T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

ŞAH MAHMUD MURAKKAI'NIN TEZHİP SANATI VE KIT'A TASARIMI YÖNÜYLE DEĞERLENDİRİLMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

NİHAL ARACI

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. ÇELEBİ

İSTANBUL 2019

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

ŞAH MAHMUD MURAKKAI'NIN TEZHİP SANATI VE KIT'A TASARIMI YÖNÜYLE DEĞERLENDİRİLMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

NİHAL ARACI

151301001

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. ÇELEBİ

İSTANBUL 2019

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

ŞAH MAHMUD MURAKKAI'NIN TEZHİP SANATI VE KIT'A TASARIMI YÖNÜYLE DEĞERLENDİRİLMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

NİHAL ARACI
151301001

Anasanat Dalı: Geleneksel Türk Sanatları
Bu tez 03/05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Muhittin SERİN
Jüri Başkanı

Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI
Jüri Üyesi

Prof. Dr. Banu MAHİR
Jüri Üyesi

Doç. Dr. Ali KILIÇ
Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. ÇELEBİ
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.

Nihal ARACI

3 Mayıs 2019

ÖNSÖZ

Devletlerin varlıklarını sürdürmelerinde etkili olan önemli unsurlardan birisi, uygulamış oldukları kültür-sanat politikalarıdır. Bu alanda yaptıkları icraat, yıkılmış olsalar dahî, etkilerini sürdürerek kendilerinden yüzyıllar sonra bile bahsedilmesini mümkün kılmıştır.

Osmanlı pâdişahları sanata, sanatkâra, ilme ve âlime son derece kıymet vermişlerdir. Kendileri de sanatkâr olan sultanların gösterdikleri bu ehemmiyet ve değer netîcesinde, hem nitelik hem de nicelik bakımından yüksek seviyede eserler üretilmiştir. Bilim, mîmârî, edebiyat, kitap sanatları, mûsikî, çini, seramik, ahşap, kalem işi, metal, cam, vb alanlarda yüzyılları aşarak günümüze gelmiş ve bizlere kılavuzluk eden şâheserler verilmiştir.

Kitap sanatları alanında yapılmış olan eserler de şüphesiz ki, bu kılavuz eserlerin en önemlileri arasında yer almaktadır. Bilhassa Kur'ân-ı Kerîm'e duyulan saygı ve sevgi, hem hat hem de tezhip sanatında ilerleme kaydedilerek ekoller oluşmasına vesîle olmuştur. Kitap sanatlarının uygulama alanı yalnızca Mushaf değildir. Aynı zamanda duâ kitapları, En'am-ı Şerîfler, murakkalar, kırk hadîs mecmuâları, levhalar, ilmî ve edebî eserler, sultanların savaşlarını ve hayatlarını anlatan eserler de yazılmış, bezenmiş ve özenli bir şekilde ciltlenmiştir.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi F. Y. 1426 numaralı envanterde kayıtlı olan Şah Mahmud Nişâburî Murakkaı da, kitap sanatlarının bir arada uygulanmasıyla ortaya konmuş, gerek hattı gerek tezyinâtı ve gerekse cildi bakımından çok kıymetli bir eser olup, murakka' yapımcılığının da önde gelen örnekleri arasında gösterilmektedir. Tezimiz, kendi alanında şâheser nitelikte eserler arasında kabul edilen bu murakkayı, hem tezyinâtı hem de kıt'a formu çeşitliliği bakımından incelemeyi amaçlamıştır.

Çalışmaya, söz konusu eserin görsellerini almak üzere İÜNK'ne başvurarak başlanmıştır. Kütüphanede eserin orijinali görülmüştür. Eserin sayfalarının her biri, şirâzeden kopmuş ve birbirinden ayrılmış durumdadır. Kıt'aların kalınlığı, ince iki sayfanın birbirine yapıştırılarak elde edilmiş kalınlık nispetindedir. Eserin görselleri temin edildikten sonra ilk olarak tüm sayfalar %20 oranında büyütülmüş ve son derece küçük boyutlarda çalışılmış tezhip desenleri kurşun kalemle çizilmiştir. Daha sonra ise bu tasarımlar %60

oranında büyütülmüş ve aydınger eskiz üzerine mürekkepli çizimleri yapılmıştır. Böylece her bir kıt'a formu 50X70 cm boyutlarında çalışılmıştır. Bu şekilde büyük boyutlarla çalışılması, hem hata payının en aza indirilmesi hem de desen kurgusunun ve motiflerin yapı özelliklerinin en ince ayrıntısına kadar açık bir şekilde gösterilmesine imkân tanımıştır. Her bir kıt'a tezyinatının paftalara ayrılarak gösterilecek olması, büyük çizimi de gerekli kılan sebeplerden bir diğeridir.

Tezhip desenlerinin her bir süsleme elemanı farklı renkte gösterilmiştir. Bu bağlamda, hatâyî grubu motifler siyah, rûmî motifi çeşitleri kırmızı, bulut motifi ise mavi rengi ile çizilmiştir. Böylece kompozisyon kurgusunun çözümlemesi, helezonların yönünün belirlenmesi ve motif ayrımı daha kolay yapılmıştır.

Murakkanın karşılıklı olarak yerleştirilmiş varakları, aynı şekilde tezyîn edildiği için, bu varaklardan biri esas alınarak çizim yapılmıştır. Bezemesi farklı olan kıt'a formları ise ayrı ayrı çizilmiştir. Çizimler yapılırken desen üzerinde hiçbir değişiklik yapılmamış, boyası dökülmüş veya bozulmuş kısımlar, düzeltme yapılmadan olduğu gibi bırakılmıştır.

Tezin giriş kısmında, toplumlararası kültür-sanat etkileşiminden ve Şah Mahmud Nişâburî Murakkaı ile ilgili yapılan çalışmalardan bahsedilmiştir. Dört bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde, Osmanlı-Safevî ilişkileri incelenmiştir. Sanat ve tarih, birbirlerinin etki alanında olmaları dolayısıyla, ayrı tutulamayacak alanlardır. İki devletin birbirleriyle olan temaslarının sanata olan etkisini de incelemek bakımından önemli olduğunu düşündüğümüz bu bölüm, albümün yazıldığı ve bezendiği dönemleri kapsayacak şekilde oluşturulmuştur. İlk bölümün son iki alt başlığında ise Yavuz Sultan Selim'in kitap sevgisi ve yazma eserlerin iki ülke arasındaki geçiş yolları incelenerek, Osmanlı topraklarına ne şekilde geldiği belli olmayan Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün Osmanlı Sarayı'na nasıl geldiğine dâir cevap bulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, *murakka'* başlığı altında kıt'a formu, murakka' ve koltuk tezhibi oluşumu, yapımı ve çeşitleri ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise, Şah Mahmud Nişâburî'nin hayatı, eserleri ve talebeleri hakkında bilgi verilmiştir. Diğer alt başlıklarda ise albümün tanıtımı yapıldıktan sonra, murakka' içinde kıt'aları bulunan diğer hattatlar

da kısaca anlatılmıştır. Albümdeki kıt'aların hangi hattata âit olduğunun tespiti Prof. Dr. Muhittin SERİN'in olurlarıyla yapılmıştır.

Dördüncü bölümde de, albümün tezhibi ile ilgili genel bilgi verildikten sonra, eserin gövdesini oluşturan bölüme geçilmiştir. Bu bölümde sırasıyla, yan kağıdı üzerinde bulunan bezemenin, zahriye, serlevha ve kıt'aların tezhiplerinin çizimleri ve desen tahlilleri gelmektedir. Metin içerisinde resimlere ve çizimlere atıflar yapılarak desen tahlili yapılmıştır. Bahsi geçen resimlerin ve çizimlerin yan yana yerleştirilmesiyle, analizin, desen kurgusunun, helezon takibinin ve motif çeşitliliğinin daha net bir şekilde görülmesi amaçlanmıştır. Kullanılan görseller desen tahlili yapılırken, kıt'a formunun içerisinde yerleştirilmiş yönü doğrultusunda konumlandırılmışlardır. Kıt'a formları ayrıca iskelet olarak da çizilmiştir. Formların bu şekilde desenden arındırılıp yalın olarak verilmesi, bir kıt'anın nasıl farklı şekillerde düzenlenebileceğinin görülmesi bakımından yol gösterici niteliktedir.

Sonuç bölümünde ise, yapılan çizimler ve desen tahlilleri bağlamında, murakka'nın tezhibinde kullanılan kompozisyon çeşitleri, desen çıkış noktaları, uygulama tekniği çeşitleri, desenlerde görülen sıra dışı noktalar ve elde edilen izlenimler özlü olarak anlatılmaya çalışılmıştır. Çalışma kaynakça, dizin ve ekler bölümüyle sonlandırılmıştır.

Ekler bölümünde, hem albümle ilgili her türlü bilgiyi sunmak hem de diğer disiplinlerde yapılacak muhtemel çalışmalara faydalı olabileceği ve literatüre katkı sağlayabileceği düşüncesiyle, kıt'alardaki metinlerin günümüz Türkçesiyle okunuşları, tespit edilebildiği kadarıyla müellifleri ile birlikte verilmiştir. Ayrıca, albümden esinlenerek yaptığım iki eserin görseli de bu bölümde yer almaktadır.

Çalışmam boyunca, yardım ve desteğini esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. ÇELEBİ'ye, albümün hattıyla ilgili hususları büyük bir titizlikle inceleyen ve tespitlerini sunan Prof. Dr. Muhittin SERİN hocama, maddî ve manevî varlığıyla her dâim yanımızda olan saygıdeğer hocam Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI'na ve hep yanımda olan aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Kandilli, 2019 Nihal ARACI

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ II
İÇİNDEKİLER V
KISALTMALAR VII
RESİM LİSTESİ VIII
ÇİZİM LİSTESİ XVIII
ÖZET XXVII
ABSTRACT XXVIII

GİRİŞ 1

I. BÖLÜM: OSMANLI-SAFEVÎ İLİŞKİLERİ

A) Safevî Devleti'nin Oluşum Süreci 4
1. Safevîyye Tarîkati'nin Doğuşu 4
2. Tarîkatin Siyâsî Bir Oluşuma Dönüşüm Süreci 6
3. Safevî Devleti'nin Kuruluşu 8
B) Safevîler ve Osmanlılar Arasındaki Münâsebet 11
1. II. Bayezid Dönemi 12
2. Yavuz Sultan Selim Dönemi 14
C) Osmanlı-Safevî Siyâsî Haraketlerinin Osmanlı Sanatına Etkisi 17
1. Yavuz Sultan Selim'in Kitap Sevgisi 23
2. Yazma Eserlerin İki Ülke Arasındaki Geçiş Yolları 25
a) Savaş Ganimeti 27
b) Diplomatik Hediyeler 28
c) İlticâ Edenlerin Getirdikleri Hediyeler 32
d) Osmanlı Yöneticilerinin Sultâna Verdikleri Hediyeler 34
e) Müsâdere Yoluyla Eserlerin Elde Edilmesi 34

II. BÖLÜM: MURAKKA'

A) Kıt'a Formunun Oluşumu 36

B) Kıt'a Çeşitleri 37
1. Sülüs-Nesih Kıt'a 37
2. Nesta'lik Kıt'a 39
C) Murakka' Geleneğinin Gelişimi 41
D) Murakka' Yapımı ve Çeşitleri 42
E) Koltuk Tezhibi 43

III. BÖLÜM: ŞAH MAHMUD NİŞÂBURÎ MURAKKAI

A) Şah Mahmud Nişâburî 47
1. Hayatı 47
2. Eserleri 48
3. Talebeleri 55
B) Murakka' Hakkında Genel Bilgi 57
C) Murakka' İçinde Yer Alan Diğer Kıt'aların Hattatları 67
1. Sultan Ali Meşhedî 67
2. Sultan Muhammed Nur 69
3. Ibâdullah Subhânî Şemseddin Muhammed eş-Şerîf el-Kirmânî 69
4. Abdurrahman Harezmî 70
5. Abdulkerîm Harezmî 70
6. Mîr Ali Kâtip (Mir Ali Herevî) 70

IV. BÖLÜM: ŞAH MAHMUD NİŞÂBURÎ MURAKKAI'NIN TEZHİP TAHLİLİ

A) Murakkanın Tezhibi 72
1. Yan Kağıdı Desen Tahlili 73
2. Zahriye Tezhibi Desen Tahlili 76
3. Serlevha Tezhibi Desen Tahlili 86
B) Murakkada Yer Alan Kıt'aların Tezhip Tahlili 99

SONUÇ 406
KAYNAKÇA 412
DİZİN 422
EKLER 424

KISALTMALAR

a. g. e. : Adı geçen eser
a. g. m. : Adı geçen makale, adı geçen madde
A. Y. : Arapça Yazmalar
bkz. : Bakınız
c. : Cilt
Ç. : Çizim
Çev. : Çeviren
d. : Doğum
D. : Defter
DİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
Ed. : Editör
E. H. : Emanet Hazinesi Dairesi
F. : Farsça
F. Y. : Farsça Yazmalar
h. : Hicrî
H. : Hazine Dairesi
H. S. : Hırka-i Saâdet Dairesi
İÜNK : İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi
m. : Mîlâdî
madd. : Madde
nr. : Numara
ö. : Ölüm
R. : Resim
s. : Sayfa
sa. : Sayı
TSMK : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
vb. : Ve benzeri
vr. : Varak
yy. : Yüzyıl
Yay. : Yayınları

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Safevî elçisinin Sultan III. Murad'a sunduğu hediyeler (İÜNK, F. Y. vr. 42a-41b) 29
Resim 2: Safevî elçisi İbrahim Han'ın Şehzâde Mehmed'in sünneti için getirdiği hediyeleri sunması (TSMK, B. 200 vr. 36b) 31
Resim 3: Elkas Mirza'nın getirdiği hediyeleri sunması (TSMK, vr. 498b) 33
Resim 4: Hâfız Osman'a âit sülüs-nesih kıt'a (İÜNK, A. Y. 6503) 38
Resim 5: İmad El-Hasenî'ye âit mâil nesta'lik kıt'a (İÜNK, F. Y. 1427, vr. 2a) 40
Resim 6: Ahmed Karahisârî Mushaf-ı Şerîfi (TSMK, H. S. 5, vr. 7b) 45
Resim 7: vr. 7b Koltuk Tezhibi Deseni 46
Resim 8: vr. 7b Koltuk Tezhibi Deseni 46
Resim 9: Şah Mahmud'un yazmış olduğu Mushaf-ı Şerîf (TSMK, H. S. 25, vr. 1b) 50
Resim 10: Şah Mahmud'un yazmış olduğu Mushaf-ı Şerîf (TSMK, H. S. 25, vr. 361b) 51
Resim 11: Hattı Şah Mahmud Nişâburî'ye âit olan Kırk Hadis Mecmuâsı (TSMK, E. H. 681, vr. 2a-1b) 52
Resim 12: Hattı Şah Mahmud Nişâburî'ye âit olan Kırk Hadis Mecmuâsı (TSMK, H. 2248, vr. 3b) 53
Resim 13: Hattı Şah Mahmud Nişâburî'ye âit olan Kırk Hadis Mecmuâsı (TSMK, H. 2248, vr. 8a) 54
Resim 14: Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün bağa kabı 59
Resim 15: Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün cilt kapağı 61
Resim 16: Albümün Topkapı Sarayı kaydının bulunduğu sayfa 62
Resim 17: Albümde yer alan ebrûlu yan kağıdı 63
Resim 18: Albümün yarım kalmış ithaf sayfası 64
Resim 19: Albümün yan kağıdı 65
Resim 20: Yan Kağıdı Deseni 74
Resim 21: Yan Kağıdı Deseni Detay 75
Resim 22: Kıt'a 1-2 Zahriye Tezhibi 77
Resim 23: Kıt'a 1 Zahriye Tezhibi 78
Resim 24: Kıt'a 1 Zahriye Tezhibi Detay 80
Resim 25: Kıt'a 2 Zahriye Tezhibi 81
Resim 26: Kıt'a 2 Zahriye Tezhibi Detay 83
Resim 27: Kıt'a 1-2 Dış Pervaz Deseni 84
Resim 28: Kıt'a 3-4 Serlevha Tezhibi 88
Resim 29: Kıt'a 3 Serlevha Tezhibi 89
Resim 30: Kıt'a 3 Koltuk Deseni 92
Resim 31: Kıt'a 3 Pervaz Deseni 94

Resim 32: Karahisârî Mushafı (vr. 2b-3a Serlevha Pervaz Deseni-TSMK H. S. 5) 95
Resim 33: Kıt'a 3 Serlevha Taç Deseni 96
Resim 34: Kıt'a 3 Dış Kenar Taç Deseni 96
Resim 35: Kıt'a 3 Kenarsuyu Deseni 97
Resim 36: Kıt'a 3 Kenarsuyu Deseni Detay 98
Resim 37: Kıt'a 5-6 101
Resim 38: Kıt'a 6 102
Resim 39: Kıt'a 6 Koltuk Deseni 104
Resim 40: Kıt'a 6 Koltuk Deseni 104
Resim 41: Kıt'a 6 Koltuk Deseni 104
Resim 42: Kıt'a 6 Pervaz Deseni 105
Resim 43: Kıt'a 5-6 Dış Pervaz Deseni 106
Resim 44: Kıt'a 7-8 109
Resim 45: Kıt'a 7 110
Resim 46: Kıt'a 7 Koltuk Deseni 112
Resim 47: Kıt'a 7 Koltuk Deseni 112
Resim 48: Kıt'a 7 Beyne's-Sütur Deseni 113
Resim 49: Kıt'a 7-8 İç Pervaz Deseni Detay 114
Resim 50: Kıt'a 7-8 Dış Pervaz Deseni 115
Resim 51: Kıt'a 9-10 117
Resim 52: Kıt'a 10 118
Resim 53: Kıt'a 10 Koltuk Deseni 120
Resim 54: Kıt'a 10 Koltuk Deseni 120
Resim 55: Kıt'a 10 Koltuk Deseni 121
Resim 56: Kıt'a 10 Koltuk Deseni 121
Resim 57: Kıt'a 10 Koltuk Deseni 122
Resim 58: Kıt'a 10 Pervaz Deseni 123
Resim 59: Kıt'a 11-12 125
Resim 60: Kıt'a 11 126
Resim 61: Kıt'a 11 Koltuk Deseni 128
Resim 62: Kıt'a 11 Koltuk Deseni 128
Resim 63: Kıt'a 11 Koltuk Deseni 129
Resim 64: Kıt'a 11 Koltuk Deseni 130
Resim 65: Kıt'a 11 Koltuk Deseni 131
Resim 66: Kıt'a 12 133
Resim 67: Kıt'a 12 Koltuk Desenleri 135
Resim 68: Kıt'a 12 Koltuk Deseni 136

Resim 69: Kıt'a 11-12 Dış Pervaz Deseni 137
Resim 70: Kıt'a 13-14 139
Resim 71: Kıt'a 14 140
Resim 72: Kıt'a 14 Koltuk Deseni 142
Resim 73: Kıt'a 14 Koltuk Deseni 142
Resim 74: Kıt'a 14 Pervaz Deseni Detay 143
Resim 75: Kıt'a 14 Pervaz Deseni Detay 143
Resim 76: Kıt'a 14 Pervaz Deseni Detay 143
Resim 77: Kıt'a 15-16 145
Resim 78: Kıt'a 15 146
Resim 79: Kıt'a 16 147
Resim 80: Kıt'a 16 Koltuk Deseni 148
Resim 81: Kıt'a 17-18 150
Resim 82: Kıt'a 17 151
Resim 83: Kıt'a 17 Koltuk Deseni 153
Resim 84: Kıt'a 17 Pervaz Deseni 154
Resim 85: Kıt'a 17 Koltuk Deseni 155
Resim 86: Kıt'a 18 Koltuk Deseni 156
Resim 87: Kıt'a 18 Koltuk Deseni 156
Resim 88: Kıt'a 19-20 157
Resim 89: Kıt'a 19 158
Resim 90: Kıt'a 21-22 160
Resim 91: Kıt'a 22 161
Resim 92: Kıt'a 22 Koltuk Deseni 163
Resim 93: Kıt'a 22 Koltuk Deseni 163
Resim 94: Kıt'a 22 Koltuk Deseni 164
Resim 95: Kıt'a 22 Koltuk Deseni 164
Resim 96: Kıt'a 22 Pervaz Deseni Detay 165
Resim 97: Kıt'a 23-24 167
Resim 98: Kıt'a 23 168
Resim 99: Kıt'a 23 Koltuk Deseni 170
Resim 100: Kıt'a 24 172
Resim 101: Kıt'a 24 Koltuk Deseni 174
Resim 102: Kıt'a 24 Koltuk Deseni 175
Resim 103: Kıt'a 25-26 177
Resim 104: Kıt'a 25 178
Resim 105: Kıt'a 25 Koltuk Deseni 180

Resim 106: Kıt'a 25 Koltuk Deseni 180
Resim 107: Kıt'a 25 Koltuk Deseni 180
Resim 108: Kıt'a 27-28 182
Resim 109: Kıt'a 28 183
Resim 110: Kıt'a 28 Koltuk Deseni 185
Resim 111: Kıt'a 28 Koltuk Deseni 185
Resim 112: Kıt'a 28 Koltuk Deseni 185
Resim 113: Kıt'a 28 Pervaz Deseni 186
Resim 114: Kıt'a 28 Koltuk Deseni 186
Resim 115: Kıt'a 28 Koltuk Deseni 187
Resim 116: Kıt'a 28 Koltuk Deseni 187
Resim 117: Kıt'a 29-30 189
Resim 118: Kıt'a 30 190
Resim 119: Kıt'a 30 Koltuk ve Pervaz Deseni 192
Resim 120: Kıt'a 30 Koltuk ve Pervaz Deseni 192
Resim 121: Kıt'a 30 Koltuk Deseni 193
Resim 122: Kıt'a 30 Koltuk Deseni 193
Resim 123: Kıt'a 30 Koltuk Deseni 193
Resim 124: Kıt'a 30 Koltuk Deseni 194
Resim 125: Kıt'a 30 Koltuk Deseni 194
Resim 126: Kıt'a 30 Koltuk Deseni 194
Resim 127: Kıt'a 31-32 196
Resim 128: Kıt'a 31 197
Resim 129: Kıt'a 31 Koltuk Deseni 199
Resim 130: Kıt'a 31 Koltuk Deseni 200
Resim 131: Kıt'a 31 Koltuk Deseni 200
Resim 132: Kıt'a 31 Koltuk Deseni 201
Resim 133: Kıt'a 31 Koltuk Deseni 202
Resim 134: Kıt'a 31 Koltuk Deseni Detay 203
Resim 135: Kıt'a 31 Koltuk Deseni Detay 203
Resim 136: Kıt'a 31 Koltuk Deseni Detay 203
Resim 137: Kıt'a 32 Koltuk Deseni 205
Resim 138: Kıt'a 32 Koltuk Deseni 205
Resim 139: Kıt'a 33-34 207
Resim 140: Kıt'a 34 208
Resim 141: Kıt'a 34 Koltuk Deseni 210
Resim 142: Kıt'a 34 Koltuk Deseni 210

Resim 143: Kıt'a 34 Koltuk Deseni 211
Resim 144: Kıt'a 34 Koltuk Deseni Detay 211
Resim 145: Kıt'a 33-34 Dış Pervaz Deseni 212
Resim 146: Kıt'a 35-36 213
Resim 147: Kıt'a 36 214
Resim 148: Kıt'a 36 Koltuk Deseni 216
Resim 149: Kıt'a 36 Koltuk Deseni 216
Resim 150: Kıt'a 36 Orta Alan Deseni 217
Resim 151: Kıt'a 36 Koltuk Deseni 218
Resim 152: Kıt'a 37-38 220
Resim 153: Kıt'a 37 221
Resim 154: Kıt'a 37 Koltuk Deseni 223
Resim 155: Kıt'a 37-38 Pervaz Deseni 224
Resim 156: Kıt'a 38 226
Resim 157: Kıt'a 38 Koltuk Deseni 228
Resim 158: Kıt'a 39-40 230
Resim 159: Kıt'a 39 231
Resim 160: Kıt'a 39 Koltuk Deseni 233
Resim 161: Kıt'a 39 Koltuk Deseni 234
Resim 162: Kıt'a 39 Koltuk Deseni 234
Resim 163: Kıt'a 39 Pervaz Deseni 235
Resim 164: Kıt'a 39 Pervaz Deseni Detay 235
Resim 165: Kıt'a 39-40 Dış Pervaz Deseni 236
Resim 166: Kıt'a 41-42 238
Resim 167: Kıt'a 41 239
Resim 168: Kıt'a 41 Koltuk Deseni 241
Resim 169: Kıt'a 41 Koltuk Deseni 241
Resim 170: Kıt'a 41 Koltuk Deseni 242
Resim 171: Kıt'a 41 Koltuk Deseni Detay 243
Resim 172: Kıt'a 41 Koltuk Deseni Detay 243
Resim 173: Kıt'a 43-44 245
Resim 174: Kıt'a 44 246
Resim 175: Kıt'a 44 Koltuk Deseni 248
Resim 176: Kıt'a 44 Koltuk Deseni 248
Resim 177: Kıt'a 44 Koltuk Deseni 249
Resim 178: Kıt'a 43 Koltuk Deseni 249
Resim 179: Kıt'a 44 Koltuk Deseni 250

Resim 180: Kıt'a 43-44 Dış Pervaz Deseni 251
Resim 181: Kıt'a 45-46 253
Resim 182: Kıt'a 46 254
Resim 183: Kıt'a 46 Koltuk Deseni 256
Resim 184: Kıt'a 46 Koltuk Deseni 256
Resim 185: Kıt'a 46 Koltuk Deseni 256
Resim 186: Kıt'a 46 Koltuk Deseni 257
Resim 187: Kıt'a 46 Koltuk Deseni 258
Resim 188: Kıt'a 47-48 260
Resim 189: Kıt'a 48 261
Resim 190: Kıt'a 48 Koltuk Deseni 263
Resim 191: Kıt'a 48 Koltuk Deseni 264
Resim 192: Kıt'a 48 Koltuk Deseni 265
Resim 193: Kıt'a 48 Koltuk Deseni 266
Resim 194: Kıt'a 48 Koltuk Deseni 267
Resim 195: Kıt'a 48 Koltuk Deseni 267
Resim 196: Kıt'a 48 Koltuk Deseni 268
Resim 197: Kıt'a 48 Koltuk Deseni 268
Resim 198: Kıt'a 48 Koltuk Deseni 268
Resim 199: Kıt'a 49-50 270
Resim 200: Kıt'a 50 271
Resim 201: Kıt'a 50 Koltuk Deseni 273
Resim 202: Kıt'a 50 Koltuk Deseni 273
Resim 203: Kıt'a 50 Koltuk Deseni 273
Resim 204: Kıt'a 50 Pervaz Deseni Detay 274
Resim 205: Kıt'a 50 Pervaz Deseni 275
Resim 206: Kıt'a 50 Pervaz Deseni Detay 276
Resim 207: Kıt'a 50 Pervaz Deseni Detay 276
Resim 208: Kıt'a 50 Pervaz Deseni Detay 276
Resim 209: Kıt'a 49-50 Dış Pervaz Deseni 277
Resim 210: Kıt'a 51-52 279
Resim 211: Kıt'a 52 280
Resim 212: Kıt'a 52 Koltuk Deseni 282
Resim 213: Kıt'a 52 Koltuk Deseni 282
Resim 214: Kıt'a 52 Koltuk Deseni 283
Resim 215: Kıt'a 52 Koltuk Deseni 283
Resim 216: Kıt'a 52 Koltuk Deseni 284

Resim 217: Kıt'a 52 Koltuk Deseni 284
Resim 218: Kıt'a 53-54 286
Resim 219: Kıt'a 54 287
Resim 220: Kıt'a 54 Koltuk Deseni 289
Resim 221: Kıt'a 54 Koltuk Deseni 289
Resim 222: Kıt'a 54 Pervaz Deseni 290
Resim 223: Kıt'a 54 Pervaz Deseni Detay 291
Resim 224: Kıt'a 54 Pervaz Deseni Detay 291
Resim 225: Kıt'a 55-56 293
Resim 226: Kıt'a 56 294
Resim 227: Kıt'a 56 Koltuk Deseni 296
Resim 228: Kıt'a 56 Koltuk Deseni 296
Resim 229: Kıt'a 56 Koltuk Deseni 296
Resim 230: Kıt'a 56 Koltuk Deseni 297
Resim 231: Kıt'a 55 Koltuk Deseni 297
Resim 232: Kıt'a 56 Pervaz ve Koltuk Deseni 298
Resim 233: Kıt'a 57-58 300
Resim 234: Kıt'a 57 301
Resim 235: Kıt'a 57 Koltuk Deseni 303
Resim 236: Kıt'a 57 Koltuk Deseni 305
Resim 237: Kıt'a 57 Koltuk Deseni 305
Resim 238: Kıt'a 59-60 307
Resim 239: Kıt'a 60 308
Resim 240: Kıt'a 60 Koltuk Deseni 310
Resim 241: Kıt'a 60 Koltuk Deseni 310
Resim 242: Kıt'a 60 Koltuk Deseni 311
Resim 243: Kıt'a 60 Koltuk Deseni 311
Resim 244: Kıt'a 61-62 313
Resim 245: Kıt'a 61 314
Resim 246: Kıt'a 61 Koltuk Deseni 316
Resim 247: Kıt'a 61 Koltuk Deseni 316
Resim 248: Kıt'a 61 Koltuk Deseni 316
Resim 249: Kıt'a 61 Koltuk Deseni 317
Resim 250: Kıt'a 61 Pervaz Deseni Detay 317
Resim 251: Kıt'a 62 Pervaz Deseni Detay 317
Resim 252: Kıt'a 63-64 319
Resim 253: Kıt'a 64 320

Resim 254: Kıt'a 64 Koltuk Deseni 322
Resim 255: Kıt'a 64 Koltuk Deseni 322
Resim 256: Kıt'a 64 Koltuk Deseni 323
Resim 257: Kıt'a 64 Koltuk Deseni Detay 323
Resim 258: Kıt'a 64 Koltuk Deseni 324
Resim 259: Kıt'a 64 Koltuk Deseni Detay 324
Resim 260: Kıt'a 65-66 325
Resim 261: Kıt'a 65 326
Resim 262: Kıt'a 65 Koltuk Deseni 328
Resim 263: Kıt'a 65 Koltuk Deseni 329
Resim 264: Kıt'a 65 Koltuk Deseni 329
Resim 265: Kıt'a 67-68 330
Resim 266: Kıt'a 67 331
Resim 267: Kıt'a 67 Pervaz Deseni Detay 333
Resim 268: Kıt'a 67 Pervaz Deseni 334
Resim 269: Kıt'a 67 Pervaz Deseni Detay 336
Resim 270: Kıt'a 67 Pervaz Deseni Detay 336
Resim 271: Kıt'a 69-70 338
Resim 272: Kıt'a 69 339
Resim 273: Kıt'a 69 Koltuk Deseni 341
Resim 274: Kıt'a 69 Koltuk Deseni 341
Resim 275: Kıt'a 69 Koltuk Deseni 341
Resim 276: Kıt'a 70 Koltuk Deseni 342
Resim 277: Kıt'a 70 Koltuk Deseni 342
Resim 278: Kıt'a 70 Koltuk Deseni 342
Resim 279: Kıt'a 69 Koltuk Deseni 343
Resim 280: Kıt'a 69 Koltuk Deseni Detay 343
Resim 281: Kıt'a 69 Koltuk Deseni Detay 343
Resim 282: Kıt'a 71-72 345
Resim 283: Kıt'a 72 346
Resim 284: Kıt'a 72 Koltuk Deseni 348
Resim 285: Kıt'a 72 Koltuk Deseni 349
Resim 286: Kıt'a 72 Koltuk Deseni 349
Resim 287: Kıt'a 72 Koltuk Deseni 349
Resim 288: Kıt'a 72 Koltuk Deseni 350
Resim 289: Kıt'a 72 Koltuk Deseni 351
Resim 290: Kıt'a 73-74 353

Resim 291: Kıt'a 74 354
Resim 292: Kıt'a 74 Koltuk Deseni 356
Resim 293: Kıt'a 74 Koltuk Deseni 356
Resim 294: Kıt'a 74 Koltuk Deseni 356
Resim 295: Kıt'a 74 Koltuk Deseni 357
Resim 296: Kıt'a 74 Koltuk Pervazı Deseni 358
Resim 297: Kıt'a 74 Koltuk Deseni 358
Resim 298: Kıt'a 75-76 360
Resim 299: Kıt'a 75 361
Resim 300: Kıt'a 75 Koltuk Deseni 363
Resim 301: Kıt'a 75 Koltuk Deseni 363
Resim 302: Kıt'a 75 Koltuk Deseni Detay 364
Resim 303: Kıt'a 75 Koltuk Deseni 364
Resim 304: Kıt'a 77-78 367
Resim 305: Kıt'a 77 368
Resim 306: Kıt'a 77 Sûrebaşı Tezhibi 368
Resim 307: Kıt'a 77 Sûrebaşı Tezhibi Detay 369
Resim 308: Kıt'a 77 Sûrebaşı Tezhibi Detay 369
Resim 309: Kıt'a 77 Pervaz Deseni Detay 370
Resim 310: Kıt'a 81-82 371
Resim 311: Kıt'a 85-86 372
Resim 312: Kıt'a 89-90 373
Resim 313: Kıt'a 89 Dış Pervaz Deseni 374
Resim 314: Kıt'a 79-80 376
Resim 315: Kıt'a 83-84 377
Resim 316: Kıt'a 87-88 378
Resim 317: Kıt'a 83 Dış Pervaz Deseni 379
Resim 318: Kıt'a 90 380
Resim 319: Kıt'a 91-92 383
Resim 320: Kıt'a 91 384
Resim 321: Kıt'a 91 Orta Alan Deseni 386
Resim 322: Kıt'a 91 Pervaz Deseni Detay 387
Resim 323: Kıt'a 92 390
Resim 324: Kıt'a 92 Kat'ı Bahçe Tasarımı 391
Resim 325: Kıt'a 92 Pervaz Deseni ve Beyitler 392
Resim 326: Kıt'a 92 Pervaz Deseni Detay 393
Resim 327: Kıt'a 93-94 396

Resim 328: Kıt'a 94 397
Resim 329: Şah Kulu'nun İmzalı Bir Eseri 399
Resim 330: Kıt'a 93 401
Resim 331: Kıt'a 93 Pervaz Deseni Detay 404
Resim 332: Şah Kulu'na Âit Bir Eser 405

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1: Yan Kağıdı Desen Çizimi Detay 75
Çizim 2: Kıt'a 1 Zahriye Tezhibi Desen Çizimi 79
Çizim 3: Kıt'a 1 Zahriye Tezhibi Desen Çizimi Detay 80
Çizim 4: Kıt'a 2 Zahriye Tezhibi Desen Çizimi 82
Çizim 5: Kıt'a 2 Zahriye Tezhibi Desen Çizimi Detay 83
Çizim 6: Kıt'a 1-2 Dış Pervaz Desen Çizimi 85
Çizim 7: Kıt'a 3-4 Serlevha Formu Çizimi 90
Çizim 8: Kıt'a 3 Serlevha Tezhibi Desen Çizimi 91
Çizim 9: Kıt'a 3 Koltuk Desen Çizimi 93
Çizim 10: Kıt'a 3 Pervaz Desen Çizimi 94
Çizim 11: Karahisârî Mushafı (vr. 2b-3a Serlevha Pervaz Desen Çizimi-TSMK H. S. 5) 95
Çizim 12: Kıt'a 3 Serlevha Taç Desen Çizimi 96
Çizim 13: Kıt'a 3 Dış Kenar Taç Desen Çizimi 96
Çizim 14: Kıt'a 3 Kenarsuyu Desen Çizimi 97
Çizim 15: Kıt'a 3 Kenarsuyu Desen Çizimi Detay 98
Çizim 16: Kıt'a 6 Form Çizimi 102
Çizim 17: Kıt'a 6 Desen Çizimi 103
Çizim 18: Kıt'a 6 Koltuk Desen Çizimi 104
Çizim 19: Kıt'a 6 Koltuk Desen Çizimi 104
Çizim 20: Kıt'a 6 Koltuk Desen Çizimi 104
Çizim 21: Kıt'a 6 Pervaz Desen Çizimi 105
Çizim 22: Kıt'a 5-6 Dış Pervaz Desen Çizimi 107
Çizim 23: Kıt'a 7 Form Çizimi 110
Çizim 24: Kıt'a 7 Desen Çizimi 111
Çizim 25: Kıt'a 7 Koltuk Desen Çizimi 112
Çizim 26: Kıt'a 7 Koltuk Desen Çizimi 112
Çizim 27: Kıt'a 7 Beyne's-Sütur Desen Çizimi 113
Çizim 28: Kıt'a 7-8 İç Pervaz Desen Çizimi Detay 114
Çizim 29: Kıt'a 7-8 Dış Pervaz Desen Çizimi 115
Çizim 30: Kıt'a 10 Form Çizimi 118
Çizim 31: Kıt'a 10 Desen Çizimi 119
Çizim 32: Kıt'a 10 Koltuk Desen Çizimi 120
Çizim 33: Kıt'a 10 Koltuk Desen Çizimi 120
Çizim 34: Kıt'a 10 Koltuk Desen Çizimi 121

Çizim 35: Kıt'a 10 Koltuk Desen Çizimi 121
Çizim 36: Kıt'a 10 Koltuk Desen Çizimi 122
Çizim 37: Kıt'a 10 Pervaz Desen Çizimi 123
Çizim 38: Kıt'a 11 Form Çizimi 126
Çizim 39: Kıt'a 11 Desen Çizimi 127
Çizim 40: Kıt'a 11 Koltuk Desen Çizimi 128
Çizim 41: Kıt'a 11 Koltuk Desen Çizimi 128
Çizim 42: Kıt'a 11 Koltuk Desen Çizimi 129
Çizim 43: Kıt'a 11 Koltuk Desen Çizimi 130
Çizim 44: Kıt'a 11 Koltuk Desen Çizimi 131
Çizim 45: Kıt'a 12 Form Çizimi 133
Çizim 46: Kıt'a 12 Desen Çizimi 134
Çizim 47: Kıt'a 12 Koltuk Desenleri Çizimi 135
Çizim 48: Kıt'a 12 Koltuk Desen Çizimi 136
Çizim 49: Kıt'a 11-12 Dış Pervaz Desen Çizimi 137
Çizim 50: Kıt'a 14 Form Çizimi 140
Çizim 51: Kıt'a 14 Desen Çizimi 141
Çizim 52: Kıt'a 14 Koltuk Desen Çizimi 142
Çizim 53: Kıt'a 14 Koltuk Desen Çizimi 142
Çizim 54: Kıt'a 14 Pervaz Desen Çizimi Detay 143
Çizim 55: Kıt'a 14 Pervaz Desen Çizimi Detay 143
Çizim 56: Kıt'a 14 Pervaz Desen Çizimi Detay 143
Çizim 57: Kıt'a 15 Form Çizimi 146
Çizim 58: Kıt'a 16 Form Çizimi 147
Çizim 59: Kıt'a 16 Koltuk Desen Çizimi 148
Çizim 60: Kıt'a 17 Form Çizimi 151
Çizim 61: Kıt'a 17 Desen Çizimi 152
Çizim 62: Kıt'a 17 Koltuk Desen Çizimi 153
Çizim 63: Kıt'a 17 Pervaz Desen Çizimi 154
Çizim 64: Kıt'a 17 Koltuk Desen Çizimi 155
Çizim 65: Kıt'a 18 Koltuk Desen Çizimi 156
Çizim 66: Kıt'a 18 Koltuk Desen Çizimi 156
Çizim 67: Kıt'a 19 Form Çizimi 158
Çizim 68: Kıt'a 22 Form Çizimi 161
Çizim 69: Kıt'a 22 Desen Çizimi 162
Çizim 70: Kıt'a 22 Koltuk Desen Çizimi 163
Çizim 71: Kıt'a 22 Koltuk Desen Çizimi 163

Çizim 72: Kıt'a 22 Koltuk Desen Çizimi 164
Çizim 73: Kıt'a 22 Koltuk Desen Çizimi 164
Çizim 74: Kıt'a 22 Pervaz Desen Çizimi Detay 165
Çizim 75: Kıt'a 23 Form Çizimi 168
Çizim 76: Kıt'a 23 Desen Çizimi 169
Çizim 77: Kıt'a 23 Koltuk Desen Çizimi 170
Çizim 78: Kıt'a 24 Form Çizimi 172
Çizim 79: Kıt'a 24 Desen Çizimi 173
Çizim 80: Kıt'a 24 Koltuk Desen Çizimi 174
Çizim 81: Kıt'a 24 Koltuk Desen Çizimi 175
Çizim 82: Kıt'a 25 Form Çizimi 178
Çizim 83: Kıt'a 25 Desen Çizimi 179
Çizim 84: Kıt'a 25 Koltuk Desen Çizimi 180
Çizim 85: Kıt'a 25 Koltuk Desen Çizimi 180
Çizim 86: Kıt'a 25 Koltuk Desen Çizimi 180
Çizim 87: Kıt'a 28 Form Çizimi 183
Çizim 88: Kıt'a 28 Desen Çizimi 184
Çizim 89: Kıt'a 28 Koltuk Desen Çizimi 185
Çizim 90: Kıt'a 28 Koltuk Desen Çizimi 185
Çizim 91: Kıt'a 28 Koltuk Desen Çizimi 185
Çizim 92: Kıt'a 28 Pervaz Desen Çizimi 186
Çizim 93: Kıt'a 28 Koltuk Desen Çizimi 186
Çizim 94: Kıt'a 28 Koltuk Desen Çizimi 187
Çizim 95: Kıt'a 28 Koltuk Desen Çizimi 187
Çizim 96: Kıt'a 30 Form Çizimi 190
Çizim 97: Kıt'a 30 Desen Çizimi 191
Çizim 98: Kıt'a 30 Koltuk ve Pervaz Desen Çizimi 192
Çizim 99: Kıt'a 30 Koltuk ve Pervaz Desen Çizimi 192
Çizim 100: Kıt'a 30 Koltuk Desen Çizimi 193
Çizim 101: Kıt'a 30 Koltuk Desen Çizimi 193
Çizim 102: Kıt'a 30 Koltuk Desen Çizimi 193
Çizim 103: Kıt'a 30 Koltuk Desen Çizimi 194
Çizim 104: Kıt'a 30 Koltuk Desen Çizimi 194
Çizim 105: Kıt'a 30 Koltuk Desen Çizimi 194
Çizim 106: Kıt'a 31 Form Çizimi 197
Çizim 107: Kıt'a 31 Desen Çizimi 198
Çizim 108: Kıt'a 31 Koltuk Desen Çizimi 199

Çizim 109: Kıt'a 31 Koltuk Desen Çizimi 200
Çizim 110: Kıt'a 31 Koltuk Desen Çizimi 200
Çizim 111: Kıt'a 31 Koltuk Desen Çizimi 201
Çizim 112: Kıt'a 31 Koltuk Desen Çizimi 202
Çizim 113: Kıt'a 31 Koltuk Desen Çizimi Detay 203
Çizim 114: Kıt'a 31 Koltuk Desen Çizimi Detay 203
Çizim 115: Kıt'a 31 Koltuk Desen Çizimi Detay 203
Çizim 116: Kıt'a 32 Koltuk Desen Çizimi 205
Çizim 117: Kıt'a 32 Koltuk Desen Çizimi 205
Çizim 118: Kıt'a 34 Form Çizimi 208
Çizim 119: Kıt'a 34 Desen Çizimi 209
Çizim 120: Kıt'a 34 Koltuk Desen Çizimi 210
Çizim 121: Kıt'a 34 Koltuk Desen Çizimi 210
Çizim 122: Kıt'a 34 Koltuk Desen Çizimi 211
Çizim 123: Kıt'a 34 Koltuk Desen Çizimi Detay 211
Çizim 124: Kıt'a 33-34 Dış Pervaz Desen Çizimi 212
Çizim 125: Kıt'a 36 Form Çizimi 214
Çizim 126: Kıt'a 36 Desen Çizimi 215
Çizim 127: Kıt'a 36 Koltuk Desen Çizimi 216
Çizim 128: Kıt'a 36 Koltuk Desen Çizimi 216
Çizim 129: Kıt'a 36 Orta Alan Desen Çizimi 217
Çizim 130: Kıt'a 36 Koltuk Desen Çizimi 218
Çizim 131: Kıt'a 37 Form Çizimi 221
Çizim 132: Kıt'a 37 Desen Çizimi 222
Çizim 133: Kıt'a 37 Koltuk Desen Çizimi 223
Çizim 134: Kıt'a 37-38 Pervaz Desen Çizimi 224
Çizim 135: Kıt'a 38 Form Çizimi 226
Çizim 136: Kıt'a 38 Desen Çizimi 227
Çizim 137: Kıt'a 38 Koltuk Desen Çizimi 228
Çizim 138: Kıt'a 39 Form Çizimi 231
Çizim 139: Kıt'a 39 Desen Çizimi 232
Çizim 140: Kıt'a 39 Koltuk Desen Çizimi 233
Çizim 141: Kıt'a 39 Koltuk Desen Çizimi 234
Çizim 142: Kıt'a 39 Koltuk Desen Çizimi 234
Çizim 143: Kıt'a 39 Pervaz Desen Çizimi 235
Çizim 144: Kıt'a 39 Pervaz Desen Çizimi Detay 235
Çizim 145: Kıt'a 39-40 Dış Pervaz Desen Çizimi 236

Çizim 146: Kıt'a 41 Form Çizimi 239
Çizim 147: Kıt'a 41 Desen Çizimi 240
Çizim 148: Kıt'a 41 Koltuk Desen Çizimi 241
Çizim 149: Kıt'a 41 Koltuk Desen Çizimi 241
Çizim 150: Kıt'a 41 Koltuk Desen Çizimi 242
Çizim 151: Kıt'a 41 Koltuk Desen Çizimi Detay 243
Çizim 152: Kıt'a 41 Koltuk Desen Çizimi Detay 243
Çizim 153: Kıt'a 44 Form Çizimi 246
Çizim 154: Kıt'a 44 Desen Çizimi 247
Çizim 155: Kıt'a 44 Koltuk Desen Çizimi 248
Çizim 156: Kıt'a 44 Koltuk Desen Çizimi 248
Çizim 157: Kıt'a 44 Koltuk Desen Çizimi 249
Çizim 158: Kıt'a 43 Koltuk Desen Çizimi 249
Çizim 159: Kıt'a 44 Koltuk Desen Çizimi 250
Çizim 160: Kıt'a 43-44 Dış Pervaz Desen Çizimi 251
Çizim 161: Kıt'a 46 Form Çizimi 254
Çizim 162: Kıt'a 46 Desen Çizimi 255
Çizim 163: Kıt'a 46 Koltuk Desen Çizimi 256
Çizim 164: Kıt'a 46 Koltuk Desen Çizimi 256
Çizim 165: Kıt'a 46 Koltuk Desen Çizimi 256
Çizim 166: Kıt'a 46 Koltuk Desen Çizimi 257
Çizim 167: Kıt'a 46 Koltuk Desen Çizimi 258
Çizim 168: Kıt'a 48 Form Çizimi 261
Çizim 169: Kıt'a 48 Desen Çizimi 262
Çizim 170: Kıt'a 48 Koltuk Desen Çizimi 263
Çizim 171: Kıt'a 48 Koltuk Desen Çizimi 264
Çizim 172: Kıt'a 48 Koltuk Desen Çizimi 265
Çizim 173: Kıt'a 48 Koltuk Desen Çizimi 266
Çizim 174: Kıt'a 48 Koltuk Desen Çizimi 267
Çizim 175: Kıt'a 48 Koltuk Desen Çizimi 267
Çizim 176: Kıt'a 48 Koltuk Desen Çizimi 268
Çizim 177: Kıt'a 48 Koltuk Desen Çizimi 268
Çizim 178: Kıt'a 48 Koltuk Desen Çizimi 268
Çizim 179: Kıt'a 50 Form Çizimi 271
Çizim 180: Kıt'a 50 Desen Çizimi 272
Çizim 181: Kıt'a 50 Koltuk Desen Çizimi 273
Çizim 182: Kıt'a 50 Koltuk Desen Çizimi 273

Çizim 183: Kıt'a 50 Koltuk Desen Çizimi 273
Çizim 184: Kıt'a 50 Pervaz Desen Çizimi Detay 274
Çizim 185: Kıt'a 50 Pervaz Desen Çizimi Detay 276
Çizim 186: Kıt'a 50 Pervaz Desen Çizimi Detay 276
Çizim 187: Kıt'a 50 Pervaz Desen Çizimi Detay 276
Çizim 188: Kıt'a 49-50 Dış Pervaz Desen Çizimi 277
Çizim 189: Kıt'a 52 Form Çizimi 280
Çizim 190: Kıt'a 52 Desen Çizimi 281
Çizim 191: Kıt'a 52 Koltuk Desen Çizimi 282
Çizim 192: Kıt'a 52 Koltuk Desen Çizimi 282
Çizim 193: Kıt'a 52 Koltuk Desen Çizimi 283
Çizim 194: Kıt'a 52 Koltuk Desen Çizimi 283
Çizim 195: Kıt'a 52 Koltuk Desen Çizimi 284
Çizim 196: Kıt'a 52 Koltuk Desen Çizimi 284
Çizim 197: Kıt'a 54 Form Çizimi 287
Çizim 198: Kıt'a 54 Desen Çizimi 288
Çizim 199: Kıt'a 54 Koltuk Desen Çizimi 289
Çizim 200: Kıt'a 54 Koltuk Desen Çizimi 289
Çizim 201: Kıt'a 54 Pervaz Desen Çizimi 290
Çizim 202: Kıt'a 54 Pervaz Desen Çizimi Detay 291
Çizim 203: Kıt'a 54 Pervaz Desen Çizimi Detay 291
Çizim 204: Kıt'a 56 Form Çizimi 294
Çizim 205: Kıt'a 56 Desen Çizimi 295
Çizim 206: Kıt'a 56 Koltuk Desen Çizimi 296
Çizim 207: Kıt'a 56 Koltuk Desen Çizimi 296
Çizim 208: Kıt'a 56 Koltuk Desen Çizimi 296
Çizim 209: Kıt'a 56 Koltuk Desen Çizimi 297
Çizim 210: Kıt'a 55 Koltuk Desen Çizimi 297
Çizim 211: Kıt'a 56 Pervaz ve Koltuk Desen Çizimi 298
Çizim 212: Kıt'a 57 Form Çizimi 301
Çizim 213: Kıt'a 57 Desen Çizimi 302
Çizim 214: Kıt'a 57 Koltuk Desen Çizimi 304
Çizim 215: Kıt'a 57 Koltuk Desen Çizimi 305
Çizim 216: Kıt'a 57 Koltuk Desen Çizimi 305
Çizim 217: Kıt'a 60 Form Çizimi 308
Çizim 218: Kıt'a 60 Desen Çizimi 309
Çizim 219: Kıt'a 60 Koltuk Desen Çizimi 310

Çizim 220: Kıt'a 60 Koltuk Desen Çizimi 310
Çizim 221: Kıt'a 60 Koltuk Desen Çizimi 311
Çizim 222: Kıt'a 60 Koltuk Desen Çizimi 311
Çizim 223: Kıt'a 61 Form Çizimi 314
Çizim 224: Kıt'a 61 Desen Çizimi 315
Çizim 225: Kıt'a 61 Koltuk Desen Çizimi 316
Çizim 226: Kıt'a 61 Koltuk Desen Çizimi 316
Çizim 227: Kıt'a 61 Koltuk Desen Çizimi 316
Çizim 228: Kıt'a 61 Koltuk Desen Çizimi 317
Çizim 229: Kıt'a 61 Pervaz Desen Çizimi Detay 317
Çizim 230: Kıt'a 62 Pervaz Desen Çizimi Detay 317
Çizim 231: Kıt'a 64 Form Çizimi 320
Çizim 232: Kıt'a 64 Desen Çizimi 321
Çizim 233: Kıt'a 64 Koltuk Desen Çizimi 322
Çizim 234: Kıt'a 64 Koltuk Desen Çizimi 322
Çizim 235: Kıt'a 64 Koltuk Desen Çizimi 323
Çizim 236: Kıt'a 64 Koltuk Desen Çizimi Detay 323
Çizim 237: Kıt'a 64 Koltuk Desen Çizimi 324
Çizim 238: Kıt'a 64 Koltuk Desen Çizimi Detay 324
Çizim 239: Kıt'a 65 Form Çizimi 326
Çizim 240: Kıt'a 65 Desen Çizimi 327
Çizim 241: Kıt'a 65 Koltuk Desen Çizimi 328
Çizim 242: Kıt'a 65 Koltuk Desen Çizimi 329
Çizim 243: Kıt'a 65 Koltuk Desen Çizimi 329
Çizim 244: Kıt'a 67 Form Çizimi 331
Çizim 245: Kıt'a 67 Desen Çizimi 332
Çizim 246: Kıt'a 67 Pervaz Desen Çizimi Detay 333
Çizim 247: Kıt'a 67 Pervaz Desen Çizimi 335
Çizim 248: Kıt'a 67 Pervaz Desen Çizimi Detay 336
Çizim 249: Kıt'a 67 Pervaz Desen Çizimi Detay 336
Çizim 250: Kıt'a 69 Form Çizimi 339
Çizim 251: Kıt'a 69 Desen Çizimi 340
Çizim 252: Kıt'a 69 Koltuk Desen Çizimi 341
Çizim 253: Kıt'a 69 Koltuk Desen Çizimi 341
Çizim 254: Kıt'a 69 Koltuk Desen Çizimi 341
Çizim 255: Kıt'a 70 Koltuk Desen Çizimi 342
Çizim 256: Kıt'a 70 Koltuk Desen Çizimi 342

Çizim 257: Kıt'a 70 Koltuk Desen Çizimi 342
Çizim 258: Kıt'a 69 Koltuk Desen Çizimi 343
Çizim 259: Kıt'a 69 Koltuk Desen Çizimi Detay 343
Çizim 260: Kıt'a 69 Koltuk Desen Çizimi Detay 343
Çizim 261: Kıt'a 72 Form Çizimi 346
Çizim 262: Kıt'a 72 Desen Çizimi 347
Çizim 263: Kıt'a 72 Koltuk Desen Çizimi 348
Çizim 264: Kıt'a 72 Koltuk Desen Çizimi 348
Çizim 265: Kıt'a 72 Koltuk Desen Çizimi 349
Çizim 266: Kıt'a 72 Koltuk Desen Çizimi 349
Çizim 267: Kıt'a 72 Koltuk Desen Çizimi 349
Çizim 268: Kıt'a 72 Koltuk Desen Çizimi 350
Çizim 269: Kıt'a 72 Koltuk Desen Çizimi 351
Çizim 270: Kıt'a 74 Form Çizimi 354
Çizim 271: Kıt'a 74 Desen Çizimi 355
Çizim 272: Kıt'a 74 Koltuk Desen Çizimi 356
Çizim 273: Kıt'a 74 Koltuk Desen Çizimi 356
Çizim 274: Kıt'a 74 Koltuk Desen Çizimi 356
Çizim 275: Kıt'a 74 Koltuk Desen Çizimi 357
Çizim 276: Kıt'a 74 Koltuk Pervazı Desen Çizimi 358
Çizim 277: Kıt'a 74 Koltuk Desen Çizimi 358
Çizim 278: Kıt'a 75 Form Çizimi 361
Çizim 279: Kıt'a 75 Desen Çizimi 362
Çizim 280: Kıt'a 75 Koltuk Desen Çizimi 363
Çizim 281: Kıt'a 75 Koltuk Desen Çizimi 363
Çizim 282: Kıt'a 75 Koltuk Desen Çizimi Detay 364
Çizim 283: Kıt'a 75 Koltuk Desen Çizimi 364
Çizim 284: Kıt'a 77 Form Çizimi 368
Çizim 285: Kıt'a 77 Sûrebaşı Tezhibi Desen Çizimi 369
Çizim 286: Kıt'a 77 Sûrebaşı Tezhibi Desen Çizimi Detay 369
Çizim 287: Kıt'a 77 Sûrebaşı Tezhibi Desen Çizimi Detay 369
Çizim 288: Kıt'a 77 Pervaz Desen Çizimi Detay 370
Çizim 289: Kıt'a 89 Dış Pervaz Desen Çizimi 374
Çizim 290: Kıt'a 83 Dış Pervaz Desen Çizimi 379
Çizim 291: Kıt'a 90 Aslan Figürü Çizimi 381
Çizim 292: Kıt'a 91 Form Çizimi 384
Çizim 293: Kıt'a 91 Desen Çizimi 385

Çizim 294: Kıt'a 91 Orta Alan Desen Çizimi 386
Çizim 295: Kıt'a 91 Pervaz Desen Çizimi Detay 387
Çizim 296: Kıt'a 92 Pervaz Formu Çizimi 392
Çizim 297: Kıt'a 92 Pervaz Desen Çizimi Detay 393
Çizim 298: Kıt'a 94 Desen Çizimi 398
Çizim 299: Kıt'a 93 Desen Çizimi 402
Çizim 300: Kıt'a 93 Orta Alan Desen Çizimi 403
Çizim 301: Kıt'a 93 Pervaz Desen Çizimi Detay 404

ÖZET

Türk sanatı, kitap sanatları alanında verilmiş şâheserler ile önemli bir kazanım elde etmiştir. Bu sahada ortaya konulmuş eserler, sanatımızın mühim bir kolunu teşkil etmektedir.

Mushaflar, En'am-ı Şerîfler, duâ kitapları, kırk hadîs risâleleri, ilmî ve edebî eserler, murakka'lar, levhalar, vb. eserler, kitap sanatlarının uygulama alanlarıdır. Çalışmanın konusu olan Şah Mahmud Nişâburî Albümü de, bu sanatların uygulama sahasında olan murakka' yapımcılığının özenli ve mühim örneklerinin başında gösterilmektedir.

Tezimizde, bu albüm tüm yönleriyle incelemeye çalışılmıştır. Dört bölümden oluşan çalışmanın ilk kısmında, eserin yapıldığı dönemleri kapsayacak şekilde Osmanlı-Safevî ilişkileri incelenmiştir. İkinci bölümde murakka' ile kıt'a formu, üçüncü bölümde ise, Şah Mahmud Nişâburî Albümü ve içinde yer alan kıt'alar ile bu kıt'aların hattatları hakkında bilgi verilmiştir. Dördüncü bölümde de, çalışmanın ana konusu olan tezhip tasarımlarının her bir unsuru farklı renklerle yapılmış çizimleri ve tahlilleri ayrıntılı olarak yer almaktadır. Çalışma sonuç, kaynakça, dizin ve ekler bölümleri ile nihâyete ermiştir.

ABSTRACT

Turkish art has gained an important gain with masterpieces given in the area of book arts. Works which are given in this field constitute a significant branch of art.

The Qorans, En'am-ı Şerîfs, prayer boks, forty hadith booklets, scientific and literary works, albums, levhas etc. works are the application areas of book arts. Shah Mahmud Nişâburî Album, which is the subject of the study, is shown as one of the most important examples of the production of album, which is in the field of application of these arts.

In our thesis, this album has been tried to be examined in all aspects. In the first part of consisting the four parts study, Ottoman- Safavid relations have been examined including the periods of work. In the second part, album and kıt'a form, in the third part Shah Mahmud Nişâburî Album, kıt'as in the album and informations about the calligraphers of these kıt'as. In the forth part, each element of illumination designs, which are the main subject of the study, are detailed in different colors. The study is finalized with the parts of result, reference, index and annexes.

GİRİŞ

Toplumların doğuş, gelişim ve sona ermelerindeki tarihî süreci belirleyen birçok önemli unsur bulunmaktadır. Bu unsurlar yalnızca o toplumun kendisini etkilemekle kalmamış, aynı zamanda diğer medeniyetlerle olan ilişkisine de yön vermiştir.

Devletlerarası ilişkilere yön veren mühim hususlardan birisi de kültür-sanat etkileşimi olarak kabul edilmektedir. Çeşitli vesîlelerle karşı karşıya gelen toplumlar, bu etkileşim ile kendi medeniyetlerinin yansıması olan kültür ve sanat anlayışlarında köklü değişimler yaşamışlardır. Bu hususdaki etkili unsurlardan biri de savaş, göç, maddî olanaklar, dînî vb. sebeplerle bir ülkeden diğerine yapılan sanatçı transferleridir. Ülkeler arasındaki bu sanatçı geçişi, kültür-sanat etkileşimini hızlandıran en önemli etkenler arasındadır. Sanatkârlar, gittikleri ülkelerin sanat anlayışını ve mensubu oldukları ekolleri etkilemişlerdir.

Bu etkileşim bazen eser transferi ile de gerçekleşmiştir. Çeşitli vesîlelerle yer değiştirilen yazma eserler, gönderildikleri topraklarda var olan sanat anlayışını etkilemiş ve yön belirlemiştir. Şah Mahmud Nişâburî Murakkaı, Osmanlı ve İranlı sanatkârların ortaya çıkarmış oldukları bir eserdir. İçindeki kıt'aların hattı İranlı hattatlara, tezhibi ve cildi ise Osmanlı Sarayı sanatkârlarına âit olduğu kabul edilen bu albüm, iki ülke arasındaki münâsebetler vesîlesiyle vücûd bulmuştur.

Albümde yer alan kıt'a formlarının farklı şekilde düzenlenmiş yapıları, koltuk tezhibindeki çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. Yukarıda bahsi geçen, eserin sanat anlayışına olan etkisi de bu bağlamda ortaya çıkmaktadır. Osmanlı Saray Nakkaşhânesi sanatkârları albümün tezhibini, İranlı hattatların belirlemiş olduğu kıt'a formları çerçevesinde şekillendirmiştir. Böylece oluşumuna başka bir ülkede başlanan eser, gönderildiği ülkedeki sanatçıların bezeme kurgusunu ve formunu etkilemiş olmuştur. Bir diğer etkileme unsuru da tezyîn edilerek el değiştirilmiş olan eserlerdir. Bunlar da yine gönderildiği ülkedeki sanatkârlar için örnek ve ufuk açıcı eserler olmuşlardır.

Murakka', içerisinde Şah Mahmud Nişâburî'nin yazdığı kıt'aların fazla olması sebebiyle bu isimle anılmıştır. Diğer kıt'aların hattatları da ta'lik yazının doğuşunda ve gelişiminde

önemli rolü olan İranlı hattatlardır. Sultan Ali Meşhedî (ö. 1520), Sultan Muhammed Nur (ö. 1531), Ibâdullah Subhânî Şemseddin Muhammed eş-Şerîf el-Kirmânî (ö. ?), Abdurrahman Harezmî (ö. 1481'den sonra) Abdülkerim Harezmî (ö. ?), Mîr Ali Kâtip (Mîr Ali Herevî) (ö. 1544) albümde kıt'aları bulunan diğer hattatlardır. Tezhibinin ise, sernakkaşın Karamemi olduğu Osmanlı Sarayı Nakkaşhânesi'nde yapıldığı kabul edilmektedir.

Murakka' yapımcılığının en önemli örneklerinin başında gelen bu eseri özel kılan yönlerinden biri, içinde yer alan kıt'a formlarının çeşitliliğidir. Hat sanatının önemli uygulama alanlarından olan kıt'a formunun gelişiminde İranlı hattatların payı son derece mühimdir[1]. Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nde yer alan kıt'alar da bunu tescil eder niteliktedir.

Albümde yer alan kıt'aların form açısından sıradışı yapılar üzerinde düzenlenmiş olması, tezhip alanında da çeşitliliği getirmiştir. Kıt'alarda oluşan farklı şekillerdeki ve boyutlardaki alanlar, farklı desen kurguları ve boyama tekniklerini de beraberinde getirerek, koltuk tezhibi alanında tam bir çalışma alanı oluşmasını sağlamıştır. Üstelik bezeme alanının bu denli çok olması, kompozisyon tekrarını getirmemiş, aksine tasarımda sınırlar zorlanarak çeşitliliğe gidilmiştir. Bu bağlamda, albümdeki tezhip desenlerinin ayrıntılı olarak incelenmesinin oldukça faydalı olacağı düşünülmektedir.

Murakkada yer alan kıt'aların farklı formlarda düzenlenmiş yapıları, hat sanatı ile uğraşanlara yol gösterici niteliktedir. Zîra, bu konuyla ilgili kaynaklarda âşinâ olduğumuz kıt'a formları mahdut yapıdadır. Bu bağlamda çalışmamızda yer alan, albümü oluşturan kıt'a formlarının bezeme unsurlarından arındırılmış olarak yapılan çizimlerinin, hat sanatkârlarına bu sahada yapacakları çalışmalar açısından faydalı olması ümît edilmektedir.

Çalışmaya başlarken yapılan kaynak taramasında, Şah Mahmud Nişâburî Murakkaı ile ilgili -birkaç makale ve ansiklopedi maddesi dışında- bilgiye rastlanmamıştır. Yukarıda bahsi geçen hususlar göz önünde bulundurulduğunda, bu kıymetli albümün hem hattının hem de tezhibinin gün ışığına çıkmamış olması, önemli bir eksiklik olarak nitelendirilebilir. Zîra, bu eserin hem kıt'a formu hem de bunun neticesinde ortaya çıkan

[1] Ali Alparslan, "Kıta" madd., *DİA*, Ankara 2002, c. 25, s. 505.

farklı boyutlardaki ve şekillerdeki koltuk tezhibi çeşitliliğini ortaya çıkarmış herhangi bir kaynak eser bulunmamaktadır.

Tezhip sanatının bütün motif çeşitlerinin, kompozisyon ve uygulama tekniklerinin bir arada kullanılması bakımından da albüm, bu sanatın bir kullanım kılavuzu olma özelliğini taşımaktadır. Tezhip sanatkârı veya ilgilisi, bu eseri incelediğinde bu sanata dâir tüm kuralları, uygulamaları ve tasarım çeşitliliğini bir arada müşâhede edebilir. Bu bakımdan da kaynak eser niteliği taşımaktadır.

İçerisinde, Şah Kulu'na âit olduğu kabul edilen "Saz Üslûbu"nun temsilcisi olan iki eser bulunan albüm, kitap sanatlarının tümünü temsil eden örnekleri bünyesinde toplamış olması bakımından da kıymetli bir eserdir.

Yalnızca tezhip, hat ve minyatür sanatı değil, aynı zamanda katı' sanatından bile örnek bulabileceğimiz bu eserde, Sultan II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kânûnî Sultan Süleyman dönemlerinde yaşamış olan katı' sanatkârı Efşancı Mehmed'e yakıştırılan bir bahar bahçesi bulunmaktadır. Muhteşem bir işçilikle yapılmış olan bu eser, katı' sanatıyla yapılmış en önemli örnekler arasında kabul edilmektedir.

Kânûnî Sultan Süleyman için hazırlandığı kabul edilen albüm, murakka' yapımcılığının en önemli örnekleri arasında gösterilmektedir. Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nü ayrıntılı olarak incelemeye çalıştığımız tezimizin, bu alanda yapılacak olan çalışmalara yol açarak destek olması ümidini taşımaktayım.

I. BÖLÜM: OSMANLI-SAFEVÎ İLİŞKİLERİ

A) SAFEVÎ DEVLETİ'NİN OLUŞUM SÜRECİ

1. Safevîyye Tarîkati'nin Doğuşu

Tarih boyunca çok sayıda devlet doğmuş, gelişmiş ve en nihâyetinde yıkılmıştır. Dünya tarihine yön veren bu devletlerin oluşumu çeşitli şekillerde gerçekleşmiştir. Safevî Devleti'nin kuruluşu ise Safevîyye Tarîkati'nin doğuşu ile başlayan bir süreç dâhilinde olmuştur. Bu devletin kuruluş evresine geçmeden evvel, sürecin başlangıç aşaması olan Safevîyye Tarîkati'nin doğuşu ve gelişimi hakkında bilgi vermenin, devletin oluşum sürecinin daha iyi ve sarîh olarak anlaşılması bakımından önemli olduğunu düşünmekteyiz.

İran'da bir hânedân olan Safevîler'in kurmuş olduğu Safevîyye Tarîkati, "Safevî" ismini tarîkatin kurucusu olan Şeyh Safîyüddin Erdebilî (d. 1252-ö. 1334)'nin adından almıştır[2]. Erdebilî'ye olan dayanağından dolayı "Erdebilîyye" olarak da bilinen bu tarikatin müritlerine, Erdebil şehrinde kurulması ve buradan da yayılma imkânı bulması sebebiyle, "Erdebil Sûfîleri" denilmiştir[3]. Safevîler'in Hz. Muhammed (SAV)'in soyundan geldiklerine inanmaları ile Şah'larının Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olduklarına olan katı inanışları, geçerliliklerini dayandırdıkları en temel kâideler arasındaydı[4].

Cihat Aydoğmuşoğlu'nun "Safevîye Tarîkati Tarihi" adlı eserinde Şeyh Safîyüddin'in nesebi şu şekilde verilmiştir:

> "Şeyh Safiyyü'l Mille ve'd-din Ebu'l-Feth İshak bin Şeyh Eminüddin Cebrail bin Seyyid Salih bin Seyyid Kutbeddin Ahmed bin Seyyid Selahaddin Reşid bin Seyyid Muhammed el-Hâfız bin Seyyid İvazü'l-Havâs bin Seyyid Firuz Şah Zerrin Külah bin Muhammed bin Şerefşah bin Muhammed bin Hasan bin Muhammed bin İbrahim bin Câfer bin Muhammed bin İsmail bin Muhammed bin Ahmed el-Arabî bin Ebû Muhammed Kasım bin Ebu'l-Kâsım Hamza bin el İmamü'l-Hümâm Musa el Kâzım bin Cafer es-Sâdık bin el-İmam Muhammed Bakır bin el İmam Zeynel Abidin bin Emirü'l-Müminûn Ali Bin Ebû Tâlib"[5].

---

[2] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, 10. Baskı, c. 2, s. 225; Remzi Kılıç, *Kanuni Devri Osmanlı-İran Münasebetleri (1520-1566),* IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 25.

[3] Reşat Öngören, "Safeviyye" madd., *DİA*, İstanbul 2008, c. 35, s. 460.

[4] Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, Çev., Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitabevi, İstanbul 2005, s. 233.

[5] Cihat Aydoğmuşoğlu, *Safevîye Tarikatı Tarihi*, Berikan Yayınevi, Ankara 2014, s. 21.

Fakat Sayın Dalkıran, Abdurrahman Câmî al Paşazâde'nin bu konu hakkındaki görüşünün, Şah İsmail'in nesebinin Ehl-i Beyt'e kesinlikle dayandırılamayacağı şeklinde olduğunu ifade etmiştir[6].

Şeyh Safîyüddin, yirmi beş yıl boyunca yanında kaldığı ve aynı zamanda damadı olduğu Halvetiye Tarîkati kurucusu İbrahim Zâhid el-Gilânî'nin vefâtı sonrasında, onun yerine geçerek tarîkatin şeyhi olmuştur[7]. Daha sonra ise "Safevîyye Tarîkati" olarak bilinen kendi tarîkatini kurmuştur[8]. Sünnî olan Şeyh Safîyüddin, İlhanlı Devleti zamanında şeyhi olduğu tarîkatin merkezi olan Erdebil'de, önemli bir taraftar grubu toplamış ve bu vesîleyle de İlhanlı Devleti yönetimi Şeyh'e büyük hürmet göstermiştir[9]. Safevîyye Tarîkati Şeyh Safîyüddin döneminde geniş bir çevreye yayılmış, Azerbaycan, Gilân, Horasan, Buhara, Türkistan, Suriye, Anadolu ve Rumeli bölgelerinde mürit toplama imkânı bulmuş ve buralarda merkeze bağlı tekkeler kurulmuştur[10]. Şeyh, 1334 yılında vefât etmiş, yerine oğlu Sadreddin Musa (ö. 1392) geçmiştir[11].

Hâce Ali (ö. 1429), Sadreddin Musa'nın vefâtından sonra tarîkatin başına geçmiştir. Safevî tarîkati, Hâce Ali zamanında en parlak dönemini yaşamıştır[12]. Hâce Ali'nin Kudüs'e yerleşmesi ve sonrasında Mekke ve Medîne'ye yapmış olduğu ziyaretler tarîkat bünyesinde yeni açılımlara vesîle olmuş, fıkıh âlimi ve bir sûfî lider olarak gittikçe artan şöhreti, tarîkatin daha da geniş bir alana yayılmasını sağlamıştır[13]. Hâce Ali'nin nüfuzu, Timur'un Anadolu seferinden dönerken onu ziyaret etmesiyle daha da pekişmiştir[14].

---

[6] Sayın Dalkıran, "İran Safevî Devleti'nin Kuruluşu'na Şiî İnançların Etkisi ve Osmanlı'nın İran'a Bakışı", *Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yay*., Erzurum 2002, sa. 18, s. 59.

[7] Remzi Kılıç, *Kanuni Devri Osmanlı-İran Münasebetleri (1520-1566),* IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 26.

[8] Adel Allouche, *Osmanlı-Safevî İlişkileri (Kökenleri ve Gelişimi)*, Çev. Ahmed Emin Dağ, Anka Yay., İstanbul 2001, s. 42.

[9] Remzi Kılıç, a. g. e., s. 27.

[10] Cihat Aydoğmuşoğlu, *Safevî Devleti Tarihi*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015, s. 22.

[11] Remzi Kılıç, a. g. e., s. 27.

[12] Adel Allouche, a. g. e., s. 45.

[13] Adel Allouche, a. g. e., s. 46.

[14] Tufan Gündüz, "Safevîler" madd., *DİA*, İstanbul 2008, c. 35, s. 451.

Hâce Ali aynı zamanda, kendisine gelene kadar sünnî geleneğe bağlı olan[15] tarîkatin içerisine şiîlik nüvelerinin dahil olmaya başladığı dönemin lideridir[16]. Kendisinden sonra yerine oğlu Şeyh İbrahim (ö. 1447) geçmiştir. Safevîyye Tarîkati'nin başına geçen şeyhlerin ünleri çok geniş bir alana yayılmıştı. Bu bağlamda Osmanlı padişahları, her yıl Erdebil'e "Çerağ Akçesi" adıyla bilinen para ve kıymetli hediyeler göndermişlerdir[17]. Şeyhlerinin çabalarıyla ve üzerinde bulundukları toprakların hükümdarlarının da iltifatlarıyla çok geniş bir alana yayılan Safevîyye Tarîkati, kendisine sağlam bir zemin temin etmiş ve çok sayıda müridi bünyesinde toplamıştır.

2. Tarikatin Siyâsî Bir Oluşuma Dönüşüm Süreci

Dînî bir yapı özelliğiyle meydana çıkan ve bir süre bu hâliyle yol alan Safevîyye Tarîkati, daha sonra değişikliğe uğrayarak siyâsî bir oluşum sürecine girmiştir.

Şeyh İbrahim'in vefâtıyla tarîkatin fonksiyonu konusunda da değişiklikler nüksetmeye başlamış ve Şeyh İbrahim'in yerine geçen, siyâsî hırsları olan oğlu Şeyh Cüneyd ile birlikte, tarîkatte de siyâsî boyut ağırlık kazanmıştır[18]. Bu bağlamda Şeyh Cüneyd, tarîkatin devlet olma yolundaki izlediği süreçte Şiîlik inancının temel kâidelerinin, bu oluşumun temeline yerleştirilmesi adına etkin bir rol oynamıştır[19].

Başlangıçta bütünüyle dînî bir fonksiyonu olan ve aynı zamanda sünnî olan bu tarîkatin müridleri, Hâce Ali zamanında şiîliğe meyl edip İran, Irak, Suriye ve Anadolu'da olmak üzere, bu yolda çalışmalar yapmışlardır[20]. Anadolu'da yaşayan Safevî Tarîkati müridleri, zaman geçtikçe, Erdebil'de bulunan şeyhlerine yaptıkları ziyareti, Hz. Peygamber (SAV)'in mübarek kabr-i şerîflerine yapacakları ziyeretten daha önemli ve kıymetli tutmuşlardır[21].

---

[15] Mustafa Ekinci, "Safeviyye Tarikati ve Türkmenler Üzerindeki Rolü", *Anadolu'da Aleviliğin Dünü ve Bugünü*, Sakarya Üni. Yay., Ed. Halil İbrahim Bulut, s. 144.

[16] Sıtkı Uluerler, "Osmanlı-Safevî Başlangıcı Sürecinde Osmanlı'da Kızılbaş Algısı", *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu*, Bingöl Üniversitesi Yay., Bingöl 2014, c. 2, s. 22.

[17] Remzi Kılıç, a. g. e., s. 27.

[18] Adel Allouche, a. g. e., s. 48.

[19] Sıtkı Uluerler, a. g. .m., s. 22.

[20] Bekir Kütükoğlu, *Osmanlı-İran Siyâsî Münâsebetleri*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1993, s. 1.

[21] Remzi Kılıç, *Kanuni Devri Osmanlı-İran Münasebetleri (1520-1566),* IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 27.

Şeyh Cüneyd, Osmanlı Pâdişahının her yıl gönderdiği "Çerağ Akçesi"nin bir defa gönderilmemesi üzerine bu durumdan hoşnutsuzluğunu bildirir. Fakat Şeyh'in maksadının siyâsî olduğu anlaşılınca istediği kendisine verilmez. Amcası Şeyh Câfer tarafından Erdebil'den çıkarılan Şeyh Cüneyd, siyâsî faaliyetlerine Akkoyunlu ülkelerinde devam eder ve Akkoyunlu Hükümdarı Uzun Hasan'ın kızkardeşi Hatice Begüm'le evlenir[22]. Cüneyd'in bu evliliği siyâsî atılımları konusundaki hareket alanını daha da güçlendirmişti[23].

Şeyh Cüneyd Safevîyye Tarîkati'nin başında bulunduğu sürede, sadece bu tarîkatin siyâsî bir oluşuma dönüşmesi içi faaliyette bulundu. Evlilik ile elde etmiş olduğu ayrıcalıklar da ona bu konuda gerekli zemini hazırlamaktaydı. Üstelik Şeyh Cüneyd'in bu evliliğiyle Safevî şeyhleri artık "veliaht" unvânını da kullanmaya başlamışlardı. Bu vesîleyle tarîkatin siyâsî ayağı daha da açık hale gelmişti[24]. Şeyh Cüneyd 1460 yılında Şirvanşah hükümdarı Halil ile yaptığı savaşta ölmüştür[25].

Uzun Hasan Şeyh Cüneyd'in oğlu olan Şeyh Haydar'ı, kızı Halime Begüm'le evlendirmiştir. Babasının yerine geçen Şeyh Haydar, Erdebil Sûfîleri tarafından "Pîr" ve "Tanrı'nın zuhuru" olarak adlandırılmışlardır. Şeyh Haydar "Haydârî Taç" olarak da bilinen "on iki dilimli kızıl taç" giymeye başlamış ve müridlerine de bu tâcı giydirmiştir ve bundan sonra Safevî şahlarına tâbî olanlar "Kızılbaş" olarak anılmaya başlanmıştır[26]. İlk zamanlarda "Kızılbaş" kelimesi yalnızca Şeyh Haydar'ın müridleri için kullanılırken, daha sonra kendisinin ve oğlu Şah İsmail'in çalışmaları neticesinde müridlerinin ve muhiblerinin artmasıyla, tüm Safevî taraftarlarını içine alan kitleyi adlandırmak için kullanılmıştır[27].

Erdebil'e dönen Şeyh Haydar, buradaki taraftar toplama çalışmalarına devam etmiştir. Safevîyye Tarîkati'nin diğer bölgelerde bulunan müridleri de kalabalık gruplar hâlinde Şeyh'i ziyarete geliyor ve ona hediyeler takdim ediyorlardı. Şeyh Cüneyd'in intikamını

---

[22] Bekir Kütükoğlu, a. g. e., s. 2.
[23] Adel Allouche, a. g. e., s. 55.
[24] Adel Allouche, a. g. e., s. 56-57.
[25] Sıtkı Uluerler, a. g. m., s. 25.
[26] Remzi Kılıç, *Kanuni Devri Osmanlı-İran Münasebetleri (1520-1566),* IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 31.
[27] Cihat Aydoğmuşoğlu, *Safevî Devleti Tarihi*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015, s. 29.

almak isteyen Şeyh Haydar, Akkoyunlu Hükümdârı Yâkub ile yaptığı savaşta öldürülmüş ve cesedi Tebriz'e getirilmiştir[28].

Şeyh Haydar'ın ölümü ile Safevîyye Tarîkati'nin müridânı, hiç vakit kaybetmeden, bağlılıklarını Haydar'ın oğlu Sultan Ali'ye bildirmişlerdir. Fakat bu durumdan hiç hoşnut olmayan Akkoyunlu Hükümdârı Sultan Yâkub, Sultan Ali'yi ve kardeşleri İbrahim ve İsmail'i anneleriyle birlikte yakalayıp İstahr Kalesi'ne kapatmıştır. Akkoyunlu Hükümdârı Rüstem döneminde serbest bırakılan Sultan Ali yeniden şeyh olmuş, fakat ikisi arasındaki çıkan savaşta ölmüştür ve Sultan Ali'nin yerine kardeşi İsmail tarîkat şeyhi olarak seçilmiştir. İsmail, 1499 yılına kadar kendisini arayan Akkoyunlu hükümdârından kaçarak gizlenmek zorunda kalmıştır[29].

3. Safevî Devleti'nin Kuruluşu

Kızılbaşlar şeyhlerine karşı çok güçlü bir bağ ile intisap etmişlerdi. Bu anlamda şeyhlerinin çocuk yaşta olmaları, uzakta ya da tutsak olmaları, onların bu bağlılıklarına zarar vermiyor, aksine mensûbiyetlerini daha da güçlü kılıyordu. Şah İsmail, Sultan Ali'nin ölümünden sonra tarîkatin başına geçtiğinde çocuk denecek kadar küçük yaştaydı[30]. Kızılbaşların Safevî hânedânına karşı duydukları bu yoğun sevgi, diğer küçük yaştaki şeyhlerine biat ettikleri gibi Şah İsmail'e olan intisaplarını da kaçınılmaz kılıyordu. Bir anlamda şeyhlerinin şahs-ı mânevîsinde ilâhî tecellinin yansımalarını müşâhede ediyorlardı[31].Akkoyunlular tarafından aranan Şah İsmail, 1493 yılında tarîkatin önde gelen isimleri olan Şamlu Lala Hüseyin Beğ, Dulkadirli Dede Abdal Beğ ve Anadolulu Gök Ali eliyle Gilan-Lâhicân'a kaçırıldı[32]. Lâhicân'da altı yıldan fazla kalan Şah İsmail burada da müridlerince devamlı olarak ziyaret edildi[33].

1499 yılında, yakınında bulunan Hüseyin Beg Şamlu Lala, Abdal Beg Dede, Hadim Beg Halifetü'l-Hulefâ, Kara Pîrî Kacar, Rüstem Beg Karamanlu, Bayram Beg Karamanlu ve

---

[28] Tufan Gündüz, "Safevîler" madd., *DİA*, İstanbul 2008, c. 35, s. 452.
[29] Cihat Aydoğmuşoğlu, a. g. e., s. 32.
[30] Adel Allouche, a. g. e., s. 68.
[31] Tufan Gündüz, *Son Kızılbaş Şah İsmail*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2016, s. 39.
[32] Faruk Sümer, *Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*, Güven Matbaası, Ankara 1976, s. 15.
[33] Tufan Gündüz, a. g. e., s. 42.

İlyas Beg Iguroğlu ile birlikte Lâhicân'dan Erdebil'e doğru yola çıkan Şah İsmail, buraya ulaştıklarını duyan valinin emri üzerine Erdebil'den çıkmak zorunda kaldı ve bu olay üzerine, Doğu Anadolu ve Suriye'deki müridlerine Erzincan'da toplanmaları hususunda emir verdi[34].

Şah İsmail'in Anadolu'ya vaslı, burada yaşayan müridleri ve aynı zamanda da Safevî Devleti'nin kuruluşunda çok önemli bir rol üstlenen Ustacalu, Şamlu, Rumlu, Tekelü, Dulkadir ile Anadolu'daki Karaman halkı ve Varsaklar arasında büyük sevinçle karşılanmıştı[35].

Erzincan'dan Şirvan'a doğru Kızılbaşlardan oluşan ordusuyla hareket eden Şah İsmail, Yesâr Şirvanşâh'la girdiği mücadeleyi kazanır. Daha sonra ise Akkoyunlularla yaptığı savaşı da kazanarak 1501 yılında Tebriz'e girer ve "Şah"lığını ilân eder. Bu ilânla birlikte "On iki Şiî İmam Doktrini"nin bu tarihten itibaren İran'ın resmî dini olduğunu bildiren bir ferman yayımlar ve bu ferman doğrultusunda da sünnî nüfusun cebren şiîleştirilmesi başlar[36].

Bu doktrinin dayandığı Oniki İmam şu şekilde sıralanmaktadır: Hz. Peygamber (SAV)'in damatları Ali b. Ebi Tâlib ile oğulları İmam Hasan ve Hüseyin'in oğlu Zeyne'l-Abidin ve onun oğlu ve torunları İmam Muhammed Bakır, İmam Câfer Sâdık, İmam Musa Kâzım, İmam Ali Rıza, İmam Muhammed Tâkî, İmam Muhammed Nakî, İmam Hasan Askerî ve İmam Muhammed Mehdî'dir[37].

1501 yılında Şurûr savaşını kazanıp Tebriz'e girdiğinde on beş yaşında olan Şah İsmail, On İki İmam adına hutbe okutup, para kestirir ve böylece Safevî Devleti resmen kurulmuş olur[38] ve *Abu'l-Muzaffer Şah İsmail al-Hadı al-Valı* lâkabını alır[39]. Böylece, Safevîyye Tarîkati'nin Şeyh Cüneyd'le nükseden siyasallaşma hareketleri, 1501 yılında Safevî Devleti'nin resmen kurulmasıyla gâyesine ulaşmış olur[40].

---

[34] Adel Allouche, a. g. e., s. 69.

[35] Faruk Sümer, a. g. e., 18-19.

[36] Adel Allouche, a. g. e., s. 70-71-Ahmet Keven, "Şah İsmail'in Mezhebi Eğilimlerinin Anadolu ve İran Coğrafyasına Etkileri", Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi, c. 2, sa. 3, s. 15.

[37] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, 10. Baskı, c. 2, s. 225.

[38] Faruk Sümer, a. g. e., s. 22.

[39] Farrokh Malekzadeh, "İstanbul Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Şah İsmail-i Safevi'ye Ait Kupa", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, İ. Ü. Edebiyat Fak. Matbaası, İstanbul 1976-1977, sa. 7-8, s. 266.

[40] Adel Allouche, a. g. e., s. 72.

Şah İsmail, 1503 yılı sonu itibariyle, Azerbaycan, Fars ve Irak-ı Acem'de hâkimiyeti sağlamış, 1504 yılında Mazenderan bölgesini de ele geçirdikten sonra, 1507 yılında Dulkadiroğlu Alâüddevle ile girdiği mücadelede zafer kazanmasıyla, son derece önemli bir konumda olan Diyarbakır bölgesini, hâkimiyet alanına dâhil etmiştir[41]. Şah İsmail yirmi bir yaşında bir genç olmasına karşın, 1.300.000 km^2'lik bir alana sahip olan devletin başı konumundaydı[42].

Şiîlik inancını uç noktalarda yaşamış, yirmi dört yıllık hükümranlığı esnasında da kan dökmesi, işkenceleri ve merhametsizliği ile nam salmış olan Şah İsmail, buna karşın tamamen aksi bir düzleme denk gelen şiir dalında dîvân yazacak kadar mâhir idi. Türkçe, Farsça ve Arapça dillerine şiir yazacak kadar iyi derecede hâkim olan Şah İsmail, şiirlerinde "Hatâî" mahlasını kullanmaktaydı[43].

Şah İsmail'in "Hatâî Dîvânı"ndan beyitler:

> "Derd-i hicrinden senin hergiz şikâyet kılmazam
> Hîç ilâc etmen tabîb niçün ki dermandır mene
>
> Tâ gam-ı hicran ile düşdim visalinden ırağ
> Gamlu gönlüm hicrile çün beytü'l-ahzândır yine"[44].

Şah İsmail'in şiirdeki bu yetkinliği yalnızca kendi taraftarlarını etkilemekle kalmamış, aynı zamanda bunu, Anadolu'daki Türkmenleri temsilcileri vasıtasıyla kendi inancına davet etmek adına da önemli ve tesirli bir araç olarak kullanmıştır[45].

Şah İsmail, 1524 yılında 36 yaşında öldüğünde, 3.000.000 km^2'lik bir imparatorluğun sahibiydi. Siyâsî başarılarının yanı sıra, şâirliği, sanata karşı olan sevgisi de ön plâna çıkmaktadır[46].

Bununla birlikte, Osmanlı müverrihi Hoca Sadeddin Efendi ise Şah İsmail'in ortaya çıkışını ve yaptıklarını söylediği şu şiirle eleştirmiştir:

---

[41] Cihat Aydoğmuşoğlu, *Safevî Devleti Tarihi*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015, s. 35.
[42] Jean-Paul Roux, *Babur, Büyük Moğolların Tarihi*, Dergâh Yay., İstanbul 2018, s. 261.
[43] Cihat Aydoğmuşoğlu, *Şah Abbas ve Zamanı*, Berikan Yayınevi, Ankara 2013, s. 65.
[44] Halil İnalcık, *Has-bağçede 'ayş u tarab*, Türkiye İş Bankası Yay., 2. Basım, İstanbul 2016, s. 40.
[45] Behset Karaca, "Yavuz Sultan Selim Dönemi Osmanlı-Safevî İlişkileri (1512-1520)", *Süleyman Demirel Üni. Fen-Edb. Fak. Sos. Bilimler Dergisi*, Isparta 2003, sa. 9, s. 73.
[46] Jean-Paul Roux, a. g. e., s. 262.

"Dostların toplayıp tâ başın çekti
Fesatlık doruğa çıkıp geçti
Babası kanın eyleyince dava
Acem ülkesini bürüdü kavga
Hem katliâm idüb eyledi yağma
Yanardı ol yöre nereye varsa

Aldı varlığın bulduğun kırdı
Genç yaşlı demedi kılıçtan geçirdi
Kadınları çocukları bile ezdi
Şîa töresin yaydı geliştirdi
Müslümanları tepeledi bitirdi
Ulemâ bile ölümden kurtulamadı." [47]

B) Safevîler ve Osmanlılar Arasındaki Münâsebet

Osmanlı-Safevî ilişkileri, başlangıcından sonuna kadar aynı seviyede giden bir görünüm yerine, değişiklik arz eden bir süreci takip etmiştir. Gerek dînî gerekse siyâsî sebeplerle ivme kazanan bu sürecin yansımaları da siyaset, ekonomi, din, sanat vb. konular üzerinde, yüzyılları kapsayacak derecede etkili olmuştur.

Safevî Devleti'nin 1501 yılında resmî olarak kurulması, Osmanlı Devleti ve diğer komşuları için tehdit algısı oluşturmuştur. Özellikle Osmanlı Devleti için Safevîler, yalnızca "sünnîlikle" çatışan inançları olan "şiîlik" sebebiyle değil, aynı zamanda Anadolu'daki Kızılbaşların her an bir ayaklanma meydana getirebilecek kudrette olmaları sebebiyle de tehlike arz ediyorlardı[48]. Bu sebepten dolayı Osmanlılar, siyâsî ataklarını Avrupa'dan yana kullanmak yerine, Asya'daki sınırlarını korumak ve Anadolu'daki Kızılbaşların çıkardıkları ayaklanmalar ile mücadele etmek zorunda kalmışlardır[49].

---

47 Remzi Kılıç, *Kanuni Devri Osmanlı-İran Münasebetleri (1520-1566),* IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 38.

48 Adel Allouche, *Osmanlı-Safevî İlişkileri (Kökenleri ve Gelişimi)*, Çev. Ahmed Emin Dağ, Anka Yay., İstanbul 2001, s. 72-73.

49 Adel Allouche, a. g. e., s. 76.

Algılanan bu tehdit, Osmanlıların Safevîlerin ideolojisini farketmeleriyle birlikte mezhep karşıtlığına da evrilmiştir[50]. Şiîlik propagandası Safevîlerin en güçlü silahıydı. Bu hususta Seyyid Hüseyin Nasr şu cümleleri söylemiştir:

> "Safevî İran'ında dinin en dikkat çekici özelliği, her şeyden önce, İran'ın Şiî olmasını sağlayan hızlı süreçtir. Bu değişimin temeli İlhanlılar Dönemi'nde alttan alta yapılan kimi dînî değişikliklerle hazırlanmış olsa da, İranlıların çoğu Şah İsmail tahta geçtiğinde bile henüz Sünnîydi. Taç giyme merasiminin yapıldığı Tebriz şehrinin üçte ikisinin Sünnî olduğunu biliyoruz; ne ki Şia o zamanlarda en fazla Türkçe konuşanlar arasında yaygındı. Hızlı bir değişime yol açan Şiîliğin devlet dini olarak kabulü, Safevîlerin en ateşli politikasıydı".[51]

Osmanlı-Safevî mücadelesini yalnızca dînî boyutta ele almak, bu mücadeleyi tam anlamıyla açıklamaktan uzaktır. Bu mücadele Sünnî-Şiî çatışmasının yalın görünümünden ziyâde, XV. yüzyılın sonları ile XVI. yüzyılın başlangıcını kapsayan dönemde Orta Doğu'daki ülkelerin jeopolitik konumu bağlamında ele alınmalıdır[52].

İlk bakışta mezhep savaşı izlenimi veren Osmanlı-Safevî anlaşmazlığını, Anadolu'da çok sayıda mürid kazanmış ve izlediği bu siyâsetin olumlu netîcelerini almaya başlayan Safevîlerin kışkırtıcı ve cüretkâr davranışları daha da gerginleştirmiş ve Osmanlıları bu hususta önleyici tedbirler almaya sevketmiştir[53].

1. II. Bayezid Dönemi (Sal. 1481-1512)

Safevî Devleti'nin kuruluşu, Osmanlı Devleti nezdinde tehdit olarak algılanmıştı. Safevîlerin irtifâ kazanmasının Anadolu'da iç kargaşanın olduğu bir zamana denk gelmesi ile de, II. Bayezid (ö. 1512)'in hızla yükselen bu komşu devlet karşısında, sulhü koruma amaçlı davranmaya sevketmiştir[54].

II. Bayezid, başlangıçta izlediği temkinli ve hoşgörülü siyâsetine binâen, Şurûr Savaşı sonucunda Şah İsmail'in Tebriz'e girmesi ve Safevî Devleti'ni resmen kurması üzerine,

---

50 Hüseyin Yılmaz, "İran'dan Sünnî Kaçışı ve Osmanlı Devleti'nde Safevî Karşıtı Propagandanın Yaygınlaşması: Hüseyin b. Abdullah el-Şirvânî'nin Mesiyanik Çağrısı", *Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası*, Ed. Ömer Mahir Alper-Mustakim Arıcı, Klasik Yay., İstanbul 2015, s. 300.

51 Seyyid Hüseyin Nasr, *Modern Dünyada Geleneksel İslâm*, Çev. Sara Büyükduru, İnsan Yay., 9. Baskı, İstanbul 2016, s. 65.

52 Adel Allouche, a. g. e., s. 13.

53 Nuran Koyuncu, *Osmanlı Devleti'nde Şia*, Çizgi Kitabevi, Konya 2014, s. 57.

54 Adel Allouche, a. g. e., s. 11.

ona elçiler göndererek tebrik etmiş, fakat buna karşın Şah İsmail'in Anadolu toprakları üzerinde olan plânları doğrultusundaki hareketleri devam etmiştir[55].

1507'de Şah İsmail'in Dulkadiroğlulları'na karşı yapmış olduğu kalkışma sırasında yaptığı sınır ihlâlini bile görmezden gelen II. Bayezid'i, Osmanlı'nın batı sınırındaki sorunları olan Macar ve Mora problemleri üzerine eğilmesi gerekliliği ve oğulları arasında çıkan taht mücadelesi de, korunmacı ve pasif davranmaya itiyordu[56].

Safevîlerin İran'da gittikçe güçlenmesi, Osmanlılar tarafından kaygı ile takip edilmekteydi. II. Bayezid Safevîlere karşı ılımlı bir siyâset izliyor olsa da tedbiri de elden bırakmamıştır. Bu bağlamda, fethedilen Mora'ya Anadolu'da bulunan şiîlerden otuz bin kişiyi yerleştirerek hem olası bir ayaklanmanın önünü kesmiş hem de onların organize olarak işbirliği yapmaları ihtimalini zayıflatmıştır[57]. Başından itibaren Osmanlılara karşı düşmanca bir siyâset içerisinde olan Şah İsmail, Sultan II. Bayezid'e tahta geçtiğinin haberini vermek adına elçi göndermediği gibi, Sultân'ın kendisine gönderdiği elçilere de kötü davranmıştır[58].

Şah İsmail, 1502 ve 1507 yıllarında Osmanlı sınırlarını iki kez olmak üzere ihlâl etti. Bu durum üzerine II. Bayezid sükûnetini yine korumuştu. Fakat Şehzâde Selim bu olayın karşılığının misliyle verilmesini istiyordu. Giderek taşkınlıklarını artıran Safevîler, 1511'de Şahkulu önderliğinde Güneybatı Anadolu'da Tekeili'nde Kızılbaşlar ayaklanma çıkarmış ve bu olay Kütahya'nın zaptı ve beylerbeyinin katliyle sonuçlanmıştır[59]. Bu isyan, diğer ayaklanmalara da zemin hazırlamıştır. II. Bayezid'in Safevîler konusunda yürütmüş olduğu temkinli ve korunmacı siyâset tarzı, Safevîlerin güç toplama ve Şiîliği yayma faaliyetleri konusunda hız kazanmaları ile netîcelenmiştir. Ayrıca Osmanlı toprakları içerisinde muhtemel ayaklanmalara zemin hazırlamış ve Osmanlı şehzâdeleri arasındaki çekişmenin de daha çok büyümesine neden olmuştur. Bütün bu olaylar, zaten babasının ılımlı politikasına karşı aşırı şekilde tepkili olan Şehzâde Selim'in, 1512 yılında II. Bayezid'i tahttan cebren indirmesi ile sonuçlanmıştır[60].

---

55 Tufan Gündüz, "Safevîler" madd., *DİA*, İstanbul 2008, c. 35, s. 452.
56 Özer Küpeli, *Osmanlı-Safevi Münasebetleri*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2014, s. 35.
57 Adel Allouche, a. g. e., s. 95-96.
58 Adel Allouche, a. g. e., s. 96.
59 Halil İnalcık, *Devlet-i 'Aliyye*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2017, 59. Basım, c. 1, s. 136.
60 Adel Allouche, a. g. e., s. 99.

2. Yavuz Sultan Selim Dönemi (Sal. 1512-1520)

Yavuz Sultan Selim (ö. 1520), babası II. Bayezid'in Safevîler karşısında izlediği korunmacı ve yumuşak siyâseti kesinlikle tasvip etmiyor, aksine yürütülen bu politika karşısında da tepkisini açıkça ifade ediyordu.

Kızılbaşların çıkardığı ayaklanmaların etkisi, II. Bayezid'in etkisini yitirmiş olduğu ve şehzâdeleri arasındaki taht kavgalarının da ilerlemesi sebebiyle, çok daha fazla hissedilir olmuştu. Bu bağlamda, zaten babasının izlediği siyâsete tepkili olan Yavuz Sultan Selim, yeniçerilerin de desteğini alarak İstanbul'a gelir ve 1512 yılında babasını tahttan indirerek yerine geçer[61].

Tahta çıktıktan sonraki iki yılını kardeşleriyle yaşadığı taht kavgalarını sükûnete erdirmek için uğraşarak geçiren Yavuz Sultan Selim, babası II. Bayezid'in yürüttüğü ılımlı siyâset yerine, atağa geçen bir politika izleyerek Osmanlı siyâsetinde değişikliğe gitmişti. Zîrâ sınırları ihlâl eden Safevîler ve Anadolu'daki takipçileri olan Kızılbaşların çıkarmış olduğu isyanlar, onu bu yönde hareket etmeye mecbur kılıyordu.

Sultan Selim'in, tahta çıkışıyla ilgili sıkıntıları çözdükten sonraki ilk işi, Osmanlı topraklarının doğu sınırlarının güvenlik problemlerini çözmek ve Kızılbaşları devamlı sûrette kışkırtarak ayaklanmalarına sebep olan, II. Bayezid'e karşı hakarette bulunan Safevîlerle olan mücadeleye son noktayı koymaktı[62]. Yavuz Sultan Selim tahta geçtiğinde, Şah İsmail Özbeklerle savaş halindeydi. Sultân'ı tahta çıkışı vesîlesiyle kutlamayan Şah İsmail, Osmanlı'daki taht kavgaları sebebiyle çıkan karışıklıktan yararlanmak için, 1512 yılında Nur Ali Halife'yi Osmanlı topraklarında isyan çıkarmak üzere Kızılbaşları ayaklandırması için görevlendirir[63]. Tokat yakınlarında bir Osmanlı gücüne karşı gâlip gelen Nur Ali Halife, burada Şah İsmail adına para kestirir[64]. Nur Ali Halife Orta Anadolu'da, Şahkulu ise Antalya civârında çalışıyor ve KIzılbaşları Şah İsmail'in emri altında toplanmaya davet ediyorlardı[65].

---

[61] Halil İnalcık, a. g. e., s. 137; Halil İnalcık, "Osmanlı Tarihinde Dönemler: Devlet-Toplum-Ekonomi", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 101.

[62] Tufan Gündüz, *Son Kızılbaş Şah İsmail*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2016, s. 116.

[63] Tufan Gündüz, a. g. e., s. 114.

[64] Tufan Gündüz, "Safevîler" madd., *DİA*, İstanbul 2008, c. 35, s. 452.

[65] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, 10. Baskı, c. 2, s. 253.

Yaşanan bütün bu olayların ardında, Osmanlı topraklarının doğu sınırlarındaki güvenliğin elden çıkmış olması, Dulkadiroğullarının Safevîler kaşısında dirâyetli olamamaları ve Osmanlı üzerindeki Safevîlerin yaşattığı olumsuzlukların etkilerinin daha da hissedilir hâle gelmesi, Safevîlere karşı yapılacak olan seferi kaçınılmaz kılıyordu[66].

Yavuz Sultan Selim sefere çıkmadan evvel, Safevîlere karşı yapılacak olan seferi Dîvân'da müzâkere etti ve Kızılbaşlara karşı yapılacak sefer için, Şâh'ın mülhid olduğuna ve katlinin vâcip olduğuna dâir fetvâ çıkarttı[67].

21 Mart 1514 tarihinde Edirne'den yola çıkan Yavuz Sultan Selim, bir ay süren yoculuktan sonra İstanbul'a vardı. Üsküdar'dan devam ederek Sivas yoluyla Safevî sınırına dayanmış oldu[68]. Sultan Selim ile Şah İsmail arasında kışkırtıcı ve hattâ zaman zaman hakarete varan ifadelerle dolu mektuplaşmalar oldu. Yavuz Sultan Selim'in göndermiş olduğu mektuplara rağmen Şah İsmail'in hâlâ ortaya çıkmamış olması, yeniçeriler arasında da tedirginlik oluşturmuştu. Saldırının hangi yönden geleceği konusundaki belirsizlik askeri daha da huzursuz ediyordu. Yeniçerilerin taşıdığı bu memnuniyetsizlik onların, Sultân'ın çadırına kurşun sıkmaya varacak kadar saygısızca hareket etmelerine sebep olmuştur. Fakat Sultan Selim'in bizzat yaptığı bir konuşma onları ikna etmeye yetmiştir[69].

Osmanlı ve Safevî orduları Urmiye Gölü'nün batısındaki Çaldıran Ovası'nda[70] 23 Ağustos 1514 tarihinde sabah vaktinde, Safevîlerin ilk atağı gerçekleştirmesiyle savaşa başladılar. Akşama kadar devam eden savaşta, gâlip olan Yavuz Sultan Selim karşısında duramayan Şah İsmail savaş meydanından kaçmıştır[71]. Yavuz Sultan Selim Çaldıran zaferinden sonra Tebriz'e girdi ve burada yaklaşık olarak bir hafta kaldı. Bu zaman zarfında adına hutbe okutup para kestirdi. Sultân'ın niyeti, kazandığı bu topraklarda tam anlamıyla bir nizam sağlamak ve tehdit unsurlarını tüm yönleriyle ortadan kaldırmaktı[72]. Zor şartlar altında kazandıkları seferde yorulan yeniçeriler, burada daha fazla kalmak

---

66 Tufan Gündüz, *Son Kızılbaş Şah İsmail*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2016, s. 117.
67 Halil İnalcık, a. g. e., s. 138.
68 Tufan Gündüz, a. g. e., s. 120.
69 Tufan Gündüz, a. g. e., s. 128.
70 Laurence Lockhart, "Safevi Döneminde İran Ordusu", *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları, Dergisi*, Çev. İlker Külbilge, İzmir 2016, sa. 2, s. 178.
71 Tufan Gündüz, a. g. e., s. 131.
72 İdris-i Bidlisî, Selim Şah-Nâme, Haz. Hicabi Kırlangıç, Hece yay., Ankara 2016, s. 242.

istemediler ve geriye dönüş taleplerini "pâdişahın çadırına ok atma" şeklinde kesin bir dille ilettiler. Bu yüzden de Sultan Selim geri dönüş için hazırlıkların yapılaması konusunda emir verdi[73].

Yeniçeriler Anadolu'ya dönmek için isteklerini ifade eden şu dörtlüğü söylemişlerdir:

> "Didiler ey pâdişâh-ı cem nişân
> Kılıcın olsun düşmana ateş saçan
> İran ki baştan sona dek virânedir
> Anda kışlak eylemek efsânedir."[74]

Yavuz Sultan Selim Tebriz'den ayrıldıktan sonra, Şah İsmail mağlûp bir hükümdar olarak şehre geri gelmiştir. Çaldıran hezîmetinin ardından kendisini içkiye veren ve yas tutan Şah İsmail, bağlıları üzerindeki nüfuzu sarsılmış, yenilmezlik özelliğini kaybetmiş olarak ve sâbit bir yeri olmadan yaşayarak, 1524 yılında Azerbaycan-Seâb'da ömrünü tamamlamıştır[75]. Şah İsmail, Yavuz Sultan Selim Tebriz'den ayrıldıktan sonra, bölgedeki etkisini yeniden kazanmak adına Macaristan ve İsviçre kralları olmak üzere bazı Avrupa devletleri ile ittifak yapmaya kalkmış, fakat ölümü buna müsade etmemiştir[76].

Çaldıran Savaşı'nın hem Osmanlı hem de Safevîler açısından önemli netîceleri olmuştur. Osmanlılar açısından Çaldıran zaferi, Anadolu tarihinde önemli bir kavşağın dönülmesi olarak görülmektedir. Zîrâ bu savaşın netîcesinde, Sultan Selim Doğu Anadolu'yu tamamen ülkesine dâhil ederek, Türkmen ve Kürt aşîretleri de Osmanlı'ya bağlamıştır[77]. Yavuz Sultan Selim Doğu Anadolu'yu Batı Anadolu'ya bağlayarak, yurdumuz Anadolu'nun Selçuklulardan sonra dağılan birliği tesis etmiştir[78].

Ayrıca Şah İsmail'in etkisini yitirmesiyle, İran'dan doğabilecek muhtemel tehlikelerin de önüne geçilmiş, sınır güvenliğini sağlamak daha da kolay hâle gelmiştir[79].

---

[73] Adel Allouche, *Osmanlı-Safevî İlişkileri (Kökenleri ve Gelişimi)*, Çev. Ahmed Emin Dağ, Anka Yay., İstanbul 2001, s. 132.

[74] Remzi Kılıç, *Kanuni Devri Osmanlı-İran Münasebetleri (1520-1566),* IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 105.

[75] Cihat Aydoğmuşoğlu, *Şah Abbas ve Zamanı*, Berikan Yayınevi, Ankara 2013, s. 65.

[76] Behset Karaca, "Yavuz Sultan Selim Dönemi Osmanlı-Safevî İlişkileri (1512-1520)", *Süleyman Demirel Üni. Fen-Edebiyat. Fak. Sos. Bilimler Dergisi*, Isparta 2003, sa. 9, s. 82.

[77] Halil İnalcık, *Devlet-i 'Aliyye*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2017, 59. Basım, c. 1, s. 139.

[78] Remzi Kılıç, a. g. e., s. 100.

[79] Tufan Gündüz, *Son Kızılbaş Şah İsmail*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2016, s. 143.

Çaldıran zaferiyle, Kızılbaş tehlikesi tam olarak yok edilemediyse de Safevîlerin Anadolu üzerinde yürüttükleri siyâsetin yön değiştirmesi ve yaptıkları çalışmaların önemli bir oranda azalması elde edilmiştir[80].

Safevîler açısından gösterilebilecek en önemli sonuç ise, Anadolu'daki müridleri olan Kızılbaşlar yoluyla Osmanlı'yı alt edemeyeceklerini anlamaları[81] ile siyâsî ve dinî alanlardaki faaliyetlerinin sekteye uğramasıydı[82] . Çaldıran Savaşı itibariyle, Yavuz Sultan Selim ve Şah İsmail arasındaki üst seviyeye çıkan mücadele, takip eden yıllarda da sürecek olan Sünnî-Şiî bunalımının bidâyetini oluşturmuştur[83].

C) Osmanlı-Safevî Siyâsî Hareketlerinin Osmanlı Sanatına Etkisi

Kültür ve sanat, bir medeniyetin yalnızca inşâ unsurlarından olmayıp, aynı zamanda o toplumun nesiller boyunca yaşamasını, ilerlemesini ve gelişmesini sağlayan çok önemli bir etkendir. Medeniyetleri oluşturan bu iki unsur sadece kendi dönemi içinde değerlendirilmemelidir. Zîrâ, hem kendisinden önce yaşayan hem de çağdaşı olan toplumlardan izler taşır. Bu bağlamda kültürlerarası etkileşimin yansımalarını en fazla gördüğümüz alanlardan birisi de sanattır. Bu etkileşim ticaret, siyâset, fetih, göç, vb. gibi çeşitli sebeplerle gerçekleşmektedir. Bir ülkenin komşu ülkelerle olan savaş ve barış hâlindeki durumu da, en fazla etkileşimi getiren hususlar arasındadır.

Osmanlı-Safevî arasında yaşanan siyâsî olayların sanat üzerindeki etkileri de seyri değiştirecek nitelikte görülmüştür. Çalışmamızın esas konusu olan "Şah Mahmud Nişâburî Murakka'ı da bu siyâsî hareketlerin netîcesinde oluşmuş, el değiştirmiş ve günümüze kadar gelebilmiş şâheser nitelikte bir çalışmadır. Buraya kadar anlatılan târihî bilgilerin, Osmanlı-Safevî ilişkilerinin daha yakından görülebilmesi, bu bölümde verilecek olan iki ülkenin yaşadığı mücadelenin etkilerinin sanat üzerindeki

---

[80] Özer Küpeli, *Osmanlı-Safevi Münasebetleri*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2014, s. 36.

[81] Özer Küpeli, a. g. e., s. 40

[82] Ahmet Taşğın, "Safev-Osmanlı Savaşı'ndan İtibaren Dinî Söylemin Siyasal Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Dede Kargın Örneği", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, Ankara 2009, sa. 49, s. 220.

[83] Sıtkı Uluerler, "Osmanlı-Safevî İlişkilerindeki Temel Sorunlar Üzerine Bir Değerlendirme", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 2012, sa. 197, s. 139.

yansımalarının müşâhede edilebilmesi ve olaylar arasında bağlantı kurulabilmesi açısından önemli olduğuna inanmaktayız.

Sanat-siyâset etkileşiminin en önemli vesîlelerinden birisi fetihlerdir. Osmanlı Sarayı kütüphanesinin zenginleşmesinde en çok katkısı olan durumlardan biri de XV. ve XVI. asırlarda Müslüman devletlerle yapılan savaşlardır. Osmanlı pâdişahları, fethettikleri Müslüman ülkelerin hükümdarlarının özel kütüphanelerine ganimet olarak el koymuşlardır. Otlukbeli Savaşı'ndan sonra Uzun Hasan'ın kitaplarının İstanbul'a getirilmesi, Çaldıran Savaşı'nda Safevî yöneticilerinin, Mısır'ın fethinden sonra ise Memlûk sultanlarının kütüphanelerinin İstanbul'a getirilmesi bunun başlıca örneklerindendir[84]. Bu savaştan sonra İran ve Azerbaycan'dan sanat ve ilim erbâbı bir çok kişi gerek Osmanlı tarafından gerekse kendi rızalarıyla nakkaşhâneye dâhil olmuşlardır[85]. Yavuz Sultan Selim döneminde, sarayda II. Bayezid'in devrinin sanatkârları yerini muhafaza etmiş, bunun yanında Yavuz'un fetihleri ile saray sanat ehlinin değişiminde gelişme yaşanmıştır[86]. Tebriz'den ve Mısır'dan Osmanlı topraklarına getirilen sanat ehlinin, Osmanlı Saray sanatının gelişiminde ve ilerlemesinde önemli katkıları olmuştur[87].

Bu konunun Safevîler üzerinden bir örneği de şu şekildedir: Şah İsmail, 1507 yılında Herat'ı ele geçirmiş ve Timur'un kütüphanesine ve sanatçılarına, aralarında Musavvir Behzad da olduğu halde, el koyup Tebriz'e getirmiştir[88]. Bu bağlamda, Safevîlerin minyatür ve tezhip sanatında verdiği erken dönem işlerinde, getirilen bu sanatçılar vesîlesiyle kuvvetli bir başlangıç gözlemlenmektedir[89]. Ülkelerin, şehirlerin ele geçirilmesiyle sanatçılar, kitaplar ve âlimler de yeni gelen yönetimin elinde varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ayrıca kendi sanat anlayışlarını ve birikimlerini de atölyelerde birlikte

---

[84] İsmail E. Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik*, Timaş Yay., 2. Baskı, İstanbul 2015, s. 395; İsmail E. Erünsal, *Orta Çağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphane*, Timaş Yay., İstanbul 2018, s. 398.

[85] Süleyman Kırımtayf, "Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar", Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları (Semra Ögel'e Armağan), Ege Yay., İstanbul 2000, s. 55.

[86] Hilal Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı, İstanbul 2010, s. 93.

[87] Hilal Kazan, a. g. e., s. 138.

[88] Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, Çev., Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitabevi, İstanbul 2005, s. 244.

[89] Nermin Özcan Özer, "Tezhib Sanatında Osmanlı-Safevi Etkileşimi", *Arşiv Dünyası*, İstanbul 2007, sa. 10, s. 67.

çalıştıkları kişilerle paylaşıp, hem kendi üslûplarını aktarmışlar hem de edindikleri yeni tecrübeleri kendi sanat anlayışları ile meczedip yeni ekoller oluşmasına vesîle olmuşlardır.

Bu konunun en açıklayıcı örneklerinden birisi, Safevîlerin sanat üslûbunun çevresindeki ülkeler üzerinde ne denli etkili olduğudur. Babürlüleri etkisi altına almaları ve Tebriz'den İstanbul'a getirilen sanat erbâbının Osmanlı Saray Nakkaşhânesi'nde ekol oluşturacak kadar önemli bir yer tutmaları bu etkinin en temel göstergelerindendir[90]. Zeren Tanındı da, Tebriz'den gelen sanatkârların Osmanlı Sarayı Nakkaşhânesi'nin gelişiminde ve ilerlemesinde etkin bir rol oynadıklarını ifade etmiştir[91].

Yavuz Sultan Selim, Çaldıran zaferinden sonra Tebriz'de bir hafta kaldı. Burada Yâkub Camii'nde cuma namazını kılıp, kendi adına hutbe okuttu. Akabinde Heşt Behişt Sarayı'nı gezen Sultan Selim, içlerinde Hüseyin Baykara'nın oğlu olan Bedîüzzaman Mirza'nın da bulunduğu Tebriz'in usta, sanatkâr ve ilim adamlarından oluşan bir grubu İstanbul'a gönderdi[92]. Bunların çoğu Şah İsmail'in Horasan'dan Tebriz'e getirdiği Türk asıllı sanatkârlardır. Şah İsmail'in Akkoyunlulardan ve Timurlulardan gaspettiği değerli hazineler ve kıymetli kitaplar da İstanbul'a gönderilmiştir[93]. Heşt Behişt Sarayı'ndaki kıymetli eşyalar ganimet olarak alınıp defterlere kaydedilmiştir[94].

Tebriz'den gelen sanatkârların çoğu sürgün olarak Amasya'ya gönderilmiş, burada bir müddet kaldıktan sonra saray nakkaşhânesine alınmışlar ve kendilerine her türlü çalışma

---

[90] Mustafa Çetinoğlu, *Safevîler ve Kızılbaş Türkler*, Kamer Yay., İstanbul 2016, s. 293.

[91] Zeren Tanındı, "Mimar Sinan Çağında Tasvir", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 278.

[92] Mustafa Cezar, *Mufassal Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, c. 2, s. 736; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, 10. Baskı, c. 2, s. 269; Halil İnalcık, *Devlet-i 'Aliyye*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2017, 59. Basım, c. 1, s. 138; Halil İnalcık, "Osmanlı Tarihinde Dönemler: Devlet-Toplum-Ekonomi", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 102; Yaşar Yücel-Ali Sevim, *Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanuni*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991, s. 123; Feridun Emecen, *Yavuz Sultan Selim*, Kapı Yay., 3. Basım, İstanbul 2018, s. 156; Süleyman Kırımtayf, "Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar", *Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları (Semra Ögel'e Armağan)*, Ege Yay., İstanbul 2000, s. 55; Zeren Tanındı, "Mimar Sinan Çağında Tasvir", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 278; Behset Karaca, "Yavuz Sultan Selim Dönemi Osmanlı-Safevî İlişkileri (1512-1520)", *Süleyman Demirel Üni. Fen-Edb. Fak. Sos. Bilimler Dergisi*, Isparta 2003, sa. 9, s. 80; Hilal Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı, İstanbul 2010, s. 67; Nusret Çam, "Türk Sanatında Sultanların İşveren Olarak Estetik Rolleri", *Vakıflar Dergisi*, Ankara 1988, sa. 27, s. 13.

[93] Remzi Kılıç, *Kanuni Devri Osmanlı-İran Münasebetleri (1520-1566),* IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 102.

[94] Tufan Gündüz, *Son Kızılbaş Şah İsmail*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2016, s. 142.

ortamı sağlanıp hâmilikleri yapılmıştır[95]. Ayrıca Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferinden dönüşünde de çok sayıda sanatkârı yanında getirmiş, bunun sonucunda ise Mısır'da uzun vâdede sanat erbâbı kalmamıştır[96]. Bu olaylarda ülkelerin el değiştirmesiyle sanatkârların, eserlerin ve ilim adamlarının da el değiştirdiği görülmektedir. Halil İnalcık toplumlararası kültür değişimini, Tebriz'den ve Mısır'dan getirilen sanatçıları da örnek göstererek, şu cümlelerle açıklamıştır: "*Bir sanat ve sanayi transferinde, o sanatı yapanların gruplar halinde sürülmesi, Avrupa'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nda daima uygulanmış bir metoddur. Bu usul, uzun sosyal kültürleşme yerine, zorlayıcı ve süratli bir kültür transferi sağlar (I. Selim'in Tebriz ve Kahire'den getirdiği sanatkârlar)*"[97].

Sultan Selim'in 1514 yılında Tebriz'den İstanbul'a naklettirdiği sanat ve ilim adamlarının etkisiyle İstanbul, kısa bir vakitte Türk-İslâm âleminde bu alanlarda söz sahibi konuma gelmiştir[98]. Zeren Tanındı, Tebrizli sanatkârların Osmanlı sanatına olan etkisini şu cümleyle ifade etmiştir: "*Tebriz kökenli sanatçıların, Saray'da eğitilmiş olanların ve İstanbul esnafı arasından seçilen sanatçıların katkılarıyla nakışçılığı az, doğalcı yönü ağır basan bezeme üslûbuyla ve gerçeklere dayanan, belgesel yönü ağır basan bir tasvir türüyle Osmanlı'ya özgü üslûbun 1520 yılına doğru ortaya çıktığı görülüyor*."[99]. Ayrıca bu üslûpta işlenen ilk eserin de 1515 tarihli "Mantık'ut-Tayr" (TSMK. E. H. 1512) isimli yazma olduğunu bildirmektedir[100].

Âlim ve sanat erbâbının kendi ülkesine çekmek isteyen padişahlar bu yolda büyük çabalar sarfetmişler. Örneğin Fâtih Sultan Mehmed ve II. Bayezid, Abdurrahman Câmî'nin ve Ali Şîr Nevâî'nin İstanbul'a getirilmeleri hususunda çok çaba sarftemişlerdir[101] Halil İnalcık aslında hem saray hem de sanatkâr ve âlimler için çift taraflı bir kazanım olan bu durumun Osmanlı sanatına olan etkisini şöyle açıklamıştır: "*Timur, istilâ ettiği her memlekette en şöhretli bilgin ve sanatkârları toplayıp Semerkand'a götürmüş, Yavuz*

---

[95] Süleyman Kırımtayf, a. g. m., s. 56.

[96] Hilal Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı, İstanbul 2010, s. 67.

[97] Halil İnalcık, "Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 1050-1051.

[98] Halil İnalcık, *Has-bağçede 'ayş u tarab*, Türkiye İş Bankası Yay., 2. Basım, İstanbul 2016, s. 59.

[99] Zeren Tanındı, "Mimar Sinan Çağında Tasvir", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 278.

[100] Zeren Tanındı, a. g. m., s. 278.

[101] Halil İnalcık, "Osmanlı Medeniyeti ve Saray Patronajı", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 21.

Selim, Tebriz ve Kahire'yi aldığında yüzlerce sanatkârı İstabul'a sürmüştür. Osmanlı patrimonial saray kültürünün gelişmesinde, şiir ve inşâ alanında, hüsn-i hat ve nakkaşlıkta, para ve mevki vaadleriyle celb olunan veya 'sürgün' edilen sanatkârların payı büyüktür.[102]"

Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'den getirmiş olduğu bu sanatkârlar arasında hâfız, müezzin ve mûsikîşinâs olan Hasan Can (1490?-1567) ve aynı zamanda Şah İsmail'in müezzini olan babası Hâfız Mehmed de bulunuyordu[103].

Safevîlerin bu mağlubiyetinden sonra, sanat erbâbının ve önemli âlimlerin Osmanlı topraklarına, Hindistan'a ve Azerbaycan gibi diğer komşu devletlere gitmeleri, yani bir anlamda beyin göçünün yaşanması, İstanbul çevresini ve gidilen bu ülkeleri bu yönden geliştirirken, İran'da tıp ve cebir alanlarında fetrete sebep olmuştur[104].

Bütün bunlar siyâsî olaylar netîcesinde gelişen durumlardır. Saray nakkaşhânelerinde ülkenin yerli halkından olan sanatkârlar olduğu gibi, savaş ganimeti, göç, vb. gibi çeşitli vesîlelerle o topraklara dışarıdan gelenler de olmuştur. Değişen yönetimlere göre onların da kaderleri değişmiştir. Ayrıca gittikleri yerlere sanatlarını da götürdükleri için, ekollerin oluşmasındaki, değişmesindeki ve gelişmesindeki rolleri de büyük olmuştur.

Azerî-Türkmen nakkaş, şâir ve ilim adamları Osmanlı kültürünün gelişmesinde önemli bir rol oynamışlar ve iki kültür arasında aracılık etmişlerdir. Bu bağlamda Osmanlı saray kültürünün oluşmasında da etkili olmuşlardır[105]. Halil İnalcık "Has-bağçede 'ayş u tarab" adlı eserinde bir tezkirede kendilerine çok kıymet verilen bu gruptan şu şekilde bahsedildiğini nakleder:

> "Pâdişahım! İstanbul sâye-i devletinde mânend-I Tebrîzdir; kavâbil-i Rûm'dan nice kimesneler, reviş-i erbâb-i hiref-i 'Acem-i verziş itmeğe nev-heves ve sebk-hîzdir, ta'lik nüvisleri kâbiliyyet-i hudâdâdı ile 'Acem kazzazlarına reşkle yıldız dökdürdiler; Rûm (Anadolulu Türk) ressamları 'Acem nakkâşların renk-pezîr itmişlerdir, takyecileri 'Acemlerin takyesin başlarına oldurduk deyü ferahdan tâcların göğe kondurdular; hayyâtları san'at-i Frengîdedir, nûr-delikler itdiler ki, 'Acem derzilerine tekeleler giydirdiler; harrâtları 'Acem kelle-huşkların çıkrığa çevirdiler, aşcılarına nice

[102] Halil İnalcık, a. g. e., s. 19.
[103] Halil İnalcık, *Has-bağçede 'ayş u tarab*, Türkiye İş Bankası Yay., 2. Basım, İstanbul 2016 s. 59; Feridun Emecen, *Yavuz Sultan Selim*, Kapı Yay., 3. Basım, İstanbul 2018, s. 156.
[104] Muhammed Kerim Yusufcemali, "Çaldıran Savaşı'nın Sebep ve Sonuçları", *Safevîler ve Şah İsmail*, Ed. Ahmet Taşğın-Ali Yaman-Namiq Musalı, Önsöz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 62.
[105] Halil İnalcık, a. g. e., s. 43.

> çaşnîler içürdiler, başcıları paşa-rîz olmayalım deyü yine 'Acem serhaddine irdiler, helvacılarına ağızları dadın virdiler… Her hirfetin kâmillerinin ve her san'atın kâbillerinin ve pîşeverlerinin kârlarından ve ustâd işlerinin yâdgârlarından numûdâr ve kendinin sıdkı bedîgâr olmagiçün nümûneler getürdiler; pâdişah cümlesin hoş görür, kimine 'ulûfe ve kimine bahşiş ve kimine terakkîler bahşâyiş buyurup kîse-i âmâlleri malla mâlâmâl olunca ve ceyb-i dâmânları nukûd-ı 'uhûdla dolunca her birini lûtf u kereme doyurdular."[106]

Ebulfazıl Abidini "Safevi Döneminde İran ve Osmanlı Toplumsal İlişkileri" başlıklı makalesinde, Osmanlı topraklarına sığınan İranlı edipler, âlimler ve sanatkârların bu göçünün ne önemli sebeplerinden biri olarak da, Osmanlı padişahlarının âlimlere ve sanat erbâbına göstermiş oldukları saygı ve husûsî alâkayı göstermiştir[107]. Kânûnî Sultan Süleyman'ın Şah Kulu'nun nakkaşhânedeki atölyesini ziyaret etmesi[108] ve sanatkârlara çeşitli ve kıymetli hediyeler vermesi bu konunun en güzel örnekleri arasında gösterilebilir.

Bu görüşü destekleyen bir ifade de Tofiqh Heiderzadeh'ten gelmektedir. Heiderzadeh, büyüyen Osmanlı'nın sanatkârlara ve âlimlere gösterdiği bu ilgi ve desteği, Safevî bilginlerinin ve sanat erbâbının Osmanlı'ya geçişinin en önemli sebepleri arasında göstermiştir[109].

Sanatçıların, âlimlerin ve ediplerin hem Osmanlı'ya hem de Hindistan'a sığınmalarının en önemli nedenlerinden biri de, Şah İsmail'in şiîlik inancının zorla benimsetilmesi yolunda yaptığı uygulamalardır[110]. Sonu öldürülmeye kadar varan bu uygulamalar, sanatkârların ve bilginlerin kaçışına sebep olmuştur. Bilinen Osmanlı tarihçilerinden İdris-i Bidlisî, fıkıh âlimi İbrahim Gülşenî, müzisyen Şah Kulu, nahiv konusunda eseri olan Muhammed b. Pîr Ali Birgilî, tarihçi Şah Kasım b. Şeyh Mahdûmî, şâir Hâşimî Çelebi gibi birçok âlim ve sanatkâr, gerek Şah İsmail'in uygulamaları gerekse Çaldıran Savaşı sonrasında bu grubun İstanbul'a nakli gibi vesîlelerle Osmanlı'ya geçişleri

---

106 Halil İnalcık, a. g. e., s. 45.

107 Ebulfazıl Abidini, "Safevi Döneminde İran ve Osmanlı Toplumsal İlişkileri", *Misbah Dergisi*, İstanbul 2012, sa. 2, s. 206.

108 Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkağı Sarayı Müzesi Yıllık*, İstanbul 1986, c. 1, s. 115.

109 Tofiqh Heiderzadeh, "İran Alimlerinin Osmanlı Devletine Gelişi ve Osmanlı Bilimine Katkıları (Timur Döneminin Başından Safevi Döneminin Sonuna Kadar)", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, İ. Ü. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1998, s. 212.

110 Tofiqh Heiderzadeh, a. g. m., s. 227/228; Ziver Hüseyinli, "Osmanlı İstanbulu'nda Safevi Edipleri", *Osmanlı İstanbulu III, (III. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri)*, Ed. Feridun M. Emecen, Ali Akyıldız, Emrah Safa Gürkan, İstanbul 2015, s. 752.

gerçekleşmiştir[111]. Bu geçişin netîcesinde ise, Safevî döneminde bilimde büyük oranda gerileme olmuştur[112].

Bunun tam karşıtı olan bir durumu ise Berna Karagözoğlu şu tespitle açıklar: "Safevîler, Şah İsmail'in 1501-1722 tarihlerinde Sultan Şah Hüseyin'den devraldığı toprakları yönetmiştir. Bu dönemde yaklaşık olarak yedi yüz elli şâir, zanaatkâr ve usta sanatlarını tanıtmak için öz topraklarını terk edip Hindistan'a göç etmiştir. Böylece kültür ve edebiyat alanında yaşanan göçler ile birlikte Hindistan yeni bir çehre kazanmıştır."[113]. Yukarıda bahsi geçen durumla karşılaştırıldığında yaşanan bu kaçışın, bir ülkeyi yükseltirken, diğerini aşağıya çektiği görülmektedir.

1. Yavuz Sultan Selim'in Kitap Sevgisi

Osmanlı pâdişahlarının ilme, ilim adamına, sanata ve sanatçıya verdikleri değer, her dönemde kendini hissettirmiştir. Aynı zamanda kendileri de sanatla uğraşan sultanların her birinin ayrı bir hüneri vardı. Yavuz Sultan Selim'in iyi bir ressam olduğu, öyle ki Çaldıran Savaşı'nın resmini yapıp Venedik'e gönderdiği kayıtlarda geçmektedir[114]. Kimi hattat, kimi bestekâr, kimi şâir, kimi ressam olan padişahlarımızın hâmisi oldukları ilme ve sanata biçtikleri kıymet de yadırganmayacak bir durumdur. Halil İnalcık sanatkâr pâdişahlarımızın bu husûsiyetleri hakkında şu ifadeleri dile getirmiştir: "*Bilgi ve sanatın koruyucusu olan hükümdarın, hakem sıfatını hakkıyla yerine getirebilmesi iin kendinin de ilim ve sanattan payı olmak gerekirdi. Divan sahibi şair hükümdarlar olmasa idi, Türk edebiyatının büyük dehaları belki ortaya çıkmazdı*.[115]"

Sanata ve ilme verilen değer, hem bu alanların gelişmesine ve korunmasına vesîle olmuş, hem de ortaya konulan eserlerin gelecek nesillere aktarımı konusunda kolaylık sağlamıştır. Örnek verecek olursak Fâtih Sultan Mehmet Hân'ın âlimlere verdiği destek

---

111 Tofiqh Heiderzadeh, a. g. m., s. 233-240-241.

112 Tofiqh Heiderzadeh, a. g. m., s. 230.

113 Berna Karagözoğlu, "Safevî Dönemi'nde İran'dan Hindistan'a Göçler (1555-1666)", Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 2017, c. 4, sa. 11, s. 6.

114 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, 10. Baskı, c. 2, s. 612; Nusret Çam, "Türk Sanatında Sultanların İşveren Olarak Estetik Rolleri", *Vakıflar Dergisi*, Ankara 1988, sa. 27, s. 6.

115 Halil İnalcık, "Osmanlı Medeniyeti ve Saray Patronajı", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 18.

ilmin gelişmesine yol açmış ve yazılan kitaplar vesîlesiyle de kitap sanatlarının hemen bütün dallarında gelişmeler görülmüştür.

Yavuz Sultan Selim de bu konuda hassasiyet taşıyan bir pâdişahtı. Kendisi de şâir olan, Farsça şiirler yazan Sultan Selim, âlime ve sanatkâra saygı duyar, onlara kıymet verirdi[116]. Sultan Selim'in kitaba olan düşkünlüğü, fethettiği ülkelerin hükümdarlarının özel kütüphanelerini ganimet olarak alması ve bu yolla elde edilmiş kitaplarla saray kütüphanesinin zenginleşmesi, kendisinden sonra gelen pâdişahların vakıf kütüphaneleri kurmalarına vesîle olmuştur[117]. Yavuz Sultan Selim'in kitaba verdiği kıymet ve duyduğu sevgiyi göstermesi bakımından, Hoca Sadeddin'in Mısır seferi esnâsında vuku bulan şu hâdise önemlidir:

> "Bir gice mirî esbâb yükinden bir zulmet-i leylde girü kalmağla arab gâret itmiş. Meger bir sanduk kitap dahî bile zâyi' olmış. Bir latîf hat ile *Tarih-i Vassâf* ol kitapların içinde imiş. Merhûm Pâdişah ol nüshaya mâiller olup yolda eğlenceleri imiş. Vâlid eydür: Saray hocası var idi, Mevlânâ Şemseddin dirlerdi… Sür'at-i hattı böyle idi ki on günde bir Mushaf-ı şerîf yazar idi. Mısır fetholundukda hocaları Halimî Efendi'ye buyurdular ki "Şemseddin bize bir *Tarih-i Vassâf* yazsın."[118]

Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferi sırasında, Mısır Valisi Hayr Bey'in vefâtından sonra kütüphanesindeki kitapların tespitini yaptırmış ve sonrasında da birçok eserin saray kütüphanesine naklini emretmiştir[119].

Lâle Uluç, 10. yy'da Cordoba'da yaşayan İbn-i Said'in kütüphane sahibi olma konusundaki düşüncesini şu cümlesiyle aktarır: "Güç sahibi her kişi ya da önemli her yönetici kendini şahsî mülkiyetinde bir kütüphane tesisine mecbur addederdi."[120] Bu sözün de işaret ettiği gibi, hükümdarlar, yöneticiler, güçlü şahsiyetler şahıslarına âit kütüphane kurmayı, gerek kitap sevgisi, gerek güç ve gerekse de kültür göstergesi olarak inşâ etmişlerdir.

---

116 Mustafa Cezar, *Mufassal Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, c. 2, s. 787.

117 İsmail E. Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik*, Timaş Yay., 2. Baskı, İstanbul 2015, s. 125.

118 İsmail E. Erünsal, a. g. e., s. 125.

119 İsmail E. Erünsal, a. g. e., s. 126.

120 Lâle Uluç, *Türkmen valiler Şirazlı ustalar Osmanlı okurlar*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2006, s. 469.

Diğer yandan ilme ve âlime verilen değerin, hem âyet-i kerîmelerde hem de hadîs-i şerîflerde açıkça vurgulanmış olması, Osmanlı pâdişahları için kitap sevgisinin en önemli sebepleri arasında yer almaktadır. Yalnızca Kur'ân-ı Kerîm'in yazımı ile ilgili bile birçok dalda gelişme görülmüş ve eserler meydana getirilmiştir ki, Mushaf yazımı ve tezhibi bu anlamda Osmanlı Saray sanatının önde gelen örneklerini temsil etmektedir. Osmanlı sultanları kitaba, âlime, sanata ve sanatkâra çok değer vermişler ve her dönem onların hâmiliklerini yapmışlardır.

Yavuz Sultan Selim'in saraya kazandırdığı sanatkârlar, yazma eser sayısının artmasında etkili olmuştur. Ömrü seferde geçen Sultan, ülkesinin sanatının gelişimine, çıktığı seferlerin dönüşünde sanatkârları ülkesine getirerek önemli bir katkıda bulunmuş, hem kendi sarayındaki sanat erbâbının ufkunun genişlemesini sağlamış, hem de gelen yeni sanatkârlarla Osmanlı sanatının ivme kazanarak ilerlemesine vesîle olmuştur[121].

Osmanlı sultanları, sanata ve sanatçıya verdikleri desteği kendi adlarını yüceltmek için değil, Osmanlı'nın kökleri çok eskiye dayanan medeniyetini ve sanatını daha da kavîleştirmek ve öğrenilecek olan yeni usullerle bu alanda ekoller oluşması için sağlamışlardır[122]. Üstelik yalnızca maddî yardımla kalınmayıp, sanatlarını rahat bir şekilde icrâ edebilmeleri için sanatçılara atölyeler kurulmuş ve gerekli malzemeler sağlanmıştır. Gösterilen bu ihtimam, zorunlu olarak gelenlerin dışında, sanatkârların kendi istekleriyle gelmelerine ve Osmanlı topraklarını tercih etmelerine vesîle olmuştur[123]. Sanata ve sanatkâra gösterilen bu saygı ve ilgi yalnızca Yavuz Sultan Selim ile sınırlı değil, tüm Osmanlı pâdişahlarının iş tutuş şeklidir; kısacası bir devlet geleneği hâline gelmiştir.

2. Yazma Eserlerin İki Ülke Arasındaki Geçiş Yolları

Çeşitli vesîlelerle hazırlanan yazma eserlerin, sahiplenilme usulleri de farklı olmuştur. Eserlerin farklı şekillerde el değiştirmeleri, hazırlanışlarında ve hangi sanat üslûbuna dayanarak tamamlanacakları konusunu da belirlemiştir. Hazırlanırken kimi zaman yarım

---

[121] Hilal Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü araştırma Vakfı, İstanbul 2010, s. 93.

[122] Hilal Kazan, a. g. e., s. 67.

[123] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defteri", *Belgeler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986, c. XI, sa. 15, s. 23.

kalan eserler, değiştirildiği bir sonraki elde o atölyenin taşıdığı ekole uygun olarak tamamlanmıştır.

Yazma eserlerin ülkeler arasındaki çeşitli vesîlelerle gerçekleşen değişimi, kültürel etkileşimin de en önemli unsurların başında gelmektedir[124]. Bu bağlamda sanat değeri yüksek olan bu eserler, girdikleri ülkenin sanatkârlarını etkilemiş ve değişimde de mühim bir rol oynamışlardır. Ali Aktan, sanatın her kolunu etkileyen bu hususu, nesta'lik yazının Osmanlı'ya geçişi üzerinden bahisle şu şekilde ifade etmiştir: "Yazma eserlerin elden ele dolaşması, özellikle edebiyat çevrelerinin İran ile yakın ilişkileri, İslâm dünyasının gözlerinin İstanbul'a çevrilmesi, hepsinden önemlisi Osmanlı sarayının İranlı sanatkârlara kapılarını açmış olması bu intikali kolaylaştırmış ve nesta'likin yayılmasına vesîle olmuştur."[125].

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde XVI. yy Safevî dönemine âit olmak üzere takrîben iki yüz tane yazma eser mevcuttur[126]. Bu eserler, 16. yy'dan 17. yy'ın ilk yarısına kadar devam eden Osmanlı-Safevî mücadelesi süresince bürokratların, elçilerin ve üst düzey yöneticilerin kurduğu ilişkiler netîcesinde Saray Kütüphanesi'nde toplanmıştır[127].

Safevî yazma eserlerinin Osmanlı topraklarına girişi, Çaldıran zaferinin hemen akabinde savaş ganimeti olarak Saray Kütüphanesi'ne dâhil olmasıyla ivme kazanmıştır. Kânunî Sultan Süleyman ve III. Murad devirlerini kapsayan savaş dönemlerinde, kış aylarının devletin doğu sınırında geçirildiğinden dolayı yakın ilişkiler içerisinde olunması ve bu vesîleyle eserlere kolayca ulaşılabilmesinin sağlanması, yazma girişini de hızlandırmıştır[128].

Yazma eserlerin Osmanlı'ya geçişi, Osmanlı-Safevî barış antlaşmasının 1590 yılında yürürlüğe girmesiyle hız kaybetmiştir. Savaş döneminde barış dönemine göre bu etkileşimin fazla olması ilginçtir, zîrâ Osmanlı-Safevî mücadelesinin en önemli

[124]Zeynep Demircan Aksoy, "İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c. 7, sa. 29, s. 266.

[125]Ali Aktan, "Ta'lik Yazı ve İbrahim Edhem'in 'Ruhu't-Ta'lik'i'", *Vakıflar Dergisi*, Ankara 1994, sa. 23, s. 256.

[126]Lâle Uluç, a. g. e., s. 474.

[127]Filiz Çağman-Zeren Tanındı, "Osmanlı-Safevi İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış", *Aslanapa Armağanı*, Bağlam Yay., İstanbul 1996, s. 37.

[128]Lâle Uluç, a. g. e., s. 477.

netîcelerinden birisi de, bu iki devlet arasında kültür etkileşiminin en yoğun yaşandığı dönem olmuştur[129].

Muhârebe esnasında Osmanlı komutanlarının, bürokratlarının ve üst düzey yöneticilerinin kitaba olan ilgileri, konumlarını daha da yüksek düzeyde göstermek istemeleri ve padişaha seferden dönüşte, düğünlerde ve bayramlarda sunmak adına edindikleri yazma eserler Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nin zenginleşmesine vesîle olmuştur[130].

Eserlerin savaş ganimeti olarak elde edilmesi, diplomasi yoluyla sunulması, ilticâ edenlerin getirmiş oldukları ve Osmanlı yöneticilerinin Sultân'a vermiş oldukları hediyeler ile müsâdere yollarıyla elde edilmesi, eserlerin ülkelerarası geçiş usülleri olarak değerlendirilebilir. Bu yolları daha sarîh bir şekilde ifade edelim.

a) Savaş Ganimeti

Saray hazinelerinde yer alan yazma eserlerin el değiştirme şekillerinden en çok mâruz kaldıkları durum, savaş ganimeti olarak sahiplenilmeleri yoludur. Yazmalar, fethedilen ülkelerin saray kütüphanelerine, hükümdarların, yöneticilerin ve beylerin özel kütüphanelerine ganimet olarak el konulmasıyla defalarca el değiştirmişlerdir.

Safevîler, 1501'de Akkoyunluları yenip Tebriz'i ele geçirince, buradaki kütüphaneye, sanatçıları da dâhil olmak üzere el koymuşlar. Sanatçılar Şah İsmail'in emri altında çalışmaya devam etmişler, sanatlarını icrâ etmişlerdir[131]. Bu sanatçıların üslûbuna on yıl boyunca hiç müdahale edilmemiştir. Fakat Şah İsmail'in Herat'ı alması ve Timur'un saray kütüphanesinin de Safevîlere geçmesi ve bununla birlikte sarayın meşhur sanatçısı Behzad'ın da gelmesiyle sarayın sanatçılarının bağlı oldukları ekolde değişiklik olmuştur. Bu bağlamda Akkoyunlu Sarayı'nın hâmiliğinde Şiraz'da üretilen yazma eserler ile Timur'un sarayından nakledilen eserlerin üslûbu meczedilerek zengin bir ekol ortaya çıkarılmıştır[132].

---

[129] Lâle Uluç, a. g. e., s. 477.

[130] Filiz Çağman-Zeren Tanındı, a. g. m., s. 38.

[131] Lâle Uluç, a. g. e., s. 61.

[132] Lâle Uluç, a. g. e., s. 68; Filiz Çağman-Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yay., İstanbul 1979, s. 42.

Çaldıran zaferiyle 1514 yılında Tebriz'e giren Yavuz Sultan Selim de, Şah İsmail'in kütüphanesine ve Heşt Behişt Sarayı'ndaki kıymetli hazinelere savaş ganimeti olarak el koymuştur. Bunun yanı sıra tüccar, âlim ve Şah İsmail'in sarayında çalışan sanatkârlardan oluşan yaklaşık bin kişilik bir ekibi Tebriz'den İstanbul'a göndermiştir. Bu gönderilen grubun içerisinde Hüseyin Baykara'nın oğlu Bediüzzaman Mirza da vardı. Görüldüğü üzere önce Şah İsmail'in ganimet olarak ele geçirdiği eserlerin ve sanatçıların, bir sonraki aşamada Çaldıran Savaşı'nda Yavuz Sultan Selim'in eline aynı sebeple geçmesiyle etkileşim oluşuyor ve bu vesîleyle de sanatın ve ilmin yönü değişiyor.

b) Diplomatik Hediyeler

Diplomasi ince, hassas ve son derece dikkat edilmesi gereken, kendine has dili olan bir alandır. Bu sahada en ufak yanlış bir hareket, söz ya da gereğince anlatılamayan bir ifade savaşa sebep olacağı gibi, ince düşünülmüş özel bir hediye, beklenmedik kapıların açılmasına vesîle olabilir. Muhâtabının gönlünü fethedecek, onun gazabını çekmeyecek –ki sunulan kişiyi çok sinirlendirebilecek bir hediye de seçilmiş olabilir- en kıymetli hediyelerin başında kitaplar gelmektedir.

Saraya âit yazma eserlerin savaş ganimeti olarak el değiştirmesinden sonra, diplomatik hediye olarak el değiştirmesi de en çok görülen değişim yolları arasında görülmektedir. Bu bakımdan yazma eserler çok değerlidir; elçilerin sunduğu hediyelerin her zaman en başında gelmiştir.

Hilal Kazan bu konuyla ilgili şu ifadeleri dile getirmiştir: "… devletlerarası politikada da yapılan görüşme ve müzakerelerde karşılıklı gönderilen hediyeler bu ülkeler arasındaki barışın devam etmesinde önemli rol oynamaktadır. Bu hediyeler arasında kıymetli eşya ve mücevherlerin yanında özellikle itina ile istinsah edilmiş, tezhiplenmiş ve ciltlenmiş kitaplar da göz kamaştırmaktaydı."[133].

Osmanlı'ya Safevî elçiler devamlı sûrette gelmişler ve bu vesîleyle de Fars yazmalarını hediye olarak takdim etmişlerdir. 1514-1600 yılları arasında İstanbul'a yirmi yedi Safevî elçisinin geldiği kayıtlarda bulunmaktadır[134]. Osmanlı sarayı mensuplarının bilhassa

[133] Hilal Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü araştırma Vakfı, İstanbul 2010, s. 68.
[134] Lâle Uluç, a. g. e., s. 477.

müzehhep ve musavver kitaplara olan merakı ve sevgisi Safevî idarecilerince de bilindiği için, kıymetli kitaplar hediye takdimlerinin en başında gelmektedir. Bu bilgilere dayanarak, hediye gelen yazmaların sayısının çokluğu tahmin edilmektedir.

Safevî Şâhı Tahmasp, II. Selim'e tahta çıkışı vesîlesiyle 720 kişilik bir ekibin eşlik ettiği elçi Şah Kulu Han'dan gönderdiği hediyeleri 44 deve taşımaktaydı ve bu kıymetli hediyelerin başında Kur'ân-ı Kerîm ve Şehnâme-i Firdevsî bulunmaktaydı[135].

Sultan III. Murad'ın tahta çıkışını kutlamak üzere İstanbul'a gönderilmiş olan Tahmasp'ın elçisi Tokmak Han da, 18 tezhipli Kur'ân-ı Kerîm, 60'ı aşkın dîvân, Şehnâme-i Firdevsî nüshaları ve çok değerli bir çadır olmak üzere, kıymetli hediyeleri Sultân'a sunmuştur[136] (bkz. R. 1).



R. 1 Safevî elçisinin Sultan III. Murad'a sunduğu hediyeler (İÜNK, F. Y. vr. 42a-41b)

Şah Abbas tarafından III. Murad'a elçi olarak gönderilen Mehdi Kulu Han ve Şehzâde Haydar Mirza da, padişah tarafından kabul edilmişler ve yanlarında getirdikleri 330 yük

[135] Zeren Tanındı, "Osmanlı Sarayında Şehzadeler ve Elçiler", Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu, Hacettepe Üni., Ankara 25-27 Kasım 1998, s. 238; Efbulfez Rahimov, "Safevîlerin Türkiye'ye Hediye Gönderdiği Kitaplar", *Türk Kültürü*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1995, sa. 386, s. 347.

[136] Zeren Tanındı, a. g. m., 238.

bineğinin taşıdığı hediyeleri sunmuşlardır[137]. Bu hediyelerin arasında üç nüsha Kur'ân-ı Kerîm, Nizâmî'nin Hamse'si, Firdevsî'nin Şehnâme'si, Yusuf ile Züleyhâ, Hâfız'ın Dîvân'ı, Ömer Hayyam'ın Rubâî'leri, Şeyh Sâdî'nin Külliyât'ı, Hatifî'nin Heft Menzer'i ve Şevâhidü'n-Nübüvvet gibi eserler başta olmak üzere çok kıymetli kitaplar bulunmaktadır[138].

Bu bağlamda Safevî elçilerin Osmanlı hükümdarlarına getirdiği en önemli hediyelerin başında yazma eserlerin geldiği bilinmektedir. Osmanlı arşivlerinde yer alan kayıtlardaki gelen hediyelerin arasında eğer kitap varsa, envanterde en üst tarafa yazılmıştır. Safevî hükümdarının elçiler eliyle yolladığı hediyelerin sunumunun yapıldığı tasvirlerde, hediyeleri sunan memurların en başında duranların, eğer Mushaf varsa ilk sırada onu, yoksa diğer tezhibi zengin ve büyük boyuttaki yazma eserleri ve sonrasında ise diğer hediyeleri taşıdıkları görülür[139] (bkz. R. 2).

[137] Cihat Aydoğmuşoğlu, *Şah Abbas ve Zamanı*, Berikan Yayınevi, Ankara 2013, s. 150.

[138] Efbulfez Rahimov, "Safevîlerin Türkiye'ye Hediye Gönderdiği Kitaplar", *Türk Kültürü*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1995, sa. 386, s. 349.

[139] Lâle Uluç, a. g. e., s. 481.



R. 2 Safevî elçisi İbrahim Han'ın Şehzâde Mehmed'in sünneti için getirdiği hediyeleri sunması (TSMK, B. 200 vr. 36b)[140]

[140] Bu görsel, Lâle Uluç'un *Türkmen valiler Şirazlı ustalar Osmanlı okurlar,* adlı eserinden alınmıştır.

c) İlticâ Edenlerin Getirdikleri Hediyeler

Tarihte her dönemde ülkelere ilticâ talebinde bulunanlar olmuştur. Tabii bunun şekli günümüzden yüzyıllar önce çok daha farklıydı. İlticâ talebi kabul edilenler, minnetlerini göstermek üzere hediyeler getirirlerdi. Bu hediyelerin başında da kıymetli yazma eserler gelmektedir.

İlticâ isteğinde bulunan kişiler arasında şehzâdeler ve üst düzey yöneticiler bulunmaktadır. Bu bağlamda Safevî yöneticileri de Osmanlı topraklarına ilticâ talebinde bulunmuş ve gelirken yanlarında hediyeler getirmişlerdir. 1514 yılında Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'i fethinden sonra Hüseyin Baykara'nın oğlu olan Bediüzzaman Mirza da Osmanlı'ya sığınmış ve hediyeler getirmiştir[141].

Kânunî Sultan Süleyman zamanında, Şah Tahmasb'a karşı ayaklanan kardeşleri Sam Mirza 1535 yılında ve Elkas Mirza ise 1547 yılında Osmanlı topraklarına sığınmışlar ve gelirken de ayaklanma sırasında ele geçirdikleri ganimetleri Osmanlılara yollamışlardır[142] (bkz. R. 3). Elkas Mirza, Sultan Süleyman'ın Edirne'den dönüşünü beklemiş ve Sultân'ın huzuruna çıktığında ise kıymetli hediyeler sunmuş, değerli kitaplarını İstanbul'a getirmiştir. Kitap sanatlarının gelişmesine de katkıda bulunduğu düşünülen Mirza, bir yıl kadar İstanbul'da kalmış, yanında müzehhib, hattat ve musavvir olan ve daha sonra kendisine nişancı göreviyle verilecek olan Ârifî ile Osmanlı Sultanlarının "Şehnâmesi"ni yazmakla görevlendirilecek olan sanatkâr Eflâtun Şirvânî'yi de getirmiştir[143].

Yine III. Murad devrinde, bilhassa Osmanlı-Safevî savaşı sırasında birçok Safevî münevver ve üst düzey yöneticileri Osmanlı Devleti'ne sığınma talebinde bulunmuşlar[144] ve gelirken yanlarında kıymetli hediyeler getirmişlerdir.

---

[141] Lâle Uluç, a. g. e., s. 490.

[142] Lâle Uluç, a. g. e., s. 491.

[143] Zeren Tanındı, "Osmanlı Sarayında Şehzadeler ve Elçiler", Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu, Hacettepe Üni., Ankara 25-27 Kasım 1998, s. 237.

[144] Lâle Uluç, a. g. e., s. 493.



R. 3 Elkas Mirza'nın getirdiği hediyeleri sunması (TSMK, vr. 498b)[145]

[145] Bu görsel, Esin Atıl'ın hazırlamış olduğu *Süleymannâme* adlı eserden alınmıştır.

d) Osmanlı Yöneticilerinin Sultâna Verdikleri Hediyeler

Osmanlı'da kitap edinmek yalnızca pâdişahlara veya âilelerine has bir alışkanlık değil, aynı zamanda toplumun üst katmanlarında bulunan âlimler ve askeriye sınıfının seçkin şahsiyetleri ile bürokrasi mensuplarınca, kültür ve zenginlik nişânesi olarak gördükleri, aynı zamanda hediye olarak da başvurdukları bir yöntemdi[146].

Osmanlı idarecileri bayram, vazife dönüşü huzura kabul, düğün ve sünnet merâsimleri, sarayda yapılan eğlenceler, rütbe yükselmesi veya yeni bir görev tevdî edilmesi gibi vesîlelerle pâdişaha teâmüller gereği hediyeler takdim ederlerdi. Bu hediyelerin en başında ise bilhassa tezhibi ve hattıyla mükemmel işçiliğe sahip olan Mushaflar ve Fars eserleri tercih ederlerdi. Bu anlamda Fars yazmaları, Osmanlı bürokratlarınca her zaman talep edilen yazmalar arasında olmuştur. II. Bayezid'in 1503 ve 1512 yılları arasını kapsayan döneme âit ihsan buyurmuş olduklarının kaydının tutulduğu bir in'amat defterinde, kendisine hediye kitap sunan ve buna mukâbil olarak Sultân'ın da onlara hediye takdim edilenlerin isimleri bulunmaktadır[147]. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, takdîm edilen hediyelerle ilgili bir kayda, 17. ve 18. yüzyıllara âit ehl-i hıref defterlerinde rastlamadığını söylemiştir[148].

e) Müsâdere Yoluyla Eserlerin Elde Edilmesi

Savaş ganimeti, diplomatik hediye, yöneticilerin verdikleri ve ilticâ edenlerin getirmiş oldukları hediyeler yollarıyla el değiştiren kitaplar, müsâdere yoluyla yâni "devlet tarafından el koyulması" şeklinde de sahip değişikliğine uğramıştır.

Saraya âit koleksiyonların zenginleşmesinin önemli usullerinden birisi de müsâdere yoludur[149].

Önceki bölümlerde sadece Sultân'ın değil, aynı zamanda Osmanlı idarecilerinin de kütüphane oluşturmadaki çabalarından bahsedilmişti. Bu bağlamda, üst düzey

---

146 Lâle Uluç, a. g. e., s. 470.

147 Lâle Uluç, a. g. e., s. 494; Ayrıntılı bilgi için bkz. Rıfkı Melûl Meriç, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları-I Vesikalar*, Ankara Üni. İlâhiyât Fak. Türk ve İslâm San'atları Tarihi Ens. Yay., Ankara 1953, sa. 1; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defteri", *Belgeler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986, c. XI, sa. 23-77.

148 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, a. g. m., s. 65.

149 İsmail E. Erünsal, *Orta Çağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphane*, Timaş Yay., İstanbul 2018, s. 398.

yöneticilerin ve paşaların vefâtıyla, ardında bıraktıkları mallar müsâdere edilir, yâni devlet tarafından el konulurdu. Bu malların tutulduğu liste, ilk önce pâdişaha sunulur ve Sultan da istediği ve kıymetli gördüklerinin yanına kırmızı mürekkeple "mim" harfi yazardı. Bu müsâdere listelerinde yer alan Farsça eserler, özellikle tezhipli, minyatürlü ve kıymetli taşlarla ciltlenmiş olanları hiç atlanmadan işaretlenmiş ve saray kütüphanesine alınmıştır[150].

Bütün bu sıralanan maddeler doğrultusunda, yazma eserlerin kimi zaman ülkeler arası, kimi zaman da yalnızca aynı sınırlar içerisinde olmak üzere farklı kişilerin eline geçmiş olduğunu görmekteyiz. El değiştiren eserlerin bazıları tamamlanmış, bazıları ise teslim edildikleri elde son şekillerini almışlardır. Yazma eser değişim yolları bu anlamda, tarih boyunca kütüphanelerin ve özel koleksiyonların oluşumunda mühim bir etken olmuştur.

[150] Lâle Uluç, *Türkmen valiler Şirazlı ustalar Osmanlı okurlar*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2006, s. 471.

II. BÖLÜM: MURAKKA'

A) Kıt'a Formunun Oluşumu

Hat sanatı kitap sanatları içerisindeki en önemli sanat dalı olarak kabul edilmektedir. Bu sanatın yüzyıllar içerisindeki gelişim süreci, yeni formların ve yazı sahalarının çeşitlilik göstermesine de vesîle olmuştur. "Kıt'a" olarak adlandırdığımız yazı alanı formu da bu zaman zarfında oluşan biçimlerden biridir.

Prof. Dr. Muhittin Serin, "Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar" adlı eserinde "kıt'a" terimini şu şekilde tanımlamıştır: "Kıt'a ölçüleri belirlenmiş dikdörtgen biçiminde bir kağıdın bir yüzüne yazılmış güzel yazı parçaları için kullanılan bir hat terimidir. [151]"

Aklâm-ı sittenin kâidelerinin son hâline ulaşmasıyla ortaya çıkmaya başladığı tahmin edilen[152] kıt'a formunun gelişiminde, hattı geometrik bir form içinde kullanmayı ön planda tutmamış olmalarından mütevellit, daha çok İranlılar tarafından ilerleme kaydedildiği anlaşılmaktadır[153]. Oldukça farklı kıt'a formları hazırlayan İranlı hattatlar, yazdıkları düz ya da mâil nesta'lik kıt'aların muhtelif yerlerine ince nesta'lik kıt'alarla yazdıkları metinlerle, bu formun daha da zenginleşmesine ve çeşitlenmesine vesîle olmuşlardır[154].

Kıt'a formunun yazımında kullanılan hat çeşidi, kıt'a formunun çeşidini de belirlemiş olur. Bu bağlamda, kıt'a eğer sülüs ile yazılmışsa "sülüs kıt'a", ta'lik ile yazılmışsa "ta'lik kıt'a", sülüs-nesih yazı ile yazılmışsa "sülüs-nesih kıt'a" ve muhakkak-reyhânî ile yazılmışsa "muhakkak-reyhânî kıt'a" olarak tanımlanır[155].

Genellikle 10-15x25-30 cm boyutlarındaki kıt'alar kağıdın bir tarafına yazılır ve bazen yatay bazen de dikey olarak kullanılan dikdörtgen alana yerleştirilip sert bir zemine yapıştırılır ve dört yanından da bezeme için boşluk bırakılır[156].

---

[151] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 4. Baskı, Kubbealtı Yay., İstanbul 2010, s. 42.
[152] Muhittin Serin, a. g. e., s. 42.
[153] Ali Alparslan, "Kıta" madd., *DİA*, Ankara 2002, c. 25, s. 505.
[154] Muhittin Serin, a. g. e., s. 42.
[155] M. Uğur Derman, *Osmanlı Hat Sanatı*, Mas Matbaacılık, İstanbul 2001, s. 27.
[156] M. Uğur Derman, a. g. e., s. 27.

Tezhip sanatı uygulamaları, kıt'a bezemesinde yaygın olarak kullanılmıştır. İç ve dış kenarsuyu ile katmanlı bir yapıda bezenir. Bunu ise ebrulanmış kağıtlar takip eder. Bazen de yazıldığı kağıt zemininin üzerine yalnızca altın cetvel çekilip tahrirlenerek bırakılır[157].

Kıt'a formlarının içine âyet-i kerîmelerin ve hadîs-i şerîflerin yanı sıra şiirler ve en çok tercih edilen Kasîdetü'l-Bürde başta olmak üzere, kasîdeler de yazılmıştır[158].

B) Kıt'a Çeşitleri

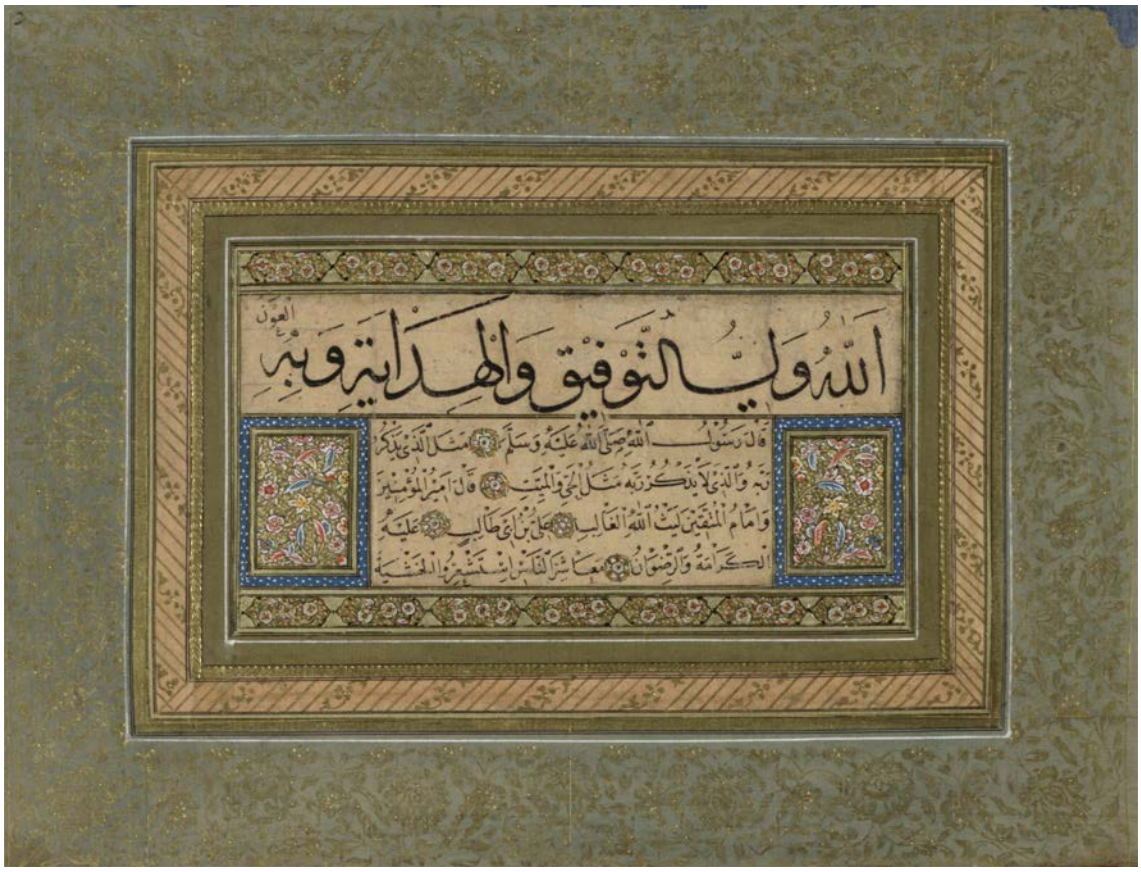
Kıt'a formu, yazıldığı hat çeşidine göre adlandırılır. Sülüs hatla yazılmış kıt'a "sülüs kıt'a", sülüs-nesih hattın bir arada kullanılmasıyla yazılmış olan kıt'a "sülüs-nesih kıt'a", nesta'lik ile yazılmış olan "nesta'lik kıt'a" olarak adlandırılırmış, diğer hat çeşitleriyle yazılmış ise o hattın türünden kıt'a olarak isimlendirilmişlerdir[159]. Buna göre kıt'alar genel olarak iki kıt'a çeşidiyle anılmaktadır: Sülüs-nesih kıt'a ve nesta'lik kıt'a. Bu iki kıt'a çeşidini biraz daha yakından inceleyelim.

1. Sülüs-Nesih Kıt'a

Kıt'a formunun sülüs-nesih hatla yazılmış olan çeşidine "sülüs-nesih kıt'a" denir (bkz. R. 4). Bu formda, üst tarafta sülüs hatla yazılmış bir satır, hemen altında ise üç satırdan on satıra kadar çıkabilecek nesih hatla yazılmış satırlar bulunmaktadır. Kimi zaman meyilli olarak da yazılan nesih hatla yazılmış olan satırların uzunluğu, sülüs hatla yazılmış olan satıra göre daha kısadır. Kıt'a formunun yazıldığı dikdörtgen alan dikey bir şekilde kullanıldığı takdirde, forma hareketlilik kazandırması adına, son satırın sülüs hatla yazıldığı örnekler de bulunmaktadır[160].

---

157 M. Uğur Derman, a. g. e., s. 29.
158 Muhittin Serin, a. g. e., s. 42.
159 Ali Alparslan, "Kıta" madd., *DİA*, Ankara 2002, c. 25, s. 505.
160 Ali Alparslan, a. g. m., s. 506.



R. 4 Hâfız Osman'a âit sülüs-nesih kıt'a (İÜNK, A. Y. 6503)

Bazen de araya muhakkak hatla yazılmış bir satırın da yerleştirildiği ve bu örneklerin büyük boyutlardaki kıt'a formlarında kullanıldığı görülmektedir[161]. Osmanlı'ya âit bir form olarak, hat talebeleri için sülüs-nesih kıt'a, bir satır sülüs, iki satır nesih ve bir satır sülüs olarak düzenlenir[162]. Âyet-i kerîmeler ve hadîs-i şerîflerin yazımında genellikle sülüs-nesih kıt'a formu kullanılmaktadır[163].

[161] M. Uğur Derman, a. g. e., s. 27.

[162] M. Uğur Derman, a. g. e., s. 27; Örnek için bkz. *Mehmed Şevki Efendi'nin Sülüs-Nesih Hat Meşkleri*, IRCICA, İstanbul 2010; *Mahmud Celâleddin Efendi Sülüs-Nesih Müfredat Meşki*, Meşk Yayıncılık, İstanbul 2011.

[163] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 4. Baskı, Kubbealtı Yay., İstanbul 2010, s. 42.

2. Nesta'lik Kıt'a

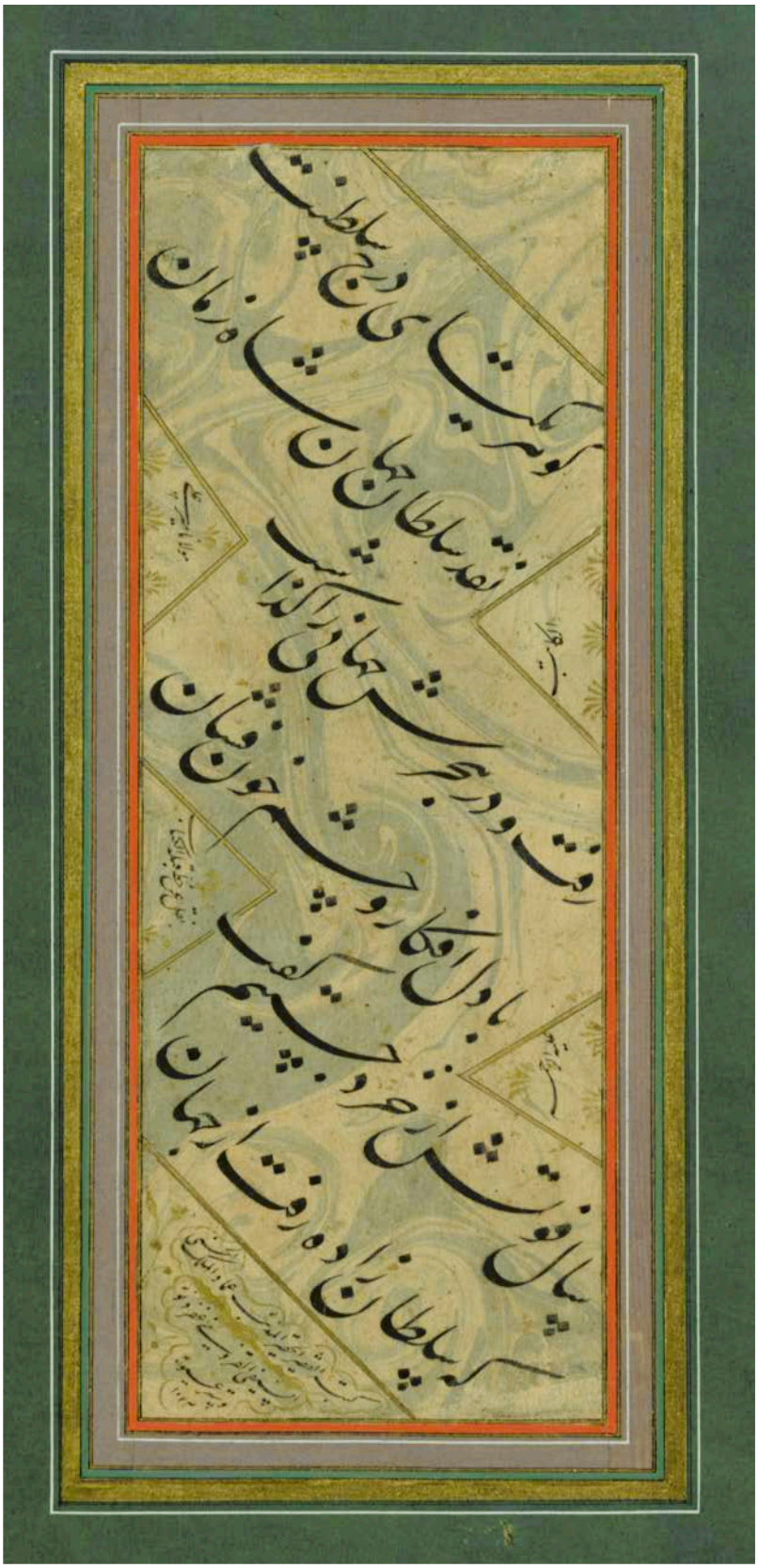
Kıt'a formunun nesta'lik hatla yazılmış olan çeşidi "nesta'lik kıt'a" olarak adlandırılır (bkz. R. 5). Eğer kıt'a nesta'lik hatla sola doğru meyilli bir şekilde yazılmış ise "mâil nesta'lik kıt'a", düz yazılmış ise de "düz nesta'lik kıt'a" adını almaktadır ve nesta'lik kıt'alarda genellikle şiir metinleri yazılmaktadır[164].

Meyilliğin derecesi az tutulursa kıt'a daha geniş olur, çünkü satırlar daha geniş bir alana yayılmış olur; fazla tutulduğunda ise satırlar daha dik duracağından kıt'a daha dar olur. Bu bağlamda mâil nesta'lik kıt'a yazılırken genellikle, yazının meyli $40^{0'}$lik bir açıya göre ayarlanmıştır[165].

İran'da görülen nesta'lik kıt'aların ekserîsi mâil yazılmış olup, bizde düz yazılan nesta'lik kıt'alar da görülmektedir. Nesta'lik kıt'ada yazılan şiir metinlerinin beyit beyit araları boşluk bırakıır ve bu boşluklar tezyin edilir. Genellikle tezhipler, bu boşluklarda kullanılan dendanların oluşturduğu "beyne's-sütur" adı verilen alanın içine yapılmaktadır[166].

---

[164] Muhittin Serin, a. g. e., s. 42.
[165] M. Uğur Derman, a. g. e., s. 27.
[166] Ali Alparslan, "Kıta" madd., *DİA*, Ankara 2002, c. 25, s. 506.



R. 5 İmad El-Hasenî'ye âit mâil nesta'lik kıt'a (İÜNK, F. Y. 1427, vr. 2a)

C) Murakka' Geleneğinin Gelişimi

İslâm sanatlarının hat, tezhip ve minyatür sanatları bakımından en seçkin ve güzel örneklerinin verildiği alanlardan biri olan murakka'lar, medeniyetimizin kültür-sanat alanında da önemli bir yer tutar. Gerek ülkemizdeki kütüphanelerde gerekse dünya kütüphanelerinde meşhur hattatların, müzehhiblerin, musavvirlerin ve mücellidlerin müşterek eserlerinin yer aldığı murakka'lar bulunmaktadır.

Farsça'dan dilimize "murakka'" hâlinde geçmiş olan bu kelimenin Arapça'daki anlamı "yamalı"'dır. Kubbealtı Lügati'nde ise, "Kâğıtları üst üste yapıştırmak sûretiyle karton kıvâmına getirilen mukavvalar üzerine önceden yazılıp yapıştırılan güzel yazı örneklerinin albüm hâline getirilmiş şekli."[167] olarak tanımlanmıştır. Çoğul hâli ise "murakkaât"tır[168].

XVI. yy'dan evvel albüm haline dönüştürülmemiş "murakka'"lar, sert bir zemine yapıştırılmadan uç uca yapıştırılma suretiyle rulo şeklinde sarıldıktan sonra, deri bir kabın içine yerleştirilip orada muhafaza edilmiş ve "tomar" olarak isimlendirilmiştir[169].

Timur, Türkmen ve Safevî saraylarında geliştirilen[170] murakka' yapımcılığı, XVI. yy.'ın yarısından sonra Osmanlı nakkaşhânesinde de hız kazanmış ve sanatkârların ortak ürünleri olan tek tek sayfalar hâlinde saklanan çalışmalar, bir albüm içinde toplanmaya başlanmıştır[171]. Safevîlerde de albüm yapımı 1545-1600 yılları arasında oldukça artmıştır[172]. Bu eserler, üzerinde yapıldıkları topraklar ve zaman bakımından farklı olsalar bile, gerek bezeme ve gerekse metin-resim ilişkisi bağlamında ince bir işçilik ve düzenlemeye tâbi olduklarından, izleyende, sanki ilk yapıldıkları andan itibaren aynı murakka' içinde yer almış hissini uyandırmaktadır. Bunun en nâdide örneklerinden biri

---

167 İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lûgati (Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük)*, Yay. Haz. Kerim Can Bayar, Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul 2015, s. 758.

168 M. Uğur Derman, "Murakka'" madd., *DİA*, İstanbul 2006, c. 31, s. 204.

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

170 Zeynep Atbaş, "Dağılmış Bir Safevi Murakkasının 18. Yüzyıla Ait Bir Osmanlı Murakkasında Değerlendirilişi", *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Gelişmeler ve Sanat (Günsel Renda'ya Armağan)*, Hacettepe Üni. Yay., Ankara 2011, s. 51.

171 Zeren Tanındı, "Mimar Sinan Çağında Tasvir", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 281.

172 Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı Kitap Hazinesi'nin Nadide Eserlerinden Bir Diğeri: Hazine 2166 Numaralı Safevî Albümü Hakkında", *Sanat Tarihi Yıllığı (İstanbul Üni. Sanat Tarihi Yıllığı)*, İstanbul 2013, sa. 25, s. 204.

de, çalışmamızın asıl konusu olan ve ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alacağımız Şah Mahmud Nişâburî Albümü'dür.

Kıt'aların murakka' şeklinde muhafaza edilmesi, hem sağlıklı bir şekilde yüzyıllar boyunca korunabilmesini hem de değişik devirlerde yapılmış olmalarına karşın, muhtelif sanat dallarını bünyesinde barındıran eserlerin bir arada olmasını mümkün kılması bakımından tercih edilmiştir[173].

Genellikle hüsn-i hat albümü olarak kullanılmış olan murakka'ların konusunu hadîs-i şerîfler oluşturmuştur. Hz. Peygamber (SAV)'in mübarek kelâmlarının en güzel şekilde yazılmış ve en güzel bezeme unsurlarıyla süslenmiş olduğu bu murakka'lar, İslâm Medeniyeti'nin sanatta çıkmış olduğu mertebeyi göstermesi itibariyle son derece kıymetlidir[174].

Meşk için hazırlanmış murakka'larda, tek harfleri ve iki harfin bitişmesini gösteren müfredat meşki ya da cümle düzenini öğreten mürekkebat meşkinde, hattat imzasını yalnızca albümün sonundaki kıt'aya atar[175].

D) Murakka' Yapımı ve Çeşitleri

Uğur Derman İslâm Ansiklopedisi'nde ele aldığı "Murakka'" maddesinde, "Murakka'" yapımını şu şekilde anlatmaktadır:

> "Bir murakka'ya girmesi tasarlanan kıtalar, germe usulüne göre hazırlanmış bir mukavvaya yapıştırılıp çevresi bezendikten sonra bunlar aynı ebatta kesilerek sırt sırta getirilir ve üç kenarından ince bir deri veya kumaş şeritle birbirine tutturulur. Yapıştırılan bu şeritler aynı zamanda kıta kenarlarının yıpranmasını önler. Daha sonra bu ikili kıta yine deri veya kumaş bir şeritle dibinden bir başka ikili kıtaya bağlanır. Bütün kıtalar böylece bir araya getirilince murakka' klasik üslûpta ciltlenerek üzerine kap geçirilir."[176]

Yukarıda yapılış verilen bu murakka'ya "düz murakka'" adı verilmektedir. Arka arkaya geken iki kıt'a sadece bir köşesinden birbirlerine bağlanırsa ve diğer kıt'alar da aynı şekilde eklenirse, bu kıt'alar zikzaklı bir yapı içine yerleştirlmiş olur ve bu yapıyı

---

[173] M. Uğur Derman, s. 30.
[174] Muhittin Serin, a. g. e., s. 42.
[175] M. Uğur Derman, a. g. m., s. 205.
[176] M. Uğur Derman, "Murakka'" madd., *DİA*, İstanbul 2006, c. 31, s. 205.

açtığımızda bütün kıt'aları aynı anda görme imkânına sahip oluruz. Bu tarzda tasarlanan kıt'aya ise "körüklü murakka'" adı verilmektedir[177].

Murakka'larda en fazla aklâm-ı sitte ve nesta'lik yazıları kullanılmıştır. Sülüs, muhakkak ve tevkī hatlarından biri ile yazılmış bir satırın hemen altına nesih, reyhânî ve rikā' hatlarından bir çeşitle yazılmış metinlerin peşpeşe geldiği murakka'lar da "müteselsil murakka'" olarak bilinmektedir ve eğer metin yarım kalmışsa, devamında gelen kıt'ada tamamlanır[178].

Bazen de bir murakka'nın içinde, metinlerinin birbirinden bağımsız olduğu, müstakil kıt'alar yer almaktadır. Bu müstakil kıt'alar yalnızca bir hattata âit olacağı gibi, farklı hattatların yazmış olduğu kıt'alar da olabilir. Bu şekilde müstakil kıt'aların bir murakka' içerisinde toplanmış hâline ise "toplama murakka'" adı verilmektedir[179]. Çalışmanın esas konusu olan "Şah Mahmud Nişâburî Murakka'ı" şekil itibariyle düz murakka', içerik itibariyle de toplama murakka'dır.

E) Koltuk Tezhibi

Hat sanatının çeşitli formlar içerisindeki uygulamasıyla, tezhiplenecek olan alanların çeşitliliği de artmıştır. Zahriye, serlevha, sûrebaşı, cüz gülü, hizip gülü vb. gibi tezyîn edilen alanların yanı sıra, yüzyıllar içerisinde kitap sanatlarının gelişim sürecine bağlı olarak tezhiplenen alanlarda değişimler yaşanmıştır. Koltuk tezhibi de bu meyanda ortaya çıkmış bir bezeme çeşididir.

Hat sanatında kıt'a yazımında kullanılan satırların farklı uzunlukta ve çeşitlilikte olmaları sebebiyle oluşan dikdörtgen, kare ve üçgen şeklinde oluşan alanlara "koltuk", bu alana yapılan bezemeye de "koltuk tezhibi" adı verilmektedir[180].

Koltuk tezhibinin yaygın olarak kullanıldığı form kıt'a formudur. Zîra kıt'a, büründüğü şekil itibariyle koltuk alanının doğal olarak açığa çıktığı bir formdur. İlk satır olan sülüs hat uzun yazılırken, hemen altına yazılan, üçten başlayıp on satıra kadar çıkabilen nesih yazı satırının kısa tutulmasıyla, nesih yazının kenarlarında dikdörtgen ya da kare şeklinde

[177] M. Uğur Derman, a. g. m., s. 205.
[178] M. Uğur Derman, *Osmanlı Hat Sanatı*, Mas Matbaacılık, İstanbul 2001, s. 30.
[179] M. Uğur Derman, "Murakka'" madd., *DİA*, İstanbul 2006, c. 31, s. 205.
[180] İnci Ayan Birol, "Koltuk Tezhibi" madd., *DİA*, Ankara 2002, c. 26, s. 151.

boşluklar oluşur ve bu alan cetvelle çevrelenir. Bu çerçeveye alınmış boşluğun içi de tezyîn edilir. Kıt'a formunda yazılan metnin meyilli yazılmasıyla, oluşan boşluklar üçgen alanlara dönüşür. Bu şekildeki koltuklara da *muska koltuk* adı verilir[181].

Bu tezhip çeşidinin ilk örnekleri mushaf serlevhalarında görülmektedir. Fâtiha sûresi ile Bakara sûresinin besmeleyle birlikte olmak üzere ilk yedi âyetinin yazımının farklı bir tasarımla yazılmış olduğu serlevhada, sûrelerin iki yanında oluşan boşluklar koltuk alanını oluşturmuş olduklarından koltuk tezhibi alanı doğmuştur. Bunun yanı sıra yazma eserler, hilye-i şerîfler, dîvânlar vb. eserlerde de görülmektedir.

Mushaflarda kullanılan koltuk tezhibi üzerine verilebilecek en önemli ve sıradışı örnek, XVI. yy'da Kânunî Sultan Süleyman için Ahmed Karahisârî tarafından yazılan ve "Ahmed Karahisârî Mushaf-ı Şerîfi" adıyla bilinen TSMK H. S. 5 no'lu envanterde kayıtlı olan, 62,5x42,5 cm ölçülerindeki Mushaf-ı Şerîf'tir. Bir satır sülüs, beş satır nesih, bir satır muhakkak, 5 satır nesih ve bir satır sülüs olmak üzere "Yâkut" üslûbuyla yazılan (bkz. R. 6), tezhipleri saray nakkaşhânesinin sernakkaşı Karamemi ve talebeleri Nakkaş Hasan ve Mustafa Nakkaş tarafından yapılan bu Kur'ân-ı Kerîm, yüzden fazla çeşidiyle 2360 adet koltuk tezhibine sahiptir. Sayfa tasarım düzeni sebebiyle bu kadar fazla koltuk tezhibinin olduğu mushafta, izleyenleri hayrete düşürecek incelikte tezhip kompozisyonları mevcuttur (bkz. R. 7-8).

[181] İnci Ayan Birol, a. g. m., s. 152.


وبالوالدين احسانا وذي القربى

واليتامى والمساكين وقولوا للناس حسنا واقيموا الصلوة واتوا الزكوة ثم
توليتم الا قليلا منكم وانتم معرضون ۝ واذ اخذنا ميثاقكم لا تسفكون
دماءكم ولا تخرجون انفسكم من دياركم ثم اقررتم وانتم تشهدون ۝
ثم انتم هؤلاء تقتلون انفسكم وتخرجون فريقا منكم من ديارهم تظاهرون
عليهم بالاثم والعدوان وان يأتوكم اسارى تفادوهم وهو محرم عليكم اخراجهم

افتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون

ببعض فما جزاء من يفعل ذلك منكم الا خزي في الحيوة الدنيا ويوم القيمة يردون الى
اشد العذاب وما الله بغافل عما تعملون ۝ اولئك الذين اشتروا الحيوة الدنيا
بالاخرة فلا يخفف عنهم العذاب ولا هم ينصرون ۝ ولقد اتينا موسى الكتاب
وقفينا من بعده بالرسل واتينا عيسى ابن مريم البينات وايدناه بروح القدس افكلما
جاءكم رسول بما لا تهوى انفسكم استكبرتم ففريقا كذبتم وفريقا تقتلون ۝

وقالوا قلوبنا غلف بل لعنهم الله

R. 6 Ahmed Karahisârî Mushaf-ı Şerîfi (TSMK, H. S. 5, vr. 7b)



R. 7 Koltuk Tezhibi Deseni (vr. 7b)



R. 8 Koltuk Tezhibi Deseni (vr. 7b)

III. BÖLÜM: ŞAH MAHMUD NİŞÂBURÎ MURAKKAI

A) ŞAH MAHMUD NİŞÂBURÎ (d. 1479?-ö. 1564)

1. Hayatı

Şah Mahmud Nişâburî'nin, doğum tarihi tam belli olmamakla birlikte, 1479-1483 yılları arasında Nişâbur'da doğduğu düşünülmektedir. Müstakimzâde, Tuhfe-i Hattâtîn isimli eserinde, kendisinden "Onun misk rakamlı hattı ezel nakkaşınındır. Yâ Rab, onun kaleminde ne acayip üslüp var!" mânâsındaki şu beyitle bahsetmiştir:

> "Nakkâş-ı ezel k'ân hat-ı müşkîn-rakam-ı ûst
> Yâ Rab çi rakamhâ-yı aceb der-kalem-i ûst"[182].

Safevî devrinde yaşamış olan ve nesta'lik yazıdaki ustalığıyla bilinen Şah Mahmud Nişâburî, altın kalemli anlamına gelen "zerrîn kalem" unvânıyla bilinir[183]. İlk önce dayısı Abdi Nişâburî ile meşk eden Şah Mahmud, daha sonra Sultan Ali Meşhedî'den hat dersleri almıştır[184].

Sünnî olan Şah Mahmud Nişâburî, Şah İsmail döneminde nam salmış bir hattattır ve Şah İsmail kendisine son derece kıymet vermektedir. Yavuz Sultan Selim ile Şah İsmail arasında geçen Çaldıran Savaşı'nda, Şah kaçmasından endişe ettiği için, Şah Mahmud Nişâburî'yi musavvir Behzad'la birlikte bir mağaraya kapatır. Uğradığı yenilgiden sonra mağaraya kapattığı sanatkârların yerinde olup olmadıklarını öğrenmek için, geriye gelir ve onları bıraktığı yerde görünce çok mutlu olur[185]. Bu olay Şah Mahmud Nişâburî'nin ne denli sevildiğinin bir göstergesi olarak kabul edilir. Şah İsmail'in iltifatlarını kazanmış olan Şah Mahmud, aynı zamanda Şehnâme'sini de yazmış usta bir hattattır[186].

Şah Mahmud Nişâburî, Şah I. Tahmasb'ın Tebriz'de kurduğu kütüphanedeki usta sanatkârların arasında yer almıştır. Nâsıriyye Medresesi'nde kendisine tahsis edilen

---

[182] Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, Haz. Mustafa Koç, Klasik Yay., İstanbul 2014, s. 676.

[183] Muhittin Serin, "Şah Mahmûd Nişâburî" madd., *DİA*, İstanbul 2010, c. 38, s. 256.

[184] İsa Selman, "Hattat ve Tezhibci Nişaburlu Şah Mahmud", *Vakıflar Dergisi*, Mars Matbaası, Ankara 1978, sa. 12, s. 331.

[185] Suyolcuzâde Mehmed Necib, *Devhatü'l-Küttab*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1942, s. 71; Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 676; Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*, Haz. Müjgan Cunbur, 2. Baskı, İstanbul 2012, s. 101; İsa Selman, a. g. m., s. 331; Nusret Çam, "Türk Sanatında Sultanların İşveren Olarak Estetik Rolleri", *Vakıflar Dergisi*, Ankara 1988, sa. 27, s. 13.

[186] Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*, Haz. Müjgan Cunbur, 2. Baskı, İstanbul 2012, s. 106.

yerde, Şah Tahmasb'ın isteği üzerine hurde nesta'likle yazmış olduğu Nizâmî-i Gencevî'nin Hamse'si başta olmak üzere, Behzad ve Aga Mîrek tarafından da tezyîn edilen birçok kitap, kıt'a ve murakka' yazmıştır. Şah Tahmasb'ın buradaki sanat faaliyetleriyle yeterince ilgilenememesi üzerine, kendisinden müsade isteyerek 1545 yılında Meşhed'e gitmiştir[187].

Meşhed'de Kademgâh-ı İmâm Rızâ Medresesi'ne yerleşen Şah Mahmud Nişâburî, çalışmalarına burada devam etmiştir. Resmî bir görev almayan Şah Mahmud hiç evlenmedi ve ömrünün kalanını yazı yazarak ve talebe yetiştirerek tamamlamıştır. Aynı zamanda şâirlik yönü de olan Şah Mahmud, yaklaşık olarak beş yüz adedinde kasîde, kıta, gazel ve rubâî türlerinde eserler vermiştir. Şah Mahmud Nişâburî ömrünün son yirmi yılını geçirdiği Meşhed'de 1564 yılında vefat etmiştir ve hocası Sultan Ali Meşhedî'nin yanına defnedilmiştir[188].

2. Eserleri

Nesta'lik hatta usta olan Şah Mahmud Nişâburî, günümüze kadar ulaşmış olan pek çok kıymetli eser vermiştir. Bu eserler dünyanın önde gelen çeşitli kütüphanelerinde sergilenmektedir.

Şah Mahmud'un yazmış olduğu bu değerli eserlerin başında Şah I. Tahmasb için 1539-1543 yılları arasında yazmış olduğu Nizâmî'nin "Hamse"si gelmektedir[189]. British Museum Library'de Or. 2265 no'lu envanterde kayıtlı altı bölümden oluşan, 36x25 cm boyutlarındaki bu eser, hattı ve muhteşem tezhibiyle şâheser nitelikte bir çalışmadır[190].

British Museum Library'de bulunan, Şah Mahmud'un ince nesta'lik hatla yazmış olduğu Hilâlî'nin "Şah ve Derviş" (Add. 778) isimli eseri Nişâburî'nin, sanatında ulaştığı yüksek seviyeyi göstermektedir. Aynı müzede bulunan Şah Mahmud tarafından 1545 yılında

[187] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 4. Baskı, Kubbealtı Yay., İstanbul 2010, s. 331.
[188] Muhittin Serin, a. g. e., s. 331.
[189] İsa Selman, "Hattat ve Tezhibci Nişaburlu Şah Mahmud", *Vakıflar Dergisi*, Mars Matbaası, Ankara 1978, sa. 12, s. 331.
[190] Muhittin Serin, a. g. e., s. 331.

yazılmış olan Nizâmî'nin "Heft Peyker" (Or. 16578) isimli eseri de kıymetli eserlerdendir[191].

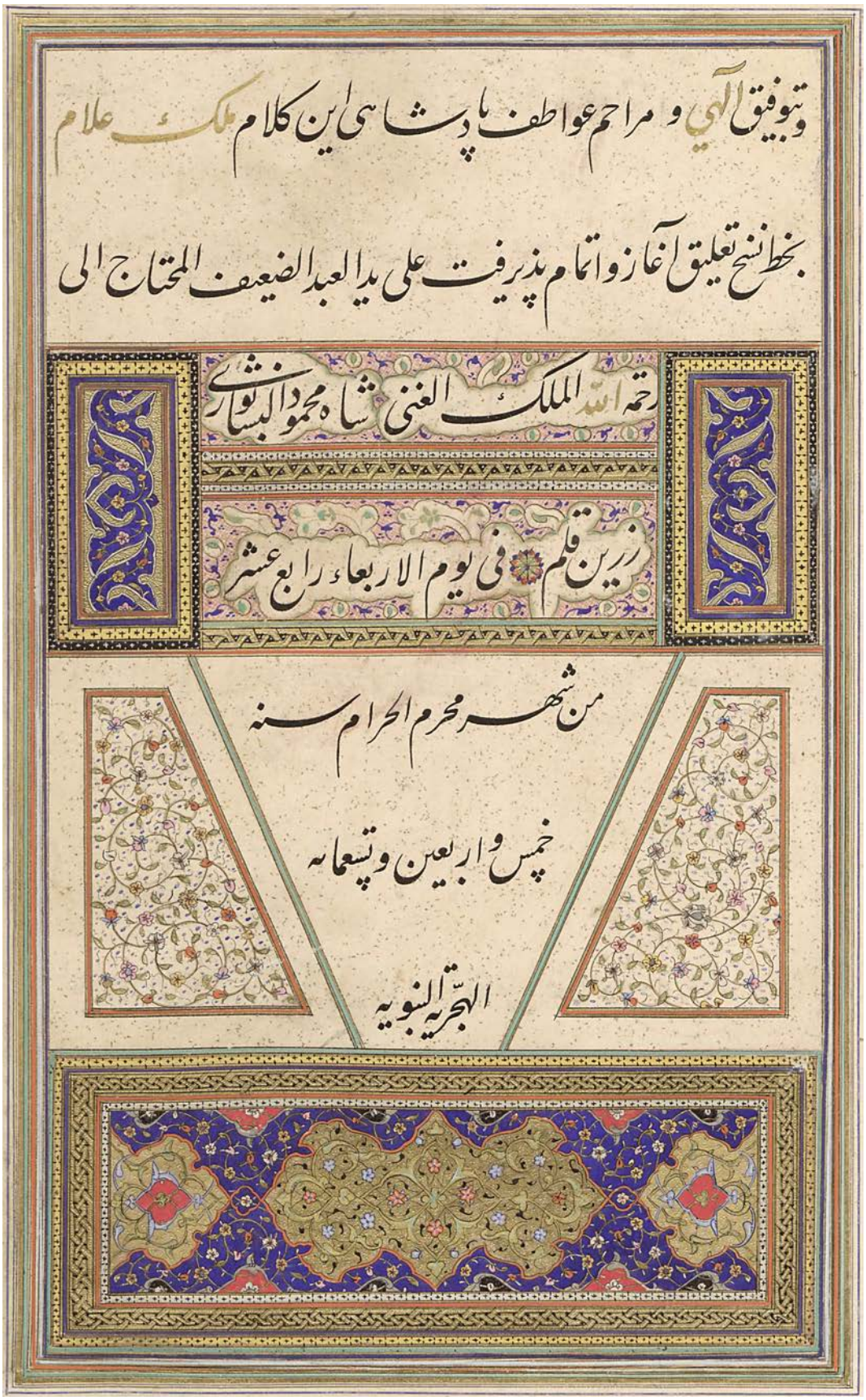
Şah Mahmud Nişâburî'nin diğer müze ve kütüphanelerde yer alan eserleri ise şöyledir: Smithsonian Institution Washington Free Gallery'de bulunan Ârifî'nin "Gûy u Çevgân"ı, Viyana Millî Kütüphanesi'nde bulunan Abdurrahman-ı Câmî'nin "Silsiletü'z-Zeheb" isimli mesnevîsi ve bazı murakka'ları, TSMK'nde bulunan ketebeli, 37x25,5 cm boyutlarındaki Hasan el-Bağdâdî tarafından muhteşem desen kurgusu ve çeşidiyle tezhiplenmiş olan mushaf-ı şerîf[192] (bkz. R. 9). Şah Muhammed Bahadır Han tarafından III. Murad'a takdîm edilen bu mushaf-ı şerîfin sonunda, "İş bu Kur'ân-ı Kerîm Allah'ın rahmetine muhtaç zayıf kul Şah Mahmud el-Nişâburî tarafından Çarşamba günü Muharrem'in ondördü Hicrî 945 yılında yazılmıştır." şeklinde bir ifade bulunmaktadır[193]. Şah Mahmud bu mushafta imzasını atarken "zerrîn kalem" (altın kalem) ifadesini de kullanmıştır (bkz. R. 10).

Şah Mahmud'un çalışmanın konusu olan murakka' içerisindeki yazmış olduğu kıt'alarda kullandığı imzalar ise şunlardır: *Meşkuhû el-abd Şah Mahmud el-Nişâburî, Meşkuhû el-abd el-fakîr Şah Mahmud, Ketebehû el-abd el-hakîr Şah Mahmud, Şah Mahmud, El-abd Şah Mahmud, El-abd el-fakîr Şah Mahmud, Meşkuhû ahkar el-ibâd (yazdı kulların en küçüğü) Şah Mahmud, Meşkuhû el-abd el-müznîb Şah Mahmud Gaffer zunûbihi (Günahları affolunsun), Meşkuhû el-abd el-muznîb Şah Mahmud el-Nişâburî, Meşkuhû el-abd Şah Mahmud Gaffer zunûbihî*.

[191] Muhittin Serin, a. g. e., s. 340.
[192] Muhittin Serin, "Şah Mahmûd Nişâburî" madd., *DİA*, İstanbul 2010, c. 38, s. 257.
[193] İsa Selman, a. g. m., s. 331.

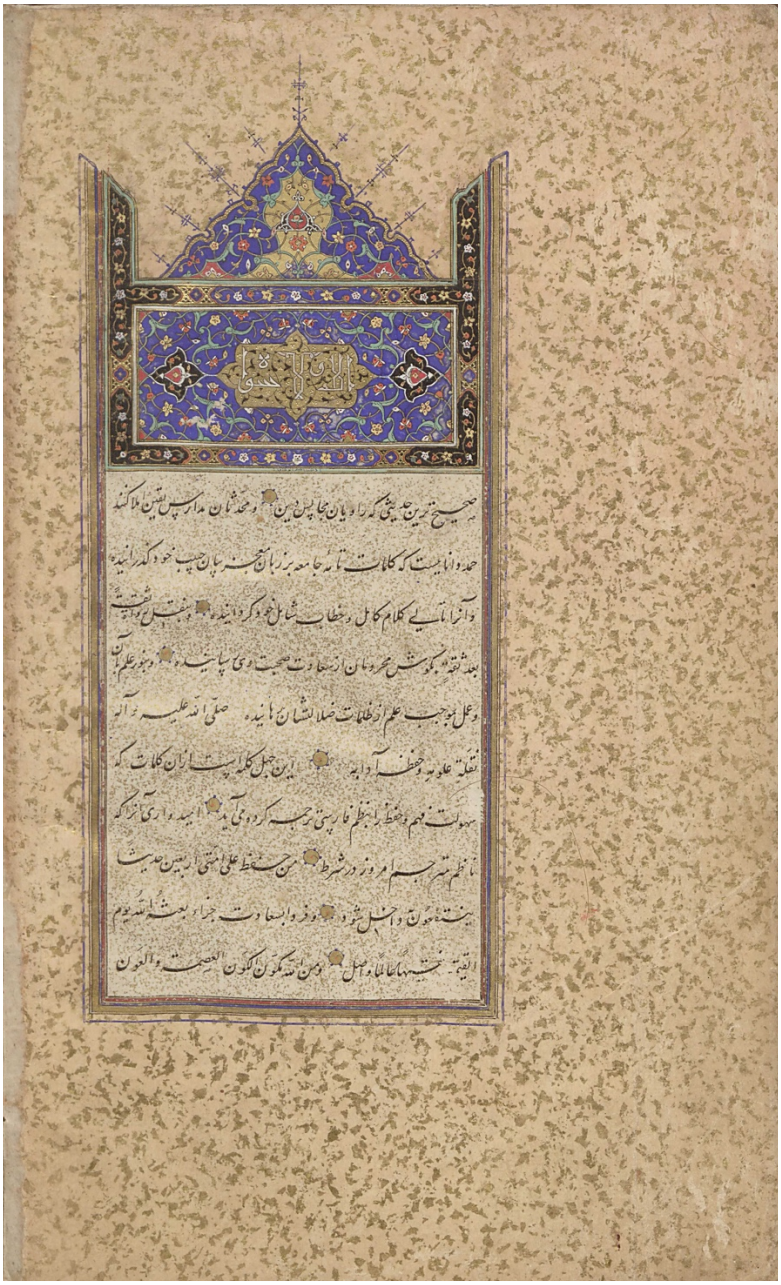


R. 9 Şah Mahmud'un yazmış olduğu Mushaf-ı Şerîf (TSMK, H. S. 25, vr. 1b)



R. 10 Şah Mahmud'un yazmış olduğu Mushaf-ı Şerîf (TSMK, H. S. 25, vr. 361b)

TSMK E. H. 681 envanter numarasında kayıtlı olan murakka' formunda bir araya getirilmiş olan 12x20 cm ebadındaki Kırk Hadis Mecmuâsı (bkz. R. 11) ile TSMK H. 2248 envanter numarasında kayıtlı olan 25x35 cm boyutlarındaki Kırk Hadis Mecmuâsı (bkz. R. 12), Şah Mahmud Nişâburî'ye âit olan diğer önemli eserlerdir. Ayrıca H. 2248 numaralı murakka'da bulunan kıt'a formları Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nde yer alan kıt'a formları ile benzerlik göstermektedir (bkz. R. 13).



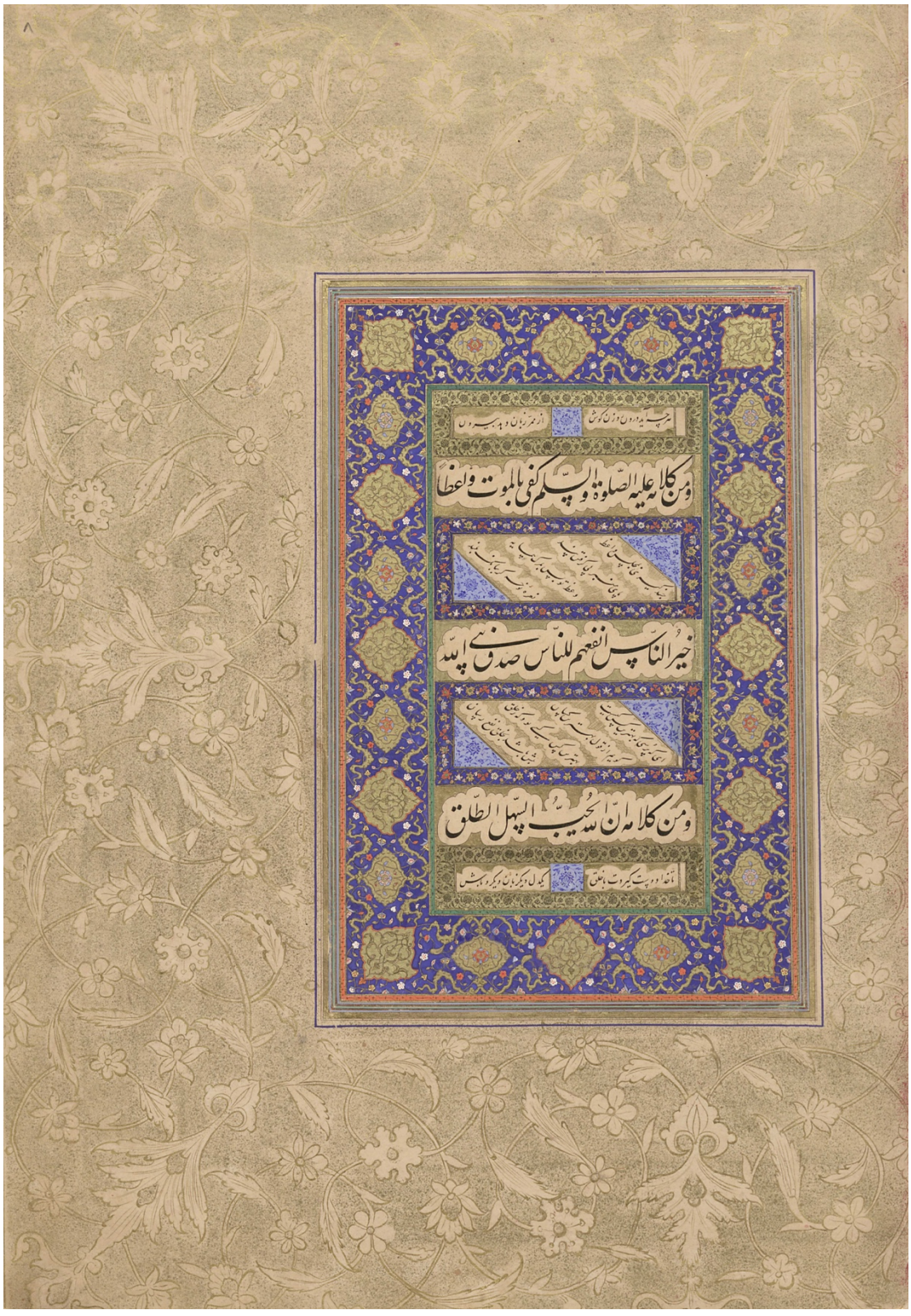
R. 11 Hattı Şah Mahmud Nişâburî'ye âit olan Kırk Hadis Mecmuâsı

(TSMK, E. H. 681, vr. 2a-1b)



R. 12 Hattı Şah Mahmud Nişâburî'ye âit olan Kırk Hadis Mecmuâsı

(TSMK, H. 2248, vr. 3b)



R. 13 Hattı Şah Mahmud Nişâburî'ye âit olan Kırk Hadis Mecmuâsı

(TSMK, H. 2248, vr. 8a)

Çalışmanın asıl konusu olan, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi F. Y. nr. 1426'da kayıtlı bulunan Şah Mahmud Murakka'ı da, içinde Şah Mahmud imzalı kıt'alar bulunan bir albümdür. Başka hattatların da kıt'alarının olduğu bu albümde yer alan Şah Mahmud kıt'aları, Şâh'ın nesta'lik hatta üstün icrâsını ve tarzını gösteren eserlerin başında gelmektedir[194]. Albüm hakkında ileriki bölümlerde daha ayrıntılı bilgi verileceğinden, bu bölümde kısa bilgi ile yetinilmektedir.

Şah Mahmud Nişâburî'nin vermiş olduğu kayıtlı eserler bunlar olsa da, kaybolan veya yok olan eserleri olduğu da muhtemeldir. Elde olan bu eserler bile geçmişten günümüze ışık tutarak, hat sanatında yakalanan üstün seviyeyi gözler önüne sermektedir.

3. Talebeleri

Şah Mahmud Nişâburî el melekesini öğrencileri üzerinde de göstermiş ve nesta'lik yazıda ünlü hattatlar yetiştirmiştir. Selim Nîşâbûrî, Muhammed Kāsım b. Şâdîşâh, Mevlânâ Muhyî, Sultan Mahmud Türbetî, Muhammed Hüseyin Bâharzî adıyla bilinen öğrencilerinin yanında, Kânunî Sultan Süleyman döneminde Anadolu'ya görev vesîlesiyle gelen Hacı Muhammed Tebrîzî gibi talebeleri de vardı[195].

Hacı Muhammed Tebrîzî (ö. ?): Kânunî Sultan Süleyman döneminde Anadolu'da Bursa şehrine gelen Hacı Muhammed Tebrîzî, kırk akçe gündelikle vazifelendirilir. Jüpiter gezegeninin eski adı, Dîvân Edebiyatı'nda ise "debîr-i felek" yani "gökyüzünün kâtibi" mânâsında olan "Utarid" lâkabıyla bilinir[196].

Selim Nîşâbûrî (ö. 1582): Adı gibi selîm bir karaktere sahip olan Selim Nîşâbûrî, Şah Mahmud Nişâburî'den hat dersi almıştır. Kutb-ı Yezdî'nin iltifatlarına mazhar olmuştur[197]. Gelibolulu Mustafa Âlî, Menâkıb-ı Hünerverân'da Kutb-ı Yezdî'nin Selim Nişâburî'yi şu sözlerle senâ ettiğini ifade eder: "Adı belirlenen renge yazıcılığındaki ustalığını, güzel yazıcılığını, yazısının rutubetini olgunluğuyla açıklayıp ince kalemlik öyle bir âyettir ki, onun şânında indirilmiştir ve türlü renkli yazılar, Selim'in sağlam

194 Muhittin Serin, a. g. m., s. 257.

195 Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 4. Baskı, Kubbealtı Yay., İstanbul 2010, s. 331.

196 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*, Haz. Müjgan Cunbur, 2. Baskı, İstanbul 2012, s. 106.

197 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, Haz. Mustafa Koç, Klasik Yay., İstanbul 2014, s. 600.

yaradılışına sunulmuş sonsuz bir hissedir[198]". Nişâburlu Selim 1582 yılında vefât etmiştir.

Muhammed Kāsım b. Şâdîşâh(ö. ?): Muhammed Kāsım b. Şâdîşâh, kalemin çeşitli inceliklerine sahip ve kendisine yazı güzelliği bahşedilmiş bir hattattır[199]. Kânunî Sultan Süleyman döneminde de bu yazı güzelliği vesîlesiyle kalem görevine atanmıştır[200].

Sultan Mahmud Türbetî (ö. ?): Muhammed Kâsım Şâdişâh'tan ders aldığı da söylenir[201]; fakat tam mânâsıyla Şah Mahmud Nişâburî'nin talebesidir. Derecesi Molla Devrî'ye yakın olan Sultan Mahmud Türbetî, Mevlânâ Muhyî düzeyinde de değildir[202].

Muhammed Hüseyin Bâharzî (ö. ?): Gelibolulu Mustafa Âlî'nin, "Menâkıb-ı Hünerverân" isimli eserinde "Kâtiplerin merdi, güzel yazıcıların tek kişisi, ustalık yolunun yolcusudur."[203] diye bahsettiği Muhammed Hüseyin Bâharzî, Baharzî'nin Zere adıyla bilinen köyündendir. Şah Mahmud Nişâburî ile tanıştıktan sonra, kendisiyle hüsn-i hat meşk eden Bâharzî, Muhammed Kāsım b. Şâdîşâh ile de meşk etmiştir. Emîr Hüsrev-i Dehlevî'nin "Hamse"sini ve başka eserlerini yazmıştır[204].

Mevlânâ Muhyî (ö. ?): Horasan'dandır. Şah Mahmud Nişâburî'den ve Muhammed Kāsım b. Şâdîşâh'tan hat dersi almıştır. Kânunî Sultan Süleyman döneminde oldukça meşhur bir hattat olarak bilinir[205]. Gelibolulu Mustafa Âlî, Mevlânâ Muhyî'yi yazıcılık sanatını dirilten, kâtipler arasında da bu adla anılan hattat olarak adlandırıldığını ifade eder[206].

---

198 Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 106.
199 Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 102.
200 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 430.
201 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 677.
202 Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 108.
203 Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 108.
204 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 667.
205 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 678.
206 Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 107.

B) Murakka' Hakkında Genel Bilgi

Şah Mahmud Nişâburî Murakkaı, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi F. Y. 1426 no'lu envanterde kayıtlı ve çoğunlukla Şah Mahmud Nişâburî imzalı kıt'alar bünyesinde toplanmış olduğu için bu isimle anılan murakka'dır.

Şah Mahmud Nişâburî Murakkaı'nın hangi şekilde Osmanlı saray nakkaşhânesine geldiği bilinmemektedir. Yavuz Sultan Selim Çaldıran Savaşı sonrası kazandığı galibiyet neticesi Tebriz'e girmiş, hem savaş meydanında elde ettiği ganimetleri hem de Şah İsmail'in Heşt Behişt Sarayı'ndaki kıymetli eşyaları ve yazma eserleri İstanbul'a göndermiştir. Bu gönderilen eşyaların listesi de Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan D. 10734 ve D. 9608 envanter numaralı defterlerde bulunmaktadır. Vural Genç'in "From Tabriz To Istanbul: Goods And Treasures of Shah Isma'il Looted After The Battle Of Chaldıran" başlıklı makalesinde bu iki belge ayrıntılı olarak incelenmiş ve Çaldıran'dan dönüşte getirilen eşyaların listesi verilmiştir[207]. 16 sayfadan oluşan D. 10734 numaralı defter ve 8 sayfadan oluşan D. 9608 numaralı defterde bulunan listeler siyâkat hattı ile Farsça ve bir kısmı da Osmanlı Türkçesiyle yazılmıştır[208].

Genç, savaş meydanından toplanan ganimetlerle, Şâh'ın sarayından alınanların farklı olduğundan ve defterde kayıtlı bulunanların ise saraydan alınanlar olduğu konusunda Osmanlı tarihçilerinin hemfikir olduğundan bahsetmiştir[209]. Şâh'a ve kurmaylarına âit olan eşyaların sahiplerinin isimleriyle kayıtlı olduğu[210] bu listelerde, Şah Mahmud Nişâburî Albümü'ne dâir bir bilgi bulunmamaktadır. Bu bilgiden de yola çıkarak albümün, Şah İsmail sonrasında da Osmanlı ve Safevîler arasında devam eden ilişkiler nedeniyle, yazma eserlerin el değiştirme yöntemlerinin arasında bulunan "hediye" yoluyla Osmanlı topraklarına gönderildiği düşünülebilir. Ya da yüksek düzeydeki bir Osmanlı yöneticisinin Sultân'a sunmak üzere bu eseri hazırlatmış olduğu da ihtimal dahilinde değerlendirilebilir. Safevî saraylarında ortaya konulan eserlerin hangi şekilde ve hangi vakitlerde hazırlandığına dâir, düzenli olarak tutulmuş bir kayıt olmaması[211] da,

---

[207] Vural Genç, "From Tabriz To Istanbul: Goods And Treasures of Shah Isma'il Looted After The Battle Of Chaldıran", *Studia Iranica*, Iran 2015, sa. 44, s. 227-276.

[208] Vural Genç, a. g. m., s. 228-229.

[209] Vural Genç, a. g. m., s. 234-235.

[210] Vural Genç, a. g. m., s. 240.

[211] Zeren Tanındı, "Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatının Ünlü Ustaları", *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 24-27 Ekim 1988, s. 139.

albümün ne şekilde Osmanlı topraklarına geldiğini bilmemiz hususunda bir engel teşkil etmektedir.

Filiz Çağman "Kat'ı" adlı eserinde, albümün 47a numaralı varağında bulunan kağıt oymacılığı ile yapılmış bahar bahçesinin etrafındaki beyitlerin Mesîhî'nin bahar kasîdesinden ve Bâkî'nin, Rüstem Paşa'nın vefatından sonra sadrâzam olan Semiz Ali Paşa için yazmış olduğu bahar kasîdesinden alındığını ve bu durumun da Paşa'nın Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nü Kânûnî Sultan Süleyman için hazırlatmış olabileceği, fakat albümün zahriyesinde bulunan ve genellikle eserin hediye edileceği kişinin adı bulunan kısmın boş kaldığı için de, Ali Paşa'nın eseri Sultân'a takdim edemeden vefât ettiği ihtimalinin değerlendirilebileceğini dile getirmiştir[212].

Emine Fetvacı da Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün Kânûnî Sultan Süleyman için hazırlanmış olduğunu ifade etmiştir[213]. Yine Zeren Tanındı bir makalesinde de, Osmanlı Saray nakkaşhânesi'nde XVI. yüzyılın ikinci yarısında, dönemin usta sanatkârlarının elinden çıkmış müstakil eserlerin bir araya toplanarak murakka' yapımının hız kazandığından ve bu başarılı çalışmaların iki örneği olarak Kânûnî Sultan Süleyman döneminde yapılan Şah Mahmud Nişâburî Albümü ile III. Murad devrinde yapılmış olan ve Viyana National Bibliothek'de bulunan albümünü göstermiştir[214].

Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün daha, önce de ifade ettiğimiz gibi, Osmanlı'ya nasıl ve ne şekilde geldiği kaynaklarda bulunmamaktadır. Eserin tezhiplerinin, sernakkaşın Karamemi olduğu saray nakkaşhânesinde yapılmış olması sebebiyle, albümün sâde veya hiç tezyîn edilmemiş bir şekilde geldiği ve Sultân'a sunulmak üzere tezhiplendiği düşünülebilir.

35x23 cm boyutlarındaki Şah Mahmud Nişâburî Albümü, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ne Yıldız Sarayı Kütüphanesi'nden gelmiştir. Muhafaza edildiği dış cildi bağadan yapılmıştır. Bağadan yapılmış bu kabın üzerinde, dört köşesine denk gelecek şekilde köşebent yerleştirilmiş olan salbekli bir şemse ve bu alanı çevreleyen bir

---

212 Filiz Çağman, *Kat'ı (Osmanlı Dünyasında Kağıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları)*, Aygaz A. Ş., İstanbul 2014, s. 105-108; Banu Mahir, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Nakkaşhanesinde Murakka Yapımcılığı", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Gönül Öney'e Armağan)*, İzmir 2002, s. 403.

213 Emine Fetvacı, "Persian Aesthetics in Ottoman Albums", https://www.ias.edu/ideas/2018/fetvaci-persian-aesthetics.

214 Zeren Tanındı, "13-14. Yüzyılda Yazılmış Kur'an'ların Kanunî Döneminde Yenilenmesi", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul 1986, s. 151.

pervaz içerisinde kartuş paftalar sıralanmıştır. 6 mm kalınlığındaki bağanın içinde varak altın da kullanılmıştır (bkz. R. 14). Eserin mıkleb bölümü bulunmayıp, bağadan yapılmış arka ve ön kap, siyah renkte deriden bir parçayla birleştirilmiştir. Kapak üzerinde yer yer çizikler bulunmaktadır.



R. 14 Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün bağa kabı

35x23 cm boyutlarındaki albümün iç cildi diyebileceğimiz vişneçürüğü rengindeki cildi, dış koruma vazifesi gören bağadan yapılmış kabın içine yerleştirilmiştir. Cildin üzerindeki saz üslûbundaki desenin uygulandığı form, ortada alt ve üstte salbekleri bulunan bir şemse, bu şemsenin dört köşesine gelecek şekilde yerleştirilmiş olan köşebentler ve bu köşebentleri tutan zincir görünümündeki ince bir cetvelden sonra yine saz üslûbundaki motiflerle bezeli pervaz ile cilt zeminiyle bırakılan nefes payından sonra çekilen zincir görünümlü altın cetvelden oluşmaktadır (bkz. R. 15).

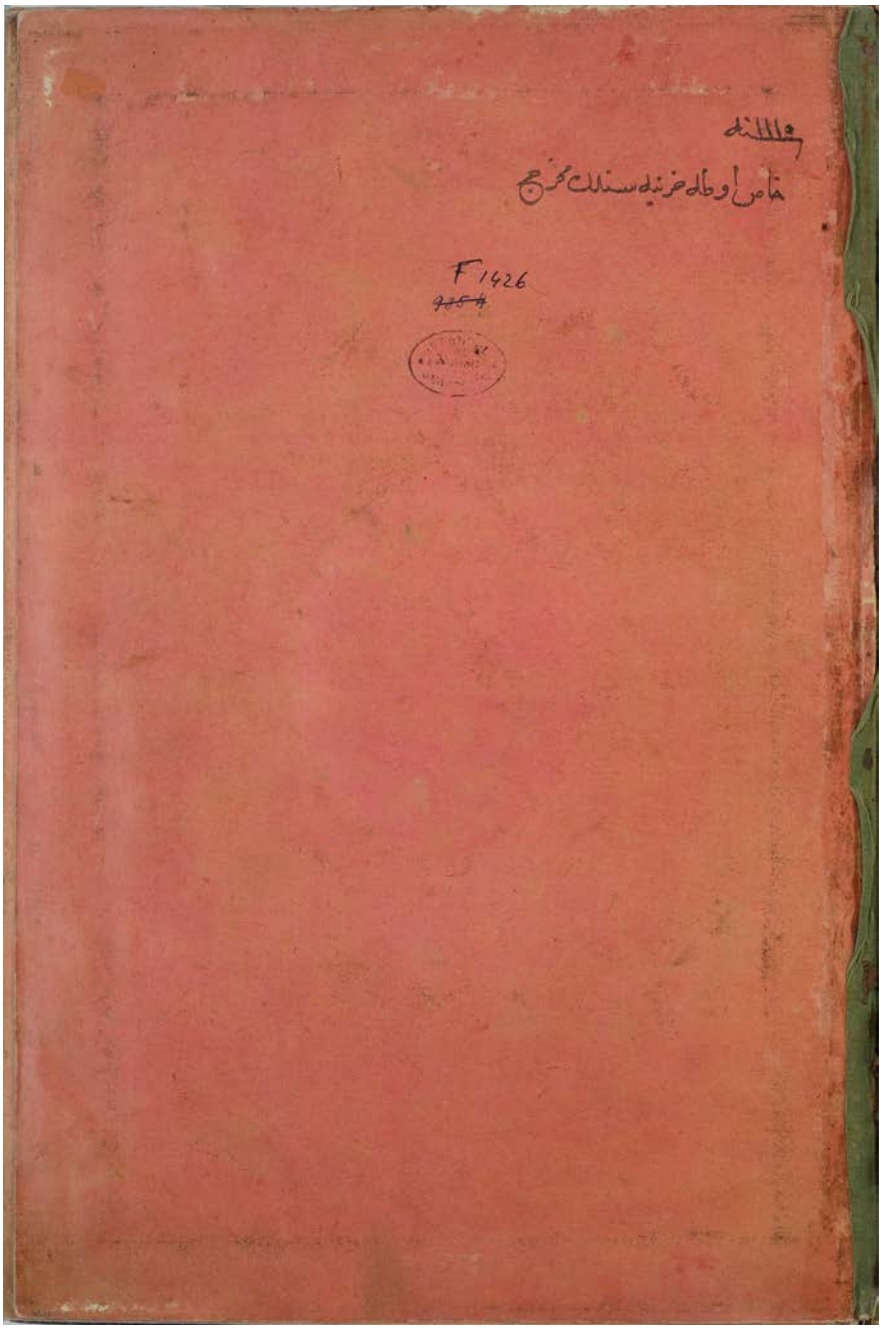
Cildi, Karamemi ve Şah Kulu ile aynı dönemde birlikte çalışan, aynı zamanda Ârifî'nin *Süleymannâme* adlı eserinin de cilt kapaklarını yapan Mücellid Mehmed Çelebi'nin yaptığı kabul edilmektedir[215]. İki eserin tezyinatının da aynı dönemlerde ve Kânunî Sultan Süleyman için yapılmış olması ve ciltlerinin de aynı özelliklerdeki görünüme sahip olması, albümün cildinin de Mehmed Çelebi tarafından yapıldığını teyid etmektedir.

[215] Zeren Tanındı, "Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatının Ünlü Ustaları", *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 24-27 Ekim 1988, s. 150; Zeren Tanındı, "Kitap ve Cildi", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 848.



R. 15 Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün cilt kapağı

Bağa içerisine yerleştirilmiş olan cildin ön kapağının heman yan tarafında bulunan açık kırmızı renkteki sayfanın üzerinde "*Sene 1115, Has Oda Hazinesi'nden muhrec*" ifadesi yazılıdır ve "*935 H.*" Envanter numarasının üstü çizilerek "F. 1426" envanter numarası yazılmıştır. Bu durum albümün ilk olarak Topkap Sarayı'nda olduğunu göstermektedir. İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphânesi'ne Yıldız Sarayı Kütüphânesi'ne gelişi -buna göre- Topkapı Sarayı'ndan olmuştur. Sayfada ayrıca İstanbul Üniversitesi'nin mührü de bulunmaktadır (bkz. R. 16).



R. 16 Albümün Topkapı Sarayı kaydının bulunduğu sayfa

Bu sayfanın arka yüzünde somon, lâcivert ve mavi renklerinde yapılmış dalgalı bir ebrû ile kaplı sayfa gelmektedir (bkz. R. 17).



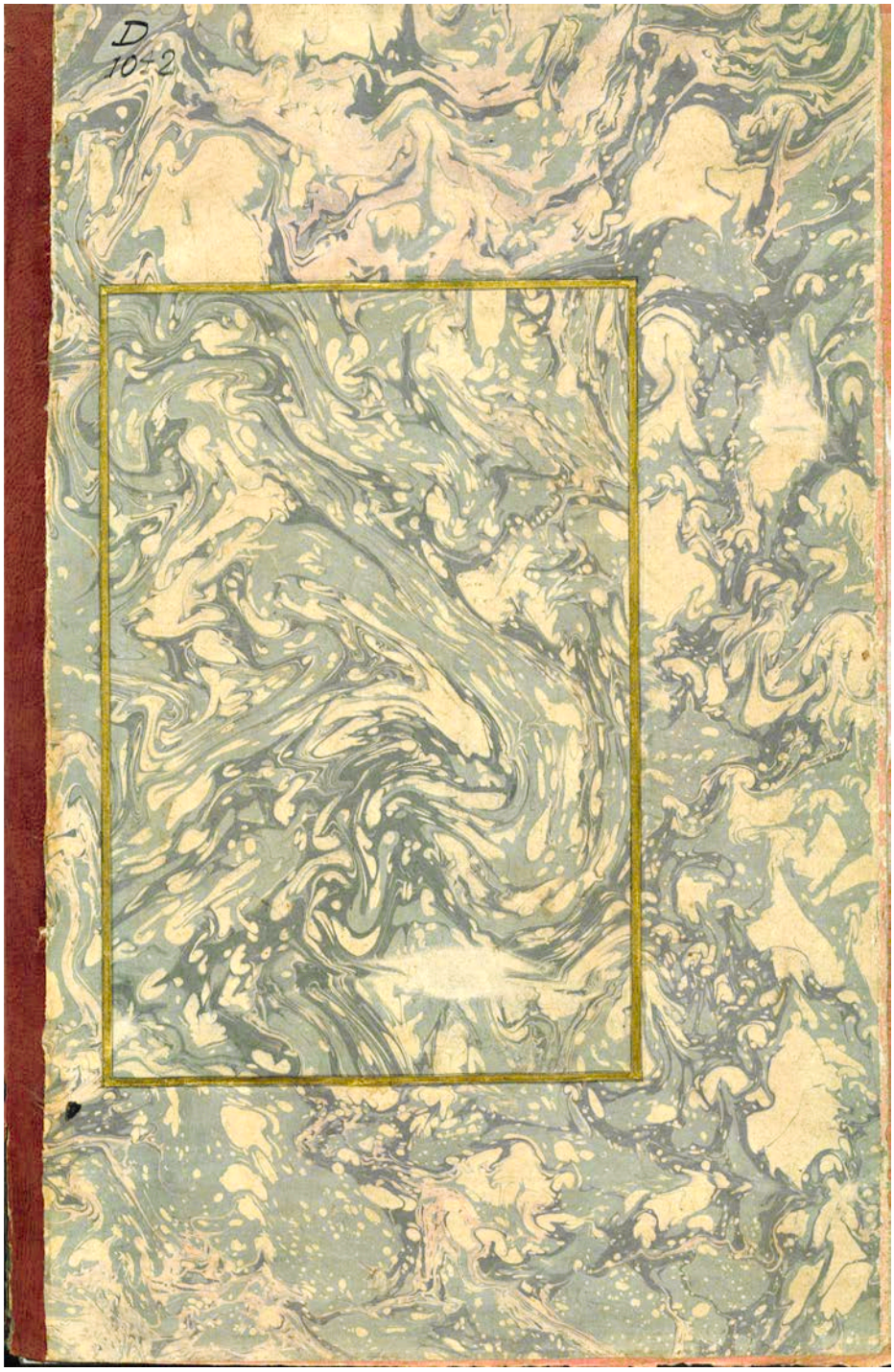
R. 17 Albümde yer alan ebrûlu yan kağıdı

Bu sayfanın hemen karşısında yer alan pembe sayfa üzerinde ise tamamlanamamış ithaf bölümü bulunmaktadır. Sayfanın başında "*Murakkaât-ı Şah Mahmud Nişâburî*" ibâresi yazılıdır. İthafın yazılacağı alanın tezhibi için yapılmış desen kağıda geçirilmiş, fakat işlenmemiştir. Yalnızca orta kısmına altın sürülüp bırakılmıştır (bkz. R. 18).



R. 18 Albümün yarım kalmış ithaf sayfası

Albümün sonunda ise yine bağa içine gömülmüş olan cildin arka kapağı karşısında, yan kağıdı olarak kullanılan ve albümün ön kısmında kullanılana benzeyen bir ebrû üzerine 2 mm'lik altın cetvel çekilip, kenarları da siyah mürkekkeple tahrirlenmiştir (bkz. R. 19).



R. 19 Albümün yan kağıdı

48 varağın yer aldığı albümün zahriyesinden evvelki bulunan sayfada, mavi renkteki yan kağıdında çift sayfa sıvama halkâr deseni bulunmaktadır. Hemen akabinde ise yine çift sayfa şeklinde zahriye tezhibi yer almaktadır. Daire olarak tasarlanmış olan zahriye tezhibi, iki ayrı desen kurgusu içerisinde işlenmiştir. Zahriye tezhibi ile ilgili detaylı bilgi desen tahlillerinin yer aldığı bölümde verilecektir.

Albümün serlevhasının iki sayfasında da Şah Mahmud Nişâburî'nin nesta'lik hatla yazmış olduğu Fâtiha Sûresi bulunmaktadır. Bu alışılagelmiş bir durum değildir. Mushaf yazımında kullanılan düzende, serlevhanın bir sayfasında Fâtiha Sûresi yer alırken, diğer sayfasında ise Bakara Sûresi'nin ilk beş âyeti bulunmaktadır. Fakat bu eserin serlevhasının iki sayfasına da Fâtiha Sûresi yazılmıştır. Bu örneğe, hattı Şah Mahmud Nişâburî'ye âit olan, TSMK H. 2248 numaralı envanterde kayıtlı Kırk Hadis Mecmuâsı'nda da rastlamaktayız.

Albüm nesta'lik ve ince nesta'lik hatla yazılmıştır. Yetmiş dört adet kıt'a, on üç adet yazı meşki, bir adet aslan formunda yazılmış "*Nâdi Ali Duası*", bir adet ortasında kat'ı sanatıyla yapılmış bahçe görünümünde bir bezeme alanı bulunan ve dört yanı beyitlerle çevrili olan varak, bir adet içi hatâyî grubu motiflerle bezenerek işlenmiş olan "*Müheymin (gözeten ve koruyan) olan Allah'a tevekkül ettim, O Gafûr (bağışlayıcıdır)'dur ve rahmet sahibidir*." mealindeki "*Tevekkeltü bi mağfireti'l-Müheymin, Hüve'l-Ğafûru Zü'r-rahme*" ibâresinin bulunduğu varak ve en sonda yer alan "saz yolu" üslûbunda tasarlanmış iki adet resim bulunmaktadır.

Şah Mahmud Nişâburî'ye âit 5, 6, 9, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 59, 60, 63, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76 numaralı kıt'alar olmak üzere 45 adet kıt'a bulunmaktadır. 29 ve 30 numaralı kıt'alar, Molla Câmî'nin tertip ettiği 40 Hadis Mecmuasının Farsça tercümelerindendir. Bu mecmuadan yalnızca bu iki kıt'a kalmıştır. Ayrıca 3 ve 4 numaralı kıt'alarda bulunan albümün serlevhası, 90 numaralı kıt'adaki aslan formunda yazılmış "*Nâdi Ali Duası*", 92 numaralı kıt'ada yer alan ortasında kat'ı sanatıyla yapılmış bahçe görünümünde süslemeyi çevrelemiş olan Mesîhî'ye ve Bâkî'ye âit beyitler ve 91 numaralı kıt'adaki içi hatâyî grubu motiflerle bezenerek yazılmış olan "*Tevekkeltü bi mağfireti'l-Müheymin, Hüve'l-Ğafûru Zü'r-rahme*" ibâresinin istifi de Şah Mahmud Nişâburî'ye âittir.

7, 8, 33, 34, 39, 40, 56, 61, 62 numaralı kıt'alar olmak üzere 9 kıt'a ise Sultan Muhammed Nur'a âittir. Murakka'da yer alan 13, 14, 15, 16, 45, 65 numaralı kıt'aları Sultan Ali Meşhedî yazarken, 21, 22, 51 numaralı 3 adet kıt'ayı da Ibâdullah Subhânî Şemseddin Muhammed eş-Şerîf el-Kirmânî yazmıştır.

Mîr Ali Kâtip 55, 64, 71, 72 numaralı 4 adet kıt'a ile, 77'den 90'a kadar devam eden 13 adet meşk kıt'asını yazmıştır. 31 ve 32 numaralı kıt'alar Abdurrahman Harezmî'ye, 57 ve 58 numaralı 2 kıt'a da Abdulkerîm Harezmî'ye âittir.

Albümde yer alan kıt'alardaki Farsça, Çağatayca, Arapça ve Osmanlı Türkçesi ile yazılmış metinlerin günümüz Türkçesiyle okunuşları, tespit edilebildiği kadarıyla müellifleriyle birlikte ekler bölümünde verilmiştir. Buna göre albümde eseri bulunan müellifler şunlardır: Emîr Hüsrev-i Dihlevî (ö. 1325), Abdurrahman Câmî (ö. 1492), Ali Şîr Nevâî (ö. 1501), Hâce Abdullah Ensârî (ö. 1089), Hâfız (ö. 1551), Nizâmî-i Gencevî (ö. 1214), Ârifî (ö. 1214), Ehlî-i Şîrâzî (ö. 1535), Emir Şâhî (ö. ?), Sa'dî-i Şîrâzî (ö. 1292), Kemâl-i Hucendî (ö. 1401), Hâkânî Şirvânî (ö. 1199), Ferîdüddîn Attâr (ö. 1221), Ebû Nüvâs (ö. 813?), Hüseynî Sâdât el-Gūrî (ö. 1329'dan sonra).

C) Murakka' İçinde Yer Alan Diğer Kıt'aların Hattatları

Albüm içinde Şah Mahmud Nişâburî'den başka altı hattatın kıt'aları bulunmaktadır. Sultan Ali Meşhedî'ye âit yedi, Sultan Muhammed Nur'a âit dokuz, Ibâdullah Subhânî Şemseddin Muhammed eş-Şerîf el-Kirmânî'ye âit üç, Abdurrahman Harezmî'ye âit iki, Mir Ali Kâtip'e âit on yedi, Abdulkerim Harezmî'ye âit iki adet kıt'a bulunmaktadır. Albümde kıt'aları bulunan bu hattatları daha yakından tanıyalım.

1. Sultan Ali Meşhedî (ö. 1520)

Sultan Ali Meşhedî 1437 yılında Meşhed'de doğmuştur[216]. Mevlânâ Azher'den ve Mîr Ali'den hat dersi alan Meşhedî, bu sanatın üstadlarından olmuştur[217]. Nesta'lik hatta Mîr Ali Tebrizî vesîlesiyle iki üslûp oluşmıştur: 1) Câfer-i Tebrizî (ö. 1458) ve Azhar üslûbu (ö. 1475?), 2) Abdurrahman-ı Harezmî (ö. 1481) Üslûbu. Câfer-i Tebrizî üslûbu Sultan

[216] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 4. Baskı, Kubbealtı Yay., İstanbul 2010, s. 319.
[217] Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 627.

Ali Meşhedî tarafından geliştirilmiştir. "Doğu veya Horasan Üslûbu" olarak da adlandırılan bu üslûpta, harflerin ve kelimelerin uzunlukları ve eni normal boyutlardadır[218].

Gelibolulu Mustafa Âlî, "kâtiplerin kıblesi" olarak adlandırdığı Sultan Ali Meşhedî'nin yazısının güzelliğini şu şekilde ifade etmektedir: "Ve bütün yazısının yaşlığı, karanlık ötesindeki Hızır suyuna benzer ve kaleminin inceliği cennet hurmalığındaki Tuba'ya gönül kabul edici gölge olmak üzere tanımlanır[219]".

Sultan Ali Meşhedî, Sultan Hüseyin Baykara'nın daveti üzerine Herat'a gider ve orada Sultânın özel kütüphanesinde yazı yazmakla vazifelendirilir. Bu vesileyle, imzasına "kâtibü's-sultânî" ibâresini de eklemeye başlar. Burada Abdurrahman Câmî ile de bir arada bulunma fırsatı yakalayan Meşhedî, onun eserlerinin birçoğunu kaleme almış ve yazılan bu eserlerin özenli bir şekilde tezhiplenerek yayılmasıyla da hayli nam sahibi olmuştur. Ali Şîr Nevâî için de eserler kaleme alan[220] Sultan Hüseyin Baykara'nın vefâtı üzerine Meşhed'e dönen Sultan Ali Meşhedî, 1520 yılında 83 yaşında vefât etmiştir[221].

Meşhedî'nin The British Library ve Paris Bibliothéque National gibi, Avrupa'nın müze ve kütüphanelerindeki koleksiyonlarda bulunan albümlerde birçok nesta'lik kıt'ası yer almaktadır[222]. Ayrıca Leningrad Kütüphanesi'nde de, "Risâle-i Manzum der İlm-i Hatt-ı Nesta'lik" adını verdiği, hat sanatının kurallarını anlattığı bir eseri de bulunmaktadır. Eserlerinde "kıbletü'l-küttâb", "zübdetü'l-küttâb", "sultânü'l-hattâtîn" gibi unvanları kullanan Meşhedî, Mahmud Nişâburî, Sultan Muhammed Nur, Sultan Muhammed Handân ve Muhammed İbrişîmî Sultan Ali gibi çok kıymetli hattatların yetişmesine vesîle olmuştur[223]. Sultan Ali Meşhdî'nin Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nde yedi adet kıt'ası bulunmaktadır.

---

218 Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, YKY Yay., 5. Baskı, İstanbul 2016, s. 220.

219 Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 96.

220 Ali Alparslan, "XVI. Yüzyıl İslâm Dünyasında Türk Hattatlığının Yeri", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 22.

221 Muhittin Serin, a. g. e., s. 319.

222 Muhittin Serin, a. g. e., s. 319.

223 Muhittin Serin, a. g. e., s. 321.

2. Sultan Muhammed Nur (ö. 1531)

Meşhedli olan Sultan Ali, Sultan Ali Meşhedî'nin talebesidir[224]. Hüseyin Baykara'nın veziri olan Ali Şir Nevâî'nin kâtiplerindendir. "Azhar-ı Sânî" (ikinci Azhar) olarak da anılan Sultan Muhammed Nur, Herat'tan Buhâra'ya göç etmiş ve burada da vefât etmiştir. The British Library ve Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki murakka'larda kıt'aları bulunmaktadır. Hâce İbrahim ve Mevlânâ Kasım meşk ettiği öğrencilerinin başında gelmektedir[225]. Gelibolulu Mustafa Âlî, Sultan Muhammed Nur'un yazı güzelliğini ve yazıyı aktardığı sayfanın beyazlığını birer nur olarak değerlendirmiş, bu ikisinin birleşerek "nur üstüne nur" sözünü vücuda getirdiğini ifade etmiştir[226].

Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nde Sultan Muhammed Nur'a âit dokuz adet kıt'a bulunmaktadır.

3. Ibâdullah Subhânî Şemseddin Muhammed eş-Şerîf el-Kirmânî (ö. ?)

Kirmanlı olan Ibâdullah Subhânî Şemseddin Muhammed eş-Şerîf el-Kirmânî, Enîsî üslûbunun kurucusu Abdurrahîm Harezmî'nin talebelerindendir; fakat Abdulkerîm Harezmî'nin de öğrencisi olduğu söylenmiştir[227]. Gelibolulu Mustafa Âli ise, Mir Ali'den de ders aldığını söylemiştir[228]. Hint hükümdarı Bâbür Mirza'nın himâyesinde, Kandehar'da kâtiplik yapmış, nesih ve nesta'lik hat çeşitlerinde örnekler vermiştir. Selîm huylu ve cömert bir karaktere sahip olan Kirmânî, yazıda da üstünlüğünü kanıtlamış hattatlardandır[229].

Ibâdullah Subhânî Şemseddin Muhammed eş-Şerîf el-Kirmânî'nin Şah Mahmud Nişâburî Murakka'ında üç tane kıt'ası bulunmaktadır.

---

[224] Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 665.
[225] Muhittin Serin, a. g. e., s. 321.
[226] Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 99.
[227] Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 674.
[228] Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 120.
[229] Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 120.

4. Abdurrahman Harezmî (ö. 1481'den sonra)

Enîsî Üslûbu'nun kurucusu olan Abdurrahmman Harezmî, aynı zamanda Abdulkerîm Harezmî ve Abdurrahîm Harezmî'nin de babalarıdır[230]. Nesta'lik hatta Mîr Ali Tebrizî ile Câfer-i Tebrizî (ö. 1458) ve Azhar üslûbu (ö. 1475?) ve Abdurrahman-ı Harezmî (ö. 1481) üslûpları gelişmiştir. Abdurrahman Harezmî de, kendi adıyla anılan bu ikinci üslûbun kurucusudur. Daha çok Batı ve Güney İran'da gelişen bu üslûpta, dikey harfler ve keşideler uzun tutulmuş, çanaklar da zayıf görünümlüdür. Kânunî Sultan Süleyman devrine kadar İstanbul'da icrâ edilmiş ve "batı tarzı" oalarak da değerlendirilen bu tarz, Hindistan, Afganistan ve Pakistan'da görülmektedir[231].

Şah Mahmud Nişâburî Murakka'ında iki adet kıt'ası bulunmaktadır.

5. Abdulkerim Harezmî (ö. ?)

Harezmli olan Abdulkerîm Harezmî, Abdurrahîm Enîsî'nin kardeşidir. Enîsî Üslûbu'nun kurucusu olan babası Abdurrahman Harezmî ile meşk etmiştir. Akkoyunlu Sultanı Yâkub'un takdirlerini kazanmıştır[232].

İnce bir kaleme sahip olan Abdulkerîm Harezmî, imzalarında bazen yalnızca "Abdulkerîm", bazen de "Ketebehû Hudâdâd" ibârelerini kullanırdı. Biraz akıl tutukluğu olan Harezmî bazen de, kendine "pâdişah" adını koyup, "Ketebehû zerrâfühu" şeklinde imza atardı[233]. Murakka'da iki adet kıt'ası bulunmaktadır.

6. Mîr Ali Kâtip (Mîr Ali Herevî) (ö. 1544)

1476 yılında Herat'ta dünyaya gelen ve Türk asıllı olan Mîr Ali Kâtip, Herat şehrinin bilinen Hüseynî seyyidlerindendir[234]. İlk önce Meşhed'de Zeynüddin Mahmud adlı bir hattattan nesta'lik dersi almış, daha sonra ise Hüseyin Baykara'nın sarayına gelmiştir[235].

---

230 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 610.
231 Muhittin Serin, a. g. e., s. 316.
232 Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 614.
233 Gelibolulu Mustafa Âlî, a. g. e., s. 133.
234 Ali Alparslan, "Ali Herevi" madd., *DİA*, İstanbul 1989, c. 2, s. 397.
235 Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 4. Baskı, Kubbealtı Yay., İstanbul 2010, s. 324.- Süleyman Sâdeddin Müstakimzâde, a. g. e., s. 626.

Nesta'lik hatta üstad seviyesindeki Mîr Ali Kâtip, Şah Hüseyin Baykara'dan ders almış ve Şâhın meskûn olduğu Herat şehrinde kendini geliştirmiştir. Nakşibendî tarîkati mensubu olan Mîr Ali, aynı zamanda nazım ve nesîr üstâdıdır[236]. Şiirlerinde "Kâtip" mahlasını kullanan Mîr Ali Kâtip, Türkçe şiirler de yazmıştır ve yazdığı şiirlerinden bir kısmı Gülistân-ı Hüner'de yer almıştır[237].

Sultan Hüseyin Baykara'nın sarayına girmesiyle, "kâtibü's-sultânî" ve "sultânî" unvanlarını benimsemiştir. Şah İsmail'in Herat'ı ele geçirmesiyle, Horasan Valisi Sâm Mirzâ-yı Safevî'nin yanında kalmıştır. Şeybânîlerin Horasan'ı zaptı üzerine Sâm Mirza Herat'ı boşaltır ve Şeybânîler içlerinde Mîr Ali Herevî'nin de olduğu sanat erbâbından oluşan bir topluluğu Buhara'ya gönderir. Burada sarayın hatla ilgili işlerini yapmak üzere vazifelendirilen Mîr Ali Kâtip, anayurdu olan Herat'a dönemeden, on altı yıl kaldığı Buhara'da 1544 yılında vefât etmiştir[238].

Muhittin Serin, Mîr Ali Kâtip'in yazı güzelliğini şu cümlelerle ifade etmektedir:

> "Mir Ali Kâtip mahlasını kullanan Ali Herevî, Ali Meşhedî'nin takip ettiği klâsik tarzda yazmış fakat harflerinin keskinliği ve daha güzel nispet ve âhengi sebebiyle onu aşmıştır. Araştırmacılar nesta'lik hattının doğuşundan Mir İmad'ın ortaya çıkışına kadar Şah Mahmud, Baba Şah İsfahânî, Seyyid Ahmed Meşhedî, Mîr Muizzüddin istisna edilirse hiçbir hattatın onun seviyesine ulaşamadığı görüşündedirler[239]."

Mîr Ali Herevî'nin sanatındaki üstün gücünü müşâhede ettiğimiz nesta'lik hatla yazılmış kıt'aları ve Kırk Hadis Mecmuası The British Library, SOAS Kütüphanesi, London Islamic Manuscript the British Royal Koleksiyon olmak üzere dünyanın önde gelen müze ve kütüphanelerinde yer almaktadır[240]. *"Ali, Fakîr Ali, Mîr Ali, Ali Kâtip, Ali Sultânî, Ali Hüseynî, Mîr Ali Kâtip, Mîr Ali Sultânî, Ali Herevî, Ali Hüseynî Herevî, Ali Kâtib-i Sultânî, Ali Kâtibü's-sultânî"* ibâreleri, eserlerinde kullandığı imzalardır[241]. Mîr Ali Kâtip'in Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nde on yedi adet kıt'ası bulunmaktadır. Bunlardan on dördü meşk kıt'asıdır.

---

236 Suyolcuzâde Mehmed Necib, Devhatü'l-Küttab, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1942, s. 126.
237 Ali Alparslan, a. g. m., s. 399.
238 Muhittin Serin, a. g. e., s. 324.
239 Muhittin Serin, a. g. e., s. 327.
240 Muhittin Serin, a. g. e., s. 327.
241 Ali Alparslan, a. g. m., s. 399.

IV. BÖLÜM: ŞAH MAHMUD NİŞÂBURÎ MURAKKAI'NIN TEZHİP TAHLİLİ

A) Murakkanın Tezhibi

Şah Mahmud Nişâburî Albümü gerek hattı gerekse tezhibi bakımından, devrinin şâheser nitelikteki eserleri arasında kabul edilmektedir. Şah Mahmud'un nesta'lik yazıdaki üstün kudretini gözler önüne seren bu eserin tezhipleri, Kânûnî Sultan Süleyman döneminde sernakkaşın Karamemi olduğu saray nakkaşhânesinde yapılmış olduğu kabul edilmektedir[242].

Zeren Tanındı, "13-14. Yüzyılda Yazılmış Kur'an'ların Kanunî Döneminde Yenilenmesi" başlıklı makalesinde, bu yenilenen eserlerden bahsederken, TSMK E. H. 49 numaralı envanterde kayıtlı bulunan Abdullah Sayrafî hattıyla yazılmış Kur'ân-ı Kerîm'in tezhiplerinin ve TSMK H. 1517 numaralı envanterde kayıtlı bulunan Süleymannâme isimli eserin tezhipleriyle Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün tezhiplerinin aynı kişinin yani Karamemi'nin tezhiplediğini örnekleriyle anlatmaktadır[243].

Albümde çok çeşitli kıt'a tasarımları bulunmaktadır. Sayıları yaklaşık olarak otuz altıyı bulan bu tasarım çeşitliliği, kıt'alarda bulunan metinlerin sabit bir düzlemde değil, bazen yatay, bazen dikey ve bazen de eğik olmak üzere değişik satır düzeninde yazılmasından kaynaklanmıştır. Bu durum sonucunda da tezhiplenecek alanların çeşitliliği artmıştır. Kimi zaman düz ve geniş bir alan tezhiplenirken, kimi zaman da üçgen ve küçük alanlar tezyîn edilmek durumunda kalınmıştır. Hal böyleyken bile bu tasarım alanlarına en uygun bezemeler yapılmış ve bununla da kalınmayıp tasarımda çeşitliliğe gidilmiştir.

Albümün son derece küçük boyutlarda ve ince bir işçilikle çalışılmış olan tezhibinin her bir kompoziyonu, başlı başına bir eser niteliğindedir. Çalışmamızın takip eden bölümünde de, bu tasarımlar ayrıntılı olarak incelenecek ve değerlendirilecektir.

---

[242] Muhittin Serin, "Şah Mahmud Nişâburî" madd., *DİA*, İstanbul 2010, c. 38, s. 257; Zeren Tanındı, "13-14. Yüzyılda Yazılmış Kur'an'ların Kanunî Döneminde Yenilenmesi", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul 1986, s. 141; Zeren Tanındı, "Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatının Ünlü Ustaları", *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 24-27 Ekim 1988, s. 149; Gülnur Duran, "Kara Memi" madd., *DİA*, İstanbul 2001, c. 24, s. 363.

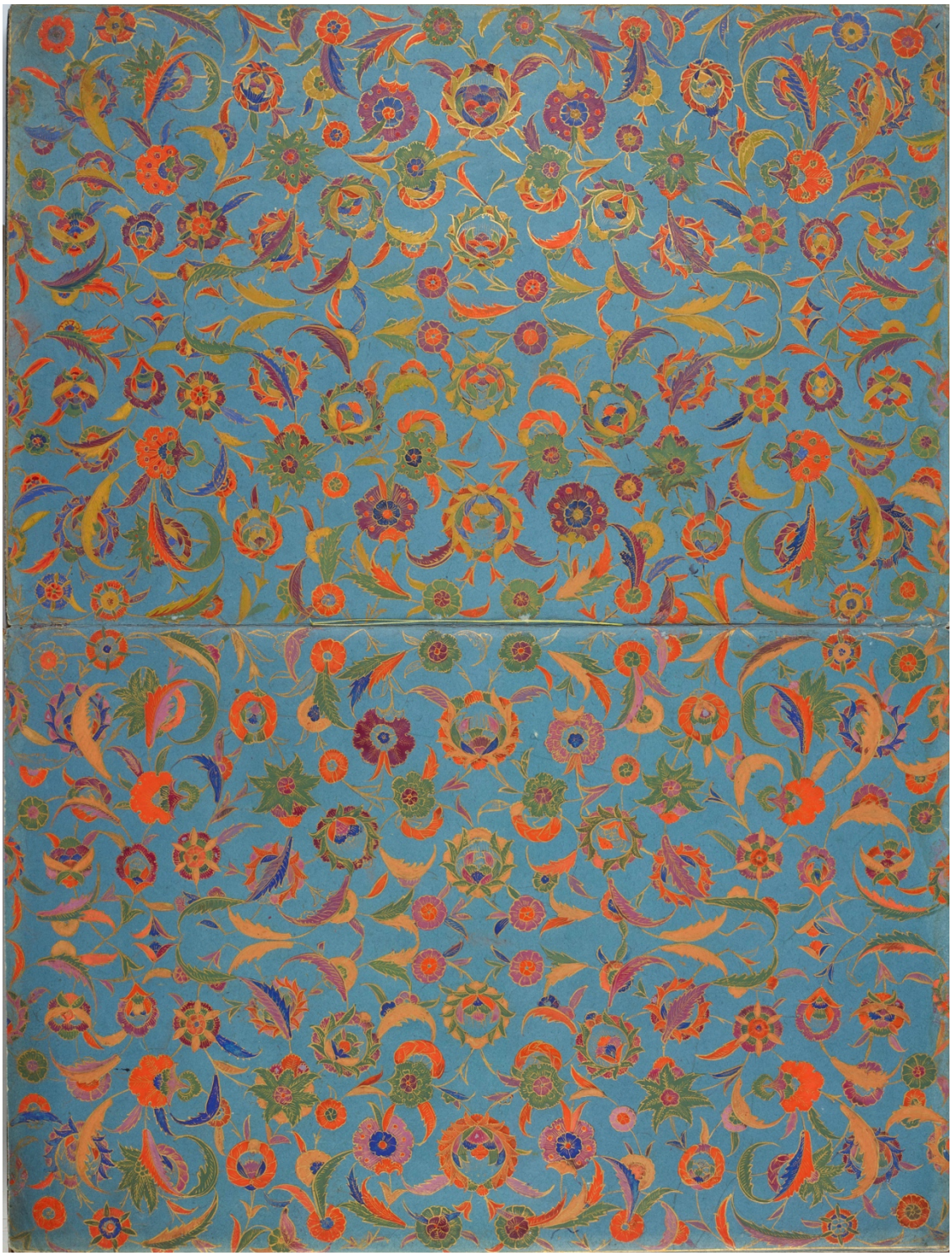
[243] Zeren Tanındı, a. g. m., s. 141-142-143.

1. Yan Kağıdı Desen Tahlili

35x23 cm boyutlarındaki karşılıklı yerleştirilmiş ve yan kağıdı olarak nitelendirebileceğimiz çift sayfa işlenen bu sayfalar, zahriye tezhibinden önce gelmektedir (bkz. R. 20). Tasarımın tek sayfası ¼ ölçekli desenin dört yöne simetrisinin alınmasıyla oluşmuş ve meydana getirilen bu yapı, karşısındaki sayfaya aynası alınarak yerleştirilmiştir.

Desen açık mavi zemin üzerine çeşitli renklerle işlenmiştir (bkz. R. 21-Ç. 1). Çeşitli boyutlarda kullanılan ve yüksekliği en fazla 3 cm'e kadar çıkan hatâyî grubu çiçekleri ile oluşturulmuş bu kompozisyonda motifler hardal sarısı, koyu kırmızı, sülyen, yeşil, lâcivert ve gül kurusu renkleriyle sıvama olarak boyanmış, sarı altın ile de tahrirlenmiştir. Motiflerin iç tezhibindeki detaylar da yine altınla işlenmiştir. Motiflerde birden çok renk kullanılmıştır. Bu uygulama yaprakların işlemesinde de görülmektedir. Desenin en dışına ise altın iplik çekilmiştir.

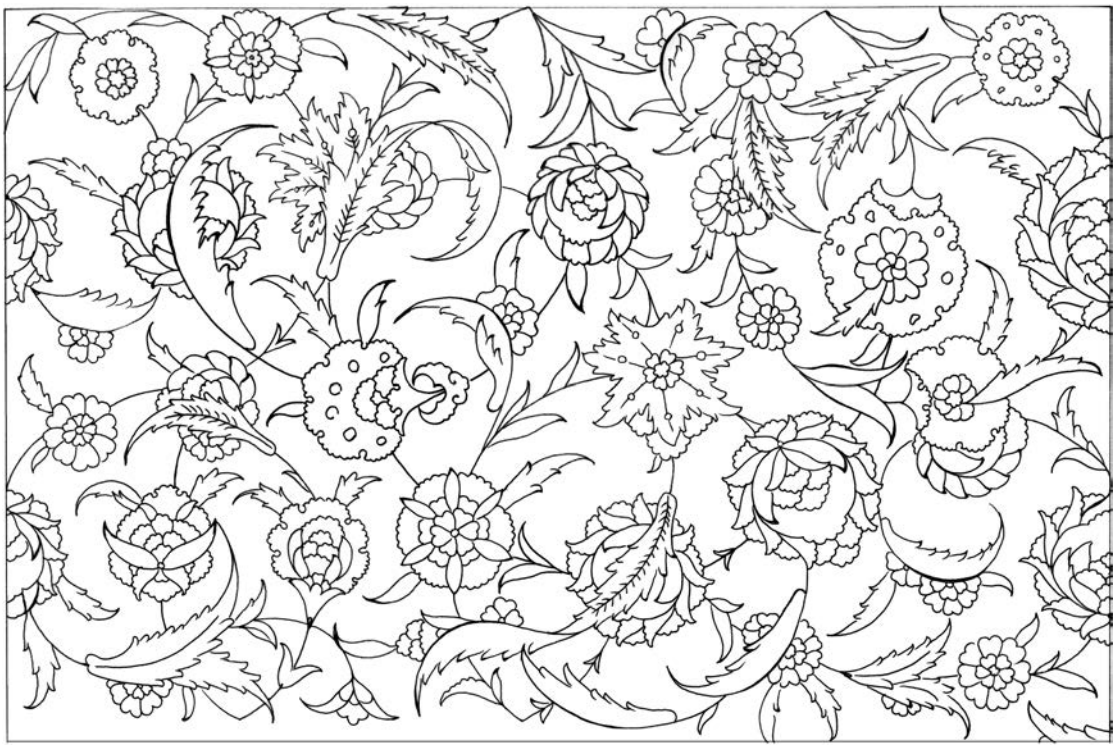
Son derece dengeli bir şekilde tasarlanan bu desenin oluşumunda kırılan dallar da kullanılmıştır (bkz. R. 22). Simetrik bir desen olmasına karşın, bunun etkisi fazla görülmeyip, izleyende yekpâre bir desen olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Saz üslûbunun temsilcisi olan unsurların fazlasıyla kullanıldığı bu kompozisyonda, motifler bazen hançer yaprakların ardına saklanmıştır. Tasarımda kullanılan motifler, albümün içinde yer alan kıt'alarda uygulanan tezhip desenlerinde yer alan motiflerin büyük boyutlarda uygulanmış halleridir. Yani bir anlamda, içeride göreceğimiz hatâyî grubu motiflerin bir ön izlemesi niteliğindedir.



R. 20 Yan Kağıdı Deseni



R. 21 Yan Kağıdı Deseni Detay



Ç. 1 Yan Kağıdı Desen Çizimi Detay

2. Zahriye Tezhibi Desen Tahlili

Albümün zahriyesi çift sayfa ve farklı olarak tasarlanmıştır (bkz. R. 22). 16x21,2 cm boyutlarındaki 1 numaralı kıt'ada*, 7,4 cm çapında 16 dilimli daire formunda tezhip alanı bulunmaktadır (bkz. R. 23-Ç. 2). Bu formun ortasındaki, zemini sıvama olarak altınla kaplanarak boş bırakılan daire, lâcivert ile boyanmış cetvel ve hemen yanında bulunan ince altın bir cetvelle kompozisyonun ikinci katmanından ayrılmıştır. Kompozisyonun ikinci aşamasında ise, sâde rûmî ve hatâyî grubu motifleriyle tasarlanmış paftanın münâvebeli olarak tekrar edilmesiyle oluşturulmuş bir desen yer almaktadır (bkz. R. 24-Ç. 3). Paftaların bu şekilde yerleştirilmesiyle, altınla işlenmiş rûmîler ile kapalı formlar oluşturulmuştur. Kapalı formların zemini altınla kaplanmış ve mat olarak parlatılmış, kalan kısımlar ise lâcivert ile boyanmıştır. Zemin boyamasındaki bu boyama şekli, deseni kendi içinde de aşamalı hâle getirmiştir. Tezhibin kalan kısmını ise "S" formunu takip eden helezon sistemi üzerindeki çiçek dalları oluşturmuştur.

Dairenin dış kenarları iç bükey yaylar ile tamamlanmıştır. Bu yaylar doğrultusunda çizilen lâcivert iplik de, tığların çıkışı için zemin oluşturmuştur. Tığlar son derece sâde olarak tasarlanmıştır. Bir bulut motifi ve üzerinde negatif olarak işlenmiş bitkisel motifler ile rûmî öğeleri taşıyan düz çizgi şeklindeki tığlar peş peşe gelecek şekilde sıralanmışlardır. Açık kırmızı zemin üzerine yapılmış olan daire formundaki bu kompozisyonun dört köşesine gelecek şekilde mavi kağıttan kesilmiş köşebent formunda yapılar yerleştirilmiştir.

Zahriyenin diğer sayfası olan 2 numaralı kıt'ada da ilkinde olduğu gibi dâire formunda bir kompozisyon kullanılmıştır (bkz. R. 25). 7 cm çapındaki tasarımın ortasında sekiz dilimli bir desen bulunmaktadır. Altın ve yeşil renkteki ayırma rûmîlerin oluşturduğu kapalı formların zeminleri altın ve siyah renk ile kaplanmıştır. Zemini altınla kaplı olanlarda yer yer dökülmeler olduğu gözlemlenmiştir. Kapalı formların yan yana getirilmesiyle oluşan desenin orta kısmında penç görünümünde bir alan oluşmuştur. Zemini altınla kaplanan bu alana "haliç" deseni formunda siyah renkle negatif olarak işlenmiş çiçek dalları yerleştirilmiştir. Bu alanın akabinde ise bir zencerek gelmiştir. Zencerek iki yandan beyaz ve yeşil cetveller sayesinde altında ve üstünde bulunan

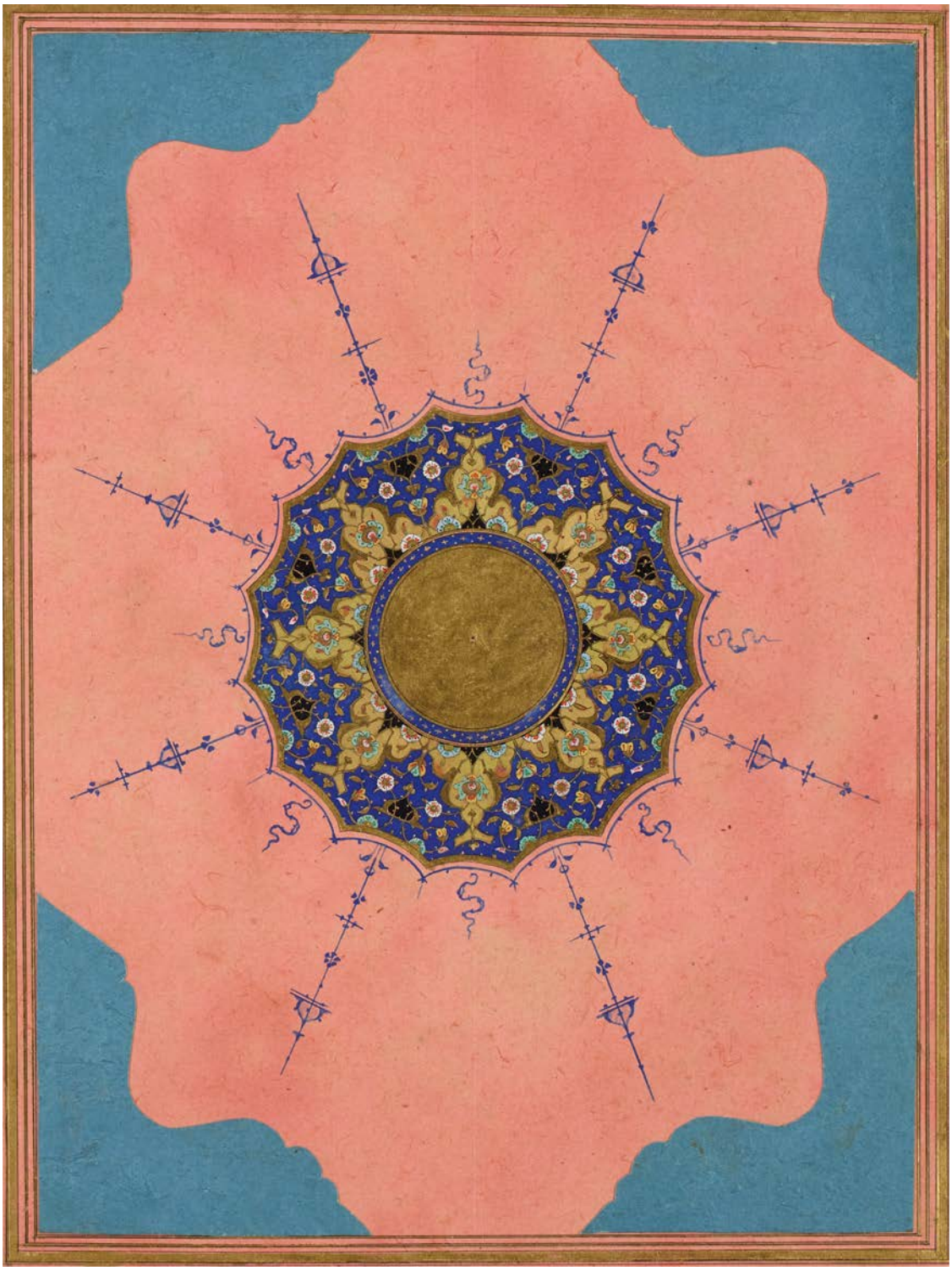
* Kıt'alardan oluşan albümün "murakka'" şeklinde isimlendirilmesi göz önünde bulundurularak, tezimizde envanter kaydındaki "varak" ifadesi yerine, "kıt'a" kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir.

tezyînât alanından ayrılmıştır. 16 dilimden oluşan dış bezeme alanı, diğer kompozisyonda olduğu gibi, bir paftanın münâvebeli olarak tekrar edilmesiyle oluşturulmuştur (bkz. Ç. 4). Bu desenin süsleme elemanlarını beyaz renkli dendanlar ile oluşturulmuş kapalı alanlar, küf yeşili rengi ile işlenmiş ayırma rûmîler ile yapılan kapalı formlar ve beyaz, sülyen, sarı ve pembe renkteki penç, gonca ve hatâyîleri taşıyan çiçek dalı helezonları oluşturmaktadır. Dış sınırı altın dendanlarla sağlanan kompozisyonun en dışına ise, beyaz renk ile yapılmış dendanları takip eden iplik çekilmiştir. Bu iplikten de, lâcivert renk ile negatif olarak işlenmiş, bazı noktalarında altının da kullanıldığı hatâyî grubu motifleri taşıyan tığlar açık kırmızı zemin üzerine uzatılmıştır.

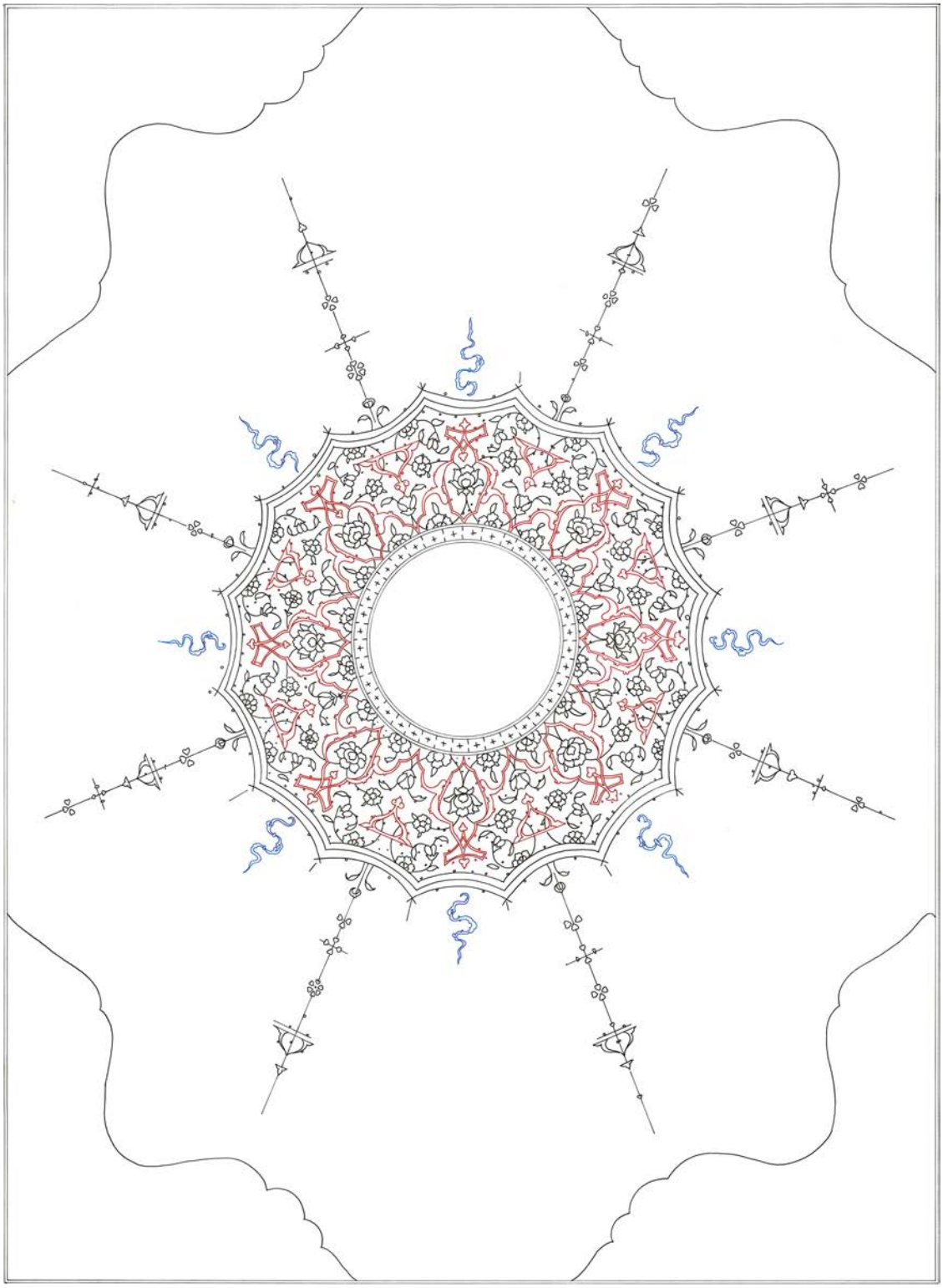
Diğer varakta olduğu gibi kompozisyonun dört köşesine mavi kağıttan kesilmiş, köşebent formundaki yapılar yerleştirilmiştir. Burada farklı olarak, köşebentlerden alttaki ikisinin üzerine bahar dalları yapılmış; fakat tahrirlenmeden bırakılmıştır (bkz. R. 26-Ç. 5). Altın cetvellerle çevrelenen çift sayfa zahriyenin dış kısımlarında genişçe bir halkâr deseni bulunmaktadır (bkz. R. 27-Ç. 6). Üst ve orta kenarları 7 cm, orta kenarı 5,5 cm, ince kenarı da 1 cm'dir. "Sür-git" şeklinde tasarlanan bu desende altınla işlenmiş olan hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Kompozisyonun ince kenarına gelindiğinde ise, basit yapıdaki pençlerden çıkan dalların yerleştirilmiş olduğunu görmekteyiz.



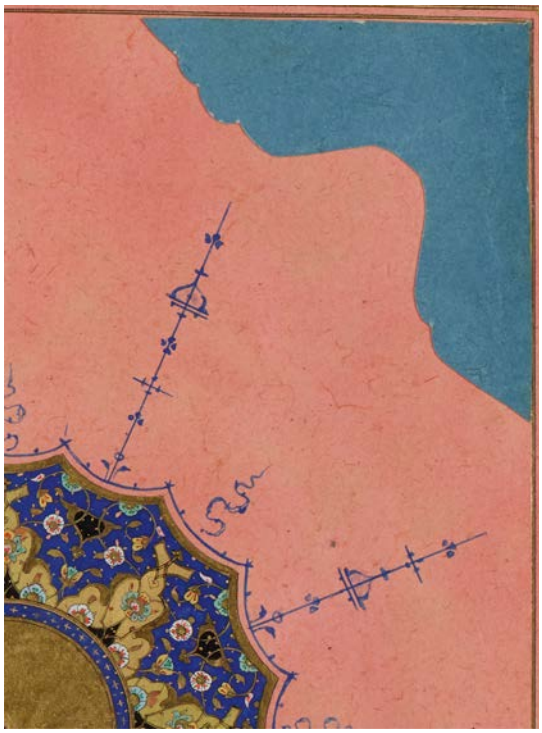
R. 22 Kıt'a 1-2 Zahriye Tezhibi



R. 23 Kıt’a 1 Zahriye Tezhibi



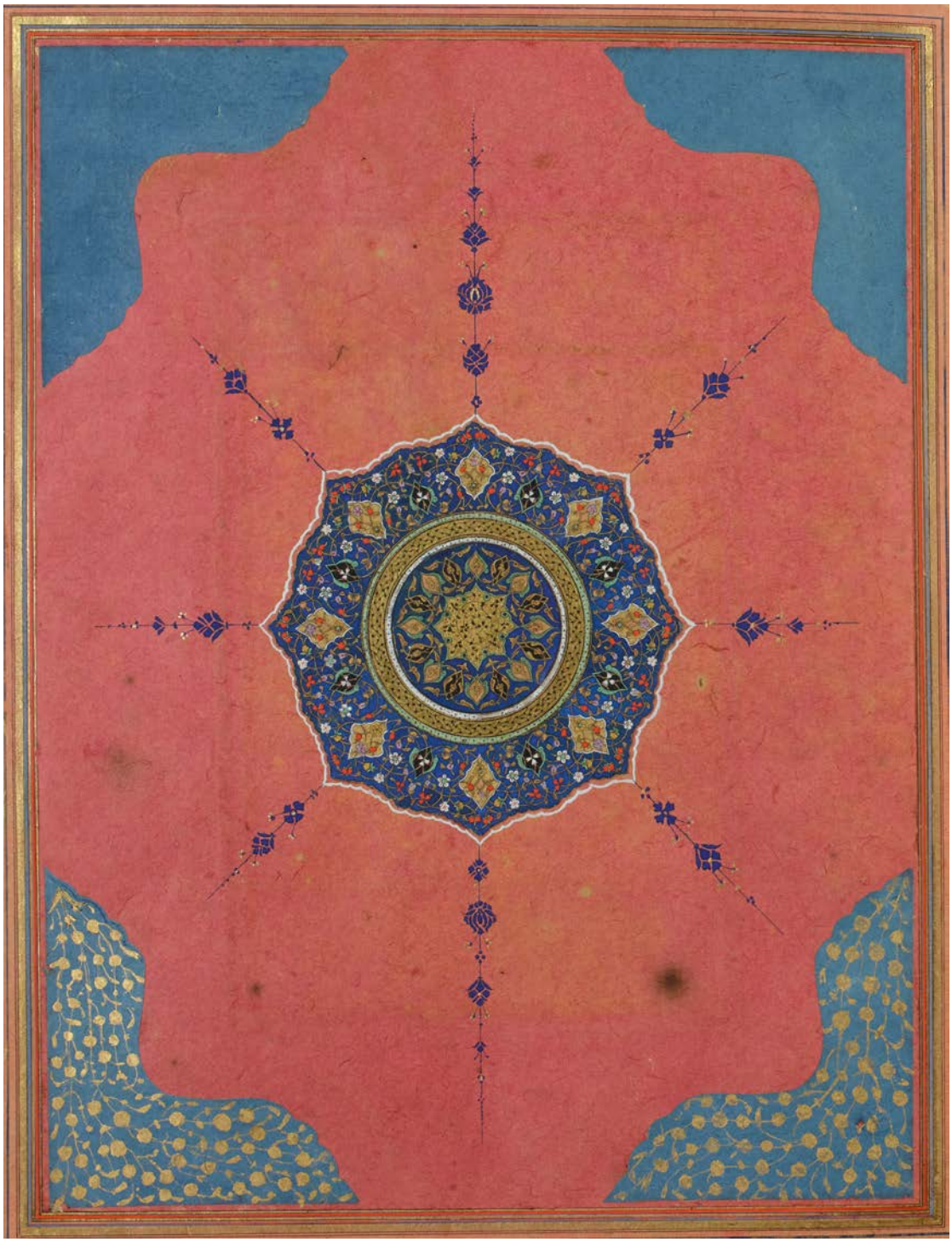
Ç. 2 Kıt’a 1 Zahriye Tezhibi Desen Çizimi



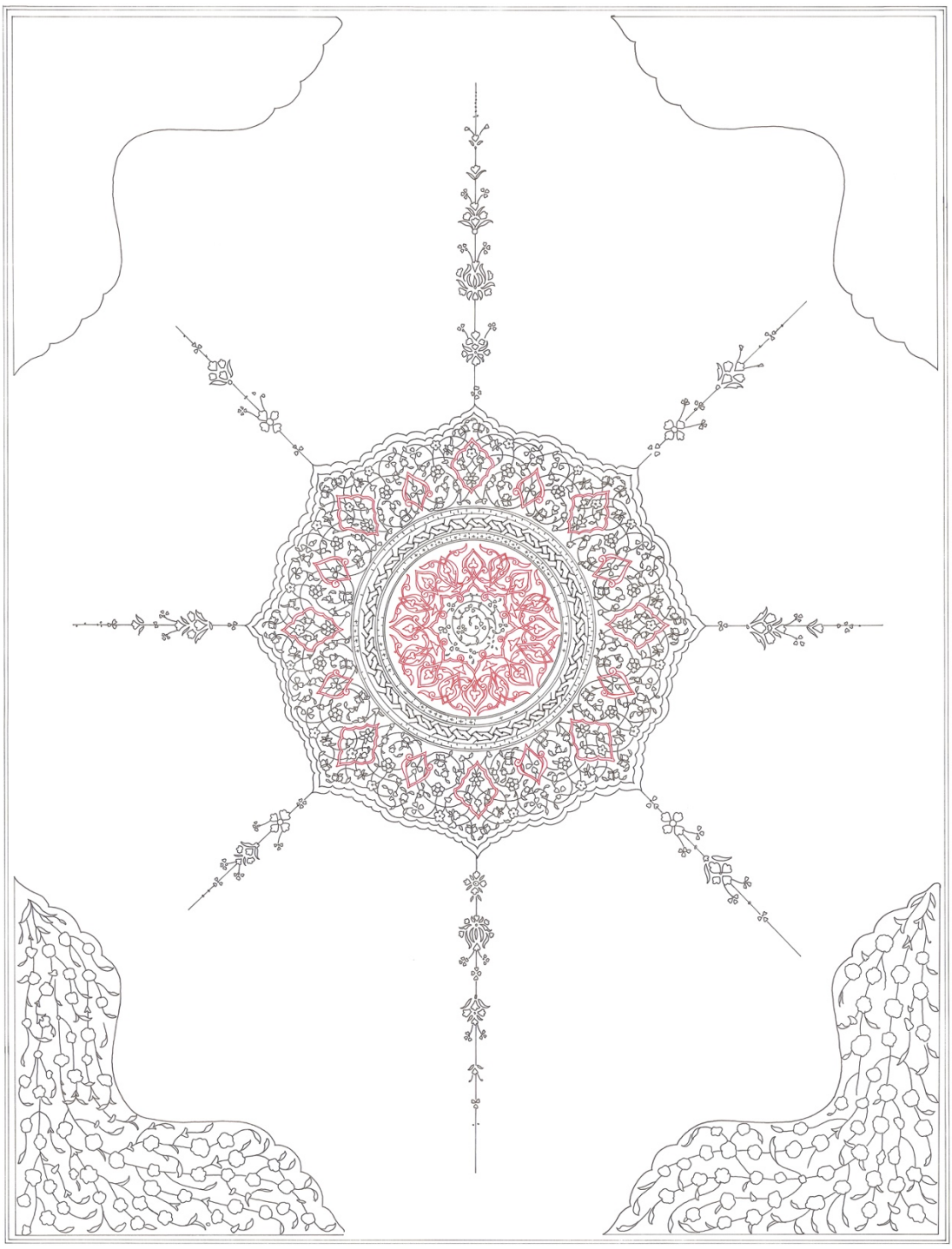
R. 24 Kıt’a 1 Zahriye Tezhibi Detay



Ç. 3 Kıt’a 1 Zahriye Tezhibi Desen Çizimi Detay



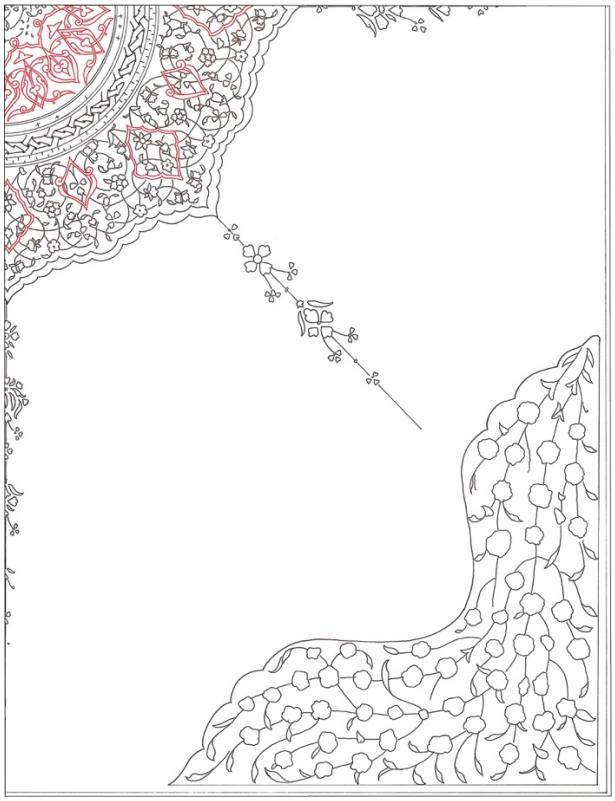
R. 25 Kıt’a 2 Zahriye Tezhibi



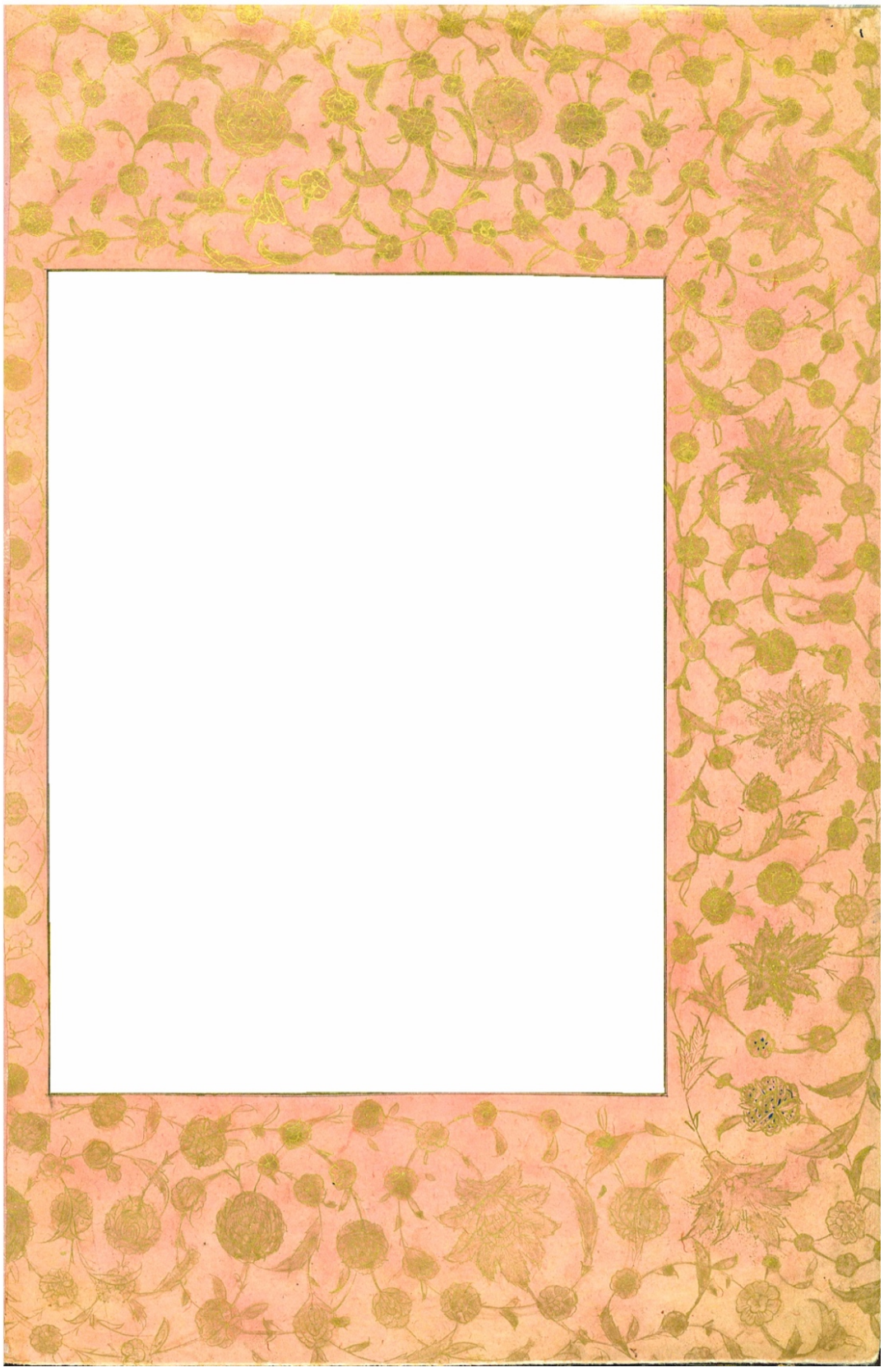
Ç. 4 Kıt’a 2 Zahriye Tezhibi Desen Çizimi



R. 26 Kıt’a 2 Zahriye Tezhibi Detay



Ç. 5 Kıt’a 2 Zahriye Tezhibi Desen Çizimi Detay



R. 27 Kıt’a 1-2 Dış Pervaz Deseni



Ç. 6 Kıt’a 1-2 Dış Pervaz Desen Çizimi

3. Serlevha Tezhibi Desen Tahlili

Albümün tezhip itibariyle en ihtişamlı sayfaları olan 23x35 boyutlarındaki 3 ve 4 numaralı kıt'alarda yer alan serlevha, gerek desen kurgusu gerekse işçilik bakımından son derece mühim bir örnek teşkil etmektedir. İç tezhip alanı 15,5x20,5 cm ölçülerindeki tam sayfa sıvama tezhipli serlevhanın iki sayfasında da Şah Mahmud Nişâburî tarafından yazılmış olan Besmele ile birlikte Fâtihâ Sûresi yer almaktadır (bkz. R. 28). Yazı alanı altı bölüme ayrılmıştır (bkz. R. 29-Ç.7-8). Taç kısımdaki bölümde Besmele-i Şerîf bulunmaktadır. Altta bulunan beş bölüme ise Fâtihâ Sûresi yerleştirilmiştir.

14,2x9,1 cm boyutlarındaki yazı alanını oluşturan bölümlerin yüksekliği 2,3 cm'dir. Bu alanların iç tezyînâtındaki altın cetvelle ayrılmış her bir bölümün uç kısımlarının bitişi dendanlarla sağlanmıştır (bkz. R. 30-Ç. 9) Yazı alanının dışına çekilmiş ve içine "+" "-" şeklindeki kurtlar yerleştirilmiş olan cetvelle bu dendanlar arasında oluşan boşluğa da hatâyî grubu motifleri taşıyan bahar dalları klâsik tezhip tekniğiyle uygulanmıştır. Bu alanın zemin renginde ise siyah renk tercih edilmiştir. Bölümlerin içinde beyne's-sütur uygulaması yapılmış ve kırmızı renk ile kafes oluşturacak şekilde bezenmiştir. Ayrıca yazının muhtelif yerlerinde lâcivert ve kırmızı renkte negatif olarak boyanmış motifler ile sıvama altınla kaplanarak siyah ile tahrirlenmiş motifler kullanılmıştır. Bahsi geçen nagatif teknikle ve klâsik usulde boyanmış bu motifler, yer yer küçük otsu bitkilerden çıkış yapmışlar, bazen de aynı helezon içerisinde birlikte kullanılmışlardır.

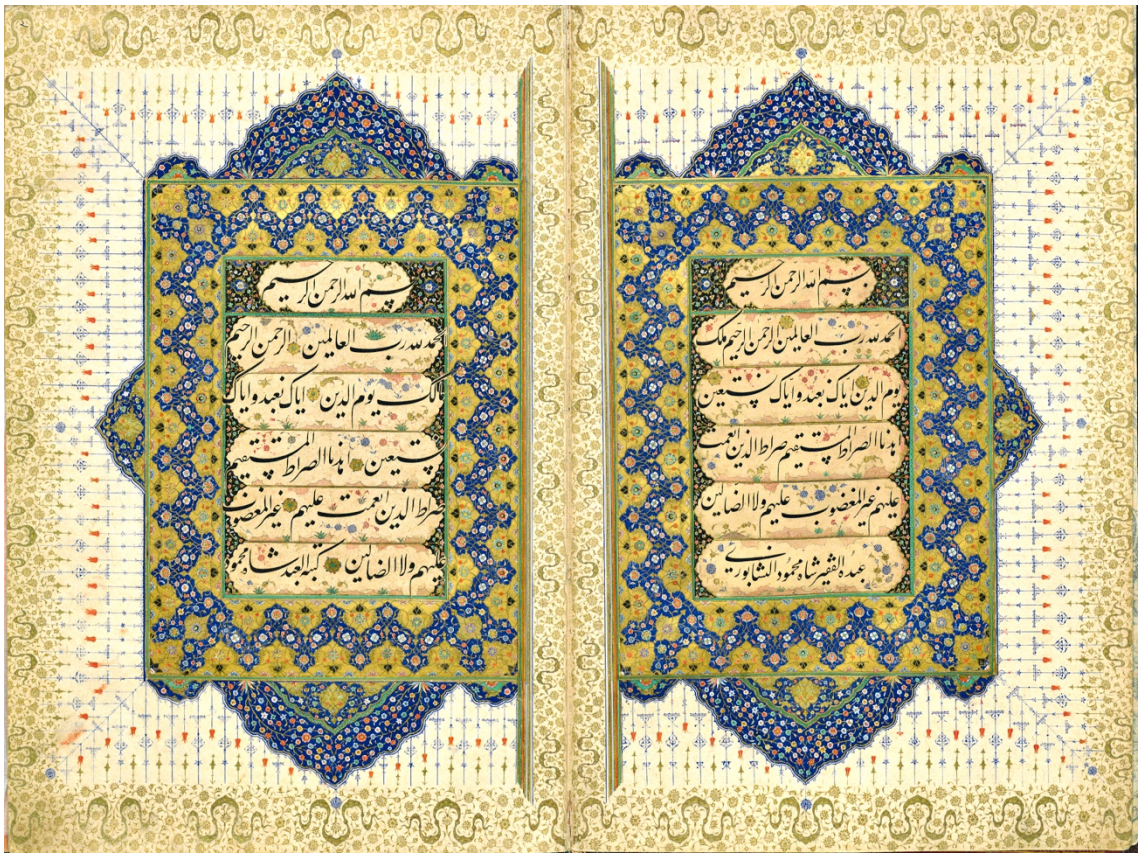
Besmele-i şerîfin yazılı olduğu bölümde tezhip alanı diğer bölümlere nazaran biraz daha geniş tutulmuştur. Bu alanda çiçek dallarını taşıyan bir helezon sisteminin yanında, rûmî motifi de kullanılmıştır. ½ simetrili desende, dendanlardan çıkış yapan sâde rûmî dalları kapalı formlar oluşturmuş ve desen alanına dengeli olarak yayılmıştır. Kapalı formların içi lâcivert renkle boyanmış olup, kalan zemin ise diğer bölümlerde olduğu gibi siyahla renklendirilmiştir. Ayrıca siyah zemin üzerine beyaz renkte üç nokta şeklindeki pars ayağı serpiştirilmiştir.

Yazı alanını dört yönden çevreleyen geniş pervazda, ½ ters simetrili, sarılma rûmîlerin oluşturduğu kapalı formlardan ve hatâyî grubu motiflerden oluşan 3 cm yüksekliğinde, altın ve yeşil renkteki cetvellerle sınırlandırılmış bir desen yer almaktadır (bkz. R. 31-Ç. 10). Bu kompozisyon ½ ters simetrili tasarımı bakımından, Ahmed Karahisârî Mushaf-ı Şerîfi'nin serlevhasıyla kuvvetli bir benzerlik göstermektedir (bkz. R. 32-Ç. 11). Bu da,

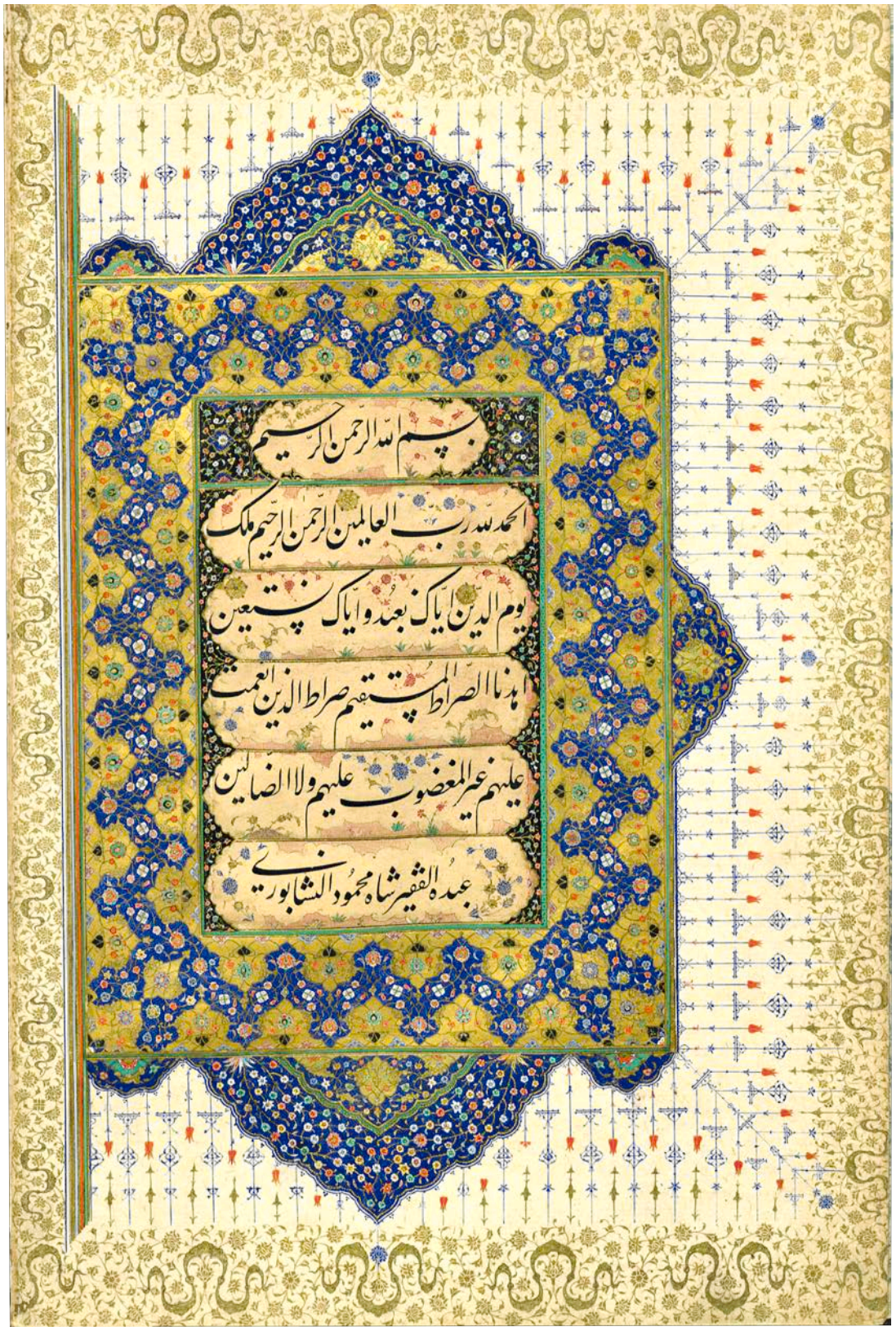
Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün bezemelerinin, tezhibi sernakkaşın Karamemi olduğu Saray Nakkaşhânesi'nde yapılmış olan Karahisârî Mushafı bezemesi ile aynı atölyeden çıktığını gösteren işaretler arasında bulunmaktadır. Pervazda yer alan bu desende altınla yapılmış sarılma rûmîlerin oluşturduğu kapalı formların içi altınla kaplanmış, bu alanların dışındaki kısımların zemini ise lâcivert ile boyanmıştır. Zeminin bu şekilde boyanmasıyla, tasarımda nâmütenâhî bir görünüm elde edilmiştir. Yeşil, sülyen, pembe, mavi, beyaz, yavruağzı, kırmızı, kahverengi, hardal sarısı, serlevha kompozisyonunda kullanılan renklerdir.

Yazı alanının dışında yer alan geniş pervazın üst kısmında bulunan ve yarım salbeklerle bitişi sağlanmış, 4,4 cm yüksekliğindeki taç bölümünde uygulanan tasarım, sayfanın alt kısmına da yerleştirilmiştir (bkz. R. 33-Ç. 12). İki aşamalı bir kompozisyon olarak hazırlanan ve ortası yeşil renkle boyanmış, kenarlarına ise altın çekilmiş kalın bir dendanla ayrılan bu tasarımın 2 cm yüksekliğindeki ilk katmanında, zemini altınla kaplanmış olan, sarılma rûmîlerin oluşturduğu kapalı formlar ve kalan boşluğa da dengeli bir şekilde dağıtılmış olan hatâyî grubu motiflerden oluşan bir kompozisyon bulunmaktadır. İkinci katmanda ise, bahar dalları yerleştirilmiştir. Salbeklerin içi de sarılma rûmî ve çiçek motifleriyle bezenmiştir. Sayfanın dış kenara bakan tarafına ise, taç bölümünde kullanılan 2 cm'lik desenin ilk katmanındaki desen yerleştirilmiştir (bkz. R. 34-Ç. 13). İçe bakan kenara ise altın, yeşil, sülyen, beyaz, açık mavi ve lâcivert renklerde, uzunlukları peyderpey artış gösteren cetveller çekilmiştir.

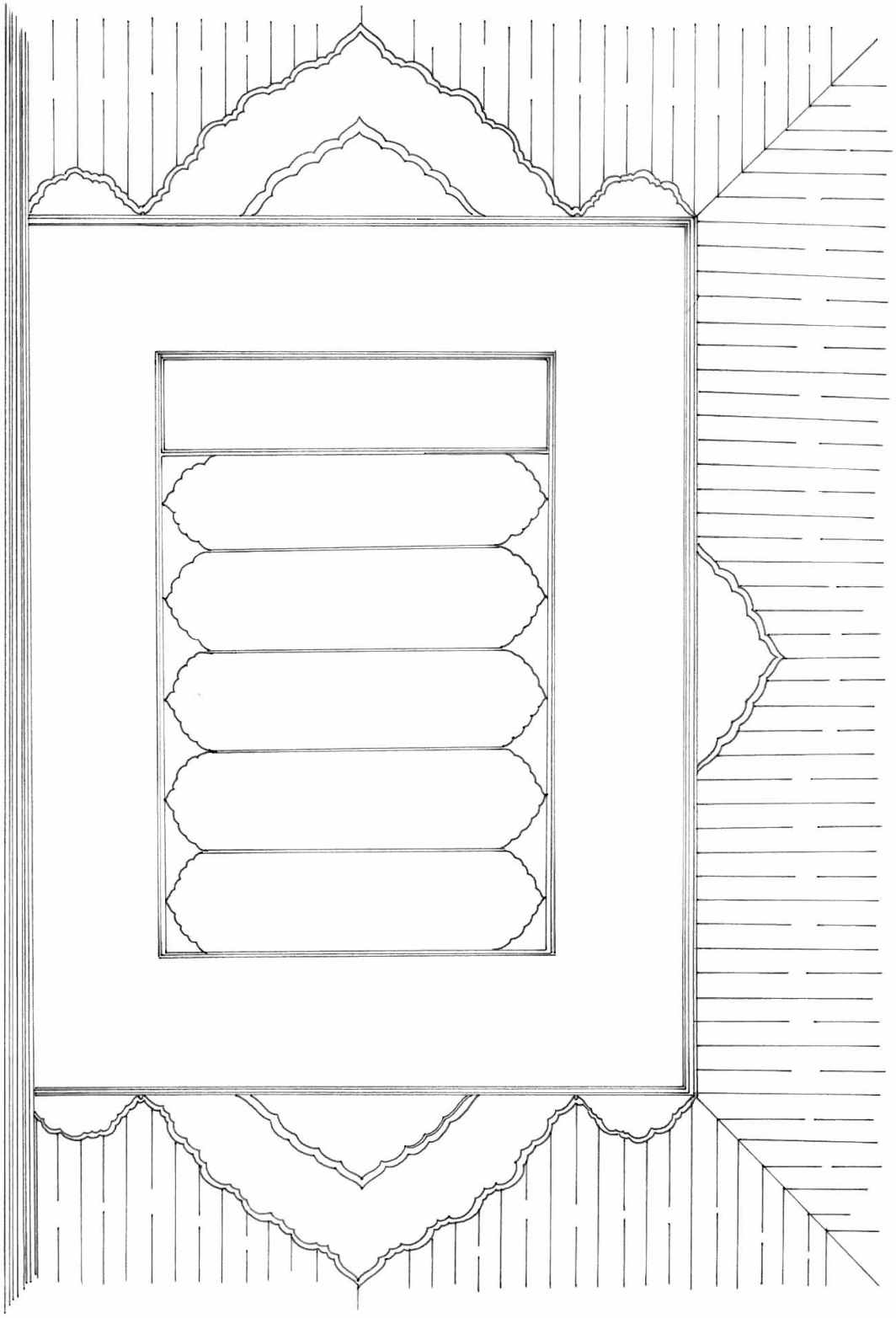
Lâcivert, sülyen ve altın ile negatif boyama usulüyle işlenen rûmî ve hatâyî grubu motifler ve yarı stilize edilmiş lâle motifi ile oluşturulan ve sık bir şekilde sıralanmış tığlarla bitiş sağlanacakken, tüm sayfayı dört taraftan çepeçevre saran bir desenle karşılaşıyoruz (bkz. R. 35-Ç. 14). Bu desen, negatif teknikte uygulanmış ve altınla işlenmiş bitkisel motiflerden oluşan bir "S" formunun tekrarlanması ve bu formun içine yine altından yapılmış ve siyah ile tahrirlenmiş bulut motiflerinin belli aralıklarla yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bulutların üzerinde iğne perdahtı uygulanmıştır. Desenin tığlardan sonra uygulanması, orta alandaki kompozisyonun görünürlüğünü daha da belirgin kılmıştır. Arada tığların olması ve bunun oluşturduğu boşluk, kompozisyona âdetâ nefes aldırmıştır. Bu desenle de serlevhanın kompozisyonu tamamlanmıştır.



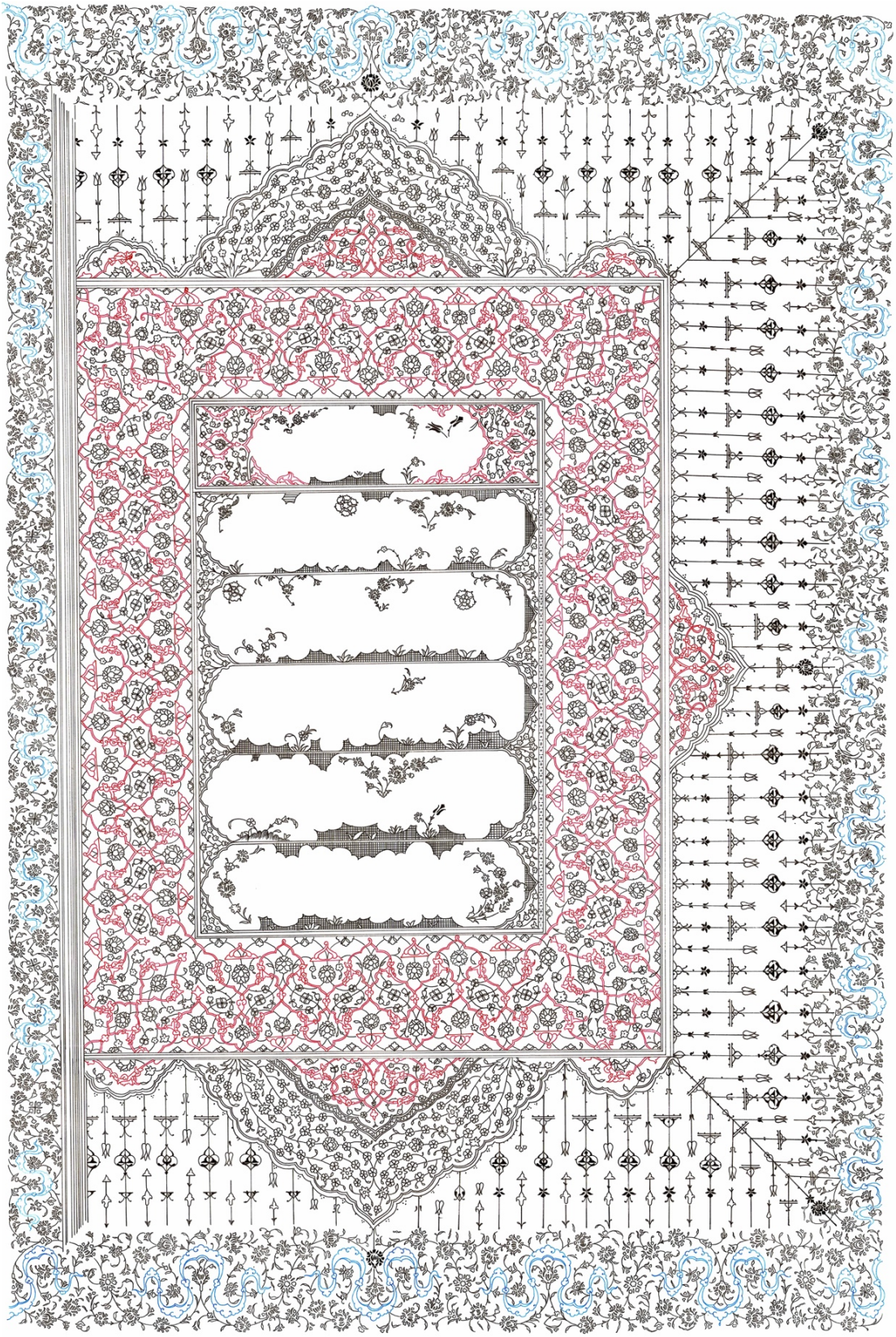
R. 28 Kıt’a 3-4 Serlevha Tezhibi



R. 29 Kıt’a 3 Serlevha Tezhibi



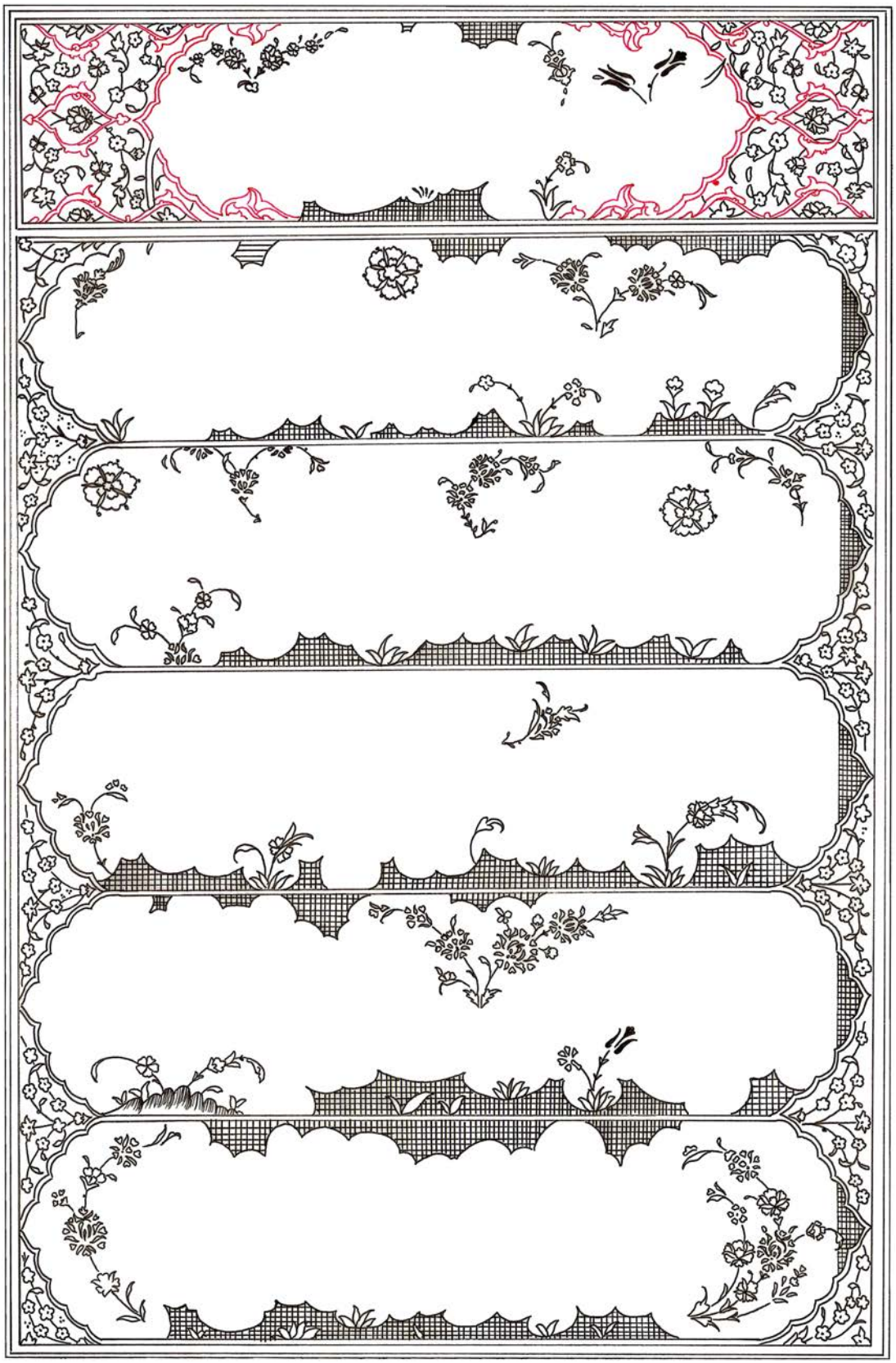
Ç. 7 Kıt’a 3-4 Serlevha Formu Çizimi



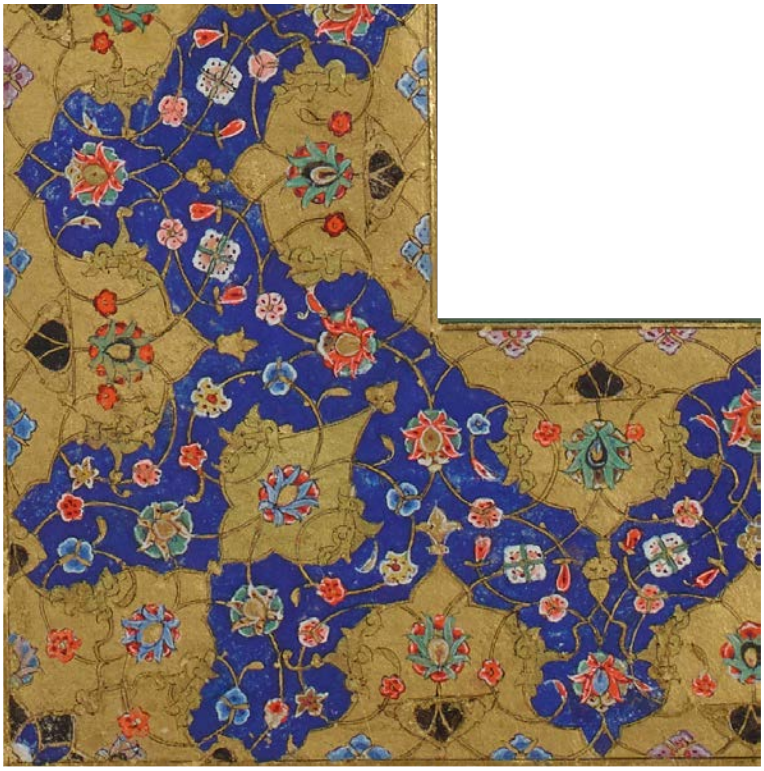
Ç. 8 Kıt’a 3 Serlevha Tezhibi Desen Çizimi



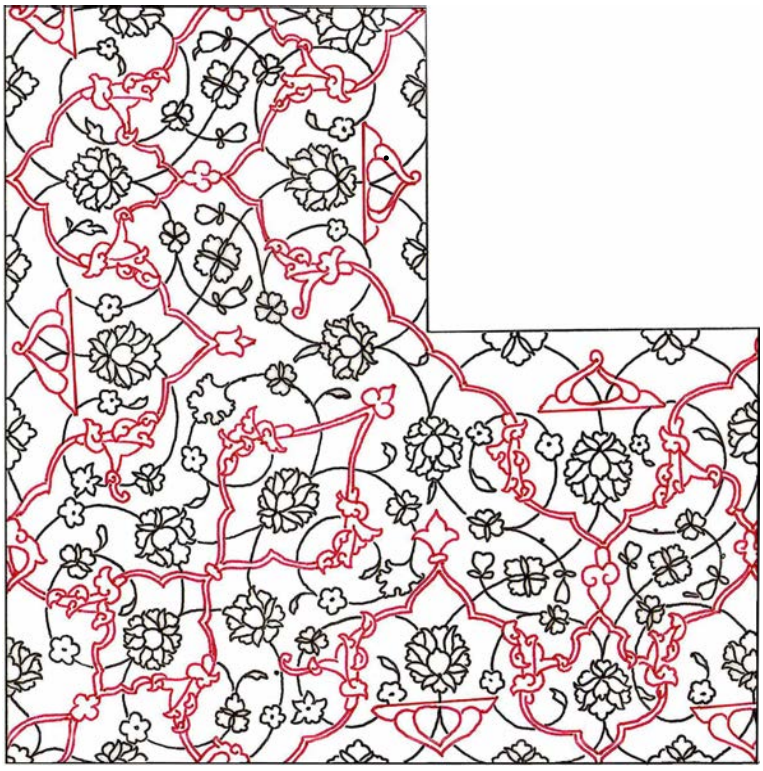
R. 30 Kıt’a 3 Koltuk Deseni



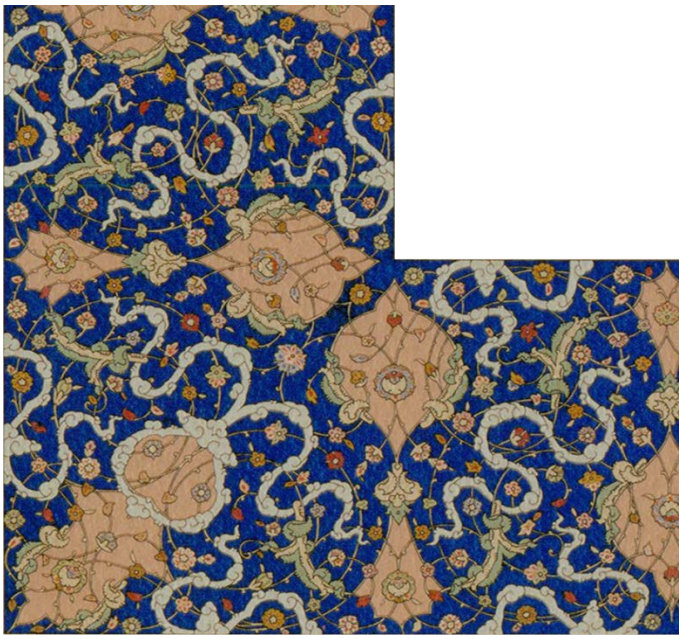
Ç. 9 Kıt’a 3 Koltuk Desen Çizimi



R. 31 Kıt’a 3 Pervaz Deseni

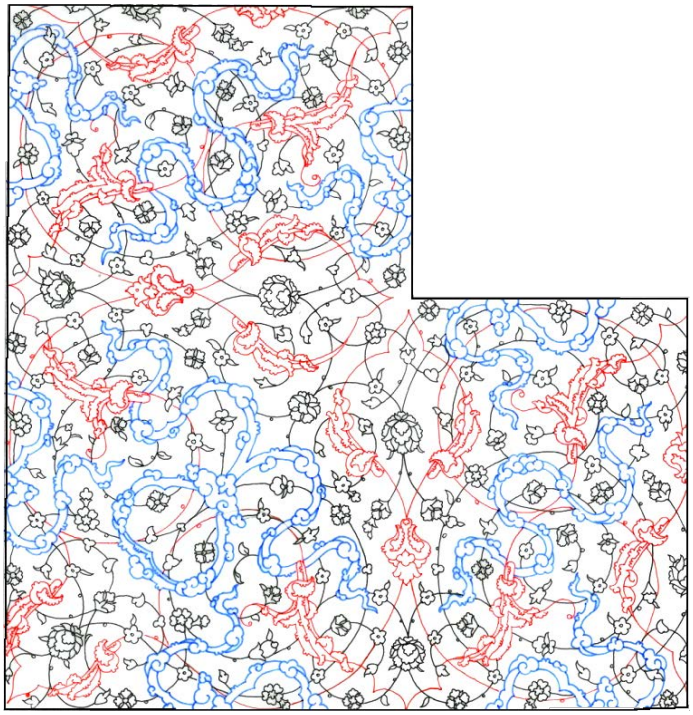


Ç. 10 Kıt’a 3 Pervaz Desen Çizimi



R. 32 Karahisârî Mushafı

(vr. 2b-3a Serlevha Pervaz Deseni-TSMK H. S. 5)

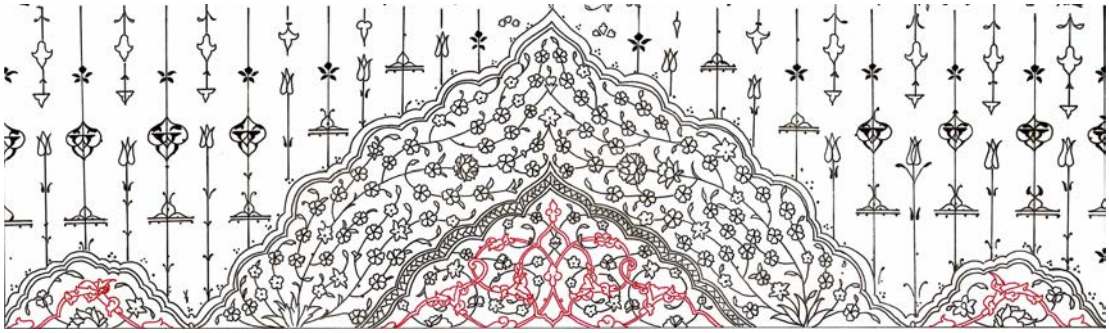


Ç. 11 Karahisârî Mushafı

(vr. 2b-3a Serlevha Pervaz Desen Çizimi-TSMK H. S. 5)



R. 33 Kıt’a 3 Serlevha Taç Deseni



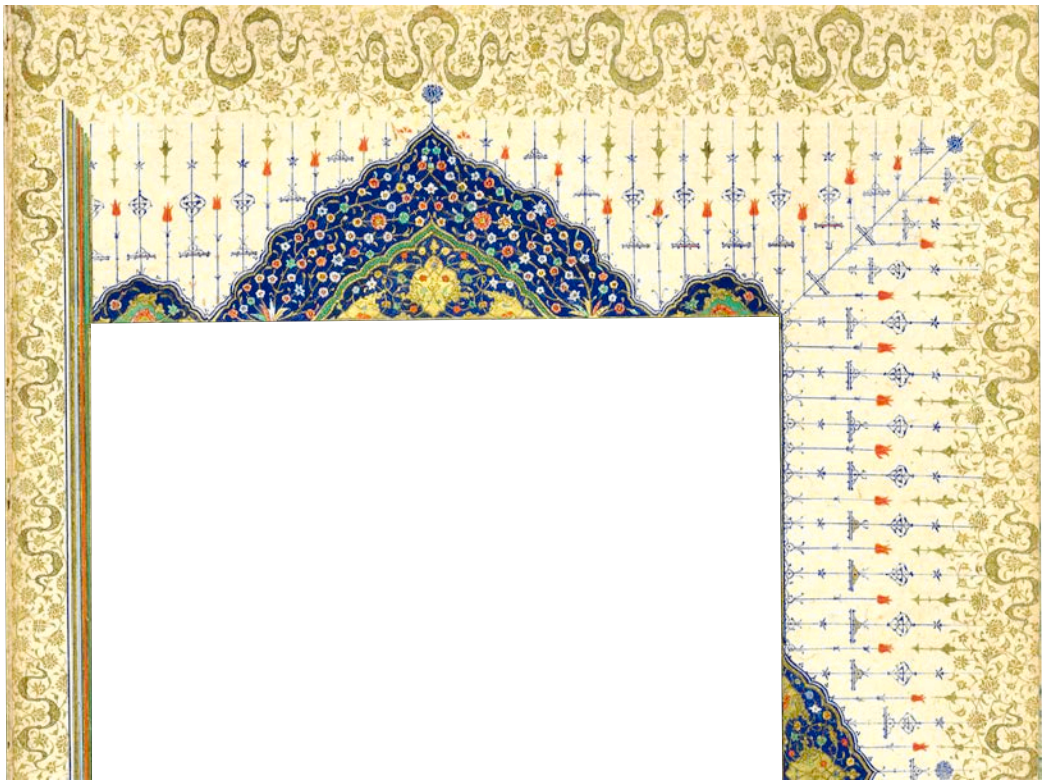
Ç. 12 Kıt’a 3 Serlevha Taç Desen Çizimi



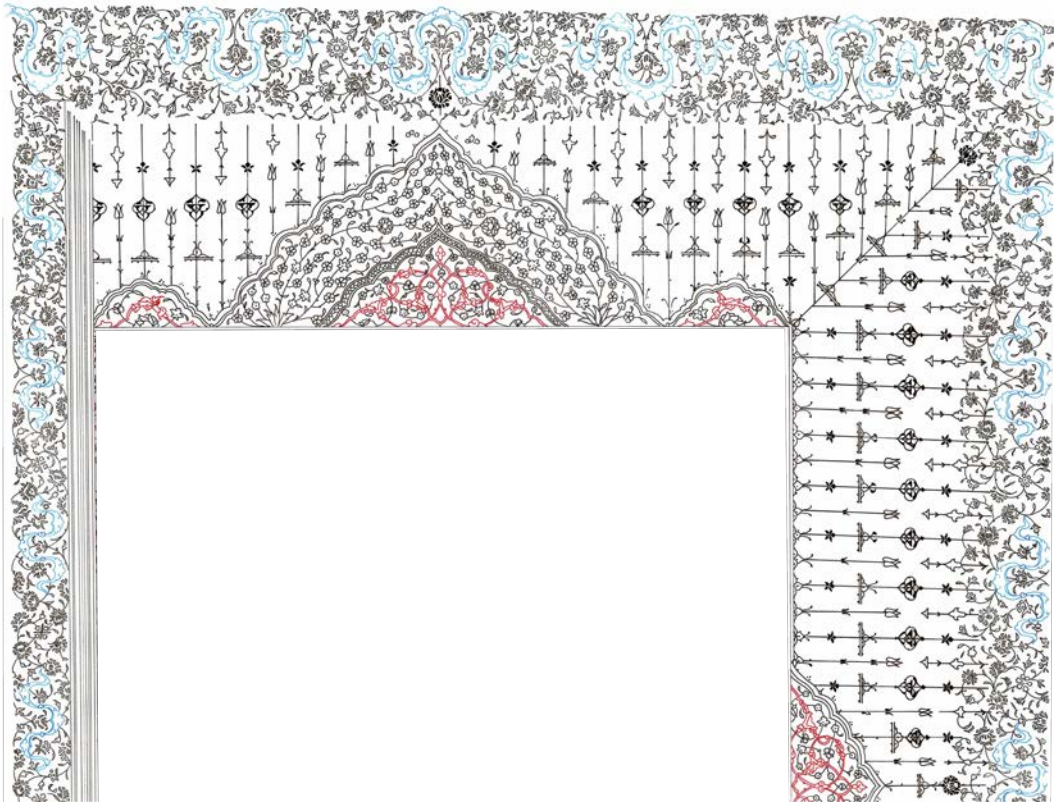
R. 34 Kıt’a 3 Dış Kenar Taç Deseni



Ç. 13 Kıt’a 3 Dış Kenar Taç Desen Çizimi



R. 35 Kıt’a 3 Kenarsuyu Deseni



Ç. 14 Kıt’a 3 Kenarsuyu Desen Çizimi



R. 36 Kıt’a 3 Kenarsuyu Deseni Detay



Ç. 15 Kıt’a 3 Kenarsuyu Desen Çizimi Detay

B) Murakkada Yer Alan Kıt'aların Tezhip Tahlili

Şah Mahmud Nişâburî Murakkaı 36 kıt'a tasarımı çeşidiyle, alanının en önemli eserleri arasında kabul edilmektedir. Kıt'a tasarımının bu şekilde farklı tasarımlarla oluşturulması, tezhipte çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. Bu bölümde farklı formlardaki koltuk alanlarında uygulanan tezhip kompozisyonları ayrıntılı olarak tahlil edilecektir.

Mâil kıt'a formunda ve iç tezhip alanı 12,5x18,3 cm boyutlarında hazırlanan 5 ve 6 numaralı kıt'alarda (bkz. R. 37), yazı alanı eğimli olarak tasarlanmış ve üç parçaya bölünmüştür. Karşılıklı olarak yerleştirilmiş olan iki sayfa da, birkaç motif değişikliği dışında aynı şekilde tasarlanmıştır. Yazı alanında beyne's-sütur uygulanmış ve bu alan, iğne perdahtı ile üç nokta serpiştirilmiş altın zemin üzerine lâcivert motifler işlenerek tezyîn edilmiştir (bkz. R. 38-Ç. 16-17). Metnin meyilli yazılmasıyla kenarlarda ve köşelerde boşluklar oluşmuştur. "Muska koltuk" ya da "üçgen koltuk" olarak bilinen bu alanlar zemini kağıt renginde bırakılarak bezenmiştir. Sağ üst köşede bulunan koltukta, köşeden çıkış yapan iki hattın yürüdüğü bir tasarım vardır (bkz. R. 39-Ç. 18). Hatlardan birini lâcivert renkte negatif bitkisel motifleri bünyesinde barındıran helezonlar oluşturmaktadır. Diğerinde ise, yine altınla yapılmış ve siyah mürekkeple tahrirlenmiş hatâyî grubu motiflerin üzerinde bulunduğu helezonlar yürümektedir. Her bir motifin üstünde yığma şeklinde ve giderek küçülen motifler ve yapraklar bulunmaktadır.

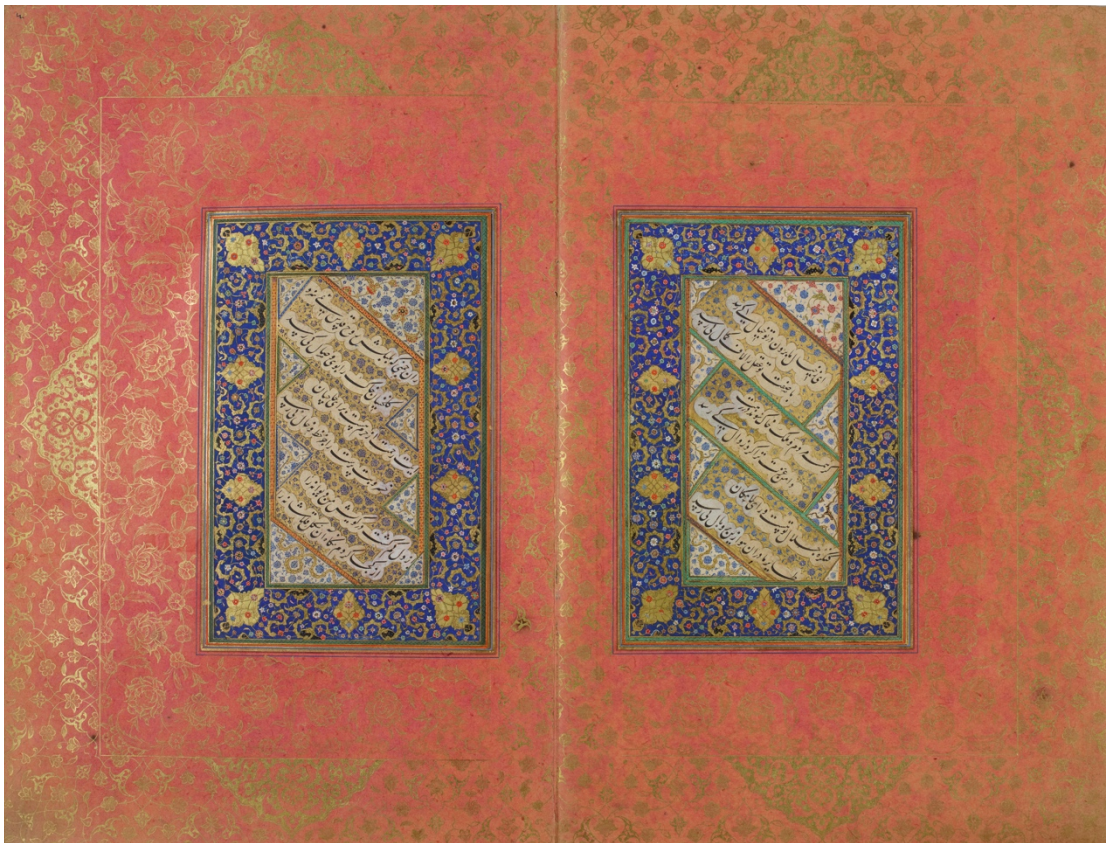
Sol alt köşede bulunan koltuk da, zemin rengi ile bırakılmış alan ise, kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş altın bulut motifi ve lâcivert renkte negatif bitkisel motifler taşıyan bir helezon sisteminden oluşan tasarımla tezyîn edilmiştir (bkz. R. 40-Ç. 19).

Diğer koltuklar da köşe çıkışlı olan bir tasarımla bezenmiştir (bkz. R. 41-Ç. 20). Bir köşeden çıkış yapmış olan rûmî dalı yarım bir kapalı form oluşturmuş ve kollarını diğer iki köşeye dayamıştır. Lâcivert renkteki negatif olarak işlenmiş motifler ise tek bir helezon dönüşüyle kalan boşluğu doldurmuştur. Zemini boyanmayıp kağıt rengiyle bırakılan bu koltuklar, altın ve kurtçuklarla süslenmiş olan lâcivert ve yeşil cetvellerle çevrelenmiştir.

Yeşil renkte cetvelle sınırlandırılmış olan yazı alanının çevresinde 2 cm yüksekliğinde, ¼ ölçü ile hazırlanmış ve aynası alınarak katlanmış bir desen bulunmaktadır (bkz. R. 42-Ç. 21). Sarılma rûmî, bulut ve hatâyî grubu motifler tasarımın elemanlarıdır. Sarılma

rûmîler ile desen içerisinde kapalı formlar oluşturulmuş ve bitişleri de rûmî dalının desen alanının alt ve üst kenarlarına dayanması ve bu sâyede yarım kapalı formların meydana gelmesiyle sağlanmıştır. Kapalı formların zemini altınla kaplanmış, yarım olanları ise siyah renkle boyanmıştır. Altınla işlenmiş ve siyah mürekkeple tahrirlenmiş bulut motifleri bazen yatay bazen de dikey olarak yerleştirilmiştir. Kapalı formlar dışında kalan yerlerin zemini lâcivert renkle boyanmıştır. Bu geniş pervaz yine yeşil renkte bir cetvelle sınırlandırılmıştır.

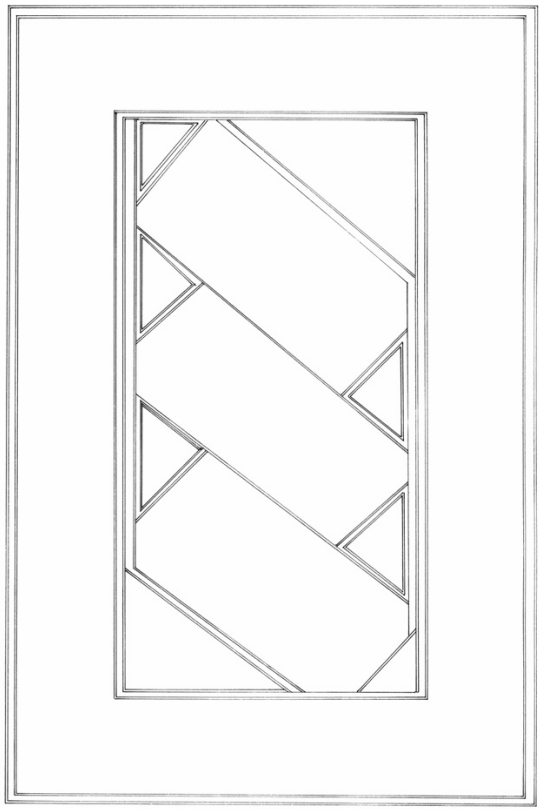
Kıt'a formunun dışında ise açık kırmızı zemin üzerine halkâr tekniğiyle yapılmış olan iki katmanlı genişçe bir desen mevcuttur (bkz. R. 43-Ç. 22). Formu üç taraftan çevrelemiş olan ilk katmanda, helezon sisteminin "sür-git" tekniğiyle oluşturulduğunu görmekteyiz. 4,1 cm yüksekliğindeki desen penç, gonca, hatâyî ve yapraklarla tasarlanmış olup, doluluk-boşluk oranının son derece dengeli bir uygulamasıdır. Bu alan 16,2x26,7 cm boyutlarındadır. ½ simetrili olan desenin ikinci katmanı ise, kıt'a formunu dört taraftan çevrelemiştir. Desenin ana inşâ unsurunu, hurde rûmîlerin oluşturduğu kapalı formlar ve bu kapalı formların içinde "S" iskeleti üzerine yerleştirilmiş olan hatâyî grubu motifler oluşturmuştur. Üç geniş kenarda aynı şekilde devam eden tasarım, sayfanın içe bakan kenarına geldiğinde biraz değişmiş, kapalı formlar yarım olarak alt ve üst kenarlara yaslandırılmıştır. 4 cm yüksekliğindeki desenin alt, üst ve dış kenarının ortasına gelecek şekilde, dendanlarla sınırlandırılmış bir alanın içine negatif olarak işlenmiş bulut motiflerinden oluşan ½ simetrili bir kompozisyon yerleştirilmiştir. Bu alanın tamamı sarı altınla işlenmiştir.



R. 37 Kıt’a 5-6



R. 38 Kıt’a 6



Ç. 16 Kıt’a 6 Form Çizimi



Ç. 17 Kıt’a 6 Desen Çizimi



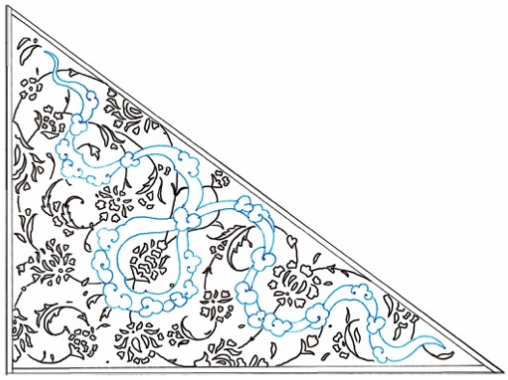
R. 39 Kıt’a 6 Koltuk Deseni



Ç. 18 Kıt’a 6 Koltuk Desen Çizimi



R. 40 Kıt’a 6 Koltuk Deseni



Ç. 19 Kıt’a 6 Koltuk Desen Çizimi



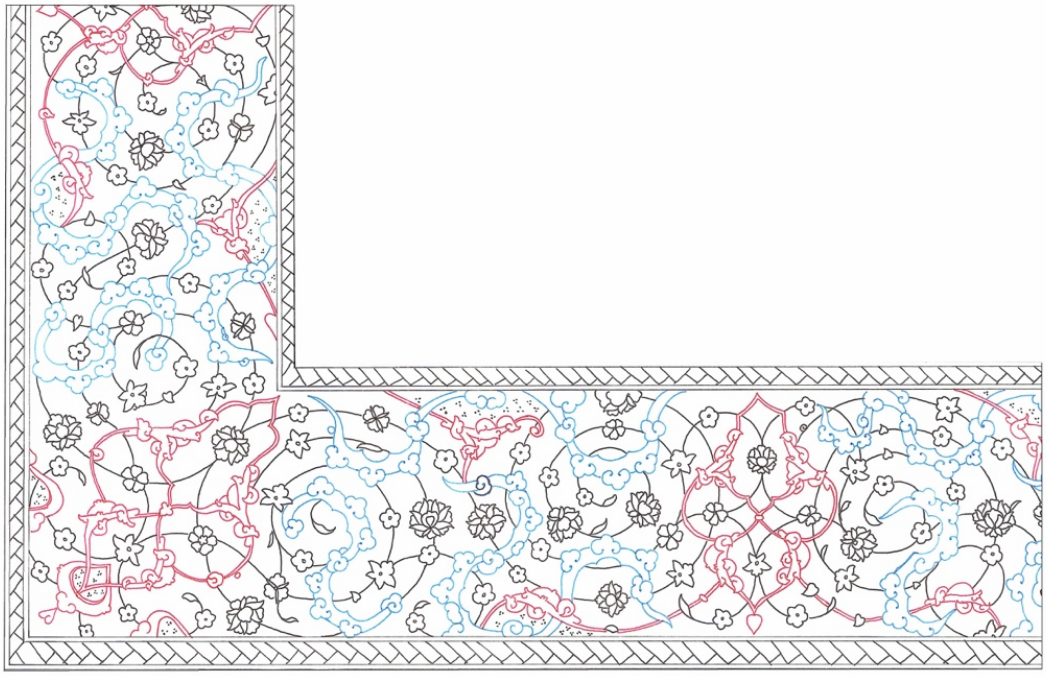
R. 41 Kıt’a 6 Koltuk Deseni



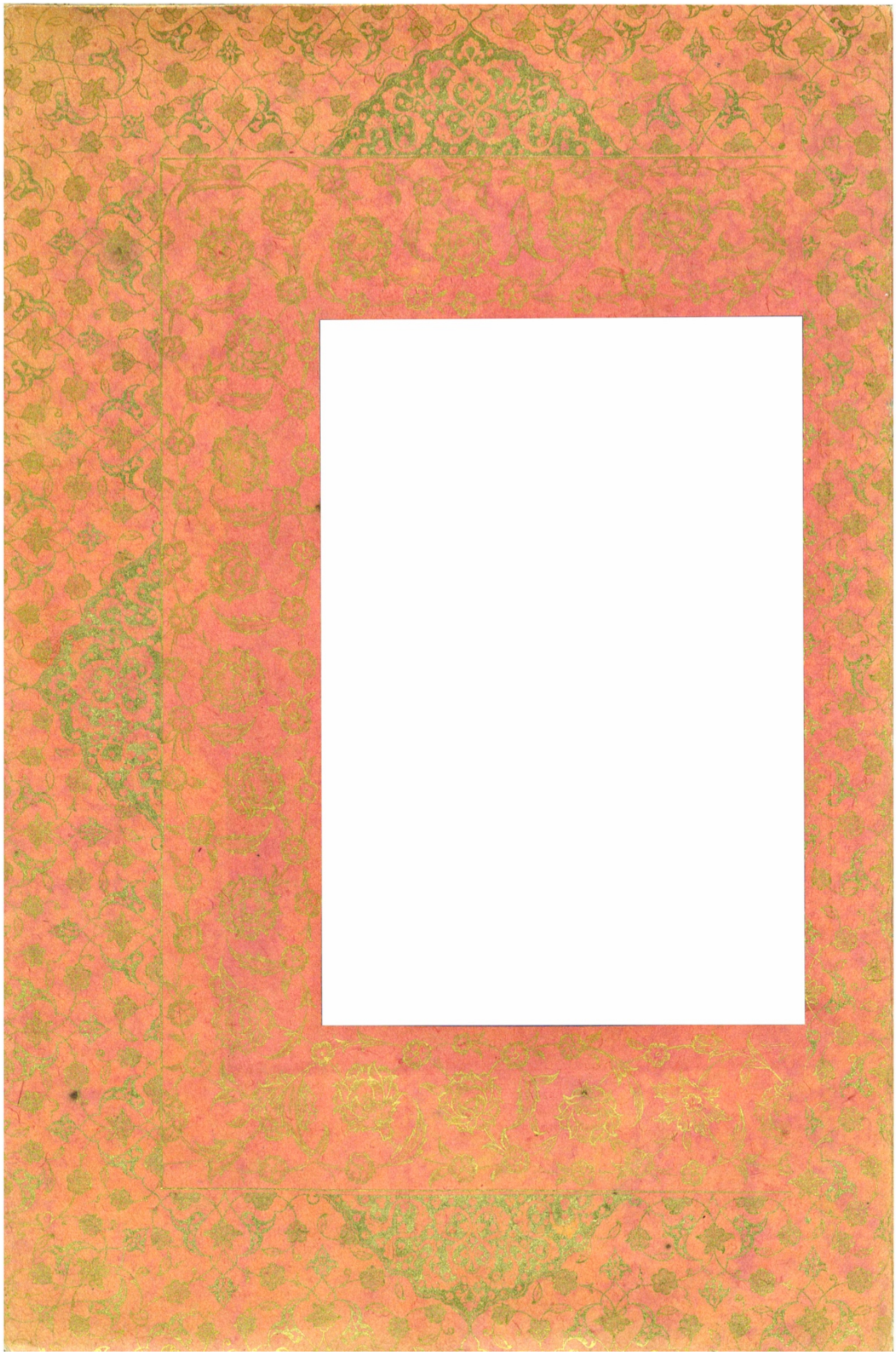
Ç. 20 Kıt’a 6 Koltuk Desen Çizimi



R. 42 Kıt’a 6 Pervaz Deseni



Ç. 21 Kıt’a 6 Pervaz Desen Çizimi



R. 43 Kıt’a 5-6 Dış Pervaz Deseni



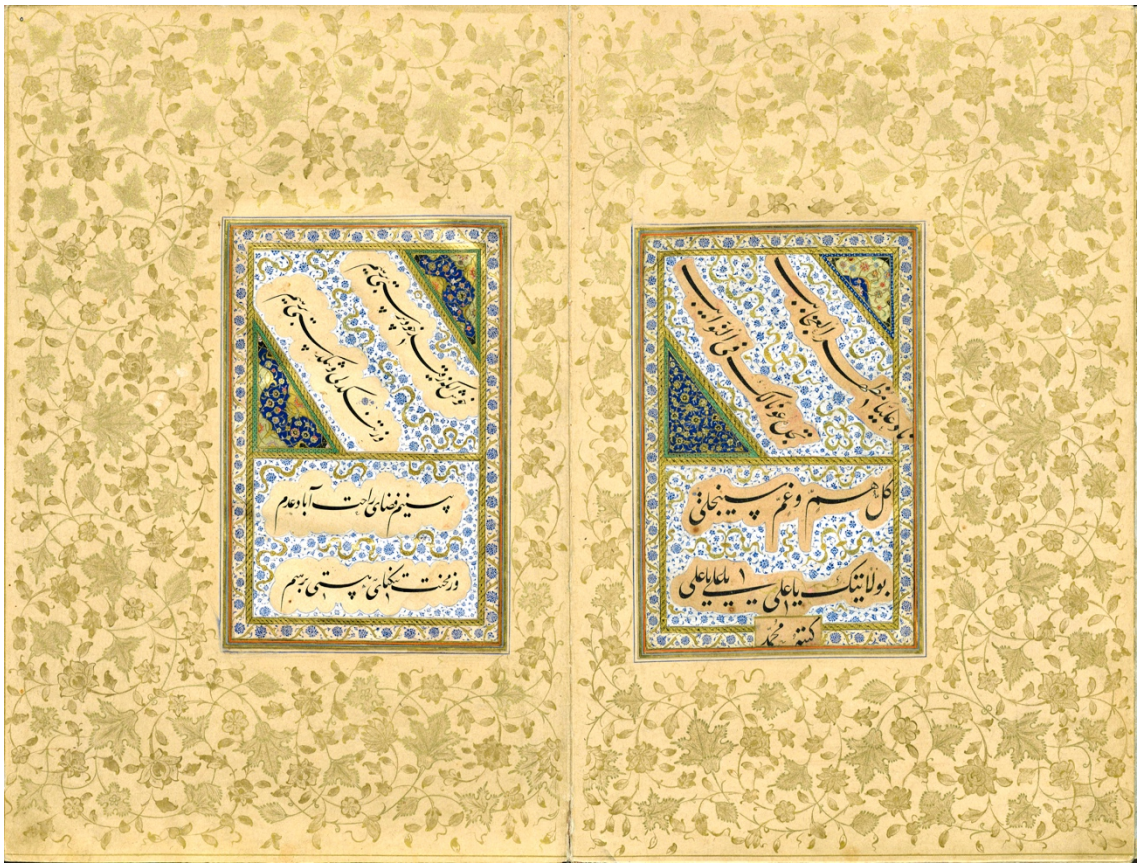
Ç. 22 Kıt’a 5-6 Dış Pervaz Desen Çizimi

7 ve 8 numaralı kıt'alarda (bkz. R. 44) yer alan 12x17,8 cm iç ölçülerine sahip bu kıt'a formu ikiye bölünmüştür (bkz. R. 45-Ç. 23). 7 numaralı kıt'anın ilk bölümünde metin meyilli, ikinci bölümde ise düz yazılmıştır. Bir anlamda düz kıt'a ve mâil kıt'a formunun birleşimi görünümündedir (bkz. Ç. 24). İlk bölümde metnin eğik yazılmasıyla köşelerde oluşan boşluklar tezyîn edilmiştir. Sağ üst köşedeki koltukta köşeden çıkan bir rûmî dalı yarım bir kapalı form oluşturarak kollarını diğer köşelere bağlamıştır (bkz. R. 46-Ç. 25). Ayrıca iki köşeden çıkış yapmış olan birer ortabağ mevcuttur. Kalan boşluk da, üzerinde çiçek motiflerini taşıyan dalların bulunduğu tek bir helezon hareketiyle doldurulmuştur. Kapalı formun zemini lâcivert ile boyanırken, köşelerde oluşan küçük kapalı alanların zemin boyası için siyah tercih edilmiş ve beyaz renk ile pars ayağı da denilen üç nokta konulmuştur. Kalan kısmın zemini ise altınla kaplanmıştır. Bu altın zeminin üzerinde de iğne perdahtı uygulanmıştır.

İlk bölümün sol alt köşesinde bulunan koltukta ise yine bir köşe çıkışlı tasarım görmekteyiz (bkz. R. 47-Ç. 26). Hançer yapraklardan birden fazla dalla çıkış yapılan bu kompozisyonda, sıvama olarak sarı ve yeşil altınla işlenmiş ve siyah mürekkeple tahrirlenmiş hatâyî grubu motifler bulunmaktadır. Hatâyîlerin bazılarının göbek kısımları siyah ile boyanmıştır. Metnin yazılı olduğu kısım beyne's-sütura alınmıştır. Bu alan, beyaz zemin üzerine serbest helezonlar üzerinde lâcivert renkte negatif motifler ile altınla işlenip siyah mürekkeple tahrirlenmiş bulutlar dengeli bir şekilde serbest olarak bezenmiştir (bkz. R. 48-Ç. 27). Formun ikinci kısmında da yazı alanının dışında kalan kısım aynı şekilde işlenmiştir. Bu iki bölüm ve koltuklar ince bir zencerekle çevrelenmiştir. Zencerekten sonra ise yine formu dört yandan saran bir pervaz bulunmaktadır (bkz. R. 49-Ç. 28). Rûmî ve negatif şeklinde işlenmiş motiflerden oluşan iki dal "sür-git" tekniğinde yerleştirilmiş, zemin rengi de kağıt renginde bırakılmıştır. Pervazın çevresine altın, sülyen, eflâtun ve lâcivert renklerinde cetveller çekilmiştir.

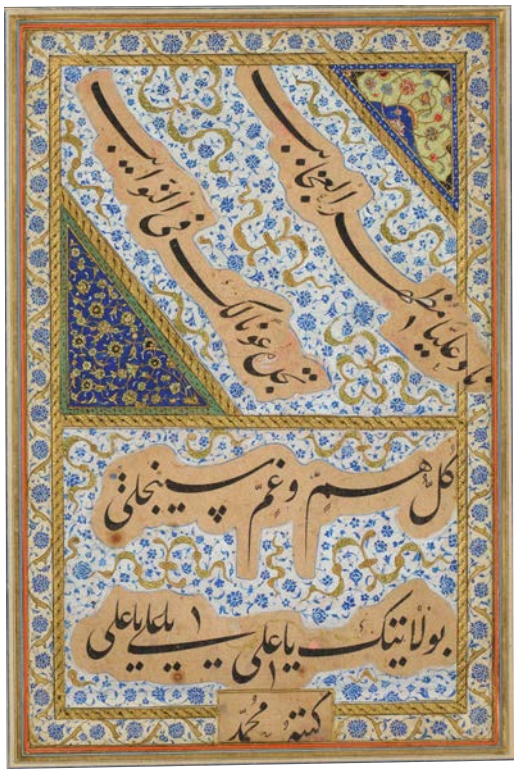
En dışta ise kıt'a formunu çevreleyen, üst kenarı 8 cm, alt kenarı 8,8 cm, orta kenarı 8,5 cm ve ince kenarı 2,5 cm boyutlarında olan halkâr tekniğiyle yapılmış olan genişçe bir tezyînât alanı vardır (bkz. R. 50-Ç. 29). Zemini kağıt rengindeki alan üzerine ½ ölçü ile tasarlanmış olan bu pervazda iki çıkış noktası bulunmaktadır. Yürüyen dallardan biri, tahriri diş diş görünecek şekilde çekilmiş olan çınar yaprağı görünümündeki motifleri barındıran ve köşeye yerleştirilmiş simetri ekseninden çıkarak devam eden ana süsleme elemanı olan hattır. Diğeri ise, orta kenarlarda yekberkten çıkış yaparak tek helezon

halinde ilerleyen ve sonra ters dönerek kompozisyonu tamamlayan hattır. Bu geniş Pervaz üç kenarda böyle devam ederken, sayfanın iç kenarına düşen bölümde incelerek devam etmiştir[244].

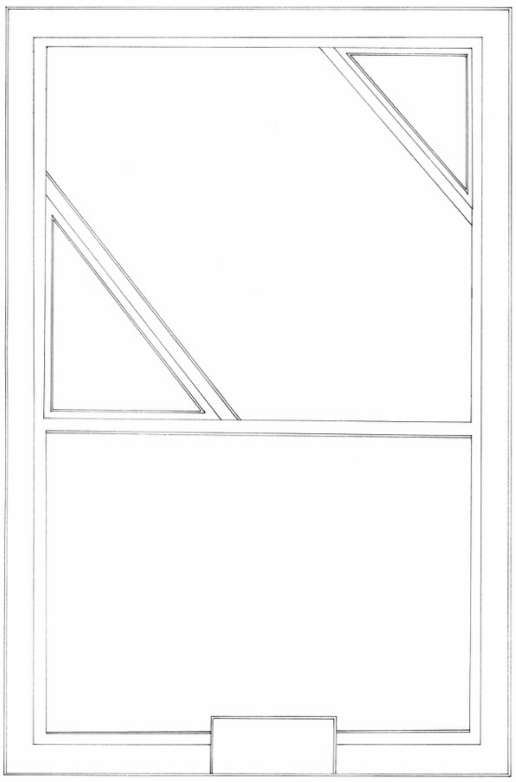


R. 44 Kıt'a 7-8

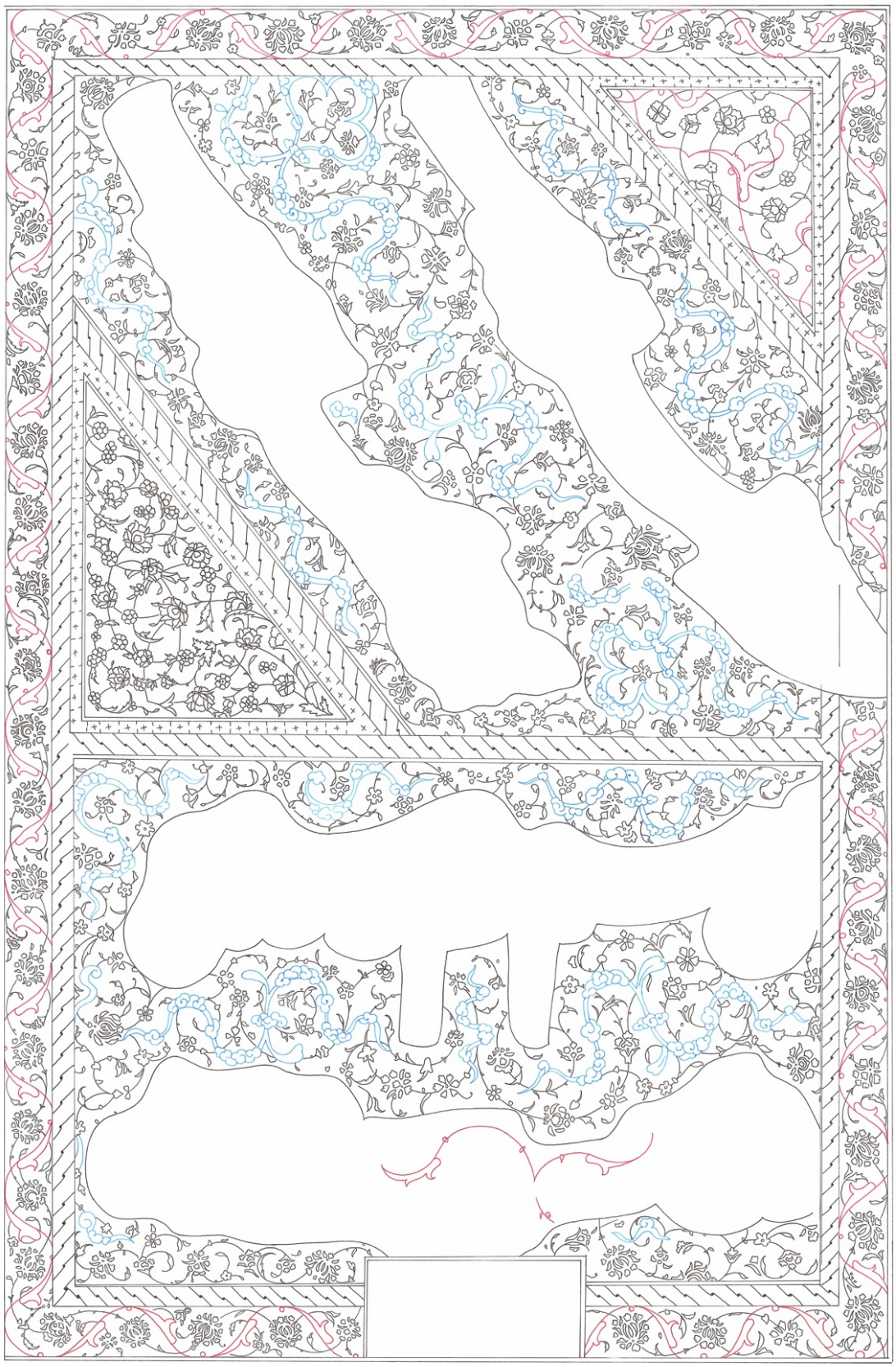
[244] Bu desen albümün 9, 10, 13, 14, 17, 18, 21, 22, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 35, 36 numaralı kıt'a formlarının dış tezyînâtında da kullanılmıştır.



R. 45 Kıt’a 7



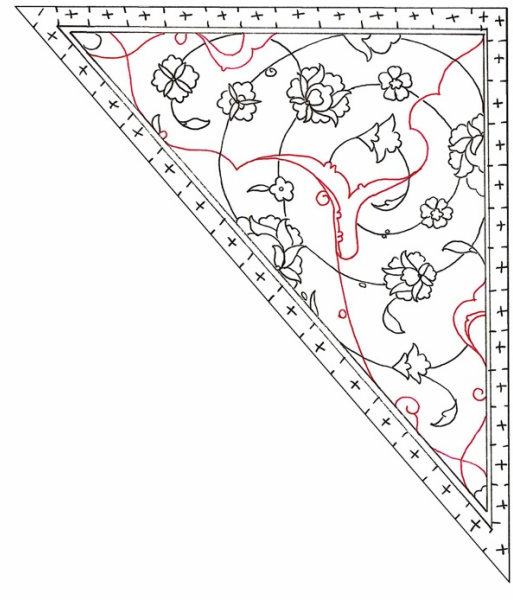
Ç. 23 Kıt’a 7 Form Çizimi



Ç. 24 Kıt’a 7 Desen Çizimi



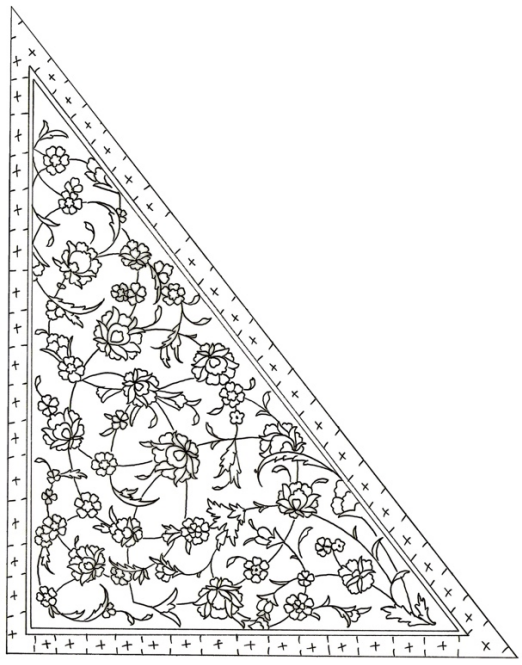
R. 46 Kıt’a 7 Koltuk Deseni



Ç. 25 Kıt’a 7 Koltuk Desen Çizimi



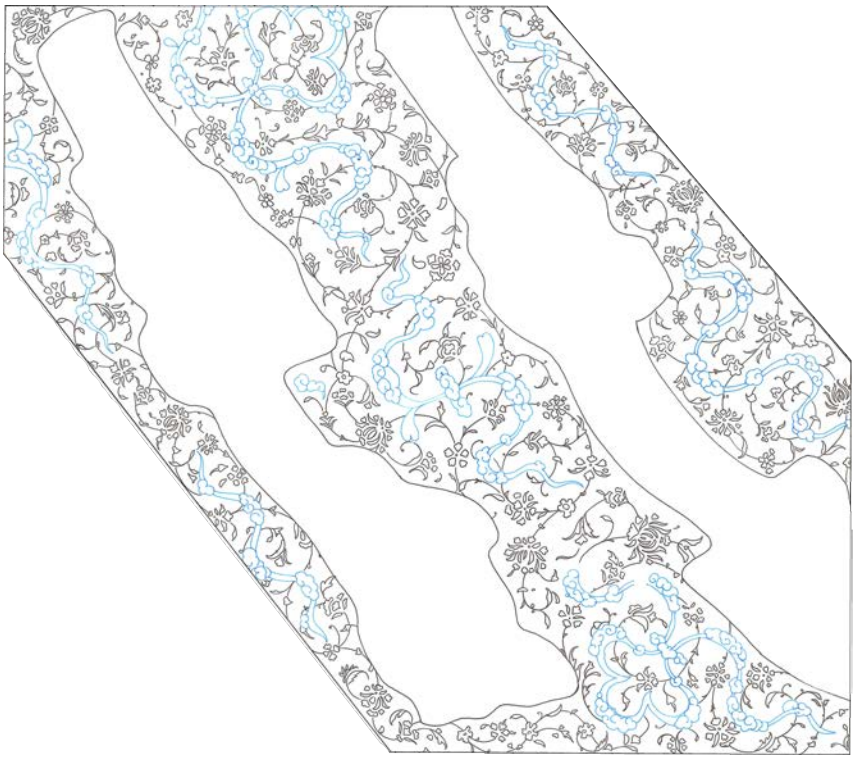
R. 47 Kıt’a 7 Koltuk Deseni



Ç. 26 Kıt’a 7 Koltuk Desen Çizimi



R. 48 Kıt’a 7 Beyne’s-Sütur Deseni



Ç. 27 Kıt’a 7 Beyne’s-Sütur Desen Çizimi



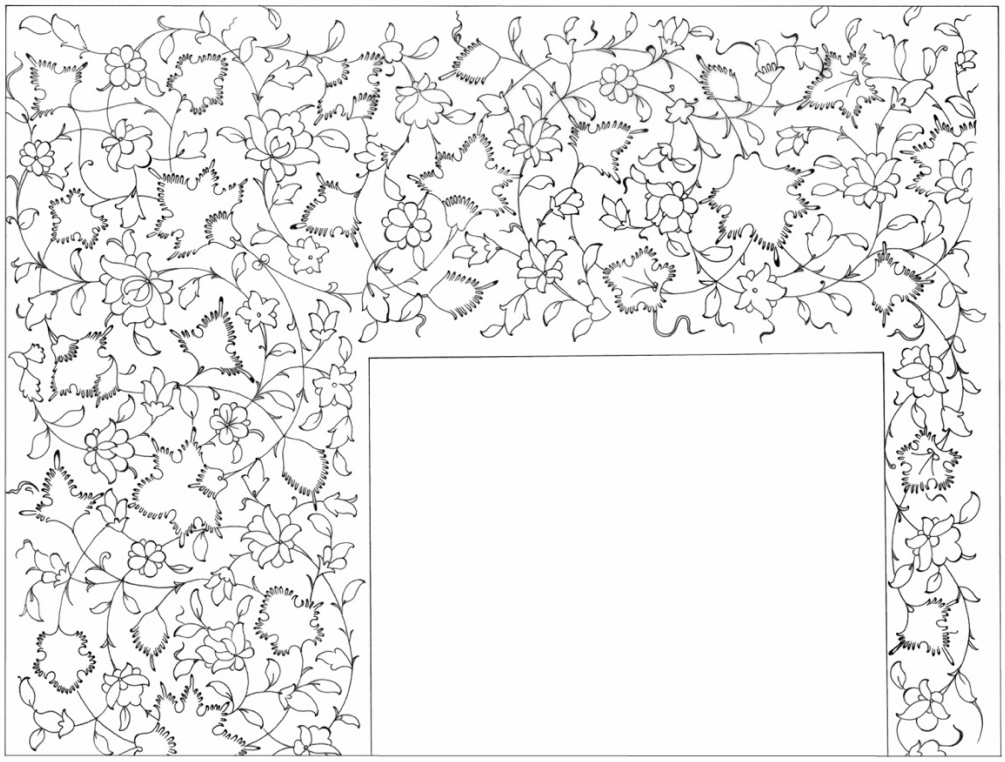
R. 49 Kıt’a 7-8 İç Pervaz Deseni Detay



Ç. 28 Kıt’a 7-8 İç Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 50 Kıt’a 7-8 Dış Pervaz Deseni



Ç. 29 Kıt’a 7-8 Dış Pervaz Desen Çizimi

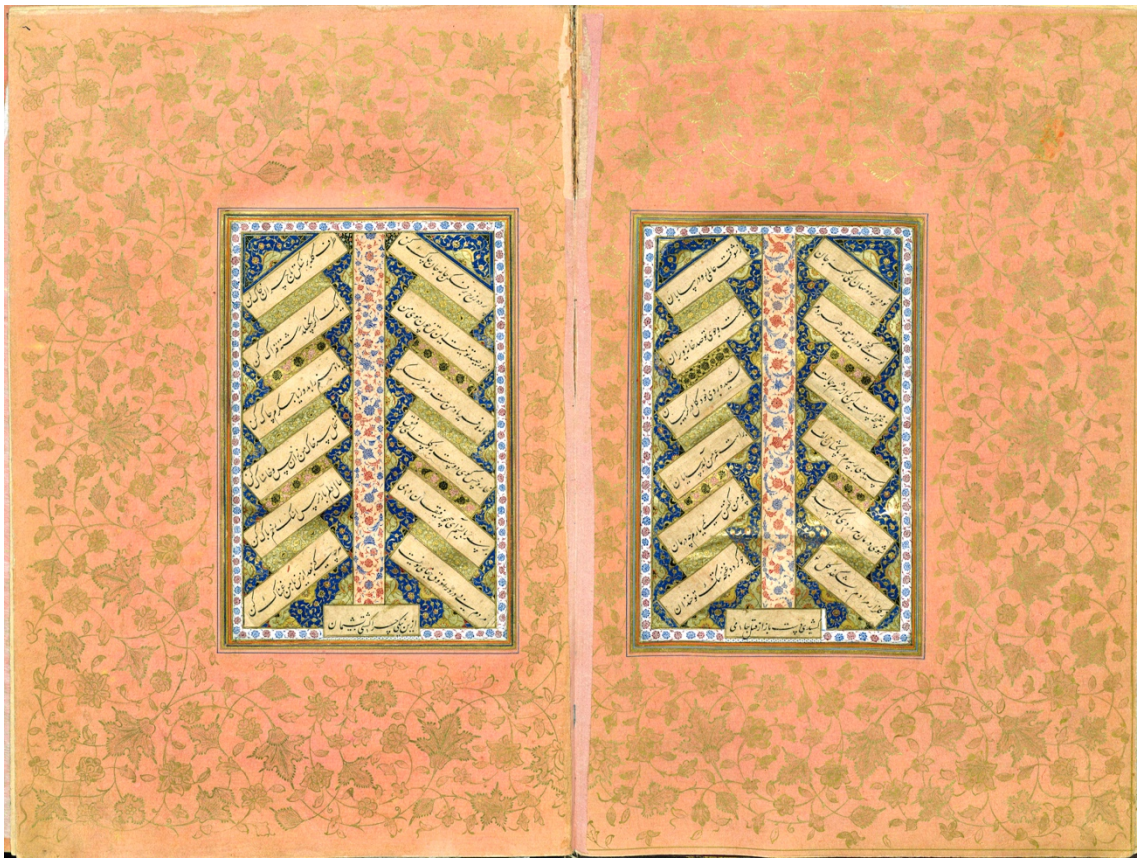
9 ve 10 numaralı kıt'aların (bkz. R. 51) yazı alanı mâil olarak tasarlanmıştır. 12,2x18,3 cm boyutlarındaki formun tam ortasından geçen kalın sütunun her iki tarafına altı dikdörtgen metin kutusu meyilli olarak, bir dikdörtgen kutu da ortadaki sütunun tam altına gelecek ve kompozisyonu ortalayacak şekilde yerleştirilmiştir (bkz. R. 52-Ç. 30). Yazı alanlarının zemini kağıt rengiyle bırakılmıştır.

Altın cetvelle çevrelenmiş olan kutucukların meyilli olarak yerleştirilmesiyle, yanlarında üçgen koltukların oluşmuştur (bkz. Ç. 31). Koltukların tezhip tasarımında köşelerden başlayan desenler tercih edilmiştir. Bu alanlarda sarı altınla işlenmiş rûmîler köşeden çıkış yaparak, yan duvarlara yaslanıp yarım kapalı formlar oluşturmuş ve kollarını da koltuğun diğer duvarlarına dayamıştır. Köşeden çıkan başka bir kol da ortabağlarla koltuğun bütün kenarlarını dolaşmıştır. Ortabağların zemini siyah renkle boyanmış olup, yarım kapalı formun zemini ise yeşil altınla kaplanmıştır. Kapalı formun içindeki hatâyînin alt ve üst tarafından, rûmîlerden kalan boşluklara doğru uzanmış bitkisel motiflerin üzerinde bulunduğu iki dal da tasarımın diğer elemanlarıdır (bkz. R. 53-54-Ç. 32-33). Bu alanın zemini de lâcivert renk ile boyanmıştır. Yazı alanlarının altında oluşan dikdörtgen boşluklara da, zemini altın kaplı desenler yerleştirilmiştir. İki çeşit tasarımın kullanıldığı bu desenlerin ilkinde, "S" formundan çıkan ve bitkisel motiflerden oluşan iki hattın yürüdüğünü görmekteyiz. Bu iki hat da sıvama bir şekilde altınla boyanmıştır ve siyah mürekkeple tahrirlenmiştir (bkz. R. 55-Ç. 34).

İkinci tasarımda ise, "sür-git" tekniğiyle, biri negatif biri ise klâsik teknikle boyanmış, birbirlerine zıt yönde giden iki dal vardır (bkz. R. 56-Ç. 35). Negatif motiflerin bulunduğu hat siyah renkle işlenmiştir. Diğer hat ise, klâsik teknikte işlenmiş pembe renkteki motifleri üzerinde bulundurmaktadır. Motifler üst üste yığma şeklinde tasarlanmıştır.

Kıt'a formunun tam ortasından içinde lâcivert ve kırmızı renkte negatif bitkisel motiflerin üzerinde bulunduğu iki hat geçmektedir (bkz. R. 57-Ç. 36). Son derece dengeli bir şekilde tasarlanmış bu kalın pervazın zemin rengi kağıt renginde bırakılmıştır. Başlangıcına ve bitişine kesin bir noktayla vurgu yapılmamış olması, izleyende desenin sınır çizgilerinden sonra bile devam ettiği hissini uyandırmaktadır. Tasarımda kullanılan motiflerin bazılarında yer yer altın noktalar konulmuştur.

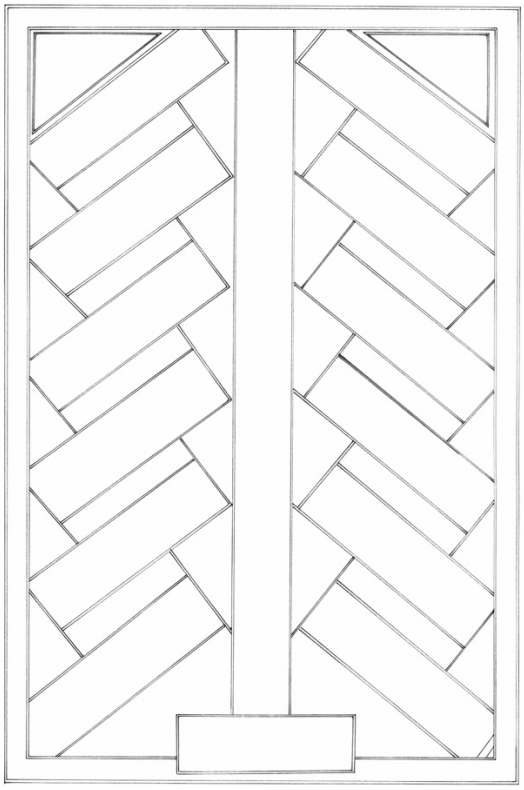
Formu dört yandan çevreleyen beyaz zeminli pervazda ise “sür-git” şeklinde, aynı yönde ilerleyen lâciverd ve kırmızı renkte negatif olarak işlenmiş bitkisel motifleri üzerinde bulunduran iki iplik yürümektedir (bkz. R. 58-Ç. 37). Sayfanın en alt bölümüne gelindiğinde ise, yazı alanının pervaz üstüne taşmasıyla alan daralmış ve bu kısımda “+” “-“ ler kullanılmıştır. Tezhip alanının en dışına ise altın, sülyen ve lâciverd renkte cetveller çekilmiştir.



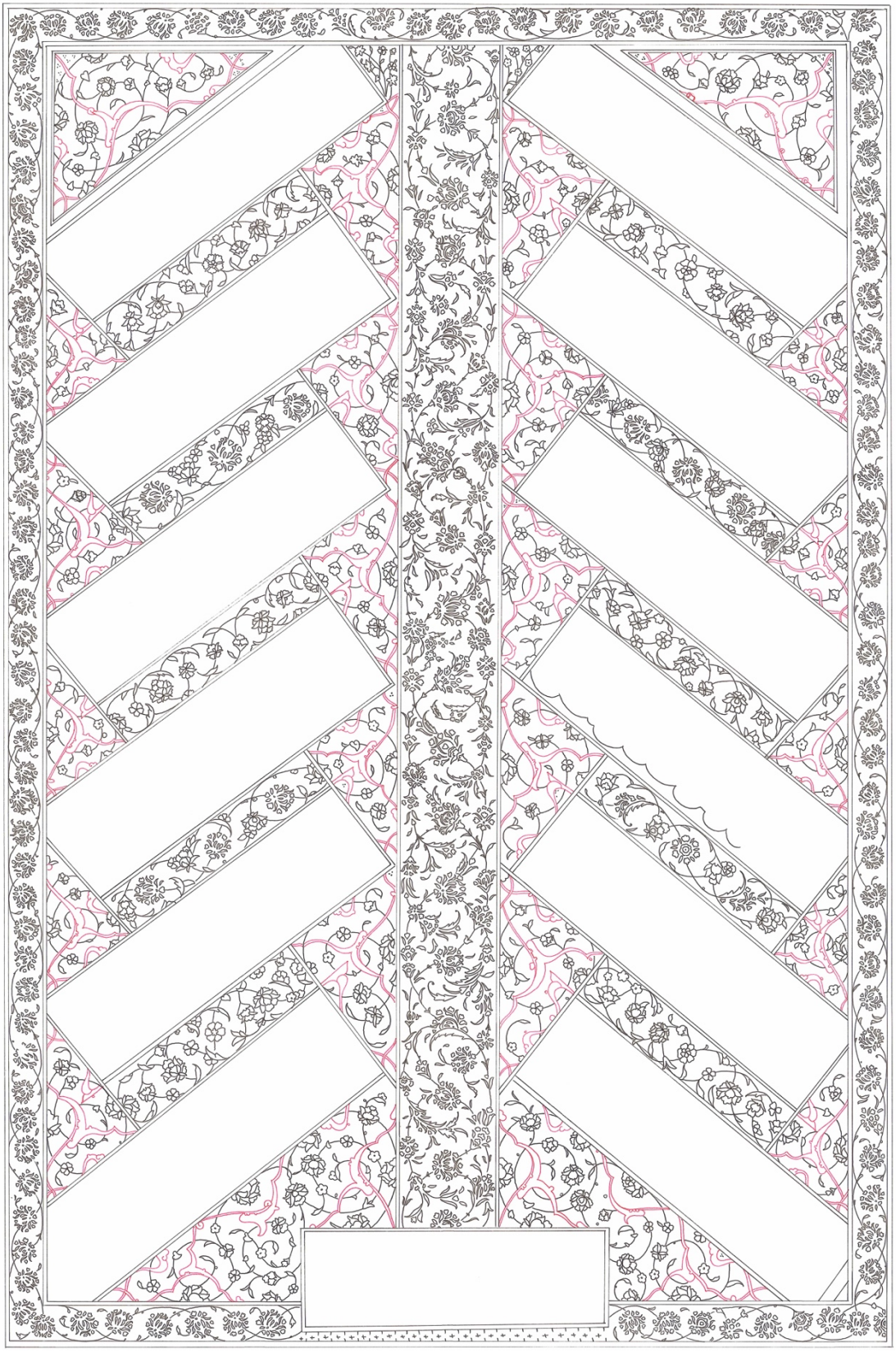
R. 51 Kıt’a 9-10



R. 52 Kıt’a 10



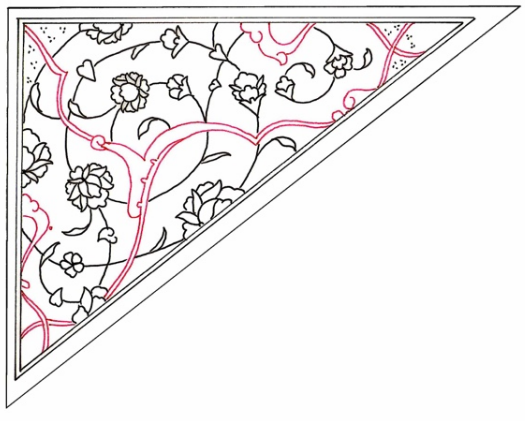
Ç. 30 Kıt’a 10 Form Çizimi



Ç. 31 Kıt’a 10 Desen Çizimi



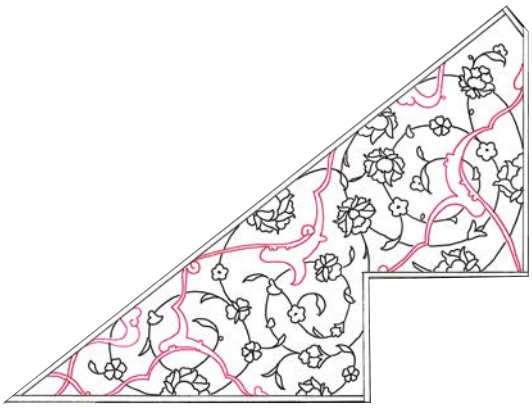
R. 53 Kıt’a 10 Koltuk Deseni



Ç. 32 Kıt’a 10 Koltuk Deseni Çizimi



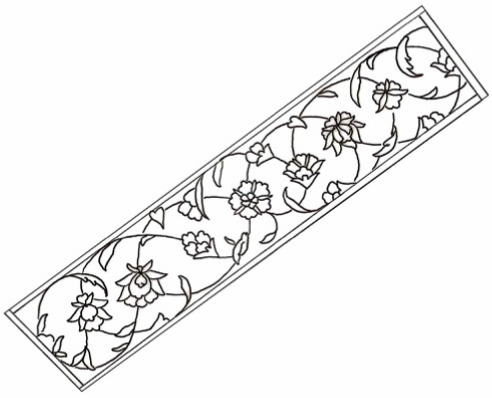
R. 54 Kıt’a 10 Koltuk Deseni



Ç. 33 Kıt’a 10 Koltuk Deseni Çizimi



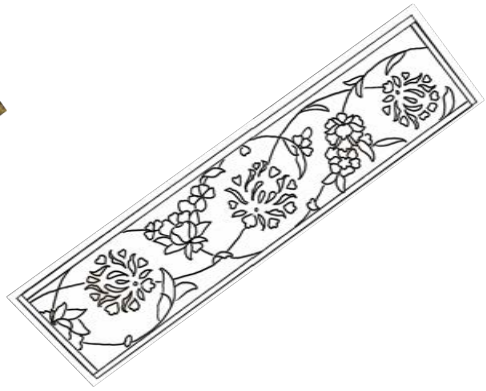
R. 55 Kıt’a 10 Koltuk Deseni



Ç. 34 Kıt’a 10 Koltuk Desen Çizimi



R. 56 Kıt’a 10 Koltuk Deseni



Ç. 35 Kıt’a 10 Koltuk Desen Çizimi



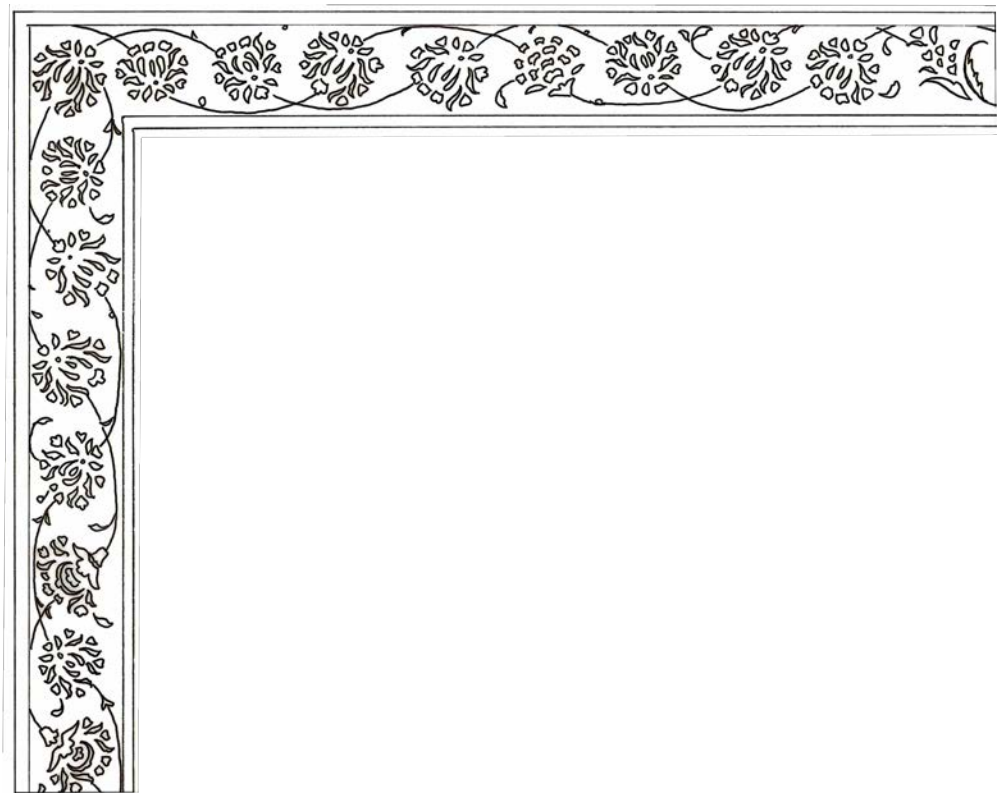
R. 57 Kıt’a 10 Koltuk Deseni



Ç. 36 Kıt’a 10 Koltuk Desen Çizimi



R. 58 Kıt’a 10 Pervaz Deseni



Ç. 37 Kıt’a 10 Pervaz Desen Çizimi

İç ölçüleri 12,2x18,3 cm boyutlarında olan ve anahatlarıyla üç bölüme ayrılmış olan 11 ve 12 numaralı kıt'aların tezhip alanı aynı olmakla birlikte, yalnızca ortada bulunan yazı bölümü farklılık göstermektedir (bkz. R. 59). 11'de meyilli olarak yerleştirilmiş yazı alanı üç bölüme ayrılmışken, 12'de iki bölüm halinde tasarlanmış, alt kısmına da düz olarak yazılmış bir alan bulunmaktadır (bkz. R. 60-Ç. 38). Kıt'a formunun mâil olarak tasarlanmasıyla üçgen koltuk alanları oluşmuştur.

11 no'lu kıt'ada orta yazı alanı üç bölüm halinde yerleştirilmiş ve beyne's-sütur bezemesi yapılmıştır (bkz. Ç. 39). Yazı dışında kalan alanın zemini altınla kaplanmıştır. Yazının meyilli olarak yazılmasıyla üçgen koltuk alanları oluşmuştur. Sağ üst ve sol alt koltuklarda elemanları bulut ve hatâyî grubu motifler olan bir desen yerleştirilmiştir (bkz. R. 61-62-Ç. 40-41). Koltuk duvarlarına yapışık olarak yerleştirilmiş olan bulutlar altınla işlenmiş, oluşturdukları kapalı alanların zemini de siyah ile boyanmış ve bu zemin üzerine de beyaz renkle üç nokta konulmuştur. Kalan boşluklara ise bitkisel motifler dengeli bir şekilde helezon üzerinde dağıtılmıştır. Diğer koltuklara ise siyah zemin üzerine beyaz, sarı, mavi, sülyen ve açık kırmızı çiçekleri üzerinde taşıyan bahar dalları yerleştirilmiştir (bkz. R. 63-Ç. 42).

Çevresine altın cetvel çekilmiş orta yazı alanının iki yanında, biri klâsik teknikte sıvama altınla işlenmiş, diğeri ise zemini kağıt rengi ile bırakılmış alan üzerine, biri yalnızca siyah tahrirle yapılmış, diğeri ise sıvama altınla kaplanıp siyah mürekkep ile tahrirlenmiş olan motifleri taşıyan iki ipliğin yürüdüğü iki ince sütun bulunmaktadır. Bu iki sütunun yanında ise dikey bir şekilde iki geniş alan bulunmaktadır (bkz. R. 64-Ç. 43). Zemini kağıt rengiyle bırakılmış bu alanlara kelimeler serbest bir şekilde yerleştirilmiştir. Beyne's-sütur uygulamasının yapıldığı bu bölümde, yer yer kırmızı ile renklendirilmiş lâcivert renkte negatif olarak işlenmiş ve altınla kaplanıp klâsik teknikte boyanmış buket görünümünde motifler görülmektedir.

Kıt'a formunun orta alanının alt ve üst kısımlarındaki alanlarda, içine yazı yazılmış olan altın cetvellerle çevrelenmiş ve beyne's-sütur uygulaması yapılmış küçük metin kutuları bulunmaktadır (bkz. R. 65-Ç. 44). Bu yazı alanlarının dışında kalan bölümlere ise altınla boyanıp siyah mürekkeple tahrirlenmiş ve serbest bir şekilde yerleştirilmiş bulutlar ile, lâcivert renkte negatif tarzda boyanmış bitkisel motifler bulunmaktadır. Alanın dar kısımlarında ise yine altınla boyanmış rûmî motifi bazen tek iplik şeklinde, bazen de

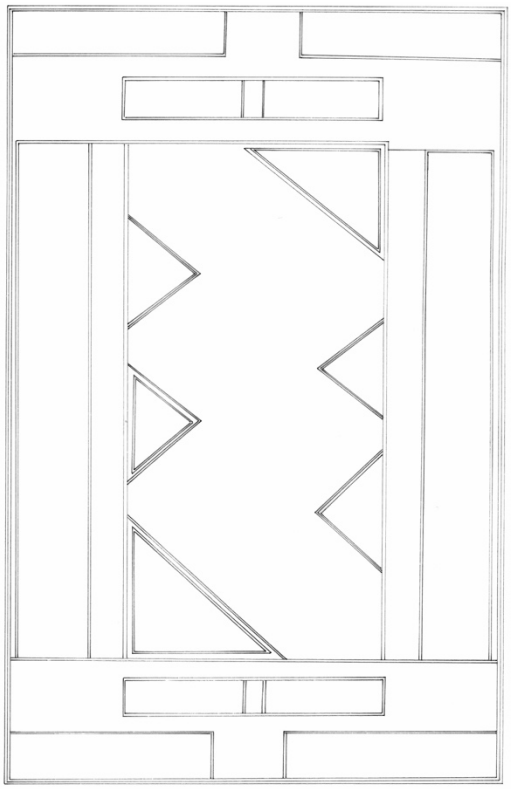
ortabağ motifiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu alanın zemini kağıt rengiyle bırakılmıştır. Kıt'a formu altın, eflâtun, sülyen ve lâcivert renklerdeki cetvellerle çevrelenmiştir.



R. 59 Kıt'a 11-12



R. 60 Kıt’a 11



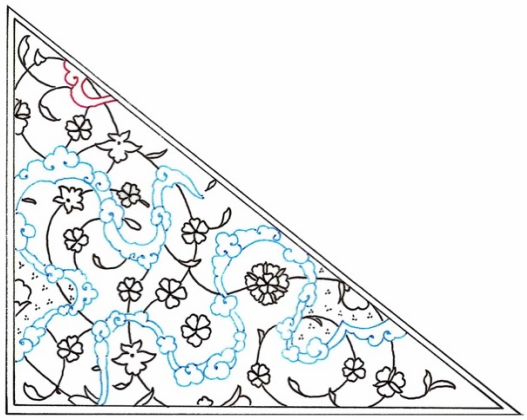
Ç. 38 Kıt’a 11 Form Çizimi



Ç. 39 Kıt’a 11 Desen Çizimi



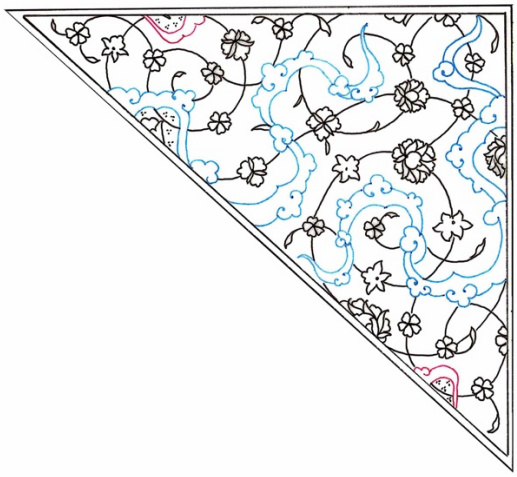
R. 61 Kıt’a 11 Koltuk Deseni



Ç. 40 Kıt’a 11 Koltuk Desen Çizimi



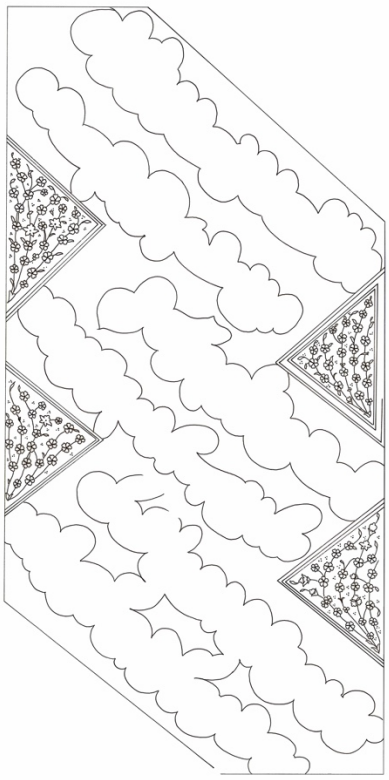
R. 62 Kıt’a 11 Koltuk Deseni



Ç. 41 Kıt’a 11 Koltuk Desen Çizimi



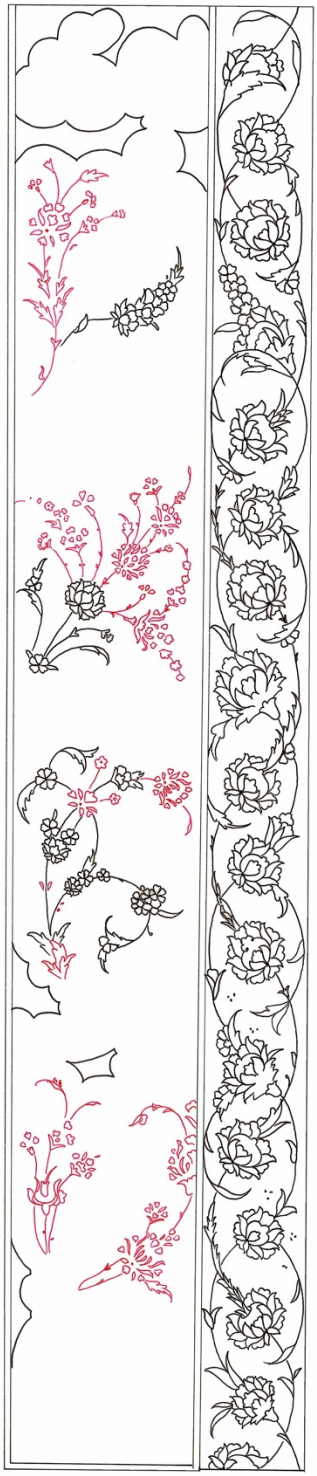
R. 63 Kıt’a 11 Koltuk Deseni



Ç. 42 Kıt’a 11 Koltuk Desen Çizimi



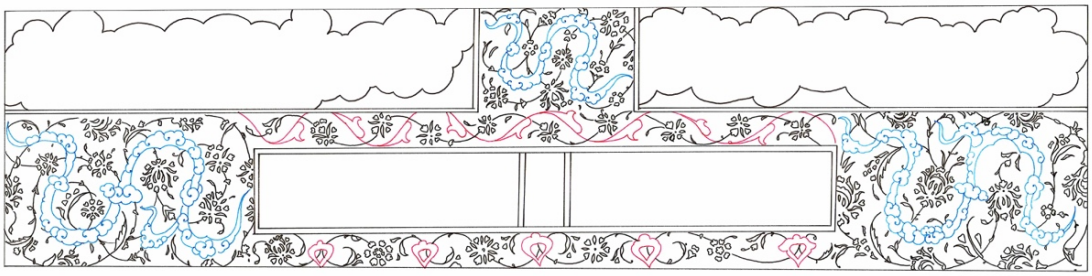
R. 64 Kıt’a 11 Koltuk Deseni



Ç. 43 Kıt’a 11 Koltuk Desen Çizimi



R. 65 Kıt’a 11 Koltuk Deseni



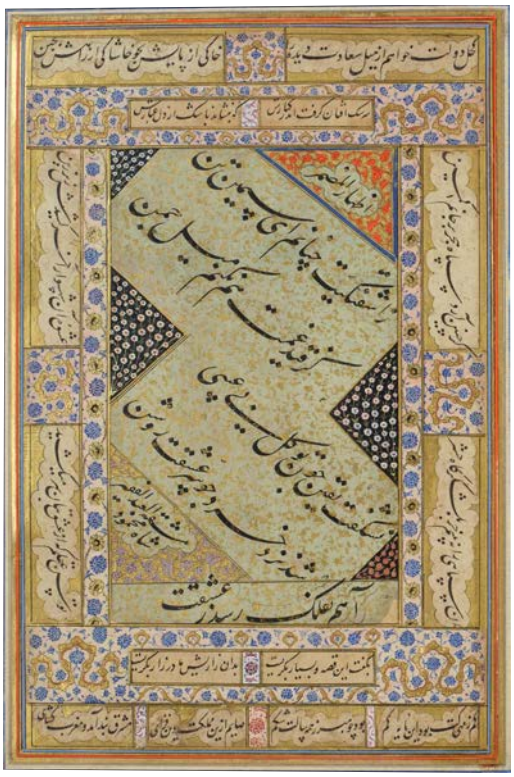
Ç. 44 Kıt’a 11 Koltuk Desen Çizimi

12 no'lu kıt'anın bu sayfadan farkı, yazı alanının iki geniş kütle halinde yazılmış olmasıdır (bkz. R. 66-Ç. 45). Başka bir kağıt üzerine yazılıp sonradan bu alan üzerine yapıştırılmış olması kuvvetle ihtimaldir. Zîra, alt bölümde düz olarak yazılmış metnin sağ alt köşesinde kağıdın zemin rengi görülmektedir. Yazı alanına zerefşan uygulaması yapılmıştır. Yazı kenarlarında oluşan üçgen koltuklardan sağ üst ve sol alt köşede bulunanlara altın zemin üzerine klâsik teknikte sülyen ve pembe renklerde bitkisel motiflerle kompozisyon tasarlanmıştır (bkz. Ç. 46). Beyne's-sütur içine alınmış yazı alanının zemin rengi itibariyle orta yazı alanına âit olduğunu görmekteyiz. Zemini altınla kaplanmış bu alanın üzerine iğne perdahtı uygulaması yapılmıştır. Diğer koltuklara ise siyah zemin üzerine beyaz çiçeklerden oluşan bahar dalları yerleştirilmiştir (bkz. R. 67-Ç. 47).

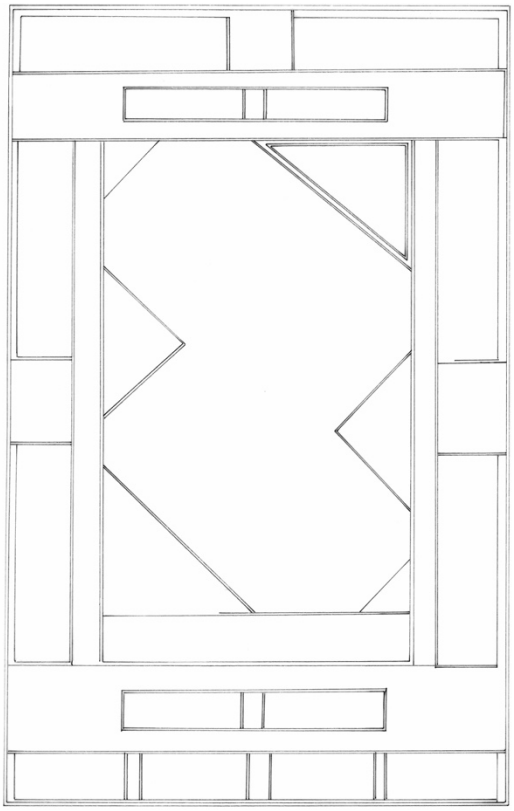
Yazı alanının sağ ve sol tarafında olmak üzere, lâcivert renkte negatif olarak işlenmiş motiflerin ve altınla klâsik teknikte yapılmış olan motiflerin yürüdüğü iki iplikten oluşan deseni barındıran iki sütun bulunmaktadır. Bu sütunların hemen iki yanında ise, beyne's-sütur içine yazılmış iki metin kutusunun ortasında altından bulut motifi ile bitkisel motiflerin oluşturduğu bir desen bulunmaktadır (bkz. R. 68-Ç. 48). Bu desenin zemini kağıt rengiyle bırakılmıştır. Orta yazı alanının alt ve üst kısmında bulunan bölümler, vr. 6b'deki gibi tasarlanmıştır. Ufak bir fark olarak, yazı alanlarının aralarında oluşan boşluğa beyaz zemin üzerine negatif olarak boyanmış motifler bulunduğunu görmekteyiz. Dış kısmı da yine diğer sayfada olduğu gibi cetvellerle çevrelenmiştir.

Bu iki sayfanın en dış kısmına ise ½ ölçü ile, kağıt zemini üzerine genişçe bir halkâr desen yerleştirilmiştir (bkz. R. 69-Ç. 49). Kompozisyonun en fazla göze çarpan elemanı dış hatları tırnaksı çıkıntılar şeklinde sınırlandırılan bulut motifidir. Bu motif desen içerisine belli bir düzen dâhilinde yerleştirilmiş ve iç bünyeleri de bu tırnaksı yapıların doğrultusunda uzanan çizgilerle süslenmiştir. Kompozisyon hatâyîler, goncalar ve pençlerden oluşan ve doluluk-boşluk oranının dengede tutulduğu bir desen ile tamamlanmıştır[245].

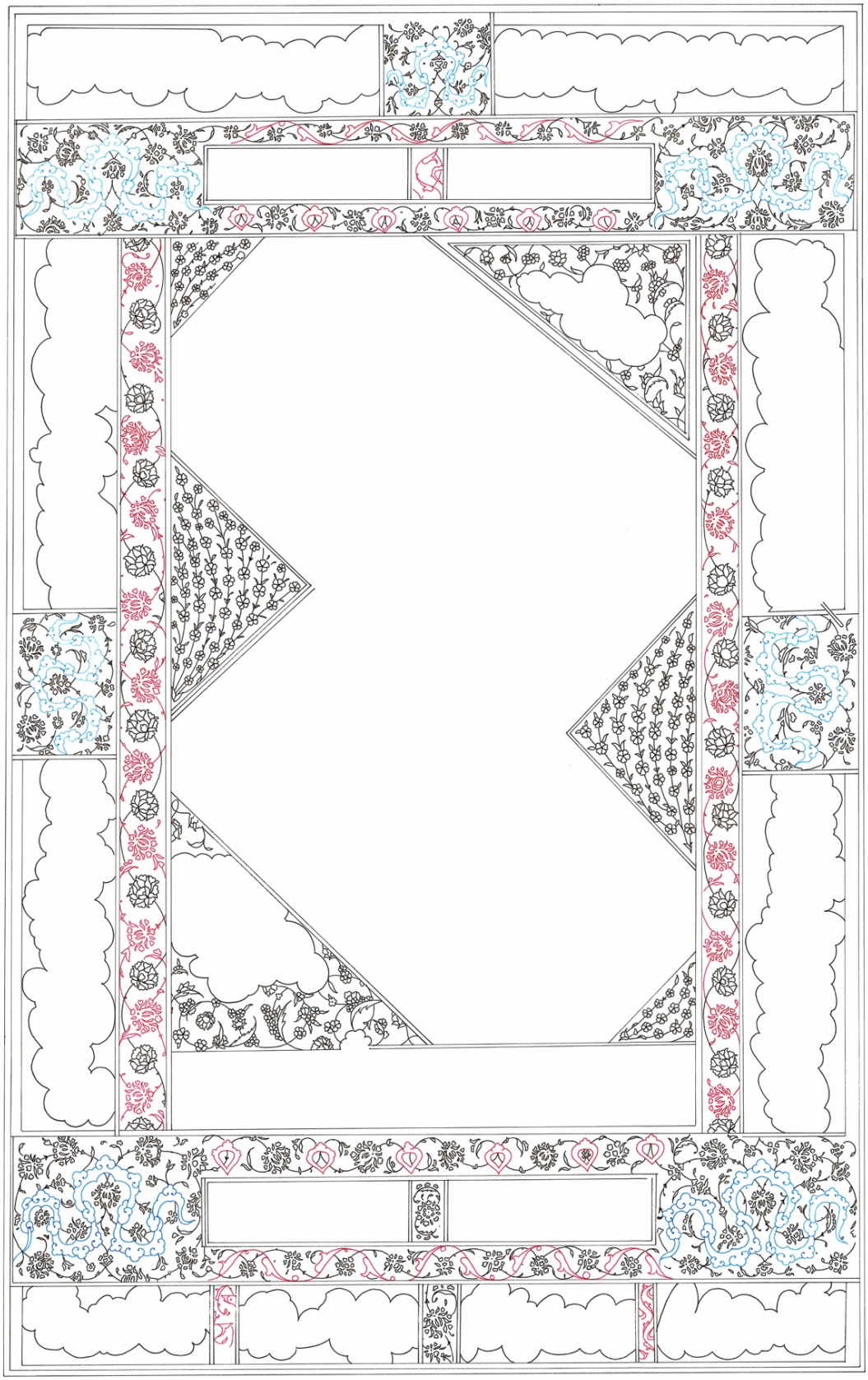
[245] Bu geniş pervaz 15, 16, 19, 20, 23, 24, 27, 28, 37, 38, 41, 42, 45, 46, 55, 56, 65, 66, 71, 72, 75, 76 numaralı kıt'a formalarının dış tezyînâtı için de kullanılmıştır.



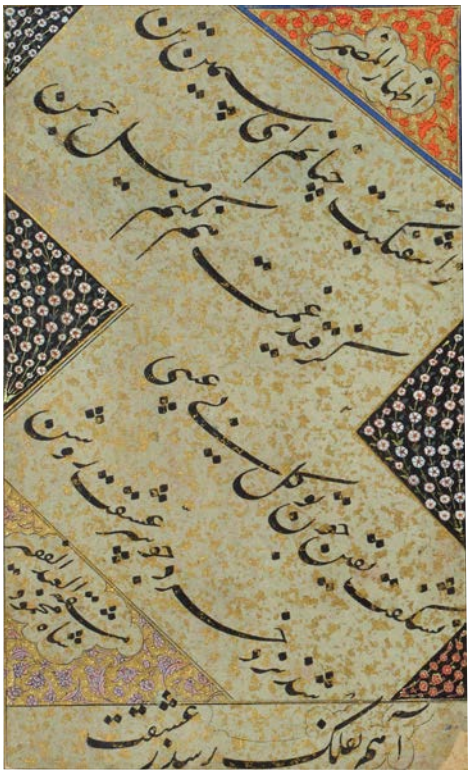
R. 66 Kıt’a 12



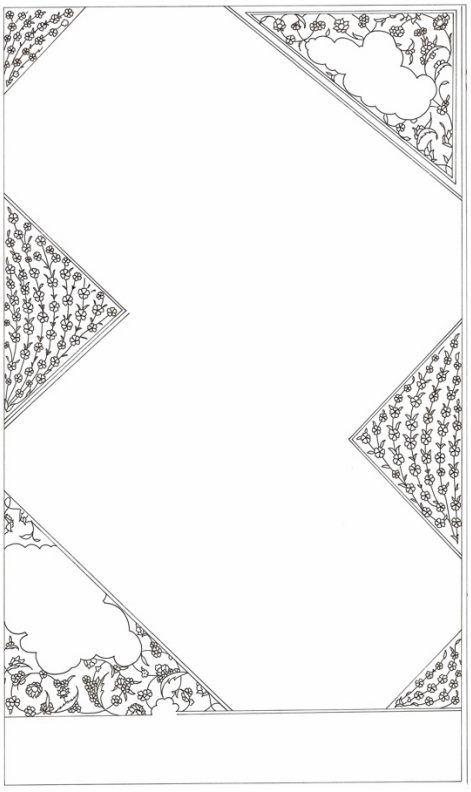
Ç. 45 Kıt’a 12 Form Çizimi



Ç. 46 Kıt’a 12 Desen Çizimi



R. 67 Kıt’a 12 Koltuk Desenleri



Ç. 47 Kıt’a 12 Koltuk Desenleri Çizimi



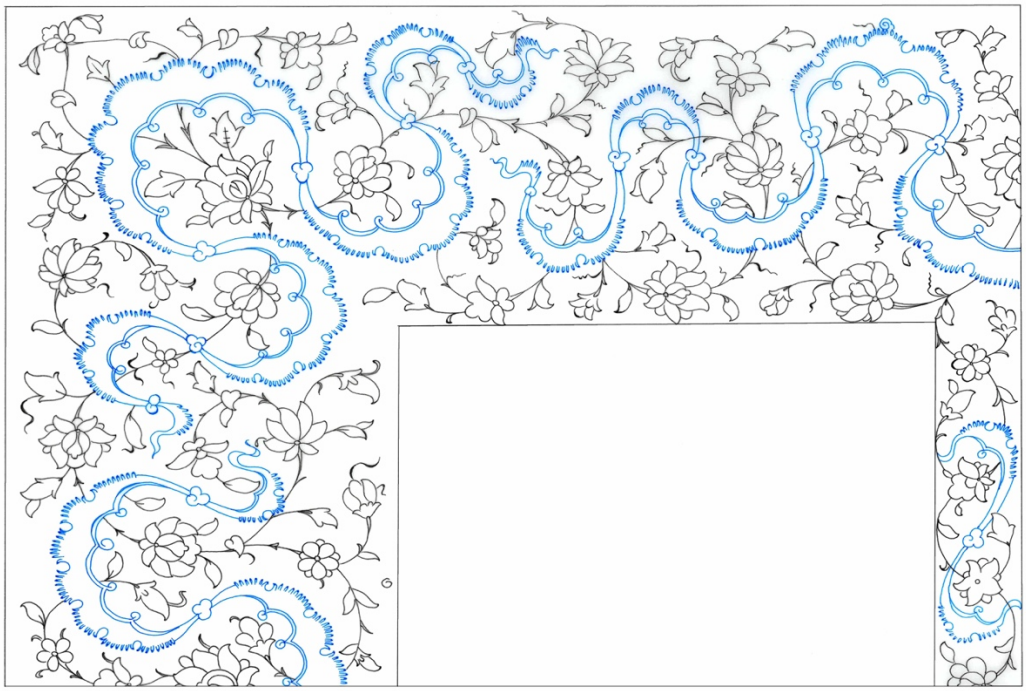
R. 68 Kıt’a 12 Koltuk Deseni



Ç. 48 Kıt’a 12 Koltuk Desen Çizimi



R. 69 Kıt’a 11-12 Dış Pervaz Deseni



Ç. 49 Kıt’a 11-12 Dış Pervaz Desen Çizimi

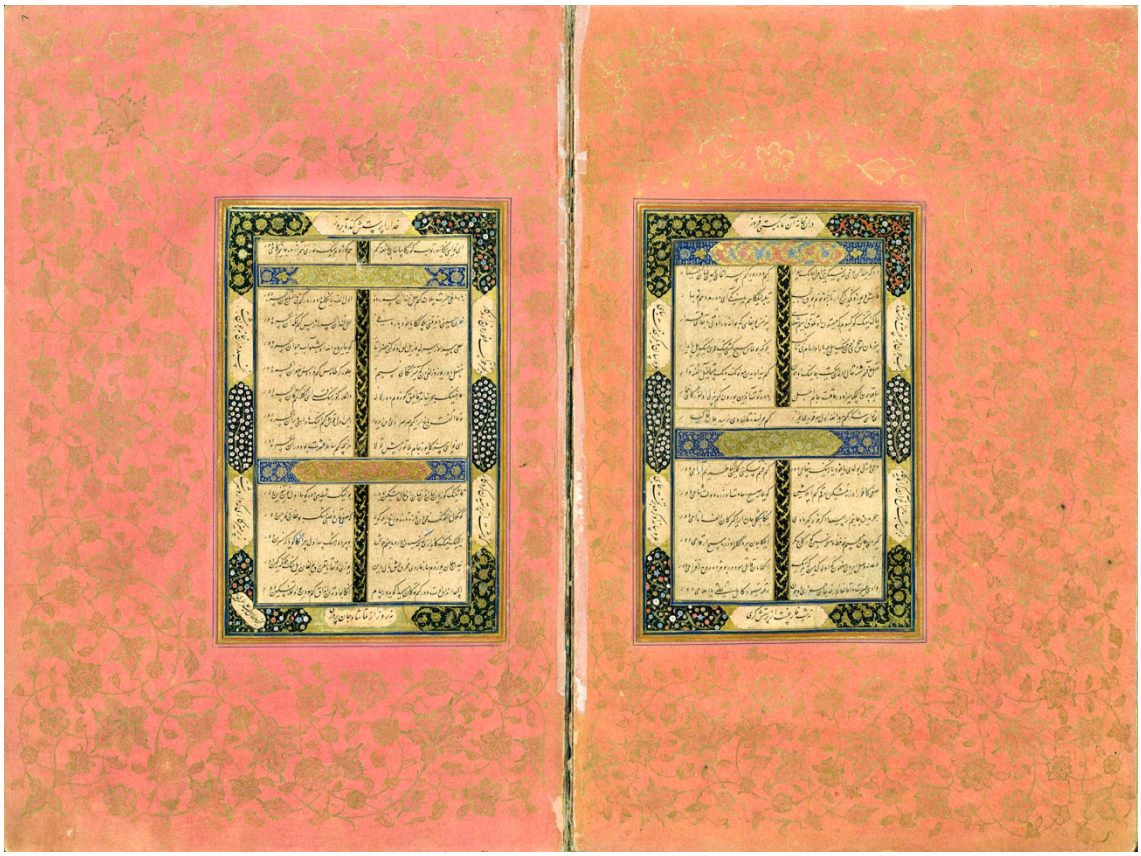
13 ve 14 numaralı kıt'a formlarının (bkz. R. 70) iç ölçüleri 12x18,3 cm boyutlarındadır. Orta yazı alanı, siyah zemin üzerine altınla negatif olarak işlenmiş üç iplik rûmî deseni taşıyan ince bir sütun vasıtasıyla iki bölüme ayrılmıştır (bkz. R. 71-Ç. 50). Yazı alanlarının zemini kağıt rengiyle bırakılmıştır.

Metnin yazılı olduğu bölümün üst ve orta kısımlarına, sûrebaşı tezhibi görünümünde kompozisyonlar yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 51). Desenlerde, altın zeminli bölge dendanlarla ve tepeliklerle sınırlandırılmış ve bu bölge içine de ilk desende krem rengi ile (bkz. R. 72-Ç. 52), ikinci desende ise koyu yavruağzı rengi ile klâsik teknikte işlenmiş, birbirine ters yönde yerleştirilmiş iki iplik yürümektedir (bkz. R. 73-Ç.53). Altın zemin üzerinde iğne perdahtı uygulanmıştır. Dendanlı kısmın dışında kalan bölüm ise lâcivert zemin rengiyle boyanıp, üzerine altınla negatif teknikte motifler yerleştirilmiştir.

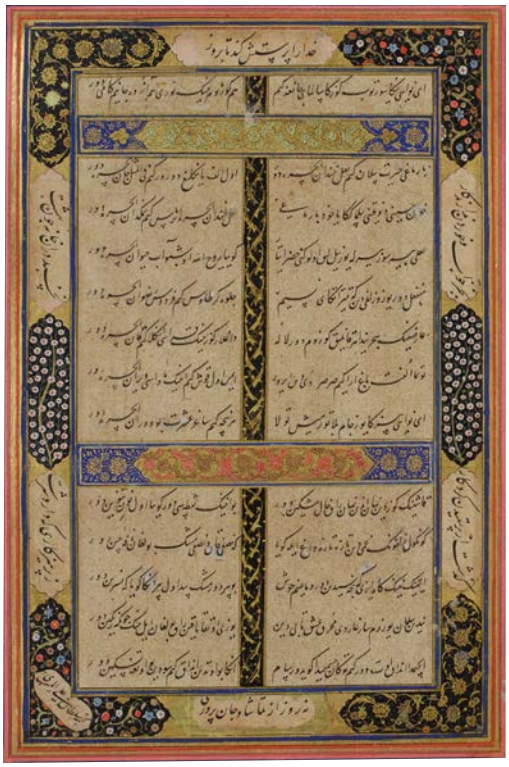
Altın ve lâcivert cetvel ile çevrelenmiş yazı alanının dışında ise "kartuş-pafta" alanları bulunmaktadır. On iki paftadan oluşan bu geniş pervazda bir paftaya desen, bir paftaya yazı gelecek şekilde bir yerleştirme planı uygulanmıştır. Sol üst ve sağ alt desenler karşılıklı simetrik olup, ziyah zemin üzerine altınla negatif teknikte işlenmiş motifler ve hançer yapraklarla bezenmiştir (bkz. R. 74-Ç. 54). Ayrıca zemin üzerine beyaz renk ile üç nokta belli aralıklarla serpiştirilmiştir.

Sağ üst ve sol alt köşede bulunan paftalar da aynı şekilde karşılıklı simetrik olarak yerleştirilmiş, altın rûmîler ve hatâyî grubu motiflerle tezyîn edilmiştir (bkz. R. 75-Ç. 55). Bu paftalarda da siyah zemin tercih edilmiştir. Klâsik teknikte işlenmiş olan çiçek motiflerinde ise mavi, sarı, sülyen ve beyaz renkleri kullanılmıştır.

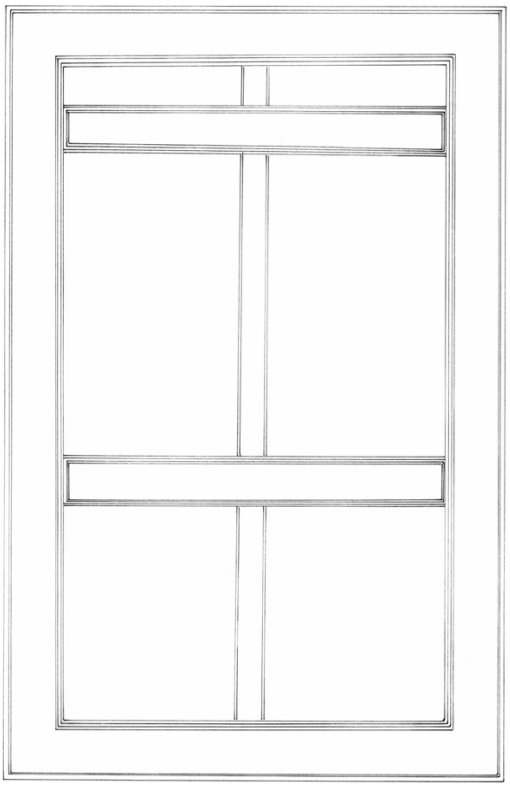
İki orta yanda bulunan paftada ise aynası alınarak yerleştirilmiş, siyah zemin üzerine beyaz renkte çiçeklerle bezeli bahar dalları bulunmaktadır (bkz. R. 76-Ç. 56). İçerisinde desen bulunan paftaların dışında kalanlarında ise metinler yazılıdır. Dendanlarla sınırlandırılmış bu alanların birleşim noktalarındaki açığa çıkan boş kısımlar sıvama olarak altınla kaplanmıştır.



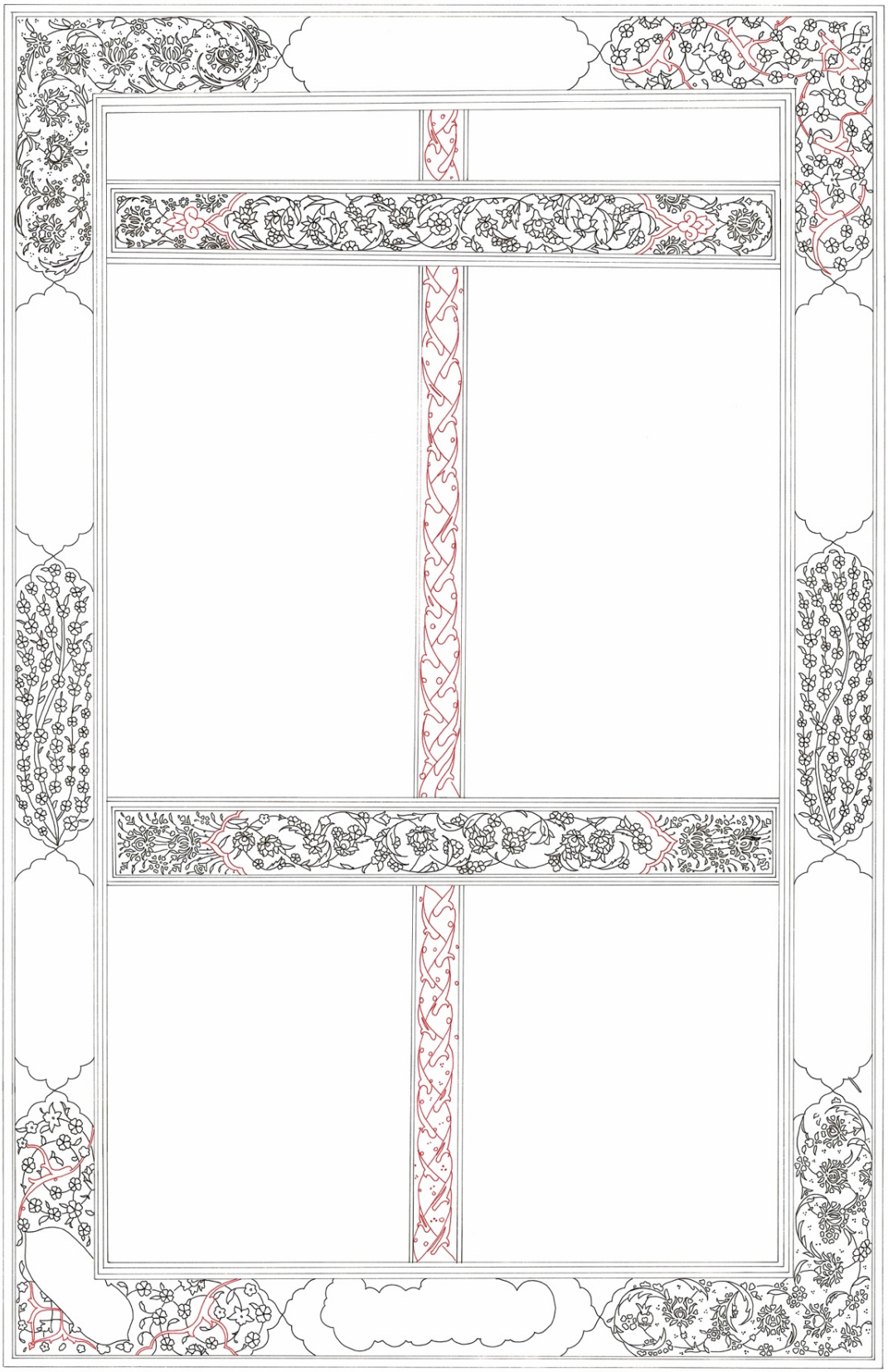
R. 70 Kıt’a 13-14



R. 71 Kıt’a 14



Ç. 50 Kıt’a 14 Form Çizimi



Ç. 51 Kıt’a 14 Desen Çizimi



R. 72 Kıt’a 14 Koltuk Deseni



Ç. 52 Kıt’a 14 Koltuk Desen Çizimi



R. 73 Kıt’a 14 Koltuk Deseni



Ç. 53 Kıt’a 14 Koltuk Desen Çizimi



R. 74 Kıt’a 14 Pervaz Deseni Detay



Ç. 54 Kıt’a 14 Pervaz Desen Çizimi Detay



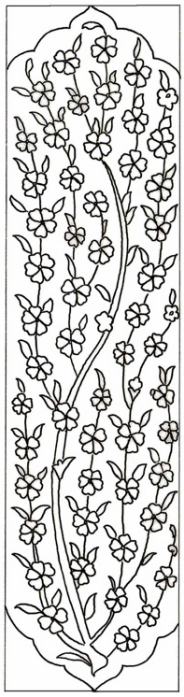
R. 75 Kıt’a 14 Pervaz Deseni Detay



Ç. 55 Kıt’a 14 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 76 Kıt’a 14 Pervaz Deseni Detay

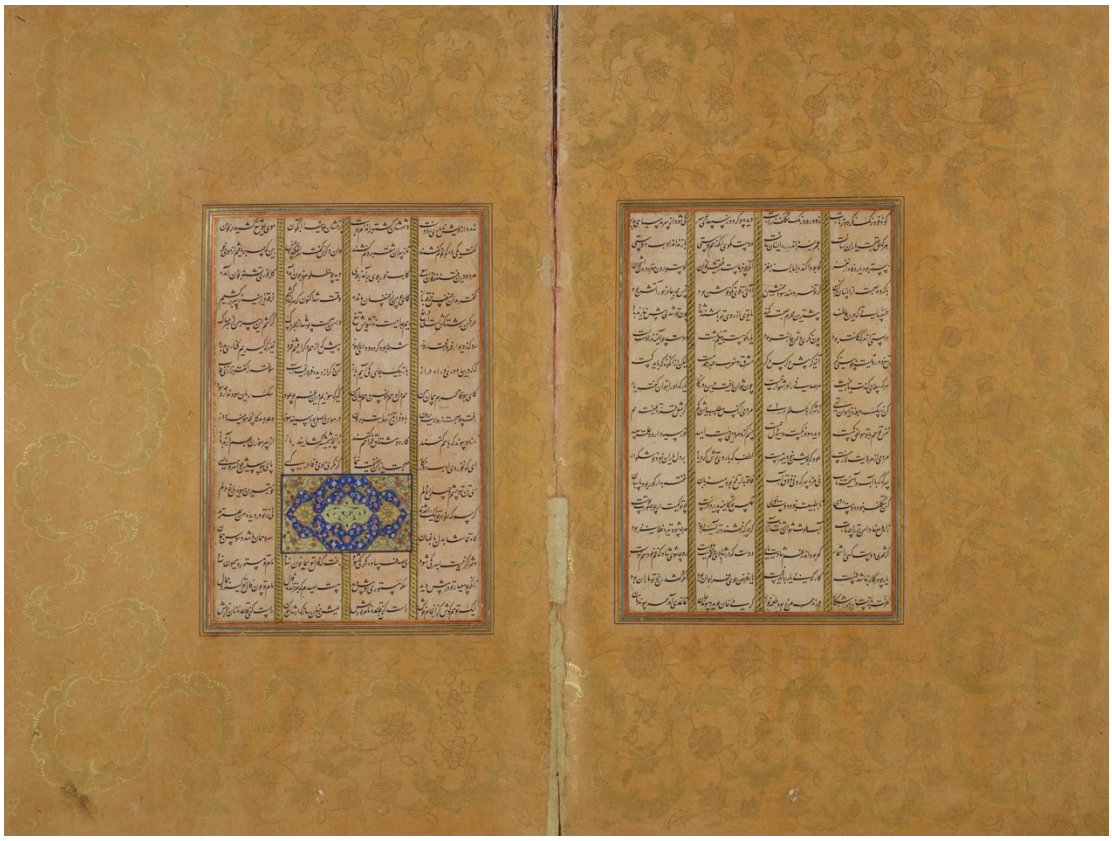


Ç. 56 Kıt’a 14 Pervaz Desen Çizimi Detay

Albümde yer alan diğer kıt'alara göre daha sade bir şekilde tezyîn edilmiş olan 12x17,5 cm ölçülerindeki 15 ve 16 numaralı iki kıt'a da (bkz. R. 77), altın zemin üzerine işlenmiş ve iki yanına, altın iplikle çevrelenmiş üç ince zencerekle dört sütuna ayrılmıştır. 15 no'lu kıt'a formu yalnızca bu zencereklerle bezenmiştir (bkz. R. 78-Ç. 57).

16 numaralı (bkz. R. 79-Ç. 58) kıt'ada ise, üç ince sütunun alt-orta kısmına gelecek şekilde yatay olarak yerleştirilmiş 3,2x5,4 cm ebadındaki dikdörtgen bir koltuk görmekteyiz. Âdetâ bir cilt kapağı görünümünde olan bu koltuk, ¼ oranında tasarlanmıştır (bkz. R. 80-Ç. 59). Koltuğun merkezinde bulunan dendanlarla sınırlandırılmış altın zeminli alan içerisine, siyah renkte negatif olarak işlenmiş ½ simetrili rûmî bir desen bulunmaktadır. Desenin sağ ve sol olmak üzere iki yana bakan ucuna ayırma rûmîlerin oluşturduğu zemini altınla kaplanmış kapalı formlar yerleştirilmiştir. Bu kapalı formdan çıkan rûmî dalları, köşebentler ile ortada bulunan şemse görünümündeki yapının arasında kalan boşluğa doğru uzanmıştır. Ayrıca bu boşlukta bulunan bitkisel motifler de tezhibin diğer bir ayağını oluşturmaktadır. Bu alanın zemin renginde lâcivert kullanılmıştır. Altınla kaplı zeminlerde yer yer oksidasyon görülmektedir.

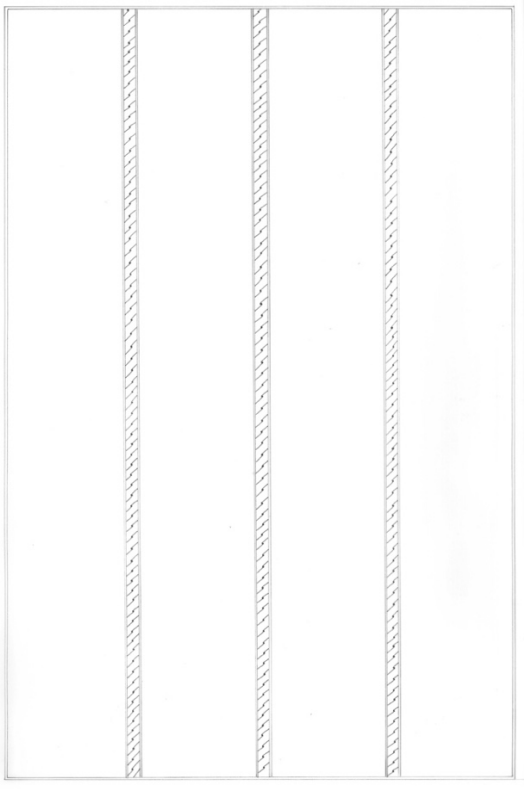
Köşebentlerde ise altın zemin üzerine, yapraktan çıkış yapan ve alan doğrultusunda serbest olarak ilerleyen bitkisel motifler görülmektedir. Koltuğun çevresine ince lâcivert bir cetvel çekilmiştir. Kıt'a formu altın, sülyen, eflâtun ve lâcivert renkteki cetvellerle çevrelenmiştir.



R. 77 Kıt’a 15-16



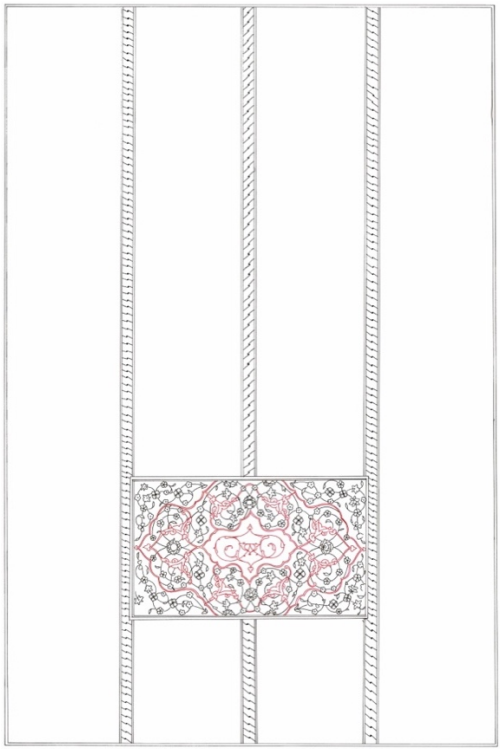
R. 78 Kıt’a 15



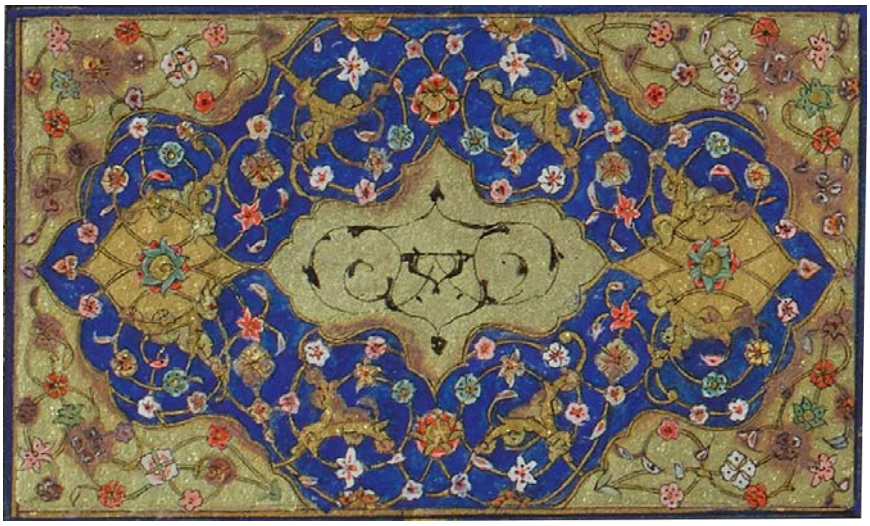
Ç. 57 Kıt’a 15 Form Çizimi



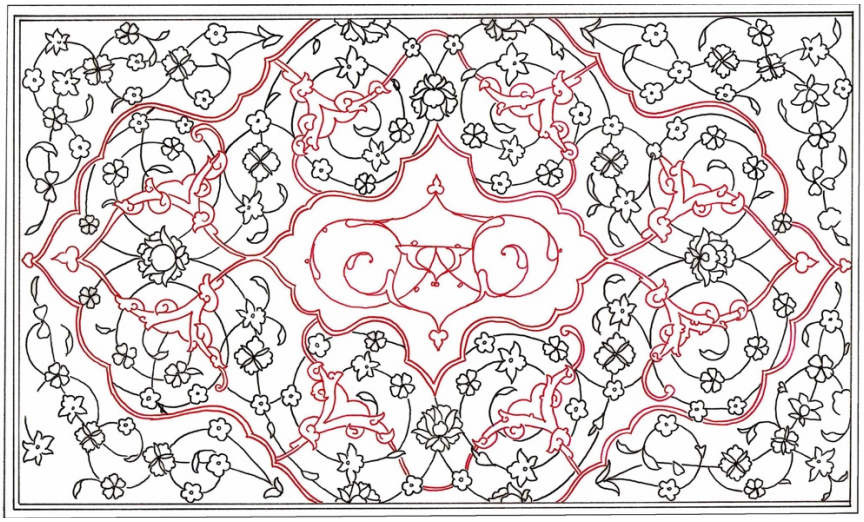
R. 79 Kıt’a 16



Ç. 58 Kıt’a 16 Form Çizimi



R. 80 Kıt’a 16 Koltuk Deseni



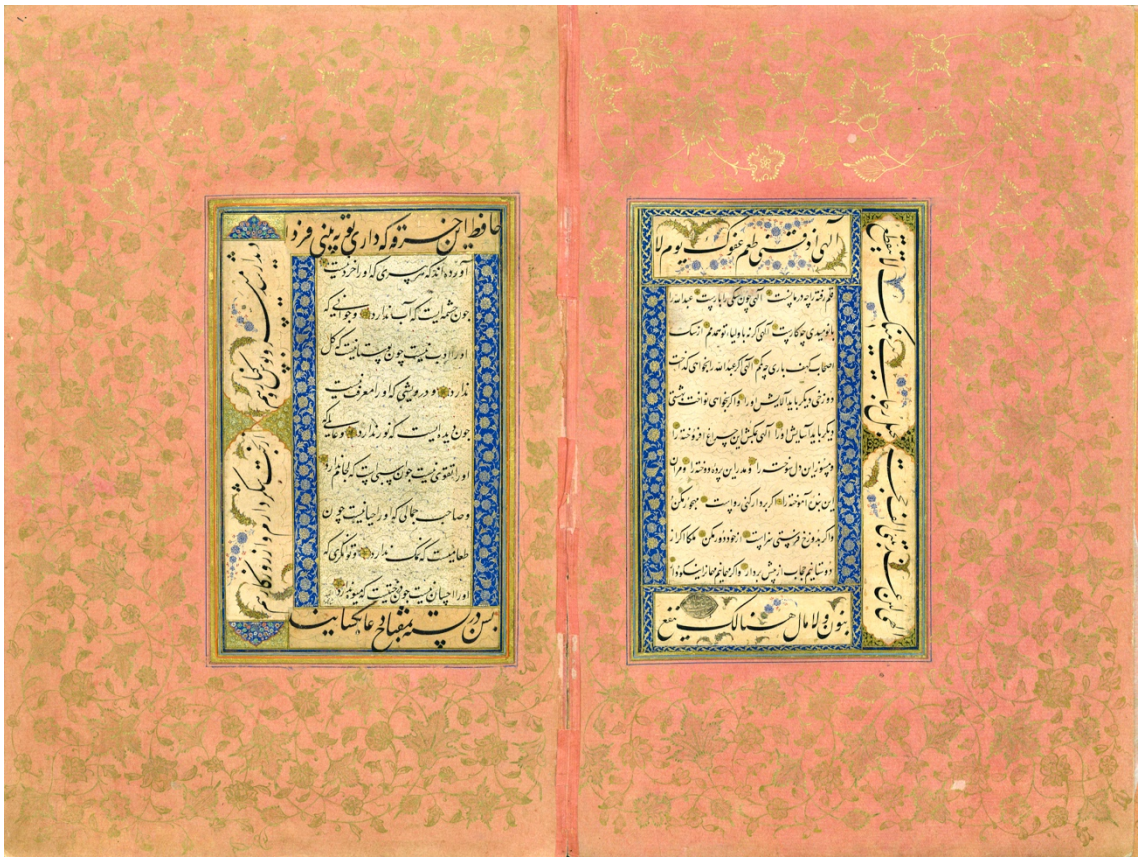
Ç. 59 Kıt’a 16 Koltuk Desen Çizimi

12,5x18 cm ölçülerindeki 17 ve 18 no'lu kıt'aların (bkz. R. 81), ortada dikey olarak yerleştirilmiş bir dikdörtgen yazı alanı ile bu alanın alt ve üstünde yatay dikdörtgen ve yan tarafında da dikey bir dikdörtgen olmak üzere, genel hatlarıyla dört parçadan oluştuğu görülmektedir. (bkz. R. 82-Ç. 60).

Ortadaki yazı alanının zemini kağıt rengiyle bırakılmıştır. Beyne's-sütura alınan ibârelerin arasında duraklar bulunmaktadır. Sondaki beş durağın tahriri yapılmamıştır. Altın cetvelle çevrelenmiş yazı alanının sağ ve sol olmak üzere iki yanında, lâcivert zemin üzerine sarı ve yeşil altın ile negatif olarak işlenmiş çiçek motiflerinden ve hançer yapraklardan oluşan iki ipliğin yürüdüğü bir sütun bulunmaktadır (bkz. Ç. 61).

Yazı alanının alt ve üst bölümlerinde yatay olarak yerleştirilmiş, lâcivert zemin üzerine altın ile negatif olarak işlenmiş üç iplik formunda yerleştirilmiş rûmîler ile çevrili bir pervazı olan yazıların bulunduğu bölümler vardır (bkz. R. 83-Ç. 62). Zemini kağıt renginde bırakılan bu alanlarda, lâcivert renkteki negatif bitkisel motiflerle, altınla klâsik teknikte işlenmiş motiflerin üst üste yığılarak yapılmasıyla buket görünümü elde edilen serbest tasarımlar görülmektedir.

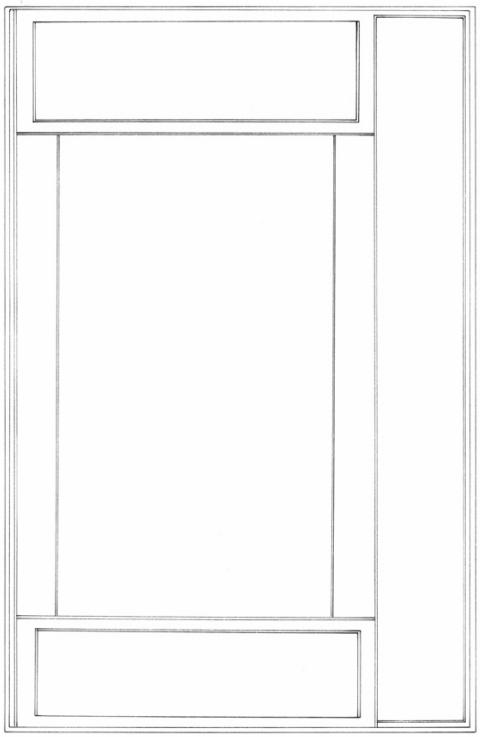
Bu üç yazı alanının yan tarafında, boydan boya dikey olarak yerleştirilen genişçe bir alan bulunmaktadır (bkz. R. 84-Ç. 63). İki iri "kartuş-pafta" şeklinde oluşturulan ve zemini kağıt rengi ile bırakılan bu alan, dendanlarla ortadan ve kenarlardan sınırlandırılmıştır. Sülyen renkteki dendanların dışında kalan kısımlar altın zeminle kaplanmış ve siyah renkte negatif teknikte yapılmış rûmî motifiyle oluşturulan desenler yerleştirilmiştir. Yazı alanının içine yine serbest şekilde çiçek dalları konulmuştur. Diğer sayfada bu bölümde ufak bir değişiklik yapılmıştır (bkz. R. 85-86-Ç. 64-65). Bu yapının alt ve üst kısımlarına içleri bitkisel motiflerle süslenmiş yarım şemseler konumlandırılmıştır. Kartuş-paftanın ortasında oluşan boşluk ise, altın zemin üzerindeki bitkisel motiflerin klâsik teknikte işlenerek kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca altın zemin üzerine iğne perdahtı da uygulanmıştır. Kıt'a formunun çevresine altın, lâcivert ve açık mavi renklerde cetveller çekilmiştir.



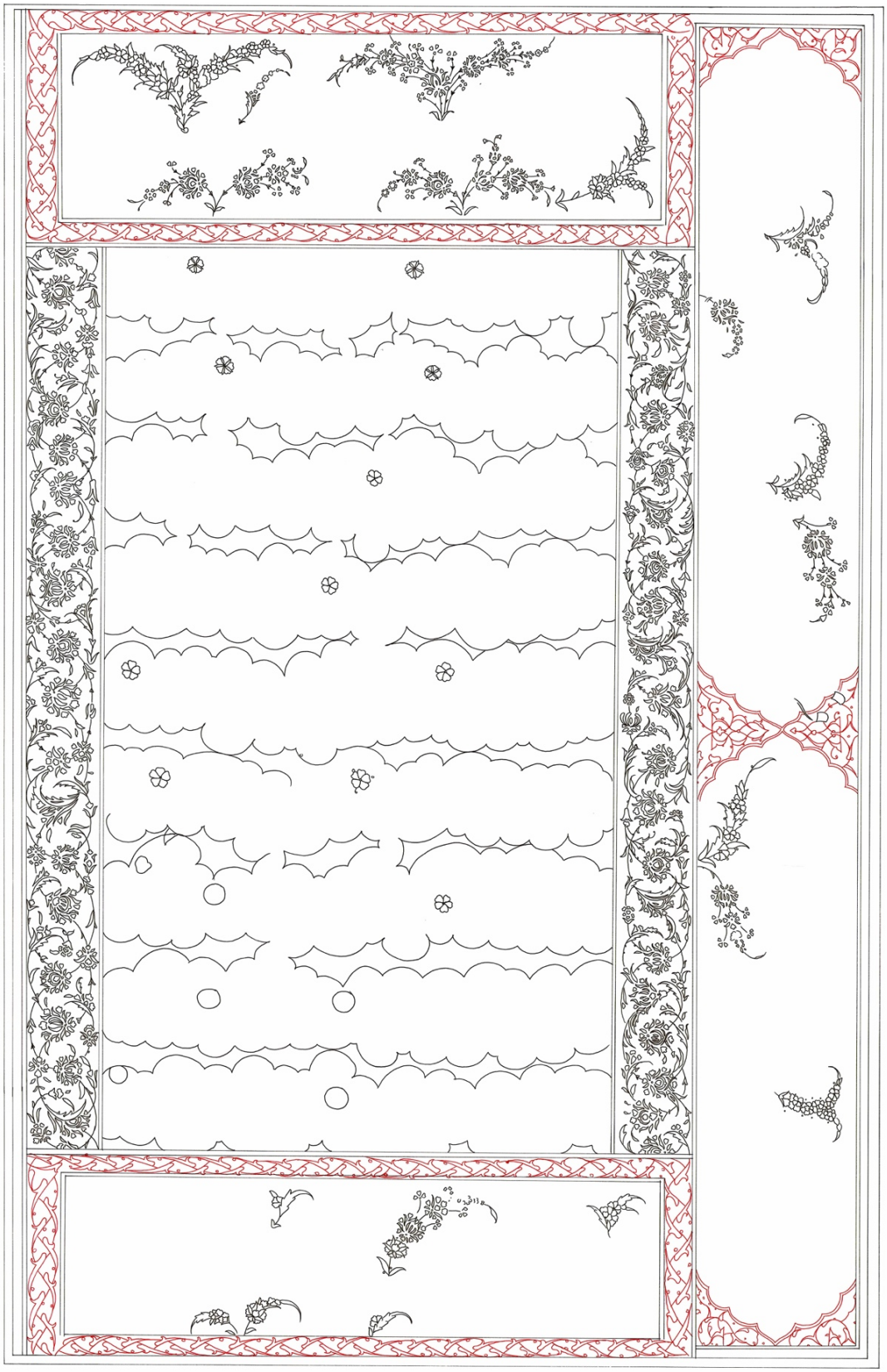
R. 81 Kıt’a 17-18



R. 82 Kıt’a 17

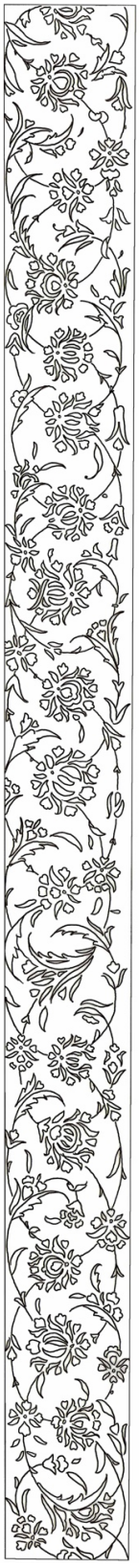


Ç. 60 Kıt’a 17 Form Çizimi



Ç. 61 Kıt’a 17 Desen Çizimi





R. 83 Kıt’a 17 Koltuk Deseni Ç. 62 Kıt’a 17 Koltuk Desen Çizimi



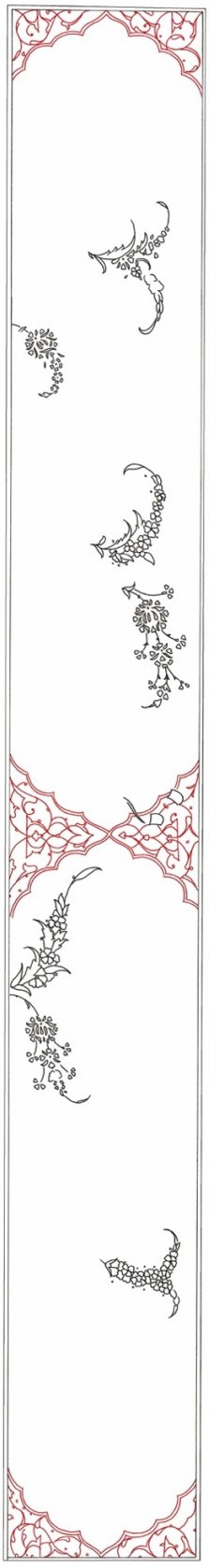
R. 84 Kıt’a 17 Pervaz Deseni



Ç. 63 Kıt’a 17 Pervaz Desen Çizimi



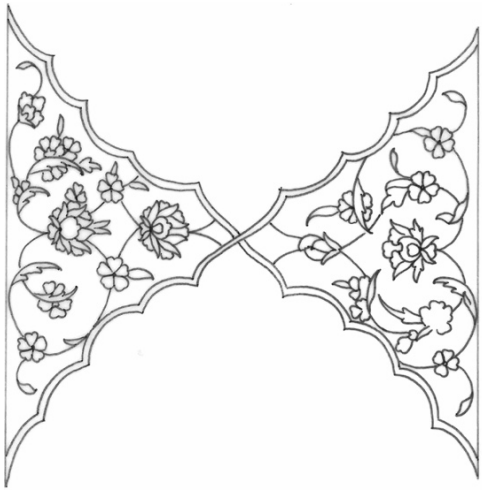
R. 85 Kıt’a 17 Koltuk Deseni



Ç. 64 Kıt’a 17 Koltuk Desen Çizimi



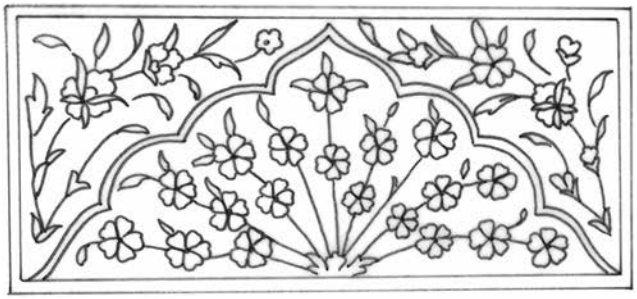
R. 86 Kıt’a 18 Koltuk Deseni



Ç. 65 Kıt’a 18 Koltuk Desen Çizimi



R. 87 Kıt’a 18 Koltuk Deseni



Ç. 66 Kıt’a 18 Koltuk Desen Çizimi

19 ve 20 numaralı kıt'a formları (bkz. R. 88) albümün tezhip anlamında en sâde örnekleridir. Altınla kaplanmış ve kenarları siyah mürekkeple tahrirlenmiş üç ince sütunun yazı alanını dörde bölmesiyle oluşmuş kıt'a formu, 12x18 cm ölçülerindedir (bkz. R. 89-Ç. 67). Ortaya çıkan dört sütun içine yazılan metnin bulunduğu alanın zemini kağıt rengiyle bırakılmıştır. Kıt'a formunun çevresine altın, açık mavi, sülyen ve lâcivert renkte cetveller çekilmiştir.

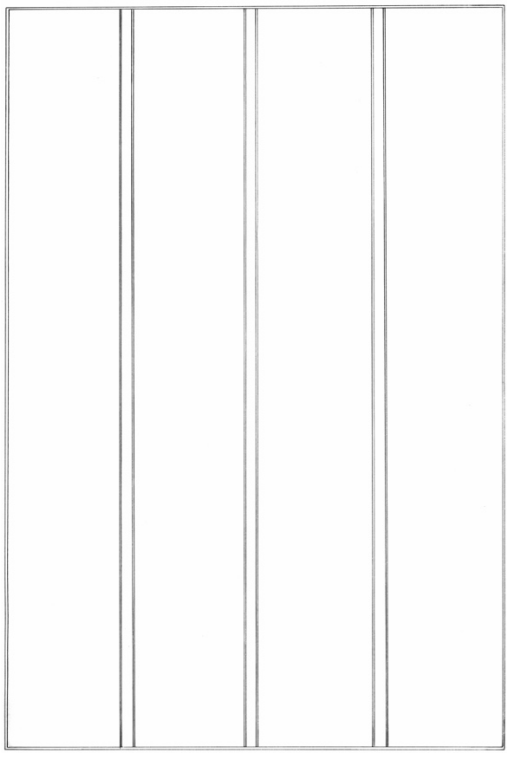
Kıt'anın en dışındaki desenin siyah zemin üzerine işlenmiş olması, hem farklı bir desen kullanılmış izlenimi vermesi hem de desenin koyu zemin üzerinde net görülebilmesi bakımından daha işlevsel olmuştur. Ayrıca orta alan bezemesinin sâde yapısını da bir anlamda desteklemiştir.



R. 88 Kıt'a 19-20



R. 89 Kıt’a 19

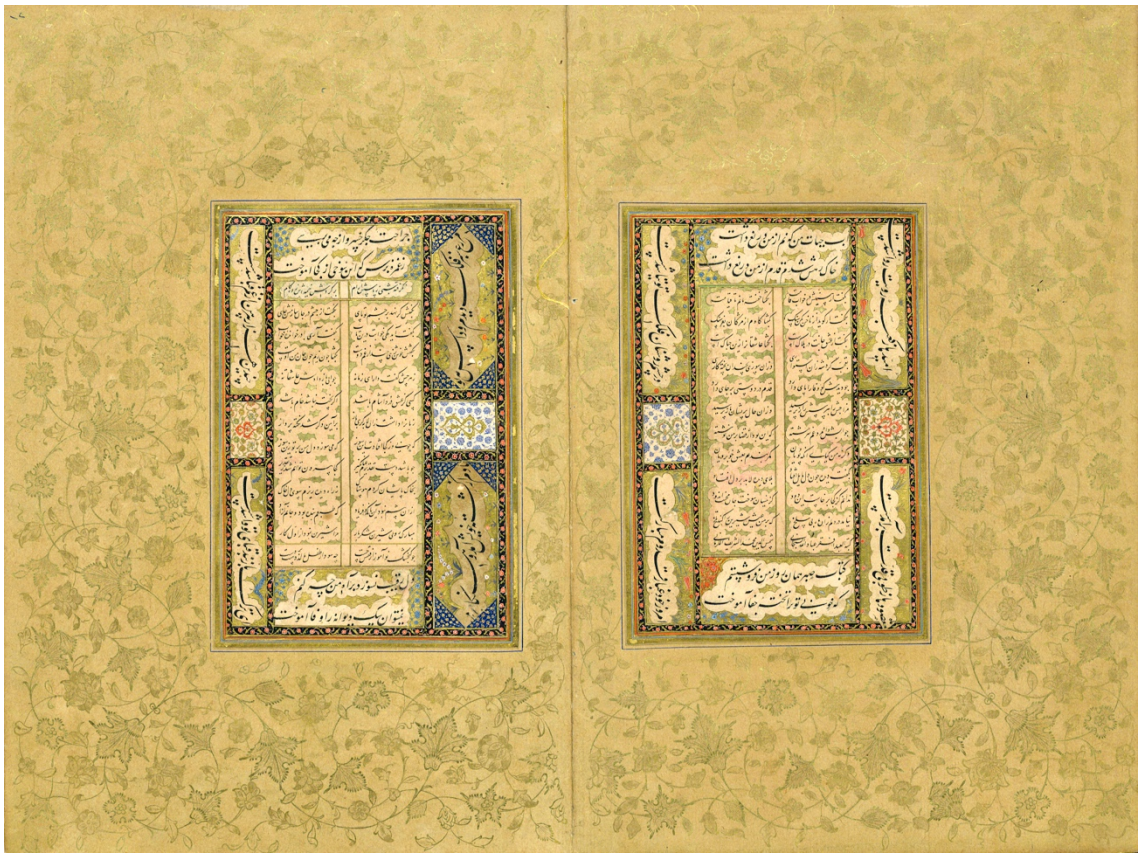


Ç. 67 Kıt’a 19 Form Çizimi

12,5x18,1 cm boyutlarındaki 21 ve 22 no'lu kıt'aların (bkz. R. 90) merkezinde ince altın cetvelle bölünmüş ve beyne's-süturlu, zemini kağıt renginde bırakılmış bir yazı alanı bulunmaktadır. Bu yazı alanının altında ve üstünde de yatay dikdörtgen şeklinde yine yazı alanları mevcuttur. Yine beyne's-sütur tekniğinin uygulandığı bu alanlarda, iğne perdahtı yapılmış altın zemin üzerine mavi renkteki çiçeklerin, bazen bahar dalları, bazen de helezon grupları şeklinde yerleştirildiğini görmekteyiz (bkz. R. 91-Ç. 68).

Yazı alanının sağ ve sol tarafında ortadan bir desen yardımıyla bölünmüş iki geniş metin kutusuna sahip uzun bölümler bulunmaktadır (bkz. Ç. 69). Sağ taraftaki bölümde yer alan yazı bölümlerinin dört köşesi, içe bakan kenarlarında dendan yerine keskin bir çizgi bulunan köşebentlerle bezenmiştir (bkz. R. 92-Ç. 70). Zemini lâcivert olan bu kısımlar, altın ile işlenmiş çiçekleri taşıyan bahar dalları ile tezyin edilmiştir. Beyne's-sütur uygulanan alanlarda ise zemin altınla kaplanmış ve iğne perdahtı yapılmıştır. Bu alanlara ise, dallar üzerinde konumlandırılmış küçük otsu yapılar ve yarı stilize edilmiş motifler serbest olarak yerleştirilmiştir (bkz. R. 93-Ç. 71). İki yazı alanının orta kısmında oluşan boşluğa ise, beyaz zemin üzerine ½ ölçekli, ayırma rûmîlerin oluşturmuş olduğu kapalı form ve lâcivert renkli negatif teknikle işlenmiş bitkisel motiflerin yer aldığı bir desen bulunmaktadır (bkz. R. 94-Ç. 72).

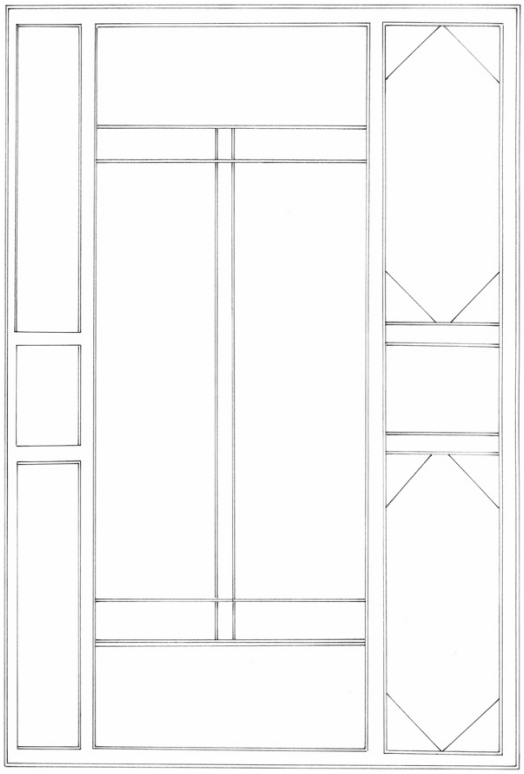
Bu alanın hemen karşısında bulunan bölümün yazı alanında yalnızca beyne's-sütur uygulaması yapılmış ve yazının dışında kalan bölüm altınla kaplanmıştır. Altın zemin üzerine iğne perdahtı yapılmıştır. Orta kısımda oluşan boşluğa da sülyen renginde kapalı form yerleştirilmiş, bitkisel motifler klâsik ise teknikle işlenmiştir. Zemin ise boyanmayıp kağıt rengiyle bırakılmıştır (bkz. R. 95-Ç. 73). Tüm bu sıralanan bölümleri, altınla işlenmiş rûmî dalı ve kırmızı renkteki çiçek dalından oluşan iki iplik deseni ile tasarlanmış pervaz deseni çevrelemektedir (bkz. R. 96-Ç. 74). Kıt'a altın, sülyen, eflâtun ve lâcivert renkteki cetvellerle sınırlandırılmıştır.



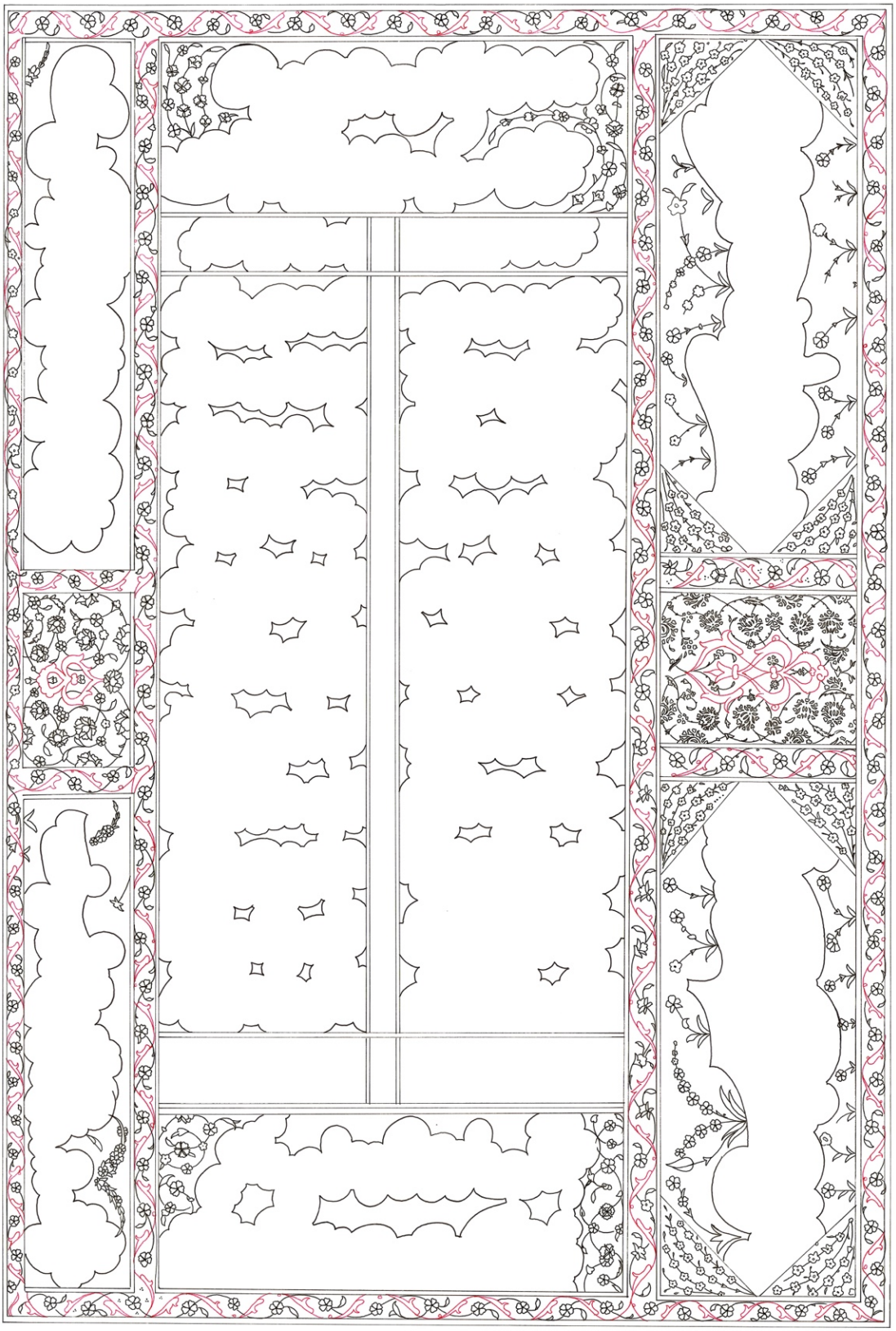
R. 90 Kıt’a 21-22



R. 91 Kıt’a 22



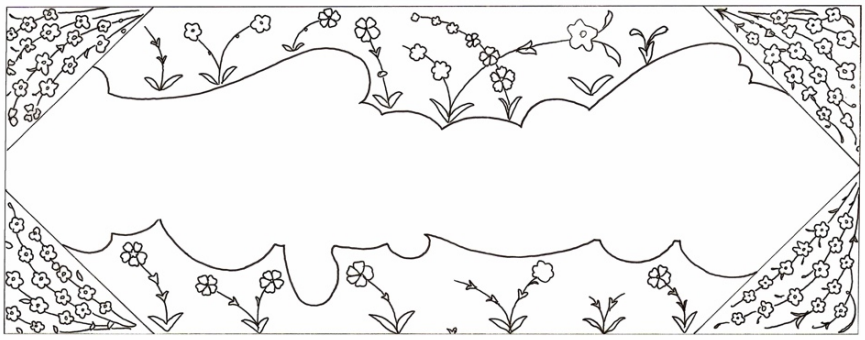
Ç. 68 Kıt’a 22 Form Çizimi



Ç. 69 Kıt’a 22 Desen Çizimi



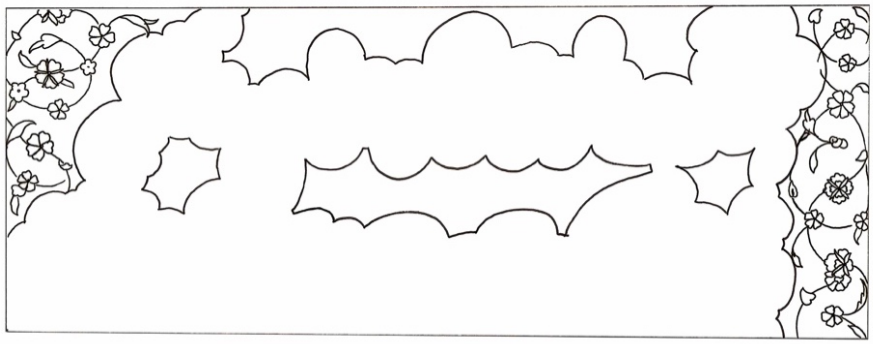
R. 92 Kıt’a 22 Koltuk Deseni



Ç. 70 Kıt’a 22 Koltuk Desen Çizimi



R. 93 Kıt’a 22 Koltuk Deseni



Ç. 71 Kıt’a 22 Koltuk Desen Çizimi



R. 94 Kıt’a 22 Koltuk Deseni



Ç. 72 Kıt’a 22 Koltuk Desen Çizimi



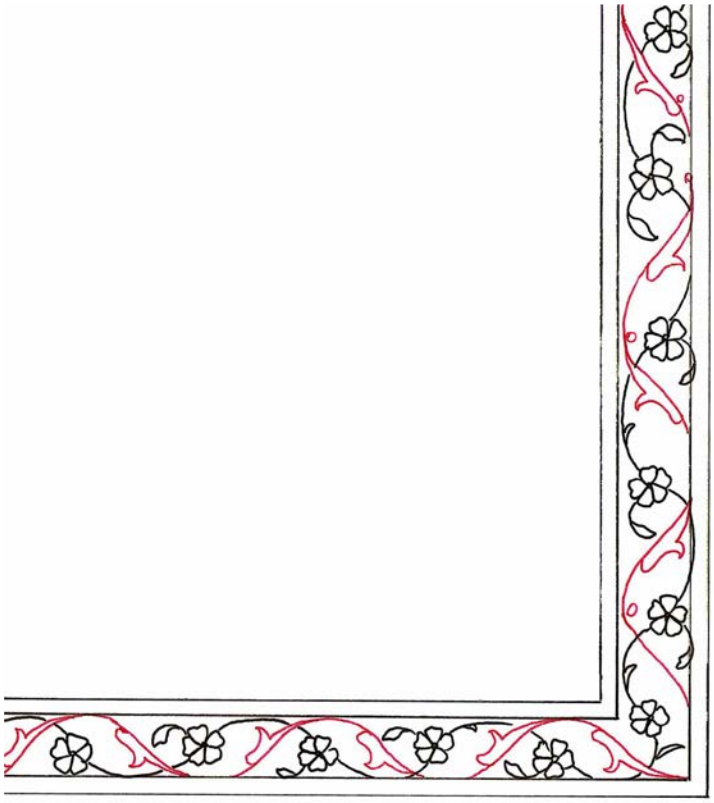
R. 95 Kıt’a 22 Koltuk Deseni



Ç. 73 Kıt’a 22 Koltuk Desen Çizimi



R. 96 Kıt’a 22 Pervaz Deseni Detay

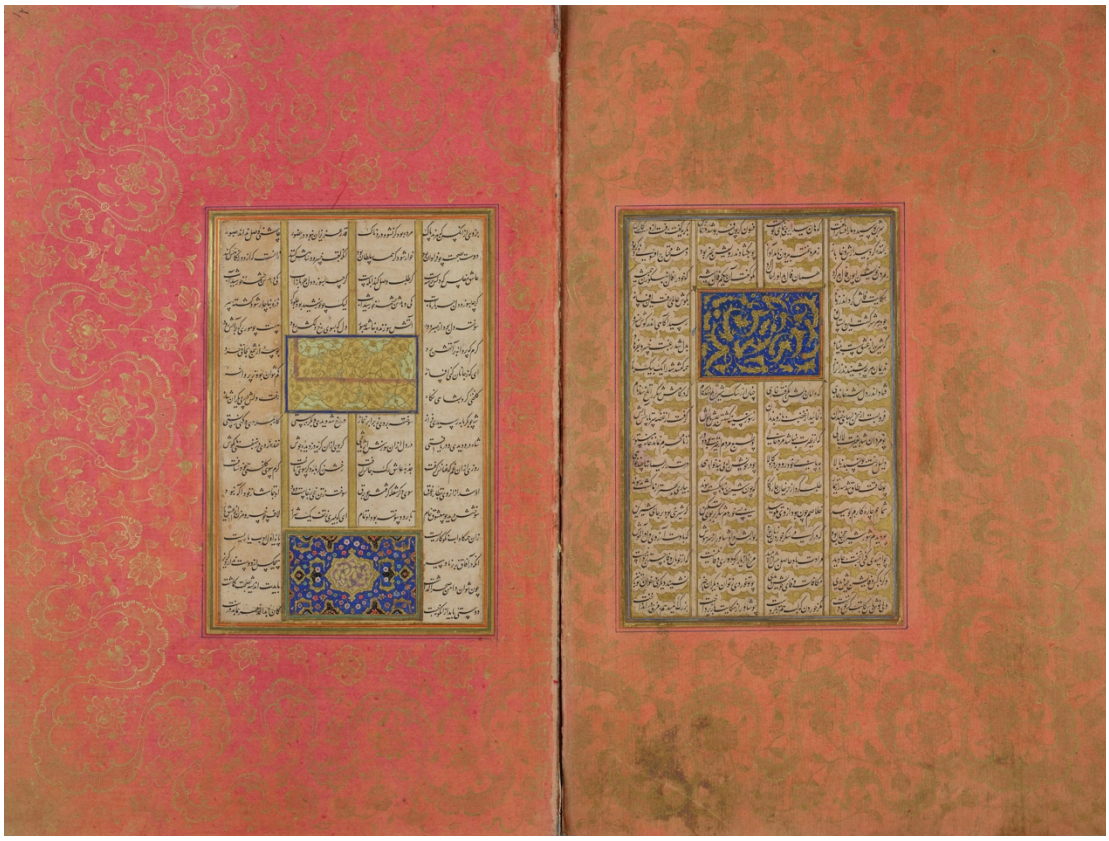


Ç. 74 Kıt’a 22 Pervaz Desen Çizimi Detay

12x17,8 cm ölçülerindeki 23 ve 24 no'lu kıt'aların yapısı (bkz. R. 97), 15, 16, 19, 20 numaralı kıt'a formları ile genel hatları bakımından aynıdır. Bu form da sütunlara ayrılarak düzenlenmiştir. Üzerine yerleştirilen koltuklar bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır.

23 no'lu kıt'a formu, kenarlarına altın cetvel çekilmiş ve orta alanın zemini boyanmayıp kağıt rengiyle bırakılmış olan üç ince sütun yardımıyla dört bölüme ayrılmıştır (bkz. R. 98-Ç. 75). Metin bu bölümlerin içine yazılmıştır. Beyne's-sütur burada da uygulanmıştır. Süsleme olarak da, yalnızca satır aralarının altınla sıvama olarak kaplanması yoluna gidilmiştir.

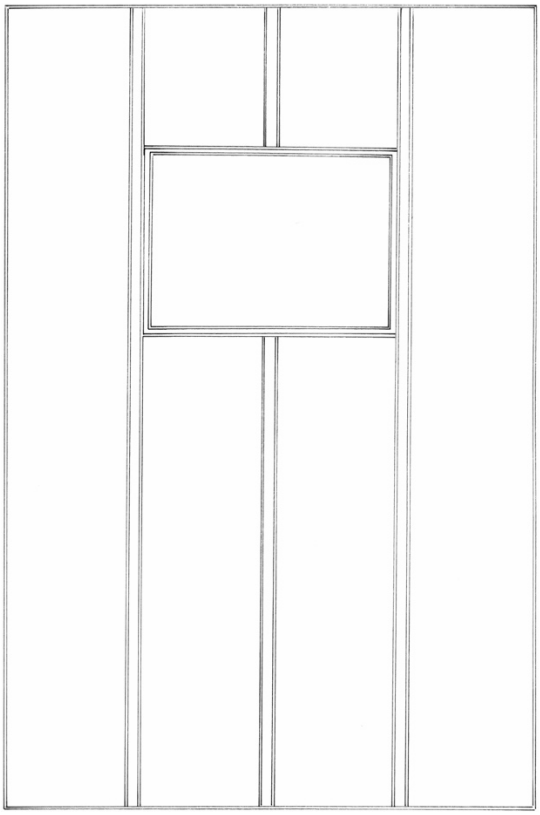
Sayfada bulunan koltuk ise, her biri 2,4 cm genişliğinde olan üç ince sütunun üst-ortasına gelecek şekilde yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 76). 3,9x5,2 cm ebadındaki koltukta girift bir helezon yapısı mevcuttur. Kırılan dallar kullanılmış; fakat bu dalların yerleşim planı çok ince yapıldığından, kompozisyonu albüm içinde yer alan tezhip alanları arasında farklı bir konuma yerleştirmiştir (bkz. R. 99-Ç. 77). Sıvama olarak altınlanan bitkisel motifler siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Genel olarak hatâyî ile başlayan, üzerine penç ve gonca gibi motiflerin de üst üste yığılmasıyla giderek incelen bir yapıya dönüşen motifler, alışılagelmişin dışında bir görünüm arz etmektedir. Motiflerden yer yer dışarı doğru çıkışlar yapan yapraklar da desenin denge oluşumuna yardımcı olmuşlardır. Helezonların bitişleri de, çoğunlukla incelerek son bulan bu motif kümeleri ile sağlanmıştır. Sıvama altınla işlenen motiflerin üzerinde iğne perdahtı da uygulanmıştır. Zemini lâcivert renk ile boyanan dikdörtgen şeklindeki bu koltuğun çevresine altın ve sülyen cetveller çekilmiştir. Formun dış kısmı da altın, yeşil, eflâtun ve lâcivert renkteki cetvellerle çevrelenmiştir.



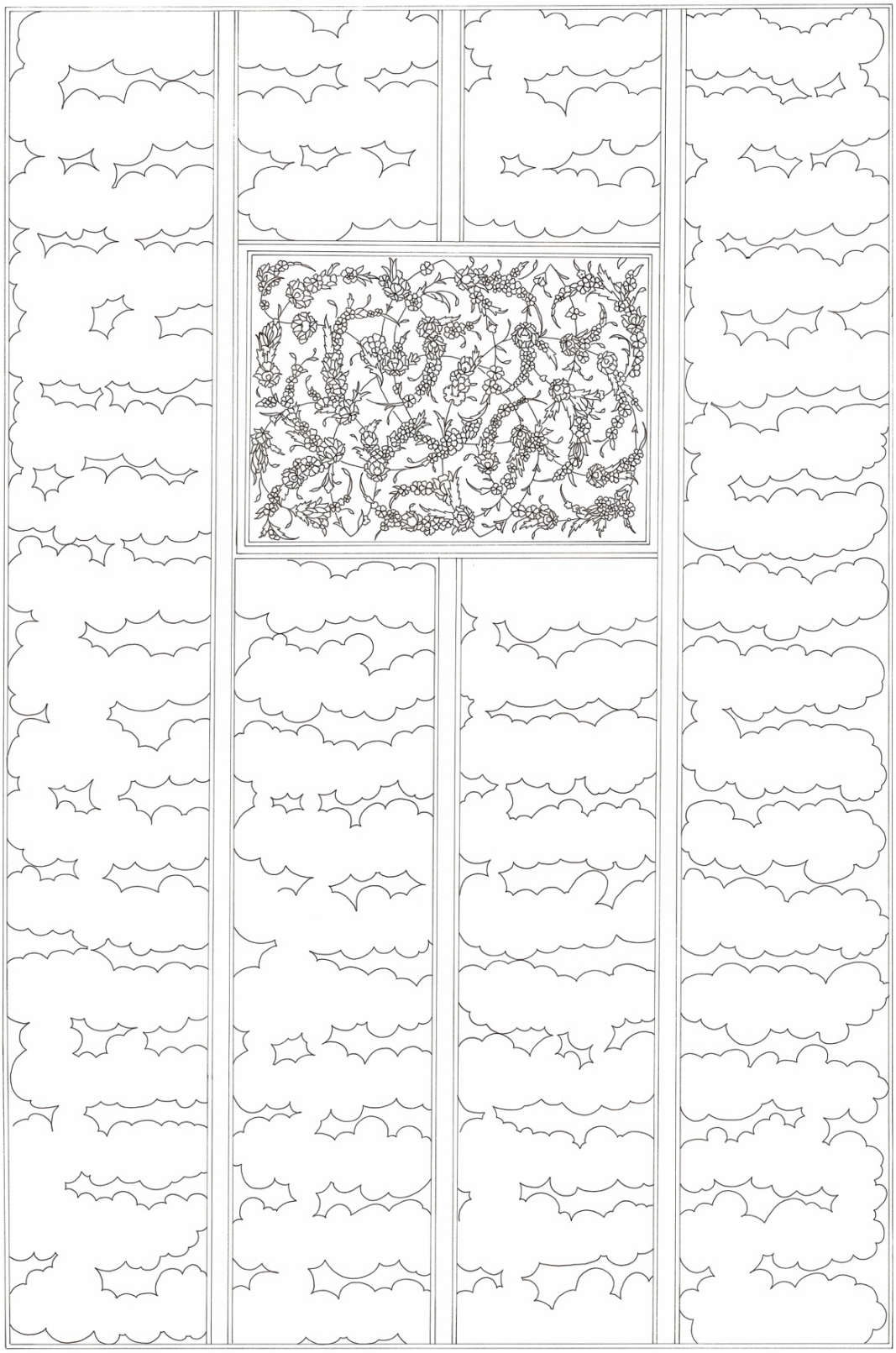
R. 97 Kıt’a 23-24



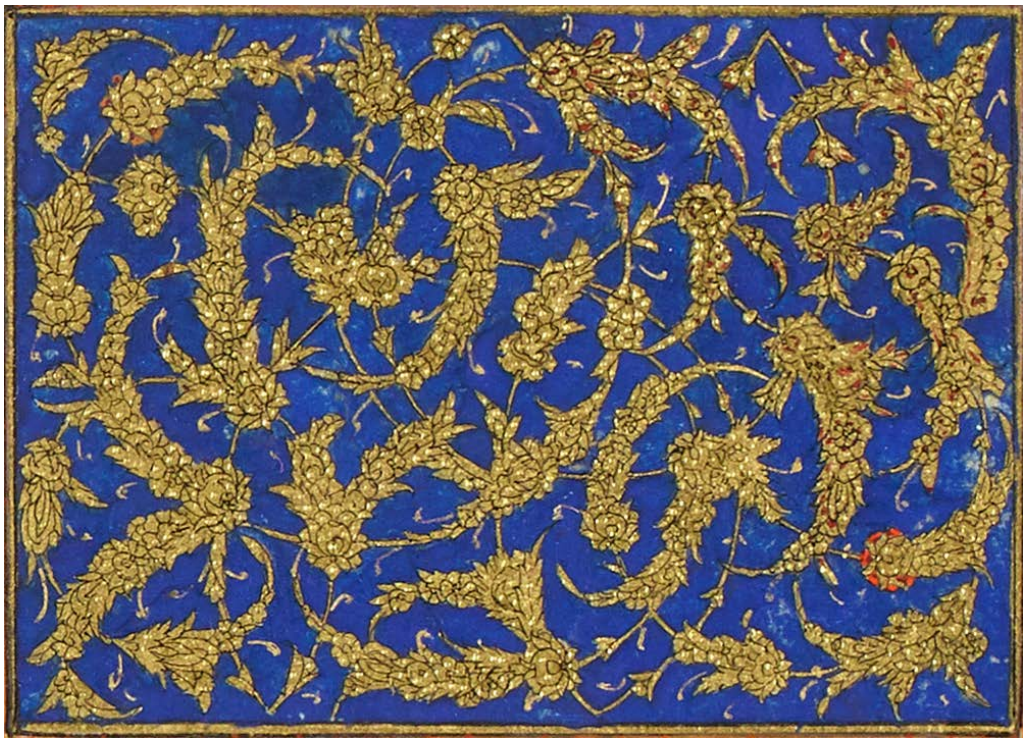
R. 98 Kıt’a 23



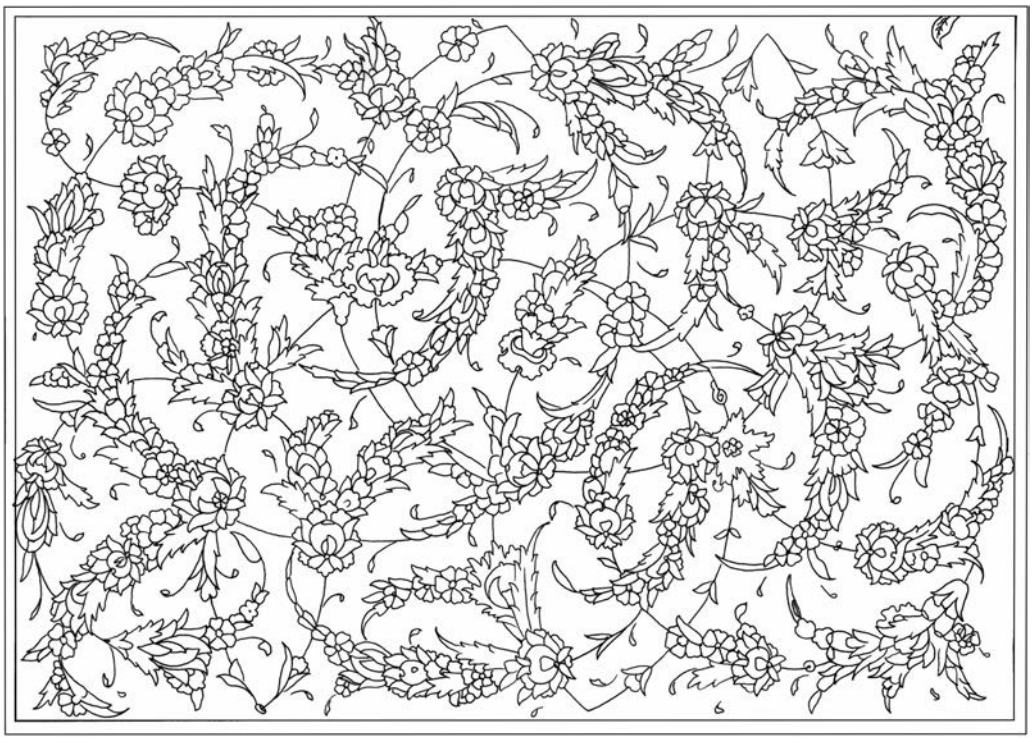
Ç. 75 Kıt’a 23 Form Çizimi



Ç. 76 Kıt’a 23 Desen Çizimi



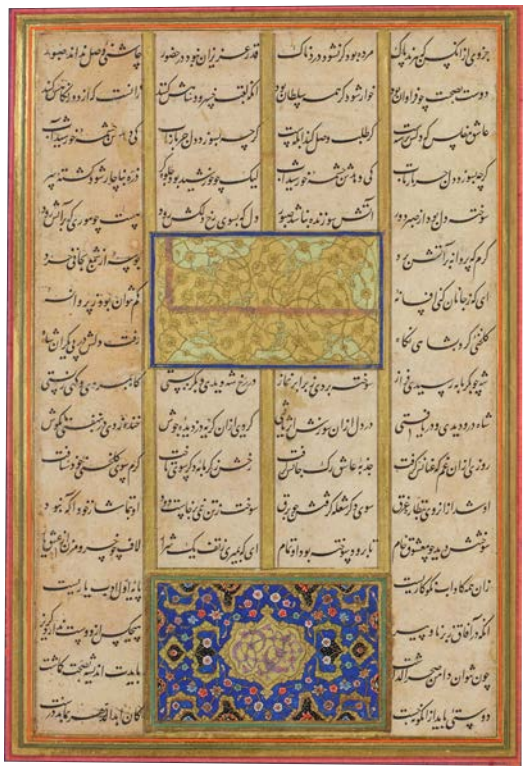
R. 99 Kıt’a 23 Koltuk Deseni



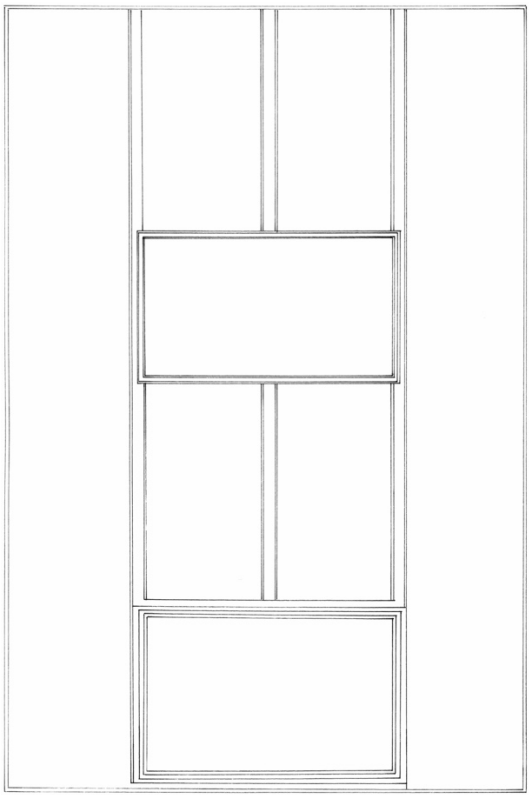
Ç. 77 Kıt’a 23 Koltuk Desen Çizimi

24 no'lu kıt'a ise form bakımından aynı olup, koltuk yerleşimi itibariyle farklılık göstermiştir (bkz. R. 100-Ç. 78). Diğer sayfada olduğu gibi üç ince sütunla dörde bölünmüş olan formda, yatay olarak yerleştirilmiş iki adet dikdörtgen şeklinde koltuk bulunmaktadır (bkz. Ç. 79). Koltuklardan sayfanın üst tarafında bulunanının tasarım unsurlarını klâsik teknikle işlenmiş sarılma rûmîler ve hatâyî grubu motifler oluşturmaktadır (bkz. R. 101-Ç. 80). Diğer sayfada bulunan koltukta olduğu gibi girift bir helezon yapısına sahip olan bu tasarımda, sarı ve yeşil altınla işlenen sarılma rûmîler yer yer yarım kapalı formlar oluşturmuşlardır. Kapalı formların zemini yeşil altınla, buraların dışında kalan alanların zemini de sarı altınla kaplanmıştır. Bitkisel motiflerin de tamamı altınla yapılmıştır. 5,5x3,2 cm ölçülerindeki koltuk lâcivert ve altın cetvellerle çevrelenmiştir. Bu alanda, diğer sayfada bulunan koltuğun cetvel renginin izi görülmektedir.

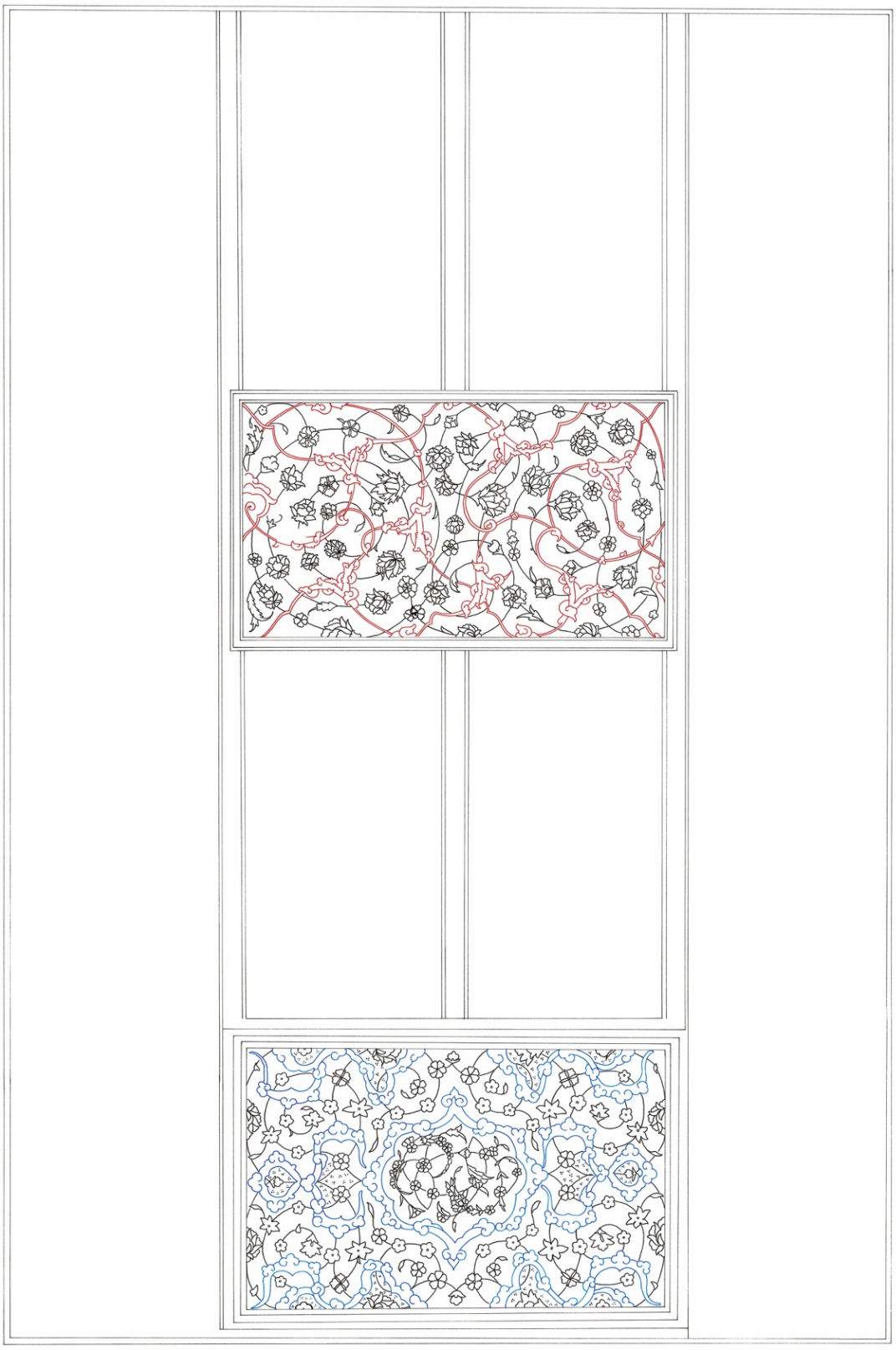
Sayfanın alt tarafında bulunan koltuk, üst tarafta bulunandan en olarak biraz daha genişçedir. ¼ simetrili olarak çizilen desende, bulut motifi ve hatâyî grubu motifler süsleme öğeleri olarak kullanılmıştır (bkz. R. 102-Ç. 81). 5,8x3,9 cm ebadındaki koltuğun merkezinde altınla işlenen bulut motifiyle oluşturulmuş, şemse görünümünde bir yapı mevcuttur. Bu alanın zemini altınla kaplanmış ve iğne perdahtı ile de üç nokta serpiştirilmiştir. Zemin üzerine de klâsik teknikle pembe renkte boyanmış bitkisel motiflerden oluşan bir helezon sistemi yerleştirilmiştir. Motiflerin üst üste yığılmış görünümünü burada da müşâhede etmekteyiz. Bu tasarım, karşı varakta bulunan kompozisyonla da benzer bir görünüm oluşturmaktadır. Bulut motifi şemsevâri yapının üstünde âdetâ salbek görünümünde konumlandırılmış, koltuğun yan duvarlarına yapıştırılarak da yarım kapalı formlar oluşturulması sağlanmıştır. Oluşan bu alanların zemini siyah ile boyanmış, beyaz renk ile yapılan üç nokta ile dengeli bir şekilde doldurulmuştur. Bu kapalı alanlardan ve ortadaki yapıdan geriye kalan boşluğa ise, hatâyî grubu motifleri taşıyan helezonlar yerleştirilmiştir. Zemini lâcivert renk ile boyanan koltuk, altın ve yeşil renkteki cetvellerle çevrelenmiştir. Kıt'ayı saran cetvellerde de altın, sülyen, yeşil ve lâcivert renkleri kullanılmıştır.



R. 100 Kıt’a 24



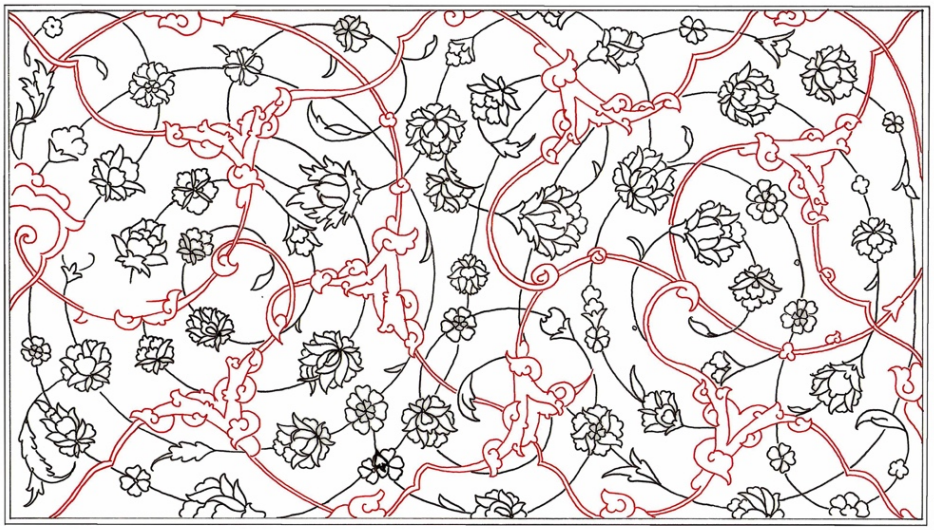
Ç. 78 Kıt’a 24 Form Çizimi



Ç. 79 Kıt’a 24 Desen Çizimi



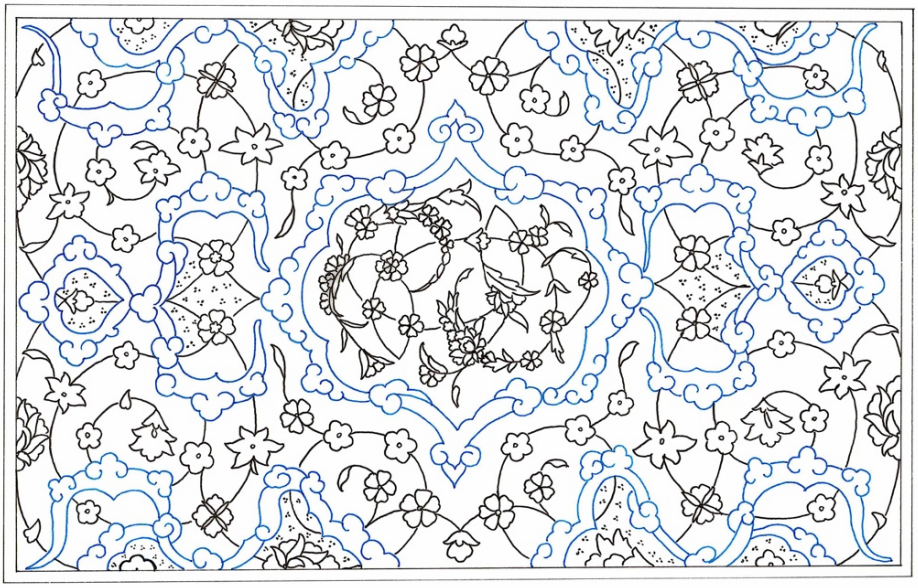
R. 101 Kıt’a 24 Koltuk Deseni



Ç. 80 Kıt’a 24 Koltuk Desen Çizimi



R. 102 Kıt’a 24 Koltuk Deseni

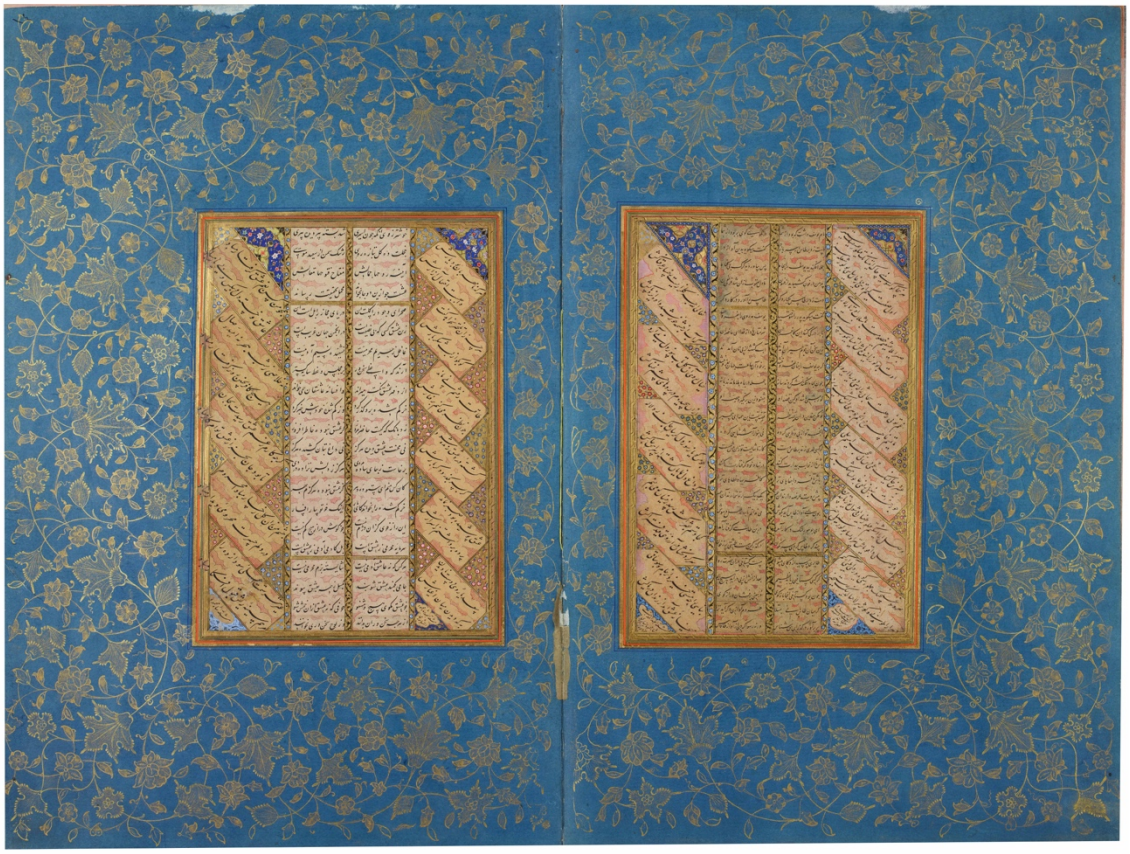


Ç. 81 Kıt’a 24 Koltuk Desen Çizimi

12,5x18,4 cm ölçülerindeki 25 ve 26 no'lu kıt'a formları (bkz. R. 103) genel hatları itibariyle sütunlu bir görünüm arz etmektedir(bkz. R. 104-Ç. 82). Üç ince sütunla dörde bölünen formda, iki çeşit pervaz kullanılmıştır. Sütunlardan ikisi aynı desendir. Kenarlarına altın cetvel çekilmiş olan bu sütunlarda, dallarından biri mavi renkte bitkisel motifleri, diğeri ise siyah renkte negatif olarak boyanmış rûmîleri taşıyan iki iplik desen şeması kullanılmıştır. Bu iki sütunun arasında ise altın zemin üzerine "sür-git" şeklinde bir rûmî dalının ilerletildiği başka bir sütun bulunmaktadır. Ortada yer alan bu iki sütunun alta ve üste yakın bölgelerine, sütunu yatay olarak kesen ince birer zencerek yapılmıştır (bkz. Ç. 83). Formda yer alan yazılar bu iki sütun içerisine düz olarak ve iki yanda bulunan sütunlara ise meyilli olarak yazılmıştır. Beyne's-süturun uygulandığı yazı alanlarında, kırmızı renkte ızgara şeklinde çizgisel yapılar tezhip unsuru olarak kullanılmıştır. Bu görünüm, yazının açılan veya yırtılan bir yüzeyden çıkarak kendini gösterdiği hissini yaşatmaktadır.

Mâil olarak yazılan kısımlarda üçgen koltuk alanları oluşmuştur. Bu alanlarda altın zemin üzerine mavi ve kırmızı renkte çiçekler taşıyan bahar dalları bulunmaktadır (bkz. R. 105-Ç. 84). Birinci ve dördüncü sütunun sağ üst köşelerinde yer alan koltuklarda sâde rûmîlerin ve bitkisel motiflerin lâcivert ve altın zemin üzerinde oluşturdukları köşe çıkışlı kompozisyonlar (bkz. R. 106-Ç. 85), sol alt köşelerinde bulunan koltuklarda ise açık mavi zemin üzerine, rûmî ve çiçek motiflerinin siyah renkte negatif olarak işlenmesiyle oluşturulmuş tasarımlar mevcuttur (bkz. R. 107-Ç. 86).

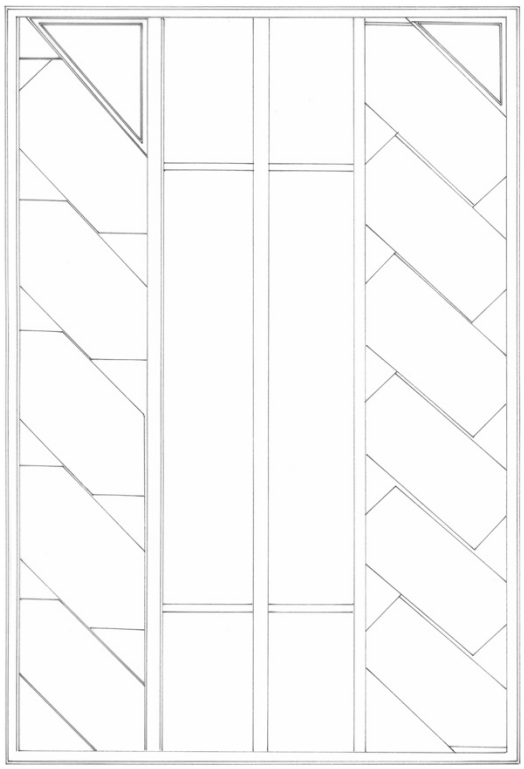
Formun tamamı altın zemin üzerine işlenmiş ince bir zencerekle çevrelenmiş, sonrasında ise altın, sülyen, açık yeşil ve lâcivert renkte cetveller çekilmiştir.



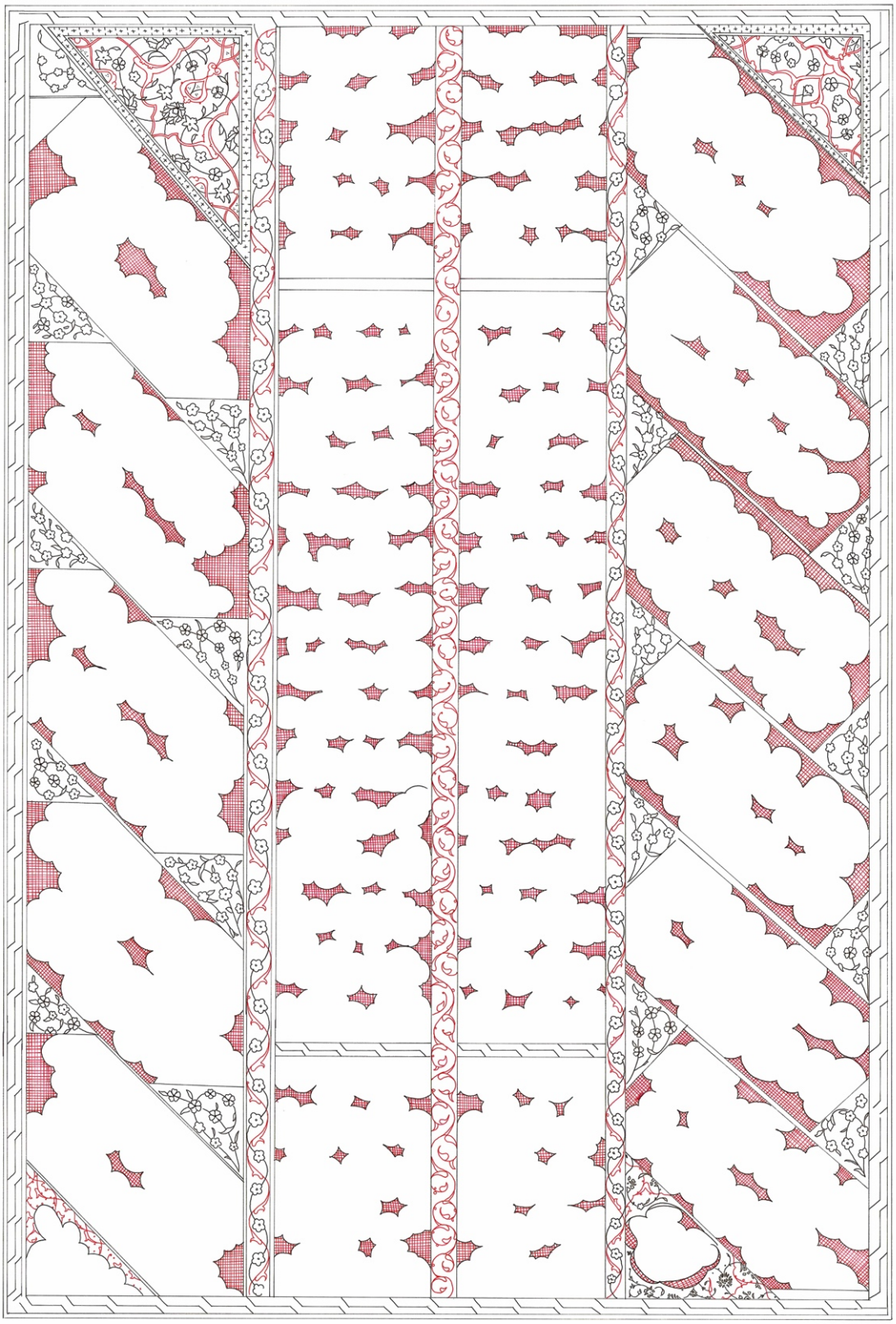
R. 103 Kıt’a 25-26



R. 104 Kıt’a 25



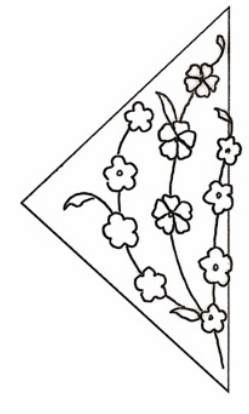
Ç. 82 Kıt’a 25 Form Çizimi



Ç. 83 Kıt’a 25 Desen Çizimi



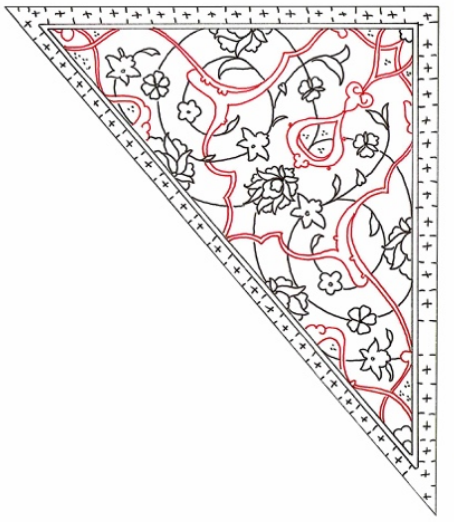
R. 105 Kıt’a 25 Koltuk Deseni



Ç. 84 Kıt’a 25 Koltuk Desen Çizimi



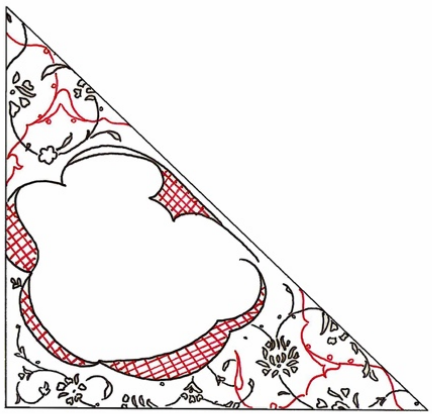
R. 106 Kıt’a 25 Koltuk Deseni



Ç. 85 Kıt’a 25 Koltuk Desen Çizimi



R. 107 Kıt’a 25 Koltuk Deseni



Ç. 86 Kıt’a 25 Koltuk Desen Çizimi

İlk bakışta âdetâ bir çiçek bahçesini andıran 27 ve 28 no'lu kıt'a formu (bkz. R. 108), lâcivert zeminli ince bir sütunla ortadan ikiye ayrılmıştır. Alt kısmında ise formun uzunluğunun yaklaşık olarak 1/5'i oranında yatay olarak konumlandırılmış bir bölüm bulunmaktadır (bkz. R. 109-Ç. 87). Bu kıt'a formu 12,5x18,3 cm boyutlarındadır.

Sütunların ikisinde de yazı alanları meyilli olarak tasarlanmıştır. Beyne's-süturun yapıldığı bu yazı alanlarında kırmızı renkte ızgara oluşturan yatay ve dikey çizgiler kullanılmıştır (bkz. Ç. 88). Metinlerin mâil olarak yazılmasıyla oluşan muska koltuklara, iğne perdahtı ile üç noktanın serpiştirildiği altın zemin üzerine, köşelerden çıkış yapan buket görünümünde çiçek dalları yerleştirilmiştir (bkz. R. 110-111-112-Ç. 89-90-91). Yüzeye çok dengeli bir şekilde yürütülen bu çiçek dallarının üzerindeki motifler, işlenişleri itibariyle boyutlu bir görünüm kazanmışlardır. Klâsik usulde boyanmış çiçeklere bu boyutu kazandıran, iç kısımlarına sürülmüş beyaz renkteki boyadır. Helezon istikametinde yürüyen dallar beyaz renkte boyanmış, böylece altınla kaplı olan zeminden ayırt edilmesi sağlanmıştır. Koltuk kompozisyonlarının hemen hemen tamamının merkez noktasında iri bir penç ya da hatâyî kullanılmıştır. Diğer küçük motifler de bu iri motifin etrafında dengeli bir şekilde dolanarak kompozisyonu tamamlamışlardır. Bu şekilde, tek motifle aslında aynı olan tasarımda çeşitlilik elde edilmiş ve gözün bu iri motife odaklanması sağlanmıştır. Koltuklar yeşil renkteki cetvellerle çevrelenmiştir.

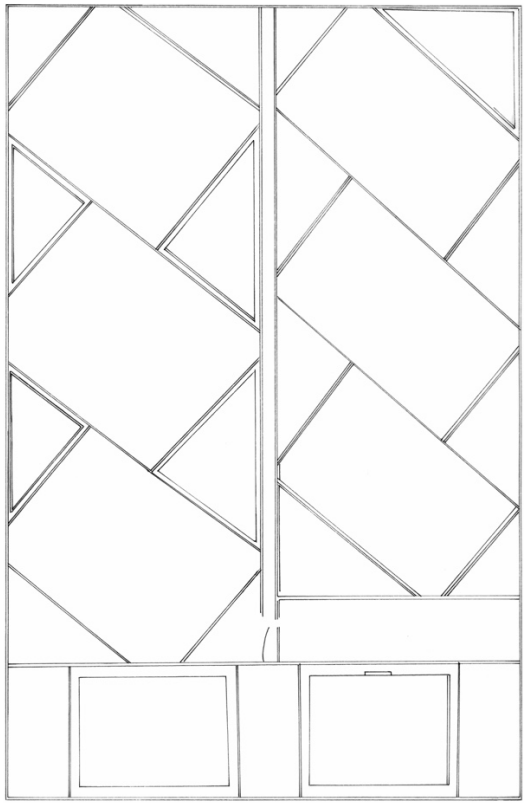
Kıt'anın alt kısmında yer alan bölümde ise yatay olarak yerleştirilmiş iki yazı alanı vardır. Bu alanlar lâcivert zeminli, altınla işlenmiş ortabağların belli aralıklarla peş peşe sıralanmasıyla oluşturulan pervaz tasarımı ile çevrelenmişlerdir (bkz. R. 113-Ç. 92). Ortada ve kenarlarda oluşan dikey dikdörtgen koltuk alanlarına ise, diğer koltuklarda kullanılmış olan çiçek buketleri yerleştirilmişlerdir (bkz. R. 114-115-116-Ç. 93-94-95). Diğerlerinden farklı olarak burada, iri motiflerle birlikte renkli hançer yaprakları kullanılmıştır. Motifler, bu hançer yaprakların kimi zaman arkasına gelerek yarısı görünecek şekilde, kimi zaman de üzerinde veya önünde duracak şekilde konumlandırılmışlardır.



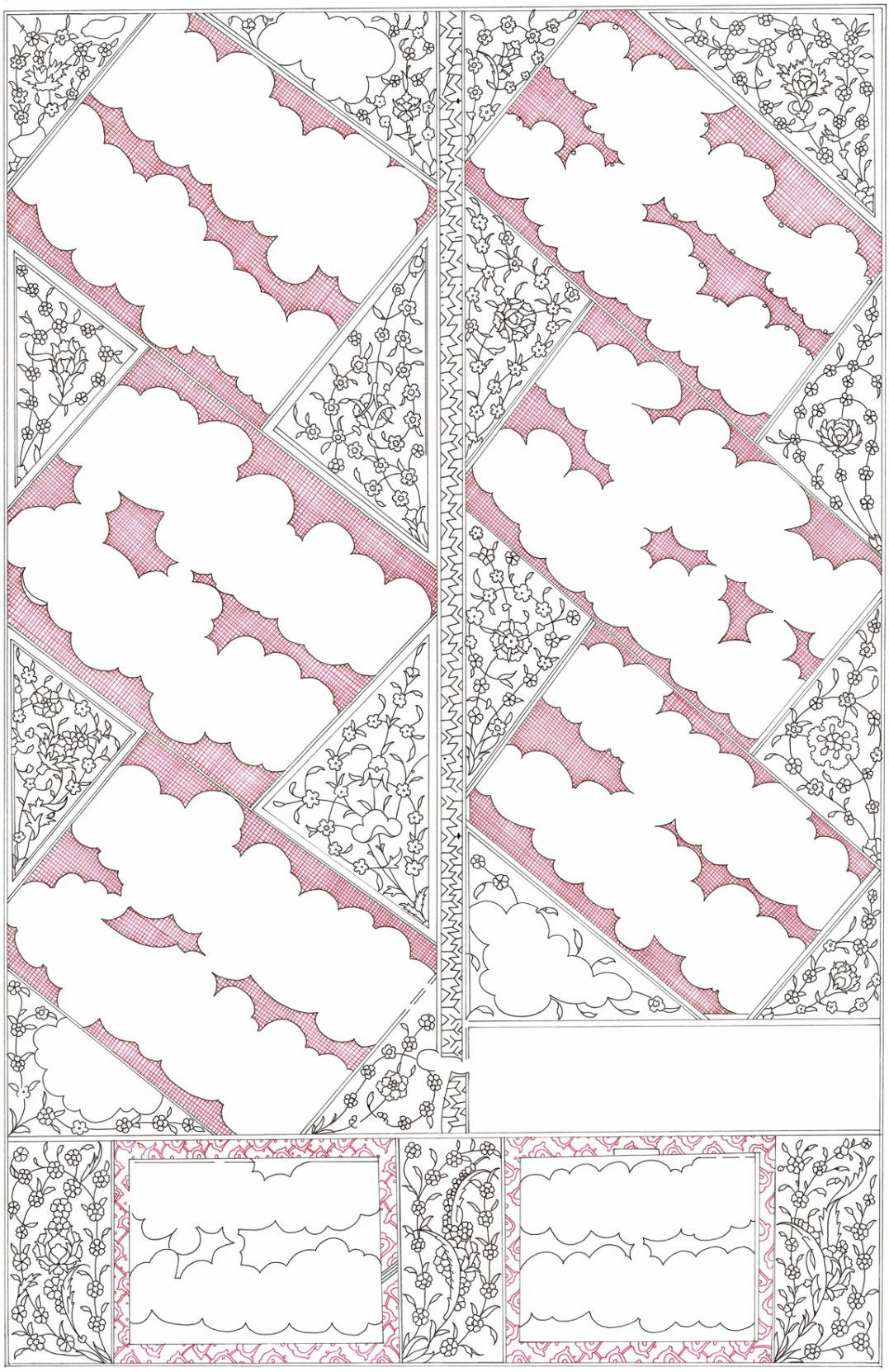
R. 108 Kıt’a 27-28



R. 109 Kıt’a 28



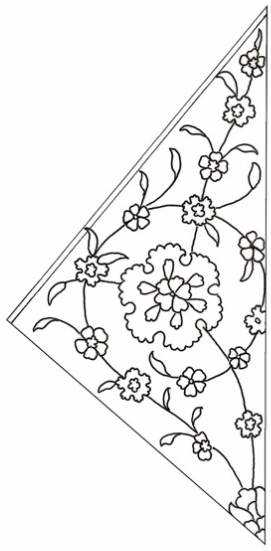
Ç. 87 Kıt’a 28 Form Çizimi



Ç. 88 Kıt’a 28 Desen Çizimi



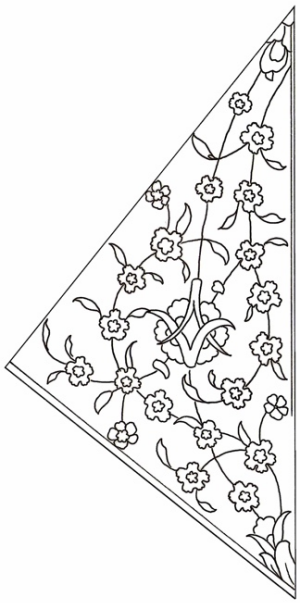
R. 110 Kıt’a 28 Koltuk Deseni



Ç. 89 Kıt’a 28 Koltuk Desen Çizimi



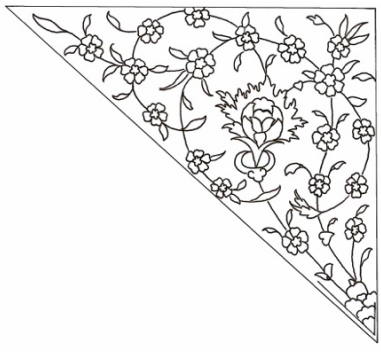
R. 111 Kıt’a 28 Koltuk Deseni



Ç. 90 Kıt’a 28 Koltuk Desen Çizimi



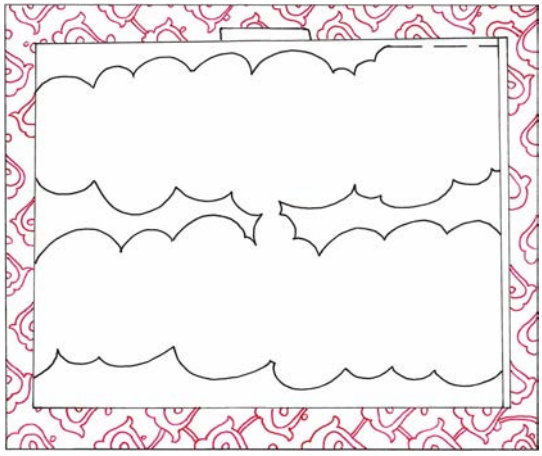
R. 112 Kıt’a 28 Koltuk Deseni



Ç. 91 Kıt’a 28 Koltuk Desen Çizimi



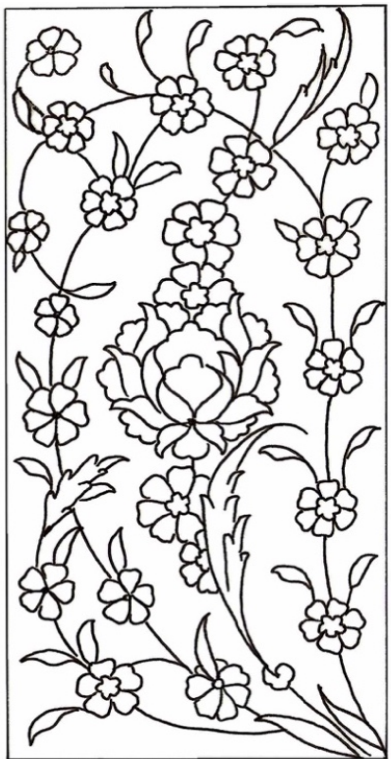
R. 113 Kıt’a 28 Pervaz Deseni



Ç. 92 Kıt’a 28 Pervaz Desen Çizimi



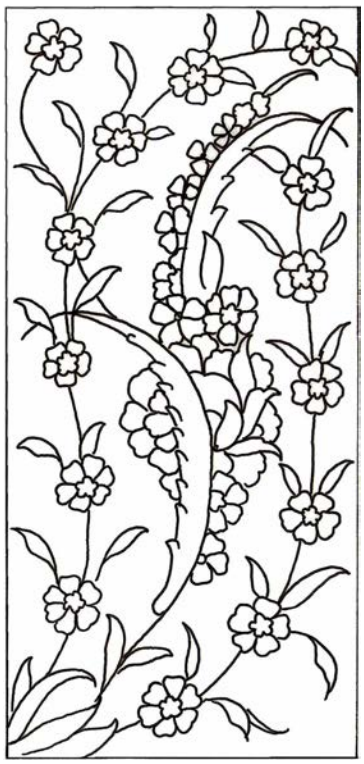
R. 114 Kıt’a 28 Koltuk Deseni



Ç. 93 Kıt’a 28 Koltuk Desen Çizimi



R. 115 Kıt’a 28 Koltuk Deseni



Ç. 94 Kıt’a 28 Koltuk Desen Çizimi



R. 116 Kıt’a 28 Koltuk Deseni

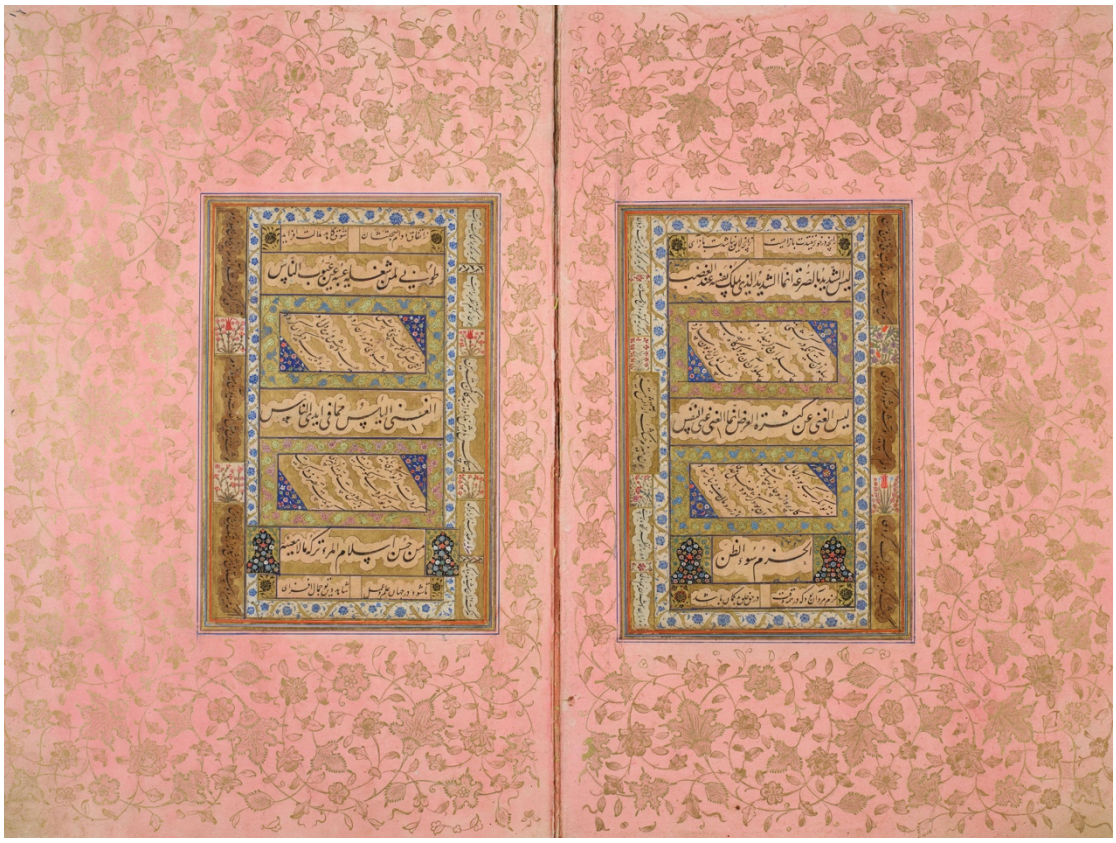


Ç. 95 Kıt’a 28 Koltuk Desen Çizimi

12,3x18 cm boyutlarındaki 29 ve 30 no'lu kıt'aların (bkz. R. 117) genel hatları itibariyle üç bölümden oluştuğunu söyleyebiliriz. Bir dalı lâcivert renkte negatif olarak işlenmiş çiçek motifleri olan, bir dalı ise altınla yapılmış sâde rûmî olan iki iplik desenini taşıyan, zemini beyaz pervazın çevrelemiş olduğu orta bölüm de katmanlı bir yapıya sahiptir (bkz. R. 118-Ç. 96-97).

İçine metnin meyilli yazılı olduğu iki bölüm de (bkz. R. 119-120-Ç. 98-99), zemini altın kaplanmış, krem rengi, pembe ve mavi çiçek dallarının iki iplik deseni formatında yol aldığı bir pervazla çevrelenmişlerdir. Yazı mâil olarak yazıldığı için oluşan üçgen koltuk alanları da, köşe çıkışlı buket görünümündeki bahar dalları ile bezenmiştir. Düz yazılan alanlarda ise metin beyne's-sütura alınmış ve buraların zemini de altınla kaplanmıştır. Sayfanın alt tarafındaki altıncı metin kutusunun iki yanında oluşan koltuk alanlarına, üst iki kenarında altın zemin üzerine yeşil çiçeklerle bezenmiş köşebentleri olan, iç kısmı da siyah zemin üzerine bahar dalları bulunan kompozisyonlar yerleştirilmiştir (bkz. R. 121 Ç. 100). En üstte ve en altta bulunan yazı alanlarında oluşan küçük koltuklarda ise, altın zemin üzerine siyah renkte negatif olarak işlenmiş motifler bulunmaktadır (bkz. R. 122-123-Ç. 101-102).

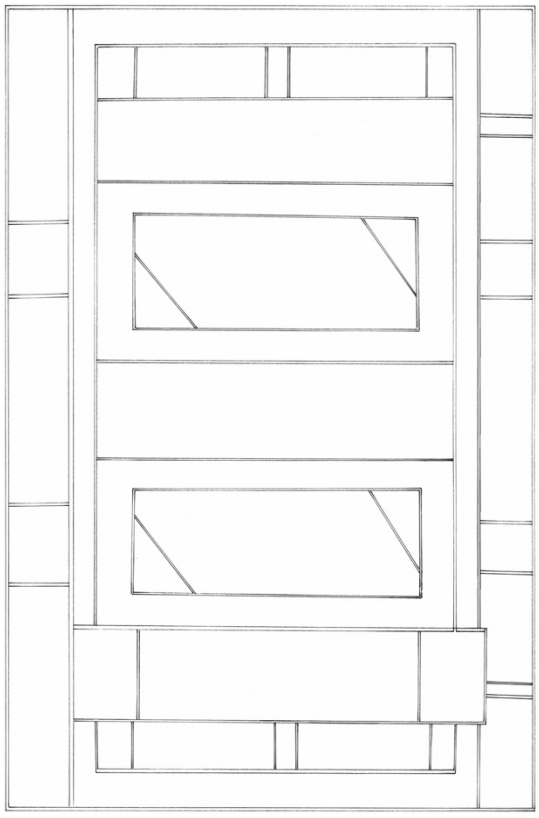
Ortada bulunan bu geniş yazı alanının hemen yanlarında bulunan iki sütun ise paftalara ayrılmıştır (bkz. R. 124-Ç. 103). Yazı alanlarının aralarında oluşan zemini kağıt rengi ile bırakılmış alanlara, Karamemi'nin imzası niteliğindeki yarı stilize edilmiş motifler yerleştirilmiştir (bkz. R. 125-126-Ç. 104-105).



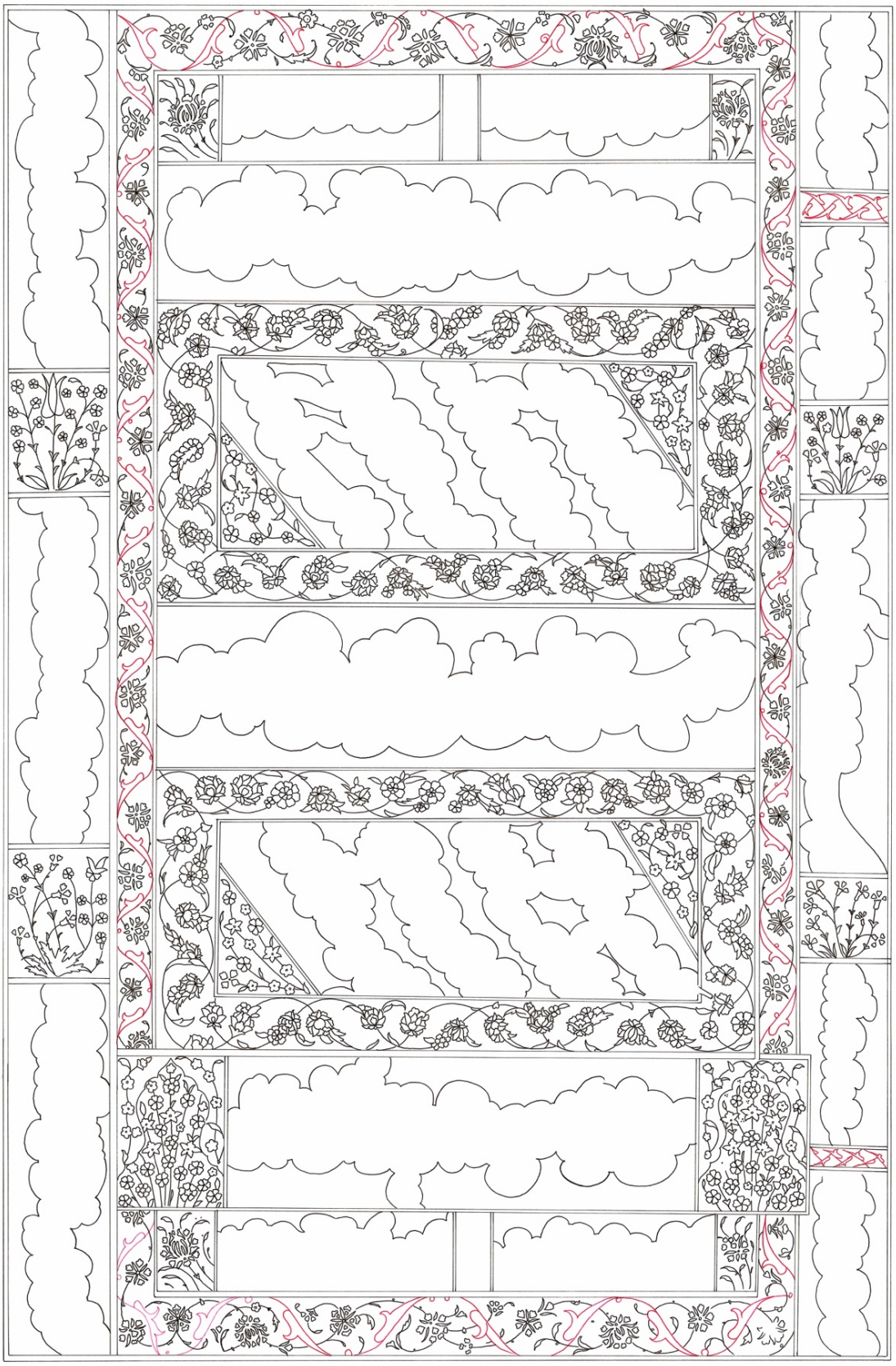
R. 117 Kıt’a 29-30



R. 118 Kıt’a 30



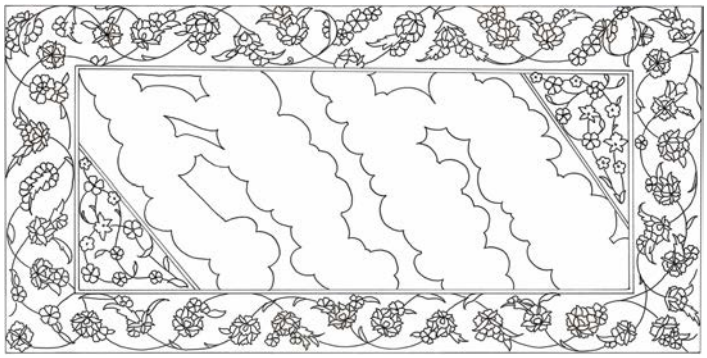
Ç. 96 Kıt’a 30 Form Çizimi



Ç. 97 Kıt’a 30 Desen Çizimi



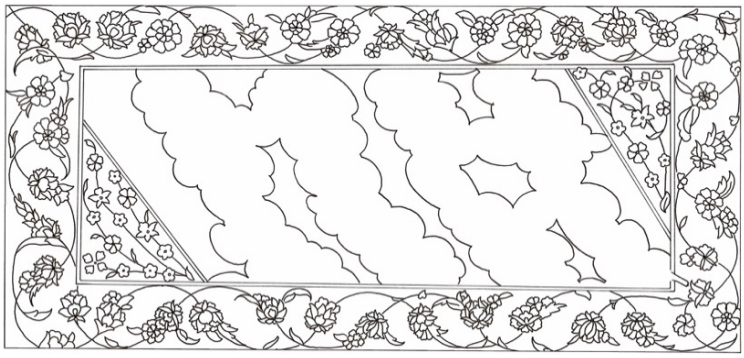
R. 119 Kıt’a 30 Koltuk ve Pervaz Deseni



Ç. 98 Kıt’a 30 Koltuk ve Pervaz Desen Çizimi



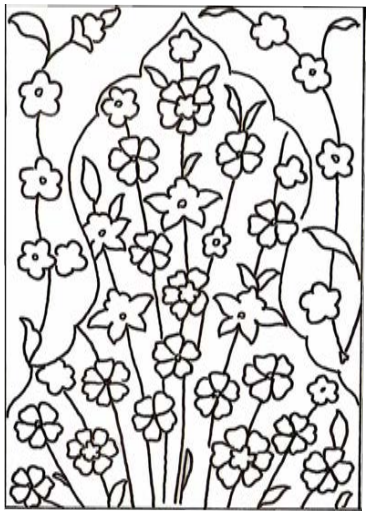
R. 120 Kıt’a 30 Koltuk ve Pervaz Deseni



Ç. 99 Kıt’a 30 Koltuk ve Pervaz Desen Çizimi



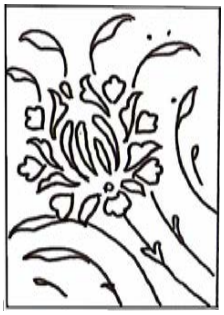
R. 121 Kıt’a 30 Koltuk Deseni



Ç. 100 Kıt’a 30 Koltuk Desen Çizimi



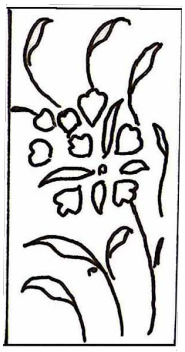
R. 122 Kıt’a 30 Koltuk Deseni



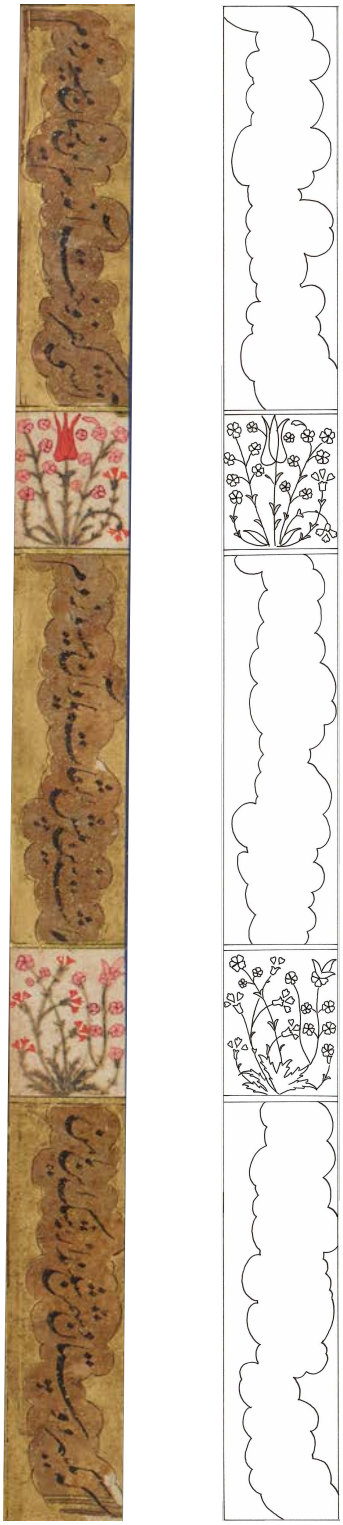
Ç. 101 Kıt’a 30 Koltuk Desen Çizimi



R. 123 Kıt’a 30 Koltuk Deseni



Ç. 102 Kıt’a 30 Koltuk Desen Çizimi

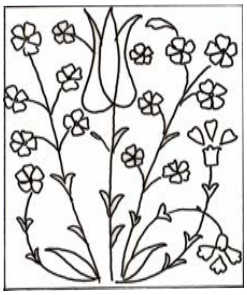


R. 124 Kıt’a 30 Koltuk Deseni

Ç. 103 Kıt’a 30 Koltuk Desen Çizimi



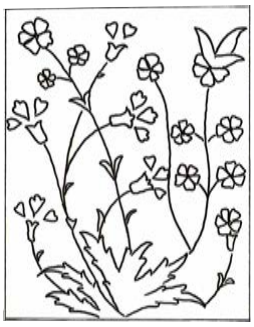
R. 125 Kıt’a 30 Koltuk Deseni



Ç. 104 Kıt’a 30 Koltuk Desen Çizimi



R. 126 Kıt’a 30 Koltuk Deseni



Ç. 105 Kıt’a 30 Koltuk Desen Çizimi

12x18,2 ölçülerindeki 31 ve 32 no'lu kıt'alar, yoğun bir şekilde tezyîn edilmiş formlardandır (bkz. R. 127). Dikey bir yerleşim planına sahip olan formda, bölünme iki geniş sütunla sağlanmış ve bu sâyede üç bölümlü bir form karşımıza çıkmıştır (bkz. R. 128-Ç. 106).

Orta kısımda, metnin meyilli olarak yazılıp içinde bulundukları kutuların da formu bölen sütunların bir sağ ve bir sol kenarlarına dayanması sûretiyle zikzaklı bir görünüm elde edilmiştir (bkz. Ç. 107). Zikzaklı alanın zemini altınla kaplanmış ve iğne perdahtı yoluyla da üç nokta serpiştirilmiştir. Bu alana, krem rengiyle klâsik teknikle boyanmış hatâyî grubu motiflerin iki iplik deseni doğrultusunda yürütüldüğü bir kompozisyon yerleştirilmiştir (bkz. R. 129-Ç. 108). Sol üst köşesinde bulunan üçgen koltuk alanında sarılma rûmîler ve bitkisel motiflerin oluşturduğu bir desen yer alırken (bkz. R. 130-Ç. 109), sağ alt köşede yer alan koltukta ise, serbest olarak yerleştirilmiş altından bulut motifleriyle, köşeden 3-4 dalla çıkış yapan çiçek motiflerinden oluşan bir tasarım uygulanmıştır (bkz. R. 131-Ç. 110).

Kıt'ayı üçe bölen sütunlarda ½ ölçüsünde, rûmî motifinden oluşturulan bir paftanın yan yana ters simetrisi alınarak tekrar etmesiyle meydana gelen bir kompozisyon kullanılmıştır (bkz. R. 132-Ç. 111). Bu alanda mekik formunda oluşan kapalı formların zemini lacivert ile boyanırken, bu mekik görünümündeki yapının dışında kalan diğer kapalı formların zemininin bir tarafında sarı altın diğer tarafında da yeşil altın tercih edilmiştir. Bu şekilde kaplanmış olması desenin takibini kolaylaştırmış, tekdüzeliğin ortadan kalkmasına yardımcı olmuş ve nâmütenâhi bir görünüm elde edilmesini sağlamıştır.

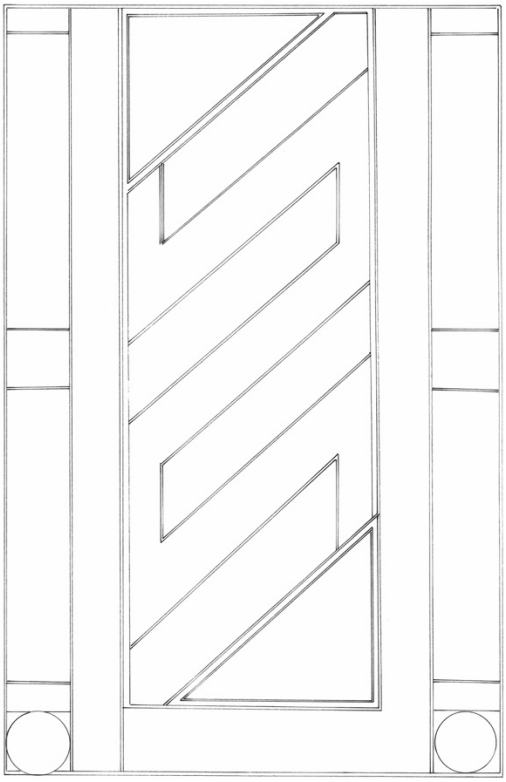
Lâcivert renkteki cetvellerle sınırlandırılmış sütunların iki yanında olmak üzere dikey olarak konumlandırılan yazı alanları "kartuş-pafta" şeklinde tasarlanmışlardır (bkz. R. 133-Ç. 112). Dendanlarla sınırlandırılan bu bölümlerin bitişi altın zemin üzerine negatif olarak işlenmiş siyah renkteki rûmî motifinden oluşturulmuş desenlerle bezenmiştir. Paftalar arasında oluşan boşluklara ise siyah zemin üzerine bitkisel motifleri taşıyan bahar dallarından oluşan tasarım yerleştirilmiştir (bkz. R. 134-135 Ç. 113-114). Bu bölümün en altında ise, küçük bir kare içerisindeki altın zeminli daire şeklindeki koltuğa mavi çiçekli bahar dalları konulmuştur (bkz. R. 136-Ç. 115). Tezhip alanı altın, lâcivert ve sülyen renkteki cetvellerle çevrelenmiştir.



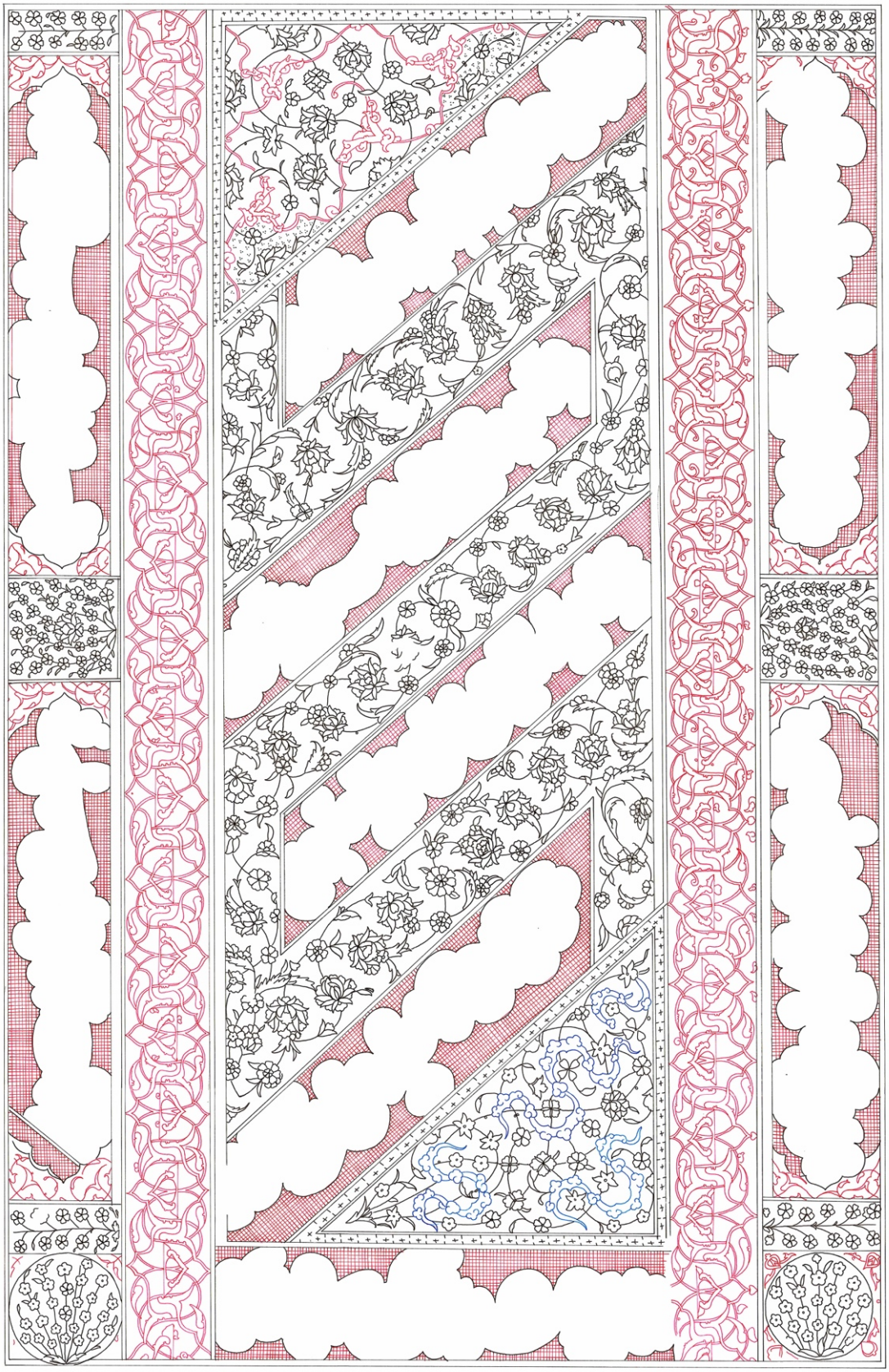
R. 127 Kıt’a 31-32



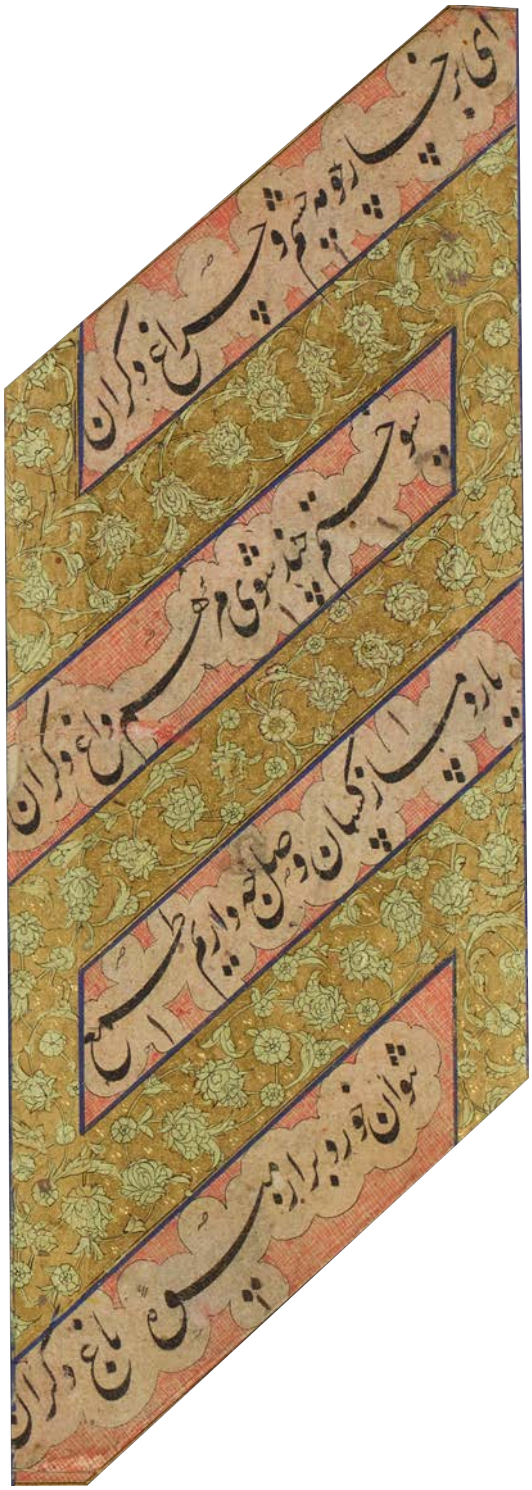
R. 128 Kıt’a 31



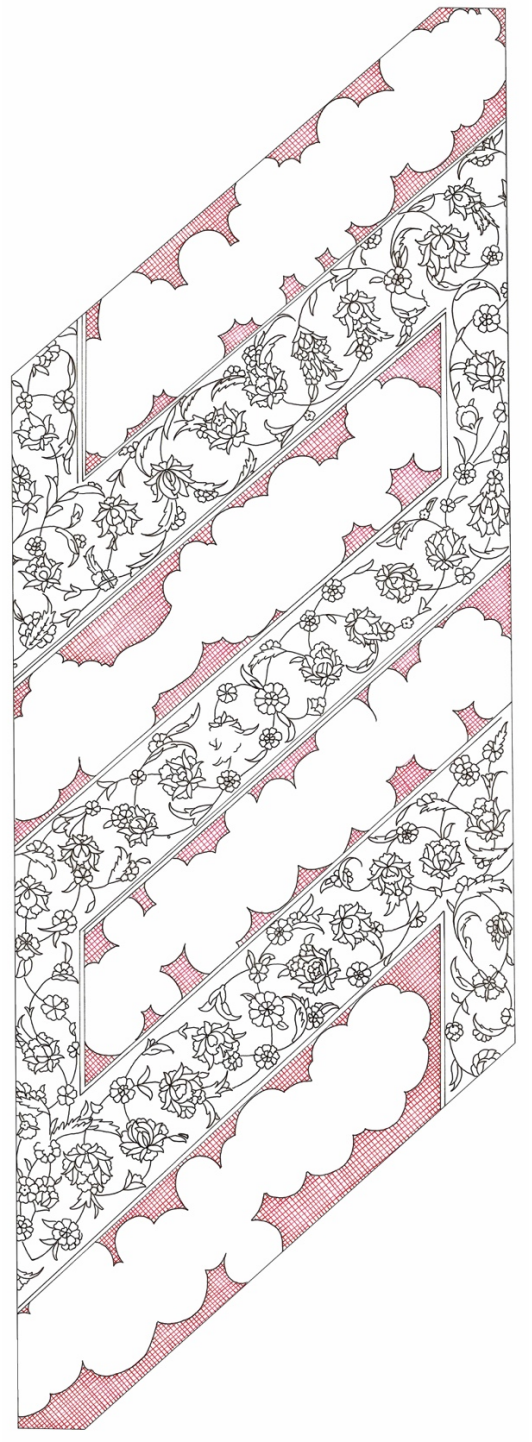
Ç. 106 Kıt’a 31 Form Çizimi



Ç. 107 Kıt’a 31 Desen Çizimi



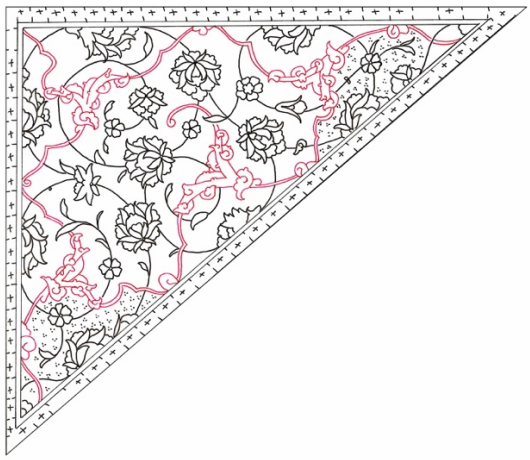
R. 129 Kıt’a 31 Koltuk Deseni



Ç. 108 Kıt’a 31 Koltuk Desen Çizimi



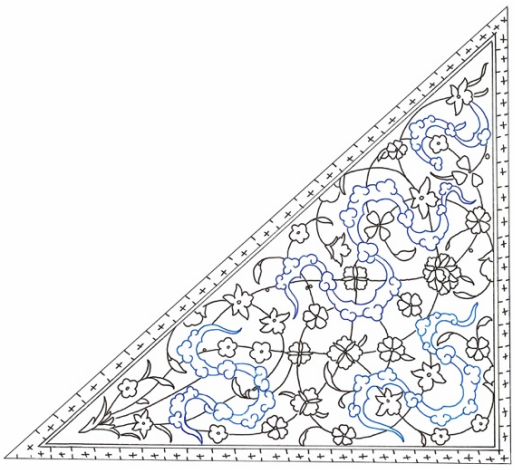
R. 130 Kıt’a 31 Koltuk Deseni



Ç. 109 Kıt’a 31 Koltuk Desen Çizimi



R. 131 Kıt’a 31 Koltuk Deseni



Ç. 110 Kıt’a 31 Koltuk Desen Çizimi



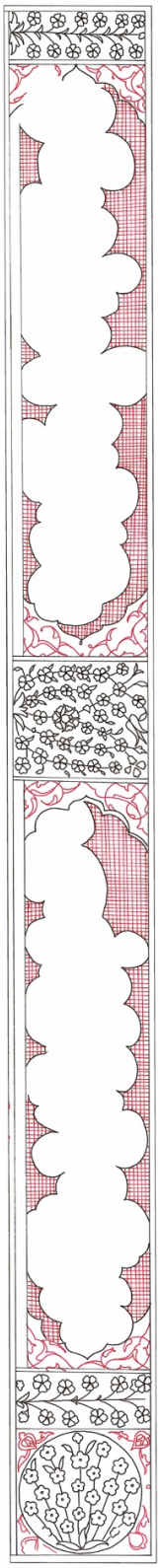
R. 132 Kıt’a 31 Koltuk Deseni



Ç. 111 Kıt’a 31 Koltuk Desen Çizimi



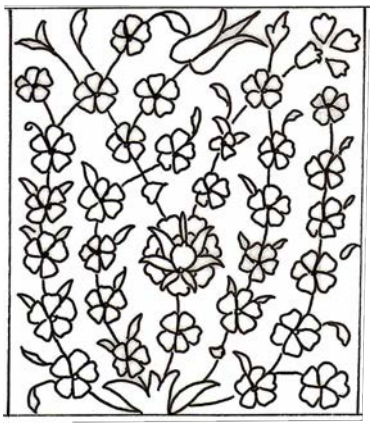
R. 133 Kıt’a 31 Koltuk Deseni



Ç. 112 Kıt’a 31 Koltuk Desen Çizimi



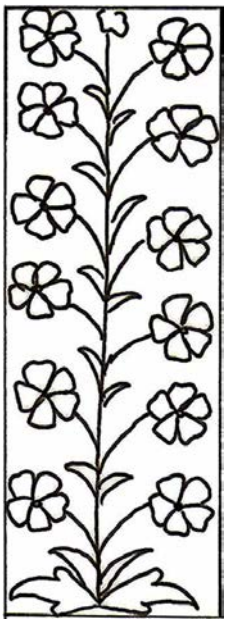
R. 134 Kıt’a 31 Koltuk Deseni Detay



Ç. 113 Kıt’a 31 Koltuk Desen Çizimi Detay



R. 135 Kıt’a 31 Koltuk Deseni Detay



Ç. 114 Kıt’a 31Koltuk Desen Çizimi Detay



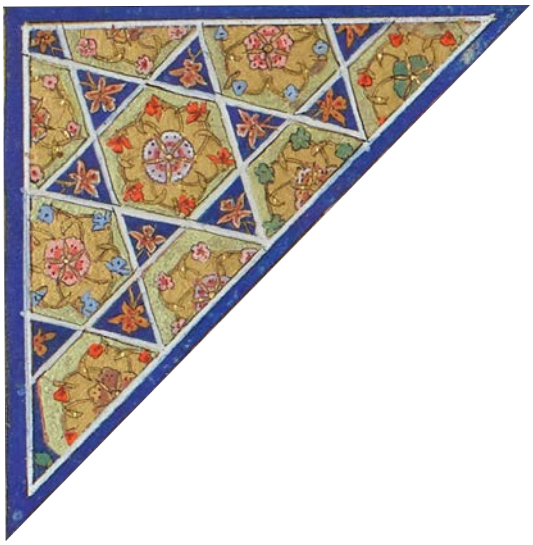
R. 136 Kıt’a 31 Koltuk Deseni Detay



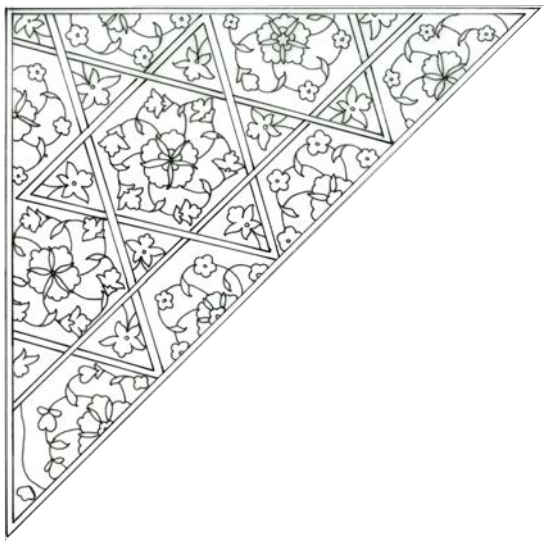
Ç. 115 Kıt’a 31 Koltuk Desen Çizimi Detay

Kıt’a 32’nin bu sayfadan farklı olan yönü ise, orta bölümde çapraz olarak yerleştirilmiş iki üçgen koltuktur. Üst köşede yer alan koltukta (bkz. R. 137-Ç. 116) geometrik bir desen tasarımı yapılmıştır. Tekrar eden ve sınırları beyaz renk ile belirlenmiş altı kollu yıldızın ana süsleme unsuru olduğu bu kompozisyonda, yıldızın içinde oluşan alanlara, merkezdeki pençten aynı yöne çıkış yapan ve bitişleri de bir sonraki dalın üzerinde olan dallarla yapılmış penç görünümünde bir tasarım yerleştirilmiştir. Bu desen her alanda farklı renklerle uygulanmış, böylece farklı bir görünüm elde edilmiştir.

Alt köşede yer alan diğer koltukta (bkz. R. 138) ise, merkezde dikdörtgen bir yazı alanının içinde kıt’ayı yazan hattat Abdurrahîm Harezmî’nin imzası bulunmaktadır. Kompozisyonun üç köşesine de, dendanlarla oluşturulmuş tepelik formunda yapılar yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 117). Bu tepeliklerle meydana gelen kapalı formların zemini altınla kaplanmıştır. Köşelerden çıkış yapan çiçek motiflerini taşıyan dallar, dengeli bir şekilde tüm tezhip alanına yayılmıştır. Kapalı formların dışında kalan kısımların zemini lacivert ile boyanmıştır.



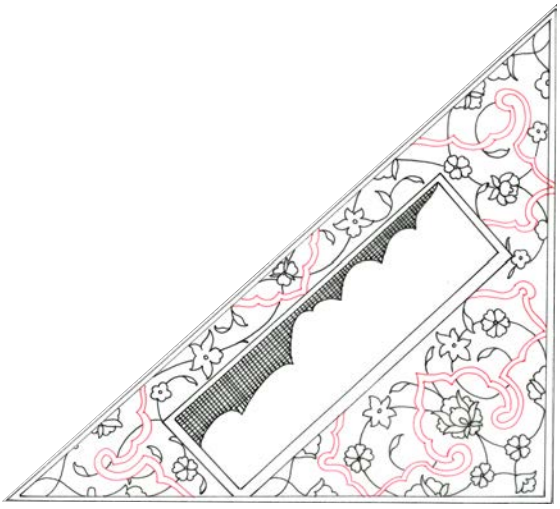
R. 137 Kıt’a 32 Koltuk Deseni



Ç. 116 Kıt’a 32 Koltuk Desen Çizimi



R. 138 Kıt’a 32 Koltuk Deseni



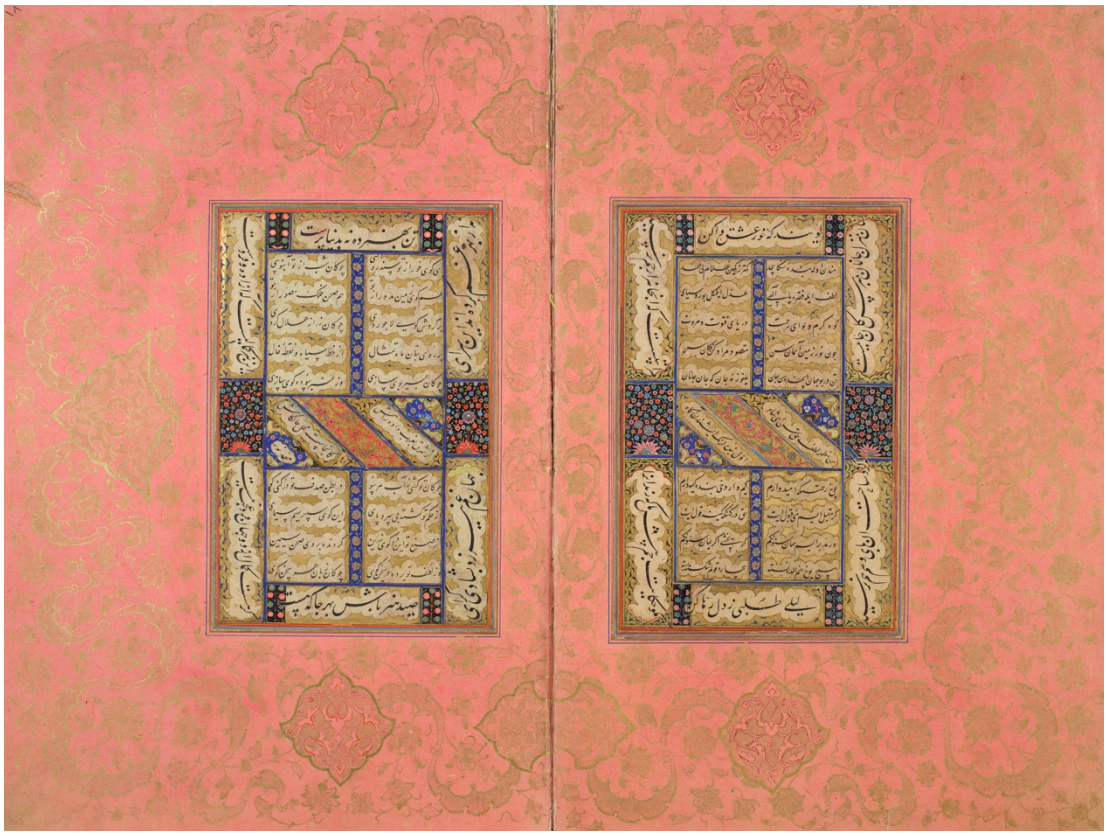
Ç. 117 Kıt’a 32 Koltuk Desen Çizimi

12,4x18,2 ölçülerindeki 33 ve 34 no'lu kıt'a formlarının (bkz. R. 139) orta yazı alanları üç ana parçaya bölünmüştür (bkz. R. 140-Ç. 118). Birinci ve üçüncü parça kendi içinde, lâcivert zeminde sarı ve yeşil altın ile negatif olarak işlenmiş çiçek motiflerini taşıyan iki dalın "iki iplik" desen şeması üzerinde yürüdüğü bir sütunla dikey olarak ikiye ayrılmıştır (bkz. Ç. 119). Bu bölümlerde metin düz olarak yazılmış ve beyne's-sütura alınmıştır. Satır araları altınla kaplanmıştır. İkinci parça ise yazı alanını ortadan yatay olarak kesen kısımdır (bkz. R. 141-Ç. 120). Bu parçadaki metin iki aşamalı ve meyilli olarak yazılmıştır. Dolayısıyla ortada ve kenarlarda koltuk alanları oluşmuştur. Altın zeminli orta koltuk deseninde genişçe bir "S" iskeleti ve bundan çıkış yapan dalların oluşturduğu bir süsleme mevcuttur. Çiçekler sülyen renginde -yer yer mavi renk kullanılarak- işlenmişlerdir. Beyne's-sütura alınan yazıların çevresi de negatif siyah renkte rûmîlerle bezenmiştir. Köşelerde yer alan koltuklarda ise, sâde rûmîler ile bitkisel motiflerin oluşturduğu birer kompozisyon yer almaktadır.

Bu alanın üst ve alt bölümlerinde ise, iki kenarında sülyen ve yeşil çiçeklerin ortada duran bir dala sabitlenerek yerleştirilmiş, zemini siyah renge boyanmış küçük birer koltuk bulunmaktadır (bkz. R. 142-Ç. 121).

Bu geniş yazı alanının sağ ve sol taraflarında olmak üzere geniş "kartuş-pafta"lar bulunmaktadır (bkz. R. 143-Ç. 122). Beyne's-sütura alınmış yazılar dendanlarla sınırlandırılmıştır. Bu iki paftanın ortasında oluşan koltuk alanına da, bir kökten çıkan sülyen renkteki yapraklarla dalların çıkış yerinin gizlendiği, yeşil, beyaz, mavi, sülyen ve sarı renkli çiçekleri taşıyan bahar dallarının aşağıdan yukarıya doğru uzandığı bir tasarım yapılmıştır (bkz. R. 144-Ç. 122). Bu süsleme tarzı Karamemi üslûbunun işaretlerindendir.

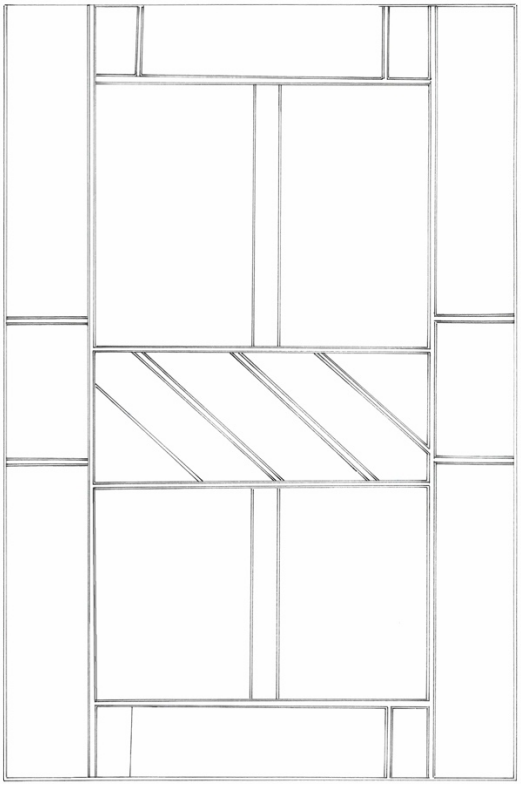
Kıt'anın en dışında ise açık kırmızı zemin üzerine işlenmiş bir halkâr deseni mevcuttur (bkz. R. 145). Desen ½ simetrili olup 11, 12, 15, 16, 19, 20, 23, 24, 27, 28, 37, 38, 41, 42, 45, 46, 55, 56, 65, 66, 71, 72, 75, 76 numaralı kıt'aların dış tezhibinde kullanılan desene benzemektedir. Bu kıt'ada yer alan desenin farkı, orta simetri eksenlerinde altın dendanlarla oluşturulmuş 5 cm yüksekliğindeki kapalı formların olmasıdır. Bu kapalı alanların içinde ½ simetrili, dilimli rûmîlerin oluşturduğu bir tasarım kullanılmıştır (bkz. Ç. 123). Rûmîlerin iç bünyeleri işlenmiş, vişne çürüğü rengiyle gölge verilmiştir. Alanın zemini ise altının sulandırılmış hâliyle kaplanmıştır. Bu desen yalnızca bu iki sayfada kullanılmıştır.



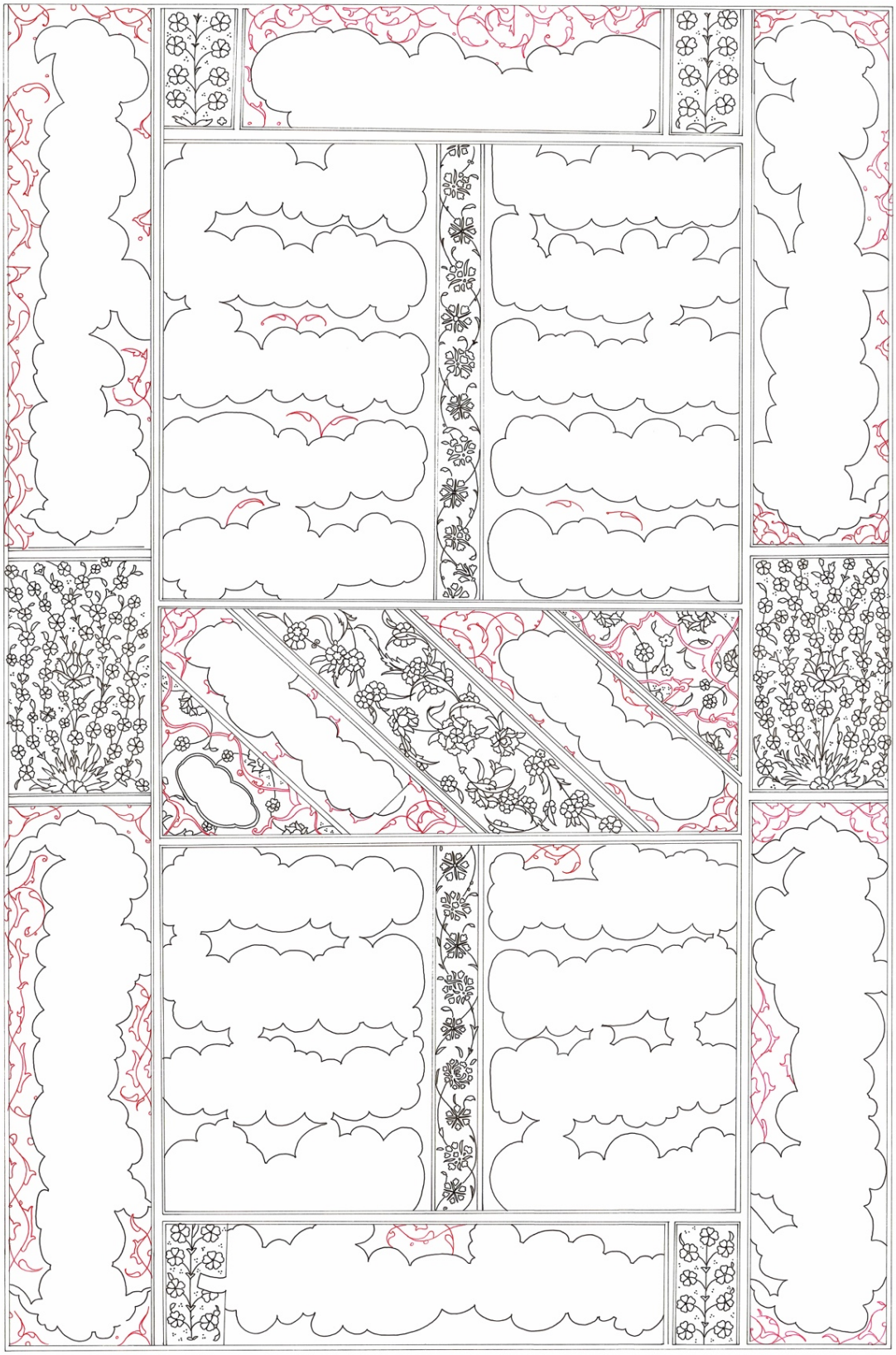
R. 139 Kıt’a 33-34



R. 140 Kıt’a 34



Ç. 118 Kıt’a 34 Form Çizimi



Ç. 119 Kıt’a 34 Desen Çizimi



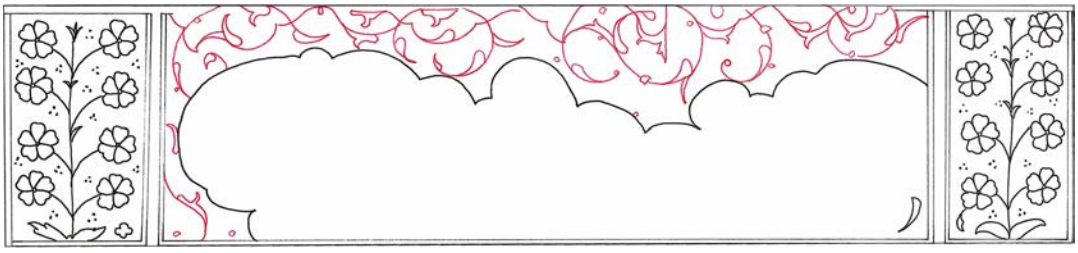
R. 141 Kıt’a 34 Koltuk Deseni



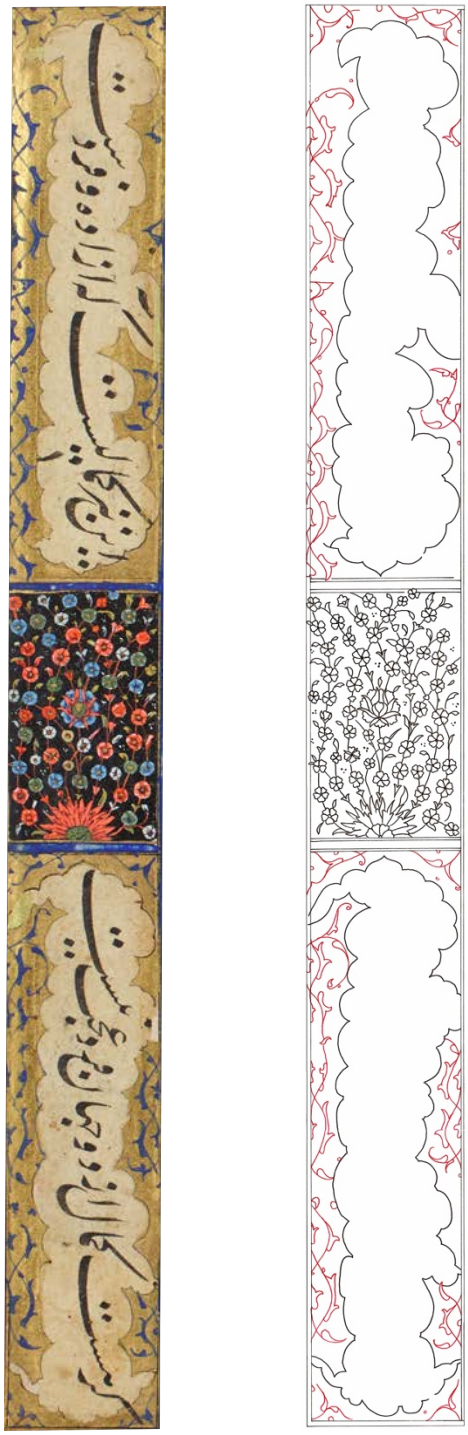
Ç. 120 Kıt’a 34 Koltuk Desen Çizimi



R. 142 Kıt’a 34 Koltuk Deseni



Ç. 121 Kıt’a 34 Koltuk Desen Çizimi

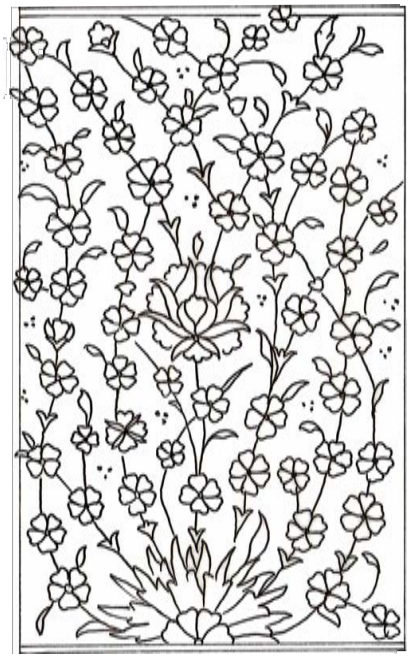


R. 143 Kıt’a 34 Koltuk Deseni

Ç. 122 Kıt’a 34 Koltuk Desen Çizimi



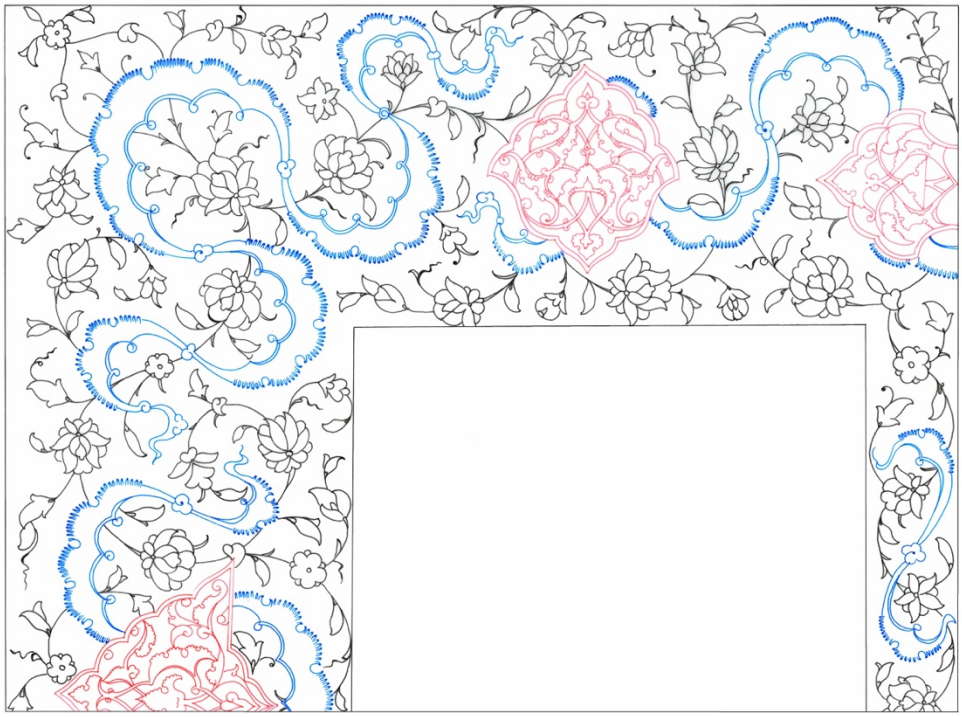
R. 144 Kıt’a 34 Koltuk Deseni Detay



Ç. 123 Kıt’a 34 Koltuk Desen Çizimi Detay



R. 145 Kıt’a 33-34 Dış Pervaz Deseni



Ç. 124 Kıt’a 33-34 Dış Pervaz Desen Çizimi

Tezhip alanı bir kenara toplanmış olan 11,8x17,8 cm ölçülerindeki 35 ve 36 no'lu kıt'a formlarının tasarımı yatay olarak yapılmıştır (bkz. R. 146). İki parçalı bir görünüm arz eden formun geniş tutulan ilk bölümünde metin mâil şekilde yazılmıştır (bkz. R. 147-Ç. 125-126). Bu sebeple sağ üst ve sol alt köşelerde üçgen koltuk alanları oluşmuştur. Bu koltuklarda, iğne perdahtıyla hareketlendirilmiş altı zemin üzerine hatâyî grubu motifler ile oluşturulmuş bir kompozisyon yerleştirilmiştir (bkz. R. 148-149-Ç. 127-128). Yazı alanı içine de muhtelif noktalara altın, mavi, yeşil ve kırmızı renklerle sıvama olarak boyanmış ve beyaz ile tahrirlenmiş çiçekleri taşıyan dallar serbest olarak konumlandırılmışlardır (bkz. R. 150-Ç. 129). Bu geniş yazı alanının zemin rengi toz pembe ile hafif bir şekilde renklendirilmiştir.

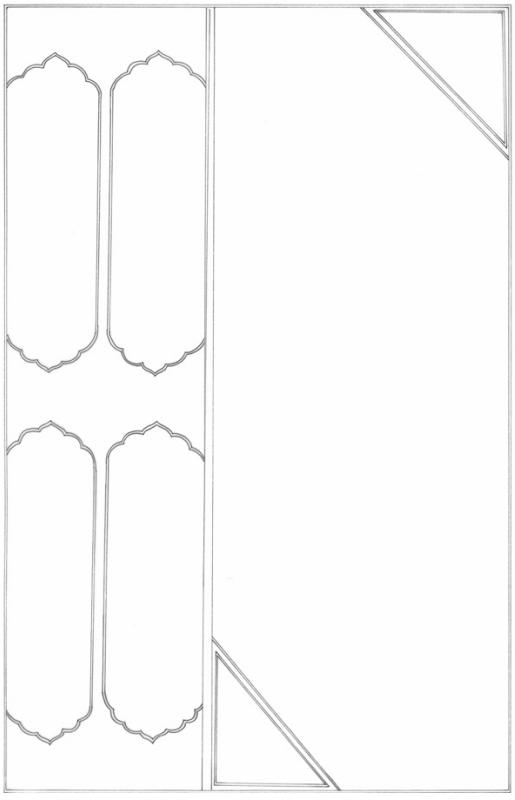
İkinci bölüm ise kendi içinde parçalara ayrılmıştır (bkz. R. 151-Ç. 130). Sülyen renkte dendanlarla sınırlandırılmış olan dört adet kartuş-pafta yerleştirilmiş bu alanda, oluşan boşluklar da, muska koltuklardaki tezhibe benzer şekilde bezenmişlerdir. Metnin yazıldığı alanlar beyne's-sütura alınmış, burada oluşan boşluklar kırmızı renkte, ızgara görünümünü veren yatay ve dikey çizgilerle süslenmiştir. Tezhip alanının tamamının etrafına altın, sülyen ve eflâtun renklerinde cetveller çekilmiştir.



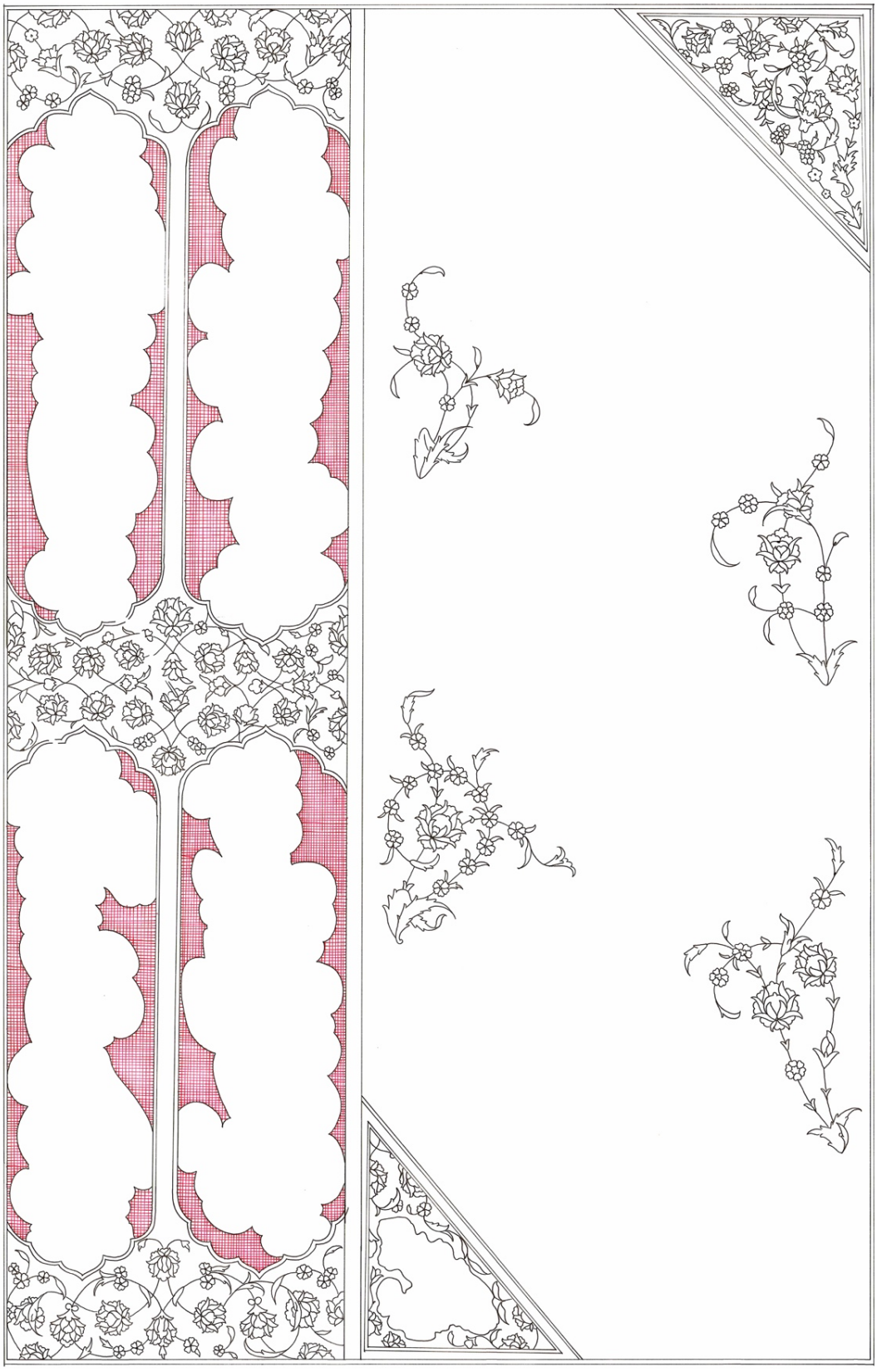
R. 146 Kıt'a 35-36



R. 147 Kıt’a 36



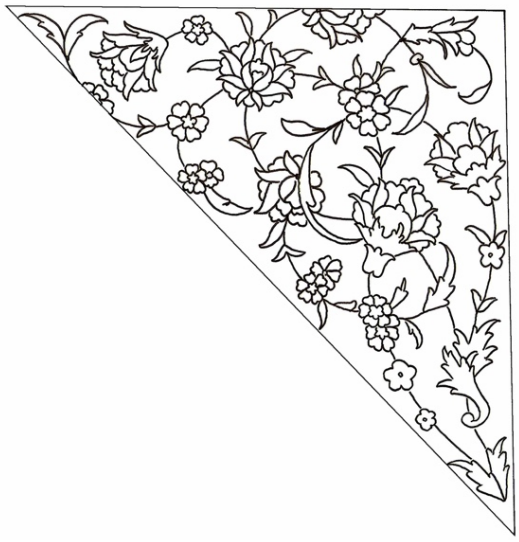
Ç. 125 Kıt’a 36 Form Çizimi



Ç. 126 Kıt’a 36 Desen Çizimi



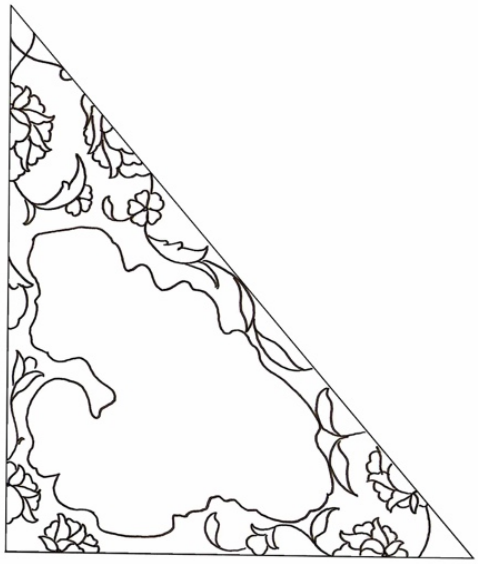
R. 148 Kıt’a 36 Koltuk Deseni



Ç. 127 Kıt’a 36 Koltuk Desen Çizimi



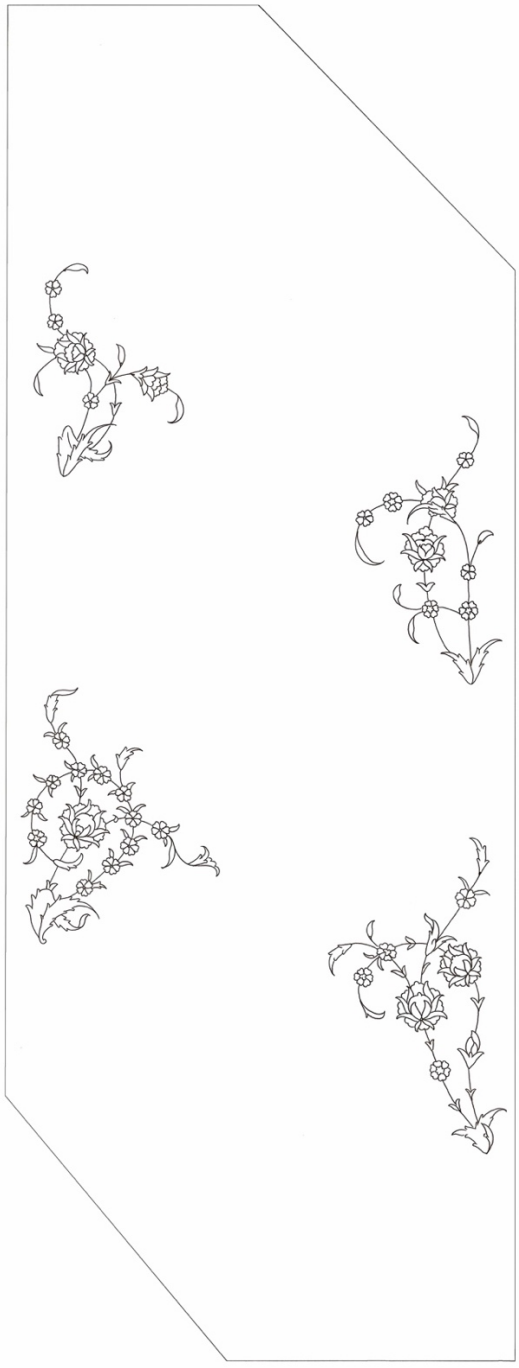
R. 149 Kıt’a 36 Koltuk Deseni



Ç. 128 Kıt’a 36 Koltuk Desen Çizimi



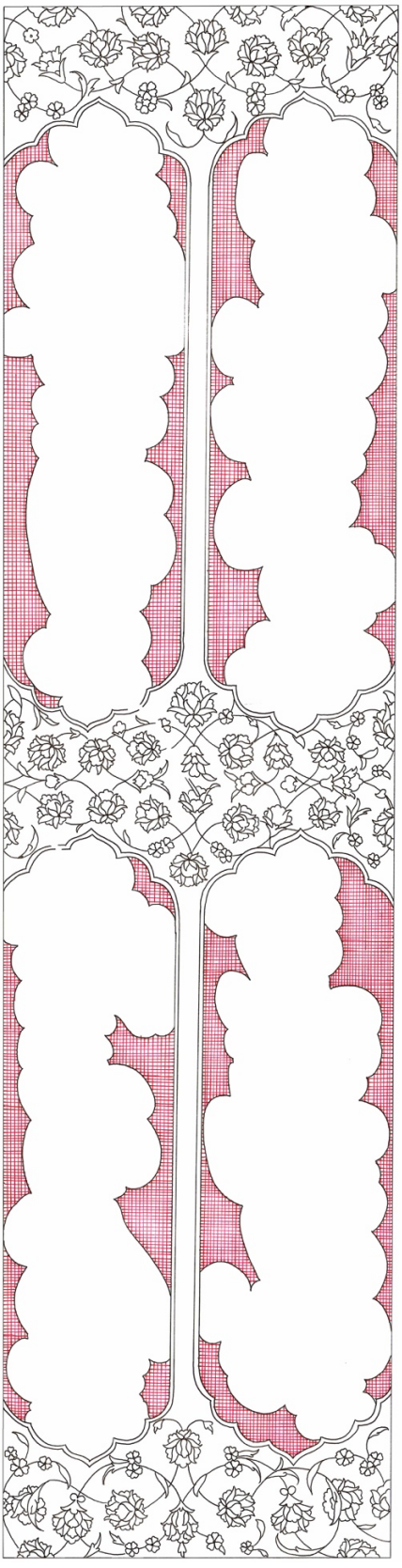
R. 150 Kıt’a 36 Orta Alan Deseni



Ç. 129 Kıt’a 36 Orta Alan Desen Çizimi



R. 151 Kıt’a 36 Koltuk Deseni

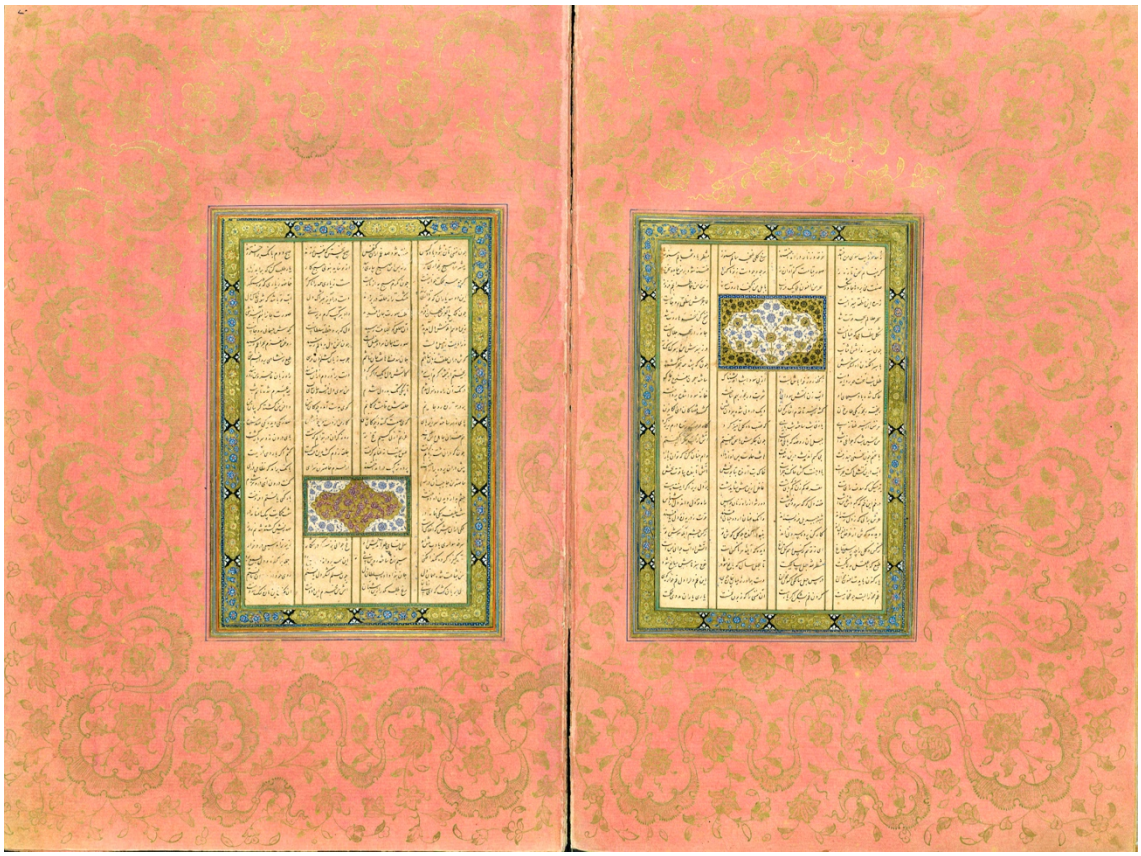


Ç. 130 Kıt’a 36 Koltuk Desen Çizimi

11,8x17,8 boyutlarındaki 37 ve 38 numaralı kıt'a formları sütünlu bir yapıya sahiptir (bkz. R. 152). Kenarlarına altın cetvel çekilip siyah mürekkeple tahrirlenmiş ve zemini kağıt rengiyle bırakılmış olan üç ince sütunla dört parçaya ayrılmış bu kıt'anın her bir bölümüne metinler düz olarak yazılmıştır (bkz. R. 153-Ç. 131).

İlk sayfada yer alan 37 no'lu kıt'anın (bkz. Ç. 132) üst tarafında, üç sütuna da değecek şekilde yerleştirilmiş olan 4,5x3,1 cm ölçülerindeki dikdörtgen koltukta, köşe itibariyle ¼, köşelerin ortasında kalan boşluk itibariyle de ½ simetrili bir desen uygulanmıştır (bkz. R. 154-Ç. 133). Kağıt zemin üzerine lâcivert renkte negatif olarak yapılmış bitkisel motifler ve altınla klâsik teknikle işlenmiş motifler, zeminde duran bir kökten çıkan dallar üzerinde yüzeye dengeli bir şekilde dağıtılmışlardır. Köşebentlerde ise, iğne perdahtı usulüyle üç noktanın serpiştirildiği altın zemin üzerine, negatif olarak işlenmiş siyah renkteki bitkisel motiflerin meydana getirdiği desen uygulanmıştır. Koltuk, lâcivert zeminli ve "+" "-"lerle süslenmiş bir cetvelle çevrelenmiştir.

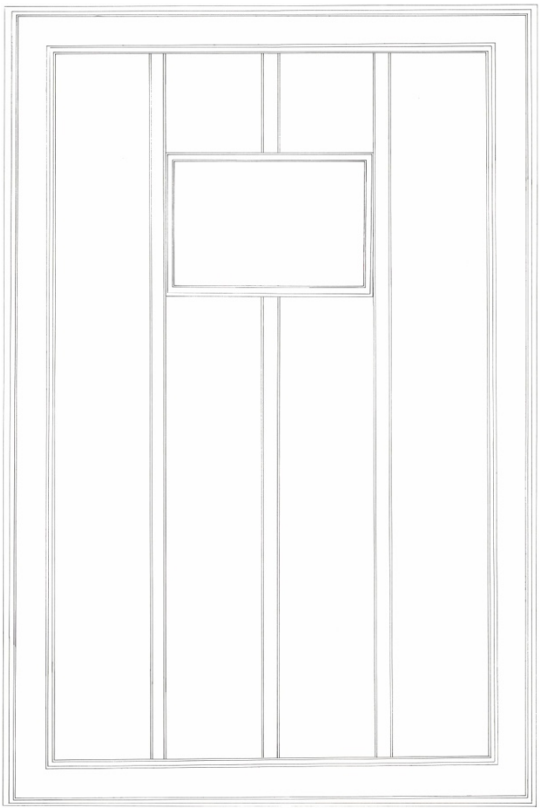
Kıt'a formunun çevresinde, kartuş-pafta şeklinde desen kutucukları kullanılmıştır (bkz. R. 155-Ç. 134). Paftaların zemini altınla kaplanmış, birinde altınla işlenmiş çiçekler kullanılırken, diğerinde ise mavi renkte olan çiçekler kullanılmıştır. Çiçek dalları "S" iskeleti üzerine yerleştirilmiştir. Birleşme noktalarında oluşan boşluklarda da, pervazın duvarlarına dayandırılmış bir şekilde yarım pençler kullanılmıştır. Bu ara boşlukların zemini siyah renkle kaplanmıştır.



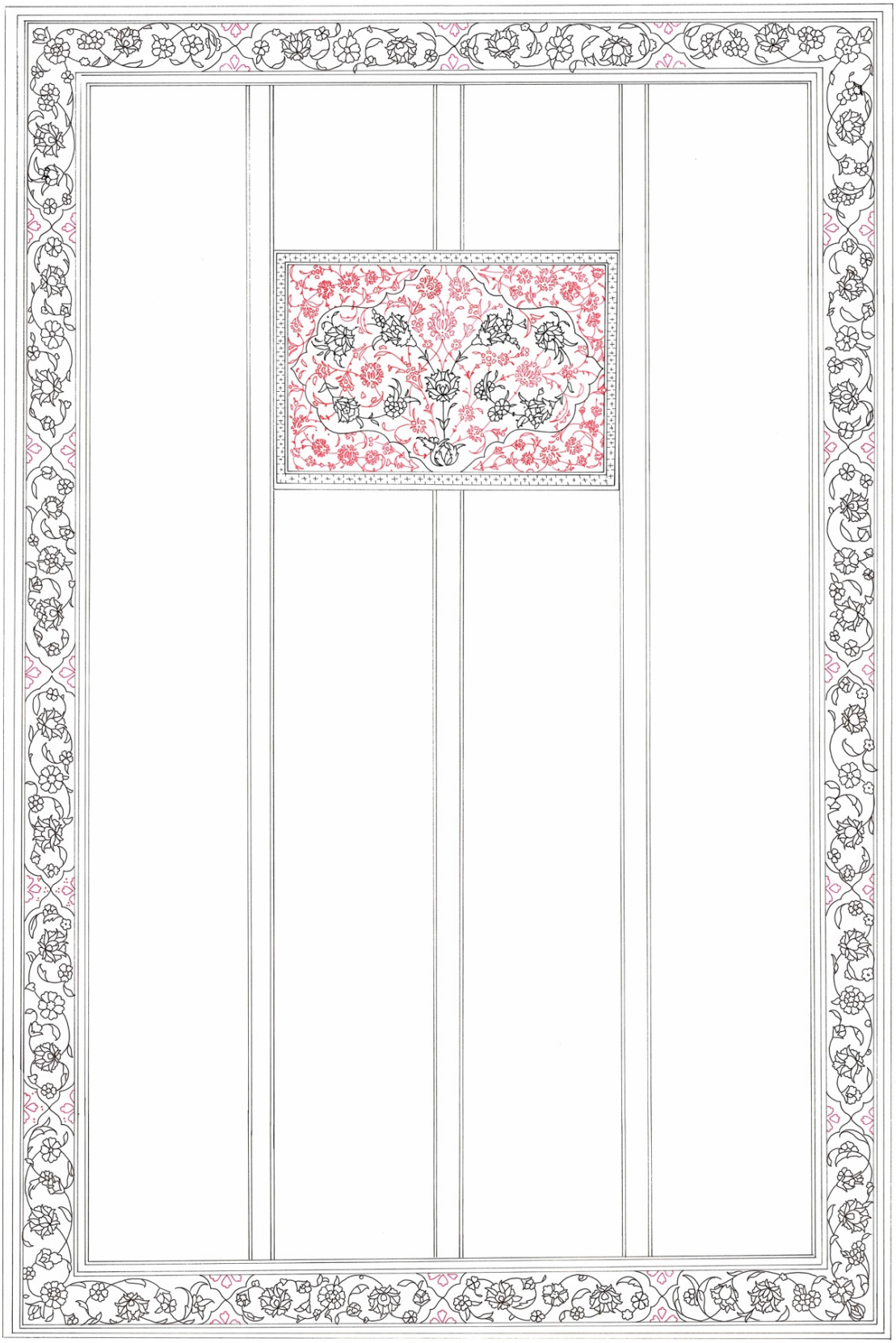
R. 152 Kıt’a 37-38



R. 153 Kıt’a 37



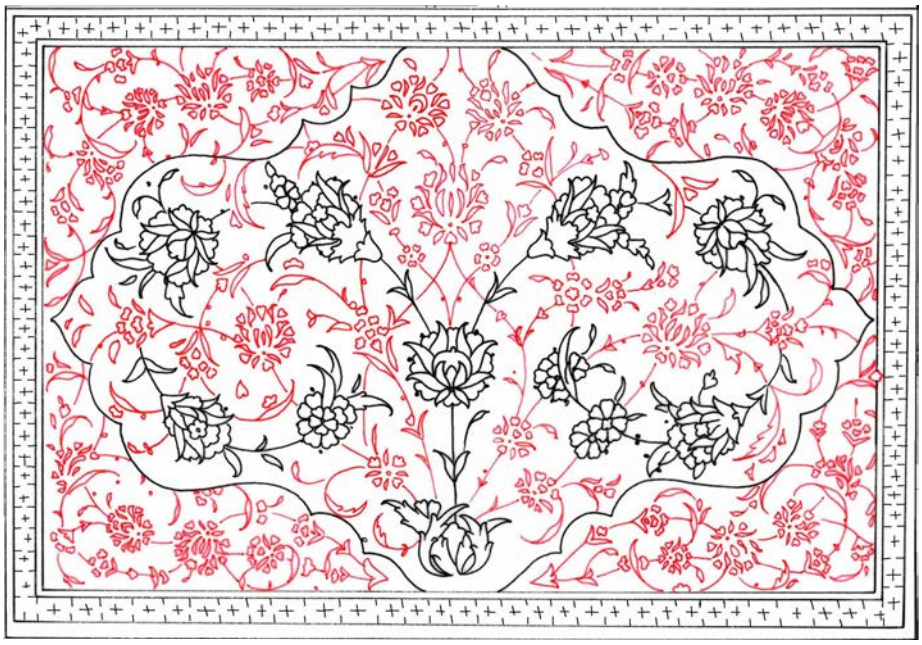
Ç. 131 Kıt’a 37 Form Çizimi



Ç. 132 Kıt’a 37 Desen Çizimi



R. 154 Kıt’a 37 Koltuk Deseni



Ç. 133 Kıt’a 37 Koltuk Desen Çizimi



R. 155 Kıt’a 37-38 Pervaz Deseni



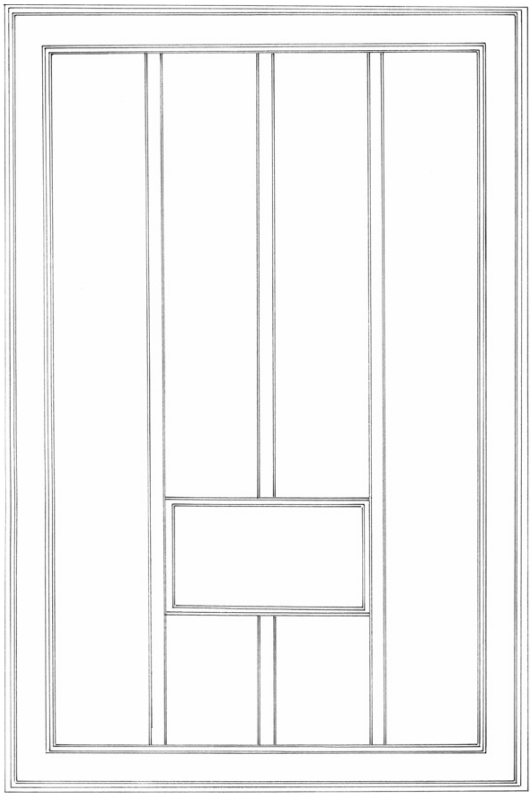
Ç. 134 Kıt’a 37-38 Pervaz Desen Çizimi

Kıt’a 38 (bkz. R. 156-Ç. 135)’in alt kısmındaki üç ince sütunun ortasına yerleştirilmiş olan 4,5x2,5 cm ölçülerindeki koltuk kompozisyonu köşe itibariyle ¼ oranında simetrik olarak çizilirken, orta kısımda yer alan desen serbest olarak çizilmiş müstakil bir tasarımdır (bkz. Ç. 136). Zeminine altının sıvama olarak sürüldüğü ve iğne perdahtı uygulandığı bu alanda pembe, vişne çürüğü ve beyaz renklerle tonlamalı olarak klâsik usulde boyanmış hatâyî grubu motifleri taşıyan helezon sistemi kullanılmıştır.

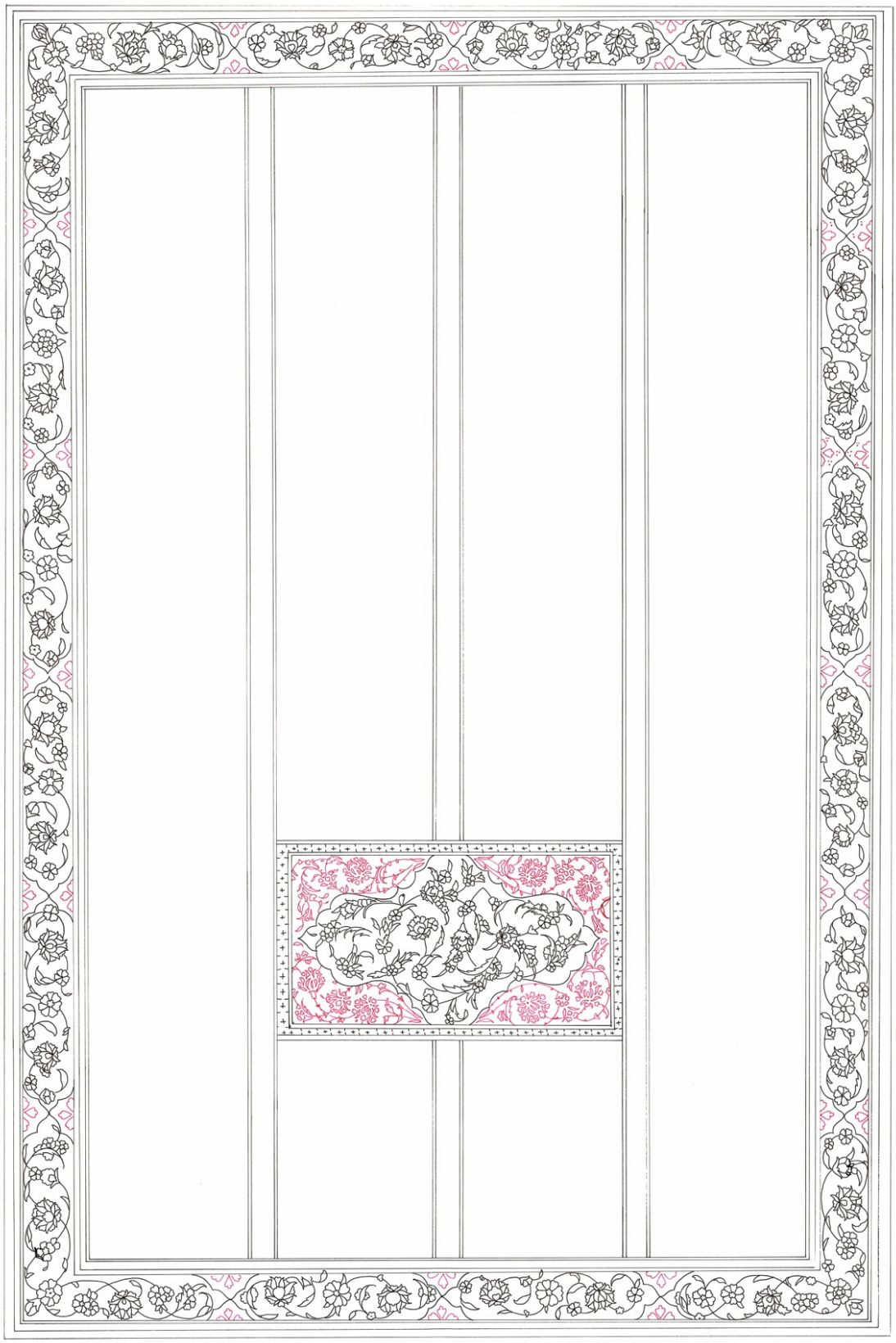
Köşebentlerin ise zemini kağıt rengiyle bırakılmış ve köşeden çıkış yapan negatif olarak işlenmiş çiçek motifleri taşıyan dallar yüzeye dağıtılarak yerleştirilmiştir (bkz. R. 157-Ç. 137). Koltuk altın ve yeşil renkte cetvellerle çevrelenmiştir. Formun tamamını -diğer sayfada olduğu gibi- kartuş-paftalarla oluşturulan pervaz çepeçevre sarmıştır.



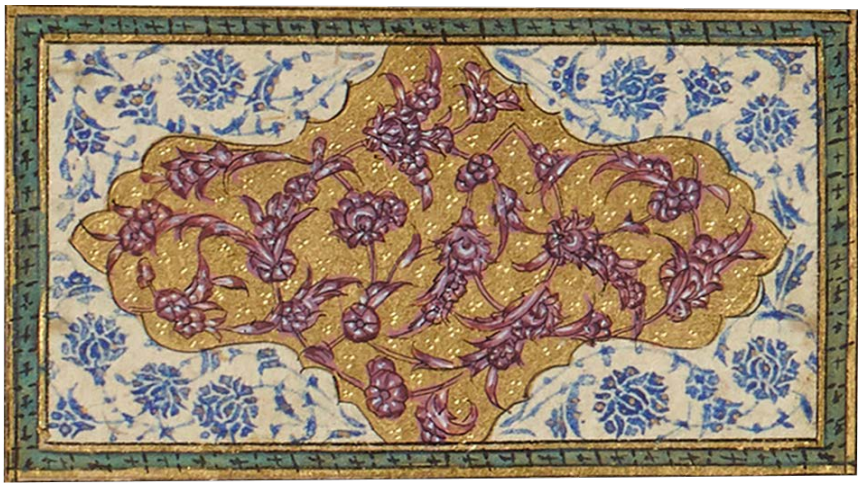
R. 156 Kıt’a 38



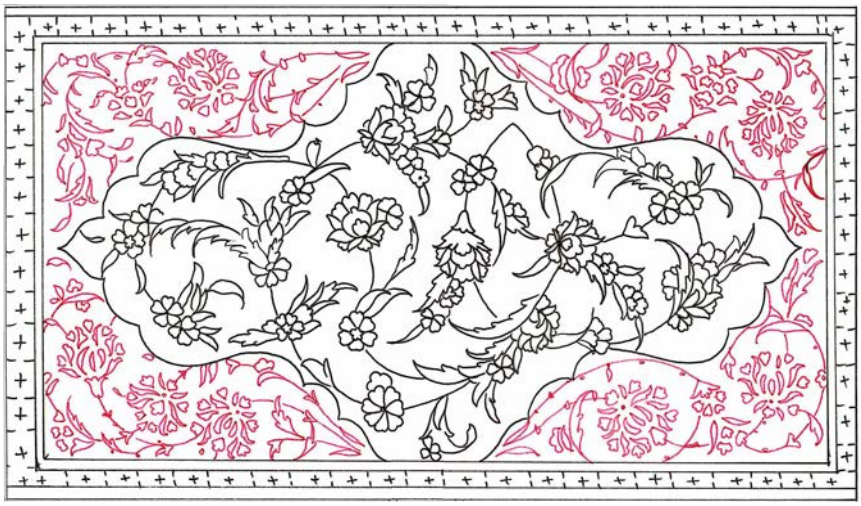
Ç. 135 Kıt’a 38 Form Çizimi



Ç. 136 Kıt’a 38 Desen Çizimi



R. 157 Kıt’a 38 Koltuk Deseni



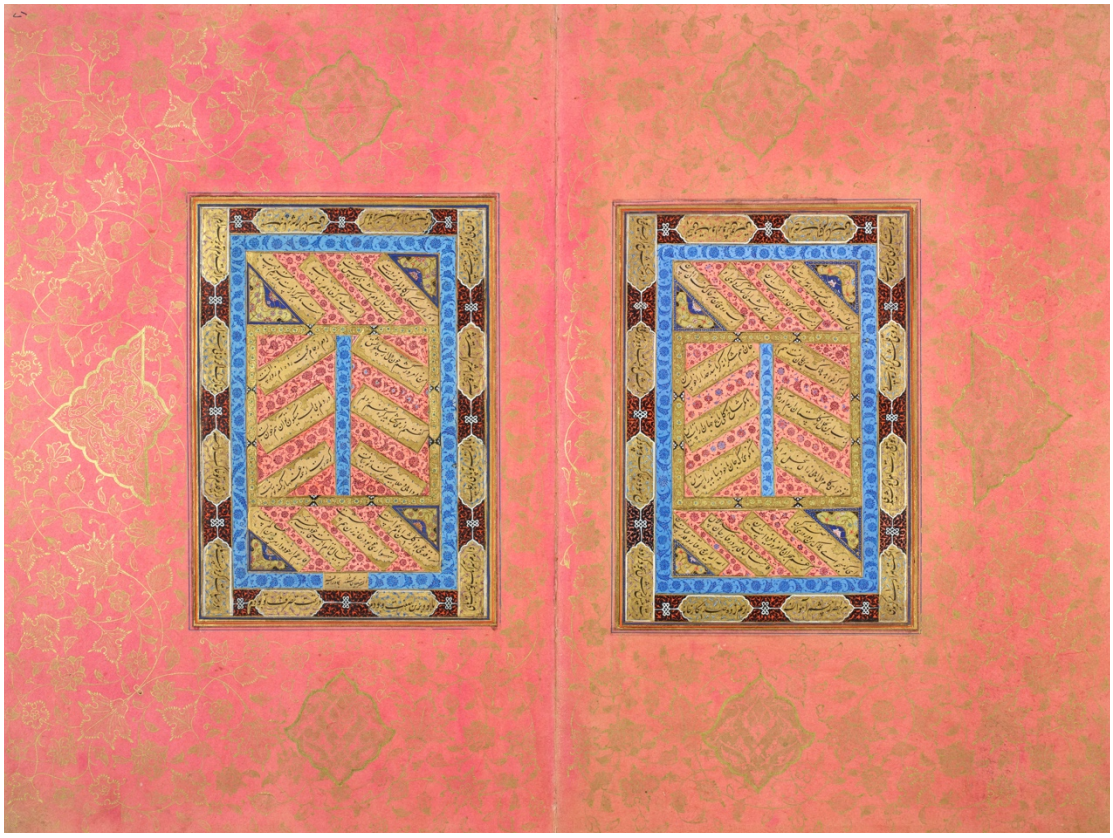
Ç. 137 Kıt’a 38 Koltuk Desen Çizimi

12,5x18 cm boyutlarındaki 39 ve 40 no'lu kıt'aların (bkz. R. 158) orta metin alanı, açık mavi zemin üzerine lâcivert renkte negatif usulde işlenmiş hatâyîler ve hançer yapraklardan müteşekkil dalların, iki iplik desen şeması üzerinde ilerlediği bir pervazla çevrelenmiştir (bkz. R. 159-Ç. 138). Bu dikdörtgen alan, kendi içinde de bir kare ve iki dikdörtgen olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır (bkz. Ç.139).

Her bir bölümde, metinler mâil olarak yazılmıştır. Metin kutuları arasında oluşan boşluklarda yatay "Z" şeklinde koltuk alanları oluşmuştur. Bu alanlara açık pembe zemin üzerine kırmızı renkte negatif motifler iki iplik desen şemasına uygun olarak yerleştirilmiştir. Ortadaki kare parçanın tam ortasından mavi pervazın kısa bir kesiti geçirilmiş, alanın çevresi de altın zeminli kartuş-paftaların oluşturduğu bir pervazla çevrelenmiştir (bkz. R. 160-Ç. 140). Birinci ve üçüncü bölümde bulunan dikdörtgen parçaların ise sağ üst ve sol alt köşelerinde altınla işlenmiş sâde rûmîler ve bitkisel motiflerle oluşturulmuş kompozisyonlar yerleştirilmiştir. Lâcivert ve altın cetvellerle çevrelenmiş bu koltukların zemin rengi için altın, lâcivert ve küçük bölgeler için de siyah kullanılmıştır (bkz. R. 161-162-Ç. 141-142).

Son derece yoğun bir tezhibe sahip olan bu kıt'a formunun yukarıda bahsi geçen üç bölümden sonra gelen geniş pervazı da, bu yoğun işçiliğe sahip tasarımda yerini almış durumdadır (bkz. R. 163-Ç. 143). Birbirine, sınırlarını belirleyen dendanlardan çıkan düğümlerle bağlanan kartuş-paftalar, gerek aralarındaki boşluklarda bulunan gerekse de kendi bünyelerinde barındırdıkları desenleri sebebiyle son derece yoğun bir süslemeyle karşımıza çıkmış durumdadırlar. İğne perdahtı ile üç nokta serpiştirilmiş olan altın zeminli paftalar içinde aynı zamanda "S" formunda son derece ince bir işçilikle, klâsik usulde işlenmiş rûmî helezonları bulunmaktadır (bkz. R. 164-Ç. 144). Bu desen bir paftada beyaz ve kırmızı renklerinde, diğer paftada ise mavi ve beyaz renklerinde tonlamalı olarak boyanmıştır. Paftalar arasında oluşan alanlar ise, siyah zemin üzerine sülyen rengiyle negatif olarak yapılmış rûmî dallarının oluşturduğu desenler yerleştirilerek değerlendirilmiştir (bkz. R. 165-Ç. 145). Kıt'a altın, lâcivert, sülyen renklerindeki cetvellerle çevrelenmiştir.

Kıt'anın dışında açık kırmızı zemin üzerine işlenmiş genişçe bir halkâr deseni bulunmaktadır (bkz. R. 166). Aslında bu desen 7, 8, 9, 10, 13, 14, 17, 18, 21, 22, 25, 26, 29, 30, 35, 36 numaralı kıt'aların dış tezhibinde kullanılan süsleme ile aynıdır. Bu kıt'ada bulunan desenin farkı ise, alt, üst ve orta kenarlara yerleştirilmiş altınla yapılmış dendanların oluşturduğu kapalı formların yerleştirilmiş olmasıdır. Kapalı formların içine ½ simetrili rûmî desenler negatif teknikle boyanarak konulmuştur (bkz. Ç. 146). Zemine ise sulu altın sürülmüştür[246].

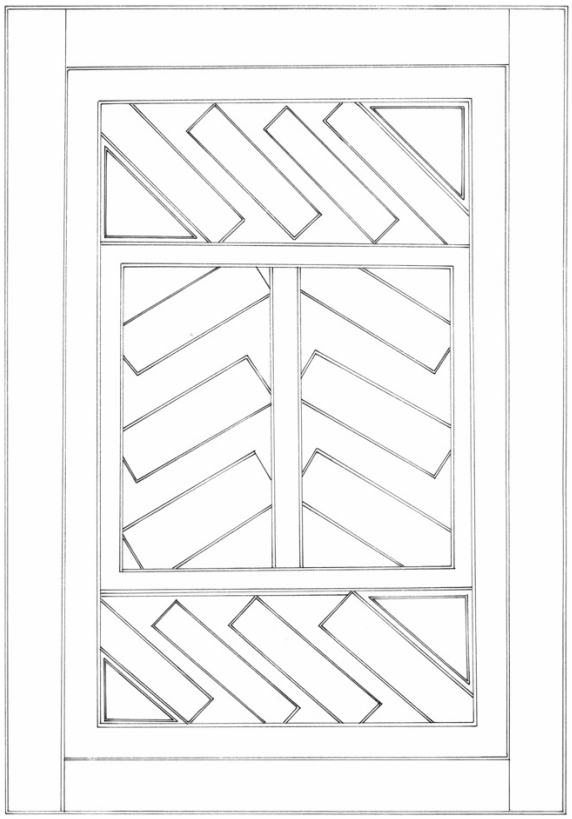


R. 158 Kıt'a 39-40

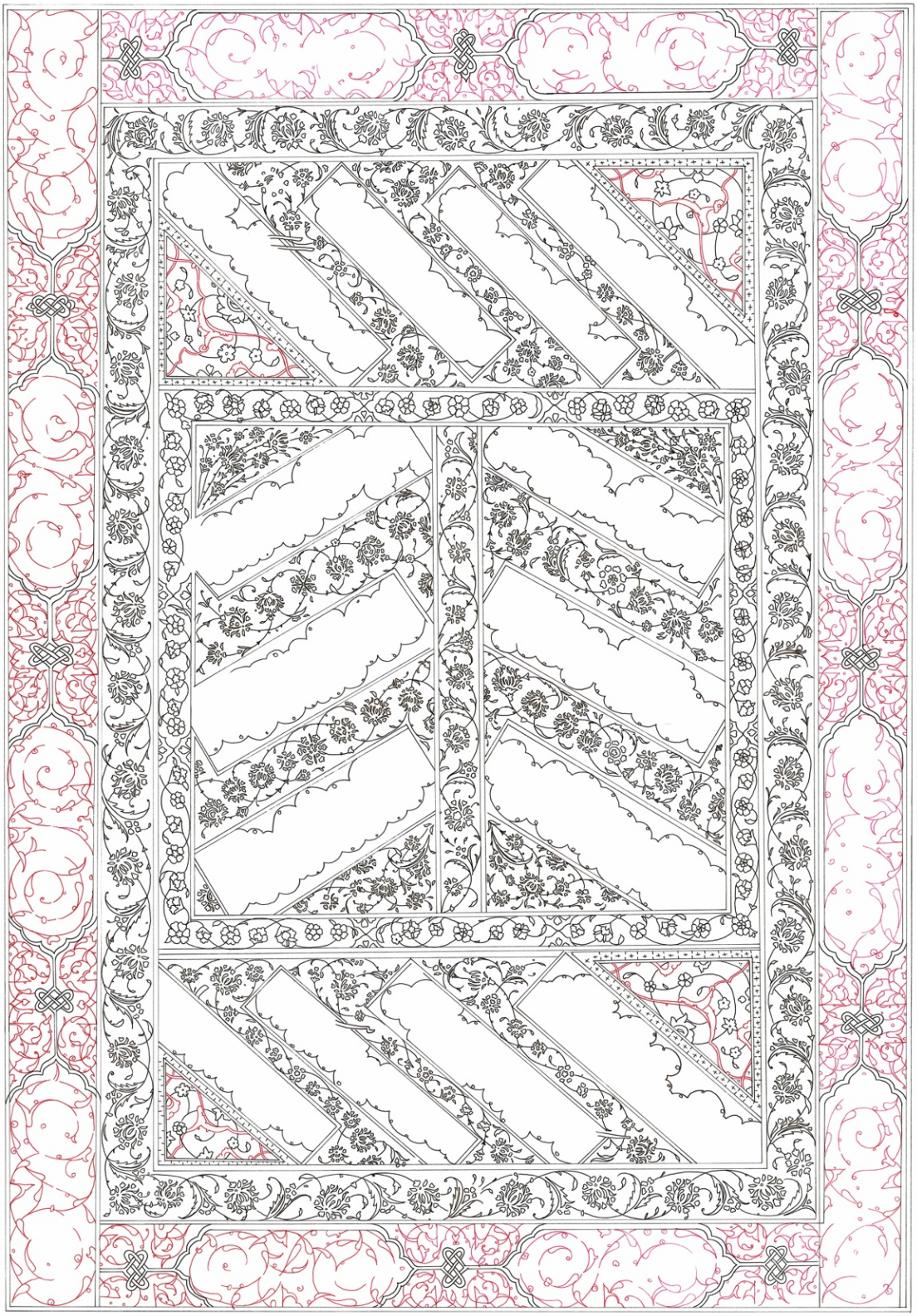
[246] Bu desen ayrıca 53, 54, 57, 58, 61, 62, 67, 68, 73 ve 74 numaralı kıt'a formlarının dış süslemesinde de kullanılmıştır.



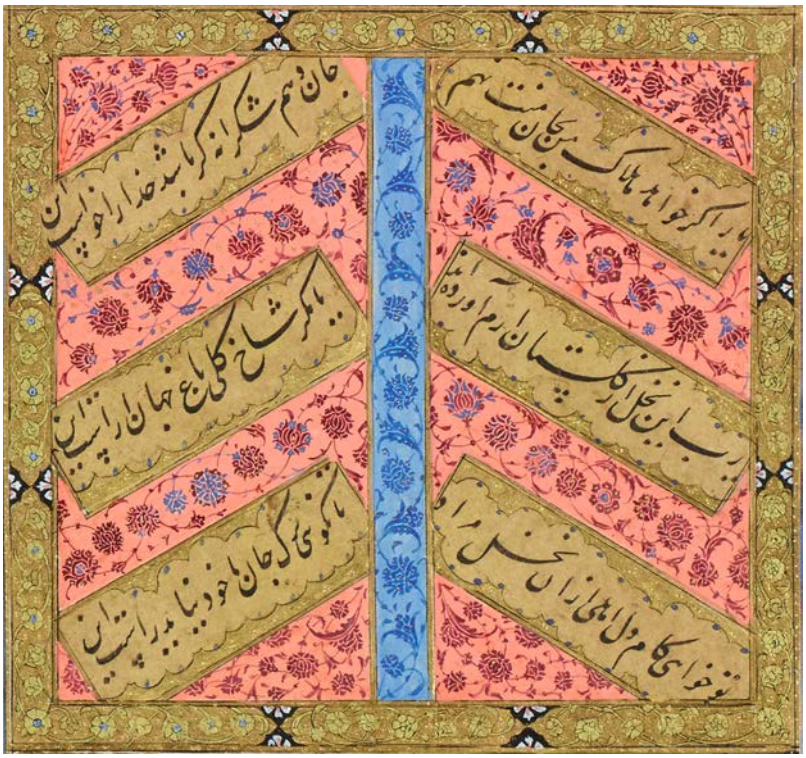
R. 159 Kıt’a 39



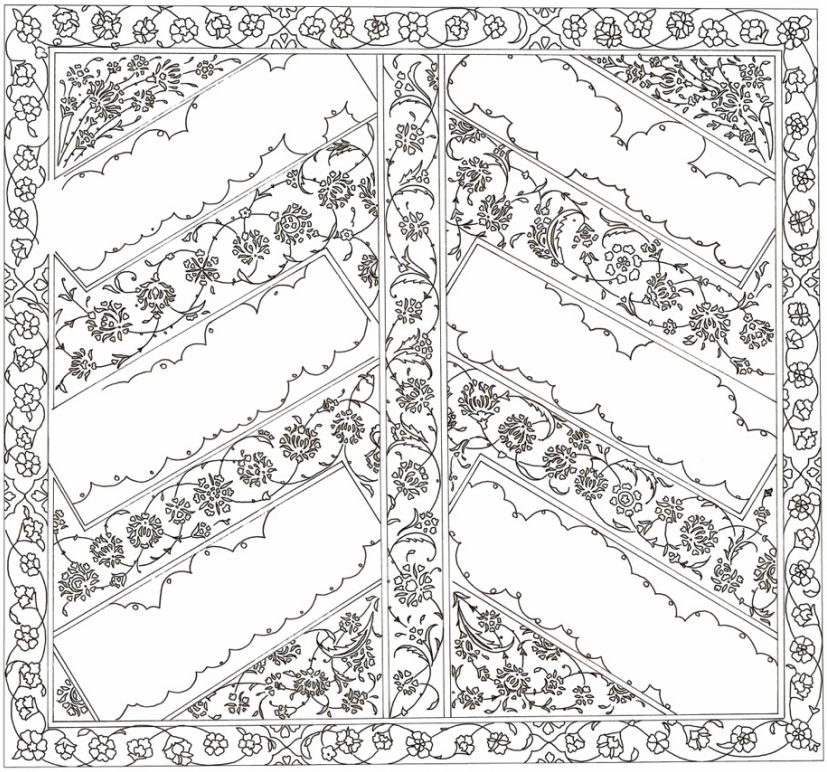
Ç. 138 Kıt’a 39 Form Çizimi



Ç. 139 Kıt’a 39 Desen Çizimi



R. 160 Kıt’a 39 Koltuk Deseni



Ç. 140 Kıt’a 39 Koltuk Desen Çizimi



R. 161 Kıt’a 39 Koltuk Deseni



Ç. 141 Kıt’a 39 Koltuk Desen Çizimi



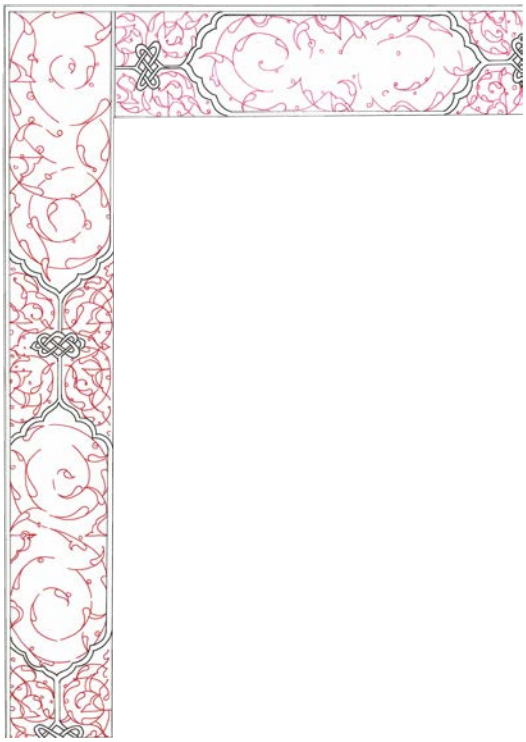
R. 162 Kıt’a 39 Koltuk Deseni



Ç. 142 Kıt’a 39 Koltuk Desen Çizimi



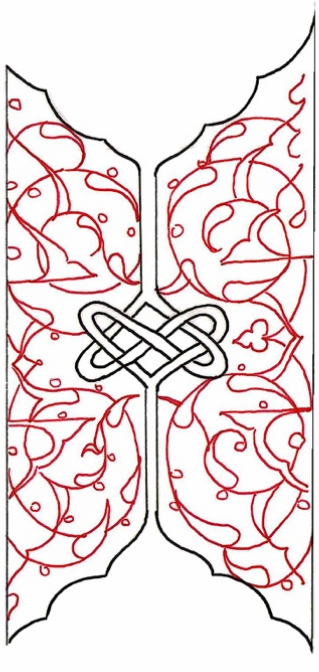
R. 163 Kıt’a 39 Pervaz Deseni



Ç. 143 Kıt’a 39 Pervaz Desen Çizimi



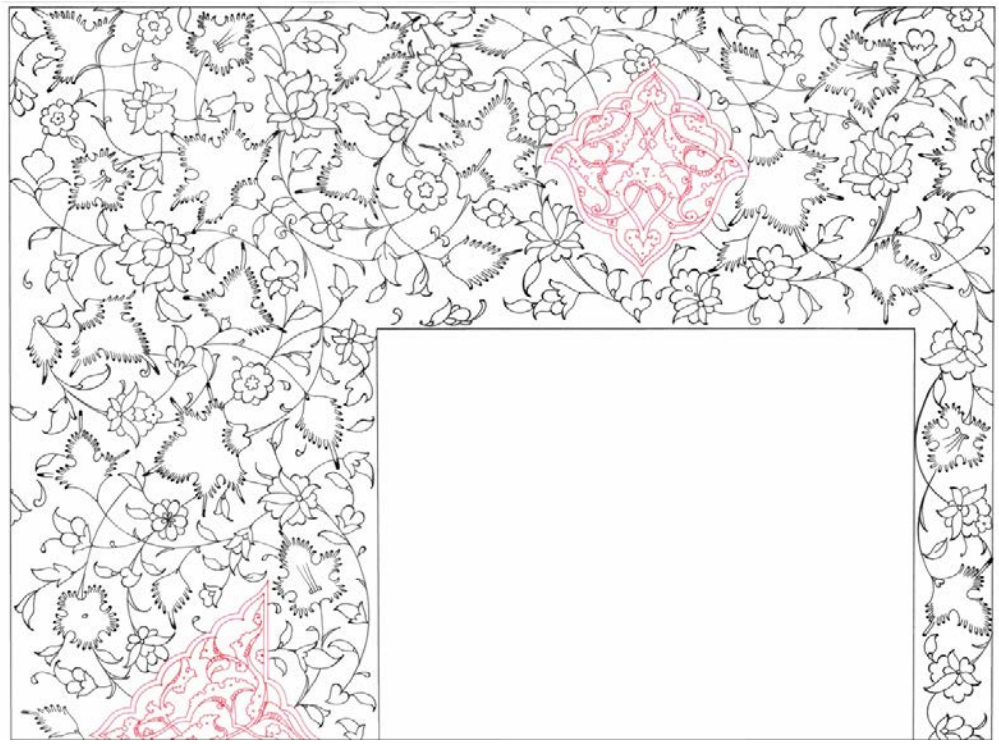
R. 164 Kıt’a 39 Pervaz Deseni Detay



Ç. 144 Kıt’a 39 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 165 Kıt’a 39-40 Dış Pervaz Deseni



Ç. 145 Kıt’a 39-40 Dış Pervaz Desen Çizimi

Yoğun bir tezhibe sahip olan 12,5x18,1 cm ölçülerindeki 41 ve 42 numaralı kıt'aların (bkz. R. 166), orta alan metni meyilli olarak yazılmıştır (bkz. R. 167-Ç. 146). Yazı alanlarında beyne's-sütur uygulaması yapılmış, oluşan bu boşlukların zemini de altınla kaplanmıştır. İğne perdahtı yapılan bu zeminler üzerinde sülyen, mavi, kırmızı ve beyaz renkli çiçekleri taşıyan ve dalları yeşil ile boyanmış serbest helezonlar yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 147). Bu geniş yazı alanının sağ üst ve sol alt köşelerinde bulunan lâcivert zeminli koltuklar, köşeden çıkış yapan bahar dallarıyla tezyîn edilmiş (bkz. R. 168-Ç. 148). Bahar dallarındaki çiçeklerin merkez noktalarına iğne perdahtı uygulanmış, böylece boyutlu bir görünüm elde edilmiştir. Diğer koltuklar ise altın ile klâsik teknikte işlenmiş bitkisel motifleri taşıyan dallarla bezenmiştir. Bu motiflerin üzerinde de yine iğne perdahtı uygulanmıştır. Zeminleri boyanmayıp kağıt rengiyle bırakılmıştır (bkz. R. 169-Ç. 149).

Ortada bulunan bu geniş alanın sağ ve sol tarafında olmak üzere beş kademeli geniş iki sütun bulunmaktadır (bkz. R. 170-Ç. 150). Kademelerin üçünde, dendanlarla bitirilmiş ikişer adet yazı alanı bulunmaktadır. Zemini altınla kaplanmış bu paftaların içine rûmî dalları serbest olarak yerleştirilmiştir. Dendanlar ile sınır cetveli arasında kalan köşebent yapılarının tezhibi ise, siyah zemin üzerine negatif olarak işlenmiş mavi renkte rûmîler konularak bezenmiştir (bkz. R. 171-Ç. 151).

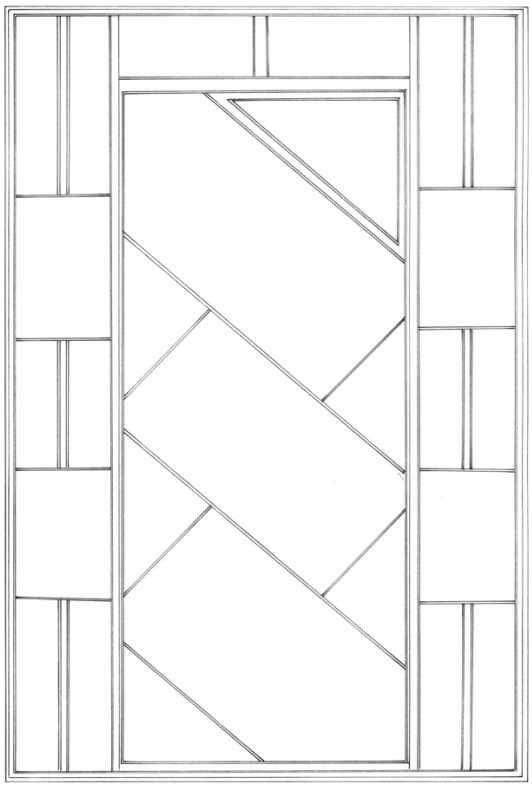
Beş kademeli bu sütunların yazı paftaları dışında kalan koltuk alanları da tezyîn edilmiştir. Cilt kapağı görünümünde olan bu koltuklar, köşeleri itibariyle ½ simetrili, orta desen itibariyle de müstakildir (bkz. R. 172-Ç. 152). Bu müstakil desen alt zemine yakın bir kökten çıkan serbest şekilde yüzeye dağıtılan negatif olarak zaman zaman da klâsik teknikte işlenmiş motifleri taşıyan dallarla bezenmiştir. Burada aynı helezon üzerinde hem negatif hem de klâsik usulde işlenmiş motiflerin birlikte kullanılmıştır. Bu uygulama albümde yer alan diğer kıt'aların tezhibinde de görülmektedir. Alanın zemini kağıt rengiyle bırakılmıştır. Köşebentlerde ise, lâcivert zemin üzerine altın rûmîler ile oluşturulan desen uygulanmıştır.



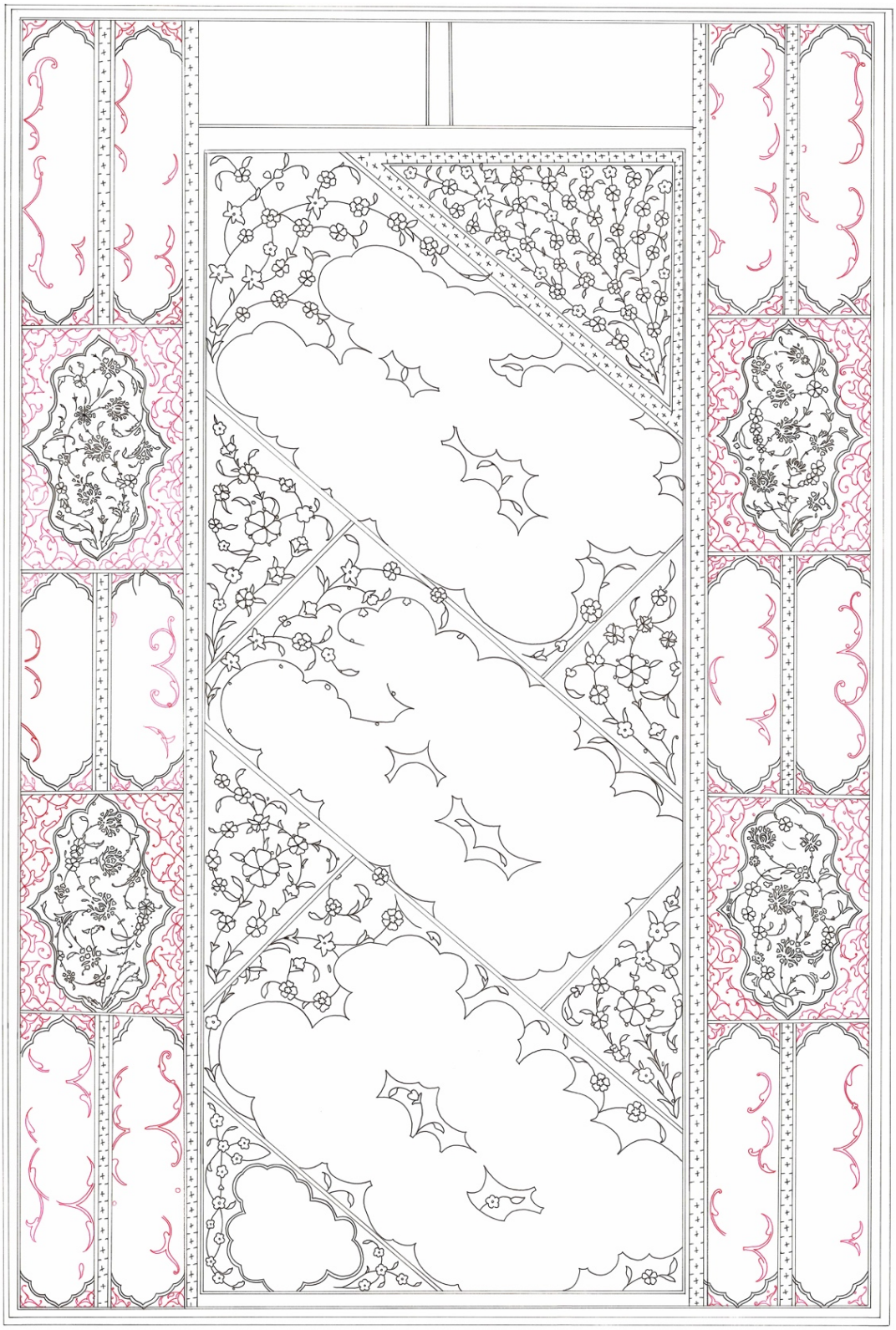
R. 166 Kıt’a 41-42



R. 167 Kıt’a 41



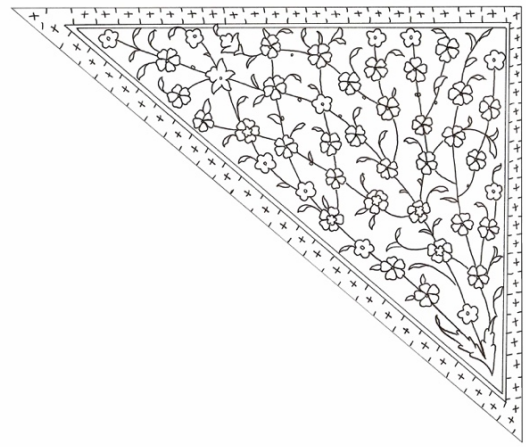
Ç. 146 Kıt’a 41 Form Çizimi



Ç. 147 Kıt’a 41 Desen Çizimi



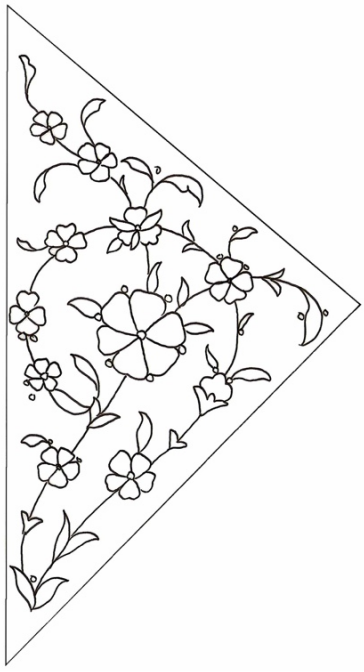
R. 168 Kıt’a 41 Koltuk Deseni



Ç. 148 Kıt’a 41 Koltuk Desen Çizimi



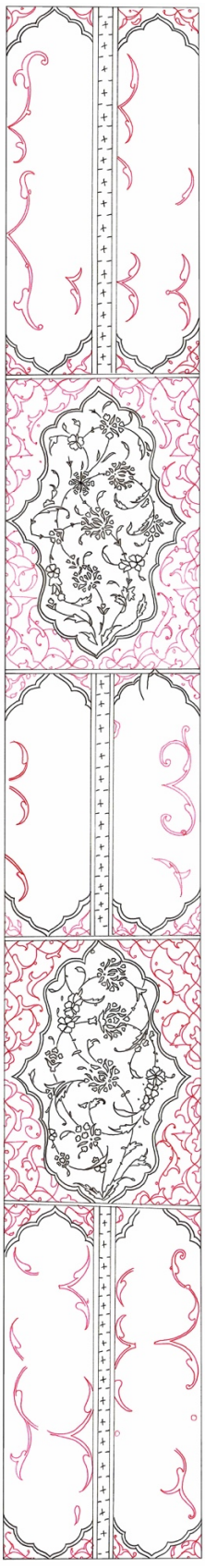
R. 169 Kıt’a 41 Koltuk Deseni



Ç. 149 Kıt’a 41 Koltuk Desen Çizimi



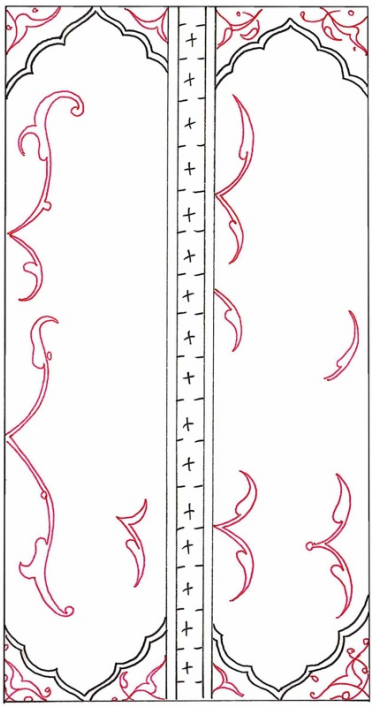
R. 170 Kıt’a 41 Koltuk Deseni



Ç. 150 Kıt’a 41 Koltuk Desen Çizimi



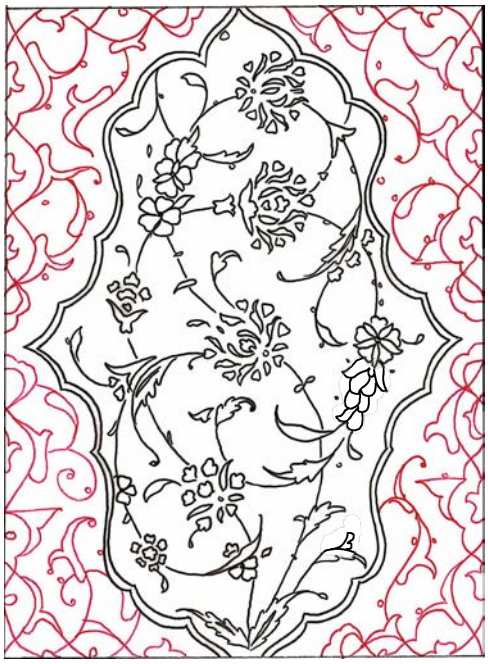
R. 171 Kıt’a 41 Koltuk Deseni Detay



Ç. 151 Kıt’a 41 Koltuk Desen Çizimi Detay



R. 172 Kıt’a 41 Koltuk Deseni Detay



Ç. 152 Kıt’a 41 Koltuk Desen Çizimi Detay

12,3x18,2 cm ölçülerindeki 43 ve 44 no'lu kıt'a formları (bkz. R. 173), genel görünüm itibariyle üç ana parçadan oluşmuştur (bkz. R. 174-Ç. 153). Lâcivert zeminli ve üzerinde "+", "-"ler ile bezeli cetvellerle üçe bölünmüş olan bu formun geniş olan parçasında metin kısmı mâil olarak yazılmıştır. Bu alanda beyne's-sütur uygulaması yapılmış ve kırmızı renkte yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu kafes görünümlü bezeme kullanılmıştır. Ayrıca yazı alanının içerisine, çıkışı hançer yaprakların ardına gizlenmiş klâsik ve negatif teknikleriyle işlenmiş bitkisel motifleri taşıyan dallar belli aralıklarla yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 154).

Metin kısmı meyilli olarak yazılan bu alanın sağ üst ve sol alt köşelerinde oluşan üçgen alanlara koltuk tasarımları yapılmıştır (bkz. R. 175-Ç. 155). Altın ve lâcivert cetvellerle çevrili bu koltukların bezemesinde, lâcivert zemin üzerine pembe, beyaz, yeşil ve sülyen renklerinde pençler taşıyan bahar dalları yerleştirilmiştir.

Bu alanın hemen yanında genişçe bir sütun bulunmaktadır (bkz. R. 176-Ç. 156). Kartuş-paftalarla tasarlanmış bu sütunun bölümlerinin zemini altınla sıvama olarak kaplanmış ve iğne perdahtıyla da üç nokta serpiştirilmiştir. Paftalardan başta ve sonda olanlarının desen tasarımı aynı olup, dip noktadaki hançer yapraklardan çıkmış iki daldan yürüyen helezonlarla oluşmuştur. Ortadaki paftada ise iç içe geçmiş "S" formlarıyla meydana gelmiş bir kompozisyon mevcuttur. Paftalar birbirine küçük şemse görünümündeki yapılarla bağlanmıştır. Zemini siyahla kaplı bu bağlantı noktalarının içine birer tane hatâyî motifi yerleştirilmiştir. Paftalar arası oluşan boşluğun zemini lâcivert ile boyanıp, üzerine altın ile negatif teknikle işlenmiş bitkisel motifleri taşıyan yarım pençten çıkış yapmış dallar yapılmıştır. Bu pervaz 43 no'lu kıt'ada, aynı kurgu üzerinde, fakat biraz daha yoğun bir tasarım ile karşımıza çıkmaktadır (bkz. R. 177-Ç. 157). Bu yoğun ama bir o kadar da akıcı olan görünümü, "saz üslûbu"nun temsilcisi olan hançer yaprakların ve katmanlı hatâyîlerin çok küçük boyutlarda çizilmiş halleri sağlamıştır.

Formun üçüncü parçasında iki yazı alanının ortasına da bir koltuk tasarımı yerleştirilmiştir (bkz. R. 178-Ç. 158). ½ simetrili bu desen iki katmanlı bir yapıya sahiptir. Altın ve lâcivert zeminli dendanlarla diğer bölümden ayrılmış yarım şemse görünümündeki ilk katmanda sâde rûmî ve hatâyî grubu motifler ile oluşturulmuş bir desen mevcuttur. Rûmîler ile oluşturulan kapalı formun zemini lâcivert ile boyanmıştır.

Buranın dışında kalan bölüm ise, siyah zemin üzerine mavi, yeşil, pembe, sülyen ve sarı renkteki pençleri taşıyan dallar yerleştirilerek değerlendirilmiştir.

Kıt'anın en dışında ise ½ simetrili açık kırmızı zemin üzerine altınla işlenmiş halkâr desenli geniş bir pervaz bulunmaktadır (bkz. R. 179-Ç. 159). Desende sarılma rûmî ve hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Sarılma rûmî motifinin ayrıntılı ve güzel örneklerinin bulunduğu bu kompozisyonda, rûmî dalı helezonları son derece dengeli bir şekilde yerleştirilmiş ve desene akıcı bir görünüm vermiştir. Rûmî dal sayfanın ince kenarına geldiğinde, bitkisel motifleri taşıyan dal ile iki iplik düzeninde yürümüştür. Hatâyî grubu motifleri taşıyan dallardan oluşan helezon sistemi de rûmî dal sisteminin oluşturduğu boşlukları yine dengeli bir şekilde tamamlamıştır[247].

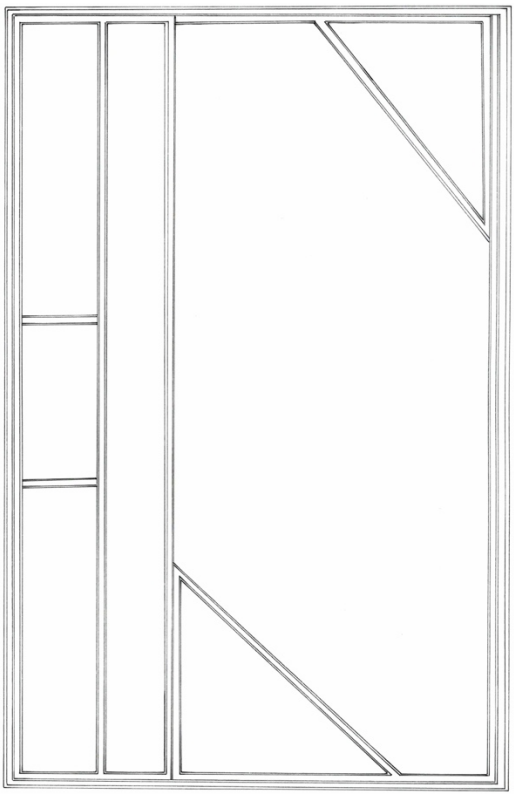


R. 173 Kıt'a 43-44

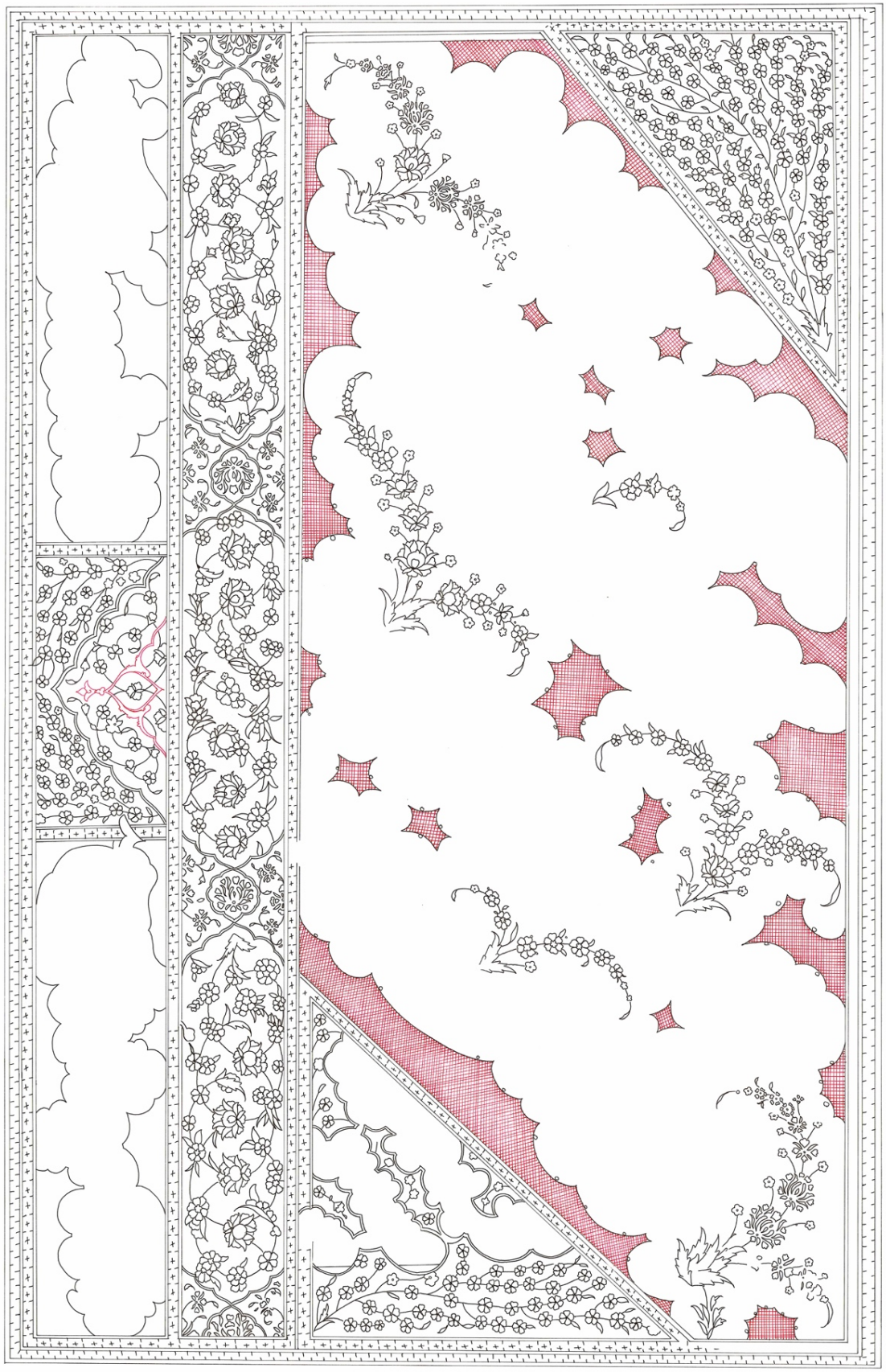
[247] Bu desen 47, 48, 51, 52, 63, 64, 69 ve 70 numaralı kıt'aların dış pervaz bezemesinde da kullanılmıştır.



R. 174 Kıt’a 44



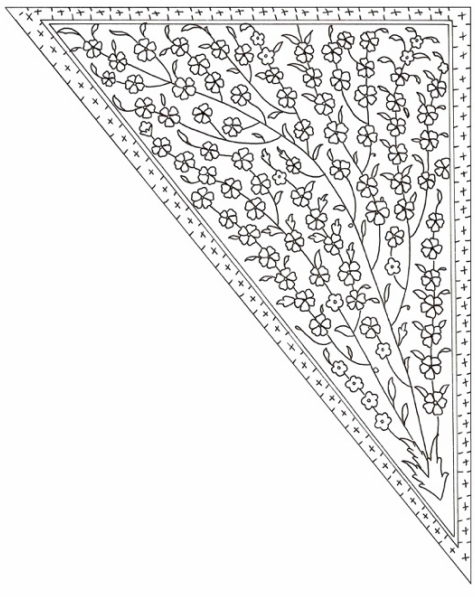
Ç. 153 Kıt’a 44 Form Çizimi



Ç. 154 Kıt’a 44 Desen Çizimi



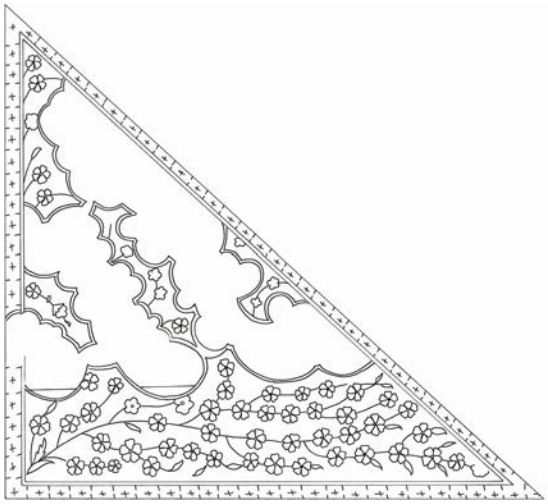
R. 175 Kıt’a 44 Koltuk Deseni



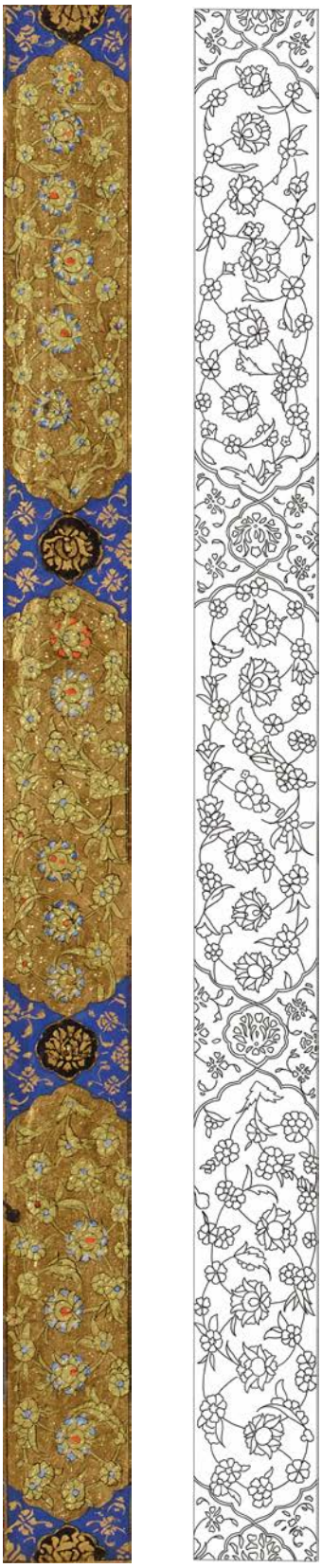
Ç. 155 Kıt’a 44 Koltuk Desen Çizimi



R. 176 Kıt’a 44 Koltuk Deseni



Ç. 156 Kıt’a 44 Koltuk Desen Çizimi



R. 177 Kıt’a 44 Koltuk Deseni

Ç. 157 Kıt’a 44 Koltuk Desen Çizimi

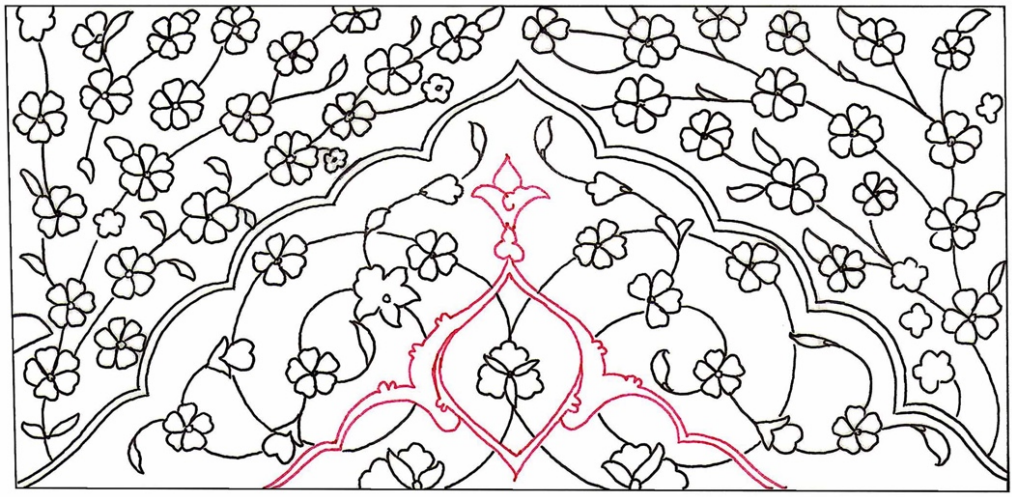


R. 178 Kıt’a 43 Koltuk Deseni

Ç. 158 Kıt’a 43 Koltuk Desen Çizimi



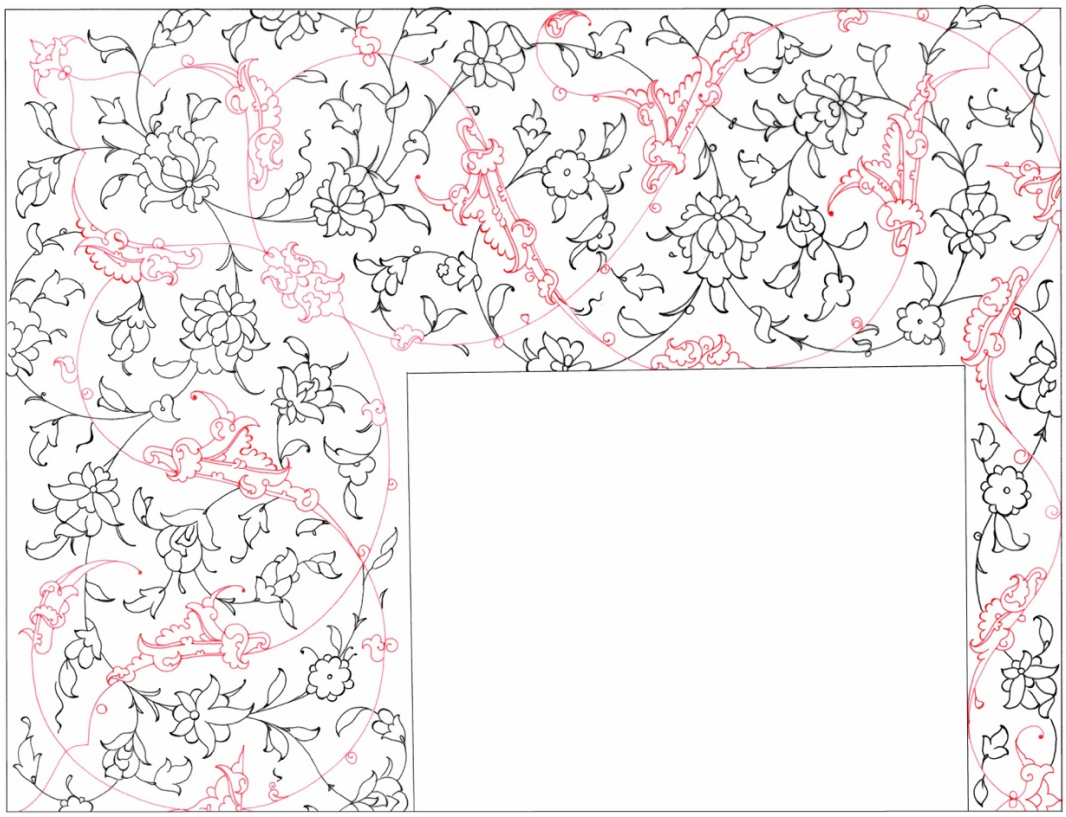
R. 179 Kıt’a 44 Koltuk Deseni



Ç. 159 Kıt’a 44 Koltuk Desen Çizimi



R. 180 Kıt’a 43-44 Dış Pervaz Deseni



Ç. 160 Kıt’a 43-44 Dış Pervaz Desen Çizimi

45 ve 46 numaralı 12x18 cm ölçülerindeki kıt'a formları (bkz. R. 181) tezhip bakımından en yoğun olan kıt'alardan biridir (bkz. R. 182-Ç. 161). Altın zeminli, üzerinde kırmızı, mavi, sülyen ve beyaz renkleriyle işlenmiş hatâyîler ve pençlerle bezeli tek iplik şeklinde yürüyen açık mavi ve yeşil renkte boyanmış dallar ile tezyîn edilmiş pervazla çevrili yazı alanında metin mâil olarak yazılmıştır (bkz. R. 183-Ç. 162-163). Sağ üst köşede yer alan muska koltukta, ½ simetrili altınla işlenmiş ve açık kırmızı ile gölge verilmiş sâde rûmîler ile yapılmış son derece naif ve bir o kadar da güzel bir tasarım mevcuttur (bkz. R. 184-Ç. 164). Helezon dağılımındaki muhteşem denge, tasarımı daha da özel kılmıştır. Bitkisel motiflerle tamamlanmış koltuk tezhibinin çevresi altın ve yeşil cetvel çekilerek sınırlandırılmıştır. Yazı alanının sağ ve sol taraflarında oluşan üçgen alanlar, sâde ayrıma rûmîlerin oluşturduğu yarım kapalı formların bir köşeye dayandırılmasıyla ve kalan boşluk da, çiçek motifleri taşıyan dalların dengeli bir şekilde yerleştirilmesiyle oluşan tasarımla bezenmiştir (bkz. R. 185-Ç. 165). Sol alt köşede yer alan koltuktaki tasarım ise, serbest olarak yerleştirilmiş altın bir bulut motifi ve hatâyî grubu motiflerle tamamlanmıştır (bkz. R. 186-Ç. 166). Koltukların çevreleyen cetvellerde "+" ve "-"ler süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.

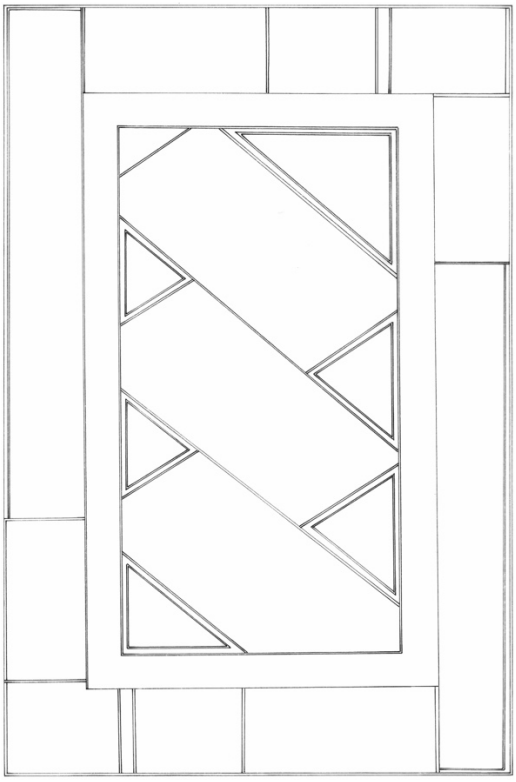
Bu geniş yazı alanının dışında, iki kalın sütun birbirini takip eden paftalar şeklinde yerleştirilmiştir. "L" şeklinde tasarlanan paftalarda, başında ve sonunda olmak üzere, içerisinde mekik formunda şemse bulunduran koltuklar bulunmaktadır (bkz. R. 187-Ç. 167). Zemini altınla kaplanmış olan bu mekiklerin (bkz. R. 188-Ç. 168) içerisinde, kökten çıkış yapan dalların oluşturduğu tasarım kullanılmıştır. ¼ simetrili bu kenar bezemesinde sırt sırta yaslanmış ve yeşil altınla işlenmiş hançer yaprakları mekiğin çevresini sarmıştır. Köşelere ise, lâcivert zemin üzerine negatif teknikle boyanmış aynı kökten çıkış yapan çiçek buketi görünümündeki dallar yerleştirilmiştir. İki pafta arasında kalan uzun pervazın zemini kağıt renginde bırakılmış ve kelimeler serbest olarak yerleştirilmiştir. Kalan boşluklara da yine serbest olarak negatif ve klâsik teknikte işlenmiş rûmîler, bitkisel motifler ve Karamemi'nin yarı stilize edilmiş motfileri yerleştirilmiştir. Bu yarı-stilize motifler, zaman zaman negatif olarak işlenmiş motiflerden ve yapraklardan çıkışlar yapmıştır. İki mekik arasındaki bölüme yazılı metin beyne's-sütura alınmıştır. Bu geniş sütunları takip eden yazı alanının arasında kalan boşlukta da, altın zemin üzerine siyah ile işlenmiş rûmî motiflerini bünyesinde barındıran kısa sütunlar kullanılmıştır. Kıt'a altın, açık mavi ve sülyen rengindeki cetvellerle çevrelenmiştir.



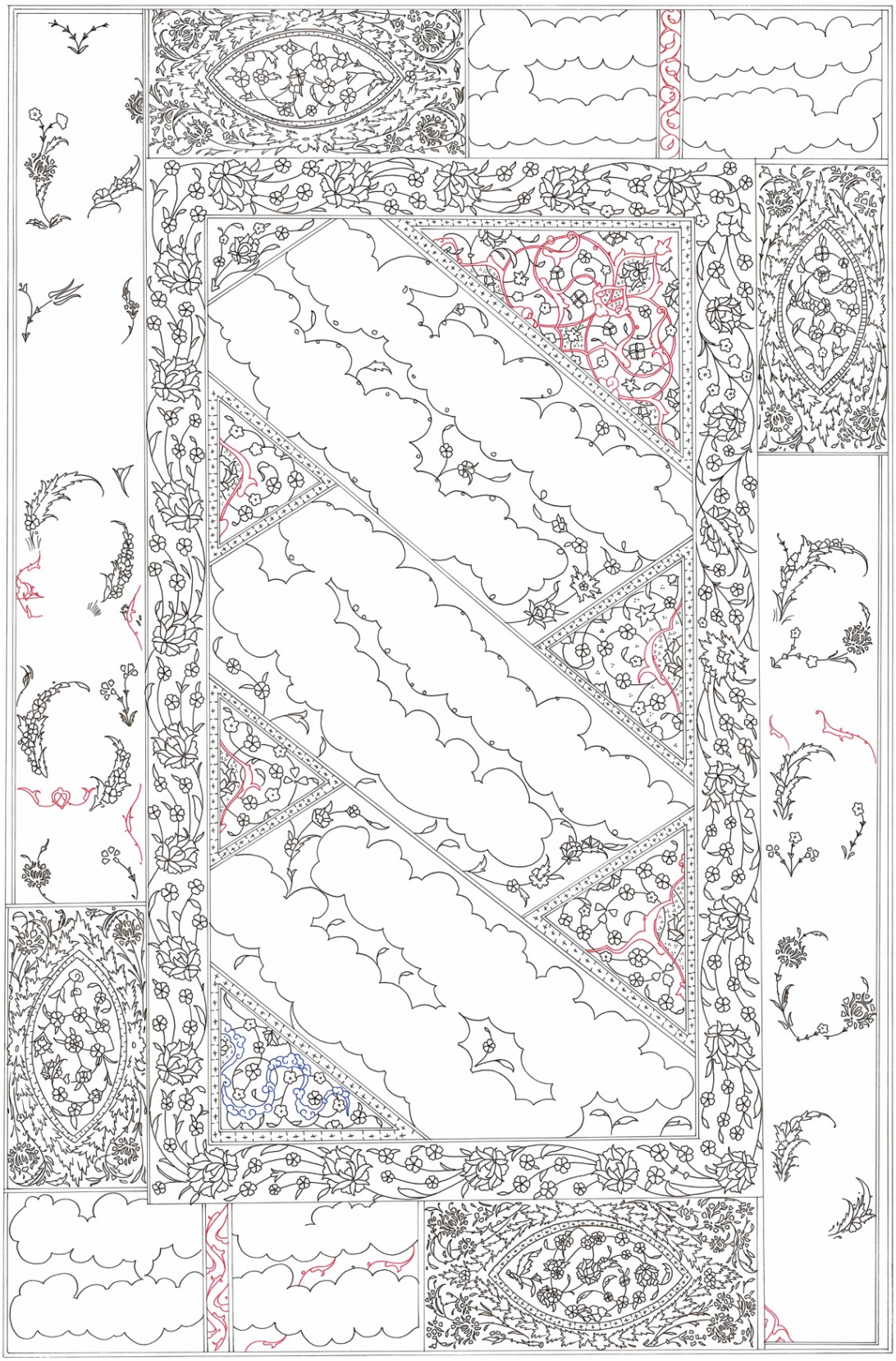
R. 181 Kıt’a 45-46



R. 182 Kıt’a 46



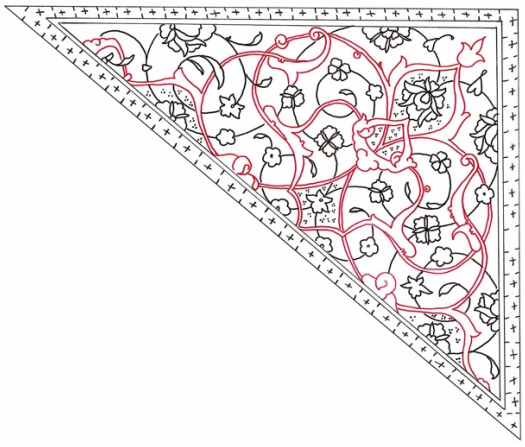
Ç. 161 Kıt’a 46 Form Çizimi



Ç. 162 Kıt’a 46 Desen Çizimi



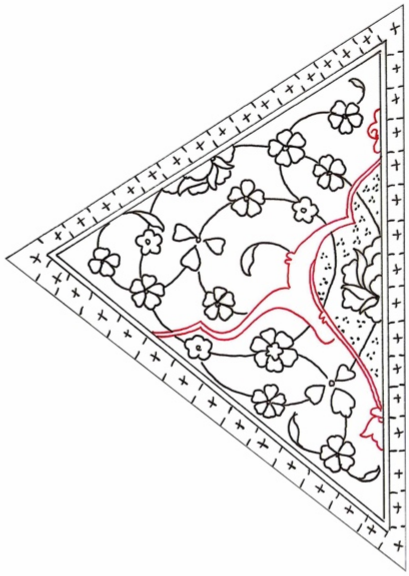
R. 183 Kıt’a 46 Koltuk Deseni



Ç. 163 Kıt’a 46 Koltuk Desen Çizimi



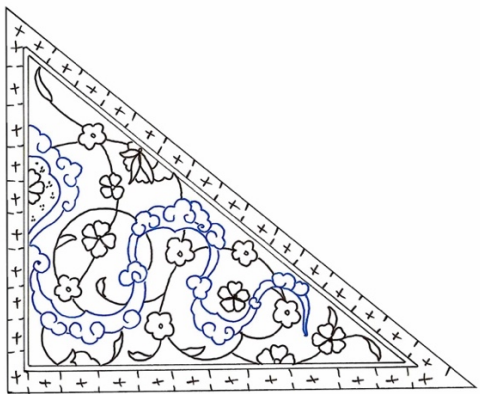
R. 184 Kıt’a 46 Koltuk Deseni



Ç. 164 Kıt’a 46 Koltuk Desen Çizimi



R. 185 Kıt’a 46 Koltuk Deseni



Ç. 165 Kıt’a 46 Koltuk Desen Çizimi



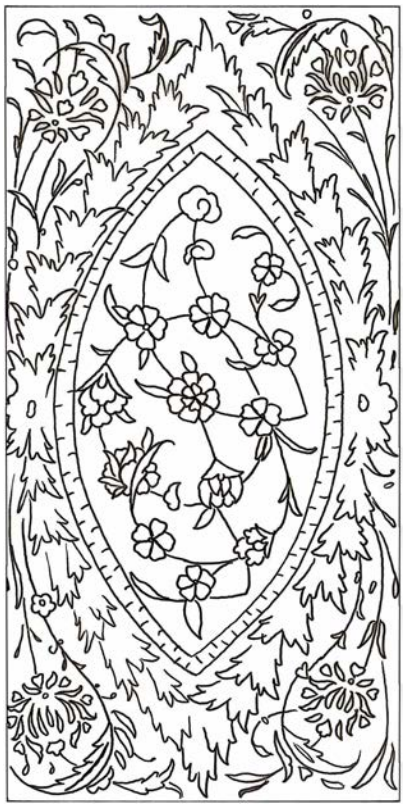
R. 186 Kıt’a 46 Koltuk Deseni



Ç. 166 Kıt’a 46 Koltuk Desen Çizimi



R. 187 Kıt’a 46 Koltuk Deseni



Ç. 167 Kıt’a 46 Koltuk Desen Çizimi

47 ve 48 numaralı iki kıt'a, albümün tezhibi en yoğun ve form bakımından en farklı olanlarından biridir (bkz. R. 188). 12,3x18 cm ölçülerindeki yatay olarak tasarlanmış bu kıt'a formunda, hem metnin yerleşimi hem de koltuk bezemesinin yapılışı bakımından zikzaklı bir görünüm vardır (bkz. R. 189-Ç. 168).

Dört adet yazı satırı kartuş-paftalar şeklinde, zikzaklı bir yapı içerisinde yerleştirilmiştir. Paftalar arasında oluşan boşluğa ise, altın veya renk ile kaplanmış zemin üzerine yine altın veya renk ile negatif teknikte bitkisel motifler yapılmıştır (bkz. Ç. 169).

Yazı satırlarının arasına oluşan boşluklara ise, satıra birleşik olarak yine zikzaklı yapı görünümünde koltuk bezemeleri yapılmıştır. İlk koltuk süslemesinde, açık mavi zemin üzerine birbirinin ters yönünde giden ve negatif teknikle siyah renkte işlenmiş bitkisel motiflerin üzerinde bulunduğu iki dal iki iplik desen şeması doğrultusunda yürütülmüştür (bkz. R. 190-Ç. 170). Siyah motiflerin üzerine yer yer altınla küçük noktalar konulmuş ve bu sâyede tek düzeliği sınırlandıran hareketli bir görünüm elde edilmiştir.

İkinci zikzaklı koltuk alanında, altın zemin üzerine hurde rûmîleri taşıyan dalın ters simetriyle yan yana eklenerek kapalı alanlar oluşması sağlanmıştır (bkz. R. 191-Ç. 171). Negatif teknikte boyanmış siyah renkteki bitkisel motifleri taşıyan bir dal ise bu rûmî dalların arasından tek iplik şeklinde yürütülmüştür.

Üçüncü koltuk alanında ise, zeminin siyah renkte boyanması tercih edilmiştir. Tasarımda aynı doğrultuda ilerleyen ve negatif olarak işlenmiş motifleri taşıyan iki altın dal mevcuttur (bkz. R. 192-Ç. 172).

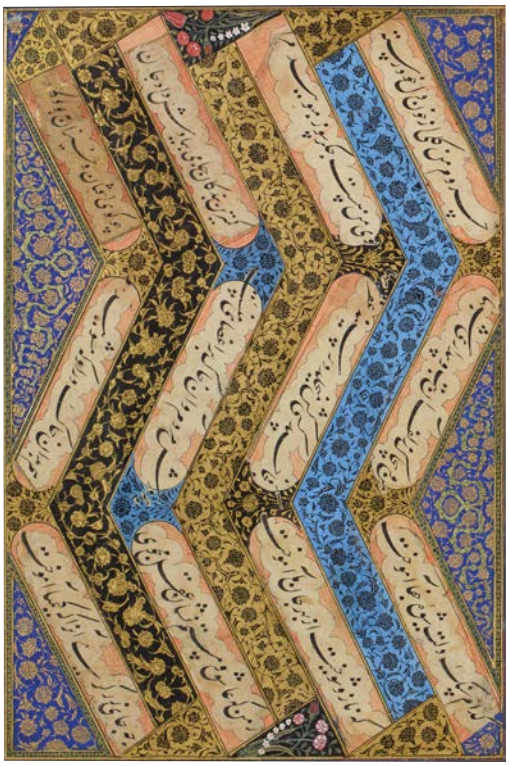
Dikdörtgen bir alan içine yerleştirmiş olan bu zikzaklı yapının dört kenarında da üçgen koltuk alanları oluşmuştur. Kıt'anın yatay düzlemdeki alt ve üst taraflarında oluşan muska koltuklar ters simetrili olarak yerleştirlmiştir. Büyük olan koltukta lâcivert zemin üzerine negatif olarak işlenmiş bulut motifi ve hatâyî grubu motiflerin oluşturduğu ½ simetrili desen bulunurken (bkz. R. 193-Ç. 173), küçük olan koltuklarda ise yalnızca bitkisel motifler tercih edilmiştir (bkz. R. 194-Ç. 174). Köşede kalan en küçük alanlar ise bir daldan çıkan hatâyî motifi ve onu destekleyen birkaç dal ile doldurulmuştur (bkz. R. 195-Ç. 175).

Dikey düzlemdeki iki kenarda bulunan küçük üçgen koltuklar da yine ters simetrili olarak yerleştirilmişlerdir. Bu koltuklardan ikisinde altın zemin üzerine siyah renteki negatif motiflerden oluşturulmuş desenler (bkz. R. 196-Ç. 176) tercih edilirken, ortada bulunan

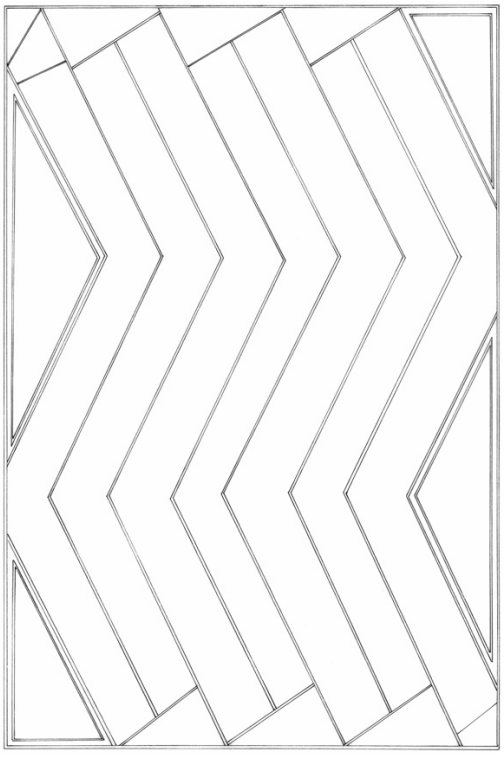
koltukta ise, Karamemi'nin imzası niteliğindeki yarı stilize edilmiş bitkisel motifler kullanılmıştır (bkz. R.197-Ç. 177). Metnin yazılı olduğu kartuş paftaların birleşim noktalarında negatif motifler kullanılmıştır (bkz. R. 198-Ç. 178).



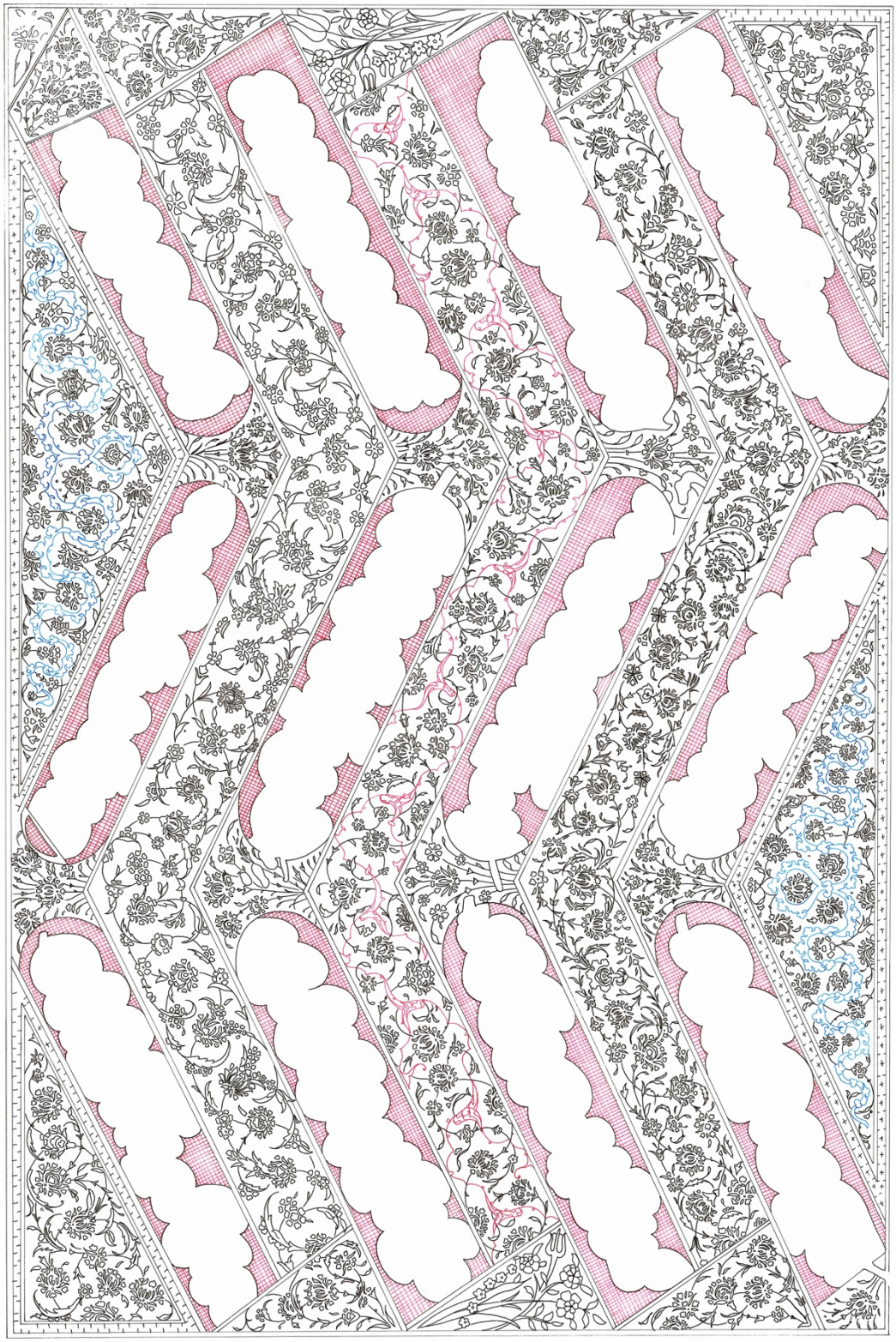
R. 188 Kıt'a 47-48



R. 189 Kıt’a 48



Ç. 168 Kıt’a 48 Form Çizimi



Ç. 169 Kıt’a 48 Desen Çizimi





R. 190 Kıt’a 48 Koltuk Deseni

Ç. 170 Kıt’a 48 Koltuk Desen Çizimi



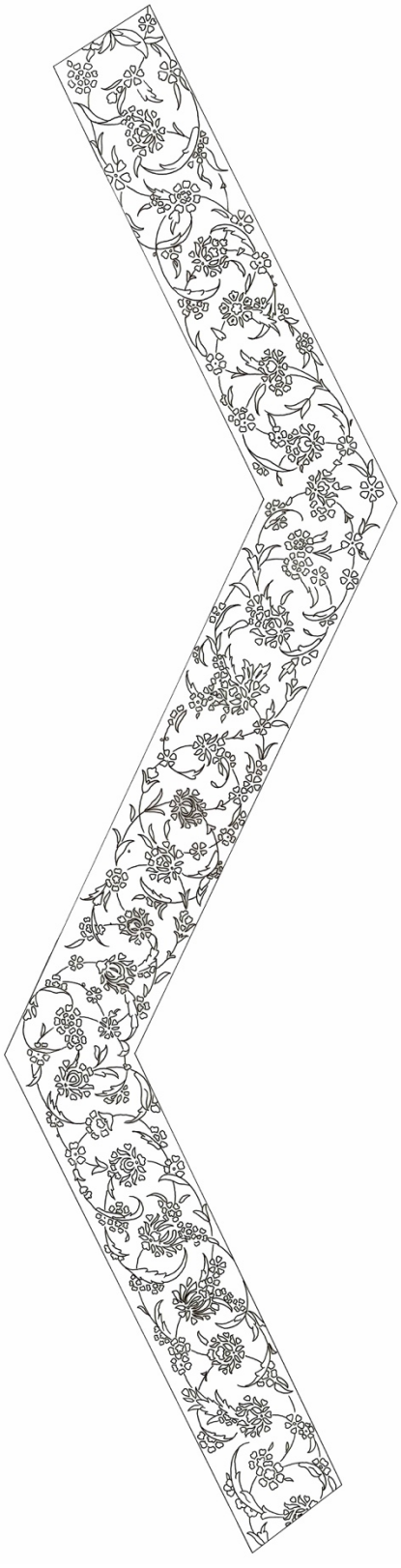
R. 191 Kıt’a 48 Koltuk Deseni



Ç. 171 Kıt’a 48 Koltuk Desen Çizimi



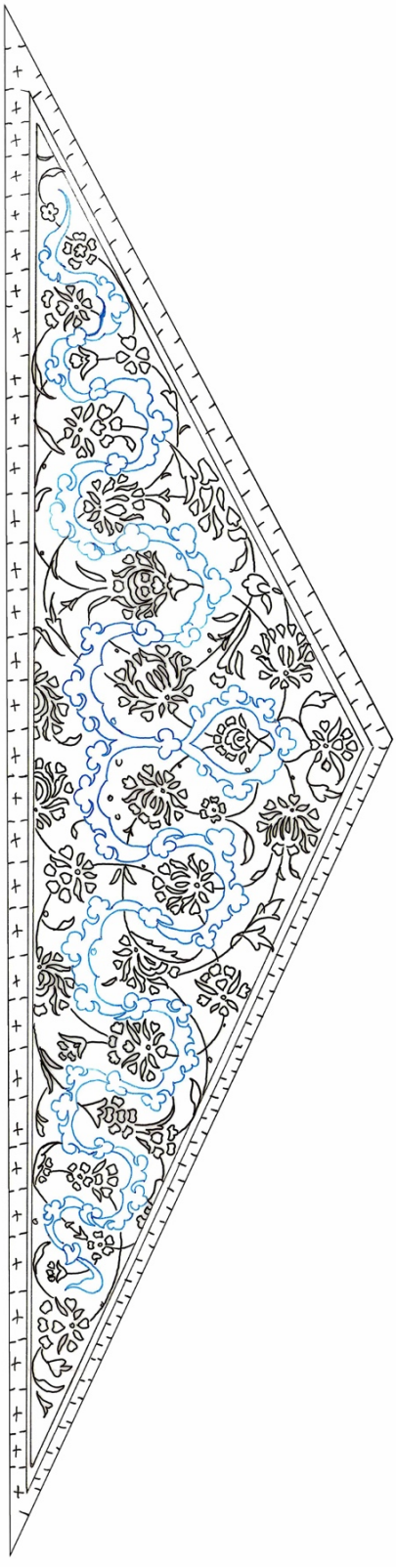
R. 192 Kıt’a 48 Koltuk Deseni



Ç. 172 Kıt’a 48 Koltuk Desen Çizimi



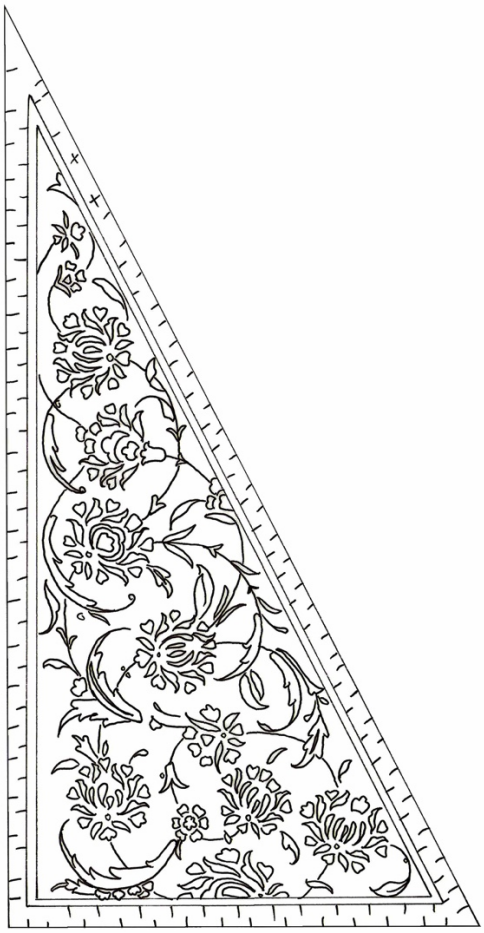
R. 193 Kıt’a 48 Koltuk Deseni



Ç. 173 Kıt’a 48 Koltuk Desen Çizimi



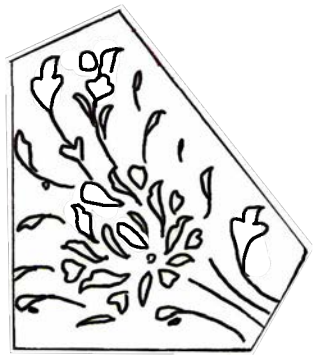
R. 194 Kıt’a 48 Koltuk Deseni



Ç. 174 Kıt’a 48 Koltuk Desen Çizimi



R. 195 Kıt’a 48 Koltuk Deseni



Ç. 175 Kıt’a 48 Koltuk Desen Çizimi



R. 196 Kıt’a 48 Koltuk Deseni



Ç. 176 Kıt’a 48 Koltuk Desen Çizimi



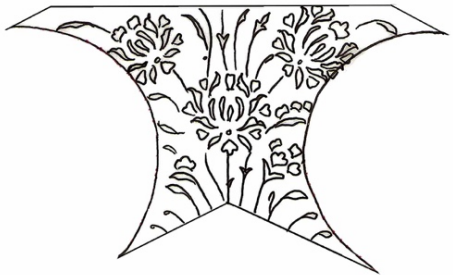
R. 197 Kıt’a 48 Koltuk Deseni



Ç. 177 Kıt’a 48 Koltuk Desen Çizimi



R. 198 Kıt’a 48 Koltuk Deseni



Ç. 178 Kıt’a 48 Koltuk Desen Çizimi

12,2x18 cm ölçülerindeki 49 ve 50 numaralı kıt'a formlarında (bkz. R. 199), metin kağıt zemin üzerine mâil olarak yazılmış ve üç katmanlı bu alan (bkz. R. 200-Ç. 179-180) iki pervaz ile çevrelenmiştir.

Bu alanın sağ üst ve sol alt köşelerinde oluşan muska koltukların bezemesinde, sâde rûmîlerin köşelerden çıkış yaparak oluşturdukları yarım kapalı formlar, serbest olarak yerleştirilmiş bulut motifi ve bitkisel motifler kullanılmıştır (bkz. R. 201-202-Ç. 181-182). Diğer koltukların süslemesinde ise, yalnızca rûmî dalından oluşan helezonlar kullanılmıştır (bkz. R. 203-Ç. 183). Zemin renklendirmesinde sarı ve yeşil altın tercih edilen bu koltukların köşelerinde ve ortabağların zemininde ise siyah renk tercih edilmiştir.

Yazı alanı, lâcivert renkte negatif teknikle boyanmış hatâyîleri taşıyan dal ile klâsik usulde işlenmiş hatâyîlerle ilerleyen dalın iki iplik desen şeması doğrultusunda yerleştirilmesiyle bezenmiş bir pervaz ile çevrelenmiştir (bkz. R. 204-Ç. 184).

Dış katmanda yer alan bölümdeki pervaz ise, bir koltuk bir yazı alanı gelecek şekilde tasarlanmıştır (bkz. R. 205) Formun üst ve alt tarafına yerleştirilen lâcivert zeminli koltuk tezhibinde, altın ile klâsik teknikte işlenmiş serbest olarak yerleştirilmiş bulut motifi ile, "S" formunda ilerleyen rûmî dalı tercih edilmiştir (bkz. R. 206-Ç. 185). Sağ ve sol taraflara yerleştirilmiş iki koltuk bezemesinde ise, köşebentli bir yapı kullanılmıştır (bkz. R. 207-Ç. 186). Köşeleri itibariyle ¼ simetrili ve rûmî motifinin kullanıldığı bu kompozisyonun orta kısmında ise, siyah zemin üzerine altın, gri ve sülyen renkleri ile işlenmiş motifleri taşıyan gri renkteki bahar dalları yerleştirilmiştir. Bu koltukların alt ve üst kısımlarında da, içi bu usulde bezenmiş küçük koltuk alanları bulunmaktadır (bkz. R. 208-Ç. 187).

Kıt'a formunun en dışında ½ simetrili sarı renkteki zemin üzerine nakşedilmiş geniş bir halkâr deseni mevcuttur (bkz. R. 209-Ç. 188). Köşe simetri ekseninden başlayan, "sür-git" şeklinde ilerleyen bu desende hurde rûmî, dilimli rûmî ve hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Tezhip alanına dengeli bir şekilde dağıtılmış olan rûmî dalları ve rûmînin iç bünyesindeki hurdeler altınla yapılmış ve siyah ile tahrirlenmiştir. Hurde rûmîlerin iç bünyesinin zemini ise altınlanmayıp kağıt renginde bırakılmıştır. Sayfanın dış kenarı ile alt ve üst kenarlarının ortalarına yerleştirilmiş ve altından dendanlarla oluşturulmuş kapalı formların içine ise, dilimli rûmî motifinden müteşekkil ½ simetrili bir

kompozisyon yerleştirilmiştir[248]. Paftadaki bu kompozisyon altınlanmadan yalnızca siyah renk ile tahrirlenerek işlenmiştir. Alanın zeminine altın sulu bir şekilde sürülmüş, böylece sarı zeminden ayrılarak boyutlu bir görünüm elde edilmiştir.

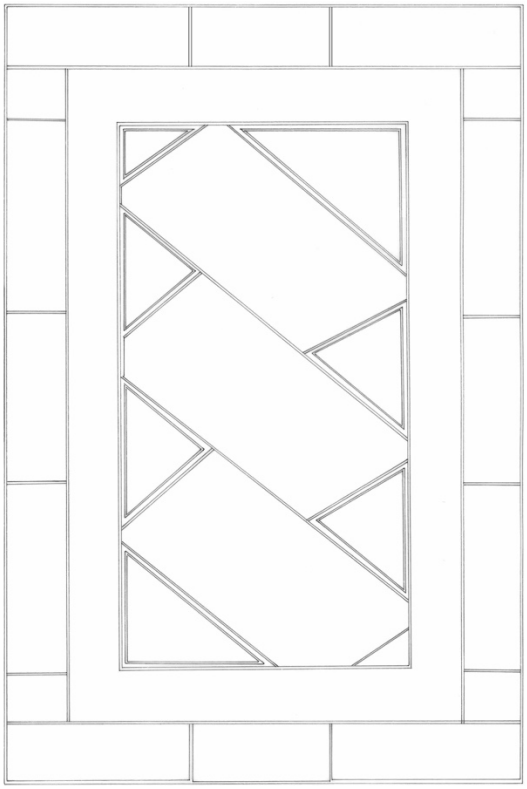


R. 199 Kıt'a 49-50

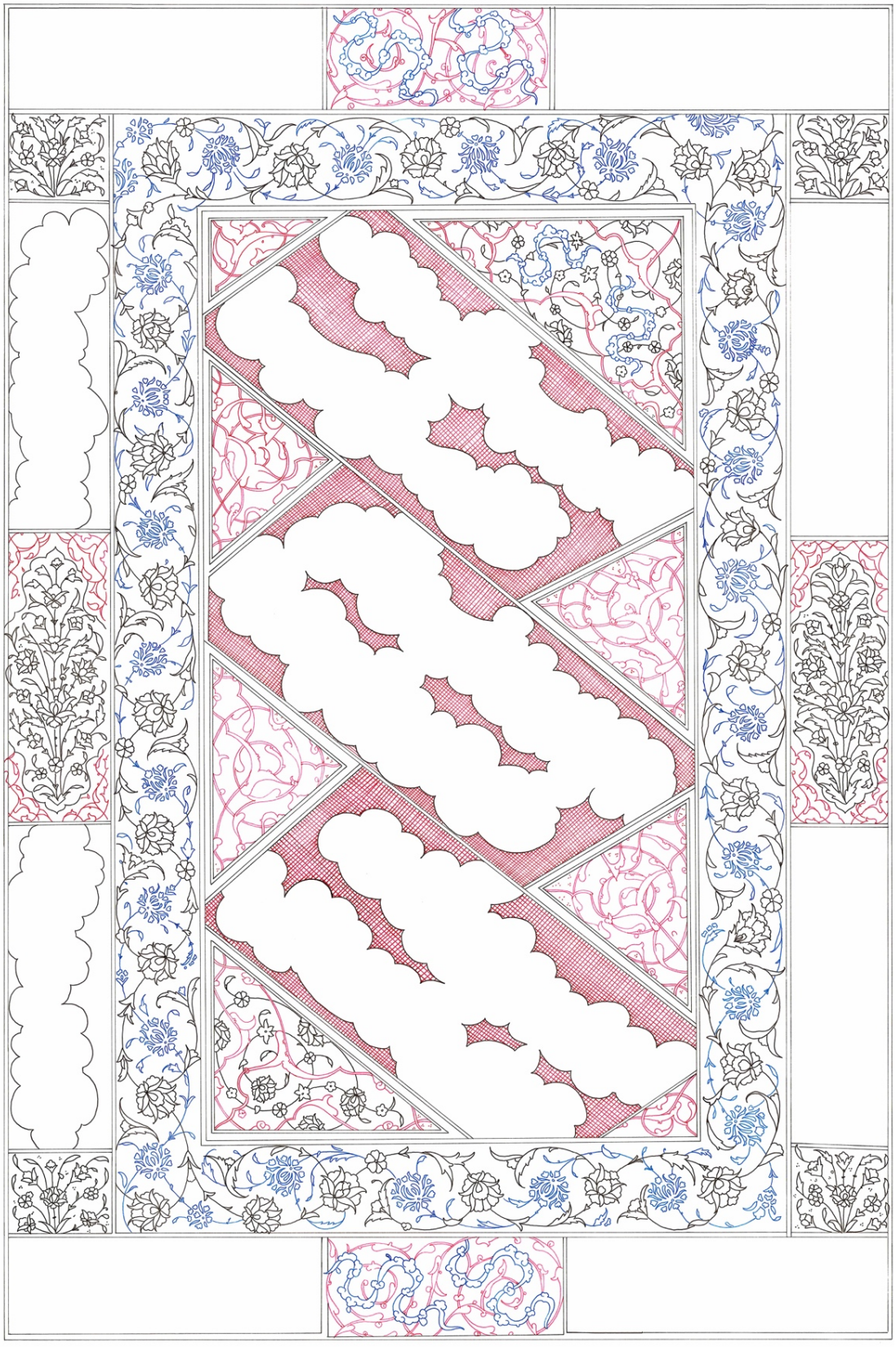
[248] Bu alanların zeminine sulu altın sürülmüştür. Bu halkâr deseni 59 ve 60 numaralı kıt'alarda da kullanılmıştır.



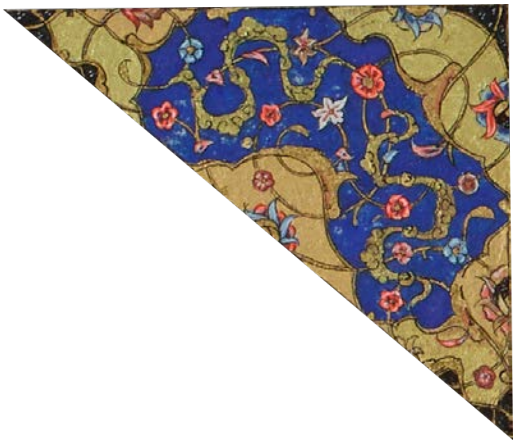
R. 200 Kıt’a 50



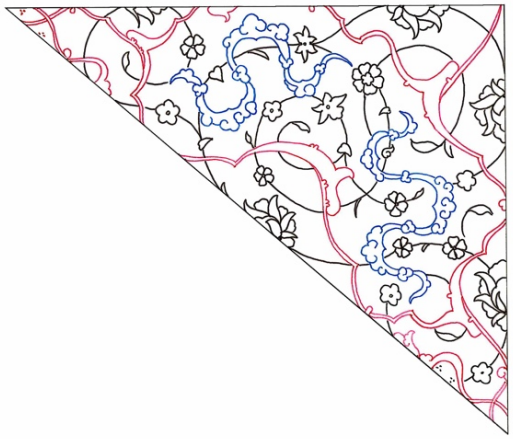
Ç. 179 Kıt’a 50 Form Çizimi



Ç. 180 Kıt’a 50 Desen Çizimi



R. 201 Kıt’a 50 Koltuk Deseni



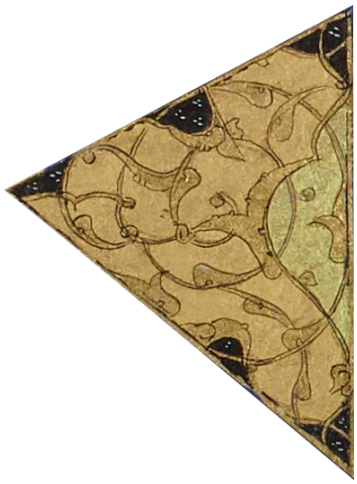
Ç. 181 Kıt’a 50 Koltuk Desen Çizimi



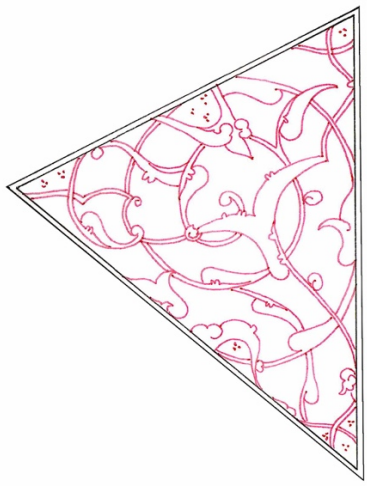
R. 202 Kıt’a 50 Koltuk Deseni



Ç. 182 Kıt’a 50 Koltuk Desen Çizimi



R. 203 Kıt’a 50 Koltuk Deseni



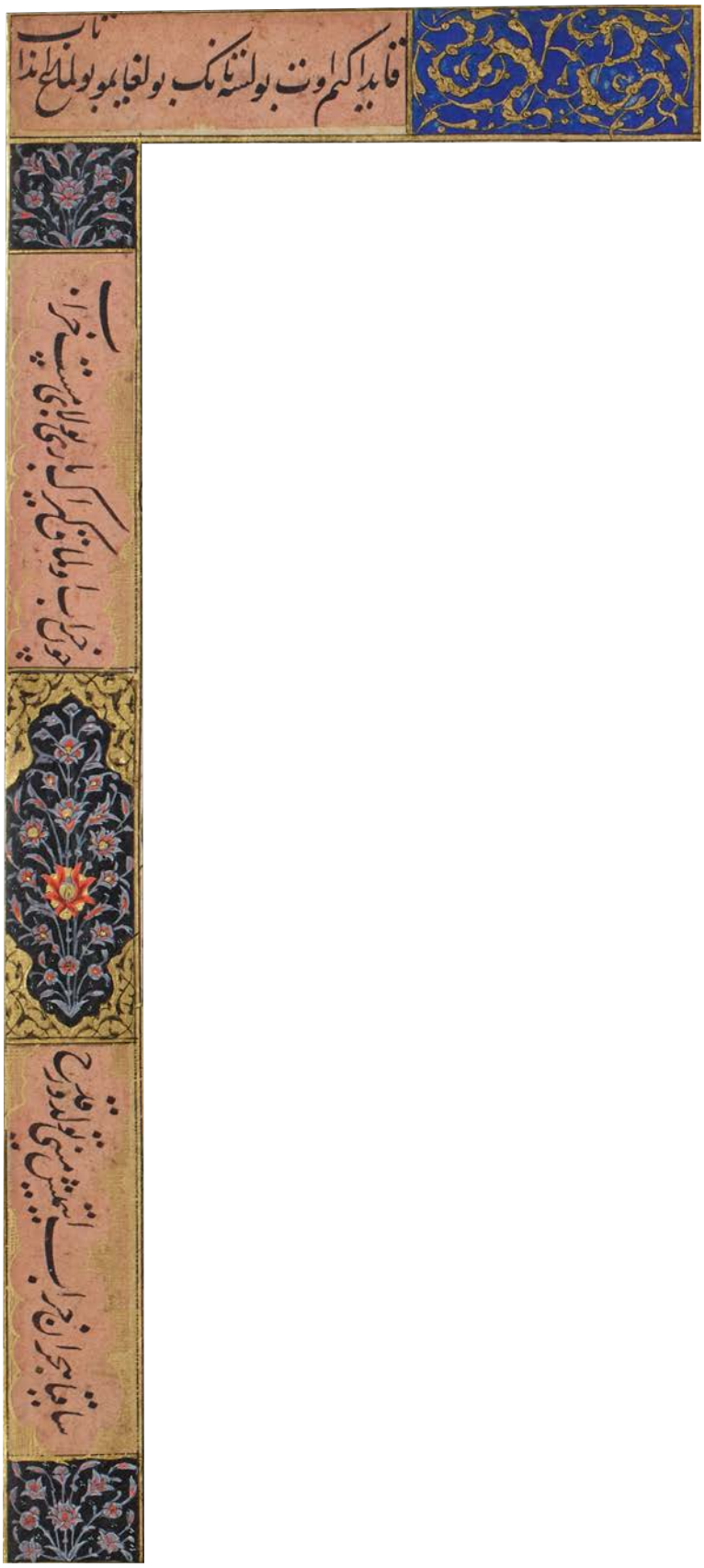
Ç. 183 Kıt’a 50 Koltuk Desen Çizimi



R. 204 Kıt’a 50 Pervaz Deseni Detay



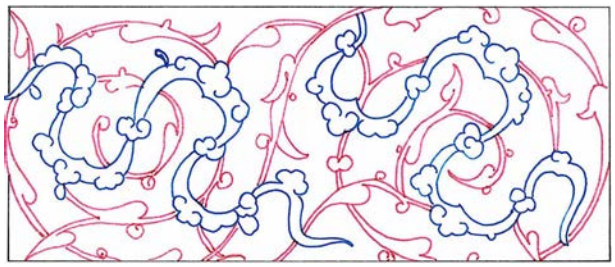
Ç. 184 Kıt’a 50 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 205 Kıt’a 50 Pervaz Deseni



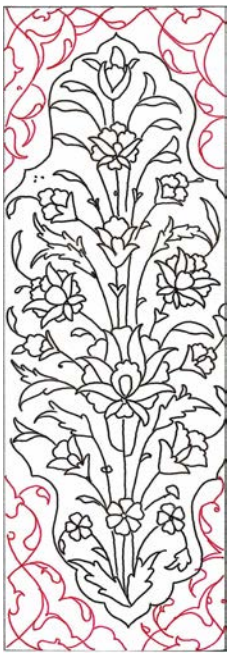
R. 206 Kıt’a 50 Pervaz Deseni Detay



Ç. 185 Kıt’a 50 Pervaz Desen Çizimi Detay



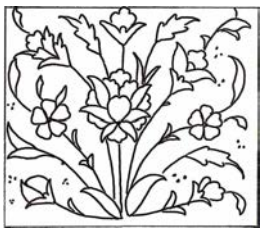
R. 207 Kıt’a 50 Pervaz Deseni Detay



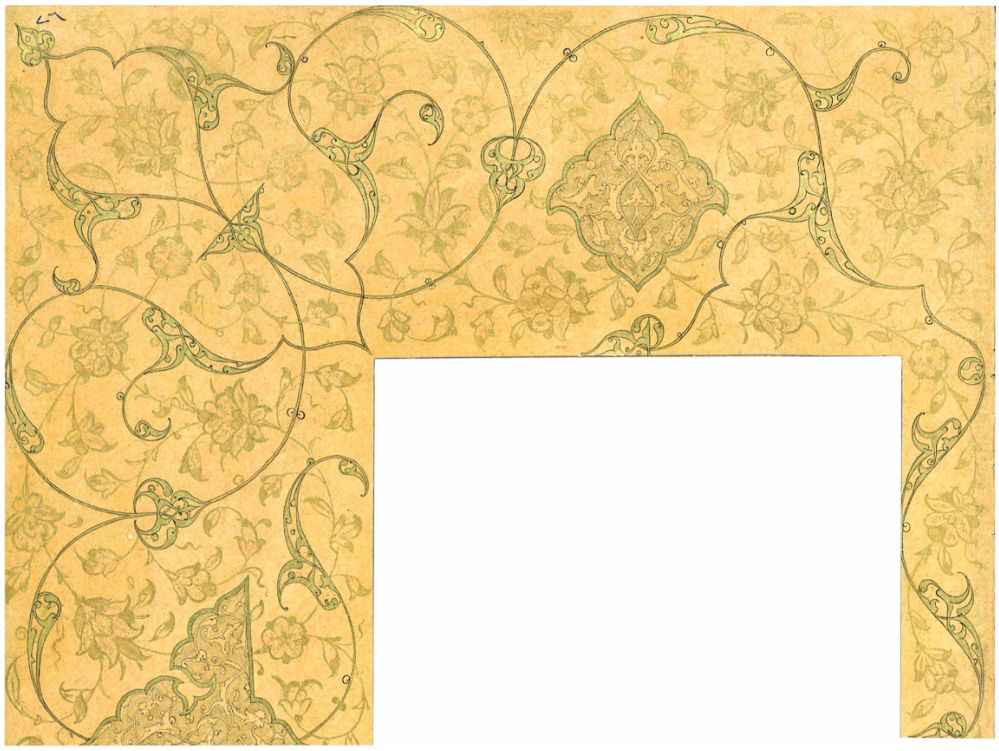
Ç. 186 Kıt’a 50 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 208 Kıt’a 50 Pervaz Deseni Detay



Ç. 187 Kıt’a 50 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 209 Kıt’a 49-50 Dış Pervaz Deseni



Ç. 188 Kıt’a 49-50 Dış Pervaz Desen Çizimi

12x18,8 cm ölçülerindeki 51 ve 52 no'lu kıt'aların tezhibinde, albümde yer alan diğer kıt'alardaki bezemelere göre bazı değişik uygulamalar yapılmıştır (bkz. R. 210). Genel hatları itibariyle yatay düzlemde beş parçaya ayrılmış olan bu formun birinci, üçüncü ve beşinci parçalarında metin kısmı mâil olarak yazılmıştır (bkz. R. 211-Ç. 189-190). Yazılar beyne's-sütura alınmış ve satır aralarında oluşan boşluklar yapıştırma altınla sıvama olarak kaplanmıştır. Bu kıt'anın bezemesini diğerlerinden farklı kılan nokta da bu alanda açığa çıkmaktadır. Kaplanan altın zemin üzerine minyatür uygulamaları yapılmıştır. Kökten çıkış yapmış ve serbest olarak konumlandırılmış olan çeşitli renklerdeki çiçek dallarının yanı sıra bu alana, ağaçlar minyatür sanatı kuralları dahilinde işlenerek yerleştirilmiştir (bkz. R. 212-Ç. 191).

Altınla kaplanmış bu alanlarda ayrıca Karamemi'nin yarı stilize edilmiş çiçeklerine de rastlamaktayız (bkz. R. 213-Ç. 192). Bu çiçeklerin dalları yeşil ile boyanmış ve siyah renk ile tek tarafına tahrir çekilmiştir. Bu alanda bazen yeşil yapraklar şeklinde, bazen de yalnızca siyah renk ile çizgisel olarak küçük otsu bitkiler de yapılmıştır. Altın zeminde iğne perdahtı da uygulanmıştır. Yazıların beyne's-sütura alınmış olması , izleyende sanki çiçek bahçesinin içinden açılan pencerelerden yazıları seyrediyormuş hissi uyandırmaktadır.

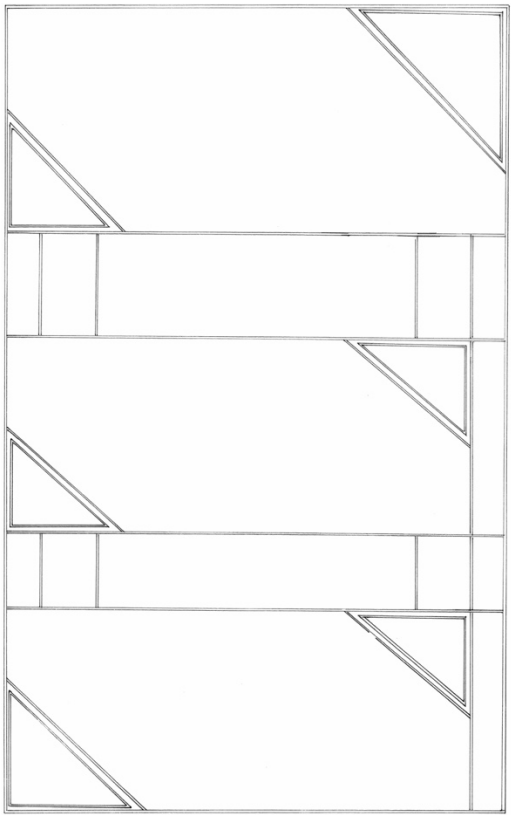
Lâcivert zemin üzerine negatif teknikte altınla işlenmiş ve hatâyî grubu motiflerle oluşturulan köşe çıkışlı tasarımların, kıt'a formunu oluşturan koltukların gerek üçgen olanlarında gerekse dikdörtgen olanlarında kullanıldığını görmekteyiz (bkz. R. 214-215-Ç. 193-194). Altın zemin üzerine altın (bkz. R. 216-Ç. 195) ya da renkle işlenmiş motiflerin kullanıldığı tasarımlar da diğer bir koltuk bezemesidir (bkz. R. 217-Ç. 196).



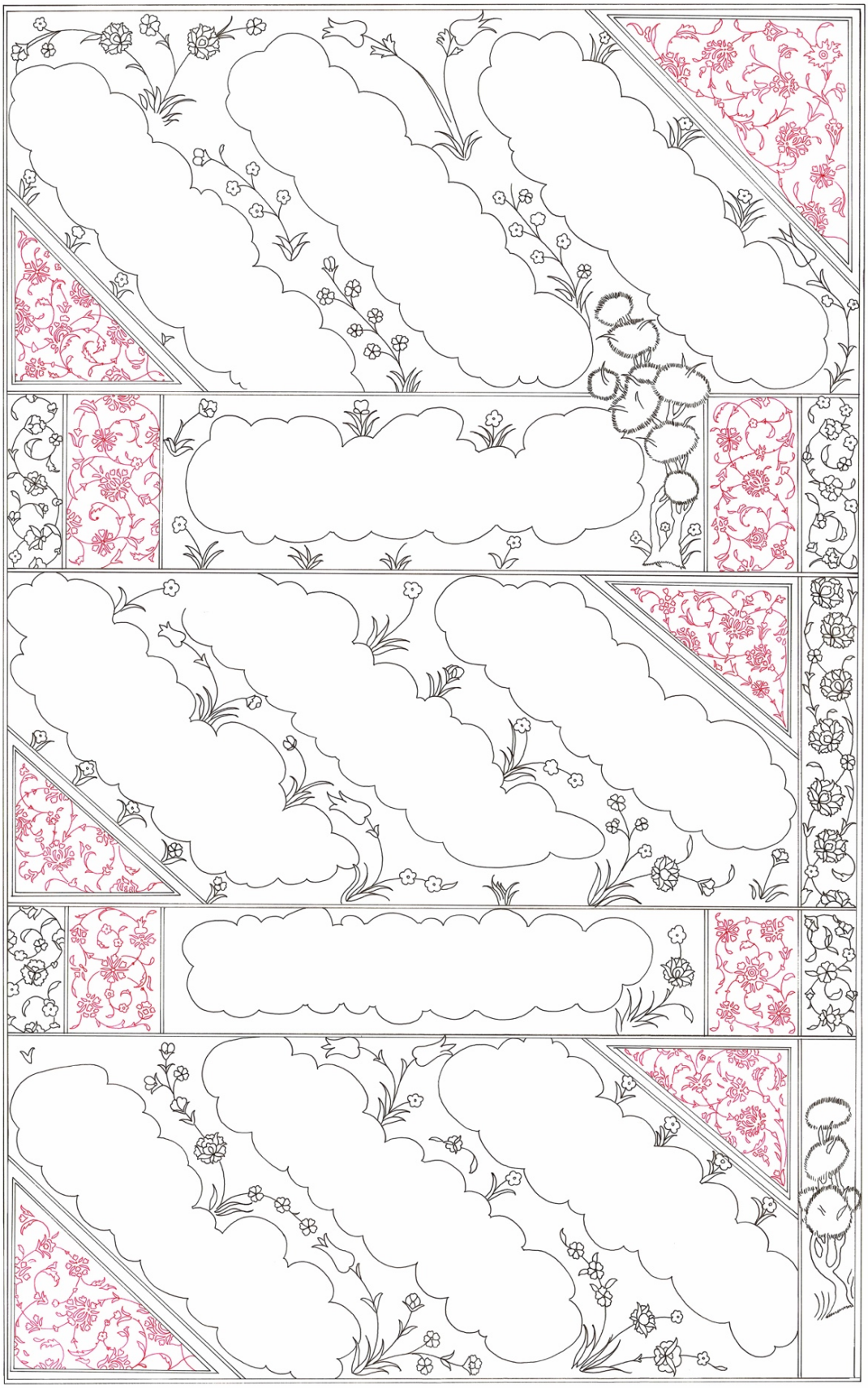
R. 210 Kıt’a 51-52



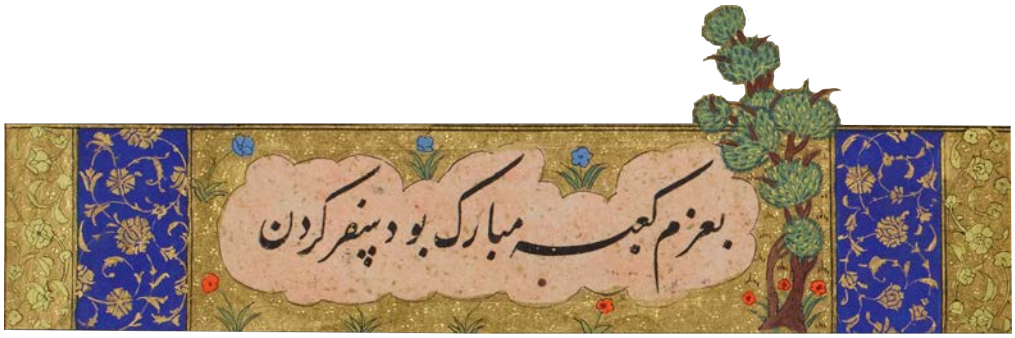
R. 211 Kıt’a 52



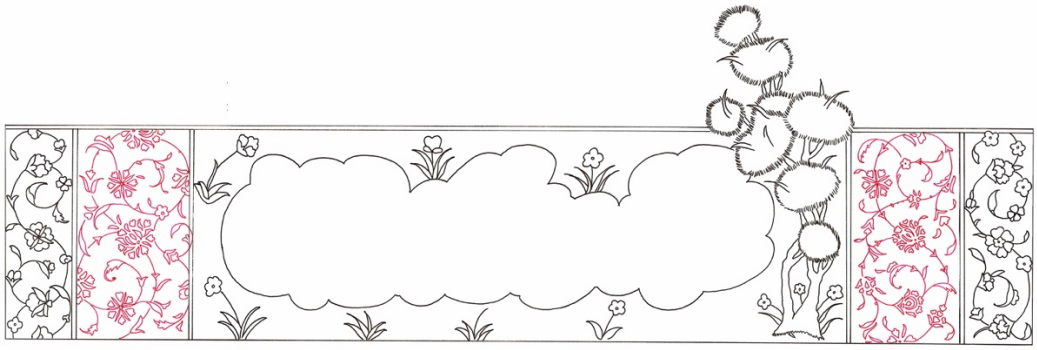
Ç. 189 Kıt’a 52 Form Çizimi



Ç. 190 Kıt’a 52 Desen Çizimi



R. 212 Kıt’a 52 Koltuk Deseni



Ç. 191 Kıt’a 52 Koltuk Desen Çizimi



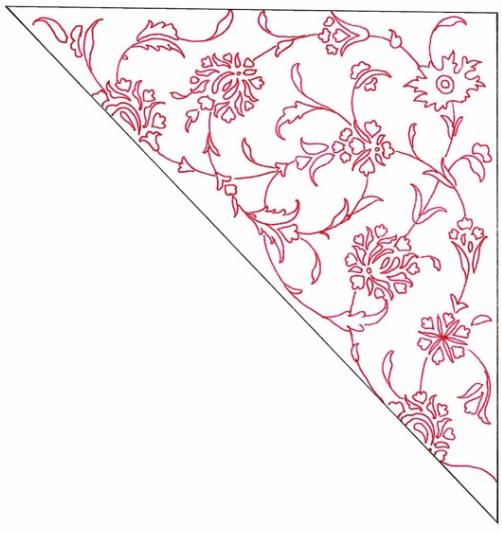
R. 213 Kıt’a 52 Koltuk Deseni



Ç. 192 Kıt’a 52 Koltuk Desen Çizimi



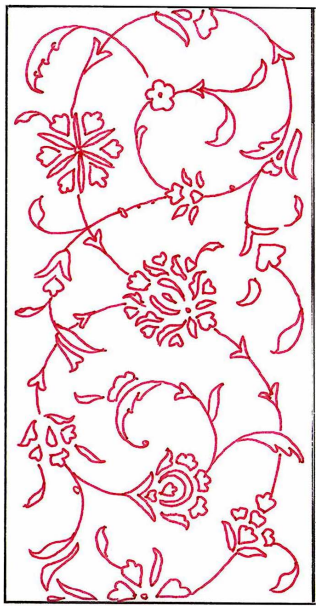
R. 214 Kıt’a 52 Koltuk Deseni



Ç. 193 Kıt’a 52 Koltuk Desen Çizimi



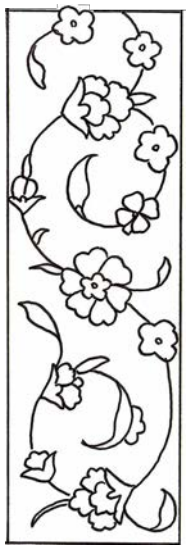
R. 215 Kıt’a 52 Koltuk Deseni



Ç. 194 Kıt’a 52 Koltuk Desen Çizimi



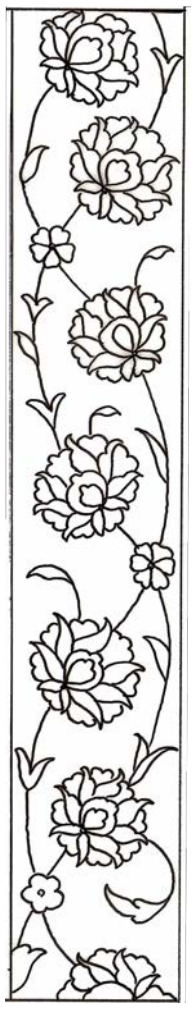
R. 216 Kıt’a 52 Koltuk Deseni



Ç. 195 Kıt’a 52 Koltuk Desen Çizimi



R. 217 Kıt’a 52 Koltuk Deseni



Ç. 196 Kıt’a 52 Koltuk Desen Çizimi

Albümün 12x18 cm ölçülerindeki 53 ve 54 numaralı kıt'a formlarının (bkz. R. 218) orta kısmında genişçe bir yer tutan yazı alanı, dallarından biri altın ile klâsik teknikte yapılmış hatâyî ve biri de sülyen renginde rûmî olan iki dalın iki iplik desen şeması doğrultusunda uzandığı lâcivert zeminli bir sütunla dikey olarak ikiye ayrılmıştır (bkz. R. 219-Ç. 197).

Ayrıca alanda sûrebaşı tezhibi görünümünü veren iki dikdörtgen parça da, bu yazı alanını yatay olarak üç parçaya ayırmıştır (bkz. Ç. 198). Dikdörtgen parçalarda dendanlarla sınırlandırılmış alan, zemini altınla kaplanmış ve "S" formundaki dalların iç içe geçerek oluşturdukları desenle süslenmiştir. Bu alanların bitimi salbek görünümündeki kapalı formlarla sağlanmıştır. Kapalı formlar ve dış sınır arasında kalan boşluğa da, formun içinden çıkış yapan çiçek dalları uzanmıştır (bkz. R. 220-Ç. 199). Altta yer alan bölümün iki yanına ise, "S" formuyla çiçekleri taşıyan dallardan düzenlenen tasarım altın zemin üzerine yine altınla işlenmiştir (bkz. R. 221-Ç. 200).

Altın ve yeşil cetvelle çevrelenmiş yazı alanının çevresine, birleşim yerleri düz olan kartuş-paftalar yerleştirilmiştir (bkz. R. 222-Ç. 201). Paftalar, birine yazı yazılması, birine de desen yerleştirilmesi sûretiyle art arda sıralanmışlardır. İç ve dış kenarların orta kısmına konulan paftaların bezemesinde, "sür-git" formunda yerleştirilen ve bitkisel motifleri taşıyan dallar ile, tezhip alanı içerisinde kapalı alan oluşturmak adına yerleştirilmiş ortabağlar kullanılmıştır (bkz. R. 223-Ç. 202).

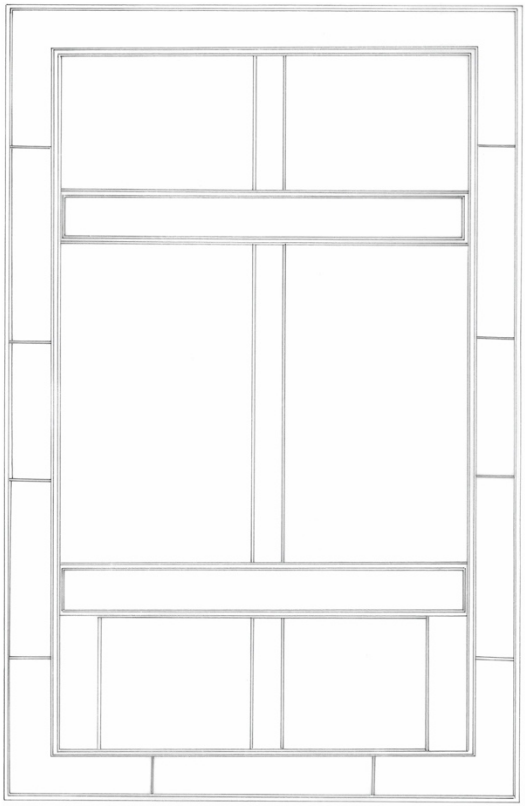
Kıt'anın köşelerine gelecek şekilde yerleştirilmiş olan paftalarda ise, ½ simetrili ve yalnızca hatâyî grubu motiflerden oluşan bir tasarım uygulanmıştır (bkz. R. 224-Ç. 203). Zemini lacivert ile boyanan bu paftada yer alan çiçek motiflerinde ise, sülyen, mavi, yeşil, sarı ve pembe renkleri kullanılmıştır. Motif dilimlerinin dış hattına ise beyaz ile tahrir gibi ince bir hat geçilmiştir. Kıt'a altın, yeşil, sülyen ve eflâtun cetvellerle çevrilidir.



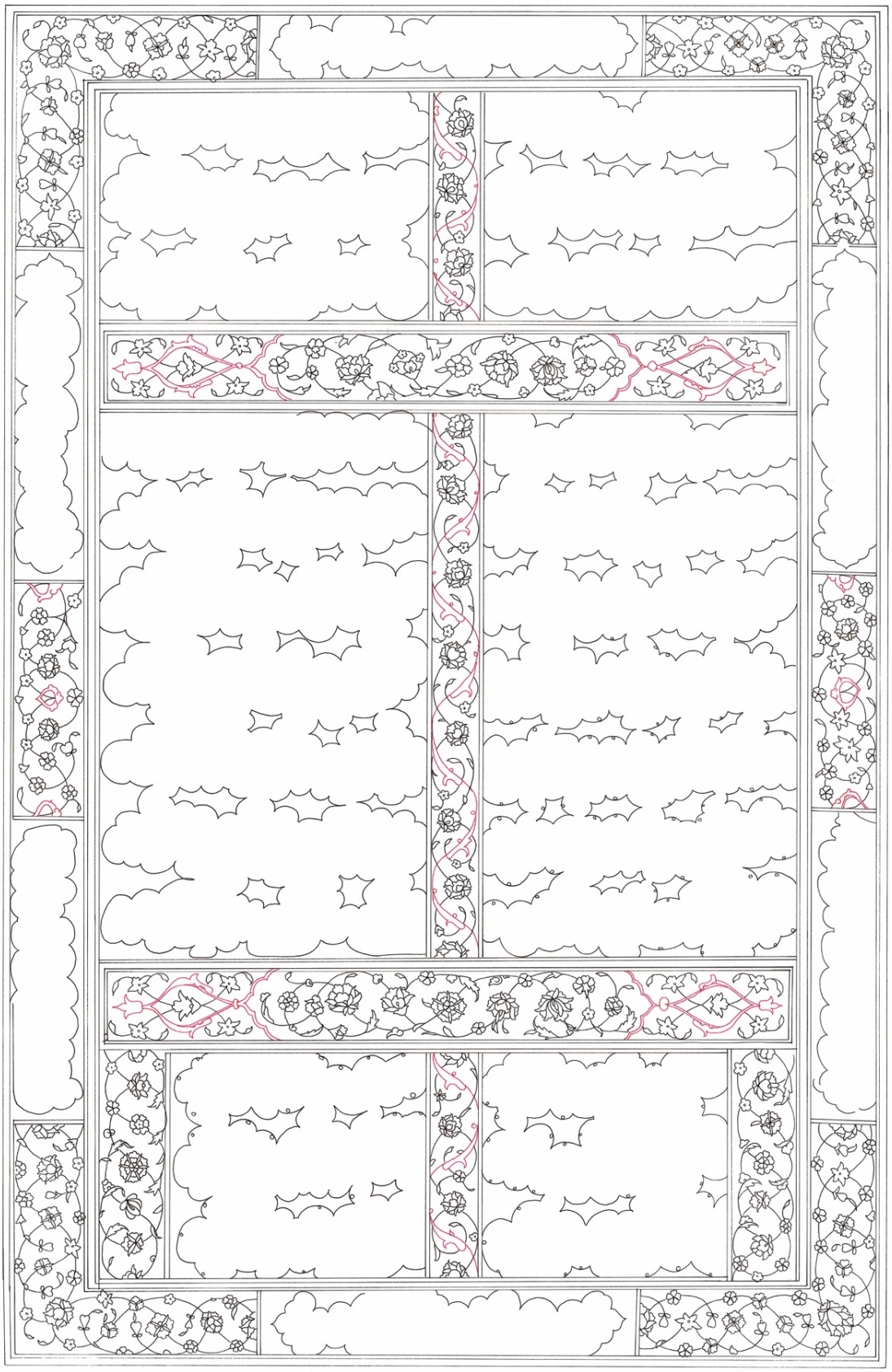
R. 218 Kıt’a 53-54



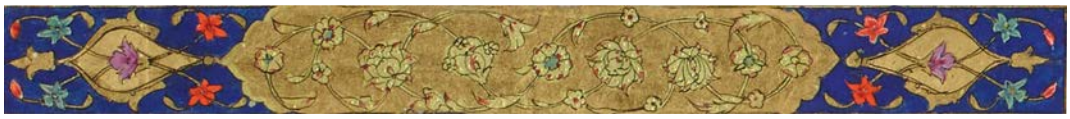
R. 219 Kıt’a 54



Ç. 197 Kıt’a 54 Form Çizimi



Ç. 198 Kıt’a 54 Desen Çizimi



R. 220 Kıt’a 54 Koltuk Deseni



Ç. 199 Kıt’a 54 Koltuk Desen Çizimi



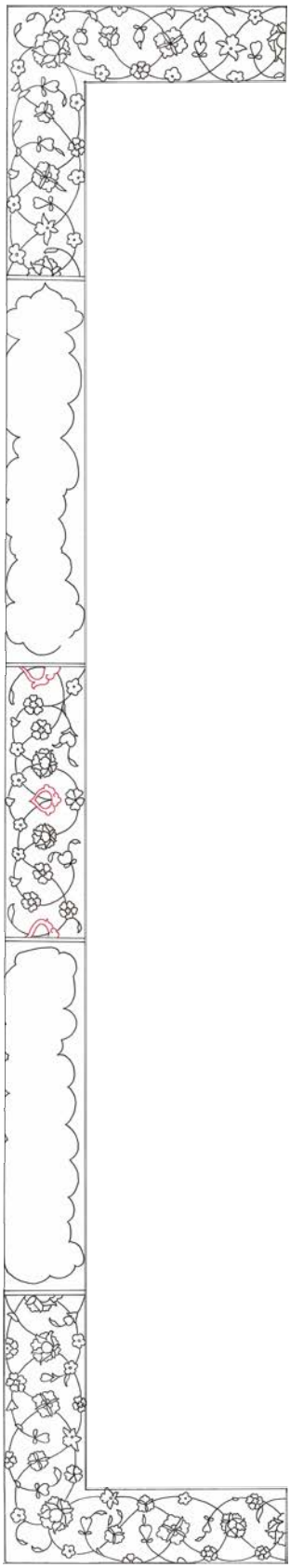
R. 221 Kıt’a 54 Koltuk Deseni



Ç. 200 Kıt’a 54 Koltuk Desen Çizimi



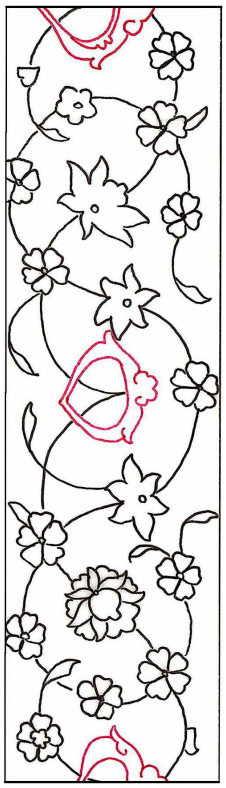
R. 222 Kıt’a 54 Pervaz Deseni



Ç. 201 Kıt’a 54 Pervaz Desen Çizimi



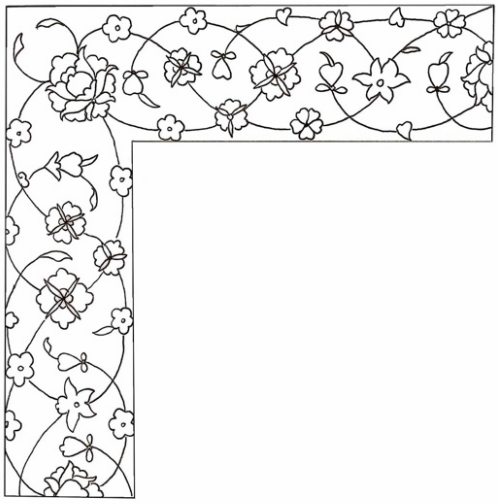
R. 223 Kıt’a 54 Pervaz Deseni Detay



Ç. 202 Kıt’a 54 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 224 Kıt’a 54 Pervaz Deseni Detay



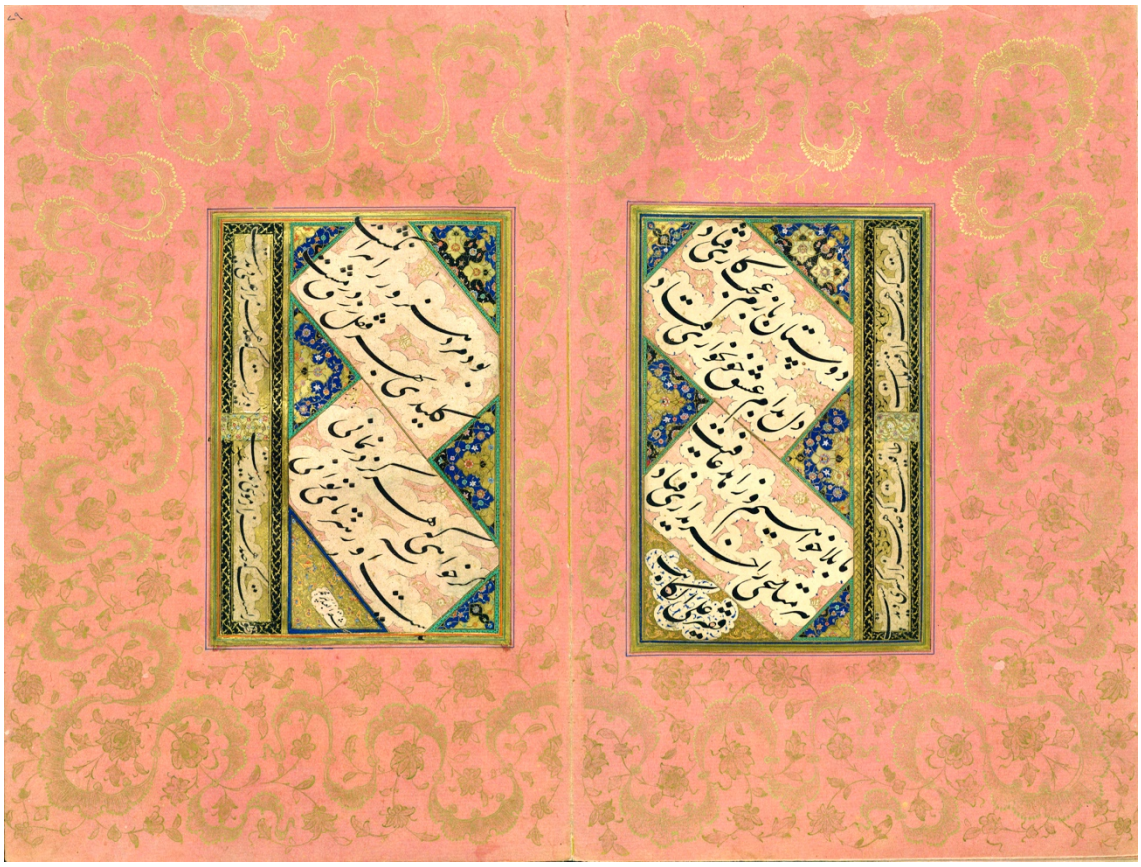
Ç. 203 Kıt’a 54 Pervaz Desen Çizimi Detay

Geniş yazı alanının mâil olarak tasarlandığı, 12,5x18,5 cm boyutlarındaki 55 ve 56 numaralı kıt'a formlarında (bkz. R. 225) dikey olarak iki ana parça bulunmaktadır. Metinler beyne's-sütura alınmış, oluşan boşluklara kırmızı renkte yatay ve dikey çizgiler çekilerek kafes görünümü elde edilmiştir (bkz. R. 226-Ç. 204-205). Bu alanların üzerine de yer yer altınla tahrirlenmiş çiçek dalları yerleştirilmiştir.

Oluşan üçgen koltuk alanlarına, sâde rûmî, sarılma rûmî ve hatâyî grubu motiflerle oluşturulan tasarımlar yerleştirilmiştir (bkz. R. 227-228-229-Ç. 206-207-208). Bu desenler ½ simetrili olup, köşe çıkışlı dalların tezhip alanına dağılımıyla meydana gelmiştir. Sol alt köşede yer alan koltuk bezemesinde ise altınla kaplanmış ve iğne perdahtı uygulanmış zemin üzerinde hatâyî grubu motifler ve hançer yapraklar kullanılmıştır (bkz. R. 230-Ç. 209). Koltukta Sultan Muhammed Nur'un imzası bulunmaktadır.

Diğer sayfanın sol alt köşesinde bulunan koltuk da aynı şekilde bezenmiş, yalnızca farklı olarak, Mîr Ali Kâtip'in imzasının bulunduğu yazı alanının içinde lâcivert renkteki serbest helezonlar ile yürüyen negatif olarak işlenmiş rûmî dallar da bulunmaktadır (bkz. R. 231-Ç. 210).

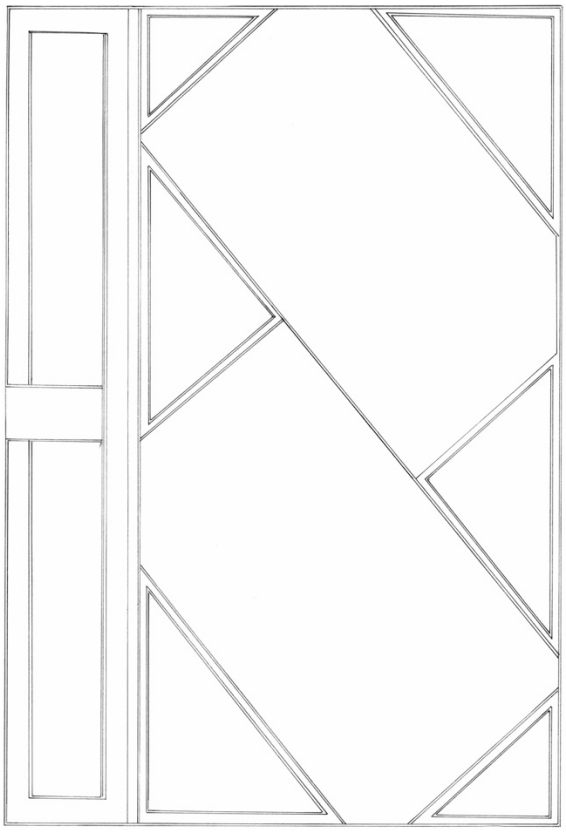
Kıt'anın, siyah zemin üzerine altınla negatif olarak işlenmiş üç iplik rûmî desenini üzerinde taşıyan pervazla çevrelenmiş olan ikinci ana parçası ortadan bölünmüş ve bu vesîleyle iki yazı alanı oluşmuştur. Bu iki yazı alanının ortasında oluşan koltuk bölümü, serbest bir bulut motifi ve "S" hareketini takip eden bitkisel motifleri taşıyan dallar ile tezyîn edilmiştir (bkz. R. 232-Ç. 211).



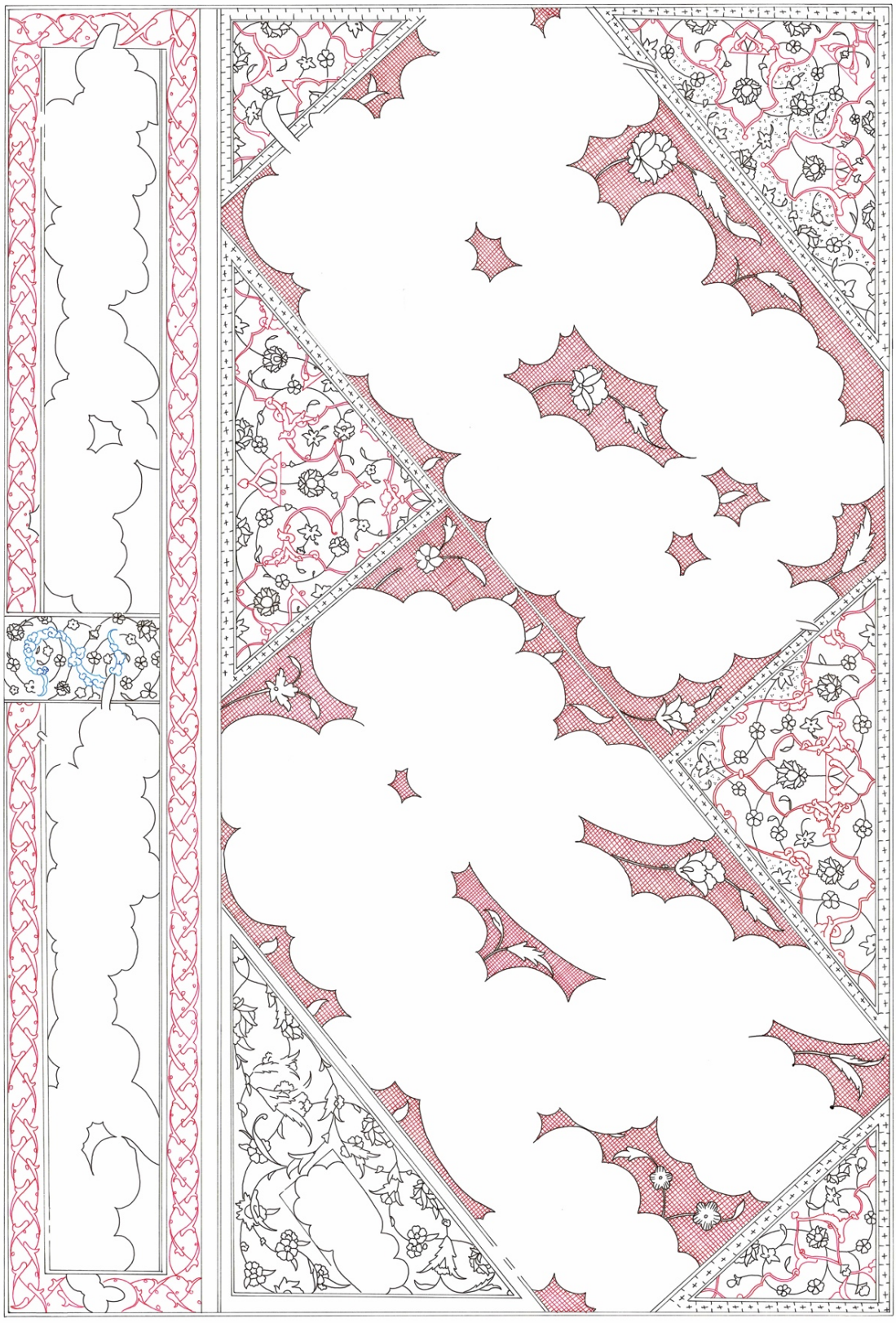
R. 225 Kıt’a 55-56



R. 226 Kıt’a 56



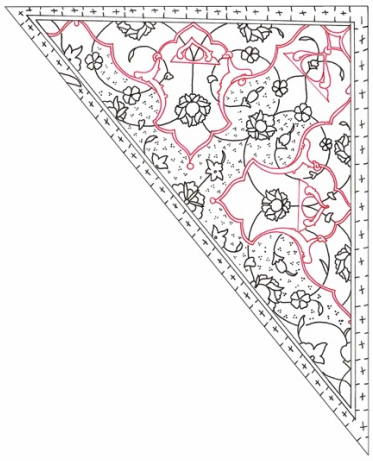
Ç. 204 Kıt’a 56 Form Çizimi



Ç. 205 Kıt’a 56 Desen Çizimi



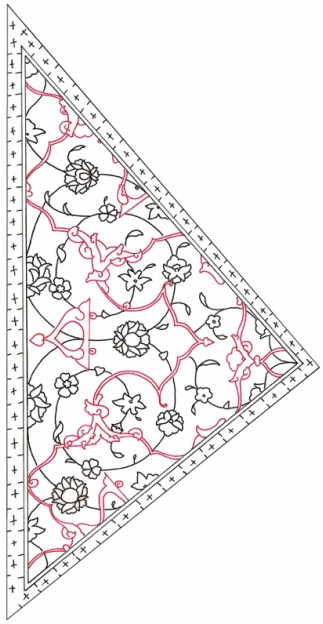
R. 227 Kıt’a 56 Koltuk Deseni



Ç. 206 Kıt’a 56 Koltuk Desen Çizimi



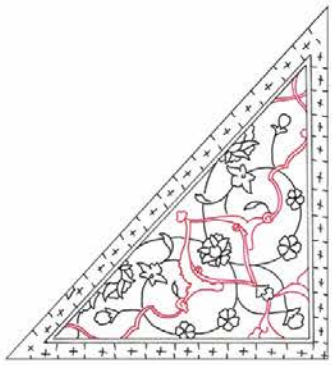
R. 228 Kıt’a 56 Koltuk Deseni



Ç. 207 Kıt’a 56 Koltuk Desen Çizimi



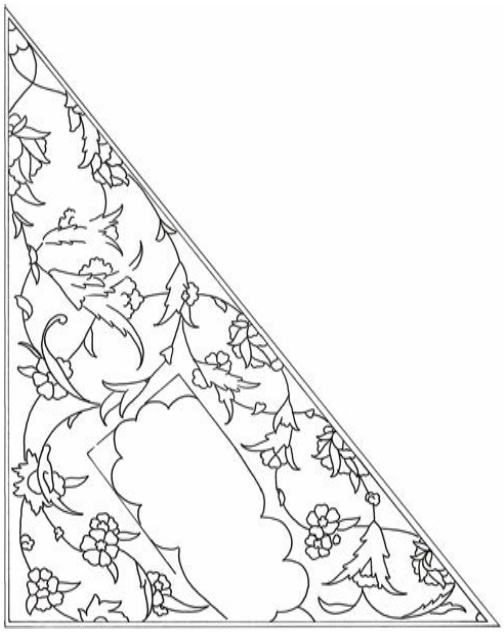
R. 229 Kıt’a 56 Koltuk Deseni



Ç. 208 Kıt’a 56 Koltuk Desen Çizimi



R. 230 Kıt’a 56 Koltuk Deseni



Ç. 209 Kıt’a 56 Koltuk Desen Çizimi



R. 231 Kıt’a 55 Koltuk Deseni



Ç. 210 Kıt’a 55 Koltuk Desen Çizimi



R. 232 Kıt’a 56 Pervaz ve Koltuk Deseni

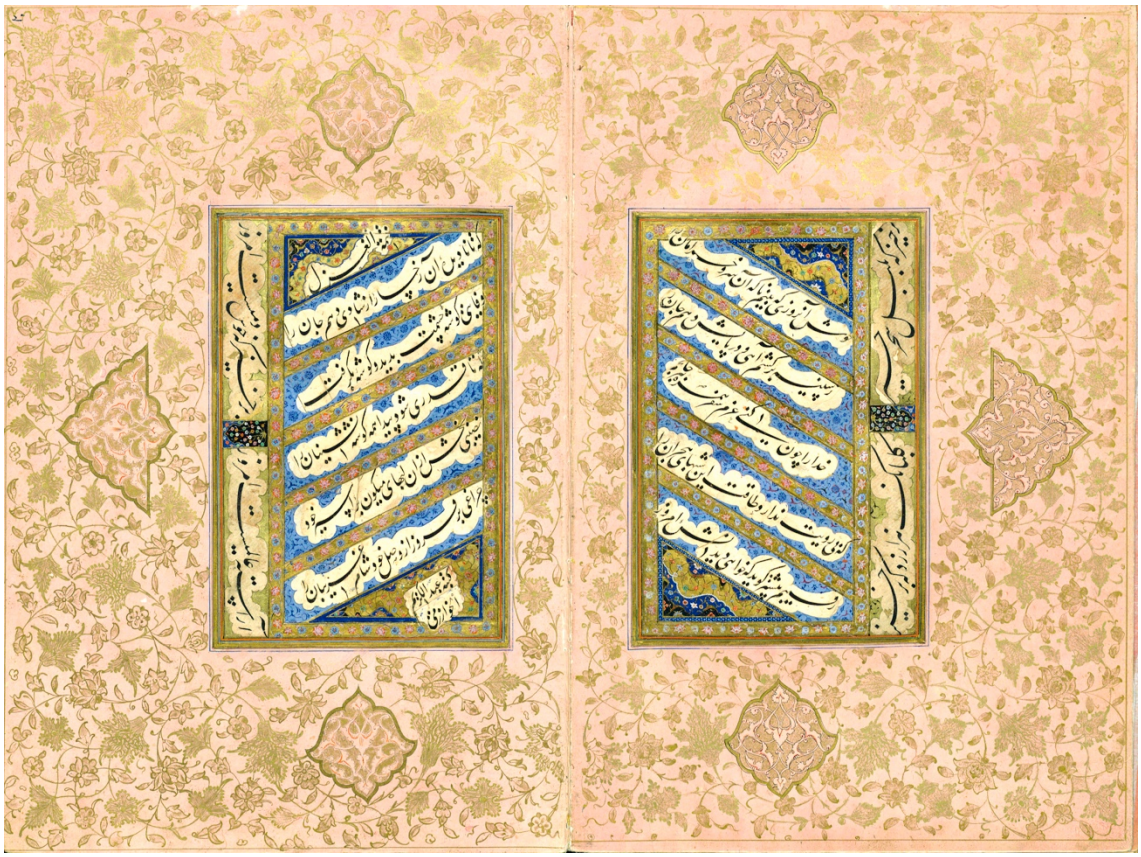


Ç. 211 Kıt’a 56 Pervaz ve Koltuk Desen Çizimi

12,5x18 cm boyutlarındaki 57 ve 58 numaralı kıt'aların (bkz. R. 233) yazı alanı, mâil olarak tasarlanmış ve oldukça geniş bir yer tutmuştur (bkz. R. 234-Ç. 211-212). Beyne's-sütura alınmış olan bölgede, açık mavi zemin üzerine yarım kapalı formlar oluşturan rûmî dalların ve negatif teknikte işlenmiş lacivert renkte bitkisel motiflerin meydana getirdiği desen yerleştirilmiştir. Satırların arasında oluşan boşluğa, yazı alanını da çevreleyen pervazın kollarını uzatmış olduğunu görmekteyiz. Altın zemin üzerine, pembe ve mavi çiçekleri taşıyan dalların iki iplik desen şeması doğrultusunda uzanan bu pervaz, satır aralarının net bir şekilde ayrılmasını sağlamıştır (bkz. R. 235-Ç. 213).

Sağ üst ve sol alt köşede yer alan muska koltuklarda ise iki katmanlı bir desen kullanılmıştır. Bir şemsenin ¼ parçasının kullanıldığı izlenimi veren ve koltuğun $90^{0'}$lik açısında bulunan köşesine yerleştirilen ilk katmanında yarım kapalı formlar oluşturmuş sâde rûmî ve hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Bu alan ikinci katmandan beyaz renkte dendanlarla oluşturulan ve iç bünyesi "+" "-"lerle tezyîn edilen bir sınırla ayrılmıştır. İkinci katmanda da, yine sâde rûmî ve çiçek motifleri kullanılmıştır. Bu alanın desen kurgusu, orta noktada "S" hareketinin olduğu yerde bağlantı etkisi varsa da, diğer kısımdan bağımsız olarak yapıldığı gözlemlenmiştir (bkz. R. 236-Ç. 214).

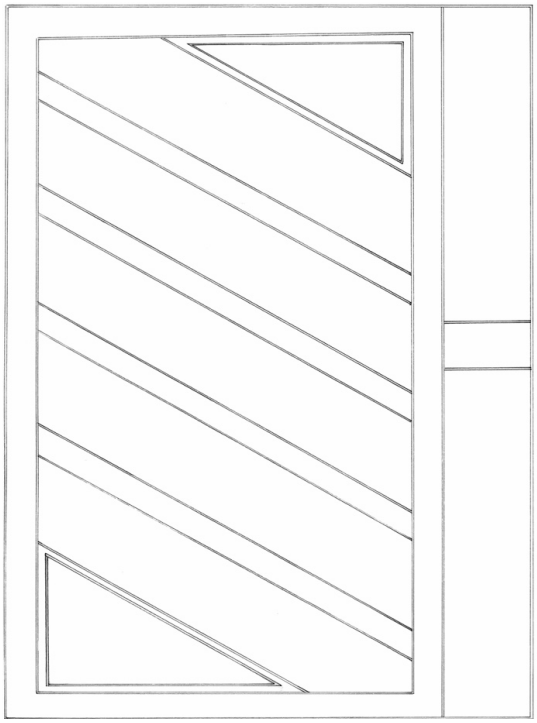
Yan tarafta bulunan ince uzun alan ise üç bölümlü olarak yerleştirilmiştir (bkz. R. 237-Ç. 215). Kenarlardaki alanlar yazı için kullanılırken, ortadaki bölüm için de koltuk tezhibi deseni tasarlanmıştır (bkz. R. 238-Ç. 216). Üst iki tarafında köşebentleri bulunan desenin orta kısmında hançer yapraklarının ardından çıkış yapan bahar dalları siyah zemin üzerinde beyaz, mavi, sülyen, pembe ve yeşil çiçeklerle yüzeye doğru dağıtılmıştır.



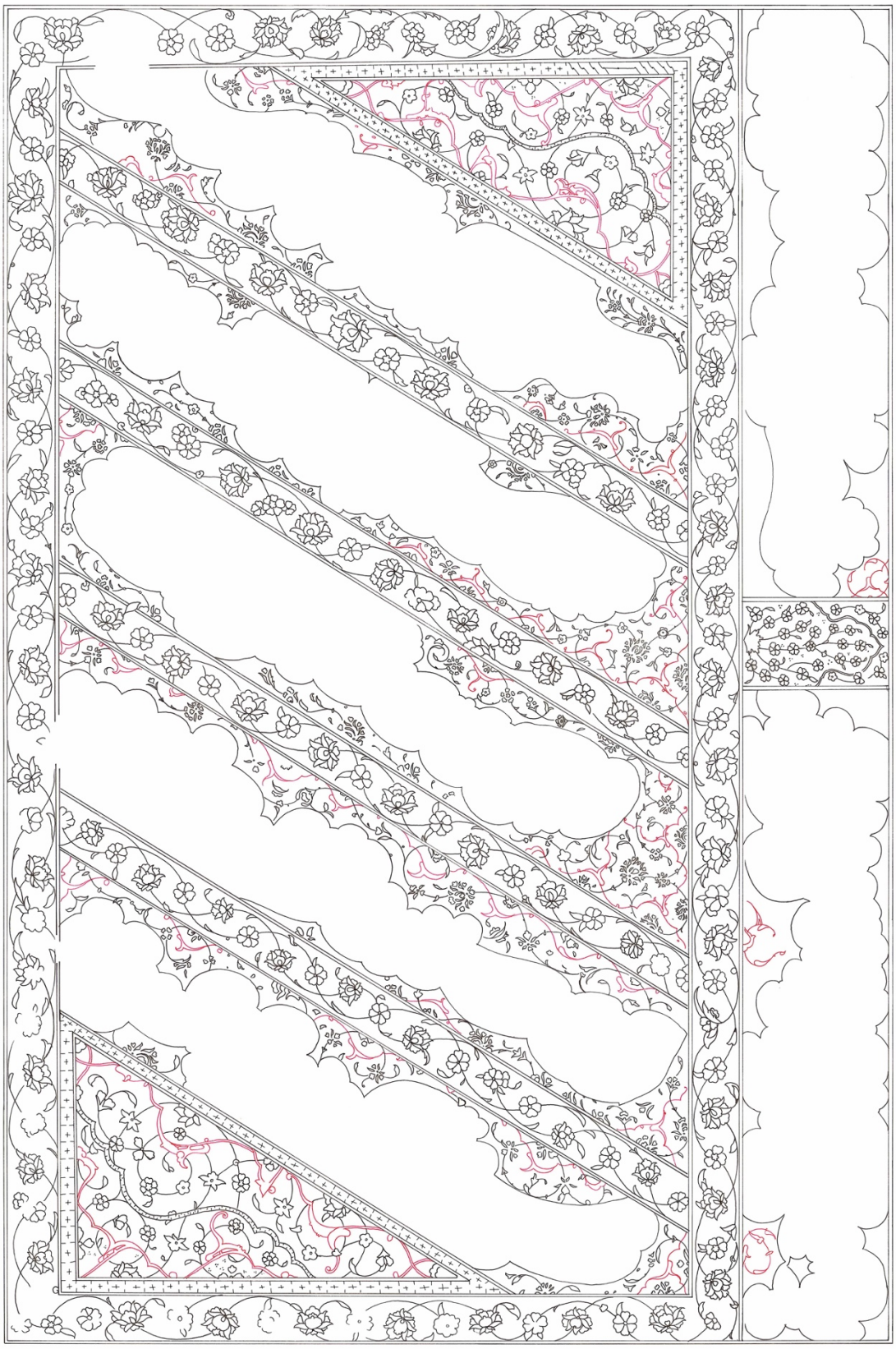
R. 233 Kıt’a 57-58



R. 234 Kıt’a 57



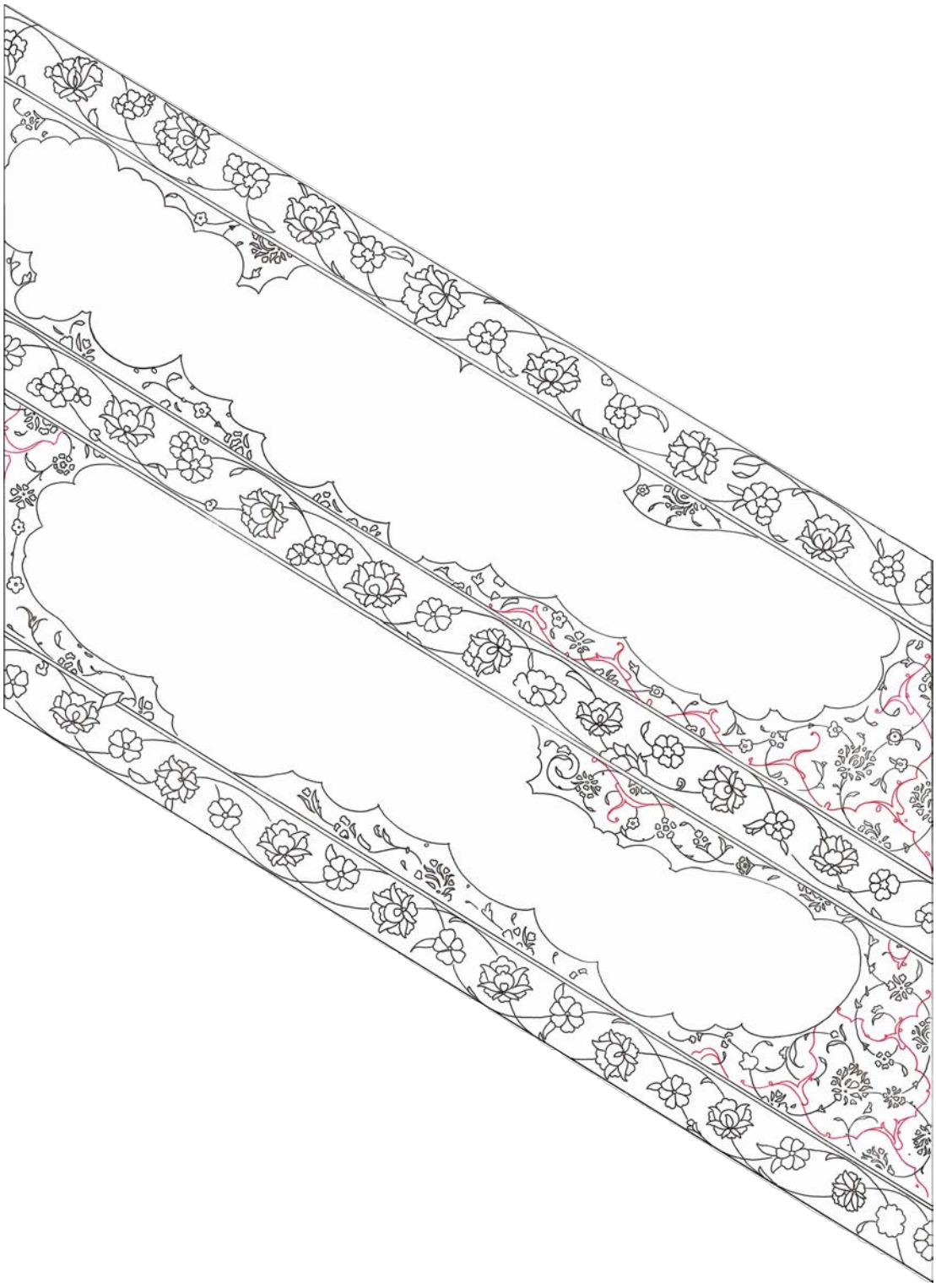
Ç. 212 Kıt’a 57 Form Çizimi



Ç. 213 Kıt’a 57 Desen Çizimi



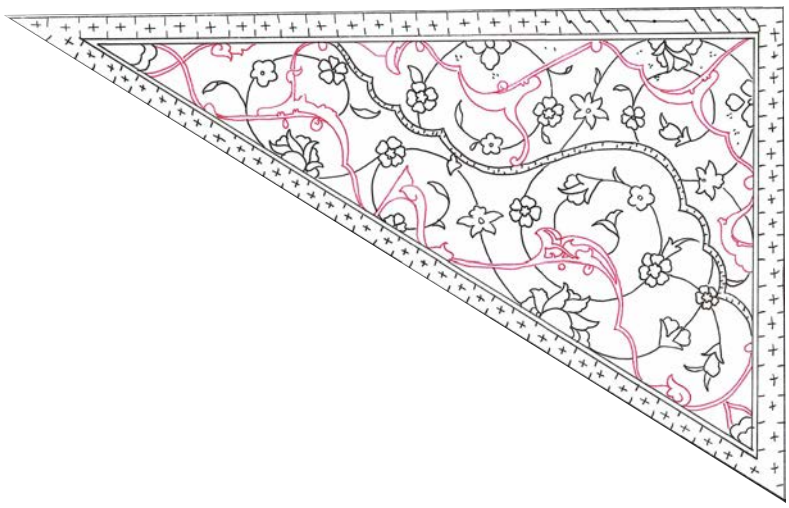
R. 235 Kıt’a 57 Koltuk Deseni



Ç. 214 Kıt’a 57 Koltuk Desen Çizimi



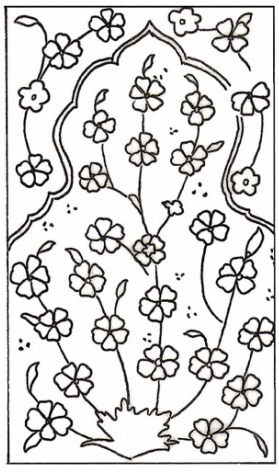
R. 236 Kıt’a 57 Koltuk Deseni



Ç. 215 Kıt’a 57 Koltuk Desen Çizimi



R. 237 Kıt’a 57 Koltuk Deseni



Ç. 216 Kıt’a 57 Koltuk Desen Çizimi

Albümün 59 ve 60 (bkz. R. 238) numaralı ve ölçüleri 12,5x19 cm olan kıt'aların genel görünümüne metnin yazılmış olduğu alanlar hâkimdir (bkz. R. 239-Ç. 217). Metnin yazılı olduğu bölgenin zemininde yapıştırma altın kullanılmıştır. Mâil olarak yazılan ve ortadan ince bir sütunla ayrılmış olan bu metin alanının muhtelif yerlerine, izleyende topraktan çıkış yapmış izlenimi uyandıran, yeşil altınla klâsik teknikte işlenmiş çiçek dalları yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 218). Altın zeminde iğne perdahtı uygulaması ile belli aralıklarla üç nokta yerleştirilmiştir.

Kıt'ada geniş üçgen koltuk alanları oluşmuştur. ½ simetrili olarak tasarlanan bu koltuklarda, köşeden çıkış yapıp diğer köşelere kollarını uzatan ve yarım kapalı formlar meydana getiren sâde rûmîler ile, negatif teknikte boyanmış hatâyî grubu motifler (bkz. R. 240-Ç. 219) kullanılmıştır. Bu koltuklarda ayırma rûmîlerin oluşturduğu kapalı formların içindeki klâsik teknikte işlenmiş motiflerden dış alana çıkış yapan dallar değişime uğrayarak negatif usulde yapılmış çiçek motiflerini taşımaya başlamıştır. Diğer büyük muska koltuklarda da klâsik usulde yapılmış bitkisel motifler ile sâde rûmîlerin (bkz. R. 241-Ç. 220) oluşturduğu kompozisyonlar uygulanmıştır. Bu koltuklarda siyah renk küçük zeminler yerine daha geniş bir alan için tercih edilmiştir. Aynı zamanda siyah zemin üzerinde beyaz renk ile üç nokta belli aralıklarla serpiştirilmiştir. Küçük alanlarda ise albümün hâkim rengi lacivert kullanılmıştır. Koltuk bezemesindeki çiçek dallarını taşıyan helezon sistemi, tüm tezhip alanını kesintiye uğramadan dolanmıştır.

Koltukların hemen alt kısımlarında ikiye bölünmüş yazı alanları bulunmaktadır. Bu bölümün orta ve yanlarında oluşan küçük koltuk alanlarına siyah zemin üzerine altınla negatif olarak işlenmiş motifler yer almaktadır (bkz. R. 242-Ç. 221).

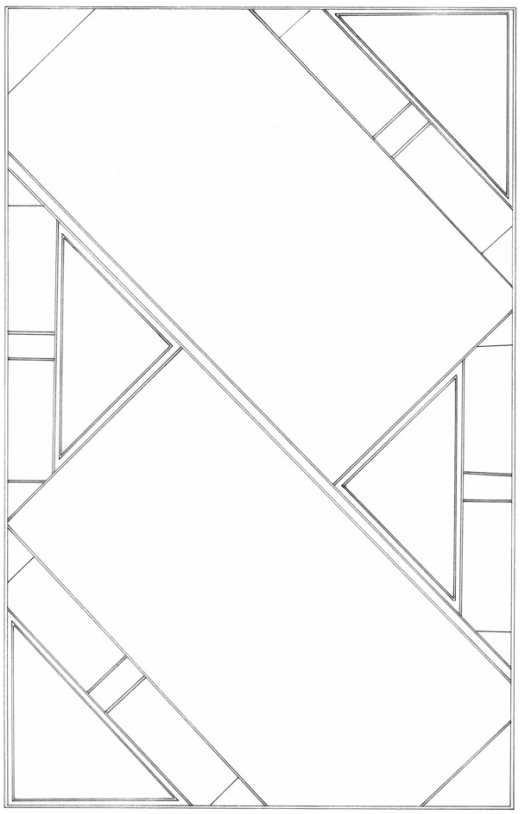
Formun sol üst ve sağ alt köşelerinde bulunan üçgen koltuklar için, son derece dengeli, naif ve akıcı bir görünüme sahip rûmî motifini taşıyan helezonlarla oluşturulmuş bir kompozisyon tasarlanmıştır (bkz. R. 243-Ç. 222). Lâcivert zemin üzerine işlenen desen, altınla negatif olarak işlenmiştir.



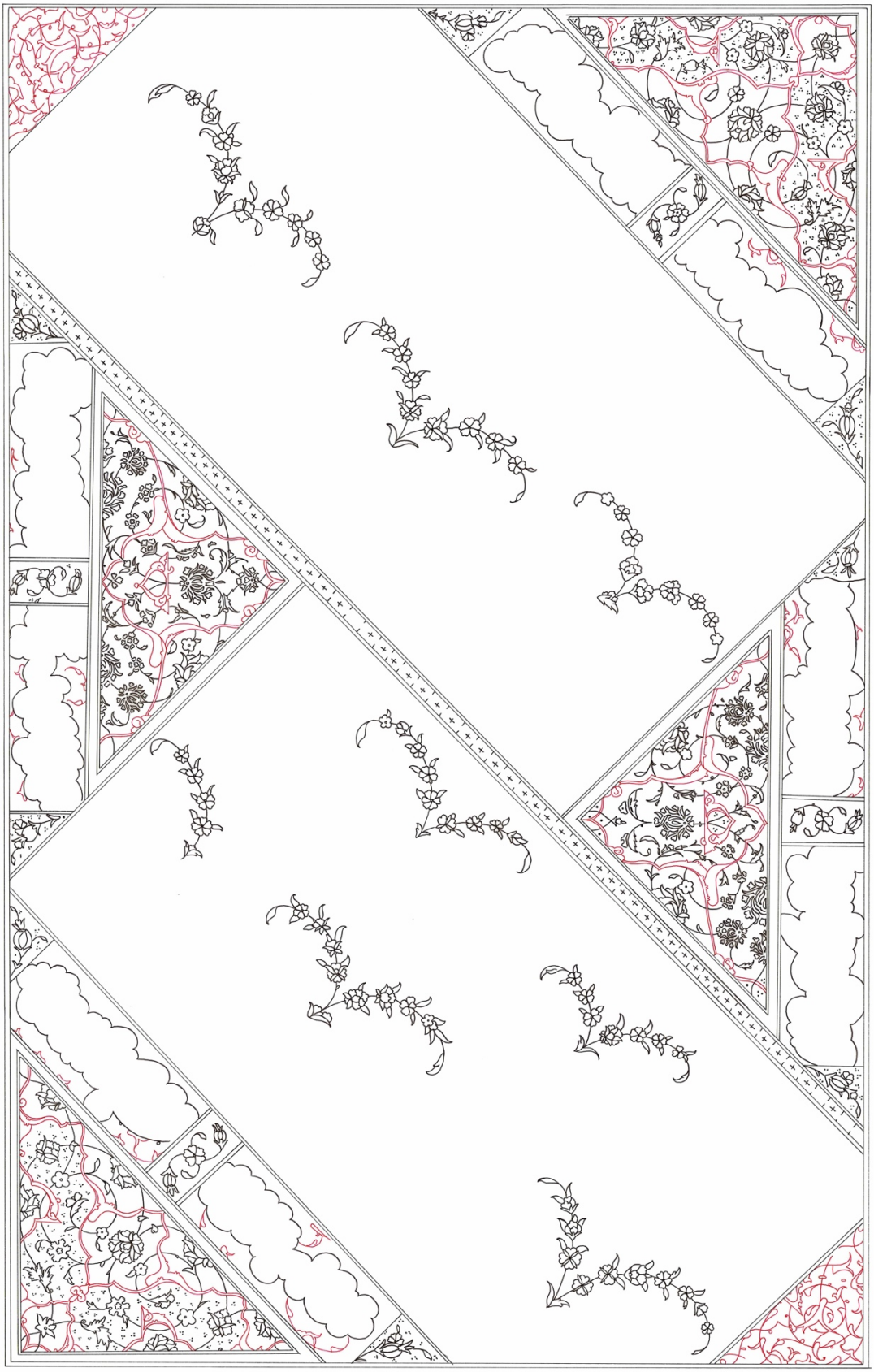
R. 238 Kıt’a 59-60



R. 239 Kıt’a 60



Ç. 217 Kıt’a 60 Form Çizimi



Ç. 218 Kıt’a 60 Desen Çizimi



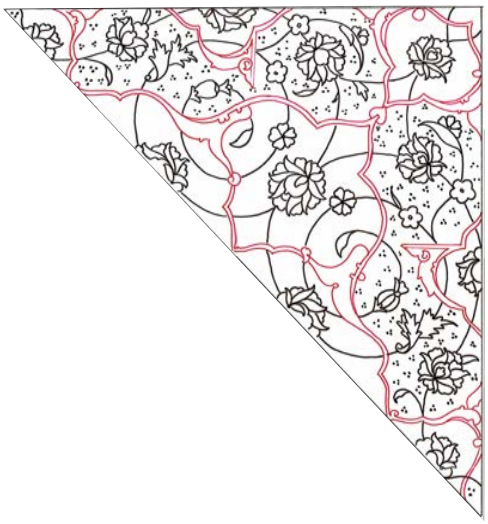
R. 240 Kıt’a 60 Koltuk Deseni



Ç. 219 Kıt’a 60 Koltuk Desen Çizimi



R. 241 Kıt’a 60 Koltuk Deseni



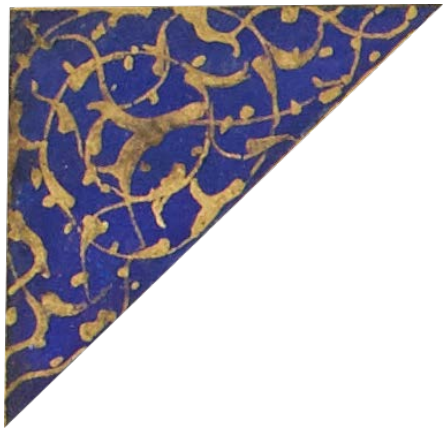
Ç. 220 Kıt’a 60 Koltuk Desen Çizimi



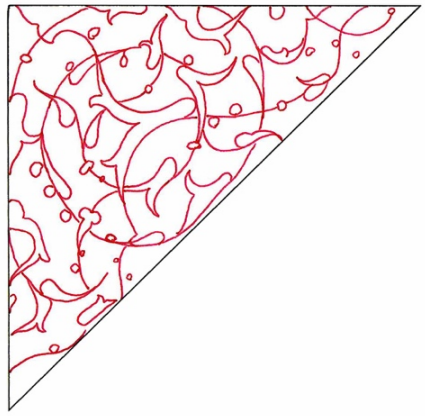
R. 242 Kıt’a 60 Koltuk Deseni



Ç. 221 Kıt’a 60 Koltuk Desen Çizimi



R. 243 Kıt’a 60 Koltuk Deseni



Ç. 222 Kıt’a 60 Koltuk Desen Çizimi

61 ve 62 numaralı ve genel hatları itibariyle iki uzun parçaya bölünmüş 12x18 cm ölçülerindeki kıt'aların (bkz. R. 244) metnin üzerine meyilli olarak yazıldığı geniş parçası (bkz. R. 245-Ç. 223), orta kısımdan ince bir cetvelle ayrılmıştır. Beyne's-sütura alınmış yazıların çevresi, "saz yolu" üslûbuna benzer, çoğunlukla hançer yaprakların sırtına yerleştirilmiş olan bitkisel motiflerle bezenmiştir. Bu yazı alanlarının sağ üst ve sol alt köşelerinde oluşan üçgen koltuk alanlarında uygulanan kompozisyon çeşidi iki adet olup, bunlar ters simetrili olarak yerleştirilmişlerdir (bkz. Ç. 224).

Kompozisyonlardan birinde (bkz. R. 246-Ç. 225), köşede yer alan hançer yapraklarının ardından çıkış yaparak, tezhip alanına "saz yolu" üslûbundaki ve sülyen, mavi, sarı renklerde klâsik teknikte işlenmiş hatâyî grubu motifler taşıyan dallar bulunmaktadır. Zemin siyah ile boyanmış ve çiçek dallarının aralarına beyaz renkte üç nokta serpiştirilmiştir. Bu kıt'a tezhibi, albümün içinde zemin rengi olarak siyahın geniş alanda kullanıldığı tasarımlardandır.

Formda yer alan diğer koltukta ise, açık mavi zemin üzerine negatif teknikle boyanmış lâcivert bitkisel motiflerin köşe çıkışıyla oluşturduğu bir kompozisyon tercih edilmiştir (bkz. R. 247-Ç. 226).

Kıt'anın ikinci parçasına geçişi sırasında yapılmış olan ince sütunda, yine sadece bu kıt'ada kullanılmış bir desen bulunmaktadır (bkz. R. 248-Ç. 227). Rûmî bir tepelikten çıkan ve dendanla bitimi sağlanan paftanın, münâvebeli olarak yan yana getirilmesiyle oluşan sütunda altın ve lâcivert zemin rengi olarak tercih edilmiştir.

Bundan sonra gelen bölümde ise iki parçalı yazı alanının hemen ortasında bir koltuk bulunmaktadır (bkz. R. 249-Ç. 228). ½ simetrili bir tasarımın uygulandığı bu koltukta, sâde rûmîlerin oluşturduğu kapalı formlar ve klâsik şekilde işlenmiş bitkisel motifler kullanılmıştır. Bu koltukta oksidasyon gözlemlenmiştir.

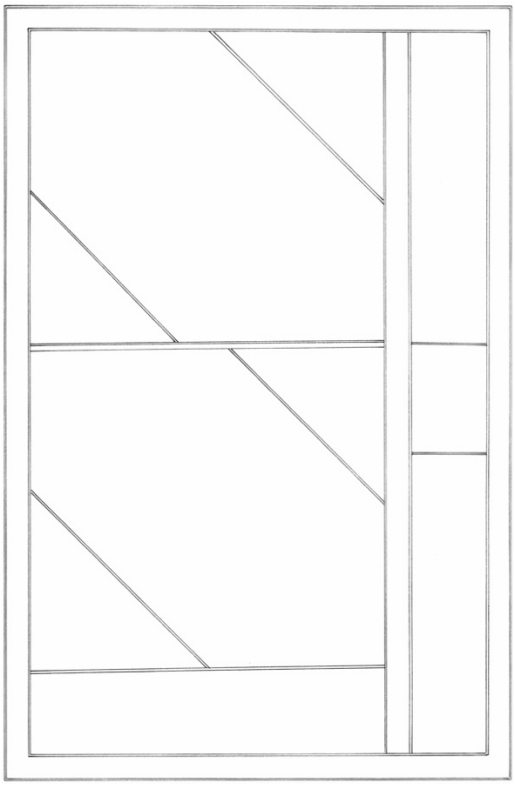
Kıt'a formunu dört taraftan saran siyah zeminli pervazda, iki iplik desen şeması doğrultusunda uzanan, negatif olarak işlenmiş rûmî ve bitkisel motif dalları uzanmıştır (bkz. R. 250-Ç. 229). Diğer sayfada bulunan kıt'ada ise pervazın zemini kağıt rengiyle bırakılmıştır (bkz. R. 251-Ç. 230).



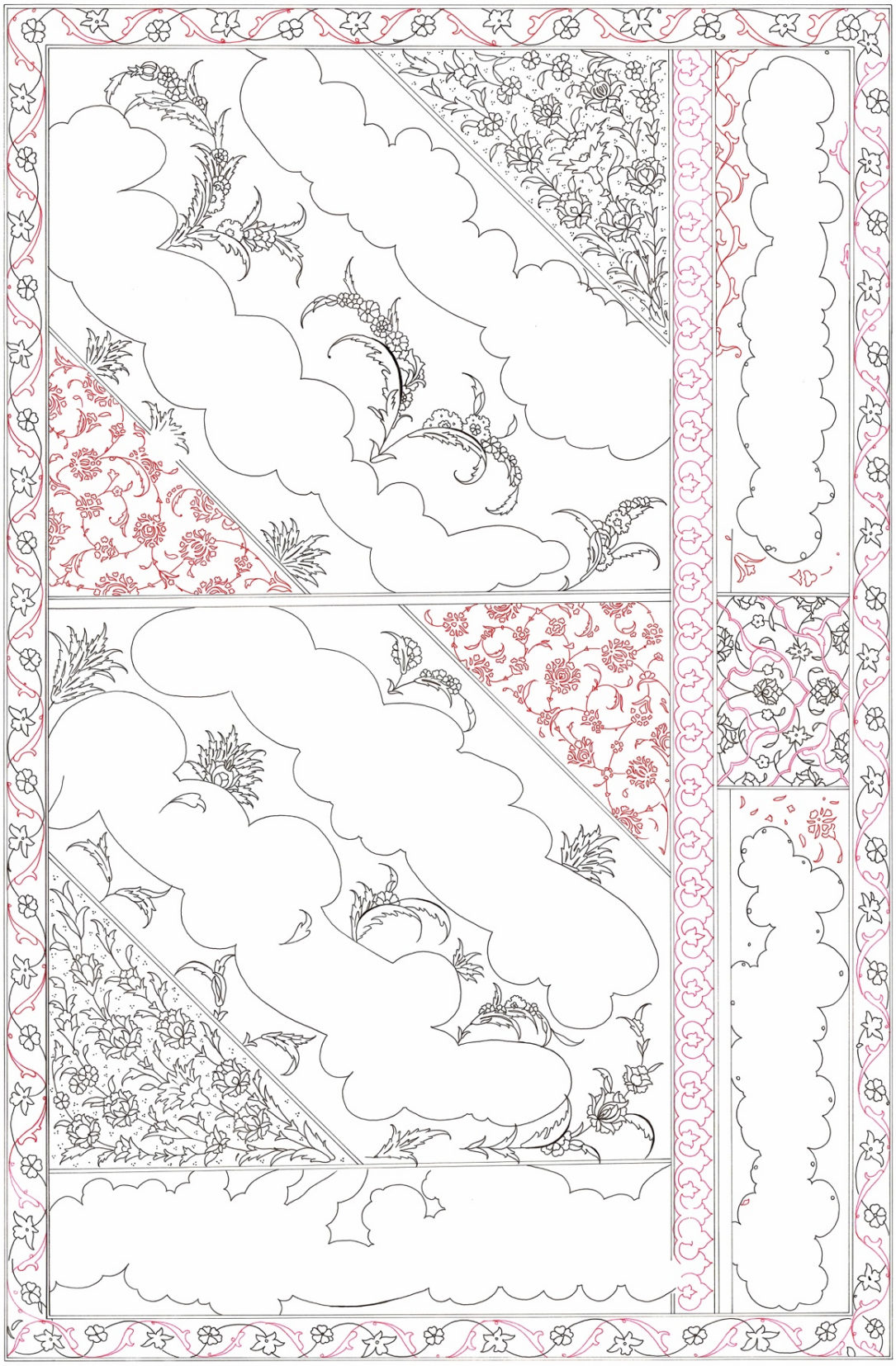
R. 244 Kıt’a 61-62



R. 245 Kıt’a 61



Ç. 223 Kıt’a 61 Form Çizimi



Ç. 224 Kıt’a 61 Desen Çizimi



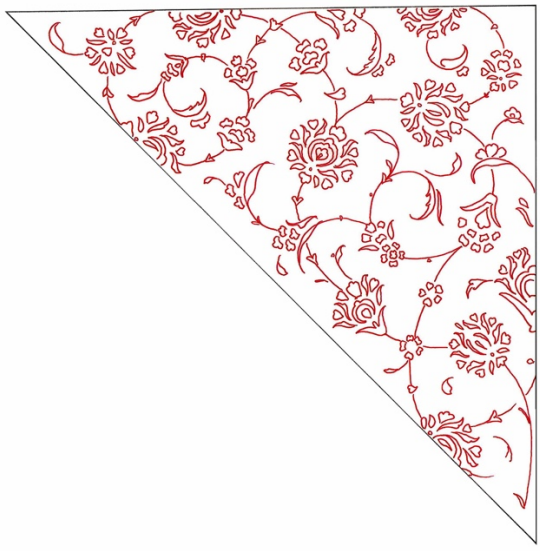
R. 246 Kıt’a 61 Koltuk Deseni



Ç. 225 Kıt’a 61 Koltuk Desen Çizimi



R. 247 Kıt’a 61 Koltuk Deseni



Ç. 226 Kıt’a 61 Koltuk Desen Çizimi



R. 248 Kıt’a 61 Koltuk Deseni



Ç. 227 Kıt’a 61 Koltuk Desen Çizimi



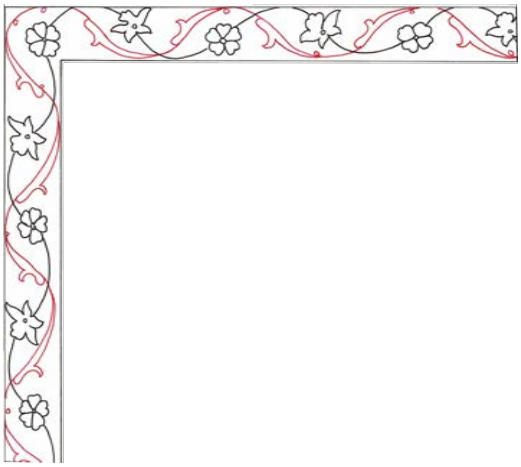
R. 249 Kıt’a 61 Koltuk Deseni



Ç. 228 Kıt’a 61 Koltuk Desen Çizimi



R. 250 Kıt’a 61 Pervaz Deseni Detay



Ç. 229 Kıt’a 61 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 251 Kıt’a 62 Pervaz Deseni Detay



Ç. 230 Kıt’a 62 Pervaz Desen Çizimi Detay

61 ve 62 no'lu kıt'a formlarıyla hemen hemen aynı görünüme sahip olan 63 ve 64 numaralı 12x18 cm boyutlarındaki bu kıt'a formları (bkz. R. 252) da iki uzun parçaya bölünmüştür. Mâil olarak tasarlanmış yazı alanı ince bir cetvelle ikiye ayrılmıştır (bkz. R. 253-Ç. 231). Beyne's-sütura alınan altınla kaplanmış yazı alanı, klâsik teknikte işlenmiş sülyen rengindeki çiçek motifleri ve mavi ile boyanmış hurde ve sâde rûmîleri taşıyan dalların serbest olarak yerleştirilmesiyle tezyîn edilmiştir. Metnin mâil yazılmasıyla oluşan dört adet üçgen koltuk alanı üç çeşit kompozisyonla tezyîn edilmiştir (bkz. Ç. 232).

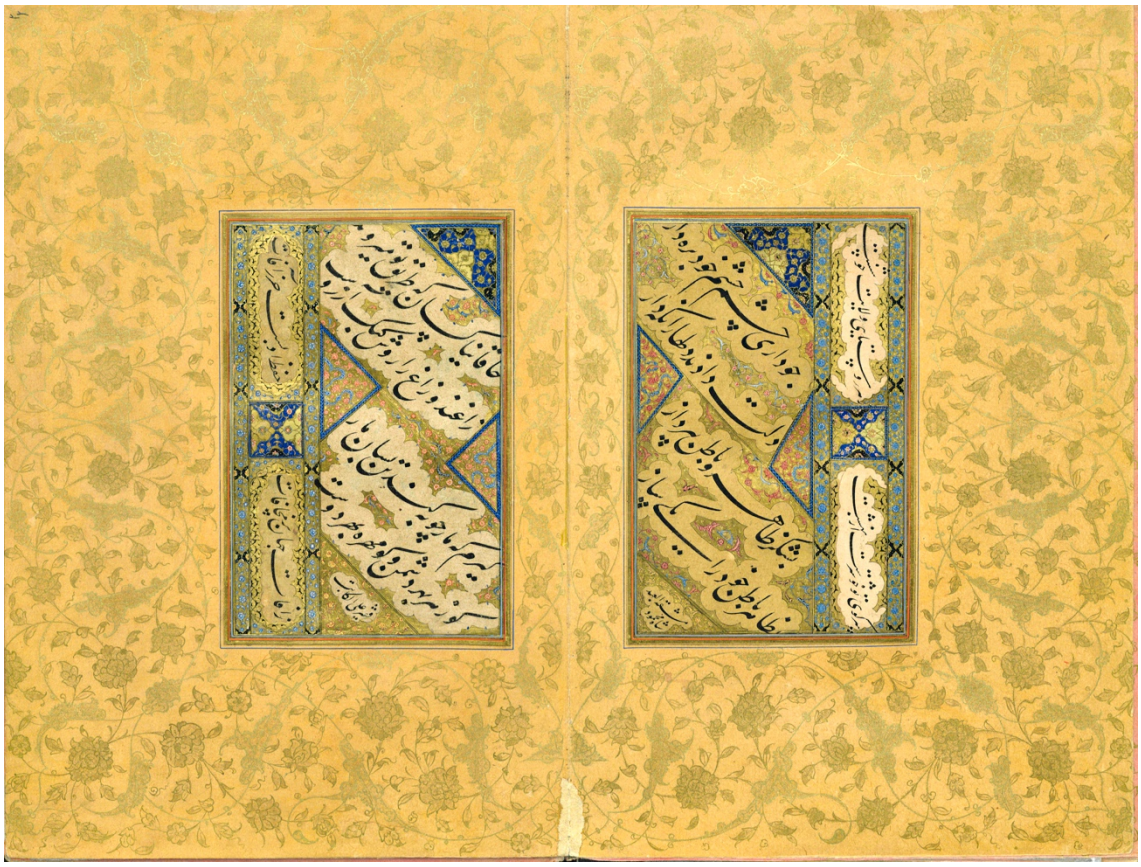
Üst köşede yer alan koltukta, ½ simetrili, sarı altınla işlenmiş sâde rûmî ve bitkisel motiflerden müteşekkil bir desen uygulanmıştır (bkz. R. 254-Ç. 233). Kapalı formların zemininin bir kısmı siyah, bir kısmı da yeşil altınla kaplanmıştır. Kapalı formların dışında kalan bölümler de lacivert ile boyanmıştır.

Ters simetrili olarak yerleştirilmiş olan koltuklarda ise (bkz. R. 255-Ç. 234), bir kenara dayanmış ve yarım kapalı form oluşturmuş mavi bulut motifi ve yavruağzı rengiyle klâsik olarak boyanmış hatâyî grubu motifleri taşıyan dalların oluşturduğu helezon sistemiyle meydana getirilmiş bir tasarım tercih edilmiştir. Bu koltuğun zemini altınla kaplanmış ve iğne perdahtı yapılmıştır.

Alt köşede bulunan muska koltukta, altın zemin üzerine çiçekli dalların dolaştığı bir kompozisyon kullanılmıştır (bkz. R. 256-Ç. 235). Motiflerin uç kısımlarına sülyen renginde gölge verilmiştir. Böylece motifler altın zeminden ayrılarak daha belirgin hâle gelmiştir.

Kıt'anın uzun parçasını iki yandan kartuş-paftalarla bezenmiş iki sütun desteklemektedir (bkz. R. 257-Ç. 236). Altın zeminli paftaların içinde "S" iskeleti doğrultusunda uzanan bitkisel motifleri taşıyan dallar bulunmaktadır. Paftaların arasında oluşan boşlukların zemini ise siyah ile boyanmış ve bu alanlara birer yarım penç yerleştirilmiştir.

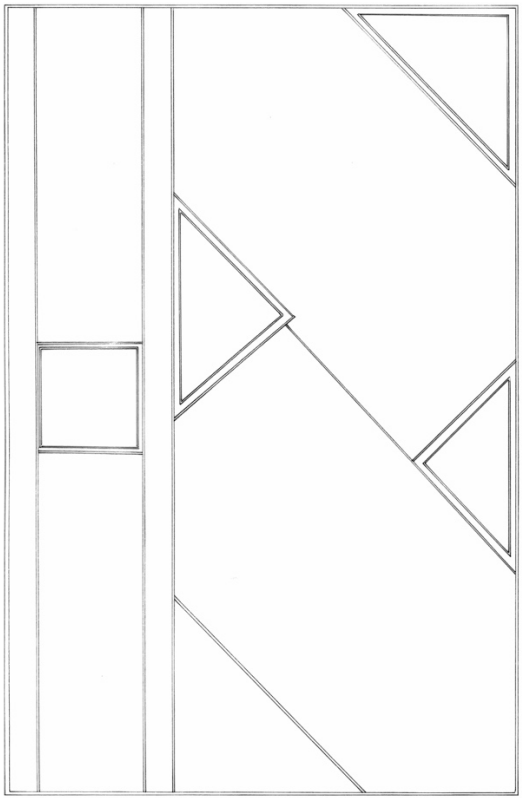
Bu geniş yazı alanının hemen yanında bulunan iki parçalı metin kutusunu taşıyan uzun bir bölüm bulunmaktadır (bkz. R. 258-Ç. 237). Yazılar beyne's-sütura alınmış ve oluşan boşluklar da altınla kaplanıp siyah renkteki negatif olarak işlenmiş rûmîlerin oluşturduğu yarım kapalı formlarla bezenmiştir. Bu bölümün ortasında oluşan alana ise koltuk tezhibi yapılmıştır (bkz. R. 259-Ç. 238). ½ simetrili bu desenin süsleme elemanlarını altınla işlenmiş sâde rûmîler ve hatâyî grubu motifler oluşturmaktadır.



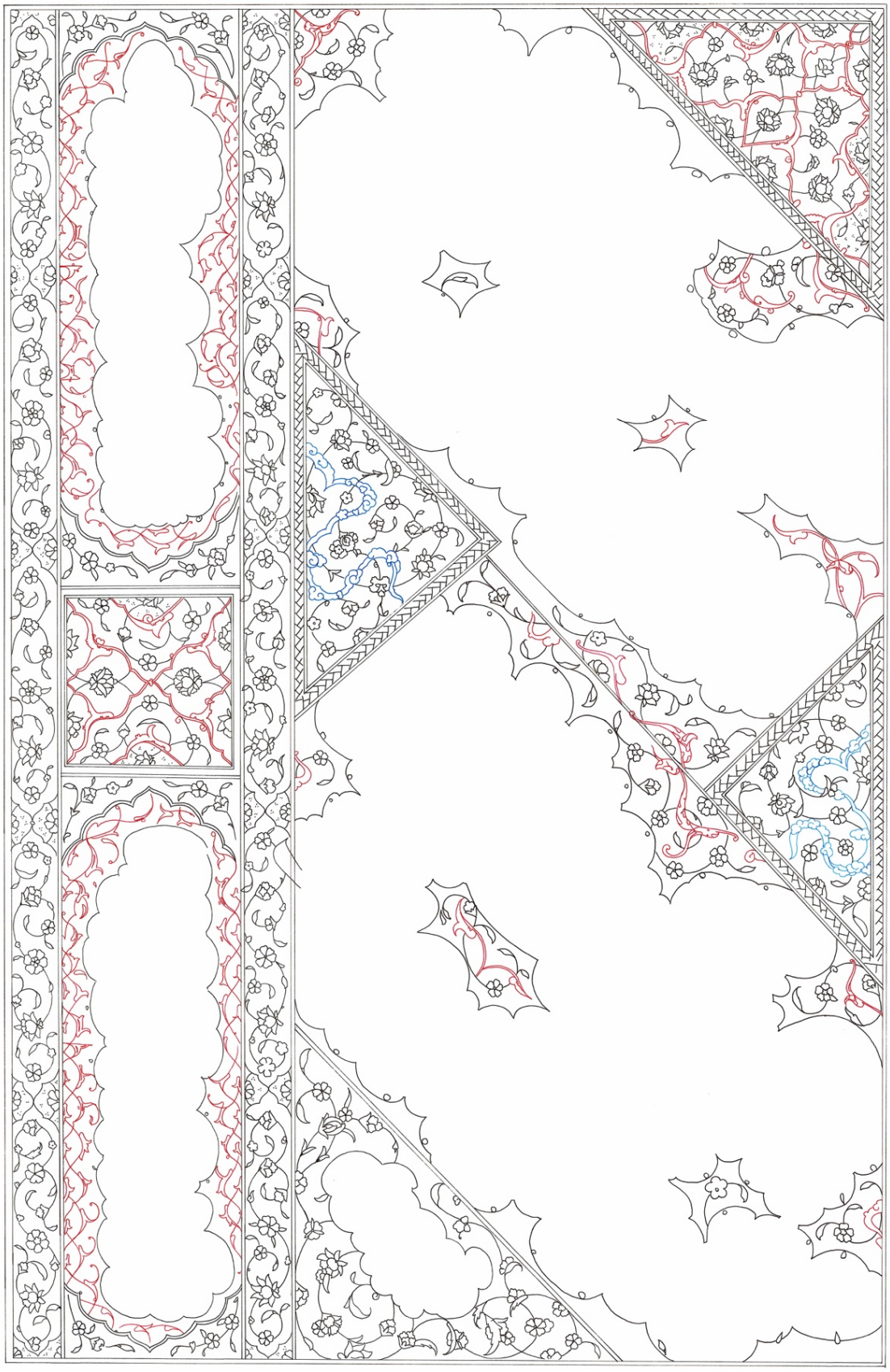
R. 252 Kıt’a 63-64



R. 253 Kıt’a 64



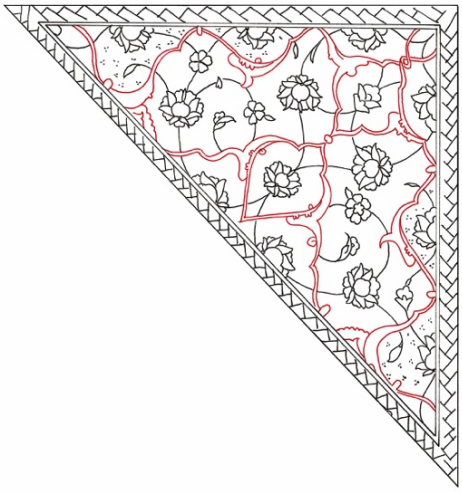
Ç. 231 Kıt’a 64 Form Çizimi



Ç. 232 Kıt’a 64 Desen Çizimi



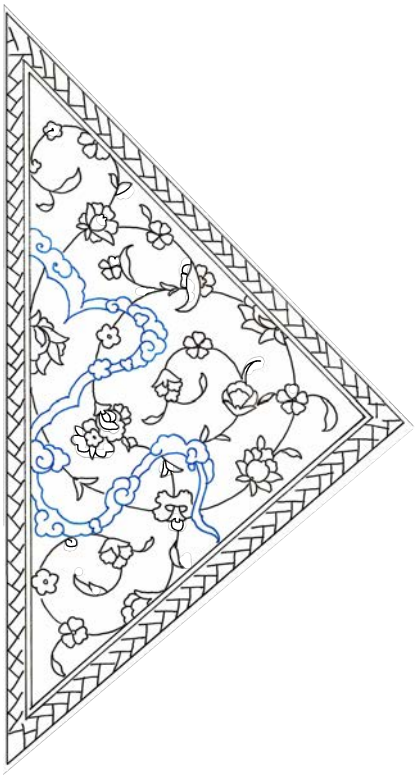
R. 254 Kıt’a 64 Koltuk Deseni



Ç. 233 Kıt’a 64 Koltuk Desen Çizimi



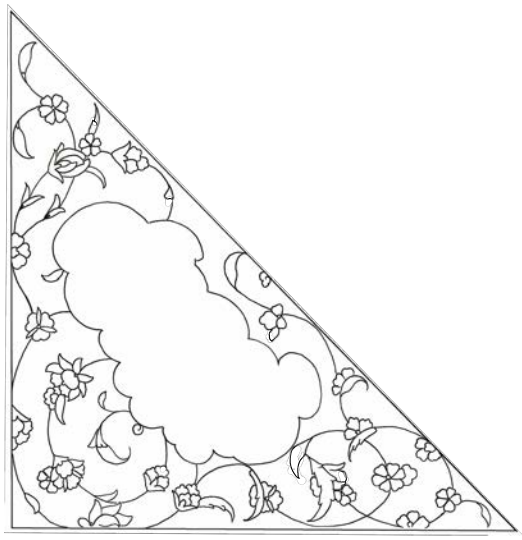
R. 255 Kıt’a 64 Koltuk Deseni



Ç. 234 Kıt’a 64 Koltuk Desen Çizimi

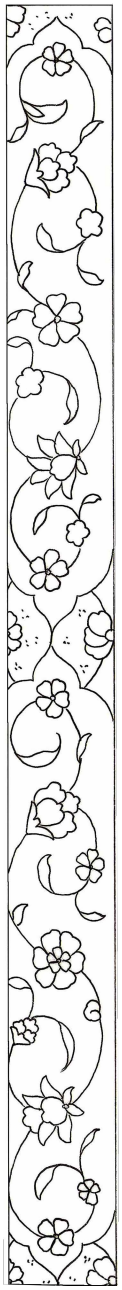


R. 256 Kıt’a 64 Koltuk Deseni



Ç. 235 Kıt’a 64 Koltuk Deseni Çizimi





R. 257 Kıt’a 64 Koltuk Deseni Detay

Ç. 236 Kıt’a 64 Koltuk Desen Çizimi Detay

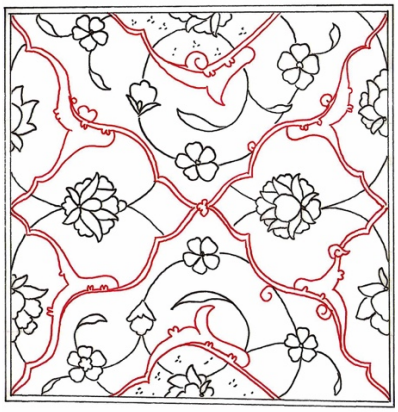


R. 258 Kıt’a 64 Koltuk Deseni

Ç. 237 Kıt’a 64 Koltuk Desen Çizimi



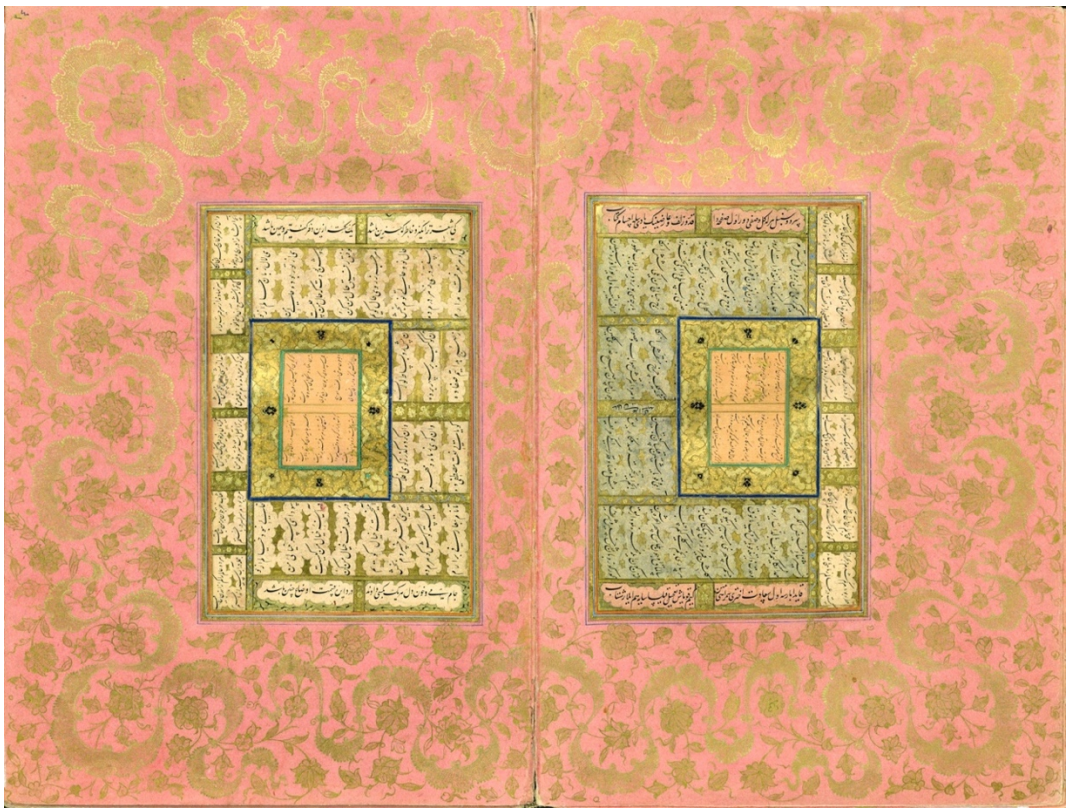
R. 259 Kıt’a 64 Koltuk Deseni Detay



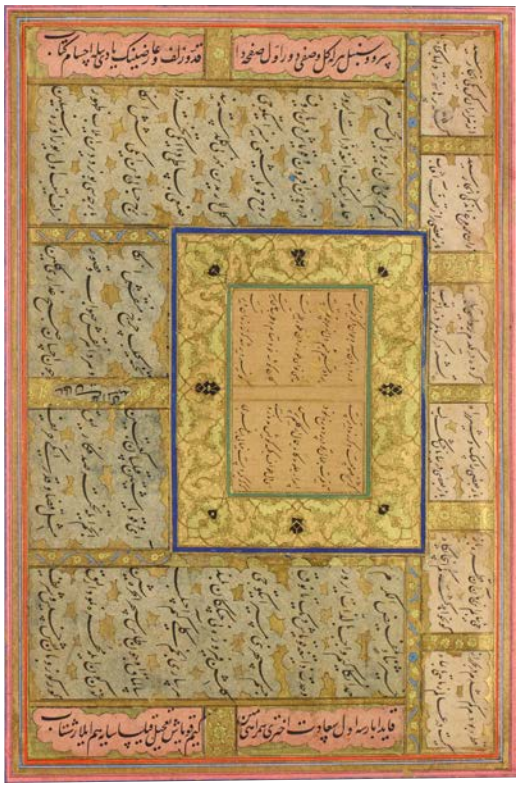
Ç. 238 Kıt’a 64 Koltuk Desen Çizimi Detay

12,5x19 cm ebadındaki 65 ve 66 no'lu kıt'alar (bkz. R. 260) tezhip açısından son derece sâde bir şekilde işlenmiş ve yatay olarak tasarlanmıştır (bkz. R. 261). Üç ince sütunla dört geniş parçaya ayrılan formun üst kısmında küçük yazı alanları bulunmaktadır (bkz. Ç. 239). Bunların aralarında oluşan boşluklara ise iki iplik desen şeması uygulanmıştır (bkz. Ç. 240). Kıt'ada yer alan bütün metinler beyne's-sütura alınarak yazılmıştır.

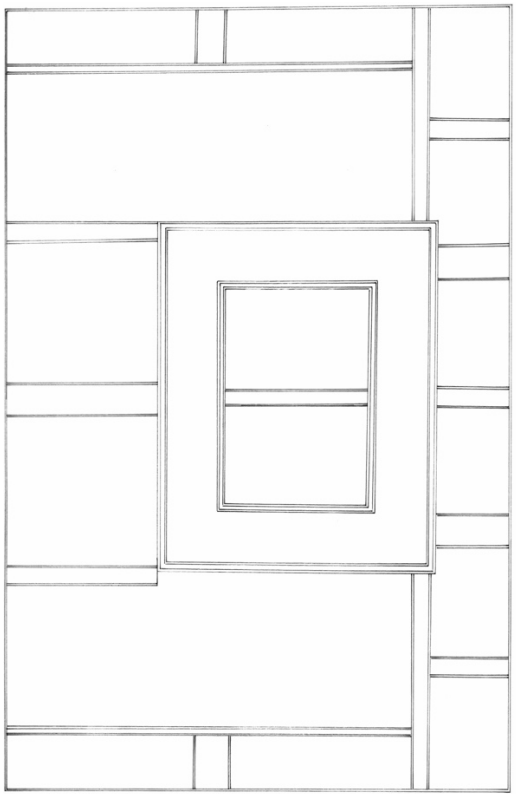
Kıt'ayı bölen üç sütunun üst-orta kısmına gelecek şekilde, formun bütününden ayrı duran bir parça yerleştirilmiştir. Geniş dikdörtgen bir alan üzerinde yer bulmuş olan bu parçanın ortasına metin yazılmıştır. Etrafına yeşil cetvel çekilmiş bu bölümün dört bir kenarını çevrelemiş olan pervazda ise, sarılma rûmîlerden meydana gelen kapalı formlarla oluşturulmuş ¼ simetrili desen bulunmaktadır (bkz. R. 262-Ç. 241). Rûmîler sarı ve yeşil altınla işlenmiş, zemin kaplamasında ise yine sarı ile yeşil altın kullanılmış ve iğne perdahtı uygulanmıştır. Desende bulunan ortabağların zemini siyah ile boyanmıştır. Metnin yazıldığı sütunlar arasında oluşan dikdörtgen şeklindeki koltuk alanları da, üzerine "S" formuyla (bkz. R. 263-Ç. 242) ve iki iplik desen tasarımıyla tezyîn edilmiştir (bkz. R. 264-Ç. 243).



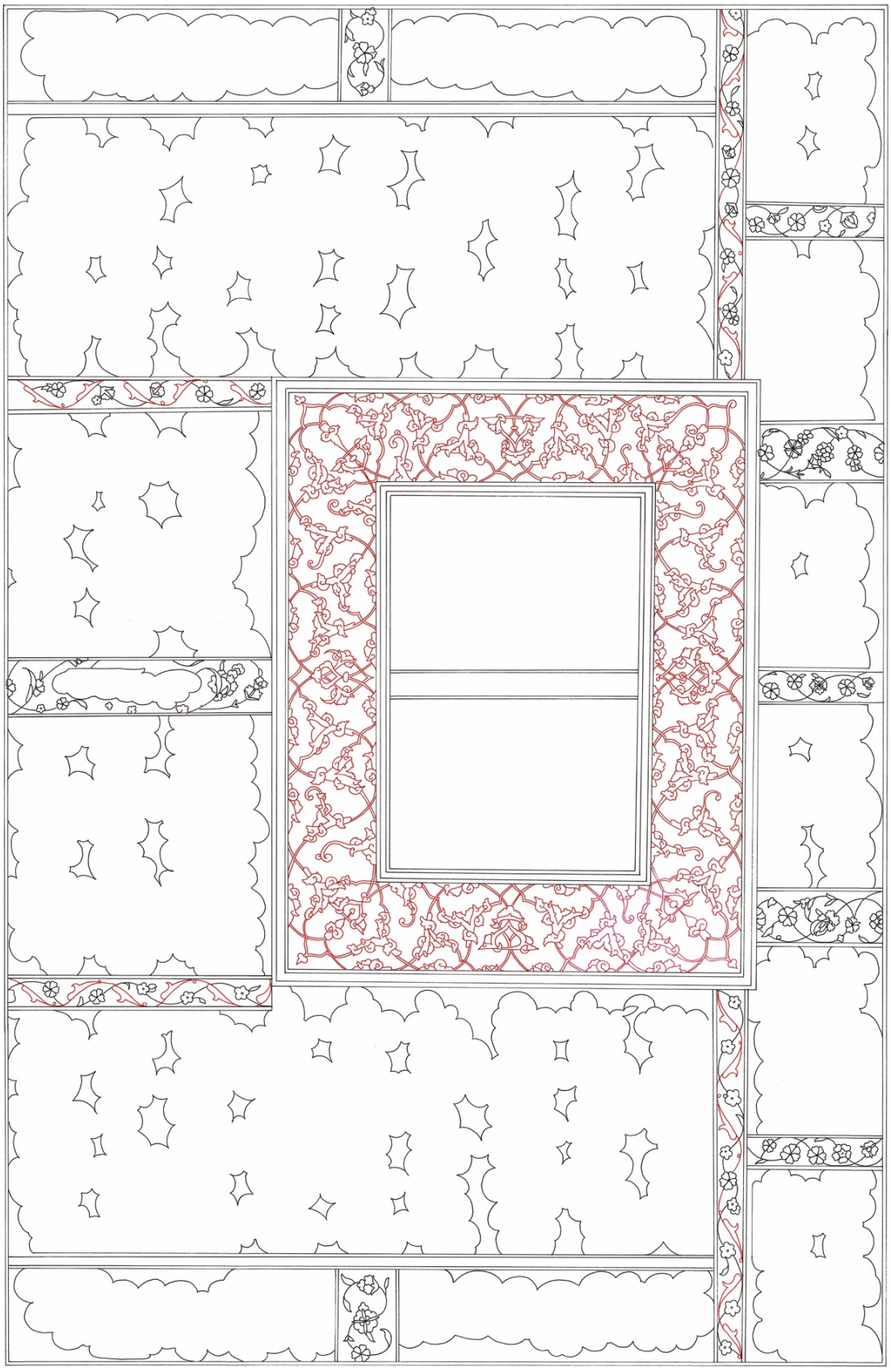
R. 260 Kıt'a 65-66



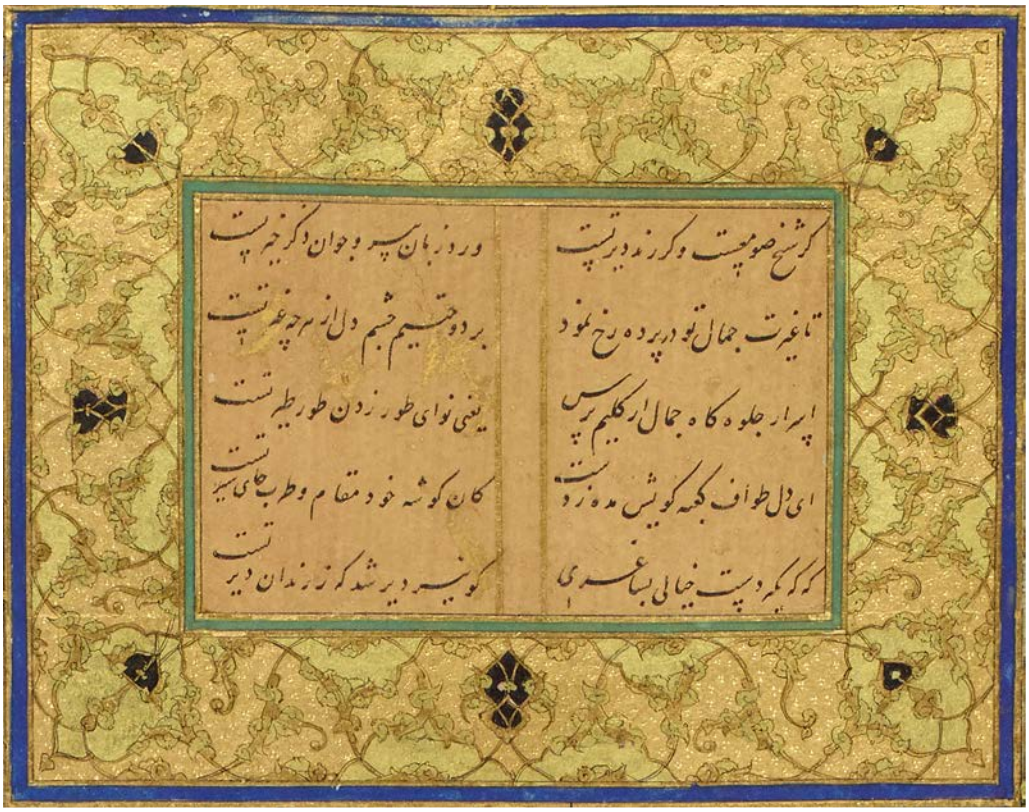
R. 261 Kıt’a 65



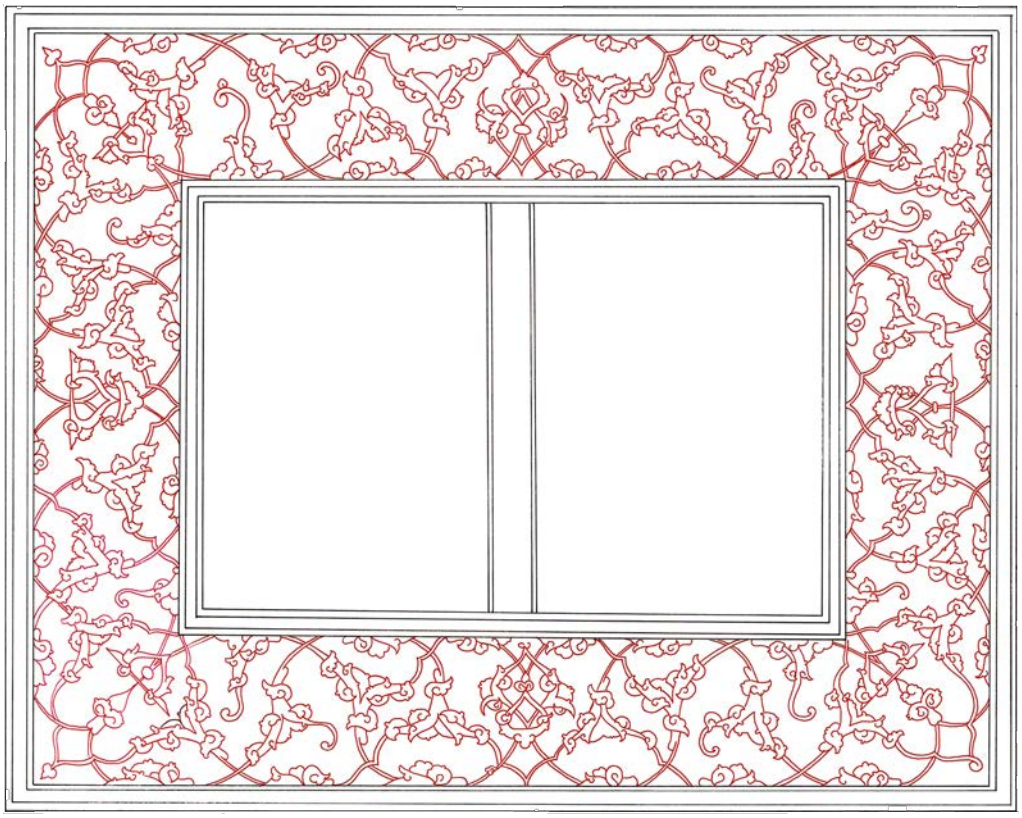
Ç. 239 Kıt’a 65 Form Çizimi



Ç. 240 Kıt’a 65 Desen Çizimi



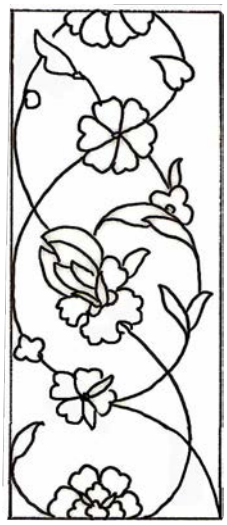
R. 262 Kıt’a 65 Koltuk Deseni



Ç. 241 Kıt’a 65 Koltuk Desen Çizimi



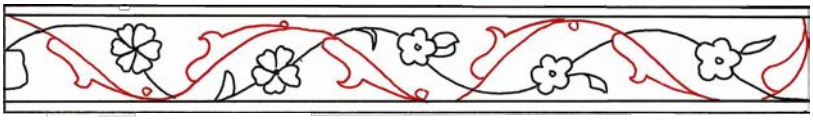
R. 263 Kıt’a 65 Koltuk Deseni



Ç. 242 Kıt’a 65 Koltuk Desen Çizimi



R. 264 Kıt’a 65 Koltuk Deseni



Ç. 243 Kıt’a 65 Koltuk Desen Çizimi

12,5x18 cm ölçülerindeki 67 ve 68 no'lu kıt'a formlarının (bkz. R. 265) merkezinde oldukça geniş bir yer tutan yazı alanı bulunmaktadır (bkz. R. 266-Ç. 244). Beyne's-sütur vesîlesiyle açığa çıkan boş alanların zemini altınla kaplanmış, iğne perdahtıyla üç nokta serpiştirilmiş ve çiçek motifleri taşıyan dallar serbest olarak yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 245). Bu alanın çevresinde, altın ve yeşil renk cetvellerle çevrelenmiş, lâcivert zeminli, hatâyî grubu motifleri taşıyan dalların iki iplik desenine göre uygulama alanı bulduğu bir pervaz bulunmaktadır (bkz. R. 267-Ç. 246).

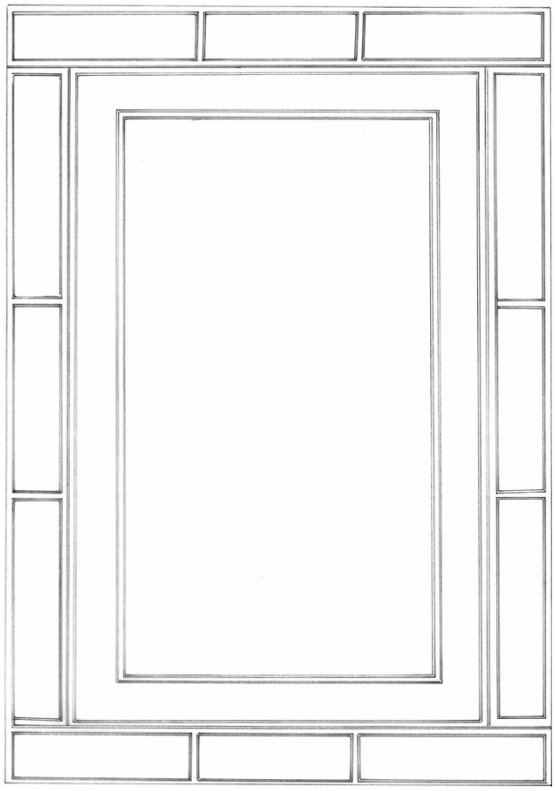
Geniş yazı alanının çevresinde, altısı metin yazımı için kullanılmış, altısı da koltuk olarak tezyîn edilmiş olan, birbiri ardınca sıralanmış on iki pafta yer almaktadır (bkz. R. 268-Ç. 247). Koltuklarda, altınla kaplı zemin üzerine "S" iskeleti üzerinde yürüyen dalları olan, dendanlarla sınırlandırılmış ve köşebentleri olan bir kompozisyon kullanılmıştır. Çiçek dalları diğer işlemelerden farklı olarak, beyaz renkle yapılmış ve yeşil renk ile de gölge verilip siyah ile tahrirlenmiştir (bkz. R. 269-270-Ç. 248-249). Desende kullanılan motiflerde beyaz, yeşil, mavi, sülyen ve pembe renkleri tercih edilmiştir. Kompozisyonun köşelerinde ise siyah zemin üzerine altınla negatif olarak işlenmiş rûmî motiflerinin köşeden çıkış yaparak oluşturdukları desen kullanılmıştır.



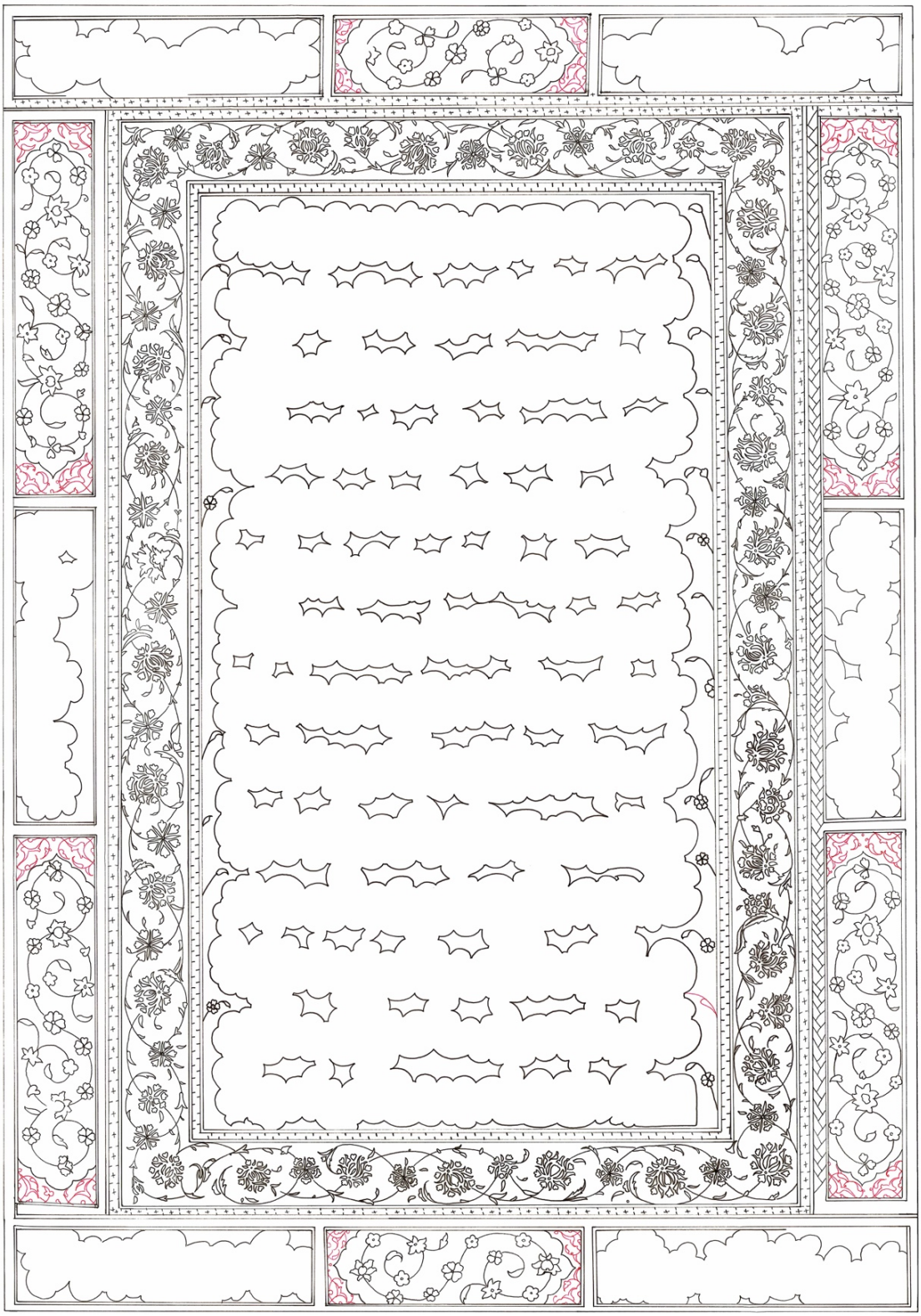
R. 265 Kıt'a 67-68



R. 266 Kıt’a 67



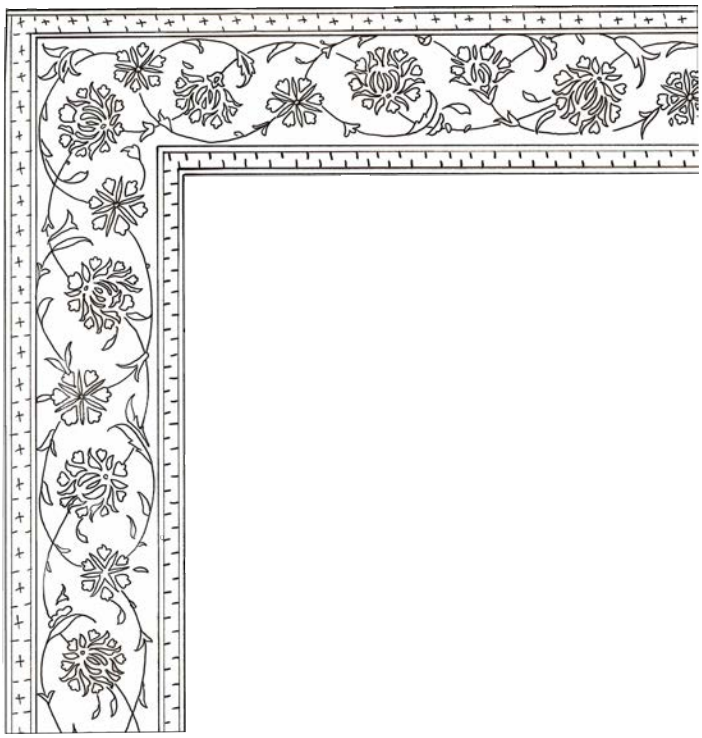
Ç. 244 Kıt’a 67 Form Çizimi



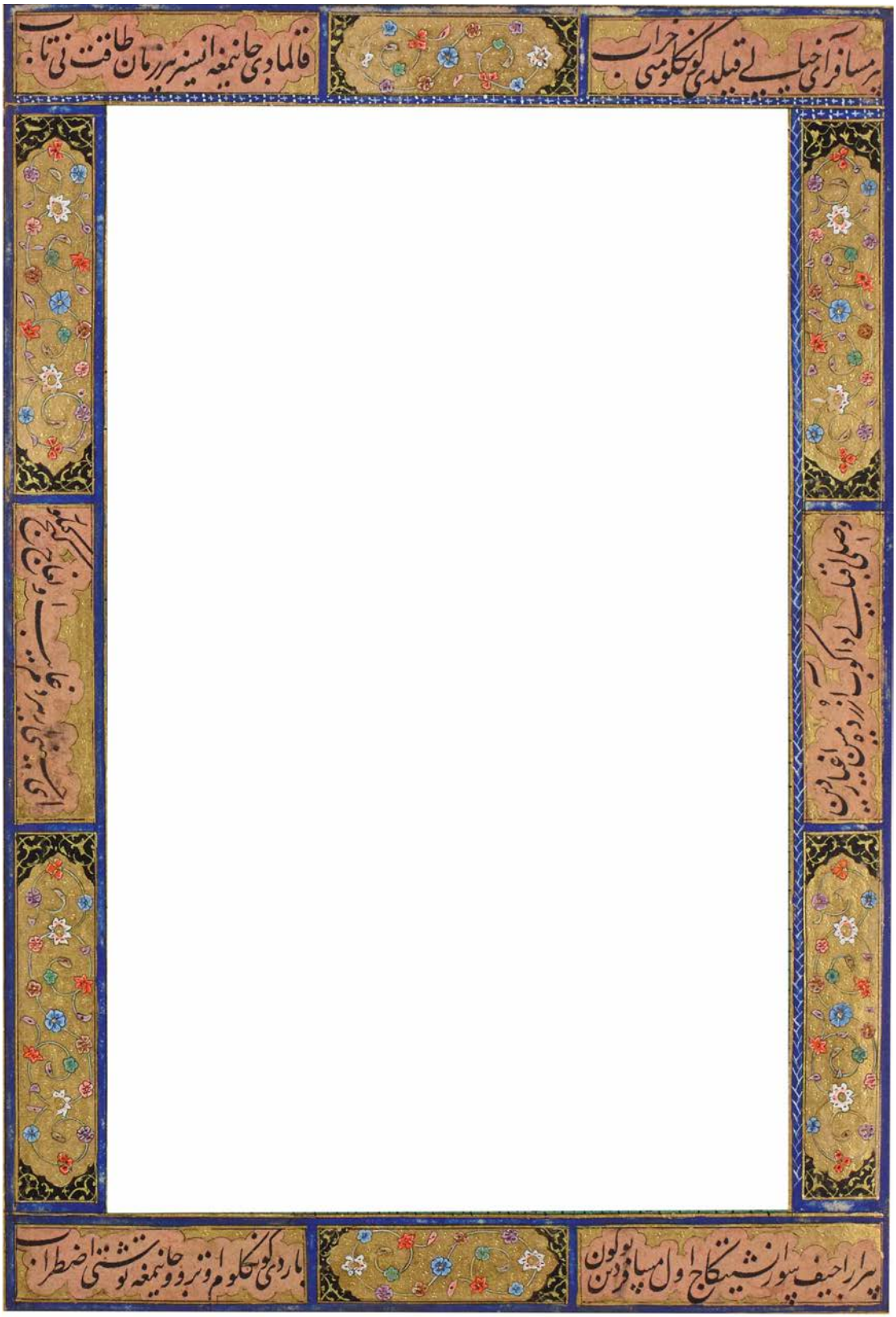
Ç. 245 Kıt’a 67 Desen Çizimi



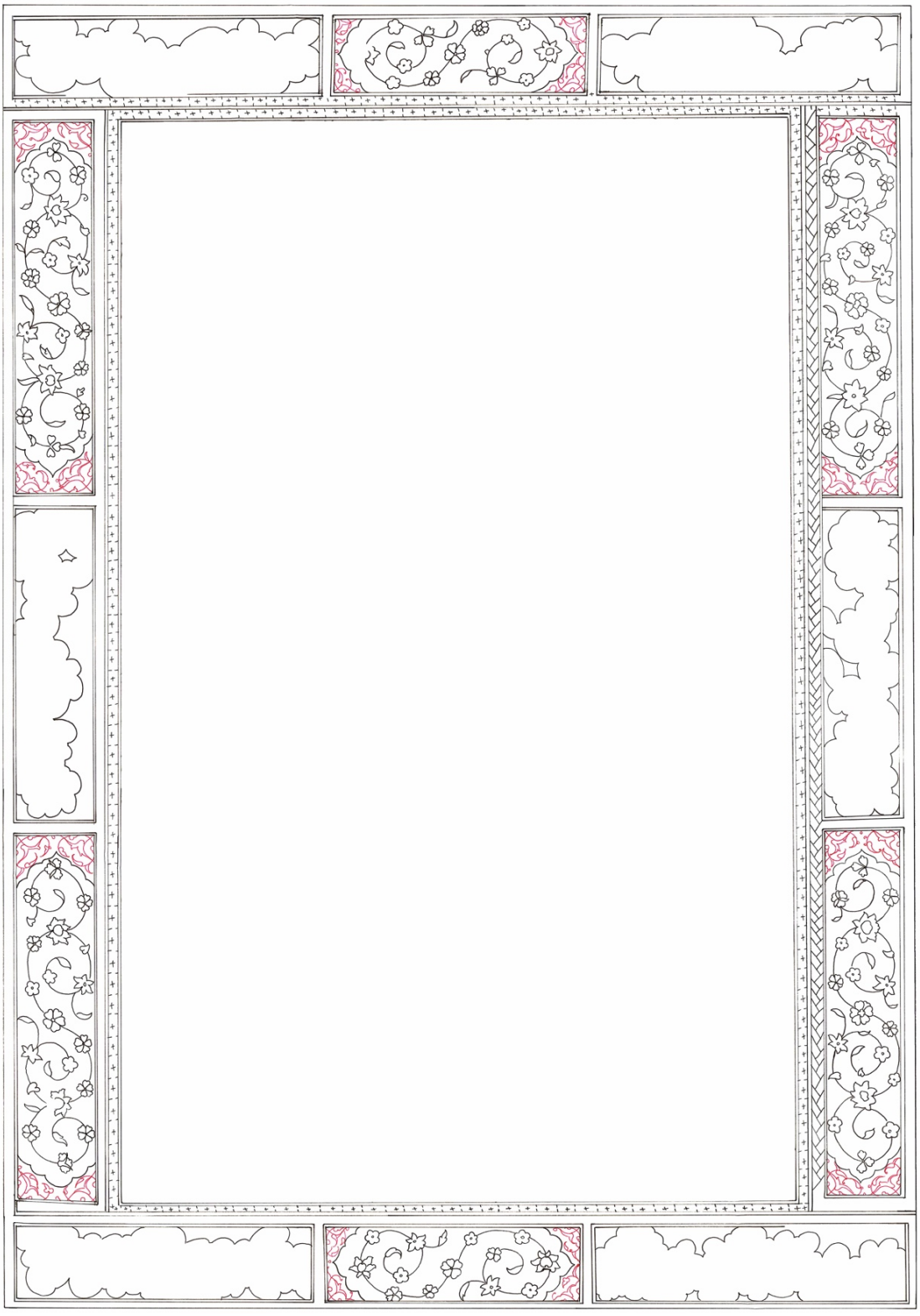
R. 267 Kıt’a 67 Pervaz Deseni Detay



Ç. 246 Kıt’a 67 Pervaz Desen Çizimi Detay



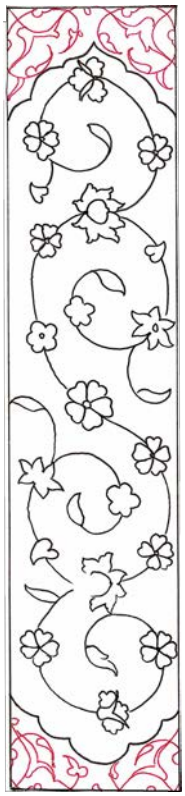
R. 268 Kıt’a 67 Pervaz Deseni



Ç. 247 Kıt’a 67 Pervaz Desen Çizimi



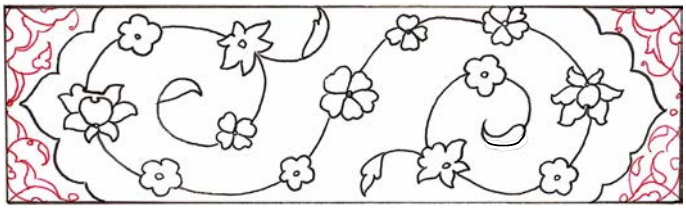
R. 269 Kıt’a 67 Pervaz Deseni Detay



Ç. 248 Kıt’a 67 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 270 Kıt’a 67 Pervaz Deseni Detay



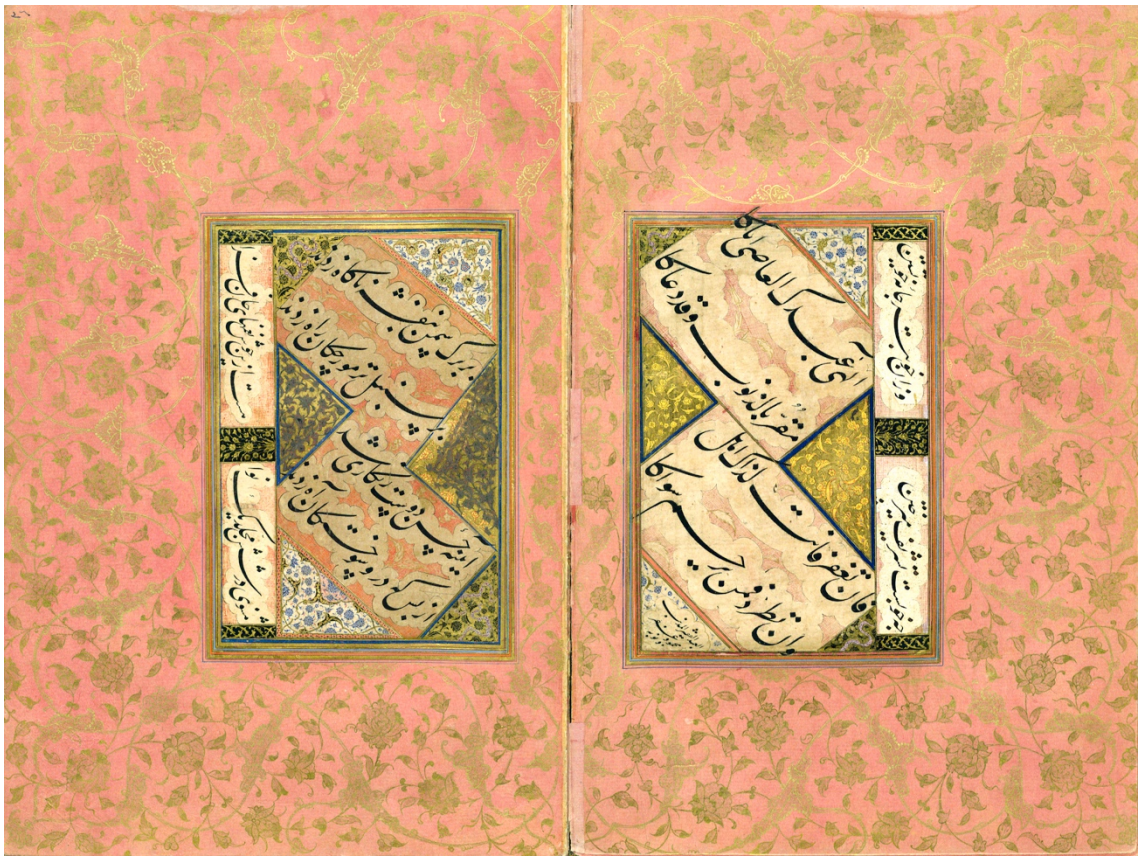
Ç. 249 Kıt’a 67 Pervaz Desen Çizimi Detay

69 ve 70 numaralı 13x18,5 cm boyutlarındaki kıt'a formları (bkz. R. 271) genel hatları itibariyle iki parçadan oluşmaktadır (bkz. R. 272-Ç. 250). Ortadan ince bir cetvelle ayrılmış olan geniş yazı alanını bünyesinde barındıran ilk bölümde beyne's-sütur uygulaması yapılmıştır. Burada süsleme için kullanılan kafes görünümündeki yapının içine serbest olarak altın tahrirli yapraklar ve yarı stilize edilmiş motifler yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 251).

Ters simetrili olarak yerleştirilen muska koltuklarda, altın zemin üzerine sarı renkte ve sülyen ile gölgelendirilerek boyanmış saz üslûbundaki motifler taşıyan köşe çıkışlı dallar nakşedilmiştir (bkz. R. 273-Ç. 252). Bu koltuklar altın ve lâcivert cetvellerle çevrelenmiştir. Sağ üst ve sol alt köşelerde bulunan koltukların (bkz. R. 274-Ç. 253) zemini boyanmayıp kağıt rengiyle bırakılmış, altın ile klâsik teknikte işlenmiş ve lâcivert renkte negatif teknikle boyanmış hatâyî grubu motifler kompozisyonu oluşturmuştur. Sol üst ve sağ alt köşede bulunan koltuklarda da, altın zemin üzerine pembe bir bulut motifi serbest olarak yerleştirilmiş ve kalan boşluklara da bitkisel motifler siyah renkte negatif olarak yapılmıştır (bkz. R. 275-Ç. 254). Bu şekilde işlenen koltuklar 70 no'lu kıt'ada daha geniş bir alanda yapılmıştır (bkz. R. 276-Ç. 255).

Bazı bölümlerinde oksidasyon meydana gelen 70 no'lu kıt'anın koltukları aynı kurgu üzerinde tezyîn edilmekle birlikte, biraz daha yoğun bir tasarıma sahiptir. Sağ üst köşedeki koltukta "saz yolu" üslûbunda ve altınla klâsik şekilde işlenmiş motifler kullanılmış (bkz. R. 277-Ç. 256), sol alt köşede bulunan koltuk ise yine negatif usulde boyanmış motiflerle birlikte hurde rûmîlerle oluşturulan tasarımla bezenmiştir (bkz. R. 278-Ç. 257).

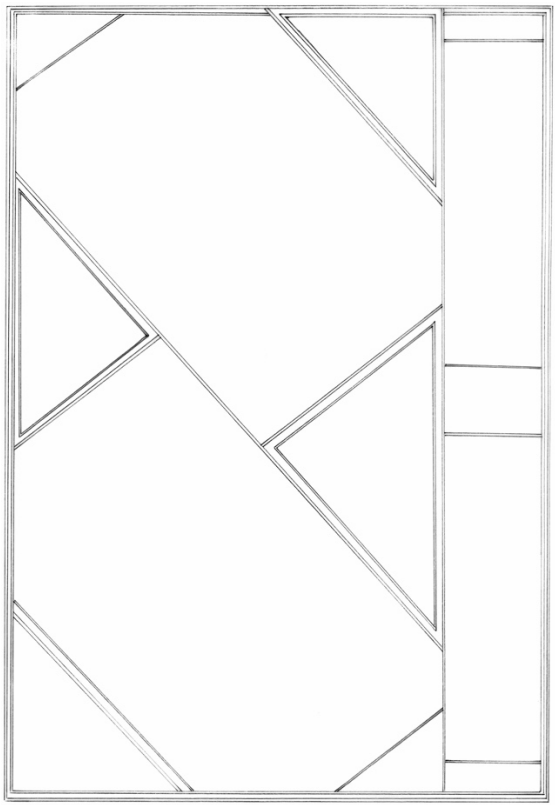
Kıt'anın diğer parçası ise ikiye bölünmüş, beyne's-sütura alınmış ve kırmızı çizgilerle kafes görünümü elde edilerek süslenmiş bir yazı alanına sahiptir (bkz. R. 279-Ç. 258). Ortasında oluşmuş koltuk alanına siyah zemin üzerine altınla negatif olarak işlenmiş bitkisel motifler taşıyan birçok dal aşağıdan yukarıya doğru bir kökten çıkarak yüzeye dağıtılmış (bkz. R. 280-Ç. 259), kenarlardaki oluşan ince pervaz alanlarına da siyah zemin üzerine üç iplik rûmî yapılmıştır (bkz. R. 281-Ç. 260).



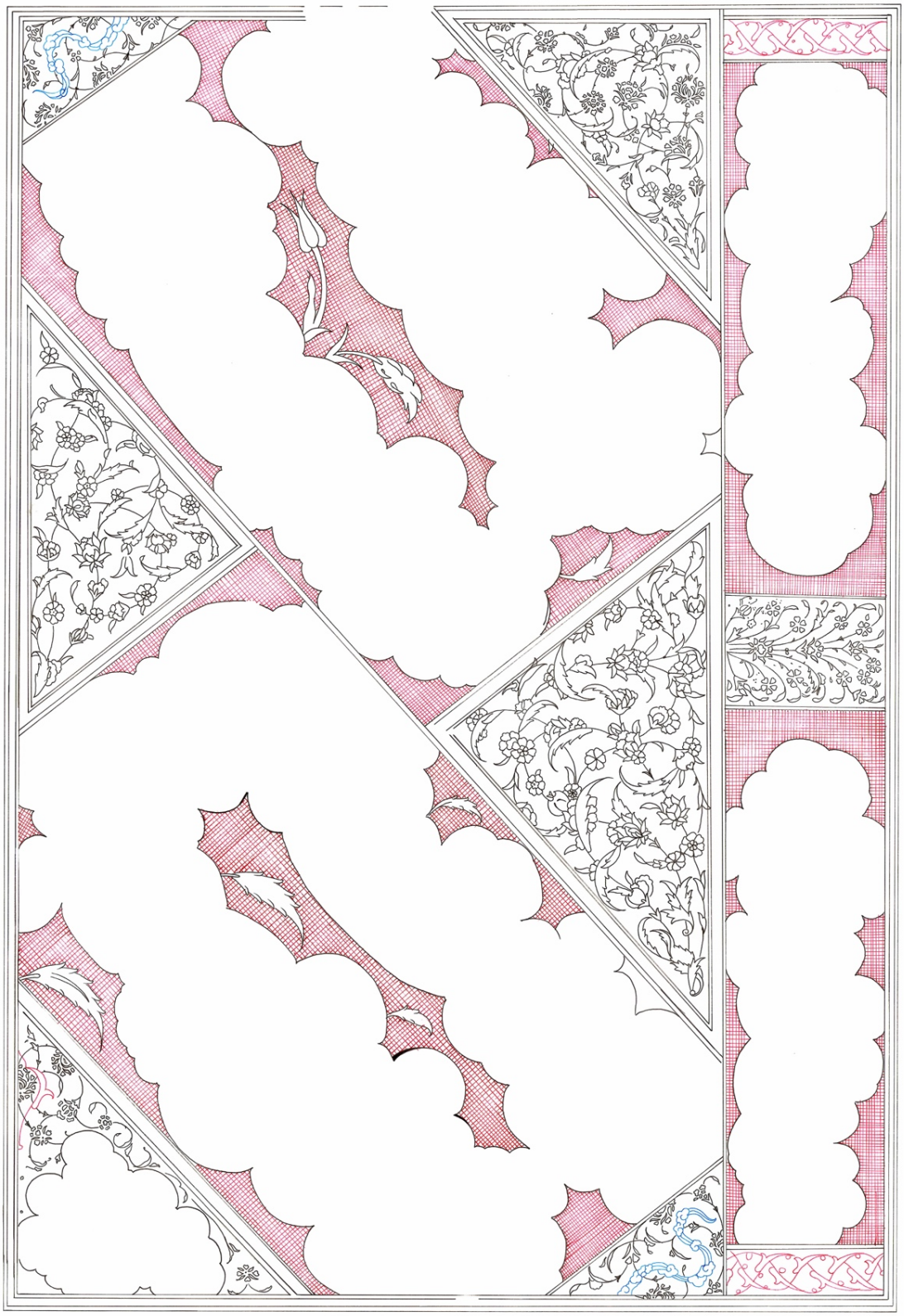
R. 271 Kıt’a 69-70



R. 272 Kıt’a 69



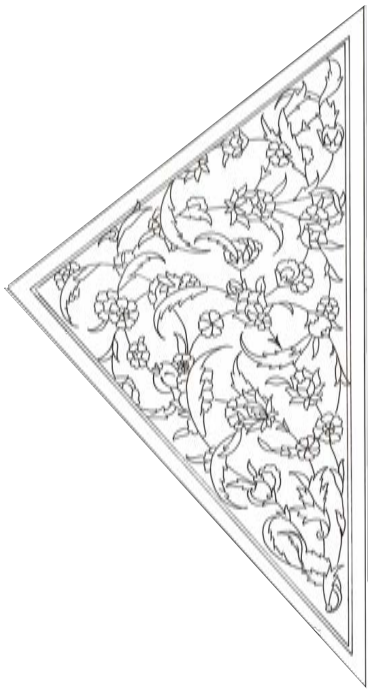
Ç. 250 Kıt’a 69 Form Çizimi



Ç. 251 Kıt’a 69 Desen Çizimi



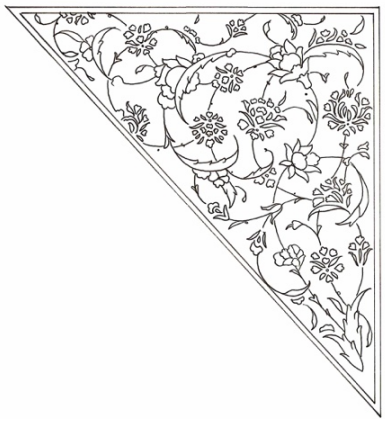
R. 273 Kıt’a 69 Koltuk Deseni



Ç. 252 Kıt’a 69 Koltuk Desen Çizimi



R. 274 Kıt’a 69 Koltuk Deseni



Ç. 253 Kıt’a 69 Koltuk Desen Çizimi



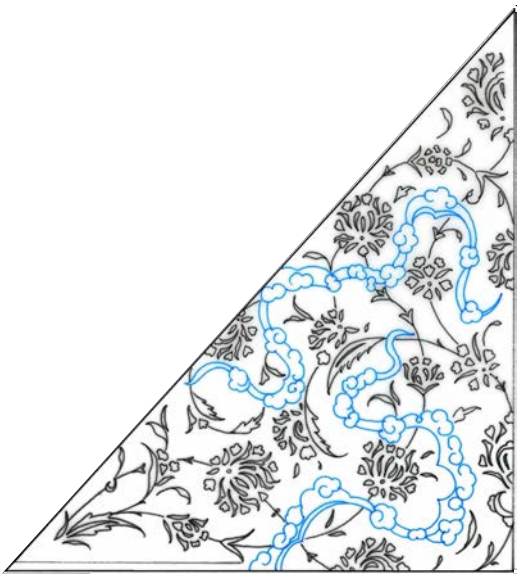
R. 275 Kıt’a 69 Koltuk Deseni



Ç. 254 Kıt’a 69 Koltuk Desen Çizimi



R. 276 Kıt’a 70 Koltuk Deseni



Ç. 255 Kıt’a 70 Koltuk Desen Çizimi



R. 277 Kıt’a 70 Koltuk Deseni



Ç. 256 Kıt’a 70 Koltuk Desen Çizimi



R. 278 Kıt’a 70 Koltuk Deseni



Ç. 257 Kıt’a 70 Koltuk Desen Çizimi

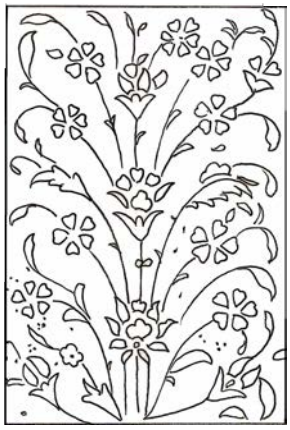


R. 279 Kıt’a 69 Koltuk Deseni

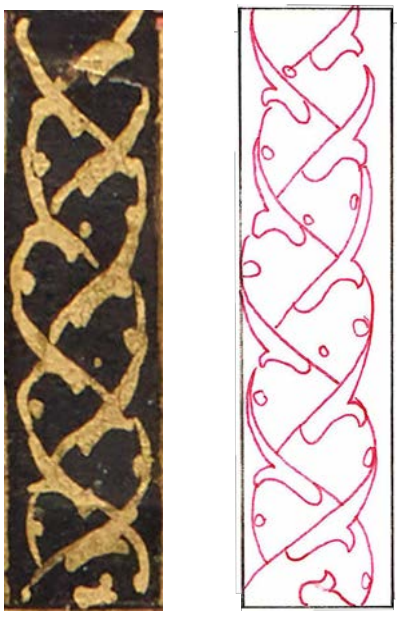
Ç. 258 Kıt’a 69 Koltuk Desen Çizimi



R. 280 Kıt’a 69 Koltuk Deseni Detay



Ç. 259 Kıt’a 69 Koltuk Desen Çizimi Detay



R. 281 Kıt’a 69 Koltuk Deseni Detay

Ç. 260 Kıt’a 69 Koltuk Desen Çizimi Detay

Yoğun ve girift bir yapıda tezhibe sahip olan 12x18 cm ölçülerindeki 71 ve 72 no'lu kıt'a formları (bkz. R. 282) mâil şekilde yazılmış yazı alanlarıyla bölümlere ayrılmıştır (bkz. R. 283-Ç. 261-262). Dört satır yazıdan ikisinin zemininde ebru kullanılmıştır. Kağıt zemininden farklı bir zemin olması, ebru üzerine yazılıp, sonrasında ise buraya yerleştirildiğini düşündürmektedir.

Diğer yazı alanları beyne's-sütura alınmış, kırmızı renkteki yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu kafesli bir görünümle bezenmişlerdir. Bu satırların iki yanında oluşan kare koltuk alanları, Karamemi'nin imzası niteliğindeki lâle ve karanfil gibi yarı stilize edilmiş çiçeklerle süslenmiş, bazı yerlerde ise lâcivert renkte negatif olarak boyanmış hatâyî ve gonca motifleri kullanılmıştır (bkz. R. 284-Ç. 263). Bu iki koltuğu birbirine bağlayan, üzerinde sarı altınla klâsik teknikte işlenmiş sâde rûmî ve hatâyî grubu motiflerini taşıyan dalların iki iplik desen şeması üzerinde yürütüldüğü, zemini sarı altınla kaplanmış bir sütun bulunmaktadır (bkz. Ç. 264).

Formda, hatâyî grubu motiflerin açık mavi zemin üzerine negatif teknikte boyandığı ve yer yer altın ve kırmızı renklerinin de katılmasıyla hareketlendirilen üçgen ve yamuk dörtgen şeklinde dört adet koltuk bulunmaktadır (bkz. R.285-286-Ç. 265-266).

Lâcivert zeminli koltuklarda (bkz. R. 287-Ç. 267) helezon dağılımı son derece dengeli bir şekilde yapılmıştır. Kırmızı ve beyaz ile gölgelendirilen sülyen rengindeki rûmî dalları ile altınla negatif olarak işlenmiş hatâyî grubu motiflerden oluşturulan bir kompozisyon kullanılmıştır. İki köşeden çıkış yapan rûmî dalları koltuğun üç köşesinde yarım kapalı form oluşturmuştur. Zemini altınla kaplanan bu koltuklarda, desenden bağımsız olarak siyah renkte negatif olarak işlenmiş çiçek motifleri bulunmaktadır.

Kıt'ada bulunun en iri muska koltuklardan birinde (bkz. R. 288-Ç. 268) sarılma rûmî ve oldukça ayrıntılı hatâyî grubu motiflerin meydana getirdiği bir kompozisyon kullanılmıştır. Gövde kısımları sarı altınla yapılan rûmîlerin sarılmaları sülyen ve yeşil renkleriyle yapılmıştır. Bu koltuğun zemini için altın, siyah ve lâcivert renkleri kullanılmış, siyah olan yerlerde beyaz renk ile tüm yüzeye belli aralıklarla üç nokta serpiştirilmiştir.

Sol alt köşede yer alan diğer iri koltukta ise beyaz renk ile üç nokta serpiştirilmiş siyah zemin üzerine, hançer yaprakların ve hatâyî grubu motiflerin saz üslûbunda işlenmesiyle oluşturulan, köşe çıkışlı bir kompozisyon yerleştirilmiştir (bkz. R. 289-Ç. 269). Çiçek

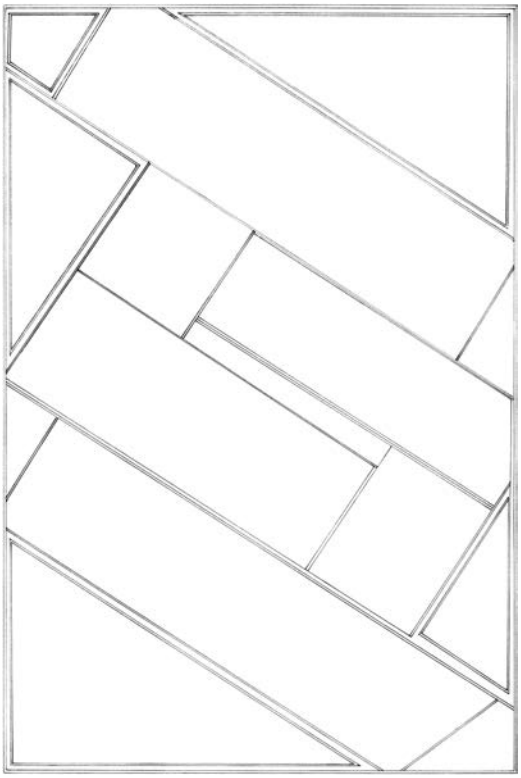
motiflerinde ve yapraklarda sülyen, yeşil, sarı, mavi, gri renkleri kullanılmıştır. Bu renklerin koyu tonları ile gölge verilmiş ve beyaz renk ile de uç kısımlarına ince bir hat geçilmiştir. Koltuğun içinde kıt'anın hattatının imzasının bulunduğu ebrulu alan, üzerinde lacivert renkte negatif olarak işlenmiş serbest rûmî dalları dolaşmaktadır. İmza alanının çevresinde yer alan sınırdan, koltuk tezhibinin bu alana göre şekillendiği görülmektedir.



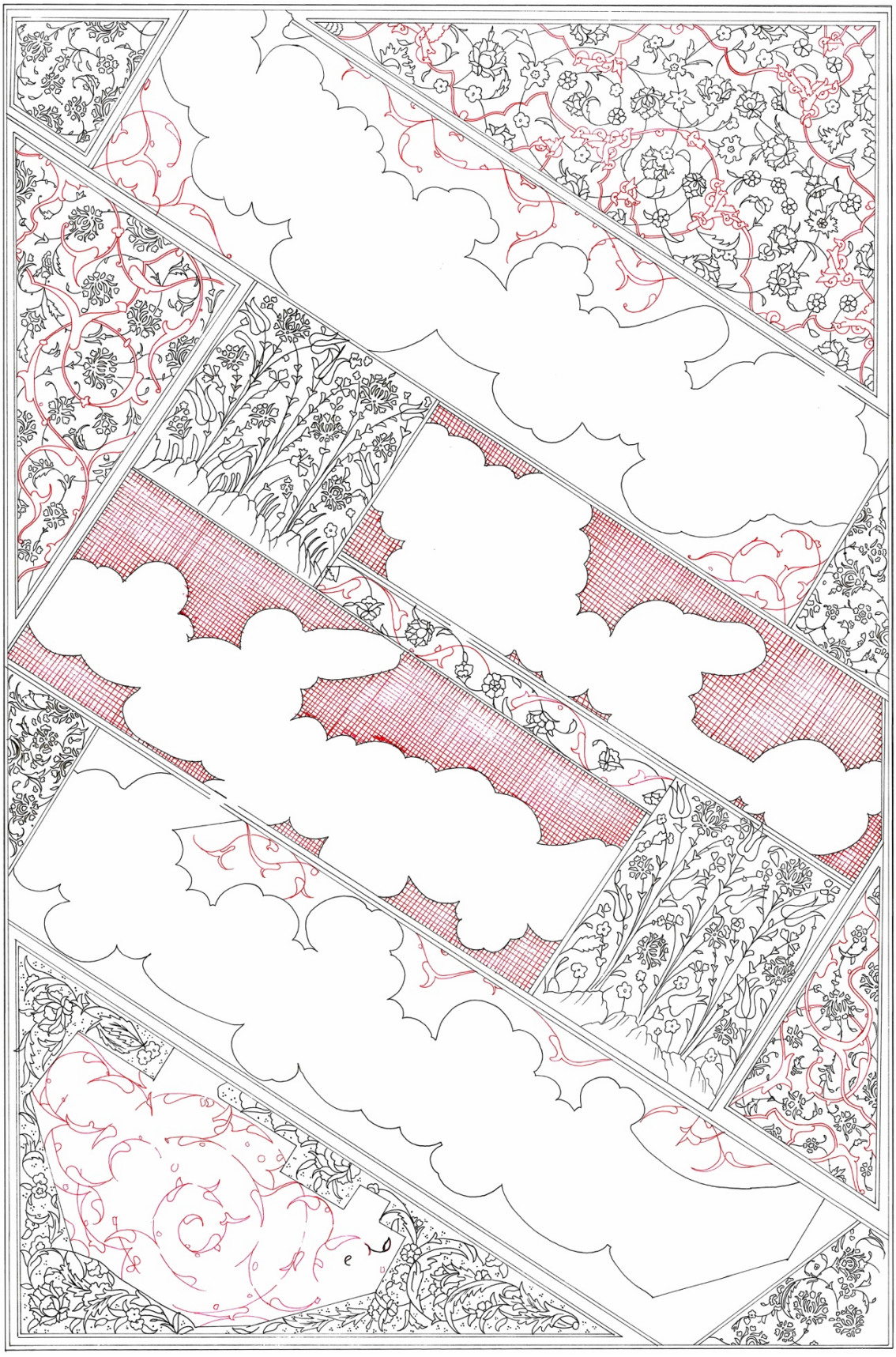
R. 282 Kıt'a 71-72



R. 283 Kıt’a 72



Ç. 261 Kıt’a 72 Form Çizimi



Ç. 262 Kıt’a 72 Desen Çizimi



R. 284 Kıt’a 72 Koltuk Deseni



Ç. 263 Kıt’a 72 Koltuk Desen Çizimi



Ç. 264 Kıt’a 72 Koltuk Desen Çizimi



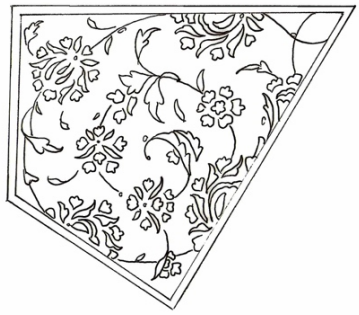
R. 285 Kıt’a 72 Koltuk Deseni



Ç. 265 Kıt’a 72 Koltuk Desen Çizimi



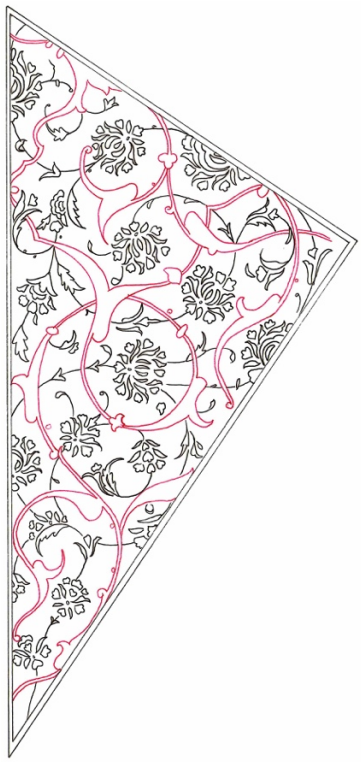
R. 286 Kıt’a 72 Koltuk Deseni



Ç. 266 Kıt’a 72 Koltuk Desen Çizimi



R. 287 Kıt’a 72 Koltuk Deseni



Ç. 267 Kıt’a 72 Koltuk Desen Çizimi



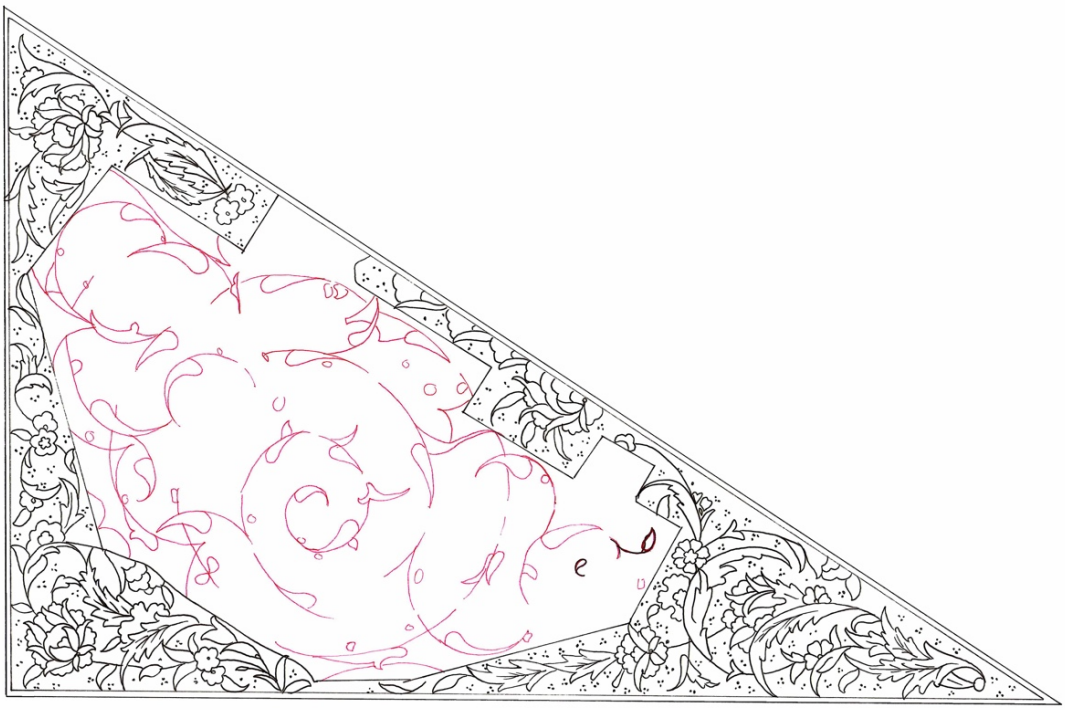
R. 288 Kıt’a 72 Koltuk Deseni



Ç. 268 Kıt’a 72 Koltuk Desen Çizimi



R. 289 Kıt’a 72 Koltuk Deseni



Ç. 269 Kıt’a 72 Koltuk Desen Çizimi

73 ve 74 numaralı, ölçüleri 13x19 cm olan kıt'a formlarının koltuk kompozisyonları albümün en yoğun tezhip alanlarındandır (bkz. R. 290). Mâil olarak yazılmış metin alanının genişçe bir yer tuttuğu kıt'anın (bkz. R. 291) genel görünüm itibariyle iki parçalı bir yapısı vardır (bkz. Ç. 270). Beyne's-sütura alınmış olan yazının çevresinin zemini beyaz renk ile doldurulmuş, negatif ve klâsik olarak işlenmiş motifler ile süslenmiştir (bkz. Ç. 271).

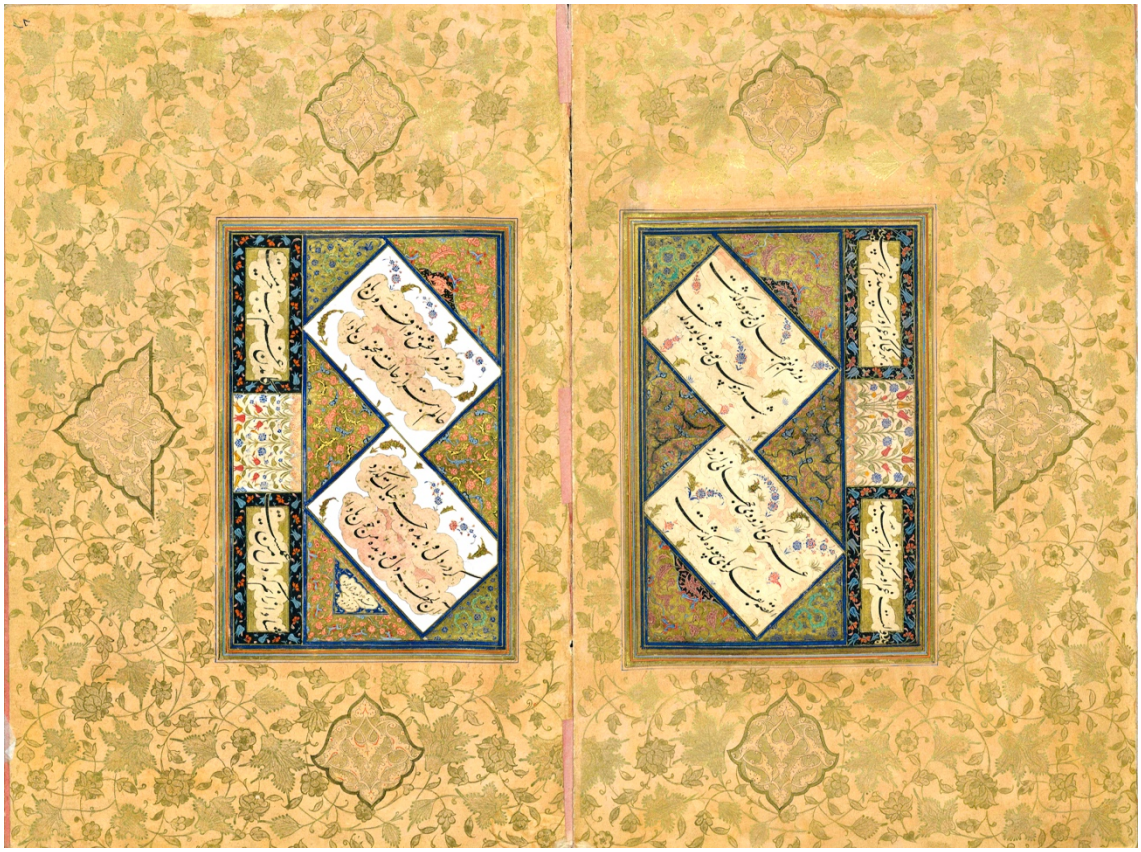
Muska koltukların bezemesi girift bir kompozisyona sahip olmasına karşın, son derece dengeli, naif ve akıcıdır. Bu yönüyle, izleyeni içine alan ve hareketli bir yapının içindeymiş hissini veren bir görünüm arz etmektedir. Bu bağlamda sarılma rûmî, hurde rûmî ve dilimli rûmîler ile hatâyî grubu motiflerden -üçgen bir alanın yapısı itibariyle zor bezenmesine rağmen- kompozisyonlar oluşturulmuştur. Altın zemin üzerine işlenen bu koltuklardan ters simetri ile yerleştirilmiş olanlarında, gövdeleri mavi ve sarı renkte, hurdeleri ise siyah ile işlenmiş hurde rûmîler üçgen alana büyük bir ustalıkla yerleştirilmiştir (bkz. R. 292-Ç. 272). Kompozisyonun diğer süsleme elemanı ise yavruağzı rengi ile yapılıp sülyen ile de uç kısımlarına gölge verilmiş ve klâsik usulde işlenmiş çiçek motifleri bulunmaktadır. Koltuğun zeminine iğne perdahtı yoluyla, üç nokta serpiştirilmiştir.

Çapraz köşelerde bulunan koltuklardan ikisinde sarılma rûmîler ve hatâyî grubu motiflerle oluşturulan bir kompozisyon kullanılmıştır (bkz. R. 293-Ç. 273). Gövdesi mavi renk ile yapılan ve lacivert ile gölge verilen rûmîlerin sarılmaları ise sülyen ile yapılmıştır. Kompozisyonda diğer sıcak renklerin yanında mavi renginin kullanılması, kapalı formları daha belirgin hâle getirmiştir. Tasarımda kullanılan hatâyî grubu motifler, saz üslûbunun küçük boyutta işlenmiş halleridir. İri hançer yapraklar üzerindeki hatâyîler ve pençler ve üst üste yığılmış motif grupları bunun örneklerindendir. Altınla kaplanan zeminde iğne perdahtı uygulanmıştır.

Diğer köşelerde yer alan koltuklarda ise, ½ simetrili desenin merkezine yerleştirilmiş yeşil renkte boyanan ve siyah ile tahrirlenen bir bulut motifi ile lacivert renkte sıvama olarak boyanmış ve altınla tahrirlenmiş hatâyî grubu motifler bulunmaktadır (bkz. R. 294-Ç. 274).

Bu alanın hemen yan tarafında geniş bir dikey alan bulunmaktadır (bkz. R. 295-Ç. 275). Düz olarak yazılmış ve siyah zemin üzerine negatif olarak işlenmiş yarı stilize çiçek

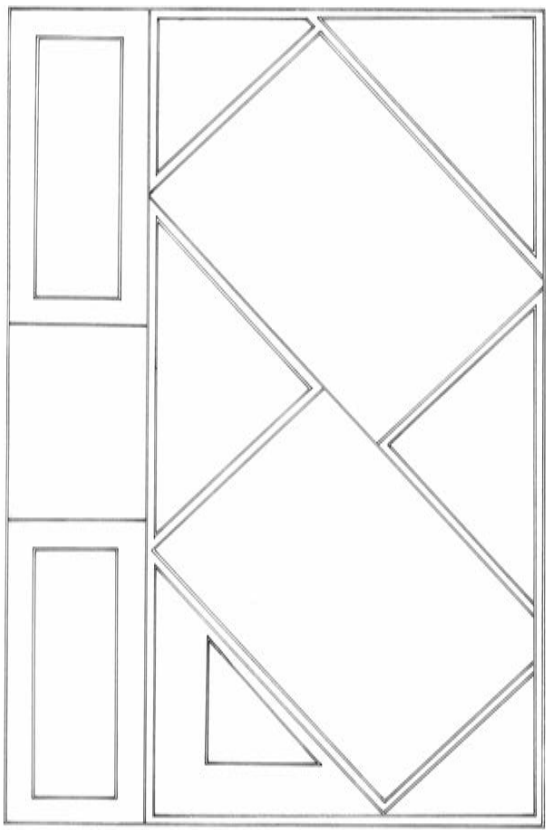
motiflerini iki iplik desen şeması doğrultusunda taşıyan bir pervazla çevrelenmiş iki metin kutusu (bkz. R. 296-Ç. 276) ve bu ara boşlukta oluşan dikdörtgen bir koltuk bulunmaktadır. Koltukta Karamemi'nin yarı srilize edilmiş çiçekleri, topraktan çıkan çiçekler olarak resmedilmişlerdir (bkz. R. 297-Ç. 277). Bu çiçeklerin arasında lacivert ile negatif olarak işlenmiş hatâyîler, pençler ve goncalar da yer almaktadır. Desende yer alan altın ile yapılmış yapraklar ve küçük otsu yapılar üzerinde iğne perdahtı uygulanmıştır. Aynı şekilde tezyîn edilen bu varaklarda yer alan kıtâ formlarından 37b numaralı varakta oksidasyon meydana gelmiştir. Bu bağlamda özellikle ters simetrili olarak yerleştirilmiş koltuklarda mavi renkte olan rûmîlerin bozulmasına sebep olacak kadar oksidasyonun etkili olduğu görülmektedir.



R. 290 Kıt'a 73-74



R. 291 Kıt’a 74



Ç. 270 Kıt’a 74 Form Çizimi



Ç. 271 Kıt’a 74 Desen Çizimi



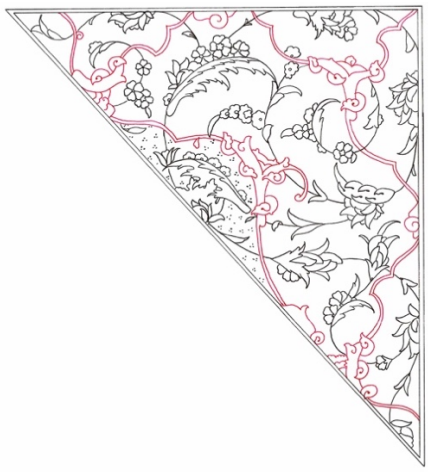
R. 292 Kıt’a 74 Koltuk Deseni



Ç. 272 Kıt’a 74 Koltuk Desen Çizimi



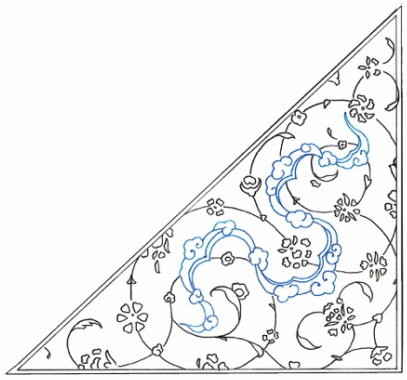
R. 293 Kıt’a 74 Koltuk Deseni



Ç. 273 Kıt’a 74 Koltuk Desen Çizimi



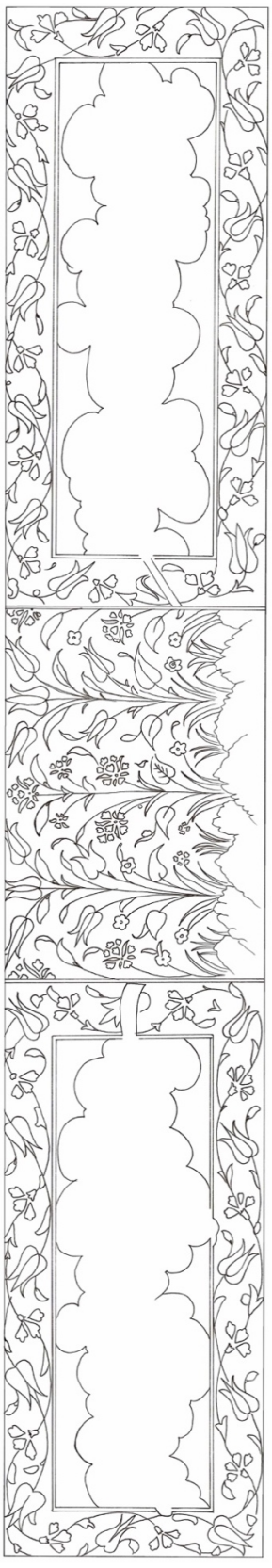
R. 294 Kıt’a 74 Koltuk Deseni



Ç. 274 Kıt’a 74 Koltuk Desen Çizimi



R. 295 Kıt’a 74 Koltuk Deseni



Ç. 275 Kıt’a 74 Koltuk Desen Çizimi



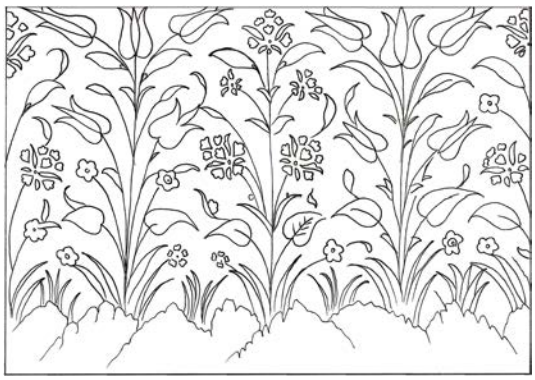
R. 296 Kıt’a 74 Koltuk Pervazı Deseni



Ç. 276 Kıt’a 74 Koltuk Pervazı Desen Çizimi



R. 297 Kıt’a 74 Koltuk Deseni



Ç. 277 Kıt’a 74 Koltuk Desen Çizimi

75 ve 76 numaralı, 13x19 cm ölçülerindeki kıt'aların (bkz. R. 298) ayırt edici özelliği, geniş yazı alanının tek bir parçadan oluşmasıdır (bkz. R. 299-Ç. 278). Beyne's-sütura alınmış olan yazı alanında, yatay ve dikey çizgileri vasıtasıyla kafes görünümündeki yapı ile altınla tahrirlenmiş çiçek motiflerini taşıyan dallar serbest bir şekilde yerleştirilerek kullanılmıştır (bkz. Ç. 279).

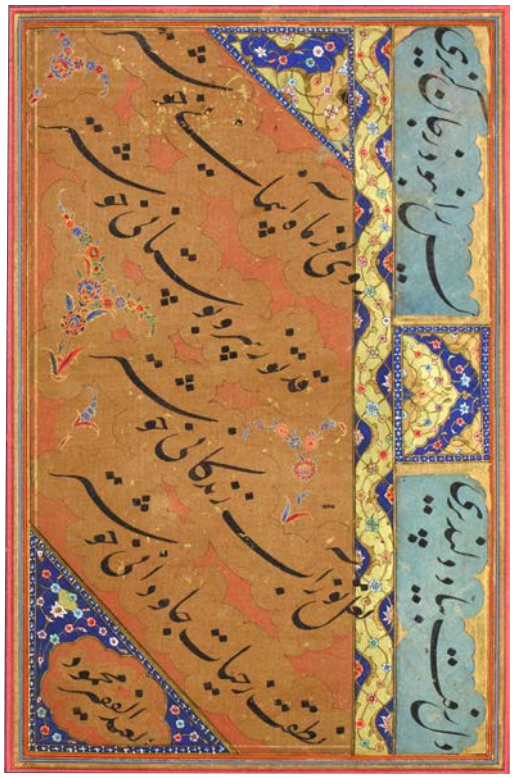
Köşelerde bulunan koltukların tezhibinde ise, iki köşeden çıkış yapan ve koltuğun iki duvarında yarım kapalı formlar oluşturan sâde rûmîler ile tek bir helezon hareketi üzerinde deseni tamamlayan, beyaz, yeşil, mavi, sülyen ve pembe renkteki çiçek motiflerini taşıyan dallar bulunmaktadır (bkz. R. 300-Ç. 280). Şah Mahmud'un imzasının bulunduğu koltukta ise, lacivert zemin üzerine bahar dalları yerleştirilmiştir (bkz. R. 301-Ç. 281).

Bu alanın yanında bir sütun bulunmaktadır (bkz. R. 302-Ç. 282). Altınla işlenmiş sâde rûmînin oluşturduğu yarım kapalı form, sütunun bir sağ ve bir sol duvarına gelecek şekilde dayandırılmış ve peş peşe gelecek şekilde sıralanmışlardır. Zemini lacivert ile boyanmış kapalı formların arasında oluşan boşluktan iki iplik desen şeması üzerinde klâsik teknikte yapılmış çiçek motiflerini taşıyan iki dal yürütülmüştür. Bu dallar kapalı formların içinden de geçirilmiştir. Kapalı formların arasında oluşan alanın zemininin kesintili değil, devam eden bir mâhiyette altınla kaplanmış olması ise, kompozisyona akıcı bir görünüm kazandırmıştır. Bu durum yürütülen iki ipliğin de kesintisiz olarak su yolu gibi ilerlemesini sağlamıştır.

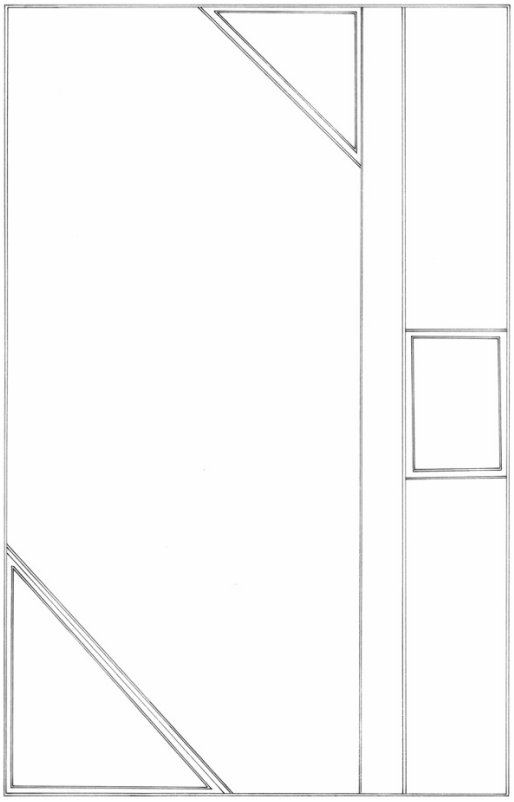
Sütunun hemen üst tarafında iki metin kutusunun ortasında bulunan koltukta ise ½ simetrili bir desen kullanılmıştır (bkz. R. 303-Ç. 283). Sâde rûmî ve bitkisel motiflerle yapılan bu kompozisyon, köşebentleri ve yarım bir şemsesi olan bir yapıya sahiptir. Sarı ve yeşil altın ile lacivert rengi zemin boyası için kullanılmıştır. Zeminin kat kat boyanması, boyutlu bir görünüm elde edilmesini sağlamıştır.



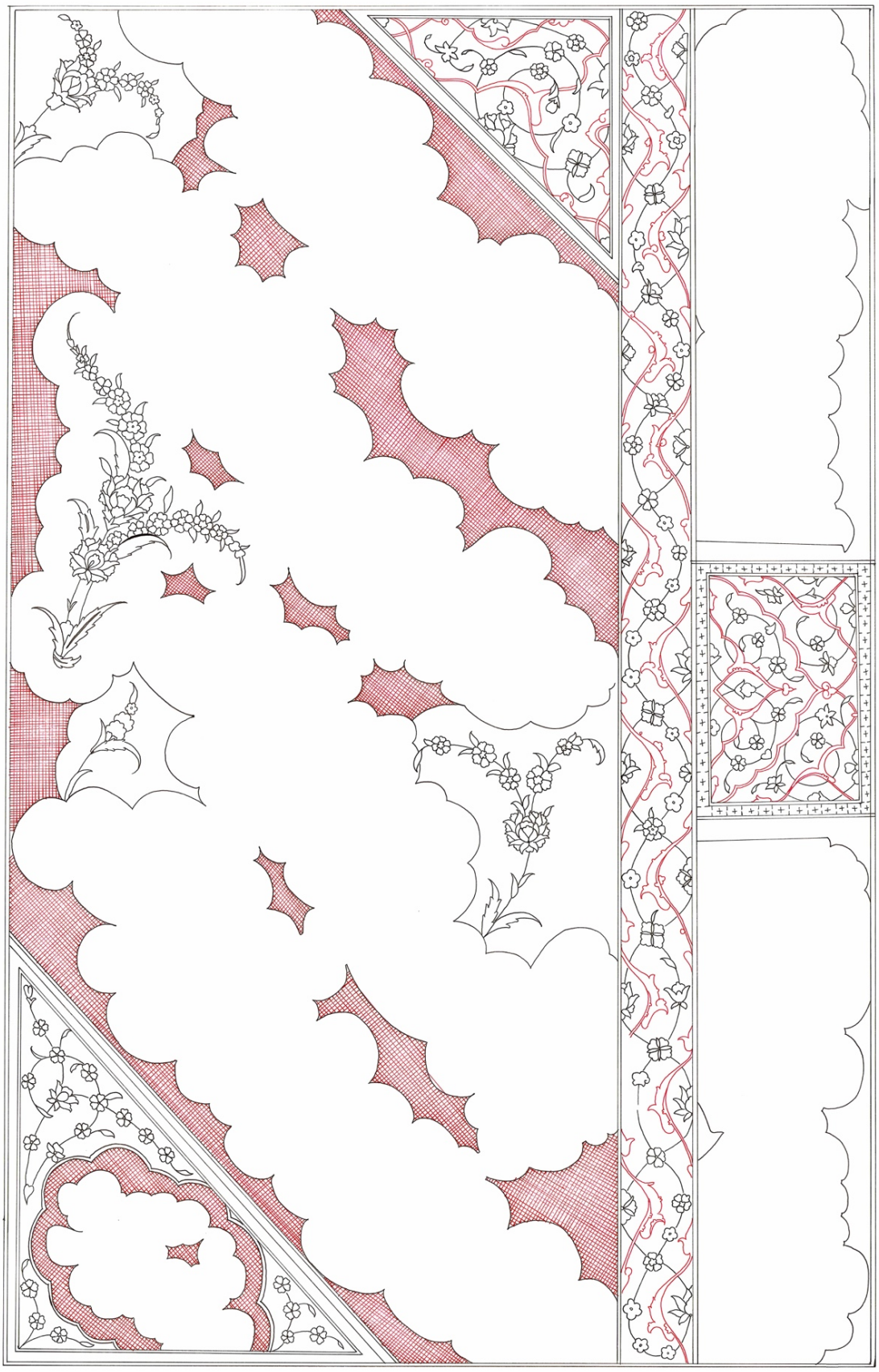
R. 298 Kıt’a 75-76



R. 299 Kıt’a 75



Ç. 278 Kıt’a 75 Form Çizimi



Ç. 279 Kıt’a 75 Desen Çizimi



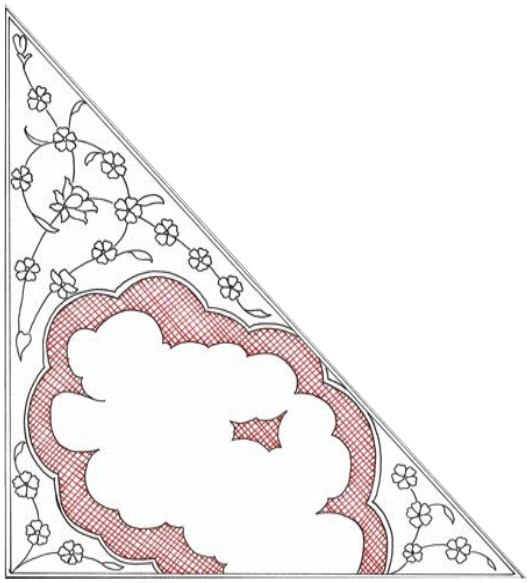
R. 300 Kıt’a 75 Koltuk Deseni



Ç. 280 Kıt’a 75 Koltuk Desen Çizimi



R. 301 Kıt’a 75 Koltuk Deseni



Ç. 281 Kıt’a 75 Koltuk Desen Çizimi



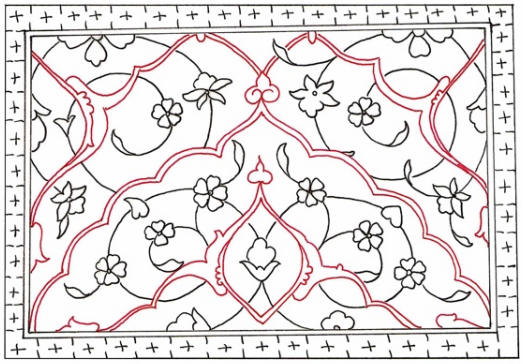
R. 302 Kıt’a 75 Koltuk Deseni Detay



Ç. 282 Kıt’a 75 Koltuk Desen Çizimi Detay



R. 303 Kıt’a 75 Koltuk Deseni



Ç. 283 Kıt’a 75 Koltuk Desen Çizimi

Albümde 77 numaralı kıt'adan 90. kıt'aya kadar Mîr Ali Kâtip'e âit 13 adet meşk kıt'ası bulunmaktadır. 77. kıt'ada 14x22 cm boyutlarındaki formda koltuk bulunmamaktadır (bkz. R. 304-305). Bu sayfada harflerin yazıldığı alan 6x15 cm ebadında olup, sûrebaşı tezhibi formunda ve 2,8x13,3 ölçülerinde de bir tezyînât alanı yer almaktadır (bkz. R. 306-Ç. 284). Bu kısımda dendanlı bir yapı ile oluşturulmuş ½ simetrili, sarılma rûmî ve hatâyî grubu motifler kullanılarak tasarlanmış bir desen kullanılmıştır (bkz. Ç. 285). Beyaz renkteki dendanlar ortada genişçe bir alan, uç kısımda ise salbek şeklinde yapılar oluşturmuştur. Orta alanın dışında kalan bölümde, salbek iç tezyînâtıyla bağlantı korunarak, ayırma rûmîlerin oluşturduğu yarım kapalı formlar ve bitkisel motifler klâsik üslûpta işlenerek kullanılmıştır. Salbeğin zemini altınla kaplanırken, diğer kısımlar lâcivert ile boyanmıştır (bkz. R. 307-Ç. 286).

Dendanlarla oluşturulan ortadaki geniş alanda "O, tektir ve tüm varlıkların kendisine muhtaç olduğudur." anlamındaki "Hüve'l-Ferdü's-Samed" ibâresi beyne's-sütura alınmıştır. Bu alanın dış kısmı, klâsik teknikte altınla işlenmiş ve çoğunlukla yapraklarda olmak üzere uç kısımları yeşil ile renklendirilmiş penç, hatâyî ve goncaları taşıyan helezonlarla bezenmiştir (bkz. R. 308-Ç. 287). Burada zemin boyanmayıp kağıt rengiyle bırakılmıştır. Lâcivert renkteki üç nokta tüm yüzeyde dengeli bir şekilde serpiştirilmiştir.

Bu tezyînât alanı çeşitli renkteki ve bezemedeki cetvellerle çevrelenmiştir. Altın iplikler arasına yerleştirilmiş lâcivert zeminli cetvelde sülyen renkte "+" "-"ler kullanılmış, hemen ardı sıra gelen cetvelde ise, siyah zemin üzerine iri altın noktaları yerleştirilmiş ve bu noktalar iğne perdahtı yardımıyla daha da belirgin ve parlak hâle getirilmiştir. Sonrasında da yeşil zemin üzerine yine "+" "-"ler tercih edilmiştir. Alt kısımda yer alan metin alanıyla birlikte tüm tezyînât alanını altın ve lâcivert cetveller çevrelemiştir.

Dış kısımda ise yaklaşık olarak 2,3 cm'lik yükseklikte bir pervaz bulunmaktadır. Açık sülyen rengindeki bu pervaz üzerinde zerefşân uygulanmıştır. Katmanlı bir yapıya sahip olan bu bezemenin pervazdan sonra gelen kısmında ise, bu varak da dahil olmak üzere 77numaralı kıt'adan 90. kıt'aya kadar kullanılmış olan, halkâr tekniği ile işlenmiş ¼ simetrili hatâyî grubu motiflerle oluşturulan bordür deseni açık mavi zemin üzerinde tercih edilmiştir (bkz. R. 309-Ç. 288). En dışta ise 81-82 (bkz. R. 310), 85-86 (bkz. R.

311), 89-90[249] (bkz. R. 312) numaralı kıt'aların dış bordüründe de gördüğümüz geniş halkâr deseni, burada da kırmızı zemin üzerine altınla işlenerek kullanılmıştır. Bu kompozisyonda hatâyî grubu motifler, bulut ve sarılma rûmî kullanılmıştır. Pervazın üst, alt ve dış kenarının orta kısımlarında dendanlarla yapılmış şemse benzeri yapıların içine negatif boyama usulüyle işlenmiş bulutlarla oluşturulmuş ½ simetrili desen yerleştirilmiştir. Köşelerde tam, iç kenarda ise sarılma rûmî ile meydana getirilen yarım kapalı formlar bulunmaktadır. Hatâyî grubu motifleri taşıyan dallar ise "S" formunda ve kapalı formların da içinden geçmek sûretiyle desen içerisindeki yerini almıştır. Motiflerin iç bünyelerinde zerefşan tekniği uygulanmıştır. Çiçekleri taşıyan helezonların belli yerlerine, klâsik teknikte yeşil altınla işlenmiş ve serbest olarak yerleştirilmiş bulut motifleri vardır. Desenin daha net görülebilmesi açısından, 81 no'lu kıt'ada da kullanılan dış bordür görseli verilmiştir (bkz. R. 313-Ç. 289).

[249] 89 numaralı kıt'ada, ebced hesabı yapılırken harflerin rakam değerlerinin hatırlanmasında kolaylık sağlanması için kullanılan ve anlamı olmayan kelime tertîpleri "Ebced, hevvez, huttî, kelemen, sa'fes, karaşet, sehaz ve dazağ" yazılıdır. Devamında ise "Fakir ve günahkâr kul Mîr Ali Kâtip 946 senesinde yazdı" anlamındaki "ketebehû'l-abdu'l-fakīru'l-müznib mîr Ali Kâtip fi şuhuri sene sitte ve erbaîne ve tisa' mie" ibâresi gelmektedir. Ebced hesabı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Uzun, "Ebced" madd., *DİA*, İstanbul 1994, c. 10, s. 68-70; İsmail Yakıt, *Türk-İslâm Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme*, Ötüken Neşriyat., 4. Basım, İstanbul 2017.



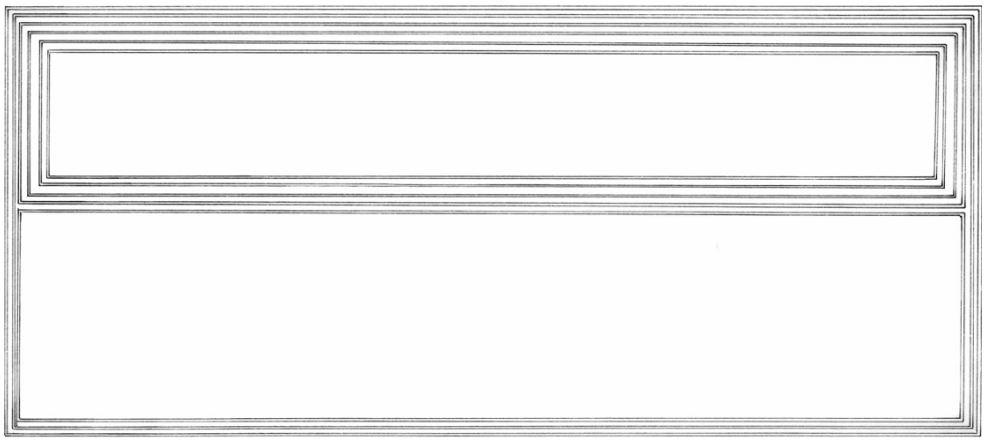
R. 304 Kıt’a 77-78



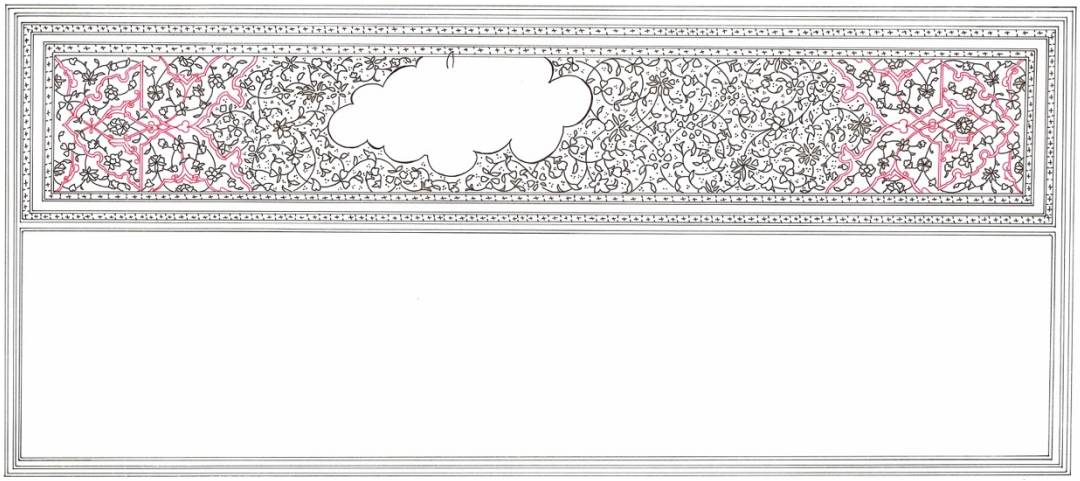
R. 305 Kıt’a 77



R. 306 Kıt’a 77 Sûrebaşı Tezhibi



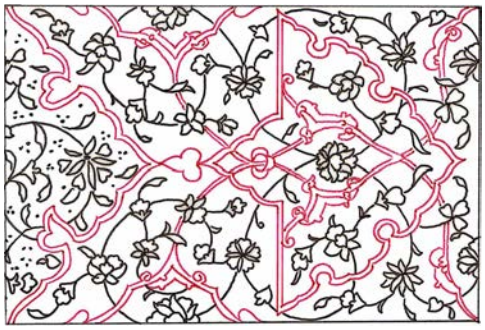
Ç. 284 Kıt’a 77 Form Çizimi



Ç. 285 Kıt’a 77 Sûrebaşı Tezhibi Desen Çizimi



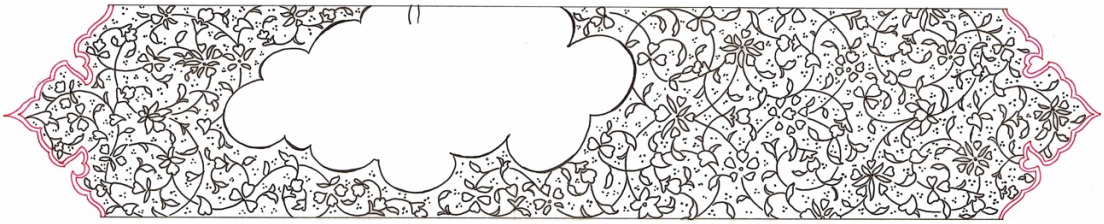
R. 307 Kıt’a 77 Sûrebaşı Tezhibi Detay



Ç. 286 Kıt’a 77 Sûrebaşı Tezhibi Desen Çizimi Detay



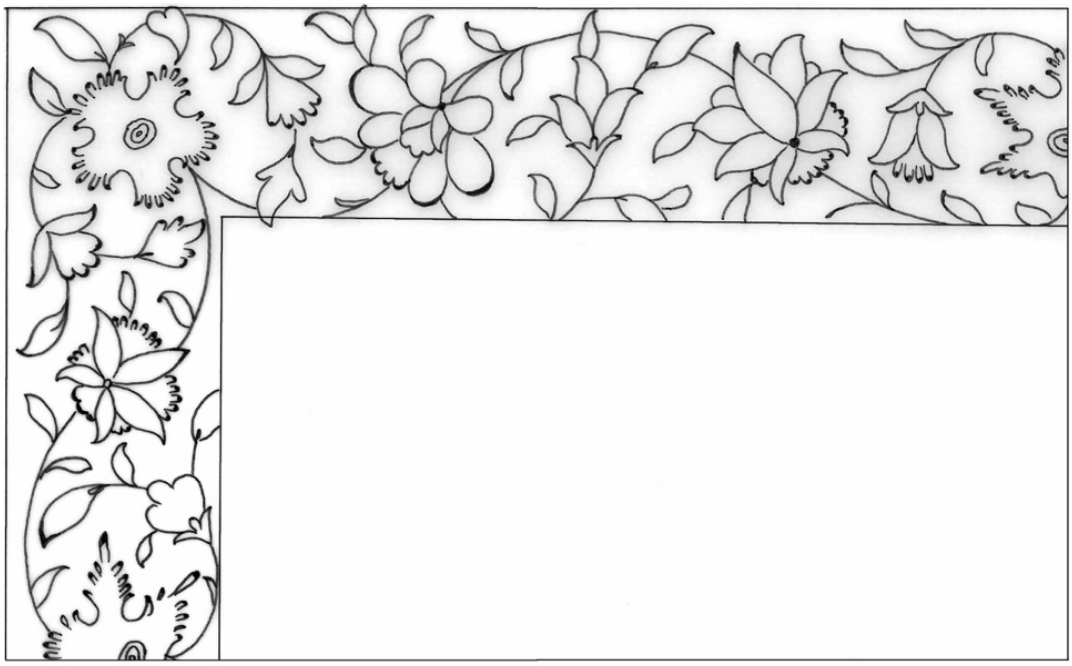
R. 308 Kıt’a 77 Sûrebaşı Tezhibi Detay



Ç. 287 Kıt’a 77 Sûrebaşı Tezhibi Desen Çizimi Detay



R. 309 Kıt’a 77 Pervaz Deseni Detay



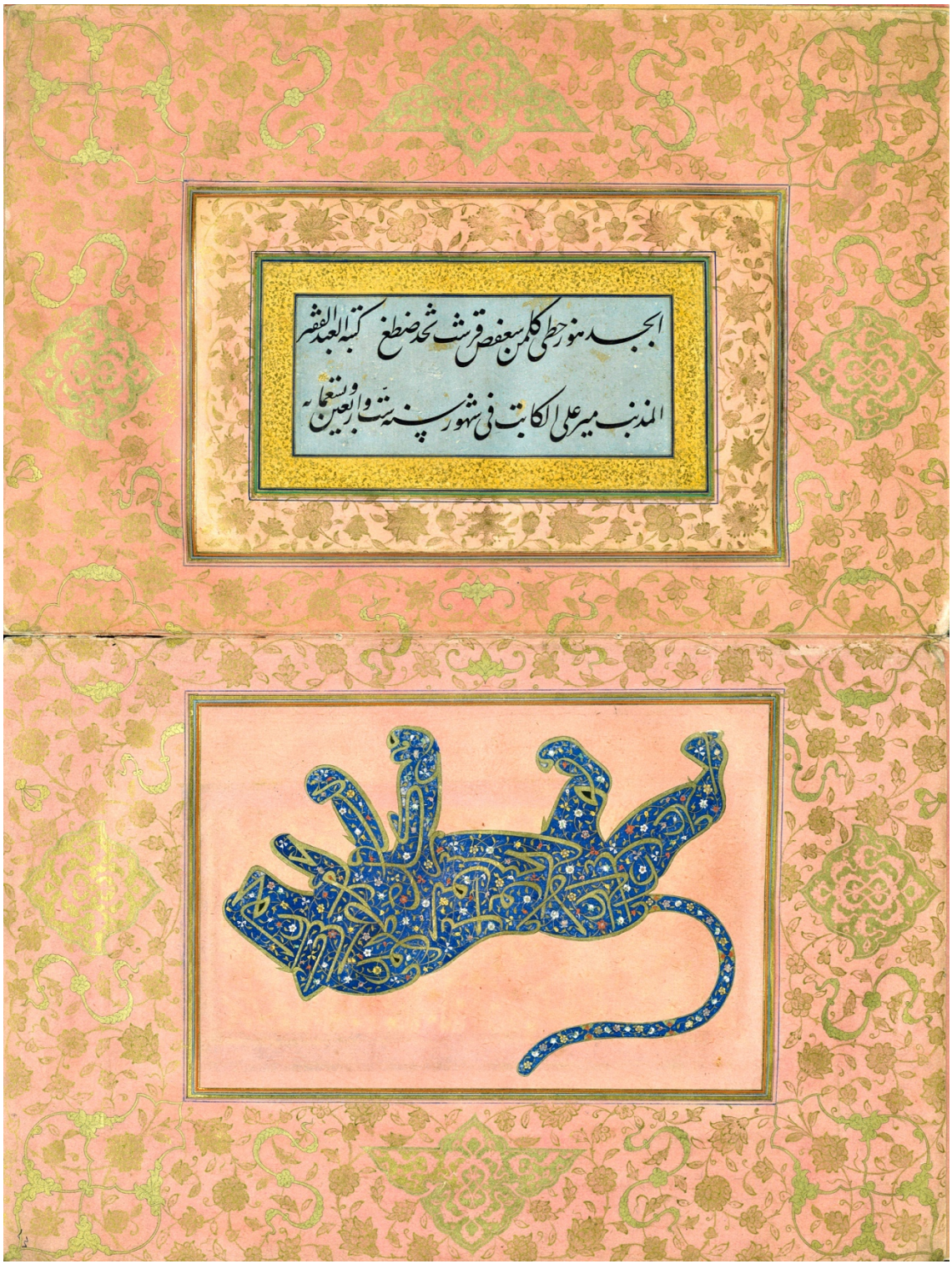
Ç. 288 Kıt’a 77 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 310 Kıt’a 81-82



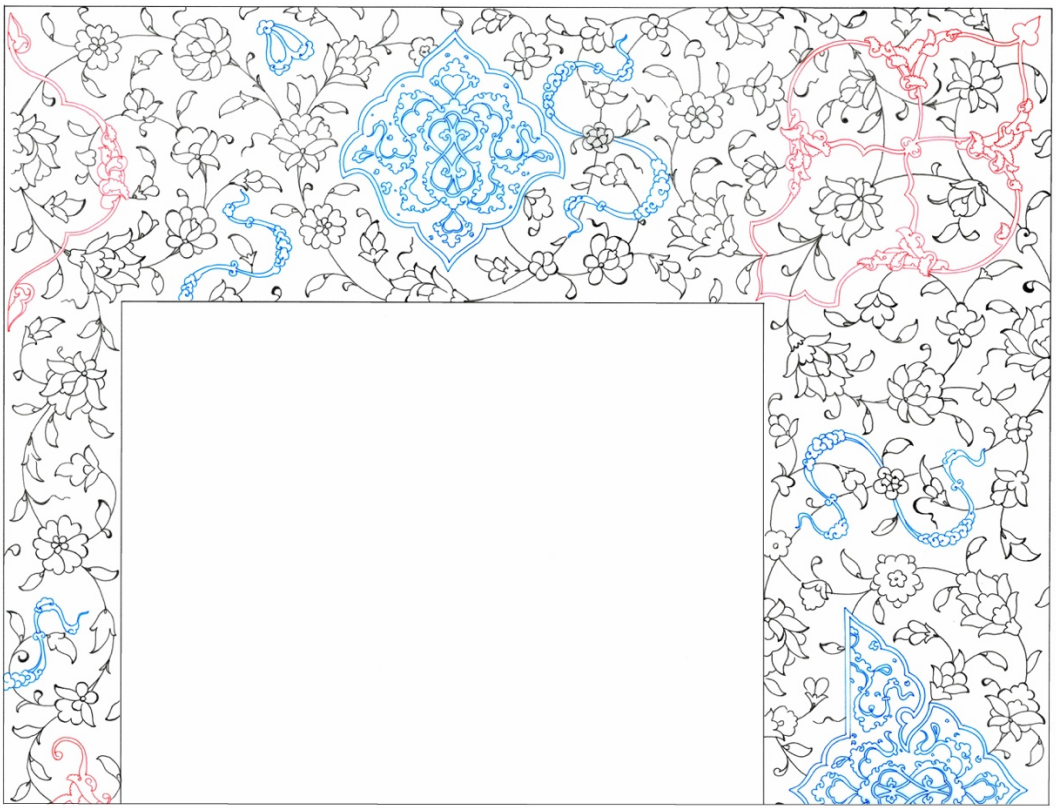
R. 311 Kıt’a 85-86



R. 312 Kıt’a 89-90



R. 313 Kıt’a 89 Dış Pervaz Deseni



Ç. 289 Kıt’a 89 Dış Pervaz Desen Çizimi

79-80 (bkz. R. 314), 83-84 (bkz. R. 315), 87-88 (bkz. R. 316) numaralı kıt'aların dış pervazında ise, yalnızca hatâyî grubu motiflerin kullanıldığı bir tasarım mevcuttur (bkz. R. 317-Ç. 290). Bezemenin ana motifi, bazı yaprakları yer yer kendi üzerine kıvrılmış olan çınar yaprağı görünümündeki iri goncadır. ½ simetrili hazırlanan desende iki çıkış noktası bulunmaktadır. Çıkış noktalarından biri köşe simetri ekseninden olup, diğeri de yekberkten yapılandır. Yapılan dengeli tasarım sâyesinde iki çıkış noktası olması, desenin âhengini bozmamıştır.



R. 314 Kıt’a 79-80



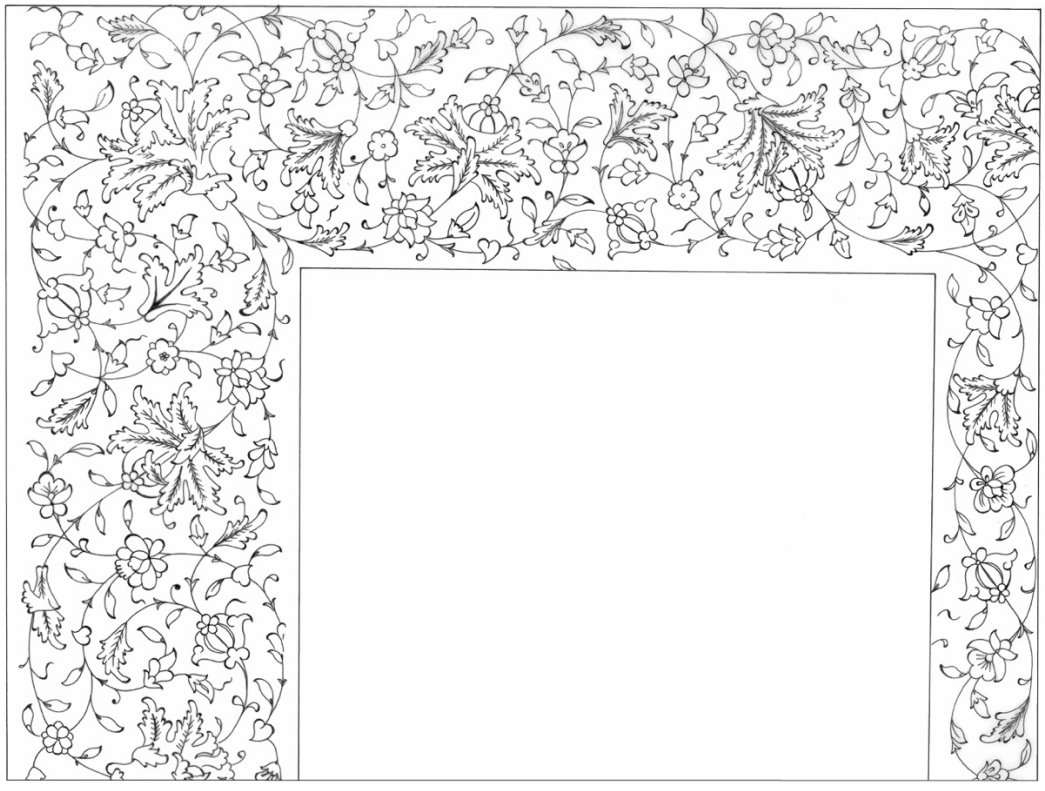
R. 315 Kıt’a 83-84



R. 316 Kıt’a 87-88



R. 317 Kıt’a 83 Dış Pervaz Deseni



Ç. 290 Kıt’a 83 Dış Pervaz Desen Çizimi

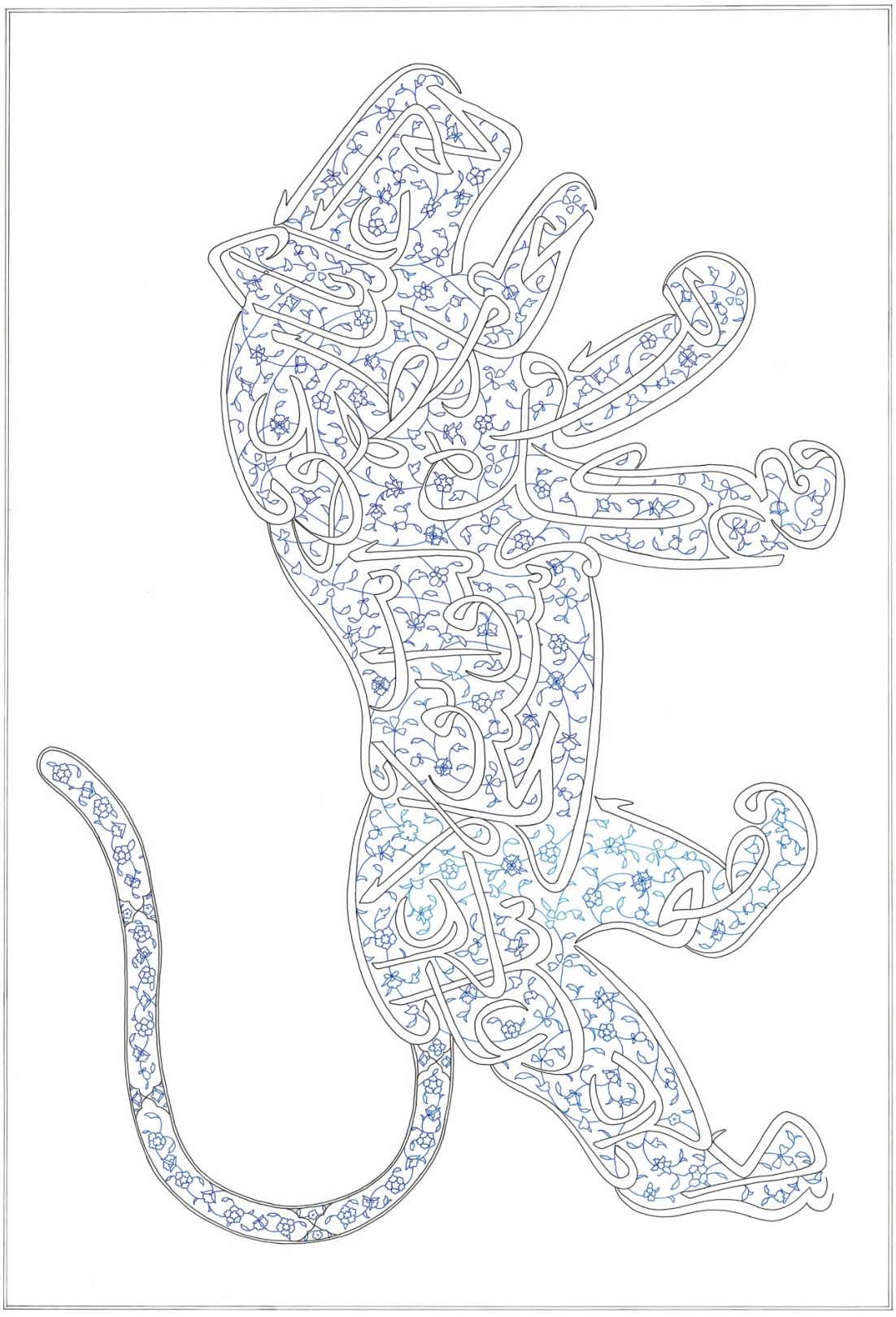
Kıt’a 90’da albümün genel seyrinin dışında, “Nâdi Ali Duası” aslan figürü şeklinde celî sülüs hat ile yazılmıştır (bkz. R. 318). Metinde “Acayipliklerin mazharı olan Ali'yi çağır / Sana zorluklarda yardımcı olsun diye / Zorluklar çözülsün ve sorunlar ortaya çıksın diye / Senin velâyetinle yâ Ali, yâ Ali, yâ Ali” mealindeki “Nâdi Aliyyen mazhara’l-acâib tecidhu avnen leke fi’n-nevâib. Küllü hemmin ve ğammin seyencelî bi velâyetike yâ Ali yâ Ali yâ Ali” ibâreleri yazılıdır. Şah Mahmud Nişâburî tarafından tasarlanmış olan bu istif, altınla yazılmış ve siyah mürekkeple tahrirlenmiştir.

Metin arasında oluşan boşluklara ise penç, hatâyî ve gonca motiflerini taşıyan dallar, dengeli bir helezon sistemi içerisinde yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 291). Klâsik teknikle işlenen bu motiflerde beyaz, sülyen, sarı, yeşil ve mavi renkleri kullanılmıştır. Aslanın kuyruk kısmında ise, forma uygun şekilde kartuş-paftalar yerleştirilmiştir. Zemin renginde lâcivert kullanılmıştır. Tezhipli alanın zemininde yer yer bozulmalar gözlemlenmiştir.

Aslan formu altın, sülyen ve açık mavi rengindeki cetvellerle çevrelenmiş, cetvelin dışına ise 77, 78, 81, 82, 85 ve 86 numaralı kıt’aların dış bezemesinde de kullanılmış olan desen yerleştirilmiştir.



R. 318 Kıt’a 90



Ç. 291 Kıt’a 90 Aslan Figürü Çizimi

91 ve 92 no'lu kıt'a tasarımları albümün müstakil eserleri arasında gösterilebilir (bkz. R. 319). Kıt'a 91'deki 16,6x27,5 cm ölçülerinde olan tasarımda (bkz. R. 320-Ç. 292), Şah Mahmud Nişâburî tarafından sülüs hatla istif edilmiş olan "*Müheymin (gözeten ve koruyan) olan Allah'a tevekkül ettim, O Gafûr (bağışlayıcıdır)'dur ve rahmet sahibidir*" mealindeki *"Tevekkeltü bi mağfireti'l-Müheymin, Hüve'l-Ğafûru Zü'r-rahme"* ibâresi, doldurma bir şekilde nakşedilmiştir (bkz. Ç. 293).

Sayfanın sol alt köşesinde "Müzehhib el- Abdu Zeyneddîn Mahmud" imzası bulunmaktadır. Bezemede yer alan motiflerin ve yaprakların hem işleniş şekilleri hem de formları, görünüm olarak albümün bütününden ayrı bir yerde durmaktadır.

Metnin ilk kısmını oluşturan harflerin kenarına beyaz iplik çekilmiş ve zemini siyah ile kaplanmıştır. İkinci kısımda ise zemin lâcivert ile kaplanmış, kenarları ise sülyen rengindeki iplikle bir anlamda tahrirlenmiştir. Bu ikinci kısmın zemininde yer yer dökülmeler olmuştur. Yazıların içi bazı yerlerde serbest olarak, bazı yerlerde ise tek iplik desen şeması üzerinde çiçek dallarıyla bezenmiştir. Metinde bulunan noktaların süslemesinde ise sekiz kollu yıldız kullanılmıştır.

Yazı alanının zemininde, birbiri arasından geçen ve "haliç" desenini andıran helezon yapısı üzerinde nakşedilmiş, hurde rûmî ve hatâyî grubu motifleri taşıyan dallar bulunmaktadır (bkz. R. 321-Ç. 294) . Rûmîlerin hurdeleri mavi renkte işlenmiş, zeminleri de siyah ve sülyen ile boyanmıştır. Çiçek dalları da klâsik teknikle yapılmıştır. Yapıştırma altınla kaplanan zemin üzerine iğne perdahtı yoluyla üç nokta serpiştirilmiştir. Bu alan, kenarında görülen kağıdın kalkmasından anlaşıldığı kadarıyla, başka bir yerde işlenip sonradan buraya yapıştırılmıştır. Metin, lâcivert kalın içi boş bir pervazla çevrelenmiştir.

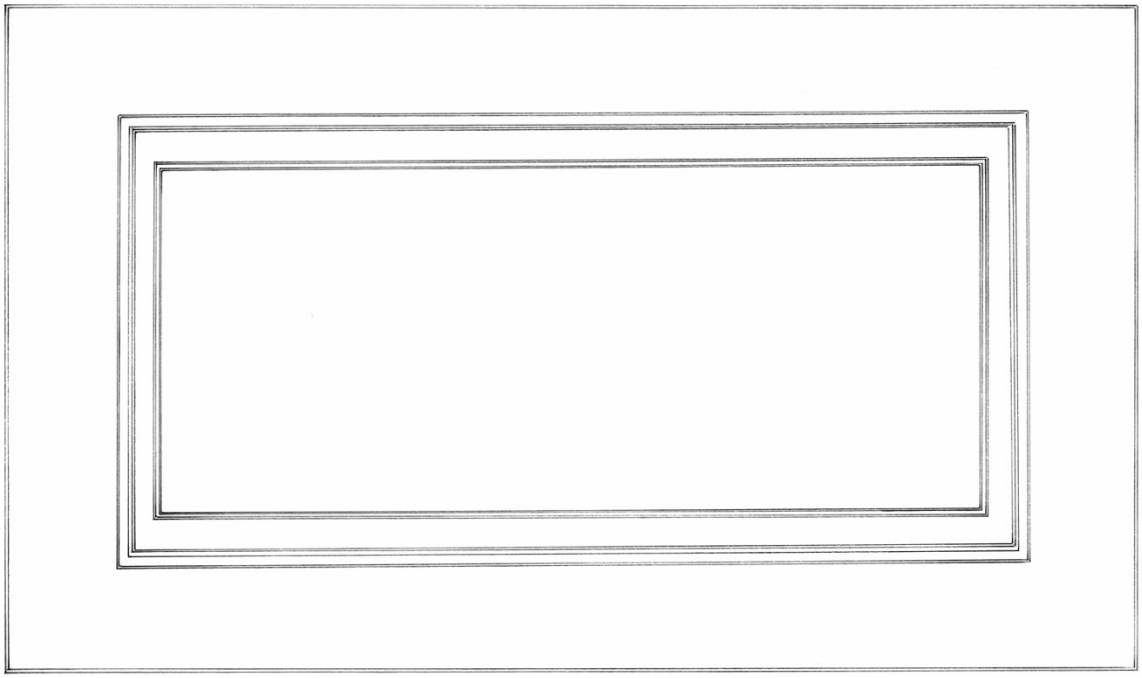
Hemen dışında ise münâvebeli olarak tekrar eden paftaların bir araya gelmesiyle oluşan 2,4 cm yüksekliğinde bir pervaz bulunmaktadır (bkz. R. 322-Ç. 295). Pervazda rûmi, bulut ve hatâyî grubu motifleri kullanılarak oluşturulmuş paftalar kullanılmıştır. Bu pervazdaki desen oluşumunun kalıp kesilerek yapıştırılması ve kalan boşlukların sıvama altınla kaplanarak zerefşan tekniği ile boya atılması ile meydana geldiği düşünülmektedir. Bu iki varağın dışında diğer varaklarda kullanılan dış pervaz deseni uygulanmamıştır. Kalan boşluk açık kırmızı zemin rengiyle bırakılmıştır.



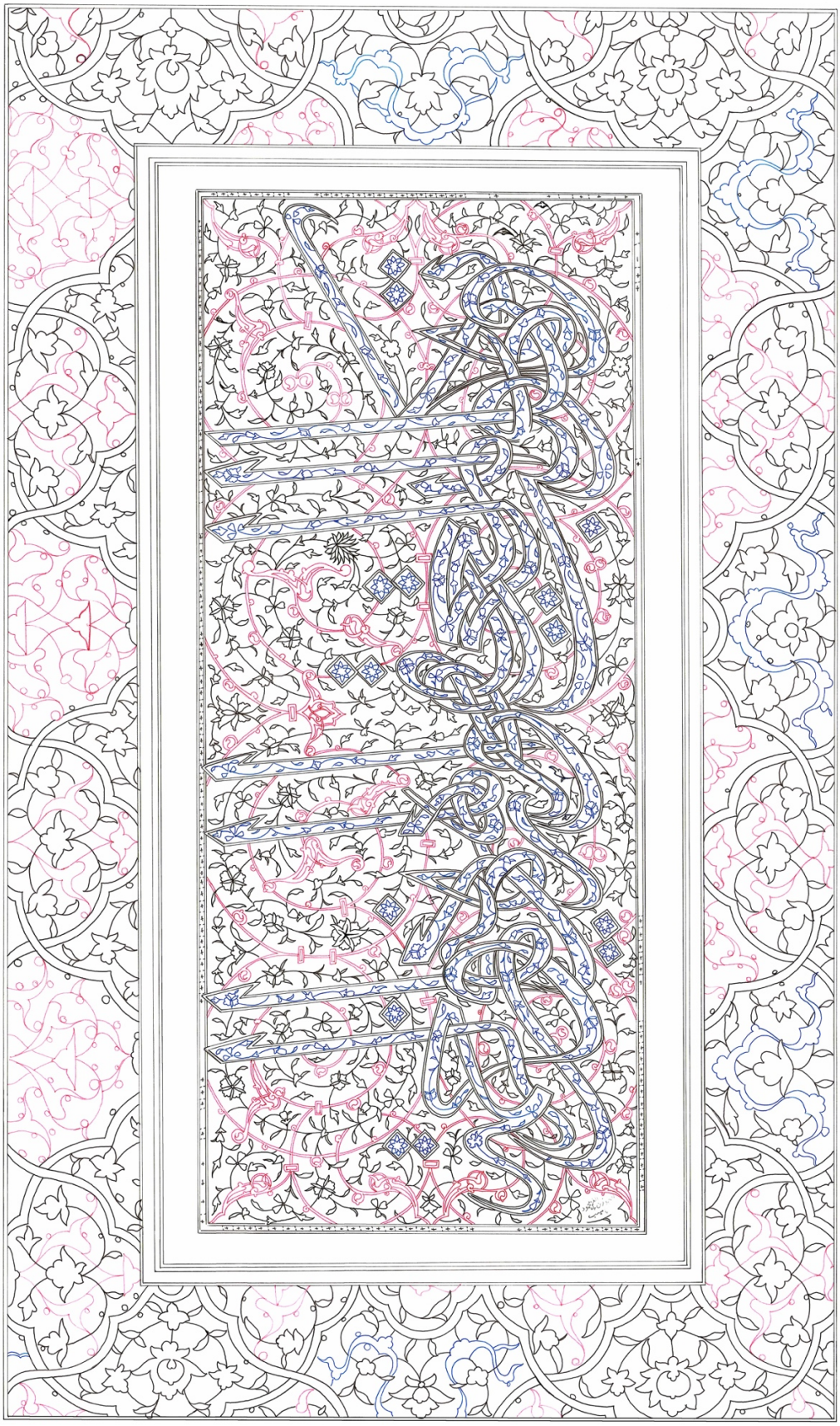
R. 319 Kıt’a 91-92



R. 320 Kıt’a 91



Ç. 292 Kıt’a 91 Form Çizimi



Ç. 293 Kıt’a 91 Desen Çizimi



R. 321 Kıt’a 91 Orta Alan Deseni



Ç. 294 Kıt’a 91 Orta Alan Desen Çizimi



R. 322 Kıt’a 91 Pervaz Deseni Detay



Ç. 295 Kıt’a 91 Pervaz Desen Çizimi Detay

Albümün diğer kıt'alarından farklı bir şekilde tezyîn edilmiş olan 18x28,5 cm ölçülerindeki 92 numaralı kıt'ada (bkz. R. 323), âdetâ bir çiçek bahçesini andıran katı' sanatıyla meydana getirilen kompozisyon, çok ince bir işçilikle siyah zemin üzerine yapılmıştır. Yapılış tarihi kesin olarak bilinmeyen 10,8x21 cm boyutlarındaki bu kompozisyon pembe, yeşil, sarı, mavi, gül kurusu renklerinin pastel tonlarındaki kağıtlardan kesilerek yapılan meyve ağaçları, serviler, erguvan, lâle, sümbül, katmerli gül, süsen, çiğdem, menekşe, bahar dalları ve yâsemin çiçekleri yarı stilize edilmiş şekilde yatay düzlemde son derece dengeli bir şekilde dizilerek oluşturulmuştur. Bitkilerin kök kısımları da ot görünümünde kesilmiş kağıtlarla kapatılmıştır. Bahçede küçük kahverengi bir kuş da bulunmaktadır.

Kompozisyonun üzerinde, gelebilecek zararları önlemek için ince ve şeffaf bir malzemeden mütevellit bir asetat bulunmaktadır. Çevresine de, yine koruma amaçlı olduğu düşünülen, pervaz vazifesinde kağıt yapıştırılmıştır (bkz. R. 324).

Bu çiçek bahçesinin dışında ise kartuş-paftalardan oluşan 2,3 cm boyutlarında bir pervaz bulunmaktadır (bkz. R. 325-Ç. 296). Paftaların içine varakta bulunan katı' sanatıyla yapılmış bahar bahçesine uygun mâhiyette, Mesîhî (ö. 1512-1513)'nin Nişâncı Paşa'yı övmek için yazmış olduğu kasîdeden bir beyit ve Bâkî (ö. 1600)'nin Kânûnî Sultan Süleyman'ın vezirlerinden olan Semiz Ali Paşa için yazdığı "Bahâriyye Kasîdesi"nden mısrâlar açık mavi zemin üzerine muhakkak hatla yazılmıştır[250].

Mesîhî'nin Nişâncı Paşa için yazmış olduğu kasîdede yer alan beyit:

"Başka bir 'ālemi var bâd-ı bahārun k'anda
Yāsemen rūz-ı sefîd oldı benefşe şeb-i tār"[251]

Bu varakta Bâkī'nin "Bahâriyye Kasîdesi"nden alınmış olan mısrâlar da sırasıyla şöyledir:

"Rûh-bahş oldı Mesîhā-sıfat enfās-ı bahār
Açdılar dîdelerin hāb-ı ādemden ezhār
Yine ferrāş-ı sabā sahn-ı ribāt-ı çemene

[250] Filiz Çağman, *Kat'ı (Osmanlı Dünyasında Kağıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları)*, Aygaz A. Ş., İstanbul 2014, s. 105.
[251] Mine Mengi, *Mesîhî Dîvânı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Dîvânlar Dizisi 1, Ankara 1995, sa. 80, s. 43.

Geldi bir kāfile kondurdı yüki cümle bahār"[252]

Paftaların bitişleri dendanlarla sağlanmış ve birleşim yerlerine bu dendanlardan çıkarak oluşturulmuş şemseler yerleştirilmiştir (bkz. R. 326-Ç. 297). Şemselerin içinde ise ayırma rûmî ile yapılmış kapalı form bulunmaktadır. Kapalı formun zemini altınla kaplanmış, kalan kısmı ise lâcivert ile boyanmıştır. Zeminin bu şekilde boyanmış olması, şemsenin dışının da altınla kaplanmış olması sebebiyle tasarıma, açılmış bir pencere görünümü kazandırmıştır. Kompozisyonda mavi, beyaz, sülyen ve pembe renkleri ile işlenmiş hatâyî grubu motifler de bulunmaktadır. Motiflerin iç bünyeleri, diğer tasarımlardan farklı olarak, motif diliminin dibinden uç kısmına doğru uzanan ince bir çizgi ve bu çizginin ucunda minik bir nokta yapılması sûretiyle işlenmiştir. Bu alanın dışı, 1,10 cm'lik lâcivert zeminli bir pervazla çevrelenmiştir.

Osmanlı Sarayı Nakkaşhânesi'nde katı' sanatının örneklerine 16. yy'ın başlarından itibaren rastlanmakta olduğu ve bu sanatın "efşan", icrâcılarının ise "efşancı" olarak anıldığı hususu, Âşık Çelebi'nin "Meşâ'irü'ş-Şu'arâ" isimli eserinde bulunmaktadır[253]. Âşık Çelebi'ye göre dönemin en ünlü kat'ı sanatçısı, Sultan II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kânûnî Sultan Süleyman dönemlerinde yaşamış ve sanatını icrâ etmiş, aynı zamanda da hattat olan Efşancı Mehmed (ö. 1534-35)'dir[254].

Elimizde Efşancı Mehmed'in imzasını taşıyan bir eser bulunmamakla birlikte, Şah Mahmud Nişâburî Albümünün 47a numaralı varakta bulunan, katı' sanatıyla yapılmış olan bahçe, kendisine atfedilmektedir[255].

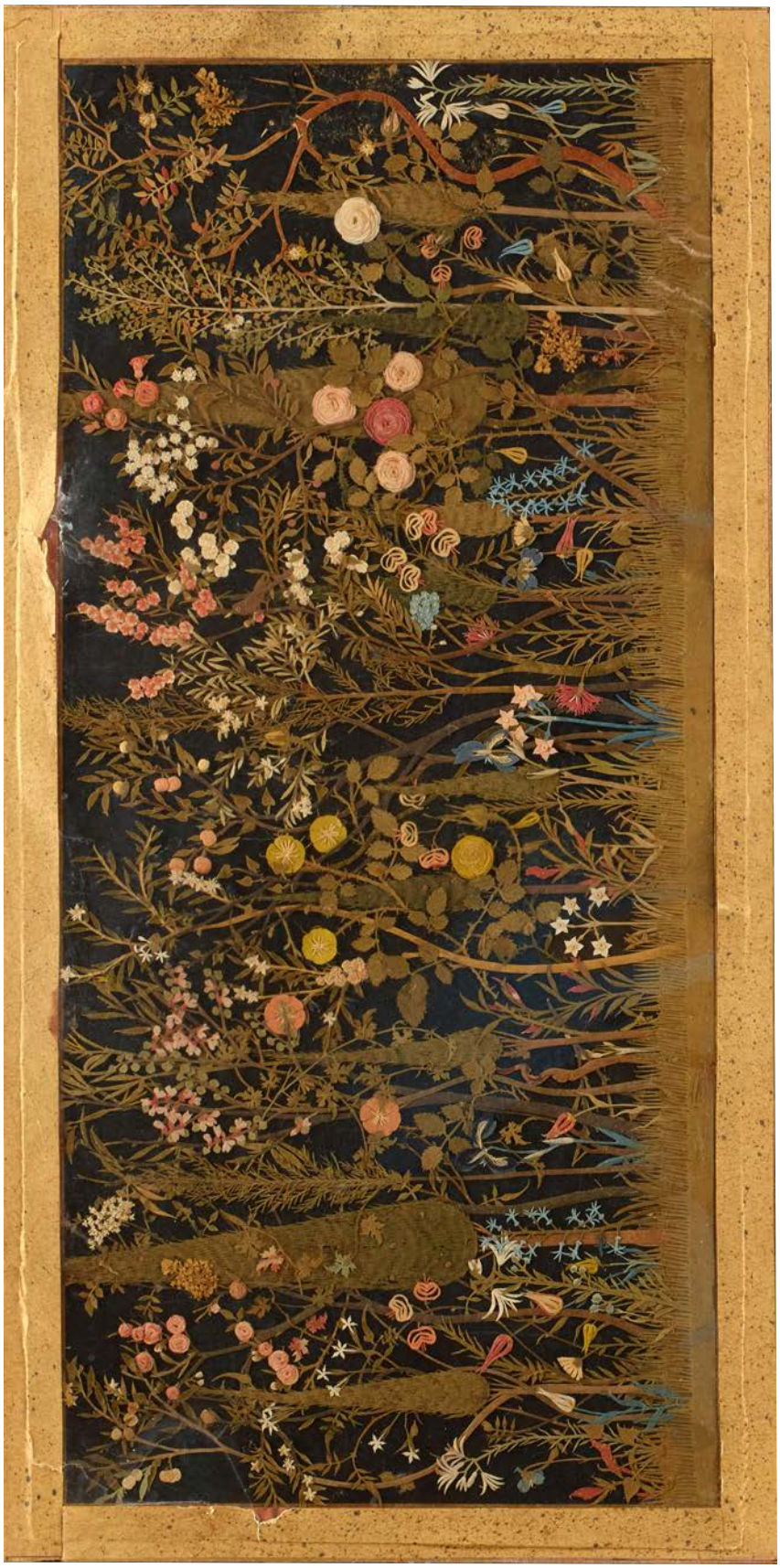
Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nde yer alan katı' bahçe tasarımıyla kullanılan motifler ve bunların tasarlanması açısından neredeyse aynı denecek derecede benzerlik gösteren ve Efşancı Mehmed'e atfedilen bir diğer eser de Viyana National Bibliothek'de bulunan, III. Murad'ın şehzâdeliği sırasında tamamlandığı düşünülen ve kendisine ithaf edilen III. Murad Albümü'ndeki bahçedir [256].

---

[252] Bâkî, *Dîvân*, Çev. Furkan Öztürk, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2015, s. 21-24.
[253] Filiz Çağman, a. g. e., s. 99.
[254] Filiz Çağman, a. g. e., s. 102.
[255] Filiz Çağman, a. g. e., s. 104; Nurhan Atasoy, *Hasbahçe (Osmanlı kültüründe bahçe ve çiçek)*, Kitap Yay., İstanbul 2011, s. 73.
[256] Filiz Çağman, a. g. e., s. 108-109.



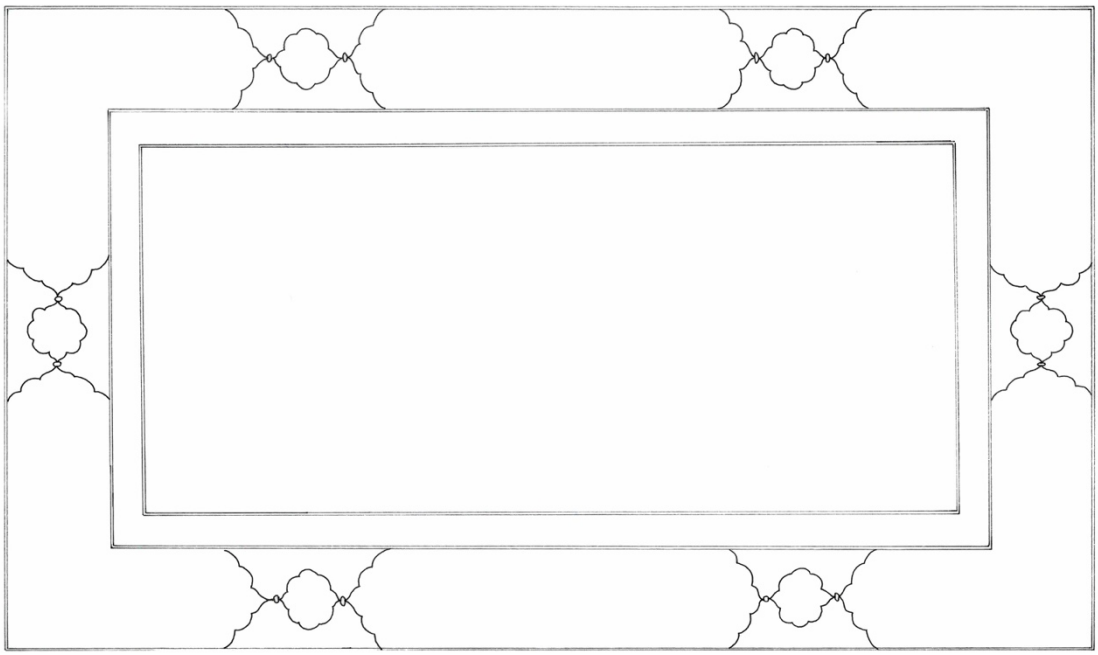
R. 323 Kıt’a 92



R. 324 Kıt’a 92 Kat’ı Bahçe Tasarımı



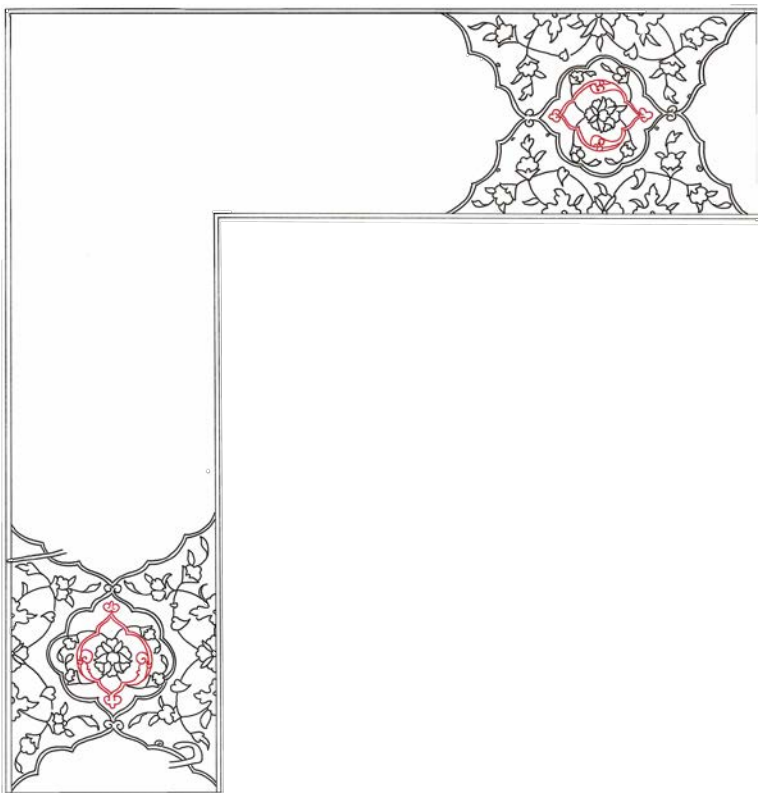
R. 325 Kıt’a 92 Pervaz Deseni ve Beyitler



Ç. 296 Kıt’a 92 Pervaz Formu Çizimi



R. 326 Kıt’a 92 Pervaz Deseni Detay



Ç. 297 Kıt’a 92 Pervaz Desen Çizimi Detay

Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nün 93 ve 94 numaralı kıt'alarında, Şah Kulu'nun kurucusu olduğu "Saz Üslûbu"nun iki nâdîde örneği bulunmaktadır (bkz. R. 327). Bu iki çalışmaya geçmeden önce, bu üslûp hakkında bilgi verelim.

Banu Mahir bu üslûbu şu ifadeyle tanımlamaktadır: "Osmanlı sanatında belirli motifleri içeren ve 16. yüzyıl ilk çeyreği başlarından 17. yüzyıl ortalarına değin yapıldığı düşünülen bir grup mürekkep çalışmasına ve bu resimlerin motif dünyasını yansıtan bir bezeme üslubuna *saz üslubu* denilmektedir."[257].

"Saz Üslûbu"nun kurucusu olan Şah Kulu (ö. 1514), Tebriz'den Amasya'ya sürgün olarak gönderilmiş, buradan da İstanbul'a saray nakkaşhânesine dahil edilmiştir[258]. 1520-1556 yılları arasında nakkaşhânede çalışmış olan Şah Kulu, Tebrizli ressam Aga Mirek'in talebesidir[259]. Bu üslûba dâir çalışmalar yalnızca yazmalarda değil, aynı zamanda çini, keramik, kumaş ve halılarda da uygulanmıştır[260].

Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Menâkıb-ı Hünerverân adlı eserinde, Kânûnî Sultan Süleyman döneminde Şah Kulu için özel atölye düzenlemesi yapıldığı, üstadlar zümresinin başı olduğu ve kendisine çeşitli ihsanlarda bulunulduğu ifade edilmiştir[261]. Sernakkaş olarak da vazifelendirilen Şah Kulu'nun en önemli öğrencileri arasında, kendisinden sonra sernakkaş olan, yarı stilize edilmiş motiflerin mîmarı Karamemi bulunmaktadır.

Şah Kulu'nun eserlerinin en önde gelenlerinde, ejder ve hayvan figürleri ile ânî kırılmalarla dönüşler yapan, uçları sivri hançer yapraklar taşıyan helezon sistemi gözlemlenmektedir[262]. Şah Mahmud Nişâburî Albümünün 93 ve 94 numaralı kıt'alarında

---

257 Banu Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, İstanbul 1987, c. 2, s. 123.

258 Rıfkı Melûl Meriç, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları-I Vesikalar*, Ankara Üni. İlâhiyât Fak. Türk ve İslâm San'atları Tarihi Ens. Yay., Ankara 1953, sa. 1, s. 3; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defteri", *Belgeler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986, c. XI, sa. 15, s. 26.

259 Zeren Tanındı, "Mimar Sinan Çağında Tasvir", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 1998, s. 281.

260 Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", *Anadolu Medeniyetleri III*, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 22 Mayıs-30 Ekim 1983, s. 101.

261 Gelibolulu Mustafa Âlî, Menâkıb-I Hünerverân, Haz. Müjgan Cumbur, Büyüyen Ay Yay., İstanbul 2012, s. 148.

262 Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, İstanbul 1986, c. 1, s. 118.

yer alan iki çalışma da Şah Kulu'na atfedilmiştir[263]. 15x22 cm boyutlarındaki 94 no'lu kıt'ada yer alan resimde, Şah Kulu'nun eserlerinde gözlenen tüm özellikler bulunmaktadır (bkz. R. 328-Ç. 298). Bu varakta yönü sağ tarafa doğru olan kanatları altın ve gümüşle boyanmış bir ejderha bulunmaktadır. Nohudî renkteki kağıt üzerine işlenmiş bu figürün derisine benekler yapılmış, sırt çizgisi de siyah mürekkeple kalın bir hat şeklinde belli edilmiştir. Ejderi çeşitli noktalardan saran hançer yapraklar ve bu yaprakların kimi zaman arkasına saklanmış, kimi zaman da yarısı görünecek şekilde konumlandırılmış ve bazen de üst üste yığma olarak yapılmış hatâyî grubu motifler kompozisyonun diğer tamamlayıcı elemanlarıdır. Bu unsurların kontürleri de, kimi yerlerde kalınca çekilmiş ve böylece boyutlu bir görünüm elde edilmiştir. Tasarımın sol alt köşesinde yer alan ve yaprakların arasından çıkış yapan çiçek motifleri pembe rengiyle sulu bir şekilde boyanmıştır.

Yatay olarak tasarlanan bu kompozisyon ince altın cetvelle sınırlandırılmış, devamında ise pervaz kısmına mavi renkte yaklaşık olarak 1 cm'lik bir kağıt yapıştırılmıştır. Sonrasında ise yine altın, yeşil ve lacivert renkteki cetvellerle çevrelenmiştir. En dışta ise, diğer varakların dış bezeme tasarımından farklı olarak, açık kırmızı zemin üzerine yoğun bir şekilde zerefşan uygulaması yapılmıştır.

Şah Kulu'na âit olan ve "Amel-i Şah Kulu alâ tariki'l-meşk" imzasını taşıyan, Metropolitan Museum'da bulunan eser (Acc. No. 57.51.26) de, Şah Mahmud Nişâburî Albümünde bulunan bu eserle aynı üslûp özelliklerini taşımaktadır[264] (bkz. R. 329). Yine burada da hançer yaprakları ve hatâyî grubu motifleri arasında sırt çizgisi kalın bir hatla yapılmış benekli bir ejder bulunan kompozisyon bulunmaktadır.

---

263 Banu Mahir, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Nakkaşhanesinde Murakka Yapımcılığı", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Gönül Öney'e Armağan)*, İzmir 2002, s. 403; Zeren Tanındı, "Mimar Sinan Çağında Tasvir", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 281.

264 Banu Mahir, a. g. m., s. 118.



R. 327 Kıt’a 93-94



R. 328 Kıt’a 94



Ç. 298 Kıt’a 94 Desen Çizimi



R. 329 Şah Kulu'nun İmzalı Bir Eseri

(https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.51.26/)

Albümün 93 numaralı kıt'asında bulunan 22,5x15,3 cm ölçüsündeki çalışma da Şah Kulu'nun çalışması olarak değerlendirilmektedir. Çalışma iki katmanlı olarak tasarlanmıştır (bkz. R. 330-Ç. 299). Merkezde yer alan ilk katmandaki desen, 7,3x14,5 cm boyutlarındaki dikdörtgen bir alan içine yerleştirilmiştir (bkz. Ç. 300). Tasarımda, cetvellerle sınırlandırılmış çerçevenin köşesinden çıkış yapılmıştır. Bu çıkış uçları sivri hançer yapraklarla sağlanmış, yukarıya doğru uzandıkça da katmanlı bir görünüm almıştır. Bu yapraklar aynı zamanda, siyah mürekkeple işlenmiş tomurcuk şeklindeki çiçekler ve uçları sivri yapraklarla oluşturulan iri bir hatâyînin de göbek kısmını oluşturmaktadır. Yaprakların tam göbeğe gelen kısımları açık mavi ve pembe ile sulu bir şekilde boyanmıştır.

Kompozisyonun ikinci katmanında ise ½ simetrili 2,3 cm boyutunda bir pervaz yer almaktadır (bkz. R. 331-Ç. 301). Açık pembe zemin üzerine siyah mürekkeple ve yer yer de kalın tahririn belirginleştirdiği hançer yapraklar ve hatâyî grubu motifler, iri bir pençten çıkarılarak "sür-git" şeklinde yerleştirilmiş ve üst kenara gelindiğinde ise ortada büyükçe bir hatâyî ile sonlandırılmıştır. Hançer yaprak demetleri ters dönüşler yaparak giderken, bu yaprakların arasına nar görünümündeki motifler ve hatâyî grubu çiçekler irili-ufaklı olacak şekilde yerleştirilmiştir. Şah Kulu'nun Cleveland'de bulunan ejderli eseri de, yaprakların formları ve işleniş şekilleri bakımından, Şah Mahmud Albümü'nde yer alan bu eserle benzerlik göstermektedir.[265] (bkz. R. 332).

Altından ince bir cetvelle sınırlandırılmış bu geniş bordürün çevresine, diğer varakta olduğu gibi yaklaşık olarak 1 cm kalınlığındaki mavi renkte kağıt yapıştırılmıştır. Altın, sülyen ve lacivert renkte cetvel ile bitirilen tasarımın en dışında ise yine zerefşan tekniği uygulanmıştır.

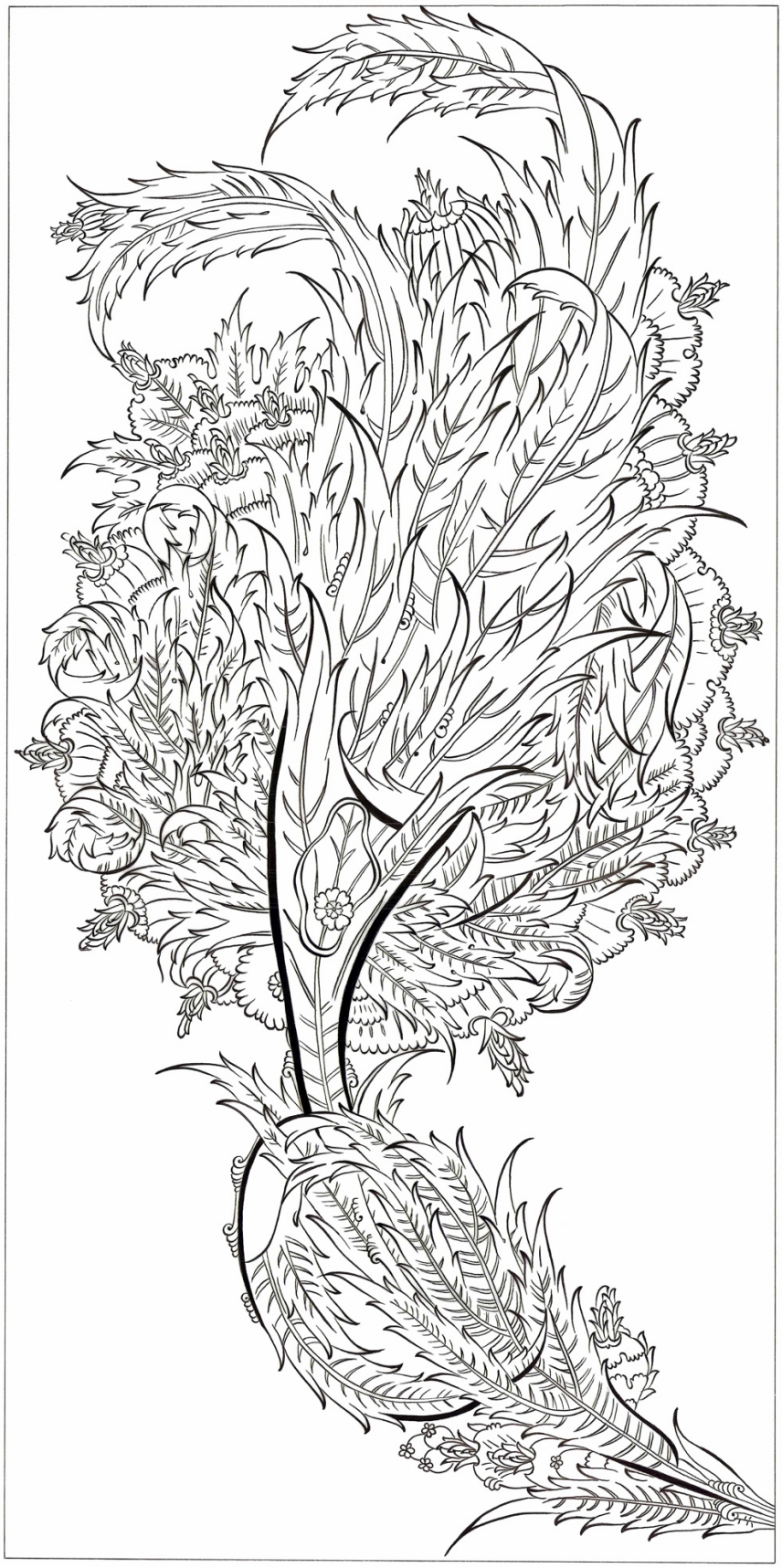
[265] Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkağı Sarayı Müzesi Yıllık*, İstanbul 1986, c. 1, s. 125.



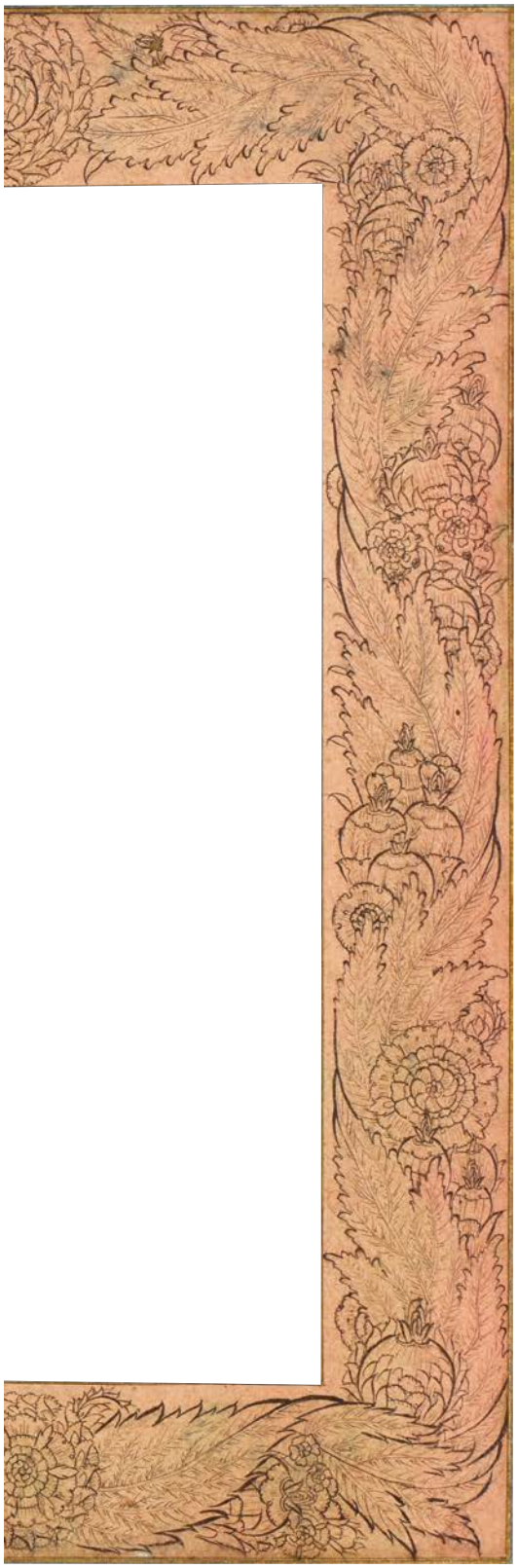
R. 330 Kıt’a 93



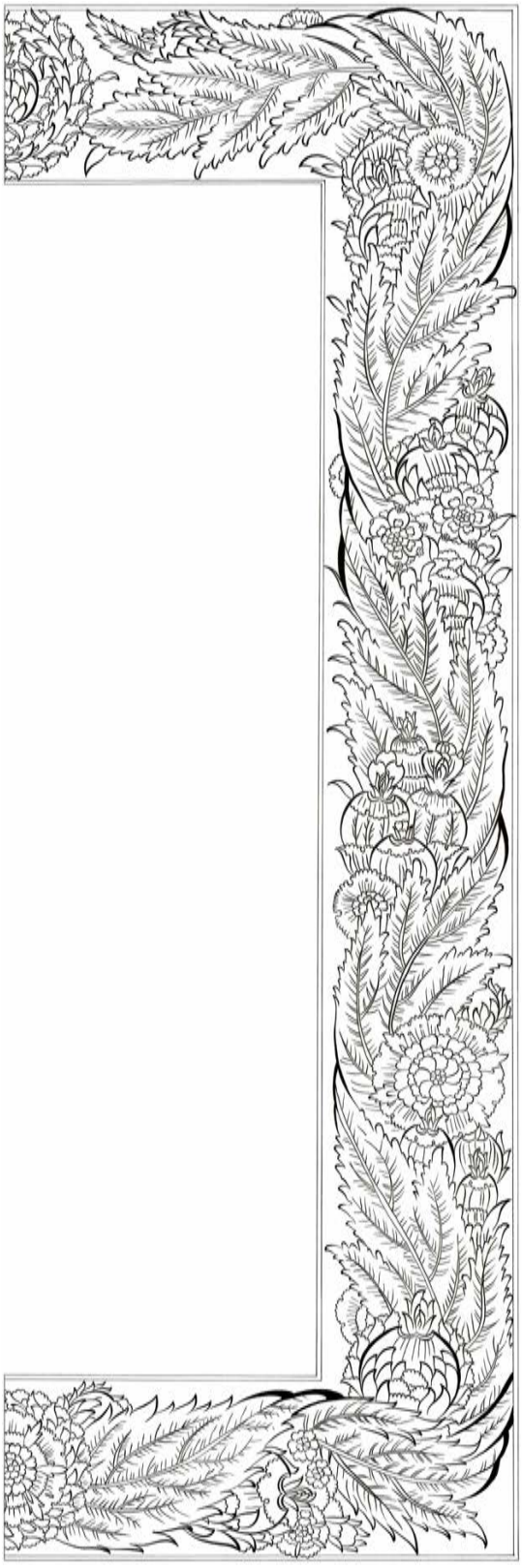
Ç. 299 Kıt’a 93 Desen Çizimi



Ç. 300 Kıt’a 93 Orta Alan Desen Çizimi



R. 331 Kıt’a 93 Pervaz Deseni Detay



Ç. 301 Kıt’a 93 Pervaz Desen Çizimi Detay



R. 332 Şah Kulu'na âit bir eser

(https://www.clevelandart.org/art/1944.492?f(0)=field_collection:80)

SONUÇ

Şah Mahmud Nişâburî Albümü, murakka' yapımcılığının en mühim örnekleri arasında kabul edilmektedir. Gerek hattı, gerek tezyinâtı ve gerekse kıt'a formu çeşitliliği itibariyle, aynı kategorideki eserlerden ayrılmaktadır.

Albümde 36 adet farklı kıt'a formu bulunmaktadır. Formlar oluşturulurken sıra dışı tasarımlar yapılmıştır. Bu formlar, albümde yer alan metinlerin kıt'aların alışılagelmiş şeklinin dışında yazılmış olması, bu metinlerin bütün yönlere doğru uzatılmış yatay, dikey, çapraz çizgilerle çevrelenmesi ve böylece birçok geometrik yapının oluşmasıyla meydana gelmiştir.

Murakkanın içinde yer alan kıt'aların bu farklı yapıları itibariyle, bezemede de sıradışı bir çeşitlilik oluşmuştur. Üçgen, dikdörtgen, kare, daire ve bu şekillerin çeşitli boyutlarda ve farklı yönlere doğru yerleştirilmiş halleri, koltuk tasarımlarının uygulandığı alanları belirlemiştir. Kompozisyonun daha zor uygulandığı üçgen şeklindeki koltuklarda bile son derece dengeli, sâde ve bir o kadar da naif desenler yapılmıştır. Üstelik bu alanlarda tekrardan kaçınılıp, tasarımda çeşitliliğe gidilmiştir.

Üçgen koltukların çoğu köşe çıkışlı tasarımlarla tezyîn edilmiştir. Köşelerden çıkış yapan rûmî ve çiçek dallarının kolları diğer köşelere uzatılmış ve kalan alanlar da serbest helezonlarla doldurulmuştur. Buralarda ayırma rûmîlerin oluşturduğu kapalı formların zemini, farklı renklerle kaplanmış, bir diğer tasarım da tam tersi renklerle boyanarak farklılık elde edilmiştir.

Köşe çıkışlı kompozisyonlar kimi zaman da bahar dalları ile tezyînât alanına uzatılarak yapılmıştır. Karamemi'nin eserlerinde sıkça müşâhede ettiğimiz bahar dalları, bu albümün tezyinâtında da yer almıştır. Bu süsleme çeşidi, yalnızca üçgen değil, aynı zamanda kare, dikdörtgen ve daire gibi koltuk alanlarında da kullanılmıştır.

Karamemi'nin Osmanlı sanatına kazandırdığı bir diğer bezeme çeşidi olan *yarı stilize edilmiş* çiçekleri bu albümün tezyinâtında da görülmektedir. Yarı stilize edilmiş lâleler, karanfiller ve güller ile birlikte, negatif olarak işlenmiş hatâyî grubu motiflerin

oluşturduğu kompozisyonlar koltukların bezemesinde kullanılmıştır. Ayrıca beyne'sütur uygulaması yapılan alanlarda da bu çiçekler, serbest olarak yerleştirilmişlerdir. Bahar dalları, yarı stilize edilmiş çiçekler, vb. motifler Karamemi'nin âdetâ parmak izleri gibidir. İmzası olmasa bile, bu tasarımlar eserin tezyinatının kendisine âit olduğunu göstermektedir.

Bir diğer tasarım da, yalnızca hatâyî grubu motiflerden oluşan bezemelerdir. Bu desen kurgusunda, motiflerin negatif olarak işlenmesiyle değişik bir görünüm elde edilmiş ve çeşitlilik yakalanmıştır.

"S" iskeleti kullanılarak yapılan tasarımlar da sıkça başvurulan bezeme çeşitleri arasında yer almaktadır. Bu tasarım bazen yan yana eklenerek, bazen de iskeletin ters simetrisi alınarak kurgulanmıştır. Hem koltuk alanlarında hem de bordür tezyinâtında kullanılan bu sistem, kıt'aların kenarlarını süsleyen dış bordür halkâr desenlerinde de görülmektedir.

"Sür-git" tekniği de albümde sıkça kullanılan bezeme çeşitlerindendir. Bilhassa ince ve kalın bordürlerde tercih edilmiştir. Bu tekniğin kullanım şekli, motiflerin klâsik teknikte ve negatif olarak boyanmasıyla çeşitlendirilmiştir. Kıt'aların dış kısmında yer alan genişçe bordürlerde de en sık başvurulan yöntemlerden biri olmuştur. Hem rûmî motifi hem de hatâyî grubu motiflerin kullanıldığı bu yöntem, başarılı uygulamalarla, kıt'aların dış bölümlerini göz dolduracak şekilde süslemiştir.

"Tek iplik, iki iplik ve üç iplik" desen şemaları en çok bordürlerde ve yer yer de koltuklarda kullanılan teknikler arasındadır. İplikler bazen sadece çiçek veya rûmî dalıyla bazen de bu elemanların bir arada kullanıldığı şekliyle yürütülmüştür. İplikleri oluşturan unsurların işlenişi de farklı şekillerde olmuş, böylece çeşitlilik sağlanmıştır. Bir iplik klâsik usulde yapılırken, bir diğeri negatif olarak boyanmıştır. Tam tersinin uygulanmasıyla da farklılık elde edilmiştir.

Bordürlerde kullanılan bir diğer teknik de "kartuş pafta" uygulamasıdır. Paftalar çeşitli boyutlarda olmak üzere ince ve kalın alanlarda kullanılmıştır. Bazen kıt'ayı sınırlandıran bir bordürü süslemek üzere kullanılmış, bazen de geniş alanlarda kullanılarak tezyinatına dâhil olduğu varağın bezemesinde etkin bir rol üstlenmiştir. Kartuş paftaların bağlantı noktaları da süslenmiştir. Bu alanlar, hatâyî grubu motifler, geometrik desenler, vb. gibi süsleme elemanları ile desteklenerek tezyîn edilmişlerdir.

Metin alanlarının tezyînâtında en çok kullanılan tasarımlardan biri de "beyne's-sütur"dur. Beyne's-sütura alınmış alanlar hatâyî grubu motiflerle, rûmîlerle, bulutlarla ve bazen de minyatür sanatının teknikleriyle bezenmiş olduğunu görmekteyiz. Bununla birlikte bu alanlarda sıkça başvurulan süslemelerden biri de, yatay ve dikey çizgilerin üst üste gelecek şekilde yerleştirilerek elde edilen kafes görünümlü yapıdır. Bu uygulama izleyende, metin alanından bir pencere açılmış ve arka kısımda yerleştirilmiş olan bir görüntüyü seyrediyormuş hissi uyandırmaktadır.

Albüm tezyinâtında, minyatür sanatının süsleme elemanları da kullanılmıştır. Özellikle beyne's-sütur uygulanan alanların bezemesinde görülen bu elemanlar, bazen ağaç olarak bazen de küçük otsu bitkiler şeklinde yerleştirilmiştir.

Negatif olarak boyanmış motifler, Şah Mahmud Nişâburî Albümü'nde yer alan kıt'aların koltuk tezyinâtında sıkça kullanılmış süsleme unsurlarındandır. Hatâyî grubu motifler, rûmî motifi çeşitleri ve bulut motifinin negatif olarak işlenmesiyle elde edilmiş tasarımlar, çeşitliliğin kazanılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu çeşitlilik, motiflerin ve kompozisyonun üzerinde bulunduğu zeminlerin farklı renklerle boyanmasıyla da, ivme kazanmıştır.

Albümün tezyinatının en belirgin özelliklerinden biri de üst üste yığılarak kullanılmış motiflerdir. "Saz Yolu" üslûbuna benzeyen bu tasarımlar, hatâyî grubu motiflerin hançer yapraklar ile birlikte kullanılmasıyla elde edilmiştir. Dalın ucuna doğru incelerek sona eren motif kümeleri, hem klâsik hem de negatif teknik uygulamalarıyla çeşitli boyutlarda işlenmişlerdir. Bu uygulamaya, albümün yan kağıdı da dahil olmak üzere, kıt'a tezyinâtının birçok alanında başvurulmuştur.

Kıt'alar, bahsi geçen şekillerde bezendikten sonra altın, sülyen, yeşil, lacivert, eflatun ve mavi renklerindeki cetvellerle sınırlandırılmışlardır.

Murakka'nın dikkat çeken tasarımlarından biri de kıt'a formlarını çevreleyen halkâr desenleridir. Sayfayı çevreleyen bu genişçe desenin üst, alt ve dış kenar kısımları 7-8 cm sırt kenarı ise 1 ilâ 1,5 cm genişliğindedir. Hatâyî grubu motifler, bulut motifi ve rûmî çeşitleri murakka' boyunca kıt'aları çevreleyen bu tasarımları oluşturan unsurlardır. ½ simetrili olarak düzenlenen ve altınla işlenen tasarımlarda, yalnızca hatâyî, penç ve gonca motifleriyle yapılmış desenler olmakla birlikte, hatâyî grubu motifleri taşıyan

helezonların, hurde ve sarılma rûmîlerin oluşturduğu helezonlarla iç içe geçtiği kompozisyonlar da kullanılmıştır.

Yine hatâyî, penç ve goncaları taşıyan dallarla oluşturulmuş bordür deseninin belirli yerlerine bulut motifleri yerleştirilmiş desenler ve bütün bu desenlerin üst, alt ve dış kenar bölümlerine, içerisine rûmî ve bulut motiflerinin bir tasarım dâhilinde yerleştirilmiş ve dış hatları dendanlar ile oluşturulmuş paftaların konumlandırıldığı kompozisyonlar, diğer tercih edilen bordür tasarımları arasında yer almaktadır. Bu paftaların ve çiçek motiflerinin zeminlerinde, zerefşan tekniği kullanılmıştır.

Kıt'aların dışına yerleştirilmiş bu geniş bordürler, sayfanın ortasındaki oldukça yoğun bezemeye sahip olan kıt'aların âdetâ dışa açılan sınırını hafifletmişlerdir. Zîrâ, bu kadar yoğun bir tezyinattan sonra dış kenarların boş bırakılması, kompozisyonu havada bırakan bir görüntü oluşmasına sebep olabilirdi. Fakat dışına yapılan âhenkli ve dengeli halkâr tasarımları ile, kıt'anın bu yoğun bezemesinin ayaklarının yere değmesi sağlanmış ve kompozisyonun sınırı keskinlikten kurtarılıp yumuşatılmıştır.

Kullanılan boyama teknikleri arasında ise şunlar yer almaktadır: Klâsik tezhip, havalı tahrir, halkâr, şikaf. İlk iki teknik çoğunlukla koltuk tezyînâtında kullanılırken, diğer teknikler metin alanının dışında kalan kısımda enli bordür bezemesinde tercih edilmiştir. Klâsik usulde boyanan motifler gölge verilerek ve tonlamalı olarak boyanmışlardır. Bu şekilde boyutlu bir görünüm elde edilmiştir.

İğne perdahtı uygulaması, bilhassa zeminin altınla kaplandığı alanlarda tek veya üç nokta şeklinde tercih edilmiştir. Böylece zemin bezemesinde yardımcı unsur olarak kullanılmış, diğer süsleme elemanlarına fazla ihtiyaç duyulmadan yoğunluğun azalmasına vesîle olmuşlardır. İğne perdahtının kullanıldığı bir başka alan da, altınla işlenmiş motiflerdir. Özellikle üst üste yığılmış motiflerde uygulanmış ve bu girift yapılı çiçeklerin birer mücevher gibi parlamalarını sağlamıştır.

Zemin süsleme unsurlarından bir diğeri de boya ile üçgen oluşturacak şekilde konulmuş, pars ayağı olarak da adlandırılan noktalardır. Bu uygulamaya da, yardımcı süsleme tekniği olarak sıkça başvurulmuştur. Koyu renkli zeminlerde beyaz renkle ve belli aralıklarla yerleştirilmiş bu noktalar, kompozisyonu sıkıştırmadan hareketlilik getirmiştir.

Zerefşan uygulaması da, albümün tezyinâtında görülen bezeme tekniklerindendir. Altın veya renkli cetvellerle sınırlandırılmış, zemini farklı renklerle kaplanmış bordürlerde hiçbir motif kullanılmadan uygulanmışlardır. Zerefşanın bu şekildeki kullanımı, albümdeki Mîr Ali Kâtip'e âit olan meşk kıt'alarında görülmektedir. Ayrıca kıt'aların dış kısımlarında yer alan geniş halkâr bordürlerde de bu teknik kullanılmıştır. Fakat buradaki uygulaması, motiflerin içini kaplayarak zemin oluşturacak şekilde ve çok ince olarak yapılmıştır.

Albümde yer alan kompozisyonların bazılarında helezon hâlinde yürüyen dalların motiflerin merkez noktalarından kaydığı görülmüştür. Yine bazı motifler ve sap çıkışları helezonun gidiş yönünün tersine konulmuştur. Tasarımların boş kalan kısımlarında, helezon sisteminin dışında kalan bağımsız dallar yerleştirilmiştir. Fakat bu dallar tezyinât alanına o kadar ustalıkla konumlandırılmışlardır ki, çok ince bir bakış sonrasında ancak kendilerini belli etmektedirler.

Tasarımlarda kullanılan motifler, çok küçük boyutlarda işlenmiştir. Uygulanacak olan kompozisyonun tamamının bezeme alanına geçirildiğinde, desende yer alan motiflerin birbirine karışması ve işlenmesinde sıkıntı yaşanması kuvvetle muhtemeldir. Dolayısıyla bu durum, desenlerin helezon sistemi hâlinde tezyinât alanına aktarıldıklarını ve motiflerin ayrıntılı olarak çizilmeden nakledilen bu leke etüdü üzerinden yapıldığını düşündürmektedir.

Tezyinâtta çoğunlukla altın ve lâcivert kullanılmıştır. Özellikle zemin boyamada kullanılan bu renkler, albümün görüntüsünde hâkim bir rol oynamaktadır. Küçük paftaların ve bordürlerin zemininde ise bunlarla birlikte siyah, mavi, yeşil ve sülyen de kullanılan renkler arasındadır. Bezemenin unsurları olan motifler de yine altın, pembe, gül kurusu, sarı, yeşil, mavi, lâcivert, sülyen, beyaz renkleriyle işlenmiştir. Motiflerin boyamasında gölgelendirme de yapılmıştır. Bu işlem, çoğunlukla motifte kullanılan rengin koyu tondaki hâli ile, bazen de zıt renklerde gölge verilmesi şeklinde gerçekleşmiştir.

Albümün tezhipleri incelendiğinde, gerek desen kurgusu, gerek uygulanan teknikler ve kullanılan renkler, gerekse de işçilik bakımından bir bütünlük ve istikrar gözlemlenmektedir. Bu husus, murakka'da yer alan kıt'aların tezyinatının, üzerinden

farklı bir dönem geçmeden, aynı atölye sanatkârlarının elinden çıktığı düşüncesini güçlendirmektedir.

Şah Mahmud Nişâburî Murakkaı hattı ve tezyinâtı itibariyle son derece kıymetli bir eser olarak kabul edilmektedir. Albüm, içerisinde yer alan kıt'aların hattındaki üstün başarı ve form çeşitliliği itibariyle hattatlar açısından ufuk açıcı ve yol gösterici niteliktedir.

Tezhip sanatı bünyesindeki her türlü tekniğin, motif ve tasarım çeşidinin bu albümün tezyinâtında kullanılmış olması esere, tezhip sanatı dalında başvurulabilecek kaynak eser özelliği kazandırmıştır. Âdetâ tezhip sanatının özeti konumunda olan albüm, tezhip sanatkârları için mühim bir eserdir. Bilhassa koltuk bezemesinde gösterilen kuvvetli tasarım gücü, bu sahada yapılacak çalışmalara kılavuzluk edecektir.

Çalışmamızda Şah Mahmud Nişâburî Albümü, tüm yönleriyle ele alınıp değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda tezimizin, kitap sanatları uygulayıcıları için faydalı olması ve başvurulabilecek kaynak olarak literatürde yer almasını ümît etmekteyiz.

KAYNAKÇA

ABİDİNİ Ebulfazıl, "Safevi Döneminde İran ve Osmanlı Toplumsal İlişkileri", *Misbah Dergisi*, İstanbul 2012, sa. 2, s. 195-206.

ACAR M. Şinasi, *Türk Hat Sanatı (Araç, Gereç ve Formlar)*, Antik A. Ş. Kültür Yay., İstanbul 1999.

AKSOY Zeynep Demircan, "İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c. 7, sa. 29, s. 265-280.

AKTAN Ali, "Ta'lik Yazı ve İbrahim Edhem'in 'Ruhu't-Ta'lik'i'", *Vakıflar Dergisi*, Ankara 1994, sa. 23, s. 255-281.

AKÜN Ömer Faruk, "Hâfız-ı Acem" madd., *DİA*, İstanbul 1997, c. 15, s. 80-83.

ALLOUCHE Adel, *Osmanlı-Safevî İlişkileri (Kökenleri ve Gelişimi)*, Çev. Ahmed Emin Dağ, Anka Yay., İstanbul 2001.

ALPARSLAN Ali, "Ali Herevi" madd., *DİA*, İstanbul 1989, c. 2, s. 397-399.

ALPARSLAN Ali, "Kıta" madd., *DİA*, Ankara 2002, c. 25, s. 505-506.

ALPARSLAN Ali, "XVI. Yüzyıl İslâm Dünyasında Türk Hattatlığının Yeri", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 21-26.

ALPARSLAN Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, YKY Yay., 5. Baskı, İstanbul 2016.

ANGİOLELLO Giovanni Maria, *Seyyahların Gözüyle Sultanlar ve Savaşlar*, Çev. Tufan Gündüz, Yeditepe Yay., İstanbul 2017.

ATASOY Nurhan, *Hasbahçe (Osmanlı kültüründe bahçe ve çiçek)*, Kitap Yay., İstanbul 2011.

ATBAŞ Zeynep, "Dağılmış Bir Safevi Murakkasının 18. Yüzyıla Ait Bir Osmanlı Murakkasında Değerlendirilişi", *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Gelişmeler ve Sanat (Günsel Renda'ya Armağan)*, Hacettepe Üni. Yay., Ankara 2011, s. 51-60.

ATIL Esin, *Süleymanname (The Illustrated History of Süleyman the Magnificent)*, National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1986.

AYDOĞMUŞOĞLU Cihat, *Safevî Devleti Tarihi*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015.

AYDOĞMUŞOĞLU Cihat, *Safevîye Tarikatı Tarihi*, Berikan Yayınevi, Ankara 2014.

AYDOĞMUŞOĞLU Cihat, *Şah Abbas ve Zamanı*, Berikan Yayınevi, Ankara 2013.

AYVERDİ İlhan, *Kubbealtı Lûgati (Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük)*, Yay. Haz. Kerim Can Bayar, Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul 2015.

BACQUE-GRAMMONT Jean-Louis, "XVI. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlılar ve Safevîler", *Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, İÜ. Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırma Merkezi, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul 1991, s. 205-219.

BÂKÎ, *Dîvân*, Çev. Furkan Öztürk, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2015.

BARKAN Ömer Lütfü, "İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri", *Belgeler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1979, c. 9, sa. 13, s. 1-380.

BİDLİSÎ İdris-i, *Selim Şah-Nâme*, Hazırlayan: Hicabi Kırlangıç, Hece Yay., İstanbul 2016.

BİNARK İsmet, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Ayyıldız Matbaası, Ankara 1975.

BİROL İnci Ayan, "Koltuk Tezhibi" madd., *DİA*, Ankara 2002, c. 26, s. 151-153.

BOSWORTH Clifford Edmund, *Doğuşundan Günümüze İslam Devletleri*, Çev. Hande Canlı, Kaknüs Yay., İstanbul 2005.

CEZAR Mustafa, *Mufassal Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, c. 2, s. 736.

ÇAĞMAN Filiz - TANINDI Zeren, "Osmanlı-Safevi İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış", *Aslanapa Armağanı*, Bağlam Yay., İstanbul 1996, s. 37-62.

ÇAĞMAN Filiz - TANINDI Zeren, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yay., İstanbul 1979.

ÇAĞMAN Filiz, "Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü", *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul 1988, sa. 54, s. 11-17.

ÇAĞMAN Filiz, "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilâtı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 73-78.

ÇAĞMAN Filiz, “Osmanlı Sanatı”, *Anadolu Medeniyetleri III*, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 22 Mayıs-30 Ekim 1983, s. 97-105.

ÇAĞMAN Filiz, “Serzergân Mehmet Usta ve Eserleri”, *Kemal Çığ’a Armağan*, İstanbul 1984, s. 51-81.

ÇAĞMAN Filiz, *Kat’ı (Osmanlı Dünyasında Kağıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları)*, Aygaz A. Ş., İstanbul 2014.

ÇAM Nusret, “Türk Sanatında Sultanların İşveren Olarak Estetik Rolleri”, *Vakıflar Dergisi*, Ankara 1988, sa. 27, s. 5-14.

ÇETİNOĞLU Mustafa, *Safevîler ve Kızılbaş Türkler*, Kamer Yay., İstanbul 2016.

ÇIĞ Kemal, *Topkapı Sarayı ve Türk-İslam Sanatları*, Kaynak Yay., İstanbul 2011.

ÇIĞ Kemal, *Türk Kitap Kapları*, Feyz ve Demokrat Ankara Matbaası, Ankara 1953.

ÇINAR Gülay Karadağ, “Safevî Devleti’nde Dini Otoritenin Temsilcisi Şahlar ve Şiî Ulemayla İlişkileri”, *İran Çalışmaları Dergisi*, Sakarya 2017, c. 1, sa. 1, s. 11-51.

ÇİÇEKLER Mustafa, “Sa’dî-i Şîrâzî” madd., *DİA*, İstanbul 2008, c. 35, s. 405-407.

DALKIRAN Sayın, “İran Safevî Devleti’nin Kuruluşu’na Şiî İnançların Etkisi ve Osmanlı’nın İran’a Bakışı”, *Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yay*., Erzurum 2002, sa. 18, s. 55-102.

DEMİRİZ Yıldız, “16. Yüzyıl Kur’an Tezhipleri Hakkında Bazı Notlar”, *Sanat Tarihi Yıllığı XIII,* İstanbul 1988, s. 63-66.

DEMİRİZ Yıldız, “XVI. Yüzyılda Türk Süsleme Sanatında Naturalist Akımın Gelişmesi”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 103-112.

DERMAN M. Uğur, “Murakka‘” madd., *DİA*, İstanbul 2006, c. 31, s. 204-205.

DERMAN M. Uğur, *Osmanlı Hat Sanatı*, Mas Matbaacılık, İstanbul 2001.

DERMAN Uğur, “Yazma Eserlerde Kullanılan Âlet ve Malzemeye Dair”, *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu*, Elazığ 5-6 Mayıs 1986, s. 15-32.

DURAN Gülnur, “Kara Memi” madd., *DİA*, İstanbul 2001, c. 24, s. 362-363.

EKİNCİ Mustafa, “Safeviyye Tarikati ve Türkmenler Üzerindeki Rolü”, *Anadolu’da Aleviliğin Dünü ve Bugünü*, Sakarya Üni. Yay., Ed. Halil İbrahim Bulut, s. 143-174.

EMECEN Feridun, *Yavuz Sultan Selim*, Kapı Yay., 3. Basım, İstanbul 2018.

ERÜNSAL İsmail E., *Orta Çağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphane*, Timaş Yay., İstanbul 2018..

ERÜNSAL İsmail E., *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik*, Timaş Yay., 2. Baskı, İstanbul 2015.

FETVACI Emine, "Persian Aesthetics in Ottoman Albums", https://www.ias.edu/ideas/2018/fetvaci-persian-aesthetics.

GELİBOLULU Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*, Haz. Müjgan Cunbur, 2. Baskı, İstanbul 2012.

GENÇ Vural, "From Tabriz To Istanbul: Goods And Treasures of Shah Isma'il Looted After The Battle Of Chaldıran", *Studia Iranica*, Iran 2015, sa. 44, s. 227-276.

GÖLPINARLI Abdülbâki, *Tarih Boyunca İslâm Mezhepleri ve Şiîlik*, Kapı Yay., İstanbul 2016.

GÜNDÜZ Tufan, "Safevîler" madd., *DİA*, İstanbul 2008, c. 35, s. 451-457.

GÜNDÜZ Tufan, *Son Kızılbaş Şah İsmail*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2016.

HEIDERZADEH Tofiqh, "İran Alimlerinin Osmanlı Devletine Gelişi ve Osmanlı Bilimine Katkıları (Timur Döneminin Başından Safevi Döneminin Sonuna Kadar)", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, İÜ. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1998, s. 211-242.

HILLENBRAND Robert, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, Çev., Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitabevi, İstanbul 2005.

HÜSEYNLİ Ziver, "Osmanlı İstanbulu'nda Safevi Edipleri", *Osmanlı İstanbulu III, (III. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri)*, Ed. Feridun M. Emecen, Ali Akyıldız, Emrah Safa Gürkan, İstanbul 2015, s. 749-760.

İNALCIK Halil, *Devlet-i 'Aliyye*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2017, 59. Basım, c. 1, s. 136.

İNALCIK Halil, *Has-bağçede 'ayş u tarab*, Türkiye İş Bankası Yay., 2. Basım, İstanbul 2016.

İNALCIK Halil, *Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ (1300-1600)*, Çev. Ruşen Sezer, YKY Yay., İstanbul 2014.

İNALCIK Halil, *Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2016.

İNALCIK Halil, "Osmanlı Tarihinde Dönemler: Devlet-Toplum-Ekonomi", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 30-235.

İNALCIK Halil, "Osmanlı Medeniyeti ve Saray Patronajı", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 13-27.

İNALCIK Halil, "Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 1048-1089.

JAHN Karl, "Tebriz Doğu ile Batı Arasında Bir Ortaçağ Kültür Merkezi", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, Çev. İsmail Aka, AÜ. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tairh Araştırmaları Ens., c. 8, sa. 24, s. 59-77.

KANAR Mehmet, "Nizâmî-i Gencevî" madd., *DİA*, İstanbul 2007, c. 33, s. 183-185.

KARAARSLAN Nasuhi Ünal, "Ebû Nüvâs" madd., *DİA*, İstanbul 1994, c. 10, s. 205-207.

KARACA Behset, "Osmanlı Devleti'nde Konar-Göçer Zümrelerin (Yörükler) Safevî Devletiyle İlişkileri", *Arayışlar İnsan Bilimleri Araştırmaları*, Isparta 2005, c. 7, sa. 14, s. 17-36

KARACA Behset, "Yavuz Sultan Selim Dönemi Osmanlı-Safevî İlişkileri (1512-1520)", *Süleyman Demirel Üni. Fen-Edebiyat Fak. Sos. Bilimler Dergisi*, Isparta 2003, sa. 9, s. 71-86.

KARAGÖZOĞLU Berna, "Safevî Dönemi'nde İran'dan Hindistan'a Göçler (1555-1666)", *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 2017, c. 4, sa. 11, s. 1-24.

KAZAN Hilal, "Osmanlı Sarayı'nın Sanatı Himayesinin Mâlî Boyutları (XVI. Asrın İlk Çeyreğinde II. Bayezid'in İn'âmât Defteri Çerçevesinde)", *Tarih Dergisi*, İstanbul 2009, sa. 47, s. 106-120.

KAZAN Hilal, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü araştırma Vakfı, İstanbul 2010.

KAZVİNİ Abdüllatif, *Safevî Tarihi*, Çev. Hamidreza Mohemmednejad, Birleşik Yayınevi, Ankara 2011.

KEVEN Ahmet, "Şah İsmail'in Mezhebi Eğilimlerinin Anadolu ve İran Coğrafyasına Etkileri", Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi, c. 2, sa. 3, s. 9-26.

KILIÇ Remzi, *Kanuni Devri Osmanlı-İran Münasebetleri (1520-1566),* IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2006.

KIRIMTAYF Süleyman, "Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar", *Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları (Semra Ögel'e Armağan)*, Ege Yay., İstanbul 2000, s. 53-62.

KOYUNCU Nuran, *Osmanlı Devleti'nde Şia*, Çizgi Kitabevi, Konya 2014.

KÖPRÜLÜ M. Fuad, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1940.

KURTULUŞ Rıza, "Emîr Hüsrev-i Dihlevî", madd., *DİA,* İstanbul 1995, c. 11, s. 135-137.

KUT Günay, "Ali Şîr Nevâî" madd., *DİA*, İstanbul 1989, c. 2, s. 449-453.

KÜPELİ Özer, *Osmanlı-Safevi Münasebetleri*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2014.

KÜTÜKOĞLU Bekir, *Osmanlı-İran Siyâsî Münâsebetleri*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1993.

LOCKHART Laurence, "Safevi Döneminde İran Ordusu", *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları, Dergisi*, Çev. İlker Külbilge, İzmir 2016, sa. 2, s. 177-188.

MAHİR Banu, "Kanunî Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu", *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul 1988, sa. 54, s. 28-37.

MAHİR Banu, "Osmanlı Peri Resimleri", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, İstanbul 23-27 Eylül 1991, s. 425-438.

MAHİR Banu, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, İstanbul 1987, c. 2, s. 123-140.

MAHİR Banu, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, İstanbul 1986, c. 1, s. 113-130.

MAHİR Banu, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Nakkaşhanesinde Murakka Yapımcılığı", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Gönül Öney'e Armağan)*, İzmir 2002, s. 401-411.

MALEKZADEH Farrokh, "İstanbul Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Şah İsmail-i Safevi'ye Ait Kupa", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, İ. Ü. Edebiyat Fak. Matbaası, İstanbul 1976-1977, sa. 7-8, s. 262-276.

MENGİ Mine, *Mesîhî Dîvânı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Dîvânlar Dizisi 1, Ankara 1995, sa. 80.

MERİÇ Rıfkı Melül, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları-I Vesikalar*, Ankara Üni. İlâhiyât Fak. Türk ve İslâm San'atları Tarihi Ens. Yay., Ankara 1953, sa. 1, s. 3.

MUSALI Namık, "Safevî Kaynaklarına Göre I. Şah Tahmasp ve Kanunî Sultan Süleyman Dönemi'nde Ahlat ve Çevresinde Safevî-Osmanlı Savaşları", *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, (e-dergi) Mayıs 2015, c. 2, sa. 5, s. 16-31.

MÜSTAKİMZÂDE Süleyman Sâdeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn*, Haz. Mustafa Koç, Klasik Yay., İstanbul 2014.

NASR Seyyid Hüseyin, *Modern Dünyada Geleneksel İslâm*, Çev. Sara Büyükduru, İnsan Yay., 9. Baskı, İstanbul 2016.

NIZAMI Khaliq Ahmad, "Hüseynî Sâdât el-Gūrî" madd., *DİA*, İstanbul 1999, c. 19, s. 24.

OKUMUŞ Ömer, "Abdurrahman-ı Câmî" madd., *DİA*, İstanbul 1993, c. 7, s. 94-99.

ÖNGÖREN Reşat, "Safeviyye" madd., *DİA*, İstanbul 2008, c. 35, s. 460-462.

ÖZEN Mine Esiner, *Türk Cilt Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1998.

ÖZER Nermin Özcan, "Tezhib Sanatında Osmanlı-Safevi Etkileşimi", *Arşiv Dünyası*, İstanbul 2007, sa. 10, s. 65-71.

ÖZER Nermin Özcan, "Türk Kültüründe Tezhib: Osmanlı-Safevi Tezhibi", *6. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 2009, c. 3, s. 1513-1535.

RAHİMOV Efbulfez, "Safevîlerin Türkiye'ye Hediye Gönderdiği Kitaplar", *Türk Kültürü*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1995, sa. 386, s. 344-352.

RENDA Günsel, "Hammer Tarihinde Osmanlı Resim Sanatı Kaynakları", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık II*, İstanbul 1987, s. 153-166.

RICE David Talbot, *Islamic Art*, Thames and Hudson Press, London 1986.

ROUX Jean-Paul, *Babur (Büyük Moğolların Tarihi)*, Dergâh Yay., İstanbul 2018.

SCHİMMEL Annemarie, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York University Press, New York 1984.

SELMAN İsa, "Hattat ve Tezhibci Nişaburlu Şah Mahmud", *Vakıflar Dergisi*, Mars Matbaası, Ankara 1978, sa. 12, s. 329-334.

SERİN Muhittin, "Şah Mahmûd Nişâburî" madd., *DİA*, İstanbul 2010, c. 38, s. 256-257.

SERİN Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 4. Baskı, Kubbealtı Yay., İstanbul 2010.

SUYOLCUZÂDE Mehmed Necib, *Devhatü'l-Küttab*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1942.

SÜMER Faruk, *Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*, Güven Matbaası, Ankara 1976.

ŞAHİNOĞLU, M. Nazif "Attâr, Ferîdüddîn" madd., *DİA*, İstanbul 1991, c. 4, s. 95-98.

ŞAHİNOĞLU M. Nazif, "Kemâl-i Hucendî" madd., *DİA*, İstanbul, Ankara 2002, c. 25, s. 226.

TANINDI Zeren, "13-14. Yüzyılda Yazılmış Kur'an'ların Kanunî Döneminde Yenilenmesi", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul 1986, s. 140-153.

TANINDI Zeren, "Kitap ve Cildi", *Osmanlı Uygarlığı*, Yay. Haz. Halil İnalcık-Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2002, c. 2, s. 841-863.

TANINDI Zeren, "Mimar Sinan Çağında Tasvir", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1988, s. 277-293.

TANINDI Zeren, "Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatının Ünlü Ustaları", *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 24-27 Ekim 1988, s. 137-157.

TANINDI Zeren, "Osmanlı Sarayında Şehzadeler ve Elçiler", Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu, Hacettepe Üni., Ankara 25-27 Kasım 1998, s. 236-259.

TANINDI Zeren, "Topkapı Sarayı Kitap Hazinesi'nin Nadide Eserlerinden Bir Diğeri: Hazine 2166 Numaralı Safevî Albümü Hakkında", *Sanat Tarihi Yıllığı (İstanbul Üni. Sanat Tarihi Yıllığı)*, İstanbul 2013, sa. 25, s. 187-238.

TANINDI Zeren, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçağ İslam Ciltleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık IV,* İstanbul 1990, s. 102-149.

TAŞĞIN Ahmet, "Safevî-Osmanlı Savaşı'ndan İtibaren Dinî Söylemin Siyasal Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Dede Kargın Örneği", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, Ankara 2009, sa. 49, s. 209-224.

TOKMAK A. Naci, "Ehlî-i Şirâzî" madd., *DİA*, İstanbul 1994, c. 10, s. 533.

ULUÇ Lâle, *Türkmen valiler Şirazlı ustalar Osmanlı okurlar*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2006.

ULUERLER Sıtkı, "Osmanlı-Safevî Başlangıcı Sürecinde Osmanlı'da Kızılbaş Algısı", *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu*, Bingöl Üniversitesi Yay., Bingöl 2014, c. 2, s. 12-37.

ULUERLER Sıtkı, "Osmanlı-Safevî İlişkilerindeki Temel Sorunlar Üzerine Bir Değerlendirme", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 2012, sa. 197, s. 125-140.

UZUN Mustafa, "Ebced" madd., *DİA*, İstanbul 1994, c. 10, s. 68-70.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defteri", *Belgeler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986, c. XI, sa. 15, s. 23-77.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2011, 10. Baskı, c. 2, s. 225.

ÜLKER Muammer, "Türk Hat Sanatında 16. Yüzyıl Ünlü Hattatlar", *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul 1988, sa. 54, s. 18-27.

ÜLKER Muammer, *Türk Hat Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1987.

ÜNVER Süheyl, *Müzehhib Karamemi*, İÜ. Yay., İstanbul 1951.

ÜNVER Süheyl, *Türk Yazı Çeşitleri*, Yeni Laboratuvar Yay., İstanbul 1953.

YAĞMURLU Haydar, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhip Ustaları,* Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1973.

YAKIT İsmail, *Türk-İslâm Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme*, Ötüken Neşriyat., 4. Basım, İstanbul 2017.

YAZICI Tahsin, "Hâkânî-i Şirvânî" madd., *DİA*, İstanbul 1997, c. 15, s. 168-170.

YAZICI Tahsin- ULUDAĞ Süleyman, "Herevî Hâce Abdullah" madd., *DİA*, İstanbul 1998, c. 17, s. 222-226.

YETKİN Suut Kemal, *İslâm Ülkelerinde Sanat*, Karaca Ofset Basımevi, İstanbul 1974.

YILMAZ Hüseyin, "İran'dan Sünnî Kaçışı ve Osmanlı Devleti'nde Safevî Karşıtı Propagandanın Yaygınlaşması: Hüseyin b. Abdullah el-Şirvânî'nin Mesiyanik Çağrısı", *Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası*, Ed. Ömer Mahir Alper-Mustakim Arıcı, Klasik Yay., İstanbul 2015, s. 299-309.

YİNANÇ Refet - ÖZKAN Ömer, "Osmanlı-Safevî İlişkilerine Dair Önemli Bir Kaynak: 16. Asra Ait Bir Münşeat Mecmuası", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Ankara 2011, sa. 60, s. 265-280.

YUSUFCEMALİ Muhammed Kerim, "Çaldıran Savaşı'nın Sebep ve Sonuçları", *Safevîler ve Şah İsmail*, Ed. Ahmet Taşğın-Ali Yaman-Namiq Musalı, Önsöz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 45-66.

YÜCEL Yaşar - SEVİM Ali, *Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı Fatih Yavuz Kanuni*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991.

İNTERNET KAYNAKLARI

https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.51.26/

https://www.clevelandart.org/art/1944.492?f(0)=field_collection:80

https://www.ias.edu/ideas/2018/fetvaci-persian-aesthetics.

DİZİN

A

Abdurrahman Câmî, 5, 20, 67, 68, 423, 424, 452, 453, 454,

Abdurrahman Harezmî, 70

Abdulkerîm Harezmî, 67, 70

Ahmed Karahisârî, 44, 45

Akkoyunlu, 7, 9, 19, 27, 70

B

Bâkî, 58, 66

Bağa, 58, 59, 60, 62, 65

Bayezid, 12, 13, 14, 18, 20, 34

Bediüzzaman Mirza, 27, 32

Behzad, 18, 27, 47

Beyne's-Sütur, 39, 86, 99, 108, 113, 124, 132, 149, 159, 166, 176, 181, 188, 206, 213, 237, 244, 252, 278, 299, 312, 318, 325, 330, 338, 345, 353, 360, 366, 407, 408, 409,

C

Câfer-i Tebrizî, 67, 70

Cüz Gülü, 43

Ç

Çaldıran, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 47, 57

Çerağ Akçesi, 6, 7

E

Ehl-i Hıref, 25, 34

Ehlî-i Şîrâzî, 67

Elkas Mirza, 32, 33

Emîr Hüsrev-i Dihlevî, 67, 423, 435, 438, 470

Emir Şâhî, 67, 468, 469

Erdebilîyye, 4

F

Ferîdüddîn Attâr, 67

G

Gelibolulu Mustafa Âlî, 47, 55, 56, 68, 69, 70

Göç, 1, 17, 21, 22, 23, 69

H

Hâce Ali, 5, 6

Hâce Abdullah Ensârî, 67, 435

Hâfız, 67, 435, 479, 481

Hâkânî-i Şirvânî, 67, 479

Hatâî Dîvânı, 10

Herat, 18, 27, 68, 69, 70, 71

Heşt Behişt Sarayı, 19, 27, 57

Hoca Sadeddin Efendi, 10

Hüseyin Baykara, 19, 27, 32, 68, 69, 70, 71

I

Ibâdullah Subhânî Şemseddin Muhammed eş-Şerîf el-Kirmânî, 1, 67, 69

İ

İdris-i Bidlisî, 16, 22

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, 15, 19, 23, 25, 34, 395

K

Kânunî Sultan Süleyman, 26, 32, 44, 55, 56, 60, 70

Karamemi, 1, 44, 58, 60, 72, 86, 188, 206, 259, 278, 345, 353, 395, 407, 408, 419

Kemâl-i Hucendî, 67, 479

Koltuk Tezhibi, II, III, 1, 2, 43, 44, 46, 180, 299, 318, 413

L
Levha, II

M
Mesîhî, 58, 66
Meşhed, 48, 67
Mîr Ali Kâtip, 1, 67, 70, 71
Muhakkak-Reyhânî Kıt'a, 36
Murakka', II, III, 1, 3, 36, 41, 42, 48, 49, 52, 58, 67, 69, 407, 409, 411
Mushaf, II, 24, 30, 34, 44, 45, 49, 50, 51, 66, 86, 95
Müstakimzâde, 47, 55, 56, 67, 69, 70

N
Nakkaşhâne, II, 1, 18, 19, 21, 22, 41, 44, 57, 58, 72, 390, 395
Nesta'lik Kıt'a, 36, 37, 39, 40, 68
Nizâmî-i Gencevî, 67, 455, 458, 461, 467,
Nur Ali Halife, 14, 15

P
Perdaht, 87, 108, 132, 138, 149, 159, 166, 171, 181, 195, 213, 219, 229, 330, 353, 366, 383, 410

S
Sa'dî-i Şîrâzî, 67, 478
Sadreddin Musa, 5
Safevîyye Tarîkati, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Semiz Ali Paşa, 58, 389
Serlevha, 43, 44, 66, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 96
Sultan Ali Meşhedî, 1, 47, 48, 67, 68, 69
Sultan Muhammed Nur, 1, 67, 68, 69
Sülüs-Nesih Kıt'a, 36, 37, 38

Ş
Şah İsmail, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 27, 47, 57, 71
Şah Mahmud Nişâburî, III, 1, 2, 3, 17, 41, 43, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 86, 89, 381, 383, 390, 395, 396, 407, 409, 411, 418
Şeyh Cüneyd, 6, 7
Şeyh Haydar, 7, 8
Şeyh İbrahim, 6
Şeyh Safîyüddin Erdebilî, 4

T
Tahmasb, 32, 47, 48
Tebriz, 8, 9, 12, 16, 18, 19, 20, 21, 27, 32, 47, 57
Timur, 5, 18, 19, 20, 22, 27, 41

U
Uzun Hasan, 7, 18

Y
Yâkut, 44
Yan Kağıdı, 73, 74, 75, 409
Yavuz Sultan Selim, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 31, 47, 57

Z
Zahriye, 43, 58, 66, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83
Zerefşan, 132, 396, 401, 410

EKLER[266]

Kıt'a 5 (Farsça- Emîr Hüsrev-i Dihlevî (ö. 1325)

Ey bizim hayalimizin dışında olan, sana hayal ne zaman ulaşır?
Senin sıfatınla kemâl lafı akla ne zaman gelir ki?

Bütün insanlar ve melek senin yolunda toprak olurlarsa
Senin yücelik eteğine zeval tozu ne zaman ulaşır ki?

Senin görkeminin küngüresi "lâ-mekân"ın ötesindedir
Bizim kuşumuz o havaya bu kol kanatla nasıl ulaşır ki?

Kıt'a 6 (Farsça- Emîr Hüsrev-i Dihlevî)

Bülbülü kutsal ruha lâyık olmayan çimenden
Toprak külhanlılarına kavuşma kokusu ne zaman ulaşır?

Hacılar için Kâbe çevresinden rahmet âyeti var
Puta tapan Hüsrev'e (ise) (yüzdeki) çizgi ve benden başka bir şey ne zaman gelir ki?

Yine gönül onun mahallesinde ben deliyi kaybetti.
Nereden baktım o kalleşçe şekle ben?

Kıt'a 7 (Arapça)

Acayipliklerin mazharı olan Ali'yi çağır
Sana zorluklarda yardımcı olsun diye

Zorluklar çözülsün ve sorunlar ortaya çıksın diye
Senin velayetinle yâ Ali, yâ Ali, yâ Ali

Muhammed yazdı.

Kıt'a 8 (Farsça- Abdurrahman Câmî (ö. 1492)

Ne hoş olur kendine tapınmaktan kurtulursak
Dar kalplilikten (can sıkkınlığından) ve dar ellilikten (yoksulluktan) kurtulursak.

[266] Albümde yer alan kıt'aların metin çevirileri Toğrul Atabay tarafından yapılmıştır.

Yokluğun rahatlık yurdunun ortamını görsek
Ve varlığın darboğazından kurtulsak.

Kıt'a 9 (Farsça-sağdan sola- Abdurrahman Câmî)
Sen perde arkasında saklısın ey can Ka'besi
Senin şevkinle bir dünya (halkı) çöle tuz koymuş

Sen bir definesin ve bu bayındırlıkta her an
Senin arayışında yüz ev haraptır.

Ne (biçim) goncadır bu senin güzelliğinin verdiği utançla
yüzünü çiçeğin yakasında saklamış?

Başucuma vardın saçlarını ayaklarında sürükleyerek
senin yolunda benim ömrüm sona erdi.

Söyledikleri her derde deva olursun
(ancak) madem ben (derdimi) söylemeyi beceremiyorsam derman da ne?

Muradımın gül bahçesinde çiçek açar
senin dar goncan (dudağın) gülecek olursa.

Yine elini çektin Câmî'yi katletmekten

Kıt'a 10 (Farsça- sağdan sola- Abdurrahman Câmî)
Perdeyi yüzünden düşür, can giysisini yırtıver
Şapkanı yamuk koy, başların tacını toprak yap!

Sana av olarak lâyık değildir benim şu kıl gibi vücudum
Lâkin eğer kopmazsa astar ipliği yap onu.

Benim inlemem ve feryadım ciğerin yanmasındandır
Ya ağzımı dikiver ya da ciğerimi yırt!

Dostun mahallesinin dikeni ve çerçöpü, çiçekten daha iyidir ey ahbap!
Benim toprak başımın fidanını o çerçöpten yap!

Yatağımın başucuna gel, ahbaplar gibi bir an
Gönlümün halini sor, yüzümün yaşını sil
Dertsiz insanlarda senin cefânın zevki yok
Bundan sonra ne yaparsan gamlı olan bana yap!

Bu iyilikten neden pişman oldun?

Kıt'a 11 (Üst derkenar 1-Çağatayca-sağdan sola)
O meleğin mahallesinde (benden) daha adsız sansız kimse yok
Adlandırırsan bil ki benden daha güçsüz kişi yoktur
(Üst derkenar 2-Farsça)
Bin üç yüz yetmiş kişi
Hepsi güneş yüzlü ve yıldızı uğurlu

(Orta bölüm-Farsça)
Can bakmaktan harâb olmuş ve onun nazı ölçüyü aşmış
Biz bir kokuyla sarhoşuz ve sâkî kadehi dolu dolu verir.

Her gece her taraftan gönlüme bir hayal çıkıp gelir
Ben bu harabeyi hangi taraftan koruyayım ki?

Ey rüzgar, kimi zaman oraya yolun düşerse
O yabancıya eski tanıdıklardan bir salık ver!

(Alt derkenar 1-Farsça- sağdan sola)
Söyle bu ciğer köşesinden (sevimli kişiden) ne gördün de
Onu günahsızca kendinden kesip attın?
(Alt derkenar 2-Çağatayca-sağdan sola)
Özel kişiler bu deliden kavuşmak talebinde bulunurlar ne yazık
Hastaların canına o hasta gözün kısa okları
(Sağ derkenarda yer alan kelimeler-Çağatayca-Osmanlı Türkçesi)
köndereben: kokuban (?)
muldur: çiy, kırağı
mangış: bakış
munglaşıp: dürüşüp (?)
mīrek: mahbûb
(Sol derkenarda yer alan kelimeler-Çağatayca-Osmanlı Türkçesi)

külkü: gülmek

Faslu'l-mim

merağa: yolunma (?)

miṉg: biñ

mayuq: çiçekle goncanın perdesi

Kıt'a 12 (Üst derkenar 1-Farsça-sağdan sola)

Devlet (kut) sürmesi isterim mutluluk meylinden göz için

Ayağından bir toprak ara, yolundan çerçöpü derle!

(Üst derkenar 2-Farsça-sağdan sola)

Gözyaşı dökerek onu yanına aldı

Gözyaşıyla gönlünden tozu yatıştırsın diye.

(Orta bölüm-Farsça)

Iẓhāru'l-mużer

(saklanmışı dışavurma)

Senin perişanlığından (dolayı) öyle bir haldeyim ki ey gümüş tenli

Gamının kaydından bile çimene meyletmem

Kuşkusuz senin gibi bir çiçek açmadı hiç

Us arayanın yanında senin sırrın açığa çıktı.

Fakîr kul Şah Mahmud meşk etti.

(Sağ derkenar-Farsça)

O sipahiyi mahşer ordugâhı dışında bir yerde görmem

Ayrılık ordusu böylesine canıma pusu kurarsa.

(Sol derkenar-Farsça)

Putların (güzel sevgililerin) aşkından kükreyip baş kaldıran aklımın küheylanını,

O şehsuvarın (usta binicinin) aşkı sonunda onu eğerin altına çekti.

(Alt derkenar 1-Farsça)

Bu masalı söyledi ve epey ağladı

Onun o feryadına annesi feryatla ağladı.

(Alt derkenar 2-Farsça)

Sen aydan daha eksik misin ki bu ay sana az olsun?

Bütün yıl boyunca karnın ayakyolu gibiydi

Oruçlu iken bu din arttıran memleketten
Şark tıkandı, garp açıldı.

Kıt'a 13 (Sağ derkenar-Farsça)
O kadar o değerli yeri olan gecenin çırası olur
Geceleyin çıra gibidir ve ay gibi ışıyandır
(Üst derkenar-Farsça)
O evde o dünyayı aydınlatan ay
(Alt derkenar-Farsça)
Ne gece ferâgat eder tapınmaktan
(Sol derkenar-Farsça)
Gelin gibi o, tahta yerleşmiş
Diğer gelinler (onun) hizmetinde ayakta

Üst Orta Alan (Çağatayca-sağdan sola- Ali Şîr Nevâî ö. (1501)'nin Gazeli)
Eyvah meydana koyularak o usta binici atı şaha kaldırdı
Yetki dizginini ele geçiren kişidir o

Onun kaşından ve yüzünden benim deliliğim artarsa şaşılası değil
Hem yeni ay hem de ilkbahar deliliğe sebep olur

Göğsümü yırtın ki ateşli ahımın alevi çıksın
Bir nefes olur da bu keder ateşi huzur bulur

Bir sürelik ayrılığı bin yıl kadar olduğundan ben ölürsem şaşılası değil
Çünkü kimsenin ömrü bin yıl devamında olamaz

Akıl fikir canın için perişan oldu
Ki yine bunun gibi akıldan dağınık düşünce gibi çıkmaz

Ey sâkî sonunda içeceğimiz ecel kadehi olduğundan
Bizi içkiye susuz öldürmeden önce kadehi tut

Ey Nevâî, şükürler olsun o şah meydana yöneldi
Ki yolunda toprağa düşmüş olan umutsuz can kalmadı

Alt Orta Alan (Çağatayca-sağdan sola-Nevâî'nin Gazel'ine devam)
Vahiy mi indi yoksa bu yârin mesajı mı
Çünkü gamımın yatıştırılması gamlı hatırımın huzurudur

Kâfur sayfası üzerinde yazılan misk gibi siyah yazı
Sanki saâdet sabahında baht gecesidir

Onun ayrılığından canımın arasına girmediyse
Yine şekli can arasına giren elif endâmıdır

Onun yüz çizgisini ve sayfasını görünce cismime can girdi meğerse
Halka can vermek üzere mühür üzerindeki Mesih yazıymış

İçeriği kavuşma vaadiydi, ben bazen ölü, bazen diriyim
Anlamam katil midir bu yoksa can katan müjde midir

Hayret vadisinde kalanlara can tılsımı için
Maksudun bütün kelâmı veya bildirimi yazısı mıdır

Kıt'a 14 (Sağ derkenar-Farsça)
Yaratana tapmaktan vazgeçti
Uyumaktan ve yemekten başka işleri yok
(Üst derkenar-Farsça)
Gündüze kadar Tanrı'ya tapar
(Alt derkenar-Farsça)
Gündüz seyretmekten ve vücudu beslemekten değil
(Sol derkenar-Farsça)
Takvâ kimin fıtratında var
O cennet gibi evde uyumaz

Üst Orta Alan (Çağatayca-Nevâî'nin Gazel'ine devam)
Ey Nevâî yine göze sürüp cana düşürmem çünkü
Hem gözümün ışığı hem de üzülmüş canımın muradıdır.
Orta Alan (Çağatayca-Nevâî'nin Gazel'ine devam)
Parmağı hayret ile gülen lalinin/dudağının içinde iken
Meselâ can içinde olan elif gibidir.

Tepsi sofrasını (?) tadını bilmek için parmağı
Gülen dudağı içinde değil, tuzluk içindedir.

Dudağı bir sözle yüz yıllık ölüyü geri getirir
Sanki İsâ'dır âb-ı hayat içindedir.

Titreyen esinti onun yüzünden ve saçından etkilenmiştir
Cennet bahçesi içinde cilvelenen tavus kuşu

Senin yüzünün ayrılığında her kanlı gözüm bir lâledir
Gözün karası ise kan içinde olan dağlanma yarası gibidir

Bahçe arasında dinlenme çünkü kış kasırgasından
Yuvası harabe içinde olan kuş güvende olur

Ey Nevâî bize yüz bela kadehi dolsun
Ne kadar bu devrân içinde eğlence kadehi varsa

Alt Orta Alan (Çağatayca- Nevâî'nin Gazel'ine devam)
Senin kaşın gözden gizlidir, ondan gizli olan ise misk renkli bendir
Bu onun noktası, o ise sanki tenvin için nun harfidir

Gönül senin saçının gamından taze dağlanma yarasıyla sanki
Yarısı kan ve yarısı misk olan Çin ceylanı göbeğidir

Burnum bazen senin köpeğinin izinden bazen pençesinden mutlu oluyor
Birisi sanki söğüt miskidir öbürü ise yabânî gül kokusudur

Neden bilmem yüzüm yakıcı aşk ateşinden sarardı
Yüzü ateşe daha yakın olan insanların yüzü daha renkli olur çünkü
İçimde o kadar ateş var ki bütün cismimi yaksam
Ona bu ateş suyun olduğu gibi yatıştırıcıdır
Sol Köşe
Sultan Ali Meşhedî onu yazdı.
Kıt'a 15 (Farsça Mesnevî- sağdan sola)
Kendi yanağını boyamamış sıcaktan
Tekellüf rengi sudan çabuk gider

Gözü(nü) başı gibi yapmışken beyazlıkta
Sürmeden siyahlık nasıl çıkabilir?
Dostlar sohbetinin hakkını veren
Aczi onların yolunun dışına düşürdü

Aynı cildi taşıdığı halde
Dostluk âdâbını bilmeyene dost deme

Öz sözlü vefalı dost fıstık (gibi)dir
Dudaktan dudağa beyin (fıstık içi) dolu olan

Hurma gibi olana ahbap deme
Çünkü onun dışı beyin, içi kemiktir

Sohbeti saran kimseyi seç ki,
Senden akıl almış olsun seninle oturup kalkan

İnsanoğlu iyi huydan hoş olur
Dolayısıyla bütün her yer ateşe lâyık olur

Bu alemde bulunan nefestaşlar
Az sohbetin en çok mahremleriler
Sen varken senin yüzünden mutlu olurlar
Sen gittiğinde hiç umursamazlar

Arkadaş sandığın kimseler
Baktığında canının düşmanıdır

Dost deme, avucumda kılıç gibidir
Dost ayna gibi olur sırtını çevirmez

İki yüzlü kılıç gibidir mücevher baktığında
Önü ayna ise öbür yanı başkadır
Doğu ile batı hamd ile mest olmuş
Lâkin bu gerektiğinden daha azdır

Sana selam veren her kişi dostun değildir

Bir sedefte şâha yakışan inci yoksa

Bu devranda bulunamıyorsa
Dost denebilecek dost kim ki?

Köpek ve maymundan eyvanı boşalt
Âlem kedisinin şerrine bir yol bul

Kimseden insanlık beklemez az ya da çok
Gözbebeğin gibi olsa dahi

Senin nefsin bile seninle çok ender hemfikirdir
Göz iki renklidir ve de kara kalplidir

Bebeklik (insanlık) umulan göz bile
Işığı karanlıkta tutar ve illeti beyazdır

İnsanlık (merdümi) gözbebeğinden (merdümi) daha elzemdir
Udun kokusu yoksa odundur

Dost lutufu ekşi yüz ile yaparsa
Dostların gönlünde hoş görülmez

Sirke öz suyla yoğrulursa
Ne sirkenin tadını verir ne suyun zevkini

İhtiyaç sahibi olmak daha yeğdir ev sahibi acıysa
Bekçi körse uyuması daha yeğdir

Kimse tekellüfle dost yüzlü olamaz
Doğası ile dost huylu olmadığı sürece

Senin yansımanı aynadan kabul eden dost
Seni gibi değildir, gerçi surat olarak senin gibidir

Safâlı insanların ıslak eteğe (kirli kişiliğe) nasıl tahammülü olur
Kirlenmiş suyu suyla yıkamak olmaz

Gerçi (her şeyden) daha saydam olan sudur
Karanlıklaşınca bir bataklık olur
Dost belleyeceksen, sana gamda ve mutlulukta
Dostluk edecek kimseyi seç

Mutlulukta ve gamda arkadaş olmayan dost
Ondan dolayı ne diye mutlu olursun, gam onun bizâtihî kendisidir

Dost iş(in) içinde yoksa gamdır
Dostsuz ortaya çıkan iş gamdır

Garaz arayan dost fazladır
Senin acını çeken yılanlar olur

Şahinin yükselişidir av için
Yoksa bütün kuşlar yem yiyendir

Han şarabı ve cana kavuşmak isterse
(?) geldi ekmeğe kavuşmak için

Kıt'a 16 (Farsça Mesnevî- sağdan sola)
Ne kendinden medet (um), ne dosttan yardım
Düşmanları olmuş endâmında cilt

Üzerlerinde parlatılmış kıllı gön
Kıldan kıla kana bulamıştır kılıç
Birisini ver çünkü beni kanıma bularlar
Kafaya kadar bu sıva, beni dışarı çıkarsınlar

Ötekisi ise başını önüne eğerek
"Bak kıldan nasıl huy edindim" dedi.

Her ikisi bu fitnede kanla ellerini yıkayarak
Öylesine ki, çayın suvatı çayı aştı

Mazlum gibi alçak düşürülmüş olduğunu gördü
Su içen birisinin kana susayarak gelmiş olduğunu

Hırkayla oynayan o yoldaşa dedi:
"Ey benim gibi yoldaşlarından geri kalmış olan
Artık başımızı içeri sokma vakti gelip çattı
Eski hırkayı başımızdan çekip çıkarma vakti.

Eski mühür eğiticidir, ne yazık ki
Ayrılık korkusu var, Muğ (ateşe tapınan rahip) tedirginliği değil

Sağlık eteği ayrılıktan arındığında
Bu gömleğin tasmasını baştan çekip çıkarırsam

Yürü, gündüz duvardan aşağı battı
Şart oldu süngü ve davetçiyi yak

Birbirimizden daha fazla ayrı düşünce
Ayağa kalk da dertle bir köşeye yanaşalım
Kimimiz bu uzaklıkta ve uzun yolda
Yine ne zaman bir araya geliriz?"

Öbürü gözünden yaş döktü
Yananı sızlayarak cevapladı:

"Ey vefada benim ahdimin mahremi
Hem benim gönlüm hem sohbet arkadaşım hem cânım
Tutalım ki bu gamda tütsü gibi yanalım
Reyyan ıtrının faydası olmaz ne fayda?"

Konuşma vilâyetin dışına çıkınca
Bir ayrılık rüzgarı nihayetin dışına çıktığında

Kavuşma tutkusuyla göğüs yanar
Vaat kürkçünün küçük dükkanı

Birbirine iki kişi nazla kavuşur
Özlem içinde olan iki kişinin işini yoluna koyarlar

Kılıçla açtıklarını yine

İğne ucuyla bir araya getirirler

Devrânın edebini yemeyen kişi!
Dostların sohbetini ganimet say!

Birisine vefâ ile bakarsan
Hüsrev gibi ayağını epey öp

Ey senin vücudun benim gözüm ve gönlümün çırası
Yüreğimin bahçesinin en iyi meyvesi

Gerçi senin kardeşlerin çok şanslılar
Benim gözümde senden daha iyi değiller

Temâşâ zamanı bahçıvanın gönlünde
Selvi ne ise zambak da aynıdır

Kız yoksa oğlan nasıl olur?
Sâde sedef olmadan inci nasıl olur?

Baht senin falını uğurlu yaptığında
Senin adını uğurlu örtülü kadın (Mestûre) koydu

Çünkü senin ayarın göz önünde
Senin örtülülük sikken göz önünde

Ümit ederim uğurlu fal ile
senin adın senin falın gibi güzellik kazanır

Lâkin sen de çalış kendi sonunda
kendi adının kâidesini doğrultasın
Eğlenceyi öylesine ayarla ki kendi şânından
Kendi ekmeğinin kâidesini doğrultasın.

Kıt'a 17 (Sağ derkenar-Arapça/İmam Ali Manzûmesi)
Allah'ım, beni bin yıl bile azâba tabi tutsan
Yine sana karşı umudumun bağı kopmayacaktır.

(Üst ve alt derkenar-Arapça/İmam Ali Manzûmesi)

Allah'ım, affının tadını bana tattır,

Ne evlatların ne de malın yararı olmadığı günde.

(Orta Alan-Farsça secili nesir, Hâce Abdullah Ensârî (ö. 1089), Münâcâtnâme

Kalemle yazılmışın dermanı ne ki? * Allah'ım madem bir köpeğin katında yeri var * Abdullah'ın umutsuzlukla ne işi olur? * Allah'ım senin evliyalarınla yoldaş değilsem de * Ashab-ı Kehf'in köpeğinden neyim eksik? * Allah'ım Abdullah'ı yakıp eritmek istersen onun kirleri için başka bir cehennem gerek * Ve onu okşamak istersen onun huzuru için başka bir cennet gerek * Allah'ım şu yakılan kandili söndürme ve şu yanan yüreği yakma * Ve bu dikili perdeyi yırtma * Ve bu alışık kulunu sürme * Sabır gösterirsen uygun düşer * Ayrı düşürme beni * Ve eğer cehenneme gönderirsen yerinde * Kendinden uzaklaştırma * Ey pâdişahım, dostlardansak önümüzden hicâbı kaldır * Ve eğer misafirsek misafiri iyi tut *

Kıt'a 18 (Üst derkenar-Farsça/Hâfız ö. 1551)

Hâfız senin sahip olduğun bu cüppenin altından yarın

(Alt derkenar-Farsça/Hâfız)

Nice nice kapalı kapıyı dua anahtarıyla açarlar

(Sol derkenar-Farsça/Hâfız)

Görüş mümkün oldu ve öpüşüp sarılmak da

Bahtıma şükrediyorum ve devrana da

(Orta Alan-Farsça)

Şöyle rivayet ederler ki, aklı olmayan ihtiyar * Suyu olmayan pınar gibidir * Ve edebi olmayan genç çiçeği olmayan bahçe gibidir * Ve erdemi olmayan derviş ışığı olmayan göz gibidir * Ve takvâsı olmayan âlim dizgini olmayan at gibidir * Ve hayâsı olmayan güzellik sahibi tuzu olmayan yemek gibidir * Ve cömertliği olmayan varlıklı meyvesi olmayan ağaç gibidir.

Kul Şah Mahmud

Kıt'a 19 (Farsça-sağdan sola Emîr Hüsrev-i Dihlevî)

Şehvete meyleden göz yoksa

Tanrı'nın yarattığını görmekten daha iyi ne var ki?

Güzelleri şehvetle görmek vebaldir

Şeker şarap olunca helâl olmaz

Lâle renkli temiz yüzlüye bakarsan

Lâle çiçeği bakmakla haram olmaz

Hak’tan gözüne temizlik bağışlanmış olanı
Putların (gibi güzellerin) yüzünden men etmek hatadır

Temiz bakışı olmayan gözün
Topraktan başka sürmesi yoktur
Nazarı olmayan göz yoktur
Görme yetisi yokken kör ne yapsın?

Badem göz ışıksız değilken
Badem çiçeğinin ne olduğundan ne haberi var?
Gönül güzel yüz dilediğinde
Göz çaresizce onu seyreder

Ayrıca gönül için keder ve âvârelik olanı,
Göz bakanın kim olduğunu nereden bilir?
Tuz bulunca kebapçılık yapan
İncinmiş yürek bozgunculuk yapar

Tuzu daha fazla olan put (güzel)
Kalbi yorgun olanların yüreği ondan daha yaralı
Güzellik bet beniz ve ciltledir
Yüreklerde ne kadar yer edinirse o kadar iyi

(Var olan) renkten ve safâdan dolayı gam yok
Var olan belâ naz ve cilvedir
Yine güzellikten güveç (yemeğine) dönüşürse
Pâdişah güvercin kanını helâl eder.

Güzellerin şuhluğunu az taşıyan kişi
Ona meyil vardır fakat bir anlıktır
Derisinde koku olmayan misk kesesi
Katılaşmış kanı sevmek mümkün değil

Güzelliği satmasını bilmeyen güzel
Ateş için odun satamaz
Bağ neyin hoş olduğunu nerden bilsin?
Çiçek çekici olduğunu nereden anlasın?

Mecbur bir çiçeğe yönelen kişi
Elinden düşürür bir an kokladıktan sonra
Gönül belâsı olan insanoğludur
Gizli âfet gönlün zenginliğidir

Bu gürûhun varlığı baştan ayağa
Aşıkla mâşuk oldu ve de aşk
Burnu bu kokuyu bulan beşer
Buna lâyıktır da ondan buldu

Kabiliyetli olandan feyiz almasını bilmiyorsa
Bir başkasına zaten geçemez
Ayna ve su akis alıcıdır (yansıtıcı)
Çiçek ve taş tasavvur kabul etmez

Göz kendisi değil yakından ve uzaktan gören
Uzaktan görme kabiliyetine sahiptir
Yüz meşale taşıyan kulak
Kabiliyeti yoksa nasıl bakışı olur?
Vefâ nakdini aşk (olarak) say, zekâyı değil
Güzel yüzü göz tanır, kulak değil
Herkesin ağzında bir çeşni var
Dudaktan balı sor, burundan gülsuyunu

Naz insanların gönlüne değmez
Aklınca eksik olan nice insan kalbi var
Katı taşın yüreğine sızar ateş
(Fakat) böylesine taşın (taş kalplinin) yüreğine yol bulamaz
Ve evinden ateşi yükselen kişinin
Yatak döşeğinin alevden kaçışı yoktur
Zorluk yalvarışla yumuşak olmaz
Sıcak kanların coşması yoksa

Deri yırtılırsa onun bağı kalır
Kan baştan aşarsa arada bağ kalmaz
Sevgisi tam olan arkadaş
Şaraptan başka endamda kimin şarabı olur (?)

Kıt'a 20 (Farsça-sağdan sola Emîr Hüsrev-i Dihlevî)

Düşkün vücudum döküldüğünde
Ben senden doğmuşum çünkü sen benden doğmuşsun
Köpeğin canı o özgür kız oldu
Ve onun rahminden babası doğdu

Değerli bir sedefte bir inci gibi olması gerekir
Ki sedefin yüksek ünü ortaya çıksın
Büyükler hepsi ona meyletsin
Hem sedefi hem yavrusunu yâd etsinler diye

En iyisi kendi düzeninin peşinden sürüklesen
Ayağını kendi eteğinin zincirine
Görkemli makamından kımıldasın diye
Taştan eteğin, dağ eteği gibi

Dışarıda oturması kolay olan kadın
Evde bütün herkesten korkar durur
Geceleyin ölüden kefen çalan kişi
Gündüzün bütün erkek ve kadınlardan korkar

Kendi gözüne sürmeyi (bile) insandan isteme
Sürmeden bütün herkesin yüzü kara olsun diye
Üzerinde yeşim olan o kadına lâyıktır
Sürme yüze, beyazlık göze

Yüzünde bâtılın allığını yıka
Dinle, al yüzlü şarap değil
Sadâkat ve doğruluk diye ses çıkmaz
Hümeyrâ (pembecik) hitaplı o al yüzlüden

Kendim kadındım, çünkü kadın takvalı
Çünkü kadının damarı kadın ırkının sebebidir
Kadının zahmeti yoksulluğun masumiyetidir
Hırsız dolu olan ev komşuluktandır

Bütün bu şeker dudaklılar sinek dolular

Onlara ya kılıç mâni olur ya dil
Şekerin etrafından sinek eksik olmaz
Sinekten başkası ona lala olmaz

Kadın gençliğinde serzeniş görünce
O kadar pişmanlık çeker ki yaşlanır
Huzur içinde özgür kalan kadının
Harâbe evi bayındır olur

Serap seline batanın ise
Evi harâbe olur kendi harap
Şerefli varlık şaraba bulaştığında
Damdan duvardan herif çıkar

Gerçi odacıkta bulunur kadehin etrafında
Komşuya ulaştırır kokuyu sürekli
Şehir mürit devinden karışıklık içinde
Dudağına kilit vur ve anahtarı kaybet

Perdede oturan kişi kötü dinlinin afetini gördüyse
Kendi perdesizliğinin ardından gördü
Sohbet arkadaşlarından dil yarasını istemiyorsan
Mahrem olmayanlara karşı perde arkasında otur

Üzerinde kapak olmayan lokma
Sinekten ve fareden nasıl güvende kalır?
Gece nimetli kazanın kapağını kaparsan
Kedi köpeğin rahatsızlığından korkun olur mu ki?

Sinek tuzağına karşı örtü kullanmazsan
Senin örtün melektir (?) o kadar
Baştakiler temiz örtüde saklanır
Yüksek makamlıların şapkana laf sokar

Utanç ve korku ile saklanma örtüsünde
Yüzünü tanıyan kişi iyi görünüşlü olur
Güneş gibi kendi ışığının içinde ol

Hayâ ile kendi yüzünü perde içinde tut

Hayâyı yüz örtüsünden düşüren kimseden
Ümidini kes çünkü o (yüz) suyunu döktü
Mâsumiyet perdesi aşırı kirlilikten
Perdeliği delik deşik olur

Kadının çadırı sinekçiklere mekan olunca
Perde, örümcek ağı gibi olur
Rint iş yapmadan işin lafını ederse
Yaptığını nasıl açığa vurmaz

Kıt'a 21 (Sağ derkenar-Farsça)
Amaçlar güç tûbâsından türemiştir
Umutlar senin yüzünün Kâbe'sinden revâ olmuştur.
(Sol derkenar-Farsça)
Bugün senin ayaklarının kutlu tozu
Feleğin aydın gözlerinde sürme olmuştur.
(Üst derkenar-Farsça)
Benden nemi esirgeyen âb-ı hayatımın
Yolunda toprak oldum ve o adımını benden sakındı
(Orta Alan-Fasrça-sağdan sola)
Onu uzanmış uyuyor görürsen dedi
Kıyâmete kadar uyuyakalırım dedi
Tırnağınla taş kopar dese dedi
Kirpiklerimle bir fersah kazırım dedi

Aşktan canın helâk içinde dedi
Aşıklar için bu yıldız yoludur dedi

O dik duruşla şâhın çevresinde şaşırtıcı
Ve öylesine pişkin (olgun) işler yaparak o yanmalar (?)

Vefâda istikrarlı olduğunu görünce
Arkadaşlıkta adımını sağlam yere basar

Mîzacını sır sorusuyla sual etti

O perişan hâlini yine sordu
Gamla yoğrulmuş olan kişi onun cevabını verdi
Benim kaderimin yazısı budur dedi

Yoksa ben de kim olurum ki
Güzel yüzlülerin aşkına bel bağlamış olayım?

Göz gönül gibi meylettiğinde
Gözün belası mecbur gönle düşer
Bu duman nereden çıktı bilmem
Ki mihnete sıvaşmış can yandı böylesine

Hiç batmayan o ay gönlüme gelmedi
Tatlı eğlenceyi bana zehir etsin diye

(Yazdı: Fakir kul İbadullah el-Sincabi * Şemseddin Muhammed el-Şerif el-Ezmani)
(Alt derkenar-Farsça)
Sabır kitabını aynı gün ben yıkadım attım
Çünkü sana (?) iyiliği cefâ tahtası öğretti

Kıt'a 22 (Sağ derkenar-Farsça)
Feleğin yeşil tarlasını gördüm ve yeni ayın orağını
Kendi ektiğim ve biçim zamanının olduğu aklıma geldi
(Sol derkenar-Farsça)
Ey Pazubentli Türk (gibi güzel), senin hırkan açılmış
Nice nive gömlek kederden hırka gibi olmuş (yırtılmış)
(Üst derkenar-Farsça)
Hüsrev'in ciğerinin yarasını neden sorarsın?
Gamzeye sor, bu şuhluğu nereden öğrendi diye?
(Orta alan-Farsça)
Bir gece bile onun nöbetini tutmaktan rahat etmeden
Onun çadırının çevresinde adımlıyordu

Senin gözüne basarsa ayağını dedi ona
Gözümden canımda yer veririm ona dedi
Bu sabırla senin rüyana gelir bazen dedi
Evet, rüyanın kan kardeşidir (?) dedi

Bir süredir yârin gamından ferâgat etmişsin dedi
Benim cânım o iken ben nasıl yaşarım dedi

Devranın varlığından ne kadar söz ettiyse ona
Ona aşıkça cevaplar verdi
Aşkın tortusunu içen kimse
Pişmiş değilse ham demektir

Dilini sızlamaktan alıkoydu
Başka bir üslupla nüktedanlığa başladı

Nasılsın, bu yangın nereden düştü senin içine diye
Çünkü bu yangından dolayı benim içim yanıyor (acıyorum) sana

Takdirin eli benim dizginimi ele geçirirse
Kaderin dışına nasıl çıkabilirim?

Hevesle ayaklarının toprağına yöneldim
Göz yolundan gönlüme doğru toprak dökerim

Bu sızlanmadan (?) ve feryattan korkum yoktu
Çünkü tabiatım kul idi ve cânım özgür

Tatlı, şeker dolu o kutlu yüzlü
İşin başından beri bana tatlı göründü

Yeni öğrenen serçe gibi kafesten sıçradı
Ne fayda bizim tıfıl beceriksiz (?)

(Alt derkenar-Farsça)
Rakibin içi yanmaz (acımaz) benim âhıma ne yapayım?
Deli köpeğe vefâ öğretmek mümkün değil

Kıt'a 23 (Farsça-sağdan sola)
Başını öptü ve yılan büyücüsüne dedi:
Haydi uyanıksın (?) göster iç yangını

Büyü işe karışsa da (?)
Ağlayarak söyledi, iş elinden çıktı

Gülerek onu uyandırdı hile yaparak
Uyuyan kişiden ses çıkmadı
Yüzünü açtıklarında habersizdi
Nefesi başka bir büyüye muhtaçtı

Ölmekle kendisine kötü fal atfettiğinde
Aynı kötü fal ona yaşandı

O falcı bilge ne iyi söyledi:
Kendine hep iyi fal düşün diye

Rivâyet devrânı ifşâ eder
bütün alemin kulağına gitti bir efsâne

Her şehirde bu hikâye yenilenince
Hüsrev'in kulağına geldi bu haber

Şirin'in gevşek temelli aşktan dolayı
Rağbeti Hüsrev'den Ferhat'a dönüştü diye

Nedîmeler ne kadar bu sırrı duydularsa
Hepsi birer birer anlatıldı birden
Şâh'ın kalbine kara (?) diken düştü
Çünkü kalbinin eteği bir dikene takıldı

Şirin'in (tatlının) kıskançlığından damağı öylesine acı oldu ki
Şeker onun damağında acı diye adlandı

Güler dudaklarını söze kapadı
Gazaptan kolunu dişiyle ısırdı

Sîne yangısıyla eğlence ona nâhoş oldu
Kederden baştan ayağa ateş içinde kaldı

Erkekler namusa karşı laubali oldu
Oysa adam namus gayretinden boşalmamalı

Adamların tabiatı namus gayretinden uzaklaşırsa
Ev mahrem olmayana örtülü kalmaz

Ev eşyası uluorta görünürse (?) yukarıdan
Mal kendi ayağıyla hırsıza gider

Kendi kapını kilitsiz bırakırsan
Kapında nice nice ipler bulursun

Şâh'ın tâkâti tak olunca hastalıktan
Heriflerden işin çaresini talep etti
Mâdem Şirin bizimle bağlarını kopardı
Bizden daha iyi bir yâr ile bağ kurduysa diye

Siz de benim işimin çaresini bulun
Ondan nasıl kurtulacağımı söylemeyin
Teskîn amacıyla epey şeker yedim
Şirin'in yerine tatlılık (şirinlik) olsun diye
Baktığımda Şirin'in coşkusu aynı duruyordu
Çünkü sıcakta şeker yemek zararlıdır
Şavur ona zekice cevap verdi:
Gönlünün arzusu kucağında olsun

Sonsuz bahttan bir ümit edersen
Umduğundan daha fazla olsun murâdın
Yâre darılma uzaksan ondan, vefâsızsa
Çünkü güzellerde vefâ aramak revâ değildir

Ve de başkasına karşı daha vefâlı olduğunu gördüysen
Kendi vefânın karşılığını görmüşsün

Sen başkalarının sofrasından hayır yediysen
Başkası da senin sofrana oturur
Fakat müsterih ol çünkü senin suyunu kimse içmemiş

İçmeyi bırak, dudağını bile ıslatmamış

Şâvur anlattıklarına son verince
Büyük umut için bir şifre de verdi

Kıt'a 24 (Farsça-sağdan sola)
Ondan başka büsbütün kestiklerinde
Dertlenmezse ölüdür demektir

Yakınların değeri yoktur onun katında
Kavuşmanın çeşnisini bilmez sabırlıca

Sohbet arkadaşı çok olunca
Hor görülür hepsi sultân olsa da

Kendisine Hüsrev Şah lakabı verilen
Uzaktan bakıldığından bu adı alır

Kalbi korkak olan müflis aşık
Kavuşma talebinde bulunursa budaladır
Yansımasından yamacın gönlü yanarsa da
Güneş pınarı ona nasıl su verir

Yansımasından yamacın gönlü yanarsa da
güneş pınarı ona nasıl su verir (tekrarlanmış)

Lâkin güneş kendini gösterirse
Zerrenin mecbur başı döner

Kalbi yanmış olan sabırdan uzak olur
Yakıcı ateş sabırlı olmaz

Gönül, gönül çeken yüze doğru gittiğinde
Ateşe doğru giden karınca gibidir

Kelebeği ateşe götüren sıcaklık (?)
Mumdan bir öpücük karşılığında bir ödündür

Ey cânândan bir efsâne anlatan
Bir kelebekten daha eksik olunamaz

Bir külhancı şâha bakış attı
Gönlü Dikran Şâh'a doğru meyletti

Şah hamama gelip çattığında
Yanık (?) birisi karşısında secde kıldı

Şâh'ın yüzüne bakıp ağladı
Kâh öldü, kâh yaşadı

Şah ona baktı ve anladı
Kendi kalbinde de o yangıdan iz buldu

O gizli ağlayıştan heyecanlandı
Bir kahkaha attı ve derdini (?) gizledi

Bir gün o gam dizginini ele geçirdi
Aşığın cazibesi onun can damarını tuttu
Küheylan hamamdan öteye sıçradı
Sıcak (?) kendi külhanına doğru koşuştu

O, o yüzü izlemeye daldı
Şimşek gibi bir alev onu başka yöne götürdü

Vücudunun yarısı (?) yandı, duman yükseldi
O temâşaya daldığından kendinden habersizdi

Ham bir maşuk gibi yanmakta olduğunu gördü
Yanmış oluncaya kadar o tamamdı

Bir alevin sıcaklığından yanan sen
Yârin aşkından dem vurma Hüsrev gibi
İyilikseverliğin âdâbından olan bütün bunların içinde
İlk aşama yardımlaşma edebidir

Bütün ufuklarda (diyarlarda) genci yaşlısı
Kimse arkadaştan kaçmaz

Çölün eteğinden geçilemiyorsa (?)
Düşünceyi sohbete yöneltmeli

Öylesine bir arkadaşlık aramalı ki,
Dünyanın sonuna kadar düzgün kalsın

Kıt'a 25 (Sağ sütun-Çağatayca)
Ne kadar göğsümü yarsan da aşkın savaş verir
Nitekim ateşi yarsan sıcaklığı alevsiz olur

Sabır ile aşkım düşmanlık edip beni yakarlar
Ateş doğurucu (?) olur, taş demir ile kavgaya tutuşsa

Gam gecesi ayrılık bulutunun çiğ tanesidir yoksa
Yasımda yıldızların çarkı mücevherinden göz yaşı döker
Amber kokulu beninin gamından ne tuhaftır ki âhımın yeli
Cennet hûrileri saçının başaklarına misk serpseler

Kavuşmak için gözyaşım aşıp taşıyor, işte o yüz sıcaklığından
Yaz mevsiminde güneş temmuzda bile olsa seller akar

Senin selvi ile goncanın cilvesi insanları yaktı âh çünkü
Dünya arasında tûbâ ve kevser ile kıyamet kopardın

ekall el-ibad (kulların en küçüğü) Sultan Ali el-Meşhedi gaffirallah leh (Allah affetsin)
(Orta alan-Farsça-Mesnevî'den beyitler-sağdan sola)
Yusuf adına sahipti, sizdendi işte
İyilikte sizden daha üstündü o

Eliyle tası çınlattı ...
Bu sesle kapı ses çıkarır dedi

Hepiniz Yusuf'u kuyuya attınız
Geri getirdiniz günahsız kurdu

Büyü ile gömleği kana sürdünüz
Yâkub'un kalbi ondan dolayı kana gark oluncaya dek

Elini bir daha tasa vurdu
Tası başka bir iş için kullandı
***
"Babanızı yaktınız diyor" dedi,
"Ayyüzlü Yusuf'u sattınız".

Kardeşe bu nasıl yapılır ey kafirler?!
Ey hâzırûn, Allah'tan utanın!

Bu sözden o kavim (topluluk) hayret içinde kaldılar
Su ektiler, ekmek peşinden geldiler

Gerçi Yusuf'u öylesine sattılar
Kendileri için o saatte dünyayı sattılar
Onu kuyuya düşürmeyi kafaya koyduklarında
Cümlesi belâ kuyusunda kalakalmış oldular

Bu kıssayı duyup da hisse almayan kimse
Ancak gözü kör birisi olur

Sen o kıssaya bunca bakıp durma
Senin kıssandır bu büsbütün ey bîhaber!

Senin vefâsızlıktan dolayı yaptığın
Tanışıklık ışığıyla yapılmış değil

Birisi bir ömür boyu tasa el sürse (içse)
Senin yakışıksız işin ondan daha fazladır
Kal öyle uykudan uyandırsınlar seni
Kendi hilkatinde tutsak etsinler seni

Kal öyle de yarın senin cefâlarını
Kâfirliklerini ve hatalarını

Yüzüne karşı sunsunlar onların hepsini
Birer birer saysınlar sana onların hepsini

Tastan nice nice sesler gelince kulağa
Bilemem akıl ve bilinç kalır mı

Ey aksak bir karınca gibi işe koyulmuş olan
Bir tasın dibinde takılıp kalmış olan

Nice kez tasın yuvarlağını tepetaklak ettin
Vazgeç çünkü bu kan dolu bir leğendir
***
Bir kuş ona sordu: "Ey önder," diye
"Küstahlık o hazret (yanın)da revâ mıdır?"

Birisi büyük bir küstahlıkta bulunduğunda
Ondan sonra kendisinde hiç bir korku belirmez
Bir küstahlık varsa orada söyleyiver
Mânâ incisini saç ve sırrı söyleyiver

Tas (?) içinde müptela kalırsan
Her an başka bir ses gelir sana

Kanat çıkar, geçiver ey Hakk'ı bilen
Yoksa tasın sesinden rezil olursun.
(Sol sütun-Farsça)
Allah yücedir, onun terli yüzü nasıl bir çiçek bahçesidir
Öyle ki, güneş pınarından su vermiş ona arı Tanrı

O çiçeğin yüzünün hayâli gönül yangısına katlanamaz
O yüzden onun nemli gözlerinin perdelerine sarılmışım

Benim gibi galiba gönül yangısından (dolayı) yakasını yırttı lâle
Ki yüreğindeki dağlama izi görünür olmuş gömleğinin yırtmacından

Onun eyerinin tasmasına elim nasıl yetişir ki, çünkü şöyle görüyorum
Dikbaşlıların kafasını onun eyerinin tasmasına bağlanma arzusunda

Binayi için kadehten ve testiden ne biçim bir sarhoşluk çıkar ey saki
(…) aşk meyhanesine geldi deniz içen (çok içip sarhoş olmayan) rintler

Meşkuhu el-abd el-muznib (Bunu meşk etti günahkâr kul) Şah Mahmûd Nişâbûrî
Gaffir (?) zunubihî (günahlarını bağışlasın)

Kıt'a 27 (Sağ sütun-Farsça)
Bir bahçıvan menekşe kokluyordu
"Ey kamburlu mor giysili" dedi

"Gençlikte neler geldi senin başına
yaşlanmadan kırılıp döküldün erkenden?"

"Yaşlılar dünyadan kırılmış olanlardır,
Gençlikte kırılmış olmak gerek"

el-abd el-fakir Şah Mahmud
(Sol sütun-Farsça)
Huve'l-Muizz
(O aziz eyleyendir)

Dünya zenginliğinin bizim yanımızda itibarı yoktur
Bizim dervişimizin himmeti şahlık için baş kaldırmaz

Ey gönül, biz tek renklilik için renk verdik,
Bizim için dervişlik köşesi (künc) ile padişahlık hazinesi (genc) aynıdır

Bu müflislikle senin kavuşmanın mücevherini arıyoruz
Bakalım imkansızı düşünen fikrimizin sonucu ne olur

Meşkuhu el-abd Şah Mahmud el-Nişâbûri
Onun gamıyla derdi birbirine kavuşsun diye
(Sayfanın altı-Farsça)
Sen beni böylesine değerli kıldın
O padişahlık göğünün güneşi
Üzerinde kaftan varken bin can
Saçlarından beline kadar sarkmış

Kıt’a 28 (Sağ sütun-Farsça)

Sevgililer şefkat gösterirler ve vefâ da kılarlar
Fakat o sevgiye kaptırma gönlünü çünkü cefâ da kılarlar
Ne zaman kadar ara sıra onun gönlünden geçersin diye söylerler
Bu, bizim gönlümüz için de söyledikleri bir sözdür

Aşıklar senin için cefâdan dolayı kötü sözler söylerler
insanların kötü gözünün arkasından da dua ederler

Ketebuhu el-abd el-hakîr Şah Mahmud

Cemşid'in derdi mi olur, karınca ayağının altında kalmış diye?

(Sol sütun-Farsça)

Huve'l-Muizz

Senin gözün çokça uykuya dalınca
Dudak ona çokça şarap verdi

Senin iki gözün asla doymaz
Çok nazdan ve aşırı azarlamadan

Aşıkları öldürmek sevap ise
Sen çokça sevap elde etmişsin

Meşkuhu el-abd el-fakir Şah Mahmud

(Sayfanın altı-Farsça)

Her gece lûtfundan senin katında
Gönlümün halini arzettiğim cömert!

Arzu mumunu yakmışım
Çünkü feleğin cefâsından yanmışım

Kıt'a 29[267] (Sağ derkenar-Farsça)

Bana doğru dudağının altından işve yaptığında

Gönlüm senin esirin oldu, sen başka bir cilve daha yaptın

İnsanların arasında bana fazla îtîna gösterme ey nazlı sevgili

(Orta alan-yukarıdan aşağıya)

(Farsça)

Sana yakışmayandan uzak dur

Sana lâyık olmayandan geri dön

(Arapça)

Güçlü olan kişi, çok güreş tutan kimse değildir, güçlü olan kişi öfkelendiğinde kendi nefsine hakim olabilen kişidir. (Hadîs-i Şerîf)

(Farsça)

Güreşte başka bir pehlivanı

Yere düşüren değildir pehlivan,

Pehlivan gazap anında

Nefs-i emmâreyi (emreden nefsi) aciz düşürebilendir

(Arapça)

Malvarlığı fazla olan kimse zengin değil, nefsi zengin olan kimse zengindir. (Hadîs-i Şerîf)

(Farsça)

Zengin, malvarlığıyla işleri yoluna koyan

Ve çareler yapan kişi değildir;

O kişidir ki, Allah'ın faziletinin ortaya çıkmasıyla

Altına ve mala ihtiyacı kalmaz.

(Arapça)

Uyanıklık suizannı gerektirir. (Hadîs-i Şerîf)

(Farsça)

Kişinin uyanıklık olması, her zaman

İnsanlar hakkında suizan içinde olmasıdır.

(Sol derkenar-Farsça-Abdurrahman Câmî/Leylâ ve Mecnûn)

Geceleri ve gündüzleri bir zaman bile

Bir bekçinin bakışından uzakta değilim

Mahrum olma acısından ağlasam bile

Ağlamaya ferman yoktur der

---

[267] Vr. 15b ve vr. 16a'larda bulunan Farsça hadîs-i şerîf çevirileri Abdurrahman Câmî'nin *40 Hadis* eserindendir.

(Sol derkenar ortadaki mısra-Farsça)

Keskin ateşten kuru odun gibi

Kıt'a 30 (Sağ derkenar-Farsça)

Ondan her nükteyi tamamıyla dinlediğinde

Yüz binlerce idrâkin sermayesi olur

Âh çekersem gözüm yolda iken

Âhın kimin içindir der.

(Sağ derkenar ortadaki mısra-Farsça)

En aciz kullarından hiçbirisi ona öğretmedi.

(Orta alan-yukarıdan aşağıya)

(Farsça)

Sohbetlerinin devamının olması

Şevki azaltır, bıkkınlığı arttırır.

(Arapça)

Ne mutlu kendi aybı onu başkalarının aybına dikkat etmekten alıkoyana. (Hz. Ali)

(Farsça)

Ne mutlu kendi aybını görmekte

Hünerlilerin önderi olana

Kendi aybı onun gönül gözünün önünde

Başkalarının aybının perdesi olana.

(Arapça)

Zenginlik elini halkın malından çekmektir. (Hadîs-i Şerîf)

(Farsça)

Gönlüne zenginlik gerekirse

Ki gönül zenginliği iyi bir hünerdir,

Himmet elini her şeyden çek

Çünkü başkasının tasarrufundadır.

(Arapça)

İnsanın İslâmının güzelliğinin göstergesi yararsız işleri ve sözleri terk etmesidir.

(Farsça)

İlim ve amel dünyasında

Senin dininin şahidinin (güzel yüzlü kişisinin) güzelliği daha da artsın diye

(Sol derkenar-Farsça)

Ki bütün dostlar düşman oldular bana bunun kıskançlığından

Bundan önce bana lûtufla davranıyordu, onun hatırası beni yakıyor

O zaman yaktığı ateş beni şimdi yakıyor.

Kıt'a 31 (Farsça-Abdurrahman Câmî)

(Orta alan-Farsça)

Ey ay yüzüyle başkalarının gözünün ışığı olan!

Yandım, ne zamana kadar başkalarının dağ yarasına merhem olursun?

Yâr başkalarının ortamını süsler, kavuşmaya nasıl tamah ederiz

Başkalarının bahçesinin meyvesinden ürün yemek kâbil değil.

(Sağ derkenar-Orta alandaki metnin devamı)

Gönlümü aya ve güneşe nasıl bağlarım çünkü bu harâbe

Başkalarının kandilinden ışık kabul etmez

(Sol derkenar-Metnin devamı)

Ey başkalarının ferâgatinin temelini tedarik eden,

Ne zamana kadar bizim hatırımızı perişan etmek için çalışırsın

(Alt derkenar-Metnin devamı)

Senden ey saba yeli birisinin kokusunu alıyorum

Kıt'a 32 (Sağ derkenar-Metnin devamı)

Senin yeşil (yüz) çizgilerine bakarım, güzellerin yüzüne değil,

Çünkü senin bahçenin yeşilliği başkalarının yamacındaki lâleden daha iyidir.

(Orta alan)

Ne yazık ki asla Câmî'nin efsânesini duymadın

Başkalarının niyâzı ve lakırdısıyla uğraşmaktan

Sabâ yelinden gönlüm senin kokunu alınca

Beni bıraktı ve seni arayıp sormaya koyuldu.

El-Fakîr Abdurrahîm

(Sol derkenar-Metnin devamı)

Şimdi ben yorgunu aklına bile getirmez

Senin kokunu almıştı, senin huyunu da aldı.

(Alt derkenar-vr. 16b'deki alt derkenarın devamı)

Allah aşkına başkalarının burnunun hoş kokusu olma.

Kıt'a 33 (Üst derkenar-Farsça-Nizâmî-i Gencevî (ö. 1214)/Leylâ ve Mecnûn)

Aşka alışkanlığını bırak diyorlar

(Alt derkenar-üstteki mısranın devamı)

Leylâ'yı talep etmeyi kalbinden bırak (diyorlar)

(Orta alan-Azerbaycan Türkçesi-sağdan sola)

Benden sana köle sınırsız olur
Sayısız kölenin en düşüğünden daha düşük

Yoksula lûtfet Allah'ım
Bu yüzü kara kişiyi uzaklaştırma

Cömertlik dağı ve merhamet livası
Yiğitlik ve mertlik denizi

Yeryüzü ve gökyüzü ışığı gibisin
Ol dedi oldu emrinden murâd edilen amaçsın

Bu dünya bedendir sen onun içinde cansın
Yalnız can değil hem de sevgilisin

Ey şah sen Hakk'ın mazharısın
O kulların işinden haberdarsın
Senin çok olan rahmetine ümidim var
Var olduğu sürece ben kime varayım

Eğer kabul edilebilirsem beni kabul et
Hak eşiğine beni kul eyle

Ve eğer düşkünsem yine seninim
İster iyi, ister kötü, seninim
Benim elimde hiç bir şey yok
Kırık dökük çaresiz bir kulum

(Sağ derkenar-Farsça)

Sevgilinin evinin adresini sorma çünkü orası öyle bir yer ki,
Onun bulunduğu alanın çevresine kuruntunun ayağı bile ulaşmaz.

(Sol derkenar-Farsça)

Cem'in hikâyesini bizim yanımızda söyleme çünkü rintlerin
Öyle mertebeleri vardır ki oraya binlerce Cem bile ulaşmadı.

Kıt'a 34 (Üst derkenar-Farsça)

Vücudunu sanata ada dünyaya tapmaya değil.

(Alt derkenar-üstteki mısranın devamı)
Nerede varsa sanatı avlamaya çalış.
(Orta alan-Farsça- Ârifî (ö. 1446?)/ Gûy ve Çevgân)
Ey güneş topu senden dağ selvisi gibi
Gecenin çevgânı senden abanoz rengi
Hem yer topu senden yuvarlak
Hem feleğin sahnesi senden tasvirli

Lâcivert kürenin dolaşımında
Hilâlden altın çevgân yaptın

Ay misalli putların yüzünde
Siyah çizgiden ve ben noktasından
Itır kokan çevgân yaparsın
Ve yontulmuş amberden çevgân topu yaparsın

Şarktan garba yöneltmiş yolunu
Çünkü orasıdır onun eğlendiği yer

Muhammed Nur

Çevgân çekersin sen sudan her tarafa
Sedefin bağrına inciyi sen yerleştirirsin
Senin hükmünle elsiz ayaksızca kurulmuş
Bu gümüş simalı gökkubbe

Senin yaratıcılığınla bu iki altın küre
Gümüş sahne üzerinde dolaşmakta
Ve senin lûtfunla konuşmacı inciler almış
Her konuşmacının dilinin çevgânı
(Sağ derkenar-Farsça)
Bu hâneyi gam için yapmamışlar
Dünya gama değmez, sevince yönel.
(Sol derkenar-Farsça)
İki dünyada kemal tek ise hayret değil
Bu da bir kemaldir ki hür ve tektir.

Kıt'a 35 (Sağ dikey sütun-Farsça)

Kendi bâtınını süsle
Zâhirini tâhir (temiz) yapmak da ne
Bâtının gerçeğe varış amaçlı süslenmesi
Zâhirin süslenip püslenmesinden daha yeğdir.

(Sol yatay sütun-Farsça)

Madem gözün var, gözünü yolda tut
Gönül verildiyse sana gönülleri kolla

Zâhir ve bâtının şükrüyle uğraş
Zâhir ile bâtınını bir yap

Zorluk gününde şükreden kimse
Sonunda mutluluk gününe ulaşır

Meşkuhu el-abd (yazdı kul)
Şah Mahmud

Kıt'a 36 (Sağ yatay sütun-Farsça)

Dünya evinin mükâfatında
Herkes kendisini misafir etmiş
Parçalarlar sonunda ciğerini
Senden yüreği yaralı olanlar

Sen kimselerin yerine kötü düşünme
Ki senin yerine kötü düşünmesinler

Meşkuhu ahkar el-ibad (yazdı kulların en küçüğü) Şah Mahmud

(Sol dikey sütun-Farsça)

Hoten Emîri ipekten bir kumaş
Giydi ve elini ve yeri öptü

Aydın gönüllü, bir yaşlı ile göndermiş:
Âlemin padişahına bin âferin

Kıt'a 37 (Farsça-Nizâmî-i Gencevî/Mahzenü'l-Esrâr, 14. Bölüm, sağdan sola)

Zâhid ile rahip bana doğru saldırdılar

Hırkayı ve zünnarı atıverdiler
Gonca misali bir gülüm daha
Kuzey rüzgarını bekliyorum daha
Yeni sözü bildirirsem
Sesimi kıyamet borusu yaparım
Yeniden eskiye ne kadar varlık varsa
Benim gibi büyülü sözlü birisine fitne olur
Benim sanatım büyünün sabrını taşırmış
Benim sihrim melekleri kandıran bir büyüdür
Benim Babil'im Harut'u yakan Gence'dir
Benim Zühre'm yıldızların hatırını aydınlatan

Bu bölgenin zühresi terazi burcundadır
Dolayısıyla mantığı rûhânîdir

Helâl büyüm sahurda rızık oldu
Harut'un nüshasını nesh etti (çürüttü)

Benim hayalimde olan Nizâmî'nin şekli
Benim helâl sihrimin canlısıdır

Güneşin kalkan atması gibi
(bir mısra eksik)
(bir mısra eksik)
Ve onun kalkanından zerdeçaldan daha renkli

Onun kalkanını düşürmesiyle ordusu
(bir mısra eksik)
(bir mısra eksik)
Düşerse herkes hançerini çeker

Gecenin bebeği elini dadıya uzatıverdiğinde
Gündüzün çıngırağını onun ayağının ucuna bağladı
Gece karanlığının ardından endişeli bir şekilde
Topraktan iç açıcı bir macun yapmış

Toprak onun için İsa nefesi gibi olmuş

Onun sevda ateşine su serpmiş
Şerbet ile hastalıklıyı bir araya getirmiş
Sevdaya uğrayan evi toparlamış

Hastalıklı bir tas kan dökmüş
Baştan ayağa mürekkep rengine dönüşmüş
İçindeki renk dışına vurmuş
Kaza demiş ki o, kâfirlerdendi

Her bir nefes bir şuhluktandır
Gece oyunu düzenlemiştir bir gölge oyunu
Kâh ayın kamış kalemi çiçek rengine boyadı
Kâh Zühre (venüs) yıldızının tefi dirhem saçtı

Ben kandili olmayan böyle bir gecede
O bahçenin bahçesiz bülbülü(yle)
Ciğerimin kanını sözle yoğurdum
Ciğerin suyundan ateş çıkardım

Sözümle birkaç söz edilince
kimsesizce düşüncem şu öğüte yöneldi
Halvetin hatifi (çağırıcısı) bana seslendi:
Öylesine borçlan ki geri verilebilsin

Senin bu arı ateşinde suyun ne işi var
Rüzgar neden senin toprağının yedek atı gibidir
Sıtma getiren toprağı tabuta bağışla
Harâret veren ateşi yakuta bağışla

Ok atma çünkü hedef senin düşüncen
Tokmağı az vur çünkü (at) senin ayağın
Bundan gaflet ederek fazla oturmamak gerek
Kalbin üzerine serpecek suyun varsa (?)

Mor rengi hoş olan bu küpün eğrisinde
Kalbinin hikayesini anlat çünkü şarkısı hoştur
Akıl fikir eşkıyasından uzaklaş

senin yolunu gönül bilir, gönlünü tanı

Gönülden (vücuttan) kurtulmuş olan arşa uçanlar
Cebrail'in iri kanatlarını kuşanmışlar
İki dünyanın dizginini döndürenler ise
Rızıklarını gönlün dilenciliği ile bulmuşlar

Göz ve kulak garazdan dolayı fazlalıklar
Dış perdenin işçisiler
Senin kulağına çamur gibi pamuk tıkanmış
Gözünün nergisi aklının çiçek hastalığı olmuş

Nergise ve çiçeğe neden taparsın bahçede
Ey senden hem nergis, hem çiçek dâğ içinde
Her kişiliksizin aynası olan gözün
Ateşi için gençlik suyu yeterlidir

İnsan tabiatı aklıyla aracılık yaparken
Kırk yaşındalığın nakdini (/eleştirisini) bekler
İşte kırk yaşında buluğa erince
Yolculuklarının masrafı nice meblağlar olur

Yâr sana şimdi gerek, efsane okuma
Kırk yaşındalığın dersini şimdi okuma
Elini belinden al çare arayarak
Gönlün bu gamı için bir gam yiyen gönül ara

Gam yeme elbette ki bir gam yiyen vardır
Yâr varsa gamın boynunu kır
Gama yenik düşmüş olan nefese (nefessize)
Arkadaşların yardımı sağlam bir imdattır.

Kıt’a 38 (Farsça-Nizâmî-i Gencevî/Mahzenü’l-Esrâr, 15. Bölüm, sağdan sola)
Bir nefes iki kişiyle tazelenirse
Yüz gam o bir nefesle yok olur
İlk sabah nefes kanatlandığında
İkinci sabah sesi yıldızdan gelir

Önceki sabah alçaklığa ulaşır
Sonraki gece bir yâre ulaşmazsa
Senden sana bir iş gelmez
Yâri talep et çünkü ondan sana yardım gelir

Bütün memleket alçak değilse de
Şöyle baktığımda yârdan daha iyisi yoktur
Herkes bir yâre muhtaçtır
Özellikle de insanın elini tutan bir yâre

Senin sahip olduğun bu arkadaşlar yaşlar
Kapının üzerindeki tokmaktan daha kurular
Gönül tasmasına tutun elinle
Gönlün toprağı olursan senin suyun olur

Arşın pâdişahı dünyayı yarattığında
Sûret ve can memleketini yarattığında
Cömertlik bileşimiyle döküverdi
Sûret ile canı birbiriyle yoğurdu

Bu ikisinin kucaklaşmasından gönül çıktı ortaya
Hilâfete kavuşan o halef
Sultanca hutbesi okunan gönül
Cisim ve ruhtan oluşan melezdir

Yüzündeki (cildindeki) ışık gönüldeki Süheyl yıldızındandır
Sûret ile can ikisi de gönlün ikiz çocuğudur
Gönlün sözü beynime ulaştığında
Beynimin yağı kandilime ulaştı

Kulağımı bu halkaya dil yaptım
Canı canın hatifinin (güzel sesli çağırıcı) hedefi yaptım
O semizlikten yağlı dilli kesildim
Tabiatım sevinçten doldu, gamdan boşaldı.

Sıcak pınardan soğuk su döktüm
Çünkü gönül ateşi benim kazanımı ısıttı

O kelepçeden sıyırdım elimi
Dilin yolu âciz, ben güçlü

O yolda koşarak iki menzile vardım
Bir koşmayla gönül kapısına vardım
Ben cana doğru gittim, can dudağa doğru
Gece yarısına kadar ömrüm yarı oldu

Rûhânîliğin küçük odasının kapısının üzerindeyim
Çevgân gibi boyum halka olmuştur
Elinde topla gelmiş benim çevgânım
Benim eteğim benim yakam olmuş

Ayak baştan yapılmış, baş ayak altında
Top misali olmuş ve çevgân görünüşlü
Benim işim benim elimden çıkmış, ben ise kendimden
Yüzde bir gözden birisi yüz olmuş

Yol arkadaşları câhil, ben ise yeni yolcu
Gurbet benim için kimsesizliğimden daha acı
Geçebileceğim bir yol yok
İçeri (konacak) ayak yok ve geri dönecek baş

O delikte dilim tutulduğunda
Aşk bir komutan gibi dizginimi ele geçirdi
Kapı tokmağına vurdum, bu vakitte kim o dedi
Müsâde edersen insanoğlu dedim

Kapının önündeki (önde gidenler) perdeyi düşürdüler
Bileşim perdesini astılar
Sarayın en özel harem inden
Ses yükseldi Nizâmî içeri gir diye

O kapının en özel perdecisi oldum
İçeri gir dedi daha da derûnîleştim

Kötü göz onu görmekten dikili

Bir selâmlık buldum tutuşan
Yedi halife bir evin içinde
Yedi hikâye bir efsanenin içinde

Feleklerde olandan daha fazla mülk
(bir mısra eksik)
(bir mısra eksik)
Güney (öğle) padişahı (güneş) baş köşeye oturmuş

Onun önünde edeple duran bir kızıl süvâri
O, zaferi düşünen yakut cüppeli birisi
Acı bir genç öncülerle avda
Ondan aşağıda dert yiyen bir yırtıcı

Bir kement atıcı pusuya kastetmiş
Gümüşten zırh yapmış bir kalay vücutlu
Bütün bunlar kelebekti, gönül ise mumdu
Hepsi dağınıktı, gönül ise bir aradaydı.

Ben kanaatle gönlün misafiri olmuşum
Canı zahire olarak gönül sultanına vermişim
Gönül ordusunun sancağını bulunca
Dünyadakilere sırtımı döndüm

Gönül dile gelerek ey dilsiz dedi
Kuşu talep et bu yuvadan geç
Benim ateşim bu dumanın mahremi değil
Çünkü o tuzdur, bu taze ise tuzlanmış değil.

Kıt'a 39 (Orta alan-Farsça-Ehlî-i Şirâzî (ö. 1535))
Senin derdini gamını çekiyorum ve bu benim yüzümden belli
Bu bizim dertlimizdir demen ümidiyle

Ey gözyaşı, gözümden ayrılıp onun mahallesine doğru gitme
Benim yüzümün suyunu dökme (beni rezil etme), bu o ayağın tabanının altındaki topraktır.

Yâr benim helâkimi isterse benim canıma minnet

Allah'ın istediği buysa şükür payı olarak canımı veririm
Yâ Rab bu fidanı İrem cennetinden getirmişler
Yoksa dünyayı süsleyen bir çiçek dalı mıdır?

Ey Ehlî, sen o fidandan gönlünün muradını diliyorsan
Kendi canını terk etmezsen bu dileğin gerçek olmaz
Ey benim helâkimi isteyen bir iki gün sabret
Eğer senin ayrılığının gamı bugün ya da yarın ise

Senin boyun gönülleri çalıyor, yürüyüşün gönül kaptıranların canını
Allah Allah bu nasıl bir yürüyüş, bu nasıl hoş bir boy
(Sağ derkenar-Farsça)
Kalemi Mani'den kalan
Bir Çinli portre ressamı
Onun la'linin sûretini çizdiğinde
Binlerce kişi parmağını ısırdı
(Üst derkenar-Farsça)
Onun boyunun ve kaşının nakışlarını çizdiğinde
Ona hayret ederek kalemi kırdı
(Sol derkenar-Farsça)
Gece, onun yüzüne karşı secdeye girmiş
Yüzünü toprağa sürmüş ve kârlı çıkmış
Yere düşmüş olan saçı
Her duşunda bin kıvrımdı
(Alt derkenar-Farsça)
Her an âhu gibi gözden
Yüzlerce resim odası kurmuş

Kıt’a 40 (Orta alan-Farsça-Ehlî-i Şirâzî)
Eyvah taş kalplilikten gönlümün murâdını kaybettim
Taşı kalbime vurdum ve nâmus camı kırıldı

Başımıza bir ayak koy çünkü ayaktan düştük
Elimizi tut çünkü senin elinden (yaptığından dolayı) elden gittik

Sadece bugün yüreğimden kanlar akmıyor aşk kadehinden dolayı
Çünkü sevgi kadehinden tâ Elest günü dem vurmuştum

Kalbimden gam düğümünü şarapla çözer dedim
Senin şarap renkli dudağın olmadan kalbimde o da kandır
Ehlî öldü ve senin kemendinden kurtulamadı
Bütün gamlardan kurtulsa bile senin kemendinden kurtulamadı

Günlerin gül bahçesinden senin gibi bir selvi boylu yükselmedi
Senin gibi bir usta binici eyer evine dahîoturmadı

Senin hayalinleyim, kendi varlığımdan haberdar değilim
Kendimden ferâgat etmişim ve de bu âlemde var olan her şeyden.

El-Fakîr Sultan Muhammed Nur Tecâvürullâh 'anh (Allah onunla komşu eylesin)
(Sağ derkenar-Farsça)
Sensiz benim asla huzurum yok diye
Senden başımı kaçırırsam (isyân edersem) dinsizim
Sen ayağını bir yere bırakmadığın (istikrarsız olduğun) halde
Başımda senin ayağını öpme hevesi var
(Üst derkenar-Farsça)
Benim başımı yüz kere kırdın ise
Elinin uzunluğu (tasallut) dolayısıyla sen
(Sol derkenar-Farsça)
Görünüşte bütün bir ay olsam bile
Senin ayağının altında yol toprağıyım
Kafamın ortasına bin kez bile vursan
Başımı senin ayağının altından kaldırmam
(Alt derkenar-Farsça)
Varlığım bu sıfata sahipken
Senin tasarrufun altındaydım.

Kıt'a 41 (Orta alan-Farsça)
Adam nereye giderse
Kendi öz saygısını korumalı

Kendini beğenmişlik ve budalalık yapmamalı
Kibir ve bencilliği bırakmalı

Bütün herkesi kendisinden daha iyi saymalı

Hiç kimseyi hakir saymamalı
Meşkuhu el-abd Şah Mahmud Nîşâbûrî
(Sağ derkenar-Farsça)
O ateş ışık doluysa bile
Ondan uzakta bulunan daha güvende
Başımda senin arzun var diye
Başımı iki elimle tutup saklıyorum

Mülk devlet için mecâzî olmaz
Kimsenin devleti (malvarlığı) oyunla olmaz
(Üst derkenar-Farsça)
Senin adımın için kulak asıyorum
Hilâl şeklinde ve ay görünüşünde
(Sol derkenar-Farsça)
Her eşek Mesih'in arkadaşını taşımaz
Her baş, devletin mahremi olmaz

Benim yerim gerçi şâhın elinde
Senin hâlinde şâhın bakışı var

Her bakışı ışıklandırdıklarında
Vücudu ölçüsünde giysi diktiler

Kıt'a 42 (Orta alan-Farsça)
Beni bir bakışla delirttin
Akrabalara ve tanıdıklara yabancı kıldın

Bana yüzünü örtüsüz göster demiyorum
Ne olur bir gece rüyama gelirsen

Ne haddime benim senin yanına oturayım
Senin mahallendeki köpekle otursam mutlu olurum
Meşkuhu el-abd el-müznib Şah Mahmud Gaffer zunûbihi (Günahları affolunsun)
(Sağ derkenar-Farsça-Nizâmî-i Gencevî)
Şenlik et çünkü devlet (baht) kapısını açtın
Gam yeme çünkü iyi bir günde doğdun
Ve benim arkadan bakmamdan

İki kat olmuş uzaktan benim boynum
Çiçek gibi tez bahtlı (bahtı geçici) olmamalı
Çünkü hızlı akan su pehlivanı (köprüyü) tez yıkar
(Üst derkenar-Farsça-vr. 21b'deki üst derkenarın devamı)
Şu benim omuzlarım üstündeki baş
İşte şehzadenin hizmetinde
(Sol derkenar-Farsça-Nizâmî-i Gencevî/Leylâ ve Mecnûn)
Mumun ışığını yakan kelebek
Mumun şöleninin müdâvimi olunca yandı
(Sol derkenara devam-Farsça- Nizâmî-i Gencevî/Mahzenü'l-Esrâr)
Birbirinin cevabını dinlediklerinde
Vefâ töresini baştan attılar

İşler devletin elinde, bizim tedbirimizde değil,
Dünyada devlet (zenginlik) ve rızık kiminse artık.

Kıt'a 43 (Sağ derkenar-Farsça)
Yâ Rab! Sen beni Leylâ'nın yüzüne
Her an daha fazla bir meyil ver.
(Orta alan-Farsça)
Gam tozunu kalbinden sil büsbütün
Çünkü dünya değmez bir avuç toprağa
Gam yeme çünkü acı ve keder de geçer
Ve sevinçse, şenlikse bile geçer

Meşkuhu el-abd el-fakir Şah Mahmud

Kıt'a 44(Orta alan-Farsça-Hâfız)
Olur mu acaba meyhânelerin kapısı açılsa
Bizim tıkanmış işimizin düğümü çözülse
Sadece kendini gören zâhidin gönlü için kapattılarsa
Gönlünü güçlü tut çünkü Allah'ın hatırı için açarlar
(Sol derkenar, orta alandaki metnin devamı-Farsça)
Meyhânenin kapısını kapattılar; Allah'ım sen beğenme
Gösterişçilik ve riya kapısını açmalarını

Kıt'a 45 (Orta alan-Farsça-Emir Şâhî (ö. ?))

Bulut geldi ve ağladı çimenlerin çevresinde
Çiyle yıkadılar çiçeklerin ve yaseminlerin yüzünü

Senin dâğınla (yanık yarasıyla) gittiler şehitler değerli bahçeye
Lâle gibi ciğer kanına bulaşmış kefenler

Bizden bir söz dinle ve bize bir söz söyle
Çünkü senden ötürü çok sözler işitmişiz.

(Sağ derkenarda yer alan kelimeler-Çağatayca-Osmanlı Türkçesi)

Müçek: Öpmek
Muydu: Metriz(?)
Yandaşğan: Yanaşık(?)
Yavuşlaq: Dutuşan
Yarmağ: Akçe

(Üst derkenar-Farsça)

Güneşi ateş gibi olan orucun
Işığı ateşin kalkanı işte
Bir yerden birine hata yapan kişi ise
Korkuya kapılarak öldü Tanrı'nın baş parmağından (gücünden)

(Sol derkenarda yer alan kelimeler-Çağatayca-Osmanlı Türkçesi)

Mamuğ: Pamuk
Yapurğan: Gizlenmiş
Yaş: Oğlan
Yarmağ: Râyic
Yulduz: Yıldız

(Alt derkenar-Farsça)

Şahım malından yaptırdığı caminin kubbesini
Yarasa onu ganimetlerinin karargâhı yaptı.

Karın ehline belâ sayılan açlık
Yol yürüyenler için nimetlenmeye çağrıdır.

Kıt'a 46 (Orta alan-Farsça-Emir Şâhî)

Kâh naz, kâh şive, kâh lûtuf, kâh zulüm
Senden başka kim bu kadar fen bilir ki?

Senin aşkında sabır, akıl ve can gitti ve şimdi
Bu olayda Şâhî tek başına kalmış

Hangi gönül senin aşkından sıkıntıya tutsak olmamış ki?
Hangi göğüs senin dâğından (yanık yarasından) yaralanmış değil ki?
(Sağ derkenarda yer alan kelimeler-Çağatayca-Osmanlı Türkçesi)
Yuluq?: Üşüse?!
Yaruq: Rûşen
Yasap: Düzü
Yorğamaq: Yorğalmak
Yalqıban: Alıp?
(Üst derkenar-Farsça)
Öyleyse doğru yollulukla ileri git
Kadim Ev'in (Kâbe) hazretine kulluk et
Lâkin senin safân şaraptansa
Safâ yoluyla elde edilen Zemzem'i ne zaman elde edebilirsin?
(Sol derkenarda yer alan kelimeler-Çağatayca-Osmanlı Türkçesi)
Köydürüp: Yakıp
Küreken: İki padişah kızın cem' ėden şah dėmekdir
Mundu: Mecma'-ı âhû
Mėning :Benim
Muz: Buz
(Alt derkenar-Farsça)
Devlerin safını kırman gerekir
Bu yarım elden hata okunu azalt
Tam bir arınma için başka çare yoktur:
Helâl rızık ve Beytü'l-Haram'ın yolu(ndan)

Kıt'a 47 (Yukarıdan aşağıya ve sağdan sola-Farsça-Emîr Hüsrev-i Dihlevî)
Ey gönül, putların aşkından ne zamana kadar gama yâr olmalıyız?
Şarap nerde, bir anlığına birbirimizin derdini paylaşalım
Can gibi sana sarılabilme hevesinden öldüm
Çünkü herkes canla diridir, ben ise senin teninle

Her gece iç yangısıyla kendi hastalık durumuma
Bazen yanarım mum gibi, bazen gülümserim
Şâhî kimdir demişsin, bu kapının önünde bunca figanla

Adalet istiyorum, sultânın yolu üzerinde zulme uğradığımı bildiriyorum

Sen bilirsin ve kimseler(in), borcun olsun (?) benim kanım
En azından benim yükümden azâd olsun boynun
Senin mahallenin başında toprak olan düşkünler
Eteğini çekerek yürüme ki, eteğini tutmasınlar

Kıt'a 48 (Yukarıdan aşağıya ve sağdan sola-Farsça-Emîr Hüsrev-i Dihlevî)
Hangi taş kalpli sana cefâ yöntemini öğretti?
Naz ve şuhluğunu bizim canımızdan ötürü öğretti
Aşık ve sarhoş olan benden akıl izini arayıp sorma
Simyâcılık öğrenenin kuyumculuk yapması yerinde mi ki?

Ben ve o putun saçının buklesi ve gecelerin uyanıklığı
Nasıl uyur göğsünü akreplerin soktuğu kişi?
Onun kapısında öldüm ve o toprak benim uzuvlarımın üzerinde
Hem onun kapısının toprağında, yıkamayın (...)

Hüsrev'im ben kendi yüreğinin kanından bir çiçek bitmiş
Benim kokum değil, beni ciğeri yanmışken koklamayın
Kulların en küçüğü olan Cami onu yâd ederek can verdi
Çevgan topu gibi düşe kalka (...)

Kıt'a 49 (Sağ derkenar-Çağatayca)
Ey ayrılığının zulmünden canımda ateş, gönlümde harâret
Ateşe düşen kıl gibi cismimin içinde bir kıvrılma
(Üst derkenar- Çağatayca)
O ay yüzlü asla benim adımı anmazken gamzesi
Kan dökmeye meyledip lâli benim adımı söyler
(Sol derkenar-Çağatayca)
Aşk içinde güçsüz ve tâkatsiz olmam şaşılası değil
Çünkü senin ayrılığın gönlümde ne tâkat bıraktı ne güç
(Alt derkenar- Çağatayca)
Mâdem ayrılığa havâle ettin yakınma, çünkü
Katil hükmü verdikten sonra serzenişe hâcet yoktur
(Orta Alan-Farsça)
Bazen gam yiyorum bazen kan (içiyorum) ve yanıyorum yüz feryatla

Perhizim olmadığı için bu hastalık ateşlerinden canımı kurtaramayacağım

Ne olur o kâfirde bir arpa tanesi kadar (birazcık) müslümanlık olsa
Böylesine benim Yâ Rab diye feryâdım yüz evden yükseliyorken

Aşk ehli dostluk duasını kanla yazarlar ve ben
Gözyaşıyla o dudaklardan duyduğum küfrü (yazarım)

Kıt'a 50 (Sağ derkenar-Çağatayca-Hüseynî Sâdât el-Gūrî ö. 1329'dan sonra)
Ey ömür, geçip gitmekte acelen ne içindi desem
Naz ile der ki, ömür işinin aceleyle olması şaşılası değil
(Üst derkenar- Çağatayca- Hüseynî)
Yâr aşkından Hüseynî'nin gönlünün dayanması/tâbı şaşılası değil
Nerede ateş olsa şaşılır mı onda harâret/tâb olması
(Sol derkenar-Çağatayca-Hüseynî)
Ey sâkî, ayrılık beni yıkmış, kadehi doldur
Mâdem harâp olmak gerek, bâri harâp sarhoş olayım
(Alt derkenar- Çağatayca-Hüseynî)
Ey Hüseynî, nitekim kavuşma cennettir ve sevgili huri
Ayrılık da cehennemdir, onda şevk ateşinden azap vardır**.**
(Orta alan-Farsça-Hüseynî)
Ayrılığın gam yurdunda geçinip gidelim çünkü uzaktır
Kavuşma küngüresinden bizim heves kemendimiz

Biz gönlü ve canı senin yolunda çerçöp ettiğimizden
Ey çiçek dalı, eteğini çekme bizim çerçöpümüzden

Bir saçın ucundaki tuzağa yakalanmış diyorlar
Bizim kafesimizden uçuşan o kuş

Kıt'a 51 (Sağdan sola-Farsça)
Ey Resûl, Allah'a bildiğin yerde
Ne olur benden bir duâ iletsen
Resûl'ün işi değil onun mahallesine gitmek
(Düz satır-Farsça)
Ey nesim sen kalk ayağa yapabilirsen

(Sağdan sola-Farsça)

Benim yarım bir canım var, al onu kendinle

Onun mahallesine ulaştır ve can ağırlık yaparsa

Hemen o anda onun ayağına serp ve geri gel

(Düz satır-Farsça)

Sakın orada canla geri kalmayasın

(Sağdan sola-Farsça)

Ey sabâ, gevşekçe kımıldıyorsun ama, öyle git ki

Benim inleyişimin şarkısına eşlik edesin

Dudak altında bu nükteyi dilimden

Abduhû Şemseddin Muhammed el-Kirmânî bi-beldeti Tebriz.

Kıt'a 52 (Sağdan sola-Farsça)

Gözümde sana doğru geçip gelmek yazık olur diye geliyor bana

Senin ayak izini bakışla incitmek (buna bile kıyamıyorum)

Hepimiz senin eşiğine doğru yüz koymuşuz

(Düz satır-Farsça)

Kâbe azmi ile yolculuk yapmak kutlu olur

(Sağdan sola-Farsça)

Senin canına duâ ederim her zaman rakibin yanında

Çünkü duâsız belâdan sakınmak mümkün değil

Beni tedaviye havâle etmemenden korkarak

(Düz satır-Farsça)

Kendi derimi sana bildirmeye kıyamıyorum

(Sağdan sola-Farsça)

Kemal hekiminden sorarsan kendi derdinin dermânını

O makamda dilini dışarıda bırakman gerekir

Meşkuhu el-abd el-muznîb Şah Mahmud el-Nişâbûri

Kıt'a 53 (Orta alan 1. kısım-sağdan sola-Çağatayca-Ali Şîr Nevâî)

Ağlaşıp gam gece dert ateşini zâhir etsinler

Kime ki hüzün evinde mum gibi bulundu yâr

Ey Nevâî yar için acı çekerdin gurbette

Şimdi yola düş, uzak diyarlara koyul

(Orta alan 2. kısım-sağdan sola-Çağatayca-Ali Şîr Nevâî)

Her tarafa baksam gözüme o güneşten ışık gelir

Ne tarafa bakış atarsam o ay benim bakışımda

Saçın zulüm içinde gizlemek darb-ı mesel olduğu için ne fayda
Misk kokusunu gizlese olmaz, bu mesel meşhurdur

Delirerek ben onu görmeyince şaşılasıdır bu çünkü
O melek deli gözümden dahi saklıdır

Kâfir gözün sürekli gözümün önünde olduğundan
Neden bir ara sarhoş bir ara içki susuzu olur
Gönül çelenlerin dağlama yarası canımın sayfasında sanki
Dert eli aşkım için mühür eden fermandır

Kanatlanıp başına yükselme çünkü ne kadar karınca
Kanatlansa bile ona uçmak nasıl kabil olur
Nevâî gümüş tenlilere kavuşmayı isteyip acı çekse
Hayret değil çenke tamâh eden ham dertli olur
(Orta alan 3. kısım-sağdan sola-Çağatayca-Ali Şîr Nevâî)
Yâr gitti ve gönlümde onun nazı kalmıştır
Öylesine ki kulağıma dolacak sesi kalmıştır

Göz evini bu gözyaşı yıkıp dağıttı
Göz gitti ama evini yıkan kalmıştır

Gönlümün kuşu başağınızın tuzağına düşünce
Bülbül gibi güle doğru uçuşu kalmıştır

Ben aşk sırlarını söylemeden öldüm bir nazar kıl çünkü
Ferhat ile Mecnun'un çok sırrı kalmış
(Sağ derkenar-Çağatayca)
Arzuhâlimi dile getirsem ne o kulağa ulaşır
Ne de o kalbe yaklaşır canımın nakdini fedâ etsem
(Üst derkenar- Çağatayca)
Gözümde her an dünyayı daha da karanlık eder
(Sol derkenar-Çağatayca)
Kalbin yarığına o mahallenin toprağı nerede
Bu kuru ilaç ile yarama merhem etsin

(Alt derkenar- Çağatayca)
İşim manastır şeyhi kadar bile rast gelmedi, keşke

Kıt'a 54 (Orta alan 1. kısım-sağdan sola-Çağatayca-Ali Şîr Nevâî-Vr. 27b'nin devamı)
Aşk ehli kalbimi taklit ederek âh çeker
O yetti ve halk içinde lâyığıyla kalmış

O kuş ne seyahat eder, ne şenlik çiçeği açar
Çünkü bahçe içinde dik başlı bir selvisi kalmış

Nevâî, ayrılık ve kavuşman az çok deme
Yüz şükret ki çoğu gitmiş azı kalmıştır
(Orta alan 2. kısım-sağdan sola-Çağatayca-Ali Şîr Nevâî)
Halkın hayran olduğu o melek yüzlü
Canları karıştırandır ama perişan canların canıdır

Yapraklar tıflı içinde bir bir çiçek yaprağı deriyor gibi
Ayrılık mektubu arasında ben gözyaşımın kanıdır

Can yarasında kanlı merhemini görürse zanneder
Ki bozulan gönlümün ateşinden kızıl ok ucudur

Yüzüne şarap gülleri yüz fitne kıldı sanki
Fitne her gül açtığında yüzün onun bostanıdır

Hem elif hem fiil ve dağlanma yarası gibisi gönlümde kesici başka bir şey var mı?
Yoksa bu ayna içinde senin güzelliğinin yansıması mıdır

Dünya yağması çimenin güzel boylularını çıplaklaştırıyor
Yıldan ses vermez çimen feryadı olan ağaçlar

Ey Nevâî bil ki şafak atınca her gece ağlar
Çark gibi her kim ki bir kötü sevgi/güneş için avaredir.
(Orta alan 3. kısım-sağdan sola-Çağatayca-Ali Şîr Nevâî)
Usta binicim ne zaman at koşturursa
Mahvolurum kendimi bilmem Hakk bilir

Ona hangi gözün kirpikleri düşerse
Hasta gönlüme diken gibi girer

Gönlümün aygırı seyirden açılır
Sabâ ile açılan gonca gibi
(Sağ derkenar-Çağatayca-Vr. 27b'deki sağ derkenarın devamı)
Güneş dirhemi bir ön ödeme parası olsa gerek
Yusuf'umu iki dünyaya satarsam
(Üst derkenar- Çağatayca- Vr. 27b'deki üst derkenarın devamı)
Senin beninin siyahlığına ne kadar gözümü kara kılsam
(Sol derkenar-Çağatayca-Vr. 27b'deki sol derkenarın devamı)
Feryat figân ederim ki aşk boynuma bağlayıp çeker
Zâhitlik ve takvâ perdesini revâ kıldığım sürece
(Alt derkenar- Çağatayca-Vr. 27b'deki alt derkenarın devamı)
Şimdi meyhâne yerine oraya iltica etseydim.

Kıt'a 55 (Sağ derkenar-Farsça)
Yüz bin kayzeri bilen bir kasırdır
Yüz bin kisrâyı görmüş olan bir tâkdır
(Orta alan-Farsça)
Dostlarım yine tuhaf bir şey oldu
Gönül hunhar bir aşkın tuzağına düştü

Biz belâ isteriz, zâhid ise âfiyet (mutlu son)
Her ürünün bir alıcısı var elbet.

Fakîr Ali el-Kâtib

Kıt'a 56 (Sol derkenar-Farsça-Vr. 28b'deki sağ derkenarın devamı)
Yüz bin Mûsa görmüş olan bir Tûr dağıdır
Yüz bin İsa görmüş olan bir manastırdır.
(Orta alan-Farsça)
Hüner sahibi adam için her bir parmak,
Avuçtaki rızık kilidi için bir anahtardır.

Asla çaresiz kalmak istemiyorsan,
Elde edebildiğin kadar hüner edin!

Meşkuhu el-abd Pîr Muhammed

Kıt'a 57 (Sağ derkenar-Farsça)

Ayağa kalk çünkü erkenci bülbül,

Uyan, ayağa kalk diye güzel sesiyle bin kez (bülbülce) şakıdı.

(Orta alan-Farsça)

Ne mutlu o güne ki o salınarak yürüyen o selvi görüp

Göğüsten bir âh çeksem ve ayağının dibinde can versem

Allah aşkına nasıl yolculuğa niyetlenirsin yanında canımı götür

Çünkü senin yüzün olmadan bu ayrılık gecelerine tâkati yok

Rakibim daha önceden der ki bugün onu görmek istersin

Kıt'a 58 (Sol derkenar-Farsça-vr. 29b'deki sağ derkenarın devamı)

Bir âlem süslenmiş bugün

Ayağa kalk çünkü hoş bir andır bugün

(Orta alan-Farsça)

Tetimmetü'l-gazel

(Gazelin tamamının devamı)

Çünkü o daha yüzü görmeden sevinçten can veririm

Vefâyı senin gözünün köşesini görüp bir köşeye çekildi

Biraz daha belirgin olsun bütün köşeye çekilenler için diye

Kendi esirine o şarap renkli dudaklarından bir nasip bağışla

Garipler Gecesi için kendi kavuşmanla bir kandil yakıver

Ketebehu Abdülkerîm el-Hârezmî (Abdülkerîm el-Hârezmî onu yazdı.)

Kıt'a 59 (Orta alan-Farsça)

Büyülü kalemin kağıt üzerindeki güzel sesi

Yükseldi, Bismillah bir el kaldır diye

Yeni çıkmış olan cennet sofrasıdır

Bu hazır sofradan bol çeşni al

(Üst derkenar-Farsça)

Bir tapınanı işle süsledi

Pâdişah makamı kadar

(Sağ derkenar-Farsça)

Nice nice seçkin hayvanın dışında

İster mutfak için, ister eyer için

(Alt derkenar-Farsça)

Senin lezzetin acıyla yoğrulmuş

Aşağıda yukarıda yoksan bir süre

(Sol derkenar-Farsça)

Ve çerçöple kapatmışsın bendin önünü

Bu ne biçim bir iştir adam gibi çıkagel.

Kıt'a 60 (Orta alan-Çağatayca)

Sultan başımıza gölgesini yaysın

Devlet ona yardımcı ve baht ona yâver olsun.

Gönlündeki arzu mümkün olsun

Yâ Rab ufuklar onun eline geçsin

(Üst derkenar-Farsça)

Orada dinlendi nehir ve kadehle

Dinlenince öte yanda mutlu oldu

(Sağ derkenar-Farsça)

Tasvirci senin nakşını çizmek istedi

Yüzünü açtın ve infiâli çizdi

(Alt derkenar-Farsça)

Onun ve onun arkadaşlarının ardından

Onun görevlileri onun işinin gamını yerler

(Sol derkenar-Farsça)

Şah bu hikâyeyi beğenmişti

O görülmemiş nakşı görme arzusundaydı

Kıt'a 61 (Sağ derkenar-Farsça)

Fakat sen mâşukun dudağını ve şarap kadehini gördüğünde

Başka bir iş de yapabilirsin diye tamahkârlık etme

(Orta alan-sağdan sola-Farsça-Sa'dî-i Şîrâzî (ö. 1292)/Gülistân)

Ey Zerdüştî ve Hristiyan rahiplerini

Gayb hazinesinden görevli gibi yediren cömert!

Sen mâdem düşmanlara iyi gözle bakıyorsan

Dostları nasıl mahrum bırakırsın?

(Orta alan-alt kısımdaki düz satır-Farsça-Hâfız)

Arkadaşlar, aşkın yüksek çağrısıdır, bir şey yapacaksanız

Kıt'a 62 (Orta alan-Farsça-sağdan sola-Kemâl-i Hucendî (ö. 1401))

Gönül, sevgilinin yüzünden ışık alan bir kandildir,

Ve ölürse onun gamıyla yaşamı baştan alır.

Mumun vasfını kelebek yürekli birisine söylemek gerek,

Çünkü bu ancak bağrı yanıklar ile paylaşılabilen bir sözdür.

(Orta alan-alt kısımdaki düz satır-Farsça)

O dudaktan bir tadımlık tadarsa şehrin zahidi

(Sol derkenar-Farsça-devamı)

Muğların (Zerdüşti rahiplerinin) meyhanelerine gelip eline kadeh alır.

Fakîr el-mehcur (nasipsiz fakir) Sultan Muhammed Nur

Kıt'a 63 (Sağ derkenar-Farsça)

Senin mahallenin başı cennetten daha iyidir

Her bir vilâyetin köyünden daha iyidir.

(Orta alan-Farsça)

Gözün varsa gözünü yollara dik

Sana gönül verdiler, gönülleri iyi tut

Zâhir ve bâtınının şükrüyle uğraş

Zâhirinle bâtınını aynı yap

Meşkuhu el-abd Şah Mahmud

Kıt'a 64 (Orta alan-Farsça-Hâkânî-i Şirvânî (ö. 1199))

Ey Hakânî, senin yolunda yürüyen kimseler,

Kargalar, kargalar ise kekliğin yürüyüşünü arzularlar.

Tutalım ki yılan saplı bitki (kuşkonmaz) vücudunu yılan gibi yapsın

Düşman için zehri nerde, dost için yılan kehribarı?

Fakîr Ali el-Kâtib

(Sol derkenar)

Korkunç olaylar dolu dünyanın âfetlerinden,

Edebi korumaktır âfetler muskası.

Kıt'a 65 (Üst derkenar-Çağatayca-Ferîdüddîn Attâr (ö. 1221)/Mantıku't-Tayr)

Selvi ve başak ile çiçek vasfıdır ilk sayfada

Kitap açsam senin boyun ile saçın ve yüzünün hatırasıyla

(Alt derkenar-Çağatayca- Ferîdüddîn Attâr /Mantıku't-Tayr-devamı)

Nereye gitse o saâdet yıldızı yanındayım,

Nitekim güneş davranınca gölge de onunla acele eder.

(Sağ derkenar-Farsça-sağdan sola- Ferîdüddîn Attâr /Mantıku't-Tayr)

Damla idim sır denizinde kayboldum

Şimdiki zamanda ise o damlayı yeniden bulamıyorum

Kim var dünyada aydan aya

Bu mevkide kaybolmayacak olan?

Yine bazılarını yoldaki kaplan ve aslan

Bir anda rezillikle mahvetti

Yine bazıları çölde dudakları kurumuş bir durumda

Sıcakta susuz susuz öldüler yorgunluktan

Onca kuştan bir azı oraya ulaştı

Binlerce kişiden birisi oraya ulaştı

Yine güneşin aşırı sıcağından bazılarının

Kanatları yanmış, yürekleri kebap olmuştu.

(Orta alan-Çağatayca-sağdan sola)

Cömertliğinden feyiz verene (Allah'a) hamdolsun

Çünkü onun cömertliğinden halk saygın olur

Zâtı ile gerekli olan O'na hamdolsun

Hamdeden O'nun zâtı karşısında zerrelerdir

O'nun zâtının birliğine güneş gibi tanık

Zerreden daha fazla, güneşten daha nurlu

Cisim göğünü güzergâh eden

Ruh güneşini nurlu eden

Firûze çiçek bahçesini yükselten

Çiçeklerinden güneşi demet gibi bağlayan

Yıldız çiçeği hangi tarafta açılmışsa

Onun yaratılış yaygısında iki tavla tahtası

Göğün zarı içinde noksanı (?) düşürmek için

Ay ve güneşten iki tavla zarı yaparak

Nakışlı çark ona tavla tahtası gibi gelmiş

Ona burç hesabıyla iki altı / düşeş
Gece ve gündüz ile mühre belirginleşir
Yıldızlar ile tahtaya sedef işlenmiş
Dünyada her nakış doğruluk ve kusur
Hepsi bu tavladan ortaya çıkmış
Alçak ya da yüce (kişilik) nakşını göstererek
Kaza ve kader gibi iki meslektaş
Sabahleyin çiçeğin yanağı açılınca
Sümbülünü o yüz üzerine saç etmiş

Sultan Ali el-Meşhedi
(Orta alan-kutu içerisindeki metin-Farsça-sağdan sola)
İster kinise şeyhi olsun, ister manastır rindi olsun,
Gencin ve yaşlının dilinde senin iyiliğin anılır.

Senin güzelliğinin gayreti perdede yüz gösterdiğinde,
Senden başka olan her şeye gönül gözünü kapattık.

Güzelliğin göze görünüş sırlarını Kelîmullah'a sor,
Yani Tur'dan dem vurmak senin 'tayr'ının (kuşunun) 'tor'udur (tuzağıdır).

Ey gönül onun Kâbe'sinin tavafını kaçırma,
Çünkü o köşe senin makamın ve senin seyir ve şenlik yerindir.

Ara sıra bir hayâlî el uzat bir kadehe,
Çünkü o da epey zamandır senin manastırının rintlerindendir.

Kıt'a 66 (Üst derkenar-Farsça-Hâfız)
Gönül hüzünlü iken nasıl taze bir şiir doğurur?
Bu defterden bir nükte söyledik, işte bu kadar olur.
(Alt derkenar-Farsça-devamı)
Şarap kadehiyle yürek kanının her birini bir kişiye verdiler,
Kısmet dairesinde durumlar işte böyledir.
(Sol derkenar-Farsça-sağdan sola-Feridüddin Attar/Mantıku't-Tayr)
Ve bütün o kuşlar o konumda,
Şaşkınlıkla yola baş koydular.
Bu yolda onların başına gelen,

O yanıta ne zaman açıklama olabilir?

Ne kadar düşüneceksin? Benim gibi kendinden geç
Bir süre kendi üzerinde iyice düşün
Ne ben, ne de benden başkası kalmamışken
Benim şerrim ve hayrım akıldan üstündür

Yoksulluk güneşi benim üzerime ışık saçtığında
İki âlemi de bir darıdan daha değersiz buldu
Ne idim ise baştan başa kaybettim
Cümlesini kara suya düşürdüm.
(Orta alan-Farsça-sağdan sola)
Ey durumumu sana anlatmak için dilim lâl
Hayâlim senden uzak olamaz

Ey benim başımdaki hayâlî sevdamın
Hâlimi senden çalmış olan

Senin için benim hâlimin ne olduğu ortada
Ve benim hayâlimin aynasının kim olduğu

Benim hâlimin yoldaşına yardım et
Benim hayalimin sedefine inci düşür

Hâlimi anlatmak için ne söylersem
Hayal ile yoğurmuş olarak söylerim

Bana yeni bir hâl ve keyfiyet bağışla
Bana Hüsrev şiirinin tatlılığını bağışla
O "Lev lâke" (sen olmasaydın) yaygısının önde gideni
Ve o felekler yurdundan geçmiş olan

Her inci içinden bana işlenmiş bir inci ver
Ona lâyık olan bir mücevher ver bana

Görkemi gökyüzüne götürmüş olan o kişi
Ve aydan, güneşten küreyi alan

Mârifet cevheri olmadan
Maârif adını anamam

Hidâyet sabahıyla bana sefa ver
Mustafa'yı meth etmek için söz söyleme kabiliyeti ver.
(Orta alan-kutu içerisindeki metin-Farsça-sağdan sola)
Benim üzerimden güzellik kalktı dersen
Bir yalan değil, senin üzerinde belli

Ey selvi boylu bu yürüyüşle ve bu şekille
Nereye gidersen senin işin yükseklerde

Öyle acayip bir selvisin ki, güzellik bahçesinde
Sen otururken her yandan fitneler kalkar

Ey gönül, yandığında onun saçına sarıl
Çünkü pazar ısındı ve sevda (alım-satım) zamanı

Ey Hayâlî gönlünü onun saçından uzak tut
Çünkü o hırsız ve eli eğeri olan bir Hindu'dur.

Kıt'a 67 (Sağ derkenar-Çağatayca-Hüseynî)
Ona kavuşmayı beklerken ben çok üzüldüm yabancılardan
(Üst derkenar-Çağatayca-Hüseynî)
Onun ay hayâli gönlümü yıkan bir misafirdir.
Onsuz canımda bir zaman ne tâkat ne sabır kaldı.
(Sol derkenar-Çağatayca-Hüseynî)
Ey Hüseynî yâr sürekli yok oluyor ve geç geliyor.
(Alt derkenar-Çağatayca-Hüseynî)
O misafirden saçma bir söz işitince bugün
Gönlüm gitti sonra canıma ıstırap düştü.
(Orta alan-Farsça nesir)
(...) o hazretin güzel kişiliğini kendi kılavuzunu yapmış, memleket ve millet kâidelerinin en incelerinden hiçbirini gözetmeden geçmemiş. "Onu biliyorum, ona benzeyen kişi zulmetmez" (Arapça). İslâm pâdişahı ve şehzâde hazretleri, zamanın genç yaşlı sultanları idi ki, yaşının genç olması hasebiyle eski sultanların en büyükleri onun kutlu devrinde olsalardı onun incelikleri bilen düşüncesinden çokça yararlanırlardı. Onun doğru sonuçlu düşüncesi takdire şâyân uzun bir nüshadır.

Güçte genç, tedbirde yaşlı. Süngüsü fetih ve ikbal bahçesinde muhaliflerin yüreğinin kanından su içen bir fidandır ve okunun temreni zafer ve başarı çiçekliğinde başarının sabâ yeli esintisinden renk bulan bir goncadır. Kılıcı düşmanların bahtının derecesine ulaşan bir keskindir. Oku düşmanın uğursuz yatağına ulaşmış olan ölüm payıdır. Mızrağı Mûsa'nın âsâsı gibi olup düşmanın yüreğinin taşından kan pınarları akıtır ve oku parlayan göktaşı gibi isyan eden ölüyü varlığın doruğundan yokluk toprağına düşürür. Sulanmış kılıcın suyuyla düşmanın kalbini haset ve kötü niyet bulanıklığından arındırır ve ağır kurşun gürzün darbesiyle düşmanın beynini kibir yelinin ağırlığından boşaltır. Kısa oku düşmanların canın ortasına oturmuş olan düz bir kamıştır (?) ve okunun ucu muhaliflerin göğsünün hazinesine yerleşmiş olan bir mücevherdir. Oku feleğin karanlık sayfasını hedef edinmiş. Süngüsü "mızrakçı balıkçı" takım yıldızına doğru yükselmiş.

Kıt'a 68 (Sağ derkenar-Çağatayca)

Ey sâkî yâkut renkli bir dudak şevkinden perişânım.

(Üst derkenar-Çağatayca)

Eyvah ne bahttır ki ben cennet içinde azap çekerim

O kadar çok yüzümü sürerim o peçeye mümkün olsa.

(Sol derkenar-Çağatayca)

Perde gibi o yüze yüz sürmeye bile haddim yoktur.

(Alt derkenar-Çağatayca)

Dudaktan dudağa / dopdolu kadehi tut ya da sarılıp öz yâkuta

Halkın ömür işini aceleye getirmesi nüktesi yanlış imiş.

(Orta alan-Farsça nesir)

Buhâra'da onların yanından ayrılmıyordum ve onların genele cömertliğinden nasip alıyordum. Sonunda Allah'ın hidâyetiyle kendilerinin Allah'ın özel evliyalarından ve kâmil mükemmel olduğu inancı kesinlik kazandı. Gaybtan gelen işaretlerden ve çok sayıda vakâdan sonra Allah'ın kelâmına fal olarak başvurdum ve "Onlar Allah'ın hidâyete erdirdikkleridir; sen de onların yoluna uy" (En'am/90) âyeti çıktı. Son günde bu fakirin meskeni olan Fethabad'da şeyh-i âlem Hakk ve din kılıcı rahmetli el-Bâharzî'nin mezarına yüzü dönük otururken âniden ilâhî kabul ulağı ulaştı ve huzursuzluk meydana geldi. Hazretlerini görmeye niyetlendim. Evlerinin bulunduğu Köşk-i Hinduvan köyüne ulaştığımda, hazretleri yol üstünde beklerken gördüm. İhsanla karşıladılar. Akşam namazından sonra sohbete başladılar. Kendilerinin heybeti bana hâkim olmuştu ve konuşacak mecalim yoktu. "Hadiste 'İlimlerin ilmi kalp ilmidir ve bu ilim yararlıdır ve nebîler ile resûller ilmi ve lisan ilmi işte Allah'ın Ademoğulları'na vesikası' diye söylenir." dedi. "Umarız bâtın ilminden sana..."

Kıt'a 69 (Sağ derkenar-Farsça-Sâdî-Bostan)

Ne iyidir Hotan beğinin teşrifi,

Ondan daha iyisi ise kendi elbisesi.

(Orta alan-Arapça-Ebû Nüvâs (ö. 813 ?))

Allah'ım senin âsî kulun sana doğru geliyor,

Günahlarını itiraf ediyor ve sana duâ ediyor.

Onu affedersen, ki sen buna ehilsin,

Reddedersen de senden başka acıyan yoktur.

Kıt'a 70 (Orta alan-Farsça)

Yasemin yaprağının üzerine menekşeyi ansızın vurdular

Yeşil başağa karıncalar ansızın yol açtılar

Dostun güzellik aynası paslandı

Yananlar o kadar çok âh etti üzerine de ondan.

(Sol derkenar-Farsça)

Tek âhenk içinde altı ciltlik mesnevî,

Bunun içinde can arttıran hoş ezgiler var.

Kıt'a 71 (Siyah mürekkeple yazılmış dizeler-Farsça)

Bizi gamından ülkelere avare etti,

ve seni arayarak kapıların halkası yaptı.

(Altınla yazılmış dizeler-Farsça)

Yolu öyle yürü ki ayağa kalksınlar,

İnsanlarla öyle yaşa ki sana selâm versinler.

(Sayfanın altı)

El-fakîr Mîr Ali

Kıt'a 72 (Siyah mürekkeple yazılmış dizeler-Farsça-önceki sayfanın devamı)

Bizim göğsümüzde yara olan aşkın,

Çok kaldı ve sonunda başları çıktı.

(Altınla yazılmış dizeler-Farsça- önceki sayfanın devamı)

Camiye gidersen öyle git ki seni,

Önlerine çağırıp seni imam yapsınlar.

(Sayfanın altı)

Fakîr Ali el-Kâtib

Kıt'a 73 (Sağ derkenar-Farsça)

Onun gamının bahtından dolayı hiç bir zaman acıyla karşılaşmadım.

Onun gamının ulaştığı yere gam ulaşmadı.

(Orta alan-Farsça)

Gündüzüm dünya tasasıyla yıpranarak geçti,

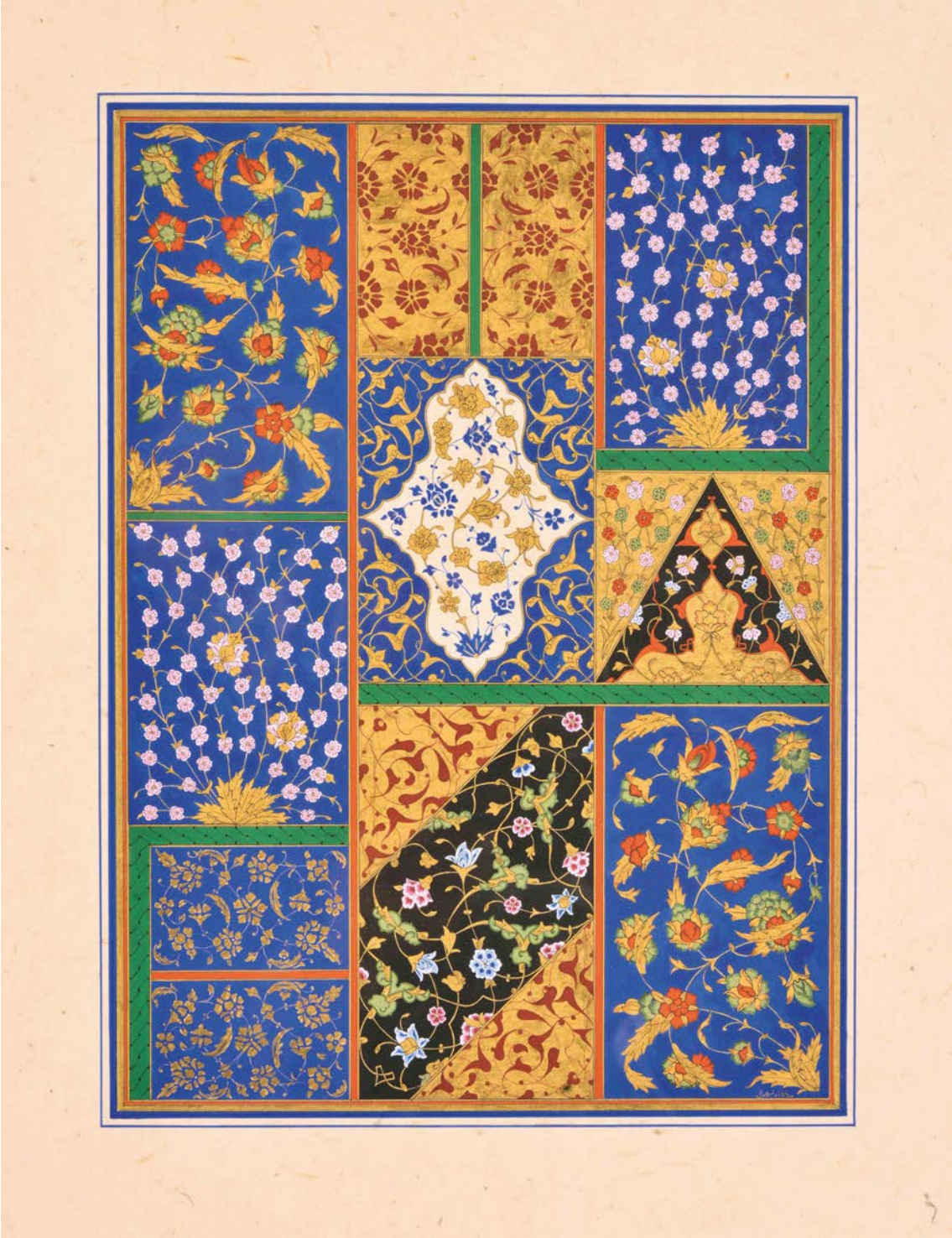
Gece ise var olan ve olmayanın hevesiyle geçti.
Bir ânı bir dünya kadar değerli olan ömür,
İşte beyhûde düşüncelerle geçti.

Kıt'a 74 (Orta alan-Farsça)
Her gün benim için senin aşkın daha da artsın,
Hâlim Mecnûn'un hâlinden daha beter olsun,
Gönülden ve gözden senin hayâlinden başka bir şey geçerse,
O anda gönlüm ve gözüm kan olsun.
Meşkuhû el-abd Şah Mahmud gaffir zunûbihî (Allah günahlarını affetsin)
(Sol derkenar-Farsça)
Gönlümde bir gamın varlığından mutluyum,
Çünkü gamın gelişi mutluluğun sebebidir.

Kıt'a 75 (Sağ derkenar-Farsça)
Gönül hoş bir hatıraya gitti
Kimsenin candan kaçışı yoktur.
(Orta alan-Farsça)
Senin yüzün gökteki aydan daha hoş
senin boyun bağdaki selviden daha hoş
Senin lâlin (dudağın) âb-ı hayattan daha hoş
Senin konuşman sonsuz hayattan daha hoş
El-abd el-fakîr Mahmud

Kıt'a 76 (Orta alan-Farsça)
Gözün varsa gözünü yolda tut
Gönül verdiler sana gönülleri iyi tut
Zâhir ve bâtının şükrü ile uğraş
Zâhirin ile bâtınını aynı yap
Zor günde şükreden kimse
Sonunda bahtiyarlık gününe erişir
Meşkuhu el-abd el-hakîr Şah Mahmud
(Sol derkenar-Farsça)
Genç putların aşkından yararlan,
Bu nükteyi bir ihtiyardan duymuştum.

Eser 1



Eser 2

