



**FATİH SULTAN VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI**

**TSMK YY. 913 NUMARALI ŞEYH HAMDULLAH
MUSHAF-I ŞERÎFİ'NİN TEZHİP SANATI AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FATMA BETÜL ECEVİŞ

İstanbul 2020



**FATİH SULTAN VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI**

**TSMK YY. 913 NUMARALI ŞEYH HAMDULLAH
MUSHAF-I ŞERÎFİ'NİN TEZHİP SANATI AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**FATMA BETÜL ECEVİŞ
(170301013)**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. ÇELEBİ**

İstanbul2020

31/12/2020

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı'nda 170301013 numaralı Fatma Betül ECEVİŞ'in hazırladığı "TSMK 913 No'lu Şeyh Hamdullah Mushaf-ı Şerif'inin Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi" konulu Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 31/12/2020 Perşembe günü saat 11:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** karar verilmiştir.

Jüri Üyesi	Tarih	İmza
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. ÇELEBİ (Danışman)	31/12/2020	KABUL
Dr. Öğr. Üyesi Gülnihal KÜPELİ	31/12/2020	KABUL
Dr. Öğr. Üyesi Nihal ARACI	31/12/2020	KABUL

BEYAN/ ETİK BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağılı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Fatma Betül ECEVİŞ

TSMK YY. 913 NUMARALI ŞEYH HAMDULLAH MUSHAF-I ŐERİFİ'NİN TEZHİP SANATI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Fatma Betül ECEVİŞ

ÖZET

Osmanlı padiőahlarının sanata ve kitaba verdiği değer neticesinde, birçok kıymetli eser meydana gelmiştir. Kitap sanatları arasında önemli bir konumu hâiz olan tezhip sanatı ile ilgili en güzel örnekler şüphesiz Mushaf-1 Şerif tezyinatlarında ortaya çıkmıştır. Bu eserlerden biri de Hattat Şeyh Hamdullah tarafından istinsah olunan TSMK YY. 913 numaralı Kur'ân-1 Kerim'dir. Boyutunun küçüklüğüne, yazının zarafetine uygun olarak, son derece ince ve ayrıntılı bir desen tasarımı yapılmıőt ve hassas bir iőtçilikle tezyin edilmiőt eser, aradan geçen altı asra yakın zamana rağmen, günümüz sanatçılarına ıőtık tutacak bir niteliğe sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Hamdullah, Tezhip Sanatı, II. Bayezid Dönemi, Kur'ân-1 Kerim Tezyinatı, Zahriye Sayfası, Serlevha

**EXAMINATION OF SHEIKH HAMDULLAH MUSHAF-I
SHERIF NUMBERED TSMK YY. 913 IN TERMS OF ART OF
ILLUMINATED MANUSCRIPT**

Fatma Betül ECEVİŞ

ABSTRACT

As a result of the value that the Ottoman sultans gave to art and book, many valuable works were created. The most beautiful examples of illuminated manuscript, which occupies an important position among the book arts, undoubtedly appeared in Mushaf-i Sherif's ornaments. One of these works is a Holy Quran numbered TSMK YY. 913, which was copied by calligrapher Sheikh Hamdullah. In accordance with the small size of the work and the elegance of the writing, an extremely fine and detailed pattern design has been made and ornamented delicately, despite of the fact that it has been almost six century, the work still lights the way of today's artists.

Keywords: Sheikh Hamdullah, Illuminated Manuscript, Period of Bayezid II, Quran Ornament, Zahriye Page, Serlevha

ÖNSÖZ

Sanat alanındaki tarihî gelişim süreci; kişiler, fikirler ve temâyüllerin değişmesi neticesinde ortaya çıkan eserlerin arasındaki farklılıkları değerlendirmek amacıyla, yüzyıllara ayrılmıştır. Bunun neticesinde, Osmanlı Devleti'nde zirve eserlerin ayak seslerini duyduğumuz on beşinci yüzyıl, Erken Klasik Devir olarak adlandırılmış, Osmanlı'nın kendi üslûbunu oluşturması adına önemli gelişmelerin ve değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur.

Osmanlı Devleti'nde, aynı zamanda sanatkâr da olan padişahların temâyülleri ve istidatları neticesinde gelişmiş olan kitap sanatlarının tekâmül sürecini, yazma eserlerden takip edebilmekteyiz. Bunlar arasında, Osmanlı'nın Kur'ân-ı Kerîm'e gösterdiği hürmet sebebiyle oldukça titiz eserlerin ortaya çıktığı mushaf tezyînatları, tezhip sanatı hakkında bize hazine değerinde bir kaynak sunmaktadır.

Bu eserlerden biri olan ve on beşinci yüzyılın son çeyreğinde, II. Bayezid'in şahsı için hazırlanmış, TSMK, YY. 913 envanter numaralı Mushaf-ı Şerif'i tez çalışması olarak değerlendirme fırsatı buldum. İlk olarak gerekli izinlerin alınmasının ardından Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'ne gidip eserin orijinalini inceledim. Aradan geçen yaklaşık altı asra yakın bir zamana rağmen, eserin sapsağlam ve eksiksiz olduğunu, tezhipli sayfalarının hiçbir tahrîbata uğramadığını, altınların ve zemin rengi olan lacivertin dökülmeye maruz kalmadan ışıltısını koruduğunu müşâhede ettim. Ayrıca bu kadar küçük bir alana yapılan oldukça ayrıntılı tezyînatın, karmaşadan uzak bir kompozisyona sahip oluşu da seyredende hayranlık uyandıracak bir husûsiyet olduğu kanaatindeyim.

Eserin fotoğraflarını temin ettikten sonra, daha rahat ve muntazam çalışma imkânı sunacağı düşüncesiyle, görselleri büyüterek desen çizimlerini tamamladım. Ortaya çıkan çizimler, çalışmada yerine göre farklı şekillerde boyutlandırılarak kullanılmıştır.

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; eserin kendisine atfedilmiş olmasına binâen, II. Bayezid'in hayatı, sanata olan düşkünlüğü ve kitap sanatlarına yaptığı katkının yanı sıra, mushaf'ın hattatı ve aynı zamanda Sultan Bayezid'in hocası olan Şeyh Hamdullah hakkında bilgi verilmiş ve dönemin tezhip sanatı itibariyle geldiği noktaya değinilmiştir. İkinci bölümde; Şeyh Hamdullah'ın Sultan'a yazdığı diğer mushaflar kısaca tanıtılarak, tezin konusu olan Mushaf-ı Şerîf hakkında genel bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölümde; eser, kitap kabından başlayarak zahriye, serlevha, sûrebaşı, mushaf gülleri ve durak tezyînatları, görseller ve çizimler eşliğinde incelemeye tâbi tutulmuştur. Değerlendirme ve sonuç bölümünde ise eserdeki tezyinî ayrıntılar mukâyeseli bir şekilde yorumlanmıştır.

Her bir aşamasını zevk ve heyecanla yürüttüğüm bu çalışmada benden maddî ve manevî desteğini hiçbir zaman esirgemeyen çok değerli danışman hocam Mustafa N. Çelebi'ye, görüşlerinden istifâde ettiğim Gülnihal Kûpeli ve Nihal Aracı'ya ve bu süreçte bana her türlü desteği sunan aileme çok teşekkür ederim.

İstanbul, 2020

Fatma Betül ECEVİŞ

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT.....	V
ÖNSÖZ	VI
İÇİNDEKİLER	VIII
RESİM LİSTESİ.....	IX
ÇİZİM LİSTESİ	XV
KISALTMALAR	XIX
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: SULTAN İKİNCİ BAYEZİD DÖNEMİ (1481-1512).....	3
A. SULTAN BAYEZİD'İN HAYATI VE KİŞİLİĞİ	3
B. KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI	6
1. Şeyh Hamdullah (1429-1520) ve Hat Sanatına Yaptığı Katkılar	8
2. Dönemin Tezhip Sanatı Faaliyetleri.....	11
II. BÖLÜM: HATAT'IN YAZDIĞI DİĞER MUSHAF-LAR VE MEZKÛR MUSHAF-I ŞERİF HAKKINDA GENEL BİLGİ	20
III. BÖLÜM: TSMK YY. 913 NUMARALI MUSHAF-I ŞERİFİN TEZHİP SANATI AÇISINDAN İNCELENMESİ	26
A. MUSHAF KABI	26
B. ZAHİRİYE SAYFASI TEZHİPLERİ	31
1. Birinci Zahriye Sayfası.....	31
2. İkinci Zahriye Sayfası	50
C. SERLEVHA TEZHİBİ.....	70
D. SUREBAŞI TEZYİNATLARI	92
E. MUSHAF GÜLLERİ	108
F. HÂTİME SAYFASI	122
G. DURAKLAR.....	125
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	129
KAYNAKÇA.....	139
ÖZGEÇMİŞ	142
DİZİN.....	143

RESİM LİSTESİ

Resim 1: SK. Süleymaniye, 1025; vr. 1a; Fatih Dönemi Tezhîbine örnek.....	15
Resim 2: TİEM, 1986, Divân-ı Kâsım, vr. 2a, Serlevha.....	19
Resim 3: TSMK. A.5, vr. 2a, Zahriye Sayfası.....	21
Resim 4: TSMK. A.5, vr. 2b, Serlevha.....	22
Resim 5: İ.Ü, A-6662 numaralı Mushaf-ı Şerif'in zahriye sayfası.	23
Resim 6: TSMK. EH. 71, vr. 2a, Zahriye Sayfası.	24
Resim 7: Mushaf'ın dış kabı.....	27
Resim 8: Mushaf'ın iç kabı.	29
Resim 9: vr. 1b-2a, Eserin birinci zahriye sayfası.	31
Resim 10: vr. 1b, zahriye sayfası.....	32
Resim 11: vr. 1b, zahriye sayfası geometrik desenli dikdörtgen alan.	35
Resim 12: vr. 1b, zahriye sayfası detay.	36
Resim 13: vr. 1b, detay.	38
Resim 14: vr. 1b, detay.	39
Resim 15: vr. 1b, detay.	40
Resim 16: vr. 1b, detay.	42
Resim 17: vr. 1b, detay.	43
Resim 18: vr. 1b, dikdörtgen alanda kısa kenara yaslı yarım paftalar.....	44
Resim 19: vr. 1b, zencerek detayı.....	45
Resim 20: vr. 1b, hatayî motifi.	46
Resim 21: vr. 1b, 1/4 dış pervaz.	47
Resim 22: vr. 1b, dış pervaz, detay.....	49

Resim 23: vr. 2b-3a, ikinci zahriye sayfası.....	50
Resim 24: vr. 2b, Zahriye sayfası.	51
Resim 25: vr. 2b, zahriye sayfası detayı.	53
Resim 26: vr. 2b, zahriye detay.	56
Resim 27: vr. 2b, detay.	57
Resim 28: vr. 2b, detay.	57
Resim 29: vr. 2b, detay.	58
Resim 30: vr. 2b, detay.	58
Resim 31: vr. 2b, detay.	59
Resim 32: vr. 2b, zahriye sayfası, detay.	60
Resim 33: vr. 2b, detay.	60
Resim 34: vr. 2b, koltuk deseni, Vakıâ Sûresi, 77. âyet	62
Resim 35: vr.2b koltuk deseni, Vakıâ Sûresi, 78. âyet	62
Resim 36: vr. 3a, koltuk deseni, Vakıâ Sûresi, 79. âyet	62
Resim 37: vr. 3a koltuk deseni, Vakıâ Sûresi, 80. âyet	62
Resim 38: vr. 3a, detay.	63
Resim 39: vr. 2b, zahriye sayfası, 1/2 dış pervaz.....	66
Resim 40: vr. 2b, dış pervaz ulama desen detayı.....	68
Resim 41: vr. 2b, dış pervaz, taç motifi.	69
Resim 42: vr. 3b- 4a, Serlevha tezhîbi.....	70
Resim 43: vr. 3b, serlevha, Fatiha Sûresi.....	71
Resim 44: vr. 3b, koltuk tezyînâtı.....	75
Resim 45: vr. 3b, detay.	76
Resim 46: vr. 3b, detay.	77

Resim 47: vr. 3b, 1/4 detayı.....	78
Resim 48: vr. 4a, Bakara Suresinin ilk beş ayeti ve koltuk tezyînatları.	78
Resim 48: vr. 3b-4a, koltuk.....	79
Resim 50: vr. 4a, Bakara Sûresinin adının belirtildiği koltuk tezyînatı.....	80
Resim 51: vr.3b, Fatiha Sûre adının yazıldığı alan.....	81
Resim 52: vr. 3b, Fatiha Sûresi hakkında bilgi veren kitabe.	81
Resim 53: vr. 4a, 1/4 simetri koltuk detayı.....	82
Resim 54: vr. 3b- 4a, zencerekli iç pervaz.....	83
Resim 55: vr. 3b, 1/4 dış pervaz tezyînatı.....	85
Resim 56: vr. 4a, dış pervaz ulama deseni.....	87
Resim 57: vr. 3b-4a, serlevha taç motifi.	89
Resim 58: Taç motifinin daireye tamamlanmış hali.	90
Resim 59: vr. 3b, tığ tezyînatı.....	91
Resim 60: vr. 554b-555a, Şems ve Leyl Sûrelerinin sûrebaşı tezyînatları.....	92
Resim 61: vr. 556b, İnşirah ve Tîn Sûresi sûrebaşları.	93
Resim 62: vr. 209b, Yusuf Sûresi.	94
Resim 63: vr 209b, Yusuf S., sûrebaşı tezyînatı.	95
Resim 64: vr. 306b, Mü'minûn S., sûrebaşı tezyînatı.	96
Resim 65: vr. 556b, İnşirah S., sûrebaşı tezyînatı.....	96
Resim 66: vr. 560b, Asr Sûresi, sûrebaşı tezyînatı.	97
Resim 67: vr. 399a, Yâsin Sûresi.....	98
Resim 68: vr. 399a, Yâsin S., sûrebaşı tezyînatı.....	99
Resim 69: vr. 562b, Kâfirûn S., sûrebaşı tezyînatı	99
Resim 70: vr. 563a, Tebbet S., sûrebaşı tezyînatı.....	100

Resim 71: vr. 563a, Nasr S., sûrebaşı tezyînatı.	100
Resim 72: vr. 493b-494a, Hadîd Sûresi, sûrebaşı tezyînatı.	101
Resim 73: vr. 494a, Hadîd S., sûre tezyînatı.....	102
Resim 74: vr. 273b, Meryem S., sûrebaşı tezyînatı.	103
Resim 75: vr. 439a, Şûrâ S., sûrebaşı tezyînatı.....	104
Resim 76: vr. 548a, İnşikâk S., sûrebaşı tezyînatı.	105
Resim 77: vr. 4b, Bakara Suresinin başı.	109
Resim 78: vr. 4b, cüz gülü.	110
Resim 79: vr. 5b, aşır gülü.	110
Resim 80: vr. 8a, hizb gülü.	110
Resim 81: vr. 10a, aşır gülü.	111
Resim 82: vr.12a, hamse gülü.....	111
Resim 83: vr 14a, aşır gülü.	111
Resim 84: vr. 14a, aşır gülü.	111
Resim 85: vr. 9a, aşır gülü.	112
Resim 86: vr. 11a, cüz gülü.	112
Resim 87: vr. 12b, aşır gülü.....	112
Resim 88: vr. 14a, hizb gülü.	113
Resim 89: vr. 290a, cüz gülü.	113
Resim 90: vr. 563b, hamse gülü.....	114
Resim 91: vr. 462b, hizb gülü.....	114
Resim 92: vr. 453a, mushaf gülü.	115
Resim 93: vr. 548a, mushaf gülü.	115
Resim 94: vr. 552a, mushaf gülü.	116

Resim 95: vr. 556a, hamse gülü.....	116
Resim 96: vr. 559b,hamse gülü.....	116
Resim 97: vr. 535b, mushaf gülleri.....	117
Resim 98: vr. 53a, hamse gülü.....	118
Resim 99: vr. 304a, cüz gülü.	118
Resim 100: vr. 535b, Mushaftan bir sayfa.....	119
Resim 101: vr. 545a, Mushaftan bir sayfa, Tekvir Sûresi.	120
Resim 102: vr. 487b, Mushaftan bir sayfa, Rahman Sûresi.....	121
Resim 103: vr. 564b, hâtime tezhibi.	122
Resim 104: vr. 564b, hâtime sayfası.....	123
Resim 105: vr. 3b, Fatiha Sûresi'ndeki duraklar.	125
Resim 106: vr. 3b. mücevher durak.	126
Resim 107: vr. 5a, altılı penç durak.	126
Resim 108: vr. 560a, sekizli penç durak.	126
Resim 109: TSMK. YY. 913, vr. 494a, sûrebaşı detayı	130
Resim 110: TSMK. YY. 913, vr. 548a- 559b, mushaf gülleri.....	130
Resim 111: İran, Dublin, Chester Beatty Kütüphanesi, 1521, vr.1b	131
Resim 112: Chester Beatty Küt. 1521, vr. 275a.	132
Resim 113: TSMK. YY. 913, vr. 12a.	132
Resim 114: TİEM, 1926, Hüseyin Baykara Dîvânı, Serlevha başlık tezhibi.	133
Resim 115: TİEM, 1926, vr. 7a, başlık tezhibi.....	133
Resim 116: TİEM, 1926, vr. 23a, başlık tezhibi.....	133
Resim 117: British Library, or. 6810, Hamse-i Nizamî, serlevha koltuk tezhibi. ...	134
Resim 118: British Library; or. 6810, Hamse-i Nizâmî, vr. 147b.	134

Resim 119: British Library; ADD. MS. 25900, vr. 31b, Nizâmî Hamsesi.....	135
Resim 120: British Lib. or. 6810, vr. 3b, detay.	135
Resim 121: TSMK 913, vr. 4a, detay.	135
Resim 122: British Library, MS. 25900, vr. 4b, üst pervaz.....	136
Resim 123: British Library, MS. 25900, vr. 31b, üst pervaz.....	136
Resim 124: British Library, or. 6810, dış pervaz detay.....	136
Resim 125: TSMK. 913, vr. 4a, dış pervaz detayı.....	136

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1: Eserin dış kabı desen etüdü.....	28
Çizim 2: Eserin iç kabı, klasik cilt formu.....	30
Çizim 3: vr. 1b, Zahriye sayfası desen etüdü.....	33
Çizim 4: vr. 1b, zahriye sayfası desen formu.....	34
Çizim 5:vr. 1b, Zahriye sayfası desen.....	37
Çizim 6: vr. 1b, detay.....	38
Çizim 7: vr. 1b, detay.....	39
Çizim 8: vr. 1b, detay.....	40
Çizim 9: vr. 1b, zahriye sayfasının merkezindeki paftanın desen çizimi.	41
Çizim 10: vr. 1b, detay.....	42
Çizim 11: vr. 1b, detay.....	43
Çizim 12: vr. 1b, kısa kenara yaslı yarım pafta deseni.	44
Çizim 13: vr. 1b, detay.....	44
Çizim 14: vr. 1b, zencerek detayı.	45
Çizim 15: vr. 1b, hatayî motifi.....	46
Çizim 16: vr. 1b, 1/4 dış pervaz çizim.....	48
Çizim 17; vr. 1b, dış pervaz, ulama desen katlama noktaları.	49
Çizim 18: vr. 2b, desen etüdü.	52
Çizim 19: vr. 2b, zahriye sayfası detay çizimi.....	54
Çizim 20: vr. 2b, zahriye sayfası detay çizimi.....	55
Çizim 21: vr. 2b, zahriye detay.....	56
Çizim 22: vr. 2b, detay.....	57

Çizim 23: vr. 2b, detay.....	57
Çizim 24: vr. 2b, detay.....	58
Çizim 25: vr. 2b, detay.....	58
Çizim 26: vr. 2b, detay.....	59
Çizim 27: vr. 2b, zahriye sayfası, detay.....	60
Çizim 28: vr. 2b, detay.....	60
Çizim 29: vr. 3a, detay.....	63
Çizim 30: vr. 3a, zahriye koltuk deseni, sarılma rumî formları.....	64
Çizim 31: vr. 3a, zahriye sayfası, koltuk deseni, sarılma rumî formları.....	64
Çizim 32: vr. 3a, koltuk deseni.....	64
Çizim 33: vr. 2b, zahriye sayfası, dış pervaz.....	67
Çizim 34: vr. 2b, dış pervaz katlama noktaları.....	68
Çizim 35: vr. 2b, dış pervaz, taç motifi.....	69
Çizim 36: vr. 3b, serlevha desen etüdü.....	72
Çizim 37: vr. 3b, Serlevha.....	73
Çizim 38: vr. 3b, koltuk tezyînatı.....	75
Çizim 39: vr. 3b, detay.....	76
Çizim 40: vr. 3b, detay.....	77
Çizim 41: vr. 3b, 1/4 detay.....	78
Çizim 42: vr. 3b, koltuk.....	79
Çizim 43: vr. 4a koltuk tezyînatı.....	80
Çizim 44: vr.4a, koltuk tezyînatı kitâbe.....	80
Çizim 45: vr. 3b, 1/2 rumi kompozisyon.....	81
Çizim 46: vr. 4a koltuk deseni 1/4 simetri deseni.....	82

Çizim 47: zencerek çizimi.	83
Çizim 48: vr. 3b- 4a, 1/2 dış pervaz deseni.....	86
Çizim 49: vr. 4a, dış pervaz, ulama deseni, simetri eksenleri.....	87
Çizim 50: vr. 3b-4a, serlevha taç motifi desen çizimi.	89
Çizim 51: vr. 3b-4a, Taç motifinin 1/16 desen simetri eksenleri.....	90
Çizim 52: vr. 3b, tığ deseni.....	91
Çizim 53: vr. 209b.	95
Çizim 54: vr. 306b	96
Çizim 55: vr. 556b	96
Çizim 56: vr. 560b	97
Çizim 57; vr. 399a.....	99
Çizim 58: vr. 562b.	99
Çizim 59: vr. 563a.....	100
Çizim 60: vr. 563a.....	100
Çizim 61: vr. 494a.....	102
Çizim 62: vr. 273b.	103
Çizim 63: vr. 439a.....	104
Çizim 64: vr. 548a.....	105
Çizim 65: vr. 4b, cüz gülü.....	110
Çizim 66: vr. 5b, aşır gülü.	110
Çizim 67: vr. 8a, hizb gülü.....	110
Çizim 68: vr. 10a, aşır gülü.....	111
Çizim 69: vr. 12a, hamse gülü.	111
Çizim 70: vr. 9a, aşır gülü.....	112

Çizim 71: vr. 11a, cüz gülü.....	112
Çizim 72: vr. 12b, aşır gülü.	112
Çizim 73: vr. 14a, hizb gülü.....	113
Çizim 74: vr. 290a, cüz gülü.....	113
Çizim 75: vr. 563b, hamse gülü.....	114
Çizim 76: vr. 462b, hizb gülü.	114
Çizim 77: vr. 453a, mushaf gülü.....	115
Çizim 78: vr. 548a, mushaf gülü.....	115
Çizim 79: vr. 552a, mushaf gülü.....	116
Çizim 80: vr. 556a, hamse gülü.	116
Çizim 81: vr. 559b, hamse gülü.....	116
Çizim 82: vr. 535b, mushaf gülleri.	117
Çizim 83: vr 53a, hamse gülü.	118
Çizim 84: vr. 304, cüz gülü.....	118
Çizim 85: vr. 594b, hâtime sayfası, desen etüdü.	124
Çizim 86: vr. 594b, hâtime sayfası deseni.	124
Çizim 87: vr. 3b. mücevher durak.	126
Çizim 88: vr. 5a, altlı penç durak.....	126
Çizim 89: sekizli penç durak.....	126

KISALTMALAR

a.g.e.	adı geçen eser
agm.	adı geçen madde
bkz.	bakınız
C.	Cilt
ev.	Çeviren
ed.	editör
FSMVÜ	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
haz.	hazırlayan
İBB	İstanbul Büyükşehir Belediyesi
m.	miladî
NEK.	Nadir Eserler Kütüphanesi
s.	sayfa
SK.	Süleymaniye Kütüphanesi
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
vr.	varak
YY.	Yeni Gelen Yazmalar

GİRİŞ

Osmanlı kültür ve medeniyetinin tekâmül sürecine şahitlik eden ve günümüze kadar ulaşmış birbirinden kıymetli birçok eser mevcuttur. Gerek kitap sanatlarında gerekse mimarîde karşımıza çıkan bu eserler, ecdâdımızın yüksek zevkini müşahede etmemiz ve bize yol göstermeleri açısından paha biçilemez bir önemi hâizdir.

Osmanlı Devleti, kendi kodlarını İslâm kültür ve medeniyet tasavvuru üzerine binâ etmiştir. Bu sebeptendir ki Osmanlılar döneminde, devletin siyasî ve kültürel gelişimine bağlı olarak İslam sanatları da bir tekâmül sürecinde değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Mushaf-ı Şeriflere verilen kıymet ve hürmet neticesinde, hat ve hezhip sanatları da devlet büyüklerinin destek ve ikramı ile beraber, kemâl seviyeye ulaşmıştır. Büyük bir zevk ve ihlâsın ürünü olarak ortaya çıkan eserler günümüzde halen hayranlık uyandırmakta ve ilgililerine muallimlik vazifesi yapmaktadır.

Kitaba ve sanata merakı bilinen Sultan II. Bayezid'in, İslam sanatlarının zirveye ulaşmasında gösterdiği gayret ve temayüller çok mühimdir. Nitekim "Kıbletü'l-Küttâb" lâkabı ile anılan, aynı zamanda kendisinin de hocası olan Şeyh Hamdullah'ı saray himâyesine alarak eser üretmeye teşvik etmesi, hat ve tezhip sanatlarının tekâmülüne ivme kazandırmıştır.

TSMK, YY. 913 envanter numaralı Mushaf-ı Şerif de Şeyh Hamdullah'ın kaleme aldığı onlarca eserden biridir. Cilt boyutu itibariyle 11x16 cm. ebadında oldukça küçük olan bu Mushaf, içerisindeki karşılıklı sayfalara tezyîn edilmiş çift zahriyesi ve güçlü bir kompozisyona sahip serlevhası ile günümüz tezhip sanatına ışık tutması açısından ayrıntılı bir değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Eserin boyutlarından dolayı oldukça küçük alana yapılan tezhiplerin görselleri, çalışmamız vesilesiyle büyütülerek ele alınmasına rağmen, motiflerde hiçbir bozulmanın olmayışı, eserdeki desen tasarımının yanı sıra, işçiliğinin de oldukça başarılı olduğunu göstermektedir.

Eserdeki tezhipli alanları değerlendirirken bütünden ayrıntıya doğru giden bir yol takip edilmiştir. Önce sayfadaki tezyinatın tamamının görseli verilmiş, daha sonra

detaylar incelenmiştir. Kompozisyonlardaki desen analizini daha iyi gözlemlemek adına, tasarımın çizimlerine de aynı sayfada yer verilmiştir.

Çalışmaya konu olan Şeyh Hamdullah Mushaf-ı Şerif'i bugüne kadar pek çok makale ve araştırmaya konu olmuştur. Gerek Hattat'ının önemi ve gerekse tezhibinin güzelliği sebebiyle bu alana ilgi duyanların dikkatinden kaçmamıştır. Nur Taviloğlu'nun 1994 yılında İstanbul Üniversitesi'nde yaptığı "XVI. yy. Osmanlı Kur'ânlarının Sayfa Düzenlemesi" konulu doktora tezi bu çalışmalardan biridir.

Yazma eserlerin tezyînî açıdan incelenmesi ile ilgili de birçok önemli çalışmaya imza atılmış ve birbirinden değerli eserlerin gündeme gelmesine vesile olmuştur. Gülnihal Küpeli, 2007 yılında Marmara Üniversitesi'nde yapmış olduğu ve Mushaf süslemelerini incelediği sanatta yeterlilik tezi içerisinde, TSMK, 913 numaralı Şeyh Hamdullah Mushaf'ına da yer vermiştir. II. Bayezid zamanını, tezhip sanatı açısından değerlendirdiği bu araştırma, çalışmamızı hazırlarken bize örnek teşkil etmiştir.

Müzehip imzası bulunmayan ve dönemin nakkaşhânesinin ortak ürünü olan eserin en kapsamlı tezhipleri zahriye ve serlevhalarında yapılmış olup, sûrebaşları ve mushaf gülleri belli standartta, çeşitlilik barındırmayan bir tezyînata sahiptir. Yine de ayrıntılardaki farklılıkları göz önünde bulundurarak, tezimizde görsellere ve çizimlere fazlasıyla yer vermeye çalıştık.

Kur'ân-ı Kerîm yazmak ve onu tezyîn etmek, bir sanatçı için hem sanatını icrâ ve hem de ibadet vesilesidir. Mushaf tezyînatını incelemiş olduğumuz bu çalışmamızın, ömrünü bu yolda tamamlayarak, samimiyet neticesinde ulaştıkları tekâmül ile çok kıymetli eserler ortaya koyan ecdadın ruhî ufkunu, günümüzde sanat eserlerine yansıtmaya vesile olmasını temenni ediyoruz. Buna binâen, ömrüne onlarca Mushaf yazmayı sığdırmış Şeyh Hamdullah'ı, ayrıca vefâtının 500. sene-i devriyesine isabet eden 2020 yılında, bu çalışma vesilesiyle rahmet ve minnetle anıyoruz.

I. BÖLÜM: SULTAN İKİNCİ BAYEZİD DÖNEMİ (1481-1512)

Osmanlı Dönemi'nde ilim, sanat ve kültür hayatı açısından oldukça önemli gelişmelerin yaşandığı on beşinci yüzyılın ikinci yarısı, her türlü yenilik arayışını içerisinde barındıran bir dönem olarak kabul edilir. Babası Fatih Sultan Mehmet (1451-1481)'ten bayrağı devralan Sultan Bayezid, kendi padişahlığı zamanında da sanatsal ve kültürel faaliyetleri desteklemeye devam etmiştir.

Şâir ve hattat vasıflarıyla desteklediği sanatkâr bir mizaç ve şahsiyete sahip olan II. Bayezid'in 31 yıl süren hükümdarlık döneminin genel itibariyle istikrar ve güven içerisinde geçtiği söylenebilir. Küçük yaştan itibaren büyük bir ihtimamla yetiştirilmiş ve dönemin en iyi âlimlerinden ders almış olan Bayezid, padişahlığı döneminde ibadete ve hayır işlerine yöneldiği için "Bâyezîd-i Velî" diye anılır olmuştur¹.

A. SULTAN BAYEZİD'İN HAYATI VE KİŞİLİĞİ

II. Bayezid, günümüzde Yunanistan'a bağlı olmakla birlikte Osmanlı Döneminde bir ilim ve kültür merkezi olan Dimetoka'da 1448 yılında dünyaya gelmiştir. Fatih Sultan Mehmed'in Gülbahar Hâtun'dan doğan büyük oğludur. Henüz yedi yaşında iken, Hadım Ali Paşa'nın nezaretinde Amasya sancak beyliğine gönderilmiştir. Devrinin önde gelen âlimlerinden olan Muarrifzâde'den eğitim alan Bayezid'e, Çandarlı İbrahim ve Yahya Paşa gibi tecrübeli devlet adamları lala tayin edilmiştir².

20 Mayıs 1481 tarihinde Amasya'dan İstanbul'a gelerek hükümdar olan Bayezid, yaşanan iktidar kavgası neticesinde Avrupa'ya sığınmış olan kardeşinin 1495

¹ Şerafettin Turan, "Bayezid II.", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1992, C.V, s. 237.

² Ş. Turan, a.g.m., s. 234.

yılında hastalanarak vefât etmesinden sonra, artık devlet yönetimine daha iyi adapte olabilecektir. Kendisinden sonra gelecek olan oğlu Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ve Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) zamanında gerçekleşecek olan büyük fütuhatlar için gerekli zemini hazırlayarak, Osmanlı ordusunu ve donanmasını geliştirmiştir. Sultan Bayezid, her ne kadar savaşmaktan geri durmuşsa da ülkenin savunması için gerekli tedbirleri ve yenilikleri de gözetmeyi ihmal etmemiştir³.

Bayezid Döneminde, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu mevcut durum korunmakla beraber, geniş çapta fetih hareketleri yaşanmamıştır. Siyasî açıdan babası Fatih Sultan Mehmet kadar güçlü bir devlet adamı olmayışı sebebiyle zaman zaman eleştirilen Sultan Bayezid, izlemiş olduğu ılımlı politika sayesinde, halkın huzur ve refahını sağlamayı hedeflemiştir⁴.

Sultan Bayezid'in saltanatının son yılları da ilk yıllarında olduğu gibi, hareketli geçmiştir. Oğlu Selim'in babasının siyasetini tasvip etmeyerek padişahı tahttan indirme gayretleri, aynı zamanda meydana gelen doğal afetler, oğluna göre daha naif bir padişah olan Sultan Bayezid'i son derece yıpratmıştır.

Bayezid, sükûneti seven, halkını refah içerisinde görmeyi arzulayan bir padişah olmasına rağmen, onun zamanında yaşanan salgın hastalık ve ardarda vukû bulan depremler, halkın maddî ve manevî olarak zor zamanlar geçirmesine sebep olmuştur. 1492 ve 1502 yıllarındaki veba salgınları pek çok ölüme yol açmış, altı yıl devam eden bir kıtlık da büyük sıkıntılar doğurmuştur. İstanbul'da 1509'da başlayıp kırk beş gün devam eden ve adına "küçük kıyamet" denen depremler silsilesi, beş binden fazla can kaybına sebep olmuştur. Yaşanan depremde şehrin surları, Topkapı Sarayı, Edirnekapı, Anadolu ve Rumeli Hisarları gibi birçok kadîm yapı hasar görmüş, ardından yaşanan tsunami Galata ve İstanbul'daki birçok yapıyı aşarak ağır hasara neden olmuştur⁵.

³ Halil İnalçık, *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ 1300-1600*, çev. Ruşen Sezer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 37-38.

⁴ Mustafa Armağan, *Ufukların Sultanı Fatih Sultan Mehmed*, İstanbul, 2006, s. 183-187.

⁵ Ş. Turan, "Bayezid II.", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1992, C. V, s. 236; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1988, C. II, s. 226.

Yaşanan bu olumsuzluklarla beraber, şehzâdeler arasında baş gösteren saltanat mücadelesi ile buna eklenen kanlı isyanlar neticesinde devletin sükûnetini sağlamak adına Sultan Bayezid 1512 yılında hükümdarlığı oğlu Selim'e bırakmıştır⁶. Saltanatı oğluna terk ettikten sonra Dimetoka'ya gitmek üzere yola çıkan Bâyezid, daha varmadan Çorlu civarında vefât eder. Cenazesi İstanbul'a getirilen Sultan, bugün kendi adıyla anılan Bayezid Meydanı'nda yaptırmış olduğu caminin yanındaki türbede medfûn bulunmaktadır⁷.

Sultan II. Bayezid İstanbul, Amasya, Edirne başta olmak üzere Geyve, Osmancık ve Saruhan'da pek çok hayrat yaptırmıştır. Cami, medrese, imâret ve sıbyan mektebinden oluşan Amasya'daki külliyesi Yeşilırmak'ın kenarına inşâ edilmiştir. İstanbul'un merkezî noktalarından birine, Bizans devrinin en büyük meydanına yaptırılan II. Bayezid Külliyesi ise; cami, türbe imaret, medrese, tabhâne, hamam ve kervansaraydan müteşekkil, simetrik olmayan dağınık bir yapıya sahiptir. Cami, cümle kapısı üzerinde, Şeyh Hamdullah tarafından celî sülüs ile yazılan kitabeye göre, 1505 yılında tamamlanmıştır. Tunca Nehri'nin kuzey kıyısına, Amasya'daki gibi akarsuyun kenarına inşâ edilen Edirne'deki caminin iki yanında birer tabhâne bulunup, etrafında imaret, medrese ve darüşşifa vardır⁸. Özellikle İstanbul ve Edirne'deki II. Bayezid camileri incelendiği zaman bu büyüklükteki bir eserin çok temiz ve hassas bir işçilikle, doğru gönye ve ölçülerle yapıldığı teknik ve estetik olarak dikkat çeken bir durumdur⁹.

⁶ Ş. Turan, *a.g.m.* s. 237.

⁷ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1988, C. II, s. 240.

⁸ Semavi Eyice, "II. Bayezid Camii ve Külliyesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1992, C. VI, s. 40.

⁹ İ. Aydın Yüksel, *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid, Yavuz Selim Devri*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1983, s. 191.

B. KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI

Fatih Sultan Mehmed zamanında başlayan ilim, sanat ve fikir hayatındaki ilerlemeler, II. Bayezid zamanında etkisini kaybetmeden devam etmiştir. Bu dönemde âlim, şair ve ediplere devlet himayesi ile belirli bir tahsisat verilmiş ve bu sâyede İstanbul, İslâm âleminin ilim ve kültür merkezi haline getirilmiştir¹⁰. Yine bu dönemin sonunda edebî eserlerin ve kitap sanatlarının yanı sıra mimarî alanda da yenilik arayışları başlamış, Selçuklu sanatı etkilerinden sıyrılan mimarîde Osmanlı-Türk karakterinin kendisine mahsus çizgileri ortaya çıkmaya başlamıştır¹¹.

II. Bayezid zamanında pek çok âlim, sanatkâr ve şâir yetişmiş, Tokatlı Molla Lütü, Müeyyedzâde Abdurrahman, İbn-i Kemal, İdris-i Bitlisî, Ali Fenârî, Tâcizâde Câfer ve Sâdî Çelebiler, Zenbilli Ali Efendi, Necâtî, Zâtî, Visâlî, Firdevsî gibi birçok isim, onun desteğiyle önemli eserler ortaya koymuşlardır. 1503-1511 yılları arasında çeşitli kimselere verilen ihsan ve hediyeleri içeren bir *În'âmât Defteri*'nde birçok şâirin, sanatkârın, ulemânın ve meşâyihin ismine rastlanması, Bayezid'in ilim ve kültüre verdiği değeri açıkça ortaya koymaktadır¹².

Şehzadelik yıllarından beri kendisini yetiştirme gayreti içerisinde bulunan ve etrafından dönemin ünlü bilginlerini ayırmayan Bayezid'in, Uygur yazısını okumayı öğrendiği ve İtalyancaya vakıf olduğu yönünde kayıtlar vardır. Sakin ve yumuşak tabiatıyla tanınan ve aynı zamanda şâir olan Sultan'ın *Adlî* mahlasıyla şiirler yazdığı, çoğunluğu gazellerden oluşan küçük hacimli bir divanının da bulunduğu bilinmektedir¹³.

Kitaba olan merakı herkes tarafından bilinen ve okumayı çok seven Hükümdar, babasından devraldığı kütüphanedeki bütün eserleri saray hazinesine katarak, muhafazası için son derece itina göstermiştir. Kendisine hediye edilen kitaplarla

¹⁰ İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 246.

¹¹ Gülnihal Küpeli, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi", Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015, s. 321-339.

¹² Ş. Turan, *a.g.m.*, s. 237.

¹³ Ş. Turan, *a.g.m.*, s. 237.

birlikte söz konusu eserlerin ilk ve son sayfalarına kendi mührünü bastırmış, hatta bazılarının zahriye sayfalarına el yazısıyla kitabın ismini yazmıştır¹⁴.

Dönemin meşhur müelliflerinden Uzun Firdevsî diye de bilinen Firdevsî Rumî, ansiklopedik bir mahiyete sahip olan 'Süleymannâme" adlı eserini Padişah'a takdim etmiştir. Bu dönemde resimlenmiş eser, öncesinde ve sonrasında benzerine rastlanmayan şekilde minyatür kompozisyonuna sahip olması yönünden dikkat çekicidir. Eserin açılış sayfasındaki Hz. Süleyman ve Saba Melike'si Belkıs'ın resmedildiği minyatürün inografik kurgusundan dolayı Hristiyan resim geleneğini yansıttığı düşünülmektedir. Osmanlı sarayında o dönem İran edebiyatında çok okunan kitaplar alaka gördüğünden, pek çoğu saray nakkaşhanesindeki kâtip ve hattatlar tarafından intinsah edilip, resmedilmektedir. Dönemin en çok tercih edilen eserleri arasında, *Kelîle ve Dimne*, *Yusuf ile Züleyha* ve Sâsanî Şahı Hüsrev Perviz'in Prenses Şirin'e aşkını konu alan *Hüsrev ile Şirin* başta gelir¹⁵.

II. Bayezid dönemi, Osmanlı tarih yazıcılığı alanında da son derece önemli bir yere sahiptir. Zîra ilk düzenli Osmanlı tarihlerinin müellifleri olan Aşıkpaşazâde, Neşrî, İdris-i Bitlisî ve Kemalpaşazâde eserlerini bu dönemde yazmışlardır. Bazıları Osmanlı'nın kuruluşundan başlayan bazıları da sadece kendi dönemlerinin olaylarının anlatıldığı birçok anonim *Tevârih-i Âli Osman*'ın telif edildiği Bayezid dönemindeki bu hareketliliğin başlıca sebebi, Padişah'ın müelliflere gösterdiği ilgi ve yaptığı teşviklerdir¹⁶.

Mûsikîye, edebiyata ve sanata düşkün olan II. Bayezid, henüz Amasya'da sancakbeyliği vazifesinde iken tanıştığı Osmanlı Hat ekolünün kurucusu olan Şeyh Hamdullah'ı kendisine hat hocası tâyin ederek meşk almış ve icazet alana kadar hüsn-ü hat eğitimine devam etmiştir. İleride Osmanlı Devleti'nin başına geçecek olan

¹⁴ G. Küpeli, *Hat ve Tezhip sanatı*, s. 324.

¹⁵ G. Küpeli, *Hat ve Tezhip Sanatı*, s. 324.

¹⁶ Abdülkadir Özcan, "II. Bayezid Devri Tarihçiliği ve İlk Standart Osmanlı Tarihleri", *FSM İlmî Araştırmalar ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sayı 2, yıl 2013, s. 143.

Bayezid'in, ruh dünyasının ve şahsiyetinin şekillenmesinde Şeyh ile Sultan arasında gelişen bu beraberlik ve muhabbet oldukça etkili olmuştur¹⁷.

1. Şeyh Hamdullah (1429-1520) ve Hat Sanatına Yaptığı Katkıları

II. Bayezid dönemindeki kültür ve sanat alanındaki gelişmelere katkı sağlayan en önemli isimlerden biri de şüphesiz Şeyh Hamdullah'tır. Hat sanatında Osmanlı ekolünün kurucusu olan Şeyh Hamdullah, Buhara'dan Amasya'ya hicret etmiş Sühreverdî tarikatı şeyhlerinden Muslihiddîn Mustafa Dede'nin oğludur. Faziletli ve bilgili bir zât olan Mustafa Dede, Nefeszâde İbrahim Efendi ve Müstakimzâde' nin rivayet ettiği bir menkıbeye göre, Allah dostu velî bir kimsenin işareti ve duası ile evlenmiş, bu evlilikten ilim ve irfan sahibi, şöhreti kıyamete kadar devam edecek olan Şeyh Hamdullah 1429 senesinde dünyaya gelmiştir¹⁸.

Osmanlılar döneminde, hanedana mensup şehzâdelerin idarî tecrübe kazanmak için gönderildikleri önemli şehirlerin başında gelen Amasya, pek çok âlim, sanatkâr ve şâirin toplandığı büyük bir kültür merkeziydi¹⁹. Devletin siyasî ve iktisadî istikrar kazandığı, ilim ve sanatta yenilik hareketlerinin görüldüğü bir dönemde ve coğrafyada doğan Şeyh Hamdullah, daha çocuk yaşından itibaren ilim, hikmet ve sanat muhitlerine girmiş, iyi bir eğitim ve öğrenim görmüştür. İlk terbiyesini babası Mustafa Dede'den almış, dinî ve edebî ilimleri, devrin meşhur âlimi Hatip Kasım Efendi'den öğrenmiştir. Hat sanatına ilgisi ve yeteneği sonucu, o sıralar Amasya 'da bulunan Hayreddin Maraşî'den, Yâkut el-Mustâ'simî ekolünde öğrenerek icâzet almıştır. Ancak Şeyh Hamdullah, hüsn-ü hattaki gelişimini Yâkut'ül Mustâsimî ve Abdullah

¹⁷ Muhittin Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2007, s. 32

¹⁸ M. Serin, *a.g.e.*, s. 29; Uğur Derman, *Doksandokuz İstanbul Mushafı*, Türk Petrol Vakfı Yayınları, İstanbul 2010, s. 22; Şevket Rado, *Türk Hattatları*, Tıfdruk Matbaacılık, İstanbul 1984, s. 50; Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı*, İstanbul Mat., İstanbul 1953, s. 25.

¹⁹ İlhan Şahin, Feridün Ecemen; "Amasya", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1991, C. III, s. 1-4.

Sayrâfî'nin yazıları üzerinde yapmış olduğu uzun inceleme ve tetkikler sonucunda elde etmiştir²⁰.

Şeyh Hamdullah'ın gençlik döneminde Amasya'da Sancakbeyliği vazifesini ifâ eden II. Bayezid, kendisinden yazı meşk etmiş, aralarında yakın bir dostluk ve muhabbet meydana gelmiştir. Hatta bu esnada Fatih Sultan Mehmed'in şahsî kütüphanesi için bazı eserler de istinsah etmiştir²¹. Fatih'in 1481 senesinde vefatı üzerine tahta geçen Bayezid, hocası ve yakın dostu Şeyh Hamdullah'ı da İstanbul'a çağırmıştır. Padişahın daveti üzerine ailesiyle beraber İstanbul'a gelen Şeyh, bir yandan saray kâtipliği ve muallimlik yapmış, bir taraftan da hüsn-ü hat ile meşgul olarak, eserler vermeye başlamıştır²².

II. Bayezid ilim ve sanata, özellikle de hat sanatına gösterdiği yoğun ilgi ve destekle, Şeyh Hamdullah'a yeni ufuklar açmıştır. Zira Şeyh Hamdullah, II. Bayezid'in teşvikiyle, Aklâm-ı sitte denilen altı çeşit yazının klasik nispet ve ölçülerini ortaya koyan Yâkut el-Mustâ'simî'nin geliştirdiği tarzı, uzun emek ve gayretler neticesinde, Yakut'un yazılarını inceden inceye tahlil ve tetkik ederek, kendisine ait yazı üslûbunu "Osmanlı ekolü" olarak ortaya koymuştur²³. Şeyh'in sülûs ve nesih yazılara getirdiği estetik ölçüler, pek çok sanatkâr tarafından benimsenmiş, kendisinden sonra gelen hattatlar, onun açtığı bu yolda devam ederek, müstesnâ eserler tertip etmişlerdir. Bu sebepledir ki, Şeyh Hamdullah için, "kıbletü'l-küttâb" tabiri kullanılmaktadır.

Eserlerinde "ibnü'ş-Şeyh" künyesini kullanan sanatkârimız, hayatı boyunca kırk yedi adet Kur'ân-ı Kerîm yazmış, en'am, evrad ve cüz olarak yazdıklarının sayısı ise bini geçmiştir. Onun açtığı yol ile beraber artık İslâm dünyasında, mushaflarda reyhânî yerine nesih yazı tercih edilmiştir. Bu durum Kur'ân-ı Kerîm'i kolay ve hatasız okuma yolunda kolaylık sağlamıştır²⁴.

²⁰ Muhittin Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah*, s. 30; Muhyiddin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, KubbealtıYayımları, İstanbul 2003, s. 95.

²¹ E. H. Ayverdi, *a.g.e.*, s. 28

²² Uğur Derman, *a.g.e.*, s. 22, Muhittin Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah*, s. 36.

²³ M. Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, s. 96, U. Derman, *a.g.e.*, s. 22, Ş. Rado, *a.g.e.*, s. 51

²⁴ U. Derman, *a.g.e.*, s. 22, Ş. Rado, *a.g.e.*, s. 54

Şeyh, hattında görülen ince hususiyetler ve yazı ekolüne kattığı önemli ahenkten başka, teknik sahada da kalemi eğri kesmek sûretiyle, o devre kadar yeknesak olan yazı kalınlıklarına harf ve kelimelerin yatay ve dikey kısımları ile baş ve sonlarında çeşitli bir kalınlık ve nüans vererek yazıya hareket katmıştır. Bu usül, beş asır Türk yazısını, bütün İslam âleminin yazılarından ayıran seçkin bir vasıf olmuştur²⁵.

Şeyh Hamdullah'ın hat sanatına yapmış olduğu bu katkılar, saray hattatı olarak ömrünü eser üretmeye adanması ve ürettiği eserlerin büyük bir ihtimamla tezhiplenmesi, o dönemin hem hat hem de tezhip sanatı açısından bir şansı olarak değerlendirilebilir. Öyle ki, ince uçlu kalem ile yazılan nesih hatla Kur'an-ı Kerim yazma geleneğinin başlaması, tezyîn edilen sayfalara da yansımıştır. Tezhip sanatı, genellikle yazıya bağlı olarak şekillendiğinden bu durum eserlerdeki sayfa formu ve kompozisyon anlayışını etkilemiştir.

Hat sanatının yanı sıra okçuluğa da meraklı olan Şeyh Hamdullah, II. Bayezid tarafından Okmeydanı Atıcılar Tekkesi Şeyhliği'ne tayin edilmiş ve burada yaptığı vazifesine binâen kendisine "şeyh"lik ünvanı verilmiştir. Nitekim Ok Meydanı'nda 1505 yılında kendi adına dikilen ve günümüze kadar ulaşan menzil taşında, "Reisü'l-Hattâtîn, Şeyhü'r-râmiyân olarak tanıtılmaktadır²⁶. Şeyh Hamdullah hat sanatında olduğu gibi okçulukta da büyük ustalar yetiştirmiştir. Osmanlı tarihinin meşhur okçusu Tozkoparan İskender, Şeyh'in yetiştirdiği pehlivanlardandır²⁷.

Şehzade Selim'in 1512'de babasını tahttan indirerek padişah olması ile, Bayezid-i Velî'ye olan bağlılığı ve muhabbeti mâlum olan Şeyh, artık saraydan elini eteğini çekerek inzivaya girmiş, bu dönemi talebe yetiştirerek değerlendirmiştir. Daha sonra tahta geçen Kanunî Sultan Süleyman kendisini saraya davet ederek Kur'ân-ı Kerîm yazmasını istediysede Şeyh Hamdullah artık yaşlandığını ifade ederek teklifi ret etmek durumunda kalmıştır. Hayatından dört Osmanlı Padişahı geçen Şeyh, 1520

²⁵ Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı*, İstanbul Matbaası, İstanbul 1953, s. 28.

²⁶ Ş. Rado, *a.g.e.*, s. 50; U. Derman, *a.g.e.*, s. 26; Filiz Gündüz, "Okmeydanı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2007, C.XXXIII, s. 339-340.

²⁷ M. Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah*, s. 47.

yılında vefât etmiştir. Cenazesi Zenbilli Ali Efendi tarafından Ayasofya Camii'nde kılınan Şeyh Hamdullah'ın kabri, Üsküdar Karacaahmet Mezarlığındadır²⁸.

Nesih yazıda klasik nizamın kanunlarını koyan Şeyh Hamdullah, Osmanlı hat ekolünü kendisinden sonra da devam ettirecek oldukça fazla sayıda talebe yetiştirmiştir. Başta kendi babasının ismini verdiği oğlu Mustafa Dede ve damadı Şükrullah Halife olmak üzere, Derviş Mehmed, Hasan Üsküdarî, Halid Erzurûmî, Derviş Ali, Suyolcuzâde Mustafa, Hâfız Osman, Yedikuleli Seyid Abdullah, Eğrikapılı Mehmed Rasim Şeyh'in yetiştirdiği ünlü hattatlardır²⁹.

Günümüzde Şeyh Hamdullah ile ilgili en kapsamlı araştırmayı, Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisinde "Şeyh Hamdullah" maddesi de dahil toplam altmış maddenin müellifi olan Prof. Dr. Muhittin Serin hocamız yapmıştır. Kendisinin Kubbealtı yayınlarından çıkan *Hattat Şeyh Hamdullah* adlı kitabı, bu alanda yaptığı araştırmalara en kapsamlı şekilde ulaşabileceğimiz bir kaynak eser mahiyetindedir.

2. Dönemin Tezhip Sanatı Faaliyetleri

Kitap sanatları ve dolayısıyla tezhip sanatında her bölge ve dönemde tercih edilen form ve biçimleri, yani genel ifade ile üslûp özelliklerini, dönem ve bölgelerine göre net bir tavırla birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Sanat eserleri her devirde farklı üslûp özellikleri gösterse de sanat geleneğinde süreklilik esas olduğundan, yüzyıllar arasındaki değişimin kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığını düşünmek yanlış bir kanaat olacaktır. Bununla birlikte, yaşanan her türlü siyasî ve kültürel süreç, dolaylı veya doğrudan, sanat eserlerine yansımaktadır.

Geleneksel sanatlarımız içerisinde önemli bir konuma sahip olan tezhip sanatı, altın çağını Sultan II. Bayezid'den başlayarak, on altıncı yüzyılın sonlarında, Sultan III. Murad zamanına kadar geçen süre içerisinde yaşamıştır. Devletin siyâsî ve ekonomik alanda güçlü bir profil sergilemesi sanat faaliyetlerindeki canlılık ve

²⁸ U. Derman, *a.g.e.*, s. 26; M. Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, s. 96; Ş. Rado, *a.g.e.*, s. 54.

²⁹ M. Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah*, s. 41.

zenginlik ile yakından alakalıdır. Tezhip sanatında görülen altın çağ, halihazırda kabul edilen eski kâidelerin korunup yeni üslup ve tasarımların ilavesiyle meydana gelmiştir. Bu gelişim ve değişimin en önemli sebeplerinden biri de fethedilen yeni ülkelerde yaşayan sanatkarların İstanbul'a getirilişidir³⁰.

Osmanlı sanatında On beşinci yüzyılda başlayan gelişim ve zenginleşme süreci, 1473 yılında Fatih Sultan Mehmed'in Otlukbeli Savaşında, Akkoyunlu Hükümdarı Uzun Hasan'ı mağlup ederek, bu ülkenin sanatkarlarını büyük bir hürmet ve saygı ile İstanbul'a getirtip kendi hizmet ve himâyesine alması ile başlamıştır³¹.

İstanbul'da Osmanlı sanat ekolünün oluşmasında Herat Mektebi'nin de katkıları çok açıktır. On beşinci yüzyılın sonları, Osmanlı Devleti'nin her açıdan en fazla geliştiği bir zaman dilimi olarak karşımıza çıkar. Bu gelişim ve değişim süreci, sanat faaliyetlerinde de etkili olmuştur. II. Bâyezid'in hükümdarlığına rastlayan bu dönemde Osmanlılar, Topkapı Sarayı'nda bilhassa Herat ve İran'dan gelen sanatçıların katkılarıyla kendi sanat mekteplerini, yani "Ehl-i Hiref" teşkilatını kurmuşlardır³². Otlukbeli Savaşından sonra İran ve Azerbaycan'dan getirilen bazı sanat erbabının da içlerinde bulunduğu saray esnafından her bir zümrenin ayrı ustabaşısı, kalfası ve şakird denilen çırakları olurdu³³.

Ehl-i Hiref teşkilatının en önemli mensupları nakkaşlar, kuyumcular, çiniciler, kumaş dokuyucuları maden ve ahşap ustaları idi. Osmanlı Sarayı'nda vezifeli olan bu sanatçılarla ilgili ayrıntılı bilgiler, o dönemde tutulan "Ehl-i Hiref Defterleri"nde bulunmaktadır. En eskisi 1526 yılına ve dolayısıyla Kanunî Dönemi'ne ait bu defterlerde, sanatkarların ve yetiştirdikleri talebelerinin adı, gündelik aldığı maaşı, hangi memleketlerden geldiği, devşirme olup olmadığı ile ilgili teferruatlı bilgiler bulunmaktadır. Bu kayıtlarda, Sultan Bayezid zamanında İran ve Tebriz'den getirtilerek devletin hizmetine girmiş Hasan bin Mehmet, Tebrizli Hasan bin

³⁰ F. Çiçek Derman, "Tezhip Sanatının Altın Çağı", *Sabah Ülkesi*, sayı: 45, Ekim 2015, s. 36-39.

³¹ Ali Haydar Bayat, "Osmanlı El Sanatlarının Gelişmesinde Ehl-i Hiref'in Rolü", *El Sanatları Dergisi*, sayı 1, Konya 1997, s. 53-64.

³² Yusuf Çetindağ, "Orta Asya İle Osmanlı Devleti Arasındaki Kültürel İlişkiler", *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Yıl 5, Sayı 18, Ekim 2003, s. 1-13.

³³ Ahmet Kala, "Esnaf", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.II, s. 423-430, İstanbul 1995.

Abdülcélil ve Melek Ahmet Tebrizî gibi nakkaş ve ressamların isimleri görülmektedir³⁴. Ayrıca Fazlullah bin Arap, Hasan bin Mehmed, Hasan bin Abdullah, Durmuş bin Hayreddin, Mahmud bin Abdullah gibi nakkaşlar, bu devrin tezhip ustalarından bazılarıdır³⁵.

II. Bayezid Dönemine ait günümüze ulaşan yeterli belge bulunmadığı ve nakkaşhanelerden çıkan eserlere imza atma geleneği yaygın olmadığı için, dönemin nakkaşları hakkında tatmin edici bir bilgiye ulaşmak pek mümkün görünmemektedir. Yine de bu konuda günümüzde en kapsamlı araştırmayı yapan Gülnihal Küpeli'nin, Ali Rıza Özcan editörlüğünde yayına sunulmuş Hat ve Tezhip kitabındaki "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi" adlı yazısında dönemin tezhip anlayışı ve sanatkarları hakkında geniş bilgiye yer verilmiştir.

II. Bayezid zamanında sarayda hattat ve nakkaşların yanında, müzisyen, şâir, mücellit, kuyumcu ve künde-kârî gibi sanat dalları ile meşgul, Ehl-i Hiref teşkilatına mensup toplam 146 kişi tespit edilmiştir³⁶.

Osmanlı Sarayında el yazma eserlerin hazırlanmasında çalışan bu sanatçıların "Nakkaşhâne" adı verilen yerde faaliyet gösterdikleri bilinmekte ve bu nakkaşhâne binasının Topkapı Sarayı'nın asıl girişi olan Bab-ı Hümayûn'un dışında Arslanhâne binasının yanında olduğu ve sarayın ilk avlusunda nakkaş, müzehhip ve mücellit gibi sanatçılara tahsis edilebilen atölyelerin bulunduğu genel olarak kabul edilir³⁷.

Nakkaşhanelerde her yaşta ve kabiliyette talebe ve üstadlar birlikte çalışmışlardır. On dokuzuncu yüzyıla kadar çalışmalarına devam eden nakkaşhaneler, sarayın tezyinâtı, kütüphanesi, kitapların yazılması, resimlenmesi, tezhiplenmesi ve ciltlenmesi hususunda ayrıca o dönemin her türlü tezyini teferruatına ve üslubuna

³⁴ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref Defteri", *Türk Tarih Belgeleri Dergisi*, C. XI, sayı 15, Ankara 1986, s. 25.

³⁵ Çiçek Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *I. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 2013, s. 495-509.

³⁶ Hilal Kazan, "Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesinin Mali Boyutları, XVI. Asrın İlk Çeyreğinde II. Bayezid'in İn'amet Defteri Çerçevesinde", *Tarih Dergisi*, sayı 47, İstanbul 2009, s. 105-120.

³⁷ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1996, s. 17; Semavi Eyice, "Arslanhane", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. III, İstanbul 1991, s. 403-404.

kadar vazifelendirilmişlerdir. Bir nakkaşhânenin, murakka germek, altın ezmek, fırça yapmak, boyaları hazırlamak, gerekli bazı alet ve edevâtı temin etmek, kompozisyon ve desen üretimi, cetveller, tahrirler, kâğıt boyamaları, çeşitli yazılar, mürekkep yapmak, her çeşit cilt üretimi gibi kitap sanatlarını ihtiva eden çeşitli görevleri vardır. Bütün bu işleri kademelerine ve kabiliyetlerine göre, usta-çırak ilişkisi içerisinde yapan sanatkârlar, müşterek çalışarak çeşitli eserler meydana getirirler. Bu durumda 20-40 kişinin birlikte çalıştığı bir esere çoğu zaman imza atılamamışsa da bazı eserlere bütün emeği geçenlerin namına baş usta imza atar. Nakkaşhânelere çıkan çoğu eserde imza olmaması bu gerçeğe bağlıdır³⁸.

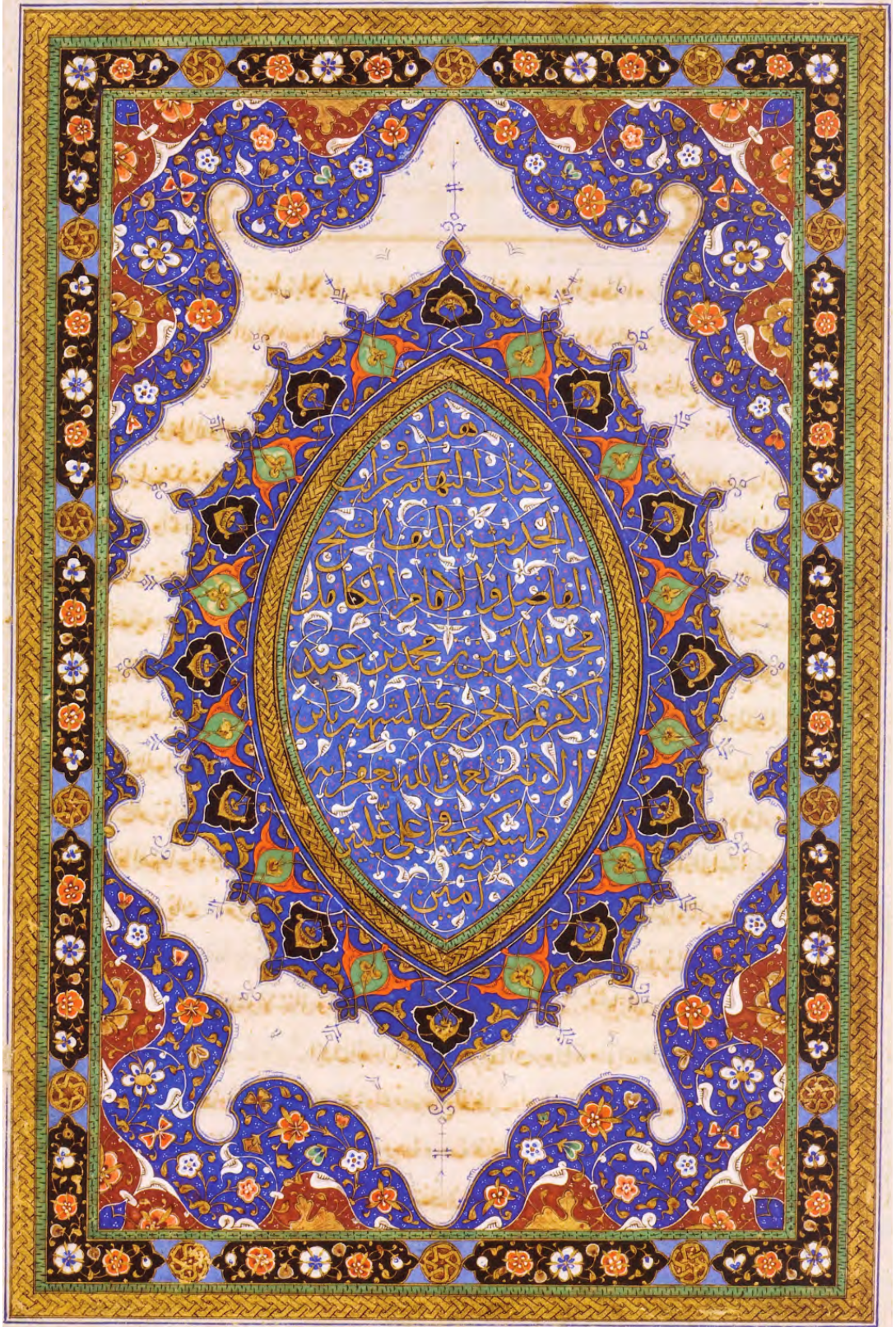
On beşinci yüzyılın son çeyreğinde Bursa, Edirne ve Amasya'da sürdürülen sanat faaliyetleri, fetihten sonra İstanbul'a taşınmış, kitaba ve güzel sanatlara merakı bilinen Fatih Sultan Mehmet, Topkapı Sarayı'nda tesis ettiği Nakkaşhâne'nin başına, Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı tayin etmiştir³⁹. Bu dönemde hazırlanan yazma eserlere de Baba Nakkaş Üslûbu olarak bilinen üslup damgasını vurmuştur (Resim 1). İri ve ayrıntılı çizilmiş hatayî motiflerinin desen içerisinde yoğun kullanılması, kendi üstüne katlanan yapraklar ile üç boyutlu görünüm, yuvarlak hatlı motifler, zemin renklerinin çeşitliliği, koyu renk zemin üzerine kullanılan üç nokta ve yine zeminde kullanılan kobalt mavi ve parlak yeşil, bu dönemin özellikleri arasında sayılabilir⁴⁰. Fatih Döneminin eserlerinde görülen bu belirgin özellikler, akabindeki II. Bayezid zamanında daha az renk kullanımıyla beraber sadeleşerek ve olgunluk kazanarak yerini farklı bir tasarım anlayışına bırakacaktır. Klasik dönemin karakteristik renkleri olan altın ve lacivertin hâkim olduğu eserlerin tasarımına simetrik ve geometrik yapı hâkim olacaktır. Ayrıca Bayezid Döneminde kıvrak ve nüanslı fırça hareketleri ile birlikte motifler küçülmüş, yapraklar sivrileşmiş ve helezonlar incelmıştır⁴¹.

³⁸ Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler I*, İşaret Yayınları, İstanbul 2007, s. 53-54.

³⁹ F. Çiçek Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *I. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu*, İBBYayınları, İstanbul 2013, s. 495; Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler I*, s. 51-52.

⁴⁰ F. Çiçek Derman, "Tezhip Sanatında Üsluplar ve Sanatkarları", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2012, C. XLI, s. 65-68.

⁴¹ Küpeli, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları, II. Bayezid Dönemi", s. 331.



Resim 1: SK. Süleymaniye, 1025; vr. 1a; Fatih Dönemi Tezhibine örnek.

II. Bayezid Devri ve on beşinci yüzyılın sonları, tezhip sanatında en olgun çağ olarak kabul edilen On altıncı yüzyılın başlangıç evresi ve klasik öncesi hazırlık dönemi olarak nitelendirilebilir. Henüz bir sanatkâra ait üslûp oluşturmaktan uzak olan bu dönemde farklı tarzların bir arada temsil edilmesi söz konusudur. Farklı coğrafyalardan siyasî ve kültürel sebeplerle İstanbul'a gelerek sarayın hizmetine giren sanatkarlarla, Osmanlı Sarayındaki mevcut sanatkarların bir arada çalışarak ortaya koyduğu eserlerdeki çeşitlilik, On altıncı yüzyılın ortalarında şekil bulan "*İstanbul Üslûbu*"nun habercisi ve ön hazırlığı olarak değerlendirilmektedir⁴².

Nakkaşhanelerde müşterek bir çalışma ile üretilen eserlere imza atma geleneği olmadığından sanatkârlar ve üslupları hakkında yorum yapmak her ne kadar güç olsa da ortaya çıkan eserler üzerinden dönemin sanat eğilimi ile ilgili ipuçları yakalamak mümkündür. II. Bayezid döneminde yapılan tezhipleri genel hatları ile incelediğimiz zaman iki belirli üslup görüyoruz. Bunlardan ilki oldukça geniş bir coğrafyanın sanat anlayışına yön veren *Timûrî-Herat Üslûbu*⁴³, diğeri ise sadeliği ve ferah desen anlayışı ile ön plana çıkan, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletlerine istinaden adlandırılmış "*Türkmen Üslûbu*"dur⁴⁴.

Semerkant, Şiraz ve Herat bölgelerinden çeşitli sebeplerle Osmanlı sarayına gelen sanatkarların katkılarıyla dönemin eserlerine yansıyan Timurî-Herat Üslûbu, Osmanlı el yazmalarındaki etkisini On altıncı yüzyıl boyunca devam ettirmiştir⁴⁵. Tezimize konu olan Şeyh Hamdullah Mushaf-ı Şerîfi bu üslûp ile tezyîn edilmiş çarpıcı bir eserdir. Timurî Üslub ile hazırlanmış yazma eserlerde ilk olarak güçlü bir tasarım anlayışı göze çarpar. Olgunlaşmış bir desen, ince işçilik ve sağlam bir fırça hakimiyeti ile yapılan tezhiplerde altın ve lacivertin uyumu klasik anlayışın izlerini

⁴² G. Küpeli, "II. Bayezid Dönemi", s. 329; Ç. Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", s. 495.

⁴³ Timurî-Herat Üslûbu hakkında detaylı bilgi almak için bkz. Şehnaz Biçer Özcan, "Tezhip Sanatında İhtişamlı Bir Dönem: Timur Devri Sanat Üslûbu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015, s. 283-299. Yazar ayrıca bu konu hakkında 2007 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde sanatta yeterlilik tezi hazırlamıştır.

⁴⁴ Küpeli, *II. Bayezid Dönemi Tezhip Sanatı*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 2007, s. 369.

⁴⁵ Gülnihal Küpeli, "Saray Nakkaşhanesi ve XV. Yüzyılda Osmanlı Tezhip Sanatını Şekillendiren Üsluplar", *Elmi Mecmuası, Bakü Devlet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 2009, sayı 11, s. 478.

taşımaktadır. Her birine kendi renginin farklı tonları ile ayrıntı verilen motiflerde turuncu, soğuk yeşil, pembe ve mavi gibi açık renkler tercih edilmiştir. Desenin geneline hâkim olan geniş paftalarda zemin rengi olarak altın ve lacivert kullanılırken, daha küçük paftalarda siyah tercih edilmiştir. Tezyinâtlı sayfaların zeminlerinde altının yanında kendini hissettiren lacivert, Fatih dönemi mavisinden oldukça uzaktır. Afganistan'ın Bedahşan şehrine nispetle *bedahşî laciverti* olarak adlandırılan renk, içindeki kırmızıdan dolayı mora çalan, beyazı çok az, net ve koyu bir laciverttir⁴⁶. Bedahşî laciverti, Timurî üslup ile yapılan tezhiplerin ayırt edici özelliklerinden biridir. Geometrik yapının hâkim olduğu kompozisyonlarda, paftaları birbirinden ayırmak için kullanılan ipliklerde genellikle beyaz renk tercih edilmiştir. Her bir paftanın içerisinde rumî ve hatayî motifleri ile tasarlanmış farklı desen grupları mevcuttur. Tek bir noktadan çıkan serbest kompozisyonla devam eden, bahar dalını andıran hatayî motifleri, klasik anlayışımızdan farklı bir tarzla uygulanmış negatif tasarımlar, ipliklerin kesiştiği noktalarda kullanılan düğümler, yine bu üslûbun özelliklerindedir.

II. Bayezid Dönemi Osmanlı el yazma eserlerin tezhiplerinde görülen üsluplardan bir diğeri *Türkmen Üslûbu*'dur. Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve yükseliş yıllarında, Doğu Anadolu, Güney Doğu Anadolu ve günümüz İran topraklarında hüküm sürmüş iki Türkmen Devleti olan Akkoyunlu ve Karakoyunlular, sınırların çok geçişken olduğu bu dönemde Bağdat, Şiraz ve Tebriz atölyelerinde üstün nitelikli eserler ortaya koymuşlardır⁴⁷. Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletleri bünyesindeki sanatçılar tarafından geliştirilen bu özgün üslûba, kitap sanatlarında "Türkmen Üslûbu" denilmiştir⁴⁸. Kompozisyonlardaki sade tararım anlayışı ve simetri hakimiyeti, desen yoğunluğundan kaçınmak, desene nefes aldirmek istercesine ferahlık hissi veren boşluklar, oldukça sade tasarlanmış tığlar, zeminde lacivert ve

⁴⁶ Timur döneminde kullanılan bedahşî lacivertinin tanımı, Çiçek Derman'dan naklen, İstanbul, 25 Haziran 2018.

⁴⁷ Aziz Doğanay, Belkıs Doğan, "Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletlerinde Mimarî ve Sanat Üslubu Üzerine bir Değerlendirme", *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, C.VI, sayı.1, İstanbul 2017, s. 652.

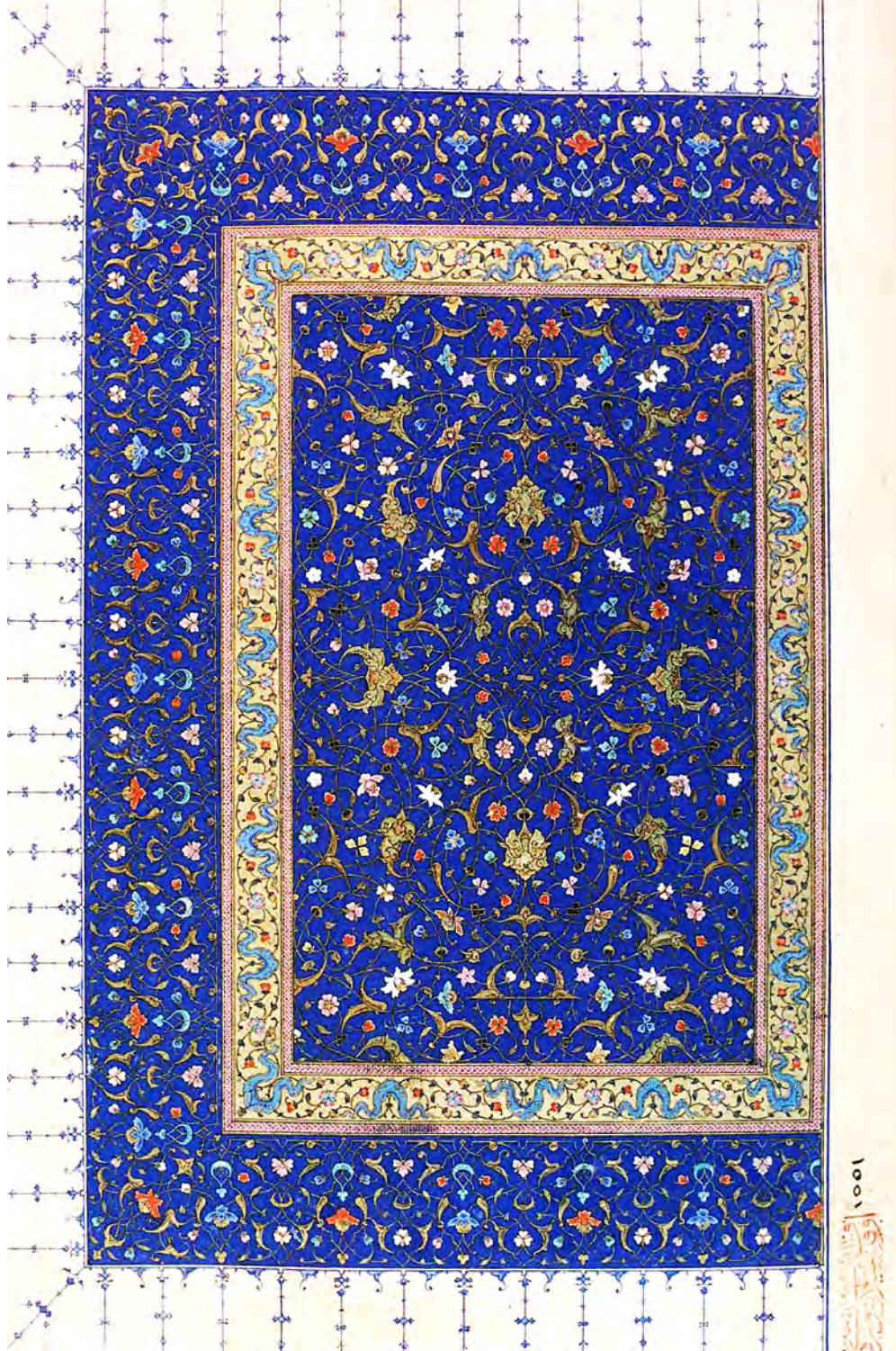
⁴⁸ Türkmen Üslûbu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Esra Alkan, *Tezhip Sanatında Türkmen Dönemi*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2014.

altının ağırlığı, ince dallar, zarif ve sivri yapraklar bu üsluba ait genel özelliklerdir. Bayezid Devrinde Türkmen Üslûbu ile yapılan eserlerde daha fazla altın kullanıldığı görülmektedir. Simetrinin esas alındığı kompozisyonlarda, farklı zemin renklerine müsait formlar olmasına rağmen az renk tercih edilmiş, lacivert ve altın dengesi ön plana çıkarılmıştır. Motifler küçük ve ayrıntılı, kompozisyonu meydana getiren helezonlar incedir. Sadeliğin hâkim olduğu eserler, genellikle sayfa formuna uygun olarak dikdörtgen şekilde tasarlanmıştır⁴⁹ (Resim 2).

Bazı genellemeler yaparak belli bir çerçevede ele alınan bu üslupların, renk tercihleri, kompozisyon düzenlemesi ve uygulamada kullanılan teknikler açısından Osmanlı nakkaşhanesine katkı sağladığı oldukça açık bir hakikattir. Ancak Osmanlı sanatkarlarının farklı coğrafyalardaki sanatkârlar aracılığı ile saraya gelen bu üslupları kendi içerisinde yoğurarak, yeni bir tarz oluşturma çabaları da elbette ki meyvelerini vermiştir. Nitekim, sanatı destekleyen sultanların ve sanat camiasının da katkıları ile, İstanbul Onaltıncı yüzyılın başlarından itibaren İslam aleminin sanat merkezi haline gelmiş ve bu özelliğini yüzyıllarca korumuştur. Şehrin binlerce yıllık kültür birikimi ve Osmanlı'nın ince zevki ile sanatta klasikleşmiş kadim bir Osmanlı kimliği ortaya çıkmıştır. Yazma eserlerde renk kullanımı ve kompozisyon düzenlemesi ile çağdaşlarından ayrılacak bir sâdeliğe sahip olan Osmanlı kimliğinin ortaya koyduğu karakter, mevcut diğer süsleme sanatlarından mimârîye kadar bütün sistemlerde kendisini göstermektedir. Tesadüfe yer vermeyen ssâde ama dâhice görünüm, en küçük orantısızlığa tahammülü olmayan denge ve bütünlük gerek yazma eserlerde gerekse devâsa mimarî yapılarda Klasik Dönem Osmanlı eseri olarak karşımıza çıkmaktadır⁵⁰.

⁴⁹ G. Küpeli, *Hat ve Tezhip Sanatı*, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları, II. Bayezid Dönemi", s. 330.

⁵⁰ G. Küpeli, "Saray Nakkaşhanesi ve Osmanlı Tezhip Sanatını Şekillendiren Üsluplar", s. 483



Resim 2: TİEM, 1986, Divân-ı Kâsım, vr. 2a, Serlevha.

II. BÖLÜM: HATAT'IN YAZDIĞI DİĞER MUSHAFLAR VE MEZKÛR MUSHAF-I ŞERİF HAKKINDA GENEL BİLGİ

Şeyh Hamdullah'ın istinsah ettiği ve günümüze ulaşan birçok Kur'an-ı Kerim, çeşitli kütüphane, müze ve şahsî koleksiyonlarda özenle muhafaza edilmektedir. Bu Kur'an-ı Kerimlerin tezyîn edilmesi, II. Bayezid Döneminde tezhip sanatının gelişimine çok önemli katkı sağlamıştır. Bunlar arasında tezyinatı ile ön plana çıkan ve sanat değeri yüksek bazı Mushaf-ı Şerifleri hatırlamak yerinde olacaktır.

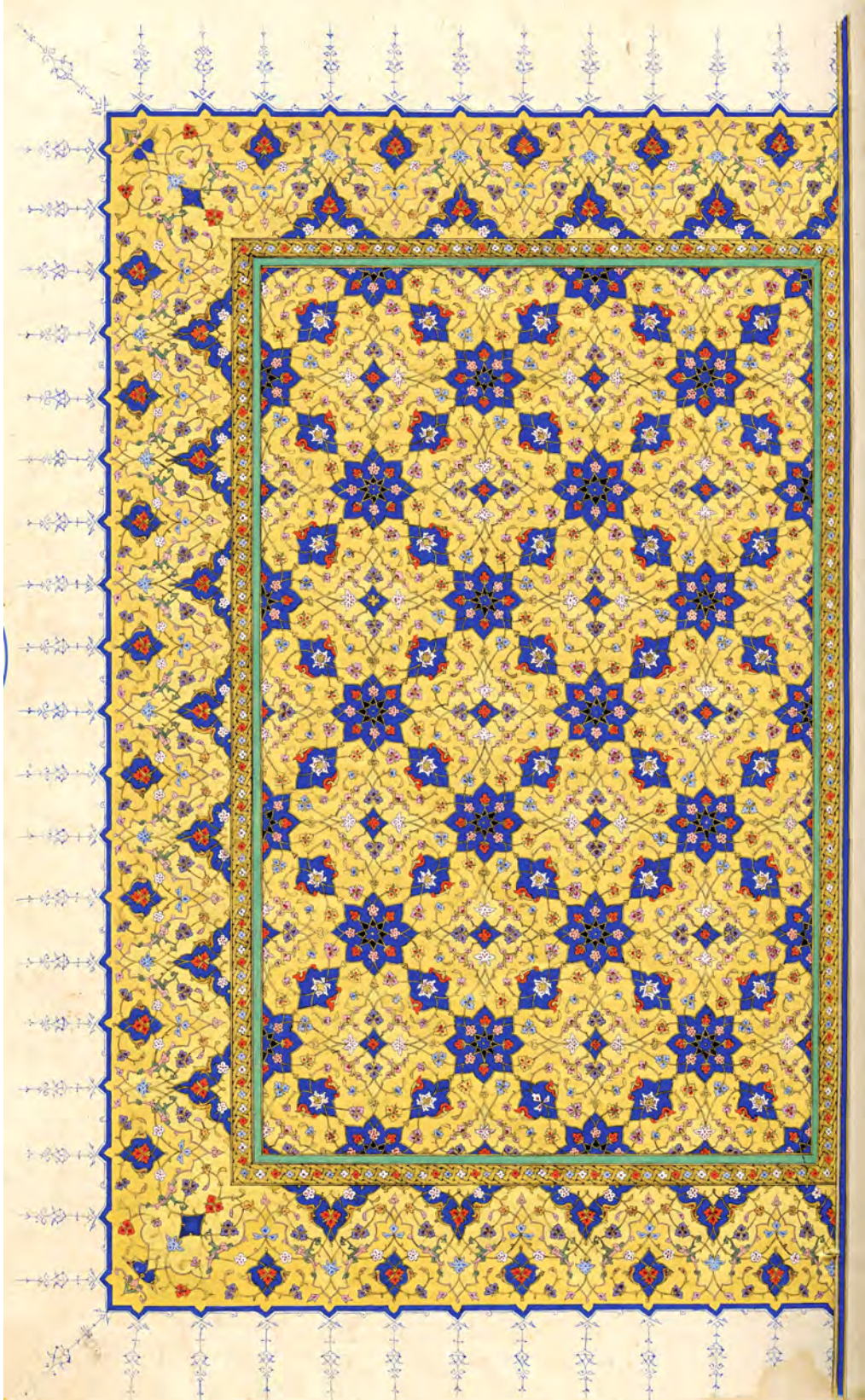
Sultan Bayezid'in tilaveti için kendisine özel olarak hazırlanan 1503 tarihli, TSMK-A.5⁵¹ numaralı eser, Hasan bin Abdullah tarafından tezyîn edilmiş; zahriyesi, serlevhası ve hatime sayfası kendine özgün üslupla büyük ustalıkla hazırlanmış, bir şaheser niteliği taşımaktadır (Resim 2-3). Ayrıca bu Mushaf-ı Şerif, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından başlatılan bir projeyle 2016 yılında tıpkıbasımı yapılarak yayımlanmıştır. Yine tezyinâtı Hasan bin Abdullah imzalı İ.Ü. NEK-A.6662⁵² numaralı eser 1508 yılında II. Bayezid için yazılmıştır (Resim 4). Güçlü tasarım ve ince işçiliğe sahip olan eserin zahriyesi, dört bir yana katlanan ulama kompozisyon ile hazırlanmış olup altın ve lacivertin yanı sıra küçük paftalarda siyah da kullanılmıştır. Bu iki eserin de temellük kitabelerinde, Sultan Bayezid'e dair övgü dolu ifadeler ile beraber, eserin okunmak üzere Sultan'a takdim edildiği belirtilmektedir.

Şeyh Hamdullah imzalı bir başka Mushaf-ı Şerif (TSMK E.H. 71), 1499 yılında hazırlanmış olup, özellikle zahriye ve serlevha tezhipleriyle dönemi etkisi altına alan üsluplara ışık tutması açısından son derece önemli bir diğer eserdir⁵³. Simetrik yapının hâkim olduğu kompozisyona sahip eser, geometrik bir yapıda olup, Türkmen üslubunun etkisinde hazırlanmıştır (Resim 5).

⁵¹ TSMK, A.5 (III. Ahmet Kitaplığı) numaralı Mushaf hakkında detaylı bilgi almak için bkz. Uğur Derman, *Doksan Dokuz İstanbul Mushafı*, Avrupa Kültür Başkenti Yayınları, İstanbul 2010, s. 22.

⁵² İstanbul Üniversitesi, NEK (Nadir Eserler Kütüphanesi)- A.6662 (Arapça Yazmalar) numaralı Mushaf hakkında detaylı bilgi almak için bkz. Derman *Doksan Dokuz İstanbul Mushafı*, s. 28.

⁵³ TSMK E.H.71 (Emanet Hazinesi) numaralı Mushaf-ı Şerif hakkında detaylı bilgi için bkz. Gülnihal Küpeli, *II. Bayezid Dönemi Tezhip Sanatı*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 2007, s. 189-230.



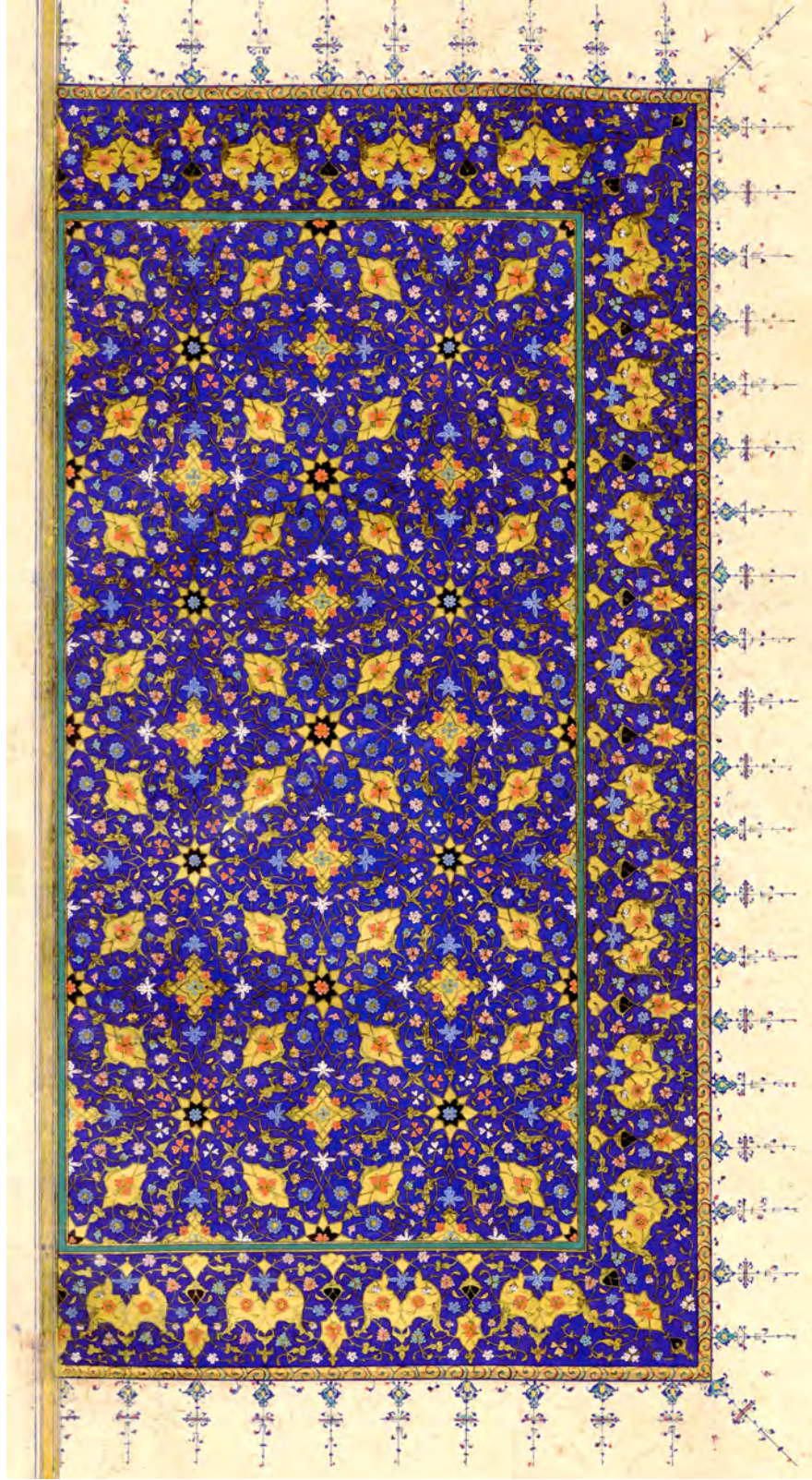
Resim 3: TSMK. A.5, vr. 2a, Zahriye Sayfası



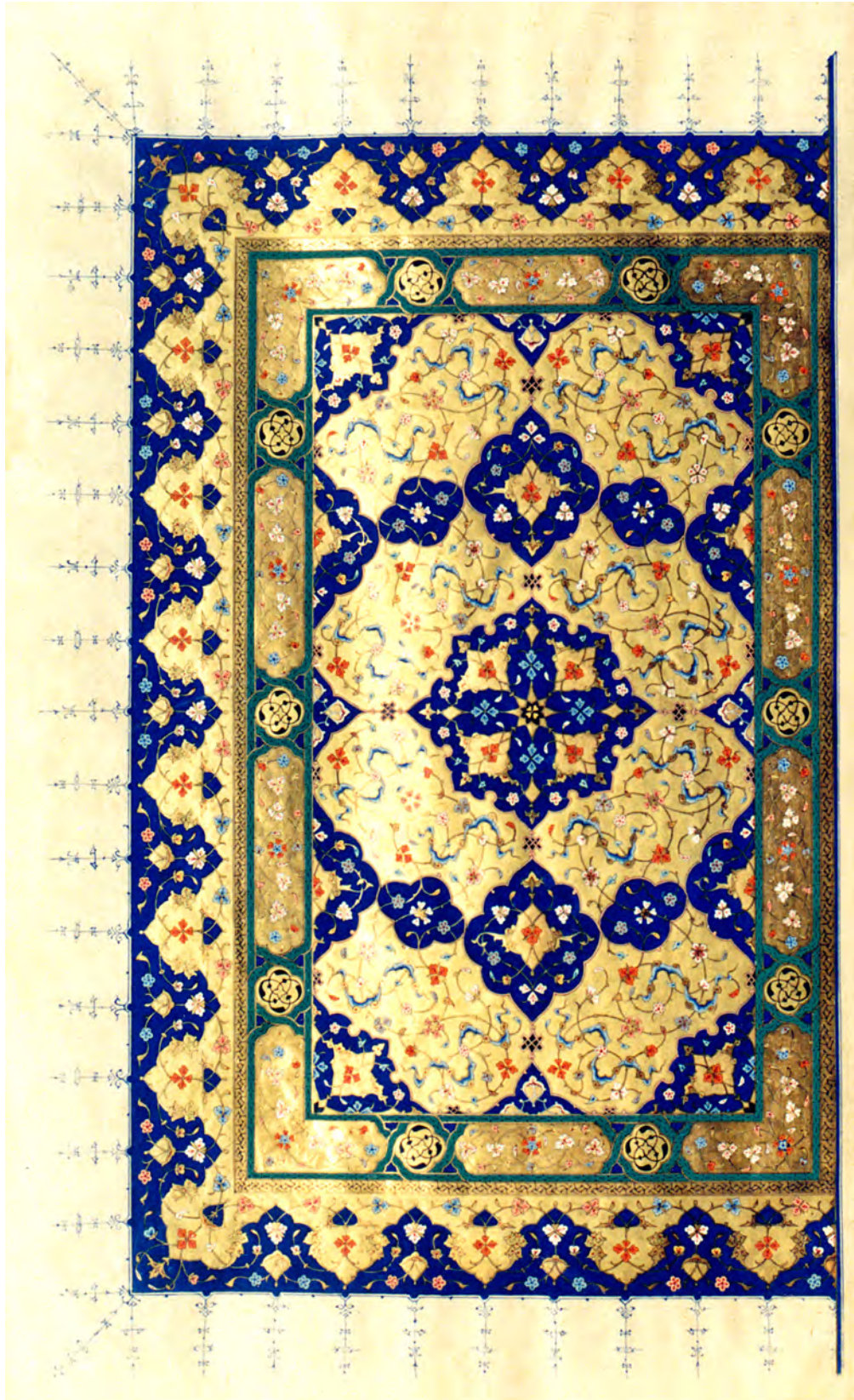
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ آيَاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ
سُتَعِينُ اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ
صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ
غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ

سُبْحَانَكَ

Resim 4: TSMK. A.5, vr. 2b, Serlevha



Resim 5: İ.Ü, A-6662 numaralı Mushaf-ı Şerif'in zahriye sayfası.



Resim 6: TSMK. EH. 71, vr. 2a, Zahriye Sayfasi.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde YY. 913 numaralı envantere kayıtlı bulunan Şeyh Hamdullah Efendi'nin istinsah ettiği Mushaf-ı Şerif, h.897 / m.1492 tarihli olup, hattatımızın, Osmanlı-Türk karakterine kazandırdığı yazı türlerinden biri olan *nesih* ile kaleme alınmıştır. Toplam 564 varaktan oluşan mushafın satır sayısı 11 olarak tertip edilmiştir. Her ne kadar eserde Sultan'a takdim edildiğine dair bir temellük kaydı bulunmasa da bu mushaf-ı Şerif'in hem hattına ve hem de tezyinâtına gösterilen ihtimam sebebiyle ve yazılış tarihi göz önüne alındığında, Padişah'ın kiraati için yazılan belki ilk mushaf olduğuna dair bir kanaat bulunmaktadır.

II. Bayezid döneminden günümüze kadar tertemiz ve eksiksiz gelebilen bu eser, 16 x 11 cm. ebadında oldukça küçük olarak tasarlanmıştır. Boyutunun bu kadar küçük olmasına rağmen, yazısındaki ferahlık ve sarıhlik sebebiyle Kur'an-ı Kerim rahatlıkla tilavet edilebilmektedir. Ayrıca bu ebatlardaki bir esere böylesi yoğun ve aynı zamanda karmaşadan uzak bir tezyinât yapmak, büyük bir maharetin ve tecrübenin ürünü olsa gerektir. Eserin en önemli özelliklerinden biri de çift zahriyeli oluşudur. Mushaf-ı Şeriflerde görmeye alışkın olduğumuz içinde yazı olmayan ve sadece tezyinattan meydana gelen *zahriye sayfasi*, bu eserde karşılıklı olarak dört sahife şeklinde düzenlenmiştir. Mushaf'ın tezyinâtı, Saray Nakkaşhânesi'nin ortak ürünü olup, müzehhibin imzası konulmamıştır.

Bu Mushaf'ı, aynı zamanda Şeyh Hamdullah hayranı olan kıymetli sanatkarımız Necmettin Okyay Efendi (1883-1976), 1928 senesinde Üsküdar'da Çürüksulu Ahmet Paşa'dan satın alarak kendi koleksiyonuna katmış ve eserin yıpranmış olan cildini yeniden yapmıştır. Mushaf'ın aslında boş bırakılan hâtıme tezhibi, Necmettin Hoca'nın oğlu Sami Efendi (1911-1933) tarafından tezyîn edilmiştir. Mushaf 1961 yılında Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ne intikal etmiştir⁵⁴.

⁵⁴ Muhittin Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah*, Kubbealtı yayınları, İstanbul 2007, s. 154; M. Uğur Derman, *Türk Hat Sanatından Seçmeler*, AKM Yayınları, İstanbul 2017, s.87.

III. BÖLÜM: TSMK YY. 913 NUMARALI MUSHAF-I ŞERİFİN TEZHİP SANATI AÇISINDAN İNCELENMESİ

A. MUSHAF KABI

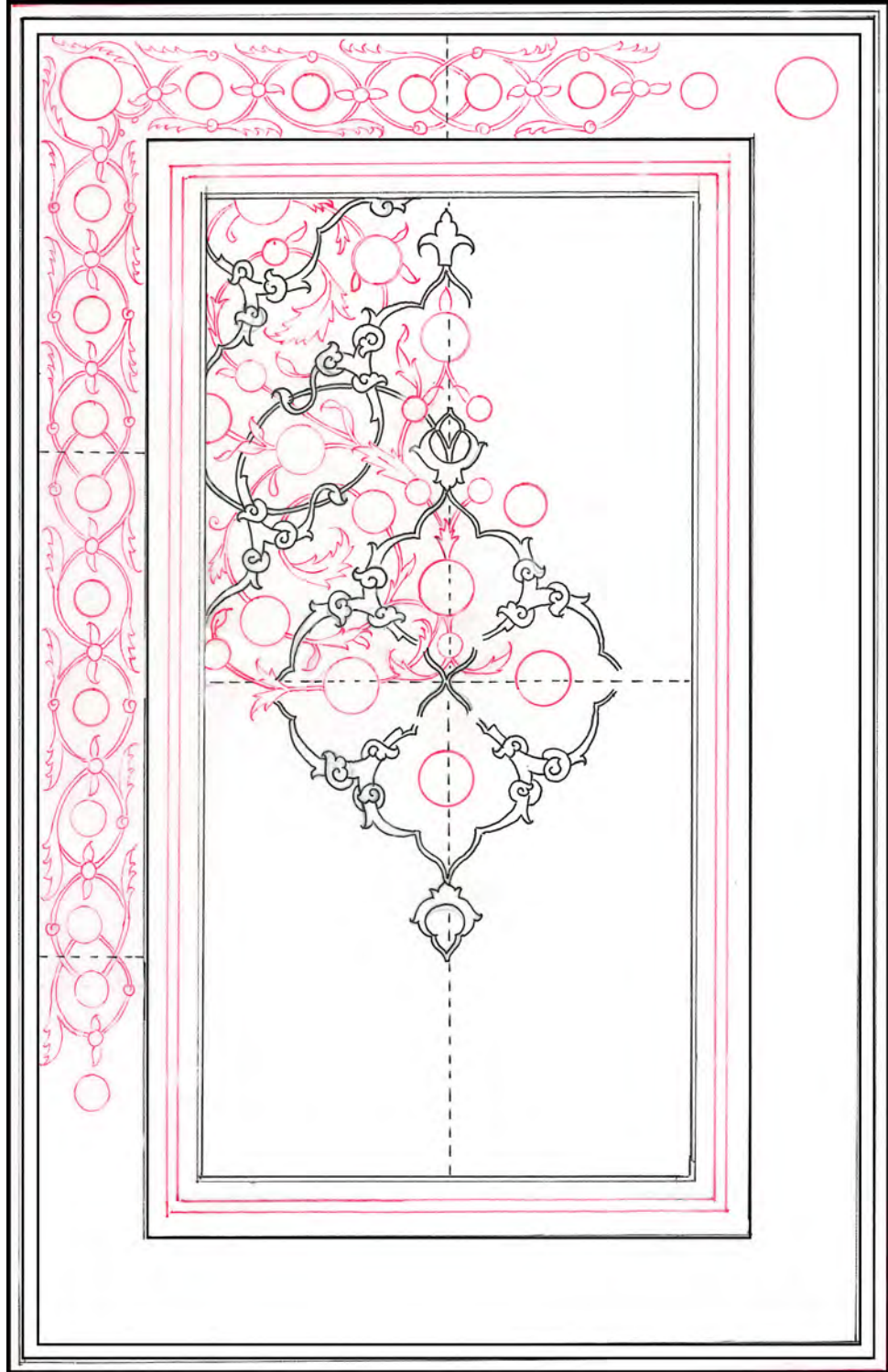
Ciltcilik, el yazma eserlere koruyucu bir kap oluşturması ve taşıdığı sanatsal değerden dolayı, kitap sanatları arasında mühim bir vazife icra etmektedir. TSMK 913 numaralı Mushaf'ın cildi, iki farklı desene sahiptir. Dış kab, hatayî ve rumî motifleri ile oluşturulurken, iç kapta şemse ve köşebentlerde tek noktadan çıkan serbest hatayî helezonları yer almaktadır.

Dış kapak; cildin üzerindeki kabartma motifler kahverengi deri renginde bırakılıp, zeminin altınlandığı *alttan ayırma* tekniği ile hazırlanmıştır. 10 x 5cm'lik dikdörtgen alana 1/4 simetri kompozisyon esaslarına göre hazırlanan deseni, altın kuzulardan sonra 1cm genişliğinde hatayî motiflerinin yer aldığı bir pervaz çerçevelemektedir.

Mushafın iç kabı ise klasik Osmanlı cilt sanatına uygun olarak tasarlanmış olup; şemse, salbek, köşebent ve mikleb bölümlerinden meydana gelmektedir. Şemse ve köşebentlerdeki hatayî motifleri de zemin de altın yapılmıştır.



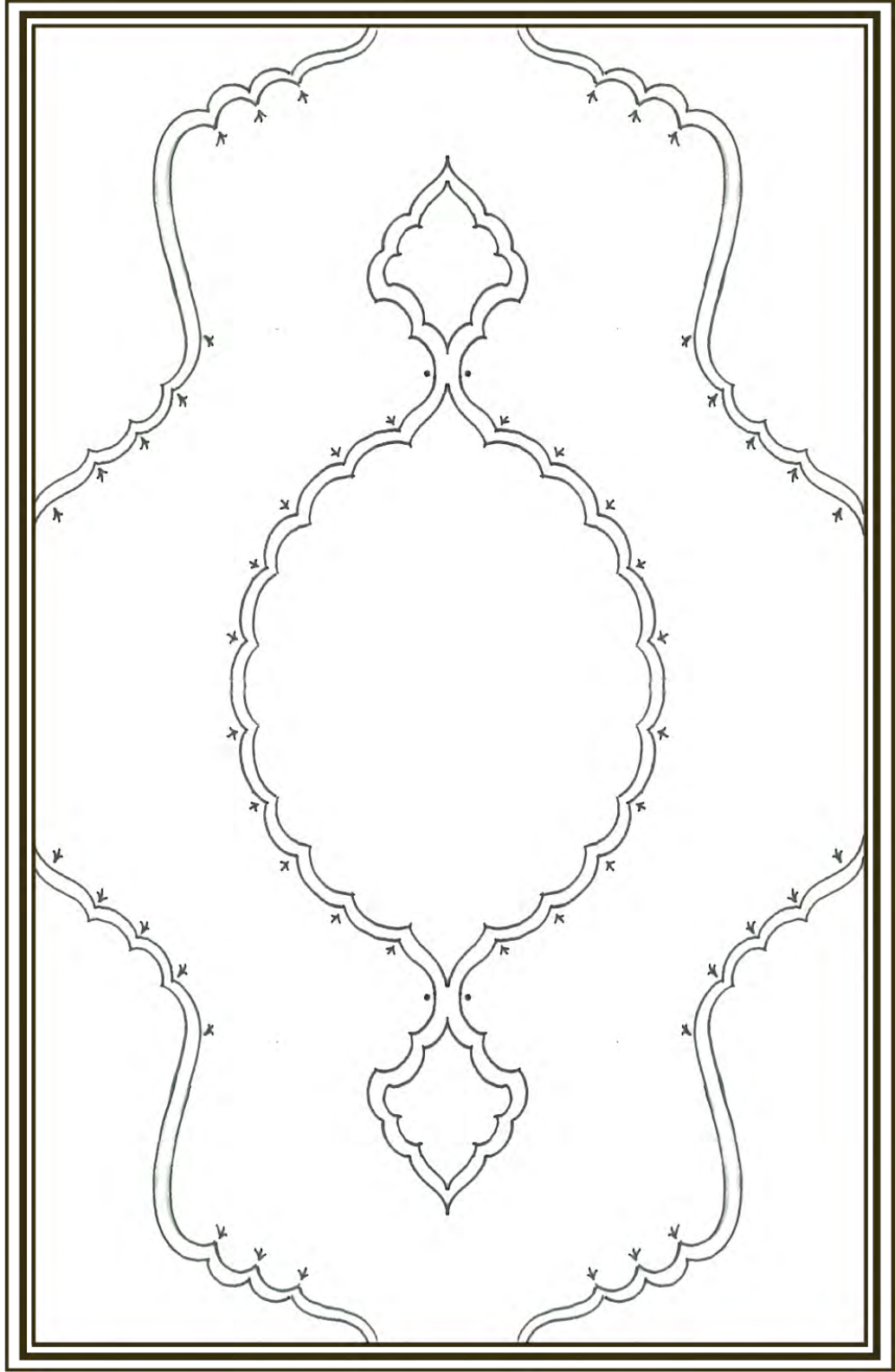
Resim 7: Mushaf'ın dış kabı.



Çizim 1: Eserin dış kabı desen etüdü.



Resim 8: Mushaf'ın iç kabı.



Çizim 2: Eserin iç kabı, klasik cilt formu.

B. ZAHİRİYE SAYFASI TEZHİPLERİ

Eserin başında karşılıklı olarak düzenlenmiş, iki farklı tasarıma sahip, toplamda dört sayfa zahriye tezhibi bulunmaktadır. Tamamı klasik tezhip üslûbuna göre hazırlanmış bu zahriye sayfaları, her ne kadar farklı kompozisyona sahip olsalar da birbirlerini tamamlar nitelikte tasarlanmıştır. Bilhassa İlk zahriye tasarımının merkezindeki dikdörtgen alan ile ikinci zahriye sayfasının merkezindeki kareye yakın olarak düzenlenmiş alan, geometrik bir yapıya sahip olup, adeta bir takım oluşturmaktadır.

1. Birinci Zahriye Sayfası

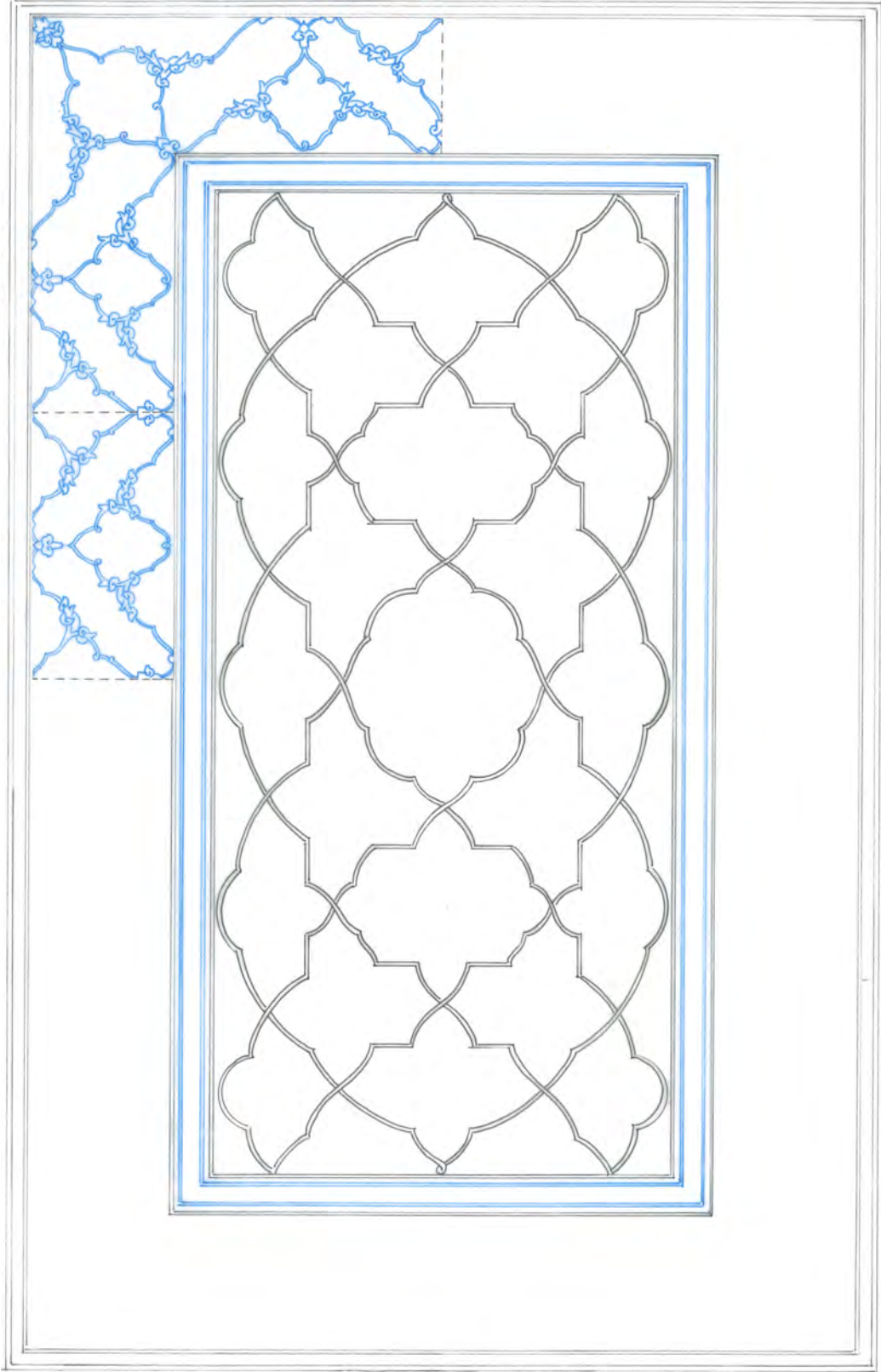
Sayfanın merkezinde bulunan ve 1/4 simetri kompozisyon olarak hazırlanan 9 x 14 cm boyutlarındaki dikdörtgen formundaki desene, genel olarak geometrik bir yapının hâkim olduğu görülmektedir. İçerideki dikdörtgen alan, zencerek ve ipliklerden sonra, rumî kapalı formların oluşturduğu ve iki düz cetvel arasına tasarlanmış bir dış pervazla çerçevelenmiştir.



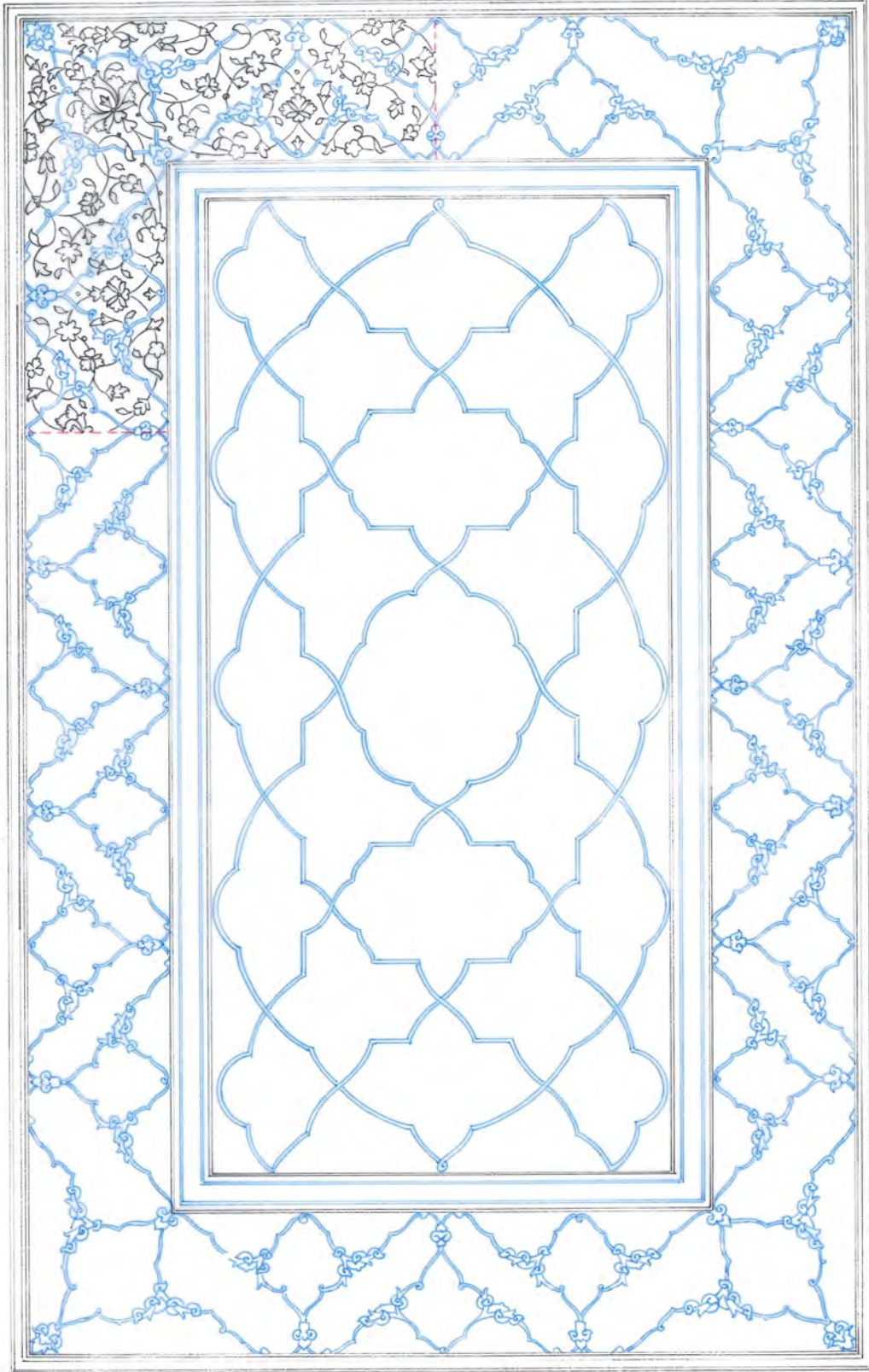
Resim 9: vr. 1b-2a, Eserin birinci zahriye sayfası.



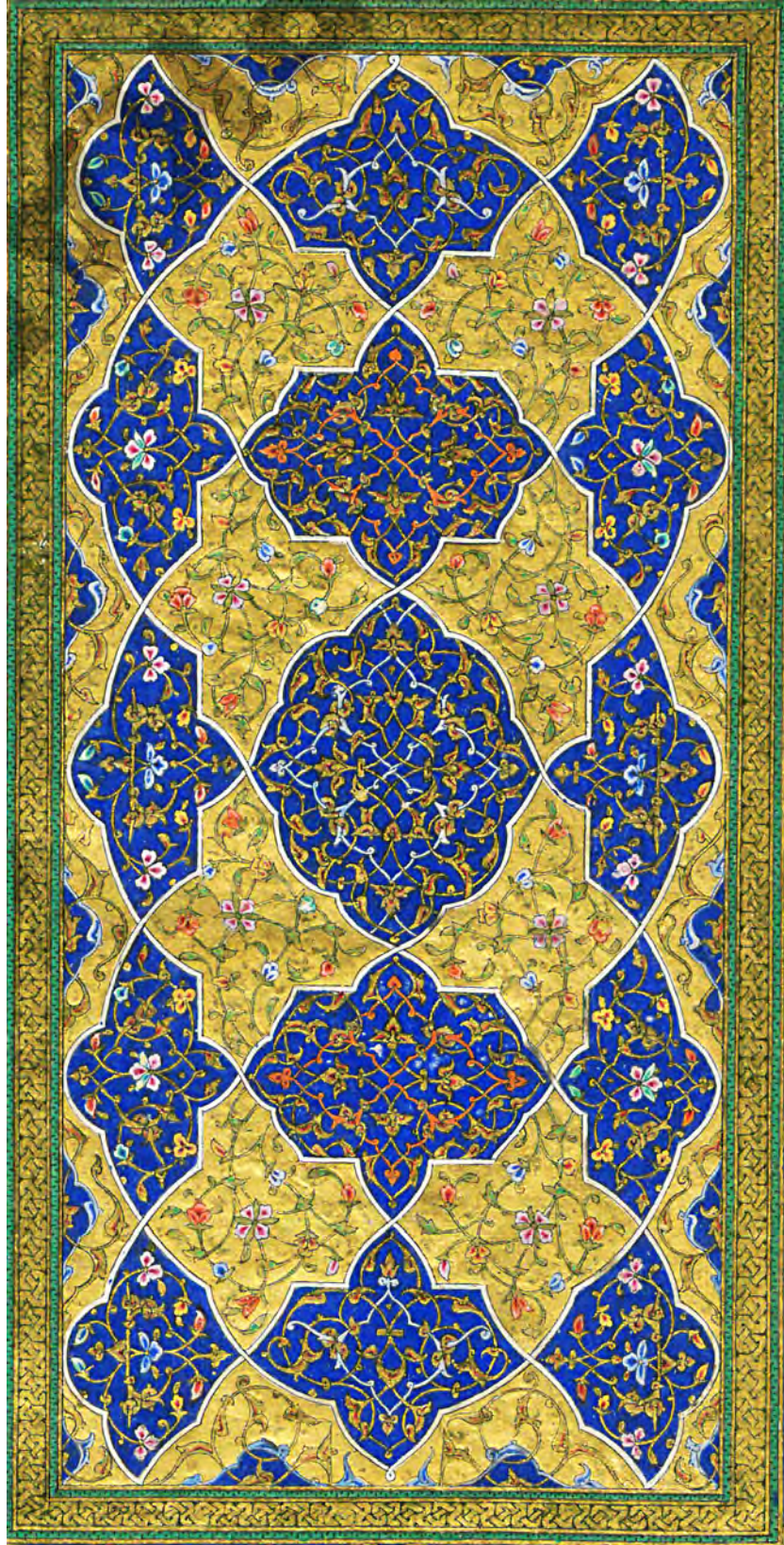
Resim 10: vr. 1b, zahriye sayfası.



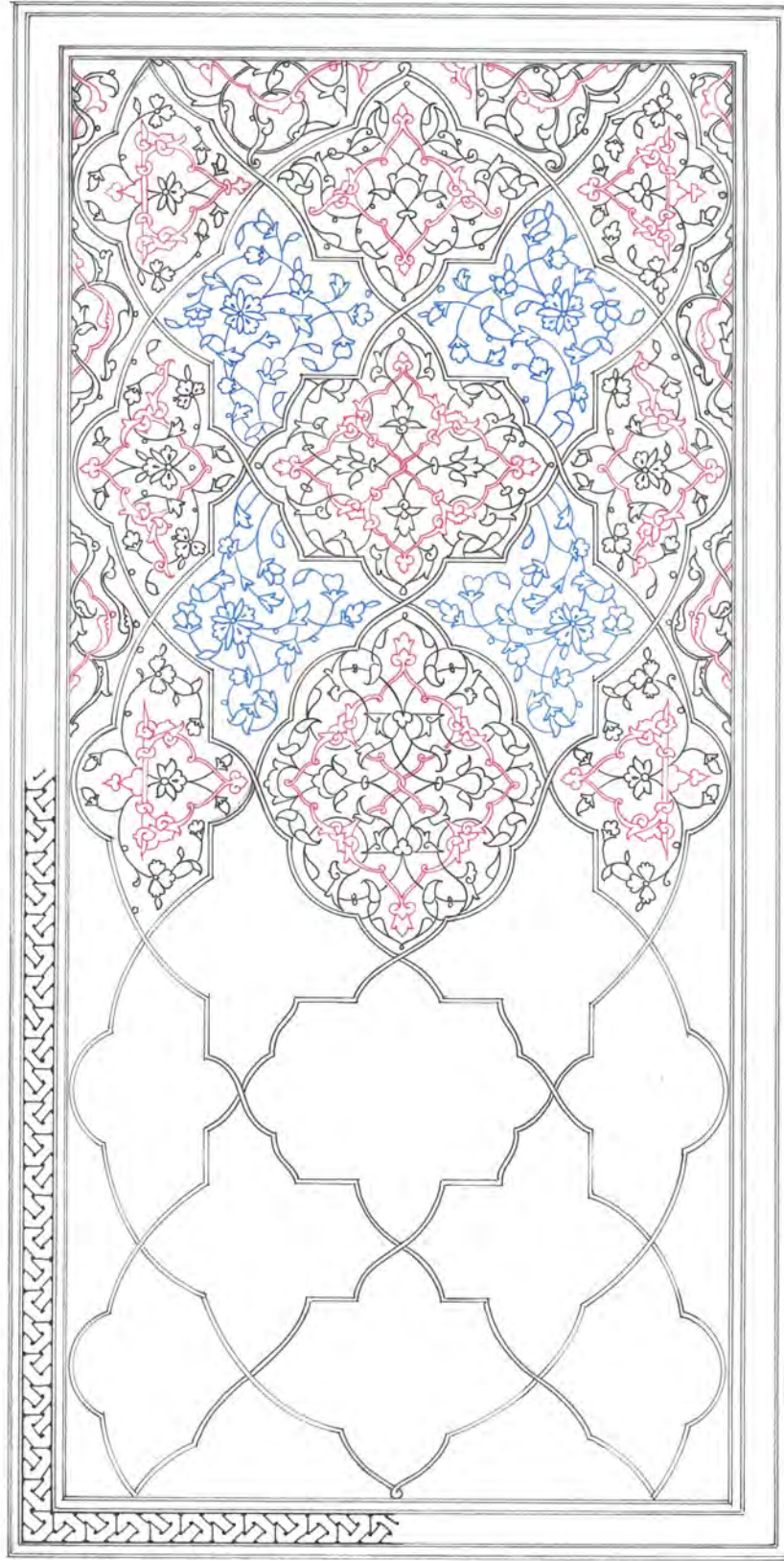
Çizim 3: vr. 1b, Zahriye sayfası desen etüdü.



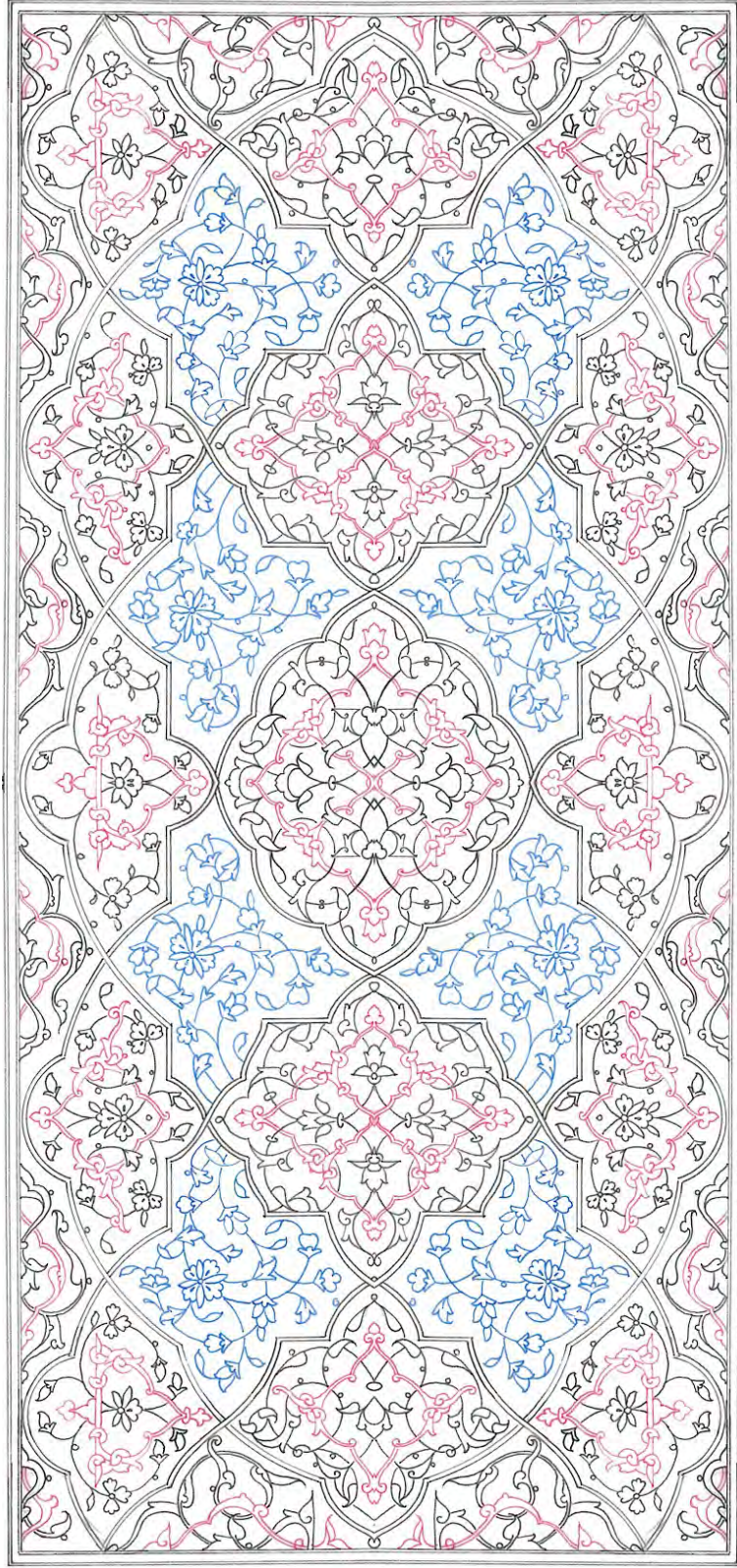
Çizim 4: vr. 1b, zahriye sayfası desen formu.



Resim 11: vr. 1b, zahriye sayfası geometrik desenli dikdörtgen alan.



Resim 12: vr. 1b, zahriye sayfası detay.



Çizim 5:vr. 1b, Zahriye sayfastı desen.

Zahriye sayfasının merkezindeki dikdörtgen alan içerisindeki birbirlerinden beyaz iplikle ayrılmış olan paftalar, ardışık bir düzen içinde lacivert ve altın zemin olarak renklendirilmiştir. Her paftanın içerisine birbirlerinden bağımsız olarak, kendi sınırları dahilinde desen tasarlanmıştır. Sayfanın tam merkezinde, simetri eksenindeki paftalar, diğerlerine göre daha büyüktür ve lacivert zemin rengine sahiptir. Merkezdeki bu paftaların içi, sarılma rumîlerle oluşturulan kapalı formlara eşlik eden sade rumiler ile tezyîn edilmiş olup çiçek motifine yer verilmemiştir. Zahriye sayfasının merkezindeki bu dikdörtgen alanda; on beş adet lacivert ve sekiz adet altın zemine sahip pafta ile beraber cetvele yaslanmış, altın zeminli on altı adet de yarım pafta bulunmaktadır. Buradaki paftaların içerisinde dokuz tane farklı desen mevcuttur.

Simetri ekseninin en üst tarafında kalan lacivert zeminli pafta, 1/2 simetriye sahiptir. Simetri eksenine yerleştirilen ve sarılma rumîden oluşan kapalı form beyaz renkte olup, sarılma kısımları ve tepelikler altın olarak uygulanmıştır. Kapalı formun içinden dolanarak kompozisyonu meydana getiren ve dönemin karakteristik özelliğini yansıtan sade rumîler, sarı altın ile yapılmıştır. Altın rumîlere kırmızı renkli lâl mürekkebi ile gölge verilmiştir.



Resim 13: vr. 1b, detay.

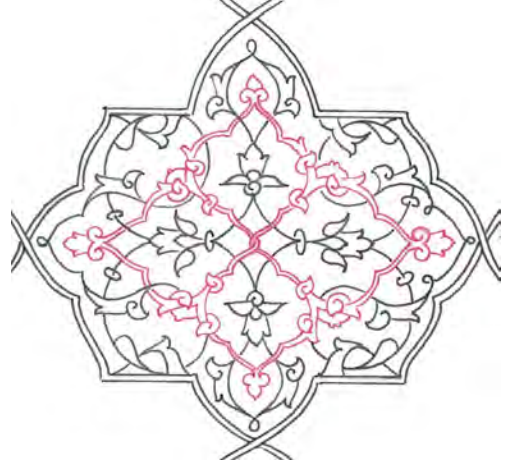


Çizim 6: vr. 1b, detay.

Sayfanın orta eksenindeki paftalardan devam edecek olursak, merkezdeki ikinci lacivert paftamız, 1/4 simetri kompozisyon olarak düzenlenmiştir. Paftanın merkezinde kapalı form oluşturan rumî iplikler turuncu, sarılma kısımları ise sarı altındır. Kapalı formun içerisinden dolanıp deseni meydana getiren sade rumîler de sarı altın olarak uygulanmıştır. Kompozisyon kendi alanında son bulurken, paftanın cetvel ile çekilmiş beyaz ipliklerine yaslanmış olan yarım ortabağlar, simetri eksenini oluşturmuştur.

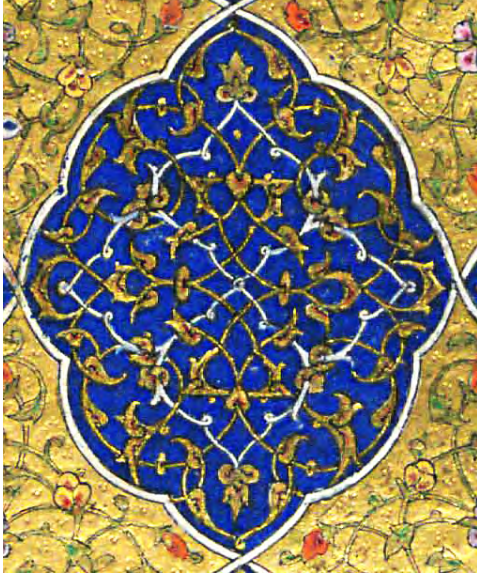


Resim 14: vr. 1b, detay.

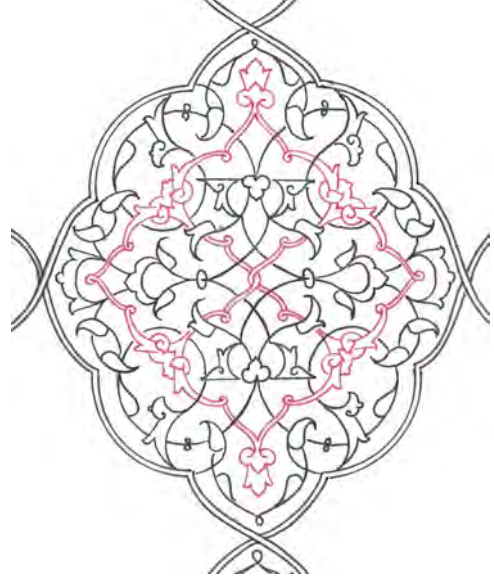


Çizim 7: vr. 1b, detay.

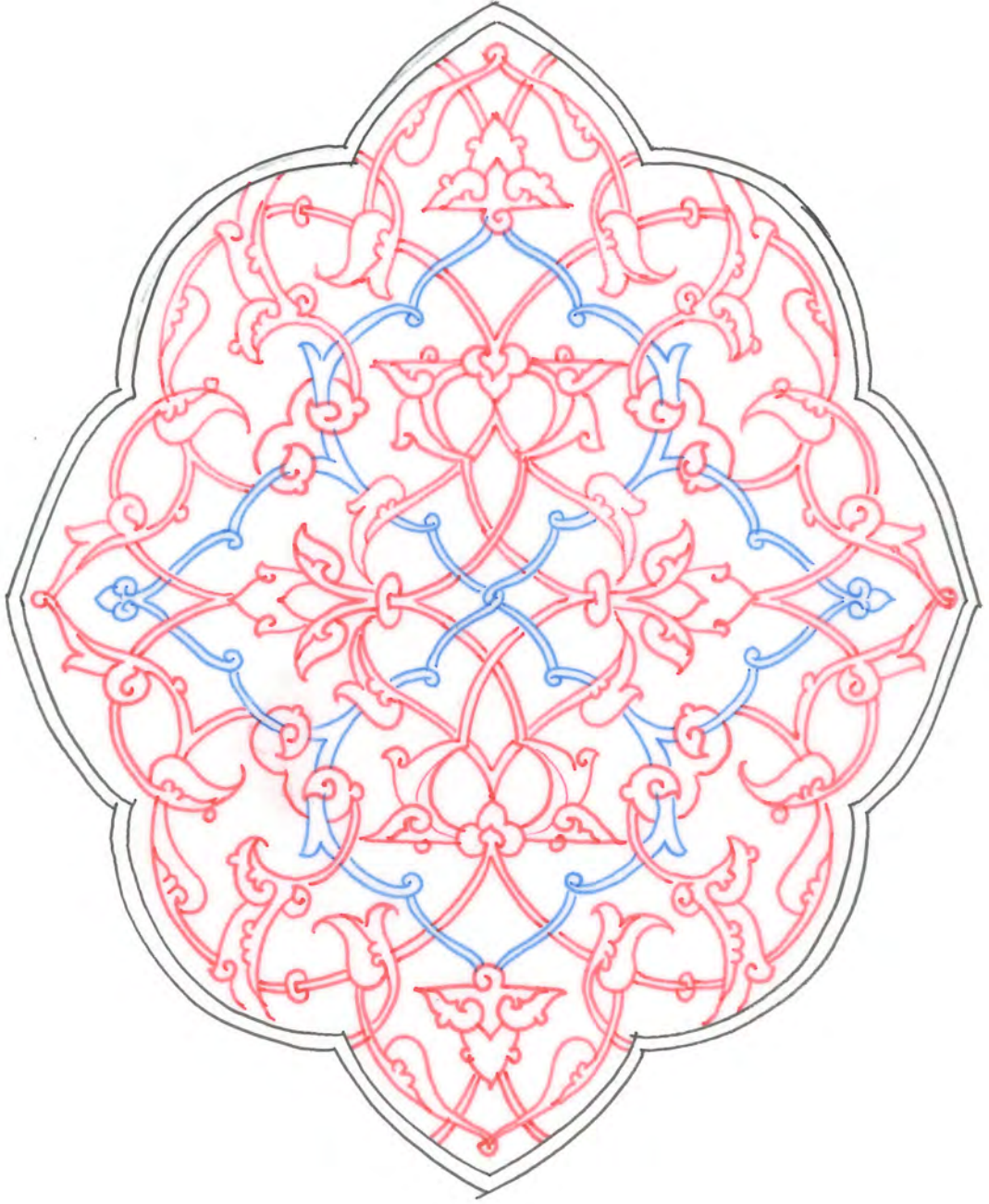
Zahriye sayfasının ortasındaki simetri eksenini üzerinde yer alan üç farklı kompozisyona sahip lacivert paftaların üçüncüsü ve aynı zamanda kompozisyonun tam merkezinde yer alan pafta, dikdörtgen alandaki deseni oluşturan paftaların en büyüğüdür. 1/4 oranında simetri çizilen kompozisyonun merkezinde yine sarılma rumîlerin oluşturduğu kapalı form bulunmaktadır. Rumilerin sarılma kısımları sarı altın iken, kapalı formu oluşturan rumî iplikler beyaz renktedir. Kapalı formların içinden dolanarak simetri eksenlerinde birbirine ortabağ ve tepeliklerle bağlanan, kompozisyonun geri kalan kısmını oluşturan sade rumîler sarı altındır ve bunlara da diğerleri gibi lal mürekkebi ile gölge verilmiştir.



Resim 15: vr. 1b, detay.

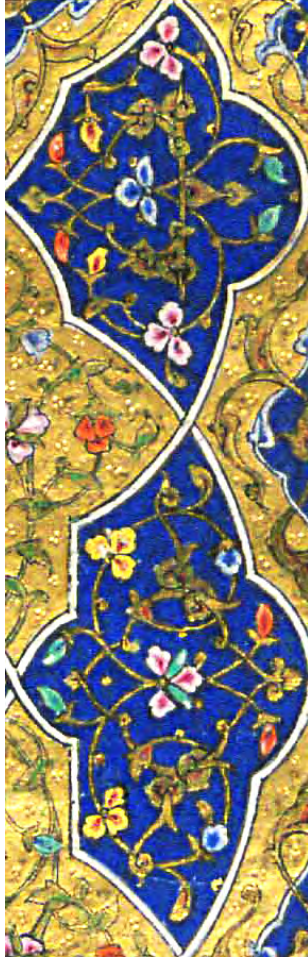


Çizim 8: vr. 1b, detay.

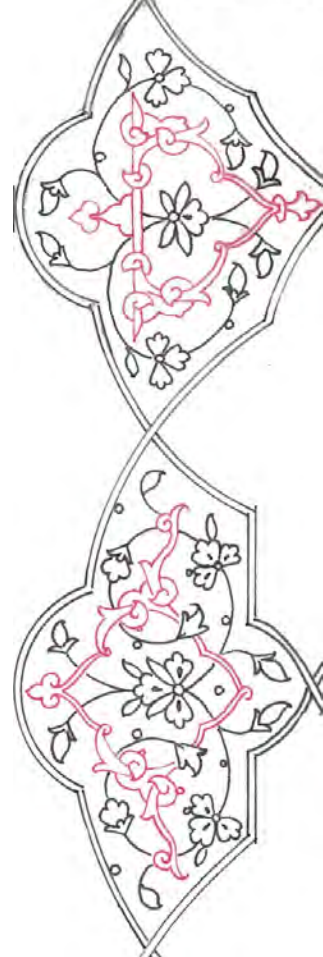


Çizim 9: vr. 1b, zahriye sayfasının merkezindeki paftanın desen çizimi.

Sayfanın ortasındaki dikdörtgen alanda uzun kenara değen ve alt alta sıralanmış lacivert paftalar, iki ayrı desene sahip olsalar da son derece benzer bir kompozisyona sahiptir. Paftaların katlama noktasında, *ayırma rumî* olarak da ifade edebileceğimiz kapalı formlar, sarılma rumîlerden oluşmaktadır. Sayfanın simetri eksenindeki lacivert paftalardan farklı olarak burada hatayî helezonları kullanılmıştır. Sarı, mavi, beyaz, su yeşili, turuncu ve pembe ile renklendirilen motiflere, kendi renginin tonu ile gölge verilmiştir. Çiçeklerin sapları ve yapraklar, klasik tezhip üslubuna uygun olarak altın ile yapılmıştır.



Resim 16: vr. 1b, detay.

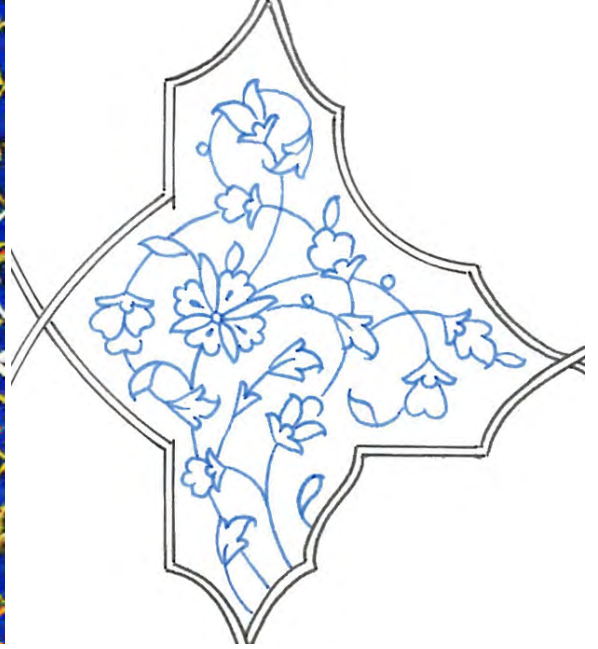


Çizim 10: vr. 1b, detay.

Zahriye sayfasının orta kısmına yakın olan altın paftalar, sadece hatayî motifleri ile tezyîn edilmiştir. Paftanın uç kısmından, ipliğin arkasından başlayan iki altın helezon, kendi alanında dengeli olarak ilerleyerek serbest bir kompozisyon oluşturmuştur. Çiçek sapsarı ve yapraklar altın, çiçekler ise pembe, mavi, sarı, turuncu ve yeşil ile renklendirilmiştir. Yaprakların dip kısmına yeşil ile gölge verilirken çiçek motiflerine de kendi renginin koyusu ile tonlama yapılmıştır. Altın zeminde üç nokta iğne perdah uygulaması göze çarpmaktadır.

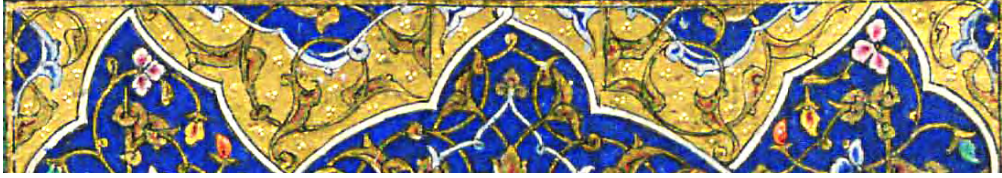


Resim 17: vr. 1b, detay.



Çizim 11: vr. 1b, detay.

Dikdörtgen alanın içerisinde dört bir taraftan cetvele yaslanan yarım paftaların zemini altın olup, paftanın simetri eksenine yerleştirilen *ayırma rumî*'nin oluşturduğu kapalı formun zemini lacivettir. Bu durum kompozisyonun genelinde altın-lacivert dengesinin en güzel şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1/2 simetri olarak tasarlanan yarım paftalarda sadece rumî deseni uygulanmış, hatayî motiflerine yer verilmemiştir. Kapalı form olarak kullanılan rumîler beyaz üzerine mavi gölge ile renklendirilirken, deseni oluşturan diğer rumîler, altın olarak uygulanmıştır. Yine dikdörtgen alanın dört köşesinde 1/4 simetri oranına sahip olan pafta, tasarımın en küçük alanıdır.



Resim 18: vr. 1b, dikdörtgen alanda kısa kenara yaslı yarım paftalar.



Çizim 12: vr. 1b, kısa kenara yaslı yarım pafta deseni.

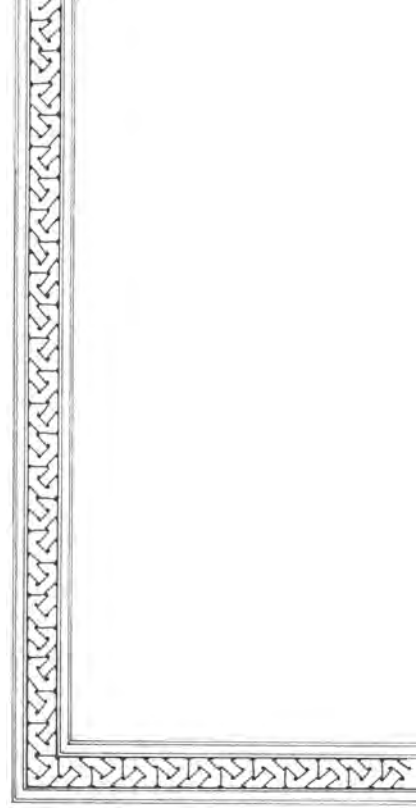


Çizim 13: vr. 1b, detay.

Zahriye sayfasının ortasındaki, paftalarını analiz ettiğimiz geometrik kompozisyona sahip dikdörtgen alan ile dış pervazı birbirinden toplamda 3 mm kalınlığında bir iç pervaz ayırmaktadır. İç pervazın ortasında sadece 2 mm genişliğindeki zemini sıvama altın olan zencereğe, 0,5 mm enindeki yeşil iplikler her iki yanından eşlik etmektedir. Üzerine kısa çizgilerle detay verilmiş bu yeşil iplikler ile zencerek arasında da 0,5 mm'den daha ince altın kuzular bulunmaktadır. Bu kadar küçük bir alan olmasına rağmen gayet muntazam ve kurallı olarak tasarlanan anahtarlı zencerek motifinin köşe dönüşlerinin de hatasız olarak uygulandığı görülmektedir.



Resim 19: vr. 1b, zencerek detayı.



Çizim 14: vr. 1b, zencerek detayı.

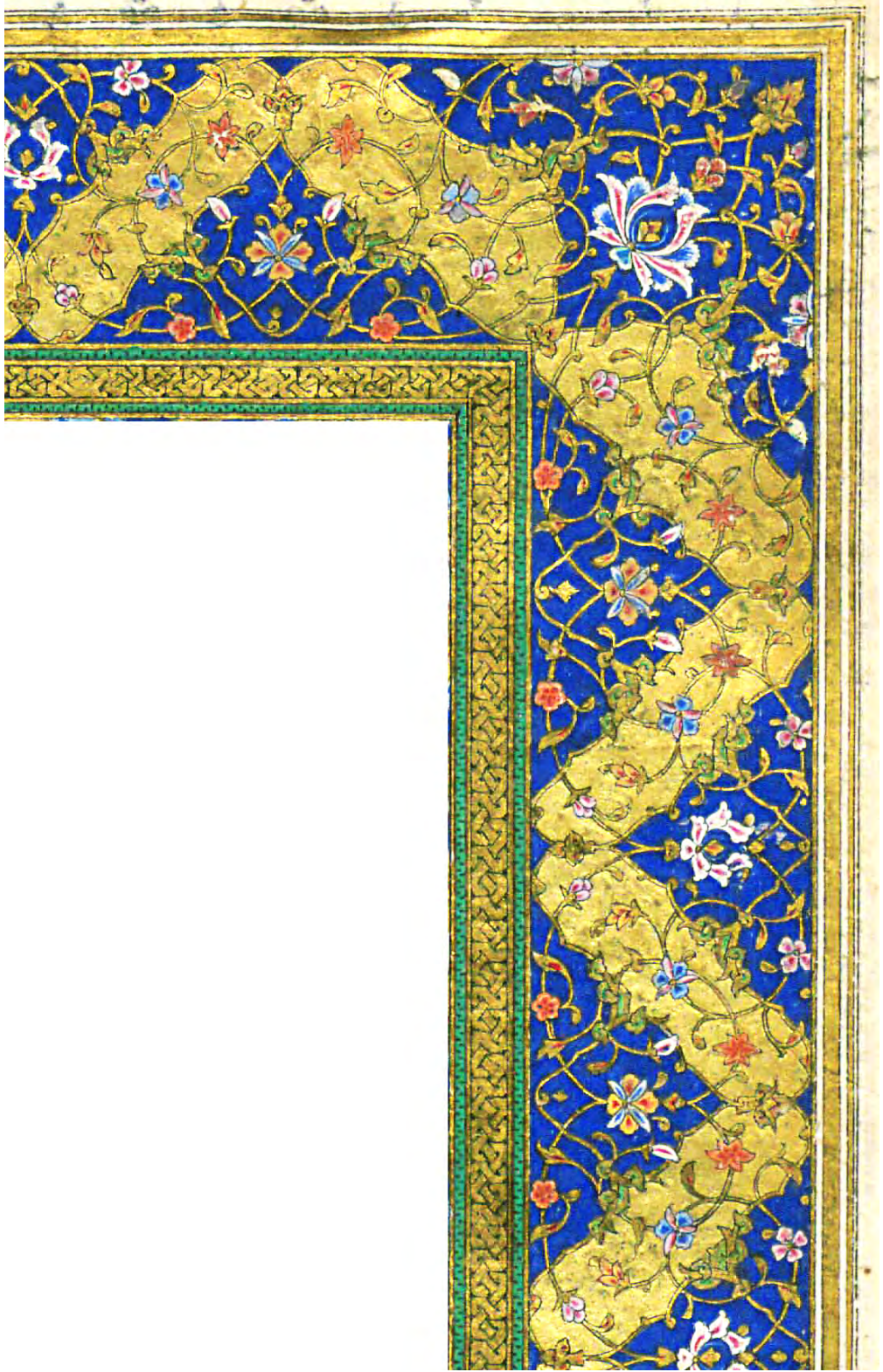
Eserin ilk zahriyesinde, paftalara ayrılmış dikdörtgen alanı çerçeveleyen 1,5 cm kalınlığında bir dış pervaz bulunmaktadır (Resim 21). 1/4 oranında simetriye sahip olan desen, kendi içinde ulama kompozisyon şeklinde çoğaltılarak hazırlanmıştır. Deseni oluşturan kapalı formlar, renk ayrımı için kullanılmış, kapalı formların zemini lacivert, geri kalan zikzak alanların zemini ise altın olarak uygulanmıştır. Dış pervaz iki cetvel arasına tasarlanmış ve bu zahriyede tığ motifi kullanılmamıştır. 1/4 simetri oranında çizilmiş ve sarılma rumilerden müteşekkil kapalı formlar, iki taraftan cetvele münavebeli olarak ardışık şekilde yerleştirilmiş ve orta kısımlarda zikzak bir alan bırakmıştır. Bu şekilde paftaların olduğu kompozisyonda, leke dengesi en güzel şekilde, altın-lacivert uyumu ile beraber ortaya çıkmıştır. Sarılma rumîlerden oluşan kapalı formlar bütünüyle sarı altın yapılarak, sarılma kısımlara yeşil ile gölge verilmiştir. Kapalı formların içinden geçerek belli bir düzende yerleştirilen hatayî helezonları, simetri eksenlerinde iri hatayîlerle birbirine bağlanmıştır. Dış pervazın dört köşesine yerleştirilen ve diğerlerine göre daha iri yapılan hatayî motifi, köşede kalan lacivert zeminin leke dengesini, kompozisyonun geneline göre ayarlamaya yardımcı olmuştur. Oldukça estetik ve ayrıntılı olan hatayînin yapraklarına, beyaz üzerine pembe ve mavi renkleriyle tarama yapılarak gölge verilmiştir.



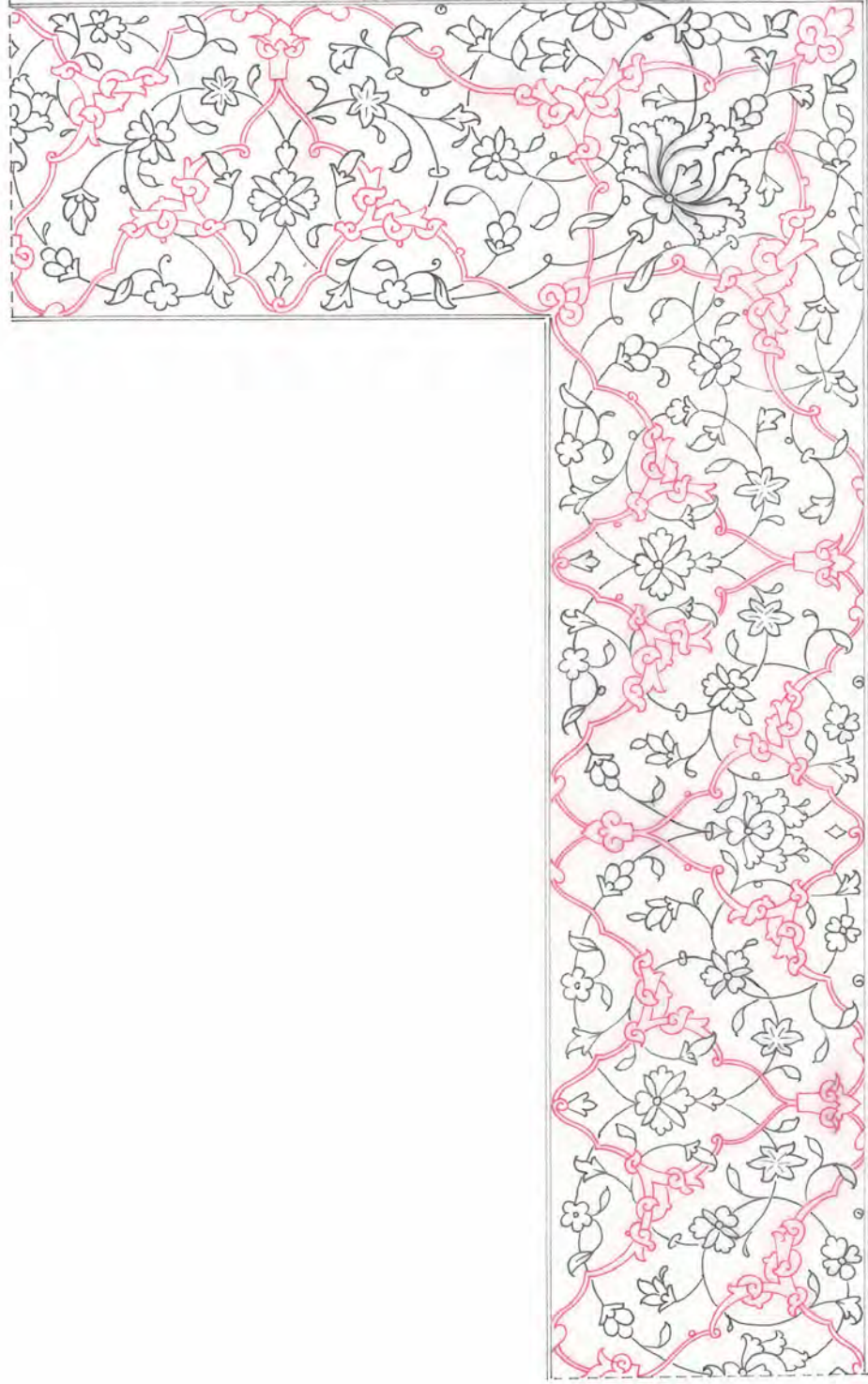
Resim 20: vr. 1b, hatayî motifi.



Çizim 15: vr. 1b, hatayî motifi.

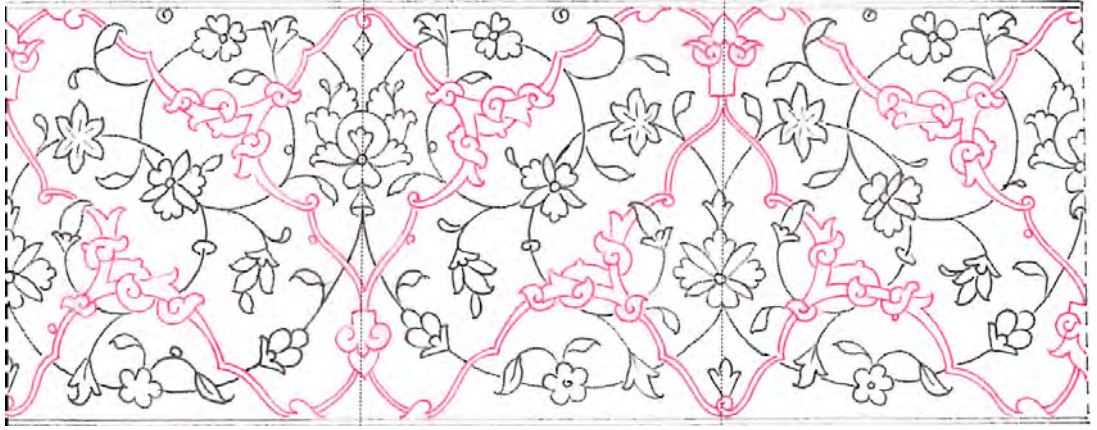


Resim 21: vr. 1b, 1/4 dış pervaz.



Çizim 16: vr. 1b, 1/4 dış pervaz çizim.

Köşenin haricindeki diğer lacivert zeminlerin simetri ekseninde yer alan hatayî motifleri, beyaz-lacivert ve sarı-mavi şeklinde birer atlayarak yerleştirilmiştir. Beyaz hatayîlere pembe ile gölgelendirme yapılırken, iki renkli sarı hatayî motifinin mavi yaprakları kendi renginin koyusu ile, sarı yaprakları ise koyu turuncu ile gölgelendirilmiştir. Çiçek sapları ve yapraklar klasik tezhip üslubuna uygun olarak altın ile yapılmış, yaprakların orta kısımlarına damarı vurgular nitelikte lal mürekkebi ile gölge verilmiştir.



Çizim 17; vr. 1b, dış pervaz, ulama desen katlama noktaları.



Resim 22: vr. 1b, dış pervaz, detay.

2. İkinci Zahriye Sayfası

Eserin 2b ve 3a varak numaralarında, karşılıklı olarak düzenlenmiş ikinci zahriye sayfası, tamamıyla klasik tezhip üslubuna göre hazırlanmıştır. Klasik serlevha formuna göre tasarlanmış zahriye; merkezinde 6 x 6,5 cm ebatında kareye yakın bir form, bu formun üst ve altına yerleştirilmiş 2 x 6,5 cm iki adet koltuk, taç motifi bulunan bir dış pervaz ve bütün bu müstakil parçaları birbirinden ayıran zencerekli iç pervaz ile mürekkebi bir yapıya sahiptir. İki sayfadaki toplamda dört adet koltukların içerisindeki kitabelerde, vakıa suresinden ayetler yer almaktadır.

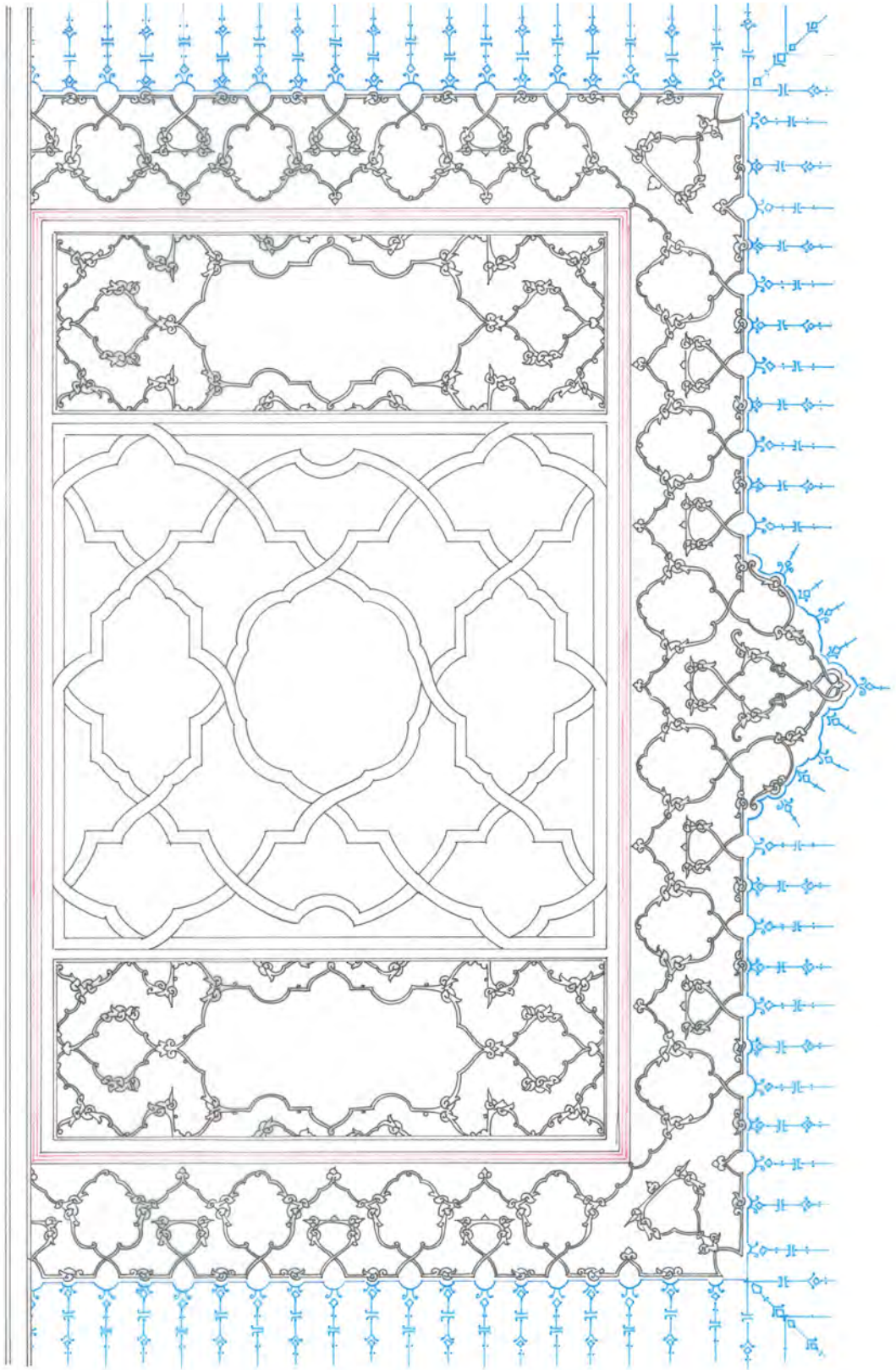
Tamamı 10 x 13 cm ebatlarında düzenlenmiş olan zahriye sayfasının uzun kenarının simetri ekseninde bir taç motifi göze çarpmaktadır. Diğer uzun kenar ise cetvelle sınırlanmıştır.



Resim 23: vr. 2b-3a, ikinci zahriye sayfası.

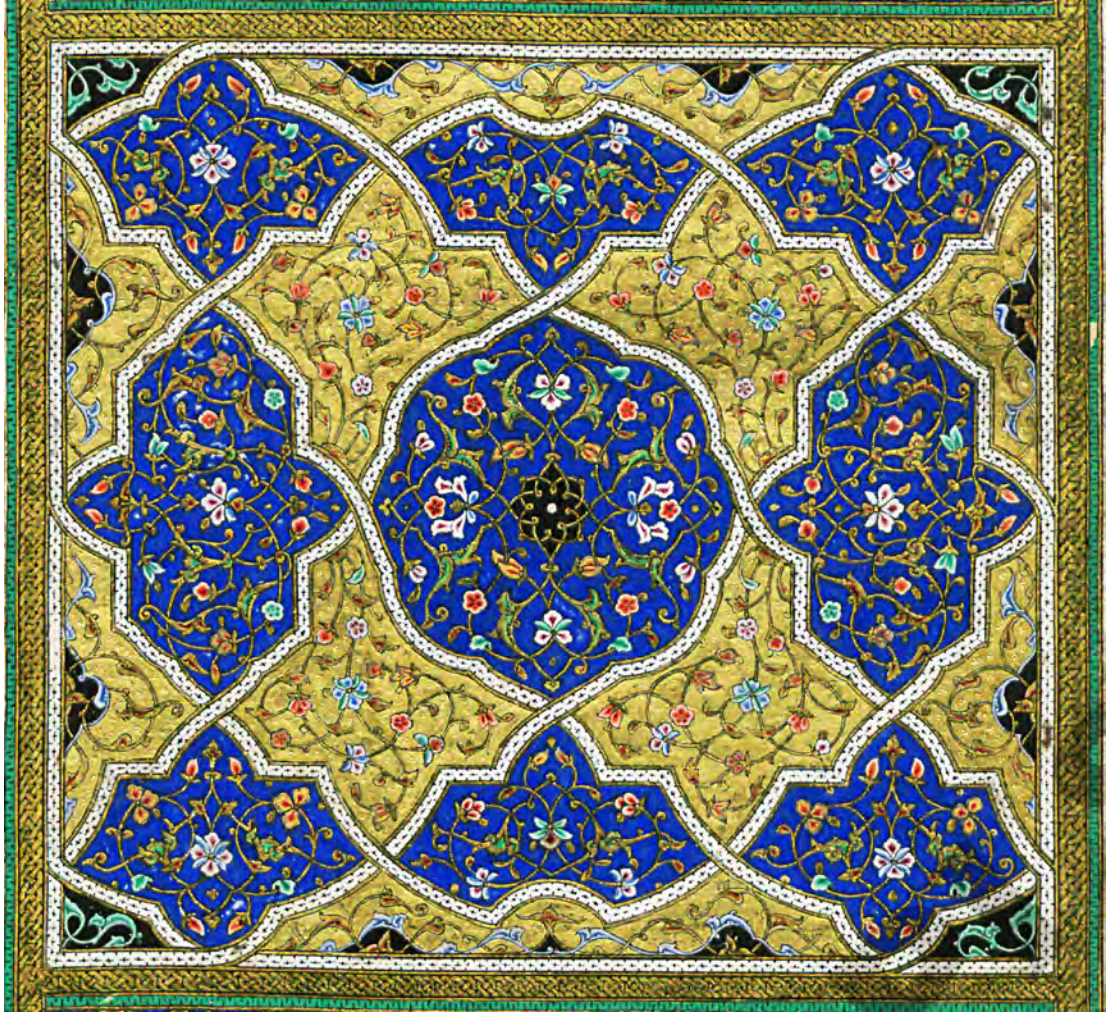


Resim 24: vr. 2b, Zahriye sayfası.

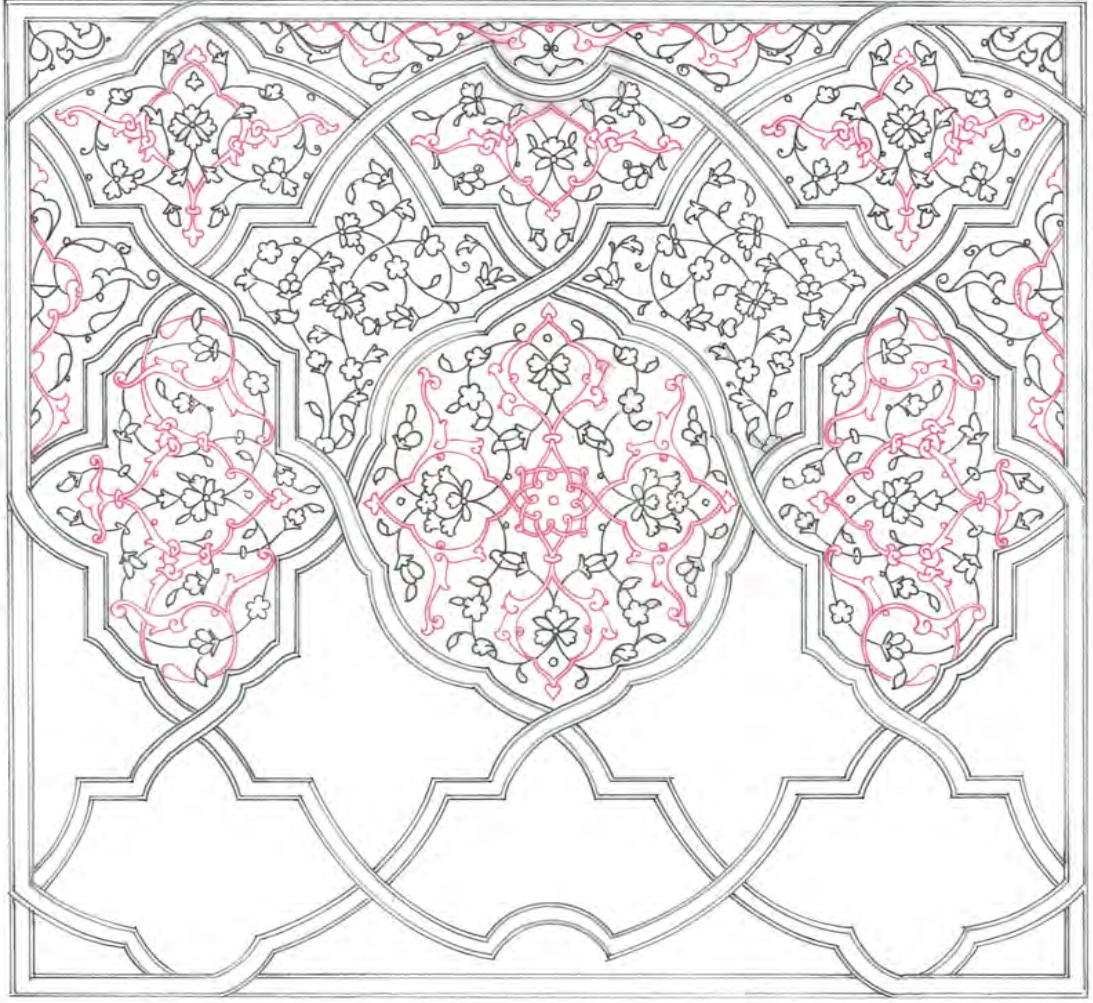


Çizim 18: vr. 2b, desen etüdü.

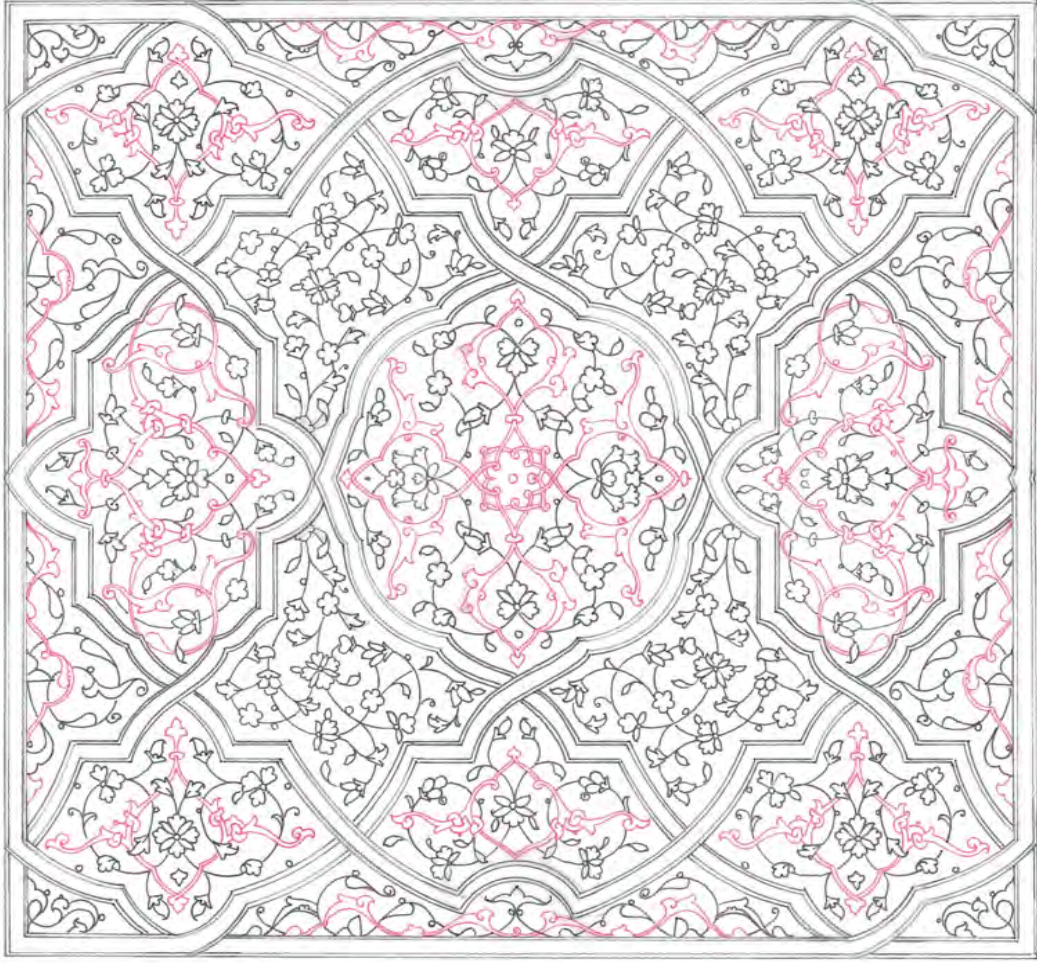
Eserin 2b ve 3a numaralı varaklarında bulunan zahriye sayfasının merkezinde bulunan kareye yakın dikdörtgen alan, bir önceki varakta olduğu gibi geometrik forma sahiptir. Buradaki geometrik kompozisyon, toplamda yirmi üç adet pafta oluşturmuş olup, her bir pafta kendi sınırı dahilinde tasarlanmış desenler ile tezyîn edilmiştir. Paftaları birbirinden ayıran 1 mm'lik beyaz ipliğin her iki tarafında yarım mm'den daha ince altın kuzular eşliğinde devam ederek dikdörtgen alanı çerçeve içine almıştır. İçerdeki beyaz ipliğin içine artı (+) ve eksi (-) şeklindeki çizgiler ile ayrıntı verilmiştir. Alandaki paftalar ardışık olarak altın ve lacivert zemine sahip iken köşelerdeki dört küçük paftanın zemini ise siyahla renklendirilmiştir.



Resim 25: vr. 2b, zahriye sayfası detayı.



Çizim 19: vr. 2b, zahriye sayfası detay çizimi.

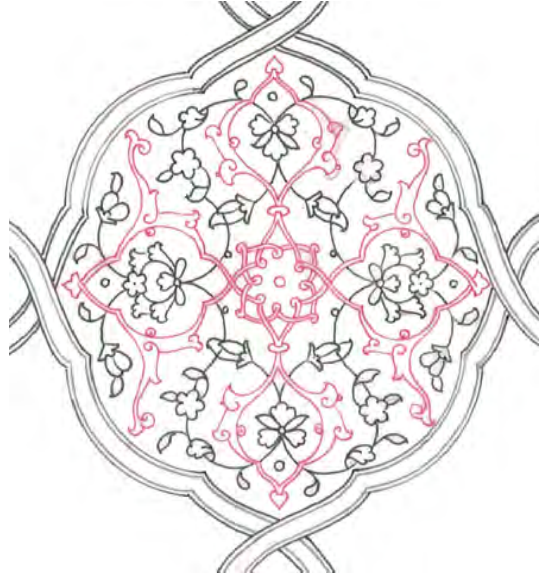


Çizim 20: vr. 2b, zahriye sayfası detay çizimi.

Zahriye sayfasının tam merkezinde, simetri ekseninin ortasındaki lacivert paftanın kompozisyon içerisinde başka tekrarı yoktur. 1/4 oranında simetri olarak hazırlanan desenin merkezinde rumî ipliklerden oluşan geometrik bir şekil mevcuttur. Altın ipliklerin merkezde oluşturduğu bu sekizgen yıldızın zemini siyah olup, köşelerdeki siyah zeminli küçük paftaları destekler niteliktedir. Merkezdeki sekiz kollu yıldızdan çıkarak kapalı form oluşturan rumîler dönemin karakteristik özelliğini yansıtmaktadır. Altın üzerine yeşil renkte gölge verilmiş kapalı formların içerisinde dolanan hatayî motifleri; dengeli, sade ve ferah bir kompozisyon oluşturmuşlardır. Simetri eksenlerindeki hatayî motiflerinin birinde iki, diğerinde üç farklı renk kullanılması motiflere ayrı bir güzellik katmıştır. Ayrıca desenin içerisinde çiçek sapının üzerine doğru dönerek kompozisyona boyut katan yeşil renkli yaprak da dikkat çekici bir özelliğe sahiptir.



Resim 26: vr. 2b, zahriye detay.

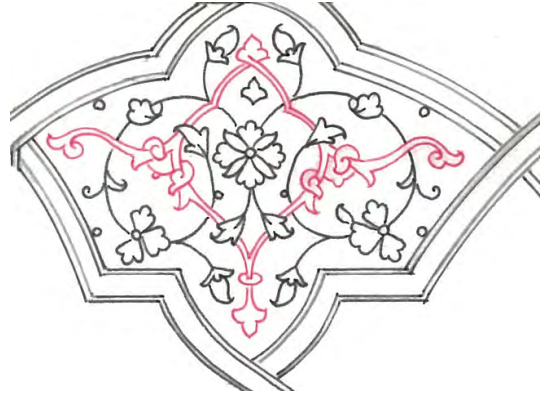


Çizim 21: vr. 2b, zahriye detay.

Sayfanın ortasındaki kareye yakın dikdörtgen alanın içinde, tam merkezdeki paftanın dışındaki diğer lacivert paftalar, üç farklı desene sahip olsalar da birbirlerine çok benzer bir kompozisyona sahiptirler. 1/2 oranında simetri çizilen desende, katlama noktasında sarılma rumîlerle oluşturulan kapalı formlar yerleştirilmiş, içlerinden diğerlerine göre daha uzun olan paftada (Resim 29), kapalı formdan devam eden rumî helezonlar, kompozisyondaki hatayî-rumî motif dengesini gözeterek devam etmiştir. Merkezin etrafındaki lacivert paftaların üçünde de rumîler altın olarak uygulanırken, sarılma kısımlara yeşil, uzun paftadaki kapalı formdan devam eden sade rumîlere ise kırmızı renkte gölgeler verilmiştir. Kapalı formların merkezinden dolanarak desenin geri kalanını oluşturan hatayî helezonlar üzerindeki çiçek motifleri, beyaz, yeşil, sarı, mavi ve pembe ile renklendirilmiş olup kendi renginin koyusu ile gölgelendirilmiştir.



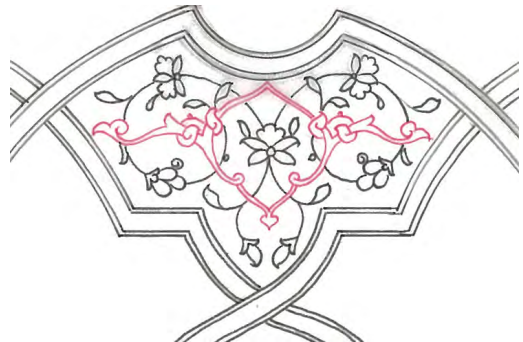
Resim 27: vr. 2b, detay.



Çizim 22: vr. 2b, detay.



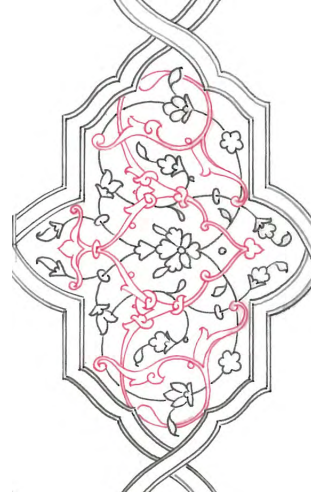
Resim 28: vr. 2b, detay.



Çizim 23: vr. 2b, detay.



Resim 29: vr. 2b, detay.

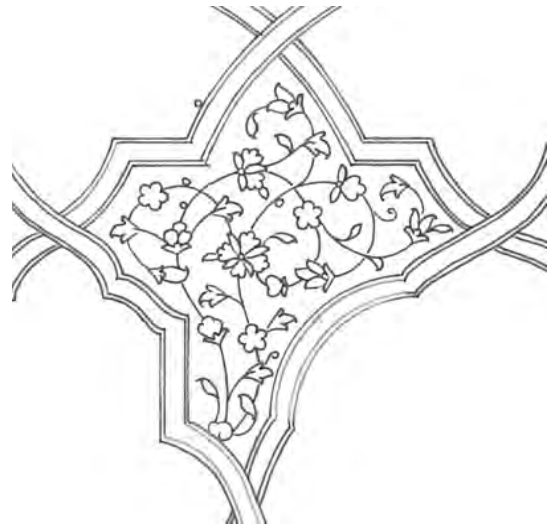


Çizim 24: vr. 2b, detay.

Lacivert paftaların aralarında gördüğümüz, altın zeminli pafta, serbest hatayî dalları ile tezyîn edilmiştir. Varak numarası 1b olan zahriye sayfasının ortaya yakın kısmında zemini altın paftalarla aynı kompozisyona sahiptir. Yarım daire şeklindeki tezyinî bir unsurdan başlayarak kendi alanında dengeli bir şekilde ilerleyen, altınla yapılmış hatayî dalları üzerindeki çiçekler; mavi, beyaz, yeşil, sarı ve pembe ile renklendirilmiş ve üzerlerine kendi renginin koyusuyla gölge verilmiştir. Altın zemin üç nokta iğne perdah ile zenginleştirilmiştir.

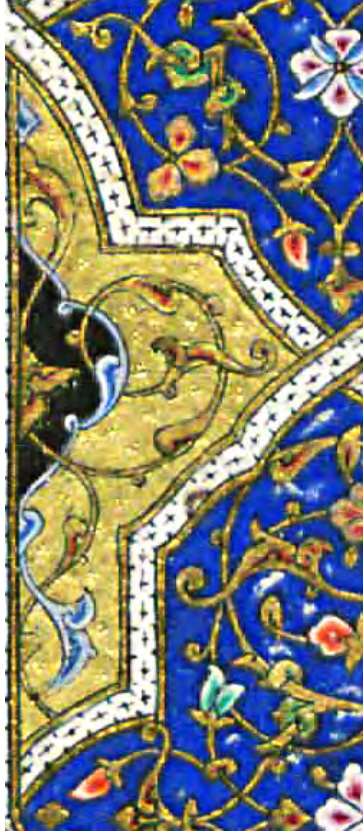


Resim 30: vr. 2b, detay.

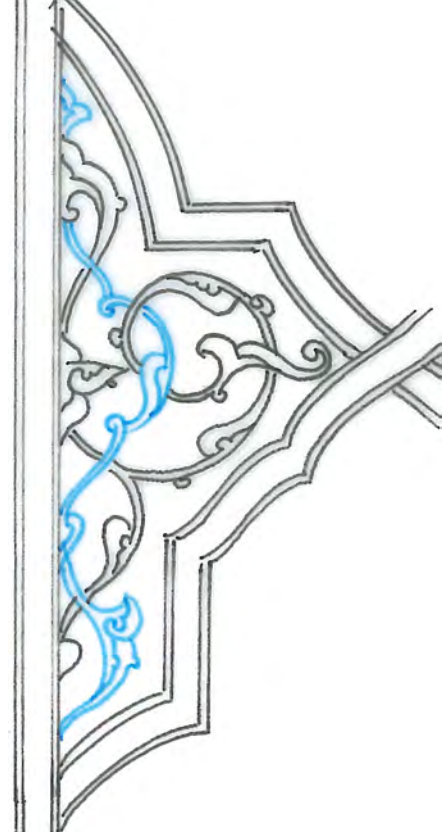


Çizim 25: vr. 2b, detay.

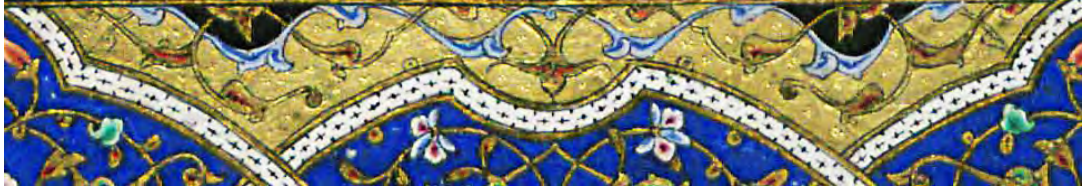
Sayfanın ortasındaki kareye yakın dikdörtgen alanın içerisinde dört bir taraftan cetvele dayalı olan yarım paftaların zeminleri altındır. 1/2 oranında simetri tasarlanan dikdörtgenin kısa kenarına yaslanmış paftada kapalı formları oluşturan rumîler açık mavi olup, kendi renginin koyusu ile gölgelendirilmiştir. Kapalı formun içerisinden dolanarak desenin geri kalanını oluşturan altın rumîlere, lal mürekkebi ile gölge verilmiştir. Lacivert paftalarda kapalı formlar sarılma rumîlerden yapılırken, kenarlara dayalı yarım paftalarda sarılma rumîlere yer verilmemiş olup sade rumîler tercih edilmiştir. Kapalı formların zemini siyah ile altın zeminden ayrılarak, dikdörtgen alanın dört köşesindeki küçük siyah paftaları desteklemiştir. 1/4 oranında simetri ile çizilen ve dikdörtgenin uzun kenarına yaslanmış olan pafta da kompozisyon ve renk açısından diğer yarım paftalarla aynı tasarım özelliklerine sahiptir.



Resim 31: vr. 2b, detay.



Çizim 26: vr. 2b, detay.



Resim 32: vr. 2b, zahriye sayfası, detay.

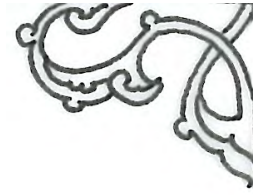


Çizim 27: vr. 2b, zahriye sayfası, detay.

Köşelerdeki siyah zeminli küçük paftalarda 1/4 oranında simetri rumî ve ortabağdan müteşekkil bir desen bulunmaktadır. Açık yeşil olan rumîlere kendi renginin koyusu ile gölge verilmiştir. Köşelere yerleşmiş bu küçük alan, siyah ve yeşilin uyumu ile oldukça hoş bir etki bırakmaktadır.



Resim 33: vr. 2b, detay.



Çizim 28: vr. 2b, detay.

Eserin 2b ve 3a varak numaralarında bulunan zahriye tezyînatının birkaç parçadan terkîb edilmiş bir kompozisyon yapısına sahip olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu mürekkebe yapının bir parçası da karşılıklı sayfalarda toplamda dört adet bulunan ve klasik serlevha formunda surenin adı, nerede nazil olduğu ve kaç ayetten meydana geldiğinin yazıldığı alan olan koltuk tezyînatıdır. 2 x 6,5 cm ebatlarına sahip koltukların içerisindeki kitabelerde Vakıa Sûresi'nden ayetlere yer verilmiştir. 2b varak numarasındaki zahriye sayfasının üst tarafında yer alan koltuk deseninin içerisindeki kitabede, Vakıa Sûresinin 77. ayet-i kerimesi olan "*innehu le kur'ânun kerîm*" (O, elbette değerli bir Kur'an'dır.) yazılıdır. Sayfanın altındaki koltukta ise aynı surenin 78. ayeti kerîmesi olan "*fî kitâbin meknûn*" (korunmuş bir kitaptır.) lafzı bulunmaktadır.

Eserin 3a varak numaralı zahriye sayfasındaki koltukların içerisindeki diğer iki kitabede, sûrenin devamında gelen "*lâ yemessuhû illel mutahherûn*" (O'na arındırılmış olanlardan başkası dokunamaz) ve "*tenzîlun min rabbi'l âlemîn*" (O, alemlerin Rabb'inden indirilmedir.) ayet-i kerîmeleri yer almaktadır. Kur'an-ı kerîmin değerine atıfta bulunan bu ayet-i kerîmelerin, eserin başındaki sayfalara tezyîn edilmesi, O'nun sıradan bir kitap olmadığını ve Kur'an-ı kerîm okumanın kalbî bir hazırlık gerektirdiğini vurgular niteliktedir.



Resim 34: vr. 2b, koltuk deseni, Vakiâ Sûresi, 77. âyet



Resim 35: vr.2b koltuk deseni, Vakiâ Sûresi, 78. âyet



Resim 36: vr. 3a, koltuk deseni, Vakiâ Sûresi, 79. âyet

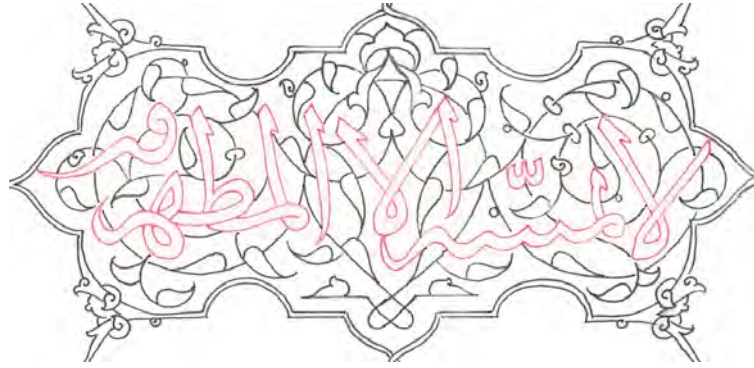


Resim 37: vr. 3a koltuk deseni, Vakiâ Sûresi, 80. âyet

Vakıa sûresinden ayetlerin zerendûd olarak yazıldığı kitabelerin zemini sıvama altın olup içerisinde, yazının etrafını dolanan 1/2 simetri kompozisyona sahip rumîler yer almaktadır. Altın iplikler üzerine sarılma rumîlerden 1/4 simetri ile oluşturulan kitabe formunun içerisindeki sade rumîler klasik tezhip üslûbu ile hazırlanmıştır. Turuncu renkli olan bu rumîlere kendi renginin koyusu ile gölge verilmiştir. Simetri ekseninde, rumî kollar düğüm tezyinâtı ile birbirine bağlanmıştır.

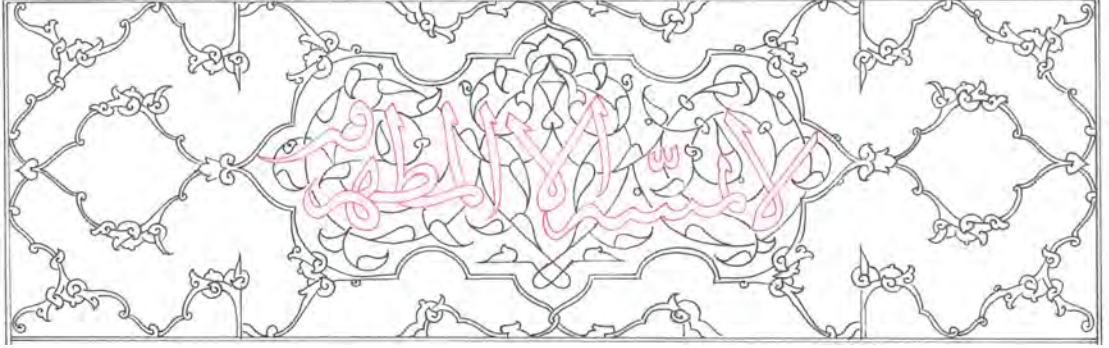


Resim 38: vr. 3a, detay.

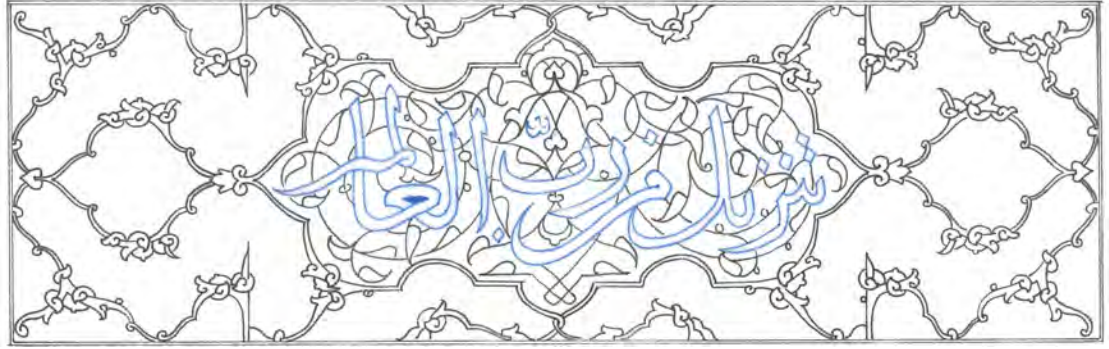


Çizim 29: vr. 3a, detay.

Kitabeyi oluşturan sarılma rumîlerin devamı olan helezonlar, koltuk deseninin geri kalan kısmında 1/4 simetri oluşturacak şekilde devam etmektedir. Köşelerde kapalı forma dönüşen altın iplikli rumîlerin sarılma kısımları altın üzerine yeşil ile gölgelendirilmiştir. Kitabenin hemen ucunda, kapalı form ile oluşturulan paftalar altın yapılarak, koltuğa hâkim olan lacivert zeminden ayrılmış ve yine zemini altın olan kitabe ile bir bütünlük kazanmıştır. Kapalı formların arasından dolanarak kompozisyonun geri kalanını teşkil eden hatayî helezonları üzerine renkli çiçek motifleri yerleştirilmiştir.



Çizim 30: vr. 3a, zahriye koltuk deseni, sarılma rumî formları.



Çizim 31: vr. 3a, zahriye sayfası, koltuk deseni, sarılma rumî formları.



Çizim 32: vr. 3a, koltuk deseni.

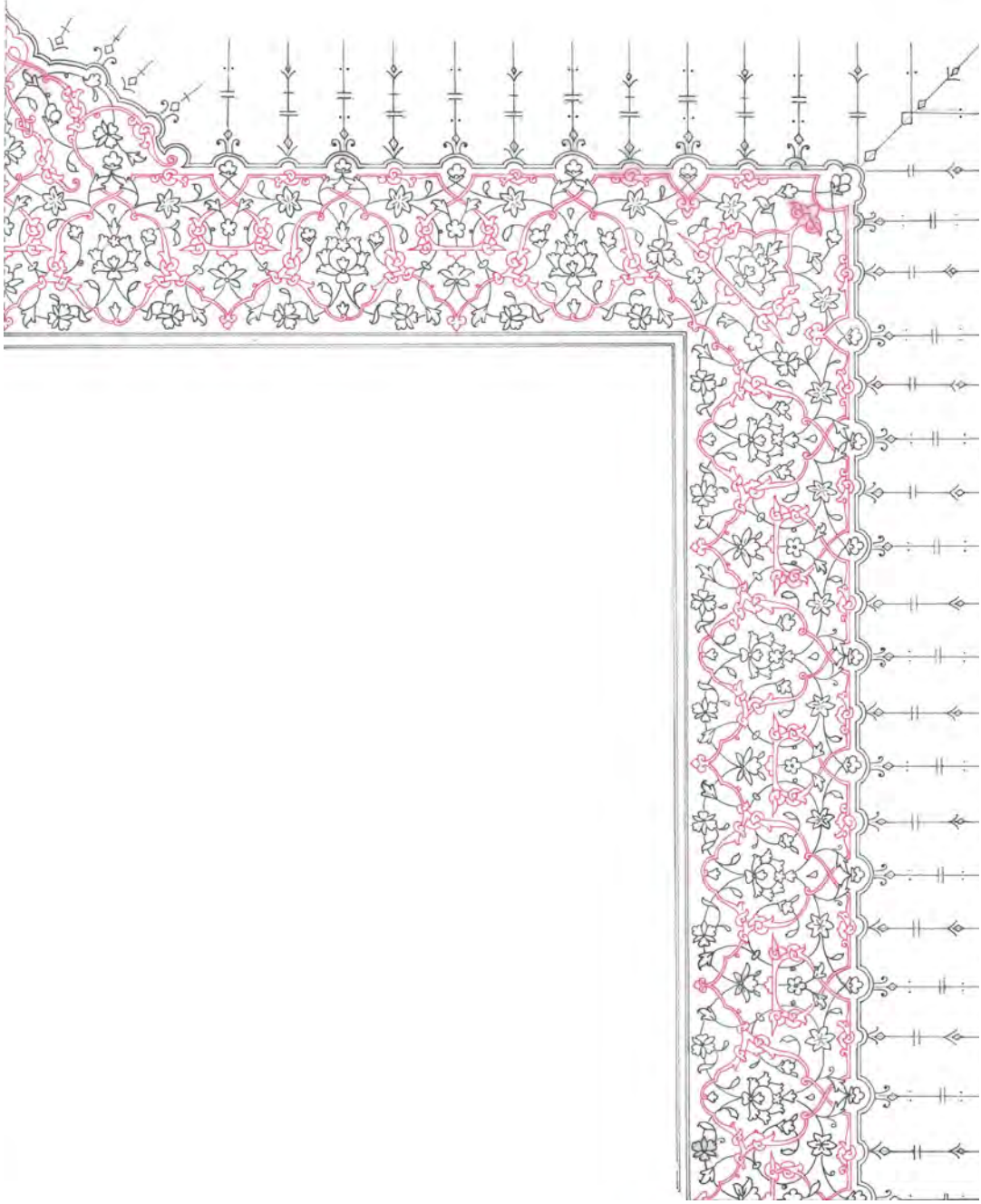
Zahriye sayfasındaki üç müstakil parçayı çerçeve içine alan ve üzerine kısa çizgilerle detay verilmiş 1 mm'lik yeşil iplikten sonra başlayan dış pervazın eni, 1,5 cm dir. 1/2 simetrik kompozisyona sahip olan dış pervaz (Resim 39), sağa ve sola doğru katlanarak büyüyen ulama bir sistem ile oluşturulmuştur. Sayfanın, kitap kabının şirazesine bağlı olan tarafı cetvelle sınırlandırılırken, diğer uzun kenarın simetri merkezinde taç formu bulunmaktadır. Desenin katlama noktalarında karşılıklı olarak birbirine bağlanan sarılma rumîlerin oluşturduğu paftaların zemini altın yapılarak pervazın genelindeki lacivert zeminden ayrılmıştır. Uzun kenarın simetri eksenine rumî bağlantılarla fazladan bir kapalı form konularak, taç motifi için gerekli olan yükseklik elde edilmiştir (Resim 41). Paftaları oluşturan sarılma rumîlerden devam eden ve dış pervazın üst sınır çizgisini belirleyen cetvel niteliğinde kullanılmış rumî kollar, ulama desenin karşı simetri ekseninde zemini altın olan ortabağ ile birleşmiştir. Altın olan rumîlerin sarılma kısımları yine altın üzerine yeşil ile gölgelendirilmiştir.

Rumî paftaların arasından dolanarak desenin geri kalanını oluşturan hatayî motifleri; beyaz, yeşil, mavi, pembe, turuncu ve sarı ile renklendirilmiş, çiçek motiflerine kendi renginin koyusu ile gölge verilmiştir. Kompozisyonun genelinde iplikler de dahil, renk çeşitliliği görülmemekle beraber, hatayî motiflerindeki renklilik esere oldukça hareket katmıştır. Örneğin dış pervazın altın zeminli paftanın simetri eksenindeki hatayî motifi, üç parça halinde ayrı ayrı renklendirilerek adeta bir bahar havası oluşturmuştur.

Sayfanın üç kenarını çevreleyen tığlar, dış pervazın üst sınırında altın cetvel görünümdeki rumîlerin sarılma kısımlarının ve simetri eksenindeki goncagül motifinin verdiği çıkıntılar üzerine yapılmıştır.



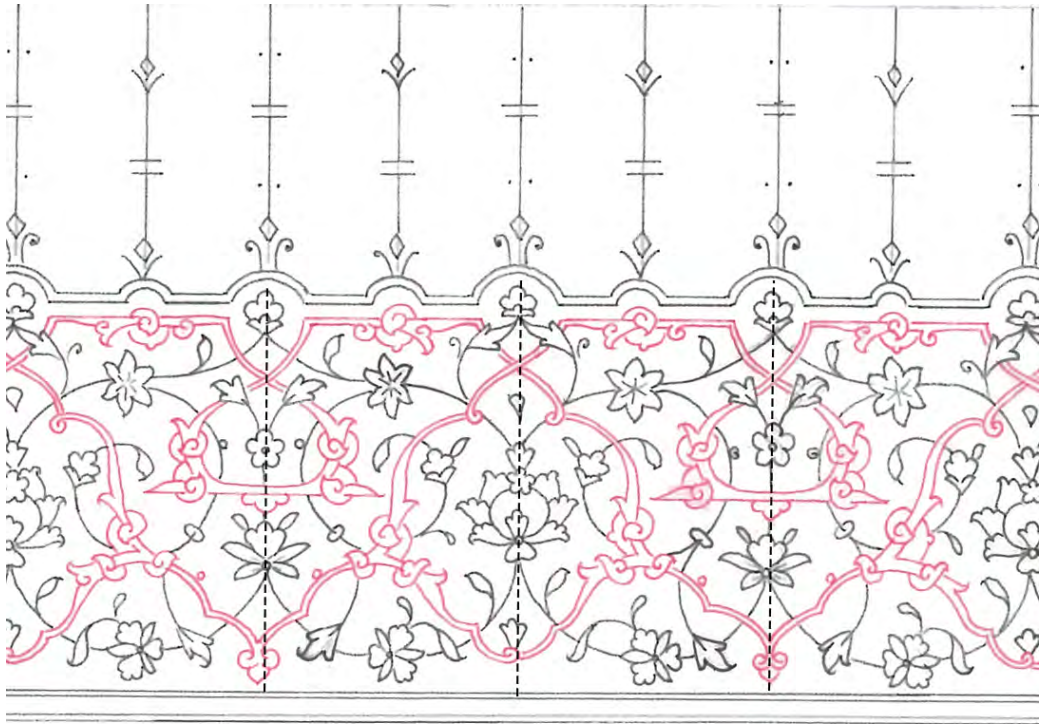
Resim 39: vr. 2b, zahriye sayfası, 1/2 dış pervaz.



Çizim 33: vr. 2b, zahriye sayfası, dış pervaz.



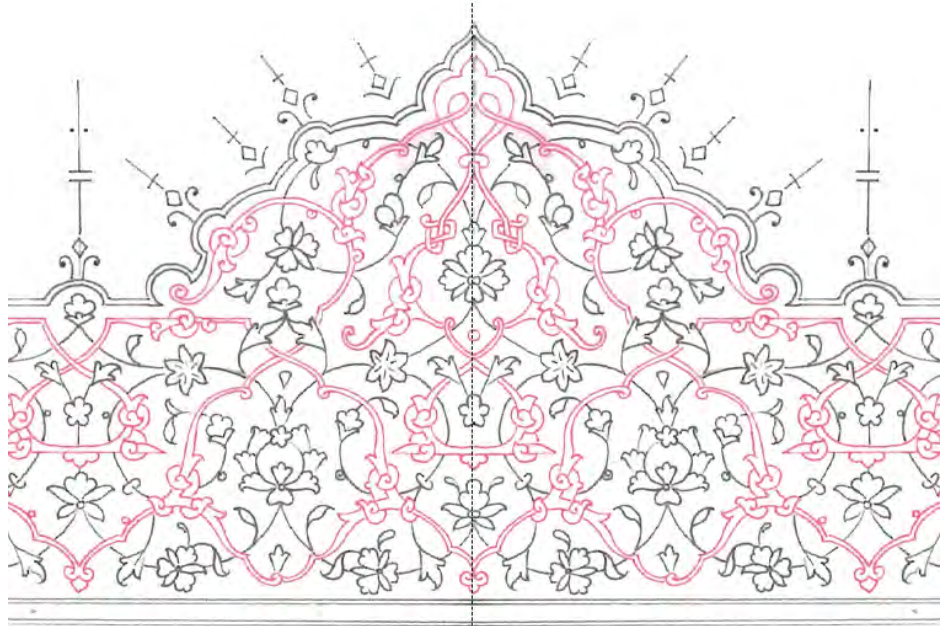
Resim 40: vr. 2b, dış pervaz ulama desen detayı.



Çizim 34: vr. 2b, dış pervaz katlama noktaları.



Resim 41: vr. 2b, dış pervaz, taç motifi.

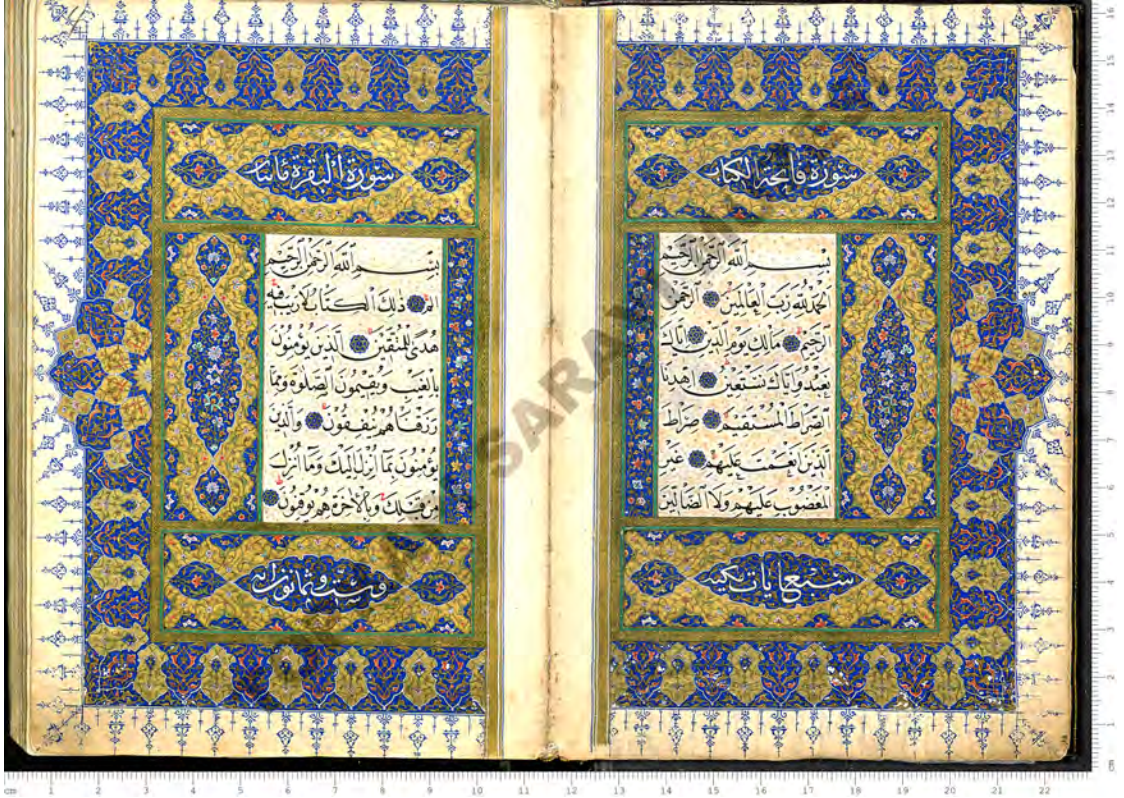


Çizim 35: vr. 2b, dış pervaz, taç motifi.

C. SERLEVHA TEZHİBİ

Yazma eserlerde, yazının başladığı ilk sayfa olan serlevhalar, karşılıklı olarak iki sayfa halinde hazırlanmaktadır. Mushafların serlevhalarında genellikle Fatiha Sûresi ve Bakara Sûresinin ilk beş ayetine yer verilir.

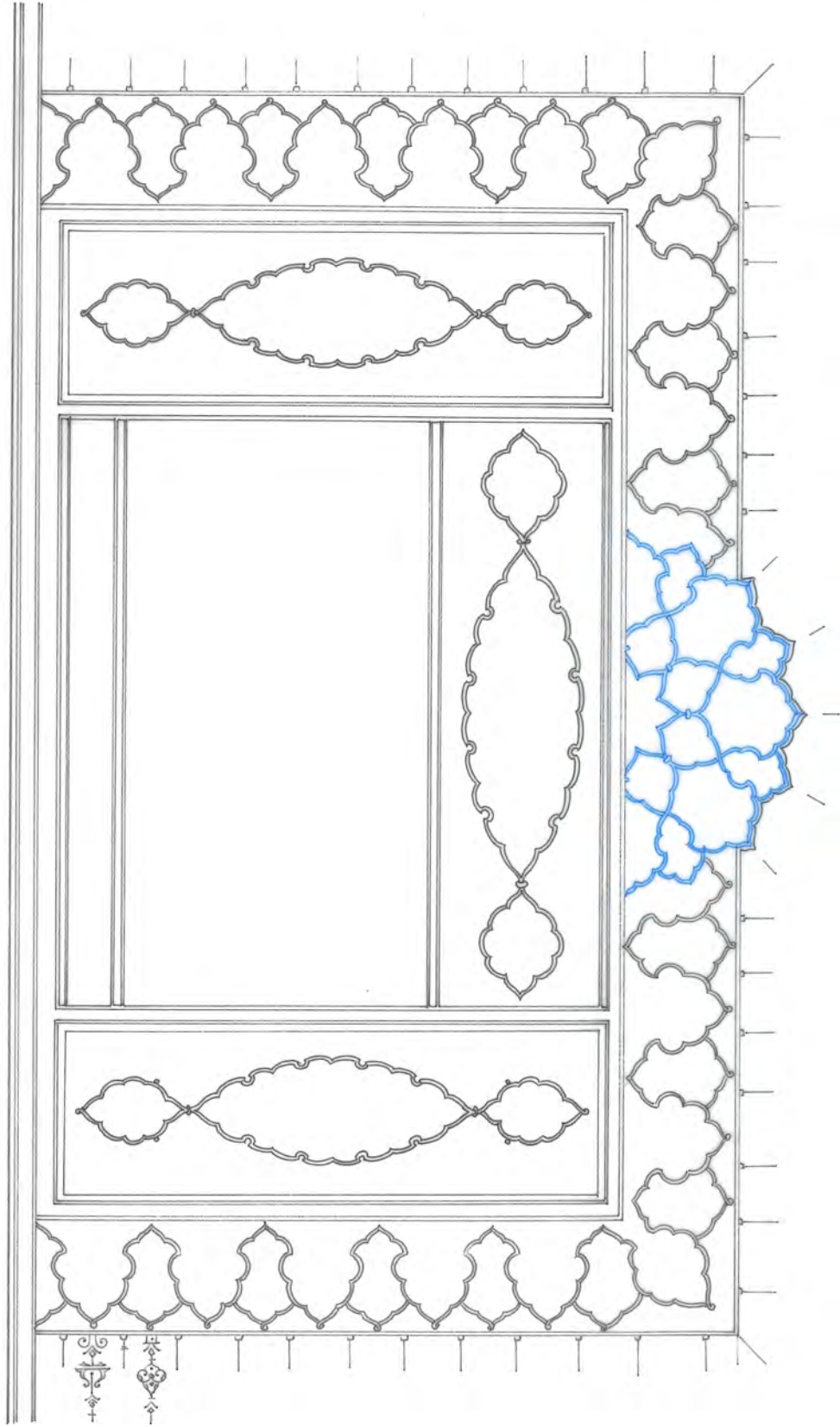
Eserimizin, klasik formda tasarlanmış olan serlevha tezyinâtı, 3b ve 4a varak numaralarında karşılıklı olarak düzenlenmiştir. Yazının iki yanında, biri diğerine göre daha ince iki adet koltuk tezhibi bulunmaktadır. Ayetlerin isimleri ve kaç ayetten meydana geldiğinin yazıldığı alta ve üste yerleştirilmiş yatay vaziyetteki koltuklarla beraber, bütün bu müstakil parçaların oluşturduğu dikdörtgen alanı çerçeveleyen dış pervaz ile mürekkeb bir yapıya sahip olan serlevhanın tamamı klasik tezhip üslûbuna göre tezyîn edilmiştir.



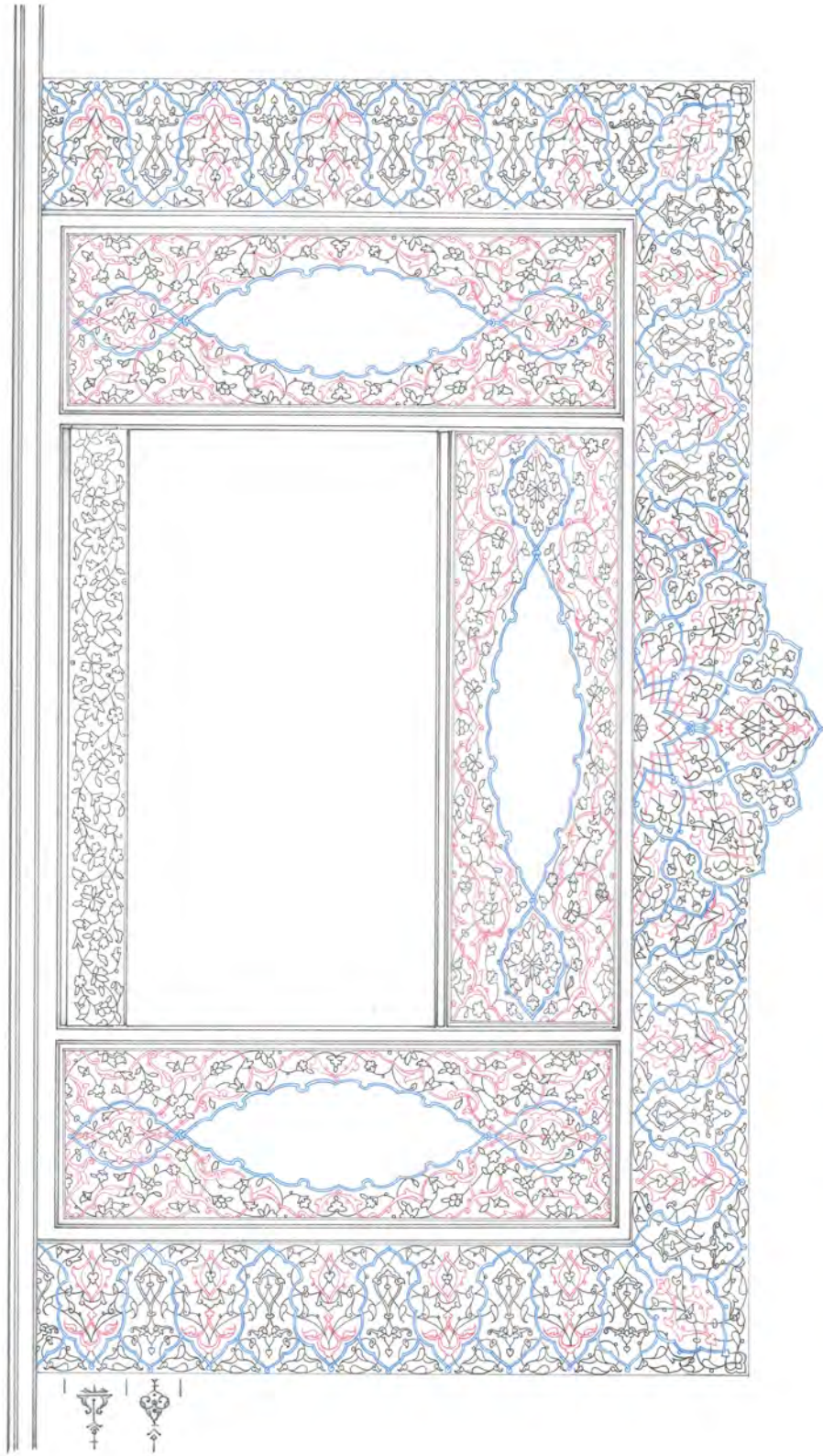
Resim 42: vr. 3b- 4a, Serlevha tezhibi.



Resim 43: vr. 3b, serlevha, Fatiha Sûresi.



Çizim 36: vr. 3b, serlevha desen etüdü.



Çizim 37: vr. 3b, Serlevha

Fatiha ve Bakara Sûresinin ilk beş ayetinin bulunduğu alanın sağında ve solunda, farklı ebatlarda iki koltuk tezyînatı yer almaktadır. Bunlardan daha geniş olanı, yazının üst ve altında yatay olarak bulunan koltuklar ile benzer kompozisyon özelliklerine sahiptir. 2 x 6 cm ebatlarında olan koltuk tezyînatı (Resim 44); şemse, salbek ve köşebentlerden oluşan klasik cilt kapağı görünümündedir. Altın zeminden beyaz renkli ipliklerle ayrılan şemsenin zemini lacivert olup içerisinde serbest kompozisyon esasına göre düzenlenmiş hatayî motifleri yer almaktadır. Tek bir bulut motifini andıran, beyaz üzerine yeşil gölge verilmiş tezyinî bir unsurdan neşet eden hatayî helezonlar, rengarenk çiçekleriyle bir bahar dalı ve bahçe çiçekleri havası oluşturmuştur. Eserin tezyînatında belki de en çarpıcı detay olan bu serbest kompozisyondaki çiçek motiflerinin zenginliği ve zarafeti, hiçbir karmaşayı içinde barındırmayacak bir asalet ve güzelliğe sahiptir. Şemsenin merkezinde aşağıdan yukarıya doğru dizilmiş üç hatayî, diğerlerine göre daha büyükçedir. Yeşil-turuncu, beyaz ve mavi-beyaz olan hatayîlerin beyaz yaprakları pembe ile gölgelendirilmiştir. Altın helezonların son bulduğu yaprakların dip kısımlarına lal mürekkebi ile gölge verilmiştir.



Resim 44: vr. 3b, koltuk tezyinatı.



Çizim 38: vr. 3b, koltuk tezyinatı.



Resim 45: vr. 3b, detay.



Çizim 39: vr. 3b, detay.

Şemse formunun iki ucundan aynı beyaz ipliğin devamı ile oluşturulan salbek motifleri, lacivert zeminli olup şemseyle bütünlük arz etmektedir. İçerisinde yine tek bir bulut motifini andıran beyaz üzerine yeşil gölge verilmiş tezyinî unsurdan çıkan hatayî kompozisyon, 1/2 simetrik kompozisyon olarak düzenlenmiştir. Simetri ekseninde göze çarpan ve diğerlerine göre daha iri olan hatayî motifi, beyaz üzerine pembe ve mavi gölgelendirilmiş, diğer yan çiçek motifleri, sarı ve turuncu ile renklendirilmiştir.



Resim 46: vr. 3b, detay.



Çizim 40: vr. 3b, detay.

Serlevha sayfasında, yazının yan tarafındaki ebadı diğerine göre daha büyük olan dikine dikdörtgen koltuk deseni -lacivert zeminli şemse ve salbek formlarının içerisindeki kompozisyon hariç- 1/4 simetri olarak düzenlenmiştir (Resim 47). Köşelerde, henüz klasik formunu almamış ve Fatih döneminden izler taşıyan sade rumîlerin oluşturduğu köşebent görünümünü kazanmış kapalı formların zemini lacivert yapılarak, altın zeminden ayrılmıştır. Gelenek bozulmamış ve altın rumî helezonlar üzerindeki sade rumîler, yeşil ile gölgelendirilmiştir. Kapalı formların arasından dolanarak desenin geri kalanını teşkil eden hatayî helezonları, kompozisyonun genelinde gördüğümüz çiçek motifleri ile tezyîn edilmiştir. Altın zeminler yine geleneğe uygun olarak üç nokta iğne perdah uygulaması ile zenginleştirilmiştir.



Resim 47: vr. 3b, 1/4 detayı.

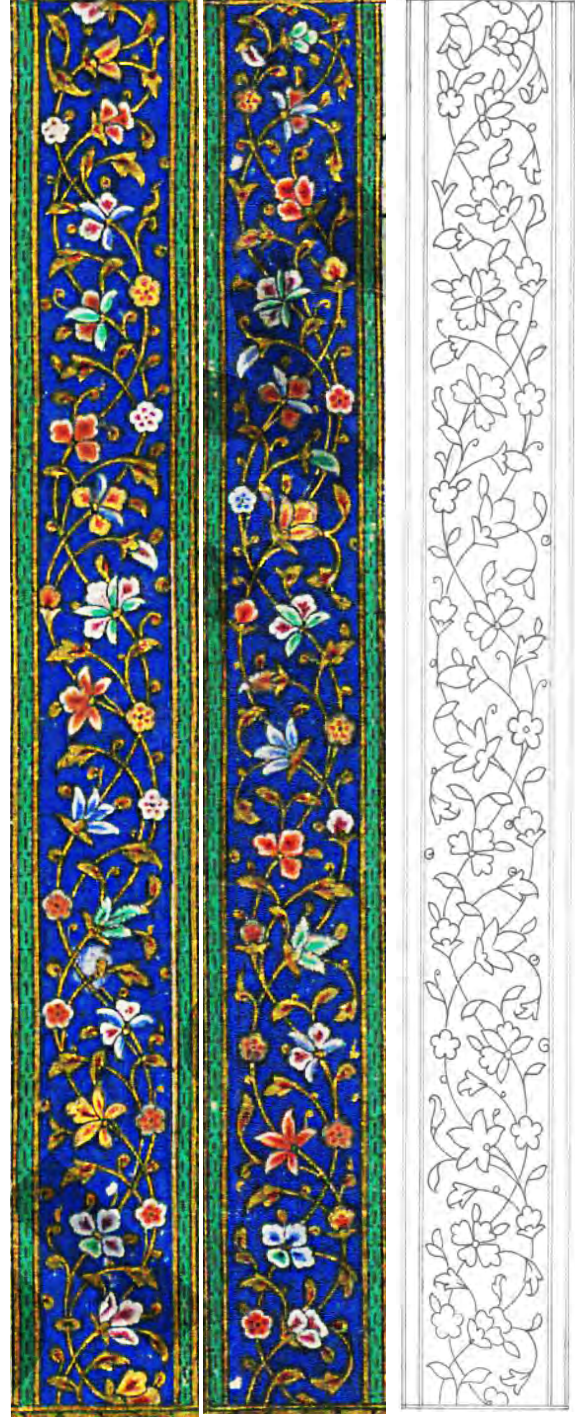


Çizim 41: vr. 3b, 1/4 detay



Resim 48: vr. 4a, Bakara Suresinin ilk beş ayeti ve koltuk tezyinatları.

Serlevha sayfasında, 6 x 0,5 cm ebatlarındaki ince-uzun dikdörtgen formunda olan koltuk tezyînatı, serbest hatayî helezonları ile tezyîn edilmiş olup karşı koltuktaki şemse formunun içerisindeki çiçek motifleri ile benzerlik göstermektedir. Rengârenk bahar dalı havasının oluşturulduğu kompozisyon, üst ve alt sınır çizgilerindeki altın cetvellere dayanmış yarım goncagül motifi ile son bularak, kendi bitiş notasında simetri eksenini oluşturmuştur. Altın helezonlar üzerindeki çiçekler, eserin genelinde gördüğümüz çiçek motifleri ile tezyîn edilerek renklendirilmiştir. Altın yapraklara yine lal mürekkebi ile gölge verilmiştir. Desenin çıkış noktası belirgin olmayıp iki ana helezondan devam eden dallar birbiri üzerine dönüşler yaparak oldukça hareketli bir kompozisyon oluşturmuştur. Yine de bu hareketlilik hiçbir karmaşaya yer vermemiş, altın çiçek saplarının desen içerisinde göz ile takibine fırsat vermiştir. Varak 3b ve 4a'daki iki koltuğun da aynı desene sahip olmasına karşın, ufak bazı motif farklılıklarından dolayı iki sayfadaki desenin de görseline tezimizde yer vermeyi arzu ettik.



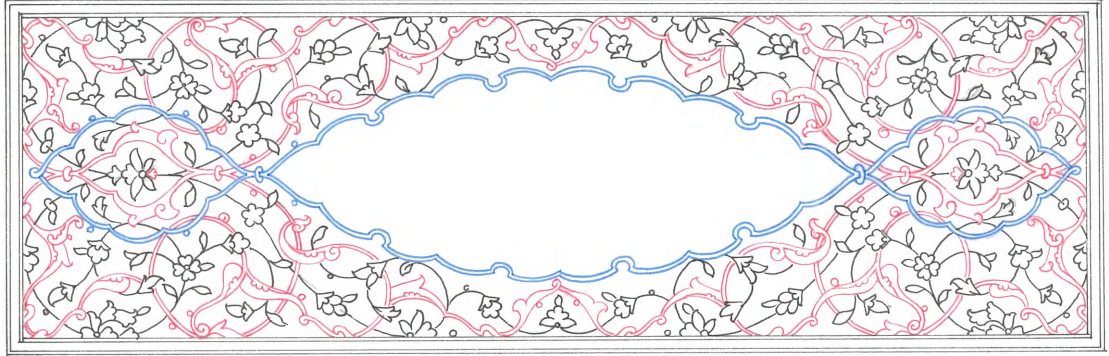
Resim 49: vr.
3b-4a, koltuk

Çizim 42: vr.
3b, koltuk.

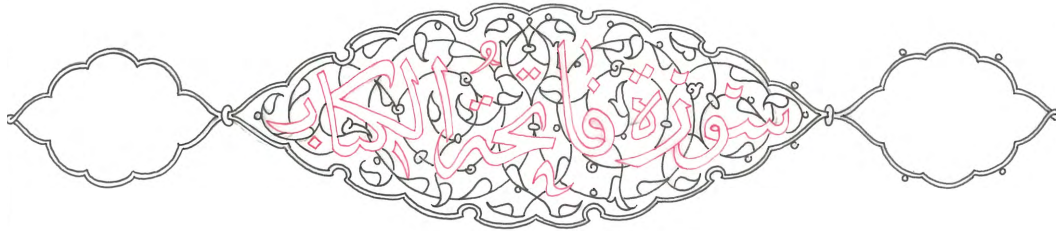
3b ve 4a numaralı varaklarda bulunan serlevha teyînatında sure isimlerinin ve kaç ayetten meydana geldiğinin belirtildiği, yazının üst ve altına yatay olarak yerleştirilmiş koltuklar yine şemse ve salbek ile hazırlanmış, desenin cetvele dayanım kenarlarında lacivert paftalara yer verilmiştir.



Resim 50: vr. 4a, Bakara Süresinin adının belirtildiği koltuk tezyînatı.



Çizim 43: vr. 4a koltuk tezyînatı.

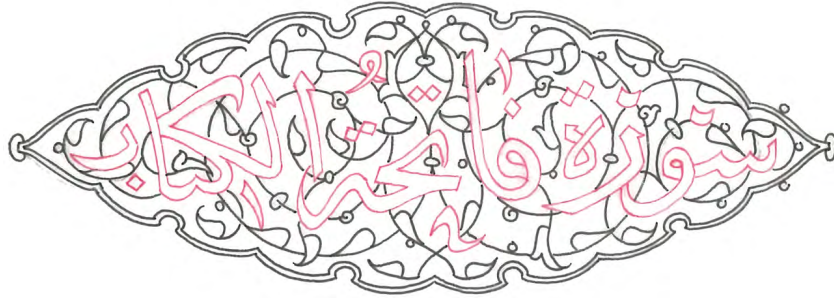


Çizim 44: vr.4a, koltuk tezyînatı kitâbe.

Beyaz iplikle oluşturulan lacivert zeminli kitabenin içerisindeki ibâre, beyaz mürekkeple ve etrafına siyah tahrir çekilerek yazılmıştır. Yazının etrafını dolanan 1/2 simetrik kompozisyona sahip sade rumî helezonları altın olup rumîlere lal mürekkebi ile gölge verilmiştir.



Resim 51: vr.3b, Fatiha Sûre adının yazıldığı alan.



Çizim 45: vr. 3b, 1/2 rumi kompozisyon.



Resim 52: vr. 3b, Fatiha Sûresi hakkında bilgi veren kitabe.

Sure isimlerinin yazıldığı lacivert şemse formunun içerisindeki tezyinat dışında, koltuk deseninin genelinde 1/4 oranında simetrik bir desen hakimiyeti vardır. Şemse formunun iki ucundan çıkan salbeklerin simetri eksenindeki kapalı formdan devam ederek, desenin sınırını belirleyen cetvellere dayanan rumî formların oluşturduğu paftaların zemini lacivert yapılarak altın zeminden ayrılmıştır. Paftaları oluşturan sade rumîler altın olup, üzerlerine yeşil ile gölge verilmiştir. Rumîlerin arasından dolanarak kompozisyonun geri kalanını teşkil eden hatayî helezonları, eserde görmeye alıştığımız çiçek motifleri ve renkleri ile tezyîn edilmiştir.



Resim 53: vr. 4a, 1/4 simetri koltuk detayı.

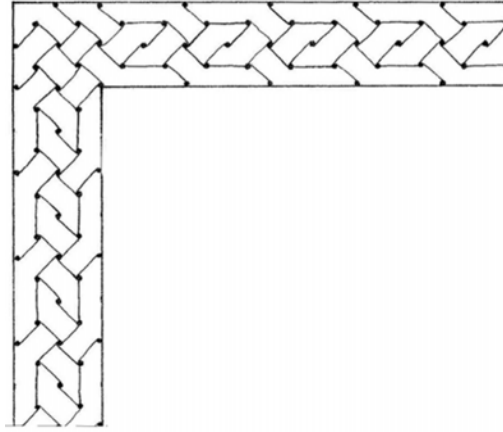


Çizim 46: vr. 4a koltuk deseni 1/4 simetri deseni.

Serlevha sayfasındaki koltukların dört bir tarafını ve yazılı alanı koltuklarla beraber dış pervazdan önce dikdörtgen bir çerçeve içerisine alan zencerek, altın zemin üzerine, enine yerleştirilen anahtarlar kullanılarak yapılmıştır. 2 mm'lik oldukça küçük bir alana uygulanan üçlü zencereğe, 0,5 mm, üzerine kısa ve kesik çizgilerle detay verilmiş yeşil renkli kenar suyu eşlik etmektedir.

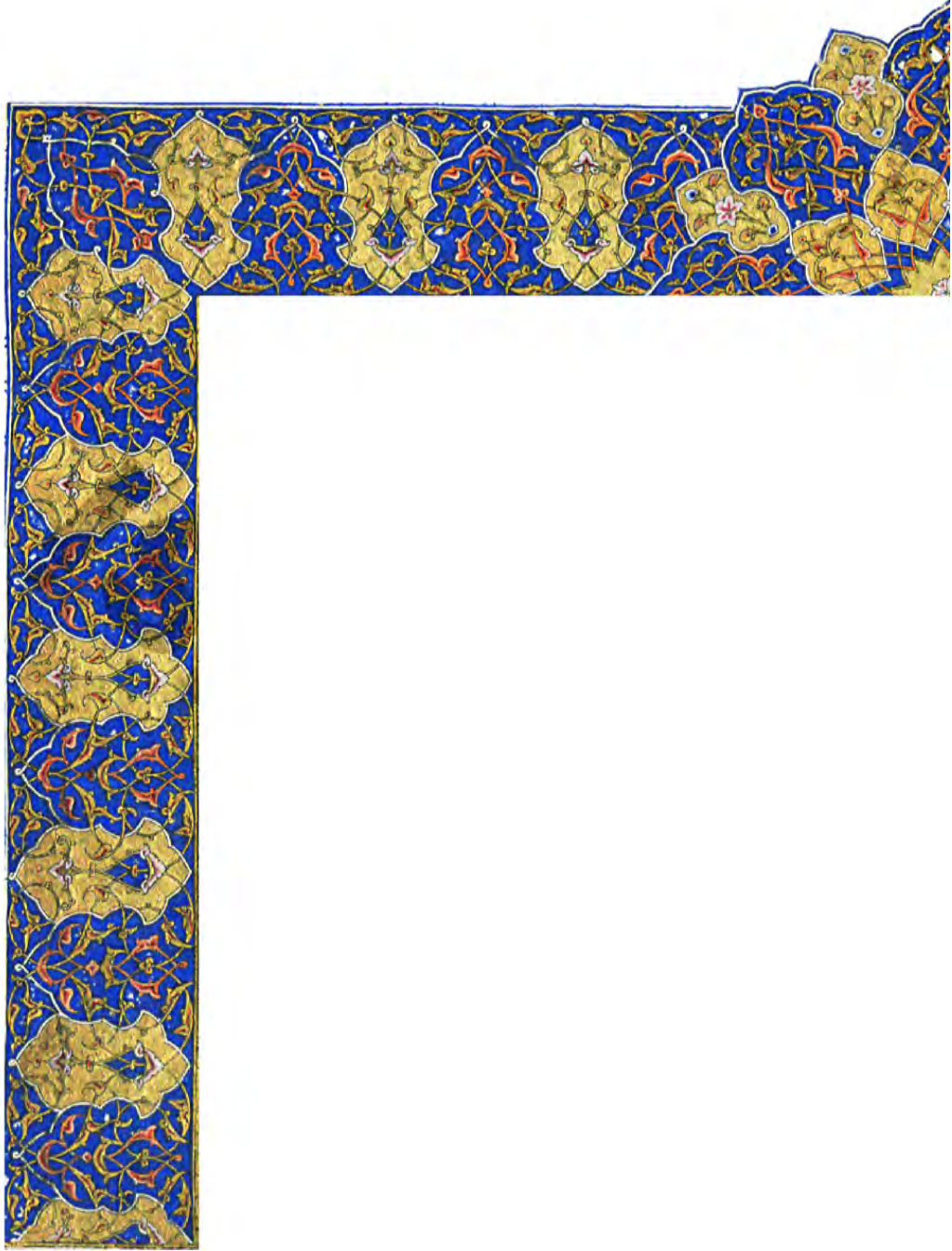


Resim 54: vr. 3b- 4a, zencerekli iç pervaz.

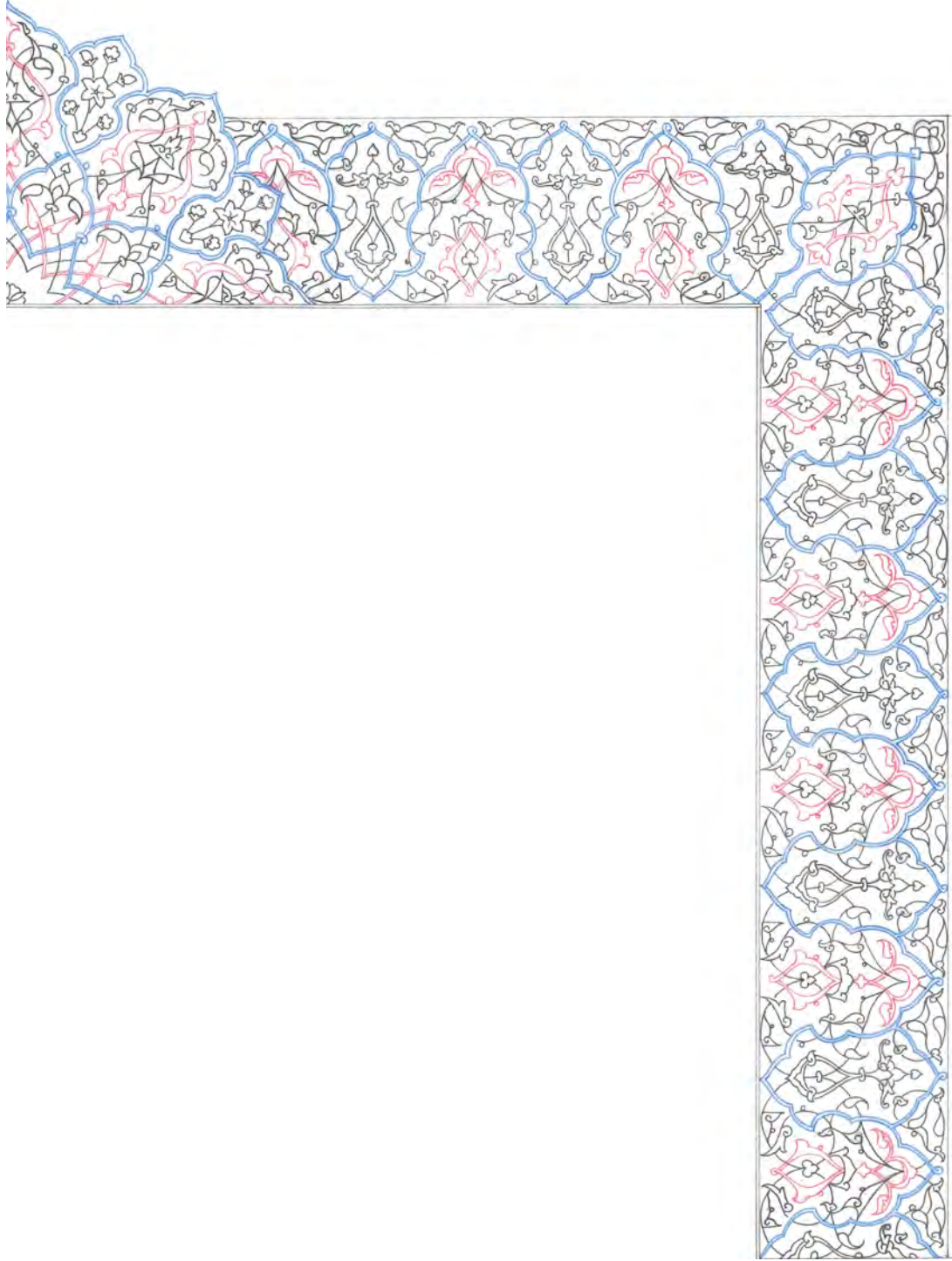


Çizim 47: zencerek çizimi.

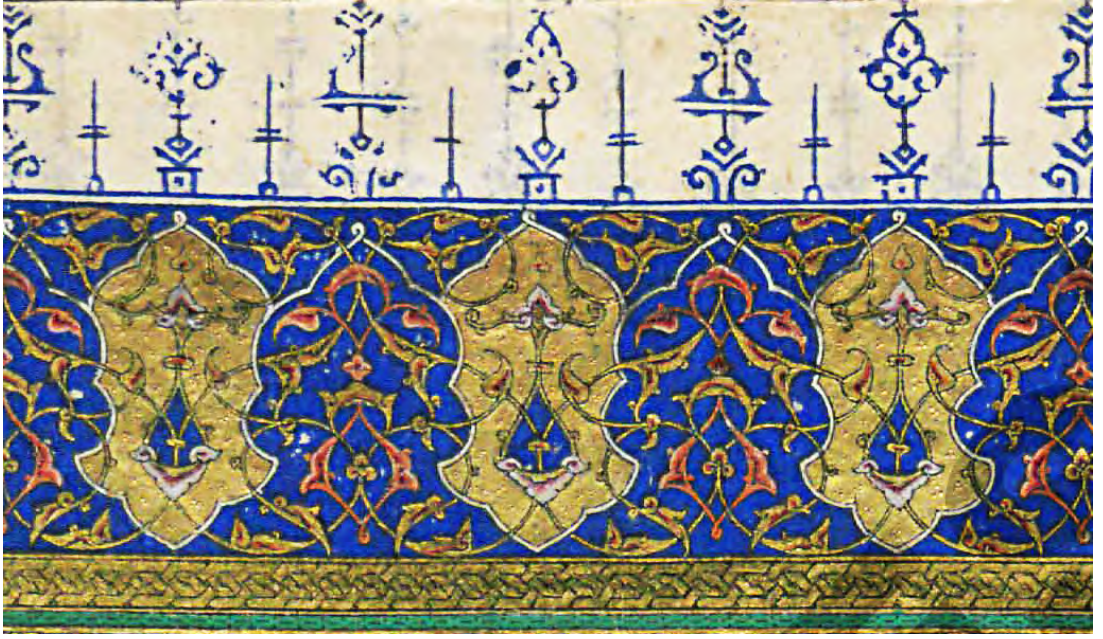
Serlevha sayfasında, zencerekle çerçevelenmiş dikdörtgenin üç tarafını çeviren 1,2 cm genişliğinde, iki düz cetvel arasına sınırlandırılmış bir dış pervaz bulunmaktadır (Resim 55). Uzun kenarı taç motifi ile vurgulanan pervaz, tamamıyla rumî motiflerinden meydana gelmişse de taç motifinde bulunan dört adet altın paftanın içerisinde müstakil olarak bir çiçek deseni yer almaktadır. 1/2 oranında simetri olarak tasarlanan kompozisyon, sağa ve sola doğru katlanarak büyüyen ulama bir sisteme sahiptir. Beyaz ipliklerle paftalara ayrılmış desende rumî helezonlar, pafta gözetmeksizin kesintiye uğramadan devam ederler. Böylece birbirinin devamı olarak tek bir parça halinde hazırlanmış desende, arada kalan paftaların zemini altın yapılarak, kompozisyonun genelindeki lacivert zeminden ayrılmıştır. Altın zeminli paftanın simetri ekseninde sarılma rumî bir ortabağ bulunmaktadır. Altın iplikli ortabağ motifinin sarılma kısımları beyaz üzerine pembe ile gölgelendirilmiştir. Lacivert zeminli paftanın simetri ekseninde ise sade rumîden oluşan turuncu renkli kapalı form ve ortabağ bulunmaktadır. Bu iki simetri ekseninden hareketle desenin geri kalanını teşkil eden altın helezonlar halindeki sade rumîler; kapalı form, ortabağ ve ipliklerin arasından kesintisiz olarak devam ederler. Turuncu renkli rumîlere kendi renginin koyusu ile gölge verilirken, altın rumîlerin gölgesi yine lal mürekkebi ile yapılmıştır.



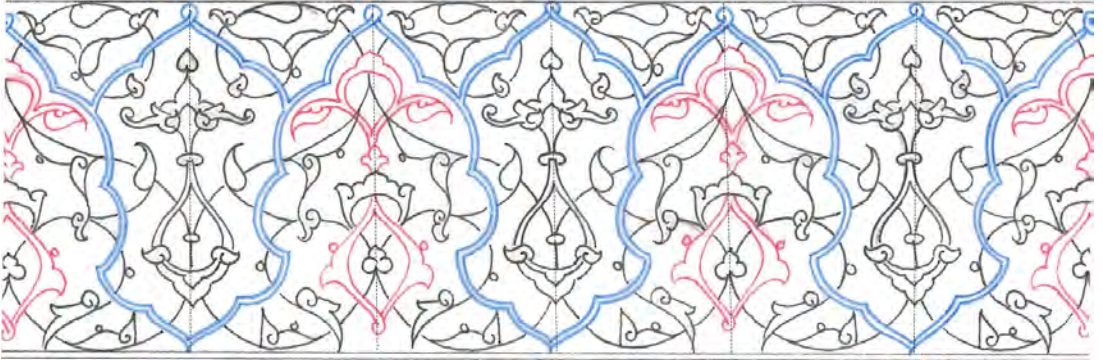
Resim 55: vr. 3b, 1/4 dış pervaz tezyînatı.



Çizim 48: vr. 3b- 4a, 1/2 dış pervaz deseni.



Resim 56: vr. 4a, dış pervaz ulama deseni.



Çizim 49: vr. 4a, dış pervaz, ulama deseni, simetri eksenleri.

Serlevhanın uzun kenarının orta merkezindeki taç motifi, dış pervazın cetvelle belirlenmiş sınırından 1 cm kadar yüksekliğe sahiptir. Desenin içerisindeki mevcut rumî kollarının forma göre yerleştirilmesi ile elde edilmiştir ve müstakil bir kompozisyona sahiptir. Tezyînatın genelindeki beyaz iplikle ayrılmış paftalar ve rumî desenleri ile benzer şekilde hazırlanmış olan taç motifi 1/2 simetrik bir yapıda yerleştirilmiştir. Lakin bir bütün olarak daire formunda ele alırsak, 1/16 simetriye sahip olduğunu kabul edebiliriz (Resim 58). Ayrıca yarım daire şeklinde dış pervaza yerleştirilen bu formu bütüne tamamladığımız zaman, tasarımdaki etki daha bir açığa çıkmaktadır.

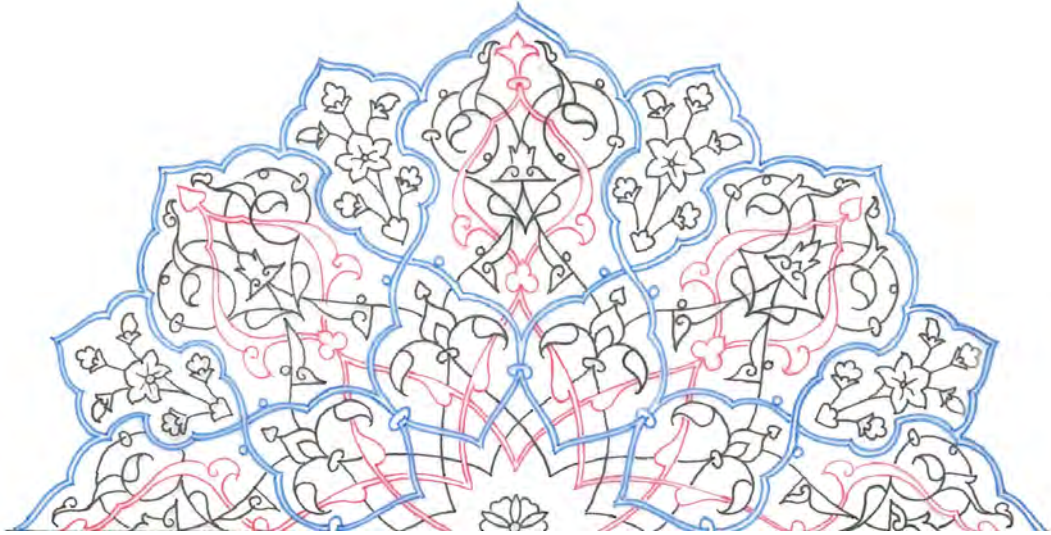
Paftaları oluşturan beyaz iplikler merkezde, sadece yarısını görebildiğimiz sekizgen bir yıldız formu meydana getirmişlerdir. Aynı şekilde merkezden çıkıp yukarıya doğru devam eden turuncu ve altın rumî ipliklerin birleşimi yine sadece yarısını görebildiğimiz, on altı kollu bir yıldız motifi oluşturmuştur. Bu onaltıgen yıldızın zemini altın olup tam merkezde bağımsız olarak tek bir penç motifi bulunmaktadır.

Taç motifinde beyaz ipliklerle oluşturulmuş paftalar, kompozisyonu merkezden başlayarak üç kademeye bölmüştür. Merkezdeki lacivert paftayı ilk kademe olarak sayarsak, sonraki ikinci kademe, dört adet altın paftadan meydana gelmektedir. Kompozisyonun en dışındaki paftalar ise -yarısını görebildiğimiz- sekizgen bir yapıya sahiptir. Bu sekizgeni oluşturan lacivert paftaların aralarına ise, ikinci kademede altın paftaların tam üst hizasına gelen, dış pervazdaki tek hatayî motiflerinin bulunduğu yine altın zeminli paftalar yerleştirilmiştir. Tek bir noktadan çıkış yapan dallar üzerindeki çiçek motifleri, içerdeki bahar havasına katkı sağlar niteliktedir.

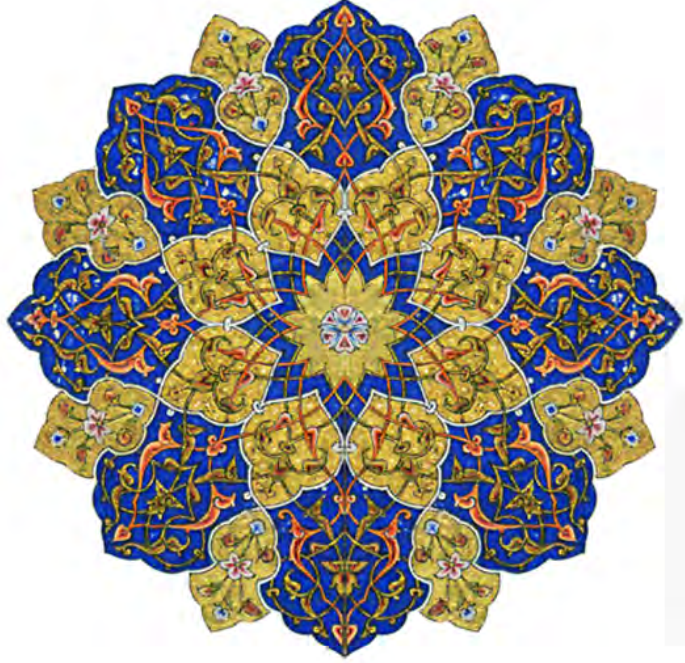
Beyaz iplikle meydana gelen paftaların aralarından dolanarak simetri eksenlerinde birleşen iç içe geçmiş turuncu ve altın rumî helezonları, dış pervazdaki kompozisyonun geneline uyum sağlayarak tezyînatı tamamlamıştır. Turuncu rumîler kendi renginin koyusuyla, altın rumîler ise lal mürekkebi ile gölgelendirilmiştir.



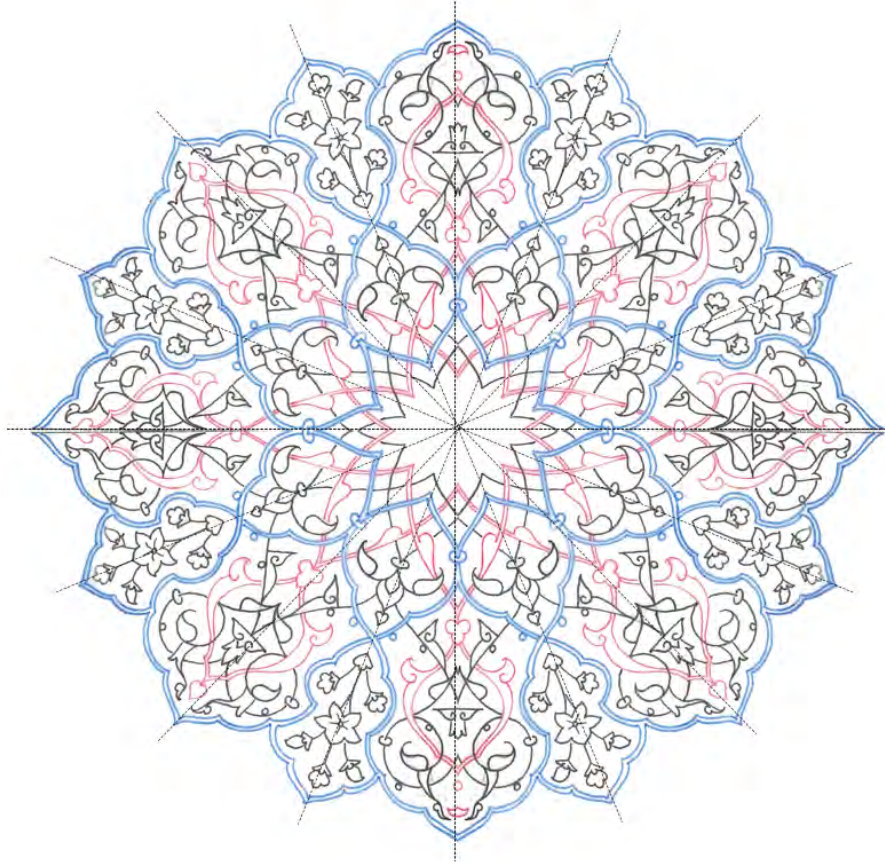
Resim 57: vr. 3b-4a, serlevha taç motifi.



Çizim 50: vr. 3b-4a, serlevha taç motifi desen çizimi.



Resim 58: Taç motifinin daireye tamamlanmış hali.

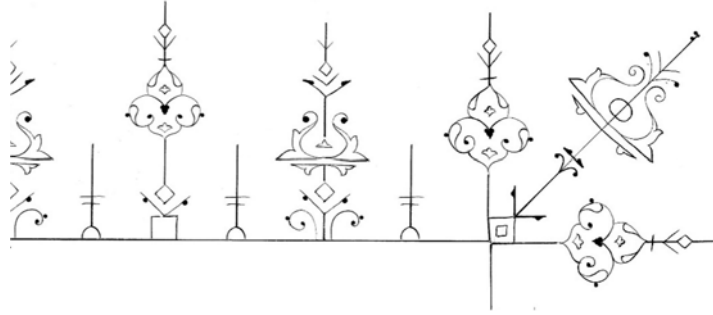


Çizim 51: vr. 3b-4a, Taç motifinin 1/16 desen simetri eksenleri.

Eserin serlevhasını çerçeveleyen düz cetvel üzerine oldukça sık aralıklarla yerleştirilmiş olan tığlarda, rumî motifleri kullanılmıştır. İki farklı ortabağ ile hazırlanan tığ motifleri lacivert olup, eserin geneline hâkim olan yoğunluk ve zarafete uyum sağlamıştır.



Resim 59: vr. 3b, tığ tezyînatı.



Çizim 52: vr. 3b, tığ deseni.

D. SUREBAŞI TEZYİNATLARI

Mushaflarda her sûrenin başlangıcına yapılan, içerisinde o sûrenin adı, ayet sayısı ve kaçınıcı sûre olduğu yazılan tezhipli alanlara *sûrebaşı* denir. TSMK, YY. 913, envanter numaralı Şeyh Hamdullah Mushaf'ında yer alan sûrebaşlarını iki ana grup altında incelememiz mümkündür. İlk olarak ele alacağımız sûrebaşı tezyînatı, aynı zamanda eserin genelinde hâkim olan benzer bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. 114 sûrenin 105'inde rastladığımız bu tezyînat, lacivert zemin üzerine zerendût tarzda yazılmış sûre isimlerinin aralarından dolanan ve klasik tezhip üslubu ile uygulanmış rumî helezonlardan müteşekkildir. Bu helezonlar bazen 1/2 simetrik olarak bazen de serbest kompozisyon şeklinde tasarlanmıştır.



Resim 60: vr. 554b-555a, Şems ve Leyl Sûrelerinin sûrebaşı tezyînatları.



Resim 61: vr. 556b, İnşirah ve Tîn Sûresi sûrebaşları.

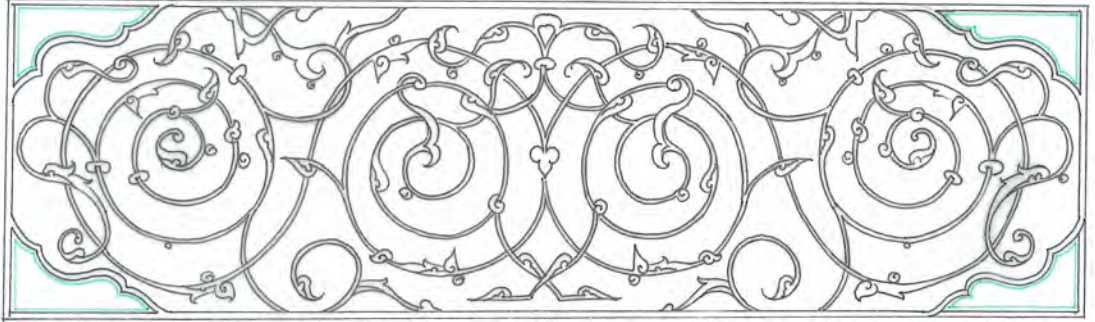


Resim 62: vr. 209b, Yusuf Sûresi.

Yusuf Sûresinin sûrebaşı tezyînatında, lacivert zemine klasik tezhip üslubu ile uygulanmış altın rumî helezonların üzerine yerleştirilen sûre ismi, zerendût tarzında yazılmıştır. 1/2 simetrik kompozisyona sahip altın helezonlara, yazı referans alınarak rumî motifleri yerleştirilmiştir. Buradaki sade rumîlere koyudan açığa doğru gölge verilmiştir. Dikdörtgenin dört bir tarafından altın iplikle oluşturulan köşebentler yeşil ile renklendirilmişlerdir. Bu köşelerin mushafın geneline bakıldığında, daha ziyade kırmızı olduğu görülmektedir. 1/2 rumî helezonların oluşturduğu benzer desene sahip surebaşı tezyinâtlarından bazılarına, aşağıda çizimleri ile beraber yer verdik.



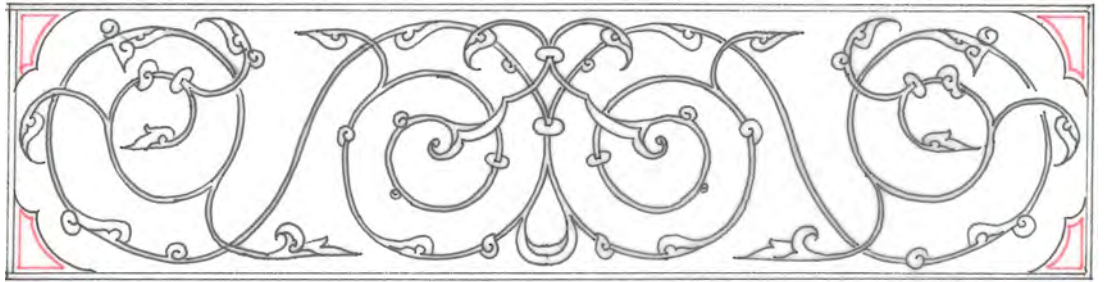
Resim 63: vr 209b, Yusuf S., sûrebaşı tezyînatı.



Çizim 53: vr. 209b.



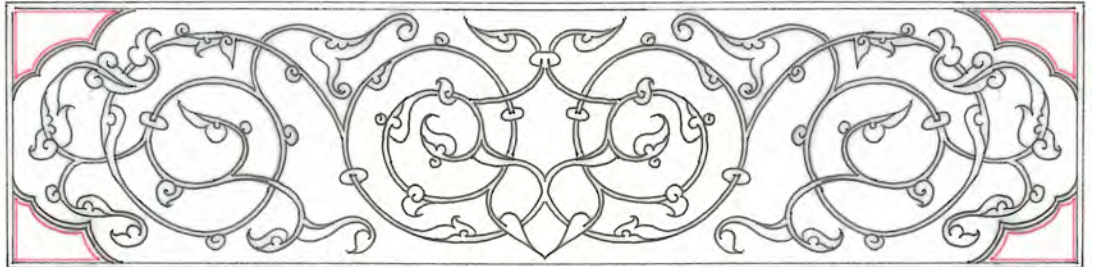
Resim 64: vr. 306b, Mü'minûn S., sûrebaşı tezyînatı.



Çizim 54: vr. 306b



Resim 65: vr. 556b, İnşirah S., sûrebaşı tezyînatı.

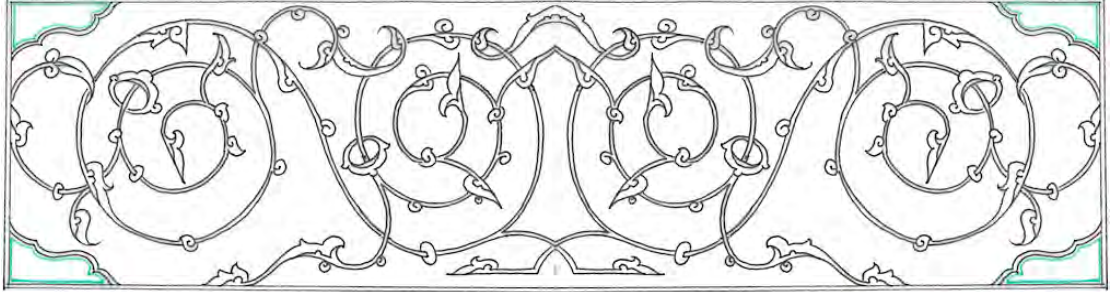


Çizim 55: vr. 556b

Asr Sûresi'nin başındaki tezyînatta yukarıdaki örneklerden farklı olarak rumî helezonların altın değil, sarı renkte olduğunu görmekteyiz. Yine klasik tezhip üslubuna göre uygulanmış desende rumîlere kırmızı ile bölge verilmiştir. Ayrıca dikdörtgenin kısa kenarına yaslanan rumî deseni, tepelikle birlikte burada bir simetri eksenini oluşturmuştur.



Resim 66: vr. 560b, Asr Sûresi, sûrebaşı tezyînatı.



Çizim 56: vr. 560b



كَانَ عِبَادَهُ بِصِيرًا

سُبْحَانَكَ يَا يَاسِينَ

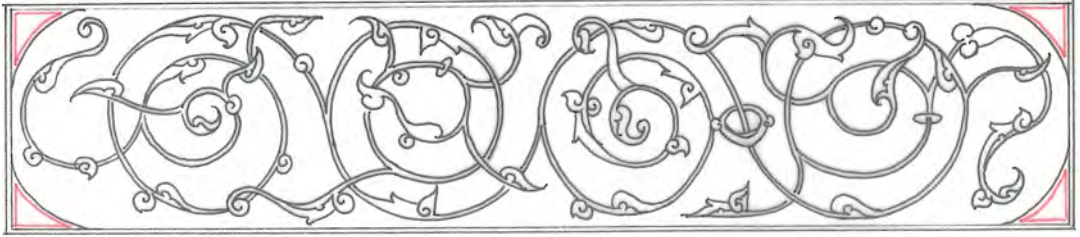
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 لَيْسَ وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ إِنَّكَ لَمِنَ
 الْمُرْسَلِينَ عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ
 نَزِيلَ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ لِنُذِرَ قَوْمًا مَّا
 أَنْذَرْنَا أُوهُهُمْ فَهُمْ غَافِلُونَ لَقَدْ حَقَّ
 الْقَوْلُ عَلَىٰ كَثِيرِهِمْ فَهُمْ لَا يَوْمِنُونَ
 إِنَّا جَعَلْنَا فِي آعْنَاقِهِمْ أَغْلًا لَّا يَهْدِي
 إِلَى الْآذَانِ فَهُمْ مُّقْتَدِرُونَ وَجَعَلْنَا مِنْ



Mushaf'ın genelinde gördüğümüz lacivert zeminli sûrebaşlarındaki rumî helezonlar, yukarıda da belirttiğimiz gibi, her zaman simetrik olmayıp, serbest kompozisyon şeklinde de tasarlanmıştır. Örneğin, Yâsin Sûresi'nin sûrebaşı tezyînatında, S helezonununun merkezinden bir ortabağ yardımı ile yönü çevrilen rumî helezonlar, serbest desen tasarımına uygun şekilde ilerleyerek kompozisyonu tamamlamışlardır. Buradaki rumîler genellikle altın olarak uygulanmışsa da mushaf içerisindeki diğer sûrebaşlarında, aşağıda örneklerini verdiğimiz üzere, farklı renkte rumî helezonlara rastlamak mümkündür.



Resim 68: vr. 399a, Yâsin S., sûrebaşı tezyînatı.



Çizim 57; vr. 399a



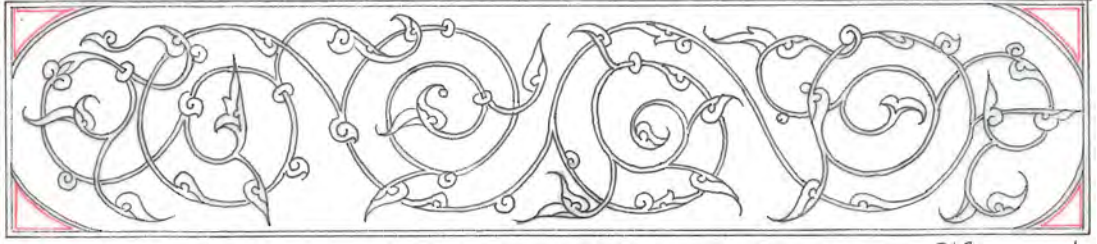
Resim 69: vr. 562b, Kâfirûn S., sûrebaşı tezyînatı



Çizim 58: vr. 562b.



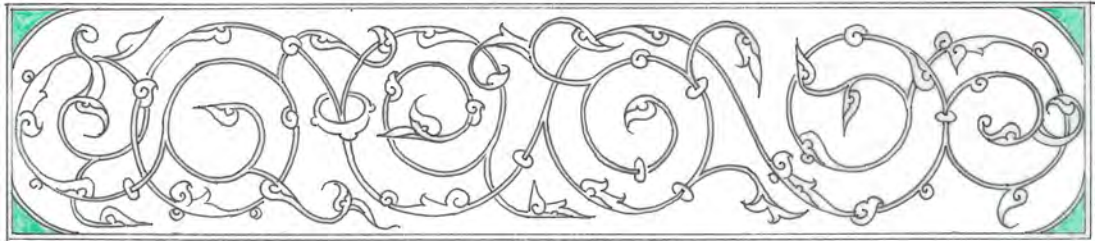
Resim 70: vr. 563a, Tebbet S., sûtrebaşı tezyînatı.



Çizim 59: vr. 563a.



Resim 71: vr. 563a, Nasr S., sûrebaşı tezyînatı.



Çizim 60: vr. 563a.

Mushaf'ta, sûre aralarındaki boşluk fazla ise buralara uygulanan tezyînat biraz daha farklılık göstermektedir. İkinci grup altında incelediğimiz bu sûrebaşları, diğerlerinden daha geniş bir dikdörtgen alana sahiptir. 114 sûre içerisinde sadece altı adet olan bu tezyînatlarda, zerendût yazının zemini kâğıt renginde bırakılmış ve yazının olduğu kitabe lacivert alanla desteklenmiştir. Sadece 548. varaktaki İnşikâk Sûresinin sûrebaşında, yazının zemini sıvama altın yapılmıştır ve yazıya eşlik eden rumî helezonlar diğerlerinden farklı olarak kiremit rengindedir. Altın ipliklerle oluşturulan kitabenin dışında kalan lacivert zemin üzerinde tek bir noktadan çıkarak serbest kompozisyon şeklinde ilerleyen hatayî motifleri yer almaktadır. Negatif boyama tekniği ile uygulanan motifler altın olup, çiçeklerin dipleri lâl mürekkebi ile renklendirilmiştir⁵⁵. Yazının aralarından dolanan, rumî helezonların oluşturduğu desen, yine 1/2 simetrik ve serbest tasarım olarak iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Rumîler altın olup klasik tezhipteki gibi siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Arıca yazının olduğu bu alan bazen yeşil bazen kırmızı renkli üç noktalar ile hareketlendirilmiştir.



Resim 72: vr. 493b-494a, Hadîd Sûresi, sûrebaşı tezyînatı.

⁵⁵ Bu ifadeler aynı zamanda "naif üslup"un tanımıdır. Naif üslup için bkz. Zeren Tanındı, *Hat ve Tezhip Sanatı*, "Başlangıçtan Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", ed. Ali Rıza Özcan, Ankara 2012.



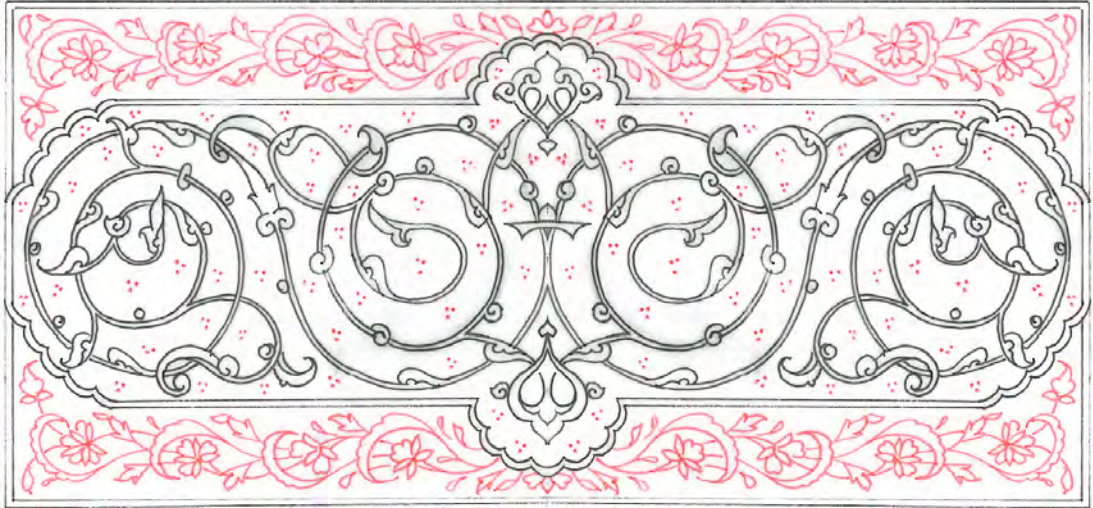
Resim 73: vr. 494a, Hadîd S., sûre tezyînatı.



Çizim 61: vr. 494a.



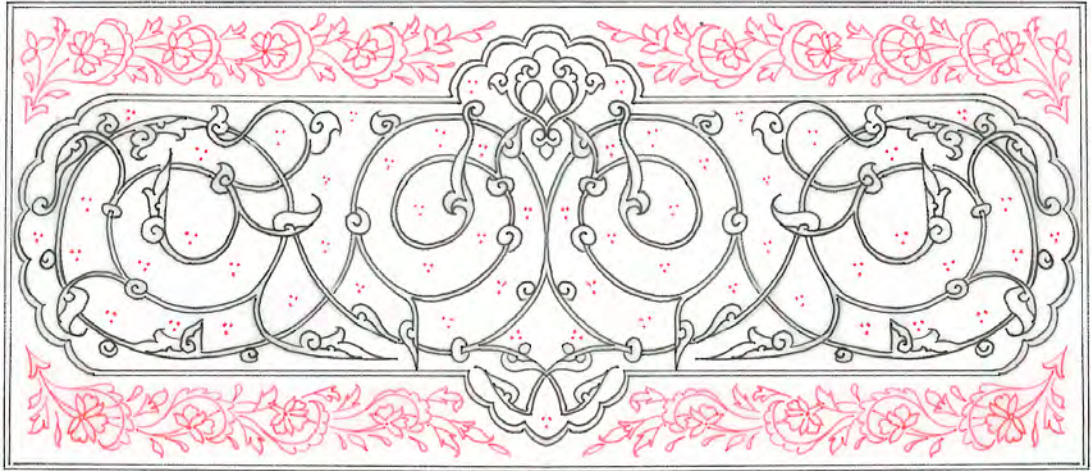
Resim 74: vr. 273b, Meryem S., sûrebaşı tezyînatı.



Çizim 62: vr. 273b.



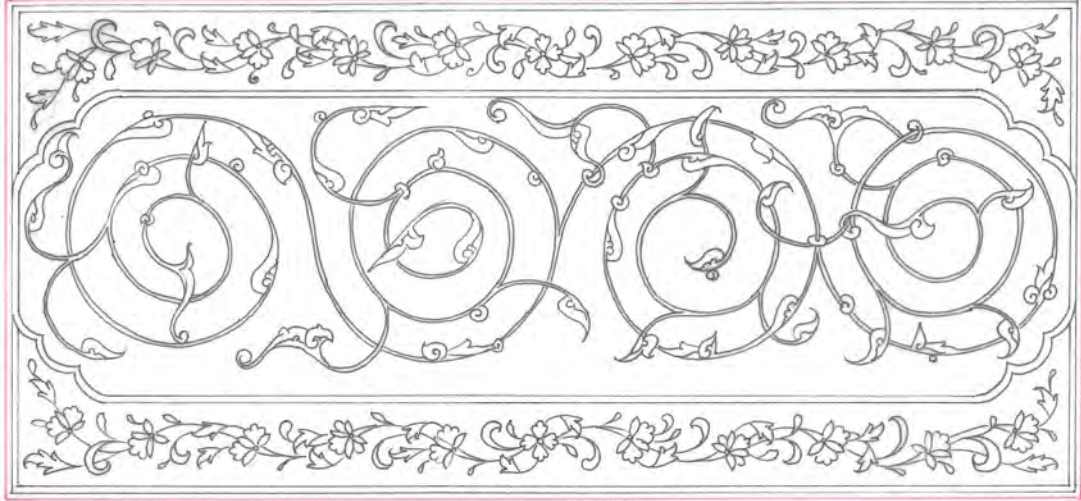
Resim 75: vr. 439a, Şûrâ S., sûrebaşı tezyînatı.



Çizim 63: vr. 439a.













Resim 76: vr. 548a, İnşikâk S., sûrebaşı tezyînatı.



Çizim 64: vr. 548a.

Mushaf-ı Şerif'teki sûrebaşı tezyînatlarının arasındaki farkların ve benzerliklerin daha iyi anlaşılması için, sûrebaşlarını varak numaraları ile beraber sistemleştirerek bir çizelge oluşturmayı uygun bulduk. Açıklama bölümünde tezyînatın zemin rengi, rumî helezonların kompozisyon özelliği ve rumîlerin rengi belirtilerek, karşılıklarına o özelliği taşıyan sûrebaşı tezhiplerinin hangi varak numarasında olduğunu kaydettik (Tablo 1).

AÇIKLAMA	SÛREBAŞI TEZHÎBİ	VARAK NUMARASI
Lacivert Zemin Altın Rumî Serbest Tasarım		43b, 67a, 93a, 112b, 113b, 166a, 196b, 227b, 233b, 262b, 281a, 314b, 324a, 330b, 365b, 371b, 378a, 387b, 393b, 399a, 404a, 411a, 416b, 451b, 454b, 462b, 479b, 482a, 484b, 487b, 498b, 502a, 505b, 510a, 511b, 512b, 514b, 517a, 518b, 521b, 524a, 526b, 528a, 533b, 535b, 537a, 539a, 540b, 543b, 545b, 546b, 549a, 551a, 551b, 552b, 554b, 556a, 559a, 560a, 560b, 562b, 563b
Lacivert Zemin Altın Rumi 1/2 Tasarım		221b, 238b, 251a, 290a, 298a, 306b, 340b, 349a, 358b, 375a, 425a, 445a, 433b, 458a, 466b, 471a, 476b, 490b, 529b, 531b, 542a, 546a, 550a, 553b, 556b, 558a,
Lacivert Zemin Yeşil Köşebent Altın Rumi 1/2 Tasarım		184a, 209b
Lacivert Zemin Kiremit Rumî Serbest Tasarım		558a, 561a, 561b, 562b, 563b
Lacivert Zemin Kiremit Rumî 1/2 Tasarım		556b, 561b,
Lacivert Zemin, Sarı rumî, Serbest Tasarım		555a, 562a, 563a

Lacivert Zemin, Sarı Rumî, 1/2 Tasarım		560b,
Lacivert Zemin, Beyaz Rumî, Serbest Tasarım		557a, 559b, 563a, 564a
Aherli Kâğıt & Lacivert Zemin, Naif Üslûp, Altın Rumî, 1/2 Tasarım		157a, 273b, 439a, 473b, 494a
Sıvama Altın & Lacivert Zemin, Naif Üslup, Kiremit Rumî, Serbest Tasarım		548a

Tablo 1: Eserdeki Sûrebaşı Tezhipleri.

E. MUSHAF GÜLLERİ

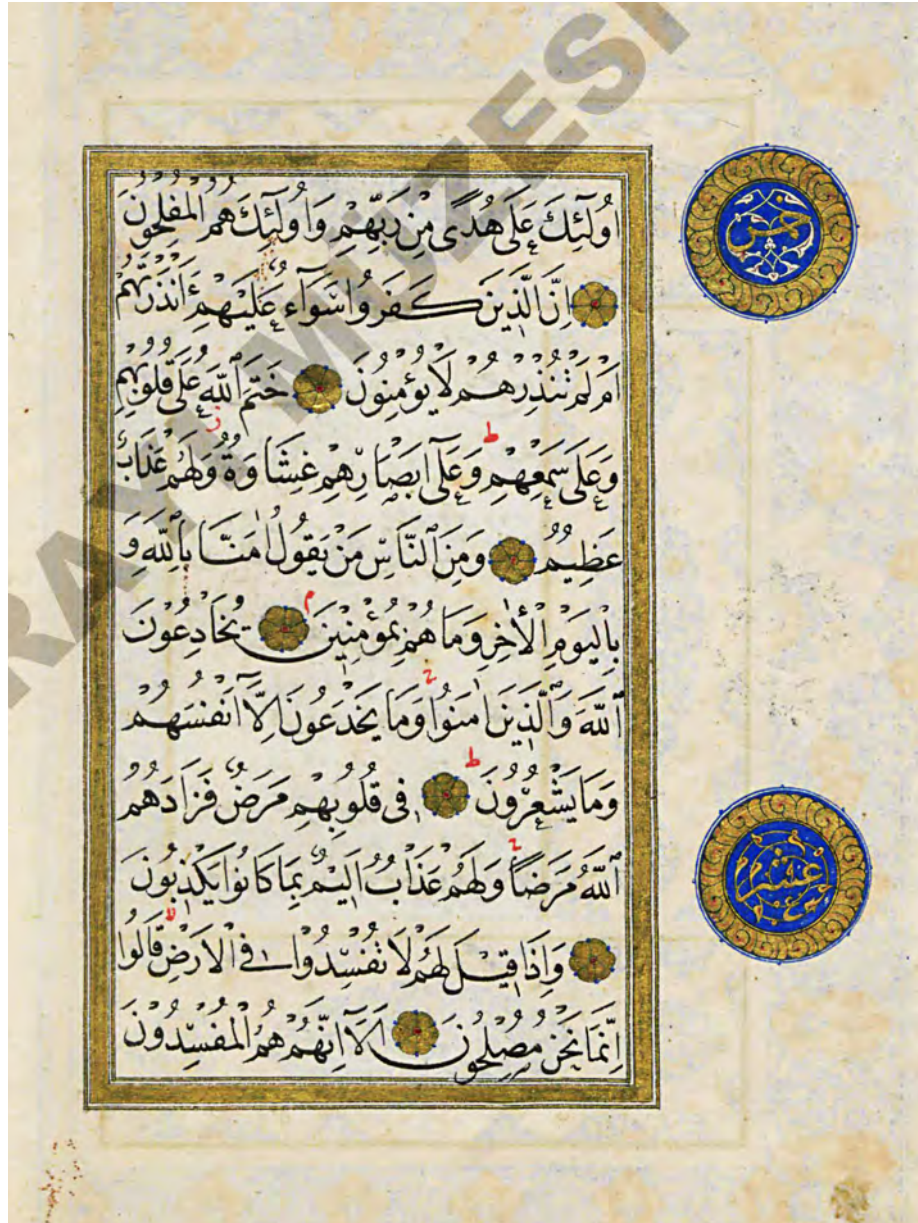
Mushaf-ı şerif tezyînatında önemli bir yere sahip olan güller, Kur'an-ı Kerîmin okunmasını kolaylaştırmak amacıyla, yazının kenarındaki boş alana yerleştirilen açıklayıcı ibarelerin bulunduğu bir süsleme unsurudur. Bunlar; her beş ayette bir yerleştirilen *hamse gülü*, her on ayeti işaret eden *aşır gülü*, cüzlerin başlangıcını belirten *cüz gülü* ve secde ayetlerinin ifade edildiği *secde gülü* ve Kur'an-ı Kerim'i surelerin uzunluğu-kısalığına binaen bazı bölümlere ayıran *hizb gülü* olmak üzere, işlevselliklerine göre çeşitli isimlerle anılmaktadır. Osmanlı Mushaflarında yuvarlak, oval, mekik ve damla formlarında rozet şeklinde uygulanan güller, ayrı bir araştırma konusu olacak kadar çeşitlilikte tezyîn edilmişlerdir.

İncelediğimiz eserde mushaf gülleri 75'i mekik formunda, 115'i damla formunda ve 1226 tanesi yuvarlak formda olmak üzere toplamda 1416 adetten oluşmaktadır. Çapı 1,5 cm olan gül tezyînatlarını renklendirme ve desen açısından iki ana grup altında incelememiz mümkündür. Eserdeki mushaf gülleri, merkezindeki açıklayıcı ibarenin bulunduğu yuvarlak formu çevreleyen bir dış bordür ile tamamlanmıştır. İçerdeki yuvarlak form lacivert ise dış bordür altın, altın ise dış bordür laciverttir.

İlk olarak ele alacağımız; ortası lacivert ve dış bordürü altın olan mushaf güllerinde, merkezdeki açıklayıcı ibarenin zerendût tarzda yazıldığı görülmektedir. Lacivert alanda yine yazının aralarından dolanan rumî helezonlar klasik tezhip üslubuna göre uygulanmıştır. Buralardaki rumî deseni bazen 1/2 simetrik ve bazen de serbest olarak kendi içine doğru dönen tek bir helezon şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Rumîler, eserdeki mushaf güllerinin büyük çoğunluğunda kiremit renginde yapılmışsa da ilk sayfalarda; beyaz, sarı ve yeşil ve turuncu gibi farklı renkler de kullanılmıştır.

Aşağıda verdiğimiz mushaf güllerini, içerisindeki rumî helezonların desen yapısına göre sıraladık. Lacivert zemin üzerinde gördüğümüz bu rumîlerden beyaz olanlara pembe, sarı olanlara turuncu, turuncu ve yeşil renkte olanlara da kendi renginin koyusu ile gölge verilmiştir. Sadece 9a numaralı varakta bulunan mushaf gülünde, tek bir helezondan müteşekkil rumiler açık yeşil ile yapılmıştır.

Mushaf güllerinin hangi işlevde olduğunun belirtildiği, merkezdeki zemini lacivert ile renklendirilmiş ve 1 cm. çapındaki dairenin etrafında zemini sıvama altın olan bir dış bordür bulunmaktadır. 3 mm. genişliğindeki bordürün üzerine münhanî çizgilerle ayrıntı verilmiştir. Lacivert zeminle bordür arasında, yarım milimetreden daha ince altın bir iplik yer almaktadır. Münhanîlere kırmızı ile gölge verilmişse de hiçbirisi 462 b numaralı varaktaki kadar net değildir. Gül tezyînatları, en dışarıya çekilen lacivert kuzu ile nihayete erdirilmiştir.



Resim 77: vr. 4b, Bakara Suresinin başı.



Resim 78: vr. 4b, cüz gülü.



Çizim 65: vr. 4b, cüz gülü.



Resim 79: vr. 5b, aşır gülü.



Çizim 66: vr. 5b, aşır gülü.



Resim 80: vr. 8a, hizb gülü.



Çizim 67: vr. 8a, hizb gülü.



Resim 81: vr. 10a, aşır gülü.



Çizim 68: vr. 10a, aşır gülü.



Resim 82: vr.12a, hamse gülü.



Çizim 69: vr. 12a, hamse gülü.



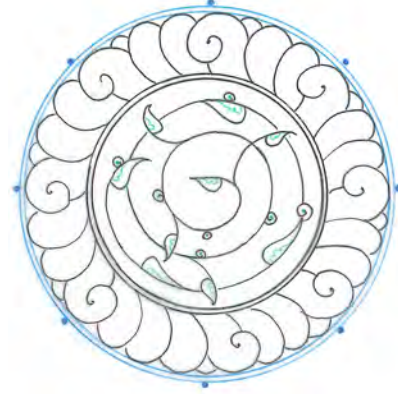
Resim 83: vr 14a, aşır gülü.



Resim 84: vr. 14a, aşır gülü.



Resim 85: vr. 9a, aşır gülü.



Çizim 70: vr. 9a, aşır gülü.



Resim 86: vr. 11a, cüz gülü.



Çizim 71: vr. 11a, cüz gülü.



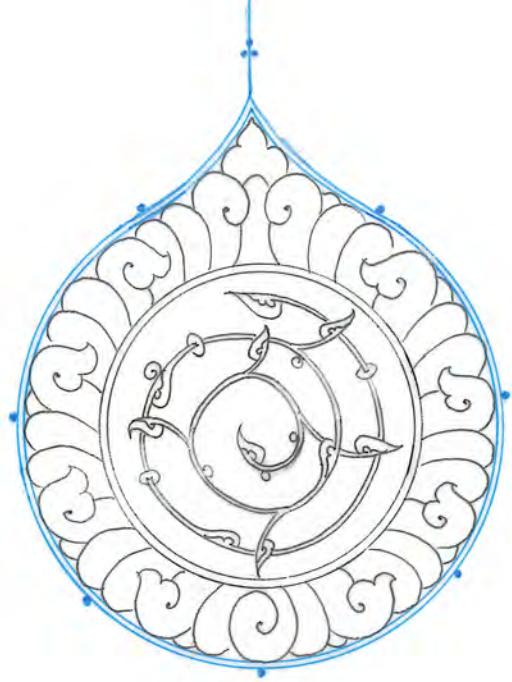
Resim 87: vr. 12b, aşır gülü.



Çizim 72: vr. 12b, aşır gülü.



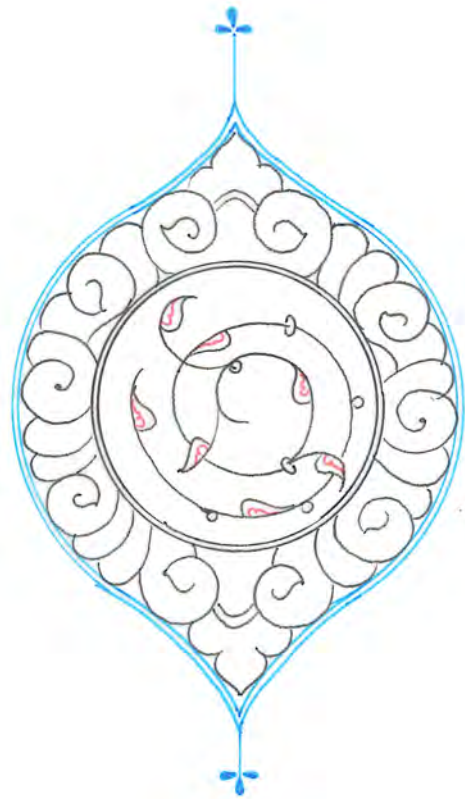
Resim 88: vr. 14a, hizb gülü.



Çizim 73: vr. 14a, hizb gülü.



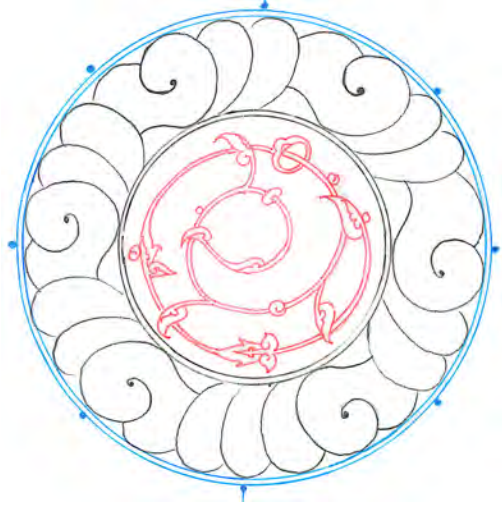
Resim 89: vr. 290a, cüz gülü.



Çizim 74: vr. 290a, cüz gülü.



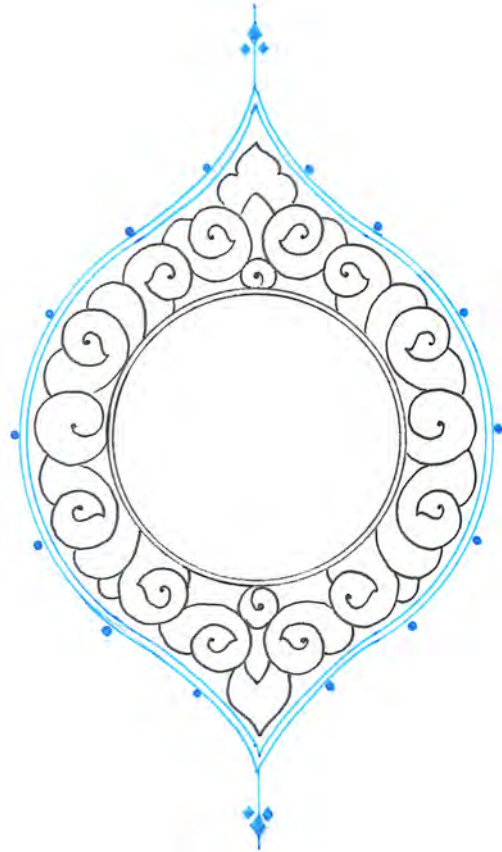
Resim 90: vr. 563b, hamse gülü.



Çizim 75: vr. 563b, hamse gülü.



Resim 91: vr. 462b, hizb gülü.



Çizim 76: vr. 462b, hizb gülü.

İkinci grupta ele aldığımız mushaf güllerinde, merkezdeki daire formundaki yazılı alan altın olup, dışındaki bordür lacivert renktedir. Daha sonra inceleyeceğimiz iki istisna dışında, zemini altın olan daireyi çevreleyen lacivert bordür üzerinde, altınla yapılmış hatayî grubu motifleri bulunmaktadır. 1/2 simetrik veya *sür-git* tarzında serbest bir kompozisyon ile hazırlanmış motifler, negatif uygulamasına benzer şekilde *naif üslup*⁵⁶ tarzında tezyîn edilmişlerdir. Bazı güllerde, altın motiflere kırmızı lal mürekkebi ile gölge verilmiştir.



Resim 92: vr. 453a, mushaf gülü.



Çizim 77: vr. 453a, mushaf gülü.



Resim 93: vr. 548a, mushaf gülü.



Çizim 78: vr. 548a, mushaf gülü.

⁵⁶ Zeren Tanındı, Hat ve Tezhip, a.g.m., s.264.



Resim 94: vr. 552a, mushaf gülü.



Çizim 79: vr. 552a, mushaf gülü.



Resim 95: vr. 556a, hamse gülü.



Çizim 80: vr. 556a, hamse gülü.



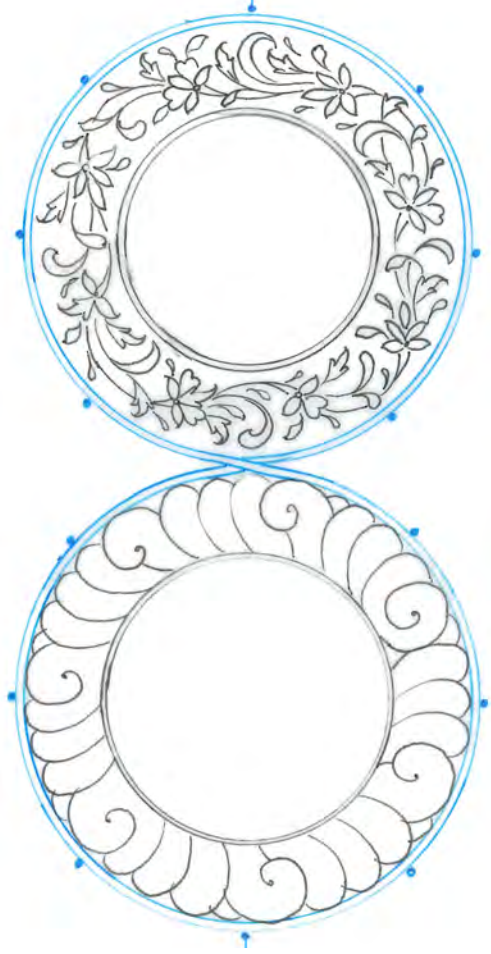
Resim 96: vr. 559b, hamse gülü.



Çizim 81: vr. 559b, hamse gülü.



Resim 97: vr. 535b, mushaf gülleri.

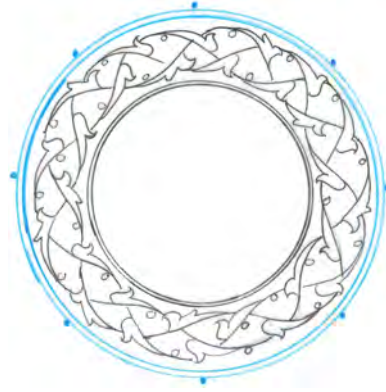


Çizim 82: vr. 535b, mushaf gülleri.

Yukarıda bahsi geçen, lacivert zeminin üzerinde iki farklı desene sahip mushaf güllerinden ilkinin bordürü, tezhip sanatında pervaz süslemesi olarak çok sık karşımıza çıkan üç iplik rumî ile süslenmiştir. Eserde tek bir örneği ile 53. varakta bulunan mushaf gülünde rumîler altın yapılmıştır.



Resim 98: vr. 53a, hamse gülü.

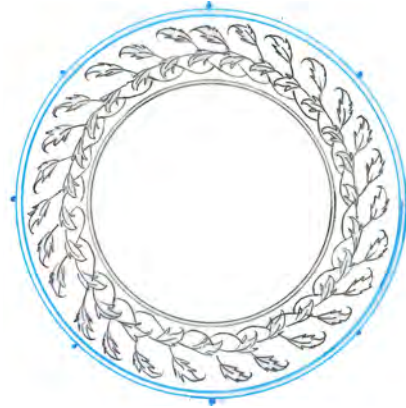


Çizim 83: vr 53a, hamse gülü.

Eserde başka örneğine rastlanmayan bir diğer mushaf gülü 304 a numaralı varakta bulunmaktadır. Birbirini takîben devam eden S helezonlardan oluşan desende sadece açık yaprak motifi kullanılmıştır. Bu motifler lacivert zemin üzerine altın ile negatif boyama tarzı ile uygulanmıştır.



Resim 99: vr. 304a, cüz gülü.



Çizim 84: vr. 304, cüz gülü.

مِنْ شَافِعِينَ ۝ وَلَا صِدْقَ حَمِيمٍ ۝
 فَلَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونُ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ ۝
 إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُمْ
 مُؤْمِنِينَ ۝ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ ۝
 كَذَبَتْ قَوْمٌ نوحَ الْمُرْسَلِينَ ۝
 إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ نُوحٌ أَلَا تَتَّقُونَ ۝ إِنِّي
 لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ ۝ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا
 وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَلَّا
 عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ ۝ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا
 قَالُوا أَنْوَعُ مِنْكَ وَابْتِعَكَ الْآرْذَلُونَ ۝
 قَالَ وَمَا عَلَّمِي مِثْلَ مَا أَنْوَعُونَ ۝



Resim 100: vr. 535b, Mushaftan bir sayfa.



Resim 101: vr. 545a, Mushaftan bir sayfa, Tekvir Sûresi.



Resim 102: vr. 487b, Mushaftan bir sayfa, Rahman Sûresi.

F. HÂTİME SAYFASI

Mushaf-1 Şeriflerde Nas Sûresinden sonra gelen ve hâtîme tezhibini ihtivâ eden sayfadır. Hattat burada hatim duası ile birlikte, kitabın yazıldığı tarihi ve kendi adını belirtir. Şeyh Hamdullah, hâtîme sayfasında *ketebe* ibaresinden sonra imzasını, "İbn-i Şeyh diye bilinen Hamdullah" mahlâsıyla belirtmiştir. Hamd ve salavatlardan sonra da Kur'an-ı Kerîm'in yazılış tarihini hicrî olarak kaydetmiştir.

Hâtîme sayfasındaki metnin tamamı şu şekildedir:

"Sadakallâh'ul azîm ve sadaka rasûlühü'l kerîm ve nahnu alâ zâlike mine'ş-şâhidîn ve ketebe Hamdullâhi'l ma'rûfu bi İbn-i Şeyhi hâmiden lillâhi ve musalliyen alâ nebiyyihî Muhammedin ve âlihî't-tâhirîne ecmaîne ve musallimen ve selleme teslîman kesîran. Fî târihi senetin seb'a tis'îne ve semâni mâe hicrîyyei nebeviyye."

"Azîm olan Allah ve kerîm olan Resûl doğru söyledi ve biz de buna şâhidiz. İbn-i Şeyh olarak bilinen Hamdullah; Allah'a hamd ve nebîsi Muhammed'e ve O'nun pâk-ı âline çokça salât ve salâm ederek, hicrî sekiz yüz doksan yedi senesinde yazdı."

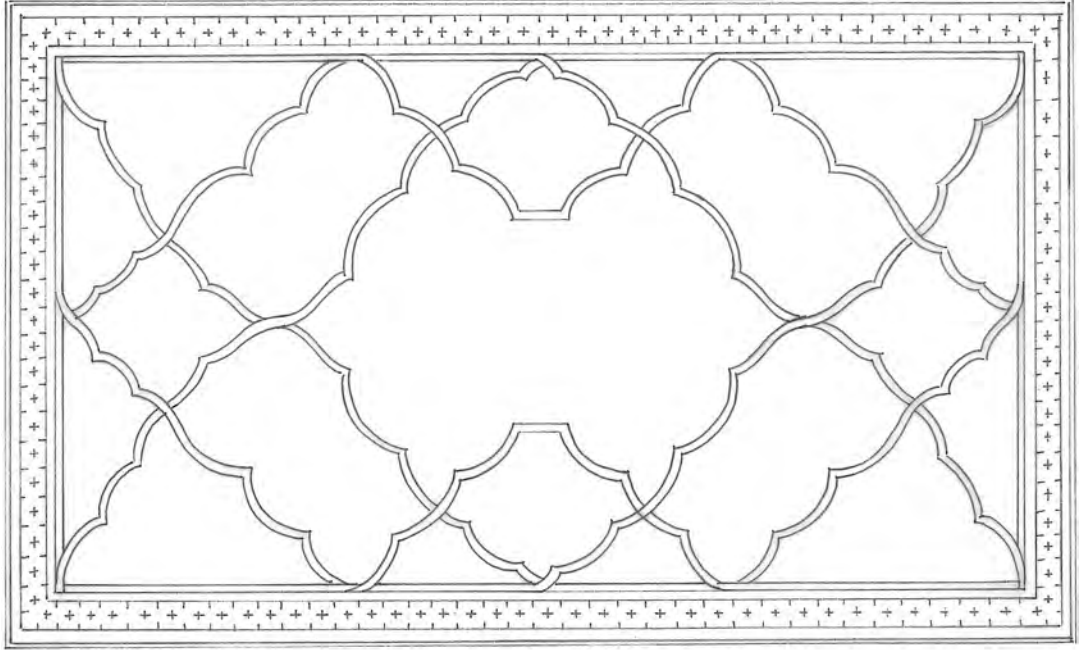
TSMK, YY.913 envanter numaralı Mushaf-1 Şerif'te, hâtîme tezhibi, eserin orijinalinde olmayıp, Necmettin Okyay'ın oğlu müzehhip Sami tarafından 1928 yılından sonra yapılmıştır. Her ne kadar dönemin renkleri göz önünde bulundurulmuş ve eserdeki tezyînata uygun bir tasarım yapılmaya çalışılmışsa da gerek işçilik gerekse desen bakımından, kendi zamanındaki kadar başarılı olmadığı söylenebilir.



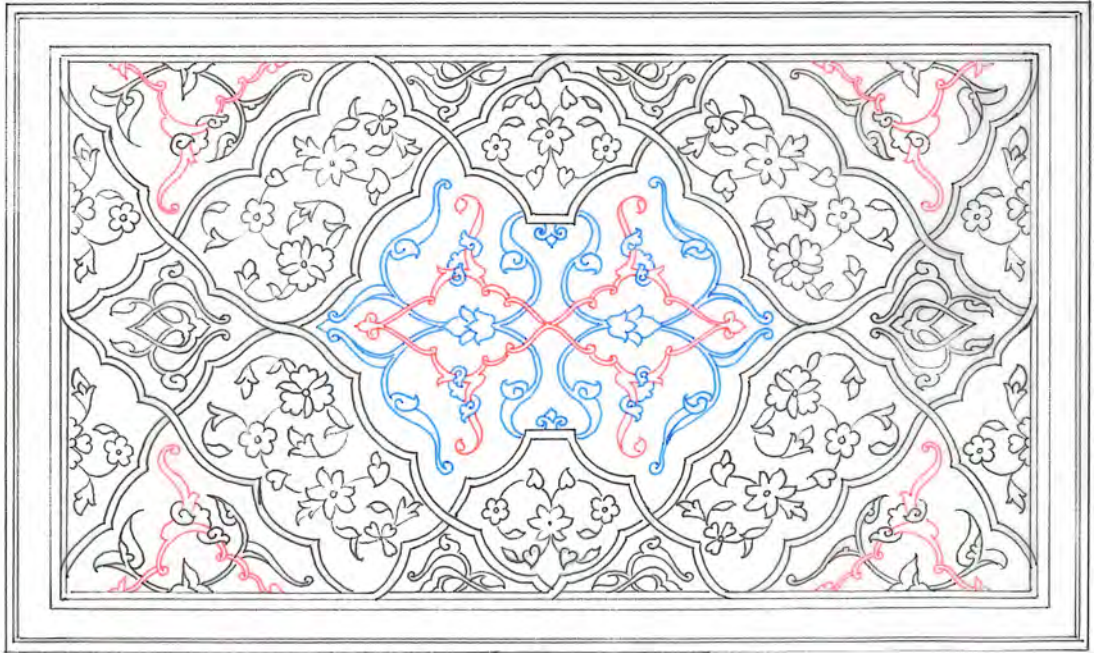
Resim 103: vr. 564b, hâtîme tezhibi.



Resim 104: vr. 564b, hâtime sayfası.



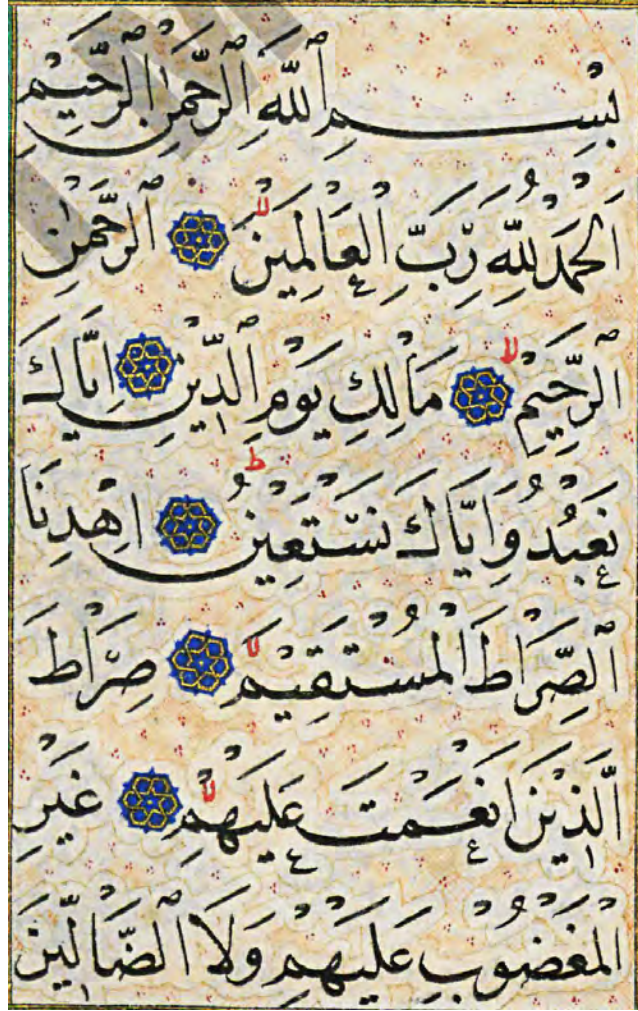
Çizim 85: vr. 594b, hâtime sayfası, desen etüdü.



Çizim 86: vr. 594b, hâtime sayfası deseni.

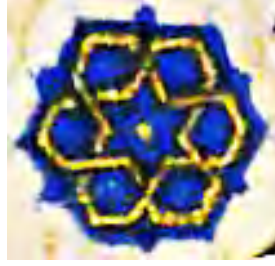
G. DURAKLAR

Yazma eserlerde, hattatın ayet ve cümle sonlarına bıraktığı boşluğa yapılan, Mushaflarda ayetlerin başını ve sonunu belirleyen, genellikle rozet şeklindeki tezyîni noktalar⁵⁷. Osmanlı'da Mushaf tezyînâtına verilen öneme binaen, çok çeşitli ve zarif durak tezhiplerine rastlamak mümkündür. Ancak eserimizde durakların tamamı penç motifi şeklinde yapılmış olup, sadece Serlevhadaki Fâtiha ve Bakara Sûrelerinin ilk beş ayetinde, altıgen yıldız formunda mücevher durak kullanılmıştır.

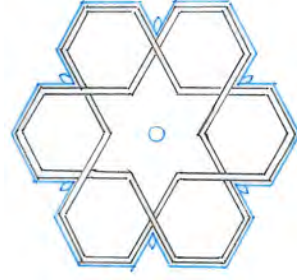


Resim 105: vr. 3b, Fatiha Sûresi'ndeki duraklar.

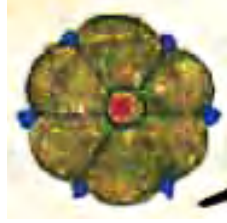
⁵⁷ Gülnur Duran, *TDV İslam Ansiklopedisi*, "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları", C. XLI, İstanbul 2012, s. 63-65.



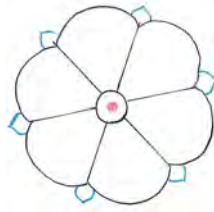
Resim 106: vr. 3b. mücevher durak.



Çizim 87: vr. 3b. mücevher durak.



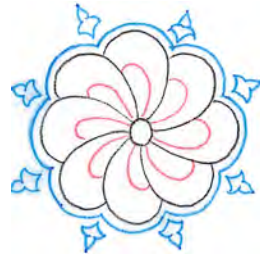
Resim 107: vr. 5a, altılı penç durak.



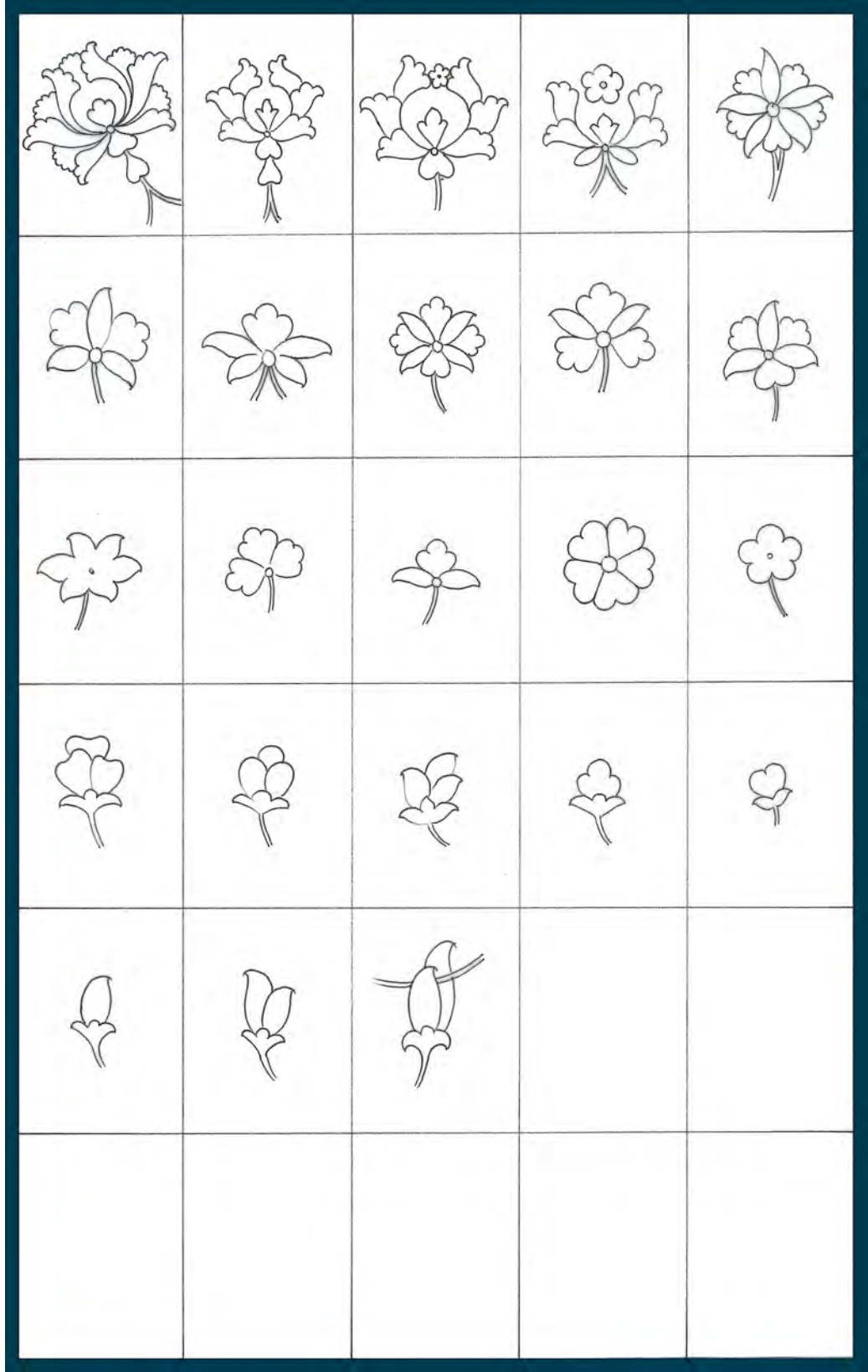
Çizim 88: vr. 5a, altılı penç durak.



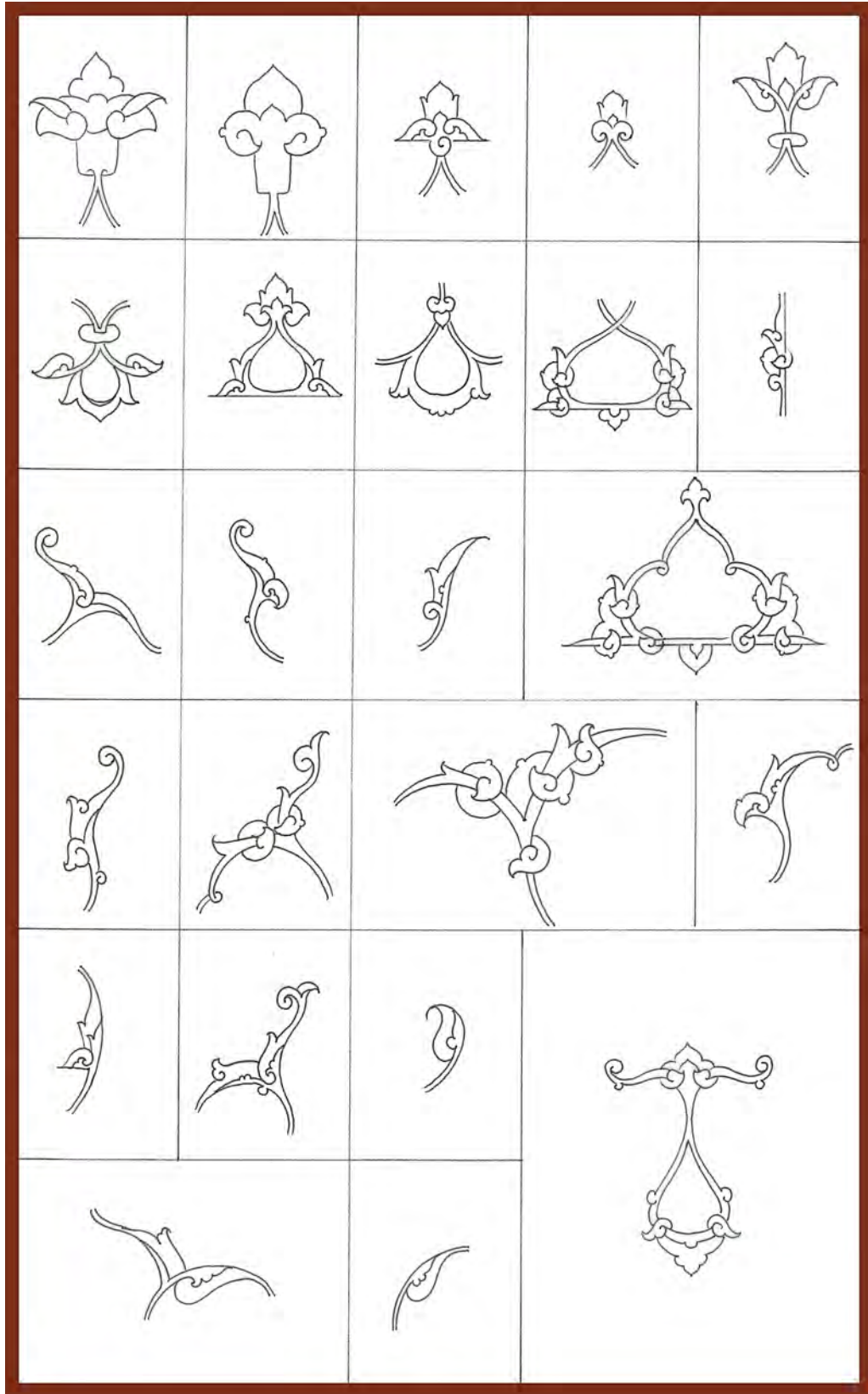
Resim 108: vr. 560a, sekizli penç durak.



Çizim 89: sekizli penç durak.



Tablo 2: Eserde kullanılan hatayî motifleri.



Tablo 3: Eserde kullanılan rumî motifleri.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Onbeşinci yüzyılın sonlarında, m.1492 senesinde yazılan ve kendi döneminde tezyîn edilerek günümüze pırıl pırıl ulaşan TSMK, YY. 913 envanter numaralı mushaf-ı Şerif, Osmanlı'nın hem sanata hem Kur'an-ı Kerîm'e verdiği değeri gözler önüne seren nadide bir eser niteliğindedir.

Onaltıncı yüzyılda ortaya konmuş zirve eserlerin ayak izlerini çok net olarak müşahade ettiğimiz bu dönem, sanat alanında diğer devletlerle etkileşim ve neticesinde değişime açık bir portre çizmektedir.

Devletler arasında belli vesilelerle oluşan alışveriş neticesinde, sanatkarların üslupları farklı coğrafyalara taşınmaktadır. İncelemiş olduğumuz eserde bunun sonucu olarak Timurî-Herat üslûbundan izler görmekteyiz. Tezyinâta kullanılan lacivertin, Fatih döneminden farklı şekilde, daha koyu bir renk olan ve *bedahşî laciverti* diye adlandırdığımız, Hasan b. Abdullah gibi İran'dan gelen sanatkarların da eserlerinde rastladığımız lacivert olması bu etkilerden biridir. Eserde zemin rengi olarak altın ve lacivert hakimiyetinin yanı sıra çok küçük paftalarda siyah zeminin kullanılması, ara pervazlarda ve rumîlerde kullanılan ve karakteristik bir özelliğe sahip su yeşili, kitâbelerde yazılı alanın aralarından dolanarak zemini dolduran helezonik rumî motifleri, paftaları oluşturan ve desene ışık havası veren beyaz iplikler, zahriye sayfalarında gördüğümüz geometrik yapılar, ikinci zahriye sayfasında geometrik formları oluşturan ara sularının beyaz üzerine (+) ve (-) şekiller ile ayrıntı verilmesi, yine Timurî esintilerin neticesindedir⁵⁸.

Yine Timurlu saraylarından gelen ve yüzyıllarca ana karakterini koruyarak kullanılan *naif üslup*⁵⁹ olarak adlandırılan bir diğer süsleme üslûbuna eserimizin

⁵⁸ Timurî-Herat üslubu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz., Şehnaz Biçer Özcan, *Timur Devri Herat Tezhip Ekolü*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2007.

⁵⁹ Zeren Tanındı, *Hat ve Tezhip Sanatı*, "Başlangıçtan Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", ed. Ali Rıza Özcan, Ankara 2012, s. 253-264; Ayrıca bkz. Zeren Tanındı, "Kitap ve Tezhibi" *Osmanlı Uygarlığı*, C.II., editör: Halil İnalçık, Günsel Renda, İstanbul, 2003. s. 876.

sûrebaşı ve gül tezyînatlarında rastlamaktayız. *Çift tahrir* veya *negatif* dediğimiz uygulama tarzı ile yapılan bu üslup, tek bir noktadan çıkarak aynı helezon üzerinde ilerleyen serbest hatayî dallarından müteşekkildir. Tek bir noktadan çıkarak ilerleyen desende motifler çok yoğun ve sık bir şekilde serbest fırça hareketi ile yerleştirilmiş olup ilk bakışta karmaşık bir görüntü vermektedir. Koyu zemin üzerine altınla işlenen dallara kırmızı veya turuncu ile renk verilmiştir.

Tezimizin konusu olan Şeyh Hamdullah Mushaf'ının sûrebaşları (Resim 109) ve mushaf güllerinde (Resim 110), naif üslûp ile yapılmış süslemeler karşımıza çıkmaktadır. On beşinci yüzyılda İran'da yapılmış bir Kur'an-ı Kerimin serlevhasında (Resim: 111), Fatiha Suresi'nin yazılı olduğu alanın alt ve üstüne yerleştirilen koltuklardaki lacivert ve siyah zeminlerin üzerine, altın ile yapılmış *naif üslup* tarzında serbest hatayî helezonları görmekteyiz. Bu durum farklı coğrafyalardaki sanatsal etkileşimlerin bir sonucudur.



Resim 109: TSMK. YY. 913, vr. 494a, sûrebaşı detayı



Resim 110: TSMK. YY. 913, vr. 548a- 559b, mushaf gülleri.



Resim 111: İran, Dublin, Chester Beatty Kütüphanesi, 1521, vr.1b

Aynı eserin mushaf güllerindeki *münhanî* süslemeler de teknik ve uygulama bakımından oldukça benzerlik göstermektedir. Merkezdeki lacivert dairenin etrafını çevreleyen ve zemini altın olan yuvarlak alana, is mürekkebi ile işlenen *münhanî* eğriler her iki Mushaf'ta benzerlik göstermektedir.



Resim 112: Chester Beatty Küt. 1521, vr. 275a.



Resim 113: TSMK. YY. 913, vr. 12a.

Tezimize konu olan Şeyh Hamdullah Mushafı'nın zahriye sayfalarının geometrik bir yapıda olduğunu ve Timurî etki ile tezhiplendiğini daha önce belirtmiştik. Eserin yapılış tarihine bakacak olursak, aynı dönemde Timurlu hükümdarının, sanatçı yönüyle tanınan Hüseyin Baykara (1470-1506) olduğunu görüyoruz⁶⁰. Aynı zamanda şâir olan ve *Hüseyinî* mahlası ile şiirler yazan hükümdarın, kendi adıyla bilinen ve bazı nüshaları Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan *Dîvan*'ı, Şeyh Hamdullah Mushaf'ı ile benzer geometrik bir yapıya sahiptir. Geometrik formları oluşturan ve iki yanından 0,5 milimetreden ince altın ipliklerin eşlik ettiği, beyaz renkte yapılmış arasuyu; üzerindeki (+) ve (-) detaylarla birlikte, her iki eserde de benzer etki uyandırmaktadır (Resim 114-115-116).

⁶⁰ Hamid Algar, Ali Alparslan, "Hüseyin Baykara", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XVIII., İstanbul 1998 s. 530-532.



Resim 114: TİEM, 1926, Hüseyin Baykara Dîvânı, Serlevha başlık tezhîbi.



Resim 115: TİEM, 1926, vr. 7a, başlık tezhîbi.



Resim 116: TİEM, 1926, vr. 23a, başlık tezhîbi.

Londra British Library'de iki farklı envanter numaralarında bulunan On beşinci yüzyılda Herat'ta resimlenmiş *Nizamî Hamsesi*'nin içerisindeki başlık tezhiplerindeki geometrik yapı da (Resim 117-118 ve 119), TSMK 913 numaralı Şeyh Hamdullah mushafı ile benzerlik göstermektedir. Geometrik formların içerisinde tek bir nokradan çıkarak 1/2 simetrik olarak düzenlenen oldukça renkli hatayî motifler, farklı renkler kullanılarak birbirinden ayrışması sağlanan rumî tasarımlar ve yine (+) & (-) ayrıntı verilerek geometrik formu oluşturan beyaz arasuyu, Şeyh Hamdullah mushafı ile benzer etki uyandırmaktadır. Ayrıca iki eserin de serlevhasında bulunan "salbek" içerisindeki hatayî motiflerinin kompozisyon yapısı ve çiçeklerin yerleşimindeki benzerlik de birbirine yakın tasarım zihniyetinin ürünü gibi görünmektedir (Resim 120-121).



Resim 117: British Library, or. 6810, *Hamse-i Nizamî*, serlevha koltuk tezhibi⁶¹.



Resim 118: British Library; or. 6810, *Hamse-i Nizamî*, vr. 147b⁶².

⁶¹ British Library, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_6810 (07.01.2021)

⁶² British Library, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_6810



Resim 119: British Library; ADD. MS. 25900, vr. 31b, Nizâmî Hamsesi⁶³.



Resim 120: British Lib. or. 6810, vr. 3b, detay.



Resim 121: TSMK 913, vr. 4a, detay.

Timur devrinde, kendi üslubû ile hazırlanmış British Library'deki bu Nizamî Hamsesi'nin farklı varaklarında bulunan pervaz tezhiplerinin, TSMK 913 numaralı Şeyh Hamdullah mushafının serlevhasındaki dış pervaz tezhibi ile ortak yönlerine bir göz atmak yerinde olacaktır. En dikkat çekici nokta, her üç eserde de pervaz tezhiplerinin sadece rumî motiflerinden oluşmasıdır (Resim 122-123-124). Ayrıca paftaları oluşturan beyaz iplikler, rumî kolların ve ipliklerin bağlantı yerlerindeki düğümler de birbirini hatırlatan tezyinî ayrıntılardır.

⁶³ British Library, http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_25900_fs001r (07.01.2021)



Resim 122: British Library, MS. 25900, vr. 4b, üst pervaz⁶⁴.



Resim 123: British Library, MS. 25900, vr. 31b, üst pervaz⁶⁵.



Resim 124: British Library, or. 6810, dış pervaz detayı⁶⁶.



Resim 125: TSMK. 913, vr. 4a, dış pervaz detayı.

⁶⁴ British Library, http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_25900_fs001r

⁶⁵ British Library, http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_25900_fs001r

⁶⁶ British Library, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_6810

Eserin zahriyeleri ve serlevhasında gördüğümüz tezyînat, oldukça ayrıntılı ve yoğun olmasına rağmen, karmaşadan uzak, takip edilebilir bir desene sahiptir. Kompozisyonun leke dengesine baktığımız zaman, zemin renkleri olarak karşımıza çıkan lacivert ve altının son derece dengeli kullanıldığını, birinin diğerine göre daha baskın olmadığını görebiliriz. Eserde az renkle elde edilen bu sadeliğe karşın, özellikle serlevhadaki dikey koltuk tezyînatındaki gibi, yer yer bahar havası estirecek nitelikte renkli tasarımlara da yer verilmiştir.

İncelemiş olduğumuz eser, Osmanlı'nın tezhipteki klasik üslûbunun henüz tam anlamıyla yerleşmediği bir dönemde yapılmıştır. II. Bayezid'in son yıllarına rastlayan bu dönemde Kur'an-ı Kerîmler'de birden fazla zahriye sayfası kullanımı görülmekte ve tasarımlar sayfanın en küçük biriminin alınarak tekrarlandığı ulama kompozisyon şeklinde karşımıza çıkmaktadır⁶⁷. On altıncı yüzyıla gelindiğinde ise kompozisyon anlayışı değişmiş, Karamemi ve Şahkulu gibi sanatkârlar devreye girmiş, naturalist çiçekler ortaya çıkmış, halkarî üslup reğbet görmüş, motif yoğunluğu azaltılarak helezonlar görünür kılınmış ve eserlere sadelik hâkim olmuştur⁶⁸.

Çalışmamıza konu olan TSMK. YY. 913 numaralı Şeyh Hamdullah mushafı, içerisinde kullanılan rumî motifleri, desen yoğunluğu ve geometrik kompozisyon anlayışı ile, Osmanlı Nakkaşhanesinde yapılmış Timurî-Herat üslubunun izlerini taşıyan son eser olduğu düşünülmektedir.

Sultan II. Bayezid'in tilaveti için özel olarak hazırlandığını düşündüğümüz bu eserin çift zahriyeli oluşu, tezyinî açıdan esere atfedilen değeri kıymetlendirmektedir. Ayrıca diğerlerine nazaran çok daha küçük boyutlarda olan eserin, büyütüldüğü halde, motiflerinde hiçbir bozulmanın olmayışı da takdire şayan bir durumdur.

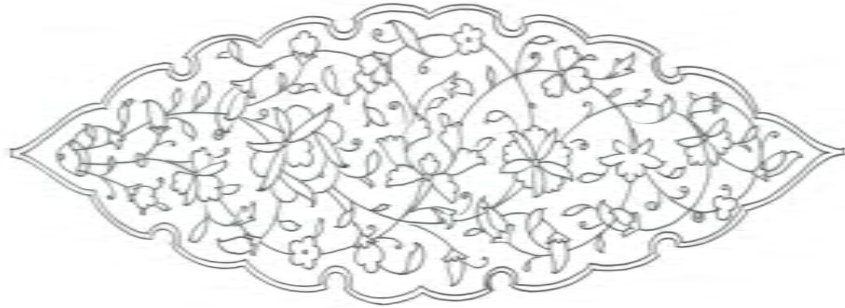
Tezhip sanatının doğası gereği tezyinattaki her bir motife ayrı özen gösterilmiş, küçücük bir rumî motifine iki renk ton ile gölge verilmiş, bazı çiçeklerde üç farklı renk

⁶⁷ Nur Taviloğlu, *XII. yy. Osmanlı Kur'anlarının Sayfa Düzenlemesi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1994, s. 12

⁶⁸ F. Çiçek Derman, "Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl.", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed. A. R. Özcan), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015, s. 344; N. Taviloğlu, a.g.e., s. 112

kullanılmış, gerekli yerlerde yapılan renk ayrımları ile desenin kendi içinde kaybolmadan açığa çıkması sağlanmıştır.

Bir bütün olarak bakıldığında; renk, desen ve işçilik yönünden, hiçbir sivriliği içinde barındırmayan, "*tenâsüb*"ün temel kânun ve kâidelerine en güzel şekilde uyularak ortaya çıkarılan bu eser, yüksek bir zevkin ürünü olarak, onca geçen zamana rağmen halâ günümüze ışık tutmaktadır.



KAYNAKÇA

- ARMAĞAN M.** (2006). *Ufukların Sultanı Fatih Sultan Mehmed*, Timaş yayınları, İstanbul.
- AYVERDİ E. H.** (1953). *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı*, İstanbul Matbaası.
- BAYAT A. H.** (1997). "Osmanlı El Sanatlarının Gelişmesinde Ehl-i Hiref'in Rolü", *El Sanatları Dergisi*, sayı:1, Konya, s. 53-64.
- BİÇER Ş. Ö.** (2015). "Tezhip Sanatında İhtişamlı Bir Dönem: Timur Devri Sanat Üslûbu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed. Ali Rıza Özcan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara.
- CİHAN V.** (2019). *TİEM 1926 Numaralı Sultan Hüseyin Mirza Baykara Dîvânının Tezyînî Açısından Değerlendirilmesi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- ÇETİNDAG Y.** (2003). "Orta Asya ile Osmanlı Devleti Arasındaki Kültürel İlişkiler", *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Ekim, yıl: 5, sayı: 18, İstanbul, s. 1-13.
- DERMAN F. Ç.** (2012). "Tezhip Sanatında Üsluplar ve Sanatkarları", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XLI, İstanbul, s. 65-68.
- DERMAN F. Ç.** (2013). "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *I. Uluslararası İstanbul Sempozyumu*, İBB Yayınları, s. 445-509, İstanbul.
- DERMAN F. Ç.** (2015). "Tezhip Sanatının Altın Çağı", *Sabah Ülkesi*, sayı: 45, Ekim, s. 36-39.
- DERMAN F. Ç.** (2015). "Osmanlı'da Klasik Dönem, Kanunî Sultan Süleyman, Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed. Ali R. Özcan), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 343-359.
- DERMAN U.** (2010). *Doksan Dokuz İstanbul Mushaftı*, Türk Petrol Vakfı Yayınları, İstanbul.
- DERMAN U.** (2017). *Türk Hat Sanatından Seçmeler*, AKM yayınları, İstanbul.
- DOĞANAY A. & DOĞAN B.** (2017). "Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletlerinde Mimarî ve Sanat Üslûbu Üzerine Değerlendirme", *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, C. VI, sayı:1, İstanbul, s. 652-682.
- DURAN G.** (2012). "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XLI, İstanbul, s. 63-65.

- ETTİNGHAUSEN R.** (1977). "Manuscript Illumination", *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, (ed. Arthur Upham Pope), C.V, Tehran, Soroush Press, s. 1934-1974.
- EYİCE S.** (1991). "Arslanhâne", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. III, s. 403-404, İstanbul.
- EYİCE S.** (1992). "II. Bayezid Cami ve Külliyesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. VI, İstanbul s. 40-49.
- GÜNDÜZ F.** (2007). "Okmeydanı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XXXIII, İstanbul, s. 339-340.
- İNALCIK H.** (2003). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, (çev. Ruşen Sezer), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KALA A.** (1995). "Esnaf", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XI, İstanbul, s. 423-430.
- KAZAN H.** (2009), "Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesinin Mali Boyutları", *Tarih Dergisi*, sayı: 47, İstanbul, s. 105-120.
- KREUTEL R. F.** (1997). *Haniwaldanus Anonimi 'ne göre Sultan Bayezid-i Velî (1481-1512)*, (çev. Necdet Öztürk), Türk Dünyası Araş. Vakfı, İstanbul.
- KÜPELİ G.** (2007). *II. Bayezid Dönemi Tezhip Sanatı*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- KÜPELİ G.** (2015). "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları; II. Bayezid Dönemi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara.
- LENTZ, T. W. & LOWRY D. G.** (1989). *Timur and the Princely vision Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles.
- LINGS M.** (2012). *Kur'an Hat ve Tezhibinden Parıltılar*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul.
- MAHİR B.** (1984). *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu*, İstanbul Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- MAHİR B.** (2009). *Kitap Sanatları Araştırmaları, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 7, sayı: 14, s. 209-247.
- MERİÇ R. M.** (1957). "Bayezid Camii Mîmarı", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yıllık Araştırma Dergisi*, C. II, Ankara, s. 5-79.
- ÖZCAN A.** (2013). "II. Bayezid Devri Tarihçiliği ve İlk Standart Osmanlı Tarihleri", *FSM İlmî Araştırma ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sayı: 2, İstanbul, s. 142-151.

- RADO Ş.** (1983). *Türk Hattatları*, Tiftdruk Matbaacılık, İstanbul.
- SERİN M.** (2003). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı yayınları, İstanbul.
- SERİN M.** (2007). *Hattat Şeyh Hamdullah*, Kubbealtı yayınları, İstanbul.
- ŞAHİN İ. & ECEMEN F.** (1991). "Amasya", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. III, İstanbul, s. 1-4.
- TANINDI Z.** (1996). *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası yayınları, Ankara.
- TANINDI Z.** (2003). "Kitap ve Tezhibi", *Osmanlı Uygarlığı*, (haz. Halil İnalcık & Günsel Renda), C. II, İstanbul, s. 865-891.
- TANINDI Z.** (2015). "Başlangıçtan Osmanlıya Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed. Ali Rıza Özcan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, s. 243-281.
- TAVİLOĞLU N.** (1994). *XII. yy. Osmanlı Kur'anlarının Sayfa Düzenlemesi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TURAN Ş.** (1992) "Bayezid II.", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. V, İstanbul, s. 243-238.
- UZUNÇARŞILI İ. H.** (1986). "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref Defteri", *Türk Tarih Belgeleri Dergisi*, C. XI, sayı: 15, Ankara, s. 23-76.
- UZUNÇARŞILI İ. H.** (1988). *Osmanlı Tarihi; İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar*, Türk Tarih Kurumu yayınları, C. II, Ankara.
- ÜNVER S.** (2007). *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler I*, (haz. Gülbün Mesara & Aykut Kazancıgil), İşaret yayınları, İstanbul.
- YÜKSEL İ. A.** (1983). *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid, Yavuz Selim Devri*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul

DİZİN

- Adlî, 7
Ali Rıza Özcan, 7, 13, 16, 117, 120, 121
Amasya, 3, 4, 6, 8, 9, 14, 16, 121
Bedahşî Laciverti, 17
Çift Tahrir, 93, 117
Erken Klasik Devir, VI
Fatih Sultan Mehmet, IX, 3, 4, 14, 18
Firdevsi Rumî, 7
Hasan Bin Abdullah, 13, 20
Hatayî, 14, 17, 23, 38, 39, 40, 42, 45, 52, 53, 54, 59, 61, 68, 71, 73, 76, 81, 93, 106, 115, 118
Herat, 12
II. Bayezid, VI, VII, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 119, 120, 121
İğne Perdah, 39, 54, 71
İran, 4, 8, 12, 13, 17, 117, 118
İstanbul, VII, IX, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 113, 117, 118, 120, 121
Kanunî Sultan Süleyman, 3, 4, 11
Kapalı Form, 40
Klasik Tezhip, 27, 38, 45, 46, 59, 65, 85
Kur'an-I Kerimdir, V
Lacivert, 55, 78, 85
Melek Ahmet Tebrizî, 13
Motif, 53, 73
Murakka, 14
Mushaf Gülleri, VII, 2, 118
Mushaf-I Şerif, V, 1, 20, 21, 22, 109, 110
Muslihiddîn Mustafa Dede, 8
Müzehhip, 2
Nakkaşhane, 14
Nesih, 11
Ortabağ, 36, 61, 78, 84, 90
Osmanlı Devleti, VI, 1, 4, 8, 12, 17, 120
Rumî, 17, 27, 35, 36, 38, 40, 52, 53, 56, 59, 60, 61, 71, 75, 76, 78, 81, 84, 85, 87, 90, 98, 101, 104, 116, 117
Safevîler, 4
Serlevha, 65, 71, 73, 77, 78
Süleymannâme, 7
Şeyh Hamdullah, V, VII, VIII, 1, 2, 6, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 20, 22, 85, 98, 110, 118, 121
Şiraz, 17
Tebriz, 13, 17
Timurî-Herat, 16, 17, 117
Türkmen Üslûbu, 16, 17, 18
Yâkut'ül Mustâsimî, 9
Yavuz Sultan Selim, 4
Zahriye, VII, 2, 7, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 33, 37, 46, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 60, 63, 81, 117
Zencerek, 27, 41, 77