

# Geleneksel Türk Sanatlarında Güncel Çalışmalar

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Zehra Pala YAVUZYİĞİT



ÖZGÜR  
YAYINLARI

# Geleneksel Türk Sanatlarında Güncel Çalışmalar

**Editör:**

Dr. Öğr. Üyesi Zehra Pala YAVUZYİĞİT



Published by

**Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.**

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozguryayinlari.com

✉ info@ozguryayinlari.com

---

## Geleneksel Türk Sanatlarında Güncel Çalışmalar

Editor: Dr. Öğr. Üyesi Zehra Pala YAVUZYİĞİT

---

Language: Turkish-English

Publication Date: 2024

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

**ISBN (PDF):** 978-625-95537-0-2

**DOI:** <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub612>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>  
This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

---

Suggested citation:

Pala Yavuzyiğit, Z. (ed) (2024). *Geleneksel Türk Sanatlarında Güncel Çalışmalar*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub612>. License: CC-BY-NC 4.0

---

*The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozguryayinlari.com/>*

---



## Ön Söz

Sanatın insanları ve toplumları birleştirici gücü, ifade edilemeyenin dışı vurumu, kültürlerarası etkileşimde önemli rol oynaması, sanat alanını genişletmiştir. Elektronik ortamlarda hızlı erişilebilirlik sanatın ve sanatçının daha görünür olmasını sağlamıştır. Disiplinler arası sanat kavramı oluşmuş tüm Dünya’da her alandan sanatçılar birbirlerinden haberdar olmuş, ortak proje, eser üretmişler ve sanat sınırların ötesine geçmiştir. Bu bağlamda güzel sanatlar alanında da üretilen eserler ve yayınlar artarak devam etmektedir.

“*Geleneksel Türk Sanatlarında Güncel Akademik Çalışmalar*” adlı bu kitapta çeşitli akademisyenler tarafından yazılan birbirinden farklı konularda özgün çalışmalar yer almaktadır. Geleneksel Türk Sanatları alanında çalışan değerli araştırmacılara kaynak olacak kitabı keyifle okuyacağınızı ümit ediyoruz.

Kitapta yayınlarıyla yer alan kıymetli akademisyenlere değerli katkıları ve özverili çalışmalarından dolayı teşekkür ederiz.



# İçindekiler

Ön Söz

iii

## Bölüm 1

---

Anadolu Kültürünü Yansıtan Yöresel El Yapımı Bebekler “Türk Kitre Bebek Sanatı”

1

*Melda Özdemir*

*Naciye Ürün*

## Bölüm 2

---

Uşak Seccadelerinin Tarihsel Çerçevesi Üzerine Bir İnceleme

21

*Salimeh Amanjani*

## Bölüm 3

---

Metropolitan Müzesin’de Türkiye’ye Atfedilen Madeni Eserlerin Süsleme Özellikleri

35

*İlknur Kamiloğlu*

*Şeyma Nur Bursalı*

## Bölüm 4

---

Yazma Eserlerde Tezhip Sanatı

65

*Pelin Güleda Karadeniz*

## Bölüm 5

---

Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi’nde Bulunan 18. ve 19. Yüzyıllara Ait Dört Kur’ân-ı Kerim’in Ciltlerinin İncelenmesi

87

*Senay Şeyranlı*



## Anadolu Kültürünü Yansıtan Yöresel El Yapımı Bebekler “Türk Kitre Bebek Sanatı”

Melda Özdemir<sup>1</sup>

Naciye Ürün<sup>2</sup>

### Özet

Kitre bebek, Türk kültürüne özgü, el emeğiyle yapılan bir sanat eseridir. Geven bitkisinin özsuyundan elde edilen kitre adı verilen doğal bir zıncık kullanılarak şekillendirilen bu bebekler, yüzyıllardır Türk geleneklerini yansıtan özgün bir yapıya sahiptir. Kitre bebek yapımının kökleri Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Göçebe Türk toplulukları, keven ağacının özsuyundan elde ettikleri kitreyi çeşitli amaçlarla kullanmışlardır. Anadolu'da ise kitre, özellikle bebek yapımında yaygınlaşmıştır. Osmanlı döneminde saraylarda dahi kitre bebekler yapılmış ve bu sanat önemli bir yere sahip olmuştur. Kitre bebek yapımında öncelikle telden bir iskelet oluşturulur, ardından pamukla kaplanarak kitre ile şekillendirilir. Bu zahmetli süreç, bebeğin yüz hatlarının, el ve ayaklarının detaylı bir şekilde ortaya çıkmasını sağlar. Genellikle yöresel kıyafetler giydirilen kitre bebekler, o yörenin kültürel özelliklerini yansıtır. Kitre bebekler, Anadolu'nun farklı yörelerinde farklı anlamlar taşır. Kimi yörelerde bereket ve doğurganlığın sembolü olarak görülürken, kimi yörelerde ise nazardan korunmak amacıyla kullanılır. Ayrıca, kitre bebekler, geleneksel kıyafetler ve aksesuarlarla süslenerek yöresel kültürü yansıtmaktadır. Günümüzde kitre bebek sanatı, unutulmaya yüz tutmuş el sanatları arasında yer almaktadır. Ancak, son yıllarda kültürel mirasın korunması ve yaşatılması amacıyla çeşitli çalışmalar yürütülmektedir. Geleneksel el sanatları kursları ve atölyeler, kitre bebek yapımının gelecek nesillere aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. Bu makale, Türk kitre bebek sanatının tarihçesini, yapım tekniklerini, kültürel önemini ve günümüzdeki durumunu ele almaktadır.

- 1 Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü, meldaozdemir@com.tr, ORCID: 0000-0002-7087-5561
- 2 İstanbul Beylerbeyi Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü El sanatları, bebek öğretmeni naciyeurun@gmail.com ORCID: 0009-0003-8747-2579



## 1. Giriş

Geleneksel zanaatlar, bir milletin kültürel kimliğini yansıtan ve gelecek kuşaklara taşıyan en önemli unsurlardandır. El emeğiyle üretilen eserler, o milletin kimliğinin kanıtlarıdır. Bir toplumun gelenek ve göreneklerinin, hayat tarzının nesilden nesille taşınmasında ve aynı zamanda geliştirilip sürdürülmesinde en büyük paya sahiptir. Türkiye’de el sanatları ürünleri oldukça çeşitlidir ve birçok kolu bulunmaktadır Bunların en değerli örneklerinden biri de, el yapımı bebeklerdir. El yapımı bebekçiliğin Cumhuriyet dönemi sonrası eğitim müfredatına ders olarak dâhil edilmesi, Türk toplumuna pek çok kazanım sağlamıştır. Evlerinde her türlü işi yaparak çalışan kadınlar, zamanla ailelerine maddi açıdan destek olmaya başlamışlardır. Yükseköğretim kurumlarındaki mesleki eğitim programları, bireylere köklü mirasımızı bilinçli bir şekilde sürdürme imkânı sunmaktadır. Bu programlar sayesinde bireyler, el sanatlarının geçmişi, yöntemleri ve estetik değerleri hakkında derin bilgi edinme şansı yakalamaktadır. Bu kurumlarda öğretilen yöntemlerle, aile bütçesine katkı sağlayan kadının aile içindeki konumu yükseldikçe, buna paralel olarak toplumdaki statüsü de değişmekte ve iyileşmektedir. Türk kadını, eğitici faaliyetlerle kendi gereksinimlerini karşılarken, içinde bulunduğu toplumun töre ve davranışlarını ürettiği eserlere yansıtmaktadır.

Hem kız çocuklarının oyun arkadaşı hem de yetişkinlerin tutkulu koleksiyonu olan “yapma bebekler”, Türkiye’de ve dünyanın farklı köşelerinde yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir.

Bebek, tüm dünyada tanınan en eski oyuncaklardan biri olarak bilinir. Teknoloji ne denli gelişirse gelişsin, çocuk ve çocukluk kavramı var olduğu müddetçe oyuncak bebeklerin de varlığını sürdüreceği öngörülmektedir.

Oyuncak bebek, çocukların oyunlarında ve hayal dünyalarında anne, baba, kardeş, arkadaş veya kendilerini temsil etme arzusundan doğmuştur. Psikologlar, çocukların oyuncak bebekleriyle etkileşimlerini inceleyerek aile içi şiddet, ebeveyn tutumları ve diğer birçok konuda önemli bilgiler edinirler.

Hitit, Frig, Bronz ve Neolitik Çağ yerleşimlerinde bulunan ve dini ritüellerde kullanıldığı düşünülen bazı heykelciklerin oyuncak bebek, bazılarının ise ana tanrıça kültüyle ilişkili olduğu ortaya çıkmıştır. Burdur yakınlarındaki Hacılar höyüğündeki kazılarda, kilden yapılmış, yüzleri boyalı ve başlarına sonradan saç eklenmiş figürler bulunmuştur. Eski Mısır’da ve Amerika yerlilerinin yaşadığı bölgelerde yapılan çalışmalarda da ağaç bebek ve tanrı heykelleri yine yan yana bulunmuştur. Ancak yerlilerin bebek figürlerini büyü yapmak amacıyla kullandıkları da bilinmektedir. Afrika’daki bebekler,

genel görünüşleri ile oyulmuş tahta fetişleri andırır. Oranj'da Fingo halkı, bebeği uğur sayar, çocukları olana kadar yanlarında taşırdı, Eski Japonya'da ise bebekler canlı olarak görünür ve giydirilir, hatta beslenirdi (İnan, 2000: 26). Çok genç yaşta evlenilen Hindistan'da Müslüman ve Zerdüşter'de bir kız evlenirken özenle giydirilmiş oyuncak bebekler hediye edilirdi. Doğu'nun bazı geleneksel topluluklarında ise içlerinde kötü ruhlar olduğuna inanıldığından kız çocuklarına bebek verilmezdi. Türkiye'de oyuncak bebeklerin dini ve sağlık alanlarıyla ilgili işlevleri bulunmaktadır. Anadolu köylerinde daha çok yağmur duası ve bahar kutlamalarında tılsımlı özellikler taşıyan bir simge olarak kullanılırdı. Bu bebekler "Hemecik, Korçak, Çömçe, Gelin, Karaçör" oyunu gibi isimler almaktadır. Görüldüğü gibi, tüm dünyada ve Türkiye'de oyuncak bebeğin oyun dışında büyü gibi mistik amaçlarla da kullanılan bir nesne haline geldiği bilinmektedir (Toygar, 1987:96). El yapımı bebekler, plastik, ahşap, cam, seramik, metal, alçı, deri, kumaş vb. malzemelerden yapılan insan figürleridir. Oyuncak bebek yapımı, annelerin kız çocuklarına annelik rolünü oyun yoluyla öğretmek ve evdeki artık kumaş vb. gibi malzemeleri değerlendirmek amacıyla ortaya çıkan dünyanın en eski zanaatlarından biridir (Bilgin, 1990:4). Toplumumuzda el yapımı bebekler, koleksiyonlere, dekorasyonla ilgilenenlere, meslek fark etmeksizin her yaşta bireye hitap eden özelliklere sahiptir. Etnografik açıdan el yapımı bebekler, farklı ulusların giysileri, boyun, kulak, bilek ve parmaklara takılan kolye, küpe, bilezik ve yüzük gibi giyim kuşama tamamlayan süs eşyalarıyla halk kültürü ve sanatının tüm izlerini taşımaktadır.

Yurdumuzun farklı yörelerinde çeşitli malzemelerle ve farklı isimlerle yapılan bebekler, hem yapıları hem de kıyafetleriyle o yörenin karakteristik özelliklerini yansıtır. Turizm faaliyetlerinin artmasıyla birlikte bu sanat dalı günümüzde uluslararası alanda büyük değer kazanmıştır. Farklı bölgelerin kültürel değerlerini yansıtan, özenle hazırlanmış el yapımı bebekler, "yerel kıyafetli bebekler" olarak adlandırılır. Bu bebekler, Anadolu'nun zengin giyim geleneğini yaşatmak için geleneksel kıyafetlerle süslenmektedir. Özellikle kitle bebeklerde, bebeklerin giysileri, Anadolu insanının giyim tarzına uygun yöresel kumaşlardan titizlikle hazırlanır ve aslına sadık kalınarak dikilir. Bu bebekler, yapıldıkları malzemeye veya yöreye göre isimlendirilir. Bu bebeklerde, Anadolu kadınının geleneksel kıyafetlerinden göynek, şalvar, cepken, yelek, üçetek, entari, bindallı, kuşak ve önlük gibi giysiler ve bunları tamamlayan başörtüsü, fes gibi aksesuarlar titizlikle işlenir.

Türk kültürünün önemli unsurlarından olan yöresel kıyafetler, Anadolu insanının kültürü, yaşam biçimi, toplumsal konumu ve estetik anlayışı hakkında eşsiz bilgiler sunan somut miraslardır. Günümüzde halk oyunlarında, kına gecelerinde ve bazı köylerde belirli yaş grupları tarafından giyilen bu özgün

kiyafetlerin orijinal örnekleri ne yazık ki yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu kiyafetlerin korunması ve gelecek nesillere aktarılması görevi Etnografya Müzelerine ve araştırmacılara büyük bir sorumluluk yüklemektedir. Ayrıca farklı kullanım alanları yaratarak bu giysilerin yeni nesille buluşmasını ve benimsenmesini sağlamak gerekir.

“Folklorik Kiyafetli Yapma Bebekler” bu farklı kullanım alanlarına mükemmel bir örnektir. Bu bebekler; geçmişle gelecek arasında köprü kurarak, yeni nesillere unutulmaya yüz tutmuş yöresel giysileri tanıtmaya ve aktarmaya imkânı sunar. Turistik bir hatıra olarak kültürel alışverişe katkı sağlayan el yapımı bebekler, farklı ülkelerden gelen insanlara Türk kültürünün zenginliğini tanıtmaya fırsatı sunar. Yöre insanına ekonomik kazanç sağlayarak, bölgesel kalkınmaya ve yerel zanaatların yaşatılmasına katkıda bulunur.

Çağdaşlaşma ve seri üretimin yaygınlaşması gibi faktörler nedeniyle geleneksel kiyafetler, gündelik yaşamdan folklorik bebeklere taşınarak yeni bir yaşam alanı bulmuştur. Zengin bir yöresel giyim kültürüne sahip olan Türkiye’de, bu folklorik bebekler sadece ulusal çapta değil, uluslararası arenada da ülkenin giyim kültürünü tanıtarak temsil gücünü yükseltmiştir (Teke, 2019: 135). Bu çalışma, Türkiye’nin farklı yörelerinde kültürel bir ürün olarak ortaya çıkan Folklorik kiyafetli kitre bebeği tanıtmayı hedeflemektedir. Çalışma kapsamında, kitre bebeğin ne olduğu, tarihsel geçmişi ve yapım aşamaları detaylı bir şekilde açıklanmaktadır.

## 2. Kitre Bebek

### 2.1. Kitre bebeğin tanımı ve tarihçesi

Tellerden oluşan bir iskelet üzerine pamukla doldurularak şekillendirilen gövde, insan ölçülerine uygun özenle işlenmiş yüz, el ve ayaklar ile Anadolu’nun folklorunu yansıtan yöresel giysileriyle “kitre bebek”, adeta bir sanat eseridir. Adını yapımında kullanılan kitre malzemesinden alan bu el yapımı bebek, Anadolu’da kendiliğinden yetişen Geven adlı dikenli bir çalıdan elde edilen yapışkan bir maddeden yapılmaktadır. Halk arasında geven (köni) adı verilen bitki dikenli çalılar halinde olup, Türkiye’nin dağlık bölgelerinde örneğin: Kayseri, Sivas ve Erzurum gibi illerinde yetişmektedir. Bu yapıştırıcı madde, başlangıçta eczacılık ve boya endüstrisinde kullanılmasının yanı sıra, geleneksel Türk ebrû sanatında, kabartma tablolar, el yapımı bebek ve el dokumacılığında ipliklerin dayanıklılığının artırılmasında da kullanılmaktadır. (Nemlioğlu, 1993:28). (Şekil.1.)



*Şekil 1. Geven bitkisi ve bitkiden elde edilen kitre (Nemlioğlu, 1993:28).*

Kitre-pamuk kullanılarak yapılan ve kaynaklarda belgesel bebek olarak geçen temalı figürlerin öncüsü Zehra Müfit Saner, Türkiye'nin ilk kadın sanatçıları arasında yer alır. Ülkemizde bir Türk kadını tarafından açılan ilk el işleri, dikiş, nakış ve dekorasyon atölyesi de Zehra Müfit'e aittir. Sanat, eğitim ve girişimcilik gibi farklı alanlarda ülkesine hizmet eden Zehra Müfit Saner, kitre bebek ile profesyonel olarak ilgilenmeye 8 Ağustos 1936'da Taksim Belediye Bahçesi'nde açılan "Uluslararası Bebek Sergisi" ile başlamıştır. Yarışmada Zehra Müfit Saner'in üç parçadan oluşan "Arzuhalci" kompozisyonu birinci olmuştur. 20 ülkeden 340 bebeğin bir araya geldiği bu sergi, tarihteki ilk bebek sergisi olarak kayıtlara geçmiştir. Zehra Müfit Saner'in yarattığı kitre bebek figürleri, sadece sanatsal birer başyapıt olmanın ötesinde, eğitim ve girişimcilik alanlarında da önemli bir atılımın önünü açmıştır. Sanatın Milli Eğitim Bakanlığı müfredatına girmesinde öncülük etmesi, kitre bebekçiliğinin yaygınlaşmasında ve nesilden nesile aktarılmasında büyük rol oynamıştır. Kızılay Derneği'nin düzenlediği uluslararası sergiler, kitre bebekçiliğinin tanıtımında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu sergiler, sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasına ve Türkiye'de bebekçilik sanatının doğmasına katkı sağlamıştır. 1950, 1954 ve 1963 yıllarında düzenlenen sergiler, kitre bebekçiliğinin uluslararası alanda da tanınmasına yardımcı olmuştur. Bu bilgiler, Zehra Müfit Saner'in sanatsal çalışmalarının yanı sıra eğitim ve girişimcilik alanındaki katkılarını ve Kızılay Derneği'nin düzenlediği sergilerin kitre bebekçiliğinin gelişimi ve tanıtımındaki önemini göstermektedir (Özdemir, 2003: 9).



Şekil 2. Zehra Müfit Saner’in Gençlik Yılları Şekil 3. Zehra Müfit Saner Ankara Akşam Kız Sanat Okulunda (URL1., 06.03.2024)

Zehra Müfit Saner’in öğrencisi ve kitre bebek sanatının ikinci nesil temsilcisi olan Nimet Demirbağ Sanlıman, hayatının büyük bir kısmını bu sanat dalına adanmıştır. 1950 yılında Zehra Müfit Saner ile tanışarak öğrencisi olan Sanlıman, 65 yılı aşkın bir süredir kitre bebek (kendisinin tercih ettiği tabirle “Türk belgesel bebek”) sanatını icra etmektedir. İlk sergisini Beyoğlu Amerikan Haberler Bürosunda 1955 yılında açan Nimet Hanım, gelen yoğun ilgi üzerine İzmir ve Ankara’da da sergiler düzenlemiştir. Bu sergilerde beğeniye sunulan Dervişler ve Sema kompozisyonu önce Konya Mevlana Müzesinde sergilenmiş, daha sonra ise Türkolog Anne Marie Schimmel’in isteği üzerine Marburg Dinler Tarihi Müzesi’ne gönderilmiştir. Resim eğitimi alan Sanlıman, kitre bebek yapmaya başladıktan sonra yurt dışında heykel, yurtiçinde ise Prof. Dr. Süheyl Ünver’den tezhip dersleri almıştır. Hocasının ölümünden kısa bir süre sonra 1960 yılında Beyoğlu’nda “Elif Bebek” atölyesini açan Sanlıman, ulusal ve uluslararası müze ve koleksiyonlar için bebekler üretmeye devam etmiştir (Ürün 2023:27-28).



Şekil 4. Semazenler kompozisyonu Şekil 5. Nimet Demirbağ Sanlıman (URL 2.,06.03.2024)



Şekil 6. Rençber Mehmet ve Ağa kızı Fatma Şekil 7. Balıkçı Kamil isimli kompozisyon (URL3., 06.03.2024)

Aynı dönemin sanatçılarından Lütfiye Batukan'ın kitre bebekle tanışması 10 Kasım 1953'te Atatürk'ün cenaze nakli sırasında tesadüfen Ankara Olgunlaşma Enstitüsünde gördüğü bebeklerle 11 yaşlarında olmuştur (Ürün 2023:31). Ankara'da yaşadığı dönem içerisinde kitre bebek yapmayı öğrenen Batukan, İstanbul'a taşındıktan sonra çalışmalarını Sultanahmet'te açtığı atölyesinde yürütmüştür. Batukan halen öğrencisi olan Selma Kadriye Yurtlu ile İstanbul Sanatları Çarşısındaki atölyesinde çalışmaya devam etmektedir. Sanlıman, Batukan ve Yurtlu, kitre bebeğin yurt dışında tanıtılması konusunda emek veren önemli sanatçılardandır.

Kitre bebek sanatına, özellikle eğitim konusunda büyük katkısı olan diğer bir isimde Prof. Nuran Bilgin'dir. Kültür Bakanlığı Yayınları tarafından 1990 yılında ilk baskısı yapılan Folklorik Yapma Bebekçilik kitabı, hem el yapımı bebek hem de kitre bebek hakkında yazılan önemli ve kapsamlı ilk yazılı kaynaktır. Prof. Nuran Bilgin tarafından hazırlanan kitap ortaöğretim ve yükseköğretim kurumlarında uzun yıllar ders kitabı olarak okutulmuştur. Gazi Üniversitesi'nde 2000 yılına kadar görev yapan Bilgin, sadece kitap yazmakla kalmamış, aynı zamanda geleneksel el yapımı bebekler konusunda da önemli bir sanatçıdır. Kendisinin dikkate değer bir folklorik bebek koleksiyonu bulunmaktadır. Krakow Sanat Bienali'nde Türkiye'ye dünya ikinciliğini getiren Bilgin, "Geleneksel El Yapımı Bebek"i turizme kazandırdığı için Ankara Sanat Platformu tarafından "Sanatta Başarılı Kadınlar" alanında tasarım ödülüyle onurlandırılmıştır (URL4., 08.03.2024). Bilgin, Polonya Geleneksel Kadın Heykeli yarışmasında "Ankara Tandır Baş" adlı 35 cm'lik kitre bebek eseri ile dünya birinciliği elde etmiştir.



*Şekil 8. Nuran Bilgin’in Polonya folklorik kadın heykeli yarışmasında dünya birincilik ödülü alan “Ankara Tandır Başlık” kompozisyonu. (Nuran Bilgin, 2023).*

Kişisel çabalarla başlayan ve yaygınlaşan kitre bebek sanatına zaman zaman kamusal ve kurumsal yapının da katkısı olmuştur. Bu katkıların en belirginlerinden biri 1986 yılında, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı, unutulmaya yüz tutmuş yöresel giysileri yaşatmak ve bu alandaki yaratıcılığı teşvik etmek amacıyla “Folklorik Kıyafetli Bebekler” yarışması düzenlemiştir. Bu ulusal yarışma, Türkiye’nin dört bir yanından gelen katılımcıların, yöresel giysilerin tüm inceliklerini ve zarafetini bebek figürleri üzerinde titizlikle işlemelerini sağlamıştır. Bir diğer kapsamlı faaliyet genç kız ve kadınlarımızın istihdam edilmesinin amaçlandığı “Üreten Kadın” projesinin ilk uygulaması Türkiye’nin Bebeği “Elif Bebek” Projesidir. 2008 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Kız Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü tarafından ortaya konan Projede pek çok olgunlaşma enstitüsü iş birliği içinde çalışmıştır. Ülkemizin yedi bölgesine ait geleneksel kıyafetleri aslına uygun bir şekilde üretmeyi amaçlayan projede üretilen bebekler, hala önemini korumaktadır.



*Şekil 9. Beylerbeyi Sabancı Olgunlaşma Enstitüsünde üretilen, “Elif Gold Bebek” serisinden*

Bir diğer kitre bebek sanatçısı Sibel Radiye Gül'dür. Gül, 1980 li yıllarda tanıştığı bu sanatı halen icra etmeye devam etmektedir. Kendisinin yaptığı ve koleksiyoner olarak dünyanın çeşitli yerlerinden topladığı el yapımı bebekleri, 2006 yılında açtığı Kapadokya Sanat ve Tarih Müzesinde sergilemektedir. Bu müze, ülkemizin ilk kitre bebek ve el yapımı bebek müzesi sayılmaktadır.

Son dönem kitre bebek sanatçılarından Naciye Ürün, kitre bebek yapımını lise yıllarında ve üniversitede öğrenmiş olsada bu sanatı profesyonel olarak 2015 yıllarında Beylerbeyi Sabancı Olgunlaşma Enstitüsünde icra etmeye başlamıştır. Bu kurumda “Katibim Bebek” projesiyle başlayan kitre bebek faaliyetleri “Hanım Sulatanlar” ve “Padişah Bebekler” projeleriyle devam etmiştir. Bu projelerdeki kitre bebek üretimi Naciye Ürün ve öğrencisi ustaöğretici İlknur Osmanoğlu tarafından gerçekleştirilmiştir. Her iki koleksiyon 2019 yılında bir araya getirilerek, Üsküdar Belediyesi tarafından “Hanım Sultanlar Müzesi” olarak halkın beğenisine sunulmuştur. Hanım Sultanlar Müzesi şu an Kültür Bakanlığına bağlı müze statüsündedir. Müze, kitre bebek tarihinin en kapsamlı müzesi konumundadır. Ayrıca Ürün, Prof. Dr. Melda Özdemir danışmanlığında 2023'te yaptığı “Türkiye’de Kitre Bebek” isimli yüksek lisans teziyle kitre bebek sanatını, akademik literatüre kazandırmıştır.

Kitre bebek sanatının ilerlemesine katkıda bulunan bir diğer kuruluş ise Tübitak'tır. 2011 yılında Prof. Dr. Melda Özdemir, Prof. Dr. Fatma Yetim ve Doç. Dr. Hülya Kasaplı tarafından hazırlanan “Bolu İli Yöresel Kıyafetleri ve Folklorik Yapma Bebek Üretiminde Değerlendirilmesi” adlı projenin kitap haline getirilmesine destek sağlamıştır. Ayrıca 2021 yılında, kitre bebek yapım aşamalarını detaylı bir şekilde gösteren ve anlatan bir sergi projesini Uzm. Öğr. Naciye Ürün ve usta öğretici İlknur Osmanoğlu ile



hayata geçirmiştir. Sergi alanında kitre ağacı, kitrenin kullanım alanları, kitre bebek yapımı ve tarihçesi hakkında bilgiler sunulmaktadır.

Bebek yapım sanatının gelişimi ve yaygınlaşması için üniversiteler, kamu ve özel kuruluşlar tarafından çeşitli sergi ve yarışmalar düzenlenmektedir. Bu yarışmalarda dereceye giren katılımcılar, para ödülleri veya hediyelerle ödüllendirilerek teşvik edilirken, sanatın bu dalına olan ilgi de artmaktadır.

## 2.2. Kitre Bebek Yapımında Kullanılan Araç ve Gereçler

**Kitre bebek yapımında kullanılan araçlar:** Dikiş makinası, ütü, çeşitli makaslar (tel kesme makası, çiçek makası vb.), dikiş iğnesi, toplu iğne, mezür, cetvel, resim fırçaları (0,1,2,3 numaralar) gibi araçlar kullanılmaktadır. Dikiş makinası: Bebeklerin beden kalıplarının ve elbiselerinin dikilmesinde kullanılır.

**Kitre bebek yapımında kullanılan gereçler:** Kitre, pamuk, tel, patiska ya da Amerikan bezi, karton, boya, yapıştırıcı, vernik, makara ipi, kâğıt havlu, deri, bebekte kullanılacak kıyafetlere göre kumaş ve takı aksesuarları gibi gereçler kullanılmaktadır.

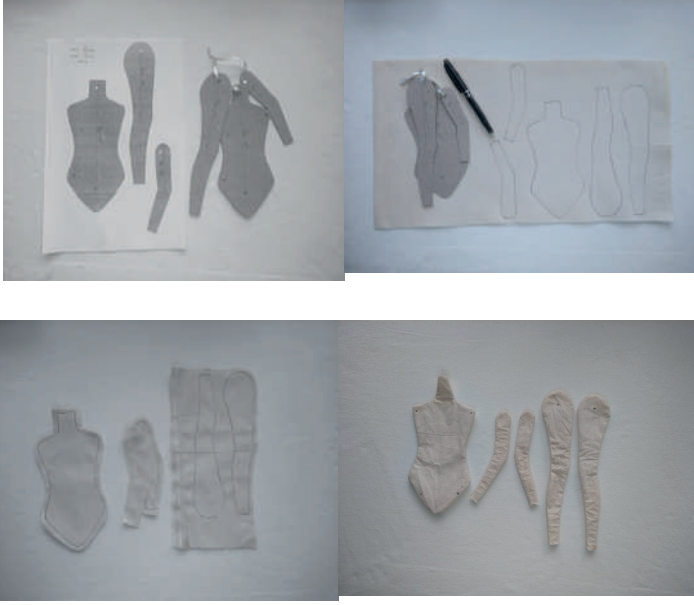
## 2.3. Kitre Bebek Yapım Tekniği

İlk adımda, bebeğin bedenine ve boyutlarına uygun bir kalıp çıkarılır. Bu kalıp, kitre bebek yapımının iskeletini oluşturur. Kalıptan yola çıkarak teller bükülerek ve birbirine bağlanarak iskelet oluşturulur. Bu iskelet, bebeğin sağlamlığı ve esnekliği için oldukça önemlidir. Kumaştan kesilen beden parçaları, iskelet üzerine özenle yerleştirilir ve pamukla doldurularak bebeğin beden şekli oluşturulur. Kitre ve pamuk kullanılarak bebeğin yüzü şekillendirilir. Gözler, burun, ağız ve kulaklar dikkatlice işlenir ve bebeğe gerçekçi bir ifade kazandırılır. Omuzlar ve göğüs bölgesi doldurularak bebeğin bedenine hacim kazandırılır. Kollar da teller ve pamuk kullanılarak şekillendirilir. Parmaklar ve eller ayrı ayrı şekillendirilir ve kollara özenle bağlanır. Ayaklar da teller ve pamuk kullanılarak şekillendirilir ve bacaklara bağlanır. Bebeğin yüzü ve bedeni, akrilik boyalar kullanılarak istenilen renkte boyanır. Bebeğin saçları, yün veya ipek ipliklerden örülerek veya yapıştırılarak takılır. Yöresel giysilere uygun olarak bebeğin kıyafetleri özenle dikilir ve giydirilir. Kitre bebeğin son dokunuşları, aksesuarların takılması ve son kontrollerle tamamlanır.

### Beden patronu çıkarma

Bir bebek için ana gövde, kollar ve bacaklar üç ayrı kalıp kullanılır. Öncelikle beden kalıpları bir kâğıt üzerine çizilir ve kesilir. Kumaştan yapılan

dolgu kısmında beyaz patiska kullanımı uygundur. Kalıplar kesildikten sonra çift kat serilmiş patiska kumaş üzerine yerleştirilir ve yarım cm. kadar dışardan kesilir. Ana gövdenin kumaşında boyun kısmını boş bırakarak diğer taraflarından dikilir. Kolların ve bacaklarında el ve ayak bağlantılarının yapılacağı tarafları boş bırakarak dikilir. Ardından daha önce hazırlanmış iskelet, dikilen kumaşların içine yerleştirilir (Şekil10).

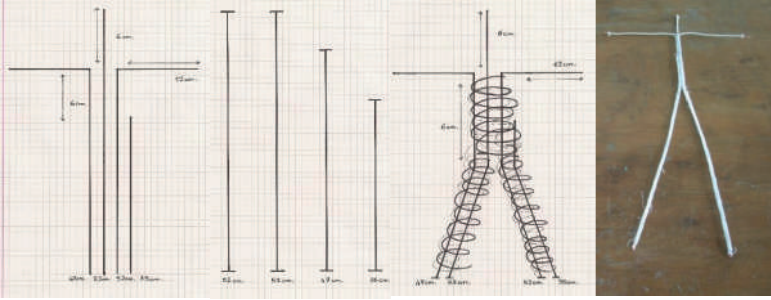


Şekil 10. Kitre bebek kalıpları

#### 2.4. İskelet hazırlama

Kitre bebek yapımında oldukça zahmetli olan bir diğer kısımda iskeletin oluşturulması ve dolgusunun yapılmasıdır. İskeleti oluştururken tel uzunluklarını ayarlamak, gövde uzunluğunu kol ve bacak uzunluklarını ile orantılı olarak planlamak gerekmektedir. Kullanılacak telin kalınlığı uygun olmalıdır. Piyasa da 0,18'lik bağ (bağlama) teli olarak satılmakta olan teller bu iş için uygundur. İskeleti oluşturmak için farklı uzunluklarda dört adet tel kullanılır. Yapmak istenilen bebek boyuna göre bu ölçüler değişebilir. 40 cm.lik bir bebek yapmak için: bu dört telden bir tanesi 45 cm, diğeri 60 cm ve kalan iki tanesi de 66 cm olacak şekilde kesilir. Bu iskelet, daha sonra oluşturulacak dolgulu kısmın içine yerleştirilerek el, ayak ve boyun bağlantılarını sağlamak için gereklidir.

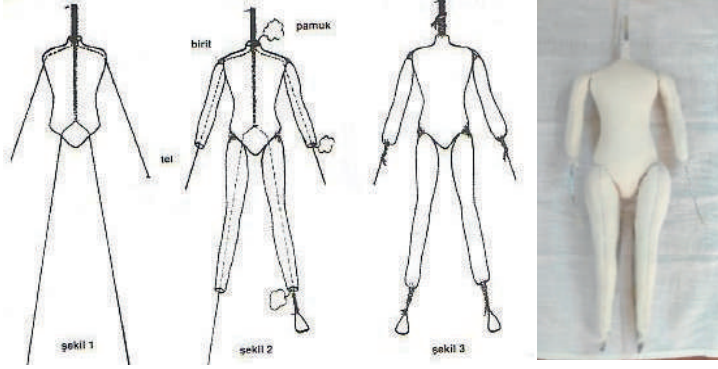
Ölçüleri belli olan bu dört adet telleri dikiş ipliği ile sararak birbirine sabitlenir. Öncelikle tüm teller birbirine bağlanır. Şekilde görüldüğü gibi sık bir şekilde telleri birbirine bağlanır. Telleri iple bağlamadaki amaç; telleri birbirlerine sabitleyerek iskeletin sağlam olmasını sağlamaktır. Ardından boyun, kol ve bacak mesafelerini belirledikten sonra bağlantı noktalarından başlayarak teller birbirine sabitlenir. Üst kısımda bırakılan üç telden sağda ve solda kalan teller sağ ve sol kolun iskeletini, ortada kalan tel ise boyun bağlantısını oluşturmaktadır. Aşağı kısımda sağ da ve solda kalan ikili teller de sağ ve sol bacak iskeletini oluşturmaktadır. İskeleti oluşturma aşaması tamamlanan bebek yapımında artık dolgu için kalıpları hazırlamaya geçilebilir (Şekil 11).



Şekil 11. İskelet hazırlama

## 2.5. Bedeni İskelete Geçirme ve Doldurma

Daha önce hazırlanan iskelet dikilen kumaşların içine yerleştirilir. İskeleti yerleştirdikten sonra boyun, el ve ayaklar için boş bırakılan kısımları kullanarak dikilmiş kumaşların içini pamukla doldurulur. Doldurma işlemini gerçekleştirirken bir örgü şişi yardımı ile pamuğu, aralarda boşluk kalmayacak şekilde iteleyerek yerleştirilir. Pamuğu az koyarak yumuşak bir beden yapılmaz. Sıkı ve sert bir gövde daha sonraki aşama da figürlerin kıyafeti düzgün taşınmalarına olanak sağlayacaktır (Şekil 12).



Şekil 12. Bedeni iskelete geçirme ve doldurma

## 2.6. Kitreli pamukla bebek yüzü yapımı

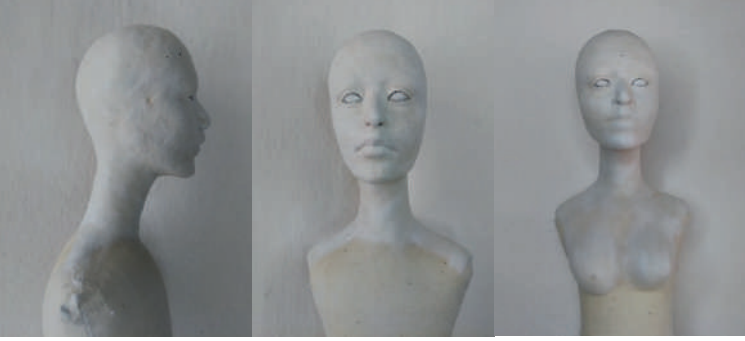
Kitre bebek yapımında ilk adım, kitre karışımını hazırlamaktır. Bir cam kavanoza bir tatlı kaşığı kitre ve bir su bardağı ılık su eklenerek, kitre saydam, delikli ve muhallebi kıvamına gelene kadar karıştırılır. Gerekirse su eklenebilir. Bu karışım her uygulamada taze olarak hazırlanmalı, fazla gelen kısım ise buzdolabında saklanabilir. Kitre pamuk uygulaması, bebeğin özelliklerine uygun olarak ince pamuk katmanlarının kitre ile nemlendirilerek şekillendirilmiş yüzeye uygulanmasıyla yapılır. Baş alt yapısı ince pamuk katmanlarıyla kaplandıktan sonra, alın, çene, yanak, burun, göz ve ağız sırasıyla kitre ve pamuk kullanılarak şekillendirilir ve kurumaya bırakılır (Şekil 13).



Şekil 13. Kitre- pamuk ile çalışılmış bebek yüzü

## 2.7. Omuz ve göğüs yapımı

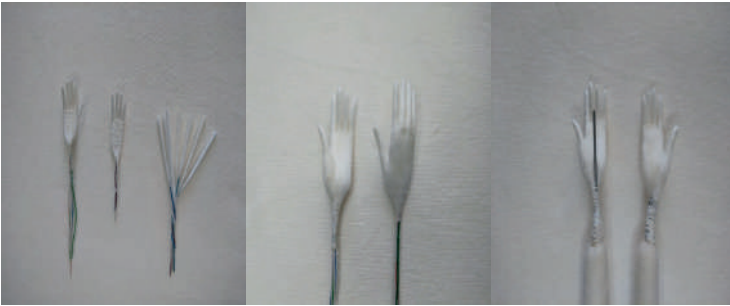
Başın en tepe noktasından omuz başına doğru 6 cm’lik kısmı hariç tutarak, omuz kavisi bozulmadan kitre pamuk ile doldurulur. Bel kısmı ile omuz çizgisi arasında kalan bölge iki eşit parçaya ayrılarak kurşun kalemlerle işaretlenir. İşaretlenen kısmın üzerine, göğüs yuvarlaklığı oluşturulacak şekilde pamuk ve kitre ile çalışılır (Şekil14).



Şekil 14. Kitre-pamuk ile çalışılmış omuz ve göğüs

## 2.8. El yapımı ve kola ekleme

10 cm uzunluğunda 10 adet anten tel kesildikten sonra, her bir tel 4 cm uzunluğunda kitre-pamuk karışımı ile kaplanır. Ardından, dört parmak el ölçüsüne göre yan yana getirilen teller, sıkıca sarılır ve üzeri kitre ile kaplanarak sabitlenir. Başparmağın alt kısmı kalınlaştırılır. Başparmak, elin dış kısmına görünmeyecek şekilde tutturulur. Elin kol ile birleştiği noktadan parmak ucuna kadar olan uzunluğu 13.5 cm olarak ayarlanıp ip ile sıkıca bağlanır. Elin kolla birleştiği kısım ince katmanlar halinde kitre pamuk ile doldurulur. Bileğin inceliğine dikkat edilerek kitre ile şekillendirilir (Şekil 15).



Şekil 15. Kitre- pamuk ile parmak ve el çalışması

## Ayak yapımı

Bacak uzunluğu 17 cm olarak belirlenir ve kalan tel ayak şekli verilerek yuvarlak bir biçime getirilir. Ayak boyu 3-3.5 cm olarak çalışılır. Taban şekli verilmiş telin üzerine kitre pamuk ile ince katmanlar eklenerek ayak şekli verilir (Şekil 16).



Şekil 16. Kitre- pamuk ile ayak çalışması

## 2.10. Bebeği renklendirme

Kitre bebeğe canlılık kazandırmak için soğan kabuğu rengi; eşit miktarda kahverengi, sarı, kırmızı ve beyaz guaj boyayı bir cam kapta karıştırılır. Ardından üç kahve fincanı beyaz yapıştırıcı ve bir kahve fincanı su ekleyerek homojen bir karışım elde edilir. Bu karışımı uygulamadan önce, daha iyi sonuç almak için kitreli yüzeye astar yapıştırıcı (1 ölçü beyaz yapıştırıcı, 1/3 ölçü su) sürülmesi önerilir. Astar kuruduktan sonra, hazırlanan boya kalın bir fırça ile dikkatlice uygulanır ve hava kabarcığı oluşmamasına özen gösterilir. Ten rengi tamamen kurduğunda, bebeğe son dokunuş olarak cila uygulanabilir (Şekil 17).



Şekil 17. Kitre ile çalışılmış boyanmış bebek yüzü

### 2.11. Saç ekleme

Saç için en uygun materyal tiftiktir. Tiftik, temizlendikten sonra yıkanır ve taranır. Tamamen temizlenmiş olan tiftiğe gerçek saç boyası sürülür. Hazırlanan tiftiklerin başa yapıştırılmasına geçmeden önce, başın arka kısmı kurşun kalemle 0.5 cm aralıklarla çizgilerle işaretlenir. Saçlar yan yana çok kalınlık oluşturmayacak şekilde üzerine yapıştırıcı sürülerek yapıştırılır. Yapıştırılan saçlar makasla kesilir. Saç yapıştırma işlemi başın en yüksek noktasına kadar devam ettirilir. Bölgenin geleneklerine göre saçlar istenilen sayıda örülür ve uçları siyah iplikle sıkıca bağlanır (Şekil 18).



Şekil 18. Saç hazırlama ve başın işaretlenmesi



Şekil 19. Saç takılmış bebek

### 2.12. Giysi Yapımı

Yöresel kıyafetlerin hazırlanmasında, bölgenin özelliklerine uygun kumaşlar seçilir ve istenilen bölgenin özelliklerine göre hazırlanan şablonlar kumaşa uygulanır. Parçalar dikiş payı bırakılarak kesilir ve makinede dikilerek birleştirilir. Giysiler, aslına uygun olarak pul, boncuk işlemleri ve aksesuarlarla süslenir. Bu konuda ülkemizin yöresel kıyafetleri zengin bir kaynak sunmaktadır. Örnek olarak Tubitak projesi kapsamında Bolu

İlçelerinde yapılan araştırma ile aslına sadık kalınarak hazırlanmış birebir ölçülerde kitre bebek yöresel kıyafetleri aşağıda verilmiştir.



Şekil 20. Tübitak “Bolu ili Yöresel Kıyafetleri ve Folklorik Yapma Bebek Üretiminde Değerlendirilmesi” projesi kapsamında yapılan bebekler





*Şekil 21. Hanım Sultanlar Müzesi, Padişahlar koleksiyonundan*

### 3. Sonuç

El yapımı bebek yapımı, sadece bir oyuncak üretmenin ötesinde, ham madde ve artık malzemeleri küçük bir el emeği ile sanata dönüştüren anlamlı bir kültürel ve ekonomik faaliyettir. Bu geleneksel sanat, yaş, cinsiyet, eğitim seviyesi, sağlık durumu veya mevsim gibi faktörlerden bağımsız olarak herkes tarafından yapılabilecek bir uğraştır. Yılın herhangi bir zamanında, günün herhangi bir saatinde, özel bir alana ihtiyaç duymadan evde kolaylıkla uygulanabilir. Ev ekonomisine katkıda bulunan el yapımı bebekler, bazen temel gelir kaynağı, bazen de ek gelir sağlayarak ailelerin geçimlerine katkı sağlar. Anadolu kadınının geleneksel giysilerini yansıtan bu bebekler, sadece güzel birer oyuncak olmanın ötesinde, ülke kültürümüzün de birer taşıyıcısıdır.

El yapımı bebeklerin üretimi, ülke turizmi açısından da oldukça önemlidir. Bu bebekler, turistlerin ilgisini çekerek ülke tanıtımına katkıda bulunur ve turizm gelirlerinin artmasına yardımcı olur.

Sonuç olarak el yapımı bebek sanatının gelişimi için eğitim faaliyetlerinin yanı sıra, Amatör sanatçıların el yapımı bebek yapımına teşvik edilmesi için yerel yönetimler sürekli destek sağlamalı ve ödüllü yarışmalar düzenlemelidir. El yapımı bebek sanatçıları, bilgi ve beceri paylaşımı için dernekler aracılığıyla bir araya gelerek birbirlerinden faydalanmalıdır. Bu sayede hem kendilerini geliştirmeli hem de sanatın bu dalının daha da ilerlemesine katkı sağlamalıdır. Ayrıca, el yapımı bebeklerin hediyelik ve turistik eşya olarak değerlendirilmesi, hem kültürel mirasımızın korunması hem de ekonomik büyümeye katkı açısından büyük önem taşımaktadır. Bu noktada, ilgili kamu

kurum ve kuruluşlarının koordineli çalışması ve yöresel araştırmalar yaparak geleneksel özelliklere bağlı kalarak üretimi desteklemesi gerekmektedir. Bu sayede, kültürel değerlerimiz korunarak gelecek nesillere aktarılırken, ülkemizin uluslararası alanda tanıtımı ve ekonomik gelişimi de desteklenmiş olacaktır.

## Kaynaklar

- Bilgin, Nuran. (1997). Folklorik Yapma Bebekçilik. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İnan, Abdülkadir. (2000). Tarihte ve Bugün Şamanizm. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özdemir, M. (2003). Yapma Bebek Teknikleri. İstanbul: Yapa Yayınları.
- Toygar, Kamil. (1987). Ülkemizde Folklorik Yapma Bebekçilik. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Teke, G. Selcan. (2019). “Folklorik Bebeklerin Temsil Gücü: Elif Bebek Projesi Örneği”. Millî Folklor 12 (Sonbahar 2019), 134-149.
- Ürün, Naciye. (2023). Türkiye’de Kitre Bebek. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- URL1. Zehra Müfit Saner (1876 - 1956): Kitre Bebek ve Figürlerin Yaratıcısı, Ressam. Zehra Müfit Saner (1876-1956) (Kitrebebekyaratıcısı-Zehramufitsaner. Blogspot.Com)
- URL2,3. Art Column - Sanat Sütunu: Nimet Demirbağ Sanlıman: Kitre Bebeklerin Koruyucu Meleği (ummuhanakazanc.blogspot.com)
- URL4. <http://samataplus.com/guzellik-bir-zevktir-guzelligi-yaratmak-ise-bir-sanat/>, adresinden 08.08.2023 tarihinde alınmıştır.

## Uşak Seccadelerinin Tarihsel Çerçevesi Üzerine Bir İnceleme

Salimeh Amanjani<sup>1</sup>

### Özet

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Uşak ili en önemli dokuma merkezlerinden biri olarak ön plana çıkmıştır. Özellikle halı dokuma alanında uygulanan teknikler ve motifleriyle uluslararası alanda büyük bir üne kavuşmuştur. Bu bağlamda Uşak seccadelerinin tarihi, halıcılık sanatının incelikleriyle ve zenginlikleriyle doğrudan ilişkilidir. Aynı zamanda Anadolu'nun halı kültürünü, sanatını ve inceliklerini gösteren önemli eserlerin başında gelmektedir. Uşak seccadeleri, 15. ve 16. yüzyılda yani klasik dönemde cami ve saraylarda namaz kılmak için kullanılmıştır. Seccadeler genellikle mihrap motifleriyle işlenmiş, bitki motifleri ve geometrik desenlerle süslenmiştir. 17. ve 18. yüzyıla gelindiğinde, Uşak seccadeleri üzerinden Avrupa'ya ihracat yapılmaya başlanmıştır. Avrupa'ya gönderilen seccadeler kilise ve saraylarda bir dekor unsuru olarak kullanılmıştır. 19. yüzyıl ve sonrasında ise Uşak seccadelerinin üretimi azalmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanlarında fabrika üretiminin olması, geleneksel seccadelerin üretiminin zayıflamasına neden olmuştur. Fakat bu gelenek yine de korunmaya devam edilmiştir. Ancak günümüzde Uşak seccadelerine geçmişte olduğu gibi günümüzde de ilgi duyulmaya devam etmektedir. Bununla birlikte modern Uşak halıcıları tarafından bu seccadelerin geleneksel özellikleri ve desenleri korunmakta, yaşatılmaya devam edilmektedir. Bu bağlamda çalışmada, Uşak seccadelerinin dünü ve bugünü tarihsel bir perspektiften ele almayı amaçlamaktadır. Böylece Türk İslam sanatında bu seccadelerin akademik alandaki çalışmaları, tarihsel süreci, geleneksel motif ve desenleri ve üretimi ile ilgili bir literatür sunulmuştur.

1 Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü,  
ORCID ID: 0000-0003-4636-9295, salimeh.amanjani@usak.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Uşak seccadeleri, tarihsel gelişim sürecinde sanatsal ve kültürel bakımdan eşsiz bir öneme ve anlama sahiptir. Bu seccadeler tarih boyunca Türk halı dokumasının temel bir parçası olarak işlev görmüştür. İlk kökenleri Anadolu'da başlayarak Türk İslam sanatını yansıtmıştır. Bu anlamda Uşak, Selçuklu zamanında dokuma sanatının ve halıcılık geleneğinin ilk olarak temellerinin atıldığı dönemdir. Bu dönemde Uşak, Selçuklu sanatının dokuma gelenekleri ile halıcılık anlayışından etkilenmiştir. Böylece Uşak ilinde halıcılık kültürünün gelişmesinde etkili olmuştur. Uşak seccadeleri Selçuklu döneminde, tam bir kimlik kazanmamıştır. Ancak Selçuklu halıcılığının etkisiyle oluşmaya başlamış ve şekillenmiştir. Dolayısıyla bu dönemde kullanılan sanatsal yapıların ve teknik özelliklerinin izleri seccadelerde de görülmektedir.

Osmanlı döneminde, Uşak seccadeleri altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde seccadeler sanatsal ve kültürel bakımdan en üst zirveye ulaşmıştır. Bununla birlikte Anadolu'daki halı dokumacılığı uluslararası alanda büyük bir ün kazanmıştır. Uşak seccadeleri Osmanlı döneminde sarayların görkemliliğini, büyüleyiciliğini ve güzelliğini yansıtan ihtişamlı bir eser olarak görülmüştür. Seccadeler, hem görsel ve estetik anlayışı ile birlikte dinin önemini hem de zanaatkarlığa yönelik önemli örnekler vermektedir. Aynı zamanda seccadeler ibadet etmek ve dekoratif amaçla kullanılmıştır. Osmanlı döneminde seccadeler mihrap kompozisyonları şeklindedir. Bunun yanı sıra lale, karanfil ve benzeri motifler kullanılmıştır. Ayrıca palmet ve geometrik desenler ile de zenginleştirilmiştir. Kullanılan mihrapların, motiflerin ve desenlerin kendilerine özgü birer anlamları bulunmaktadır.

Uşak seccadeleri, geçmişten günümüze gelen kültürel ve sanatsal unsurları içinde barındıran büyük bir mirastır. Bu miras Anadolu'nun halı dokuma geleneğiyle birlikte gelen en nadide olan zarif örneklerden bir tanesidir. Seccadelerin motifleri, desenleri, renkleri, el işçiliği ve doğal malzemeleri onun dünya çapında tanınmasına olanak sağlamıştır. Aynı zamanda süs objesi ve ibadetin temel göstergesi olması bakımından çok önemli bir rolü de üstlenmiştir.

### 1.1. Çalışma Yöntemi

Çalışmanın amacı, Uşak seccadelerinin tarihsel gelişimini ve günümüzdeki yerini incelemektir. Böylece gelişim süreci içerisinde, geçmişten günümüze doğru nasıl evrildiği açıklanacaktır. Alan yazın yönteminin kullanıldığı çalışmada arşiv ve katalog belgeleri incelenmiştir. Bu bağlamda alan yazın taraması; araştırılan soru hakkında önceden var olan bilgileri, çalışmaları ve

teorik yaklaşımları sistematik olarak inceleme süreci olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla yöntem, önceden yapılan araştırmaları gözler önüne sermekte ve ayrıntılı olarak literatürün değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu yöntemin birçok amacı bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi mevcut bilgilerden toplamak ve bu bilgilerden faydalanmaktır (Yıldırım & Şimşek, 2020:45). Aynı zamanda literatürdeki eksik olan konuları ve tartışmaları gün yüzüne çıkarmaktır. Bu anlamda alan yazın taraması yöntemi, hedef doğrultusunda araştırılan konunun teorik çerçevesini, metodolojisini, mevcut bilgi durumu ve literatürdeki boşlukları açığa çıkarmakta, yeni araştırmaların oluşmasına temel bir zemin hazırlamaktadır. Alan yazın taramasında kullanılacak olan nitelikli ve güvenilir kaynaklar yani çalışmaların kalite durumu söz konusu yöntemin başarısını etkileyen bir durumdur (Creswell, 2014:78). Çalışma, Uşak seccadelerinin geçmişini ve günümüzdeki durumunu ortaya koyarak kültürel hafızanın korunmasına katkıda bulunacak olması açısından önemlidir. Çalışmada sunulacak irdelemeler ile birlikte birçok farklı alandaki araştırmacıya somut göstergeler sağlaması açısından da önem arz etmektedir. Bu bağlamda çalışmada, Uşak seccadelerinin tarihi, kültürel ve sanatsal yapısı incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

## 2. UŞAK SECCADELERİNİN TARİHSEL SÜRECİ

### 2. 1. 15. ve 16. Yüzyıllar

Türkçeye sonradan dahil olan seccade kelimesi; namazlık, namazlağ ya da namazlağı olarak literatüre giren diğer kelimeler ile birlikte kullanılmaktadır. Türk kültürüne, Türklerin İslam dinini kabul etmesinden sonra girmiş; el dokumalarında, özellikle halı ve kilim dokumalarında çok zengin bir çeşitlilik oluşturmuştur (Eroğlu ve Akyüz, 2023: 150). Uşak seccadeleri ise Türk halıcılığının önemli geleneklerinden bir tanesidir. Bu seccadeler Uşak iliyle doğrudan bağlantılı bir geçmişe sahiptir. Özellikle bu geçmiş tarihsel, sanatsal, kültürel ve ticari bağlamdadır. Uşak seccadeleri özellikle 15. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük bir kültürel etkisiyle gelişmiştir. Osmanlı döneminde halıcılığın merkezi Uşak olmuştur. Burada halıcılık alanında büyük bir üne kavuşmuş ve bu ün dünya çapına yayılmıştır. Erken dönemde üretilen Uşak seccadelerinin başlıca özelliği ince işçiliğe sahip olması ve kaliteli yünden oluşan bir halı olmasıdır. Bunun yanı sıra halılar genellikle büyük boyutlardadır ve camilerde süs amacıyla kullanılmıştır (Atalay, 1985). Bu dönemde Uşak seccadeleri motifleri üzerinde dini ve kültürel yansımalar bulunmaktadır. Ayrıca seccadeler üzerinde bitkisel desenler kullanılmıştır ve geometrik figürler yer almıştır. Bununla birlikte Arap harfleriyle oluşturulmuş yazınsal metinler işlenmiştir. Kullanılan bu desenler, figürler ve yazılar

genellikle dinsel motifin izlerini taşımıştır. Uşakta üretilen seccadeler sade ve zarif bir yapıda oluşturulmuştur. Seccadelerde Uşak'a özgü olan figürler de kullanılmıştır. Kullanılan figürler, estetiksel bir işleve sahip olmakla beraber o dönemin sosyal ve dini yapısıyla dengeli bir uyumdadır (Raby, 2003). 16. yüzyılda ise Osmanlı'nın sınırlarının genişlemesi ve çok zengin kültürel bir yapıda olması, seccade üretiminde çeşitliliğe neden olmuştur. Bu anlamda Uşak ili bu alandaki en üstün merkez hale gelmiştir. Özellikle Uşak'taki halılar Osmanlı'nın halı desenlerine özgün tarzlarda katkılar vermiştir (Çelik, 2012: 90). Öte yandan bu dönemde çeşitli geometrik desenler ile bitkisel figürler seccadelerde açıkça görülen motiflerdir.



Şekil 1.: Saf Seccade, 15. Yüzyıl, 128 cm. x 311 cm.

*Kaynak: (Aslanapa, 2005: 216) Museum of Turkish and Islamic Arts, İstanbul.*

15. ve 16. yüzyıllarda Uşak seccadelerinin tasarım özelliklerinin başında madalyonlar gelmektedir. Madalyonlar, seccadelerde sıklıkla kullanılmış ve bunlar ibadete elverişli hale getirilerek tasarlanmıştır. Kullanılan motiflere belirli bir çağrışımı yansıtan anlamlar yüklenmiştir. Bu bağlamda çiçek ve palmet cenneti simgelemektedir. Seccadelerde çeşitli renk paletlerinin kullanılması onun estetik değerini arttırmıştır (Erdmann, 1966:32). Uşak seccadeleri ibadet amaçlı kullanılmış olmalarının yanında, zenginliğin ve estetiğin temel bir nesnesi olarak da büyük bir ilgi ve değer görmüştür. Ayrıca bu seccadeler Avrupalı ressamlar tarafından tablolarında sıklıkla resmedilmiştir.



Şekil 2.: Uşak Seccade, 16. Yüzyıl.

*Kaynak: (Aslanapa, 2005: 230) Museum of Islamic Art, Berlin.*

16. yüzyıl Uşak halıları yanında önemli bir yer alan Uşak seccadeleri; kalın yünü, sağlam düğümü, uzun havları ve parlak renkleri ile diğer seccade gruplarından ayrılmaktadır. Bölgeler içinde çeşitli tipleriyle 19. yüzyıl sonuna dek en uzun devreyi kaplayan bu seccadeler, genellikle kareye yakın büyük bir boyda, kırmızı yün iplikten argaç ve arışlarla gördes düğümlü olup, saçakları uzundur (Aslanapa, 2005: 231).

## 2. 2. 17. ve 18. Yüzyıllar

17. ve 18. yüzyılda Uşak seccadeleri çok önemli gelişmeler göstermiştir. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu dönemde seccadeler hem görsel ve estetik açısından hem de dinsel anlamda önemli bir konuma gelmiştir 17. yüzyılda Uşak seccadeleri daha sofistیک bir hale bürünmüş ve saray içinde çeşitli süslemeler amacıyla da kullanılmıştır. Seccadelerde özellikle mor, kırmızı ve mavi renkler sıkça tercih edilmiş ve dini sembollerle ilgili süsler bolca kullanılmıştır. Bunun yanı sıra halılarda ipek ve yün birleşimi iplikler kullanılmış, kullanılan bu iplikler halıların estetik ve dayanıklılığını üst düzeye çıkarmıştır (Erdoğan, 2007: 56). 17. yüzyılda Uşak halılarında barok etkisi görülmüştür. Böylece bu halılarda farklı desen ve motiflerin kullanılmasıyla çok özgün bir yapı kazanmıştır. Bu anlamda Uşak seccadeleri çok zengin renk paletine kavuşmuş ve ince ayrıntılar seccadelerin temel özellikleri haline gelmiştir.



Uşak seccadeleri, 17. ve 18. yüzyıllarda özellikle renk, teknik ve tasarım gibi alanlarda farklılıkların görüldüğü bir dönemdir. Seccadeler hem ülke içinde hem de ülke dışında büyük ilgi görmüştür. Bu yüzyıllarda seccadeler Avrupa'ya ihraç edilmiştir. Özellikle Avrupalı sanatçıların tablolarının arka planında genellikle resmedilmiştir (Atasoy & Raby, 1989: 221). Seccadeler, Osmanlı'da ibadet amaçlı olarak evlerde ve camilerde kullanılmış, aynı zamanda da Osmanlı saraylarında dekoratif ve ihtişamı gösterme amacıyla tercih edilmiştir. Teknik olarak çift düğüm kullanılmıştır. Bu tekniğin kullanılmasının temel nedeni ise dayanıklılığı sağlama ve oluşturulan desenin netliğini göstermesini kolaylaştırmasıdır. Malzeme olarak seccadelerde yüksek kalitede ince ve yumuşak yün kullanılmakla birlikte ipek dokumalar da mevcuttur. Ayrıca doğal boyalardan oluşturulan altın, kırmızı, yeşil, lacivert ve turuncu tonları kullanılmıştır. Kullanılan zengin renkler Avrupa'ya yapılan üretimle ilişkilidir (Rogers, 1986: 98).

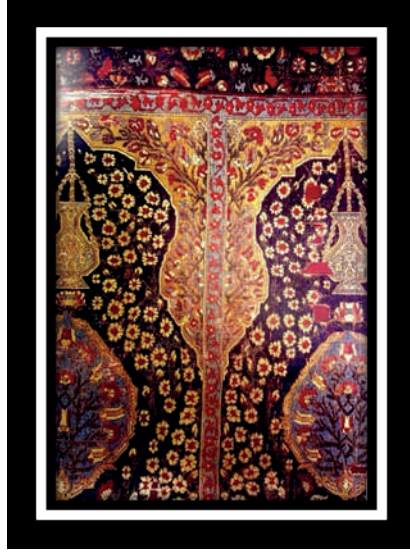


Şekil 3.: Kilim Seccade, 17. Yüzyıl, 200 cm. x 120 cm.

İpek, Kılaptan

Kaynak: (Tezcan, 2007: 39) TSM Env. No. 13/1537.

Şekil 3.'te görülen seccade, Osmanlı motifleriyle bezenmiş ve ilikli kilim tekniği kullanılarak dokunmuştur. Seccade, üç bordürden oluşmaktadır. Ana zemin kırmızı ipekli kullanılarak hazırlanmış ve gümüş kılaptan ile dokunmuştur. Köşebentlerde ise madalyon ve çiçek motifleri kullanılmıştır.



*Şekil 4.: Uşak Saf Seccade, 17. Yüzyıl.*

*Kaynak: (Aslanapa, 2005: 233)*

*Şekil 4.*'te yer alan görselde natüralist bir çiçek ve yaprak dekoru, tüm Osmanlı sanatlarında görüldüğü gibi bu seccadede de hâkim olmuştur. Bahar açmış erik dalları, lale, karanfil, gül ve sümbüller, çiçekli bir bahçede namaz kılıyormuş hissi uyandırmaktadır (Aslanapa, 2005: 243).

Uşak seccadelerinde genellikle simetrik ve geometrik desenlere sıklıkla yer verilmiştir. Hâkim motiflerin başında da palmet, gül ve narçiçeği gelmiştir (Mackie & Thompson, 1980: 47). Seccadelerde mihrabi tasarımlar özgünlüğünü korumuş, aynı zamanda zarif ve ince motifler daha fazla zenginlik ve çeşitlilik için kullanılmıştır. 17. ve 18. yüzyıl Uşak seccadelerinin bir yandan geleneksel özelliklerinin koruduğu bir dönem, bir yandan da farklılaşma, yenilenme ve zenginleşmenin yaşandığı dönemdir. Böyle bir durumun olmasının temel kaynağı o dönemin değişen kültürel, sanatsal ve yaşamsal faktörlerin etkisidir. Bütün bunlar, Uşak seccadelerinin hem temel yapısını korumuş hem de yeni üretim tarzına farklılıklar getirmiştir. Böylece kültürel ve ticaretin zirveye ulaştığı bir dönemin olmasına olanak sağlamıştır.



Şekil 5.: Gördes Seccade, 18. Yüzyıl, 144 cm. x 113 cm.

Yün

Kaynak: (Tezcan, 2007: 137) TSM Env. No. A. 11677.

Şekil 5.'te yer alan görseldeki seccade, beş bordürlüdür. Ana bordür bej renkli, iç bordür ise yeşil zeminlidir. Seccade çiçek ve yaprak motifleri kullanılarak oluşturulmuştur.

### 2. 3. 19. Yüzyıl ve Sonrası

19. yüzyıl, Uşak seccadelerinin dönüşüm sergilediği bir yüzyıldır. Osmanlı'nın sanatsal ve kültürel yapıda geçirmiş olduğu büyük değişimler dolaylı olarak Uşak seccadelerini de etkilemiştir. Bu yüzyılda seccadelerdeki geleneksel motiflerin bir bölümünden uzaklaşmıştır. Bunun oluşmasındaki temel nedenlerin başında Avrupa pazarlarındaki talebin fazla olmasıyla üretimin değişmesi ve farklılaşması gösterilebilmektedir. Uşak seccadeleri ve halıları, Avrupa ve Amerika gibi ülkelerde büyük bir ilgi ve beğeni görmüştür. Dolayısıyla ticari anlamdaki taleplerde standart motifler kullanılmıştır (Yetkin, 1981: 92). Ancak geleneksel desenler tercih edilmemiştir. Bu dönemde hızlı üretim yapılmış, fakat bu durum kalitenin düşmesine neden olmuştur. Çünkü hızlı bir şekilde talebin karşılanması için kalitesi düşük olan malzemeler tercih edilmeye başlanmıştır.

Dönemin tasarım ve motiflerinde de önemli değişiklikler olmuştur. Özellikle geleneksel mihrabi motifler yerine, Batılı müşterilerin talep

ettikleri desenler ön planda olmuştur (Walker, 1998: 56). Bu bağlamda çiçek, yaprak ve geometrik desenler sıklıkla tercih edilmiştir. Ayrıca doğal boyaların kullanımı oldukça azalmış, bunun yerine kimyasal boyaların kullanımı artmıştır. Bu durum geleneksel renk tonlarının yok olmasına sebep olmakla birlikte renklerin parlaklığını arttırmıştır (Öney, 1971: 89). Aynı zamanda üretim tekniklerinde de değişim yaşanmıştır. El dokuma yerine makine üretimine geçilmiştir. Fakat geleneksel üretim teknikleri de koruma altına alınmış ve Uşak seccadelerinin üretimi için teşvikler yapılmıştır. 19. yüzyılda Uşak seccadelerinde düşük kalitede olan yünler kullanılmıştır. Bu anlamda seccadelerin uzun süren dayanıklılığını ve dokusal niteliğini olumsuz etkilemiştir. Bunun oluşmasındaki temel etken Batı pazarındaki düşük maliyet taleplerini karşılama isteğidir (Aslanapa, 1987: 188).



*Şekil 6.: Halı Seccade, 19. Yüzyıl İkinci Yarısı, 149 cm. x 104 cm.*

*İpek, Yün, Kılaptan, Sine Düşümü*

*Kaynak: (Tezcan, 2007: 33) TSM Env. No. 13/2024.*

*Şekil 6.*'da yer alan görseldeki seccade, mihrabın içerisindeki sekiz köşeli motif düzenlemesi ile birlikte Memluk halılarını anımsatmaktadır. Halının ana bordürü, beş bordürlü olarak tasarlanmış ve palmelerin oluşturduğu kompozisyon dalgalı bir hat ile birbirlerine bağlanmıştır. Sarı renkteki ana zemin iki kareye bölünmüştür. Üstte yer alan karede iç içe geçen sekizgen madalyon bulunmaktadır.

Uşak seccadelerine Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan sosyal ve ekonomik nedenlerden dolayı yerel pazarda talep azalmıştır. Fakat saraylarda ve üst düzey elitlerin evlerinde kullanılmaya devam etmiştir (Ölçer, 1989: 65). Uşak seccadelerinin Avrupa pazarında çok büyük bir popülerlik kazanması seccadelerin tasarım, teknik, renk ve üretiminde büyük değişikliklerin yaşanmasına neden olmuştur. Böylece Uşak seccadeleri geleneksel üretim yapısında kopmalara ön ayak olmuştur. Dolayısıyla da seccadelerin ihracat odaklı bir yapıya bürünmesine kaynaklık etmiştir. Avrupa'da Uşak seccadeleri seçkin mekanlarda estetik bir görsel katmak için tercih edilmiştir. Bunun dışında farklı alanlarda da görülmüştür. 19. yüzyıllarda ve sonrasında Uşak seccadeleri özellikle Batı'da çok önemli bir sanat objesi olarak yorumlanmıştır. Bunlar British Museum ve Metropolitan Museum of Art gibi çok saygın ve ünlü müzelerde sergilenmiştir (Eliand & Pinner: 1990: 109).

#### **2.4. Günümüzde Uşak Seccadeleri**

Uşak Seccadeleri tarih boyunca hem ulusal hem de uluslararası alanda büyük bir ün kazanmıştır. Bu ünün kazanılması sanat ve zanaatın birliktelik içinde olmasından kaynaklıdır. Bu özelliği ise geçmişte olduğu gibi günümüzde de aynı şekilde korunmaktadır. Aynı zamanda kültürel bir miras olan Uşak seccadeleri, geleneksel teknik ile modern tekniklerin bir arada harmanlanarak üretilmesiyle değerini arttırmıştır. Günümüzde Uşak seccadeleri hala eski geleneksel el dokuma yöntemleriyle Uşak'ta üretilmektedir. Bu seccadeler tarihsel geçmişin temel izlerini hala bile taşıyan çok özel ürünlerdir. Günümüzde yörük düğümü olarak adlandırılan geleneksel teknikler hala kullanılmaktadır (Deniz, 2015:45). Benzer şekilde günümüzde Uşak seccadeleri makine ile de dokunmaktadır. Aynı zamanda hem modern hem de geleneksel motifler kullanılmaktadır. Bu üretim tarzı genellikle turistik alanlarda talep görmektedir.

Günümüzde Uşak seccadelerin renk kullanımında pastel tonları ile modern renk paletleri tercih edilmektedir. Ayrıca söz konusu renk tercihleri oldukça yaygındır. Tasarımlarda geleneksel olanlar ise hala kullanılmaktadır. Ayrıca Batı pazarı için yenilikçi tasarımlar da geliştirilmiştir (Çetin, 2017: 126). Bu tasarımlar genellikle Avrupa'nın zevklerine hitap eden tasarımlardır. Günümüzde Uşak seccadelerinin üretiminde geleneksel motifler sıklıkla ev dekorasyonuna göre ayarlanmış ve bu yönde geliştirilmiştir. Bununla birlikte mihrabi ve geometrik desenler yeniden tasarlanmıştır. Geleneksel yöntemlerle üretilen Uşak seccadelerinde sıklıkla yün ve pamuk kullanılmakta, söz konusu ürünlerin yerel olanları tercih edilmektedir. Genellikle de doğal boyalar seçilmektedir. Bu boyalar ise renk tonlarına büyük bir zenginlik ve

benzersizlik katmaktadır. Uşakta üretilen seccadeler özgün bir niteliğe sahip olmakla beraber, kültürel mirasın korunmasında çok önemli bir noktadadır.

Uşak seccadeleri günümüzde ibadet için kullanılmaktadır. Aynı zamanda evlerde ve ulusal ve uluslararası sanat galerilerinde dekoratif amaçlı sergilenmektedir. Öte yandan da hediyelik eşya ve kültürel bir sembol olarak turistik amaçlı kullanılmaktadır (Demir, 2021: 89). Başka bir ifadeyle Uşak iline gelen turistler tarafından satın alınmaya değer, kültürel bir objedir. Günümüzde Uşak seccadeleri gerek üniversiteler gerekse yerel yönetimler tarafından çeşitli projeler kapsamında korunma altına alınmaya çalışılmaktadır. Diğer yandan da dijitalleşen dünyada bu seccadeler e-ticaret platformları üzerinden tanıtımları yapılarak uluslararası alanda ihracat ürünü olmaktadır. Bu anlamda Uşak seccadeleri günümüzde modern yaşamın önemli bir parçası olarak devam etmektedir. Aynı zamanda da geleneksel kültürün taşıyıcısı bağlamında önemini hala korumaktadır.

## 2. SONUÇ

Osmanlı döneminde önemli bir dokum merkezi olarak tanımlanan Uşak; halı ve kilimlerdeki dokuma teknikleri ve motifleri ile birlikte, Uşak seccadelerinin de geniş ölçekli bir üne kavuşmasını sağlamıştır. Bu bağlamda tarihsel süreçler incelendiğinde özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda seccadelerin cami ve saraylarda ibadet amaçlı bir malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle mihrap motifleri bitkisel desenler ve geometrik şekillerle süslenmiştir. 17. ve 18. yüzyıllara gelindiğinde ise seccadeler, Avrupa'ya ihraç edilmeye başlanmıştır. Avrupa'daki çok sayıda kilise ve saraylarda dekoratif bir amaç ile kullanılmıştır. 19. Yüzyıla bakıldığında seccadelerin özellikle fabrika üretiminin yaygınlaşmasından dolayı, geleneksel üretim biçimlerinin azaldığı irdelenmektedir. Ancak geleneksel üretim biçimleri sınırlı bir etkiyle beraber korunmaya da devam etmiştir. Günümüzde ise Uşak seccadeleri, tarihsel ve kültürel değerleri ile birlikte ilgi ile karşılanmaktadır. Bu bağlamda modern üreticiler, söz konusu seccadelerin geleneksel özelliklerini ve özellikle de desen ve motiflerini muhafaza ederek üretimlerine devam etmektedirler. Dolayısıyla Uşak seccadeleri, Türk – İslam sanatında oldukça önemli bir konuma sahiptir. Bu çerçevede geleneksel ve eski motiflerin korunarak modern üretim sistemleri ve biçimleriyle bütünleşmesi, kültürel sürekliliğin de sağlanmasında etkin bir rol üstlenmektedir.

Uşak seccadeleri; dokuma bir ürün olmakla birlikte tarihsel, sanatsal ve kültürel değeri olan önemli bir eser niteliğindedir. Bu anlamda söz konusu eserler bir kimlik taşıyıcısı konumundadır. Dolayısıyla seccadeler

Anadolu'nun tarihsel geçmişini, sanatsal özelliklerini ve kültürel yapılarını da yansıtan zengin bir miras niteliğindedir. Günümüzde ise Uşak seccadeleri önemli bir değer olarak korunmalıdır. Çağımızda üretim alanında yaşanan değişimler söz konusu seccadelerin geleneksel dokumalarını, tasarımlarını ve özgün işçiliğini zayıflatmaktadır. Özellikle seri üretimin hızlanması ve teknolojik anlamda dokumanın baş döndürücü bir biçimde modernleşmesi geleneksel dokuma sanatının bir bölümünün kaybolmasına neden olmuştur. Böylelikle günümüzde Uşak seccadelerinin önemini artırılması, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması için teşvikler yapılmalı ve projeler oluşturulmalıdır. Aynı zamanda sosyal ve kültürel sorumluluk bağlamında atölyelerin kurulmasını sağlamak, resmî kurumlar özelinde etkinlikler düzenlemek, sergiler açmak, fuarlar yapmak ve bu sanatı icra edenlere destek vermek Uşak seccadelerinin kültürel miras devamlılığına olanak sağlayabilecek unsurlardır. Ayrıca seccadelerde geleneksel yapılar ile modern yapıların harmanlanarak tekrardan yorumlanması, söz konusu kültürün devamlılığını sürekli hale getirebilecektir. Bu bağlamda Uşak seccadelerinin yerel ve küresel perspektifteki tanınırlığına katkı sağlayabilmesinin yanında; seccadelerin sanatsal, kültürel ve tarihsel yapısı korunabilecektir.

## Kaynakça

- Aslanapa, O. (1987). Türk Halı Sanatı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aslanapa, O. (2005). Türk Halı Sanatının Bin Yılı. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Atalay, İ. (1985). Türk Halı Sanatı: Uşak ve Etrafındaki Halı Üretimi. İstanbul Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atasoy, N. & Raby, J. (1989). Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey. London: Alexandria Press.
- Creswell, J. (2014). Research Design: Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches. California, Sage Publications.
- Çelik, Z. (2012). Türk Halı Sanatında Dönemsel Gelişmeler. İstanbul: Müze Yayıncılık
- Çetin, M. (2017). Geleneksel Halıcılıkta Modern Yaklaşımlar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demir, E. (2020). Uşak Halıcılığı: Tarihinden Günümüze. Uşak: Yerel Yayınlar.
- Deniz, S. (2015). Uşak Halıları ve Kültürel Miras. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erdmann, K. (1966). Seven Hundred Years of Oriental Carpets. London: Faber and Faber.
- Erdoğan, M. (2007). Türk Halı Sanatı: Uşak Halıları ve Yöresel Motifler.
- Eroğlu, M. A. ve Akyüz, T. (2023). Antalya Kaleiçi'nde Bulunan Hayat Ağacı Motifli Seccade Dokumaları. *Folklor Akademisi Dergisi*, 6 (1): 148 – 161.
- Makie, L. & Thompson, J. (1980). Turkish Carpets from the 13th to the 18th Century. Washington D.C.: Textile Museum.
- Ölçer, N. (1989). Türk İslam Eserleri Müzesi Halı Kataloğu. İstanbul: TİEM.
- Öney, G. (1971). Anadolu Selçuklu Halıları. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, A. (2001). Türk Halı Sanatında Değişim: 18. ve 19. Yüzyıl. İstanbul: Yedinci Sanat Yayınları.
- Raby, J. (2003). Islamic Art in the Ottoman Period. London: Thames and Hudson.
- Rogers, J. M. (1986). Islamic Art and Design 1500-1700. London: British Museum Publications.
- Tezcan, H. (2007). “Topkapı Sarayı Müzesindeki Kumaş ve Halı Koleksiyonu: Döşemelik, Seccade ve Dişer Mefruşattan Seçme Örnekler”, Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler, XI. ICIC Uluslararası Halı Kongresi Kapsamında Topkapı Sarayı Müzesi, Eski Seferli Koğuşunda Açılan Sergi Kataloğu, 19 Nisan – 21 Mayıs, (Ed. Hülya Tezcan ve Sumiyo Okumura). İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Vehbi Koç Vakfı.



- Walker, D. (1998). *Flowers Underfoot: Turkish Rugs in the Ottoman Era*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Yetkin, Ş. (1981). *Türk Halı Sanatının Tarihi Gelişimi*. Ankara: Akbank Kültür Yayınları.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2020). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

## Metropolitan Müzesin’de Türkiye’ye Atfedilen Madeni Eserlerin Süsleme Özellikleri

İlknur Kamiloğlu<sup>1</sup>

Şeyma Nur Bursalı<sup>2</sup>

### Özet

**Amaç:** Madenler pek çok yerde kullanılmasının yanı sıra insanın süslenme içgüdüsüne de hizmet etmiştir, sanat ve zanaatın birleştiği kuyumculuk eserlerini günümüze kadar taşımıştır. Bu araştırma dünyanın en büyük ve önemli müzelerinden olan ‘Met Museum’ olarak bilinen Metropolitan Müzesin’de, Türkiye’ye atfedilen madeni eserlerin teknik, boyut, ham madde, motif, bezeme konuları ve kompozisyon özellikleri bakımından incelenerek tespit edilmesi amaçlanmıştır. İlkel toplumların vücut süsleme geleneklerinden madenlerin keşfedilmesi ve kuyumculuğun doğuşuyla gelişen ve günümüze kadar gelen pek çok eser vardır. Bu eserlerin özelliklerinin incelenmesi önemlidir.

**Materyal ve Yöntem:** Çalışma tarama yöntemi ile yapılmıştır. Bilimsel tarama modelinde literatür taraması, eser inceleme yapılmıştır. Bu çalışmada seçilen eserler beş adet kışak tokası, bir adet türban süsü, bir adet toka, bir adet miğfer, bir adet cımbız ve bir adet aynadır. Eserlerin teknik motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiş ve ayrıntılı çizimleri yapılmıştır. Seçilen bu on eserde görülen teknikleri telkâri, granülasyon, mine, tombaklama, kabartma, mihlama, kalem ve döküm tekniğidir. Eserlerde incelenen başka bir konuda süsleme özellikleridir. Türk sanatının zengin motifleri pek çok sanat dalında olduğu gibi kuyumculukta da karşımıza çıkar. Kuyumculuk teknikler doğrultusunda motiflerin değişkenliği olmakla birlikte genel hatlarıyla en

1 Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Arts and Design, Department Jewellery and Jewellery Design, Ankara, Turkey, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7854-9437>  
ilknur.kamiloglu@hbv.edu.tr

2 Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Arts and Design, Department Jewellery and Jewellery Design, Ankara, Turkey, ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-0200-9655>  
bursalı.seymanur@org.hbv.edu.tr

bilinen motifler şunlardır; hayvansal motifleri, bitkisel Motifler ve geometrik motiflerdir.

**Sonuç:** İncelenen eserler genel olarak iyi korunmuş durumda olup kendi dönemlerinin güzel birer örnekleri olarak karşımıza çıkmıştır. Seçilen bu on eserde görülen teknikleri telkâri, granülasyon, mine, tombaklama, kabartma, mihlama, kalem ve döküm tekniğidir. Eserlerde incelenen başka bir konuda süsleme özellikleridir. Türk sanatının zengin motifleri pek çok sanat dalında olduğu gibi kuyumculukta da karşımıza çıkar. Kuyumculuk teknikler doğrultusunda motiflerin değişkenliği olmakla birlikte genel hatlarıyla en bilinen motifler şunlardır; hayvansal motifleri, bitkisel Motifler ve geometrik motiflerdir. Titiz işçilik ve kullanıcısı için muhtemelen değerli parçalar olup zevk ve isteklerine bağlı olarak veya döneminin standartlarına göre üretilmiş ve günümüzde kadar gelmiştir. Takıların incelenmesinde genel olarak üreticisi hakkında kesin yargılara varamamakla birlikte usta ellerden çıkmış olduğunu söylemek mümkündür. Eserlere birebir gözlem yapılamadığı için Metropolitan web sayfasından alınan bilgiler doğrultusunda aktarılmış ve yorumlanmıştır.

## 1. GİRİŞ

*Maden; Yer kabuğunun bazı bölgelerinde çeşitli iç ve dış doğal etkenlerle oluşan, ekonomik yönden değer taşıyan mineral (TDK, 2015, <https://sozluk.gov.tr/>) anlamına gelmektedir.* Madenleri keşfeden insanoğlu pek çok alanda madeni kullanmış ve bu alanlardan biride kuyumculuk olmuştur.

Kuyumculuk; değerli metal ve taşlarla yapılan hem sanat hem de zanaat olarak insanoğlunun varlığının ilk bilindiği dönemlerden günümüze kadar uzanan geçmiş zengin bir mirastır (Şaman, Duru, 2015: 96).

İlkel toplulukların vücut süsleme gelenekleri ile ortaya çıkmış en önemli unsur olan takı insanlığın sözcüksüz ortak dili olmuş ve simgesel gücü, toplumsal kimliği, statü belirlemede kullanılmıştır (Türe, 2004: 14). Bir takım objeler yapma çabası, en ilkelinden en modernine kadar, tüm toplumlar tarafından aralıksız bir şekilde sürdürülmüştür. Bu süreç, özellikle insanların yerleşik hayata geçiş yaptığı Neolitik Çağ'la, daha da hız kazanmış ve günümüze kadar gelmiştir (Başak, 2010: 15). Takının tarihi günümüzden 30 bin yıl kadar önce Üst Pleolitik Çağ'da başlar. Ama gerçek anlamda kuyumculuk, değerli madenlerin ince bir işçilik ile işlenebilmesini, değerli veya yarı değerli taşların montürle çerçevelenmesini gerektirir. Bir dizi uzmanlık ve teknik çalışmayı gerektiren bu teknolojik gelişmeye Mezopotamya'da, Mısır'da ve Anadolu'da M.Ö. 4. binyıl sonlarında ulaşılmıştır (CHILDE,1946:64, akt: ARSLAN, 2013: 34-35).

Madenlerin keşfedilmesi ve kendilerine has özelliklerinin anlaşılmasına bağlı olarak, kuyumculukta kullanılan başlıca madenler; altın, gümüş, bakır, bakır-kalay, bakır-çinko (pirinç), demir ve çelik daha çok silah ve alet yapımında kullanılmış, kurşun ve lehim alaşımları da, soy madenlerin (altın, gümüş, bakır) saflaştırılmasında kullanılmış ve son olarak civa ise yaldızlamada kullanılmıştır (Erginsoy, 1978:7).

Öte yandan günümüzde kullanılan malzemeleri ele alırsak pek çok kuyumculuk tekniği için pek çok farklı malzeme kullanıldığını söyleyebiliriz. Ama kuyumculuk denilince akla gelen; silindir, hadde, heşte, penseler, kıl testeresi, polisaj makinası, eğeler, çekiçler, Antep makası, malafalar, piyasemen ve çeşitli piyasemen uçları (matkap ucu, topbaş vs), potalar ve maşalar, kaynak için şaloma, ateş tuğlaları ve ateş çifleri vb malzemeler sıralanabilir. Farklı teknikler için örnek verecek olursak mine tekniği için mine fırını, döküm için mum veya reçine, döküm fırını, mum enjektörü, kauçuk kalıp, kalıp pişirme ve presleme makinesi, alçı karıştırma ve vakumlama makinesi, eritme potasına ve tabiki şalomaya ihtiyaç duyulur. Ve daha pek çok malzeme her geçen gün gelişmekte ve farklı teknikler için kullanılmaktadır.

Araştırmada incelenmiş eserlerin üzerinde uygulanan bazı kuyumculuk teknikleri ise şunlardır; telkâri, granülasyon, mine, tombaklama, kabartma, mihlama, kalem ve döküm teknikleridir. Bu teknikler her dönemde gelişmiş ve dönüşmüştür günümüzde de devam etmektedir. Aslında kuyum üretiminin her adımı tekniklerle ilişkilidir.

*Her metalürjik keşif, yeni bir maden sanatı tekniğinin doğmasını sağlamıştır* (Erginsoy, 1978: 7). Bu nedenle insanoglu var oldukça gelişen ve dönüşen tekniklerin başlıcaları ve özellikle inceleyeceğimiz madeni eserler üzerinde uygulanmış teknikler şunlardır;

**Telkâri (Filigran)Tekniği:** El işçiliğiyle yapılan altın ve gümüş telkâri takılar, zarafeti ve farklı tasarımlarıyla ustalıklı oluşturulan bir sanat eseridir. Altın, gümüş ve bakır gibi yumuşak metallerin tellerini, bir kompozisyon meydana getirecek şekilde kıvrarak birbirine veya bir metal yüzeyine kaynak yapma sanatına “Telkari” adı verilir. Telkari için 30-65 mikron kalınlığındaki gümüş ve altın teller kullanılmaktadır. Dış motifini belirlemek için kullanılan tele ‘çatı teli’, iç kısmı için kullanılan tele ise ‘dolgu teli’ denilmektedir. Bu tekniğin Latince adı olan Filigran; iplik anlamına gelen “filum”, buğday anlamına gelen “granum” sözcüklerinden ve Farsça’da örme anlamına gelen “kari” kelimesinin birleşiminden oluşmuştur. Telkâriye aynı zamanda Kıvrımlı Filigran, Vav İşi ( motif olarak Arapça vav “□” harfinin kullanılması ), Anadolu da Çift İşi ( işin çift adı verilen cımbıza benzer alet ile yapılması ), Musul ve Suriye’de Şam İşi’de denilmektedir. (Özdemir, 2010: 23-25).

Mineleme (Emaylama) Tekniği: Mine tekniği, altın, gümüş ve bakır gibi metallerin üzerine, metal oksitler ve silisyum kullanılarak hazırlanır. Cam tozu olarak da bilinen mine malzemesinin uygulanmasını, ardından da ürünün yüksek ısıda fırınlanması aşamalarını içeren bir tekniktir. Karmaşık aşamalardan ve birden fazla alt teknikten oluşan mine, başlı başına bir sanat dalı olarak kabul edilmektedir. Metal zemin, (bakır, gümüş ve altın) üzerine uygulanan mine, kendine özel bir fırında pişirildiğinde uygulandığı metalin yüzeyini tamamen kaplamaktadır. Minenin yumuşama derecesi diğer camlara göre oldukça düşüktür, daha düşük sıcaklıkta akışkanlık kazanarak metal yüzeyini kaplamaya uygun hale gelir (Coşkun,2023:2).

Tombaklama Tekniği: Bakır eserlerin yüzeyine altın ve cıva karışımından bir kaplama çekilerek esere sanki altından yapılmış gibi bir görüntü veren bu tekniği ilk defa Selçuklular, ardından da Osmanlı zanaatkârlar uygulamışlardır. Bu teknik ürüne hem estetik-sanatsal bir görüntü kazandırmakta hem de çabuk kararmayı önlemektedir. Bugün dünyanın pek çok ülkesinde ve ülkemizdeki Türk-İslâm eserleri müzelerinde pek çoğu Osmanlı Dönemi'ne ait olan tombak eserler sergilenmektedir (Temizyürek, 2017:41).

Kabartma (Repousse) Tekniği: Metal levhaların üzerine çelik kalemler ve çekiç kullanılarak kabartma süslemelerinin yapıldığı tekniğinin adıdır. Kabartmalar, metal levhayı dıştan içe veya hem dıştan hem içten çekiçlemek suretiyle elde edilebilir (Şaman, Duru, 2015 :107-110).

Mıhlama tekniği: Mıhlama tekniği değerli veya yarı değerli taşların metal yüzey üzerine değişik yöntemlerle yerleştirilmesidir. Bu teknikler içerisinde alaturka mıhlama, alafranga mıhlama, amerikan mıhlama, kanal mıhlama, güverse mıhlama, sıvama mıhlama, tırnaklı mıhlama gibi çeşitleri bulunmaktadır. Mıhlama tekniklerinde kolye, küpe, yüzük, bilezik gibi bir çok takı çeşitleri üretilebilmektedir (Büyükyazıcı ve Altuntaş, 2019:1765).

Kalem Tekniği; Garavür tekniği kuyumculukta çelik kalem olarak adlandırılan; ucu çelik ve ele oturan tahta sapıyla, belirlenen açılarla traşlanarak (bu açılar yapılacak olan işe göre belirlenen kriterlerde olmalı) yapılan bir kazıma tekniğidir. Çelik kalem kullanıldığı için kalemkarlık denilmiş ve bu tekniği kullananlara kalemkar denmiştir.

Döküm Tekniği (Kayıp mum tekniği): *Potada eritilen madenlerin istenilen biçimde hazırlanmış kalıplara dökülerek dondurulmasına 'döküm' denir'*(Erginsoy, 1978: 25). Döküm tekniği aslında çoğaltma tekniğidir. Kalıp alınır, kauçukta mum basılır ve yine mumdan olan bir çubuğa dizilir buna mum ağacı denir. Derece denilen silindir kapların içine konulan bu ağaca alçı hazırlanır ve üzerine dökülerek mum ağacının bir nevi kopyasını çıkarır

sonrasında yüksek ısılarla fırınlanarak içindeki model olarak kullandığımız mum ağacının uçması sağlanır bu nedenle kayıp mum tekniği denmiştir. Alçının içinde kalan mum artık yoktur ve onun olurturduğu boşluğa maden eritilerek dökülür. Bu şekilde tek seferde aynı modelden seri üretim sağlanır.

Bahsedildiği üzere ilk çağlardan bu yana insanoğlunun keşifleri kuyumculuk ve takının gelişimi konusunda bizlere ışık tutar. Kullanılan teknikler ve malzemeler zamanla gelişmiştir. Takının tılsım olarak görüldüğu paleolitik çağlardan bu güne gelmiştir.

Seçilen eserlerde incelenen bir başka unsur ise süsleme özellikler yani motiflerdir. Türk sanatının zengin motifleri pek çok sanat dalında olduğu gibi kuyum sanatında da karşımıza çıkar. Kuyumculuk teknikler doğrultusunda motiflerin değişkenliği olmakla birlikte genel hatlarıyla en bilinen motifler şunlardır; hayvansal motifleri, bitkisel Motifler, geometrik motiflerdir.

### 1.1. Amaç

Bu çalışmada dünyanın önemli müzelerinden olan 'Met Museum' olarak bilinen Metropolitan Müzesi'nde Türkiye'ye atfedilen madeni eserlerin ve eserler üzerinde kullanılan süsleme özelliklerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Seçilen eserlerin dikkate değer olmasının yanı sıra eserler üzerinde kullanılan teknikleri ve motifleri akademik olarak kazanç sağlamak amaçlanmıştır. İncelenen eserlerin çizimleri yapılmış ve bu doğrultuda daha rahat gözlem yapılması amaçlanmıştır. Araştırmanın amacı doğrultusunda seçilen eserler beş adet kuşak tokası, bir adet türban süsü, bir adet toka, bir adet miğfer, bir adet cımbız ve bir adet aynadır.

### 1.2. Materyal ve Yöntem

Çalışmanın tarama yöntemi ile yapılmıştır. Bilimsel tarama modelinde literatür taraması, eser inceleme yapılmıştır.

Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Arattırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde 'gözleyip' belgeleyebilmektedir. (Karasar, 38. Basım 2023:109)

Kaynak tarama, eser inceleme yapılmıştır. Bu araştırmada tarama niteliğinde betimsel bir çalışmadır.

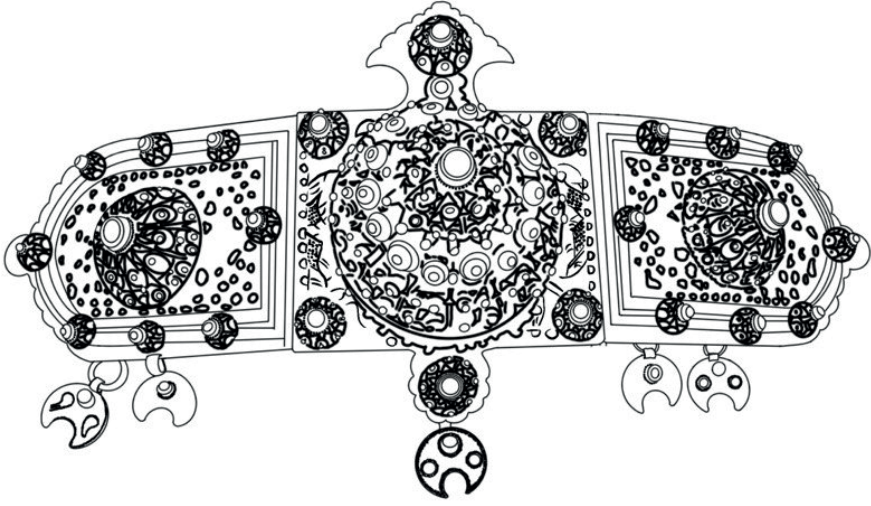
## 2. BULGULAR

Bu bölümde Metropolitan Müzesinde bulunan Türkiye'ye atfedilmiş madeni eserlerin teknik özellikleri ve süsleme özellikleri ele alınmıştır.

### 2.1. Eser: 1. Kuşak Tokası



*Görsel 1: 91.1.1107 erişim numarasıyla kuşak tokası (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454414>, erişim tarihi: 2023)*



*Görsel 2: 91.1.1107 erişim numarasıyla kuşak tokası çizimi*

Metropolitan Müzesi 91.1.1107 erişim numarasıyla yer alan kuşak tokası Türkiye'ye atfedilmiştir ve tarihi bilinmemektedir. Gümüş madeninden üretilmiş olup pirinç ile alaşımli olarak kullanılmıştır (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454414>, erişim tarihi: 2023).

Eserde ajur ve kalem işine rastlanmıştır, ajur yapılan sağ ve sol taraftaki parçalar tamamen açıkta bırakılmamış ve altına bir astar daha kaynatılıp kapatılmıştır. Orta kısımda kalem işi ile yapılan motifler ve zımba doku uygulanmıştır. Yine orta kısımda bulunan ve eserin üç parçasında ortalanmış büyük yarım yuvarlak toprakların üzerine kakma kabartma tekniği uygulanmış ve güverse ile süslenmiş buna ek olarak eşit bir dağılımla taşlar yerleştirilmiştir. Ve eserin bütününe yayılmış küçük yuvarlak topraklar telkâri yöntemiyle yapılmış ve yerlerine kaynatılmıştır. Eserde kullanılan taşların kabaşon kesimli zümrüt ve yakut olduğu varsayılabilir. Sallantılı ek parçalar hilal şeklinde kesilmiş üzerine burgu tel ile motif yapılmış ve taşla süslenmiştir. Eser genel anlamda iyi durumda olsa da bazı taşların düştüğü görülmektedir.

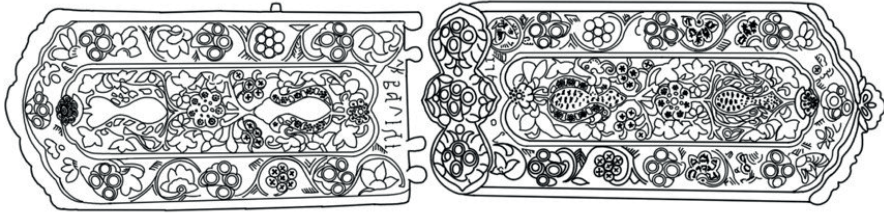
Eserde serbest natüralist motifler kullanılmıştır. Alt kısımda halkalarla hareketli halde kullanılmış hilal motifi eklenmiştir. Üst kısımda zincirlere eklenmiş sekiz köşeli yıldız motifi yer almaktadır.



## 2.2. Eser: 2. Kuşak Tokası



Görsel 3: 91.1.1108a, b erişim numarasıyla kuşak tokası (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444645>, erişim tarihi: 2023)



Görsel 4: 91.1.1108a, b erişim numarasıyla kuşak tokası çizimi

Kuşak tokası olarak adlandırılan 19. yüzyılda Kafkasya veya Türkiye'ye atfedilmiş olan eser 91,1.1108a, b erişim numarasıyla Müzesinde bulunmaktadır. Kullanılan maden Metropolitan Müzesinde yer alan bilgilere göre pirinçtir ve ölçüleri belirtilmemiştir (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444645>, erişim tarihi: 2023). Fakat 19. yüzyılda Osmanlı döneminin özellikleri görülen eserin altın ile üretilmiş olması muhtemeldir.

Taş ve mine tekniği ile süslenen eserin kenar süslemesi olarak burğu tel kullanılmıştır. Kabartma teknikleri uygulanarak motiflerine boyut kazandırılmıştır. İç kısımdaki motifler kesilip boyut verilip sonradan yerleştirilmiş olduğu düşünülebilir ve alt zemine siyah mine ile motifler ön plana çıkarılmıştır. Eserde kullanılan taşlar fruze ve garnet olduğu düşünülmektedir.

Eserde bitkisel motifler ve stilize çiçekler kullanılmış olup dallar sürgit tarzında düzenlenmiştir. Dallar ve yapraklar incelendiğinde adeta sarmaşık görüntüsü olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Orta kısımda ise simetri ½ planlı stilize çiçekler ve lale motifi yer almaktadır.

### 2.3. Eser: 3. Kuşak Tokası



Görsel 5: '91.1.1109a, b' erişim numarasıyla yer alan eser ön görünüşü (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444646>, erişim tarihi: 2023)



Görsel 6: '91.1.1109a, b' erişim numarasıyla yer alan eser arka görünüşü (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444646>, erişim tarihi: 2023)



*Görsel 7: '91.1.1109a, b' erişim numarasıyla yer alan eserin çizimi*

Bu eser kuşak tokası olarak 19. yüzyıla ait olup Türkiye'ye atfedilmiştir. '91.1.1109a, b' erişim numarası ile Metropolitan Müzesi açık erişimde bulunmaktadır. Eserin ağırlığı 262,8 gramdır. Madeni gümüş olarak kaydedilmiştir. Kullanılan teknikler telkâri, tel ve granülasyon (güverseleme) teknikleri uygulanmıştır. Eserde astar üzerine telkâri tekniği kullanılmıştır. Eser kataloguna göre; 'Kalın gümüş teller, filigran ve granülasyon, her biri stilize sarmaşıklarla (yapraklar ince gümüş tabakalar halindedir) ve dekoratif rozetlerle doldurulmuş bir dizi eş merkezli daireyi tanımlar.'. Osmanlı toplumunda vücudu ve kıyafetleri takı ve aksesuarlarla süslemek, genellikle sosyal statü ve zenginlikle ilişkilendirilen uzun bir geleneğe sahipti. Değerli taşlarla süslenmiş değerli altın veya gümüş, imparatorluğun ihtişamını simgelemiştir, ancak padişah ve çevresi için tasarlanan parçalar aynı zamanda buradaki gibi mercan ve turkuazdan yapılmış daha az maliyetli taklitlere de ilham kaynağı olmuştur. Değerli veya yarı değerli taşlarla, rengârenk kakmalarla ve mücevherlerle süslenen bu tür eserler aynı zamanda kadının çeyizinin bir parçası ve servet biriktirme aracı olarak da kullanılmıştır (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444646>, erişim tarihi: 2023).

Eserde kullanılan bitkisel motif belirgin olarak stilize sarmaşıklar, yapraklar ve çiçekler ile kullanılmıştır. Sürgit motifler ve helezonik formlar görülmektedir. Dal ayrımlarına dörtgen pullar kaynatılmıştır.

#### 2.4. Eser: 4. Kuşak Tokası



*Görsel 8: 91.1.1099 erişim numaralı kuşak tokası (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454412>, erişim tarihi: 2023)*



*Görsel 9: 91.1.1099 erişim numaralı kuşak tokası çizimi*

Kuşak tokası olarak kaydedilen bu eser 18. ve 19. yüzyılda üretilmiş. Metropolitan müzesinde 91.1.1099 erişim koduyla bulunan eser Türkiye'ye atfedilmiştir.

Gümüş üzeri yıldız uygulanmış. Mine (emaye) tekniği ve taşlarla süslenmiştir. Genel hatlarıyla telkâri teknikleri uygulanmış ve bunun yanı sıra

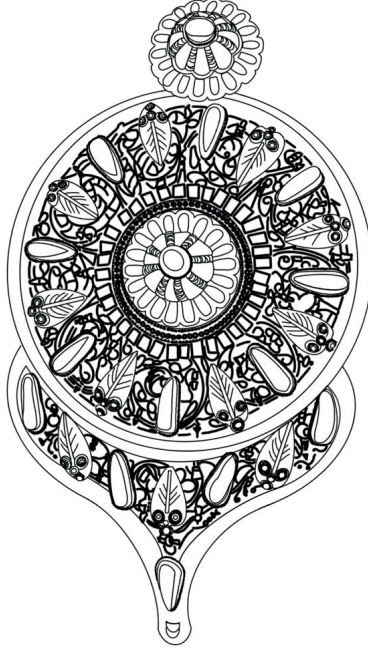
kabartma parçalar ile tamamlanmıştır. Örnek vermek gerekirse yaprakların bitimine kaynatılmış çiçekler önce istenilen çiçek formunda kabartılmış sonra kaynatılmıştır. Belli yerlerine güverse eklenerek üretilmiş. Dış kenarlarına burgu tel eklenmiştir. Usta zanaatkârların elinden çıkmış ince işçilikli bir eserdir. Eser genel anlamda iyi durumdadır fakat mine tekniği uygulanan kısımları aşınmış ve zarar görmüştür (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454412>, erişim tarihi: 2023).

Eserde kullanılan motifler; üç ana parçanın orta kısmında bulunan mührü Süleyman görülmektedir. Eserin devamında belirgin stilize yapraklar ve yaprakları tamamlayan çiçek motifleri gözlemlenmiştir. Eserin genel planı ve her parça ½ planlı olduğu görülmektedir.

#### 2.5. Eser: 5.Kuşak Tokası



Görsel 10: 91.1.1101a, b erişim numarası kuşak tokası (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444639>, erişim tarihi: 2023)



*Görsel 11: 91.1.1101a, b erişim numarası kuşak tokası çizimi*

18. ve 19. yüzyıla ait kuşak tokası 91.1.1101a, b erişim numarası ile Metropolitan Müzesinde açık erişimde bulunmaktadır. Eser Türkiye'ye atfedilmiştir. Altın madeninden yapılan eserde mercan ve turkuaz (firuze taşı) kullanılmıştır (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444639>, erişim tarihi: 2023).

Mercan ve yaprak dairesel formda sıralanmış kabartma tekniği kullanılmış ve tel ile süslenmiştir. Eserde telkâri tekniği kullanılarak altı açık bırakılmıştır. Eserin tam merkez kısmında boyut verilerek hazırlanmış montürde mercan ve turkuaz taşları mihlanmıştır. Yaprak motiflerine kabartma uygulanmış ve tel ile belirginleştirilmiştir. Eser titizlikle korunmuş olup belirgin bir yıpranması görülmemiştir. Orta dairesel formda boyut verilerek fruze taşlarının montüre göre kesilip yerleştirildiği düşünülebilir.

Eserde stilize yaprak ve sarmaşık motifleri kullanılmıştır. Orta kısımda taşlarla süslenmiş çiçek motifi bulunmaktadır.

## 2.6. Eser: Türban Süsü



Görsel 12: 91.1.1123 erişim numarasıyla türban süsü ön görünüm (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444660>, erişim tarihi: 2023)



Görsel 13: 91.1.1123 erişim numarasıyla türban süsü arka görünüm (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444660>, erişim tarihi: 2023)



*Görsel 14: 91.1.1123 erişim numarasıyla türban tokasının çizimi*

Türban süsü olarak adlandırılan eser 19. yüzyılda Türkiye'ye hatta İstanbul'a atfedilmiştir. Metropolitan Müzesinde 91.1.1123 erişim numarasıyla sergilenmektedir. Gümüş olarak üretilmiş ve altın yıldız yapılmıştır.

Telkari tekniğiyle yapılmış eserde mine tekniği ile renklendirilmiş ve perçim yapılarak inciler eklenmiştir. Eserde garnet taşı kullanılmıştır.

Metropolitan web sayfasında yer alan bilgilere göre; Bir kemer tokasında, zanaatkârın becerisinin ustaca sergilenmesiyle metalin kendisi vurgulanmıştır. Kalın gümüş teller, filigran ve granülasyon, her biri stilize sarmaşıklarla (yapraklar ince gümüş tabakalar halindedir) ve dekoratif rozetlerle doldurulmuş bir dizi eş merkezli daireyi tanımlar. Bir diğerinde, dairesel desenler ve stilize bir lale oluşturan yeşil ve mavi emaye kaplamalarla desteklenen iyi tanımlanmış ajur telkâri ve granülasyon bulunur. Heykelsi toka, yapraklar ve çiçekler için kabartma işi ve granülasyonu, mercan ve turkuaz boncuklardan oluşan renkli vurgularla birleştirir. Bu tokalarda iki genel tasarım kullanılmış, çok loblu kenarlı dairesel veya oval şekiller ve anıtsal stilize lale şekilleri vardır. İstanbul'daki Osmanlı el yazması resimlerinde de görülen bu üslup, takıların başkentte muhtemelen üst sınıf veya saray



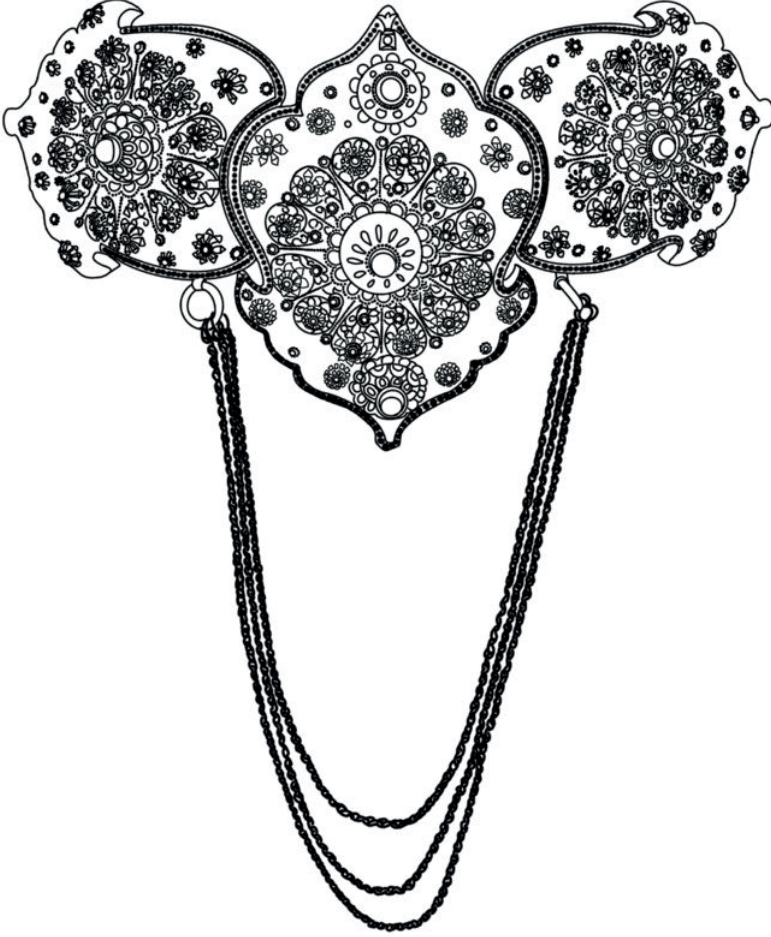
için üretildiğini göstermiştir (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444660>, erişim tarihi: 2023).

Eserde kullanılan çiçek bezemeleri ile kompozisyon oluşturularak motif oluşturulmuştur.

## 2.7. Eser: Toka



*Görsel 15: 91.1.1098 erişim numarasıyla toka (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454413>, erişim tarihi: 2023)*



*Görsel 16: 91.1.1098 erişim numarasıyla eserin çizimi*

Toka olarak üretilen ve gümüş madeninden yapılan ve üzerine yıldız uygulanan eserin tarihi 18. ve 19. yüzyıldır. Türkiye'ye atfedilen eser 91.1.1098 erişim numarasıyla Metropolitan Müzesinde yer almaktadır (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454413>, erişim tarihi: 2023). Emaye ve zümrüt ile süslenmiş eserde astar üzerine telkâri uygulanmış ve kabartma teknikleri ile boyutlandırılmıştır.

Eserde helezonlar ve 'S' kıvrım dallarla düzenlenmiş kompozisyonda stilize çiçek motifleri uygulanmıştır.

## 2.8. Eser: Miğfer



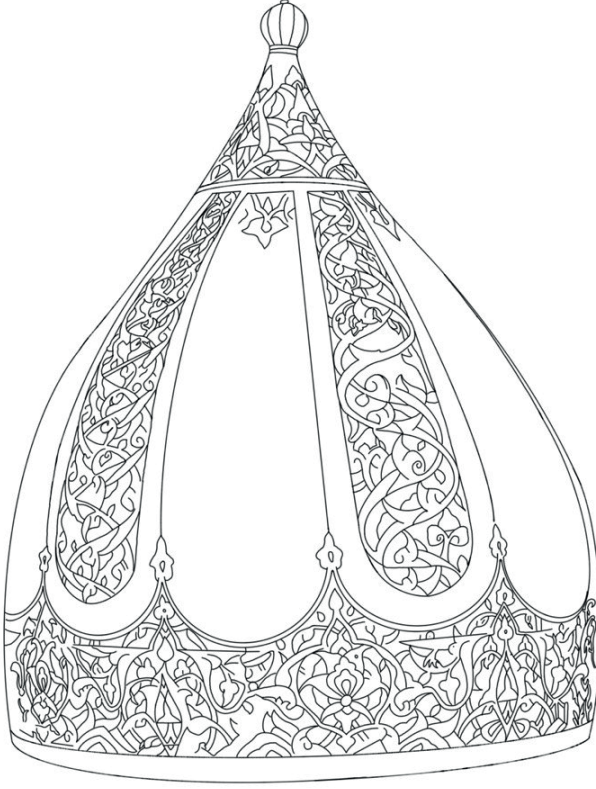
*Görsel 17: 1974.118 erişim numaralı Miğfer (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452550>, erişim tarihi: 2023)*



Görsel 18: 1974.118 erişim numaralı Miğfer detay görünüm (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452550>, erişim tarihi: 2023)



Görsel 19: 1974.118 erişim numaralı miğfer üst görünüm (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452550>, erişim tarihi: 2023)



*Görsel 20: 1974.118 erişim numaralı eserin çizimi*

Bu eser 17. yüzyılın başlarında üretilmiş olup Türkiye'ye atfedilmiştir. 1974.118 erişim numaralı eser Metropolitan Müzesinde silahlar ve zırh bölümünde sergilenmektedir. Bakırda üretilen eserde kabartma, kazıma ve yaldız(tombak) teknikleri uygulanmıştır.

Metropolitan web sayfasına göre; On altıncı yüzyılda Osmanlı metal işçileri, yaldızlı bakırdan yapılmış yeni bir eşya sınıfı geliştirmişlerdir ve Türkçe adı tombaktır. Hem camide hem de evde kullanılmak üzere tasarlanan bu eşyalar arasında cami kandilleri, tütsüler, şamdanlar, taslar, ibrikler, maşrapalar ve gülsuyu şişelerinin yanı sıra kapı menteşeleri ve diğer dekoratif aplikler yer alıyor; tamamı dökme veya dövme bakırdan yapılmış ve çoğunlukla süslenmiş. Oyulmuş, delikli veya delikli dekorasyona sahip ve genel olarak zengin yaldızlı. Parıldayan tombak kaplar on dokuzuncu yüzyıla kadar yaygın olarak kullanılmıştır. Tombağın dini ve ev eşyalarına dönüştürülmesinin yanı sıra önemli bir askeri uygulaması da vardı. Osmanlı zırh ustaları, işlenmesi demirden çok daha kolay

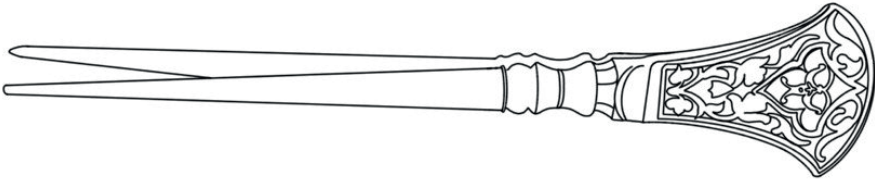
olan malzemenin görsel çekiciliğini takdir ediyorlardı ve bu malzemeden çok sayıda miğfer, kalkan yapmışlardır. Hafif tombak zırhı, savaşta etkili bir savunmasağlamasada,geçittörenleri ve diğertörenlerde kullanım için idealdi ve Osmanlı ordusunun gösterişini ve renkli izlenimini etkili bir şekilde artırıyordu. Müzenin miğferi alışılmadık derecede ayrıntılı bir tombak örneğidir. Sivri kâsesi, her biri hafifçe yükseltilmiş, noktalı bir zemine karşı büyük bölünmüş yapraklar oyulmuş alternatif panellerle on iki sivri kenarlı dikey panele bölünmüştür; Paneller perçin delikleriyle çevrelenmiş, bu da aplikelerin artık kaybolduğunu gösteriyor. Ayrıca kaskın orijinal olarak takılacağı yatay kenar, büyük yanak parçaları, ense koruması ve kumaş astar da artık mevcut değil. Stilize edilmiş yapraklı süsleme, on yedinci yüzyılın başlarına ait bir tarihe işaret ediyor (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452550>, erişim tarihi: 2023).

Eserde kullanılan motifler; sencide rumi, kanatlı rumi, ayırma rumi, yalın rumi, ortabağ, tepelik hatayi ve etrafında kapalı rumi motifler kullanılmış ve ardışık düzenle tekrar etmiştir. Miğferin üst görünümünden bakılınca ¼ planlı tepe noktası geçmeli rumilerle oluşturulmuş kompozisyon kullanılmıştır.

## 2.9. Eser: Cımbız



Görsel 21: 67.55.128 erişim numaralı eser (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451899>, erişim tarihi:2023)



Görsel 22: 67.55.128 erişim numaralı eserin çizimi

Bu eser 67.55.128 erişim numarasıyla cımbız olarak 18. yüzyılda üretilmiş ve Türkiye'ye atfedilmiştir. Eser çelik olarak üretilmiş ve altınla süslenmiştir (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451899>, erişim tarihi:2023).

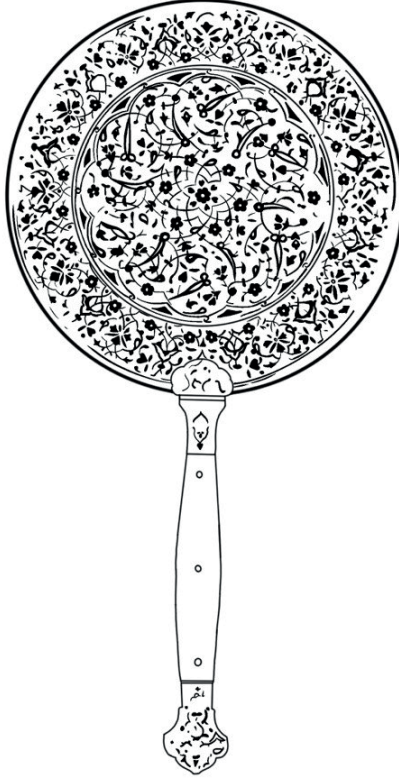
Eserde altın kakma tekniği ile motifler kazınmış ve yerine altın yerleştirilmiştir. Ortada yer alan tepeliğin içeriği ajur tekniğinde çalışılmıştır.

Eserde ortada yer alan tepelik formu ½ simetrik planda düzenlenmiş ve ayırma rumi, gongcağul ve yaprak motifleri kullanılmıştır.

## 2.10. Eser: Ayna



*Görsel 23: 1972.24 erişim numarasıyla eser (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452364>, erişim tarihi: 2023)*



*Görsel 24: 1972.24 erişim numarasıyla eserin çizimi*

Altın kakmalı iki yapraklı palmet tasarımlı ayna 16. yüzyılın başlarında üretilmiştir. Türkiye'ye, muhtemelen Bursa veya İstanbul'a atfedilen ayna altın kakmalı demir ve fildişi ile üretilmiştir.

Metropolitan web sayfasına göre; Erken dönem İslam'ın sadeliği, İslam sanatı üzerinde kalıcı ve tekrarlanan bir etki bırakmıştır. Kraliyet sarayları için yaratılan lüks nesnelere özetlenen güzel şeylerin içsel duyuşal çekiciliği vardı. Bunun gibi fildişi saplı bir el aynası, görsel çekiciliğin mükemmel bir ifadesidir. Yaklaşık 1500 yılında Osmanlı sarayındaki bir sultan için yaratılan iki dairesel yüzeyi görsel zevke hizmet ediyordu. İslam'daki, önce döküm ve cilalanmış bronzdan, daha sonra diğer metallerden veya cilalı metal panellerin eklendiği fildişi veya yeşim gibi malzemelerden güzel aynalar üretme geleneği, birçok açıdan değerlendirilebilir. Kraliyet gücünün ve ihtişamının lüks kostümlerle yansıtıldığı ilk dönem İslam saraylarında giyilebilir güç sembollerine son derece maliyetle yapılmış. Ayna, bu pratik işlevinin yanı sıra İslam dini nesir ve şiirinde de güçlü bir



semboldür. Tekstil tasarımındaki ikili simetri, ayna görüntüsündeki kaligrafî, göklerin madalyon benzeri güneş ışığını yansıtan havuz şeklindeki halı fikri ve sevgili ile ilgili sayısız şiirsel kinaye, hepsi ayna kavramının sanatta önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. İslam düşüncesi ve İslam sanatı. İstanbul Topkapı Sarayı'nda bulunan 13. yüzyıldan kalma bir Selçuklu çeliği örneğinden alan demir aynası, muhtemelen Osmanlı döneminden günümüze bu tür aynaların en eskilerinden biridir. Sade bölünmüş yaprak veya rumî dekorasyonu dönemin tipik bir örneğidir Metropolitan'a göre kullanılan motifler; Çiçekler, yapraklar ve yoğun spiral sarmallar, çok loblu madalyonun ortasına yerleştirilen altı köşeli yıldızdan dönüyor. Madalyonun dışındaki minik üçgen plakalar ve iki eş merkezli bant, daha kompakt ve süslü bir şekilde dekore edilmiş bordüre geçişi sağlar; bu bordürde, çiçekler ve yapraklar taşıyan dairesel bir sarmal üzerine bindirilmiş palmetlerle dönüşümlü olarak dörtlü yapraklarla çevrelenmiş şakayıklar gösterilir. Aynı tasarım, saptaki loblu terminallerde de tekrarlanıyor. Sap milinde altın şerit deseni ve iki fildişi plak bulunuyor (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452364>, erişim tarihi: 2023).

### 3. SONUÇ

Maden yer kabuğundan çıkan doğal etkenlerle oluşan değerli bir mineraldir. Madenlerin keşfi ile kuyumculuk, yani değeli metal ve taşlarla yapılan bir sanat ve zanaat doğmuştur. İlkel topluluklarda süsleme geleneğinin en önemli unsuru olan takı, simgesel olarak pek çok şey ifade etmiştir. Üst Paleolitik Çağda başlayan takı takma güdüsü zamanla değeli madenlerin ve değerli taşların bir möntürle çerçevesini gerektiren kuyumculuk olarak devam etmiştir. Keşfedilen madenlerin kendine has özelliklerinin anlaşılması ile kuyumculukta kullanılan başlıca madenler ortaya çıkmıştır. Kendine has özellikleri keşfedilen madenler ise tekniklerin kullanımını ortaya çıkarmış ve bu şekilde günümüze kadar gelen, teknolojiyle gelişen bir dizi uzmanlık ve teknik çalışmayı gerektiren kuyumculuk oluşmuştur. Günümüzde kullanılan malzemelerde aynı şekilde teknikler gibi teknolojiyle gelişmiştir ve daha kullanışlı hale gelmiştir.

İncelenmiş eserlerin uygulanan teknikler; telkâri, granülasyon, mine, tombaklama, kabartma, mıhlama, kalem ve döküm teknikleridir. Aslında kuyum üretiminin her adımı tekniklerle ilişkilidir. Bu teknikler kısaca şu şekilde açıklanabilir; Telkâri (Filigran) tekniği el işçiliğiyle yapılan altın ve gümüş takılardır. Altın, gümüş ve bakır gibi yumuşak metallerin tellerini, bir kompozisyon meydana getirecek şekilde kıvrarak birbirine veya bir metal yüzeyine kaynak yapma sanatıdır (Özdemir, 2010: 23-25). Mineleme (Emaylama) tekniği, altın, gümüş ve bakır gibi metallerin üzerine, metal

oksitler ve silisyum kullanılarak hazırlanır. Cam tozu olarak da bilinen mine malzemesinin uygulanmasını, ardından da ürünün yüksek ısıda fırınlanması aşamalarını içeren bir tekniktir (Coşkun,2023:2). Tombaklama tekniği bakır eserlerin yüzeyine altın ve cıva karışımından bir kaplama çekilerek esere sanki altından yapılmış gibi bir görüntü veren bu tekniği ilk defa Selçuklular, ardından da Osmanlı zanaatkarlar uygulamışlardır (Temizyürek, 2017:41). Kabartma (Repousse) Tekniği metal levhaların üzerine çelik kalemler ve çekiç kullanılarak kabartma süslemelerinin yapıldığı tekniğinin adıdır. Kabartmalar, metal levhayı dıştan içe veya hem dıştan hem içten çekişlenerek elde edilebilir (Şaman, Duru, 2015 :107-110). Mıhlama tekniği değerli veya yarı değerli taşların metal yüzey üzerine değişik yöntemlerle yerleştirilmesidir. Bu teknikler içerisinde alaturka mıhlama, alafranga mıhlama, amerikan mıhlama, kanal mıhlama, güverse mıhlama, sıvama mıhlama, tırnaklı mıhlama gibi çeşitleri bulunmaktadır (Büyükyazıcı ve Altuntaş, 2019:1765). Kalem Tekniği; Garavür tekniği kuyumculukta çelik kalem olarak adlandırılan; ucu çelik ve ele oturan tahta sapıyla, belirlenen açılarla traşlanarak (bu açılar yapılacak olan işe göre belirlenen kriterlerde olmalı) yapılan bir kazıma tekniğidir. Çelik kalem kullanıldığı için kalemkarlık denilmiş ve bu tekniği kullananlara kalemkar denmiştir. Döküm tekniği (Kayıp mum tekniği) çoğaltma tekniğidir

Maden sanatında kullanılan motifler türk sanatının zengin motifleri pek çok sanat dalında olduğu gibi maden sanatında da karşımıza çıkar. Maden sanatında teknikler doğrultusunda motiflerin değişkenliği olmakla birlikte genel hatlarıyla en bilinen motifler şunlardır; Hayvansal motifleri, Bitkisel Motifler, Geometrik Motiflerdir.

Araştırmada seçilen eserler beş adet kuşak tokası, bir adet türban süsü, bir adet toka, bir adet miğfer, bir adet cımbız ve bir adet aynadır. Toplamda 10 adet eser incelenmiştir. Eser 1'deki kuşak tokası Metropolitan Müzesi 91.1.1107 erişim numarasıyla yer alan Türkiye'ye atfedilmiş kuşak tokası gümüş madeninden üretilmiş olup pirinç ile alaşımli olarak kullanılmıştır (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454414>, erişim tarihi: 2023). Eserde ajur ve kalem işine rastlanmıştır. Orta kısımda kalem işi ile yapılan motifler ve zimba doku uygulanmıştır. Eserin bütününe yayılmış küçük yuvarlak toplar telkari yöntemiyle yapılmış ve yerlerine kaynatılmıştır. Eserde kullanılan taşların kabaşon kesimli zümrüt ve yakut olduğu varsayılabilir. Eserde serbest natüralist motifler kullanılmıştır.

Eser 2'deki kuşak tokası 19. yüzyılda Kafkasya veya Türkiye'ye atfedilmiş olan eser 91.1.1108a, b erişim numarasıyla Müzesinde bulunmaktadır. Kullanılan maden pirinçtir ve ölçüleri belirtilmemiştir (<https://www>.

metmuseum.org/art/collection/search/444645, erişim tarihi: 2023). Fakat 19. yüzyılda Osmanlı döneminin özellikleri görülen eserin altın ile üretilmiş olması muhtemeldir. Taş ve mine tekniği ile süslenen eserin kenar süslemesi olarak burğu tel kullanılmıştır. Kabartma teknikleri uygulanarak motiflerine boyut kazandırılmıştır. Alt zemine siyah mine ile motifler ön plana çıkarılmıştır. Eserde kullanılan taşlar fruze ve garnet olduğu düşünülmektedir. Eserde bitkisel motifler ve stilize çiçekler kullanılmış olup dallar sürgit tarzında düzenlenmiştir. Orta kısımda ise simetri ½ planlı stilize çiçekler ve lale motifi yer almaktadır.

Eser 3'deki kuşak tokası olarak 19. yüzyıla ait olup Türkiye'ye atfedilmiştir. '91.1.1109a, b' erişim numarası ile Metropolitan Müzesi açık erişimde bulunmaktadır. Eserin ağırlığı 262,8 gramdır. Madeni gümüş olarak kaydedilmiştir. Kullanılan teknikler telkari, tel ve granülasyon(güverseleme) teknikleri uygulanmıştır. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444646>, erişim tarihi: 2023). Eserde kullanılan bitkisel motif belirgin olarak stilize sarmaşıklar, yapraklar ve çiçekler ile kullanılmıştır. Sürgit motifler ve helezonik formlar görülmektedir. Dal ayrımlarına dörtgen pullar kaynatılmıştır.

Eser 4'deki kuşak tokası 18. ve 19. yüzyılda üretilmiş. Metropolitan müzesinde 91.1.1099 erişim koduyla bulunan eser Türkiye'ye atfedilmiştir. Gümüş üzeri yıldız uygulanmış. Mine (emaye) tekniği ve taşlarla süslenmiştir. Genel hatlarıyla telkari teknikleri uygulanmış ve bunun yanı sıra kabartma parçalar ile tamamlanmıştır. Eser genel anlamda iyi durumdadır fakat mine tekniği uygulanan kısımları aşınmış ve zarar görmüştür (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454412>, erişim tarihi: 2023). Eserde kullanılan motifler; üç ana parçanın orta kısmında bulunan mührü Süleyman görülmektedir. Eserin devamında belirgin stilize yapraklar ve yaprakları tamamlayan çiçek motifleri gözlemlenmiştir. Eserin genel planı ve her parça ½ planlı olduğu görülmektedir.

Eser 5'deki 18. ve 19. yüzyıla ait kuşak tokası 91.1.1101a, b erişim numarası ile Metropolitan Müzesinde açık erişimde bulunmaktadır. Eser Türkiye'ye atfedilmiştir. Altın madeninden yapılan eserde mercan ve turkuaz (fruze taşı) kullanılmıştır (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444639>, erişim tarihi: 2023). Mercan ve yaprak dairesel formda sıralanmış kabartma tekniği kullanılmış ve tel ile süslenmiştir. Eserde telkari tekniği kullanılarak altı açık bırakılmıştır. Eserin tam merkez kısmında boyut verilerek hazırlanmış montürde mercan ve turkuaz taşları mihlanmıştır. Yaprak motiflerine kabartma uygulanmış ve tel ile belirginleştirilmiştir.

Eserde stilize yaprak ve sarmaşık motifleri kullanılmıştır. Orta kısımda taşlarla süslenmiş çiçek motifi bulunmaktadır.

Eser 6'daki türban süsü olarak adlandırılan eser 19. yüzyılda Türkiye'ye hatta İstanbul'a atfedilmiştir. Metropolitan Müzesinde 91.1.1123 erişim numarasıyla sergilenmektedir. Gümüş olarak üretilmiş ve altın yaldız yapılmıştır. Telkari tekniğiyle yapılmış eserde mine tekniği ile renklendirilmiş ve perçim yapılarak inciler eklenmiştir. Eserde garnet taşı kullanılmıştır. Eserde kullanılan çiçek bezemeleri ile kompozisyon oluşturularak motif oluşturulmuştur.

Eser 7'deki Toka olarak üretilen ve gümüş madeninden yapılan ve üzerine yaldız uygulanan eserin tarihi 18. ve 19. yüzyıldır. Türkiye'ye atfedilen eser 91.1.1098 erişim numarasıyla Metropolitan Müzesinde yer almaktadır (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454413>, erişim tarihi: 2023). Emaye ve zümrüt ile süslenmiş eserde astar üzerine telkâri uygulanmış ve kabartma teknikleri ile boyutlandırılmıştır. Eserde helezonlar ve 'S' kıvrım dallarla düzenlenmiş kompozisyonda stilize çiçek motifleri uygulanmıştır.

Eser 8'deki miğfer 17. yüzyılın başlarında üretilmiş olup Türkiye'ye atfedilmiştir. 1974.118 erişim numaralı eser Metropolitan Müzesinde silahlar ve zırh bölümünde sergilenmektedir. Bakırda üretilen eserde kabartma, kazıma ve yaldız(tombak) teknikleri uygulanmıştır. Müzenin miğferi alışılmadık derecede ayrıntılı bir tombak örneğidir. Sivri kâsesi, her biri hafifçe yükseltilmiş, noktalı bir zemine karşı büyük bir bölünmüş yapraklı arabesk ile oyulmuş alternatif panellerle on iki sivri kenarlı dikey panele bölünmüştür; Paneller perçin delikleriyle çevrelenmiş, bu da aplikelerin artık kaybolduğunu gösteriyor. Ayrıca kaskın orijinal olarak takılacağı yatay kenar, büyük yanak parçaları, ense koruması ve kumaş astar da artık mevcut değil. Stilize edilmiş yapraklı süsleme, on yedinci yüzyılın başlarına ait bir tarihe işaret ediyor (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452550>, erişim tarihi: 2023). Eserde kullanılan motifler; sencide rumi, kanatlı rumi, ayırma rumi, yalın rumi, ortabağ, tepelik hatayi ve etrafında kapalı rumi motifler kullanılmış ve ardışık düzenle tekrar etmiştir. Miğferin üst görünümünden bakılınca ¼ planlı tepe noktası geçmeli rumilerle oluşturulmuş kompozisyon kullanılmıştır.

Eser 9'daki 67.55.128 erişim numarasıyla cımbız olarak 18. yüzyılda üretilmiş ve Türkiye'ye atfedilmiştir. Eser çelik olarak üretilmiş ve altınla süslenmiştir (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451899>, erişim tarihi:2023). Eserde altın kakma tekniği ile motifler kazınmış ve yerine altın yerleştirilmiştir. Ortada yer alan tepeliğin içerisi ajur tekniğinde

çalışılmıştır. Eserde ortada yer alan tepelik formu ½ simetrik planda düzenlenmiş ve ayırma rumi, gongcağul ve yaprak motifleri kullanılmıştır.

Eser 10'daki altın kakmalı iki yapraklı palmet tasarımlı ayna 16. yüzyılın başlarında üretilmiştir. Türkiye'ye, muhtemelen Bursa veya İstanbul'a atfedilen ayna altın kakmalı demir ve fildişi ile üretilmiştir.

İslam'daki, önce döküm ve cilalanmış bronzdan, daha sonra diğer metallere veya cilalı metal panellerin eklendiği fildişi veya yeşim gibi malzemelerden güzel aynalar yaratma geleneği, birçok açıdan değerlendirilebilir. İslam düşüncesi ve İslam sanatı. İstanbul Topkapı Sarayı'nda bulunan 13. yüzyıldan kalma bir Selçuklu çeliği örneğinden alan demir aynası, muhtemelen Osmanlı döneminden günümüze ulaşan bu tür aynaların en eskilerinden biridir. Sade bölünmüş yaprak veya rumi dekorasyonu dönemin tipik bir örneğidir Metropolitan'a göre kullanılan motifler; Çiçekler, yapraklar ve arabesklele serpiştirilmiş yoğun spiral sarmallar, çok loblu madalyonun ortasına yerleştirilen altı köşeli yıldızdan dönüyor. Madalyonun fistolarının dışındaki minik üçgen plakalar ve iki eşmerkezli bant, daha kompakt ve süslü bir şekilde dekore edilmiş bordüre geçişi sağlar; bu bordürde, çiçekler ve yapraklar taşıyan dairesel bir sarmal üzerine bindirilmiş palmetlerle dönüşümlü olarak dörtlü yapraklarla çevrelenmiş şakayıklar gösterilir. Aynı tasarım, saptaki loblu terminallerde de tekrarlanıyor. Sap milinde altın şerit deseni ve iki fildişi plak bulunur (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452364>, erişim tarihi: 2023).

Sonuç olarak incelenen eserler genel olarak iyi korunmuş durumda olup kendi dönemlerinin güzel birer örnekleri olarak karşımıza çıkmıştır. Titiz işçilik ve kullanıcısı için muhtemelen değerli parçalar olup zevk ve isteklerine bağlı olarak veya döneminin standartlarına göre üretilmiş ve günümüze kadar gelmiştir. Takıların incelenmesinde genel olarak üreticisi hakkında kesin yargılara varamamakla birlikte usta ellerden çıkmış olduğunu söylemek mümkündür. Eserlere birebir gözlem yapılamadığı için Metropolitan web sayfasından alınan bilgiler doğrultusunda aktarılmış ve yorumlanmıştır.

## Kaynakça

- Arslan, M. (2013), *Antik Anadolu Medeniyeti Frigya (Phrygia) uygarlığı takıları ve motiflerinin tekstil deseni olarak kullanılması*, (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Başak, O. (2010), TAŞ ÇAĞINDAN TUNÇ ÇAĞINA ANADOLU'DA MADEN SANATININ GELİŞİMİ VE KULLANIMI, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (21), 15-33.
- BÜYÜKYAZICI, M, ALTUNTAŞ, O,(2019), Kuyumculuk Sanatında Mıhlama Tekniği, *SOCIAL SCIENCES STUDIES JOURNAL (SSSJJournal)*, 5(32), 1765-1774.
- COŞKUN, M. (2023), Kuyumculukta Maden Tekniği Basse-Taille Örneği, *SOSYAL BİLİMLER ARAŞTIRMALARI DERGİSİ (SSSJJournal)*, 9 (108), 5579-5588.
- Erginsoy, Ü. (1978), İslam maden sanatının gelişmesi:(başlangıcından Anadolu Selçuklularının sonuna kadar), *Kültür Bakanlığı yayımları/Türk sanat eserleri serisi*.
- Halaç, H. H., & Baran, H. (2018), GELENEKSEL GİYSİLERDE VE TARİHî YAPILARDA SÜSLEME MOTİFLERİ: ESKİŞEHİR ÖRNEĞİ, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 7(4), 2813-2832.
- İRTEŞ, S., Baysal, A. F., & SAYIN, A. Z. (2023), 15. yüzyıl Osmanlı kalemîşi tezyinatında kullanılan rûmî motifler üzerine bir değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, (19), 311-336.
- Özdemir, M. F. (2010). *Beypazarı telkari işlemeciliği ve takı örneklerinin incelenmesi* (Master's thesis, Eğitim Bilimleri Enstitüsü).
- Şaman, N., & Duru, M. N. (2015), Yirminci Yüzyıldan Günümüze Takı, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu*, 10(37).
- TEMİZYÜREK, F. (2017), Bakırcılık Sanatı, *Ahiname Dergisi T.C. GÜMRÜK VE TİCARET BAKANLIĞI*, ISSN- 2587-2338, s. 39-42, Ankara
- TDK (Türk Dil Kurumu), (2005), Genel Açıklamalı Sözlük, Ankara, TDK Yayınları
- Türe, A. (2004). Takılar ve süs taşlarında sembollerin dili. *İstanbul: Goldaş Kültür Yayınları*, 3.
- YILMAZ, E, ŞİMŞEK, R, (2019), Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler, *BEÜ SBE Derg.* 2019, 622-625
- YILMAZ, E., & ŞİMŞEK, R. (2019), Tezhip'te Kullanılan Motifler ve Teknikler, *BEÜ SBE Dergisi*.

İnternet kaynakları:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454414>, erişim tarihi: 2023

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444645>, erişim tarihi: 2023

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444646>, erişim tarihi: 2023

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454412>, erişim tarihi: 2023

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444639>, erişim tarihi: 2023

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444660>, erişim tarihi: 2023

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454413>, erişim tarihi: 2023

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452550>, erişim tarihi: 2023

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451899>, erişim tarihi: 2023

<https://www.metmu>

## Yazma Eserlerde Tezhip Sanatı<sup>1</sup>

Pelin Güleda Karadeniz<sup>2</sup>

### Özet

Bir millete ait sanat, o halkın kültür seviyesini ve sosyal hayatın sembollerini teşkil eder. Türk İslam medeniyetinde kitap sanatları da bu anlayış içinde doğup gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Dünyada tarihe mal olmuş uygarlıklar arasında, süsleme sanatları ile zirveye ulaşmış milletlerden biri de hiç şüphesiz Türklerdir. Orta Asya’da Uygur Türkleriyle ortaya çıkan bezeme sanatı geçmişten günümüze gelinceye kadar yüzyıllara göre pek çok değişim göstermiştir. Sanatkârların kendi millî zevklerini de eklediği tezhip sanatı gelişimini sürdürerek Selçuklular vasıtası ile İran üzerinden Anadolu’ya ulaşmıştır. Osmanlı döneminde tezhip sanatı alanında zengin kültür- sanat ortamı içinde farklı üslup ve özellikleri olan birçok eser üretilmiştir. Her bir dönemin kendine has özellikleri var olup, bir önceki dönemin özelliklerinin ve uygulamalarının etki alanı içinde gelişme göstermiştir. Yüzyıllar boyunca geniş bir coğrafyada, farklı tarz ve üsluplarla bezenen yazma eserler tezhip sanatını en iyi şekilde yansıtmaktadır.

### 1. GİRİŞ

Sözlükte “altınlamak” anlamına gelen tezhip, geleneksel Türk İslâm sanatlarının önemli bir dalıdır<sup>3</sup>. Tezhip el yazması kitaplar ve güzel yazı murakkalarının kenarlarını boya ve altınla tezyin etme işi veya ezilmiş altın ve çeşitli renklerle kâğıt üzerine yapılan bezeme sanatıdır<sup>4</sup>. Tezhip yapan

- 1 Bu çalışma, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Sanat Dalında Prof. Dr. Ayşe Üstün danışmanlığında, Pelin Güleda Karadeniz tarafından hazırlanan “Kastamonu Şeyh Şa’bân-ı Veli Müzesinde Bulunan Dört Adet Kur’ân-ı Kerim’in Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.
- 2 Öğr.Gör.Dr., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip ve Minyatür Anasanat Dalı, Orcid: 0000-0002-6626-6958, E-posta: pelin.karadeniz@kocaeli.edu.tr.
- 3 İnci Birol, “Tezhip”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 41 (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 61.
- 4 Abdulkadir Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*, 342.



kişiye “müzehhib”, tezhipli esere “müzehheb” denilmiştir. Yalnızca altın kullanılarak yapılan tezhibe halkâr denilmektedir<sup>5</sup>.

İslam sanatı yabancı tesirlerle doğmamış, İslam metafiziğinin en önemli hususlarına dayanarak gelişmiştir.<sup>6</sup> Dünyada tarihe mal olmuş uygarlıklar arasında, süsleme sanatları ile zirveye ulaşmış milletlerden biri de hiç şüphesiz Türklerdir. Türkler Orta Asya’dan başlayarak, Yakın Doğu’yu da içine alan milli sanat kültürünü, yüzyıllardan bu yana Anadolu ve Rumeli’de başarılı bir şekilde yaşatmışlardır<sup>7</sup>.

Orta Asya’da Uygur Türkleriyle ortaya çıkan bezeme sanatı geçmişten günümüze gelinceye kadar yüzyıllara göre pek çok değişim göstermiştir. Sanatkârların kendi millî zevklerini de eklediği tezhip sanatı gelişimini sürdürerek Selçuklular vasıtası ile İran üzerinden Anadolu’ya ulaşmıştır.<sup>8</sup>

XI. yüzyılda Anadolu Selçuklu tezhibinin en belirgin özelliği kompozisyonların geometrik formlardan oluşmasıdır<sup>9</sup>. Alaaddin Keykubad zamanında Selçuklular Anadolu’da geniş bir kültür havzası oluşturmuş ve Konya bu dönemin merkezi olmuştur. Selçuklu sarayına bağlı olarak saray nakkaşhanesinde yapılan çalışmalar, kitap sanatlarında yeni bir üslubun gelişmesine vesile olmuştur. Bu dönem ortaya çıkan üsluba Konya üslubu denir<sup>10</sup>.

XIII. yüzyıldan başlayarak kitaba, kitap sanatlarına ilgi duyulduğu, Konya’da medreselere ve Mevlana’nın türbesine vakfedilen kitaplardan ve vakfiye kayıtlarından anlaşılmaktadır<sup>11</sup>. Bu yüzyıldan itibaren yaygınlık kazanan tezhipli eserlerin motif iskeletini rûmiler, münhaniler, geçmeler, XIV. yüzyıldan itibaren de bitkisel motifler oluşturur<sup>12</sup>. Bitkisel motifler; ince kıvrık dallar, penç, hatâyî ve gonca güllerden teşekkül eder<sup>13</sup>.

5 Mine Esiner Özen, *Türk Tezhip Sanatı* (İstanbul: Gözen Kitap ve Yayın Evi, 2003), 2.

6 Rıfki Melül Meriç, *Türk Tezhip Sanatları* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1937), 29.

7 Zeynep K Güney, A. Nihan Güney, *Osmanlı Süsleme Sanatı*, (Ankara, 2000), 38.

8 Çiçek Derman, “Tezhip”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 41 (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 61.

9 Faruk Taşkale, Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk, *İSMEK*, 9 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay.2015), 7.

10 İnci Birol, *Klasik Devir Türk Tezhip Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri* (İstanbul: Kubbealtı), 40.

11 Zeren Tanındı, “Türk Sanatında Kitap”, *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*, ed. Ayşen Anadol (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012), 10.

12 Ali Fuat Baysal, “Mushaf Tezminatının Tarih İçindeki Gelişimi”, *Marifet Dini Araştırmalar Dergisi, Konya*, 3 (Kış 2010), 369.

13 Hatice Aksu, “Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı ve Osmanlı” (Klasik Dönem) Tezhip Sanatının Mukayesesi (İstanbul: MSÜ Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1992), 1.

Selçuklu döneminde en çok kullanılan motif münhanidir. Menşei bilinmemekle beraber XI. ve XV. Yüzyıllar boyunca Türk tezyinatında, özellikle yazma kitaplarda çok sık rastlanan bir motif olmuştur. Eğri, kamburlu manasına gelen münhani, XIII. ve XIV. yüzyıla kadar rûmi motifiyle birlikte kullanılmıştır. Genellikle Selçuklular tarafından kullanılan, kavisli yumuşak ana yapılarına dayanılarak bu üsluba Selçuklu münhanileri denilmiştir<sup>14</sup>. Anadolu Beylikleri dönemi Kur'ân-ı Kerim'lerinde güzel örneklerle karşımıza çıkan münhani, Osmanlı döneminde tezyinatta kullanılmış fakat geçmişteki önemini kaybetmiştir<sup>15</sup>. Münhaniler genel olarak rûmilerin ve kuş kanatlarının iç bünyelerinde bulunan ayrıntılara benzer, ancak rûmilerdeki gibi bir dal üzerinde belirli aralıklarla devam etmez. Birbirine yapışık kümeler halinde olan münhanileri renklendirme tekniği de kendine hastır. Motiftteki her bir birim en içten başlayarak kademeli şekilde koyudan açığa doğru aynı kalınlıkta renklendirilir<sup>16</sup>.



*Fotoğraf 2: Türk İslam Eserleri Müzesinde Bulunan bir Kur'an-ı Kerim'den Detay.*

*Kaynak: Hatice Aksu, Türk Süsleme Motifi Münhani, İSMEK El Sanatları Dergisi, s.112.*

- 
- 14 Hatice Aksu, "Türk Süsleme Motifi Münhani", *El Sanatları Dergisi*, İSMEK, 2,(İstanbul:2006),112.
- 15 İnci Birol- Çiçek Derman, *Türk Tezyini San'atlarında Motifler*,( İstanbul: Kubbealtı, 2017),175.
- 16 İlhan Özkeçeci, Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, (İstanbul: Yazigen Yayıncılık,2014),128.

Selçuklu döneminde renklendirme genellikle zeminlerde altın, motiflerde lacivert, koyu mavi, kiremit rengi, yeşil, kahverengi, haki, sarı, pembe, mor ve beyaz renkler kullanılmış olup konturlar pembe ve siyah ile yapılmıştır<sup>17</sup>.

Selçuklu, Mısır Memlûkleri ve Beylikler dönemi tezhibi motif, kompozisyon ve renk özellikleri bakımından birbiriyle benzerlik gösterir.<sup>18</sup> Bu dönemde ortaya çıkan tezyini anlayış daha sonra, klasik Osmanlı tezhip sanatına geçiş için bir hazırlık dönemi olmuştur<sup>19</sup>. XIV. Yüzyıl tezyini eserlerde, geometrik motifler, çok kollu yıldızlar, rûmi, münhani ve bitkisel motifler kompozisyonlarda kullanılmıştır. Hatta münhani motifi ve zencerekler adeta devrin sembolü olmuştur. Beylikler döneminde kullanılan renkler kızıl kahve, siyah, açık lacivert, kırık beyaz ve pembedir<sup>20</sup>.



*Fotoğraf 3: Selçuklu Dönemi Fasilbaşı ve Beylikler Dönemi Kur'an Zabihyesi Detay.*

*Kaynak: İnci Birol, "Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri", 73-289.*

Erken Osmanlı dönemi için, karakteristik tezhipler Sultan II. Murat döneminde Edirne sarayında hazırlanmıştır. II. Murad şairleri, bilginleri, musikişinasları koruyan kendisi de şiir yazan bir padişahı. Erken Osmanlı dönemi cilt ve tezhipleri sultanî nitelikteki ilk eserler II. Murat döneminde yapılmıştır. Abdülkadir Merağî'nin müzik teorisi üzerine Sultan Murad için yazdığı Makasid el-Elhan isimli eserin ilk iki sayfasının tezhip tasarımı, çevre kültürlerden Memlûk, Celâyîrî, Timurî geleneklerinden yansımaları barındırdığı gibi Bursa ve Edirne'deki Osmanlı nakkaşlarının tasarım ve kurgularını da barındırır<sup>21</sup>.

17 Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılabları*, 176.-Özkeçeci, "Türk Sanatında Tezhip", 42.

18 Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk", 7.

19 Baysal, "Mushaf Tezyinatının Tarih İçindeki Gelişimi", 370.

20 Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri*, 41.

21 Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, 2009), 261.



Fotoğraf 4: *Makasid el-Elban* TSMK. R. 1726, 1b-2a

*Kaynak: Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 261.*

Bu dönem ciltlerinin tarihli ilk örneği 1435 yılında Sultan II. Murad'a sunulan müzik teorisiyle ilgili kitaba aittir. Eserin deri dış kapakları aletle, iç kapakları deri oyma tarzda bezenmiştir. Müzik kitabının cilt kapak bezemelerinin daha geniş deri yüzeydeki uygulaması, ilk Osmanlı Mushaf nüshalarında görülmektedir. XV. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı tezhip sanatında Herat ve Şiraz üslupları etkili olmuştur. Osmanlı tezhip sanatının ilk klasik örnekleri, Fatih Sultan Mehmed döneminde yapılmıştır<sup>22</sup>.

Fatih Sultan Mehmed'in fetihler sonucu saraya getirdiği sanatkarlar bu dönemde kurulan nakkaşhânedede istihdam edilmiştir. Fatih Sultan Mehmed'in kitap sevgisi şehzadeliginden itibaren saraylarında oluşturduğu özel kitaplıklardan anlaşılır. İlk kütüphanesi Manisa Sarayı'ndadır. Padişah olup tahta çıkınca önce Edirne'ye, İstanbul'un fethinden sonra da İstanbul'daki saraylara kütüphanesi taşınmıştır<sup>23</sup>. İlim, irfan ve sanat yolunda ileri hamleler yapan Fatih İstanbul'un fethinden sonra, parlak kültürlerden biri olan onbir yüzyıllık Bizans şehri, İslam aleminin en muhteşem ilim ve sanat merkezi

22 Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk", 7

23 A. Süheyl Ünver, *İlim ve Sanat Bakımından Fatih Devri Notları I*, (İstanbul: İstanbul Belediye Matbaası, 1947), 41. bkz. Seher Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 2009), 301.

haline getirmek için büyük emekler sarf etmiş; mimari, hat, tezhip, cild ve diğer sanat dalları ile kendine has özelliklere sahip bir devrin açılmasına ve devam etmesine sebep olmuştur<sup>24</sup>.

Güzel sanatlara merakı bulunan ve kitaba verdiği önem ile bilinen Fatih Sultan Mehmet döneminde Topkapı Sarayı'nda bir nakkaşhane<sup>25</sup> kurulmuş ve sernakkaş olarak Özbek asıllı Baba Nakkaş tayin edilmiştir<sup>26</sup>. Sanatın merkezi saray olmuş ve sanatkârları bünyesinde barındıran Ehl-i Hiref-i Hassa Teşkilâtı<sup>27</sup> kurulmuştur. Bu teşkilât, hem sarayın ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çalışmalar yapmış hem de bir sanat okulu gibi faaliyet göstermiştir<sup>28</sup>.

Hatâyî ve rûmî motiflerinin büyük bir ustalıklarla kullanıldığı XV. yüzyılda tezhipte büyük bir gelişme başlar. Bu gelişmede sanata ve sanatkâra büyük önem veren Fatih Sultan Mehmed'in önemli bir rolü vardır<sup>29</sup>.

Yazı sanatı ile birlikte gelişen tezhip sanatı Osmanlılarda 15. yüzyılın ilk yarısı içinde ve bu asrın ortalarında kendini göstermiştir<sup>30</sup>. Devrin sanat anlayışını yansıtan ve farklı üsluplarda çalışan sanatkârları aynı mekânda

24 İsmet Binark, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Kütüphaneleri Koleksiyonları ile İstanbul Kütüphaneleri Hakkında Yerli- Yabancı Kaynaklar Bibliyografyası", *Vakıflar Dergisi*, XIII,(Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları,1981),718.

25 *Sarayda her türlü sanat ve zanaatlarla birlikte kitap sanatlarının da icra edildiği yer olan nakkaşhane, aynı zamanda uygulama okuludur. Hükümdar saraylarında nakkaşhane bulunması Uygur Türklerinden beri süregelen bir gelenek olup, Tımlarlarda, Selçuklularda, Anadolu Beyliklerinde ve nihayet Osmanlılarda devam etmiştir. Edirne Sarayı'nda da bir nakkaşhanenin var olduğu dönem eserlerinin özelliklerinden ve de Edirne Sarayı'ndan İstanbul Saray nakkaşhanesine gönderilen sanatçılara ait kayıtlardan öğrenilmektedir. II. Bayezid döneminde ise ehl-i hirefin tam olarak teşkilatlandırıldığı belgelerden anlaşılmaktadır* (Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih",307. Bknz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defteri", TTK Belgeleri Dergisi XI/15 (1986), 23-76.)( Filiz Çağman, "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1988), 73-77- Bknz. Sakine Akcan Ekici, *17. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Ehl-i Hiref-i Hâssa Teşkilatı Birimleri ve Yapısal Özellikleri* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2018),19-21.

26 Çiçek Derman , "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *I. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumunu Bildirileri*, ed.Ferudun M. Ecemen-Emrah Safa Gürkan,(İstanbul: 29 Mayıs Yayınları,2013),495.

27 Ehl-i Hiref; *Sanat ehli. Çeşitli bölüklerden meydana gelen ve saraya mensup aylıklı sanatkâr ve zanaatkâr topluluğu. Bu sanatkârların bazıları sarayda, bazıları da serbest çalışırlardı. Bu sanatkâr ve zanaatkârların başlı olduğu bir teşkilat vardı. Buna ehl-i Hiref Teşkilatı denilirdi.* (Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstihlaları*,84.)

28 Neslihan Süleyman, *XVII. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Devleti'nde Saray Sanatkârları* (Tsmad. 1435 Ve Mad 7443 Numaralı Defterlerin Değerlendirilmesi), (Yüksek Lisans Tezi Gazi Üniversitesi,2005),5.

29 Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk",7.

30 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi (İstanbul'un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar)*, 2(Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2016), 621-62.

birleştiren nakkaşhaneler, XV. yy'dan itibaren başka coğrafyalardan gelen sanatkârlarla Osmanlı Sarayı'ndaki mevcut sanatkârların meydana getirdiği ortak zevkin ürünü yeni üslupların habercisi olmuşlardır. Fatih dönemi tezhip sanatının karakteristik özelliklerine kısaca göz atacak olursak; mat ve parlak olarak kullanılan altından sonra en çok görülen ve bilhassa zemin boyası olarak karşımıza çıkan renk, kobalt mavisidir. Daha sonraki yıllarda bu renk yerini bedahşî lâciverdine bırakmıştır. Ayrıca lacivert, siyah, kahve ve parlak yeşil renkler kullanılmıştır. Zemine beyaz renkli üç nokta konulması dönemin özelliklerindedir<sup>31</sup>. Bu devrin tezhiplerinde en çok zemini boyalı klasik tezhip tekniği uygulandığı görülmektedir. Daha seyrek olarak zer-ender-zer ve kâğıt yüzeyi altın üzerine sıvama altınla yapılan bir teknik tercih edilmiştir<sup>32</sup>. Kompozisyonlar dikdörtgen, oval ve yuvarlak formlar içine uygulanmıştır. Tezhiplerde serbest ve simetrik kompozisyonlar uygulanmış olup rûmi, münhani ve bitkisel motifler kullanılmıştır. Yazma eserlerde metin öncesi görülen zahriye sayfaları içinde mekik tarzının çoğunlukta olduğu fark edilir. Zengin tığlar sâyesinde zeminle bütünleşen bu mekik zahriye sayfaları, çeşit bolluğu ile dikkat çeker.



*Fotoğraf 5: SK Turban Valide 48,1a Sayfası*

*Kaynak: Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih",314.*

31 Ç. Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı" 495-496.

32 Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih",313.

Bu devir tezhiplerindeki desenler incelendiği zaman, motifler içinde bilhassa hatâyînin yaygın şekilde kullanıldığı ve taç yapraklarda içe kıvrılış ve kendi üzerine dönüşlerle adeta üç boyutluluk hissi yaratıldığı görülür. Zengin çeşide sahip bu gösterişli hatâyîler yanında ufak ve sade çizilen, yuvarlak uçlu yapraklar dikkat çekmektedir. Penç çeşitleri içinde yekberk motifi bolca kullanılmıştır. Halkârî denilen gölgeli altın sürme tekniğine, al renkli lâl mürekkebinin ilâve edildiği, yarı şeffaf olan bu mürekkebin, kesif altın zerrelere bulduğu motif uçlarında yer aldığı görülür<sup>33</sup>.



*Fotoğraf 6: Beylikler Dönemi ve Fatih Devrine Ait Tezhip, Cilt Kompozisyonlarında Benzerlik Gösteren Hatâyî Motifi*

*Kaynak: Birol, "Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri", 77-81-82.*

Osmanlı tezhip sanatında klasik dönem II. Bayezid dönemi ile başlar. Bu dönemde Fatih devri tezyinat anlayışı devam ettirilerek nadide eserler verilmiştir<sup>34</sup>. II. Bayezid tahta geçince şehzadeliği döneminde Amasya'da yanında bulunan âlim, sanatkâr ve şairlerin büyük bir kısmını İstanbul'a çağırmıştır. Bilhassa kendisi de hattat olan Sultan, yazı hocası olan Şeyh Hamdullah'a ayrı bir önem göstermiştir. Sultan Bayezid'in hat sanatına verdiği destek, diğer kitap sanatlarının da gelişimini etkilemiştir<sup>35</sup>.

Bu dönemde İran ve Tebriz'den gelip, saray nakkaşları arasına katılan müzehhibler Osmanlı tezhip sanatının gelişiminde önemli rol oynamışlardır. II. Bâyezid devri tezhip sanatındaki gelişimde etkili olan diğer neden de; Şeyh Hamdullâh gibi Türk hat sanatına yön vermiş bir sanatkârın yetişmiş olmasıdır. Tezhip sanatında bu gelişme kendini Kur'anlarda göstermiştir.

33 Ç. Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı"496.

34 Özkeçeci, "Türk Sanatında Tezhip"47.

35 Gülnihal Küpeli, "Tezhip sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi (1481-1512)", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan,( Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, 2009),328.

Şeyh Hamdullâh'ın yazdığı Kur'ân-ı Kerîm'lerin büyük bir özenle tezhiplenmesine neden olmuştur<sup>36</sup>. Son şeklini alan Mushaf tezhibi ve sayfa düzeni, daha sonraki yıllarda da aynen korunmuştur. II. Bayezid Dönemi eserlerinde hâkim olan kompozisyon çeşidi simetri grubunun içindeki ulama(raport), dönem nakkaşlarının en çok kullandığı kompozisyon çeşididir<sup>37</sup>. Bu tarz desenler, Osmanlı sanatkârlarının sonsuzu hedef aldığını ve devlet anlayışındaki gibi sanatta da sınırsız bir yaradılışa sahip olduğunu göstermektedir<sup>38</sup>. Tezhiplerde, mat ve parlak olarak uygulanan altın daha geniş yer almakta ve bedahşî lâciverdi ile eşsiz bir uyum yaratmaktadır. Renkler son derece dengeli kullanılıp mükemmel bir işçilik ile bütün bunlar tamamlanmaktadır<sup>39</sup>. II. Bâyezid dönemi tezhibinde rûmî ve hatâyî motifleri son derece incelmış ve çeşitlenmiş olup, bulut motifleri de kullanılmaya başlanmıştır. Dönemin en önemli müzehhibi Hasan bin Abdullah'dır. Desenlerin daha zengin motifli ve çeşitli olduğu, yeni motiflerin desene katıldığı, zevk ve sanat gücünün doruk noktasına vardığı görülür<sup>40</sup>.



*Fotoğraf 7: TSMK. EH.71, 2a Zabriye Sayfa Tezhibi*

*Kaynak: Küpeli, Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları.331.*

36 Banu Mahir,“ II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları”, *Türkiyeniz Kültür ve Sanat Dergisi*,60(1990)4.bknz.Taşkale, “Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk”,8.

37 Küpeli,“Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi (1481-1512)”, 335.

38 Ç. Derman, , “Osmanlı İstanbul’unda Bezeme Sanatı”,497.

39 Taşkale,“Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk”,8.

40 Ç. Derman,“Osmanlı İstanbul’unda Bezeme Sanatı”,496



Tarihi seyir içinde tezhip sanatı, gelişme ve ilerleme çizgisini her zaman yükselen bir seviyede tutamamıştır. Bu inişli çıkışlı yolda sanatın en ihtişamlı çağı XVI. yüzyıl kabul edilir<sup>41</sup>.

XVI. yüzyılın başlarında Osmanlı tezhip sanatında yeni akımlar, Yavuz Sultan Selim'in 1514 yılında Tebriz seferinden sonra son Timurlu Sultanı Hüseyin Baykara'nın oğlu Bediü'z Zaman Mirza ve yanındaki Heratlı sanatkârların İstanbul'a getirilmesiyle başlar. Maiyetindeki sanatkârları ve hususi kütüphanesini İstanbul'a getiren Mirza'ya Yavuz Sultan Selim tarafından özel ilgi gösterilmiştir. Farklı çevrelerden gelen ve saray nakkaşhânesine dahil edilen bu sanatkârlar, Acem Nakkaşları Bölüğü'nü oluşturmuştur<sup>42</sup>. Değişik beğeni ve bilgiye sahip bu sanatkârların çalışmaları sonucunda Osmanlı tezhip sanatı yeni boyutlar kazanmıştır<sup>43</sup>.

XVI. yüzyılda halkârî, farklı renkte altın kullanılarak daha zengin ve gösterişli işlenmiş olup gölgelendirmesi sulu altın ile yapıldığı gibi tarama olarak da uygulanmıştır<sup>44</sup>.

Klasik tezhibin II. parlak dönemi, XVI. yüzyılın ikinci yarısı, Kanuni Sultan Süleyman çağıdır. Ağa Mîr'in öğrencisi Şahkulu, Yavuz Sultan Selim zamanında Tebriz'den Amasya yoluyla İstanbul'a ulûfeli olarak sürgün edilmiştir. Şah Kulu daha sonra saray nakkaşhânesi'nin sernakkâşı olmuştur. Ustaca kullandığı fırçasıyla meydana getirdiği siyah mürekkeple yapılmış resimler, Sazyolu adıyla anılan yeni bir tezhip üslubunun doğmasına sebep olmuştur<sup>45</sup>. Osmanlı nakkaşhanesinde XVI. yüzyılın ilk çeyreği sonlarında doğan, XVII. yüzyıl başlarına kadar etkisini koruyan bir resim üslubudur<sup>46</sup>. Sazyolu'nun ana motifleri, zenginleştirilmiş ve yeni formlar kazandırılmış hatâyî çiçek ve tomurcuklarıyla sivri uçlu, çok dilimli ve kıvrımlı, birbirini delip geçen hançeri yapraklardır<sup>47</sup>. En büyük özelliği desen tekrarının olmayışı, zeminin renksiz olması, motiflerin çok uçuk tonlarda pembe ve mavi ile boyanması, konuları orman dünyasıyla ilişkili ejderha, zümrüdüanka,

41 Fatma Çiçek Derman, "Osmanlı Klasik Dönem Kanuni Sultan Süleyman(1520-1566)" *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür BakanlığıYayınları,2009),343.

42 Ç. Derman,"Osmanlı Klasik Dönem Kanuni Sultan Süleyman(1520-1566)",343.bknz. Taşkale, s.8.

43 Taşkale,"Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk",8.

44 Zeren Tanındı," Osmanlı Kültür ve Sanat", ed. Güler Eren, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999),112. Bknz. Ç. Derman, Osmanlı Klasik Dönem Kanuni Sultan Süleyman(1520-1566)",.344.

45 Tanındı," Osmanlı Kültür ve Sanat",113.bknz. Ç. Derman,"Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı",499.

46 Mahir, " II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları",379.

47 Taşkale,"Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk",9.

kilin(ch'i-lin) gibi efsanevi yaratıklar, vahşi hayvanlar, kuşlar, periler, hâtayî veya hançer yapraklarına dolanmış kompozisyonlardan oluşmasıdır<sup>48</sup>.



*Fotoğraf 8: Şah Kulu'na ait Sazyolu İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F1426, y47b.*

*Kaynak: Banu Mahir, "Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu", 61.*

Şah Kulu'nun Osmanlı topraklarına gelmeden önce Halep'te çalışmış olan Tebrizli müzehhib Velî Can'a ve Osmanlı nakkaşhânesinde de müzehhib Karamemi'ye hocalık ettiği bilinmektedir<sup>49</sup>.

Kânûnî döneminde diğer sanat dallarında olduğu gibi, tezhip sanatında da birçok yeni üslup ve tekniğin uygulandığı son derece zengin bir dönem başlar<sup>50</sup>. Fatih dönemindeki açık mavi zeminin yerini koyu lacivert, pembe ve kırmızının yerini koyu kırmızı alır. Motifler daha zengindir<sup>51</sup>.

Devrin en önemli ikinci müzehhibi Şah Kulu'nun öğrencisi Karamemi'dir. Lâle, gül, karanfil, sümbül, servi ağacı ve bahar dalı gibi birçok bahçe çiçek ve bitkilerinin yarı stilize olarak tezhip sanatında ilk kez kullanıldığı bu döneme tezhip sanatında "Klasik Dönem" adı verilir<sup>52</sup>. Karamemi'nin

48 Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılabları*, 295. bkz. Mahir, " II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", 381.

49 Mahir, " II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", 381.

50 Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk", 9

51 İlhan Özkeçeci, "Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler, Erciyes Üniversitesi", (Kayseri: Tıp Tarihi Enstitüsü Yayını, 1992)5.

52 Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk", 9.

eserleri arasında en erken tarihli örneklerinden olan Ahmet Karahisarî hattıyla yazılmış Kur'ân-ı Kerim'in muhteşem tezhibinde bahar açmış, ağaç motifleriyle bezenmiş koltuk tezhipleri dikkati çeker<sup>53</sup>.

Karamemi'yi klasik Osmanlı tezyinatında bu derece ünlü ve benzersiz kılan, tabiatın aldığı ilhamla yapmış olduğu yeni tarz ve bunları sanat dallarına uygulamada gösterdiği üstün yeteneği olmuştur<sup>54</sup>. Şiraz üslubundan geliştirilmiş olarak kabul edebileceğimiz “Haliç işi” tarzı da ilk kez Osmanlı tezhibine Karamemi tarafından tanıtılmıştır<sup>55</sup>.

Karamemi bir ressamda görülen renk ahengine önem vermiştir. Karamemi'nin renklerdeki detayları ve kullandığı yerleri şöyle sıralayabiliriz; yeşil-sarı altın, gümüş masif ve hafif sulandırılmış şekilde pembe, açık mavi, açık mor halkâr renkleri arasında yer almaktadır. Zemini boyalı klasik tezhipte bildiğimiz şekilde çiçekler hariç zemin koyu renktedir<sup>56</sup>.

Bu dönem kitap sanatlarında sanatçıların kullandığı Osmanlı'ya has renklerin başında limonküfü, bedahşi laciverdi ve domates kırmızısı başta gelir. Bu devirde gördüğümüz bezemelerde renk zenginliği ve uyumu muhteşemdir<sup>57</sup>.

XVI. Yüzyıl Osmanlı dönemi tezhiplerde motifler küçülmüş, ayrıntılar çoğalmış, işçilik incelmıştır. Desenlerdeki ahenk, renklerdeki olgunluk ve işçilikteki mükemmellik tezyini sanatları zirveye taşımıştır. Cetveller incelemeye çoğalmış, sarılma ve hurdeli rûmiler ustalıklı işlenmiş, altın mat parlak kullanılarak zer-ender-zer tekniği bolca yer almıştır. Zerefşan tekniği ile çift tahrir(havalı) işleme usulü en güzel örneklerini vermiştir<sup>58</sup>.

53 Faruk Taşkale, *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, 1994) 13.

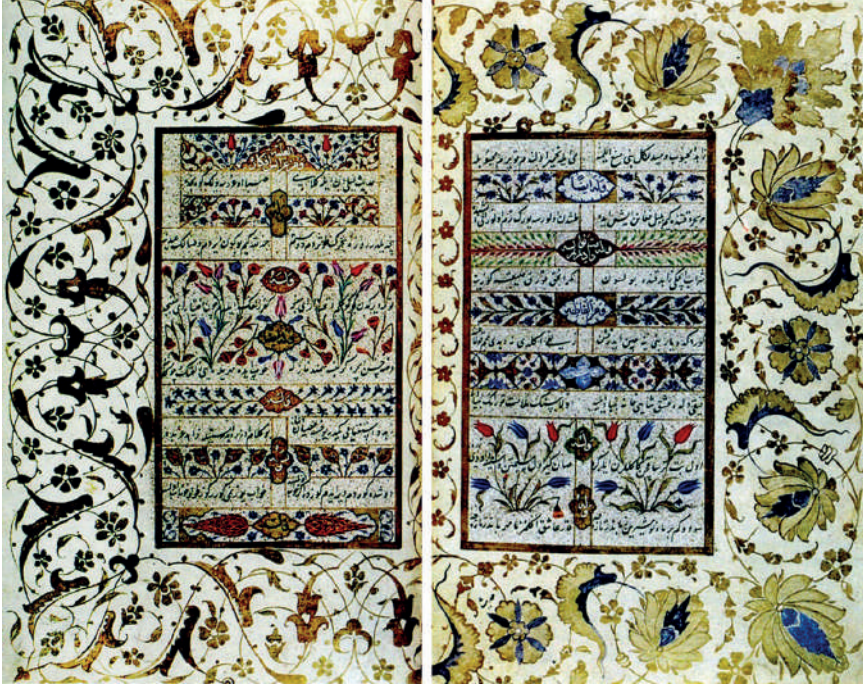
54 Gülbün Mesara, “Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi” *Hat ve Tezhip Sanatı* ed. Ali Rıza Özcan, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, 2009), 363.

55 Taşkale, “Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk”, 9

56 A. Süheyl Ünver, *Müzelehbîb Karamemi*, (İstanbul: İstanbul Üniveristesi Yayınları, 1951) 18.

57 Ç. Derman, “Osmanlı Klasik Dönem Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566)”, 350.

58 Birol, “Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri “ 45.



Fotoğraf 9: Tezhibi Kara Memî'ye ait olan *Divân-ı Muhibbî*'nin iki sayfası (ÜK., nr. 5467, vr. 359<sup>b</sup>-360<sup>a</sup>)

*Kaynak: Gülmur Duran, "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları" DİA, (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41: 60.*

XVII. yüzyıl başlarında Osmanlı klasik tezhip üslubu devam eder<sup>59</sup>. XVII. yüzyıl, tezhip sanatı bakımından bir yenilik göstermeyen devirdir. XVII. yüzyılın İlk yarısına ait eserlerde, geçmiş asrın güçlü etkisiyle klasik anlayış devam etmiştir<sup>60</sup>. Daha sonraki yıllarda tezhip sanatında gözle görülür bir duraklama başlamıştır. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik motifler bozulur ve dikkat çekici bir değişim gerçekleşir. Rûmî ve hatâyîler oldukça sade ve işçilik kabadır. Altın ve soluk renklerle yapılan tezhip örnekleri, yüzyılın en önemli hattatı ve klasik "hilye" tasarımını geliştiren Hâfız Osman tarafından yazılmış Kur'ân-ı Kerîmlerde görülür. XVII. yüzyılda levha şeklinde hilye yazım ve tezhiplenmesi başlamıştır. Dönemin en önemli müzehhibi, Hâfız Osman'ın yazdığı Mushaf'ları tezhiplenen Hasan Çelebi'dir<sup>61</sup>.

59 Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk", 9.

60 Ç. Derman, "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", 501.

61 Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk", 9.

Osmanlı sanatında nakkaşhâne geleneği sayesinde sanatta disiplin sağlanmış, denetim mekanizması kalite kontrolü mükemmel işlemiş ve sanatta milli kimlik korunmuştur. Nakkaşhâne kurumu bu döneme kadar devam etmiş fakat XVII. yüzyılın sonlarına doğru bu sanatlarda baş gösteren bozulmalar saray nakkaşhanelerinin hakîmiyetini kaybetmesi ile aynı tarihlere rastlamaktadır<sup>62</sup>.

XVIII. Yüzyılda batının barok ve rokoko tarzlarının Osmanlı tezhip sanatına nüfuz etmesiyle yeni zevk ve görüşler meydana gelmiş olmakla beraber, bir taraftan da klâsik Osmanlı tezhibinin biraz kabalaşmış hâliyle, fakat renk, desen ve motiflerini kısmen koruyarak devam ettiği görülmektedir<sup>63</sup>.

Sultan III. Ahmed'in 1718'de Edirne'den İstanbul'a gelişiyle başlatılan ve "Lâle Devri" adıyla bilinen bu yıllar 1730'a kadar devam eder. Sultan'ın büyük bir ihtimalle beraberinde İstanbul'a getirdiği bir kısım saray nakkaşları yazma eserlerin bezenmesinde vazife almışlardır. Sultan III. Ahmed'in 1719 yılında Topkapı Sarayı üçüncü avlusuna, içinde geniş bir yazma eser koleksiyonu bulunan kütüphane binası yaptırdığı bilinir. Çiçek merakı ve sevgisinin doruk noktasına çıktığı bu dönemde, tezyini sanatlarda da bu ilginin etkileri görülür<sup>64</sup>. III. Ahmed zamanında Yirmi sekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa'ya giderek Fransız kültürüyle tanışması ve bu kültürün etkisinde kalması Osmanlı'nın batıya açıldığı ilk penceredir<sup>65</sup>.

XVIII. yüzyılda Osmanlı saray nakkaşhânesindeki sanatçıların yaptığı eserler o devirde batı tarzında yapılmakla beraber kendi zevk ve görüşlerini de katarak Türk rokokosu denilen üslupta eserler meydana getirmişlerdir<sup>66</sup>. Fakat zaman içinde Avrupa'nın baskılarına dayanamamış ve milli çizgilerini tamamen kaybetmiştir<sup>67</sup>.

62 Birol, "Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri",48.

63 F. Çiçek Derman, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar içinde Değişimi", *Türkler Ansiklopedisi*, 12, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları,2002),289-299. bknz. Ç.Derman,"Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı",501.

64 Ç.Derman, Tezhip Sanatı.,289-299.

65 Birol, "Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri"50.

66 Ç.Derman,"Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı",501.

67 Birol, "Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri",50.



*Fotoğraf 10: TİEM.245 Serlevha Tezhibi.*

*Kaynak: 1400. Yulunda Kur-ân-ı Kerim Koleksiyonu, ed.Müjde Unustası, (İstanbul: Antik A.Ş. yayımları,2010), 422.*

Asrın ilerleyen yıllarında, batılı sanat tesirlerinin daha kuvvetli ortaya çıkmaya başladığı ve klâsik tezhibin içinde de çok çeşitli çiçek motiflerinin yer aldığı sıkça görülür. Serlevha tezhibinin ortasında veya sayfa kenarı halkârî aralarında, kapalı form içinde, çoğunlukla altın zemin üzerine çiçek demetlerinin işlenmesi bu dönemde çok görülen bir bezeme tarzıdır<sup>68</sup>. Rûmiler, stilize çiçekler ve Çin bulutlarıyla biçimlendirilen değişik kompozisyonu, dilimli şemseler içerisine yerleştirilen, simetrik düzende üsluplaştırılmış çiçek buketleri tamamlar. Renkler zenginleşmiş, altın, lacivert ve yeni bir renk olarak da firuze mavisi bolca kullanılmıştır. Ayrıca sarı, yeşil, kırmızı veya beyaza küçük alanlarda yer verilmiştir. Şemse içindeki motiflerin altın zeminine iğne perdahı yapıldığı görülür. İğne perdahı, bu dönemden itibaren Osmanlı tezhibinde sıkça kullanılmıştır<sup>69</sup>. Asrın ilerleyen yıllarında Batı tesiri artmış ve gelenekli etkiler yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Vazo içinde çiçekler; bükülmüş, kıvrılmış uzun sazyolu tarzı yapraklar, örgülü şerit ve kurdelelerle ışık-gölge kullanılarak derinlik ekisi sağlanmaya başlaması bu devirde karşılaşılan yeniliklerdir<sup>70</sup>. Bu yeni üslupla

68 Gülnur Duran, “18.Yüzyıl Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, 2009),397-415.

69 Faruk Taşkale, *Tezhip Sanatı ve Tezhip Sanatçısı Rikkat Kunt*, (Yüksek Lisans Eser Çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi,1990)s. 25.

70 Ç.Derman, “Tezhip”, *DİA*,289-299.

yapılan bezemeler, Batı'daki emsallerine göre daha sade ve hoş bir görüntü arz eder. Bu dönemin başlıca müzehhibi Ali Üsküdarî'dir. Klasik üslupta eserler verdiği gibi Batı etkisinde bazı örnekler vermiştir<sup>71</sup>.

Ehl-i Hıref Teşkilatı yüzyıllar itibarı ile çok farklı evreler geçirmiştir. XV. yüzyılda kurulma ve gelişme XVI. yüzyılın sonunda ise, altın çağını en kalabalık dönemini yaşayan bu teşkilatın sayısı 1502'lerde iken, XVII. yy başlarından itibaren özellikle artan enflasyon doğrultusunda azalmaya başlamış XVIII.yy' da 180'lere kadar düşmüştür. Ehl-i Hıref Teşkilatı XVIII. yy'da Osmanlı'ya giren batılı etkiler sonucunda ortaya çıkan yeni yaşam biçimine ve zevklere uyum sağlayamamış ve etkinliğini yitirmiştir<sup>72</sup>.

XIX. yüzyılın tezhiplerinde, Barok karakterli Türk rokoku adı verilen ve öncülere XVIII.yy'dan itibaren ortaya çıkan üslup egemen olmuştur<sup>73</sup>. Bu üslubun başlıca motifleri arasında batının akant yaprakları olarak isimlendirdiği iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, sepet içinde çiçek buketleri, vazoda çiçekler, kurdeleler, fiyonklar, C ve S kıvrımlı dallar yer almaktadır. Kağıdın boş kalan kısımlarında, tüm zeminin sıvama veya yapıştırma altın ile kaplandığı görülür. Bunların üzeri iğne perdahı ile süslenmiştir<sup>74</sup>.



**Fotoğraf 11: TYEK. Ankara Yazma Eserler Bölge Müd., Adnan Ötügen İl Halk Kütüphanesi. 06HK4443 Serlevha Tezhibi.**

71 Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*,6.

72 Pelin Bozcu, *Osmanlı Sarayında Sanatçı ve Zanaatçı Teşkilatı Ehl-i Hıref* (Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları Ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınlanmamış uzmanlık tezi,2010),135-140.

73 Taşkale, "Tezhip Sanatı ve Tezhip Sanatçısı Rikkat Kunt",27.

74 Münevver Üçer, *Türk Sanatının Yapı Taşları II*, "Tezhip", (Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi, 2017)43.

Bu dönem tezhibinin en belirgin özelliği, daha önceki klasik düzenlemelerden farklı olarak, sayfa kenarlarına serbestçe yayılışdır. Çoğu kez yazı ile tezhip alanını ayıran cetveller bile eritilmiş, devrin iri ve kıvrık hatlı motifleriyle tezhip alanı hareketli bir biçimde başlatılmış ve sonuçlandırılmıştır<sup>75</sup>.

XIX. Yüzyıl sonlarına doğru müzehhibler bir yandan Rokoko üslubunda eserler vermeye devam ederken, diğer yandan da klasik özellikler taşıyan tezhipler yapmışlar ve zaman zaman da Rokoko ve klasik tezhip özelliklerini oldukça uygun bir şekilde bir arada kullanmışlardır<sup>76</sup>.

XX. yüzyıl başlarında tükenme durumuna gelen tezhip sanatı, Sanayi-î Nefise Mektebi'nde tezyini eğitime yeniden başlar ancak kısa bir aradan sonra 1915 yılında kurulan Medreset'ül-Hattâtîn adıyla faaliyet gösterir<sup>77</sup>. Medreselerin son bulmasından sonra bu sanat okulu, 1925'den 1928'e kadar Hattat Mektebi olarak devam etmiş, ancak Cumhuriyetin ilanından sonra yapılan inkılaplar kapsamında kapatılan Medreset'ül-Hattâtîn bir süre Şark Tezyîni Sanatlar Mektebi adı altında faaliyet göstermiştir<sup>78</sup>.

Bu mektebin hocalarının 1933 yılında açtıkları sergiyi, Gazi Mustafa Kemal Atatürk de gezmiş ve çok beğenerek hocalara yerlerine yeni sanatkârlar yetiştirmeleri talimatını verip, geleneksel sanatların devamının sağlanmasını istemiştir<sup>79</sup>. Atatürk'ün emri ile Temmuz 1936'da Şark Tezyîni Sanatlar Mektebi, Türk Tezyîni Sanatlar Şubesi (Türk Süsleme Bölümü) Güzel sanatlar Akademisi'ne bağlanır. Türk Tezyîni Sanatlar Şubesi talimatnamesine göre bölümün kısımları: tezhip, tezyîni Arap yazısı, Türk ciltçiliği, Türk cilt kalıpları yapımı, Türk minyatürü, Türk tezyinatı ve nakışları, kıymetli taşlar üzerine hâk ve altın varak imali, halı nakışları, sedef kakmacılığı, Türk çini nakış kalıpları, ebru, ahar ve lake'dir<sup>80</sup>. Bölümün ilk hocaları, yazı hocası Kamil Akdik, tezhipte İsmail Hakkı Altunbezer ve yardımcısı Yusuf

75 Taşkale, "Tezhip Sanatı ve Tezhip Sanatçısı Rikkat Kunt".27.

76 Faruk Taşkale, "20.Yüzyıl Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali RızaÖzcan,( Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, 2009),417. Bknz, M.Uğur Derman, "Medreset'ül-Hattâtîn" *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 28( İstanbul: TDV Yayınları, 2003),341-342.

77 Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*,8. Bknz. Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri*,51.

78 Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri*,51,Bknz. Taşkale, "20.Yüzyıl Tezhip Sanatı", 419.

79 Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri*,51.

80 Taşkale, "20.Yüzyıl Tezhip Sanatı", 419.



Çapanoğlu, cild dersinde Sacid Okyay, ebru hocası Necmeddin Okyay, çini Feyzullah Dayıgil, minyatür Prof.Dr. Süheyl Ünver'dir<sup>81</sup>.

Türk tezyini şubesinde açılan tezhip biriminde iyi bir strateji izlenmediğinden, klasik tezhip sanatında bir gelişme gerçekleşmiyor Cumhuriyet dönemine has bir üslup oluşturulamıyordu. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in klasik motif ve tezhip anlayışını hareketlendirme çabaları sonuçlarını vermeye başlamıştır. Feyzullah Dayıgil'in,1945'te akademiye tayin olan Muhsin Demironat ve daha sonra müzhibe Rikkat Kunt'un çalışmalarıyla XX. yüzyıl tezhip sanatına yeni bir anlayış gelmiştir<sup>82</sup>. Türk Tezyîni Sanatlar Şubesi 1970 yılında kapatılmıştır. Daha sonra Türk tezyîni sanatların bu hazin macerası,1980'li yıllara kadar devam etmiştir.1982 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde 1985 yılında da Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı olarak Geleneksel Türk Sanatları Bölümü açılmıştır<sup>83</sup>.

Günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sakarya Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi ve Süleyman Demirel Üniversitesi, v.d. Üniversitelerin Güzel Sanatlar ve Sanat Tasarım Mimarlık Fakülteleri 'nde ayrıca devlete bağlı bazı kurumlar tarafından düzenlenen kurslar ve özel atölyelerde tezhip eğitim ve öğretimi yapılmaktadır<sup>84</sup>.

---

81 Birol, *Klasik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri*,51, Bkız. Taşkale, "20.Yüzyıl Tezhip Sanatı", 419.

82 Taşkale"20.Yüzyıl Tezhip Sanatı", 419-421.

83 Birol, "20.Yüzyıl Tezhip Sanatı",52.

84 Taşkale, "20.Yüzyıl Tezhip Sanatı", 421.

## Kaynakça

- Aksu, Hatice. *Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı ve Osmanlı (Klasik Dönem) Tezhip Sanatının Mukayesesi*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,1992).
- Aksu, Hatice. Türk Süsleme Motifi Münhani, *El Sanatları Dergisi, İSMEK*, 2. (İstanbul:2006):112.
- Aşıcı, Seher “Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih”, Ed. Ali Rıza Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*,Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Ankara 2009.
- Baysal, Ali Fuat.“Mushaf Tezyinatının Tarih İçindeki Gelişimi”, *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*,3,(Kış 2010).
- Binark İsmet. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Kütüphaneleri Koleksiyonları ile İstanbul Kütüphaneleri Hakkında Yerli- Yabancı Kaynaklar Bibliyografyası, *Vakıflar Dergisi*, XIII, (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1981):718-732.
- Birol İnci. “Tezhip”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 41:63-65.İstanbul: TDV Yayınları,2002.
- Birol İnci. *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Teknikleri*, Kubbealtı, İstanbul, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, 1991, s.14.
- Birol İnci - DERMAN Çiçek. *Türk Tezyini San'atlarında Motifler*, Kubbealtı, İstanbul 2017.
- Bozcu, Pelin. *Osmanlı Sarayında Sanatçı ve Zanaatçı Teşkilatı Ehl-i Hiref*, (Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Yayınlanmamış uzmanlık tezi,2010)
- Çağman, Filiz. “Mimar Sinan Döneminde Saray’ın Ehl-i Hiref Teşkilatı”, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1988),73-77.
- Derman, Çiçek. “Türk Tezhip Sanatının Asırlar içinde Değişimi”,*Türkler Ansiklopedisi*,12: 289-299.Ankara: Yeni Türkiye Yayınları,2002.
- Derman, Çiçek. “Osmanlı Klasik Dönem Kanuni Sultan Süleyman(1520-1566)” Editör, Ali Rıza Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Ankara, 2009.
- Derman Çiçek. “Tezhip”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 41: 65-68 İstanbul, Türk Diyanet Vakfı Yayınları,2012.
- Derman F. Çiçek. “Osmanlı İstanbul’unda Bezeme Sanatı”, *I. Uluslararası Osmanlı İstanbul’u Sempozyumu Bildirileri*, ed.Ferudun M. Ecemen-Emrah Safa Gürkan,495-509.İstanbul: 29 Mayıs Yayınları,2013.
- Derman, M.Uğur. “Medresetü’l-Hattâtîn” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 28: 341-342 İstanbul: TDV Yayınları, 2003.

- Derman, M.Uğur. *Doksandokuz İstanbul Mushaf'ı*, İstanbul: Türk Petrol Vakfı Yayınları, 2010.
- Duran, Gülnur. "18.Yüzyıl Tezhip Sanatı", Ed. Ali Rıza Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Ankara, 2009.
- Ekici, Akcan Sakine. *17. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Ehl-i Hiref-i Hâssa Teşkilatı Birimleri ve Yapısal Özellikleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2018.
- Güney, Zeynep K, A. Nihan Güney, *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara, 2000.
- Küpeli, Gülnihal. "Tezhip sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi (1481-1512)", Ed. Ali Rıza Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Ankara, 2009.
- Mahir, Banu. II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları, *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, 60:379. 1990.
- Mahir, Banu "Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu", Hayalperest Yayınevi, İstanbul,2022.
- Mesara, Gülbün. "Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi" Ed. Ali Rıza Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Ankara, 2009.
- Meriç, Rıfki Melül. *Türk Tezyinî San'atları*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1937.
- Özen, Mine Esiner. *Türk Tezhip Sanatı*. Gözen Kitap ve Yayın Evi, İstanbul 2003.
- Özkeçeci, İlhan, *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler*. Erciyes Üniversitesi, Tıp Tarihi Enstitüsü Yayını, Kayseri 1992.
- Özkeçeci, İlhan. Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*. Yazıgen Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Süleyman, Neslihan, *XVII. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Devleti'nde Saray Sanat-kârları (Tıma D. 1435 Ve Mad 7443 Numaralı Defterlerin Değerlendirilmesi)*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- Tanıncı, Zeren. "Türk Sanatında Kitap", *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*, ed. Ayşen Anadol. İstanbul: Kitap Yayınevi,2012.
- Tanıncı, Zeren, Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı, Ed. Ali Rıza Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Ankara, 2009.
- Tanıncı, Zeren. *Osmanlı Kültür ve Sanat, Yeni Türkiye Yayınları*, Editör; Güler Eren, Ankara,1999.
- Taşkale, Faruk. Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk, *İSMEK*, 9:7.İstanbul, 2015.
- Taşkale, Faruk. *Tezhip Sanatı ve Tezhip Sanatçısı Rikkat Kunt*, Yüksek Lisans Eser Çalışması, İstanbul,1990.

- Taşkale, Faruk. *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, 1994.
- Taşkale, Faruk. “20.Yüzyıl Tezhip Sanatı”, Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara, 2009.
- Taşkale, Faruk. “Kur’ân-ı Kerim’de Açan Çiçekler”, M. Uğur DERMAN 65. *Yaş Armağanı*, Ed.İrvin Cemil Schick, (İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları,2000) 538.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. “Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defteri”, *TTK Belgeleri Dergisi* XI/15 (1986), 23-76.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi (İstanbul’un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman’ın Ölümüne Kadar)*, 2: 621-62. Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2016.
- Üçer, Münevver. *Türk Sanatının Yapı Taşları II*, “Tezhip”, Bülent Ecevit Üniversitesi, Zonguldak, 2017.
- Ünver, A. Süheyl. *İlim ve Sanat Bakımından Fatih Devri Notları I*, İstanbul Belediye Matbaası, 1947, İstanbul.
- Ünver, A.Süheyl. *Müzeblib Karamemi*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1951.
- Yılmaz, Abdulkadir. *Türk Kitap Sanatları Tabir ve Istılahları*. Damla Yayınevi, İstanbul, 2004



## Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nde Bulunan 18. ve 19. Yüzyıllara Ait Dört Kur'ân-ı Kerim'in Ciltlerinin İncelenmesi

Senay Şeyranlı<sup>1</sup>

### Özet

XVI. yüzyılın kıymetli mimari eserlerinden biri olan Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, kültür ve eğitim alanında uzun yıllar hizmet etmiş olup, günümüzde ise bünyesinde bulunan kıymetli yazma ve basma eserleriyle ülke ve dünya çapında kültür hizmeti vermektedir. Kütüphane, içinde yer alan eserleri korumak, kültürel değerlere sahip çıkmak ve ulaşılabilirliği sağlamak amacıyla dijitalleşmeye geçerek eserlere sanal ortamda erişimi sağlamaktadır. Bundan dolayı Süleymaniye Kütüphanesi, kültür mirasımızı ve değerlerimizi korumak açısından önemli bir görev üstlenmektedir. Bu çalışmada, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 18. ve 19. Yüzyıllara ait dört farklı Kur'ân-ı Kerim, cilt sanatı bakımından incelenerek literatüre kazanılması amaçlanmıştır. Bu çalışmada incelenen 4 adet Kur'an-ı Kerimlere bakıldığında asrın özelliklerini taşımanın yanı sıra, klasik üslubunda hala devam ettiği saptanmıştır.

### 1. GİRİŞ

Türklerde, islâmiyetten önce ve sonra kültür, sanat ve ilim hep ön planda olmuş, bu bağlamda bir çok eser meydana getirilmiş özellikle kitaplara ayrı bir önem verilmiştir. İslamiyet'in kabulü "Oku" emriyle yazıya verilen önem yazının gelişimini, en iyi kâğıtların hazırlanması sağlamış, yazının önemine binaen onu en iyi şekilde tezyin etmeye yöneltmek okuma isteği oluşması amaçlanmıştır. Yazıyı ve tezyinatı korumak maksatlı ciltler yapılarak el yazması eserlerin korunması sağlanmış ve ciltlerin de her biri ayrı bir sanat haline getirilmiştir.

1 Öğr. Gör., Uşak Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-6494-3863, senay.seyranli@usak.edu.tr

Günümüzde bu yazma eserler, yazma eser kütüphanelerinde korunmakta olup birçoğu literatüre kazanılmayı beklemektedir. Çeşitli kütüphanelerde ve koleksiyonlarda bulunan bu eserler medeniyetimizin birer taşları olup her biri belge niteliğinde geçmişi günümüze taşımakta, dönem geçişlerini ve kültürel zenginliğimizi ortaya çıkarmaktadır.

### 1.1. Türk Cilt Sanatının Tanımı ve Tarihçesi

(Arapçada deri ve kap manasındadır) Bir mecmua veya bir kitabın yapraklarını dağılmaktan korumak ve sırasıyla bir arada toplu olarak bulundurmak için, ince tahtadan, deriden veya üzerine deri, kâğıt ve bez gibi şeyler kaplı mukavvadan yapılan kaplara denir (Arseven, 1983, 341).

Türk cilt sanatı, Türk sanat tarihinde eski kitapçılık sanatlarımızın en önemlilerinden biridir. Kitap okuma alışkanlığını kazandırması ve günümüze ışık tutması bakımından çok kuvvetli bir kültür hizmeti görmüş olan bu sanatın tarihi çok eskiye dayanır ( Özen, 1998, 9).

Yazılı eserlerin korunmasında önemli bir rol oynayan ciltlerin ve ciltçiliğin başlangıcı, kağıdın henüz icat edilmediği dönemlere, balmumu levhalar ve papirüs üzerine yazılan eserlerin tahta kapaklarla saklandığı çağlara kadar uzanır. (Balkanal, 2002, 341). Bu çağlarda, balmumu ve papirüs üzerine levha şeklinde yazılan metinlerin sıralarının karışmaması ve bir arada tutulabilmesi için çözüm arayışına girilmiştir. Bu soruna çözüm olarak, kitabın her iki tarafına ince tahtalar eklenmiş ve bu tahtalar bir kenarına açılan deliklerden geçirilen iplerle birbirine bağlanarak ciltler muhafaza edilmiştir. (Arseven, 1983, 341).

Orta Asya'da kağıdın keşfiyle birlikte, Türklerde ciltçilik gelişmeye başlamış ve bir sanat dalı olarak şekillenmiştir. Dr. A. Stein Polliot'un Bin Buda mağaralarında yaptığı kazılarda çıkan kitaplardan Orta Asya Türklerinin ciltlerde deri kullanıp üzerine madeni kalıplarla desen bastıkları anlaşılmaktadır (Balkanal, 2002, 341). Ele geçirilen ilk cilt örnekleri IV. yy'la ait olup papirüs üzerine sade ve gösterişsiz bir şekilde meşin kaplanarak yapılmıştır. İslam sanatında bilinen ve sanat değeri taşıyan ilk cilt örnekleri, VIII.-IX. yüzyıllarda Mısır'da Koptlar ve Orta Asya'da Uygurlar tarafından oluşturulmuş olup, aralarında benzerlikler olduğu gözlemlenmiştir. (Aritan, 1998, 551).

Türk San'atı'nın birçok dalında olduğu gibi cilt sanatı da Orta Asya'da başlamıştır (Aritan, 2010, 169). İlk Türk ciltleri, Doğu Türkistan'da Mani dinini kabul eden Uygur Türklerine ait olduğu düşünülmektedir. (Özen, 1998, 9). Turfan şehri Alman Arkeoloji heyetin başkanı Alfred von Lecoq Karahoça'da yaptığı kazıda Manichean manüskripleri arasında iki cilt parçası

bulmuştur (Çığ, 1971, 110). Bu ciltler mani alfabesiyle yazılmış, Kopt ciltlerinde olduğu gibi deriden yapılmış ve bıçakla oyularak geometrik motiflerle süslediği görülmüştür. Ayrıca derinin oyulmuş kısımlarının altına, altınlanmış deri yapıştırmak suretiyle motiflere çift satırlı ve çift renkli bir derinlik kazandırılmıştır (Arıtan, 1998, 551,552).

Türkler İslamiyet'i benimsedikten sonra ciltçilik sanatı farklı bir boyuta ulaşmış ve büyük bir gelişme göstermiştir. (Balkanal, 2002, 341). Tük cilt sanatının en parlak dönemi, İslâmiyet'in kabulünden sonra olmuştur (Cansever, 1996, 194). Müslüman Türkler, yazıya ve kitaba büyük bir değer verip kutsal kabul etmişlerdir; özellikle dini kitaplar bel hizasının üzerinde yerlere konulmuş ve ayak hizasından uzak tutulmuştur. (Balkanal, 2002, 341) Yazı ve kitaba gösterilen büyük saygı ve değer, Türk ciltçilik sanatının gelişmesine ve bu sanatın güzel sanatların bir dalı olarak kabul görmesine katkıda bulunmuştur. Söylemek gerekirse, yazı ve cilt sanatı Türklerde olduğu kadar dünya genelinde hiçbir millette bu kadar yüksek bir sanat seviyesine ulaşamamıştır. (Arseven, 1983, 342). Kitap ve yazıya verilen bu önem, cilt sanatının Batı sanatından daha geç başlamasına rağmen hem teknik hem de estetik açıdan onun önüne geçmesini sağlamıştır. (Cansever, 1996, 194).

Deriyle kaplı ilk cilt örnekleri, San'a, Kayrevan ve Şam'daki ulu camilerde bulunan ve IX.-X. yy'lara tarihlenen Kur'an nüshalarına aittir. Bu tahta iskeletli ciltler yatay olarak düzenlenmiş ve mıklepleri bulunmamaktadır. Kitabın dağılmasını engellemek için cildin üstüne tutturulmuş halka ve şeritler kullanılmıştır. Deve derisiyle kaplı bu ciltlerde süslemeler dış kapak üstüne yapılmıştır. Bu kısımlara aletle veya küçük kalıpla geçme bantlar, kesik çizgiler ve noktalar, kimi örneklerde cildin ortasında bir şemse, köşelere okbaşı biçiminde köşebentler yapılmıştır (Tanındı, 2014, 842).

Kitap süsleme sanatlarının önemli bir grubunu da Selçuklular'da görmek mümkündür. XII. ve XIII. yy'lar arasında Selçuklular ciltçilikte rûmî üslûbunu geliştirmişler, bu üslûpta kitapların tezhipleriyle paralellik gösteren girift geometrik şemalar, çok köşeli yıldızlar, rûmîler ve stilize edilmiş bitki motifleri cilt bezemelerinde yer almıştır. XI. ve XII. yy'larda geometrik motifler her alanda yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Seçkinöz, Alparslan, Komsuoğlu, İmer, Etike, 1986, 213). Cildin bir yüzünü bu geometrik şekiller kaplarken öbür yüzünde yuvarlak şemseler görülmektedir. Bu dönemde çoğunlukla kahverengi ve siyah deriler kullanılmıştır (İ. Özkeçeci, Ş. Özkeçeci, 2007, 192).

Selçuklu döneminden kalan birçok cilt örneği, derilerin Türkler tarafından o devirde dericilik sanatının mükemmelleştirildiğini gösterir (Bektaşoğlu, 2009, 87). Anadolu Selçuklu Devleti'nin ardından Beylikler döneminde



artan siyasi mücadeleler, sanat çalışmalarının önüne geçememiş; muhteşem eserler yapımı devam etmiştir. Beyliklerin siyasi merkezleri aynı zamanda kültürel ve eğitim merkezleri haline gelmiştir (Bırol, 2012, 41).

XV. yy Anadolu Selçuklu cildinden Osmanlı cildine geçiş dönemidir. Osmanlı İmparatorluğu batı ve doğu ülkeler arasında hem egemenliğini korumuş hem de bilim, kültür ve tekniğe önem vermiştir. Buda üstünlüğünü korumasına yardımcı olmuştur (Kut, 1989, 52). Osmanlı ciltlerinin ilk örnekleri Fatih Sultan Mehmet zamanından kalmadır, bu dönemde görülen örneklerde Anadolu Selçuklu etkisi açıkça görülür. Fatih Sultan Mehmet'in özel kütüphanesi için hazırlanmış kitaplar hattıyla, tezhibiyle, cildiyle hatta kâğıdıyla Türk kitap sanatında o zamana damgasını vuran başlı başına bir üslup oluşturarak yeni bir sanat çağını açmıştır ( Bektaşoğlu, 2009, 889).

Fatih Devri Türk cildi için yükselme devri olmuştur (Bektaşoğlu, 2009, 889). Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra yerli yabancı değerli ilim adamlarını ve sanatkârlarını ülkesine davet etmiş, başta İstanbul olmak üzere büyükşehirlerdeki medreselere yerleştirilmiş ve sahalalarında rahat çalışabilmelerini sağlanacak bütün imkânlar seferber edilmiştir ( Aşçı, 2009, 303). Bu devirde ciltlerde genellikle siyah deri kullanılmış cildin ön ve arka dış kapağında alt yüzeyine oranla iri, dilimli, salbekli, oval şemse ve köşebentler yapılmıştır ( Balkanal, 2002, 342).

Fatih devri cilt sanatına paralel olarak yükselmeye devam eden cilt sanatı II. Beyazıd zamanında ciltçilik teşkilatının kurulmasıyla gelişimini devam ettirmiştir. Bu döneme ait ilk örneklerden birinin kapağında yer alan kabartma motiflerin altınlanıp teberle taranması suretiyle yapılmış süsler, o asırda eşine rastlanmayan sanat eseri niteliğinde ciltlerin meydana getirildiği görülür (Bektaşoğlu, 2009, 88).

XVI. yy'da Türk siyasi tarihinde olduğu kadar, sanat hareketleri bakımından da çok önem arz eder. Sanatın gelişiminde Kanuni Sultan Süleyman'ın Çaldıran zaferinin kazanılmasının da büyük etkisi olmuştur. Sanattan ve sanatkârdan anlayan Yavuz Sultan Selim'in işgal ettiği memleketlerden getirdiği sanatçılara verdiği önem onlara hazırladığı çalışma ortamları günümüze gelen sanat eserlerinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1520 senesine kadar devam eden Yavuz'un zamanında Türk sanatının bütün dallarında olduğu gibi cilt sanatı da önemli bir yere gelmiştir ( Çığı, 1971, 117).

XVII. yy'da ciltlerin kompozisyon ve motiflerin işçiliğinde bariz bir gerileme göze çarpar. Genellikle köşebent ve bordür tezyinatı kalkmış kenar suları iyice kalınlaşmış ve dış kenar bordürü olarak da kalın altın zencerek

kullanılmıştır. Süsleme motiflerine narçiçeği, altılı çiçek, çintemani ve çok dişli yaprak motifleri ilave edilmiştir. Şükûfe tarzı ciltlerin örnekleri de bu zaman da görülmüştür (İ. Özkeçeci, Ş.Özkeçeci, 2007, 193).

XVIII. yy Türk ciltlerinde klasik cilt kapaklarının yapılmasına devam edilmiş, Sultan III. Ahmet zamanında mükemmel eserler ortaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda hattat olan III. Ahmet, zevke ve güzel sanatlara düşkün olan veziri İbrahim Paşanın da teşvikleriyle güzel sanatların yükselmesinde büyük katkıları olmuştur. Bu asırda klasik cilt örneklerinin yanı sıra farklı tip ve teknikte ciltler de yapılmaya başlanmıştır( Çığ, 1971, 117). Bunlar lâke ciltler, yekşâh diye tabir edilen ve yıldız sürülmüş deri zemine demiri kakmak suretiyle yapılan ciltler, bu yüzyılın ikinci yarısından sonra yaygınlaşan Avrupa tesiriyle ortaya çıkan rokoko ciltlerdir (İ. Özkeçeci, Ş.Özkeçeci, 2007, 193, 194). XVIII. yy'da deri kitap kaplarının şık, zarif, zengin, çeşitli çizim ve renklerle göze çarpan ruganî teknikte bezenmiş kapakların yeni uygulamalarını cilde uygulayıp değerli eser veren sanatçı Ali Üsküdari ustalikle yaptığı ruganî eserlerinde usta olduğu kadar hattatlık ve müzehhiplikte de aynı başarıyı göstermiştir. Üsküdari, saz üslubunda bezenmiş cilt tasarımında gelenekselliği sürdürürken, gölgeli boyamalarda ve buket biçimli bezemelerde çağdaş üsluplara da yer vermiştir. Bu dönemin buket tasarımını ciltlere uygulayan diğer sanatçıları, Ahmed Hazine, Ali Çakeri, Abdullah Buhari'dir (Tanındı, 2014, 862, 863).

XIX. ve XX. yy'lar arasında klasik ciltler yapılmaya devam edilmiş, şemseli ciltlerin sayısı azalmış ve zilbahar (kafes) ciltlerin yapımı yaygınlaşmıştır. Ayrıca basılı ciltlerin çoğalmasıyla, Batı ciltlerinin yanı sıra, yıldız cildi denilen, bir yüzüne altın yaldızla Osmanlı sanat arması, diğerine ay yıldız basılı deri, atlas ve kadife ciltler yapılmıştır. Bu ciltlerin sanat değeri çok düşüktür (Balkanal, 2002, 343).

Türk-İslam cilt sanatının tarihteki gelişiminde şu üsluplar tesbit edilmiştir: Hataî (Kâşî, Horasan, Buhara, Dihlevî), Herat (Herat, Şiraz, İsfahan), Arap (Elcezire, Halep, Fas), Rûmî (Selçuklu), Memlûk (Mısır), Türk (Diyarbakır, Bursa, Edirne, İstanbul, Şükûfe, Rugan "lâke", Barok), Magribî (İspanya, Sicilya, Fas), Lake (İran, Hint), Buharayı Cedid (Özen, 1998, 10).

Bu üslup farklılıkları, cildin biçimi ve yapılaş tekniğiyle alakalı değildir. Değişiklikler, süsleme motiflerinde ve kullanılan malzemelerde kendini göstermiştir. Bazen aynı motifler, farklı üsluplar içinde aynen kullanılmıştır (Balkanal, 2002, 343).

XX. yy'da bütün dünyada olduğu gibi yurdumuzda da ciltçilikte makineleşmeye gidilmiş, artan cilt talebini karşılayabilmek için makine

ciltleri rağbet kazanmıştır. Cilt sanatı günümüzde Geleneksel El Sanatları eğitimi veren bazı fakültelerde veya çok az sayı da fedakâr ustanın gayretıyla varlığını sürdürmektedir (İ. Özkeçeci, Ş.Özkeçeci, 2007, 194).

## 1.2. Klasik Bir Cildin Bölümleri

Kitabın yapraklarının yıpranmasını önlemek için korumak maksatlı yapılan koruyucu, kap, kapak. Bu koruyucu bölümler başlıca altı parçadan oluşur. Bunlar; kapaklar, sırt, sertâb, mikleb, dudak-muhat ve şiraze'dir (Dülger, 2008, 23).

## 1.3. Klasik Cildin Çeşitleri

**Mukavva Ciltler**, Mukavva lügatte “kuvvetlendirilmiş” manasına gelir. Mukavva, birinin suyu ötekinin tersine gelecek şekilde, istenen kalınlık sağlanana kadar üst üste kağıtların yapıştırılmasıyla oluşur (Yılmaz, 2004, 234). Hazırlanan malzemenin içine kabı kurttan korumak için şap, tenekâr, tütün suyu gibi zehirli maddeler katılır. Böylece hazırlanan mukavva, iyice kuruduktan sonra tahta gibi sertleştiğinden eğilip bükülmez (Özen, 1998, 139).

Elde edilen mukavva, üstüne bir kağıt yapıştırılarak basit bir kitap kabı olarak kullanılabilceği gibi, deri ciltlerin omurgasını oluşturur (Özen, 1998, 12).

**Deri Ciltler**, Klasik bir ciltte en önemli yeri deri ciltler kaplar (Özen, 1998, 13). Genelde Türk ciltlerinde koyun derisi (meşin), keçi derisi (sahtiyan) ve ince tıraşlanmış ceylan derisi (rak) kullanılmıştır (İ. Özkeçeci, Ş.Özkeçeci, 2007, 194). Erken dönemlerde deve derisi kullanıldığı da görülmüştür. (Özen, 1998, 13).

**Şemseli Ciltler**, Deri ciltlerde yapılan klasik tarz genellikle şemseli cilt üslûbudür. Şemseli ciltler, deri ciltlerin ve neredeyse bütün ciltlerin en önemli bölümünü oluşturur (Özen, 1998, 13).

Şemse Arapçada “Şems” yani güneş manasına gelmektedir (Balkanal, 2002, 345). Şemse eski kitaplarda ciltlerin üzerinde güneşi anımsatan süsleme motifidir (Özen, 1998, 13). Güneş gökyüzünde dünyayı aydınlattığı gibi kitabın da aynı şekilde insanların ufkunu aydınlattığı düşünülerek kitabın ortasına konulmuş ve Türk ciltçilik sanatında şemse adı altında anılmıştır (Balkanal, 2002, 345).

Şemseler, Selçuklu ciltlerinde ve XV. yy. Osmanlı ciltlerinde genelde yuvarlak çalışılmış XVI. yy'dan itibaren de beyzi formunda yapılmıştır (İ. Özkeçeci, Ş.Özkeçeci, 2007, 194). Şemseler yapılış biçimlerine göre farklı

isimlerde alınır; Alttan Ayırma Şemse Cilt, Üsten Ayırma Şemse Cilt, Soğuk Şemse Cilt, Mülemmâ Şemse Cilt, Mülevven Şemse Cilt, Mürğdar Şemse Cilt, Müşebbek (Kat'ı) Şemse Cilt, Zerbahar (Zilbahar) Ciltler (Ülker, 1995, 363), Yekşah Ciltler, Zerdûzî Ciltler, Simdûzî Ciltler, Çarkûşe Ciltler, Kumaş Ciltler, Ebrulu Ciltler, Acemkâri Ciltler (Özen, 1998, 13). Şükûfe Üslûbu Ciltler, Yazılı Ciltler, Kat'ı Ciltler, Lâke Ciltler (Balkanal, 2002, 345). Murassa (Mücevherli) Ciltler (Tanındı, 2014, 855).

#### 1.4. Cilt Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler

Cilt sanatında kullanılan malzemeler şunlardır; Deri, Mukavva, Altın (kakma-varak-altın suyu), Jelatin, Balmumu, Boya (Dülger, 2008, 17)

Klasik cilt sanatında kullanılan aletleri şöyle sıralayabiliriz; Dikiş Tezgâhı, Muşta, Nevregen, Gıdırğış, Cendere, Makas (Özen, 1998, 36), Kör Alet, Yekşâh Demiri, İmza ve Çiçek Mühürleri, Zencirek Çivisi, Kalıp (Yılmaz, 2004, 209,379,167).

## 2. SÜLEYMANİYE YAZMA ESER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN 18. VE 19. YÜZYILLARA AİT DÖRT KUR'ÂN-I KERİMİN CİTLERİNİN İNCELENMESİ

### 3.1.Laleli 00006 Envanter Numaralı Kur'ân-I Kerimin Cildinin İncelenmesi

Envanter Numarası : 00006

Kitabın Adı : Kur'an-ı Kerim

Kitabın Konusu : Kur'an İlimleri

Basım Bilgileri : Hâlil

Yayın Tarihi : H.1116 - M.1699

Bulunduğu Yer : Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Dili : Arapça

Yazı Çeşidi : Nesih

Varak Adedi : 404

Satır Sayısı : 12

Boyut (dış-iç) : 429×275, 270×160 mm

Sınıflama : 297.1

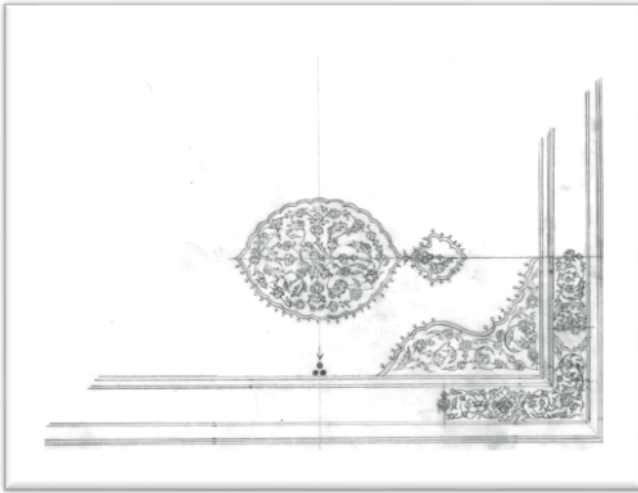
Sağlama Şekli : Satın Alma

Hattatı : Hane-i Hassadan Halil (Sarayı Amire Hatiplerinden Ömer Efendinin Talebesi (H.1111 M. 1699)

Hane-i Hassadan Halil, memleketi İstanbul'dur. Sarayda terbiye görmüştür. Sarayı Amire Hatiplerinden Ömer Efendinin talebesidir. Sikke Ressamı olan Ömer Efendiden Sülüs ve Nesih meşk ederek icazetini almıştır. H. 1118 ( M. 1706 ) tarihinde vefat etmiştir (Rado, 1976, 119)



Resim 1. Laleli 00006 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cilt Kapağı



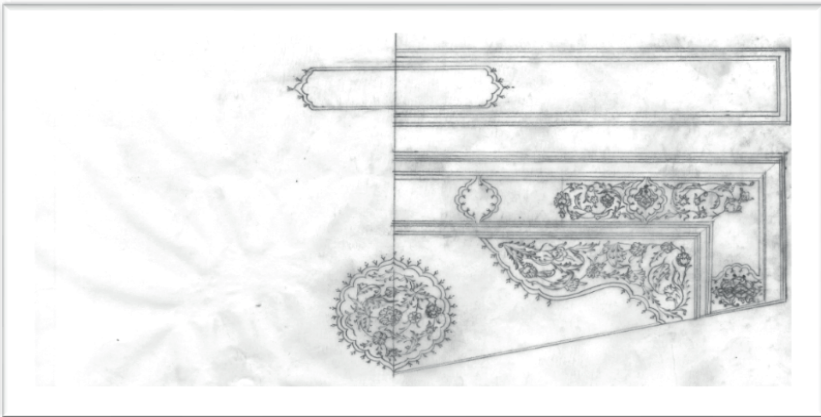
Çizim 1. Laleli 00006 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cildinin Kapak Deseni (1/4 Oranında)



Resim 2. Laleli 00006 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cildinin Ebrulu İç Kapağı



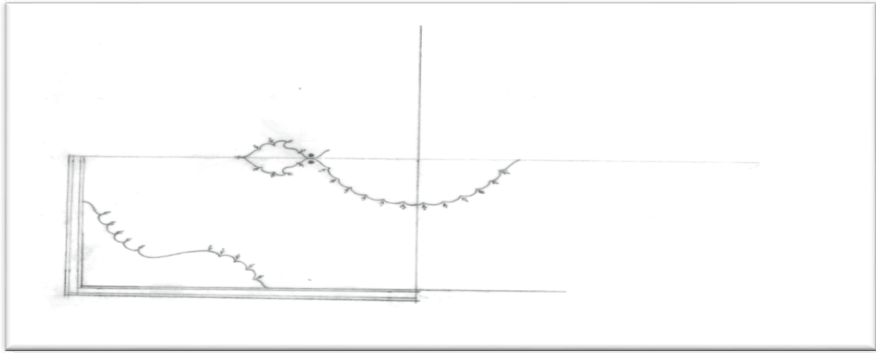
Resim 3. Laleli 00006 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cildinin Miklebi



Çizim 2. Laleli 00006 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cildinin Miklep Deseni (1/4 Oranında)



Resim 4. Laleli 00006 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cildinin İç Kapağı



Çizim 3. Laleli 00006 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cildinin İç Kapak Deseni (1/4 Oranında)

Eserin cildi kahverengi ceylan derisi (râk), mülemmâ şemseli olup alt üst kapaklarında ve mıklebende tezyinat aynıdır. Şemse motiflerinin kabartma olmasından dolayı gömme şemse özelliği de taşımaktadır. Kapağın tam ortasında yer alan salbekli şemsenin zemini kırmızı altın olup, üzeri beyaz altınla saz yolu üslubuyla serbest çalışılmıştır. Hançer yaprağı, gonca ve penç motifleri kullanılmıştır. Bu desende hareketlilik söz konusudur. Şemseden salbeğe rumî tepelikle geçiş yapılmıştır. 1/2 oranında simetrik tasarlanmıştır. Salbek ve şemsenin etrafı ince altın tığlarla çevrelenmiştir. Dörtkenarı

çevreleyen köşebentler uygulanmıştır. Bu köşebentlerdeki tezyinat, şemse ve salbekte olduğu gibi saz yolu üslubuyla serbest çalışılmış olup, zerender tekniği kullanılmıştır. Tasarımı kendi içinde simetrik değildir. Köşe bentlerde şemse de olduğu gibi ince altın tığlarla sonlandırılmıştır. Köşe bentleri birbirine bağlayan altın kuzular ve bunların tam ortasında üç nokta şeklinde bezeme görülmektedir. Cildin tezyinatının etrafını, iki tarafında altın kuzulu birer milim altın cetvellerin, üç milim ve beş milim altın üzerine “S” biçimli zencereğin uygulandığı zeminin arasın da bir santimlik bordür bulunmaktadır. Bu bordürün deseninde, altın üzerine vişneçürüğü rengi uygulanmış olup, beyzi formlarda dendanlı paftaların arasında bitkisel motiflerden oluşan negatif kompozisyon uygulanmıştır. Bu kompozisyonda, hatai, penç, hançer yaprağı ve gonca motileri kullanılmıştır. Beyzî formda ki paftaların içerisinde de rumî kompozisyonlar yer almaktadır.

Eserin miklebi alt ve üst kapakta olduğu gibi aynı teknik ve mantıkla tezyin edilmiş olup ortasında madalyon formunda bezeme yer almaktadır. Bu alanda da zerender tekniği görülmektedir.

Eserin cildinin sırt kısmının merkezinde dendanlı bir paftanın içinde zerendut tekniğiyle yazı yazılmış olup bu yazı alanında vakia süresinin son ayetleri, (layemessuhu illalmutahherun tenzilün min rabbil alemin) yazısı yer almaktadır. Bu yazı alanını bir milimlik altın cetvel ve ince altın tığlarla çevrelemiştir. Bu alan bir milimlik iki altın kuzuların ortasında üç milimlik “S” biçimli zencerekle sonlandırılmıştır. İç kapakta, şemse, salbek ve köşe bent formları olup bu alanlar da zerefşan tekniği uygulanmıştır. Hemen yanın da bulunan kapakta ebru görülmektedir. Bu ebru beyaz zemin üzerine lacivert, yeşil ve kırmızı rengi kullanılmış olup şal ebrusu tekniği uygulanmıştır.

### **Çorlulu Ali Paşa 00003 Envanter Numaralı Kur’ân-I Kerimin Cildinin İncelenmesi**

Envanter Numarası : 00003

Kitabın Adı : Kur’an-ı Kerim

Kitabın Konusu : Kur’an İlimleri

Basım Bilgileri : yok

Yayın Tarihi : H.1120 M.1708

Bulunduğu Yer : Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Dili : Arapça

Yazı Çeşidi : Nesih

Varak Adedi : 331



Satır Sayısı : 11

Boyut (dış-iç) : 451×331, 315×201 mm

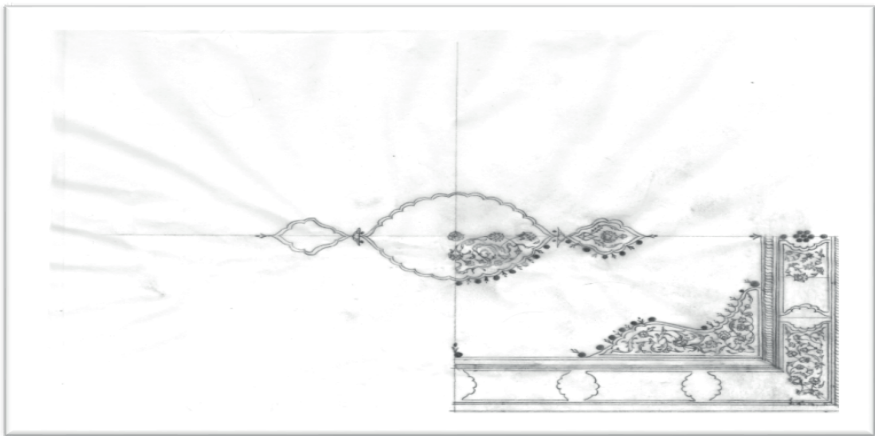
Sınıflama : 297.11

Sağlama Şekli : Satın Alma

Hattat : Yok



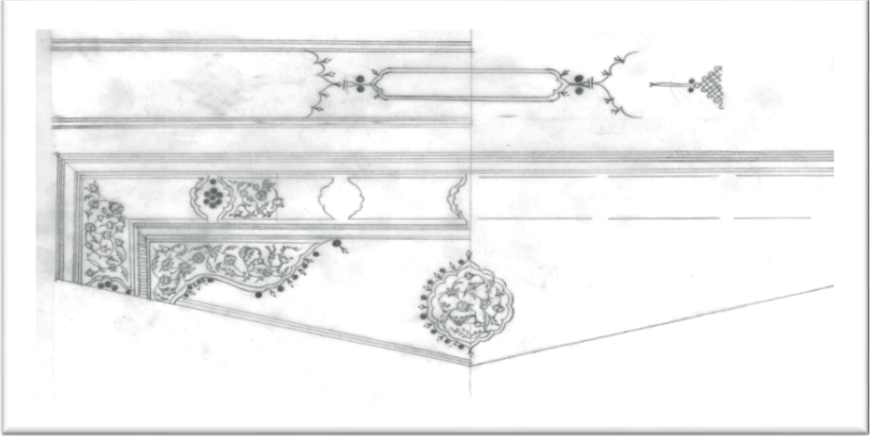
Resim 5. Çorlulu Ali Paşa 00003 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerimin Cilt Kapağı



Çizim 4. Çorlulu Ali Paşa 00003 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerimin Cildinin Üst Kapak Deseni (1/4 Oranında)



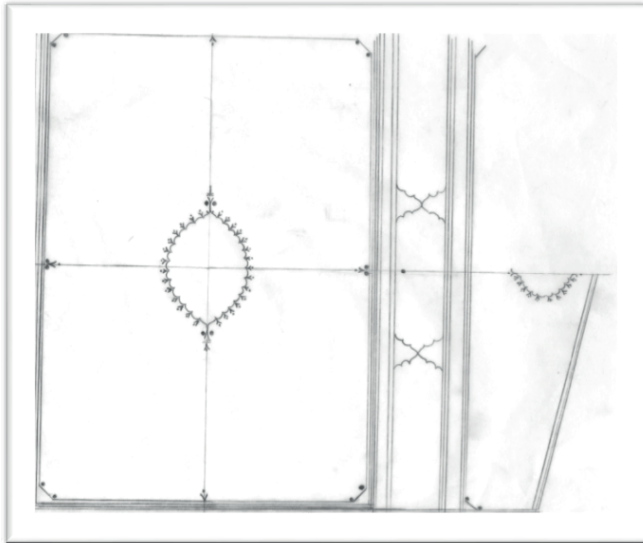
*Resim 6. Çorlulu Ali Paşa 00003 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerimin Cildinin Miklebi*



*Çizim 5. Çorlulu Ali Paşa Kur'an-ı Kerim Cildinin Miklep deseni ( ½ oranında simetrik)*



*Resim 7. Çorlulu Ali Paşa 00003 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerimin Cildinin İç Kapığı*



*Çizim 6. Çorlulu Ali Paşa Cildin İç Kapak Deseni (1/2 oranında simetrik)*

Eserin cildi kahverengi meşin, alttan ayırma tekniği uygulanmış olup, alt, üst ve miklebinde tezeyinat aynıdır. Kapağın tam ortasında yer alan salbekli

şemsenin zemini, altın olup motifler derinin renginde bırakılmıştır. Hançer yaprağı, gonca, hataî ve bulut motifleri kullanılmıştır. Şemседен salbeke, ayırma rumî motifiyle geçiş yapılmış olup, bu alanda hataî, hançer yaprağı ve rumî görülmektedir. Şemse  $\frac{1}{4}$  oranında, salbekler  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik tasarlanmıştır. Salbek ve şemsenin etrafı, altın dendanlarla geçilmiş olup, büyük nokta ve ince tığlarla çevrelenmiştir. Dörtkenardan çevreleyen tezyinat yani köşebentler uygulanmıştır. Bu köşe bentlerde, serbest kompozisyon görülmüş olup, hançer yaprağı, gonca, hataî ve penç motifleriyle tezyinat oluşturulmuştur. Bu alanlarda şemse ve salbekte olduğu gibi altın dendanlarla geçilmiş olup, aynı teknik ve mantıkla tezyin edilmiştir. Köşe bentleri birbirine bağlayan altın kuzular ve bunların tam ortasında, altın iki nokta şeklinde bezeme olup bu bezeme de tığla sonlandırılmıştır. Cildin tezyinatının etrafını, altın bir üç bir ve yine bir milimlik cetvelin üç milimlik alanına “S” biçimli zencerek uygulanmıştır. Altın cetvelin peşine bir santimlik bezeme alanı mevcuttur. Bu alanın tezyinatında alttan ayırma tekniği uygulanmış olup, beyzî formlarda dendanlı paftaların içinde altın noktalardan oluşan penç motifi kullanılmıştır. Beyzî formların arasında bitkisel motiflerden oluşan negatif kompozisyon uygulanmıştır. Bu kompozisyonda, hataî, penç, gonca ve hançer motifi kullanılmıştır.  $\frac{1}{2}$  oranında simetri olarak tasarlanmıştır.

Eserin mıklebi alt ve üst kapakta olduğu gibi aynı teknik ve mantıkla tezyin edilmiş olup, ortasında madalyon formunda bezeme alanı yer almaktadır. Bu bezeme alanında, gonca, hataî, penç ve hançer yaprağı kullanılmıştır.

Eserin cildinin sırt kısmının merkezinde dendanlı bir paftanın içinde zerendut tekniğiyle yazı yazılmış olup bu yazı alanında vakia süresinin son ayetleri, (layemessuhu illalmutahherun tenzilün min rabbil alemin) yazısı yer almaktadır. Bu yazı alanını bir milimlik altın cetvel ve ince altın tığlarla çevrelemiştir. Bu alanı dışında ise bir milimlik iki altın kuzu ve ortasında üç milimlik “S” biçimli zencerekle sonlandırılmıştır.

### **Hacı Beşir Ağa 00003 Envanter Numaralı Kur’ân-I Kerimin Cildinin İncelenmesi**

Envanter Numarası : 00003

Kitabın Adı : Kur’an-ı Kerim

Kitabın Konusu : Kur’an İlimleri

Basım Bilgileri : Behram Bin Abdullah

Yayın Tarihi : H.1258, M.1842

Bulunduğu Yer : Süleymaniye Kütüphanesi

Dili : Arapça

Yazı Çeşidi : Nesih

Varak Adedi : 390

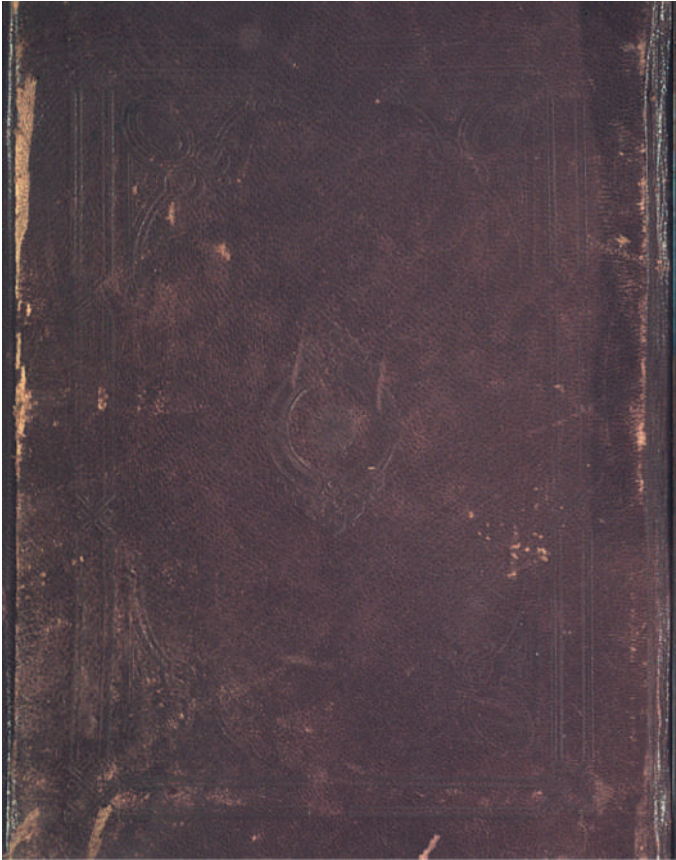
Satır Sayısı : 11

Boyut (dış-ıç) : 370X270, 265X165 mm.

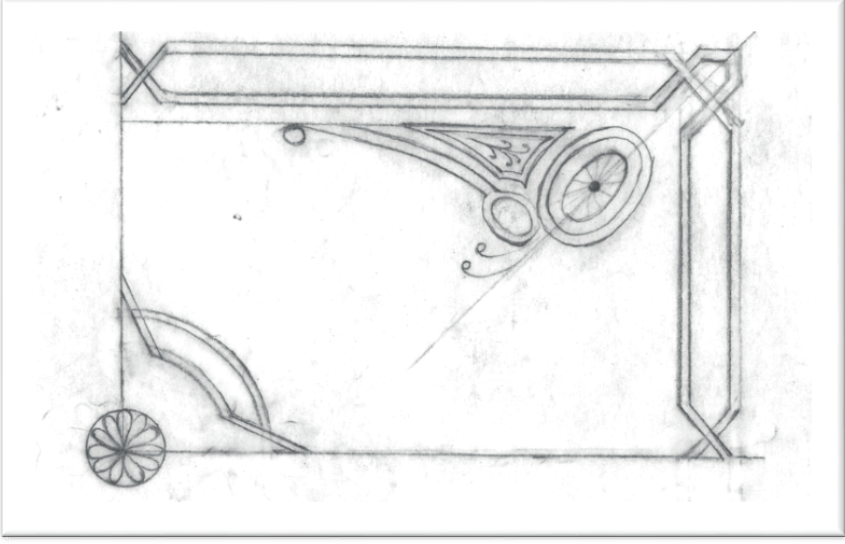
Sınıflama : 297.11

Sağlama Şekli : Satın alma

Hattat : Behram Bin Abdullah (Bende-i Davut Paşa)



*Resim.7. Hacı Beşir Ağa 00003 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerimin Cildi*



*Çizim. 7. Hacı Beşir Ağa 00003 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cildinin deseni  
(¼ oranında simetrik)*

Eserin cildi kahverengi meşinden yapılmış olup alt ve üst kapağın tezyinatı aynıdır. Miklepsiz olan eserde tezyinat kabartma tekniğinde uygulanmıştır. Kapağın orta kısmında ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmış şemse tezyinatı mevcuttur. Madalyon formunda yapılan şemsenin etrafı 2 mm'lik cetvel ve kuzularla çevrelenmiş ve dörtkenarda cetveller geçmelerle bağlanmıştır. Orta kısımda büyükçe ve 14 yapraklı penç motifi yer almaktadır. Şemsenin her iki ucunda bulunan Rumili süsleme salbek görüntüsü vermektedir.

Kapağın dörtkenarında kendi içerisinde ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış köşebent süsleme yer almaktadır. Süsleme mantığı şemsedeki gibi cetvel ve kuzulardan oluşmaktadır. Bu kısmın ortasında beyzi formda uygulama yapılmıştır. Barok tarzda uygulanan kıvrımlar dikkat çekmektedir.

Kapağı dörtkenardan çevreleyen dış bordür tezyinatı bulunmaktadır. Bordürün her iki kenarı 3mm'lik cetvel ve 1'er mm lik kuzularla çerçeve içine alınmıştır. Bordürün dörtkenarında ve orta kısımlarında cetveller geçmelerle birbirine bağlanmıştır. Böylece eser cildinin tezyinatı son bulmuştur.

### **İzmir 00006 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cildinin İncelenmesi**

Envanter Numarası : 00006

Kitabın Adı : Kur'an-ı Kerim

Kitabın Konusu : Kur'an İlimleri

Basım Bilgileri : Ali Bin Eyyüb

Yayın Tarihi : 1208

Bulunduğu Yer : Süleymaniye Kütüphanesi

Dili : Arapça

Yazı Çeşidi : Nesih

Varak Adedi : 376

Satır Sayısı : 13

Boyut (dış-iç) : 160X80

Sınıflama : 297.11

Sağlama Şekli : Satın Alma

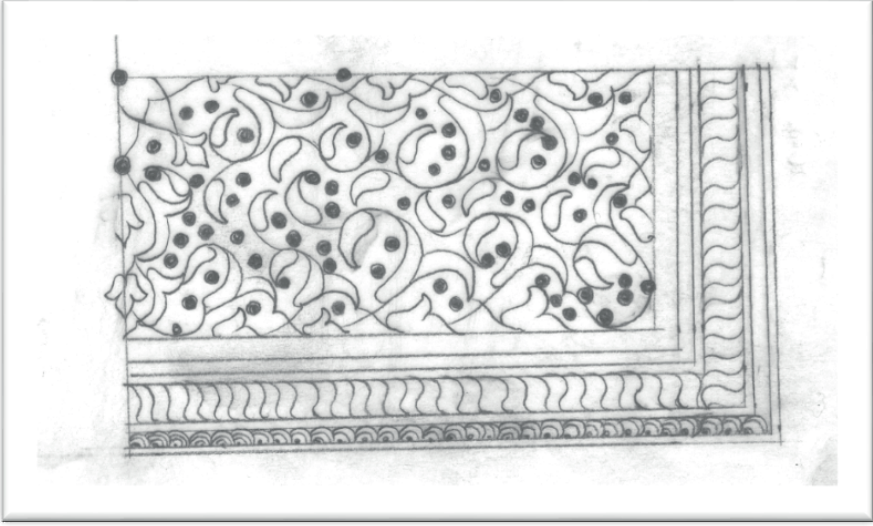
Hattat : Sultân Alî bin Yûsuf bin Eyyûb

El-Melikü'l-Efdal bin el-Melik en-Nâsır demekle müştehir ve deri fâtih-i Devlet-i Eyyûbiyye'dir ki taht-gâhları Şâm ve etrafıdır. Biraderlerinin esenni olmakla pederi fevtinde "dem-sâz-ı izzet" (589) târihinde câ-nişîn-i saltanat olmuştu. Ammisi Melik-i âdil Ebû Bekr ile birâder-i kihteri sultân-ı Mısır olan Melikü'l-aziz Osmân yek-dil olup tav'an ve kerhen bunları ser-hadd-ihükümete tardeylediler. "Sadâkat" (595) târihinde birâderi fevtinde bi't-taleb sultân-ı Mısır olup bu def'a mu'teber oldu; pes Devlet-i Ekrâd'da üçüncü olur. Yine ümerâ-yı Mısriyye bunlardan buhlü sebebiyle nefret edip mezbûr Ebû Bekr'i sultân-ı Mısır edip yine ser-hadde irsâl ve Şümeysât dahi zamîme-i hükûmeti kılınmıştı. Onda "kürbet" (622) târihinde fevt oldu. Âlim ü fâzıl, hattât-ı bimu'âdil ve şâ'ir-i kâmil idi. Vakt-i saltanatında vâlid-i mâcidleri Sultân Salâhuddin bunlar ile ve birâderi Osmân ile şirket üzere İskenderiyye'de Hâfız Silefi Ahmed-i İskenderânî'nin halkasın[d]a hâzır olup hadîs-i şerîf istimâ' ederler ve ondan rivâyete dahi me'zûn olmuşlar idi. Rahmetullâhi aleyhim ecma'in.



*Resim.8. İzmir 00006 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerimin Cildi*





*Çizim.8. İzmir 00006 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerimin Cildinin Deseni (1/4)*

Eserin cildi kahverengi meşinden yapılmış olup alt ve üst kapağın tezyinatı aynıdır. Sadece rumi motifinin kullanıldığı desen, 1/4 oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Rumi motiflerde renk olarak sırf altın kullanılmıştır. Desende ışık noktası merkezde bulunan sekiz köşeli yıldızdır. Ayrıca desende boşluk doldurmak amacıyla kullanılan altın noktalar dikkat çekmektedir. Tezyinatlı alan bu kısımda 1 mm'lik altın kuzuyla dörtkenardan çerçeve içine alınmıştır.

Bu alanın dışında kalan kısımda iki adet 1'er mm'lik kuzu bulunmaktadır. Kuzulardan sonra içte kalın ve dışta ince olmak üzere iki adet (S) biçimli zencerek yapılmıştır. Zencerekler yine altın sürülerek uygulanmıştır. En dışta 1 mm'lik kuzu alt ve üst kapakta tezyinatlı alanları çerçeve içine almıştır.

## Kaynakça

- Arıtan Ahmet Saim, “Batı Dünyasının Türk Cilt Tarihine Bakışı ve Türk Cilt San’at’ının Tarih İçindeki Gelişimi”, İSTEM, S.15, 2010
- Arıtan Ahmet Saim, Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi, C.7, T.D.V. Yayınevi, İstanbul, 1993
- Arseven Celal Esad, Sanat Ansiklopedisi, C. V, MEB, İstanbul, 1998
- Arseven Celal Esad, Sanat Ansiklopedisi, C.1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1983
- Aşıcı Seher, “Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih”, Hat ve Tezhip Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2009
- Balkanal Zeynep, “Ciltçilik”, Türkler Ansiklopedisi, C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002
- Bektaşoğlu Mustafa, Anadolu’da Türk İslam Sanatı, DİB Yayınları, Ankara, 2009, s.87
- Binark İsmet, Eski Kitapçılık Sanatlarımız, 1975
- Birol İnci A., Türk Tezyini Sanatlarında, Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 2012
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, C.16, İnterpress Basın ve Yayınları, İstanbul, 1986
- Cansever Meltem, “Cilt Sanatı”, Art-Dekor, S.42, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık, İstanbul, 1996
- Ceylan Fikret, Mesleki Çalışma ve Uygulamaları, Ders Çalışma Notları, Bursa, 2013
- Çığ Kemal, “ Türk Lâke Müzehhipleri ve Eserleri”, Sanat Tarihi Yıllığı, 1969-1970, İstanbul, 1970
- Çığ Kemal, Türk Kitap Kapları, Yapı ve Kredi Bankası A.Ş. Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayi A.Ş. Basımevi, İstanbul, 1971
- Dülger Fazilet, “Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya Yazmaları Cilt Örnekleri, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2008
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C,1, YEM Yayınları, İstanbul, 1997
- Gümbür Bither H.B. Altuntaş, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi’nde Yer Alan Tezhipli Kur’an-ı Kerim Yazmalarının Kataloglanması, C.I, İzmir, 2014
- [http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Link/ShowLink?LINK\\_CODE=3&LAN\\_CODE=TR](http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Link/ShowLink?LINK_CODE=3&LAN_CODE=TR)
- Karakoç Ayşen, “Beyazıt Devlet Kütüphanesi’nde Bulunan Şemseli Yazma Kur’an Ciltleri”, Sakarya, 2010
- Kaya Nevzat, Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Sanatları Ansiklopedisi, C.38, İstanbul, 2010

- Kut Günay, “Yazma Eserler ve Konuları”, Antik-Dekor, S.2, Antik A.Ş. Yayınları, İstanbul
- Mutçalı Serdar, Arapça-Türkçe Sözlük, Dağarcık Yayınları
- Özen Mine Esiner, “Süheyl Ünver’in Lâke Eserleri, Art-Dekor, S.52-53, Hürriyet Matbaacılık, İstanbul 1997
- Özen Mine Esiner, Türk Cilt Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1998
- Özkeçeci İlhan-Özkeçeci Şule Bilge, Türk Sanatında Tezhip, İlhan Özkeçeci Yayınları, İstanbul, 2007
- Rado Şevket, Türk Hattatları, Tifdruk Matbaacılık Sanayi A.Ş. İstanbul
- Seçkinöz Mine, Sabiha Alparslan, Şükran Komsuoğlu, Arsal İmer, Serap Etike, Süsleme Resmi Ve Süsleme Sanatları Tarihi, TTK Basımevi, Ankara, 1986
- Tanıncı Zeren, “Kitap ve Cildi”, Osmanlı Uygarlığı 2, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2014
- Thema Larousse, Tematik Ansiklopedi, Sanat ve Kültür, Türk- İslam, “Ciltçilik”, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1993
- Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Sanatları Ansiklopedisi, C,7, TDV Yayınevi, İstanbul, 1993
- Ülker Muammer, “Ciltçilik Sanatı”, Geleneksel Türk Sanatları, Hazırlayan: Mehmet Özel, T.C. Kültür Bakanlığı, 1995
- Yılmaz Abdulkadir, Türk Kitap Sanatları Tabir Ve İstılahları, Damla Yayınevi, İstanbul, 2004

# Geleneksel Türk Sanatlarında Güncel Çalışmalar

Editör:

Dr. Öğr. Üyesi Zehra Pala YAVUZYİĞİT