aralarındaki boşluklara rûmî motifleri işlenmiştir. Sayfanın ve sayfada bulunan sûrebaşı tezhibinin yapıldığı kartuşların çevresine altın zeminli zencirekler yapılmıştır. Zencereğin dışına da üzerinde tığa benzeyen küçük şekillerin olduğu siyah kuzu çekilmiştir. Ayrıca sayfanın çevresindeki zencirekler kartuşların çevresindekilere nazaran daha kalındır.(Rs. No: 21f)

Cüz Başları : Eser cüzlü olmadığından cüz başı tezhibi yoktur.

Sûre Başları : Sure başlıkları iri kufi yazılıdır. Baştaki ilk sayfada Fatiha ve Bakara Sûrelerinin sûre başları ile diğer sayfaların en üst ve en alt kısımlarındaki kartuşlar mavi zemin üzerine altınla, mavi ve kırmızı renkte yapılmış sürgit tarzında rûmî motifleri ile süslenmiştir. Son üç sayfada da sûre başları aynı şekilde müzehheptir. Sure başları mavi

zeminli olup altınla surenin adı, ayet sayısı ve nerede indiği yazılıdır. Yazının boşluklarını altınla rumi motifleri yapılmıştır.(Rs. No: 21f)

Hâtime Sayfası (1) : Eserin hâtime sayfasından önce bu sayfa yer almaktadır. Sayfanın ortasında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik kare form vardır. Kare formu sırasıyla zemini altın bir zencerek ve altın cedvel çerçevelemektedir. Cedvel ve zencerek çift kuzulu olup kuzuları altındır. Kare formun içinde sekiz kollu yıldız vardır. Yıldızın kollarına altınla ve içine beyaz noktaların konulduğu mavi zeminli iki cedvel çekilmiştir. Ortasında ve kollarının arasında bulunan boşluklar kırmızı zemine altınla ve maviyle, mavi zemine altınla ve kırmızı ile bir de boş zemine altınla, kırmızı, mavi ve kahverengi renklerle münhani tekniği kullanılarak rûmî motifleri yapılmıştır.

Karenin altında ve üstünde iki kartuş bulunmaktadır. Mavi zeminli kartuşlarda bazı yazılar bulunmakta olup boşluklarına altınla ve kırmızı boya ile sürgit tarzında rûmî motifleri işlenmiştir. Dikdörtgen şeklindeki kartuşları altın cedvel çerçevelemektedir. Cedvel çift kuzulu olup kuzuları altındır.

Bunlardan sonra sırt hariç üç tarafı çeviren dış bordür bulunmaktadır. Bordüre, altınla, kırmızı, mavi ve kahverengi renklerle münhani tekniği kullanılarak rûmî motifleri işlenmiştir. Dış bordürü üç taraftan sırasıyla zemini boş ve mavi iki kuzu çevirmektedir. Mavi kuzunun üstüne yine mavi renkte tığa benzeyen küçük şekiller yapılmıştır.(Rs. No: 21g, 21h)

Hâtime Sayfası (2) : Daire formundadır. En içte kırmızı zemin üzerine siyah mürekkeple hâtime cümleleri ve tarih yazılmıştır. Boşluklara altınla rûmî motifleri yapılmıştır. Bu formu içten dışa doğru sırasıyla kalın bir altın sıvama sınır ve zencerek çevirmektedir. Zencireği iki taraftanda içten dışa doğru önce altın cedvel sonra altın kuzu çevirmektedir. Zencirekten sonra altınla, kırmızı, mavi ve kahverengi renklerle, münhani tekniği kullanılarak rûmî motiflerinin işlendiği bir dış bordür bulunmaktadır. Bu bordürden sonra mavi bir kuzu ile daire form sona ermektedir.(Rs. No: 21ı)

Değerlendirme : Kalsik anlamda serlevha sayfası olmayan eserin serlevha, sûrebaşı, hâtime sayfaları müzehhep olsa da zahriye tezhipleri ön plana çıkmaktadır. Rûmî ve geometrik tasarımlar ağırlıklı olup bitkisel kompozisyonlar az kullanılmıştır. Selçuklu tezhibinin daha çok bordürlerde kullanılan ve karakteristik motifi olan ikili, üçlü, dörtlü, beşli ve altılı zencereklerin yanı sıra geometrik formlar dikkat çekmektedir.

Eserde klasik anlamda rûmî motifi kullanılmamıştır. Klasik rûmî motifinden daha tombul olup bünyesi ve tohumları, ortabağ ve tepelik formları fark edilebilmektedir. Rûmîler genelde altın olup mavi veya kırmızı ile gölgelidir. Bazı formlarda siyah mürekkeple yapılmış tarama çizgileri vardır. Kullanılan boyalar arasında altının yanı sıra daha çok lacivert, bordo

ve kahverengiye görmekteyiz. Teknik olarak zemini boyalı klasik tezhip ve münhani ağılıkta olup zaman zaman zerenderzer de kullanılmıştır. Sayfa kenarlarında kullanılan güller cedvele çok yakın ve nerdeyse bitişik olup oldukça büyük formdadırlar.

Tüm bu açılardan genel anlamda Selçuklu dönemi, bazı yönleriyle de Selçuklu ile Osmanlı arasında bir geçiş dönemi olan Beylikler Dönemi  zellikleri göstermekte olup hâtime sayfasına da H. 711 (M.1311) tarihi yazılıdır.

BÖLÜM IV

DEĞERLENDİRME

Katalog bölümünde çalışmamızın örneklemini oluşturan Manisa İl Halk Kütüphanesi'ndeki yazma Kur'an-ı Kerim'lerin tezhibli olanlarını envanter sırasına göre inceleyip her bir eser için elde ettiğimiz bulguları ayrı ayrı değerlendirmiştik. Burada ise tezhip sanatının tarihî seyrini göz önünde bulundurarak eserler hakkında genel bir değerlendirme yapacağız.

Kur'an-ı Kerim ilk indiği dönemden itibaren günümüze kadar Müslümanlar tarafından hem mânen hem de maddeten baş tâcı olmuş ilahi bir kitaptır. Bu nedenle her fırsatta emirleri, nehiyleri ve diğer tüm yönleriyle anlaşılmağa çalışılarak manen değer verilmiştir. Bununla birlikte sayfalara yazılıp iki kapak arasına getirilin maddî boyutuna da önem verilmiştir. Bu sebeple hattatlar onu en güzel şekilde yazmaya, müzehhipler de en zarif şekilde bezemeye çalışmışlardır.

Tarihi seyre baktığımızda İslâmî dönem Tezhib sanatının Doğu, Batı ve Anadolu olmak üzere üç koldan geliştiği görülmektedir. Birincisi; Doğuda, Batı Türkistan'dan başlayarak XV. yy.da “Herat Mektebi” adı altında gelişme göstermiştir. İkincisi; Batıda Mısır'da “Memlük Kitap Sanatı” gelişme gösterirken, üçüncü olarak; Anadolu'da özellikle Osmanlılar zamanında tekâmül 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 (XV. yy.), Klasik Dönem (XVI. yy.), XVII. yy., XVIII. yy. ve XIX. yy. olarak beş başlıkta inceledik. Anadolu Selçuklu'ları diğer sanat alanlarında olduğu gibi tezhib sanatında da zirve eserler meydana getirmişlerdir. Her ne kadar mevcut örnekler yok denecek kadar az olsa da Beylikler Dönemi ise Selçuklu ile Osmanlı arasında köprü mahiyetinde olmuştur. Osmanlı'nın Erken Dönem'i (XV. yy.) ileriye atılan bir adım, Klasik Dönem'i (XVI. yy.) zirve, XVII. yy. klasiğin devam ettirilmeye çalışıldığı duraklama, XVIII. yy. Barok ve Rokoko etkisiyle oluşan gerileme ve XIX. yy. da halk tipi de dediğimiz çalakalem yapılmış eserlerin çoğunlukta olduğu çöküş dönemidir.

İncelediğimiz Kur'an-ı Kerimlerde de bu vâkıa mevcuttur. Bu açıdan bir değerlendirme yapacak olursak:

H. 711 (M.1311) tarihli ve tezhip açısından Anadolu Selçuklu dönemini yansıtan 21 numaralı örnek dönemiyle uyuşan tarzda müzehheptir. Çünkü bu eserde rûmî motifi olgunlaşmamış tarzıyla, geometrik süsleme de yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Serlevha

sayfası mevcut olmayıp zahriye sayfalarına daha çok ihtimam gösterilmiştir. Renk olarak da altının yanı sıra lacivert, bordo ve kahverengi kullanılmıştır.

H.973 (M. 1565) tarihli 6 numaralı örneklerle tarihleri belli olmayan 4, 5, 18, 19, 20 numaralı örneklerde tezhip sanatının en ileri seviyesinin yaşandığı XVI. yy.ın karakteristik özelliklerini görmekteyiz. Eserlerde kullanılan formlar ve motifler zariftir. Boyamada, zemini boyalı klasik tezhib ve zerenderzer teknikleri ile altın üzerine renk usulü gayet güzeldir. Ağırlıklı olarak kullanılan altın ve lacivert dengelidir. Bu eserlerin (Örn: 4, 5, 6, 18, 19, 20) hepsinde rûmîler ve bitkisel motifler kullanılmakla beraber 2 eserde (Örn: 4, 6) zencerekler vardır. Bunların içersinde (Örn: 4, 5, 6, 18, 19, 20) en dikkat çekici husus 19 numaralı örneğin XVI. yy. özelliği taşımakla beraber Herat tarzını yansıtmasıdır.

Tarihleri belli olmayan 15 ve 17 numaralı örneklerde XVI. yy. geleneğinin devam ettirilmeye çalışıldığı fakat XVI. yy.daki gibi başarılı olunamadığı göze çarpmaktadır. Çünkü bunlardan 15 numaralı örnekte altın ve lacivert dengesi olmayıp klasik lacivert soluk maviye dönüşmüş, motifler de zerafetini kaybetmiştir. 17 numaralı eserde de altın ve lacivert dengesi sağlanamayıp motifler XVI. Yy. inceliğinden uzaktır. Rûmîlerin ve bitkisel motiflerin ağırlıklı olduğu 17 numaralı eserde bulut motifi de sıkça kullanılmış olup zemini boyalı klasik tezhip ve zerenderzer teknikleri ile altın üzerine renk şeklinde yapılan boyama usulü tercih edilmiştir.

H.1219 (M.1803) tarihli 7 numaralı örnek Batı kaynaklı Barok ve Rokoko tarzının tezhib sanatımızda etkisini gösterdiği XVIII. yy. özelliği taşımaktadır. Oluşturulan form ve motiflerin şekli açısından klasik tarzdan uzaklaşıp Barok Rokoko tarzına yaklaşıldığı görülmektedir. Zemini boyalı klasik tezhip tekniği görülmesine karşın zerenderzer hâkimdir. Renk seçiminde altın, laciverte nazaran çok fazla kullanılarak denge kaybolmuştur. Alışıldığı üzere bu örnekte de rûmîler ve bitkisel motifler yer almıştır. Aynı özellikler, H.1211 (M.1796) tarihli 16 numaralı örnekte de bulunmaktadır. Bununla beraber eser, XIX. yy. özelliklerini yansıtmaktadır.

H.1248 (M.1831) tarihli 2 numaralı örnek, H.1245 (M.1828) tarihli 3 numaralı örnek, H.1311 (M.1718) tarihli 11 numaralı örnek, H.1198 (M.1783) tarihli 13 numaralı örnek, tarihleri belli olmayan 1, 8, 9, 10, 12 ve 14 numaralı örnekler genel olarak simetriye dikkat edilmeden çalakalem yapılmıştır. Kompozisyonlarda C ve S kıvrımlarının çok kullanılması, motiflerin oldukça iri ve kaba olması, altının sanki yapıştırma gibi tüm zemini kaplaması ve çok parlak renklerin kullanılması bakımından XIX. yy. özellikleri taşımaktadırlar. Ketebe kaydına göre H.1311 (M.1718) tarihli 11 ve H.1198 (M.1783) tarihli 13 numaralı örnekler tezhip bakımından XIX. yy. özelliği taşımaktadır. Bu durum eserlerin

XVIII. yy.da yazılıp XIX. yy.da tezhiplenmiş olması veya tezhibin dönemine göre kötü yapılması gibi durumlardan kaynaklanmış olmalıdır.

SONUÇ

Eserlerden 12'sinin (Örn: 1, 4, 5, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20) tarihleri tespit edilememiş olup tezhip özelliklerine göre 1'i (Örn: 22) XIV. yüzyıla, 1'i (Örn: 6) XVI. yüzyıla, 3'ü (Örn: 11,13,16) XVIII. yüzyıla, 4'ü (Örn: 2,3,7,8) XIX. yüzyıla aittir.

Tarih ve tezhip özelliği açısından eserlerden 1'i (Örn: 21) H. 711 (M.1311) tarihli olup Anadolu Selçuklu tezhip özelliği; 1'i (Örn: 6) H.973 (M.1565) tarihli olup XVI. yy. tezhip özelliği; 3'ü H.1131 (M.1718) (Örn: 11), H.1198 (M.1783) (Örn: 13), H.1211 (M.1796) (Örn: 16) tarihli olup bunlardan 2'si (Örn: 11, 13) XIX. yy., 1'i (Örn: 16) hem XVIII. hem de XIX. yy özelliği; 4'ü H.1248 (M.1831) (Örn. 2), H.1245 (M.1828) (Örn: 3), H.1219 (M.1803) (Örn: 7), H.1254 (M.1840) (Örn: 8) tarihli olup bunlardan 1'i (Örn:7) XVIII. yy özelliği, diğer 3'ü (Örn: 2, 3, 8) XIX. yy. özelliği göstermektedir.

Katalogda ele aldığımız Mushafların tamamının ciltleri mevcut olmasına karşın kimi az kimi çok yıpranmıştır. Sadece 1'inde (Örn: 11) kapaklardan biri kopmuştur. 4'ü (Örn: 5, 6, 9, 17) cüzler halindedir.

Eserlerde tezhiplenmiş alanların 17'si (Örn: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 20, 21) cild; 2'si (Örn: 4, 21) zahriye; 21'i (Örn: 21 hariç diğerlerinde) serlevha; 3'ü (Örn: 5, 6, 17) cüz başı; 15'i (Örn: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 15, 16, 17, 20, 21) sûre başı; 3'ü (Örn: 2, 8, 16) hâtime; 15'i (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 21) gül; 10'i (Örn: 2, 3, 8, 9, 10, 16, 17, 19, 20, 21) beyne's sutûr; 1'i (Örn: 5) koltuk; 21'i tığ, durak ve cedveldir.

Tezhiplerinde kullanılmış olan teknikler 9'unda (Örn: 2, 4, 5, 6, 7, 15, 17, 18, 21) zerenderzer; 16'sında (Örn: 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21) zemini boyalı klasik tezhip; 3'ünde (Örn: 2, 5, 16) halkâr, 2'sinde (Örn: 2, 21) iğne perdahı, 1'inde de (Örn: 21) münhanidir.

Motif olarak tamamında bitkisel, 14'ünde (Örn: 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21) rûmî, 5'inde (Örn: 2, 5, 6, 16, 21) geometrik, 1'inde (Örn: 17) bulut, 1'inde de (Örn: 21) münhani kullanılmıştır.

Eserlerden 12'si (Örn: 1, 4, 5, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20) tarihsiz olup tezhib açısından 5'i (Örn: 4, 5, 18, 19, 20) XVI. yy. özelliği, 5'i (Örn:1, 4, 9, 10, 12, 14) XIX. yy. özelliği, 2'si (Örn: 15, 17) XVI ve XVII. yy. özelliği taşımaktadır.

BİBLİYOGRAFYA

- AHMED İBN EBİ YAKUB, *Târihu'l-Yâkubî*, Necef (h.)1385.
- AHMED B. HANBEL, *Müsned*, İstanbul 1982.
- AKAR, Azade, KESKİNER, Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul 1978.
- AKBAŞ, Muhsine, ÖZTEKİN, Vesile, TANSI, Ülker, TAŞKAPILIOĞLU, Mükerrerem, *Tezhip Sanatında Tığ*, Ankara 1991.
- AKÇAY, İlhan, “Cumhuriyet Devrine Kadar Manisa Kütüphaneleri”, *Türk Kültürü Dergisi*, S.41, Ankara 1966, ss.453-456.
- AKSOY, Şule, “Kitap Süslemelerinde Türk Barok-Rokoko Üslubu” *Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi*, Ankara 1997, S.6, ss.126-136.
- AKSU, Hatice, *Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı ve Osmanlı (Klasik Dönem) Tezhip Sanatının Mukayesesi*, M.S.Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1992.
- _____, *Rûmî Motifinin Kökenleri*, M.S.Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1998.
- _____, “Türk Tezhip Sanatında Süsleme Unsurları”, *Osmanlı*, C.11, Ankara 1999, ss.131-145.
- ARITAN, Ahmet Saim, “Ciltçilik”, *TDV. İA.*, C.7, İstanbul 1993, ss.551-557.
- ARSEVEN, Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul1998.
- ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul 1989.
- AŞICI, Seher, *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki Yazma Mushafların Zahriye Sayfaları*, M. S. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995
- BAYRAMOĞLU, Fuat, “Tezhipli ve Padişah Onaylı Fermanlar”, *Kültür ve Sanat Dergisi*, S.7, Ankara 1976, ss.17-37.
- BİRİŞİK, Abdulhamit, “Kıraat”, *TDV. İA.*, C.25, Ankara 2002, ss.426-433.
- _____, “Kur'an (Tarifi ve İsimleri)”, *TDV. İA.*, C.26, Ankara 2002, ss.383-388.
- BİROL, İnci Ayan, “Altın Varak”, *TDV. İA.*, C.2, İstanbul 1989, ss.541.
- _____, “Koltuk Tezhibi”, *TDV. İA.*, C.26, Ankara 2002, ss.151-153.
- _____, “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”, *Türkleri*, C.12, Ankara 2002, ss.308-315.
- _____, Çiçek DERMAN, *Türk Tezyîni Sanatlarında Motifler*, İstanbul 2004.
- BUHÂRÎ, *Sahih (Küyüb-ü Sitte)*, İstanbul 1991.

- CERRAHOĞLU, İsmail, *Tefsir Usûlü*, Ankara 2006.
- CUNBUR, Müjgan, “Türklerde Tezhib Sanatı”, *Türk Kültürü Dergisi*, S.45 Ankara 1976, ss.441-445.
- ÇELEBİ, Mustafa Nasuhi, *İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Fatih Sultan Mehmet İçin Hazırlanmış Kitapların Tezhip Sanatı Açısından Değerlendirilmesi ve Diğer Özellikleri*, A. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2003.
- ÇELİK, Bahtinur, *Türk Tezhip Sanatında Yılmaz Özcan'ın Yeri Ve Günümüze Tekniğinin Yansımaları*, G. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2000.
- ÇİĞ, Kemal, *Türk Kitap Kapları*, İstanbul 1971.
- ÇORUHLU, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul 1998.
- DERMAN, F. Çiçek, “Altın Ezme”, *TDV. İA.*, C.2, İstanbul 1989, ss.537.
- _____, “Halkârî”, *TDV. İA.*, C.15, İstanbul 1997, ss.365-367.
- _____, “Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı”, *Osmanlı*, C.11, Ankara 1999, ss.108-119
- _____, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, *Türkler*, C.12, Ankara 2002, ss.289-299.
- DERMAN, M. Uğur, “Âhâr”, *TDV. İA.*, C.1, İstanbul 1989, ss.485.
- _____, “Hilye” (Hat), *TDV. İA.*, C.18 İstanbul 1998, , ss.47-51.
- _____, “Murakkka”, *TDİ. İA.*, C.31, İstanbul 2006, ss.204-205.
- _____, “Yazı Sanatımızda Kıt'alar”, *İlgi Dergisi*, S.30, ss.110-122.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara 1970.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Hun Sanatı*, İstanbul 1972.
- _____, *Türk Tarihi*, Ankara 1977.
- DOĞAN, Mehmet, *Büyük Türkçe Sözlük*, Ankara 2001.
- DOĞANAY, Aziz, “Osmanlı Mimarisinde Tezyinat”, *Osmanlı*, C.11, Ankara 1999, ss.324-334.
- DUMAN M. Zeki, ALTUNDAĞ, Mustafa, “Hurûf-u Mukataa”, *TDV. İA.*, C.18, İstanbul 1998, ss.401-408.
- DURAN, Gülnur, “18. yy. Müzehhip, Çiçek ressamı ve Lâke Üstâdı Ali Üsküdârî”, *Osmanlı*, C.6, Ankara 1999, ss.126-130.
- ERSOY, Ayla, *Türk Tezhip Sanatı*, İstanbul 1988.
- ESİN, Emel, “Bitig”, *Kemal ÇİĞ'a Armağan*, İstanbul 1984, ss.110-115.
- GÜNEY, Zeynep, GÜNEY, A. Nihan, *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara ts.

- İBN HACER el-ASKALÂNÎ, *Fethu'l-Bârî bi Şerhi Sahîhi'l Buhârî*, Bulak ts.
- İBN MÂCE, *Sünen (Kütüb-ü Sitte)*, İstanbul 1991.
- İBN MANZUR, *Lisânu'l-Arab*, Beyrut 1955.
- KALELİ, Zeynep Çavdar, *Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Din Dışı Yazma Eserlerin Tezyinatı*, M. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1999.
- KADAKÇI, Ayşenur, *Türk Tezhib Sanatında Bitkisel Kökenli Motiflerin Analizi*, M.S.Ü. Sos. Bil. Enst. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1992.
- KARAÇAM, İsmail, *Kur'an-ı Kerim'in Nüzûlü ve Kırâati*, İstanbul 1974.
- KARADENİZ, Gökür, *Tezhip Sanatında Kullanılan Malzeme*, Mimar Sinan Üniv. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2003.
- KARAÖZ, Sadık, *Manisa İli Kütüphaneleri*, Ankara 1974.
- KARPUZ, Haşim, "İslâm Öncesi Türk Sanatının İslâmî Döneme Etkisi", *Türkler*, C.6, Ankara 2002, ss.39-42.
- KESİKOĞLU, Osman, *Nüzulünden Günümüze Kur'an-ı Kerim Bilgileri*, Ankara 1989.
- KESKİNER, Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler –Hatai-*, Ankara 2002.
- KIRCA, Celal, *Tefsir Usulü*, Kayseri 1997.
- KİTAPÇI, Zekeriya, "Türklerin Müslüman Oluşu", *Türkler*, C.4, Ankara 2002, ss.263-270.
- MAHİR, Banu, "II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", *Türkiyemiz Dergisi*, S.60, İstanbul 1990, ss.4-9.
- _____, Banu, "Minyatür", *TDV.İA.*, C.30, İstanbul 2005, ss.118.
- _____, "Saz Yolu", *Türkiyemiz Dergisi*, S.54, İstanbul 1988, ss.28-37.
- MAŞALI, Mehmet Emin, "Mushaf", *TDV. İA.*, C. 31, İstanbul 2006, ss.242-248.
- MEYDÂNÎ, *el-Akidetü'l-İslâm*, Şam 1966.
- MÜLAYİM, Selçuk, *Değişimin Tanıkları- Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul 1999.
- _____, "Türk Sanatının Erken Devri", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C.1, Sayı 3, EYLÜL 1988, ss.
- MÜSLİM, *Sahih (Kütüb-ü Sitte)*, İstanbul 1991.
- ÖGEL, Bahaddin, *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya Buluntularına Göre)*, Ankara 1998.
- ÖNEY, Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara 1988.
- _____, *Beylikler Devri Sanatı*, Ankara 1989.
- ÖZCAN, Ali Rıza, *Klasik Devir Kur'an-ı Kerimlerin Tezhipli Sayfaları*, M.S.Ü. Sos. Bil.

- Enst. Basılmamış Yüksek Lisans Eser Çalışması, İstanbul 1990.
- ÖZCAN, Yılmaz, “Türk Tezhip Sanatı”, *Türkler*, C.12, Ankara 2002, , ss.300-307.
- ÖZEN, Mine Esiner, *Türk Cilt Sanatı*, İstanbul 1997.
- _____, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul 1985.
- ÖZKEÇECİ, İlhan, *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler*, Kayseri 1992.
- ÖZÖNDER, Hasan, *(Ansiklopedik) Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003.
- ÖZSAYINER, Zübeyde Cihan, *Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesinde Bulunan Tezhipli Kur'an-ı Kerimler*, Ankara 1999.
- SAHİLLİOĞLU, Halil, “Altın”, *TDV. İA.*, C.2, İstanbul 1989, ss.532-537.
- SEÇKİNÖZ, METİN, *Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi*, Ankara 1986.
- SOYSALDI, H. Mehmet, *Nüzûlünden Günümüze Kur'an ve Tefsir*, Ankara 2001.
- TANINDI, Zeren, “Kitap ve Tezhip”, *Osmanlı Uygarlığı*, C.2, İstanbul 2003, ss.865-894.
- _____, “Osmanlı Sanatında Tezhip”, *Osmanlı*, C.11 Ankara 1999, , ss.120-125.
- TAŞKALE, Faruk, *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*, M. S. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1994.
- TİRMİZİ, Sünen (*Kütüb- ü Sitte*), İstanbul 1991.
- TUNCEL, Mebruke, *Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatında Barok-Rokoko Üslubu*, M. S. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002.
- TURAN, Osman, *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyetleri*, İstanbul 1980.
- TURGUT, Ali, *Tefsir Usûlü ve Kaynakları*, İstanbul 1991.
- ÜNVER, A. Süheyl, “Anadolu Selçukluları Kitap Süsleri ve Resimleri”, *Atatürk Konferansları V*, Ankara 1975, ss.65-89
- _____, *50 Türk Motifi*, İstanbul ts..
- _____, *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul 1958.
- _____, *Türk Tezyînâtında Halkârîye Dair*, İstanbul 1939.
- VERİM, Emine, *Altın Varak Teknikleri*, Marmara Üniv. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi , İstanbul 1994.
- YAMAN, Bahattin, *İstanbul Kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap Sanatlarında Boya, Mürekkep, Âhar ve Kağıt Boyama Yöntemleri*, M. Ü. Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995.
- YAZIR, Mahmud Bedreddin, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Ankara 1974.
- YILDIRIM, Suat, *Kur'an-ı Kerim ve Kur'an İlimlerine Giriş*, İstanbul 1983.

BÖLÜM V
RESİMLER



Resin No: 1a (Cilt)

Envanter No: MAK 772



Resin No: 1b (Serlevhanın Genel Görünüşü)

Envanter No: MAK 772



Resim No: 1c (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MAK 772



Resim No: 2a (Cilt)

Envanter No: MHK 574



Resim No: 2b (Serlevhanın Genel Görünüşü)

Envanter No: MHK 574



Resim No: 2c (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 574

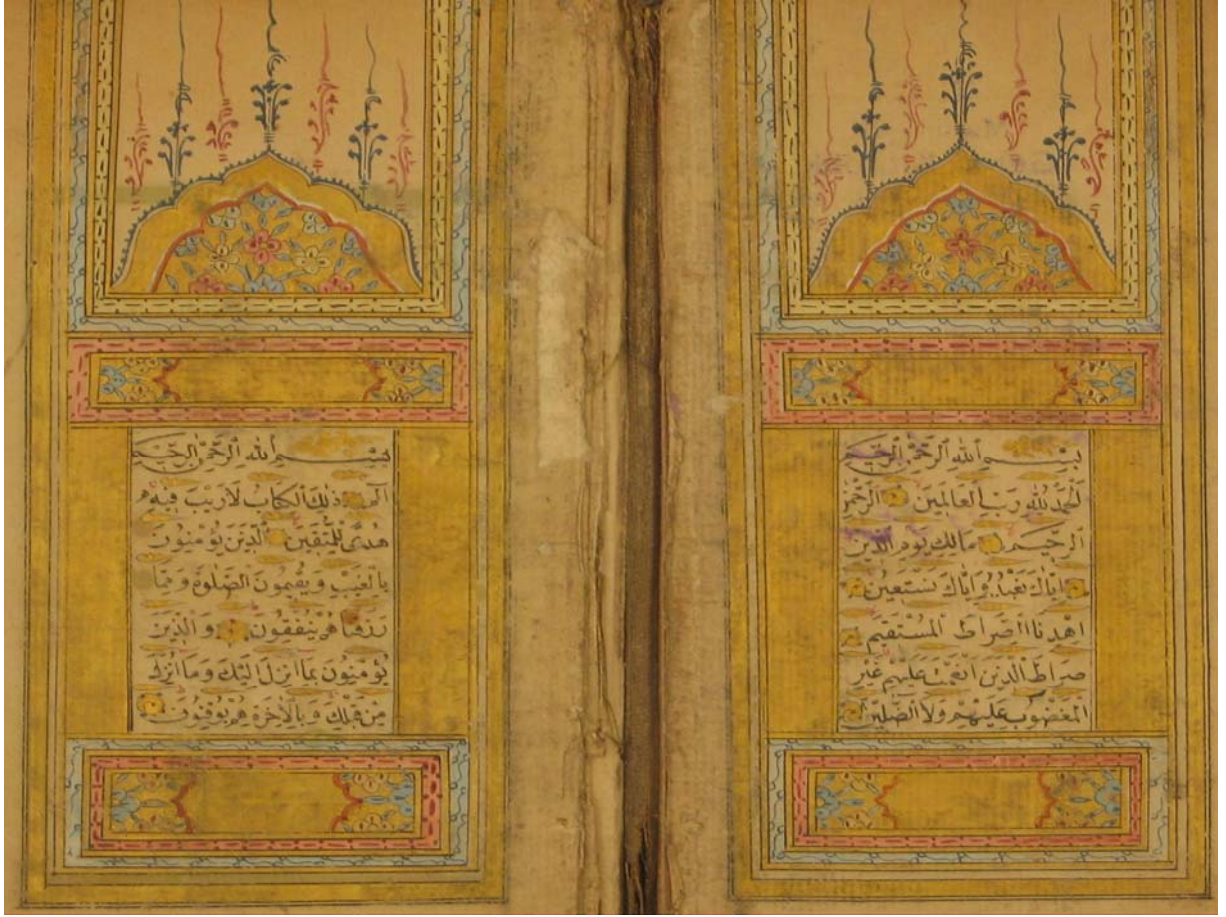


Resim No:2d Envater No:MHK 574



Resim No: 3a (Cilt)

Envanter No: MHK 587



Resim No: 3b (Serlevha)

Envanter No: MHK 587



Resim No: 4a (Cilt)

Envanter No: MHK 931



Resim No: 4b (Zahriyenin Genel Görünüşü) Envanter No: MHK 931



Resim No: 4c (Serlevhanın Genel Görünüşü) Envanter No: MHK 931



Resim No: 4d (Zahriyenin Ayrıntılı Görünüşü)

Envanter No: MHK 931

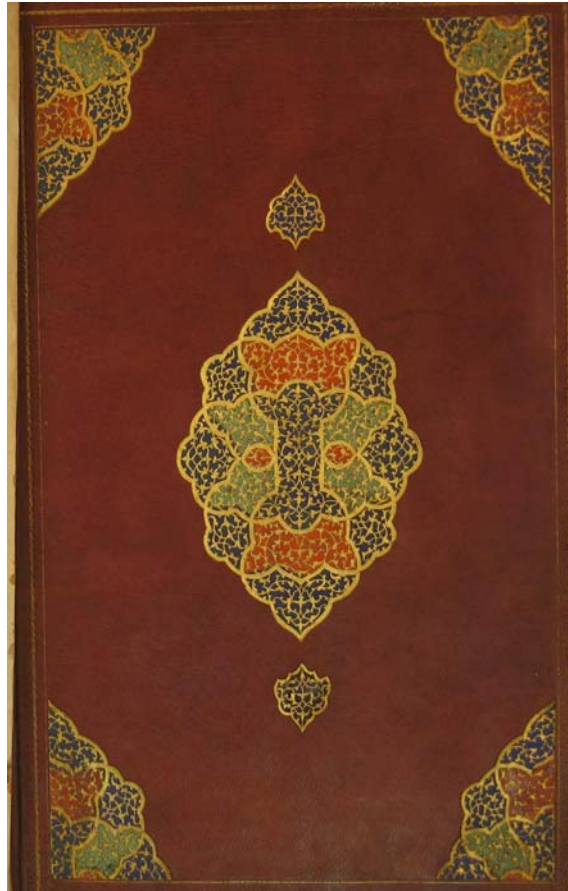


Resim No: 4e (Serlevhanin Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 931



Resim No: 5a (Cilt)

Envanter No: MHK 3136



Resim No: 5b (Cildin İç Kısmı)

Envanter No: MHK 3136



Resim No: 5c (Serlevhanın Genel Görünüşü)

Envanter No: MHK 3136



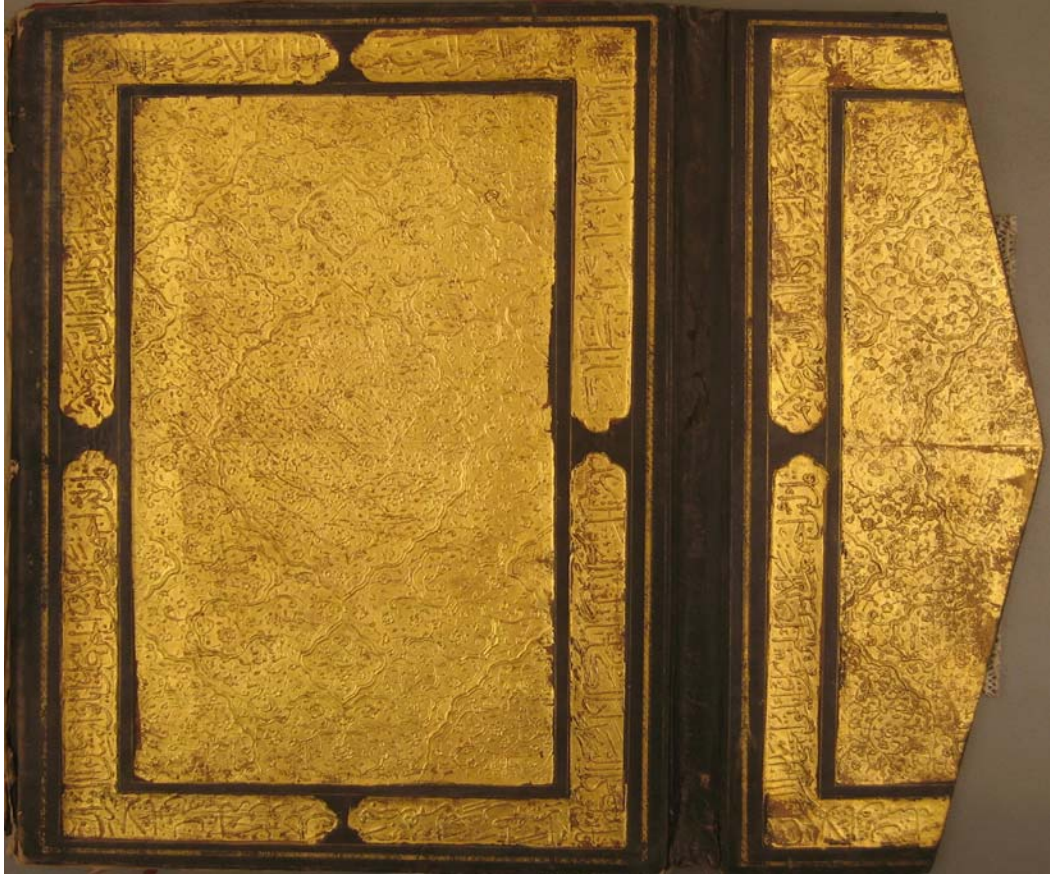
Resim No: 5d (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 3136



Resim No: 5e (Cüz Başı) Envanter No: MHK 3136



Resim No: 5f (Sûre Başı) Envanter No: MHK 3136



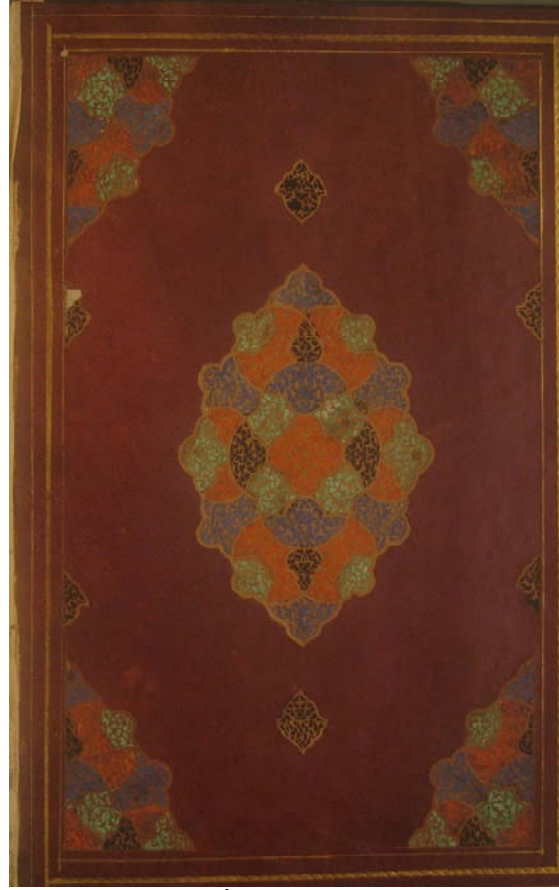
Resim No: 6a (Cilt)

Envanter No: MHK 3137



Resim No: 6b (Cildin İç Kısmı)

Envanter No: MHK 3137



Resim No: 6c (Cildin İç Kısmı) Envanter No: 3137



Resim No: 6d (Serlevhanın Genel Görünüşü) Envanter No: MHK 3137

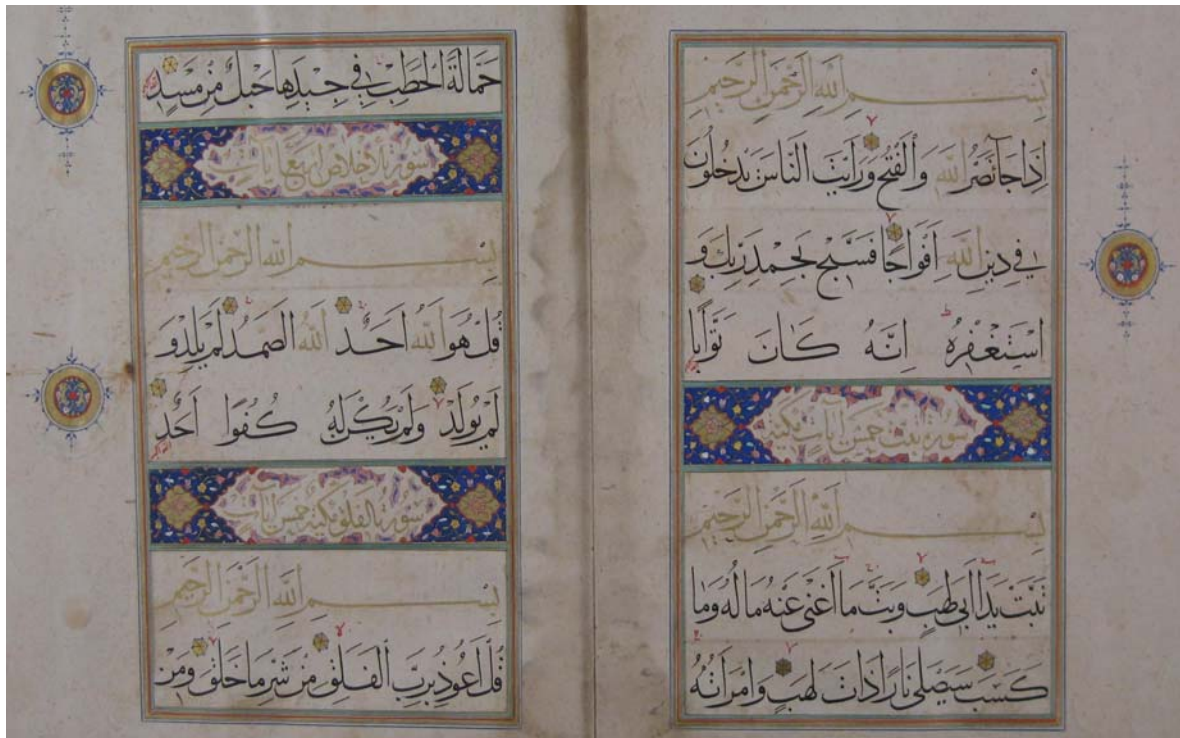


Resim No: 6e (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 3137



Resim No: 6f (Cüz Başı)

Envanter No: MHK 3137



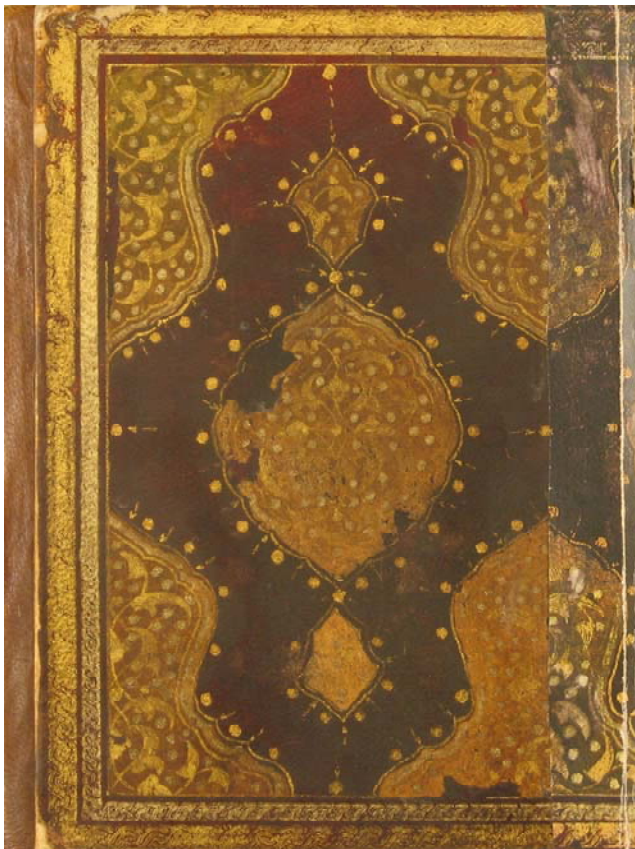
Resim No: 6g (Sûre Başı)

Envanter No: MHK 3137



Resim No: 7a (Cilt)

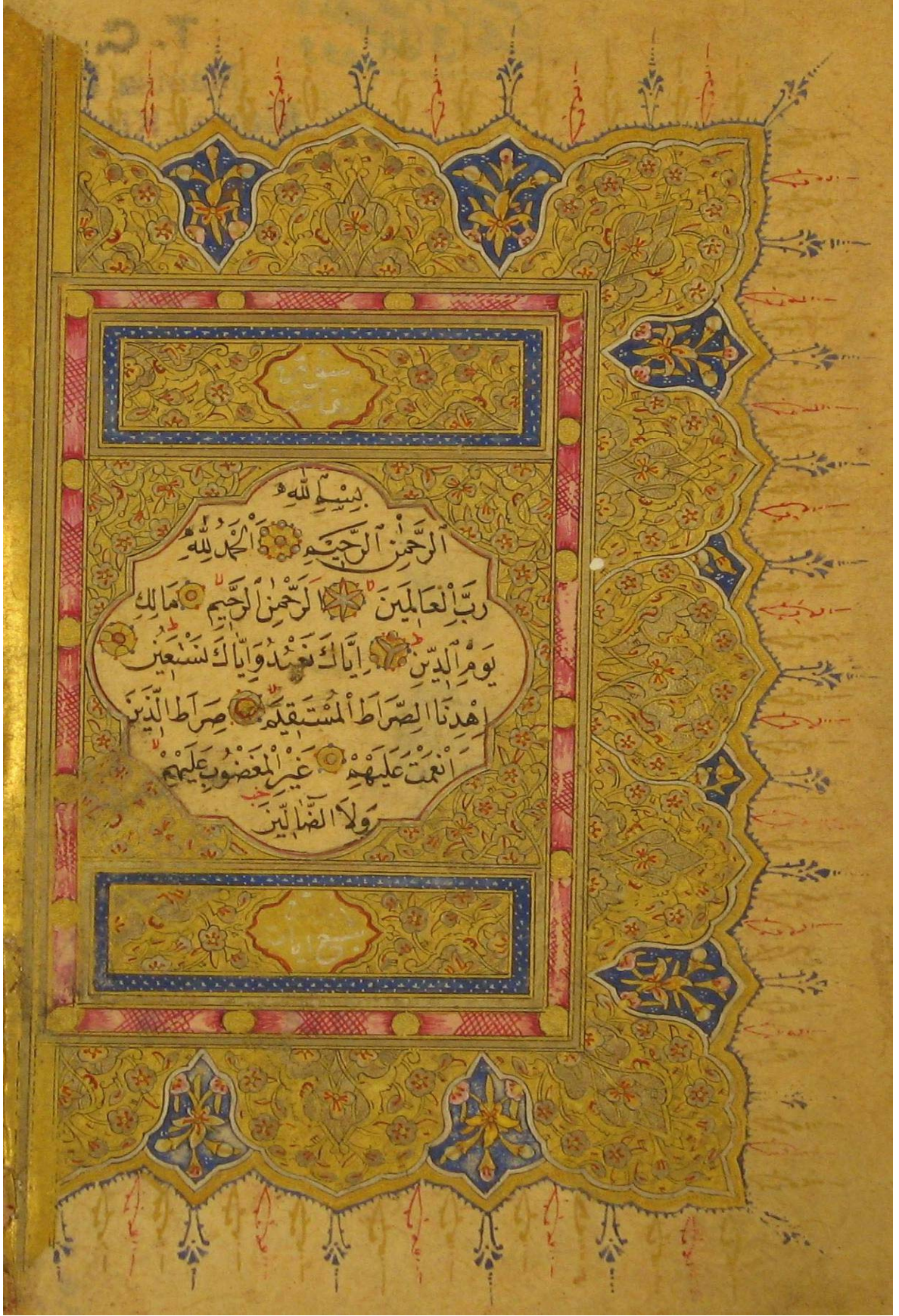
Envanter No: MHK 3158



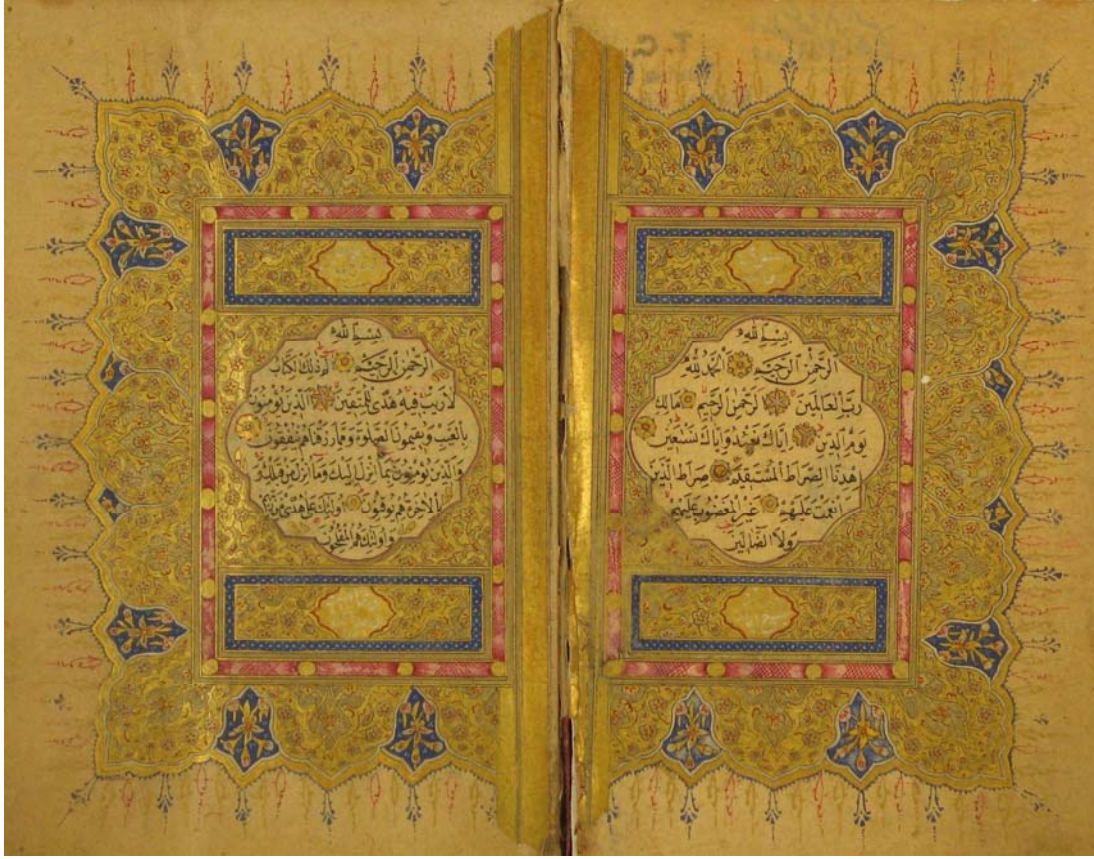
Resim No: 7b (Cilt) Envanter No: MHK 3158



**Resim No: 7c (Cilt)
Envanter No: 3158**



Resim No: 7d (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 3158



Resim No: 7e (Serlevhanın Genel Görünüşü) Envanter No: MHK 3158



Resim No 7f (Sûre Başı) Envanter No: MHK 3158



Resim No: 8a (Cilt)

Envanter No: MHK 4342



Resim No: 8b (Serlevha)

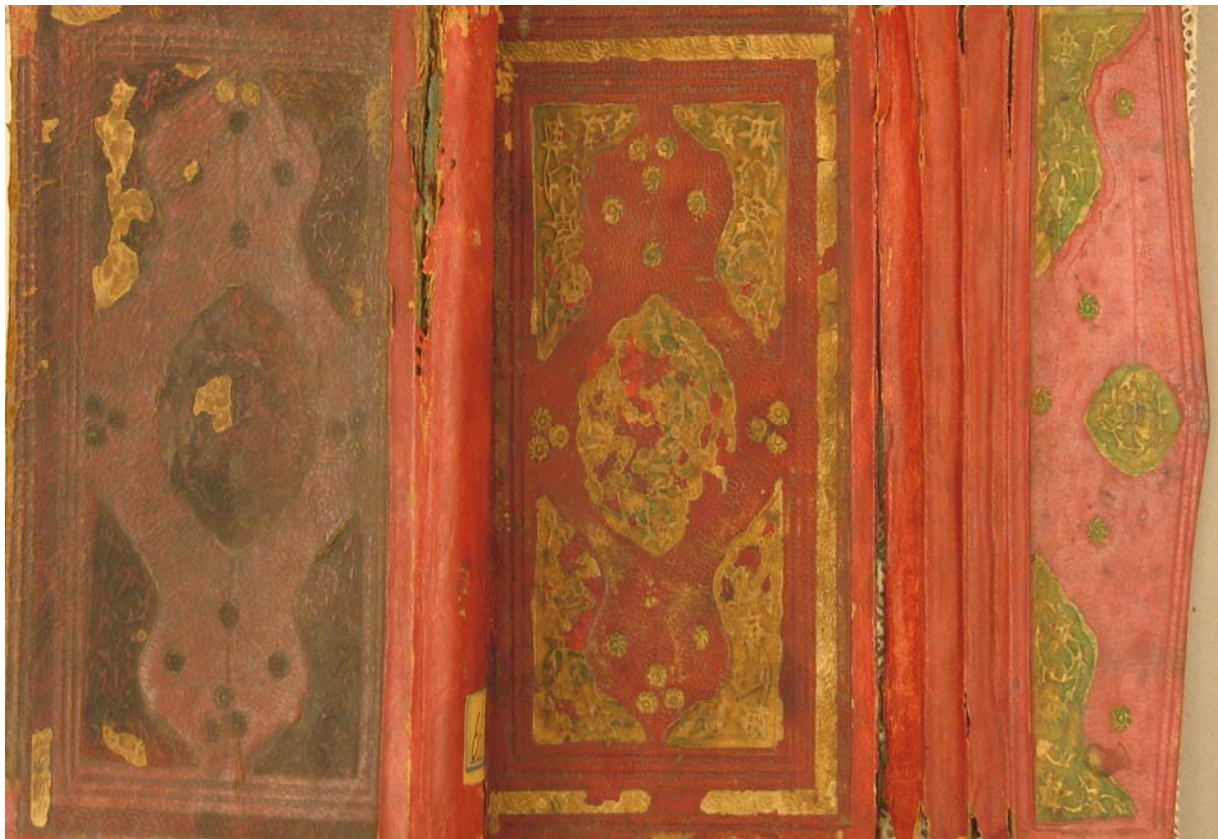
Envanter No: MHK 4342





Resim No: 9b (Serlevha)

Envanter No: MHK 5510



Resim No: 10a (Cilt)

Envanter No: MHK 6676



Resim No: 10b (Serlevha)

Envanter No: MHK 6676



Resim No: 11a (Cilt)

Envanter No: MHK 6784



Resim No: 11b (Serlevha)

Envanter No: MHK 6784



Resim No: 12a (Cilt)

Envanter No: MHK 6784



Resim No: 12b (Serlevha)

Envanter No: MHK 6787



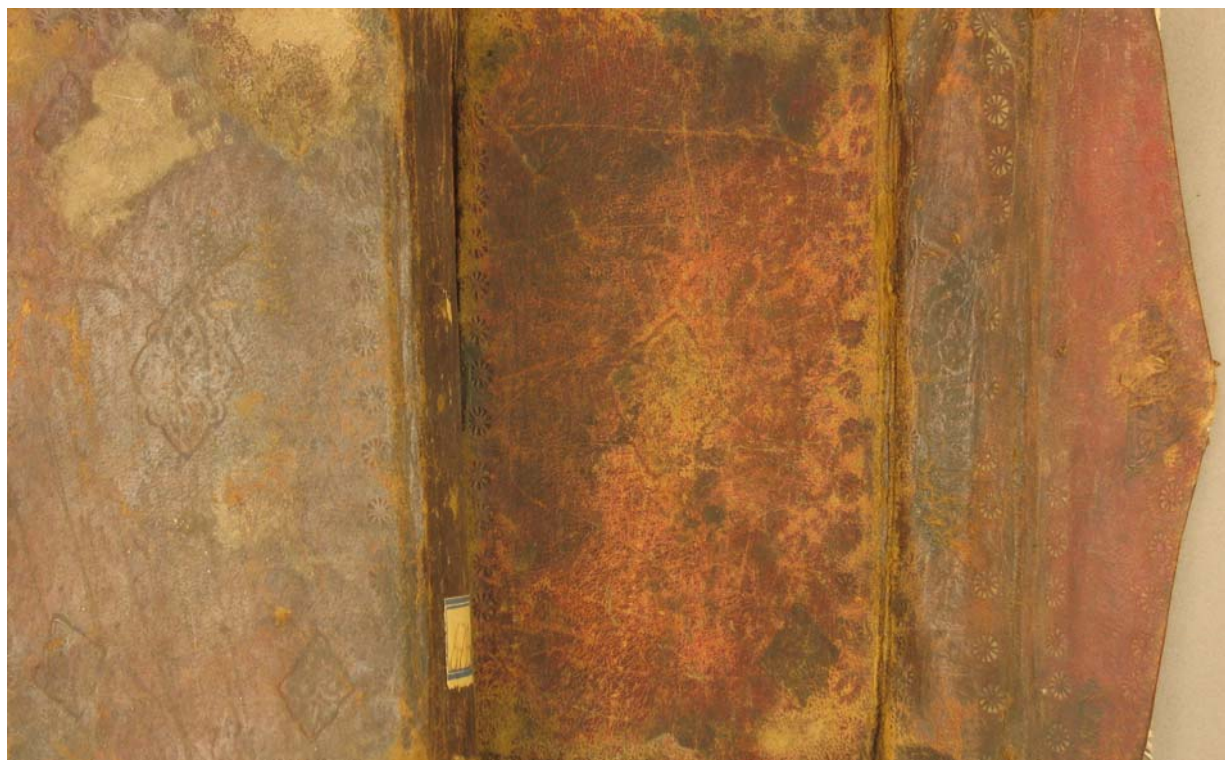
Resim No: 13a (Cilt)

Envanter No: MHK 6788



Resim No: 13b (Serlevha)

Envanter No: MHK 6788



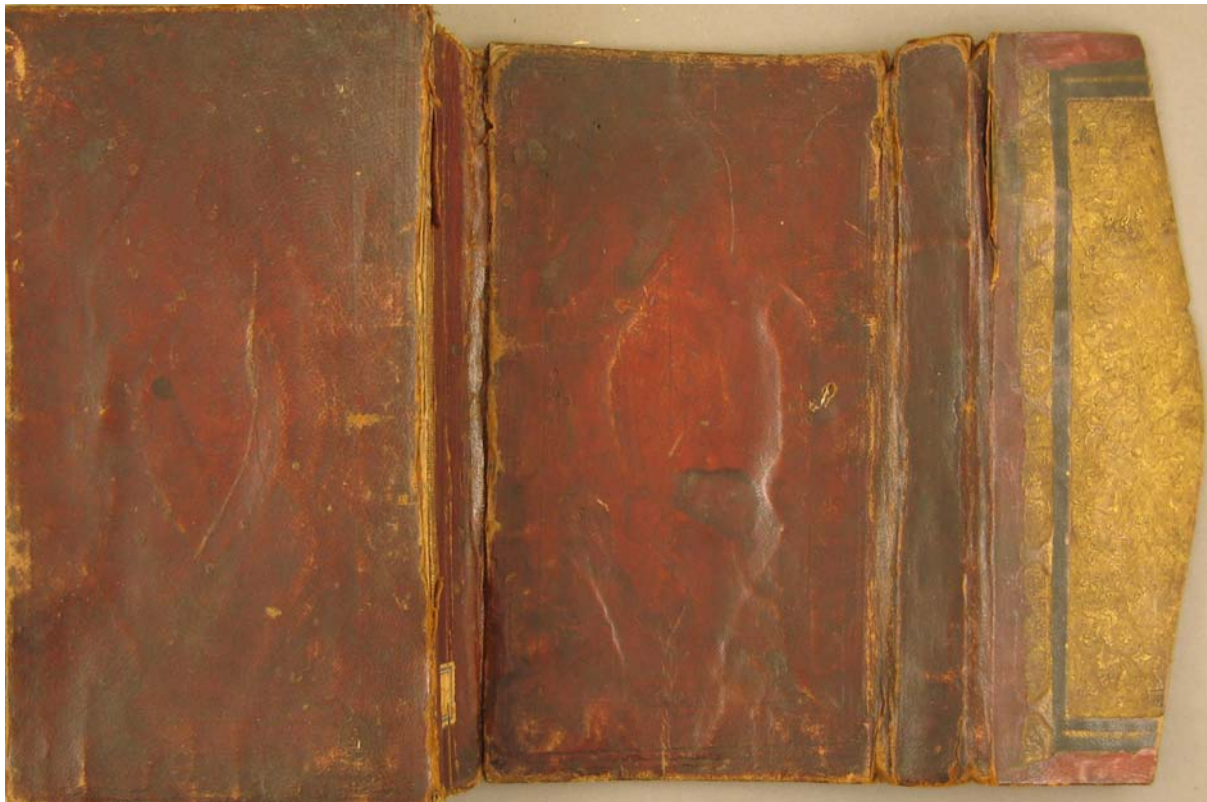
Resim No: 14a (Cilt)

Envanter No: MHK 6796



Resim No: 14b (Serlevha)

Envanter No: MHK 6796



Resim No: 15a (Cilt)

Envanter No: MHK 7870



Resim No: 15b (Serlevhanın Genel Görünüşü)

Envanter No: MHK 7870



Resim No: 15c (Sûre Başı)

Envanter No: 7870



Resim No: 15d (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü)

Envanter No: MHK 7870



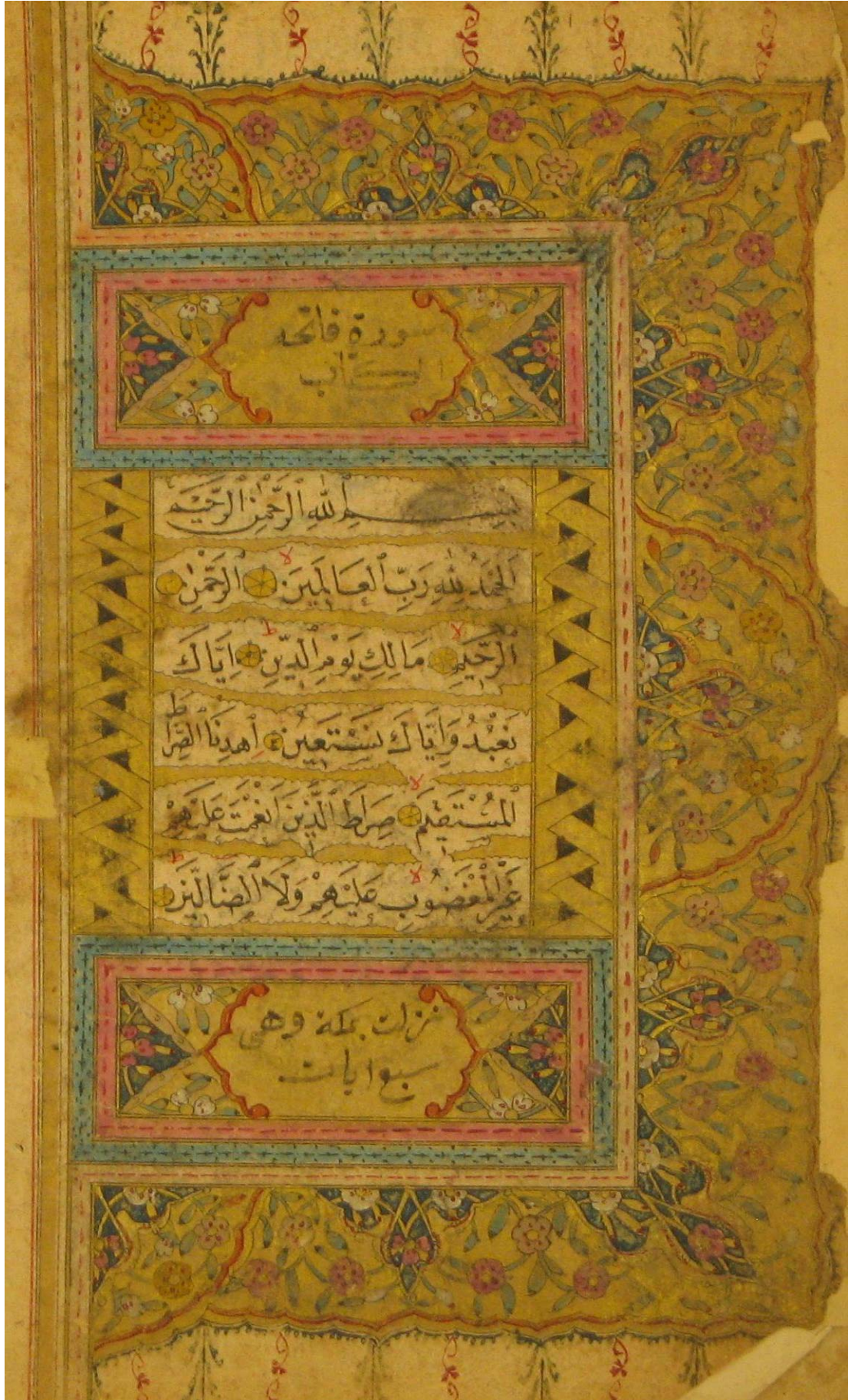
Resim No: 16a (Cilt)

Envanter No: MHK 8293



Resim No: 16b (Serlevhanın Genel Görünüşü)

Envanter No: MHK 8293



Resim No: 16c (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 8293



Resim No: 16d (Hâtime) Envanter No: MHK 8293



Resim No: 17a (Cilt)

Envanter No: MHK 9388



Resim No: 17b (Serlevhanın Genel Görünüşü) Envanter No: MHK 9388



Resim No: 17c (Cüz Başı)

Envanter No: MHK 9388



Resim No: 17d (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 9388



Resim No: 18 (Serlevha)

Envanter No: MHK 9418



Resim No: 19a (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 9419



Resim No: 19b (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü)

Envanter No: MHK 9419



Resim No: 20a (Cilt)

Envanter No: MHK 9420



Resim No: 20b (Serlevhanın Genel Görünüşü)

Envanter No: MHK 9420

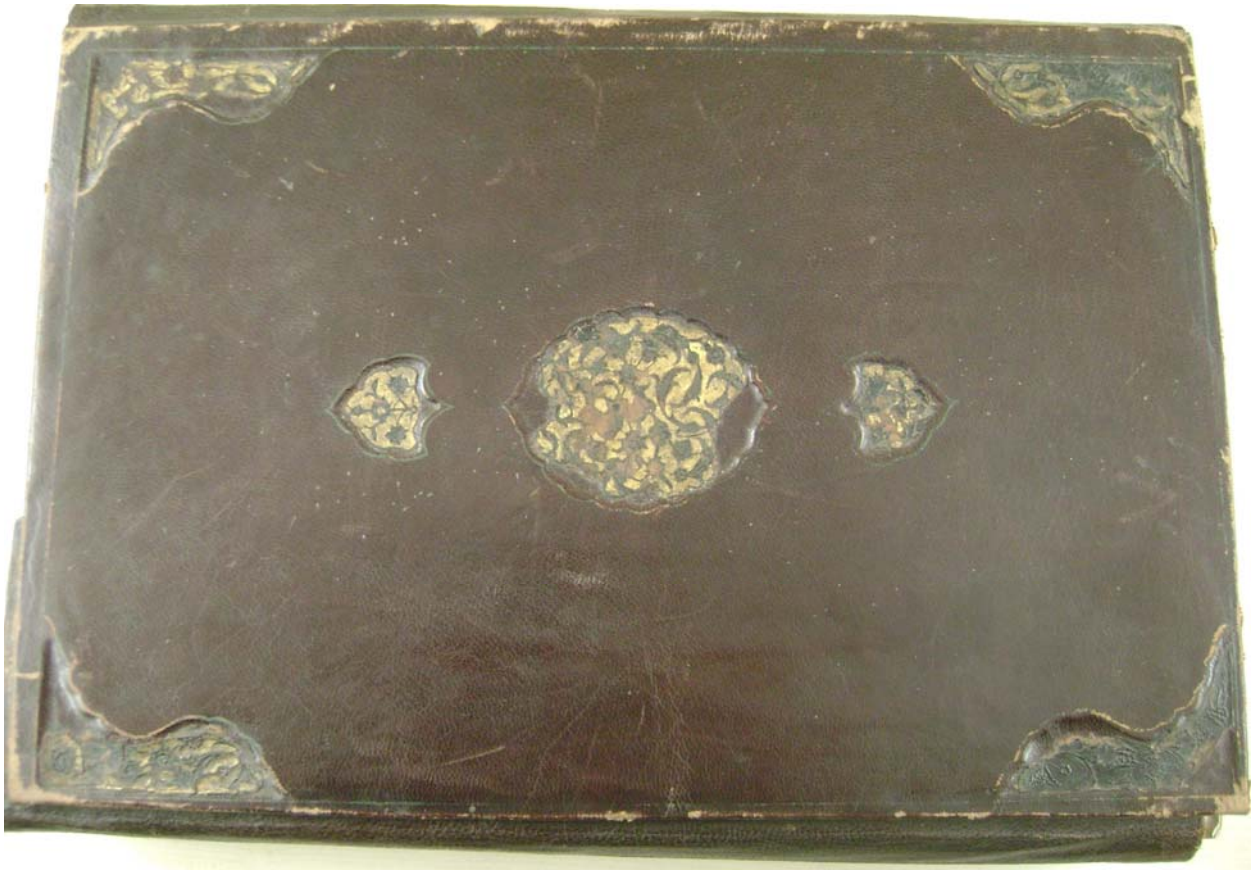


Resim No: 20c (Serlevhanın Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 9420



Resim No: 21a (Cilt)

Envanter No: MHK 9424



Resim No: 21b (Cilt)

Envanter No: MHK 9424



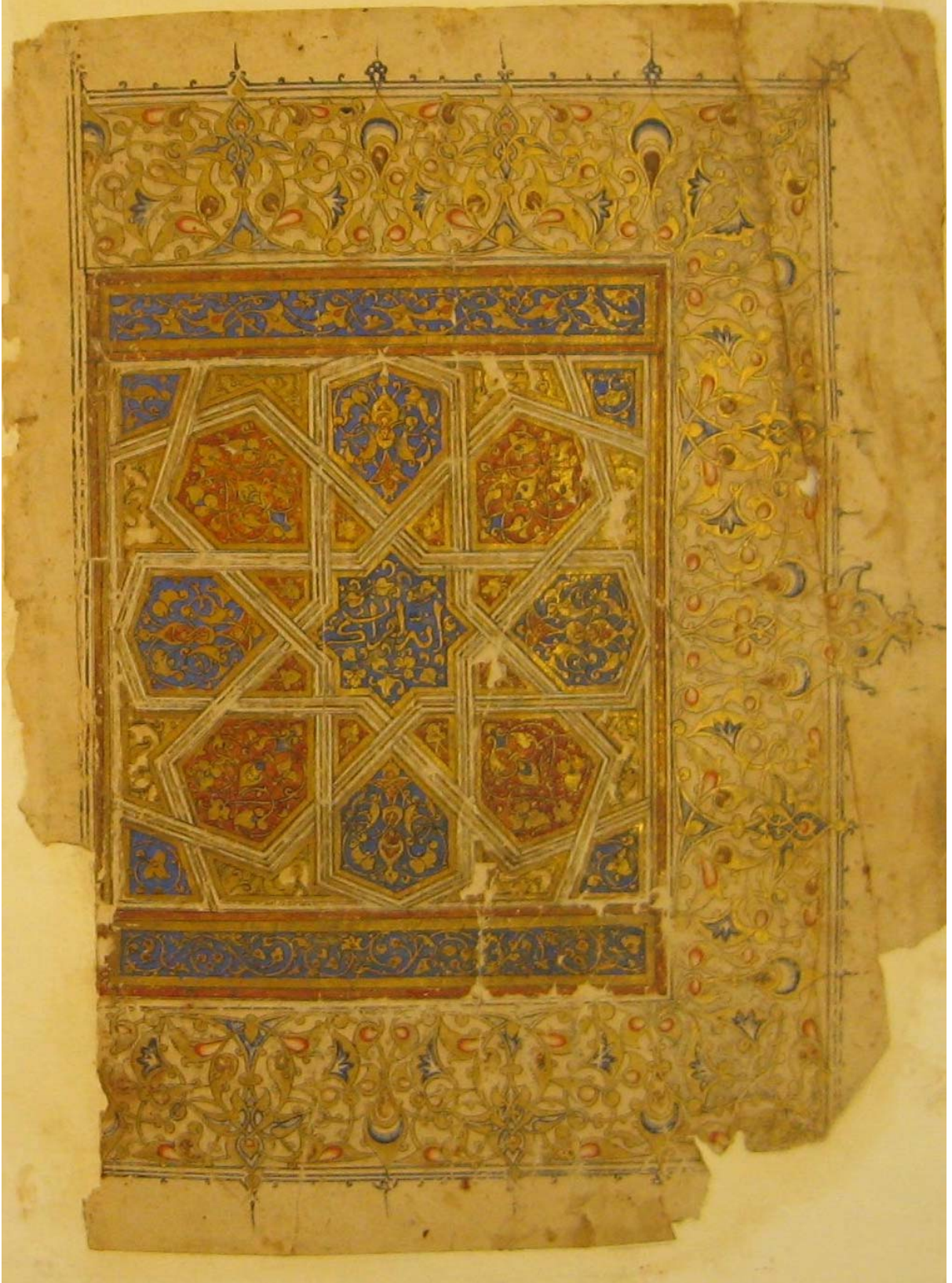
Resim No: 21c (Zahriye 1)

Envanter No: MHK 9424



Resim No: 21d (Zahriye 2'nin Genel Görünüşü)

Envanter No: MHK 9424



Resim No: 21e (Zahriye 2'nin Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 9424

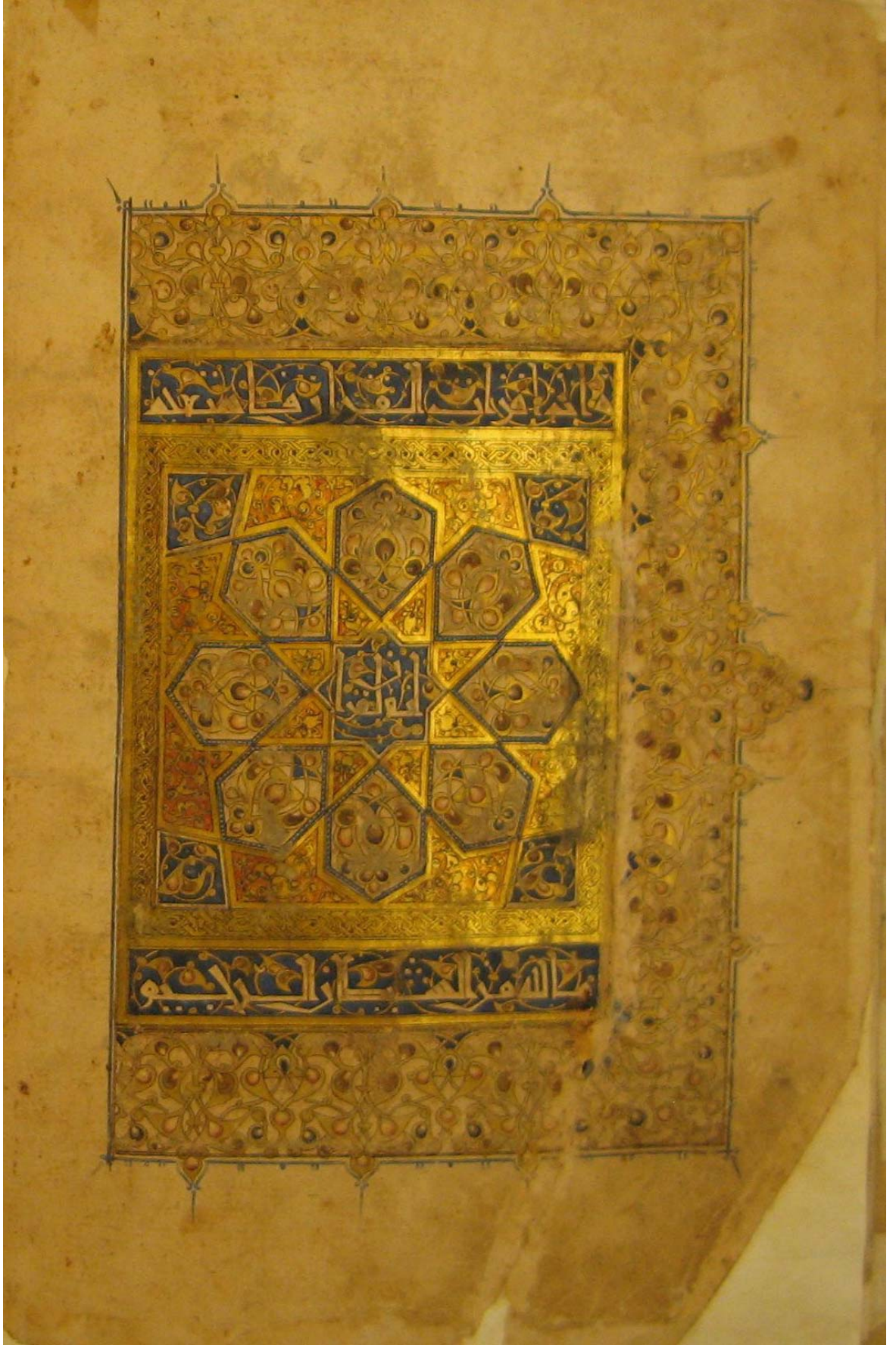


Resim No: 21f (Serlevha)

Envanter No: MHK 9424



Resim No: 21g (Hâtime 1'in Genel Görünüşü) Envanter No: MHK 9424



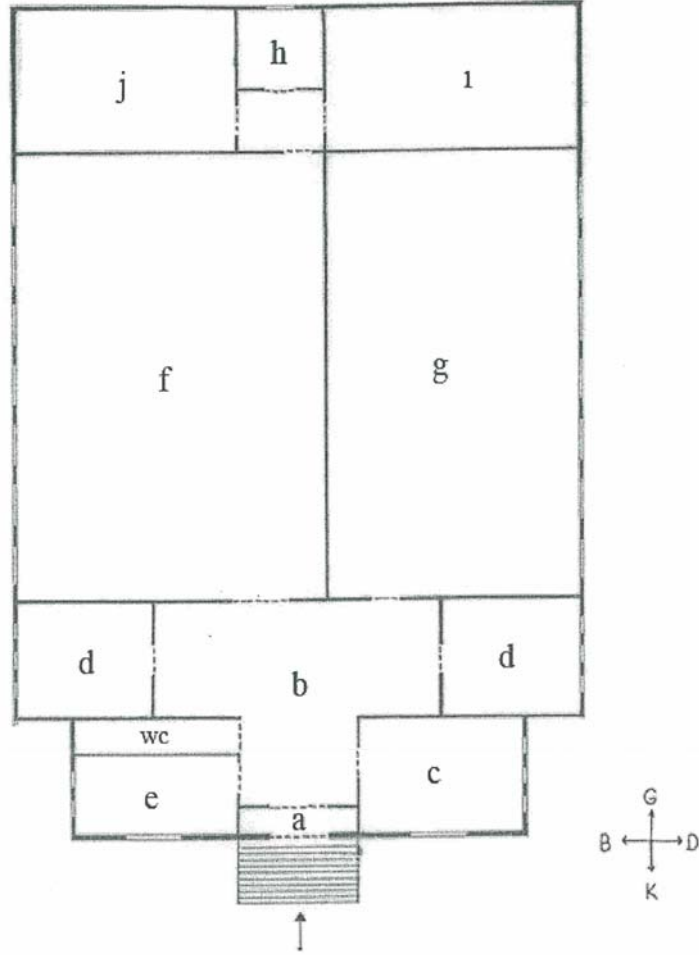
Resim No: 21h (Hâtîme 1'in Ayrıntılı Görünüşü) Envanter No: MHK 9424



Resim No: 21ı (Hâtime 2)

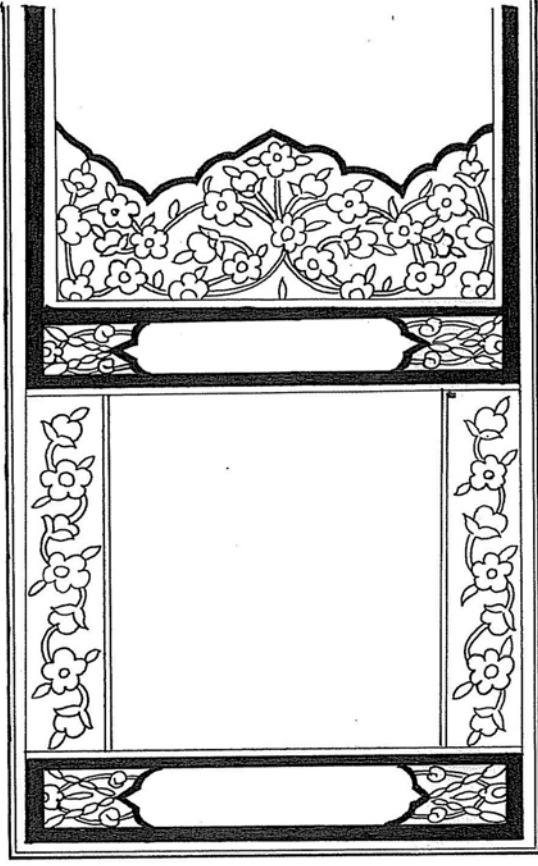
Envanter No: MHK 9424

ÇİZİMLER



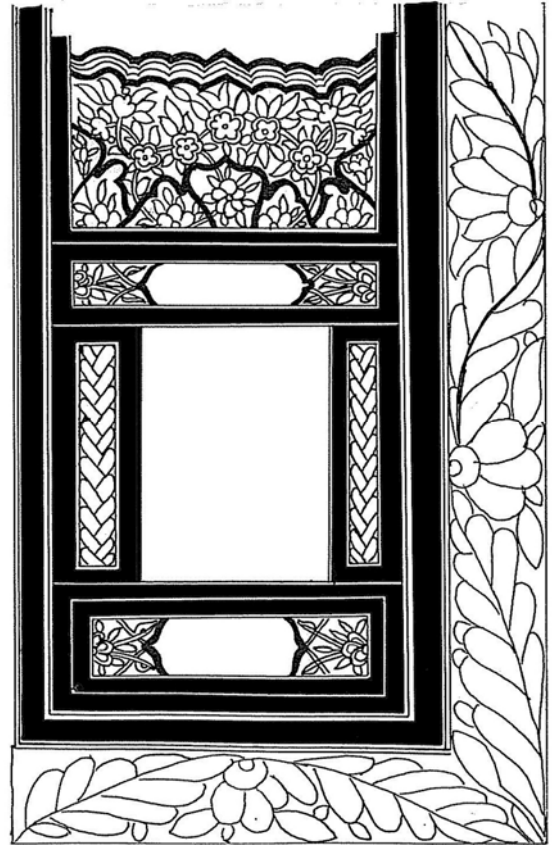
Çizim No: 1 (Manisa İl Halk Kütüphanesi Genel Planı)

- a) Giriş Kapısı
- b) Antre
- c) Müdür Odası
- d) Memur Odaları
- e) Hizmetli Odası
- f) Okuma Salonu
- g) Çocuk Bölümü
- h) Yazma Eser İnceleme Odası
- ı) Yazma Eser Deposu
- j) Depo



Çizim No: 2 (MAK 772 Serlavha)

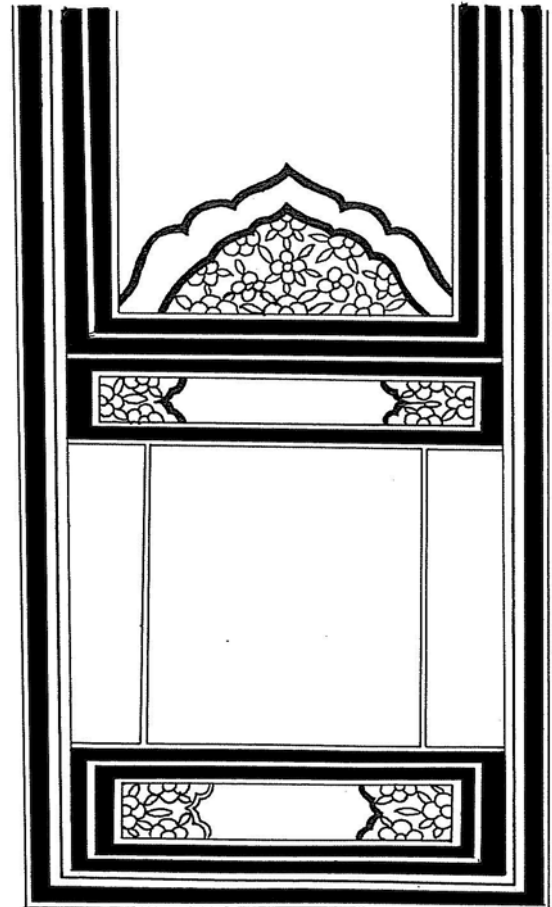
Çizim No: 3a (MHK 574 Serlevha)

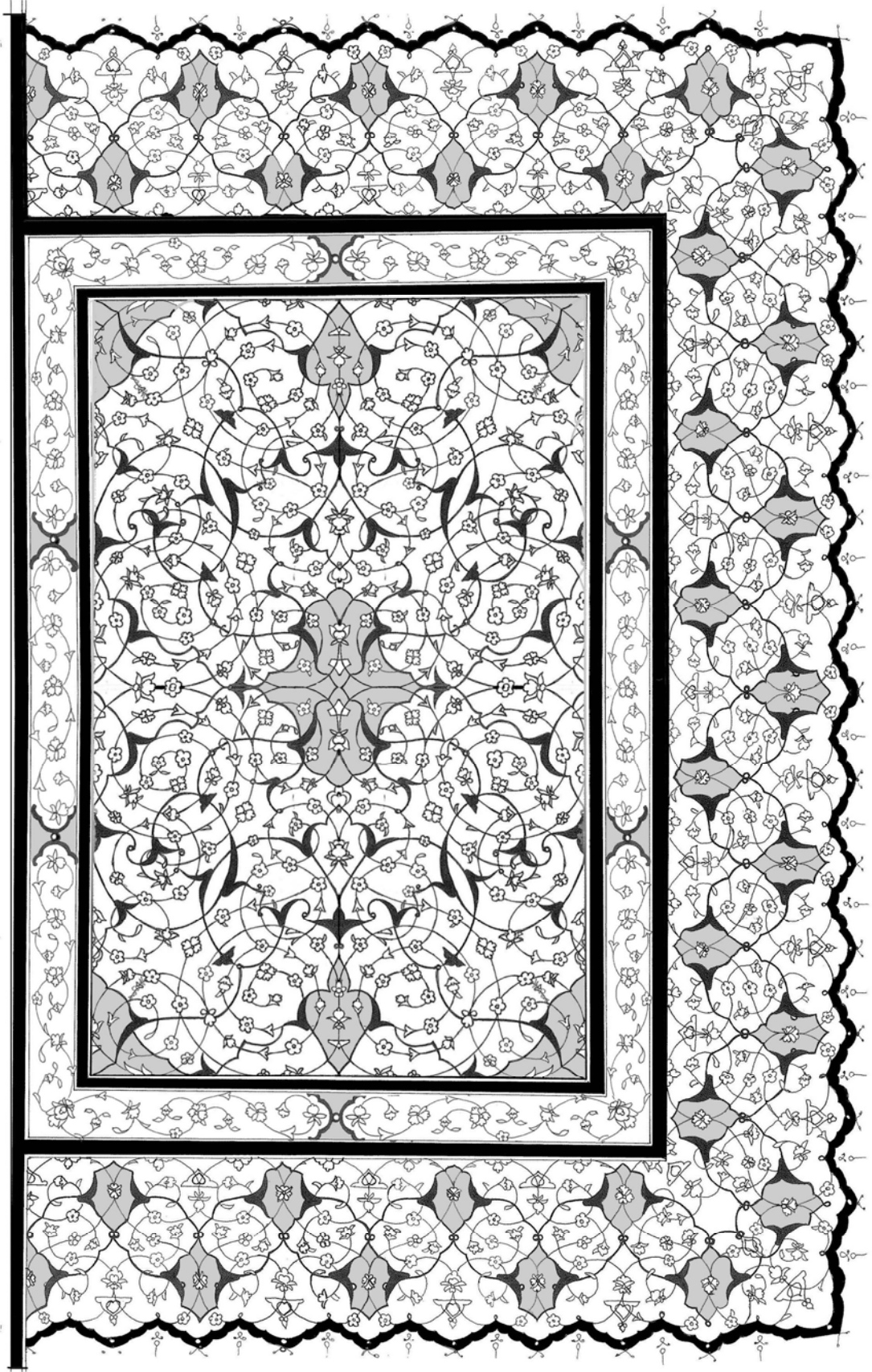




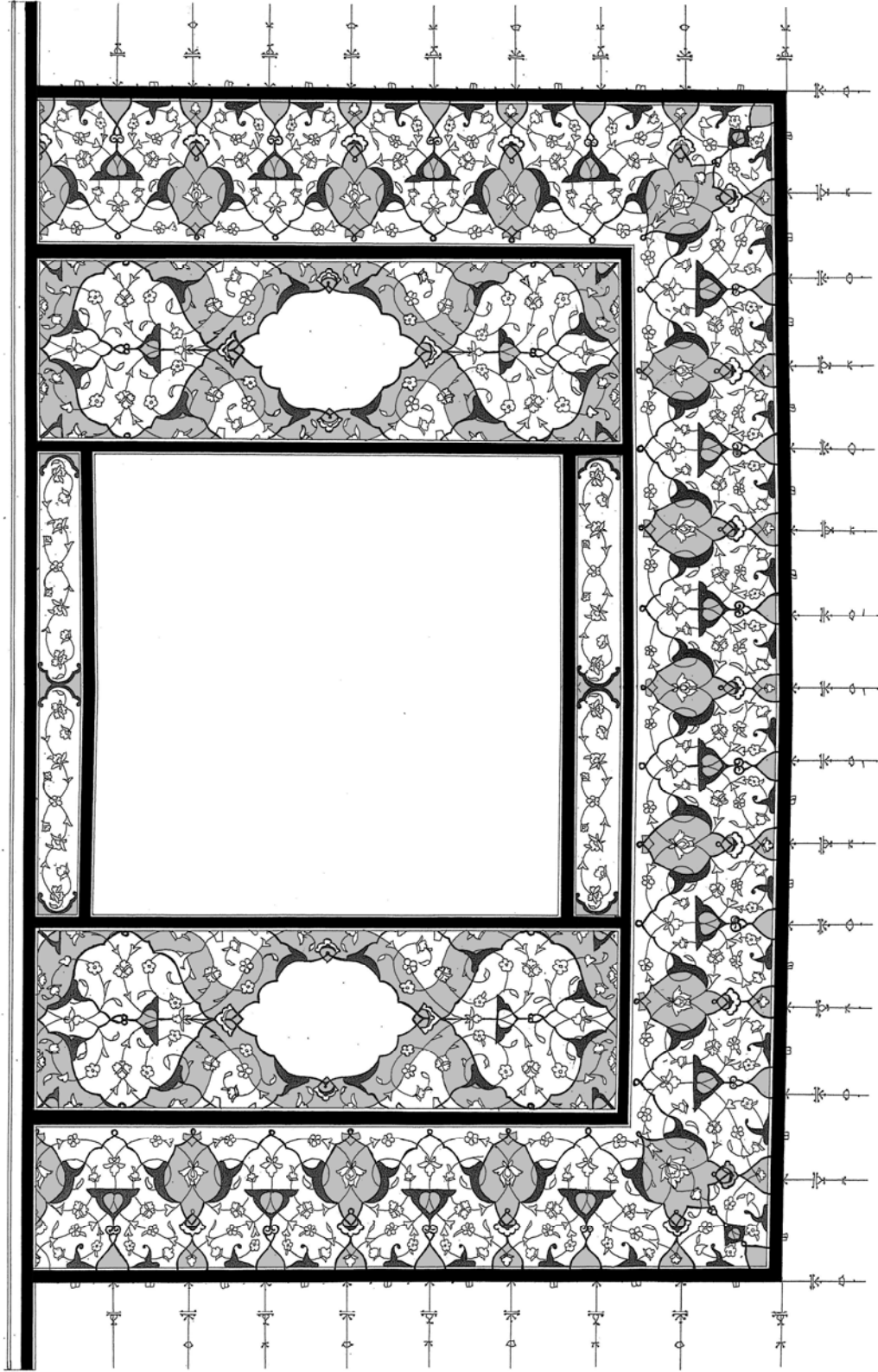
Çizim No: 3b (MHK 574 Hâtıme)

Çizim No: 4 (MHK 587 Serlevha)

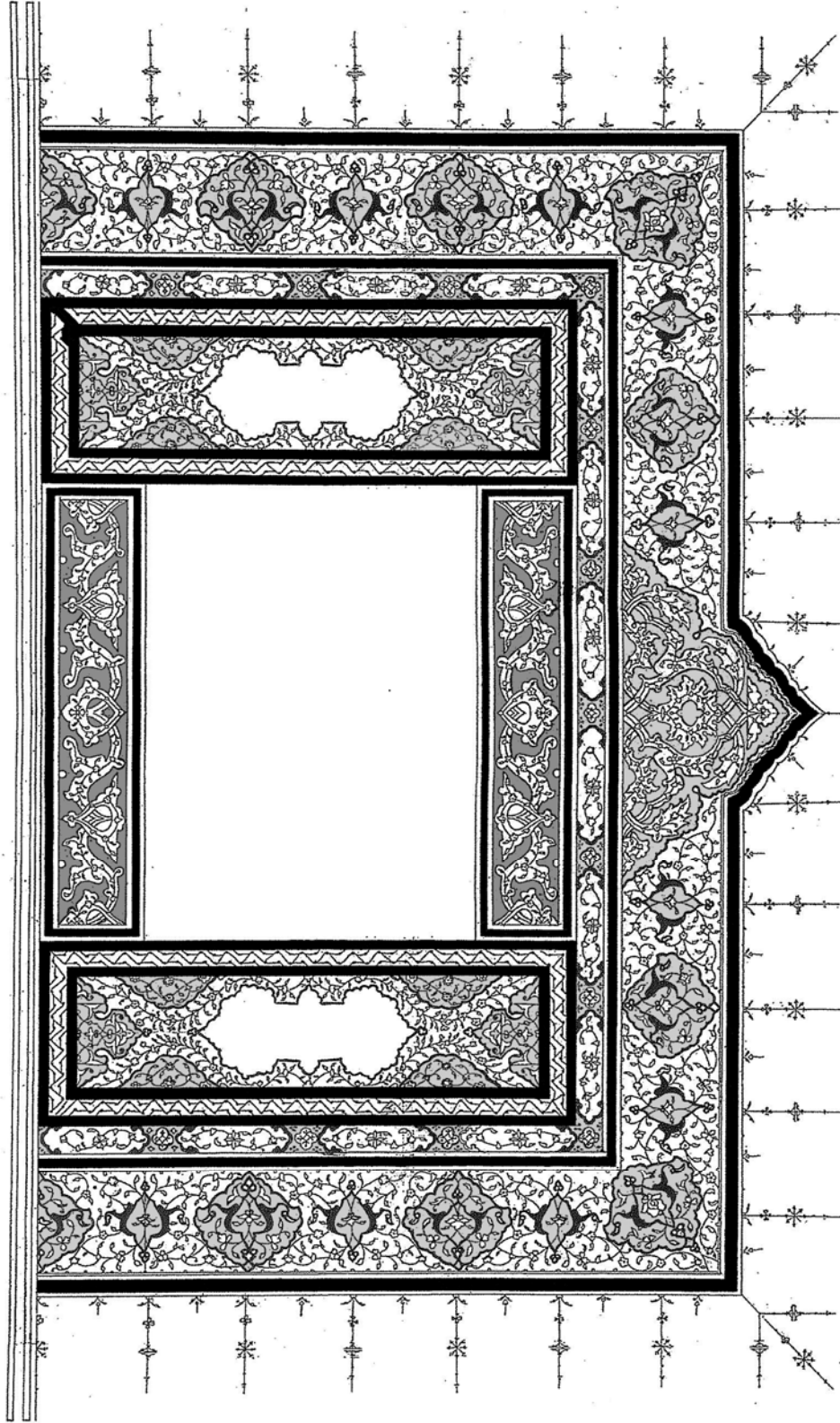




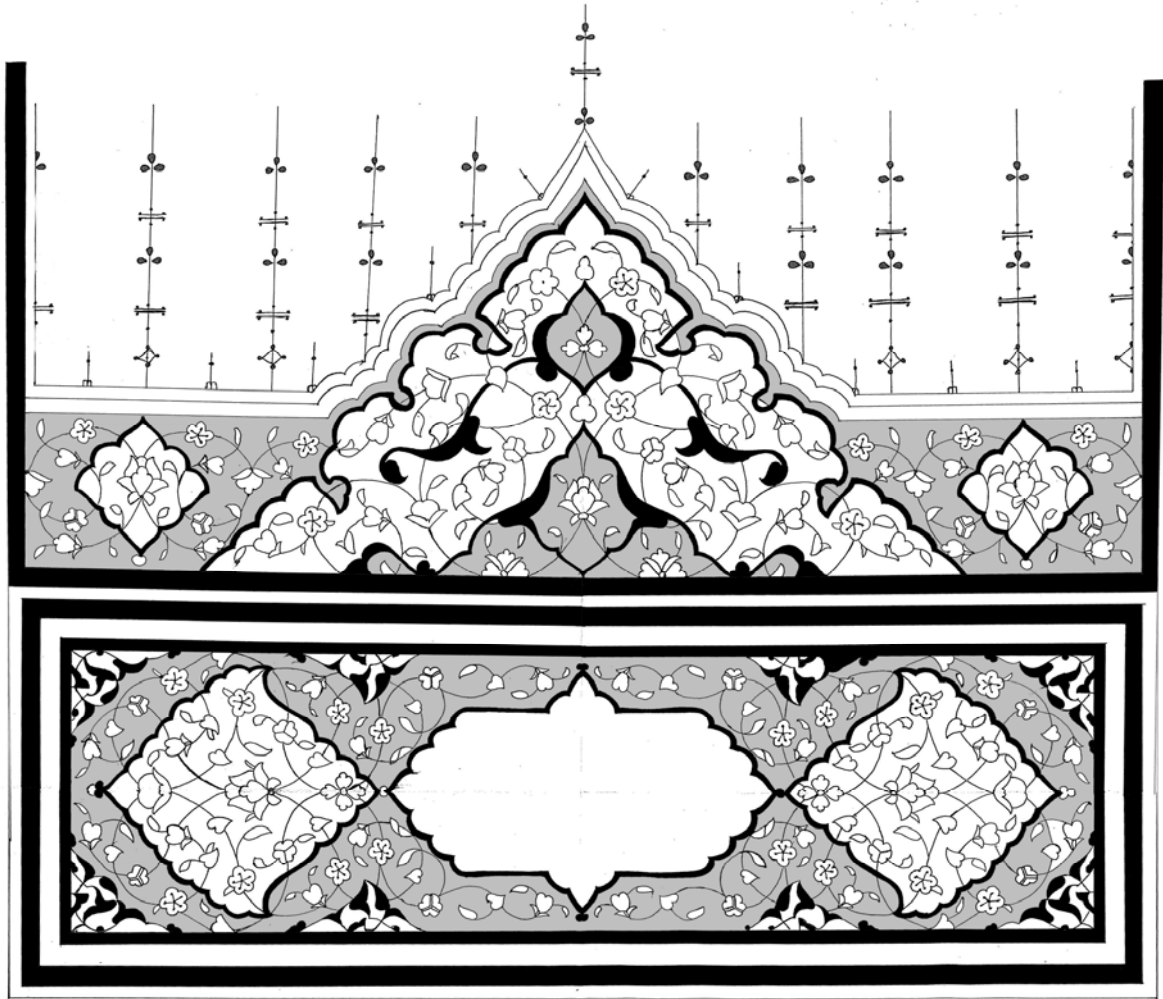
Çizim No: 5a (MHK 931 Zahriye)



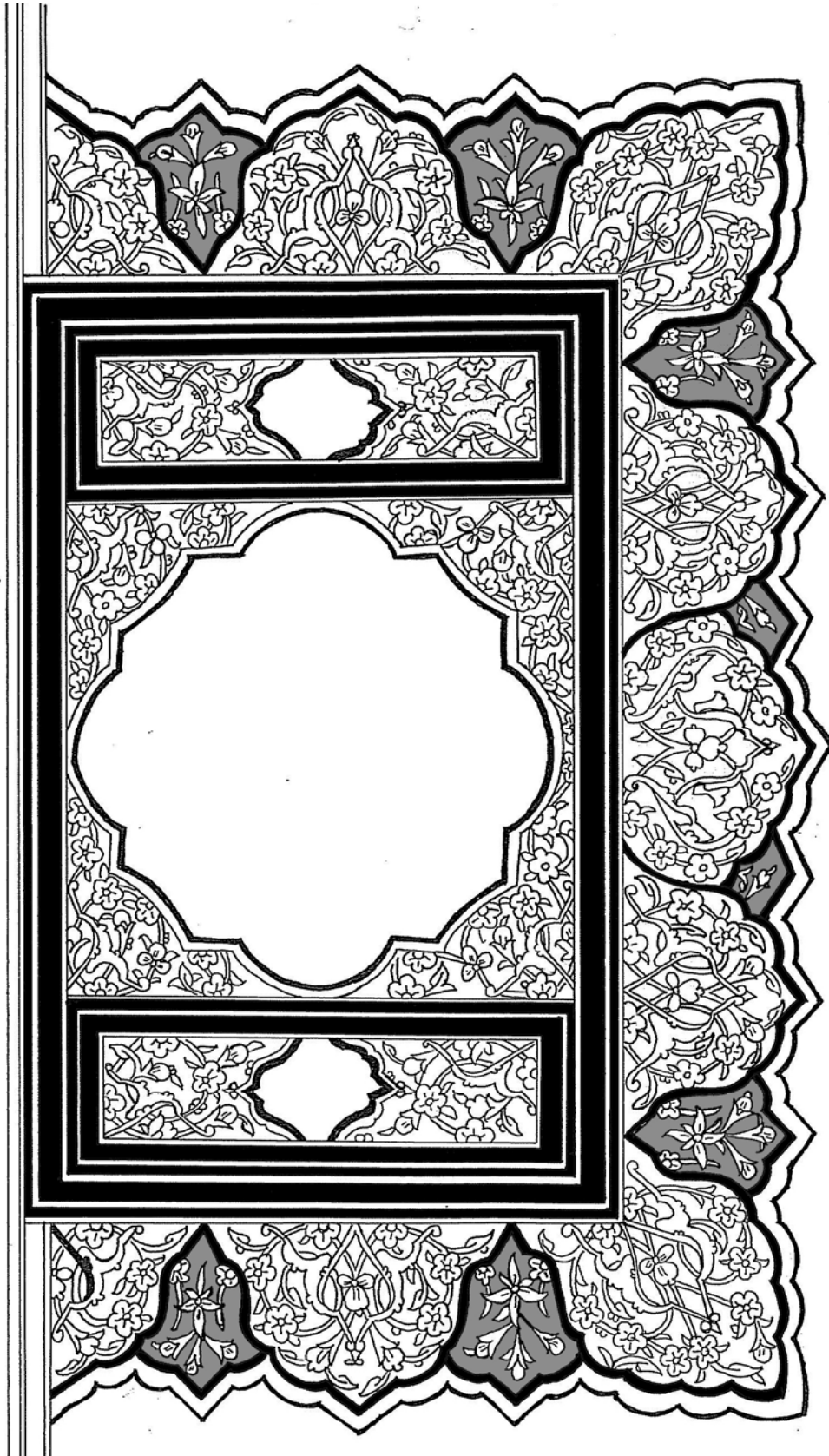
Çizim No: 5b (MHK 931 Serlevha)



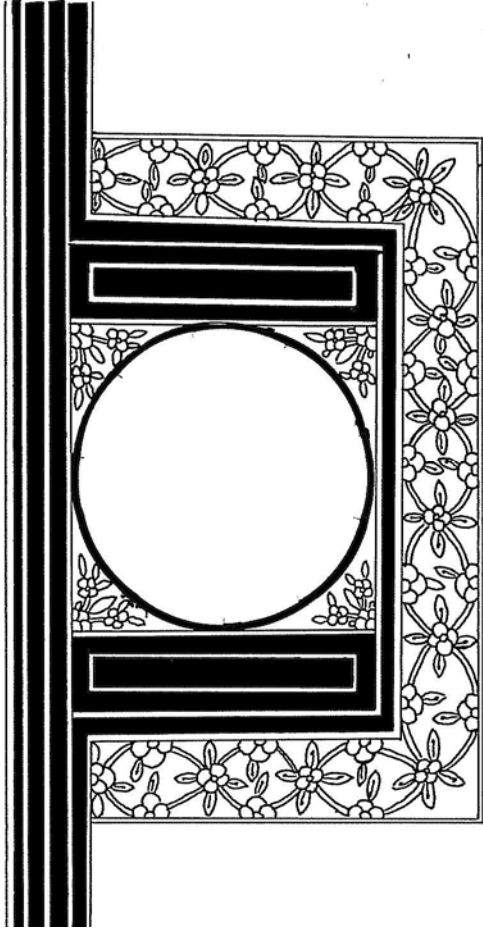
Çizim No: 6 (MHK 3136 Serlevha)



Çizim No: 7 (MHK 3137 Serlevha)

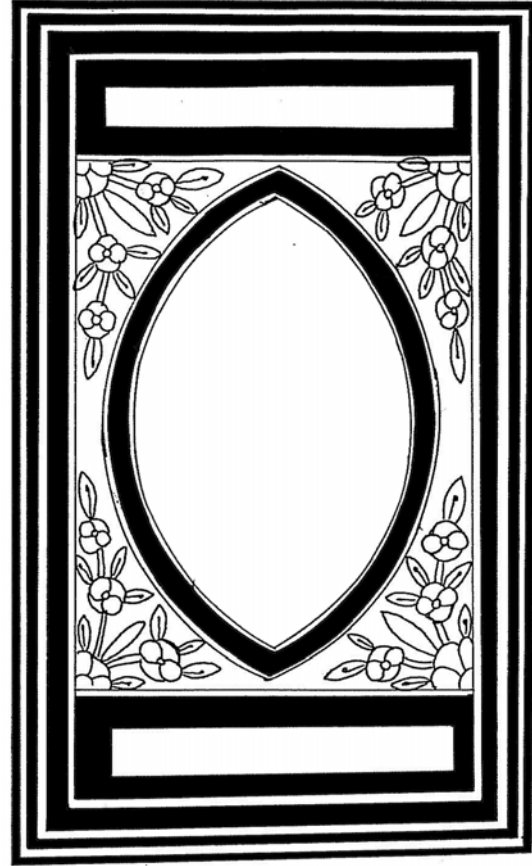


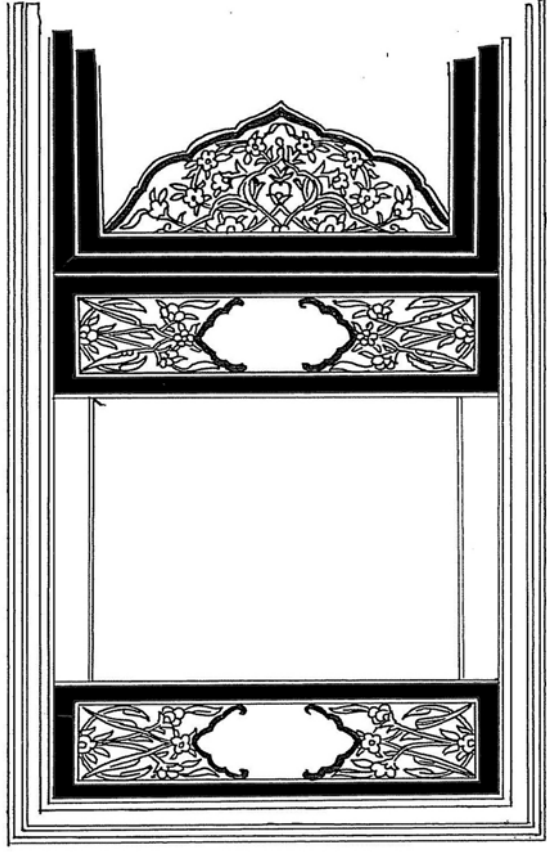
Çizim No: 8 (MHK 3158 Serlevha)



Çizim No: 9a (MHK 4342 Serlevha)

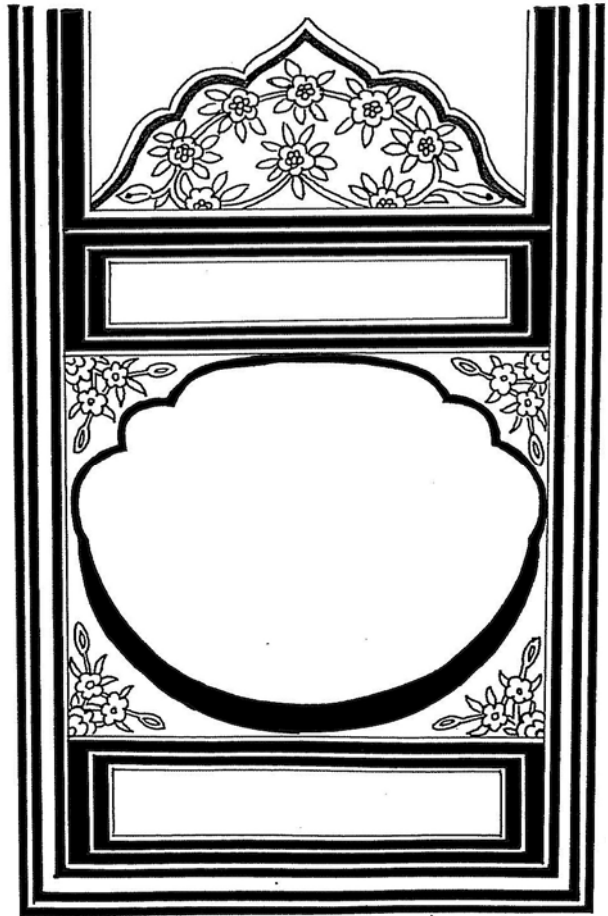
Çizim No: 9b (MHK 4342 Hâtime)

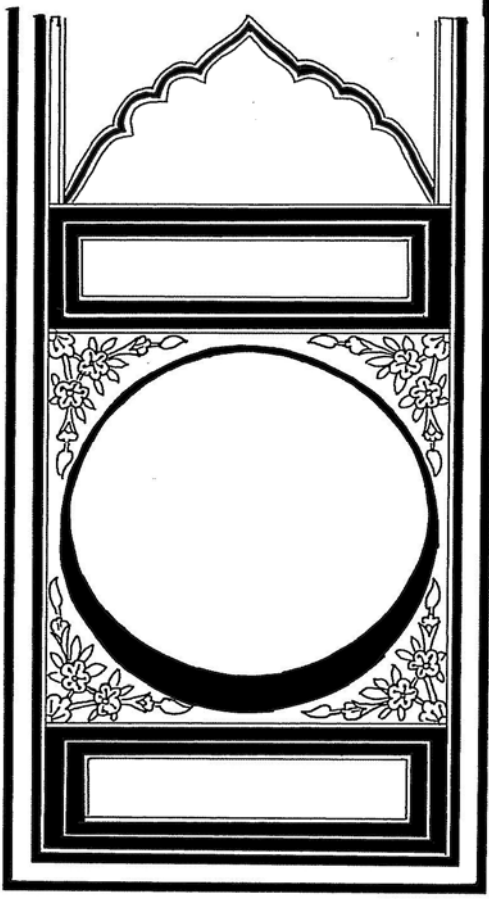




Çizim No: 10 (MHK 5510 Serlevha)

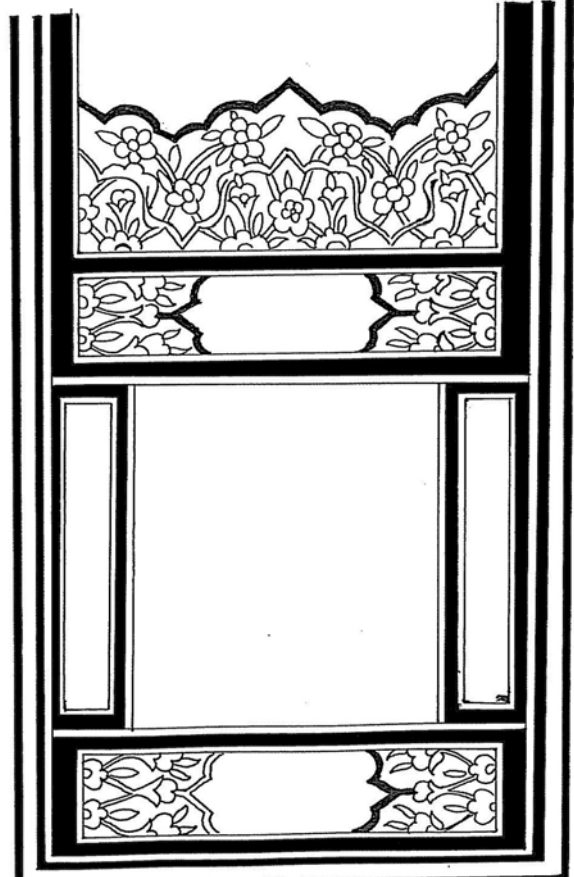
Çizim No: 11a (MHK 6676 Serlevha)

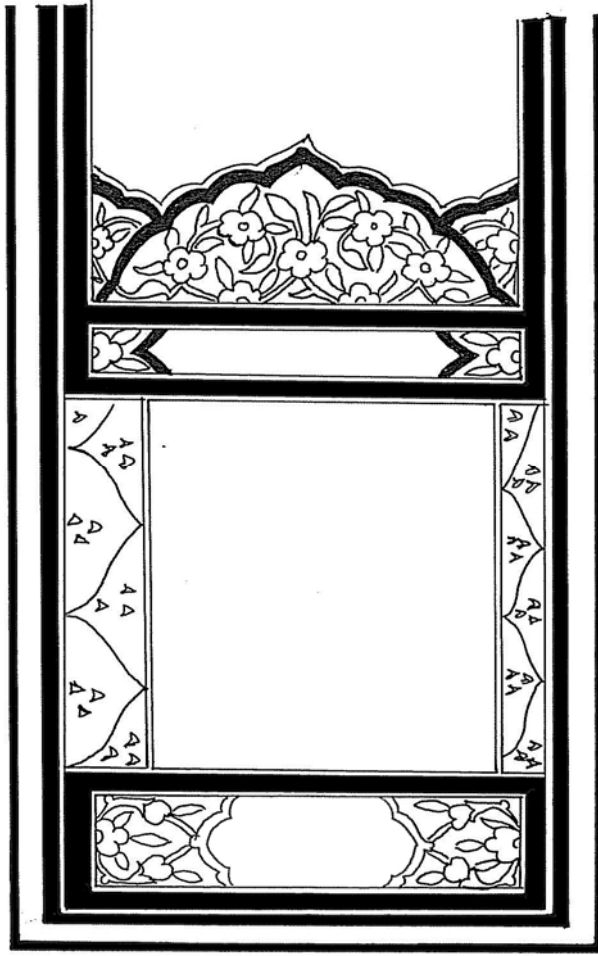




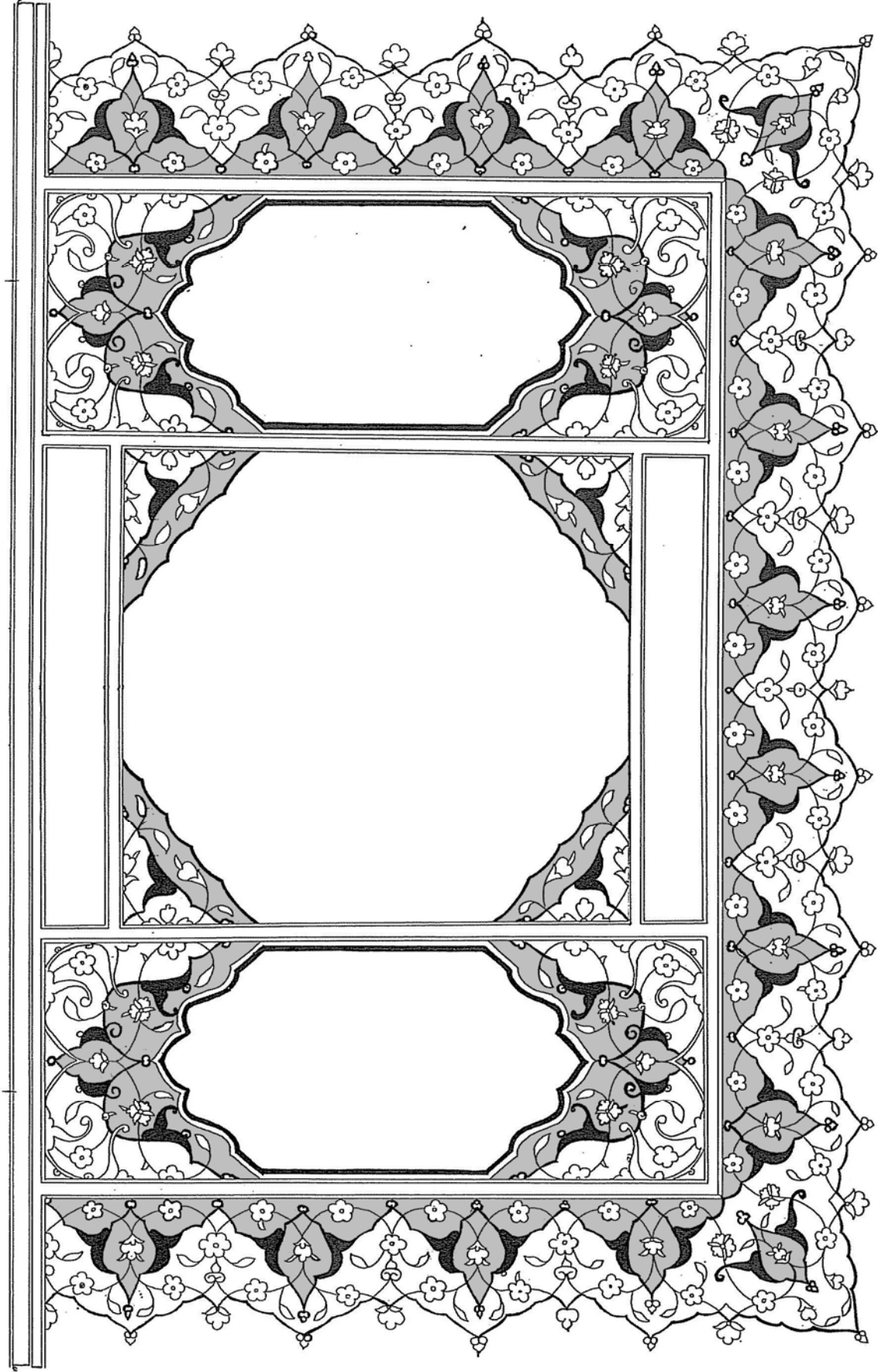
Çizim No: 11b (MHK 6676 Serlevha – Fatiha)

Çizim No: 12 (MHK 6784 Serlevha)

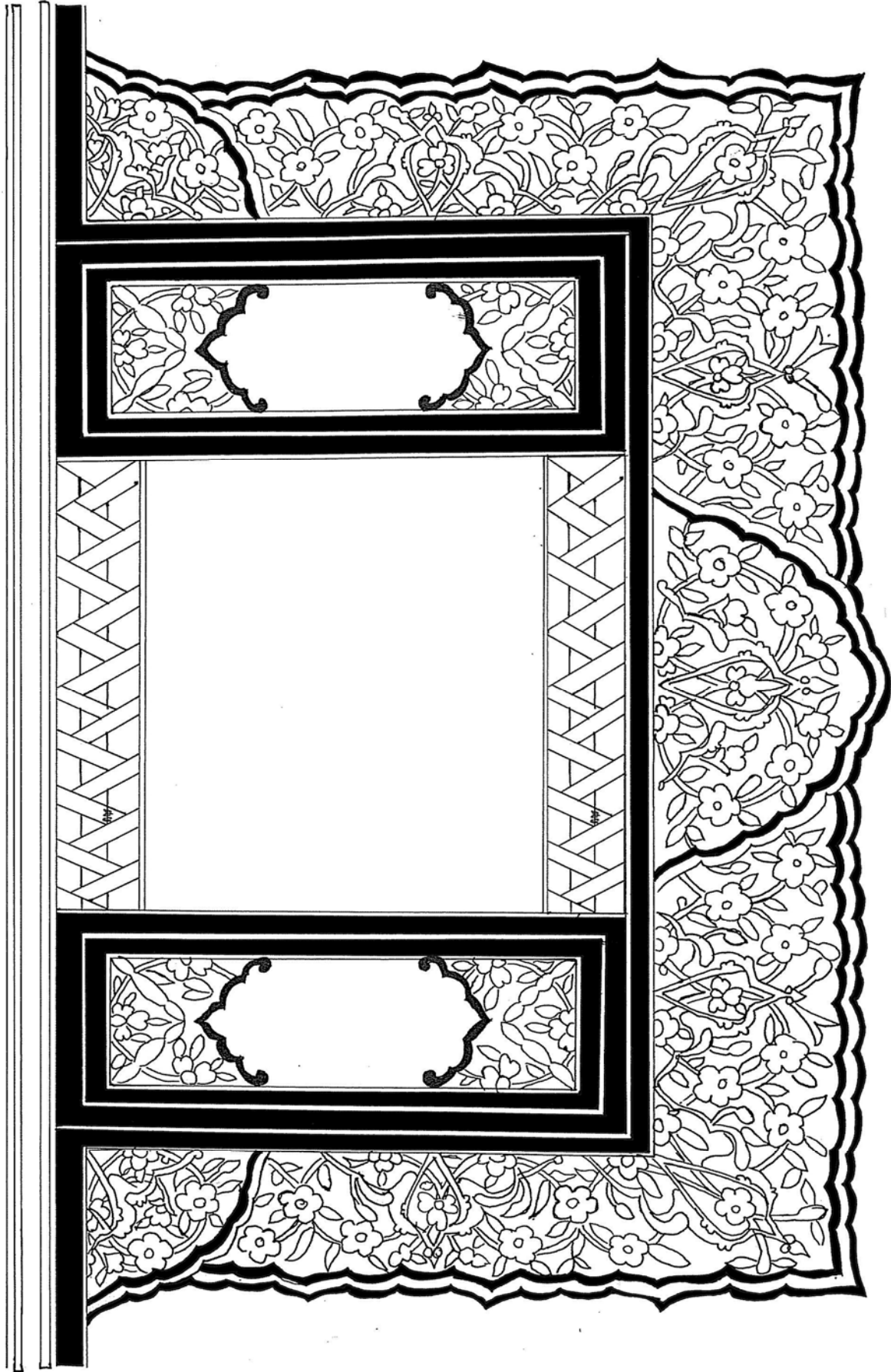




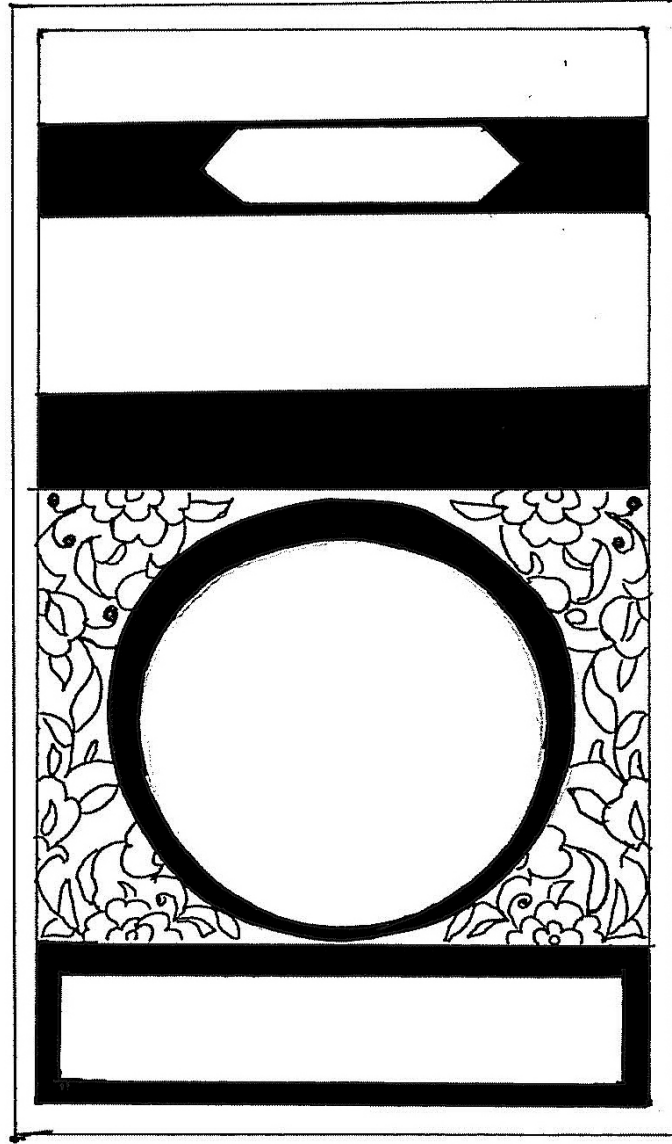
Çizim No: 13 (MHK 6788 Serlevha)



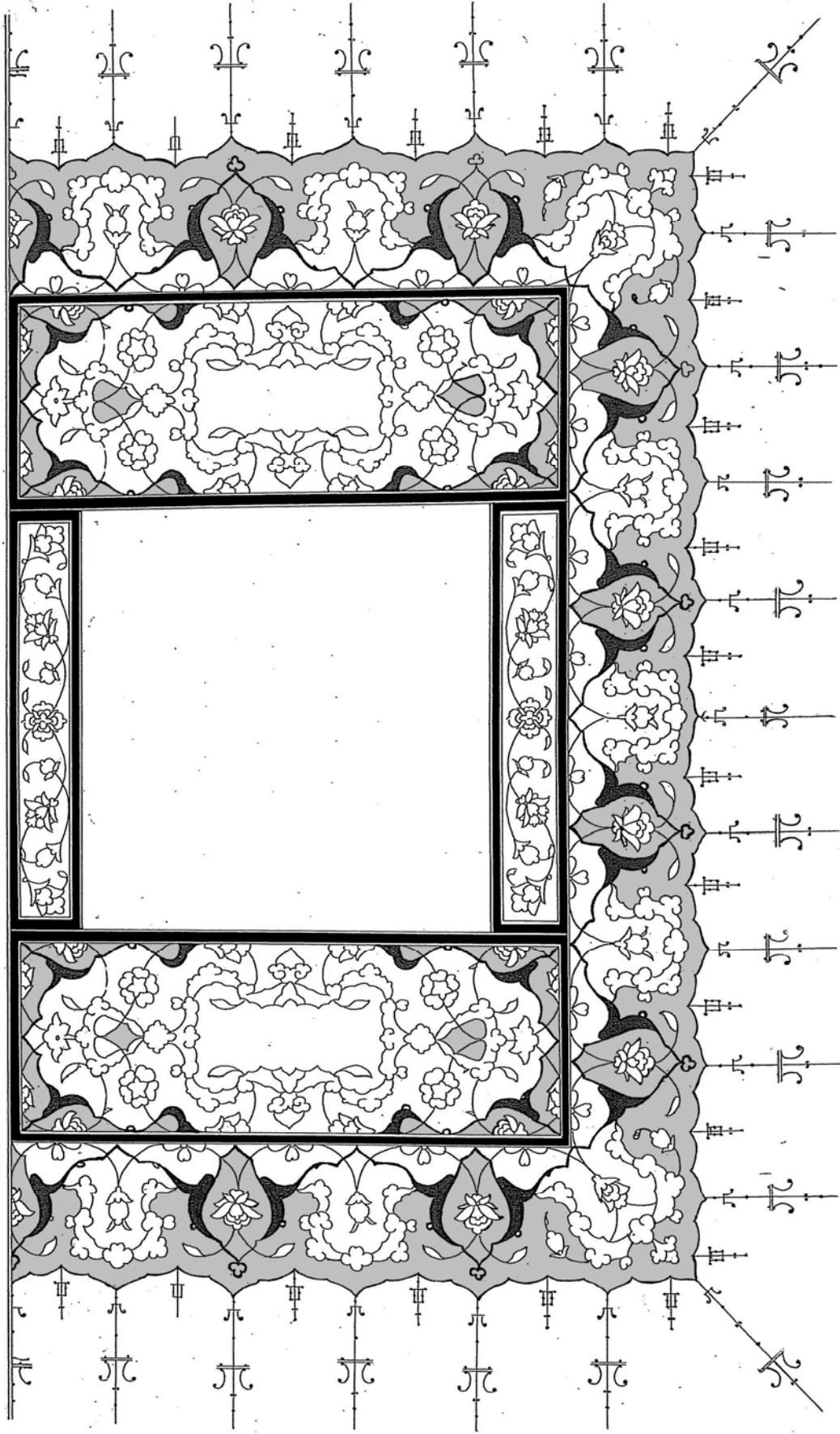
Çizim No: 14 (MHK 7870 Serlevha)



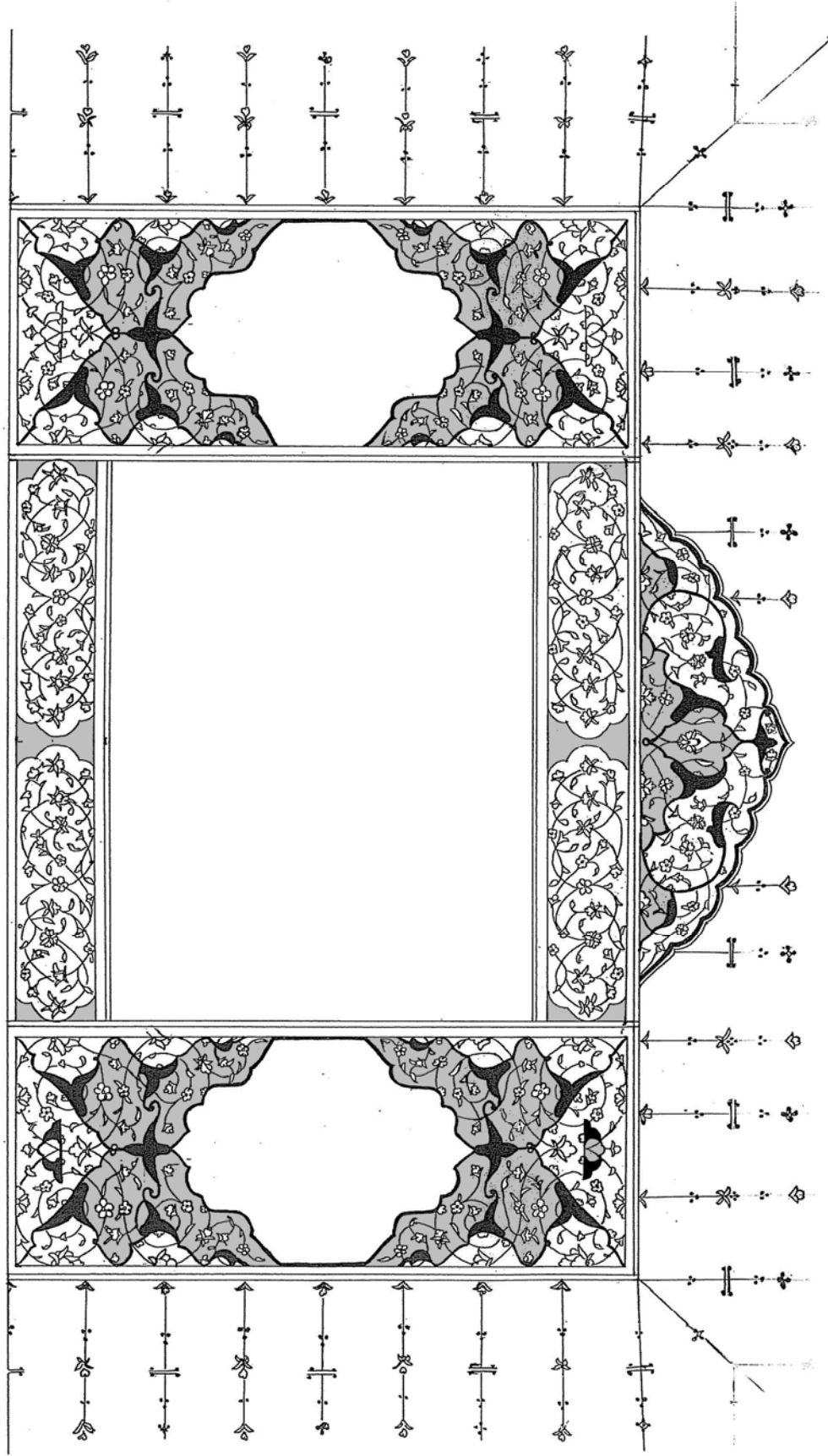
Çizim No: 15a (MHK 8293 Serlevha)



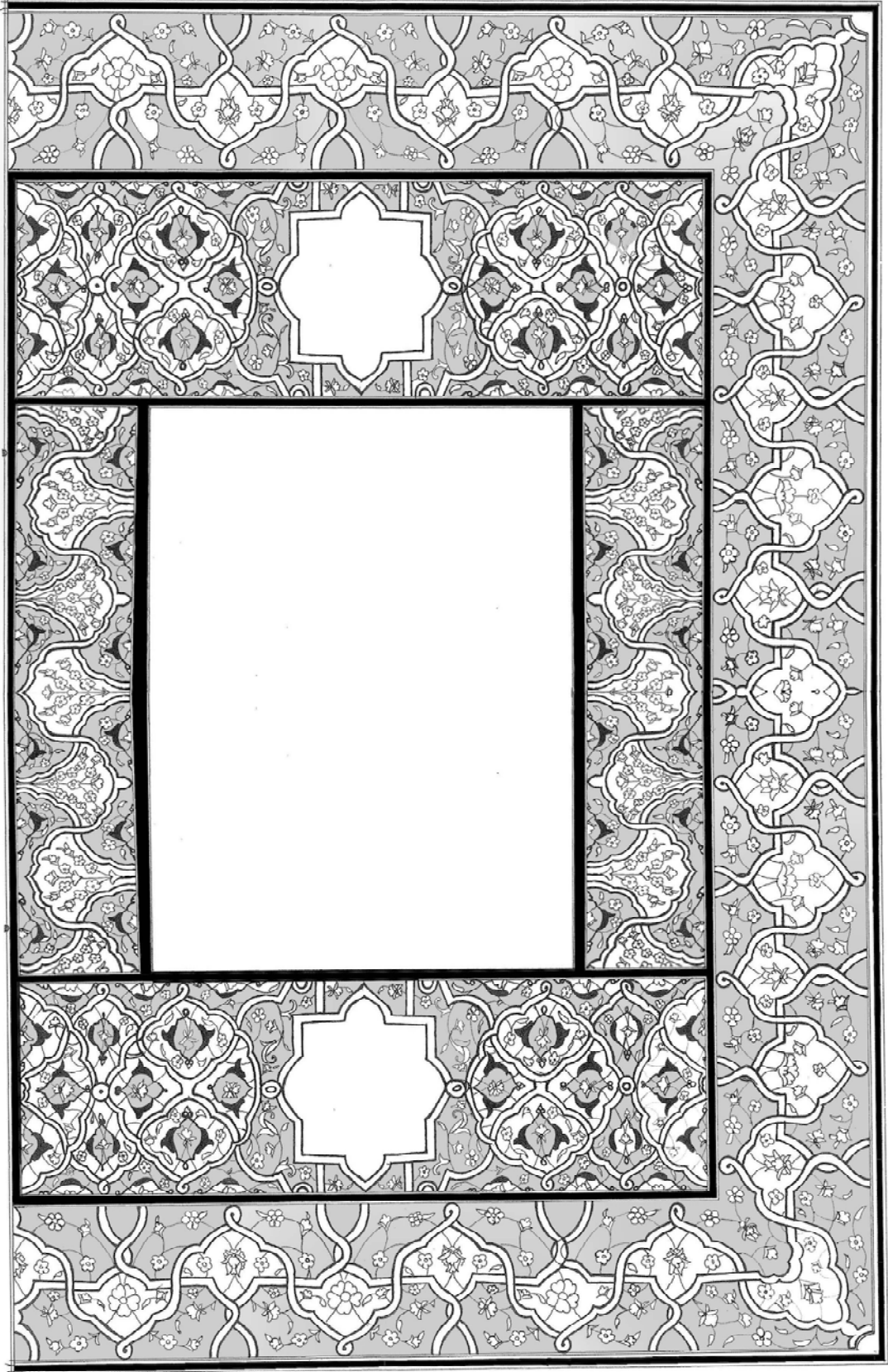
Çizim No: 15b (MHK 8293 Hâtime)



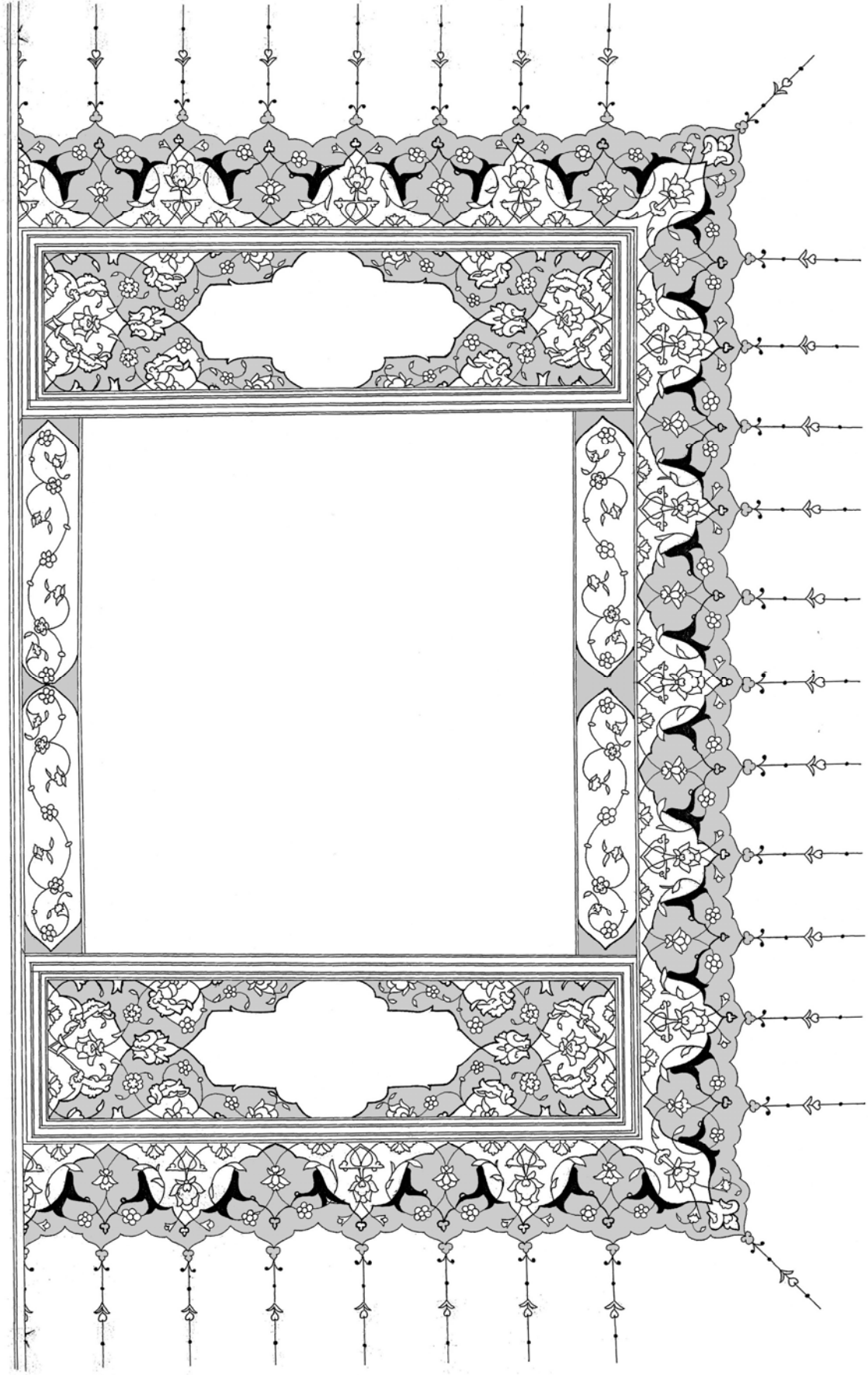
Çizim No: 16 (MHK 9388 Serlevha)



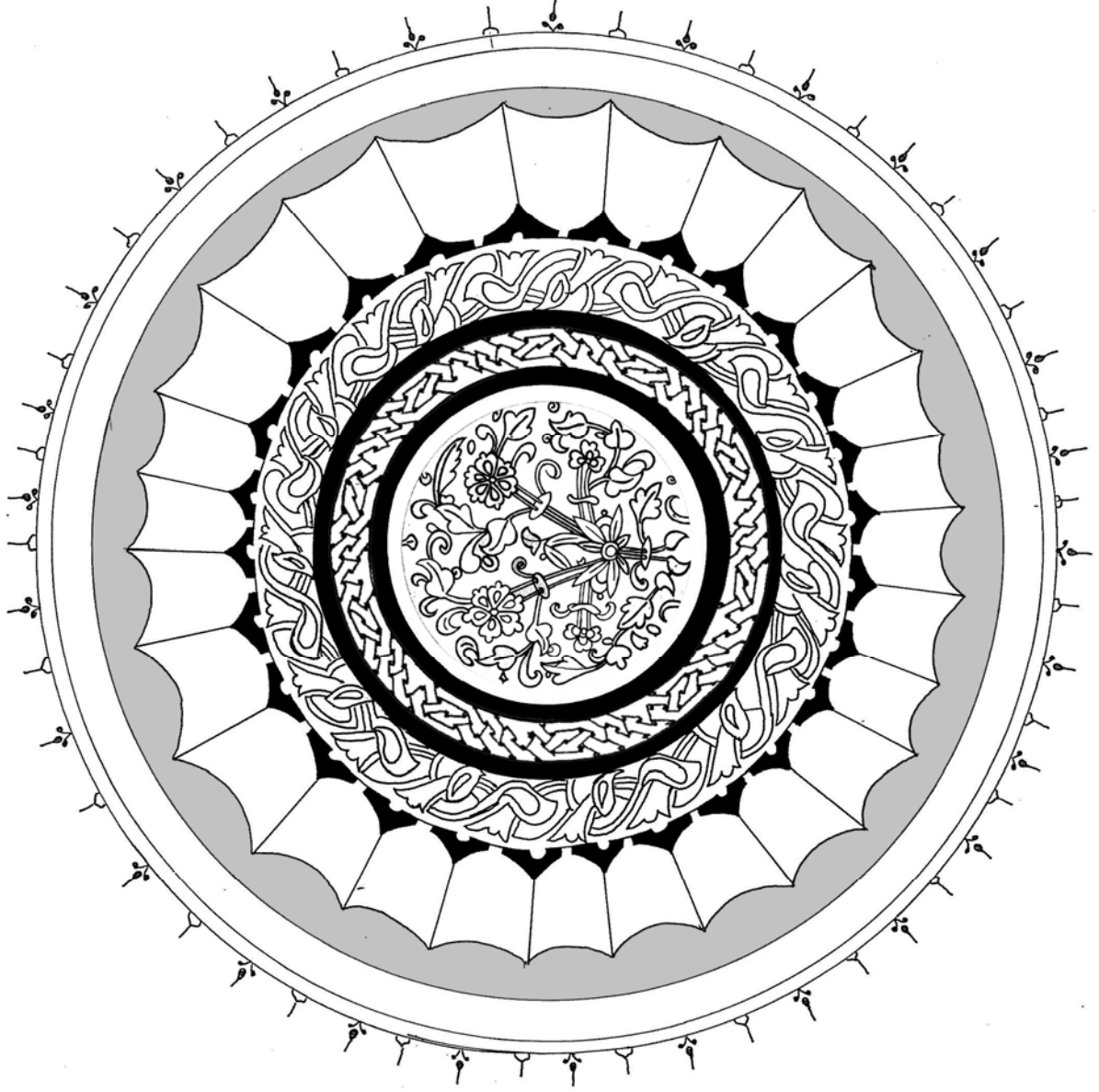
Çizim No: 17 (MHK 9418 Serlevha)



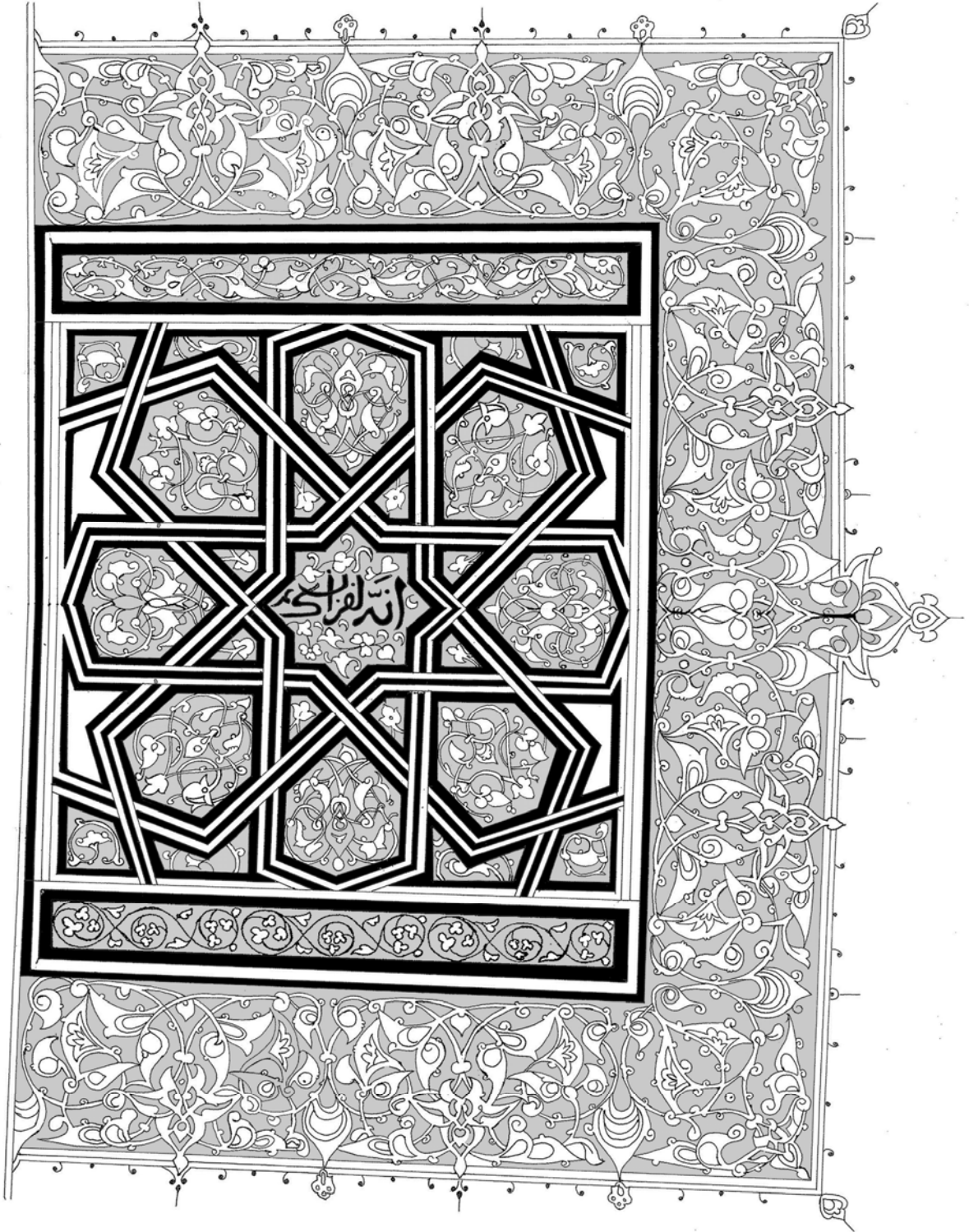
Çizim No: 18 (MHK 9419 Serlevha)



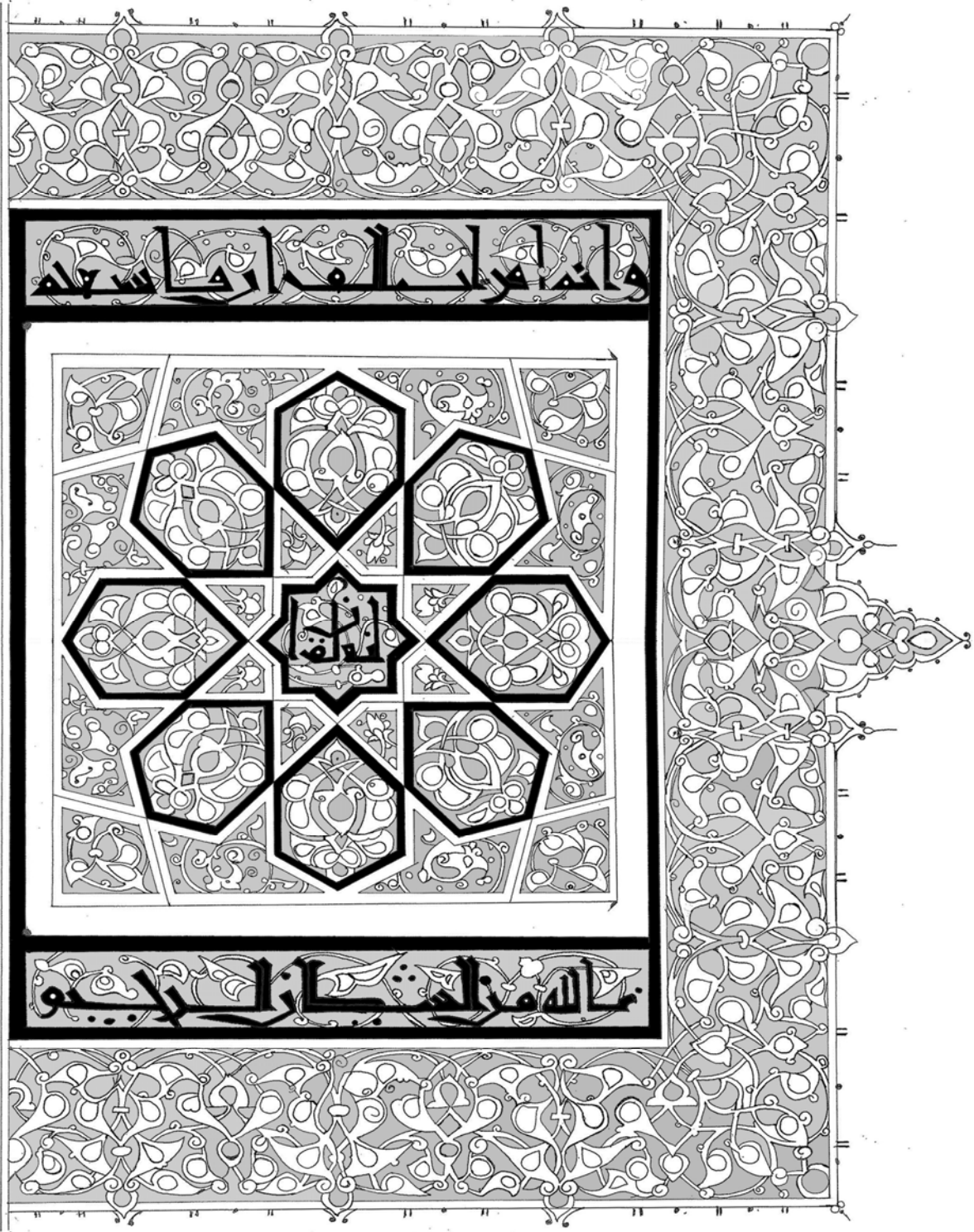
Çizim No: 19 (MHK 9420 Serlevha)



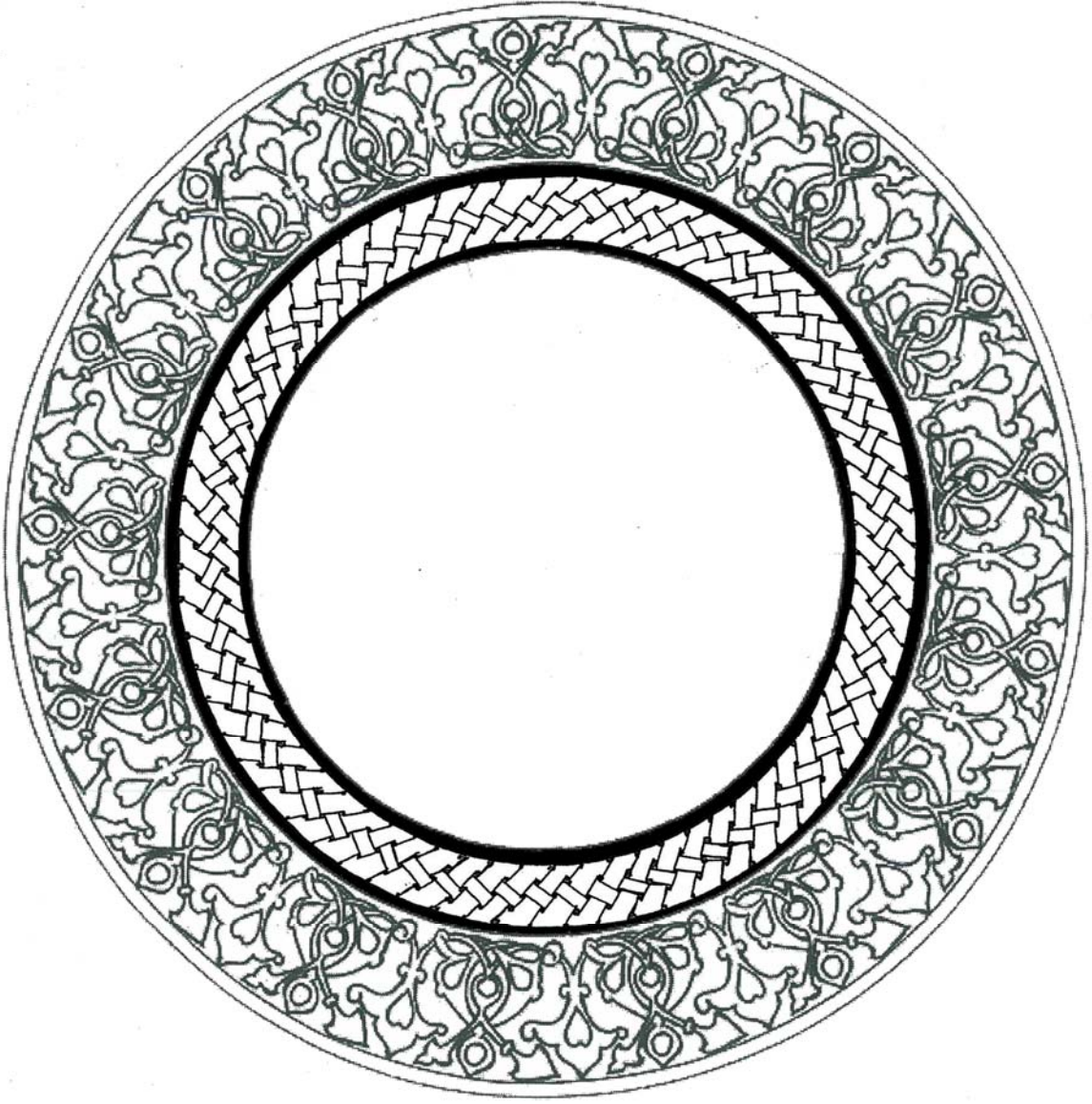
Çizim No: 20a (MHK 9424 Zahriye 1)



Çizim No: 20b (MHK 9424 Zahriye 2)



Çizim No: 20c (MHK 9424 Hâtime 1)



Çizim No: 20d (MHK9424 Hâtime 2)

EK: DEĞERLENDİRME TABLOSU

ÖRNEK NO	ENVANTER NO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51							
		YÜZYIL						ÇİLT				ÖLÇÜLER		HAT		TEZHİBİ						TEKNİKLER				MOTİFLER				RENKLER																										
		Tarihsiz	14	15	16	17	18	19	Var	Yok	Tek Cilt	Cüzler Halinde	Kapak ve Sayfa	Cetvel ölçüsü	Nesih	Reyhânî	Zahriye	Serlevha	Cüz Başı	Süre Başı	Hâtime	Güller	Beyne's Suttur	Zerenderzer	Zemini Boyalı	Altın üzerine renkle	Halker	İğne Perdahi	Münhani	Bitkisel	Rumî	Geometrik	Bulut	Münhani	Sarı Alın	Yeşil Altın	Lacivert	Kırmızı	Beyaz	Siyah	Mavi	Yeşil	Turuncu	Turkuaz	Pembe	Bordo	Sarı	Kahverengi	Mor							
1	MAK 772							X	X	X		21x13,5 cm	13,5x7 cm	X			X		X		X			X		X			X					X		X	X	X	X			X														
2	MHK 574							X	X	X		14,5x9 cm	9x4,5 cm	X			X		x	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		X	X	X	X	X		X					X								
3	MHK 587							X	X	X		16,5x10 cm	10x5,5cm	X			X		x		X	X				X				X				X	X	X	X		X	X																
4	MHK 931				X				X		X	30,5x20 cm	20x16 cm		X	X	X		X		X		X	X	X	X			X	X			X		X	X		X		X		X														
5	MHK 3136				X				X		X	36x24 cm	21,5x14,5 cm		X		X	X	X		X		X	X	X	X	X	X		X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X													
6	MHK 3137				X				X		X	36x25 cm	23,5x14,5 cm		X		X	X	X		X		X	X	X	X			X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X										
7	MHK 3158							X	X	X		16,5x10,5 cm	10x5,5 cm	X			X		X		X		X	X				X	X			X	X		X		X	X	X	X	X															
8	MHK 4342							X	X	X		16,5x12 cm	11,5x6,5 cm	X			X		X	X	X	X		X	X			X			X			X			X	X	X	X	X							X	X							
9	MHK 5510							X	X		X	29x18,5 cm	21,5x12,5 cm	X			X				X	X				X			X	X			X			X	X	X	X	X	X			X												
10	MHK 6676							X	X	X		17,5x10 cm	10,5x5,5 cm	X			X		X		X	X		X	X			X			X			X	X		X	X	X	X	X	X	X	X												
11	MHK 6784						X		X	X		17x11 cm	11x6,5 cm	X			X		X		X				X	X			X	X			X			X			X	X	X	X	X		X				X							
12	MHK 6787								X	X	X	16,5x11 cm	13x7 cm	X			X									X			X			X			X			X			X	X		X												
13	MHK 6788						X		X	X		17x12 cm	11,5x6,5 cm	X			X				X				X	X			X			X			X			X		X	X		X													
14	MHK 6796							X	X	X		17x10 cm	13x7cm	X			X								X				X			X			X			X		X					X	X										
15	MHK 7870					X			X	X		24x16,5 cm	16x10 cm	X			X		X		X		X	X	X	X			X	X			X			X		X	X	X	X	X	X	X												
16	MHK 8293						X		X	X		24x16,5 cm	16x10 cm	X			X		X	X	X	X	X			X	X			X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X														
17	MHK 9385					X			X	X		24x15,5 cm	17x9,5 cm	X			X	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X			X	X	X	X		X	X	X	X										
18	MHK 9388				X				X		X	40x26,5 cm	30x18 cm	X			X						X	X	X			X	X			X			X			X	X	X	X	X														
19	MHK 9418				X				X	X		42,5x39,5 cm	30x19 cm	X			X					X		X	X			X	X			X			X			X		X		X		X												
20	MHK 9419				X				X	X		45x32 cm	27,5x17,5 cm		X		X		X			X		X	X			X	X			X			X			X		X	X	X														
21	MHK 9420		X						X	X		37x25 cm	25x16 cm		X	X			X		X	X	X	X			X	X			X	X	X		X	X		X	X	X	X	X									X					