



KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE TEZHİP SANATININ YANSIMALARI*

Nalan KUTSAL**

Öz: Klasik Türk şiiri, yazıldığı ve okunduğu dönemlerin sosyal hayatına dair zengin bilgiler içermektedir. Bu çalışma, tezhîp sanatının klasik şiire nasıl yansıdığını ve şiirle bağımlı incelenmektedir. Tezhîp sanatının şiirdeki yansımalarını tespit etmek için tezhîpli divanlara ve şiirde tezhîp sanatına yapılan göndermelere odaklanılmıştır. Böylece şiirle kitap sanatlarının bağı ve şiirin hayatı yansıtan yönleri ortaya çıkmaktadır. Tezhîp, renkli yapısıyla dikkat çeken bir kitap süsleme sanatıdır. Motifleri Orta Asya kökenli olan bu sanat, Anadolu bölgesinde önemli bir gelişme göstermiştir. Özellikle 16. yüzyılda zirveye ulaşan bu sanat, şairlerin hayatlarındaki rolüyle bağlantılı olarak klasik şiire de bazı yönleriyle yansımıştır. Bu çalışma öncelikle tezhîp sanatını, motiflerinin kökenini ve tarihsel gelişimini incelemektedir. Daha sonra şairlerin tezhîpli divan nüshalarına ve tezhîp sanatının şiirdeki yansımalarına dikkat çekilmiştir. Anadolu’da Türk şiirinin ortaya çıkışından 16. yüzyılın sonuna kadar yazılmış divanlardan seçilmiş, tezhîbe atıfta bulunan çeşitli beyitler, bu sanatın kitap süsleme açısından önemini vurgulamaktadır. Özellikle bu sanata değer veren veya kitap sanatlarıyla ilgilenen şairler, konuya dair bakış açılarını şiir dilinde ifade etmişlerdir. Bu da hayatın çeşitli yönlerinin, özellikle şairleri etkileyen konularla bağlantılı olarak şiire nasıl yansıdığını göstermektedir. Şiir, sosyal hayattan pek çok ayrıntıyı içinde barındıran bir edebî tür olarak tezhîp sanatının o dönemdeki önemini değerlendirmek açısından da önemli bir kaynaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, Tezhîp sanatı, Divan Nüshaları, Hatâyî ve Rûmî motifleri, Zerefşan.

Araştırma Makalesi / Künye: KUTSAL, N. “Klasik Türk Şiirinde Tezhîp Sanatının Yansımaları”. *Türkoloji*, 121 (Mart 2025), s. 1-40.

*Bu makale, Nalan Kutsal’ın *Başlangıcından 16. Yüzyılın Sonuna Kadar Klasik Türk Şiirinde Yazı ve Kitap Sanatları Estetiği*, adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr. Türkiye Yazma Eserler Kurumu, e-mail: nalankutsal@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2608-3492

REFLECTIONS OF THE ART OF ILLUMINATION IN CLASSICAL TURKISH POETRY

Abstract: Classical Turkish poetry contains rich information about the social life of the periods in which it was written and read. This study examines how the art of illumination is reflected in classical poetry and its connection to poetry. To identify the reflections of the art of illumination in poetry, focuses on illuminated divans and references to the art of illumination within poetry. Thus, the connection between poetry and book arts, as well as the aspects of poetry that reflect life, emerges. Illumination is a book decoration art notable for its colorful structure. This art, whose motifs originate from Central Asia, has shown significant development in the Anatolian region. Reaching its peak especially in the 16th century, this art also reflected certain aspects in classical poetry in connection with its role in the lives of poets. This study first examines the art of illumination, the origins of its motifs, and its historical development. Subsequently, attention is directed toward illuminated divan copies of the poets and the reflections of illumination in poetry. Various couplets referencing illumination, selected from divans composed from the emergence of Turkish poetry in Anatolia to the end of the 16th century, highlight the significance of this art in the context of book ornamentation. Poets who esteemed this art or engaged with book arts articulated their perspectives on the subject through poetic expression. This also illustrates how various aspects of life are reflected in poetry, particularly in relation to the themes that influenced poets. As a literary form that encapsulates numerous details of social life, poetry is also an important source for evaluating the importance of the art of illumination in that period.

Keywords: Classical Turkish poetry, Illumination art, Divan copies, Hatâyî and Rûmî motifs, Zerefşan.

Giriş

Tezhip, altının yoğun olarak kullanıldığı, renkli yapısıyla ön plana çıkan bir kitap süsleme sanatıdır. Kitapların sayfalarında parıltı veren tezhip sanatı, bu gösterişli süslemelerle esere ihtişamlı bir hava veren tezhip sanatı, bu gösterişli yapısıyla kitap sanatları içinde farklı bir yere sahiptir. Tezhip, Arapça altın anlamındaki zeheb (ذهب) kelimesinden altınlamak anlamındadır. Ancak sadece altın kullanılarak değil renkli boyalarla yapılan süslemelere de tezhip denilmektedir (Ayverdi, 2006, s. 3157).

Tezhip, el yazması bir eserin daha değerli ve gösterişli hâle gelmesini sağlayan bir süsleme sanatıdır. İyi bir hattatın elinden çıkan bir eser, altınlı

ve renkli işlemelerle daha cazip bir görünüme kavuşmaktadır. Etkileyici bir tezhip, kitabın görsel çekiciliğini ve sanat eseri olarak değerini arttırmaktadır. Eser sahibinin sosyal konumuna bağlı olarak eserin süslenmesine ayırdığı bütçe, kitabın değerini yükseltmekte, bu şekilde süsleme sanatlarının zengin örneklerinin sergilendiği kitaplar, bilgiyi aktaran bir araç olma dışında kıymetli bir meta hâline de gelmektedir. Özellikle hanedan mensuplarının sipariş ettikleri eserler veya ülkeler arasında diplomatik armağan olarak el değiştiren eserlerde kitap sanatlarının güzel örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Bu tarz kaliteli eserler, tezhibin üslubu yanı sıra kitabın ait olduğu sosyal sınıfların kitap zevki hakkında da değerli bilgiler sunmaktadır.

Kitapların özellikle baş kısımlarındaki tezhipli sayfalar, çiçeklerin yeryüzünü süslemesi gibi kitabı süsleyerek okuyucuyu görsel bir şölene davet etmektedir. Renkli çiçeklerle donatılmış yeryüzü bahçelerinin kitap sayfalarındaki yansıması olan bu süslemeler, metne hazırlanan okuyucuda eşsiz çiçek bahçelerinden geçiyormuş gibi tatlı hisler bırakır. Kitaba ne kadar önem verildiğini ve emek harcandığını gösteren bu süslemeler, okuyucuya sadece bilginin değil sanat dünyasının da kapılarını açmaktadır.

Tezhip sanatında altın ve mavinin çok yoğun karşımıza çıkması, tesadüfi değildir. Aşağı yukarı her çağda ve farklı üsluplarda özellikle mavi ve altınla tezhiplenmiş bir mushafı karşılaşılmaktadır. Bir mushafın içinde farklı renkler bulunsa da böyle mushafın belli sayfalarının özellikle bu renklerle tezhiplendiği görülmektedir. Mavi, rahmetle özdeşleşen sonsuzluk rengidir. Kur'an-ı Kerim'de "Rahmetim her şeyi kuşatmıştır." (URL-1) buyurulmaktadır. Bu, sonsuzluğun en büyük sembolü, dünyada her şeyi kuşatan gökyüzüdür. Eğer mavi, sonsuzlukla özgür kılıyorsa altın da özgür kılmaktadır. Çünkü o da güneş gibi ruhu sembolize etmekte, bu yüzden de adeta bütün biçimler dünyasını aşmaktadır. Işığın rengi olan altın, sarı gibi bilginin sembolüdür. Altının yanında mavi, kendini izhara yönemiş rahmettir (Lings, 2012, s. 15-16).

Tezhipte çok yoğun kullanılan mavi rengi İslamiyet'le ilişkilendiren bu yorumlara, kitap süsleme sanatlarının kaynağı olan Orta Asya Türk kültüründe mavinin ne kadar önemli olduğunu da eklemek gerekir. Gökyüzünü simgeleyen mavi, Türkler için Gök Tanrı merkezli dini inanışlarıyla bağlantılı olarak hayatlarında önemli yer tutan bir renk olmuştur. Bugün turkuaz denen mavi-yeşil renk tonu da Fransızca Türk (Ture) anlamındaki "turquois" kelimesinden ortaya çıkmıştır (Ayverdi, 2006, s. 3217). Orta Asya'daki Türk devletleriyle Anadolu coğrafyasındaki Selçuklu, Osmanlı devletlerinin mimari eserlerinde sonsuz göğün rengi olan mavinin yansımaları karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu ve Osmanlı dönemi

mimari eserlerinin çoğunda kubbe, dış cephe veya çinilerde mavinin cezbedici bir tezvinat unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir.

İran'da Tebriz şehrinde bulunan, Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah (1436-1467) tarafından yaptırılan cami, mavi çinilerinden dolayı Gök Mescid adıyla meşhur olmuştur (Aslanapa, 1989, s. 80). Konya Mevlânâ Türbesi de Selçuklular yoluyla Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan mavi geleneğinin güzel bir örneğidir. Erken dönem Osmanlı mimarisinin ürünü olan Bursa ve İznik Yeşil Camilerinde de minare ve çinilerle mavi-turkuaz süsleme geleneği etkin şekilde devam ettirilmiştir. XVI. yüzyılda Mimar Sinan tarafından inşa edilen Süleymaniye Camii'nin minarelerinin ucunda yer alan mavi pencere tarzındaki süslemeler de bu rengin Osmanlı döneminde devam eden etkisini gösteren güzel bir örnektir. Mimar Sinan, Türk mimarisinde önemli yeri olan bu renge, minarelerin ucunda bir dekoratif unsur olarak yer vermek suretiyle eserini Orta Asya Türk sanatıyla da ilişkilendirmiştir.

Türklerin mimari eserlerinde, çinilerinde, eşyalarında, giysilerinde bolca kullandıkları, köklü bir geçmişi bulunan mavi renk, doğal olarak kitap süsleme sanatlarında da yoğun şekilde etkili olmuştur. Kitap süsleme sanatlarının kaynağını tespit etmek bakımından önemli bir dönem olan Uygur sanatında bu rengin bolca kullanıldığı bilinmektedir.

Uygur Türkleri, duvar resimlerinde parlak renkleri, özellikle de mavi ve kırmızıyı tercih etmişlerdir (Yıldırım, 2012, s. 120).

Tezhip sanatında kullanılan motifler, geometrik şekiller ve renkler, aynı zamanda kâinatın kitap sayfalarındaki yansımaları olarak oldukça dikkat çekicidir.

Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri tezhip sanatı, İslamiyet'in kabulünden sonra büyük ölçüde gelişmiştir. Kur'an süslemeleri, bu sanatın çok güzel örneklerini göstermektedir. Tezhip, mushaflarda kullanılan motifler ve renklerle aynı zamanda ilahi varlığın fonksiyonuna hizmet etmektedir. Sonsuzluk ve mükemmellik arayışını sembolize eden bu süslemeler, bazı anlamlar ifade etmektedir. Mesela tezhip süslemelerindeki kare ve dikdörtgenler yeryüzünü, yarım daireler ve üçgenler gökyüzünü simgelemektedir. Süslemede aynı motiflerin devamlı tekrarlanması, dünya ve kâinattaki ritmin kitaba yansımalarıdır. Bu süsleme unsurlarının her birinin kendi merkezleri vardır. Ortak merkezli daireler de biri diğerinin ardından gelen hayalî bir uzay meydana getirmektedir. Bu süslemeler, İslam dininin güzellik kavramlarıyla da yakından ilişkilidir. Bütün sayfa süslemesinde geometrik unsurların birbirleriyle uyumuyla mükemmellik korunmaya çalışılmış, bunların etrafını çeviren çokgen formlarla güçlü bir sonsuzluk

etkisi verilmiştir. Altın, en başta gelen süsleme ögesi olarak güneşi temsil etmektedir. Işığın rengi olan sarı, aynı zamanda bilgiyi sembolize etmektedir. Kur'an-ı Kerim'de nurdan, ışıktan sıkça bahsedilmektedir. Önemli bir süsleme unsuru olan şemse, Arapça güneş kelimesinden gelmektedir. Altından sonra tezhipte en geniş yer edinen mavi ise sonsuzluğun rengi olarak gökyüzünü temsil etmektedir (Ersoy, 1988, s. 10-11).

Tezhip sanatının mushaflardaki yansıması bağlamında süslemelerinde mavi rengin veya geometrik unsurların yoğun olarak kullanıldığı bir Kur'an-ı Kerim, mavi rengin etkisini gösteren çok güzel bir örnektir. Sonundaki ithaf kitabesindeki "Sultânü's-selâtin Özbek" ifadesinden Altın Orda hükümdarı Özbek Han (ö. 740/1340) için yazıldığı düşünülen bu Mushaf-ı Şerif'te mavi rengin çarpıcı bir etkisi vardır. Kökeni Orta Asya bozkırlarına uzanan rûmî figürlerinin kullanıldığı eserde mavi ve siyah renklerin birlikte yer alması gökyüzünü, geceyi ve sonsuzluk duygusunu çağrıştırmaktadır. Türk süsleme sanatı etkilerinin yoğun şekilde hissedildiği bu eser, Bedr el-Hemedânî tarafından yazılmış ve tezhiplenmiştir. Hattat ve müzehhip olan Bedr el-Hemedânî'nin, Müslüman olduktan sonra Muhammed Hudâbende adını alan İlhanlı hükümdarı Olcaytu için de bundan önce bir Kur'an-ı Kerim yazmış olması, devrinin tanınmış bir sanatçısı olduğunu göstermektedir. Hattat ve müzehhip olan, Türk sanatına aşina veya belki Türk olan sanatkârın, kitabın başındaki çift sayfa hâlindeki serlevha süslemesinde mavi rengi ve altını çarpıcı şekilde kullandığı, kompozisyona mavi renkli daireler yerleştirdiği görülmektedir. Mavi gökyüzünü temsil eden bu dairelerin arasında da siyah yıldız şeklinde süslemeler vardır. Kompozisyonu zenginleştiren iç içe geçmiş, birbirine bağlanarak devam eden altınla yapılmış geometrik süslemeler de kâinatın sonsuzluğunu akla getirmektedir. Bu serlevha tezhibi, geometrik süslemelerden oluşan bir kompozisyonudur. Mushafın sonundaki ithaf kitabesinin ve ketebe kayıtlarının yer aldığı sayfalarda da yazılar altın mürekkebiyle maviyle boyanmış zemin üzerine yazılmıştır.¹

¹ Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi, 3313 numaralı Mushaf-ı Şerif. (Bu mushafın tarif edilen süslemesi, *Kutsal Risalet Yazma Mushaf Sergisi Kataloğu*'nda (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2022) kapak görseli olarak kullanılmıştır. Sergi kataloğunun içinde de esere dair kısa çerçeve bilgisi ile mushaftan örnek sayfalar ve ithaf kitabesi görseli yer almaktadır.)



Serlavhasında mavi ve siyah renklerle geometrik motiflerin kullanıldığı, Özbek Han'a ithaf edildiği düşünülen Kur'an-ı Kerim.

TYEK, Kütahya Vahid Paşa YEK, 3313, serlevha sayfası.

Osmanlı döneminde tezhip sanatında büyük atılımlar gerçekleştirilmiştir. Özellikle Fatih dönemi, önemli bir dönüm noktasıdır.

Fatih Sultan Mehmed dönemi, tezhip sanatının gelişimi bakımından çok önemli bir devirdir. Tezhip sanatının, saray nakkaşları elinde önemli bir gelişme gösterdiği bu dönemde hatâyîler ve rûmîlerle yapılan kompozisyonlar, etkileyici motifler, Fatih'in şahsi kitaplığı için yazılan ve günümüze de miras kalan kıymetli eserleri süslemiştir. Açık lacivert, siyah, beyaz, yeşil gibi renklerle sarı, yeşil altının kullanıldığı bu tezhiplerde sade bir güzellik göze çarpmaktadır. XVI. yüzyılda ise tezhip, edebiyat ve diğer sanatlarda olduğu gibi muhteşem bir seviyeye yükselmiştir. Altına çok yer verilen bu dönemde esas renk laciverttir. Bu asırda kompozisyonla işçilik de zevkin ve tekniğin şahikasına ulaşmıştır (Topkapı Sarayı Müzesi Uzmanları, 1969, s. 89-90).

Fatih ve Kânûnî Sultan Süleyman dönemleri, kitaplarda seçkin tezhip örneklerinin sergilendiği devirler olarak oldukça önemlidir.

Fatih Sultan Mehmed'in sultanlığı döneminde saray nakışhanesinde zengin bir tezhip faaliyeti yürütüldüğü, yazma eser örneklerinden anlaşılmaktadır. Bu dönemde Yeni Saray'da kurulan nakışhanede Özbek asıllı Baba Nakkaş'ın gözetiminde Fatih'in mütalaası için çok sayıda eser hazırlanıp tezhiplenmiştir. XVI. yüzyıl ise klasik tezhibin doruk noktasıdır.

Kânûnî Sultan Süleyman döneminde saray nakışhanesinde baş müzehhip olan Kara Memi, bu dönemin tezhibine damgasını vurmuştur. Kara Memi, padişahın Muhibbî mahlasıyla yazdığı şiirlerinin yer aldığı *Dîvân*'ının her sayfasını, doğal çiçek motifleriyle süslemiştir (Özen, 2003, s. 6, 8-9).

Tezhip sanatındaki süsleme motiflerinin kaynağı, doğadaki çiçek ve bitki örnekleridir.

İslam düşüncesiyle biçimlenen sanatsal yolu izleyen Osmanlı sanatçıları, eserlerindeki çiçekleri gördükleri gibi değil daha önceki ustaların yaptıklarına uygun şekilde hayallerinde biçimlendirip stilize ederek canlandırmışlardır (Atasoy, 2002, s. 134).

XVI. asırda zevkin doruğuna ulaşarak seçkin örnekler veren tezhip sanatında bu dönemin etkisi çok uzun süre devam etmemiş, bir asır sonra gerileme başlamıştır.

XVII. yüzyılda da güzel eserlerin yapıldığı, ancak bir asır önceki asrın ihtişamının zayıflamaya başladığı göze çarpmaktadır. Bu yüzyılda kompozisyonlarda görülen gerileme dikkat çekicidir. Renkler solmuş, lacivert yüzyıl önceki canlılığını kaybetmiş ve kusurlar altının parlaklığıyla örtülmeye çalışılmıştır. XVIII. yüzyılda ise tezhipte Avrupa rokoko üslubunun etkilerinin kendini hissettirmeye başladığı görülmektedir (Topkapı Sarayı Müzesi Uzmanları, 1969, s. 89-90).

1. Klasik Şiirde Tezhip Sanatının Yansımaları

Kitap sanatları içinde renkli dünyasıyla dikkat çeken tezhip sanatının, klasik şiirde de bazı örnekler vasıtasıyla yer aldığı görülmektedir. Klasik şiirden beyitler incelendiğinde tezhip sanatının, şiirde hat veya nakış sanatları kadar geniş yer edinmediği görülmektedir. Kitabın tezhibinden, tezhibin bünyesindeki hatayî ve rûmî motiflerinden, halkârîden, zerefşandan bahseden bazı beyitler bulunmakla birlikte bunlar hat sanatına nazaran sınırlıdır. Bunun sebeplerinden biri altınlamak anlamına gelen tezhip kelimesinin, şiir diline elverişli bir kelime olmamasıdır. Hat kelimesinin sadece bir sanat değil yüzdeki ayva tüyleri anlamının da bulunması, yazı sanatının şiire çok zengin şekilde aksetmesine yol açmıştır. Tezhip kelimesi ise bu şekilde benzetme yapmaya uygun bir yapıda değildir. Ancak böyle olması, bir yandan da tezhip sanatının şiire hayalî benzetmeler olarak değil de doğrudan bir sanat olarak gerçekçi biçimde aksetmesine yol açmıştır. Şiirde tezhipten bahseden beyitler, sınırlı sayıda olmalarına rağmen bu sanatın niteliklerine değinen bir tarzdadır.

Tezhibin şiire yazı ölçüsünde aksetmemesinin bir sebebi de bu sanatın yazıya bakışla daha ikinci planda olmasıdır. Kitaba daha gösterişli bir hava

veren tezhip sanatının, şairler için değerli olmaması mümkün değildir. Ancak tezhiplenmiş kitapların maliyetinin yüksek olması, bu sanatı lüks hâline getirmektedir. Yazı, şairin şiirinin kalıcılığını sağlamak ve daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamak bakımından hayatidir. Tezhip ise ancak daha fazla harcama gerektiren ve özel hazırlanmış nüshalarda işlenebilen bir sanattır. Bu tarz süslü eserler de daha çok saray nakışhanesinde hazırlandığı ve yüksek bir bütçe gerektirdiği için şairlerin divanları genellikle sadedir. Ancak bunun bazı istisnaları da bulunmaktadır. Özellikle hükümdar şairlerin divan nüshaları, çok gösterişli hazırlanmış yapılarıyla dikkat çekmektedir. Muhibbî ve Murâdî'nin zengin bir tezhip ürünü olan divan nüshaları, buna birer örnektir.

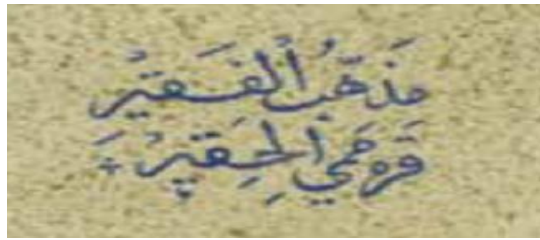
Muhibbî Dîvânı'nın sanat şaheseri olarak hazırlanmış bir nüshası İÜ, NEK, TY 5467 numarada yer almaktadır. *Muhibbî Dîvânı*, sarayda baş müzehhip olan Kara Memi tarafından ihtişamlı bir şekilde farklı motiflerle süslenmiştir. Her sayfası bir çiçek bahçesini andıran bu eser, okuyucuya görsel bir şölen sunmaktadır. Eser, tasarımları ve üstün işçiliğiyle klasik tezhibin doruk noktası olan XVI. asrın eşsiz bir ürünüdür.

Kânûnî Sultan Süleyman döneminde Nakkaşbaşı Kara Memi, Türk süsleme sanatının repertuvarını yeni baştan yapılandırmıştır. Bu yeniliğin baş eseri de Kânûnî Sultan Süleyman'ın Muhibbî mahlasıyla yazdığı şiirlerini içeren *Dîvân*'ıdır. Kara Memi, bu eserdeki tezhipleriyle Türk kitap süsleme sanatlarında yeni bir üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu *Dîvân*'daki çiçek motiflerinin, bu eserden sonra Türk süsleme sanatlarının diğer alanlarına da yayıldığı görülmektedir. Tezhibin yanı sıra duvar çinileri, minyatür, çini kaplar, kumaş desenleri, deri veya lake ciltler, katı' gibi çeşitli alanlardaki süslemelerde Osmanlı sanatı çiçek açarak yeni bir süsleme tarzı geliştirmiştir (Atasoy, 2002, s. 134-143).



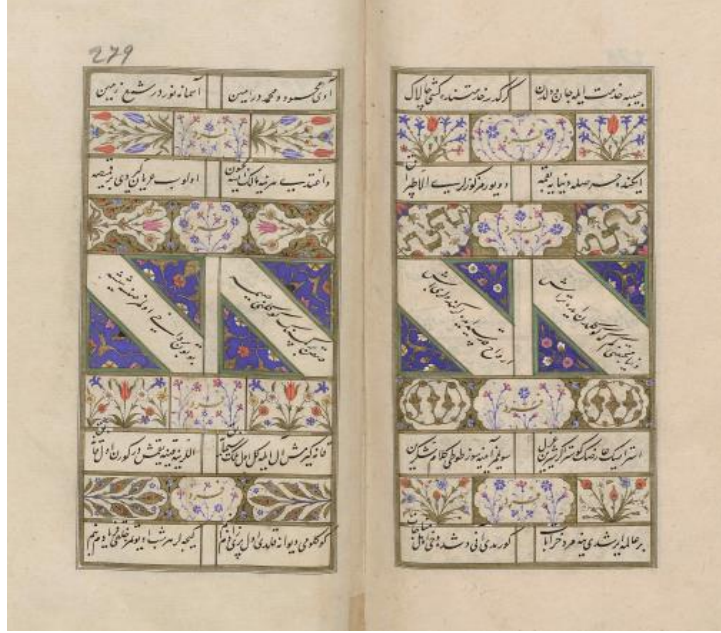
Kara Memi tarafından tezhibi yapılan *Muhibbî Dîvânî* nüshası.
İÜ, NEK, TY 5467, vr. 22b-23a.

Divan'ın sonundaki Kostantiniyye'de 973 Şaban ayında Muhammed Şerîf eliyle tamamlandığını bildiren kaydın altında "Müzehhib el-fakîr Kara Memi el-hakîr" şeklinde Kara Memi'nin adı yazılmıştır.



Kara Memi'nin tezhiplediği *Muhibbî Dîvânî*'ndaki müzehhib kaydı.
İÜ, NEK, TY 5467, vr. 356a.

Muhibbî Dîvânî'nin TYEK, Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3873 numarada yer alan Kara Memi imzalı nüshası da sanatlı, güzel bir eserdir.



Kara Memi tarafından tezhibi yapılan Muhibbî Dîvânı.

TYEK, Nuruosmaniye YEK, 3873, vr. 278b-279a.

Bu eserin sonuna da “Müzehhib el-fakîr Kara Memi el-hakîr” şeklinde nakkaş Kara Memi’nin adı yazılmıştır.



Kara Memi’nin tezhiplendiği Muhibbî Dîvânı’ndaki müzehhip kaydı.

TYEK, Nuruosmaniye YEK, 3873, vr. 279b.

Muhibbî, böyle divan nüshaları olmasına rağmen bir beytinde şiirine süs olarak manaların yeterli olduğunu, tezhip ve cetvele hacet olmadığını söyler. Şairin bu yorumu, son derece sanatlı tezhiplenmiş olan divan nüshaları göz önüne alındığında realiteyle uyuşmayan bir ifadedir.

Yéter şi‘rüm zînetdür ma‘ânî

Ne hâcet aña tezhib-ile cedvel (Muhibbî: *Dîvân II*: G. 1970/6)

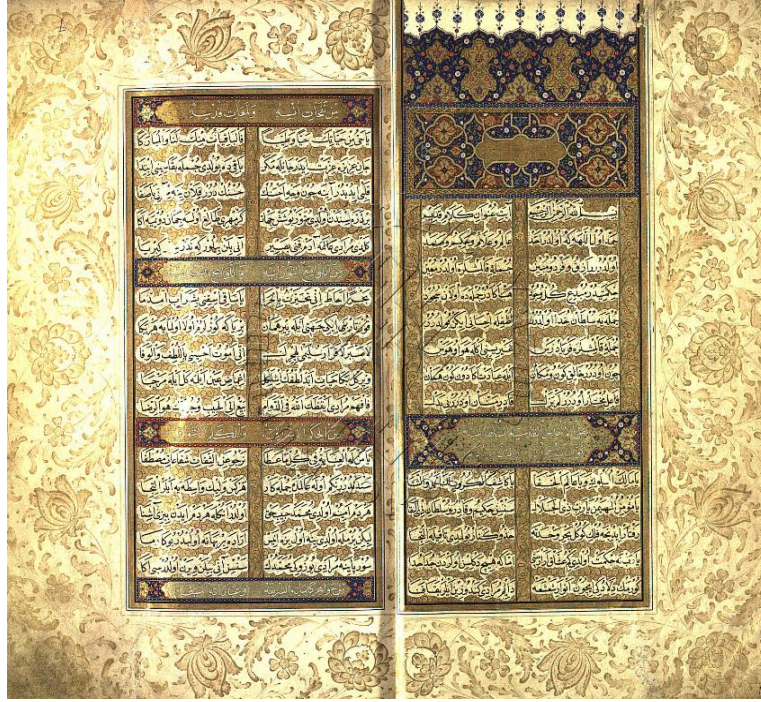
[= Şiirime süs olarak manalar yeter. Ona tezhiple cetvele hacet yok.]

Muhibbî, bu beytinde şiirine süs olarak mananın yeterli olduğunu, onun tezhip ile cetvele ihtiyacı olmadığını söylemektedir. Şair, bu ifadesiyle şiirde esas unsurun mana olduğunu, kaliteli bir şiirin tezhip, cetvel gibi dış süsleme unsurlarına ihtiyacı olmadığını belirtmektedir. Tezhip, bir kitabın daha çekici olmasını, cetvel de metnin etrafına çekilerek sayfanın intizamlı olmasını sağlamaktadır. Cetveller, bazen ince çizgiler şeklinde bazen ise kalın altın çerçeveler veya birkaç kat renkler hâlinindedir. Tezhip ve cetvel gibi süsleme unsurları çok gösterişli olduklarında bazen okuyucuyu cezbederek metnin önüne geçmektedir. Muhibbî, şiirinde iddialı bir tavırla şiirinin manaları güzel olduğu için bunların tezhibe ve cetvele ihtiyacı olmadığını, saf güzelliklerinin yeterli olduğunu söyler. Şairin bu ifadesi çok hoş olmakla birlikte üstün işçilikle hazırlanmış seçkin birer tezhip ürünü olan *Dîvân* nüshalarıyla tezat arz etmektedir. Bunu normal bir şair söyleseydi çok şaşırtıcı olmazdı. Çünkü şairlerin divanları genelde tezhipli, cetvelli değildir, oldukça sadedir. Sadece meşhur bazı şairlerin divanları daha gösterişli tezhiplerle süslenmiştir.

Muhibbî Dîvânı'nın Kara Memi eliyle tezhiplenen nüshası ise bir sanat şaheseridir. Muhibbî belki de böyle bir sanat şaheserinin şiirinin önüne geçmesinden endişe duyduğu için böyle bir ifade kaleme almıştır. Çünkü müzehhibinin hüneriyle şöhret kazanan böyle bir nüsha, şairin eserinin ikinci plana düşmesine sebep olabilir. Muhibbî de bu yüzden şiirinin tezhip ve cetvele ihtiyacı olmadığını, şiire değer veren kimseler için asıl mananın değerli olduğunu vurgulamakta ve şiirinin manalarıyla iftihar etmektedir.

Kânûnî Sultan Süleyman'ın torunu, Murâdî mahlasıyla şiirler yazan III. Murad'ın da çok güzel tezhipli *Dîvân* nüshaları bulunmaktadır. *Murâdî Dîvânı*'nın Süleymaniye YEK, Ayasofya, 3972 nüshası, ilk iki sayfasının kenarları halkârli olmak üzere tezhiplidir. Aynı eserin Süleymaniye YEK, Hekimoğlu Ali Paşa, 625 nüshası da tezhipli bir nüshadır. Süleymaniye YEK, Mihrişah Sultan, 359 nüshası ise sayfa kenarlarının tamamı halkârî tekniğinde süslenmiş, şiir başlıklarına tezhip yapılmış, çok güzel bir nüshadır.

Murâdî Dîvânı'nın Süleymaniye YEK, Fatih, 3874 nüshası da başı ünvan sayfası tezhibiyle süslenmiş ve her sayfasında koltuk tezhipleri bulunan sanatlı bir nüshadır. Millet YEK, Ali Emiri Manzum, 401 numarada bulunan *Dîvân* nüshasının baştaki iki sayfası da tezhiplidir. Böyle süslü *Dîvân* nüshaları olan Murâdî'nin şiirlerinde ise tezhip sanatından söz eden bir beyitle karşılaşılmamaktadır.



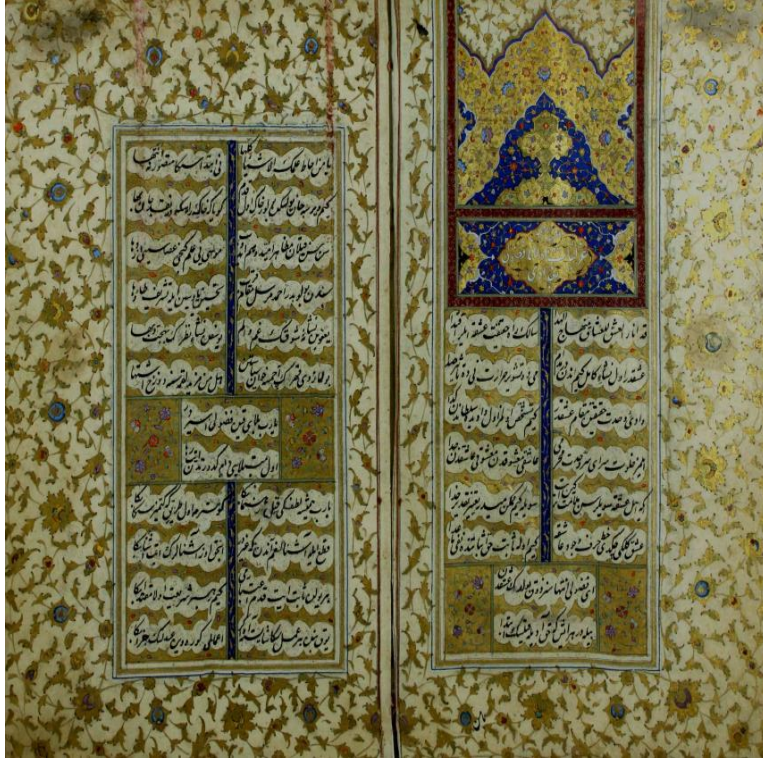
Murâdî Dîvânî'nin tezhipli bir nüshası.

TYEK, Süleymaniye YEK, Ayasofya, 3972, vr. 1b-2a.

Klasik Türk şiirindeki diğer divan örneklerine baktığımızda çok meşhur şairler ve hükümdar şairlerin eserleri dışındaki divanlarda büyük masraf gerektirmesinden dolayı tezhip süslemelerine yer verilmediği görülmektedir. Divanlara bazı istisnalar dışında süsleme yapılmamıştır. Hükümdar şairler dışındaki bu istisnai örnekler de meşhur şairlerin divanlarıdır. Mesela Süleymaniye YEK, Hamidiye, 1082-M'de yer alan *Ahmedî Dîvânî*, Sultan II. Murad'a sunulması itibarıyla zengin tezhipli, gösterişli bir nüshadır. Başındaki tezhipli madalyonlarda Sultan II. Murad'ın adının yer aldığı bu nüsha, Ahmed b. Hacı Mahmûd el-Aksarâyî eliyle 5 Şevval 840 (12 Nisan 1437) tarihinde tamamlanmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in hocası, musahibi, veziri olan Ahmed Paşa'nın Süleymaniye YEK, Ayasofya, 3947 numaradaki *Dîvân* nüshası da zahriye ve ünvan sayfası tezhipleriyle dikkat çeken, güzel bir eserdir.

Fuzûlî Dîvânî'nin Süleymaniye YEK, Yazma Bağışlar, 6391'deki ilk iki sayfası tezhipli ve minyatürlü nüshası da 9b-10a yapraklarındaki satır araları altınla tezhipleriyle güzel bir nüshadır.

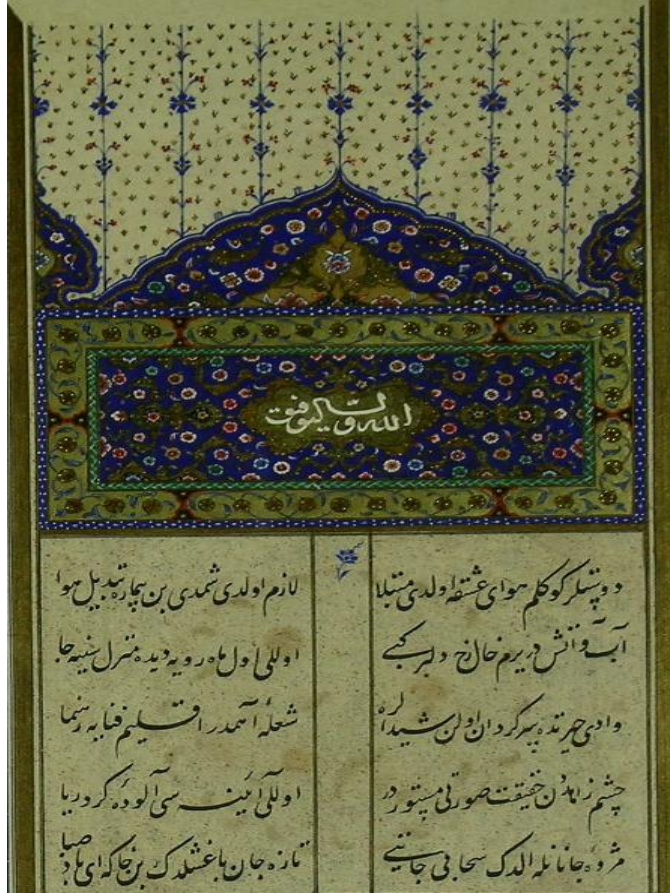
Fuzûlî Dîvânı'nın Süleymaniye YEK, Pertev Paşa, 414 numarada yer alan nüshası da başındaki tezhipleri çok güzel bir eserdir. Bu nüshada sayfa kenarları boyalı halkârla, satır araları altınla süslenmiştir. Bu nüshada bol altın kullanılması, kitabın sıradan bir divan olmayıp üst seviyeden önemli bir kişi için hazırlanmış bir eser olduğunu akla getirmektedir.



***Fuzûlî Dîvânı*'nın tezhipli bir nüshası.**

Süleymaniye YEK, Pertev Paşa, 414. vr. 1b-2a.

Şehâbî Dîvânı'nın, Nuruosmaniye YEK, 4183 nüshası da zahriye ve ünvan sayfasında ağırlıklı olarak mavi kullanılmış, güzel süslemeli bir divan nüshasıdır.



Şehâbî'nin tezhipli *Dîvân* nüshasından bir sayfa.

TYEK, Nuruosmaniye YEK, 4183, vr. 17b.

Divan sahibi şairlerden Cem Sultan'ın, Süleymaniye YEK, Lala İsmail, 431; Gelibolulu Âlî'nin, Hamidiye, 1107; Hamdullah Hamdî'nin, Reşid Efendi, 752; Hayâlî Bey'in, Ayasofya, 3915, Necâtî Bey'in, Fatih 3880 ve 3881; Tâcîzâde Cafer Çelebi'nin, Ayasofya, 3888; Zâtî'nin Lala İsmail, 443 numaralardaki divanları da güzel ünvan sayfası tezhipleri bulunan eserlerdir. Lala İsmail, 483 numarada bulunan Mesîhî'nin *Dîvân* nüshasında da sayfa kenarlarında farklı tarzda çiçek süslemeleri bulunmaktadır. *Necâtî Bey Dîvânı*'nın, Laleli, 1769 nüshası da ilk iki sayfası mushaflardaki gibi serlevha tezhibiyle süslenmiş, ilginç bir nüshadır.

Klasik Türk şiirinde Harîmî mahlasını kullanan Şehzade Korkut'un da bir beytinde tezhipten söz etmesi, hanedan mensubu şairler için tezhip

sanatının önemli bir yeri olduğunu göstermektedir. Zerrin kadeh çiçeğinin, divanını tezhiplenmek için kâsesinde altın ezdiğini söyleyen şair, ortası sarı renkli zerrin çiçeğiyle altın arasında ilişki kurarak beytinde bir çiçek tablosu eşliğinde tezhip sanatına dikkat çekmiştir.

Kâsesinde serverâ zerrîn-kadeh altın ezer

Bu Harîmî kulunuñ tezhîb için dîvânını (Harîmî: *Dîvân*: G. 43/5)

[= Ey padişah! Bu Harîmî kulunun divanını tezhip için zerrin kadeh, kâsesinde altın ezer.]

Harîmî, bu beytinde zerrin kadeh çiçeğinin, Harîmî kulunun divanına tezhip yapmak için kâsesinde altın ezdiğini söyler. Zerrin kadeh çiçeğinin ortası sarı renkli yapısıyla altın arasında bağ kurarak böyle bir ifade oluşturan şair, aynı zamanda hanedan mensubu kimselerin divan nüshalarının tezhip yapılarak gösterişli bir biçimde hazırlanmasına dikkat çekmektedir. Zerrin kadeh çiçeğinin taç yaprakları beyaz, ortasındaki göbek kısmı sarıdır. Zerrin kadeh çiçeğinin sarı olan orta kısmını altınla özdeşleştiren şair, “kâsede altın ezmek” tabiriyle de süsleme sanatlarında altın varaklarının boya olarak kullanılmadan önce bir kâse içinde ezilmesine dikkat çekmektedir.

Zerrîn-kadeh, *Kâmûs-ı Türki*’de zerrîn-kadeh veya sadece zerrîn, güzel kokulu bir cins sarı çiçek diye açıklanmaktadır (Şemseddin Samî, 1317, s. 685). *Lugat-i Ebuzziyâ*’da ise “zeren dedikleri kolye gibi maruf sarı çiçek” (Ebuzziya Tevfik, 1306, s. 522) diye bilgi verilmiştir. Botanik bilgilerine göre zeren, zerren, zerrin kadeh gibi isimlerle tanınan bu çiçek, nergis türlerinden biridir. Nergis çiçeğinin çiçekleri sarı yapraklı olduğu için zerrin olarak adlandırılan bu türünün, taç yaprakları beyaz, ortası sarıdır. Botanik dilinde narcissus poeticus veya poet’s narcissus (şairin nergisi) adlarıyla da tanınan veya Antik Çağ nergisi olarak da bilinen bu çiçekle meşhur Yunan efsanesi Narcissus arasında da bağ kurulmuştur. (URL-2).

Zerrin kadeh çiçeğinin botanik dilinde şairin nergisi (narcissus poeticus veya poet’s narcissus) olarak adlandırılması, klasik Türk şiirindeki varlığına da anlam kazandırmaktadır. Bu çiçeğin kökeninin Antik Çağ’a uzanması, Narcissus efsanesiyle ilişkisi ve şairin nergisi adıyla meşhur olması, klasik Türk şiirine de zengin çağrışımlarla yansımaya yol açmıştır. Harîmî de şiir dilinde geniş yer edinen bu çiçeğe tezhip sanatının bir inceliğini ifade etmek için yer vererek beyitte altın ezme sahnesi ve güzel bir nergis çiçeği tablosu canlandırmıştır.



Ortası sarı, taç yaprakları beyaz nergis çiçeği türü. (URL-3).

Mesîhî'nin ise sevgilinin yüzünü kitapla özdeşleştirdiği bir beytinde aşktan sararan yüzüyle tezhip sanatında kullanılan altın arasında bağ kurduğu görülmektedir.

Sürse yüzün Mesîhî yüzüne 'aceb degül
Tezhîb olıcak dahı mergüb olur kitâb (Mesîhî: *Dîvân*: G. 12/6)

[= Mesîhî, yüzünü senin yüzüne sürse şaşılır mı? Kitap tezhiplenince makbul olur.]

Mesîhî, bu beytinde sevgilinin yüzüne yüzünü sürse buna şaşırmamak gerektiğini, çünkü kitabın tezhiplendiğinde makbul olduğunu söyler. Açıkça söylemese de aşktan sararıp solan yüzüyle kitap süslemede kullanılan altın arasında bağ kuran şair, sevgilinin yüzünü de kitapla özdeşleştirmiştir. Aşktan sararan yüzünü, tezhip süslemesi için kullanılan bir altın olarak düşünen şair, sevgilinin kitaba benzeyen yüzüne kendi yüzünü sürdüğünde onu tezhiplemiş olacağını belirtmektedir. Bu şekilde tezhiplenen güzelin yüzü, böylece daha makbul olacaktır. Şairin, klasik sevgili-âşık ilişkisi üzerine kaleme almış gibi görüldüğü bu beyit, bir kitabın tezhiplendiğinde daha makbul olmasına dikkat çekmesi bakımından oldukça ilginçtir. Şair, bu ifadesiyle tezhibin, süsleme sanatı olarak el yazması bir eserde ne kadar değerli olduğunu vurgulamakta ve tezhipli kitapların kıymetine dikkat çekmektedir. Beyitte tezhipli kitapların cazibesine dikkat çeken, süslü kitapların kıymetine vurgu yapan şairin, sevgili-âşık ilişkisi çerçevesinde orijinal bir ifade oluşturduğu görülmektedir.

Fuzûlî ise bir beytinde üzerinde hat bulunan bir kâğıdın tezhibinden söz ederek bu süsleme sanatının farklı bir kullanım sahasına dikkat çekmektedir.

Tâb-ı hürşîd meh-i rûyuña vérmiş revnâk
Tâ ne zîbâ haţ için ola bu tezhîb-i varâk (Fuzûlî: *Dîvân*: G. 150/1)

[= Yüzünün ay'ına güneşin ışığı parlaklık vermiş. Bu kâğıdın tezhibi, ne güzel bir hat için yapılmış?]

Bu beyitte sevgilinin güzel yüzü üzerinden bir tarifile üzerinde yazı bulunan bir yaprağa tezhip yapılmasına değinen Fuzûlî, güzelin yüzünü bir yaprak olarak hayal etmiştir. Sarı renkli güneş ışınlarını da tezhip için kullanılan altınla özdeşleştiren şair, güneş ışıklarının güzelin yüzünü tezhiptediğini düşünmektedir. Güzelin yüzünün gün ışığı vurduğunda parlamasını, üzerinde hat bulunan bir yaprağın tezhiplenmesi olarak hayal eden şair, yüzde bulunan ayva tüylerinin yazıyla ilişkisine de gönderme yapmaktadır. Fuzûlî, beyitte güneş ışığının sevgilinin yüzü ay'ına parlaklık vermesinden söz ederek ay'ın ışığını güneşten almasını da ima etmektedir. Beyitte bu kâğıdın tezhibinin güzel bir hat için yapıldığına dikkat çeken şair, iyi bir yazının kaliteli bir tezhiple tamamlanması gerektiğine de vurgu yapmaktadır. Kitabın tezhibinden değil de sadece bir varacağın tezhibinden söz eden Fuzûlî, hat-tezhip ilişkisine güzellik unsurlarıyla bağlantılı bir hayal üzerinden yer vermiştir. Şair, sadece bir varaktan söz ettiğine göre bu bir yazı levhasını akla getirmektedir. Beyitte bir sayfanın üzerine güzel bir hat yazıldığında tezhibin de ona yakışır biçimde olması gerektiğine işaret eden Fuzûlî, yazı-tezhip ilişkisini ve uyumunu, güzel bir yüz üzerinden yorumlayarak hoş bir ifade oluşturmuştur.

Ahdî, bir beytinde sabah rüzgârının gül bahçesini tezhiplenmek için bülbülün gagasını pergel gibi kullandığını söyleyerek tezhibe bir gül bahçesi manzarası üzerinden yorum getirmiştir.

Şubh-dem étmege tezhîb gülsitâni nesîm
Bülbülün bâğda minķârın édindi pergâr (Ahdî: *Dîvân*: K. 1/12)

[= Tatlı esen rüzgâr, sabah vakti gül bahçesini tezhip etmek için bahçede bülbülün gagasını pergel edindi.]

Bu beyitte bülbülün gagasını, tezhip sanatında önemli yeri olan pergelle özdeşleştiren Ahdî, sabah tatlı tatlı esen, latif rüzgârın bununla gül bahçesini tezhiptediğini söylemektedir. Bülbülün koni biçimindeki ucu sivri gagasını, şekli dolayısıyla pergele benzeten şair, çiçeklerin bulunduğu gül bahçesini de çiçek motifleriyle dolu bir tezhip alanı olarak düşünmüştür. Tezhip sanatının temelini oluşturan unsurlardan biri de kaynağı tabiat olan,

hatâyî adı verilen çiçek motifleridir. Sabah tatlı esen rüzgârla birlikte rengârenk çiçeklerin açıldığı gül bahçesini bir tezhip süslemesi şeklinde hayal eden Ahdî'nin, beytinde güzel bir gül bahçesi manzarası oluşturduğu görülmektedir. Tezhip sanatında adını Çin Türkistanı bölgesindeki Hatâ, Hıtâ denilen bölgeden alan hatâyî motifleri, tabiattaki çiçeklerin stilize edilmiş şekilleridir. Tezhipteki çiçek motifleri, yeryüzü bahçelerindeki güzelliklerin sanata bir yansımasıdır. Bu stilize çiçek motifleri, zamanla tezhip sanatındaki gelişmelerle birlikte natüralist bir üsluba dönüşmüştür. Beyitte hatâyî motiflerinin kaynağı olan çiçek bahçesini bir tezhip alanı olarak düşünerek sanatı, menşei olan tabiatın bir manzarayla yorumlayan şairin, adeta tablo gibi bir beyit ortaya koyduğu görülmektedir.

Bâkî'nin şiirlerinin serlevhasını tezhiplenmekten söz ettiği bir beyti ise padişahın lütfuyla divan nüshalarının süslü hazırlanmasına dikkat çekmesi bakımından oldukça ilginçtir.

Bâkiyâ ser-levhâ-i eş'ârı tezhîb eyle kim

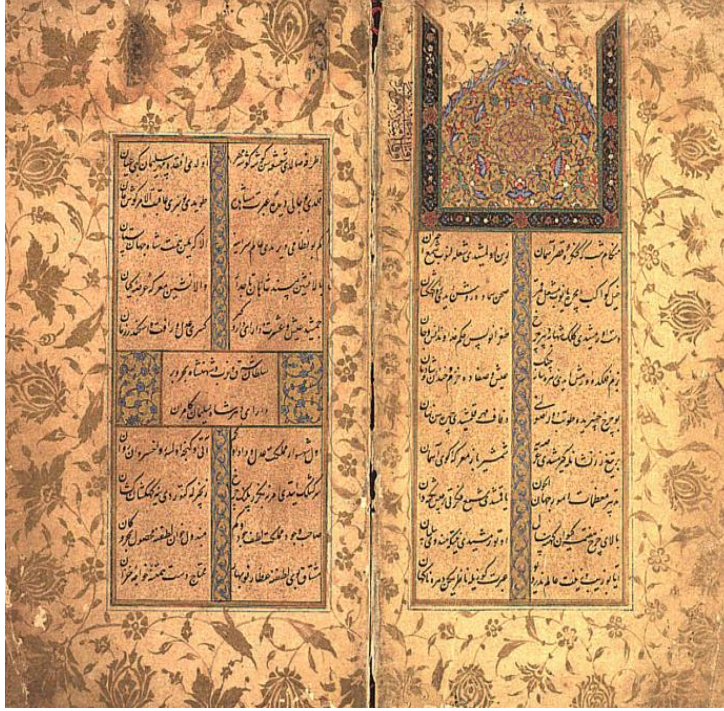
Müşkilüñ lutf-ı şehenşâh étdi altın gibi hâl (Bâkî: *Dîvân*: G. 310/7)

[= Ey Bâkî! Şiirlerinin serlevhasını tezhiplen ki müşkülünü padişahlar padişahının lütfu altın gibi eritti.]

Bu beytinde şiir kitabının başına serlevha tezhibi yapılmasından söz eden ve padişahın lütfu, müşkülünü altın gibi erittiği için bunu yapması gerektiğini söyleyen Bâkî, tezhip sanatına dair ilginç ayrıntılara dikkat çekmektedir. Padişahın ihsanlarıyla müşküllerinin ortadan kalkmasını, tezhip için altın eritilmesiyle özdeşleştiren şair, padişahın bu tavrına karşılık kendisinin de şiir kitabının başını altınla süslemesi gerektiğine işaret etmektedir. Tezhip sanatının temel malzemelerinden olan altın, kullanılmadan önce varak hâlinindedir. Bu ince altın yaprakları bazen yapıştırılarak bazen de ezilip suyla eritilerek sıvı hâle getirildikten sonra kullanılmaktadır. Bâkî, beyitte bu şekilde altının eritilmesine işaretlerle padişahın lütfunun, müşküllerini altın gibi erittiğinden söz etmekte ve şiir defterinin, kendisine cömertçe davranan padişaha yaraşır biçimde serlevha tezhipli olması gerektiğini ifade etmektedir. Bâkî, beyitteki bu ifadesiyle aynı zamanda hükümdarlar için tertip edilen şiir kitaplarının özenli ve sanatlı şekilde hazırlanması geleneğine de işaret etmektedir. Bir şair, padişaha sunacağı şiir kitabını, kendisini himaye eden padişahın ihsanlarına ve sultanlığına layık olacak şekilde süslemelidir.

Bâkî'nin bu beyti, tezhipli ve minyatürlü divan nüshaları bulunduğu için hayatının gerçekliğiyle de uyumlu olması bakımından oldukça değerlidir. Mesela Süleymaniye YEK, Özel, 556 numarada yer alan *Dîvân-ı*

Bâkî nüshası, ilk iki sayfasındaki halkârî süslemeleri ve içindeki minyatürleriyle diğer divanlardan farklı bir eserdir.



***Bâkî Dîvânı*'nın tezhipli nüshası.**

TYEK, Süleymaniye YEK, Özel, 556, vr. 1b-2a.²

Eserin sonunda *Bâkî Dîvânı*'nın bu nüshasının “Cemaziyelevvel başlarında 1004 (Ocak 1596) senesinde Seyyid Ali Burusevî eliyle tamamlandığı” bildirilmektedir. *Dîvân*'ın sonundaki bu tarih, *Bâkî*'nin ölümünden dört yıl öncedir. Dolayısıyla şairin kendisi tarafından hazırlatılmış olma ihtimali vardır.

Bâkî Dîvânı'nın Atıf Efendi YEK, 2057'de yer alan nüshası da ünvan sayfası tezhibi ve bazı minyatürler içerdiğinden ilginç bir örnektir. Bu nüshada tarih yoktur. Ancak yazı ve süsleme özellikleri itibarıyla değerlendirildiğinde *Bâkî*'nin hayatta olduğu devreye ait olabilir.

² *Bâkî*'nin *Dîvân*'ının minyatürlü bu nüshası Aşir Efendi Kütüphanesi'nden Evkâf Müzesi'ne giden 329 numaralı eserdir. Günümüzde TİEM'DE 1959 numarayla kayıtlıdır.

Bâkî'nin bu iki *Dîvân* nüshası, Bâkî'nin şiirlerinin serlevhasını tezhiplemesi gerektiğine dair kaleme aldığı beytini oldukça anlamlı hâle getirmektedir.



***Bâkî Dîvânı*'nın ünvan sayfası tezhipli ve karşı sayfası minyatürlü nüshası.**

Atıf Efendi YEK, 2057, vr. 1b-2a.

Şafâ-yı 'ârız-ı gül-rengi içre çihre-i zerd

Kemâl-i şun' ile tezhîb éder gülîstânı (Gelibolulu Âlî: *Dîvân II*: G. 1508/3)

[= Sarı çehre, gül renkli yanağın parlaklığı içinde sanatın kemaliyle *Gülîstân*'ı tezhip eder.]

Bu beyitte sarı çehresinin olgun sanatıyla gül yanağın içinde *Gülîstân*'ı tezhip ettiğini söyleyen Gelibolulu Âlî, bir yüz hayali üzerinden değerli eserlerin tezhiplenmesine dikkat çekmektedir. Beyitte al yanaklarla gül bahçesi manasına *Gülîstân* kitabı arasında ilişki kuran şair, aynı zamanda bu eserin içeriğiyle uyumlu biçimde al yapraklı nüshalarının bulunmasına da gönderme yapmaktadır. Sa'dî-i Şîrâzî'nin bu eserinin bazı nüshaları, gül bahçesi adına uygun biçimde pembe kâğıtlara yazılmaktadır. Beyitteki hayaliyle gözümüzün önünde al yapraklı ve tezhipli bir *Gülîstân* kitabı imajı

canlandıran şair, bu değerli eserin nüshalarının genellikle tezhipli olmasına da dikkat çekmiştir.

2. Tezhip Sanatındaki Hatâyî ve Rûmî Motifleri

Hatâyî ve rûmî, tezhip sanatının ana motifleridir. Bitkisel kökenli olan ve tabiattaki çiçeklerin stilize edilmiş hâlleri olan hatâyî motifleri, yeryüzü bahçelerindeki çiçeklerin zarafetini tezhip sanatına yansıtmaktadır. Rûmî motiflerinin kökleri ise hayvan figürlerine dayanmaktadır ve bu yüzden de hatları daha keskindir. El yazmaları, hatâyî motifleriyle çiçek açmakta ve rûmî motifleriyle güçlenmektedir. El yazması eserlerde altın ve lacivert, gökyüzüyle güneşi simgelerken kaynağı tabiata dayanan hatâyî rûmî motifleri de yeryüzü güzelliklerini kitaba aksettirmektedir.



Murâdî Dîvânı'ndan bir hatâyî örneği.

TYEK, Süleymaniye YEK, Hekimoğlu Ali Paşa, 625, vr. 263a.



GÖRSEL 1: Murâdî Dîvânı'ndan rûmî motifi örneği.

TYEK, Süleymaniye YEK, Fatih, 3874, vr. 11b.

Bitkisel kökenli hatâyî motifi, adını çıkış noktası olan bölgeden almaktadır. Maniheizmin ve Mani'nin resim sanatının büyük ölçüde etkisinde kalan Uygur süsleme sanatları, bu motifin kaynağına dair ipuçları içermektedir. Son yıllarda yapılan kazı ve araştırmalarda tespit edilen duvar resimleriyle kâğıt parçaları, burada zengin bir süsleme sanatının varlığını ortaya koymaktadır. Adı Çin Türkistanı'ndaki Hatâ bölgesine işaret eden hatâyî motifi de bu bölgede gelişen sanat kültürünün önemli bir delilidir.

Şemseddin Sami, *Kâmûsu'l-Âlâm*'da Hatâ, Hatây, Hıtâ, Hıtây, Hoten gibi çeşitli adlarla anılan bölgenin sınırlarını tam olarak çizmenin zor olduğundan bahsetmektedir. Yazar, Çin'in kuzey kısmı, yani Mançurya ve Moğolistan ile Türkistan'ın doğu taraflarının bu şekilde adlandırıldığını ve Sibirya'nın da bir kısmını içine aldığını belirtmektedir. Yazara göre kelimenin aslı olan Hatâ veya Hatân, Moğol taifesinden bir bölüğe verilen isimdir (Şemseddin Sami, 1307, s. 2049).

Hatâyî motifi, Osmanlı döneminde yaygın şekilde kullanılmıştır.

Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya da geçen hatâyî motifinin yaygın kullanımı Osmanlı döneminde olmuş ve bu motif, zamanla gelişerek farklı özellikler kazanmıştır. Hatâyî, çiçeklerin anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan şekildir (Birol&Derman, 2007, s. 65).



GÖRSEL 2: *Murâdî Dîvânî*'ndan hatâyî motifleri.
TYEK, Süleymaniye YEK, Ayasofya, 3972, vr. 2a.



GÖRSEL 3: *Murâdî Dîvânî*'nden hatâyî motifleri.
TYEK, Süleymaniye YEK, Mihrişah, 359, vr. 2a.





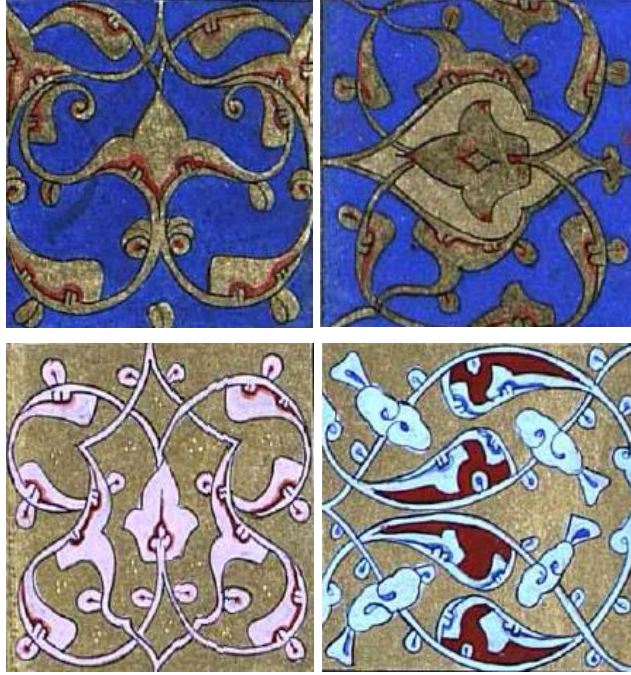
***Muhibbî Dîvânı*'ndaki ünvan sayfası tezhibinden hatâyî motifleri.**
TYEK, Nuruosmaniye YEK, 3873, vr. 1b.

Hayvanların bedenlerinin ve kanat, kuyruk, baş gibi kısımlarının stilize edilmiş şekillerinden oluşan rûmî motifi, kökenleri Orta Asya'ya dayanan çok yaygın bir motiftir. Bitkisel kökenli değildir (Akar&Keskiner, 1978, s. 12, 19).

Rûmî motifi, kaynağı Orta Asya olmasına rağmen adını Anadolu'dan almıştır. Rûmî, Anadolu'ya ait anlamındadır. Bu adlandırma, motifin Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinde yoğun şekilde kullanılmasından dolayıdır. Selçuklu dönemi mimari eserlerinde rûmî motifinin bolca kullanıldığı görülmektedir.

Rûmî motifi, özellikle Anadolu Selçukluları döneminde gelişme gösterdiği ve çok kullanıldığı için rûmî olarak adlandırılmıştır. Hatta Gelibolulu Âlî'nin *Mevâidü'n-Nefâ'is fî Kavâidi'l-Mecâlis* adlı eserinde bu motif için Selçukî adını kullandığı bilinmektedir. Ancak bu motifin kökeni, Anadolu'dan çok gerilere Orta Asya steplerine uzanmaktadır. Rûmî motifine dair en erken örnek, Uygur Türkleri tarafından IX-X. yüzyıllarda yapılmış dekoratif fresklerdeki kanatlı bir deniz canavarında görülmektedir. Türkler, Orta Asya steplerinde hayvanlarla yakın ilişki kurduklarından bu hayvanların güç ve kavgaları, sanat için bir ilham kaynağı olmuştur. Mesela Hun Türklerine ait Naom-Ula ve Pazırık kurganlarında ortaya çıkarılan figürlerin çoğu hayvan dövuşlerini temsil etmektedir. Bu motif, daha sonra Selçuklular döneminde büyük bir gelişme göstermiştir. Rey, Bağdat, Musul, Diyarbakır, Konya gibi sanat merkezlerinde rûmî motifinin yoğun şekilde kullanıldığı, örneklerden anlaşılmaktadır. Bu dönemde hayvanların vücut yapısını ince detaylarıyla gösteren, özellikle kuşların kanat yapısını koruyan rûmî motifleri, hatâyîlerle birleştirilerek kullanılmıştır. XV. asırdan itibaren ise rûmîlerin stilize hâle gelip hayvan görünümünü kayb ettikleri ve süs unsuruna dönüştükleri görülmektedir. XVI. asırda karşımıza çıkan hatâyî ve

rûmî motifleri, yüksek bir estetik zevkin ürünüdür (Keskiner, 2001, s. 10-11).



Murâdî Divânı'ndan rûmî motifleri.

TYEK, Süleymaniye YEK, Fatih, 3874, vr. 9b, 13a, 63a, 58b.

Rûmî motifleri, Türk sanatının geçmişinden önemli izler taşımaktadır.

Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türkler için kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik, bağlılık gibi değerlerin sembolü sayılan hayvanlar, sanatkârlara da ilham kaynağı olmuştur. Eserlerinde altın varak kullanan Uygurlarda rûmî motifi açıkça görülmektedir. Uygur kültürü, Moğol çevresinde etkili olmuş, batıda da Türk-İslam kültürüne kaynak oluşturmuştur. Asya'da kurulan ilk Türk-İslam devleti olan Karahanlılar, bu sanatı daha çok geliştirmişlerdir. Kırgızistan'da Fergana Vadisi'nin doğusundaki Özkent'te bulunan Karahanlı dönemine ait üç türbenin duvarındaki süslemelerde çok sayıda rûmî motifi görülmektedir. Gaznelilerde ve Hindistan'daki Türk eserlerinde de kullanılan rûmî motifi, Büyük Selçuklu Devleti'nin mimari eserlerinde de ön plana çıkmaktadır. 1071'de Malazgirt Zaferi'yle Anadolu'ya ayak basan Türkler, beraberlerinde getirdikleri zengin sanat kültürlerini, yeni karşılaştıkları köklü Anadolu kültürüyle harmanlamışlardır. Anadolu Türk sanatı, Karahanlı, Gazneli ve

Büyük Selçuklu sanatlarının köklerinden beslenmektedir (Birold&Derman, 2007, s. 179-180).

Orta Asya yaşamına dayanan çok köklü bir geçmişi bulunan hâtâyî ve rûmî motifleri, klasik şiire sadece birkaç şairin kaleminden yansımıştır. Rûmî ve hatâyî motiflerine beyitlerinde yer veren şairler, Ahmed Paşa, Necâtî Bey, Tâcîzâde Cafer Çelebi, Revânî, Şem‘î, Zâtî, Edirneli Nazmî, Muhibbî, Yahyâ Bey, Bâkî ve Gelibolulu Âlî’dir. Bu beyitlerde rûmî ve hatâyî motiflerinin bir beyit dışında birlikte anıldığı görülmektedir. Ancak beyitlerde bu iki motifin anlam ayırımının çok bariz şekilde yapılmadığı da dikkati çekmektedir.

Anuñçün yazdılar rûmî hâtâyî
Ki_ala avcına Şeh Rûmî Hıtâyı (Necâtî Bey: *Dîvân*: Mesnevî, 2/7, s. 117.)

[= Padişah Rum’u Hıtâ’yı avucuna alsın diye rûmî, hatâyî çizdiler.]

Bu beyitte rûmî, hatâyî motifleriyle Rum ve Hıtâ memleketleri arasında ilişki kuran Necâtî Bey, ilginç bir düşünceyle padişahın bu memleketleri avucunun içine alması için rûmî ve hatâyî motifleri çizilmesinden bahsetmektedir. Yazılışları aynı, anlamları farklı kelimelerle cinas yaparak beyitte ses tekrarı ağırlıklı bir ifade oluşturan şair, tezhip sanatının temel iki motifine farklı bir benzetmeyle değinmiştir.

İnce bélüñle görmüş zülfüñ meger ki nakkâş
Bir iplik üzre yazmış rûmî hâtâyî yaprak (Revânî: *Dîvân*: G. 185/2)

[= Nakkaş, meğer ince belinle saçını görmüş, bir iplik üzerine rûmî hatâyî yaprak yazmış.]

Revânî, güzelin ince beliyle saçını gören nakkaşın, bir iplik üzerine rûmî hatâyî yaprak çizdiğini söyler. Beytinde bu motiflerle güzellik unsurları arasında ilişki kuran Revânî, sevgilinin belini hayvanların stilize edilmesiyle meydana çıkan rûmî motifine, saçını da tabiattaki bitkilerin stilize edilmesiyle oluşan bir hatâyî yaprak motifine benzetmektedir.

Hüsñüñ şemsinden ay ile gün
İki dâne hâtâyî yaprakdur (Zâtî: *Dîvân I*: G. 397/3)

[= Ay ile güneş, senin güzelliğinin şemsinden iki tane hatâyî yapaktır.]

Zâtî, sevgilinin güzelliğini bir şemseye benzetmekte ve ay ile güneşin, onun güzelliği şemsinden iki yaprak olduğunu söylemektedir. Şemse, kitap ciltlerinin ortasına yapılan süslemelere verilen addır. Güneş şekline benzerliğinden dolayı Arapça güneş anlamında şems kelimesinden şemse

adını almış olan bu motif, kitap sanatlarının önemli bir unsurudur. Şemseler başlangıçta güneş gibi yuvarlak şekilli iken zamanla oval bir form kazanmıştır. Şemselerin içinde hatâyî, rûmî, yaprak, bulut gibi çeşitli motifler bulunmaktadır. Sevgilinin güzelliğini böyle motiflerle süslü bir şemseye benzeten Zâtî, ay ve güneşin de bu şemseye nispetle ancak iki hatâyî yaprak olacağını belirtmektedir. Klasik şiirde sevgilinin güzel yüzünün, ay ve güneşe benzetilmesinden dolayı böyle bir hayal oluşturan şair, güneşin onun güzelliği şemsesinde iki hatâyî yaprak olduğunu söyleyerek sevgilinin güzelliğini övmektedir.

3. Altınla Tezhip Süslemesi Halkârî

Tezhip sanatı, sadece altınla yapılan süslemelerden ibaret değildir. Çeşitli renkte boyalar da kullanılmaktadır. Sadece altınla yapılan tezhip işlerine ise halkârî denilmiştir.

Halkârî tezyinat, süsleme sanatları içinde sade ve doğal bir nakıştır. Sözlük anlamı altın yaldızlı iş olan halkâr, altınla yapılan hafif bir süsleme üslubudur. Altınla yapılan halkârî motiflerinin çevresine daha koyu renkte bir çerçeve çizgisi çekilirse bu süsleme, tahrirli halkâr olarak adlandırılmaktadır. Halkârın renklendirilmiş olanına da şikâf veya boyalı halkâr denmektedir (Ersoy, 1988, s. 14).



***Murâdî Dîvânı*'ndan halkâr şeklinde hatâyî motifleri.**

TYEK, Süleymaniye YEK, Ayasofya, 3972, vr. 2a.

Altınla yapılan pırıltılı bir süsleme tekniği olan halkâr, çekici bir süsleme tekniğidir.

Halkârî, tezhibin nispeten kolay ama cazip bir şeklidir. Bütünüyle altınla yapılan bu tezyinatın farklı bir üslubu vardır ve Çînî (kâşî) nakışlarına tamamiyle uymamaktadır. Süsleme sanatlarının daha Orta Asya'dan İran

sahasına ve Mezopotamya'ya inip İslam kültürüyle yükselmeden önceki örneklerinde halkârın esaslarıyla dolu nakışlara tesadüf edilmektedir. Tezhip, daha çok üsluplaştırılmış ve hendesi şekillerle bezenmiş bir süsleme sanatıdır. Halkâr, ona oranla daha sade ama cazip bir süslemedir (Ünver, 1938, s. 302).

Klasik Türk şiirinde tezhipte özel bir süsleme tarzı olan halkârîden bahseden tek şair, Gelibolulu Âlî'dir. Kitap sanatlarına özel bir ilgisi olan ve bu konuya dair *Menâkıb-ı Hünerverân* adlı eseri kaleme alan Âlî, iki beytinde bu sanat terimine yer vermektedir. Kısa mesnevi tarzındaki şiirinin bir beytinde "halkârî safha"dan söz eden şair, başka bir beytinde de "halkârî hâme"den bahsetmektedir.

Böyle hâzır devât u hâme tamâm
İki halkârî şafha sîm-endâm (Gelibolulu Âlî: *Dîvân III: Kısa Mesnevî*, 8/23)

[= Divit ve kalem böyle hazır, tamam. Gümüş bedenli, iki halkârlı sayfa.]

Yazı malzemelerinden söz ederek padişahı ihsan ettiği mesnevisinin bu beytinde divit ve kalemle birlikte halkârî iki sayfadan da bahseden Gelibolulu Âlî, bütün malzemelerin hazır olduğunu söyler. Şair, bu beyitten sonra gelen beyitte de hatt-ı hümayundan söz etmektedir. Bu yüzden de burada bahsedilen halkârî safhalar, padişah buyruklarının yazıldığı sayfalar olmalıdır.³

4. Hurde geçmek

Farsça küçük, kırıntı anlamlarına gelen hurde, tezhip terimi olarak çok ince süsleme motiflerine verilen addır (Ayverdi, 2006, s. 1299). Tezhip sanatında büyük bir motifi daha küçük motiflerle süslemeye hurdeleme

³Gelibolulu Âlî, bu mesnevinin 19. beytinde de "halkârî hâme"den söz etmektedir.

Nêçe keskin kalemtrâş-ı tuhaf

Nêçe halkârî hâme cümle taraf (Gelibolulu Âlî: *Dîvân III: Kısa Mesnevî*, 8/19)³

[= Nice keskin, değişik kalemtrâş, her taraf nice halkârlı kalem.]

Bu beyitte şairin bahsettiği halkârî hâme, halkâr tarzında altınla süslenmiş kalem olmalıdır. Kaynaklarda altınla süslenmiş kalemlere dair bazı bilgiler bulunmaktadır. "Günümüzde bazı müze ve koleksiyonlarda görülen örneklerden anlaşıldığına göre eskiden kullanılan kamış kalemlerin üzerine zamkla altın varaklar yapıştırılmak yahut altın suyuyla nakışlar çizilmek suretiyle altın kalemler elde edilmekteydi." (Şentürk, 2016, s. 297). Kalemlere yapılan bu altınlı süslemeler, bu beyitten anlaşıldığına göre halkâr tarzında gölgeli altın süslemeler şeklinde de yapılmıştır. Âlî gibi geniş sanat birikimine sahip olan bir şairin, bu ifadeyi hayali biçimde kullanması mümkün gözükmemektedir. Bu sebeple beyit, o dönemde altınla halkâr tekniğinde süslenmiş kalemlerin varlığına dair önemli bir ipucu vermektedir.

denmektedir. Mesela rûmî motiflerinin hurdelenmiş rûmî olarak adlandırılan bir türü vardır (Birol&Derman, 2007, s. 20, 182).

Bu tezhip teriminin, klasik şiirde sadece “hurde geçmek” tabiriyle Revânî ve Bâkî’nin bir beytiyle şiire aksettiği görülmektedir.

Hurdeler geçmiş çemen nakşında nakkâş-ı bahâr
Kim temâşasında hayrândur bu ‘aql-ı hurde-bîn (Revânî: *Dîvân*: K. 23/3)

[= Bahar nakkaşı, çimenin nakşında hurdeler geçmiş ki bu incelikleri gören akıl, onu seyrederken hayran olur.]

Bu beyitte baharı bir nakkaş olarak hayal eden Revânî, onun çimenliğin nakşını yaparken hurdeler geçtiğini, incelikleri gören aklın da bunu seyrederken hayran olduğunu söylemektedir. Şair, beyitte tezhip sanatında önemli bir incelik olan hurdeleme tekniğine değinerek kitap süsleme sanatlarının önemli bir detayını şiire aksettirmiştir. Hurdelemek, büyük bir motifi küçük motiflerle süslemek anlamına geldiğine göre şair, bahar nakkaşının büyük bir motif olan bahçeyi küçük motiflerle süslemesini kastetmektedir. Bahçeyi büyük bir süsleme motifi olarak düşündüğümüzde içindeki çiçekler, bitkiler ve çimenler de bu motifi süsleyen küçük motifler olacaktır. Buna göre bahar nakkaşı, bahçenin içindeki her bir bitkiyle hurdeler geçerek büyük bahçe motifini oluşturmuştur. İncelikleri gören, zevk sahibi akıl da bunu seyrederek hayran olmaktadır.⁴

5. Zerefşan

Zerefşan, altın serpmek suretiyle yapılan bir süsleme tekniğidir. Tezhip sanatında kâğıtların üzerine püskürtme suretinde yapılan altın serpmeye zerefşan denmektedir. Kıymetli el yazmalarının sayfaları zerefşan tekniğiyle süslenmiştir (Arseven, 1943, s. 2286).

Varlıklı kimseler için hazırlanmış el yazmalarının sayfalarında, ferman, berat gibi belgelerin yazıldıkları kâğıtlarda ve güzel yazı örneklerinin yer aldığı murakkaların sayfalarında zerefşan örneklerine sıklıkla rastlanmaktadır.

⁴ Bâkî’nin hurde geçmekten söz eden bir beyti de şöyledir:

Hurdeler geçmiş-durur dendānuñ evşāfuñda kim

Hāme-i Bâkî delüpdür bağırını lü’lülerin (Bâkî: *Dîvân*: G. 253/5)

[= Dişlerinin vasfında hurdeler geçmiştir. Zira Bâkî’nin kalemi, incilerin bağırını delmiştir.]

Beyitte kalemin incilerin bağırını delmesinden söz ederek dişlerin inciye benzetilmesine dikkat çeken ve sözün inciye benzetilmesine gönderme yapan Bâkî, küçük dişlerin vasfını hurdeleme tekniğiyle tarif ettiğini belirtmektedir. Şair, kalemiyle de inci dişleri tarif eden, inci gibi sözleri yazmaktadır.



Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Gülistân* adlı eserinden zerefşan sayfa örneği.

TYEK, Süleymaniye YEK, Ayasofya, 4228, vr. 143b.

Cem' édüp evrāk-ı al üstüne étmiş zer-feşân

Yazmış ol mecmû'aya vaşf-u ruhuñ éy yār gül (Necâtî Bey: *Dîvân*: K. 15/3)

[= Ey sevgili! Gül, al yapraklar toplayıp üstüne altın serpmiş. O mecmuaya yanağının niteliğini yazmış.]

Sultan II. Bayezid için yazdığı “gül” redifli kasidesinin bu beytinde gülün, kırmızı renkli yapraklar süsleyerek bunları zerefşan ettiğini, yani üzerlerine altın serptiğini söyleyen Necâtî Bey, bu süslü mecmuaya hükümdarın yanağının vasfını yazdığını söyler. Beyitte gülün al yapraklarıyla kırmızı yanak arasında ilişki kuran şair, gülün çok yapraklı yapısı sebebiyle altın serptiği yapraklardan mecmua oluşturmamasından söz etmektedir.

Kâtib-i takdîr haţţ-ı sebz taħrîr etmege

Levh-i gülzârî hazân bergi zer-efşân eylemiş (Fuzûlî: *Dîvân*: G. 130/2)

[= Sonbahar yaprağı, takdir kâtibinin yeşil hat yazması için gül bahçesi levhasını zerefşan eylemiş.]

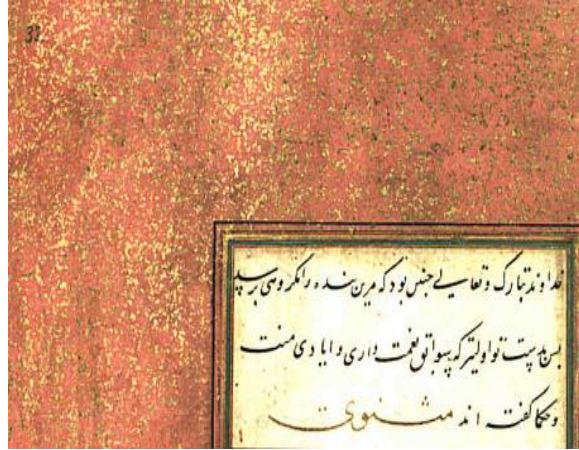
Bu beyitte gül bahçesini bir levhaya, bahçedeki yeşillikleri de yazıya benzeten Fuzûlî, sarı renkli sonbahar yapraklarını da bu levhayı süsleyen zerefşan süslemeler şeklinde düşünmüştür. Fuzûlî, sarı renkli sonbahar yapraklarını, altın serpme tekniği olan zerefşandaki altın varaklarıyla özdeşleştirdiği bu beyitte bir sonbahar tablosu üzerinden süsleme

sanatlarının inceliklerine dikkat çekmektedir. Şairin ifadesine göre takdir kâtibinin yeşil hatlar yazıp sonbahar yapraklarıyla zerefşan ettiği gül bahçesi, Allah'ın yaratma sanatının güzel bir numunesidir.

Metâ'-ı ma'rifet geldi revâcın bulduğu demler
Zer-efşân eylesün nergisler evrâk-ı gülistânı (Bâkî: *Dîvân*: K. 5/5)

[= Marifet sermayesinin değer bulduğu zamanlar geldi. Nergisler, gül bahçesi yapraklarını zerefşan etsinler.]

Sultan II. Selim'in tahta çıkışından dolayı yazdığı kasidesinin bu beytinde padişahın devrinde marifetin kıymetinin arttığını söyleyen Bâkî, bu yüzden nergislerin gül bahçesindeki yaprakları zerefşan etmeleri gerektiğinden söz etmektedir. Şair, nergis çiçeği sarı yapraklı olduğu için onun zerefşan, yani altın serpme şeklinde süsleme yaptığını söyler. Bâkî, yeni tahta çıkan hükümdarın kitaba ve sanata verdiği değeri, böyle bir gül bahçesi manzarası üzerinden tarif etmektedir. Beyitte gülistan yapraklarının zerefşan edilmesinden söz edilmesi, Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Gülistân* adlı meşhur eserinin bazı nüshalarında sayfaların zerefşan tekniğinde altın serpme yapılarak süslenmesini de akla getirmektedir.



Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Gülistân* adlı eserinden zerefşan örneği.

TYEK, Süleymaniye YEK, Ayasofya, 4228, vr. 32a.

Yazınmağa mânend-i nazm-ı Süreyyâ

Varaklar zer-efşân éder çarh-ı aḥḍar (Bâkî: *Dîvân*: K. 3/24)

[= Yeşil gök, Süreyya nazımının benzerini yazmak için yapraklar zerefşan eder.]

Kânûnî Sultan Süleyman'ın övgüsünde yazdığı kasidesinin bu beytinde yeşil renkli göğün, padişahın Süreyya benzeri şiirlerini yazmak için yapraklar zerefşan ettiğini söyleyen Bâkî, sultanın şiirlerini gökteki Süreyya yıldızına benzetmektedir. Türkçede Ülker veya Pervin denilen ve gerdanlık dizisine benzetilen Süreyya yıldızı, yüksekte bulunmayı ve parlaklığı temsil etmektedir. Kânûnî'nin şiirlerini, gökyüzündeki erişilmez yükseklikte Süreyya yıldızına benzeten şair, hükümdarın şiirlerini övmek için bir gece manzarası ortaya koymuştur. Zerefşan, varak altının kâğıda serpilmesi şeklinde bir süsleme olduğu için beyitte feleğin yapraklar zerefşan etmesiyle gece yıldızların göğe serpiştirilmesi kastedilmektedir.

6. Serlevha

Mushaflarda veya sanatlı hazırlanmış bazı yazma eserlerde kitapların başındaki iki sayfa da tezhipli olarak tertiplenmişse serlevha olarak adlandırılmaktadır. Farsça baş manasına ser kelimesiyle Arapça levha kelimesinden oluşan bu kelime, levha tarzındaki çift sayfa süslemeleri nitelendirmektedir. Serlevha tezhipleri, genellikle Kur'an-ı Kerimlerde Fatiha suresi ve Bakara suresinin ilk ayetlerinin yer aldığı karşılıklı iki sayfanın süslenmesi şeklindedir. Ancak bazı değerli eserlerin başı da bu şekilde tertip edilmiştir. Serlevha tezhiplerinde altın ve mavinin dikkat çekici biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Muşhaf-ı ruhsârün üstinde o haţţ-ı nîl-gün

Lâciverdî bir güzel serlevhadur Kur'an'da (Mostarlı Hasan Ziyâî:
Dîvân: G. 388/2)

[= Yanağının mushafı üstündeki o nil renkli hat, Kur'an'da lacivert renkli bir güzel serlevhadır.]

Mostarlı Hasan Ziyâî, klasik şiirde güzelin yüzünün mushafa benzetilmesinden dolayı onun yanağındaki ayva tüylerini de nil renkli bir hat olarak nitelendirerek bunu Kur'an-ı Kerim'in başında bulunan bir serlevha şeklinde hayal etmiştir. Güzel bir yüz üzerinden süsleme sanatlarının önemli bir parçası olan serlevha tezhibine beytinde yer veren şairin, güzel bir ayrıntıya dikkat çektiği görülmektedir.



Lacivert renkli bir Kur'an-ı Kerim serlavhası.

Kur'an-ı Kerim, TYEK, Manisa YEK, 3136/1.

Sonuç

Bu çalışmada kitap sanatları arasında renkli yapısıyla dikkat çeken tezhip sanatının klasik şiirdeki yansımaları, beyitler ve divanlar üzerinden örneklerle incelenmiştir. Anadolu'da klasik Türk şiirinin başlangıcından XVI. yüzyılın sonuna kadar olan dönemdeki kırk beş divanın taranması⁵ sonucunda bu sanata dair beyit örneklerinin seçildiği bu çalışmada ayrıca tezhipli divan nüshaları da incelenmiştir. Araştırmada tezhip sanatının şiire aksi ve tezhipli divan nüshaları yoluyla şiir ve tezhip sanatı ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır.

Klasik şiirde tezhip sanatının yansımaları konusuna yoğunlaşan bu araştırma, şiir ve sanat ilişkisi bağlamında ilginç sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Dikkat çekici bir sonuç, bu kitap süsleme sanatının şiirdeki akislerinin yazı

⁵Taranan bu kırk beş divan şu şairlere aittir: Kadı Burhâneddin, Hoca Dehhânî, Şeyhî, Ahmedî, Ahmed-i Dâî, Cemâlî, İvaz Paşa oğlu Atâyî, Sâfî, Ahmed Paşa, Avnî, Hamdullah Hamdî, Adlî, Cem Sultan, Necâtî Bey, Tâcizade Cafer Çelebi, Âhî, Vâfî, Harîmî, Mesîhî, Amrî, Mîhrî Hatun, Revânî, Hayretî, Prizrenli Şem'î, Figânî, Usûlî, Üsküplü İshak Çelebi, Zâtî, Hayâlî, Fuzûlî, Edirneli Nazmî, Hecrî, Sehâbî, Emrî, Muhibbî, Helâkî, Mostarlı Ziyâî, Yahyâ Bey, Ahdî, Vusûlî, Nev'î, Gelibolulu Mustafa Âlî, Bâkî, Murâdî, Bağdatlı Rûhî.

sanatı ölçüsünde yoğun olmaması, sadece bazı şairlerin kaleminde bu konuya yer verilmesidir. Bu durumun da altınlamak manasına tezhip kelimesinin, hat kadar şiir dilinde kullanılmaya elverişli bir kelime olmaması ve bu süsleme sanatı masraflı olduğu için yazıya oranla ikinci planda olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Gerçekten de bu sanat, sadece belirli şairlerin kaleminden beyitlerle şiire aksetmiştir. Özellikle Muhibbî, Harîmî ve Ahmed Paşa, Necâtî Bey, Mesîhî, Fuzûlî, Zâtî, Tâcîzâde Cafer Çelebi, Gelibolulu Âlî, Bâkî gibi tezhipli divan nüshaları bulunan şairlerin doğrudan tezhip kelimesiyle bu sanattan veya bu sanatın terimlerinden bahsettikleri görülmektedir. Normalde şairlerin pek çoğunun divan nüshaları tezhipli değildir. Bu yüzden tezhibin şiire aksî, şairlerin kitap sanatlarına aşinalıklarıyla da alakalı olabilir. Mesela kitap sanatları konusunda derin bir bilgi birikimi olan Gelibolulu Âlî, özellikle tezhip, halkârî gibi sanat terimlerine beyitlerinde yer vermiştir. Şairlerin ilgileri doğrultusunda bu sanata yer vermeleri de tezhip sanatının şiire gerçekçi biçimde aksetmesine yol açmıştır.

Bu çalışmada makalenin hacmi ölçüsünde tezhipten söz eden beyitlerinden sadece dikkat çekici olan bir kısmına yer verilmiştir. Ancak belli sayıda örnek de bu sanatın belli şairlerin kaleminden etkili şekilde şiir dünyasına aksettiğini göstermektedir.

Tezhibin çok sayıda örnek üzerinden olmasa da şiire bazı özellikleriyle yansması, kitap sanatlarının bu konularla daha çok ilgilenen şairlerin kaleminden şiire aksettiğini, böylece şiirin kültürün önemli bir parçası olan kitap sanatlarına dair ipuçları barındırdığını göstermektedir. Şairler, eserlerinin geleceğe miras kalmasını sağlayan kitapların süslemelerine de bu konudaki kültürleri çerçevesinde yer vermişlerdir. Bu da klasik şiirin aşk-âşık-sevgili konuları etrafında hayallere dayalı yapısının, yaşamın farklı alanlarından ince ayrıntılara yer verdiğini ve sanatın da şairlerin hayatlarında kapladığı yer doğrultusunda şiir âleminde yer edindiğini göstermektedir. Şairler, kitap sanatlarının bir parçası olan tezhipten bahsetmek suretiyle okuyucuya sanat dünyasından renkli manzaralar sunmaktadırlar. Böylece sosyal yaşamın ve sanatın ayrıntıları, şiirin dünyasına aksetmekte ve şiir, hayatı yansıtmaktadır.

Kaynakça

- Akar, A., Keskiner, C., (1978). *Türk Süsleme Sanatında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Arseven, C. E. (1943). *Sanat Ansiklopedisi*, V. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Atasoy, N. (2002). *Hasbahçe Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. İstanbul: Aygaz A. Ş.

Ayverdi, İ. (2006). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, II. İstanbul: Kubbealtı İktisadî İşletmesi.

Bâkî. (1994). *Bâkî Dîvânı (Tenkitli Basım)*. Sabahattin Küçük (Haz.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Birol, İ. A. & Derman, Ç. (2007). *Türk Tezyinî Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınevi.

Ebuzziyâ Tefvîk. (1306). *Lugat-i Ebuzziyâ*. Kostantiniyye: Matbaa-i Ebuzziyâ.

Ersoy, A. (1988). *Türk Tezhip Sanatı*. İstanbul: Akbank.

Fuzûlî. (1958). *Türkçe Divan*. KenanAkyüz vd.(Haz.)Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Gelibolulu Mustafa Âlî. (2006). *Divan (Textual Analysis and Critical Edition)*. İsmail H. Aksoyak (Haz.). Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü.

Harîmî. (2020). *Harîmî [Şehzade Korkud] Dîvânı*. EmineAtmaca (Haz.). Konya: Palet Yayınları.

Hasan Ziyâî. (2002). *Hasan Ziyâ'î Hayatı-Eserleri-Sanatı ve Divanı (İnceleme-Metin)*. MüberraGürgendereli (Haz.). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Keskiner, C. (2001). *Turkish Motifs*. (5. Bs.). İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Kutsal Risalet Yazma Mushaf Sergisi. (2022). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları 208.

Lings, M. (2012). *Kur'an Hat ve Tezhibinden Parıltılar*. Turan Koç (Çev.). İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.

Mesîhî. (1995). *Mesîhî Dîvânı*. Mine Mengi (Haz.). Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Muhibbî. (2016). *Muhibbî Dîvânı Bütün Şiirleri Kânûnî Sultan Süleyman*. KemalYavuz & Orhan Yavuz (Haz.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Necatî Bey. (1997). *Necatî Beg Divanı*. Ali Nihat Tarlan (Haz.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Özen, M. E. (2003). *Türk Tezhip Sanatı*. İstanbul: Gözen Kitap ve Yayın Evi.

Revânî. (2017). *Revânî Dîvânı*. Ziya Avşar (Haz.). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. Erişim adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56143,revani-divanipdf.pdf?0>.

Şemseddin Sami. (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. Dersâdet: İkdâm Matbaası.

Şemseddin Sami.(1307). *Kâmûsu'l-A'lâm III*. İstanbul: Mihran Matbaası.

Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi, C. 1.

Topkapı Sarayı Müzesi Uzmanları. (1969). *Türk El Sanatları (Turkish Handicrafts-Türkisches Kunsthandwerk-Arts Manuels Turcs)*. İstanbul: Yapı Kredi Bankası A.Ş, Tör-As Ofset Basımevi.

Ünver, A. S. (1938). Türk Tezyinatında Halkâriye Dair. *Arkitekt*, 10-11, 301-309.

Yıldırım, E. (2012). *Türk Kültüründe Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zâtî. (1968). *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) Gazeller Kısmı: I. Cild*. Ali Nihat Tarlan (Haz.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

İnternet Kaynakları:

URL-1:<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/A'râf-suresi/1109/155-156-ayet-tefsiri>. (Erişim Tarihi: 20.03.2023).

URL-2:https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_poeticus. (Erişim Tarihi: 17.09.2022).

(URL- 3):
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissi.jpg#/media/File:Narcissi.jpg> (Erişim Tarihi: 08.10.2024).

КЛАССИКАЛЬК ТҮРІК ПОЭЗИЯСЫНДАҒЫ ТАЗХИБ ӨНЕРІНІҢ КӨРІНІСТЕРІ

Аңдатпа: Классикалық түрік поэзиясы өз кезеңінің әлеуметтік өмірі туралы мол ақпаратты қамтиды. Бұл зерттеуде тазхиб өнерінің классикалық поэзияда қалай көрініс тапқаны және оның поэзиямен байланысы зерттеледі. Тазхиб өнерінің поэзиядағы көріністерін анықтау үшін тазхибпен безендірілген диуандарға және поэзиядағы тазхиб өнеріне жасалған сілтемелерге назар аударылды. Осылайша поэзия мен кітап өнерінің байланысы және поэзияның өмірді бейнелейтін қырлары айқындалады. Тазхиб – түрлі-түсті құрылымымен ерекшеленетін кітап безендіру өнері. Мотивтері Орталық Азиядан шыққан бұл өнер Анадолы аймағында елеулі түрде дамыды. Әсіресе XVI ғасырда өзінің шарықтау шыңына жеткен бұл өнер ақындардың өміріндегі рөліне байланысты классикалық поэзияда кең түрде көрініс тапты. Бұл зерттеуде алдымен тазхиб өнері, оның мағынасы, мотивтерінің шығу тегі және тарихи дамуы қарастырылып, кейін ақындардың тазхибпен безендірілген диуан жазбалары мен тазхиб өнерінің поэзиядағы көріністеріне назар аударылды. Анадолыда түрік поэзиясының бастау алған кезі мен XVI ғасырдың соңына дейін жазылған диуандардан алынған тазхиб туралы айтылған түрлі бейіттер бұл өнердің кітап безендіру тұрғысынан маңызға ие болғанын көрсетеді. Әсіресе бұл өнерді бағалаған немесе кітап өнеріне қызығушылық танытқан ақындар ол туралы ойларын поэзия тілімен жеткізген. Бұл жағдай ақындарды қызықтырған тақырыптарға байланысты өмірдің түрлі қырларының поэзиядағы көрінісін көрсетеді. Әлеуметтік өмірдің көптеген бөлшектерін бейнелейтін поэзия сол кезеңдегі тазхиб өнерінің маңыздылығын анықтау тұрғысынан да аса құнды дереккөз болып табылады.

Кілт сөздер: Классикалық Түрік поэзиясы, Тазхиб өнері, Диуан қолжазбалары, Хатайы және Руми мотивтері, Зерефшан.

ОТРАЖЕНИЯ ИСКУССТВА ТЁЗХИПА ВКЛАССИЧЕСКОЙ ТУРЕЦКОЙ ПОЭЗИИ

Аннотация: Классическая турецкая поэзия является важным источником сведений об общественной и культурной жизни тех исторических периодов, в которые она создавалась и читалась. Настоящее исследование посвящено анализу взаимосвязи между искусством тёзхипа и классической поэзией, а также изучению способов художественного отражения данного вида искусства в поэтических текстах. Для выявления влияния тёзхипа на поэзию

особое внимание уделяется анализу диванов, украшенных элементами данного искусства, и упоминаниям тѣзхипа в поэтических произведениях. Это позволяет установить тесную связь между поэзией и книжным искусством, а также подчеркнуть аспекты поэтического творчества, отражающие социальные и культурные реалии своего времени. Тѣзхип, как искусство оформления рукописей, отличается выразительной эстетикой, основанной на ярких цветах и изысканных узорах. Истоки этого вида искусства восходят к культурным традициям Центральной Азии, однако на территории Анатолии он приобрёл уникальные черты, достигнув наивысшего расцвета в XVI веке. В этот период тѣзхип оказал влияние и на классическую турецкую поэзию, благодаря важной роли, которую он играл в культурной и интеллектуальной жизни османских поэтов. В данном исследовании последовательно рассматриваются следующие аспекты: определение и сущность искусства тѣзхипа, анализ его значимости, происхождения и эволюции мотивов, а также основные этапы его исторического развития. Для изучения отражения искусства тѣзхипа в классической поэзии анализируются бейты, содержащие упоминания об этом виде искусства, выбранные из диванов, созданных в период от становления турецкой поэзии в Анатолии до конца XVI века. Эти тексты свидетельствуют о высокой значимости искусства тѣзхипа в книжной культуре того времени. Особое внимание уделяется поэтам, проявлявшим интерес к книжному искусству или высоко ценившим его, которые нередко выражали своё отношение к тѣзхипу через поэтические образы и метафоры. Таким образом, классическая турецкая поэзия представляет собой ценнейший источник для изучения значения искусства тѣзхипа в культурно-историческом контексте османской эпохи.

Ключевые слова: Классическая Турецкая поэзия, Искусство тѣзхипа, Диванные рукописи, орнаменты В Стиле Хатаи И Руми, Зерефшан.

Extended Summary

This study is a research focusing on the relationship between the art of illumination and classical Turkish poetry and some of its reflections in poetry. Illumination, whose motifs originate from Central Asia, is a very colorful book art. Some reflections of the art of illumination, which draws attention with its colorful structure, in poetry show the relationship of poetry with art and life. In this research, firstly the art of illumination and its origins were examined, then some examples were given about the relationship between the art of illumination and the text of poetry and its reflections in

classical Turkish poetry. In addition, illuminated divan copies of the poets are mentioned and the relationship between this art of book and poetry is emphasized. It is seen that some poets mention this art in their couplets, either directly or through terms related to the art of illumination. For this research, the divans of forty-five poets who produced works in the period from the beginning of classical poetry in Anatolia to the end of the 16th century were read and remarkable examples of couplets containing this art were selected from among them. The divan poets examined to research this issue are: Kadı Burhâneddîn, Hoca Dehhânî, Ahmedî, Şeyhî, Ahmed-i Dâî, İvaz Paşaoğlu Atâyî, Cemâlî, Ahmed Paşa, Avnî, Sâfî, Hamdullah Hamdî, Necâtî Bey, Adlî, Cem Sultan, Tâcîzade Cafer. Çelebi, Harîmî, Âhî, Vasfî, Mesîhî, Mihrî Hatun, Amrî, Revânî, Prizrenli Şem‘î, Hayretî, Figânî, Üsküplü İshak Çelebi, Usûlî, Zâtî, Fuzûlî, Hayâlî, Hecrî, Edirneli Nazmî, Sehâbî, Muhibbî, Emrî, Helâkî, Yahyâ Bey, Mostarlı Ziyâî, Vusûlî, Ahdî, Nev‘î, Bâkî, Gelibolulu Mustafa Âlî, Murâdî, Bağdatlı Rûhî.

Research has shown that sometimes the art of illumination is directly mentioned in the poem, and sometimes terms related to the art of illumination such as hatayî, rûmî, halkârî, serlevha and zerefşan are used in the poem. Poets have included terms related to this art in their couplets according to their areas of interest. However, the couplets that mention the art of illumination in poetry are not as numerous as the couplets that mention the arts of calligraphy and miniature. Only some poets mentioned the art of illumination and used illumination terms in their poems. It is seen that poets such as Muhibbî, Harîmî and Ahmed Paşa, Necâtî Bey, Mesîhî, Fuzûlî, Zâtî, Tâcîzade Cafer Çelebi, Gelibolulu Âlî, Bâkî mentioned this art in their poems. It is thought that the reason why only some poets mention the art of illumination is because the word illumination is not very suitable for expressing dreams about the beloved, like the words calligraphy and embroidery. In addition, illumination is an expensive art due to the dyes used, and therefore it is secondary to writing in book production. However, the fact that poets who gave special importance to the arts of the book mentioned this art is a good example of the reflection of their interests in poetry. Poets who valued illuminated books also expressed this in their poems.

In this study, only a part of the couplets that mention the art of illumination or terms related to illumination are included in proportion to the volume of the article. Although the examples given in this research on the reflections of the art of illumination in classical poetry are limited, it is seen that the art of illumination is reflected in poetry with interesting examples. This reveals how strong the connection is between poetry, art and life. The

couplets of the poets, which include various features of the art of illumination, provide rich clues about the artistic structure and life of the period. Poets who directly mention the art of illumination or the terms of this art in their poems open the doors of a colorful world to the reader. The poets have expressed the subjects they care about in their lives, the subjects they are interested in or the details about the works they are engaged in in the world of poetry. In this way, important information is obtained about the social life of the period. The poets who gave the book arts, which had an important place in the production of books that were indispensable in their lives, the value they deserved, also reflected interesting scenes from the life of the period in their poems. Classical poetry is like a mirror in which rich scenes from life are reflected. The fact that the poets reflect the subjects they are interested in in poetry in various ways also shows that classical poetry is not only a product of imagination but also at the center of life. The couplets in the poem that mention the art of illumination are a good example of the effects of culture and art on literature.

Yazar Katkı Oranı (Author Contributions): Nalan KUTSAL (%100)

Yazarların Etik Sorumlulukları (Ethical Responsibilities of Authors): Bu çalışma bilimsel araştırma ve yayın etiği kurallarına uygun olarak hazırlanmıştır.

Çıkar Çatışması (Conflicts of Interest): Çalışmadan kaynaklı çıkar çatışması bulunmamaktadır.

İntihal Denetimi (Plagiarism Checking): Bu çalışma intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir.

UDC 82; 82.09 DBTBL 17.01.07

