T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANA SANAT DALI

TÜRK HAT SANATINDA ZERENDÛD LEVHALAR

Yüksek Lisans Tezi

Gülsüm Tuba Acar

110301019

Danışman

Prof. Dr. M. Hüsrev Subaşı

İstanbul 2014

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANA SANAT DALI

TÜRK HAT SANATINDA ZERENDÛD LEVHALAR

Yüksek Lisans Tezi

Gülsüm Tuba Acar

110301019

Düzeltilmiş Tez

Ana Sanat Dalı: Geleneksel Türk Sanatları

Sanat Dalı: Tezhip

Bu tez 16-09-2014 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oybirliğiyle/ oyçokluğuyla kabul edilmiştir.

Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI	Prof. Dr. Faruk TAŞKALE	Yrd. Doç. Dr. Mustafa N. ÇELEBİ
Jüri Başkanı (Danışman)	Jüri Üyesi	Jüri Üyesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Gülsüm Tuba Acar

8 Eylül 2014

DÜZELTME METNİ

1. Tez başlığı değiştirilmiştir.

2. Özet, önsöz ve içindekiler bölümleri yeniden düzenlenmiştir.

3. Tezin bütünündeki yazım ve dilbilgisi hataları tashih edilmiştir.

4. Tezin bibliyografyasına istifade edilen yeni kaynaklar eklenmiştir.

5. Zerendûd teriminin anlamı, jüri üyelerinin gerekli gördüğü şekilde açıklığa kavuşturulmuştur.

6. Yapıştırma altın tekniğine dair müzakereler eklenmiştir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10054153
Yazar Adı / Soyadı	GÜLSÜM TUBA ACAR
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 12325999044
Telefon	5073651426
E-Posta	tuba.acar01@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Türk Hat Sanatında Zerendûd Levhalar
Tezin Tercümesi	Zerendûd Plates in Turkish Hat (Calligraphy) Art
Konu	Güzel Sanatlar = Fine Arts ; El Sanatları = Crafts
Üniversite	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Güzel Sanatlar Enstitüsü
Bölüm	Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü
Anabilim Dalı	Tezhip-Minyatür Anasanat Dalı
Bilim Dalı	Tezhip Sanat Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2014
Sayfa	178
Tez Danışmanları	PROF. DR. MEHMET HÜSREV SUBAŞI 36775688662
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Tezhib, Zerendûd, Hat Sanatı, Levha, Celi Yazılar, Altınlı Yazılar
Kısıtlama	Yok

Yukarıda bilgileri kayıtlı olan tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine ve internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
29.09.2014

İmza:.....

ÖZET

Hat sanatında altının kullanılması çok eskilere gitmekle beraber 18. ve 19. yüzyıllar zerendûd levhaların Osmanlı sanatında ortaya çıkıp yaygınlaştığı asırlardır. Bu tezde Türk hat sanatında önemli bir yeri olan zerendûd levhalar incelenmiştir. Celî yazıların teşkil ettiği levha sanatının doğup gelişmesi ve zerendûd levhaların hazırlanmasındaki aşamalar ve teknikler tetkik edilmiştir. Ayrıca zerendûd levhaların süslenmesi ele alınarak bu tür levhaların süslenmesinde yaygın olarak kullanılan rokoko tarzı tezyinatın mahiyeti ve gelişimi hakkında bilgi verilmiştir. Bu konudaki yazılı kaynaklar araştırıldığı gibi, halen hayatta olan hattat ve müzehhiplerin de görüşlerine başvurulmuştur.

Anahtar kelimeler: zerendûd, altınlanmış yazı, altın harf, celî yazılar, hat sanatında altın, levha sanatı, rokoko.

ABSTRACT

Although the use of gold in calligraphy can be traced to much earlier times, zerendûd plates in the Ottoman art began appearing extensively during the 18th and 19th centuries. In this study, I examined zerendûd plates, which are quite important place in the Turkish art of calligraphy. I focused on the emergence and development of the art of plates mainly consisting of the Jalî style and steps and techniques applied in preparing zerendûd plates. Furthermore, I treated illumination of the zerendûd plates. I studied the nature and development of the rococo style illumination which was commonly used in the illumination of zerendûd plates. In my study, I consulted living masters of these arts as well as written sources.

Key words: zerendûd, golden letters, golden calligraphy, *Jalî* (celî) style calligraphy, gold in calligraphy, art of plate, rococo.

ÖNSÖZ

Pek çok medeniyette olduğu gibi, Türk sanatında da altının yeri ve önemi büyüktür. Altın sarısının parlaklığı ve ihtişamı her zaman ilgi görmüş, göz kamaştırmıştır. Tezhip ve minyatürlerden yazma eserlere, türlü türlü mücevherlerden mühürlere, porselenlerden fincan zarflarına, seccadelerden gelinliklere ve serâser kumaşlara kadar pek çok yerde altın kullanılmış, bu değerli tezyinat elemanı yüzyıllardır sayısız mekanda ışıltısını saçmayı sürdürmüştür.

Türk sanatlarında el emeği göz nuru dökülerek altının kullanıldığı pek çok alan vardır. Bunlardan biri de hat sanatıdır. Estetik değeri çok yüksek olan ve 19.-20. yy Osmanlı sanatının gözdesi konumundaki zerendûd levhalar, hat sanatının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Osmanlı elitinin estetik anlayışının bir göstergesi olarak genellikle koyu zemin üstünde altına bürünmüş harfler, gören gözlere yazının içeriğinin en güzel şekilde sunulmasını sağlamıştır.

Müzelerde, camilerde, türbelerde, özel koleksiyonlarda karşılaştığımız hat sanatımızın bu paha biçilemez kıymetteki eserleri, yapılış sırlarıyla beraber bir devrin gözdesi idiler. Son Osmanlı asırlarında. yaygın olarak uygulandığını bildiğimiz bu işçiliğin uygulama tekniğindeki meslek sırları maalesef kayıt altına alınamamıştır. Şimdiye kadar etraflıca araştırılıp çerçevesi çizilmemiş, teknik incelikleri itibariyle doyurucu bilgiden yoksun olan bu konu etrafında bilgi sahibi değerli hocalarımızla söyleşiler yaparak kulaktan kulağa günümüze ulaşan bilgileri bir araya getirmek bizim için bir zorunluluk olmuştur. Görüşmelerimiz sonucunda edindiğimiz kıymetli bilgiler ışığında çalışmamız olgunlaşarak altının yazıya dönüşmesinin öyküsü üç bölüm halinde çalışmamızdaki yerini almıştır.

Tezimize genelde sanatta ve özelde hat sanatında altının kullanılışından başlayıp, levha sanatına, levhaların yaygınlaşma sebeplerinden Batı sanatına dolaylı bir giriş yapılmış, 18-19. yy Osmanlı sanat anlayışına ve zerendûd uygulamalarıyla bilinen müzehhiplere değinilmiştir. Bu bilgileri zerendûd levhaların hazırlanış yöntemleri, hangi amaçlarla üretildikleri, tezyinatındaki nitelikler ve bu vadide üretilen eserlerin nerelerde bulundukları ile ilgili bilgiler izleyecektir.

Osmanlı hat sanatında ayrı bir yer ve öneme sahip olan zerendûd levhaların olağanüstü estetik görünüşleri ve taşıdıkları sanat değeri bir yana, hazırlanışları esnasında sarf edilen emek de incelemeye değer bulunmaktadır. Tez konusunu seçerken ve bu konuda çalışırken yegâne amaç bu bâkir alana imkânlarımız ölçüsünde katkıda

bulunmak, gelecek nesillere zerendûd tekniğinin uygulanmasına yönelik bir takım bilgiler bırakmak olmuştur.

Ekte sunulan resim kataloğu hakkında bazı açıklamalar yapmamız gerekli görünmektedir. Birincisi resimlerin sıralanması meselesidir. Resimler tezde işlenen konuların örneklendirilmesi ve anlaşılır hale gelmesine yönelik olarak tarih sırasına göre değil, ilgili oldukları konuların işleniş sırasına göre sıralanmıştır.

İkinci husus ise, tezde sunulan resimlerin kaynağı ve edinilme yolları ile ilgilidir. Tezde resmi takdim edilen zerendûd tabloların bir kısmının orijinallerine ulaşmak mümkün olmadığında bir takım yayınlardan tarama usulüyle teze konması yoluna gidilmiş, özel koleksiyonlardan ve şahsî fotoğraf arşivlerinden elde edilen görsellerin kaynakları ile tarafımızdan çekilen fotoğraflar ise ayrıca belirtilmiştir.

Tezimin başından itibaren çalışmalarımla yakından ilgilenen ve yazdıklarımın şekillenmesinde destek ve tavsiyelerini hiçbir zaman esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. M. Hüsrev Subaşı'na şükranlarımı sunarım. Çalışma boyunca ilgisini hep yanımda hissettiğim değerli eşim Rahim Acar Bey'e, görsel malzemenin teminindeki yardımları için Nurullah Özdem ve Mustafa Parıldar Bey'lere, teknik bazı problemlerin çözümündeki katkıları sebebiyle hattat Levent Karaduman'a ayrıca teşekkür ediyor, çalışmamın ileride bu konu etrafında çalışacak araştırmacılara basamak teşkil etmesini diliyorum.

Üsküdar, 2014 Gülsüm Tuba Acar

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ V
KISALTMALAR IX
GİRİŞ / SANAT VE ALTIN 1

BİRİNCİ BÖLÜM
HAT SANATI VE ALTIN

A) HAT SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ İÇİNDE ALTININ KULLANILIŞI .. 7
B) BATILILAŞMA DÖNEMİ ATMOSFERİ İÇERİSİNDE HAT SANATININ GELİŞİMİ (18-19. YY'LAR) 13

İKİNCİ BÖLÜM
TARİHÇESİ VE TEKNİĞİ İLE ZERENDÛD

A) CELÎ YAZILAR 18
B) BİR LEVHA SANATI OLARAK ZERENDÛD 22
C) ZERENDÛD LEVHALARIN YAZILIŞ SEBEPLERİ VE FELSEFELERİ 24
D) ZERENDÛD UYGULAMALARIYLA BİLDİĞİMİZ MÜZEHHİPLER 26
1. Hezargradî-zâde Ahmed Efendi 26
2. Nureddin Efendi 27
3. Hüseyin Hüsnü Efendi 28
4. Osman Yümni Efendi 28
5. Bahaddin Tokatlıoğlu 29
E) ZERENDÛD LEVHALARIN HAZIRLANIŞLARI 29
1. Kalıp Çıkarma 30
2. Zerendûd Yazının Zemini 32
a) Murakka 33
b) Zemin Renklendirme 33
c) Zemin Terbiyeleme 35
3. Zerendûd Eserin Malzemesi Olarak Altın 37
a) Altın Varak Yapımı 37

b) Altın Varağın Yapıştırılması 38
c) Altın Ezme 39
4. Yazı Silkeleme 41
5. Yazıyı Tahrirleme 41
6. Yazının Doldurulması 41
7. Yazının Mührelenmesi 42
8. Tashih 42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ZERENDÛD LEVHALARIN TEZYÎNÂTI

A) SANATTA BATI ETKİSİ 43
B) BAROK VE ROKOKO ÜSLÛBUNDA TEZYİNAT 45
1. Barok Sanatı 45
2. Rokoko Sanatı 47

SONUÇ 50
KAYNAKLAR 53
İNDEKS 59
EKLER 61

A) RESİMLER 61
B) MÜLAKATLAR 178

KISALTMALAR

a.e.: Aynı Eser

a.g.e.: Adı Geçen Eser

a.m.: Aynı makale

a.g.m.: Adı Geçen Makale

bkz: Bakınız

c.: Cilt

DİA: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi

Ed.: Editör

IRCICA: İslâm Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

KTBY: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

s.: Sayfa

sy.: Sayı

SK: Süleymaniye Kütüphanesi

SSM: Sakıp Sabancı Müzesi

TİEM: Türk İslam Eserleri Müzesi

TSMK: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

TVHSM: Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi

T.y.: Yayın Tarihi yok

yay.: Yayınlayan

yy: Yüzyıl

GİRİŞ

SANAT ve ALTIN

Bir kimyasal element olarak altın (Au), periyodik tablonun Ib grubunda yer alan yoğun, parlak renkte, ışıltılı, ağır ve değerli bir madendir (bk. Resim 1). İyi bir ısı ve elektrik iletkeni olan altın, yumuşak ve esnek bir metaldir; dövülmeye ve haddelenmeye elverişli metaller arasında ilk sırada yer alır. Doğa şartlarına karşın varlığını koruyabilen tek doğal element sayılmıştır. Tabiatın baş yasası olan çürüyüp bozulma, altın için geçerli değildir. Ateşte yanmayan, havadan etkilenmeyen, suda kaldığında ya da toprağa gömüldüğünde renk değiştirmeyen altın bu yönüyle her hâlukârda değişmez bir maden olarak nitelenmiştir. Doğada kendisinden başka hiçbir maddeyle birleşmeyen ve diğer maddelerden kolayca ayrıştırılabilen altın, her türlü üstün nitelikleri dolayısıyla hep en değerli maden olarak kalmıştır.

İnsanoğlunun bir ırmak kıyısındaki kumların arasında altınla ilk karşılaşmasından, Ortaçağ simyacılarına, İspanyol Conquistador'larına, California'nın altın arayıcılarına, Transvaal'in madencilerine, İstanbul'da Kapalıçarşı'nın sarraflarına, New York'ta Wall Street'in broker'larına uzanan altının tarihî geçmişi, bu değerli madenin kendisi kadar zengindir.

Altın, insanlık tarihinde çok önemli roller oynamıştır. Sanatsal faaliyetlerdeki öneminin yanı sıra, iktisâdî kalkınmada, medeniyetlerin yükselmesi ve yıkılmasında tarihçiler tarafından başlıca âmil olarak görülür.[1] Keşif tarihi bilinmeyen bu doğal madenin, M.Ö. 5. hatta 6. binden itibaren ufak süs eşyalarında kullanıldığı tahmin edilmektedir.[2] Kaynaklar Eski Tunç Çağı olarak da bilinen Bronz Çağı döneminde yüksek sanatsal işçilikli objelerin imalâtının başladığını belirtir.[3] Altın madeni saflaştırma, eritme, diğer madenlerle karıştırarak alaşımlar elde etme, çeşitli teknikler

[1] Halil Sahillioğlu, "Altın", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1989, c. II, s. 532.

[2] Ülker Erginsoy, *İslâm Maden Sanatının Gelişmesi,* Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1978, s. 8.

[3] Şengül G. Aydıngün, "British Museum ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonlarından Alacahöyük ve Ur Kral Mezarlarında Altın Eserler", *P Sanat Kültür Antika*, İstanbul 2001, sy. 20, s. 24.

uygulayarak eserler yapma ve süsleme usulleri ise ilk olarak Yakın Doğu topraklarında geliştirilmiştir.[4]

Sunî olarak elde edilemeyen bu soy metal, dağ ırmaklarının yataklarında, alüvyon birikintileri arasında, ufak külçecikler ve kırıntılar halinde bulunur. Pas tutmayan ve oksitlenmeyen bu maden, rengi ve parlaklığı sayesinde kolayca fark edilir. Kuvars kayaların içinde damar halinde de bulunabilen altın, kaya parçalarının ufalanıp toz haline getirilmesiyle elde edilir. Altın ve diğer maddelerin karışımı olan bu toz, sığ tablalarda, çok yavaş akan bir suyun altında yıkanır. Altın ağır bir maden olduğu için dibe çöker, üste çıkan diğer maddeler ise suyla akıp gider.[5] Altın parçacıkları yüzyıllar boyu bu eski ve basit usulle diğer maddelerden ayıklanmıştır. Bu yöntemin Anadolu'da da çok eski dönemlerden beri uygulandığı bilinmektedir.[6]

Ayıklanıp külçe haline getirilen altını döverek ince varaklar haline getirmek, Eski Çağdan itibaren bilinen bir tekniktir. Mısır mezarlarında zar gibi ince altın varaklar bulunmuş ve aynı devir mezar resimlerinde varakların nasıl dövüldüğü tasvir edilmiştir.[7] Louvre Müzesinin Mısır antikaları bölümünde koruma altında bulunan 20'ye 25 mikron kalınlığındaki altın sayfa hayret verici incelîktedir.[8] Altın varakların Eski Çağ usulleriyle elde edilmesine Orta Çağ İslâm coğrafyasında da devam edilmiştir. Yaklaşık 10 gram ağırlığında bir altın kütlesi, 11 m^2 kadar bir alanı kaplayacak büyüklükte levha haline gelinceye kadar dövülmüş, varak denilen zar incelîğindeki bu altın yapraklar yeşil ışığı geçirecek incelîğe getirilmiştir.[9]

Güç, iktidar ve zenginlik işareti olan altın, Eski Çağ boyunca Yakın Doğu'nun çeşitli bölgelerinde süsleme malzemesi olarak kullanılmıştır. Mısırlı, Eski Yunanlı, Asurlu, İskitli ve Etrüsklü zanaatçılar altından özenle işlenmiş çok güzel sanat ürünleri üretmişlerdir (bk. Resim 2). Firavun mezarlarında bulunan altın nesneler, takı ve mücevherler altın işçiliğinin Mısır toplumunda ne kadar önemli bir yer tuttuğunu gözler önüne serer (bk. Resim 3). Daha o çağlarda insanlar altını mal ve hizmet karşılığı kabul edilecek değerli bir madde olarak da kabul etmişlerdir.[10] Az ve zor bulunan altın, yüzyıllar boyunca kıymetini hep korumuştur.

M.Ö. 3. bin yerleşmeleri arasında yapılan arkeolojik kazılar, eski çağlarda dünyanın en seçkin altın eserlerinin Çorum ili yakınlarındaki Alacahöyük ve

---

[4] Ülker Erginsoy, *İslâm Maden Sanatının Gelişmesi,* Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1978, s. 7.

[5] Ülker Erginsoy, *a.g.e.*, s. 8.

[6] Şengül G. Aydıngün, *a.g.e.*, s. 24.

[7] Ülker Erginsoy, *a.g.e.*, s. 47.

[8] Emine Verim, "Altın Varak ve Teknikleri", *Antik & Dekor*, İstanbul 1994, sy. 27, s. 83.

[9] George Ch. Chourmoyziadis, "Efsanevi Maden Altın", *P Sanat Kültür Antika*, İstanbul 2001, sy. 20, s. 8. Bu makale Profesör George Ch. Chourmoyziadis'in *The Gold of the World* adlı kitabından yararlanılarak P dergisinin editörlerince hazırlanmıştır.

[10] George Ch. Chourmoyziadis, "Efsanevi Maden Altın", *P Sanat Kültür Antika,* İstanbul 2001, sy. 20, s. 8.

Mezopotamya'da Fırat nehri üzerinde, Basra Körfezi yakınlarındaki Ur kentinde yapılmış olduğunu ortaya koymuştur.[11] Bu merkezlerdeki kral mezarlarında ele geçirilen eserler, yapım teknikleri, işçilik, kuyumculuk ve estetik açısından yüksek kalite arz etmektedir (bk. Resim 4). Kolay eriyebilen yumuşak bir maden olan altın, yüksek sınıfın gücünü ve görkemini göstermek amacıyla, topuz, topuz başı, kama, kabza, kılıç ya da asa başı biçiminde, kaplama tekniği uygulanarak da kullanılmıştır (bk. Resim 5).

Altının ilkçağda ortaya çıkan simgesel ve güçsel özellikleri ortaçağ boyunca devam etmiştir. Hükümdar saraylarında özel değer taşıyan eşyaların pek çoğu altından yapılmış, hükümdarlar ve şövalyeler, yapımında kuyumcuların da çalıştığı gösterişli zırhlara ve silahlara bir servet harcamışlardır[12] (bk. Resim 6). Kaynaklar, bu dönemde kuyumculara işçilikleri için çok yüksek ücretler ödendiğini ve onların nasıl el üstünde tutulduklarını yazar.[13] Batı'daki silah bezeme sanatında, büyük ölçüde İslâm sanatından etkilenildiği muhakkaktır. Zira İslâm dünyasındaki incelîkli bezeme sanatları, altın kakma işleri Avrupa devletlerinin hükümdarlarını büyülemiş ve etkilemiştir.

İstanbul'un Türkler'in eline geçtiği 1453'e kadar 916 yıl boyunca Hıristiyan Ortodoks dünyasına kilise olarak hizmet eden Ayasofya, zengin mozaik süslemeleriyle Bizans imparatorluk ailelerinin nasıl gösterişli bir hayat yaşadıklarını gözler önüne serer. Zenginliğin simgesi altın Tanrı'nın evinde cömertçe kullanılmış, eritilerek ince plakalar halinde cam zemine yerleştirilip, üzerlerine tekrar cam kapatılıp fırınlanan mozaikler Mabed'in kubbesinde, apsisinde, tonozlarında ve duvarlarında zemini kuşatan önemli bir dekoratif malzeme olarak kullanılmıştır. Hz. İsa ve Meryem, mozaiklerde zengin giysiler içinde betimlenir. Annesinin kucağında yer alan küçük İsa her zaman altın iplikle dokunmuş elbiseler giyer.

Altının en güzel özelliklerinden biri de, çok güçlü bir yansıtıcı olmasıdır. Tek ışık kaynağı mum olan eski kiliseler için altın, vazgeçilmez bir ışık kaynağı ve güneşin temsilcisi olmuştur.[14] Altının somut varlığı kilisenin dünyevî zenginliğinin de en önemli göstergesidir.

Erken İslâm devrinde (Emevî-Abbasî) gerek mimari eserlerin yapımında ve süslemesinde, gerek el sanatlarında Müslüman ustalarla birlikte Bizanslı, Suriyeli ve Mısırlı ustalar da çalışmış olduğundan, bu dönemde Geç-Antik geleneğinin yaşadığı Doğu-Hristiyan etkileri kuvvetle hissedilir. Şam Ümeyye Camii'nin altın mozaik süslemeleri izleyenleri hayrette bırakacak nefasettedir.

---

[11] Şengül G. Aydıngün, *a.g.e.*, s. 24.

[12] Matthisa Pfaffenbichler, "Avrupa Hükümdarlarının Altın Zırhları", çev. Erol Özbek, *P Sanat Kültür Antika* İstanbul 2001, sy. 20, s. 104.

[13] Matthisa Pfaffenbichler, *a.g.e.*, s. 106.

[14] Frank Dabell, "Metropolitan Sanat Müzesi Koleksiyonunda 15. Yüzyıl Öncesi Dinsel Resimlerde Altının Anlamı", çev. Celâl Üster, *P Sanat Kültür Antika*, İstanbul 2001, sy. 20, s. 130.

İçinde daima doğal olarak bir miktar gümüş, bakır ve demir gibi madenler olduğu için, Eski ve Orta Çağ'da "küpelasyon" —altını özel bir potada kurşunla birlikte eriterek ayırma— usulüyle, Roma devrinden itibaren "malgama" —altını civa ile alaşım yaparak ayırma— yöntemiyle saf altına ulaşılmış, yüzyıllar boyu geliştirilen altını saflaştırma usullerinin uygulanmasına İslâmî dönemde de devam edilmiştir. İslâm maden sanatı ustaları altını diledikleri şekilde, ister saf olarak, ister değişik altın tonları elde etmek amacı ile belirli ölçülerde bakır veya gümüş gibi madenlerle karıştırarak kullanmışlardır.[15] Bu değerli maden zanaatçının, kuyumcu ustasının, müzehhibin, mücellidin, nakkaşın elinde sanata dönüşmüştür.

Yumuşak ve kolay işlenebilir bir maden olduğu için soğukken de şekil verilebilen altın İslâm coğrafyasında hem hat, tezhip, minyatür gibi sanatların icrasında, hem yüzük, bilezik, küpe gerdanlık gibi ziynet eşyalarının yapımında, hem de tas, ibrik, maşrapa gibi eserlerin üretiminde, ayrıca seramik, cam, metal, ahşap eserlerde, sivil ve dînî mekânlarımızın süslemelerinde ustaca kullanılmıştır.

Selçuklu (11-13.yy) dönemi sanatkârlarının -özellikle sanat değerleri ve sosyal prestijleri yüksek olan altınlı eserleri yapan ustaların- genellikle hükümdarların, emirlerin ve beylerin emrinde, onların saray ve konaklarındaki atölyelerde çalıştıkları bilinmektedir.[16] Bu sanatkârlar himayesi altında oldukları elitlerin ince zevklerini, zarâfet anlayışlarını aksettiren eserler üretmişlerdir. Bu dönemde tezyin edilmiş Kur'an-ı Kerîm'ler de altının çok ince işçilikle işlendiği eserlerdendir (bk. Resim 7).

12. yy. Selçuklu dünyasında, lüks eşya niteliğindeki altın veya kaplama eserlerin alıcıları -ekonomik kalkınmaya bağlı olarak- zamanla çoğalmış, bu durum kültür ve sanat hayatını olumlu etkilemiştir. Daha önce yalnızca asiller için yapılan değerli eserler yavaş yavaş varlıklı sınıfının sanat koruyucuları tarafından da ısmarlanmaya başlamıştır.

Türkler'in altın tutkusu Osmanlılar döneminde de devam etmiş, para, mücevher veya tezyin etmek amacıyla yapılan altının ihtişamı bir yana, kullanım amacıyla yapılmış eşyalar göz kamaştırmıştır. Ana malzemesini altının oluşturduğu veya tamamen altından yapılmış bu eserler, başta bayram tahtı olmak üzere, beşik, şamdan, matara, leğen, ibrik, kandil askısı, tatlı takımları, yazı çekmecesi, su tası, gülabdan-buhurdan, nargile, mum makasları gibi eşyalardır (bk. Resim 8, 9). Gerek gündelik yaşamda, gerek cülûs, düğün, bayram, mevlit, doğum, sünnet gibi merasimlerde kullanılan bu eserlere ayna, yelpaze, mühür kesesi, enfiye ve koku kutuları gibi örnekler de eklenebilir.

Özellikle 15. yüzyılda Balkanlar'ın fethinden sonra zengin altın ve gümüş madenlerinden bol miktarda değerli metal elde edilmiş, bunun doğal sonucu olarak da

[15] Ülker Erginsoy, *İslâm Maden Sanatının Gelişmesi,* Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1978, s. 9.

[16] Ülker Erginsoy, *a.e.*, s. 122.

İstanbul, Trabzon, Diyarbakır, Erzurum ve daha pek çok şehirde kuyumculuk oldukça gelişmiştir.

Fatih Sultan Mehmed'in (1451-1481) baş tüccarlarından biri olan Jacopo de Promontario, sultanın kilercibaşısının sorumluluğunda çok sayıda altın leğen, maşrapa, tas ve şamdanlar bulunduğunu kaydeder.[17]

Osmanlı coğrafyasında Sultan II. Bayezid (1481-1512) döneminde artmaya devam eden lüks eşya kullanımı, özellikle Yavuz Sultan Selim'in (1512-1520) İran (1514) ve Mısır (1517) seferlerinden sonra çok daha büyük boyutlara ulaşmıştır.

Babası Yavuz Sultan Selim gibi, kendisi de kuyumculukta mahir olan Kanunî Sultan Süleyman'ın 1560'da Şah Tahmasp'a gönderdiği hediyeler arasında altından yapılmış tepsi, sürahi ve kemerler vardır.[18] Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonundaki nice altın eşya ve değerli taşlarla tezyin edilmiş murassa Kur'an Kapları 16. yüzyılın ihtişamını bugün de gözler önüne serer (bk. Resim 10). Diğer alanlarda olduğu gibi altın ve mücevher işçiliği de o dönemlerde zirveye ulaşmıştı.

Sultan I. Ahmed (1603-1617) döneminde Venedik elçisi olan Ottaviano Bon, 1608 tarihli raporunda sultanın sofra takımlarının birçoğunun altın kaplı, bazen de tamamen altından olduğunu yazar. 1699 Karlofça Antlaşması'nın imzalanması dolayısıyla Sultan II. Mustafa (1695-1703) tarafından Poznan Voyvoda'sına hediye edilen mücevherli altın tepsinin yanında yeşim bir fincan kaydedilir. 17. yüzyılda Fransız gezgini J. B. Tavernier sultanların altın sofra takımlarının ve şamdanlarının çok ağır olduğundan bahseder.[19] Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Bu kadar zenginlik kuşkusuz, hem Devlet-i Aliyye'nin zengin kaynakları, hem de sultan ve saray çevresinin sanata ve sanatçıya verdikleri destekle oluşmuştur. Saraydaki atölyelerde ve serbest çalışan ustalar içinde kuyumcu (zergerân)[20], kakmacı (zernişân)[21], altın ezen (zerkûb)[22], iplik üreten (sırmakeş)[23], kumaş üzerine altın iplikle işleme yapan (zerduz)[24] pek çok sanatkâr vardı.

Bütün bunlarla birlikte 17. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak devletin ekonomik darboğazlardan geçtiği dönemlerde bazı altın eşyaların bozdurulup para basımı için kullanıldığı da bilinmektedir. Ne var ki her türlü olumsuz şartlara rağmen

---

[17] Emine Bilirgen, "Osmanlılarda Altın Eşya Tutkusu", *P Sanat Kültür Antika*, İstanbul 2001, sy. 20, s. 150.

[18] Emine Bilirgen, *a.m.,* s. 150.

[19] Emine Bilirgen, *a.m.,* s. 150.

[20] Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkârları 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref,* Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2008, s.58.

[21] A.e., s.70.

[22] A.e., s. 111.

[23] A.e., s. 109.

[24] A.e., s. 49.

ata yadigârı üstün sanat eseri niteliği taşıyan birçok eşyaya dokunulmadığı müzelerimizin zengin koleksiyonlarından anlaşılmaktadır.

18. yüzyılın başlarında hissedilmeye başlanan batı etkisi, yüzyılın ortalarından sonra Osmanlı sanatı üzerinde oldukça etkili olmuştur. Süslemede altının bolca kullanılmasını öngören gösterişli Fransız "rokoko" sanatı hemen her alanda Osmanlı sanatını tesiri altına almıştır.

19. Asırla birlikte hat ve tezhip sanatımızda da dikkate değer değişmeler, gelişmeler yaşanmıştır. II. Mahmut (1808-1839) döneminde, sultanın hat hocası ve aynı zamanda ressam olan Mustafa Râkım'ın Allah kelamına verdiği önem ve değeri göstermek için, hatları levha olarak duvara tasarlaması devrim niteliği taşır. Bu eserler arasında altınla yapılan zerendûd levhalar kuşkusuz ayrı bir estetik değer ve öneme sahiptir. Levhalarda harf şekline bürünen altın, gözlere yazının içeriğinin en güzel ve zengin şekilde sunulmasını sağlamıştır.

Geç dönem Osmanlı sanatı, altının hat levhalarıyla kaynaştığı, akıl almaz zariflik ve çekicilikte eserler meydana getirildiği bir dönemdir. İnsanoğlunun altın tutkusu ve güzellik özleminin, harflerin manevî atmosferiyle buluşması "Zerendûd" yazıları meydana getirmiş, yüksek Osmanlı zevki bu değerli madene en büyük değeri harflerin estetik gücü aracılığıyla vermiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HAT SANATI VE ALTIN

A) HAT SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ İÇİNDE ALTININ KULLANILIŞI

Türk hat sanatı denilince Türkler'in İslâmiyeti kabul ettikleri X. yüzyıldan sonraki okuma ve yazma vasıtası olan Arap asıllı harflerle oluşturulmuş sanat yazıları anlaşılır. İslâmiyet'i kabul eden hemen hemen bütün milletlerin dinî bir vecdle benimsedikleri bu yazı, daha sonra tarihî süreç içinde bütün Müslüman toplulukların ortak unsuru olmuş ve "İslâm Yazısı" olarak nitelendirilmiştir.[25]

Tezhip, yani süsleme sanatının uygulama alanında işin tekniği ile ilgili kavramlardan biri olan zerendûd, yazının içeriğinin en güzel şekilde sunulmasını sağlayan ve onun değerine değer katan etkileyici bir tatbik (ifâde) biçimidir. Bu yönüyle zerendûdda, yazıların tezyinî niteliğinin diğer faktörlere göre daha ön planda olduğu söylenebilir.

Tezimizin esasını 18. ve 19. yy Türk hat sanatındaki zerendûd levhalar teşkil etse de, altının yazıda kullanılmasının asırlar öncesine dayanması, Kur'an-ı Kerîmlerde, en'amlarda, kıt'alarda, ferman ve beratlarda yer alan altınlı harflere değinme lüzumunu ortaya çıkarmıştır.

Altının kâğıt üzerinde kullanımı asırlar öncesine dayanır. Altın sarısının parlaklığı ve ihtişamı her devirde göz kamaştırmış, ilgi görmüştür. Bir yazmanın değerini, yazının kalitesinden sonra tezhibinin incelîği, estetiği ve tezhipte cömertçe kullanılan altının miktarı da belirlemiştir. Ne var ki altın, yazma eserlere sadece tezhip ve minyatür malzemesi olarak girmemiş, aynı zamanda açık veya koyu zeminler üzerinde harf şekline bürünmüş, okuyan, gören gözlere yazının ihtişamlı bir şekilde sunulmasını sağlamıştır.

[25] M. Hüsrev Subaşı, *Geleneksel Türk San'atlarından Yazıya Giriş,* Dersaadet yay., İstanbul 1997, s. 8.

Yazılı metnin Müslümanlarca sembolik bir anlamı ve değeri vardır. Bunun öncelîkli nedeni yazılı Arapçanın Kur'an vahyi'nin dili olarak taşıdığı kutsal önemdir. Hat sanatına Müslümanlar tarafından bu denli kıymet verilmesi, Kur'an-ı Kerîm'i Mushaf haline getirirken onun yücelîğine yakışan estetik güzelliği bulma çabasının önünde eşsiz bir ufuk olmuştur.

Kur'an yazma geleneğinin başladığı 7. yy'ın ortalarından itibaren, Müslüman hattatların Allah kelâmının görünür şekli olan Arap harflerini en güzel şekilde yazma gayretleri hattın sanatlaşmasının en temel faktörü sayılır. İlk dönem Mushaflarında harfler açık zemin üzerine siyah çizgiler halinde ifade edilmiştir. Deri üzerine siyah, bazen de kahverengi mürekkeple noktasız ve harekesiz bir biçimde yazılan ilk Mushaflarda sanat kaygısı yoktu. Asıl olan ilahî vahyin eksiksiz bir şekilde dosdoğru kayda geçirilmesi idi. O dönemde sınırlı olan estetik kaygılar daha sonraki asırlarda artmış ve kûfî denen köşeli yazının kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır (bk. Resim 11, 12 ve 16).

Yazı yazmayla resim yapma arasında bir ayrım yapılacak olursa, kufi yazı resim yapmaya (çizgi çizmeye) daha yakındır.[26] Resim 11 ve 12'de görüldüğü gibi altınla yazılıp kenarları tahrirlenen kufi harfler zerendûd yazılarda olduğu gibi bir bir çizilmiş ve resmedilmiştir.

Erken Kur'an yazmalarının belki de en meşhuru eşsiz "Mavi Kur'an'dır. Bakara suresinin 148-155. ayetlerinin yer aldığı yaprak (bk. Resim 13) diğer ilk dönem yazmalarında da görülen "krisografi" tekniğiyle yazılmıştır.[27]

Yunanca kökenli chry'sography, altın harflerle yazmak anlamına gelir.[28] Bu teknikte harf formları önce tutkalla yazılmış, sonra dövülerek toz haline getirilmiş altın içeren bir eriyikle doldurulmuştur[29]. Burada altın eriyiğinden kastedilen şeyin "zer-mürekkep" olduğunu tahmin ediyoruz. Bu tarif Zerendûd tekniğiyle tam örtüşmese de batılıların krisografiden kastettiğinin zerendûd olduğu düşünülebilir. Her iki eserde de Zerendûd yazılarda olduğu gibi tek kalem darbesiyle yazılabilecek harf formları taklit edilmiş, bin bir itinayla her kelimenin birer resmi çizilmiştir. Hat gövdelerinin yatık uçlarının usta bir hattatın kamış kalemle elde ettiği uçlara nasıl benzediğine dikkat edilmelidir. Resim 13'te zerendûd eserlerde yaratılan kontrast derinliğini görüyoruz. Bu yaprakta zerendûd levhalarda da olduğu gibi, koyu mavi zemin aracılığıyla altının etkileyiciliği en üst seviyeye çıkarılmıştır. Günümüze ulaşabilmiş başka hiçbir yazma

[26] Martin Lings, *Splendours of Qur'an Calligrapy and Illumination*, Thesaurus Islamicus Foundation, Vaduz 2004, s. 31.

[27] Oleg Grabar, *Ağa Han Müzesi Hazineleri*, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2011, s. 25.

[28] *Oxford English Dictionary* CD Rom Edition, Oxford University Press, Oxford 2009.

[29] Oleg Grabar, *a.e.*, s. 24.

Kur'an'da, buradaki gibi koyu mavi bir zemin aracılığıyla altın harflerin güçlü potansiyeli ortaya çıkarılamamıştır.[30]

Önce köşeli kûfî üslup üzere yerleşmiş olan Hüsn-i hattaki gelişmeler daha sonra el yazısının talep ettiği yuvarlaklık yönünde olmuştur. Hattatlar yazının daha ihtişamlı aynı zamanda her türlü keskin köşelerden ve sert dönüşlerden kurtulmuş bir şekil almasına çalışarak sürekli daha güzeli aramışlardır. Yavaş yavaş gelişen yazı hızla estetik özellikler kazanmaya başlamış, kâğıdın kullanılmaya başlanması da gitgide artan kitap gereksiniminin karşılanmasında misyon yüklenmiştir. Bunun sonucunda nesih yazı bütün İslâm dünyasının kitap yazımında ortak değeri olmaya başlamıştır (bk. Resim 14).

Resim 14'teki serlevhada altın harflere siyah mürekkeple tahrir yapılmakla kalınmamış, satırlar arasındaki boşluklarda harflerin etrafına bir tahrir daha çekilmiş, güçlü bezeme arzusuyla satır araları ince altın taramalarla doldurulmuştur. Keskin köşeleri olmayan bu kıvrak yazı gösterişli kufîden daha okunaklı olduğu ve daha hızlı yazılabildiği için, Kur'an istinsahı nesih yazıyla beraber daha da kolaylaşmaya başlamıştır.

Yazı türlerindeki bu gelişmelerin yanı sıra ortaya çıkan yazı üslupları belirli kurallara bağlanmıştır.

Hat sanatında kusursuz oranları elde etmenin kuralları Abbasiler döneminde yaşamış aynı zamanda hattat olan Vezir İbn Mukle'ye (885-940) dayandırılır. Pek çok çeşidi olan yazı üsluplarını "aklâm-ı sitte" denilen belli başlı altı çeşitte formüle eden kişinin o olduğu rivayet edilir. İbn-i Mukle'nin çalışmalarının Bağdat'ta yetişen İbnu'l-Bevvâb (?-1022) tarafından zenginleştirildiği bilinir. Hat sanatına daha mükemmel bir şekil kazandıran ve aklâm-ı sitteyi kesin kurallara bağlayan kişinin ise, 1298'de Abbasi sarayının büyük hattatı Türk asıllı Yâkut el-Musta'sımî' olduğu belirtilir.[31]

Resim 15'te Yâkut hattıyla yazılmış bir dua sayfası görüyoruz. Altınla yazılıp kenarı tahrirlenen harfler tezyinî açıdan oldukça önemlidir. Kaynaklardan hattatların bu yazıları mürekkep haline getirilen altını bir fırça yardımıyla kamış kalemin ucuna sürerek yazdığını biliyoruz.[32]

İlk Müslüman Türk devletlerinden Gazneliler (977-1190) dönemine ait bilinen az sayıda yazma örnekten biri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunmaktadır (bk. Resim 16). Resimde Gazne'de XII. yy'da yazıldığı tahmin edilen bu Mushaf'tan bir sayfa görüyoruz.[33] Yedi satır kûfî yazıdan oluşmuş metinde beşinci satır altınla yazılıp

---

[30] Oleg Grabar, *a.g.e.,* s. 25.

[31] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı Sanatı,* Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Ankara 1958, s. 35; Ali Alparslan, "Türk Dünyasında Hat Sanatı", *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, c. 12, s. 267; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008, s. 61.

[32] Nefeszâde İbrahim, (yay. Kilisli Muallim Rifat), *Gülzâr-ı Savâb*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1938, s. 111; Muhittin Serin, *Hat San'atımız*, Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul 1982, s. 106.

[33] İlhan Özkeçeci, Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip,* İstanbul 2007, s. 34.

kenarları siyahla tahrirlenmiştir. Bu satır ve tam da yanında bulunan tezhipli sayfa kenarı rozeti sayfaya olağanüstü bir güzellik katmıştır. Yazı kendi içerisinde altınlı harflerle süslenmiştir.

Bağdat'ın 1258'de düşmesinden sonra Türkler ve İranlılar aklâm-ı sitteye yeni anlayışlar katmış, onları kendi beğenileri doğrultusunda yazmışlar ve yeni yazı türleri oluşturmuşlardır (bk. Resim 17).

Büyük Selçuklular'a (1040-1308) ait olduğu düşünülen yazmalar genellikle meşrik kûfîsi olarak adlandırılan bir yazı karakteri ile yazılmıştır (bk. Resim 18). Her harfi başlı başına bir tasarım harikası olan bu yazı karakterinin haşin bir havası ve çok güçlü bir grafik etkisi vardır. Selçuklulara ait pek çok yazmada altınla yazılmış harflerin güzelliğini müşâhade etmemiz mümkündür.

1300 dolaylarından sonra Moğol İran'ı ya da Memlük Mısır'ında, daha sonra Osmanlı İstanbul'u ve Safevî İran'ında çok nefis Mushaf-ı Şerîf yazmaları üretilmiştir. Fakat bütün İslâm âleminde yazıyı en güzel yazan ve mektepler halinde onu kemale erdiren Osmanlılar olmuştur. Kur'an'ın bir sanat eseri olarak yazılması İstanbul'da Türklerle doruk noktaya ulaşmıştır.[34]

Amasya'lı Şeyh Hamdullah şehzâdeliğinde II. Bayezid'e hat meşki vermiş, şehzâde tahta çıktığında da onunla birlikte İstanbul'a gitmiş ve sarayın baş hattatı olmuş, büyük hattat Yakut'un güzelleştirdiği aklam-ı siteyi yani nesih, reyhânî, muhakkak, sülüs, tevkī' ve rik'ayı daha da geliştirmiştir. Elliye yakın yazma Kur'an, sayısız dua kitabı ve dinî metinlerin yer aldığı birçok kıt'a onun elinden çıkmıştır. TSMK'nde bulunan sülüs nesih kıt'asındaki besmele, tezhipli beyne's-sutûr arasına alınarak altınla yazılmıştır (bk. Resim 19). Harf formları önce ucuna zer-mürekkep sürülmüş kamış kalemle yazılmış, sonra da harflerin kenarları bir bir tahrirlenmiştir. Kontürler incecik de olsa yazının hatlarını ortaya çıkarmaya yetmiştir. Bu, oldukça dikkat ve sabır isteyen zorlu bir işlemdir. Hocalarımızın belirttiğine göre, kıl kadar ince fırçalarla tahrir çekmek için atölyelerde yüzünün tüyü yeni bitmiş, gözü yorulmamış genç ustalar istihdâm edilirmiş. Bu işlerde, çizgilerde nüans olmaması için fırça daima dik olarak tutulur, harf şekillerinin muhafaza edilmesi bu sayede sağlanırmış. [35]

16. yüzyılda yaşamış Aklâm-ı sitte'de açtığı çığır yerini Şeyh ekolüne bırakırken, celî yazılardaki etkisi Mustafa Râkım'a kadar süren sanatçımız Ahmet Şemseddîn Karahisârî dönemin önemli diğer hattatıdır.

Ahmet Karahisârî'nin güçlü tasarım yeteneği, onu sanatında çok farklı arayışlar içerisine sürüklemiş, bunun sonucu olarak hat sanatı yepyeni kompozisyonlar kazanmıştır. TİEM'de bulunan, besmele, hamdele ve ihlas sûresinden meydana gelen En'am sayfası onun yenilik arayan kusursuz kişiliğinden doğan en nâdir örneklerdendir

[34] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 387.

[35] 4 Eylül 2013 tarihinde Uğur Derman Bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

(bk. Resim 20). Bu En'am'da yer alan ma'kılî kompozisyonlar sanatındaki incelîğin ve güzelliğin nişânesidir.

Sanatçı buradaki kare biçiminde tertiplediği ihlas sûresinde de görüldüğü gibi altınla yazdığı harflerin kenarını siyah mürekkeple çok ince bir şekilde tahrirlemekte oldukça mâhirdir. Tezhip sanatının incelîklerine vakıf olduğu için, varak altını gâyet ince ezip mürekkep gibi kullanarak altınla yazılar yazmış, yazının kâidesine uyarak siyahla tahrirlemiştir.[36] Orta kısımda bulunan besmele-i şerîfe siyah mürekkeple yazılmış, harekeleri tezyînî olarak altınla yazılıp siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Böylece açık zemin üzerine sürülen altın belirgin hale getirilmiştir. Üst bölümde yer alan hamdele ise altın cetvelli kare form içine siyah mürekkeple yazılarak, kenarları siyahla tahrirlenmiş, boş kalan kısımları altın formlarla zenginleştirilmiştir. Ahmet Karahisârî tasarımlarıyla sanatseverleri hayran bırakan gelişmeler ve farklılıklar ortaya koymuştur (bk. Resim 21, 22).

Altın, padişah mektupları, sultanlara verilen beratlar, vakfiyeler, sadrazam tarafından yabancı devlet başkanlarına yazılan mektuplar ve vezirlik beratları gibi önemli belgelerde de yazım esnasında tezyinî amaçlı olarak kullanılmıştır. Fatih dönemine kadar sadece siyah mürekkeple çekilmekte olan padişah mektuplarındaki tuğralar, Fatih zamanında altın mürekkebi de kullanılarak çekilmeye başlanmıştır. Zer-mürekkeple çekilen tuğraların daha kolay görülebilmesi için genellikle yazı kenarlarına ince siyah bir tahrir çekilmiştir (bk. Resim 23-25).

17. yy'ın ikinci yarısında Hâfız Osman (ö. 1698), Şeyh Hamdullah'ın üslûbundan kendi tarzını çıkarmış, bir asır sonra da İsmail Zühdî (ö.1806) ve kardeşi Mustafa Râkım (ö. 1826) Hafız Osman'ın yazılarından ilham alarak kendi tarzlarını oluşturmuşlardır. İsmail Zühdî Efendi, yazılarında zer-mürekkebi başarıyla kullanan hattatlardandır (bk. Resim 26, 27).

18. yüzyılın başlarında, Sultan III. Ahmet'in tasarladığı tuğralar ve bunların uygulanış biçimleri konumuz açısından oldukça önemlidir. Topkapı Sarayı'nda Sultan III. Ahmed'in kurduğu müstakil kütüphanenin kitapları arasında A.3653 kaydıyla yer alan Murakka'ı-hās (padişaha mahsus albüm) adıyla bilinen tuğra albümü devrin şâheseri sayılır. Padişah bu albümde alışılagelmiş tuğra ibaresi dışında muhtelif ifadeler taşıyan tuğralar tasarlamış; asıllarını kağıd üzerine is mürekkebiyle yazdığı 10 tuğra devrin usta mücellid ve müzehhibi, aynı zamanda hattatı Ahmed Hazîne (ö. 1761) tarafından iğnelenip kalıp haline getirildikten sonra kağıt üzerine işlenmiştir.[37] Bunlardan 6 tanesi zerendûd tekniğiyle yapılmıştır. Uçuk pembe renkli kağıda siyah tahrirli sürme altın olarak işlenmiş bulunan ilk iki tuğranın etrafı hatâyî ve rûmî desenlerle dengeli bir biçimde süslenmiştir (bk. Resim 28). 3. ve 4. tuğra açık mavi zemin üzerine (bk. Resim 29), 9. ve 10. tuğra ise açık çağla yeşili kağıda tahrirli

[36] Süheyl Ünver, *Hattat Ahmet Karahisari*, İstanbul 1948, s. 9.

[37] M. Uğur Derman, *Murakka'-ı Hās Tuğrakeş bir padişah: Sultan III. Ahmed*, Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul 2009, s. 10.

zerendûd olarak hazırlanmıştır (bk. Resim 30). Bu zerendûdları hazırladığından şüphe bulunmayan müzehhib Ahmed Hazîne'nin imzası murakkanın alt kabında "*Ketebehû ve zehhebehu'l-fakîr mücellid Ahmed Hazîne 1140*" (Bunu 1727-8 senesinde fakîr mücellid Ahmed Hazîne yazdı ve bezedi) şeklinde yer almaktadır.[38]

Zerendûd geleneğinin celî yazıyı tekâmül ettiren Râkım ekolüyle beraber yaygınlaşmaya başladığı düşünülebilir. Mustafa Râkım Efendi, Hafız Osman'ın sülüs ölçülerini büyüterek celîye başarıyla tatbik etmiş, harfleri yazılacakları veya asılacakları yere göre güzellik ölçüsüne kavuşturmuş ve pek çok zerendûd esere imzasını atmıştır.[39] Kalıbı çıkarılıp çoğaltılan nice yazılar altın mürekkeple doldurularak Zerendûd yapılmıştır (bk. Resim 31,32).

Levhaların, dolayısıyla zerendûd levhaların ortaya çıkma ve yaygınlaşma sebeplerini ararken Osmanlı Devletinin 18. ve 19. yüzyıllardaki sosyal, kültürel ve sanat hayatını incelememiz gerekecektir.

Osmanlı İmparatorluğu yayıldığı geniş coğrafi alanlardan çeşitli etkiler almakla beraber, kökü esas itibariyle Türk ve İslâm kaynaklarına dayanan bir Osmanlı-Türk medeniyeti meydana getirmişti. İmparatorluğun hayatına hükmeden tarihî olaylar, her toplum gibi Osmanlıyı da kendi şartları içinde hem şekillendirmiş, hem de kader çizgisini çizmiştir. Bu kader çizgisinin aşağı yönde ilerlemekte olduğunun Osmanlı yöneticileri tarafından iyice fark edilmesi üzerine gözler Osmanlı Devletinden daha ileri ve daha güçlü olan batılı devletlere çevrilmiştir.

Osmanlı yöneticilerinin imparatorluğun yıkılışını önlemek ve ona yeniden güç kazandırmak için batının bilgi ve tekniğinden faydalanması, batı örneklerine göre memlekette yeni şeyler yapmak istemeleri, bunun sonucu olarak da bir takım hareketlere girişmeleri, Osmanlı devletinin siyasî hayat ve idarî örgütlerinde olduğu kadar, toplumsal ve kültürel varlığında da yavaş yavaş değişmelere yol açmıştır. Bu değişmeler önce belli belirsiz, yavaş ve aksak yürümüş, zamanla daha belirgin bir hale gelmiştir.

Osmanlı tarihinde yenileşme dönemi olarak nitelendirilen 18. ve 19. yüzyıllarda birbirini izleyen yenilikçi padişahların gerçekleştiği kurumsal batılılaşma toplumda köklü bir kültür değişimine neden olmuştur. Bu süreç, ülkede yeni bir sanat ortamının oluştuğu, sanatın her dalında yeni biçim ve tekniklerin denendiği bir dönemdir.[40]

İmparatorluğun tarihi seyrini incelediğimizde, Osmanlı-Türk toplumunun kendine özgü kültürel varlığında, dış etkilerin bir takım yeni izler meydana getirmeye başlamasının 18. yy'ın başlarına rastladığını görürüz.

---

[38] M. Uğur Derman, *a.e.*, s. 17.

[39] Süleyman Berk, "Hattat Mustafa Râkım'ın Celî Sülüs'ün Estetiğinde Ortaya Koyduğu Yenilikler", *M. Uğur Derman Armağanı: Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler,* (Ed. İrvin Cemil Schick), Sabancı Üniversitesi, İstanbul 2000, s. 161.

[40] Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 261.

B) BATILILAŞMA DÖNEMİ ATMOSFERİ İÇERİSİNDE HAT SANATININ GELİŞİMİ (18-19. YY'LAR)

Batılılaşma dönemi Türk sanatı, klasik dönemle, eski prensiplere dönüşün başladığı Türk neo-klasiği arasında büyük bir safhadır.[41] Bu dönemde hat sanatı yüzyıllardır gösterdiği istikrarlı gelişmesini sürdürmüş, kendileri de hattat olan birçok sultanın desteğiyle gelişmesine devam etmiştir.

18. yy'dan itibaren yazıya yeni yorumlar getirilmiş, celî yazı olgunlaşmış, levha sanatında dikkate değer bir gelişme yaşanmıştır.

Bu döneme adını veren yenileşme hareketleri 18.yy'ın ilk yarısı içinde Lâle Devri adı verilen Sultan III. Ahmet zamanında (1704-1730) başlayıp, Sultan I. Mahmut'la (1730-1754) hızlanmıştır.

Tezimizde Osmanlı Devletindeki batılılaşma ile ilgili olay hareket ve çalışmaları bütün cepheleri ile ele alıp incelemeyeceğiz. Konuyu hat sanatı açısından ele alacak, bu arada güzel sanatlardaki batıya yönelişle doğrudan veya dolaylı olarak ilgili bulduğumuz bazı konulara değineceğiz.

Bu dönemin en önemli olaylarından birisi şüphesiz 1727 yılında matbaanın kuruluşudur. III. Ahmet'in desteğiyle sarayın gücünü arkasına alan İbrahim Müteferrika ve Yirmisekiz Çelebi-zâde Said Efendi İstanbul'da ilk Türk matbaasını açmıştır. Matbaanın kurulması kültürel yaşamda oldukça önemli bir aşamadır. Gerçekte 15. asırdan beri İstanbul'da azınlık matbaaları olduğu gibi, Avrupa'da da Türkçe, Arapça ve Farsça kitaplar basılıyor ve İstanbul'da satılıyordu.[42] Ancak o vakte kadar bir Türk matbaası henüz kurulmamıştı.

Matbaanın birden kabulü Osmanlı için kolay olmamıştır. Onbinlerce hattatın işsiz kalmaması ve ictimâî bir buhran ortaya çıkmaması için zamanın şeyhülislâmı Abdullah Efendi, fetvasında matbaada din kitaplarının yazılmasını yasaklamıştır.[43] Bir asır kadar bir süre zarfında matbaada çok sınırlı sayıda eser basılmış, 19 yy'dan itibaren gelişen matbaada basma kitaplar tedrici bir şekilde yazmaların yerini almıştır.

Matbaanın Osmanlıya girmediği devirlerde ömrünü Mushaf ve kitap yazımına adamış bir hattat zümresi vardı[44]. Değişen sanat anlayışlarıyla, bu eserlerin kıymetini bilenlerin kalmaması gibi daha birçok nedenden dolayı yazma eserler giderek azalmış[45],

---

[41] Semavi Eyice, "Batılılaşma", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara 1992, c. 5, s. 171.

[42] Yılmaz Öztuna, *Büyük Osmanlı Tarihi,* Ötüken Neşriyat, İstanbul 1994, c. 4, s. 480.

[43] Yılmaz Öztuna, *a.e.*, s. 481.

[44] M. Uğur Derman, *Osmanlı Hat Sanatı,* Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2012, s. 24.

[45] İlhan Özkeçeci-Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip,* İstanbul 2007, s. 174.

buna karşılık duvara asılmak üzere tasarlanan levhalar revaç bulmaya başlamıştır. Bu durum el yazması kitapların artık yazılmadığı anlamına gelmemektedir. Nitekim 18. 19. yüzyıllarda yazılan Mushaflar yanında Delail-i Şerîf ve Evrâd-ı Şerîfe gibi kitapların yazımı da bu dönemde devam etmekteydi.[46]

Yedikuleli Seyyid Abdullah (1670-1731), Şekerzâde Mehmed Efendi (?-1752) ve Eğrikapılı Mehmed Râsim (1687-1755) gibi 18. yy hattatları Hafız Osman (1642-1698)'ın takipçileriydi.[47] Kendisi de usta bir hattat olan Sultan III. Ahmed'in özellikle tuğra tasarlamada üstatlaştığı 1140/1728-29 tarihli bir murakka içindeki zengin tezhipli çalışmalarından bellidir.[48] Ta'lik yazan ve yazıları murakkaları dolduran hattatlardan Mehmet Esad Yesârî (?-1798) ve meşhur hattat Mustafa Râkım'ın ağabeyi, sülüs ve nesih yazıda büyük hüner gösteren İsmail Zühdî Efendi (?-1806) devrin seçkin hattatlarındandı.

Asırlardır devletin himayesinde sanatlarını icra eden sanatkârların oluşturduğu saray nakışhânesinin (ehl-i hiref) 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra resme ve batı sanatına karşı duyulan derin ilgiden ve devletin maddî imkânsızlıklarından dolayı yavaş yavaş ortadan kalkması bu dönemin şüphesiz diğer önemli gelişmelerindendir.[49] Sanayide meydana gelen gelişmelerin de yüzyıllardır sanatçıları himaye eden ehl-i hiref teşkilatını olumsuz etkilediği bilinmektedir.[50]

18. yüzyılın son padişahı olan III. Selim, bilim ve kültür alanlarındaki Batıya yönelik atılımları ve sanat koruyuculuğu ile Osmanlı tarihinin en yenilikçi padişahlarından biri sayılır. Amcası I. Abdülhamid'in hoşgörülü tutumu sayesinde, III. Selim'in Avrupa mimarisine, resmine, müziğine duyduğu ilgi daha şehzadelik döneminde başlamıştır.[51] Tahta geçtikten sonra Londra, Paris, Berlin, Viyana gibi başkentlere yolladığı daimi elçiler aracılığıyla Avrupa ile kültürel ilişkileri hızlandıran III. Selim dönemi özellikle Osmanlı resim sanatı için bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde tuval resmi ya da duvara asılabilir resim sarayda yaygınlaşmış, resim sanatı yeni işlevler kazanmıştır.

---

[46] Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları* I, (Yayına hazırlayan, Gülbün Masera, Aykuy Kazancıgil), İşaret Yayınları, İstanbul 2007, s. 621.

[47] Zeren Tanındı, "Türk Sanatında Kitap", *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu,* Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (t.y.), s. 24.

[48] TSMK. A.3653.

[49] F. Çiçek Derman, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi" *Türkler*, (Ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, c. 12, s. 298.

[50] Süleyman Kırımtayıf, *XV. ve XIX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı* (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996, s. 112.

[51] Günsel Renda, "Sultan III. Selim ve Resim Sanatı", *Nizâm-ı Kadîm'den Nizâm-ı Cedîde III. Selim ve Dönemi*, (Ed. Seyfi Kenan), İsam Yayınları, İstanbul 2010, s. 641.

Tarihlerimizde III. Selim'in bir Türk ressamına kendi resmini yaptırdığına dair bilgi vardır. Bu ressam ünlü hattat Mustafa Râkım Efendi' (1758-1826) dir.[52] Aslen Trabzonlu olan Mustafa Râkım Efendi küçük yaşta İstanbul'a gelerek Reîsü'l-küttâb Râtıb Efendi'ye intisâb etmiştir. Yazı ve resme çalışan Mustafa Râkım'ın yaptığı bir resmi Râtıb Efendi III. Selim'e göstermiş, padişah da bunu çok beğenmiş, Mustafa Râkım'ı huzuruna kabul ederek kendi resmini yaptırmıştır.[53]

Bu yüzyılda ekol sahibi olmuş iki üstat vardır; bunlardan birincisi Mustafa Râkım Efendidir ki, celî sülüs ve tuğrada o döneme kadar hiçbir hattatın gelemediği noktaya ulaşmış, ve bu sanatta çok büyük inkılaplar gerçekleştirmiştir. Mustafa Râkım Efendi'yle beraber eski celî ve tuğra anlayışı sona ermiş, kendisinden sonra gelen hattatlar onun yolunun takipçisi olmuşlardır. Râkım Efendi'nin talebesi olan 19. yy padişahı II. Mahmud'un, hocasının kontrolü ve tashihinden geçmiş pek çok zerendûd yazısı vardır (bk. Resim 33).

Dönemin ikinci üstadı Mahmud Celâleddin Efendi' (?-1829) nin sert görünüşlü celî sülüsleri Râkım ekolü karşısında çok uzun ömürlü olamamıştır (bk. Resim 34). Bu haşin görünüşlü tarzı benimseyen Sultan Abdülmecid'(1823-1861)den sonra bu üslûp terk edilmiştir.

Hat sanatımız 19. yüzyılla birlikte en yüksek seviyeye ulaşmıştır.[54] Râkım yolunun önemli takipçileri arasında 19. yüzyılın önemli sanatçılarından Sâmi Efendi (1837-1912) vardır. Yine aynı yolda eser veren Çarşambalı Ârif (?-1892) ve Nazif Efendi (1846-1913) anılması gereken isimlerdendir.

Celî sülüste Mustafa Râkım'ın tamamlayıcısı olarak kabul edilen hattat Sâmi Efendi'nin yazıları, konumuz açısından oldukça önemlidir. Son dönem hattatları arasında haklı bir şöhrete sahip olan ve zerendûd levhaları ile bilinen hattatlardan Ali Haydar Efendi' (1802-1870)nin talebelerinden olan Sâmi Efendi, özellikle son zamanlarında zerendûd levhalar hazırlamaya ağırlık vermiştir (bk. Resim 35-37).

19. asrın ikinci yarısında Kazasker Mustafa İzzet Efendi (?-1876) ve onun yetiştirdikleri Şefik Efendi (1819-1880), Muhsinzade Abdullah (1832-1899) ve Abdullah Zühdî Beyler (?-1878) dönemin ünlülerindendir. Üslûp sahibi hattatlardan Mehmet Şevki Efendi (1829-1887), yetiştirdiği Bakkal Ârif (1830-1909) ve Fehmi Efendi'(1860-1915)lerle 20. yy'a başarılı bir geçiş yapılmıştır. Haşim Efendi'(?-1845)nin çırağı Yahya Hilmi Efendi (1833-1907) nesih hatta unutulmayacak isimlerden biridir.

---

[52] Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, İstanbul 1971, s. 23.

[53] Mustafa Cezar, *a.e.,* s,23.

[54] Uğur Derman, "Ondokuzuncu Yüzyılda Türk Hat Sanatı", *Türk Hattatları*, (Haz. Şevket Rado), İstanbul 1987, s. 191.

19. yy Osmanlı sarayının yüzünü batıya çevirdiği, bununla beraber doğu kültürünün önemli bir öğesi olan hat sanatına yeni yorumlar getirildiği bir dönemdir. Bu dönemden sonra, kitap içlerinde minyatür tekniği ile yer alan manzaralar, portreler yavaş yavaş kitap sayfalarından çıkarak batılı anlamda tuval resmi olmuştur. Buna benzer bir yaklaşımı hattatların da benimsediği düşünülebilir. Yüzyıllardır Mushaf ve dua kitabları istinsah eden üstad hattatlar 18.yy'ın ikinci yarısından sonra Kur'an'dan bazı sûreleri, âyetleri, Peygamber Efendimizin Hadîs-i Şeriflerini ve bazı hikmetli sözleri duvara asılacak şekilde büyük boyda, çeşitli yazı üsluplarında ve genellikle de istifler yaparak yazmaya başlamışlardır. Bu tarzın önde gelen ismi kuşkusuz Mustafa Râkım Efendi'dir. Büyük mekânlara asılmak üzere padişah tuğrası tasarlamış, anıtsal yapıların yazılarını yazmıştır. Bu yüzyılda büyük boy yazılar tasarlayan hattatlardan bir diğeri de Kazasker Mustafa İzzet Efendi'dir. Bu gelişmelerle yazı, kitap sayfasındaki geleneksel konumundan sıyrılarak kendini duvara asılabilen ve yeri değiştirilebilen kompozisyonlarda gösterebilir bir hale gelmiştir.

Levhalar, hattatın yaratma gücünün sınırlarını yansıtan özgün sanat eserleridir. 18. yy'da Osmanlı devletinde yaşanan sosyo-ekonomik olayların ve hat sanatına getirilen yeni yorumların doğrudan veya dolaylı olarak levha sanatının gelişimine etkide bulunduğu açıktır. Çünkü sanatkârlar ne kadar yaratıcı ve orijinal olurlarsa olsunlar belli bir toplumun içinde yaşarlar. Matbaanın kuruluşu, ehl-i hıref teşkilatının zayıflaması gibi sanatkârları olumsuz etkileyen olaylarla birlikte yazma eserlere sahip olmanın çok zorlaşması gibi sebepler, levhalara olan rağbetin artmasında etkili olmuş olabilir. Âyetlerin, hadislerin, hikmetli sözlerin yazmalarda saklı kalmaktan çıkarak, her an müşâhede edilebilir bir hale gelmesi, evinde kendi kültürü ve inandığı değerleri yansıtan bir hat levhası bulundurma eğilimini zamanla artırmış olmalıdır. Önceleri mimariye bağlı olarak cami, türbe ve tekkelerimizi süsleyen hat levhaları daha sonra evlerin duvarlarına kadar yaygın bir kullanım alanına sahip olmuştur. İnsanlar evlerinin duvarlarını âyet, hadis ve hikmetli sözlerle süsleyerek yaşadıkları mekânlara manevi bir atmosfer katmak istemiş olmalıdırlar. Böylece zengin veya yoksul evleri, imkânları ölçüsünde tezhip edilmiş levhalarla süslenmiş, yazıların anlamlarından ruhlar, güzelliğinden gözler aydınlanmıştır.

Özellikle zerendûd levhalar yüksek Osmanlı estetiğinin bir nişanesi olarak, kıymetli hattat ve müzehhipler elinde 19. yüzyıla damgasını vurmuştur. Süleymaniye, Sultanahmet, Bayezid, Nuruosmaniye gibi pek çok selâtin camide, sultanların, paşaların ve hayırseverlerin yaptırdıkları cami, türbe ve mescidlerde, ayrıca ekâbir konaklarında bu tarz eserler müşahede edilmiştir.

İsmail Zühdî (?-1806), II. Mahmud (1785-1839), Mustafa Râkım, Yesarizade Mustafa izzet Efendi (?-1849), Mahmud Celâleddin (?-1829), Kazasker Mustafa İzzet (1801-1876), Abdurrauf Bey (1866-1908), Şefik Bey (1819-1880), Muhsinzâde Abdullah (1832-1899), Abdullah Zühdî Efendi (?-1878), Mehmed Şevki Efendi (1829-1887), Ömer Vasfi Efendi (?-1824), Hulûsi Efendi (1868-1940), Galatalı Mustafa İzzet

(1801-1876), Hâşim Bey (1815-1868), Hüseyin Hüsnü Efendi (?-?)[55], Tuğrakeş Mehmed Recai Efendi (1804-1874), Tuğrakeş Abdülfettah Efendi (1815-1896), Ali Haydar Efendi (1802-1870), Çarşambalı Ârif Efendi (?-1892), Bakkal Arif Efendi (1830-1909), Râşid Efendi (1849-1925), Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (1873-1946), Haci Kâmil Akdik (1861-1941), Necmeddin Okyay (1883-1967) zerendûd levhaları ile tanınan önde gelen hattatlardandır (bk. Resim 38-48).

[55] Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler* I, (Yayına hazırlayan Gülbün Masera, Aykut Kazancıgil), İşaret Yayınları, İstanbul 2007, s.635.

İKİNCİ BÖLÜM

TARİHÇESİ VE TEKNİĞİ İLE ZERENDÛD

A) CELÎ YAZILAR

Sözlükte "âşikâr, iri, büyük" anlamlarına gelen celî, ıstılah olarak hat sanatında bir yazı karakterinin adıdır.[56] Hemen bütün hat çeşitlerinde yazının, bir yazı cinsi meşkedilirken kullanılan meşk kaleminden daha geniş bir kalemle yazılan iri şekline celî denir. Meselâ, sülüs yazısı normal olarak 2,5 mm'lik kalemle yazılır; bu ölçü aşıldığında yazı büyümeye başlar. Hattatlar genellikle meşk kaleminin üç misli genişliğinde yazılan yazıları celî olarak kabul ederler[57]. Uzaktan bakılıp okunmak için yazılan celî yazının kalınlığının bir sınırı yoktur.

Bir harfin celîsi ile kendisi arasında esasta şekil itibariyle bir fark yoktur. Aralarındaki bütün fark bünyelerinin teşekkülündedir. Mesela, bir çocuk yüzünün iptidâîliğine karşın, büyük bir adamın yüzünde bütün çizgiler yerli yerine oturmuş, tekâmül tamamlanmıştır.[58] Celî, harf biçimlerine bütünlüğü, kesinliği veren bir yazıdır. Celîde hiçbir biçimin bocaladığı görülmez, harfler en ufak parçalarına kadar kesinleşmiştir.

Aklam-ı sitte adı verilen muhakkak, reyhânî, sülüs, nesih, tevkī, rikā yazılarından sadece muhakkak ve sülüs yazıların, çok nâdir olarak da nesih yazıların celî şekli yazılabilse de, Osmanlı sanatkârları sülüs yazısının celîsini ve 14. yy da İran'dan gelen nes-ta'lik adlı yazının celîsini kullanarak her birini ayrı bir estetik kıymet haline getirmişlerdir.[59]

---

[56] Ali Alparslan, "Celî", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1993, c. 7, s. 265.

[57] Ali Alparslan, *a.m.*, s. 265.

[58] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı Sanatı*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1958, s. 48.

[59] Ali Alparslan, *a.g.m.*, s. 265.

Mustafa Râkım Efendi'nin sülüs celîsi tarihindeki yeri büyüktür. Onun celîde yaptığı devrim bambaşka bir anlayışın, kavrayışın eseridir. Râkım Efendi, yazıyı mesafaye göre ayarlayarak klasik devrin kalıplaşmış harflerinin bağımsızlıklarını, kişiliklerini kazandırmıştır. Mustafa Râkım'dan başlayarak yazılan ve özellikle de Zerendûd usulüyle hazırlanan yazıların seyredene telkin ettiği haşmet duygusu hiçbir yazıda bulunmaz.

Celî yazı tarihinin diğer mümessili Mahmud Celâleddin'dir. Onun yazılarında kesinlik, katilik, ağırlık vardır. Râkım'la aynı yüzyılda yaşayan Mahmud Celâleddin Efendi kendine has bir üslüp ortaya koymuş fakat mektebinin hükmü kalıcı olamamıştır.[60]

Celî yazılar önce küçük ebatta yazılır, sonra satranç (murabbaât) usulüyle istenen boyutlara getirilebilir.[61] Günümüzde büyütme işlemi bilgisayarlar aracılığı ile yapılmakta olup hattatlar bu eski teknikleri âdetâ terk etmişlerdir.

Celî hattının tanıtılmasında tamamlayıcı bir unsur olan "istif" konusu çok mühimdir. Celî yazıların, özellikle de istifli şekillerinin yazılması çok maharet ister; hattatlar bunu hat sanatında son merhale olarak görmüşlerdir. İnce yazılarda göze batmayan kusurlar, celî de anlayanları rahatsız edeceğinden, hattın en geç (19. yy başlarıda) tekâmül eden tarzı celî olmuştur. Ünlü celî üstadı Sâmi Efendi (1838-1912) bu konunun önemini "celî yazmadıkça yazının sırlarına vakıf olunmaz" diyerek belirtmiştir.[62]

Hat sanatında "istif", harf ve kelimelerin bir kural dairesinde üst üste, fakat metnin okunmasını zorlaştırmayacak şekilde yerleştirilmesi demektir.[63] İstif, topluluk, anlaşma, birleşme ve gelişme fikri ile çok ileri bir sanat anlayışının ürünüdür. Hattatlar yazının esnek niteliğinden yararlanarak harf gruplarının üzerinde oynar ve harflerin üslubunu bozmadan uyumlu bir biçimde sayfadaki alana istif ederler. Böylece, olağanüstü bir grafik etki yaratmış olurlar (bk. Resim 49)

İstif yapmak, iyi bir anatomik bilgi ve kompozisyon yeteneği gerektirir.[64] İstifli harflerden her biri yerine göre diğer harflerle ve yazının genel görünüşüne göre gövde ve duruş geliştirir. Böylece ortaya bir harf senfonisi çıkar. Teklerde olmayan birtakım estetik değerler istif denen topluluklarda meydana gelir.[65]

---

[60] Ömer Faruk Dere, "Hafız Osman", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ed. Ali Rıza Özcan), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 103.

[61] Mahmud Bedreddin Yazır, *İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, III. Kitap, Ankara 1989, s. 314.

[62] M. Şinasi Acar, *Türk Hat Sanatı*, Antik A.Ş., İstanbul 1999, s. 133.

[63] Ali Alparslan, "Türk Dünyasında Hat Sanatı", *Türkler*, (Ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, c. 12, s. 270.

[64] Hüseyin Gündüz, "Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah ve Ahmet Karahisari", *Hat ve Tezhip Sanatı,* (Ed. Ali Rıza Özcan), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 75.

[65] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, *a.g.e.*, s.33.

Hat sanatında asıl olan harflerin "satır" denilen düz bir çizgi doğrultusunda sıralanmasıdır. Ancak celî sülüs hattı, hem satıra hem de istife son derece uyumlu olduğundan, bu yazı tarzı ile istifin en mükemmel örnekleri verilmiştir. Karşılıklı yazılarak ortada kavuşan ve "müsenna" olarak adlandırılan şekil de istif için çok elverişlidir (bk. Resim 50).

Sülüs veya onun celî şekliyle istif hazırlanırken, temelden yukarıya doğru katların yükseldiği gibi harf veya harf grupları da kat kat üste bindirilir. Yazı okunurken bu sıraya riâyet edilir. Buna eski tabirle "yazının teşrifatı" veya "harflerin takdîm ve tehiri" denilir.[66] Osmanlı hattatları bazı estetik mahzurlardan ve okunma zorluğundan dolayı istiflerde üç kattan fazlasını uygun görmemişlerdir. Hattatın hüner göstermek amacıyla çok sıkı bir biçimde yaptığı istiflere "girift istif" denilmiştir.[67]

İstiflenmiş harflerin oluşturduğu çizgiler manzumesi, ifade ve estetik gücüyle seyredeni etkiler ve soyut resmin bin bir anlam taşıyan derinliğine götürür.

İstiflerde, kesişen harflerin birinin diğerini delerek geçişi, delen harfin kenarında çok ince bir açıklık bırakılarak belli edilir (bk. Resim 51). 19.yy'da bu uygulama Kazasker Mustafa İzzet Efendi mektebine bağlı olan Şefik Bey, Abdullah Zühdi Efendi, Muhsinzâde Abdullah Hamdi Bey, Çırçırlı Ali Efendi, Alâeddin Bey, gibi ünlü hattatlarda gelenek halini almıştır.[68] Mustafa Râkım Efendi ekolünde ise nadiren kullanılmıştır.

Mustafa Râkım, Abdullah Zühdî ve Fehmi Efendi (1860-1915) ile Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (1873-1946) gibi hattatların istif konusunda çok başarılı oldukları bir gerçektir.

1. Celî Sülüs

Türk hattatları arasında genellikle "celî sülüs" yerine sadece "celî" sözü kullanılmıştır. Celî sülüs levha yazılmasında, özellikle zerendûd levha hazırlanmasında kullanılmakla beraber mimarî yapıların kitabelerinde, duvarlarında ve kubbelerinde en çok kullanılan yazı çeşidi bu olmuştur.

Osmanlının başlangıcından Fatih dönemine kadar celî sülüs, mimarîde bir süs unsuru olarak kullanıldığı için bağımsız olarak düşünülmemiş, bunun için celî sülüste aklam-ı sitte derecesinde başarıya ulaşılamamıştır.[69] Osmanlı celî sülüsünün ilk güzel örneklerine Fatih Sultan Mehmet devrinde (1451-1481) rastlanır.[70] Bu tarihlerden sonra

---

[66] Uğur Derman, "Türk Hat Sanatında Celî Kavramı", *Türkler*, ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, c. 12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 262.

[67] Şinasi Acar, *a.g.e.*, s. 142.

[68] Uğur Derman, *a.g.m.*, s. 264.

[69] Ömer Faruk Dere, a.g.m., s. 103.

[70] Ali Alparslan, "Celî", *DİA*, c. 7, s. 266.

olgunluk devri olan 19. yy başlarına kadar tedrici bir şekilde gelişen celî yazılar birbirinden usta sanatkârların elinde olgunlaştırılmıştır. Ali b. es-Sûfî (Fatih devri) ve Hasan Çelebi'nin (ö. 1594) ardından Kâsım Gubârî (ö. 1625), Teknecizâde İbrâhim'den (ö. 1689) sonra Mehmed Bursevî (ö. 1740), Mustafa b. Süleyman (ö. 1744) ve Moralı Beşir Ağa (ö. 1752) gibi sanatkârlarımızın elinde gelişen bu yazı, nihayet Mustafa Râkım'ın (ö. 1826) elinde en mükemmel şekline ulaşmıştır.[71] Hâşim Efendi (ö. 1845), Çarşambalı Arif Bey (ö. 1892), Abdülfettah Efendi (ö. 1896), Sâmi Efendi (ö. 1912), Nazif Bey (ö. 1913), İsmâil Hakkı Altunbezer (ö. 1946), Macid Ayral (ö. 1961), Mustafa Halim Özyazıcı (ö. 1964) ve Hâmid Aytaç (ö. 1982) bu mektebin en ünlü hattatları olmuşlar, birçok levhalar yazmışlardır (bk. Resim 52).

Türk hattatları uzun çalışmalar sonucunda 19.yy başında bu yazıyı güzelliğin doruğuna ulaştırmışlardır. Mustafa Râkım Efendi'yle birlikte celî sülüse gerek istif, gerekse harflerin tenâsübü bakımından gerçek bir olgunluk gelmiştir. Râkım Efendi celî sülüs bir yazının hangi yüksekliğe konulacağını önceden hesaplayıp buna göre harf ölçülerini ayarlayacak kadar perspektif ilmine vakıftı.[72] Bu sebeplerle o celîde bir dönüm noktası kabul edilir. Râkım mektebi ise kendinden sonra yetişen nesiller tarafından daha ileri safhalara götürülmüş ve nihayet Sâmi Efendi'yle kemâle erdirilmiştir.

2. Celî Ta'lik

Zerendûd levha ve kitâbelerin yazılmasında yaygın bir şekilde kullanılan bu yazının kuralları Mir Ali Tebrizi (1554-1625) tarafından tesbit edilen nestalikten gelmektedir.[73] İnce ve zarif görünüşüyle dikkat çeken bu yazı Osmanlılarda "ta'lîk" diye anılmıştır.[74] İranlılar ince nestalikte gösterebildikleri ustalığı celîsinde ortaya koyamamışlar, buna karşılık Türk hattatları büyük bir maharet göstererek bu yazıyı en güzel şekilde yazmayı başarmışlardır.

Osmanlı hattatlarının 18. yy'ın sonlarına kadar nesta'lîk ve celî nesta'lîkte İran ekolünün etkisinde yazdıklarını söyleyebiliriz. Fakat bu devirde yetişen Yesârî Mehmed Esad'ın (ö.1798) yazılarında Türk zevki görülmeye başlanmış, daha sonra oğlu Yesârizâde Mustafa İzzet (ö. 1849) bu üslubu işlemiş ve 19 yy ın ilk çeyreğinde Türk Nestalik ve celî nestalik ekolünü kurmuştur.[75] Sultan II. Mahmud devrinde yapılan tarihi binalardaki kitabelerin çoğu onun tarafından yazılmıştır.

Haşmetli sülüsün yanında ince, kavisli, duru ve narin yapısıyla şiir gibi bir görünüşe sahip olan bu yazı türünün küçük olanları (hurde) da edebi eserlerde

[71] Ali Alparslan, *a.m.*, s. 266.

[72] Uğur Derman, "Türk Hat Sanatında Celî Kavramı", *Türkler*, s. 264.

[73] Ali Alparslan, a.m., s. 266.

[74] Ali Alparslan, "Türk Dünyasında Hat Sanatı", *Türkler*, s. 271.

[75] Ali Alparslan, *a.g.m.*, s. 267.

kullanılmıştır. Celî şekliyle de celî sülüsten sonra Osmanlı levhalarında en çok celî talik tercih edilmiştir.

Yesârizade Mustafa İzzet Efendi (ö.1849) yazının konulacağı yerin yüksekliğine göre harf bünyelerini ayarlama yolunda giden üstadlarımızdandır. Yesârizâde ekolünün ilk temsilcilerinden olan Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı (ö. 1862), Ali Haydar Bey (ö. 1870), Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Çarşambalı Âfif Bey ve Abdülfettah Efendi'den sonra yetişen ve ekolün bir kolunu kuracak kadar usta bir hattat olan Sâmi Efendi bu vadide büyük sanatkârdır (bk. Resim 53). Talebeleri arasında en tanınmışları Nazif Bey, Ömer Vasfi (ö. 1928), Aziz Efendi (ö. 1934), Mehmet Hulûsi Yazgan (ö. 1940), ve Necmettin Okyay'dır (ö. 1976). Ayrıca Mustafa Halim Özyazıcı, Kemal Batanay (ö. 1981) ve Hamit Aytaç da bu kuşağın son büyük temsilcileridir.

Celî hatların daha ihtişamlı olması için altınlanarak levha haline getirilmesi Osmanlı'nın son dönemlerinde uygulanan bir tarzdır. Böylece levha haline getirilen altınlı celî hatlar devletin önde gelen zenginlerinin evlerinde hem bir nasihat aracı, hem de dekor amaçlı bir tablo olarak duvarlara asılmaya başlanmıştır.

B) BİR LEVHA SANATI OLARAK ZERENDÛD

"Zerendûd" kelimesi Farsça olup genel olarak şu anlamlara gelir: Zer-endûd "altın" anlamına gelen "zer" ve "sürmek" anlamına gelen "endûden" kelimelerinden terkip edilmiştir.[76] Zerendûd kelimesinin sözlüklerde genel olarak; altın sürülmüş, yaldızlanmış, altın sulu, altınla yazılmış yazı anlamlarına geldiği belirtilmektedir.[77]

Yazma kitaplardan levhalara, minyatürlere kadar çok geniş alanda kullanılan bu teknik aslında müzehhib veya müzehhibenin, yani süsleme sanatkârının değişik ayarlarda altın ile yaptığı süslemelerin ve yazdığı yazıların bütününe verilen isim olarak kullanılmıştır. Kitap sayfalarının arasında yer yer rastlanan veya çoklu yaprakları

[76] Hüseyin Kâzım Kadri, *Türk Lügatı: Türk Dillerinin İştikaki ve Edebi Lugatları*, Maârif Vekâleti, İstanbul 1928, s. 901.

[77] Hüseyin Kâzım Kadri, *Türk Lügatı: Türk Dillerinin İştikaki ve Edebi Lugatları*, Maârif Vekâleti, İstanbul 1928, s. 901; Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi,* c. V, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s. 2286; İbrahim Olgun-Cemşit Drahşan, *Farsça-Türkçe Sözlük,* Elhan Kitabevi, Ankara 1984, s. 183; Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul 1985, s. 80; Mehmet Kanar, *Büyük Farsça-Türkçe Sözlük,* Birim Yayıncılık, İstanbul 1993, s. 328; Şemseddin Sâmi, *Kāmûs-i Türkî,* Haz. M. Faruk Bayrak, Alfa Basım Yayım, İstanbul 1998, s. 283; Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz, *Rakseden Harfler: Türk Hat Sanatı'ndan Seçme Eserler*, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 29; Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Konya 2003, s. 221;.İbrahim Cûdî Efendi, *Lugat-ı Cûdî,* Haz. İsmail Parlatır, Belgin Tezcan Aksu, Nicolai Tufar, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005, s. 615; Ferid Devellioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat,* Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 1181; Prof. Dr. İsmail Parlatır, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yay., Ankara 2006, s. 1867.

albümler halinde bir araya getirilen minyatürler de bu şekilde hazırlanmış zeminler üzerine uygulanmışlardır.[78]

Ünlü lugat yazarı M. Zeki Pakalın da, Zerendûd teriminin hat sanatımızda bir ıstılah olarak ezilmiş varak altının zer-mürekkep haline getirilerek beyaz veya renkli kâğıda fırçayla sürülmesiyle hazırlanmış hat eseri için kullanıldığını zikreder.[79]

Tezyînat sırasında altınla kaplanan zeminin tekrar altınla kaplanması işlemine ise "zer-ender-zer" ismi verilir ki, farklı ayarlarda altın varaklardan elde edilen renklerin kullanılması ile oluşturulan bu tip süslemeler ve altını zemine serpip yapıştırarak yapılan "zerefşan"lar her ne kadar isim olarak zerendûdla çok benzeşseler de, birbirlerinden oldukça farklı uygulamalardır.

Zerendûd teriminin ıstılahî anlamı hususunda iki farklı yaklaşım görülmektedir. Birinci görüş, zerendûd teriminin genel olarak altınla yazılmış yazıları ifade etmek için kullanıldığı şeklindeki yaklaşımdır.[80] Farklı usullerle hazırlanmış altınlı yazıların her birisini gösteren bir ismin olmadığı, veya en azından ilgili sanatkârlar veya ilim adamları arasında yaygın olmadığı, dikkate alınarak zerendûd teriminin altınla hazırlanan her türlü yazıyı gösteren genel bir terim olduğu düşünülebilir. Ayrıca toplumdaki genel algı sürme veya yapıştırma hangi teknikte olursa olsun salt altın kullanımıyla hazırlanmış süslemeli ya da süslemesiz tüm hat eserleri için kullanıldığı açıktır.

Bu hususstaki ikinci yaklaşıma göre ise, Türk hat sanatında "zerendûd" kelimesi "altın mürekkebinin fırça yardımıyla sıvama olarak sürülmesi usûlüyle hazırlanan yazılara işaret eder.[81] Burada, "endûd" yani "sürülmüş" kelimesi tanımın merkezine konulmuştur. Bu görüşe göre Mushaflar, en'amlar, her türlü yazma kitaplar, ferman ve beratlardaki yüzyıllar öncesine dayanan altınlı harfler, hattat tarafından kamış kalemle yazıldığı için bunları "zerendûd" olarak nitelendirmek teknik açıdan doğru görünmemektedir. Nitekim "fırça ile sürmek" ile "kalem ile yazmak" farklı uygulamalardır. Zerendûd, kelime anlamında belirtildiği üzere, ezilmiş altını fırça ile sürme tekniğidir. Altının sürülmesi usulüyle hazırlanmış yazıların haricindeki altınla hazırlanmış yazıların hepsini kuşatan ortak bir isim olmamasının, zerendûd terimini genel olarak altınla hazırlanmış yazılar olarak görmeyi gerektirmediği belirtilmiştir.

Bu iki yaklaşımdan birincisinin daha kapsayıcı olduğunu düşünerek, zerendûd levhaları araştırmaya çalıştık. Ancak bu bütün içinde özellikle altının sürülmesi usulüyle hazırlanmış zerendûd levhaların incelenmesine yoğunlaştık.

---

[78] M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. III, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1983, s. 654; Cahide Keskiner, *Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2004, s. 12; Celal Esad Arseven, *a.g.e.,* s. 2286; Abdulkadir Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve Istılahları*, Damla Yayınevi, İstanbul 2004, s. 381.

[79] M. Zeki Pakalın, *a.g.e.,* s. 654; Uğur Derman (Haz.), *Türk Hat Sanatının Şâheserleri,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 32; İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lügatı, Misalli Büyük Türkçe Sözlük,* c. III, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2006, s. 3493; Fatma Çiçek Derman, "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler Ve Malzeme", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed. Ali Riza Özcan), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 534; Abdulkadir Yılmaz, *a.g.e.,* s. 381.

[80] Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz, *Rakseden Harfler: Türk Hat Sanatı'ndan Seçme Eserler*, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 29.

[81] Uğur Derman, Fuat Başar, Muhittin Serin.

İster sürme, ister yapıştırma tekniği, hangi usulle hazırlanmış olursa olsun, zerendûd yazıların ortaya çıkıp yaygınlaşmasının genellikle celî yazıların levha olarak tanzim edilmesiyle başladığı görülmektedir.

Bu noktada levhadan ne anlaşıldığına dair bazı bilgiler vermek yerinde görünmektedir. Arapça bir kelime olan levha, "levh" kökünden gelir; yassı ve düz anlamlarını taşır. Hat sanatında ise levha, hattın yazıldıktan sonra murakkaya gerilmiş halidir.[82] Bu levhaların etrafı bazen ebru, cilt yahut tezhib ile bezenerek çerçevelenir, hem nasihat hem de dekor amaçlı duvarlara asılır. Celî hatların, murakka, muşemma, deri, ahşap vb. materyal üzerine altınlamak suretiyle yapılanlarına ise zerendûd levha denir. Bu levhalar çoğunlukla tezhiplenerek ya da cetvellenerek tamamlanmıştır.

Yaklaşık 300 yıllık Türk levha geleneği içerisinde birçok levha örneğine rastlamak mümkündür. Devrine göre çeşitli form ve büyüklükte karşımıza çıkan levha örneklerinin kuşkusuz en saltanatlısı, 18 yy. la yapılmaya başlanan zerendûd levhalardır.

İbadet mekânlarının, türbelerin, saray ve köşklerin iç ve dış duvarlarına âyet-i kerîmeler, hadîs-i şerifler ve diğer güzel sözler, şiirler yazılması, ahşap kapı ve pencerelerin, vaaz kürsülerinin ve minberlerin oyma yazılarla süslenmesi öteden beri vardı. Tekkelere şeyh isimlerinin yazıldığı levhalar bulundurulması, evlerin ahşap saçakları altına "yâ Hafîz" gibi Allah'ın koruyuculuğuna sığınma mahiyetindeki yazılar asılması da çok eski geleneklerimizdendir. Fakat, yazılıp çerçevelenerek duvara asılan, istenildiğinde de yeri değiştirilebilen küçük veya büyük boyutlarda hazırlanarak her an seyredilebilmek için evlerin içlerine kadar giren levhaların tarihsel serüvenini incelediğimizde, bunların çok eskilere gitmediğini görüyoruz. Yüzyıllardan bu yana camilerin, tekke ve diğer dinî yapıların duvarlarına asılagelen büyük boyutlu levhalar 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaygınlaşmış, 19.yüzyılda geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Günümüzde de hayli rağbet gören levhalar, hat ve tezhip sanatının yegâne uygulama alanları olmuştur.

C) ZERENDÛD LEVHALARIN YAZILIŞ SEBEPLERİ VE FELSEFELERİ

Zerendûd levhalar Türk hat ve tezhip sanatının en güzel örneklerini teşhir ederek, içerikleriyle insanlara güzel mesajlar vermek gibi önemli bir görev üstlenmişlerdir. Yüksek yerlere yerleştirildikleri için genellikle celî sülüs ve celî ta'lik gibi hat çeşitleri kullanılarak yazılan zerendûd levhalar yaşanılan alanları süsleme programı içinde tasarlanarak asılmışlardır. Arapça, Osmanlıca bazen de Farsça yazılan bu levhalar, mürekkeple yazılan diğer levhalar gibi insanları doğruluğa, iyilik yapmaya, ibadet ve tevekküle çağırmaktadır.

[82] Hasan Özönder, *a.g.e.*, s. 118.

Camilerde çeşitli âyetlerin yer aldığı hat levhalarının yanı sıra, içeriğinde *"Namaz dinin direğidir", "İlim rütbesi en yüksek rütbedir"* gibi hadislerin yer aldığı zerendûd levhalar yer alır. Tekkelerde genellikle tarikatın kurucusu olan kişinin isminin istiflendiği levhalara sıkça rastlanır. Bunların dışında en çok *"Edep yâ hû", "Aman mürüvvet", "Bu da geçer yâ hu", "Yâ hazreti-i fahr-i âlem", "Yâ resûlallah meded", "Allâhu vahdehû", "Yâ Mahbûbe'l-âşıkîn"* gibi hat levhaları tekkelerin duvarlarını süslemektedir.[83] Peygamber Efendimizin maddî ve manevî özelliklerinin yazıldığı hilye adı verilen levhaların da cami tekke ve evlerin duvarlarına asılması âdet haline gelmiştir. Eski konakların ve köşklerin duvarlarına da sûre ve âyetlerin yer aldığı eşsiz güzellikte tablolar asılmakta idi. Ayrıca çoğu ahşap evlerin kapılarında *"Yâ Fettâh"* yazılı kulplar olduğu bilinmektedir. Yine âyet ve hadislerin yanında kelâm-ı kibar da denilen, kişiyi doğru ve güzel işler yapmaya teşvik eden beyitler, şiirler, ve güzel sözlerin yer aldığı levhalar evlerin manevi atmosferine katkıda bulunmak üzere duvarları yüzyıllardır süsleyegelmiştir.

Altınla yazılan hat, eşyanın manevî değerini artıran, sihirli ve etkileyici bir şey olarak telakki edilmiştir. Bu levhalar İçinde yer aldığı herhangi bir mekânı sıradan olmaktan kurtarıp değerli kılar, güzel görünüm ve şekilleriyle görsel bir etki yaratır. İbarenin ne kadar okunaklı olduğu ve kişinin ne kadar okuryazar olduğu, bu etkileyicilik bakımından çoğu zaman önemli olmaz.

Celî yazıların ancak 18. yy da Mustafa Râkım Efendi'yle birlikte olgunlaşmış olması zerendûd levhaların bu dönemden itibaren yaygınlaşmasını sağlamıştır. Avrupa'dan gelen rokoko akımının sanatımıza etki ettiği dönemle zerendûd eserlerin yaygınlaştığı dönemin birbiriyle örtüşmesi, kanaatimizce tesadüf olmasa gerekir. Ancak tarihte hiçbir olayın tek bir sebebi olmayacağı gibi, sanatta da bir görüşün, ortaya çıkıp gelişmesini birkaç sebebe bağlamak sağlıklı olmayacaktır. Zamanın akışında tüm sanatlar gibi Osmanlı sanatı da değişen ve sürekli gelişen dinamik bir sanattı. Özellikle hat sanatı bizâtihî hayatın içinde var olduğundan, dini bir hissiyat ve estetik bir zevkle duvarlara zerendûd levha asma âdeti tabii bir şekilde yaygınlaşmış olmalıdır.

En güzel ve başarılı örneklerini 18. yüzyılın sonlarından itibaren vermiş olan zerendûd levhalar çoğunlukla ibâdethânelerde, yani halkın en çok görebileceği yerler olan camilerde asılmıştır. Bu levhalar büyük boyutlarda hazırlanmış, tahta ve meşin üzerine yazılmış olanları camsız çerçevelenmiş ve duvarlara yerleştirilen kancalar yardımıyla en görünür yerlere asılmıştır.[84] Koyu renkli zemin üzerine adeta dans eder gibi birbirinin peşi sıra dizilen altından harfler, anıtsal boyutlarda yapılmış bu ferah ibadet mekânlarını çepeçevre saran rengârenk vitraylarla süslenmiş yüzlerce pencerenin altında seyredene günün her saati farklı bir sarısını göstermiştir.

---

[83] Ömer Faruk Şerifoğlu, Başak Erzi, M. Azrâ Genim (Proje Danışmanları), *Miras: Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesinden Seçmeler*, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, İstanbul 2010, s. 19.

[84] Mehmet Burak Çetintaş, "Altınla Yazılmış Harfler", *Antik & Dekor*, İstanbul 2008, sy. 108, s. 139.

Bir güzelliği hem okumak hem de seyretmek üzere tasarlanan zerendûd levhaları yapan müzehhipler ve hattatlar, sanatımıza gerçekten önemli bir katkıda bulunmuşlardır. Koyu zeminler üzerinde gece yıldızları gibi parlayan Zerendûd levhalar nadiren hattatlar, çoğunlukla müzehhipler, yani yazıları süsleyen sanatkârlar tarafından hazırlanmıştır.[85] Zerendûd yapacak sanatkârın hattatlık derecesinde hattı bilerek yazıya âşina olması, müzehhip gibi altın kullanmakta mahâret sahibi olması gerekir. Veya, ortaya sıhhatli bir eser çıkabilmesi için her iki sanatçının, yani hem hattat hem müzehhibin ortak bir çalışma yapmaları gerekmektedir.

III. Ahmet, II. Mahmut, Sultan Abdülmecid gibi Sultan hattatlar, Muhsinzâde Abdullah, Sâmi Efendi, Yesârizâde, Derviş Ali, Mustafa Râkım, Mahmud Celâleddin, Abdülfettah Efendi, Ali Haydar, Abdullah Zühdî, Mustafa İzzet, Şevki Bey, Ömer Vasfi gibi önemli hattatlar yazılarını usta müzehhiplere zerendûd tekniğinde hazırlatmışlardır. Sâmi Efendi'nin bizzat siyah zemin üzerine zırnık ile hazırladığı kalıplar devrin ünlü müzehhipleri Nureddin, Bahâeddin ve Hüsnü Efendiler eliyle koyu renk zemin üzerine altın ile işlenmiştir.[86] Hattat şayet tezhip, yani altınlama işinde meselâ son dönemin ünlü hattatlarından İsmail Hakkı Altunbezer,[87] Necmeddin Okyay[88] gibi maharet sahibi ise, hazırladığı yazıyı kendisi zerendûd olarak hazırlayabilmiştir.

D) ZERENDÛD UYGULAMALARYLA BİLDİĞİMİZ MÜZEHHİPLER

1. Hezargradî-zâde Ahmed Efendi

Doğduğu yer ve tarihi hakkında bilgimiz olmayan sanatkârın eserlerindeki imza ve tarihlerden yola çıkarak 19. Yüzyılın ilk yarısında yaşadığı sonucuna varıyoruz.[89] Hezargradî-zâde Ahmed Efendi II. Mahmud döneminin saray başmücellitlerindendir.[90]

---

[85] M. Uğur Derman, "Hat", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1997, c. 16, s. 433; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, s. 79; Nilüfer Kurfeyz, *Tezhib*, Tarih ve Tabiat Vakfı Yay., İstanbul 2003, s.18; Fatma Çiçek Derman, "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme", *Hat Ve Tezhip Sanatı*, (ed. Ali rıza Özcan), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 534; 4 Mayıs 2013 tarihinde Fuat Başar Bey'le yaptığımız söyleşi; 22 Haziran 2013 tarihinde Hasan Çelebi Bey'le yaptığımız söyleşi; 4 Eylül 2013 tarihinde Uğur Derman Bey'le yaptığımız söyleşi. Söyleşiler için bk. EKLER, B) Söyleşiler.

[86] Süleyman Çelebi, *Vesîletü'n-Necât,* (Haz. Mehmet Akkuş-Uğur Derman), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2008, s. 43; Mehmet Burak Çetintaş, "Altınla Yazılmış Harfler", *Antik & Dekor*, İstanbul 2008, sy. 108, s. 141; Uğur Derman, *Ömrümün Bereketi: 1*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2011, s. 311; Ali Rıza Özcan, "Yesârizâde Mustafa İzzet Mektebi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2012, s.151.

[87] Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz, *Hilye-i Şerîfe,* Antik A.Ş. Kültür Yay., İstanbul 2006, s.241.

[88] 4 Eylül 2013 tarihinde Uğur Derman bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

[89] Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler I,* (Yay. Haz. Gülbün Masera, Aykut Kazancıgil), İşaret Yay., İstanbul 2007, s. 629.

[90] Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz, *Hilye-i Şerîfe,* Antik A.Ş. Kültür Yay, İstanbul 2006, s.276.

Titiz ve sabırlı çalışmalarıyla rokoko tarzını benimsemiş, bugün Atâ yolu olarak bilinen ve esası tarama usûlüyle yapılmış tabiî çiçek desenlerine dayanan bir tezhip tarzının sahibi olmuştur.[91] Sanatkârımız altınla Hilye-i Şerîfe yazmakla bilinmektedir (bk. Resim 54). Bu resimdeki hilye-i şerfîfeyi zerendûd olarak yazanın da Hezargradî-zâde Ahmed Efendi'nin kendisi olduğu düşünülmektedir.

Müzehhip, Prof. Dr. Süheyl Ünver'in kaydettiğine göre, Yesarizâde Mustafa İzzet Efendi'nin sülüsten ince nesihten kalınca ta'lik yazı kalıplarını dikkatle iğnelemekle hattatlar arasında haklı bir şöhret kazanmıştır.[92] Talebinden Hüsnü Efendi'nin, hocasını yücelterek şöyle dediği yazılmıştır:

"Sen on adamın yaptığını yapamazsın. O bir hilyeyi iğnelemiş ve altınla beyaz bir kâğıda yapmış".[93]

Hüseyin Hüsnü Efendi hocasından yalnız Seyyid Ahmed diye bahsetmektedir. Eserlerinde imzaları şu şekildedir:

"Hezargradî-zâde es-Seyyid Ahmed Ataullah"

"Zehhebehû Hezargradî-zâde es-Seyyid Ahmed Ataullah"

"Hezargradî-zâde es-Seyyid Ahmed Ataullah ser-mücellidân-ı hassa"[94]

2. Nureddin Efendi

Hakkında fazla bilgiye sahip olmadığımız Nureddin Efendi, 19. yüzyılın usta müzehhip ve mücellitlerindendir. Hocası Laleli Şâkir Efendi'dir.[95]

19. yüzyılda müzehhip ve mücellitlerin Bayezid'de, şimdiki İ. Ü. Eczacılık Fakültesi binası karşısındaki ahşap dükkânlarda çalıştıkları bilinmektedir.[96] Bu dükkânların en meşhurlarından biri de, Hüseyin Hüsnü Efendi'nin babası olan Nureddin Efendi'nin atölyesidir. Hüseyin Hüsnü Efendi burada yetişmiştir. O devrin meşhur hattatlarının bu dükkânlara tezhiplenmek üzere yazı verdikleri, yine buralarda nice zerendûd eserler yapıldığı malumumuzdur.[97]

---

[91] F. Çiçek Derman, Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi" *Türkler*, (Ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, c. 12, s.297.

[92] Süheyl Ünver, A.e., s.629.

[93] Süheyl Ünver, *Ustası ve Çırağiyle Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah*, İstanbul 1955, s.15.

[94] Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler I,* s.630.

[95] Çiçek Derman, a.m., s.298.

[96] Çiçek Derman, a.g.m., s.298.

[97] M. Uğur Derman, *Ömrümün Bereketi: 1*, Kubbealtı Yay., İstanbul 2011, s.311.

3. Hüseyin Hüsnü Efendi

Hezargradî-zâde Seyyid Ahmed'in halefi ve zamanının en beğenilen titiz müzehhibidir. Eserlerinde görülen 1842, 1844, 1849, 1854, 1870 tarihlerinden çalışmalarının 19. Yüzyılın ortalarıyla sonlarına rastladığı görülür.[98] Hüseyin Hüsnü Efendi hem müzehhip, hem ressam, hem de çiçek nakkaşı olarak nitelendirilmiştir.[99]

Sanatkâr, Kazasker Mustafa İzzet, Eyüblü Mehmed Raşid, Mehmed Şevki, Sami Efendi gibi devrin meşhur hattatlarının eserlerini tezyin etmiştir(bk. Resim 55).[100] Zer-ender-zer (altın üzerine altın) tarzında çalışmaları olduğu gibi, asıl mahâretini zerendûd yazılar üzerinde ortaya koymuştur. Devrin meşhur hattatı Sami Efendi, yazılarını zerendûd olarak hazırlatırken usta müzehhip Hüseyin Hüsnü Efendi ve babası Nureddin Efendi'yi tercih edermiş.[101]

Hüsnü Efendi, Şevki Efendi'nin celî yazılarını da kalıbını aldıktan sonra siyah zemin üzerine altınla yazmıştır.[102] Hüsnü Efendi'nin celî yazıyı bozmamak şartıyla zerendûd yapmasında hattat Mehmed Şevki Efendi'nin de katkı ve tesiri vardır.

4. Osman Yümni Efendi

19. yüzyılın ünlü hattat, müzehhip ve mücellitlerinden olan Osman Yümni Efendi 1839 yılında Trabzon'da doğmuştur. 1861 yılında Trabzon'lu müzehhip Rıfat Caferzade'nin yardımıyla, altın hazırlamayı ve tezhip yapmayı öğrenmek üzere İstanbul'a gelmiştir. 1919 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. [103]

Osman Yümni Efendi çalışmalarında Müzehhip Hezargradlı Seyyid Ahmed Ataullah ve Hüseyin Hüsni Efendi'nin eserlerinden etkilenmiştir. Sami Efendi, Hulusi Efendi, Çarşambalı Arif gibi önemli hattatların yazılarını siyah zemin üzerine zerendûd olarak işlemiş ve dönemin tezyinat zevki rokoko tarzında tezhiplemiştir Osman Yümni Efendi yaptığı eserlerin hemen hepsine altın ile imza atmış ve tarih koymuştur (bk. Resim 56).[104]

---

[98] Süheyl Ünver, a.g.e., s.635.

[99] Süheyl Ünver, a.e., s.637.

[100] Çiçek Derman, a.g.e., s.297.

[101] 4 Eylül 2013 tarihinde Uğur Derman bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

[102] Süheyl Ünver, a.e., s. 638.

[103] Faruk Taşkale, "Yazıya Hayat Veren Eller Müzehhip Osman Yümni", *Antik Dekor,* İstanbul 2003, sa. 76, s. 114.

[104] Faruk Taşkale, a.g.m., s.116.

5. Bahaddin Tokatlıoğlu

Mehmed Bahaddin Efendi (1866-1939) 19. yüzyılın usta sanatkârlarından babası müzehhip Osman Nureddin Efendi'nin dükkanında yetişmiştir.[105] Mücellid ve müzehhip olan Bahaeddin Efendi Bayezidde'ki dükkanında rokoko üslübûnda işçiliği dakik ve güzel eserler üretmiştir. Medresetü'l-Hattâtîn'nin açılışından (1915) itibaren burada hocalık yapmıştır. Bu müessesenin 1936'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne katılmasıyla, Şark Tezyinî Sanatlar Şubesi'nde öğrenci yetiştirmeye devam etmiş daha sonra da Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde mücellit olarak vazife almıştır.[106]

Hayatı boyunca birçok Mushaf, En'am-ı Şerîfe, hilye ve levha tezhiplemiş olan Bahaeddin Efendi sanattaki asıl maharetini zerendûd yazı işlemekte göstermiştir.[107] Müzehhip bu alanda Sami Efendi'nin takdir ve tercihini kazanmıştır (bk. Resim 57). Bu resimdeki levhayı kahverengi zemin üzerine zerendûd olarak hazırlayan ve tezhipleyen kişinin, hattatın birlikte çalışmayı tercih ettiği Bahaddin Tokatlıoğlu olduğu belirtilmektedir.[108]

Burada üzerinde durulması gereken önemli bir husus vardır. Müzehhipler zerendûd olarak hazırladıkları yazının altına, kalıbı hazırlayan hattatın imzasını yine altınla büyük bir maharetle işlemişler ve fakat yazıyı kendilerinin zerendûd olarak işlediklerini belirtmemişler, bu işçiliğin kendilerine ait olduğunu yazan bir imza ayrıca atmamışlardır. Bu müzehiplerin zerendûd yaptığına dair yukarıda verdiğimiz bilgiler sanat tarihi ile ilgili kitaplara ve görgü tanığı şahıslardan yapılan nakillere dayanmaktadır.

Zerendûd yazının etrafındaki süslemelerde bulanan imza, her zaman, tezhibi yapanla yazıyı altınla işleyenin aynı kişi olduğu anlamına gelmemektedir. Bu noktada, bundan sonra yapılacak çalışmalar için, zerendûd olarak işlenmiş yazının altına veya bir köşesine "amelehû", "zehhebehû", "ressemehû" vb. tabirlerle birlikte bu emeği veren sanatçının adının yazılması, gelecek nesillere bu bilgilerin sağlıklı aktarılması açısından önemli görülmektedir.

E) ZERENDÛD LEVHALARIN HAZIRLANIŞLARI

[105] Çiçek Derman, a.g.m., s.298; 4 Eylül 2013 tarihinde Uğur Derman bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

[106] Süleyman Çelebi, *Vesîletü'n-Necât*, haz. Mehmet Akkuş-Uğur Derman, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2008, s.43.

[107] Çiçek Derman, a.g.m., s.298; Mahmud Bedreddin Yazır, *Kalem Güzeli III*, s.316.

[108] Uğur Derman, *SSM Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*, İstanbul 2012; s.286.

Sürme altın tekniğinde, hattatların dayanıklı beyaz kağıtlar üzerine siyah mürekkeple veya siyah renkli kağıtlara zırnık mürekkebiyle yazıp tashih ettikleri yazının kalıbı alınır ve istenen renkte hazırlanmış olan zemin üzerine aktarılır. Kalıp alma işi iğneleme yöntemi ile yapılır, yazı kalıbı çoğaltılacağı zemin üzerine tebeşir tozu veya pudra yardımıyla çıkartılır ve beyaz noktacıklar halinde beliren harf bünyeleri müzehhip tarafından altın mürekkebiyle doldurulur. Ardından zer-mühre denilen altın parlatma aletiyle, eskiz kâğıdı üzerinden mat olarak parlatılır ve son olarak harfler tashih edilerek çevresi tezhiplenmek üzere hazır hale getirilir.

Yapıştırma (transfer) altın yönteminde ise, kalıbı çıkarılan yazı zemin üzerine aktarıldıktan sonra harf bünyeleri miksiyon denilen yapıştırıcı bir maddeyle kaplanır. Yaprak altın bu yapışkanlı zemin üzerine transfer edilir. Daha sonra kenarlardaki yapışmayan kısımlar temizlenerek yazının tashihi yapılır.

Günümüzde teknolojinin sunduğu imkanlardan faydalanarak uygulanan farklı teknikler de vardır; asetat folyo kesme (maskeleme), air brushla altın serpme, serigrafi yöntemiyle varak yapıştırma vb.. Tezimizde zerendûdun geleneksel yöntemlerle hazırlanışını anlatmaya çalıştığımız için bu yeni alanlara değinmedik. Şimdi zerendûd yazıların her bir safhasını teferruatlı bir şekilde ele alalım:

1. Kalıp Çıkarma

Bir yazının kalıbını sahip olduğu bedîi karakterleri muhafaza ederek çıkarmak onu yazmak kadar zordur.[109] Yazının inceliklerine vakıf olmayanlar için bu zorluk daha da artar. Yazının kalıbını almak onun bir nevi kopyesini çıkarmaktır. Bu işlem bilgi, anlayış, dikkat, kudret ve sabır ister.

Celî yazıda kalem kalınlığı arttıkça zorluk da artar. Bu zorluktan dolayı hattatın kaleminden çıkan bir celî yazı, " kalıb" denilen esas bir nüshadan çoğaltılır. Hattatlar kalıb yazıları dayanıklı beyaz kağıtlar üzerine sulu siyah mürekkeple veya önceden siyaha boyanmış kağıt üzerine zırnık mürekkebiyle yazarlar, tashih ede ede son şeklini verirlerdi.[110] Zırnık mürekkebi kağıdın üstünde kalınlık oluşturmaz; tashis esnasında kapatılması gerektiğinde is mürekkebiyle kolayca örtülebilir, kapatılan bölümler üzerine de zırnıkla tekrar yazılabilir, dahası bu işlem birçok kez tekrarlanabilirdi. Aynı yazıdan bir daha yazılmak istendiğinde, yine bu ilk nüsha ele alınır, kitâbe olarak cami, mekteb, çeşme, sebil gibi yapıların üstüne yazılmak, mürekkeple doldurulmak veya Zerendûd olarak hazırlanmak için kalıplardan faydalanılır idi.

Bu sebeplerle Celî yazıların iğneleyerek kalıplarını almak ve başka bir zemin üzerine silkeleyerek doldurmak âdet haline gelmiştir. Ancak doğrudan doğruya yalnız iğne ile yazı kenarlarını muntazaman iğnelemek mümkün değildir. Yazı kalıbını iğnelemek için ince bir dikiş veya boncuk iğnesini saatçi mengenesinin ucuna

[109] Mahmud Bedreddin Yazır, *İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, III. Kitap, s. 309.

[110] M. Şinasi Acar, *Türk Hat Sanatı*, s. 134.

yerleştirmek gereklidir.[111] İğne ucunun küt olmamasına dikkat edilmelidir. İğne, kalem şeklinde mâdenî bir sapa sahip olan saatçi mengenesine bir santim kadar ucu dışarıda kalacak şekilde yerleştirilir ve vidası iyice sıkıştırılır. Böylece dışarıda kalan iğne ucunun oynamaması sağlanır. Bu işlem için başka aletler de kullanılabilir (bk. Resim 58). Sağlam bir gövdeye saplanmış kaliteli bir iğne yardımıyla dikkat ve sabırla yapılan bu iş, harflerin bozulmadan aktarılmasında önemli rol oynar.

İğnenin ucunu kırılmaktan koruyarak rahatça iğneleyebilmek için budaksız ıhlamur ağacından tesviyelenmiş yaklaşık 50x100 santimetre boyutlarında bir iğneleme tahtası veya mukavva bulundurmak gerekir.[112] Günümüzde bu iş için pasparto kartonu da aynı vazifeyi görmektedir. İğnelenecek yazı, altına dayanıklı birkaç kağıt koyup kaymayacak şekilde onlara tutturulur. Böylece yazı kalıbı ve alt kağıtlar hem zemine hem de birbirlerine sabitlenir. İğneli kalem kağıda dik tutularak yazı sınırlarının üzerinden aynı şiddetle, eşit aralıklarla, art arda batırılıp çıkarılır. İğne ucunu ara sıra başa sürerek yağlamak, ya da yanında kuru sabun bulundurarak ona batırıp çıkarmak iğnelemeyi kolaylaştırır. İşlem bittiğinde yazı kenarları üzerinde muntazam delikler açılarak kalıp hazırlanmış olur. İstenirse tahta veya mukavva ile alttaki kâğıt arasına bir bez örtülerek, iğneleme esnasında kağıtlardan, tahta veya mukavvadan kopabilecek küçük zerrelerin delikleri tıkamasına engel olunabilir.[113]

İğneleme, iğne delikleri harf ve işaretlerin kıyısına içten değecek biçimde, harf ve işaretlerin kıyısına dıştan değecek biçimde, harf ve işaretlerin tam sınır çizgisi üstünde olmak üzere üç farklı şekilde yapılabilir, hattat veya müzehhip kendi alışkanlığına göre yazıyı şu üç şekilden biriyle iğneler:

a) İç İğne: İğnenin ucu yazının kenarına öyle batırılır ki, deliğin dış kenarları yazının iç kenarına dayanır. Böylece yazının bütün iç kenarları iğneden geçirilir.

b) Dış İğne: Birinci tarifin aksine, iğne yazının kenarları dışına temas etmek üzere saplanır. Bu yöntemle hazırlanan kalıp asıl yazıdan iğne kalınlığı kadar kalınlaşmış olur. Dolayısıyla makbul sayılmaz.

c) Orta İğne: Bu usulde iğnenin ucu yazının sınırlarına öyle saplanır ki iğne deliğinin yarısı yazının dışında, yarısı da içinde kalmış olur. Böyle iğneleme çok zordur azami dikkat ister (bk. Resim 59,60).

Hattın sıhhatli bir şekilde koyu zemine aktarılabilmesi için kalıbın hangi yöntemle iğnelendiğine dikkat etmek lazımdır. Aksi takdirde yazı şişip kalınlaşabilir veya cılız kalabilir. Zerendûd yani sürme altın yapılacak olan yazılarda, iç iğne mahzurludur. Tebeşir tozları altın sürülen sahada kalacağı için yazının dış sınırlarını tayin etmek zorlaşır. Bu sebeple pek tercih edilmez.[114] Bir yazının kalınlık ve incelîğine,

[111] İnci A. Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı*, Kubbealtı yayınları, İstanbul 2010, s. 116.

[112] Mahmud Bedreddin Yazır, *İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, III. Kitap, s. 315.

[113] Mahmud Bedreddin Yazır, *a.e.,* s. 216.

[114] Mahmud Bedreddin Yazır, *a.e.,* s. 316.

tekrar kullanılıp kullanılmayacağına, yazının ince veya kaba tashih edilmiş olmasına göre, iğneleme ameliyesi sıkı veya seyrek, kalın veya ince yapılabilir; iğne kağıda saplanırken iki delik arasına üçüncü bir iğne saplamak mümkünse buna "seyrek iğne", mümkün olmazsa da "sıkı iğne" adı verilir. Eğer delikler gayet küçük ise buna "ince iğne", büyükçe ise buna da "kalın iğne" tabir olunur. İnce ve sıkı iğne küçük işlerde, kalın ve seyrek iğne ise büyük ve acele işlerde tercih edilir. Harflerin düz giden hatlarında seyrek iğneleme yapılabilirken, kritik köşe dönüşlerinde ve önemli nüanslarda bunların kaybedilmemesi için sıkı iğne yapılması yoluna gidilir (bk. Resim 61-62) .[115]

İğneleme ameliyesi bitince alttaki kağıtlar dikkatlice çıkarılıp birbirinden ayrılır. Bunlara "alt kalıp" denilir. Alt kalıplardan herhangi birini ışığa tuttuğumuzda hattın iğne delikleri halinde ortaya çıktığını görürüz (bk. Resim 63). Böylece yazıda unutulan harf veya işaret olup olmadığını kontrol etme imkânı da doğar. 18.yy'da iğnelenmiş kalıp için "sûzenzede" tabir olunmuştur.[116] En üstteki yazılı ve iğneli kalıba da "üst kalıp" denilmiştir ki bu yazıyı resmetmek için kullanılır (bk. Resim 64-67). Kirlenmemesi için silkeleme işleminde kullanılmaz.

Esas yazı kalıbı hattat tarafından yazılmış olmakla beraber, başka sanatçılara da hüner gösterme imkânı veren kalıp çıkarma, azami titizlik ve maharet isteyen bir işlemdir. Hattın sırlarına vakıf olmayan, kalıp çıkarıp silkeleyemeyen, altın kullanımında mahir olmayan kişilerin elinden çıkan zerendûd levhalarda hattın güzelliğinden eser kalmaz. Bu sebeple eski hattatlar yazı kalıplarının işin ehli olmayan ellere düşmesinden çok çekinmişler, yazılarının en yetenekli müzehhipler tarafından zerendûd yapılmasını istemişlerdir.

2. Zerendûd Yazının Zemini

19. yy'a gelinceye kadar zeminler ahşap, bez ve teneke gibi malzemelerden yapılmıştır (bk. Resim 68). Zerendûd yazılarda koyu renkli, mesela siyah veya nefti tonlarda inceltilmiş ve tahta üzerine gerilmiş deri ve meşin yahut mumlanmış kalın bez ya da çuvaldan hazırlanan ve "müşemma" denen muşamba kullanıldığı da olmuştur (bk. Resim 69).[117] Doğrudan tefsiye edilmiş ve koyu renklere boyanmış tahta üzerine yazılmış zerendûd levhalar da ahşap malzemenin bu işte kullanıldığının en güzel örneğidir (bk. Resim 70). Son dönemde siyaha boyanmış mukavva üzerine de yazı yazılmıştır.

---

[115] M.B. Yazır, *a.e.,* s. 317.

[116] Uğur Derman, "Türk Hat Sanatında Celî Kavramı", *Türkler*, s. 261.

[117] Mehmet Burak Çetintaş, "Altınla Yazılmış Harfler", s. 135; 4 Mayıs 2013 tarihinde Fuad Başar Bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

Zerendûd hatların zemini istenen renklerde boyanır yahut hazır boyanmış kağıtlarla murakka yapılır veya murakka yapıldıktan sonra boyama işlemi gerçekleştirilir.

a) Murakka

Önce ne büyüklükte bir mukavva isteniyorsa ondan çok daha geniş olmak üzere bir kağıt ıslatılıp tavlatılır (bk. Resim 71,72). Kenarlarından birer ikişer santim nişasta muhallebisi sürülüp murakka tahtasına yapıştırılır (bk. Resim 73). Üstüne su yönleri farklı olmak üzere kaç kat isteniyorsa –çift sayıda- kağıt yapıştırılır. Bu işlem için genellikle 4 adet kağıt kâfî gelir. Her bir kağıt muhallebi sürülerek gerilmiş olan kağıt üzerine sırasıyla yapıştırır (bk. Resim 74). En üstteki kağıt, yazının yazılacağı zemin olur. Bu kağıt beyaz renkte olabileceği gibi rengi daha önceden çay, kestane, ceviz gibi boyayıcı malzemelerle boyanarak terbiye edilmiş bir renkte de olabilir (bk. Resim 75,76).

Mukavvada küçülme olmaması için murakka gerildikten sonra birkaç gün iyice kuruyup çekmesi beklenir (bk. Resim 77). Zemin hangi renge boyanacaksa, bu boyalar hazırlanır. Murakka iyice kuruduktan sonra, sökülmeden boyama işlemi gerçekleştirilir.

b) Zemin Renklendirme

Zerendûd tekniğiyle yazılmış yazıların kendisini göstermesi için zeminin beyaz yahut sarıdan başka bir renk olması gereklidir. Gerçi, mesela 19. Yüzyılda Muhsinzâde Abdullah Bey'in ve Kazasker Mustafa İzzet Efendinin bazı levhalarında olduğu gibi altınla yazılmış yazılarda, harflerin oturduğu zeminin bazı hallerde açık renkli bırakıldığı da olurdu. Fakat bu fazla rastlana bir durum değildir (bk. Resim 26).[118]

Batının sentetik boyaları tercih edilmeden önce, eski zamanlarda bin bir emekle elde hazırlanan boyalar kullanılmıştır. Bu cisimli boyalar deste-seng denilen el taşıyla ezilerek inceltilip zerrelerine ayrılmaktaydı.[119] Aşı boyası, çivit mavisi, lacivertin tonları, ördekbaşı yeşili ve siyah zerendûd yazı zeminlerinde en çok kullanılan renklerdi. Bunların dışında konaklardaki kabul ve misafir odalarını süsleyen altın harflerin, daha küçük boyutlu levhalarda zarif bir eda ile kırmızı, kahverengi, mor ve pembe zemin üzerine de sıralandıkları olurdu.

Zerendûd levhaları hazırlanmasında kullanılacak olan mukavvayı renklendirme işlemi ayrı bir sanattır ve değişik usullerle yapılır. Bu işte en önemli husus, kullanılacak olan boyanın suda erimeyen cinsten olması gerektiğidir. Zemin renklendirmesinin nasıl yapılacağı hakkında muhtelif tarifler vardır.

---

[118] Mehmet Burak Çetintaş, "Altınla Yazılmış Harfler", s. 136.

[119] Çiçek Derman, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", s. 290.

Zerendûd levhaların zemini suda erimeyen siyah, lacivert, neftî, vişne çürüğü gibi toz boyaların jelatinle belirli bir kıvamda karıştırılarak mukavva üzerine sürülmesiyle hazırlanır.[120] Koyu renk zemin, istenen renkteki boyayla jelatin eriyiği karışımının sıcakken mukavva üstüne sürülmesiyle elde edilir. Jelatin katmaktaki maksat, boyayı mukavva üzerine sabitlemek ve zeminin altın emilimini azaltmaktır. İlave edilecek olan jelatin eriyiğinin miktarı çok önemlidir; jelatin az gelirse boya ele çıkar, çok gelirse zemin sonradan çatlayabilir.[121] Bu nedenle hazırlanan karışımı önce başka bir kağıda sürüp kurumasını beklemek, elle boyanın çıkıp çıkmadığını kontrol ederek jelatin miktarını düzenlemek titiz bir çalışma için olmazsa olmazdır.

Koyu renk boyama işlemi üstten sürme usulüyle yapılır. Dalga olmasını önlemek amacıyla boya sıcakken zemine sürülür. Boyayı zemine uygulamadan önce hafif ılık suyla murakkanın üstü ıslatılır, böylece boyanın rahatça zemine yayılması sağlanır.[122] Bir fırça yardımıyla tek yöne doğru seri hareketlerle boyamaya başlanır, ilk kat kuruduğunda + yönü istikametinde ikinci kat uygulanır. Homojen bir görünüm sağlamak için 2-3 kat boya yeterlidir. Bu usulle hazırlanan zemine ayrıca aher yapmak gerekli değildir.

Boya kuruduktan sonra bir keçe veya çuha parçası alınır, boyanmış kağıdın yüzeyi ritmik hareketlerle oğuşturulur.[123] Bu sayede kadifemsi bir görünüm ve ipeksi bir yapı elde edilir.

İstenilen renkteki toz boya, mesela çivit, nişasta muhallebisi yapılarak pişirilir.[124] Sünger veya kalın bir fırçayla yardımıyla kağıdın üzerine belli bir yönde homojen olarak sürülür. Gölgede kurumaya bırakılır. Suyunu çekip kurumaya başladığında bir ağırlık altına konularak kağıdın kıvrılmaması sağlanır.[125]

Bu boyalardan bir kısmı birbirine karıştırılarak ara tonlar elde edilebilir. Mesela eskilerde yeşil, çivit mavisiyle sarı zırnığın belli oranlarda karıştırılmasıyla elde edilirdi.[126]

Zemini siyaha boyamak için ise önce is mürekkebi lazımdır. Eskiden is, beziryağı, çıra, gazyağı, zeytinyağı ve balmumu gibi maddelerin yakılmasıyla elde edilirdi.[127] Eski mürekkepçiliğimizde is imal eden, bu işi meslek edinmiş kimseler vardı. Süleymaniye Camiindeki is odası gibi, bu gaye için yapılmış is odalarında yanan

---

[120] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* s. 79.

[121] M. Şinasi Acar, *Türk Hat Sanatı*, s. 135.

[122] 4 Mayıs 2013 tarihinde Fuat Başar Bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

[123] 4 Mayıs 2013 tarihinde Fuat Başar Bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

[124] 12 Haziran 2013 tarihinde Levent Karaduman Bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

[125] Cahide Keskiner, *Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı yay., Ankara 2004, s. 19.

[126] 4 Mayıs 2013 tarihinde Fuat Başar Bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

[127] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008, s. 344.

kandillerin islerinin hava cereyanı vasıtası ile bu is odalarına toplanması sağlanırdı. [128] En kaliteli is beziryağından yapılanı olup, çıra ve zeytinyağı isleri çok yağlı olduğundan makbul sayılmazlardı.[129]

Zemini siyaha boyamak için, önce beziryağı isi ile jelatin, desdeseng adı verilen ve billur, porselen veya mermerden yapılan ve elle rahatça tutulabilen bir aletle ezilir. Elde edilen karışım su ile karıştırılıp güveç gibi toprak bir kapta hafif ateşte pişirilir (bk. Resim 78). Suyunu çeken ve tekrar koyulaşan karışım soğumadan kalın bir fırça yardımıyla tahta üzerine sabitlenmiş kalın mukavva üzerine sürülür (bk. Resim 79-81).

Bu işlem yapılırken, mukavvanın çok iyi sabitlenmiş olması gerekir. Aksi takdirde kavis yapıp şişme ihtimali vardır. Diğer önemli bir nokta da içinde hava kabarcığı bırakılmayan karışımın, fırçayla homojen bir şekilde ve lekesiz sürülmesidir. Uygulanan karışımla iyiden iyiye siyahlaşan mukavva gerili halde kurumaya bırakılır (bk. Resim 82). İyice kuruduktan sonra harflerin koyu zeminde daha canlı durması için bir parça yün çuha ile ovulan mukavva mat bir parlaklığa kavuşur (bk. Resim 83-85). Böylece zemin yazıya hazır hale gelmiş olup murakka tahtasından kesilerek çıkartılır (bk. Resim 86-88).

Günümüzde eski usullerle oluşturulan zeminlerin yerini sanayi tipi üretilen kağıtlar, paspartolar ve akrilik boyalar almıştır. Yağlıboya kıvamında, sulu boya parlaklığında, suyla inceltilebilen akrilik boyalar, yapısındaki esnek pigmentler sayesinde dış etkilere diğer boyalara göre çok daha fazla dayanıklılık gösterir ve zemin üzerinde çatlama yapmadığı için zerendûd levhalarda tercih edilebilir. Zengin renk seçeneği de akrilik boyaların bir başka cezbedici özelliğidir (bk. Resim 89).

Kağıt sanayiinde selüloz hamuruna ölçülü miktarda boya maddeleri ve pigmentler katılarak istenilen renkler elde edilebilmektedir. Verimli çalışmalar için genellikle ithal edilen kaliteli kağıtlar kullanılmalıdır. Seçilecek olan kağıdın asitsiz olmasına dikkat edilmeli, hazırlanacak murakka bu uzun ömürlü kağıtlarla yapılmalıdır. Günümüzde zerendûd için hazır hint kağıtları da rağbet görmektedir (bk. Resim 90). Farklı renklerde boyanmış bu dokulu kağıtlar zeminde damarlanmalara sebep olsa da kimi sanatkarlar tarafından tercih edilmektedir. Ancak dekorlu kabartmalı bu tür kağıtlar düz bir zemin oluşturmadığından klasikte kullanılmamıştır.

c) Zemin Terbiyeleme

Zerendûd yapımında hazır mukavva tercih edilecekse veya murakka hazır boyanmış koyu renk bir kağıtla yapılmışsa, bunların üzerine âhar yapılması gerekir. Tercihe göre bir veya birkaç kaç kat âhar yapılabilir.

Ahar:

[128] Muhittin Serin, *a.e.*, s. 344.

[129] Şinasi Acar, *Türk Hat Sanatı*, s. 56.

Yazıyı yazarken meydana gelebilecek olan hataların tashihinde silintinin belli olmaması ve iz bırakmaması için kağıdın üzerine sürülen şeffaf tabakaya âhar denilir.[130] Zerendûd yapılırken uygulanacak olan altının zemin tarafından emilmesinin engellenmesi açısında bu işlem oldukça önemlidir.

Âhar bir su bardağı suyla, silme bir yemek kaşığı buğday nişastasının karıştırılarak pişirilmesinden meydana gelir. Soğuyan karışım bir tülbentten süzülürse daha homojen bir karışım elde edileceği için makbul sayılır. Daha sonra tercihe göre elle, bir fırça veya yumuşak bir sünger yardımıyla zemine eşit bir şekilde sürülür.

Aharlanan kağıt, fırçanın üzerinde kolayca seyri için müsait hale gelmiş olur. Bir defa aharlanmış kağıtlara "tek aharlı", iki veya daha ziyade âhar sürülene de "çift aharlı kağıt" denilmiştir.[131] Ne var ki aharın kağıda üç-dört defadan daha fazla sürülmemesi lazımdır. Böyle zeminlerde aharın kalınlığı neticesinde çatlaklar oluşabilmektedir.

Zerendûd yapılacak olan kağıt aharlanırken çift âhar uygulamak, yazının kolayca tashih edilebilmesi ve zeminin doygunluğu açısından oldukça önemlidir. Zira, gözenekleri ve pürüzleri kapanan kağıt zer-mürekkebi daha az emecek, bu sayede fazla altın zayiâtı engellenmiş olacaktır.

Mühre:

Aharlanan zemini mutlaka mührelemek lazımdır. Zeminin sıkılaşması ve pürüzsüz bir netlik kazanabilmesi için bu aşama da oldukça önemlidir. Bu işlem için kağıt mühresi veya çakmak mühre de denilen her iki tarafından elle tutulabilmesi için bir kısım bırakılmış olan bir tür mühre kullanılır. Bu mührelerde ellerin arasına tesadüf eden kısım oyulmuş ve içine boyu 10-12cm, eni 4-5cm büyüklüğünde ve 1-1,5cm kalınlığında sert bir taş yerleştirilmiştir. İleri geri birbirine paralel hareketlerle mührelenen kağıt ipeksi bir zemine kavuşur ve kullanıma hazır hale gelir. Burada belirtmemiz gereken bir husus vardır ki, o da, Zerendûd yapılacak kağıdın mühresi ince bir karamela veya eskiz kağıdı üzerinden yapılması gerektiğidir. Bu sayede kağıt gereksiz parlamalardan korunmuş, matlığını muhafaza etmiş olur. Zerendûd yazıların zeminin mat olması gerekmektedir.

Bu işlemlerden geçirilmiş kağıtlar rutubete, küflenmeye, kağıt kurtlarına karşı daha dayanıklı ve zamana karşı kalıcı hale gelir. Terbiyelenmiş kağıt daha pürüzsüz olur, üzerinde fırça kolayca kayar, zer-mürekkep güzelce akar ve böyle zeminler tashih yapmaya izin verir. Hatalar hafifçe kazınarak veya ıslatılarak (yalanarak) üstünde oluşan hatalar düzeltilebilir.

[130] Nefeszâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savâb*, s. 75.

[131] Nefeszâde İbrahim, *a.g.e.*, s. 75.

3. Zerendûd Eserin Malzemesi Olarak Altın

Altının sarı, parlak renkte, kolayca işlenebilir yumuşaklıkta, üstün özellikli bir maden olduğundan ve bu sebeple çok yüksek kıymette bir sanat objesi olarak kullanıldığından giriş bölümünde bahsetmiştik.

Parçacıklar halinde bulunup yıkama yöntemiyle elde edilen ve eritilerek külçe haline getirilen altın işçiliğinde en önemli aşama "varak" yapımıdır.

a) Altın Varak Yapımı

Altın şeritlerin ince tirşeler (parşömen) ve sığırın körbağırsağından elde edilen zarlar arasında dövülerek şeffaf yapraklar haline getirilmesine "altın varak" denilmiştir.[132]

Deriler arasında dövülerek ince zar haline getirilen altın varak yapımı, emek, ustalık, tecrübe, teknik bilgi ve sabır gerektiren oldukça da zahmetli bir iştir. Ufacık bir altın parçasını döve döve yüzünün yüz katı genişliğinde inanılmayacak bir incelîkte altın yaprakları meydana getiren altın varakçılık Osmanlı sanatında önemli bir daldı. Osmanlı altın varak ustalarının atölyelerde elle döverek imal ettikleri altın varaklar şu yöntemle yapılırdı:

"İstenen renk ve ayarda hazırlanan altın, önce haddeden geçirilip 1 ve 0.1 mm. Kalınlığında levha haline getirilir. Bu levha 4 mm. eninde kesilerek parçalara ayrılır. Parçalar pudralanarak 12.5 cmx6.5 cm büyüklüğündeki tirşelerin altına konur. Yaklaşık elli kat olan istifler köşelerinden birleştirilerek demet yapılır. "Rık" adı verilen bu demetlerin kenarları, hava alması ve dövülen altının yayılması için açık bırakılır. Hazırlanan bu istifler hafifçe ısıtılmış mermer tabakaya konularak 1 kg'lık bir çekiç ile hafif darbelerle dövülür. İlk dövmede 1 mm kalınlığında 75 mm boyunda 30 gram gelen silme, 0.15 mm'ye kadar dövülerek inceltilir. Altınlar tirşelerin kenarlarından dökülmeye başlayıncaya kadar dövme işlemine devam edilir. Tirşelerin kenarlarından taşan altın parçaları kesilerek düzeltilir. Bu parçalar istenilen incelîğe geldiğinde altınların yapışmaması için tavşan ayağı ile mermer üzerinden süpürülerek toplanır. İncelmiş olan altın levhalar yine çeşitli ebatlarda kesilmiş tirşelerin arasına yerleştirilerek daha dikkatli bir şekilde tekrar dövülür. Bu dövme esnasında altın biraz daha yayılır ve 0.05625 mm incelîğe kadar iner. Derinin kenarından taşan kısımlar tekrar kesilir ve altının kenarları düzeltilir. Elde edilmiş altın varakların üçüncü ve son perdahlanmasına geçilir. Bu dövmede altın 0.0039 mm'ye kadar inceltilir; bu da yaklaşık 4 mikrona denk gelir. İstenilen incelîğe gelen altın yapraklar sığırın kalın bağırsağından yapılan ince ve cilalı zarlar arsında istiflenerek çekiç ile tekrar dövülür. Altının kıvama geldiği tirşelerin kenarlarından taşan altınların incelîği ile anlaşılır. Varaklar 1/10.000 mm'ye kadar inceltilir. Işık altında bu yapraklara bakıldığında yeşil

[132] Emine Verim, "Altın Varak ve Teknikleri", *Antik & Dekor*, İstanbul 1994, sy. 27, s. 82.

bir ışık yansır. Altın varaklar pudralanarak 12.5 cmx6.5 cm ebadında ince kağıtlar arasına yerleştirilirler." [133]

Osmanlılar döneminde, yüzyılların birikimiyle şimdiki ithal varak altınlardan çok daha saf ve mükemmel yapılan bu altın varaklarla yapılan eserler ilk günkü parlaklığını hala korur. Ancak diğer sanat dalları gibi teknolojinin suni ve seri üretiminden, hammaddesinden etkilenen el yapımı altın varak işçiliği ve atölyeleri zamanla sırları ile birlikte kaybolup gitmiştir.

Uzun ve meşakkatli işlemler sonunda hazırlanan Osmanlı altın varakları Bayezid Meydanı'nın bir kenarında sıralanmış olan kağıtçı dükkanlarında defterler halinde satılmaktaydı. Kalitesiyle göz kamaştıran Osmanlı altın varakları yüzlerce yıl güzelliğinden hiçbir şey kaybetmeden eşsiz parıltısını yazma eserlerde ve Zerendûd levhalarda sergilemektedir.

Altın varaklar 19 yüzyılın sonuna kadar İstanbul'un Beyazıd ve Süleymaniye semtinde varakçılar Hanı ve Çarşısı denilen yerlerde imal edilmiştir.[134] Saflığı ve ayarı bakımından çok üstün olan bu varaklar 6x10cm ebadında on yapraktan oluşan bir deste halindeAvrupa'dan ithal edilen 8x8 cm ebatlarındaki varak altınlar ise 25 sayfadan oluşan defterler halinde idi.[135] 20. yy'a kadar İstanbul'da müzehhip ve hattatlar "yerli altın" denilen Osmanlı altınını Avrupa'dan gelen ayarı düşük altınlara tercih etmişlerdir.[136] Çünkü yerli altınlar daha kızılımtırak idi, kaliteli bir parlaklığa sahipti ve zamanla canlılığını kaybetmezdi. Fakat diğer sanat dalları gibi teknolojinin suni ve seri üretiminden etkilenen el yapımı varak işçiliği zamanla kaybolmuştur. Osmanlı altın varakları Avrupa'dan gelen daha ucuz fabrika işi altın varaklarla rakâbet edemeyince bu zanaat yok olmuştur. Son altın varak ustası diye bilinen Beykozlu Hüseyin Yaldız'ın 1949 yılında vefat ettiğini göz önünde bulundurursak[137] 1950'lerden sonra bunların yapılmadığı kanaatine varabiliriz.

Günümüzde başka seçenek olmadığı için muhtelif Avrupa ülkelerinden ithal edilen altın varak defterler kullanılmaktadır. Çok çeşitli altın renkleri olmakla beraber Zerendûd yapımında 23.5 ayar katışıksız saf sarı ve bakır katılarak kızıllaştırılan kırmızı altın kullanılmaktadır.

b) Altın Varağın Yapıştırılması

Eskiden altın varak yapıştırmak için yumurta akı kullanılmıştır. Yumurta akı kuvvetli bir yapıştırıcı olmasına rağmen yağmur, kar gibi hava şartlarından etkilendiği için kullanım alanı seçilirken dış etkilere fazla maruz kalmayan yerler tercih edilmiştir.

---

[133] Emine Verim, *a.g.m.*, s. 82.

[134] F. Çiçek Derman, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", *Türkler*, s. 289.

[135] Çiçek Derman, *a.m.*, s. 289.

[136] İlhan Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul 2007, s. 179.

[137] İlhan Özkeçeci, *a.e.*, s. 180.

Dolayısıyla murakka, kağıt ve deri gibi malzemeler üzerine zerendûd yapılırken altın varak yumurta akıyla yapıştırılmıştır.

Bu işlem için günümüzde, "miksiyon" denilen beziryağı hammaddesi içeren özel bir yapıştırıcı kullanılmaktadır. Bu yapıştırıcı madde vernik sınıfından olan fakat vernik olmayan, özel olarak karıştırılmış beziryağının uygun eritkenlerle inceltilmiş şeklidir.[138] Kanaatimize göre günümüz sanatçıları bu tekniği diğer yöntemlerden daha ucuz, daha kolay ve malzemeyi piyasadan hazır olarak elde edebildikleri için tercih etmişlerdir.

Miksiyon ile altın varak yapıştırılacak zeminin pürüssüz ve temiz olması gerekir. Kuruma süresi isteğe göre değişebilen özel hazırlanmış miksiyonlar zerendûd yapılacak harfin bünyesine fırçayla tatbik edilir (bk. Resim 91). Miksiyon sürüldükten sonra tavı beklenir. Zemine parmakla dokunulduğunda zemin üzerindeki yapıştırıcı parmağı hafifçe tutacak kıvamda olmalıdır. Kurumuş miksiyon üzerine altın varak yapışmayacağı gibi, ıslak miksiyon üzerine yapıştırılan altın yapraklar mat ve lekeli olacaktır.

Bu teknik ile yapıştırılacak altın varak kâğıda geçirilmiş (transfer altın) olmalıdır. Bu altının özelliği tebeşirlenmiş veya çuhaya sürülmüş bir makas ile yapıştırılacak yere uygun büyüklükte kolayca kesilmesi ve elle rahat bir şekilde müdahale edilebilmesidir (bk. Resim 92,93).

Eskiden özellikle meşin zemin üzerine bu yöntem uygulanmıştır (bk. Resim 94). Ayrıca oldukça büyük yazılarda bilhassa cami duvarlarındaki levhalarda yapıştırma altın tekniği uygulanagelmiştir (bk. Resim 95,96).

c) Altın Ezme

Altın, Zerendûd için olmazsa olmaz bir malzemedir. Zerendûd levhalar o ihtişamlı görüntüsünü bu madenin varlığına ve ustaca kullanılmasına borçludur. Müzehhip üzerinde çalışacağı bu malzemeyi çok iyi tanımalıdır. Çünkü, altının görünümü, yani kalitesi ve iyi sürülüp sürülmediği, ortaya çıkarılan eserin kıymetini belirleyen önemli faktörlerdendir. Bu sebeple altın varakların mükemmel surette ezilmesi gerekmektedir. Altını ezerek fırça yardımıyla boya şeklinde sürülecek kıvama getirmek (zer-mürekkep) ise uzmanlık isteyen bir iştir.

Altın zerrelerinin kalemle yazılabilir, fırça ile sürülebilir şekilde ince bir hale getirilmesine "altın ezme" denilir. Bu hale gelen mâyie "altın mürekkep" adı verilmiştir.[139]

Altın varakları kayba uğratmadan mürekkep haline getirmek oldukça zahmetli bir iştir. Altın ezme konusunda iki farklı usûl vardır.[140]

---

[138] Emine Verim, *a.g.m.*, s. 86.

[139] Mustafa Uğur Derman,"Hat Sanatında Kullanılan Alet Ve Malzemeler", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 228.

1- Düz bir çini kap içine biraz süzülmüş bal veya arap zamkı sürülüp el ile sıvadıktan sonra altın varaklar teker teker alınarak parmakla iyice ezilir. Ezme işlemi esnasında kuruluk olursa önceden ateş üzerinde bulundurulan sıcak su buharına tutup nemlendirilerek ezmeye devam edilir. Altın tamamen ezildikten sonra bir miktar temiz su ile yıkanarak düz bir çanak içine alınır. Durulması için en az bir saat beklenir. altın zerrecikleri çanağın dibine tamamen çöktüğünde üzerindeki su süngerle alınır. Çanak dışından ateşe tutulup ısıtılarak ezilmiş altının kuruması sağlanır. Jelatinli su katılıp kullanılmak üzere hazır hale gelir.[141]

2- Genişçe bir kase tabağın ortasına bir iki damla süzülmüş bal veya arap zamkı eriyiği koyup tabağa sıvadıktan sonra, defterden birer birer alınıp konulan yaprak altınlar parmak yardımıyla iyice ezilir. Varak sayısı arttıkça ezme işi de artırılır. Tabaktaki altın kuruyup da ezilemez olursa bir iki damla su ilave edilip ezmeye devam edilir. Ezildiğinden emin olmak için çakı burnuyla biraz alınıp tabağın bir kenarına konur, dört beş damla su ile karıştırılarak akıcı hale getirilir, altın zerrelerinin akışına bakılır. Zerreler kumlu gibi birbirlerinden ayrılarak akıyorlarsa henüz ezilmemişlerdir, işleme devam edilir. Zerreler birbirine yapışmış ve ipek gibi akıyorsa ezildiğine kanaat getirilir. Ezme işlemi tamamlanınca altınlı parmaklar kabın içinde temiz su ile yıkanır. Parmaklar iyice temizlenince kaptaki altın su ile karıştırılır ve tabağın bir kenarına toplanarak temiz bir kaseye dökülür ve içindeki zamkın veya balın çıkması için kase ağzına kadar suyla doldurulur. Alttan bir ısı kaynağına tabi tutulup kaynatılarak zamkın parçalanıp altından tamamen ayrışması sağlanır.[142] En az 4-5 saat bekledikten sonra altının üzerindeki kirli su süzülür, altın tekrar su ilavesiyle bir kez daha karıştırılır ve aynı işlem tekrarlanır. Bu, altının temizlenmesi için oldukça önemlidir ve birkaç kez tekrar edilir. Altın, ancak bu şekilde doğal parlaklığına kavuşur. Bu işleme altın yıkama denilir.[143] En sonunda başka bir kaseye ipek kumaştan süzülerek aktarılır, durulup suyu süzüldükten sonra hafif ateşte kurutulur.

Ezilmiş altının fırçayla zemine sürülmesinde, eskiden morina balığından çıkartılan ve "balık tutkalı" adı verilen yapıştırıcı suda eritilerek kullanılırmış.[144] Günümüzde bu maksatla sığır jelatininden faydalanılmaktadır. Ezilmiş altın kullanılmak istendiğinde jelatin denilen tutkaldan bir küçük kap içine parmak ucu büyüklüğünde konulur, biraz sıcak su ilave edilip karıştırılarak erimesi beklenir. Eriyiğin yapışkanlığı parmakla kontrol edilerek anlaşılabilir. Parmaklar birbirine fazla yapışıyorsa aynı sıcaklıkta bir miktar su ilavesiyle karışım normalleştirilir. Tam tersine yapışkanlık az ise bir miktar daha jelatin eklenerek eritilir.

---

[140] Mahmud Bedreddin Yazır, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, I-II. Kitap, Diyanet İşleri Başkanlığı yayınları, Ankara 1981, s. 155.

[141] Nefeszâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savâb*, s. 111.

[142] 4 Mayıs 2013 tarihinde Fuat Başar Bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

[143] Mahmud Bedreddin Yazır, *a.g.e.*, s. 156.

[144] F. Çiçek Derman, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", *Türkler*, s. 290.

Jelatinli suyun kıvamı altının parlatılmasında çok önemlidir. Zira az jelatinli suyla sürülen altın yapışmayacak, mühreye ve dokunulduğunda ele çıkacak, fazla jelatinli suyla sürülmüş altın ise mühreye takılacak, parlamayacak ve lekeli ve dalgalı bir görünüme sahip olacaktır.

Jelatinli su sıcak havalarda birkaç gün, soğuk havalarda beş altı gün zarfında bozulduğu için karışım daima kontrol edilmeli taze kullanılmaya özen gösterilmelidir.

4. Yazı Silkeleme

Mukavva hazır hale geldikten sonra sanatçı kalıbı yazının yazılacağı zemin üzerine koyar ve dört köşesinden ve kenarlarından sabitler. Ayrı bir yerde tozsuz tebeşir un haline gelene kadar ezilir. Bir tülbent içine topak halinde sıkıştırılır. Hazırlanan tebeşirli çuha kalıptaki delikler üzerinde dolaştırılır. Kalıp sağa sola oynatılmadan kaldırılır. tebeşir tozunun alta geçerek beyaz noktalar halinde iz bıraktığı görülür (bk. Resim 97). Bu işleme "yazı silkelemek" denilir.[145] 18. Asırda yazı silkelemek için "terzîz" tabiri kullanılmıştır.[146]

5. Yazıyı Tahrirleme

Silkeleme işi tamamlandıktan sonra sıra harflerin hudutlarını çizme işine gelir. Bunun için altın mürekkebi ince bir fırça yardımıyla alınıp, sınırlar tahrir denen muntazam çizgiler halinde belirtilir (bk. Resim 98). Bunu yaparken ;

* İç iğneli kalıplarda, tahrir tebeşir tozlarının dış kenarına dayanacak ve toz zerreleri yazının içinde kalacak şekilde,

* Dış iğneli kalıplarda tahrir, tebeşir tozlarının iç kenarına dayanacak ve zerreler yazının dışında kalacak şekilde,

* Orta iğnede tahrir, toz zerrelerini tam ortadan bölmek ve tebeşir tozlarının yarısı yazının içinde, yarısı da yazının dışında kalmak suretiyle bu hususlara dikkat etmek gerekir.

6. Yazının Doldurulması

Sınırları bu şekilde belirlenen harflerin içi hocalarımızın tabiri ile "yoğurt sürer gibi" altın mürekkebiyle muntazaman doldurulur.[147] Altındaki jelatin miktarı son derece önemlidir. Jelatin fazla olursa lekelenmelere sebep olur, az kalırsa sürülen altın ele gelir. Bunun için başka bir yerde altının yapışkanlığı kontrol edilmeli, yazı doldurmaya öyle

[145] Uğur Derman, "Türk Hat Sanatında Celî Kavramı", *Türkler*, s. 259.

[146] Uğur Derman, a.m., s. 261.

[147] 4 Mayıs 2013 tarinde Fuat Başar Bey'le yaptığımız söyleşi, 4 Eylül 2013 tarihinde Uğur Derman Bey'le yaptığımız söyleşi. Söyleşiler için, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

başlanmalıdır. Bu işlem yapılırken harf bünyelerine uygun kalınlıkta bir fırça tercih edilmeli, altın bıraktıra bıraktıra yavaş bir şekilde uygulanmalıdır (bk. Resim 99, 100).

7. Yazının Mührelenmesi

Kuruduktan sonra da ince bir kağıt üzerinden zer-mühre denilen sapı ahşap, yazıya temas eden kısmı ise genellikle akik, yeşim ve süleymanî taşından yapılmış bir aletle mührelenerek mat olarak parlatılır (bkz Resim 101).

8. Tashih

Zerendûd yazıların tashihi yani düzeltmesi, tıpkı hattatların âherli beyaz kağıt üzerinde kamıştan çıkan hatayı temizlemeleri gibi ya tashih kalemtraşı yardımı ile ya da fırçayı –suyla veya tükürükle- ıslatarak yapılır. Tashih yaparken yazıya değişik açılardan ve hatta değişik zamanlarda bakılması önerilir.[148]

Zerendûdun usta müzehhiplerce yapıldığını göz önünde bulundurursak, söz konusu hata zaten pek küçük olacağından hafif bir kazıma veya nemli fırçayla silme işlemi hattın düzelmesi için yeterli olacaktır. Taşan altının üzerini tekrar zemin boyasıyla kapatmak ta mümkündür (bk. Resim 102). Harf bünyesinde incelme meydana gelmişse bu kısımlar tekrar altınlanarak düzeltilir (bk. Resim 103).

Tashih edilen yazı tezyinata hazır hale gelir (bk. Resim 104). Dönemin veya kişinin zevkine göre süslenip tamamlanır (bk. Resim 105, 106).

[148] 4 Mayıs 2013 tarihinde Fuat Başar Bey'le yaptığımız söyleşi, bk. EKLER, B) Söyleşiler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ZERENDÛD LEVHALARIN TEZYÎNÂTI

18. yy'ın ortalarından itibaren yaygınlaşan ve 19. yy'la birlikte en güzel örneklerini veren Zerendûd eserlerin süslemelerine baktığımızda, bunların dönemin modası olan Türk rokokosu tarzında tezyin edildiğini görürüz. Gerçi İsmail Hakkı Altunbezer gibi kimi sanatçılar rumî ve hatayi benzeri klasik öğeleri -boyutlarını büyültüp sıvama altın olarak- işlemiş olsalar da bu örneklere diğerlerine nazaran daha az rastlanır (bk. Resim 107).

Zerendûd eserler o dönemin rokoko zevkine göre ve şayet maharetli bir müzehhibin eline düşmüş ise dengeli bir biçimde süslenir, etrafı çeşitli renk ve ayarlarda altın ve bakır varaklarla farklı motiflerle bezendikten sonra son halini alır, renklerine, tezhibine ve boyutlarına uygun kalınlıkta varak bir çerçeve ile çerçevelenirdi. Deneyimli ve maharetli müzehhiplerin eliyle üretilmiş nice estetik harikası eserleri bu gün müzelerimizde ve bazı özel koleksiyonlarda müşahede edebilmekteyiz (bk. Resim 108).

Zerendûd levhaların gösterişli tezyinatını incelerken Türk barok-rokoko sanatına doğru bir araştırma yapmak ve tezhipte bozulma devrinin örnekleri arasında sayıldığı için pek önemsenmeyen, hatta hor görülen bu sanat akımını etraflıca incelemek gerekmektedir.

A) SANATTA BATI ETKİSİ

Osmanlı tarihi boyunca Türk dünyası ile Batı arasında başta savaş ve ticaret olmak üzere çeşitli ilişkiler olmuştur. İstanbul'un fethinden sonra Fatih'in Avrupa kültür ve sanatına gösterdiği ilgiyi Gentille Bellini, Constanzio di Ferrara, Matteo di

Pasti gibi Avrupalı ressamları çağırıp portrelerini yaptırmasından anlıyoruz.[149] Bu sanatçılar Ortaçağ geleneklerini elemiş, yepyeni değerler ortaya çıkarmış bir hareketin, Rönesansın temsilcileridir. Ortaçağa son veren bir başka olayın kahramanı Fatih'in bu evrensel harekete ilgi duymasının doğal olduğu düşünülür. Böylece o dönemde Osmanlı Sarayında kozmopolit bir sanat ortamı oluşmuştu.[150]

Avrupa sanatına ve sanatçılarına gösterilen ilgi bundan sonra da devam etmiş, ancak İslâm-doğu kitap sanatları türünde örnekler geliştirilmiştir. II. Bayezid de babası gibi sanatın ve sanatçıların dostu, koruyucusuydu. O da sarayında birçok batılıyı bir araya toplamıştır.[151] Zaten yeni cihan imparatorluğunun merkezi olan İstanbul'da çok çeşitli bölgelerden gelen karışık bir sanatçı topluluğu bulunmaktaydı. II. Bayezid ve Yavuz zamanlarında da Osmanlı sarayının hem doğuya, hem batıya yönelen aydınlar topluluğunun oluşturduğu kültür ortamı içerisinde Osmanlı tezhip sanatı öbür doğu-İslâm tezhiplerinden ayrılarak gelişmesine devam etmekteydi. Bu gelişme Kanuni Sultan Süleyman devrinde, hemen bütün alanlarda olduğu gibi, bir altın devre olan klasik döneme ulaştı.

Kendine özgü bir kişilik geliştiren Osmanlı tezhip sanatı 16. yy'da mushaflarda, bilimsel eserlerde ve diğer yazma kitaplarda en mükemmel şekliyle uygulanmaktaydı. 17. yüzyılı kapsayan dönem, Osmanlı sanatının, özellikle de kitap süslemelerinin en durgun ve sönük olduğu devirdir. Bu dönemde tezhipte pek bir gelişme olmamış, 16.yy desenleri daha kötü bir işçilikle tekrar edilmiştir.

Osmanlı tezhibinde 16. yy kendine güveni sonsuz olan büyük bir toplumun beğenileri ve zevkleriyle var olduğu özgün bir dönemdir. 16. yy'da milletlerarası siyasi ve iktisadi alanlarda da Osmanlı toplumu aynı rahatlıktaydı. Elbette Fransa ve başka ülkelerle zaman zaman kısa vadeli diplomasi ilişkiler kurulmuştu. Ancak yenik ve geri görülen batı âlemine karşı pek derin ve sürekli bir ilgiden söz edilemezdi. Fakat daha Kanuni zamanında, önce okyanuslara açılan batı, 16. yy dan itibaren yeni imkanlar ve yeni ufuklar kazanmış, dünyadaki iktisadi gelişme Osmanlı'nın zararına değişmeye başlamış, Devletin gücü azalmış, batıdan yapılan ithalat artmıştır. 17. yy'la birlikte Osmanlılar bilinçli, resmi bir açılış olmaksızın, ithal edilen eşyalar yoluyla Avrupa zevk ve biçimlerini tanımaya başlamış olmalıdır.

O zamana kadar tezhip sanatı tamamen stilize edilmiş yüzeysel motiflerden oluşuyordu. Sonraları Lale devri ve batılılaşma dönemi sanatçılarının Avrupa resmine yaklaşan doğrultuda bir çıkış yapmalarıyla, musavvirlerin perspektifi uygulamaya, ışık ve gölgeyi kullanmaya başlamaları gibi bir anlayış müzehhiplerce de benimsendi. Sultan III. Ahmet zamanında eserler vermiş olan müzehhib Ali Üsküdârî, eserlerinde hem hatayilerle yarattığı geleneksel üslûbuyla hem de başarılı naturalist çiçek

[149] Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1988, s. 3.

[150] Rüçhan Arık, *a.e.*, s. 3.

[151] Rüçhan Arık, *a.e.,* s. 3.

çalışmalarıyla iki anlayışı birleştirmiş, son derece zarif eserler vermiştir. Devrin usta hattat ve mücellidi, aynı zamanda müzehhibi Ahmed Hazîne klasik öğelerle beraber batılı tarzda süslemeleri bir arada barındıran eserleriyle Lale Devri uygulamalarının ilk örneklerini sergilemiştir. Osmanlı sanatının en görkemli ve sanatkarâne eserlerini verdiği klasik devrin arkasından gelen ve batının etkisiyle alışılmışın dışında eserler veren bu tarz zamanla alışılmış ve sevilmiştir.[152]

Sultan III. Ahmet devri, Osmanlı'da Batılı yenilikçi çalışmalarının ilk dönemi olarak bilinir. Padişahın 27 yıllık saltanatı (1703-1730) esnasında yaptığı bu yenilikler arasında, Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris seferi ile güzel sanatlar yönünden bir bağ vardır.[153] Zira Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi Paris'e gittiğinde Fransa'da rokoko sanatı canlı devrini yaşamaktaydı. Mehmet Efendi'nin Sefaretnamesinde Paris'in sanat hayatına dair önemli bilgiler vardı. Oradaki yapılar ve eşyalardaki ışıltılı dekorasyonun etkileyiciliği hakkında edinilen bilgiler Osmanlı'da batı sanatına karşı bir hayranlık uyandırmıştır. Fransa Kralı XV. Louis tarafından Sultan III. Ahmet'e gönderilen pek çok hediyenin de "Türk Rokokosu" olarak adlandırılacak yeni bir tarzda yapılan Osmanlı eserlerini etkilediği bir gerçektir.[154] Böylece, 18. asır başlarında Fransız saray çevresinin yaşayan stili rokoko Paris'ten İstanbul'a ithal edilmiştir.[155] İstanbul'da başlayan bu moda tezyinatta altının bolca kullanılmasını öngördüğü için sıvama altınla süslenmiş eşyalar revaç bulmuştur (bk. Resim 109).

18. yüzyıldaki batı etkisi mimarimizde "barok", süslemelerimizde "rokoko" üslup olarak kendini göstermiştir.

B) BAROK VE ROKOKO ÜSLÛBUNDA TEZYİNAT

1. Barok Sanatı

Portekizce'de "tam yuvarlak olmayan düzensiz inci" anlamına gelen barok, "barroco" sözcüğünden gelir.[156] Bu terim durağanlığa karşı coşkulu bir hareketlilik anlamına da gelir. Görsel sanatlarda "Barok Çağ" diye adlandırılan dönem 16 yy'la başlar, 17. yy'ın tümünü kaplar, 18. Yy da Roma'da klasik tepkilerin başladığı 1750'ye kadar uzanır.[157] İtalya'dan çıkan bu akım Avrupa'nın büyük bir bölümü ile Latin Amerika ve Rusya'da etkili olmuş, geç Osmanlı sanatına da tesir etmiştir.

---

[152] Şule Aksoy, "Kitap Süslemelerinde Türk-Barok-Rokoko Üslûbu", *Sanat*, İstanbul 1977, sy. 6, s. 128.

[153] Azade Akar, *Ali en-Nakşibendî er-Râkım*, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi**,** İstanbul 2012, s. 12.

[154] Azade Akar, *a.g.e.*, s. 12.

[155] Feryal İrez, "Topkapı Sarayı Harem Bölümü'ndeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-4,* Tayf Basım, İstanbul 1990, s. 28.

[156] S. Germaner, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, c. I, s. 194.

[157] S. Germaner, *a.g.e.*, s. 194.

Gelişmesi ve gerilemesi bir ülkeden ötekine göre değişen düzensiz bir yol izleyen bu üslup Roma'da Maniyerizm'den sonra doğmuş ve 16. yy'dan sonra Katolik kilisesinin ve Karşı-Reform'un üslubu olarak gelişmiştir. Bu anlayış kilise inançlarına karşı gelenleri yola getirip tekrar kazanmak için uğraşan ve onları kendi heybetiyle etkilemeye çalışan Katolik Kilisesinin sanat aracıdır.[158]

Katolik dünyası, sanata yüklenen sınırlı görevin-okuma bilmeyen insanlara dinsel doktirini öğretme görevinin- ötesinde çeşitli şekillerde dine hizmet edilebileceğini keşfetmişti. Sanat belki çok fazla okuyan kişileri de ikna edebilir ve dine kazandırılmasına yardımcı olabilirdi. Böylece, barok dönemde mimarlar, ressamlar, heykeltraşlar, kiliseleri ihtişamı ve görüntüsüyle insanın ayaklarını yerden kesen birer sanat sergisine çevirmeye çağrılmışlardır.[159] Versailles Sarayı, barok üslûbun görkemini en iyi anlatan mimari eserdir (bk. Resim 110-112).

Abartılı süslemelerden oluşan barok sanatı içgüdüye, duyulara ve hayal gücüne seslenip cezp edici olmayı amaçlar. Rönesans'ın ahenkli durgunluğu yerine atılgan bir hareketlilik, düz, sakin hatlar yerine eğriler, içbükey ve dışbükey şekiller, kuvvetli ışık-gölge karşıtlığı gibi özellikler barok'un en belirgin yanlarıdır. Barok üslup mutlakiyet devri sanatı olmuş, bilhassa mimaride muhteşem kiliseler, şaşalı saraylarda elverişli ifade imkanını bulmuştur. Gösteriş tutkusu, tüm barok dönem boyunca egemen olmuş, kendini sanatın her dalında belli etmiştir. Barok dönemde altın gümüş gibi değerli metallerin kullanımına önem veren bir beğeni doğrultusunda lüx nesneler, gösterişli eşyalar üretilmiştir.

Mimari stillerde tamamlayıcı bir ek olan dekorasyon, barok mimarisinde en önemli unsur haline gelmiştir. Bu dekorasyonun başlıca elemanlarını çeşitli bitkilerden oluşmuş demetler, insan figürleri, sfenksler, sfenkslerle karışık yaprak ve frizler, bayraklar, akant yaprakları, kumaş kıvrımları, istiridye kabuğu ve kartuşlar oluşturmuştur (bk. Resim 113).[160]

17. yy'ın ilk yarısında birçok Avrupa ülkesi gibi Fransa da İtalyan barok sanatından etkilenmiştir. Fransız sanatçılar barok sanatı daha çok iç mekân süslemesinde yorumlayarak "Fransız rokokosu"nu ortaya çıkarmışlardır.[161] Yalancı mermer işlerindeki ustalıkları ve mükemmel freskolarıyla şatoların, manastırların salonlarını göz alıcı ortamlara dönüştürmüşlerdir. Onların bu tarzı kısa bir süre içinde tüm Avrupa'da taklit edilmiştir.

---

[158] Flavio Conti, *Barok Sanatını Tanıyalım*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul 1997, s. 5.

[159] E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, 2009, s. 437.

[160] Şule Aksoy," Kitap Süslemelerinde Türk-Barok-Rokoko Üslûbu", *Sanat*, İstanbul 1977, sy. 6, s. 127.

[161] E. H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 443.

2. Rokoko Sanatı

17. yy da doğan barok üslup, hayli değişmiş olarak 18. yy.da da varlığını sürdürmüştür. Gölge-ışık karşıtlığına dayanan çarpıcı ve içe işleyici etkisi giderek kaybolmuş, yerini yumuşak hatta biraz gevşek bir tarza bırakmıştır. Fransız rokoko sanatı muhatabı etkilemekten çok oyalayan, göz alıcı ama o ölçüde yüzeysel bir uslûptur, muhataba fantastik ve yapay bir dünya sunar (bk. Resim114). Avrupa'nın 18. yy saray ve köşklerinin iç dekorasyonu ve mobilyaları hep bu anlayışı yansıtır. Sanat tarihçileri bitkisel bezemelerin ve duvarları kaplayan bu süslemelerin tasasız ve yaldızlı üslubunu "rokoko" olarak adlandırmışlardır. Fakat mimari ile dekorasyon iç içe olduğundan çoğu zaman barok ve rokoko kelimeleri karıştırılmış, bazen birbirleri yerine kullanılmıştır.[162]

Rokokoyla gelen yaratıcılık patlamasında sanatçılar kalplerinden geçeni planlamada ve en olmayacak hayallerini taşa ve altın kaplamalı yalancı mermerlere dökmekte özgür bırakmışlardır. Bunlarda en ünlüleri Roma'lı Bernini ve Borromini'dir.[163] Değerli taşları, altın ve yalancı mermeri gösterme merakının ve debdebenin, Cennet'in görkemli görüntüsünü gözlerimiz önünde canlandırmak gibi nasıl bilinçli bir amaç taşıdığını O'nların yaptığı kiliselerden anlayabiliriz.

28 Çelebi Mehmet Efendi'nin Seyahatnamesi ve getirdiği hediyelerle Fransız rokoko sanatı 1721'den sonra Osmanlı sanatkârlarını etkisi altına almıştır. Osmanlı sanatçıları görüp öğrendikleri ve sevdikleri bu tarzı eserlerinde kendi yorumlarıyla uygulamışlardır. Dolayısıyla 18. yy'ın başlarından itibaren yavaş yavaş Avrupa etkisi altına girmeye başlayan tezhip sanatı barok sanatından değil, Fransız rokokosundan etkilenmiştir (bk. Resim 115).[164]

18. yüzyılla birlikte başlayıp 19.yy sonlarına kadar devam eden, uzun palmet, kurdele, sepet ve doğal çiçeklerin bolca kullanıldığı tezhibe "Türk Rokokosu" adı verilmiştir.[165] Bu dönemin en ünlü tezhip ustası Hezâgradlı Seyyid Ahmed Ataullah'tır.

Burada asıl önemli olan, yabancı üslupların Osmanlı'ya girişi kadar bunların ele alınıp uygulanışı sonucunda bize özgü bir tarafın ortaya konulup konulmadığı, yani gerçekte bir Osmanlı-Türk rokokosundan söz etmenin mümkün olup olmadığıdır.

Her millet kendi kabiliyet ve seviyesine göre diğer milletlerin maddî ve manevî varlıklarından faydalanır. Sanat eserinin yabancı milletlerin sanatlarından alınan unsurların yorumuyla meydana getirilmiş olması o sanat eserini milli ve orijinal olmaktan mahrum etmez.[166] Kabul edilen yeni sanat anlayışı, zuhur ettiği milletin hissi

---

[162] Feryal İrez, "Topkapı Sarayı Harem Bölümü'ndeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-4,* Tayf Basım, İstanbul 1990, s. 27.

[163] E. H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 443.

[164] Şule Aksoy, a.g.e., s. 128.

[165] Faruk Taşkale, "Türk Süsleme Sanatı Tezhip", *Antik Dekor*, İstanbul 1989, sayı:4, s.92.

[166] Rıfkı Melûl Meriç, *Türk Tezyini Sanatları*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyâtı, İstanbul 1937, s. 5.

ve bedii heyecanlarını tatmin eder özellikte ise o millete has yeni bir üslup oluşmuş demektir.

18. yy'da Batı yaşamının giyim ve ev eşyasından küçük el sanatlarına kadar her yönünden etkilenen sanatkârlarımız Fransız rokokosunun esintilerini kendi bünyelerine öylesine mâletmişlerdir ki, her dalda nev'i şahsına münhasır çok güzel eserler meydana getirmişlerdir. Özellikle zerendûd yazıların etrafındaki rokoko süslemeler, altınlı harflerle son derece uyumlu bir bütünlük arz edip bu tür yazıların vazgeçilmez bir parçası olmuştur (bk. Resim 116-125).

Dönemin sanat zevkiyle oluşturulan Türk rokokosunda geleneksel motiflerimiz terk edilmiş, tamamen yeni formlar ortaya çıkmış değildir. Mevcut formlar yeni bir anlayışla cesurca yorumlanmışlardır. Çiçeklerdeki renk tonları artmış, derinlik duygusu ile boyut kazanmıştır. Saz yolu yapaklar rengârenk bir ifade bulmuş, stilize çiçekler daha gerçekçi bir tarzda vazoları, saksıları doldurmuştur. Yine bu dönemde Osmanlı süsleme sanatlarında ilk defa perspektif aranmaya başlamış, üçüncü boyuta varılmaya çalışılmıştır. Realizme yakın çizimlerle çiçekler ve nebâtlar yeni hacimler kazanarak, yepyeni düzenlemelerle, tezhip sanatına heyecan verici elemanlar katılmıştır. Bu süslemelerde ayrıntılardan çok bütünün oluşturduğu genel etkiye önem verilmiştir.

16. yy klasik tezhip sanatımız ne kadar dengeli, aşırılıktan uzak, ağırbaşlı bir üslupsa, bu yeni tarz da o kadar hareketli, yenilik heveslisi, aykırılıkları ve bütün desenleri cüretli olarak kaynaştıran bir akım olmuştur. Altının eskiye oranla daha bol kullanılması ve daha süslü işler yapılması bu devir tezhiplerinin daha albenili olmasını sağlamıştır.

Bu göz alıcı şatafat izleyene çok dünyevî gelebilir. Fakat o dönemin genel beğenisinin bu yönde olduğu unutulmamalıdır. Bu sanat eserlerini doğru anlayabilmek ve doğru değerlendirebilmek için, onları dinî mesajı oluşturan kelimeleri süsleyen öğeler olarak zihnimizde canlandırmak, izleyenleri başka bir dünyaya alıp götürmeyi amaçlayan tasarımlar olarak görmek gerekir. Abartılı süslemelerden oluşan rokoko, o güne dek onaylanmış klasik tarzda ağırbaşlı bir süsleme yerine, ona enerjik kıvrımlar verip hareket duygusu oluşturan cesur bir akım olmuştur.

Osmanlı tezhip sanatında, klasik tarzda tezyinatımızın güzelliği müze ve kütüphanelerimizde çok asil örnekler ve şaheserlerle müşâhade edilmektedir. Ancak, 16. Yüzyılı esas alıp, Osmanlı'nın bir dönemine mâlolan rokokoyu göz ardı etmenin ve hatta dışlamanın doğru olmadığı açıktır. Zira, zerendûd yazıları çevreleyen bu tarz süslemeler, yazının parıltılı ihtişamıyla bütünleşerek uyumlu bir ahenk yaratabilmiştir. Bu desenleri çözmek, tanıtmak ve sanatsal anlatıma kazandırdığı güçlü etkiden ve değerlerden istifade etmek, geleneksel sanatlarımızla meşgul olanları da ilgilendirmektedir.

18. yy'ın rokoko tarzı tezhipleri Türk rokokosunu temsil etmektedir. Klasik tezhip geleneği gücünde olmasa da yine de güçlü bir varlık olarak kendisini hissettirir. Bu yüzden tam bir kopye değildir. Bu üslûba "Türk rokokosu" adını veren, hekim ve

kültür tarihçimiz Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver(1898-1986)'dir. Onun bu konuda yazdıkları bir belge niteliğindedir; "1927-29 Paris'te Viyana'da Garp tezyinatının en güzel motiflerini mahallerinde bizdekilerle mukayese yapabilmek maksadıyla yakinen görmek fırsatına nail oldum. Ve şu neticeye vardım ki, bizimkiler Garp usulünü aynen almamışlardır"[167].

Sonuç olarak diyebiliriz ki, 18-19. yy Osmanlı süsleme sanatı batı etkileriyle kendi geleneksel estetiğini bağdaştırmaya, bir sentez yaratmaya çalışmış, hiç değilse kendine özgü farklı bir üslup ortaya koyabilmiştir.

[167] Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler* I, (Yay. Haz. Gülbün Masera, Aykut Kazancıgil), İşaret Yay., İstanbul 2007, s. 623.

SONUÇ

Klâsik Türk süsleme sanatlarımızın farklı alanlarında muhtelif tekniklerle altın kullanılmıştır. Bu alanlardan belki de en önemlisi sayılabilecek zerendûd yazılar konusu etrafında yeterince ciddî çalışmalar yapılmamış olduğu görülmektedir. Camilerdeki kubbe ve kuşak yazılarından, çeşme, sebil ve kitabelere, saray ve konakların muhtelif cephelerinde yer alan yazılara ve levhalara kadar çok geniş alanda altın kullanılmıştır. Bu yaygın kullanım alanına rağmen "zerendûd" tabirinin anlamında bazı belirsizlikler görülmekte, altın kullanılan hangi tür eserlerin zerendûd olarak nitelendirileceği hususunda sahanın uzmanlarının farklı görüşler benimsedikleri görülmektedir.

Zerendûd teriminin anlamı hususunda iki yaklaşımdan bahsetmek mümkündür. Birinci yaklaşıma göre zerendûd kelimesi genel olarak altınla meydana getirilmiş her türlü hat eserini ifade etmektedir. Dolayısıyla hattatın altın mürekkebine kamışı batırarak yazdığı yazılardan, Camilerden bulunan altın varakların yapıştırılması usulüyle hazırlanan kabartrma ya da kalem işi kuşak yazılarına kadar her türlü eser zerendûd sayılmalıdır. İkinci yaklaşıma göre ise bir eserin altınla hazırlanmış olması, onun doğrudan doğruya zerendûd bir eser olması anlamına gelmemektedir. Ancak belli bir teknikle yapılmış olan eserlerin zerendûd sınıfında sayılması gerekmektedir.

İkinci yaklaşımı benimseyenler, zerendûd teriminin kelime olarak sürme altın anlamına geldiğinden yola çıkmakta ve bir ıstılâh olarak "zerendûd" terimini bünyesinde altın ihtiva eden her türlü hat eserini değil, mürekkep haline getirilmiş altının fırça yardımıyla sürülmesi usûlüyle hazırlanmış hat levhalarını işaret etmek için kullanılmaktadır.

Tezimizde altınla yazılmış bütün yazıları değil, zerendûd levhaları incelemeye çalıştık. Yapıştırma usulüyle hazırlanmış zerendûd levhalar hakkında bilgi verdik. Sürme altın tekniğiyle hazırlanmış levhalara daha yakından baktık.

Zerendûd tekniği ile meydana getirilen eserleri hat sanatı ile tezhip sanatının kesiştiği bir noktada işbirliği ile ortaya çıkan eserler olarak görmek en uygun izah tarzı olarak ortaya çıkmaktadır.

İki yıl gibi geniş bir zamana yayılan tez çalışmamı yürütürken muhtelif zerendûd eserler yapma imkânı buldum. Zira teorik bilgiler pratiğe dökülemezse eğer, hat, tezhip gibi uygulamalı sanatlarımız için çok fazla bir anlam ifade edemez. Tez çalışması boyunca zerendûd uygulamalarımda klasik usûl başta olmak üzere pek çok farklı yöntem tarafımdan denendi. Altının fırça izleri belli olmadan homojen bir şekilde sürülebilmesi için farklı teknikler uygulandı, farklı jelâtin türleri ve kıvamları kullanıldı.

Levha hazırlanırken altının sürüleceği zemine, kâğıdın doygunluğa ulaşabilmesi için değişik malzemeler sürüldü. Günümüz akrilik malzemeleri yanında toz boyalar muhallebiyle pişirilerek zemine uygulandı. İs ile zemin boyası hazırlandı. Fakat eskiden kullanıldığı bilinen bu yöntemin bu günkü malzemelerle uygulanmasının çok sağlıklı sonuçlar doğurmadığı görüldü. İs gibi boyar maddelerin düşük kalitede olması ve doğal olmaması, yapıştırıcı maddelerin eski ustaların kullandıklarıyla aynı olmaması, belki de en önemlisi piyasa altınlarının Osmanlı altınlarının yerini tutamaması gibi sebeplerin, yapılan eserin kalitesini olumsuz yönde etkilediği görüldü.

Hangi malzemeler ve yöntemlerle hazırlanmış olursa olsun, altının sürülmesi usulüyle hazırlanacak iyi bir zerendûd eserin, tecrübeli müzehhipler tarafından, kaliteli altın kullanarak iyi şekilde hazırlanmış zemin üzerine tatbikinin hassas ve titiz bir işçilik gerektirdiği görüldü. Günümüzde daha çok tercih edilen yapıştırma altın yöntemi, belki de bu zorluklardan kaçıcı ifade eden kolaycı bir tercihi yansıtıyordur.

Zerendûd levhalar üzerindeki incelemelerim, rokoko tezyînâtın bu eserlerin neredeyse vazgeçilmez bir parçası olduğu kanaatini doğurdu. Halkâr denilen sulandırılmış altınla yapılan tezyînata karşın sıvama altın yöntemiyle yapılan gösterişli rokoko süslemelerin zerendûd mantığıyla ne kadar uyum içerisinde olduğu görüldü.

18-19. yy'ların moda tezyinatı olan rokoko, her ne kadar klasik Türk İslâm sanatlarımızla iştigal eden bazı sanatçı ve araştırmacılarca bozulma döneminin örnekleri olarak görülse de, zerendûd levhalardaki yazı unsuru ile estetik olarak görsel uyum içinde olması ve özgün tasarımlar ihtiva etmesi açısından dikkat çekicidir.

Sanat tarihimizde 18. yüzyıldan itibaren yaygınlaştığı görülen zerendûd eserlerin oldukça zengin ve müstesna bir miras şeklinde günümüze ulaştığı âşikârdır. Dolayısıyla bu konu, meselenin tarihsel boyutunu dikkate alan daha ayrıntılı ve derin araştırmaları davet eden bir inceleme alanıdır. İstanbul'daki camiler**,** müzeler ve özel koleksiyonlarda bulunan çok kıymetli zerendûd levhaları**,** özellikle de Sâmi Efendi'nin müzehhipleri Bahâ, Nureddin ve Hüsnü Efendilere yaptırdığı zerendûd eserler ayrı bir tez konusu olmaya değer niteliktedir.

Sürme altın tekniği ile büyük boyutlu zerendûd levhalara imza atan hattatlar arasında Osmanlı hânedânından da bazı isimler vardır.[168] III. Ahmed, II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid hattatlıkları ve özellikle zerendûd levhaları ile bilinen hattat Osmanlı Padişahları arasında sayılabilir. Müze ve camilerimizde bu padişahların altınla yazılmış büyük boyutta levhaları bulunmaktadır. Çalınma tehlikesine karşı cami ve benzer mekânlardaki zerendûd levhalar günümüzde vakıflar tarafından koruma altına alınmış ise de, ne Bayezid'deki Türk Vakıf Hat Sanatları, ne de Sultanahmet'teki Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde yıllar süren restorasyon çalışmaları ve buralarda görev

[168] Hüsrev Subaşı, "Hattat Osmanlı Padişahları", *Osmanlı: Kültür ve Sanat*, c. 11, ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999.

yapanların bir türlü bitmeyen bahaneleri bizim bu eserlere ve daha nice zerendûd levhaya ulaşmamızı ve inceleme yapmamızı âdetâ imkansız kılmıştır.

Koleksiyonundaki dijital görselleri internet ortamında paylaşan Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki zerendûd levhalara ise kolayca ulaşılabilmiş ve tezde bunlara yer verme fırsatı bulunabilmiştir.

Tezin bu konu etrafında ileride yapılabilecek çalışmalara bir basamak olması en büyük temennimiz ve tesellimizdir.

KAYNAKLAR

ACAR M. Şinasi, *Türk Hat Sanatı*, Antik A.Ş., İstanbul 1999.

AKAR Azade, *Ali en-Nakşibendî er-Râkım*, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi**,** İstanbul 2012.

AKSOY Şule, "Kitap Süslemelerinde Türk-Barok-Rokoko Üslûbu", *Sanat*, İstanbul 1977, Sy. 6, s.126-137.

ALPARSLAN Ali, "Celî", *DİA*, c. 7, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1993, s.265-267.

ALPARSLAN Ali, "Türk Dünyasında Hat Sanatı", *Türkler*, c. 12, Ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 266-273.

ARIK Rüçhan, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1988.

ARSEVEN Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983.

ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.

AYDINGÜN Şengül G., "British Museum ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonlarından Alacahöyük ve Ur Kral Mezarlarında Altın Eserler", *P Sanat Kültür Antika*, İstanbul 2001, Sy. 20, s.22-38.

AYVERDİ İlhan, *Kubbealtı Lügatı, Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, c. III, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2006.

BAĞCI Serpil, Filiz ÇAĞMAN, Günsel RENDA, Zeren TANINDI, *Osmanlı Resim Sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012.

BALTACIOĞLU Ismayıl Hakkı, *Türklerde Yazı Sanatı*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Ankara 1958.

BAYTAR, İlona (ed.), *150 Yılın Sessiz Tanıkları: Saray Porselenlerinden İzler*, TBMM Milli Saraylar, İstanbul 2007.

BERK Süleyman, "Hattat Mustafa Râkım'ın Celî Sülüs'ün Estetiğinde Ortaya Koyduğu Yenilikler", *M. Uğur Derman Armağanı: Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle*

Sunulmuş Tebliğler, Der. İrvin Cemil Schick. Sabancı Üniversitesi, İstanbul 2000, s. 125-154.

BERK Süleyman, *Hattat Mustafa Râkım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003.

BİLGİ Hülya, (Yayınlayan), *Gönülden Bir Tutku: Sevgi Gönül Hat Koleksiyonu*, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul 2004.

BİLİRGEN Emine, "Osmanlılarda Altın Eşya Tutkusu", *P Sanat Kültür Antika*, İstanbul 2001, sy. 20, s. 148-170.

BİROL İnci A., *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2010.

CEZAR Mustafa. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, İstanbul 1971.

CHOURMOYZIADIS George, "Efsanevi Maden Altın", *P Sanat Kültür Antika*, İstanbul 2001, Sy. 20.

CONTİ Flavio, *Barok Sanatını Tanıyalım*, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1997.

ÇETİNTAŞ Mehmet Burak, "Altınla Yazılmış Harfler", *Antik & Dekor*, İstanbul 2008, Sy. 108, s.134-143.

DABELL Frank, "Metropolitan sanat Müzesi Koleksiyonunda 15. Yüzyıl Öncesi Dinsel Resimlerde Altının Anlamı", çev. Celâl Üster, *P Sanat Kültür Antika*, İstanbul 2001, Sy. 20, s. 124-136.

DERE Ömer Faruk, "Hafız Osman", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 95-110.

DERMAN F. Çiçek, "Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi", *Türkler*, c. 12, Ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 289-299.

DERMAN Fatma Çiçek, "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Riza Özcan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 525-536.

DERMAN M. Uğur (Haz.), *Türk Hat Sanatının Şâheserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

DERMAN M. Uğur, "Hat Sanatında Kullanılan Alet Ve Malzemeler", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 221-231.

DERMAN M. Uğur, "Hat", *DİA*, c. 16, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1997, s. 427-437.

DERMAN M. Uğur, "Ondokuzuncu Yüzyılda Türk Hat Sanatı", *Türk Hattatları*, haz. Şevket Rado, İstanbul 1987, s. 191.

DERMAN M. Uğur, "Türk Hat Sanatında Celî Kavramı", *Türkler*, c. 12, ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 256-273.

DERMAN M. Uğur, *Murakka'-ı Hās Tuğrakeş bir padişah: Sultan III. Ahmed*, Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul 2009.

DERMAN M. Uğur, *Osmanlı Hat Sanatı*, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2012.

DERMAN M. Uğur, *Ömrümün Bereketi: 1*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2011.

DEVELLİOĞLU Ferid, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.

ERGİNSOY Ülker, *İslâm Maden Sanatının Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1978.

EYİCE Semavi, "Batılılaşma", *DİA*, c. V, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1992, s.148-181.

GERMANER S., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. I, Yem Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul 1997.

GOMBRİCH E. H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.

GRABAR Oleg, *Ağa Han Müzesi Hazineleri*, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2011.

GÜNDÜZ Hüseyin, "Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah Ve Ahmet Karahisari", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Riza Özcan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 75-89.

İBRAHİM CÛDÎ EFENDİ, *Lugat-ı Cûdî*, haz. İsmail Parlatır, Belgin Tezcan Aksu, Nicolai Tufar, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005.

İNAL İbnülemin Mahmud Kemal, *Son Hattatlar*, Maârif Vekâleti, İstanbul 1955.

İREZ Feryal, "Topkapı Sarayı Harem Bölümü'ndeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-4*, İstanbul 1990, s. 21-54.

KADRİ Hüseyin Kâzım, *Türk Lügatı: Türk Dillerinin İştikaki ve Edebi Lugatları*, Maârif Vekâleti, İstanbul 1928.

KANAR Mehmet, *Büyük Farsça-Türkçe Sözlük*, Birim Yayıncılık, İstanbul 1993.

KESKİNER Cahide, *Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2004.

KIRIMTAYIF Süleyman, *XV. ve XIX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), İstanbul 1996.

KNIGHT F., *Scroll Ornaments of the Early Victorian Period*, Dover Publications, New York 2013.

KURFEYZ Nilüfer, *Tezhib*, Tarih ve Tabiat Vakfı Yay., İstanbul 2003.

LINGS Martin, *Splendours of Qur'an Calligraphy and Illumination*, Thesaurus Islamicus Foundation, Vaduz 2004.

MERİÇ Rıfkı Melûl, *Türk Tezyini Sanatları*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyati, İstanbul 1937.

NEFES ZADE İBRAHİM, *Gülzârı Savab*, tashih ve tertib eden Kilisli Muallim Rifat, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1938.

OLGUN İbrahim ve Cemşit Drahşan, *Farsça-Türkçe Sözlük*, Elhan Kitabevi, Ankara1984.

Oxford English Dictionary, CD Rom Edition, Oxford University Press, Oxford 2009.

ÖZCAN Ali Rıza, "Yesârizâde Mustafa İzzet Mektebi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012.

ÖZEN Mine Esiner, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İ.Ü. Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi Prof. Dr. Nâzım Terzioğlu Basım Atölyesi, İstanbul 1985.

ÖZKEÇECİ İlhan, Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, Seçil Ofset, İstanbul 2007.

ÖZÖNDER Hasan, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Sebat Ofset Matbaacılık, Konya 2003.

ÖZTUNA Yılmaz, *Büyük Osmanlı Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1994.

PAKALIN M. Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1983.

PARLATIR İsmail, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yay, Ankara 2006.

PFAFFENBİCHLER Matthisa, "Avrupa Hükümdarlarının Altın Zırhları", çev. Erol Özbek, *P Sanat Kültür Antika*, İstanbul 2001, Sy. 20, s. 102-111.

RACINET A., DUPONT-AUBERVILLE M., *The World of Ornament* 2 cilt, Taschen, Köln 2006.

RENDA Günsel, "Sultan III. Selim ve Resim Sanatı", *Nizâm-ı Kadîm'den Nizâm-ı Cedîde III. Selim ve Dönemi*, Ed. Seyfi Kenan, İsam Yayınları, İstanbul 2010, s. 641-652.

SAHİLLİOĞLU Halil, "Altın", *DİA*, c. II, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1989, s. 532-536.

SERİN Muhittin, *Hat San'atımız*, Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul 1982.

SERİN Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008.

SUBAŞI M. Hüsrev, *Geleneksel Türk El San'atlarından Yazıya Giriş*, Pamuk Ofset, İstanbul 1997.

SUBAŞI Hüsrev, "Hattat Osmanlı Padişahları", *Osmanlı: Kültür ve Sanat*, c. 11, ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999.

SUBAŞI M. Hüsrev, *Hat Sanatını Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Taşıyan Diyarbakırlı Hattat Hamit Aytaç*, Yay. Diyarbakır Valiliği, İstanbul 2013.

ÇELEBİ Süleyman, *Vesîletü'n-Necât*, haz. Mehmet Akkuş-Uğur Derman, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2008.

ŞEMSEDDİN SAMİ, *Kāmûs-i Türkî*, haz. M. Faruk Bayrak, Alfa Basım Yayım, İstanbul 1998.

ŞERİFOĞLU Ömer Faruk, Başak Erzi, M. Azrâ Genim (Proje Danışmanları), *Miras: Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesinden Seçmeler*, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, İstanbul 2010.

TANINDI Zeren, "Türk Sanatında Kitap", *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul [t.y.], s. 9-27.

TAŞKALE Faruk, "Türk Süsleme Sanatı Tezhip", *Antik Dekor*, İstanbul 1989, sayı:4, s.89-93.

TAŞKALE Faruk, "Yazıya Hayat Veren Eller Müzehhip Osman Yümni", *Antik Dekor,* İstanbul 2003, sa. 76, s. 112-116.

TAŞKALE Faruk ve Hüseyin Gündüz, *Rakseden Harfler: Türk Hat Sanatı'ndan Seçme Eserler*, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul 2000.

ÜNVER Süheyl, *Hattat Ahmet Karahisari*, Kemal Matbaası, İstanbul 1948.

ÜNVER Süheyl, *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler* I, Yayına hazırlayan Gülbün Masera, Aykut Kazancıgil, İşaret Yayınları, İstanbul 2007.

ÜNVER Süheyl, *Ustası ve Çırağiyle Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah*, İstanbul 1955.

VERİM Emine, "Altın Varak ve Teknikleri", *Antik & Dekor*, İstanbul 1994, sy. 27, s. 82-87.

YAMAN Bahattin, *Osmanlı Saray Sanatkârları 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2008.

YAZIR Mahmud Bedreddin, *İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, III. Kitap, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1989.

YAZIR Mahmud Bedreddin, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, I-II. Kitap, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1981.

YILMAZ Abdulkadir, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve Istılahları*, Damla Yayınevi, İstanbul 2004.

http://www.radikal.com.tr/saglik/cilt_tedavisinde_saf_altin_donemi-1112239

http://www.saigon-travel.com/upload/images/Europe/France/Paris/cung%20dien%20Versailles%20%285%29.JPG

http://catherinedelors.com/blog/wp-content/uploads/Versailles-Chapel2.jpg

İNDEKS

A

Ahmed Hazîne, 17, 51
Ahmet Karahisârî, 16, 17
aklâm-ı sitte, 15, 16
akrilik, 41, 57
akrilik boya, 41
altın sulu, 28
altın varak, 8, 29, 43, 44, 45, 46, 56
altının sürülmesi, 29, 57
Avrupa sanatı, 50

B

Bahaddin Tokatlıoğlu, 4, 35
Bakkal Ârif, 21
balmumu, 41
barok, 49, 51, 52, 53
batılılaşma, 18, 19, 50

C

celî, 1, 16, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 34, 36
celî sülüs, 21, 26, 27, 28, 30

Ç

Çarşambalı Ârif, 21, 23
çıra, 41
çivit mavisi, 39, 41

D

dekorasyon, 52, 53
Delail-i Şerîf, 20
deste-seng, 39

E

Eğrikapılı Mehmed Râsim, 20
ehl-i hiref, 20
Emevî, 9
en'am, 13
Evrâd-ı Şerîfe, 20

F

Fehmi Efendi, 21, 26
fırça ile sürme, 29

G

gazyağı, 41
grafik, 16, 25

H

Hafız Osman, 17, 18, 20, 25, 60
Haşim Efendi, 21
hatâyî, 17
Hezargradî-zâde Ahmed, 4, 32
Hüseyin Hüsnü, 4, 23, 33, 34

I

I. Abdülhamid, 20
I. Mahmut, 19, 32
II. Mahmut, 12, 32
III. Ahmet, 17, 19, 32, 50, 51
III. Selim, 20, 21, 62

İ

İbn Mukle, 15
İbrahim Müteferrika, 19
iğneleme, 36, 37, 38
is mürekkebi, 17, 36, 41
is odaları, 41
İsmail Hakkı Altunbezer, 23, 26, 32, 49
İsmail Zühdî, 17, 20, 22
istif, 25, 26, 27

J

jelatin, 40, 41, 47, 48

K

kalem ile yazma, 29
kalıp çıkarma, 38
kamış, 14, 15, 16, 29
Kazasker Mustafa İzzet Efendi, 21, 22, 26, 28, 39
krisografi, 14
kûfî, 14, 15

L

Lâle Devri, 19

levha sanatı, 1, 2, 19, 22

M

Mahmud Celâleddin, 21, 22, 25, 32
Mehmet Esad Yesârî, 20
Mehmet Şevki, 21
miksiyon, 36, 45
mimarî, 26
Muhsinzade Abdullah, 21
mukavva, 37, 39, 40, 41, 42
murakka, 20, 30, 39, 41, 42
murassa, 11
Mustafa Râkım, 12, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 31, 32, 59, 60
müsenna, 26
müşemma, 38

N

Nazif Efendi, 21
Necmeddin Okyay, 23, 32
nişasta muhallebisi, 39, 40
Nureddin Efendi, 4, 33, 34, 35

O

Osman Yümni, 4, 34, 63

Ö

Ömer Vasfi, 22, 28, 32

P

perspektif, 27, 54

R

rokoko, 1, 12, 31, 33, 34, 35, 49, 51, 53, 54, 57
Rönesans, 52
rûmî, 17

S

Sâmi Efendi, 21, 25, 27, 28, 32, 57
selüloz, 41
seyrek iğne, 38
sıkı iğne, 38
sulu boya, 41
sürme altın, 17, 38, 56
sürülmüş altın, 47

Ş

Şefik Bey, 22, 26
Şefik Efendi, 21
Şekerzâde Mehmed, 20
Şeyh Hamdullah, 16, 17, 25, 61

T

tebeşir tozu, 36, 47
Topkapı Sarayı, 6, 11, 15, 17, 35, 51, 53, 61
transfer altın, 45
tuğra, 17, 20, 21
Türk rokokosu, 49, 53, 54

Y

Yâkut el-Musta'sımî, 15
yaldızlanmış, 28
yapıştırma altın, 45, 57
yazı kalıbı, 36, 37, 38
Yedikuleli Seyyid Abdullah, 20
Yirmisekiz Çelebi-zâde Said Efendi, 19

Z

zer-mühre, 36, 48
zeytinyağı, 41
zırnık mürekkebi, 36

EKLER

A) RESİMLER



Resim 1: Saf altın cevheri.
http://www.radikal.com.tr/saglik/cilt_tedavisinde_saf_altin_donemi-1112239.



Resim 2: Altın Göğüs Takısı, İskit. İ.Ö. 4. Yüzyıl Ukrayna Tarihsel Hazineler Müzesi, Kiev. (*P Dergisi*, Kış 2001, sayı 20, s.11).



Resim 3: Tutankamon'un Göğüs Takısı, İ.Ö. 1347-1337.
Mısır Müzesi, Kahire. (*P Dergisi*, Kış 2001, sayı 20, s.10).



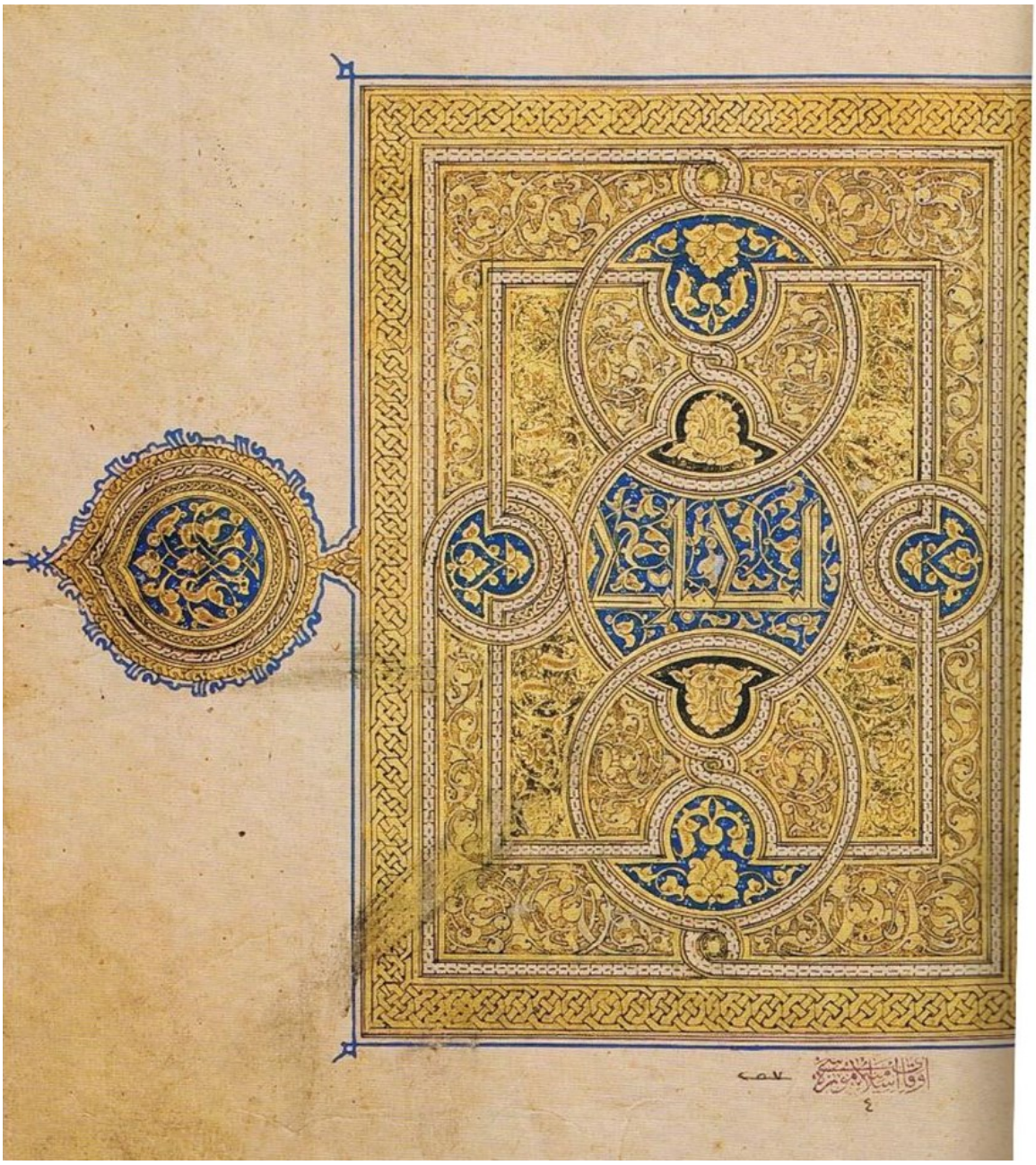
Resim 4: Altın Taç, Alacahöyük. Eski Tunç Çağı, İ.Ö. üçüncü binin ikinci yarısı. Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara. (*P Dergisi*, Kış 2001, sayı 20, s.28).



Resim 5: Kraliçenin Liri, Ur. İ.Ö. 2600-2400 dolayları. British Museum, Londra. (*P Dergisi*, Kış 2001, sayı 20, s.31).



Resim 6: Miğfer, Ur. İ.Ö. 2600-2400 dolayları, British Museum, Londra.
(*P Dergisi*, 2001, sa. 20, s.28).



Resim 7: 1400. Yılında Kur’an-ı Kerim, Türk İslam Eserleri Müzesi Kur’an-ı Kerim Koleksiyonu, s.64.



Resim 7 Detay: 1400. Yılında Kur'an-ı Kerim, Türk İslam Eserleri Müzesi Kur'an-ı Kerim Koleksiyonu, s.64.



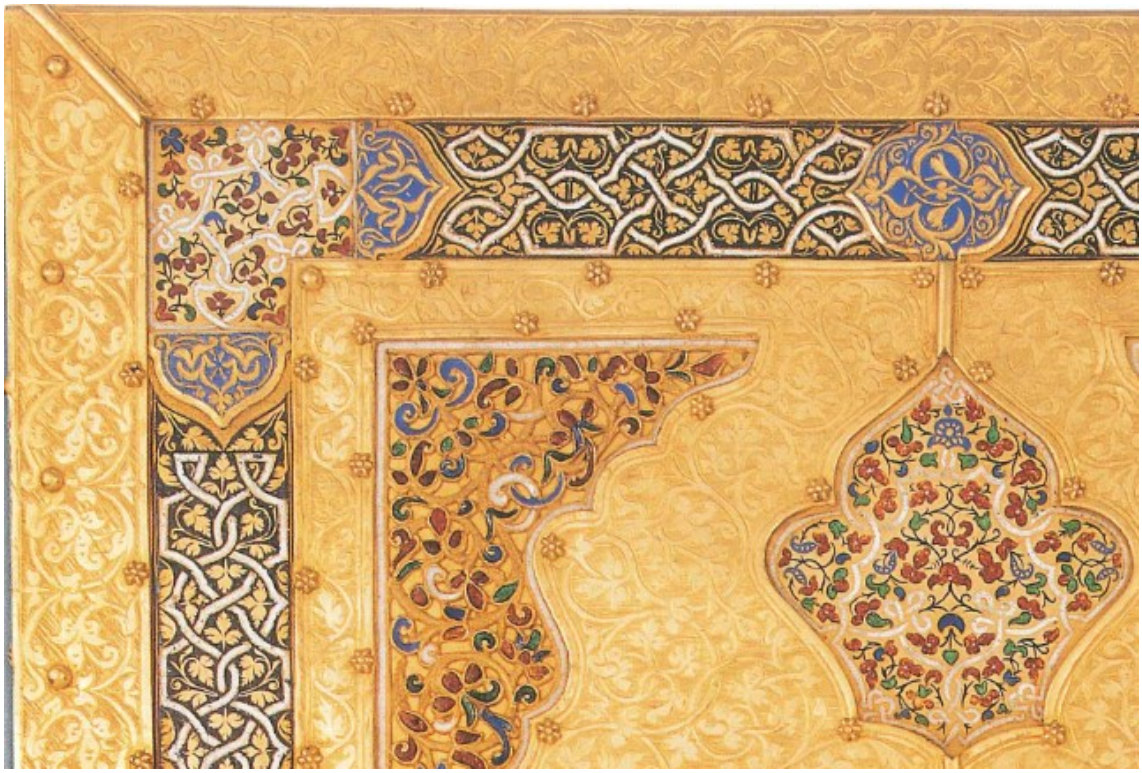
Resim 8: Murassa Altın Beşik. Osmanlı. 18. Yüzyıl. TSM.2/680. (*P Dergisi*, Kış 2001, sayı 20, s.152.).



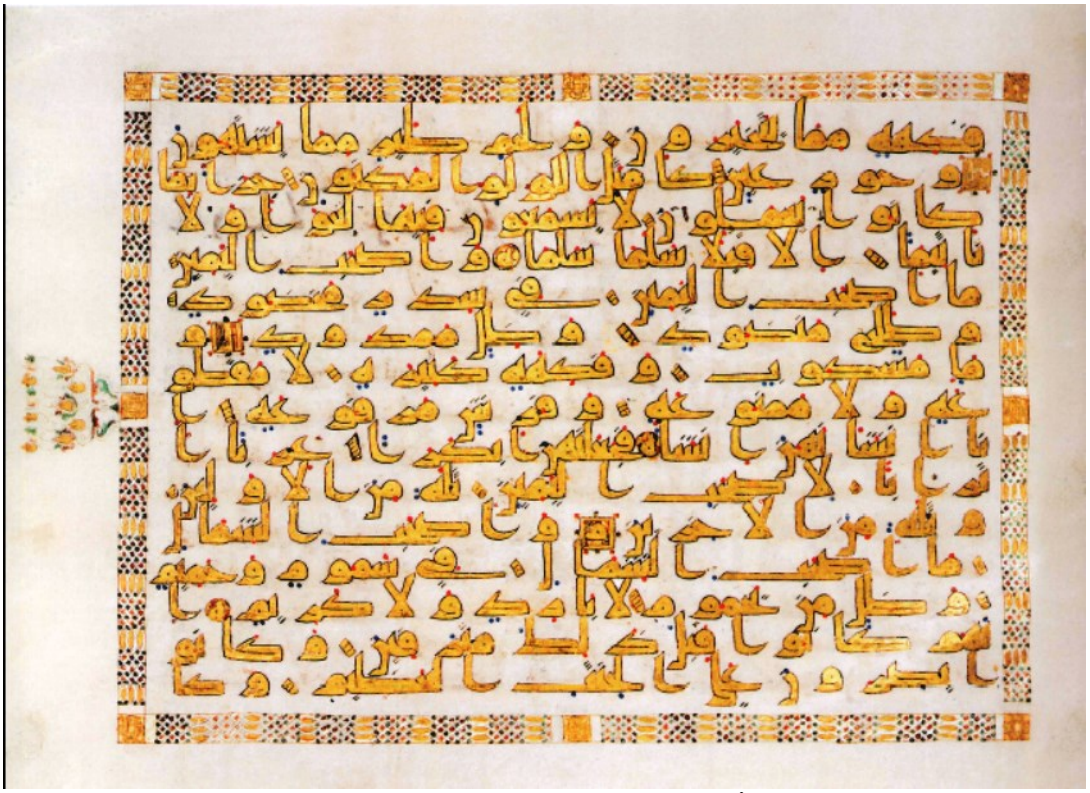
Resim 9: Murassa Altın Tören Matarası. Osmanlı 1560 dolayları. TSM 2/3825. (*P Dergisi*, Kış 2001, sayı 20, s.153.).



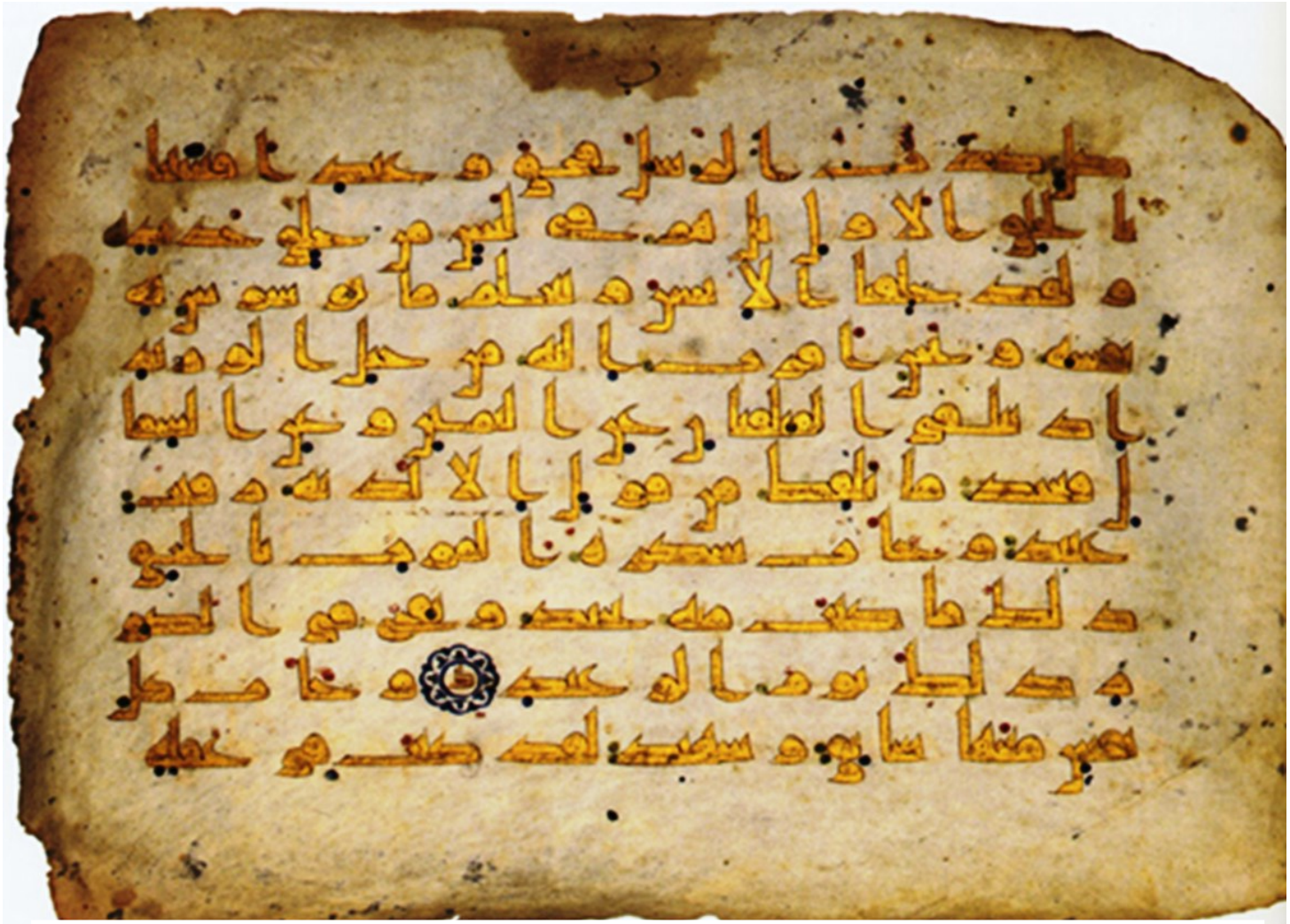
Resim 10: Mineli Altın Kaplı Kur'an. Osmanlı dönemi 980 (1572) tarihli. TSM 2/2903. (*P Dergisi*, Kış 2001, sayı 20, s.157.).



Resim 10 Detay: Mineli Altın Kaplı Kur'an. Osmanlı dönemi 980 (1572) tarihli. TSM 2/2903. (*P Dergisi*, Kış 2001, sayı 20, s.157.).



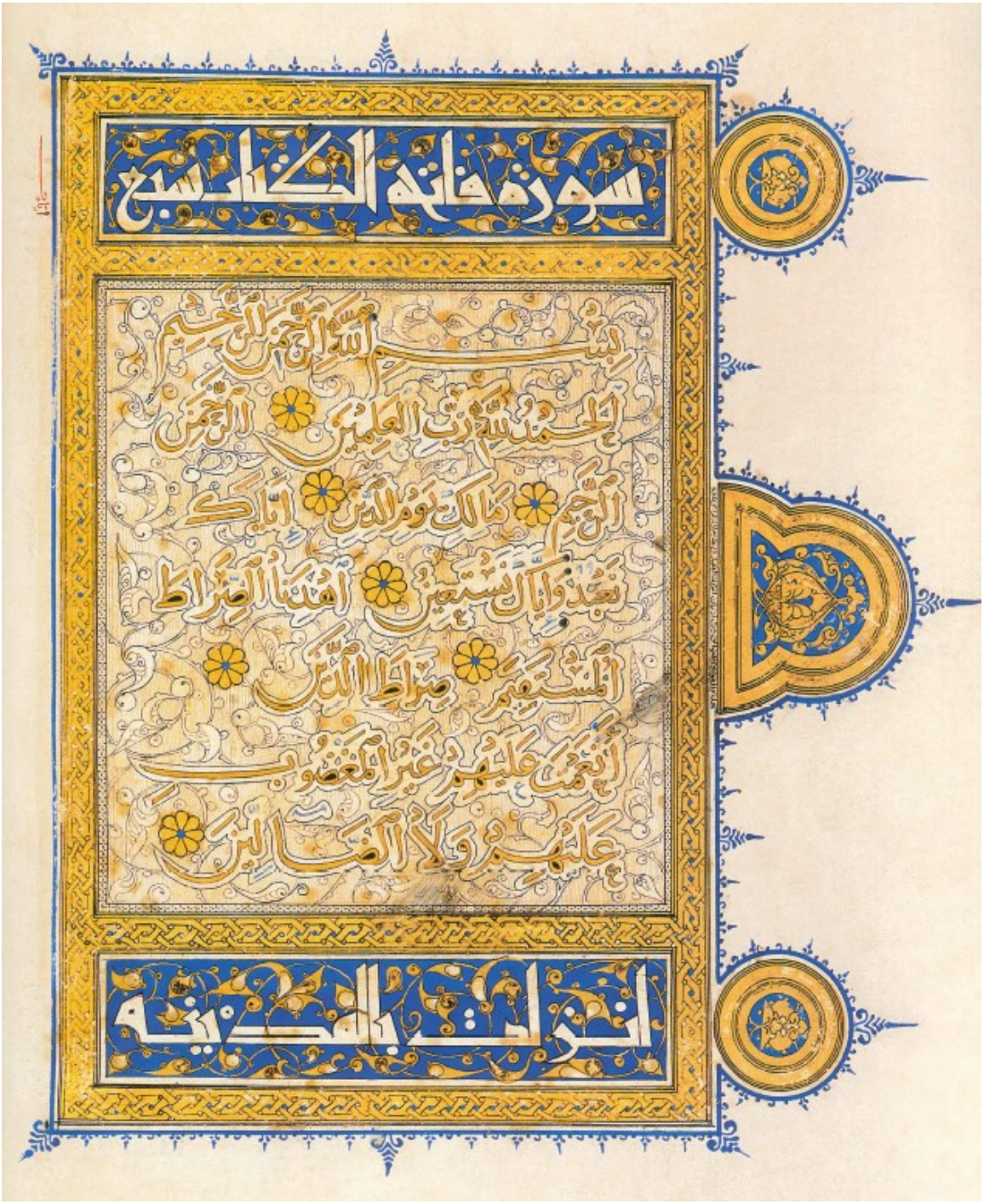
Resim 11: Vellum üzerine altın kûfî, (27.5 x 37 cm), 9.yy. İstanbul Nuruosmaniye Camiî Kütüphanesi, 27, ff. 99v.-100r. (Martin Lings, *Splendours of Qur'an Calligraphy*, s.55.).



Resim12: Vellum üzerine mürekkep ve altın. Kuzey Afrika, 9. Veya 10. Yüzyıl. (Ağa Han Müzesi Hazineleri- Kitap Sanatı ve Hat. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 5 Kasım 2010-27 Şubat 2011, s.24.).



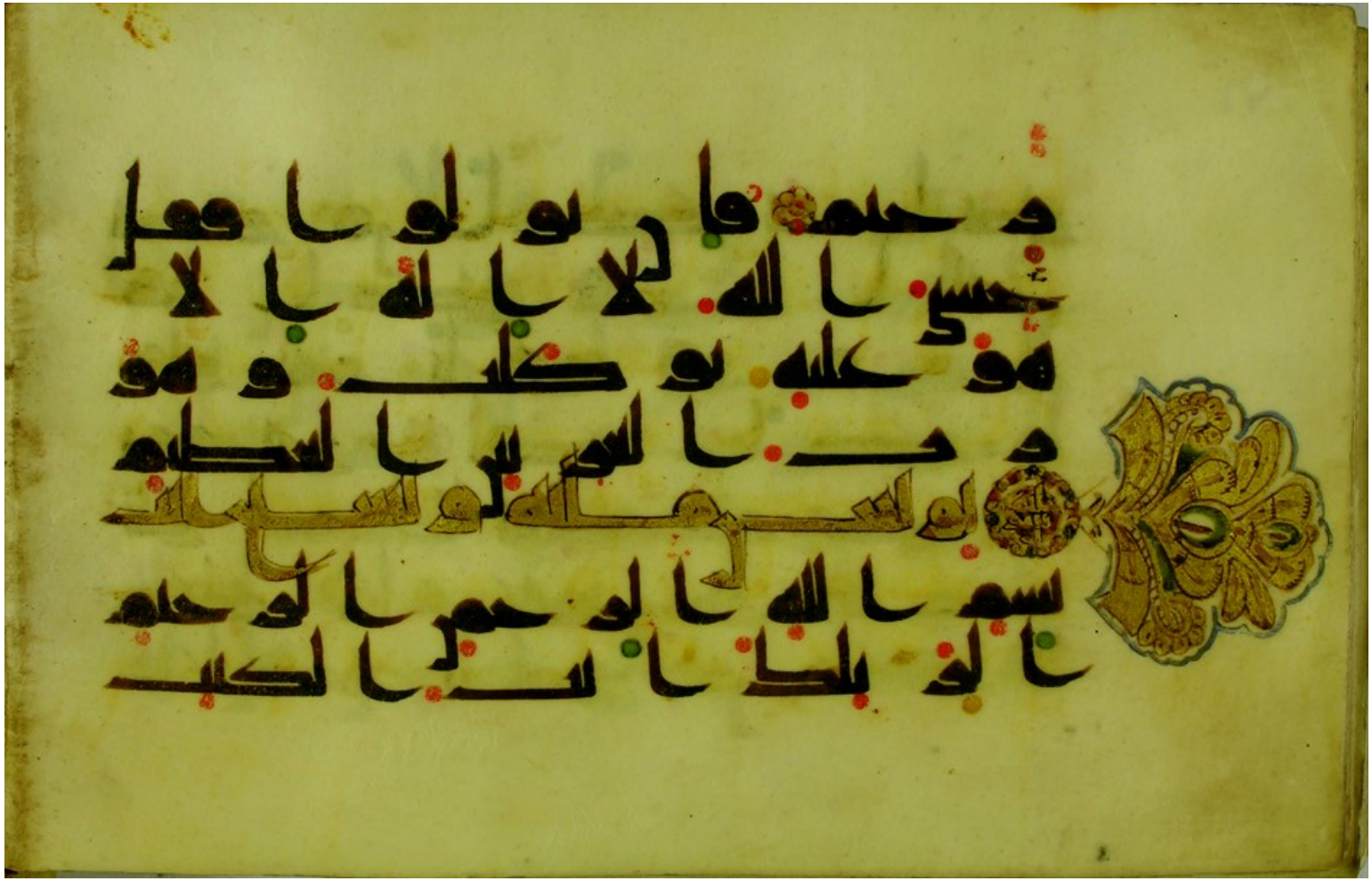
Resim 13: Çivitle boyanmış vellum üzerine mürekkep ve altın. Kuzey Afrika (?). 10. yüzyıl ya da öncesi. (Ağa Han Müzesi Hazineleri- Kitap Sanatı ve Hat. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 5 Kasım 2010-27 Şubat 2011, s.25.).



Resim 14: Nesih hatla Fatiha sûresi (34.5 x 24.5 cm). Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 450, Sâdî ibn Muhammed ibn Sâdî, H 713/1313, ff. 2v-3r. (Martin Lings, *Splendours of Qur'an Calligraphy*, s.42.).



Resim 15: S. K. Ayasofya 2765. Dua-yı Yevmi'l-Ehad. 13. yy.



Resim 16: TSMK 33, B.4.



Resim 17: 9. Yüzyıla ait bir Kur'an nüshasından reyhani hat ile sure başı. İran. (İmam Rıza Library, 416). (Martin Lings, *Splendours of Qur'an Calligraphy*, s.81.).



Resim 18: Erken 11. Yüzyıla ait, kağıt üzerine meşrik kufisi. İran veya Orta Doğu. (Dublin, Chester Beatty Library, 1433, ff. 1v-2r). (Martin Lings, *Splendours of Qur'an Calligraphy*, s.57).



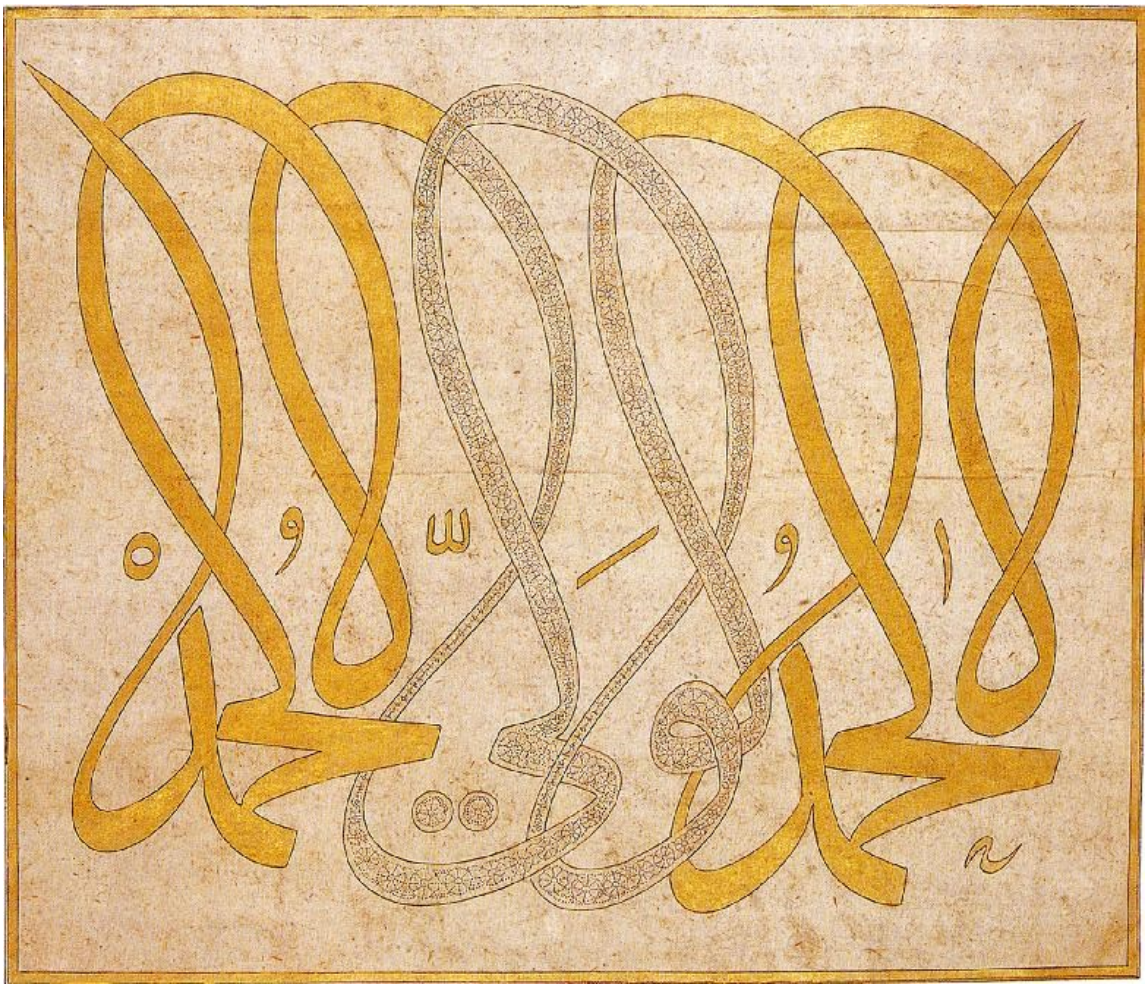
Resim 19: Hattat Şeyh Hamdullah (Muhittin Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2007, s.146).



Resim 19 ayrıntı.



Resim 20: TİEM 1443 Ahmed Karahisârî'nin Müselsel Besmele'si.



Resim 21: TİEM 1443. Ahmed Karahisârî albümünden bir sayfa.



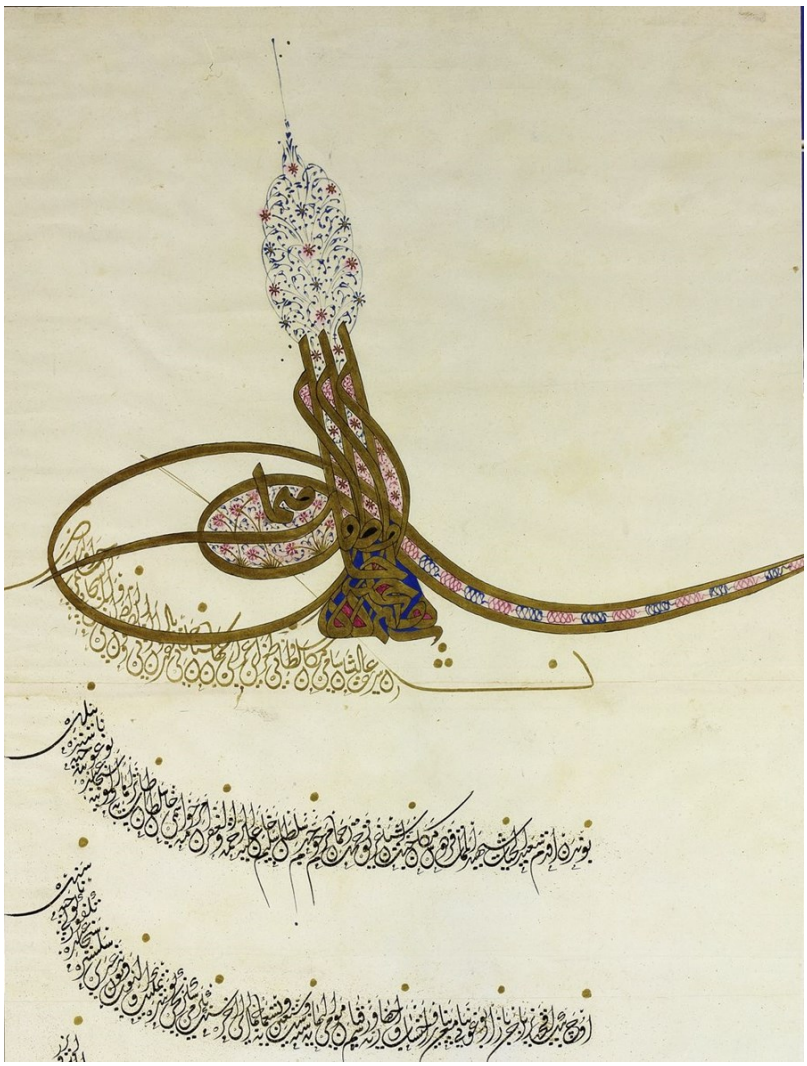
Resim 22: Ahmet Karahisârî'ye ait bir kıt'a. SK, Süleymaniye K., 15.



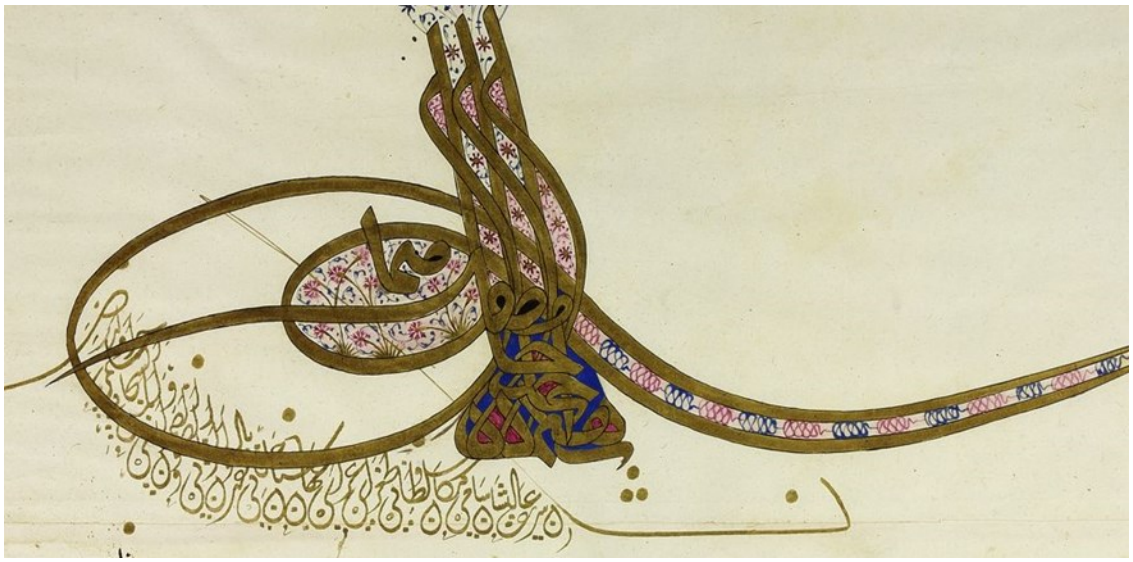
Resim 23: Sultan II. Bayezid tuğralı vakfiye. Aharlı kağıt üzerine siyah mürekkep ve altın. 16. Yy. SSM 190-0591.



Resim 24: Sultan III. Mustafa, tuğralı ferman. Kağıt üzerine siyah mürekkep, renkli boya ve altın. SSM 150-0009.



Resim 25: İsmihan Sultan'a verilen berat. Sultan İbrahim tuğralı 1644 tarihli.
Kağıt üzerine siyah mürekkep, boya ve altın. SSM 160-0024.



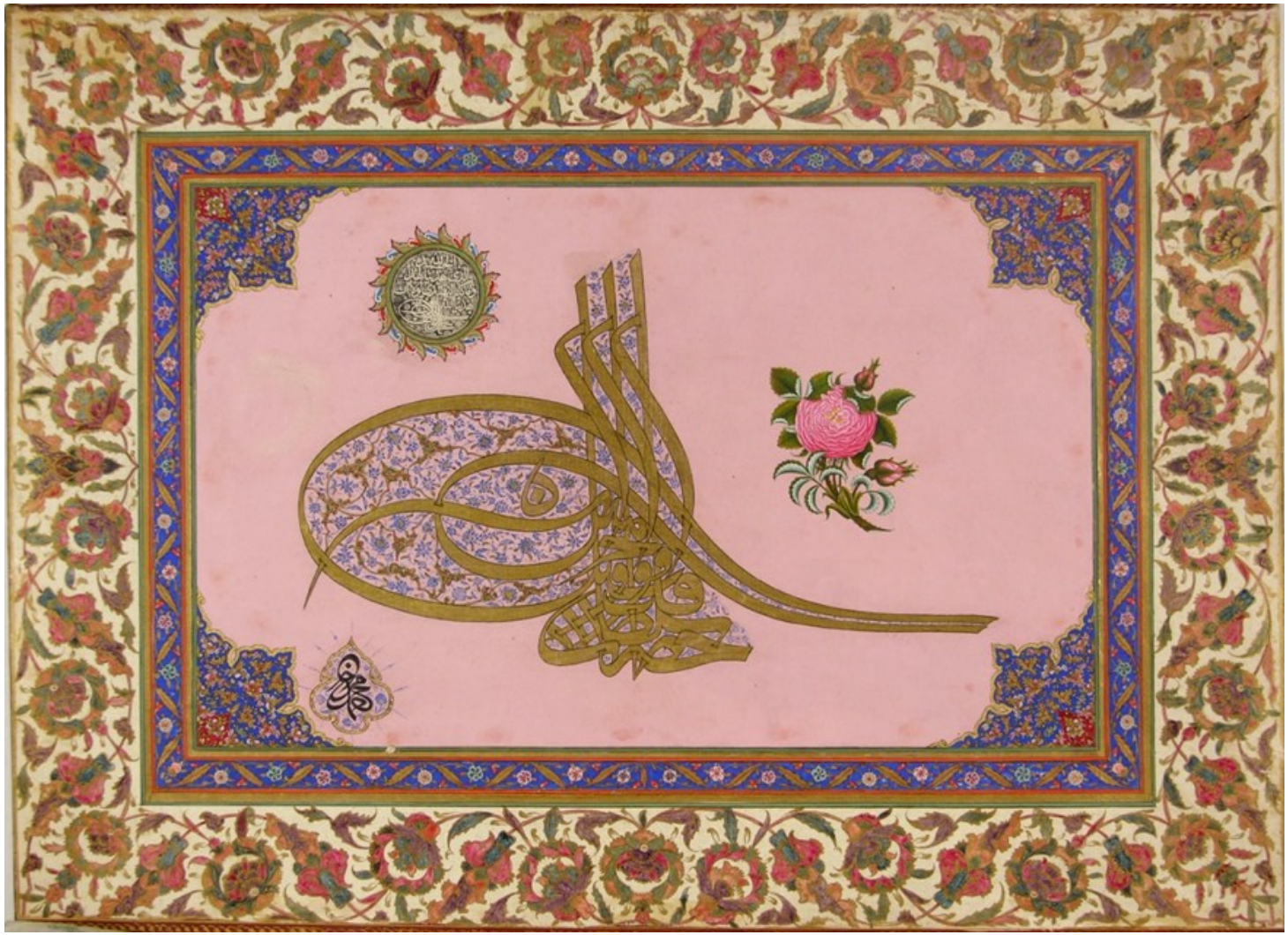
Resim 25 ayrıntı.



Resim 26: İsmail Zühdî Efendi'nin leylek formundaki besmelesi.
Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.



Resim 27: İsmail Zühdî Efendiye ait bir kıt’a. Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.



Resim 28: Murakka-ı Has Albümü'nde yer alan ikinci tuğra. (Muhammedün Seyyidü'l-Kevneyni Ve's-Sakaleyn).



Resim 29: Murakka-ı Has Albümü'nde yer alan üçüncü tuğra. (Mûcebince amel oluna).



Resim 30: Murakka-ı Has Albümü'nde yer alan dokuzuncu tuğra. (Eser-i Hâme-i Şâh Ahmed bin Mehemmed Han).



Resim 31: Mustafa Rakım Efendinin müşemma üzerine yapılmış celî sülüs zerendûd yazısı. SSM. 130-0073.



Resim 32: Mustafa Rakım Efendi'nin celî sülüs istifi. Işık Yazan koleksiyonu. Süleyman Berk, *Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri,* s.61.



Resim 33: Sultan II. Mahmud'un celî sülüs zerendûd levhası. TİEM 3256



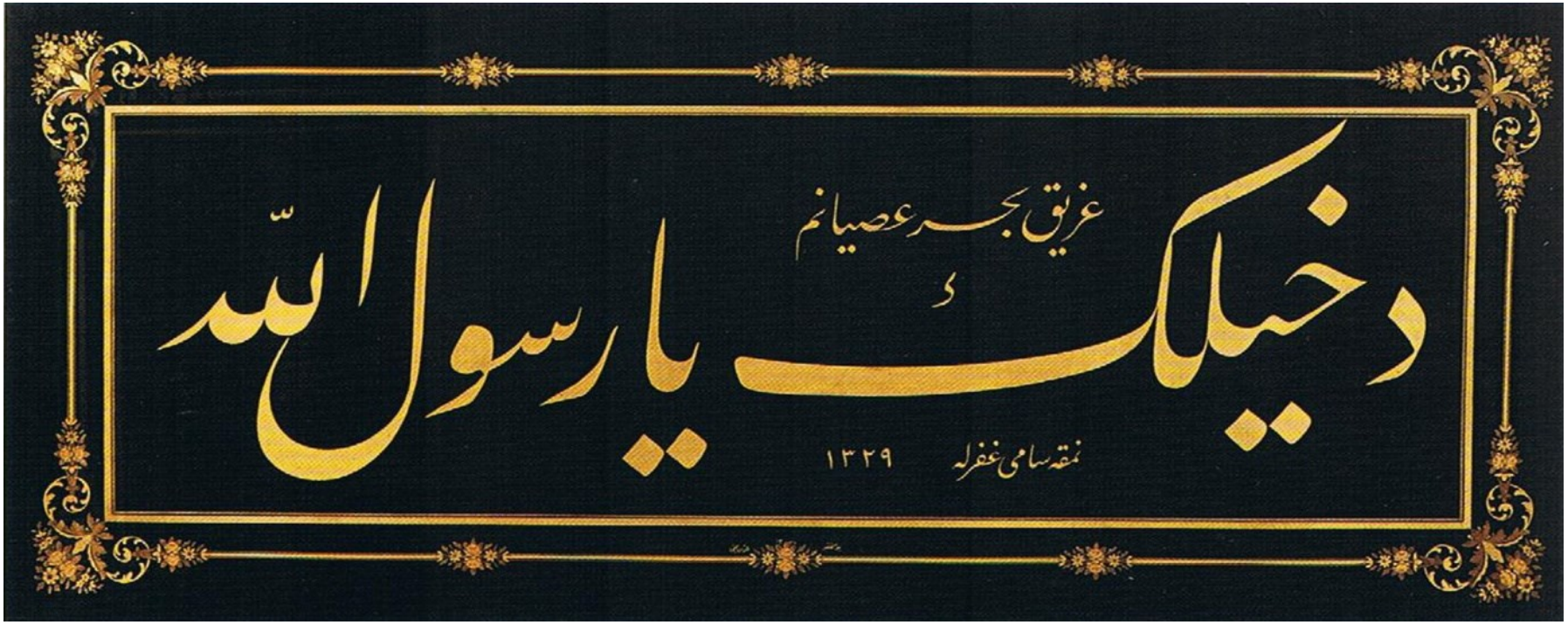
Resim 34: Mahmut Celaleddin Efendi'nin sert görünüşlü celî sülüs istifi/



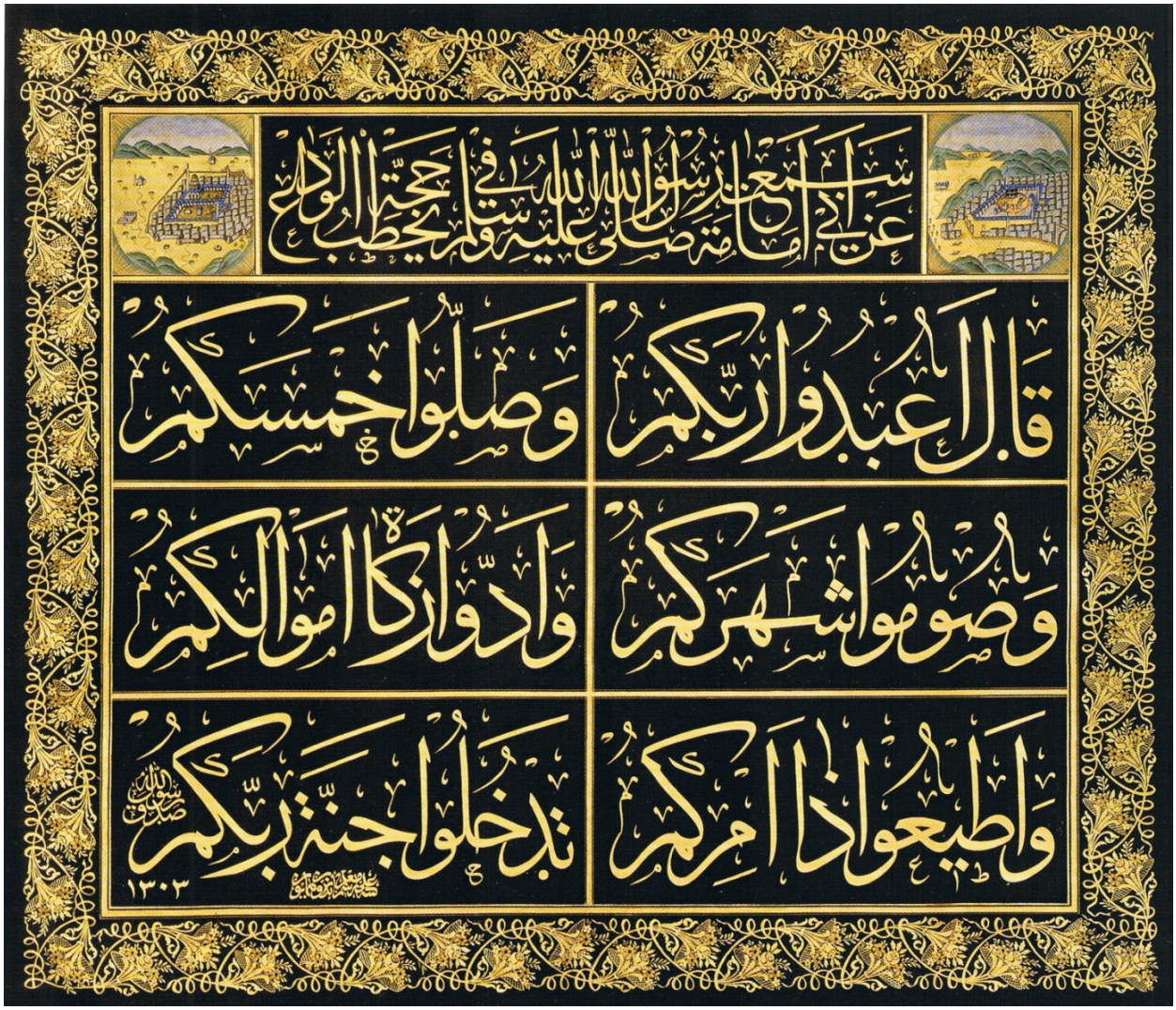
Resim 35: Sami Efendi'nin celî ta'lik zerendûd levhası. SSM 130-0062.



Resim 36: Sami Efendi'nin celî ta'lik zerendûd levhası. TVHSM E.560.



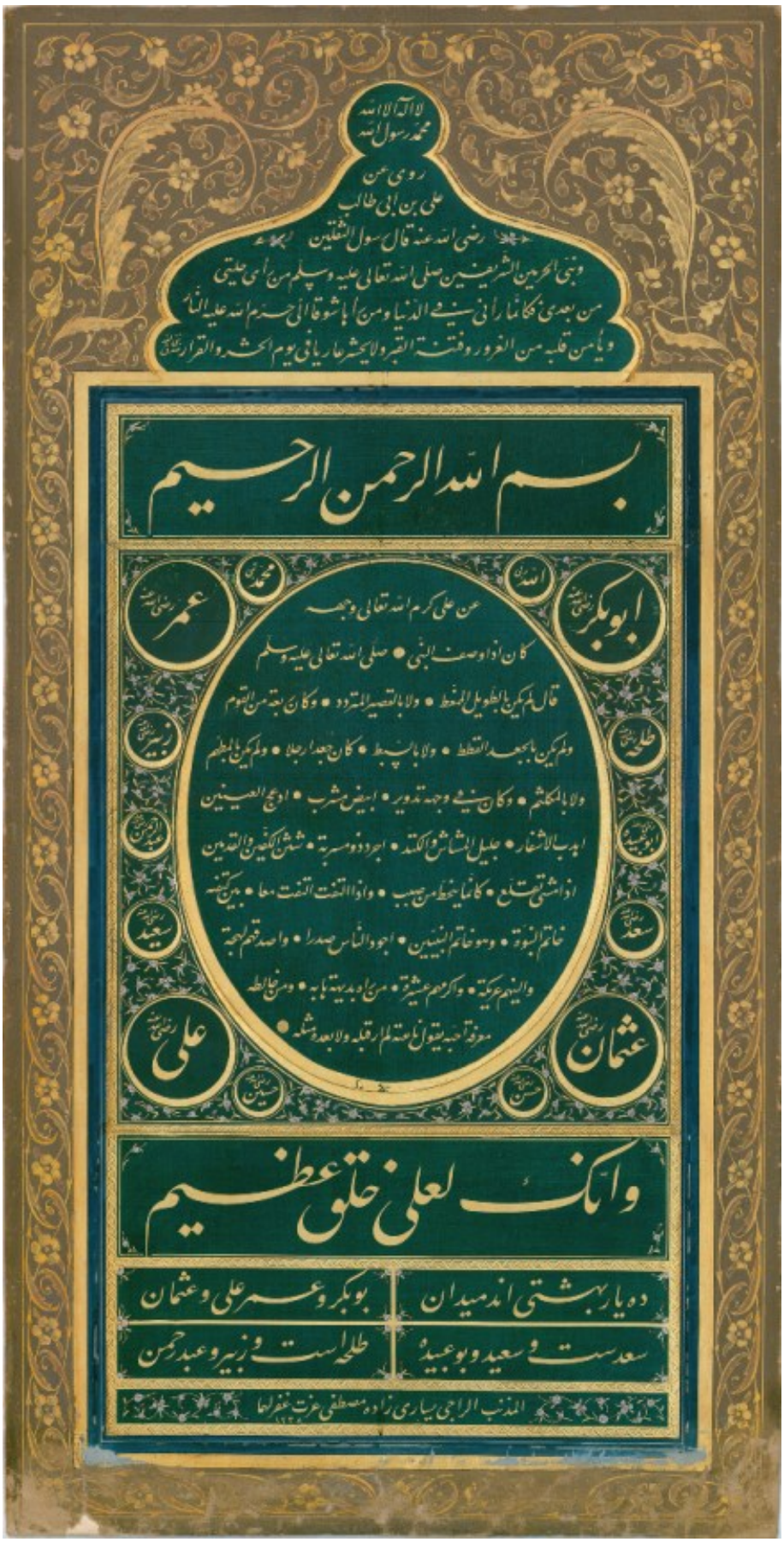
Resim 37: Sami Efendi'nin celî ta'lik zerendûd levhası. TVHSM E.423.



Resim 38: Ali Resmî Efendi'nin celî sülüs zerendûd levhası. TVHSM E.2895.



Resim 38 ayrıntı.



Resim 39: Yesârizâde Kazasker Mustafa İzzet Efendinin zerendûd olarak hazırlanmış hilyesi. Ali Kazgan Koleksiyonu.



Resim 40: Çarşambalı Arif Efendinin celî ta'lik zerendûd levhası. (Sami Tokgöz fotoğraf arşivi).



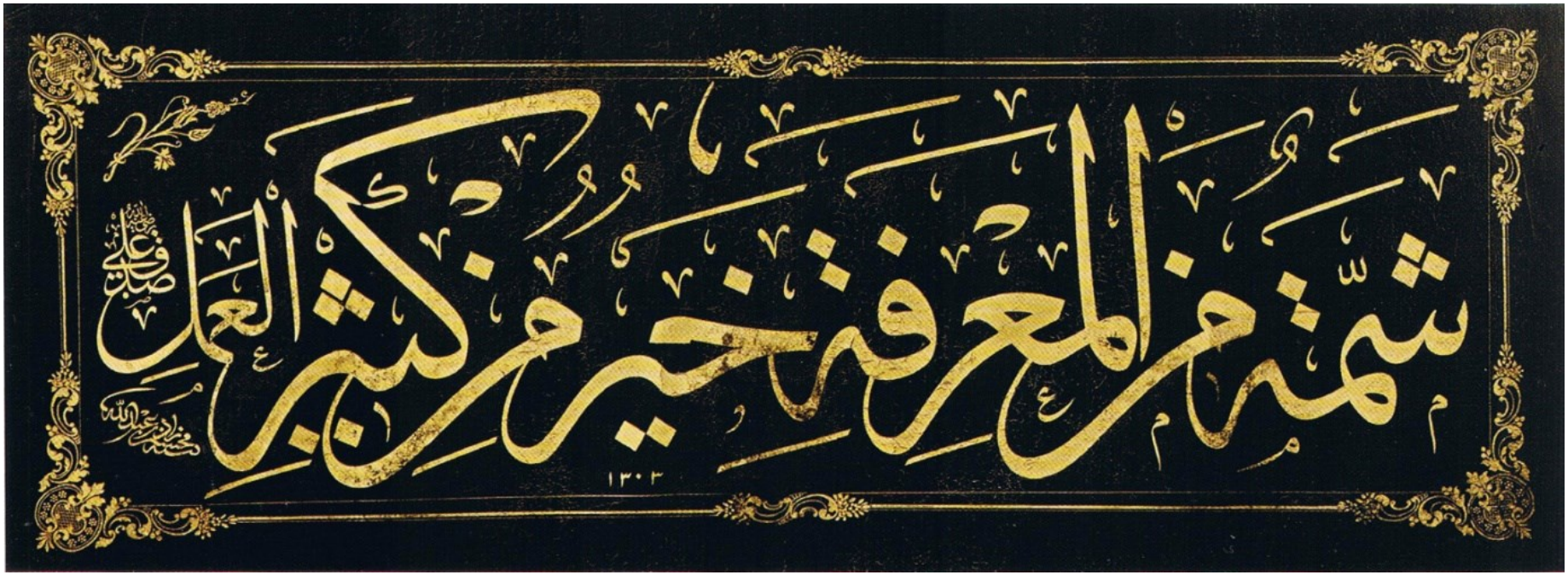
Resim 40 ayrıntı.



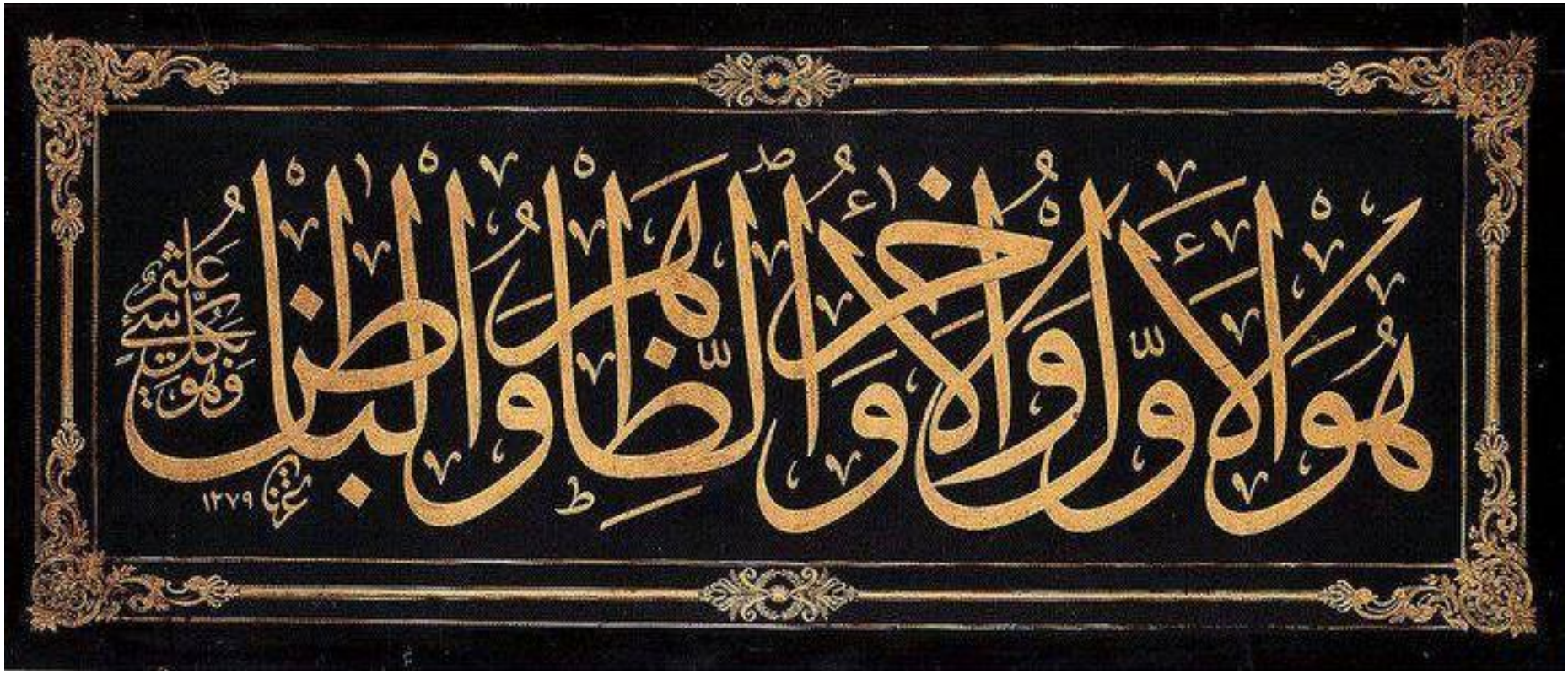
Resim 41: Bakkal Ârif Efendi'ye ait tekke tuğra levha. *Gönülden Bir Tutku: Sevgi Gönül Hat Koleksiyonu*, s.109.



Resim 42: Sultan II. Mahmud' un celî sülüs zerendûd levhası. TVHSM E.2.



Resim 43: Muhsinzâde Abdullah Efendinin celî sülüs zerendûd levhası, TVHSM E.553.



Resim 44: Kazasker Mustafa İzzet Efendinin celî sülüs zerendûd levhası. SSM 130-0106.



Resim 45: Galatalı Mehmed İzzet Efendinin celî sülüs zerendûd levhası (Sami Tokgöz fotoğraf arşivi).



Resim 46: Mehmed Şevki Efendinin celî sülüs zerendûd levhası (Sami Tokgöz fotoğraf arşivi).



Resim 47: Sami Efendinin celî sülüs zerendûd levhası (Sami Tokgöz fotoğraf arşivi).



Resim 48: Abdullah Zühdî Efendinin celî sülüs zerendûd levhası (Sami Tokgöz fotoğraf arşivi).



Resim 49: Kazasker Mustafa İzzet Efendi celî sülüs istifi (Sami Tokgöz fotoğraf arşivi).



Resim 49 ayrıntı.



Resim 50: Hayrettin Efendinin müsennâ celî sülüs besmelesi. (Levend Karaduman fotoğraf arşivi, Ahmet Avlanmazkoleksiyonu).



Resim 50 ayrıntı.



Resim 51: Mehmed Şefik Efendi'inin celî sülüs istifi. SSM 130-0245.



Resim 51 ayrıntı.



Resim 52: Mehmet Şevki Efendi'nin celî sülüs istifi. (Nurullah Özdem fotoğraf arşivi, Bilal Sütcü Koleksiyonu).



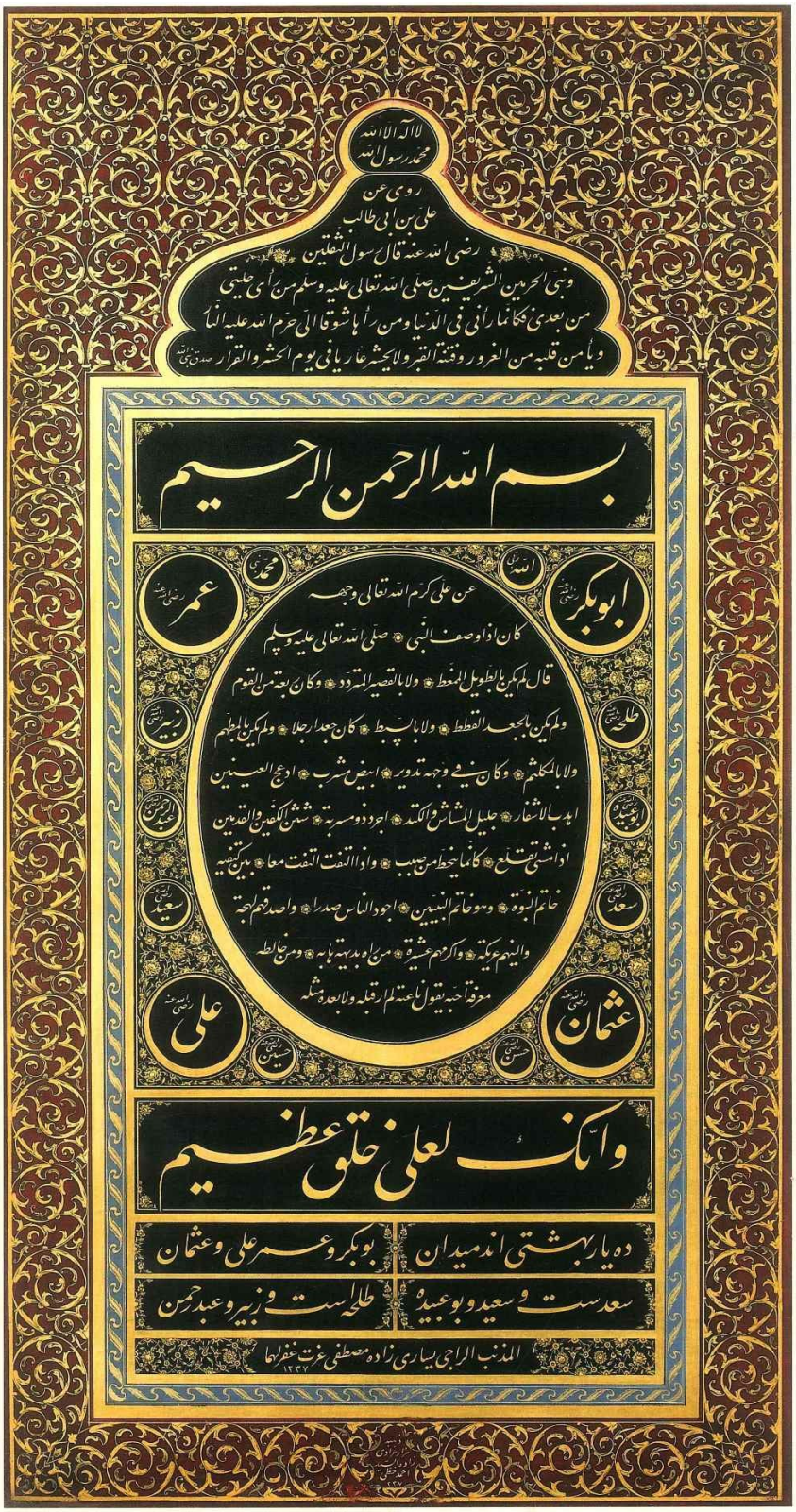
Resim 52 ayrıntı, Osman Yümni Efendi'nin imzası.



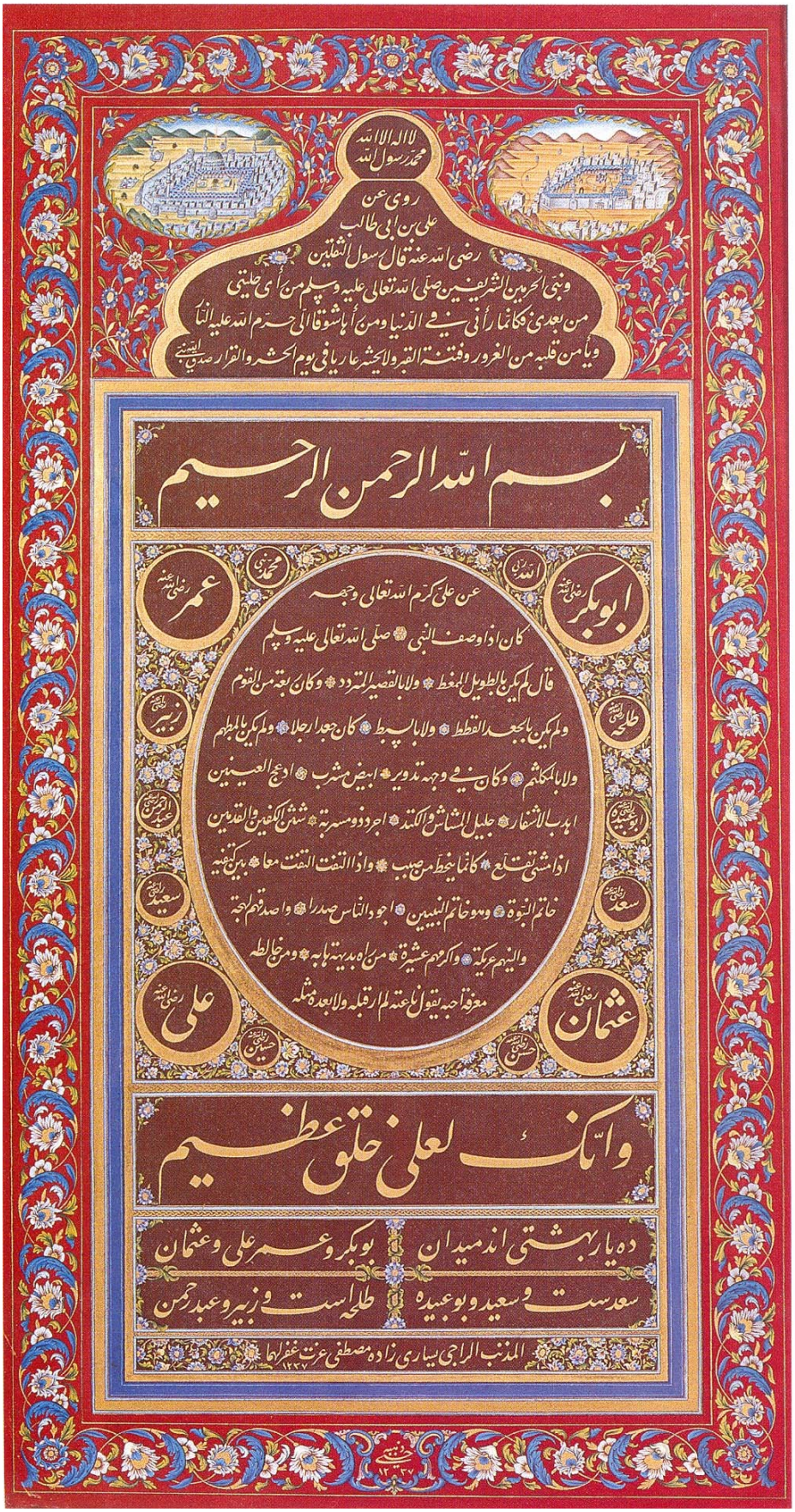
Resim 53: Sami Efendi'nin celî tâlik istifi. (Bilal Sütçü koleksiyonu).



Resim 53 ayrıntı.



Resim 54: Hezargradî-zâde Ahmed Efendi'nin tezhibini yaptığı, Yesârizâde Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Ta'lik Hilyesi. Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz *Rakseden Harfler: Türk Hat Sanatı'ndan Seçme Eserler*, s.32.



Resim 55 Yesârîzâde Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından 1822 yılında altın ile yazılmış olan hilye-i şerîfe. TİEM 2718.



Resim 56: Tezhibini Osman Yümni Efendi'nin yaptığı, Hulûsi Efendi'ye ait Cellî Sülüs zerendûd levha. Faruk Taşkale, "Yazıya Hayat Veren Eller Müzehhip Osman Yümni", *Antik Dekor,* İstanbul 2003, sa. 76, s. 114.



Resim 57: Sami Efendi'nin celî sülüs zerendûd levhası. SSM 130-0230.



Resim 58: Ölçüm ve iğneli kalıp çıkarmak için kullanılan malzemeler. (soldan sağa: iğneli kumpas, kemik saplı iğne, saatçi mengenesi, pergel iğnesi).



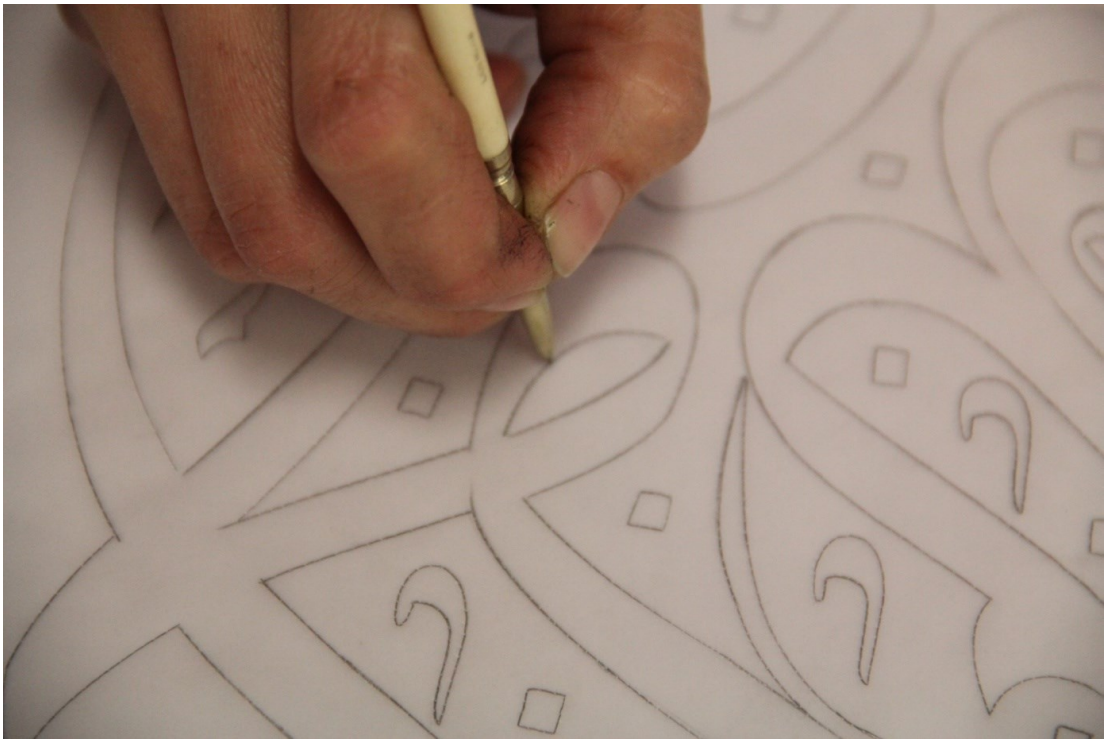
Resim 59: İğneli kalıp hazırlama.



Resim 60: İğneli kalıp hazırlarken iğneyi tutma şekli (90 derecelik açı).



Resim 61: Sıkı iğneleme.



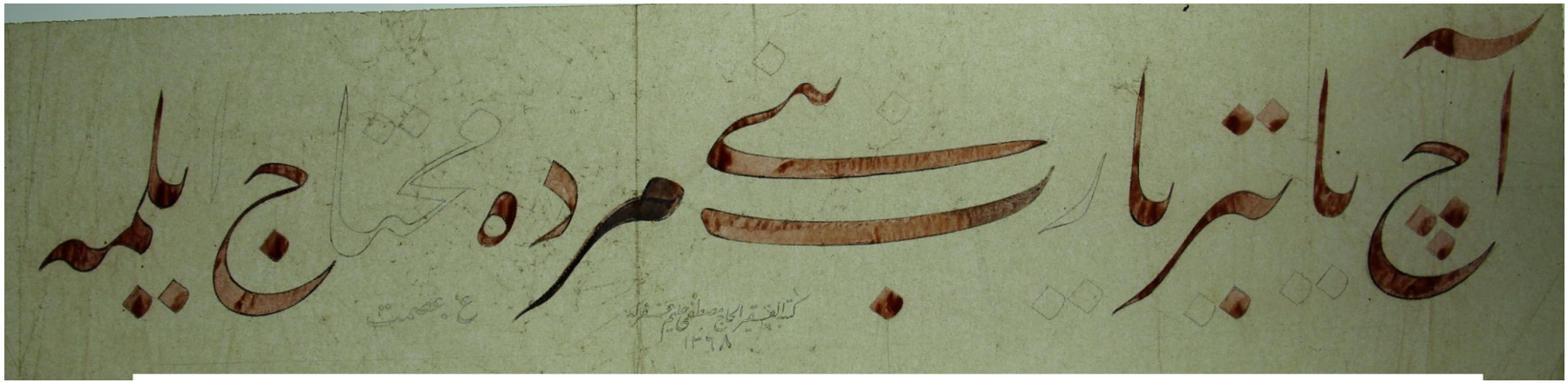
Resim 62: Seyrek iğneleme.



Resim 63: İğneli alt kalıbın negatif görüntüsü.



Resim 64: İğneli üst kalıp.



Resim 65: Mustafa Halim Özyazıcı'nın iğneli kalıbı.



Resim 66 ayrıntı 1.



Resim 66 ayrıntı 2.



Resim 67: Sami Efendi'nin Yeni Cami Sebili Kitabesi'nin iğneli kalıbı.



Resim 67 ayrıntı.



Resim 68: Hattı Şefik Efendi'ye ait olan teneke üzerine yapılmış zerendûd levha. Zeki Özen koleksiyonu.

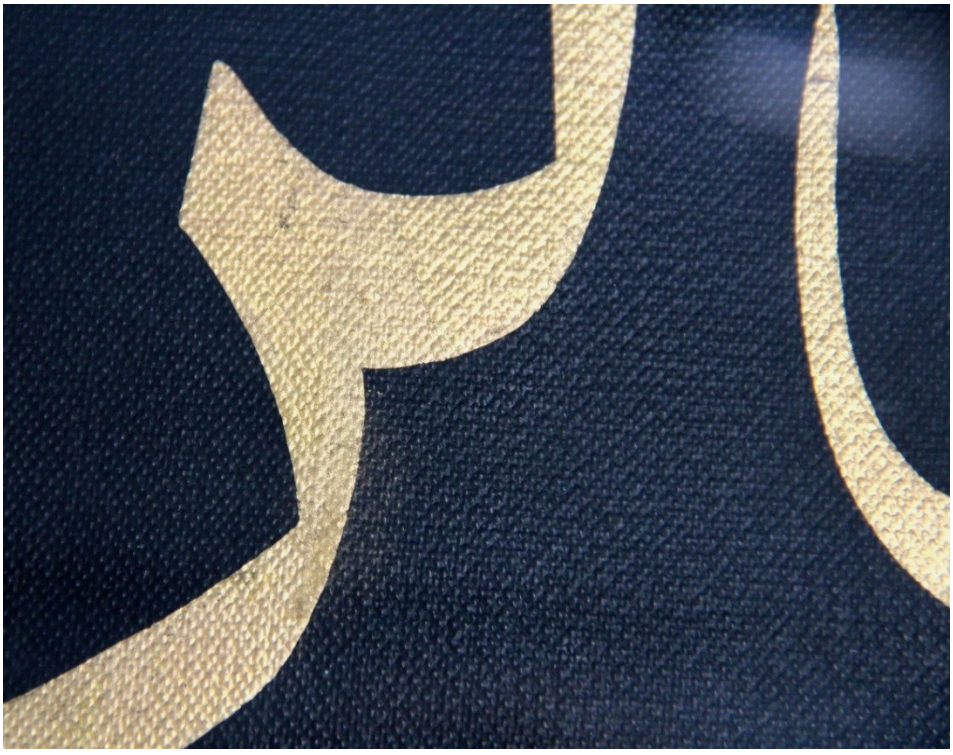


Resim 69: Müşemma üzerine hazırlanmış zerendûd yazı. IRCICA. (Levent Karaduman fotoğraf arşivi).

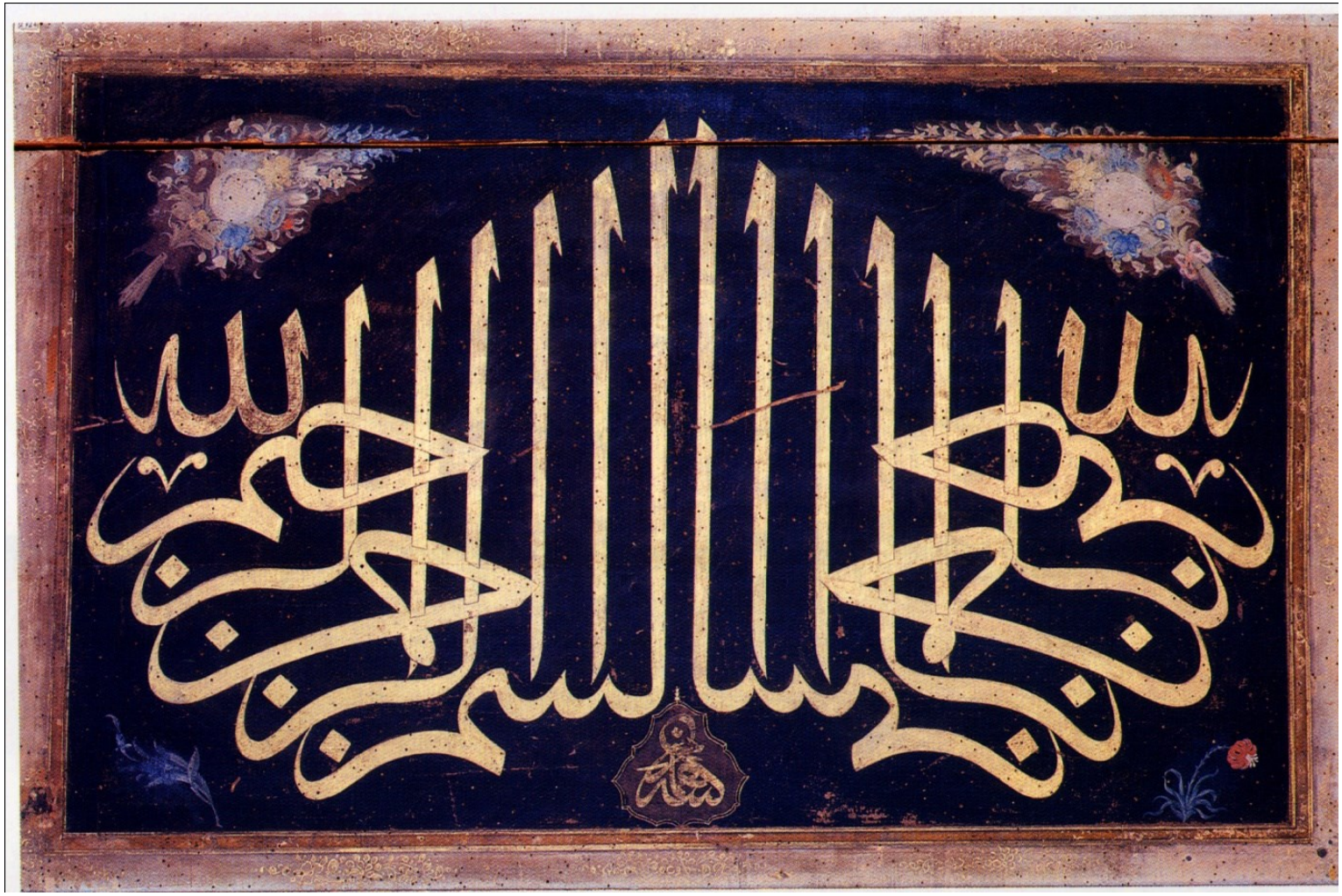


Resim 69 ayrıntı 1.

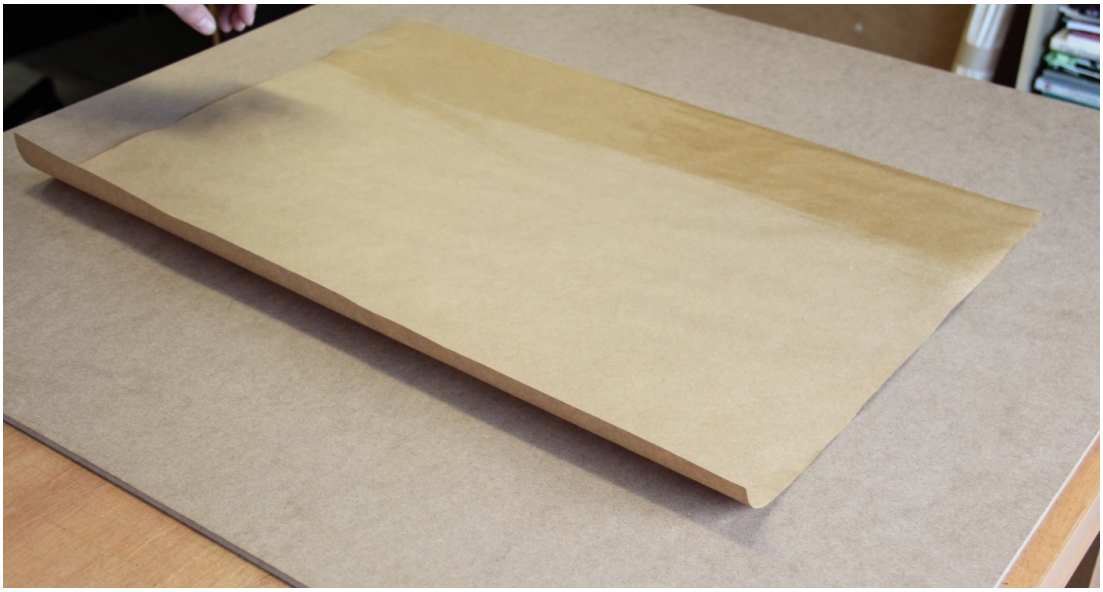
.



Resim 69 ayrıntı 2.



Resim 70: Sultan III. Ahmed'in ahşap üzerine hazırlanmış müsenna besmele istifi. TİEM 2724.



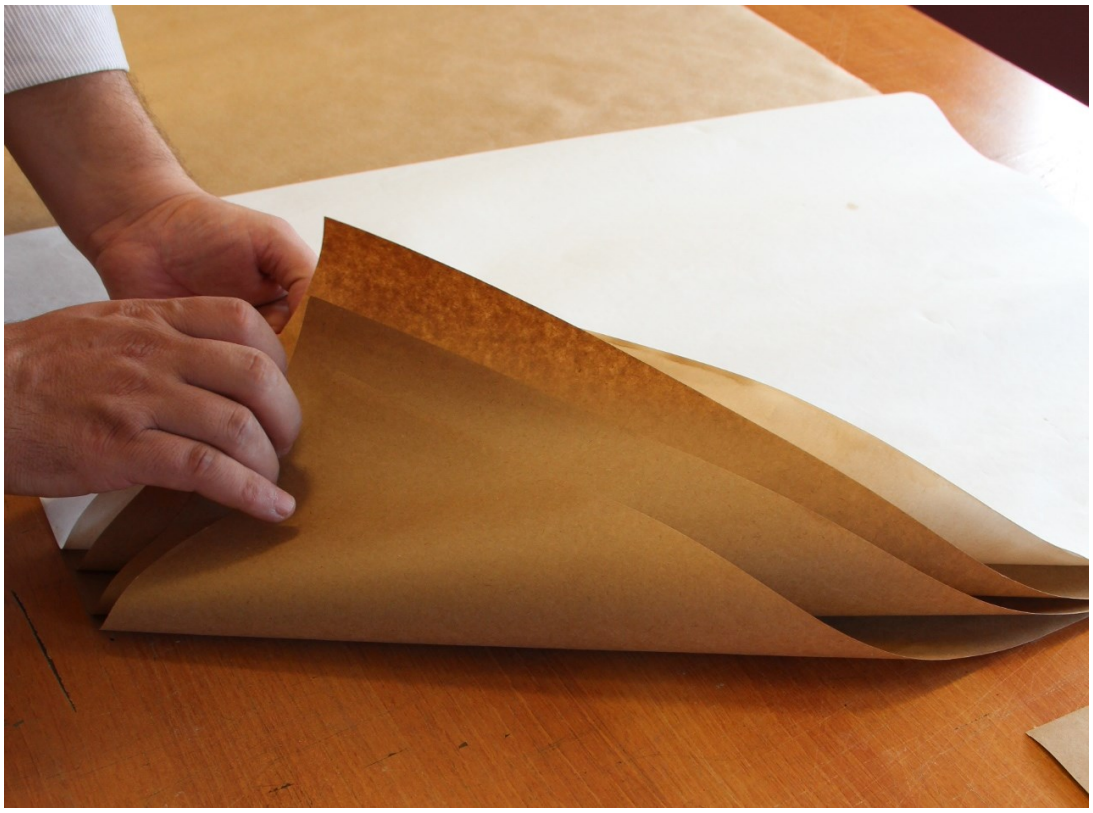
Resim 71: Kağıdın ıslatılarak tavlatılması.



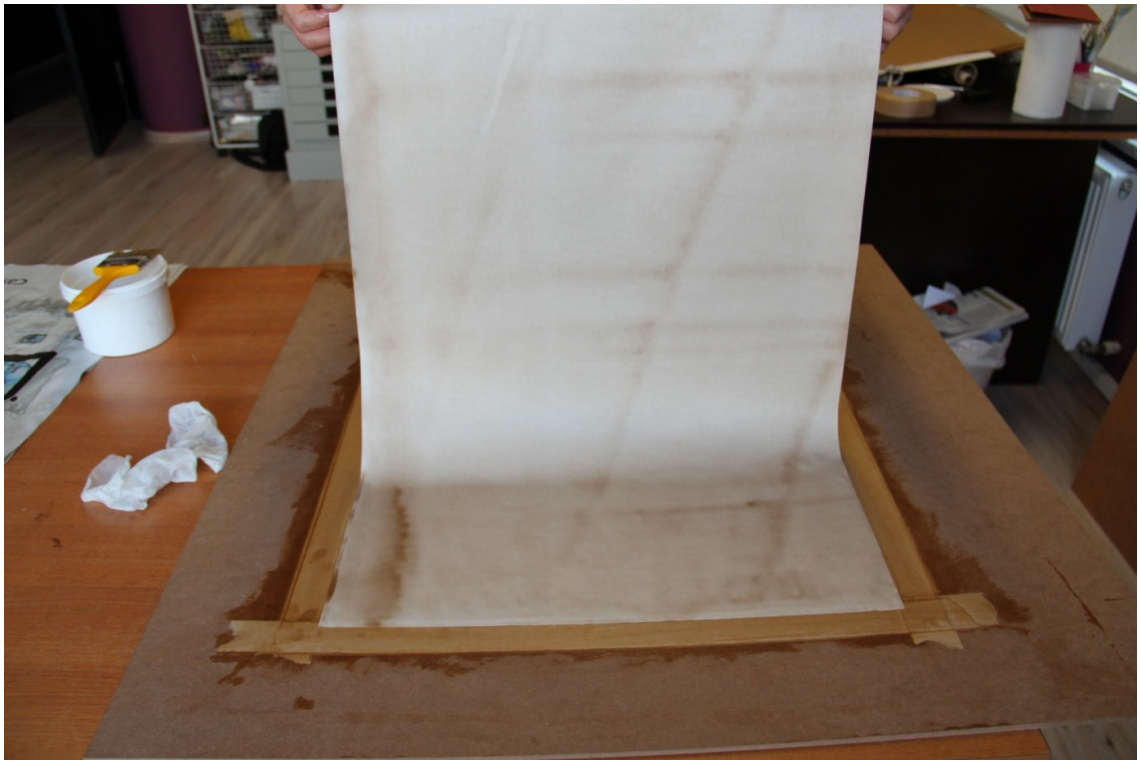
Resim 72: Tavlandırılmış kağıt.



Resim 73: Muhallebi sürülen kağıtların üst üste yapıştırılması.



Resim 74: Murakkaya gerilecek olan kağıtlar.



Resim 75: En üste yapıştırılan kağıt.



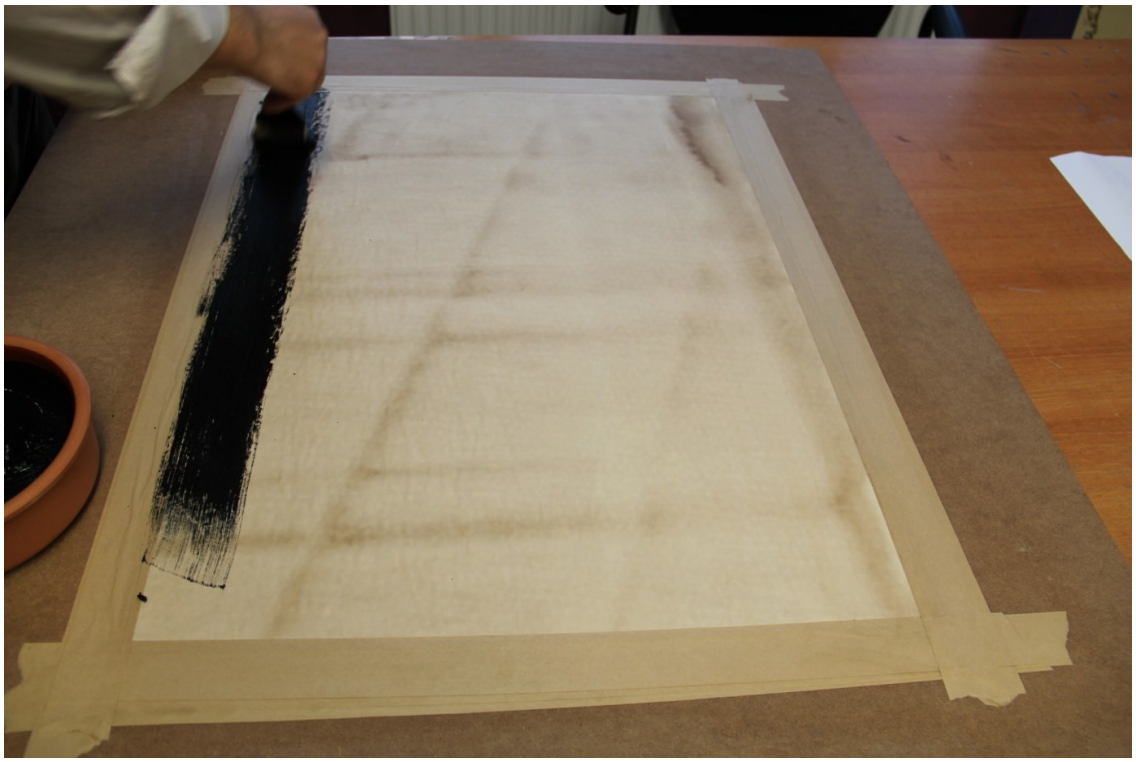
Resim 76: En üstteki kağıdın gerilmesi.



Resim 77: Murakkanın ağırlık altına koyularak bekletilmesi.



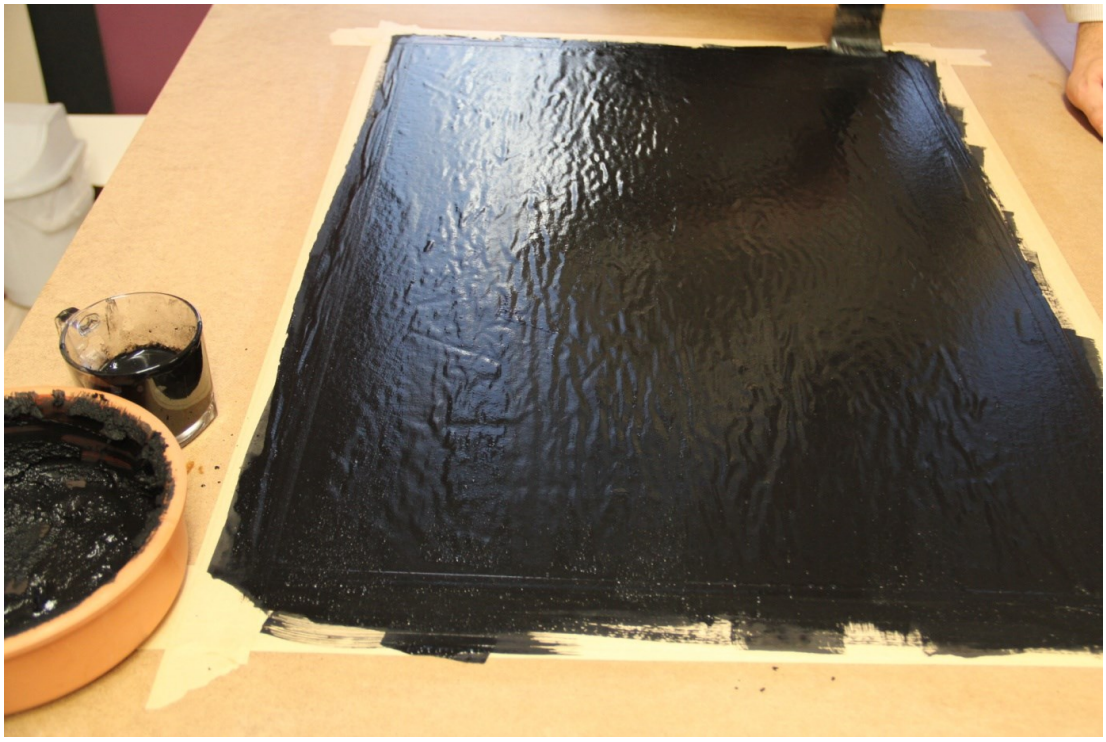
Resim 78: İs boyasının ocakta pişirilmesi.



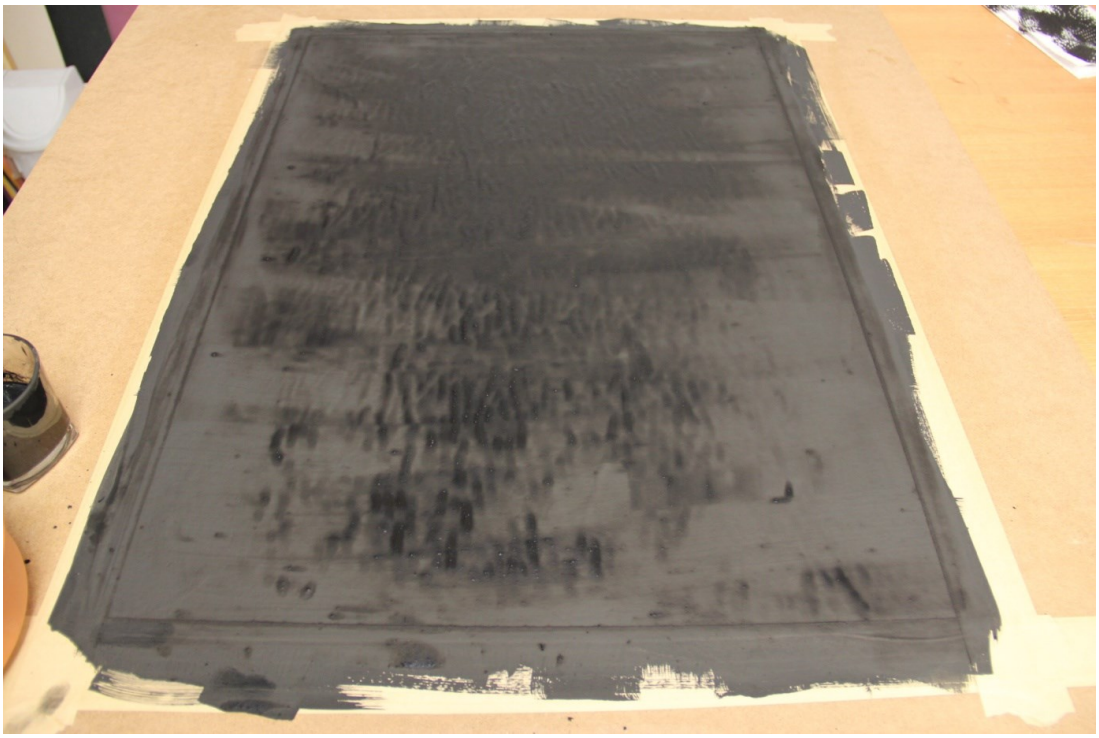
Resim 79: Hazırlanmış is boyasının sürülmesi.



Resim 80: Hazırlanmış is boyasının sürülmesi.



Resim 81: Hazırlanmış is boyasının sürülmesi.



Resim 82: Boyanmış murakkanın kurumaya bırakılması.



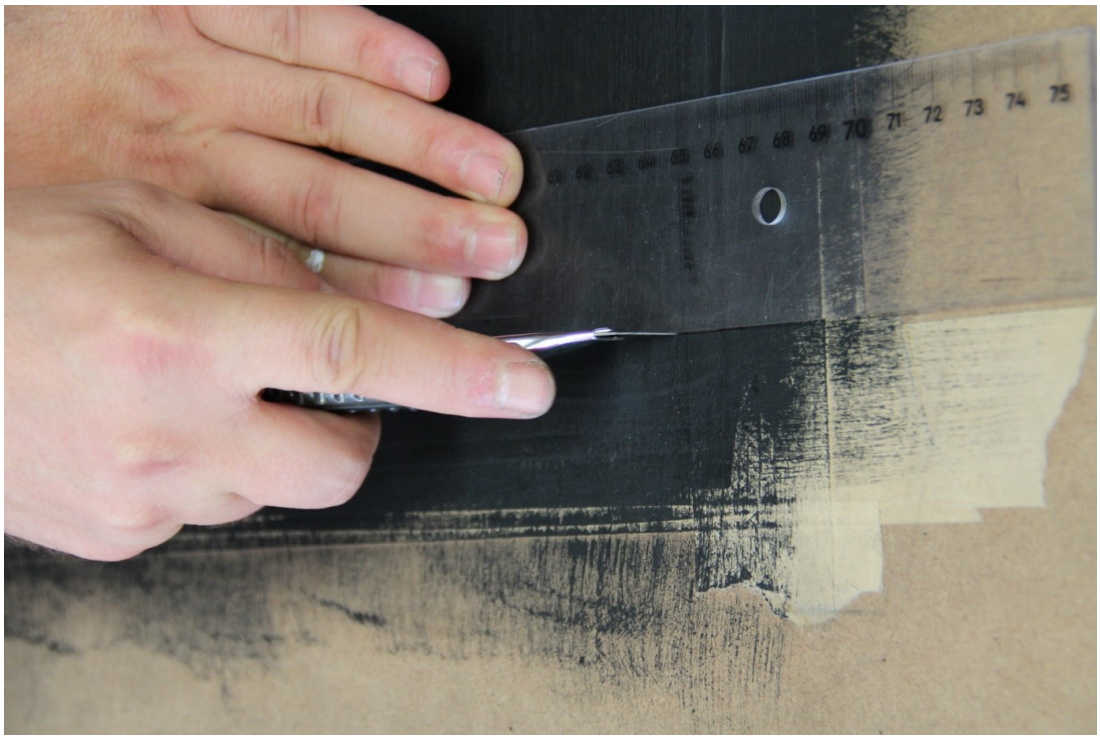
Resim 83: Kuruyan murakkanın yün çuha ile ovulması.



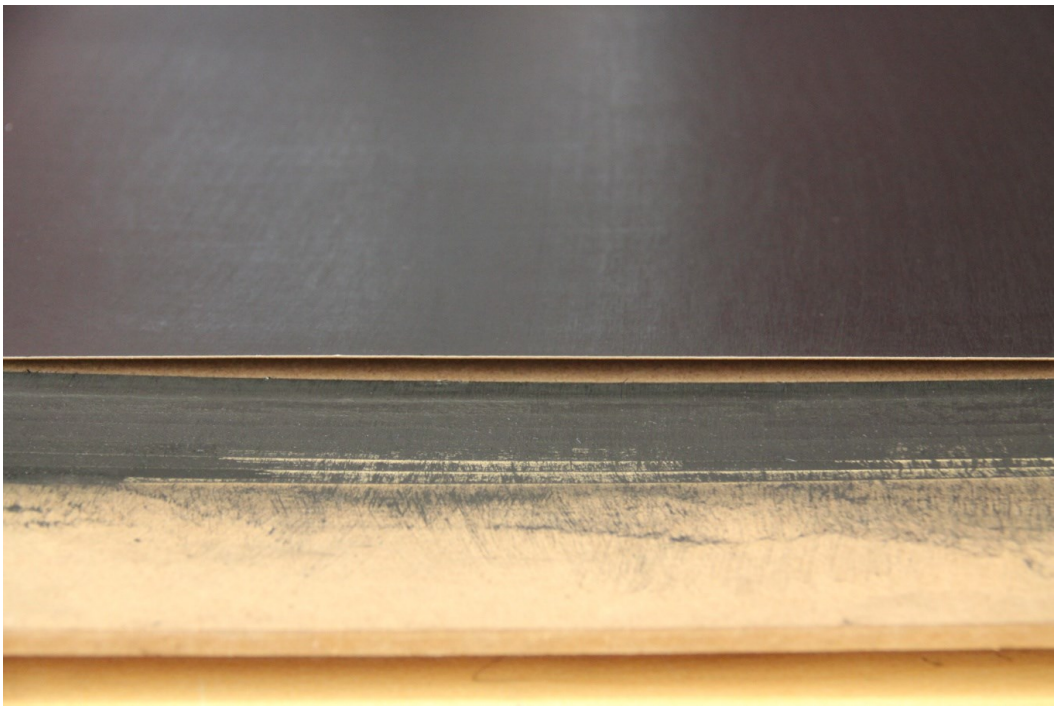
Resim 84: Kuruyan murakkanın yün çuha ile ovulması.



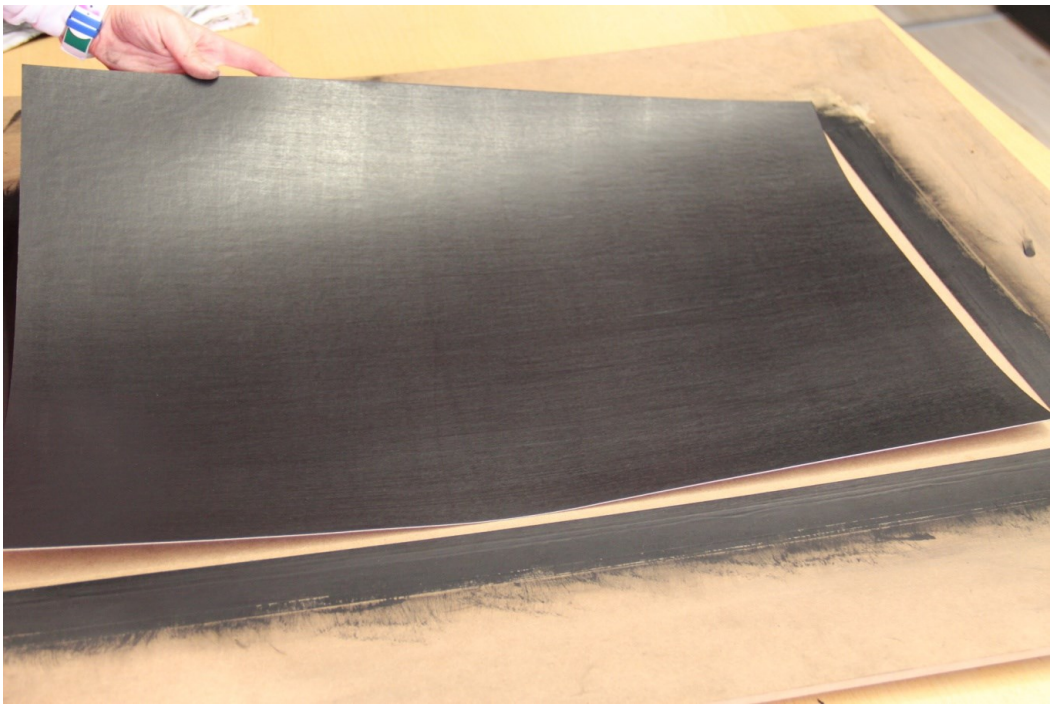
Resim 85: Kuruyan murakkanın yün çuha ile ovulması.



Resim 86: Murakkanın kesilerek tahtadan çıkartılması.



Resim 87: Murakkanın kesilerek tahtadan çıkartılması.



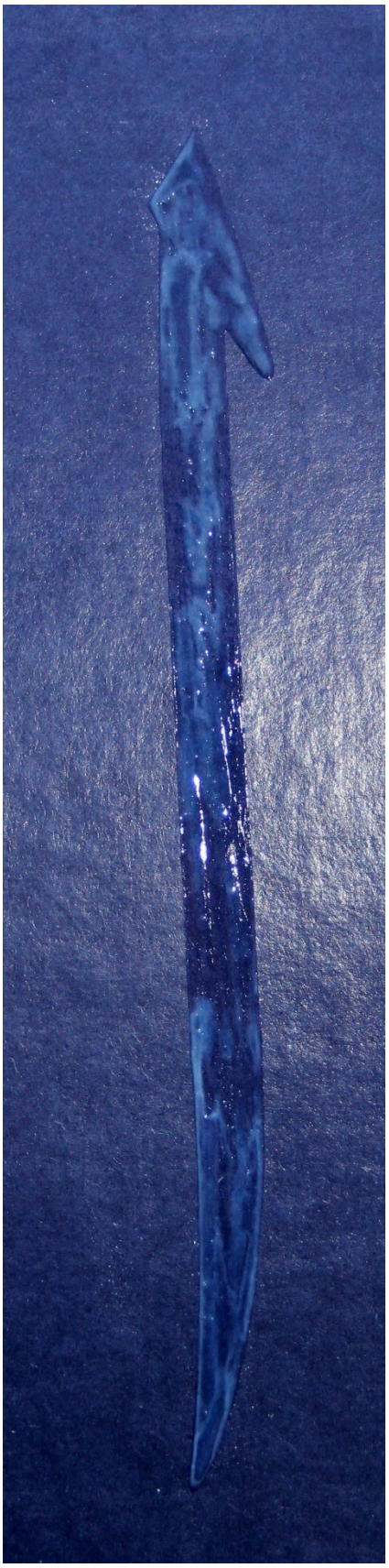
Resim 88: Murakkanın kesilerek tahtadan çıkartılması.



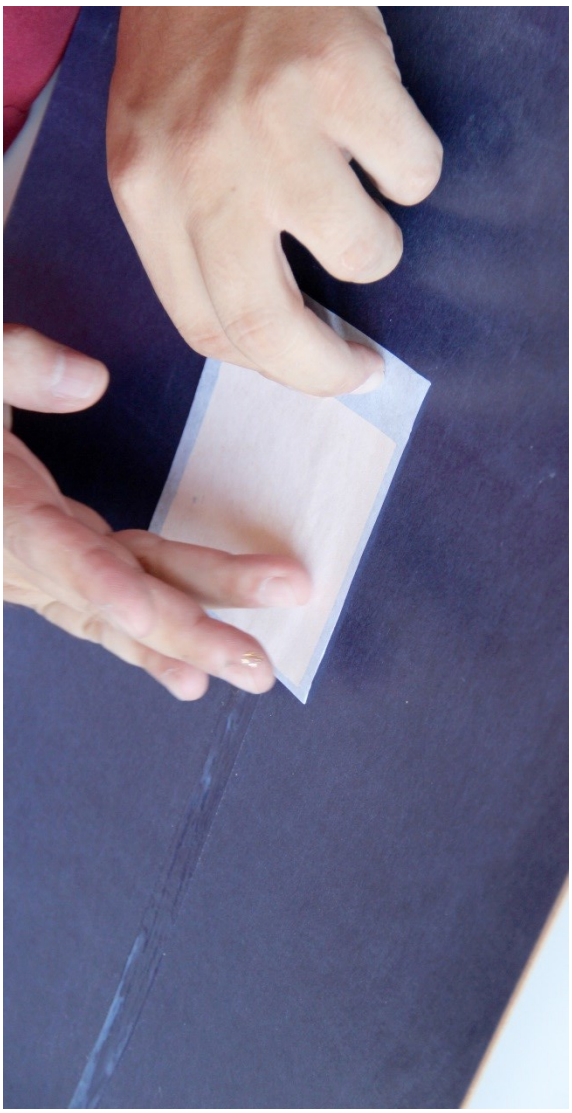
Resim 89: İstifi Davud Bektaş'a ait olup, Tuba Acar tarafından akrilik zemin üzerine hazırlanan zerendûd levha (2013). (Albaraka Türk koleksiyonu).



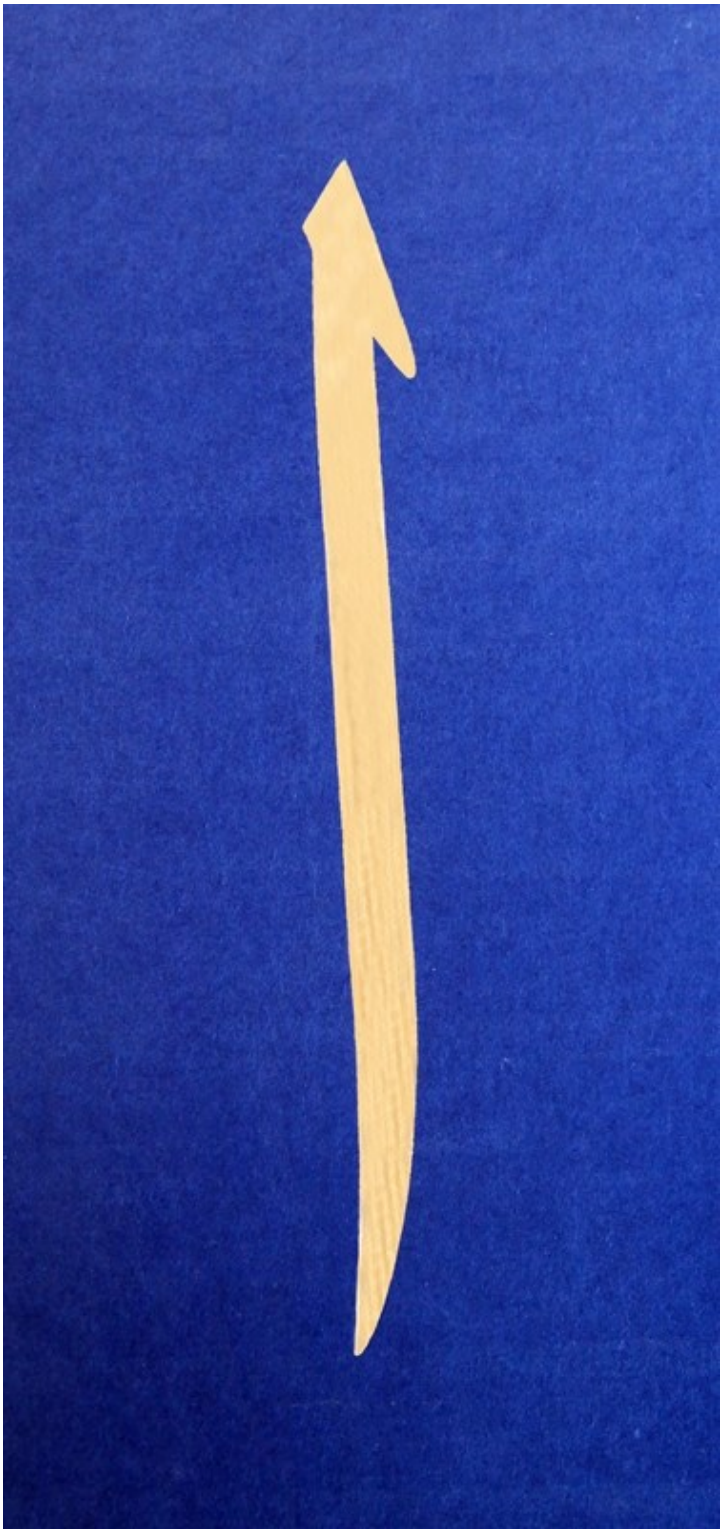
Resim 90: İstifi Davud Bektaş'a ait olup, Tuba Acar tarafından el yapımı Hint kağıdı (âbâdî) üzerine yapılmış zerendûd levha (2013).



Resim 91: Zeminine miksiyon sürülmüş yazı.



Resim 92: Varak altının zemine transfer edilmesi.



Resim 93: Yapıştırma usulüyle hazırlanmış zerendûd harf.



Resim 94: Meşin üzerine celî sülüs zerendûd levha, SHM 15577-Y.170. *Gönülden Bir Tutku: Sevgi Gönül Hat Koleksiyonu*, s.104.



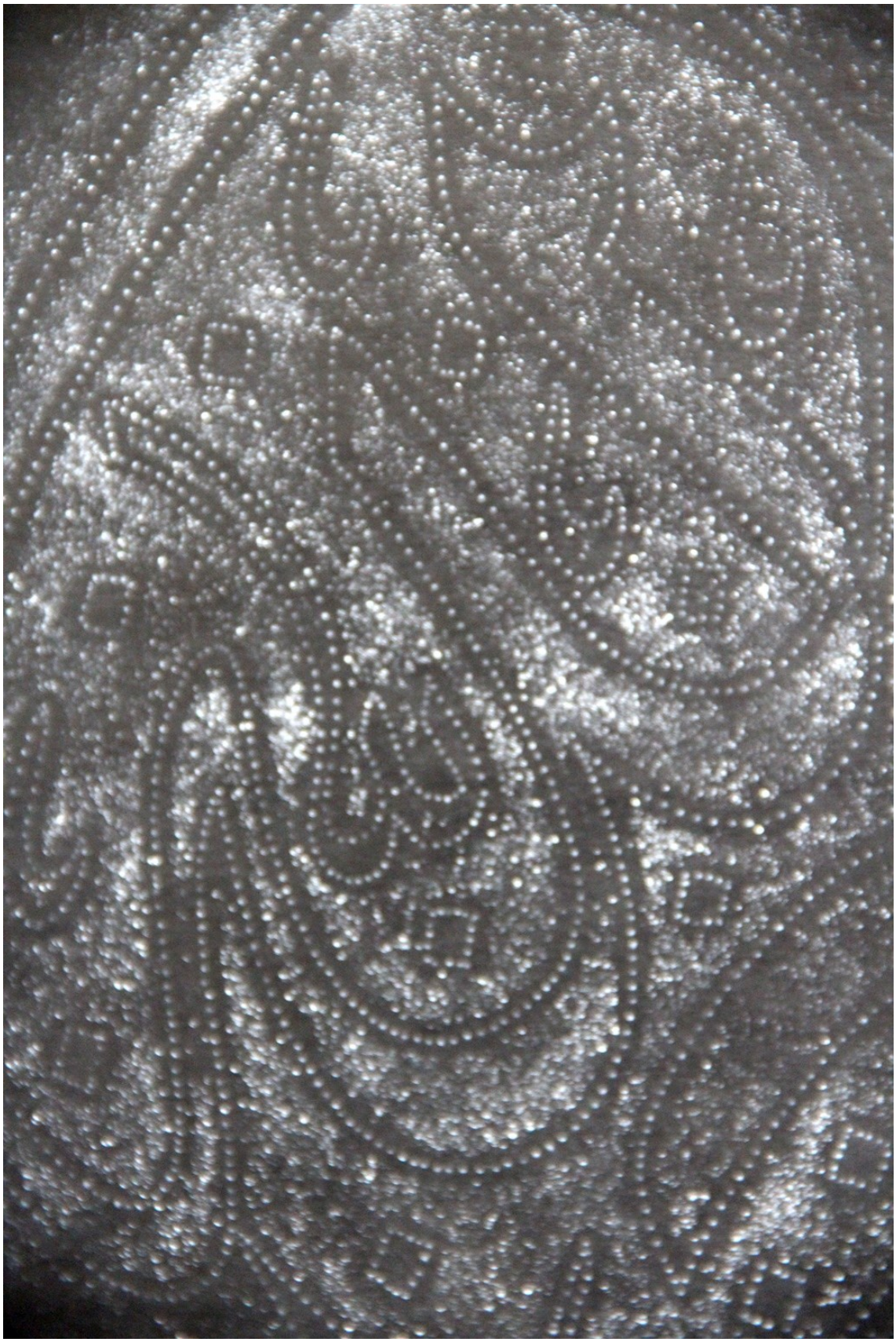
Resim 95: Ayasofya müzesinden zerendûd levha örneği. (Nurullah Özdem fotoğraf arşivi).



Resim 96: Bursa Ulu Camiinden zerendûd levha örneği. (Nurullah Özdem fotoğraf arşivi).



Resim 97: Yazının tebeşir tozları halinde görünümü.



Resim 97 ayrıntı.



Resim 98: Yazının tahrirlenmesi.



Resim 99: Altının koyu bir şekilde sıvanması.



Resim 100: Altınla doldurulan yazı.



Resim 101: Yazıyı mat olarak parlatma.



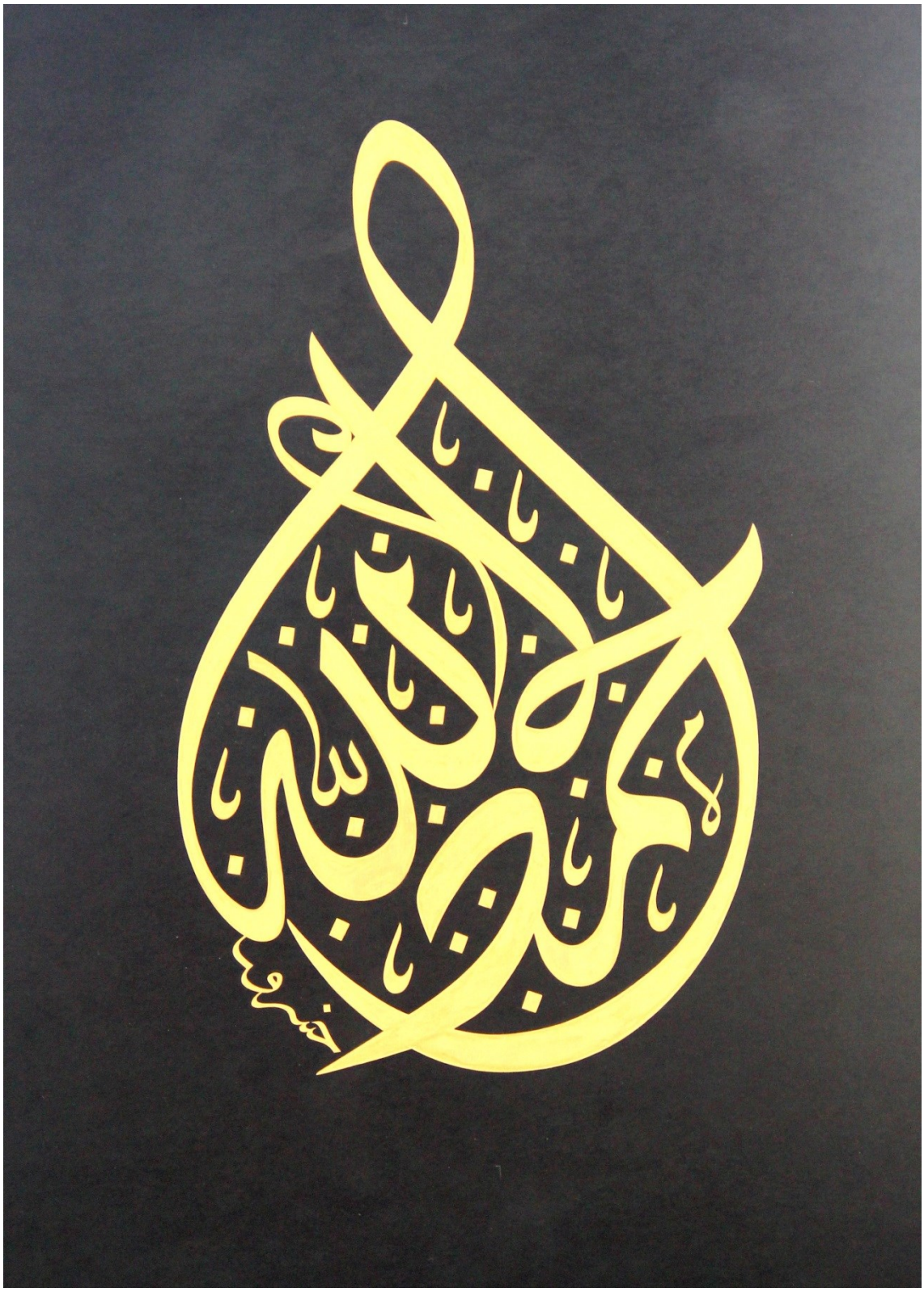
Resim 101 ayrıntı.



Resim 102: Yazının mürekkeple tashih edilmesi.



Resim 103: Yazının altın sürülerek tashih edilmesi.



Resim 104: Tashih edilmiş zerendûd yazı.



Resim 105: Tezhiblenmiş zerendûd yazı.



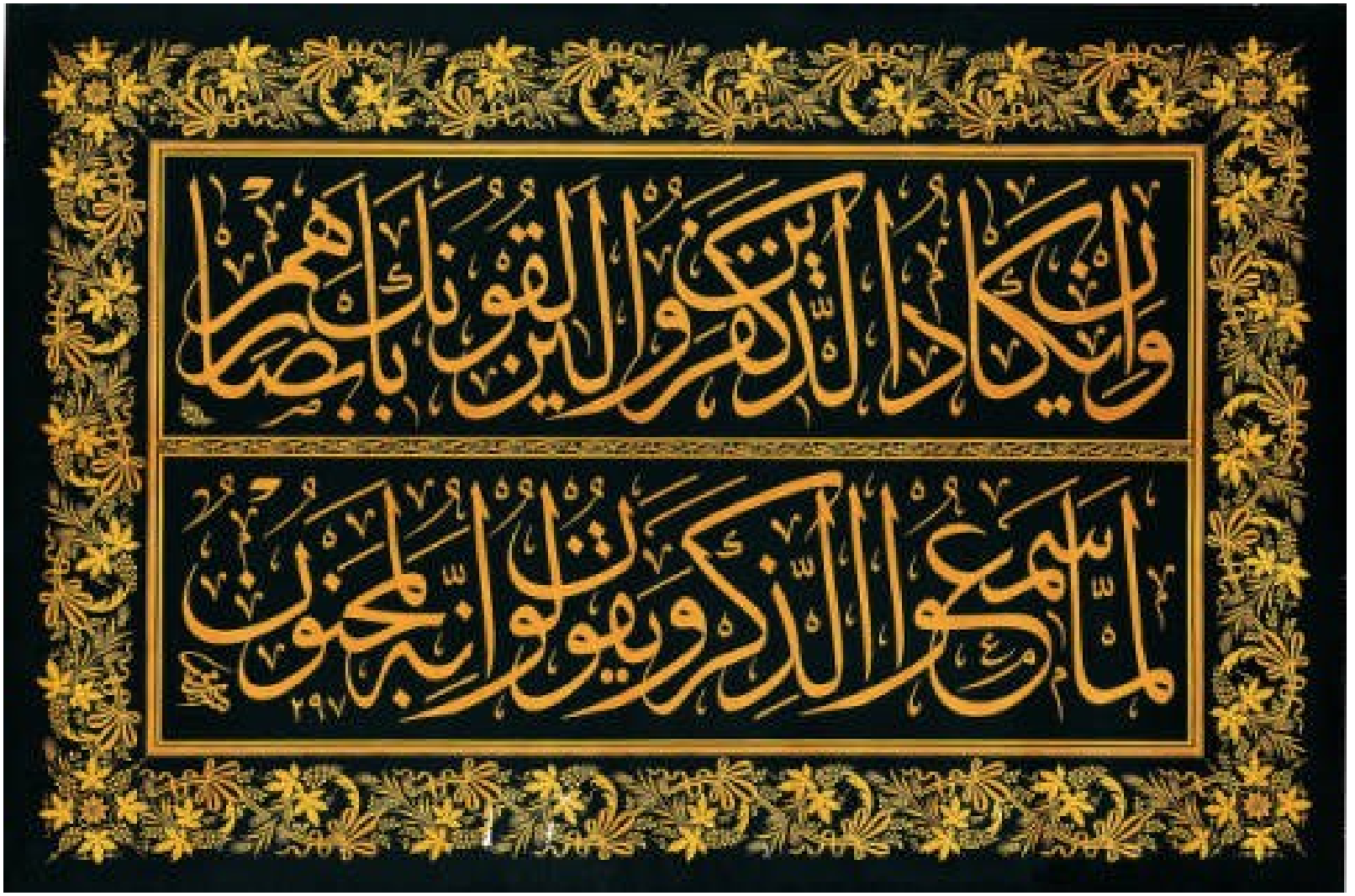
Resim 106: Tezyinâtı tamamlayıcı buketler.



Resim 107: İsmail Hakkı Altunbezer'in yazdığı ve rumî motiflerle tezhiplediği zerendûd levhası. SSM 130-0246.



Resim 107 ayrıntı.



Resim 108: Sami Efendi'nin rokoko tezhipli zerendûd levhası. SSM 130-0120.



Resim 109: Barok üslupta yapılmış 19.yy. Fransız vazo (*150 Yılın Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler*, s.77).



Resim 110: Versailles Sarayı'ndan bir görünüm.

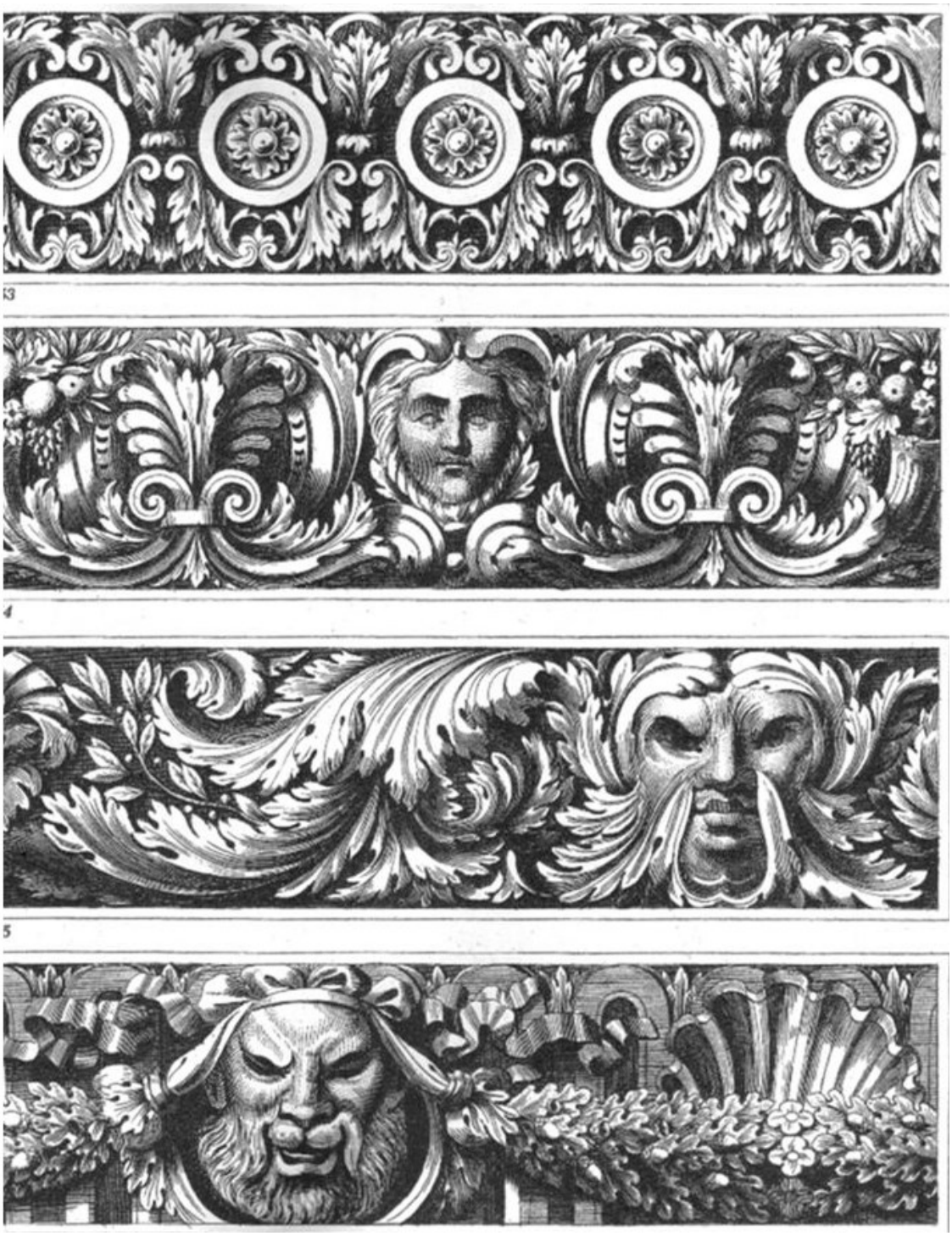
http://www.saigon-travel.com/upload/images/Europe/France/Paris/cung%20dien%20Versailles%20%285%29.JPG. Bakıldığı tarih: 14-04-2014.



Resim 111: Versailles Sarayı'nın içinden bir görünüm. http://catherinedelors.com/blog/wp-content/uploads/Versailles-Chapel2.jpg. Bakıldığı tarih: 14-04-2014.



Resim 112: Versailles Sarayı'nın içinden bir görünüm. http://static.squarespace.com/static/504eb63d84aebc810115092d/t/519d6507e4b0d7d9a7796396/1369269513251/636333-royal-bedroom-in-palais-de-versailles-p.jpeg. Bakıldığı tarih: 14-04-2014.



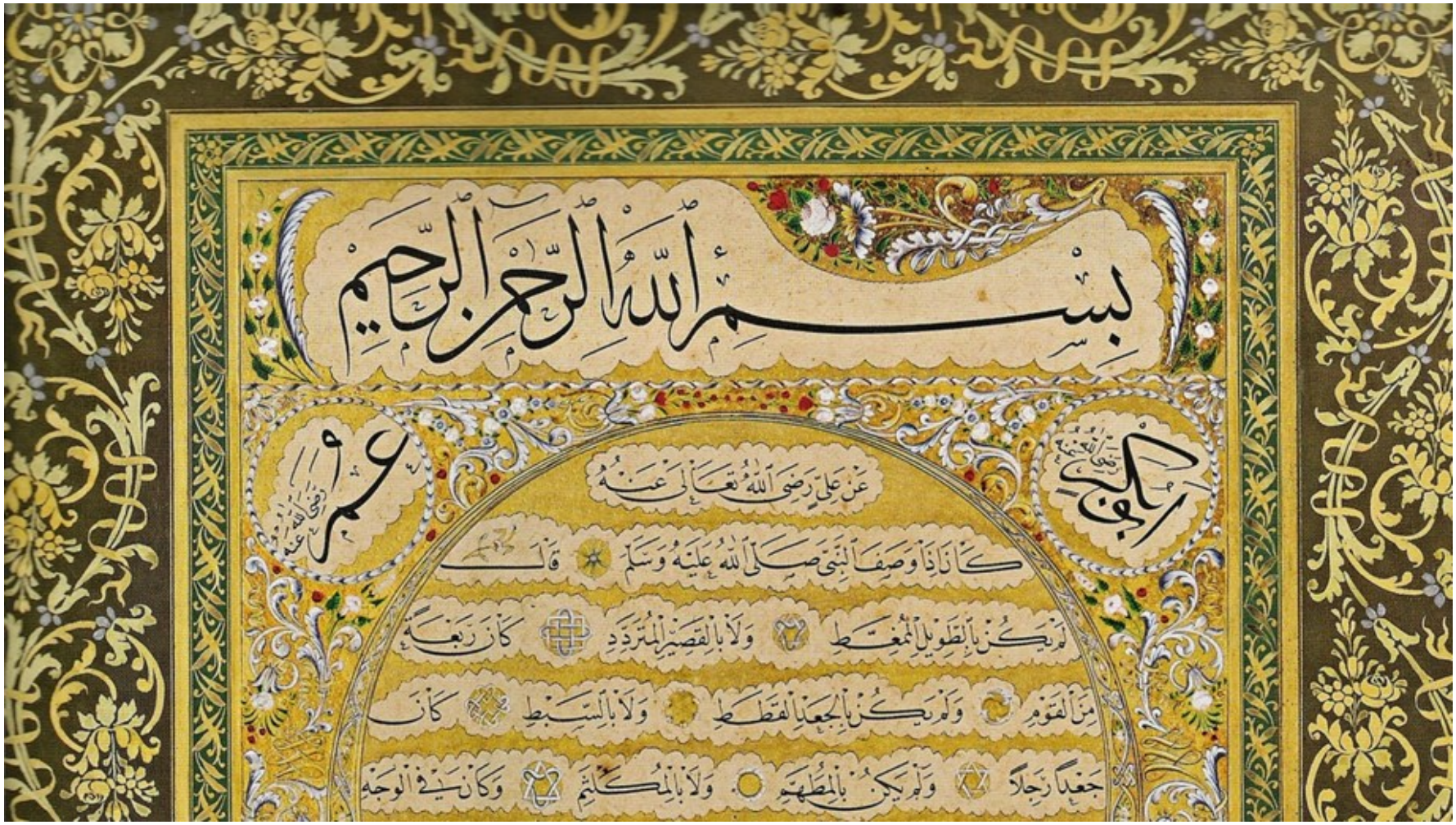
Resim 113: Barok desenler. F. Knight, *Scroll Ornaments of the Early Victorian Period*. s.35.



Resim 114: Rokokonun fantastik süslemelerinden bir kesit. A. Racinet ve M. Dupont-Auberville, *The World of Ornament*, cilt 2, s.570.



Resim 115: Hasan Rıza Efendi'nin rokoko tarzında tezyîn edilmiş Hilye-i Şerîfe'si. (Levent Karaduman fotoğraf arşivi).



Resim 115 ayrıntı.



Resim 116: Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin zerendûd levhası ve rokoko tezyînâtı. (Nurullah Özdem fotoğraf arşivi).



Resim 116 ayrıntı.



Resim 117: Tuğra tasarımı Sâmi Efendiye ait zerendûd levha.



Resim 117 ayrıntı.



Resimler 118: Şevki Efendi'nin rokoko tarzında tezyîn edilmiş celî sülüs zerendûd levhası. (Mustafa Parıldar Fotoğraf arşivi).



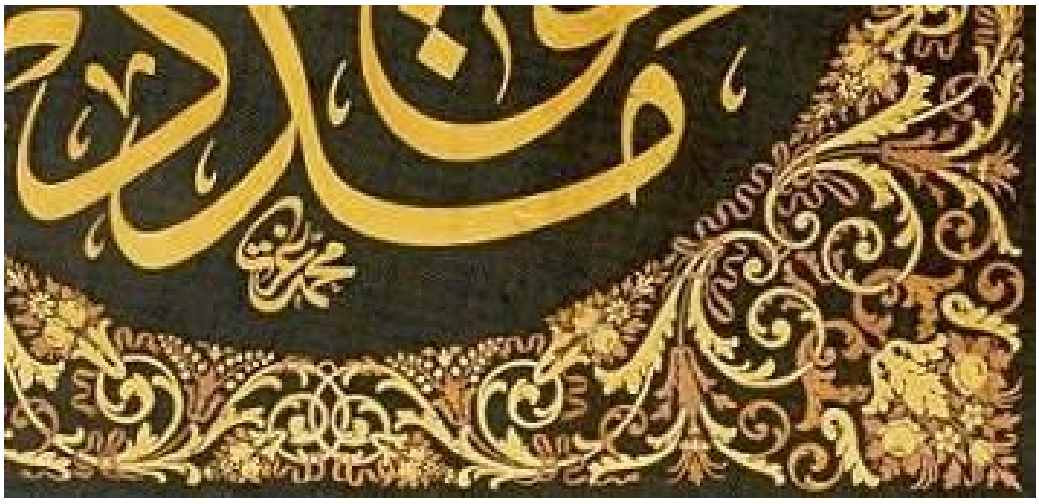
Resim 119: Abdullah Zühdü Efendi'nin rokoko tarzında tezyîn edilmiş celî sülüs zerendûd levhası. (Mustafa Parıldar Fotoğraf arşivi).



Resim 120: Hattı Mehmet Tâhir Efendi'ye ait olan rokoko tarzında tezyîn edilmiş celî sülüs zerendûd levha. (Mustafa Parıldar Fotoğraf arşivi).



Resim 121: Hattı Galata'lı Mehmet İzzet Efendi'ye ait olan celî sülüs zerendûd levha.



Resim 121 ayrıntı.



Resim 122: Hattı Mehmet Şefik Beye ait zerendûd levha. Mustafa Parıldar fotoğraf arşivi.



Resim 123: Hattı Sultan Abdülmecid'e ait zerendûd levha. TSMK GY.386.



Resim 124: Hattı Necmeddin Okyay'a ait celî ta'lik zerendûd levha. (Levent Karaduman fotoğraf arşivi).



Resim 125: Hattı Abdülfettah Efendiye ait olan zerendûd levha. (Levent Karaduman fotoğraf arşivi).

B) MÜLAKATLAR

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANA SANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

ESER UYGULAMA RAPORU

Gülsüm Tuba Acar

Danışman

Prof. Dr. Hüsrev Subaşı

İstanbul 2014

TEZ ÇALIŞMA RAPORU

1. Tez Ödevi Çalışması

Zerendûd yazılar hakkında çalışmaya başladığımda, bu eserlerin nasıl hazırlandıkları konusunda bir bilgiye sahip değildim. Koyu renkler üzerinde parlayan bu yazıların altınla hazırlandıkları mâlumdu fakat, meselâ zeminindeki rengin nasıl elde edildiği hakkında da bir fikrim yoktu.

Bir tezhip sanatçısı olarak kâğıt boyama tekniklerini biliyordum. Üzerinde çalışılacak kâğıt, istenen renge göre toplanan bitkinin şap karıştırılmış suda kaynatılmasının ardından elde edilen renkli suya batırılır, boyanır ve kurutulurdu. Kına ve kurt kulağı bitkileri, soğan, ceviz ve nar kabukları bir miktar şap ile kaynatıldığında kırmızıdan mora, kahverengiden neftîye kadar çeşitli renkler elde edilirdi. Fakat bu renkler ince bir yapıya sahip olup, zerendûd yazıların zeminindeki koyu renkleri sunamıyordu.

Kütüphanede konu ile ilgili araştırma yaparken "Altınla Yazılmış Harfler" adlı bir makaleye rastladım. Burada, zerendûd yazıların zemininde sıkça karşılaştığımız siyah rengin beziryağı isi ile jelatinin iyice ezilerek toprak bir kapta suyla pişirilip mukavvaya sürüldüğü yazıyordu. Tezimi hazırladığım iki yıl zarfındaki muhtelif zamanlarda, bu konuda tecrübeli hocalarımızla yaptığımız söyleşilerde aldığımız bilgilerin de bu tarifle örtüştüğünü gördüm. En nihâyetinde bu alandaki görüşleriyle otorite kabul edilen Uğur Derman hocamızın târif ve tavsiyeleriyle çalışmama başladım.

Önce, murakka hazırlamak için 5 tanesi kraft olmak üzere 6 kâğıt temin ettim. En üste yapıştırılacak olan 6. kağıdın doku itibariyle daha pürüssüz olmasına dikkat ederek, hafif kirletilmiş beyaz bir kağıt aldım. Nişasta muhallebisi yardımıyla, su yönleri birbirine ters olmak üzere bu 6 kâğıdı birbirine yapıştırdım ve ağırlık altında iyice kurumaya bıraktım (bk. Resim 1-3).

Murakkayı tahtadan çıkarmadan önce boyama işlemini gerçekleştirmek gerekiyordu. Bunun için bir miktar beziryağı isi ile jelatini suyla karıştırıp, toprak bir kapta, kısık ateşte karıştıra karıştıra pişirmeye başladım. İsin suyla karışarak homojen bir yapı oluşturması çok uzun zaman aldı. Bundan sonraki kaynama safhası da yarım saat sürdü. Karışımın yapışkanlığını, yani jelatin miktarının az veya çok olduğunu ölçmek için başka bir zemin üzerine uyguladım. Kuruduğunda ele gelmeyecek şekilde bir miktar daha jelatin ilave ettim ve boza kıvamındaki bu sıvıyı ılık haldeyken kalın bir fırça yardımıyla belirli bir sistemde zemine sürmeye başladım. Bu da iki yönde, yukarıdan aşağıya ve sağdan sola oldu. İyice siyahlaşan mukavvayı gerili halde kurumaya bıraktım (bk. Resim 4-6).

Mukavva suyunu çelip kuruduktan sonra, yüzeyindeki pürüzlerin tesviyelenmesi ve harflerin koyu zemin üzerinde daha canlı durması için bir parça bezle ovaladım. Bu sayede yüzeydeki pürüzler ezildi, gözenekler kapandı, zemin mat bir parlaklığa kavuşmuş oldu (bk. Resim 7, 8).

Zerendûd yapılmak üzere verilmiş yazı kalıbını, altına birkaç tane aydınger kâğıdı koyarak bir karton üzerine sabitledim. Saatçilerin "mengene" dedikleri ucu iğneli bir alet yardımıyla yazının sınırlarından muntazam delikler açarak kalıp çıkarma işlemini gerçekleştirdim. Bunu yaparken yazının sıhhati açısından "orta iğne" usûlünü tercih ettim (bk. Resim 9).

İğneli kalıbı murakka tahtasından söktüğüm mukavva üzerine düzgün bir şekilde yerleştirip kenarlarından sabitledikten sonra tebeşir tozuna bulanmış bir bez yardımıyla deliklerin üzerinden geçtim. Tebeşir zerreleri deliklerden alttaki zemine düşerek yazının sınır çizgilerini oluşturmuş oldu (bk. Resim 10).

İyi ezilmiş 5 defter kırmızı altını su yardımıyla mürekkep haline getirip, önce ince bir fırça yardımıyla yazının sınır çizgilerini tahrirledim. Orta iğne usûlü iğneleme yaptığım için yazının sınırlarını tebeşir tozlarının tam ortasından geçecek şekilde altınladım. Böylece tebeşir tozlarının yarısı altınlı kısımda, diğer yarısı da dışarıda kalmış oldu (bk. Resim 11).

Harflerin iç bünyelerini doldurmak için 5 numara samur bir fırça kullandım. Boza kıvamındaki altın mürekkebiyle yazının iç kısımlarını doldurdum. Bu "sıvama" işlemini yaparken birbirine paralel fırça hareketleriyle gayet seri bir şekilde çalıştım (bk. Resim 12).

Sürülen altın iyice kuruduktan sonra yazının üzerini bir eskiz kâğıdıyla kapatarak mühreleme işlemini gerçekleştirdim. Mat olarak parlatma yaptığım için mühreyi fazla bastırmamaya özen gösterdim (bk. Resim 13).

Sıra yazının tashihine geldiğinde, yazıya değişik açılardan bakarak, harf bünyelerinde meydana gelen şişmeleri veya zayıflıkları tespit ettim. Bir kalınlaşma meydana geldiyse o kısımları ıslak fırçayla düzeltme yoluna gittim. Zayıf kalan kısımlara ise tekrar altın ilave ederek tashih ettim (bk. Resim 14).

Eserin tezyinatını rokoko olarak tasarladım ve sıvama altın yöntemiyle uyguladım. Eserimiz tamamlayıcı buketlerle nihayetine ermiş oldu (bk. Resim 15).

Bu eserin yapımı esnasında önemli tecrübeler edindim;

Zerendûd yazıların zemini suda erimeyen tarzda boyalarla hazırlanmalıdır. Altın mürekkebi sürüldüğünde zemin boyası çözülüp kalkmamalıdır. Hazırladığım is mürekkebinde jelatin kıvamı oldukça yoğun olmasına rağmen, jelatinin suda eriyen bir madde olmasından kaynaklanan sorunlar yaşadım. Altın mürekkebini sürerken zeminin bir miktar kalktığını gördüm. Bu durum çalışmamı oldukça zorlaştırdı. Belki tarif edilenin aksine, is mürekkebini jelatinle değil de arap zamkı gibi daha geç eriyen veya

boncuk tutkalı gibi suda erimeyen cinste yapıştırıcılarla karıştırıp uygulasaydık bu sorunla karşılaşmayacaktık. Günümüzün akrilik boyaları bu açıdan tercihe şâyandır.



Resim 1: Muhallebi sürülen kağıtların üst üste yapıştırılması.



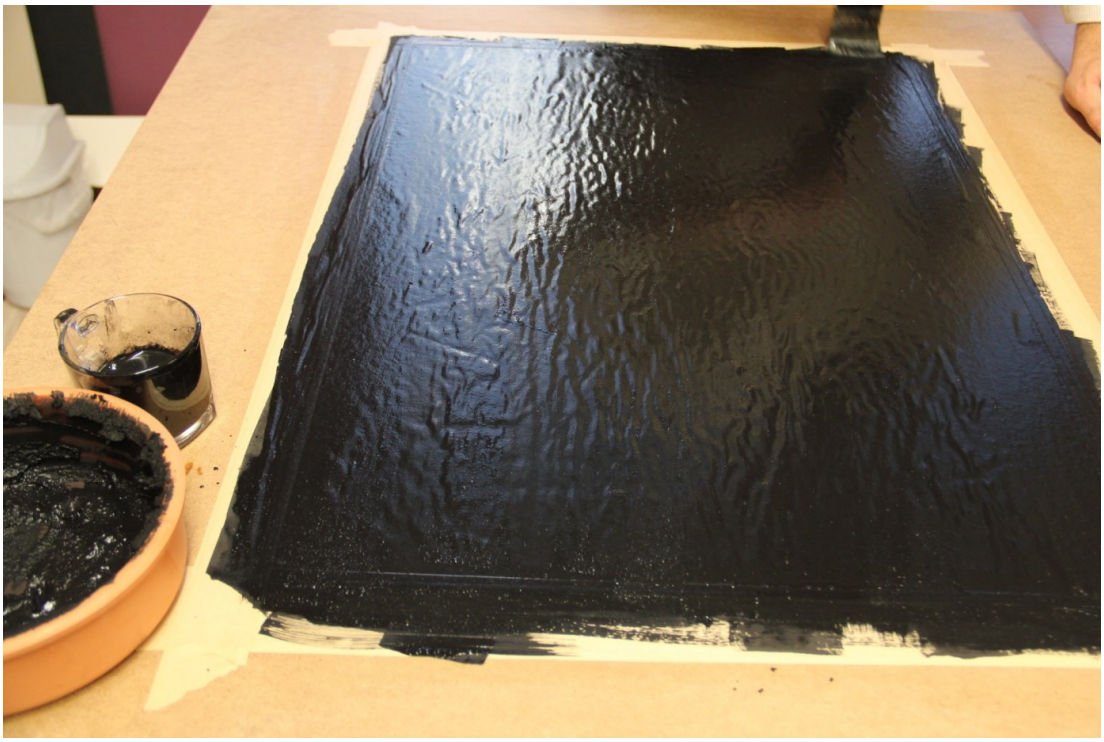
Resim 2: En üstteki kağıdın gerilmesi.



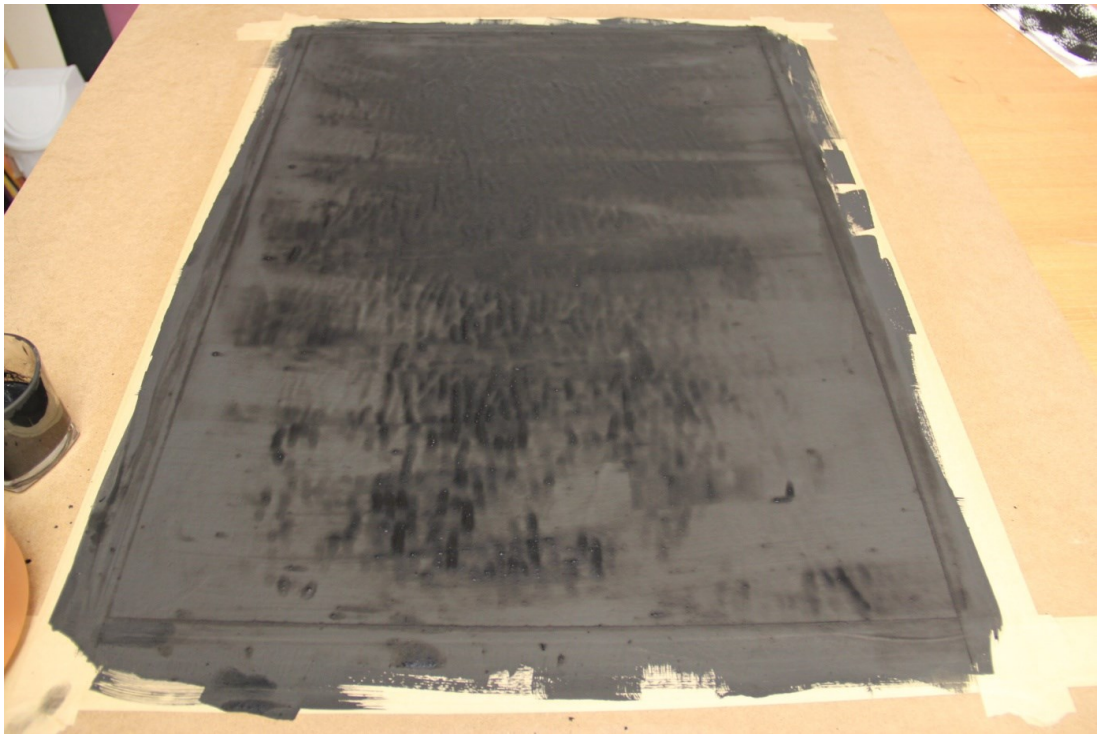
Resim 3: Murakka'ın ağırlık altına konularak bekletilmesi.



Resim 4: İs boyasının ocakta pişirilmesi.



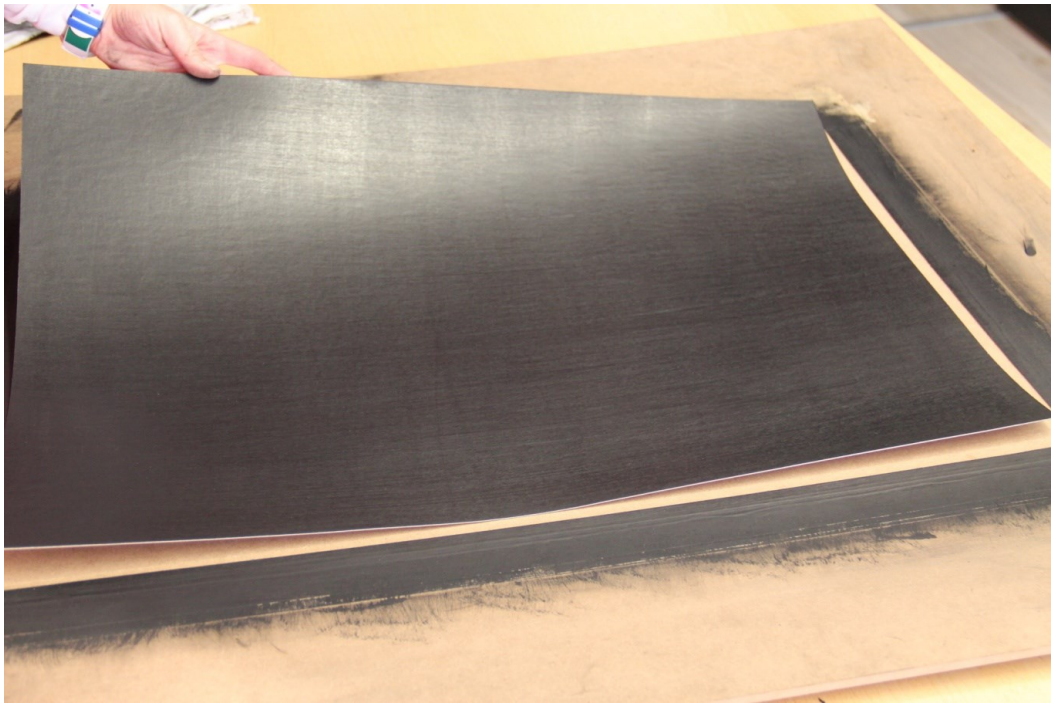
Resim 5: Hazırlanmış is boyasının sürülmesi.



Resim 6: Boyanmış murakka'ın kurumaya bırakılması.



Resim 7: Kuruyan murakka'ın yün çuha ile ovulması.



Resim 8: Murakka'ın kesilerek tahtadan çıkartılması.



Resim 9: İğneli kalıp hazırlarken iğneyi tutma şekli (90 derecelik açı).



Resim 10: Kalıptan silkelenmiş yazının tebeşir tozları halinde görünümü.



Resim 11: Yazının tahrirlenmesi.



Resim 12: Altının koyu bir şekilde sıvanması.



Resim 13: Yazıyı mat olarak parlatma.



Resim 14: Yazının mürekkeple tashih edilmesi.



Resim 15: Yazının altın sürülerek tashih edilmesi.



Resim 16, Zerendûd Levha 1 (Hat: Prof. Dr. M. Hüsrev Subaşı, metin: “Elhamdülillah”).

2. Tez Ödevi Çalışması Haricindeki Çalışmalar

2.1 Ah Yâ Muhammed

Bu eserin zemin boyasını eski yöntemlerle, boyayı pişirerek hazırladım. 4 su bardağı suya 2 tepeleme yemek kaşığı buğday nişastası katarak pişirmeye başladım. Karışım kaynamak üzereyken 2 yemek kaşığı toz çivit boya katarak karıştırmaya devam ettim. Muhallebi kaynayıp iyice piştikten sonra soğumaya bıraktım.

Daha öneden hazırlamış olduğum murakka üzerine çivit rengi muhallebiyi geniş bir fırça yardımıyla sürdüm. 3 kat homojen bir görünüm için yeterli oldu. İyice kuruyup çektikten sonra eskiz kâğıdı üzerinden mühreyle mat olarak parlattım.

Yazının zerendûd olarak hazırlanması için diğerleriyle aynı yolu takip ettim; önce kalıp silkeleme, sonra kenar tahrirleri ve altını sıvama. Mat olarak parlattıktan sonra da tashihini yaparak çalışmayı tamamladım.



Resim 17: Zerendûd Levha 2 (Hat: Abdülfettah Efendi (ö. 1896), metin "Ah Yâ Muhammed").

2.2 Ta'lik ile "Allah Lafzı"

Kuruduktan sonra suda çözülmeyen akrilik boyalar zerendûd yazıların zemini için tercih edilen boyalardan biridir. Diğer çalışmayı bu şekilde boyanmış bir murakka üzerine yaptım. Flashe ve winsor newton marka akrilik boyaların belli oranlarda karışımıyla elde ettiğim ultramarin maviyi birbirine paralel bir şekilde ve belirli bir yönde sürerek zemine uyguladım. Homojen bir görünüş elde edilinceye kadar bu işlemi birkaç kez tekrarladım.

Kuruyan akrilik zemin üzerine aher veya herhangi başka bir malzeme sürmeye gerek olmadığı için, iğnelenmiş kalıbı tebeşir tozu yardımıyla silkeleyerek yazıyı zemin üzerine aktardım. Diğer çalışmamda olduğu gibi, ince bir fırçayla kenar tahrirlerini çekerek kalın bir fırçayla içini altınla doldurdum. Akrilik boya tabakası zermürekkebin zemin tarafından emilmesinin önüne geçerek altının yüzeyde pürüssüz bir şekilde görülmesini sağladı. İyice kuruduktan sonra eskiz üzerinden mat parlatma yaparak yazıyı tamamladım. Düzeltilmesi gereken yerlerin tashihini yaptım.



Resim 18: Zerendûd levha 3 (Hat: Ali Toy, metin: "Allah Celle Celâlüh").

2.3 Hint Kağıdı Üzerine Zerendûd Uygulama

Bu eseri hazırlarken en üstte el yapımı bordo renk bir kağıt olmak üzere murakka hazırladım. Üstteki renkli kâğıda gözeneklerinin kapanıp doygunluğa ulaşması için 3 kat nişasta muhallebisi sürdüm. Murakka iyice kuruyup çektikten sonra bir eskiz kâğıdı üzerinden mat olarak parlattım. Böylece murakkanın yüzeyi tesviyelenmiş oldu.

Yazının zerendûd olarak hazırlanması için diğerleriyle aynı yolu takip ettim; önce kalıp silkeleme, sonra kenar tahrirleri ve altını sıvama. Mat olarak parlattıktan sonra da tashihini yaparak çalışmayı tamamladım.



Resim 19: Zerendûd levha 4 (Hat: Davud Bektaş, metin: müsenna “hüve”).

2.4 Vav Levhası

Bu çalışma için pamuklu bir kağıdı ıslatıp üzerine farklı renklerde boya karışımı uygulayarak önce koyu yeşil bir renk elde ettim. Kuruduktan sonra aynı yüzeyi tekrar ıslatıp kahverengi sıvı akrilik boyayı patina yaparak deri dokusu elde etmeye çalıştım. Kağıt kuruduktan sonra iki kez nişasta aheri yaptım. Kağıt iyice kuruyup çektikten sonra murakka işlemini gerçekleştirdim.

Yazının zerendûd olarak hazırlanması için diğerleriyle aynı yolu takip ettim; önce kalıp silkeleme, sonra kenar tahrirleri ve altını sıvama. Mat olarak parlattıktan sonra da tashihini yaparak çalışmayı tamamladım.



Resim 20: Zerendûd levha 5 (Hat: Levent Karaduman, metin: “vav”).

3. Sonuç

Bu çalışmalar tez bağlamında hazırlanmış olup bir tanesi ödev olarak okula teslim edilmiş, diğerleri sahiplerine verilmiştir.

Bu çalışmaları hazırlarken Osmanlı altınına görünüş itibariyle en yakın olan 24 ayar kırmızı altını tercih ettim. Yapıştırıcı malzeme olarak sığır jelatini kullandım. Akrilik boylarla boyanmış zemin üzerine yaptığım çalışmalardan daha iyi netice aldım. Eskiden kullanılan is mürekkebiyle boyanmış zeminin günümüzde çok kullanışlı olmadığını gördüm. Günümüzde kullanılan muhtelif ayardaki altınlarla, Osmanlı altınının parlak ve pürüzsüz görünüşünün sağlanamadığını gördüm.

Bu çalışmalar sonucunda zerendûd yazıların daha pek çok yönüyle araştırılmaya ve geliştirilmeye muhtaç olduğu kanaatine vardım. Eskilerin belki de bir sır olarak uyguladıkları yöntemler biz araştırmacı sanatçılar tarafından aydınlığa kavuşturulup uygulanmalıdır.