

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI (TEZHİP) ANASANAT DALI

**TSMK'DA BULUNAN III. MURAD
TUĞRASININ DESEN VE RENK YÖNÜNDEN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sibel AK
110301006

Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Nasuhi ÇELEBİ

İSTANBUL 2013

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI (TEZHİP) ANASANAT DALI

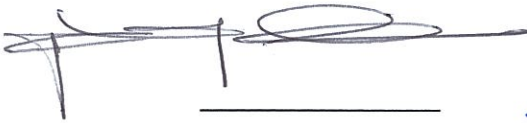
**TSMK'DA BULUNAN III. MURAD
TUĞRASININ DESEN VE RENK YÖNÜNDEN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sibel AK

110301006

Bu tez 28 / 05 / 2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.



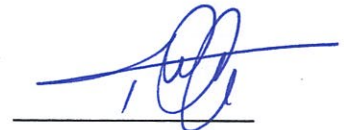
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE

(Başkan)



Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI

(Üye)



Doç. Dr. Mustafa N. ÇELEBİ

(Üye)

ÖZET

Osmanlı Devleti'nin simgesi ve arması olan tuğra, padişahın imzası niteliğindedir. Ferman, berat, nâme-i hümayun gibi resmî belgelerin üzerine çekilen tuğra, ilerleyen kültür ve sanat anlayışı ile birlikte hem yazı hem de tezhip bakımından sanatsal bir mahiyet kazanır.

Tuğrada ilk tezyinî uygulamalar Fatih Sultan Mehmed döneminde yazıda altın ve lacivert rengin kullanılmasıyla başlar. II. Bayezid döneminde tuğra formunun iç kısmı, XV. yüzyılın sonuna doğru yazının üst bölümü de tezhiplenir. XVI. yüzyılda istisnai bir şekilde levha olarak tasarlandığı görülür. Bu dönemde Kara Memi'nin yarı stilize üslubuyla gül, lale, karanfil ve sümbül gibi çiçekler kullanılır. Levha olarak tasarlanan III. Murad Tuğrası da aynı tezyinî özelliklerle süslenir. Bu üslup saray nakkaşhanesinde tasarlanan kalem işi, çini gibi farklı malzeme üzerindeki desenlerde de kullanılır. Devrin önde gelen sanatkârları tarafından pek çok eser telif edilir. Eski eserler yeniden yazılarak tezhip ve minyatürleri yapılır. Böyle başyapıt niteliğindeki eserlerin hazırlanıyor olması sanatı ve sanatkârı destekleyen bir sultanı (III. Murad) işaret etmektedir. III. Murad'ın hat levhaları, Muradî mahlasıyla yazdığı dîvânı ve *Fütühatü's-Sıyâm* isimli bir de kitabı vardır.

“TSMK’da Bulunan III. Murad Tuğrası’nın (GY 1392) Desen ve Renk Yönünden İncelenmesi” başlıklı bu tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde tuğranın tanımı, tarihçesi ve tezyinî özellikleri yüzyıllara göre görseller üzerinden anlatıldı. İkinci bölümde, III. Murad'ın sanatsal yönü, dönemin sanatkârları ve eserlerin tezyinî özelliklerinden bahsedildi. Son bölümde ise III. Murad Tuğrası'nın çizimleri ve eserin kompozisyon, motif ve renk değerlendirmeleri yapıldı.

ABSRRACT

Tughra, which is the symbol and coat of arms of the Ottoman State, functions like the signature of the Sultan. Stamped on the official documents like edicts, warrants and Sultan's letters, tughra assumed an artistic nature in terms of its writing and illumination as the understanding of culture and art developed.

The first illuminating works on tughra started during the Era of Mehmet the Conqueror with the use of the colors of gold and dark blue. During the Era of Bayezid II, the inner part of the tughra started to be illuminated; and toward the end of the 15th century, the upper part started to be illuminated. In the 16th century, it was designed as a tablet, which was an exception. During this period, flowers like, rose, tulip, carnation and hyacinth were used with the half-stylized style of Kara Memi. The tughra of Murad III, which was designed as a tablet, was illuminated with the same characteristics. This style was used for the patterns on different materials like hand carvings and tiles designed in the painting and art room of the palace. Many works were produced by the leading artists of that period. Previous works were produced again with illuminations and in the form of miniatures. The production of such masterpieces indicated the period of a Sultan (Murad III) who supported art and artists. There are calligraphy tablets, a poetry book and a book called Futuhat as-Siyam written by Murad III.

This thesis called "TSMK'da Bulunan III. Murad Tuğrasının (GY 1392) Desen ve Renk Yönünden İncelenmesi" (Examination of the Tughra of Murad III Maintained in Topkapı Palace Museum Library (Calligraphy 1392) in terms of Pattern and Color) consists of three chapters. In the first chapter, the definition, history and illumination characteristics of tughra are explained through visuals based on centuries. In the second chapter, the artistic aspect of Murad III, the artists of that period and the illumination characteristics of the works are mentioned. In the last chapter, the evaluation of the drawings of the tughra of Murad III and tughra in terms of composition, motif and color is carried out.

ÖNSÖZ

Osmanlı Devleti'nin en parlak devri olan XVI. yüzyılın zengin kültür ve sanat ortamında yapılan eserler, klâsik dönemin doğuşunu gerçekleştirmektedir. Bu asırda mükemmel ve önemli eserler verilmiş, tezhip sanatında da zirve noktaya ulaşılmıştır. Osmanlı-Türk tezyinî sanatı, bugün için erişilmesi güç bir estetik zevke sahiptir. Zarif bir desen anlayışı ile yapılan bu süslemelere farklı motif ve işleme tarzları ile kendi üsluplarını geliştiren sanatkârların katkısı büyüktür. Bu üstatlardan en önemlisi de yarı stilize çiçekleri ve kendine has kompozisyonlarıyla asra damgasını vuran Kara Memi'dir.

Osmanlı Devleti'nin arması ve padişahın imzası olan tuğranın tezyinatına da ihtimam gösterilirdi. Tez konusu olarak seçtiğimiz III. Murad Tuğrası klâsik dönemin bütün sanatsal ve tezyinî özelliklerini göstermektedir. Eser, desen kompozisyonu, kullanılan motiflerin çeşitliliği, işleniş şekli ve devasa ölçülerde olması bakımından dikkat çekicidir.

III. Murad Tuğrası'nı tez konusu olarak seçerken amacımız desen ve renk açısından incelenmesinin yanı sıra sanatkârının kim olduğunu da tespit edebilmektir. Bu nedenle Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde III. Murad dönemine ait pek çok belge incelendi. Fakat tez süremizin böyle bir araştırma için yeterli olmamasından dolayı bu tuğraya ait herhangi bir kayıt bulunamadı. Bu bilgilere ulaşamadığımız için tuğra tezyinatındaki üsluptan yola çıkarak sanatkârını tespit etmeye çalıştık.

Topkapı Sarayı Müzesi kütüphane bölümünde bulunan III. Murad Tuğrası'nı görmemize ve fotoğrafını çekmemize müsaade edilmediği için bize verilen görsellerden yararlanarak çizimleri yapıldı. Çalışmamızın bu bölümünde eseri yakından görebilmenin daha doğru neticeler vereceğini düşünmekteyiz.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde tuğra hakkında genel bir bilgi vererek, tuğranın tanımı, tarihçesi ve çekilen belgeler ile tezyinî özellikleri anlatıldı. İkinci bölümde tuğranın yapıldığı dönemin mahiyetini anlamak adına, III. Murad ve

döneminin sanatsal özellikleri, sanatkârları, eserleri ve tuğranın yapıldığı dönemin sanat üslubu üzerinde duruldu. Üçüncü bölümde tuğranın desenleri ölçeklendirilerek eşit kesitler halinde detaylı çizimleri yapıldı.

Bu çalışmayı hazırlarken Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki III. Murad dönemine ait belgeler incelendi. Pek çok kitap, makale ve tezden faydalanıldı. Döneme ait mimari eserlerdeki kalem işleri ve çini panolar yerinde incelenerek fotoğraflandırıldı.

Çalışmam boyunca bilgi birikimi ve yönlendirici fikirleri ile katkıda bulunan tez danışmanım, değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Mustafa N. ÇELEBİ'ye, özel arşivindeki fotoğrafları benimle paylaşan Prof. Dr. Faruk TAŞKALE'ye teşekkürlerimi sunuyorum. Edebi metinlerde ve dîvân şiirlerinde III. Murad dönemine ait bilgileri temin etmemi sağlayan kıymetli dostum Yrd. Doç. Dr. Esmâ ŞAHİN'e, arşiv çalışmamda bana yardımcı olan Ayhan ÖZYURT'a, başım her sıkıştığında yardımlarını esirgemeyen hocam Betül BİLGİN'e çok teşekkür ediyorum. Bu araştırmanın alt yapısını hazırlarken kaynak olarak istifade ettiğim birbirinden kıymetli kitap, makale ve tezleri kaleme alan araştırmacılara teşekkürü bir borç sayıyorum. Yüksek lisansa başlamam hususunda öneride bulunan ve tez çalışmam boyunca bana her konuda destek olan sevgili ablam Zeynep AK'a ve bütün aileme minnettarlığımı sunuyorum.

Mart 2013, Kasımpaşa

Sibel AK

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSRRACT	iv
ÖNSÖZ	v
KISALTMALAR.....	x
GİRİŞ	1

1. TUĞRA **5**

1.1. TUĞRANIN TANIMI VE TARİHÇESİ.....	5
1.2. TUĞRANIN YAZILIŞ ÜSLUBU	9
1.3. TUĞRANIN BÖLÜMLERİ	9
1.3.1. Sere (Kürsü)	9
1.3.2. Beyze	10
1.3.3. Tuğ.....	10
1.3.4. Kol.....	10
1.4. TUĞRA METİNLERİ VE DEĞİŞİM SÜRECİ.....	11
1.5. TUĞRA ÇEKENLERİN MEVKİ VE GÖREVLERİ	16
1.6. TUĞRA ÇEKİLEN BELGELER	19
1.6.1. Ferman.....	19
1.6.2. Berat	21
1.6.3. Nâme-i Hümâyun	21
1.7. TUĞRALI BELGELERDE KULLANILAN YAZI VE MALZEME ÇEŞİDİ	23
1.8. TUĞRALI BELGELERDE TEZYİNAT	24

2. III. MURAD DÖNEMİNDE SANAT..... **38**

2.1. III. MURAD'IN ŞAHSİYETİ VE SANATÇI KİŞİLİĞİ.....	38
---	----

2.2. SARAY NAKKAŞHANESİ	42
2.3. III. MURAD DÖNEMİNİN SANATKÂRLARI	45
2.3.1. Hasan Çelebi.....	45
2.3.2. Nakkaş Lütfü Abdullah	47
2.3.3. Nakkaş Osman.....	48
2.3.4. Gelibolulu Mustafa Âlî.....	49
2.3.5. Serzegerân Mehmed.....	51
2.3.6. Seyyid Lokman.....	53
2.3.7. Nakkaş Hasan	54
2.3.8. Kara Memi.....	55
2.4. DÖNEMİN SANATKÂRLARININ ESERLERİ.....	72
2.4.1. Hilyetü'r-Ricâl.....	72
2.4.2. Kıyâfetü'l-İnsâniye Fî Şemâ'ili'l-Osmâniye.....	73
2.4.3. Surnâme-i Hümâyun.....	75
2.4.4. Zübdetü't-Tevârih	75
2.4.5. Târih-i Hind-i Garbî	77
2.4.6. Menâkıb-ı Hünerverân	77
2.4.7. el-Kâmusü'l-Muhît ve'l-Kâbus el-Vasat.....	77
2.4.8. Nasîhâtü's-Selâtin	78
2.4.9. Şâhnâme-i Selîm Hân.....	79
2.4.10. Câmiu'l-Buhûr Der-Mecâlis-i Sûr	81
2.4.11. Nusretnâme	81
2.4.12. Mir'âtü'l-Âvâlim.....	83
2.4.13. Hünernâme I. Cilt.....	83
2.4.14. Hünernâme II. Cilt	84
2.4.15. Şehinşahnâme II. Cilt.....	85
2.4.16. Siyer-i Nebî.....	85
2.4.17. Künhü'l-Ahbâr	86
2.4.18. Karahisarî Mushaf-ı Şerifi	86
2.4.19. III. Murad Dîvânı	87

3. TSMK'DA BULUNAN III. MURAD TUĞRASININ DESEN VE RENK YÖNÜNDEN İNCELENMESİ 89

3.1. III. MURAD TUĞRASI.....	89
3.2. TUĞRANIN TEZYİNÎ ÖZELLİKLERİ.....	89

3.3. MOTİF ÇEŞİTLERİ VE BOYAMA USULLERİ	92
3.3.1. Negatif Motiflerin Desen ve Renk Özellikleri	98
3.3.2. Renkli Motiflerin Desen ve Renk Özellikleri.....	100
3.3.3. Klâsik Tezhip Usulüyle Yapılan Tezminat	101
3.3.4. Yaprak Motiflerinin Desen ve Renk Özellikleri	102
3.3.5. Yarı Stilize Üsluptaki Çiçeklerin Desen ve Renk Özellikleri	103
3.3.5.1. Gül	103
3.3.5.2. Lale	104
3.3.5.3. Karanfil.....	105
3.3.5.4. Sümbül.....	106
3.3.5.5. Gülhatmi	107
3.3.5.6. Süsen.....	107
3.3.5.7. Bahar Dalı.....	108
3.3.5.8. Kır Çiçekleri	109
3.3.6. Rumî Motifinin Desen ve Renk Özellikleri	109
3.3.7. Bulut Motifi.....	112
3.3.8. III. Murad Tuğrası'nın Çizim ve Görselleri.....	113
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	149
KAYNAKÇA.....	154
DİZİN.....	164
EKLER.....	167
EK I. Arşiv Belgeleri	168
EK II. Fotoğraflar	176

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
a.g.t.	Adı geçen tez
bk.	Bakınız
BOA	Başbakanlık Osmanlı Arşivi
c.	Cilt
ÇHPİHK	Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi
D.BŞM	Defter-i Baş Muhasebe
DCBL	Dublin Chester Beatty Library
DEÜ	Dokuz Eylül Üniversitesi
DİHK	Diyarbakır İl Halk Kütüphanesi
ed.	Edebiyat
Ens.	Enstitü
Fak.	Fakülte
g.	Gazel
GÜ	Gazi Üniversitesi
GY	Güzel Yazı
H	Hazine
h.	Hicri
haz.	Hazırlayan
HÜİF	Harran Üniversitesi İlahiyât Fakültesi

İMİK	İstanbul Millet Kütüphanesi
İÜ	İstanbul Üniversitesi
KK	Kâmil Kepeci
m.	Miladi
MFA	Boston Fine Art Müzesindedir
MM	Maliyeden Müdevver
MÜ	Marmara Üniversitesi
MÜGS	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar
No.	Numara
NYPL	New York Public Library
R	Revan Kitaplığı
s.	Sayfa
sa.	Sayı
SDÜ	Süleyman Demirel Üniversitesi
SK	Süleymaniye Kütüphanesi
SÜ	Selçuk Üniversitesi
TİEM	Türk ve İslam Eserleri Müzesi
TSM	Topkapı Sarayı Müzesi
TSMA	Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
tsz.	Tarihsiz
Ün.	Üniversite
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğerleri
vr.	Varak
WFGA	Washington DC, Smithsonian Institution, the Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery

GİRİŞ

Osmanlı sultanlarının nişanı ve mührü olan tuğra, aynı zamanda hanedanın simgesi ve devletin armasıdır. Padişahın tuğrası, ferman, berat ve nâme-i hümayun gibi resmî belgelerin üzerine çekilirdi. Bu görevi yapan kişilere tuğraî veya nişancı denilirdi. Nişancılar belgeleri inceleyip kanunlara aykırı bir durumun bulunmaması halinde padişaha ait tuğrayı belgeye yazardı.

Osmanlı Devleti'nin erken döneminde tuğranın yalnızca padişahın imzası niteliği taşımasından dolayı, ilk tuğra örneklerinde herhangi bir tezyinata rastlanmamaktadır. Sadece yazı formuyla dikkat çeken tuğranın yazılırken altın gibi çeşitli mürekkepler kullanılarak süslendiği görülmektedir. Bunlar ilk tezyinî örneklerdir. XV. yüzyıldan itibaren belgelerdeki tuğraların beyze ve harflerinin iç kısımları motiflerle süslenmeye başlanır. XVI. yüzyılda tuğranın mahiyeti yavaş yavaş değişir. İstisnai de olsa levha olarak tasarlanır. Padişahın ihtişamının bir göstergesi olacak şekilde tezyin edilen sanat eseri haline gelir.

III. Murad ilim irfan sahibi, üç dile hâkim ve sanatkâr kimliği bulunan bir sultandır. Hat sanatıyla ilgilenirdi. Nesih ve ta'lik yazıda eserleri vardır. Aynı zamanda Muradî mahlasıyla şiirler kaleme almış olan padişahın Türkçe, Arapça ve Farsça şiirleri bulunmaktadır. Kanunî'den sonra en fazla şiir yazan Osmanlı padişahı olarak kabul edilir. Çoğunlukla tasavvufî şiirler yazmış, bunlardan bazıları âlimlerce şerh edilmiştir. Bütün bu özellikleri, onun devrin âlim, şair ve sanatkârları arasında olduğunu göstermektedir. Sanatla yakından ilgilenen III. Murad'ın döneminde sanatın klâsik bir hâl alması ve doruk noktasına ulaşması onun sanatı ve sanatkârı destekleyip himaye etmesi ile yakından ilgilidir.

XVI. yüzyıl, tezhip sanatının klâsik üslup kazandığı devirdir. Bu dönemde önemli ekoller oluşturan nakkaşlar yetişir. Kanunî Sultan Süleyman'ın sernakkaşı Kara Memi ile başlayan yarı stilize üslup, III. Murad döneminde de devam eder. Saray nakkaşhanesinde çalışan sanatkârlar, sernakkaşın tezyinî özelliklerini benimseyip takip

ederek onun önderliğinde devlet sınırları içinde bulunan bütün bölgelerde de aynı üslubu devam ettirirler. Bu üslup bütünlüğü, kumaş, çini, kalem işi, savaş aletleri ve kitap tezyinatında da görülür.

Klâsik dönemin en belirgin özelliklerini taşıyan eserlerden biri III. Murad'ın tuğrasıdır. Levha olarak tasarlanan tuğra, devasa boyutlarda olup, tezyinî özellikleri bakımından da insanda hayranlık uyandırmaktadır. Tuğranın tezhibinde kullanılan motif ve işlemler çeşitlilik göstermektedir. Bu dönemin ihtişamını ve tezyinî özelliklerini içinde barındırması bakımından çok önemli bir eserdir.

Tezimizde TSMK'da bulunan III. Murad Tuğrası desen ve renk yönünden incelenmektedir. Başlangıçta tuğranın tarihsel gelişiminden söz edilerek, üslup, işçilik ve teknik açısından değerlendirilmektedir.

Tez konusunun belirlenmesi aşamasında, padişah tuğralarının tezyinî açıdan incelendiği araştırma sayısının sınırlı olduğu görüldü. Konu ile ilgili yayınlardaki bilgilerin yetersiz ve bazı görsellerin yanlış olduğu, Kanunî Sultan Süleyman'ın tuğrası ile karıştırıldığı tespit edildi. İncelemiş olduğumuz kaynaklarda belirlediğimiz yanlışlıklar görsellerle ilgilidir. Nurhan Atasoy'un "*Hasbahçe*"¹ isimli kitabında Kanunî'nin tuğrasından bahsedilmektedir, tuğrayla ilgili bilgiler ve katalog numarası verilmektedir. Bu bilgiler altında verilen görsel, tez konumuz olan III. Murad Tuğrası'na aittir (bk. s.179). Tuğranın sağ tarafında bulunan iki satır celi sülüs yazıdan da (*İş bu nişân-ı âlişânın mazmûn-ı şerîfi budur ki, Şâh Murâd ibn-i Selîm şâh hân el-muzaffer dâimâ*) anlaşıldığı gibi III. Murad'a ait olduğu kesindir. Yıldız Demiriz'in "*16. Yüzyıl Kitap Sanatında Çiçek*"² başlıklı makalesinde ve "*Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*"³ adlı kitabında ise tez konumuz olan III. Murad Tuğrası'na ait bilgiler ve katalog numarası verilmektedir. Fakat görsel başka bir tuğraya aittir (bk. s. 180). TSMK'da gördüğümüz dialarda bu tuğranın Kanunî'ye ait (GY 1400) olduğu tespit edilmiştir (bk. s. 27, Fotoğraf 9). Bununla birlikte Demiriz'in vermiş olduğu tuğra görselinde Şah Kulu ve Kara Memi üslubunun tezyinatta birlikte kullanılması, bu tuğranın Kanunî dönemine ait bir eser olması ihtimalini güçlendirmektedir. Yazarın kendisine ait başka bir çalışmada⁴

¹ Nurhan Atasoy, *Hasbahçe*, Aygaz Yayınları, İstanbul 2002, s. 151.

² Yıldız Demiriz, "16. Yüzyıl Kitap Sanatında Çiçek", *16. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı*, Sanat Tarihi Dergisi Yayınları, İstanbul 2004, s. 147 - 155.

³ Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul 2004, s. 44.

⁴ Yıldız Demiriz, "Türk Sanatında Bahar Açmış Meyve Ağacı Motifi", *Birinci Milli Türkoloji Kongresi*, Kervan Yayınları, İstanbul 1980, s. 389 – 399.

aynı görselin bu kez Kanunî'ye ait olduğu belirtilmektedir. Dolayısıyla burada görselin tanımlanmasıyla ilgili bir çelişki olduğu görülmektedir.

Tuğralar kaligrafi ve form bakımından önemli olduğu kadar, tezhip sanatı açısından da önemlidir. Tez konumuz olan III. Murad Tuğrası levha olarak tasarlanması ve büyük ölçülerde hazırlanması bakımından çok istisnai bir eserdir. Dolayısıyla eserin tezhiplerinin renk ve desen açısından incelenmesinin Türk kültür tarihimize fayda olacağı kanaatindeyiz.

Araştırmaya konumuzla ilgili olan tez, kitap ve süreli yayınların tespiti ile başlandı. Toplanan bilgiler gözden geçirilip tasnif edilerek tez yazım kurallarına uygun formatla çalışmaya dâhil edildi. Görsellerin ve döneme ait eserlerin tespiti için kütüphane katalogları, hat ve tezhipte ilgili tezler, kitap ve makaleler tarandı. Uygun olanlar tespit edildi. Seçilen görsellerin dönemin özelliklerini yansıtması ve tuğra tezyinatı ile benzerlikler taşımasına dikkat edildi. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde tuğraya ait masraf defteri, sanatkârı ya da sanatkârları hakkında bilgi ve belgeye ulaşabilmek için araştırma yapıldı. Tez süremizin böyle kapsamlı bir araştırma için yeterli olmayışından dolayı bu konuda henüz bir tespit bulunamadı.

Tezhip açısından son derece önemli bir eser olan III. Murad Tuğrası, Topkapı Sarayı Müzesi kütüphane bölümünde muhafaza edilmekte ve uzun yıllardır sergilenmemektedir. Tuğrayı görmemize ve tarafımızdan fotoğrafının çekilmesine müsaade edilmemiştir. Bu durumda sadece görsellerden yararlanarak III. Murad Tuğrası'nın çizimleri yapıldı. Verilen görsellerle renk tespitinin ve bazı bölümlerin işleniş şekillerinin anlaşılması son derece güç olmuştur.

Tuğranın gerçeğe yakın boyutlarda çizimini yapabilmek için fotoğraf uygun bir ölçekte büyütüldü. Bu görselden A3 ölçüsünde on sekiz adet kesit alınarak eskiz çalışması yapıldı. Çizimleri yapılan bölümün anlaşılabilmesi için tuğranın krokisine çalışılan alan işaretlenerek sayfanın alt kısmına yerleştirildi. Beyzelerin iç kısmında iki farklı sarmal dal kompozisyonu dolanmaktadır. Bu desenlerin birbirinden ayrıştırılabilmesi için altın dallardaki motifler nüans verilerek çizildi. Eskiz çalışması tuğra kompozisyonuyla bire bir yapıldı.

III. Murad Tuğrası'nın, tezyinî özellikleri bakımından Kara Memi'ye ait olduğu düşünülmektedir. Bu fikri doğrulayabilmek için Kara Memi'nin imzasının bulunduğu *Muhibbî Dîvânı*'nda gördüğümüz tezyinî özelliklerle, tuğrada kullanılan desen ve boyama tekniklerindeki benzerlikler görsel örneklerle anlatıldı.

III. Murad'ın tuğrasında sanatkârın imzasının olmayışı, aynı zamanda bir ekip çalışmasının ürünü olabileceğini de düşündürmektedir. Bu nedenle nakkaşhanenin çalışma şekliinden, dönemin sanatkârları ve onlara ait eserlerden bahsedildi.

1. TUĞRA

Tuğranın, Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Anadolu Beylikleri, Memlûklar ve Osmanlı Devleti tarafından kullanıldığını belgeler sayesinde bilmekteyiz. Tuğra, şekil olarak Osmanlılar tarafından geliştirilmiş ve kusursuz diyebileceğimiz bir biçim almıştır. Görüntü ve mahiyeti bakımından diğer devletlerin armalarında olmayan güçlü bir ifade şekline sahiptir. Sultanların nişanı ve imzası olan tuğra, aynı zamanda hanedanın simgesi ve Osmanlı Devleti'nin de armasıdır. Tuğra şekilsel özelliği ile insanı cezbeden, merak uyandıran bir görünüşe sahiptir.

1.1. TUĞRANIN TANIMI VE TARİHÇESİ

Tuğra, Osmanlı padişahlarının imzası ve yazılı alametidir. Yazılı belgelerin üzerine çekilen tuğra, sultan buyruğudur. Aynı zamanda hangi padişaha ait olduğunu da göstermektedir. *“Tuğra, Osmanlı Devleti'nin mutlak sahibinin bir işareti görevini üstlendiği gibi, devletin de sembolü ve arması olmuştur”*⁵.

Tuğra, Uygur Türkçesindeki Tuğrı = Tuğru ve Çağatay, Kazan, Oğuz Türkçelerindeki Toğru = Doğru kelimesinden gelmekte ve kendisiyle doğrulanan, tasdik olunan anlamını taşımaktadır⁶. Oğuzca'da kelimenin sonundaki “ğ” harfi kural olarak okunmayıp düştüğünden Osmanlı Türkçesindeki okunuşu “Tuğra” olmuştur⁷.

Tuğranın Farsça'sı olan nişan ise, nişândan = konmak, oturmak ve bu fiilden doğan iz, bunun tesiriyle de bir işaret, alamet dikme anlamındadır. Hepsinin müşterek anlamı ise, yukardan aşağıya inme, buyurma, doğrulayan, tasdik eden işarettir⁸. Tuğra kelimesi, Arapça “remiz, imza” manasındaki “tevki” ile eş anlamlıdır. Arapça ve Farsçada daha

⁵ Kemal Özdemir, *Osmanlı Arması*, Dönence Basın ve Yayın Hizmetleri, İstanbul 1997, s. 66.

⁶ Midhat Sertoğlu, *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, Doğan Kardeş Mtb. San. A.Ş., İstanbul 1975, s. 3.

⁷ Şule Aksoy, “Osmanlı Sultanlarının Tuğraları ve Tuğralı Belgeler”, *Osmanlı*, c. XI, Ankara 1999, s. 67.

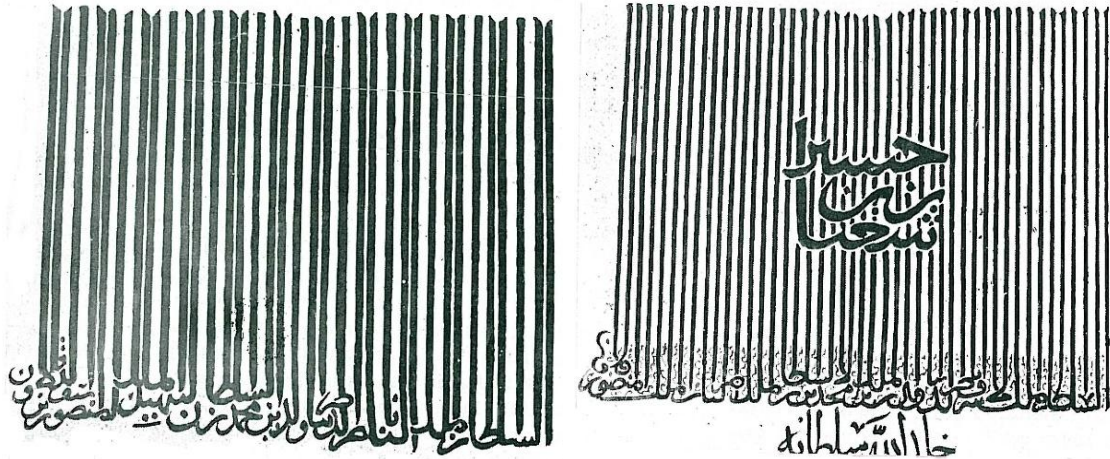
⁸ Midhat Sertoğlu, *a.g.e.*, s. 3.

geniş manaları olan bu kelimelerin hepsini Osmanlılar, padişahın yazılı alameti olan tuğra için kullanmaktadırlar⁹.

Tuğranın şekli hakkında birtakım rivayetlere rastlanmaktadır. Bunlardan bazılarında göre tuğra, “tuğrı” adlı efsanevî doğan kuşunun şeklini temsil etmektedir ve Oğuzların totem işaretidir¹⁰.

“Tuğra” kelimesinin etimolojisi üzerinde değişik fikirler ortaya atılmaktadır. Çoğu kez birbirine aykırı düşen çeşitli yorumlara ve tartışmalara rağmen aslında Türkçe olduğu ve Oğuz Han’ın yazılı alametinden çıkmış bulunduğu kabul edilmektedir¹¹.

Suha Umur, “*Osmanlı Padişah Tuğraları*” adlı eserinde İ. Hakkı Uzunçarşılı’nın görüşlerinden şöyle bahsetmektedir: “*Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçuklularında, nâme, menşur ve beratlar üzerine hükümdarın tuğrasını çeken tuğraîler bulunduğunu, bunun da tuğranın bu devletlerde kullanıldığını, şeklinin de kavisli olduğuna dair bazı küçük kayıtlara rastlanıldığını söylemektedir. Uzunçarşılı, kavisli tuğranın Selçuklulardan sonra Anadolu Beyliklerine ve Osmanlı Beyliği’ne geçtiğini, Memlûklarda ise kavisli olmayan bir çeşit tuğranın kullanılmış olduğunu kaydetmektedir*”¹². Büyük Selçuklular ve Memlûklarda tuğra kavisli olmayıp bir satır üzerine yazılıdır. (bk. Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. el-Melik ün-Nâsır Mehmed b. Kılavun ve Şaban b. Hüseyin’in Tuğrası (Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, İstanbul 1980, s. 14).

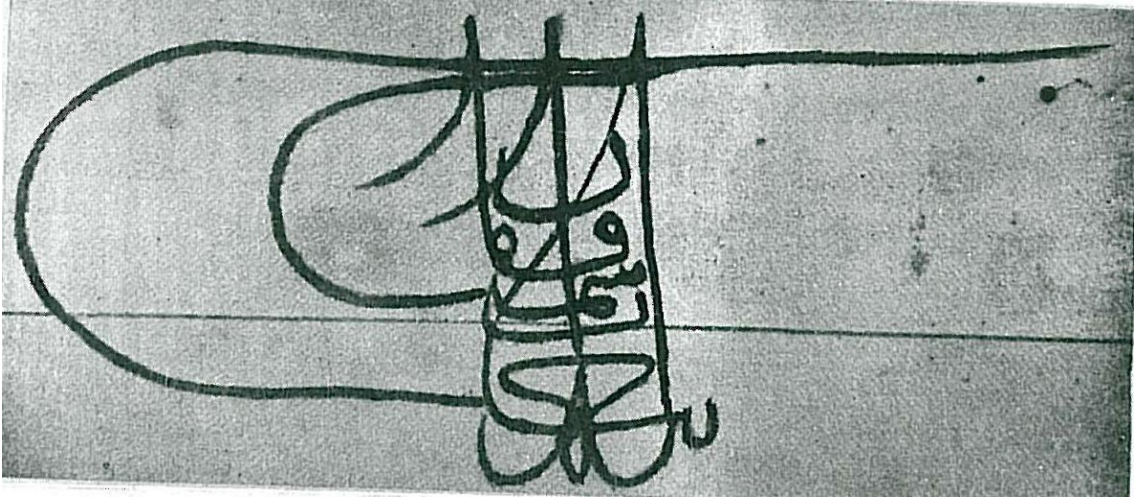
⁹ Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, Cem Yayınevi, İstanbul 1980, s. 17.

¹⁰ Ayşegül Nadir, *Osmanlı Padişah Fermanları Sergi Kataloğu*, İstanbul 1978, s. 11.

¹¹ *Türk Ansiklopedisi*, “Tuğra”, Ankara 1982, c. XXXI, s. 454.

¹² Suha Umur, *a.g.e.*, s. 13.

Oğuz hakanlarının damgasının şeklini bildiren bir kaynağa ulaşamadı. Selçuklu tuğrasının kavisli olduğundan başka bir bilgi mevcut değildir. Osmanlı tuğrasının şekli kendisine mahsustur. Orhan bin Osman yazısının istifi ile metninde bulunan kelime ve harflerin stilize edilmesinden doğmuş ve gelişmiştir¹³. Anadolu Beylikleri, tuğra şeklini Osmanlılardan alarak hükümdarlık alameti olarak kullandılar (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2. Karamanoğlu İbrahim Bey'in Oğlu Pir Ahmad Bey'e Ait Tuğra (Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, İstanbul 1980, s. 17).

İncelenen kaynaklardaki ortak hüküm, tuğranın Büyük Selçuklular, Anadolu Selçuklular, Anadolu Beylikleri ve Memlûklarda yaygın bir şekilde kullanıldığıdır.

Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçuklularda tuğra çeken kişilere “tuğraî” Osmanlılarda “nişancı” denilmekteydi. Bununla beraber, “tuğraî, tevkîî ve muvakkî” deyimleri de kullanılmaktadır¹⁴. Osmanlı tarih vesikalarındaki, tevkîî hümâyun, tevkîî refî, nişanı şerifî âlîşânî sultânî ve tuğrâyı garrâyı sami mekânî hâkani, tevkîî refîî hümâyun, nişanı hümâyun, nişanı hümâyun ve misâli meymun, nişanı hümâyun ve tuğrayı meymun, tuğrayı garra, nişanı şerifî âlîşânî ve ferman, berat ve hükümlerin sonundaki alameti şerîfe tabirlerinin hepsine de “tuğra” denilirdi¹⁵.

Selçuklularda tevki ile alamet, yani nişan ayrı ayrı şeylerdir. Tevki bir dua cümlesini ihtiva eder, alamet ise bunun bir parçası sayılır. Tevkinin karşılığı tuğra, alametin

¹³ Suha Umur, *a.g.e.*, s. 15.

¹⁴ Midhat Sertoğlu, *a.g.e.*, s. 8.

¹⁵ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Tuğra ve Pençeler ile Ferman ve Buyruklara Dair”, *Bellekten*, Ankara 1941, c. V, sa. XVII - XVIII, s. 106.

karşılığı ise damga şeklinde gösterilir ve hatem (mühür) bunun eş anlamı olarak kullanılır. Bunlardaki dua cümlesini bizzat sultanın kendisi seçer¹⁶. Selçuklu hükümdarlarının kullanmış oldukları tevki, hükümdarın tuğrası değildir; irade ve onayıdır ve imzaya eş bir alamettir. Tevki, hükümdarın kararı, iradesi ve kabul etmesidir. Selçukîlerde, Memlûklarda tuğra ile alamet ayrı, Osmanlılarda ise ikisi birdir yani tuğradır¹⁷.

Tuğralar, padişahın emrini kapsayan fermanlara, padişah tarafından hak ve imtiyaz verilen beratlarla, yüksek derecedeki memurların görev ve rütbelerini bildiren menşurlara, ahidnâmelere, arazi tahrir defterlerine, vakfiyelere ve temliknâmelerin üzerine yazılır, paralara da basılırdı¹⁸. Hanedan arması gibi, bayraklar, pullar, resmî abideler, harp gemileri ve binalarda da kullanılırdı. III. Murad'ın bir tuğrası İstanbul'da Nişancı Mehmet Paşa Camii'nin kapısı üzerindedir. Bugün binalarda ve müzelerde bulunan taş üzerine hakk edilmiş tuğraların, XVIII. yüzyıldan itibaren arttıkları, önceki dönemlerde az sayıda oldukları ve bugüne kadar kalmadıkları anlaşılmaktadır¹⁹.

Şehzadeler sancağa çıktıkları devirde kendi isimleriyle tuğra çekmek hakkına sahip olurlardı. Bundan dolayı şehzadelikleri sırasında tuğraları tespit edilirdi. O şehzade tahta çıkarsa genellikle tuğrasında değişiklik yapılmaz, saltanatı müddetince aynı kalırdı. Şehzadelerin tuğra şeklinde hakk edilmiş mühürleri de vardı²⁰.

Memlûklular, Selçuklular, Anadolu Beylikleri ve Osmanlılarda tuğra çekilmesi arasında fark vardır. Memlûklarda tuğra gerekli yere bizzat divân-ı inşâ reisi tarafından çekilmeyip, daha evvel kâtib-i destler tarafından hazırlananlar belgeye yapıştırılırdı. Diğerlerinde ise, tuğrayı “tuğrâî” denilen nişancı çekerdi. Memlûk tuğralarının keşideleri uzun olup bir satır üzerine yazılırdı²¹.

¹⁶ Midhat Sertoğlu, *a.g.e.*, s. 8.

¹⁷ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşkilâtında Medhal*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1970, s. 26; “Tuğra ve Pençeler ile Ferman ve Buyruklara Dair” *Belleten*, Ankara 1941, c. V, sa. XVII - XVIII, s. 101.

¹⁸ Midhat Sertoğlu, *a.g.e.*, s. 10.

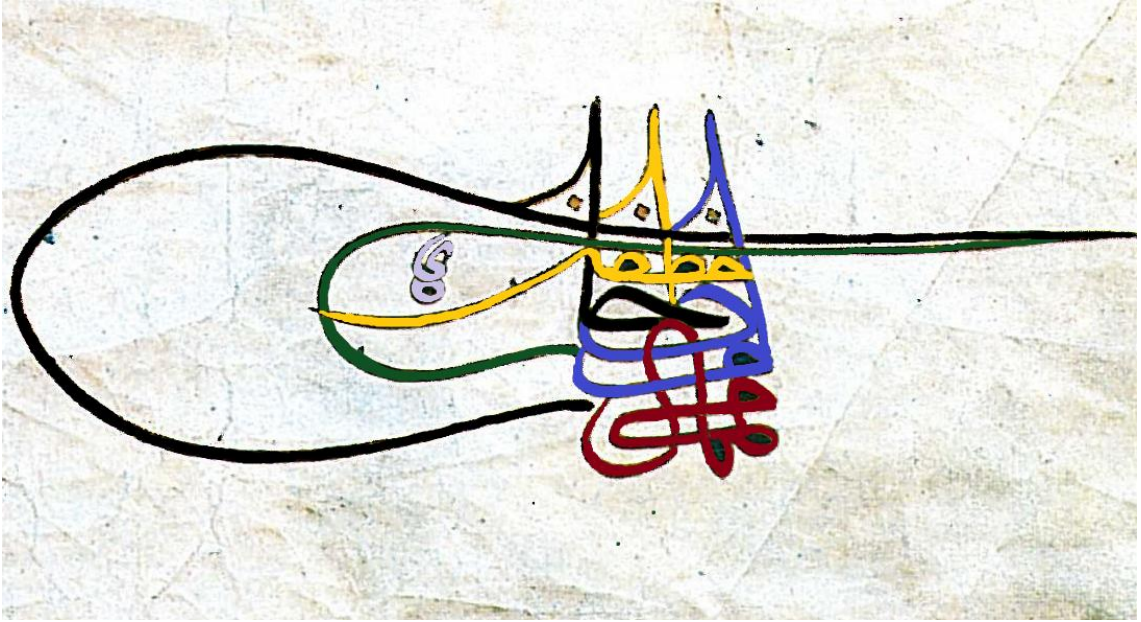
¹⁹ Saliha Bozer, *Konya Müzeleri'nde Bulunan Bazı Osmanlı Ferman ve Beratlarının Tuğra ve Tezhip Açısından İncelenmesi*, Konya 2007, s. 8.

²⁰ Suha Umur, *a.g.e.*, s. 18.

²¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Tuğra ve Pençeler ile Ferman ve Buyruklara Dair”, s. 105.

1.2. TUĞRANIN YAZILIŞ ÜSLUBU

Hükümdarın ismi tuğranın en altına yazılır. Bu ismin son harfinin biraz yukarisından başlayarak sola doğru gidip bir kavis teşkil eden bin kelimesi ve hükümdar isminin üzerine de babasının adı konur. Hân kelimesinin (ح) nunu da ikinci bir kavis teşkil eder. En üste gelen Muzaffer'in (ز) r harfi sağdan sola ve kavisin ortasına doğru bir kol teşkil ederek uzanır, bunun üzerine de “daima” ibaresi konur. Altta ki birinci kavisin genişliği daha büyük olup ikinci kavis onun içerisinde dönmektedir; her iki kavisin uçları tuğranın flâma veya kollarının içinden geçip sağda ve en sonda daralarak birleşir²².



Mehmed Bin Murad Han Muzaffer Daima.

1.3. TUĞRANIN BÖLÜMLERİ

1.3.1. Sere (Kürsü)

Tuğranın alt kısmında yer alır ve metnin yazıldığı bölümdür. Bu bölüme padişahın ve babasının ismi, şah, han, bin, el-muzaffer ibareleri yazılıdır²³. İlk tuğra örneklerinde

²² İsmail Hakkı Uzunçarşılı “Tuğra ve Pençeler ile Ferman ve Buyruklara Dair”, s. 108.

²³ Fuat Bayramoğlu, *Kültür ve Sanat*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1976, sa. IV, s. 26.

dikdörtgen bir görüntüsü olan sere, “III. Murad’dan itibaren üstü daralarak üçgen hâlini almaya başlamıştır. IV. Murad tuğrası ile de kaidesi yuvarlaklaşmıştır”²⁴.

1.3.2. Beyze

Tuğranın sol tarafında yer alan han ve bin kelimelerindeki “nun” harfinin, kıvrılarak iç içe iki beyze şeklinde yazılması ile oluşur²⁵. Bazen de başka bir kelimedeki “dal” harfinin oluşturduğu kavise beyze denir. Beyzenin kelime anlamı yumurtadır. Tuğradaki bu kavisler şekil olarak yumurtaya benzetildiği için “beyze” denilir. Tuğraya muzaffer kelimesinin girmesi ile “r” harfi, sola doğru uzanarak beyzeleri ortadan ikiye böler. II. Mehmed ile birlikte tuğraya giren “daima” kelimesi, iç beyzenin ortasına, “r” harfinin beyzeyi kesen uzantısının üstüne yazılır.

1.3.3. Tuğ

Sereden yukarıya doğru uzanan elif harfi şeklindeki üç dik çizginin ismine “tuğ” denir. Bunlar metinde geçen “elif-lam” ve “zı” harflerinin uzantıları olabilmektedir. Bazen de elif harfleri, şekli tamamlamak amacıyla tuğrada yer alır. Tuğlardan kıvrılarak inen kavislere “zülfe” veya “zülûf” denir²⁶.

1.3.4. Kol

Beyzelerin sağa doğru uzantıları olan, “muzaffer” kelimesinin üstünden paralel olarak geçen ve aşağıya doğru uzanan kısımlara “kol” denir²⁷. Bir diğer adı da “hançer”dir. Bu bölüm kılıç olarak da adlandırılır. Kılıç, kudret veya kuvvetin göstergesidir. Aynı zamanda Osmanlı ordusunu da temsil etmektedir²⁸. Bu kolların üst kısmına, II. Mahmud'dan itibaren bazı padişahların mahlaslarının yazıldığı görülmektedir.

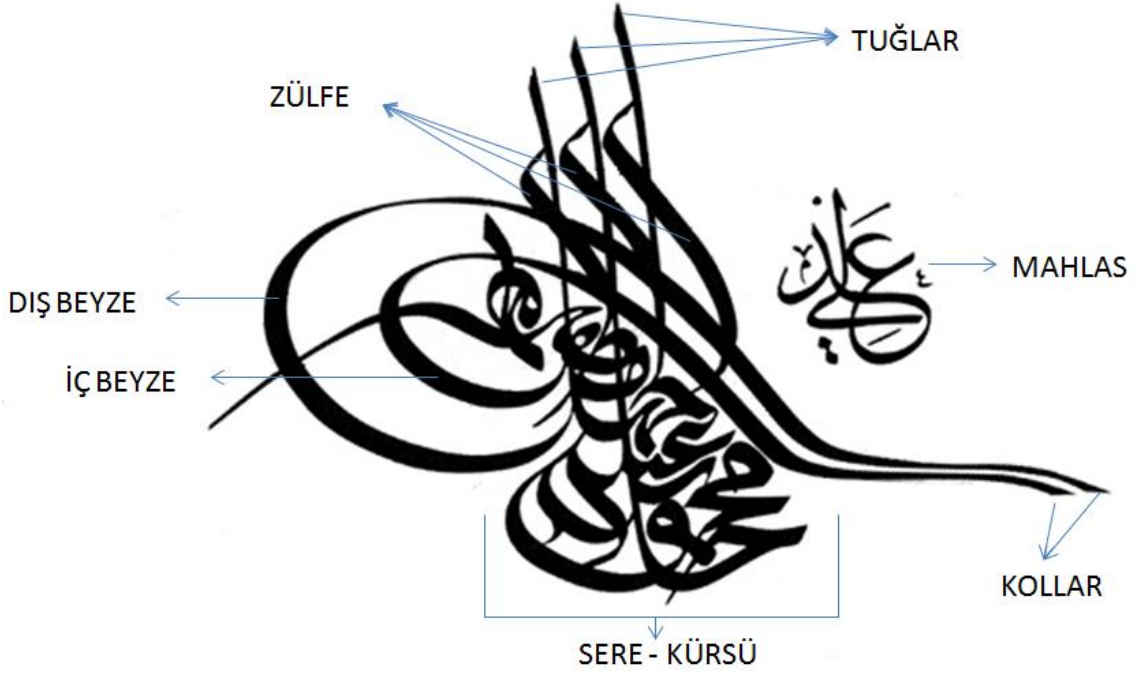
²⁴ Süleyman Berk, *a.g.t.*, Erzurum 1999, s. 100.

²⁵ Zarfı Orgun, “Tuğralarda El-muzaffer Daima Duası ve Şah Unvanı, Şehzade Tuğraları, Mehmed II.’nin Tuğra, İmza ve Mühürleri”, *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, İstanbul 1949, sa. V, s. 219.

²⁶ Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 1998, s. 72.

²⁷ Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, Cem Yayınevi, İstanbul 1980, s. 26.

²⁸ Kemal Özdemir, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, İstanbul 1994, s. 72.



Çizim 1. Tuğranın Bölümleri.

1.4. TUĞRA METİNLERİ VE DEĞİŞİM SÜRECİ

Osmanlı'da ilk tuğra Orhan Bey'e aittir. Bu "Orhan ibni Osman" şeklindedir. Bugün elimizde bulunan Orhan Bey'in iki tuğrasından biri M. 1324, diğeri ise M. 1348 tarihli²⁹. Milâdî 1324 tarihli tuğrada üç nun harfi sola keşideli bir biçimde iç içe yerleştirilmiş, dik harflerden de üç adet tuğ elde edilmiştir (bk. Fotoğraf 3). Milâdî 1348 tarihli tuğrada ise üç nun harfi soldan sağa doğru yukarıda birleşmiş, dik harflerden elde edilen tuğralara zülfe takılmıştır³⁰. İki beyzeli üç tuğlu tuğra yapısı I. Murad tuğrası ile başlamaktadır. Zülfeler ise, Orhan Gazi tuğrasının aksine sola doğrudur³¹. Orhan Bey'in tuğrasında üç nun ve iç içe üç beyze bulunur. "*Murad bin Orhan*"da ise sadece iki nun olduğundan beyze sayısı ikiye inmiş ve bu şekil son padişahın tuğrasına kadar devam etmiştir³².

²⁹ Midhat Sertoğlu, *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, Doğan Kardeş Mtb. San. A.Ş., İstanbul 1975, s. 10

³⁰ Süleyman Berk, *Hattat Mustafa Râkım'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği*, Erzurum 1999, s. 99.

³¹ Süleyman Berk, *aynı tez.*, Erzurum 1999, s. 99.

³² Mübahat S. Kütükoğlu, *a.g.e.*, s. 72 - 73.

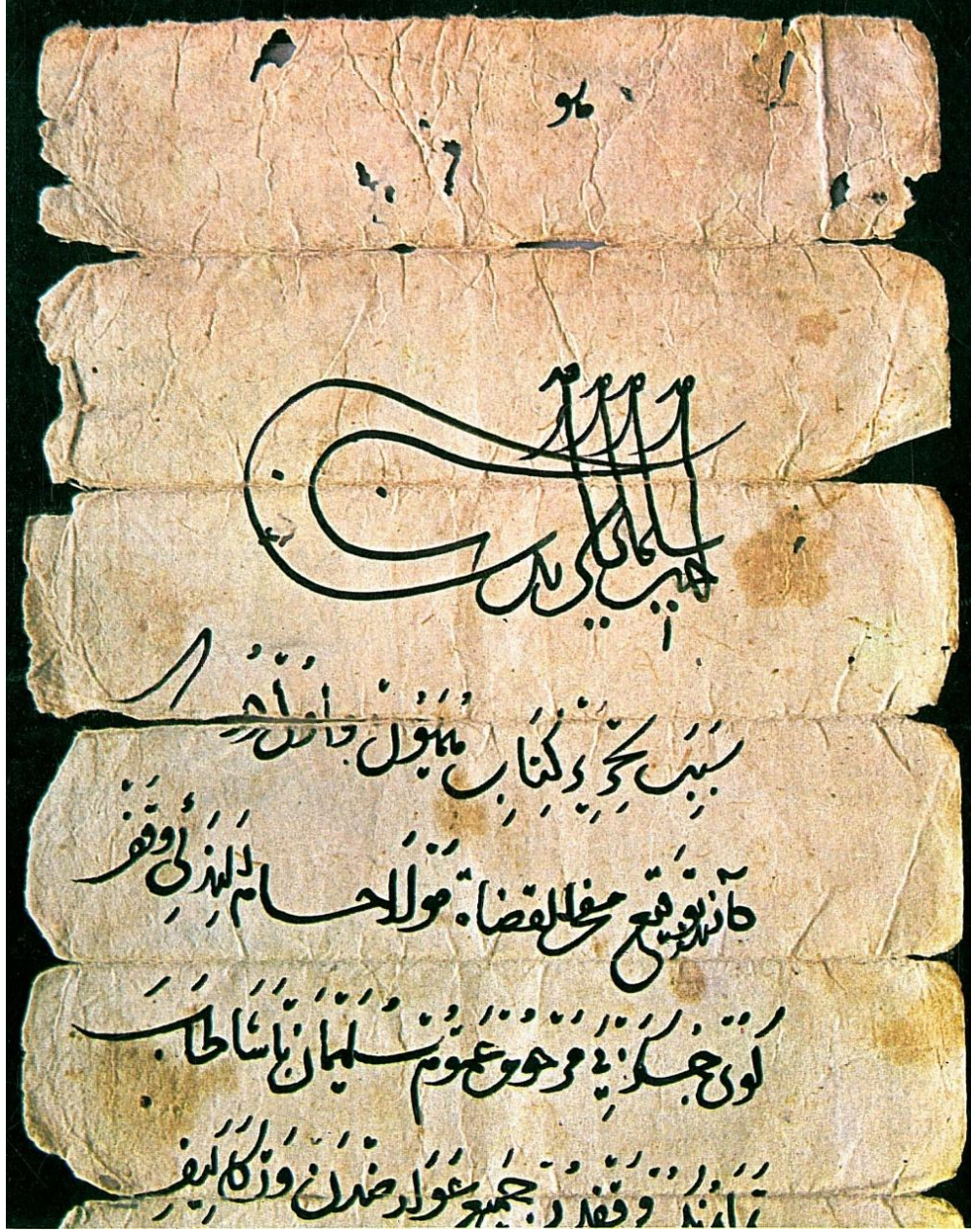


Fotoğraf 3. Orhan Gazi Tuğrası (Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, İstanbul 1980, s. 81).

Osmanlı padişah tuğralarının hepsi üç tuğludur. Bir istisna olarak Şehzade Emir Süleyman'ınki (Çelebi) dört tuğludur³³. Bu tuğrada “Emir Süleyman bin Bayezid” yazılıdır. Metinde üç elif, bir lam ve iki nun olduğu için dört tuğlu ve iki beyzelidir³⁴. Bu şekilden dolayı özel bir örnektir (bk. Fotoğraf 4).

³³ Ali Aktan, *Osmanlı Paleografyası ve Siyasi Yazışmalar*, Osmanlılar İlim ve İrfan Vakfı, İstanbul 1995, s. 83.

³⁴ Suha Umur, *a.g.e.*, s. 94.



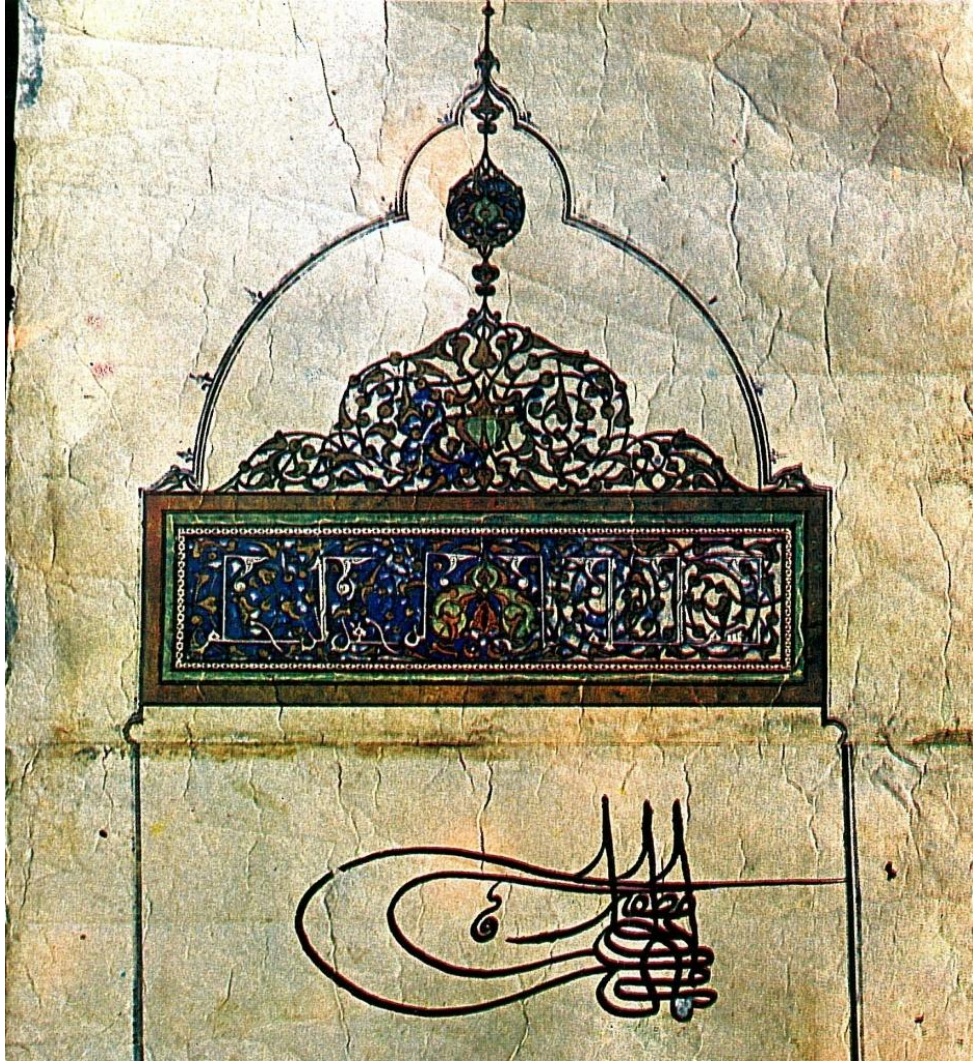
Fotoğraf 4. Emir Süleyman Tuğrası, TSMA SP 152 (Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, İstanbul 1980, s. 98).

I. Bayezid'den itibaren beyzeler sağdaki tuğu keserek uzatılmaya başlanır. Böylece "kol" veya "hançer" denilen uzantılar ortaya çıkar³⁵. "Han" sıfatı da Çelebi Mehmed'den itibaren tuğraya ilâve edilir³⁶.

³⁵ Suha Umur, *a.g.e.*, s. 28.

³⁶ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*, Ankara 1984, s. 238.

“Muzaffer” kelimesi ilk defa II. Murad’ın tuğrasında görülür ve bundan sonraki tuğralarda da mevcuttur³⁷. II. Mehmed (Fatih) ile bu tabire “daima” kelimesi eklenerek³⁸, “muzaffer daima” şeklinde yazılır³⁹. Osmanlı padişah tuğraları II. Mehmed’den itibaren klâsik şeklini kazanır (bk. Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5. Fatih Sultan Mehmet Tuğrası, TSMA E. 7744/2 (Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, İstanbul 1980, s. 112).

³⁷ Suha Umur, *a.g.e.*, s. 28.

³⁸ Süleyman Berk, *Hattat Mustafa Râkım'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği*, Erzurum 1999, s.99.

³⁹ Başka bir kaynakta (Uzunçarşılı, Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı s. 238'de) Muzaffer daima dua cümlesini II. Murad'dan itibaren görmekteyiz demektedir. Süleyman Berk, (*Hattat Mustafa Râkım'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği*, s. 100 dipnot bölümünde) şöyle bir açıklamada bulunmuştur; “Daima” kelimesi tuğraya II. Mehmed ile girmiş, “el- Muzaffer daima” ise Kanunî ile girmiştir. II. Murad tuğrasındaki beyzelerin ortasında bulunan nokta, bin'deki nun'un noktasıdır. Bu noktanın zorlama ile “daima” şeklinde okunmasına imkân yoktur. TSMA E. 6465'te bulunan II. Murad tuğrası incelendiğinde sarahatle görülebilir.

Yavuz Sultan Selim'den itibaren, III. Mehmed istisna edilirse, III. Ahmed'e kadarki padişahların tuğralarına isimle "han" kelimesi arasına "şah" unvanı eklenir. Muzaffer daima tabirinin başına "el" harf-i ta'rif ilâve edilir⁴⁰. I. Süleyman, II. Selim ve III. Murad'ın tuğralarında "şah" kelimesi, hem padişah hem de baba ismine izafeten iki defa kullanılır⁴¹. Yavuz Selim'den başlayarak bu kelime, Sultan Selim ve Kanunî'nin tuğralarında isme bağlı olarak bulunur⁴².

I. Mahmud'un tuğrası, metin ve istif bakımından bazı değişiklikler gösterir. Bundan evvelki tuğralarda baba ismine bağlı olarak bulunan "han" unvanı bu tuğradan itibaren padişahın ismine bağlanarak serenin kaidesinde yer alır. Ayrıca padişahın ismine bağlı bulunan ve tuğra metinlerinde yer alan "şah" unvanı metinden çıkarılır⁴³.

III. Mustafa'nın tuğrasında yapılan değişikliklerle "han" unvanı tuğra metninden çıkarılıp, "şah" kelimesi metne alınır. Daha sonra I. Abdülhamid'in tuğra metninden "şah" kelimesi çıkarılıp "han" unvanı eklenir. I. Abdülhamid'den sonra tuğra metinlerinde değişiklik yapılmaz.

XVII. yüzyılın sonlarına doğru II. Süleyman zamanında, tuğraların sağ tarafına çiçek veya bayrak gibi işaret konmaya başlanmış ise de her zaman kullanılmaz. Daha sonra II. Mahmut "Adlî", II. Abdülhamit "Gazi" ve V. Mehmet "Reşat" mahlasları tuğranın sağ tarafındaki boşluğa yazılır.

Tuğraların Metinleri

Orhan	Orhan bin Osman
Murad I	Murad bin Osman
Bayezid I	Bayezid bin Murad Han
Emir Süleyman	Emir Süleyman bin Bayezid
Mehmed I	Mehmed bin Bayezid Han
Murad II	Murad bin Mehmed Han muzaffer
Mehmed II	Mehmed bin Murad Han muzaffer daima
Bayezid II	Bayezid bin Mehmed Han muzaffer daima
Selim I	Selim-şah bin Bayezid Han el-muzaffer daima
Süleyman I	Süleyman-şah bin Selim-şah Han el-muzaffer daima

⁴⁰ Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, Cem Yayınevi, İstanbul 1980, s. 28.

⁴¹ Suha Umur, *aynı eser*, s. 29.

⁴² Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 1998, s. 74.

⁴³ Suha Umur, *a.g.e.*, s. 43.

Selim II	Selim-şah bin Süleyman-şah Han el-muzaffer daima
Murad III	Şah Murad bin Selim-şah Han el-muzaffer daima
Mehmed III	Mehmed bin Murad Han el-muzaffer daima
Ahmed I	Şah Ahmed bin Mehmed Han el-muzaffer daima
Mustafa I	Şah Mustafa bin Mehmed Han el-muzaffer daima
Osman II	Şah Osman bin Ahmed Han el-muzaffer daima
Murad IV	Şah Murad bin Ahmed Han el-muzaffer daima
İbrahim	Şah İbrahim bin Ahmed Han el-muzaffer daima
Mehmed IV	Şah Mehmed bin İbrahim Han el-muzaffer daima
Süleyman II	Şah Süleyman bin İbrahim Han el-muzaffer daima
Ahmed II	Şah Ahmed bin İbrahim Han el-muzaffer daima
Mustafa II	Şah Mustafa bin Mehmed Han el-muzaffer daima
Ahmed III	Şah Ahmed bin Mehmed Han el-muzaffer daima
Mahmud I	Mahmud Han bin Mustafa el-muzaffer daima
Osman III	Osman Han bin Mustafa el-muzaffer daima
Mustafa III	(1) Mustafa Han bin Ahmed el-muzaffer daima
Mustafa III	(2) Şah Mustafa bin Ahmed el-muzaffer daima
Abdülhamid I	Abdülhamid Han bin Ahmed el-muzaffer daima
Selim III	Selim Han bin Mustafa el-muzaffer daima
Mustafa IV	Mustafa Han bin Abdülhamid el-muzaffer daima
Mahmud II	Mahmud Han bin Abdülhamid el-muzaffer daima (Adlî)
Abdülmecid	Abdülmecid Han bin Mahmud el-muzaffer daima
Abdülaziz	Abdülaziz Han bin Mahmud el-muzaffer daima
Murad V	Mehmed Murad Han bin Abdülmecid el-muzaffer daima
Abdülhamit II	Abdülhamit Han bin Abdülmecid el-muzaffer daima (el-Gâzî)
Mehmed V	Mehmed Han bin Abdülmecid el-muzaffer daima (Reşâd) (el-Gâzî)
Mehmed VI	Mehmed Vahdettin Han bin Abdülmecid el-muzaffer daima ⁴⁴

1.5. TUĞRA ÇEKENLERİN MEVKİ VE GÖREVLERİ

Padişah tuğraları nişancılar tarafından, vesikanın üst ve orta tarafına, kâğıt ve yazının nispetine uygun büyüklükte çekilir. Ferman, berat ve diğer resmî evrak, defterdar ve reisülküttap tarafından kontrol edildikten sonra sadrazam tarafından görülür ve bir daha

⁴⁴ Ali Aktan, *Osmanlı Paleografyası ve Siyasi Yazışmalar*, Osmanlılar İlim ve İrfan Vakfı, İstanbul 1995, s. 25 - 27.

incelendikten sonra ya sadrazamın kendi eliyle veya tezkirecisi tarafından üzerine sahihtir kelimesinin kısaltması olan “sahh” işareti konarak nişancıya gönderilir⁴⁵.

Tuğrayı Osmanlılarda “nişancı” veya “tevkî” denilen, ilk devirlerde Divân-ı Hümâyûn dairesinin şefi olan tuğraî çekerdi. Osmanlı vesikalarında “tuğraî”, “tevkî” ve “nişancı” tabirlerinin her üçü de kullanılırdı⁴⁶.

Osmanlı Devleti’nde nişancılığın ne zaman kurulduğu hakkında tam bir bilgi mevcut değildir. Bu müessesenin ismi ilk defa Fatih Kânunnâmesi’nde geçmektedir. Bu belgeler sayesinde nişancının konumu ve görevleri hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. İlk tuğranın Orhan Gazi’ye ait olduğu bilinmektedir. Bundan dolayı nişancılık vazifesinin devletin kuruluşundan itibaren olduğu düşünülmektedir.

Nişancılar XVI. yüzyılın başlarına kadar ilmiye sınıfından seçilirlerdi ve Divân-ı Hümâyûn’un nüfuzlu kişileri⁴⁷. Nişancı, devletin bütün kanunlarını iyi bilir, gereken durumlarda dîvân heyetini uyarır, önemli bir mesele karşısında kanunda değişiklik ve yorum için yol gösterirdi. Bunun için nişancılar “müft-i kanun” idiler⁴⁸. Nişancı, incelediği belgeyi kânunnâme ve ahitnâmelere aykırı bulmazsa, padişaha ait tuğrayı belgeye çekerdi.

Nişancının bir başka vazifesi de, fetihler sonunda elde edilen toprakların tahririnden sorumlu olmasıdır. Dîvân-ı Hümâyûn adına bu görevi üstlenen nişancının kontrolü altında yeni fethedilen bölgeye giden “muharrir-i mıntıka” veya “defter emini” adlı görevli, gerekli bilgileri mücmel ve mufassal defterlere kaydedirdi. Daha sonra mufassal defterlerinden birine nişancı tarafından tuğra çekilerek ilgili vilayete gönderilirdi. Bu bilgilerle ilgili herhangi bir değişiklik yapılması gerektiğinde, padişahın kendisine gönderdiği ferman üzerine nişancı tarafından düzeltme yapılırdı. Bu işe başka hiçbir görevlinin karışmasına müsaade edilmezdi⁴⁹.

Selçuklularda tuğraînin görevlerinden biri de, sultan ava çıktığı zaman mahiyetinde bulunarak ava katılmayan vezirin yerine vekâlet etmektir⁵⁰.

⁴⁵ Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, Cem Yayınevi, İstanbul 1980, s. 22.

⁴⁶ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Tuğra ve Peñçeler ile Ferman ve Buyruklara Dair”, s. 119.

⁴⁷ İlhan Akbulut, “Osmanlı Fermanları”, *Antik Dekor*, İstanbul 1993, sa. XXII, s. 43.

⁴⁸ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Tuğra ve Peñçeler ile Ferman ve Buyruklara Dair”, s.110.

⁴⁹ Murat Akgündüz, “Osmanlı Devletinde Nişancılık Müessesesi”, *Harran Üniversitesi İlahiyât Fakültesi Dergisi*, HÜİF Vakfı Yayınları No:5, Şanlıurfa 1988, sa. IV, s. 227.

⁵⁰ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşkilâtında Medhal*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1970, s. 26; “Tuğra ve Peñçeler ile Ferman ve Buyruklara Dair” *Belleten*, Ankara 1941, c. V, sa. XVII - XVIII, s. 43.

Vezir tayin edilenlerin tuğra çekmeyi öğrenmek için meşk etmeleri usuldendi ve buna “meşk-i tuğra” denilirdi⁵¹. Ayrıca devletin uzak sınırlarına tayin edilen vezir ve seraskerlerin, gereklilik hâlinde tuğra çekmelerine müsaade edilirdi.

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru nişancıların “tuğrakeş” adlı bir yardımcısı bulunmakta idi. Bu yardımcı, tuğra yazma görevini üzerine almış ve XIX. yüzyıldan sonra nişancıların önemi oldukça azalmıştır. Fakat devlet teşkilatındaki mevki ve yerleri değişmemiştir. Bu vazife 1836 yılında kaldırılarak, defter eminine devrolunmuş ve onlar da fermanlara tuğra yazmak üzere “tuğranüvis” adlı memurlar tayin etmişlerdir. 1838 yılında bu memuriyete de son verilerek vazife Bab-ı Âli’ye devredilmiştir.

Osmanlı tarihi boyunca nişancılık makamında bulunanlar arasında Karamânî Mehmet Paşa, Tacîzade Cafer Çelebi, Celâlzâde Mustafa Çelebi gibi devrin seçkin âlimlerinin isimleri sıralanır. Bu değerli şahsiyetler devlete çeşitli şekillerde hizmet vermişler ve değerli eserler kaleme almışlardır. Mesela Kanunî devrinde nişancılık yapan Celâlzâde Mustafa Çelebi’nin yazdığı “*Tabakâtü’l-Memâlik fî Derecâti’l-Mesâlik*” adlı eser, üslubunun güzelliği ve içeriği bakımından çok önemlidir. Yine Celâlzâde Mustafa Çelebi, döneminin kânunnâmelerinin hazırlanmasına yardımcı olmuş, bu nedenle “Koca Nişancı” lakabı ile anılmıştır.

Tez konumuz olan III. Murad Tuğrası’nın kim tarafından çekildiği bilinmemektedir. Ancak Sicill-i Osmânî’de⁵² dönemin nişancılarının isimleri ve görev yaptıkları tarihler sırası ile şöyle verilmiştir: (1567/8) 975’de Boyalı Mehmed Çelebi, 981’de Feridun Ahmed Bey, (1576) 984’de Muallim-zâde Mahmud Çelebi⁵³, 985’de Murad Çelebi, 986’da Boyalı Çelebi 2. defa, (1580) 988’de Hamza Çelebi, 989’da Feridun Paşa 2. defa, (1583) 991’de Boyalı Paşa 3. defa, (1587) 995’de Taç-zâde Mehmed Çelebi, 996’da Boyalı Paşa 4. defa, (1592) 1000’de Hamza Paşa 2. defa, 1003’de Sarhoş Abdi Bey, aynı yıl Hamza Paşa 3. defa, 1004’de Lam Ali Çelebi.

⁵¹ Suha Umur, *a.g.e.*, s. 56.

⁵² Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, haz. Seyit Ali Kahraman, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1996, c. VI, s.1779.

⁵³ Nişancı Mahmud Çelebi, II. Selim devri kazaskerlerinden “Muallim-zâde” lakabıyla şöhret yapan Mevlana Ahmed bin Şeyh Muslihiddin Efendi’nin oğlu, şair Âzerî İbrahim Çelebi’nin ağabeyidir. (bk. Faik Reşad, *Eslâf*, Tercüman Yayınları, s. 141; Remzi Baykaldı, *Âzerî İbrahim Çelebi ve Nakş-ı Hayal Mesnevisi*, Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri 1994, s.5.). 16. yüzyıl şairleri Nevî ve Cinânî’nin divanlarında Muallim-zâde Mahmud Çelebi’ye yazılmış iki kaside mevcuttur. (bk. Nevî, *Dîvân*, haz. Mertol Tulum - M. Ali Tanyeri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1977, s. 60 - 128; Cinânî, *Cinânî Hayatı - Eserleri - Dîvânının tenkidli metni*, haz. Cihan Okuyucu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994, s. 23, 47.).

1.6. TUĞRA ÇEKİLEN BELGELER

Tuğralar genel olarak, ferman, berat, nâme-i hümayûn ve antlaşmalar, sikkeler, defterhanedeki defter ve kâğıtların başına, bayrak, pul, nüfus kâğıdı ve bina kitabeleri üzerinde kullanılmaktadır.

Osmanlı Dîvân kaleminin günümüze ulaşan yazılı metinlerinde padişaha ait belgelerin özel bir yeri vardır. Osmanlı diplomasi ilminin kuralları ile yazılıp şekillenen bu belgeler, Osmanlı Devleti'nin son derece gelişmiş olan yönetim sistemini yansıttığı gibi, Osmanlı tarihinin diplomatik, dinî, askerî ve sosyal yönünü de içermektedir. Osmanlı diplomasisini temsil eden bu belgelerdeki yazı türleri hat sanatında farklı bir üslup oluşmasını sağlamıştır⁵⁴.

Tuğralı belgeler, konularına ve yazılış biçimlerine göre değişik adlar alırlar. Ancak halk arasında, gündelik yaşamda tüm tuğralı belgeler ferman olarak tanınmaktadır. Bu yanlışlığı, konuları değişik olsa da tuğralı belgelerin görünümünün benzer olmasından kaynaklanmaktadır. Osmanlı diplomasisinde belgeler iki ana sınıfta değerlendirilir:⁵⁵

- Dinî karakterdeki belgeler: Osmanlı toplumunun dini hayatına ilişkin kadısicilleri, vakfiyeler, fetvalar ve benzerleridir⁵⁶.
- Devlet idaresi ile ilgili belgeler: Siyasal ve sosyal hayatın idamesi için alınan kararların bildirgesidir. Bu belgeler, Dîvân-ı Hümayûn'dan padişah adına çıkarılmış olup ferman, berat, mülkname gibi adlar alan emir ve hükümlerdir.

1.6.1. Ferman

Farsça “emir” ve “tebliğ” demektir⁵⁷. Sözlükte, yazılı padişah emri, emir ve buyruk çıkarmak, kanun gibi anlamlara gelmektedir⁵⁸. “Terim olarak ferman, yapılması gereken

⁵⁴ Pınar Başkaya, *Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan Sultan I. Süleyman, II. Selim ve Sultan III. Murad'a Ait Altı Adet Tezhipli Padişah Tuğrasının Renk ve Desen Açısından İncelenmesi ve Değerlendirmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) DEÜ Sos. Bil. Ens., İzmir 2001, s. 13.

⁵⁵ Saliha Bozer, *Konya Müzeleri'nde Bulunan Bazı Osmanlı Ferman ve Beratlarının Tuğra ve Tezhip Açısından İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) SÜ. Sos. Bil. Ens., Konya 2007, s. 23.

⁵⁶ M. Tayyib Gökbilgin, *Osmanlı Paleografya Diplomatik İlimi*, İÜ. Ed. Fak. Yayınları No 2608, İstanbul 1979, s. 53; Şule Aksoy, “Osmanlı Sultanlarının Tuğraları ve Tuğralı Belgeler” *Yeni Türkiye*, Ankara 2000, sa. XXXIV, s. 617;

⁵⁷ Abdullah Yeğin, *Lugat*, Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s. 156.

⁵⁸ Salih Eruz - Kahraman Aksakal, *Türkçe Sözlük*, Tamil Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 337.

bir iş, ifade edilmesi gereken bir görev için hükümdar tarafından verilen ve hükümdarın tuğrasını taşıyan yazılı emirdir”⁵⁹.

Osmanlı’da iki çeşit fermana rastlanmaktadır. Fermanların bazısına sadece padişahın “alâmet-i şerife” denilen tuğrası çekilidir. Bu şekilde yazılan fermana “emr-i şerif” denilmektedir. Tuğranın sağ üst kısmına genellikle müzeyyen bir çerçeve içinde, padişahın kendi el yazısı ile “mucibince amel oluna” ibaresi yazılıdır. Gönderilen fermanlara ise “hatt-ı hümayûn muveşşah” yani padişahın el yazısı ile süslenmiş ferman denilmektedir⁶⁰.

Padişahın el yazısının olduğu fermanlara özen gösterilir, tezhip ve altın ile süslenirdi⁶¹.

Tuğralı bir belgenin ferman sayılabilmesi için bazı kurallara uyularak yazılması gerekir. Bunlar şöyle sıralanır:

- Davet: Bütün belgelerin başında yer alır. Osmanlı diplomatik belgelerinin aslı bir parçası olan davet, fermana daha basit bir ifade ile Allah’ın adını zikrederek “hüve” veya “hû” şeklinde yazılır⁶².
- Tuğra: Fermanlara çekilen tuğra o belgenin padişah emri olduğunu göstermektedir.
- Elkab: Rütbe ve makam sahiplerinin derecelerine göre söylenen ve çoğu zaman hürmet ifade eden isimlerdir⁶³.
- Dua: Elkabdan sonra yazılan duadır.
- Nakil (İblâğ): Duadan sonra yazılan bu bölümde, fermanın yazılma sebebinin izahı yapılır.
- Emir (Hüküm): Fermanın çıkarılmasına neden olan konu hakkında padişahın verdiği karardır. Bu emir “Buyurdum ki” cümlesi ile başlar ve yapılması gereken iş bildirilir⁶⁴.
- Te'kid (Tehdid): Alınan kararın ve yapılması gereken emrin yerine getirilme gerekliliğinin ihtar edilmesidir. Emir yerine getirilmediği takdirde uygulanacak müeyyideler de belirtilmektedir.

⁵⁹ İlhan Akbulut, a.g.m., s. 42.

⁶⁰ İlhan Akbulut, *aynı eser*, s. 43; İsmet Binark, *Osmanlı Fermanları*, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, İstanbul 1992, s. 20.

⁶¹ Fuat Bayramoğlu, a.g.e., s. 18.

⁶² Şule Aksoy, a.g.e., s. 73.

⁶³ Abdullah Yeğin, a.g.e., s. 125.

⁶⁴ Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 1998, s. 110.

- Tarih: Metnin son satırına, Arapça yazı ile gün, ay, yıl şeklinde düşürülür⁶⁵.
- Mahall-i Tahrir: Fermanın sol alt köşesinde bulunan ve metnin yazıldığı yerin adını gösteren bölümdür⁶⁶.

1.6.2. Berat

Arapça asıllı bir kelime olup “yazılı kâğıt” anlamına gelir. Terim olarak göreve atanan, aylık bağlanan, nişan veya ayrıcalık verilen kimseler için çıkarılan resmî belge anlamındadır⁶⁷. Osmanlı devlet teşkilatında memuriyete tayin edilenlere görev, yetki ve maaşlarını veya başışlanma kararı verildiğini gösteren ve padişahın tuğrasını taşıyan belgelere denilir.

Berat, tımâr, iltizâm, muâfiyet, mukâtaa, mâlikâne, imtiyâz beratı; beylerbeyilik, nişancı, defterdarlık, vezirlik gibi memuriyetlerin beratı; imâmet, hitâbet, ferâşet ve tabâbete mezuniyeti hâvi berat gibi konularına göre isimlendirilirler⁶⁸.

Bir beratta, kişinin ismi, verilen görevin cinsi, yeri, geliri veya maaşı, verilmiş sebebi, rütbesi ve berat sahibinin yetki derecesi belirtilir.

Beratlar da tuğralı padişah belgelerinden olduğu için fermanlarla hemen hemen aynı rükünlere sahiptir. Bunlar; davet, tuğra, nişan, unvan, elkab, nakil, emir, te'kid, tarih ve mahall-i tahrirdir.

1.6.3. Nâme-i Hümayun

Nâme, Farsça mektup anlamına gelmektedir. Nâme-i hümayûn, Osmanlı padişahı tarafından gönderilen mektuptur⁶⁹. Türkçede mektup, “ferman”, “biti” ve “buyruldu” anlamları ifade etmektedir. Bu tür belgelerde yazanın ismi yer aldığından nâme adı verilir.

Osmanlı hükümdarları tarafından, Müslüman veya gayrimüslim bir hükümdara, Osmanlı Devleti'ne tabi olan krallık ya da hanlıklara (Mekke şerifine, Kırım hanı ile

⁶⁵ Mübahat S. Kütükoğlu, *a.g.e.*, s. 112.

⁶⁶ Şule Aksoy, *a.g.e.*, s. 74.

⁶⁷ Abdullah Yeğin, *Lugat*, Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s. 59.

⁶⁸ M. Tayyib Gökbilgin, *a.g.e.*, s. 86.

⁶⁹ Salih Eruz - Kahraman Aksakal, *Türkçe Sözlük*, Tamil Yayınevi, İstanbul 1984, s. 714.

Erdel kralı, Eflak ve Buğdan voyvodalarına veya Gürcü ve Dağistan hanlarına) gönderilen mektuplara “nâme-i hümayûn” denir⁷⁰.

Osmanlı diplomatiğinde nâme kelimesiyle yazılmış pek çok belge türü vardır. Bunlar: Ahid-nâme, celb-nâme, hudud-nâme, ilan-nâme, itimad-nâme, muaf-nâme, temlik-nâme, tasdik-nâme, beyan-nâme, sınır-nâme, icazet-nâme, mülk-nâme, tebrik-nâme vb. şeklinde sıralanır⁷¹.

Osmanlı belgelerinde kullanılan dilin temel özelliği Türkçe yazılmasıdır. XVII. yüzyıl sonlarına kadar bu kullanımını muhafaza eder. O tarihten sonra dilde Arapça ve Farsça unsurlar çokça yer almaya başlar. Dil bakımından Osmanlıca diyebileceğimiz bu ifade şekli, XVIII. yüzyıl sonlarındaki belgelerde Türkçe kullanılan yazım dilinin yerini alır⁷².

Gayrimüslim hükümdarlara yazılan nâmelerin çoğunun dili Türkçedir. Fakat yabancı dilde olanları da vardır. Avrupalılara gönderilen bazı nâmeler Grekçe, Slavca, Sırpça, Macarca, İtalyanca, Rusça ve Lehçe yazılıdır. Bu nâmeler hem kendi alfabeleriyle hem de Arap harfleriyle de yazılmaktadır⁷³. Fakat hangi dilde yazılmış olurlarsa olsunlar bunlara da Türkçe belgelerde olduğu gibi tuğra çekilidir.

Nâme-i hümayun, dîvanî hat adında bir yazı ile yazılırdı. Yazıların güzel olmasına çok ehemmiyet verilirdi. Özellikle şark devletlerine gönderilecek olanların yazı ve tezhib bakımından en güzeli olması için özen gösterilirdi.

Osmanlı Devleti yazı ve tezhibe gösterdiği önemi “nâme keselerine” de gösterirdi. Padişaha ait mektup, yazıldıktan sonra nâme kesesine yerleştirilir, daha sonra bu keseye kozak veya kozalak denilen altın, gümüş ya da kemikten yapılmış, yassı ve yuvarlak bir kutu raptedilirdi. Bu kutunun üstüne mum dökülerek mühürlenir, böylece nâmenin başkası tarafından açılmasına imkân bırakılmazdı. Nâme kâğıtlarının ebatları, tezyinatı, bağlanan kozaklar, gönderildikleri kişilerin mevki ve derecelerine göre değişirdi⁷⁴. (Tafsilatlı bilgi için bk. ⁷⁵).

⁷⁰ İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, Ankara 1988, s. 290.

⁷¹ Mübahat S. Kütükoğlu, *a.g.e.*, s. 146.

⁷² Cengiz Orhonlu, *Osmanlı Tarihine Ait Belgeler, Telhisler (1597 - 1607)*, İÜEF Yayını, İstanbul 1970, s. 14 - 15.

⁷³ M. Tayyib Gökbilgin, *a.g.e.*, s. 28 - 29.

⁷⁴ Ali Aktan, "Osmanlı Vesikalarında Kullanılan Kâğıt, Kalem, Mürekkep ve Nâmelerin Teçhizi", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum 1988, sa. VIII, s. 235

⁷⁵ İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, Ankara 1988, s. 293 - 295.

1.7. TUĞRALI BELGELERDE KULLANILAN YAZI VE MALZEME ÇEŞİDİ

Osmanlı'nın ilk asırlarında tuğralı belgelerde kullanılan yazı türü “tevkî” ya da “rik’a” hattıdır. XV. yüzyıl sonlarına kadar resmî belgeler “Osmanlı dîvanîsi” ile yazıldı. Daha sonra geliştirilerek “celî dîvanî” adıyla anılan yazı çeşidi kullanıldı. Bu sanatlı yazı türü ile devlet yazışmalarının herkes tarafından okunması önlenirdi⁷⁶. Belgelerin metnine herhangi bir kelimenin sonradan ilâve edilmesini engellemek için harfler birbirine çok yakın yazıldı.

Fermanlarda dîvanî veya dîvanî kırması yazı kullanıldığı halde, beratlarda yazı çeşidi, verilen kişinin konumuna göre değişiklik gösterirdi. İkinci derecede mevki sahiplerine gönderilenler dîvanî kırması ile yazılırdı. Hanedan mensubu, vezir veya ileri gelen devlet memurlarına verilen beratlarda celî dîvanî tercih edilirdi⁷⁷.

Nâme metinleri siyah mürekkeple, dîvanî ya da celî dîvanî olarak kaleme alınır. Eğer varsa davet kısmı ve ayetler altın ile sülüs veya rik’a hattı ile yazılırdı. Padişahın ismine dikkat çekecek şekilde farklı renkte mürekkep kullanılırdı. Beyitler ise ta’lik hattıyla yazılmakta idi⁷⁸.

Kâğıt cinsleri, gönderildiği kişinin mevkiine göre değişiklik gösterirdi. Sadrazam, vezirler, enderun mensupları gibi yüksek mertebedeki kimselere verilen beratlar “âbâdi kâğıtlara”, diğer beratlar ise “İstanbul kâğıtları”na yazılırdı⁷⁹. Âbâdi; ham ipekten yapılıma, sarımtırak renkli, parlak bir kâğıt cinsidir⁸⁰.

Osmanlı Dîvanî’ndan çıkan resmî belgelerde âharlı⁸¹ kâğıt kullanılmaz. Bu sayede mürekkep kâğıda direk nüfuz ettiği için yazılanların sonradan kazınıp tahrif edilmesi engellenir. Kâğıt, yalnızca mührelenerek, pürüzsüz hâle getirilir⁸². Beratın önem derecesine, yazının karakterine, çıktığı kaleme ve devre göre kullanılan mürekkep renkleri de değişiklik gösterir.

⁷⁶ M. Uğur Derman, *Sabancı Koleksiyonu*, İstanbul 1995, s. 63.

⁷⁷ Mübahat S. Kütükoğlu, *a.g.e.*, s. 141.

⁷⁸ Mübahat S. Kütükoğlu, *aynı eser*, s. 126.

⁷⁹ Mübahat S. Kütükoğlu, “Berat” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. V, İstanbul 1997, s. 473.

⁸⁰ Muhittin Serin, *Hat Sanatımız ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 1999, s. 98.

⁸¹ Âhar: Yazı yazarken veya tezhib yaparken oluşabilecek hataların tashih edilebilmesi, kâğıttaki gözeneklerin dolarak, yüzeyi pürüzsüz hâle getirerek fırça ya da kamaşın kâğıtta rahat hareket edebilmesi ve kâğıdın dayanıklılık kazanması için yapılan bir tür cilâlama işlemidir.

⁸² M. Uğur Derman, “Tarihte Kullanılan Yazı Alet ve Malzemesi”, *Konferans Notları*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, (12 Ekim), İstanbul 2012.

Tımar beratlarında bazen siyah ile kırmızı mürekkep birlikte kullanılırdı. Bu belgelerin tuğraları da kırmızı ve nadiren yeşil mürekkeple çekilirdi. Menşur gibi özelliği olan beratların tamamen altınla yazıldığı da olurdu⁸³.

Tuğralı belgelerde metinler genellikle siyah (is) mürekkep ile yazılırdı. Bunun dışında kullanılanlar ise sarı (zırnık), kırmızı (lâl), beyaz (üstübeç) ve altın (zer) mürekkeplerdir. Özellikle beratlarda gönderilen kişinin önemine göre siyah mürekkeple beraber altın mürekkep bolca kullanılırdı⁸⁴.

Kalem, yazı kalınlıklarına göre kamış, bambu veya tahta gibi malzemelerden yapılır, ucu yazı yazmaya uygun olacak şekilde hazırlanırdı. Celî yazılar için kargı ve tahta kalem, kitap yazıları için dayanıklı olmasından dolayı cava kalem, diğer yazılar için de kamış kalem tercih edilirdi.

1.8. TUĞRALI BELGELERDE TEZYİNAT

Ferman, berat ve nâme-i hümâyunun önemine göre tuğralara tezhip yapılmaktadır. Bu tezyinatın, renk, desen, süsleme şekli ve üslubu zaman içinde değişim göstermektedir. İlk dönem tuğraları tezhipsiz sade ve siyah mürekkeplidir. Tuğra çekerken, altın ve kobalt mavisi (lacivert) kullanılması Fatih döneminde başlamaktadır⁸⁵. Altınla çekilen tuğranın siyah mürekkeple tahrirlenmesi sıkça görülmektedir. Yine bu dönemde, tuğranın sere bölümündeki harf boşluklarının kobalt mavisiyle doldurulmuş örneklerine de rastlanılmaktadır⁸⁶. Bunlar ilk tezyinî tuğra örnekleridir (bk. Fotoğraf 6).

⁸³ Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, s. 141.

⁸⁴ Şule Aksoy, “Osmanlı Sultanlarının Tuğraları ve Tuğralı Belgeler” *Osmanlı Ansiklopedisi*, Ankara 1999, c. XI, s. 78.

⁸⁵ Fuat Bayramoğlu, “Tezhibli ve Padişah Onaylı Fermanlar”, *Kültür ve Sanat Dergisi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1976, sa. IV, s. 31; Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, s. 75.

⁸⁶ Şule Aksoy, *a.g.e.*, s. 70.



Fotoğraf 6. II. Mehmed Tuğrası (Midhat Sertoğlu, *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, Doğan Kardeş Mtb. San. A.Ş., İstanbul 1975, s. 19).

II. Bayezid devrinde mavi renkle birlikte lâl rengi kullanıldığı gibi, beyzelerin içleri tezhiplenmeye başlanır⁸⁷. Tuğra XV. yüzyıl sonlarında adeta tezyinî bir mahiyet kazanmaktadır. Tuğranın tamamını teşkil eden harflerin araları, beyzelerin ve hançerin iç kısımları tezhiplenir (bk. Fotoğraf 7).



Fotoğraf 7. II. Bayezid Tuğrası, TSMA E. 5527/2 (Kemal Özdemir, *Osmanlı Arması*, Dönence Yayın, İstanbul 1997, s. 68).

⁸⁷ Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, Cem Yayınevi, İstanbul 1980, s. 121; Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 1998, s. 75.

XVI. yüzyılda genellikle tuğranın üst tarafı, beyze ve hançer kısmını içine alacak şekilde tuğranın üçgen bir görüntü oluşturan tezyinatla süslenmiştir. Uğur Derman bu süsleme şeklini “*Duvaklı gelin misali tezhip olunmuştur.*⁸⁸” Mübahat Kütükoğlu ise “*Serviyi andıran bir üçgen meydana getirilmiştir.*⁸⁹” şeklinde tanımlamaktadır (bk. Fotoğraf 8). Süslenen her tuğra için farklı desen ve kompozisyon hazırlanır, hiçbir tuğra tezyinatı bir diğerine benzemezdi.



Fotoğraf 8. III. Murad Tuğrası, TSMK E. 7777.

Örnek olarak verdiğimiz III. Murad Tuğrası (bk. Fotoğraf 8) altın ile yazılmış olup, is mürekkebi ile tahrirlidir. Üst kısmındaki tezyinatı beyze ve hançereyi içine alacak şekilde çeşitli tezyinî motiflerle süslüdür. Tuğranın ilk satırında zer mürekkep

⁸⁸ M. Uğur Derman, “Padişah Tuğralarındaki Şekil İnkılabına Dair Bilinmeyen Bazı Gerçekler” *VIII. Türk Tarih Kongresi III. Ciltten Ayrı Basım*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1983, s. 1613.

⁸⁹ Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, s. 75.

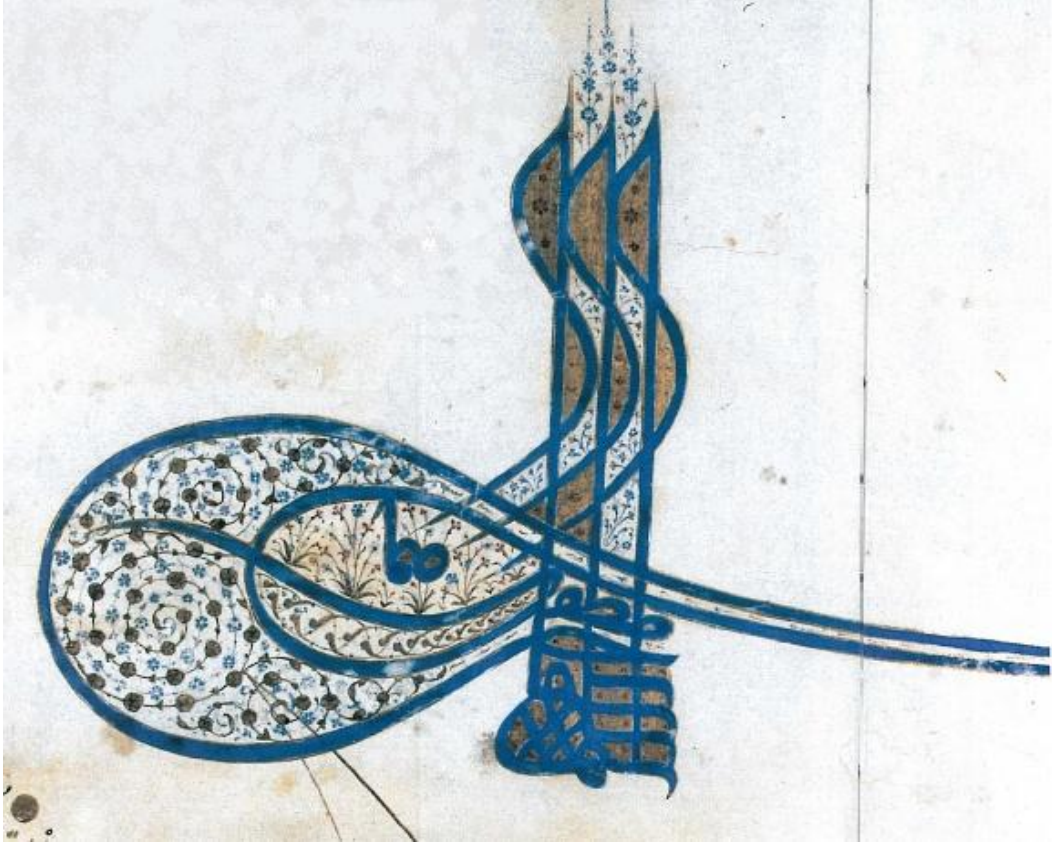
kullanılıp, celf hattıyla yazılıdır. Harflerin iç kısımları, zülfelerin bazı bölümleri ve iç beyze lacivertle renklidir.

Saray nakkaşhanesinin ustaları, cami, türbe, kitap ve kumaş tezyinatında kullanılan motiflerle tuğraları da tezyin etmektedir⁹⁰. Özellikle Kanunî dönemi ile birlikte başlayan (bk. Fotoğraf 9), II. Selim (bk. Fotoğraf 10) ve III. Murad (bk. Fotoğraf 11) döneminde de Kara Memi üslubu ihtişamını koruyarak devam ettirmektedir. Tezhiplenen tuğralarda, bir çiçek bahçesi görüntüsü mevcuttur. Bu süsleme tarzında, yarı stilize karanfil, sümbül, çiçek açmış bahar dalları, süsen ve hatâyîlerle birlikte çeşitli rumî formları ve negatif çiçekler tuğra tezhibinde kullanılmaktadır. Ayrıca tuğra çekilirken kullanılan siyah is mürekkebi yerine zer mürekkebi ile yazılıp, çeşitli renklerle tahrirlendiği de görülür. Bazen de lacivert renk ile yazılan tuğra, altın ile tahrirlidir. Kanunî tuğrasında gördüğümüz gibi altın tahrirli lacivert tuğranın harflerinin araları Kara Memi'nin tezyin üslubu ile bezelidir (bk. Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9. Kanunî Sultan Süleyman Tuğrası, TSMK GY 1400 (Esin Atlı, *The Age Sultan Süleyman The Magnificent*, Amilcare Pizzi, Milan 1987, s. 32).

⁹⁰ Şule Aksoy, "Osmanlı Sultanlarının Tuğraları ve Tuğralı Belgeler" *Osmanlı Ansiklopedisi*, Ankara 1999, c. XI, s. 70.

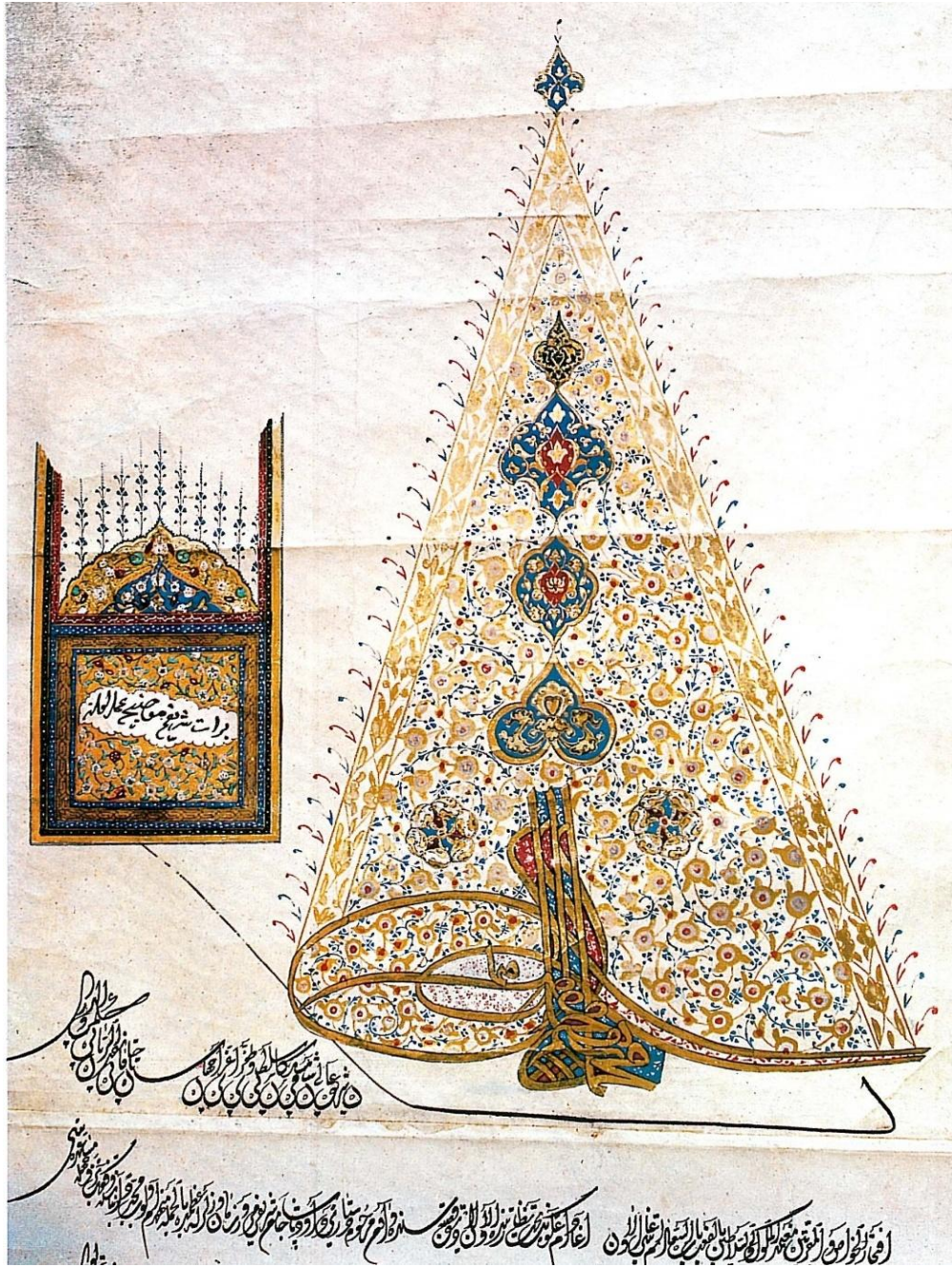


Fotoğraf 10. Sultan II. Selim Han'ın Tuğrası (M. Uğur Derman – Fulya Bodur Erüz – Kıymet Giray, *Sabancı Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 1995, s. 162).



Fotoğraf 11. III. Murad Tuğrası, TSMA E. 5403-4.

XVI. yüzyıldan itibaren ferman ve berat gibi belgelerdeki tuğra tezyinatı zenginleşir. Tuğranın sere, tuğ, zülfe ve hançerelerinin içi birbirinden farklı kompozisyonlarla tezyin edilir. Ayrıca tuğranın üst kısmı, beyze ve hançereyi içine alacak şekilde tezhiplenir. “Hatt-ı hümayûn muveşşah”ın bulunduğu kısım tezhipli bir çerçeve içine alınarak tuğra tezyinatıyla uyumlu bir şekilde süslenir (bk. Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12. Sultan IV. Mehmed'in Tuğrası (Midhat Sertoğlu, *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, Doğan Kardeş Mtb. San. A.Ş., İstanbul 1975, s. 33).

XVII. yüzyılda tuğra süslemelerindeki eski gelenek devam ederken, kompozisyon, motif ve işlemede bir gerileme görülmektedir. Ancak bu gerilemenin yanında, tuğraların üst kısmında servi motifinin ve Manisa lalesi motifinin desenlerde sık sık kullanılması tuğra tezyinatına katılan bir yenilik olmuştur.

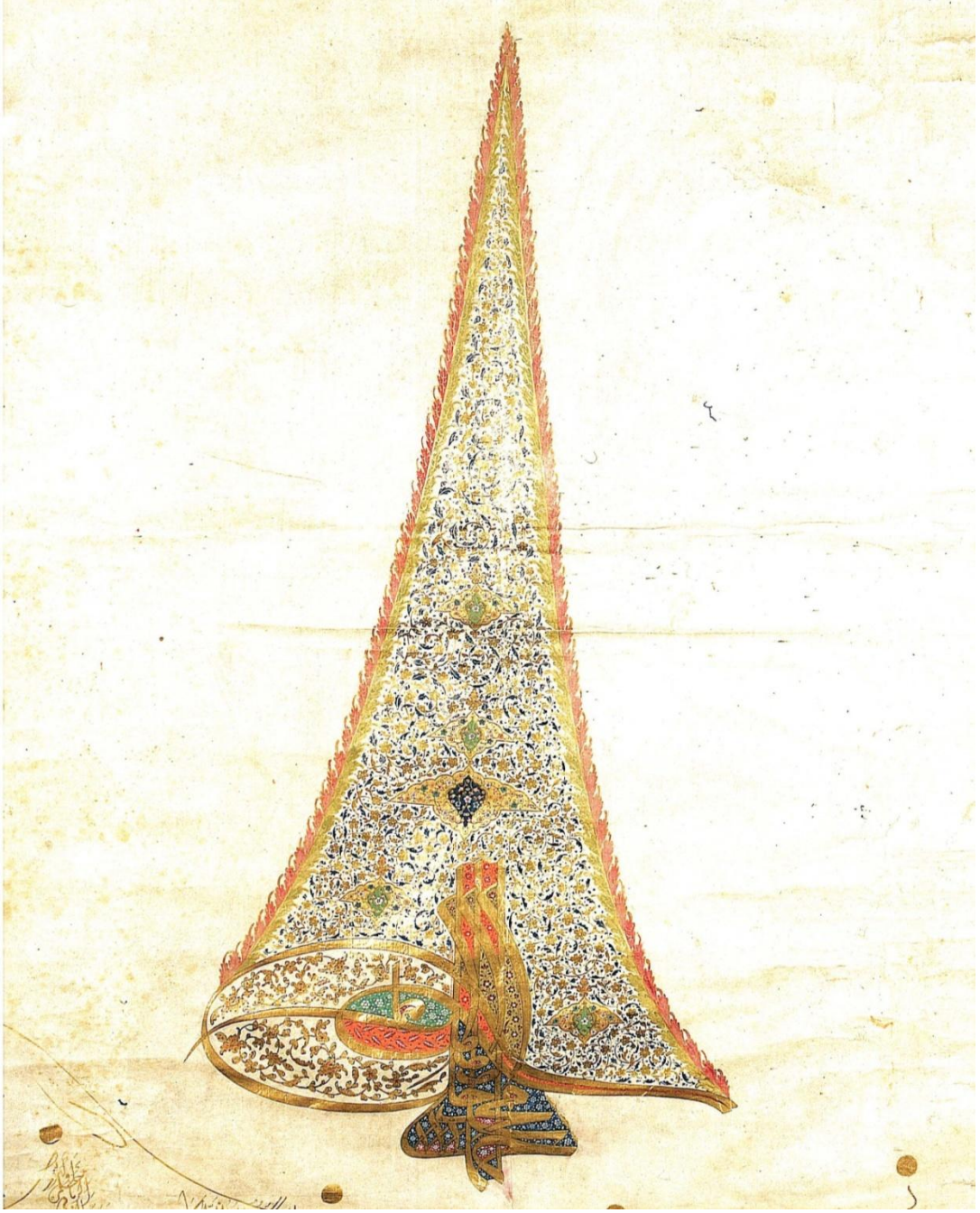
XVII. yüzyılın sonlarında ise tuğranın üzerine yapılan tezyinat, form olarak hayat ağacına dönüşmüştür. Bu süsleme şeklinin II. Mahmud dönemine kadar sürdüğü görülmektedir (bk. Fotoğraf 13). Hayat ağacı, bütün medeniyetlerde evrensel canlılığın simgesi olarak kullanılmaktadır. Osman Gazi'nin rüyasında gördüğü hayat ağacının, kurulacak devletin habercisi olmasından dolayı Osmanlı kültür ve tarihinde de önemli bir yeri vardır⁹¹.

Yazıldı sebze-i nev-hîzden hat-i ahkâm
Çekildi sâye-i mutbû-i servden tuğrâ⁹²

Fuzûlî'ye ait beyitte, çimen ferman yazısına, servi gölgesi ise ferman üzerindeki tuğraya benzetilir. Görüldüğü gibi servi motifi o dönem şiirlerinde de yer almaktadır.

⁹¹ Kemal Özdemir, *Osmanlı Arması*, Dönence Yayın, İstanbul 1997, s. 60.

⁹² Fuzûlî, *Türkçe Dîvân*, haz. Kenan Akyüz vd., Türkiye İş Bankası, Ankara 1958, k.1/3.



Fotoğraf 13. Hayat Ağacı Şeklinde Tuğra Tezminatı (Kemal Özdemir, *Osmanlı Arması*, Dönence Yayın, İstanbul 1997, s. 61).

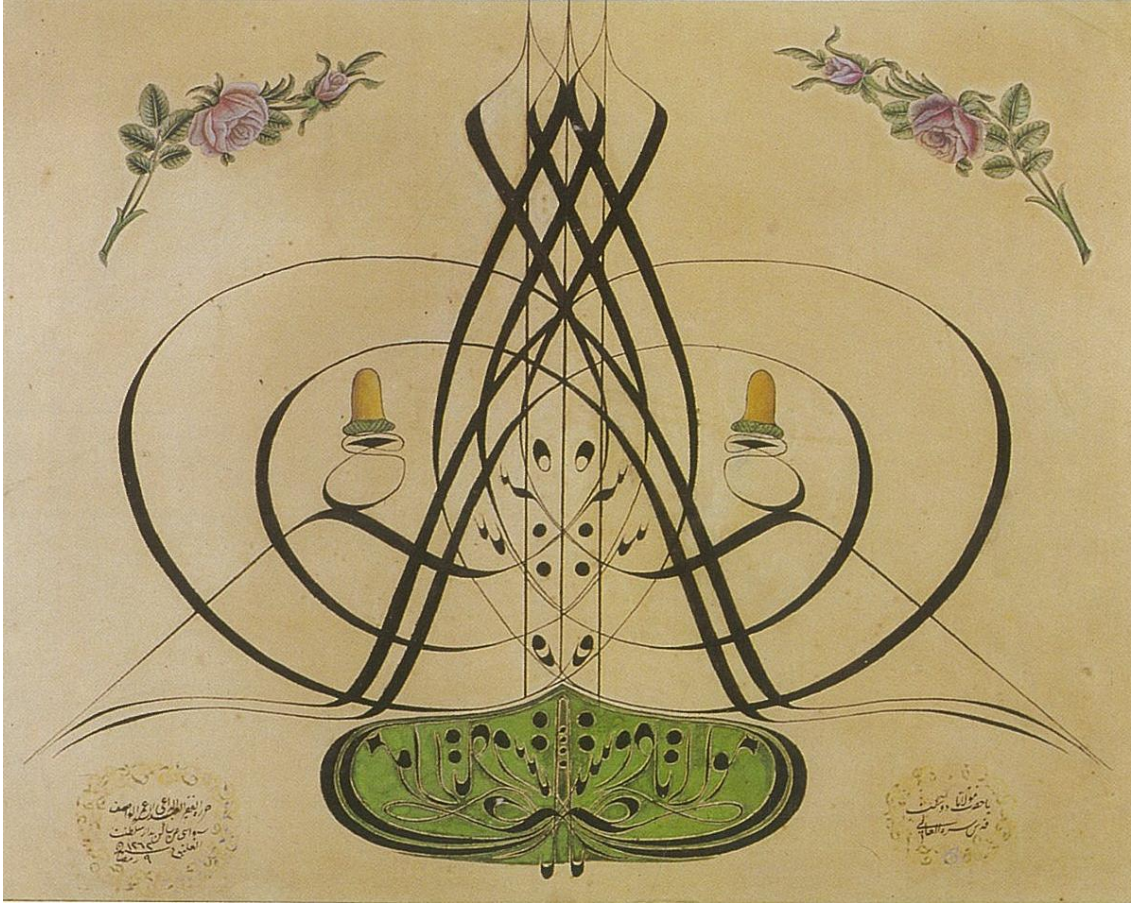
XVIII. yüzyılda Batı'nın Barok ve Rokoko tarzlarının Osmanlı tezhip sanatına etkisiyle yeni zevk ve yorumlar meydana gelmektedir. Tezminat, klâsik anlayışın stilize formlarından uzaklaşıp, natüralist bir üslup kazanır, çeşitli renklerle yapılan lale, gül, süsen ve şakayık çiçekleri tek veya demet hâlinde kullanılmaya başlanır. Çelenkler, fiyonklar tuğra süslemelerinde yer alır.

XVIII. yüzyılda, Batı sanatı etkisi bariz bir şekilde hissedilmeye başlamaktadır. Fransız Rokoko sanatı 1721'den sonra Osmanlı'yı etkisi altına alır⁹³. Bu sanat akımıyla birlikte tuğra tezyinatı da değişim gösterir. Ayet, hadis ya da güzel sözler tuğra formunda farklı yazı çeşitleriyle yazılır ve levha olarak süslenir (bk. Fotoğraf 14). Bu yüzyılda mevlevî sanatçılar, “Yâ Hazret-i Mevlâna Celaleddîn-i Rûmî”, “Yâ Hazret-i Mevlâna Celaleddîn-i Rûmi Kuddise Sırrehu'l-âli”, “Ya Hazret-i Mevlana dost Kaddes-Allâhü sirrâhu” gibi hürmet ve saygı ifade eden sözleri tuğra formunda yazarlardı. Tuğra şeklindeki yazılar, Mevlâna'nın maddi ve manevi dünyanın hükümdarı olduğunu sembolize etmektedir. Bu levhaların tezyinatında çiçek demetleriyle birlikte Mevleviliğin simgesi olan sikke ve yeşil renk de kullanılmaktadır (bk. Fotoğraf 15).



Fotoğraf 14. Ta'lik Tuğra Levha (Prof. Dr. Faruk Taşkale Arşivinden).

⁹³ Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 1998, s. 75.



Fotoğraf 15. Ömer Vâsîf Sivâsî'ye Ait Musennâ Tuğra Levha, Sadberk Hanım Müzesi (Prof. Dr. Faruk Taşkale Arşivinden).

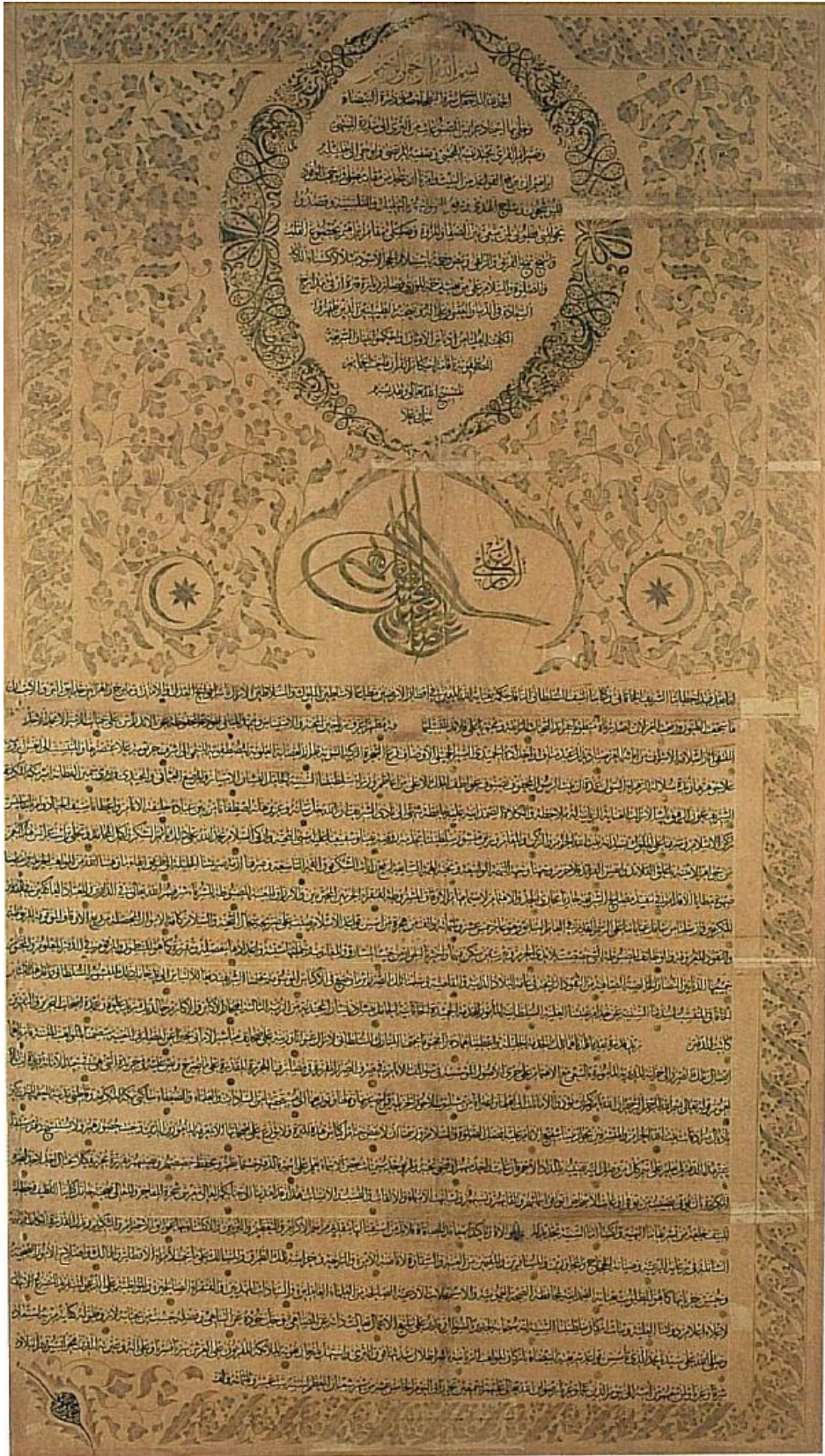
Avrupa baroğuna Türk zevki ve yorumu katıldığı için, Türk baroğu olarak adlandırılır. Klâsik devrin hatâyî, rumî ve stilize çiçeklerinin yerine iri çiçekler, kurdele ile bağlanmış buketler, vazo, saksı, minyatür Kâbe ve Ravza-i Mutahhara tasvirleri kullanılırdı (bk. Fotoğraf 16). Türk sanatının diğer dallarında da bu tarz tasarımlarla eserler verilirdi. III. Ahmed'den itibaren bu süsleme tarzı çok daha yaygındır. XIX. yüzyıl sonuna kadar aynı üslup devam etmektedir. Bu biçimde tasarlanmış tuğra levhalar dönemin nakış üslubunun örneklerini tek eserde gözler önüne seren belgelerdir⁹⁴.

⁹⁴ Zeren Tanındı, "Kitap ve Tezhibi" *Osmanlı Uygarlığı*, Kültür Bakanlığı, İstanbul 2003, s. 218.



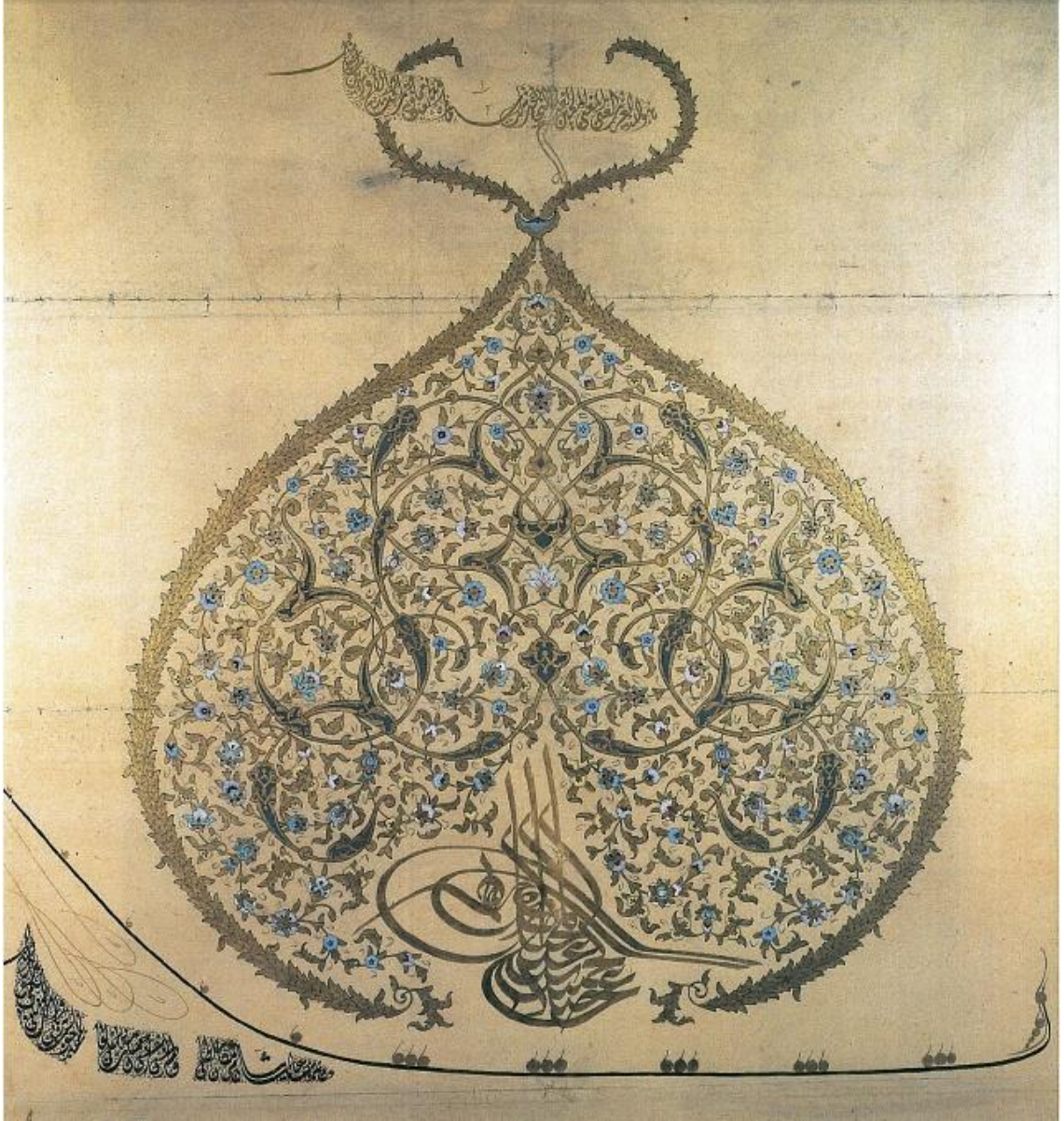
Fotoğraf 16. Tuğra Formunda Yazılmış Levha 1726, TSMK GY 947 (Betül Coşkun, 15.yy. İle 20.yy. Arasında Türk Tezhib Sanatında Gül Motifi, (Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ün. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Sosyal Bil. Ens. Tezhip Ana Sanat Dalı Programı, İstanbul 2007).

Sultan II. Abdülhamid'e ait zerendûd tuğranın Hacı Kamil Efendi tarafından yazıldığı düşünülmektedir. Tuğranın üstünde ve altında yer alan tevkî hattı XIX. yüzyıl anlayışına göre yazılıdır. Üst kısımda bulunan tevkî yazı etrafındaki barok süsleme dönemin özelliklerini taşımaktadır. Halkâr tezyinatın sonradan yapıldığı düşünülmektedir (bk. Fotoğraf 17).



Fotoğraf 17. Sultan II. Abdülhamid Tuğrası (M. Uğur Derman, *Sabancı Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 1995, s. 172).

Örnek olarak verilen (bk. Fotoğraf 18) tahrirsiz zerendûd tuğranın Sami Efendi'ye ait olduğu düşünülmektedir. Tezhibi 1970 yılında Rikkat Kunt tarafından yapılmıştır. İs ve zer mürekkebi kullanılarak yazılmış olan celî dîvânî satırlar, bu hattın XIX. yüzyıl sonlarındaki tuğra istifinin nihaî tarzıdır⁹⁵.



Fotoğraf 18. Sultan II. Abdülhamid Tuğrası (M. Uğur Derman, *Sabancı Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 1995, s. 170).

⁹⁵ M. Uğur Derman, *Sabancı Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 1995, s. 170.

Sırayla verdiğimiz II. Abdülhamid tuğrularından birincisi yazı türü bakımından, ikincisi ise tuğra tezyinatının Rikkat Kunt hanım tarafından yapılmış olmasından dolayı ilginç birer örnektir (bk. Fotoğraf 17 - 18).

XVI. yüzyılda tuğra süslemeleri en zengin örneklerini vermiş, ilerleyen yıllarda batı tesiriyle Türk tezyinî özelliğini kaybetmiştir. XIX. yüzyılda hattat Mustafa Rakım'ın tuğraya getirdiği yeniliklerden sonra tuğrada tezyinata gerek duyulmamıştır.

2. III. MURAD DÖNEMİNDE SANAT

2.1. III. MURAD'IN ŞAHSİYETİ VE SANATÇI KİŞİLİĞİ

III. Murad 5 Cemaziyülevvel 953/1546'da Bozdağ yaylasında dünyaya geldi. Bu sırada babası II. Selim Saruhan sancak beyliğiyle Manisa'da bulunuyordu. Annesi Nurbânû Sultan'dır. İlk eğitimini Manisa sarayında aldı⁹⁶. Hocaları Sâdeddîn Efendi ve İbrahim Efendi'dir⁹⁷. III. Murad 969'da Saruhan sancak beyliğine gönderildi. Padişah oluncaya kadar burada idarecilik yaptı. On iki yıl süren bu vazifesinde kendisine lala olarak önce Ferruh Bey, ardından Serûhânî Câfer Bey tayin edildi⁹⁸.

Babası II. Selim'in ani vefatının ardından 982/1574-75'de tahta çıktı. III. Murad, silah kullanmakta ve ata binmekte hüner sahibi bir sultandı. İhtişamlı elbiseler giymeyi ve mücevheratı sever, kavuğu üzerinde kıymetli taşlar bulundururdu. Neşeli, yumuşak ve merhametli bir karaktere sahipti⁹⁹. Dünya tarihine ve yeni şeyler öğrenmeye meraklıydı. Her şeyin mükemmel olmasını isterdi. Çocuklarına ve çocuklarının hocalarına karşı çok cömertti. Ağzından "hayır" kelimesinin nadiren çıktığı söylenmektedir. Sahip olduğu bazı inançlar nedeniyle sarayında remmaller ve müneccimler bulundururdu¹⁰⁰. III. Murad'ın asma saatçiliğine ve ressamlığa hususî bir meyli vardı¹⁰¹. Hat sanatıyla ilgilenmiş, nesih ve ta'lik yazıda eserler vermiştir. Günümüze sadece bir levhası ulaşmıştır (bk. Fotoğraf 19). Bugün Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde bulunan bu levhada III. Murad'ın kendisinin yazmış olduğu dörtlük ve kadirî kavuğunun

⁹⁶ Bekir Kütükoğlu, "Murad III" *DİA*, Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, c. XXXI, s. 172.

⁹⁷ Ahmet Kırkkılıç, *Sultan Üçüncü Murâd Hayatı Edebi Kişiliği Eserleri ve Divânının Tenkidli Metni*, (Doktora Tezi) Atatürk Ün. Fen - Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyat Bölümü, Erzurum 1985, s.184.

⁹⁸ Bekir Kütükoğlu, *a.g.m.*, s. 172.

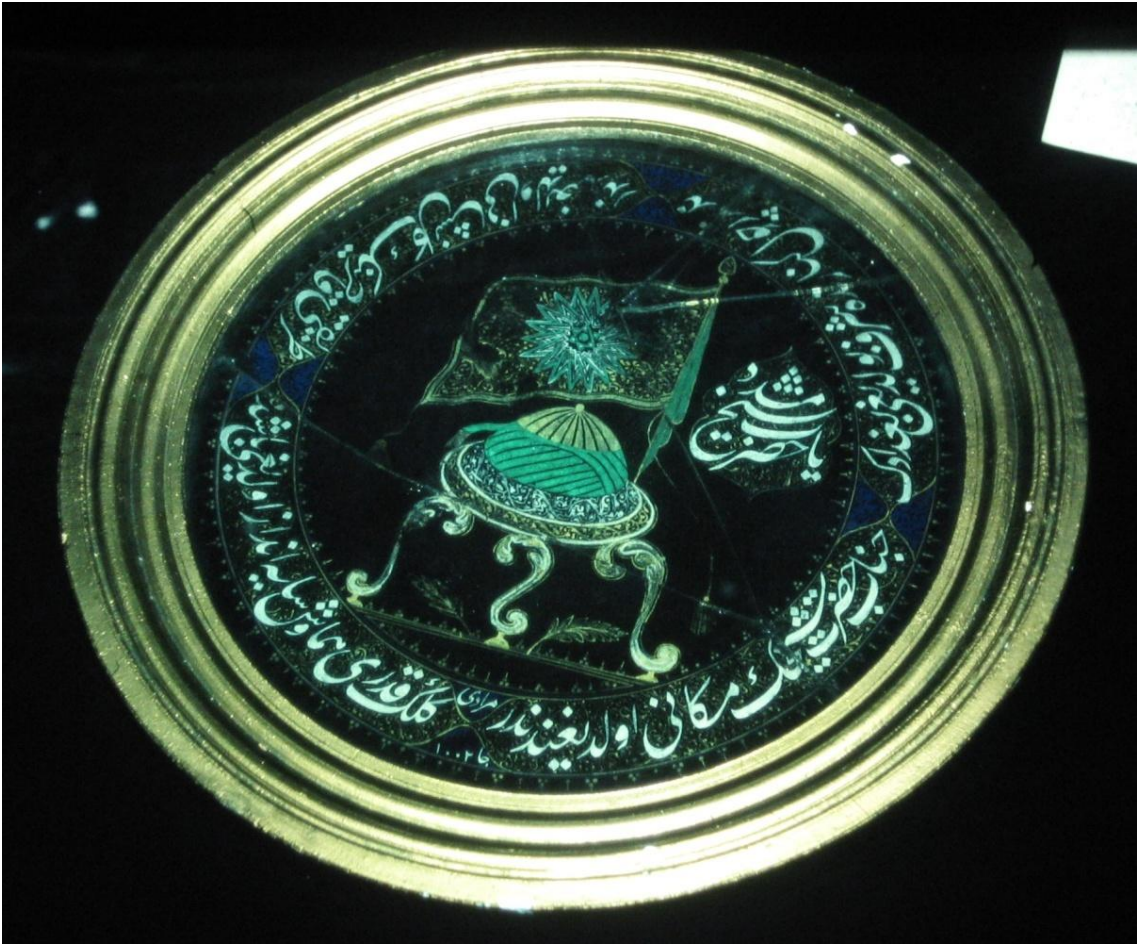
⁹⁹ Hilâl Kazan, *a.g.t.*, s. 111; Bekir Kütükoğlu, *a.g.m.*, s. 175.

¹⁰⁰ M. Hüsrev Subaşı, "Hattat Osmanlı Padişahları", *Osmanlı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, c. XI, s. 53 - 54.

¹⁰¹ Hammer, *Büyük Osmanlı Tarihi*, Üçdal Neşriyat, İstanbul 1998, s. 58.

bulunması, padişahın bu tarikata mensup olabileceğini düşündürmektedir¹⁰². Dörtlüğün Latin harflerine çevirisi şöyledir:

Gülün kadri hümâ-veş sâye-endâz olduğı başda
Tarık-i kâdirînün gül nişanı olduğındandır
Nedendür çöl kenarında şeref bulduğı Bağdadun
Cenab-ı hazret-i şeyhün mekânı olduğındandır



Fotoğraf 19. III. Murad'a Ait Ta'lik Hatlı Levha (Prof. Dr. Hüsrev Subaşı Arşivinden).

III. Murad zamanı Osmanlı Devleti'nin iktisadî ve askerî bakımdan en güçlü dönemidir. Dîvân edebiyatı da en önemli eserlerini bu devirde verir. Fuzûlî, Hayâlî, Zâtî, Rûhî, Nev'î, Bâkî ve Taşlıcalı Yahya Bey gibi şairlerin yaşadığı devirdir.

¹⁰² M. Hüsrev Subaşı, "Hattat Osmanlı Padişahları" *Osmanlı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999. c. XI, s. 52-60.

III. Murad, inşaat ve imarete çok düşküdü. Bazı yerlerde büyük kaleler yaptırdı. Edirne ve Kıbrıs'ta camiler, medreseler, imaretler¹⁰³ ile Mekke ve Medine'de III. Murad Medresesi'ni inşa ettirdi¹⁰⁴. Şehzadelığı sırasında Manisa'da yaptırdığı mescidin yerine Muradiye Külliyesi'ni yaptırdı. Külliyenin planı Mimar Sinan tarafından hazırlandı. Caminin inşaatı 1583/86 tarihlerine kadar devam etti. Muradiye Camii'ni çevreleyen medrese, imaret, han ve tabhane yapımı 1592/93 tarihlerinde bitirildi. Bu yapıdaki çini panoların tezyinatında Kara Memi'nin yarı stilize üslubu ile işlenen gül ve lale motifleri görülmektedir (bk. Fotoğraf 20).



Fotoğraf 20. Manisa Muradiye Camii Çini Pano (<http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=40208&start=15,30/04/2013>).

III. Murad zamanında başlatılmış bazı âdetlerimiz vardır. 1578 Mevlit Kandili münasebetiyle hazırlattığı “Tezkire-i Şerif” ile dinen kutsî sayılan gecelerde

¹⁰³ Ziya Nur Aksun, *Zirvedeki Sultanlar*, Ötüken Neşriyet A.Ş., İstanbul 2011, s. 177.

¹⁰⁴ Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi (Osmanlı Cihan Devleti)*, MÜ İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, s. 257.

minarelerde kandil yakılmasını umumileştirdi¹⁰⁵. Cami minarelerini kandillerle süsleme geleneği III. Murad döneminde başladı¹⁰⁶.

III. Murad toplumun her kesimi için gösterdiği özen ve hassasiyeti hayvanlar için de gösterirdi. 995/1587 tarihinde İstanbul kadısına gönderdiği fermanla hayvan haklarıyla ilgili vermiş olduğu hükümleri bildirmiştir. Bu fermanla binek ve yük hayvanlarına nasıl bakım yapılması gerektiği tarif edilmektedir. Hayvanlara taşıyabileceklerinden fazlasının yüklenmesi ve onların toplumu rahatsız edecek şekilde dolaştırılması yasaklanmaktadır¹⁰⁷.

İlmiye sınıfına önem verir ve icraatlarını yakından takip ederdi. Sultan III. Murad, 983'te İstanbul kadısına, h. 985'te de vezir-i âzama fermanlar gönderdi. İlmiye sınıfındakilerin ilimle fazla meşgul olmadığını ve tarîk-i ilm-i şerîfe ihlal geldiğini öne sürerek, bu teşkilatın ıslahını istedi¹⁰⁸.

III. Murad sanat, ilim ve fen adamlarına önem verirdi. Şehzadelerinin hocası olan Nev'î'yi sevip sayar ve onun fikirlerine müracaat ederdi. Şehzade hocalarının bayramda huzura çıkması sırasında, padişahların ayağa kalkması âdet olmadığı hâlde III. Murad bu davranışı Nev'î'ye gösterirdi. Ferhat Paşa'yı onun tavsiyesi üzerine sadrazamlık makamına getirdi¹⁰⁹.

Kanunî tarafından "sultanuşşuarâ" ilan edilen ve medresede danışmend olan Bâkî, III. Murad döneminde Rumeli kazaskeri tayin edildi¹¹⁰. Bu şekilde, sanatkârlara hediye mahiyetinde pâye ve makam verdiği görülmektedir.

III. Murad ilim, irfan sahibi, üç dile hâkim, sanatla yakından ilgilenen bir sultandır. Yazmış olduğu, "*Fütühatü's-Siyâm adlı tasavvuf ile ilgili eseri, âlimlerce şerh edilmiştir*¹¹¹." Diğer bir eseri de Şemseddin Sivasî tarafından şerh edilen *Esrâr-*

¹⁰⁵ Ziya Nur Aksun, *a.g.e.*, s. 147.

¹⁰⁶ Reşad Ekrem Koçu, *Osmanlı Padişahları*, Doğan Kitapçılık A.Ş., İstanbul 2002, s. 213.

¹⁰⁷ Murat Sarıçık, "III. Murad Döneminde Hayvan Haklarıyla İlgili Bir Ferman" *SDÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Isparta 1999, sa. VI, s. 69 – 78.

¹⁰⁸ Ahmet Kırkkılıç, *a.g.t.*, s. 196.

¹⁰⁹ Mustafa Nejat Sefercioğlu, "Âlim Bir Şair: Nev'î" *Dil ve Edebiyat Dergisi*, sa. 28, Nisan 2011, s. 20 - 21.

¹¹⁰ Haluk İpekten, Mustafa İsen, Turgut Karabey, Metin Akkuş, "XVI. Yüzyıl Dîvân Nazmı" *Büyük Türk Klâsikleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1986, c. III, s. 102 - 127.

¹¹¹ Ahmet Kırkkılıç, *a.g.t.*, s. xv.

nâme'dir¹¹². Muradî mahlası ile yazdığı dîvânla da devrin âlim ve şairlerinin arasında olduğunu göstermektedir.

III. Murad, Osmanlı sultanları içinde yüksek seviyede kültür sahibi olarak tanınır¹¹³. Kanunî Sultan Süleyman'dan sonra en hacimli dîvâna sahip padişaktır. Dîvânında, bin beş yüz altmış yedi gazel, elli mesnevî, otuz altı nazım, kırk yedi müfred, birer tane de muhammes ve kıt'a mevcuttur¹¹⁴. Muradî mahlasıyla yazmış olduğu dîvânında Arapça, Farsça ve Türkçe şiirleri bulunmaktadır. Dîvânın pek çok nüshası vardır. Bunlardan dört tanesi Millet Yazma Eserler kütüphanesinde. Nüshaların metin ve tezyinî açıdan en zengini Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih Kitaplığı No: 3874 ve Mihrişah Sultan 359'a kayıtlı olanıdır. Bu eserde kullanılan rumî kompozisyonları ve yarı stilize motiflerden oluşan halkârî tezyinatı *Muhibbî Dîvânı* ile benzemektedir. Diğer nüshası ise Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan Kitaplığı No: 740'ta ve Avrupa da Bibliothegue National'dedir.

Dîvânında manevi değerleri üstün tutmuş, dinî değer taşıyan şiirler yazmıştır. Yaşadığı eğlence âlemleri kendisini rahatsız etmeye başlayınca, tasavvufu bir sığınak olarak görmüş ve eserlerini bu sahada vermiştir. Onun şiirlerinde dünyevî sevgiler için yazılmış olanı yok gibidir¹¹⁵.

2.2. SARAY NAKKAŞHANESİ

Saray nakkaşhanesi, güzel sanatlara ve kitaplara çok önem veren padişah Fatih Sultan Mehmed tarafından Topkapı Sarayı'nda kurdurulur. Burada sernakkaş olarak Özbek asıllı Baba Nakkaş göreve getirilir. Osmanlı tezhibinin asıl karakterini kazandığı bu dönemde, desen güzelliği ve renk zenginliğinin yanında insanı hayran bırakan sadelik dikkat çekmektedir. XV. ve XVI. yüzyıl, Osmanlı tezhip sanatının en parlak devridir. Bu ihtişamlı dönem, Kanunî Sultan Süleyman, Sultan II. Selim, III. Murad zamanında da artarak devam eder¹¹⁶.

¹¹² İsmail H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, I. Kısım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1951, c. III, s. 118.

¹¹³ Mustafa Müftüoğlu, *Yalan Söyleyen Tarih Utansın*, Başak Yayınları, c. II, İstanbul tsz., s. 224.

¹¹⁴ Ahmet Kırkkılıç, *Sultan Üçüncü Murâd Hayatı Edebi Kişiliği Eserleri ve Dîvânının Tenkidli Metni*, (Doktora Tezi) Atatürk Ün. Fen - Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyat Bölümü, Erzurum 1985, s. xv.

¹¹⁵ Ahmet Kırkkılıç, *aynı eser*, s. 387.

¹¹⁶ Fatma Çiçek Derman, *İslâm Sanatları Tarihi*, Anadolu Üniversitesi İlahiyat Önlisans Programı Ders Kitabı, ADÜ. Web - Ofset Tesisleri, Eskişehir 2010, s. 99.

Saray nakkaşhânesi ile ilgili düzenli bilgiler, XVI. yüzyılda ehl-i hiref adlı sanatkâr teşkilatının maaş defterlerindeki kayıtlar sayesinde günümüze kadar ulaşır. Türkçe veya Farsça olarak siyakat yazısı ile tutulan bu kayıtlarda ustaların, uğraştıkları alanlarla ilgili gruplandırmalar mevcuttur. Defterde önce sernakkaşın, ardından çırakların isimleri yazılıdır. Sanatkârların etnik kökenleri ve ne zaman göreve alındıkları ile ilgili bilgiler de yer almaktadır.

Başlangıçta Bursa, Amasya, Edirne gibi şehirlerde bulunan nakkaşhâne, İstanbul'un fethinden sonra Topkapı Sarayı'nın tamamlanması ile birlikte çalışmalarının büyük bir kısmını burada sürdürür¹¹⁷.

Çeşitli bölüklerden oluşan ve ehl-i hiref adı altında toplanan ulufeli yani aylıklı sanatçı ve zanaatçılar, saray örgütünün birun (kapıkulu) halkındandır¹¹⁸. Ehl-i hiref olarak adlandırılan sanatkâr teşkilatının zamanımıza gelen en eski defteri 932/1526 tarihlidir. Bu teşkilatın en önemli bölüklerinden biri olan nakkaşlar, çeşitli alanlarda çalışır ve yapıların kalem işi desenlerini hazırlayıp tatbik ederlerdi. Saray nakkaşlarına ait bu desenlerin, devletin sınırı içinde bulunan diğer nakkaşhanelere gönderilip oralarda da doğru olarak uygulanması sağlanırdı. Osmanlı sanatında asırlar boyu süren üslup birliği böylelikle korunurdu¹¹⁹.

Ehl-i hiref mensubu sanatkârlar, Kanunî Sultan Süleyman döneminde cemaat-i rum ve cemaat-i acem olmak üzere ikiye ayrıldı. III. Murad döneminde bu ayırım ortadan kaldırılıp zergerler ve nakkaşlar tek bölük hâline getirildi¹²⁰.

Saray nakkaşhânesi, aynı zamanda usta çırak ilişkisi ile enderunlu sanatkârlar yetiştiren bir okul görevini de üstlenmekteydi. Şakirt veya tilmiz adı verilen öğrenciler, eğitimlerine en basit işle başlayarak, zaman içerisinde üstatlar zümresine kadar yükselirlerdi¹²¹. Sanatında mahir olan sanatkârların aileleri de gözetilerek sarayın ehl-i hiref bünyesine alınırdı. Hazinedarbaşı, nakkaşhanede bulunan sanatkâr ve zanaatkârların tayin, terfi, maaş gibi işlemlerini yapar, kimin hangi birimde çalışacağını belirlerdi.

¹¹⁷ Gülnihal Küpeli, "Saray Nakkaşhânesi ve XV. Yüzyılında Osmanlı Tezhip Sanatını Şekillendiren Üslûplar" *Elmi Mecmuası*, Bakü Devlet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Bakü 2009. s. 475.

¹¹⁸ Özlem İnay, *Türk İslâm Kitap Sanatında Lake Cilt Sanatı*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslâm Sanatları Programı, İstanbul 2006, s. 25.

¹¹⁹ Fatma Çiçek Derman, "Osmanlılarda Tezhib Sanatı" *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, İstanbul 1998, c. II, s. 488; Hilal Yılmaz, *Kara Memi ve İstanbul Ün. Kütüphanesinde Bulunan Muhibbî Dîvânı Tezhibi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Ün. Güzel Sanatlar Ens. Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul 1999, s. 19.

¹²⁰ Filiz Çağman, "Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl - i Hiref", *Türkiyemiz*, İstanbul 1988, Yıl 18, sa. LIV, s. 14.

¹²¹ Gülnihal Küpeli, *a.g.m.*, s. 476.

“Cemâat-i nakkâşân-ı hâssa” şeklinde yazılan ve teşkilâtın en önemli bölüklerinden olan nakkaşlar, her türlü tezyin işinden sorumluydu. “*Nakkaş*” kelimesinin o tarihteki anlamı, günümüzdekinden oldukça farklıydı. Ressamlar, müzehhibler, tarrahlar (desen hazırlayanlar), şebihnüvisler (portreciler), musavvirler, renkzenler ve meclisnüvisler (minyatür kompozisyonunun planını hazırlayanlar) cemaatin kapsamında yer almaktaydı. Kitap tezhibinin yanı sıra tuğra süslemesi, kalem işi, halı, çini vb. eserlerin desenlerinin hazırlanması görevini de üstlenirlerdi¹²². Sarayın gereksinimi olan ve diğer bölükleri tarafından üretilen bazı sanat eserleri için desen hazırlamak da saray nakkaşlarının çalışma alanına girmektedir¹²³.

Nakkaşhanede çalışan sanatkârlar vazifelerinin yanı sıra, maharetlerini göstermek ve padişahın takdirini kazanmak için en kıymetli eserlerini bayramlarda padişaha hediye olarak sunarlardı. Sultan, kendisine sunulan bu hediyenin karşılığında sanatkâra para veya kaftan vererek ödüllendirirdi. Bu hediyeleşmenin kaydı, in'am defterlerinde sanatkârın adı, eserin cinsi, karşılığında ödenen para veya kaftanın cinsi belirtilerek tutulurdu.

Saray sanatkârları, tezhibin yanı sıra kalemdan, çekmece, yay ve kitap ciltlerini kendi üsluplarıyla çalışmışlardır. “Bu kapsamda, tezhib ve resim ile sıkı alakası bulunması ve lake eserler vermiş olan sanatkârlarımızın aynı zamanda bir kısmının müzehhib, bir kısmının da ressam oluşları”¹²⁴, sanatkâr isimlerinin arşiv belgelerindeki kayıtlarında farklı yerlerde zikredilmesi meselesini aydınlatmaktadır.

Tezyinî sanatlarımız saray nakkaşhanesinin müzehhib ve musavvirlerinin yarattığı üsluplarla şekillendi. Tebriz’den gelen ressam Şah Kulu ve onun en yetenekli öğrencisi Kara Memi’nin yarattığı üslup ile tezyinî alanlar renklenmeye başlar ve yeni süsleme programları uygulanır. Bu yeni üslupla şekillenen çiçekler, çini süslemesi, tezhib ve kumaş desenleri gibi saray için hazırlanan pek çok ürüne tatbik edilir. Kanunî zamanında başlayan Kara Memi üslubunun tekâmülü III. Murad döneminin eserlerinde de görülür.

Saray nakkaşhanesinde çalışan sanatkârlar, sultanların başarılarını anlatan, dönemin önemli olaylarını tasvir eden, minyatürlü ve tezhipli yazma kitaplar hazırlamışlardır.

¹²² Ümran Uyanık, *Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi’ndeki 1153 No’lu Mesnevî - İ Şerîf’in Tezhib ve Cilt Sanatı Bakımından İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi ve Sanatları Programı, İzmir 2010, s. 22.

¹²³ Filiz Çağman, “Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler” *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya*, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, Sandoz Kültür Yayınları, İstanbul 1989, s. 35.

¹²⁴ Kemal Çığ, *a.g.m.*, s. 105.

Mücellitler, mücevherciler, nakkaşlar, törenler ya da şahsi kullanımlar için, güzel eserlerini imal etmek üzere bir arada çalışmışlardır.

Bir yazma eserin çalışma usulü şöyledir: Önce nakkaşhâneye gelen ham kâğıt boyanarak âharlanır ve metnin yazılması için hattata gönderilir. Bezenecek alanlar belirlendikten sonra, cetvelkeşler tarafından cetvelleri çekilir. Hazırlanan desenler iğneleme yöntemiyle kâğıda geçirilir. Gerekli alanlara altın sürülür ve mühreledikten sonra, motiflerin ilk renk tonu atılır. Tahrirkeşler tarafından tahrirleri çekilen desenin, en son zemin ve motifleri renklendirilir. Şayet minyatür yapılacak ise bu durumda da önce musavvire giderek tasvirleri yapılır. Tezyin işi biten eser daha sonra mücellide giderek ciltlenir.

Bir yazma eserin ortaya çıkma sürecinde her sanatkâr kendi üzerine düşen görevi yerine getirirdi. Ortaya çıkan eser tam bir “ekip” çalışmasının ürünü olarak tamamlanmış olurdu. Bu nedenle pek çok eserde sanatkâr imzası yer almamaktadır. Bunun yanı sıra yaradana karşı saygısızlık edileceği düşünülmüş, imza atmaktan imtina edilmiştir. Ne var ki gerek ekip çalışmasının sonucu, gerekse hürmetten dolayı meydana gelen bu uygulama, bugün sanat eseri sahiplerini tespit etmek için yapmış olduğumuz araştırmaları oldukça güçleştirmektedir. Bir eserin sanatkârını tespit edebilmek için, eserin tezyinatında kullanılan üslup ve boyama tekniklerini iyi analiz edebilmek gerekmektedir. Ancak o zaman bu çalışma, şu sanatkâra aittir diyebilmekteyiz.

2.3. III. MURAD DÖNEMİNİN SANATKÂRLARI

2.3.1. Hasan Çelebi

Arşiv belgelerinde ismi *Hasan (gulam-ı) Karahisarî* olarak geçmektedir. Hasan Çelebi, saray tarafından Karahisarî'ye yetiştirilmesi için verilmiş olan kölelerden biridir. Çerkez asıllı olduğu bilinmektedir. Karahisarî, onu azat ederek himayesine almış, manevi evladı saymıştır.

29 Cemaziyelâhir 963/10 Mayıs 1556 tarihinde 2 akçe gündelikle kâtibân-ı kütüpte işe başlamaktadır. Kanunî döneminde başladığı saray hattatlığına III. Murad döneminde de devam etmektedir¹²⁵.

1545 yılındaki ehl- i hiref mevacic defterinde adı “Hasan Gulam-ı Karahisarî” olarak geçer ve yevmiyesi 13 akçedir. 1566 tarihli maaş defterinde adı Hasan b. Karahisarî olarak kayıtlıdır¹²⁶.

Çelebi, celi yazılarda devrinin başarılı uygulayıcılarından. Mimar Sinan’ın inşa ettiği hanedan yapılarındaki hatlar ona aittir. İstinsah ettiği Mushaf ve dua mecmualarının dışında yazı taklidinde çok başarılıdır. Bu sebeple sarayda tamir edilmesi gereken Mushaf ve diğer kitapların bozulan yerlerini düzeltir, yeniden yazmak gerektiğinde aslına uygun bir şekilde yazardı¹²⁷.

Süleymaniye Camii için tutulan kayıtlarda tezyinat işinde çalışan sanatkarların isimleri, maaşları, kullanılan malzemenin türü, miktar ve fiyatları kayıtlıdır. Bu bilgiler ışığında, bu caminin taç kapı, kitâbe, türbe ve çini yazılarının Hasan Çelebi’ye ait olduğunu, kubbe yazılarını ise hocası Karahisarî ile birlikte yazdığını “No: 464 D. 105/3”¹²⁸ arşiv belgesi kaydından anlamaktayız. Kâtip Hasan Çelebi’nin çalıştığı alanlardaki malzeme masrafları için yapılan ödemeler bizzat kendisine yapılmaktadır. Yine aynı arşiv belgelerindeki “No: 437 D. 113”¹²⁹ kayıtlardan Kara Memi’nin (Memi Nakkaş) cami kubbe tezyinatı için çalıştığı, on günlük yevmiye karşılığında yüz yirmi akçe aldığı görülmektedir.

Edirne Selimiye Camii’nin tüm yazılarını (yapılışı 1568-1574) Hasan Çelebi yazmıştır¹³⁰. Bu yazıların çini mermer üstünde olanları zamanımıza kadar gelmiş, kubbe ve yarım kubbe yazıları restorasyon nedeniyle aslını muhafaza edememiştir.

¹²⁵ Hilâl Kazan, *XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi*, (Yayınlanmış Doktora Tezi) MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslâm Sanatları Tarihi Bilim Dalı, İstanbul 2007, s. 157.

¹²⁶ Filiz Çağman, “Ahmed Karahisarî’ye Atfedilen Ünlü Kuran-ı Kerim” *9. Milletler Arası Türk Sanatları Kongresi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991. s. 523.

¹²⁷ Zeren Tanındı, “13 - 14. Yüzyılda Yazılmış Kur’an’ların Kanunî Döneminde Yenilenmesi”, *Topkapı Sarayı Yıllık I*, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1986, s. 142.

¹²⁸ Ömer Lütfü Barkan, *Süleymaniye Camii İmâretini İnşaattı*, Türk ve Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1970, c. II, s. 184.

¹²⁹ Ömer Lütfü Barkan, *aynı eser*, s. 177.

¹³⁰ Şevket Rado, *Türk Hattatları*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1984, s. 65.

Hasan Çelebi'ye ait celî yazılardan bir diğeri, Piyale Paşa Camii'nin kapıları üzerindeki ayet-i kerimelerdir¹³¹. İstanbul Kasımpaşa'da bulunan Camii'nin çini panoları ve haziresinde de Kara Memi'nin yarı stilize çiçekleri görülmektedir.

Şaheser sayılan diğeri bir eseri, Kanunî döneminde Ahmed Karahisarî tarafından yazılmaya başlanan, III. Murad zamanında Hasan Çelebi tarafından tamamlanan Mushaf-ı Şerif'tir. Çelebi'nin ölüm tarihi 1002/1594 olarak belirtilmektedir.

2.3.2. Nakkaş Lütfü Abdullah

Lütfü Abdullah'ın saraya giriş tarihi hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak baba adının Abdullah olarak verilmesinden devşirme olduğu tahmin edilmektedir. Sarayda 989/1581 senesinde 14 akçe gündelikle çalışmaktadır. Nakkaş başı olan Memi Ağa vefat edince 10 Ramazan 989/8 Ekim 1581 tarihinde hatt-ı hümayunla bölükbaşlıktan sernakkaşlığa terfi etmiştir. Memi Ağa'nın 22,5 akçe olan yevmiyesi kendisine aktarılmıştır¹³².

III. Murad, şehzâdeliğinde Arapça '*Acâibü'l-Mahlukât*'ın yazılıp minyatürlenmesi siparişini vermiştir. 983/1575'de kitabın minyatür ve tezhipleri Nakkaş Lütfü tarafından yapılmıştır¹³³.

60 akçe günlükle çalışan Nakkaş Lütfü, sarayın en iyi sanatkârları arasında yer almaktadır. Onun ismi, sultan için yapılan eşyaların tezyinat kayıtlarında geçmektedir. III. Murad için yay, asa, kürsü ve benzeri bazı eşyaları süslemiştir. BOA, KK Ruus 242, s. 220'deki kayıta "Nakkaş Lütfü 992 senesinde henüz serbölük iken Saray-ı Atik ve hâssa kayıklarının tezyinat ve nakış işlerinde başarılı olduğundan ücretine zam almıştır."¹³⁴ ibaresi yer alır.

Sultan III. Mehmed döneminde de görevine devam eden sanatkârın ölüm tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Onunla ilgili son kayıt 1004 tarihli mevacic defteri maaş kayıdır.

¹³¹ Fevzi Günüş, XV. - XX. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Celi Süllüs Hattı Uygulama ve Teknikleri, (Doktora Tezi) SÜ Sos. Bil. Ens. Arkeoloji - Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya 1991, s. 123.

¹³² Hilâl Kazan, a.g.t., s. 187.

¹³³ Melek Dikmen, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1221 Nolu Siyer-i Nebî'de Metin Minyatür İlişkisi*, (Doktora Tezi) Ankara Ün. Sos. Bil. Ens. İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Ankara 2009, s. 51.

¹³⁴ Hilâl Kazan, a.g.t., s. 118.

2.3.3. Nakkaş Osman

Nakkaş Osman, XVI. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı saray nakkaşhanesinin önemli sanatkârlarındandır.

Nakkaşhaneye giriş tarihi kesin olmayan sanatkâr hakkındaki ilk bilgiye 974/1566 yılına ait (BOA, MM 6196) arşiv belgesinde rastlanmaktadır. Günlük yevmiyesi 6 akçe olarak kayıtlıdır. Sanatkârın ücreti 997/1589'da 28, 1000/1592'de 31 akçedir. 1005/1598 yılında da yevmiyesi 31 akçedir¹³⁵. Bu arşiv kayıtlarındaki tarihler, Nakkaş Osman'ın II. Selim, III. Murad ve III. Mehmed döneminin sanatkârı olduğunu gösterir.

Sûrnâme-i Hümâyûn adlı el yazması eserde sanatkârla ilgili bilgiler verilmektedir. Nakkaş Osman'ın Hersek sancağına bağlı Foça kasabasından olduğu belirtilmektedir. Sanatkârın özel atölyesinin olduğu, musavvirliğinin yanı sıra mürekkep resimleri ve duvar nakışları yaptığına ilişkin bilgiler de yer almaktadır. Nakkaşlık ve ressamlıktaki mahareti, renk kullanımındaki ustalığı ve nakışlarının eşsizliği Sûrnâme-i Hümâyûn'da çeşitli benzetmelerle övülmektedir¹³⁶.

Nakkaş Osman, dönemin saray şehnâmecisi Seyyid Lokman'ın ekibinde yer almaktadır. İki sanatkâr pek çok eserde birlikte çalışmışlardır. Bu eserler; *Nüzhet-i Esrâru'l-Ahbâr Der-Sefer-i Sigetvar* (1569), *Zafernâme* (1579), *Kıyâfetü'l-İnsâniye Fî Şemâ'ili'l-Osmâniye* (1579)¹³⁷, *Şehnâme-i Selim Hân* (1581)'dir. Bu eserin varak 9a'da bulunan minyatürü, ünlü bilgin Şemseddin Karabağî, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman ve kâtipler meclisini göstermektedir. Bu tasvir, sanatkârların çalışmaları hakkında görsel bilgi vermenin yanı sıra portrelerini sunması açısından da önemlidir (bk. Fotoğraf 21). Osman'ın tasvirlerinin yer aldığı diğer eserler *Zübdetü't-Tevârih* (1583), *Hünernâme*'nin (1588) I. ve II. cildiyle *Siyer-i Nebî* (1595)'dir¹³⁸.

Nakkaş Osman, portreleriyle Osmanlı resim sanatında özgün bir tarz oluşturarak padişah portreciliğinin sürdürülmesine öncülük etmiştir. Sonraki dönemlerde üretilen portre çalışmalarını biçim, renk ve kompozisyon açısından da etkilemiştir.

¹³⁵ Hilâl Kazan, *a.g.t.*, s. 186.

¹³⁶ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabcacı Yaymevi, İstanbul 2005, s. 165-166.

¹³⁷ *Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l-Osmâniye*: Nakkaş Osman'ın imzasını attığı ilk eserdir.

¹³⁸ Ruhi Konak, *Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Geleneksel Türk El Sanatları Anabilimdalı, Sanatta Yeterlilik, İzmir 2007, s. 20 - 23.

1593 ve 1596'ya ait ehl-i hiref kayıtlarında adı bulunan sanatkârın, 1598 ve sonrasına ait kayıtlarda yer almayışı, bu tarihten sonra yaşamının son bulduğuna ilişkin düşünceleri güçlendirmektedir¹³⁹.



Fotoğraf 21. Şemseddin Karabaği, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman ve Kâtiplerin Meclisi (Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebi, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1984, s. 22).

2.3.4. Gelibolulu Mustafa Âlî

Hayatı hakkındaki bilgileri kendi eserlerinde bulduğumuz, Mustafa Âlî, 2 Muharrem 948/25 Nisan 1541 tarihinde Gelibolu'da doğdu. Adı Mustafa'dır. Fakat daha çok doğum yeri ve mahlasıyla birlikte anılmaktadır. Önce "Çeşmî" mahlasını, 17 yaşından itibaren ulu, yüce anlamına gelen "Âlî" mahlasını kullanmaktadır¹⁴⁰. Babasının adı

¹³⁹ Banu Mahir, *a.g.e.*, s. 405.

¹⁴⁰ Mehmet Şeker, "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Hayatı ve Şahsiyeti" *Dokuz Eylül Ün. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, İzmir 1983, sa. I, s. 159.

Ahmed'dir. Kaynaklarda dedesinin adının Abdullah veya Abdulmevla olarak geçmesi nedeniyle, devşirme kökenli olduğu düşünülmektedir¹⁴¹.

Mustafa Âlî'nin tahsil hayatı altı yaşında Gelibolu'da başlar. On yedi yaşında iken Gelibolulu Sürûfî'den tefsir ve fıkıh dersleri alır. Pir Mehmed Dede'den sülûs ve nesih yazılarını da meşk eder. Sonra İstanbul'da Rüstem Paşa, Haseki ve Semâniye Medreselerinde eğitimini tamamlar¹⁴².

Âlî, XVI. yüzyıl klâsik Türk edebiyatının nazım ve nesir ustalarından biridir. Çeşitli alanlarda verdiği eserlerin zenginliğiyle dikkatleri üzerine çeken sanatçılardandır. Tarihçiliğinin yanında şairliği ile de ön plana çıkmaktadır.

Yazılarında sade bir dil kullanır. Atasözü ve deyimlere de sıkça yer verir. Eserleri yaşadığı dönemin özelliklerini anlatır. Bundan dolayı kitapları pek çok araştırmaya konu edilmektedir.

Hicri 968/1560 - 1561'de henüz yeni medrese mezunu iken Mihr u Mâh'ı sunduğu Şehzade Selim'in (II. Selim) yanında dîvân kâtibi olarak çalışmaya başlar¹⁴³.

Âlî, iki yıl Kütahya'da kaldıktan sonra, şehzade Selim'in hocası olan Lala Mustafa Paşa'nın davetiyle, onun dîvân kâtibi olarak 970 - 976/1562 - 1568 yılları arasında Şam'da bulunur. Lala Mustafa Paşa Yemen serdarlığına atanınca, Âlî Mısır'a geçerek burada sekiz yıl kalır. Lala Mustafa Paşa'nın 1569'da görevinden azledilmesi üzerine, o da Manisa sancak beyi Şehzade III. Murad'ın himayesine girer. Bu sıralarda yazdığı "*Heft Meclis*" adlı eserini Şeyh Muslihiddin aracılığıyla Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'ya sunar. Daha sonra 1574'te dîvân kâtibi olarak Bosna Beylerbeyi Ferhad Paşa'nın yanına gönderilir. Orada sekiz yıl kalır¹⁴⁴. Halep defterdarlığına atanan Âlî, 989 - 991/1578 - 1583 yılları arasında bu görevi ifa eder¹⁴⁵.

Haleb'deki memuriyeti sırasında kaleme aldığı eserler, sultânlara öğütler içeren "*Nasîhatu's-Selâtîn*" ve doğu seferlerine dair yazdığı "*Nusretnâme*"si ile Şehzade

¹⁴¹ Gülhizar Kara, *Gelibolulu Mustafa Âlî'nin "Nâdiru'l-Mehârib" Adlı Eserinin Edisyon Kritiği ve Muhtevasının Değerlendirilmesi*, (Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi Programı, İzmir 2009, s. 13.

¹⁴² Kasım Ertaş, *Gelibolu'lu Mustafa Âlî'nin Nasîhatu's-Selâtîn İsimli Eserinin Tenkidli Metni*, (Yüksek Lisans Tezi) MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslâm Tarihi Bilim Dalı, İstanbul 2008, s. 5 - 6.

¹⁴³ Muhammed Fatih Duman, *Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Zübdetü't-Tevârih Adlı Eserinin 1 - 111. Varaklar Arası Edisyon Kritiği*, (Yüksek Lisans Tezi) DEÜ Sos. Bil. Ens. İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi ve Sanatları Programı, İzmir 2006, s. 6.

¹⁴⁴ Gülhizar Kara, *a.g.t.*, s.15.

¹⁴⁵ Mehmet Şeker, *a.g.m.*, s. 161.

Mehmed'in 990/1582 yılındaki sünnet düğününü anlatan “*Câmi‘u’l-Buhûr Der Mecâlis-i Sûr*” adlı kitaplardır. Bunlardan hariç edebî, tarihî ve felsefî konularda yazdığı altmışa yakın eseri vardır.

Âlî, 1585’te önce Erzurum mal defterdarlığına, bundan altı ay sonra da Bağdat mal defterdarlığına atanır. Kısa süren bu görevlerinin ardından İstanbul’a gelen Âlî, uzun müddet tayin beklemek zorunda kalır. 997/1589 yılında Sivas defterdarlığı, 1000/1592’de yeniçeri kâtibi, 1001/1593’de de defter emini olarak çalışır. Bu görevlerinden de azledilerek ayrılmak zorunda kalan¹⁴⁶ Âlî, son olarak 1599’da Cidde sancak beyliğine gönderilir ve 1008/1600 yılında burada vefat eder¹⁴⁷.

2.3.5. Serzgerân Mehmed

Mehmed Usta’nın imzalı eserlerinden 1588 yılında saray serzgerânı (kuyumcubaşı) olduğu anlaşılmaktadır. Bu devirde birçok esere imzasını atan üstad Mehmed, Osmanlı kuyumculuk sanatında önemli bir yere sahiptir. Hayatı hakkında fazla bilgi mevcut değildir. Ehl-i hıref defterindeki kayıtlardan yola çıkarak, Bosnalı olduğu ve Kâbe için yaptığı kilit ve anahtardaki imzasından da baba adının ‘İmâd olduğu anlaşılmaktadır¹⁴⁸. 997/1589 yılına ait belgede (BOA, KK 1773, s161) kendisi için “*Üstad Mehmed Veled-i Ali Zerger*” tabiri kullanılmaktadır.

Mehmed 997/1588-89 yılında 98 kişiden müteşekkil olan ehl-i hırefin *zergerân cemâatinin* başkanı durumundadır. Gündeliği 40 akçedir. 1000 – 1001/1591 - 93 yıllarında ücretinin 46 akçeye yükseldiği, hassa kuyumcularının sayısının ise 97’ye çıktığı defterlerdeki kayıtlardan öğrenilmektedir¹⁴⁹.

Saray hazinesinde imzalı ve tarihli üç eseri vardır. Bunlardan ilki III. Murad Dîvânı için yaptığı mücevherli ve savatlı altın kaptır. Eserde Mehmed Usta’nın imzası kuyumcubaşı olduğunu belirtir ve 996/1588 tarihini verir¹⁵⁰. III. Murad Dîvânı’nın kabı Osmanlı sarayında (kutsal kitapların haricinde) değerli taşlarla ve altın kullanılarak yapılmış nadir eserlerden biridir.

¹⁴⁶ Mehmet Şeker, *a.g.m.*, s. 162.

¹⁴⁷ Gülhizar Kara, *a.g.t.*, s. 16; Muhammed Fatih Duman, *a.g.t.*, s. 16.

¹⁴⁸ Filiz Çağman, “Serzgerân Mehmed Usta ve Eserleri” *Kemal Çığ’a Armağan*, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 1984, s. 62 – 63.

¹⁴⁹ Hilâl Kazan, *a.g.t.*, s. 121; Filiz Çağman, “Serzgerân Mehmed Usta ve Eserleri”, s. 63.

¹⁵⁰ Filiz Çağman, *aynı makale*, s. 53 – 55.

Diğer eseri Hırka-i Saadet sandığıdır. Hazine envanterine 2/2120 numarada kayıtlıdır. İmzasını kapak binisi üzerine, savatlı harflerle, eğimli ve yukarıdan aşağıya doğru atmıştır ve 1001/1592 tarihi düşülmüştür¹⁵¹ (bk. Fotoğraf 21). Saray hazinesinde bulunan 2/2273 envanter numaralı Kâ'be kilidi ve anahtarı 1002/1593-94 tarihinde üstat kuyumcu Mehmed'in yaptığı bilinen bir başka eserdir. Mehmed Usta, kendi üslubu ile Osmanlı kuyumculuk sanatına yön vermiş, XVI. asrın son çeyreğinde Osmanlı kuyumculuğunu ileriye taşıyan üstün sanatkârlardan biridir.



Fotoğraf 22. Hırka-i Saadet Sandığı (Hande Eagle - Bahadır Taşkın Editör, *Topkapı Sarayı Müzesi*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul 2010, s. 293).

¹⁵¹ Filiz Çağman, “Serzgerân Mehmed Usta ve Eserleri”, s. 61.

2.3.6. Seyyid Lokman

Seyyid Lokman, Azerbaycan'ın Urmiye kasabasında dünyaya geldi. Genç yaşında ailesi ile birlikte Osmanlı topraklarına hicret eder. Edebiyata olan yeteneği ve bilgisi ile Saray'ın dikkatini çeker.¹⁵² Sokullu Mehmed Paşa'nın aracılık etmesi ile orada çalışmaya başlar. Başarılarıyla kısa sürede en yüksek devlet kademelerinden biri olan şehnameciliğe getirilen Seyyid Lokman, kayıtlara göre 26 - 27 yıl saraya hizmet eder¹⁵³. Lokman'ın oğullarından biri olan Aristo'nun da sarayın dîvân kâtipliğinde çalıştığı, bu görevine ek olarak müteferrikalık payesi aldığı arşiv kayıtlarından öğrenilmektedir¹⁵⁴.

Seyyid Lokman'ın kendi dışında akrabalarının da sarayda görev aldığı, belgelerde görülmektedir. İnâmât defter kayıtlarında, kardeşleri Eflatun ve Zeynelabidin, kız kardeşinin oğlu Hacı Ali ve amcasının oğlu Bediüzzaman'ın isimleri geçmektedir¹⁵⁵.

Seyyid Lokman, Eflatun'dan sonra şehnamecilik görevine 977 Muharrem'inde (Haziran 1569) atanır¹⁵⁶. Sultan II. Selim ve III. Murad devrinde, 977 – 1004/1569 - 1595 tarihleri arasında görevini sürdürür¹⁵⁷.

XVI. yüzyıl Osmanlı kitap sanatının en nadide minyatürlü eserlerinden olan başta *Hünernâme*, *Şehinşahnâme* olmak üzere *Tomar-ı Hümayun* ve *Kıyafetü'l-İnsaniyye Fî Şemâil-i Osmaniye* adlı eserleri telif eder¹⁵⁸. Başka eserleri de mevcuttur.

Hünernâme, Seyyid Lokman'ın şehnâme tarzı dışında telif ettiği eserlerinden biridir. Eseri tamamladığında yüksek bürokrat rütbelerinden defterdarlık payesi olarak yıllık gelirine 20000 akçe daha ilâve edilir¹⁵⁹.

Lokman, eserlerinin daha gerçekçi olması için sultanla beraber bulunur. Gerektiğinde onunla seferlere çıkar. Bu nedenle eserlerinin hazırlanması, sayfa düzenleri ve resimlenmeleri fazlaca zaman alır.

¹⁵² Bekir Kütükoğlu, “Şehnameci Lokman” *Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, İstanbul 1991, s. 39 - 48.

¹⁵³ Bekir Kütükoğlu, *aynı makale*, s. 39 - 48.

¹⁵⁴ BOA, KK, Ruus 252, s. 23-24.

¹⁵⁵ Hilâl Kazan, *a.g.t.*, s. 139.

¹⁵⁶ Filiz Çağman, “Şehnâme-i Selim Han ve Minyatürleri” *Sanat Tarihi Yıllığı*, İÜEF, İstanbul 1972 - 1973, c. V, s. 411 - 442.

¹⁵⁷ Hilâl Kazan, *a.g.t.*, s. 113.

¹⁵⁸ Bekir Kütükoğlu, *a.g.m.*, s. 39 - 48.

¹⁵⁹ Hilâl Kazan, *a.g.t.*, s. 115.

Lokman'a ait eserlerde görev alan sanatkârlar; Nakkaş Osman, Üstad Ali, Üstad Zerger Hüseyin, Sernakkaş Üstad Lütfü Abdullah, Molla Tiflisî, Molla Emin, Veli Can, Şaban Abdullah, Şah Mehmed ve Yusuf Abdullah'dır.

2.3.7. Nakkaş Hasan

Hayatının ilk dönemleri hakkında bilgi bulunmamaktadır. Enderun'da yetiştiği ve Harem-i Hümayun hizmetinde bulunduğu sanılmaktadır¹⁶⁰. 989/1581 yılından itibaren Nakkaş Osman'ın yanında çalışanlar arasında yer alır ve bölükbaşı görevini yerine getirir. 1595'te anahtar oğlanı, 1006/1597'de tülbent gulâmı olarak Harem'de görev yapar. 1603'te kapıcıbaşı ve yeniçeri ağası, 1604 - 1605'de Rumeli beylerbeyi, 1606'da vezir, 1607'de sadaret kaymakamı ve 1607'de tekrar vezir tayin edilir¹⁶¹. Kubbe vezirliğinde beşinci vezir konumunda iken 1018/1609'da Budin beylerbeyliğine yeniden tayin edilir. İstanbul'a döndüğünde yine kubbe vezirliği yapar¹⁶².

1014/1605 yılında Bursa muhafızlığı sırasında Sultan I. Ahmed Bursa'yı ziyaret eder. Onun ziyaretinden önce Bursa Sarayı'nın hazırlanması hususunda Nakkaş Hasan görevlendirilir. Bursa Sarayı için bir de fener hazırlar¹⁶³.

Nakkaş Hasan, *Siyer-i Nebî* minyatürlerinde çalışır. Aynı zamanda usta bir müzehhip olan sanatçı, *Karahisarî Kur'an-ı Kerim'inin* ve Sultan I. Ahmed'in tuğrasının (TSM GY 1394) tezhipleri için de görevlendirilir (bk. Fotoğraf 23). Yirmi kadar yazmanın resimlendirilmesinde çalışır. Bunlardan başlıcalar Tâlikîzâde'nin yazdığı tarih kitapları ile Bâbüssaâde Ağası Gazanfer Ağa için hazırlanmış olan Molla Camii'nin *Bahâristân*'ıdır. Minyatürlerinde dairesel kompozisyonların yanı sıra siyah kalın kaşlı, tombul yanaklı figürler ve kullandığı canlı renkler onun üslubunun belirgin özelliğidir¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Zeren Tanındı, "Nakkaş Hasan Paşa, Minyatür Ressamlığı ve Tezhipçiliğiyle Ünlü Osmanlı veziri" *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, c. XXIII, s. 329.

¹⁶¹ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005, s. 167.

¹⁶² Zeren Tanındı, "Minyatür Ressamlığı ve Tezhipçiliğiyle Ünlü Osmanlı veziri" *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, c. XXIII, s. 329.

¹⁶³ Zeren Tanındı, *aynı makale*, s. 330

¹⁶⁴ Banu Mahir, *a.g.e.*, s. 168.

Nakkaş Hasan'ın bugün Beylerbeyi sahilinde bir yalısının bulunduğu ve bu sahildeki burunlardan birine, Nakkaş Burnu dendiği bilinmektedir. Beylerbeyi sırtlarındaki tepelerden biri de hâlen Nakkaş Tepe adıyla anılmaktadır¹⁶⁵.

1622'te vefat ettiği bilinen Nakkaş Hasan Paşa'nın türbesi, Eyüp'te Zal Mahmud Paşa Külliyesi'nin yanına inşa edilir. Türbenin kitabesi olmadığından bânisinin vefatı olan 1031/1622 yılından önce yapıldığı kabul edilmektedir¹⁶⁶.



Fotoğraf 23. I. Ahmed Tuğrası, TSMK GY 1394.

2.3.8. Kara Memi

Kara Memi hakkında bilgi veren en önemli kaynaklardan biri, tarihçi Gelibolulu Mustafa Âlî Efendi'nin 1587'de yazmış olduğu *Menakıb-ı Hünerveran*'dır. Kitapta yer alan bilgilere göre Kara Memi, Topkapı Sarayı nakkaşhanesinin sernakkaşı olan Tebriz'den gelme Şah Kulu'nun en kıymetli öğrencisidir. Daha sonraki yıllarda Sultan Süleyman'ın

¹⁶⁵ Zeren Tanındı, "Minyatür Ressamlığı ve Tezhipçiliğiyle Ünlü Osmanlı veziri", s. 330

¹⁶⁶ Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Nakkaş Hasan Paşa Türbesi, İstanbul'da XVII. Yüzyılın İlk Çeyreğinde İnşa Edilen Türbe" *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, c. XXIII, s. 330.

nakkaşhanesinin üstadı olarak görev yapar¹⁶⁷. Kara Memi'nin üslubu, üstadı Şah Kulu'ndan farklı, Türk zevkine ait özellikler taşımaktadır. Şah Kulu, sırt kısmı kalın, hançer şeklinde sivri uçlu ve detaylı yapraklardan oluşan desenlerin arasına hatâyî, peri, ejder, simurg ve kuş motiflerini ustaca yerleştirerek yeni kompozisyonlar tasarlar. Kompozisyonları mürekkep resimleri şeklinde, is mürekkebi, altın ve yumuşak renklerle işler. Bu üslup saz yolu olarak bilinmektedir. Sanatının güzel örneklerinden biri de Topkapı Sarayı sünnet odasının dış cephesinde bulunan, XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde tek parça olarak üretilen çini panodur. Kara Memi ise yaşadığı dönemde kıymet gören ve sevilen çiçekleri, dalından koparmadan özgün bir bakış açısıyla, tabiattaki görüntülerine yakın bir şekilde üsluplaştırarak (yarı stilize) eserlerine taşır. Sanatkârın maharetle kullandığı fırçasında çiçekler yeniden şekil kazanır. Aynı kompozisyon içinde çok çeşitli renkleri farklı düzenlemelerle kullandığını görülmektedir. Gül, lale, karanfil, sümbül, süsen, bahar dalı adeta Kara Memi'nin imzası gibidir. Hocasının geliştirdiği yaprak motiflerini de kendi sanat süzgecinden geçirerek desenlerinde kullanır. Başlattığı bu yarı stilize üslup onun adı ile birlikte anılmaktadır. Bu süsleme şekli pek çok tezyinî alanda yer bulur. Bu iki sanatkârın üslup birlikteliği dönemin önemli eserlerinden biri olan Rüstem Paşa Camii çini panolarında görülmektedir. Saz yolu yapraklarından oluşan kompozisyonların arasında yarı stilize edilmiş gül, lale, karanfil, sümbül, nergis gibi çiçekler yer almaktadır.

952/1544 tarihli Topkapı Sarayı arşivi D. 9613 - 3 kayıtlı belgede, listenin birinci sırasına Şah Kulu'nun ismi kayıtlıdır. Serbölük olarak görev yapmaktadır ve yevmiyesi yirmi beş akçedir. Aynı listenin dokuzuncu sırasında Mehmed-i Siyah adıyla günlüğü on iki buçuk akçe olan Kara Memi'nin kaydı yer almaktadır¹⁶⁸.

Şah Kulu'nun sernakkaş olarak kayıtlı olduğu No. 7253'deki tarihsiz vesikada “*Cemaati Nakkaşanı Hassa*” şakirtleri ile birlikte 41 kişi kayıtlıdır. Serbölük olarak başlarında Lütfü vardır. Listenin altıncı sırasında Kara Memi'nin ismi yer almaktadır¹⁶⁹.

Şah Kulu'nun 1556 yılında vefatından sonra, Kara Memi sernakkaş olur. Bu görevi tam olarak ne kadar sürdürdüğü belli değildir.¹⁷⁰ Ancak eldeki belgeler sanatkârın II. Selim zamanında (1566 - 1574) hayatta olduğunu göstermektedir¹⁷¹.

¹⁶⁷ Gelibolulu Mustafa Alî, *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanı Menakıb-ı Hünerverân*, Hazırlayan Müjgan Cunbur, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982, s. 117.

¹⁶⁸ Rıfkı Melûl Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*, Ankara Ün. İlahiyat Fak. Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Ens. Yayınları, Ankara 1953, sa. I, s. 5.

¹⁶⁹ Süheyl Ünver, *Müzehhib Kara Memi*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1951, s. 5.

¹⁷⁰ Hilâl Yılmaz, *Kara Memi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde Bulunan Muhibbi Dîvânı Tezhibi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Ün. Güzel Sanatlar Ens. Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul 1999, s. iv.

965 yılına ait TSMA D. 6500 sayılı evrakta¹⁷² serbölükbaşı olarak kayıtlı isim, Mehmed Şah'tır ve yevmiyesi 25 akçedir. Buradaki isimlerle TSMA D. 9612'de adı geçen Kara Memi'nin nakkaşbaşı olduğu sanatkâr listesi karşılaştırıldığında aynı kişilerden oluştuğu görülmektedir. Kullanılan Şah unvanıyla hocası Şah Kulu'na atıfta bulunmaktadır. Buradan Mehmed Şah'ın Kara Memi olduğu anlaşılmaktadır (bk. s. 176, 177). Yukarıda numaraları verilen iki vesikadaki ücretlere bakıldığında Kara Memi'nin bir yıllık süre içinde yarım akçe zam aldığı görülmektedir.

Kemal Çığ tarafından bulunmuş olan 966 yılına ait Topkapı Sarayı arşivi "D. 9612"¹⁷³ numarada kayıtlı ehl-i hiref defteri, saray nakkaşhanesinin kadrosunda çalışanların isim ve yevmiyelerini gösteren arşiv vesikasıdır. Bu kayıtlarda Kara Memi'nin sernakkaş olduğu ve yirmi beş buçuk akçe aldığı görülmektedir. Aynı belgede bulunan listenin on altıncı sırasında oğlunun ismi Nebî-i Kara Memi (bin Kara Memi) olarak geçer ve on akçe aldığı kayıtlıdır. Kara Memi'nin kadrosu yirmi altı kişidir ve bunlardan yedi tanesine şakirt kaydı düşülmüştür¹⁷⁴. 974/1567 yılında ise Rum nakkaşlarının serbölüğü unvanı ile otuz beş buçuk akçe gündelik almakta olduğu bilinmektedir¹⁷⁵. Bu belgeyle Kara Memi'nin II. Selim döneminde de hayatta olduğu kesinlik kazanmaktadır.

Kara Memi'nin oğlu, yeğeni ve yakın akrabaları 13 Zilkade 971/23 Haziran 1564 tarihinde ehl-i hiref bünyesine alınırlar. BOA, KK 1866, 274'de kayıtlı arşiv belgesinde, "İbtida-i mevâcib-i mezkûrîn ki be-cemâat-i ehl-i hiref fermûde ber-mûceb-i tezkere-i Mehmed Çelebi reis-i küttab-ı dîvân-ı âli el vâki' fi 13 Zilkade 971; Mehmed b. Kara Memi nakkaş fi yevm 5; Mehmed b. Ahmed biraderzâde-i Kara Memi el-mezbur 5; Mahmud b. Mehmed ammizâde-i Kara Memi el-merkum 4; Yahya merdüm-i İbrahim Paşa 3; yekûn 4 nefer."¹⁷⁶ şeklinde kayıtlıdır. Arşiv kayıtlarında Kara Memi'nin ismi Memi Çelebi, Mehmed Siyah ve Kara Mehmed Çelebi olarak da geçmektedir.

Saray nakkaşhanesindeki sanatkârların farklı alanlarda da sanatlarını icra ettikleri görülmektedir. Kara Memi, Süleymaniye Camii kubbe ve kemer nakışlarının yapımında

¹⁷¹ Filiz Çağman, "Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref" *Türkiyemiz*, Yıl 18, İstanbul 1988, sa. LIV, s. 15.

¹⁷² Rıfki Melûl Meriç, *a.g.e.*, s. 6.

¹⁷³ Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları - Müzehhibler*, haz. Gülbün Mesara - Aykut Kazancıgil, İşaret Yayınları, İstanbul 2007, c. I, s. 179.

¹⁷⁴ Rıfki Melûl Meriç, *a.g.e.*, s. 7; Süheyl Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları - Müzehhibler*, s. 179; BOA, MM 6196.

¹⁷⁵ Hilâl Kazan, *XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi*, (Yayınlanmış Dalı Doktora Tezi) MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Ana Bilim Dalı İslâm Sanatları Tarihi Bilim, İstanbul 2007, s.179; BOA, MM 6196.

¹⁷⁶ Hilâl Kazan, *a.g.t.*, s. 180.

on gün çalışır. Bunun karşılığında 120 akçe alır¹⁷⁷. Kara Memi'nin padişaha hediye olarak bir nakışlı divit ve 15 boyalı kalem nakşettiği, tarihsiz bir hediye defterindeki kayıttan öğrenilmektedir¹⁷⁸.

BOA, KK Ruus 239, s.173 ve BOA, KK Ruus 239, s.190'a kayıtlı belgelerde Memi Ağa'nın vefatı ile onun yerine 989/1581 Lütfü Abdullah'ın sernakkaş olarak göreve getirildiği görülmektedir. Ağa tabirinin sarayda sernakkaşlar için de kullanılan bir unvan olduğunu arşiv belgelerindeki kayıtlardan anlaşılmaktadır. "BOA, MM 750 s.194" numaralı belgede Lütfü Abdullah'ın isminin Lütfü Ağa olarak kaydedilmesi ve başka belgelerde usta sanatkârların isimlerinin ağa tabiriyle de yazılıyor olması bu düşünceyi doğrulamaktadır. Kara Memi isminin arşiv belgelerine çeşitli adlarla kaydedilmesi ve belgeye düşülen tarih ile Kara Memi'nin yaşadığı tespit edilen dönemin (1567) birbirine yakın olması Memi Ağa'nın Kara Memi olma ihtimalini güçlendirmektedir. Kara Memi'nin ehl-i hiref defterinde tespit edilen en erken kaydı 952/1544 tarihlidir. Bu kayıtlar göz önünde bulundurularak otuz yedi yıllık bir sanat hayatının olduğu düşünülmektedir. Ancak Kara Memi'nin kayıtlı en son yevmiyesi 35,5 akçedir ve Memi Ağa'nın günlük ücreti 22,5 akçedir¹⁷⁹.

Sanatkârın üslubu III. Murad döneminde, lake kitap kapları, bazı albümlerin tezhipleri, çini tezyinatı, kalem işleri ve saray için imal edilen kumaşlarda (bk. Fotoğraf 24) görülmektedir. "Onun başlattığı bu yarı stilize üslup kendi adıyla anılarak, uzun bir süre yetiştirdiği talebeleri ve üslubunun takipçileri tarafından çeşitli alanlarda kullanılagelmiştir"¹⁸⁰. Dönemin şairlerinden Bakî, tezhip motiflerini kullanarak yazmış olduğu bir beytinde adeta Kara Memi'nin tezyinatındaki çiçek tasvirlerine atıfta bulunarak: "Gül ve gonca yine rumî hatâyî desenler çizip süsen gül bahçesi levhasının yaprağı üzerine baştan aşağı hançer çekti." anlamıyla şöyle demektedir:

Gül ü gonca yine rûmî hatâyî resm idüp sÛsen
Ser-â-pâ çekdi hançer berg-i levh-i gül-sitân üzre¹⁸¹

¹⁷⁷ Ömer Lütfü Barkan, *Süleymaniye Cami İmâreti İnşaatı*, Türk ve Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1970, c. II, s. 184.

¹⁷⁸ TSMAD. 8244/2.

¹⁷⁹ Saray sanatkârlarının yevmiyelerinde bir düşüş olabilir mi sorusunu yönelttiğimiz BOA'nde görevli uzmanların görüşleri şöyledir: "Bugünün şartlarıyla değerlendirme yapılmamalıdır. Ulufe sahibi olan kişinin bu hakkı bir dönem sonra elinden alınabilmektedir. Bu neden den dolayı gelirinde azalma olması mümkündür. Ayrıca sanatkârların günlük yaptıkları iş karşılığında ödeme aldıkları, belirli bir aylık gelirlerinin olmadığı bilinmektedir. Alınan ücrette farklılıklar olması mümkündür."

¹⁸⁰ Rıfkı Melûl Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*, Ankara Ün. İlahiyat Fak. Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Ens. Yayınları, Ankara 1953, sa. I, s. 75 - 76; Gülnur Duran, "Kara Memi" *DİA*, İstanbul 2001, c. XXIV, s. 362 - 363.

¹⁸¹ Bakî, *Bakî Dîvânı: Tenkitli Basım*, haz. Sabahattin Küçük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994, g. 419-4.



Fotoğraf 24. Bir Kemha Türü Olan Serenk/XVI. yy. Üçüncü Çeyreği (Yasemin Güneş Akın, 16. - 17. Yüzyıl Osmanlı Kumaş, Halı ve Kilimlerinde Şemse Motifi, (YL. Tezi, MÜGS Sosyal Bilimler Ens. İstanbul 2009, s. 35).

Kara Memi, Türk tezvinatına yeni bir yön vererek uzun yıllar devam eden bir üslubu başlatır. Yarı stilize çiçekleri, ilk defa çeşitli kompozisyonların içinde ustaca ve çarpıcı düzenlemelerle kullanır.

Kara Memi'nin yarı stilize şekilde üsluplaştırdığı çiçekler, doğadakine çok yakın görünüşleri ile tezyin edilir. Lale, sümbül, karanfil, gül ve goncası, nar, narçiçeği, bahar dalları kompozisyonlarda yer alır. Eserlerinde tavus kuyruğu tüyü ve az miktarda hayvan figürleri de görülmektedir. XV. yüzyıl tezyinatında görülen rumî, Çin bulutu ve çintemani motifi daha da çeşitlenerek natüralist çiçekler arasında kullanılmaya devam eder. Bezediği eserlerinde renk uygulamasını büyük bir ustalık ve incelikle yeni boyama tarzları geliştirerek yazının önüne geçmeyecek şekilde kullanır.

Kara Memi'nin tezyinatta kullandığı yarı stilize çiçekler, onun kâinata bakışındaki özgünlüğü yansıtmaktadır. Onun süslemede çokça yer verdiği gül ve lale çiçeklerini seçmesinin tesadüfi olmadığı düşünülmektedir. Hattatların ustalıkla yazdıkları “Allah” (c.c) ve “Muhammed” (s.a.v) isimlerini Kara Memi, tezyinatında kullandığı gül ve lale çiçekleriyle nakşeder. Bu süsleme tarzını âdeta tabiatın kutsallığı ve vahdâniyetin bir simgesi gibi yansıtır. Onun sanatını mükemmel bir biçimde icra etmesi, dönemin şiirlerinde yer edecek kadar önemli bir isim hâline gelmesini sağlamış ve Osmanlı şairlerinden Zâtî, bir beytinde Kara Memi'ye atıfta bulunarak: “*Yeryüzünün nakkaşları bir araya toplansalar Nakkaş Memi'nin nakşı gibi bir nakış çizemezler.*” anlamındaki şu sözlerle onun sanatkârlığını şöyle övmüştür:

Nakkâşî ki bir yire gele rûy-i zemînüñ
Resm eyleyimez nakşını nakkâş Meminüñ¹⁸²

Kara Memi üslubuna örnek gösterilecek nadide eserlerden biri de, Şehzade Mehmed için Kanunî Sultan Süleyman tarafından hazırlatılan “*Kırk Hadis*” kitabının cildir. Bu eser (TSMK EH 2851) 1540 yıllarına ait kabul edilmektedir. Ancak cilt kapaklarının içindeki tezyinî özelliklerden dolayı cildinin 1550'lerde yapıldığı ve Kara Memi'nin eseri olduğu söylenir. Cildin dış ve iç kapakları karşılaştırıldığında birbirinden farklı tezyinî üslupları bir arada görülür. Dış kapakta Timur dönemi Herat kökenli lake ciltlerinin üslubu görülmektedir. Cildin dışı siyah zemin üzerinde ince kıvrık dallı hatâyî ve penç motifleri ile şemse ve köşebentler ise düğümlü negatif Çin bulutları ile bezelidir. Bu alanın arasında kalan geniş bölümde ise hatâyî grubu motifler haliç işi şeklinde yer alır (bk. Fotoğraf 25). Klâsik dönem süslemesinin tipik bir eseridir. Cildin içi ise Kara Memi'ye ait yarı stilize üslupla işlenen çiçeklerden oluşmaktadır. Altın zemin üzerinde çiçek buketleri ile süslüdür. Bahar dalı, gül, süsen, sümbül, lale, karanfil, menekşe gibi çeşitli bitkiler topraktan çıkmışçasına tasvir edilmektedir (bk. Fotoğraf 26). Bu dönem ciltlerinde kabın içi ve dışı sıvama lake teknikle bezendiği gibi,

¹⁸² Zâtî, *Dîvân*, haz. Ali Nihad Tarlan, İÜEF Yayınları, İstanbul 1970, g. 773/1.

sadece gömme şemse ve köşebentlerin arası da zaman zaman yine aynı teknikle tezhiplidir.

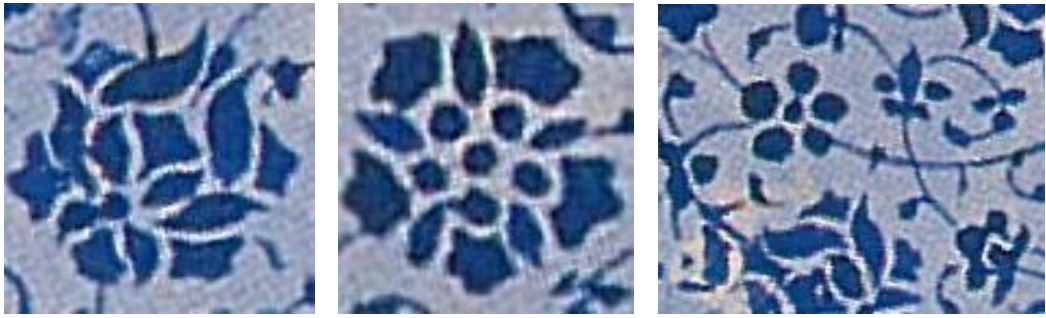


Fotoğraf 25. Kırk Hadis Kitabı Dış Kapak Görüntüsü, TSMK EH 2851 (Özlem İnay, *Türk İslâm Kitap Sanatında Lake Cilt Sanatı*, YL, Tezi, MSGS Ün. Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslâm Sanatları Programı, İstanbul 2006, Fotoğraf 74).

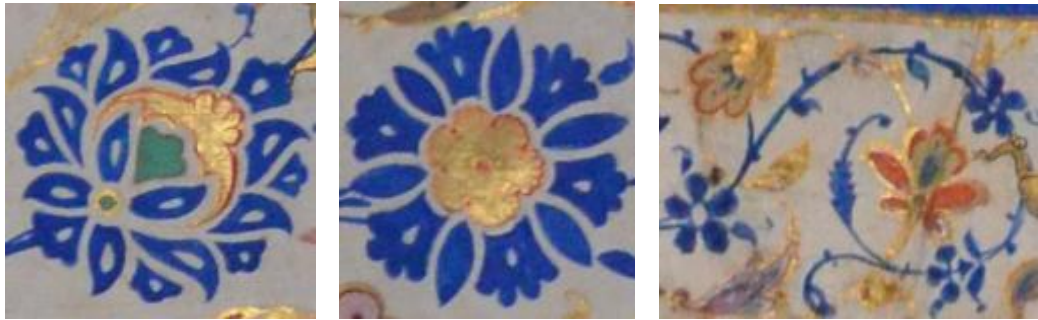


Fotoğraf 26. Kırk Hadis Kitabı İç Kapak Görüntüsü, TSMK EH 2851 (Özlem İnay, a.g.e., Fotoğraf 75).

Kara Memi'nin ilk çalışmalarından biri de, XIV. yüzyılda Abdullâh Sayrafî hattıyla istinsah edilen Kur'an-ı Kerim'e (TSMK EH 49) 1554 yılında yaptığı tezhiplerdir. Bu eser Süleymaniye Camii için hazırlanan Kur'an-ı Kerim'lerden biridir. Tezhiplendiği bir adet Mushaf için kendisine 6000 akçe ödenir¹⁸³. Diğer sanatkârların ücretleriyle kıyaslanınca en yüksek rakamı alır. Mushaf'ın zahriye sayfaları serlevha ile son 329b, 330a, 330b yaprakları tam sayfa levha hâlinde tezhiplidir.¹⁸⁴ Kara Memi bu eserdeki tasarımlarında ve tezyinî elemanlarında geleneksel öğeleri kullanırken, açık mavi zemini, koyu mavi sarmal dallar ve hatâyîlerle süsler. Ayrıca yepyeni renk düzenlemeleri ve tezyinî tasarımlar da uygular¹⁸⁵. Bu eserin süslemesi ile tez konumuz olan III. Murad Tuğrası'nda bulunan negatif motifler bire bir benzerlikler gösterir (bk. Fotoğraf 27, 28).



Fotoğraf 27. Mushaf Tezyinatındaki Hatâyî ve Penç Motifleri

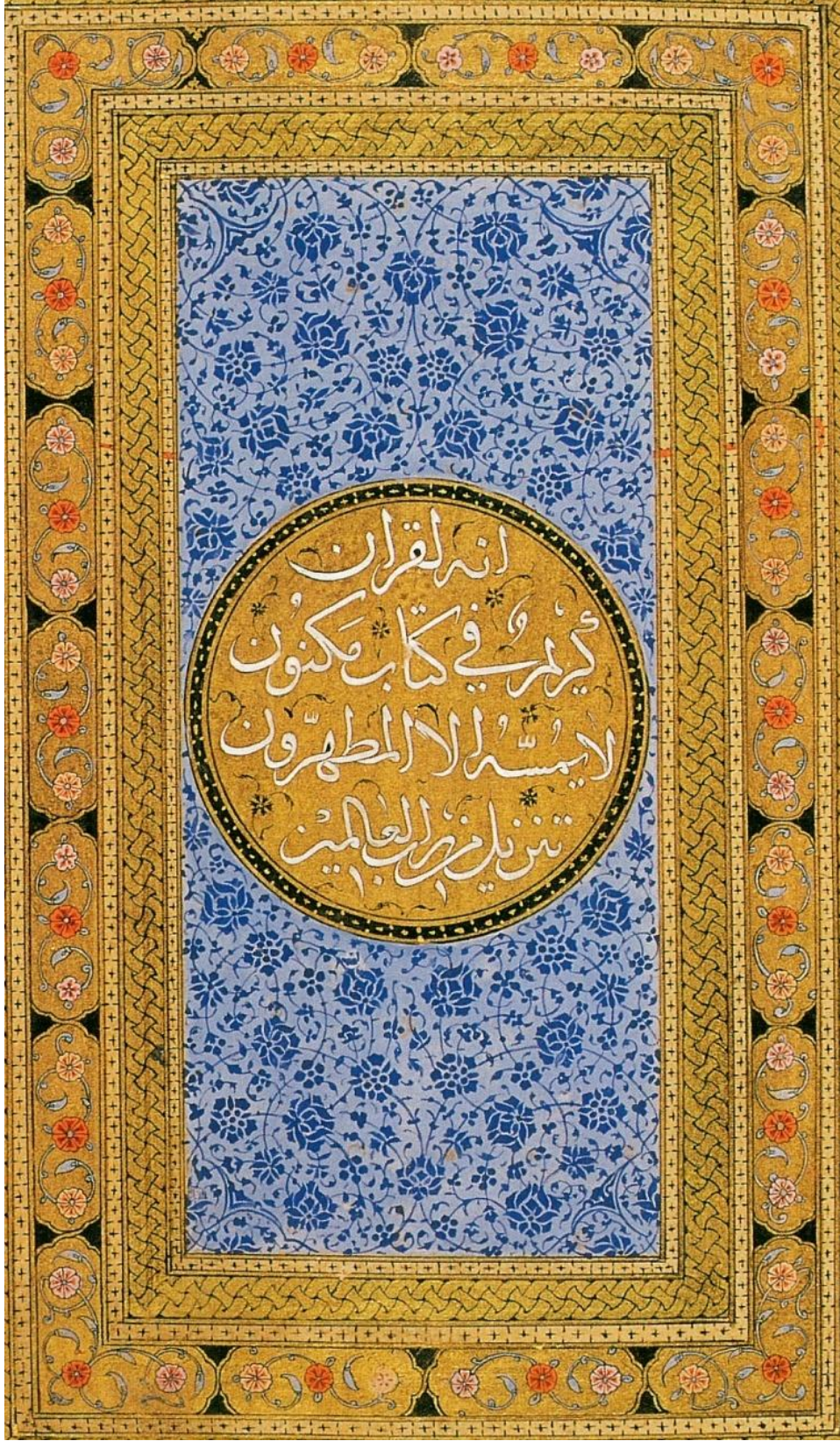


Fotoğraf 28. III. Murad Tuğrası'ndaki Hatâyî ve Penç Motifleri

¹⁸³ TSMK D. 9612; BOA, D.BŞM. 38, s. 263; BOA, KK 7098, 43a - 43b.

¹⁸⁴ Haydar Yağmurlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhib Ustaları" *Türk Etnografya Dergisi*, İstanbul 1973, sa. III, s. 102 - 103.

¹⁸⁵ Zeren Tanındı, "Kitab ve Tezhibi" *Osmanlı Uygarlığı II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2003, s. 865.



Fotoğraf 29. Müzehhip Kara Memi Tezhipli Mushaf, TSM EH. 49, vr. 1a (Zeren Tanındı, "Kitap ve Tezhibi" *Osmanlı Uygarlığı 2*, Hazırlayanlar Halil İnalçık – Günsel Renda, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2003, s. 880).

Bu iki eser gibi Kara Memi'ye ait olan ve ona atfedilen başka eserler de mevcuttur. Bunlardan dört tanesi imzalı, diğerleri ise Kara Memi'nin kendi üslubu ile imzasını attığı eserlerdir. "III. Murad Tuğrası'nın tezyinatının da Kara Memi'ye ait olduğu düşünülmektedir"¹⁸⁶.

Kara Memi'nin tezhiblediği Kanunî Sultan Süleyman'ın şiirlerinin toplandığı "Dîvân-ı Muhibbî" adlı eserin tezhibli nüshaları İÜK T.5467'de kayıtlıdır. Sanatkâr, dîvânın son kısmında altın zemin üzerine üstübeç ile "*Elfakir'ül' Hakir Müzehhib Karamemi*"¹⁸⁷ (bk. Fotoğraf 30) şeklinde imzasını atmıştır. Dîvânın son sayfasında yer alan desen, yarı stilize çiçeklerle serbest bir düzenlemedir. Tarama ve gölgeli halkâr tekniği ile tezyindir. Bu süsleme tarzı III. Murad Tuğrası iç beyzesinin alt kısmında ve harflerin iç kısmındaki çiçek tezyinatında da görülmektedir (bk. Fotoğraf 31). Çanak yapraklarının çiçeklerden dalgalanırcasına çıkışı, yarı stilize gül, lale ve karanfillerden oluşan buketler topraktan çıkıyor izlenimini verecek şekildedir. Bu tezyini şekil, Kara Memi üslubunun en belirgin özelliklerindedir¹⁸⁸. Dîvânın çeşitli halkâr desenlerinde de yarı stilize motiflere yer verilmiştir. Özellikle yazısız zerefşanlı son sayfada 370a (bk. Fotoğraf 32, 33, 35, 37) Kara Memi üslubunun karakteristik özelliklerini taşıyan çok çeşitli çiçekler bulunmaktadır. III. Murad Tuğrası'nda da aynı tezyinî üslupta işlenen motifler görülmektedir. Bunlar bir elden çıkmışçasına benzerlikler göstermektedir (bk. Fotoğraf 34, 36, 38).

¹⁸⁶ Gülbün Mesara, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi" *Hat ve Tezhib Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 376; Yıldız Demiriz, "16. Yüzyıl Kitap Sanatında Çiçek" *16. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, 11-12 Nisan 2001 Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 2004, s. 147; Hilâl Yılmaz, *Kara Memi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde Bulunan Muhibbî Dîvânı Tezhibi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Ün. Güzel Sanatlar Ens. Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul 1999, s. 47; Nurcan Sertyüz, *16. Yüzyıl Tezyinatında Gül*, (Yüksek Lisans Tezi) Marmara Ün. Güzel San. Ens. Geleneksel Türk El San. Bölümü Tezhip-Minyatür Ana Sanat Dalı, İstanbul 1998, s. 64.

¹⁸⁷ Süheyl Ünver, *Müzehhib Karamemi*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1951, s. 6.

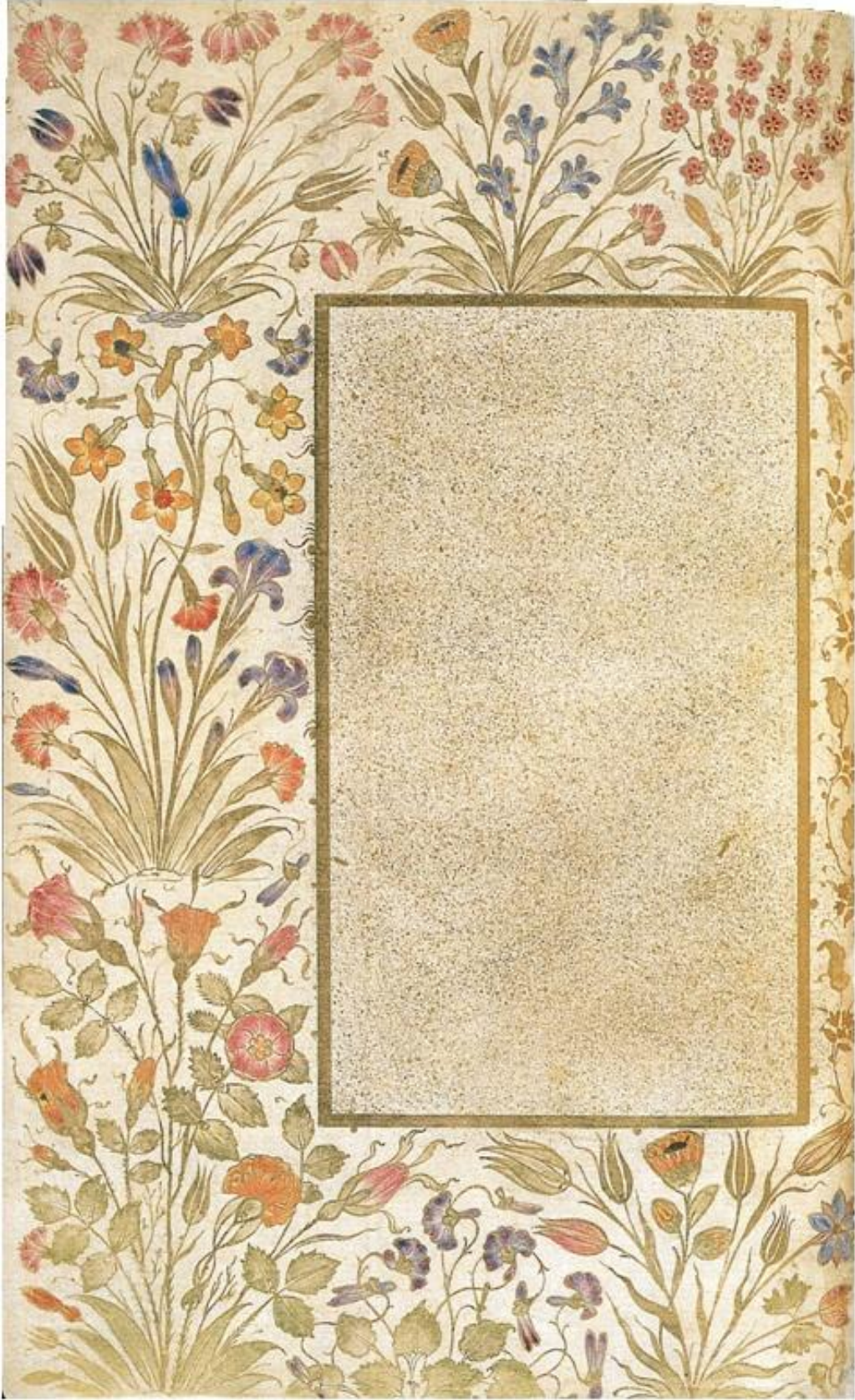
¹⁸⁸ Çalışmamız olan tuğranın Kara Memi'ye ait olduğunu belgelemek için Muhibbî Divanı ve III. Murad Tuğrası detay fotoğraflarla mukayese edilmektedir. Tuğranın ve divanın farklı boyutlarda olması sebebiyle bazı motiflerde detay farklılıkları görülmektedir. Bu benzerlikler kıyaslanırken iki eser arasındaki ölçek farklılıkları göz önünde bulundurulmalıdır.



Fotoğraf 30. Muhibbî Dîvânı, İÜK T.5467, vr. 354b (Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 21).



Fotoğraf 31. III. Murad Tuğrası, TSMK GY 1392.



Fotoğraf 32. Muhibbî Divânı, İÜK T. 5467, vr. 370a (Nurhan Atasoy, *Hasbahçe*, Aygaz Yayınları, İstanbul 2002, s. 136).



Fotoğraf 33. Muhibbî Dîvânî'ndaki Gül ve Sümbül Motifi, (Muhibbî Dîvânî, vr. 370a)



Fotoğraf 34. III. Murad Tuğrası'ndaki Gül, Sümbül ve Süsen Motifi.



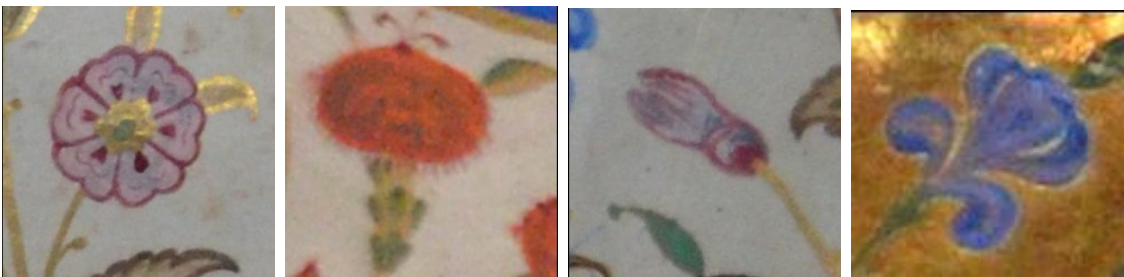
Fotoğraf 35. Muhibbî Dîvânî vr. 370a, Gül Motifleri.



Fotoğraf 36. III. Murad Tuğrası, Gül Motifleri.



Fotoğraf 37. Muhibbî Dîvânî, Gülhatmi, Karanfil, Sümbül Goncası ve Süsen.



Fotoğraf 38. III. Murad Tuğrası, Gülhatmi, Karanfil, Sümbül Goncası ve Süsen.

Kara Memi'nin tezyinatta kullandığı süsleme öğelerinden bir diğeri de bahar dalı kompozisyonlarıdır. Sanatkâr, Muhibbî Dîvânı'nın serlevha sayfasında yer alan koltuk alanlarını bahar dalları ile süslemiştir. Ayrıca halkâr desenlerinde de bunlara sıklıkla yer vermiştir (bk. Fotoğraf 39). III. Murad Tuğrası'nın zülfe ve tuğların iç kısımları da aynı şekilde tezyin edilmiştir (bk. Fotoğraf 40).

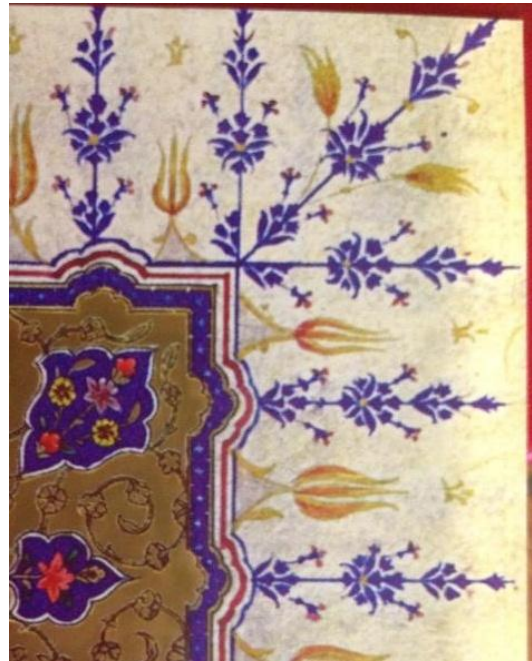
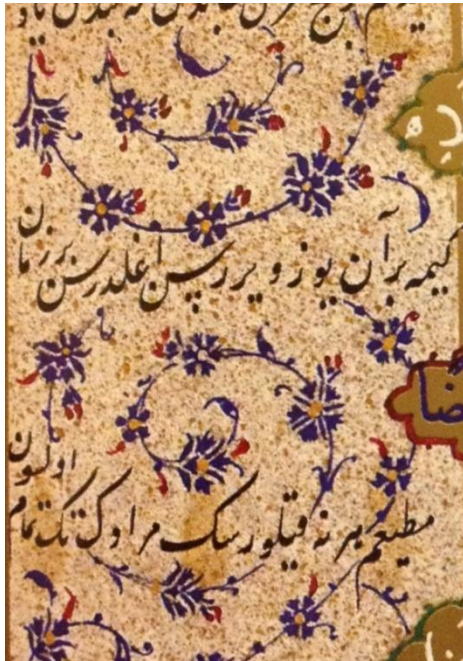


Fotoğraf 39. Muhibbî Dîvânı, İÜK T. 5467, vr. 3a, 37b.

Dîvân ve tuğradaki diğeri bir tezyinî benzerlik de negatif olarak adlandırılan süsleme şeklidir. Bu motiflerin işlenişinde kullanılan mavi ve kırmızı renklerin uygulama şekilleri de birbirine çok yakındır. Serlevha ve zahriye sayfalarındaki tığ tasarımlarına benzemektedir. Bu iki eser üslup ve fırça bakımından benzerlikler göstermektedir (bk. Fotoğraf 40, 41).



Fotoğraf 40. III. Murad Tuğrası'nda Bahar Dalı ve Negatif Motiflerin Teziniatı.



Fotoğraf 41. Muhibbî Dîvânî, Negatif Motifler ve Zahriye Sayfası Tığ Teziniatı.

2.4. DÖNEM SANATKÂRLARININ ESERLERİ

Diğer Osmanlı sultanları gibi derin bir kültüre sahip olan III. Murad'ın kitap merakı, Osmanlı sanatının kitap alanında zirveye taşınmasına vesile olmuştur. Bu dönemde hazırlanıp usta hattatlar tarafından yazılan ve müzehhibler tarafından tezhiplenen Mushafların dışında, saray kütüphanesi için hususi olarak yazılıp tezyin edilen kitapların sayısı bir hayli fazladır.

Kitaba ve sanata önem veren III. Murad, hanedanın tarihini anlatan şehnameci Seyyid Lokman başkanlığında oluşan bir ekiple, minyatürlü ve tezhipli eserler telif etmiştir. Bu eserler saray nakkaşhanesinde tezhiblenip ciltlenmiştir. III. Murad'ın serzegeranı olan Mehmed, kuyumculuk sanatının göz kamaştırıcı nadide eserlerini de bu devirde ortaya koymuştur.

Bu dönemde yazılmış ve tezyin edilmiş kitapların sayılarının fazla oluşundan saray nakkaşhanesinin faal bir şekilde çalıştığı anlaşılmaktadır.

Kitap telifinin bu kadar yüksek seviyelere ulaşmasının nedeni sanata tutkuyla bağlı olan padişahın, sanatkârlara ihsanları ve himayesi sayesinde III. Murad'ın kitaba olan düşkünlüğü tasvir edildiği portrelerden de anlaşılmaktadır. Sultanların portreleri yapılırken çeşitli nesnelere birlikte tasvir edilmektedir. III. Murad elinde kitap ile resmedilir (bk. Fotoğraf 42, 44).

Yazma eserler dönemin sanatsal özellikleri, kültürel seviyesi ve toplumun yaşayış şekli hakkında bizleri bilgilendirmektedir. III. Murad dönemindeki eserlerin minyatür ve tezhipleri incelendiğinde sanatın çok üstün bir seviyede, sanatkârlarının ise ne kadar maharetli olduğu net bir şekilde görülmektedir.

III. Murad sanata ve sanatkâra hak ettiği değeri vermiştir. Saltanatı boyunca Saray Kütüphanesi için pek çok eseri istinsah ettirmiştir. Bunlardan bazıları; Mustafâ b. Yûsuf b. Ömer ed-Darîr Erzurûmî'ye ait altı ciltlik *Siyer-i Nebî* (TSMK K. 993) ve *Terceme-i Futûhuş-Şâm*. (TSMK H. 1223) dir.

2.4.1. Hilyetü'r-Ricâl

1577 Süleymaniye Kütüphanesi Reşit Efendi Kitaplığında 1146 numarada kayıtlıdır ve 46 varaktır. Tasavvufta kâinatın yönetiminden sorumlu olduğuna inanılan velîler topluluğunun başı, kutub ve kutbu'l-aktâbların kimler olduğu ve Hz. Muhammed (s.a.v.)

döneminde yaşayan kutubları tespit etmektedir. Bu eserinde tasavvufi bir konuyu ele alarak soyut bir âlemden söz açmasına rağmen “kutub” veya “abdâl” gibi terimlerle andığı kişilerin kim olduğunu, yaşadıkları şehir ve bölgeleri, hatta bazen doğum ve ölüm tarihlerini de vermeye çalışmaktadır¹⁸⁹. Eser Gelibolulu Âli’ye aittir.

2.4.2. Kıyâfetü’l-İnsâniye Fî Şemâ’ili’l-Osmâniye

1579 (TSM R. 1265) serlevha sayfaları tezhipli, cetvelleri yaldızlıdır. İçinde 12 padişahın minyatürü vardır. Miklep, şemseli vişneçürüğü deri cilt ile kaplıdır¹⁹⁰. Şahnameci Seyyid Lokman tarafından yazılan eserde, Osman Gazi’den Sultan III. Murad’a kadar on iki Osmanlı padişahının özelliklerini anlatır. Yazar eserin girişinde, sultan portrelerinin yapılması ve özelliklerinin saptanması için üstat Nakkaş Osman ile araştırma yaptıklarını belirtir. Seyyid Lokman, bazı sultanların portrelerinin mevcut olduğunu, olmayanları ise Sokullu Mehmed Paşa’nın yardımı ile Avrupalı ressamlardan getirttiklerini ifade eder. Kıyâfetü’l-İnsâniye Fî Şemâ’ili’l-Osmâniye Nakkaş Osman tarafından hazırlanır ve bu portreler Osmanlı portre sanatına yüzyıllar boyunca örnek olur¹⁹¹. Eserde yer alan III. Murad portresinin elinde işlemeli bir kitapla tasvir edilmesi onun ilme ve sanata olan düşkünlüğünü net bir şekilde göstermektedir. Üstündeki kaftanın motifleri de dönemin tezyinî özelliklerini yansıtmaktadır (bk. Fotoğraf 42).

¹⁸⁹ Yusuf Turan Günaydın - İbrahim Halil Arslantürk, “Gelibolulu Mustafa Âli’nin Hilyetü’r-Ricâl’inde Melâmiyyûn ve Muhaddesûn Zümreleri” *Tasavvuf*, İstanbul 2007, c. VIII, sa. XVIII, s. 280 - 286.

¹⁹⁰ https://www.yazmalar.gov.tr/detay_goster.php?k=94018, 29 Kasım 2012.

¹⁹¹ Filiz Çağman - Zeren Tanındı, *İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979, s. 60.



Fotoğraf 42. Sultan III. Murad'ın Portresi, TSM H. 1563 (Şeref Boyraz, *Surnâme-i Hümâyün'da Folklorik Unsurlar*, Erciyes Ün. Sos. Bilimler Ens., Kayseri 1994, s. 67).

2.4.3. Surnâme-i Hümâyun

1582 (TSM H. 1344) yılı sonlarında hazırlanmış olduğu tahmin edilmektedir¹⁹². Bu nüsha başından ve sonundan eksik olmasına rağmen 432 varaktır. Mensur olarak kaleme alınan eserde, Şehzade III. Mehmed'in sünnet düğününü resmeden 437 minyatür mevcuttur. "Vasf-ı Nakkâş ve sıfat-ı O" (s. 432a) başlıklı bölümlerinden, minyatürlerin Nakkâş Osman tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır¹⁹³. Eserin son sayfalarının eksik olmasından dolayı yazarı bilinmemektedir¹⁹⁴. Edebiyatımızda *Surnâme-i Hümâyun* türü içerisinde ilk olma özelliği taşımakta ve devrin toplum yaşantısından kesitler vermektedir. Minyatürlerde yer alan bahar dalı, lale, karanfil gibi çiçek tasvirleri yarı stilize üslupta tezyin edilmektedir (bk. Fotoğraf 43).



Fotoğraf 43. Surnâme-i Hümâyun, Yarı stilize Çiçek Tezyinatı, va. 196a ve 349a, (Nurhan Atasoy, *Hasbahçe*, Aygaz Yayınları, İstanbul 2002, s. 120).

2.4.4. Zübdetü't-Tevârih

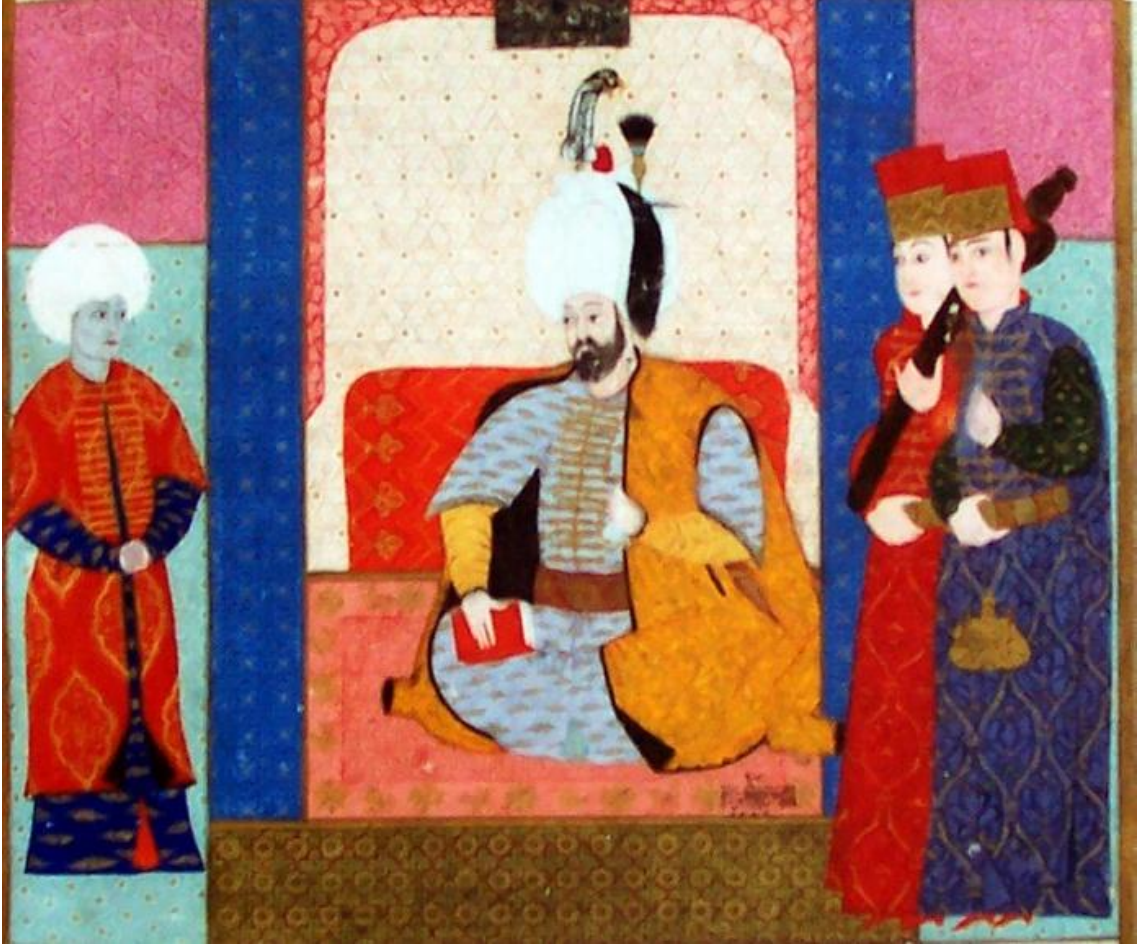
1583 (TIEM T. 1973) şahnâmeci Eflatun tarafından kaleme alınan ama bitirilemeyen bu el yazması önemli eserlerden biridir. Metinlerinin tamamlanmasını Seyyid Lokman,

¹⁹² Filiz Çağman - Zeren Tanındı, *a.g.e.*, s. 61.

¹⁹³ Nurhan Atasoy, *Hasbahçe*, Aygaz Yayınları, İstanbul 2002, s. 14.

¹⁹⁴ Şeref Boyraz, *Surnâme-i Hümâyun'da Folklorik Unsurlar*, Erciyes Ün. Sosyal Bilimler Ens., Kayseri 1994, 18.

minyatürlerinin yapılmasını ise Nakkaş Osman üstlenir¹⁹⁵. Hz. Âdem'den başlayıp Hz. Muhammed'e varıncaya kadar gelen peygamber kıssalarını ve son peygamber Hz. Muhammed'in ailesinin, sahabelerinin, muhaddislerin ve İmam-ı Gazalî gibi büyük imamların kısa hayat hikâyelerini anlatmaktadır. Eserde III. Murad dönemine kadar hüküm sürmüş Osmanlı sultanlarının portreleri de yer almaktadır¹⁹⁶.



Fotoğraf 44. III. Murad'ın Portresi, Zübde't-Tevarih, vr. 88b, TİEM T.1973, (Ruhi Konak, *Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Geleneksel Türk El Sanatları Anabilimdalı Sanatta Yeterlilik, İzmir 2007, s. 130).

¹⁹⁵ Ruhi Konak, *Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Geleneksel Türk El Sanatları Anabilimdalı Sanatta Yeterlilik, İzmir 2007, s. 19.

¹⁹⁶ Muhammet Fatih Duman, *Gelibolulu Mustafa Âli'nin Zübde't-Tevarih Adlı Eserinin I - III. Varaklar Arası Edisyon Kritiği*, (Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi ve Sanatları Programı, İzmir 2006, s. 8.

2.4.5. Târih-i Hind-i Garbî

Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmalar (R. 1488) bölümündedir. Eserin içinde 14 minyatür ve 2 harita vardır. Serlevha sayfası tezhiplidir¹⁹⁷. Yeni Dünyanın coğrafyasını ve tabiatını anlatan minyatürlü bir eserdir.

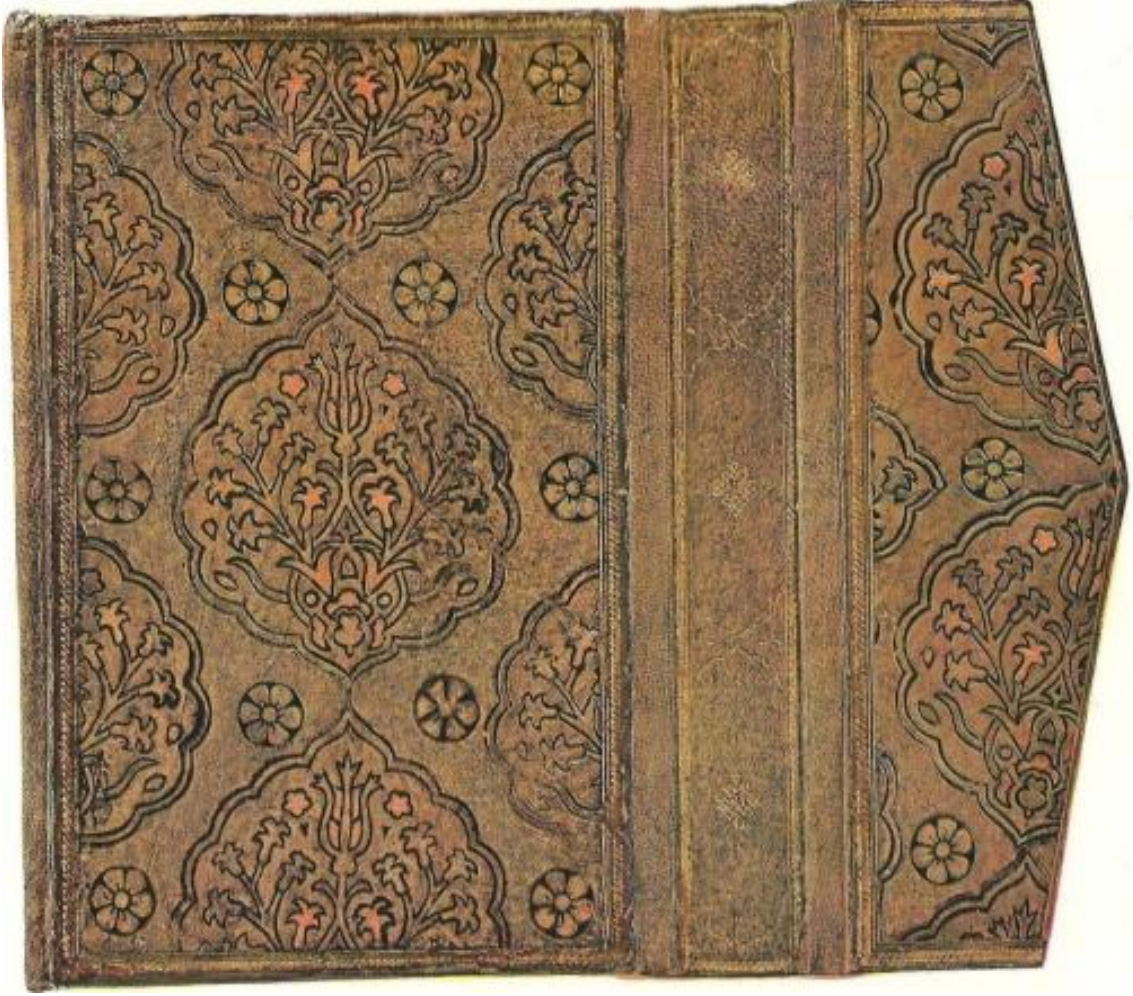
2.4.6. Menâkıb-ı Hünerverân

TSMK R. 1504 bulunan bu eser, hattat, müzehhib, nakkaş ve ciltçilerin hâl tercümelerini kapsar. Yazı çeşidi ta'liktir. Âli Mustafa b. Ahmed Gelibolulu tarafından yazılan eser dönemin sanatkârlarından bahsetmesinden dolayı önemlidir.

2.4.7. el-Kâmusü'l-Muhît ve'l-Kâbus el-Vasat

1581 (TSMK 554) Arapça sözlük olan kitabın cilt kapağı natüralist üslupta lale ve sümbül çiçekleri ile tezyinlidir.

¹⁹⁷ https://www.yazmalar.gov.tr/detay_goster.php?k=99765, 29 Kasım 2012.



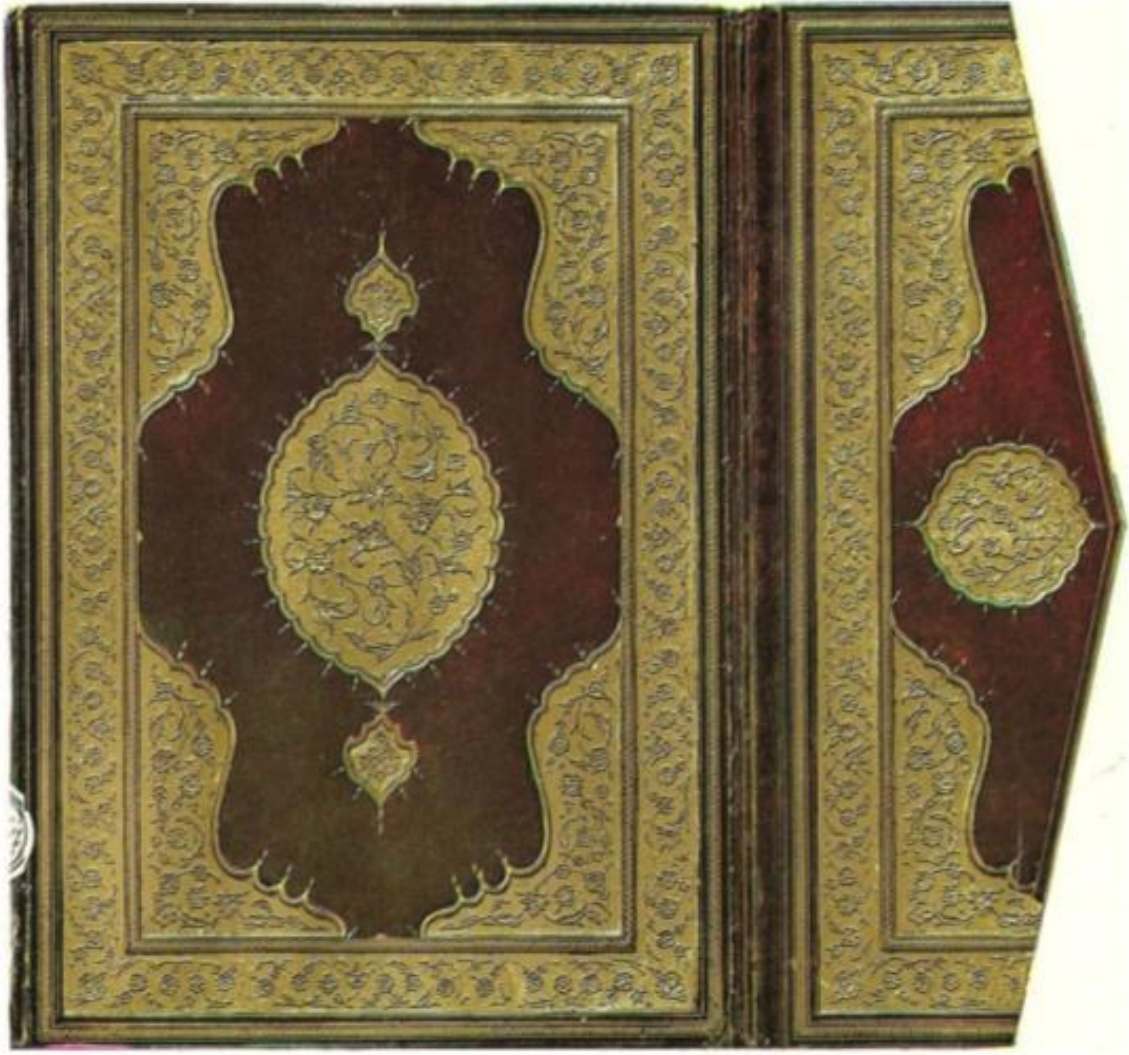
Fotoğraf 45. Yarı Stilize Üslupta Cilt Tasarımı, TSMK 554 (Kemal Çığ, *Türk Kitap Kapları*, Doğan Kardeş Matbaacılık San. A.Ş. Basımevi, İstanbul 1971, s. 42).

2.4.8. Nasîhâtü's-Selâtin

1581 (TSMK R. 406), Gelibolulu Âlî'nin kaleme aldığı bu eser sultanlara yapılan öğütleri konu almaktadır. Kitabın, İstanbul kütüphanelerinde birçok nüshası bulunmaktadır¹⁹⁸. Serlevha sayfası müzehhep, cetveller yıldızlıdır. Eserde üç minyatür vardır¹⁹⁹. Cildin miklep ve şemse bölümü sıvama altın ile doldurulmuş olup tezyinatı herat tarzındadır.

¹⁹⁸ Gülhizar Kara, *Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Nâdiru'l-Mehârib Adlı Eserinin Edisyon Kritiği ve Muhtevasının Değerlendirilmesi*, (Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi Programı, İzmir 2009, s. 25.

¹⁹⁹ http://www.yazmalar.gov.tr/detay_goster.php?k=102039, 29 Kasım 2012.

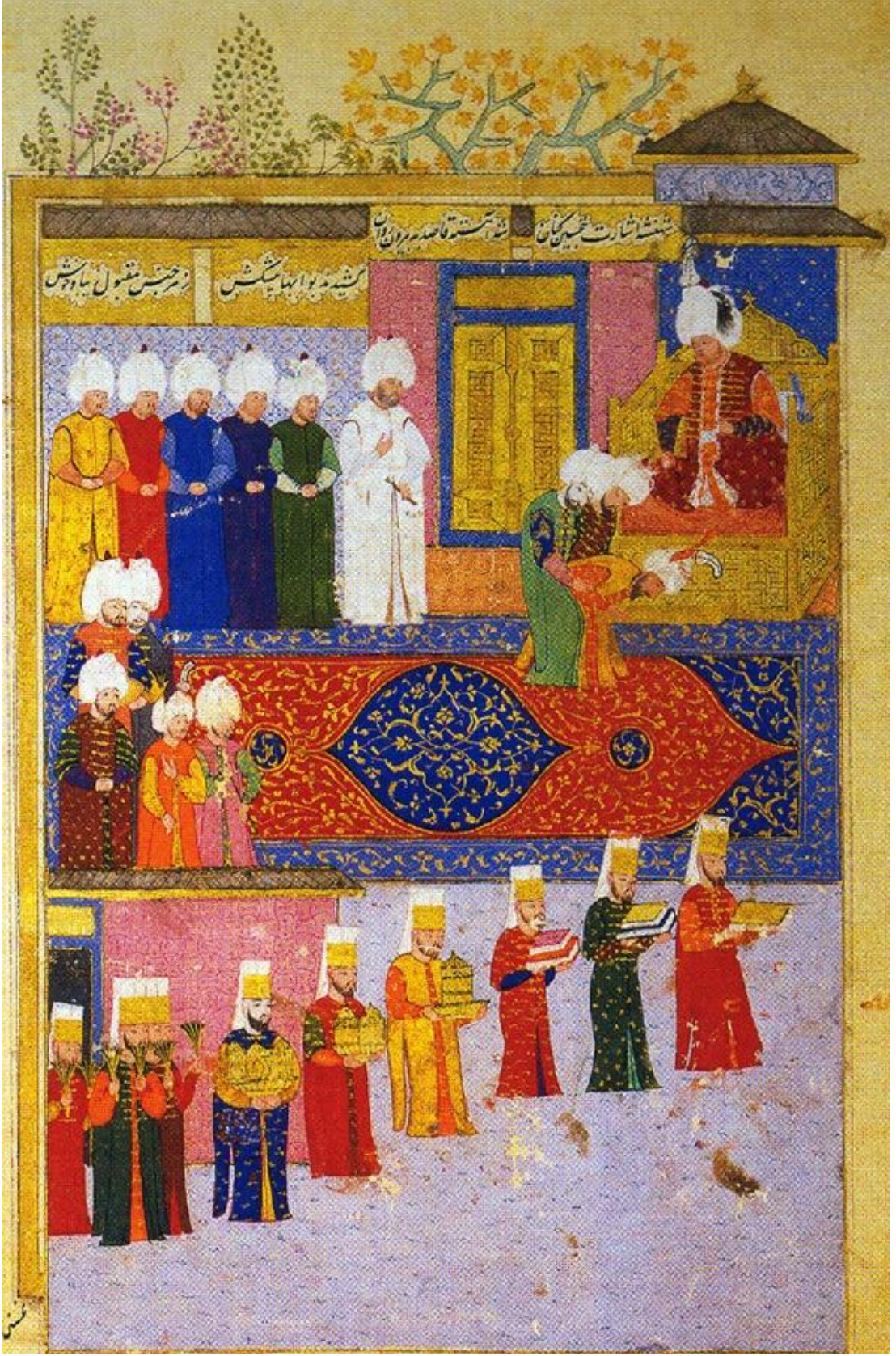


Fotoğraf 46. Nasîhâtü's-Selâtîn, TSMK R. 407 (Kemal Çiğ, *Türk Kitap Kapları*, Doğan Kardeş Matbaacılık San. A.Ş. Basımevi, İstanbul 1971, s. 35).

2.4.9. Şâhnâme-i Selîm Hân

1581 (TSM H. 3595) Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad devrinin saray şâhnâmecisi olan Lokman bin Seyyid Huseyn al-Âşûri al-Urmevî tarafından yazılmıştır. Farsça manzum olarak yazılan eserde Sultan II. Selim'in tahta çıkışından ölümüne kadar geçen olaylar anlatılır. Resimlerin, ünlü sanatçı Nakkaş Osman ve Ali tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Kayıp minyatürlerin ikisi Boston Fine Art Müzesi'ndedir (No: MFA. 14.693-694)²⁰⁰.

²⁰⁰ Filiz Çağman - Zeren Tanındı, *a.g.e.*, s. 60.



Fotoğraf 47. Şehnâme-i Selim Hân, TSMK A. 3595, vr. 53b (Serpil Bağcı, "El Yazmalarından Albümlere: III. Mehmet", *Padişahın Portresi Tesvir-i Âli-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 234).

2.4.10. Câmîu'l-Buhûr Der-Mecâlis-i Sûr

h.989/ m.1582 yılında yazılan Gelibolulu Âlî'nin bu eserinde, III. Murad'ın oğlu Mehmet (III. Mehmet) için 1582 yazında yapılan sünnet düğünü, kısa bir mukaddime ile sekiz bâb, bir zeyl ve bir hâtimedede anlatılmaktadır²⁰¹. Arşiv kayıtlarında ve farklı kütüphanelerde dört nüsha mevcuttur. TSMK B. 203 arşiv numarası ile kayıtlı nüshasının istinsah tarihi 1585'tir. Eserin serlevha ve zahriye bölümü müzehhep, cetveller kırmızı, mavi ve yaldızlı, fasıl başları mavidir. Minyatür yerleri boş bırakılmıştır. Miklep, şemse ve köşebentli deri ciltlidir.

2.4.11. Nusretnâme

1581-1582 (TSM H. 1365) istinsah tarihi 1584'tür. Eser, tarihçi Mustafa Ali Gelibolulu tarafından yazılmıştır. Gürcistan, Azerbaycan ve Şirvan fethedildikten sonra Lala Mustafa Paşa oraya tayin edilir. 1578-1580 yılları arasındaki doğu seferinde vuku bulan olayların diplomatik kayıtlarını ve günlük notlarını Nusretnâme adlı eserde derlemektedir. III. Murad'ın özel kâtiplerinden Mustafa b. Abdülcelîl tarafından h. 992 yılında kopya edilir. Genellikle tam sayfa boyundaki minyatürler, dinamik kompozisyonu ve kuvvetli renkleri ile dikkat çekicidir²⁰². Eser içinde 41 adet minyatür vardır. Sahife kenarları halkârî ile süslüdür. Miklepli, şemseli, cildi kırmızı kadife üzerine sırma ile şemse ve köşebentli şekilde işlenmiş ve kahverengi deri üzerindedir.²⁰³. Cilt tezyinatında kullanılan motiflerde yarı stilize üslup görülmektedir (bk. Fotoğraf 48). Halkârî tarzındaki süslemelerin (bk. Fotoğraf 49) Kara Memî'ye ait olduğu düşünülmektedir²⁰⁴.

²⁰¹ Gülhizar Kara, *a.g.t.*, s. 22.

²⁰² Filiz Çağman - Zeren Tanındı, *a.g.e.*, s. 61.

²⁰³ <http://www.yazmalar.gov.tr>, 13 Kasım 2012.

²⁰⁴ Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 49.



Fotoğraf 48. Nusretnâme, Yarı Stilize Üslupta Tezyin Edilen Cilt Tasarımı, TSM H. 1365 (Kemal Çiğ, *Türk Kitap Kapları*, Doğan Kardeş Matbaacılık San. A.Ş. Basımevi, İstanbul 1971, s. 40).



Fotoğraf 49. Nusretnâme, Yarı Stilize Üslupta Halkâr Tezyinatı (Yıldız Demiriz, *a.g.e.*, s. 48).

2.4.12. Mir'âtü'l Âvâlim

1586 - 1587 (Diyarbakır İHK. No: 21 Hk 1521/1) Gelibolulu Ali tarafından yazılan²⁰⁵ eserde, insanlığın yaratılışından önceki varlıkların durumları, Hz. Âdem'in yaratılışından sonraki kozmolojik olaylar, İslâm öncesi ve İslâmî dönemde kullanılan belli başlı takvim sistemleri hakkında bilgi verilmektedir. Takvimde uğurlu ve uğursuz günleri belirten açıklamalar vardır. Eser, Doğancı Mehmed Paşa ve III. Murad'a ithaf edilmiştir²⁰⁶.

2.4.13. Hünernâme I. Cilt

1584 (TSM H. 1524) yazarın vefatı üzerine, Eflatun b. Mehmed eş-Şirvanî esere devam etmiş, onun da ölümü üzerine Seyyid Lokman eseri tamamlamıştır. İki müzehhep levha ve Nakkaş Osman'ın 65 adet minyatürü bulunmaktadır. Sayfa kenarları zerefşan, cetveller altındır. Kırmızı deri cilt içindedir²⁰⁷. Seyyid Lokman tarafından yazılan eserin I. cildi sarayda yapılan törenlerden ve eski Türk tarihinden söz eder. Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Gazi'den Sultan Yavuz Selim dönemine kadar olan padişahların tahta çıkışları, zaferleri ve çeşitli hüneleri anlatılır. Topkapı Sarayı Müzesi arşivinde bulunan ve Hünernâme'nin I. cildi ile ilgili olduğu düşünülen belgedeki kayıtlardan eserin hazırlanmasında çalışan sanatçıların isimleri öğrenilmektedir (Anafarta, HM). Belgeye göre sanatçılar Mehmed Bey, Nakkaş Osman, Velî Can, Molla Tiflisî, Ali Çelebi ve Mehmed Bursavî'dir²⁰⁸. Hünernâme'nin birinci cildinin tezhibleri, siyâh mürekkeple zarif çizimler yapan müzehhip ve ressam Veli Can'a atfedilebilir. Aynı kişinin ikinci cildinin bazı tasvirleriyle birlikte halkârî tezyinatını da yaptığı anlaşılmaktadır²⁰⁹.

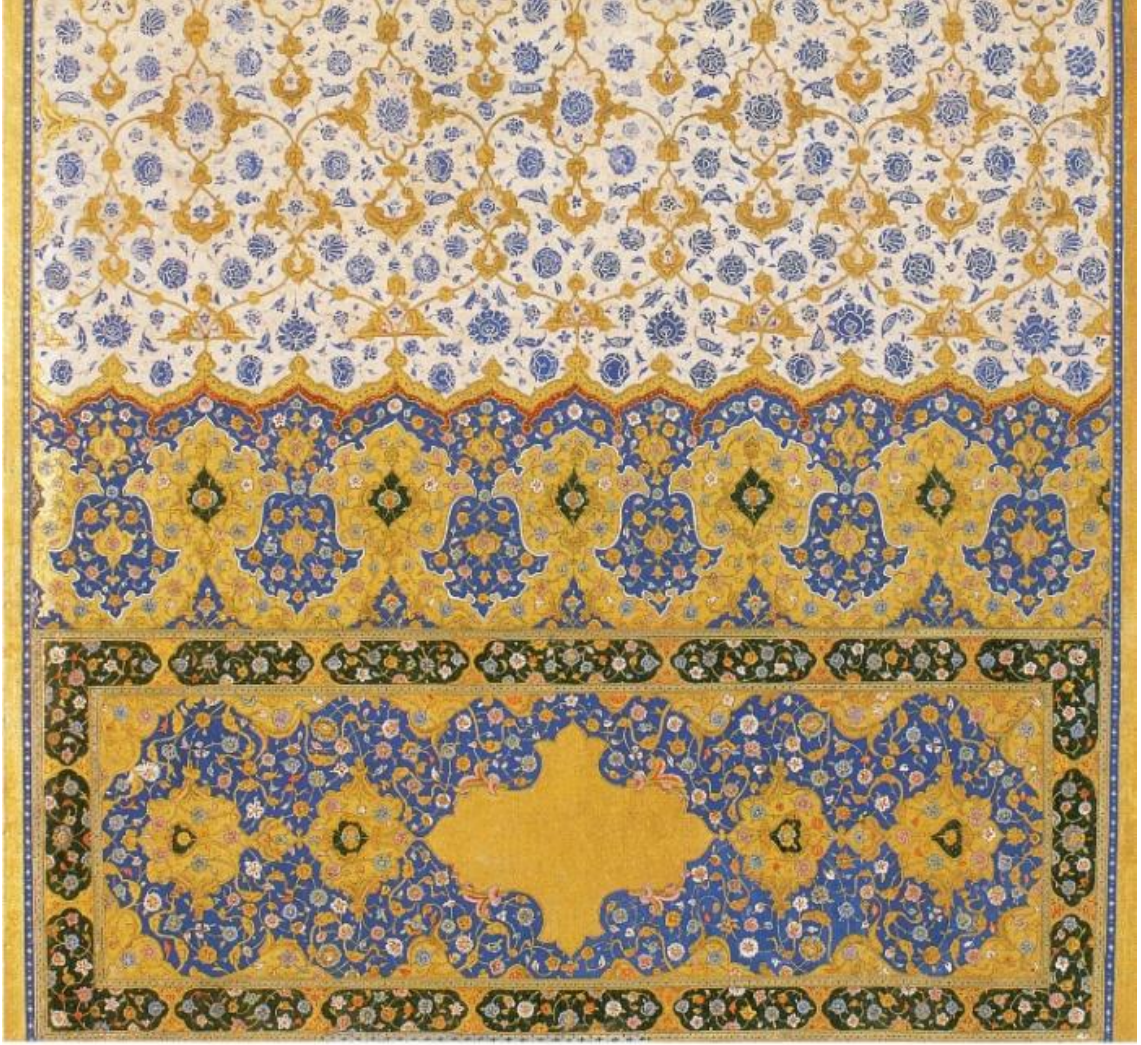
²⁰⁵ http://www.yazmalar.gov.tr/detay_goster.php?k=93942, 29 Kasım 2012.

²⁰⁶ Gülhizar Kara, *a.g.t.*, s. 22.

²⁰⁷ https://www.yazmalar.gov.tr/detay_goster.php?k=93885, 29 Kasım 2012.

²⁰⁸ Filiz Çağman - Zeren Tanındı, *a.g.e.*, s. 60.

²⁰⁹ Zeren Tanındı, "Kitap ve Tezhibi" *Osmanlı Uygarlığı*, Kültür Bakanlığı, İstanbul 2003, s. 230.



Fotoğraf 50. Hünernâme, I. Cilt, TSM H. 1523, vr. 5b (Zeren Tanındı, “Kitap ve Tezhibi” *Osmanlı Uygarlığı 2*, Hazırlayanlar Halil İnalçık – Günsel Renda, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2003, s. 883),

2.4.14. Hünernâme II. Cilt

1588 (TSM H. 1524) Seyyid Lokman tarafından yazılan Hünernâme'nin II. cildinde Kanunî Sultan Süleyman'ın hünerleri, adaleti, kazandığı zaferler, devrin önemli olayları ve Sigetvar'daki ölümü anlatılır. Sonu eksik olan yazmanın arşivde bulunan müsvedde yapraklarına göre (h. 996/Safer) İstanbul'da hattat Alî Adanavî tarafından yazılmıştır. Sultan III. Murad'a sunulan eser, Osmanlı tarihi ile ilgili en güzel minyatüre sahiptir²¹⁰. Veli Can, Hünernâme'nin ikinci cildinin kimi tasvirleriyle birlikte halkârî boyamalarını da yapmıştır.

²¹⁰ Filiz Çağman - Zeren Tanındı, *İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979, s. 60.

Hünernâme ciltlerinin kapakları Abdi Şaban ve Kara Mehmed'e aittir. Bu iki sanatkar "saz" üslubunda işlenmiş, gömme altın yıldız şemse ve köşebent düzenini Osmanlı cilt sanatının simgesi hâline getiren ustalardır. En muhteşem eserleri *Hünernâme*'nin ciltleridir²¹¹.

2.4.15. Şehinşahnâme II. Cilt

1592 (TSM B. 200) Seyyid Lokman tarafından Farsça ve manzum olarak yazılmıştır. III. Murad zamanını anlatan 160 varaklı eserin 32b-88a varakları arasındaki bölüm III. Mehmed'in sünnet şenliğinden bahsetmektedir²¹². Eserin sonundaki kayıta, yazmanın hattat Mirza Alî Hacemkulî tarafından h. 1001 Saferde temize çekildiği, h. 1600'da tamamlandığı, bunun da Sultan III. Mehmed'in ilk saltanat yıllarına tekabül ettiği belirtilir. Ordu yürüyüşleri, savaşlar, elçi kabulleri minyatürlerle tasvir edilmiştir. Minyatürlerin Nakkaş Osman'ın yönetimindeki sanatçılar tarafından 1592-1597 yılları arasında yapılmış olduğu tahmin edilmektedir²¹³.

2.4.16. Siyer-i Nebî

I-II-VI. Cilt, 1595 (TSM H. 1221, 1222, 1223), III. Cilt, 1595 (NYPL, Spenorcol 157), IV. Cilt, 1595 (DCBL T. 419) altı ciltten oluşan *Siyer-i Nebî* isimli bu tercüme eser, Hz. Peygamber'in atalarından başlayarak vefatına kadar meydana gelen olayları ihtiva etmektedir. Fakat eserde yalnızca Hz. Muhammed'in hayatı anlatılmaz. Konu, erken dönem İslâm edebiyatının kahramanlık ve aşk hikâyeleri ile Anadolu'da halk arasında dilden dile dolaşan kıssalarla zenginleştirilerek sunulmaktadır. *Siyer-i Nebî*, Arapça kaynaklardan manzum-mensur karışık yazılmış olup bu yönüyle Eski Anadolu Türkçesinin cümle bilgisi ve kelime gruplarına ışık tutabilecek mahiyettedir. İslâm dünyasındaki resimli tek örnektir. *Siyer-i Nebî*'nin birinci cildinde ve arşiv belgesinde hattatın kim olduğuna dair bilgi bulunmamaktadır. Sadece dördüncü ve altıncı ciltlerin ketebelerinde hattat adı yazılıdır. Dördüncü cildin Mustafa b. Veli hattıyla 1003/1595 yılında, altıncı cildin de Ahmed Nuri b. Mustafa hattıyla yine aynı tarihte kopya edilerek tamamlandığı bilgisi mevcuttur. Arşiv kayıtlarından sadece mücellitlerin

²¹¹ Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebî, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul 2006, s. 41.

²¹² Şeref Boyraz, *Surnâme-i Hümayun'da Folklorik Unsurlar*, Erciyes Ün. Sosyal Bilimler Ens., Kayseri 1994, s. 19.

²¹³ Filiz Çağman - Zeren Tanındı, *a.g.e.*, s. 62.

isminin, Kara Mehmed ve Mücellid Abdi olduğu anlaşılmaktadır²¹⁴. Tasvirlerinde yapılan üslup araştırmaları sonucunda Sernakkaş Nakkaş Osman, Lütfü Abdullah, Nakkaş Hasan gibi isimlerin de eser üzerinde çalıştığı zikredilmektedir²¹⁵.

2.4.17. Künhü'l-Ahbâr

Kayseri Raşid Efendi Kütüphanesi'nde 901-920 numaraya kayıtlıdır. Yazarı Gelibolulu Mustafa Âli Efendi'dir²¹⁶. Genel bir dünya tarihi niteliğinde olup, Âli'nin en önemli eseri kabul edilmektedir. Eser her biri "rükn" adı verilen dört bölüm ve tezkire kısmından oluşmaktadır. Birinci rükünde, yaratılıştan, bütün yaratıkların sırası ile meydana gelişinden, dağlar, denizler, sular ve iklimlerden bahsedilir. İkinci rükünde, Kur'an-ı Kerim'de ismi geçen peygamberlerin hayatları, Arap toplulukları, Hz. Muhammed'in peygamberliği, Hulefâ-i Râşidîn, Emevî ve Abbasî dönemleri anlatılır. Yazar üçüncü rükünde, Türk ve Tatar kavimleri, Tolunlular, İhşidiler, Fatimiler, Eyyûbiler ve diğer bazı devletlerin tarihini verir. Dördüncü rükünde ise, Osmanlıların ortaya çıkışlarından 1005 Saferine (Ekim- 1596) kadar olup biten olaylar anlatılır²¹⁷.

2.4.18. Karahisarî Mushaf-ı Şerifi

TSMK Hırka-i Saadet 5. numarada kayıtlı olan Kuran-ı Kerim, Kanunî döneminde Ahmet Karahisarî tarafından yazılmaya başlanır. Karahisarî'nin 963/1556 yılında vefat etmesi ile Mushaf yarım kalır. Eserin sonunda imzanın olmaması da bunu doğrulamaktadır.

Mushaf incelendiğinde 37. surenin sonlarına doğru (varak 221a) yazıda bir değişiklik fark edilmektedir. Bu durum Karahisarî üslubunda yazan başka bir hattatın Mushaf'ı tamamladığını düşündürmektedir²¹⁸. 992/1584 yılına ait bir kayıttan (TSM D. 34, vr. 84a) yarım kalan Mushaf'ın tamamlanması için III. Murad'ın başka bir hattata 500 altın

²¹⁴ Melek Dikmen, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1221 No'lu Siyer-Nebî'de Metin Minyatür İlişkisi*, (Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları (Türk İslâm Edebiyatı) Anabilim Dalı, Ankara 2009, s. 38 - 49.

²¹⁵ Melek Dikmen, *aynı eser*, s. 50.

²¹⁶ Ahmet Uğur, "Gelibolulu Mustafa Âli'nin Künhü'l-Ahbâr'ına Göre Fatih'ten Önce Müslümanlar Tarafından, İstanbul'a Yapılan Akınlar", Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Erciyes Üniversitesi Matbaası, Kayseri 2003/1, sa. XIV, s. 54

²¹⁷ Gülhizar Kara, *a.g.t.*, s. 18 - 19.

²¹⁸ Filiz Çağman, "Ahmed Karahisarî'ye Atfedilen Ünlü Kuran-ı Kerim" 9. Milletler Arası Türk Sanatları Kongresi, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991, s. 522.

ödediği anlaşılmaktadır. Bu hattatın Karahisarî'nin azatlı kölesi, Mâneî evladı Hasan Çelebi olması kuvvetle muhtemeldir. Mushaf'ın tamamlanması tam 9 yıl sürmüştür.

Karahisarî Kuran'ı için özel bir masraf defteri tutulmuş, (TSMA D. 9628)²¹⁹ bu arşiv belgesinde bazı sanatkârların isimleri tespit edilmiştir. Dönemin sernakkaşı Lütfü Abdullah olarak bilinmektedir. Nakkaşlar kethüdası Usta Cafer b. Abdullah, Nakkaş Ali Çelebi, Nakkaş Hasan ve nakkaşbaşı (nakkaşbaşının ismi zikredilmemiştir)²²⁰. Mushaf-ı şerif'in bitiminde verilen in'am kayıtlarında saray sanatkârlarından olmayan Nakkaş Mustafa ve dört talebesinin kaydı da yer almaktadır²²¹.

Mushaf, tezyinî açıdan Kara Memi üslubunun devamı niteliğindedir. Özellikle varak 4a'dak sarılma rumî ve negatif motifleri tez konumuz olan tuğranın beyze kısmındakilerle benzerlik göstermektedir.

2.4.19. III. Murad Dîvânı

Süleymaniye Kütüphanesi, Mihrişah Sultan Kitaplığı 359'a kayıtlı olan eserin aynı kütüphanede üç farklı nüshası, İÜ Kütüphanesinde iki ve TSMK'da bir nüshası daha mevcuttur. Bu eserlerin hepsinde tezyinî yönden üslup bütünlüğü görülmektedir.

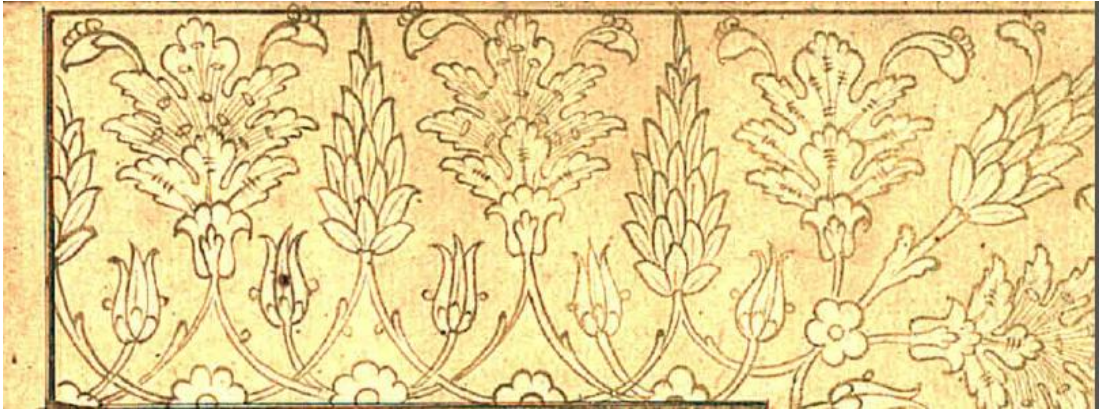
Mihrişah Sultan Kitaplığı 359'a kayıtlı tarihsiz eserin müellif kaydı da yoktur. Eserin ilk sayfasında vakıf kaydı yer almaktadır ve padişah için övgü ve dua cümleleriyle devam etmektedir. III. Murad döneminin tezyinî özelliklerini taşımaktadır. Eserde bir Besmele manzumesi, sekiz beyitlik mesnevî ve bin iki yüz otuz gazel vardır. Yazı içlerindeki koltuklar çeşitli kompozisyonlarla tezhiplidir. Muradî mahlası zerendût olarak yazılıdır. Dîvânın bütün sayfa kenarları klâsik halkâr tarzındadır. Lale, sümbül, gül, selvi gibi yarı stilize ve klâsik motif grupları yer almaktadır. Halkâr tezyinatında otuz iki farklı desen tekrarlanarak kullanılmaktadır. Bunlardan bazıları Kara Memi imzalı (İÜK TY 5467) *Muhibbî Dîvânı* ile bire bir aynı özellikler göstermektedir.

Murad Dîvânı'ndan ilgili örnek verilen görseller benzer olan sayfalardan seçilmiştir.

²¹⁹ Rıfki Melûl Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*, Ankara Ün. İlahiyât Fak. Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Ens. Yayınları, Ankara 1953, sa. I, s. 66.

²²⁰ Rıfki Melûl Meriç, *aynı eser*, s. 67 – 68.

²²¹ Filiz Çağman, "Ahmed Karahisarî'ye Atfedilen Ünlü Kuran-ı Kerim" s. 58.



Fotoğraf 51. III. Murad Dîvânı, SK Mihrişah Sultan Kitaplığı No. 359, Halkâr Tezyinatından Örnekler, vr. 119b, 76b, 287a, 40a.

3. TSMK GY 1392'DE BULUNAN III. MURAD TUĞRASI'NIN DESEN VE RENK YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

3.1. III. MURAD TUĞRASI

Envanter No: GY 1392

Eserin Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

Türü: Levha

Yazı Türü: Celî Sülüs

Mürekkebi: Lacivert Yazı, Altın Tahrirli

Ölçüleri: Genişlik 548 cm, Yükseklik 298 cm

Kâğıt Cinsi: Aharlı

Yazıldığı Tarih: Kesin bir tarih olmamakla birlikte XVI. yüzyıl

Sanatkârı: Kara Memi ve Hasan Çelebi olduğu tahmin edilmektedir.

Tuğranın Bulunduğu Yurt Dışı Sergi: Splendour of the Ottoman Sultans (Osmanlı Sultanlarının Görkemi) Amerika Memphis'de 1992.

Tuğra Metninin Okunuşu: Şâh Murâd ibn-i Selîm şâh hân el-muzaffer dâimâ

Tanım: III. Murad Tuğrası'nda başka tuğralarda görülmeyen bir özellik mevcuttur. Tuğranın sağ tarafında iki satır, celî sülüs hat ile “*İş bu nişân-ı âlîşânın mazmûn-ı şerîfi budur ki, Şâh Murâd ibn-i Selîm şâh hân el-muzaffer dâimâ*” şeklinde tuğranın okunuşu yazılıdır.

3.2. TUĞRANIN TEZYİNÎ ÖZELLİKLERİ

III. Murad'a ait olan bu tuğra, çivit mavi mürekkeple çekilmiş olup altınla tahrirlidir. İncelenen fotoğraflarda, tuğranın etrafındaki altın tahririn tezyinat yapıldıktan sonra çekildiği anlaşılmaktadır (bk. Fotoğraf 52). Beyze, hançer ve tuğların bazı bölümlerinde

zemin rengi yoktur. Tezhip aharlı kâğıt üzerinedir. Tuğ ve zülfelerin birbirini kesmesiyle oluşan alanlar ve sere bölümündeki harflerin içi, sıvama sarı altındır. Sol tarafında bulunan, altın çerçeve içine alınan yazı bölümü çivit mavidir. Tuğra yazılırken kullanılan çivit mavi renk, tezyinat ve zemin boyamada kullanılan renkle aynıdır. Tuğranın büyüklüğüne uygun bir şekilde etrafına altın cetvel çekilidir. Altın cetvelin iç kısmı siyah is mürekkebiyle tahrirlidir.



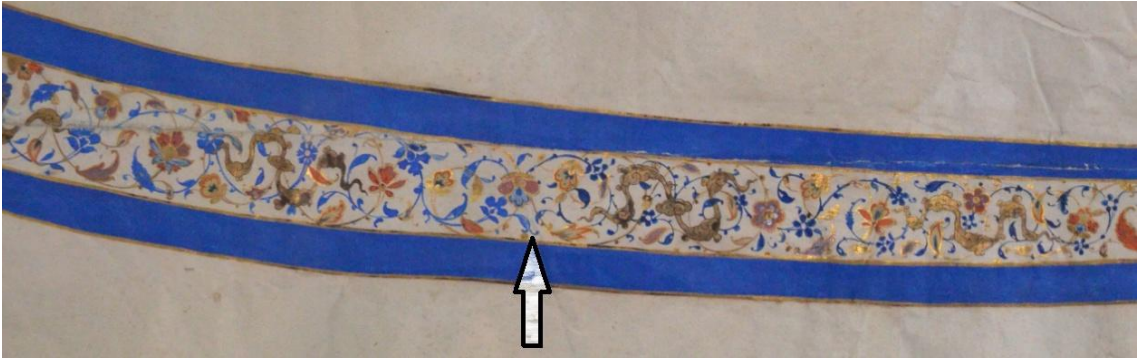
Fotoğraf 52. Tuğra Tahririnden Detay Görüntü.

Tuğranın sere bölümündeki harflerin iç kısmı altın zemine, yarı stilize üslupta gül, lale, karanfil, sümbül, süsen gibi çiçek motifleri çeşitli kompozisyonlarla yer almaktadır. Çiçeklerin sap ve yaprak kısımları açık yeşil renkle boyalı ve koyusuyla tahrirlidir.

Tuğrada geçen “Muzaffer” kelimesinin “r” harfiyle ikiye bölünen iç beyzenin üst kısmında, hurde rumî kompozisyonu yer alır. Sarı altınla boyanan rumîlerin hurdeleri ve tahriri sülyendir. Bu motifin altın zemin yüzeyleri üç nokta iğne perdah ile rumî dallarının orta kısmı tek sıra hâlinde nokta perdahlıdır. Bu kompozisyonun aralarında dış beyzede uygulanan çiçek motifleri devam etmektedir. Aynı beyzenin alt kısmında ise, yarı stilize üslupta gül, lale, karanfil, sümbül, süsen gibi çiçek buketleri topraktan çıkarcasına tasvir edilmektedir. Çiçeklerin sap ve yaprak kısımları altındır. Zemindeki yapraklar siyahla tahrirlidir. Dallarda tahrir yoktur. İç beyze bölümünde zemin boyalı değildir.

Tuğranın dış beyzesinde birbirine paralel devam eden iki farklı kompozisyon mevcuttur. Bunlar helezon şeklindedir. Sarmal dallar üzerinde hatâyî, penç ve dilimli yaprak motifleri birbirinden farklı şekilde işlidir. Çivit mavi renkle çekilen dalların çiçekleri negatiftir. İç bünyeleri altın ile doldurulup sülyenle tahrirlidir. Altın dallardaki motifler; sülyen, mavi, sarı, yeşil, pembe gibi çeşitli renklerdedir ve altın ile tahrirlidir. Bu desenlerin üstünden spiral bir şekilde devam eden sarılma rumî kompozisyonu yer almaktadır. Desen sıvama sarı altındır ve tahriri siyahtır. Rumînin ana gövdesindeki iç bünyesinin etrafı sülyen rengiyle gölgelidir. Bedene sarılan motiflerin etrafı ise sıvama yeşil altın ile boyalıdır. Kompozisyondaki altın dağılımını güçlendirecek şekilde uygun yerlerde altın bulut motifleri yer alır.

Beyzelerin uzantısı olan kolların tezyinatı, beyzelerde bulunan çiçek ve bulut motiflerinin devamıdır. Fakat bu bölümdeki işçiliğin diğer bölümlerle kıyaslandığında özensiz olduğu fark edilmektedir. Ayrıca bu bölümün yarısından sonraki süslemede çivit mavi rengin tonu koyulaşmaktadır. (bk. Fotoğraf 53). Bu da hazırlanan boyada bir değişim olduğunu göstermektedir.



Fotoğraf 53. III. Murad Tuğrası'nın Kol Bölümü Tezyinatı.

Tuğranın tuğ ve zülfelerinin birbirini kesmesiyle oluşan alanlar farklı desenlerle süslüdür. Zülfenin "S" şeklindeki kıvrım araları sıvama altındır. Baş ve son kısımdaki alanlarda bahar dalı kompozisyonu yer alır. Orta bölüm ise, penç motifinden başlayan "S" şeklindeki helezon dallar, çeşitli renklerde hatâyî, penç ve goncalarla tezyindir. Bu alandaki dallar yeşil olup, aynı rengin koyu tonuyla tahrirlidir. Tuğların arasında kalan eşkenar dörtgen şeklindeki boşluklara, negatif tekniğiyle hatâyî ve penç motifleri sülyen ile çivit mavi renk kullanılarak uygulanmaktadır. Desen düz ana bir dal üzerindeki

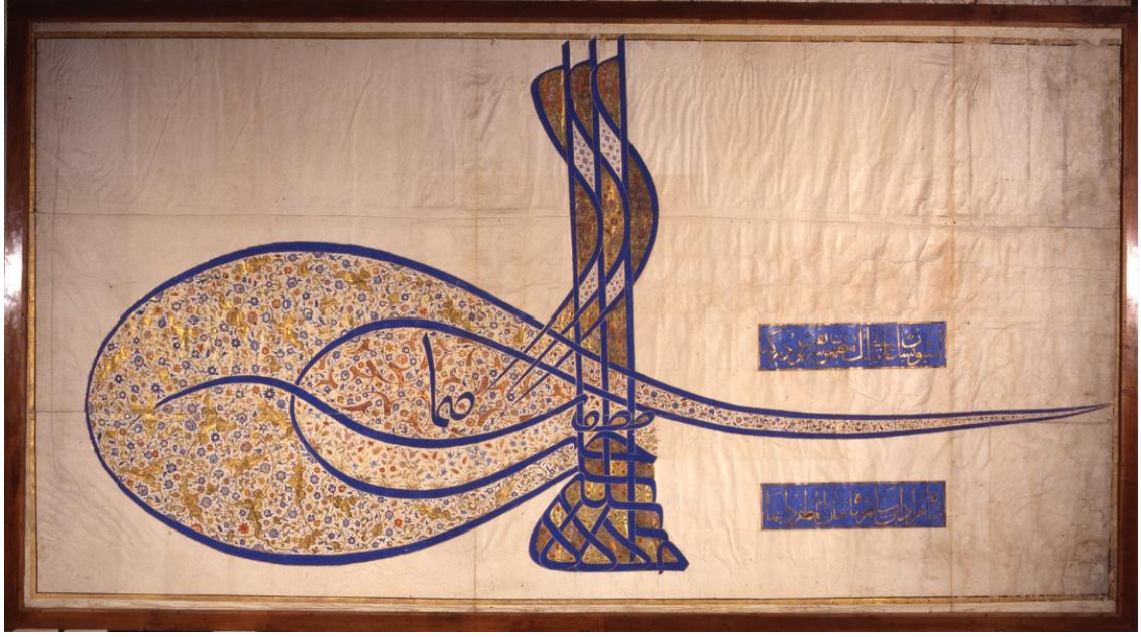
çiçeklerden (hatâyî ve pençlerden) çıkan goncalardan oluşmaktadır. Bu kompozisyon tezhiplerde kullanılan tığ çizimlerini anımsatmaktadır.

Levhanın sağ tarafındaki iki satıra, sülüs hat ile tuğranın okunuşu yazılıdır. Altın çerçeve içine alınan zerendût yazının bulunduğu alan sıvama çivit mavidir. Yazıda bulunan “vav”, “mim”, “fe” harfleri ile ötre ve cezim harekesinin kapalı formlarının içi, sülyendir. Birinci satırdaki “sad” harfinin kapalı formunun içi siyah renktedir. Bu alan beyaz rumî deseniyle tezyindir. Alt satırda “tı” harfi ve kapalı form oluşturan hareketler siyah ve sülyendir ve rumî motifleriyle tezhiplidir.

3.3. MOTİF ÇEŞİTLERİ VE BOYAMA USULLERİ

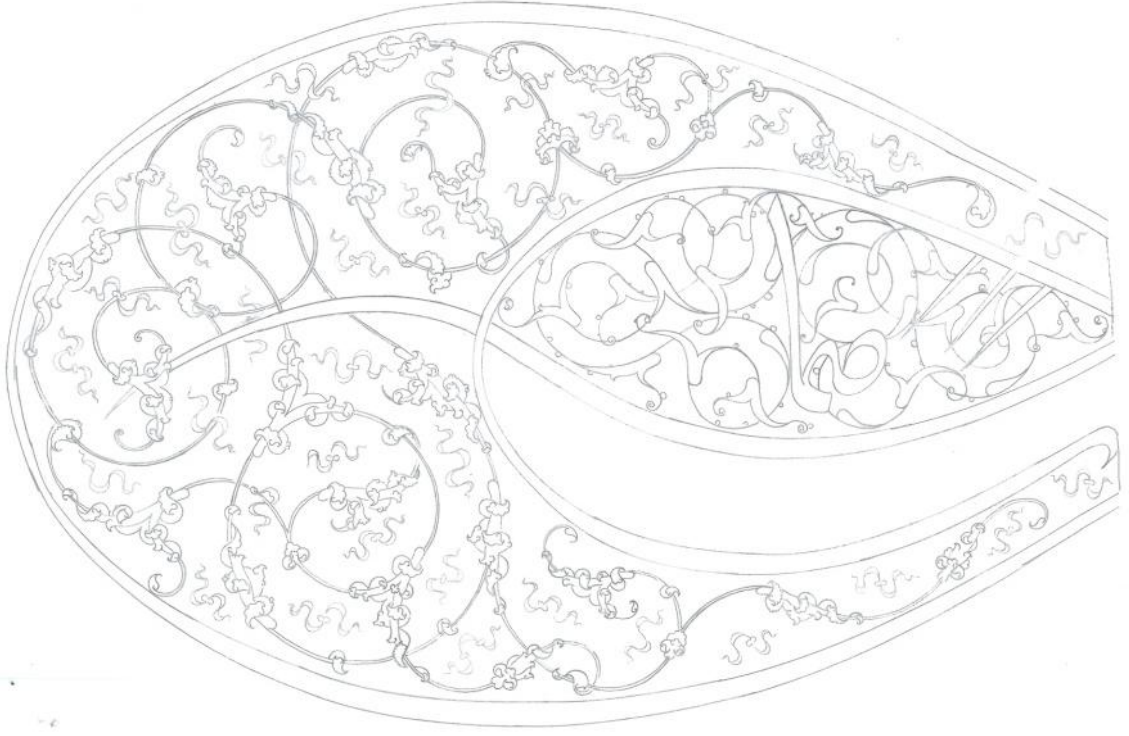
Tuğranın tezyinatında farklı motif grupları ve kompozisyonlar yer almaktadır. Desenler çok çeşitlidir. Tezyinî elemanlarda ayrı boyama tekniğinin kullanılması ve motiflerdeki renkler, tuğra yazısının önüne geçmemekte tam tersi yazının görünümünü güçlendirmektedir.

Tezhiplenen eserde ana kaide önce yazının görünmesidir. Tez konumuz olan tuğrada bu prensip doğru şekilde uygulanmıştır. Devasa boyutlardaki bu esere genel olarak bakıldığında bir bütünlük ve uyum görülmektedir. Tuğra tezyinatında büyük alanları oluşturan beyze ve kolların bulunduğu bölümde, zemin rengi boyanmayarak tezyinat ile yazı arasında denge sağlanmaktadır. Ayrıca küçük bir alan oluşturan sere bölümü ve tuğlarla yukarıya doğru uzanan alanın iç kısmının altın ile boyanmış oluşu, tuğranın orta merkezinde bulunan yazı bölümünün daha güçlü ve dinamik bir etki oluşturmasını sağlamaktadır. Sağ tarafa doğru uzanan kolların bulunduğu bölümde oluşabilecek boşluk görüntüsü, kolların üst ve alt kısmına yerleştirilen celî sülüs yazı ile giderilmektedir. Ayrıca bu yazı bölümünün sıvama çivit mavi renkle boyanması, beyzelerin büyüklüğünden oluşabilecek orantısızlığı engellemektedir. Bu boyama teknikleri genel olarak tuğranın görünümünde dengeyi sağlayan ana etkenlerdir (bk. Fotoğraf 54). Yarı stilize üslupta kullanılan çiçekler topraktan çıkıyor izlenimi verecek şekilde işlidir.

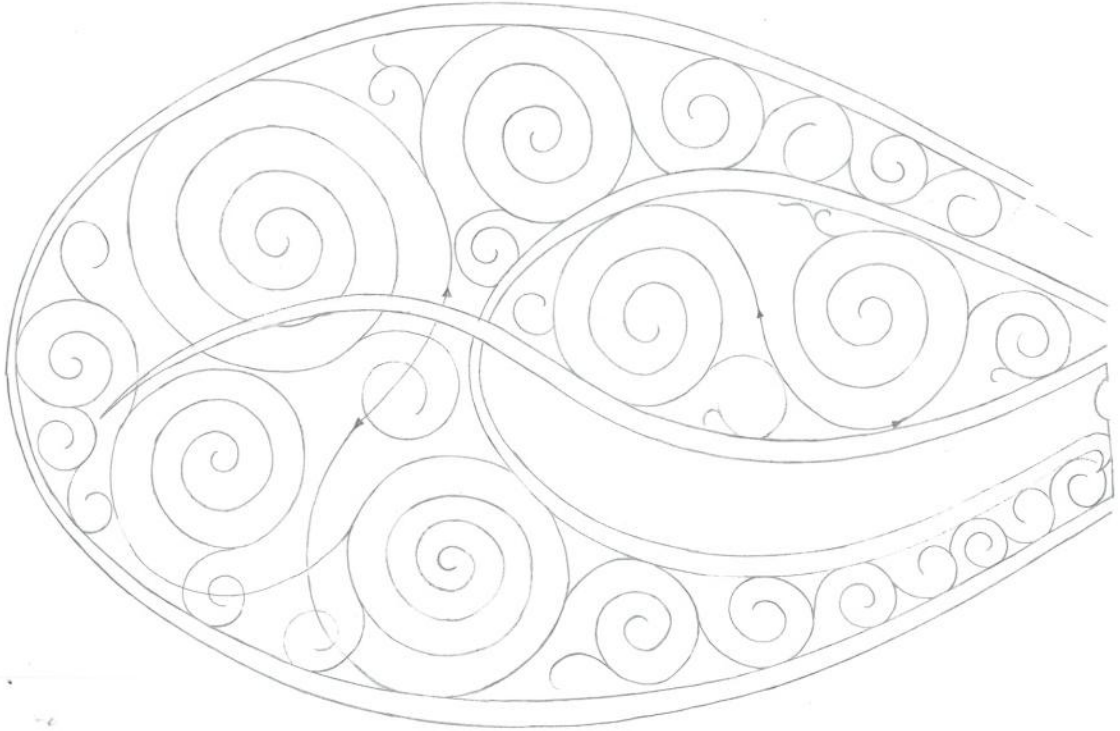


Fotoğraf 54. III. Murad Tuğrası, TSMK GY 1394.

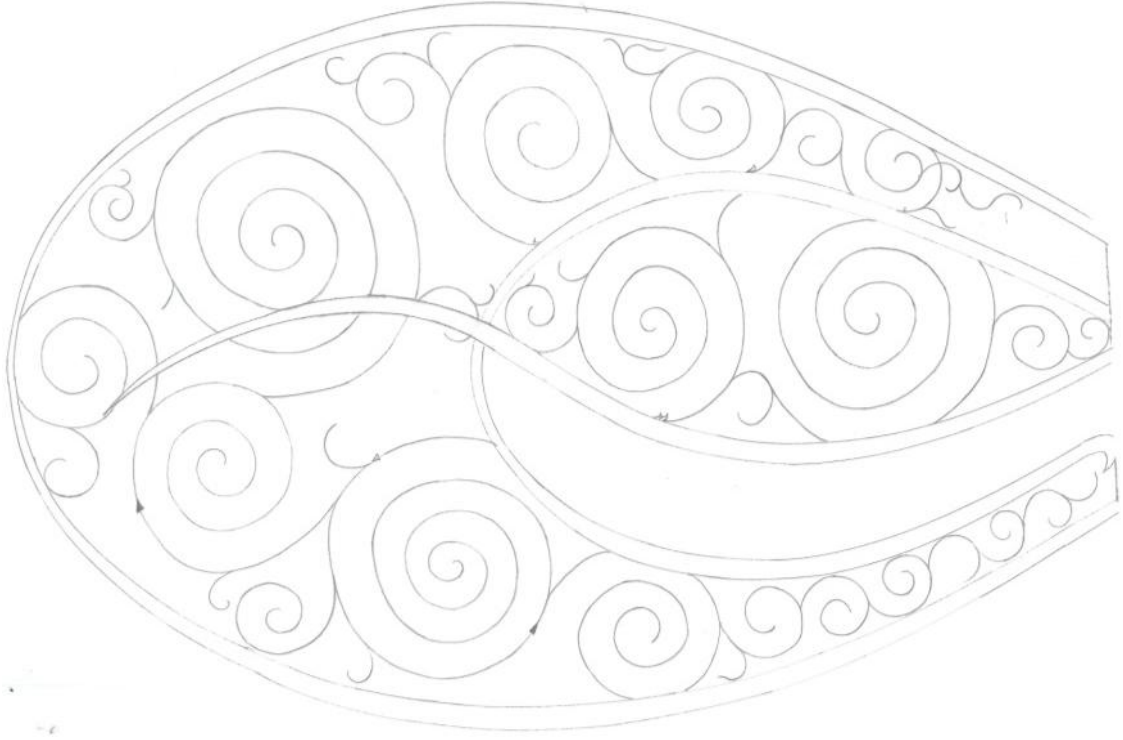
Süslemelerde bitki ve rumî motifleri çoğunlukla sarmal dallar üzerindedir. Birbirine paralel devam eden helezonlardaki motif gruplarında farklı renklerin kullanılması dengeli bir planlamanın göstergesidir. Hazırlanan desende rumî ve çiçek motiflerinin yer aldığı helezonlar, çok rahat ve orantılı bir biçimde dolanmaktadır. Beyzelerin iç kısmındaki kompozisyon incelendiğinde desenin terkinde belirli bir sıra takip edildiği anlaşılmaktadır. Tezyinata önce serbest rumî kompozisyonunun hazırlandığı görülmektedir (bk. Çizim 2). Bu rumî helezonlarının ters yönünde dönen sarmal dallara negatif motifleri (bk. Çizim 3) ve daha sonra bu dalların iç kısmında devam eden renkli motif gruplarının spiralleri yerleştirilmiştir (bk. Çizim 4).



Çizim 2. Rumî ve Bulut Motifinin Kompozisyonu.



Çizim 3. Negatif Çiçek Kompozisyonu.



Çizim 4. Renkli Motiflerin Kompozisyonu.

Helezonların kesişme noktalarına ve birbirine yakın iki farklı dalın üzerine tek bir çiçek yerleştirilmektedir (bk. Fotoğraf 55).

Tuğra deseninde doğada olduğu gibi, motiflerin dairesel hatlar üzerine serbest olarak yerleştiği ve dalların rahat bir şekilde zeminde hareket ettiği görülmektedir. Bu kompozisyon yapılırken motiflerin dengeli dağılımına özen gösterildiği, yerlerin boşluk, doluluk, büyüklük ve küçüklük oranına dikkat edilerek hazırlandığı anlaşılmaktadır. Bu düzenlemeye uymayan, birbiriyle aynı büyüklükte olup yan yana gelen çiçeklerde, renklerin farklı kullanılmasıyla motif dağılımının oransal olarak dengeli görünmesi sağlanmaktadır (bk. Fotoğraf 56).



Fotoğraf 55. Birbirine Paralel Geçen Dalların Görünümü.



Fotoğraf 56. Tuğra Tezminatında Motiflerin Dağılımı.

Desende kullanılan motiflerde çeşitliliği sağlamak için, farklılık oluşturacak detaylar ve yeni boyama teknikleri kullanılmaktadır (bk. Fotoğraf 57).



Fotoğraf 57. Tuğra Tezminatındaki Çiçek Motifleri.

Tuğra tezyinatındaki motiflerde kullanılan renkler; yeşil (limonküfü), mavi, sarı, pembe, sarı altın, çivit mavi, sülyen ve bunların tonlarıdır. Birbirine zıt sayılan bu renklerin büyük bir ustalıkla, çok dengeli bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir.

III. Murad'a ait bu tuğra, birçok tekniğin uygulandığı son derece ihtişamlı bir eserdir. Kullanılan motifler ve kompozisyonlar zengin, işçilik ise mükemmeldir.

3.3.1. Negatif Motiflerin Desen ve Renk Özellikleri

Negatif tarzında işlenen çiçeklerin oluşturduğu desen orta merkezde "S" şeklinde devam eden helezondan başlayıp, penç, hatâyî ve ortabağlardan çıkan dallarla devam etmektedir. Helezonlar başlangıçta geniş daireler hâlinde dönmekte, iç içe devam eden dalların çapları orantılı olarak küçülmektedir (bk. Çizim 3). Tuğraya teğet geçen dallardaki motifler yarım bir görüntü oluşturacak şekildedir. Tezyinata kullanılan motifler penç, hatâyî, gonca ve yaprak gruplarından oluşmaktadır. Aynı motife değişik ayrıntılar ilâve edilerek ve farklı şekillerde boyanarak çeşitlilik sağlanmaktadır.

Tuğra yazısında kullanılan çivit mavi renkle, negatif çiçeklerin boyanmasında kullanılan renk aynıdır. Motiflerin göbek kısmı sarı altınla boyalı, sülyen ile tahrirlidir. Seyrek de olsa bu kısımlarda pembe ve yeşil de kullanıldığı görülmektedir. Bu motiflerde altın ve sülyen kullanılması renk dağılımının daha dengeli görünmesini sağlamaktadır. Göbek kısımları penç şeklinde olan çiçeklerin tohum kısımları iğne perdahlıdır (bk. Fotoğraf 58).



Fotoğraf 58. Tuğra Tezyinatındaki Çiçekler.

Negatif çiçeklerin goncaları çeşitli renk ve şekillerde boyalıdır. Bazısı tamamen çivit mavi, bazısı da taç kısmı çivit mavi, çiçek kısmı yeşil, kırmızı ve pembe renklindedir. Tuğra tezyinatında iki goncanın taç kısmının boyanmadığı görülmektedir. Bu motifler muhtemelen farklı renkle boyanacaktı (bk. Fotoğraf 59, 60).



Fotoğraf 59. Tuğra Tezyinatında Taç Kısmı Eksik Boyanan Goncaların Buldukları Yer.



Fotoğraf 60. Tuğra Tezyinatında Eksik Boyanan Goncalardan Detay Görüntü.

Tuğ ve zülfelerin birbirini kesmesiyle oluşan eşkenar dörtgen şeklindeki alanlarda da negatif motiflerden oluşan kompozisyon mevcuttur. Zemin boyası kullanılmadan yapılan süslemede sülyen, çivit mavi ve az miktarda yeşil renk kullanılmaktadır. Düz bir dal üzerinden devam eden desen hatâyî ve penç motiflerinden çıkan küçük çiçeklerden oluşmaktadır. Motiflerin arasında yaprağı anımsatan tirfiller yer almaktadır.

3.3.2. Renkli Motiflerin Desen ve Renk Özellikleri

Altın dalların helezonları negatif dalların gidişine uygun olacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu nedenle de dış beyzedeki dallar iki farklı noktadan başlangıç yapıp, birbirinden bağımsız olarak devam etmektedir (bk. Çizim 4). Dallar, iç beyzenin kenarından yaprakla başlangıç yapar. Dış beyzede bulunan altın dalın küçük bir bölümünün çivit mavi renkle boyandığı görülmektedir (bk. Fotoğraf 61).



Fotoğraf 61. III. Murad Tuğrası, Yanlış Boyanan Dalın Görüntüsü.

Bu dalların üstündeki motifler çeşitli renklerle ve farklı boyama teknikleriyle tezyin edilmektedir. Çiçeklerde zemin açık renklerle boyanıp, o rengin koyu tonuyla ya da başka bir renkle işlidir. Bu motifler kullanılan rengin koyu tonu ve altınla tahrirlidir. Altın yapraklar sulandırma tekniğiyle boyanmaktadır. Renkli yaprakların damar kısımlarına tarama yapıldığı görülmektedir (bk. Fotoğraf 62).



Fotoğraf 62. Motiflerin Boyama Usullerine Örnek.

3.3.3. Klâsik Tezhip Usulüyle Yapılan Tezyinat

Tuğ ve zülfelerin birbirini kesmesiyle oluşan alanlarda, altın yüzeye yapılan tezyinat klâsik tezhip usulündedir (bk. Fotoğraf 63). Desen penç, hatâyî ve goncalardan oluşmaktadır. Kullanılan renkler sülyen, pembe, mavi, yeşil ve tonlarıdır. Penç motifinden başlayan “S” şeklindeki helezon dallar ve yapraklar yeşil olup, kullanılan rengin koyusuyla da tahrirlidir. Motiflerin tonlamaları ve tahriri zemin renginin koyusudur.



Fotoğraf 63. Klâsik Tezhip Usulüyle Yapılan Tezyinat.

3.3.4. Yaprak Motiflerinin Desen ve Renk Özellikleri

Tuğra tezyinatındaki yaprak formları çeşitlilik göstermektedir (bk. Fotoğraf 64). Bunlar farklı usullerde renklendirilmektedir. Tek dişli tahrirsiz yaprakların uç kısımları bazen sivrice bazen de yuvarlak bir görüntüdedir ve genelde desenlerin başlangıç noktalarını oluşturur. Motiflerde pembe, küf yeşili, altın ve çivit mavi renk kullanılmaktadır. Hançer yaprakları çok dişli ve dilimli olarak detaylıdır. Bu gruptaki yapraklarda sırtlı ve damarlı irili ufaklı saz yaprakları görülmektedir. Hareketli ve zarif görünüme sahip yapraklar, sapların kesişme noktalarını kapatmak, uzun sapları örtmek, boşluk doldurmak ve estetik bir görünüm katmak amaçlı kullanılmaktadır. Uygulanan renkler; pembe, mavi, sarı, sülyen, yeşil, lacivert ve tonlarıdır. Motiflerin iç bünyeleri taranarak renklendirilmektedir. Yapraklar zeminde kullanılan rengin koyusu ve altınla tahrirlidir. Çivit mavi renktekiler negatif olarak işlenmiştir. Yarı stilize gül, lale ve karanfil yapraklar, tuğranın sere ve iç beyze bölümünde kullanılmaktadır.



Fotoğraf 64. Tezyinatta Kullanılan Yaprak Motiflerinden Örnekler.

3.3.5. Yarı Stilize Çiçeklerin Desen ve Renk Özellikleri

Tuğranın iç beyze tezyinatındaki bütün çiçek demetleri, altın saz yolu yapraklarının arasından çıkmaktadır. Bu yapraklar is mürekkebiyle tahrirlidir. Buketlerde gül, lale ve karanfil yaprakları kullanılmaktadır. Bunlar altın sulandırma tekniğindedir. Yaprakların iç kısımlarına yeşille ton atılmıştır. Dalları ve tahrirleri altındır. Sere bölümünde bulunan motiflerin yaprakları yeşildir. Aynı rengin koyusu ile tahrirlidir. Çiçeklerde kullanılan renkler, mavi, sülyen, pembe, sarı ve bu renklerin tonlarıdır. Sere bölümündeki motiflerde mor ve kırmızı renk kullanılmaktadır.

3.3.5.1. Gül

İç beyze ve sere bölümündeki harflerde bulunan gül motifi, buket hâlinde gonca ve çiçeklerden oluşmaktadır. Çiçekler açık pembedir. Motiflerin uç ve dip kısımları kullanılan rengin birkaç ton koyusu ile gölgelidir. Tahrirleri de aynı renktedir. Bazı buketlerin yaprakları tahrir çekilmeden su damlası şeklinde yeşille işlidir. Gonca güllerin çanağının devamı olan yapraklar adeta dalgalanırcasına çiçekten çıkmaktadır. Bu tezyin şekli Kara Memi üslubunun en belirgin özelliklerindedir.



Fotoğraf 65. III. Murad Tuğrası, Gül Motifi.

Gül motifi, XVI. yüzyılda çini panolarda, kumaş ve kitap tezyinatında da sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle *Kırk Hadis* kitabının iç kapak tezyinatı (bk. s. 62), Kara Memi imzalı *Muhibbî Dîvânı* ve tez konumuz olan III. Murad Tuğrası'ndaki gül buketleriyle bire bir aynı tavidir (bk. s. 69, Fotoğraf 35, 36)).

Çini panolarda kullanılan gül ilk defa Rüstem Paşa Camii (1561) tezyinatında kullanılmaktadır. Gül motifinin diğer güzel örnekleri Kadirga Sokullu Mehmed Paşa Camii (1571), Piyale Paşa Camii (1573), Edirne Selimiye Camii (1575) ve Üsküdar Atik Valide Camii'nde (1579) görülmektedir. Cami tezyinatındaki gül motifi Sultan Ahmed Camii'nde (1617) son bulmuştur. Gül motifi, XIX. yüzyılda Türk Rokokosuyla birlikte natüralist üslupta kullanılmaya devam etmiştir.

3.3.5.2. Lale

Lale motifi III. Murad tuğra tezyinatında çeşitli çiçeklerle demet hâline getirilerek kullanılmaktadır. Oval bir formda olan motifin uç kısımları sivri ve tabiattaki görüntüsüne çok yakın bir şekilde tasvir edilmektedir. İç beyzede bulunan lale motiflerinde sülyen ve sarı, sere bölümünde ise pembe ve mavi renkte kullanılmaktadır. Bu motifler çiçeğin formunu takip edecek şekilde, koyudan açığa ya da açıktan koyuya doğru, kat kat renklendirilmektedir. Tahriri altındır. Çanak kısmı yeşille tonlandırılmaktadır.



Fotoğraf 66. III. Murad Tuğrası, Lale Motifi.

XVI. yüzyılda Kara Memi'nin yarı stilize üslupla işlediği lale motifi, *Muhibbî Dîvânı*'nda o kadar farklı şekillerde işlenmiştir ki, adeta sanatkârlara yeni şeyler deneme şansı bırakılmamıştır. Lale motifi XVIII. yüzyıldan itibaren tezyinî her alanda sevilerek kullanılmaya devam eder. Bu yüzyılda lale formu ince ve uzun, uç yaprakları sivri bir hâl alır. XIX. yüzyılda ise natüralist üslupta tezyinatta kullanılır.

3.3.5.3. Karanfil

Karanfil çiçeği, lale, sümbül, süsen gibi çiçeklerle beraber demet olarak tasvir edilmektedir. Karanfilin kadesini oluşturan çanak kısmı belirgin bir şekilde tezyinlidir. Taç yapraklarının kenarları tırtıllıdır. Çiçeğin uç kısımlarında altın üzerine yeşille işlenmiş yapraklar vardır. Tuğranın iç beyzesindeki motifler sülyen ve pembedir. Sere bölümünde ayrıca mor renk de kullanılmaktadır. İç beyze bölümünde bulunan karanfiller iki farklı şekildedir. Birincisi tek bir renge boyanıp kullanılan rengin koyu tonuyla tahrirlidir. İkincisi karanfillerin tırtıllı uç kısımları taranarak renklendirilmiştir. Taç yaprağının içleri kullanılan rengin koyu tonuyla çiçeğin formuna uygun bir şekilde tonludur. Aynı renkle de tahrirlidir. Sere bölümündeki karanfillerin uç kısımları koyulu açıklı şekilde renklidir (Bu renklendirme şeklini *Kırk Hadis* kitabının iç kapak tezyinatında da görülmektedir). Bu alanda, tamamen geriye doğru açmış ve ucunda tohumlarıyla tasvir edilen karanfillerin bire bir aynıları *Muhibbî Dîvânı* vr. 370a'nın tezyinatında da kullanılmaktadır (bk. s. 69, Fotoğraf 37, 38).



Fotoğraf 67. III. Murad Tuğrası, Karanfil Motifi.

Karanfilin, XVI. yüzyılda yeni bir tavır olan yarı stilize üslup ile işleniş şekli çeşitlilik göstermektedir. Çeşitli malzemelerin tezyinatında da kullanılmaktadır. Çini, kumaş, taş hatta silah aletlerinde bile dönemin en sevilen çiçeklerinden biri olan lale ile birlikte yer almaktadır.

3.3.5.4. Sümbül

Sümbül, III. Murad'ın tuğra tezyinatında bazen bütün olarak bazen de tek bir çiçeği ile bir demette yer almaktadır. Sade bir şekilde tasvir edilen bu çiçekte ağırlıklı olarak kullanılan renk mavidir. Başka buketlerde yer alan tomurcuklarda pembe ve sarı olarak da görülmektedir. Bu goncalar, Kara Memi'nin tezyin ettiği eserlerindeki şekil ve işleniş tarzındadır (bk. s. 67, *Muhibbî Dîvânı* vr.370a.). Sümbül motifi açık tonla boyanıp, aynı rengin koyusuyla kalınca tahrirlidir.



Fotoğraf 68. III. Murad Tuğrası, Sümbül Motifi.

Sümbül motifi yarı stilize üslupla birlikte tezyinatta sıklıkla kullanılmaktadır. XVI. yüzyılın ortalarından itibaren çini, kumaş ve kitap süslemelerinde çeşitli çiçeklerle birlikte tasvir edilmektedir. Özellikle çini panolarda farklı örnekleri görülmektedir.

3.3.5.5. Gülhatmi

Sadece iç beyzede yer alan gülhatmi çiçeğinden oluşan buketlerde mavi, sülyen, pembe ve bu renklerin tonları kullanılmaktadır. Motiflerin zemin rengi açık renktedir. Çiçeğin tonlamasında ve tahririnde aynı rengin koyusu kullanılmaktadır. Gülhatminin göbek kısımları penç motifi şeklinde ve sıvama altındır. Tohum kısımları yeşil renktedir.



Fotoğraf 69. III. Murad Tuğrası, Gülhatmi Motifi.

3.3.5.6. Süsen

Tuğranın sere ve iç beyze bölümünde bulunan süsen, son derece zarif bir şekilde tezyindir. Renk olarak mavi ve tonları kullanılmaktadır. Çiçeğin formuna uygun şekilde, açıktan koyuya doğru kat kat renklendirilmektedir. Taç yapraklarının uç kısmı kalın tahrirlidir.

Bu motif, kitap süslemesine XVI. yüzyılda Kara Memi'nin gözlemci yaklaşımıyla birlikte girer. *Kırk Hadis* kitabının iç kapağı, *Muhibbî Dîvânı*'nın bazı sayfaları ve III. Murad'a ait tuğradaki süsenin işlenişi bire bir aynıdır. XVIII. yüzyılda Ali Üsküdarî'nin natüralist üsluptaki çiçek buketlerinde de görülmektedir.



Fotoğraf 70. III. Murad Tuğrası, Süsen Motifi.

3.3.5.7. Bahar Dalı

Tuğ ve zülfelerin arasında yer alan bahar dallarının zemini altındır. Yaprak ve dallar yeşildir ve aynı rengin koyu tonuyla tahrirlidir. Dallar lale, karanfil ve sivri yapraklar arasından başlangıç yapmaktadır. Penç ve goncalardan oluşan çiçekler sülyen, pembe ve mavidir. Motifteki en açık tonu taç yaprağının orta alanında, koyusu ise iç bünye ve tahririnde yer almaktadır (bk. Fotoğraf 71). Tuğların uç kısmında yer alan bahar dalları kademeli pençtir.

Bahar dalı, kalem işi, kitap ve özellikle çini panolarının tezyinatında görülmektedir. XVI. yüzyılın önemli yapılarından olan Rüstem Paşa Camii (1561), Edirne Selimiye Camii (1579), Üsküdar Atik Valide Camii (1579), II. Selim'in türbe girişi (1577), III. Murad Has Odanın (1578) koridoru ve ocağındaki çini panolarında bahar dalları yer almaktadır. Bu eserlerdeki tezyinata üslup bütünlüğü mevcuttur. Bahar dalı, saz yolu yaprakları, lale ve karanfil motifleriyle birlikte kullanılmaktadır.



Fotoğraf 71. Tuğra Tezyinatındaki Bahar Dalları.

3.3.5.8. Kır çiçekleri

Tuğra tezyinatında çeşitli kır çiçekleri kullanılmıştır. Bunlar, gelincik, yabani menekşe, mavi safran ve sarı kır çiçeğidir. Bu çiçekler süslemede buketlerin arasında yer almaktadır. Kullanılan renkler sülyen, sarı ve mavidir. Tuğranın sere bölümündeki sarı kır çiçeği, gelincik ve mavi safranın sadece zemin rengi vardır. Bu motifler kendi renklerinin koyu tonuyla tahrirlidir. İç beyzedeki yabani menekşe ve mavi safran çiçeklerinin tonlaması ve tahriri kullanılan rengin koyusudur. Mavi safran ayrıca altınla tahrirlidir.



Fotoğraf 72. Gelincik, Yabani Menekşe, Mavi Safran ve Sarı Kır Çiçeği.

3.3.6. Rumî Motifinin Desen ve Renk Özellikleri

Tuğra tezyinatında dış beyzede yer alan sarılma rumî motifleri sıvama sarı altındır. Tahrirleri siyahtır. Rumînin ana gövdesindeki iç bünyesinin etrafı sülyen rengiyle

gölgelidir. Bedene sarılan rumîlerin detayları yeşil altındır. Rumî kompozisyonunda “S” şeklinde başlangıç yapan desenin orta noktasından itibaren motifler farklı yönlere doğru devam etmektedir (bk. Çizim 2, s. 94). Helezon şeklinde uzanan kollar kompozisyon içindeki diğer bir dala düğümlenerek biter. Rumîlerin dış ve iç bünyelerinde yapılan farklılıklarla motifler çeşitlilik kazanır. Desende birbirlerine değen dalların az bir kısmında ve dal ayrımlarında tepelik, salyangoz ve ortabağ yer alır. Bu motifler uzun saplarda da bulunur. Serbest bir düzende olan kompozisyon çok dengeli bir görüntü oluşturmaktadır. Günümüzde kural dışı sayılan ve yapılmayan dal ayrımı desende görülmektedir (bk. Fotoğraf 73).



Fotoğraf 73. III. Murad Tuğrası, Sarılma Rumî Kompozisyonunda Kurlsız Dal Çıkışı.



Fotoğraf 74. Sencide Rumî Motifleri.



Fotoğraf 75. Ortabağ ve Salyangoz Motifleri.



Fotoğraf 76. Sarılma Rumî Motiflerinden Örnekler.

Tuğra tezyinatında hurde rumî kompozisyonu iç beyzenin üst kısmında renksiz zemin üzerine işlenmiştir. Rumîler sıvama sarı altınla boyanıp, hurdelerinde ve tahririnde sülyen rengi kullanılmaktadır. Rumîlerin altın zemin yüzeyleri üç nokta ve dalları ise tek sıra iğne perdahlıdır. “S” şeklinde başlangıç yapan desen, rumî kanatlarından helezon şeklinde uzanan dallardan devam etmektedir. Serbest bir düzenleme içinde olan kompozisyon boşluk doluluk ve renk düzeni açısından oldukça dengeli bir görüntü içindedir. Bu desen spiral hareketle dala dolanarak ya da küçük rumî motifleriyle bitmektedir. Uzun kollara ve rumîlerin üzerine irili ufaklı yuvarlaklar eklidir. Desende ortabağ motifi kullanılmamaktadır. Bu kompozisyonda da kural dışı sayılan dal ayrımı görülmektedir (bk. Fotoğraf 77).



Fotoğraf 77. Hurde Rumî Kompozisyonunda Kuralsız Dal Çıkışı.



Fotoğraf 78. TSMK GY 1392, İç Beyze Hurde Rumî Deseni.

3.3.7. Bulut Motifi

Dolantı bulut motifi dış beyze ve devamı niteliğinde olan kol bölümünde bulunmaktadır. Serbest bir kompozisyon anlayışıyla yerleştirilen motif “S” şeklindedir. Altın dağılımını güçlendirecek şekilde, diğer motif gruplarının üstünden devam etmektedir. Sarı altın olan bulut motifinin iç kısımları yeşil altınla renklendirilmektedir. Uzantılarında sülyen gölgeler mevcuttur. Siyahla tahrirlidir.

Bu bulut motiflerinin benzerleri, Manisa Muradiye Camii (1583), Edirne Selimiye Camii (1575) ve Topkapı Kara Ahmet Paşa Camii (1571) kalem işlerinde ve *Kırk Hadis* kitabının dış cilt kapağında görülmektedir.

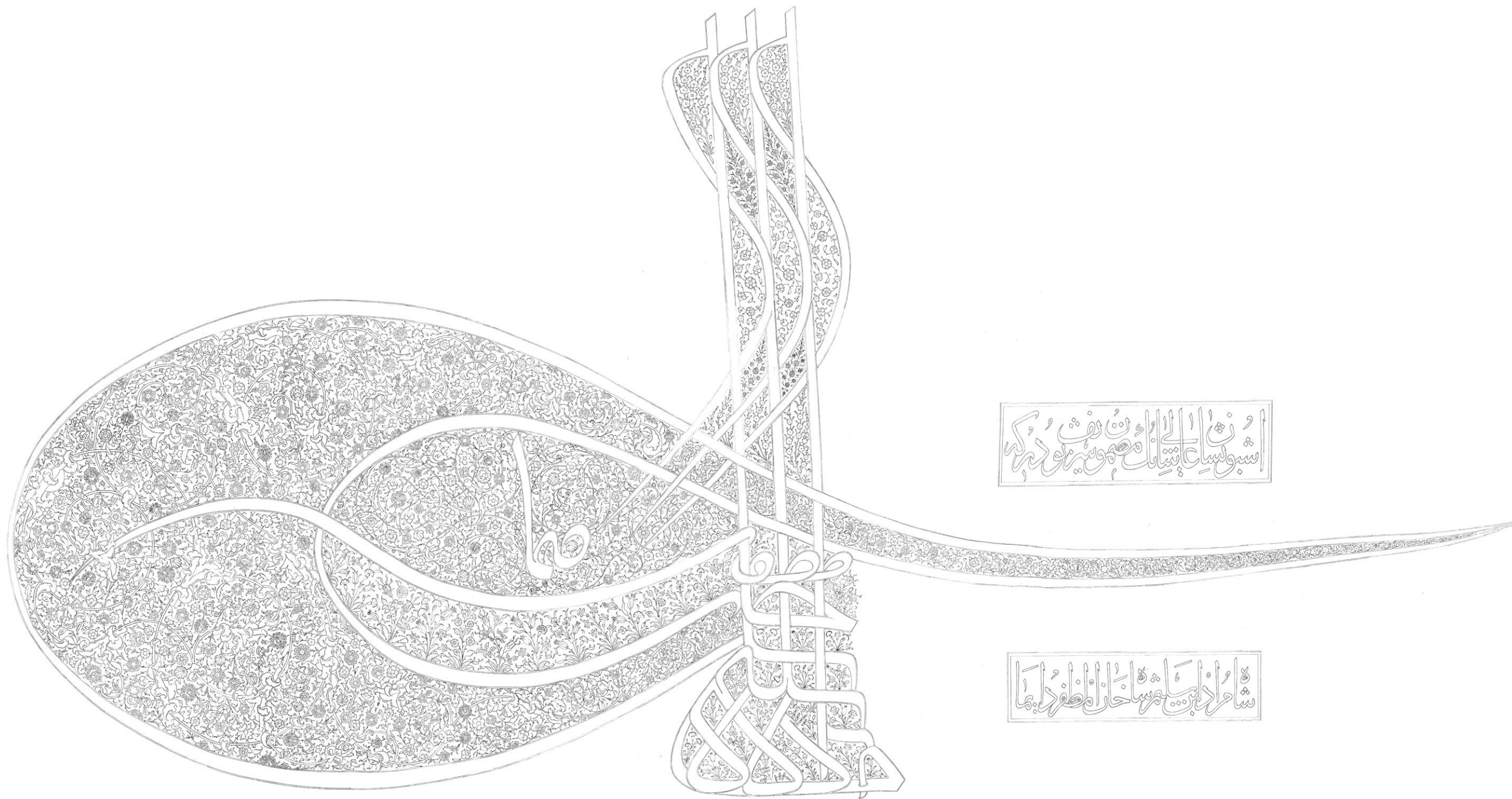


Fotoğraf 79. III. Murad Tuğrası, Bulut Motifleri.

3.3.8. III. Murad Tuğrası'nın Çizim ve Görselleri

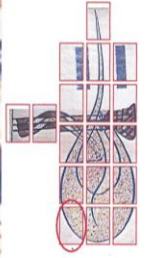


Fotoğraf 80. III. Murad Tuğrası, TSMK GY 1392.

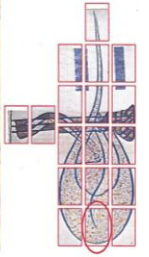


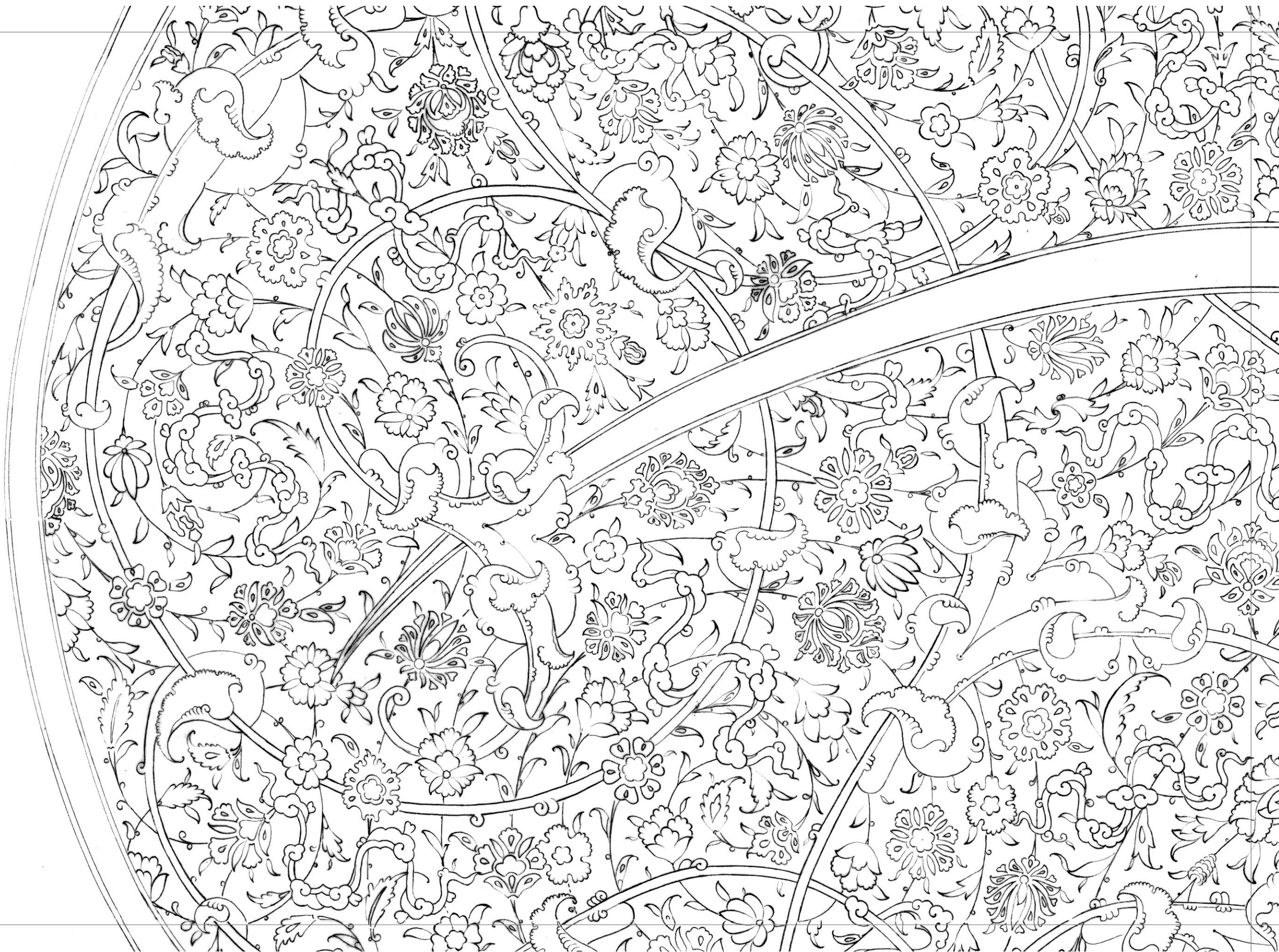
اِنَّ الْاِيَّامَ تَبْتَازُكَ
هُوَ يَبْتَازُكَ

شَاعِرُ اَبِي سَمَاءَةَ
خَالِ الْاَضْرَابِ اَنَا

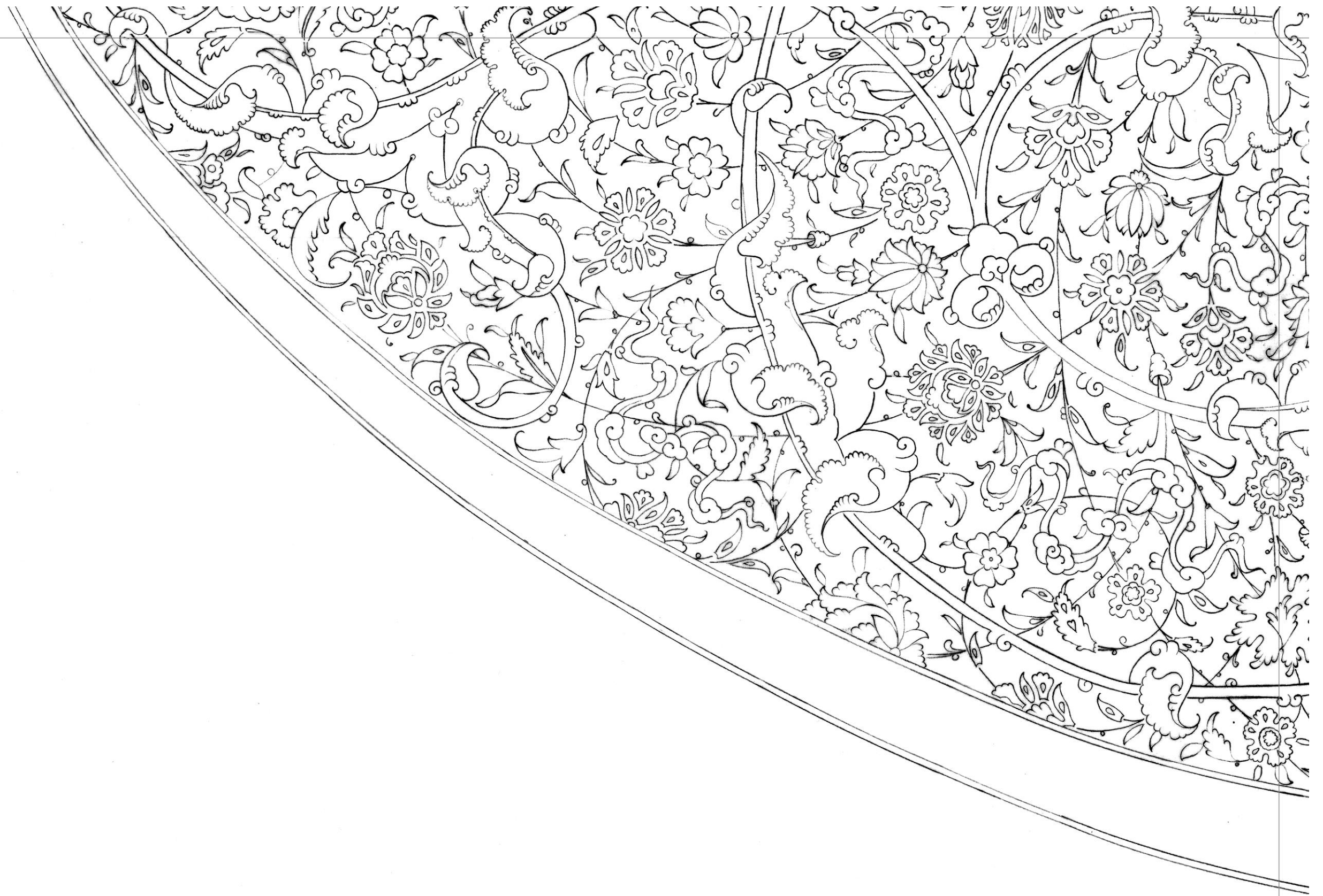




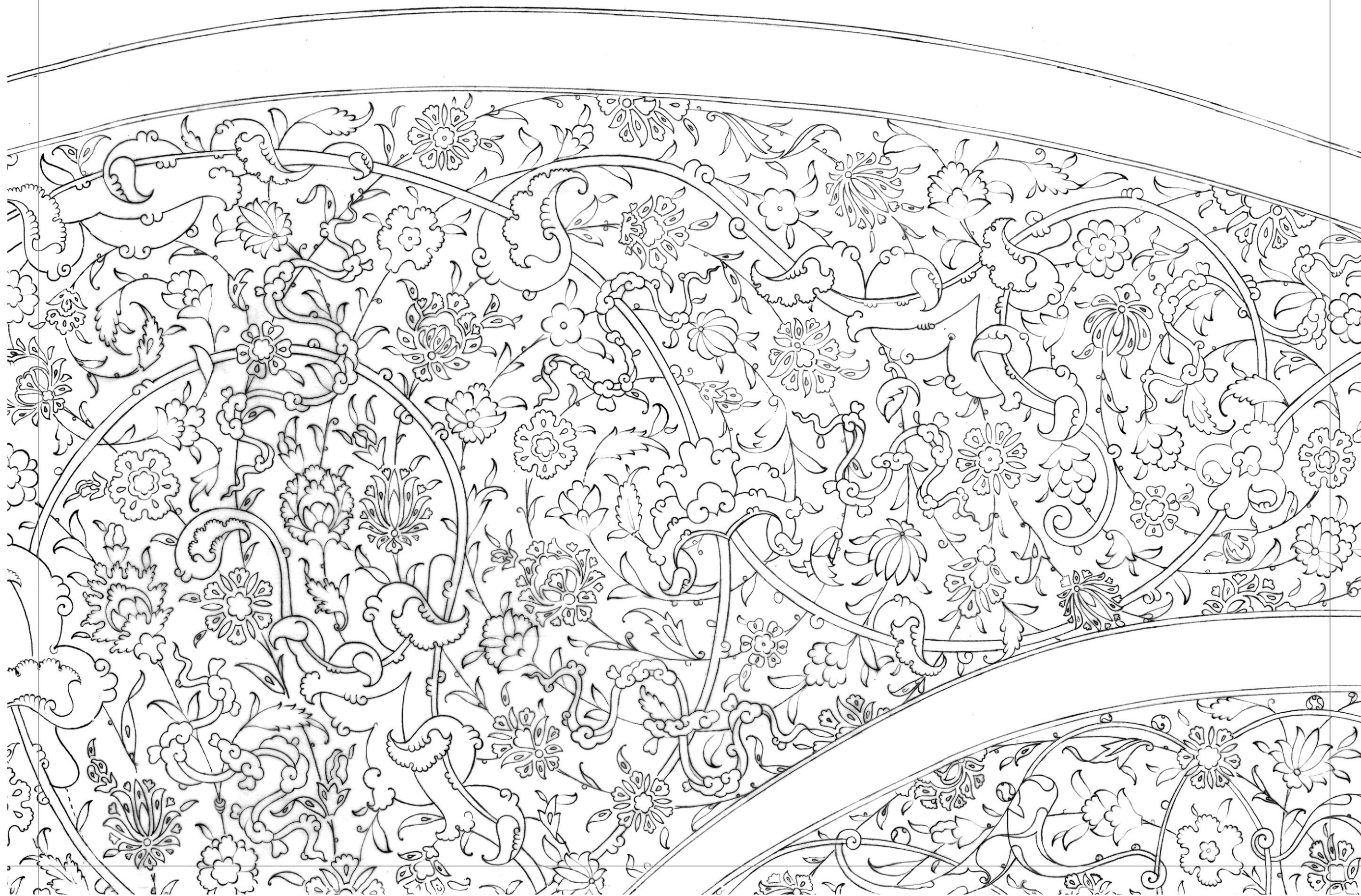


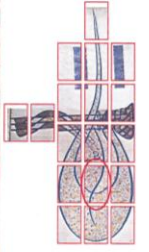


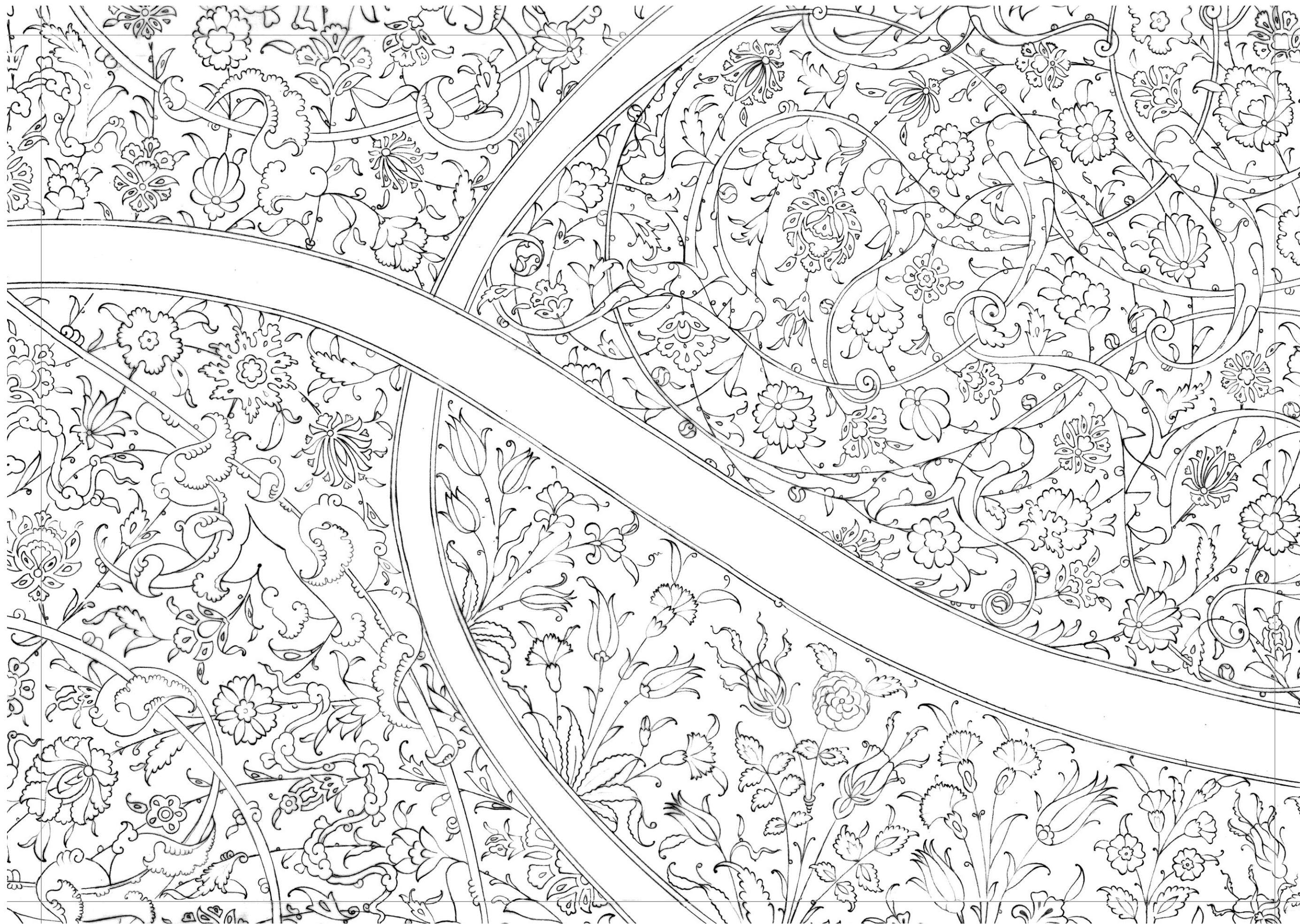


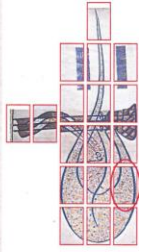


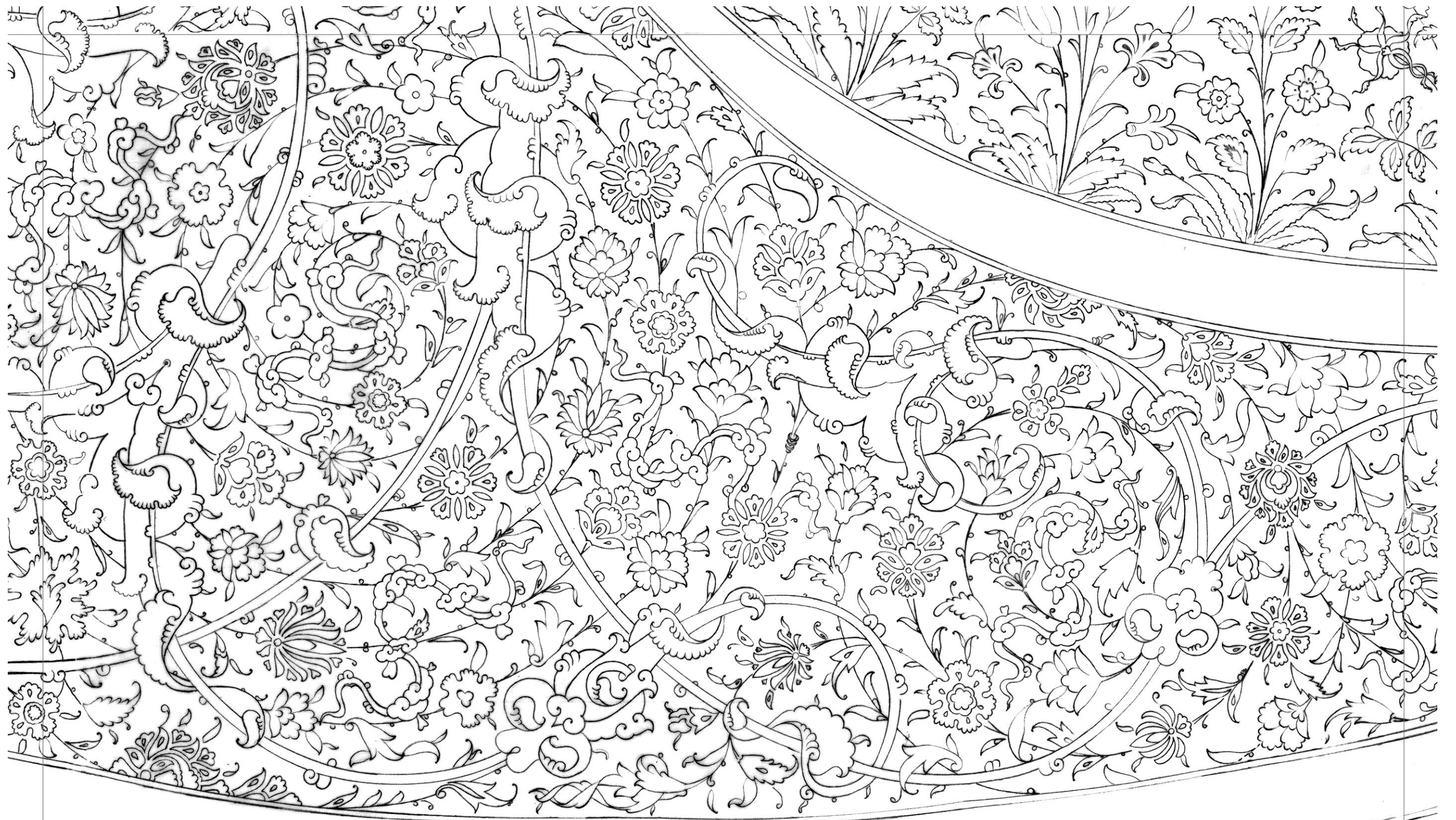


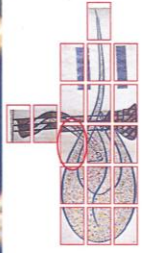




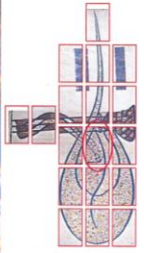


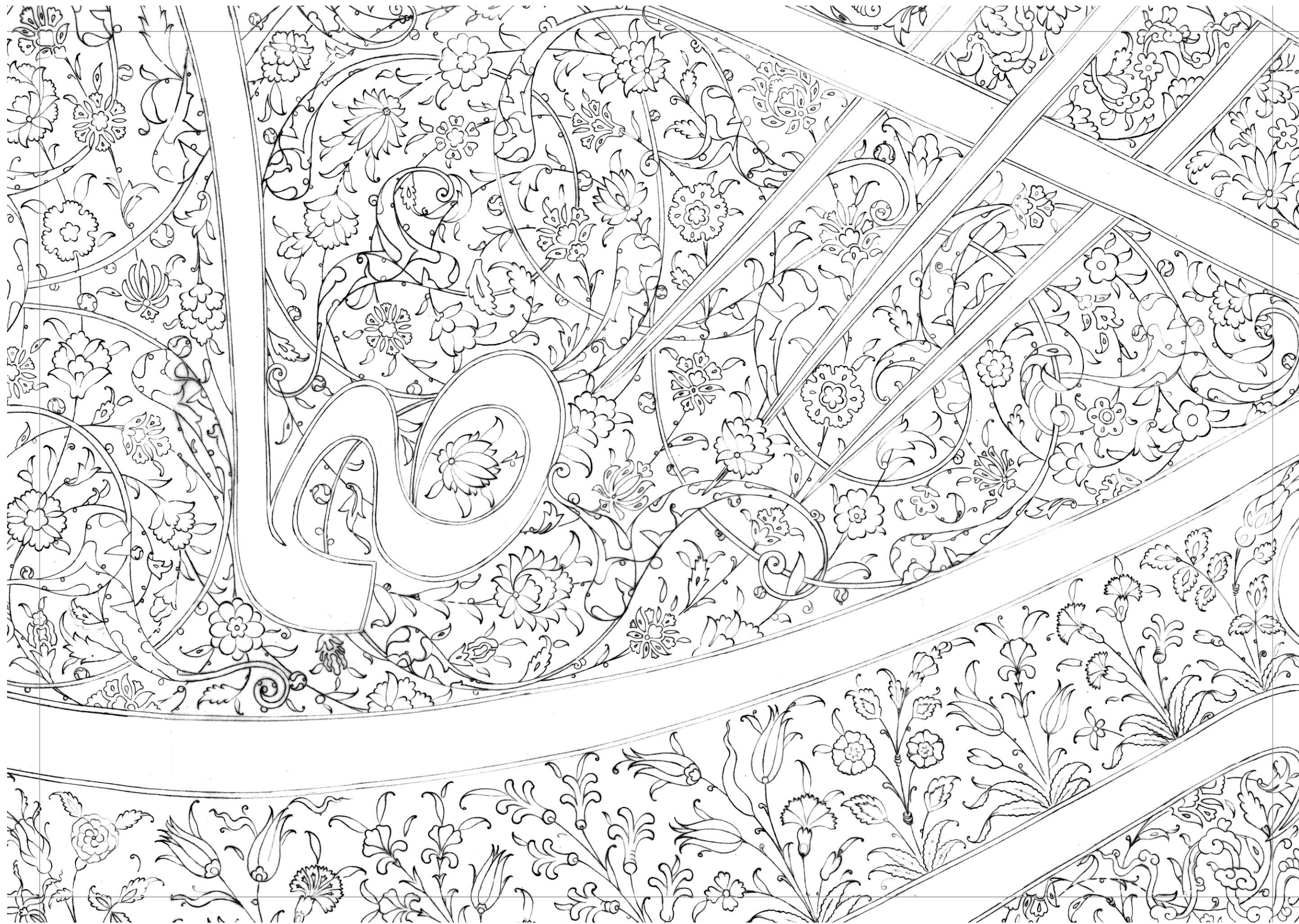


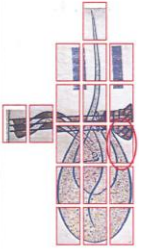


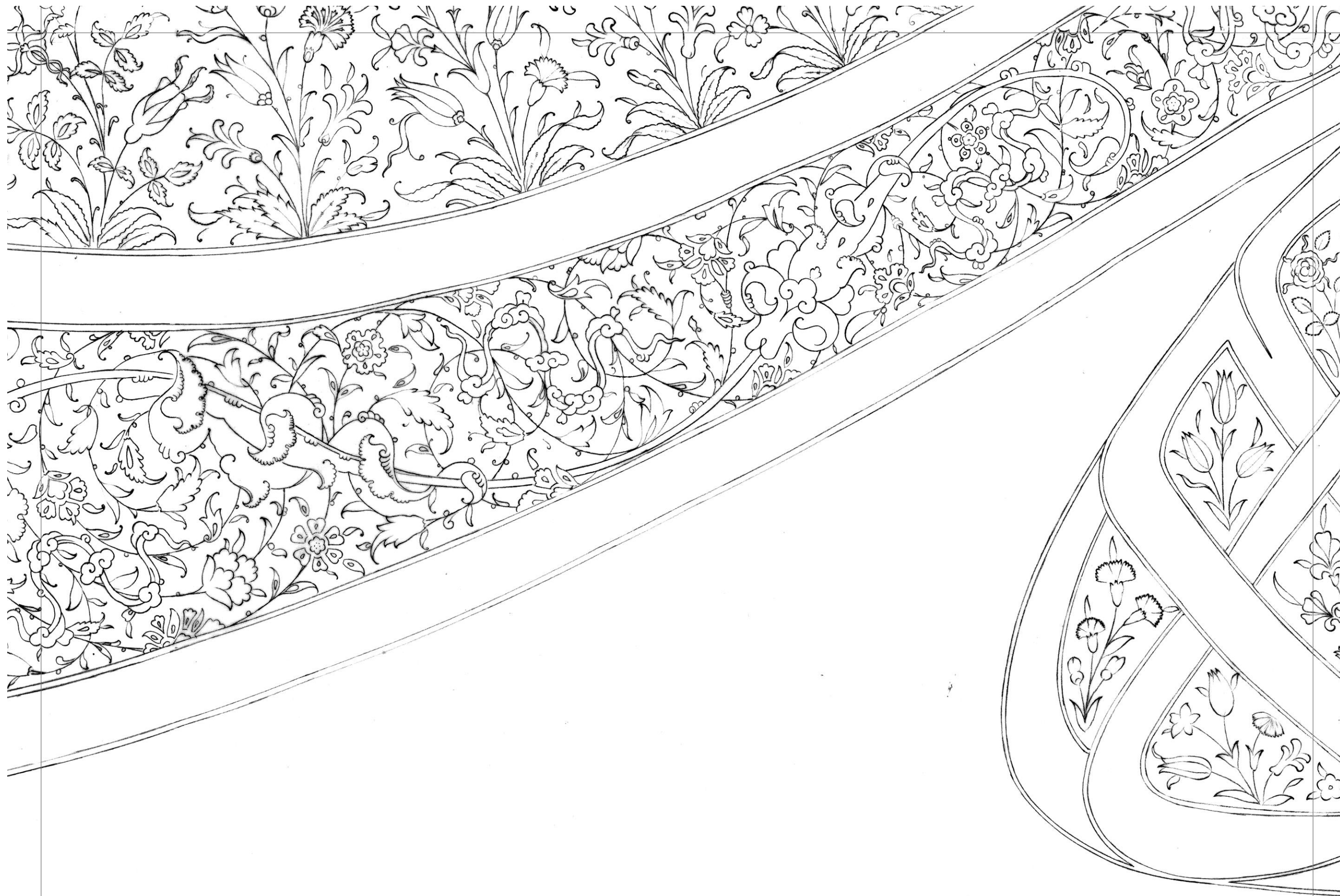


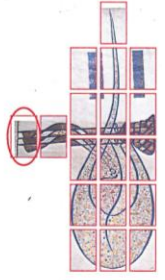


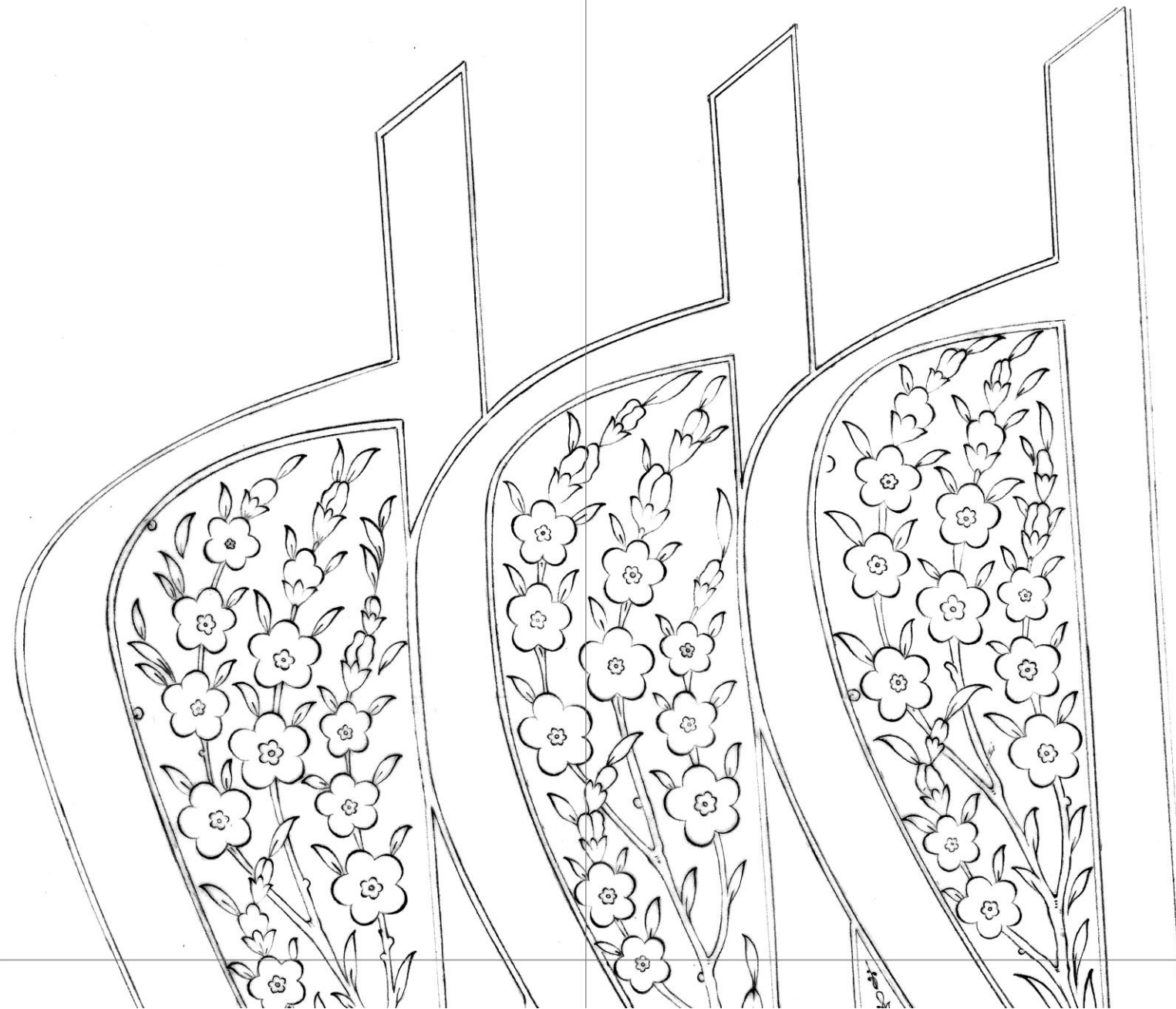


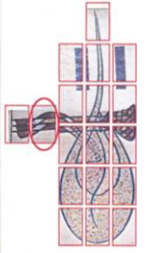


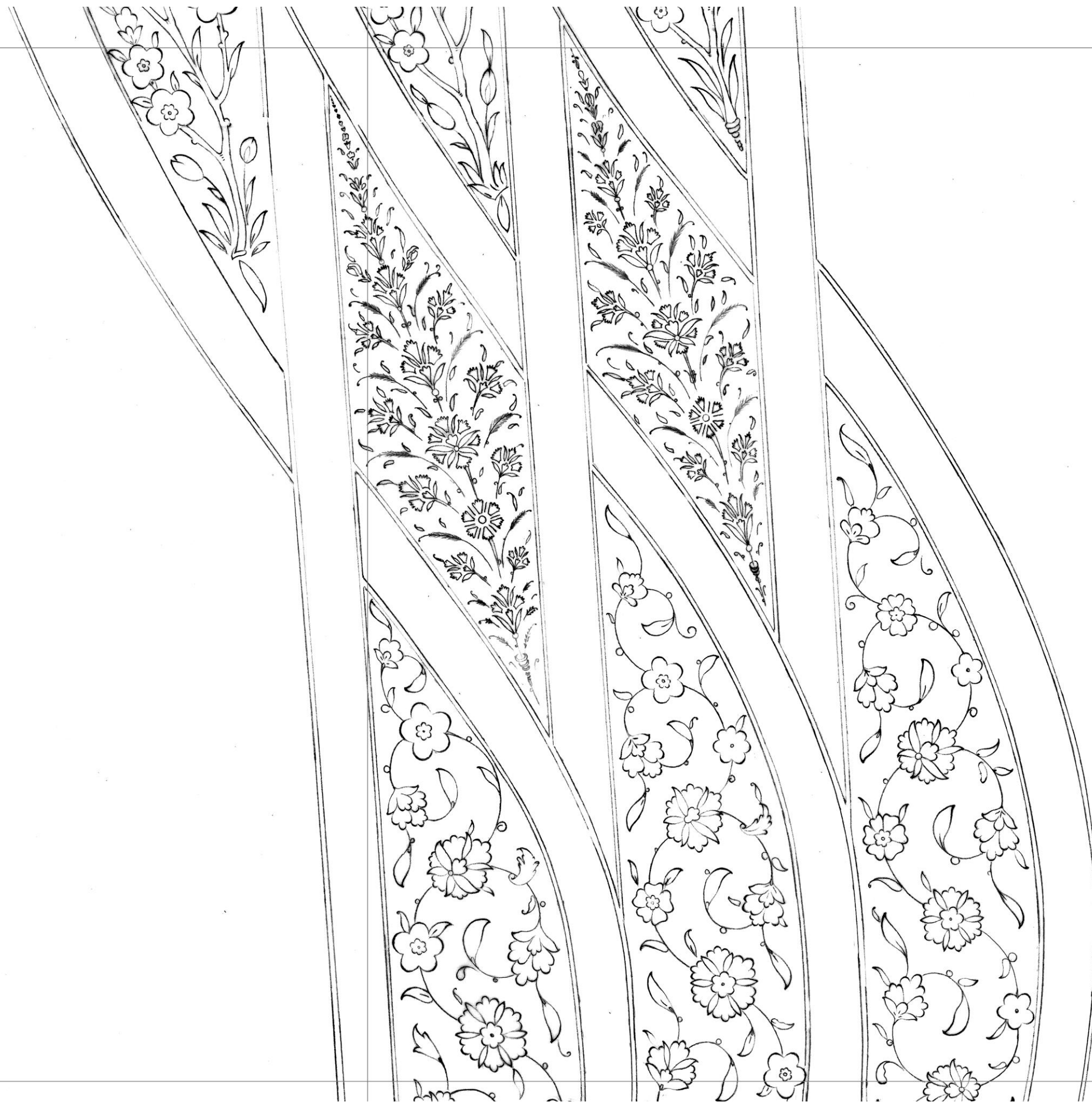


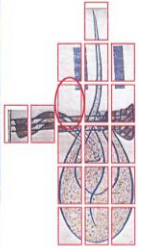


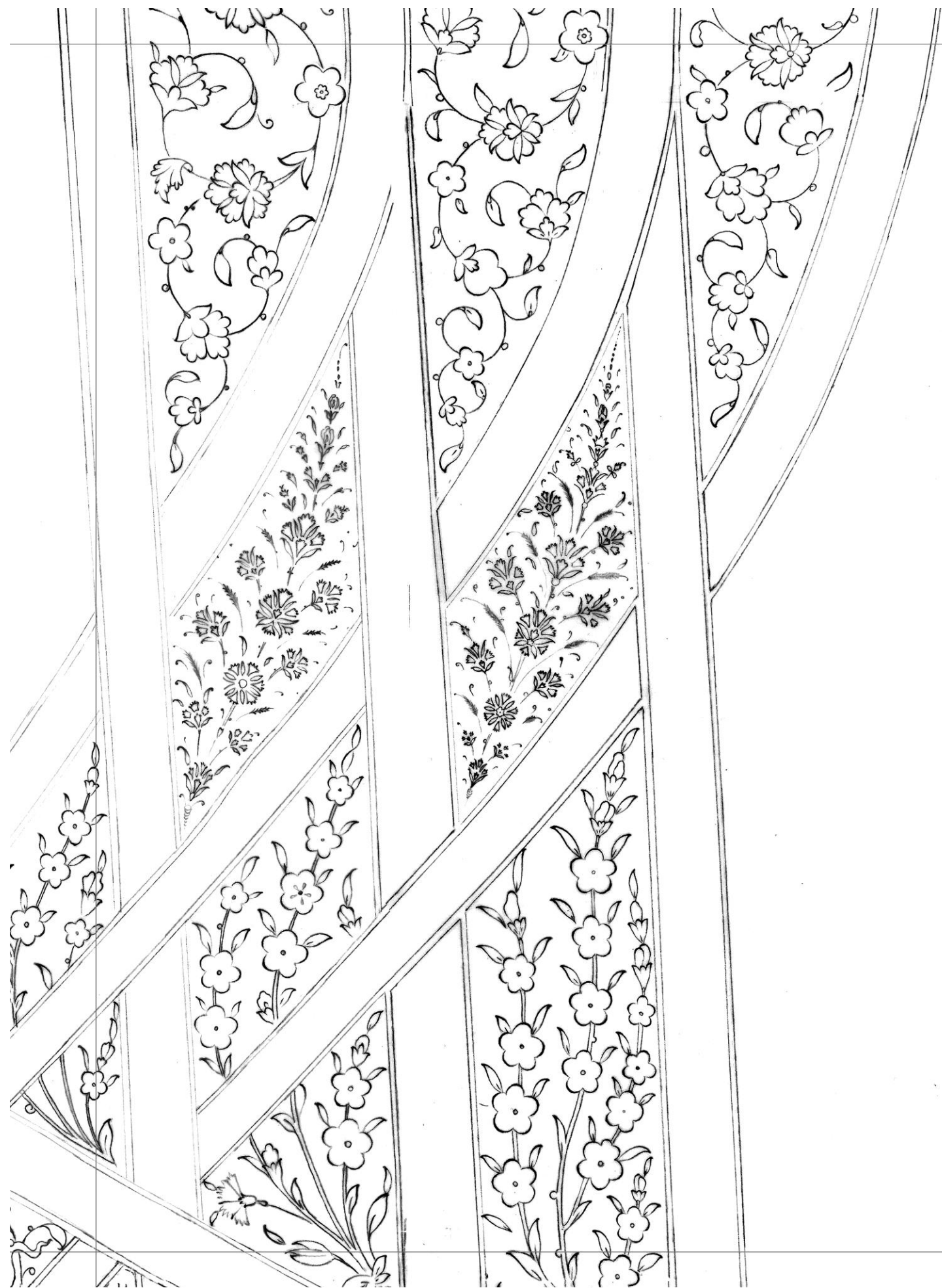






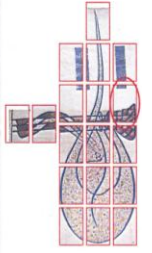


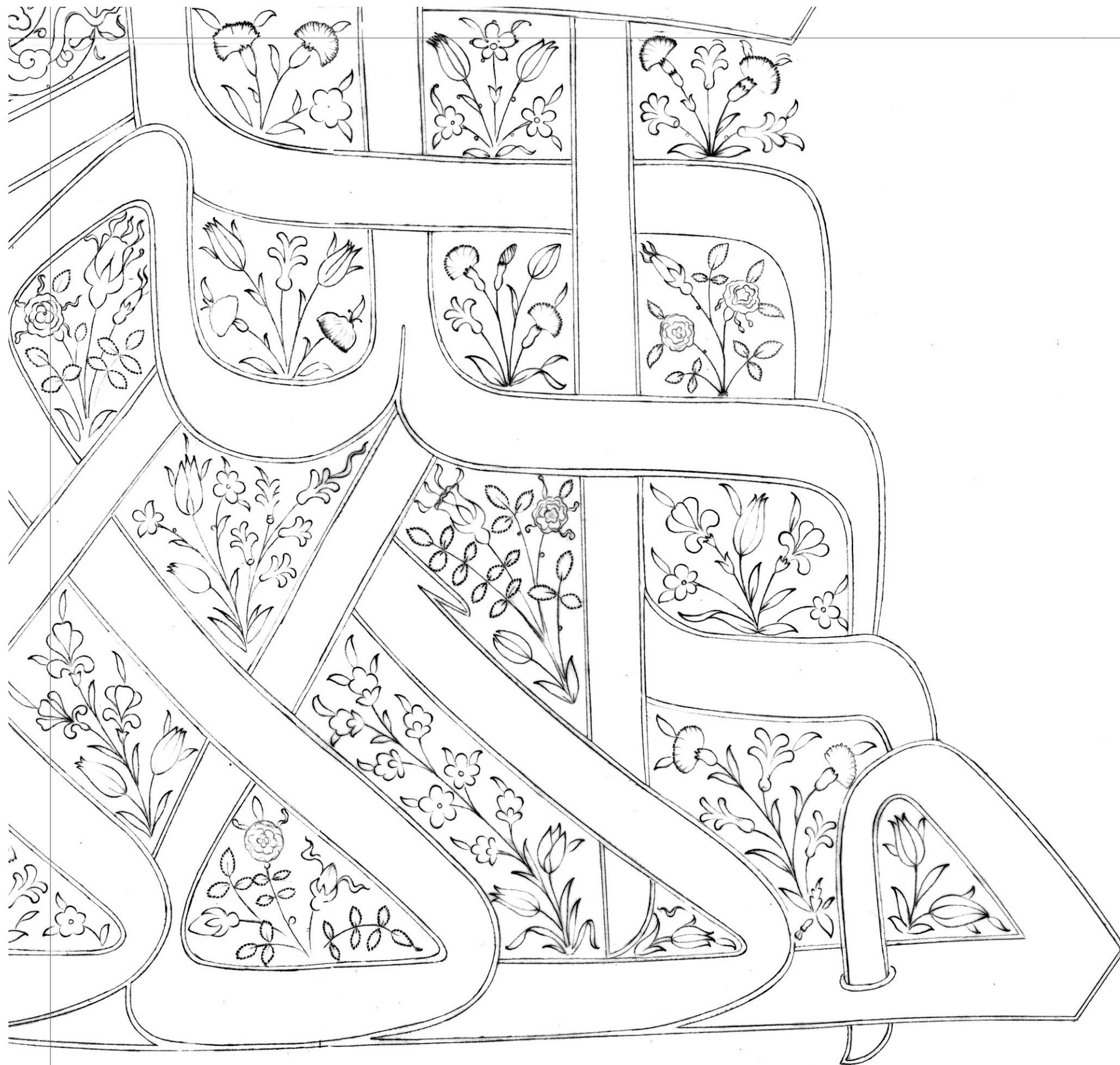


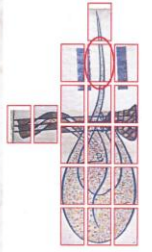


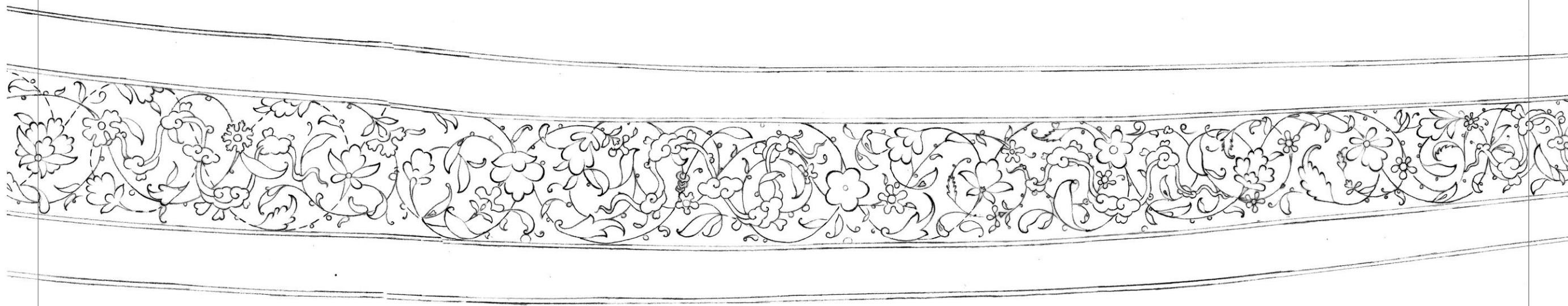
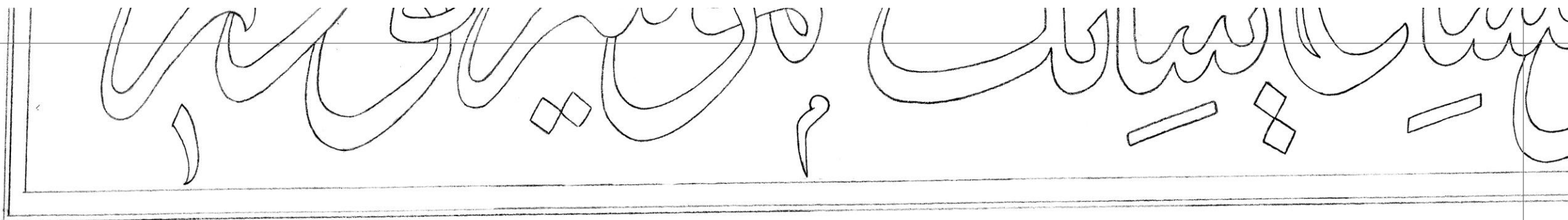


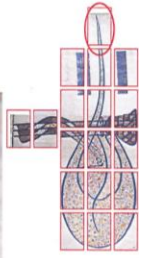


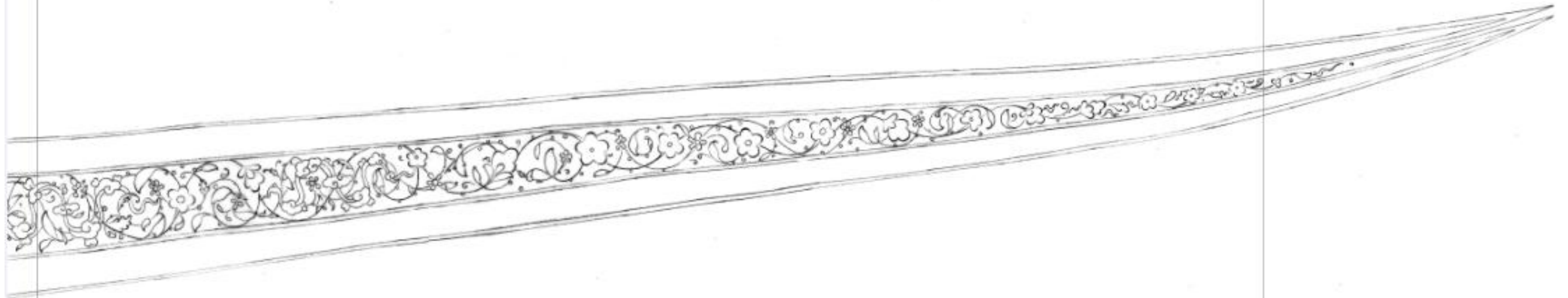












سُبْحَانَكَ يَا مَنْ لَا يَلْبَسُ
الْحُلَّةَ وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ
وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ وَلَا يَلْبَسُ
الْحُلَّةَ وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ
وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ وَلَا يَلْبَسُ
الْحُلَّةَ وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ
وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ وَلَا يَلْبَسُ
الْحُلَّةَ وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ

سُبْحَانَكَ يَا مَنْ لَا يَلْبَسُ
الْحُلَّةَ وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ
وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ وَلَا يَلْبَسُ
الْحُلَّةَ وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ
وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ وَلَا يَلْبَسُ
الْحُلَّةَ وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ
وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ وَلَا يَلْبَسُ
الْحُلَّةَ وَلَا يَلْبَسُ الْبَدَنَ

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Selçuklular, Anadolu Beylikleri, Memlûklar ve Osmanlılarda kullanılan tuğra, hükümdarın imzası ve yazılı alametidir. Resmî belgelerin üzerine nişancılar (tuğrakeş) tarafından çekilir ve ait olduğu padişahın adını içerir. Tuğra yüzyıllar içinde form olarak tekâmül içindedir. Tezhip açısından her dönemin kendine has tezyinî özellikleri vardır.

Osmanlı Devleti'nde ferman, berat, nâme-i hümayun gibi belgelerin üzerine çekilen tuğralarda tezyinat Fatih Sultan Mehmed döneminde başlar. Bu ilk örneklerin özelliği yazıda altın kullanılması ve sere bölümündeki harf boşluklarının kobalt mavisi ile doldurulmasıdır. II. Bayezid devrinde beyzelerin içleri stilize motiflerle tezhiplidir. XV. yüzyılın sonlarından itibaren tezyinî bir mahiyet kazanarak beyze, sere ve kol bölümlerinin üst kısmına, yazıyı kuşatacak şekilde süsleme yapılmıştır. XVI. yüzyılın ortalarından itibaren Kara Memî üslubunun (yarı stilize) kullanılmaya başlandığı görülür. Artık iç beyze ve sere bölümünde yarı stilize gül, lale, karanfil, sümbül ve süsen gibi çiçekler, zülfe ve tuğların aralarında bahar dalları yer almaktadır. Tuğra, (imza ve arma olmasının haricinde) hattat ve müzehhipler tarafından nadiren de olsa levha olarak tasarlanır. Bunlardan Kanunî Sultan Süleyman'a (GY 1400) ve III. Murad'a (GY 1392) ait olanları Kara Memî üslubunun güzel örneklerindedir. XVII. yüzyılda tezhipte yaşanan duraklamanın etkisi tuğra süslemelerinde de görülür. XVIII. yüzyılda Batı sanatının etkisiyle Türk Rokokosu denilen sanat akımı başlar. Klâsik devrin hatâyî, rumî ve yarı stilize çiçeklerinin yerini natüralist, kurdeleyle bağlanmış çiçek buketleri alır. Bu dönemde ayet, hadis ve güzel sözler tuğra formunda yazılarak tezyin edilir. XIX. yüzyıl sonuna kadar aynı üslup devam eder.

Ferman, berat ve nâme türü belgeler çeşitli müze, arşiv ve özel koleksiyonlarda muhafaza edilmektedir. Bu tür çalışmalarda her bir kurum için ayrı ayrı izin istenmekte, bu da araştırmacılar için zorlu bir süreç oluşturmaktadır. Bazı kütüphanelerde müsaade edilmediği için katalog taraması yapılamamıştır. Bundan dolayı çalışmamızda kullanılacak görselleri belirlerken, yayınlanmış eserlerdeki padişah tuğraları

kullanılmıştır. Bilgiler birkaç kaynaktan teyit edilmiştir. Yüzyıllara göre tuğra tezyinatı araştırılarak dönemsel özellikleri belirlenmiştir.

Bu zamana kadar III. Murad Tuğrası ile ilgili kapsamlı bir inceleme yapılmamıştır. Yapılan çalışmalar birkaç satırı geçmemekte ve bazıları da yanlış bilgiler içermektedir. Bu bulgular giriş bölümünde detaylı bir şekilde ifade edilmektedir (bk s. 2).

III. Murad Tuğrası'yla ilgili bilgiye ulaşabilmek için çeşitli araştırmalar yapıldı. İlk olarak Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde dönemin kayıtları tetkik edildi. Bu çalışma kapsamında masraf defteri, nakkaşhanede çalışan sanatkâr isimleri incelendi. Tuğranın sultana hediye edilebileceği düşüncesiyle in'âmât defterleri araştırıldı. Arşivde yapılan çalışmaya Kanunî Sultan Süleyman'ın tuğrası da (GY 1400) dâhil edildi. Tezyinî açıdan benzer özellikler taşıyan levhaların aynı sanatkâra ait olduğu düşünüldü. Ancak herhangi bir belgeye rastlanılmadı.

İkinci olarak III. Murad Tuğrası'nın sanatkârı tezyinî yönden araştırıldı. Yapılan incelemede üslubun Kara Memi'ye ait olduğu tespit edildi. O tarihte sanatkârın hayatta olup olmadığına dair yapılan çalışmada Kara Memi'nin isminin arşiv belgelerinde çeşitli şekillerde kaydedildiği anlaşıldı. Bugüne kadar zikredilmeyen Mehmed Şah adının da ona ait olduğu saptandı (bk. s. 56). Bu bilgiler ışığında 1581 tarihinde vefat kaydı düşülen Memi Ağa'nın (bk. s. 57) Kara Memi olduğu¹ ve sanatkârın III. Murad döneminde de görevine devam ettiği düşünülmektedir.

III. Murad Tuğrası, Kara Memi imzalı *Muhibbî Divanı* tezyinatı ile kıyaslanarak incelendi (bk. s. 65 – 70). Kompozisyon düzeni, kullanılan motifler, renk tertibi ve üslubun bire bir aynı olduğu tespit edildi². Bu inceleme sonucunda III. Murad Tuğrası'nın Kara Memi'ye ait olduğu düşünülmektedir.

Tuğranın hattatı ile ilgili yapılan incelemeler kapsamında Sicill-i Osmanî'de dönemin tuğrakeşleri belirlendi (bk. s. 56). GY 1392'ye kayıtlı III. Murad Tuğrası'nın sağında yer alan celî sülüs hat incelendi. Yazı üslubunun XVI. yüzyılın önemli hattatlarından Hasan Çelebi'ye ait olduğu saptandı. Arşiv belgelerinden, Süleymaniye Camii, Piyale Paşa Camii, Edirne Selimiye Camii, III. Murad'ın Has Oda ve girişindeki celî yazıların

¹ Yaşı ile ilgili tahmini bir hesaplama yapıldığında isminin geçtiği ilk tarihte (1544) 17 yaşında olduğu düşünülse 1581 yılında 54 yaşında olmaktadır. Sanata çocuk denilecek yaşlarda başladığı da göz ardı edilmemelidir. Kara Memi'nin daha küçük yaşta olma ihtimali kuvvetlidir.

² Çalışmamız olan tuğranın Kara Memi'ye ait olduğunu belgelemek için Muhibbî Divanı ve III. Murad Tuğrası detay fotoğraflarla mukayese edilmektedir. Tuğranın ve divanın farklı boyutlarda olması sebebiyle bazı motiflerde ayrıntı farklılıkları görülmektedir. Bu benzerlikler kıyaslanırken iki eser arasındaki ölçek farklılıkları göz önünde bulundurulmalıdır.

ona ait olduğu anlaşılmaktadır (bk. Hasan Çelebi s. 44). Bu yapıların tezyinatları incelendiğinde de Kara Memi üslubu görülmektedir. Süleymaniye Camii'nde iki sanatkârın birlikte görev aldıkları arşiv kayıtlarıyla sabittir (bk. s. 45). III. Murad Tuğrası'nda da birlikte çalıştıkları düşünülmektedir.

Bu araştırma sırasında yaşanan en büyük zorluk TSMK'da bulunan III. Murad Tuğrası'nı görmemize izin verilmemesidir³. Tez konumuzun odak noktası olan renk ve boyama teknikleri eserin bizzat incelenerek yapılması gereken bir araştırmadır. Elimizde olmayan nedenlerden dolayı eseri göremeyişimiz çalışmamızdaki en büyük eksikliktir. III. Murad Tuğrası'yla ilgili çizim, inceleme ve tespitler müze tarafından amatörece çekilmiş fotoğraflar üzerinden yapılmıştır. Bu görsellerde tuğranın renk ve ölçęinin belirlenebileceği hiçbir materyal de mevcut değildir.

Topkapı Sarayı'ndan 20.03.2012 tarihinde alınan fotoğrafların eserin incelenmesi için yeterli olmadığı anlaşılınca tekrar görsel talebinde bulunulmuştur. 20.01.2013'te alınan fotoğraflarla karşılaştırıldığında önemli bulgular saptanmaktadır. İlk verilen resimlerde tuğranın çerçeve içinde muhafaza edildiği, sonradan alınanlarda ise eserin rulo hâlinde saklandığı görülmektedir. Bu kadar hacimli bir levhanın rulo yapılmasından kaynaklı kâğıtta kırılmalar meydana geldiği ve boyalarda oluşan dökülmelerin biraz daha arttığı tespit edilmiştir. III. Murad'a ait bu muazzam eserin zarar görmemesi adına araştırmacılara gösterilmemesi fakat saklama koşullarının uygun olmayışı büyük bir tezattır.

Yapılan incelemede, tuğranın beyze ve kollarını kapsayacak şekilde eserin ikiye bölünüp tekrar birleştirildiği ve desende kayma olduğu saptanmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eser Kütüphanesi'nden Zeynep Atbaş'la yapılan görüşmede, eserle ilgili restorasyon çalışmasının kayıtlarda olmadığı, yapıldığı döneme yakın bir yüzyılda böyle bir onarım geçirmiş olabileceği aktarılmıştır.

Tuğra tezhibinde, altın, yeşil (limonküfü), mavi, sarı, pembe, çivit mavi, sülyen ve bunların tonları kullanılmıştır. Birbirine zıt sayılan bu renkler büyük bir ustalıkla, çok dengeli bir şekilde süslemede yer almıştır. Tezyinatta en çok sarı altın ve lapis lazuli taşından elde edilen çivit mavi kullanılmıştır. Bunlar maddî değeri yüksek olan renklerdir. Gücün ve ihtişamın sembolü gibi kullanılmaktadır. Yazı ve bezemede

³ Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eser Kütüphanesi sorumlusu ile yapılan görüşmelerde ve gönderilen dilekçede eserin yakından görülmesinin renk ve tezyinatta kullanılan metotların saptanabilmesi için çok elzem olduğu ve bu yönde talepte bulunulduğu belirtildi. Bu hususta sunulacak bütün şartları kabul ettiğimizi bildirmemize rağmen, eserin kendi üstüne zimmetli olduğu, şartlar müsait olmadığı için böyle bir iznin verilemeyeceği bize bildirildi.

uygulanan lacivertin öne çıkışı, aynı oranda kullanılan sarı altınla dengelenmektedir. Hemen hemen her motifte az ya da çok kullanılan sülyen esere daha sıcak bir görüntü vermektedir. Yarı stilize çiçekler tabiattaki görüntülerine yakın renklerde boyanmıştır. Tezhipte çivit mavinin kullanılması, yazı ile tezyinatın aynı nispette görülmesini sağlamaktadır. Birbirine yakın veya zıt boya alanlarıyla elde edilen renk uygulamalarının harmoni içinde kullanılması eseri monotonluktan kurtarmaktadır.

Yapraklarda kullanılan küf yeşilinde ve tuğra yazısının bazı kısımlarında dökülmeler olduğu saptanmıştır. Yapraklarda oluşan dökülmelerden kaynaklı boş yerler gri renkte görülmektedir.

III. Murad'a ait bu tuğra, birçok tekniğin uygulandığı son derece ihtişamlı bir eserdir. Kullanılan motifler ve kompozisyonlar zengin, işçilik ise mükemmeldir. Beyzelerin iç kısmındaki süsleme incelendiğinde desenin terkinde belirli bir sıra takip edildiği anlaşılmaktadır. Öncelikle negatif motiflerin bulunduğu dalların, daha sonra bu spirallerin iç kısmından devam eden helezonların yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Sarmal dallarla birlikte motif gruplarının irili ufaklı kullanımı esere ritim kazandıran unsurlardandır. Rumî kompozisyonun diğerlerinin tam ters yönünde hareket etmesi görsel etkiyi arttırmaktadır.

Eserdeki farklı motif grupları ve bunların kendi içinde çeşitlilik göstermesi, tuğra tezyinatını görkemli yapmaktadır. İç içe yerleşim düzeninde olan beyzelerde farklı desen ve motif gruplarının tertibi eseri karışıklık ve tekdüzelikten kurtarmaktadır. Bu alanda ve yazı bölümünde kullanılan yarı stilize çiçekler, desene nefes aldırın ve ferah bir görüntü oluşmasını sağlayan tezyinî özelliklerdir.

Tuğrada, hacim ve yön olarak birbirinden farklı alanlar mevcuttur. Bunlar, beyze, kol ve metin bölümü olarak üç ana parçadan oluşmaktadır. Bu kısımların aynı değerde görülebilmesi renk düzenlemeleriyle sağlanmaktadır. Düz eksende büyük alanları oluşturan beyze ile kollar arasındaki orantısızlık, sağ tarafa yerleştirilen iki satır celi sülüs yazılar ile giderilmektedir. Yazı zemininde kullanılan çivit mavi renk, derinlik etkisi yaratarak kol bölümünü ön plâna çıkarmaktadır. Tuğranın orta merkezini oluşturan ve yukarıya doğru uzanan kısmın altınla renklendirilmesi daha güçlü ve dinamik bir etki meydana getirmektedir. Tuğlardaki eşkenar dörtken şeklindeki boşlukların boyanmaması, oluşabilecek sert görüntüyü hafifleterek yatay ve dikey alanları birbirine yaklaştırmaktadır. Beyze ve kolda zeminin renklendirilmemesi, tezyinat ile tuğra formunun aynı değerde olmasını sağlamaktadır. Bütün bu

düzenlemeler sayesinde devasa boyuttaki eserin her yönden ahenk içerisinde olduğu görülmektedir.

Kara Memi'nin kendine has kompozisyon yöntemi günümüzde öğretilen katı kurallardan oldukça uzak ve özgür tasarımlardır. Bugün klâsik olarak adlandırılan XVI. yüzyıl tezyinî sanatının o zaman için modern bir anlayışıyla uygulandığı görülmektedir. Bu yenilikçi tavır sayesinde Şah Kulu ve Kara Memi gibi isimler kendi üsluplarını meydana getirmişlerdir. Günümüzde farklı sanat ekollerinin ortaya çıkabilmesi öncelikle tüm dönemlerdeki üslupların eserler üzerinden doğru analiz edilip, değerlendirilmesiyle mümkündür. Bu bilgi birikimi ve yenilikçi yorumlarla yaşadığımız çağın etkisini eserlerimizde hissettirebiliriz. Sanatın tekâmülü ancak bu şekilde mümkündür.

KAYNAKÇA

- AKBULUT İlhan, “Osmanlı Fermanları”, *Antik Dekor*, İstanbul 1993, sa. XXII.
- AKGÜNDÜZ Murat, “Osmanlı Devleti’nde Nişancılık Müessesesi”, *Harran Üniversitesi İlahiyât Fakültesi Dergisi*, HÜİF Vakfı Yayınları No:5, Şanlıurfa 1988, sa. IV, s. 225 – 228.
- AKSOY Şule, “Osmanlı Sultanlarının Tuğraları ve Tuğralı Belgeler”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, c. XI, s. 65 – 74.
- AKSUN Ziya Nur, *Zirvedeki Sultanlar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011.
- AKTAN Ali, “Osmanlı Vesikalarında Kullanılan Kâğıt, Kalem, Mürekkep ve Nâmelerin Teçhizi”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum 1988, sa. VIII, s. 235.
- AKTAN Ali, *Osmanlı Paleografyası ve Siyasi Yazışmalar*, Osmanlılar İlim ve İrfan Vakfı, İstanbul 1995.
- ATASOY Nurhan, *Hasbahçe*, Aygaz Yayınları, İstanbul 2002.
- BAĞCI Serpil, Filiz ÇAĞMAN, Günsel RENDA, Zeren TANINDI, *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Kültür Serisi, İstanbul 2006.
- BÂKÎ, *Bâkî Dîvânı: Tenkitli Basım*, haz. Sabahattin Küçük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994.
- BARKAN Ömer Lütfü, “İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri”, *Belgeler*, İstanbul 1979, sa. XIII, s. 177 – 185.

BARKAN Ömer Lütfü, *Süleymaniye Cami İmâreti İnşaati*, Türk ve Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1970, c. II.

BAŞKAYA Pınar, *Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan Sultan I. Süleyman, II. Selim ve Sultan III. Murad'a Ait Altı Adet Tezhipli Padişah Tuğrasının Renk ve Desen Açısından İncelenmesi ve Değerlendirmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) DEÜ Sos. Bil. Ens., İzmir 2001.

BAYRAMOĞLU Fuat, "Tezhipli ve Padişah Onaylı Fermanlar", *Kültür ve Sanat Dergisi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1976, sa. IV, s. 17 – 37.

BERK Süleyman, *Hattat Mustafa Râkım'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği*, Atatürk Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum 1999.

BİNARK İsmet, *Osmanlı Fermanları*, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1987.

BOA, D.BŞM. 38, s. 263.

BOA, KK, 1773, s. 161.

BOA, KK, 1866, 274.

BOA, KK, 7098, s. 43a - 43b.

BOA, KK Ruus 239, s.173, 190.

BOA, KK Ruus 242, s. 220.

BOA, KK Ruus 252, s. 23-24.

BOA, MM 6196.

BOA, MM 750, s.194.

BOYRAZ Şeref, *Surnâme-i Hümayun'da Folklorik Unsurlar*, Erciyes Ün. Sosyal Bilimler Ens., Kayseri 1994.

BOZER Saliha, *Konya Müzelerinde Bulunan Bazı Osmanlı Ferman ve Beratlarının Tuğra ve Tezhip Açısından İncelenmesi*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) SÜ Sos. Bil. Ens., Konya 2007.

- CİNÂNÎ, *Cinânî Hayatı - Eserleri - Dîvânının Tenkidli Metni*, haz. Cihan Okuyucu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994.
- COŞKUN Betül, *15.yy. İle 20.yy. Arasında Türk Tezhib Sanatında Gül Motifi*, (Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ün. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Sosyal Bil. Ens. Tezhip Ana Sanat Dalı Programı, İstanbul 2007.
- ÇAĞMAN Filiz, “Ahmed Karahisarî’ye Atfedilen Ünlü Kuran-ı Kerim”, *9. Milletler Arası Türk Sanatları Kongresi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991, s. 521 – 527.
- ÇAĞMAN Filiz, “Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref”, *Türkiyemiz*, Yıl 18, İstanbul 1988, sa. LIV, s. 11 – 15.
- ÇAĞMAN Filiz, “Saray Nakkaşhânesinin Yeri Üzerine Düşünceler”, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, Sandoz Kültür Yayınları, İstanbul 1989, s. 35 – 46.
- ÇAĞMAN Filiz, “Serzergerân Mehmed Usta ve Eserleri”, *Kemal Çığ’a Armağan*, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 1984, s. 51 – 72.
- ÇAĞMAN Filiz, “Şehnâme-i Selim Han ve Minyatürleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, İÜEF, İstanbul 1972 - 1973, sa. V, s. 411 - 442.
- ÇAĞMAN Filiz, TANINDI Zeren, *İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979.
- ÇİĞ Kemal, “Türk Kitap Kapları”, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yeni Matbaa, Ankara 1952, sa. II-III, s. 106 – 123.
- ÇİĞ Kemal, *Türk Kitap Kapları*, Doğan Kardeş Matbaacılık San. A.Ş. Basımevi, İstanbul 1971.
- ÇOBANOĞLU Ahmet Vefa, “Nakkaş Hasan Paşa Türbesi, İstanbul’da XVII. Yüzyılın İlk Çeyreğinde İnşa Edilen Türbe”, *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, c. XXIII, s. 330 – 331.
- DEMİRİZ Yıldız, “16. Yüzyıl Kitap Sanatında Çiçek”, *16. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, 11-12 Nisan 2001 Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 2004, s. 147 – 168.

- DEMİRİZ Yıldız, “Türk Sanatında Bahar Açmış Meyve Ağacı Motifi”, *Birinci Millî Türkoloji Kongresi*, Kervan Yayınları, İstanbul 1980, s. 387 – 400.
- DEMİRİZ Yıldız, *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 2004.
- DERMAN Fatma Çiçek, *İslâm Sanatları Tarihi*, Anadolu Üniversitesi İlahiyat Önlisans Programı Ders Kitabı, ADÜ. Web-ofset Tesisleri, Eskişehir 2010.
- DERMAN Fatma Çiçek, “Osmanlılarda Tezhib Sanatı”, *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, İstanbul 1998, c. II, s. 488 – 489.
- DERMAN M. Uğur, “Tarihte Kullanılan Yazı Alet ve Malzemesi”, *Konferans Notları*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, (12 Ekim) İstanbul 2012.
- DERMAN M. Uğur, ERUZ Fulya Bodur, GİRAY Kıymet, *Sabancı Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 1995.
- DERMAN, M. Uğur “Padişah Tuğralarındaki Şekil İnkılabına Dair Bilinmeyen Bazı Gerçekler”, *VIII. Türk Tarih Kongresi III. Ciltten Ayrı Basım*, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara 1983, s. 1615 – 1617.
- DİKMEN Melek, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1221 Nolu Siyer-i Nebî’de Metin Minyatür İlişkisi*, (Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Türk İslâm Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2009.
- DUMAN Muhammed Fatih, *Gelibolulu Mustafa Âlî’nin Zübdetü’t-Tevârih Adlı Eserinin 1-111. Varaklar Arası Edisyon Kritiği*, (Yüksek Lisans Tezi) DEÜ Sos. Bil. Ens. İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi ve Sanatları Programı, İzmir 2006.
- EAGLE Hande - TAŞKIN Bahadır (Editör), *Topkapı Sarayı Müzesi*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul 2010.
- ERTAŞ Kemal, *Gelibolu’lu Mustafa Âlî’nin Nasîhatu’s-Selâtîn İsimli Eserinin Tenkidli Metni*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Ün. Sos. Bilimler Ens. İlahiyat Anabilim Dalı İslâm Târîhi Bilim Dalı, İstanbul 2008.
- ERUZ Salih - AKSAKAL Kahraman, *Türkçe Sözlük*, Tamil Yayınevi, İstanbul 1984.

FUZÛLÎ, *Türkçe Divan*, haz. Kenan Akyüz vd., Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1958.

GELİBOLULU Mustafa Âlî, Hazırlayan Müjgan Cunbur, *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanı Menâkıb-ı Hünerverân*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.

GÖKBİLGİN M. Tayyib, *Osmanlı Paleografya Diplomatik İlmî*, İÜ Ed. Fak. Yayınları No 2608, İstanbul 1979.

GÜNAYDIN Yusuf Turan, ARSLANTÜRK İbrahim Halil, “Gelibolulu Mustafa Âlî’nin Hilyetü’r-Ricâl’inde Melâmiyyûn ve Muhaddesûn Zümreleri” *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, İstanbul 2007, c. VIII, sa. XVIII, s. 277 – 296.

GÜNÜÇ Fevzi, *XV.-XX. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarîsinde Celi Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri*, SÜ. Sos. Bil. Ens. Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Doktora Tezi), Konya 1991.

HAMMER, *Büyük Osmanlı Tarihi*, Üçdal Neşriyat, İstanbul 1998.

<http://www.yazmalar.gov.tr>

<http://www.wowturkey.com>

İNALCIK Halil, “Şikâyet Hakkı: Ariz-i Hâl ve Ariz-i Mahzar’lar”, *Osmanlı Araştırmaları*, İstanbul 1988, c. VII-VIII, s. 35 – 47.

İNAY Özlem, *Türk İslâm Kitap Sanatında Lake Cilt Sanatı*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslâm Sanatları Programı, İstanbul 2006.

İPEKTEN Haluk, Mustafa İsen, Turgut Karabey, Metin Akkuş, “XVI. Yüzyıl Dîvân Nazmı”, *Büyük Türk Klâsikleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1986, c. III, s. 102 – 127.

KARA Gülhizar, *Gelibolulu Mustafa Âlî’nin “Nâdiru’l-Mehârib Adlı Eserinin Edisyon Kritiği ve Muhtevasının Değerlendirilmesi*, (Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi Programı, İzmir 2009.

- KAZAN Hilâl, *XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi*, (Yayınlanmış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslâm Sanatları Tarihi Bilim Dalı, İstanbul 2007.
- KELEŞ İbrahim, *Hat Sanatının Tarihi Geçmişi ve Hattat Adem Sakal'ın Türk Hat Sanatında ve Eğitimdeki Yeri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) GÜ. Eğitim Bilimleri Ens. El Sanatları Eğitimi Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Ana Sanat Dalı, Ankara 2009.
- KIRKILIC AHMET, *Sultan Üçüncü Murâd Hayatı Edebi Kişiliği Eserleri ve Dîvânının Tenkidli Metni*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Atatürk Ün. Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Ed. Bölümü, Erzurum 1985.
- KOÇU Reşad Ekrem, *Osmanlı Padişahları*, Doğan Kitapçılık A.Ş., İstanbul 2002.
- KONAK Ruhi, *Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Geleneksel Türk El Sanatları Anabilim Dalı Sanatta Yeterlilik, İzmir 2007.
- KÜPELİ Gülnihal, “Saray Nakkaşhânesi ve XV. Yüzyılında Osmanlı Tezhip Sanatını Şekillendiren Üslûplar”, *Elmi Mecmuası*, Bakü Devlet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Bakü 2009, s. 474 – 494.
- KÜTÜKOĞLU Bekir, “Murad III”, *DİA*, Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, c. XXXI, s. 172 – 176.
- KÜTÜKOĞLU Bekir, “Şehnameci Lokman”, *Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, İstanbul 1991, s. 39-48.
- KÜTÜKOĞLU S. Mübahat, “Berat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1997, c. V, s. 473 – 479.
- KÜTÜKOĞLU S. Mübahat, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 1998.
- MAHİR Banu, “Osman (Nakkaş)”, *Osmanlılar Ansiklopedisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, c. II, s. 404 – 405.
- MAHİR Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005.

- MERİÇ Rıfıkı Melûl, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*, Ankara Ün. İlahiyât Fak. Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Ens. Yayınları Ankara 1953, sa. I.
- MESARA Gülbün, “Kanunî Sultan Süleyman’ın Sernakkaşı Karamemi”, *Hat ve Tezhib Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 376 – 377.
- MÜFTÜOĞLU Mustafa, *Yalan Söyleyen Tarih Utansın*, Başak Yayınları, İstanbul tsz., c. II.
- NADİR Ayşegül, *Osmanlı Padişah Fermanları Sergi Kataloğu*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk ve İslâm Eserleri Müzesi İbrahim Paşa Sarayı, İstanbul 1978.
- NEV’Î, *Dîvân*, haz. Mertol Tulum - M. Ali Tanyeri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1977.
- ORGUN Zarif, “Tuğra: Tuğralarda el-Muzaffer Dâima Duası ve Şah Ünvanı Şehzâde Tuğraları, Mehmet II’nin Tuğra, İmza ve Mühürleri”, *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1949, sa. IV, s. 203 – 220.
- ORHONLU Cengiz, *Osmanlı Tarihine Ait Belgeler, Telhisler (1597-1607)*, İÜEF Yayını, İstanbul 1970.
- ÖZDEMİR Kemal, *Osmanlı Arması*, Dönence Basın ve Yayın Hizmetleri, İstanbul 1997.
- RADO Şevket, *Türk Hattatları*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1984.
- SARICIK Murat, “III. Murad Döneminde Hayvan Haklarıyla İlgili Bir Ferman”, *SDÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Isparta 1999, sa. VI, s. 69 – 78.
- SEFERCİOĞLU Mustafa Nejat, “Âlim Bir Şair: Nev’î”, *Dil ve Edebiyat Dergisi*, Nisan 2011, sa. XXVIII, s. 18 – 39.
- SERİN Muhittin, *Hat Sanatımız ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 1999.
- SERTOĞLU Midhat, *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, Doğan Kardeş Mtb. San. A.Ş., İstanbul 1975.

- SERTYÜZ Nurcan, *16. Yüzyıl Tezyinatında Gül*, (Yüksek Lisans Tezi) MÜ Güzel San. Ens. Geleneksel Türk El San. Bölümü Tezhip-Minyatür Ana Sanat Dalı, İstanbul 1998.
- SUBAŞI M. Hüsrev, “Hattat Osmanlı Padişahları”, *Osmanlı*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, c. XI, s. 52 - 60.
- SÜREYYA Mehmed, *Sicill-i Osmanî*, haz. Seyit Ali Kahraman, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1996, c. VI.
- ŞEKER Mehmet, “Gelibolulu Mustafa Âlî’nin Hayatı ve Şahsiyeti”, *Dokuz Eylül Ün. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, İzmir 1983, sa. I, s. 159 – 172.
- ŞEREF Abdurrahman, *Osmanlı Devleti Tarihi*, Kaynak Yayınları, İzmir 1995, c. I.
- TANINDI Zeren, “13. - 14. Yüzyılda Yazılmış Kur’anların Kanunî Döneminde Yenilenmesi”, *Topkapı Sarayı Yıllık I*, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1986.
- TANINDI Zeren, “Kitap ve Tezhibi”, *Osmanlı Uygarlığı 2*, Hazırlayanlar Halil İnalçık – Günsel Renda, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2003, s. 880 – 883.
- TANINDI Zeren, “Minyatür Ressamlığı ve Tezhipçiliğiyle Ünlü Osmanlı Veziri”, *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, c. XXIII, s. 329 -330.
- TANINDI Zeren, *Siyer-i Nebî, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1984.
- TSMA, 7253.
- TSMA, D. 8244/2.
- TSMA, D. 9612.
- TSMA, D. 9613-3.
- TSMA, D. 9628.
- TSMA, D. 34, s. 84a.
- TSMA, D. 6500.

TSMA, 437 D. 113.

TSMA, 464 D. 105/3.

TÜRK ANSİKLOPEDİSİ, Madde “*Tuğra*” Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara 1982, c. XXXI, s. 454 - 456.

UĞUR Ahmet, “Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Kühü'l-Ahbâr'ına Göre Fatihden Önce, Müslümanlar Tarafından İstanbul'a Yapılan Akınlar”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Erciyes Üniversitesi Matbaası, Kayseri 2003, sa. XIV, s. 49 – 54.

UMUR Suha, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, Cem Yayın Evi, İstanbul 1980.

UYANIK Ümran, *Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi'ndeki 1153 No'lu Mesnevî-i Şerif'in Tezhib ve Cilt Sanatı Bakımından İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi ve Sanatları Programı, İzmir 2010.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, “Tuğra ve Pençeler ile Ferman ve Buyruklara Dair”, *Bellekten*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1941, c. V, sa. XVII - XVIII, s. 112 – 157.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti Teşkilâtında Medhal*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1970.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1984.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi*, III. Cilt, I. Kısım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1951.

ÜNLÜ Nuri, *İslâm Tarihi (Osmanlı Cihan Devleti)*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul 1994.

ÜNVER Süheyl, *Müzehhib Karamemi*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1951.

ÜNVER Süheyl, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhibler*, Hazırlayanlar: Gülbün Mesara, Aykut Kazancıgil, İşaret Yayınları, İstanbul 2007, c. I.

YAĞMURLU Haydar, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhib Ustaları”, *Türk Etnografya Dergisi*, İstanbul 1973, sa. III, s. 79 – 114.

YEĞİN Abdullah, *Lugat*, Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992.

YILMAZ Hilâl, *Karamemi ve İstanbul Ün. Kütüphanesinde Bulunan Muhibbî Dîvânı Tezhibi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Ün. Güzel Sanatlar Ens. Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul 1999.

ZATÎ, *Dîvân*, haz. Ali Nihad Tarlan, İÜEF Yayınları, İstanbul 1970, g. 773/1.

DİZİN

A

Altın, 1, 3, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 45, 51, 56, 65, 78, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 111, 112, 149, 151

B

Berat, 1, 7, 16, 19, 21, 23, 24, 29, 149, 159

Beyze, 1, 10, 11, 26, 29, 87, 89, 90, 92, 102, 103, 105, 107, 112, 149, 151, 152

BOA, 47, 48, 51, 53, 57, 58, 63, 155, 167, 168, 169, 170, 171

Ç

Çivit Mavi, 89, 91, 92, 98, 99, 100, 102, 151, 152

E

Ehl-i Hiref, 43, 49, 57, 58, 56, 156

F

Ferman, 7, 8, 9, 16, 17, 19, 24, 41, 149, 155, 160, 162

G

Gelibolulu Mustafa Âli, 7, 49, 50, 55, 56, 73, 76, 77, 78, 81, 83, 86, 157, 158, 161, 162

Gül, 31, 34, 39, 40, 56, 58, 60, 65, 68, 87, 90, 102, 103, 104, 149, 156, 160

H

Halkâr, 34, 65, 7082, 87, 88

Hasan Çelebi, 45, 46, 47, 87, 89, 150

Hatâyî, 27, 33, 56, 58, 63, 60, 91, 98, 99, 101, 149

I

III. Murad, 1, 2, 3, 4, 8, 10, 15, 18, 19, 26, 27, 28, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 58, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 98, 100, 101, 104, 106, 107, 108, 113, 149, 150, 151, 152, 155, 160, 178, 179

K

Kanunî Sultan Süleyman, 1, 2, 14, 15, 18, 27, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 56, 60, 65, 84, 86, 149, 150, 156, 160, 161

Kara Memi, 1, 2, 3, 27, 40, 43, 44, 46, 47, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 70, 81, 87, 89, 103, 104, 105, 106, 107, 149, 150, 153

Karahisarî, 45, 46, 47, 54, 86, 87, 156

Karanfil, 27, 56, 60, 69, 75, 90, 102, 103, 105, 106, 108, 149

Kırk Hadis Kitabı, 60, 61, 62, 104, 105, 107, 112

Klâsik, 1, 2, 14, 31, 33, 50, 60, 87, 101, 149, 153

L

Lale, 31, 56, 60, 65, 75, 77, 87, 90, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 149

M

Manisa Muradiye Camii, 40, 112

Motif, 2, 3, 30, 60, 63, 65, 87, 91,92, 93, 95, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 150, 152

Muhibbî Dîvânı, 3, 42, 43, 56, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 87, 104, 105, 106, 107, 163

N

Nakkaşhâne, 42, 43

Nâme-i Hümayun, 1, 21, 149

Negatif Motif, 27, 60, 63, 70, 87, 91, 93, 98, 99, 100, 102, 152

Nişancı, 1, 7, 8, 17, 21

Nişancı Mehmet Paşa, 8

O

Osmanlı, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 72, 73, 76, 81, 83, 84, 85, 89, 149, 150, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 177

P

Padişah, 1, 2, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 38, 42, 44, 48, 57, 72, 73, 80, 87, 149

Penç, 60, 63, 91, 98, 99, 101, 107, 108

Piyale Paşa Camii, 47, 104, 150

R

Rumî, 27, 33, 42, 58, 60, 87, 90, 91, 92, 93, 109, 111, 149

Rüstem Paşa Camii, 56, 104, 108

S

Sanatkâr, 1, 43, 44, 45, 48, 54, 57, 85, 150

Sernakkaş, 1, 42, 43, 54, 56, 57, 58, 86

Seyyid Lokman, 48, 49, 53, 72, 73, 75, 83, 84, 85

Süleymaniye Camii,, 46, 57, 63, 150

Sülyen, 91, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 151

Süsen, 27, 31, 56, 58, 60, 68, 69, 90, 105, 107, 108, 149

Ş

Şah Kulu, 2, 44, 55, 56, 57, 153

T

Tezhip, 1, 3, 8, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 31, 34, 42, 43, 44, 58, 65, 90, 101, 149, 155, 156, 159, 160

Tezyinat, 30, 46, 47, 89, 92, 101, 149, 152

Tezyinî, 1, 2, 3, 24, 25, 26, 37, 42, 44, 56, 60, 63, 65, 70, 73, 87, 105, 149, 150, 152, 153

TSMA, 13, 14, 25, 28, 49, 57, 58, 63, 81, 87,
161, 172, 173, 174

Tuğ, 10, 11, 29, 90, 91, 99, 101, 108

Tuğra, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15,
16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 44, 63, 65, 70, 89,
90, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 106, 107,
109, 111, 149, 150, 151, 152, 155, 160, 162

Ü

Üslup, 1, 2, 19, 24, 27, 31, 33, 43, 44, 45, 52,
56, 58, 59, 60, 65, 70, 81, 86, 87, 106, 108,
149, 150

X

XVI. yüzyıl, 1, 42, 50, 53, 89, 153

Y

Yarı Stilize, 1, 27, 40, 42, 47, 56, 58, 59, 60,
65, 75, 81, 87, 90, 92, 102, 105, 106, 149, 152

Z

Zülfe, 27, 90, 91, 99, 101, 108

EKLER

EK I.

BELGELER

Handwritten manuscript in Arabic script, consisting of two pages. The text is densely written in cursive and includes several large, decorative headings or initial letters. The script is characteristic of the Ottoman or Persian periods. The right page features a prominent heading at the top right, and the left page has a heading at the top left. The text appears to be a collection of letters, reports, or administrative documents.

KK.d 0239



Belge 1. BOA, KK 0239-97.

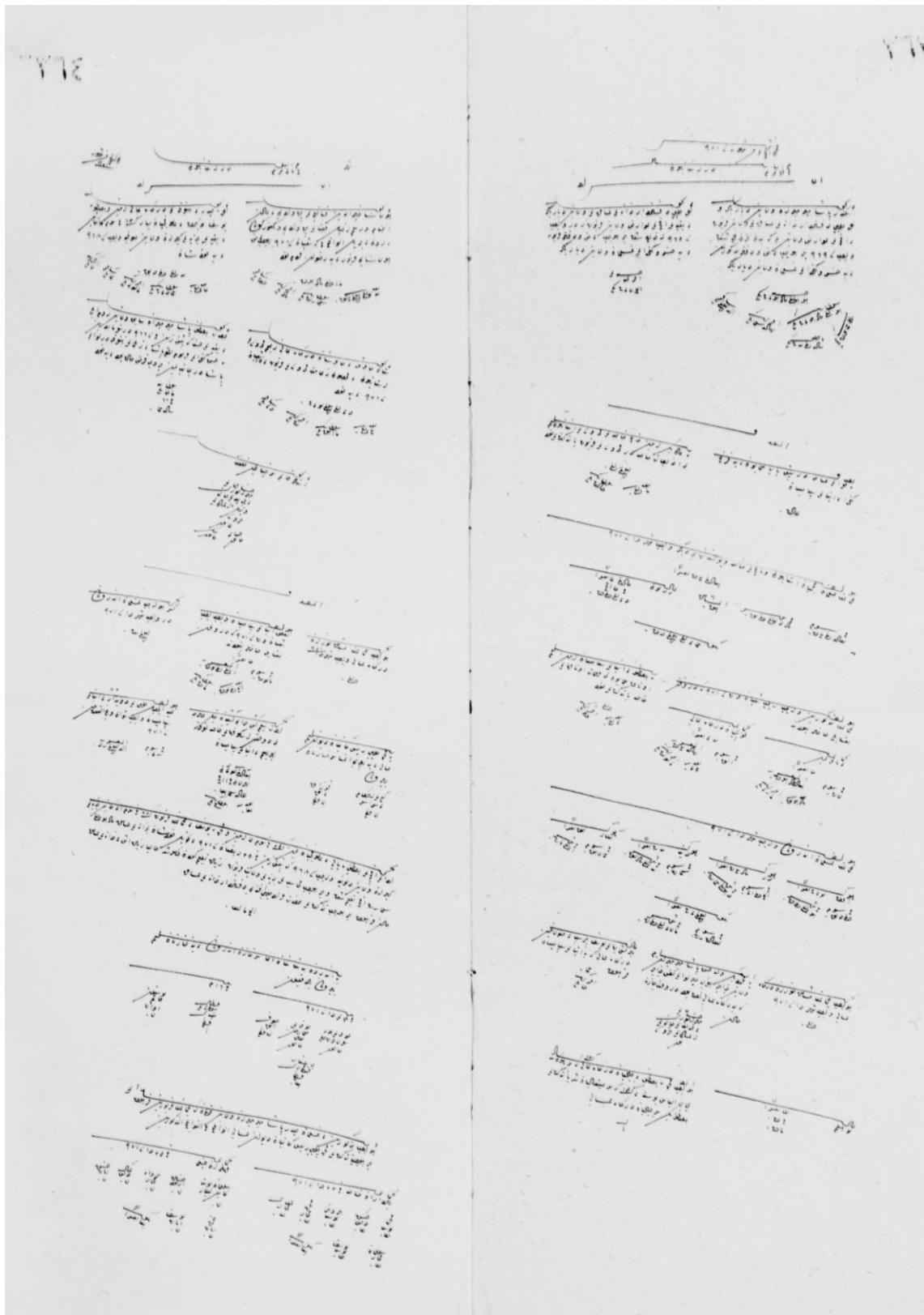
Handwritten text in Persian script, including a large signature and various smaller notes and stamps.

Handwritten text in Persian script, including a large signature and various smaller notes and stamps.

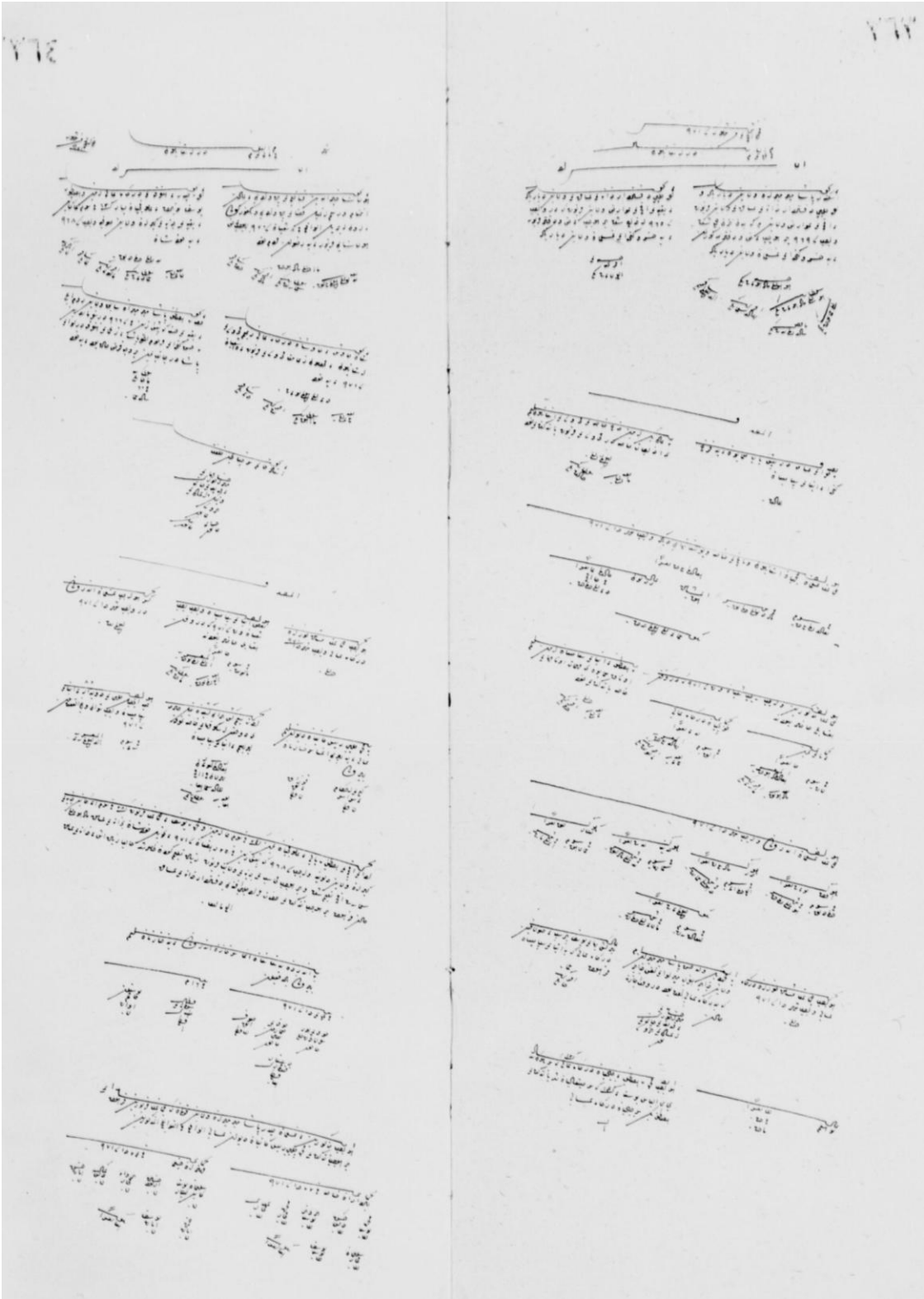
KK.d 0239



Belge 2. BOA, KK 239-88, s. 173.



Belge 3. BOA, KK 1866.



Belge 5. BOA, KK 1866.

Handwritten text in a cursive script, likely a ledger or account book, organized into columns and rows. The text is written in black ink on aged, slightly stained paper. The script is dense and fills most of the page. There are several horizontal lines that appear to be section dividers or headers. The text is arranged in a grid-like fashion, with columns of numbers and descriptions. The overall appearance is that of a historical financial record.

Belge 7. TSMA, D. 9613/2.

Handwritten text in a cursive script, likely a ledger or account book, organized into columns and rows. The text is written in black ink on aged paper. The columns contain various numerical entries and some descriptive text. There are several horizontal lines separating the rows, and a vertical line down the center of the page. Some entries are crossed out with a diagonal line. The script is dense and difficult to read without knowledge of the specific language or dialect used.

Belge 8. TSMA, D. 9613/3.

IV

Mevâcib-i Mezkûrîn 'an Cemâ'at-i Ehl-i Hıref-i Hâssa 'an vâcib-i Rebî'ulâhir ve Cumadeyn Sene 965⁹

Cemâ'at-i Nakkaşân-ı Rûmiyân

- | | |
|--|-------------------------|
| 1. Mehmed Şâh, Serbölük, 25 | 17. Nebî Çelebi, 9 |
| 2. Üveys Ahmed, 14 | 18. Hüseyin Bosna, 6 |
| 3. Bayram Dervîş, 17 | 19. Pervâne Bosna, 2 |
| 4. Mustafâ Buğdan, 13 | 20. Hasan Bosna, 5 |
| 5. Alî Bayram, 8 | 21. Ca'fer-i Macar, 5 |
| 6. Mehmed Melek Ahmed, 10 Müteveffâ şüd. | 22. Kasım-ı Çerkes, 6 |
| 7. Mehmed Abdurrahman, 6 | 23. Haydar-ı Arnavud, 9 |
| 8. Hasan Hızır 7 | 24. Pîr Çelebi, 5 |
| 9. Mustafa Yusuf, 5 | 25. Pervâne Nevrekob, 5 |
| 10. Ca'fer Alî 8 | 26. Ali Macar, 6 |
| 11. Yûsuf-ı Rûm, 11 | |
| 12. Ahmed Kasım, 6 | |
| 13. Ferhad-ı Bosna, 9 | |
| 14. Mehmed Hasan, 5 | |
| 15. Kasım-ı Arnavud, 7 | |
| 16. Mehmed Abdülevvel, 2 | |

Şâgirdân-ı mezkûrîn

- | |
|---|
| 27. Ali birâder-i Abdülkerîm, 2 |
| 28. Mustafa Dîvâne, 2 |
| 29. Mehmed Bosna, 1 - Mütemekkin de Edirne. |

⁷ Sonradan ilâve edilmiştir.

⁸ Cemâ'at-i Nakkaşân, Varak 2 b - 3 b.

⁹ Topkapu Sarayı arşivi, D : 6500. Yazısı : Nesih.

- | | |
|------------------------------|---|
| 30. Yûsuf Nemçe 6 | 33. İskender Bosna, 1 |
| 31. Rûm şâgird-i Serbölük, 6 | 34. Mahmûd-ı Gürcî şâgird-i Mustafâ ¹⁰ |
| 32. Ca'fer Nasûh, 4 | |

V

Cemâ'at-i Ehl-i Hıref kulları Dokuz yüz altmış beş Muharreminden
Dokuz yüz altmış altı Muharrem'in mevâcibine gelince ki
zikrolunur¹¹

Cemâ'at-i Rûm Nakkaşları

1. Kara Memi, Nakkaşbaşı, yigirmi beş buçuk.
2. Üveys bin Ahmed, on dört.
3. Bayram Derviş, on yedi-fevt oldu dokuz yüz altmış altı Muharrem'inin yigirmi üçüncü gününde.
4. Mustafâ Buğdan, on dört
5. Ali bin Bayram, sekiz.
6. Mehmed bin Abdürrahman, altı buçuk.
7. Hasan bin Hızır, yedi buçuk.
8. Mustafâ bin Yûsuf, beş buçuk. Ulûfesine gelmedüğü ecilden dört ulûfedir ki bâkiye konulub çıkmaz.
9. Ca'fer bin Alî Şerîf, sekiz buçuk
10. Yûsuf-ı Rûm, on bir
11. Ahmed bin Kasım, altı buçuk
12. Ferhâd-ı Bosna, dokuz buçuk.
13. Mehmed bin Hasan, beş buçuk.
14. Kasım-ı Arnavud, yedi buçuk.
15. Mehmed bin Abdülevvel, üç
16. Nebî-i Kara Memi, on
17. Hüseyin-i Bosna, altı
18. Pervâne-i Bosna, üç
19. Mustafâ Müzehhib, sekiz

20. Ali birâder-i Abdülkerîm, şâgird, iki
21. Mustafâ Dîvâne, şâgird, iki
22. Mehmed-i Bosna, şâgird, bir buçuk
23. Hurrem, şâgird, iki
24. Ca'fer bin Nasûh, şâgird, dört
25. İskender-i Bosna, şâgird, bir buçuk
26. Mahmûd-ı Gürcî, şâgird, bir akçe

Cemâ'at-i Acem Nakkaşları

27. Abdülâli-i Tebrîzî, yigirmi
28. Abdulhamid-i Tebrîzî, on altı
29. Şah Mehmed-i Tebrîzî, on dokuz buçuk.
30. Ahî Bey-i Tebrîzî, on
31. Alîkulu am'â, dört
32. Mir Aga Tebrîzî, yedi
33. Pervâne-i Macar, dört
34. Kaytâs-ı Freng, şâgird, iki buçuk
35. Derviş Mehmed, şâgird, üç¹²

Şâgirdân

36. Pervâne şâgird-i Abdülâlî, iki akçe
37. Kaytas şâgird-i Abdülhamid, iki akçe
38. Hızır şâgird-i Sultan Ali, bir akçe
39. Derviş Mehmed-i Isfahân, bir akçe

Belge 10. TSMA, D. 9613 (Rıfki Melûl Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*, Ankara Ün. İlahiyat Fak. Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Ens. Yayınları, Ankara 1953, sa. 1, s. 7)

EK II.

FOTOĞRAFLAR

lerindeki çiçek motiflerinden oluşan kompozisyonlar, artık Karamemi'nin devreye girdiğine ve büyük değişikliklerin olduğuna işaret eder. 16. yüzyılın ortalarından olan tuğralarından özellikle birindeki¹ çiçekler; lüleler, sümbüller, karanfiller, güller ve bahar dalları büyük olasılıkla Karamemi'nin elinden çıkmış olmalıdır [res. 204, 207].

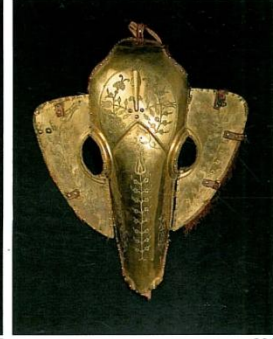
Tam anlamıyla çiçek dünyasından uzak olan savaş alanlarına veya savaşa ilgili törenlere ait eşyaları bile çiçekler, hem de kökeni natüralist olan çiçekler süsler. Kanunî Sultan Süleyman dönemine ait olduğu tahmin edilen mücevher miğferlerde² her bir değerli taş, çiçek formunda bir yuvaya oturtulmuştur, enseliğindeki taşların bir kısmı da lülelerin ortalarında yer almaktadır [res. 205, 208].

Kanunî'ninki gibi çiçeklerle bezenmiş tombak miğfer ve at miğferi örneklerinin bulunduğu Askerî Müze'deki örneklerle ek olarak, Topkapı Sarayı Müzesi'nin zengin silah koleksiyonunda bulunan birçok at miğferini de çiçek motifleri süslemektedir. Alın kısmı üzerinde lüleler ve ayıncı dalı paylaşılan bahar çiçeği ve karanfillerin yer aldığı at miğferi çok sayıdaki örnekten biridir. Miğferin burunluk ve yanaklıklarını da, bahar çiçekleriyle dolu dallar süsler, bunların uçlarından ise birer lüle çıkar. Miğfer takılan atın, bu çiçekli bezemeye, savaşta korunmaktan çok, törende zarif bir şekilde süslenmesinin amaçlandığı anlaşılmaktadır [res. 206].³

Silah ve savaşı hatırlatacak eşyalar ile çiçekler arasında bir bağlantı kolayca akla gelmesi de, Osmanlılarda bezenen her çeşit eşya, kullanım amacıyla ayırım yapılmaksızın çiçek motifleriyle donatılmıştır. Ham ipeğin söğüt dallarına sarılmasıyla yapılan tören kalkanlarındaki



205



206

204-207 Kanunî Sultan Süleyman'ın tuğrası. TSM GY1400.

205 Miğfer. TSM 2/1187

206 At miğferi. TSM 1/1445.

¹ TSM GY1400.

² TSM 2/1187.

³ TSM 1/1445; Atasoy 1992a, 52-53.



207

204

4.BÖLÜM: OSMANLIDA ÇİÇEK

151

Topkapı Sarayı Kütüphanesi
GY 1392
III.Murat Tuğrası

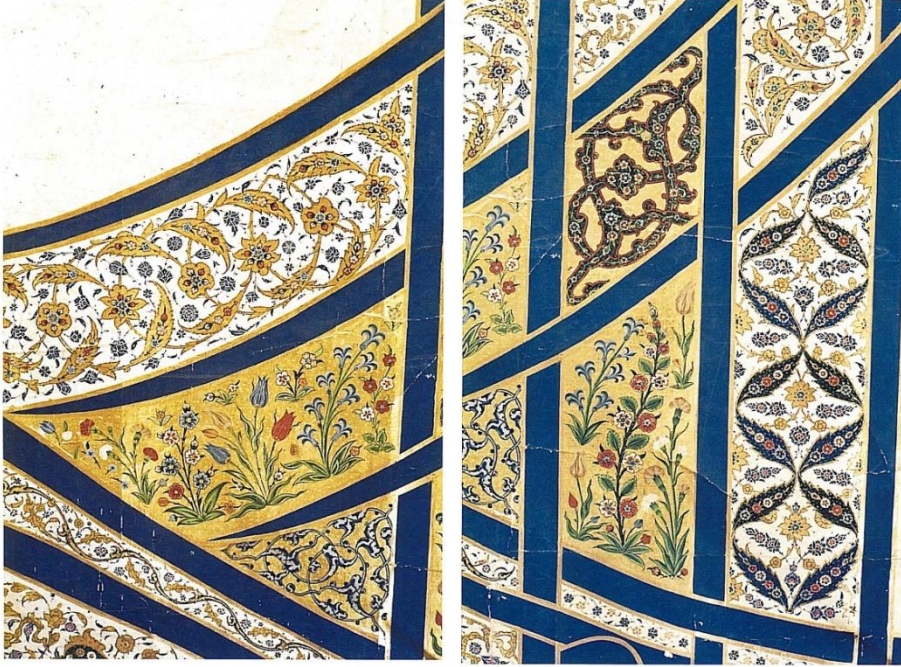
Anıtsal bir Sultan III. Murad tuğrasıdır. Tuğranın araları ve beyzeler tezhiplidir. Beyaz kağıt üzerindeki eser kısmen yıpranmıştır.

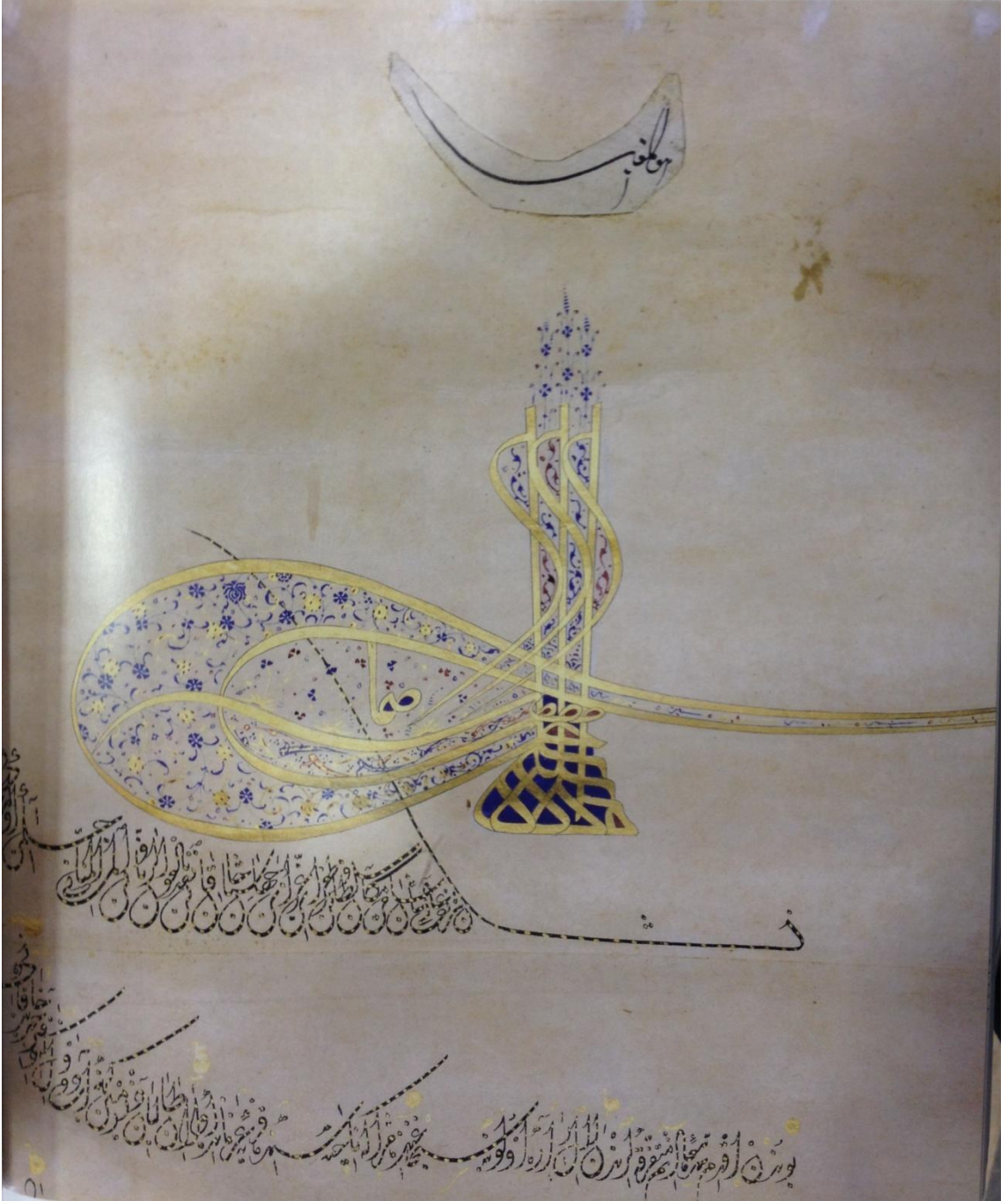
16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çiçekli üslubun güzel bir örneğidir.

Süslemesinin Karamemi'nin eseri olduğu kesin gibidir. Dönemin özelliği olan tuğrakeş üslubunda ayrıntılar da dikkati çeker.

Beyzelerde bahar açmış ağaç, gül ve lale işlenmiştir. Aralarda ise altın zemin üzerinde lale, karanfil, gül hatmi ve sümbül yer almaktadır.

This monumental tugra of Sultan Murad III. is richly illuminated with both the classical Ottoman designs as well as the new naturalistic ones. The decoration is surely the work of Karamemi.





Fotoğraf 83. III. Murad Tuğrası (Ali Emiri Efendi ve Dünyası, haz. Ekrem Işın, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2007, s. 109).



Fotoğraf 84. III. Murad Tuğrası (Prof. Dr. Faruk Taşkale Arşivi).

