



TSMK H. 2248 Envanterli Albümün Tezhip Tasarımının Mukayeseli Analizi

Nihal Aracı*

Öz

İslâm sanatının en mühim kurucu unsurlarından olan kitap sanatları alanında çok kıymetli eserler meydana getirilmiştir. Bu bağlamda hazırlanan Mushaf'lar, En'am-ı Şerif'ler, dua ve kırk hadis mecmuaları, murakkalar, ilmî, edebî vb. eserler kitap sanatlarının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışmada, kitap sanatları sahasında oluşturulan TSMK H. 2248 numaralı envanterde kayıtlı murakkanın tezhip tasarımı analizi yapılacaktır. Çalışmanın giriş kısmında, kitap sanatlarının gelişimini etkileyen sebeplere değinilmiş ve yazma eserlerin tezyîn edilen bölümleri, murakka' ve murakka' yapımıcılığı ile ilgili bilgi verilmiştir. Daha sonra mezkûr albümün tavsifi yapılarak içinde kıt'ası bulunan hattatlar tanıtılmıştır. Takip eden bölümde ise her bir kıt'anın tezhip tasarımı analizi yapılmıştır. Bu çözümleme, tasarımın görselinin ve çiziminin yan yana getirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Yapılan ayrıntılı çizimlerle desen kurgusu ve motif ayrıntısı daha belirgin hâle gelmiştir. Çizimlerde tasarımı oluşturan bezeme unsurlarından her biri ayrı renkle gösterilmiş, dolayısıyla desen kurgusunun takibi kolaylaşmıştır. Albümün dönemin önemli eserleriyle tezyinât bakımından benzerlik gösteren tasarımları da mukayeseli olarak ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tezhip, murakka', Kırk Hadis, kitap sanatları.

* Dr. Öğr. Üyesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul/Türkiye, naraci@fsm.edu.tr, orcid.org/0000-0002-1005-3347

A Comparative Analysis of the Ornemantation Design of TSMK H. 2248 Inventory Album

Abstract

Many valuable works have been created in the field of book arts, which is one of the most important founding elements of Islamic art. Korans, En'am-ı Şerifs, prayer and forty hadith booklets, albums, scientific, literary, etc. works, which has been prepared in this context, played an important role in the development of the book arts. In this study, the illumination design analysis of the album recorded in the inventory numbered TSMK H. 2248, which was created in the field of book arts, will be analyzed. In the introduction part of the study, the reasons affecting the development of book arts are mentioned and information about the decorated parts of manuscripts, album and album production is given. Afterwards, the aforementioned album was described and the calligraphers with their kit'as were introduced. In the following part, the illumination design analysis of each kit'a was made. This analysis was carried out by bringing the visual and drawing of the design side by side. With the detailed drawings made, the pattern setup and motif details have become more evident. In the drawings, each of the decoration elements that make up the design is shown in a different color, thus making it easier to follow the pattern setup. The designs of the album, which are similar to the important works of the period in terms of decoration, are also discussed comparatively.

Keywords: Illumination, album, Forty Hadith, book arts.

Giriş

Kitap sanatları sahasında çeşitli coğrafyalarda, gerek sanatkârların birbiriyle girdikleri etkileşim vesilesiyle gerekse müstakil yorumlarıyla çok kıymetli eserler verilmiştir. İslâm sanatının çok önemli bir kolunu oluşturan kitap sanatları, yüzyıllar içerisinde gelişimini sürdürmüş ve bu bağlamda nitelik ve nicelik bakımından şâheser nitelikte eserler hazırlanmıştır. Yazma eserlerin hem sultanlar hem üst düzey yöneticiler hem de devletler arası ilişkiler nezdinde mühim bir konumda olması, bu gelişimin yükselen bir ivmede seyretmesini etkileyen önemli nedenler arasındadır.

Sanat hâmilîğinin âdetâ devlet geleneği haline gelmesi, bu sanatların desteklenmesi ve ilerlemesinde önemli bir rol oynamıştır. Sanatkârlar için atölyeler kurulmuş, her türlü imkân sağlanmış ve kendilerine ihsanda bulunulmuştur. Sultanların kitap sevgisi bu ilgiyi daha da güçlü hâle getirmiştir. Bu hususa binâen Doç. Dr. Hilâl Kazan, Kânunî devri için şu ifadeleri dile getirmiştir: "... Fatih devrinde başlayan ilim ve sanat erbabının merkezde toplanması onun devrinde zirveye ulaşmıştır. Padişah'tan büyük ihsanlar gören âlim ve sanatkârlar İstanbul'a akın ettikleri gibi, birçok sanat şaheseri ortaya koydular. Onun sarayındaki sanatçılar, imparatorluğun her bölgesinden ve onun yönetimi altındaki çeşitli tebea ve milletlerden oluşuyordu.¹" Gelibolulu Mustafa Âlî de, Kanunî döneminin sernakkaşlarından Şahkulu'nun hususî atölyesinin olduğu ve Kanunî Sultan Süleyman'ın bu atölyeye giderek çalışmalarını izlediğini ve kendisine türlü ihsanlarda bulunduğunu ifade etmiştir². Çoğaltılabilecek bu örneklerde sanat ve ilim erbâbına gösterilen ehemmiyeti ve ihtimâmı müşâhede etmek mümkündür. Ayrıca bu durum sanatçı göçlerinin de önemli sebepleri arasındadır.

Sanata ve sanatçıya verilen önemin bir diğer vechesi de sultanların sanatkâr yönlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda sanatın inceliklerine, derinliğine ve zevkine vâkıf sanatkâr sultanlar, hâmilik geleneği ile sanatın gelişimini zirveye taşıyan en mühim vesîlelerdendir. Prof. Dr. Tuba Işınsoy Durmuş "Şair ve Sultan-Osmanlı'da Edebî Himaye" başlıklı eserinde bu hususta şunları ifade etmiştir:

"Osmanlı'da yöneticilerin sanata destek vermelerinin ötesinde, bizzat üretici olarak sanatın içinde olmaları, koruyuculuk sisteminin Osmanlı'nın

1 Hilâl Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İstanbul, İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı, 2010, s. 97.

2 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*, haz. Müjgan Cunbur, İstanbul, Büyüyen Ay Yayınları, 2012, s. 148; Çiçek Derman-Gülnur Duran, "Şahkulu" madd., *DİA*, c. 38, İstanbul, 2010, s. 283.

son dönemlerine kadar gündemde olmasının en önemli nedenlerinden biri olarak düşünülmelidir. Osman Gazi'den başlayarak Sultan Mehmed Reşad'a kadar padişahlar, şehzadeler, yöneticiler ve devlet kademesinde görev yapan bürokratların ilgiye göre değişen derecelerde sanatın çeşitli dallarına destek verdikleri ve üretimde buldukları bilinmektedir. Burada şunu vurgulamak gerekir ki Osmanlı'da sanatın herhangi bir koluna ilgi duymayan bir yönetici de az veya çok sanata destek vermekten vazgeçmemiştir. Bu da bizi sanatı koruma ve desteklemenin bir gelenek olduğu sonucuna götürmektedir.³

Yalnızca sultanlar değil, aynı zamanda üst düzey bürokratlar da çeşitli vesilelerle yazma eser edinmişlerdir. Kütüphane sahibi olma arzusunun sebepleri arasında, kitap sevgisinin yanı sıra güçlü ve entelektüel bir portre oluşturulmasına olan katkısı da etkili bir biçimde ön plana çıkmaktadır. Nitekim Lâle Uluç, 10. yy'da Cordoba'da yaşamış İbn-i Said'in kütüphane sahibi olmanın öneminin bir boyutunu şu şekilde açıkladığını ifade etmiştir: "Güç sahibi her kişi ya da önemli her yönetici kendini şahsî mülkiyetinde bir kütüphane tesisine mecbur addederdi."⁴

Kur'an-ı Kerim'e duyulan hürmet ve muhabbet Mushaf kitâbetine, tezyinâtına ve ciltlenmesine bilhassa önem verilmesini ve özen gösterilmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum kitap sanatlarının gelişimini mühim derecede etkilemiş ve bu vesileyle çok kıymetli eserler verilmiştir. Mushaf'lar, sultanlar için veya inşa edilen medreselerde okunmak üzere bu yapılara vakfedilmek ya da devletler arası görüşmelerde hediye olarak sunulmak üzere özenle hazırlanmıştır. Hatta bu hediye takdimlerinde mushaf'lar ile diğer müzehhep ve musavver yazmalar en önde sunulmuştur⁵.

Özenle hazırlanan eserler arasında yalnızca mushaf'lar değil, En'am-ı Şerifler, duâ ve kırk hadis mecmuâları, edebî, ilmî vb. eserler de bulunmaktadır. Bu eserler hem hattı hem tezyinâtı hem de cildi itibarıyla son derece titiz çalışmaların ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Peygamber Efendimiz'e (s.a.v.) olan güçlü sevgi ve saygı neticesinde de eserler ortaya konulmuştur. Metnini hadis rivâyetinin oluşturduğu "Hilye-i Şerif"ler İslâm-Türk kültürünün bu bağlamdaki en mühim eserlerindedir. Hattatların ve müzehhiplerin son derece titiz davrandıkları ve sanatlarını en üstün seviyede uy-

3 Tuba Işınsoy Durmuş, *Şair ve Sultan-Osmanlı'da Edebî Himaye*, İstanbul, Muhit Kitap, 2021, s. 200.

4 Lâle Uluç, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006, s. 469.

5 Lâle Uluç, *a. g. e.*, s. 841.

gulamaya çalıştıkları bu formda, hem yazı hem tezyinât açısından çok kıymetli eserler hazırlanmıştır.

Sahih hadis-i şerifleri toplayan eserler İslâm'ın anlaşılması ve uygulanması konusunda güçlü bir etkiye sahiptir. Bu bağlamda İslâm kültürünü inşâ eden en önemli yapı taşlarından. Çeşitli hususlardaki kırk hadisi hâvi eserlerin müşterek adı olan “Kırk Hadis”ler de İslâm kültür ve medeniyetinin mühim eserlerindedir. M. Yaşar Kandemir bu eserlerin ortaya çıkışıyla ilgili şu ifadeleri dile getirmiştir: “Arapça’da ‘erbaûn hadis’, Farsça’da ‘çihil hadis’, Türkçe’de ‘kırk hadis’ diye anılan kitap türü H. 2. yy (M. 7. yy)’ın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkmış olup konuyla ilgili derleme faaliyeti, ‘Ümmetimin dînî işlerine dâir kırk hadis derleyen kimseyi Allah Teâlâ fakihler ve âlimler topluluğu arasında dirlirtir’ meâlindeki zayıf bir hadise dayanmaktadır.”⁶ Bazı müellifler itikad, âhiret, ahlâk, dua vb. konularda öğrenilmesi gereken hususları müslümanlara ulaştırmak için bu yolu kullanırken, bazıları tasavvuf konulu hadisleri, bazıları da kutsî hadisleri öncelikli tutmuştur⁷. İçerik itibarıyla yalnızca hadis metinlerinden oluşan örneklerinin yanında, tercüme ve açıklamaların bulunduğu kırk hadis eserleri de bulunmaktadır⁸.

Türkçe’deki ilk kırk hadis tercümesi Kerderli Mahmud b. Ali (ö. ?) tarafından yazıldığı kabul edilen “Nehcü’l-Ferâdis” isimli eserdir⁹. İranlı âlim ve şâir Abdurrahman-ı Câmî (ö. 1492)’nin Türklerle olan yakın ilişkileri dolayısıyla, önemli eserlerinin çoğu Türkçe’ye tercüme edilmiş ve bu eserlerin başında da “Çihil Hadis” diye de bilinen “Hadîs-i Erba’în” adlı eseri gelmiştir¹⁰.

Çalışmamızın konusu olan eser de Molla Câmî’nin kırk hadis tercümesi albümüdür. Prof. Dr. Ahmet Sevgi bir makalesinde Molla Câmî’nin H. 886’da Farsça mensur olarak yazılmış bir girişten sonra hâfizaya alınması kolay hadislerden kırkını seçerek, her birini Farsça bir kıt’a ile tercüme ettiğini söyler¹¹. Nitekim albümün sonundaki kayıta da tercümenin H. 886’da tamamlandığı ifade edilmiştir. Kaydın tercümesi şöyledir: “Nusret edicinin ve yardımda bulunucunun iyisi olan Tanrı’nın kılavuzluğu ile bu ‘Erbaîn Tercümesi’, yıl 886 iken bitti. İslâm dinindeki her topluluğu Allah, onunla faydalandırın! Bitirme dolayısıyla Tanrı’ya

6 M. Yaşar Kandemir, “Kırk Hadis” madd., *DİA*, c. 25, Ankara, 2002, s. 467.

7 M. Yaşar Kandemir, *a. g. m.*, s. 468-469.

8 Abdülkadir Karahan, “Kırk Hadis” madd., *DİA*, c. 25, Ankara, 2002, s. 470.

9 A. Azmi Bilgin, “Nehcü’l-Ferâdis” madd., *DİA*, c. 32, İstanbul, 2006, s. 540.

10 Ömer Okumuş, “Câmî, Abdurrahman” madd., *DİA*, c. 7, İstanbul, 1993, s. 96-97.

11 Ahmet Sevgi, “Molla Câmî’nin ‘Erbaîn’i ve Türkçe Manzum Tercümeleri”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sa. 6, Selçuk Üniversitesi, 1999, s. 1.

hamd! Hazret-i Muhammed'e ve onun arı ve ulu kişiler olan yakınlarına salât ve selâm!¹²".

Bu albümün tavsifine geçmeden evvel -tezhip tasarımı bu bağlamda inceleneceği için- bir yazma eserin tezyîn edilen bölümlerine ve eserin içinde bulunduğu form olan "murakka" ile murakka' yapımcılığına kısaca değinelim.

Yazma eserlerin tezyîn edilen alanları -mushaflarda olduğu gibi- yazı doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Metin alanının dışında kalan kısımlar süsleme sahasını belirlemiştir. Bu bağlamda bir yazma eserdeki bezeme alanları şu şekilde sıralanabilir: Zahriye, serlevha, bölüm başları, satır araları, koltuklar, kenar suyu (hâşiye/derkenar boşlukları), hâtime (ferağ/ketebe) kaydı, güller ve duraklar.

Zahriye, metnin başladığı sayfanın hemen öncesindeki sayfadır. Bu sayfanın tezhibi daire, dikdörtgen, kare, oval ve çeşitli geometrik formların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş tasarımlar üzerinde yapılmıştır ve bu formlar içinde bulunduğu döneme göre değişiklik göstermiştir. Kimi zaman süsleme yapılmadan boş bırakılan zahriyede, eserin temellük kaydı veya bir ya da daha fazla âyet-i kerime yazılmıştır¹³.

Serlevha, yazmalarda zahriyeden sonra gelen ve metnin başladığı sayfadır. Serlevha tezhibi karşılıklı iki sayfaya yapılan süslemeyi ifade eder. Ancak bezemeli alan yalnızca metnin başladığı ilk sayfada ise bu sayfaya unvan sayfası, buraya yapılan tezhibe de unvan tezhibi adı verilir¹⁴.

Bölüm başı tezhibi ise yazma eserlerde her fasılın başında bulunan bezemeli alanlardır. Bu sahada metnin kaçınıcı bölümünün olduğu ya da bölümün bir adı varsa bunun ne olduğu yazılıdır. *Bejne's-sütûr* olarak da bilinen satır araları da yazmalarda tezhiplen alanlardandır. Genellikle dendanla sınırları belirlenen satır aralarındaki boşluklar çeşitli şekillerde tezyîn edilmiş, bazen de yalnızca altın ya da farklı bir renkle sıvama şeklinde kaplanmıştır.

Koltuklar yazmalarda ve kit'alarda farklı hat türlerinin kullanımı dolayısıyla oluşan bezeme alanlarıdır. Bu alanlara çeşitli şekillerde yapılmış tezyinâta da koltuk tezhibi denilmiştir. Kare, dikdörtgen, üçgen, çokgen gibi formlarda çeşitleri vardır. Yazmalarda metnin dışında kalan sayfa kenarındaki alanlara yapılan süslemeye de kenar suyu tezhibi ya da hâşiye/derkenar tezhibi adı verilmektedir.

12 Fuzûlî, *Molla Câmi'nin Kırk Hadis Tercümesi*, haz. Kemâl Edîb Kürçüoğlu, İstanbul, Büyüyen Ay Yayınları, 2020, s. 70.

13 Gülnur Duran, "Tezhip" madd., *DİA*, c. 41, İstanbul, 2012, s. 63.

14 Gülnur Duran, "Serlevha" madd., *DİA*, c. 36, İstanbul, 2009, s. 567.

Hâtîme kaydında (ferağ/ketebe kaydı) eserin müstensihinin kim olduğuna ve eserin istinsahına ne zaman başlanıp hangi tarihte tamamlandığına dâir bilgiler yer alır¹⁵. Adam Gacek “Arapça Elyazmaları İçin Rehber” başlıklı eserinde ferağ kaydında bulunabilecek bilgileri şu şekilde sıralamıştır: Mukabele yöntemi, noktalama, harekeleme, kırmızı mürekkep kullanımı, kitap başlığı, müellifin adı, te’lif ve istinsah tarihi, eseri yazdıran kişinin adı, eserin yazılış sebebi, müstensihinin adı, istinsah mekânı, eserin tezhibi ve minyatürü ile ilgili bilgiler¹⁶. Bu kayıt dikedörtgen, ters üçgen veya daire gibi çeşitli formlarda tutulabilir. Kayıt metninin dışında kalan saha da bezeme alanını oluşturur.

Güller, mushaflarda âyetlerin yazıldığı alanın yanındaki boşlukta bulunan ve Kur’ân-ı Kerîm’in kaçınıcı bölümünde olunduğunu gösteren tezyinî formlardır. Hamse, aşere, hizip, nısıf, cüz ve secde gülleri olmak üzere çeşitleri vardır. Duraklar, mushaflarda âyet sonlarında kullanılmış bezemeli formlardır. Çeşitleri ise helezonî, şeşhâne, pençhâne, mücevher (geçme) şeklinde isimlendirilir¹⁷. Yazma eserlerde de ibârelerin ayırımında kullanılmıştır.

Murakkanın tanımı Kubbealtı Lûgati’nde şu şekilde yapılmıştır: “Kâğıtları üst üste yapıştırmak suretiyle karton kıvamına getirilen mukavvalar üzerine önceden yapıştırılan güzel yazı örneklerinin albüm hâline getirilmiş şekli.¹⁸” Çoğulu *murakkaât*’tır. Düz ve körüklü olmak üzere çeşitleri bulunmaktadır. Murakkayı oluşturan kît’alar dibinden başka bir kît’aya bağlanarak bir araya getirildiğinde *düz murakka*’, yalnızca bir köşesinden bağlanarak birleştirilirse *körüklü murakka*’ adını alır¹⁹. Murakkalarda en fazla aklâm-ı sitte (*şeş kalem* olarak adlandırılan altı hat çeşidi: sülüs-nesih-muhakkak-reyhânî-tevkî‘-rikâ²⁰) ve nesta’lik yazıları kullanılmıştır²¹. Bir sıra düzeninde yazılmış kît’aların yer aldığı albümlere *müteselsil murakka*’, bir ya da birden fazla hattata âit olan müstakil kît’aların oluşturduğu albümlere de *toplama murakka*’ adı verilir²². Çalışmanın konusu olan albüm şekil bakımından *düz murakka*’dır. İçerik bakımından ise -albümün başındaki diğer hattatların kît’aları göz önünde bulundurulduğunda- *toplama murakka*’, fakat Molla Câmî’nin Kırk Hadis tercümesini içeren kît’aların peş peşe gelmesi sebebiyle de *müteselsil murakka*’ olarak değerlendirilebilir.

15 Orhan Bilgin, “Ferağ kaydı” madd., *DİA*, c. 12, İstanbul, 1995, s. 355.

16 Adam Gacek, *Arapça Elyazmaları İçin Rehber*, İstanbul, Klasik Yayınları, 2017, s. 70.

17 Gülnur Duran, “Tezhip” madd., *DİA*, c. 41, İstanbul, 2012, s. 63.

18 İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lûgati, (Asırlar Boyu Tarihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük)*, haz. Kerim Can Bayar, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2015, s. 758.

19 Uğur Derman, “Murakka” madd., *DİA*, c. 31, İstanbul, 2006, s. 205.

20 Nihad M. Çetin, “Aklâm-ı Sitte” madd., *DİA*, c. 2, İstanbul, 1989, s. 276.

21 Uğur Derman, *a. g. m.*, s. 205.

22 Uğur Derman, *a. g. m.*, s. 205.

Murakkaların konusunu genellikle hadis-i şerifler oluşturmuştur. Bu hususta Prof. Dr. Muhittin Serin şu ifadeleri dile getirmiştir: “İslâm medeniyetinin ulaştığı sanat seviyesini gösteren binlerce murakka‘ Resul-i Ekrem’in erdemli ve huzurlu bir hayatın prensiplerini öğreten sözlerini içine almaktadır. Bunlar yazı tezhip ve cilt sanatlarının uyandırdığı zevk ve hayranlık duyguları içinde Peygamber sevgisinin gönüllerde daha canlı ve devamlı kalmasını sağlamıştır²³. Murakkaları oluşturan kıt’alara âyet ve hadislerin yanında meşhur kasideler de yazılmıştır²⁴.

Murakkalar, albüm şekline getirilmeden evvel uç uca yapıştırılmadan rulo halinde sarılarak deri bir kabın içinde saklanmış ve “tomar” olarak adlandırılmışlardır²⁵. Meşhur hattatların ve talebelerinin hat çalışmalarının muhafaza edilmesi ve gelecek nesillere aktarılabilmesi amacıyla yapımına başlanmış²⁶ murakka‘ yapımıcılığı, Timur, Türkmen ve Safevî saraylarında gelişmiştir²⁷. Osmanlı saray nakkaşhânesinde 16. yy’ın ilk yarısından sonra yapımına başlanan murakkalarda, -farklı bölgelerde yapılmış olmalarına rağmen- eserlerin bir araya getirilişindeki ustalık ve sanat, nakkaşhânenin ulaştığı yüksek seviyeyi göstermektedir²⁸. Kânûnî Sultan Süleyman döneminde hazırlanan Şah Mahmud Nişâburî Albümü ve III. Murad devrinde yapılmış albüm, murakka‘ yapımıcılığının en başarılı çalışmaları arasında gösterilmektedir²⁹.

TSMK H. 2248 envanterli albüm de saray nakkaşhânesinin titizlikle ortaya çıkardığı eserlerden biridir. Bu bağlamda çalışmanın konusu olan bu eseri biraz daha yakından inceleyelim.

TSMK H. 2248 Envanterli Albüm

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine bölümü 2248 numaralı envanterde kayıtlı murakka‘, 24x35 cm boyutlarındadır. Sayfa kenarlarındaki boşluklar

23 Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 4. bs., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, 2010, s. 42.

24 Muhittin Serin, *a. g. e.*, s. 42.

25 Uğur Derman, *Osmanlı Hat Sanatı*, İstanbul, Mas Matbaacılık, 2001, s. 29.

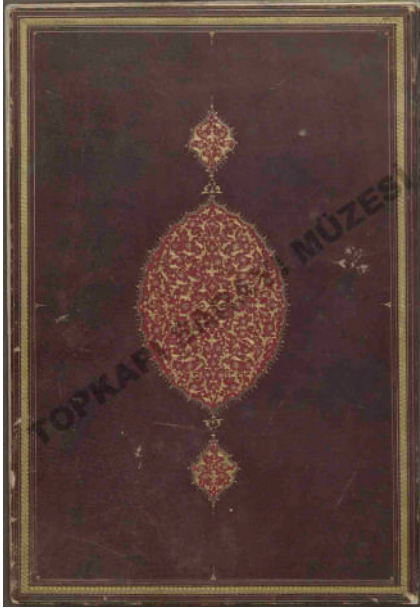
26 Zeynep Çelik Atbaş, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki H. 2155 Numaralı Murakka”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üni, Sosyal Bilimler Ens., Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul, 2003, s. 1.

27 Zeynep Atbaş, “Dağılmış Bir Safevî Murakkasının 18. Yüzyıla Ait Bir Osmanlı Murakkasında Değerlendirilişi”, *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Gelişmeler ve Sanat (Günsel Renda’ya Armağan)*, Ankara, Hacettepe Üni. Yayınları, 2011, s. 51.

28 Zeren Tanındı, “İstanbul Sarayının Resim Hazinesinden: Osmanlı Sanatında Minyatür” madd., *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, c. 7, İstanbul, İBB Kültür A. Ş. Yayınları, 2015, s. 392.

29 Zeren Tanındı, “13-14. Yüzyılda Yazılmış Kur’an’ların Kanunî Döneminde Yenilenmesi”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul, 1986, s. 151.

-birkaç mm değişiklikle- iç kenarda 2 cm, alt kenarda 8 cm, dış kenarda 9 cm ve üst kenarda ise 8 cm ölçülerindedir. 11 varaktan oluşan eserde 20 kıt'a bulunmaktadır. Şah Mahmud Nişâburî'nin imzasının bulunduğu ketebe sayfasındaki ilk Arapça kayıta kırk hadis tercümesinin H. 886'da, hemen altta bulunan diğer Arapça kayıta ise eserin yazımının H. 962 senesinin Rebûlevvel ayında bitirildiği yazmaktadır. Nesta'lik ve ince nesta'lik hatla yazılan eserde siyah mürekkep kullanılmıştır. Eserin mıklesiz kahverengi deri cilt kapaklarının -hazırladığı döneme bakıldığında- özgün olmadığı düşünülmektedir. Nitekim Prof. Dr. Banu Mahir, cilt kapaklarının XVIII. veya XIX. yüzyıllarda yenilenmiş olabileceğini ifade etmiştir³⁰. Cildin ön ve arka kapaklarının dış yüzünde salbekli bir şemse (bkz. R. 1 Ç. 1) mevcuttur. Koyu kırmızı zemin üzerine altınla işlenmiş ¼ simetrikli tasarımda, rûmî ve negatif şekilde boyanmış hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Salbekleri de aynı motiflerle ½ simetride tasarlanmıştır. Şemse, yaklaşık 4 mm kalınlığında zincir görünümündeki bir pervaz ve ince cetvellerle çevrelenmiştir. Cilt kapaklarının iç yüzünde ise içi boş salbekli bir şemse vardır. Şemsenin zemini altınla sulu bir şekilde boyanmıştır.



R. 1 Cilt kapağının dışı



Ç. 1 Cilt kapağı desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

30 Banu Mahir, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Nakkaşhanesinde Murakka Yapımcılığı", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Gönül Öney'e Armağan)*, İzmir, 2002, s. 405.

Cilt kapağından sonra peş peşe üç vikâye/fevâid sayfası³¹ gelir. Bu sayfaların ilkinde “11 adet varak” ifadesi ile içine “Topkapı Sarayı Tahrir Komisyonu” ibâresi yazılmış ve cetvelle çevrelenmiş kırmızı bir damga ve damganın üzerinde eski komisyon numaraları (222/27167) bulunmaktadır. Damganın altında “11 varak ve 6 levha” kaydı vardır. Sayfanın sağ alt köşesinde ise, “Topkapı sarayı Müzesi Hazine 2248” yazılı mühür vardır. Açık renkteki ikinci vikâye sayfası boş bırakılmış, kına yeşili rengindeki üçüncü sayfaya ise zerefşân yapılmıştır. Eserin sonunda da yine birisi zerefşânlı olmak üzere üç boş fevâid sayfası bulunmaktadır.

Eserin zahriyesi yoktur. İlk üç kıt’ada üç Fâtiha sûresi yer almaktadır. 10x17,5 cm’lik bir alana yazılı ilk Fâtiha’nın sonunda H. 988 yılında Muhammed Emin b. İbrahim (ö. ?) tarafından yazıldığına dâir bir kayıt vardır. Kayda göre aynı zamanda müzehhip de olan hattat, Mekke’de yaşamıştır. İkinci kıt’adaki 12x18,5 cm ölçülerindeki Fâtiha sûresinin hattatı ise Şah Mahmud Nişâburî (ö. 1564)’dir. Sûrenin etrafındaki Türkçe ibârelerin Şah Mahmud’a âit olmayıp sonradan yazıldığı düşünülmektedir. Aynı zamanda kıt’a 5’ten itibaren yer alan kıt’aların hattı da Nişâburî’ye âittir. Üçüncü kıt’ada yer alan 11x18 cm’lik Fâtiha sûresinin hattatı ise Abdulferid el-Katib (ö. ?)’dir. Farsça cümlelerle mâil kıt’a şeklinde yazılmış ve yine Farsça ibarelerin yer aldığı kartuş paftalarla çevrelenmiş dördüncü kıt’a da hattat Yârî (ö. ?) imzalıdır.

Sonrasında Şah Mahmud Nişâburî’nin ince nesta’lik hatla yazdığı³² Kırk Hadis tercümesinin serlevhası bulunmaktadır. 7x9 cm boyutlarındaki bu alanda Molla Câmi’nin “Erbaîn”i için kaleme aldığı Farsça mukaddime³³ gelmektedir.

31 İsmail Erünsal vikâye/fevâid sayfalarını *Orta Çağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphane* başlıklı eserinde şöyle açıklamıştır: “Yazma eserlerin baş kısımlarında genellikle bir veya birkaç sayfa boş bırakılırdı. İlk dönemlerde genellikle kitabın başında boş bırakılmış bu sayfa ve sayfalara eserin ve müellifinin ismi yanında sema‘, kıra‘ât, icâzet, mukabele ve mütalaa kayıtları yazılmaktaydı. Müteakip asırlarda bu sayfalarda vakıf kayıtlarına ve mühürlerine, yazma sahibi tarafından yazılmış ailesine mensup kimselerin doğum ölüm tarihlerine, mürekkep ve ilaç yapımına, kitap ve yiyecek fiyatlarına, zelzele ve yangın gibi tabii afetlere dâir bilgilere, beyitlere, çeşitli konularla ilgili düşürülmüş tarihlere ve temellük/satın alma kayıtlarına rastlanabilir. Bazen temellük kayıtlarının yanında yazma sahibinin mühür de görülebilir. Kayıtlar arasında eserle ilgili görülüşlere de rastlamak mümkündür. ... Yazma eserlerdeki bu kayıtlara genellikle fevâid kayıtları denilmektedir.” İsmail Erünsal, *Orta Çağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphane*, İstanbul, Timaş Yayınları, 2008, s. 159-160.

32 Muhittin Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, c.2, İstanbul, Kubbealtı Yayınları, 2019, s. 643.

33 Bu mukaddimenin meali Prof. Dr. Ahmet Sevgi tarafından şu şekilde verilmiştir: “Yakın medreselerinin muhaddisleri ve din meclislerinin râvileri en sahih hadisi yazdılar. Her şeyi bi-

Bu mukaddimenin son cümlesi iki parça halinde metnin sağına ve soluna gelecek şekilde dikey olarak yerleştirilmiştir. Eser, hadis tercümelerinden sonra bir kıt'a ile nihâyete ermiştir³⁴.

Serlevhadan sonra gelen kıt'a tasarımları, nesta'lik hatla düz bir satır üzerinde yazılmış hadis-i şerîf ve onun altında hadisin ince nesta'lik hatla mâil olarak yazılmış Farsça manzum tercümesi yer alacak şekilde yapılmıştır. Yazı farklılığından doğan koltuk alanları da bezenmiştir. Açık krem rengi kağıt üzerine yazılan metnin alanı 7x13 cm ölçülerindedir. Yaklaşık 2 cm'lik bir bezemeli bir pervazdan sonra mavi, yeşil, yavruağzı, açık krem ve şeker rengi kağıtlar üzerine işlenmiş halkâr desenleri gelir.

Albümde Kıt'ası Bulunan Hattatlar

Albümde 20 kıt'a bulunmaktadır. Birinci kıt'adaki Fâtîha sûresinin hattatı Muhammed Emin b. İbrahim (ö. ?) ve üçüncü kıt'adaki Fâtîha sûresinin hattatı Abdulferid el-Kâtib (ö. ?) hakkında bilgiye ulaşılamamıştır. Muhammed Emin b. İbrahim'in attığı imzada H. 988 tarihi kayıtlıdır.

Dördüncü kıt'anın hattatı imzasına göre Yârî (ö. ?)'dir. Şirazlı olan Yârî, Sultân Muhammed Handân (ö. ?)'in öğrencilerinden olup, İran'ın iftihar edilen sanatkârlarından olduğu ifade edilir³⁵. Menâkıb-ı Hünerverân'da, Şirazlı Molla Yârî'nin aynı zamanda müzehhip yönünden de bahsedilir³⁶.

len Allah'a hamd olsun ki eksiksiz mânâları toplayan kelimeleri kendi habîbine başkalarının söyleyemeyeceği bir dille söylemiş ve onu kendi şâmil hitabına ve kâmil kelâmına tilâvetçi kılmıştır. Râvîlerin güvenilenden güvenilene nakliyle de Peygamber'in saâdet sohbetinden mahrum olanlara ulaştırarak onları öğrenme ve gereğiyle amel etme nuru ile dalâlet karanlığından kurtarmıştır. Allâh onun ve âl u ashâbının şânını yüceltsin. İlimleri naklolunsun ve edepleri korunsun. Bundan sonra, o kelimelerden kırk kelimedir ki anlaşılması ve hatırda tutulması kolay olsun için Farsça nazmen tercüme edilmiştir. O ümitle ki tercüme eden nâzım bu gün "ümmetimden faydalansınlar diye kim kırk hadis ezberlerse" şartına dâhil olur. Yarın da "kıyâmet günü Allâh onu âlimler ve fakihlerle birlikte diriltir" mükâfâtının saadetine kavuşur. Yardım ancak varlığı var eden Allâh'tandır." Ahmet Sevgi, "Molla Câmî'nin 'Erbaîn'i ve Türkçe Manzum Tercümeleri", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sa. 6, Selçuk Üniversitesi, 1999, s. 2.

34 "Ey Câmî, sâliklerin çektikleri çile Allâh'a yakınlık rütbesine ulaşmak içindir. Hakkın fazlı seni de "kırk hadis"le vuslata erdirirse şaşılmaz.", tercüme: Ahmet Sevgi, *a. g. m.*, s. 3.

35 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, haz. Mustafa Koç, İstanbul, Klasik Yayınları, 2014, s. 698.

36 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*, haz. Dr. Müjgan Cumbur, 2. bs., İstanbul, 2012, s. 151.

İkinci kıt'anın ve dördüncü kıt'adan sonra gelenlerin olmak üzere toplamda 16 kıt'anın hattatı Şah Mahmud Nişâburî'dir. Doğum tarihi kesin olarak bilinmeyen Nişâburî, "zerrin kalem" unvanıyla bilinir³⁷. Nesta'lik hattı ilk olarak dayısı Abdî Nişâburî'den, daha sonra Sultân Ali Meşhedî'den meşk etmiştir³⁸. Safevî devri hattatı Şah Mahmud, Şah İsmail'in son derece kıymet verdiği sanatkârlardandı. Öyle ki Şah İsmail, Osmanlı Devleti ile Safevîler arasındaki Çaldıran Savaşı'nda Nişâburî'nin ve Musavvir Behzad'ın kaçmaları ihtimaline karşın onları bir mağaraya kapatır ve aldığı yenilgiden sonra bu iki sanatkârın kaçıp kaçmadıklarını kontrol için mağaraya gider ve kaçmadıklarını görünce sevinir³⁹.

Şah Mahmud, Şah I. Tahmasb (ö. 1576)'ın Tebriz'de kurduğu ve içinde sanat atölyelerinin bulunduğu kütüphanede çok kıymetli sanatkârlarla birlikte çalışmış ve çok sayıda eser üretmiştir⁴⁰. TSMK H. S. 25 envanterli ince nesta'lik hatla yazdığı Mushaf ve içinde bulunan kıt'aların çoğunluğunun kendisine âit olması sebebiyle "Şah Mahmud Nişâburî Albümü" olarak adlandırılan İÜNK F. Y. 1426 numaralı eser Nişâburî'nin nesta'lik yazıdaki üstünlüğünü göstermektedir⁴¹. Birçok müze ve kütüphanede eseri bulunan Şah Mahmud, 1564 yılında Meşhed'de vefât etmiştir.

Albümün Tezhip Tasarımı

Albümün tezhibinin kim tarafından yapıldığı belli değildir. Ancak kullanılan motifler, desen kurgusu, tercih edilen renkler, boyama ve işleme teknikleri bakımından Karamemi (ö. ?)'nin sernakkaş olduğu saray nakkaşhânesinin hazırladığı bir eser olduğu izlenimini ortaya çıkarmaktadır. 1560 sonrasına tarihlenen⁴² eserin, hazırlandığı dönemi de göz önüne aldığımızda bu ihtimal daha da güçlenmektedir.

37 Muhittin Serin, *a. g. e.*, c. 2, s. 641.

38 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, *a. g. e.*, s. 676.

39 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, *a. g. e.*, s. 676; Gelibolulu Mustafa Âlî, *a. g. e.*, s. 101; İsa Selman, "Hattat ve Tezhibci Nişaburlu Şah Mahmud", *Vakıflar Dergisi*, sa. 12, Ankara, 1978, s. 331; Nusret Çam, "Türk Sanatında Sultanların İşveren Olarak Rollerini", *Vakıflar Dergisi*, sa. 27, Ankara, 1988, s. 13.

40 Muhittin Serin, *a. g. e.*, c. 2, s. 641.

41 Muhittin Serin, "Şah Mahmud Nişâburî" madd., *DİA*, c. 38, İstanbul, 2010, s. 257.

42 Banu Mahir, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Nakkaşhanesinde Murakka Yapımcılığı", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Gönül Öney'e Armağan)*, İzmir, 2002, s. 405.

Mezkûr albümün tezhip tasarımı, aynı dönemde saray nakkaşhânesinde hazırlanan ve tezhibinin Karamemi'nin başında olduğu bir ekip tarafından yapıldığı kabul edilen⁴³ Şah Mahmud Nişâburî albümünün tezhibiyle benzerlikler göstermektedir. Prof. Dr. Banu Mahir bu durumu bir makalesinde şu şekilde dile getirmiştir: “Bazı hat örneklerinin etrafında müzehhip Karamemi'ye özgü naturalist çiçek üslûbu ile saz üslûbunda tezhipler yer alır. Özellikle Karamemi'ye özgü negatif hatayiler ve sayfa kenarlarının halkâr bezemeleri, kullanılmış olan kâğıt ve ince işçilik, bu albümün de Şah Mahmud Nişaburi Murakkai'nı hazırlayan ekip tarafından hazırlanmış olduğunu düşündürmektedir.”⁴⁴ Bu bağlamda albümün tezhip tasarımı incelenirken Karamemi'nin de izleri ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Albümün tezhip tasarımı içten dışa doğru parça parça ve çizimleri üzerinden görselleriyle yan yana incelenecek, kullanılan desen şemaları, motifler ve boyama teknikleri anlatılacaktır. Çizimlerde her bir bezeme unsuru farklı renkle gösterilecektir. Böylece desen kurgusu ve motif ayrıntıları daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır. İlk kıt'adan başlayarak yapılacak incelemede, Karamemi'nin diğer eserlerinden benzerlik gösteren örnekler de karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

Kıt'a 1

İlk kıt'ada 10x17,5 cm'lik bir alanda açık nohudî renk kâğıt üzerine yazılmış Fâtiha sûresi beyne's-sütûra alınmıştır. Beyne's-sütûr alanı altın zeminle kaplanmış ve üzerine hatâyî grubu motifleri taşıyan serbest helezonlar yerleştirilmiştir. Açık sarı renkle boyanmış motiflerin uç kısımlarına kırmızı ile gölge verilmiş, dalların da iki yanına tahrir çekilmiştir (bkz. R. 2).

43 Muhittin Serin, *a. g. m.*, s. 257; Zeren Tanındı, “13-14. Yüzyılda Yazılmış Kur'an'ların Kanunî Döneminde Yenilenmesi”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul, 1986, s. 141; Zeren Tanındı, “Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatının Ünlü Ustaları”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 24-27 Ekim 1988, s. 149; Zeren Tanındı, “Kitap ve Tezhibi”, *Osmanlı Uygarlığı*, yay. haz. Halil İnalçık-Günsel Renda, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2002, c. 2, s. 882; Gülnur Duran, “Kara Memi” madd., *DİA*, c. 24, İstanbul, 2001, s. 363.

44 Banu Mahir, *a. g. m.*, s. 405.



R. 2 Kıt'a 1

Besmele'nin iki yanında zemini kâğıt renginde bırakılmış koltuk içinde altınla negatif olarak işlenmiş çiçeklerle bezeli ve ½ simetrik desen vardır. Hat-tat imzasının bulunduğu kısımlar da kareye yakın koltuk içine, imza ibâreleri de beyne's-sütûra alınmıştır. Bezeme ise serbest helezonlar üzerinde çiçek motifleriyle yapılmış ve zemin de altınla kaplanmıştır. Âyetler arasında kıvrılmış nokta şeklinde zemini altınla kaplanmış ve iğne perdahı uygulanmış duraklar bulunmaktadır.

Metin alanı 1,2 cm'lik pervazla çevrilmiştir. Bu alanda vassâle işleminin izleri de görülmektedir. Siyah zemin üzerine işlenmiş desende sâde rûmî ve hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Başlangıç noktası bir pençin arkasına saklanan rûmî helezon, ters simetrikli yerleştirilmiştir. Bu helezon katlanarak değil, kaydırılarak yan yana getirilmiştir. Rûmîler sarı ve eflâton renginde boyanmış ve gölgelendirilmiştir. Tek iplik desen şeması üzerinde yürüyen ve çiçekleri taşıyan dal sistemi ikinci bezeme unsurudur. Orta kısımda yer alan pençlerden de "S" formunda dal çıkışları olmuştur. Eflâton, beyaz, sülyen, pembe ve sarı renklerinde boyanan çiçeklerin iç bünyeleri koyu renkle boyutlandırılmıştır (bkz. R. 3-Ç. 2). Yazı alanı cetvellerle çevrelenmiştir.



R. 3 Kıt'a 1 İç pervaz deseni

Ç. 2 Kıt'a 1 İç pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Sayfanın hâşiye boşluğunda halkâr deseni -albüm boyunca serlevha hariç her kıt'ada olduğu gibi- yer almaktadır. Bu alanda kalıpla çalışıldığı görülmektedir. Desen dışında kalan yerler kırmızı boya ile zerefşân yapar gibi sıçratma tekniği ile yoğun bir şekilde kaplanmıştır. Kalıp kaldırıldıktan sonra desenin tahriri altınla çekilmiş ve motiflerin iç bünyeleri de yine altınla işlenmiştir (bkz. R. 4). Desende hatâyî grubu motifler “sür-git” desen şeması üzerinde yürütülmüş ve simetri eksenlerine rûmî ortabağ konulmuştur (bkz. Ç. 3).



R. 4 Kıt'a 1 Halkâr deseni

Ç. 3 Kıt'a 1 Halkâr desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Kıt'a 2

Hemen karşısında yer alan kıt'anın metin alanı da -birkaç motif rengi dışında- aynı şekilde bezenmiştir. Yazı alanına zerefşân uygulanmıştır. Bu kıt'ada farklı olan halkâr desenidir (bkz. R. 5-Ç. 4). İşleme tekniği bakımından aynı olan deseni, bir pafta içerisine yerleştirilmiş rûmî dal ve kendi içinde dönen helezon sisteminin üzerinde taşıdığı çiçekler oluşturmaktadır. Paftaların aynasının alınmasıyla ayırma rûmîlerin meydana getirdiği kapalı formlar ortaya çıkmıştır. İç

kenara gelindiğinde yarım motifler ve yapraklar görülmektedir. Burada sıçratmada beyaz renk kullanılmış ve motifler altınla tahrirlenmiştir.



R. 5 Kıt'a 2 Halkâr deseni



Ç. 4 Kıt'a 2 Halkâr desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Kıt'a 3

Üçüncü kıt'ada (bkz. R. 6) metin alanına zerefşân uygulanmıştır. Yazının üzerinde altın izleri görülmektedir. Bu da uygulamanın hattın yazılmasından sonra yapıldığını göstermektedir. Âyet sonlarında pençhâne ve şeyshâne durak çeşitleri kullanılmıştır. İki Besmele'nin yanında, ikisi de hattat imzasının yanında olmak üzere koltuklar bulunmaktadır. Buralara da "S" iskeleti doğrultusunda yürüyen dallar üzerinde çiçeklerin bulunduğu bir desen sıvama altınla işlenmiştir. Motiflerin içine kırmızı ile yer yer gölge verilmiştir.



R. 6 Kıt'a 3

Yazı alanını 1 cm'lik pervaz çevrelemektedir. İki iplik desen şeması uygulanan alanın zemini lacivert ile boyanmıştır. Motifler ise altınla sıvama olarak kaplanmış ve siyah mürekkeple tahrirlenmiştir (bkz. R. 7-Ç. 5). Pervazda vassâle işleminin izleri görülmektedir.



R. 7 Kıt'a 3 İç pervaz deseni



Ç. 5 Kıt'a 3 İç pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Hemen dışındaki halkâr deseninde lacivert renk ile sıçratma tekniği uygulanmıştır (bkz. R. 8). Desen tasarımında hurde rûmî, penç motifi ve yapraklar kullanılmıştır. Altınla tahrirlenen desende rûmî çok geniş bir alanı kaplamaktadır (bkz. Ç. 6). Hurdelenmiş salbek formundan çıkan rûmî dalı ana unsurdur. Çiçekler ise dolgu unsuru mahiyetinde, rûmîden kalan boşlukları değerlendirmek üzere kullanılmış gibi bir görünüm arz etmektedir.



R. 8 Kıt'a 3 Halkâr deseni

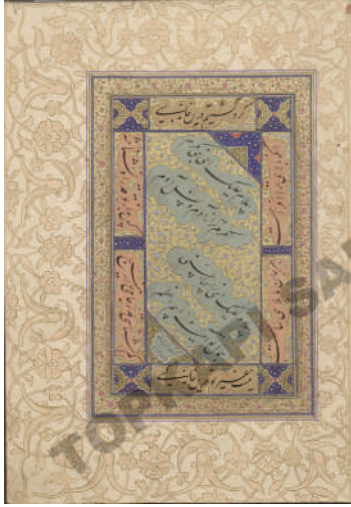


Ç. 6 Kıt'a 3 Halkâr desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Kıt'a 4

Dördüncü kıt'ada ibâreler beyne's-sütûra alınmıştır (bkz. R. 9). Zemini altınla kaplanmış bu alana, açık mavi rengindeki çiçekleri taşıyan dallar serbest olarak yerleştirilmiştir. Sağ üst kenardaki üçgen koltukta ½ simetrik bir desen

bulunmaktadır. Yalnızca çiçeklerin kullanıldığı tasarımda, motifler dış hatlarıyla, bazen de yalnızca daire formunda kullanılmıştır. Zemin boyasında altın, lacivert ve kırmızı tercih edilmiştir. Dallara tahrir çekilmemiştir. Alanın dört köşesinde bulunan kare koltuklar da aynı şekilde işlenmiş, yalnız buralarda motifler yer yer daha belirgin çizilmiştir.

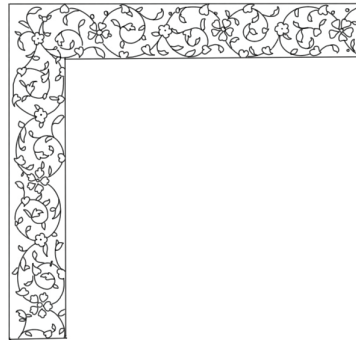


R. 9 Kıt'a 4

Alanı 1 cm genişliğinde bir pervaz çevrelemektedir (bkz. R. 10-Ç. 7). Zemini altınla kaplanan pervazda, "sür-git" desen şeması kullanılmıştır. Hatâyî grubu motifleri taşıyan dallar sülyen ile boyanmış ve tek yönden siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Çiçekler pembe, sarı, beyaz renkleri, sap çıkışları ise mavi renk ile işlenmiştir.



R. 10 Kıt'a 4 İç pervaz deseni



Ç. 7 Kıt'a 4 İç pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Halkâr deseninde -birkaç çiçek motifi farklılığıyla- 2. kıt'anınkiyle aynı tasarım kullanılmıştır. Yalnız burada sıçratma tekniği kullanılmamıştır. Motiflerin içi sulu bir şekilde açık yavruağzı rengiyle boyanmış ve altınla tahrirlenmiştir. Zemin kâğıt rengiyle bırakılmıştır. Kâğıdın dokulu yapısı burada dikkat çeken noktalardandır.

Kıt'a 5 ve Kıt'a 6

Kırk Hadis serlevhasındaki Şah Mahmud'a âit bu kıt'aların tüm sayfayı kaplayacak şekilde yapılan tezhip tasarımı son derece yoğun ve ince bir işçiliğe sahiptir (bkz. R. 11). Bu iki kıt'a ve sonraki karşılıklı gelen kıt'alar aynı desen tasarımına sahip oldukları için bir kıt'a üzerinden inceleme yapılacaktır. Karşısında yer alan kıt'ada farklılık varsa belirtilecektir.

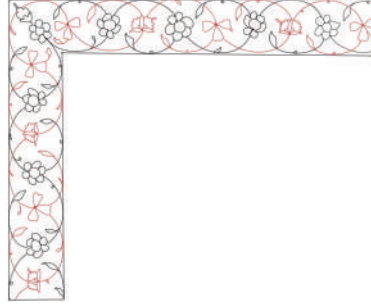


R. 11 Kıt'a 5 ve Kıt'a 6

Bejne's-sütûra alınmış metin alanının zemini altınla kaplanmıştır. Bu alanın bezemesi için hatâyî grubu motifleri taşıyan serbest dallar yerleştirilmiştir. Hemen çevresinde ise zemini siyah ile boyanmış ½ cm'lik bir alanda iki iplik desen şeması uygulanmıştır (bkz. R. 12-Ç. 8). Dalları altınla işlenen çiçeklerde beyaz, sarı, sülyen ve eflâton renkleri kullanılmıştır.



R. 12 Kıt'a 5 İç pervaz deseni

Ç. 8 Kıt'a 5 İç pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Pervazın sağ tarafında üçe bölünmüş bir alan gelir. Alt ve üstte 1 cm genişliğinde iki kartuş pafta, orta alanda ise beyne's-sütûra alınmış yazı vardır. Aynı şekilde bezenmiş kartuşların zemini altınla kaplanmış ve ters simetrlili bir desen yapılmıştır. "S" iskeleti üzerinde yürütülen ve çiçek motiflerini taşıyan helezon sistemine, açık mavi ile işlenmiş bulutlar eşlik eder (bkz. R. 13-Ç. 9). Dendanla sınırlandırılan paftanın köşeleri lacivert ile kaplanmış ve iki ucunda tepelik olan dal ile süslenmiştir.



R. 13 Kıt'a 5 Koltuk deseni

Ç. 9 Kıt'a 5 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Yazı alanının iki yanında bulunan 1,5x10,5 cm ölçülerindeki koltuklarda işlemeli rûmî kullanılmıştır (bkz. R. 14-Ç. 10). Tasarım, tepelikten çıkan rûmî dalının aynasının alınması ve bu paftanın ters simetrlili yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. İşlemeli rûmînin ipliği sülyenle çekilmiş, zemini lacivert ile boyanmıştır. Tepeliğin zemini ise siyahla kaplanmış. Alanın genel zemini altınla sıvama olarak doldurulmuştur.



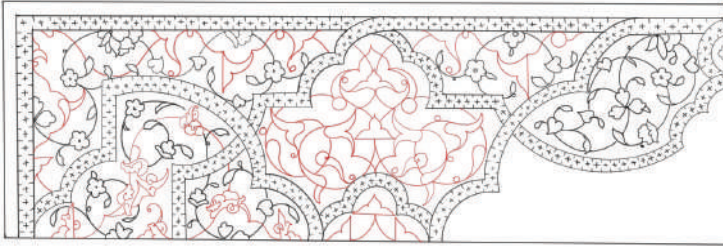
R. 14 Kıt'a 5 Koltuk deseni

Ç. 10 Kıt'a 5 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Metin alanının alt ve üstündeki 4 mm genişliğindeki anahtarlı zencerekle çevrili 3,5x11,3 cm boyutlarındaki koltukların tasarımı, beyaz bantlarla yapılmış iç ve dış bükey hareketlerin ortaya çıkardığı paftalarla oluşturulmuştur (bkz. R. 15-Ç. 11). Müstakil olarak işlenmiş paftaların deseninde sâde, sarılma rûmî ile hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. ¼ simetrlili kompozisyonun zeminin kaplanmasında altın, kırmızı ve lacivert renkleri tercih edilmiştir. Tasarımdaki denge unsurunun muhteşem bir şekilde ortaya konulduğu görülmektedir.



R. 15 Kıt'a 5 Koltuk deseni

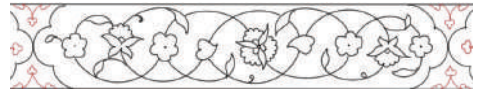


Ç. 11 Kıt'a 5 Koltuk desen çizimi-1/4 simetrlili (Ç.: Nihal Aracı)

Tüm bu alanları üç taraftan siyah zeminli kartuş paftalarının oluşturduğu 6 mm genişliğinde bir pervaz çevrelemiştir (bkz. R. 16-Ç. 12). Paftaların içinde iki iplik desen şeması üzerindeki penç, gonca ve yekberkleri taşıyan dallardan oluşan desen vardır. Kartuşların birleşim yerlerine dendanlarla birleştirilmiş ve ¼ simetrlili uçlarında tepelik olan dallar yerleştirilmiştir.



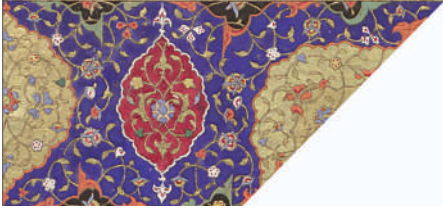
R. 16 Kıt'a 5 İç pervaz deseni



Ç. 12 Kıt'a 5 İç pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

İç pervazdan sonra gelen “+” ve “-”lerle işlenmiş cetvelleri, 3 cm yüksekliğindeki dış pervaz takip eder. Pervaz deseni, ana unsuru şemse olan bir tasarım kurgusuyla oluşturulmuştur (bkz. R. 17-Ç. 13). Şemselerden birisi geniş, diğeri ise daha incedir. Sâde ve sarılma rûmî ile çiçeklerle müstakil olarak bezenen şem-

selerin dışında kalan kısım, kapalı formun içinden geçen hatâyî grubu motifleri taşıyan dalların meydana getirdiği desenin, üst ve alta ters simetrik olarak yerleştirilmesiyle bezenmiştir. Zemin lacivertle boyanmıştır. Beyaz ve sülyen renkteki dandanlardan oluşan şemselerin iç zemini de bir kırmızı, bir altın olmak üzere münâvebeli şekilde renklendirilmiştir.

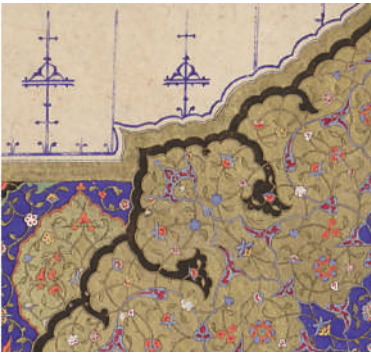


R. 17 Kıt'a 5 dış pervaz deseni



Ç. 13 Kıt'a 5 Dış pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Pervazın dışı bakan uzun kenarının tam ortasında pervaz deseninden bağımsız siyah renkte kalın dandanla sınırlandırılmış kubbeli bir bölüm bulunur (bkz. R. 18-Ç. 14). 6x11,5 cm ölçülerindeki bu alanın desen tasarımı hurde rûmî ve hatâyî grubu motiflerle oluşturulmuştur. Serbest hareketlerle tezyinât alanına son derece dengeli bir şekilde yayılan rûmî dalların ana hattının ve hurdelerinin rengi açık mavi, hurdenin dışında kalan zemin ise kırmızıdır. Rûmî dallarından kalan boşluğa, hatâyî grubu çiçekleri taşıyan dallar yerleştirilmiştir. Dallar arasındaki muhteşem denge, izleyende desendeki boşlukların âdetâ cetvelle ölçülerek bırakıldığı izlenimini uyandırmaktadır. Âhenkli bir tasarıma sahip bu kubbeli bölümde zemin renginin farklı boyanmasıyla iki katmanlı bir görünüm elde edilmiştir. Bu da hem tasarıma boyut kazandırmış hem de rûmî ve çiçek dallarının hareketlerini daha belirgin hale getirmiştir.



R. 18 Kıt'a 5 Dış pervaz deseni

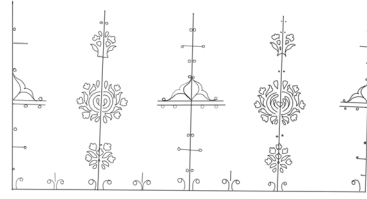


Ç. 14 Kıt'a 5 Dış pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

3 mm'lik boş bırakılmış altın zeminli pervazdan sonra ise 2 cm yüksekliğinde negatif olarak işlenmiş rûmî, hatâyî ve gonca motiflerinin oluşturduğu tığlar gelmektedir (bkz. R. 19-Ç. 15). Tığlar bir çiçek bir rûmî gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Ancak kıt'a 5'te bu işleyiş alt kenarla sınırlı kalmış, üst ve dışa bakan uzun kenarda çiçekli tığ yapılmamış ve yerleri boş kalmıştır. Bu da serlevhanın tezminatının yetişmediği veya başka bir sebepten dolayı yarım kaldığı ihtimalini ortaya çıkarmaktadır.



R. 19 Kıt'a 5 Tığlar



Ç. 15 Kıt'a 5 Tığ çizimi (Ç.: Nihal Aracı)

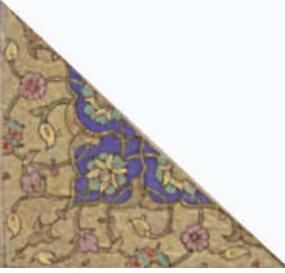
Kıt'a 7 ve Kıt'a 8

7. ve 8. kıt'alar (bkz. R. 20) itibariyle albümün sonuna kadar aynı sayfa tasarımı kullanılmıştır. Bu tasarıma göre nesta'lik hatla düz satır üzerinde yazılmış hadis metni beyne's-sütûra alınmış, hemen altında yer alan bölüm de, ince nesta'lik hatla mâil olarak yazılan Farsça manzum tercüme ve sağ üst ve sol altta ortaya çıkan üçgen koltuklarla dikdörtgen forma tamamlanmıştır. Bu form ince bir pervaz ile çevrelenmiştir. Metin alanının üstünde ve altında bazen yazı arasına gelen kare formundaki koltuklar, bazen de dikdörtgen koltuklar arasında kullanılmıştır. Bu alanı yaklaşık olarak 2 cm'lik bir pervaz çevreler. Sonrasında ise halkâr deseni gelir.

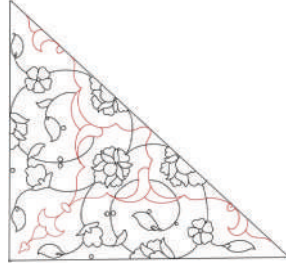


R. 20 Kıt'a 7 ve Kıt'a 8

Kıt'a 7'de hadis metinleri beyne's-sütûra alınmış ve dendanların dışında kalan yer altınla kaplanıp üzerine serbest motifler yerleştirilmiştir. Tercümenin beyne's-sütûr alanı da çapraz çizgilerle doldurulmuştur. Sağ üstteki üçgen koltukta ayırma rûmîlerle oluşturulan kapalı formlar ve hatâyî grubu motifleri taşıyan dallarla oluşturulan $\frac{1}{2}$ simetrlili desen yer alırken (bkz. R. 21-Ç. 16), sol alttaki koltukta ise altın zemin üzerine, Karamemi'nin imzası niteliğindeki yarı stilize işlenmiş motiflerle yapılmış bir tasarım bulunmaktadır (bkz. R. 22-Ç. 17).



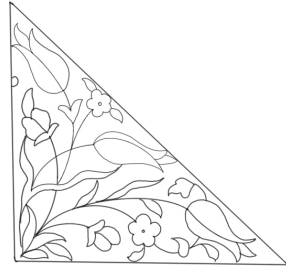
R. 21 Kıt'a 7 Koltuk deseni



Ç. 16 Kıt'a 7 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)



R. 22 Kıt'a 7 Koltuk deseni



Ç. 17 Kıt'a 7 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Koltuklarla birlikte dikdörtgen formuna tamamlanan alanı, açık mavi üzerine lacivert ile negatif şekilde işlenen hatâyî, penç ve gonca motifleriyle oluşturulmuş, 5 mm genişliğinde $\frac{1}{4}$ simetrlili pervaz çevrelemiştir (bkz. R. 23-Ç. 18).



R. 23 Kıt'a 7 İç pervaz deseni



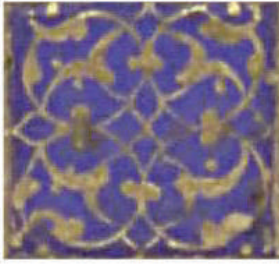
Ç. 18 Kıt'a 7 İç pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Hem renk hem işçilik hem de kullanılan motifler itibariyle, tezhiplerinin saray nakkaşhânesinde Karamemi'nin başında bulunduğu bir ekip tarafından yapıldığı kabul edilen Şah Mahmud Nişâburî Albümü ile benzerlik gösteren örneklerdendir (bkz. R. 24).



R. 24 Şah Mahmud Nişâburî Albümü-Kıt'a 39
Koltuk deseni detay (İÜNK F. Y. 1426)

Metin alanının en üstünde ters simetrik yerleştirilmiş bulutlar ve çiçeklerle oluşturulmuş, altın zeminli iki koltuk vardır. Ortasındaki koltuk deseninin boyası dökülmüştür. Fakat sayfanın altındaki kare koltuktaki $\frac{1}{4}$ simetrik sadece rûmî motifi ile yapılmış aynı desen görülmektedir (bkz. R. 25-Ç. 19).



R. 25 Kıt'a 7 Koltuk deseni

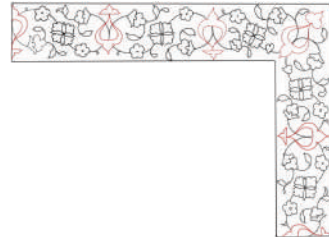


Ç. 19 Kıt'a 7 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Yazı sahasını çevreleyen 6 mm'lik ince pervazda ters yerleştirilmiş ortabağlar ve bunların arasında "S" hareketi üzerindeki çiçek dallarıyla oluşturulmuş paftanın aynası alınarak yapılmış bir tasarım vardır. Burada dikkat edilmesi gereken, aynası alınan yerin yalnızca "S" iskeletinin olması ve ortabağların simetri eksenlerinde tersine çevrilmesidir. Böylece desen, tekdüzelikten kurtarılmıştır (bkz. R. 26-Ç. 20).



R. 26 Kıt'a 7 İç pervaz deseni

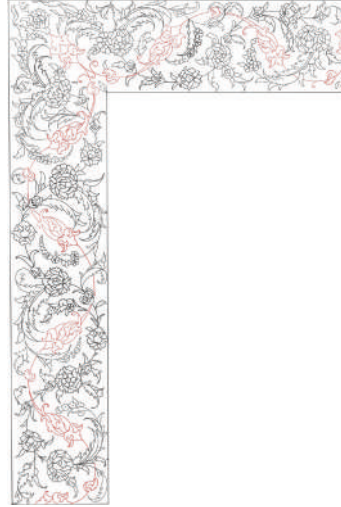


Ç. 20 Kıt'a 7 İç pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Hemen sonrasında gelen dış pervazda sarılma rûmîler ve saz üslûbunda işlenmiş $\frac{1}{4}$ simetrikli, zemini kâğıt renginde bırakılmış muhteşem bir tasarım görülmektedir (bkz. R. 27-Ç. 21). 1,7 cm gibi küçük bir alanda bu kadar yoğun ve ince işçilikli bu desen, albümün öne çıkan tasarımlarındandır. Motifler sıvama olarak altınla kaplanmış ve siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Motiflerin ve yaprakların uç kısımlarına yer yer gölge verilmiş, tamamında iğne perdahı uygulanmıştır. Tek başına bile bir tasarım örneği olarak karşımıza çıkan sencîde rûmî hurdelene rek kullanılmıştır. Rûmî dalı tek iplik desen şeması üzerinde yürütülmüştür. Saz üslûbunun küçük boyutta işlendiği hatâyî grubu motifler de son derece ayrıntılı çizilmiştir. Sırt sırta bindirilen hançer yaprakların arasından motifler bazen yarım, bazen de tam olarak görünürler. Bu motifler kısa kenarda “S” hareketi üzerinde, uzun kenarda ise “sür-git” desen şemasına göre ilerlemiştir. Pervaz altın, eflâton, yeşil ve lacivert renkteki cetvellerle çevrelenmiştir. Mezkûr tasarım -albümün genelindeki diğer benzerlikler gibi- Şah Mahmud Nişâburî Albümü’nde kullanılmış saz yolu üslûbunun küçük boyutta işlenen tasarımlarıyla güçlü benzerlikler taşımaktadır (bkz. R. 28). Bu benzerlik dış pervaz deseninin yukarıda anlatılan tavsifi bağlamında ortaya çıkmaktadır.



R. 27 Kıt'a 7 Dış pervaz deseni



Ç. 21 Kıt'a 7 Dış pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

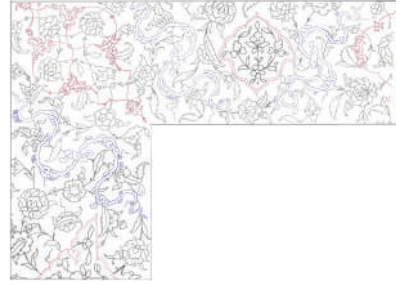


R. 28 Şah Mahmud Nişâburî Albümü-Kıt'a 14 Koltuk deseni detay (İÜNK F. Y. 1426)

Halkâr desen şeker rengindeki kâğıt üzerine yapılmıştır (bkz. R. 29). $\frac{1}{4}$ simetrik desenin üst, alt ve dışa bakan uzun kenarlarının ortasında altınla çekilmiş dendanlarla oluşturulmuş $\frac{1}{2}$ simetrik çiçekli kompozisyonlarla bezeli formlar vardır. Formların dışında kalan alanın tezyinâtı sarılma rûmî, bulut ve hatâyî grubu motifler ile tamamlanmıştır (bkz. Ç. 22). Tahrirleri altınla çekilmiştir. Diğer kıt'ada da aynı tasarım vardır. Fakat bu kıt'ada ortalandaki dendanlı formların içi çiçeklerle değil, $\frac{1}{2}$ simetrik rûmî bir desen ile bezenmiştir. Bu halkâr tasarımları yine Nişâburî Albümü'ndekiler ile neredeyse aynı denecek kadar benzerlik göstermektedir (bkz. R. 30).



R. 29 Kıt'a 7 Halkâr deseni



Ç. 22 Kıt'a 7 Halkâr desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)



R. 30 Şah Mahmud Nişâburî Albümü-Kıt'a 39-40 Halkâr deseni (İÜNK F. Y. 1426)

Kıt'a 9 ve Kıt'a 10

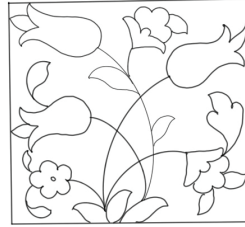
Bu kıt'alarda (bkz. R. 31) da yine Karamemi'nin işaretleri olan yarı stilize motifleri (bkz. R. 32-Ç. 23) ve bahar dalları (bkz. R. 33-Ç. 24) karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen motifler üçgen ve kare koltukların tasarımında kullanılmışlar ve altın ile siyah zemin üzerine serbest şekilde işlenmişlerdir.



R. 31 Kit'a 9 ve Kit'a 10



R. 32 Kit'a 9 Koltuk deseni



Ç. 23 Kit'a 9 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)



R. 33 Kit'a 9 Koltuk deseni



Ç. 24 Kit'a 9 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Bir diğer üçgen koltuk tasarımı da sarılma rûmî ve çiçeklerle yapılmıştır (bkz. R. 34-Ç. 25). Tasarımda üçgenin uzun kenarına dayanan iki ucunda tepeliği bulunan yarım kapalı form ve onun içinden geçerek alana uzanan helezonun dolaştığı görülür. Üçgen koltuklardaki bu yerleşim planı Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nde de sıkça kullanılmıştır (bkz. R. 35).



R. 34 Kıt'a 9 Koltuk deseni



Ç. 25 Kıt'a 9 Koltuk desen çizimi (Ç.: Nihal Aracı)

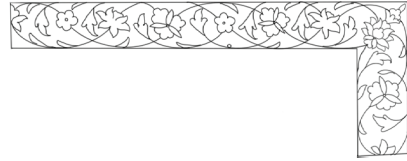


R. 35 Şah Mahmud Nişâburî Albümü-Kıt'a 10 Koltuk deseni (İÜNK F. Y. 1426)

Tercümenin bulunduğu bu dikdörtgen alanı $\frac{1}{4}$ simetrikli ince bir pervaz çevreler. Siyah zeminli pervazda iki iplik desen şeması kullanılmıştır (bkz. R. 36-Ç. 26). Aynı şema metin alanının üstünde ve altında bulunan pervazlarda altın zemin üzerine yine altınla işlenerek uygulanmıştır.

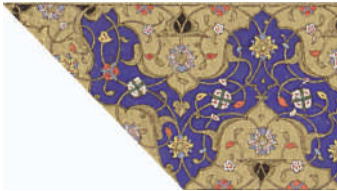


R. 36 Kıt'a 7 İç pervaz deseni



Ç. 26 Kıt'a 7 İç pervaz desen çizimi (Ç.: Nihal Aracı)

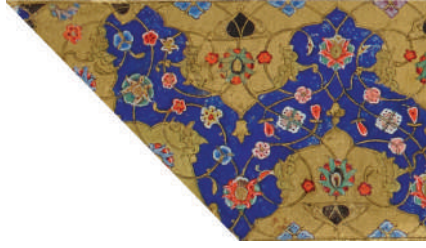
Beyne's-sütûr uygulanan alanlarda verevine çizgiler üzerine negatif şekilde işlenmiş motifler serbest olarak yerleştirilmiştir. 2,2 cm genişliğindeki dış pervaz tasarımı, sâde rûmî ve hatâyî grubu motiflerle simetri ekseninde oluşturulmuş paftanın ters simetrikli yerleştirilmesiyle elde edilmiştir (bkz. R. 37-Ç. 27). Paftaların münâvebeli olarak yan yana getirilmesiyle oluşan kapalı alanların zemininin farklı boyanmasıyla lacivert zeminli orta alan, altın zeminli iki yakarın ortasından geçen ve sağa-sola doğru kıvrılan bir nehir görünümü kazanmıştır. Bu tasarım Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün serlevha tezhibindeki dış pervaz deseniyle kuvvetli benzerlik göstermektedir (bkz. R. 38).



R. 37 Kıt'a 9 Dış pervaz deseni

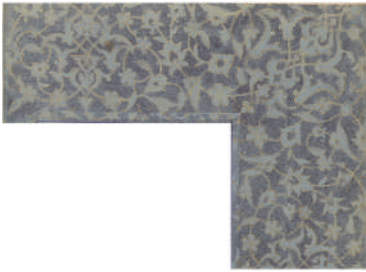


Ç. 27 Kıt'a 9 Dış pervaz desen çizimi (Ç.: Nihal Aracı)



R. 38 Şah Mahmud Nişâburî Albümü-Kıt'a 3
Dış pervaz deseni (İÜNK. F. Y. 1426)

Altın, açık mavi, sülyen, yeşil ve lacivert cetvellerin çevrelediği pervazdan sonra açık mavi rengindeki kâğıt üzerine işlenmiş halkâr tasarımı gelir. Bu sayfada da kalıpla çalışılmış ve sıçratma tekniği kullanılmıştır (bkz. R. 39-Ç. 28). Üst, alt ve dışa bakan uzun kenar ile köşelerde hurdelenmiş salbekler bulunmaktadır. Geri kalan boşluklarda ise hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Altınla tahrirlenen motifler, mavi zemin üzerine lacivert ile yapılan sıçratma tekniği ile daha da görünür hâle gelmiştir. Karşısında yer alan kıt'a 10'da ise kıt'a 1'de kullanılan halkâr deseni kullanılmıştır. Mavi renkteki kâğıt üzerine işlenen desen altınla tahrirlenmiş ve zerefşân uygulaması yapılmıştır.



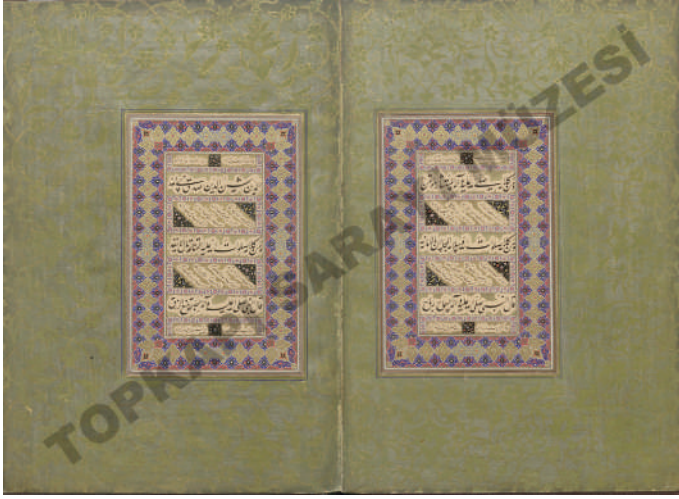
R. 39 Kıt'a 9 Halkâr deseni



Ç. 28 Kıt'a 9 Halkâr desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Kıt'a 11 ve Kıt'a 12

Kıt'a 11 ve 12 (bkz. R. 40)'nin metin alanı tezyinatının koltuk tasarımlarında siyah zemin kullanılmıştır. Bu üçgen koltuklardan birisi yalnızca rûmî dallarıyla köşeden çıkış yapmış ve üçgenin kenarlarına dayandıktan sonra ortaya doğru dengeli bir biçimde uzanmışlardır (bkz. R. 41-Ç. 29). Diğer koltuk ise yekberkten çıkış yapmış iki ana dalın taşıdığı çiçeklerle oluşturulan tasarımla bezenmiştir (bkz. R. 42-Ç. 30).



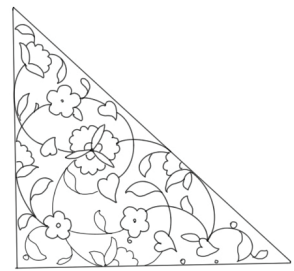
R. 40 Kıt'a 11 ve Kıt'a 12



R. 41 Kıt'a 11 Koltuk deseni

Ç. 29 Kıt'a 11 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

R. 42 Kıt'a 11 Koltuk deseni

Ç. 30 Kıt'a 11 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Koltukların yer aldığı bu alanı, zemini kâğıt renginde bırakılmış ince bir pervaz çevreler. Negatif olarak işlenmiş hatâyî ve gonca motiflerini taşıyan dallar iki iplik desen şeması üzerinde, $\frac{1}{4}$ simetrlili yerleştirilmiştir (bkz. R. 43-Ç. 31).



R. 43 Kıt'a 11 İç pervaz deseni



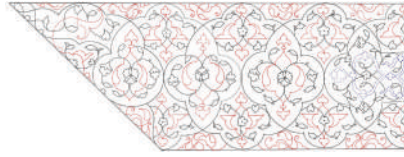
Ç. 31 Kıt'a 11 İç pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Yazı alanının altında ve üstünde zemini siyah kare birer koltuk bulunmaktadır. Aynı üçgen koltukta olduğu gibi yekberkten çıkış yapan iki ana dalın taşıdığı çiçeklerle tezyîn edilmiştir.

Metin alanını dört yönden saran 2 cm'lik bir dış pervaz tasarımı, beyaz ipliklerle paftalara ayrılarak oluşturulmuştur. Ortaya çıkan her bir pafta müstakil olarak bezenmiştir. $\frac{1}{2}$ simetrlili bezemeler, kenarların orta kısmındaki bir paftada $\frac{1}{4}$ simetrlili hâle gelir. Bezemede rûmî, bulut ve hatâyî grubu motifler kullanılmıştır (bkz. R. 44-Ç. 32).



R. 44 Kıt'a 11 Dış pervaz deseni



Ç. 32 Kıt'a 11 Dış pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Bu sayfaların halkâr deseni kına yeşili rengindeki kâğıt üzerine işlenmiş ve beyaz ile de sıçratma yapılmıştır (bkz. R. 45-Ç. 33). Hurde rûmî ve hatâyî grubu motiflerle yapılan tasarımda dikkat çeken husus, rûmî dalı üzerine kapalı formun yerleştirilmesidir. Benzer durum Karamemi'nin tezyîn ettiği Muhibbî Dîvânı'nda ve Kânunî tuğrasında da görülmektedir (bkz. R. 46-47). Motifler altınla tahrirlenmiştir. Karşısındaki kıt'anın halkâr tasarımı aynı renk kâğıt üzerine aynı teknikle 1. kıt'anın halkâr deseni üzerinden uygulanmıştır.



R. 45 Kıt'a 11 Halkâr deseni



Ç. 33 Kıt'a 11 Halkâr desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)



R. 46 TSMK. G. Y. 1400
(K.: Büşra KELEŞ, YL Tezi)



R. 47 Dîvân-ı Muhibbî,
İÜNK T. 5467, vr. 282a

Kıt'a 13 ve Kıt'a 14

Bu kıt'alarda (bkz. R. 48) Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün tezhip özellikleriyle benzer yapılar ve teknikler görülmektedir. Bunlardan biri açık mavi zemin üzerine lacivert renk ile negatif olarak işlenmiş hatâyî grubu motifler oluşturulan üçgen (muska) koltuk tasarımlarıdır (bkz. R. 49-Ç. 34). Köşe çıkışlı bu tasarımlarda sade ve dengeli bir kurgu vardır. Nişâburî Albümü'nde de böyle köşe çıkışlı ve mavi renk üzerine lacivert ile negatif olarak işlenmiş tasarımlar sıkça kullanılmıştır (bkz. R. 50).

Koltuklar ve tercümenin etrafı zemini siyahla boyanmış ve iki iplik desen şeması üzerinde klâsik tezhip tarzında yapılmış $\frac{1}{4}$ simetrik bir pervaz ile çevrilidir (bkz. R. 51-Ç. 35). Bir diğer benzerlik de metin alanının üstünde ve altındaki pervazlarda görülür (bkz. R. 52-Ç. 36). Pervaz altın zemin üzerine siyahla negatif olarak işlenmiş ve iki iplik desen şemasına göre yapılmıştır. Bu uygulama Nişâburî Albümü'nde hem bu haliyle hem de farklı zemin renkleri üzerinde kullanılmıştır (bkz. R. 53).



R. 48 Kıt'a 13 ve Kıt'a 14



R. 49 Kıt'a 13 Koltuk deseni



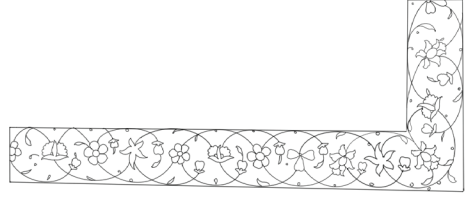
Ç. 34 Kıt'a 13 Koltuk desen çizimi (Ç.: Nihal Aracı)



R. 50 Şah Mahmud Nişâburî Albümü-Kıt'a 61 Koltuk deseni (İÜNK. F. Y. 1426)



R. 51 Kıt'a 13 İç pervaz deseni



Ç. 35 Kıt'a 13 İç pervaz desen çizimi (Ç.: Nihal Aracı)



R. 52 Kıt'a 13 İç pervaz deseni



Ç. 36 Kıt'a 13 İç pervaz desen çizimi (Ç.: Nihal Aracı)



R. 53 Şah Mahmud Nişâburî Albümü-Kıt'a 48 Koltuk deseni (İÜNK. F. Y. 1426)

Yazı sahasını 2 cm'lik bir dış pervaz çevreler (bkz. R. 54-Ç. 37). Dendanlar ve bulutlarla oluşturulan kapalı formlar tasarımdaki ana unsurlardır. Penç ve goncaları taşıyan helezon sistemi ise bu kapalı formların arasında dolandırılmıştır. Dendanların meydana getirdiği kapalı alan $\frac{1}{2}$ simetrik rûmî desenle bezenmiştir. Bulutlarla oluşturulan kapalı formların kolları serbest bırakılmıştır.



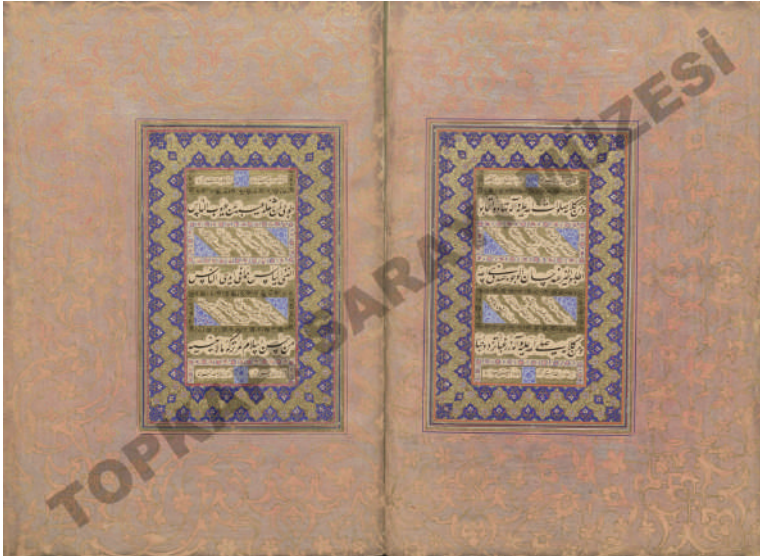
R. 54 Kıt'a 13 Dış pervaz deseni

Ç. 37 Kıt'a 13 Dış pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Pervaz altın, sülyen, eflâton, yeşil ve lacivert cetvellerle çevrelenmiştir. Hem en dışında nohudî renk kâğıt üzerine 1. kıt'ada kullanılan halkâr deseni işlenmiştir. Sıçratmada kırmızı renk kullanılırken, aynı desene sahip karşısındaki kıt'ada zerefşân uygulanmıştır.

Kıt'a 15 ve Kıt'a 16

Kıt'a 15 ve 16 (bkz. R. 55)'nin metin alanı bezemeleri bir önceki kıt'alarla neredeyse aynıdır. Hem koltuk hem de pervaz tasarımlarında yalnızca birkaç farklılık görülür. Yazı sahasının dışındaki 2 cm'lik klâsik tezhiple işlenmiş pervaz da kıt'a 9 ve 10'un dış pervaz tasarımıyla aynıdır. Yalnızca zemin rengi tam tersi olacak şekilde boyanmış, böylece bir anlamda farklılık elde edilmiştir. Kıt'aların halkâr tasarımları ise kıt'a 1 ve kıt'a 9'un halkâr desenleriyle aynıdır. Buradaki farklılık ise kâğıt renginin değiştirilmesiyle elde edilmiştir. Yavruağzı rengindeki kâğıt üzerine beyaz renkle sıçratma yapılmış ve motifler altınla tahrirlenmiştir.



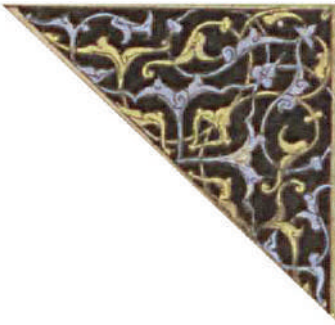
R. 55 Kıt'a 15 ve Kıt'a 16

Kıt'a 17 ve Kıt'a 18

Söz konusu kıt'aların metin alanı farklı şekilde bezenmiştir (bkz. R. 56). 17. kıt'adaki üçgen koltuklarda $\frac{1}{2}$ simetrlili iki ayrı hat üzerinden yürüyen rûmî desen vardır (bkz. R. 57-Ç. 38). Pervazlardan birinde anahtarlı zencerek kullanılmış, üzerine iğne perdahı yapılmıştır. Diğerinde ise iki iplik desen şeması görülmektedir. İpliklerden biri rûmî dalı, diğeri çiçekleri taşıyan daldır. Dallar birbirine zıt yönde gitmektedir (bkz. R. 58-Ç. 39). Sayfanın altında ve üstünde kare koltuklar bulunmaktadır. Üstteki koltuğun tasarımı $\frac{1}{4}$ simetrlili şekilde rûmî ile, alttaki koltuğunki ise negatif olarak işlenmiş hatâyî grubu motiflerle $\frac{1}{2}$ simetrlili yapılmıştır.



R. 56 Kıt'a 17 ve Kıt'a 18



R. 57 Kıt'a 17 Koltuk deseni



Ç. 38 Kıt'a 17 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)



R. 58 Kıt'a 17 İç pervaz deseni



Ç. 39 Kıt'a 17 İç pervaz desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

18. kıt'anın metin alanında diğer kıt'alarda da kullanılan mavi zemin üzerine lacivertle negatif şekilde yapılmış motiflerin oluşturduğu koltuk tasarımları ile yine aynı şekilde işlenmiş fakat zemini kâğıt renginde bırakılmış pervazlar bulunmaktadır. Her iki kıt'anın da klâsik tezhiplerle yapılmış dış pervaz tasarımı kıt'a 11 ve 12'ninkisiyle aynıdır. İkisinin de halkâr desenleri açık mavi kâğıt üzerine yapılmıştır. 17. kıt'ada zerefşân uygulanırken, diğerinde kırmızı ile sıçratma yapılmıştır. Kıt'a 17'de 11. kıt'anın halkâr tasarımı, diğerinde ise 3. kıt'anın halkâr deseni kullanılmıştır.

Kıt'a 19 ve Kıt'a 20

Albümün son kıt'aları (bkz. R. 59) da diğer kıt'alarla aynı şekilde tezyîn edilmiştir. Negatif olarak yapılmış motifler koltuk tasarımlarında mavi zemin üzerine lacivert renkte karşımıza çıkarken, pervazlarda altın zemin üzerinde siyahla, bazen de lacivert üstüne beyazla işlenmiştir. 20. kıt'ada ketebe kaydının bulunmasıyla tezyinât alanında da ufak bir değişiklik olmuştur. Kaydın satır tasarımına göre koltuk alanı da yamuk dörtgen hâline gelmiştir (bkz. R. 60-Ç. 40). Bu koltuklar da yine mavi zemin üzerine negatif şekilde işlenmiş motiflerle bezenmiştir.

Altın, sülyen, lacivert ve eflâun rengindeki cetvellerle çevrilmiş kıt'aların halkârları yeşil renk kâğıt üzerine aktarılmıştır. 19. kıt'ada zerefşân uygulanıp 9. kıt'anın deseni tercih edilirken, 20. kıt'ada beyazla sıçratma yapılmış ve 1. kıt'anın tasarımı kullanılmıştır.



R. 59 Kıt'a 19 ve Kıt'a 20



R. 60 Kıt'a 20 Koltuk deseni

Ç. 40 Kıt'a 20 Koltuk desen çizimi
(Ç.: Nihal Aracı)

Sonuç

TSMK H. 2248 envanterli albüm hem hattı hem tezhibiyle murakka' yapım-cılığının ortaya çıkardığı kıymetli eserlerdendir. Albümün tezhibinde başından sonuna kadar aynı titiz işçilik görülmektedir. Bu da eserin tezhibinin aynı el(ler) den çıktığına işaret etmektedir. Zehebe kaydı bulunmayan albümdede, eserin tezyinâtının -çalışma içerisinde örnekler üzerinden yapılan karşılaştırmalar ve elde edilen bulgular neticesinde- Karamemi'nin sernakkaş olduğu atölyede yapıldığı düşüncesini daha da güçlendirmiştir.

Klâsik tezhip, halkâr, negatif boyama, zerefşân, boya sıçratma eserin tezyinâtında kullanılan boyama teknikleridir. Klâsik tezhipte iki uygulama yapılmıştır. Birisinde renklendirilen ve tonlamalı olarak boyanan çiçekler, diğerinde altınla sıvama olarak kaplanmış ve tahrirlenmiştir. Yer yer de sıvama altınlı bu

motiflerin uç kısımlarına gölgelendirme yapılmıştır. Zerefşân ve sıçratma tekniği halkâr tasarımlarının yer aldığı alanlarda kullanılmıştır.

Tezyinâtta kullanılan desen şemaları tek iplik, iki iplik, sür-git ile serbest olarak yerleştirilmiş çiçek dallarıdır. Ayrıca simetri ekseninde oluşturulan paftanın münâvebeli yerleştirilmesiyle meydana getirilen tasarımlar da sıkça kullanılmıştır. Bu tasarım genellikle yazı sahasının dışında yer alan yaklaşık 2 cm'lik dış pervazlarda tercih edilmiştir. Satır arası bezemelerde beyne's-sütûra alınma yapılmış ve bu alanlar çoğunlukla altınla kaplanıp üzerine serbest şekilde motifler yerleştirilmiştir. Bazen de zemini kâğıt renginde bırakılan alana verevine çizgiler çekilerek âdetâ zemin oluşturulmuştur.

Eserin tezhibinde neredeyse tüm süsleme elemanları kullanılmıştır. Rûmî çeşitleri, bulut, yarı stilize motifler ve hatâyî grubu motifler çeşitli işleme teknikleriyle, albümdeki tezyinât alanları olan koltuk, iç ve dış pervazlar ve hâşiye boşluklarında karşımıza çıkmaktadır. Zencerek de kullanılan bir diğer bezeme ögesidir.

Albümün tezyinatının geneline zemin rengi olarak altın ve lacivert hâkimdir. Küçük paftalarda, koltuk zeminlerinde bunların yanı sıra siyah, kırmızı, sülyen, yeşil ve mavi gibi renkler de kullanılmıştır. İpliklerde ve cetvellerde de altın, beyaz, sülyen, yeşil, eflâtun, kırmızı ve lacivert renkleri görülmektedir.

Hattı bakımından olduğu kadar tezyinâtı itibariyle de kıymeti hâiz bu albümün tezhip tasarımı tezyinât alanları, desen kurgusu, motif ayrıntıları ve renk bakımından incelenmeye çalışılmıştır. Tasarım analizlerinde ayrıntılı çizimler yapılmıştır. Çizimlerde, desen kurgusunun ve motif ayrıntılarının daha açık bir şekilde görülmesine yardımcı olmas ı amacıyla, her bir bezeme unsuru farklı renklerle gösterilmiş ve böylece analiz yalnızca kelimelerle ifade edilmemiş aynı zamanda teknik açıdan da çözümlemeli olarak dikkatlere sunulmuştur. Tüm bu ayrıntılı anlatımın özelde tezhip sanatkârları, genelde ise bu sanatlara gönül vermiş tüm sanatseverler için faydalı olmasını ümit ederiz.

Kaynakça

Atbaş Çelik, Zeynep, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki H. 2155 Numaralı Murakka”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üni, Sosyal Bilimler Ens., Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul, 2003.

Atbaş, Zeynep, “Dağılmış Bir Safevî Murakkasının 18. Yüzyıla Ait Bir Osmanlı Murakkasında Değerlendirilişi”, *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Gelişmeler ve Sanat (Günsel Renda’ya Armağan)*, Ankara, Hacettepe Üni. Yayınları, 2011.

Ayverdi, İlhan, *Kubbealtı Lûgati, (Asırlar Boyu Tarihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük)*, haz. Kerim Can Bayar, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2015.

Bilgin, A. Azmi, “Nehcü’l-Ferâdîs” madd., *DİA*, c. 32, İstanbul, 2006.

Bilgin, Orhan, “Ferağ kaydı” madd., *DİA*, c. 12, İstanbul, 1995.

Çetin, Nihad M., “Aklâm-ı Sitte” madd., *DİA*, c. 2, İstanbul, 1989.

Derman, Çiçek – Duran, Gülnur, “Şahkulu” madd., *DİA*, c. 38, İstanbul, 2010.

Derman, Uğur, “Murakka” madd., *DİA*, c. 31, İstanbul, 2006.

_____, *Osmanlı Hat Sanatı*, İstanbul, Mas Matbaacılık, 2001.

Duran, Gülnur, “Kara Memi” madd., *DİA*, c. 24, İstanbul, 2001.

_____, “Serlevha” madd., *DİA*, c. 36, İstanbul, 2009.

_____, “Tezhip”, *DİA*, c. 41, İstanbul, 2012.

Durmuş, Tuba Işınsoy, *Şair ve Sultan-Osmanlı’da Edebî Himaye*, İstanbul, Muhit Kitap, 2021.

Erünsal, İsmail, *Orta Çağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphane*, İstanbul, Timaş Yayınları, 2008.

Fuzûlî, *Molla Câmî’nin Kırk Hadis Tercümesi*, haz. Kemâl Edîb Kürkçüoğlu, İstanbul, Büyüyen Ay Yayınları, 2020.

Gacek, Adam, *Arapça Elyazmaları İçin Rehber*, İstanbul, Klasik Yayınları, 2017.

Gelibolulu, Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*, haz. Dr. Müjgan Cumbur, 2. bs., İstanbul, 2012.

_____, *Menâkıb-ı Hünerverân*, haz. Müjgan Cumbur, İstanbul, Büyüyen Ay Yayınları, 2012.

Kandemir, M. Yaşar, “Kırk Hadis” madd., *DİA*, c. 25, Ankara, 2002.

Karahan, Abdülkadir, “Kırk Hadis” madd., *DİA*, c. 25, Ankara, 2002.

Kazan, Hilâl, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İstanbul, İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı, 2010.

Keleş, Büşra, “TSMK’da Bulunan GY. 1400 Kanuni Tuğrası ve GY. 1394 I. Ahmet Tuğrasının Tezhip Sanatı Yönünden İncelenmesi”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), FSMVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, 2019.

Mahir, Banu, “XVI. Yüzyıl Osmanlı Nakkaşhanesinde Murakka Yapımcılığı”, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Gönül Öney’e Armağan)*, İzmir, 2002.

Müstakimzâde, Süleyman Sâdeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn*, haz. Mustafa Koç, İstanbul, Klasik Yayınları, 2014.

Okumuş, Ömer, “Câmî, Abdurrahman” madd., *DİA*, c. 7, İstanbul, 1993.

Serin, Muhittin, “Şah Mahmud Nişâburî” madd., *DİA*, c. 38, İstanbul, 2010.

_____, *Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul, Kubbealtı Yayınları, 2019.

_____, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 4. bs., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, 2010.

Sevgi, Ahmet, “Molla Câmî’nin ‘Erbaîn’i ve Türkçe Manzum Tercümeleri”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sa. 6, Selçuk Üniversitesi, 1999.

Tanırdı, Zeren, “13-14. Yüzyılda Yazılmış Kur’an’ların Kanunî Döneminde Yenilenmesi”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul, 1986.

_____, “İstanbul Sarayının Resim Hazinesinden: Osmanlı Sanatında Minyatür” madd., *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, c. 7, İstanbul, İBB Kültür A. Ş. Yayınları, 2015.

_____, “Kitap ve Tezhibi”, *Osmanlı Uygarlığı*, yay. haz. Halil İnalçık-Günsel Renda, c. 2, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2002.

_____, “Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatının Ünlü Ustaları”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, 24-27 Ekim 1988.

Araştırmacıların Katkı Oranı

Araştırmanın her aşamasından yazar sorumludur.

Çatışma Beyanı

Araştırmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

