

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI  
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI PROGRAMI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KÜTAHYA VAHİDPAŞA İL HALK  
KÜTÜPHANESİ'NDEKİ 1153 NO'LU MESNEVÎ-İ  
ŞERÎF'İN TEZHİB VE CİLT SANATI BAKIMINDAN  
İNCELENMESİ**

**Ümran UYANIK**

**Danışman  
Prof. Dr. Hakkı ÖNKAL**

2010

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi’ndeki 1153 No’lu Mesnevî-i Şerîf’in Tezhib Ve Cilt Sanatı Bakımından İncelenmesi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Ümran UYANIK

İmza

## ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'ndeki 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'in  
Tezhib Ve Cilt Sanatı Bakımından İncelenmesi

Ümran UYANIK

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı

İslam Tarihi Ve Sanatları Programı

Arapça zeheb (altın) sözcüğünden türemiş olan tezhib kelimesinin tam olarak karşılığı, altınlama, yıldızlamadır. Ancak tezhib sanatı, sadece altınla değil, altının yanı sıra boya kullanılarak da yapılan işleri ifade etmektedir. Tezhib, özellikle el yazmalarının tezyîn edilmesinde kullanılmış olsa da, levhalar, murrakkaa'lar, ferman ve tuğralar da çok güzel şekilde tezhiblenmiştir.

Bugün resmi ve özel kütüphanelerde, çok sayıda tezhibli el yazması örneği bulunmaktadır. Son derece kıymetli olan ve yıpranmalarını önlemek maksadıyla koruma altına alınan ve bu nedenle de herkesin görebilme imkânı bulamadığı bu eserler, araştırmacılar tarafından gün yüzüne çıkarılmayı beklemektedir. Tez konusu olarak seçilen eser, sayılı kütüphanelerimizden biri olan Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'nde bulunan, 1153 envanter no. ile kayıtlı Mesnevî-i Şerîf'tir.

Eser, 17.yy.'a ait olup, h.1022 / m.1613 tarihlidir. Nesih hattıyla yazılan eser, tek cilt halinde altı cüzden oluşmaktadır. Birinci cüzdeki unvan sayfası

düzenindeki dibâce sayfası ile diğer cüzlerdeki bahirbaşı sayfaları, gelenekli tezhib sanatı kuralları doğrultusunda tezyîn edilmiştir, ancak eserin müzehhibi ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır.

Toplam üç bölümden oluşan tezin birinci bölümünde, tez konusunu doğrudan ilgilendiren gelenekli kitap sanatlarımızın tarihsel gelişim süreci ve bu sanatlarda kullanılan malzemeler hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde ise, eserin kâğıt, cilt, desen ve kompozisyon gibi genel özellikleri hakkında, yeri geldiğinde de atıflarda bulunularak daha ayrıntılı bilgi verilmeye çalışılmış, ayrıca eserin bulunduğu kütüphane ve söz konusu eser olan Mesnevî-i Şerîf tanıtılmaya çalışılmıştır. Tezin üçüncü ve son bölümü, eserde yer alan müzehheb sayfaların orijinal uygulama çalışmaları ve açıklamalarından oluşmaktadır. Ayrıca müzehheb sayfaların hepsinin, orijinal boyut ve renklerdeki röprodüksiyon çalışmaları yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler: 1) Tezhib Sanatı 2) Cilt Sanatı 3) Gelenekli Sanatlar**

**4) Mesnevî-i Şerîf**



## **ABSTRACT**

### **Master Thesis**

**Investigation of Mesnevî-i Serîf in library of Kütahya Vahidpaşa in point of illumination and bookbindings.**

**Ümran UYANIK**

**Dokuz Eylül University**

**Institute of Social Sciences**

**Department of İslamic History and Arts**

**İslamic History and Arts Program**

The word is Tezhib derived from the Arabic word Zeheb (gold), exactly means “gilding or begolding”. However illumination art, not only with gold, also describes as well as using paint together with gold. Eventhough illumination art especially used to decorate in hand writings (manuscripts), murakkas, firman and emperor signatures are illuminated beautifully.

Today there are many illuminated manuscripts are replacing in public and private libraries. These significant works are very valuable because many people couldn't have a chance to observe them. They are reserved for their security and waiting the researchers to search them. Our thesis topic, which one is reserving in Library of Kütahya Vahidpaşa, registered with inventory number 1153 is Mesnevî-i Serîf.

The work Mesnevî-i Serîf is belong to 17<sup>th</sup> century, is dated h. 1022 / m.1613. This work is written in Nesih form (calligraphy) is made up of single volume work, contained six parts. Every parts of “unvan pages” are decorated by traditional illuminated rules, however we haven't got any information about the this work's muzehhib (illumination artist).

**In one of the thesis parts, the growing period of traditional hand arts and these arts's materials are informed. In the second part there are general informations about the work. These are composition, binding, paper and desing informations of Mesnevî-i Serîf. Also Library of Vahidpaşa and the Mesnevî-i Serîf is presented in this part. In the last part of thesis is made up of application studies of Muzehheb pages', their original size and colour reproduction studies are made.**

**Key Words: 1) Illuminatian Art 2) The Bookbindings 3) Traditional Arts**

**4) Mesnevî-i Serîf**

## İÇİNDEKİLER

### KÜTAHYA VAHİDPAŞA İL HALK KÜTÜPHANESİ'NDEKİ 1153 NO'LU MESNEVÎ-İ ŞERİF'İN TEZHİB VE CİLT SANATI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

YEMİN METNİ.....	II
ÖZET .....	III
ABSTRACT.....	V
İÇİNDEKİLER .....	VII
RESİM LİSTESİ.....	XI
ÇİZİM LİSTESİ.....	XIII
UYGULAMA LİSTESİ.....	XV
KISALTMALAR.....	XVI
GİRİŞ .....	1

#### BİRİNCİ BÖLÜM

##### TEZHİBİN TARİHİ GELİŞİMİ, CİLT VE HAT SANATININ ÖZELLİKLERİ

1.1. TEZHİB SANATI VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	6
1.1.1. Tezhib Sanatının Tanımı.....	6
1.1.2. Tezhibin Uygulanışı Ve Uygulama Teknikleri.....	6
1.1.3. Tezhibin Uygulandığı Yerler.....	8
1.1.4. Tezhib Sanatının Tarihsel Gelişimi.....	9
1.1.4.1. Selçuklu Tezhibi.....	10
1.4.1.2. Erken Dönem Osmanlı Tezhibi.....	10
1.4.1.3. Klâsik Dönem Tezhibi.....	12
1.4.1.4. Batılılaşma Dönemi Tezhibi.....	17
1.1.5. Nakkaşhâne Geleneği ve Ehl-i Hıref.....	19
1.2. HAT VE CİLT SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ.....	24
1.2.1. Hat Sanatı Ve Tarihsel Gelişimi.....	24
1.2.2. Cilt Sanatı Ve Tarihsel Gelişimi.....	27

1.3. GELENEKLİ KİTAP SANATLARIMIZDA KULLANILAN ALET VE MALZEMELER.....	41
1.3.1. Tezhib Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler .....	41
1.3.1.1. Kâğıt.....	41
1.3.1.2. Murakka' .....	44
1.3.1.3. Altın .....	45
1.3.1.4. Mühre .....	47
1.3.1.5. Fırça .....	50
1.3.1.6. Boya .....	50
1.3.2. Hat Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler.....	52
1.3.2.1. Kalem .....	52
1.3.2.2. Kâğıt.....	55
1.3.2.3. Kalemtırış .....	55
1.3.2.4. Maktâ .....	56
1.3.2.5. Mıstar .....	57
1.3.2.6. Mürekkep .....	59
1.3.2.7. Mürekkeplik (Hokka - Divit) .....	61
1.3.2.8. Yazı Altlığı.....	62
1.3.3. Cilt Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler .....	63
1.3.3.1. Deri.....	63
1.3.3.2. Mukavva.....	64
1.3.3.3. Şiraze.....	64
1.3.3.4. Cendere .....	65
1.3.3.5. Bıçkı .....	65
1.3.3.6. Istaka .....	65
1.3.3.7. Nevregân .....	65
1.3.3.8. Kalıplar.....	65

**İKİNCİ BÖLÜM**  
**KÜTAHYA VAHİDPAŞA İL HALK KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN 1153**  
**NO'LU MESNEVÎ-İ ŞERİF'İN ÖZELLİKLERİNİN TANITIMI**

2.1. KÜTAHYA VAHİDPAŞA İL HALK KÜTÜPHANESİ .....	68
2.2. MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN-İ RÛMÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ .....	77
2.2.1. Mevlânâ'nın Hayatı.....	77
2.2.2. Mevlânâ'nın Eserleri.....	79
2.2.3. Mesnevî-i Şerif.....	81
2.3. ESERİN GENEL ÖZELLİKLERİ .....	82
2.3.1. Kâğıt Özellikleri.....	86
2.3.2. Cilt Özellikleri.....	87
2.3.3. Yazım Özellikleri .....	89
2.3.4. Desen Özellikleri.....	90
2.3.4.1. Motifler .....	90
2.3.4.1.1. Bitkisel Kökenli Motifler .....	91
2.3.4.1.2. Hayvan Kökenli Motifler .....	96
2.3.4.1.3. Bulut .....	100
2.3.4.1.4. Zencerek .....	102
2.3.4.1.5. Bordür ve Cetveller .....	103
2.3.4.1.6. Tığ .....	104
2.3.4.2. Desen Ve Kompozisyon.....	105
2.3.4.3. Renkler .....	108

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**1153 ENVANTER NO'LU MESNEVÎ-İ ŞERÎF'İN TEZHİBLİ**  
**SAYFALARININ İNCELENMESİ**

3.1. ESERİN CİLDİ .....	111
3.2. ESERİN BİRİNCİ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB DİBÂCE SAYFASI TEZHİBİ .....	116
3.3. ESERİN İKİNCİ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ.....	123
3.4. ESERİN ÜÇÜNCÜ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ ..	131
3.5. ESERİN DÖRDÜNCÜ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ... ..	137
3.6. ESERİN BEŞİNCİ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ ...	131
3.7. ESERİN ALTINCI CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ... ..	153
3.8. ESERİN HÂTİME SAYFASI.....	111
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	163
BİBLİYOGRAFYA.....	169

## RESİM LİSTESİ

Resim 1. Fatih Dönemi Tezhibi'ne Örnek .....	12
Resim 2. Muhibbi Divanı'nda Yer Alan Çeşitli Gazel ve Koltuk Başları .....	15
Resim 3. Klâsik Dönem Tezhibi'ne Örnek (16 y.y başı).....	17
Resim 4. Batılılaşma Dönemi Tezhibi'ne Örnek (19. y.y.) .....	18
Resim 5. Rokoko Tezhibi'ne Örnek (19. y.y.) .....	19
Resim 6. Müşebbek Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek.....	33
Resim 7. Üstten Ayırma Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek.....	34
Resim 8. Altan Ayırma Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek .....	34
Resim 9. Mülemma Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek.....	35
Resim 10. Mülevven Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek .....	35
Resim 11. Zerbahar Cilt Çeşidi'ne Örnek.....	36
Resim 12. İşlemeli Cilt Çeşidi'ne Örnek (Simdûzî Cilt) .....	36
Resim 13. Acemkârî Cilt Çeşidi'ne Örnek .....	37
Resim 14. Lake Cilt Çeşidi'ne Örnek .....	38
Resim 15. Murassa Cilt Çeşidi'ne Örnek.....	38
Resim 16. Ebru Yan Kâğıtlı Cilt Örneği.....	39
Resim 17. Kumaş Cilt Çeşidi'ne Örnek (Çaharkuşe Kumaş Cilt) .....	40
Resim 18. Çeşitli Mühreler .....	49
Resim 19. İ Hakkı Altunbezer'e Ait Çeşitli Kalemler .....	54
Resim 20. Kalemtraş Çeşitleri .....	56
Resim 21. Maktâ Çeşitleri .....	57
Resim 22. Çeşitli Mıstar Örnekleri .....	58
Resim 23. Hokka Takımı .....	62
Resim 24. Yazı Altlığı Örnekleri .....	63
Resim 25. Cilt Yapımında Kullanılan Alet ve Malzemeler .....	67
Resim 26. Kütüphane'nin Dışarıdan Görünüşü .....	70
Resim 27. Vahidpaşa Kütüphanesi Vakfiyenâmesi .....	72
Resim 28. Eserdeki Mühür Resmi .....	73
Resim 29. El Yazmalarının Bulunduğu Bölümün Resmi .....	74
Resim 30. Osman Hulusi'nin Yazmış Olduğu Kur'an-ı Kerîm.....	75
Resim 31. Yazmaların Bulunduğu Odanın Resmi .....	76

Resim 32. Eserin Demirbaş Defterindeki Bilgileri .....	85
Resim 33. Eserin 273 no'lu Sonradan Değiştirilen Sayfası .....	87
Resim 34. Eserin Cildinin Alt ve Üst Kapakları .....	111
Resim 35. Eser Cildinin İç Kapağı.....	112
Resim 36. Eserin Birinci Cüzünün Dibâce Sayfası .....	116
Resim 37. Eserin Birinci Cüzünün Detayı .....	118
Resim 38. Eserin İkinci Cüzünün Bahirbaşı .....	124
Resim 39. Eserin İkinci Cüzünün Detayı.....	125
Resim 40. Eserin Üçüncü Cüzünün Bahirbaşı .....	131
Resim 41. Eserin Üçüncü Cüzünün Detayı.....	133
Resim 42. Eserin Dördüncü Cüzünün Bahirbaşı.....	139
Resim 43. Eserin Dördüncü Cüzünün Detayı .....	140
Resim 44. Eserin Beşinci Cüzünün Bahirbaşı.....	147
Resim 45. Eserin Beşinci Cüzünün Detayı .....	148
Resim 46. Eserin Altıncı Cüzünün Bahirbaşı .....	153
Resim 47. Eserin Altıncı Cüzünün Detayı .....	154
Resim 48. Eserin Hâtime Sayfası .....	161



## ÇİZİM LİSTESİ\*

Çizim 1. Klâsik bir cildin bölümleri .....	31
Çizim 2. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan yapraklar.....	92
Çizim 3. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan penç motifleri .....	93
Çizim 4. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan hatayî ve goncagül motifleri .....	96
Çizim 5. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan rûmî çeşitleri .....	99
Çizim 6. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan bulut motifleri .....	101
Çizim 7. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan zencerekler .....	102
Çizim 8. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan bordür örnekleri.....	103
Çizim 9. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan tığ süslemeleri .....	105
Çizim 10. Eser cildinin dış kapak şeması .....	113
Çizim 11. Eser cildinin dış kapak süslemesinin kompozisyonunu oluşturan helezon ve kanaviçeler.....	114
Çizim 12. Eser cildinin dış kapak deseni .....	115
Çizim 13. Eserin 1.cüzünün müzehheb unvan sayfasının şeması.....	120
Çizim 14. Eserin 1.cüzünün müzehheb unvan sayfasının helezonları ve kanaviçeleri .....	121
Çizim 15. Eserin 1.cüzünün müzehheb unvan sayfasının deseni.....	122
Çizim 16. Eserin 2.cüzünün müzehheb unvan sayfasının şeması.....	127
Çizim 17. Eserin 2. cüzünün müzehheb unvan sayfasının helezonları ve kanaviçeleri .....	128

\* Çizimler Ümran Uyanık tarafından yapılmıştır.

Çizim 18. Eserin 2.cüzünün müzehheb unvan sayfasının deseni.....	129
Çizim 19. Eserin 3.cüzünün müzehheb unvan sayfasının şeması.....	135
Çizim 20. Eserin 3.cüzünün müzehheb unvan sayfasının helezonları ve kanaviçeleri .....	136
Çizim 21. Eserin 3.cüzünün müzehheb unvan sayfasının deseni.....	137
Çizim 22. Eserin 4.cüzünün müzehheb unvan sayfasının şeması.....	142
Çizim 23. Eserin 4.cüzünün müzehheb unvan sayfasının helezonları ve Kanaviçeleri .....	143
Çizim 24. Eserin 4.cüzünün müzehheb unvan sayfasının deseni.....	144
Çizim 25. Eserin 5.cüzünün müzehheb unvan sayfasının şeması.....	149
Çizim 26. Eserin 5.cüzünün müzehheb unvan sayfasının helezonları ve Kanaviçeleri .....	150
Çizim 27. Eserin 5.cüzünün müzehheb unvan sayfasının deseni.....	151
Çizim 28. Eserin 6.cüzünün müzehheb unvan sayfasının şeması.....	156
Çizim 29. Eserin 6.cüzünün müzehheb unvan sayfasının helezonları ve kanaviçeleri .....	157
Çizim 30. Eserin 6.cüzünün müzehheb unvan sayfasının deseni.....	158
Çizim 31. Eserin hâtime sayfasının şeması .....	162

## UYGULAMA LİSTESİ\*

Uygulama 1. Eserin 1.cüzünün müzehheb dibâce sayfasının renkli uygulaması .....	123
Uygulama 2. Eserin 2.cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması .....	130
Uygulama 3. Eserin 3.cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması .....	138
Uygulama 4. Eserin 4.cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması .....	145
Uygulama 5. Eserin 5.cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması .....	152
Uygulama 6. Eserin 6.cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması .....	159

---

\* Uygulamalar Ümran Uyanık tarafından yapılmıştır.

## KISALTMALAR

a.g.e.:	Adı geçen eser
a.g.m.:	Adı geçen makale
Ans.:	Ansiklopedisi
Bak.:	Bakanlığı
Bkz.:	Bakınız
C.:	Cilt
cm.:	Santimetre
ev.:	Çeviren
D.E.Ü.:	Dokuz Eylöl Üniversitesi
Doç.:	Doçent
Dr.:	Doktor
h.:	Hicri
H.z.:	Hazreti
H.zr.:	Hazırlayan
İ.B.B.:	İstanbul Büyükşehir Belediyesi
İlah.:	İlâhiyat
İ.Ü.:	İstanbul Üniversitesi
Küt.:	Kütüphanesi
m.:	Milâdi
mm.:	Milimetre

M.S.:	Milâttan Sonra
M.S.Ü.	Mimar Sinan Üniversitesi
Müd.:	Müdürlüğü
no.:	Numara
No'lu.:	Numaralı
ö.:	Ölümü
Öğr. Gör.:	Öğretim Görevlisi
Prof.:	Profesör
s.:	Sayfa
S.:	Sayı
Sos. Bil.Ens.:	Sosyal Bilimler Enstitüsü
S.Ü.:	Sakarya Üniversitesi
T.C.:	Türkiye Cumhuriyeti
TKDB.:	Türk Kütüphaneciliği Dergisi Bülteni
Yay.:	Yayımları
Y.K.Y.:	Yapı Kredi Yayınları
yy.:	Yüzyıl
vb.:	Ve benzeri

## GİRİŞ

Türk kültüründe, kitaba ve okumaya verilen önemin bir göstergesi olarak, kitap tezyînatının, Türk bezeme sanatları içerisinde çok önemli bir yer tuttuğu gözlenir. Hattın kardeşi olarak anılan ve başlıca amacı yazılan yazıyı daha güzel göstermek olan tezhib sanatı da, buna bağlı olarak gelişen gelenekli kitap sanatlarımızdan biridir.

Diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi Türk bezeme sanatı da, tarihsel süreç içinde durmadan mükemmeli aramış ve ona ulaşmıştır. Tezhib sanatı da bu arayıştan fazlasıyla nasibini almış, inanılmaz güzellikte motifler, kompozisyonlar ve renk kombinasyonları uygulanmış ve halen, daha da iyiye ulaşma çabaları sürmektedir .

Kökleri, Uygurlara dek uzanan Türk tezhib sanatı, özellikle “Klâsik Devir” olarak adlandırdığımız 16.yy ve onun devamı niteliğinde olan 17.yy. başlarında adeta zirveye çıkar. Bu dönemde yapılan tezhiplerdeki ince işçilik, zarafet ve uyum bugün bile görenleri hayrete düşürmektedir. Ancak, 17.yy.ın ikinci yarısından sonra, tezyîni sanatlarımızda klâsik Türk üslûbu yavaş yavaş terk edilmeye başlanır ve bezemede yeni bir şeyler ortaya koyma hevesiyle, gözler Avrupa sanatlarına doğru çevrilir. Cumhuriyet’ten sonra günümüze gelene dek, bazı kurs ve fakültelerde, klâsik devir ürünlerini aratmayacak eserlerin yanında, yeni denemeler adı altında geleneksel çizgiden uzak, son derece yozlaşmış çalışmalar, klâsik devrin o ihtişamına gölge düşürmektedir. Bununla birlikte, son zamanlarda çok olumlu gelişmeler de gözlenmektedir.

Tez çalışmamda araştırma konusu olarak, danışmanım Sayın Prof. Dr. Hakkı Önkâl ve Sayın Prof. Dr. Ayşe Üstün’ün yönlendirmesiyle, Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi’nde 1153 numara ile envantere kayıtlı bulunan, Mevlânâ Celâleddin Rûmî’ye ait Mesnevî-i Şerîf’in cilt ve tezhib sanatı açısından özelliklerinin incelenmesi seçilmiştir.

Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi’nde 1153 no. ile envantere kayıtlı olan söz konusu eser Mesnevî-i Şerîf, Hicri 1022 (Milâdi 1613) tarihinde yazılmış olup, tamamı 286 sayfadan ibarettir ve bir cilt içinde toplam 6 cüzden oluşmaktadır. Birinci cüzdeki dibâce sayfasından sonra, diğer cüzlerin ayrı ayrı tezhiblenmiş

unvan sayfası düzeninde bahirbaşı tezhibi mevcut olup, hâtîme sayfalarında sadece altın cetvellerden oluşan bir tezyînat gözlemlenmektedir. Eserin müellifi Mevlânâ Celâleddin Rûmî olup, eser Farsça kaleme alınmıştır. Ancak metinde yer yer Arapça ifadeler de rastlanmaktadır. Eserin yazımında “Nesih” hattı kullanılmış, eserin hattatı olarak Nazmi Zade İbrahim kaydına rastlanılmıştır. Ancak eserde tezhibli kısımların müzehhibi ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır. Kütüphane’ye Vahid Paşa tarafından bağışlanan eser, gerek işçilik, gerekse cilt kapakları üzerindeki bezemeler açısından nefis bir tezyînata sahiptir.

Araştırmaya konu olarak seçilen eser 17. yüzyılın birinci yarısında yazılmıştır ve tezyînat bakımından 16. yy. “klâsik devir” özelliklerini fazlasıyla taşımaktadır, çok ince bir işçilikle tezyîn edilmiştir. Dolayısıyla yapıldığı dönemin bezeme özelliklerine ulaşmak yönünden kaynak eser niteliğindedir. Özellikle bu yazma eser, sanat tarihimiz açısından da çok önemli bir yere sahiptir. Esasen araştırmamızdaki temel amaç, korunmaları açısından çeşitli müze ve kütüphanelerde muhafaza edilerek, herkesin görmesine imkân tanınmayan bu el yazmalarından Mesnevî-i Şerîf’i tanıtarak, kısıtlı kalan envanter kayıtlarındaki bilgilere katkıda bulunmak, eserin yapıldığı dönemin süsleme özelliklerini inceleyerek doğru bir tespitini yapmak ve o yüzyıldaki bezeme özelliklerinin esere yansıyor, yansımadığını değerlendirerek dönem hakkında kayıtlarda yer alan bilgilere yenilerini eklemektir. Ayrıca, bu eserle ilgili daha önceden kapsamlı bir inceleme ve araştırma yapılmadığı için, araştırma sonucu elde edilen verilerin, bu nadide eseri daha geniş kitlelere tanıtmak için bir adım olması düşünülmüştür.

Tez ile ilgili araştırmalara ilk olarak, söz konusu eser Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi’nde bulunduğu için, eseri incelemek maksadıyla “Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü”nden izin istenilerek başlandı. Gelen izin neticesinde Kütüphane’ye bizzat gidilerek, incelemelerde bulunuldu. Kütüphane’de yazma eserlerden sorumlu olan Sayın Buket Aldemir’in yardımlarıyla eser hakkında ilk bilgilere ulaşıldı, ancak; her biri paha biçilmez birer hazine olan bu yazma eserlerin zarar görmesini önlemek maksadıyla, sayfaların tek tek incelenmesine izin verilmeyince, görevlilerin yardımlarıyla eserin bilgisayar ortamına aktarılmış olan diaları incelendi ve gerekli olan telif ücretini ödemek

koşuluyla, eserin belirlenen sayfaları CD'ye aktarıldı. Ancak, eser ile ilgili olan bilgilere salt çekilmiş fotoğraflar ve demirbaş defterinde bulunan kısıtlı bilgilerle ulaşmaya çalışmanın gerek renkleri ve gerekse ölçüler açısından büyük bir sıkıntıya yol açacağı düşünüldüğü için, sonradan Kütüphane'ye tekrar gidilerek eserin orijinalini görüldü. Gerçekten de fotoğraflarda görünen renkler ile eserin orijinalinde bulunan renkler arasında, bariz farklılıklar bulunmaktaydı. Özellikle zeminde kullanılmış olan lacivert renginde bu durum oldukça belirgin idi. Daha sonra tarafımızdan yapılan uygulama çalışmalarında kullanılan renkler, eserin orijinalinde kullanılan renklere sadık kalınarak yapılmıştır.

Araştırma esnasında karşılaşılan zorluklardan bir diğeri, dialarda bulunan fotoğraflardaki çizgi bozuklukları oldu. Fotoğraflar önceden çekim açıları ayarlanmadan, yamuk çekildiği için tezhibli kısımlar eskize çizilirken, yamuklukları gidermek maksadıyla çizimler önce milimetrik kâğıda yapıldı ve mümkün mertebe çizgi bozuklukları giderilmeye çalışılarak eskizler tamamlandı. Ayrıca yamuklukları gidererek, müzehheb alanların birebir ölçüsünü alabilmek için, eserin dialarda bulunan fotoğrafları, Grafiker Sayın Yüksel Ünal'ın yardımlarıyla bilgisayarda photoshop programında düzeltildi. Eserin yapıldığı devirde kullanılan toprak boyaların bugün bulunamaması ve onun yerine ithal guaj boyaların kullanılıyor olması da orijinal renklerle röprodüksiyonlarda kullanılan renkler arasında bir takım farklılıklara yol açmıştır. Bu arada, aradan geçen yüzyılların eserin ilk yapıldığı günden bu yana, çeşitli renk değişimlerine ve yer yer bozulup, dökülmelere yol açtığı da gözlemlerimiz arasında yer aldı.

“Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'ndeki 1153 No'lu Mesnevî-i Şerif'in Tezhib ve Cilt Sanatı Bakımından İncelenmesi” olarak belirlenen tez konusu, hem teorik hem de pratikte uygulamalı olarak vücuda getirilmiştir. Tez, giriş bölümünün devamında üç ana bölüm halinde kurgulanmıştır.

Tezin birinci bölümünde, tezhib sanatının tarihçesi, uygulama teknikleri ile 16.yy. kitap sanatında, cilt ve hat sanatının özelliklerine ve el yazması eserlerde kullanılan alet ve malzemelere yer verilmiştir.



İkinci bölümde ise tezhîb sanatında kullanılan motifler ve kompozisyon özellikleri tek tek açıklanarak, teze konu olan eserde bulunan bu kısımların ayrı ayrı değerlendirmesi yapılmıştır. Ayrıca eser, kâğıt, cilt, yazım ve desen özellikleri bakımından da incelenmiş, eserin bulunduğu Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi ve eserin müellifi Mevlânâ Celâleddin Rûmî ve Mesnevî-i Şerîf hakkında da kısa bilgi verilmiştir.

Tezin üçüncü ve son bölümünde “Mesnevî-i Şerîf”in müzehheb sayfalarının tarafımızdan yapılan uygulamaları yer almaktadır. Eserde toplam altı cüz bulunmakta olup, her bir cüzün ayrı ayrı röprodüksiyonları yapılmıştır.

Uygulama aşamasında ilk olarak, eserin müzehheb sayfaları fotokopi ile gerçek boyutlarında büyütüldükten sonra, her bir sayfanın, ayrı ayrı eskiz kâğıdına, şemaları çıkarıldı. Bu işlem esnasında, eserin eskiliği ve yıpranmışlığı da göz önünde bulundurularak, herhangi bir hataya mahal vermemek amacıyla; motifleri ve süsleme unsurlarını daha net görebilmek için bilgisayardan yararlanıldı. Her bir motif, hem elimizdeki resimlerle hem de bilgisayardaki büyütülmüş haliyle karşılaştırılmak suretiyle çizildi. Çizim aşaması tamamlandıktan sonra, sıra çizimlerin uygulanacak olan alana aktarılmasına geldi. Müzehheb sayfaların röprodüksiyonlarının salt âharlanmış kâğıt üzerine yapılmasının estetik durmayacağı kaygısıyla, her bir uygulama için, uygun ebatta murakkalar yapılarak, eserle birebir aynı renkte boyandı. Daha önceden incelenen tezlerde, salt tezhibli kısımların uygulandığı gözlemlenmiştir, ancak; bu şekildeki uygulamanın göze estetik gelmeyeceği düşünülerek her bir müzehheb sayfanın yazılı kısımları grafiker Sayın Samet Temiz tarafından serigrafi yöntemiyle murakkalar üzerine basılmıştır. Ancak baskı işlemi sırasında, daha öncesinde metin alanlarının çizilerek belirlenmesine rağmen küçük bazı kaymalardan kaçınılamamıştır. Bunun dışında, eserin orijinalinde lâl mürekkebiyle yazılmış olan beyitler, bazı murakkalara siyah mürekkep olarak basılmıştır.

Tezhibli sayfalarda bulunan ve eserin kaçınıcı cüz olduğunu belirten, altın zemin üzerine yazılmış olan kısımlar, fotokopiyle yapıştırılamayacağı için, bu kısımlar, uzun yıllardır gelenekli hat sanatı eğitimi alan ve bunu başarıyla uygulayan

Hattat İsmail Öztürk tarafından is mürekkebi ile yazılmıştır. Bu bölümlerde bulunan Farsça yazılar ise, Prof. Dr. Mehmet Şeker tarafından okunmuştur.

Uygulamalar esnasında ilk önce müzehheb sayfanın orijinal fotoğrafı konulup, ardından desenin şeması hazırlanarak, helezonları ve kanaviçeleri çizilmiş, en sonda da renkli uygulamasının fotoğrafları yer almıştır. Tezhibli sayfaların tenkidi yapılırken, daha anlaşılabilir olmasını sağlamak amacıyla kodlamadan yararlanılmış; metin kısmı “ C ”, onun üstünde yer alan ve sayfanın enine uzanan dikdörtgen şeklindeki tezhibli kısmı “ B ”, sayfanın en üstünde yer alan mihrabiyeli bölüm ise “A” olarak kodlanmıştır. Eserin analizi de bu kodlamalara atıfta bulunularak yapılmış, müzehheb alanların önce kompozisyonlarına, ardından desen özelliklerine ve en son da renk bilgisi konularına değinilerek uygulama aşaması tamamlanmıştır.

Müzehheb sayfaların röprodüksiyonu esnasında ilk önce altınlı kısımlar boyanmış, ardından uygun renk karışımları elde edilerek motiflerin boyanması tamamlanmış ve tüm motiflerin tahrirlerinin çekilmesinin ardından, zemin boyamasına geçilmiştir. Uygulamalar, zencerek ve tığların boyanıp, cetvellerin çekilmesiyle tamamlanmıştır. Eserle ilgili renkli uygulamalar birebir ölçülere sadık kalınarak ve gerçek altın kullanılarak yapılmıştır.

Uygulama esnasında eserin orijinalinde bulunan bir takım yanlışlıklar olduğu gibi bırakılmış olup, sadece zaman içinde dökülen veya yıpranan kısımlar ve motifler geleneksel çizim kurallarına uyularak yeniden çizilmiştir. Hâtime sayfasında ise müzehheb alan bulunmayıp, sadece altın cetveller yer aldığı için, bu kısmın renkli uygulaması yapılmamış, eskizi çizilmiştir.

Eserin röprodüksiyon çalışmaları toplamda altı adet olmak üzere, paspartulu ve çerçeveli olarak jüri üyelerine sunulmuştur. Çalışmalar murakka’ üzerine yapıldığı için, tezin içine röprodüksiyonların fotoğrafları konulmuştur.

Tez, değerlendirme ve bibliyografya bölümüyle tamamlanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TEZHİBİN TARİHİ GELİŞİMİ, CİLT VE HAT SANATININ ÖZELLİKLERİ

#### 1.1. TEZHİB SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

##### 1.1.1. Tezhib Sanatının Tanımı

Arapça “altınlamak” mânâsına gelen tezhib kelimesi, altın ve çeşitli renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen parlak ve cazip bir kitap sanatıdır.<sup>1</sup> Tezhib sanatında, süslenerek tezyîn edilmiş eserlere “müzehheb”, bu sanatı uygulayan erkek sanatçılara “müzehhib”, hanım sanatçılara ise “müzehhibe” adı verilir.<sup>2</sup>

Ancak tezhib, salt altınla yapılan işleri değil, altının yanı sıra boya kullanılarak yapılan işleri de ifade eder. Hatta, Türk üslûbunda yapılan bazı çiçek dalları, buketler ve çiçek minyatürlerinde yalnız boya kullanıldığı halde, bunlar da günümüzde tezhib olarak adlandırılmaktadır.<sup>3</sup>

##### 1.1.2. Tezhibin Uygulanışı Ve Uygulama Teknikleri

Tezhib uygulamasında ilk safha desen hazırlamaktır. Desen hat (yazı) etrafına uygulanabileceği gibi, kendi başına bir çalışmayla da gerçekleştirilebilir. Önemli olan, desen hazırlanırken geleneksel tezhib kurallarına uygun çalışmak, desendeki boşluk ve doluluk oranlarına dikkat etmektir. Hazırlanan desen, kompozisyon kurallarına uygun olmalı, ayrıca gözü yormamalıdır. Eskize çizilen desen, ardından uygulamanın yapılacağı yere silkme yöntemiyle\* ya da karbon kâğıdı yardımıyla\* geçirilerek, altınları sürülür ve mührelenir. Daha sonra en çok dikkat ve titizlik isteyen tahrirleme işine geçilir. Tahrirlemeyi is mürekkebi ile yapmak, en makbul olanıdır. Tahrir işleminin ardından, çiçeklerin renklendirilmesine geçilir. Burada

<sup>1</sup> Ayşe Üstün, “Türk Tezhip Sanatı”, İsmek Türk Kitap Sanatları Sempozyumu, İstanbul 2007, s. 34

<sup>2</sup> Müjgân Cumbur, “Türklerde Tezhib Sanatı”, Türk Dünyası El Kitabı, Türk Kültürünü Araş. Ens. Yay., Ankara 1992, C:2, s.441

<sup>3</sup> Yılmaz Özcan, “Türk Tezhip Sanatı”, Türkler Ans. C.12, Ankara 2002, s.300

\* Eskiden kullanılan bir tekniktir. Hazırlanan desenin, iğnelenerek kalıbı çıkarılır, zemin rengine göre söğüd kömürü tozu ya da tebeşir tozu ile silkelenme suretiyle, işleneceği kâğıda geçirilirdi. Bkz. İnci A. Birol, “Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri”, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008, s.47

\* A4 büyüklüğündeki bir kâğıdın, yumuşak bir kurşun kalem yardımıyla boşluk kalmayacak şekilde taranması sonucu elde edilir. Sıradan karbon kâğıtları, yağlı bir özelliğe sahip oldukları için, çok gerekmedikçe kullanılmaz.

degrade ( tonlama ) ya da tarama yöntemleri kullanılabilir. En son olarak zemin, paftalama şekline göre, tek renk olarak ya da çeşitli renklerde boyanarak, tığ ve cetvellerin çizimiyle tezhib tamamlanır.

Yukarıda verilen aşamalar, düz tezhib (klâsik tezhib) yaparken uygulanan yöntemdir. Bunun dışında “Hâlkâr” adı verilen ve yalnız altın kullanılarak yapılan bir teknik de oldukça fazla kullanılır. Altın, jelâtinli suyla yeterli miktarda sulandırılmak suretiyle motiflere uygulanır. Tahrirleme işi, koyu kıvamlı altın yardımıyla nüanslı olarak yapılır. Eğer motiflere renk vermek istenirse, uçuk renklerde hazırlanmış boyayla motifler renklendirilir. Böyle çalışmalara “Şikâflı Hâlkâr” denmektedir.

Bunların yanı sıra zer-ender-zer adı verilen ve “altın içinde altın” mânâsına gelen, çeşitli renklerdeki altının dönüşümlü olarak kullanılmasıyla yapılan bir klâsik tezhib çeşidi de vardır. Sarı altın üzerine yeşil altınla, ya da yeşil altın üzerine sarı altınla işlenen bezemeler için kullanılan bu teknikte altın parlatılıp, tahrirler çekilince desen de ortaya çıkmış olur.<sup>4</sup>

Bunlardan başka, Kânûni devrinde ortaya çıkan ve motiflerin ögeleri arasında zemin boşluğu bırakılarak boyandığı, “Çift Tahrir” ya da “Havalı” olarak adlandırılan bir boyama üslûbu daha vardır. Boşluklar sebebiyle “Havalı”, motiflerin iki tarafından tahrirlenip, sonradan içleri doldurulduğu için de “Çift Tahrir” adıyla anılır. Günümüzde böyle çalışmalar için “Negatif” tabiri kullanılmaktadır.<sup>5</sup>

Tez konusu olarak incelenen eserin tüm müzehheb unvan sayfaları, altın ve laciverdin birlikte kullanıldığı klâsik tezhib tarzında yapılmıştır. Bununla birlikte 3 numaralı müzehheb sayfanın mihrabiye bölümünde (A) yer alan bulut motifleri zer-ender-zer tekniği ile çalışılmıştır. Bulutların boyanmasında yeşil altın tercih edilirken, zemin sarı altın bırakılmıştır. Eserin bir numaralı dibâce sayfasında, besmelenin yazılı olduğu yerde ise, altın zemin üzerine siyah renkle yapılmış “Çift Tahrir” uygulaması bulunmaktadır. ( Bkz. Resim 36 – 37)

<sup>4</sup> F. Çiçek Derman, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, Türkler Ans., Cilt.XII, Ankara 2002, s.297

<sup>5</sup> Abdulkadir Yılmaz , Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları, Damla Yayınevi, İstanbul 2004, s.118

### 1.1.3. Tezhibin Uygulandığı Yerler

Kökleri çok eskiye dayanan, gelenekli kitap sanatlarımızdan biri olan tezhib sanatı, çeşitli murakka' denilen albümlerin, kıt'aların, hilyelerin, ferman, berat ve menşurlardaki tuğraların, hatta çeşitli kalem kutuları, mücevher kutuları, ahşap çekmeceler vb. nesnelere tezyîn işleminde kullanılmış olsa da, hiç şüphe yok ki başta Kur'an-ı Kerîm olmak üzere, dinî ve din dışı çeşitli konularda yazılmış el yazmaları, tezhib sanatının uygulandığı yerlerin başında gelir.<sup>6</sup>

Yazmaların zahriye sayfaları, serlevha ve surebaşları, fasıl başları, hâtime ve ketebe sayfalarının tezhib sanatıyla tezyîn edilmiş olduğu görülür.

Tezhib, genellikle kitap yazıldıktan sonra yapılmıştır. Bu, yazının satırdan taşması halinde tezhibin de bu satırların etrafına taşırıldığı örneklerden anlaşılmaktadır. Ancak bazen, daha önceden tezhiblenmiş sayfalara sonradan da yazı yazılmıştır. Böyle eserler, özellikle kenarları hâlkârla bezenmiş, ortası boş olan sayfaların, kitabın arkasında cilt içinde yer aldığı örneklerden tespit edilebilmektedir.<sup>7</sup>

Müzehhibler, Allah kelâmı olan Kur'an-ı Kerîm'e duydukları hürmeti, özellikle Zahriye sayfalarıyla Serlevha tezhiblerinde göstermişlerdir. Arapça'da sırt, arka anlamında kullanılan "Zahr" kelimesinden türeyen "**Zahriye**", yazma eserlerin başlık bulunan ilk sayfasından önceki, temellük veya vakıf kaydının yer aldığı, genelde tezhibli ancak kimi yazmalarda boş bırakılmış olan sayfalara verilen addır. Dönemlere göre farklılıklar arzeden zahriye sayfaları, Fatih devri kitaplarında çift sayfa iken, 16.yy. da tek sayfa olarak fakat daha ihtişamlı çalışılmıştır.<sup>8</sup>

"**Dibâce**" adı da verilen "**Serlevha**"lar ise, Mushaflarda, Fâtîha sûresinin tamamıyla, Bakara sûresinin ilk ayetlerinin karşılıklı yazılı olduğu, zahriye sayfasından sonra en yoğun bezemenin bulunduğu sayfalardır. Tezhib sanatının başlıca amacı olan yazının ön planda, tezhibin ise ikinci planda olması ilkesi burada terk edilerek, tezhibin bütün ihtişamı serlevha tezhibinde sergilenir. Serlevha

<sup>6</sup> Yılmaz Özcan a.g.e., s.300

<sup>7</sup> Mine Esiner Özen, Türk Tezhip Sanatı, Gözde Yayın Evi, İstanbul 2003, s.4

<sup>8</sup> Hatice Aksu, "Türk Tezhib Sanatında Süsleme Unsurları", Yeni Türkiye Dergisi, Y:6, S:34, (Temmuz-Ağustos 2000) Ankara, s.133

tezhibleri, eserin tezhib bütünlüğünü korumak amacıyla renk, desen ve motif bakımından zahriye tezhibinin devamı niteliğinde olmalıdır. Mushaf haricinde diğer yazmalarda nadir olarak görülen serlevha tezhibleri, mutlaka simetrik ve karşılıklı çift sayfa olmalıdır. Eğer ilk sağ sayfada başlayan metin kısmının sadece üst tarafına tezhib yapılıyor ve tezhibin arasına da o eserin adı yazılıyorsa, bu sayfa “**Unvân Sayfası**” olarak adlandırılır.

Bunlardan başka Mushaf’larda **Sûrebaşları** ve ayetlerin arasına konulan **Duraklar** tezhiblenen diğer alanlardır. Durakların görevi, yazının tekdüzeliğini gidererek, gözü dinlendirmek ve sayfayı bezemektir. Ayrıca Mushaf’larda, secde yerlerini belirten **Secde Gülleri**, her beş sayfada bir konulan **Hizib Gülleri** ve her yirmi sayfada bir yer alan **Cüz Gülleri** müzehhiblere hüner gösterme vesilesi olmuştur.<sup>9</sup>

“**Hâtîme ve Ketebe sayfaları**” ise, müellifin eserini bitirirken yazdığı duaların, hattatın ve nüshanın yazıldığı tarihin varsa müzehhibin adının yazıldığı son sayfalarıdır. Hattatlar, ketebe sayfasına “o yazdı” anlamına gelen “ketebehu”, istinsah suretiyle yazılmışsa “nesehahu”, aynen taklid edilmişse “kalledehu” gibi ibareler koyarlar. Çok az sayıdaki esere, müzehhib “zehebehu” sözcüğünden sonra adını yazmıştır. Ketebe kaydı genelde, tepesi aşağıda bir üçgen formundadır. En altta temmet, temme, üç mim ya da tek mimle sonlanır. Bazı eserlerde, hâtîme sayfaları da tezhiblenir.<sup>10</sup>

#### 1.1.4. Tezhib Sanatının Tarihsel Gelişimi

Uygur Türkleri vasıtasıyla Orta Asya’da yayılarak, gelişme gösteren Türk tezhib sanatı, Selçuklular vasıtasıyla İran üzerinden Anadolu’ya ulaşmıştır. Anadolu’da geçmişin kültür mirası ve mevcut kültürlerle kaynaşarak gelişmesini devam ettirmiş, bu gelişmede Uzak Doğu ve İran’dan gelen tesirler, Memlûk sanatı izleri ve fethedilen yerlerden gelen yeni zevkler etkili olmuştur. Tüm bu etkileşimlerin sentezi Tezhib sanatını 16.yy.da zirveye taşımış, ancak 17.yy. sonlarından itibaren Osmanlı Devleti’nde baş gösteren siyasi ve sosyal buhranların, sanat faaliyetlerini de etkilemesi sonucunda Batı’nın Barok ve Rokoko etkileri,

<sup>9</sup> F. Çiçek Derman, a.g.m., 293-294

<sup>10</sup> Mine Esiner Özen, a.g.e., s.23-24

tezhîb sanatımıza nüfuz etmiş ve sonuçta klâsik bezeme üslûbundan uzaklaşan eserler yapılmaya başlanmıştır.<sup>11</sup>

#### **1.1.4.1. Selçuklu Tezhibi**

Bu dönemdeki tezhiblerin temel motifleri, geçme bantlar, daire, dikdörtgen gibi geometrik şekiller ve altın yıldız ağırlıklı olmak üzere yer yer kırmızı, yeşil, lacivert renkle boyanmış rûmî düzenlemelerdir.<sup>12</sup>

Selçuk dönemi yazmalarının büyük bir kısmının Arapça ve Farsça yazılmış olması, bunların Arap veya İran sanatı içinde değerlendirilmelerine sebep olmuştur. Harput, Musul, Konya ve Karaman'daki atölyelerle, kitaba önem veren sultan ve emirlerin himayesinde gelişen Selçuk dönemi tezhiblerinde her türlü rûmî motifinin yanı sıra “münhani” adı verilen eğri çizgiler de sevilerek kullanılmıştır. Kıvrık dallar, küçük çiçekler ve hatayîler, bu dönemde kullanılan diğer motifler arasında sayılabilir. Altın, lacivert, kahverengi, toprak rengi, kiremit kırmızısı ve yeşil bu dönemde tercih edilen renklere sahiptir. Yok denecek kadar az olan tığlar, başlık ve tam sayfa tezhiblerinde çok seyrek düz çizgiler ve küçük çıkmalar şeklinde yer almaktadır.<sup>13</sup>

Beylikler döneminde hakim renkler kırmızı, yeşil, altın ve lacivettir. Bu dönemde yapılan tezhibler Selçuklu tezhiblerini andırır, ayrıca Osmanlı erken dönem tezhibinin de ilk belirtilerini taşır.<sup>14</sup>

#### **1.4.1.2. Erken Dönem Osmanlı Tezhibi**

Osmanlı dönemi tezhib örneklerinin tarihi bilinen en eski örneği, Ahmed-i Dâî'nin istinsah ettiği Dîvân'da görülür. 1434-35 yıllarında istinsah edilerek, Sultan II. Murad'a sunulan mûsikî konulu bir kitap ise, zengin tasarımlı ilk örnek olma özelliğini taşımaktadır. Burada uygulanan tasarımlarda, 13.yy. ve 14.yy.'daki düzenlemelerin dışına çıkıldığı görülmektedir.

---

<sup>11</sup> Ayşe Üstün, a.g.m., s. 32-43

<sup>12</sup> Zeren Tanındı “Kitap ve Tezhibi”, Osmanlı Uygarlığı 2 (Hrz. Halil İnalçık-Günsel Renda), Kültür Bak. Yay., Ankara 2002, s. 871

<sup>13</sup> Ayla Ersoy, Türk Tezhip Sanatı, Akbank Yayınları, İstanbul 1988, s.42-44

<sup>14</sup> Mine Esiner Özen, a.g.e., s.6

1453 yılında İstanbul'u alarak, burayı bir kültür merkezi haline getirmek isteyen Fatih Sultan Mehmed, fetihten kısa bir süre sonra çalışmalara başlar ve yeni kurduğu nakkaşhânenin başına Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı getirir. Bu dönemde görülen tezhiblerin üslûbu üç grup altında toplanabilir. Birinci grubu, 15.yy.ın ikinci yarısındaki Timurî Herat üslûbundan esintiler taşıyan tezhib örnekleri teşkil eder. İkinci grup, naif olarak adlandırılan bir tezhib üslûbudur. Üçüncü grupta ise, Baba Nakkaş üslûbu olarak tanımlanan ve genel olarak kestane, siyah ve mavi renkli zeminde, açık kestane, iri rozet, iki veya üç dilimli küçük çiçekler, beyaz dallar üzerinde yer alan iri rûmîler, iri hatayîler ve çınar yaprakları kullanılarak oluşturulan tezhib örnekleri yer alır.<sup>15</sup> Tezhibte mat ve parlak olarak kullanılan altından sonra Fatih devrinde en çok görülen renk, kobalt mavisi olup, bilhassa zeminde tercih edilirken, daha sonra yerini bedahşi laciverdine bırakır. Desenler incelendiği zaman ise, özellikle hatayî motifinin yaygın olarak kullanıldığı, taç yapraklarda içe kıvrılış ve kendi üzerine dönüşlerle adeta üç boyutluluk hissi yaratıldığı gözlemlenir.<sup>16</sup> (Bkz. Resim 1).

Yuvarlaktan beyzi forma dönen madalyonların, zahriye sayfalarında yer almaya başladığı erken dönem Osmanlı tezhibinde, zahriyeden sonra görülen serlevha “başlık” tezhibleri ise yatay, dikdörtgen form şeklindedir. Aynı dönemde diğer bir kültür merkezi olan Amasya'da form ve kullanılan motifler bakımından tipik Fatih Devri özelliği taşıyan altın üzerine yine altınla çalışılan “zerenderzer” tarzı görülür. Bu eserlerde görülen en temel özellik; renklerin canlı, motiflerin gayet ince ve zarif olmasıdır.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Zeren Tanındı, a.g.m., s. 876-877

<sup>16</sup> Çiçek Derman, “Osmanlılar'da Tezhip sanatı”, Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi Cilt II, IRCICA, İstanbul 1998, s.488

<sup>17</sup> Mine Esiner Özen, a.g.e., s.7-8





**Resim 1. Fatih Dönemi Tezhibi'ne Örnek**

**Kaynak: (Mine Esiner Özen “Türk Tezhib Sanatı” s.79 )**

#### **1.4.1.3. Klâsik Dönem Tezhibi**

Osmanlı Devleti'nin tarihsel olarak tanımlanan klâsik dönemi, 16. ve 17. yüzyıllar olarak kabul edilmekle beraber; Fatih ve II. Bayezid dönemlerinde değişik alanlarda ortaya çıkmaya başlayan klâsik özellikler, Kânûni Sultan Süleyman döneminde kurumsallaşarak, kalıcı hale gelmiştir. Klâsik üslûp, II. Selim ve III. Murat dönemlerinde en gelişmiş biçimine kavuşmuştur. Bu yüzyıllarda görülen sanat üslûpları, daha sonraki yüzyıllarda da beğenilerek kullanılmaya devam etmiş, bu da

dönemin sanatsal özelliklerini klâsik kılmıştır.<sup>18</sup>

II. Bayezid devrinde, kitap ve tezhib sanatına pek çok yenilik gelmiş, altın yıldız kullanımı önceki dönemlere göre artarak, her çeşit ton altın kullanılmaya başlanmıştır. 1494'ten itibaren, geçmişin motiflerinin yanı sıra, Akkoyunlu Türkmenlerinden gelen yeni etkiler de Türk sanatında yerini almıştır. Ayrıca bu dönemde motiflerimiz arasına katılan “Bulutlar”, daha sonraki dönemlerde de sevilerek kullanılmaya devam edilmiştir. Motifler alabildiğince zenginleşmiş ve incelmış, saz üslûbunun yapraklarını andıran yaprakçıkların varlığı hissedilmeye başlanmıştır. Fazlullah Nakkaş ve Hasan bin Abdullah, 16. yy. başlarında yaşayan önemli sanatkârlardandır.<sup>19</sup>

Yavuz Sultan Selim'in Doğu'ya yaptığı seferler sonrası Tebriz ve Mısır'dan getirdiği sanatçılarla, Timurlu Sultanının yolladığı Herat'lı sanatçılar, Osmanlı sanatında yeni akımların ortaya çıkmasına sebep olmuş, bu sanatçıların hâlkâr tarzında yapmış oldukları süslemeler, bu dönem ve daha sonrasında yaygın olarak kullanılmıştır. Aynı şekilde, Kânûni'nin saltanat yılları sırasında da Doğu'ya yapılan seferler sonucu, Tebriz ve Herat'tan çeşitli sanatçıları getirilerek, bunlara nakkaşhânedede çalışma imkânı sunulmuştur. Dolayısıyla, bu yabancı sanatçıların, yerli sanatçıları etkilemesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Ne var ki Türk sanatı, tüm bu etkileşimleri sentezleyerek, milli üslûp birliğinden hiç ödün vermemiştir.<sup>20</sup>

1514 yılındaki Çaldıran savaşı ile Osmanlıların, Safevi elyazmalarına olan ilgisi artmış, savaş sonucunda Osmanlı topraklarına giren yazmaları, satın alma veya diplomatik hediyeler olarak gelen yenileri takip etmiştir. Zengin malzeme kullanılarak hazırlanmış bu gösterişli el yazmaları, Osmanlı okurları nezdinde çok itibar görererek, özel kütüphaneleri zenginleştirmenin yanı sıra, önemli şahıslara hatta sultanlara sunulabilecek, değerli hediyeler olmuştur. Her ne kadar o dönemde, Osmanlı nakkaşhâneleri, yoğun bir faaliyette çalışıp, eşsiz güzellikte eserler ortaya çıkarıyor olsa da, bu atölyelerde Fars klâsiklerinin resimli nüshaları hiç

<sup>18</sup> Filiz Yenişehirlioğlu, “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, Türkler Ans. Cilt:11, Yeni Türkiye Yay., Ankara 2002, s.825-826

<sup>19</sup> Bânu Mahir, “II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları, Türkiyemiz Dergisi, Yıl:20, S:60, Şubat 1990, s. 8

<sup>20</sup> Ayla Ersoy, a.g.e., s. 58 - 59

hazırlanmamıştır. Oysa, diplomatik ve kişisel ilişkilerinde hediyeleşmeyi elzem kabul eden Osmanlılar için, Fars klâsikleri son derece itibarlı hediyelerdi. Bunun yanı sıra sadece saray atölyelerinde istinsah edilmekte olan ve sultanlar için özel olarak üretilen Osmanlı el yazmaları, hiçbir zaman bu kadar kolay ulaşılabilir olmamıştır. Bu durumda Osmanlıların ilgisine paralel olarak, gösterişli bir şekilde hazırlanmış olan Şiraz el yazmaları, Safevi yöneticilerinin gözünde, Osmanlılara sunulabilecek en makbul hediyeler haline gelmiştir. Şiraz yazmalarının, Osmanlı topraklarına akışı 1590 yılında imzalanan Osmanlı – Safevi antlaşmasının ardından yavaşlamış, 16.yy.ın sonunda ise resmen sona ermiştir.<sup>21</sup>

Osmanlı Sanatında Kânûni dönemi, tezhibte birçok yeni üslûbun ve tekniğin uygulandığı son derece zengin ve ihtişamlı bir dönemdir. Motifler ve kompozisyonlar zenginleşmiş, işçilik ise mükemmel derecede incelmıştır. Simetrik bulutlar ve rûmîler, dönemin yaygın motifleri arasında olup, serlevhalar, yatay başlıklar üzerine üçgen veya dilimli mihrabiyeler şeklinde düzenlenmeye başlamıştır. (Bkz. Resim 3). Zeminde farklı ton ve renklerde altınla birlikte lacivert kullanılırken, motiflerde beyaz, turuncu, pembe, sarı, bordo, mavi yeşil renkleri ve bunların tonları tercih edilmiştir. Son derece çeşitlenen tığlar, hatayî çiçeklerin ve rûmîlerin müstakil olarak kullanıldıkları örnekleriyle, başlı başına bir bezeme unsuru haline gelmiştir.

Bu dönemde sernakkaş olarak, saray nakkaşhânesinin başına Tebriz'den sürgün olarak getirilen Şah Kulu, Osmanlı sanatına ve kitap süslemeciliğine yeni bir üslûp kazandırmıştır. “Saz Yolu” olarak anılan bu üslûp, çeşitli hatayîler ve sivri uçlu, kıvrımlı, iri yaprak motiflerinden oluşmaktadır.<sup>22</sup>

16.yy.ın ilk yarısından itibaren, müzehhiblerin ustalıklarını sadece Kur'an-ı Kerîm tezhiblemekte göstermedikleri, bunun yanı sıra, edebi ve tarihi kitapları bezemede de yoğun bir faaliyet içinde oldukları görülür. Şah Kulu'nun öğrencisi olan Kara Memi, geleneksel öğelerin yanı sıra, açık mavi zemine, koyu mavi sarmal dallar ve hatayîler kullanmış olduğu levha tezhiblerinde, yepyeni renk

<sup>21</sup> Lale Uluç, Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurları, XVI.yy. Şiraz Elyazmaları, Türkiye İş Bankası Kültür yay. İstanbul 2006, s.476 - 509

<sup>22</sup> İlhan Özkeçeci – Şule Bilge Özkeçeci, Türk Sanatında Tezhip, İstanbul 2007, s.44-46, Ayrıca “Saz Yolu” için bkz.: Bânu Mahir, “Kanunî Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu”, Saz Yolu”, Türkiyemiz, Yıl:18, S:54, Şubat 1988, s.28-33

düzenlemelerine ve tasarımlarına yer vermiştir.<sup>23</sup> Kara Memi, doğadaki zengin çiçek ve bitki türlerini tabii şekilleriyle üslûplaştırarak, müstakil ya da gruplar halinde, klâsik tezyîni motiflerle örülmüş kompozisyonlar halinde, başarıyla kullanmıştır. En önemli eseri, “ Muhibbi Divanı” dır.<sup>24</sup> ( Bkz. Resim 2)



**Resim 2. Muhibbi Divanı’nda Yer Alan Çeşitli Gazel ve Koltuk Başları**

**Kaynak: (G.Mesara-Ş.Can “Mühehib Karamemi” s.110 )**

<sup>23</sup> Zeren Tanındı, a.g.m., s. 881

<sup>24</sup> Gülbün Mesara – Şeyda Can, “Mühehib Karamemi”, Art + Dekor Dergisi, S:49, Nisan 1997, s.108

Kıncı Mahmut, hem musavvir hem müzehhib olan Mısırlı Hasan, onun öğrencilerinden olan üstad İbrahim, Galatalı Mehmet, “Hünernâme”nin musavviri olan Nakkaş Osman, musavvir Ali, Ahmet Nakşî, Galatalı Haydar bu devrin önemli sanatkârlarındandır.<sup>25</sup>

17.yüzyıl, 16. yüzyılın devamı niteliğinde olup, bu yüzyılda, geçen asrın yetiştirdiği üstadlar öğrendikleri yoldan yürümüşlerdir. Geçen yüzyıldaki değerde çok sayıda resim, minyatür ve tezhibler yapılmıştır. I. Ahmed adına, Kalender tarafından hazırlanan Türkçe Falname bu eserlerden biridir.<sup>26</sup> Bu dönemde, minyatürlü ve tezhibli kitapların büyük tasarlanmasına devam edilmiş, en işçilikli tasarımlar, genellikle dua kitaplarında ve Mushaf’larda yerini almıştır. Altın ve mavi rengin yanında bordo rengin kullanılması, bu dönemde görülen yeniliklerdendir.<sup>27</sup>

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise, klâsik tezhib örnekleri azalarak, renkler soluklaşır, soluklaşan altın, geniş yüzeylere uygulanmaya başlar, kompozisyonlar tekdüzeleşir ve işçilik gitgide bozular. Sayfa kenarlarında “şikâflı hâlkâr” tarzındaki bezemeler çoğalarak, zerefşan üzerine iğne perdahı ile yapılmış süslemeler sık görülür.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Müjgan Cumber, “Kanunî Devrinde Kitap Sanatı, Küt. ve Süleymaniye Küt.”, TKDB, C:XVII, S:3 Ankara 1968 s. 136

<sup>26</sup> Süheyl Ünver, 50 Türk Motifi, Doğan kardeş Yay., İstanbul 1967, s. IX

<sup>27</sup> Zeren Tanındı, a.g.m., s. 886 - 887

<sup>28</sup> İlhan Özkeçeci – Şule Bilge Özkeçeci, a.g.e., s.48





**Resim 3. Klâsik Dönem Tezhibi' ne Örnek (16 yy. başı)**

**Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'nde 2486 Envanter No İle**

**Kayıtlı Kur'an-ı Kerîm**

#### **1.4.1.4. Batılılaşma Dönemi Tezhibi**

17.yy.ın ikinci yarısından itibaren genelde sanat yönü açısından zayıf örnekler yapılmaya başlanmış, 18.yy.dan itibaren de başta padişah olmak üzere, saray ve ileri gelenleri arasındaki her türlü konuda Batı'ya duyulan hayranlığın sonucu devletin hemen hemen tüm kurumlarında köklü değişikliklere gidilmiştir. Dolayısıyla bu değişikliklerden klâsik bezeme sanatlarımız da nasibini almıştır. Batı tarzı resim, minyatürün gerilemesine ve daha sonra tamamen ortadan kalkmasına sebep olurken; tezhib sanatında da Fransız sanatının etkisi sonucu Barok ve Rokoko üslûpları baş göstermeye başlamıştır. Ancak, Türk sanatkârlar, Batı'dan aldıkları bu yeni motifleri

aynen taklid etmek yerine, kendi zevk ve düşünceleriyle yorumlayarak, onlara “Türk Rokokosu” adı verilen yeni bir Türk karakteri kazandırmışlardır.

18.yy.da Türk tezhib sanatı iki yönlü bir gelişme göstermiş, birincisinde klâsik Osmanlı tezhibinin gerilemesi olarak nitelendirilebilecek iri, büyük çiçekli ve karışık motifli kaba süslemeler yapılmıştır ( Bkz. Resim 4). İkinci grupta ise, vazo, saksı, kurdela, buketler ve çiçek demetleri gibi Barok ve Rokoko motifleri yer almıştır. Tüm bu motifler, tezhibin birer ögesi olmaktan ziyade, tek başına, bağımsız çiçek kompozisyonları haline gelmiştir ( Bkz. Resim 5). Ali Üsküdarî ve Abdullah Buharî, bu dönemin ünlü temsilcileri arasında sayılabilir.<sup>29</sup> Özellikle Ali Üsküdarî, çağdaşı biçimlerle, geleneksel olanları birbiriyle kaynaştırarak, kendine özgü bir yorum kazandırmıştır.<sup>30</sup>

19 yy.da, II. Mahmut’un gayri müslim sanatkârlara da nakkaşlık hakkı vermesiyle, desenlerden milli karakter silinir.<sup>31</sup>



**Resim 4. Batılılaşma Dönemi Tezhibi'ne Örnek ( 19. yy.)**

**Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'nde 1233 Envanter No İle**

**Kayıtlı Kur'an-ı Kerîm**

<sup>29</sup> Ayla Ersoy, a.g.e., s.68-70

<sup>30</sup> Zeren Tanındı, a.g.m., s. 890

<sup>31</sup> Ayşe Üstün, a.g.m., s. 45





Resim 5. Rokoko Tezhibi'ne Örnek (19. yy.)

**Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'nde 3155 Envanter No İle**

**Kayıtlı Kur'an-ı Kerîm**

### **1.1.5. Nakkaşhâne Geleneği Ve Ehl-i Hıref**

Türk süsleme sanatında kitap bezemesinden çiniye, halıdan mimariye kadar yüzyıllar boyunca devam eden milli üslûp birliğinin sağlanmasındaki en önemli faktörlerden biri nakkaşhâne (nakışhâne) geleneğidir.

Osmanlı padişahlarının ilim ve sanata verdiği önem sonucu her türlü ilim ve sanat erbâbı, padişah himayesinde saraya bağlı olarak çalıştırılmış, bu da Osmanlı sanatının dünya sanatları içerisinde önemli bir konuma sahip olmasını sağlamıştır.



Önemli el yazmalarının bezendiği, saray köşklerine, binalara yapılacak kalem işlerinin desenlerinin hazırlandığı nakkaşhâneler<sup>32</sup>, aynı zamanda genç sanatkârların usta-çırak usûlüne göre yetiştiği eğitim merkezi görevini de üstlenmekteydi. Hükümdar tarafından tayin edilen devrin en yetenekli sanat erbâbı, başnakkaş (nakkaşbaşı, sernakkaş) olarak anılır ve birçok sorumlulukları yanında eğitici sıfatını da taşırdı.

Nakkaşhâne geleneğini başlatan Uygurlar, Türk sanatında en önemli özellik olan üslûplaştırmanın da temellerini atmışlardır. Altın varak kullanan, lapislazuliden boya elde eden Uygurlar, tezyîni sanatlarda oldukça ileri bir tekniğe sahip bulunmaktaydı.<sup>33</sup> Anadolu'nun Türkler tarafından yurt edinilmesinden sonra Konya'yı devlet merkezi yapan Anadolu Selçuklu Devleti zamanında da nakkaşhâne geleneği saraya bağlı olarak sürdürülmüş; bir taraftan hattatlar, nakkaşlar, müzehhibler yetişirken, diğer taraftan da birçok Kur'an-ı Kerim ve Mesnevî-i Şerîf gösterişli şekilde tezyîn edilmiştir.<sup>34</sup> Anadolu Selçuklu Devleti'nden sonra Beylikler devrinde de sanat faaliyetlerine devam edilmiş, o devrin siyaset merkezleri olan Kastamonu, Diyarbakır, Manisa, Kütahya, Amasya, Sivas, Harput gibi şehirlerde nakkaşhâneler kurulmuştur.<sup>35</sup>

İlim ve kitaba düşkünlüğüyle bilinen Fatih Sultan Mehmed, kendi özel kütüphanesi için hattat ve müzehhibleri bir arada çalıştırdığı bir nakkaşhâne kurdurarak başına da Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı getirmiştir. Fatih'in öncülük ettiği bu kurum, II. Bayezid ve Kanûni Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarında da tek ve merkezi bir otorite olarak varlığını sürdürmüştür. Ciltten, yazılara, fresklere, tezhiplere, kalem işlerine kadar bütün tezyîni işlerin bir esas dahilinde tek merkezden yapıldığı saray nakkaşhânesinde, başnakkaşın denetiminde desen ve motifler hazırlanırken; burada yetişmiş çeşitli sanatkârlar İmparatorluğun diğer sanat merkezlerine gönderilerek üslûp birliğinin korunması sağlanmıştır. Sadece kullanılan malzeme farklılıkları nedeniyle birtakım değişikliklere müsaade edilmiş, örneğin bir tuğra ya da kitap üzerindeki motifler daha küçük ve sade olurken, bir çini pano, halı

---

<sup>32</sup> Ayşe Üstün, a.g.m., s. 33

<sup>33</sup> İnci A. Birol, "Klasik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri", Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008, s.35

<sup>34</sup> Atanur Meriç, "Nakkaşhane Geleneği", Antik & Dekor, S.9 Aralık-Ocak 1990-1991, s.109

<sup>35</sup> İnci A. Birol, a.g.e., s. 41

veya ahşap üzerine daha ayrıntılı ve gösterişli şekilde işlenmiştir.

15. yy.in ilk yarısında Bursa'da kurulan ilk Osmanlı devri saray nakkaşhânesi Edirne'nin başkent olmasıyla faaliyetlerine Edirne Sarayı'nda devam etmiş, 1453'te İstanbul'un fethiyle de Ayasofya'nın arkasında yer alan ve Topkapı Sarayı'nın arslanlarıyla diğer vahşi hayvanlarının korunmuş bulunduğu bir Bizans yapısı olan Arslanhâne adındaki binanın üst katına taşınmıştır.<sup>36</sup>

Osmanlı saray nakkaşhânesindeki sanatkârlar "ehl-i hıref" adı verilen kuruma mensuptu. Arapça "Ehl" ve Hıref" kelimelerinden oluşan "ehl-i hıref" kavramı "sanat sahibi, sanatta muktedir olan kişiler" şeklinde ifade edilmekteydi. Hem güzel sanat, hem tezyini sanat hem de hırfet (zanaat) kesiminden gelenlerle oluşturulan bu teşkilât; padişah ve devletin ileri gelenleri için ok, yay, kılıç, kürk, kitap, mürekkep, cilt yanında, diğer sanat kollarına ait çeşitli ihtiyaçların karşılanmasına yönelik faaliyette bulunmaktaydı.<sup>37</sup>

Saray Enderunu'nun önemli ağalarından olan hazinedarbaşının emrinde bulunan ve çeşitli bölüklerden oluşan ehl-i hıref örgütü, sarayın birun (kapıkulu) halkındandı ve üç ayda bir kendilerine takdir olunan maaş karşılığında çalışırdı. Sanatçıların günlük yevmiyeleri yetenek ve kıdemlerine göre ayarlanırken; "istidatlı" ve "muktedir" olanların da ücret ya da kıdemleri zamanla arttırılırdı. Bu uygulamayla işini iyi yapanla, gereği gibi yapmayan bir tutulmadığından, sanatkârlar ister istemez daha iyi eserler üretmeye çaba gösterirlerdi. İmparatorlukta sanatçıların değerlendirilmeleri, iki yoldan gerçekleştirilmekteydi. Sanatçılara, ya saray teşkilâtında belli bir ücretle, yeteneklerine uygun bir görev verilir, ya da devlete bağlı atölyelerde görevlendirilmek veyahut belirli bölgelere yerleştirilmek suretiyle sanatlarını serbestçe icra etme fırsatı tanınırdı. Sarayın izlediği bu iki yönlü metot, yani içte teşkilâtla, dışta atölye ve piyasayla olan ilişkisi, 18. Yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir.<sup>38</sup> Kânûni Sultan Süleyman zamanında yaklaşık 40 bölüğün bulunduğu "ehl-i hıref" örgütünde çilingirler, cerrahlar, neccarlar (marangoz), her türlü maden işi yapan kazgancılar, kürkçüler, zergerler (kuyumcu), altın iplikle

<sup>36</sup> İnci A. Birol, a.g.e., s. 42-43

<sup>37</sup> Önder Küçükerman, "Ehl-i Hıref'ler", Tombak Dergisi, Kasım-Aralık 1994, s.36

<sup>38</sup> Süleyman Kırımıtaf, "Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar", Semra Ögel'e Armağan, Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları, Ege Yay., İstanbul 2000, s.60

işleme yapan zerduzlar, hakkaklar vb. bölükler yer almaktaydı.<sup>39</sup>

Kitaba ve Kuran'a verilen önemin göstergesi olarak teşkilâtta ilk olarak "kitap yazarlar topluluğu" yani "cemâat-i kâtibân-ı kütüb" bölüğünün adı yazılır, ilmi, dini, felsefi, edebi konulardaki eserleri istinsah eden kâtipler, aynı zamanda zarar görmüş kitapları da tamir etme görevini üstlenirdi. Kâtiplerle işbirliği içinde bulunan diğer gruplar nakkaşlar, mücellitler ve mürekkeçilerdi. Bunlara tezhib ve minyatürde kullanılan en önemli malzeme olan altını döverek, toz haline getiren zerkûbları da eklemek mümkündür. Teşkilâtta, bir yazma eserdeki en önemli malzeme olan kâğıdın işlenmesi ile ilgili olarak çalışan bir bölüğün bulunmayışı, boyama ve âharlama işleminin "kâtibân-ı kütüb" tarafından yapıldığını ya da piyasadan hazır alındığını düşündürmektedir. Kâtipler tarafından yazılan kitaplar, nakkaşlar tarafından tezyîn edilerek, mücellidler tarafından ciltlenirdi. Cilt yapımında kullanılmış olan derilerin de ehl-i hiref'in bir diğer grubu olan hassa dericileri tarafından üretilmiş olması ihtimal dahilindedir.<sup>40</sup> "Cemâat-i nakkâşân-ı hâssa" şeklinde yazılan ve teşkilâtın en önemli bölüklerinden olan nakkaşlar, her türlü tezyîn işinden sorumlu bulunmaktaydı. "Nakkaş" kelimesinin o tarihteki anlamı, günümüzdekinden oldukça farklıydı. Ressamlar, müzehhibler, tarrahlar (desen hazırlayanlar), şebihnüvisler (portreciler), musavvirler, renkzenler, meclisnüvisler (minyatür kompozisyonunun planını hazırlayanlar) cemaatin kapsamında yer almakta ve kitap tezhibinin yanı sıra tuğra, berât ve emr-i şeriflerin süslenmesi, duvar resimlerinin yapılması, halı, çini vb. eserlerin desenlerinin hazırlanması görevlerini de üstlenmekteydiler.

16.yy.ın sonunda, sayıları talebelerle (şâgirdan alt grubu) birlikte 120'ye kadar çıkan saray nakkaşlarının sayısı 18. yy.'da 7'ye düşmüş ve bu dönemde eskiye oranla daha az sayıda kayda değer müzehheb eserler ortaya çıkmıştır.

Bugün Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi ve Bulgaristan Devlet Arşivi'nde bulunan ehl-i hiref defterlerinden anlaşıldığı kadarıyla, teze söz konusu olan eserin meydana getirildiği 1610'lı yıllarda gruptaki usta sayısı

<sup>39</sup> Filiz Çağman, "Ehl-i Hiref", Türkiyemiz Dergisi, S: 54, Yıl:18, Şubat 1988, s.11

<sup>40</sup> Bahattin Yaman, Osmanlı Saray Sanatkârları 18.yy.da Ehl-i Hiref, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 2008, s.36-42

36, şâgirdan sayısı ise 21'dir.<sup>41</sup>

Yeni fethedilen ülkelerdeki yabancı sanatkârların getirilip, hıref topluluğu içinde görevlendirildiği de yine bu defterlerden öğrenilmektedir. Yavuz Sultan Selim, Çaldıran Seferi'nden dönerken beraberinde İran ve Azerbeycan'dan bazı "ilim ve sanat erbâbı"nı da getirerek, içlerinde Kânûni dönemi başnakkaşı olan ve saz yolu üslûbunu tezyîni sanatlarımıza kazandıran Şah Kulu ve Timur soyunun son prenslerinden Bedfü'z Zaman Mirzâ gibi sanatçıların bulunduğu bir grup sanat erbâbını saray nakkaşhânesinde görevlendirmiştir. İçlerinde Acem asıllı sanatkârların bulunduğu bu kişiler sarayda Üstâd-ı Acem veya Cemâat-i Acem adıyla hizmet vermişlerdir. Cemâat-i Rum ve Cemâat-i Acem olarak ikiye ayrılan nakkaşlar grubunda, bu ayrımın başlangıçta kadrosuzluk nedeniyle yapıldığı ileri sürülse de, süregelen milli üslûp birliğinin, dışarıdan gelen yabancı etkilerle bozulacağı endişesinin olduğu da tahmin edilmektedir. Ancak tüm bu endişelere rağmen, Türk sanat geleneği kendini korumasını bilmiş, Acem üslûbu ile Osmanlı üslûbu bir araya gelerek klâsik dönemin başarılı bir sentezinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Mushaflar, Mesneviler, padişah şiirlerinin bulunduğu divanlar gibi kıymetli el yazmalarının müşterek bir çalışmayla tezyîn edildiği nakkaşhânelerde, bazı nakkaşlar çalışmanın bütün çizimlerini yapıp, eseri bizzat kendisi hazırlayıp tamamlarken, bazı nakkaşların sadece bir alanda, mesela musavvirlikte veya müzehhiblikte uzmanlaşmış olması, birçok yazma eserin işbirliği sonucunda meydana getirilmesine sebep olmuştur.

Bir yazma eserin hazırlık safhasında, önce nakkaşhâneye gelen ham kâğıt boyanarak, âharlanır ve metnin yazılması için hattata gönderilirdi. Ardından, bezenecek alanlar belirlenerek, desenler hazırlanır ve iğnelenerek kâğıda geçirilirdi. Evvela altınlar sürülüp, mühreledikten sonra *tahrirkeşler* tarafından tahrirleri (sınır çizgileri), *cedvelkeşler* tarafından da cetvelleri çekilerek en son zemin ve motifler renklendirilirdi. Tezyîn işi biten eser daha sonra mücellide giderek ciltlenir, şayet minyatür yapılacak ise bu durumda da önce musavvire giderek tasvirleri yapılırdı.<sup>42</sup>

Bir yazma eserin ortaya çıkma sürecinde her uzman kendi üzerine düşen

<sup>41</sup> Bahattin Yaman, a.g.e., s.51

<sup>42</sup> İnci A. Birol, a.g.e., s.47

çalışmayı yaptığı için, ortaya çıkan eser tam bir " ekip" çalışmasının ürünü olarak tamamlanmış olurdu. İşte bundan dolayı birçok eserde sanatkâr imzası yer almamaktadır. Bunun yanısıra en mükemmel ve her türlü kusurdan münezzeh varlığın "Allah" olduğuna inanan sanatkârlar, eserlerine imza koymayı Yaradan'a karşı bir saygısızlık addederek, bilhassa imza atmaktan imtina etmişlerdir. Ne var ki gerek ekip çalışmasının sonucu, gerekse hürmetten dolayı meydana gelen bu uygulama, bugün sanat tarihi araştırmalarını oldukça güçleştirmektedir.

Teze söz konusu olan Mesnevî-i Şerîf'in de, nakkaşhânelerin önemini koruduğu 17. yy.ın ilk yarısında yapılmış olması ve eserde müzehhib ve mücellidle ilgili bir bilgiye rastlanmayışı, bize bu eserin bir nakkaşhânedede, ortak çalışma sonucu ortaya çıkartılmış olabileceğini düşündürmektedir.

## 1.2. HAT VE CİLT SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

### 1.2.1. Hat Sanatı Ve Tarihsel Gelişimi

“Estetik değeri hâiz olarak yazılmış İslâmî yazılara *hat* ( hüsni hat) ve böyle güzel yazı yazanlara da *hattat* denir. Güzel yazı yazmayı kendisine meslek edinen san'atkâra eskiden Kettâb denilirmiş. Yakut'tan itibaren Hattat denilmeye başlanmış ve bu ıstılah bugüne kadar devam edip gelmiştir.<sup>43</sup>”

19. yy.ın ikinci yarısından itibaren yapılan kazılar neticesinde elde edilen verilere göre, Arap yazısı, Nabat yazısından inkişaf etmiştir ve sonradan geliştirilerek Arap dilinin fonetiğine uydurulmuştur. İslâm'ın gelişi ile birlikte yazıya ve okumaya verilen önem artarak, Hz. Ömer zamanında açılan okullarda yazı dersleri verilmeye başlanmıştır. Hz. Ali zamanında, başkent Kufe'ye nisbetle Kûfi adını alan yazı, Emevîler'in son dönemlerinden itibaren değişmeye başlayarak, harflerin bünyesindeki köşelilik kaybolmuştur. Abbâsîler devrinde aynı zamanda vezir ve hattat olan İbn Mukle, Arap yazısını kurallar altına alınmaya çalışmış ve bunun neticesinde “aklâm-ı sitte” adı verilen altı çeşit yazı meydana çıkmış olup, bu hat nev'ileri, muhakkak, reyhanî, sülüs, nesih, tevkî ve rikâ'dır.<sup>44</sup> “Şeş kalem” adı da

<sup>43</sup> İsmet Binark, Eski Kitapçılık Sanatlarımız, Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği, Ankara 1975, s.13

<sup>44</sup> Ali Alparslan , Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, Yapı Kredi Yay, İstanbul 1999, s.19-20

verilen bu altı çeşit yazıdan, zaman içinde değişik buluşlarla yeni yazı türleri meydana getirilmiş, hatta bazı kaynaklara göre bu sayı 54'e kadar çıkmıştır.<sup>45</sup>

İbn Mukle ile nesih ve sülûse geçme dönemi, ondan sonra İbnü'l Bevvab ile ivme kazanmıştır. Amasya'da yetişen ve sanatıyla Abbasî halifesinin dikkatini çeken Yâkutü'l-Musta'simî'nin elinde daha bir güzelleşerek, klâsik kaideleri istikrar kazanan hat yazısı, Yâkut'un yetiştirmiş olduğu sanatkârlar vasıtasıyla, tüm İslâm dünyasına yayılmıştır. O zamana kadar düz kesilen kamış kalemin ağzı, Yâkut tarafından eğri kesilmek suretiyle yazıya ayrı bir güzellik ve kolaylık kazandırılmıştır.

Gazneliler ve Selçuklularda yalnız kitaplarda değil, mimari eserlerde de kullanılmaya başlayan hat yazısı, Osmanlılar ile birlikte daha da olgunlaşarak, güzelleşmiştir. Önceleri İran ve Arap etkilerinin gözlemlendiği Türk hat sanatı, diğer kitapçılık sanatlarının da zirveyi yaşadığı 16. yy.da Türk zevkini ve yorumunu yansıtan bir üslûp kazanmıştır. Bunda “Kıbletü'l Küttab” olarak anılan Şeyh Hamdullah'ın etkisi çok büyüktür. Her tarafı aynı kalınlıkta olan harflerin kalınlıklarını değiştirerek, yazıya hareket kazandıran Şeyh Hamdullah ile birlikte Yâkut dönemi de kapanmıştır. Kanunî döneminin büyük hattatı Ahmed Karahisarî ve 17.yy.ın ikinci yarısında yaşamış olan Hafız Osman ve Mustafa Rakım Türk hat sanatına yön veren diğer büyük ustalardandır.<sup>46</sup> Son dönemlerin önemli hattatları arasında ise, Necmeddin Okyay, Hamid Aytaç, Halim Özyazıcı, Emin Barın gibi üstatların isimleri zikredilebilir.

### **Aklâm-ı Sitte**

**a) Hatt-ı Muhakkak:** Sülûs yazısının yatkın, yatay kısımları uzun ve geniş olan cinsidir. 16.yy.a kadar büyük boy Mushafların yazımında bu yazı çeşidi kullanılmış, daha sonra yerini sülûse bırakmıştır. Görünüş itibariyle, kûfi'den çıkan ilk yazı türünün muhakkak olduğu anlaşılır.

**b) Hatt-ı Reyhâni:** Muhakkak yazının küçük yazılan şekli olup, harf şekillerinin reyhân çiçeğine benzemesinden ötürü bu adı aldığı öne sürülmektedir. Sayfada fazla

<sup>45</sup> Muammer Ülker, “Türk Hat Sanatında 16.yy. Ünlü Hattatlar”, Türkiyemiz Dergisi, Yıl:18, S:54, Şubat 1988, s.18

<sup>46</sup> Muammer Ülker, Başlangıcından Günümüze Türk Hat Sanatı, İş Bankası Yay., Ankara 1987, s.7-8

yer tuttuğu için, 16.yy.dan itibaren revaçtan düşerek, yerini nesih ve sülüs'e bırakmıştır.

**c) Hatt-ı Sülüs:** Ümmü'l hutût (yazıların anası) olarak tabir edilen sülüs, Emevîler'in son dönemlerinden itibaren levhalarda ve kitap başlıklarında kullanılmaya başlanarak, 16.yy.dan itibaren de tüm İslâm dünyasında en çok tercih edilen yazı çeşitlerinden birisi haline gelmiştir.

Araştırma konusu olarak seçtiğimiz eserdeki dibâce sayfasında Besmele-i Şerîf'in yazılı bulunduğu kısımda, sülüs hattı kullanılmıştır.

**d) Hatt-ı Nesih:** Sülüs yazısıyla aynı karakterdedir, fakat genişliği sülüs'ün 1/3 ü kadardır. Kolay okunabilir olmasından dolayı, özellikle Kur'an-ı Kerîm'lerin yazımında nesih hattı tercih edilmiştir.

İncelediğimiz 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'in yazımında nesih hattı kullanılmıştır.

**e) Hatt-ı Tevkî:** Sülüs'e benzemekle birlikte, onun biraz daha küçüğü ve daha az özen gösterilerek yazılmış halidir. En belirgin özelliği; birleşmeyen elif, vav gibi harflerin bu yazı çeşidinde birbirine bağlanabilmesidir.

**f) Hatt-ı Rikâ:** Çabuk yazılmaya elverişli olan rikâ, Kur'anların son dua sayfalarında ve öğrenci icâzetnâmelerinde kullanılmış olup, hatt-ı icâze adıyla da anılmaktadır.<sup>47</sup>

Eserdeki cüz başlıkları rikâ hattı ile yazılmıştır.

### **Diğer Hat Nev'ileri**

**a)Hatt-ı Kûfi:** Geometrik, dik ve köşeli bir karakter arz eden bu yazı "Mensubî" adıyla da anılmaktadır. Hz. Ali tarafından geliştirilerek, ustaca kullanılan kûfi hattı, özellikle sikke, Kur'an-ı Kerîm ve kitâbelerin yazımında tercih edilmiş, ancak nesih yazısından sonra işlerliğini kaybetmiştir.

**b) Hatt-ı Mağribî:** Kûfi'ye çok benzeyen, Cezayir, Fas ve Tunusluların Endülüs'te kullanmış oldukları yazı çeşididir.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Ali Alparslan, a.g.e., s.21-22

c) **Hatt-ı Makili:** Köşeli ve geometrik hatlarıyla dikkat çeken bu yazı çeşidi, tamamıyla düz hatlardan meydana gelmiş ve İslâmiyet'in kabulünden önceki dönemlerde de kullanılmıştır.

d) **Hatt-ı Talik:** Makili yazısının aksine, tamamıyla eğimli ve kıvrımlı hatlardan meydana gelen bu yazı çeşidi aslında İran yazısıdır. Zaman zaman "Aklam-ı Sitte" ye dahil edilen talik hattı, Osmanlılarda 18.yy. sonlarına kadar kullanılmış, Mehmed Esad Yesari ile "Osmanlı" tarzını kazanmıştır.<sup>49</sup>

e) **Hatt-ı Dîvânî:** Padişah fermanlarını, devletin resmi kararlarını yazarken tercih edilen bu yazı çeşidi, aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin resmî yazısıdır. Basitleşmiş "Dîvânî kırması" ile, daha geliştirilmiş "Dîvânî Celisi" gibi çeşitleri bulunmaktadır.<sup>50</sup>

f) **Hatt-ı Siyâkat:** Türklere mahsus olan bu yazı, Osmanlılarda mali kayıtlar ve resmi evraklarda kullanılmıştır. Okunması çok zor olan bu yazı sayesinde, Devletin sırları koruma altına alınmıştır.<sup>51</sup>

Bunlardan başka çok sık karşılaştığımız "Celi" tabiri, bir yazı çeşidi olmayıp, yazının karşıdan kolaylıkla okunabilecek şekilde ve büyüklükte yazılmış halidir. Her türlü hat çeşidine uygulanabilir.

### 1.2.2. Cilt Sanatı Ve Tarihsel Gelişimi

Arapça kökenli bir kelime olan ve deri anlamına gelen "cilt", kitabın yapraklarının yıpranmasını ve dağılmasını önlemek ve sırası ile bir arada toplu olarak bulundurmak için ince tahtadan, deriden veya üzerine deri, kâğıt, bez gibi şeyler kaplı mukavvadan yapılan bir koruyucudur. "Mücellid" kelimesi de bundan türemektedir.

Bir elyazmasının hattı çok mükemmel olmasa da, her zaman tezhib ve tasvirlerle bezenmese de; kitabın cildi ayrı bir özen gösterilerek bezenmiştir. Ortaçağla birlikte kitaba olan talebin artmasıyla, eskiden kullanılan tahta kapakların

---

<sup>48</sup> Muammer Ülker, a.g.e., s.13

<sup>49</sup> K. Zeynep Güney - A. Nihan Güney, Osmanlı Süsleme Sanatı, SFN Ltd. Şirketi, Ankara 2001, s.104-105

<sup>50</sup> Muhiddin Serin, Hat San'atımız, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1982, s.72-73

<sup>51</sup> Muhiddin Serin, a.g.e., s.76



yerini daha uzun ömürlü bir malzeme olan deri olarak, bu kapları yapan mücellid zümresine duyulan ihtiyaç da artmıştır.<sup>52</sup> Cilt sanatının Çinliler'den Türkler'e, oradan da Batıya geçtiği savunulmakta ise de, ünlü Sinolog Prof. Dr. Wolfram Eberhard'ın "Çin Tarihi" adlı eserinde, Çinlilerin resim ve yazılarını kitap halinde değil, rulo (tomar) halinde kıvrarak, bu şekilde sandıklarda korudukları belirtilmektedir. Çin'de cilt sanatı, Uygur sanatçılarının gelmesiyle gelişmiş, oradan İran ve daha sonra da Samarra'ya geçmiştir. Ciltçiliğin, Avrupa'ya geçmesi ise, Endülüs Emevilerinin, Endülüs'te ilk kâğıt imalathanesini kurmaları ile olmuştur.<sup>53</sup>

Avrupa, 12. yy.a kadar kâğıt imâlini bilmediği için, kaç yüzyıl öncesinden ipek kozasından kâğıt yapmayı beceren Doğu'nun, Batı'ya göre cilt sanatında daha üstün olması son derece normaldir. Doğu cilt sanatı, tarihi gelişimi içerisinde *Hatayî* (Kâşî-Horasan-Buhara-Dihlevî), *Herat* (Herat-Şiraz-İsfahan), *Arap* (El-Cezire-Halep-Fas), *Lake* (İran-Hint), *Buhara-yı Cedid*, *Türk* (Diyarbakır-Bursa-Edirne-İstanbul-Şükûfe-Barok) gibi üslûplara ayrılmaktadır. Arap, Memlûk, Rûmî üslûpları 12. yüzyıla kadar büyük bir gelişme göstermişse de daha sonra bunların yerini Hatayî ve Herat üslûbu ciltler almıştır. Klâsik üslûp olarak adlandırılan bu iki üslûp, 17. yy.a kadar gelişimine devam etmiştir.<sup>54</sup>

Orta Asya'da kâğıdın bulunması ile birlikte Türklerin elinde gelişerek, bir sanat dalı haline gelen ciltçilik, Osmanlı İmparatorluğu zamanında altın çağını yaşamıştır. "İslâmi devir ilk Türk ciltleri, doğuda Hatayî, batıda Elcezire üsluplarının etkisi altında gelişmiş, Mısır'daki Memlûk ciltleri, Anadolu'daki Selçuklu ciltleri de XII. Yüzyılın ortalarında bu tesirden kurtularak, az çok birbirine benzer Memlûk ve Rumî üslûplarını meydana getirmişlerdir. Deri olarak koyun, keçi ve akceylan derileri kullanılmıştır. Renk çoğunca kahverengi ve siyahtır. Tezyinat olarak ortada yuvarlak girift geometrik şekilli şemseler dikkati çeker. Geometrik şekillerin aralarında kalan boşluklar yıldız noktalarla bezenmiştir. Bu devre ait tesbit edilebilen yazmalarda renge ve yaldıza çok az rast gelinir. Kullanılan renk kırmızı olup, yaldızla birlikte çizgi ve yıldızları belirtmede kullanılmış, şemsenin zeminine

<sup>52</sup> K. Zeynep Güney - A. Nihan Güney, a.g.e., s.122

<sup>53</sup> Hüsnü Züher, Türk Süsleme Sanatı, İş Bankası Yay., Ankara 1972, s. 89-90

<sup>54</sup> İsmet Binark, Eski Kitapçılık Sanatlarımız, Ankara 1975, s. 5

sürülmemiştir<sup>55</sup>.” 15. yy.ın ilk yarısına kadar, diğer İslam ülkelerindeki ciltlerle benzerlik gösteren Türk kitap ciltleri, 1464’ten sonra kendi milli benliğini bulmaya başlamıştır. Herat ve Memlûk ciltlerinde manzara ve canlı motifleri yer alırken, Türk ciltlerinde, stilize edilmiş çiçek motifleri, ortabağ, tepelik ve bulut motifleri kullanılmış, manzara ve canlı yaratık motiflerine yer verilmemiştir.<sup>56</sup> Kapak şemasının ortasında yer alan şemseler, arada sırada oval kullanıldıysa da, genelde yuvarlak ve salbektir. Bazen köşebentlere rastlanır. Ancak 16. yy.dan itibaren şemselerin tamamı dilimli, oval ve salbektir. Şemse, salbek ve köşebent kompozisyonunu, üzerinde kartuşlar halinde süslemeler bulunan bordürler çevreler. Altın yıldız, İran’ın aksine bütün alanı kaplamayarak, ya süslemelerin kendisine ya da süslemenin yapıldığı yere sürülür. Daha önceki motiflere ek olarak, stilize nar çiçeği, çintemani motifi, tırtıllı yaprak, kitap sanatımızda kullanılmaya başlanmıştır.<sup>57</sup> “7. yy.dan 15.yy’a kadar yapılan ciltler üzerindeki motifler elle yapılırken, II. Bayezıt’tan itibaren kalıpla çalışılmıştır<sup>58</sup>”.

16.yy.ın ilk yarısında, şemse veya köşebent içinde bir yaprak kümesinden çıkarak şemse içinde dağılan ve üzerinde hançeri yaprakların ve hatayîlerin sıralanmış olduğu dallardan müteşekkil olan ve saz üslubu olarak tanımlanan tasarım, cilt sanatımızda yerini alarak, Türk kitap kaplarının esas bezeme ögesi haline gelir.<sup>59</sup>

17 yy.ın başında, özellikle I. Ahmed (1603-17) döneminde, kitap ölçüleri daha önce yapılanlara oranla büyümüştür. Bu dönem ciltleri, mücellid Abdi ve ekibinin üslûp özelliklerini taşımakta olup, içleri saz üslûbunda kalıpla bezemeli gömme altın yıldız şemseli ve köşebentli olarak tasarlanmıştır.<sup>60</sup> Teze araştırma konusu edindiğimiz eserin tarihi hicri 1022 (milâdi 1613) olup, Sultan I. Ahmed’in saltanat dönemine tekabül etmektedir. Cilt kapağı üzerinde görülen şemse salbektir ve gömme olarak tatbik edilmiştir. Şemse ve köşebentlerde kullanılan desende, saz yolu üslûbunda görülen motifler kullanılmıştır.

<sup>55</sup> Müjgân Cumbur, “Türk Kitap Sanatlarına ve Minyatürlerine Genel Bir Bakış”, TKDB, C:XVII, S:3, Ankara 1968 s.77

<sup>56</sup> Kemal Çığ, “Türk Kitap Kapları”, Türkiyemiz Dergisi, yıl:3, S: 9, Şubat 1973, s.8-9

<sup>57</sup> Oktay Aslanapa, “Osmanlı Devri Cild Sanatı”, Türkiyemiz Dergisi, yıl:13, S: 38, Ekim 1982, s.14

<sup>58</sup> Nimet Bayraktar, “Yazma Eserlerin Değerlendirme Ölçüleri ve San’at Değerleri”, TKDB, C:19, S:1, Temmuz 1970, s.326

<sup>59</sup> Zeren Tanındı “Kitap ve Cildi”, Osmanlı Uygarlığı 2 (Halil İnalcık-Günsel Renda), Kültür Bak. Yay., Ankara 2002, s. 847-848

<sup>60</sup> Zeren Tanındı, a.g.m. s.861-862

Bu yüzyılın sonlarına doğru, teknik aynı olmakla birlikte, kompozisyon ve motiflerin işlenmesinde belli bir gerileme meydana gelmiş, çok defa köşebent ve bordürün yerini, dört kenardan çıkıntılı dikdörtgen biçiminde büyük şemseler almıştır. Salbekler ise fazla büyüyerek, eski zarafetini kaybetmiştir.

18. yüzyılda, klâsik deri ciltlerin yapımına devam edilmekle birlikte, farklı tip ve teknikte yapılmış ciltler de, cilt sanatımız içinde yerini almıştır. Lake ciltler, realist motifler kullanılarak yapılan ciltler, yek-şah tabir edilen ve yaldızlı deri zemin üzerine demir kakmak suretiyle yapılan ciltler ve asrın ikinci yarısından sonra Avrupa tesiriyle meydana gelen rokoko ciltler, bu dönemde görülen yeni cilt çeşitleri olmuştur. 19. ve 20. yüzyıllarda ise, klâsik deri ciltler kötü örneklerle yapılmaya devam edilmekle birlikte, yekşah tekniğiyle yapılan ciltlerle, rokoko ciltler daha fazla tercih edilmeye ve klâsik ciltler unutulmaya başlamıştır.<sup>61</sup>

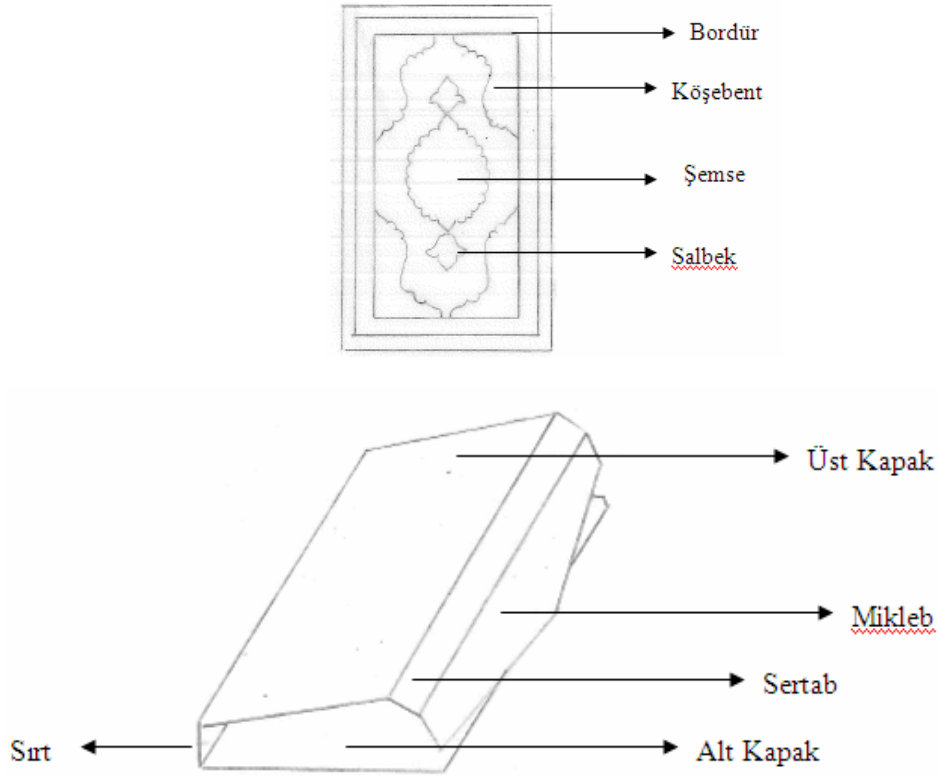
Klâsik bir cilt beş bölümden meydana gelmektedir:

- 1) Kitabın arka yüzünü (sol tarafını) örten alt kapak
- 2) Kitabın önyüzünü (sağ tarafını) örten üst kapak
- 3) Kitabın yapraklarını dikim yerini örten sırt (dip)
- 4) Miklebi alt kapağa bağlayarak, kolaylıkla hareket etmesini sağlayan sertap<sup>62</sup>
- 5) Kitabın alt kapağının uzun kenarına eklenerek, kitabın ağız kısmını örten mikleb

---

<sup>61</sup> Kemal Çiğ, s.18-20

<sup>62</sup> Zeren Tanındı a.g.m., s. 841



### Çizim 1. Klâsik Bir Cildin Bölümleri

Kapakların rahatça açılıp kapanması için, sırtla kapaklar arasında bırakılan boşluğa “mukat payı” sayfaların ön kenarlarının bozulmasını önlemek maksadıyla sertabın iki yanında bırakılan fazlalığa ise “dudak” adı verilmektedir.

Cilt kapağı ise şemse, köşebent, pervaz (bordür) ve cetvel gibi bölümlerden oluşur.

**Şemse:** Arapça güneş anlamına gelen “Şems” kelimesinden türeyen şemse, kitap kaplarının ortasında bulunan beyzî veya yuvarlak, güneş şeklindeki süsleme motifidir. Şemsenin alt ve üst ucunda bulunan küçük süslü paftalara “Salbek” adı verilir. İki ucu uzatılmış şemselere “Salbekli Şemse” denmekteyse de, salbeksiz şemse motifleri de mevcuttur. Şemselerin etrafında bulunan her bir eğri kesim ise, dış, dendan veya firfir olarak adlandırılır.

**Pervaz:** Çerçeve ye da bordür olarak da adlandırılan, kapakların dış kenarını, şemse ve köşebentleri çevreleyen süsleme öğesidir. Geniş pervazlar kendi içinde çeşitli parçalara bölünürler ve her bir parça “Kartuş” veya “Pafta” olarak adlandırılır.

**Cetvel:** Kapaktaki düz veya bazen zencirek demiriyle işlenmiş altın şeritlerdir. Ciltlerimizin büyük özelliklerinden birisi, çok sayıda cetvel çekilmiş olmasıdır.

**Köşebent:** Kapağın dört köşesinde bulunan, iki yanı düz, iç tarafa bakan yanı dandanlı olan üçgen şeklindeki bölümdür.<sup>63</sup>

### **Cilt Çeşitleri**

Ciltler, yapımında kullanılan malzemeye göre deri, mukavva, lake (ruga), ebru, murassa, kumaş cilt gibi çeşitlere ayrılmaktadır.

**1) Mukavva Ciltler:** İstenilen kalınlığı sağlayacak miktardaki kâğıdın, suları birbirinin aksi istikametinde olması kaydıyla, kola ya da muhallebi kullanılarak üst üste yapıştırılması sonucu elde edilen mukavvalar; tek başlarına kitap kabı olarak kullanılabilirler gibi, deri ya da kumaş ciltlerin de omurgasını teşkil ederler.<sup>64</sup>

**2) Deri Ciltler:** Cilt sanatında en geniş yeri deri ciltler tutmaktadır. En çok koyun (meşin), keçi (sahtiyan) ve ceylan derisi (rak) kullanılmıştır. Deri ciltler, tezyinat özelliklerine göre düz, şemseli, Acemkârî, işlemeli, yazılı, zerbahar gibi çeşitlere ayrılır.

a) Şemseli Cilt: Tüm cilt çeşitlerinin en büyük bölümünü şemseli ciltler oluşturmaktadır. Motiflerin kabartma olarak belirtildiği şemselere *Gömmе Şemse*, deriden kesilerek oyulmuş şemselere *Müşebbek (Katı) Şemse* (Bkz. Resim 6), zeminin deri renginde bırakılıp, motiflerin altınla boyandığı şemselere *Üstten Ayırma Şemse* (Bkz. Resim 7), kabartma motiflerin deri renginde bırakılıp, zeminin altınlandığı şemselere, *Alttan Ayırma Şemse* (Bkz. Resim 8), hem motiflerin hem de zeminin altınla işlendiği şemselere *Mülemma Şemse* (Bkz. Resim 9), altının, deri kapakların üzerine fırça ile sürülerek uygulandığı şemselere *Yazma Şemse*, şemsenin zemin kısmının, cilt kapağı üzerinde kullanılan deriden farklı renkte

<sup>63</sup> Yılmaz Özcan, Türk Kitap sanatında Şemse Motifi, Kültür Bak.Yay., Ankara 1990, s.5

<sup>64</sup> Mine Esiner Özen, Türk Cilt Sanatı, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1998, s.13

yapıldığı şemselere *Mülevven Şemse* (Bkz. Resim 10), oyulmadan, kalıpla kabartma olarak basılan ve boyanmayarak, sade bırakılan şemselere *Soğuk Şemse* denilmektedir.<sup>65</sup>



**Resim 6. Müşebbek Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek**

**Kaynak: (Kemal Çığ, “Türk Kitap Kapları”,Y.K.Y., İstanbul 1971, s.49)**

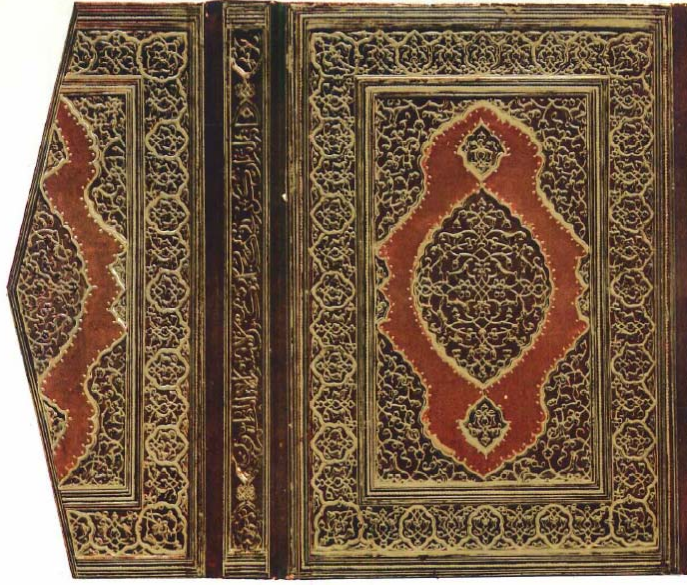
b) Zerbahar Cilt: Kafes adıyla da anılan, üzerine ezme altının fırçayla uygulanması suretiyle, genelde geometrik çizgilerin çizildiği ve kesişen hatlar arasında altın noktaların bulunduğu cilt çeşididir. (Bkz. Resim 11)

c) İşlemeli Cilt: Derinin gümüş veya ipek iplikle işlenerek, bezendiği cilt çeşididir. Eğer gümüş işlemeli ise, *Simdûzî Cilt* (Bkz. Resim 12), altın işlemeli ise *Zerdûzî Cilt* olarak adlandırılır.

d) Şükûfe Ciltler: Doğal ya da üslûplaştırılmış çiçek minyatürlerinin, buketlerin, vazolu ya da vazosuz çiçeklerin resmedildiği ciltlerdir.

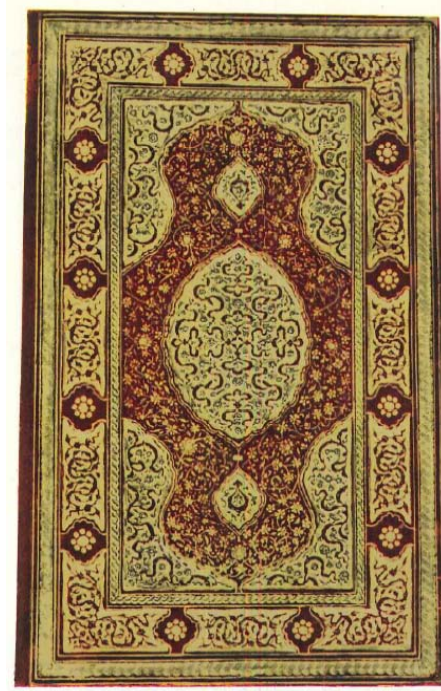
---

<sup>65</sup> Yılmaz Özcan, a.g.e., s.3



**Resim 7. Üstten Ayırma Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek**

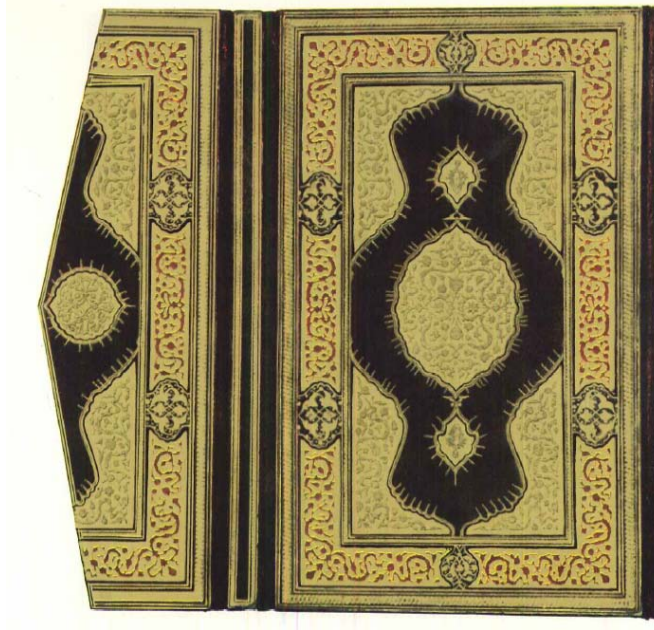
**Kaynak: (Kemal Çığ, a.g.e., s.30)**



**Resim 8. Altan Ayırma Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek**

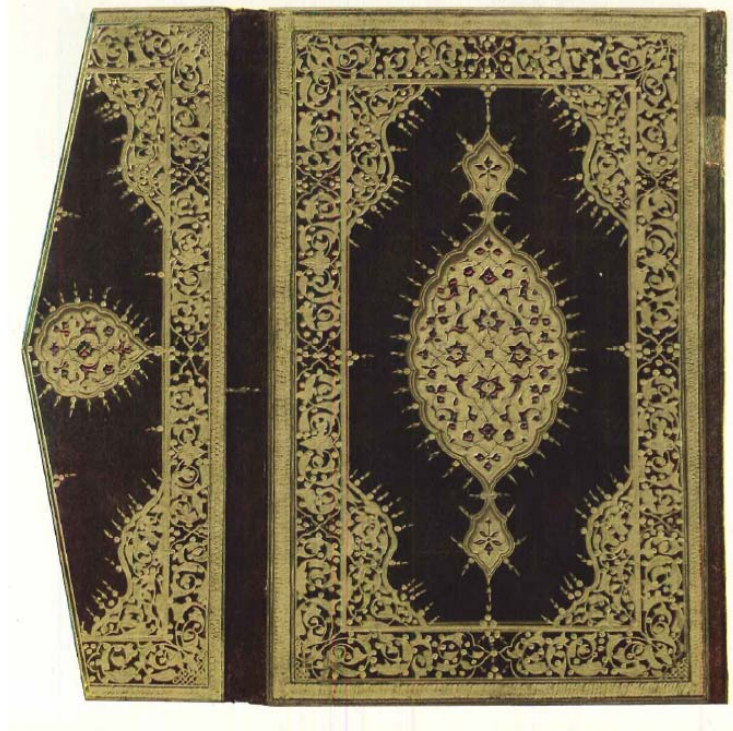
**Kaynak: (Kemal Çığ, a.g.e., s.50)**





**Resim 9. Mülemma Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek**

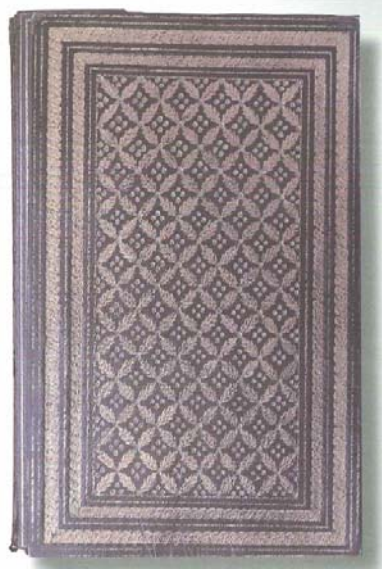
**Kaynak: (Kemal Çığ, a.g.e., s.52)**



**Resim 10. Mülevven Şemseli Cilt Çeşidi'ne Örnek**

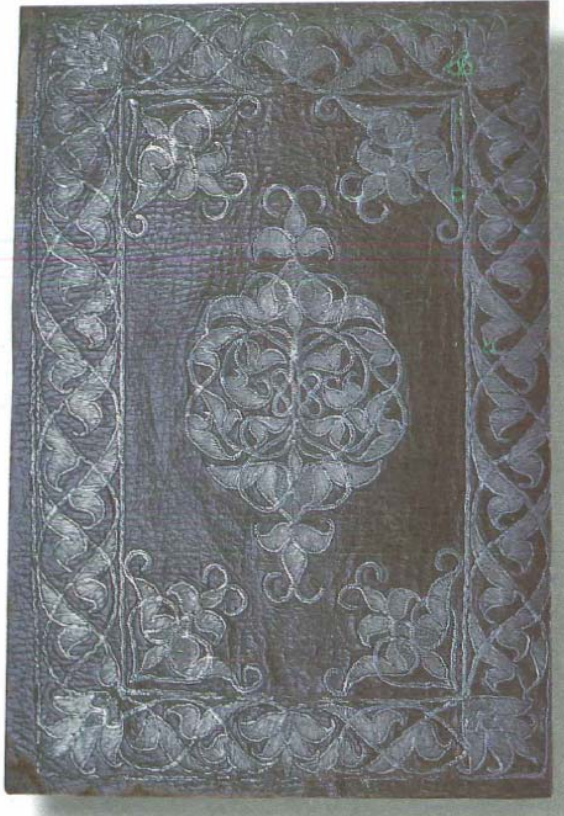
**Kaynak: (Kemal Çığ, a.g.e., s.55)**





**Resim 11. Zerbahar Cilt eşidi'ne Örnek**

**Kaynak: (Mine Esiner Özen, “Türk Cilt Sanatı”, s.77)**

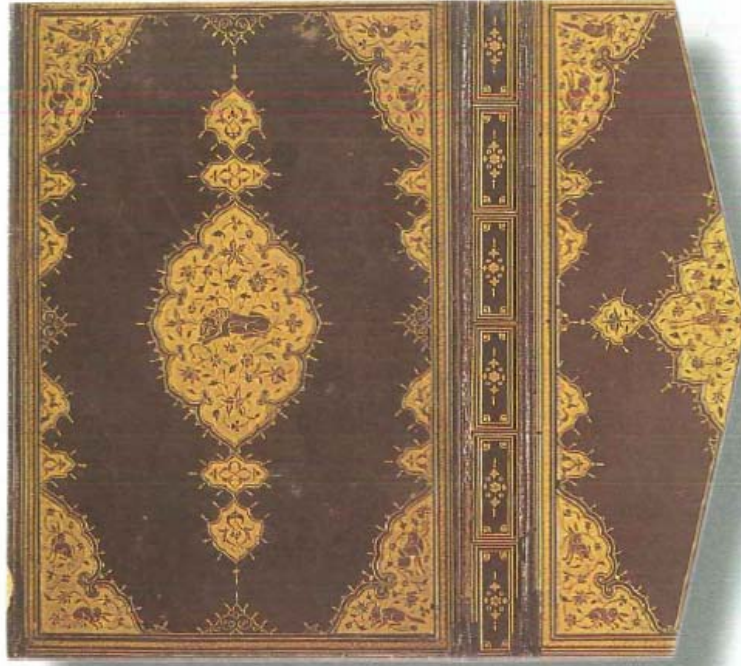


**Resim 12. İşlemeli Cilt eşidi'ne Örnek ( Simdûzî Cilt)**

**Kaynak: (Mine Esiner Özen, a.g.e., s.70)**

e) Yekşah Cilt: Motiflerin, cilt üzerine yekşah adı verilen, ucu sivri metal bir alet yardımıyla bastırılarak uygulandığı ciltlerdir.

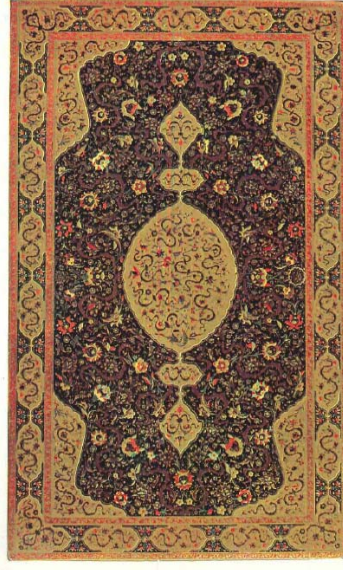
f) Acemkârî Ciltler: Süslemelerinde bitkisel ya da geometrik desenlerin yerine hayvan resimlerinin kullanıldığı ciltlerdir. Daha ziyade İran'da yapılmıştır. (Bkz. Resim 13)



**Resim 13. Acemkârî Cilt Çeşidi'ne Örnek**

**Kaynak: (Mine Esiner Özen, a.g.e., s.66)**

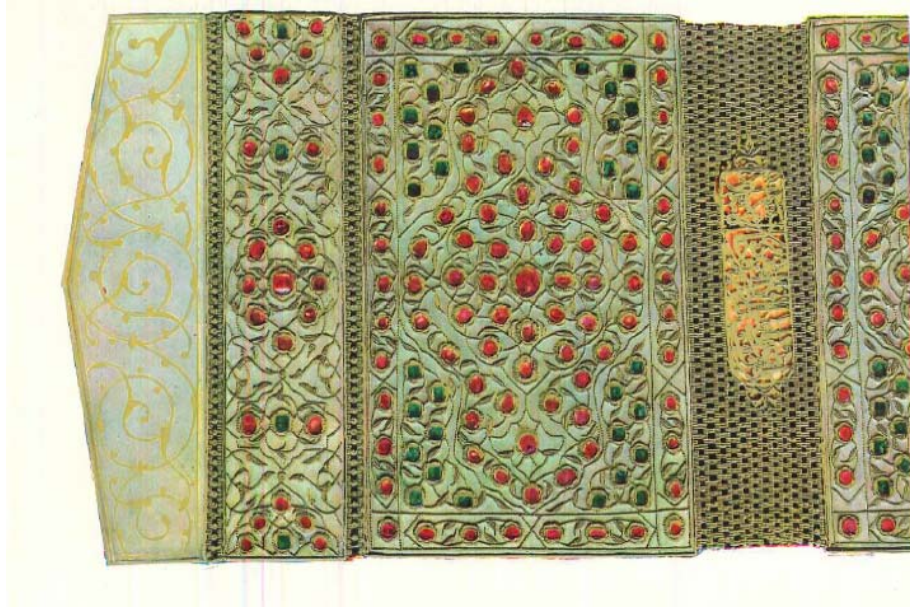
**3) Lake Ciltler:** Murakka mukavvanın üzerine bir kat lak sürüldükten sonra, arzu edilen bezemenin yapılmasının ardından, yine bir kat lak çekilmesi suretiyle elde edilen ciltlere, lake cilt denmektedir (Bkz. Resim 14) . Rukanî adıyla da anılan bu ciltler, özellikle Osmanlı döneminde Bursa, Diyarbakır, İstanbul ve Edirne şehirlerinde yapılmış, hatta Edirne'de yapıldığı için, Edirnekârî ismiyle de ünlenmiştir. Ali Üsküdarî, Çâkerî, Ahmet Hazine ve Abdullah Buharî , eşsiz güzellikte lake cilt örnekleri yapmışlardır.



**Resim 14. Lake Cilt Çeşidi'ne Örnek**

**Kaynak: (Kemal Çığ, a.g.e., s.61)**

**4) Murassa Ciltler:** Üzeri sedef, yakut, elmas, inci, zümrüt, mine, mercan gibi kıymetli taşlarla bezeli ciltlerdir. (Bkz. Resim 15)

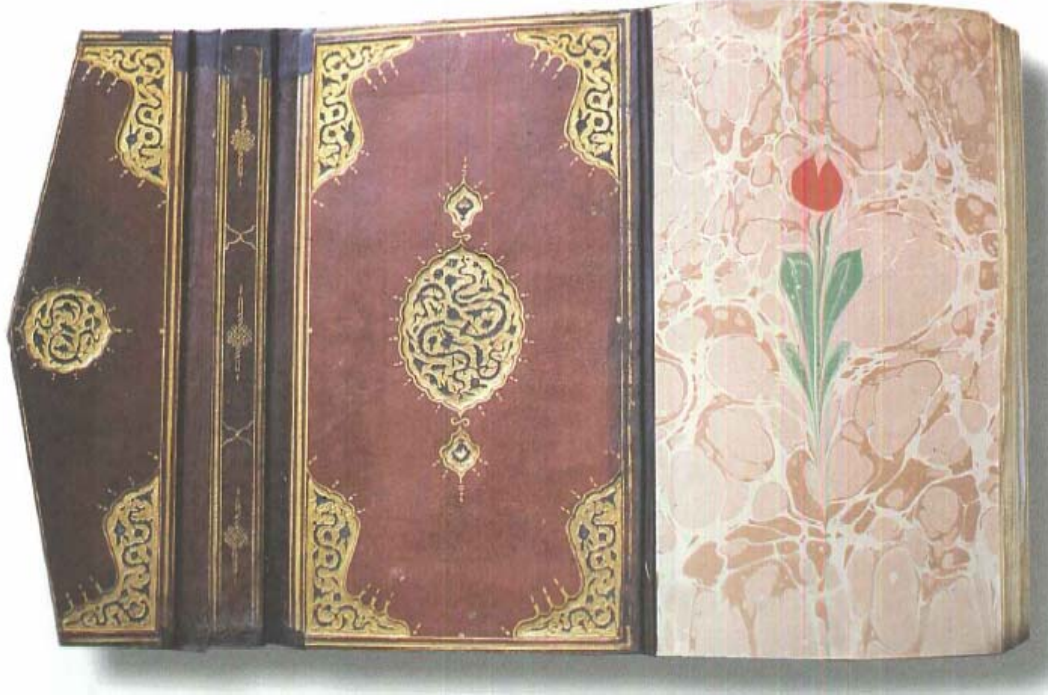


**Resim 15. Murassa Cilt Çeşidi'ne Örnek**

**Kaynak: (Kemal Çığ, a.g.e., s.59)**



**5) Ebru Ciltler:** Ebru, pek çok cildin iç kapağında, alt ve üst kapaklarda ve mikleb üzerinde kullanılmış, ayrıca bir çok ciltte, cilt yan kâğıdı olarak kitabı süslemiştir (Bkz. Resim 16). Kitap mahfazalarının büyük bir bölümü de ebrudan yapılmıştır. Akkâse, battal, tarama, taraklı, kılçıklı, gelgit ebru en çok tercih edilen ebru çeşitlerindedir.



**Resim 16. Ebru Yan Kâğıtlı Cilt Örneği**

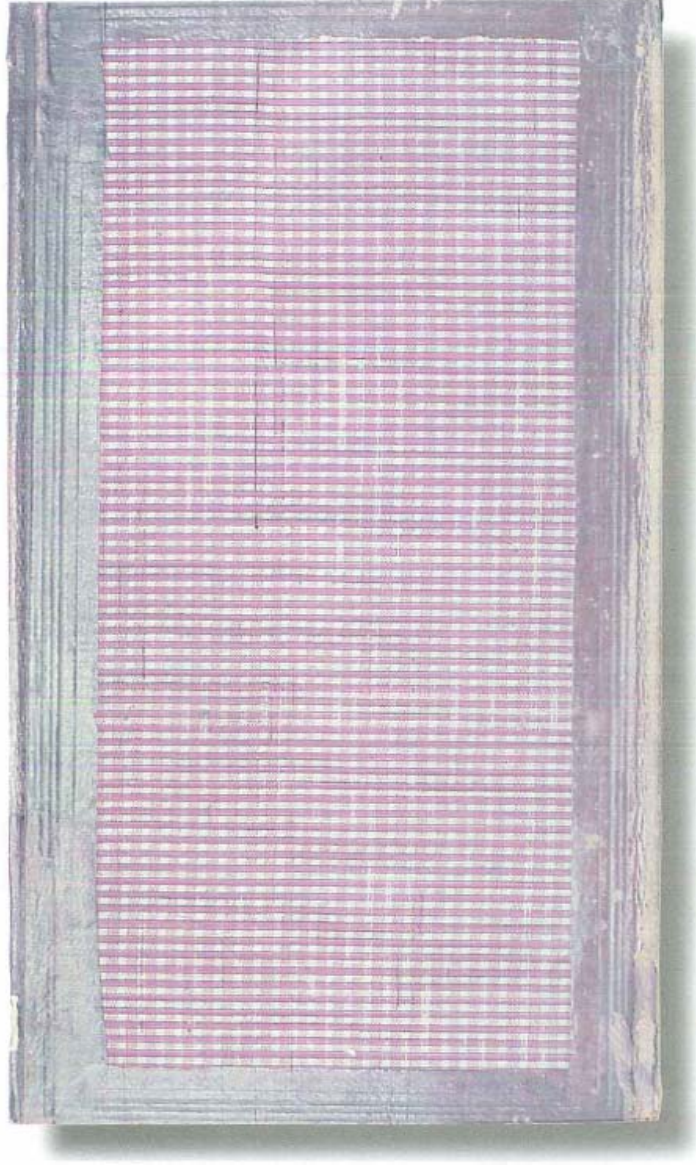
**Kaynak: (Mine Esiner Özen, a.g.e., s.90)**

**6) Kumaş Ciltler:** Hemen her devirde sıkça yapılmış olan kumaş ciltler, doğu ciltlerinde özellikle 13. yüzyılın sonlarından itibaren kitapların hem iç hem de dış yüzeyinde kullanılmıştır (Bkz. Resim 17). İpek, kadife, atlas veya işlemeli kumaş kaplanmış çok sayıda cilt örneği bulunmaktadır.<sup>66</sup>

Cilt kapağı üzerinde ya da şemse ve köşebent motifleri içinde kullanılan belli başlı süsleme unsurları hatayî, bulut, rûmî motifleri ile bitkisel ve geometrik

<sup>66</sup> Mine Esiner Özen, a.g.e., s.13-30

(hendesî) süslemelerdir. Lotus çiçeği, ıtır yaprakları, nilüfer, asma yaprağı, sümbül, nergis, papatya, gül dalı ve yaprakları vb. kullanılan diğer motiflerdendir. Tüm bu



**Resim 17. Kumaş Cilt Çeşidi'ne Örnek (Çaharkuşe Kumaş Cilt)**

**Kaynak: (Mine Esiner Özen, a.g.e., s.88)**

motifler tek başlarına kullanılabildikleri gibi, değişik motiflerin bir arada kullanılması suretiyle, farklı farklı kompozisyonlar da elde edilmiştir.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Yılmaz Özcan, a.g.e., s.7-10

### 1.3. GELENEKLİ KİTAP SANATLARIMIZDA KULLANILAN ALET VE MALZEMELER

#### 1.3.1. Tezhib Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler

##### 1.3.1.1. Kâğıt

Kâğıt kelimesinin nereden geldiği tam olarak bilinmemekte ve bu konuda çeşitli görüşler ileri sürülmekte ise de, bunların en uygunu Berthold Laufer'in ortaya attığı Uygurca'daki "Kagat, Kagas" kelimelerinden türediği yönündedir. Zira bu kelimeler ağaç kabuğu anlamındadır ve kâğıt da ağaçtan yapılmaktadır.<sup>68</sup>

Bulunuşuyla dünya medeniyetini büyük çapta etkileyen kâğıdın ilk defa Çin'de Ts'ay Lun adında, hükümdarın saray muhafız alayı mensuplarından bir sanatkâr tarafından M.S. 105 yılında icat edildiği iddia edilmektedir.<sup>69</sup> Ancak buradan dünyaya yayılışı pek hızlı olmamış, Çin'den Orta Asya ve İran'a kervan ticareti yolunu takiben gelmiştir. Kâğıdın Araplar'a gelmesi, Talas meydan muhârebesinde Çinliler'e karşı kazanılan zafer sonucu olmuştur. Bu muhârebe sırasında esir alınan Çinliler, Semerkant'ta kâğıt üretimine başlamış, 8.yy. sonlarında Bağdat ve Mısır'da kâğıt imalathâneleri artmıştır. 15.yy.dan itibaren de Endülüs'ten Hindistan'a kadar uzanan İslâm dünyasına kâğıt sanâyii yayılarak devrin en iyi cins kâğıtları, İspanya ve Sicilya yoluyla Avrupa'ya ihraç edilmeye başlanmıştır.<sup>70</sup>

Yazma eserlerde kullanılan kâğıtlar, Doğu ve Batı kaynaklı kâğıtlar olmak üzere başlıca iki gruba ayrılır.

**a) Doğu Kaynaklı Kâğıtlar:** Semerkant ve Hindistan'ın Devletâbâd şehrinde imâl edilen, üretildikleri yerlere ve kalitelerine göre adlandırılan kâğıtlardır. En önemli kâğıtların başında "Hind Âbâdi"si gelir ki; ham ipekten yapılma, sarımsak renkli, parlak bir kâğıt cinsidir. Özellikle Kur'ân-ı Kerim ve murakka'larda tercih edilir. Türkmenistan'dan getirilen ve delikli bir yapıya sahip olan "Buhara Kâğıdı", düşük kaliteli bir cins olan "Dimaşki", Haşebî (odun), şeker rengi olan Gûn-i Tebrizî,

<sup>68</sup> Ayşe Üstün, "Kitap", Türk Kütüphaneciliği Dergisi, Cilt:22, Sayı 1, Yıl 1973, s.77

<sup>69</sup> Şinasi Tekin, Eski Türklerde Yazı, Kâğıt, Kitap ve Damgaları, Eren Yay., İstanbul 1993, s.25

<sup>70</sup> İnci A. Birol, a.g.e., s.36

Muhayyer, siyah ve kaba fakat dayanıklı bir tür olan Semerkandî, Hataî vb. diğer tanınmış kâğıt cinslerindedir.<sup>71</sup>

**b) Batı Kaynaklı Kâğıtlar:** Doğu'dan getirilen iyi kaliteli ancak pahalı olan kâğıtların yerine Batı'dan getirilen ham kâğıtlardır. Bu kâğıtlarda imâl yerini gösteren çeşitli damgalar (filigran) bulunmaktaydı. Güneş, balık, hilâl, şapka, daire, çıpa, yıldız, haç ve melek bunlardan bazılarıdır.

Bunların dışında İtalya'nın Ligorna şehrinde imâl edilen su çizgili (filigranlı) "Alikurna kâğıdı", ince Süfera, mavi çizgili Süfera, Venedik âharlısı gibi kâğıtlar da kullanılmıştır.<sup>72</sup>

Eskiden, gerek ithal gerekse yerli olsun fabrikadan çıkan ham kâğıtlar hemen kullanılamayacağı için, öncelikle istenilen ebatta kesilmesi gerekmektedir. Ardından istenen renkte boyanır, âharlanıp mührelenirdi. Günümüzde ise diğer işlemler yapılmakla birlikte, kâğıt kesimine ihtiyaç yoktur.

**1- Kâğıdın Kesilmesi:** Eski kâğıtlar bugünkü gibi kesilmiş şekilde bulunmadığı için her yazı takımında bir de kâğıt makası bulundurulurdu. Kâğıt makasları, kâğıdın bir anda düz kesilebilmesi için boyca uzundur, ayrıca ağız kısımlarının keskin tarafları tabaka halindeki kâğıtları kavrayabilmek için oluklu yapılmıştır.<sup>73</sup>

**2- Kâğıdın Boyanması:** Beyaz renkli ham kâğıt hem gözü yorduğu hem de çabuk kirlendiği için önce çeşitli bitkilerle boyanır. Günümüzde en çok çay, neskafé, ceviz kabuğu, kına vb. renklendiriciler kullanılıyorsa da eskiye ait pek çok reçete vardır: susam çiçeği (şapla çimen yeşili, şapsız soluk mavi), ayva yaprağı ve çekirdeği, badem yaprağı (altın sarı), gelincik çiçeği (şapla gök rengi, şapsız mor), ceviz kabuğu (kahverengi), çay (krem rengi), saruca ağacı tozu (turuncu) vb.

Boyama işlemi iki yöntemle yapılır: Birincisi "daldırma" usûlüdür. Bunda su ve bitkinin kaynatılmasıyla hazırlanan boyalı su bir leğen ya da tekneye boşaltılır daha sonra kâğıtlar bu suya daldırılıp çıkartılarak gölgede kurutulur. "Sürme"

<sup>71</sup> Muhiddin Serin, a.g.e., s.98

<sup>72</sup> A. Süheyl Ünver, XV.yy'da Türkiye'de Kullanılan Kâğıtlar ve Su Damgaları", Belleten, C.XXVI, Ankara 1962, s.739-760

<sup>73</sup> İsmet Binark, a.g.e., s.53

yönteminde ise, hazırlanan eriyik, bir fırça, sünger veyahut pamuk yardımıyla kâğıdın üstüne sürülür.<sup>74</sup>

Röprodüksiyon çalışmalarını yaptığımız müzehheb eserlerin kâğıtları, çay bitkisiyle, el yazması eserlerde en çok tercih edilen krem rengine boyanmış olup, sürme yöntemi uygulanmıştır.

**3- Kâğıdın Âharlanması:** Âhar, yazı yazarken ya da tezhib yaparken meydana gelen hataların düzeltilmesi, kâğıttaki gözeneklerin dolarak, yüzeydeki pürüzlerin gitmesi ve kâğıdın dayanıklılık kazanması için yapılan bir tür cilâlama işlemidir. Âhar sayesinde boya ve mürekkep, kâğıdın dokusuna işlemez ve yalanarak, kazınarak ya da bir sünger yardımıyla kâğıttan çıkarılabilir. Bu olanak özellikle kâğıdın ucuz olamadığı dönemlerde kâğıt ziyanını engelleyerek, bir kâğıdın pek çok sefer kullanımını sağlamıştır.

Üstü bir kez âharlanmış kâğıtlara tek âharlı, iki ya da daha fazla âhar sürülmüş kâğıda ise çift âharlı ya da çiftâlî denilir. Çok çeşitli malzemelerle yapılan âhar, kitap haline getirilecek olan kâğıtların her iki yüzüne ince bir şekilde, levha olarak kullanılacakların ise bir yüzüne kalın şekilde tatbik edilir. Ancak haddinden fazla kalın sürülmesi ileride çatlamalara sebep olabilir.

Osmanlı resmi kayıtlarında ise, yazılanların kazınıp yalanarak tahrife uğramaması için âharlı kâğıtlara yer verilmemiş, sadece mührelenmiş kâğıt kullanılmasına dikkat edilmiştir.

### **Âhar Çeşitleri:**

**Yumurta âharı:** Taze yumurta akının, yumurta büyüklüğündeki bir şap parçasının yardımı ile sıvı hale getirilmesiyle elde edilir. Bu sıvı, kâğıda temiz bir fırça ya da sünger yardımıyla sürülür.

**Nişasta âharı:** Nişasta ( özellikle buğday), su, şap ve bir miktar jelâtinin pişirildikten sonra, soğutularak sürülmesiyle uygulanır. Piştikten sonra muhallebinin üzerinin kabuk bağlamamasına dikkat edilmelidir.

---

<sup>74</sup> Şinasi Acar, “Eski Kâğıtlar, Mühre ve Makaslar” , Antik & Dekor Dergisi, S: 43/1997, s.105



**Un âharı:** Nişasta yerine un kullanılarak hazırlanır, ancak buna jelâtin konulmaz.

**Gomalak âharı:** Marangozların cilâ işleminde kullandıkları gomalak, ispiroto ile eritilerek kâğıda uygulanır.<sup>75</sup>

**4- Kâğıdın Mührelenmesi:** Âharlanmış kâğıtlar bir hafta içinde mührelenmezse, daha geç yapılacak mühreleme işlemi sırasında çatlama başlar ve kâğıdın terbiyesi için verilen emekler de boşa gitmiş olur. Mühreleme, mühre tahtası üzerinde çakmak taşı mühresi ile yapılır.\*

### 1.3.1.2. Murakka'

Arapça'da "yamalı" mânasına gelen murakka'; hem birkaç kâğıdın suları ters yöne gelecek şekilde üst üste yapıştırılması suretiyle elde edilen mukavva hem de hat sanatında yazılan kıt'aların bir araya getirilip birbirlerine yapıştırılması suretiyle meydana getirilen hüsn-i hat albümleri için kullanılan bir tabirdir.<sup>76</sup>

Murakka' şöyle yapılır: "Hazır kartonların bulunmadığı eski dönemlerde ebat itibariyle farklı boydaki sağlam kâğıtlar nemlendirilip düzgün bir murakka' tahtası üstünde birbirine yama gibi yapıştırılır, kâğıtlar geniş kenar paylarıyla dört tarafından bu tahtaya da yapışmış olurdu. Kuruyunca "mukavva" (takviye edilmiş) adıyla anılan bu gerilmiş kâğıtlar üstüne kıt'alar yapıştırılıp etrafı bezendikten sonra cetvel yardımıyla kesilerek yerinden kurtarıldı."<sup>77</sup>

Çıkarma esnasında "tak" diye bir ses çıkararak fırlayan bir murakka' iyi gerilmiş demektir. Murakka' yapımında kullanılacak kâğıtların çift sayıda olması gerekir, aksi halde kıvrılmalar meydana gelebilir. Murakka' yaparken kâğıtları yapıştırmada kola, nişasta muhallebisi gibi malzemeler kullanılır. Özellikle jelâtin ve şap ile hazırlanan nişastalı muhallebi murakka'yı ileride oluşabilecek kurt yeniklerinden de korumuş olur.

<sup>75</sup> M.Uğur Derman "Âhar "maddesi, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.I, İstanbul 1988, s.485

\* Bu konuya, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde daha ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

<sup>76</sup> Abdulkadir Yılmaz, a.g.e., s.234,235

<sup>77</sup> M. Uğur Derman, "Murakka" maddesi, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Cilt 31, İstanbul 2006, s.204

Teze söz konusu olan eserin röprodüksiyon çalışmalarında, salt âharlanmış kâğıdın hem göze estetik gelmeyeceği hem de daha mukavemetsiz olacağı göz önünde bulundurularak altı kat kâğıttan oluşan murakka'lar kullanılmış olup bunlar nişasta âharı ile âharlanmışlardır.

### 1.3.1.3. Altın

İnsanlığın ilk çağlarından bu yana varlık ve kudretin sembolü olarak kabul edilen altın; tanrısallığın simgesi olarak, tezhib sanatında özellikle lacivert ile birlikte uyum içinde kullanılmaktadır. İçine katılan madenlerin cinsine göre çeşitli isimler alan altın madeninden; gümüş ilavesiyle yeşil altın, bakır ilavesiyle de kırmızı altın elde edilir. Tezhib sanatında en çok sarı, kırmızı ve yeşil altın tercih edilirken, minyatürlerde özellikle göl ve denizlerin boyanmasında beyaz altın tercih edilmektedir. El yazmaları, cam, metal, mermer ve mimari mekanların süslenmesinde kullanılan altın, eskiden elle dövülmek suretiyle incecik zarlar haline getirilmekteydi.

**a) Altının varaklar haline getirilmesi:** Altın şeridin ince tirşe (parşömen) ve sığırın körbağırsağından elde edilen zarlar arasında dövülerek şeffaf yapraklar haline getirilmesine “Altın varak” ismi verilir. Klâsik şekliyle altın varak şöyle hazırlanırdı: İstenilen renk ve ayarda hazırlanan altın külçesi önce haddeden geçirilip 1 mm. kalınlığında ince bir sayfa haline getirilerek, ince şeritler halinde kesilir. Parçalar pudralanarak, tirşelerin altına konur ve istifler halinde demetlenir. Hazırlanan bu istifler “dağar” ( ağız açık büyük toprak kap) üzerinde hafifçe ısıtılmış mermer tabakaya konularak 1 kg.lık bir çekiç ile dövülmeye başlanır. Altının uçacak derecede bir varak haline gelmesi için, dövme işlemine birkaç gün devam etmek gerekir ki, bu, onbinden fazla tokmaklamak demektir. Altın istenilen derecede dövüldükten sonra, tekrar pudralanarak “Deste kâğıdı” adı verilen ince kağıtlar arasına yerleştirilir. 10 varak altına bir “deste”, 20 deste altına ise bir “tefe” denir. Bir “defter”de 25 varak altın vardır.<sup>78</sup>

Ehl-i Hıref örgütünde “Altın döven, altın tozu yapan” sanatkârların bulunduğu grup “cemâat-i zerkûbân-ı hâssa” şeklinde yazılmış ve teşkilâtın ilk

<sup>78</sup> Emine Verim “Altın Varak ve Teknikleri” Antik & Dekor Dergisi, S: 27/1994, s.82,83

yıllarında mevcut olmayan bu grup ancak 16.yy.ın ikinci yarısından sonra oluşturulmuştur. 16.yy.da altın varak imal edilen yerlerin başında İstanbul, Edirne ve Bursa gelirken; bölükte çalışanların en düşük yevmiye ile çalıştırılmaları her ne kadar altın gibi değerli bir maddeyi işleseler de, yaptıkları işin sadece güce dayalı, çok beceri gerektirmeyen bir iş olduğunu düşündürmektedir.<sup>79</sup>

Saflık ve ayar bakımından çok üstün olan altın varaklar, 19. yy. sonuna kadar İstanbul'da Varakçılar Hanı ve Çarşı'sında imâl edilmiş ancak Avrupa'dan gelen ucuz, fabrika işi altın varaklarla rekabet edemeyince el yapımı altın varak işçiliği ve atölyeleri zamanla sırları ile birlikte kaybolmuştur. Son altın varakçı, Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık da yapan Hüseyin Yıldız'dır (ö. 1949).<sup>80</sup>

**b) Altının uygulanması:** Tezhib sanatında altın iki şekilde uygulanmaktadır. Birincisi, yapıştırma usûlüdür ki bunda,varak halindeki altın özel bir yapıştırma maddesi ile ( yumurta akı, jelâtinli su ya da hazır miksiyon) uygulanacak yüzeye tatbik edilerek yapıştırılır. Daha sonra temiz bir kâğıt ile altının üzeri sıvazlanarak iyice yapışması sağlanır. Bu altın zaten parlak olduğu için, sonradan mührelemeye gerek duyulmaz.

İkinci yöntem ise, mürekkep kıvamına getirilen altının, yüzeye fırça ile sürülerek uygulanmasıdır. Bunun için altının ezilmesi gerekir. Varaklar halindeki altının ezilerek, kalemlle yazılabilir, fırça ile sürülebilir şekilde sıvı hale getirilmesi işlemine “altın ezme” denir. Bu işlem için temiz, sağlam ve fazla derin olmayan çini ya da porselen bir kap alınarak yıkanmış, temiz ellerle iyi cins arap zıncı ya da süzme baldan birkaç damla alınarak kabın ortasına konur. Önce sağ elin orta parmağı zıncıya hafifçe değdirilip altın varak alınır ve parlaklığı tamamen kayboluncaya dek, etrafa yaymadan tek parmakla ezilir. Bu şekilde diğer varaklar da teker teker alınıp ezilmeye devam edilir. Bu işleme en az bir saat devam edilmelidir. Eğer zıncı veya bal parmağın hareketini engelleyecek derecede koyulaşırsa birkaç damla saf su damlatılabilir ancak mümkün olduğunca az su kullanmaya özen gösterilmelidir. Önceleri donuk çamur renginde olan altın mahlûlü ezilme neticesi açılır ve altın rengini alır. Altının iyi ezilip ezilmediğini anlamak için üzerine bir iki damla su

<sup>79</sup> Bahattin Yaman, a.g.e., s.111-114

<sup>80</sup> Emine Verim a.g.m, s.82,83

damlatılır, eğer altın hâreler halinde su damlalarının üzerine çıkıyorsa ezme işlemine son verilir, aksi durumda ezmeye devam edilir. Bundan sonra tabağa yarısına kadar saf su doldurularak, parmaklar bu suda çalkalanır ve zamkın suda eriyerek, altının toz halinde dibe çökmesi beklenir. 8-10 saat beklendikten sonra tabaktaki zamklı su yavaşça başka bir yere alınır. Bu süzölmüş suda bulunan yaldızdan zerefşan kağıt yapmakta faydalanılır. Tabağın içinde bulunan altının üzerine ikinci kez su doldurularak bu defa 10-12 saatlik bir bekleyişe tabi tutulur, altın dibe çökünce üstündeki su yavaşça dökülerek ya da bir şırıngayla çekilerek boşaltılır. Bu şekilde kullanıma hazır hale gelen sarı boya görünümündeki altın üstü kapalı olarak saklanmalı ve tozdan korunmalıdır. Ezilen altın kullanılması gerektiğinde jelâtinli su ile ezilerek fırça yardımıyla uygulanır.<sup>81</sup> Burada jelâtinli su miktarının iyi ayarlanması son derece önemlidir, çünkü eğer az olursa altın mühreye bulaşır, kağıda yapışmayarak dökülür. Çok olursa da mührelendiği zaman parlamaz ve donuklaşır.

Tezin üçüncü bölümünde uygulamalarına yer verdiğimiz Mesnevî-i Şerîf'in tezhibli sayfalarının tümünde sarı, yeşil ve beyaz altın fırça ile sürülme tekniğiyle uygulanmış olup, bu konuya ileride ayrıca değinilecektir.

#### 1.3.1.4. Mühre

Kâğıda âharı iyice tespit etmek ve kâğıdın yüzeyindeki pürüzleri gidermek amacıyla yapılan ütöleme ve parlatma işlemine “mühreleme” adı verilir. “Mühre”, cam boncuk, küçük top, kristal top anlamına gelen Farsça bir sözcük olup, Arapçası “mührek”<sup>82</sup> tır. Tezyîni sanatlarımızda kâğıtların yüzeylerini düzeltmede ve altın yüzeylerin parlatılmasında mühreye başvurulmuştur. Mührelemenin bir başka faydası da tahrir çekme ve boyama esnasında fırçaya engel teşkil edecek pürüzleri gidermektir.

**a) Kâğıt Mühreleri:** Âharlı veya âharsız kâğıt mührelendiği zaman yüzeyi düzlenerek, kayıcı bir hal alır, böylece kalem ya da fırça daha kolay hareket eder. Mühreleme işlemi ile kâğıdın yüzeyinde ileride meydana gelecek çatlamlar da önlenmiş olur. Yapıldığı malzemeye göre “Cam”, “Böcek”, “Billûr” gibi isimler alan

<sup>81</sup> Çiçek Derman, “Altın Ezme” maddesi, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. II., İstanbul 1989, s.537

<sup>82</sup> Şinasi Acar, a.g.m., s.105–107

mührelerden, kâğıdı mührelemek için kullanılanı “Çakmak mührü” olup, yaklaşık 20 cm. uzunluğundaki bir tahtanın ortasına oyularak yerleştirilmiş bir çakmak taşından ibarettir. Çakmak mührü dışında, kaz yumurtası şeklinde ve büyüklüğünde, içi boş veya dolu camdan yapılmış cam “billûr” mührer ve deniz kabuğundan yapılan “Böcek mührer” kâğıt mühreleme işleminde kullanılır.<sup>83</sup> Ancak çakmak mührer kadar kullanışlı olmayan cam mührer küçük işlerde tercih edilirken, böcek mührer de hafif olduğu için pek makbul sayılmaz.

Mührelenecek kâğıt tabakası, ıhlamur veya armut ağacından yapılmış, yekpare, ortası çukurca olan mührü tahtası “pesterek” üzerine konur. Mührerin kolayca hareket edebilmesi için kuru sabun sürülmüş bir çuha parçası kâğıt üzerinde gezdirildikten sonra, çakmak mührü ileri geri muhtelif yönlerde kuvvetle hareket ettirilir. Ancak sözü edilen sabun sürme işlemi, kesin bir kural olmayıp, az da olsa mürekkebi olumsuz yönde etkileyeceği için kimi hattatlar tarafından önerilmez. Mührlemenin ardından, tabakalar üst üste sıralanıp, üzerlerine bir ağırlık konularak bir süre dinlendirilir. Kâğıt, dinlendikçe güzelleşir. 18. yy.dan itibaren çakmaktaşı yerine Yemen taşı kullanılması tercih edilmiştir.<sup>84</sup>

**b) Altın Mührü:** İlk sürüldüğünde “sarı boya” görünümünde olan altını parlatmak amacıyla kullanılan mührerlere “Zer mührü” veya “Mazgala” (miskala) denir. “Damar” (tırnak), “Har”, “Badem” (Yassı), “Sivri”, “Kartal Burunlu” gibi yapım malzemesine ve kullanılacağı alana göre çeşitleri vardır. Sivri ya da Tırnak mührer daha çok ince veya çukur yerlerdeki altının parlatılmasında, uç tarafı biraz yassıca, kenarları keskin olan badem mührü ise daha geniş yüzeylerin parlatılmasında kullanılır ( Bkz. Resim 5). Eskiden kalemtırtaş saplarının sivri ve parlak uçlarının da zer mührü olarak kullanıldığı söylenmektedir.<sup>85</sup>

Akik, Süleymanî taşı, yeşim, necef, balgamtaşı, topaz, kiremit taşı, kedigözü taşı, Yemen taşı gibi sert taşlardan yapılan mührerlerde, sap olarak fildişi veya ahşap tercih edilmiştir. Eskiden bunları yapan kişilere “endamcı” adı verilmekteydi,

---

<sup>83</sup> Muhiddin Serin, a.g.e., s.102

<sup>84</sup> Şinasi Acar, a.g.m., s,106

<sup>85</sup> Hasan Özönder, Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları, Deyimleri, Terimleri Sözlüğü, Konya 2003, s.7, 139

günümüzde ise ucu genellikle akik taşından olmak üzere, çeşitli gümüş atölyelerinde mühreler yapılmaktadır.

Zer mührü başa ya da yağlı cilde sürülerek kayganlaştırıldıktan sonra altın yüzeyde ileri geri hareket ettirilerek yüzeyin parlaklaşması sağlanır. Eğer altın mat olarak patlatılmak istenirse, üstüne pelür ya da saman kâğıdı konularak onun üzerinden mührelenir. Özellikle zerendûd (sürme altın) yazılar, bu şekilde mat olarak parlatılır.<sup>86</sup> Çoğunlukla zeminde kullanılan altın mat, motif ve dallar parlak olarak mührelenirse de hem zemini hem de motifleri parlak olarak mührelenmiş çalışmalar da vardır. Özellikle hâlkâr kompozisyonları ile koyu zeminli çalışmalarda mat parlatma tercih edilmektedir. Tez konusuyla ilgili olarak incelemeye tâbi tutulan eserdeki altın zeminlerin bir kısmı mat olarak bırakılmış, bir kısmı ise parlak şekilde mührelenmiştir.



**Resim 18. Çeşitli Mühreler**

**Kaynak: (Şinasi Acar, “Eski Kâğıtlar, Mührü ve Makaslar” , Antik&**

**Dekor Dergisi, S: 43/1997 s.102-103**

<sup>86</sup> Şinasi Acar, a.g.m., s.107

### 1.3.1.5. Fırça

Bir müzehhib için en önemli malzemelerden biri de fırçadır. Tezhib yaparken en çok dikkat edilmesi gereken noktalardan biri, motiflerin dış kenarına çizilen ve “tahrir” adı verilen çizgilere gerektiği şekilde nüans verebilmektir. Bu nedenle “kalem fırça” ya da “kıl kalem” olarak tabir edilen tek tüylü, ince fırça müzehhibin en önemli malzemesidir.

Eskiden çulluk kuşunun ensesinde ya da kanat ucunda bulunan gümüşü renkteki yay biçimli tüylerin bir araya getirilmesiyle de farklı kalınlıklarda fırçalar hazırlanırdı .<sup>87</sup> Günümüzde ise 1, 0, 00, 000 numaralı, iyi kaliteli, kısa uçlu ve ince samur fırçalar kullanılmaktadır.

Fırçalar kullanıldıkları yere göre farklı isimler alırlar. Tahrir fırçaları; yalnız tahrir çekmek için kullanılan çok ince ve muntazam ucu olan fırçalardır. Zemin doldurmada ve hâlkâr zeminleri boyamada ise, daha fazla boya alan ve kalınlıkları değişebilen zemin fırçaları kullanılır. Altın sürmede kullanılan “altın fırçaları”nda ise özellikle samur olanlar tercih edilmektedir.

Bir müzehhibin, farklı işlemler için farklı fırçalar bulundurması, hatta farklı renkteki altınlar için bile ayrı ayrı fırçalar kullanmaya dikkat etmesi gerekir. Ayrıca boya ve suyun içinde uzun müddet kalması fırçanın kalitesini ve ömrünü azaltacağından, fırçaların kullanımına ve temizliğine itina gösterilmelidir.

### 1.3.1.6. Boya

Eskiden tezhib yaparken kullanılan boyalar, renkli topraktan, madeni oksitlerden ve bazı renkli taşların tozlarından yapılırdı. Bu tabii boyalar deste-senk (el taşı) ile iki mermer arasında ezilerek incecik toz haline getirildikten sonra, tutkallı su ile karıştırılarak kullanıma hazır hale getirilirdi.<sup>88</sup> Eğer, suda eriyen tutkala birkaç damla saf pekmez ya da üzüm suyu karıştırılırsa, bu şekilde yapılan boyalarda bir parlaklık meydana gelirdi. Tutkal yerine zaman zaman arap zamkı kullanılmışsa da,

---

<sup>87</sup> F. Çiçek Derman, “Türk Tezhib Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, Türkler Ans., Cilt XII, Ankara 2002, s.289

<sup>88</sup> F. Çiçek Derman, a.g.m., s.291

bu usulde hazırlanmış boyalar parlak olmadığı gibi, zamanla da kararmışlardır.<sup>89</sup> Burada, kullanılan tutkallı suyun miktarı da çok önemlidir; çünkü fazlası boyanın çatlamasına, azı da boyada sonradan dökülmelere neden olmaktadır.

Klâsik tezhibin en önemli özelliklerinden biri mavi-sarı kontrastlığı olduğu için altından sonra en çok lacivert rengine önem verilir. Bu ikiliyi turuncu (sülyen), firuze ve limonküfü yeşili destekler. Zemin boyamada laciverdin yanı sıra turkuaz mavisi, kahverengi ve siyah kullanılmakta olup; motiflerde, bu koyu renkleri dengelemek amacıyla pembe, açık mavi, sarı, lilâ gibi daha pastel renklere ağırlık verilmektedir.<sup>90</sup>

Kıvamı boyadan ince olduğu tahrir çekme işleminde kullanılan ve balmumu isinden yapılan “is mürekkebi”, üstübeç beyazı, lapislazuli ve Lahor çividi laciverdi, gülbahar (tuğla kırmızısı), kırmız böceğinin kabuklarından elde edilen ve adını da buradan alan parlak kırmızı, sarı zırnık , sürh adı verilen ve çok kullanılan mat kırmızı<sup>91</sup> ile bakır küfünden elde edilen parlak yeşil renkteki jengâr<sup>92</sup> bilinen en eski malzemelerdir.

“Tezhibde bazı boya ve yıldızları kabarıkça göstermek istenirse, bu kısımlara yıldız ve renk sürülmeden önce aralarını, yumurta sarısıyla karıştırılmış kalınca beyaz boya ile kapattıktan sonra kuruması beklenir ve bilâhare bunun üzerine yıldız ve boya ile işlenir.”<sup>93</sup>

Bugün tezhib yaparken genellikle ithal guaj boya ve sulu boyalardan yararlanılır. Akrilik boyalardan faydalanan müzehhibler de bulunmaktadır. Ancak, asırlara meydan okuyarak canlılığından ve parlaklığından ödün vermeyen kökboyaaların yerine bugün kullanılmakta olan kimyasal boyaların ne kadar süreyle ilk günkü rengini muhafaza edeceği şüphelidir.

Bu malzemelerin dışında pergel ve cetvel takımları, yarı şeffaf ince taslak kâğıtları, kimi yüzeylerdeki mat altını çukurlaştırarak, parlamasını sağlamak

---

<sup>89</sup> İsmet Binark, a.g.e., s.36

<sup>90</sup> İlhan Özkeçeci – Şule Bilge Özkeçeci, Türk Sanatında Tezhip, İstanbul 2007, s.182

<sup>91</sup> F. Çiçek Derman, a.g.m., s.291

<sup>92</sup> Hasan Özönder, a.g.e, s.92

<sup>93</sup> İsmet Binark, a.g.e., s.28



amacıyla kullanılan, burnu küt, bir nevi tığa benzeyen “iğne perdâhtı”, cetvellerin çiziminde kullanılan ucu çok ince rapido kalem ve yine içine boya konarak çeşitli kalınlıklardaki cetvellerin çiziminde kullanılan “tirling” bir müzehhib için gerekli olan diğer aletlerdendir.

### 1.3.2. Hat Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler

#### 1.3.2.1. Kalem

Tırmızı'den nakledilen bir Hadîs-i Şerif'e göre Cenâb-ı Hak'ın ilk yarattığı madde kalemdir. “Hz. Muhammed'in nûrunun bir kısmından evvela levh-i mahfuz, ikinci kısmından da kalem yaratıldı. Müteâkıben kaleme (yaz) emri verildi.....” Allah ve Peygamberi tarafından yüceltilen kalem, hikmetinin büyüklüğü sebebiyle bir sûrenin de adı olmuş, ilim ve sanata vasıta olması bakımından övülmüştür.

“Kem âlet ile tahsîl-i kemâlat” olamayacağını bilen eskiler, güzel yazı için iyi bir kalem kullanılması gerektiğinin farkına varmış ve bu konuda son derece titiz davranmışlardır. Hüsn-i Hat sanatında ekseriya kamış kalem kullanılmışsa da, cava kalemi, menevişli kalem, kargı kalem ve tahta kalem hattatların yazı yazarken kullandıkları diğer kalem çeşitlerindedir ( Bkz. Resim 19).

**1) Kamış Kalem:** Hem musiki aleti (ney) hem de kalem olarak kullanılan kamış, bu özelliğinden dolayı İslâm aleminin mistik havasını yansıtan sembollerden biri olmuştur. Sıcak ülkelerin nehir ve göl kenarlarındaki sazlıklardan alınan kamış, ilk koparıldığı vakit kalem olma vasfından uzaktır. Ekseriya İran, Irak, Hindistan gibi yerlerde yetişen kamış koparıldığında sarımsı beyaz renkli olup, kuruması için gübreye yatırılır. Burada zamanla suyunu kaybederek sertlik kazanır ve rengi de cinsine göre kırmızımsı, açık ya da koyu kahverengi hatta siyaha döner.<sup>94</sup>

İyi bir kamış kalemde, orta yumuşaklık, incelik ve düzgünlük, boğum aralarının en az bir karış boyunda olması gibi özellikler aranan vasıflardandır. Bir

<sup>94</sup> M.Uğur Derman, ”Kamış Kalem”, Aletler ve Adetler, Akbank Kültür Yay., İstanbul 1987, s.40- 42

kalemin çürük veya çatlak olup olmadığı, sert bir yüzeye beş-on santim yükseklikten bırakıldığı zaman sıçramasından ve çıkardığı ses tınısından anlaşılır.<sup>95</sup>

**2) Cava Kalem:** Kamış kalemlerin uçları çabuk bozulduğu ve yeniden açılırken de ne kadar dikkat edilirse edilsin bir önceki şeklini tam alamayacağı için özellikle çok yapraklı eserlerin ve Mushafların yazımında kolay kolay bozulmayan cava kalemleri tercih edilir. Çok sert olan bu kamış Cava Adaları'nda yetişir ancak ince olduğu için, bir kamış kalemin içine yerleştirilerek ya da tutulacak kısmına bir bez parçası sarılarak kullanılır.<sup>96</sup>

**3) Menevişli Kalem:** Hindistan'da yetişen içi dar, uzun boğumlu ve menevişli oldukça sert bir kalem türüdür. Sertliğinden dolayı hattatlar tarafından pek rağbet görmemiştir.<sup>97</sup>

**4) Kargı Kalem:** Kamış kalemlerin kalınlıklarının elvermediği celi ve daha kalın yazıları yazmak için kullanılan, kargıdan yapılmış kalem olmakla birlikte, bu kalemlerin kalınlıkları arttığında parmak arasındaki idareleri zorlaştığından bunların yerine ince saplı tahta kalem kullanılması tercih edilir.

**5) Tahta Kalem:** Ihlamur veya gürgen ağacından istenilen kalınlıklarda yontularak hazırlanan tahta kalemlerin birkaç çeşidi vardır. Bir kısmının yalnız ortasında çatlağı bulunurken, bir kısmında çatlağın her iki tarafında kalınlığa göre iki ya da daha fazla yuvarlak delik bulunur. Eğer kalemin ağzı enli ise, bu deliklerden çatlağa giden ince yollar açılır ve mürekkep, deliklerde toplandıktan sonra bu yollardan çatlağa oradan da ağza akar.<sup>98</sup>

Güzel bir yazı için en önemli şeylerden biri kalemin ağzını açma ve yontma işlemidir. Kalem açma adı verilen kat-ı kalem ustalık isteyen bir iş olup, yeni başlayanlar öncelikle bu işin ilmini almalıdır. Kamış kalem, açmak için sol elin içine yatırılarak, orta boşluğu ve cidarı badem biçiminde görünene dek, yukarıdan aşağıya meyilli olarak yontulur. Sonra ortasından bir miktar yarık (şakk) yapılır. Kalem şakkı

---

<sup>95</sup> Hasan Özönder, a.g.e., s.102

<sup>96</sup> Muhiddin Serin, Hat San'atımız, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1982, s.90

<sup>97</sup> Muhiddin Serin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 1999, s.335

<sup>98</sup> Mahmud Bedrettin Yazır, "Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli", Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 1981, s.139

yapılırken kalemin boyuna paralel çitlatılması ve eğri olmaması gerekir. Kalemıraş yardımıyla şakk edilen kalemin ağzının kesilip düzeltilmesi işleme maktâ üzerinde yapılır ki; bu işleme de kalemi maktâ'a vurmak denir. Eğer sülüs ve nesih kalemi ise eğrice, rik'a ve divânî kalemi ise biraz doğruca katt edilmeli, kalem ağzını çok uzun ya da kısa açılmamalıdır. Şayet kısa açılırsa eli kirletir, uzun olursa da idaresi güçleşir. Kalem ağzının iki kenarından kısa olanı “Ünsî”, nisbeten uzunca olanı da “Vahşî” olarak tabir edilir.<sup>99</sup>

Kur'ân-ı Kerîm, Hadîs-i Şerif ve daha birçok imi eserin zuhuruna vesile olan kaleme Müslümanlar son derece saygı ve hürmet göstermişler, “tırâşât-ı kalem” adı verilen kamış ve kalem yongaları hattatlar arasında aziz tutulduğu için gelişigüzel yerlere atılmayarak, bir yerde biriktirilmişlerdir. Hatta cenaze suyunun bu yongalarla ısıtılmasını vasiyet eden hattatlar vardır.<sup>100</sup>



**Resim 19. İ.Hakkı Altunbezer'e ait çeşitli kalemler (Mehmet Özçay Koleksiyonu) Kaynak: (Süleyman Berk, Hat San'atı, Tarihçe, Malzeme ve Örnekler, İ.B.B. İsmek Yay. S:71)**

<sup>99</sup> Muhiddin Serin, Hat San'atımız, s.92,93

<sup>100</sup> Hasan Özönder, a.g.e., s.202

### 1.3.2.2. Kâğıt

Hat sanatında kullanılan kâğıtlar ham haliyle kullanılmayıp, kâğıtların kalemgir olabilmesi, yani yazının yazılması esnasında kalemin kâğıt üzerinde rahatça hareket edebilmesi için, öncelikle istenilen renge boyanır, ardından âharlanarak, mührelenir.\*

### 1.3.2.3. Kalemtırâş

Zamanımızda kurşun kalem açmak için kullandığımız kalemtırâşla eskiden kamyş kalem açmak için kullanılan kalemtırâş arasında bir şekil benzerliği olmayıp, kâğıt kesmeye ve yanlış yazıları da kazımaya yarayan kalemtırâş her hattatın yazı takımında bulunan, önemli bir alettir.

Boyu 10-20 cm. arasında yapılan kalemtırâşların sapları fildişi, akik, sedef, ödağacı, abanoz, hatta altın gibi kıymetli malzemeden yapılır, tig adı verilen kesici bıçak kısmı ile sap arasına da paravâne denilen çelik, altın veya gümüşten yapılmış bir bilezik konurdu. Her sanatkâr kendi eseri olan kalemtırâşa, paravâneye yakın kısma altın ve gümüşle tezyînat yapar, imzasını işlerdi. Ancak icâzet almadan imzasını atamayan hattat bu hakka ancak peştamal kuşandıktan (diploma töreni) sonra sahip olabilirdi.<sup>101</sup>

Hataları düzeltmeye yarayan “Mihfere” ya da “Mihakk” denilen düzeltme kalemtırâşlarının biri söğüt yaprağı şeklinde, ucu gayet sivri, diğeri küt uçlu olan, büyük pürüz ve hataların tashihinde kullanılan iki çeşidi vardır ( Bkz. Resim 20). Ağzının bozulmaması için açıkta bırakılmayan kalemtırâşlar zaman zaman bilmeli, rutubet ve darbeden korumak için de badem ya da zeytinyağı ile yağlanmalıdır.<sup>102</sup>

Meşrutiyetin ilanına dek İstanbul’da kalemtırâş yapan ustalar varlığını sürdürürken, 19.yy.da Kemâlî, Sıtkı, Bursalı Hüsni ünlü kalemtırâşçılardandı.

---

\* Bu konuyla ilgili geniş bilgi, “Tezhib Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler” bölümünde verilmiştir.

<sup>101</sup> İsmet Binark, ”Eski Türk Kitapçılık Sanatları”, Hayat Tarih Mecmuası, Yıl 1967, S:9,C: 2, s.36-40

<sup>102</sup> Hasan Özönder, a.g.e., s.101,102

Birçok çeşidi olan kalemtırâşların söğüt yaprağı şeklinde olanlarına “tashih kalemtırâşı”, ucu dönük olarak yapılanlara “kâtibî kalemtırâş” denmektedir.<sup>103</sup>



**Resim 20. Kalemtırâş çeşitleri ( Emin Barın Koleksiyonu)**

**Kaynak: (Süleyman Berk, a.g.e. s.77)**

#### **1.3.2.4. Maktâ**

Fildişi, bağa, sedef ya da abanozdan yapılmış, 2-3 cm. eninde ve 10-20 cm. boyunda, üzerinde kalemin şakk ve katt işlemi gerçekleştirilen plakadır. Bu işlem mermer, maden gibi sert zeminli bir yerde yapıldığı taktirde çeliği hassas olan kalemtırâşın kesici ucu zarar göreceği için, maktâlar bilhassa fildişinden yapılmış, üzerinde kamış kalemin çapına uygun küçük bir çıkıntı bırakılmıştır. Kalemin sap

<sup>103</sup> Muhiddin Serin Hat San'atımız, s.94,95

tarafı sağı sola kaçmaması için bu yive tespit edildikten sonra, kalemtraşın keskin ağzı, kalemin boyuna paralel olarak tutulup iç ya da dış tarafından kalem şakkolunur ardından yine yive oturtularak kattı da tamamlanır.

Özellikle Mevlevi dervişlerin elinde bir sanat haline gelen maktâlar çeşitli çiçek motifleri, yazı ve Mevlevi Sikkeleriyle süslenmişlerdir.<sup>104</sup> “Kalem yastığı”, “Hâne-i Kalem” gibi adlarla da anılan maktâların bazılarında yapan veya yaptıran kişinin adı, mensubu bulunduğu tarikatın tacı, sembolü gibi bezemeler, düz veya ajurlu işlenerek, ilme, yazıya ve araç gereçlerine karşı duyulan saygı dile getirilmiş olurdu.<sup>105</sup> (Bkz. Resim 21).



**Resim 21. Maktâ çeşitleri ( Emin Barın Koleksiyonu)**

**Kaynak: (Süleyman Berk, a.g.e. s.78)**

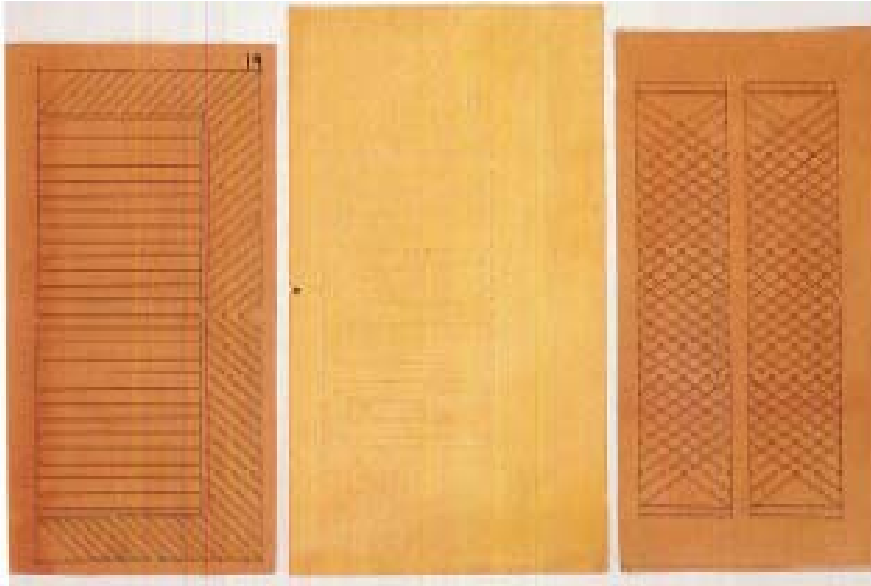
<sup>104</sup> M.Uğur Derman, “Türk Hat Sanatında Kullanılan Aletler- Kalemtraş ve Maktâ”, İlgi Dergisi, S:19, Yıl: 1974, s.40-43

<sup>105</sup> Hasan Özönder, a.g.e., s.123

### 1.3.2.5. Mıstar

Kâğıt üzerine yazılacak olan yazının satır çizgilerini belirlemek için kullanılan alete “mıstar” denir. “Sahife mıstarı”, “Hilye mıstarı”, “meşk mıstarı” gibi çeşitleri olan bu alet üstünde kullanılacağı alanın satır sayısına göre sıra sıra iplikler gerilmiş sayfa büyüklüğünde bir mukavvadır ( Bkz. Resim 22). Kullanılacak kamyş kalemin nokta boyuna göre hesaplanan sayfadaki satır sayısı ve düzeni, seçilen kâğıt boyutlarında kesilmiş bir mukavva üstüne kurşun kalemle çizildikten sonra, satırın başı ve sonu iğne ile delinerek bu delikler arasına ibrişim türü ince bir ip, düğümsüz olarak gerilir. Mıstar kullanılacak kâğıdın üstüne konduktan sonra, temiz bir elle hafifçe bastırılırsa, iplerin izi kâğıda geçer ve metin bu satır çizgilerine yazılır.

Sayfa satırları daima tek sayıda olduğu için, ortadaki satırın sayfanın tam ortasına gelmesi istenir. Bu sebeple mıstarların tam orta satırının cilt sırtı tarafına bir yarık açılmıştır. Böylece mıstar çift sayfalı kâğıt arasına konunca bu yarığa elle bastırmak suretiyle iz her iki yaprağa da çıkartılır ve karşılıklı iki sayfa arasında tam bir uyum ve simetri sağlanmış olur.<sup>106</sup>



**Resim 22. Çeşitli Mıstar Örnekleri**

**Kaynak: (Şinasi Acar, a.g.m., s.10)**

<sup>106</sup> Şinasi Acar, a.g.m., s.104

### 1.3.2.6. Mürekkep

“İlk mürekkebi M.Ö. 2500 yıllarında Çinliler ve Mısırlıların yaptıkları zannedilmektedir. “Russ” adı verilen bu mürekkep; is, su ve bazı organik yapışkan maddeler karıştırılıp elde edilirdi. Koyu siyah renkli ve dayanıklı idi<sup>107</sup>”.

Araplar, mürekkebi kömür tozu ile Arap zamkından ya da kandil isinden hazırlarken, en kaliteli ve çeşitli mürekkepleri Osmanlılar yapmışlardır. Hatta yapım ve dağıtımı için özel vakıflar kurarak, yer ve ödenekler ayırmış, hakkında bilgi veren, yapılış yöntemlerini anlatan eserler yazmışlardır.

**a) İs Mürekkebi:** İstanbul’daki çeşitli kütüphanelerde bulunan Târih-i Kavâid-i Hüsn-i Hat, Tezkiret’ül Hattâtin, Mecmua-i Mürekkeb ve Âhar, Nefeszâde İbrahim’in yazmış olduğu Gülzâr-ı Savâb adlı eserlerde mürekkep imâlini anlatan çok sayıda tarif bulunmaktadır. En çok “Midad” adı da verilen is mürekkebini, zaman zaman da renkli mürekkepleri kullanan hattatlar, yüzlerce yıl, kütüphanelerde çok sayıda nüshası olan Gülzâr-ı Savâb adlı eserden istifade etmişlerdir. Bu yazmada anlatılan is elde etme tekniği kısaca şöyledir: Dûde ismi de verilen is, saf beziryağından elde edilir. Yağ doldurulmuş çanaklara yerleştirilen fitil yakılarak, kabın üzerine konan kapakta isin birikmesi temin edilir. Birikenler tavuk ya da kuş kanadı ile bir kaba alınarak, ekmek hamuru içinde pişirilir. Böylelikle mürekkep yapımında kullanılacak kıvama gelmiş olur. Hattatlar beziryağının yanı sıra neft, balmumu, gazyağı ve çıradan is elde etmek için yararlanmışsalar da neft yağı ve beziryağından elde edilen isi bir arada kullanarak yapılan mürekkeplerin daha güzel olduğu kaydedilmiş, is mürekkebi yapmada ise, en gelişmiş terkinin “İs, zamk eriyiği (arap zamkı) ve saf su”dan ibaret olduğu görülmüştür. Eski devirlerde is imâlini meslek edinmiş kimseler ve ishâneler bulunurdu. Hatta Süleymaniye Câmii’ndeki is odası bu maksatla yapılmış olup, yanan kandillerin islerinin hava akımı aracılığıyla bu odada toplanması sağlanmıştır.<sup>108</sup>

Kamış kalem için mükemmel addedilen is mürekkebinin yerini bugünkü hiçbir boya tutmaz, çünkü zamkın yardımıyla erimeden suda asılı kalan is parçacıkları nedeniyle bu mürekkep bir is süspansiyonudur ve âharlı kâğıda yazıldığı

<sup>107</sup> Ayşe Üstün, “Kitap”, s.77

<sup>108</sup> Bahattin Yaman, ”Türk Kitap Sanatlarında Mürekkep”, Türkler Ans., C. 12, s.283 - 288



vakit kâğıt tarafından emilmeyerek satıhta kalır, silinip yalanarak düzeltilmeye elverişli hale gelir. İşte bu ıslatma ve yalamadan dolayı da bilgili kişiler için, çok okumuş, yazmış anlamına gelen “Mürekkep yalamış” tabiri kullanılmıştır. Yüzyıllarca renginden ve parlaklığından hiçbir şey kaybetmeyen ve solmayan is mürekkebinin Batı mürekkeplerine karşı çok üstünlüğü vardır.<sup>109</sup>

**b) Renkli Mürekkepler:** Tarihimizde hayli değişik renklerde mürekkepler yapılmışsa da bunların arasında en çok kullanılanları kırmızı ( la’lî – sürh ), beyaz (üstübeç), zer (altın) ve sarı (zırnık)dır.

**1- La’lî Mürekkep:** Sürh olarak da adlandırılan kırmızı renkli bu mürekkep, Lotur (şekerci boyası), şap, çöven ve suyun muayyen ölçülerde karıştırılıp, suyu alındıktan sonra içine kırmızböceğinin kabuklarının eklenmesiyle elde edilir ve konu başlıklarının yazımında ve metin aralarında şerhi gerektiren kısımlarda kullanılır.

**2- Beyaz Mürekkep:** Üstübeç, sirke ve zamkın karıştırılmasıyla elde edilen bu mürekkep özellikle Mushafların sûre başlıklarını, altın zemin üstüne yazmakta kullanılır.

**3- Sarı Mürekkep:** Zırnık, safran, sirke ve zamktan elde edilir. Zırnık doğal arsenik sülfür olduğu için, yazılar düzeltilirken yalanmamalıdır.

**4- Âsumânî Mürekkep:** Çivit üstübeç ile mermer üzerinde keskin sirke ilavesiyle iyice ezildikten sonra içine bir miktar arap zamkı ve su eklenmesiyle hazırlanır.

**5- Yeşil Mürekkep:** Göztaşı, zamk, mazı veya göztaşı, safran, sirke ve zamk birleşimleriyle elde edilir.<sup>110</sup>

**6- Zer Mürekkep:** Ezilmiş haldeki altının jelatinli su ile karıştırılmasıyla hazırlanır\*.

**7- Mat Mürekkep:** “Tashih mürekkebi” de denilen, özellikle kalın ve celî yazıların düzeltilmesinde kullanılan bir mürekkep çeşididir. Likalı bir hokkaya konan siyah

<sup>109</sup> M.Uğur Derman, “Türk Hat Sanatında Kullanılan Aletler Mürekkep ve Hokka”, İlgı Dergisi, S:23, Yıl:1976, s.33-35

<sup>110</sup> Bahattin Yaman, a.g.m., s.287

\* Bu işlem, altın ezme ve uygulanmasıyla ilgili bölümde ayrıntılı olarak izah edilmiştir.

mürekkep ve suyun güneş altında 15 gün kurutulmasıyla elde edilir. Bu mürekkeple yapılan düzeltmeler belli olmaz, konturlar da şişip, kabarmaz.<sup>111</sup>

Teze söz konusu olan eserin metninde is mürekkebi, metin aralarında şerhi gerektiren kısımlarda la'fî mürekkep ve müzehheb kısımlarda şemse motifi içinde cüz numaralarının yazıldığı yerler ile birinci cüzdeki dibâce sayfasında besmelenin bulunduğu yerde, üstübeç mürekkebi kullanılmıştır.

### **1.3.2.7. Mürekkeplik (Hokka - Divit)**

Arapça “küçük kutu” manasına gelen hokka, içine mürekkep konulan, devrildiğinde ya da ters çevrildiğinde sıvının dışarı dökülmesini engelleyecek şekilde dizayn edilmiş bir kaptır.

Kullanan kişinin zenginlik derecesine göre cam, porselen , altın veya gümüşten yapılan üzeri kıymetli taşlarla süslü hokkalar, istisnasız her yazı takımında ve bu işle iştigal olanların yazı çekmecelerinde bulunurdu. Bir hokka takımı içinde siyah ve kırmızı mürekkebin konulacağı yerler ile kalemin ve mürekkebin kurumasına yardımcı olan “rik” adlı ince kumun konulacağı yerler bulunurdu (Bkz. Resim 23). Eski hokkalara mürekkep doğrudan konulmaz; hokkanın içine önceden “Lika” adlı ham ipek yerleştirilirdi. Lika, mürekkebi emerek gerektiği kadar mürekkebin kaleme alınmasını sağlar, ayrıca kalemin ağzını, hokkadaki sert yüzeylere çarparak bozulmaktan korurdu.<sup>112</sup> Madeni hokkalar, müstakil olmaktan ziyade, içine kamış kalemlerin konulduğu “kalemdan” ya da “kubur” adı verilen, düz tahta ya da gümüşten yapılmış, üzerleri sedef, bağa, fildişi tezyinatlı, silindir şeklindeki kalemliklerin dip tarafına tutturulurdu.<sup>113</sup>

“Divit” ise kalemleri koyacak bir mahfazanın yanında kapaklı hokkasıyla okur-yazar zümrenin bellerindeki kuşağa çaprazlamasına bağlayarak yanlarında taşıdıkları bir yazı takımındır. Pirinçten, bakırdan yapılmış olan divitlerin ufak yayvan

---

<sup>111</sup> Hasan Özönder, a.g.e., s.193

<sup>112</sup> Muhiddin Serin, Hat San'atımız, s.106

<sup>113</sup> M.Uğur Derman, a.g.m., s.35

sandık ve çekmece şeklinde olanları bulunduğu gibi, yuvarlak bir mahfaza yanına tutturulmuş hokkalı şekilleri de görülmektedir <sup>114</sup>.



**Resim 23. Hokka Takımı ( Emin Barın Koleksiyonu)**

**Kaynak: (Süleyman Berk, a.g.e. s.75)**

### **1.3.2.8. YAZI ALTLIĞI**

Eskiden hattatlar yazı çalışmalarını sandalyede oturup, masa üzerinde yapmazlar; yazılarını sol dizlerini kıvrarak oturdukları bir minderde, sağ dizlerini dikerek onun üstüne koydukları bir altlık üzerinde yazarlardı. Eskilerin “Zîr-i meşk” (meşk altı) adını verdikleri bu alet, 20 - 25 cm. ebadındaki kaba kağıtların üst üste tutturulmasıyla hazırlanır, kâğıdın dizde düzgün olarak durmasını sağlardı. Hattat için son derece mühim olan bu alet, bir araya getirilmiş kaba kağıtların 4 – 5 mm. kalınlık oluşturacakları şekilde her iki yüzüne de ebrulu kağıt ya da meşin kaplanmak suretiyle mücellidler tarafından, tâ'lik için ayrı sülüs-nesih kıt'alar için ayrı olarak hazırlanırdı. Ortası veya tüm yüzeyi tezyin edilmiş çok süslü çeşitleri bulunmaktadır.<sup>115</sup> ( Bkz. Resim 24).

<sup>114</sup> İsmet Binark, a.g.m., s.36

<sup>115</sup> Şinasi Acar, a.g.m., s.105



**Resim 24. Yazı Altlığı Örnekleri**

**Kaynak: (Şinasi Acar, a.g.m., s.105)**

### **1.3.3. Cilt Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler**

#### **1.3.3.1. Deri**

Dilimize Arapçadan gelmiş olan cilt kelimesi “deri” anlamına gelmektedir. Keçi derisinden yapılmış olan cilt “sahtiyan”, koyun derisinden yapılmış olan ise “meşin” olarak tabir edilir. Cilt sanatında sahtiyan daha çok tercih edilirken, meşin ikinci sırayı alır. Deri ciltlerde; kırmızı, vişne, mavi, mor, siyah ve kahverengi en çok tercih edilen renkler olmuşlardır. Özellikle kahverengi, açık bejden koyu kahveye kadar tüm tonları ile kullanılagelmiştir.<sup>116</sup>

Cilt yapımında kullanılacak olan derinin, kullanıma hazır hale gelmesi için öncelikle tıraşlanması gerekir. Bu işlem “bıçkı” adı verilen aletle gerçekleştirilir. Tıraşlanacak deri, önceden ıslatılarak taş mermer altına konur. Derinin 10-15 cm.lik

---

<sup>116</sup> İsmet Binark, a.g.e., s.7

kısmı mermerin üzerine gelecek şekilde dışarıda bırakılarak, bu kısım bıçkı ile baskı uygulamak suretiyle tıraşlanır. Ardından mermerin altından tıraşlanmış deri kadar, tıraşlanmamış deri çıkartılmak suretiyle tıraşlamaya devam edilir. Tüm deri tıraşlandıktan sonra su ile yıkanarak, büyük bir cam üzerine ıstaka yardımı ile gerilir. Bu deri bir gün sonra kullanıma hazırdır.<sup>117</sup> Daha sonra, tıraş edilmiş deri sert bir madde üzerine (mukavva veya tahta) yapıştırılarak, derinin yüzeyi sirkeli bir pamukla silinir. Bu işlemin amacı; derinin yağını alarak, boyaların deri üzerine muntazam bir şekilde uygulanmasını sağlamaktır. Ayrıca bu işlemle dökülmeler de önlenmiş olur. Derinin kalınlığı kitabın büyüklüğüne göre değişiklik göstermektedir. İç kapakta kullanılan deriler, dış kapakta kullanılan derilere göre daha ince olarak hazırlanır.<sup>118</sup>

### 1.3.3.2. Mukavva

Arapça “kuvvetlendirilmiş” manasına gelen mukavva cilt yapımında kullanılan malzemelerden biridir. İlk yapılan ciltlerde tahta kullanılmışsa da, tahta zamanla yerini mukavvaya terk etmiştir. Mukavva, tahtaya nazaran daha kolay işlenebilir olduğu için, cilt sanatında daha çok tercih edilmiştir. Mukavva hazırlamak için; istenilen kalınlığı sağlayacak miktardaki kağıt üst üste, suları birbirinin aksi istikametinde olmak kaydıyla yapıştırılır. Yapıştırma maddesi olarak kullanılan kolanın içerisine, cildi kurt yeniklerinden korumak maksadıyla şap ya da tütün suyu gibi zehirli maddeler konulur. Bu şekilde hazırlana mukavvalar tahta gibi sert olduğu için kolay kolay deforme olmaz.

### 1.3.3.3. Şiraze

Kitabın yapraklarını birbirine bağlayan bağa “şiraze” adı verilmektedir. Sıçan dişi, sağ sol yolu, tek baklava, çift baklava, geçmeli, alafranga gibi çeşitleri vardır.<sup>119</sup> Formaya dikilmeyerek, salt yapıştırılan şirazelere ise “atlama şiraze” denir. Bunlar süs niteliğinde olup, formaya dikilen şiraze kadar sağlam olmadığı için çok rağbet görmez. Şiraze şu şekilde yapılır: Cilt yapılacak olan kitabın sayfaları cüz cüz

<sup>117</sup> Gürcan Mavili, “Süleymaniye Kütüphanesi’ndeki 13. ve 14.yy.lara Ait Cilt Sanatı Örnekleri”, (yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi ), M.S.Ü. Sos. Bil. Ens. İstanbul 2002 , s.17

<sup>118</sup> Kemal Çığ, “Türk Lâke Müzehhipleri ve Eserleri”, İ.Ü. Sanat Tarihi Yıllığı III, 1970, s.244.

<sup>119</sup> Hüsnü Züher, a.g.e., s.92

alınarak, birbiri yanına dikilir. Dikişte kullanılan ipin uçları uzun bırakılır. “Kanad” adı verilen bu iplerin görevi, kitabın cilde bağlanmasını sağlamaktır. Cüzleri birbirine esas olarak ekleyen kısım şirazedir. Kitabın alt ve üstündeki kordon şeklindeki şiraze, el ile örülür.<sup>120</sup>

#### **1.3.3.4. Cendere**

Kitap dikildikten sonra dibinin yapıştirılması için kullanılan iki ucu ağaç vidalı sabitleme aletine “cendere” adı verilir. Demirden yapılmış olanlarına ise “mengene” denilmektedir.<sup>121</sup>

#### **1.3.3.5. Bıçkı**

Deri tıraşlamasında kullanılan, ucu çelikleştirilmiş, beyzi bir alettir. Sapı, avuç içine oturacak şekilde dizayn edilir. Ahşap kısmının şimşir ağacından yapılması makbul sayılır. Bıçkılarını kendi ellerine göre yapan mücellidler, bıçkının ucu körelidiği zaman somaki mermer üzerinde bıçkının ucunu bileyleyler.

#### **1.3.3.6. Istaka**

10-15 cm. büyüklüğünde, 1,5-2 cm. eninde ve 2-3 mm. kalınlığında olan büyükbaş hayvan kemiklerinden yapılan bir alet olup, derinin kapaklara yapıştirılması ve sırtın yapıştirılması işleminden sonra yapılan ıstakalama işleminde kullanılan, mücellidin arzusu doğrultusunda şekillendirilmiş olan kemik parçasıdır.<sup>122</sup>

#### **1.3.3.7. Nevregân**

Mücellidlerin deri, mukavva ve kağıt oyarken kullandıkları ucu hançer gibi eğri olan çok keskin bıçaktır. “Oyma kalemi” olarak da adlandırılır.<sup>123</sup> Günümüzde bu işlem için, kretuvar ve falçatadan yararlanılmaktadır.

#### **1.3.3.8. Kalıplar**

Motif ve şekillerin, deriye geçirilmesi için kalıplardan faydalanılır. Önceleri demir ya da sert tahtadan yapılan kalıplar; her iki materyal de tazyik esnasında

<sup>120</sup> Kemal Çığ, Türk Kitap Kapları, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1971, s. 11

<sup>121</sup> Abdulkadir Yılmaz, a.g.e., s.215

<sup>122</sup> Gürcan Mavili, a.g.e., s.18

<sup>123</sup> Hasan Özönder, a.g.e., s.152

kaplama malzemesini zedelediği için, sonradan yerlerini deri kalıplara bırakmışlardır. Yapımında özellikle deve derisinin tercih edildiği deri kalıpların hazırlanması için; kabartma yapılacak süsün büyüklüğünde deri parçaları kesilerek, çiriş denilen bir yapıştırma malzemesiyle üst üste yapıştırılır. Belli bir kalınlığa ulaşan (yaklaşık üç cm.) bu blok, iyice kuruyunca tahta kadar sert ve dayanıklı hale gelir. Ardından “muşta” adı verilen, havan eli şeklindeki bir alet ile iyice dövülmek suretiyle yeterli inceliğe getirilir.

Bundan sonra, cilt kapağına uygulanacak olan desen, kalıbın bir yüzüne silkelenir ve kabartma olacak kısımların oyularak, çukurlaştırılması için hakkâka gönderilir. Bu şekilde kullanıma hazır hale gelen kalıplar, hocadan öğrenciye kalarak, uzun müddet kullanılır.<sup>124</sup>

Bu malzemelere ek olarak, kitap ciltlerinin alt kısmında bulunan ve “yekşâh” adı verilen noktaları yapmak için kullanılan, saat çarklarına benzeyen madeni bir daireden ibaret olan yekşâh demiri (teker)<sup>125</sup>, altın üzerine tarama ve bezeme yapmak için kullanılan ve “teber” adı verilen ucu sivri demir<sup>126</sup>, giyotin, dikiş tezgâhı ve çeşitli renkteki altın ve boyalar, ipek iplik, mücellidler tarafından kullanılan diğer aletlerdir.

---

<sup>124</sup> Yılmaz Özcan, a.g.e., s.6

<sup>125</sup> Abdulkadir Yılmaz, a.g.e., s.374

<sup>126</sup> Abdulkadir Yılmaz, a.g.e., s.333



**Resim 25. Cilt Yapımında Kullanılan Alet ve Malzemeler**

**Kaynak: (Art+Dekor Dergisi Sayı:42, Yıl: 1996, s. 207)**



## İKİNCİ BÖLÜM

### KÜTAHYA VAHİDPAŞA İL HALK KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN 1153

#### NO'LU MESNEVÎ-İ ŞERÎF'İN ÖZELLİKLERİNİN TANITIMI

##### 2.1. KÜTAHYA VAHİDPAŞA İL HALK KÜTÜPHANESİ

Kuruluşundan bu yana bir çini ve seramik şehri olan Kütahya, Germiyanogulları Beyliği ve Osmanlı İmparatorluğu zamanında önemli kültür merkezlerinden biri olmuştur.

İlim, kültür ve sanat alanında zengin bir mirasa ev sahipliği yapan Kütahya'da başta Evliya Çelebi olmak üzere, Şeyhi, Ahmedî, Ahmet Dai, Ahteri, Şeyh Galib gibi, ilimle mücehhez pek çok kişi yetişmiştir.<sup>127</sup>

Osmanlı İmparatorluğu'nda sancak merkezi olan Kütahya, aynı zamanda devlet işlerine ve idaresine vukufiyet kazanmak amacıyla şehzadelerin gönderildiği önemli şehzade şehirlerinden biridir. Tüm bu nedenlerle ve buraya gidip gelen üst düzey kişilerle ister istemez bir kültür merkezi haline gelen Kütahya ilinin, zengin kültür miraslarından biri de Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'dir. Bugün, Kütahya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne ait binanın üçüncü katında hizmet veren Kütüphanenin müessisi, Kilisli Mehmed Emîn Vahîd Paşa'dır.

1809'da (h. 1224) Reisülküttab'lıktan azledilerek Kütahya'ya sürgüne gönderilen Vahid Paşa, Ulu Cami'in son cemaat kısmında, sağ köşede yer alan bölümü satın alarak başladığı inşa faaliyetini 1812'de tamamlayarak, halkın istifadesine sunmuş, kütüphanesinin başına da idareci olarak Ağarılı Fikri Abdülbâki Efendi ile Akça Köylü Mehmed Efendi'yi bırakmıştır.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup>Osman Can-Halil Güney," Mehmet Dumlu Hoca ile Kütahya Üzerine", Yedi İklim Dergisi, Kasım 1995, Sayı 68, s. 78-79

<sup>128</sup> Mehmet Taşkın, "Vahid Paşa ve Kütüphanesi", Yedi İklim Dergisi, Kasım 1995, Sayı 68, s. 86, ayrıca Kütahya hakkında geniş bilgi için bkz., Cumhuriyetin 50. Yılında Kütahya 1973 İl Yıllığı, Kütahya Valiliği, İzmir 1973

Kütüphanesindeki mührü “Vahîd-i Asrola Seyyid Muhammed” şeklinde basılmış olan Vahid Paşa'nın, Ulu Cami'in giriş kapısı üzerinde ta'lik hatla hakk edilen manzum kitâbesi şöyledir\* :

قلموس علم و عرفان سابق رءيس ديشان	يعنى وحيد دوران علامه زمانه
مصباح دين و دولت مشكاة بزم رفات	ضوء سراج همت بر فاضل يكانه
مختارى عاقلانك برهانى فاضلانك	مرصادى واصلانك هر طورى عاقلانه
قلدى او ذات والا دار الكتاب انشا	قويدى فنون شتى لطف ايندى طالبانه
تحرير اولندى عينى نظم اللاءل تاريخ	جود وحيد افندى ياپدى كتاپخانه

۱۲۲۷

- 1) Kâmûs-ı ilm û ırfan sâbık reîs-i zi-şân  
Yâ'ni vahîd-i devrân allâme-i zemâne
- 2) Misbâh-ı dîn-ü devlet, mişkât-ı bezm-i re'fet  
Zav'ı sirac-ı himmet, bir Fadıl-ı yegâne
- 3) Muhtarı âkilânın, bürhânı fadılânın  
Mirsadı vâsılânın, her tavrı âkilâne
- 4) Kıldı o zât vâlâ, daru'l-kitâbı inşâ  
Koydu fûnûn şetti, lütf itti tâlibâne
- 5) Tahrîr olundu ayni nazmü'l-leâl târih  
Cûd-ı Vahîd efendi yapdı kitaphâne\*

\* Kitâbenin fotoğrafı bulunamamış olup, orijinal metin için bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, (Bizans ve Selçukiyelerle Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında) Kütahya Şehri, Devlet Matbaası, İstanbul 1932, s. 129

\* Kitâbenin okunmasındaki yardımları nedeniyle, Öğr. Gör. Ali Öztürk ve Mümin Şener'e teşekkür ederim.

Sonradan, Germiyan Beyi II. Yakup tarafından yaptırılan ve ‘‘Gök Şadırvan’’ olarak da bilinen İmaret Mescidi binasına taşınan kütüphane, 1931 yılından sonra burada faaliyetine devam etmiş, ancak zaman içinde okuyucu sayısının artması ve tarihi bir yapı olması sebebiyle binanın nem alması sonucu, yazma eserlerin harap olma tehlikesiyle karşı karşıya kalması gibi sebepler sonucunda, 1981 yılında İl Özel İdaresince yaptırılan bir apartmanın dördüncü katına taşınmıştır. Daha sonra Dumlupınar Bulvarı’ndaki Öğretmenevi’nin birinci katında hizmet veren kütüphane, nihayet eskiden Maliye Müdürlüğü’ne ait olan şimdiki yerine nakledilmiştir ve halen burada faaliyetine devam etmektedir.<sup>129</sup> ( Bkz. Resim 26).



**Resim 26. Kütüphane’nin Dışarıdan Görünüşü**

**Kaynak: (Fotoğraf Ümran Uyanık tarafından çekilmiştir.)**

<sup>129</sup> Mehmet Taşkın, a.g.m., s.88

Kütüphanenin kurucusu Vahid Paşa aslen Kilisli olup, küçük yaşta babasını kaybetmiş ve annesinin Saray Baltacısı Osman Hulusi Efendi ile evlenmesi üzerine İstanbul'a yerleşmiştir. İyi bir öğrenimden sonra, devletin üst makamlarında önemli görevlerde bulunan Vahid Paşa, Maliye tahsil kalemligi, zecriye başkâtipliği ve Evkaf Müdürlüğü yapmıştır (1806). Daha sonra Napolyon ile ittifak yapmak üzere Fransa'ya, ardından da İngiliz temsilcileriyle barış antlaşması yapmak için Çanakkale'ye gönderilmiştir. Görüşmelerdeki başarısından dolayı önce defterdarlık makamına, yaklaşık bir ay sonra da rikâp reisülküttablığına (dış işleri bakanı vekilliği) getirilen Vahid Paşa, bu görevde üç ay kaldıktan sonra, azledilerek Kütahya'ya sürgüne gönderilmiştir ( h.1224 / m.1809 )<sup>130</sup>. Azline sebep olarak; İngilizlerle yaptığı antlaşmanın başarısı üzerine kibre kapılması, her ne kadar kötü niyetli olmasa da Padişah'ın bazı hattı hümayunlarını tenkit etmesi ve bazı liyâkatsiz kâtiplerin tayinlerini vermemesi gösterilmektedir.<sup>131</sup>

III. Selim ve IV. Mustafa zamanında yaşayan Vahid Paşa, daha sonra dört kez zorunlu ikâmet ve sürgün cezasına çarptırılmıştır. 1819'da Hanya muhafızı iken vezirliği kaldırılıp, İstanköy adasında ikâmete mecbur edilmiş, ardından Sakız adası muhafızlığından sağlık sebepleri yüzünden istifa etmiştir. 1822 yılında vezirlik makamı kaldırılarak, önce Alâiye, daha sonra da Afyonkarahisar'da ikâmete mecbur tutulan Vahid Efendi'nin, son olarak Halep Valiliği'nden sonra vezirliği tekrar kaldırılarak 1826'da Bursa'ya sürülmüştür.<sup>132</sup>

İlme ve bilgiye son derece önem veren Vahid Paşa, kurduğu kütüphaneyi öylece bırakmamış, mecburi ikâmete tayin edildiği yerlerden kitap göndermek suretiyle kütüphanesini zenginleştirmiştir. Hattat olan babalığı Osman Hulusi Efendi'den ta'lik ve nesih hatla yazmayı öğrenen Vahid Paşa'nın, elçilik göreviyle Fransa'da bulunduğu zamana dair yazdığı "Sefaretnâme"si matbu olup, epey kıymetlidir. Ok talimine dair yazdığı "Minhâcü'r-Rumât", Şeyh Nûreddin Dimyâti'nin "Mirkâtü'l-Münâcaat" adlı Esmâü'l-Hüsnâ kasidesine yazdığı şerh, 1821'deki Sakız adasındaki Rum isyanıyla ilgili olarak yazdığı "Târîh-i Vak'a-i Cezîre-i Sakız", İngilizlerle müsalehasına dair takrir tarzında yazdığı risâle diğer

<sup>130</sup> Mehmet Taşkın, a.g.m., s.86-87

<sup>131</sup> İsmail Hakkı Uzunçarşılı, a.g.e. ,s. 130

<sup>132</sup> Mehmet Taşkın, a.g.m., s.87

eserleri arasındadır. Aynı zamanda 1811 ve 1813 senelerinde Kütahya'daki kütüphanesi için, toplam dokuz yapraklık iki vakfiye tanzim ettiren Vahid Paşa, burada kütüphanesinin nasıl kurulduğunu, gelir kaynaklarını, kuruluşta emeği geçenleri ve vakıfla ilgili şartlarını ayrıntılı olarak anlatmaktadır.<sup>133</sup> Bu Vakfiye, halen “Vakfiyenâme-i Vahîd Efendi” olarak, 1230 kayıt numarası ile Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'ne kayıtlıdır. ( Bkz. Resim 27)



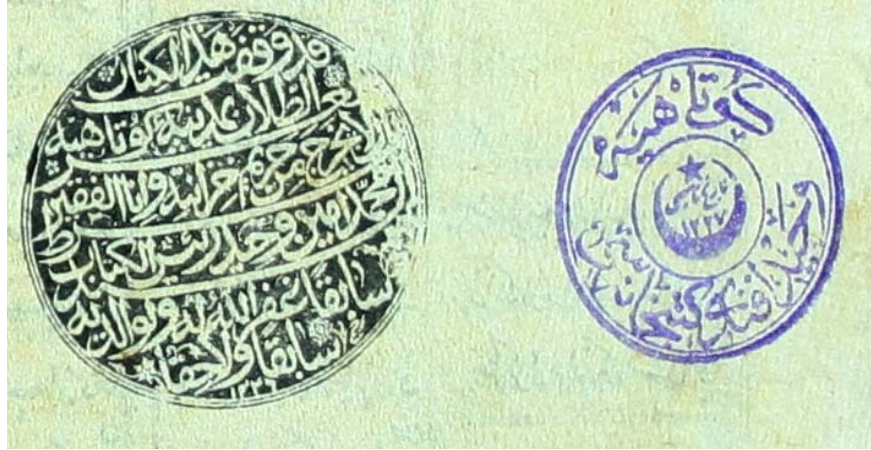
**Resim 27. Vahidpaşa Kütüphanesi Vakfiyenâmesi**

**Kaynak: (Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi No. 1230)**

<sup>133</sup> İsmail Hakkı Uzunçarşılı, a.g.e., s. 129-133

Teze söz konusu olan Mesnevî-i Şerîf in de birçok sayfasında bulunan Vahid Paşa'nın Arapça mühründe “Ve kad vekaftü hâze'l-kitabü li-muizzi't-tullâbi bi-medîneti Kütahya bi-şartı en lâ yührace min harîmi hizânetin ve ene'l-fakîr Mehmed Emin Vahid reîsü'l-küttâb sâbikan ğafere'llahü lehû ve li-valideyhi sâbikân ve lâhikan” yazmaktadır.

Mührün tercümesi ise şöyledir: “Bu kitabı Kütahya Şehri'ndeki ilim taliplerine yardım maksadiyle, dışarı çıkarılmaması şartıyla vakfettim. Ben, fakir Seyyid Muhammed Emîn Vahîd. Eski Reisülküttab - Allah onu ve ana babasını, evvelkileri ve sonrakileri bağışlasın - 1236”.<sup>134</sup> ( Bkz. Resim 28)



**Resim 28. Eserdeki Mühür Resmi**

Kuruluş katalogunda 900 kitap bulunduğu belirtilen kütüphaneye daha sonra, kapanan “Molla Bey Kütüphanesi” ve “Mevlevîhane Kütüphanesi”nin de elyazmaları eklenmiş, ayrıca ikisi Vahîd Paşa'nın, biri Molla Bey'in kitaplarına ait olmak üzere üç kayıt defteri yazmalar arasına konulmuştur. Bunlarda kitapların kimler tarafından verildiğine dair bilgiler de bulunmaktadır.

<sup>134</sup> Mehmet Taşkın, a.g.m., s.88, Ayrıca, D.E.Ü. İlah. Fakültesi değerli Öğretim Üyelerine, mührün okunmasındaki yardımlarından dolayı teşekkür ederim.





**Resim 29. El Yazmalarının Bulunduğu Bölümün Resmi**

**Kaynak: (Fotoğraf Ümran Uyanık tarafından çekilmiştir.)**

2009 yılı itibari ile kütüphanede 3185 adet yazma ve 5565 adet basma eser bulunmaktadır. Arapça, Farsça, Türkçe ve diğer dillerde yazılan bu kitaplar tarih, edebiyat, astronomi, hendese, tababet, mantık, coğrafya, ilâhiyat konularını ihtiva etmektedir. Ayrıca önceki yıllarda başlatılan mikrofilm projesi kapsamında 72125 varak yazma eser mikrofilm ortamına, 3182 adet yazma eser de dijital ortama aktarılarak biri Master, diğeri okuyucuya sunulmak üzere CD ve DVD'leri hazırlanmıştır. Aynı zamanda [www.yazmalar.gov.tr](http://www.yazmalar.gov.tr) adresinden, internet ortamında koleksiyonu görmek imkân dahilindedir.

Kütüphanede Fuzûli, Bâkî, Nâbi, Ali Şîr Nevayi gibi Türk edebiyatının büyük şairlerinin dîvânları<sup>135</sup>, Hicri 555 yılından kalma, serlevhası ve sure başlıkları tezhibli bir Kur'an-Kerim (No: 1326), Vahid Paşa'nın babalığı Osman Hulusi Efendi tarafından yazılmış müzehheb bir Kur'an-ı Kerim (No: 01) ( Bkz. Resim 30) ve daha pek çok sayıda müzehheb eser ve birkaç tane de minyatürlü yazma bulunmaktadır. Kütüphanede ayrıca Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait çok sayıda cilt örneği de

<sup>135</sup> Mustafa Erdoğan - Atilla Batur, "Kütahya Vahid Paşa İl Halk Kütüphanesi'nde bulunan Türkçe El Yazmaları-1: Divanlar", Dumlupınar Üniv. Sos. Bil. Dergisi, Yıl 1, S. 2, Haziran 1999, s. 207

vardır. Bunların bir kısmı zaman içinde harap olmalarına rağmen, büyük bir kısmı hala iyi durumdadır.



**Resim 30. Osman Hulusi'nin Yazmış Olduğu Kur'an-ı Kerim'in Müzehheb Serlevha sayfası**

**Kaynak: (Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi No. 01)**

Yine Vâhidî'nin “el-Vasît” adlı tefsirinin tamamı, hayatını anlatan kaynaklarda zikredilmemesine rağmen Zemahşeri'ye ait olan “Tâcü'l-Mesâdir” isiminde bir Arapça gramer kitabı, mutasavvıf- filozof İbnü Meserre'nin yazdığı “el-Müntekâ Min Kelâmi Ehli't-Tükâ” adlı kitap kütüphanenin koleksiyonu dahilindedir. Yazılış tarihi itibariyle kütüphanede bulunan en eski eser, Hicri 504 tarihli “Manzûme-i Nesefiyye” adlı yazmadır.

Vahid Paşa İl Halk Kütüphanesi'ndeki yazma ve basma eserler; Bakanlığın, illerdeki yazma ve basma eserleri Ankara Milli Kütüphane ve Konya Yazma ve Basma Eserler Kütüphanesinde toplama projesi kapsamında çıkarılarak, Bakan onayı ile özel olarak ayrılmış ve Kütahya'ya ait olan bu kıymetli miras, Vahidpaşa İl



Halk Kütüphanesi'ne bırakılmıştır ancak, çok sayıda önemli eserin bulunduğu kütüphanenin bu güne kadar belirli bir katalogunun yayınlanmaması, kütüphaneden geniş okuyucu ve araştırmacı kitlesinin faydalanmasını zorlaştırmaktadır



**Resim 31. Yazmaların Bulunduğu Odanın Resmi**

**Kaynak: (Fotoğraf Ümran Uyanık tarafından çekilmiştir.)**

## 2.2. MEVLÂNÂ CELÂLEDDÎN-İ RÛMÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ

### 2.2.1. Mevlânâ'nın Hayatı

Doğu'da ve Batı'da, bir bilgin, büyük bir düşünür, mutasavvıf ve hoşgörü temsilcisi olarak tanınan Mevlânâ , 30 Eylül 1207 (h. 6 Rebiü'l Evvel 604) tarihinde Horasan'ın Belh Vilayeti'nde doğmuş olup <sup>136</sup>, asıl adı Muhammed Celâleddin'dir. Herkesçe bilinen Mevlânâ lakabı, kendisine duyulan hürmetten dolayı konmuştur ve “efendimiz, büyüğümüz” manalarına gelmektedir.

Belh'in soylu ailelerinden Sultânu'l-Ulemâ Bahaeddin Veled ile Belh Emîri Rükneddin'in kızı Mümine Hatun'un küçük oğlu olan Mevlânâ henüz beş-altı yaşlarında iken babasının Belh'den göçüşü üzerine buradan ayrılmış, uzun süren bir yolculuğun ardından eski adı Lârende olan Karaman'a gelip yerleşmiştir. Burada, on sekiz yaşında iken, kendileriyle birlikte Belh'den göçüp gelen lalası Hoca Şerafeddin'in kızı Gevher Hatun'la evlenmiş, bu evlilikten Sultan Veled ve Alâeddin dünyaya gelmiştir. Daha sonra Gevher Hatun'un genç yaşta vefat etmesi üzerine Kira (Kerra) Hatun'la ikinci evliliğini yapan Mevlânâ'nın, bu hanımdan da Muzaffereddin Emir Âlim Çelebi ve Melike Hatun isimli iki çocuğu doğmuştur.<sup>137</sup>

1228 (h.625) yılında dönemin Selçuklu Sultanı I. Alaeddin Keykubad'ın daveti üzerine ailesi ve yakınlarıyla birlikte Konya'ya yerleşen Bahaeddin Veled, burada ders vermeye başlamış, aynı zamanda, ilmi çevresi ve tecrübeleriyle de Celâleddin'in ilk hocası olmuştur.<sup>138</sup> Babasının ölümünden sonra tam dokuz yıl boyunca Burhâneddîn-i Tirmîzî'nin mânevi terbiyesi altında bulunan Mevlânâ, hocasının ölümünden sonra boş durmayarak fıkıh, tefsir, hadis, kelâm gibi medrese ilimleri ile ilgilenmiş, Rumca'yı öğrenerek klâsik Yunan filozoflarının eserlerini araştırmıştır.<sup>139</sup>

Ömrünü üç safhaya ayıran Hz. Mevlânâ şöyle der:

<sup>136</sup> Ahmed Eflâkî, Menâkıbu'l-arifin, Âriflerin Menkıbeleri, çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul 1995, C.1, s.242

<sup>137</sup> Ahmet Efe, Minyatürlerle Hz. Mevlânâ ve Ailesi, T.C.Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müd. Yay., İstanbul 2007, s.11

<sup>138</sup> Ahmed Eflâkî, a.g.e., C.1, s.25

<sup>139</sup> Ahmet Kabaklı, Mevlânâ, İstanbul 1984, s.26

“Ömrümün hülasası, sadece şu üç kelimedir; hamdım, piştim, yandım.”

a) Hamlık safhası: Bu safha, doğumundan Seyyid Burhâneddîn-i Tirmîzî ile karşılaşılıp, ona mürid oluncaya kadar geçen safhadır.

b) Pişmek (olgunlaşmak) safhası: Seyyid’le geçirdiği dokuz senelik safhadır.

c) Yanmak safhası: Şems-i Tebrîzi ile buluştuktan sonra ölünceye kadar olan süredir.

Gerçekten de Mevlânâ’yı Mevlânâ yapan Tebrîzli Şems olmuştur. Onunla hayatı bambaşka bir mecraya akmış, medresedeki derslerini ve müridlerini bir kenara bırakarak, halkla ilgisini tamamen kesmiştir. Ancak bu durum Mevlânâ’nın talebeleri ile zahire çok önem veren kişilerin hasedine dokunduğu için, Şems aleyhinde dedikodular çıkartmaya başlamışlar, gerçekten de bir süre sonra emellerine ulaşarak Şems-i Tebrîzi’nin 1246 yılında Konya’dan ayrılarak Şam’a gitmesine sebep olmuşlardır.

Şems’in ayrılışıyla perişan olan Mevlânâ, onu bulması için oğlu Sultan Veled’i Şam’a göndermiş ancak Şems’in Konya’ya tekrar dönüşü suları durultmamış, kıskançlıkların devam etmesi üzerine Şems bu kez habersizce ve bir daha dönmek üzere Konya’dan ayrılmıştır\*. Onu bulmak için Şam’a hatta bazı rivayetlere göre Tebrîz’e kadar giden Mevlânâ Şems’i bulamayacağını anlayınca Konya’ya dönerek irşad ve tebliğ görevine devam etmiş, dervişlerin terbiyesiyle ilgilenmeye başlamıştır.<sup>140</sup>

Mevlânâ, bu acılı dönemden sonra bütün muhabbetini, Şems’in sohbetlerinde bulunmuş olan Şeyh Selaheddin Zerkubi’ye yöneltmiş, onun vefatından sonra da kendi mânevi terbiyesi altında yetiştirdiği Çelebi Hüsameddin’i halifelğe seçmiştir. Çelebi Hüsameddin, şeyhinden, tasavvufi hakikatleri dervişlere telkin edebilecek bir eser meydana getirmesini isteyince, Mevlânâ sarığının altından Mesnevî’nin ilk onsekiz beyitinin yazılı bulunduğu kâğıdı çıkararak, kendisinin de bunu

---

\* Bazı rivayetlere göre kaybolmamış, düşmanları tarafından öldürülmüştür. Bkz. Ahmet Efe, a.g.e., s. 84

<sup>140</sup> İsa Çelik, “Mesnevî-i Manevî”, Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, Ankara 2005, Yıl: 6, S. 14, s. 665-667

düşündüğünü söylemiştir. Böylece Mesnevî bitinceye kadar yanından ayrılmamış, Mevlânâ söylemiş, o yazmış, daha sonra da yazdıklarını okuyarak gerekli düzeltmeleri yapmıştır.<sup>141</sup>

Mevlânâ 5 Cemaziyelahir 672 / 17 Aralık 1273 pazar günü, güneş batarken bu fânî alemde bakî aleme göçmüştür. O şöyle seslenir:

“Ölüm günü tabutum yürüyünce şu dünyanın derdiyle dertleniyorum sanma. Bana ağlama, yazık yazık deme. Şeytanın tuzağına düşersen işte hayıflanmanın sırası o zamandır. Cenazemi görünce ayrılık ayrılık deme. Buluşma görüşme zamanım o vakittir benim. Beni toprağa tapşırınca elveda elveda deme sakın; mezar cennetler topluluğunun perdesidir.”<sup>142</sup>

### 2.2.2. Mevlânâ'nın Eserleri

**Mesnevî:** Allah, kainat ve insan üzerine fikirleri; birey ve toplumla ilgili konuları en güzel şekilde izah eden tasavvufî eserlerden biri olan Mesnevî, yaklaşık 26 bin beyitten oluşan, altı ciltlik bir eserdir.

Mesnevî’de dini ve ahlâki vazifelerden devlet yönetimine, felsefe ve ilâhiyattan psikolojik ve sosyolojik analizlere, iş hayatından sağlığa kadar her tür konu çeşitli hikayelerle, etkili ve ikna edici delillerle, benzetiş ve misallerle okuyucuya sunulmaktadır.<sup>143</sup> Mesnevî-i Şerîf hakkında daha ayrıntılı bilgi, ileride verilecektir.

**Dîvân-ı Kebîr:** Dîvân-ı Şems, Külliyyât-ı Dîvân-ı Şems gibi adlarla da anılan bu eser, Mevlânâ'nın Mesnevî’den sonra en çok okunan eseridir. Hemen hemen tamamını gazeller ve rubailerin oluşturduğu Dîvân-ı Kebîr, Mevlânâ'nın çeşitli zamanlarda, özellikle de Şems’in kayboluşunun ardından söylemiş olduğu şiirlerden meydana gelmektedir.

Mesnevî’ye oranla daha az sayıda yazması olan Dîvân’ın, en muteber nüshası henüz tespit edilememiş olup, tam tercümesi Mevlânâ'nın diğer eserlerini de dilimize

<sup>141</sup> Yakup Şafak, Mesnevî’den Seçmeler, T.C.Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müd. Yay., Temmuz 2007, s.14-15

<sup>142</sup> İsa Çelik, a.g.m., s.668

<sup>143</sup> Yakup Şafak, ” Mesnevi’den Özdeyişler”, Yedi İklim Dergisi. Sayı 211, c.21, Ekim 2007, s.32

kazandırmış olan Abdülbaki Gölpınarlı tarafından yapılmıştır. Mevlânâ Müzesi No. 68-69 ile kaydedilen bu nüshadaki toplam beyit sayısı 44834'dür.

**Mecâlis-i Seb'â:** “Yedi Meclis” adını taşıyan bu eser, Mevlânâ'nın çeşitli zamanlarda kürsüden ve toplantılarda verdiği yedi vaazdan oluşmaktadır. Fihi Mâ Fîh, Mevlânâ'nın hâl ehliyle yaptığı sohbetlerin yazıya aktarıldığı bir kitap olmakla birlikte; Mecâlis-i Seb'â resmi vaazların toplandığı bir eserdir.

Eser ilk defa “Mevlânâ'nın yedi öğüdü” adıyla, Feridun Nafiz Uzlu ve M. Hulûsi Karadeniz tarafından yayımlanmış olup, daha sonra Abdülbaki Gölpınarlı tarafından da Türkçeye tercümesi yapılmıştır.<sup>144</sup>

**Fihi Mâ Fîh:** Bilgelikğin ön plana çıktığı bu eserinde, Mevlânâ daha ziyade devlet adamlarına seslenmekte, onların sorularını cevaplamaktadır. Fihi Mâ Fîh, onun kendi kaleminden çıkmamış, müridleri tarafından kaleme alınmıştır. Konuşmalar dikkatle incelendiğinde eserin, Mevlânâ'nın ölümüne yakın zamanlarda yaptığı konuşmalardan tertip edilerek hazırlandığı görülür.

Bir tasavvuf kitabı olan Fihi Mâ Fîh'te; Âlem, yaratıcı, yaratılan, mürid, beka yurdu gibi tasavvufî konular, en çok işlenen konular olmuştur.<sup>145</sup>

Altmış bir bölümden oluşan bu eserin dilimize tercümesi Meliha Anbarcıoğlu tarafından yapılmıştır.<sup>146</sup>

**Mektûbât:** Kelime anlamı “Mektuplar” olan bu eser, Mevlânâ'nın emirlere, vezirlere, dost ve akrabalarına yazdığı 147 adet mektubu içermekte olup, yine onun ölümünden sonra bir araya getirilmiştir. Bu mektuplarda devlet ya da yöneticiler tarafından haksızlığa uğramış kişilerin, kendisine ilettikleri şikayetlerini ilgili yerlere bildirerek, mağduriyetlerinin giderilmesini istemiş ve bunda da başarılı olmuştur.

Mektupların yedi adedini çocuklarına yazmış olup, bunlarda da çeşitli tavsiyelerde ve nasihatlerde bulunmuştur.

<sup>144</sup> Nuri Şimşekler, “Mesnevî-i Şerîf”, S.Ü.Fen-Edebiyat Fak., www.semazen.net/

<sup>145</sup> Recep Şükrü Güngör, “Bilgelikname: Fihi Mafih”, Yedi İklim Dergisi, Sayı 211, C.21, Ekim 2007, s.105

<sup>146</sup> Emine Yeniterzi, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, Ankara 1997, s. 39

Eser Abdülbaki Gölpınarlı tarafından, altı yazma nüshasının değerlendirilmesi sonucu Konya Mevlânâ Müzesi 79 kayıt no.lu nüsha esas alınmak suretiyle karşılaştırmalı olarak Türkçeye tercüme edilmiştir.<sup>147</sup>

### 2.2.3. Mesnevî-i Şerîf

*“Bütün sanatlar, şüphe yok ki önce vahiyden meydana gelir, fakat sonra akıl, onların üstüne bazı şeyler katar!”*

*Dikkat et de bak! Bizim bu aklımız, hiçbir sanati, usta olmadıkça öğrenebiliyor mu?*

*Hile kılı kırk yarar ama usta olmadıkça hiçbir sanati elde edemez!*

*Sanat bilgisi, bu akılla olsaydı ustasız bir sanat meydana gelirdi.”*

Mesnevî, 4.Cilt

“Mesnevî” kelimesi Arapça olup, sözlük mânâsı “ikişer ikişer” demektir. Her beytin mısraları kendi arasında kafiyelidir ve beyit sınırı olmadığı için uzun eserlerde tercih edilen bir nazım türüdür. Mevlâna’ya kadar edebî bir terim olarak çağrışım yapan “Mesnevî” kelimesi, Mevlâna’nın mesnevî nazım türünde yazdığı ve bizzat adını Mesnevî olarak koyduğu eseri ile, yazıldığı zamandan bu yana ona ait özel bir isim olmuş, Mesnevî dendiği zaman ilk olarak Mevlânâ’nın Mesnevî’si akla gelmiştir.

Daha önce de belirtildiği üzere Çelebi Hüsameddin’in ısrarlarına dayanamayarak, sarığının içinden çıkarttığı ilk on sekiz beyitle başlayan Mesnevî-i Şerîf’in birinci cildinin yazılma süreci 1259 yılında başlayıp, 1263’de sona ermiştir. Bu sırada Hüsameddin’in eşinin vefatı üzerine ara verilen Mesnevî’ye 1264’de tekrar başlanarak, kalan beş cilt hiç ara vermeden 1268 tarihinde tamamlanmıştır.<sup>148</sup>

Aruzun “fâilâtün/fâilâtün/fâilün” kalıbıyla yazılan Mesnevî, Türkiye, Hindistan, İran, Pakistan ve daha dünyanın pek çok yerinde değişik tarihlerde defalarca basılmış, ancak ne yazık ki tashîhten, tahrîften, beyitlerin azaltılmasından

<sup>147</sup> Nuri Şimşekler, “Mesnevî-i Şerîf”, S.Ü.Fen-Edebiyat Fak., www.semazen.net/

<sup>148</sup> Nuri Şimşekler, “Mesnevî-i Şerîf”, S.Ü.Fen-Edebiyat Fak., www.semazen.net/ ayrıca bkz. İsa Çelik, a.g.m. , s. 671, (İsa Çelik başlangıç tarihi olarak 1258, bitiş tarihi olarak da 1273’ü vermektedir.)

ve çoğaltılmasından kurtulamamıştır. Bu nedenle eski yazmalarla, basılan nüshalardaki beyitlerin sayıları değişiktir. İngiliz müsteşrik Nicholson'a göre toplam beyit sayısı 25650'dir.<sup>149</sup> Eserin çok sayıdaki nüshasından, hâlen Mevlânâ müzesinde sergilenen ve 1993 yılında Kültür Bakanlığı tarafından tıpkıbasımı yapılan nüsha h.667 tarihli olup; bu nüsha, Mevlânâ'nın tashihinden geçmiş olan aslî nüshadan, Hüsameddin Çelebi ve Sultan Veled'in nezaretinde yazılmıştır. Nicholson'un çalışmasında yararlandığı nüsha da budur, ayrıca Abdülbaki Gölpınarlı'nın da tercüme ve şerhine esas olmuştur. Tâhirü'l-Mevlevî, Şefik Can, Adnan Karaismailoğlu, Kenan Rifai, Veled Çelebi, Ahmed Avni Kopuk ve Muhlis Koner de Mesnevî'ye tercüme ve şerh yazan diğer müelliflerdendir. Ayrıca yurtdışında Mevlânâ ve Mesnevî'si üzerine çalışmalar yapan kişiler arasında İran'dan başta Bediüzzaman Furûzanfer olmak üzere Muhammed Takî Ca'ferî, Muhammed İsti'lâmî, Pakistan'dan Muhammed İkbâl ve Avrupa'dan Eva De Vitray Meyerovitch ve A. M. Schimmel'i sayabiliriz.<sup>150</sup>

Diğer Mesnevîlerle karıştırılmaması için Mesnevî-i Manevî ya da Mesnevî-i Mevlevî gibi adlarla da anılan\* ve Farsça yazılmış olan bu eser, "Kur'an'ın özü" olarak nitelendirilmiştir. "İnsan-ı kâmilî" temsil eden ney'in feryâdıyla başlayan Mesnevî, baştan başa âyetler, hadisler, telmihler, hikâyeler, fıkralar, özdeyişlerle doludur. Anlatılan her hikâye ve fıkra, konuya uygun, esprili ve iz bırakıcı niteliktedir. Mesnevî'yi ölümsüz kılan ve bugün dahi yerli ve yabancı geniş kitlelerin ilgisini büyük bir câzibeyle üstünde toplayan da, içerdığı fikirlere ilâveten bu özellikleri olmuştur.<sup>151</sup>

### 2.3. ESERİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Milli varlığımızın ve milli servetimizin bir sembolü olan yazma eserlerin, sanat eserlerimiz içindeki rolü çok büyüktür. El ile, sadece tek bir nüsha olarak yazılan yazma eserler, sonradan ancak bu nüshadan kopya edilmek suretiyle çoğaltılabilir. Yazma eserlerde eseri, yazan (telif eden) kişi; "müellif", eseri kâğıt

<sup>149</sup> İsa Çelik, a.g.m., s.673

<sup>150</sup> Yakup Şafak, a.g.e., s.15-18

\* Teze söz konusu olan nüshanın cilt numaralarının yazılı olduğu bölümlerde de Mesnevî-i Manevî ifadesi kullanılmıştır.

<sup>151</sup> Yakup Şafak, a.g.m., s.32

üzerine yazan kişi ise "müstensih" olarak adlandırılır. Yani, müellif eseri telif eder, müstensih ise bundan istinsah ederek ( kopyalayarak) çoğaltır.<sup>152</sup>

Bugün Türkiye kütüphanelerinde yüz binlerce yazma kitap, risale, murakka' albümü ve cönk bulunmaktadır. Bu kitaplar, metin kısımlarında yer alan güzel yazı örneklerinin yanı sıra, sahip oldukları tezhib, minyatür ve cilt bezemeleriyle de eşsiz birer hazine durumundadır. Bu kitapların bir kısmında sınırlı sayıda tezyînat varken, bir kısmının hemen hemen her sayfası tezyîn edilmiş durumdadır.

" Bu kitaplarda yer alan tezhipler, orta, nefis, pek nefis olarak güzellikleri yönünden üç kategoriye ayrılır. Bunlardan orta ve nefis kalitedekiler genellikle çarşıda bu işi bilen ustalar tarafından yapılmakta, pek nefis tezhipli eserler ise saray nakışhanesinde titiz bir çalışma ile özel kütüphaneler için padişahın veya saray ileri gelenlerinin okuması maksadiyle yapılmaktadır<sup>153</sup>."

Tez konusu olarak seçtiğimiz eser, Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'nde 1153 envanter numarası ile kayıtlı bulunan Mesnevî-i Şerîf'tir. Kütüphanenin demirbaş defterinde eserin tezhibi ile ilgili olarak: "İlk sahifenin başlığı fevkalâde güzel tezhibli" ifadesi yer almaktadır ( Bkz. Resim 32). Eser içeriği itibariyle tek cilt halinde, toplam altı cüzden oluşmakta ve diğer cüzlerde bulunan tezyîni alanlar da, birinci sayfa ile aynı karakteristik özellikleri taşımaktadır. Eserin, Türk tezhib sanatının altın çağını yaşadığı 17.yy. başında yazılmış olması ve demirbaş defterinde kayıtlı bulunan "fevkalâde güzel" ibaresi, bize bu eserin bir nakkaşhanede ortak çalışma sonucu ortaya çıkartılmış olabileceğini düşündürmektedir. Eserde, müzehhible ilgili bir bilgi bulunmayışı da bu görüşümüzü destekler niteliktedir. Ayrıca kitabın, devletin üst düzey makamlarında görev yapmış olan Vahid Paşa tarafından kütüphaneye bağışlanmış olması, bu eserin devlet ya da saray ileri gelenlerinden biri tarafından Vahid Paşa'ya hediye edilmiş olması ihtimalini mümkün kılmaktadır.

Eserde maddi olarak yıpranmalar söz konusudur. Özellikle cilt kapağı tamamen birbirinden ayrılmış durumdadır. Müzehheb sayfalarda da yer yer dökülmeler ve kurt yenikleri mevcuttur. En az zarar gören sayfalar, ikinci ve

<sup>152</sup> Nîmet Bayraktar, a.g.e., TKDB, C:19, S:1, Temmuz 1970, s.321

<sup>153</sup> Ayla Ersoy, a.g.e., s.10



dördüncü cüzün müzehheb sayfalarıdır (Bkz. Resim 38-39-42-43). Diğerlerinde özellikle ipliklerde ve kimi motifler üzerindeki boyalar dökülerek rengi tanınmaz hale getirmiştir. Bu dökülmeler altıncı cüzde çok daha belirgindir (Bkz. Resim 46-47). Bilhassa mihrabiyeli kısımdaki ayırma rûmîlerde kullanılan renkler oksitlenmiş ve aslî renklerini kaybetmiştir.

Eserin restorasyon görüp görmediğine dair bir bilgi demirbaş defterinde yer almamaktadır. Ancak yazma eserlerle ilgilenen kütüphane memuru Tolga Aldemir, eserin kesinlikle restorasyon görmediğini ifade etmiştir. Yapıştırılmaya bile gerek duyulmamış cilt kapaklarıyla, dökülerek aslî rengini kaybetmiş boyalar ve altıncı cüzde, sayfanın en üst kısmında yer alan delikler onun bu ifadesini destekler mahiyettedir.

Eserin adı	: Mesnevî-i Şerîf
Müellifi	: Mevlânâ Celâleddin Rûmî
Telif Tarihi	: -
Dili	: Farsça
Konusu	: Tasavvuf
Envanter numarası	: 1153
Müstensih	: Nazmi Zâde İbrahim
İstinsah Tarihi	: Hicri (1022)/ Milâdi ( 1613)
İstinsah Yeri	: -
Bulunduğu Yer	: Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi
Nereden geldiği	: Vahid Paşa'dan bağış (Hicri 1226)
Hat nev'i	: Nesih
Müzehhib	: -
Ölçüleri (Dış ve İç)	: 265 mm. x 180 mm. , 185 mm. x 120 mm.
Sayfa Sayısı	: 286
Satır Sayısı	: 25



### 2.3.1. Kâğıt Özellikleri

Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'nde bulunan 1153 no.'lu eser âharlı, krem rengi kâğıt üzerine, düzgün bir “nesih” hattı kullanılarak yazılmıştır. Yazmanın dış ölçüleri, 265 x 180 mm., iç ölçüleri ise 185 x 120 mm.dir. Eserin genelinde is mürekkebi hakimken, şerh düşülen yerlerde zaman zaman lâl mürekkebi kullanılmıştır ( Bkz. Resim 36-40-42-44). Müzehheb sayfalarındaki, eserin cüz numarasının yazılı olduğu yerlerde üstübeç mürekkebi tercih edilmiştir. Müzehheb sayfalar, hâtime sayfaları ve takdim sayfalarının bulunduğu sayfalar hariç olmak üzere; eserin diğer tüm sayfalarında kullanılan satır sayısı 25'tir. Toplam 286 sayfadan oluşan eserin hiçbir sayfasında sayfa numarası belirtilmemiş, bunun yerine tüm Kur'an-ı Kerim'ler ve diğer yazmalarda olduğu üzere, sayfanın en altına bir sonraki sayfanın ilk kelimesi yazılmıştır. Ayrıca kimi sayfalarda, kenar boşlukları üzerine çeşitli notlar düşülmüştür. Eserin kâğıt özelliklerinde bozulmalara ve yer yer su lekelerine rastlanmaktadır. Buna ek olarak kimi sayfalarda kurt yeniği ile meydana gelmiş küçük oyuk ve delik izleri (okra) bulunmaktadır. Buna altıncı cüzün müzehheb bahirbaşı da dahildir.

Eserin beşinci cüzünde yer alan 224 no.lu sayfa ile, altıncı cüzünde yer alan 273 no.lu sayfa olmak üzere ( Bkz. Resim 33) , toplam iki sayfası sonradan değiştirilmiştir. Bu sayfalar, eserin diğer sayfalarında kullanılan kâğıttan farklı olarak daha açık ve beyaz renktedir. Mesnevî-i Şerîf'in tüm sayfalarında yazı metni cetvel ile çerçeve içine alınmıştır. Müzehheb sayfalarda 5 mm. kalınlığında olan bu altın cetvel, diğer sayfalarda 2,5 mm.dir.



**Resim 33. Eserin 273 no'lu Sonradan Değiştirilen Sayfası**

Eserin ilk ve son sayfasında biri Vahid Paşa'ya, diğeri kütüphaneye ait olmak üzere iki adet mühür vardır. Vahid Paşa'nın mühründe, Arapça olarak : “Bu kitabı Kütahya Şehri'ndeki ilim taliplerine yardım maksadiyle, dışarı çıkarılmaması şartıyla vakfettim. Ben, fakir Seyyid Muhammed Emîn Vahîd. Eski Reisülkütâb - Allah onu ve ana babasını, evvelkileri ve sonrakileri bağışlasın- 1236” yazmaktadır. Diğer mühürde ise; “Kütahya, Vahid Efendi Kütüphanesi” ifadesi yer almaktadır.( Bkz. Resim 28). Vahid Paşa'nın mührüne, eserin takdim ve hâtime sayfalarında da rastlanmaktadır.

### 2.3.2. Cilt Özellikleri

Kütüphanenin demirbaş defterinde eserin cildi ile ilgili olarak: “Açık kahverengi parlak meşin, cedveli, oyuk şemseli, yaldızlı” yazmaktadır ( Bkz. Resim 32). 265 mm. x 180 mm. ölçülerinde olan cilt kapağının tam ortasında salbekli bir şemse motifi yer almaktadır. Hem alt hem de üst kapakta bulunan bu şemse motifi, dört taraftan köşebentlerle çevrilidir. Şemse ve salbeklerin etrafı, altınla yapılmış ince bir kuzunun ardından yine altın kullanılarak yapılmış basit nokta ve tığlarla

tamamlanmıştır. Burada bulunan şemse “gömme şemse” dediğimiz, motiflerin kabartma şeklinde yapıldığı şemse çeşidindedir. Gömme tarzı şemseler de farklı üslûplarda yapılır. Buna göre, bu eserde bulunan şemsenin çeşidi “alttan ayırma şemse” dediğimiz, zeminin altın yaldızla boyanarak, motiflerin kabartma şeklinde, deri ile aynı renkte bırakılmasıyla oluşan bezeme tekniğiyle yapılmıştır. Şemsede görülen bu teknik, köşebentlerde de aynen tekrar edilmiştir. Sadece, köşebentlerde bulunan desen, şemsede kullanılmış olandan çok az farklılık göstermektedir. Aynı motif ve bezeme unsurlarının kullanılmış olmasına karşın, şemse motifi içinde <sup>1/4</sup> oranında simetrik bir kompozisyon hakimken, köşebentlere serbest kompozisyon uygulanmıştır ( Bkz. Resim 34).

Cildin alt ve üst kapağı tamamen birbirinden ayrılmış durumdadır. Cildin dip (sırt) kısmının, cilt kapaklarında kullanılan renkten farklı olarak vişne çürüğünden yapılmış olduğu güçlkle fark edilmektedir. Şemse motifi içinde yer alan bitkisel bezemeler mavi renk ile, ortabağ, tepelik ve sarılma rûmîler ise kapakla aynı renk olan açık kahverengi meşin ile yapılmıştır. Kapağın parçalara ayrılmış olan dip kısmında, sonradan yazıldığı tahmin edilen “Mesnevî-i Şerîf” yazısı bulunmaktadır. Klâsik bir cildin bölümleri içerisinde yer alan, mikleb ve sertab kısmı bu cilt kapağında mevcut değildir. Köşebentlerin bitimine ince bir altın cetvel çekilmiş, bunun ardından da 3 milimetrelik bir kenarsuyu kapağın tezyînatını tamamlamıştır. Bu kenar suyu da altından yapılmıştır, ancak kabartma halinde değildir. Bu nedenle de sürtünmeden dolayı yer yer altınları dökülmüştür. Gömme şeklinde yapıldığı halde, köşebentlerin ve şemsenin zemininde kullanılmış olan altında da dökülmeler mevcuttur. Cildin iç kapağında yan kâğıdı yoktur, iç kapak vişne çürüğü renkli deriden yapılmıştır ve üst kapakta yer alan kenarsuyu burada da kullanılmıştır ( Bkz. Resim 35).

Nefis bir işçilikle, gelenekli desen kurallarına uygun olarak yapılmış olan cilt kapağı, maddi anlamda son derece yıpranmış durumdadır ve bu güzelliklerin sonsuza dek yok olmasını önlemek maksadıyla, ciddi anlamda restorasyona ihtiyacı vardır.

### 2.3.3. Yazım Özellikleri

Söz konusu eserin yazımında düzgün bir “nesih” hattı kullanılmıştır. İis mürekkebi ile yazılan metnin kimi yerlerine lâl mürekkebi ile şerhler düşülmüştür. Bunun yanı sıra müzehheb sayfalarda yer alan ve eserin cüz numarasını belirten şemse motifleri içinde, üstübeç mürekkebi ve “rikâ” hattı kullanılmıştır.

İstifli olarak, Farsça kaleme alınmış olan bu yazıların okunuşu şöyledir\*:

Birinci Cüz : “ Cild-i Evvel Mesnevî-i Ma’nevi Mevlânâ-ı Rûmî “

İkinci Cüz : “ Ma’nevî-i Cild-i duvîm ez Mesnevî-i Mevlânâ “

Üçüncü Cüz : “ Ma’nevî-i Mevlânâ Cild-i suvîm ez Mesnevî-i Rûmî “

Dördüncü Cüz: “ Cild-i çihârum ez Mesnevî-i Ma’nevi “

Beşinci Cüz : “ Cild-i pençum ez Mesnevî “

Altıncı Cüz : “Cild-i şeşum ez Mesnevî-i Ma’nevi “

Metin kısımlarının yazımında kullanılan hatt-ı nesih, öbür yazılara oranla çok daha kolay okunduğu için, çok yaygın olan bir yazı çeşididir. Özellikle Kur’an-ı Kerîm, tefsir, hadis ve diğer bilimsel kitapların yazımında en çok tercih edilen hat nev’i nesih olup, kalınlığı sülüs yazısının üçte biri kadardır. Sonradan düzeltilmeye elverişli olmadığı için, hattatın ustalığını denemesi bakımından bir mihenk olmuştur.

Ümmü’l hutût (yazıların anası) olarak anılan “sülüs” ise, İslâm dünyasında en çok tanınan ve kullanılan hat çeşididir. Nesihle beraber, kıt’aların, beyit ve başlıkların yazılmasında tercih edilir. Harflerin altıda dört parçası düz, iki parçası müdevverdir. Yazının “sülüs” yani üçte bir adını alması da, bu üçte bir oranını daima koruması nedeniyledir.<sup>154</sup>

---

\* İbarelerin okunmasındaki yardımlarından dolayı Prof. Dr. Mehmet Şeker’e teşekkür ederim

<sup>154</sup>Muammer Ülker, Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı”, İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1987, s.13-14

Eserin, birinci cüzündeki unvan sayfası tarzındaki dibâce sayfasında yer alan Besmele-i Şerîf, sülüs hattı ile yazılmıştır, ancak, bu başlıklarda kullanılmış olan üstübeç mürekkebi zaman içinde oksitlenerek karardığı ve boyada dökülmeler meydana geldiği için buradaki yazılar güçlükle okunabilmiştir. Özellikle Besmele üzerindeki tahribat oldukça fazladır. Oksitlenmeden dolayı, bir zamanlar beyaz olan bu yazılar, kimi yerlerde kirli bir gri rengine dönüşmüştür ( Bkz. Resim 36-37). Yazma eserlerde, sûrebaşlarının icaze ( rikâ) hat nev'i ile yazılması bir gelenek olup, eserdeki tüm müzehheb bahirbaşı sayfalarındaki cüz numaralarının yazılı bulunduğu kısımlar, bu hat çeşidi ile yazılmıştır.

Kütüphanenin demirbaş defterinde eserin hattatı ile ilgili olarak: “Nazmi Zâde İbrahim, Şerhu Mesahib sahibinin karındaşı İbrahim Efendi” ifadesi yazılıdır. Ancak eserin hâtîme sayfasında hattatın ismi İbrahim el-Bağdadi olarak zikredilmiştir. Her ne şekilde olursa olsun, gerek mevcut ehl-i hıref defterlerinde, gerek hat şecerelerinde ve gerekse muhtelif yazarların çeşitli eserlerinde yapılan incelemeler sonucunda her iki isimle de ilgili olarak herhangi bir bilgiye rastlanamamıştır. Demirbaş defterinde yer alan “ Şerhu Mesahib sahibi” ifadesinin de kim için ve hangi amaçla kullanıldığı konusu da ne yazık ki aydınlığa kavuşturulamamıştır. 16.yy. sonu ile 17. yy. başlarında yaşadığı tahmin edilen hattatın, “el-Bağdadi“ ifadesinden anlaşılacağı üzere, Bağdat’tan gelerek, Osmanlı Devleti’ne yerleşmiş olması ihtimal dahilindedir.

### **2.3.4. Desen Özellikleri**

#### **2.3.4.1. Motifler**

Yaradan’a duyulan hayranlıkla biçimlenen süsleme sanatlarımız, güzel görme ve gösterme temelinde gelişmiş, bu bakış açısıyla tabiatta Yaradan’ın sunduğu güzellikleri gören sanatçılar, onları kendi zevk ve görüşlerini de katarak yeniden stilize etmişlerdir. Böylelikle ne tabiatı olduğu gibi kopya etmiş ne de tamamen ters düşmüşlerdir.

“Ecdâdımız, mânâ âleminin samimi, her türlü mübalâğa ve gösterişten uzak engin güzelliğini kendi estetik anlayışları içinde, bu motiflerden meydana getirdikleri desenlerle, kullandıkları eşyaya, yaşadıkları mekana işlemişlerdir.<sup>155</sup>”

İlk dönemlerden itibaren Türk sanatında görülen motiflerin en önemli özelliği, mükemmel bir üslûplaştırmanın eseri olmaları ve tüm İslâm dünyasında ortak kullanılmalarıdır. Böylece birçok toplumun katkısıyla gelişen, muhteşem zenginlik ve çeşitlilikte bir motif dağarcığı ortaya çıkmıştır.<sup>156</sup>

Her ne kadar pek çok farklı sınıflandırma yapılmışsa da; tezyîni sanatlarda motifleri çıkış kaynaklarına ve desen içinde kullanılış şekline göre iki esas dahilinde incelemek mümkündür.

Kaynaklarına göre bitkisel ve hayvan kökenli olarak 2’ye ayrılan motiflerden; yaprak, penç, hatâyî ve yarı üslûplaştırılmış çiçekler bitkisel kaynaklı, çeşitli hayvan motifleri ile rûmî ve münhanîler hayvan kökenli olarak sınıflandırılmışlardır.<sup>157</sup>

#### **2.3.4.1.1. Bitkisel Kökenli Motifler**

Hatâyî grubu adı altında toplanan bu motifler; penç, yaprak, hatâyî ve 16.yy.ın ilk yarısından sonra ortaya çıkan lale, gül, karanfil, sümbül, menekşe, nergis, selvi ve bahar dalları gibi yarı üslûplaştırılmış çiçeklerdir.

#### **Yaprak**

Farsça “berk” anlamına gelen yapraklar, tabiattaki örneklerle oldukça benzeyen ancak kısmen sadeleştirilmiş motiflerdendir. Geometrik üslûbun hakimiyetinden dolayı Selçuklular zamanında pek fazla gelişmemiş olan yaprak motifi, Osmanlılar zamanında özellikle 16.yy.da en mükemmel şeklini bulmuştur.

Tezhibli yazmalarda çok küçük ebatta ve çok sade olarak çizilen yapraklar, hâlkâr gibi daha iri motiflerin kullanıldığı süslemelerde iri ve detaylı çizilir. İri dişli,

<sup>155</sup> İnci A.Birol - Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, s.13

<sup>156</sup> İlhan Özkeçeci - Şule Bilge Özkeçeci, Türk Sanatında Tezhip, s.58-59

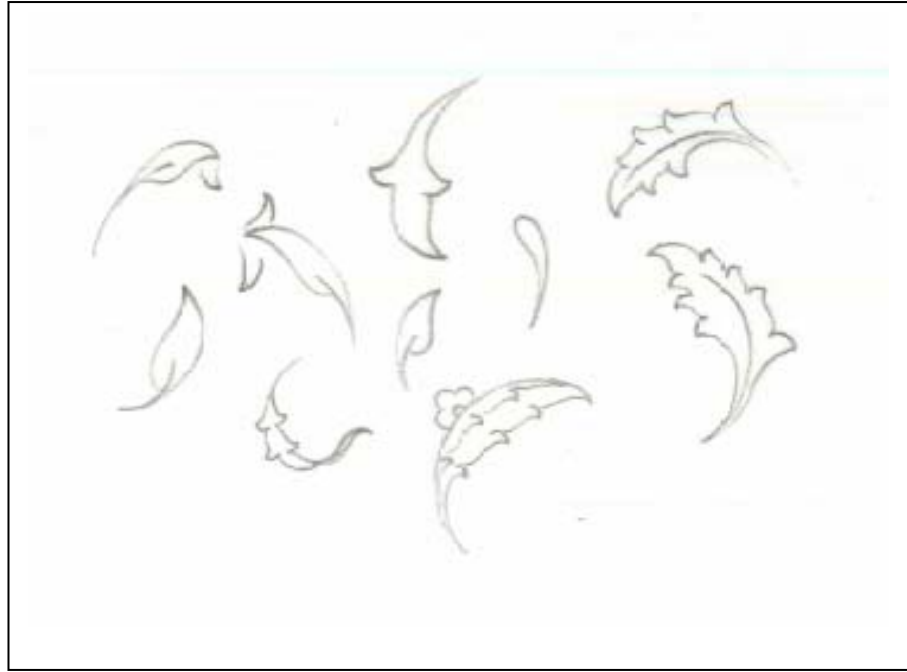
<sup>157</sup> İnci A. Birol, “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”, s.313



kıvrımlı, dilimli ve katlı şekilleri<sup>158</sup> ile bütün bezeme alanlarında çok sık kullanılan yaprak motifleri, “saz yolu” üslûbu ile yeni bir boyut kazanmıştır.

Türk süsleme sanatında yaygın bir bezeme üslûbu olan “saz yolu”, Tebriz’den Amasya’ya sürgüne gönderilen Bağdatlı ressam “Şah Kulu” tarafından tezyîni sanatlarımıza kazandırılmıştır. Karakteristik özelliği, kıvrık, sivri uçlu, hançer formundaki yapraklarla hatayî çeşitlemeleri olan bu üslûp, özellikle 16.yy. ortalarından 17.yy. ortalarına kadar gerek mimariye bağlı bezemelerde ve gerekse kitap sanatlarıyla, diğer küçük sanatlarda yaygın olarak kullanılmıştır.<sup>159</sup>

1153 envanter numaralı eserin cilt süslemelerinde dilimli ve damarlı yaprak motifleri kullanılırken, müzehheb sayfalarındaki tezyînatta daha küçük ve sade yapraklar tercih edilmiştir. Bununla birlikte tek ve bazen de çift noktadan dönen yaprak kıvrımları dikkat çekicidir. Eserin iki numaralı bahirbaşındaki mihrabiyeli alanda ise, “saz yolu” üslûbunu anımsatan oldukça iri dişli yaprak motifleri ve hatayî motifi kullanılmış olup, bunların içi bitkisel bezemeyle tezyîn edilmiştir ( Bkz. Resim 38-39).



**Çizim 2. 1153 No’lu Mesnevî-i Şerîf’te yer alan yapraklar**

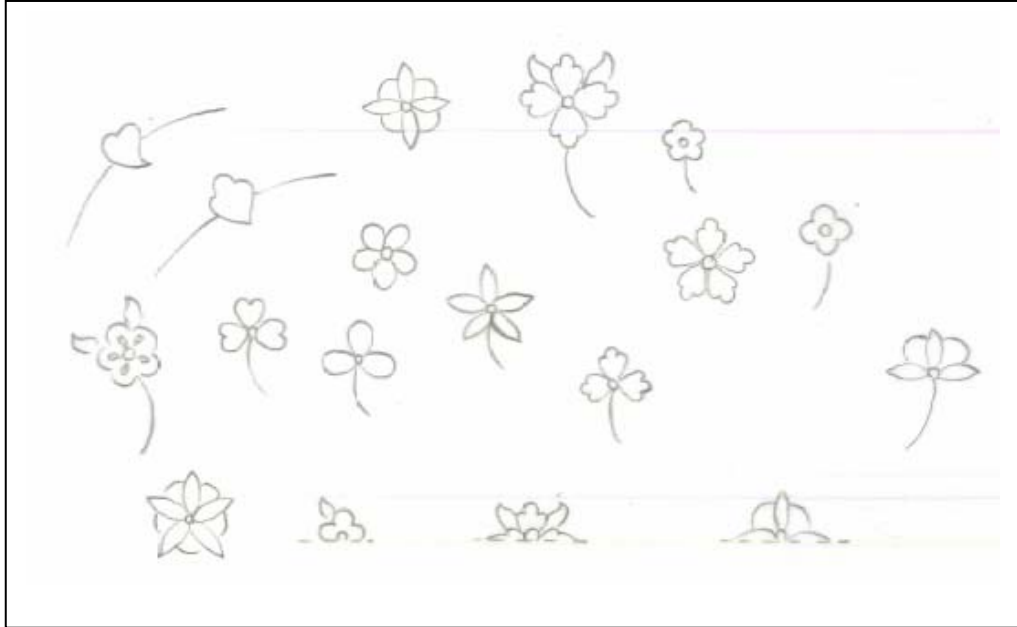
<sup>158</sup> İlhan Özkeçeci - Şule Bilge Özkeçeci , a.g.e., s.60-61

<sup>159</sup> Bânu Mahir, ”Kanunî Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu , Saz Yolu”, Türkiyemiz, Yıl:18, S:54, Şubat 1988, s.28-33

## Penç

Bir çiçeğin kuşbakışı görünüşünün üslûplaştırılmasıyla elde edilen, çiçeğin üstten görülen şeklidir. Yalın ve katmerli olarak iki çeşide ayrılan pençlerin, büyük boyda çizilenlerinin hemen hepsi katmerlidir.

Tek yapraklı (yek berk), iki yapraklı (dü berk) ve üç yapraklısına (se berk) ender rastlandığı gibi, dört yapraklısı da (cihar berk) çok benimsenmemiştir. Ekseri beş yapraklısı (penç berk) ve de altı yapraklısı (şeş berk) kullanılmıştır. Bu motif, yön göstermediği (merkezsel olduğu) için, özellikle kesişmelerde ve sap dönüşlerinde çok tercih edilir.<sup>160</sup>



**Çizim 3. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan penç motifleri**

Teze konu olan eserin, gerek cilt süslemesinde ve gerekse diğer müzehheb sayfalarının tümünde fazlasıyla penç motifine rastlanmaktadır. Tezhibli alanların alt kısımlarında yarım pençler tercih edilirken, küçük minelerden oluşan penç motifleri başta olmak üzere, üç yapraklı, dört ve beş yapraklı penç motifleri tüm müzehheb alanlarda sıklıkla kullanılmıştır ( Bkz. Resim 36-37-38-39-41-43-44). Her ne kadar tezhib sanatında tek yapraklı penç motiflerine çok sık rastlanmasa da, bu eserde

<sup>160</sup> İnci A.Birol - Çiçek Derman, a.g.e., s.47

yekberkler, özellikle paftaların arasındaki dar alanlarda, kompozisyonun devamlılığının sağlanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Eserin birinci cüzünde yer alan unvan sayfası düzenindeki dibâce sayfasında, bsmelenin yazılı olduğu yer, altın zemin üzerine çift tahrir (negatif) tekniğiyle çalışılmıştır. Bsmelenin sağ ve sol kenarlarında yer alan bitkisel kompozisyonun ortalarında, diğer müzehheb alanlarda kullanılan penç motiflerinden daha büyük ve katmerli pençler gözlemlenmektedir. Bu pençlerden birisi çark-ı felek şeklinde çalışılmıştır ( Bkz. Resim 36-37).

### **Hatayî ve Goncagül**

Çin ve Orta Asya etkisinde, çoğu kez kökenleri belli olmayacak derecede stilize edilerek çizilen Hatayîlerin (Hatai) en büyük özelliği; çiçek ve yapraklarının kendi üzerine kıvrılıp dönmesi ve çiçeklerin formlarındaki gevşeklikle, uçlarının olduğunca yumuşak ve yuvarlak olmasıdır.

Hatayîler çoğu kez simetrik olarak, üstten, yandan, küçük, büyük, sade ve katmerli olarak çizilir. Eski ustaların kattıkları yorumlarla, sayılamayacak kadar değişik şekle sahip bu çiçekler simetrik olarak çizilseler de, zaman zaman orta göbek noktalarında simetriyi bozan yapraklarla farklı bünyeler kazanırlar.

Bir hatayî çiçeği; göbek kısmında tohumları koruyan “meşîme” denilen kesecik, çiçeğin kaidesini oluşturan ve “keys” adı verilen çanak kısım ve meşîme ya da göbeğin etrafını çeviren yapraklardan oluşur.

Şakayık, çiçekli arabesk, palmet vb. adlarla anılan motiflerin, hatayînin farklı ve hatalı isimlerinden olduğu düşünülmektedir. Bunlar hatayînin farklı devir üslûplarıyla değişik çizilmiş şekilleridir, ancak esas aynıdır.

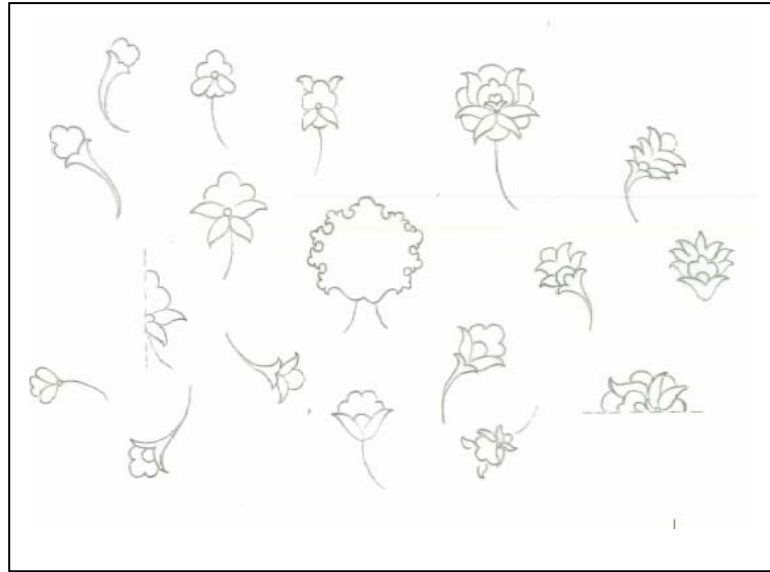
Goncagüller ise, tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin tezhib sanatında stilize edilmiş hali olup, en basitinde bile taç yaprakları ve çanak kısmı bellidir. Aslında hatayî motifinin ilk adımları gibi olan goncagüllerde, meşîme ve tohumlar ya hiç görülmez ya da kısmen görülür. Eğer görülürse bu artık goncagüllükten çıkarak, hatayî olur.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Cahide Keskiner, Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hatai, Kültür Bak. Yay., Ankara 2000, s. 3-8

Eserin cilt kapağı üzerinde bulunan salbekli şemse üzerindeki klâsik hatayî motifinin değişik şekillerine rastlamak mümkündür. Bunlar, eserin diğer müzehheb sayfalarında kullanılan hatayîlerden daha detaylı olarak çalışılmıştır. Ciltteki köşebentler de bunun devamı niteliğindedir ( Bkz. Resim 34). Dibâce sayfası ve bahirbaşlarında bulunan müzehheb alanlarda kullanılan hatayî ve goncagül motifleri ise daha yalın, küçük ve basit olarak çizilmiştir. Özellikle beş numaralı bahirbaşında, klâsik hatayî motifi oldukça fazla kullanılmış, kapalı form rûmîli alanlarda ve ortabağlarda bütün şekliyle, tezyîni alanların cetvelle kesilen yerlerinde ise yarısı görünecek şekilde çizilmiştir ( Bkz. Resim 44-45). Dört numaralı bahirbaşında mihrabiye'nin yer aldığı bölümde de, rûmî kapalı formların ortalarında aynı hatayî motifine rastlanmaktadır. Bu bölümde dikkat çeken bir başka nokta da kapalı formların alt ve üst kısmında yer alan tepeliklerin normal tepelik formatında olmayıp; bunların hatayî motifi şeklinde çizilmesi ve bu şekliyle tepelik görevini görmesidir ( Bkz. Resim 42-43).

İncelediğimiz eserin müzehheb sayfalarının her biri farklı desen ve kompozisyondan oluşmuşsa da, bir iki istisna hariç, hepsinde kullanılan çiçek motifleri aynıdır. Sadece renkleri ve kullanıldıkları yerler farklılık göstermektedir.



**Çizim 4. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan hatayî ve goncagül motifleri**

### 2.3.4.1.2. Hayvan Kökenli Motifler

Ejder, simurg kuşu (zümrüd-ü anka), kilin (ejder atı) gibi “efsanevi hayvan motifleri”, rûmîler ve münhanîler hayvan kökenli motiflerdendir. Efsanevi hayvan motiflerine, özellikle saz yolu kompozisyonlarda oldukça sık rastlanır.

#### Rûmî

Kökenleri Orta Asya’ya dayanan, sözlük manası ise “Anadolu’ya ait” olan rûmî motifinin hayvan kökenli mi yoksa bitkisel kökenli mi olduğuna dair pek çok tartışma vardır.\* Ancak İslâmiyet’le birlikte hayvansal görünümünden tamamen sıyrılan rûmî motifini, bitkisel bir yapılanmaya bağlayacak kanıt da yoktur. Araştırmalar, Orta ve Uzak Asya’daki en eski rûmî formlarının, hayvansal figürlerle daha yoğun bir bağlantı içinde olduğunu, eski örneklerde izlerine rastlanan kuş kafaları, hayvan ayakları ve kuyruklarının zaman içinde kaybolmasıyla, rûmîlerin klâsik formlarını kazandığını ortaya koymuştur. Onbeş, onaltı ve onyedinci yüzyıllarda kökenleri belli olmayacak derecede katı stilize edilen bu motif, onsekizinci yüzyıldan itibaren Batı etkileri ile tamamen değişmeye başlamış ve kimi yerlerde bitkisel ve yaprak görünümünü almıştır.

Türk süsleme sanatının başlıca motiflerinden biri olan rûmîler, yazma eserlerde olduğu kadar, taş, ahşap, çini vb. gibi tüm süsleme alanlarının vazgeçilmez bir ögesi olmuş, hatta Selçuklular tarafından geliştirilmeleri ve o dönemde çokça kullanılmış olmaları sebebiyle “Selçukî” ismiyle de anılmışlardır.<sup>162</sup>

Selçuklu sanatındaki rûmî uslûbunda, genellikle kuş görünümünde olanlar, tek başına olduğu kadar, hatayîlerin eşliğinde kompozisyonu tamamlamak için kullanılmıştır. Osmanlı bezeme sanatında ise, özellikle Fatih döneminde, hükümdarın kendi özel kütüphanesi için yaptırılan pek çok eserde, rûmî uslûbunun yepyeni bir Türk-Osmanlı karakterinde ele alınarak yorumlandığı görülür.<sup>163</sup>

\* Bu konuyla ilgili çeşitli yorumlar için bkz. Hatice Aksu, “Rûmî Motifinin İlk Öncüleri”, *Türkler Ans. , Ankara 2002, C:4, s. 182-189*, İnci A.Birol - Çiçek Derman, a.g.e., s.179- 184)

<sup>162</sup> Hatice Aksu, “Rûmî Motifinin İlk Öncüleri”, *Türkler Ans. , Ankara 2002, C:4, s. 182-189*

<sup>163</sup> Cahide Keskiner, “Süsleme Sanatlarımızda Rumi”, *Antika Dergisi, İstanbul, Şubat 1988, s.18-25*

Bezeme sanatlarımızda kullanılan diğer motiflerde olduğu gibi rûmîlerle hazırlanan desenlerde de belli kurallara uyulmuştur. Hatayî motifleriyle birlikte kullanıldığı zaman, iki motif türü kesinlikle farklı dallar üzerinde olmak zorundadır. Hatta bir desende farklı rûmî motiflerinin kullanıldığı durumlarda dahi bu kural geçerliliğini korur. Temelinde geometrik düzenlemenin bulunduğu rûmîler de, hatayî grubundaki motifler gibi dairesel ve kıvrımlı hatların üzerinde yer alırlar.<sup>164</sup>

Çok çeşitli yorumlarla çizilmiş olan rûmîler, desen içinde aldığı görev ve çiziliş şekillerine göre farklı isimler alırlar.

#### **a) Çizilişine göre**

- 1) Sâde Rûmî: Detaylandırılmamış, en basit haliyle çizilmiş rûmî formlarıdır.
- 2) Dendanlı rûmî: Sâde rûmînin sınır çizgileri dendanla çizilerek süslenir.
- 3) İşlemeli rûmî: İrice bir rûmînin içi, hatayî grubu motiflerle süslenir.
- 4) Sencîde rûmî: Ölçülü iki taraflı çizilen rûmî çeşidi anlamında kullanılır. Sanki iki rûmî sırt kısmında birleştirilmiş gibidir.
- 5) Sarılma (pîçîde) rûmî: Çeşitli kıvrımlarla alt-üst şekillerde birbirine sarılan rûmîlerden meydana gelir.
- 6) Hurdelenmiş rûmî: İri bir rûmî motifinin içi, daha küçük rûmîler kullanılarak tezyîn edilir.

#### **b) Desen içinde aldığı görevlere göre**

- 1) Ayırma rûmî: Deseni paftalara ayırarak, alan bölme görevini görürler. Tüm rûmî motifleri, desen içinde ayırma rûmî olarak kullanılabilir.
- 2) Tepelik: Desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil eden simetrik rûmî motifidir.
- 3) Ortabağ: Helezonların başlama ve birleşme noktalarında yer alarak, desen içinde bağlayıcı nitelikte kullanılır.

---

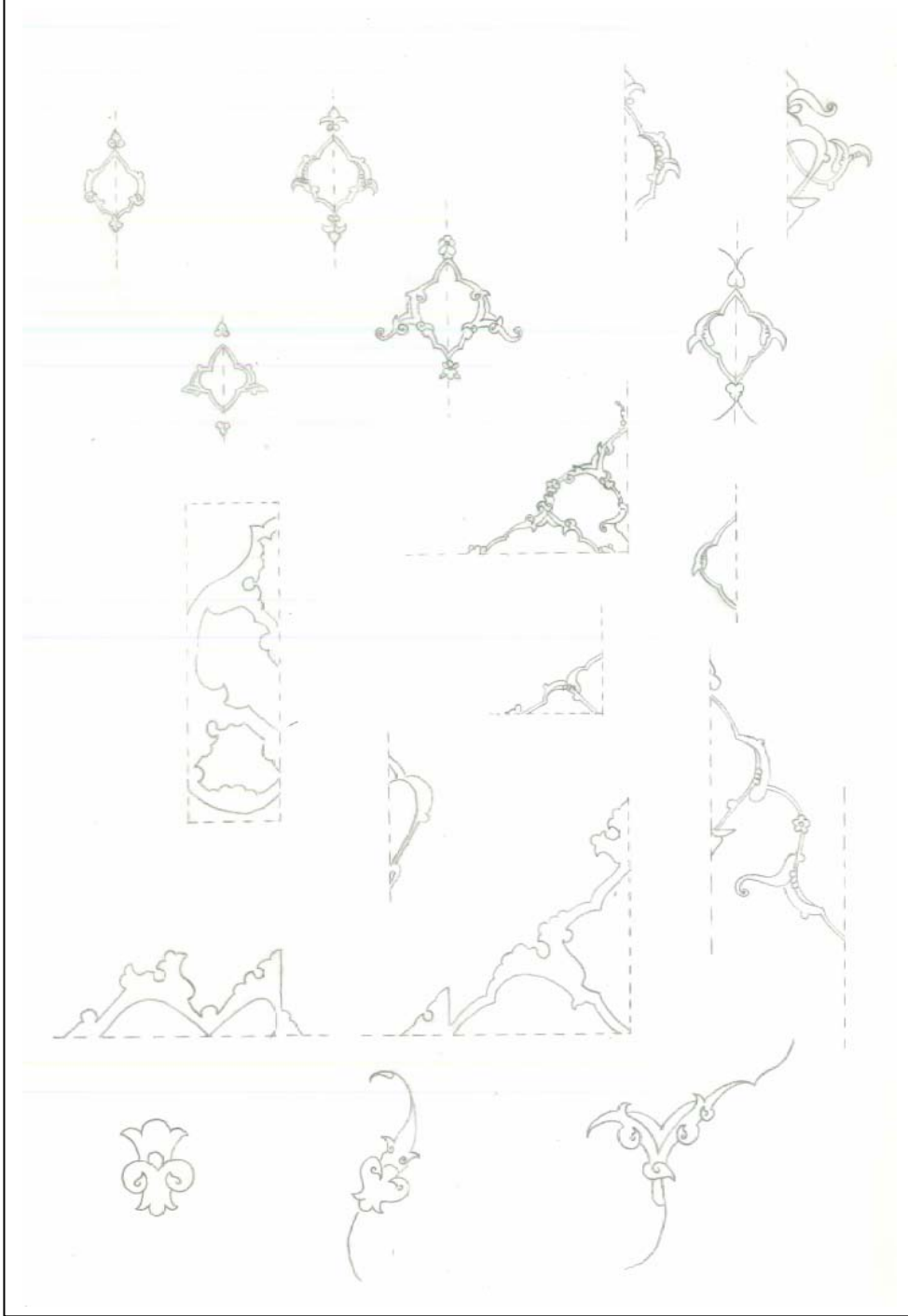
<sup>164</sup> Birsen Gökçe, “Rumi Motifler ve Rumili Desenlerde Çizim Kuralları”, Antika Dergisi, S:34, 02/1988, s.30-38

4) Hurde rûmî: Büyük ebatta çizilmiş olan rûmî ya da başka bir tür motifi süsleme amacıyla kullanılan, küçük ve sâde rûmîlerdir.<sup>165</sup>

Rûmî motifi, teze araştırma konusu olan eserin cildi dahil, tüm müzehheb alanlarında kullanılmıştır. Cilt üzerinde yer alan şemse motifinde sarılma rûmîlerle birlikte, ortabağ ve tepelikler yer alırken, köşebentlerde de aynı motifler gözlemlenmektedir ( Bkz. Resim 34). Birinci cüzdeki dibâce sayfasında kullanılan ortabağ rûmîler cetvele bitişik olan yerlerde, yarısı görünecek şekilde çizilmiştir. Özellikle köşelerde kanatlı rûmîler kullanılarak, kapalı alanlar elde edilmiştir ( Bkz. Resim 36-37). Üç ve Dört numaralı bahirbaşlarında ise, sarılma rûmîlerden müteşekkil olan ayırma rûmîler sayesinde zeminin paftalara ayrılması sağlanmıştır. Burada dikkat çeken önemli bir nokta da, her iki sayfanın mihrabiyeli alanlarında görülen tepeliklerin, klâsik tepelik formunda yapılmayıp, hatayî görünümünde çizilmesi ve bu şekilleriyle tepelik vazifesi görmeleridir ( Bkz. Resim 40-41-42-43). Beş ve Altı numaralı bahirbaşlarında da ayırma rûmîlerden oluşmuş kapalı formlar, tepelik ve ortabağlar kompozisyonun esasını teşkil etmiştir. Kullanılan tüm rûmîlerin içlerine, siyah renk kullanılarak tohum keseleri çizilmiştir. İki numaralı bahirbaşında ise, tepelik, ortabağ ve ayırma rûmîler kullanılmış olmakla birlikte; diğerlerinden farklı olarak, 16.yy.dan itibaren bezeme sanatlarımız içerisinde yerini alan işlemeli rûmî motifine rastlanmaktadır. Oldukça iri çizilen bu rûmîler dilimli ve dendanlı olup, içleri küçük penç ve hatayî motifleriyle tezyîn edilmiştir ( Bkz. Resim 38-39).

---

<sup>165</sup> İnci A.Birol - Çiçek Derman, a.g.e., s.182-183



**Çizim 5. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan rûmî çeşitleri**



## Münhanî

Kelime anlamı “eğri” demek olan münhanî, 13.yy. ve 14.yy.a kadar rûmî motifiyle beraber kullanılmış; Selçuklular zamanında çok tercih edilirken, Osmanlı tezyînatında eski önemini yitirmiştir.<sup>166</sup>

### 2.3.4.1.3. Bulut

Süsleme sanatlarımızda çok sevilerek kullanılan bu motifin çıkış yeri Çin olarak gösterilir. Bulut süslemelerine ayrıca “Çiğ” de denir ki; Türklerde ve Çinlilerde Yağmur İlâhı sayılan ejderhanın bulut şeklindeki üslûplaşmış hali olarak izah edilir.<sup>167</sup>

Bulut motifi, tezyîni sanatlarımızda ilk defa II. Bayezîd döneminde, 1494 tarihli Kur’an’da görülmüş ve daha sonra halıdan çiniye, kumaştan işlemeye kadar bir çok yerde kullanılmıştır.<sup>168</sup> Özellikle 16.yy ve 17.yy.larda, Osmanlı nakkaşhânelerinde çok kullanılan bir motiftir.<sup>169</sup> Bulutların renklendirilmesinde en çok tercih edilen renkler, altın, mavi, pembe ve beyazdır.

Çiziliş şekline ve kullanılış yerine göre farklı isimler alan bulut motifi, başlıca iki grup halinde incelenir.

**a)Yığma bulut:** Bunlar boşlukları doldurmada ve özellikle minyatürlerde gökyüzündeki bulutları temsil etmede kullanılır. Yığma bulutlar genellikle kompozisyonda desenin başlangıç noktalarında yer alır.

**b) Dolantı veya çizgi bulut:** Kendi aralarında çeşitli gruplara ayrılırlar.

**Dağınık veya serbest bulut:** Kompozisyondaki motifler arasına serbest şekilde çizilerek yerleştirilir.

**Ayırma bulut:** Zemini paftalara ayırmak için kullanılırlar. Renk ayırımına yardımcı olmaları nedeniyle, deseni tekdüzelikten kurtararak, ahenk sağlarlar.

<sup>166</sup> İnci A.Birol - Çiçek Derman, a.g.e., s.175

<sup>167</sup> Yılmaz Özcan, a.g.m., s.302

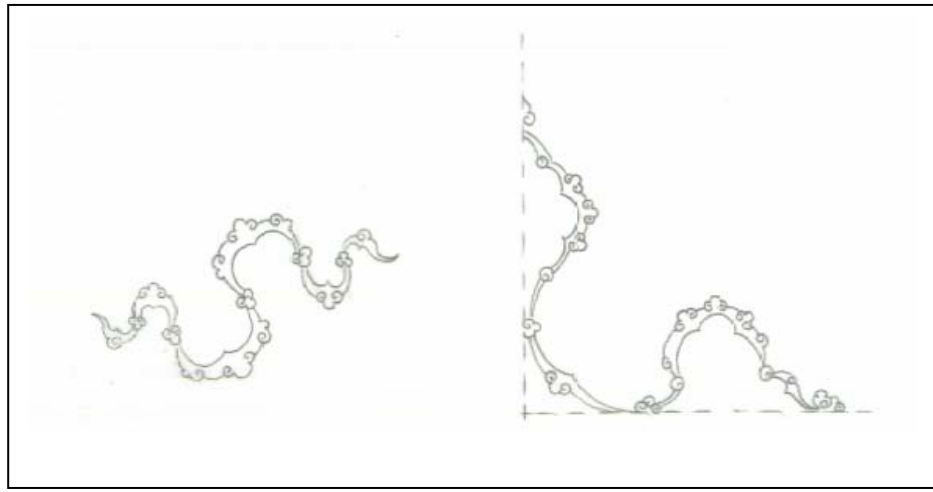
<sup>168</sup> Bânu Mahir, “II. Bayezîd Dönemi.....”, Türkiyemiz Dergisi, Yıl:20, S:60, Şubat 1990, s.6-8

<sup>169</sup> İlhan Özkeçeci - Şule Bilge Özkeçeci , a.g.e., s.101

**Ortabağ bulut:** Buketlerin saplarını bağlamak için ya da iki bulut arasında bağlantıyı sağlamada kullanılır, kendi içinde simetriktir.

**Tepelik bulut:** Motif veya desenin tepe noktalarında kullanılan, simetrik bulut motifidir.<sup>170</sup>”Kompozisyonlarda alan bölmek için tasarlanan bulutlar simetrik olarak gelişir, ortabağ ve tepelik motifleriyle birleşir.”<sup>171</sup>

**Hurde bulut:** İri yaprakların veya çiçek motiflerinin içini detaylandırmada kullanılan bulut çeşididir.



**Çizim 6. 1153 No’lu Mesnevî-i Şerîf’te yer alan bulut motifleri**

Bulut motifi, teze söz konusu olan eserin yalnızca bir numaralı dibâce sayfası ile üç numaralı bahirbaşında kullanılmıştır. Üç no’lu bahirbaşındaki bulutlar “serbest bulut” olup sarı altın zemin üzerine yeşil altın kullanılarak çizilmişlerdir. Toplam dört adettir (Bkz. Resim 40-41).

Bir no’lu dibâce sayfasında ise, “ayırma bulut” kullanılarak zeminin paftalara ayrılması sağlanmıştır. Ortabağ ve tepeliğe de sahip olan bu bulut motifi , diğerinde olduğu gibi sarı altın zemin üzerine yeşil altınla uygulanmıştır ( Bkz. Resim 36-37).

<sup>170</sup> İnci A.Birol - Çiçek Derman, a.g.e., s.153

<sup>171</sup> İlhan Özkeçeci - Şule Bilge Özkeçeci , a.g.e., s.102

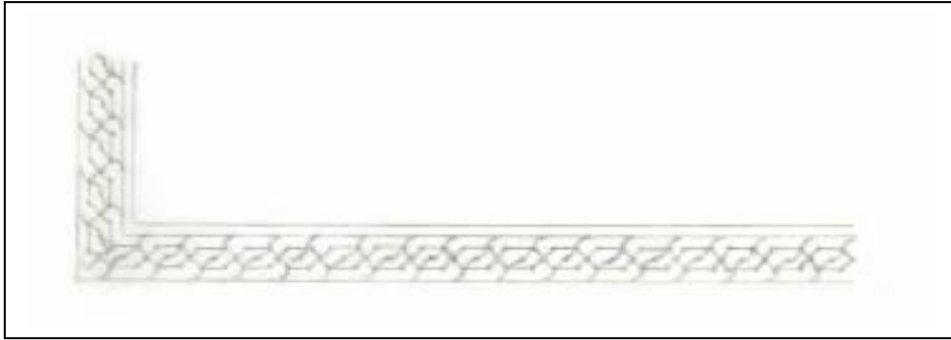
#### 2.3.4.1.4. Zencerek

Zincirleme halkaların devamı şeklinde geometrik hatlardan oluşan tezyîni motif ya da şekillere zencerek (geçme) adı verilmektedir.<sup>172</sup> Farsça “birbirine geçmiş küçük halka” anlamına gelen “Zencîrek” kelimesi, dilimize zencerek olarak geçmiştir. Zamanla gelişen zencerekli kenar bezemeleri, sadece birbirine geçmiş halkalardan ibaret olmamış, eşit kalınlıktaki şeritlerin alttan ve üstten geçmesiyle çok değişik örgü şekilleri ortaya çıkmıştır.

Tüm İslâm âlemi tarafından benimsenen zencerekler, özellikle Selçuklular zamanında devrin sembolü haline gelmiş ve daha sonra da bir nevi geometrik üslûbun devamı olarak, tezhibte arasularında ya da mimari süslemelerde kullanılmaya devam edilmiştir.<sup>173</sup>

Teknik olarak noktalar ve düz ya da kırık çizgilerden meydana gelen zencereklerin sonsuz varyasyonları vardır. Zencerekler, muhtemelen altının daha az sarf edilmesi için yapıştırma altınların üzerine yapılmışsa da, daha incelerinde altının sürülerek kullanıldığı gözlemlenmektedir.<sup>174</sup>

Tezle ilgili olarak incelediğimiz eserin yalnızca bir no’lu unvan sayfası düzenindeki dibâce sayfasında, altın zemin üzerine siyah renk kullanılarak, anahtarlı zencerek yapılmıştır ( Bkz. Resim 36-37).



**Çizim 7. 1153 No’lu Mesnevî-i Şerîf’te yer alan zencerek**

<sup>172</sup> Hülya Doğru, “15.yy. Tezhip Sanatında Zencerek”, Eyüp Sultan Sempozyumu VII, s.336

<sup>173</sup> İnci A. Birol, “Klasik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri”, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008, s.192-193

<sup>174</sup> Süheyl Ünver, “Doğuda Kitap Süslemelerinden Bir Kısım Geçmeler Hakkında”, Arkitekt Dergisi, No:11-12, 1946, Cumhuriyet Matbaası (Ayrı Basım 135), İstanbul 1947, s.1-8

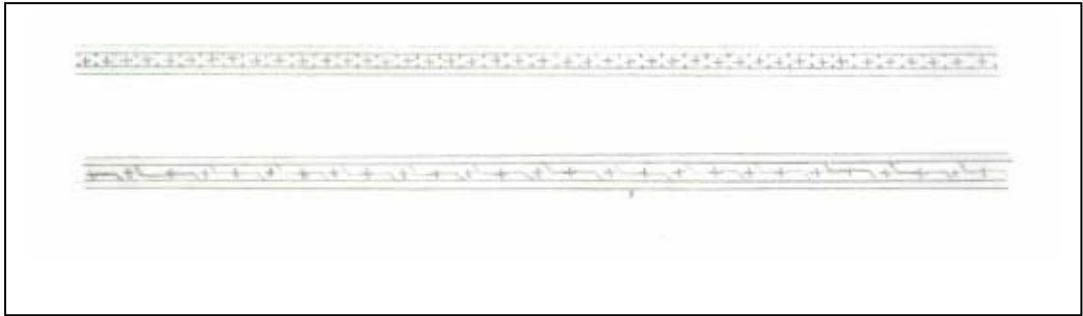
### 2.3.4.1.5. Bordür ve Cetveller

Belli kalınlıkta paralel iki çizginin meydana getirdiği çerçeve, “cetvel” olarak adlandırılır. Pek çok müzehheb eserin zahriye, serlevha ya da unvan sayfasında kalınlıkları değişik, birden fazla cetvel bulunmaktadır. Cetvellerin kalınlıkları belirlenirken, içtekinin dıştakine göre daha ince, hiç olmazsa aynı kalınlıkta olmasına dikkat edilir. Değişik renklerde çekilen cetveller mutlaka her iki tarafından tahrirlenir. Bu, öylesine ustalık gerektiren bir iştir ki, eskiden sadece bu işi yapan ve “cedvelkeş” olarak tabir edilen kişiler vardı. Cetvele, en fazla bir milimetre uzaklıktan çizilen, tahrirden biraz daha kalınca ve renkli olan tek çizgiler ise “kuzu” olarak isimlendirilir. Kuzular cetvelden sonra gelen tuğların taşıyıcısıdır.<sup>175</sup>

1153 envanter numaralı eser olan Mesnevî-i Şerîf'te, gerek müzehheb alanların içinde ve gerekse sayfanın dış kenarlarında değişik kalınlıklarda ve renklerde pek çok cetvel bulunmaktadır. Eserdeki tüm kuzular ise, zemin rengi olan lapis lazuli ile çekilmiştir.

Bordür ya da pervaz olarak da adlandırılan kenar bezemeleri ise hemen her tür desenin değişik boyutlarda uygulandığı, dizayn edilmiş dar ve uzun yüzeylerdir.

Kullanıldıkları yerlere göre “arasuyu” veya “kenarsuyu” olarak isimlendirilirler. İncelediğimiz eserin altıncı cüzünün yer aldığı bahirbaşı hariç, diğer tüm müzehheb sayfalarda “+ : -“ lerden oluşan arasuyu kullanılmıştır ( Bkz. Resim 36-37-38-39-40-41-42-43-44-45).



**Çizim 8. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan bordür örnekleri**

<sup>175</sup> İnci A. Birol, a.g.e., s.180-183

### 2.3.4.1.6. Tığ

Yazma kitapların süslenmesinde kullanılan ve yapılan desenin bitiminde yer alan yardımcı süsleme motifine “tığ” adı verilmektedir. Farsça “tığ” (kılıç) kelimesinden gelmektedir. Tezhib sanatında, birkaç örnek haricinde, tezyîni alandan boş kısma geçiş her zaman tığlar vasıtasıyla olmuştur.<sup>176</sup>

En önemli görevleri, eserdeki kompozisyon yoğunluğuyla zemin boşluğu arasında dengeyi sağlamak olan tığlar, cetvel ya da dendanların bitiminden başlayarak, motiflerin büyükten küçüğe incilmesiyle son bulurlar. Ana tığlar çok çeşitli motiflerden oluşmakla birlikte, ara tığlar daha sade olurlar, hatta kuzu çizgisi üzerinde nokta ya da çizgi şeklinde boşlukları doldururlar.<sup>177</sup>

Buldukları yere göre çeşitlilik kazanan tığlar, dikdörtgen formlu alanlarda, mihrabiyelede ve zahriyelerde birbirine paralel olarak uzanan oklar halinde çizilirken, yuvarlak ve beyzi madalyonların etrafında bir noktadan yayılan güneş ışınlarını andırırlar. Tığ süslemelerinde nokta, çizgi, küçük kıvrımlar, geometrik şekiller, rûmî, bulut ve çeşitli çiçek motifleri kullanılır.<sup>178</sup>

Selçuklular zamanında küçük çıkmalar ya da seyrek çizgiler dışında çok az rastlanan tığlar, zamanla çeşitlenerek artmış, Fatih devrinde özellikle geçmeli ve geometrik şekilli çok güzel örnekleri yapılmıştır. 16.yy.la birlikte tezhibte meydana gelen motif, renk ve kompozisyon zenginliğine paralel olarak, tığlardaki motifler de zenginleşmiş, rûmîlerin katılmasıyla çok hoş örnekler ortaya çıkmıştır.

Pek çok yazma eserdeki tığların rengi lacivert olup, zaman zaman bu ana renge altın, kırmızı ve yeşil renkler eşlik etmiştir.<sup>179</sup>

17.yy.’ın ilk yarısına ait olan söz konusu eserin, tezyinâtı klâsik tarzda olduğundan, tığlarında da klâsik izler göze çarpmaktadır. Sadece lacivert rengin kullanıldığı tığlar, genelde nokta ve çizgilerden oluşmuştur. Bir, iki, ve üç numaralı müzehheb sayfalarda, Fatih dönemi tığlarında yer alan birbirine paralel iki yatay

<sup>176</sup> Mine Esiner Özen, “Tezhipte Tığ”, Antika Dergisi, Sayı 10, Ocak 1986, s.44-51

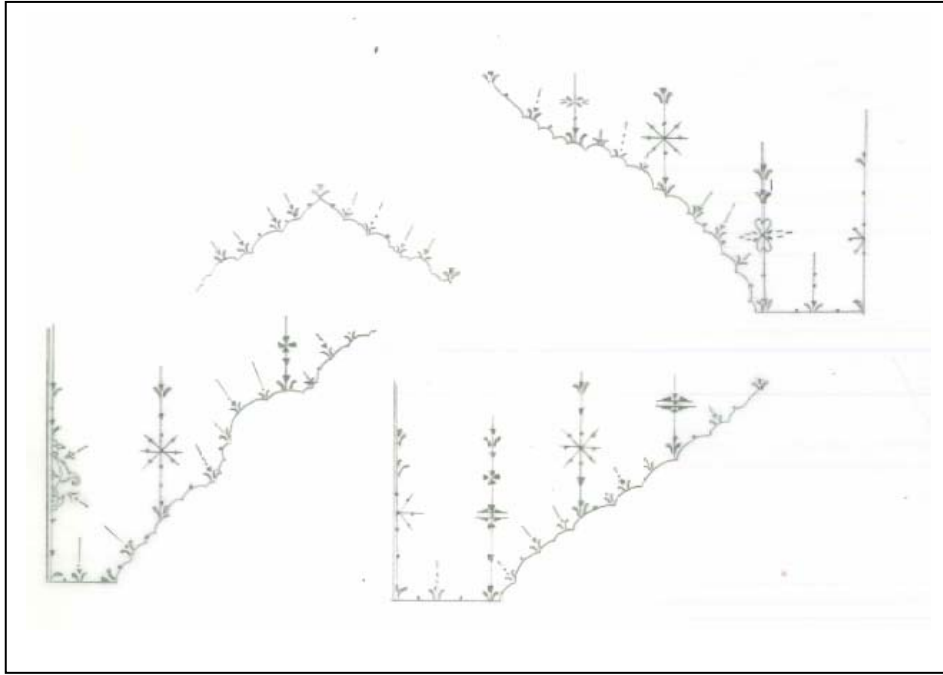
<sup>177</sup> Mükerrrem Taşkapılıoğlu, Hızr: Muhsine Akbaş, Ülker Tansı, Vesile Öztekin, Tezhip Sanatında Tığ, Kültür Bak. Yay, Ankara 1991, s.9

<sup>178</sup> Ayla Ersoy, a.g.e., s.16

<sup>179</sup> Mine Esiner Özen, a.g.m., s.51

çizginin kullanıldığı tığlar gözlemlenmektedir. Beş no'lu bahirbaşında, muhtemelen yer çok kısıtlı olduğu için diğer sayfalarda bulunan tığlar kullanılmamış, sadece noktalar ve yanlara açılan yaprak görünümlü eğrilere yer verilmiştir.

Eserde, hemen hemen tüm müzehheb sayfalarda aynı tığ motiflerine yer verilmesine karşın, sadece altı no'lu bahirbaşında diğer tığlara ek olarak, sağ ve sol kenarlarda  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik, ortabağ rûmîden müteşekkil tığlar kullanılmıştır (Bkz. Resim 46-47).



**Çizim 9. 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'te yer alan tığ süslemeleri**

#### **2.3.4.2. Desen ve Kompozisyon**

Bir desen ve deseni oluşturan kompozisyon tasarlanırken desenin çeşidi; işlenecek yüzeyin şekli ve büyüklüğü, kullanılacak olan motiflerin büyüklüğü ve işlenirken kullanılmayı düşünülen teknik göz önünde bulundurularak hazırlanır. Bu nedenle tezyîni sanatlarımızda kalıp usûlü kullanılmayarak, bezenecek her yüzeye uygun yeni bir desen çizilmiştir. Desen ve kompozisyon oluşturulurken, kullanılacak motiflerin dengeli ve göze hoş görünecek bir şekilde yerleştirilmesi son derece önemlidir. Bezeme sanatında kullanılan kompozisyon çeşitleri şu şekildedir:

**1) Serbest Kompozisyon:** Belli bir noktadan başlayarak, çeşitli büyüklüklerdeki helezonlar üzerindeki motiflerden meydana gelen ve bu şekilde bezenecek alanın tümüne yayılan kompozisyon çeşididir. Başlama ve bitiş noktaları belli olup, herhangi bir simetri kaygısı yoktur.

**2) Simetrik Kompozisyon:** Bu kompozisyonlar, bir eksen üzerinde gelişir. Kare, daire, dikdörtgen vb. gibi istenilen şekildeki zemin 1/2, 1/4, 1/8,1/16 vb. gibi çeşitli oranlardaki eşit dilimlere ayrılır. Simetri ekseni üzerinde yer alan motifler, yer yer kaynaştırılmak suretiyle, simetri ekseni kaybettirilir.

**3) Geometrik Kompozisyon:** Daha çok Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi tezhiblerinde karşımıza çıkan bu kompozisyon türünde, bezenecek alan geometrik paftalara bölünür. Her bir pafta için ayrı ayrı desenler hazırlanabileceği gibi, tümünde aynı desen de kullanılabilir. Zencerekli desenler, biçim bakımından geometrik tasarımlara benzer.<sup>180</sup>

**4) Ulama (Raport) Kompozisyon:** Bu tür kompozisyonlarda, hazırlanmış olan kare ya da dikdörtgen planlı desenin, dört yönde katlanmak suretiyle çoğaltılması mümkündür. Daha ziyade geniş alanlı yüzeyleri bezemek için tercih edilen ulama kompozisyon, insanda sonsuzluk hissi uyandırır. Osmanlı kitap tezhibinde görülen ve ilk baştan beri kesilmeden devam eden temel prensip, sınılandırılmamış, sonsuzluğu hedef alan bir kompozisyon anlayışıdır. Ulama tarzı desenler de, Osmanlı sanatçılarının sonsuz hedef aldığının ve sanatında sınırsız bir yaradılışa sahip olduğunun göstergesidir.<sup>181</sup>

Araştırma konusu olan eserdeki kompozisyonlar, bütünlük tesirini verecek şekilde, ancak bütün parçalanarak meydana getirilmiştir. Ancak bu parçalar üzerindeki denge ve münasebet öyle iyi ayarlanmıştır ki, gözü hiç yormamaktadır. Hemen her sayfa için yeni bir kompozisyon tasarlanmış, ancak , müzehheb sayfaların bir bütünlük teşkil etmesi ve birbirinden kopuk olmaması amacıyla, tümü, hemen hemen aynı şekilde çalışılmıştır.

---

<sup>180</sup> İnci A. Birol, a.g.e., s.307

<sup>181</sup> F. Çiçek Derman, “Türk Tezhip Sanatının .....”, s.294

Eserin cilt kapağı üzerinde, hem serbest hem de simetrik kompozisyon örneğine rastlanmaktadır. Köşebentler üzerinde bitkisel motiflerden ve sarılma rûmîlerle ortabağdan müteşekkil serbest kompozisyona yer verilirken, kapağın ortasında yer alan salbekli şemse motifi içinde, aynı tür motiflerin  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak yerleştirildiği görülmektedir. Salbek içinde ise  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik kompozisyon bulunmaktadır ( Bkz. Resim 34).

Müzehheb sayfaların tümünde yer alan ve sayfanın enine uzanan dikdörtgen şeklindeki müzehheb alan (B),  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Bu dikdörtgen kısımlar, yine simetrik olan küçük, büyük paftalara ayrılmıştır.

Eserin dört ve beş no'lu bahirbaşlarının en üstünde yer alan mihrabiyeli kısım (A), ulama (raport) kompozisyonla tasarlanmış olup, bu alanlar kendi içlerinde üç adet paftadan oluşmuştur. Bu paftalar da kendi içlerinde  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik (Bkz. Resim 42-43-44-45).

Altı no'lu bahirbaşının mihrabiyeli kısmı da (A),  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik ve bu alan, ayırma rûmîler kullanılarak kendi içinde çeşitli paftalara ayrılmıştır. Rûmî kapalı formlar da kendi içlerinde  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik ( Bkz. Resim 46-47).

Eserin en başında bulunan bir numaralı dibâce sayfası, diğer sayfalardan farklı olarak dört kısımdan meydana gelmektedir. Mihrabiyeli alan (A) ve onun hemen altında yer alan dikdörtgen şeklindeki müzehheb alana (B) ek olarak, bu sayfada sıvama altın üzerine Besmele yazısının bulunduğu bir alan bulunmaktadır. Besmele yazısının her iki tarafında, çift tahrir tekniği ile çalışılmış bitkisel dallar dolanmaktadır. Bu dalların oluşturulmasında serbest kompozisyon kullanılmıştır. Bu sayfanın en üstünde bulunan mihrabiyeli kısım (A), yine  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Alanın tam ortasında  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik, ayırma bulut motifi göze çarpmaktadır ( Bkz. Resim 36-37).

İki ve üç no'lu bahirbaşlarının mihrabiyeli kısımları, benzer karakterde olup,  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik. Taç kısımlarının sağ ve sol kısmında, içinde  $\frac{1}{2}$  rûmî kapalı formlarının bulunduğu bordürler uzanmaktadır ( Bkz. Resim 38-39-40-41).

### 2.3.4.3. Renkler



Bir kompozisyonun başarılı olmasında, kullanılan motifler ve onların dengeli yerleştirilmesi kadar, renklendirme de son derece önemlidir. Renk ve tezhib birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Az renkle çalışılmış, sadece tek renk kullanılarak meydana getirilmiş desenler olabilir ancak hiç renksiz tezhib olmaz. Burada önemli olan, renklerin rastgele kullanılmayıp göze hitap edecek şekilde, düşünülerek kurgulanmasıdır. Bir kompozisyonda birbirine zıt renklerle pozitif-negatif dengelerin kurulması gerekir.

Tezhib sanatında kitaplara, özellikle de Kur'an-ı Kerim ve kutsal metinlere verilen önemi göstermek amacıyla, temel boya maddesi olarak altın kullanılmıştır. Altın baş eleman olarak güneşi sembolize ederken, ışığın rengi olan sarı da, gerçekte bilgi sembolü olarak kullanılmış, hatta Kur'an'da tekrar tekrar ışığın önemi vurgulanmıştır. Altından sonra en çok kullanılan renk ise lacivettir ve bu da gökyüzünü simgelemektedir. Doğu'da altın ve mavi aynı ölçüde kullanılmakta ancak Batı'ya gidildikçe altın birinci sırayı almaktadır.

Tezhib sanatında desenler, koyu ve açık zeminli olmak üzere, başlıca iki şekilde renklendirilmiştir. Koyu zeminli desenlerde, zemin genelde lacivert (lapis lazuli, Lahor çividi vb.) ya da mavi (kobalt) tonlarında, bazen de siyah, kırmızı ve yeşil tonları kullanılarak renklendirilmiştir. Zeminin bu koyuluğuna kontrast olarak, çiçek ve diğer motiflerde ise uçuk mavi, uçuk yeşil, açık sarı ya da pembe gibi koyu olmayan renkler tercih edilir. Dal ve yapraklar ise altın yahut sarı gibi açık renklerde boyanır. Açık zeminli desenlerde ise, zemin genelde kâğıdın renginde (krem, kırık beyaz vb.) bırakılarak, bu kez çiçek ve motifler koyu renklerde boyanır ve bunların içlerine daha açık renklerle gölgeler yapılır.<sup>182</sup>

Tarihsel süreç içinde Türk süsleme sanatlarında kullanılan renkleri incelediğimizde şu sonuçlarla karşılaşırız: Selçuklu tezhibinde zeminde altının hakim olduğu, buna karşılık süslerde lacivert, koyu mavi, kiremit rengi, yeşil, kahverengi, sarı, pembe, beyaz ve mor renklerin kullanıldığı gözlemlenir. Konturlar ise genelde siyah ve pembe renk ile yapılmıştır. Osmanlılar zamanında ise; özellikle Fatih döneminde, zeminde kobalt mavisi ve lacivert gibi renkler yer alırken, motifler

---

<sup>182</sup> İlhan Özkeçeci - Şule Bilge Özkeçeci , a.g.e., s.140, Ayrıca bakınız; Ayla Ersoy, Türk Tezhip Sanatı, Akbank Yayınları, İstanbul 1988, s.11

kiremit rengi, açık ve koyu yeşil, pembe ve kahverengi kullanılarak renklendirilmiştir. Altın sınırlı kullanılmış olup, renkler son derece parlak ve nettir. Yine, beyaz ve döneme özgü olan canlı bir yeşil renk dönemin karakteristik özelliğidir. Klâsik dönem olarak tabir ettiğimiz 16.yy. ve 17.yy. başında ise altın tüm ihtişamıyla, farklı ton ve renklerde kullanılmış, lacivert de her renkten altına eşlik etmiştir. Bunların haricinde, zeminde diğer renklere çok az yer verilmiş, motiflerde ise, beyaz, turuncu, pembe, sarı, kırmızı, mavi, yeşil renkler tercih edilmiştir. Tahrirlerde turuncu, yeşil, bordo, koyu pembe gibi çiçeklerin daha koyu tonlarıyla, siyah ve kahverengi kullanılmıştır. 18. yy.dan itibaren ise, zeminde lacivert yerine siyaha daha çok yer verilmiş, zengin renk çeşitleri denenmesine rağmen bunlar arasında pek fazla uyum sağlanamamıştır. Bu dönemde, zaman zaman altın, varaklar halinde yüzeylere tatbik edilmiştir.<sup>183</sup>

Tez konusu olarak incelediğimiz eser, 17.yüzyılın ilk yarısına ait olup, gelenekli tezhib kurallarına uygun olarak tezyîn edilmiştir. Bu bağlamda kullanılan renkler de tam olarak klâsik devrin karakterini yansıtmakta, tüm müzehheb sayfalarda altın ve laciverdin eşsiz uyumu ilk bakışta göze çarpmaktadır.

Zeminde kullanılan altın ve lalise, turuncu ve beyaz ipliklerin çevrelediği paftalar eşlik etmektedir. Cüz numaralarının yazılı olduğu tüm şemse motiflerinin içi sıvama altınla bezenmiştir. Deseni dolaşan bitkisel dal ve yapraklarla, bulut motiflerinde yeşil altın tercih edilirken; diğer motiflerde açık sarı, mavi, koyu pembe, firuze ve turuncu renkler kullanılmıştır. Yine kimi penç ve hatayî motifleri ile bazı yapraklar, beyaz altın ile renklendirilmiştir. Eserde bunların haricinde başka renklere yer verilmemiş, sadece üçüncü cüzün mihrabiye bölümünde yer alan iplikler ile altıncı cüzdeki ayırma rûmî motifinin zemininde siyah renk kullanılmıştır ( Bkz. Resim 40-41-46-47). Dikkati çeken bir başka nokta da altıncı cüzün zemininde kullanılmış olan lacivert renginin, diğer cüzlerde kullanılan lacivertten biraz farklı olmasıdır ( Bkz. Resim 46-47). Bu sadece ton farkı olup, muhtemelen boyanın bitmesi nedeniyle, yeni bir karışım hazırlanmasından ya da ilk rengi yapan kişiyle bu rengi yapan kişinin farklı insanlar olmasından kaynaklanmış olabilir. Eserdeki çiçek

---

<sup>183</sup> İlhan Özkeçeci-Şule Bilge Özkeçeci , a.g.e., s.35-50

motiflerinin içlerine beyaz, siyah ve çiçekte kullanılmış olan rengin koyusuyla tonlamalar yapılmış, tüm motifler siyah renk ile tahrirlenmiştir.

Eserin cetvel ve bordürlerinde de, diğer alanlarda kullanılmış olan, sarı altın, lapis, turuncu ve beyaz renge ağırlık verilmiş, sadece iki ve üç numaralı bahirbaşlarının arasularında bunlara ek olarak mavi renge rastlanmıştır. Metinlerin yazılı olduğu alanların içlerinde bulunan cetvellerde ise, sarı altın kullanılmıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1153 ENVANTER NO'LU MESNEVÎ-İ ŞERÎF'İN TEZHİBLİ

#### SAYFALARININ İNCELENMESİ

##### 3.1. Eserin Cildi

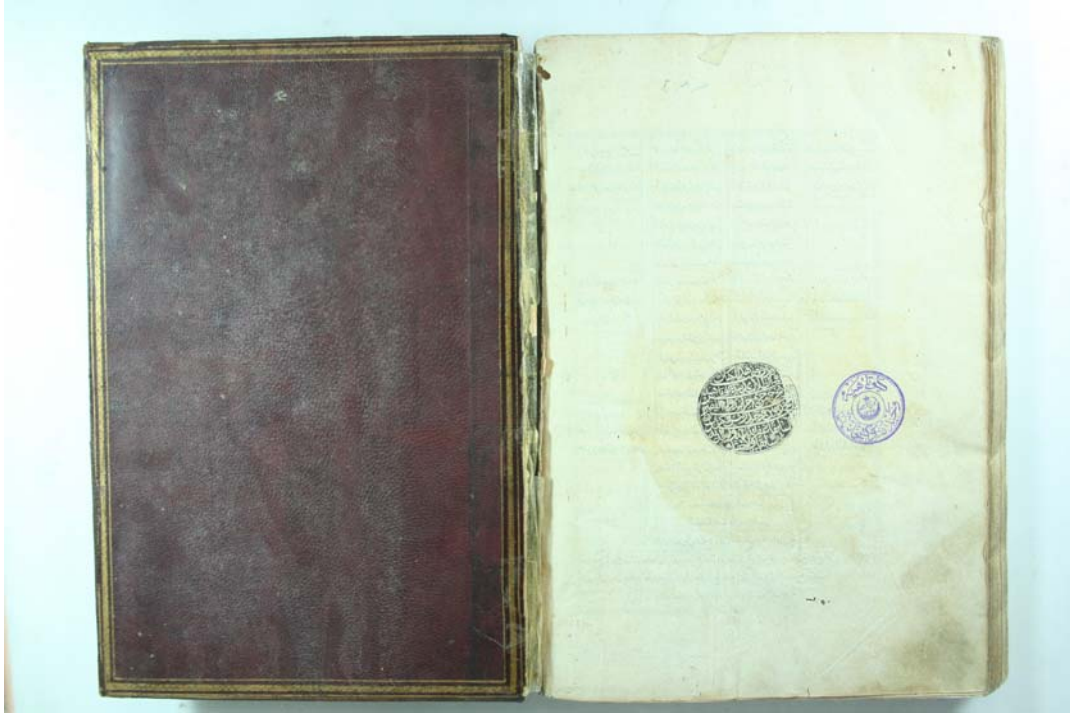
Eserin cildi 265 x 180 mm. ebatlarında olup, açık kahverengi meşinden yapılmıştır. Alt ve üst kapakların her ikisinin de tezyînâtı aynı şekildedir. Kapakların tam ortasında yer alan salbekli şemse motifini, dört tarafta yer alan köşebentler tamamlamaktadır. Şemse motifi alttan ayırma şemse dediğimiz, zemini altın, motiflerin ise deriyle aynı renkte, kabartma olarak bırakıldığı şemse türündendir. Şemse motiflerin kabartma olmasından dolayı, gömme şemse özelliği de taşımaktadır.



Resim 34. Eser Cildinin Alt ve Üst Kapakları

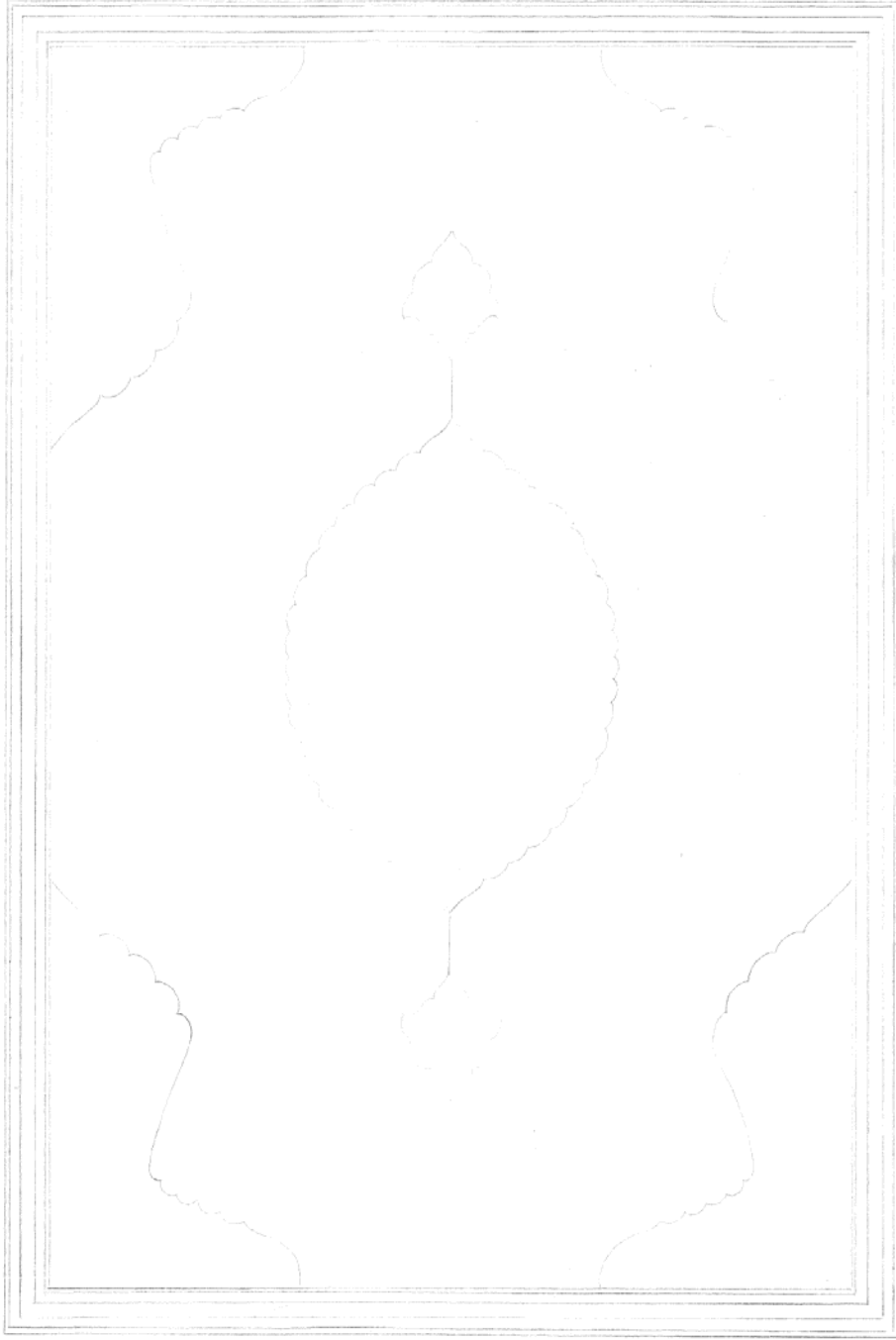
Şemse motifi,  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olup, şemsenin içini üzerinde hatayî ve goncagül motifleriyle, kıvrımlı ve dilimli yaprak motiflerinin yer aldığı dallar dolaşmaktadır. Ayrıca başka bir hat üzerinde, deriyle aynı renkte yapılmış olan sarılma rûmîler ve ortabağlar şemsenin kompozisyonunu tamamlamaktadır. Salbeğin ortasında ise büyükçe bir hatayî motifi vardır ve bu çiçeği, her iki tarafından dilimli yapraklar çevrelemektedir.

Köşebentler üzerinde ise, şemse içinde bulunan motifler kullanılmış, ancak, bu motifler serbest kompozisyon kullanılarak kurgulanmıştır.

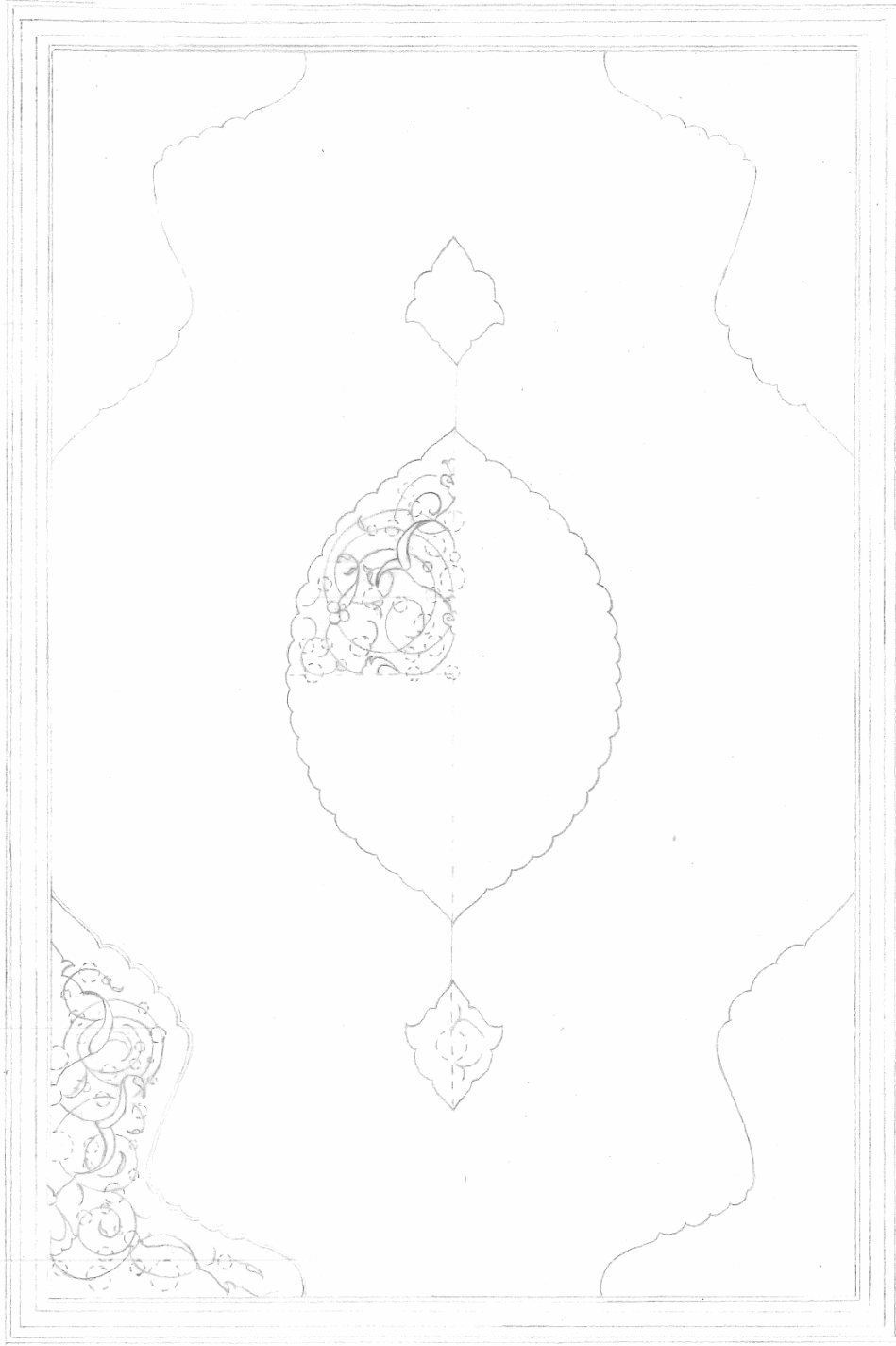


**Resim 35. Eser Cildinin İç Kapağı**

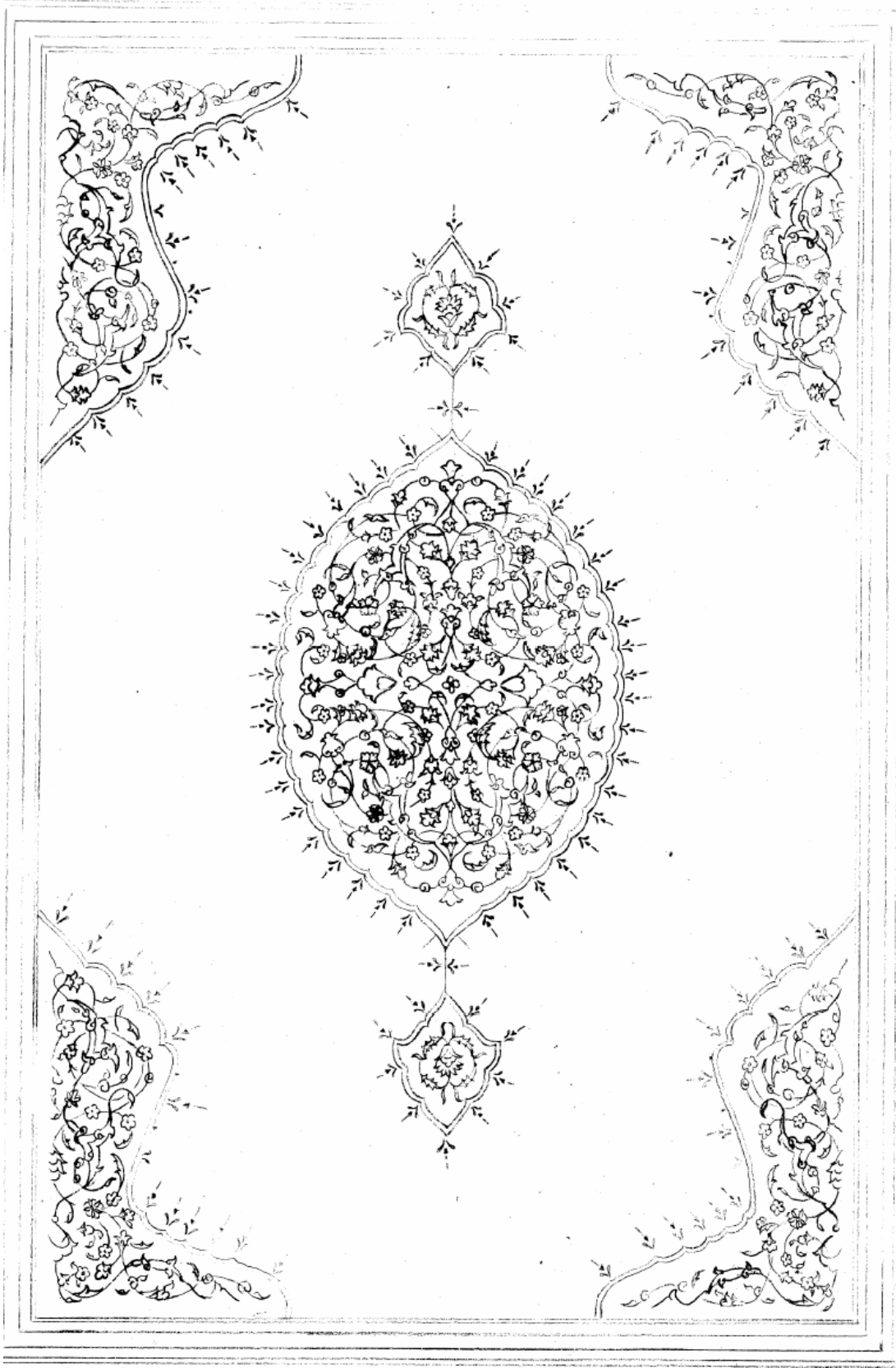
Maddi olarak ciddi anlamda yıpranmış olan cildin alt ve üst kapakları tamamen birbirinden ayrılmış durumdadır. Gerek bordür ve gerekse zeminde kullanılmış olan altınlar da ise yer yer dökülmeler mevcuttur. Cildin iç kapağı vişne çürüğü renkli deriden yapılmış olup, bu alanda herhangi bir süslemeye rastlanılmamaktadır.



**Çizim 10. Eser cildinin dış kapak şeması**



**Çizim 11. Eser cildinin dış kapak süslemesinin kompozisyonunu oluşturan  
helezon ve kanaviçeler**



**Çizim 12. Eser cildinin dış kapak deseni**



## 3.2. ESERİN BİRİNCİ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB DİBÂCE SAYFASI

### TEZHİBİ

Mevlânâ'nın dünyaca ünlü eseri Mesnevî-i Şerîf'in ilk 23 beyitinin yer aldığı, bir numaralı dibâce sayfasının tezhibi unvan sayfası düzeninde bezemelidir. Yazmanın en yoğun bezemeli ve en göz kamaştırıcı sayfasıdır. Dış ölçüleri 265 x 180 mm. olan sayfaya, iç ölçüleri 235 x 130 mm. olan diğer bir alan yerleştirilmiş olup, sayfanın dikey olarak 3 bölüme ayrılmış olduğu diğer müzehheb sayfaların aksine bu sayfa 4 bölüme ayrılmıştır. Ancak diğer müzehheb sayfaları anlatırken kullanılan kodlama sisteminde karışıklık olmaması için bu sayfanın incelenmesi de 3 bölüm halinde yapılmıştır. En altta yer alan Mesnevî-i Şerîf metni (C), bu kısmın üstünde yer alan ve Mesnevî'nin cüz numarasının yazılı olduğu, sayfanın enine uzanan dikdörtgen tezhibli kısım (B) ve daha üstte yer alan mihrabiye tezhibi (A).



Resim 36. Eserin Birinci Cüzünün Dibâce Sayfası

Sayfanın en altında nesih hattı ve is mürekkebi kullanılarak yazılmış olan metin kısmı (C) yer almaktadır. Bu kısım üstteki müzehheb alandan yeşil ve turuncu renkli cetvellerle ayrılmaktadır. Metin kısmının hemen üzerinde altın zemin üzerine, üstübeç mürekkebi kullanılarak yazılmış olan “Besmele” yazısı bulunmakta olup, Basmelenin her iki tarafında, serbest kompozisyonla tasarlanmış olan helezonik dallar üzerinde bitkisel motifler vardır. “Çift Tahrir” tekniğiyle çalışılmış olan bu desende goncagüller, hatayîler ve çarkıfelek tarzında yapılmış büyük bir penç motifi bulunmaktadır. Motiflerin siyahla boyanmış olduğu bu alan, sadece bu sayfaya özgü olup, diğer müzehheb sayfalarda bulunmamaktadır.

Besmele'nin hemen üzerinde, lacivert – beyaz ( + : -) arası, ardından altın üzerine siyah renkle yapılmış anahtarlı zencerek ve turuncu cetvellerle çerçeve içine alınmış olan, dikdörtgen şeklindeki tezhibli alan (B) yer almaktadır. Arasularına, diğer cüzlerin müzehheb sayfalarında rastlanmakla beraber, zencerek motifi sadece bu sayfada kullanılmıştır. Ne var ki anahtarlı zencereğin dört köşesi de birbirini tutmamaktadır.

Beyitlerin başladığı yazı sahasının üst kısmında yer alan ve renkli ve altın cetvellerle çevrilmiş olan dikdörtgen bezeme (B), ¼ simetrik kompozisyonla oluşturulmuş ve büyüklü küçüklü paftalara ayrılmıştır. Alanın tam ortasında bulunan yatay formu şemse motifi içerisinde, rikâ hattı ve üstübeç mürekkebi kullanılarak, “Cild-i Evvel Mesnevî-i Ma'nevi Mevlânâ-ı Rûmî “ yazılmıştır. Şemse her iki yanından turuncu renkli tepelik ve ortabağlarla birbirine bağlanmıştır. Altın zeminli ortabağların içinde, çanak ve taç yaprakları pembe – mavi renkle boyanan hatayî motifi ve beyaz altınla tonlandırılmış goncagüller yer almaktadır. Şemse motifi, her iki yanında yer alan ortabağlar sayesinde, salbekli şemse gibi görünmektedir. Sayfanın cetvele bitişik olan alt ve üst kısımlarıyla, köşelerinde yer alan beyaz ipliklerin çevrelediği paftalar sayesinde, bu yatay şemse motifi, daha büyük ikinci bir şemsenin içine alınmış gibidir. Beyaz iplikli kapalı formların zeminin de altın kullanılmış olup, diğer yerlerin zemini lapolisle boyanmıştır. Bu kapalı formların içinde yine zemini altın olan, turuncu ayırma rûmîler ve tepelikler yer almaktadır.

Tüm bu paftaların içinde, kompozisyonun tamamını teşkil eden motiflerin bir kısmı yer almaktadır. Çiçeklerde tercih edilen renk ise mavi ve sarıdır. Ayrıca turuncu yapraklar sayesinde, iplik ve ortabağlarla renk uyumu sağlanmıştır.



**Resim 37. Eserin Birinci Cüzünün Detayı**

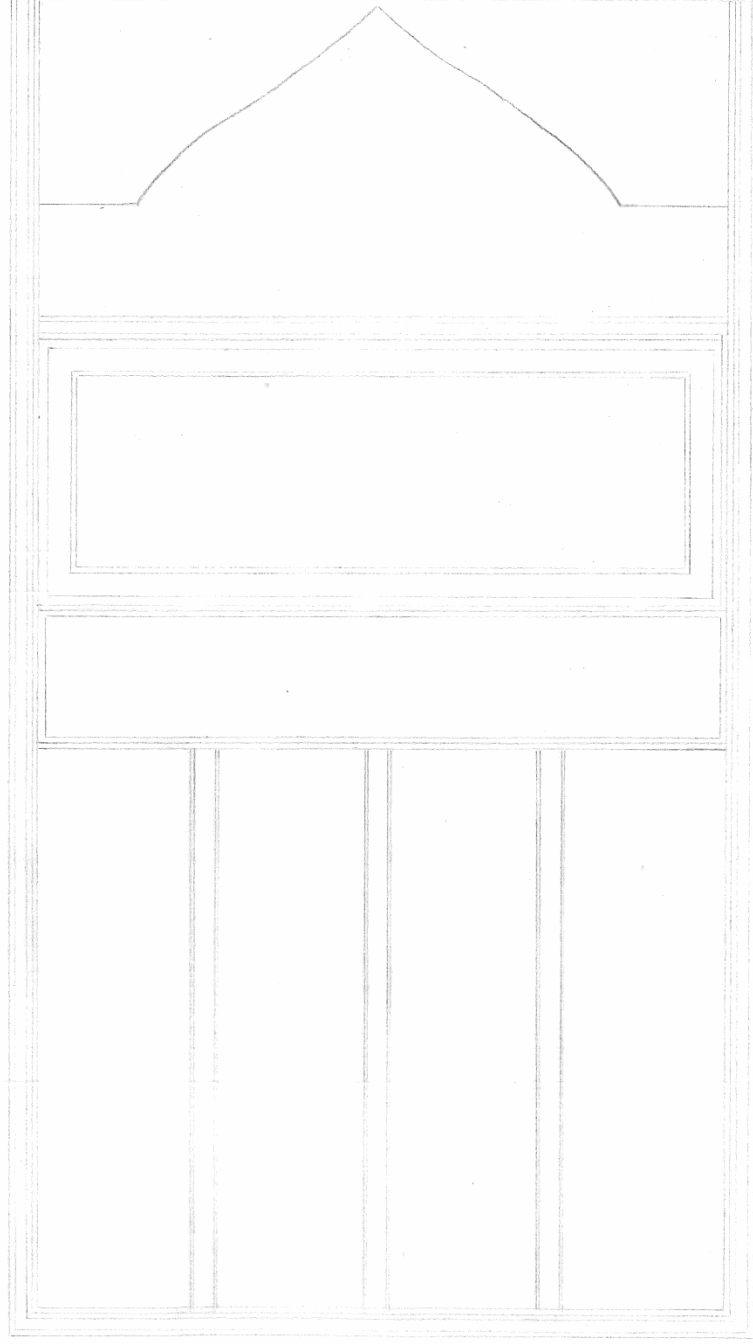
Sayfanın en üstünde, alttaki bölümden yeşil cetveller ve turuncu arasu ile ayrılan bezeme kısmı (A), kubbeli unvan sayfası tipindedir.  $\frac{1}{2}$  simetrik olan bu alanın tam ortasında taç deseni, onun iki tarafında ise, yarısı çizilmiş rûmî kapalı formların yer aldığı lacivert zeminli bordürler uzanmaktadır. Rûmîler beyaz, zemini ise turuncu olup, içinde mavi renkli yarım bir penç motifi vardır. Taç kısmının tam ortasında,  $\frac{1}{2}$

oranında simetrik olan bir ayırma bulut motifi bulunmaktadır. Sarı altın zemin üzerine yeşil altınla çalışılan bulut motifinde, tepelik ve ortabağ bulut motifi de kullanılmıştır. Bulut sayesinde oluşturulmuş olan paftanın zemininde lapis rengi tercih edilirken, diğer tüm alanların zemini sarı altınla boyanmış ve mührelenmiştir. Kapalı formun tam ortasında, taç ve meşimleri firuze, yaprakları ise turuncu olan hatayî motifi vardır. Paftaların içinde kompozisyonun desenini teşkil eden mavi, sarı, pembe, turuncu penç ve sarı goncagüllerden oluşan bitkisel dallar bulunmakta, beyaz altın, mavi, turuncu, sarı ve beyaz yapraklar, desene renk katmaktadır. Bu desende kullanılmış olan sarı renkli büyük penç motifi ile dilimli mavi yaprak motifi, diğer müzehheb sayfalarda kullanılmamıştır. Taç kısmı, turuncu, lapis, altın dandanlı iplikler ve lacivert kuzu ile son bulmaktadır.

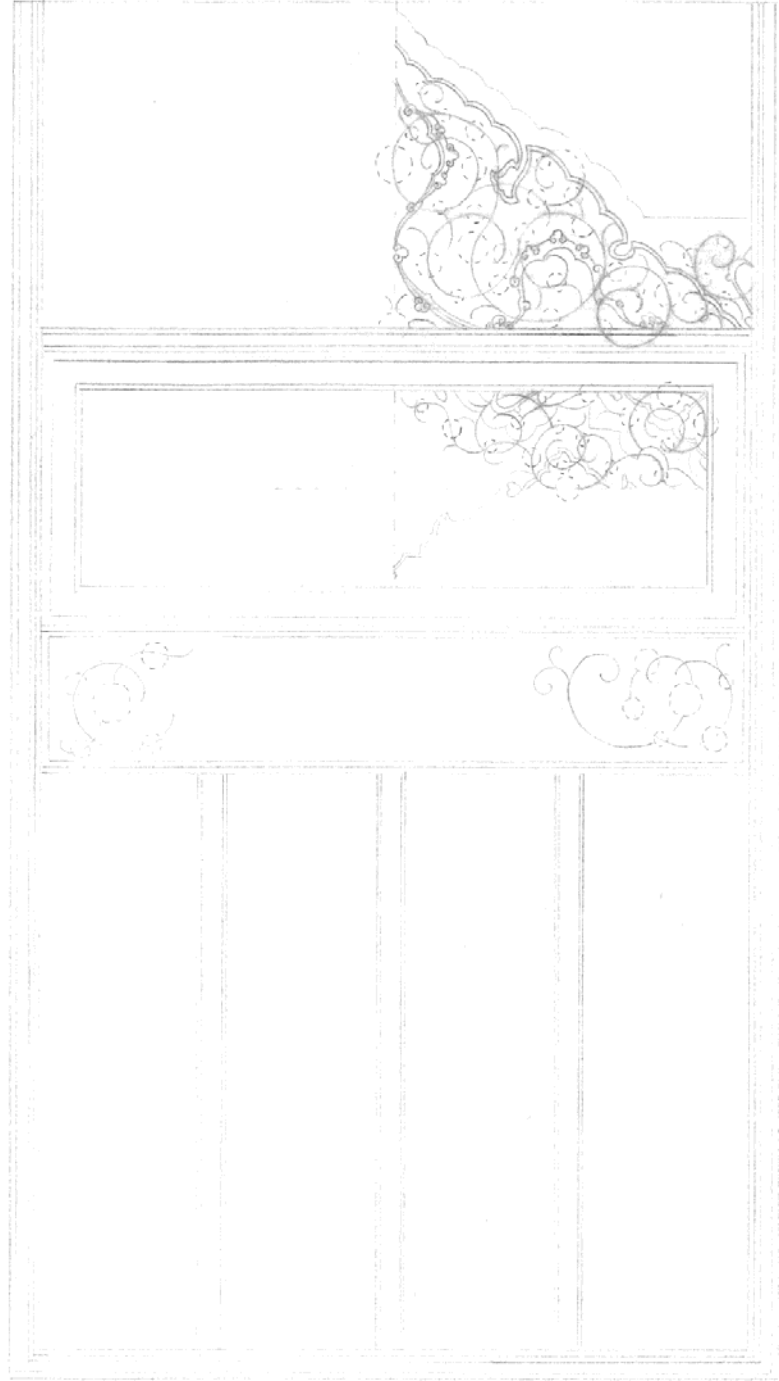
Kuzunun hemen bitiminden başlayan tığlarla tamamlanan müzehheb sayfanın yazı ve bezeme alanları, 1'er mm.lik sarı altın, turuncu ,yeşil altın ve cetvellerle çevrelenmiş olup; cetvellerin ölçüsü sağda ve solda 5'er mm.dir. Lacivert rengin kullanıldığı tığlar ise, basit geometrik şekillerle, içi dolu küçük üçgenler ve yanlara doğru açılarak yaprak izlenimi veren eğrilerden oluşmuştur.

Dibâce ve Bahirbaşı tezhibi, kubbeli unvan sayfası düzenindedir. Çizim kaidelerine, eserin tamamında dikkatle uyulmuştur. Bezemelerde kullanılan desenler karmaşık olmayıp, gözün helezonları takip edebildiği bir şekilde çizilmişlerdir. Eserin bütününde motif birliği korunarak, tüm tezhiblerde kıvraklık ve zerafetini koruyan ince bir işçiliğe sahip olup, birbirinin aynı bezemeler, bazen motiflerde, bazen de zemin renklerinde değişiklikler yapılarak, çeşitlendirilmeye çalışılmıştır.

Bezemelerde kullanılan renkler kitabın tamamında aynen kullanılmıştır. Altın, diğer renkler arasında dengeli bir biçimde kullanılmıştır. Eserde, yazı sahaları altın cetvellerle çevrelenerek, dört sütun üzerine tertip edilmiş, sütun araları ince, altın cetvellerle ayrılmıştır. Başlıklar lâl mürekkebiyle özellikle belirtilmiştir. Eser metnine uygun olarak, durak ve Mushaf gülü gibi bezemeler yoktur.

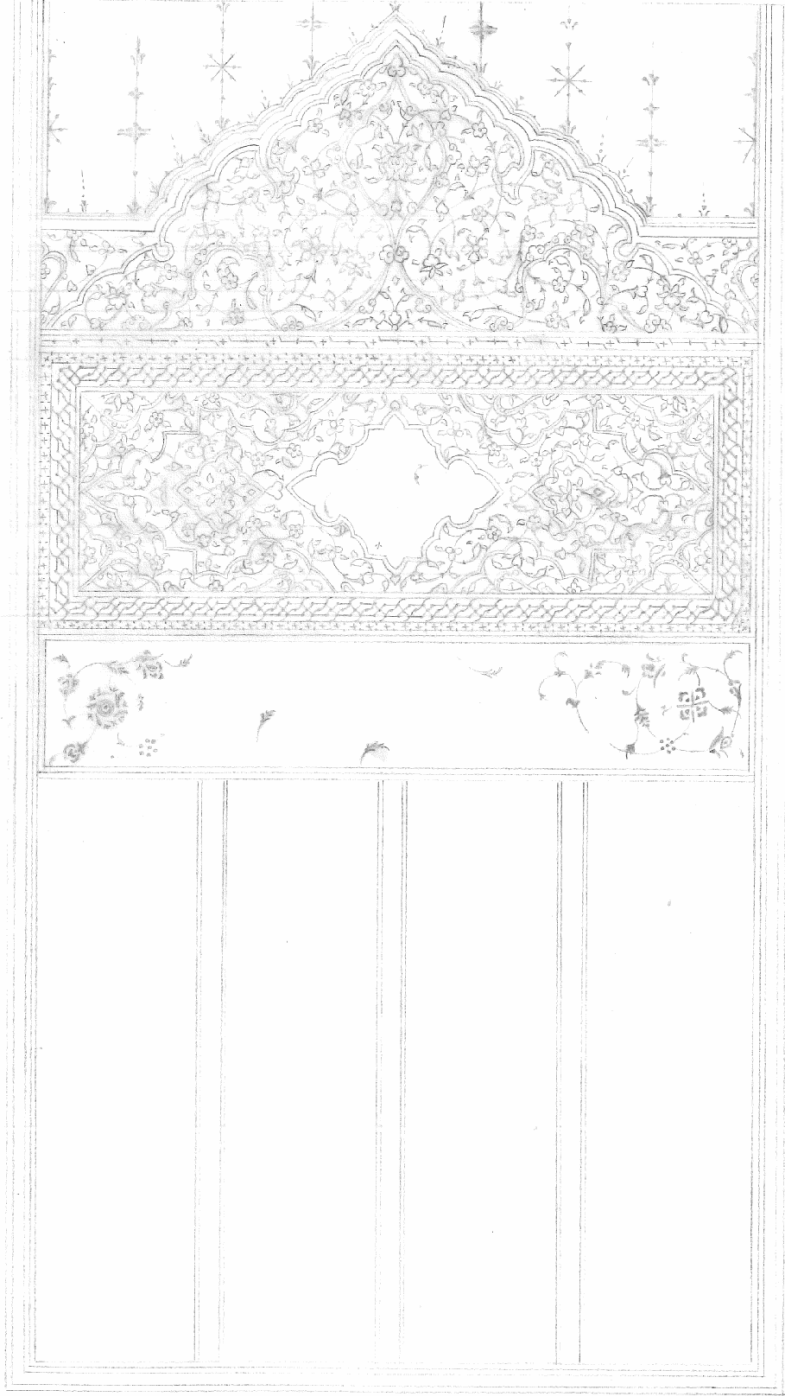


**Çizim 13. Eserin 1.cüzünün müzehheb dibâce sayfasının şeması**

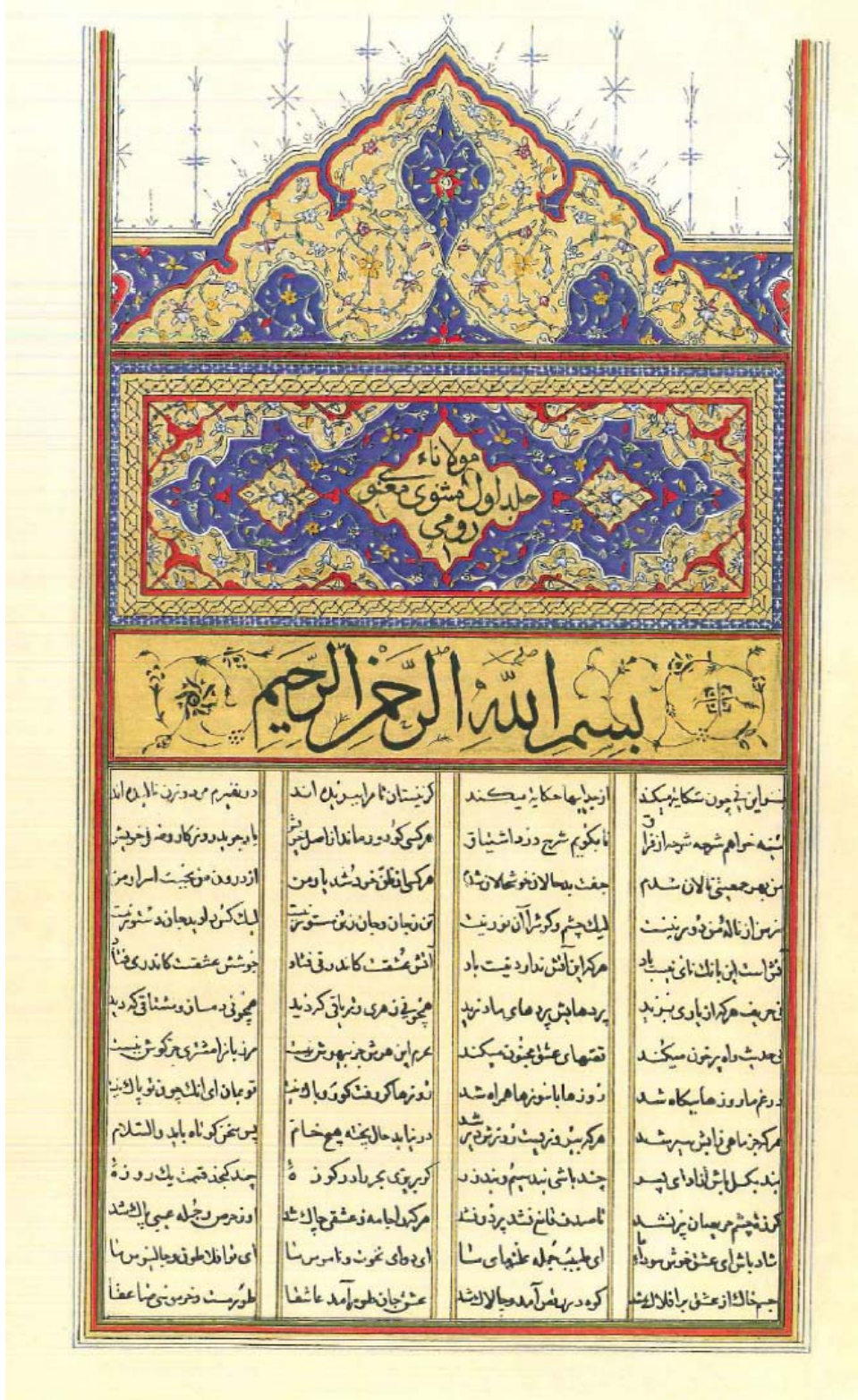


**Çizim 14. Eserin 1.cüzünün müzehheb dibâce sayfasının helezonları ve kanaviçeleri**





**Çizim 15. Eserin 1.cüzünün müzehheb dibâce sayfasının deseni**



Uygulama 1. Eserin 1. Cüzünün müzehheb dibâce sayfasının renkli uygulaması



### 3.3. ESERİN İKİNCİ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ

İkinci cüzün başladığı müzehheb bahirbaşı dış ölçüleri 265 x 180 mm. olan sayfaya, 230 x 130 mm. iç ölçülerine sahip bir alanla yerleştirilmiştir. Diğer cüzlerde olduğu gibi, sayfa dikey olarak 3 bölümden oluşmakta ve sayfanın en altında nesih hattı ve is mürekkebi kullanılarak yazılmış olan metin kısmı (C) bulunmaktadır.



Resim 38. Eserin İkinci Cüzünün Bahirbaşı

Dikey olarak 4 eşit parçaya bölünmüş olan metin kısmının hemen üzerinde yeşil ve turuncu cetvelleri müteakiben, mavi renk üzerine siyahla yapılmış (+ : -) arası ile çerçeve içinde alınan, yatay dikdörtgen kısım (B) yer almaktadır. Müzehheb alan, ¼ oranında simetrik olup, diğer cüzlerde yer alan (B) bölümlerinden farklı karakterdedir. Herşeyden önce, eserin cüz numarasının yazılı olduğu yatay şemse

motifi, diğer cüzlerde dendanlı ve turuncu iplikli çalışılmışken, bu sayfada daha sade ve beyaz ipliklidir. Bu şemse motifi, beyaz iplikli işlemeli rûmi formların, deseni paftalaması sonucunda, salbekli şemse görünümüne kavuşmuştur. Şemse motifi içerisinde, rikâ hattı ve üstübeç mürekkebi ile eserin cüz numarasını belirten, “Ma’nevî-i Cild-i duvîm ez Mesnevî-i Mevlânâ “ yazısı bulunmaktadır.

Bu alanda (B), diğer cüzlerde kullanılmış olan rûmî motiflerinden farklı olarak, işlemeli rûmîler ağırlıktadır. Desenin paftalara ayrılması da, turuncu ve beyaz iplikli bu rûmîler vasıtasıyla gerçekleştirilmiş, turuncu iplikli rûmi kapalı formların içinde mührelenerek, parlatılan altın, rûmîlerin dışında mat olarak bırakılmıştır. Beyaz iplikli rûmî ve tepeliklerin zemini ise lapis ile boyanmıştır. Bu alanların içinde, üzerinde turuncu, sarı penç ve yekberkler, firuze-turuncu hatayîler ve turuncu yaprakların yer aldığı, bitkisel dallar dolanmaktadır. Tüm bu motifler, inanılmaz incelikte ve küçüklükte çalışılmış, siyah renkle tahrirlenmiştir.

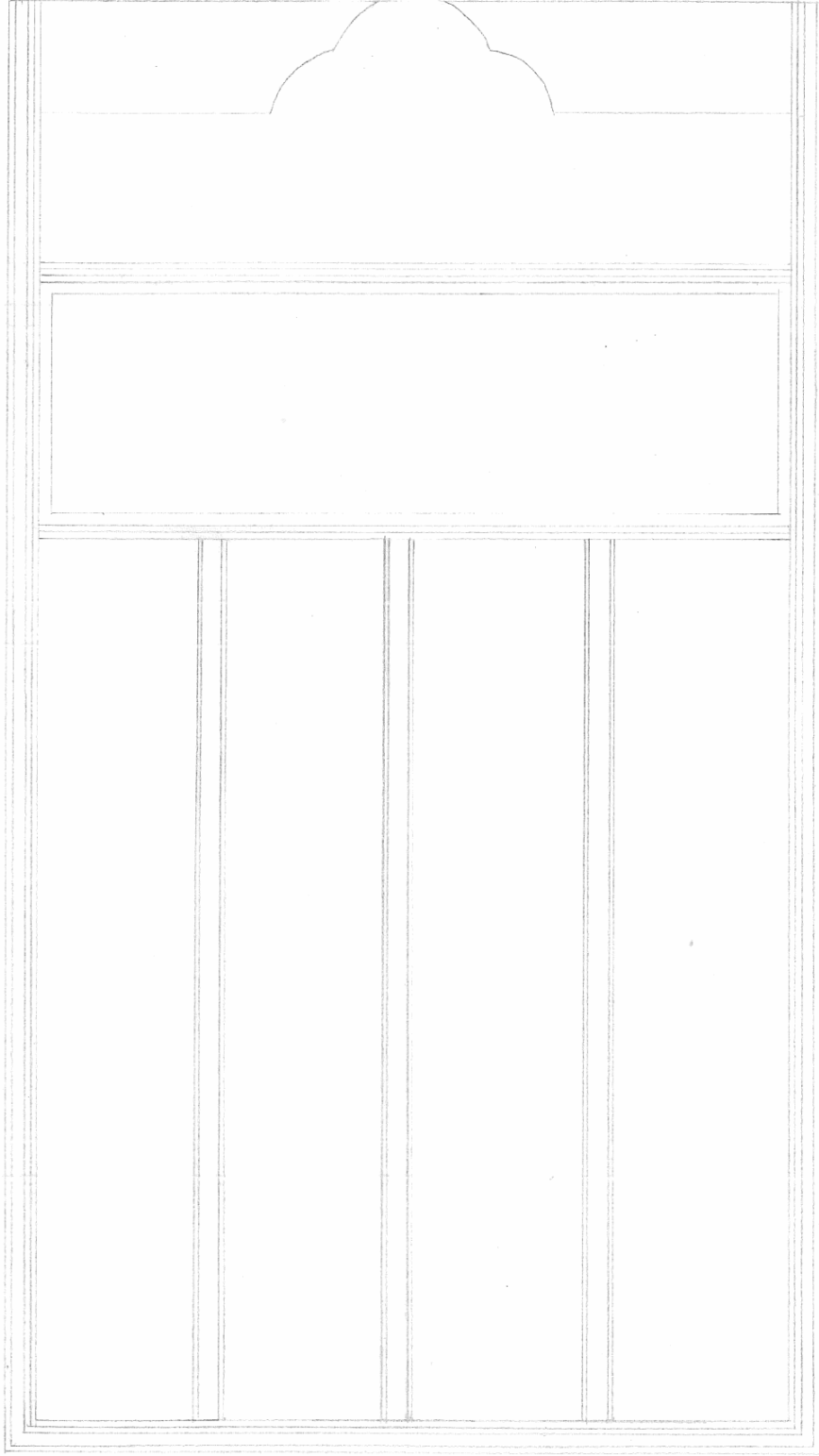


**Resim 39. Eserin İkinci Cüzünün Detayı**

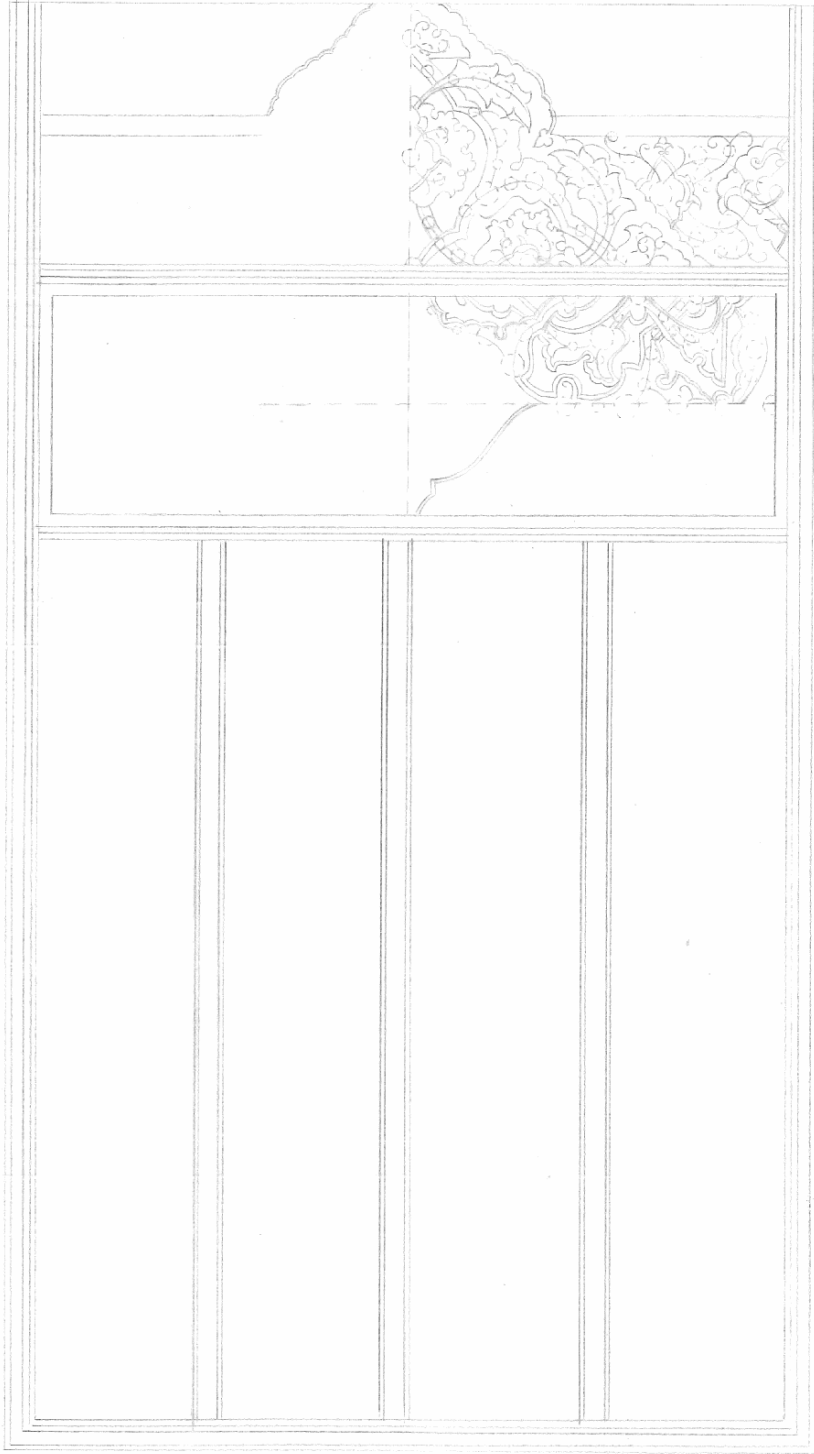
Müzehheb sayfanın en üstünde, yine aynı işlemeli rûmîlerin kullanılmış olduğu, mihrabiye kısmı (A) vardır. Turuncu iplikli, altın zeminli bu rûmî ve tepelikler sayesinde, zeminin paftalara ayrılması sağlanmış, rûmîlerden meydana gelen kapalı formun tam ortasına da, iplikleri beyaz, zemini ise lacivert olan büyükçe bir hatayî motifi yerleştirilmiştir. Hatayînin tam ortasına konulmuş olan ayırma

rûmînin zemini sarı altın, rûmîleri ise turuncu renklidir. Aynı hatayî motifi ile içindeki kapalı form, sayfanın cetvele bitişik olan alt kısmında bu kez ½ olarak uygulanmıştır. Hatayî motifinden çıkan beyaz iplikli, iri dişli ve oldukça büyük çalışılmış olan yaprak motiflerinin zemini lacivert olup, içleri turuncu ve sarı renkli, küçük penç motifleriyle işlenmiştir. Bu hatayî ve dilimli yaprak motifleri, bize “saz yolu” üslûbunda kullanılan motifleri anımsatmaktadır. Dendanlı, turuncu ipliklerin nihayetlendirmiş olduğu taç kısmının her ik yanında, lacivert zeminli bordürler uzanmakta olup, bu bordürlerin içinde, sanki taç kısmının arkasında kalmış gibi görünen zemini altın, rûmîleri ise beyaz renk çalışılmış kapalı formlar yer almaktadır. Yan taraflarda ise, rûmî motiflerinden müteşekkil olan ½ oranında çalışılmış kapalı formlar bulunmakta olup, bu paftalarda hiçbir bitkisel motif kullanılmamıştır. Desen içinde dolaşarak, kompozisyonun devamlılığını sağlayan helezonik dallar üzerinde, sarı, turuncu basit pençler, sarı goncagüller ve mavi seberkler vardır.

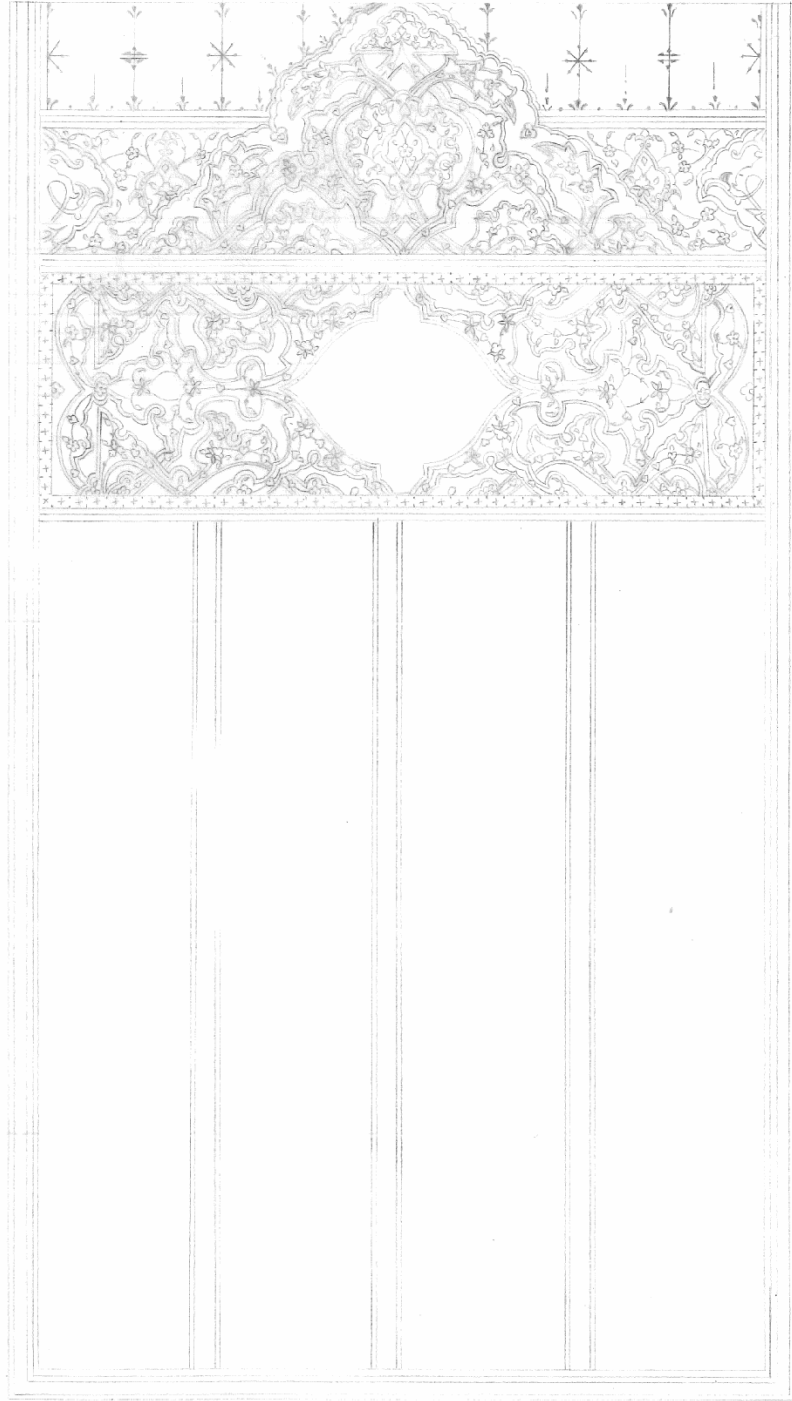
Sayfanın tığları, birinci cüzün müzehheb sayfasında kullanılmış olan tığlarla aynı olup, basit geometrik şekillerden oluşmuştur.



**Çizim 16. Eserin 2. cüzünün müzeheb bahirbaşının şeması**

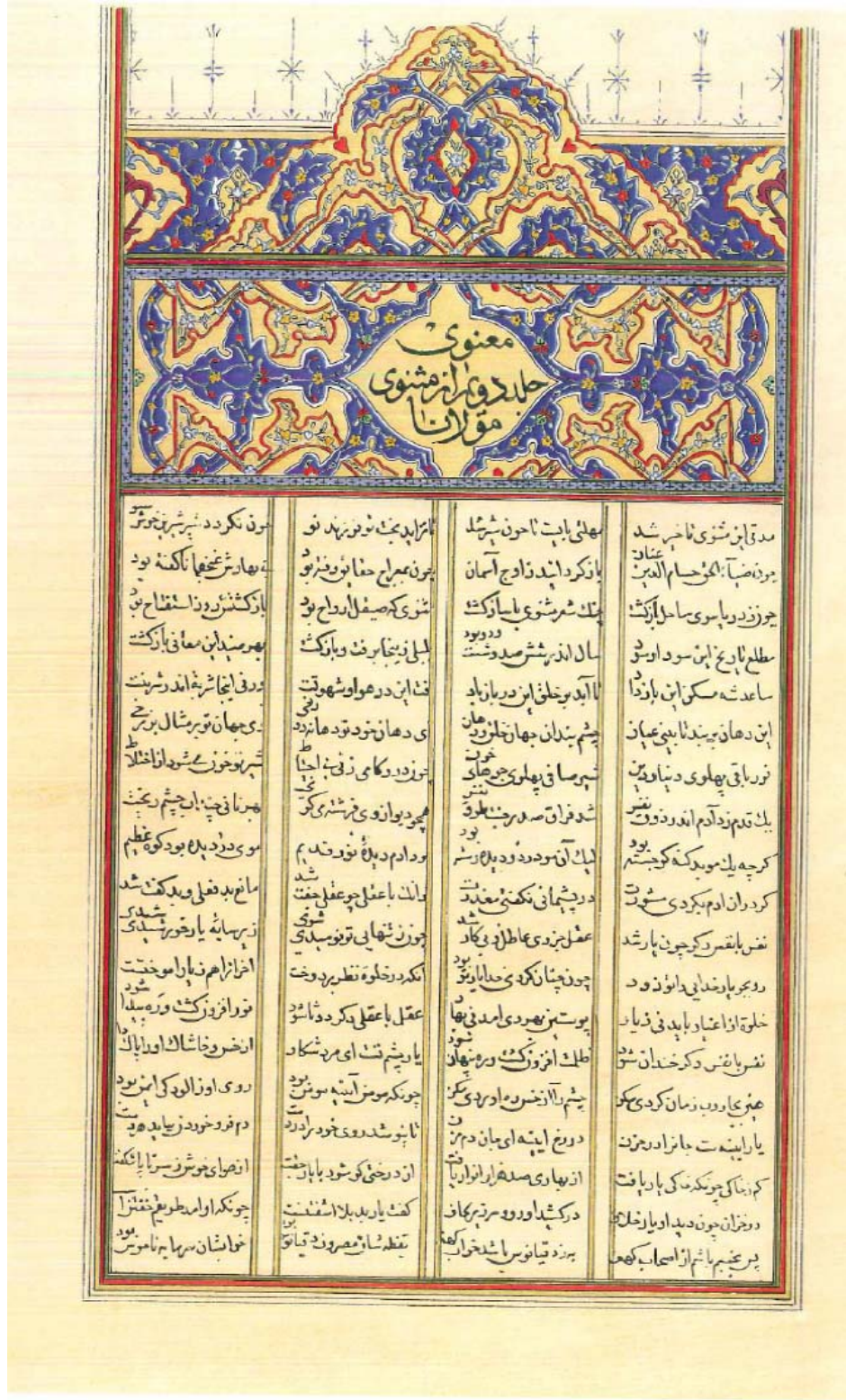


**Çizim 17. Eserin 2. cüzünün müzehheb bahirbaşının helezonları ve kanaviçeleri**



**Çizim 18. Eserin 2. cüzünün müzehheb bahirbaşının deseni**

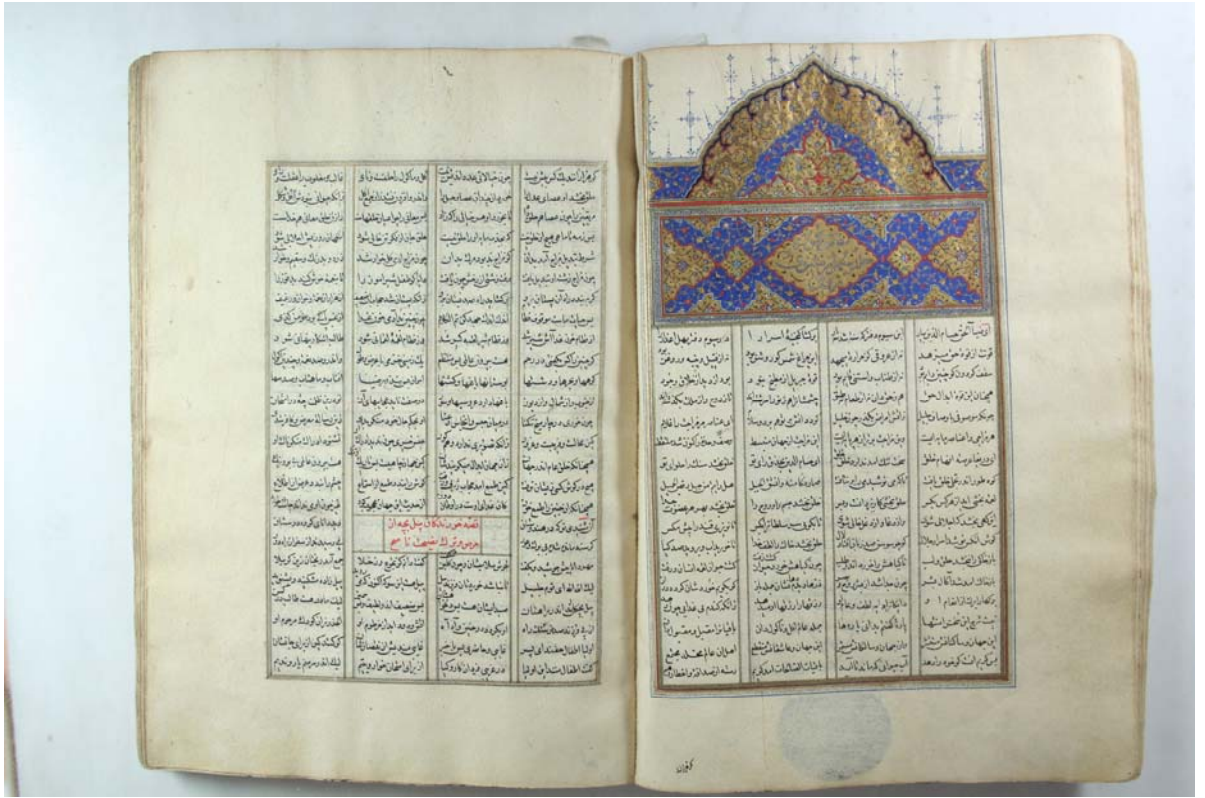




Uygulama 2. Eserin 2. cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması

### 3.4. ESERİN ÜÇÜNCÜ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ

Üç numaralı bahirbaşı, dış ölçüleri 265 x 180 mm. olan sayfaya, 228 x 130 mm. iç ölçülerine sahip bir alanla yerleştirilmiştir. Sayfa dikey olarak 3 bölümden oluşmaktadır. En altta bulunan metin kısmı (C) altın cetvellerle dikey olarak 4 bölüme ayrılmıştır. Burada nesih hattı kullanılmış olup, yazılar is mürekkebiyle yazılmıştır. Yazı ve bezeme alanları, her iki tarafta yer alan değişik kalınlık ve renkteki cetvellerle çevrelenmiştir.



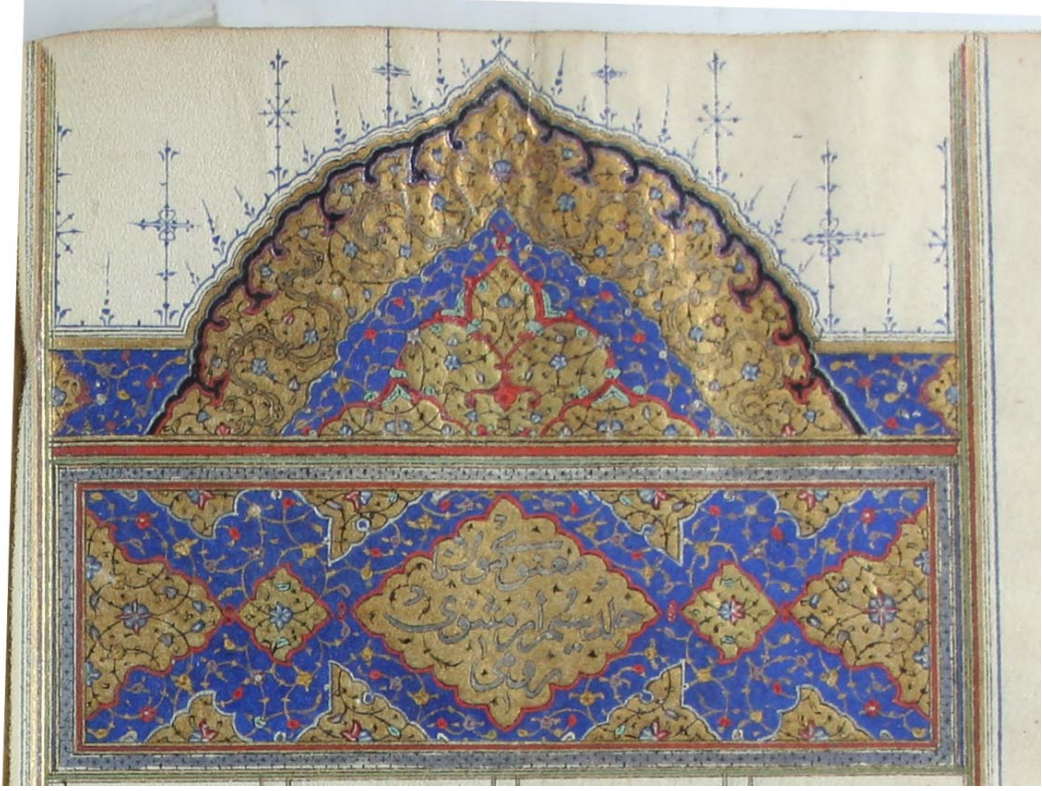
Resim 40. Eserin Üçüncü Cüzünün Bahirbaşı

Metin kısmının üzerinde, sayfanın enine uzanan, dikdörtgen şeklindeki müzehheb alan (B) bulunmaktadır. Bu alan metin kısmından, mavi renk üzerine



siyahla yapılmış (+ : -) arasu ile ayrılmaktadır. Arasuyu müteakiben cetvelleri turuncu renkli tezhibli kısım gelmektedir. Müzehheb alan  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olup, pano özelliği taşıyan desenlere örnek teşkil etmektedir. Dendanlı, turuncu ve beyaz renkli ipliklerle büyüklü küçüklü paftalara ayrılan bu alanın tam ortasında, altın zeminli şemse motifi içinde cüz numarası yazılıdır. “ Ma’nevî-i Mevlânâ Cild-i suvîm ez Mesnevî-i Rûmî ” yazısı Farsça olup, rikâ hattıyla ve üstübeç mürekkebi kullanılarak yazılmıştır. Turuncu ipliklerin çevrelediği şemse motifi, her iki tarafından yine turuncu iplikli tepelik ve ortabağlarla birbirine bağlanmıştır. Ortabağların zemini sarı altın olup, içlerinde mavi ve koyu pembe renkli hatayî motifi ve firuze renkli yapraklar yer almaktadır. Müzehheb alanın sağ ve sol taraflarında ise, yine turuncu iplikli, zemini sarı altın olan, dendanlı paftalar bulunmaktadır. Bu paftaların içinde mavi renkli yarım pençler, mavi – koyu pembe ciharberkler ve sarı goncagüller vardır. Müzehheb alanın alt ve üst kısımlarında ise, ortalarında mavi- koyu pembe renginde hatayî motifi bulunan çeşitli büyüklüklerde yapılmış tepelik ve ortabağlar yer almaktadır. Bunların tümü beyaz iplikli olup, zeminleri sarı altındır.

Zemini sarı olan tüm bu pafta ve ortabağların dışında kalan yerler ise, eserin diğer dört müzehheb sayfasında da kullanılmış olan lapis lazuli ile boyanmıştır. Bu lacivert zemin üzerinde yer alan paftalar arasında, eserin hatayî grubu kompozisyonunu teşkil eden bitkisel dal ve yapraklar dolanmaktadır. Dallar üzerinde sarı, beyaz altın ve turuncu pençler yer almaktadır. Yapraklar yeşil, beyaz altın ve turuncu renkli olup, paftalar arasındaki dar alanlara konulmuş olan sarı yekberkler, kompozisyonun devamlılığını sağlamada mühim rol oynamaktadır.



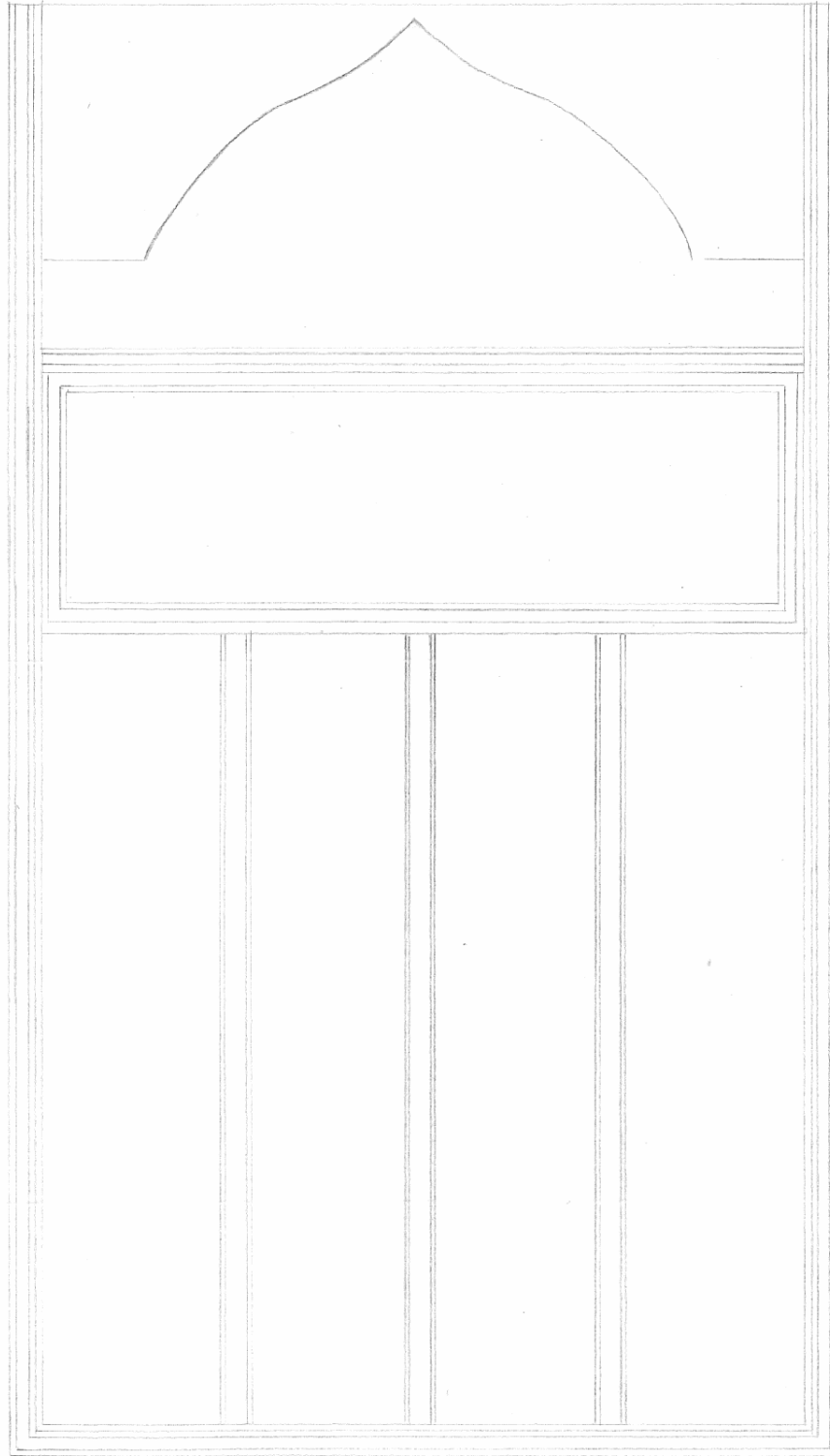
**Resim 41. Eserin Üçüncü Cüzünün Detayı**

En üstte yer alan mihrabiyeli kısım (A), kendi içinde  $\frac{1}{2}$  oranında simetriktir ve alttaki bölümden firuze ve turuncu renkteki cetvellerle ayrılmıştır. Turuncu, siyah ve sarı altın ipliklerin çevrelediği dendanlı taç kısmının zemini sıvama sarı altınla boyanmış olup, altın zemin üzerine zer-ender-zer tekniği kullanılarak serbest bulutlar yerleştirilmiştir. Toplam dört adet olan bulutlarda yeşil altın tercih edilmiş; hem zeminde kullanılan sarı altın, hem de bulutlardaki yeşil altın mührelenerek parlatılmıştır. Bulut motiflerinin arasında, kompozisyonun tamamını teşkil eden motiflerin bir kısmı dolanmaktadır. Bunlar, mavi ve sarı renkli penç motifleri ile koyu pembe goncagüllerdir. Mihrabiyeli kısmın altında, turuncu ve firuze renkli sarılma rûmîlerden müteşekkil bir kapalı form yer almaktadır. Zemini sarı altın olan bu alanda mavi renkli hatayî grubu motifleri ve sarı goncagüller gözlemlenmektedir. Rûmîlerin birbirleriyle bağlanan noktalarına ise, beyaz altın penç motifleri yerleştirilmiştir. Alttaki rûmîli alan ile üstteki taç kısmı birbirlerinden beyaz iplikle

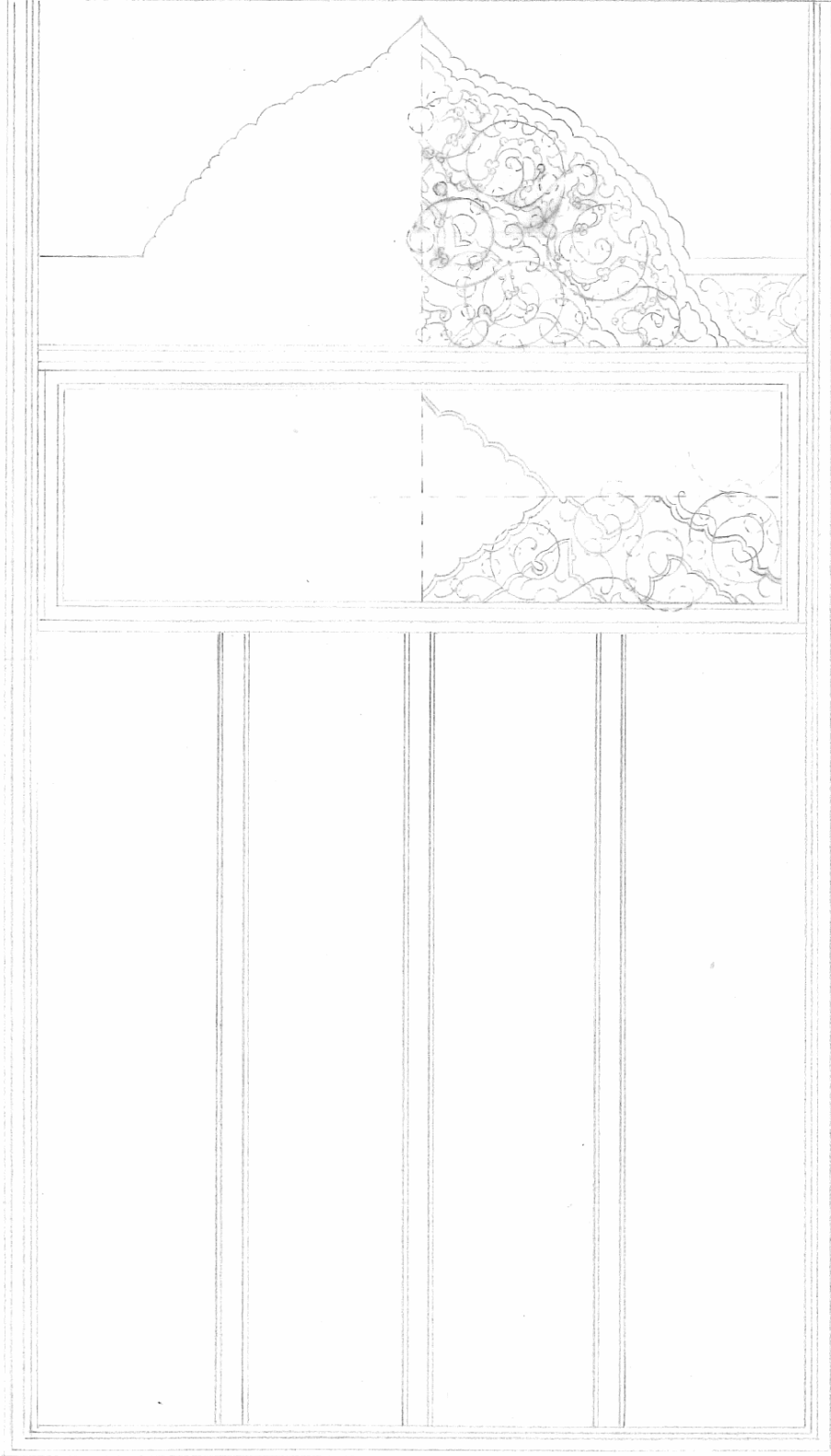
ayrılmış olup, bu iki alan arasında kalan yer lapis ile boyanmıştır. Mihrabiyeli kısmın sağ ve solundaki bordür alanı içinde turuncu iplikli, yarım bir rûmî kapalı form bulunmaktadır. Bu alanın çevresini, serbest kompozisyonla düzenlenmiş olan sarı ve turuncu renkli penç ve goncagüller dolaşmaktadır. Burada kullanılmış olan zemin rengi, lapistir.

Müzehheb sayfa, genel görünüş itibariyle çok fazla yıpranmamış olmasına karşın, mihrabiyeli alanın üst tarafında bulunan penç motiflerinin renklerinde bozulmalar vardır. Özellikle taç kısmının bitiminde yer alan turuncu iplikler, oksitlenme sonucu asli rengini kaybetmiş ve ipliklerin büyük bir kısmı dökülmüştür.

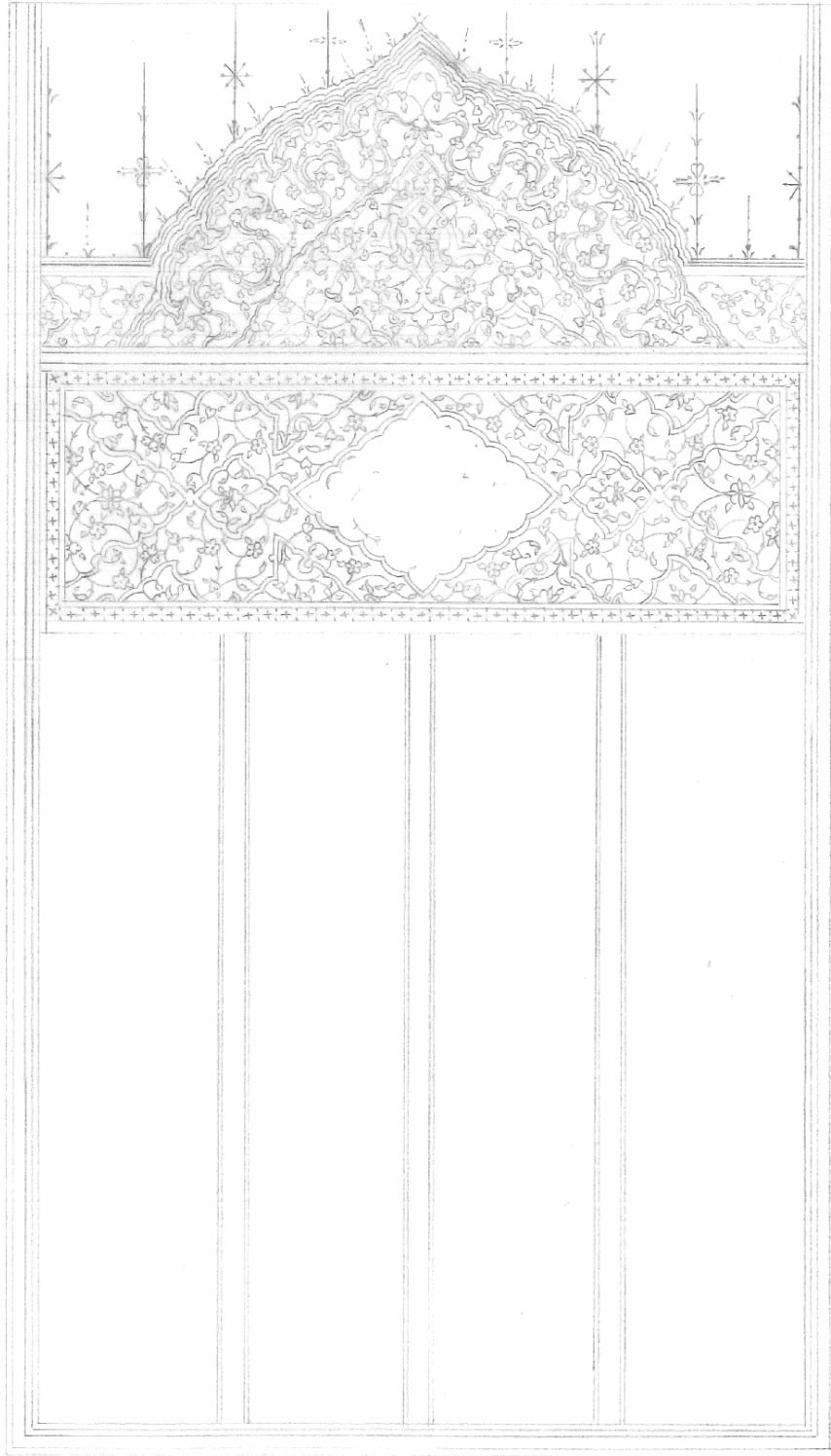
Lacivert kuzuların nihayetlendirdiği taç kısmı, lacivert renkli tığlarla son bulmaktadır. Tığlar diğer müzehheb sayfalardakilerle benzer karakterde olup, basit geometrik şekiller, içleri dolu küçük üçgenler ve yanlara doğru açılarak yaprak izlenimi veren eğrilerden oluşmuştur. Tacın en tepesine ise, yarı üslûplaştırılmış bir çiçek motifi konmak istemiş, ancak bu motif yarım kalmıştır.



**Çizim 19. Eserin 3. cüzünün müzehebbahırbaşının şeması**



**Çizim 20. Eserin 3. cüzünün müzehheb bahirbaşının helezonları ve kanaviçeleri**



**Çizim 21. Eserin 3. cüzünün müzehheb bahirbaşının deseni**





Uygulama 3. Eserin 3. cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması

### 3.5. ESERİN DÖRDÜNCÜ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ

Mesnevî-i Şerîf'in dördüncü cüzünün yer aldığı bahirbaşı tezhibi, diğer cüzlerdekiyle benzer karakterde olup, burada da altın ve laciverdin muhteşem uyumu gözler önüne serilmektedir. Dış ölçüleri 265x180 mm. olan sayfaya, iç ölçüleri 236x130 mm.lik diğer bir alan yerleştirilmiştir.

Sayfa dikey olarak 3 bölüme ayrılmıştır. Alt kısımda Mesnevî-i Şerîf metni (C), bu kısmın üstünde sülüs yazı türü ile Mesnevî'nin cüz numarasının yazılı olduğu, sayfanın enine uzanan dikdörtgen tezhibli kısmı (B) ve daha üstte mihrabiye tezhibi (A) yer almaktadır. Metin kısımlarında nesih hattı, şemse motifi içinde yer alan ve cüz numarasının yazılı olduğu yerde ise rikâ hattı kullanılmıştır.

Metin kısmı (C) 1/2 mm.lik cetvellerle dikey olarak 4 eşit parçaya ayrılmış olup, is ve lâl mürekkebi kullanılarak yazılmıştır. Yazı ve bezeme alanları, 1'er mm.lik sarı altın, turuncu ,yeşil altın ve cetvellerle çevrelenmiş olup; cetvellerin ölçüsü sağda ve solda 5'er mm.dir.



Resim 42. Eserin Dördüncü Cüzünün Bahirbaşı



Metnin üzerinde yer alan tezhibli alan (B) , dışta beyaz , içte yeşil üzerine siyahla yapılmış ( + : - ) arasu ile bir çerçeve içine alınmıştır. Çerçeveyi müteakiben, cetvelleri turuncu renkli tezhibli kısım gelmektedir.

Tezhibli alan  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olup, dendanlı turuncu ipliklerle büyüklü küçüklü paftalara ayrılmıştır. Tam ortada üstübeç mürekkebiyle cüz numarasının yazılı olduğu altın zeminli şemse formu bulunmaktadır. Bu alanda Farsça “ Cild-i çihârum ez Mesnevî-i Ma’nevi ” yazmaktadır. Şemse her iki yanından tepelik ve ortabağlarla birbirine bağlanmıştır. Paftaların zemini sarı altın olup, içlerine yaprak ve penç motifleri yerleştirilmiştir. Tezhibli alanın sağında ve solunda ise zemini altın, turuncu dendanlı paftalar bulunmaktadır. Paftaların içinde, kompozisyonun tamamını teşkil eden motiflerin bir kısmı yer almaktadır. Çiçeklerde tercih edilen renk ise mavi ve sarıdır. Bu alanın alt ve üst kısımlarında ise ortalarında koyu pembe yarım penç motifi bulunan beyaz iplikli tepelikler ve ortabağ formları bulunmaktadır.



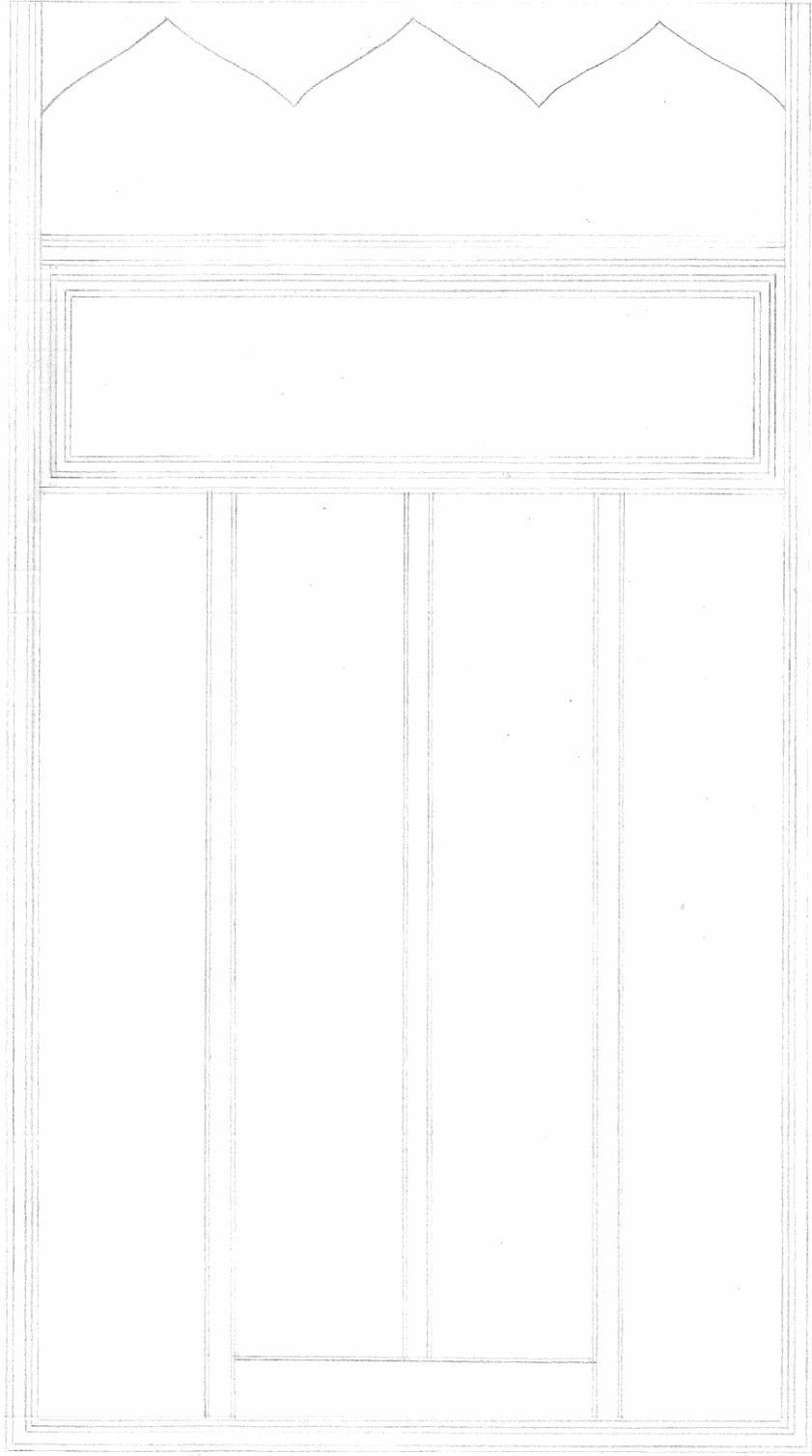
**Resim 43. Eserin Dördüncü Cüzünün Detayı**

Tüm bu pafta ve kapalı formların zemini sarı renk altındır. Bu alanların dışında kalan yerler ise bedahşi laciverdi ( lapis lazuli ) ile boyanmış olup, hatayî

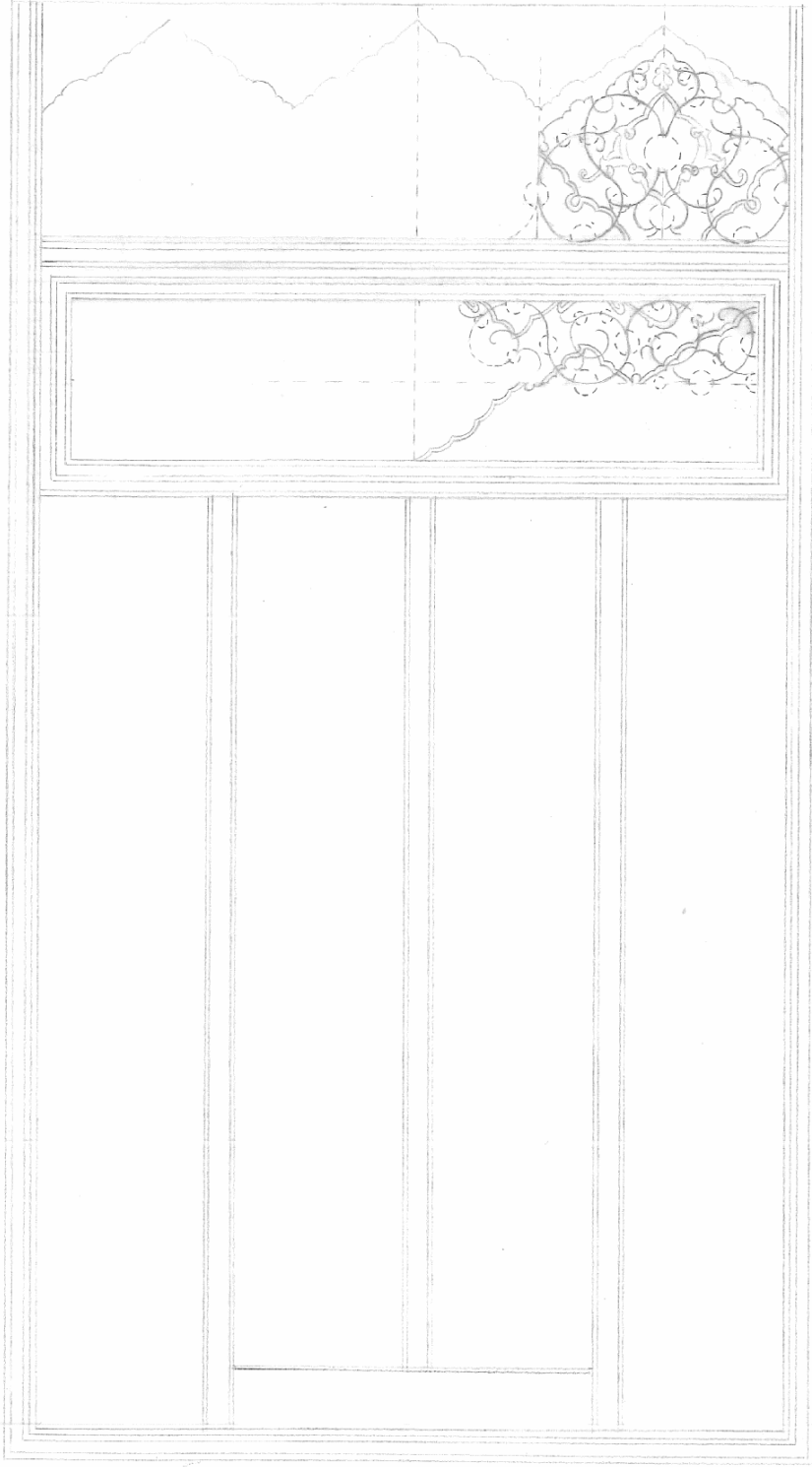
grubu kompozisyonu teşkil eden bitkisel dal ve yapraklar paftalar arasında dolanmaktadır. Dallar üzerine sarı, firuze goncagül ve penç motifleri yerleştirilmiştir. Ayrıca kimi yerlerde beyaz altınla boyanmış yapraklar ve yekberkler göze çarpmaktadır. Özellikle yekberkler paftaların arasındaki dar alanlarda kompozisyonun devamlılığının sağlanmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Mihrabiyeli alan (A) alttaki bölümden ince-kalın yeşil ve turuncu cetvellerle ayrılmıştır. Bu kısımda ulama tarzı kompozisyon kullanılmıştır ve bu alan toplam üç adet paftadan oluşmuştur. Paftalar kendi içlerinde  $\frac{1}{2}$  oranında simetriktir. Turuncu ipliklerin çevrelediği dendanlı taç kısımlarında zemin sarı altın olup, tam ortalarında sarılma rûmîlerden müteşekkil kapalı formlar bulunmaktadır. Kapalı formların zemini lacivert, rûmîler turuncu, sarılma rûmîler ise firuze renklidir. Rûmî kapalı formun tam ortasında hatayî motifi yer almaktadır; hatayînin yapraklarında sarı renk, taç ve meşimelerinde ise yeşil altın kullanılmıştır. Paftaların içinde kompozisyonun desenini teşkil eden mavi, sarı penç ve goncagüllerden oluşan bitkisel dallar bulunmaktadır. Kapalı formun alt ve üstünde yer alan tepelikler ise goncagül şeklinde dizayn edilmiştir. Üçgen formlu alanların iplikleri turuncu, zemini laciverttir. Cetvele bitişik yerlerde, beyaz atınla renklendirilmiş olan yarım penç motifi kullanılmıştır. Yaprakların kimilerinde ise beyaz altın, sarı ve firuze renk tercih edilmiştir. Müzehheb sayfada kullanılan tüm motifler siyah tahrirlidir. Tüm çiçek motiflerinin içlerine siyah, beyaz ve çiçekte kullanılmış olan rengin daha koyusuyla gölgelendirmeler yapılmıştır.

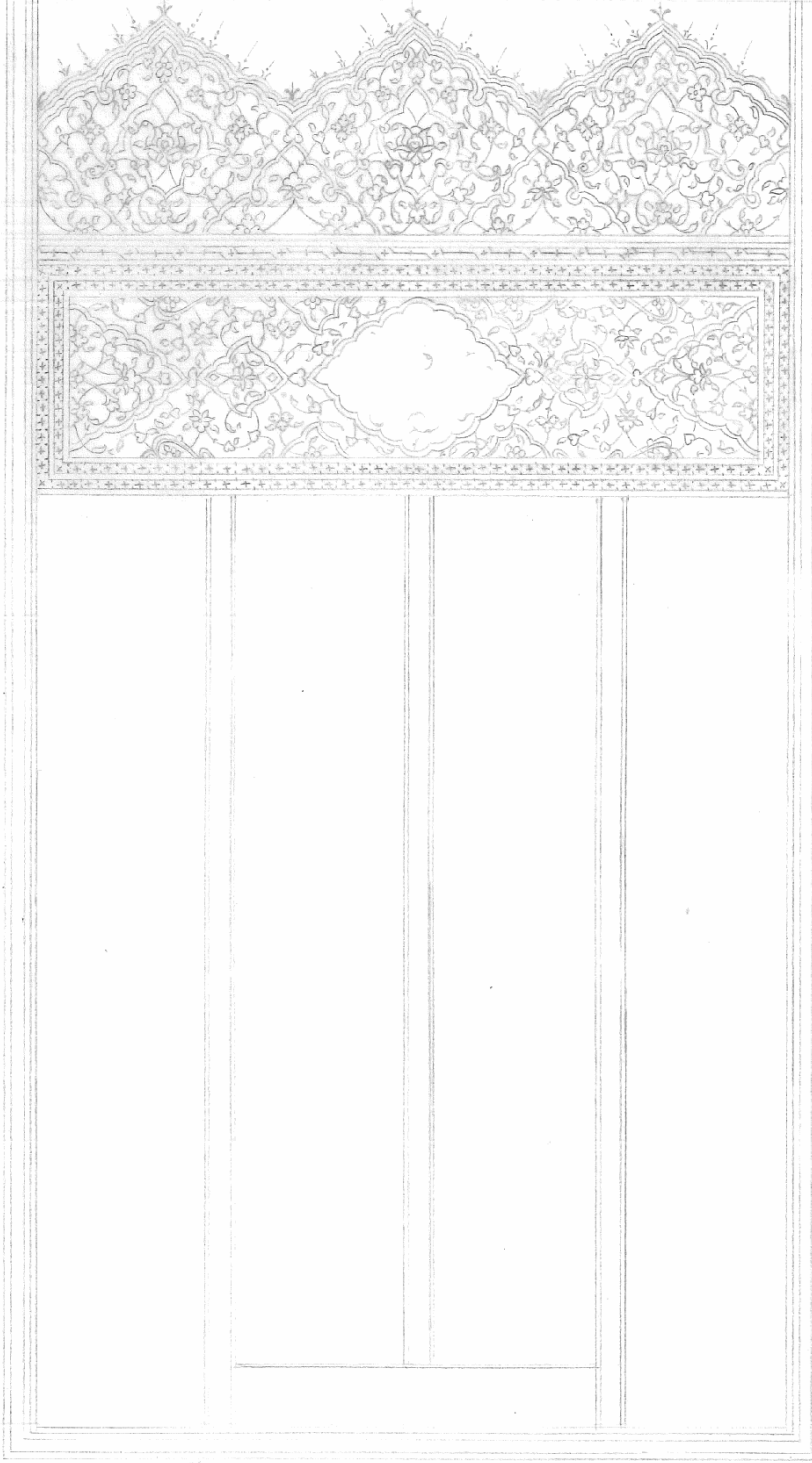
Bahirbaşı tezhibi lacivert kuzular ve basit tığlar ile tamamlanmakta olup, tığların rengi sayfanın geneline hakim olan bedahşi laciverdidir. Tığlar basit geometrik şekillerden oluşmaktadır.



**Çizim 22. Eserin 4. cüzünün müzehheb bahirbaşının şeması**



**Çizim 23. Eserin 4. cüzünün müzehheb bahirbaşının helezonları ve kanaviçeleri**



**Çizim 24. Eserin 4. cüzünün müzehheb bahirbaşının deseni**



**حلدی چهارم از معنی**

<p>ایضا الحرام الذین یؤفون          کورده این شومرا است          مشوی و این نوسدا بوده          کانه بوده در ماضی          درل و کتشدن کورتودید          کف و اسجد و انزب نردان          بانوراجوز و شامبنا انترشیم          حج زیاره کورده تان بود          کبر حرام و اوتینا یکیت همین          شمر ازان سناخوانغانی پدید          بر کوراند و رومه منج ندید          ناکه نلب و نقد نیک ابدید          لیک بر نلاب سغوض است          انیابا دشان بری شند          در دو غلابت خشم نوردید          همین و چارم نورد و خورشید          این نیک و بیطی خون نمود          ایضا اکثری بودیدی حال او          این کایه را کشف و نقد است          این کایه کورشد ایضا حرام</p>	<p>که کشت اومه نورث مشوی          سیکشی آن سوی که دانمش          کرفزون کورده تراش افزوده          ناکه کان الله پیش آمد چیزی          فصل کورده و لطف فرمود و توبه          قرب جان شد سجده ایدان ما          حکم داری همین بکتر ناسکتیم          حج ربه الیت رده ان بود          تیغ خورشید از نسا باشد همین          وان نمر افرود خولدا این وانگر          چون بر آمد آفتاب از شد بلیغ          نابود از قعر نسیله بستند          ناز کز شد کاسدا و انند          بر ملامک رن سلم نرسند          نزه دای فریاد در فریادوس          نایابد بر بلاد و برود ما          قوم موسی رانز چون بدان تو          حوز نودت پانچ افعال او          کرماتش سیکشی انجا و است</p>	<p>صه عالی توای مرتجا          شوی پویان کشته ناید          پرون چنبر خواهد انوار خیزد          شوی انوار ان شکر دای          زان کشتا کروان بارک و عدا          کز زیاده میشود دین و بود          خورن کیش این کار و انرا مانج          زان ضیا کفتم حسام الذین          نور از ان ماه باشد دین ضیا          شمر چون عالی بر آمد خود ز ماه          آفتاب اعراض اکامل منور          ناکه نورش کاسل آمد دوزین          بوس عدو جان صرافت طلب          کین چراضی و کدهت او نورد          روشنی پدید خنچایم بر سپهر          هر کز انسا نر بخواند انرا          دشمنی از عرف این دم در نظر          بدین غیبت جو عیبت او است          ناکان از ان کن هر کسان</p>
--	---	--

**تمامی کاین ان عاشق کما از حسن کویچه در بابی مجنون**

Uygulama 4. Eserin 4. cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması

### 3.6. ESERİN BEŞİNCİ CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ

Eserin beşinci cüzünde yer alan müzehheb bahirbaşı, özellikle dördüncü cüzde yer alan müzehheb sayfa ile benzer karakterdedir. Bu sayfa da diğer cüzlerde olduğu gibi dikey olarak 3 bölümden meydana gelmiştir. Dış ölçüleri 265x180 mm. olan sayfaya, iç ölçüleri 225 x130 mm.lik diğer bir alan yerleştirilmiş olup, sayfanın en altında bulunan metin kısmı (C), altın cetveller yardımıyla dikey olarak 4 eşit parçaya bölünmüştür. Metin kısmında bulunan yazılar, is ve lâl mürekkebi kullanılarak, nesih hattı ile yazılmıştır.

Metin kısmı, üstte yer alan tezhibli kısımdan (B), yeşil renkteki cetvel ve turuncu renkli, ( + : - ) arasu ile ayrılmış, arasu siyah renkle yapılmıştır.

Dikdörtgen formlu müzehheb alan (B), diğer cüzlerdekiyle aynı karakterde olup, tam ortada yer alan altın zeminli, yatay şemse motifi, onun her iki yanında yer alan tepelik ve ortabağlar ve beyaz iplikli çeşitli büyüklüklerdeki paftalardan müteşekkildir.  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik kompozisyonla oluşturulan alanın tam ortasında yer alan şemse motifi içinde, rikâ hattı ve üstübeç mürekkebi ile “ Cild-i pençum ez Mesnevî ” yazmaktadır. Ortabağ ve tepeliklerde turuncu renk tercih edilmiştir ancak şemse motifinin hemen yanında yer alan tepelikler, muhtemelen boyanın zaman içinde dökülmesi sonucu, müzehheb alan üzerinden silinmiştir. Varlıkları boya kalıntılarından anlaşılan tepelikler, uygulama çalışmasında, önceden var oldukları yere uygun olarak, yeniden çizilmiştir. Bu alanı bölmekte kullanılan paftaların tümü, altın zeminli, bunun haricindeki yerler ise lacivert renklidir. Turuncu iplikli ortabağların tam ortasında, taç ve meşimesi yeşil altın, yaprakları ise mavi renkli olan hatayî motifi yer almaktadır. Hatayî motifinin renginde de, dökülme sonucu karışıklıklar olmuştur. Cetvele bitişik olan yerlerde yer alan, beyaz iplikli, dendanlı paftaların içinde de aynı hatayî motifi izlenmektedir, ancak, bu motifin taç ve meşimeleri mavi, yaprakları ise pembe renk çalışılmıştır. Köşelerde yer alan beyaz iplikli paftalar, köşebent vazifesi görmekte olup, bunların içinde beyaz altın ve mavi renkli yarım peç motifleri yer almaktadır. Tüm bu paftaların içinde ve geri kalan

yerlerde, kompozisyonun tamamını teşkil eden bitkisel dal ve yapraklar dolaşmaktadır. Bu dallar üzerinde sarı seberkler ve pençerler, beyaz altından yapılmış goncagüller, sarı ve firûze renkli yapraklar bulunmaktadır.



**Resim 44. Eserin Beşinci Cüzünün Bahirbaşı**

Sayfanın en üstünde yer alan ve yeşil, turuncu cetveller ve beyaz bir arası ile alttaki bölümden ayrılan (A) kısmı, tıpkı dördüncü kısmın mihrabiye bölümündeki gibi ulama kompozisyonla meydana getirilmiştir. Altın ve lacivert rengin hakim olduğu alan, turuncu renkli ve ½ oranında simetrik olan ayırma rûmîler ve ortabağlarla oluşturulmuştur. Rûmî kapalı formların tam ortasında, (B) kısmında da kullanılmış olan hatayî motifi, bu kez taç ve meşimeleri yeşil altın, yaprakları ise sarı renk olarak çalışılmıştır. Paftaların içinde kompozisyonun desenini teşkil eden mavi, sarı hatayî, se-berek ve firûze goncagüllerden oluşan bitkisel dallar bulunmaktadır. Rûmîlerin içlerine, siyah renkle tohum keseleri çizilmiştir, ancak bunlar çok net değildir. Çok sık görmeye alışık olmadığımız yekberkler, bu desende de dar alanlarda kullanılarak, kompozisyonun devamlılığını sağlamıştır.

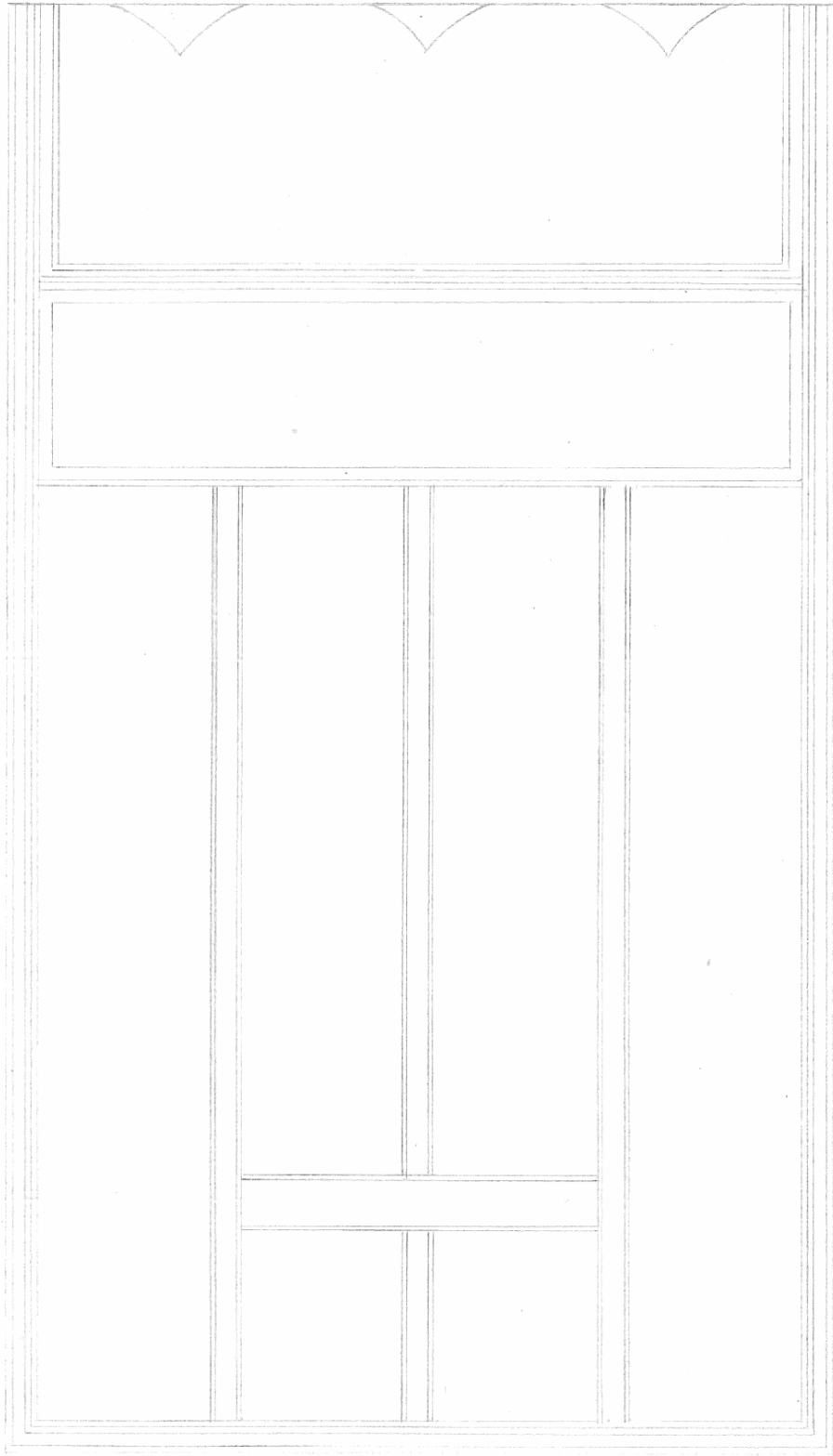




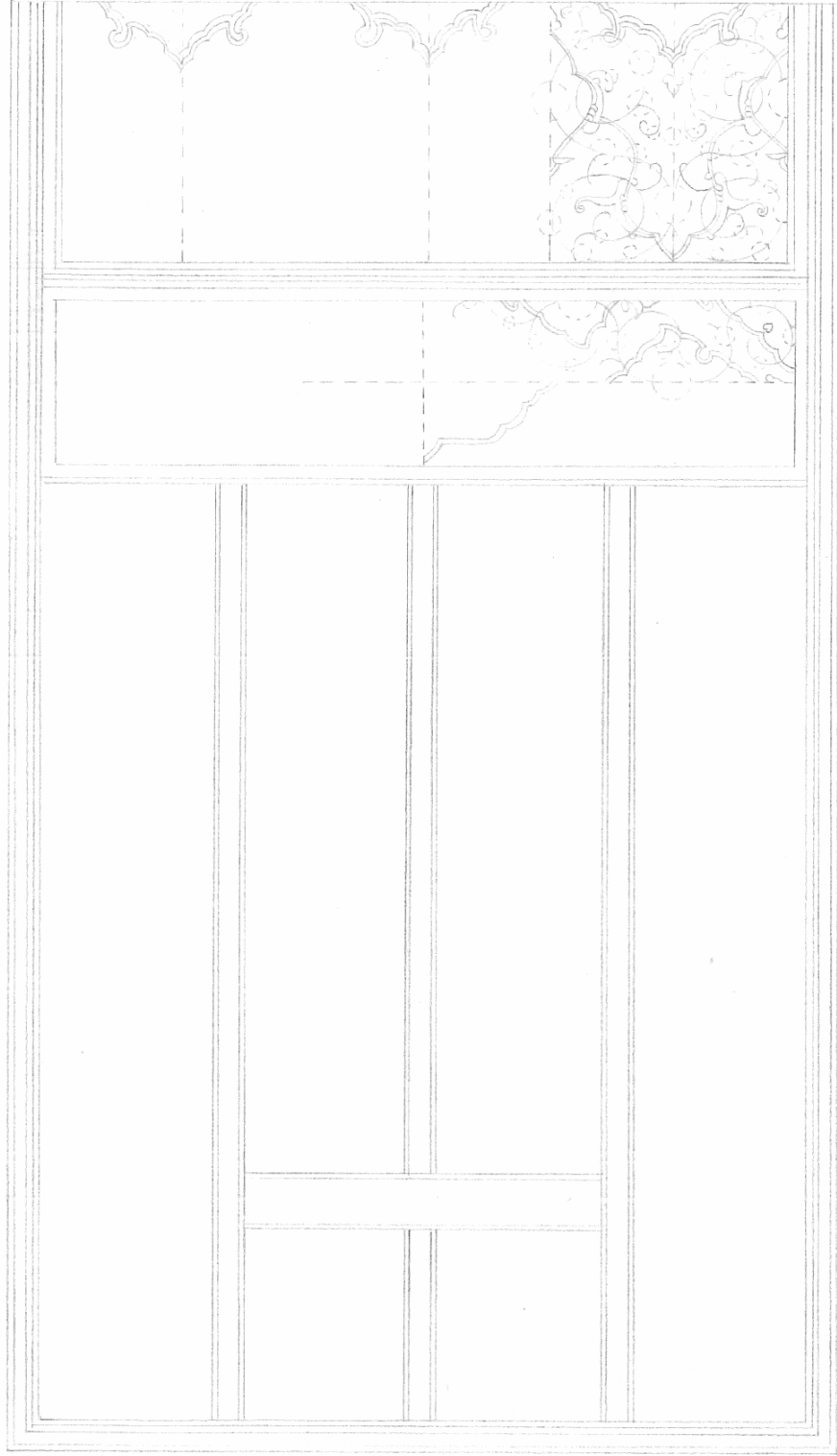
**Resim 45. Eserin Beşinci Cüzünün Detayı**

Diğer cüzlerde yer alan müzehheb sayfalarına nazaran, altıncı cüzün müzehheb bahirbaşındaki renklerde oksitlenmeler ve dökülmeler daha fazladır. Hatta sayfanın en üst kısmında delik izleri bulunmaktadır.

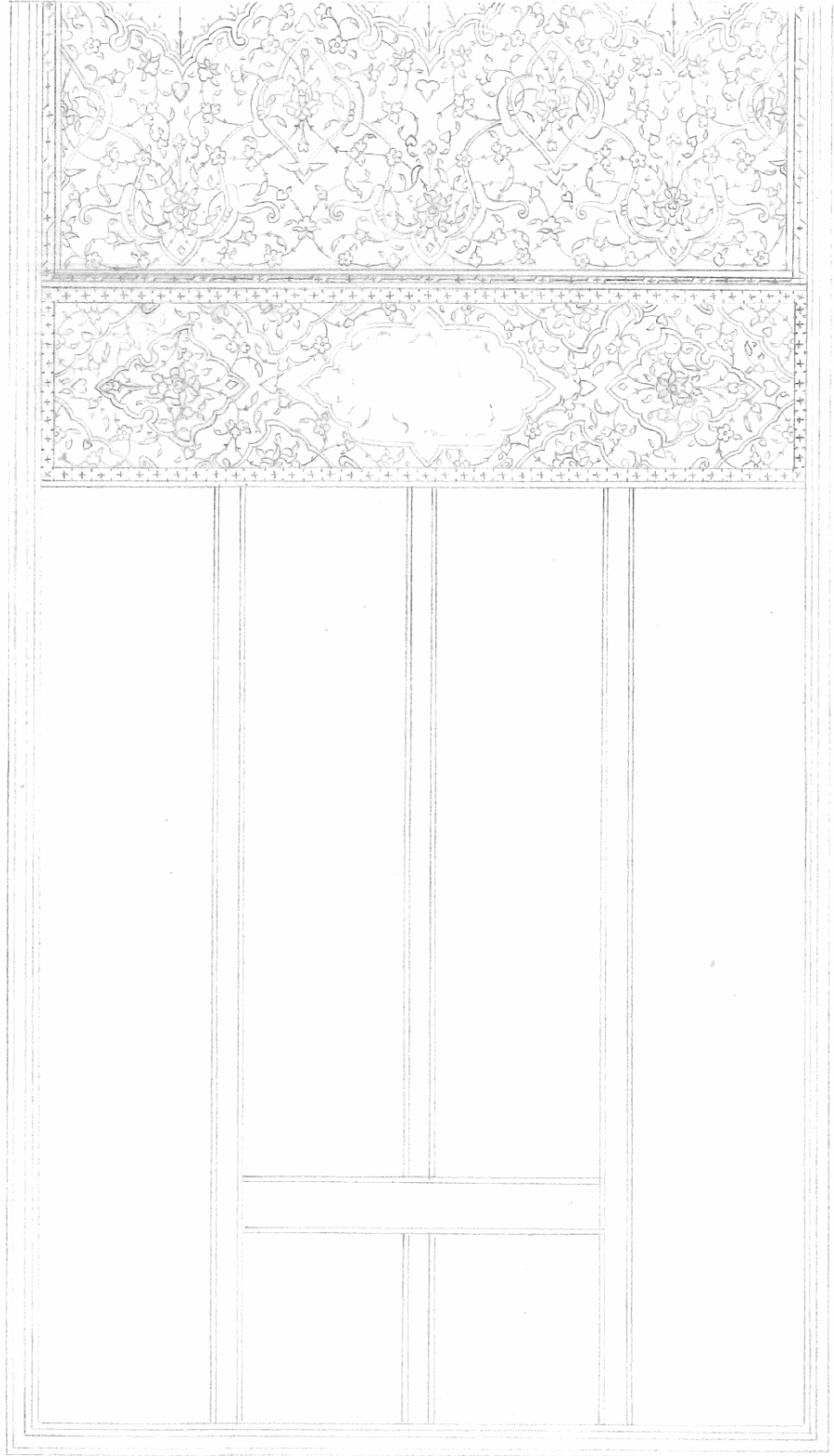
Müzehheb sayfa, lacivert kuzular ve basit tığlarla tamamlanmıştır. Ancak, muhtemelen yerin kısıtlı olmasından dolayı, bu sayfada, diğer cüzlerde karşımıza çıkan tığlar kullanılmamış, onun yerine içi dolu küçük üçgenler ve iki yana doğru açılarak, yaprak görünümünü veren eğriler tercih edilmiştir.



Çizim 25. Eserin 5. cüzünün müzehheb bahirbaşının şeması



**Çizim 26. Eserin 5. cüzünün müzehheb bahirbaşının helezonları ve kanaviçeleri**



**Çizim 27. Eserin 5. cüzünün müzehebbahirbaşımın deseni**

**جلد پنجم از مشهور**

<p>اوستادان سفار اوستاد          بخران منظره بکشاد          کرم اندر شمع روحا بنان          نارض از شرح و تعریف افشا          که در چشم کوز باورنگ و بست          وز طوارت دادن پوسند خط          آن سده خود مرگ جاویدان          عاجزانه جنبش باید دران          کی توان کردن ترک خوردن          پیش دیگر فهمها مفرشت          پیش از آن کز نوشت آن حسرت          کردد این بد کاز سر کز          کی طوان شعله ایمان کنند          چشم در خورشید شوقا کنگ          چار پنج عقل کشته این جهان          این چهار اطهاره نذر یک          بسمل ایشان دهد جانرا          برکات که هفت پاشان پای          نامشان شد چار مرغ قنبر          کینا شد بعد از آن دستان</p>	<p>ایضا الخوصام الدینراد          در مدیحت دار معنی ادکی          مدح توصیف بازنه انبان          مدح تعریف و تحمیل حجاب          ذم خورشید جهان دم خود          نالذشر پوسند هم از بدها          هر کی کوحا سد کفهان بود          کچه عاجز آمد این عمل از با          کوشانی خورد طوفان حجاب          نطفها نیت بنو فرشت ایلد          سن بکرم وصف تو نازه برید          شرط تعلیم تا این نور خورشید          است چشمانی که شب چولان          نابر اراد هنر اثار و بود          چار و صفات این پسر اولاد</p>	<p>لالا باغ از سفر پنجیم است          در شور و ملهها ننگ وضعیف          چاره آکنوناب و روعه کوفت          صبر و انمش دارم در فغان          که در چشم روشن و نامرید          شد حسود آفتاب کامران          یا بدیع جاه او نالند غناست          عقل اندر شرح تو شد بوال          اعلی آن ککه لایزال          در کهار انازه کن از شران          رزق کمالیت سوی خاک          خلق در وظایف و همت و کاف          که نباشد عاشق ظلم چو تو          شد طبع کز در نایبک شد          کرده موشان ز زمین سوختم</p>	<p>شهام الدین که نور از آ          کز نور و خلق محبوب رکعت          لک لک بازان سمن است          شرح ز غنبت با اصل جهان          مدح خورشید مدح خورشید          تویشا بر کوی کاند جهان          با زوید شرمند کاست          قدر و کدشت از دورک معلول          آن شایسته که لای دورک          مان اگر یاری دوستان          آسمان نیت بر تو آمد خورد          نور سنی و عوید ارجان          نرو باید سستد تیر گوش          ننگهای مشک بارک شد          میر غنلی بریاید شاخها          تو خطیل و تخیلی نور شد          زانکه هر غنی از نهان لغوش          ای خطیل اندر خلاصینک و بد          از تو عالم زاری چه شود          خلق را کوز تو کز خواهی آمد</p>
---	--	--	--

**تفسیر خدایه من الطیر صفر من البک**

<p>چار و صفات چو مرغان خلیل          کل توی و جلکاز اجزای تو          زانکه این ن شد مقام چار          بازشان زندگن از نوع کوی</p>	<p>هست عقل عادلان را بد کن          سریرشان نارهده باهاری          یست صدک کوسواری پیش          سر بر زین چار مرغ خوبی مید</p>
--	--

Uygulama 5. Eserin 5. cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması



### 3.7. ESERİN ALTINCI CÜZÜNÜN MÜZEHHEB BAHİRBAŞI TEZHİBİ

Eserdeki son müzehheb sayfa olan altıncı cüzde de, diğer cüzlerde görülen motif ve kompozisyon birlikteliği korunmuştur. Ancak bu sayfanın zemininde kullanılmış olan lapis rengi, diğer cüzlerde kullanılmış olan renkten daha farklı bir tonda ve mat olarak hazırlanmıştır. Bu durum, muhtemelen boyanın bitmesinden ya da daha önce hazırlayandan farklı bir kişinin hazırlamış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sayfada, diğer müzehheb sayfalarla aynı motif ve kompozisyon şeması dahilinde çalışılmış olsa da, arasuyunun olmayışı, zemininde kullanılan laciverdin tonu ve tığlarında kullanılmış olan rûmîler ile diğer cüzlerden farklı bir karakter arzeder.



Resim 46. Eserin Altıncı Cüzünün Bahirbaşı

Altı numaralı bahirbaşı da diğer beş cüzde olduğu üzere, 3 bölümden oluşmaktadır. Metin kısmı (C), bu cüzde, hem yatay hem dikey bölümlere ayrılmış olup, dikey bölümler, 4 eşit parçaya ayrılmıştır. Metin, nesih hattıyla, is ve lâl

mürekkebi kullanılarak yazılmıştır.

Metnin hemen üzerinde yer alan tezhibli kısım (B), diğer cüzlerde olduğu gibi  $\frac{1}{4}$  simetrik çalışılmış, turuncu iplikli, yatay şemse motifinin her iki yanına turuncu tepelik ve ortabağ motifleri çizilmiştir. Şemse içinde, rikâ hattı ve üstübeç mürekkebiyle “ Cild-i şeşum ez Mesnevî-i Ma’nevi “ yazmaktadır. Ortabağların içinde, firuze renkli rûmîlerden müteşekkil bir rûmî kapalı formla, zemin paftalanmıştır. Bu kapalı formun zemini, üçüncü cüzde de karşımıza çıkan siyah renkle boyanmıştır. Tam ortasında ise, pembe-mavi hatayî motifi yer almaktadır. Dikdörtgen alanın, cetvele bitişik alt ve üst kısımlarında ve köşelerinde, beyaz iplikli, zeminleri altın olan tepelik ve ortabağ formlar yer almaktadır. Köşelerde bulunan rûmî kapalı formlar  $\frac{1}{4}$ , diğer ortabağlar ise  $\frac{1}{2}$  simetrik çalışılmıştır. Bu kapalı formların içinde, mavi pençer ve mavi-pembe hatayîler bulunmaktadır. Paftaların içinden geçerek, deseni birbirine bağlayan helezonik bitkisel dallar üzerinde, sarı renkli seberk ve pençer, beyaz hatayîler ve firuze renkli yapraklar vardır. Altın zeminli paftaların dışında kalan zeminin rengi, laciverttir.



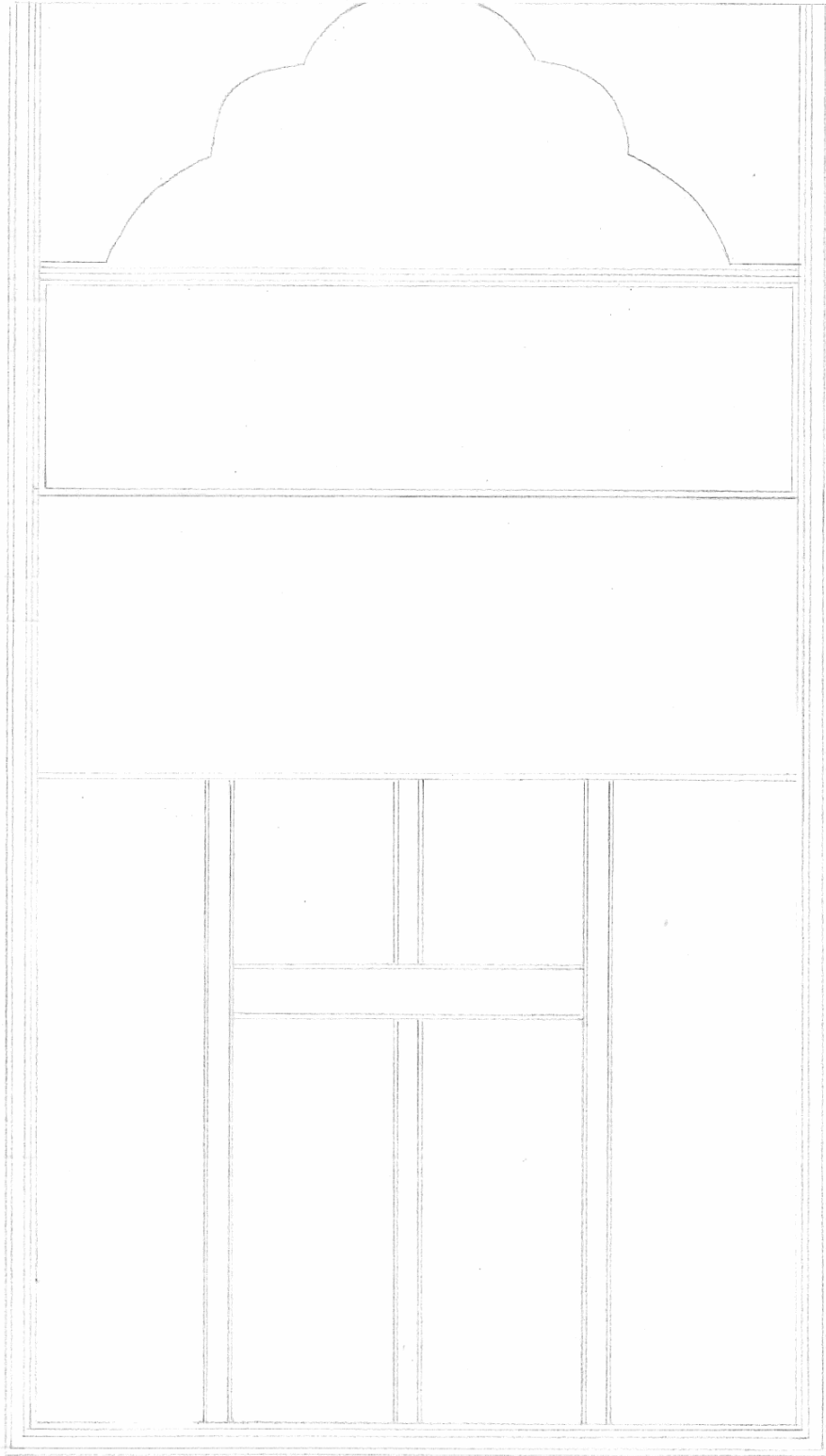
**Resim 47. Eserin Altıncı Cüzünün Detayı**

Yeşil ve turuncu renkli cetvellerle, sayfanın mihrabiye kısmına (A)

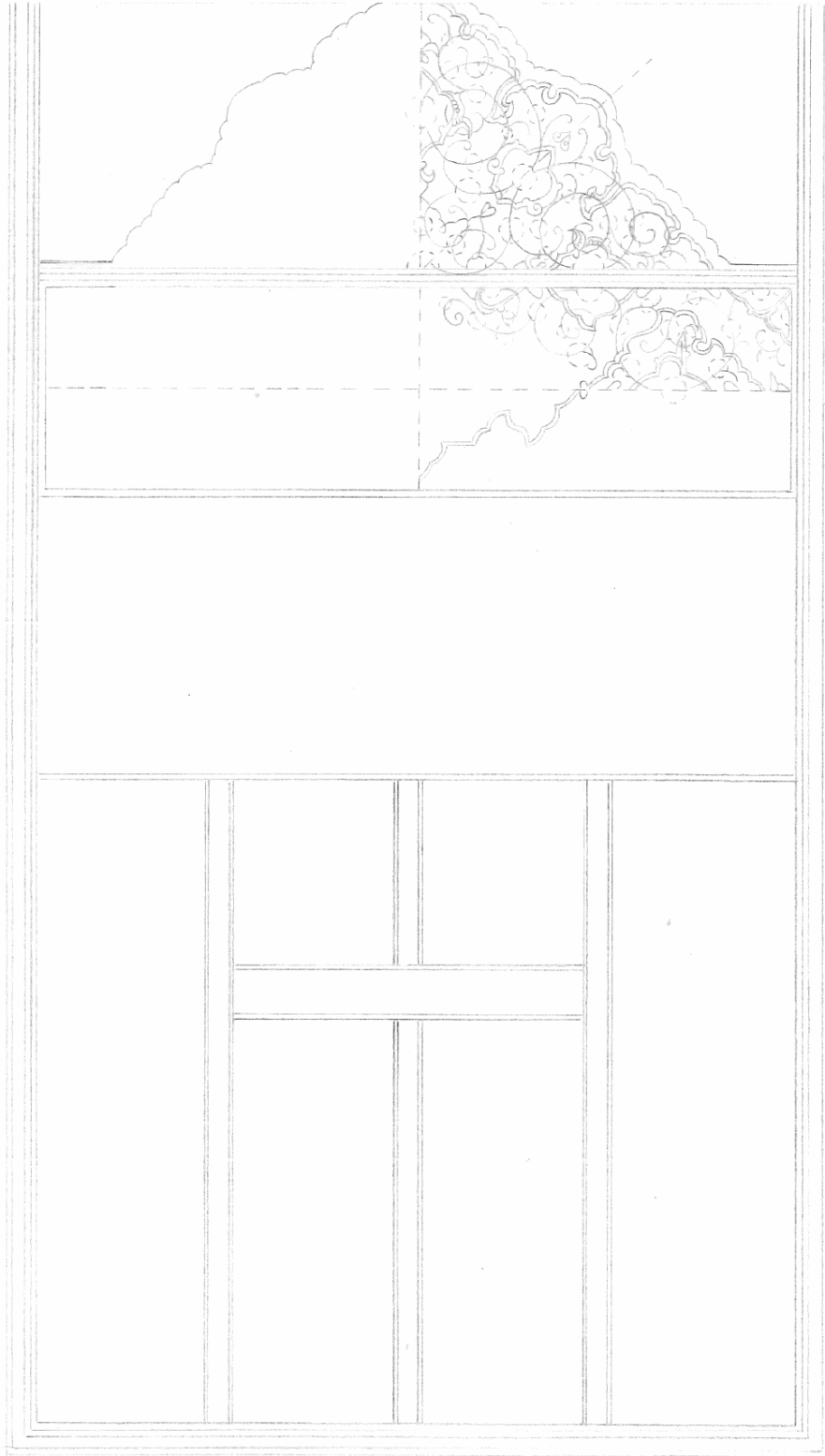
geçilmektedir.  $\frac{1}{2}$  simetrik kompozisyonun uygulandığı bu alan da, turuncu ve beyaz renkli tepelik ve ayırma rûmîler kullanılarak paftalara ayrılmış olup, bu paftaların içi, lacivert, desenin geri kalan zemini ise sarı altındır. Tam ortada yer alan turuncu ayırma rûmî motifi, cetvele bitişik olan alt kısımda  $\frac{1}{2}$  olarak çizilmiştir. İçlerinde sarı-mavi penç motifi yer almaktadır. Beyaz renkli ayırma rûmîlerin içinde ise, turuncu – firuze hatayîler vardır. Altın zeminli alanda , bitkisel dallar üzerinde, mavi penç ve hatayîler, sarı ve firuze renkli goncagüller yer almakta ve tüm bu paftaları birbirine bağlamaktadır.

Son müzehheb sayfanın tezhibi, lacivert tığlarla son bulmaktadır. Ancak, diğer müzehheb sayfalarda görmüş olduğumuz tığ örneklerine ek olarak, bu sayfada,  $\frac{1}{2}$  rûmî kapalı formdan oluşan bir tığ sayfayı süslemektedir.

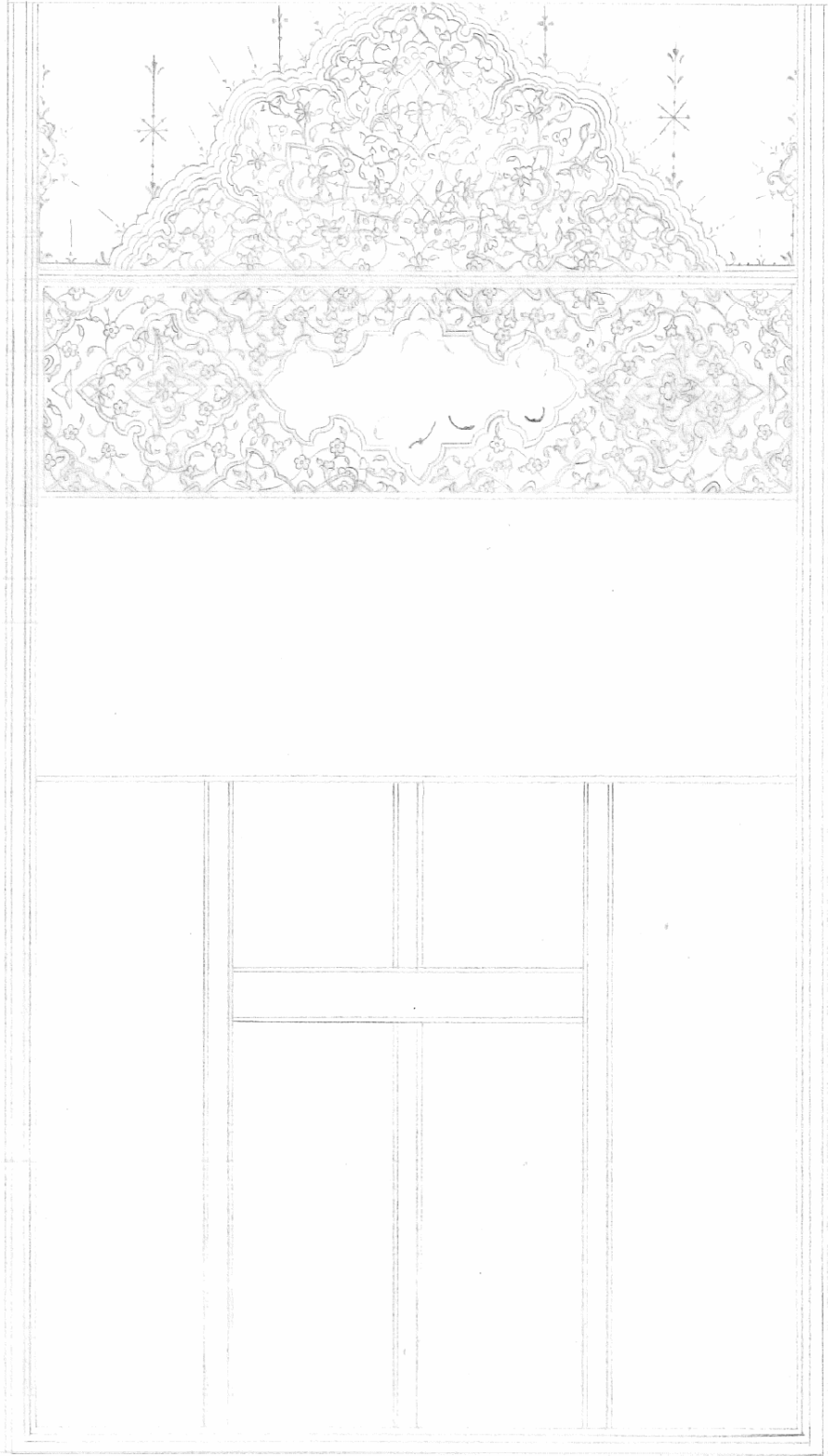




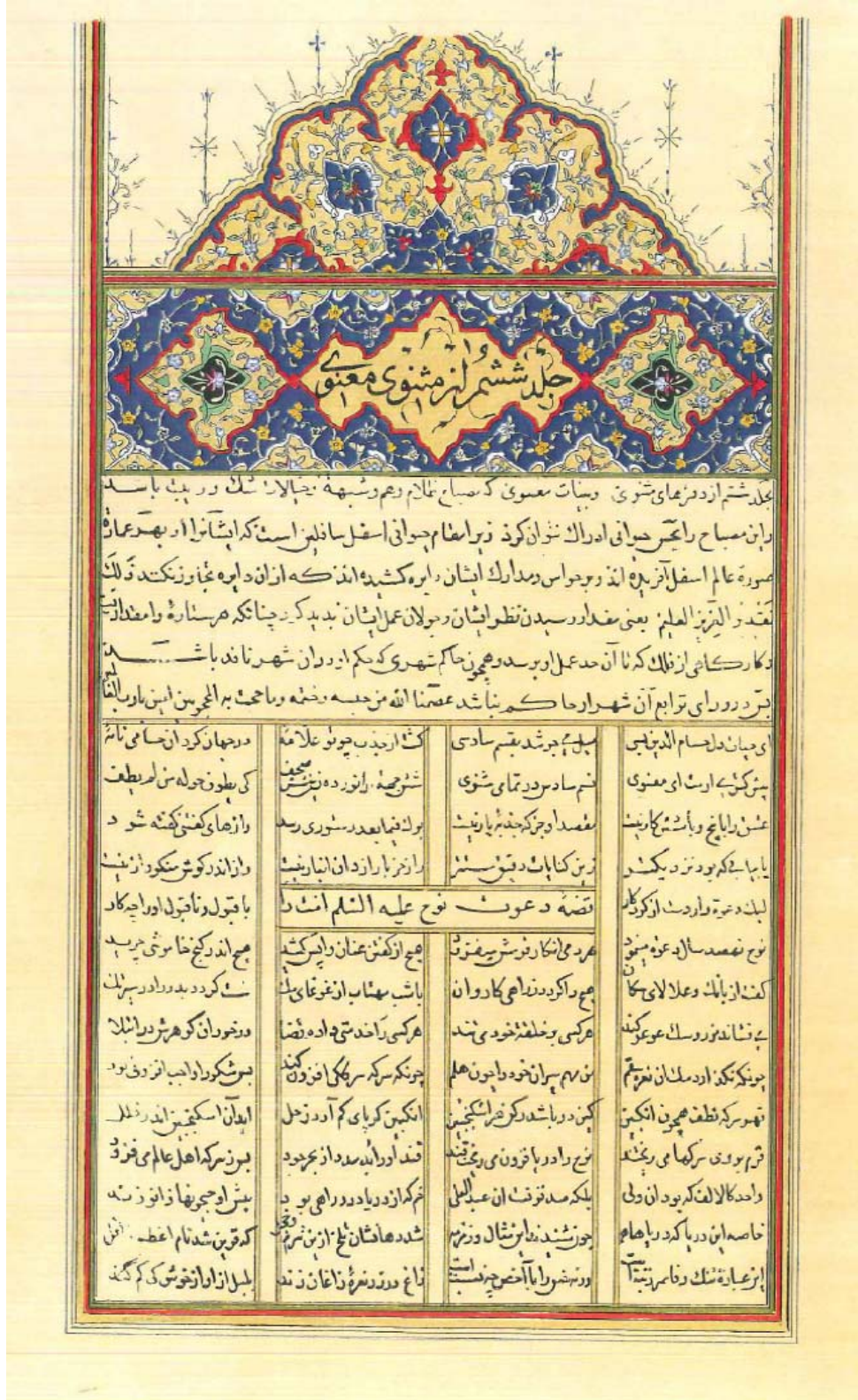
**Çizim 28. Eserin 6. cüzünün müzehheb bahirbaşının şeması**



**Çizim 29. Eserin 6. cüzünün müzehheb bahirbaşının helezonları ve kanaviçeleri**



**Çizim 30. Eserin 6. cüzünün müzehheb bahirbaşının deseni**



Uygulama 6. Eserin 6. cüzünün müzehheb bahirbaşının renkli uygulaması

### 3.8. ESERİN HÂTİME SAYFASI

Yer olmasına karşın, süslemenin yapılmadığı hâtime sayfasında, sadece altın cetveller yer almaktadır; cetvellerin kalınlığı 2,5 cm.dir. Sayfada, eserin istinsah edildiği tarih ve hattatı hakkında bilgi verilen ferağ kaydı bulunmakta olup, eser Farsça yazılmış olmasına karşın, ferağ kaydında Arapça kullanılmıştır (Bkz. Resim 48). Hâtime sayfasında şöyle yazmaktadır:

“ (Allah) Lutfedenlerin yardımıyla ki biz O’nun genel lutufları karşısında minnet duymaktayız. Bizim bunu (eseri) meydana getirmede ve yazmadaki amacımız işte budur. Yüce Tanrı’dan, ilimden yararlandırmasını ve o ilimle, lutuf ve keremiyle amel etmemizde başarılı kalmamızı dileriz. Bu eserin yazımı, 1022 senesi, Mübarek Ramazan ayının 22. Perşembe günü tamamlanmıştır. (Bunu) yazan, kulların en zayıfı, Allah’ın rahmetine en muhtaç olanı Bağdat’lı İbrahim’dir. Allah O’na ve bu kitabı mütalaa eden ve okuyana rahmet etsin. El-Fatiha.”\*

---

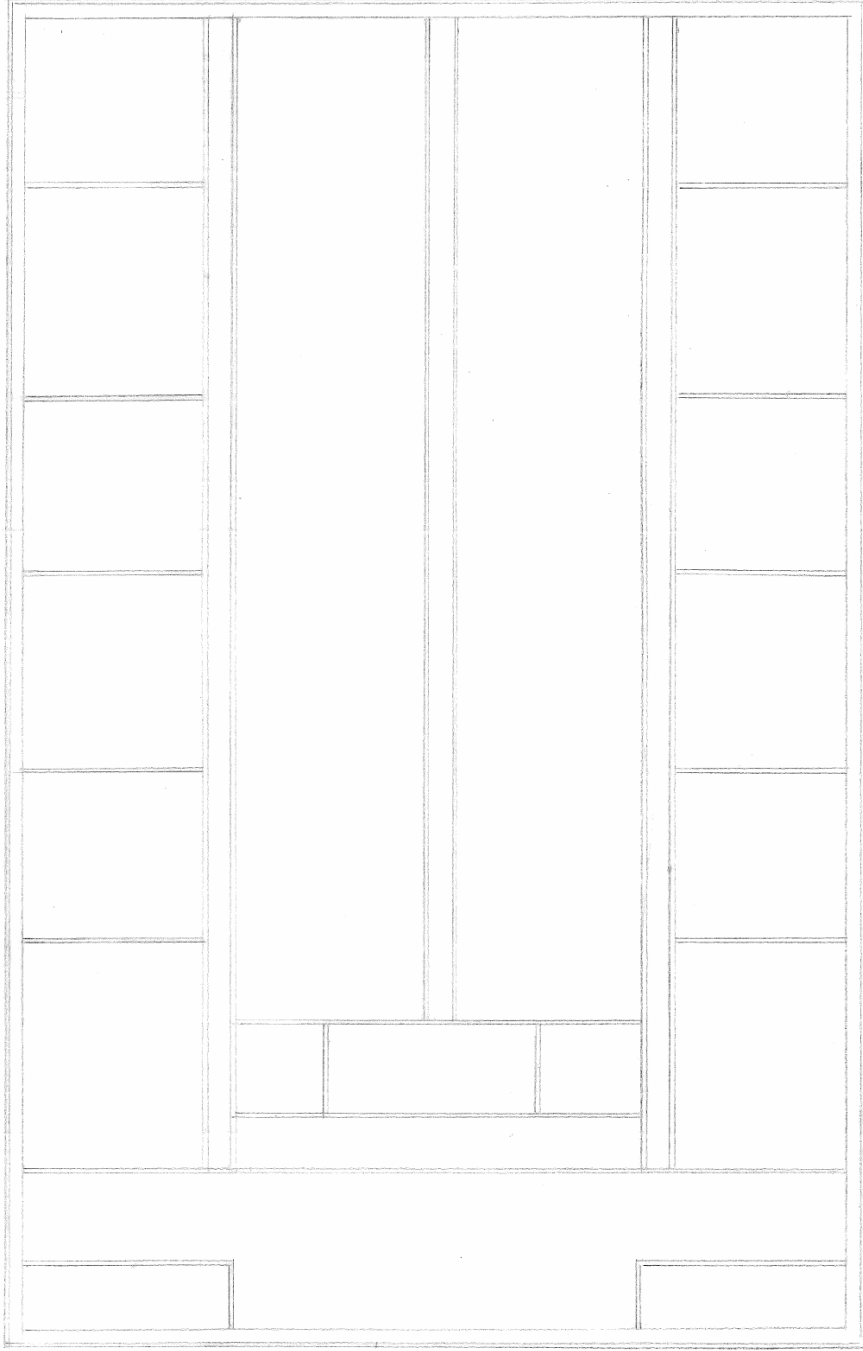
\* D.E.Ü., İlahiyat. Fakültesi’ndeki değerli Öğretim Üyelerinin yardımlarıyla okunmuştur.



۷۸۴

آن نسی که بیاید از چمن کندانی باوردا از ده دله باز با هم می رسد یک راس	هست پیدان سوم کوخن از شام فاسد خود کوکله چو عجب توبه ای چه راست دست بردی بی چون زدنی	بوی صدن بوی کذب کول بالک خزان و شجاعان دهر از بخاران بداند بس هوش وقت بخردن بدد اشک بر	هست پیداد و نسی چون شک هست پید چون فن رویه و سپا دیک شیمی ز سکیاج ایش
پنهان که گفت ماده و بچه را دل تیره او یکی حمله بود ممله ام افتد اندر کورم	دانه کوکفت اریکی بد دانش گفت اگر این بگوشیده بود کو خضالی اهدت در شب ترا او بگرد اندر نو در حال رو	در یکی بده سخن بجا نمیش لب ببنده در غمی درود تا بگردشان و حاجی همگی گفت کورک آن خیال در پویش	تو خضالی بنی اسود بر یکین گردد و آن گفته باشد مادرش آن خیال زشت راه مادرش
سیر با سلم کم سوی درج من بدام کو فرسدادان من عضل با بد عضل از عجمان دهد	گفت اگر از نکو باید در کلام سوار او چون شناسی باشک تا برام صبر مقلح الفرج از صبر چون سهیل اندرین	غالب از وی کرد در خیم اند الله در تو هم زان سوی حمله داد الله باشد آن هار گفت بزغاش نشنم بسز	ختم کورم اندکی اسان بود
	هست باقی شرح این لیکر رو هست شش ناطقه ایجا بخت	در دل من آن سخن زان همیست این سخن در پای بی با این بود بسته شد دیکو می جوشد بے بگوید بزه همان بندم زکته	
	فصه شهزادگان نامد سیر ماند ناسفته در سوم پس		
<p>هذا الكتاب فمنا لانه سبحانه ان شفعا بالعلم وبوفضا للعمل به مجوده ولطفه ووقع الفراع عن بحر يوم التمس ثباتي وعشرين من شهر رمضان المبارك في تاريخ سنة اثنى وعشرين الف وكنه اضعف عباده واحوجهم لارحمته ابراهيم النيرادي رحم الله لمن انا لها ووالله</p>			

Resim 48. Eserin Hâtime Sayfası



**Çizim 31. Eserin hâtime sayfasının şeması**

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Son derece maliyetli olan ve zengin bir kültür birikimini gerektiren tezhib, hat, minyatür, cilt gibi sanatlarımız, geçmişte nakkaşhânelerde ya da üst düzey bir yöneticinin himâyesi altında yaşam şansına sahip olmuştur. Dolayısıyla bir anlamda siyasi gücün de göstergesi sayılabilecek değerli el yazmaları, her zaman baş tacı edilmiş, hatta en önemli diplomatik hediyeler arasında yer almıştır.

Bugün gerek Türkiye'deki çeşitli müze ve kütüphanelerde, gerekse Yurtdışındaki özel koleksiyonlarda yüzbinlerce el yazması eser bulunmaktadır. Eşsiz güzellikteki bu yazmalar, yıpranmalarını önlemek maksadıyla korunma altına alındığı için, herkes bu güzellikleri görebilme şansına sahip değildir. Elbette ki, bu nadide sanat eserlerinin, sürekli ortada dolaştırılması, tarihi bir acımasızlık olacaktır, ancak, tozlu raflarda saklanarak, restore edilmemeleri de, bunların yok olmalarına ve bu sanatların unutulmasına yol açacaktır. En doğrusu, bu eserlerin konunun uzmanı araştırmacılar tarafından incelenerek, özelliklerinin tesbit edilmesi ve konunun meraklılarına sunulmasıdır.

Tez konusunu seçilirken, tezhib sanatının en parlak dönemini yaşadığı “Klâsik Dönem”e ait bir eserin incelenmesi uygun görülerek, bu bağlamda Kütahya Vahidpaşa İl Halk Küt.’de bulunan m.1613 tarihli Mesnevî-i Şerîf’in tezhib ve cilt özelliklerinin incelenmesine karar verildi.

İncelemeye, eserin tezyîn edilmiş sayfalarının diaları alınmakla başlandı. Ardından eserde kullanılmış olan motif ve uygulamaları, bilgisayar ortamında en ince ayrıntılarına varıncaya dek saptanmaya çalışıldı. Bundan sonra sayfaların tek tek şeması çıkarılarak, kompozisyon şemalarını daha anlaşılabilir kılmak maksadıyla, kompozisyonların helezon ve kanaviçeleri çizildi. Desen ve kompozisyonda kullanılmış olan motifler tek tek saptanarak, tez içinde yeri geldiğinde atıflarda bulunuldu.



Tez çalışmasında, en son aşama olarak, tüm müzehheb sayfaların orijinal boyut ve renklerdeki uygulamaları yapılmıştır. Bunun için, kütüphaneye gidilerek, sayfaların tek tek ölçüsü alınmış, renkler ve motifler yerinde saptanmıştır. Ne var ki, eserin yapıldığı dönemde kullanılmış olan toprak boya ların günümüzde bulunamıyor olması, eserin orijinalinde kullanılmış olan renklerle, bizim kullanmış olduğumuz guaj boya ların renkleri arasında bir takım karışıklıklara sebep olmuştur. Zaman içerisinde oksitlenen ve dökülen renkler de buna katkıda bulunmuştur. Ancak her şeye rağmen, eserin renkli uygulaması, mümkün mertebe eserde kullanılmış olan asıl renklerle ve gerçek altın kullanılarak yapılmıştır. Sarı, yeşil ve beyaz altınlar, müzehheb sayfalardaki durumları göz önünde bulundurularak, mat ya da parlak olarak uygulanmıştır.

Yazma eser tezhibinde, eser içinde yer alan tüm bezemelerin birlik içinde olması esastır. Bu beraberlik, motiflerde, kullanılan renklerde olduğu kadar, üslûpta da mümkün olduğunca korumaya çalışılır. Aksi halde, eser bir bütün olmaktan çıkarak, toplama eser görünümüne bürünür. Özellikle klâsik dönem örneklerinde, bu esas korunmaya çalışılmıştır. Araştırmaya konu edindiğimiz eserin müzehheb sayfalarında bu birliktelik mevcuttur.

16.yy.ın ihtişamını bir kez daha gözler önüne seren bu eserin, deseni, renk uyumu ve motiflerinin zenginliğiyle mükemmel hale gelen kompozisyonunda bulut ve rûmî motiflerine yer verilmiş, özellikler rûmî motifleri, çok fazla ve çeşitli şekillerde kullanılmıştır ( Bkz. Resim 36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47 ). Tüm müzehheb sayfalarda, aynı çiçek motiflerinin değişik renk kombinasyonları yer almış, “iplik, rûmî ve bulut” motifleri ile “zeminleri birbirinden ayırma (paftalama)” işlemi uygulanmıştır. İplik ve rûmî motiflerini kullanarak paftalara ayırma işlemi, tüm müzehheb sayfalarda görülürken, “bulut” motifi sadece birinci ve üçüncü cüzlerde kullanılmıştır. Birinci cüzde, ayırma bulut motifi mevcutken, üçüncü cüzde serbest bulutlar kompozisyon içinde dolanmaktadır ( Bkz. Resim 36-37-40-41). Üçüncü cüzün bahirbaşı tezhibinde yer alan bulut motifleri, zer-ender-zer tekniği ile çalışılmıştır. İpliklerde tercih edilen renkler, turuncu ve beyazdır. Metin kısmının üstünde yer alan ve sayfanın enine uzanan dikdörtgen şeklindeki tezhibli alanların

(B) ortasında bulunan yatay şemse motiflerinin iplikleri turuncudur. Sadece ikinci cüzde yer alan şemse motifi, diğerlerine göre daha sade ve beyaz ipliklidir ( Bkz. Resim 38-39). Rûmî motifleri, cilt kapağı da dahil olmak üzere, tüm müzehheb sayfalarda, hemen hemen bütün çeşitleri mevcuttur. Üç ve dört numaralı müzehheb sayfalarda sarılma rûmîlerle ( Bkz. Resim 40-41-42-43), iki numaralı sayfada ise, işlemeli rûmîlerle, zeminin paftalara ayrılması sağlanmıştır. Diğer sayfalarda da gerek bütün, gerekse yarım çizilen rûmî kapalı formlar sayesinde, zemin paftalara ayrılmıştır. Rûmî motiflerinde, turuncu, firuze ve beyaz renkler kullanılmış olup, her ne kadar çok net görünmese de tüm rûmîlerin içine siyah renkle tohum keseleri çizilmiştir. Tüm sayfalarda tepelik ve ortabağ motifleri de vardır.

Eserin tüm cüzlerinde, metin kısmının üzerinde yer alan kısım (B),  $\frac{1}{4}$  simetrik kompozisyonla çalışılmış ve dendanlı ipliklerle, büyüklü küçüklü paftalara ayrılmıştır. Buna karşılık, dördüncü ve beşinci cüzlerin mihrabiyeli kısmında (A), ulama kompozisyon ( Bkz. Resim 42-43-44-45), diğer cüzlerin mihrabiyelerinde ise,  $\frac{1}{2}$  simetrik kompozisyon görülmektedir ( Bkz. Resim 36-37-38-39-40-41-46-47). Ayrıca, bir, iki ve üç no'lu müzehheb sayfaların taç kısımlarında, her iki tarafta bordür şeklinde bir bezeme alanının bulunmasına karşın, altıncı cüzde böyle bir bordür yoktur.

Zeminde kullanılmış olan lapisin koyuluğuna bir tezat oluşturmak amacıyla, çiçek motiflerinde sarı, mavi, pembe, beyaz gibi renkler tercih edilmiş, desenle bir bütün oluşturması amacıyla, turuncu ve firuze renkli yaprak ve çiçek motiflerine de yer verilmiştir. Aslında çok sık görmeye alışık olmadığımız yekberkler, bu eserde çok kullanılmış, özellikle dar alanlarda, kompozisyonun devamlılığı sağlama bakımından bir mihenk taşı olmuştur. Ayrıca seberk, ceharberk ve pençberk motifleriyle goncagül ve hatayî motifleri, tüm müzehheb sayfalarda, desen içinde dolaşarak, paftaları birbirine bağlayan helezonik bitkisel dallar üzerinde yer almıştır. Tüm cüzlerde aynı çiçek motiflerinin tercih edilmesine karşın, bunlara farklı renk kombinasyonları uyarlanmıştır.

Tüm müzehheb sayfalar, “klâsik renkli tarz” adını verdiğimiz, altın ve laciverdin uyum içinde kullanıldığı usûlle yapılmıştır. Sadece altı numaralı müzehheb sayfanın zemininde yer alan lacivert, diğer sayfalardakilerden daha farklı bir tonda ve daha mattır (Bkz. Resim 46-47). Bunun dışında üç numaralı cüzde, mihrabiyeli alan (A) üzerinde zer-ender-zer tekniği (Bkz. Resim 40-41), birinci cüzün müzehheb sayfasında, Besmele'nin yazılı olduğu yerde ise, “çift tahrir” tekniği kullanılmıştır (Bkz. Resim 36-37).

Müzehheb sayfalarda, tasarımda kullanılan renklerden seçilerek çekilen cetveller ve kuzu bulunmaktadır. Cetvellerin fazlalığı ve inceliği, dönemin ihtişamını bir kez daha gözler önüne sermektedir. Öyle ki, uygulama çalışmalarında renkli cetvellerin iki yanında yer alan, inanılmaz incelikteki cetvellerin tahrirlerinden bazıları çekilememiştir. Çünkü çekildiği zaman, renkli cetvellerin bir kısmı zarar görmüş ve uygulamanın genel görüntüsünü bozmamak amacıyla, bunlardan vazgeçilmiştir. Zencerek, sadece bir numaralı dibâce sayfası tezhibinde görülürken, altı numaralı müzehheb sayfa hariç olmak üzere, tüm diğer sayfalarda (+ : -) arasuyu kullanılmıştır. Arasuları, iki ve üç numaralı cüzlerde aynı, diğerlerinde farklı renklerle çalışılmıştır.

Tezhibli sayfalar, lapis renkli tığlarla son bulmaktadır. Sadece altıncı cüzün müzehheb bahirbaşının tığlarında rûmî kompozisyonlu tığlar tercih edilmişken (Bkz. Resim 46-47), diğerlerinde basit geometrik şekillerden oluşan, sade tığlar kullanılmıştır (Bkz. Resim 37-39-41-43-45).

Bir elyazmasının değerinin belirlenmesinde yapıldığı yerden ziyade, o eserde kullanılan malzemenin kalitesi ve hazırlanmasında gösterilen özenin önemi vardır. “Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'ndeki 1153 No'lu Mesnevî-i Şerîf'in Tezhib ve Cilt Sanatı Bakımından İncelenmesi” başlıklı bu çalışmada, tüm müzehheb sayfaların kompozisyon özellikleri ile tasarım kuralları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Her bir kompozisyonun desen analizi tek tek yapılmış ve gelenekli tezhib kuralları dahilinde tezhiblendiği görülmüştür. Renk, desen ve motif özellikleri ile pahalı bir boya olduğu bilinen lapis lazuli ve altının uyumlu kullanımı, motiflerin

kenarlarına çekilen tahrirlerdeki incelik, bu eserin, Osmanlı klâsik dönemine ait bir örnek olduğunu göstermiştir. Ayrıca, eserin müzehhibiyle ilgili bir bilgiye rastlanılmayışı ve eserin nakkaşhânelerin önemini koruduğu 17. yüzyıl başında istinsah edilmiş olması, bize bu eserin bir nakkaşhâne, ekip çalışmasının ürünü olarak ortaya çıkartılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'nde, 1153 no ile envantere kayıtlı eserin, özellikle cildinin ciddi anlamda restorasyona ihtiyacı vardır, ancak ne yazık ki söz konusu kütüphanede böyle bir birim bulunmamaktadır. Kitap sanatları açısından çok zengin ve çeşitlilikte materyale sahip olan Türkiye müzeleri ve kütüphanelerinde, her yıl onarılması gereken eser sayısı artarken, buralarda konunun uzmanı kişilerin çalıştırılmayışı, bu sanat eserlerinin sonsuza dek yok olmasına müsaade etmek demektir. Bir çok kütüphanede, yazmalar üzerinde yeterince çalışılmamakta, çoğu orijinal eserin görülmesi mümkün olmamakta ve kütüphanelerde konuyla ilgili yeterli bilgi ve birikime sahip uzmanlar çalıştırılmamaktadır. Öyle ki, bir çok kütüphaneci, kütüphanede kayıtlı kitapların ne gibi sanatsal özelliklere sahip olduğundan ve gelenekli kitap sanatlarımızdan bile bihaberdir.

Eserin orijinalini görme konusunda yaşanan sıkıntılar da, birçok araştırmacıyı zor duruma sokmaktadır. Elbette ki, bu nadide eserleri her isteyene göstermek tarihi bir acımasızlıktır, ancak Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan gerekli izni alan araştırmacılara, nezaret edilerek, eser özelliklerini tesbit etmede yardımcı olunmalıdır. Orijinal eseri göremeyen bir araştırmacı, gerçekte kullanılmış olan renklerin, motiflerin nasıl olduğunu anlayamayacağı için, yapacağı saptamalarda çok gerçekçi olamaz. Gerçekten de, Kütüphane'ye ilk gidildiğinde, eserin orijinalini görülemeyerek, sadece CD'ye kaydedilmiş fotoğraflarına ulaşılabilmiştir. Fotoğraflarda, zeminde kullanılmış olan lacivert daha açık ve parlakken, daha sonraki gidişlerde eserin orijinali görülerek, daha koyu bir lacivert renginin kullanılmış olduğu saptanmıştır.

Geçmişimizi bilmeden, geleceğimize yön veremeyeceğimiz için, öncelikle kendi kültürümüze, değer yargularımıza ve milli kimliğimize sahip çıkmalıyız.

Bunun için, kütüphanelerde neredeyse unutulmaya yüz tutmuş sanat eserlerimizi gün yüzüne çıkartarak, daha bilinçli ve uzman bir yaklaşımla onları tekrar ele almalıyız. Böylece, geçmiş ile gelecek arasında sağlam bir köprü kurularak, geleneksel sanatlarımız unutulmayacak, aksine ona yeni zevkler ve yeni boyutlar eklenmiş olacaktır.

## BİBLİYOGRAFYA

ACAR, Şinasi; “Eski Kâğıtlar, Mühre ve Makaslar”, **Antik & Dekor Dergisi**, Sayı: 43/1997.

AKSU, Hatice; “ Rumî Motifinin İlk Öncüleri ”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ankara 2002, C:4.

AKSU, Hatice; “Türk Tezhib Sanatında Süsleme Unsurları”, **Yeni Türkiye Dergisi**, Y:6, S:34, (Temmuz-Ağustos 2000).

ALPARSLAN, Ali; Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, **Yapı Kredi Yayınları**, İstanbul 1999.

ASLANAPA, Oktay; “Osmanlı Devri Cild Sanatı”, **Türkiyemiz Dergisi**, Yıl:13, Sayı: 38, Ekim 1982.

BAYRAKTAR, Nimet; “Yazma Eserlerin Değerlendirme Ölçüleri ve San’at Değerleri”, **TKDB** , C:19, S:1, Temmuz 1970.

BERK, Süleyman; **Hat San’atı, Tarihçe, Malzeme ve Örnekler**, İ.B.B. İsmek Yay.

BİNARK, İsmet; **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları, Ankara 1975.

BİNARK, İsmet; “Eski Türk Kitapçılık Sanatları”, **Hayat Tarih Mecmuası**, Yıl 1967 Sayı: 9, Cilt:2 .

BİROL, İnci Ayan; **Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008.

BİROL, İnci Ayan; “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme

“Tekniği”, **Türkler Ansiklopedisi**, Cilt: 12, Ankara 2002.

BİROL, İnci A. – DERMAN, Çiçek; **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Yay, İstanbul 1995.

CAN, Osman – GÜNEY, Halil; “Mehmet Dumlu Hoca ile Kütahya Üzerine” , **Yedi İklim Dergisi**, Kasım 1995, Sayı 68.

CUMBUR, Müjgân; “Türklerde Tezhib Sanatı”, **Türk Dünyası El Kitabı**, Türk Kültürünü Araş. Ens. Yay., Ankara 1992, C:2.

CUMBUR, Müjgân; “Türk Kitap Sanatlarına ve Minyatürlerine Genel Bir Bakış”, **TKDB**, C:XVII, S:3 Ankara 1968 .

CUMBUR, Müjgan; “Kanunî Devrinde Kitap Sanatı, Kütüphaneleri ve Süleymaniye Kütüphanesi”, **TKDB**, Cilt:17, S:3, Ankara 1968.

ÇAĞMAN, Filiz; “Ehl-i Hiref”, **Türkiyemiz Dergisi**, S: 54, Yıl:18, Şubat 1988.

ÇELİK, İsa; “Mesnevî-i Manevî”, **Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi**, Ankara 2005, Yıl: 6, S. 14.

ÇİĞ, Kemal; “Türk Kitap Kapları”, **Türkiyemiz Dergisi**, yıl:3, S: 9, Şubat 1973.

ÇİĞ, Kemal; **Türk Kitap Kapları**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1971.

ÇİĞ, Kemal; “Türk Lâke Müzehhipleri ve Eserleri”, **İ.Ü. Sanat Tarihi Yıllığı III**, 1970.

DERMAN, Çiçek; “Altın Ezme” **Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C: II, İstanbul 1989.

DERMAN, Çiçek; “ Osmanlılar’da Tezhip sanatı”, **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi** Cilt II, IRCICA, İstanbul 1998.

DERMAN, F. Çiçek; “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, **Türkler Ans.**,Cilt.XII, Ankara 2002.

DERMAN, M.Uğur; “Âhar” **Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C:I., İstanbul 1988.

DERMAN, M. Uğur; “Murakka” **Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt 31, İstanbul 2006.

DERMAN, M.Uğur; ”Kamış Kalem” , **Aletler ve Adetler**, Akbank Kültür Yay., İstanbul 1987.

DERMAN, M.Uğur; “Türk Hat Sanatında Kullanılan Aletler-Kalemtırâş ve Maktâ”, **İlgi Dergisi**, S:19,Yıl: 1974.

DERMAN, M.Uğur; “Türk Hat Sanatında Kullanılan Aletler Mürekkep ve Hokka”, **İlgi Dergisi**, S:23, Yıl:1976.

DOĞRU, Hülya; “15.yy. Tezhip Sanatında Zencerek”, **Eyüp Sultan Sempozyumu VII**

EFE, Ahmet; **Minyatürlerle Hz. Mevlânâ ve Ailesi**, T.C. Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müd. Yay., İstanbul 2007.

EFLÂKÎ, Ahmed; **Menâkıbu’l-arifin**, Âriflerin Menkıbeleri, çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul 1995, C.1.



ERDOĞAN, Mustafa – BATUR, Atilla; “Kütahya Vahîd Paşa İl Halk Kütüphanesi’nde bulunan Türkçe El Yazmaları-1: Divanlar”, **Dumlupınar Üniv. Sos. Bil. Dergisi**, Yıl 1, S. 2, Haziran 1999.

ERSOY, Ayla; **Türk Tezhip Sanatı**, Akbank Yayınları, İstanbul 1988.

GÜNEY, K. Zeynep – GÜNEY, A.Nihan; **Osmanlı Süsleme Sanatı**, SFN Ltd. Şirketi, Ankara 2001.

GÖKÇE, Birsen; “Rumi Motifler ve Rumili Desenlerde Çizim Kuralları”, **Antika Dergisi**, S:34, 02/1988.

GÜNGÖR, Recep Şükrü; “Bilgelikname: Fihi Mafih”, **Yedi İklim Dergisi**, Sayı 211, C.21, Ekim 2007.

KABAKLI, Ahmet; **Mevlânâ**, İstanbul 1984.

KESKİNER, Cahide; **Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hatai**, Kültür Bak. Yay., Ankara 2000.

KESKİNER, Cahide; “Süsleme Sanatlarımızda Rumi”, **Antika Dergisi**, İstanbul, Şubat 1988.

KIRIMTAYIF, Süleyman; “Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar”, **Semra Ögel’e Armağan, Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları**, Ege Yay., İstanbul 2000.

KÜÇÜKERMEN, Önder; “Ehl-i Hiref’ler”, **Tombak Dergisi**, Kasım-Aralık 1994.

MAHİR, Bânu; “II.Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları”, **Türkiyemiz Dergisi**, Yıl:20, S:60, Şubat 1990.

MAHİR, Bânu; "Kanunî Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu ‚Saz Yolu“, **Türkiyemiz**,Yıl:18, S:54, Şubat 1988.

MAVİLİ, Gürcan; "Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13. ve 14.yy.lara Ait Cilt Sanatı Örnekleri", İstanbul 2002, M.S.Ü. Sos. Bil. Ens.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

MERİÇ, Atanur; "Nakkaşhane Geleneği", **Antik & Dekor**, S.9 Aralık-Ocak 1990-1991.

MESARA, Gülbün – CAN, Şeyda; "Müzehhib Karamemi", **Art + Dekor Dergisi** Nisan 1997.

ÖZCAN, Yılmaz; Türk Kitap sanatında Şemse Motifi, **Kültür Bak.Yay.**, Ankara 1990.

ÖZCAN, Yılmaz; "Türk Tezhip Sanatı", **Türkler Ans. C.12**, Ankara 2002.

ÖZEN, Mine Esiner; "Tezhipte Tığ", **Antika Dergisi**, Sayı 10, Ocak 1986.

ÖZEN, Mine Esiner; **Türk Cilt Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1998.

ÖZEN, Mine Esiner; **Türk Tezhip Sanatı**, Gözde Yayın Evi, İstanbul 2003.

ÖZKEÇECİ, İlhan – ÖZKEÇECİ, Şule Bilge; **Türk Sanatında Tezhip**, İstanbul 2007.

ÖZÖNDER, Hasan; **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları, Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya 2003.

SERİN, Muhiddin; **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 1999.

SERİN, Muhiddin; **Hat San'atımız**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1982.

ŞAFAK, Yakup; **Mesnevî'den Seçmeler**, T.C.Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müd. Yay., Temmuz 2007.

ŞAFAK, Yakup; "Mesnevi'den Özdeyişler", **Yedi İklim Dergisi**, Sayı 211, C:21, Ekim 2007.

ŞİMŞEKLER, Nuri; "Mesnevî-i Şerîf" S.Ü. Fen-Edebiyat Fak., [www.semazen.net/](http://www.semazen.net/)

TANINDI, Zeren; "Kitap ve Cildi", **Osmanlı Uygarlığı 2 (Hrz. Halil İnalçık-Günsel Renda)**, Kültür Bak. Yay., Ankara 2002.

TANINDI, Zeren; "Kitap ve Tezhibi", **Osmanlı Uygarlığı 2 (Hrz. Halil İnalçık-Günsel Renda)**, Kültür Bak. Yay., Ankara 2002.

TAŞKAPILIOĞLU, Mükerrerem; Haz: Muhsine Akbaş, Ülker Tansı, Vesile Özbek **Tezhip Sanatında Tığ**, Kültür Bak. Yay, Ankara 1991.

TAŞKIN, Mehmet; "Vahid Paşa ve Kütüphanesi", **Yedi İklim Dergisi**, Kasım 1995, Sayı 68.

TEKİN, Şinasi; **Eski Türklerde Yazı, Kâğıt, Kitap ve Damgaları**, Eren Yay., İstanbul 1993.

ULUÇ, Lale; **Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar, XVI. yy. Şiraz Elyazmaları**, Türkiye İş Bankası Kültür yay., İstanbul 2006.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı; **(Bizans ve Selçukiylele Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında) Kütahya Şehri**, Devlet Matbaası, İstanbul 1932.

ÜLKER, Muammer; “Türk Hat Sanatında 16.yy. Ünlü Hattatlar”, **Türkiyemiz Dergisi**, Yıl:18, S:54, Şubat 1988.

ÜLKER, Muammer; **Başlangıcından Günümüze Türk Hat Sanatı**, İş Bankası Yay.,Ankara 1987.

ÜNVER, Süheyl; “Doğuda Kitap Süslemelerinden Bir Kısım Geçmeler Hakkında”, **Arkitekt Dergisi**, No:11-12, 1946, Cumhuriyet Matbaası (Ayrı Basım 135), İstanbul 1947.

ÜNVER, A. Süheyl; “XV.yy’da Türkiye’de Kullanılan Kâğıtlar ve Su Damgaları”, **Bellekten**, C.XXVI, Ankara 1962.

ÜNVER, Süheyl; **50 Türk Motifi**, Doğan kardeş Yay., İstanbul 1967.

ÜSTÜN, Ayşe; “Türk Tezhip Sanatı”, **İsmek Türk Kitap Sanatları Sempozyumu**, İstanbul 2007.

ÜSTÜN, Ayşe; “Kitap”, **Türk Kütüphaneciliği Dergisi**, Cilt:22, Sayı 1, Yıl 1973.

VERİM, Emine; “Altın Varak ve Teknikleri” **Antik&Dekor Dergisi**, S: 27/1994.

YAMAN, Bahattin; **Osmanlı Saray Sanatkârları 18.yy.da Ehl-i Hıref**, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 2008.

YAZIR, Mahmud Bedrettin; “Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli”, **Diyânet İşleri Başkanlığı Yay.**, Ankara 1981.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz; “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, **Türkler Ans.** Cilt:11, Yeni Türkiye Yay.,Ankara 2002.

YENİTERZİ, Emine; **Mevlânâ Celâleddîn Rûmî**, Ankara 1997.

YILMAZ, Abdulkadir; **Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları**, Damla Yayınevi, İstanbul 2004.

ZÜBER, Hüsnü; **Türk Süsleme Sanatı**, İş Bankası Yay., Ankara 1972.