

PAPER DETAILS

TITLE: OSMANLI DÖNEMİ 16. YÜZYIL TEZHİP SANATINDAN ÖRNEKLER BAĞLAMINDA
TASARIM ÇESİTLİLİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AUTHORS: Nihal ARACI

PAGES: 391-412

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2623333>

OSMANLI DÖNEMİ 16. YÜZYIL TEZHİP SANATINDAN ÖRNEKLER BAĞLAMINDA TASARIM ÇEŞİTLİLİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



AN EVALUATION OF DIVERSITY OF DESIGN WITHIN THE CONTEXT OF EXAMPLES OF 16TH CENTURY ILLUMINATION ART OF THE OTTOMAN PERIOD

Nihal ARACI*

ÖZ: Kitap sanatlarının tüm dallarında çok kıymetli eserler hazırlanmıştır. Bir anlamda birbirinin tamamlayıcısı olan bu sanatlar, bir bütünün parçası mahiyetinde taşıyıcı unsur olmuşlardır. Tezhip sanatında da başlangıcından günümüze kadar, üstlendiği bu vazife gereğince, nicelik ve nitelik yönünden oldukça zengin çalışmalar yapılmıştır. Osmanlı Dönemi 16. yy. tezhip sanatından seçilen örnekler bağlamında tasarım çeşitliliğinin ele alındığı çalışmanın giriş kısmında çeşitliliğin sosyo-kültürel ve siyasî vesileleri bağlamında kitap sanatlarının gelişim süreci ile bunun tasarım çeşitliliğine olan etkileri değerlendirilmiş ve tezhip sanatının tarihi ile kullanım alanları hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Takip eden bölümde, mezkûr tasarım çeşitliliğinin Kur'ân-ı Kerîm'in yazılışı ve tezyinatı arasındaki ilişki bakımından hangi veçhesiyle ortaya çıktığına ve bu çeşitliliğin izdüşümünün sanatkârın zihin dünyasında neye karşılık gelebileceğine değinilmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan bölümde, Osmanlı Dönemi 16. yy. tezhip sanatında tasarım çeşitliliğinin hangi yollarla elde edildiği sorusuna cevap aranmıştır. Bu çeşitliliğin elde edilmesinin uygulama yönü dört genel başlık altında sınıflandırılmıştır. Her bir başlık kendi içinde özlü bir şekilde ifade edilmeye çalışılmış ve bu anlatım, Osmanlı Dönemi 16. yy. tezhip sanatını yansıtan eserlerden seçilmiş örnek görseller ile desteklenmiştir. Bu çalışmada tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğinin oluşumunda temel olarak uygulanan fakat gözden kaçırılmış hususlara dikkat çekilmesi ve yapılan bu sınıflandırma ile hem bu sanatın icracıları hem de ilgilileri için tezhip sanatının zirve döneminde tasarım çeşitliliğinin hangi yollarla elde edildiğine dair muhtasar bir çalışma yapılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tezhip, Osmanlı dönemi, tasarım, desen, kitap sanatları.

ABSTRACT: Many valuable works have been prepared in all branches of book arts. These arts, which are complementary to each other in a sense, have become the carrier elements as part of a whole. In the art of illumination, from the beginning to the present day, in accordance with this task, quite rich studies have been carried out in terms of quantity and quality. In the introduction part of the study, which deals with the diversity of design in the context of the examples selected from the 16th century illumination art of the Ottoman Period, the development process of the book arts in the context of the socio-cultural and political occasions of diversity and its effects on the design diversity are evaluated and brief information is given about the history of the art of illumination and its usage areas. In the following section, the aspect of the aforementioned design diversity in terms of the relationship between the writing

* Dr. Öğr. Üyesi.-Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü / İstanbul-naraci@fsm.edu.tr (Orcid: 0000-0002-1005-3347)



This article was checked by Turnitin.

and ornamentation of the Qur'an and what the projection of this diversity can correspond to in the mental world of the artist is mentioned. In the section that forms the basis of the study, an answer has been sought to the question of how design diversity was achieved in the 16th century illumination art of the Ottoman Period. The application aspect of obtaining this diversity is classified under four general headings. Each title was tried to be expressed concisely in itself and this expression was supported with sample images selected from the works reflecting the 16th century illumination art of the Ottoman Period. In this study, it is aimed to draw attention to the issues that are applied but overlooked as the basis for the formation of design diversity in the art of illumination and to make a concise study of the ways in which design diversity was achieved in the peak period of illumination art for both the performers of this art and those concerned.

Keywords: *Illumination, Ottoman period, design, pattern, book arts.*

Giriş

Kitap sanatları, birçok koldan müteşekkil İslâm sanatının en mühim taşıyıcı öğelerinden biridir. Bu sanatların yükselen bir ivmede seyreden gelişim süreci, çalışmanın konusu olan tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğini müspet yönde etkilemiş, bu anlamda özgün ve başarılı örneklerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. XVI. yüzyıl devlet anlayışındaki sanat algısı bu bağlamda belirleyici niteliktedir. Sözelimi, Yavuz Sultan Selim'in Safevîlere karşı kazandığı zaferden sonra getirdiği sanatkârların ekseriyetini nakkaşların oluşturmaları, o dönem için sanatta yeni bir eğilimin başladığına ve başta tezhip olmak üzere kitap sanatlarına ayrı bir önem atfedildiğine işaret etmektedir (Kazan, 2010: 94). XVI. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde ise Kanunî'nin kudretli saltanatı süresince teşekkül eden Osmanlı sanatı zirveye taşınmış, kitaba ve sanata mühim derecede önem veren, aynı zamanda döneminin kültür-sanat ortamı oldukça yüksek bir düzeyde olan Sultan III. Murad zamanında, saray nakkaşhanesinde çok kıymetli minyatürlü ve tezhipli eserler silsile halinde üretilmiştir (Kazan, 2010: 108). 15. yüzyılın ikinci yarısında Saray'ın himayesi ve kontrolü altına giren Osmanlı yazmaları üretimi, gelişerek III. Murad döneminde zirveye ulaşmıştır (Tanındı, 1990-91: 70). Böylece eser üretimindeki hem nicelik hem de nitelik bakımından görülen bu artış, tasarımdaki çeşitliliği beraberinde getirmiştir.

Sanat-siyaset etkileşimi, sanatçı transferi, ekonomik durum, coğrafya, din, sanat hâmilliği vb. gibi birçok etken, kitap sanatlarının ilerleme ve değişim sürecini etkilemiş ve bu sürece mühim katkılar sunmuştur. Fetihler, sanat-siyaset etkileşiminin önemli unsurlarındandır. Bu husus, Osmanlı Sarayı kütüphanesinin zenginleşmesine vesile olmuştur. Osmanlı hükümdarları fethettikleri ülkelerin hükümdarlarının ve yöneticilerinin kütüphanelerine ganimet olarak el koymuşlardır. Otlukbeli Savaşı'nda Uzun Hasan'ın, Çaldıran Savaşı'nda Safevî şâhının ve yöneticilerin, Mısır'ın fethiyle de Memlûk sultanlarının kitaplarına el konulup İstanbul'a getirilmesi bu konuya ilişkin verilebilecek mühim örneklerdendir (Erünsal, 2015: 395).

Sanat-siyaset etkileşimini ortaya çıkaran hususlardan biri de ilticâ talebinde bulunan şehzadeler, devlet adamlarıdır. Kanunî Sultan Süleyman

döneminde Şah Tahmasb'ın kardeşleri Sam Mirza 1535 yılında, Elkas Mirza 1547 yılında sığınma talebinde bulunmuşlar ve ele geçirdikleri ganimetleri Osmanlılara göndermişlerdir (Uluç, 2006: 490). Elkas Mirza, değerli kitaplarını İstanbul'a getirmiş ve diğer hediyelerle birlikte Sultan'a sunmuştur. Kitap sanatlarının gelişimine katkıda bulunan Mirza, birçok sanatçıyı da yanında getirmiştir (Tanındı, 1998: 237). Ayrıca Kanunî Sultan Süleyman dönemi tarihi konulu eserlerin resmi bir karakter kazanmasında Elkas Mirza'nın etkisi olduğu düşünülmektedir (Mahir, 2012: 56). XVI. yüzyılda Avrupa ile gelişen siyasî ve ticarî ilişkiler de, Osmanlı sanat ve kültürünü etkilemiştir. Bu bağlamda Piri Reis'in ve Matrakçı Nasuh'un kent, kasaba ve liman tasvirleri Osmanlı minyatür sanatında topografik resim geleneğinin öncülüğünü üstlenmiştir (Renda, 2002: 1099).

Savaş, barış, göç, doğal afetler, daha iyi şartlarda çalışmak vb. gibi çeşitli sebeplerle sanatçı transferleri gerçekleşmiştir. Halil İnalcık sanatçı transferini -Tebriz ve Kahire'den getirilen sanatkârları misal göstererek- şu ifadelerle yorumlamıştır: “Bir sanat ve sanayi transferinde, o sanatı yapanların gruplar halinde sürülmesi, Avrupa'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nda daima uygulanmış bir metoddur. Bu usul, uzun sosyal kültürleşme yerine, zorlayıcı ve süratli bir kültür transferi sağlar” (İnalcık, 2002: 1050-1051). Bu transferler neticesinde sanatkârların hem özgün yorumları hem de birbirleriyle girdikleri etkileşim ile kitap sanatları sahasında kıymetli eserler hazırlanmış ve bu vesileyle bu sanatların gelişimine önemli bir katkı sunulmuştur. Tebriz'den İstanbul'a nakledilen sanatkârların Osmanlı saray nakkaşhanesinde ekol oluşturacak kadar mühim bir yer tutmaları bu katkıyı ortaya çıkarmaktadır (Çetinoğlu, 2016: 293). Hilal Kazan da, Tebriz'den ve Mısır'dan İstanbul'a getirilen sanatçıların Osmanlı sanatının ilerlemesinde etkili olduklarını ifade etmiştir (Kazan, 2010: 138). Bu husustaki bir diğer örnek ise Banu Mahir tarafından aktarılmıştır: “Yavuz Sultan Selim'in Tebriz ve Mısır'a yaptığı seferler sonucunda İstanbul'a getirilen, farklı gelenekleri temsil eden Doğulu nakkaşlar birlikte eser üretmeye başladıklarında, etkisi XVI. yüzyıla kadar sürecek dekoratif bir üslûp yaratılır” (Mahir, 2012: 51). Bir diğer tespiti de, Kanunî Sultan Süleyman döneminde hazırlanan edebî eserlerde Herat üslubunun görülmesinin Herat kökenli nakkaşların saray nakkaşhanesinde uzunca bir müddet etkili olduklarını gösterdiği yönündedir (Mahir, 2012: 51). Osmanlı topraklarına getirilen Safevî sanatçılar, Lala Mustafa Paşa, Özdemiroğlu Osman Paşa ve Ferhad Paşa gibi devlet adamlarının seferlerini anlatan gazavatnâmelerin resimlendirilmesinde önemli bir rol almışlardır. Bu yüzden, mezkûr eserlerde Safevî dönemi Kazvin üslubu etkileri görülmektedir (Mahir, 2012: 65). Sanatçı transferinin etkileri üzerine verilebilecek bir diğer örnek de, Şah İsmail'in 1507'de Herat'ı ele geçirmesi ile aralarında musavvir Behzad'ın da olduğu sanatçı grubunu Tebriz'e getirmesi ve Safevîlerin minyatür ile tezhip sanatında verdiği ilk dönem çalışmalarında, bu sanatkârlar vesilesiyle güçlü bir başlangıç görülmesidir (Özcan, 2007: 67).

Sanatçıların yer değiştirmesinin yanı sıra yazma eserlerin el değiştirmesi de bu sanatların gelişiminde etkili olmuştur. Saray kütüphanemize bu vesileyle gelen eserlerin sayısı oldukça fazladır. Bu bağlamda örnek verecek olursak Lâle Uluç, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde XVI. yüzyıl Safevî dönemine âit yaklaşık olarak 200 yazma eser bulunduğunu (Uluç, 2006: 474), Kânunî Sultan Süleyman ve III. Murad dönemlerini içine alan Osmanlı-Safevî ilişkileri kapsamındaki savaş dönemlerinde yazma girişinin hızlandığını, 1590 yılında Osmanlı-Safevî barış antlaşmasının yapılmasıyla da bu hızın düştüğünü ifade etmiştir (Uluç, 2006: 477). Eserler, bu mücadele süresince bürokratların, yöneticilerin, elçilerin, yüksek rütbeli komutanların kurduğu ilişkiler vesilesiyle toplanmıştır (Çağman ve Tanındı, 1996: 37). Tezyinatlı kitap üretiminin Safevîlerle olan savaşlara ve bu karışık ortama rağmen hız kazandığı ve diplomasinin bir parçası olan hediyeleşme olgusu gereğince sultana takdim edilen yazmalarla sarayın bezemeli kitap envanterinin oldukça zenginleştiği ifade edilmiştir (Tanındı, 2002: 42). Bu bağlamda yazma eserler, -el değiştirme sürecine bağlı olarak- geldiği yerdeki ortama tasarım ve teknik bakımdan yeni bir oluşum getirmiştir. Orada bulunan sanatkâr da bu eserdeki yapıyı kendi sanat anlayışıyla mezc ederek ortaya yeni bir yorum çıkarmıştır. Dolayısıyla sanatkâr, hiç görmediği bir meslektaşının hazırladığı eser ve kendi birikimi vesilesiyle bu sahanın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Kitap sanatlarının gelişimindeki önemli faktörlerden bir diğeri de sanat hâmililiği geleneğidir. Âlim ve sanatkâr, sultanın prestiji ve sarayın şanını yüceltmek adına olması gereken unsurlardan sayılmıştır (İnalcık, 2002: 18). Sultanların sahip oldukları sanat zevki, ortaya çıkan eserlerin kalitesini de belirlemiştir. Halil İnalcık bu hususu şu cümlelerle ifade etmiştir: “Muhteşem Süleyman döneminde Osmanlı klasik kültürü yüksek sanat eserleri vermişse, bunda bu padişahın yüksek sanat anlayışının, kuşkusuz, önemli bir payı vardır” (İnalcık, 2002: 20). Aynı zamanda kendileri de sanatkâr olan padişahlar âlime ve sanatkâra son derece önem vermişler, onları meclislerine davet etmişler ve kendilerine ihsanda bulunmuşlardır. Sanatçılara atölyeler kurulmuş ve her türlü imkân sağlanmıştır. Gelibolulu Mustafa Âlî “Menâkıb-ı Hünerverân” isimli eserinde Şah Kulu'nun saray nakkaşhânesinde özel bir atölyesi olduğunu ve Kânûnî Sultan Süleyman'ın kendisini atölyesinde ziyaret ederek türlü ihsanlarda bulunduğunu ifade etmiştir (Âlî, 2012: 148; Derman ve Duran, 2010: 283; Kazan, 2010: 168;). Gösterilen bu özen, zorunlu transferin dışında, sanatçıların kendi istekleriyle Osmanlı topraklarına gelmelerine vesile olmuştur (Uzunçarşılı, 1986: 23). Devletin en üst düzeyinden görülen bu destek ve teşvik, kıymetli eserlerin hazırlanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu durum, kitap sanatlarının gelişim seyrine de önemli bir katkı sunmuştur.

Kitap sanatlarının gelişmesine bir diğer vesile ise tarih yazıcılığıdır. Padişahların saltanat dönemleri içinde kazanılan zaferlerin, yapılan anlaşmaların, önemli toplumsal olayların vb. konuların anlatıldığı

çalışmalar, hattı, tezhibi, resimleri ve cildiyle son derece kıymetli eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Resmi tarih yazıcılığının II. Bayezid döneminde başlamasıyla (Kazan, 2018: 325), özgün telif eserler hazırlanmış ve bu durum kitap sanatlarının gelişmesine zemin hazırlamıştır (Kazan, 2010: 138). Tasarım çeşitliliği de bahsi geçen tüm bu vesilelerle yükselen bir ivme kazanan kitap sanatlarının gelişim süreci bağlamında olumlu yönde etkilenmiştir.

Tezhip sanatı da, kitap sanatlarının önde gelen dallarından biri olmuş ve bu sanatların teşekkülünde önemli bir vazife yüklenmiştir. Bu çerçevede başlangıcından günümüze, -her dönemin kendine has tavrı üzerine- tezhip sanatı çatısı altında çok kıymetli eserler hazırlanmıştır. Tasarım çeşitliliğinin bu denli eser verilmesindeki rolü de oldukça mühim ve etkilidir. Beşir Ayvazoğlu'nun *Aşk Estetiği* isimli eserinde, nakkaşın eserlerindeki çeşitlemenin İslâm sanatlarının estetik yönünü ortaya çıkarmada ne kadar önemli bir prensip olduğunu ele aldığı *Tenevvü* başlıklı bölümünden ilhamla hazırlanan bu çalışmada, çeşitliliğin hem sanatkârın zihin dünyasında nasıl bir zemine oturduğu hem de teknik olarak hangi temel başlıklar altında ele alınabileceği sorularına cevap aranmıştır. Buradan hareketle çalışmanın temelini, başlıkları tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğini elde etmenin teknik bakımdan hangi yollardan müteşekkil olduğuna dair bir sınıflandırma oluşturmaktadır. Söz konusu sınıflandırma, *Klasik Dönem* olarak nitelendirilen ve hükümlerlik sahası, siyasî güç, ekonomi, mimarî, edebiyat, musikî, kitap sanatları vb. gibi birçok alanda zirve noktayı gördüğümüz Osmanlı Dönemi 16. yüzyılı tezhip sanatından seçilen örnekler esas alınarak yapılmıştır. Konuya ilişkin yöntem ise verilen başlığın özlü bir şekilde anlatımından sonra, bu maddeyi görsel olarak en iyi şekilde ifade edecek örnek üzerinden desteklenmesi biçiminde belirlenmiştir. Bu dönemin kitap sanatları anlamında çok zengin ve geniş bir sahayı kapsaması çalışmanın sınırlılıkları arasındadır. Bu bağlamda konuya ilişkin birebir örtüşen örneklerin seçimine dikkat edilmiştir.

Çalışmanın temelini oluşturan bölüme geçmeden evvel tezhip sanatının tarihî süreci ve kullanım alanları ile ilgili kısa bilgi verilecektir. Verilen bu özlü malumat, bu sanat nezdinde görülen çeşitliliğin hangi aşamaları geçerek, hangi dönemin tezyinat anlayışına göre ve hangi formlar üzerinden şekillendiğine dair okurun zihninde genel bir zemin oluşturmaya yöneliktir. Bu bağlamda, çalışmanın asıl konusu olan tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğini elde etmenin yollarının ifade edilişinin kullanılacak kavramlar bakımından daha anlaşılır kılınması hedeflenmiştir.

Tezhip sanatında tasarım çeşitliliği başlığı altında ise, Kur'ân-ı Kerîm'in kitâbeti ve tezyinatı arasındaki ilişki üzerinden farklı eserler ortaya çıkarmanın sanatkârın zihninde neye tekabül edebileceğinin üzerinde durulmuştur. Sonrasında ise, tasarım çeşitliliğine dair sınıflandırmanın yapıldığı ve örneklerle daha da belirgin duruma getirilen asıl bölüm gelmektedir.

Tezhip Sanatının Tarihî Süreci ve Kullanım Alanları

Bugünkü bilgilerimiz ışığında Türk tezhip sanatının en erken örnekleri Orta Asya'da Uygur Türklerine dayandırılmaktadır. Çiçek Derman XVI. yüzyıla kadarki tezhip sanatı tarihini şu cümlelerle özetlemiştir (Derman, 2012: 65):

“Tezhip sanatı Orta Asya'da Uygur Türkleri'yle ortaya çıkmış ve gelişme göstermiştir. Selçuklular'la İran üzerinden Anadolu'ya ulaşan ve burada daha önce yaşamış medeniyetlerin kalıntılarını bulan tezhip sanatı, onu uygulayan sanatkarların bu etkileri kendi millî zevklerine dönüştürmesiyle gelişmesini sürdürmüştür. Bu gelişme ve üslûpların doğuşunda Uzak-Doğu ve İran'dan çeşitli aralıklarla gelen tesirler, Memlûk sanatı izleri, Anadolu Beylikleri'nden kalan miras, fethedilen topraklardan gelen yeni zevklerin birleşimiyle XVI. yüzyılda en üst seviyeye ulaşmıştır.”

XVII. yüzyılda duraklama dönemine giren tezhip sanatı, XVIII. yüzyılda Batı etkisi altında kalmıştır. 19. yüzyıl itibariyle de tasarım, kullanılan motifler ve işleme teknikleri bakımından farklı bir görünüm kazanmış ve “Türk Rokokosu” adı verilen bir üslûp ile eserler verilmiştir (Taşkale, 1994: 21). 20. yüzyılda hat sanatının dışındaki tezhip, minyatür, cilt, ebru gibi sanatlarda görülen durgunluk üzerine, bu sanat dallarına yeniden bir canlılık kazandırmak amacıyla çalışmalar yapılmış ve bu bağlamda, *Medresetü'l-Hattâtîn* açılarak buraya sanatkarlar hoca olarak tayin edilmiştir (Taşkale, 2012: 418). Günümüzde ise bir kitabın sayfalarından ziyade, levha veya farklı alanların tezyinatında karşımıza çıkmaktadır. Tasarım ve işçilik bakımından güçlü olan bu eserler, hem klâsik hem de serbest formlarda yorumlanmaktadır.

Kitap sayfalarını tezhiplene geleneğinin Kur'ân-ı Kerîm'in sayfalarında başladığı söylenebilir (Tanındı, 2002: 865). Kur'ân-ı Kerîm'e gösterilen sevgi ve hürmet, onun hem kitabetinde hem tezyinatında hem de ciltlenmesinde son derece titiz davranılmasına vesile olmuştur. Bu bağlamda her dönemde o devrin kendi hat üslûbuna, tezyinat anlayışına ve içinde bulunduğu şartlara göre şâheser nitelikte eserler meydana getirilmiştir.

Kitap sanatlarının görüldüğü yerler yalnızca Mushaf'lar değildir. En'am-ı Şerîf'ler, kırk hadis ve dua mecmuaları, murakkalar, levhalar, Siyer-i Nebî'ler, ilmî ve edebî eserler, sultanların hayatlarını, savaşlarını ve mücadelelerini anlatan eserler de bu bağlamda itinalı bir şekilde hazırlanmıştır.

Mushaf, yazma eser, murakka', levha vb. çalışmalarda tezyinat sahası metne göre şekillenmiştir. Metin alanına ve metin içinde kullanılan yazı çeşidine bağlı olarak farklı bezeme alanları ortaya çıkmıştır. Bu vesileyle de çeşitli kompozisyonlar hazırlanmıştır. Bir yazma eserin tezyin edilen bölümleri şu şekilde sıralanabilir: Zahriye, serlevha, bölüm başları (Mushaf'larda surebaşları), satır araları, koltuklar, kenar suyu (hâşiye/derkenâr) boşlukları, hâtıme (ferağ-ketebe kaydı), güller ve duraklar.

Zahriye, metnin başladığı sayfadan önceki sayfaya denir. *Zahriye tezhibi* de daire, oval, dikdörtgen, kare, mekik formların ya da farklı geometrik formların bir araya getirilmesiyle oluşturulan tasarımların içlerinin bezenmesidir. Zahriye tezhibinde farklı form kullanımına bağlı olarak tasarım çeşitliliği de çoğalmıştır. Zahriyelerin boş bırakıldığı da olmuştur. Bu sayfaya eserin temellük kaydı ya da âyet-i kerîmeler yazılabilir (Duran, 2012: 63).

Serlevha, zahriyeden sonra gelen metnin başladığı sayfadır. *Serlevha tezhibi* de, karşılıklı gelen iki sayfaya yapılan süsleme olarak adlandırılır. Fakat metnin başladığı yer sadece ilk sayfada ise bu sayfa unvan sayfasıdır ve bu sayfanın bezemesine de unvan tezhibi denir (Duran, 2009: 567).

Bölüm başı tezhibi yazmalarda her fasılın başına yapılan bezemeye işaret etmektedir. Mushaf'larda ise bu *sure başı tezhibi* şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Her surenin başına yapılan tezyinî alanı ifade eder. Satır aralarında kalan boşluklar çoğunlukla dendanların oluşturduğu formla belirlenir. *Beyne's-sütûr* olarak da adlandırılan bu alanların düz satırlarla sınırlandırılmış örnekleri de vardır. Buralar genellikle altınla kaplanmış ve üzerine çeşitli bezeme elemanları serbest olarak yerleştirilmiştir. Bazen motiflerin bir helezon sistemi içinde yerleştirilmesiyle bezenen bu alanlar, bazen de yalnızca altın ya da boya ile doldurularak işleme yapılmadan boş bırakılmıştır.

Mushaf'larda, levhalarda ve güzel yazı numunelerinin bir araya getirilmesiyle hazırlanan murakkalarda (Derman, 2020: 204) farklı uzunluk ve düzlemde yazılmış yazının sağında ve solunda ortaya çıkan, genellikle dikdörtgen, kare ve üçgen formlardaki alanlara *koltuk* denir (Birol, 2002: 151). Bu alanın bezemesine de *koltuk tezhibi* adı verilir. Yazma eserlerde metnin farklı yönleri doğru yazılmasıyla satır doğrultusunda çeşitli formlarda koltuk alanları oluşur. Bu formlar yukarıda zikredildiği şekliyle kare, dikdörtgen ve üçgenin yanı sıra daire, çokgen, yamuk dörtgen vb. şekillerinde de karşımıza çıkabilir. Yazma eserlerde yazı alanının dışında kalan boşluklara yapılan bezemelere ise *hâşiye/derkenâr/kenar suyu tezhibi* denir (Duran, 2012: 63). Eğer birden fazla yapıldıysa iç kısımda olanına iç pervaz, dış kısımda ve genişçe bir alanı kaplayanına da dış pervaz adı verilir (Duran, 2012: 63). Bu kısma yapılan süslemede halkâr ve klâsik tezhip tekniklerinde işlenmiş motiflerle birlikte, insan ve efsanevî hayvan figürleri ile bunların mücadelelerini gösteren sahneler de kullanılır. Kimi zaman zerefşân tekniğinin uygulandığı bu alanlar, bazen de boş bırakılırlar.

Eserin hâtime (ferağ/ketebe) kaydında, eserin kim tarafından istinsah edildiği, hangi tarihte nerede yazımına başlandığı ve bitirildiği, müellif adı, eserin kim tarafından yazdırıldığı vb. gibi bilgiler yer alır (Gacek, 2017: 70). Bu kayıta bazen eserin müzehhibi ile ilgili malumat da bulunmaktadır. TSMK H. S. 25 envanterli Mushaf'ın ketebe ferağ kaydı, bu hususa örnek olarak gösterilebilir. Kayıta Mushaf'ın tezhibinin 20 yılda tamamlandığı ve müzehhibinin Hasan el-Bağdâdî olduğu yazılıdır (Aracı, 2021: 28). Bu

bilgileri içeren satırların düzeni üçgen, ters üçgen, dikdörtgen, çokgen vb. formlar üzerine kurulabilir. Bu formların dışında kalan alan da süsleme sahasıdır. Metin içinde serbest bezeme elemanlarının yerleştirildiği örnekler de bulunmaktadır.

Güller, Mushaf'larda Kur'ân-ı Kerîm'in hangi bölümünde olduğunu gösteren ve çeşitli şekillerde tezyin edilen, çoğunlukla altına ve üstüne tığ çekilmiş ve metin alanının kenarındaki sayfa boşluğunda yerleştirilmiş formlardır. Hamse, aşere, hizip, nısif, cüz ve secde gülü olarak adlandırılan çeşitleri vardır. *Duraklar*, Mushaf'larda ayet sonlarına konulan tezyinî formlardır. Şeşhâne, pençhâne, helezonî, mücevher (geçme) gibi çeşitleri vardır (Duran, 2012: 63). Duraklar yazma eserlerde, kıt'alarda, levhalarda vb. yerlerde de kullanılmıştır.

Tezhip Sanatında Tasarım Çeşitliliği

Sayfaları tezhiplene geleneğinin Kur'ân-ı Kerîm ile başladığına (Tanındı, 2002: 865) dair kabul göz önünde bulundurulduğunda, hat sanatı ile tezhip sanatı arasındaki güçlü bağlantının varlığı ortaya çıkmaktadır. Kutsal metnin yazılış şekli ve sayfa tasarımındaki yerine göre bezeme sahası biçimlenen tezhip sanatında ortaya çıkarılan kompozisyonlar da bu belirleyicilik üzerinden inşa edilmiştir.

Seyyid Hüseyin Nasr "İslâm Sanatı ve Maneviyatı" isimli eserinde Kur'ân hat sanatı ve Kur'ân tezhibi arasındaki ilişkiyi şu cümlelerle ifade eder: "Kur'ân tezhibi, ruhun Allah'a doğru akışını billurlaştırır ve Allah'ın Kelâmının kutsal varlığından ortaya çıkan ruhun yeniden bütünleşmesinde bizzat yardımcıdır. Tezhib, kutsal metnin okunmasından ortaya çıkan manevî enerjinin görselleşmesini mümkün kılar; böylelikle o, sayfanın kenarında bulunurken, hat, bizzat metni oluşturur." (Nasr, 2017: 43-45).

Turan Koç da mezkûr ilişkiyi aynı izlenimle ve şu güzel ifadelerle açıklar: "Kur'ân tezhibi, ruhun Allah'a doğru akışını 'billurlaştırır' bir sanat olarak görülür. Başka bir ifadeyle, tezhip mukaddes metnin yazıya dönmüş güzelliğinin sebep olduğu tecrübenin yaşanmasına doğrudan katkıda bulunan bir sanattır. Asıl olan metin sayfanın ortasında yer alırken, tezhip genellikle onu çevreleyen bir hâle gibi metnin güzelliğini ve yüceliğini taçlandıran bir işlev görür." (Koç, 2014: 162-163).

Kur'ân-ı Kerîm'in yazılışı ve bezenmesi arasındaki bu güçlü ilişki, tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğini olağan kılmıştır. Sanatkâr, kutsal metni çevreleyen haleyi yakalamak adına muhayyilesinin derinliklerinden gelen etki ile yeteneğini mezcetmiş ve birbirinden güzel eserler ortaya çıkarmıştır. Üstelik ortaya konulan bu tasarımlarda tekrara gidilmemiş, her defasında âdeta kendini yenileyen hücreler gibi, yeni ve özgün tasarımlar yapılmıştır. Desen kurgusuyla, renkleriyle, motifleriyle birlikte gösterilen bu çaba, kutsal metnin derunî boyutunu daha da ortaya çıkarmaya çalışmanın bir göstergesidir.

Sanatçı, çeşitliliği ve özgünlüğü üzerinde çalıştığı esere yansıtabilmek için gayret göstermiş ve hayal gücünü sonuna kadar kullanarak izleyende

hayranlık bırakacak eserler hazırlamıştır. Beşir Ayvazoğlu ise sanatkarın çeşitliliği yakalamak adına gösterdiği bu çabayı şöyle değerlendirmiştir:

“Geleniğin verdiği hazır biçimler ve klişelerle söylenebilecek her şey - bütün sanat dallarında- aşağı yukarı söylenmiştir. Yeni şey söylemek imkânsız denecek kadar zordur. Bu noktada artık zekâ ön plana geçmekte, yapılan iş bir çeşit matematiğe dönüşmektedir. Eldeki hazır klişelerdir ama, bu klişelerle binlerce değişik biçim ve kompozisyon ortaya koyabilme imkânı vardır. Bunun için alışkın olmayan gözlere biktırıcı bir tekrar izlenimi vermesine rağmen, İslâm sanatlarında sonsuz bir çeşitlemenin varlığı dikkatli bir göz tarafından hemen fark edilir. Hiçbir büyük sanatçı, bir yaptığını bir daha asla yapmamıştır. Bu, İslâm sanatlarında kalitatif bir gelişme sürecinin gerçekleştiğini ve yeniliğin kontrollü bir biçimde nüans kazanmak olduğunu gösterir. Önemli olan orijinal konu değil, orijinal kompozisyon ve orijinal söyleyiştir” (Ayvazoğlu, 2017: 92-93).

Şu halde sanatçı bu çeşitliliği soyut manada hangi doğrultuda yürüyerek elde etmiştir? Beşir Ayvazoğlu’nun bu husustaki tespitleri şöyledir. Sanatçının -ilâhî uyum içindeki yerine binaen- hangi yönde hareket ederse etsin aynı noktaya varacağını söyleyen Ayvazoğlu, kavrama çabasını ve merakını birçok nesne üzerinden değil belirli nesnelerden hareket edip bunlar üzerinde derinleşmeyi tercih edeceğini ve bu aşamada da çeşitliliğin başladığını ifade etmiştir (Ayvazoğlu, 2017: 95).

Görüldüğü üzere tasarımda çeşitliliğin kazanılmasında derin bir düşünce yapısı bulunmaktadır. Şimdi bunun elde edilmesindeki çabanın uygulama yönünün nasıl olduğunu ele almaya çalışalım.

Tezhip sanatının, Mushaf’lar, yazma eserler, En’am-ı Şerif’ler, kırk hadis ve dua mecmuaları, murakkalar, levhalar, tuğralar, fermanlar, Siyer-i Nebi’ler, ilmî ve edebî eserler, tılsımlı gömlekler, sultanların hayatını anlatan eserler, minyatürlü eserler vb. bağlamında uygulaması yapılmıştır. Desen tasarımı özelinde ele aldığımızda ise sadece yukarıda saydığımız kalemlerde değil, ayrıca çini, kalem işi, cilt, taş, metal ve ahşap işleri, halı-kilim ve kumaş dokuma vb. gibi alanlarda da uygulanmıştır.

Uygulama sahası oldukça geniş olan tezhip sanatıyla, çeşitli ve ince işçilikli tasarımlar yapılmış ve şâheser nitelikte eserler verilmiştir. Üstelik bu tasarımlarda çoğu zaman tekrardan kaçınılmış ve farklı yollar aracılığıyla tasarımın sınırları zorlanarak, hayal gücünün zirvelerinde çalışmalar yapılmıştır. Bu yollar bazen girift adımlar olarak nitelendirilirken, bazen de basitmiş gibi görünen fakat tam yerli yerinde kullanıldığı ve kompozisyondaki muhteşem dengeyi sağladığı için son derece mühim bir kurucu unsur olarak karşımıza çıkar. Tezhip sanatında tasarım çeşitliliğini elde etmenin farklı yolları bulunmaktadır. Bunlar, incelenen dönem örnekleri üzerinden elde edilen bulgular neticesinde, -genel başlıklar hâlinde ele alınacak olursa- aşağıdaki gibi sınıflandırılmıştır:

- a) Desen kurgusu farklılığı
- b) Farklı motif kullanımı
- c) İşleme tekniği farklılığı

d) Zemin rengi farklılığı

a) Desen Kurgusu Farklılığı

Desen kurgusu tasarımın temeli konumundadır. Doluluk-boşluk oranının dengeli olduğu, motiflerin yerli yerinde kullanıldığı sağlam bir desen kurgusu, renk seçimindeki uygunluk ve ince bir işçilikle bir araya geldiği vakit, olgun bir tasarım ortaya çıkar. Bu bağlamda tezhip sanatının desen şemaları ve bu sanat dalındaki serbest yorumlarla çeşitli kompozisyonlar oluşturulabilir. Tabii bu tasarımların meydana getirilmesinde sanatkârın hayal gücünün, birikiminin, çalışma disiplininin, sabrının ve en önemlisi de bu sanata duyduğu sevgi ve saygının rolü yadsınamaz bir gerçektir.

Tasarım çeşitliliği elde etmenin en başta gelen yolu olan desen kurgusunda, temel iskelet olan helezon sisteminin farklı yönlerde konumlandırılmasıyla çeşitli desen şemaları elde edilmiştir. Üstelik yalnızca bir desen şeması vesilesiyle bile çok sayıda farklılığı yakalayabiliriz. Üç iplik desen şeması üzerinden örnek verecek olursak bu çeşitliliği şu şekilde sıralayabiliriz: Bu şemadaki her bir iplik aynı motifi taşıyabileceği gibi, farklı motifler de taşıyabilir. Örneğin bir iplik rûmî motifini taşıırken, diğer iplik hatâyî grubu motifleri, üçüncü iplik de diğer bir rûmî motifini çeşidini taşıyabilir (bk. G. 1). Örnek verilen bu koltuk tasarımı, üç iplik desen şemasının aynası alınarak oluşturulmuştur. Her bir iplik ayrı bir bezeme elemanını taşımaktadır. İpliklerden ikisi iki çeşit rûmî motifini taşıırken, üçüncüsünde çift tahrir tekniği ile işlenmiş hatâyî grubu motifleri bulunmaktadır. Burada bir ayrım daha ortaya çıkmaktadır. Çift tahrir ile işlenmiş motifler, klâsik tezhip tekniği ile işlendiği takdirde de farklılık, dolayısıyla çeşitlilik elde edilmiş olunur. Bu husus üçüncü maddede ele alınacaktır.



Görsel 1. vr. 13a (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

Bu ipliklerin gidiş yönü hepsinde aynı tarafa olabileceği gibi, birbirinden farklı yönlere doğru da olabilir. Bu kombinasyonlar çoğaltılabilir ve iki iplik desen şemasında da uygulanabilir. Bilhassa iç pervazlarda

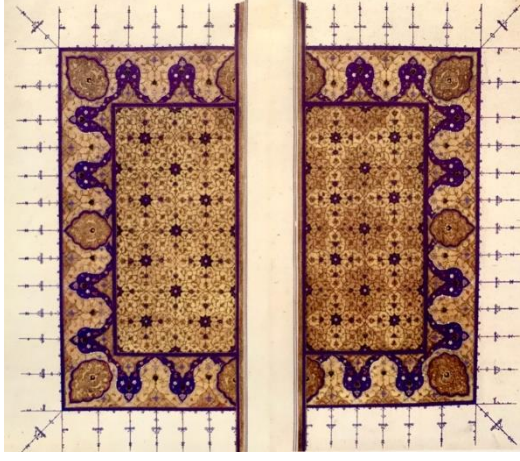
kullanılan bu tasarım planı, çeşitliliğin elde edilmesinde sıkça kullanılmıştır. Çeşitli süsleme elemanlarını üzerinde taşıyan tek iplik desen şeması da iç ve dış pervazların tasarımında kendine yer bulmuştur. Bazen de satır araları bu sistem ile bezenmiştir. Sade bir helezon sistemi üzerine kurulmuş olmasına rağmen bu desen şeması ile oldukça zarif tasarımlar yapılmıştır.

“S” iskeleti üzerinde yürütülen helezonun oluşturduğu paftanın münâvebeli tekrarı ya da kaydırılmasıyla oluşturulan tasarımlar da gerek pervazlarda gerekse diğer tezyin edilen bölümlerde kullanılmıştır (bk. G. 2). Bununla birlikte simetri ekseninde oluşturulan paftanın tekrarı da sıkça tercih edilen tasarımlar arasındadır.

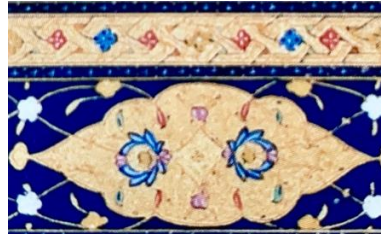


Görsel 2 vr. 1b (TİEM 385, Kur’ân-ı Kerim-K. :1400. Yılında Kur’ân-ı Kerîm, s. 405)

Bir pafta içinde hazırlanan desenin dört yöne katlanmasıyla oluşturulan ulama kompozisyonlar da tasarım çeşitliliğinde kullanılmıştır (bk. G. 3). Kanuni Sultan Süleyman için hazırlanmış ve tezhibi Bayram b. Derviş Şîr tarafından yapılmış (Derman, 2012: 344) Kur’ân-ı Kerîm’in çift sayfa ulama tasarımlı zahriye tezhibi döneminin yüksek sanat seviyesini göstermektedir. Zencerek çeşitleri de pervaz tezyinatında yer alan bezeme türlerindendir. Zaman zaman zencereklere belirli aralıklarla konulan penç motifi (bk. G. 4), küçük kutucuklar vb. gibi unsurlar, pervaz bezemesindeki çeşitliliğe katkıda bulunmuştur. Zencerekler XII., XIII. ve XIV. yüzyıl ilk dönem kitap sanatlarında olduğu gibi, mimarî yapıların taş, kalem işi, ahşap ve metal bezemeleri ile çinilerde de devrin tezyinat sembollerinden olmuşlardır (Bırol, 2010: 313). Ayrıca geçmeli düğümler de gerek pervaz süslemesinde gerekse desen içinde helezon sistemi üzerinde kullanılmışlardır.



Görsel 3. vr. 2b (TSMK E. H. 58, Kur'ân-ı Kerim-K. :Hat ve Tezhip Sanatı, s. 344)



Görsel 4. vr. 2b (TİEM 386, Kur'ân-ı Kerim-K. :Doksandokuz İstanbul Mushafı, s. 97)

Yalnızca desen şemalarıyla değil paftalama sistemiyle de desen kurgusunda farklılık elde edilmiştir. Bu paftalama dendanlar, cetveller, bantlar vb. yardımıyla olabileceği gibi, rûmî, bulut ve helezon sisteminin oluşturacağı kapalı formlar ile de gerçekleştirilebilir.

Desen kurgusundaki çeşitliliğin önemli bir sağlayıcısı da bir şemaya bağlı kalmadan yapılan serbest tasarımlardır. Sanatçının muhayyilesinden doğan bu tasarımlar, klâsiğe bağlı kalınarak yapılmış yeni yorumlar olarak değerlendirilebilir.

Eserin hazırlandığı dönemde etkili olan üslûp itibarıyla de, tezhipte desen tasarımı çeşitliliğine farklı bir boyut kazandırılmıştır. Bu bağlamda eserin çalışıldığı dönemin bezeme elemanları, kuralları ve teknikleri yeni tasarımların ortaya çıkmasında etkili olmuş ve bu vesileyle çeşitliliğe katkıda bulunulmuştur.

XVI. yüzyılın üslûp sahibi nakkaşları Şahkulu ve Karamemi'nin eserleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Tebrizli Ağa Mirek'in öğrencisi olan Şahkulu tarafından XVI. yüzyılın ilk yarısında saray nakkaşhanesinde ortaya çıkarılan *saz yolu üslûbu* (bk. G. 5) oldukça etkili olmuş, bilhassa tezhip sanatında, cilt bezemelerinde, kalem işi, çini, halı, kilim, kumaş, taş ve maden gibi birçok alanda bu üslûp ile eserler verilmiştir (Mahir, 2012: 379).

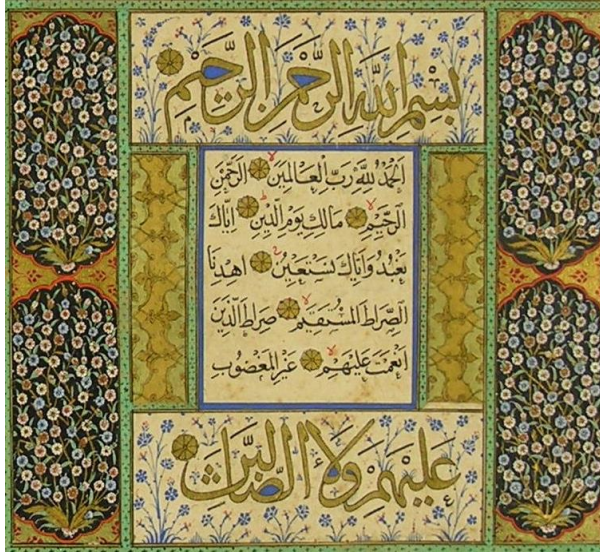


Görsel 5. Şah Kulu'nun imzalı bir eseri (URL-1)

Şahkulu'nun öğrencisi olan Karamemi'nin yarı üslûplaştırılmış çiçekleriyle ortaya çıkardığı üslûp da tıpkı Şahkulu'nun üslûbunda olduğu gibi etkili olmuştur (Derman, 2012: 66). Karamemi'nin yarı üslûplaştırılmış motifleri (bk. G. 6), bahar dalları (bk. G. 7) dönemin sembolleri hâline gelmiş ve yalnızca kitap sanatlarında değil, aynı zamanda mimarî yapıların tezyinâtı başta olmak üzere birçok alanda uygulanmıştır.



Görsel 6. Karamemi'nin yarı üslûplaştırılmış motifleri
(İÜNK T. 5467- K. : Muhibbî Dîvânı, tıpkıbasım)



Görsel 7. Karamemî'nin bahar dalları (TSMK YY. 999, vr. 1b)

Bu iki sanatkâr hakkında Filiz Çağman şu ifadeleri kullanmıştır: “Şahkulu ve Karamemî'nin yarattıkları üslûplar ve yetiştirdikleri öğrencilerle Osmanlı sanatı, XVI. yüzyıl ortalarında doruk noktasına ulaşır. Saraylar, camiler bu yeni üslûplardaki çini ve kalem işleri ile donanırken Saray için üretilen halı, kumaş ve el işlemeleri, kuyumculuk ürünleri aynı beğeni doğrultusunda bezenir ve Osmanlı Saray sanatı klâsik dönem boyunca bu doğrultuda eserler üretilir.” (Çağman, 1988: 15)

Farklı bir medeniyetin üslûbu etkisi ile yapılan tezhip çalışmaları da tasarım çeşitliliğinde olumlu yönde etkili olmuştur. Bu noktada, çalışmamızın başında kitap sanatlarının gelişim süreci bağlamında bahsettiğimiz sanatçı transferleri ve bu vesileyle gerçekleşen sanatkârlar arası etkileşim, yazma eser değişimleri vb. hususlar da devreye girmektedir. Yavuz Sultan Selim döneminde Safevîlere karşı kazanılan Çaldıran Savaşı'ndan sonra, Tebriz'den önce Amasya'ya sonra İstanbul'a gönderilen sanatkârlar (Cezar, 2011: 736; Uzunçarşılı, 2011: 269; İnalçık, 2017: 138) da sanatçı transferi sonucunda gerçekleşen etkileşime örnek olarak gösterilebilir. Zeren Tanındı, bu transfer ile Tebriz'den gelen sanatkârların saray nakkaşhanesinin tekâmülünde mühim bir rol oynadıklarını ifade etmiştir (Tanındı, 1988: 278). Ayrıca Tanındı, sanatkârların bazen kendi bazen de yöneticilerinin istekleriyle farklı coğrafyalarda sanat hâimleri için çalışmak üzere göç ettiklerini ve bu vesileyle sanatkârların üslûp anlayışlarının da yer değiştirdiğini söylemiştir (Tanındı, 2012: 253). Bu hususlar tasarım çeşitliliğine mühim katkılar sağlamıştır.

b) Farklı Motif Kullanımı

Tasarım çeşitliliğinin önde gelen uygulamalarından biri de kompozisyonlarda farklı motiflerin kullanılmasıdır. Yukarıda bahsi geçen tüm desen şemaları ve serbest yorumlarla elde edilen tasarımlar, motiflerin

değişik kullanılmasıyla tamamen farklı hâle gelebilirler. Dolayısıyla izleyende sıkıcı bir durum uyandırmaktan uzak, yeni bir görünüm, yeni bir tasarım elde edilmiş olur.

Karamemî'nin tezyin ettiği en önemli eserlerinden biri olan Dîvân-ı Muhibbî zahriye, serlevha, derkenar ve koltuk tezhipleriyle, dönemin bezeme özelliklerini yansıtan kılavuz nitelikte bir eserdir. Süheyl Ünver bu eserin tezyinatındaki çeşitliliğe dair şunları söylemiştir: "... Ara süslemeler büyütülürse güzellikleri fark edilebilir. Bunların ayrıca üzerinde devrin mütenevvi; ince ve kemaline varmış süslemelerinin hatır ve hayâle gelmeyen örnekleri çok şayanı dikkattir. Hem bunların içinde sayılamayacak derecede tezyinatın tezhib, helkâr şikâf, saz yolu gibi usullerine müracaat edilmiştir. Yani işçilikleri de birbirinden çok farklıdır. Velhasıl gerek helkârlarda ve gerek ara süslerde daha ziyade stilize edilerek yapılmamış hemen hiçbir süs kalmamıştır denebilir." (Ünver, 1951: 9). Gülbün Mesara tarafından da motif kataloğu olarak nitelendirilen (Mesara, 2012: 361-362) Dîvân-ı Muhibbî, tezhip sanatında tasarım çeşitliliğine örnek gösterilebilecek eserlerin önde gelenlerindendir.

Farklı motiflerin kullanılmasıyla elde edilen tasarım çeşitliliğine, bu eserin derkenar boşluğuna yapılan halkâr tasarımlardan örnek verebiliriz (bk. G. 8). Aynı desen şeması üzerine kurulu bezemede, farklı motiflerle çeşitlilik elde edilmiştir. Şemseler, hatâyî grubu ve yarı stilize motifler ile ortaya çıkarılan kompozisyonda, şemselerin iç tasarımı ile farklılık yakalanmıştır. Vr. 259b'deki şeker pembesi zemin üzerine işlenen tasarımdaki şemselerin içi tek dal sistemi üzerinde altınla çift tahrir tekniğinde sık ve serbest fırça hareketleri ile yapılmıştır. Hemen karşısındaki sayfada ise şemselerin içinde rûmî motifiyle oluşturulan ½ ve ¼ simetrideli desen görülmektedir. Bu tasarım açık krem rengi kâğıt üzerine nakşedilmiştir. Hem şemse içlerinin farklı şekilde düzenlenmesi hem de kâğıt renginin ayrı olması, aynı desen şeması üzerinde olmasına rağmen tasarımı farklı göstermiştir.



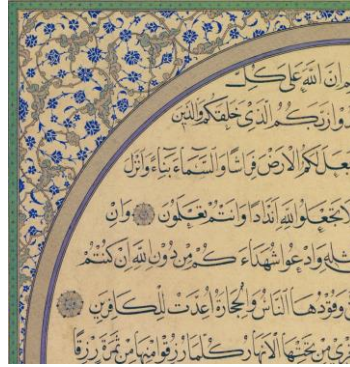
Görsel 8. vr. 259b-260a (İÜNEK T. 5467, K. : Muhibbî Dîvânı, tıpkıbasım)

XVI. yüzyılın şâh eserlerinden olan Ahmed Karahisârî Mushaf-ı Şerîfi de tezhip sanatında çeşitlilik konusunda örnek verilebilecek nadide eserlerdendir. Mushaf-ı Şerîf, hattı itibariyle olduğu gibi tezhibi bakımından da çok kıymetli bir eserdir. Kemal Çiğ bu hususu şu şekilde ifade eder: “Bu mukaddes kitap, yazı bakımından ne kadar büyük değer taşıyor ise, cilt ve bilhassa içindeki tezhip bakımından da, XVI. asrın muhteşem hükümdarının muhteşem devrini, tek başına temsil etmek iddiasını taşımaktadır.” (Çiğ, 1963: 9). Bilhassa koltuk tezhibi örnekleri eserin önde gelen özelliklerindendir. Mushaf’ta 2360 adet koltuk bulunmaktadır. Bu sayıda koltuk tezhibi çeşitliliğinin yakalanması, eserin tezyinatında çalışan sanatkârların ne denli mahir olduklarını göstermektedir.

Farklı motif kullanımıyla elde edilen tasarımlara mezkûr Mushaf’ın 3b ve 4a varaklarındaki -daire içerisinde yer alan metnin dört tarafına yerleştirilmiş- örnekleri gösterebiliriz (bk. G. 9-10). Zemini kâğıt renginde bırakılmış bu alanlar, simetrik olmayan serbest bir desen ile bezenmiştir. Birinde hurde rûmî ve çift tahrir tekniği ile işlenmiş hatâyî grubu motifler kullanılırken, diğerinde hurde rûmînin yerini sarılma rûmî almıştır. Motiflerde ise birkaç küçük değişiklik görülmektedir. Desen kurgusunda aynı helezon sistemi kullanılmış, yalnızca bir bezeme elemanının değiştirilmesiyle iki ayrı tasarım ortaya çıkmıştır. Üstelik bu iki tasarım karşılıklı gelen sayfalara yerleştirilmiştir. Buna rağmen, tek bir hamleyle elde edilen bu tasarım çeşitliliği, izleyende iki farklı kompozisyon etkisi oluşturmuştur.



Görsel 9. vr. 3b (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

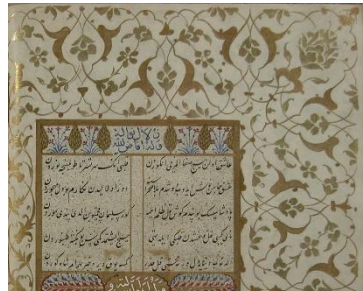


Görsel 10. vr. 4a (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

c) İşleme Tekniği Farklılığı

Güzel ve kıymetli bir eserin ortaya çıkışında desen kurgusundaki denge, motiflerin yerinde kullanımı vs. gibi hususların önemi kadar, oluşturulan deseni işleme tekniği ile bu tekniği kullanmadaki incelik ve titizlik de son derece mühimdir. Zemini boyalı klâsik tezhip, altının mat ve parlak olarak birlikte kullanımıyla yapılan zerenderzer, çift tahrir (Birol, 2012: 62) ve altın yoğunluğunun kademeli kullanılmasıyla ortaya çıkan gölgeli tezyinat olan halkâr (Derman, 1997: 365), tasarımların işlenmesinde kullanılan tekniklerdir. Kompozisyonun hangi kısmında hangi tekniğin

Desenin farklı tekniklerle işlenmesiyle tasarımda çeşitlilik elde edilmiştir. Bir desen klâsik tezhip tekniği ile işlendiğinde farklı, çift tahrir tekniği ile yapıldığında farklı ya da büyütülerek halkârî tarzda boyandığında ise daha farklı bir görünüm kazanır. Bu hususta Muhibbî Dîvânı'nın vr. 229b ve vr. 250b'deki halkâr tasarımları örnek olarak gösterebiliriz (bk. G. 11-12). İlk görselde sulandırılarak boyanan motifler, ikincisinde altınla çift tahrir tekniği ile işlenmişlerdir. Böylece aynı desen şeması üzerindeki motifler, işleme tekniği vesilesiyle farklı bir görünüm kazanmıştır. Tabii bu örnekte, çalışmada yer alan *motif farklılığı* maddesi de devreye girmektedir. Ayırma rûmîlerin oluşturduğu kapalı formlarla meydana getirilen paftalarda, farklı rûmî motifinin kullanılmış olması, bu madde kapsamındadır.



Görsel 12. vr. 250b (İÜNEK T. 5467, K. : Muhibbî Dîvânı, tıpkıbasım)

407 | S a y f a



Görsel 13. vr. 19a Koltuk Deseni (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

Görsel 14. vr. 14a Koltuk Deseni (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

Halkârî desenler, -kendi içinde ele aldığımızda- tarama, şikâf, foyalı, motif zemini boyalı (Derman, 1997: 366) şeklinde işlendiğinde de farklılık yakalanır. Sayfa kenarlarında, levhalarda ya da metin alanının zemininde kullanılan, varak altının delikli bir kutuya konulup kuru bir fırçayla hareket ettirilerek önceden jelatinli su sürülmüş zemine dökülmesi olan zerefşân tekniği (Birol, 2012: 62) de çalışmaya farklı bir görünüm kazandırır.

Yukarıdaki başlıklarda zikredilen tasarım çeşitliliğini sağlamanın yolları, işleme tekniği farklılığıyla birlikte ele alındığı zaman, bu çeşitlilik daha da zenginleşecektir.

d) Zemin Rengi Farklılığı

Tezhip tasarımında çeşitliliği sağlamanın kolay yolu gibi duran, fakat aslında analitik bir çalışmanın ürünü olarak karşımıza çıkan zemin rengi seçimi oldukça önemli bir aşamadır. Kompozisyonda hangi paftanın, motiflerin ya da hangi dal sisteminin ön planda olduğu renk kullanımıyla ortaya çıkar. Renklerdeki açık-koyu dengesinin göz önünde bulundurulması ise son derece mühimdir. Renk kullanımındaki yanlış tercihler, tıpkı kötü işçilikte olduğu gibi, tasarımın görünümünü olumsuz yönde etkiler.

Tasarım çeşitliliği aynı kompozisyonda zemin renginin farklı boyanmasıyla da elde edilir. Desende tespit edilen paftaların zemini belirlenen renk ile kaplanır. Aynı desen, paftaların tam tersi şeklinde boyanmasıyla sanki farklı bir tasarımı gibi bir görünüm kazanır. Böylece çeşitlilik elde edilmiş olur. Bu hususa ilişkin aşağıda örnek verilen Karahisârî Mushafı koltuklarında (bk. G. 15-16) işlemeli rûmî ile oluşturulmuş ¼ simetrik bir kompozisyon görülmektedir. Soldaki görselde işlemeli rûmînin zemini lacivert, onun dışında kalan yerler altınla kaplanmışken, diğerinde ise tam tersi yönünde bir durum söz konusudur. İşlemeli rûmînin kenarlarına iplik çekilmesiyle motif daha da belirgin hâle gelmiştir. İki koltuk örneğine bakıldığında yapılan bu uygulamayla -aynı tasarım olmasına rağmen- izleyende iki farklı tasarım etkisi bırakır. Dolayısıyla çeşitlilik de önemli bir kazanım elde eder.



Görsel 15. vr. 23b (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)



Görsel 16. vr. 24a (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

Yalnızca zemin rengiyle değil, aynı zamanda motiflerin farklı renklerle boyanmasıyla da bu çeşitliliği yakalayabiliriz (bk. G. 17-18). Aşağıdaki koltuk tezhibi örneklerinde görüldüğü üzere aynı tasarımın hem zemin rengi hem de motif rengi farklıdır. İlk görselde motif rengi açık mavi ve zemini altın iken, diğesinde ise motif altınla, zemin ise renkle kaplanmıştır. Ayrıca bu koltukta ortaya çıkan paftalar da kullanılarak iki katmanlı bir renklendirme yapılmıştır. Renk kullanımına bağlı olarak ilk örneğin daha yumuşak, ikincisinin ise daha keskin ve etkili bir görünümü vardır. Bu örnekler üzerinden rengin ve boyanacak alanın seçiminin, hem izleyende bıraktığı etki hem de çeşitlilik bakımından ne denli önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.



Görsel 17. vr. 47a (S. K. Fatih 3874 Murâdî Dîvânı, K. : Özen, 2007: 76)

Görsel 18. vr. 52b (S. K. Fatih 3874 Murâdî Dîvânı, K. : Özen, 2007: 88)

Zeminin boyanmadan kâğıt renginde bırakılması da farklılık sağlanması adına takip edilen başka bir yoldur. Burada ortaya çıkan görünüm ise motif rengi ile kâğıt rengi arasındaki ilişki bazlıdır. Kâğıt açık renk ise motiflerin rengi daha koyu olur; fakat motiflerin işleminde altın veya açık renk tercih edilirse, -zeminden ayırmak için- motifler tahrirle belirgin hâle getirilir (bk. G. 13-14). Koyu renkli kâğıtlarda da altınla ya da açık renkle boyanmış motifler tercih edilir. Zemin renginin farklı

boyanmasıyla elde edilen çeşitlilik, bundan önce zikredilen maddelerle de birleştğinde giderek nicelik olarak katlanan ve nitelik olarak zenginleşen bir yapıya kavuşur.

Sonuç

Tezhip sanatında tasarım çeşitliliğini sağlamanın teknik bakımdan birçok yolu vardır. Bununla birlikte bu çeşitliliğe ulaşmanın zihin ve ruh dünyasındaki arka plan yansımalarını iyi anlamak, çözümlemek ve özümsemek de mühimdir. Sanata dair düşünsel alt yapı, muhayyilenin gücü, teknik bilgi ve ince bir işçilik ile birleştirildiğinde, her bakımdan olgunluğa erişmiş kıymetli eserler ortaya çıkmıştır.

Tezhip sanatında tasarım çeşitliliğini elde etme yollarını, dört madde altında ana belirleyiciler üzerinden özlü bir şekilde ele almaya çalıştık. Çeşitliliği yakalamada kullanılan bu farklı temel yollar yüzyıllar boyunca oluşan üslupları olumlu yönde etkilemiş, ekollerin doğuşuna, gelişimine ve değişimine vesile olmuştur. Tabii sanatkarların bu farklı yolların oluşumundaki rolü oldukça mühimdir. Tasarım çeşitliliğinin elde edilmesinde haricî etkenler olsa da, bu oluşumu asıl inşa eden sanatkarlardır. Bu bağlamda, onların muhayyilelerinin ve yeteneklerinin yansması olan üsluplar, tezhip sanatının yüzyıllar içerisindeki ilerleyişinde başat unsurdur.

Bu çalışmada, tezhipte tasarım çeşitliliğini sağlamada bilinen fakat gözden kaçan durumlara dikkat çekilmiştir. Bu hususla ilgili verilebilecek ve sanatkarın ufkunu, tasarım gücünü geliştirecek, nitelik ve nicelik açısından kıymetli örnekler bulunmaktadır. Çalışmada bu bağlamda 16. yüzyıl Osmanlı Dönemi tezhip sanatından verilen örnekler ise güzel birer numune niteliğinde olup günümüz tezhip sanatçılarına da yol gösterici niteliktedir.

Çalışmanın nihayetinde, 16. yüzyıl Osmanlı Dönemi tezhip sanatı üzerinden ele alınan tasarım çeşitliliği, dört başlık halinde yapılan genel bir sınıflandırmayla ortaya konulmuştur. Bu sınıflandırma, çeşitliliği yakalamada aslında temelde uygulanan fakat bir kural mahiyetinde nitelendirilmemiş yolların muhtasar olarak ifadesini göstermektedir. Ayrıca mezkûr sınıflandırmanın, tezhip sanatının gelişim sürecinin ve bu sahadaki üslup farklılıklarının ele alındığı çalışmalarda kültürel yapı, siyaset, din, inanç sistemleri, coğrafya, büyük toplumsal olaylar vb. gibi sosyolojik etkilerin incelenmesinin yanı sıra, üslupların uygulama ve teknik yönünü ortaya koyması bakımından faydalı olacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Âlî, G. M. (2012). *Menâkıb-ı Hünerverân*. (hızl.: Müjgan Cumbur), İstanbul: Büyüyen Ay.

Alkan, E. (2014). *Tezhip sanatında Türkmen dönemi*. İstanbul: FSMVÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Aracı, N. (2021). TSMK H. S. 25 envanterli Mushaf-ı Şerîfîn tezhip sanatı açısından incelenmesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 17, 1-34.
- Ayvazoglu, B. (2017). *Aşk estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Birol, İ. (2010). *Türk tezyîni sanatlarında desen tasarımı, çizim tekniği ve çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Birol, İ. (2002). Koltuk tezhibi. *TDVİA*, C. 26, 151-153, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Birol, İ. (2012). Tezhip. *TDVİA*, C. 41, 61-62, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Cezar, M. (2011). *Mufasssal Osmanlı tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Çağman, F. (1988). Kanûnî dönemi Osmanlı saray sanatçıları örgütü Ehl-i Hıref. *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, 54, 11-17.
- Çağman, F. - Tanındı, Z. (1996). Osmanlı-Safevi ilişkileri (1578-1612) çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi resimli el yazmalarına bakış. *Aslanapa Armağanı*. (hızl.: Selçuk mülayim vd.), 37-62. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çetinoğlu, M. (2016). *Safevîler ve Kızılbaş Türkler*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Çiğ, K. (1963). Karahisârî Kur'an-ı Kerimi. *Selamet*. 2 (15), 8-9.
- Derman, Ç. (1997). Halkârî. *TDVİA*, C. 15, 365-367, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Derman, Ç. (2012). Tezhip. *TDVİA*, C. 41, 65-68, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Derman, Ç. (2012). Osmanlıda klasik dönem. *Hat ve Tezhip Sanatı*. (ed.: Ali Rıza Özcan), 342-359. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Derman, Ç.-Duran, G. (2010). Şahkulu. *TDVİA*, C. 38, 283-284, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Derman, U. (2010). *Doksandokuz İstanbul mushafı*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı.
- Derman, U. (2020). Murakka. *TDVİA*, C. 31, 204-205, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Duran, G. (2009). Serlevha. *TDVİA*, C. 36, 567-569, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Duran, G. (2012). Tezhip. *TDVİA*, C. 41, 63-65, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Erünsal, İ. (2015). *Osmanlılarda kütüphaneler ve kütüphanecilik*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Gacek, A. (2017). *Arapça elyazmaları için rehber*. İstanbul: Klasik.
- İnalcık, H. (2017). *Devlet-i 'Aliyye*, 59. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İnalcık, H. (2002). Osmanlı medeniyeti ve saray patronajı. *Osmanlı Uygarlığı*, (hızl.: Halil İnalcık-Günsel Renda), C. 1, 13-27, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İnalcık, H. (2002). Siyaset, ticaret, kültür etkileşimi. *Osmanlı Uygarlığı*, (hızl.: Halil İnalcık-Günsel Renda), C. 2, 1048-1089, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kazan, H. (2010). *XVI. asırda sarayın sanatı himayesi*. İstanbul: İSAR Vakfı.
- Kazan, H. (2018). Arşiv belgeleri ışığında Şehnâmecî Seyyid Lokman'ın saray için hazırladığı eserler. *Filiz Çağman'a Armağan*, , 325-340, İstanbul: Lale Yayınları.
- Koç, T. (2014). *İslâm estetiği*. İstanbul: İSAM.
- Mahir, B. (2012). Osmanlı bezeme sanatında saz üslubu. *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.: Ali Rıza Özcan), 379-395. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Mesara, G. (2012). Kanûnî Sultan Süleyman'ın sernakkaşı Karamemî. *Hat ve Tezhip Sanatı*. (ed.: Ali Rıza Özcan), 361-377. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Nasr, S. H. (2017). *İslâm sanatı ve maneviyatı*. İstanbul: İnsan Yayınları.

- Özcan, N. (2007). Tezhib sanatında Osmanlı-Safevi etkileşimi. *Arşiv Dünyası*, 10, 65-71.
- Özen, M. E. (2007). *Tezhip sanatından örnekler*. İstanbul: Motif Matbaacılık.
- Renda, G. (2002). Avrupa ve Osmanlı. *Osmanlı Uygarlığı*, (hızl.: Halil İnalcık-Günsel Renda), C. 2, 1091-1121, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanırdı, Z. (2012). Başlangıcından Osmanlı'ya tezhip sanatı. *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.: Ali Rıza Özcan), 243-281, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanırdı, Z. (2002). Kitap ve tezhibi. *Osmanlı Uygarlığı*, (hızl.: Halil İnalcık-Günsel Renda), C. 2, 865-891, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanırdı, Z. (1990-91). Manuscript production in the Ottoman Palace workshop. *Manuscripts of the Middle East*, 5, 67-98.
- Tanırdı, Z. (1988). Mimar Sinan çağında tasvir. *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, (hızl.: Zeki Sönmez), 277-294, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tanırdı, Z. (1998). Osmanlı sarayında şehzadeler ve elçiler. *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu*, 236-259.
- Tanırdı, Z. (2002). Topkapı sarayı'nın ağaları ve kitaplar. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (3), 41-56.
- Taşkale, F. (1994). *Tezhip sanatının kullanım alanları*. İstanbul: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Taşkale, F. (2012). 20. yüzyıl tezhip sanatı. *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.: Ali Rıza Özcan), 417-435, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Uluç, L. (2006). *Türkmen valiler Şirazlı ustalar Osmanlı okurlar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1986). Osmanlı sarayında Ehl-i Hiref (sanatkârlar) defteri. *Belgeler*, C. 11, 15, 23-77, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2011). *Osmanlı tarihi*. 10. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ünver, A. S. (1951). *Müzezzhib karamemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- (2010). *1400. yılında Kur'ân-ı Kerim*. (ed.: Müjde Unustası), İstanbul: Antik A. Ş.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.51.26/> (Erişim: 30.08.2022)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Makalenin yazımı sırasında değerli katkılarını sunan Dr. Öğr. Üyesi S. Hilal ARPACIOĞLU'na müteşekkirim. / I would like to thank Asst. Prof. S. Hilal ARPACIOĞLU for her valuable contributions during the writing of the article.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.