

ACEMKÂRÎ CİLTLERDEN TOPKAPI SARAYI MÜZESİ HAZİNE 726 NO'LU NİZÂMÎ-İ GENCEVÎ HAMSE'SİNİN CİLT ÖZELLİKLERİ¹

Selahattin ASLAN²

Hüseyin ELİTOK³

Özet

Türk-İslâm medeniyetinde yazma eserler yüzyıllar boyunca kültürel birikimin temel göstergelerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle hem müstakil yazma eserler hem de bu eserleri barındıran koleksiyonlar büyük ilgi görmüştür. Günümüzde bir bölümü yazma eser kütüphanelerinde korunan, bir bölümü ise farklı koleksiyonlarda yer alan bu nadide eserlerin birçok kısmı hâlâ incelenmeyi beklemektedir. Tarihî süreç içerisinde kültürel hafızayı taşıyan kıymetli belgeler niteliğindeki yazmaların gelecek nesillere aktarılmasında ciltleme sanatı önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu çalışmada, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda yer alan H. 726 numaralı *Nizâmî-i Gencevî Hamse'sinin Acemkârî cildi*, görsel analiz ve nitel araştırma yöntemleri doğrultusunda ele alınmıştır. Eserde kullanılan cilt teknikleri, motif çeşitleri ve uygulama yöntemleri ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda söz konusu ciltte görülen bezeme özelliklerinin Türk-İslâm süsleme geleneği içindeki yeri ortaya konulmuştur. Çalışmanın sonucunda belirlenen motif ve tekniklerin geleneksel sanat hafızasına katkı sunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasına zemin hazırlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cilt sanatı, Acemkârî cilt, Topkapı Sarayı Müzesi, Türk-İslâm süsleme sanatları, Motifler.

SKIN FEATURES OF THE NIZAMI-I GENCEVI HAMSE, TOPKAPI PALACE MUSEUM TREASURY NO. 726, FROM THE ACEMKARI BINDS

Manuscripts have long been regarded as essential indicators of cultural accumulation within the Turkish-Islamic civilization. Accordingly, both individual manuscript works and the collections in which they are preserved have been highly valued. Today, while some manuscripts are safeguarded in manuscript libraries, others are kept in various private or institutional collections, and many still await scholarly examination. Throughout history, bookbinding has played a crucial role in ensuring the preservation and transmission of these culturally significant documents to future generations. This study examines the *Acemkârî* binding of the H. 726 manuscript of Nizâmî-i Ganjavî's *Hamse*, housed in the Treasury Library of Topkapı Palace Museum, through visual analysis and qualitative research methods. The binding techniques, motifs, and decorative applications used in the manuscript are analyzed in detail, and the findings reveal the position of these ornamentation features within the broader Turkish-Islamic decorative arts tradition. The study aims to contribute to the corpus of traditional arts by documenting these motifs and techniques and ensuring their transmission to future generations.

Keywords: Bookbinding art, Ājemkārî binding, Topkapı Palace Museum, Turkish-Islamic decorative arts, Motifs.

¹ Bu makale; 'Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı H 762 No'lu Nizâmî-İ Gencevî Hamse'sine Ait Minyatürleri ve Özgün Tasarımlara Yansıması' adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

² Öğr. Gör. Dr., Muş Alparslan Üniversitesi, email: aslannakkas@gmail.com, Orcid: 0000-0003-0132-1511, DOI: 10.22252/ijca.1831109.

³ Doç Dr. Atatürk Üniversitesi.

Makale Geliş Tarihi: 27.11.2025

Makale Kabul Tarihi: 02.12.2025

1. Giriş

1.1. Cilt Sanatının Tanımı ve Tarihçesi

Nesiller boyu medeniyetimizin göstergesi olarak yazma eserlere çok büyük değer verilmiştir. Bu sebeple ülkemizde hem el yazması eserler hem de yazma eserlerin koleksiyonları ön plana çıkarılmıştır. Bu eserlerin bir kısmı yazma eser kütüphanelerinde arşivlenmekte bir kısmı da çeşitli koleksiyonlarda yer almaktadır. Birçok yazma eser de hâlâ gün yüzüne çıkarılmayı beklemektedir. Eşsiz birer hazine olan yazma eserlerimiz tarihi aydınlatan birer belge olarak çağlar boyunca gelişen kültürümüzün en güzel ürünlerindendir.

Yazının icadından itibaren, yazılı eserlerin korunması ve sonraki kuşaklara aktarılması gerekliliği, ciltleme uygulamasının ortaya çıkmasını sağlamıştır. “Cilt” veya “cild” terimi Arapçadan gelmekte olup, kelime anlamı olarak deri anlamına sahiptir. Bu isim, kitap ciltlerinin genellikle bu iş için en uygun malzeme olan deriden yapılmasından kaynaklanmaktadır (Aydın, 2017, s.471). Cilt, bir kitap ya da mecmuanın yapraklarını dağılmaktan korumak ve düzenli bir şekilde bir arada tutmak amacıyla, ince tahta, deri veya kâğıt ve bez kaplı mukavvadan hazırlanan koruyucu bir dış kaplama olarak tanımlanmaktadır. (Yılmaz,2004, s.44).

Tarihî süreç içerisinde Türk cilt sanatı, farklı üslûplar çerçevesinde gelişmiştir. Bunlar; Hatâyi (Kaşi, Horasan, Buhara, Dihlevî), Herat (Herat, Şiraz, İsfahan), Arap (El-Cezîre, Halep, Fas), Türk (Diyarbakır, Bursa, Edirne, İstanbul – Şükûfe, Rugan, Lâke, Barok), (İran, Hindistan) ve Buhara-yı Cedîd üslûpları olarak sınıflandırılmaktadır. Arap, Memlûk, Rumî ve Mağribî üslûpları, VII. yüzyıldan XII. yüzyıla kadar etkili bir gelişim göstermiş, ancak sonraki dönemlerde gerilemeye başlamış ve yerlerini Herat ile Hatâyi üslûplarına bırakmışlardır. Klasik üslûp olarak kabul edilen bu iki tarz, gelişimlerini XVII. yüzyıla kadar sürdürmüştür. Rumî üslûp, diğer bir deyişle Selçuklu ciltleri, bu klasik tarzlardan etkilenmiş ve Osmanlı dönemi Türk ciltçiliğinin temellerini oluşturmuştur (Binark, 1975, s. 5).

İlk Türk ciltleri, Doğu Türkistan’da Mani dinini benimseyen Uygur Türkleri tarafından üretilmiştir. Bu döneme ait üç farklı cilt türü günümüze ulaşmıştır. Bunlar; Doğu Asya Çin tarzı tomarlar (tezginç), alt ve üst kapakları tahta ile yapılan ve üstten alta geçirilen sicimin tahtaların dışında düğümlemesiyle oluşturulan ciltler ile dikiş yöntemiyle şekillendirilen ciltler olarak sınıflandırılmıştır (Özen, 1998, s.25). Orta Asya’da ortaya çıkan Türk cilt sanatı, VII-XV. yüzyıllar arasında Mezopotamya, İran, Irak, Suriye, Anadolu ve Mısır’da gelişimini sürdürmüştür. XIV ve XV. yüzyıllarda ise Timurlu, Akkoyunlu, Karakoyunlu gibi Türk devletleri, Osmanlı cilt sanatının da etkisiyle Türk cildini zirveye taşımışlardır. Bu sanat, XVI. yüzyılda özellikle İtalya başta olmak üzere Avrupa cilt sanatını da etkilemiştir. Bugünkü anlamıyla deri kaplı kitap cildini ilk kez Uygurlar üretmiş, A. Vonle Coq tarafından incelenen bu ciltler, minyatür ve tezhiplerle süslenmiş yazmaları korumakta ve üzerlerindeki tezyinat geometrik bir düzen kazanmaktadır (Aritan, 2002, s. 933; Çiğ, 1953, s. 6).

IX. yüzyılda Halife Mu’tasım Billâh’ın (833-842) desteği ve himayesiyle Samarra’ya yerleştirilen Uygur Türkleri, burada ürettikleri ciltlerle bu sanatı ileriye taşımışlardır. Bu kişiler aracılığıyla cilt sanatı, İslam dünyasında da yaygınlaşmıştır. İslam cildinin bilinen ilk örnekleri, yine bir Türk devleti olan Tolunoğulları (868-905) dönemine ait olmalıdır. İslam cildindeki bu gelişim süreci, XII. yüzyıla kadar Fatımiler, Gazneliler ve Büyük Selçuklular döneminde devam etmiştir. Mevcut verilere göre bu dönemden, 1100’lü yıllara tarihlenen bir cilt örneği günümüze ulaşmıştır. XI. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu’ya hâkim olan Selçuklular, Orta Asya cilt sanatındaki birikimi Anadolu’ya taşımış ve burada geliştirerek, XII-XIII. yüzyıl ile XIV. yüzyılın ilk çeyreğinde oldukça başarılı ciltler ortaya koymuş; böylece Türk-İslam cilt sanatında önemli bir yer edinmişlerdir (Aritan, 2013, s.34).

Cilt sanatı, Batı etkisi altında, özellikle el-Cezire üslûplarının tesiriyle gelişim göstermiştir. Bu klasik üslubun etkisinde kalan Selçuklu ciltleri, Osmanlı dönemi Türk ciltçiliğinin başlangıcını oluşturmuştur (Özkeçeci, 2014, s. 218). XII. yüzyıl üslubu, Anadolu Selçuklu üslubu olarak tanımlanmaktadır. Selçuklular, XII. ve XIII. yüzyıllarda birçok başarılı cilt örneği üretmişlerdir. “Rumi” adıyla bilinen Anadolu Selçuklu cilt üslubu, XIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Memlûklüler’de, XIV. yüzyıldan sonra ise İlhanlılar’da ve Karamanoğlu başta olmak üzere Anadolu Beylikleri’nde devam etmiş ve Osmanlı cildine geçişi sağlamıştır (Aritan, 1993, s. 551). Beylikler döneminde ortaya çıkan bu ilk örneklerde genellikle kahverengi tonlu deri kaplamalar kullanılmış ve ciltlerin dış yüzeyleri geçme bant ve noktalarla süslenmiştir (Tanındı, 2009, ss. 841-863).

İslam dönemi cilt sanatı, kendine özgü teknik ve üsluplarla gelişmiş; özellikle Kur’an-ı Kerim’in özenle ciltlenip süslenmesi, bu sanatın ilerlemesine katkı sağlamıştır. İslamiyet’in ilk yıllarında parşömen üzerine yazılan Kur’an yapraklarını bir araya getiren deri ve deri kaplı mukavva ciltler, ustaların elinde gerçek bir sanat dalı hâline gelmiştir. Müslüman Türkler için yazı ve kitap kutsal sayıldığından, yerde buldukları bir kâğıdı hemen alıp duvar kovuğuna yerleştirerek yazıya saygı gösterirlerdi. Kitaplar, özellikle dinî eserler, daima yerden

yüksek konumlarda tutulurdu. Anadolu'da Türk ciltlerinin ilk örnekleri, Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemine tarihlenmektedir (Tanındı, 1993). Selçuklu döneminde üretilen ciltler genellikle açık veya koyu kahverengi deriden yapılmış ve yuvarlak şemse içinde rumî veya geometrik motiflerle süslenmiştir (Özen, 1987, s.25).

Tanındı (2009)'a göre İran kitap sanatının gelişiminde önemli payı bulunan Herat ve Tebriz cilt ekolleri, süsleme anlayışları ve teknik tercihleri bakımından belirgin biçimde ayrışır. Herat atölyelerinde üretilen ciltlerde daha çok zarif, ince hatlarla işlenmiş şemse ve köşebent düzenleri öne çıkarken; motifler sıkı kıvrım dalları, hassas rumî ve hatayilerle dengeli bir biçimde doldurulur. Buna karşılık Tebriz üslubu daha dolgun ve gösterişli bir yüzey anlayışıyla dikkat çeker; şemse genellikle daha iri tutulur, süsleme alanlarında kabarık oyma ve yoğun altın kullanımı tercih edilir. Renk seçimlerinde de iki ekol arasında fark göze çarpar: Herat daha sakın ve koyu kahverengi tonlarına yönelirken Tebriz atölyeleri kırmızı, siyah ve lacivert gibi belirgin renklerle cildi daha görkemli kılar. Bu farklılıklar, iki merkezin estetik beklenti ve üretim geleneklerinin zamanla birbirinden ayrıştığını göstermektedir.

Türkmen sanat geleneğinin bir uzantısı kabul edilen Esmer üslup, zamanla farklı sanatçıların katkılarıyla değişerek çeşitli adlarla anılır hâle gelmiştir. Bu üslubun erken biçimi, özellikle Kemaleddin Behzâd ve Muhammed Siyah Kalem gibi sanatçıların eserlerinde belirginleşmiş; daha sonra Osmanlı döneminde Baba Nakkaş ve öğrencisi Velican tarafından geliştirilerek Saz yolu üslubunun oluşumuna zemin hazırlamıştır (Tanındı, 2009). Çalışmamızın konusunu oluşturan ciltte her ne kadar zer-endûd ve sıvama altın teknikleri uygulanmış olsa da, kompozisyonunda söz konusu üslubun karakteristik özellikleri açık biçimde kendini göstermektedir.

Selçuklular, en kudretli devirlerini I. Alâeddin Keykubad zamanında (1219-1236) yaşamışlardır. Bu dönemde parlak bir yönetime sahip olan Selçuklular, uygarlık ve sanat bakımından olağanüstü bir gelişme göstermişlerdir. İslâm âleminin her tarafından, hükümet merkezi olan Konya'ya birçok bilim adamı ve sanatkâr gelmiş ve I. Alâeddin Keykubad tarafından derin bir ilgiyle karşılanmışlardır. Bunun sonucunda, Konya günden güne gelişerek her tarafı sanat eserleriyle dolmaya başlamış ve İslâm dünyasının tanıdığı büyük ilim adamları da yine bu devirde yetişmiştir (Çığ, 1971, s. 7).

Osmanlıların kuruluş döneminde, Selçuklulardan alınan bu kültür mirası özenle korunmuş, saygı görmüş ve geliştirilmiştir. Fâtih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethetmesiyle daha güçlü ve büyük devlet hâline gelen Osmanlılar'da, sanatın da aynı paralelde geliştiğini gözlemekteyiz. Bu dönemde Saray çilehanesinde yapılmış olan ciltler artık klasik Türk cilt sanatının zirveye ulaştığını göstermektedir. Selçuklulardan miras kalan mükemmel ve olgun sanat anlayışı ve kültürü, izlerini erken Osmanlı sanatında göstermiştir. Osmanlılar, beraberlerinde getirdikleri Doğu'nun eski kültürü ile bu yerli ve yüksek kültürü mezcetmesini bilerek pek değerli eserler vermişlerdir. Çeşitli konularda yüksek sanat değeri taşıyan bu eserler, karakter itibarıyla ne Orta Asya, ne de Selçuklu eserlerine benzerler. Onlar her iki uygarlığın da kendi zevkine uygun taraflarını kapsayan yepyeni bir sanatı temsil eder (Çığ, 1971, s.7).

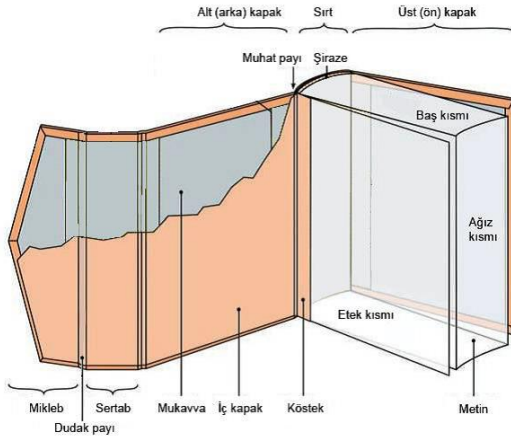
Osmanlıda cilt sanatı XV. ve XVI. yy. da en üst seviyesine ulaşmıştır. Siyasî açıdan dengeli, ekonomik gücü yüksek olan XV. yy. da Osmanlı İmparatorluğu, Selçuklularla başarılı bir kültür köprüsü oluşturmuştur. Bu dönemde diğer bütün sanat dallarında ve mimarlıkta olduğu gibi, cilt sanatının da en başarılı örnekleri üretilmiştir. Fâtih Sultan Mehmed'in Süleymaniye ve Topkapı Sarayı Kütüphanesi ile Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki on bin cilde varan özel koleksiyonundaki kitapların, klasik Türk ciltlerinde hâlen devam etmekte olan geleneksel sanatların hepsinden daha üst seviyeye erişildiği görülmektedir. "XV. yy. da sağlanan kuvvetli siyasî istikrar, ülkenin ekonomik hayatında, dolayısıyla kültür ve sanat faaliyetlerinde de canlılık yaratmıştır. Bunun sonucu olarak birçok sanat dallarında olduğu gibi, Türk ciltçiliğinde de birbirinden güzel eserler meydana getirilmiştir. XVI. yy. da İmparatorluğun kudret ve kuvvetiyle uyumlu çok güzel örnekler veren cilt sanatı, XVII. yy. siyasî başarısızlıklara ayak uydurmuşçasına bir gerileme kaydeder"(Binark, 1975, s. 5).

19. yy. da Türk cilt sanatında klasik deri kaplar kötü örnekler vererek devam etmekle birlikte daha çok XVIII. yy "demir kakma" tekniğiyle yapılan ciltler ile Rokoko tarzı ciltler daha fazla yapılmaya başlanmış ve bu yeni usuller klasik ciltlerle aradaki bağı tamamen koparmıştır.

2. Türk Cilt Sanatının Çeşitleri ve Bölümleri

Şekil 1

Cildin bölümleri



(Rümeysa Gedik 2023)

Klâsik ciltler yapım metotlarına ve işleme özelliklerine göre çeşitli isimler alırlar:

2.1. Şemse Ciltler

Şemse cildin özelliği, cilt kapaklarının el yapımı mukavvadan hazırlanması ve üstlerinin genellikle elden ince tıraş edilmiş deriyle kaplanmasıdır. Keçi derisinden yapılabana “sahtiyan cilt”, koyun derisinden yapılabana “meşin cilt” denir. Deri ciltlerde kahverenginin bütün tonları ile vişneçürüğü, siyah, petrol ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Deri ciltlerde uygulanan bütün üslûplarda geleneksel yöntem “şemseli cilt” tarzıdır. Şemseler, cilt kapağının ortasına (göbek kısmına) yapılan yuvarlak veya oval bezemelerdir. İki ucu uzatılarak yapılanlara “salbekli şemse” denir. Kapağın dört köşesindeki bezemeler “köşebend” olarak anılır. Kapağın kenarlarını çevreleyen altın çerçeveye “cetvel” denir. Birkaç çizgiden oluşmuş ve araları zincir gibi işlenmiş cetveller “zencerek” adını alır. Şemse ciltlerin tezyinatına göre isimleri de değişmektedir (Yılmaz, 2004).

2.2. Soğuk Baskı Ciltler

Çeşitli kalıplarla deri üstüne basılarak yapılan kabartma motiflerin, zeminin, kenar cetvellerinin, zencereklerin, dendan ve tığların altın veya boyayla işlenmeyip, derinin kendi renginde bırakılmasıyla elde edilen ciltlerdir (Yılmaz, 2004, s. 306).

2.3. Alttan Ayırma Ciltler

Kalıpların deri üzerine basılması ile elde edilen kabartma motiflerin altılamadan, deri renginde kalması ve zeminin altınla işlenmesiyle meydana gelen ciltlerdir. Bu ciltlerin kenar cetvel ve zencerekleri ile kalıpların etrafındaki dendan ve tığlar ile diğer bezemeler altınla işlenmektedir (Arıtan, 1993).

2.4. Üstten Ayırma Ciltler

Altan ayırma ciltlerin aksine, deri üstüne basılan kalıplardan elde edilen kabartma motiflerin altın ile işlenip, zeminin deri renginde kalmasıyla oluşan ciltlerdir. Kenar cetvelleri zencerekler, dendan ve tığlar altınla işlenmektedir (Arıtan, 1993).

2.5. Mülemma Ciltler

“Mülemma” kelimesi “parlak, sıvanmış” demektir. Klâsik usulde deri üzerine kalıp baskısı yapılarak elde edilen zeminin ve kabartma motiflerin, bütünüyle altınla bezenmesiyle elde edilen ciltlerdir (Yılmaz, 2004, s. 245). Bazı mülemma cilt örneklerinde iki veya daha fazla altın tonları ve renk kullanıldığı da görülmüştür. Şemse cildin yalnız göbek kısmına kalıp basılır. Salbek kenarları, yani köşe kısımları köşebent baskılarından müteşekkildir. Şemse cildin daha güzel bir örneğini yapmak için köşebende sonra da cildin dört köşesinden kenar kalıplarıyla basılır ki buna da “su kenar kalıbı” denilir (Arıtan, 1993).

2.6. Murassa Ciltler

“Murassâ” kelime olarak “süslü”, derinin üzerinin kıymetli taşlarla süslenmesi, sırmalı anlamındadır. Değerli taşlarla işlenerek yapılan ciltlere de “murassâ cilt” adı verilir. “Bu ciltler, aynı zamanda Osmanlı saray kuyumculuğunun, altın kakmacılığının ve kıymetli taş işçiliğinin ne derece başarılı olduğunu göstermektedir”. Bu ciltler, ancak hanedan mensuplarına yapılmaktadır. (İşmen, 1994, s.14).

2.7. Mülevven Ciltler

“Mülevven” renk renk boyalı anlamındadır (Yılmaz, 2004, s. 245). Mülevven ciltler, isminden de anlaşılacağı gibi, kalıplar basılırken çeşitli renkte deri kullanılmasıyla elde edilir. Bu ciltler, cildin bütününde kullanılan renkteki deriden başka renkteki derilerin, göbek, salbek, köşebent veya kartuş paftaların da kullanılmasıyla elde edilmektedir.

2.8. Cihargûşe Ciltler

“Kapaklardaki mıklebin kenar cetvel kısımları ve dip kısımlarının deri, orta kısımların ebru veya kumaş kaplanmasıyla yapılan ciltlere “cihargûşe cilt” denir” (Ülker, 1987, s. 26). Cihargûşenin kelime anlamı “dört köşeli”dir. Bu ciltler, kitap kapaklarının dört kenarının deri ile çevrilmesinden dolayı bu ismi almışlardır. Orta alanlar ebruyla kaplanırsa “ebru cilt”, ipek veya atlas kumaşla kaplanırsa “kumaş cilt”, kadifeyle kaplanırsa “zerduva cilt”, altın sırma işlemeli kumaşla kaplanırsa “zerdüz cilt”, gümüş sim işlemeli kumaşla kaplanırsa “simdüz cilt” isimlerini alırlar (Ülker, 1987, s. 26).

2.9. Lâke Ciltler

Bahsedilen diğer cilt kapaklarından çok değişik şekilde yapılmakta olan, kapak cildin adına da Lâke cilt adı verilmektedir. Lâke cildin yapılışı: İlk önce sağ ve sol kapaklar hazırlanır; dip ve yan taraflarını kitaba tutturabilmek için deri ile çevrilir. Kapakların dış ve iç yüzeylerine bezir yağı ile üstübeği karıştırarak macun hâline getirerek sürülür ve kuruduktan sonra en ince zımpara kağıdı ile pürüzler düzeltilir. En büyük özelliği ise kapağın orta kısmından yanlara doğru bir bombe teşkil etmesidir. Bütün bu işlemler tamamlandıktan sonra hazırlanan naturalist veya hayvansal motifler guaj boyalarla boyanarak süslenir. Bu tarz çalışmalarda aynen bir ressamın yaptığı tabloya veya minyatüre benzer figürler yer almaktadır. Daha uygun görünmesi için en sonunda eski usulde yapıldığı gibi yumurta akı ile şapın karıştırılmasından meydana gelen bileşim, kapağın üzerine samur fırça ile sürülür, üzerinde bir tabaka teşkil ederek parlamasını sağlar (Yılmaz, 2004, s. 209). Lâke ciltlerin dünyadaki en güzel örneklerine İran’da rastlanmaktadır.

2.10. Zilbahar Ciltler

Cilt kapaklarında, diagonal çizgilerin kesişmesi, küçük kare ve oval biçimlerin art arda dizilmesinden oluşan “kafes” şeklindeki bezemelerin, altınla işlenmesiyle meydana gelen ciltlere “zilbahar cilt” denir. Bu ciltlerin en yaygın olduğu dönem XVIII. y.y.dır (Yılmaz, 2004, s. 183).

2.11. Yazma Ciltler

Klâsik Türk ciltlerinde, düz zemin üzerine altınla işlenen motif veya bezemelerin üstünden, “yekşâh” denilen bir âletle geçilerek bezenmeleri yolu ile yapılan ciltlere “yazma cilt” adı verilir. Yekşâh demiri, cilt sanatına özgü bir alettir. Soğuk veya sıcak olarak cetvel çekmeye veya motiflerin işlenmesine yarar. İnce, kalın, tekli, çiftli gibi çeşitli ağız biçimleri olan yekşâh demirleri, kol ve bilek gücüyle çalışır (Yılmaz, 2004, s. 373).

2.12. Müşebbek Ciltler

“Müşebbek şemse”, ciltte motiflerin oyulmasına denir. Kalıp motif, kapağın dış kısmına da aynen basılır ve kapağın iç kısmı da oyulduktan sonra “katı’a” adı verilir. Nâdiren yapılır ve çok zor bir işlemdir. En çok yapılan müşebbek şemse de, cildin dış kısmı ayrı motif kalıbıyla basılır, iç kısmı ise ayrı motif kalıbıyla basılır, oyulur. Katı’a özel işlemle, ucu keskin bir âlet yardımıyla oyularak meydana çıkartılır. Daha sonra farklı renkteki zemine yapıştırılır. XIV ve XV. yüzyıllarda İran’da çok yapılmıştır. Dönemin en güzel ve karakteristik örneklerini oluşturan katı’a uygulamasında çok zengin hurde rûmîler ve hatâyî üslûbu kullanılmıştır. Bu şekilde işlenen ciltlere “müşebbek cilt” denir (Yılmaz, 2004, s. 44).

2.13. Acemkâri Cilt

Tarihte Acemkâri Cilt, Acem işi, Acem tarzı iş olarak adlandırılır ve Acem, Arap olamayana denir. Eskiden Türkler Acem tabirini daha çok doğuda yaşayanlar için kullanırdı. Fakat günümüzde bu tabir sadece İranlılar için kullanılıyor. Genellikle süslemelerde hayvan resimleri (çeşitli kuşlar, pars, geyik, kurt, aslan, tavşan, leylek, tilki, ördek gibi) süsleme unsuru olarak tezyin edilir. Bu figürler ya otururken ya da hareket halinde bezenir.

Hayvan resimli kaplar daha çok İran'da yapılmıştır. Hatta ruganî kaplarda insan resimlerine bile rastlanır (Yılmaz, 2004, s. 2).

Rûgani. (Fars. revġan > rûgan “yağ” ve nispet eki -i ile rûgani) Ciltlerin, sanat eserlerinin üzerine yapılmış resim, tasvir ve süslemelerin parlak görünmesi için bunların üstüne sürülen, ardıc sakızı, damla sakızı, terementi ve şarap rûhunun usûlüne göre kaynatılıp süzülmesinden elde edilen eriyik (Lugatim, 2025).

3. Bulgular

3.1. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı H. 726 Nolu Genceli Nizami Hamsesi'nin Cilt Özellikleri

Kayıtlarda eserin 22 minyatür ile süslediği belirtilmekle birlikte günümüzde 19 minyatür bulunmaktadır. 1930'lu yıllarda yazmadan ayrılan üç minyatür, günümüzde Londra, Keir Koleksiyonu ve Dallas Resim Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Mevcut minyatürlerin dağılımı şu şekildedir: 2'si *Mahzenü'l-Esrâr*, 8'i *Hüsrev ve Şirin*, 9'u *Heft Peyker*, 2'si *Şerefnâme* ve 1'i *İkbâlnâme* bölümüne aittir. *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisinde ise minyatüre rastlanmamakta, yalnızca vakvak üslubunda tezyin edilmiş bir serlevha ile süre başlığı dikkat çekmektedir.

Nüshada yer alan 69 ve 82. varaklardaki minyatürler tamamlanmamış durumdadır. Eserin ilk minyatürü olan ve günümüzde Londra'da bulunan “Miraç” sahnesi, 1505/1506 tarihini taşımaktadır. Bu tarih, muhtemelen Safevî döneminde gerçekleştirilen ilavelerle ilişkilendirilmektedir. (Çelik, 2024, s. 38).

Filiz Çağman'ın (1971) doktora tezinde belirtildiğine göre eser, 1514'te Tebriz'den ganimet olarak getirilmiş, 1515'te İstanbul'a ulaştırılarak Topkapı Sarayı hazinesine dâhil edilmiştir. XV–XVI. yüzyıllarda İslam dünyasında rağbet görmüş, öğüt, aşk ve kahramanlık hikâyeleriyle öne çıkmış; yalnızca Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde 71 resimli nüshası bulunmuştur (Çağman, 1971, s. 26-30).

“Bundan önce, Allah'ın mağfiretine kavuşmuş padişah Babûr Mirza, Gence hazinelerinin hazinedârı, Hamse definesinin özler saçanının, yani fasahat sahibi Nizami'nin kitabını yazdırmayı arzuladı. Devrinin nâdir sanatkârlarından Mevlâna Azhar'a bu eseri yazmasını emretti. Fakat bunun tamamlanması gülzârından arzu gülünü dermemiştiki, ecelin sonbahar fırtınası onun ömrünün fidanında bir yaprak bırakmadı. Ondan sonra Pir Budak Mirza'nın eteğini aynı arzu tuttu; daha buna muvaffak olamadan ömrünün ayağı ölümün eteğinde büküldü ve o da bu kadehten nasibine erişmeden varlık yükünü yokluğun baş konağına çekti. Ondan sonra Sultan Halil b. Sultan Hasan onu tamamlatmayı arzu ederek akranından Mevlâna Anisi'ye (Enisi) yazmasını buyurdu. Kitabın tasvirlerini ikinci Mânî üstad Şeyhi ve Mani'nin ikinci üstadı Derviş Muhammed'e emretti. Daha beş hazinenin yani Nizami'nin Hamse'sinin birini elde edemedi bahtsızlık şahnası ikbâlinin bileğini bükerek o da yokluk mahallesinde konak kurdu ve iş yerini kardeşi Yakub'a emanet etti. O da eserin tamamlanmasına çalıştı, bu işte çok sıkıntı, sayısız meşakkat çekmişti ki ansızın ölümün kahramanı yakasına yapıştı; o da yokluk sahrasında ayağını incitti. “Nice arzular vardır ki toprak olmuştur” mısralarının anlattığı gibi hiçbirini bu maksada erişemediler ve onu tamamlama kadehinden arzularınca tadamadılar. Gerçi hepsi ondan muradını diledi, Fakat o kendi vaktine rehin idi.

.....yani... ..alemin şahı.....İsmail'in zamanında arzuya göre tamamlandı.....”

(Çağman, 1971, ss. 26-28)

Bu bilgiler ışığında, araştırmaya konu olan eserin ne zaman yapıldığı, hangi padişahların döneminde yarım kaldığı ve hangi padişahlar tarafından tamamlandığı ile hangi hattatlar tarafından kaleme alındığı ve hangi nakkaşlar tarafından bezendiği açıkça anlaşılmaktadır.

Kayıtlarda eserin 22 minyatür ile süslediği belirtilmekle birlikte günümüzde 19 minyatür bulunmaktadır. 1930'lu yıllarda yazmadan ayrılan üç minyatür, günümüzde Londra, Keir Koleksiyonu ve Dallas Resim Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Mevcut minyatürlerin dağılımı şu şekildedir: 2'si *Mahzenü'l-Esrâr*, 8'i *Hüsrev ve Şirin*, 9'u *Heft Peyker*, 2'si *Şerefnâme* ve 1'i *İkbâlnâme* bölümüne aittir. *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisinde ise minyatüre rastlanmamakta, yalnızca vakvak üslubunda tezyin edilmiş bir serlevha ile süre başlığı dikkat çekmektedir.

Nüshada yer alan 69 ve 82. varaklardaki minyatürler tamamlanmamış durumdadır. Eserin ilk minyatürü olan ve günümüzde Londra’da bulunan “Miraç” sahnesi, 1505/1506 tarihini taşımaktadır. Bu tarih, muhtemelen Safevî döneminde gerçekleştirilen ilavelerle ilişkilendirilmektedir. (Çelik, 2024, s. 38).

Filiz Çağman’ın (1971) doktora tezinde belirtildiğine göre eser, 1514’te Tebriz’den ganimet olarak getirilmiş, 1515’te İstanbul’a ulaştırılarak Topkapı Sarayı hazinesine dâhil edilmiştir. XV–XVI. yüzyıllarda İslam dünyasında rağbet görmüş, öğüt, aşk ve kahramanlık hikâyeleriyle öne çıkmış; yalnızca Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nde 71 resimli nüshası bulunmuştur (Çağman, 1971, s. 26-30).

Şekil 2

Hamse'nin Cildi (Üst Kapak)



(TSMK, nr.762)

Hamse Cildinin Üst Kapak Tezyînat Özellikleri ve metinleri:

کتابی نفیس بر درگاه نجم الدین

Necmedin’in dergah’ına değerli bir kitap

این مینیاتور صفحه روی جلد کتابی است که به درگاه نجم الدین تقدیم شده است.

Bu minyatür, Necmeddin'e sunulan bir kitabın ön kapağıdır.

Üst kapak Cilt Özellikleri ve incelemesi: Eserin kapağında, sarı ve beyaz olmak üzere iki farklı renkte altın, zer-endûd tekniğinde kullanılmıştır. Üst kapağın kenar suyu bölümleri, dıştan içe doğru sırasıyla tek kuzu, zencerek ve çift kuzu motifleriyle tezyin edilmiştir. Zencerek bölümü, klasik üslubun karakteristik öğelerinden biri olan geometrik örme zencerek motifleriyle bezenmiştir. Kenar suyunu takip eden zencerek kısmında, kuzular arasında yer alan zencerek formu içerisine sıvama altın tekniğiyle kuzu motifleri işlenmiştir.

Kapak toplamda 20 paftadan meydana gelmektedir. Bu paftalar küçük ve büyük olmak üzere iki gruba ayrılır. Her bir pafta, dendan adı verilen geçiş unsurlarıyla birbirinden ayrılmıştır. Pafta iç yüzeyleri, sıvama altın tekniği ile uygulanmış olup yüzey üzerine soğuk baskı kabartma yöntemiyle zenginleştirilmiştir. Paftaların alt bölümleri siyah deriyle

kaplanmıştır. Küçük paftalar içerisinde, biri üstte biri altta ve birbirine zıt yönlü olarak yerleştirilmiş iki pars motifi bulunmaktadır.

Köşebent paftalar, bitkisel kompozisyonla zemin bulmuş, üzerinde yer alan ayırma rûmî motifleriyle zenginleştirilmiştir. Bu rûmîlerin yanlarına simetrik biçimde konumlandırılmış iki adet Simurg kuşu dikkat çekmektedir. Zencerek bölümünden sonraki alanda ise her iki kuzu motifi arasına yerleştirilmiş ve yine sıvama altın tekniğiyle işlenmiş, tekrar eden ince geometrik bir kuzu motifi görülmektedir (Albayrak, 2024).

Kapağın sol üst köşesinde yer alan ilk sahnede, çınar ağacı etrafında serbest bir kompozisyon oluşturulmuştur. Çınar ağacının yaprakları ağırlıklı olarak sıvama altın ile işlenmiş olup aralara serpiştirilmiş lacivert renkte yapraklar kompozisyona hareketlilik katmaktadır. Dalların arasında bir saksığan kuşu göze çarparken ağacın üst kısmında bir yengeç figürüne yer verilmiştir.

Sahnenin sol üst bölümünde, bir demon figürü ile onun karşısında konumlandırılmış iki maymun motifi dikkat çekmektedir. Bu maymunların hemen üzerinde, ördek ve bulut motifleri yer almaktadır. Kompozisyonun alt kısmında ise kanatlı ve uzun kuyruklu iki geyik figürü bulunmaktadır. Geyiklerden biri ayakta dururken diğeri eğimli bir zeminde, uzun kuyruğunu çınar ağacına dolayarak oturur pozisyonda resmedilmiştir.

Demona benzer ayı figürünün alt sahasında, bir parsın çakalı avladığı sahne tasvir edilmiştir. Bu dinamik av sahnesinin hemen yanında bir tilki ve bir tavşan motifi yer almakta, bu figürler kompozisyonun anlatı niteliğini pekiştirici unsurlar olarak dikkat çekmektedir.

Sahnedeki figüratif düzenleme, yalnızca estetik bir amaç taşımamakta aynı zamanda sembolik anlatımıyla dönemsel ikonografi anlayışını yansıtmaktadır. Bu tür hayvan ve doğa tasvirleri, özellikle doğa ile mücadele, güç dengesi ve mitolojik öğelerin iç içe geçtiği bir anlatım diline işaret etmektedir.

Eserin orta bölümünde, üç ağaç arasında kurgulanmış bir av sahnesi betimlenmiştir. Bu sahnenin sol kısmında, çınar ağaçlarının arasında konumlandırılmış iki insan figürü yer almaktadır. Figürlerin yüzleri toprak tonlarında renklendirilmiş olup başlarında dönemin inanç ve kimliğine işaret eden Tac-ı Haydari serpuşu bulunmaktadır. Tac-ı Haydari, Safevi başlıklara, "Tac-ı Haydari" "Tâc-ı şâhi" (kızılbaş külahı), "Hüseynî tac", "Taj Wahaj", "Ateşli Taj" ve "Taj Saadat" gibi isimlerle kullanılan, genellikle kırmızı renkli karakteristik Safevi başlığıdır (Subaşı Adıbelli; Yıldırım, 2024, s. 126). Üzerlerinde, boydan giyilmiş entari tarzı kıyafetler yer almakta, bellerinde ise kuşak detayına yer verilmiştir. Figürlerin ellerinde birer yay ve ok olup figürlerin avcı kimliğini açıkça ortaya koymaktadır.

Sahnenin merkezinde, bir pars ile ceylan arasında geçen av mücadelesi resmedilmiştir. Bu dinamik sahnede, parsın ceylanı karın kısmından yakaladığı an dramatik bir anlatımla tasvir edilmiştir. Av sahnesinin etrafını saran çınar ağaçlarının arasında, papağan ve saksığana benzeyen kuşlar göze çarpmaktadır. Bu kuşlardan bir kısmı alt sahneyi, diğer kısmı ise üst kısımdaki av sahnesini gözlemler biçimde konumlandırılmıştır. Geriye kalan kuşların ise serbest duruşlarla kompozisyonda yer aldığı görülmektedir.

Orta ağaçlardan birinin gövdesine sarılarak konumlanmış bir Simurg kuşu sahnenin dikkat çeken en önemli öğelerinden biridir. Bu mitolojik kuş, ağaç gövdesinden aşağıya doğru süzülür biçimde betimlenmiş olup hem kompozisyonun düşey dengesini kurmakta hem de anlatı derinliğini artırmaktadır. Bu sahne, yalnızca av temasının betimlendiği bir görsel düzenleme olmayıp figürlerin yönelimi, hayvanların yerleşimi, sembolik unsurların kompozisyondaki yerleriyle birlikte doğa, insan ve mitolojinin iç içe geçtiği çok katmanlı bir anlatı örneği sunmaktadır.

Eserin alt bölümünde yer alan üçüncü av sahnesinde, kompozisyonun sürekliliğini sağlayan çınar ağaçları yine görsel düzenlemenin temel unsurudur. Sol alt köşede, çınar ağacıyla bütünleşik bir yapıda kurgulanmış bir sahnede, ejder ile pars arasında geçen bir av mücadelesi tasvir edilmiştir. Bu sahnede figürlerin bedensel gerilimi ve karşılıklı etkileşimi, dinamik anlatımın en belirgin örneklerinden biridir.

Sağ alt kısımda yer alan dördüncü av sahnesinde ise yine çınar ağacı arka planda kurgulanmış bir başka av mücadelesi yer alır. Bu sahnede, Simurg kuşu ile ejder karşı karşıya getirilmiş mitolojik iki figürün karşıtlığı ve çatışması güçlü bir anlatımla ortaya konmuştur. Ejderin hemen alt bölümünde yerleştirilen iki adet tavşan motifi, sahneye hem denge hem de anlatı derinliği kazandırmaktadır. Tavşanların sahnede bulunması, ejderin doğasındaki yıkıcılığa karşı masumiyetin ve kırılganlığın sembolik karşıtlığı olarak yorumlanabilir.

Eserin sertap (kitabın ön ve sivri uçlu kapak uzantısını birleştiren) kısmının zemini sıvama altın tekniğiyle kaplanmıştır. Bu altın zemin üzerine, soğuk baskı yöntemiyle uygulanmış çiçek bezemeleri yerleştirilmiştir. Cildin üst kapağıyla alt kapağı aynı şekilde tasarlanmıştır.

3.1.1. Hamse Cildinin Alt Kapak Tezyinat Özellikleri

Şekil 3

Hamsenin Cildi (Miklepli Alt Kapak)



(TSMK, nr.762)

Alt kapak Cilt Özellikleri ve İncelemesi: Eserin kapağında, sarı ve beyaz olmak üzere iki farklı renkte altın, zer-endûd tekniğinde kullanılmıştır. Üst kapağın kenar suyu bölümleri, dıştan içe doğru sırasıyla tek kuzu, zencerek ve çift kuzu motifleriyle tezyin edilmiştir. Zencerek bölümü, klasik üslubun karakteristik öğelerinden biri olan geometrik örme zencerek motifleriyle bezenmiştir. Kenar suyunu takip eden zencerek kısmında, kuzular arasında yer alan zencerek formu içerisine sıvama altın tekniğiyle kuzu motifleri işlenmiştir.

Kapak toplamda 20 paftadan meydana gelmektedir, bu paftalar küçük ve büyük olmak üzere iki gruba ayrılır. Her bir pafta, dendan adı verilen geçiş unsurlarıyla birbirinden ayrılmıştır. Pafta iç yüzeyleri, sıvama altın tekniği ile uygulanmış olup yüzey üzerine soğuk baskı kabartma yöntemiyle zenginleştirilmiştir. Paftaların alt bölümleri siyah deriyle kaplanmıştır. Küçük paftalar içerisinde, biri üstte biri altta ve birbirine zıt yönlü olarak yerleştirilmiş iki pars motifi bulunmaktadır.

Köşebent paftalar, bitkisel kompozisyonla zemin bulmuş, üzerinde yer alan ayırma rûmî motifleriyle zenginleştirilmiştir. Bu rûmîlerin yanlarına simetrik biçimde konumlandırılmış iki adet Simurg kuşu dikkat çekmektedir. Zencerek bölümünden sonraki alanda ise her iki kuzu motifi arasına yerleştirilmiş ve yine sıvama altın tekniğiyle işlenmiş, tekrar eden ince geometrik bir kuzu motifi görülmektedir (Albayrak, 2024).

Kapağın sol üst köşesinde yer alan ilk sahnede, çınar ağacı etrafında serbest bir kompozisyon oluşturulmuştur. Çınar ağacının yaprakları ağırlıklı olarak sıvama altın ile işlenmiş olup aralara serpiştirilmiş

lacivert renkte yapraklar kompozisyona hareketlilik katmaktadır. Dalların arasında bir saksağan kuşu göze çarparken ağacın üst kısmında bir yengeç figürüne yer verilmiştir.

Sahnenin sol üst bölümünde, bir demon figürü ile onun karşısında konumlandırılmış iki maymun motifi dikkat çekmektedir. Bu maymunların hemen üzerinde, ördek ve bulut motifleri yer almaktadır. Kompozisyonun alt kısmında ise kanatlı ve uzun kuyruklu iki geyik figürü bulunmaktadır. Geyiklerden biri ayakta dururken, diğeri eğimli bir zeminde uzun kuyruğunu çınar ağacına dolayarak oturur pozisyonda resmedilmiştir.

Demon figürünün alt sahasında, bir parsın çakalı avladığı sahne tasvir edilmiştir. Bu dinamik av sahnesinin hemen yanında, bir tilki ve bir tavşan motifi yer almakta, bu figürler, kompozisyonun anlatı niteliğini pekiştirici unsurlar olarak dikkat çekmektedir.

Sahnedeki figüratif düzenleme, yalnızca estetik bir amaç taşımamakta, aynı zamanda sembolik anlatımıyla dönemsel ikonografi anlayışını yansıtmaktadır. Bu tür hayvan ve doğa tasvirler, özellikle doğa ile mücadele, güç dengesi ve mitolojik öğelerin iç içe geçtiği bir anlatım diline işaret etmektedir.

Eserin orta bölümünde, üç ağaç arasında kurgulanmış bir av sahnesi betimlenmiştir. Bu sahnenin sol kısmında, çınar ağaçlarının arasında konumlandırılmış iki insan figürü yer almaktadır. Figürlerin yüzleri toprak tonlarında renklendirilmiş olup başlarında, dönemin inanç ve kimliğine işaret eden Tac-ı Haydari serpuşu bulunmaktadır. Üzerlerinde, boydan giyilmiş entari tarzı kıyafetler yer almakta, bellerinde ise kuşak detayına yer verilmiştir. Figürlerin ellerinde birer yay ve ok olması onların avcı kimliğini açıkça ortaya koymaktadır.

Sahnenin merkezinde, bir pars ile ceylan arasında geçen av mücadelesi resmedilmiştir. Bu dinamik sahnede, parsın ceylanı karın kısmından yakaladığı an dramatik bir anlatımla tasvir edilmiştir. Av sahnesinin etrafını saran çınar ağaçlarının arasında, papağan ve saksağana benzeyen kuşlar göze çarpmaktadır. Bu kuşlardan bir kısmı alt sahneyi diğer kısmı ise üst kısımdaki av sahnesini gözlemler biçimde konumlandırılmıştır. Geriye kalan kuşların ise serbest duruşlarla kompozisyonda yer aldığı görülmektedir.

Orta ağaçlardan birinin gövdesine sarılarak konumlanmış bir Simurg kuşu, sahnenin dikkat çeken en önemli öğelerinden biridir. Bu mitolojik kuş, ağaç gövdesinden aşağıya doğru süzülür biçimde betimlenmiş olup hem kompozisyonun düşey dengesini kurmakta hem de anlatı derinliğini artırmaktadır. Bu sahne, yalnızca av temasının betimlendiği bir görsel düzenleme olmayıp figürlerin yönelimi, hayvanların yerleşimi ve sembolik unsurların kompozisyondaki yerleriyle birlikte doğa, insan ve mitolojinin iç içe geçtiği çok katmanlı bir anlatı örneği sunmaktadır.

Eserin alt bölümünde yer alan üçüncü av sahnesinde, kompozisyonun sürekliliğini sağlayan çınar ağaçları yine görsel düzenlemenin temel unsurudur. Sol alt köşede, çınar ağacıyla bütünleşik bir yapıda kurgulanmış bir sahnede, ejder ile pars arasında geçen bir av mücadelesi tasvir edilmiştir. Bu sahnede figürlerin bedensel gerilimi ve karşılıklı etkileşimi, dinamik anlatımın en belirgin örneklerinden biridir.

Sağ alt kısımda yer alan dördüncü av sahnesinde ise yine çınar ağacı arka planında kurgulanmış bir başka mücadele yer alır. Bu sahnede, Simurg kuşu ile ejder karşı karşıya getirilmiş mitolojik iki figürün karşıtlığı ve çatışması güçlü bir anlatımla ortaya konmuştur. Ejderin hemen alt bölümünde yerleştirilen iki adet tavşan motifi, sahneye hem denge hem de anlatı derinliği kazandırmaktadır. Tavşanların sahnede bulunması, ejderin doğasındaki yıkıcılığa karşı masumiyetin ve kırılganlığın sembolik karşıtlığı olarak yorumlanabilir.

Eserin sertap (kitabın ön ve sivri uçlu kapak uzantısını birleştiren,) kısmının zemini sıvama altın tekniğiyle kaplanmıştır. Bu altın zemin üzerine, soğuk baskı yöntemiyle uygulanmış çiçek bezemeleri yerleştirilmiştir. Bezeme yüzeyinin yüzeyinde ise talik hat ile yazılmış bir yazı kuşağı dikkat çekmektedir.

Yazı kuşağında şu ifadeler yer almaktadır:

بِـرَّسَمِ حَزَانَتِهِ الْأَمِيرِ الْكَبِيرِ الْخَيْرِ النَّجْمِ الْأَسِيرِ وَالْذِّرِّ الْمُنِيرِ جَعَلَ اللَّهُ مَقَامَهُ مَحْمُودًا وَلَا زَالَتْ السَّمَاوَاتُ الْعُلَا... مَسْعُودًا

Bi-resmi hazaneti el-Emîrû'l-kebîr el-habîr en-Necmü'l-esîr ve'd-dürrü'l-münîr ce-elallahu mekamehu mahmuden ve la-zales-semavat-el ola... mes-uden.

Yazının Türkçe çevirisi şu şekildedir:

"Parıldayan yıldız, ışık saçan inci, büyük bilge emir Mesud'un kütüphanesi için hazırlandı. Ulu gök var oldukça Allah onun makamını övgüye layık kılsın."(kişisel gözlem, S. Aslan, 2025)

Bu yazı, eserin hamisi ya da sahibine dair bilgi vermekle kalmaz aynı zamanda metin içeriğine epigrafik bir değer katar. Talik hatla yazılmış bu kuşak, sertapın hem estetik hem de semiyotik bir unsuru olarak değerlendirilir. Talik hat, kâğıt yüzeyinde dingin bir nehrin akışı misali, sessizlik ve zarafeti aynı anda hissettiren

bir estetik kudrete sahiptir. Harflerin birbirine eklemelenen ahenkli kıvrımları, bakışları yormadan akıp giden ince bir ritim sunar. Bu yazı üslubu, satır boyunca süreklilik gösteren akışkan yapısıyla göze huzur veren bir düzen yaratırken, inceliği ve ölçülü dengesiyle de zarif bir sanat dili kurar. Talik, yalnızca bir yazı biçimi değil, aynı zamanda sanatın, sabrın ve içsel sükûnetin somut tezahürü olarak değerlendirilebilir. Bu estetik hazlı talik yazı, bulunduğu yüzeylere ruh katmıştır.

Eserin genel tasarımı, sahneleri oluşturan figürlerin, hayvanların, bitkilerin, ağaçların ve özellikle mitolojik unsurların bütüncül ve dengeli bir şekilde yerleştirilmesiyle yalnızca estetik değil aynı zamanda anlatı düzeyinde de yüksek bir zenginlik sunmaktadır. Bu unsurlar arasında kurulan görsel ve simgesel ilişkiler, kapağın genelinde etkileyici bir hareket ve canlılık duygusu yaratmakta, izleyiciyi durağan bir yüzeye bakmaktan öteye taşıyarak, anlatının içine çekmektedir.

Kompozisyonda kullanılan dinamik çizgiler, figürler arasındaki karşılıklı gerilimler ve simgesel göndermeler eserin anlatım gücünü pekiştirirken aynı zamanda izleyiciye çok kademeli bir görsel şölen sunmaktadır. Bu anlatı dili, doğa, mitoloji ve insanın iç içe geçtiği zengin bir anlam evreni yaratmakta, her sahneye derinlik ve anlatımsal süreklilik kazandırmaktadır.

Kompozisyona ilk bakıldığında, hikâyedeki karakterlerin uzun ve zarif duruşları ile hayvan figürlerinin esnek tavırları hemen göze çarpar. Figürlerin oldukça hareketli sahnelenmesi, kompozisyona yüksek düzeyde bir dinamizm kazandırmaktadır. Ayrıca, zer-ender-zer, zer-endüd ve mühürleme teknikleriyle zemine işlenen çeşit çeşit bitki ve çiçek bezemeleri, eserin peyzaj bakımından ne denli güçlü olduğunu hafif kabartmalarla ortaya koymaktadır.

Eserde her detayın titizlikle düşünüldüğü ve tüm süslemelerde yoğun ince işçiliğin hâkim olduğu görülür. Bu durum, eserin dönemine özgü tezyin sanatının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Ciltteki detaycılık ve yoğun süslemede kullanılan plastik öğeler, Tebriz ve Herat ekolünün zengin süsleme anlayışının önemli bir göstergesidir.

Figürlerin zeminlerden ayırt edilmesi amacıyla, tüm kompozisyonda grisaille üslubunda, lekesel, mühürleme ve kabartma teknikleri bir arada kullanılmıştır. Kompozisyonda yer alan plastik öğeler, desenler, figürler ve peyzaj sahneleri, izleyiciye portoalan tarzı bir işçilik izlenimi vermektedir. Sertap bölümü, kompozisyonun sonunda iki kuzu motifile çevrelenmiş ve böylece görsel anlatım denge ve simetri ilkeleri doğrultusunda sonlandırılmıştır.

3.2. Hamse Cildinin Miklep Tezyinat Özellikleri

Şekil 4

Hamse Cildinin Miklebi



(TSMK, nr.762)

Miklebin Cilt Özellikleri ve İncelemesi: Eserdeki miklep bezemesi, kapaktaki alt ve üst kenar suyuyla aynı özellikleri taşımaktadır. Miklebin üçgen formundaki kısmı, yarı simetrik bir düzen içinde tasarlanmıştır. Zemin, sarı sıvama altınla kaplanmıştır. Üçgenin ortasında, beyaz altınla işlenmiş sade görünümlü bir taht yer almaktadır. Taht da yarı simetrik bir tasarım sergilemektedir.

Yarı simetrik biçimde oluşturulmuş tahtın üst kısmı, kubbe formundaki dendanlarla tamamlanmıştır. Taht üzerinde bağdaş kurmuş, sağ eli göğsünde, sol eli dizinde konumlanmış bir figür bulunmaktadır. Tahtın önünde, tepsi içerisinde üç adet şarap şişesi yer almaktadır. Tahtın her iki yanını çevreleyen bahar dalları arasında ise simetrik şekilde yerleştirilmiş melek figürleri bulunmaktadır. Bahar dalları arasında, doğadan esinlenen çeşitli çiçekler ve ikiyeşerli tavşan figürleri de yer almakta, deseni zenginleştirmektedir. Simetrik bulut motifleri de kompozisyonu tamamlayan unsurlar arasındadır.

Üçgen bezemenin kısa kenarında, simetrik şekilde dizilmiş, ayakta duran saray hizmetçileri yer almaktadır. Bu kısımda kullanılan zer-ender-zer tekniğiyle hazırlanan bezeme, 1-2 milimetrelilik altın cetvellerle sınırlandırılmıştır.

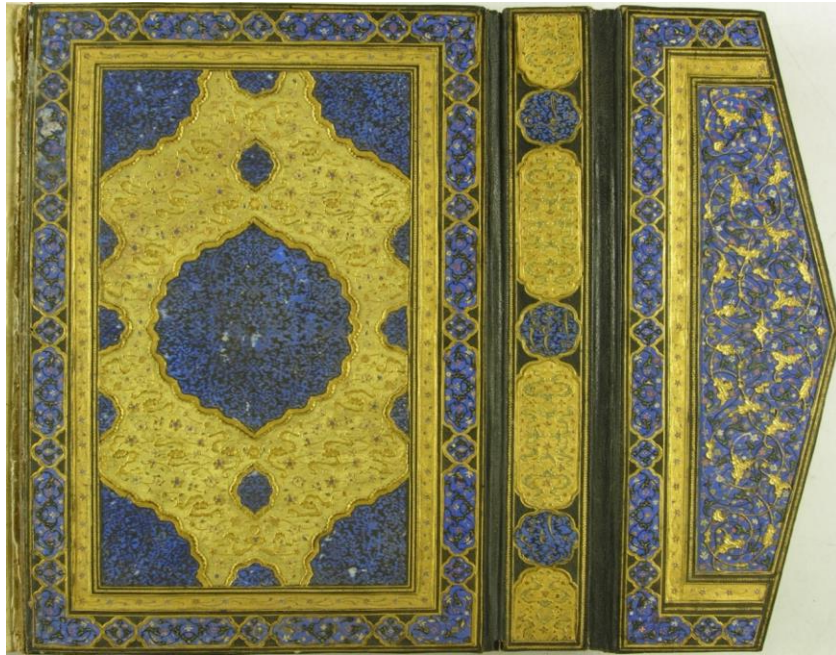
Eserde her detayın titizlikle düşünüldüğü ve tüm süslemelerde yoğun ince işçiliğin hâkim olduğu görülür. Bu durum, eserin dönemine özgü tezyin sanatının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Ciltteki detaycılık ve yoğun süslemede kullanılan plastik öğeler, Tebriz ve Herat ekolünün zengin süsleme anlayışının önemli bir göstergesidir.

Figürlerin zeminlerden ayırt edilmesi amacıyla, tüm kompozisyonda grisaille üslubunda, lekesel, mühürleme ve kabartma teknikleri bir arada kullanılmıştır. Kompozisyonda yer alan plastik öğeler, desenler, figürler ve peyzaj sahneleri, izleyiciye Portalan tarzı bir işçilik izlenimi vermektedir. Miklep bölümü, kompozisyonun sonunda iki kuzu cetvelle çevrelenmiş ve böylece görsel anlatım denge ve simetri ilkeleri doğrultusunda sonlandırılmıştır.

3.3. Hamse Cildinin İç Kapak Tezyinat Özellikleri

Şekil 5

Hamsenin Cildi (İç Kapak)



(TSMK, nr.762).

İç kapak Cilt Özellikleri ve incelemesi: Eserin iç kapak bezemesinde, altın ve lacivert zeminler kullanılmıştır. Ortada yer alan elips formundaki şemse, dörtte bir ($\frac{1}{4}$) simetrik bir tasarımla, rûmî motifleriyle bezenmiştir. Bu kısımda zemin lacivert olup üzerine siyah renkte çeşitli rûmî motifleri işlenerek desen tamamlanmıştır. Şemsenin çevresi, kalın dendanlar ile sarı altın renkte sınırlandırılmıştır.

Şemsenin iki ucundaki salbekler de lacivert zemin üzerine siyah rûmî motifleriyle yarı ($\frac{1}{2}$) simetrik bir biçimde tasarlanmıştır. Köşebent malzemeleri, şemsenin dörtte biri oranında uygulanmıştır. Şemse, salbek ve köşebentler arasındaki boşluklar da dörtte bir oranında simetrik tasarlanmış ve zer-ender-zer tekniğiyle işlenmiştir. Burada bulut ve hatâyî grubu motifler kullanılarak özgün bir tasarım oluşturulmuştur. Ayrıca kısa kenarlarda bir, uzun kenarlarda üç yarım salbek bezemesi, boşluk dengesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir.

Dörtkenarı çevreleyen iç kısımda ince, dış kısımdan daha kalın olan kenar suyu bordür bezemeleri mevcuttur. İç kısımdaki kenar suyu, altın zemin üzerine, tek dal üzerinde ilerleyen sonsuzluk prensibi ile tasarlanmıştır.

Bu bezeme, standart penç ve sade yaprak motiflerinden oluşmakta olup zer-ender-zer tekniğiyle uygulanmıştır. İki kenarı altın cetvellerle sınırlandırılmıştır.

Dış kısımdaki kalın bordür bezemesinde ise paftalar zincir şeklinde oluşturulmuş ve uzunluk-kısalık olarak yerleştirilmiştir. Bu kısımdaki paftaların her biri yarı ($\frac{1}{2}$) simetrik olup zeminleri lacivettir. Üzerlerinde rûmî ve bitkisel motifler kullanılmıştır. Motif olarak hatâyî, penç, gonca ve yapraklar tercih edilmiştir. Geçme biçimindeki paftaların kenar boşlukları derinin doğal renginde bırakılmış, iki kenarı altın cetvellerle sınırlandırılarak desen sonlandırılmıştır.

İç kısımda daha kalın bir bordür bezemesi görülmektedir. Bu kısımda, dendan formlarıyla oluşturulmuş uzun paftalar ve daireler, zincir şeklinde uygulanmıştır. Uzun paftaların zeminleri sarı altındır. Altın zemin üzerine, dörtte bir ($\frac{1}{4}$) simetrik bulut ve bitkisel motifler içeren bir desen işlenmiştir. Bulut motifleri yeşil altın renginde olup zer-ender-zer tekniğiyle bezenmiştir.

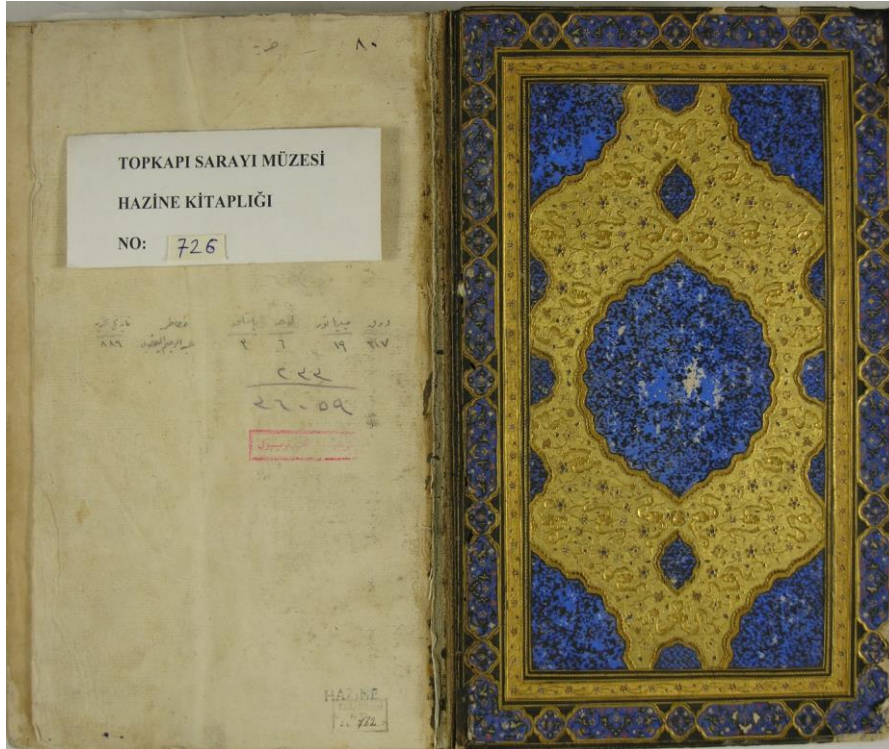
Sertap bölümünde, ikisi yarım, ikisi tam olmak üzere toplam dört adet sıvama altınla tezyin edilmiş pafta yer almaktadır. Buna ek olarak zemini lacivert tonlarda hazırlanmış üç adet istifli talik hat paftası bulunmaktadır. Söz konusu hat paftalarında yer alan yazılar, zemin üzerine hak edilerek uygulanmıştır. Orta kısımda “Selîm Şâh” (Yavuz Sultan Selim) ibaresi yer almakta, kenar kuşaklarda ise dört defa tekrarlanmak suretiyle “Tevekkülî ‘alâ Hâlikî” (İtimadım Yaradanımadır.) ifadesi yazılmıştır. Yazının içerisindeki boşlukları dengelemek amacıyla rûmî motifleriyle serbest bir kompozisyon uygulanmıştır.

İç sertap kısmı, dörtkenarlı ‘S’ biçimli zencerek ve altın cetvellerle sınırlandırılmıştır. İç miklebin bordür kısımları iç kapakla birebir aynı olup üçgen kısmın deseni farklı şekilde uygulanmıştır. Yarı ($\frac{1}{2}$) simetrik tasarlanan bu desende, lacivert zemin üzerine altın sarmal rûmîler ve içinde daha küçük, yeşil ve siyahla hurdelenmiş rûmîler yer almaktadır. İçlerinde bitkisel motiflerden oluşan zengin bir desen hazırlanmıştır. Motif olarak hatâyî, penç, gonca, sade yapraklar, rûmî ve tirfiller kullanılmıştır. Zencerek ve altın cetvelle bezenmiş kısım ile kompozisyon sonlandırılmıştır.

3.4. Hamsenin Kayıt Sayfası

Şekil 6

Hamsenin Kayıt Sayfası



(TSMK, nr.762)

Kayıt defterinde geçen “no: 726” ibaresi, eserin tespitinde görevli memurların yeterli uzmanlığa sahip olmadığını göstermekte, bu durum ise araştırmacıların eserin asıl nüshasına ulaşmalarını güçleştirmektedir. Bununla birlikte, eserin sağ alt köşesinde yer alan eski envanter kaydının, eserin gerçek kayıt numarasını yansıttığı anlaşılmaktadır. Bu husus, doğru belgelendirmenin önemini vurgulamakla birlikte, araştırmacılar için güvenilir bir referans noktası teşkil etmektedir.

SONUÇ

Tezyîni sanatlar alanında, dünya medeniyetleri arasında zirveye ulaşmış milletlerin başında Türkler gelmektedir. İslamiyet'in kabulünden sonra, özellikle Orta Asya ve Yakın Doğu coğrafyasında gelişen millî sanat kültürünü, yüzyıllar boyunca Türklerin yaşadığı topraklarda yaşatmayı başarmışlardır. Edebiyat ve musikî alanındaki başarılarının yanı sıra, hat, tezhip, mimari, minyatür ve ebrû gibi süsleme sanatlarında da seçkin eserler ortaya koyan Türkler, İslam sanatları içinde hat ve tezhip ile ciltleme gibi dallarda ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu sanat dalları, dönemin hükümdarları, saray mensupları ve zengin kesimlerin himayesiyle gelişmiş ve doruk noktasına ulaşmıştır. Özellikle Türk yazı sanatındaki ilerlemeler, günümüze ulaşan hat levhalarını, zarif tezhipleri, özenle hazırlanmış ciltleri ve nadide minyatürleri mümkün kılmıştır.

Türk kültüründe kütüphaneler, bilimi ve sanatı bir arada barındıran merkezler olarak önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda, Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, kitap sanatları açısından değerli eserleri bünyesinde toplamaktadır. Bu kütüphanede yer alan eserlerden biri de, XII. yüzyılın önde gelen Azerbaycanlı Türk şairi Nizâmî-i Gencevî'ye ait Hamse'dir. Nizâmî, eserlerinde halkın anlayabileceği sade bir dille insanî ve toplumsal konuları işlerken, Asya ve Avrupa'da geniş bir ilgi görmüş; hikâyeleri, nakkaşların fırçasında canlanarak minyatür sanatına taşınmıştır. Hamse, İran ve Türk edebiyatında aynı şaire ait beş mesnevîden oluşan külliyyatı ifade eder ve bu eserleri kaleme alan şairlere “Hamse şairi” veya “Hamsenüvis” denmiştir. Bu adlandırma, ilk kez Nizâmî'nin eserleri için kullanılmıştır; “Penc Genc” (Beş Hazine) olarak da anılan bu mesnevîler, sonraları taklit edilerek çoğalmış ve Hamse adıyla anılmaya devam etmiştir (Yazıcı, Kurnaz, 1997, s. 499).

Çalışmanın odak noktası, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 726 numaralı Nizâmî-i Gencevî Hamse'sinin cilt özellikleridir. Söz konusu eser, X ve XII. yüzyıllara tarihlenmekte olup koleksiyonda korunmaktadır. Yazı dili Farsça olup, metin talik yazı türü ile kaleme alınmıştır. Eserin nakkaşı Şeyh Muhammed'dir. İncelenen cilt, kompozisyon, teknik, motif dizimi ve renk kullanımı açısından Herat Okulu'nun karakteristik özelliklerini taşımaktadır; bu yönüyle hem sanatsal hem de tarihî açıdan önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Eserin üst kapağı sağlam olup alt kapağı yıpranmalar meydana gelmiş ve bu yıpranma sonucunda kapaktaki desende deformasyon oluşturmuştur. Cilt meşin derisi olup şemse, salbek, köşebentler, miklep ve bordürden oluşan kısımlar, altın üzerine kabartma tekniğinde ve zer-en-der-zer uygulanmıştır. Ayrıca bordürler ve zeminlerde iki farklı altın rengi kullanılmıştır. Cildin bezemelerinde bitkisel, hayvani ve geometrik motifler in yanı sıra ağaç, hayvan ve insan figürleri tezyin edilmiştir. Çalışmamıza konu olan cilt kabı, tezyîni motifler ve zarif figürleriyle bezenmiş, dönemin klasik üslubunu yansıtan acemkârî ciltler arasında seçkin bir örneğini teşkil etmektedir. İncelenen eser genel itibarıyla renk, desen, motif ve işçilik bakımından, Zeren Tanındı(2009)'nın anlatımı göz önünde bulundurduğumuzda, eser XII. yüzyıl üslubunun tüm özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Özellikle üst kapakta bulunan demona benzer ayı figürü ve hayvan figürleri döneme damgasını vuran Mehmet Siyah Kalem'in figür özellikleriyle bağdaşmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adıbelli, T. S., & Yıldırım, M. Safevi Dönemi Hükümdarlık Sembolü: Kızılbaş Tacı/Tac-ı Haydari. *İSTEM*, (43), 119-134.
- Albayrak, S. (2024). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan H. 762 envanter numaralı Hamse-i Nizami'nin tezhip yönünden incelenmesi ve günümüz tezhip anlayışı ile yorumlanması* (Master's thesis, Mimar Sinan Fine Arts University (Turkey)).
- Arıtan, A. S. (1993). Ciltçilik. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 25 Kasım 2025, adres: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ciltcilik>
- Arıtan, A. S. (2002). Anadolu Selçuklu cilt sanatı, *Türkler Ansiklopedisi*, (c. VII, ss.933- 943), Yeni Türkiye.
- Arıtan, A. S. (2013) Değişmez Güzel Kur'an ve İslam Sanatları, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları , (s. 40-43),
- Aydın, F. (2017). Türk cilt sanatı ve özellikleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(62), 469-478.
- Binark, İ. (1975). Eski Kitapçılık Sanatlarımız, , s.2. Ankara.
- Çağman, F. (1971). *Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 762 no.lu Nizami Hamsesi'nin minyatürleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Çelik, M. (2024). *Topkapı Sarayı Müzesi H. 762 numaralı "Hamse-i Nizâmî" minyatürlerinin çözümlemeleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul.
- Çiğ, K. (1971). *Türk kitap kapları*. İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası Kültür Hizmeti.
- İşmen, H. (1994). Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Fatih Devri Ciltleri, Mimar. Sinan. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- ÖZEN, M. E. (1998) Türk Cilt Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- ÖZEN, M. E. (1987) "Klasik Cilt Sanatımızın Bazı Özellikleri", *Antika Dergisi*, sayı:25, Ankara.
- Özkeçeci, İ. Ö. (2014). Türk Sanatında Tezhip, Yazıgen Yayıncılık. İstanbul.
- Lugatim. (2025). Rugani. Lugatim. <https://www.lugatim.com/s/rugani>
- Tanırdı, Z. (2009). Kitap ve cildi. Osmanlı uygarlığı içinde Günsel Renda - Halil İnalçık (ss. 841–863). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul.
- Ülker, M. (1987). Türk Cilt Sanatı. Sandoz Bülteni, İstanbul.
- Yazıcı T. ve Kurnaz C. (1997). "Hamse", TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt: 15, İstanbul, TDV Yayınları.
- Yılmaz. A. (2004). Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları, Damla Yayınevi, İstanbul.

Görsel Kaynakça

- Tozun, H., & Gedik, R. (2023). *Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya Koleksiyonu'na ait Kitâbu'l-İlâ ve Ma'rifeti'r Ricâl isimli yazma eserin kodikolojik incelemesi*. Journal of Humanities and Tourism Research, 13(3), 536–556. <https://doi.org/10.14230/johut1505>