

**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANA BİLİM DALI**  
**TÜRK İSLAM SANATLARI BİLİM DALI**

**VARKA VE GÜLŞÂH MESNEVİSİ**  
**MİNYATÜRLERİNDE RENK, BİÇİM VE**  
**KOMPOZİSYON**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Gülşah KÖSEOĞLU**

**148110011004**

**DANIŞMAN**

**Dr. Öğr. Üyesi Zekeriya ŞİMŞİR**

**KONYA, 2019**





T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



### YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülşah KÖSEÖĞLU
	Numarası	Türk-İslam Sanatları
	Ana Bilim / Bilim Dalı	148110011004
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Fekeriye ŞİMŞİR
	Tezin Adı	Varlık ve Gülşah Mesnevisi Münyatünlerinde Renk Birişim ve Kompozisyon

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan yukarıda ismi yazılı başlıklı bu çalışma 7.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	Prof. Dr.	Mustafa Yılmaz	[İmza]
2	Prof. Dr.	İlham Enveroğlu	[İmza]
3	Dr. Öğr. Üyesi	Fekeriye ŞİMŞİR	[İmza]



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



### Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülşah KÖSEOĞLU		
	Numarası	148110011004		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İslam Tarihi ve Sanatları / Türk İslam Sanatları		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	Varka ve Gülşâh Mesnevisi Minyatürlerinde Renk Biçim ve Kompozisyon			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı  
İmzası

Gülşah KÖSEOĞLU

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
RESİM LİSTESİ.....	III
ÇİZİM LİSTESİ.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
KISALTMALAR.....	VI

### 1. GİRİŞ

1.1. Konunun Tanımı, Önemi ve Kapsamı .....	1
1.2. Konu İle İlgili Kaynaklar .....	3
1.3. Araştırmada İzlenen Yöntem .....	6

### 2. MİNYATÜR SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

2.1. Minyatürün Tanımı .....	7
2.2. “İslam’da Tasvir Meselesi” ve Minyatür .....	7
2.3. Selçuklu Sonuna Kadar Minyatürün Tarihçesi .....	12

### 3. MİNYATÜRDE RENK ve MOTİF

#### 3.1. Minyatürde Kullanılan Malzemeler ve Hazırlanışları

3.1.1. Kâğıt.....	17
3.1.2. Fırça .....	18
3.1.3. Boyalar ve Hazırlanışları .....	19
3.1.4. Altın ve Gümüş .....	19
3.1.5. Lacivert-Laciverdî (Lapis Lazuli).....	21
3.1.6. Mavi (Azurit) .....	22
3.1.7. Yeşil (Malakit).....	22
3.1.8. Orpiment (Zırnık).....	23
3.1.9. Kurşun Beyazı (Üstübeç).....	23
3.1.10. Kurşun Kırmızısı (Sülyen).....	24
3.1.11. Bakır Yeşili (Jengar) .....	25
3.1.12. Zincifre.....	26
3.1.13. Karıştırılarak Elde Edilen Renkler .....	26
3.1.14. Minyatürün Uygulanışı .....	29

#### 3.2. Renk

3.2.1. Rengin Kuramı ve Tanımı.....	30
3.2.2. Renk Etimolojisi ve Türk Kültüründe Renk İsimleri.....	32
3.2.3. Renklerin Psikolojik Etkileri.....	35
3.2.4. Renklerin İfade Ettiği Anlamlar .....	36

<b>3.3. Renklerin Fiziki Özellikleri</b>	
3.3.1. Renk .....	38
3.3.2. Valör.....	38
3.3.3. Şiddet .....	39
3.3.4. Renk Dengesi .....	39
3.3.5. Renk Armonisi .....	40
3.3.6. Karşılıklı Renk Zıtlığı .....	41
3.3.7. Açık-Koyu Zıtlığı.....	42
3.3.8. Sıcak Soğuk Zıtlığı.....	42
3.3.9. Tamamlayıcı Zıtlığı.....	42
3.3.10. Simültane Zıtlığı .....	43
3.3.11. Kalite Zıtlığı.....	44
3.3.12. Miktar Zıtlığı.....	44
<b>3.4. Motifler</b>	
3.4.1. Rumî.....	45
3.4.2. Münhani .....	47
3.4.3. Geometrik Motifler .....	48
3.4.4. Çintamâni .....	56
<b>4. VARKA ve GÜLŞÂH MESNEVİSİ YAZMASI</b>	
4.1. Varka ve Gülşâh Mesnevisi Hakkında.....	56
4.2. Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin Özeti .....	59
4.3. Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin Kahramanları.....	63
4.4. Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin Müellifi: Ayyukî.....	64
4.5. Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin Nakkaş: Abdülmü'min El - Hoyi.....	65
<b>5. VARKA VE GÜLŞÂH MESNEVİSİ MİNYATÜRLERİ.....</b>	<b>67</b>
<b>6. DEĞERLENDİRME</b>	
<b>6.1. Minyatürlerdeki Figürler</b>	
6.1.1. İnsan Figürleri .....	220
6.1.2. Hayvan Figürleri .....	221
6.1.2.1. At.....	222
6.1.2.2. Kuş .....	222
6.1.2.3. Tavşan .....	223
6.1.2.4. Kedi.....	223
6.1.2.5. Köpek.....	223
6.1.2.6. Tilki.....	223
6.1.2.7. Deve .....	224
6.1.2.8. Katır .....	224
6.1.2.9. Fare.....	224

<b>6.2. Renkler</b>	
6.2.1. Altın .....	224
6.2.2. Siyah.....	225
6.2.3. Beyaz.....	225
6.2.4. Ten Rengi.....	225
6.2.5. Kırmızı .....	226
6.2.6. Lacivert .....	226
6.2.7. Yeşil .....	226
6.2.8. Sarı .....	227
<b>6.3. Motifler</b>	
6.3.1. Rûmî.....	227
6.3.2. Samarra Üslubu.....	227
6.3.3. Arasuları.....	227
6.3.3. Geometrik Motifler .....	227
6.3.3. Çintamâni .....	228
<b>6.4. Mimari</b>	
6.4.1. Dükkân .....	228
6.4.2. Medrese .....	228
6.4.3. Kapı.....	228
6.4.4. Çadır.....	228
6.4.5. Hane .....	229
6.4.6. Saray.....	229
6.4.7. Kale .....	229
6.4.8. Tabiat .....	229
6.4.9. Mezar .....	229
<b>7. SONUÇ</b> .....	231
<b>KAYNAKÇA</b> .....	233

## ÖZET

Geleneksel Türk İslam Sanatları içerisinde bulunan minyatür sanatı, kendine özgü teknik ve tavrının dışında zaman içinde gelişen resim sanatına da ilham kaynağı olmuştur. Erken çağlardan itibaren kendini gösteren tasvir, estetik ve sanat anlayışından öte bir ihtiyaçla insanın tanınma ve anlaşılma ihtiyacına karşılık vermiş, insana hikâyesini anlatma fırsatı sunmuştur. Bu sayede sanat tarihi ve tarih açısından da önemli bir yere sahip olan minyatür sanatı; çizgi, renk, motif ve kendine özgü sembolizmi ile de birçok şey anlatmaktadır.

Ayyukî'nin XI. yüzyılda Gazneli Sultan Mahmud'a sunmak için kaleme aldığı Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin, bütün halinde elimize ulaşan en eski tarihli ve tek nüshası, XIII. yy. ortalarına tarihlenmiştir. Minyatür sanatına dair Osmanlı dönemi eserleri üzerinde yürütülen pek çok çalışma kayda geçmişken, Osmanlı dönemine de kaynaklık eden Selçuklu dönemi eserleri üzerine yapılan çalışmalar kısıtlıdır.

Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin minyatürlerini inceleyerek dönemin malzeme, teknik, üslup ve sosyokültürel yapısına ışık tutabilmek bu çalışmanın amacıdır. Bu bağlamda minyatürlerin figür, renk, motif analizlerinin yanında soyut ve sembolik mesajları da dikkate alınarak çalışılmıştır. Ayrıca, çalışmamız esnasında tatbikini de gerçekleştirdiğimiz dönemin boya terkipleri ve yapım şekilleri de geleneksel sanatlar yolunda ilerleyen sanatçı ve araştırmacılara ilham verecektir.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Selçuklu minyatürü, Varka ve Gülşâh, renk.



## ABSTRACT

The miniature art in the Traditional Turkish Islamic Arts, besides its unique technique and attitude, has also been a source of inspiration for the art of painting. The miniature painting, which emerged from the early ages, responded to the need for recognition and understanding of human beings with a need beyond the aesthetic and artistic understanding, and gave people the opportunity to tell their story. Thus, miniature art which has an important place in terms of art history and history; it also explains many things with its line, color, motif and distinctive symbolism.

The earliest and only single copy of the Varka and the Gülşah Masnevi, which Ayyuki had written to present to Mahmud the Gazneli in the eleventh century, is dated to the mid-thirteenth century. While many studies on the works of the Ottoman period were recorded on the art of miniature, studies on the works of the Seljuk period which were the source of the Ottoman period were limited.

The aim of this study is to shed light on the material, technique, style and sociocultural structure of the period by examining the miniatures of Varka and Gülşah Masnevi. In this context, miniatures were studied by taking into account the abstract messages besides colors, motifs and figures analysis of the miniatures. The paint compositions and construction forms of the period which we carried out the application during the study will inspire the artists and researchers on the path of traditional arts.

Keywords: Miniature, Seljuk miniature, Varka and Gülşâh, color.

## RESİM LİSTESİ

- Resim: 1 Uygur Duvar Freski
- Resim: 2 Altının Varak Olarak Yapıştırılması
- Resim: 3 Varak Altının Ezilmesi
- Resim: 4 Lapis Lazuli Minerali Ve Arap Zamkı İle Ezilmiş Örnek
- Resim: 5 Azurit Minerali Ve Boya Hali
- Resim: 6 Malakit Minerali Ve İki Farklı Bağlayıcı İle Ezilmiş Hali
- Resim: 7 Zırnık Minerali Ve Pigmentin Boya Hali
- Resim: 1 Üstübeç Kurşun Oksidin Ezilmesi
- Resim: 9 Sülyen (Kurşun Kırmızısı)
- Resim: 10 Bakırın Okside Edilmesi Ve Boya Yapımı
- Resim: 11 Zincifre Ve Boya Hali
- Resim: 12 Newton'un Renk Teorisinin Tasviri
- Resim: 13 Valör Örneği
- Resim: 14 Zıtlık Tablosu
- Resim: 15 Simültane Örnek
- Resim: 16 Boyalı Kâğıtların Kesilmesinden Oluşturulmuş Arasuyu
- Resim: 17-18 Divân-ı Muhibbî'den Sayfa Kenar Süslemesi (İ.Ü.K. 5467)
- Resim: 19 Selçuklular Dönemi Kubad-Abad Saray Çinisi Çintamâni Motifi
- Resim: 20 Cildin Ön Kapağı
- Resim: 21 Cildin Arka Kapağı ve Mıklebi
- Resim: 22 Cildin Ön Kapak İçi
- Resim: 23 Cildin Arka Kapağı ve Mıklep İçi
- Resim: 24 Konya Çarşısı
- Resim: 25 Varka ve Gülşâh Medresede
- Resim: 26 Rebî' İbni Adnan'ın Düğün Baskını
- Resim: 27 Rebî' İbni Adnan'ın Baskını
- Resim: 28 Gülşâh, Rebî' İbni Adnan'ın Çadırında
- Resim: 29 Beni Şeybe'nin Saldırıdan Sonraki Hali
- Resim: 30 Varka'nın Babası Hümâm İle Konuşması
- Resim: 31 Beni Şeybe Kabilesinin Beni Zabya Kabilesine Asker Göndermesi

Resim: 32 Rebî' İbni Adnan ve Beni Şeybe Kabilesinin Askerlerinin Savaşmaları

Resim: 33 Beni Şeybe ve Beni Zabya'nın Savaşı Devam Ediyor

Resim: 34 Rebî' İbni Adnan'ın Beni Şeybe Süvarileriyle Dövüşmesi

Resim: 35 Rebî' İbni Adnan'ın Varka'ya Meydan Okuması

Resim: 36 Rebî' İbni Adnan'ın Varka'nın Babası Hümâm ile Savaşı

Resim: 37 Rebî' İbni Adnan'ın Hümâm'ı Öldürmesi

Resim: 38 Varka'nın Babasının Ölümüne Üzülmesi

Resim: 39 Varka'nın Rebî' ile Mücadelesi

Resim: 40 Varka ve Rebî' Mücadelesi Devam Ediyor

Resim: 41 Varka ve Rebî' Arasında Savaş Sürüyor

Resim: 42 Gülşâh'ın Varka'ya Yardıma Gitmesi

Resim: 43 Gülşâh'ın Varka ve Rebî''nin Mücadelesini İzlemesi

Resim: 44 Rebî''nin Varka'yı Esir Alması

Resim: 45 Rebî''nin Esir Aldığı Varka'yı Götürmesi

Resim: 46 Gülşâh'ın Rebî' İbni Adnan'ı Öldürmesi

Resim: 47 Gülşâh'ın Rebî' İbni Adnan'ın Oğlunu Öldürmesi

Resim: 48 Gülşâh'ın Rebî' İbni Adnan'ın Oğlu Galib ile Savaşı

Resim: 49 Gülşâh'ın Rebî' İbni Adnan'ın Oğlu Galib ile Mücadelesi Devam Ediyor

Resim: 50 Varka'nın Esir Alınan Gülşâh'ı Kurtarmak İçin Galib'in Çadırına Gitmesi

Resim: 51 Galib ve Güşâh Çadırda

Resim: 52 Varka'nın Galib'i Öldürüp Gülşâh'ı Kurtarması

Resim: 53 Varka'nın Gülşâh'a Çeyiz Parası İçin Gulamı Yemene Göndermesi

Resim: 54 Varka'nın Gülşâh'ın Annesini İkna İçin Konuşması

Resim: 55 Gülşâh'ın Annesinin Kocasını Hilâl ile Konuşması

Resim: 56 Yemen'e Gidecek Olan Varka'nın Gülşâh'la Söylemesi ve Gülşâh'ın Üzülmesi

Resim: 57 Gülşâh ile Varka'nın Sadakat Yemini Etmesi

Resim: 58 Gülşâh ile Varka'nın Vedalaşması

- Resim: 59 Varka'nın Yemen'e Varması
- Resim: 60 Varka'nın Esir Düşen Dayısını Kurtarmak İçin Aden ve Bahreyn Askerleri ile Çarpışması
- Resim: 61 Varka'nın Aden ve Bahreyn Askerleri ile Çarpışması
- Resim: 62 Poseidon'un Üç Uçlu Mızrağı
- Resim: 63 Varka'nın Aden Askeri ile Teke Tek Dövüşmesi
- Resim: 64 Varka'nın Aden Askerleri ile Çarpışması
- Resim: 65 Varka'nın Aden ve Bahreyn Askerlerini Bozguna Uğratması
- Resim: 66 Şam Şahı'nın Gülşâh'ın Güzelliğini Duyması
- Resim: 67 Şam Şahı'nın Gülşâh'ı Görmesi
- Resim: 68 Şam Şahı'nın Gülşâh'ın Annesine Yaşlı Kadını Aracı Olarak Göndermesi
- Resim: 69 Şam Şahı'nın Gülşâh'ın Kabilesine Ziyafet Vermesi
- Resim: 70 Gülşâh'ın, Varka'dan Başkasına Verildiğini Duyunca Feryat Etmesi
- Resim: 71 Annesinin Gülşâh'ı Şah ile Evlenmeye İkna Etmeye Çalışması
- Resim: 72 Şah'la Evlenen Gülşâh'ın Varka'ya Yüzük Bırakması
- Resim: 73 Gülşâh'ın Anne ve Babasının Sahte Cenaze Çadırı Kurması
- Resim: 74 Varka'nın Gülşâh'ın Ölüm Haberi İle Bayılması
- Resim: 75 Varka'nın Gülşâh'ın Mezarına Götürülmesi
- Resim: 76 Hilâl'in Varka'yı Teselliye Çalışması
- Resim: 77 Erzurum Çifte Minare Camii Taş Tezyinatı
- Resim: 78 Varka'nın Gülşâh'ın Mezarını Açması
- Resim: 79 Varka'nın Gülşâh'ı Bulmak İçin Yola Çıkması
- Resim: 80 Varka'nın Şam Şahı Tarafından Yaralı Halde Bulunması
- Resim: 81 Varka'nın Şam Şahı Tarafından Tedavi Ettirilmesi
- Resim: 82 Varka'nın İyileşmesi
- Resim: 83 Hizmetçinin Gülşâh'a Varka'nın Yüzüğünü Getirmesi
- Resim: 84 Varka Ve Gülşâh'ın Birbirini Görünce Bayılması
- Resim: 85 Varka ile Gülşâh'ın ve Şah'ın Konuşması
- Resim: 86 Varka ve Gülşâh'ın Konuşması
- Resim: 87 Varka ve Gülşâh'ın Şah ile Birlikte Oturması

Resim: 88 Varka'nın Gitmek İstemesi ve Gülşâh'ın Engel Olmaya Çalışması

Resim: 89 Varka'nın Gitmek İstemesi ve Gülşâh'ın Engel Olma Çabası

Resim: 90 Kelile Ve Dimne France Bibliothèque Nationale Arabe 3464 Vr.  
108b

Resim: 91 Yılan pancarı

Resim: 92 Varka'nın Gülşâh'tan Ayrıldıktan Sonra Hastalanıp Ölmesi

Resim: 93 Varka'nın Ölüm Haberini Alan Gülşâh'ın Ağıt Yakması

Resim: 94 Gülşâh'ın, Varka'nın Mezarına Gitmesi

Resim: 95 Gülşâh'ın, Varka'nın Mezarında Ruhunu Teslim Etmesi

Resim: 96 Şah'ın Varka ve Gülşâh'a Türbe Yaptırması

Resim: 97 Şah'ın Hz. Peygambere Varka ve Gülşâh'tan Bahsetmesi

Resim: 98 Hz. Peygamberin Varka Ve Gülşâh'ın Dirilmeleri İçin Dua Etmesi

**ÇİZİM LİSTESİ**

- Çizim: 1 Sade Rûmî  
Çizim: 2 Dendanlı Rûmî  
Çizim: 3 Ayırma Rûmî  
Çizim: 4 Sarılma Rûmî  
Çizim: 5 Sencide Rûmî  
Çizim: 6 Hurde Rûmî  
Çizim: 7 Tepelik Rûmî  
Çizim: 8 Ortabağ Rûmî  
Çizim: 9 Serbest Münhani Tasarım  
Çizim: 10 Yuvarlak Dönüslü Tekşerit (Kurtçuk)  
Çizim: 11 Köşeli Tek Şerit  
Çizim: 12 Tekşerit Serbest Tasarım  
Çizim: 13 Çiftşerit Arasuyu  
Çizim: 14 Üçşerit Rûmî  
Çizim: 15 Simetrili Kenarsuyu  
Çizim: 16 Tek Noktalı Zencîrek  
Çizim: 17 İki Noktalı Zencîrek  
Çizim: 18 Münhani Kenarsuyu  
Çizim: 19 Samarra Üslubu Kenarsuyu  
Çizim: 20 Kitabeli Zencîrek  
Çizim: 21 Yaprak Aşamaları  
Çizim: 22 Hatai  
Çizim: 23 Penç  
Çizim: 24 Goncagül  
Çizim: 25 Çintamâni

## ÖNSÖZ

Türk İslam Sanatları içerisinde önemli bir yere sahip olan minyatür sanatı ilk çağlarda insanın tabiatında bulunan taklit etme içgüdüsüyle tanıklık ettiği zamanın ve mekânda gördüklerinin yansımalarının dışında, zaman içinde estetik düşünce biçimi geliştirerek inanç dünyasının sembollerini ve duygularını tasvir yoluyla aktarmaya çalışmıştır. Tasvir yasağı söylencelerine karşı Türk İslam Sanatı, ortaçağdan itibaren inanç sembollerini de kullanarak gelecek dönemlerde görülecek resim sanatı içinde kendine özel bir yer tutmuştur. Osmanlı minyatür sanatının yapı taşlarını oluşturan Selçuklu minyatür sanatı, döneminde her alanda yazılan kimi eserlerde karşımıza çıkan tasvirlerle İslam sanatının yanı sıra İslam toplumlarının yaşam şekli hakkında fikir verecek konumdadır.

Selçuklu dönemi edebi konulu minyatürlerinden Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nde yer alan minyatürler, dönemin diğer sanatlarını da kapsayan ve aydınlatan niteliktedir. Ayrıca gelenekli sanatımızın en nadide örneklerinden olan Selçuklu üslubu minyatürlerinin sadece şeklen değil, diğer unsurlarıyla da kendine has yönleri bu sanatın günümüzde ve gelecekte icrasını gerçekleştiren sanatçılara kılavuzluk edecektir.

Minyatür sanatına farklı bir bakış açısı kazanmama vesile olan değerli tez danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Zekeriya ŞİMŞİR'e, Bu çalışmada ve bugünlere gelmemde ciddi emekleri olan ilk danışmanım rahmetli Prof. Dr. Ahmet Saim ARITAN'a, yardımlarını ve kaynaklarını esirgemeyen Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI hocama, esere ulaşımımı kolaylaştıran ve her türlü desteği esirgmeden sağlayan Topkapı Sarayı Müzesi Başkanı Prof. Dr. Mustafa Sabri KÜÇÜKAŞCI'ya, maddi manevi desteklerinden dolayı kıymetli eşime ve aileme teşekkürlerimi sunarım. Çalışmanın, bu alanda yapılacak diğer araştırmalara katkı sunacağını ümit ediyorum.

**KISALTMALAR**

- age.** : Adı geçen eser
- agm.** : Adı geçen makale
- agt.** : Adı geçen tez
- bkz.** : Bakınız
- C.** : Cilt
- cm** : Santimetre
- DİA** : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
- DLT** : Divânü Lugâti't-Türk
- Env. No** : Envanter numarası
- İÜK** : İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
- MÖ.** : Milattan önce
- MS.** : Milattan sonra
- S.** : Sayı
- s.** : Sayfa
- TTK** : Türk Tarih Kurumu
- TSMK** : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
- Vr. No** : Varak Numarası



## 1. GİRİŞ

### 1.1. Konunun Tanımı, Önemi ve Kapsamı

Selçuklu dönemi, Oğuzların İslam dünyasında hüküm sürme süreci olan XI. yüzyıl ile XIII. yüzyıl arasındaki üç yüz yıllık dönüşüm çağıdır<sup>1</sup>. Doğduğu topraklardan göç ederek Anadolu'ya kadar geçtiği coğrafyaların kültür sanat anlayışlarını da benimseyen Türk Resim Sanatı, kendi süzgecinden geçirdiği sanat anlayışı ile bir üslup oluşturmuş ve bunu tarihler boyu korumuştur.

Ayyukî'nin<sup>2</sup> XI. yüzyılda Gazneli Sultan Mahmud'a sunmak için kaleme aldığı Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin, bütün halinde elimize ulaşan en eski tarihli ve tek nüshası, XIII. yüzyıla tarihlenmiştir. XI. yüzyıldan başlayarak birçok coğrafyada XII, XIII, XIV, XV, XVIII, XIX, XX. yüzyıllarda farklı dillerde Varka ve Gülşâh mesnevileri kaleme alınmış, ancak hiç biri Ayyukî'nin mesnevisi kadar rağbet görmemiştir<sup>3</sup>.

Nüsha günümüzde TSMK Hazine 841'de kayıtlı olup eseri ilk keşfeden Ahmet ATEŞ'tir. Eserin keşif hikâyesini şu şekilde aktarmaktadır: *“Bu nüshanın bulunmasını Efganistan'ın genç ve ateşli şairi, aziz dostum Ziya Karızade'ye borçlu olduğumu söylemem lazımdır. Çünkü tedavi maksadiyle geldiği İstanbul'da ona bazı güzel yazmalar göstermek istedim. Bu maksatla gittiğimiz Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindeki hazine kitaplarının o emsalsiz ve baha biçilmez yazmalarına bakarken defterde 841 numaranın karşısında “Der sitayiş-i Sultan Mahmud” kaydını gördüm. Şimdi Efganlıların benimseyip millî kahramanları saydıkları Mahmud-ı Gaznevî olması ihtimalini düşünerek bu kitabı istedim. Kitabın adının 2a varlığında bulunan bir kayıttan ileri geldiğini, asıl eserin ise Sultan Mahmud-ı Gaznevî'ye ithaf*

<sup>1</sup> Doğan, KUBAN, “Selçuklu Sanat Dünyası” **Anadolu Selçuklu Uygarlığının İzinde**, Kayseri Büyükşehir Belediyesi, Kayseri, 2014, s. 95.

<sup>2</sup> Ayyukî Gazneli Mahmut döneminde yaşamış ve sarayda sultana hizmet eden yüzlerce şairden biridir.

<sup>3</sup> Ayşe, YILDIZ, **Türk Edebiyatında Varka Ve Gülşâh Mesnevileri Ve Mustafa Çelebi'nin Varka Ve Gülşâh Mesnevisi**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara, 2008, s. 78.

*edilmiş bir Varka u Gülşâh mesnevisi olduğunu hemen anladım. Bu eserin böyle meydana çıkmasına vesile olan aziz dostuma teşekkür ettim”<sup>4</sup>.*

Ülkemizde edebiyat başlığı altında çeşitli araştırmalara ve birkaç değişik makaleye konu olan Varka ve Gülşâh Mesnevisi, Türk İslam Sanatı açısından detaylı şekilde işlenmemiştir.

Plastik sanatların bir kolu olan resim, kâğıdın icadıyla duvar resimlerinden sıyrılarak kendisine edebiyat ve estetikle harmanlanan yeni bir yol bulmuş oldu. Metinlerin anlaşılabilirliğini ve etkisini artırmak için yapılmaya başlanan minyatür sanatı, yapıldığı dönemden sonraki dönemlere ulaştırabileceği mesajların yanında, toplumun sosyokültürel yapısı, sanat anlayışı, ekonomik seviyesi, tarihi hadiseler hakkında da bilgiler vermektedir.

Eserde bulunan 71 minyatür, Varka ve Gülşâh Mesnevisi’nde geçen aşk hikâyesini adeta sinema filmi gibi baştan sona tasvirle anlatmaktadır. Bu çalışmamızda edebiyatımız açısından heyecan verici olan konunun, ifade ve manayı güçlendiren hayvan sembollerinin sıklıkla kullanılması, sembollerin kompozisyona ustalikle yerleştirilmesi bakımından figür, renk ve motif açısından da incelenmesi amaçlanmaktadır.

Uğradığı tahribat nedeni ile müstensihî bilinmeyen nüshanın, nakkaşı bilinen nadir eserler arasında yer alması, incelemeye aldığımız eserin önemini artırmaktadır. Nakkaşın, Anadolu Selçuklularının başşehri Konya’da yaşaması; devrin Selçuklu giyim kuşamı, örf ve âdetleri, kadın erkek ilişkileri, eğitim ve savaş sanatı gibi birçok konuda fikir verecek nitelikte olması da dikkatimizi bu esere yoğunlaştırmıştır.

Metinde anlaşılır bir dil ve imla kuralları gözetilmiş ancak sanat tarihi terminolojisinden de taviz verilmeden metinler oluşturulmuştur. Araştırmamız sırasında minyatürlerde görülen bitki örtüleri bilimsel olarak ayrıştırılamamış, belirgin olanlar dışında kalan bitkiler genel olarak ifade edilmiştir. Yine aynı şekilde

---

<sup>4</sup> Ahmet, ATEŞ, “Farsça Eski Bir Varka Ve Gülşâh Mesnevisi”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi**, C.5, İstanbul, 1953, s.5.

kuş türleri, tasvirinden ve renklendirilmesinden kaynaklı olarak net bir şekilde tespit edilememiş, edilebilen türler belirtilmiştir.

## 1.2. Konu İle İlgili Kaynaklar

Yapılan araştırmada, erken dönem minyatür sanatı ile ilgili olarak Güner İnal'ın eserinde<sup>5</sup> Türk İslam minyatür sanatı tarihi devrelerine, atölye ve merkezlere göre ayrı ayrı bölümlerde incelenmiş, Selçuklu'dan itibaren Osmanlı devrine kadar kitap resimlerinin geçirdiği evreler genel olarak sunulmaya çalışılmıştır. Son bölümünde konuya dair fotoğraflar verilerek eser zenginleştirilmiştir.

Varka ve Gülşâh minyatürleriyle ilgili olarak R. Özden Süslü'nün kaleme aldığı eseri<sup>6</sup> yedi bölümden oluşmakta, Anadolu Selçuklu dönemi kıyafetleri ve aksesuarları hakkında detaylı bilgiler barındırmaktadır. Anadolu Selçuklu dönemi giyim kuşam örneklerinin anlaşılır bir şekilde görülebildiği Varka ve Gülşâh minyatürlerini çalışmasında referans olarak kullanmıştır. Ancak, Fransızca kaynaktan<sup>7</sup> yararlanarak yaptığı değerlendirmelerde tanımladığı minyatür renkleri ile Varka ve Gülşâh minyatürlerinin orijinaleri arasında uyumsuzluklar görülmüştür.

Varka ve Gülşâh minyatürlerinde sıkça rasladığımız hayvan figürlerinin çalışıldığı Abbas Daneshvari, eserinde<sup>8</sup> minyatürleri genel olarak değinilmemiş, hayvanların dolgu ögesi ya da süsleme olarak değil minyatürün manasını güçlendirmek adına sembolik olarak kullanıldığını ifade etmiştir. Eser bir yandan Varka ve Gülşâh minyatürlerindeki hayvan sembolizmini çözümleyici bilgiler sunarken, diğer yandan da dönemin eserlerinde kullanılan benzer öğelerden bahsetmiştir.

Varka ve Gülşâh minyatürleri farklı açılardan lokal olarak ele alınsa da bir bütün olarak minyatür sanatı açısından değerlendirilmemiştir. Minyatür özelinde

<sup>5</sup> Güner, İNAL, **Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995.

<sup>6</sup> Özden, SÜSLÜ, **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 2007.

<sup>7</sup> Melikian, CHİRVANİ, "*Le roman de Varqa et Golsâh*" **Arts asiatiques**, C.22, Fransa, 1970, s. 1-267.

<sup>8</sup> Abbas, DANESHVARİ, **Animal Symbolism İn Warqa Wa Gulshah**, Published by Oxford University Press The Board of the Faculty of Oriental Studies, University of Oxford, 1986.

yayımlanan tez çalışması<sup>9</sup> Orhan Doğru tarafından yapılmış, ancak minyatürler çağdaş resim sanatına göre yorumlanmıştır.

Türk Dili ve Edebiyatı alanında hazırlanan biri doktora diğeri yüksek lisans tezinde ise eserdeki minyatürlere değinilmemiş, edebi açıdan incelenmiştir. Birinci tez Ayşe Yıldız'a ait doktora tezidir<sup>10</sup>. Tezinde Mustafa Çelebi'nin Varka Ve Gülşâh Mesnevisi üzerine odaklanmakla birlikte diğeri Varka ve Gülşâh mesnevileri hakkında da bilgiler sunmaktadır. Edebi alandaki ikinci tez<sup>11</sup> Elham Nikoosokhan Sedghi tarafından 2015'te sunulmuştur. Elimizde bulunan nüshanın Farsçasından beyitlerin Türkçe'ye çevrildiği tez, minyatür okumalarında yol gösterici niteliktedir.

1953 yılında tevafuk eseri, tezimize konu olan yazmayı keşfenden Ahmet Ateş, tanıtıcı bir makale<sup>12</sup> kaleme almıştır. Şairin selamlama beyitlerinin yanısıra yer yer farklı beyitlerin çevirisine de yer veren Ateş, mesneviyi edebi açıdan ele almış, makalesinin sonunda bazı minyatürleri başlıklarıyla birlikte paylaşmıştır.

Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin 58b sayfasında bulunan 61. minyatürde görülen nakkaş imzası, bize nakkaş hakkında ipuçları vermektedir. Bu konuda başvuru ana kaynak M. Kemal Özergin'in 1970 yılında kaleme aldığı makale<sup>13</sup> olmuştur. 1970 yılında Assadullah Souren Melikian Chirvani tarafından Fransızca olarak kaleme alınan 267 sayfalık makalenin<sup>14</sup> katalog bölümünde Varka ve Gülşâh minyatürleri tanımlanmıştır. Eserin Türkçe çevirisine rastlanılmamış, çalışmamız esnasında minyatürlerin açıklandığı katalog bölümü çevrilmiştir. Chirvani, minyatürlerin İran'da yapıldığını düşündüğü için, buna göre yorumlamıştır.

<sup>9</sup> Orhan, DOĞRU, **Varka Ve Gülşâh Minyatürlerinde Figür Yorumları**, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.

<sup>10</sup> Ayşe, YILDIZ, **Türk Edebiyatında Varka Ve Gülşâh Mesnevileri Ve Mustafa Çelebi'nin Varka Ve Gülşâh Mesnevisi**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara, 2008.

<sup>11</sup> Elham, NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, **Ayyukî İle Yusuf-ı Meddah'ın Varka Ve Gülşâh Mesnevilerinin Karşılaştırılması**, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2015.

<sup>12</sup> Ahmet, ATEŞ, "Farsça Eski Bir Varka Ve Gülşâh Mesnevisi", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi**, C. 5, S. 6, s. 34-50.

<sup>13</sup> M. Kemal, ÖZERGİN, "Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü'min El-Hoyî Hakkında", **Bellekten**, C.XXXIV, S. 134, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1970, s. 219-230.

<sup>14</sup> Melikian, CHIRVANI, **agm**, s. 215-246.

Yine Nurhan Atasoy'un 1971 tarihinde kaleme aldığı makalesi<sup>15</sup>, Selçuklu dönemi giyim kuşamı hakkında geniş açıklamalarda bulunmasa da, Varka ve Gülşâh yazmasında bulunan figürlerinin kıyafetleri hakkında aydınlatıcı bilgiler sunmuştur. Sadece minyatürlerden değil dönemin diğer eserlerinden örnekler alarak yaptığı çizimlerle makalesini zenginleştirmiştir.

Kaynaklarda geç Osmanlı dönemine ait mürekkep ve boya terkipleri bulunmakla birlikte Selçuklu dönemine ait bu nevi eserlere rastlanılmamaktadır. Oysa ki Şeyh Abū-l Fezl Hubeş (Hüseyin) İbn İbrahim İbn Muhammed Şerefeddin Kemaleddin et-Tiflis-î, Selçuklu dönemi Farsça eserinde<sup>16</sup> boya ve mürekkep terkipleri hakkında bilgiler vermiştir. İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki bu Farsça eserin Türkçe'ye çevirisi bulunmamaktadır. Rus yazar Giorgi Mihaleviç ise 1976 yılında eseri Farsçadan Rusçaya çevirmiştir.<sup>17</sup> Tiflis-î'nin eseri, dönemin özellikle kitap sanatlarında kullanılan renklerin hangileri olduğu konusunda aynı dönemde yazılmış bir kaynak olması nedeniyle önemlidir.

Metinle minyatür bağlantılarını anlamak adına Ayyukî'nin Varka ve Gülşâh hikâyesine tarih olarak en yakın dönemde kaleme alınan Yûsuf-ı Meddâh'ın Varka ve Gülşâh isimli çalışmasını günümüz Türkçesiyle hazırlayan Kazım Köktekin'in eseri<sup>18</sup>, dönemin dil özelliklerini geniş çaplı olarak ortaya koyması yönüyle de dikkate değerdir.

<sup>15</sup> Nurhan, ATASOY, "Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme", **Sanat Tarihi Yıllığı Journal Of Art History**, C.4, İstanbul, 1971, s. 111-151.

<sup>16</sup> Şeyh Abū-l Fezl Hubeş (Hüseyin) İbn İbrahim İbn Muhammed Şerefeddin Kemaleddin et-Tiflisî, **Beyânü's Sınâ'ât**, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya, no. 3574.

<sup>17</sup> Тифлиси Абу-л-Фазл Хубайш, Описание ремесел – Байан-ас-санаат, Перевод с персидского Г. П. Михалевиç = **Tiflis-î Abū-l Fezl Hubeş, Beyan es-Sınâ'ât**, G. P. Mihaleviç, Nauka, Moskof, 1976.

<sup>18</sup> Kazım, KÖKTEKİN, **Yûsuf-ı Meddâh Varka ve Gülşâh**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2007.

### 1.3. Araştırmada İzlenen Yöntem

Konunun tespitinden sonra, tezimize konu olan TSMK Hazine 841’de kayıtlı minyatürlü yazmanın dijital görselinin temini için ilgili birimle iletişime geçip eserin dijital kaydına ulaşılmıştır. 71 adet minyatürün incelenmesi varak numarasına göre yapılmıştır. Minyatürlerle ilgili olarak kaynak araştırmasına girilip, kaynakları temin ettikten sonra tezin yazımına geçilmiştir. Araştırmamız 7 bölümden oluşmaktadır.

1. Giriş Bölümü; Konunun tanımı, önemi ve kapsamı, konu ile ilgili kaynaklar ve araştırmada izlenen yöntem başlıklarına yer verdik.

2. Bölümde; Minyatür sanatının tanımını yaptıktan sonra Selçuklu dönemi sonuna kadar minyatürün tarihçesine yer verdik. Tasvir yasağı bahsi ile bölümü sonlandırdık.

3. Bölümde; Minyatürde motif ve renk bölümünün alt başlıklarını ayrıntılı bir biçimde inceledik. Renk, renklerin fiziki özellikleri, motif, minyatürde kullanılan malzeme ve teknikler, minyatürde kullanılan toprak ve mineral boyaların hazırlanışı konusuna değindiğimiz bölümde, minyatürlerin analiz çalışmasından önce verdiğimiz bilgilerin minyatür okumalarını daha anlaşılır kılmasını amaçladık.

4. Bölümde; Eserin kaynağına, müellif ve nakkaşın tanıtımına değindik. Hikâyede geçen kahramanların tanıtımından sonra eserin özetini koyduk.

5. Bölümde; Varka ve Gülşâh Mesnevisi Minyatürleri başlığı ile bu bölümde minyatür okumalarını gerçekleştirdik.

6. Bölüm; Değerlendirme kısmından oluşmaktadır. Bu bölümde yine alt başlıklar halinde değerlendirme yaptık.

7. Bölümde; Sonuç yazımız ile tezimizi tamamladık.

Tezimizin katatoloğundan önce yer alan hazırlık mahiyetindeki bilgilerde çizimler kullanılmıştır. Hem bölümlerde yer alan çizimler hemde katalogda bulunan minyatür fotoğrafları metnin içinde verilmiştir.

## 2. MİNYATÜR SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

### 2.1. Minyatürün Tanımı

El yazması kitap, tomar ve ipek üzerine yazılan metinlerin içine yapılan resimlere minyatür denir. Metinleri açıklayıcı ya da etkisini artırıcı olan, boya, altın ve gümüşle yapılan, ışık ve gölge oyunları ile derinlik duygusu kazandırılmayan bu resimler, farklı bir üslup ve kompozisyon ile sanatçısı tarafından metnin içine özenle yerleştirilir.

Minyatür sanatı, ismini Ortaçağ Avrupası'nda hazırlan el yazmalarının bölüm başlarındaki ilk harflerinin etrafına kıvılcıkturuncu sülyen (sülüğen) denilen boya ile yapılan tezhipten almaktadır. Sülyenle boyanmış anlamına gelen *miniatura* kelimesi, zaman içinde küçük anlamına gelen *minor* kelimesinden etkilenerek küçük resim anlamını kazanmıştır<sup>19</sup>.

Türk İslam Sanatında minyatür; tasvir, nakış yapan kişi de; musavvir yahut nakkaş sözcükleriyle isimlendirilmiş ve ifade edilegelmiştir<sup>20</sup>. İncelediğimiz Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nde bulunan ve tasvir eden sanatçının imzasını attığı minyatürde, kendisi için nakkaş ibaresini kullandığı görülmektedir<sup>21</sup>. Anadolu Selçuklu döneminde minyatüre nakış, minyatür yapan sanatçıya da nakkaş dendiğini buradan anlıyoruz. Yine XIII. yüzyıla tarihlenen Tiflisi'nin Beyânü's Sınâ'ât isimli eserinde minyatür sanatçısına; suretgerân ve nigârgerân dendiği görülmektedir<sup>22</sup>.

### 2.2. “İslam'da Tasvir Meselesi” ve Minyatür

Tek tanrılı dinlerden uzaklaşıldığı her dönemde, madde ile manayı ayıramayan insanlar, manayı madde ile bir tutmuş ve bunun sonucu olarak suretlere kutsiyet addetmişlerdir. Tasvire dönüştürdükleri tanrılara (putlara) tapma eylemleri başlamıştır.

<sup>19</sup> Banu, MAHİR, “Minyatür”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 30, İstanbul, 2005, s. 118-123.

<sup>20</sup> Yılmaz, CAN, Recep, GÜN, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Kayıhan Yayınları, İstanbul, 2006, s. 276.

<sup>21</sup> AYYUKÎ, *Varka Ve Gülşâh*, Topkapı Müzesi Kütüphanesi, Hazine, no. 841, vr. 58b.

<sup>22</sup> Şeyh Abū-l Fezl Hubeys (Hüseyin) İbni İbrahim İbni Muhammed Şerefeddin Kemaleddin ET-TİFLİS-Î, *Beyânü's Sınâ'ât*, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya, no. 3574, vr. 39a.

Yasak diğer semavi dinlerde kesin hükümlerle dile getirilmiş, paganizmle amansız bir mücadeleye girmiştir. Bu mücadele tasvir ile ilgili yasaklamaları da beraberinde getirmiştir. Nitekim Tevrat'ta “*Ne yukarıda gökte, ne aşağıda yerde, ne yerin altında suda bulunanın resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben senin efendin ve tanrının kıskanç bir tanrısıyım*”<sup>23</sup> ibaresi yer alır<sup>24</sup>.

Yahudilikte kesin olarak belirtilen bu hükümlerin nedeni Kur'an-ı Kerim'de açık olarak belirtilmiştir. “*(Tûr'a giden) Musa'nın arkasından kavmi, ziynet takımlarından, böğürebilen bir buzağı heykelini (tanrı) edindiler. Görmediler mi ki o, onlarla ne konuşuyor ne de onlara yol gösteriyor! Onu (tanrı olarak) benimsediler ve zulümde karar kıldılar*”<sup>25</sup>. Kızıl Denizi aşarak Firavundan kurtulan Hz. Musa'nın kavmi hakkında beyan olunan bu ayet, o dönem Yahudilerinin ilk fırsatta bâtilâ gittiklerini ve bütün mucize ve uyarılara rağmen putperestlikten vazgeçemediklerini göstermektedir<sup>26</sup>. Bu tutumları, keskin bir dille uyarılmalarının ve yasaklamaların gerekçelerini açıklamaktadır.

Başlangıçta Hıristiyanlıkta da Yahudi öğretinin tesiri ile yasak olan tasvir, Hz. İsa'nın mucize yaratılışı ve tanrının oğlu olduğu inancının yaygınlaşması, onun tasvir edilip ikon haline getirilmesine neden olmuştur. Çarmıha gerilerek meydana gelen trajik ölüm sahnesi, havarilerinin de propagandaları ile sevenlerini tasvir yoluna götürmüştür. Çizgi ile başladıkları Hz. İsa'nın ve Hz. Meryem'in tasvirleri, zamanla mabetlerin vazgeçilmez heykel ve resimlerine dönüşmüşlerdir. Öyle ki karşılarında suret olmadan ibadet etmez hale gelmişlerdir<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Tevrat, **Çıkış**, 20/4.

<sup>24</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz, Mazhar, Ş., İPŞİROĞLU, **İslamda Resim Yasağı Ve Sonuçları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 15.

<sup>25</sup> Hayrettin, KARAMAN ve Diğerleri, **Kur'an-ı Kerim Meâli**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2017, Araf Suresi, Ayet, 148.

<sup>26</sup> Osman, ŞEKERCİ, **İslâm'da Resim ve Heykel**, Nun Yayıncılık, İstanbul, 1996, s. 13.

<sup>27</sup> Osman, ŞEKERCİ, **a.g.e.**, s. 18.



Kur'an'da Tevrat'taki gibi açık bir yasaklama ayeti olmamasına karşın Müslümanlar, konuya temkinli yaklaşmış ve hadisleri yorumlayarak farklı görüşler ortaya koymuşlardır. İslam dini putu ve puta tapmayı açık bir şekilde yasaklamıştır<sup>28</sup>.

*“Ey iman edenler! İçki, kumar, dikili taşlar (putlar), fal okları şeytan işi iğrenç şeylerden ibarettir. Bunlardan kaçının ki kurtuluşa eresiniz”*<sup>29</sup>. Bu ayette geçen “ensab” kelimesini “suret” yahut “tasvir” şeklinde tercüme edenler, yasak anlayışlarını bu ayete dayandırmaktadır. Ancak, Kur'an müfessiri İbni Abbas ve diğer birçok müfessir, “ensabın” Arapların kurban kestikleri ve ibadet ettikleri taşlar olduğunu söylemektedir<sup>30</sup>.

Tasvir kelimesinin geçtiği bazı ayetler şunlardır ve bir yasaklamadan bahsetmemektedir:

*“Allah gökleri ve yeri hikmetli olarak yarattı, size şekil verdi, şeklinizi güzel yaptı. Dönüş de ancak O'nadır”*<sup>31</sup>.

*“Andolsun, sizi yarattık; sonra size şekil verdik. Sonra da meleklerle, “Âdem'e secde edin” diye emrettik. İblis'in dışındakiler secde ettiler. O, secde edenler arasında yer almadı”*<sup>32</sup>.

*“O, takdir ettiği gibi yaratan, canlıları örneği olmadan var eden, biçim ve özellik veren Allah'tır. En güzel isimler O'nundur. Göklerdekiler ve yerdekiler hep O'nu tesbih ederler. O, üstündür, hikmet sahibidir”*<sup>33</sup>.

Tasvir yasağı ile ilgili hadisler şu şekildedir:

*“Kıyamet günü en çetin azaba uğrayacak olanlar, (tapınmak için) resim/heykel yapanlardır”*<sup>34</sup>. Tapınmak maksadı ile yapılan tasvirler ve bunu yapan

<sup>28</sup> Osman, KESKİOĞLU, “İslamda Tasvir Ve Minyatürler”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1961, C.9, S.1, s.11-12.

<sup>29</sup> Hayrettin, KARAMAN ve Diğerleri, **Kur'an-ı Kerim Meâli**, Maide Sûresi, Ayet, 90.

<sup>30</sup> Osman, ŞEKERCİ, **a.g.e.**, s. 24.

<sup>31</sup> Hayrettin, KARAMAN ve Diğerleri, **Kur'an-ı Kerim Meâli**, Tegabün Sûresi, Ayet, 3.

<sup>32</sup> Hayrettin, KARAMAN ve Diğerleri, **Kur'an-ı Kerim Meâli**, Araf Sûresi, Ayet, 11.

<sup>33</sup> Hayrettin, KARAMAN ve Diğerleri, **Kur'an-ı Kerim Meâli**, Haşr Sûresi, Ayet, 24.

<sup>34</sup> Mehmet, Emin, ÖZAFŞAR, **Hadislerle İslam**, Diyanet İşleri Başkanlığı, 2. Baskı, Ankara, 2013, C. 7, s. 525.

musavvirler ki bunlar kendileri tapmasa bile başkalarının tapması için ticari amaçlı yapan kişiler de olabilir. Bu maksadın dışında bu hadis iki ayetle uyuşmamaktadır. İlk olarak Sebe Sûresi 13. Ayete baktığımızda “*Cinler, Süleyman için dilediği biçimde kaleler, heykeller, havuz gibi çanaklar ve sabit kazanlar yapıyorlardı. Ey Davûd ailesi, şükredin! Kullarımdan şükredenler pek azdır.*” Allah’ın izni ile Süleyman (a.s) için heykel yapanların da bu kapsama girmesi gerekirdi ki bu da onları günahkâr yapardı<sup>35</sup>. İkinci sûre ise “*Allah, onu İsrailoğullarına bir Peygamber olarak gönderecek (ve o da onlara şöyle diyecek): “Şüphesiz ben size Rabbinizden bir mucize getirdim. Ben çamurdan kuş şeklinde bir şey yapar, ona üflerim. O da Allah’ın izniyle hemen kuş oluverir. Körü ve alacalıyı iyileştiririm ve Allah’ın izniyle ölüleri diriltirim. Evlerinizde ne yiyip ne biriktirdiğinizi size haber veririm. Eğer mü’minler iseniz bunda sizin için elbette bir ibret vardır.*” Âli İmran Sûresi 49. Ayette Hz. İsa’nın çamurdan şekil vererek tasvir ettiği kuştan bahseder, burada musavvir Allah’ın izni ile Hz. İsa’dır

“(Tapınmak için) Bu resimleri yapanlara kıyamet gününde azap edilir ve onlara, ‘Hadi bakalım yaptığınız suretlere bir de can verin’ denilir”<sup>36</sup>. Bu hadisten hareketle bazı âlimler cansız varlıkların resmedilebileceği hükmüne varmışlardır. Ancak buradaki dikkat çekici husus canlı yahut cansız varlıkların hepsini Allah’ın yaratmış olmasıdır. Burada Allah’ın yaratıcılığı söz konusu olduğuna göre canlı-cansız diye ayırmak ne kadar doğru olur.

“İçinde heykeller ve suretler olan eve melekler girmez”<sup>37</sup> Bu hadislerle dayanarak resim ve heykelin yasak olduğunu savunan âlimler olduğu gibi konuyla ilgili başka hadislerden yola çıkarak bu hadisleri farklı yorumlayan âlimler de vardır.

“Resulullah eve girdi; ben kapının önüne, üzerinde suret bulunan ince bir perde koymuştum; Hz. Peygamber onu görünce yırttı ve ‘Ey Âişe, kıyamet günü en çetin azaba uğrayacak kimseler, yaratma hususunda Allah’a benzemeye çalışanlardır’<sup>38</sup> dedi. O perdeden bir veya iki yastık yaptım.” (Müslim Kitabı’-

<sup>35</sup> Nusret, ÇAM, **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008, s. 69.

<sup>36</sup> Mehmet, Emin, ÖZAFŞAR, a.g.e., C. 7, s. 529.

<sup>37</sup> Mehmet, Emin, ÖZAFŞAR, a.g.e., C. 7, s. 525.

<sup>38</sup> Mehmet, Emin, ÖZAFŞAR, a.g.e., C. 7, s. 529.

Libas) Buna benzer bir diğ er hadis, “Resulullah sefere çıkmıştı, bir kumaş alıp kapıya astım. Peygamber gelip bu perdeyi gördüğünde yüzündeki tiksintiyi fark ettim. Bu perdeyi tutup çekerek yırttı ve sonra şöyle dedi: ‘Allah bize taş ve toprağı s slememizi emretti.’ Ben onun içini doldurarak iki yastık yaptım; Resulullah bundan dolayı beni kınamadı.” (Müslim Kitabı’-Libas)<sup>39</sup>

Yukarıda zikredilen hadisler sonucu farklı  c durum meydana gelmektedir. Birincisi; tapmak amacıyla yapanlar. İkincisi; Tanrılık iddiasıyla Allah’ın yaratmasını taklit için bu işi yapanlar.  c nc s  ise; meslekleri gereği kullanım eşyalarını tasvir ile s sleyenler.

Bu  c durum başka bir hadisi gündeme getirmektedir. “Ameller niyetlere göredir”<sup>40</sup>. Tasvirin yapılma nedeni önem arz etmektedir. İslamiyet’in ilk yıllarında putperest toplumu bundan uzak tutmak için hassas davranılmış olması muhtemeldir. Dönemin tasvir anlayışı din yahut kullanım eşyası üzerindedir. Estetik kaygılarla tasvir söz konusu değildir.

Abbasiler ve Emeviler dönemlerinde yapılan eserlerde tasvir yasağından söz edilemez. Bu dönemlerde dini yapılar hariç figür, tezyinat gibi unsurlar sıklıkla kullanılmıştır. Selçuklular döneminde de yapılan mimari yapılarda ve kitap sanatlarında tasvir sanatını görmekteyiz. İslam sanatı tasvir meselesine temkinli yaklaşımı nedeni ile kendine has bir üslup oluşturmuş, sanatı sembolizmle ifadeyi tercih etmiştir. Suretten uzak dururken kendini yazı ve motifleri stilize ederek ifade etmiştir. Özellikle dini eserler nezdinde hat sanatının gelişmesi, hendesi motiflerin sonsuzluğu olduğu düşünülen tasvir yasağının bir sonucudur.

Doğan Kurban’a göre bu dönemde ortaya çıkan sanat anlayışının iki yönü vardır. “Biri yerel malzeme ve yapı tekniklerine bağımlı kalmak zorunda olan mimaridir. Anadolu’daki iki yüzyıllık yapı etkinliği, tıpkı yeni bir İslam kültürü yaratılması gibi, yeni bir İslam mimarisi yaratacaktır. İkincisi sanat etkinliği alanı, k  k sanatlar adı altında taşınan eşyaların üretilmesidir. Bu alanda İslam sanatının, ikinci evrensellik dönemi yaşanmıştır. Bu açıdan özellikle 13. yüzyıla bir Türk

<sup>39</sup> Nusret,  AM, a.g.e., s. 61.

<sup>40</sup> Mehmet, Emin, ÖZAFŞAR, a.g.e., C. 3, s. 21.

ökümenizm çağı olarak bakabiliriz. Bütün küçük sanat alanlarında ve mimari bezemede Hindistan'dan Akdeniz'e dek tek bir sözlük ve onun diyalektleri egemendir. Minyatür, seramik, ahşap işçiliği, maden işçiliği, hat ve mukarnas gibi yaygın bezeme teknikleri, geometrik çizimin egemen olduğu bezeme düzenleri, yöresel ve sanatçının kimliğine bağlı özgün yorumlarla değişseler bile, hep aynı kültür ikliminde yaşarlar.”<sup>41</sup>

Günümüze gelindiği zaman tasvir; sanat dışında kimlik kartları, gazete, dergi, kitap, televizyon, internet, telefon, tabela gibi birçok alanın ayrılmaz parçasıdır, estetik ve sanattan öte hayatın her alanında yer bulan tasviri yasak saymak, güvenliği, ilmi, teknolojiyi de yok saymak demektir ki bu mümkün gözükmemektedir.<sup>42</sup>

### **2.3. Selçuklu Dönemi Sonuna Kadar Minyatür Sanatı Tarihçesi**

Türk Resim Sanatının geriye doğru izi sürüldüğünde, 8. yüzyıla kadar gidilebilmektedir ve başlangıcında Budizm, Manihaizm ve İslam olmak üzere üç farklı dinin etrafında şekillenmiştir. İlk temsilcileri olarak, sanata oldukça meyilli olan Uygur Türkleri, ilk olarak Orhun Kitabelerinde Göktürlere karşı isyanları ile kayda geçerler<sup>43</sup>.

Resim sanatının tarihimizdeki yeri açısından önemli bir yerde duran Uygurlar, 745 yılında Kutlug Bilge Kağan'ın idaresinde Göktürklerin egemenliğinden çıkarak bağımsız bir devlet kurarlar. Merkezleri Karabalgasun'dur ve 762 yılında Kutlug Bilge Kağan'ın oğlu Alp Kutlug Bilge Kağan döneminde, Mani dinini resmi din olarak kabul etmişlerdir. 840 yılında ise Kırgızlara yenilen Uygurlar, Karabalsagun'u terk edip Turfan ile Beşbalık civarına yerleşirler. Bu dönemde Budizm inancının da Uygurlar arasında yayıldığı görülür. 947 yılında

<sup>41</sup> Doğan, KUBAN, **a.g.m.**, s. 95-96.

<sup>42</sup> Nusret, ÇAM, **a.g.e.**, s. 84.

<sup>43</sup> İsmet, BİNARK, “Türklerde Resim Ve Minyatür Sanatı”, **Vakıflar Dergisi** S. 12, Ankara, 1978, s. 273.

merkezleri Hoço olur. Uygur Devleti varlığını XIII. yüzyıla kadar sürdürmüş, 1209'da Cengizhan'a tabi olmuşlardır<sup>44</sup>.

Uygurları sanat tarihi bakımından önemli kılan etken, Mani dinini kabul etmeleridir. MS. 3. yüzyılda İran'da yaşamış olan Mani, Müslümanların "Mâni-i nakkâş" dedikleri yetenekli bir ressamdır. Tabiat felsefesini merkeze koyan Mani düşüncesinde, Budist ve Hıristiyan felsefesi de yer almakla birlikte, Mani dininin kitabı olan Erteng (Arjang)'in de minyatürlü olduğu düşünülmektedir. Mani öldürülüp çarınha gerildikten sonra, inananları farklı coğrafyalara gitmişler, bir kısmı Doğu Türkistan'a bir kısmı ise Uygurlara sığınmışlardır<sup>45</sup>.

Ayrıca eski Uygur şehirlerinde bulunan ve IIV. yüzyıl ile IX. yüzyıl arasına tarihlenen duvar resimleri de Türk Resim Sanatının bilinen en eski örnekleridir. Bu resimlerde belli bir kompozisyon görülür ve sıralanmış simetrik figürler şematik olarak resmedilmiştir. Mavi ve kırmızı ağırlıklı olmak üzere canlı renkler kullanılmıştır<sup>46</sup>.

Duvar resimlerinden başka maniheits (Mani dini içerikli) kitap sayfalarından (yazmalardan) günümüze ulaşan minyatürler ve kumaş üzerine yapılan sancıklar bulunmaktadır. Bu dinin kitaplarının resmedilmesi Türk sanatının ilk minyatürlü kitap örneklerini oluşturur<sup>47</sup>.

Bu dönem minyatürleri incelendiğinde Uygurların insanları gözlemleyerek çeşitli tiplere ayırdıkları, insan yüzüne ifade vermek suretiyle portre özelliğini resme kazandırdıkları görülür. Yanaklar dolgun, köşeliye yakın, oval şekildedir. Badem gözler, yay kaşlar, hafif kemerli bir burun, küçük bir şekilde tasvir edilen dudaklar en belirgin özellikleridir. Tasvirlerde konu tam olarak anlaşılacakla birlikte saray soyluları, onlara yapılan ikramlar, ayakta duran başışçılar gibi sahneler görülmektedir<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> Güner, İNAL, **age**, s. 6.

<sup>45</sup> Güner, İNAL, **age**, s. 7.

<sup>46</sup> Şehnaz, ÖZCAN, "Meniheist Uygur Tasvirlerinde Çevre Ve Mekân Algısı", **Minyatürde Yüzleşme Sempozyum Bildirileri**, Pendik Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s. 19.

<sup>47</sup> Güner, İNAL, **age**, s. 7.

<sup>48</sup> Güner, İNAL, **age**, s. 8.



**Resim: 2 Uygur Duvar Freski**

Yine İV. ve İX. yüzyıl arasına tarihlenen ve “müstensih sahnesi” olarak adlandırılan minyatür, Uygurların başşehri Hoço’da bulunmuştur. Bu minyatür, döneminin kütüphane ve nakkaşhane kültürü hakkında ipucu vermektedir<sup>49</sup>.

Lacivert fon üzerine yapılan bir başka minyatür, 11.2 x 17.2 cm ölçülerinde dikey bir kompozisyon oluşturmaktadır. Kompozisyonun ortasında bulunan yazı, dikey formdadır ve resmi ortadan ikiye ayırmaktadır. Beyaz kıyafetli müstensihler, kırmızı örtülü yazı masaları, üst kısımda geride hissi veren yeşil ağaçlar, kullanılan renkleri göstermektedir<sup>50</sup>.

Uygur Türklerinin uyguladığı Orta Asya Türk resim üslubu, Çin resminden ayrılan karakteristik özelliklere sahiptir. İİV. yüzyılda Asya’nın ortalarında yaşayan Uygur Türkleri, hem Türk sanatının erken temsilcisi olmuş, hem de başlattıkları kültür hareketleri sonucunda izleri Arap yarımadasından Anadolu topraklarına kadar uzanmıştır<sup>51</sup>. Müslümanların 641’de Nihavend’de Sasanileri yenmesinden ve 750’de Talas’ta Çinlileri mağlup etmesinden sonra Orta Asya kültürü İslam sanatını etkilemiştir<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Şehnaz, ÖZCAN, **agm**, s. 19.

<sup>50</sup> Oktay, ASLANAPA, **Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, On Dördüncü Basım, İstanbul 2016, s. 22.

<sup>51</sup> Şehnaz, ÖZCAN, **agm.**, s.19.

<sup>52</sup> Güner, İNAL, **age**, s. 2.

IX. yüzyıl başlarında Bağdat'a gelen Uygurlu sanatçılar, Samarra şehri kurulunca oraya yerleşmişler ve burada sanatlarını yapmaya devam etmişlerdir. Daha sonra XI. yüzyılda Gaznelilerin Leşger-i Bazaar Sarayı fresklerinde, Selçukluların merkezi olan Rey'deki duvar resimlerinde keramik ve çinilerde Uygur resminin etkileri görülmüştür. Uygur resim ve minyatürü zaman içinde etkileşim ve değişim göstermesine rağmen, esasları bozulmadan XV. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür<sup>53</sup>.

Türk İslam Sanatının şekillenmesinde, Uygurlardan başka Arapların Suriye, Filistin, Mısır ve Kuzey Afrika'yı fetihleri neticesinde bölgedeki anıtlar, mozaik ve freskleri görmeleri etkili olmuş, bu hadiseler Bizans sanatı ile tanışmalarına vesile olmuştur. Halife Me'mun devrinde Bizans yazmalarının Arapçaya çevrilmesiyle, Bizans yazmalarındaki minyatürler Helenistik mirasın İslam sanatına aktarılmasına sebep olmuştur<sup>54</sup>.

Büyük Selçuklu devletinin kurucusu Tuğrul Bey'in 1055'te Bağdat'ı fethi, Selçuklu kültür ve sanatının bölgede yayılmasını sağlamıştır. Büyük Selçuklu üslubunun çini ve keramiklerdeki örnekleri Selçukluların dönemi hakkında bilgi vermektedir. Bu eserlerde savaş ve av sahneleri, kıyafetler, hayvan figürleri olmak üzere birçok tasvir uygulanmıştır<sup>55</sup>.

Zengi Sultanı I. Nureddin Aslan Şah tarafından Musul'da yazdırılan "Kitab-ı Tiryak" (Paris Bibliothéque Nationale) isimli yazmada bulunan minyatürler, Uygur Selçuklu üslubunun en iyi örnekleridir<sup>56</sup>.

Diyarbakır'da 1205 tarihinde Melik Nasır Mahmut'un emri ile yazılan "Otomatlar" kitabı bir başka örnek olmakla birlikte, mekanik aletlerin tasviri yapıldığından üslubu konusunda fikir vermemektedir<sup>57</sup>. XIII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen ve Farsça olarak kaleme alınan Varka ve Gülşâh yazmasında ise 71 minyatür bulunmaktadır. Anadolu Selçuklu Sanatının ortaya koyduğu bu eser de,

<sup>53</sup> Oktay, ASLANAPA, **age**, s.364.

<sup>54</sup> Güner, İNAL, **age**, s.4.

<sup>55</sup> Oktay, ASLANAPA, **age**, s.364.

<sup>56</sup> Oktay, ASLANAPA, **age**, s.365.

<sup>57</sup> Oktay, ASLANAPA, **age**, s.364-365.

Uygurlardan taşınıp gelen Türk minyatür sanatının devamını gösterir niteliktedir<sup>58</sup>. Minyatürlerin birinin altında bulunan imzadan, nakkaşın Azerbaycan'ın Hoy şehrinde Muhammed İbni Abdülmü'min El-Hoyî olduğu anlaşılmaktadır. Celalettin Karatay'ın 1253 tarihli vakıfnamesinde yer alan vakıfname şahitlerinden birinin adı da, Muhammed İbni Abdülmü'min El-Hoyî'dir. Bu bilgi ışığında nakkaşın, eseri Konya'da yaptığı fikri ağır basmaktadır. Ernst KÜHNEL bu sebepten Bağdat ekolü, Musul ekolü, Suriye ekolü demek yerine hepsine birden "Selçuklu ekolü" demeyi tercih etmiştir<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Zeren, TANINDI, **Türk Minyatür Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1996, s. 5.

<sup>59</sup> Oktay, ASLANAPA, **age**, s. 365.



### 3. MİNYATÜRDE RENK ve MOTİF

#### 3.1. Minyatürde Kullanılan Malzemeler ve Hazırlanışları

##### 3.1.1. Kâğıt

Bildiğimiz haliyle kâğıt, MS 105 yılında bir Çinli tarafından, Çin'de böğürtlen lifleri kullanılarak icat edilmiştir. VII. yüzyılın ortalarında Semerkand'da, Talas savaşında Müslüman tarafına geçen veya esir düşen Çinli veya Türk sanatkârlardan kâğıt yapımı tekniği öğrenilerek, Çin usulleriyle kâğıt yapımına 751 yılında başlanmış, VIII. yüzyılın sonunda Semerkand kâğıdı, İslam ülkelerinde yayılmıştır. 982 yılında yazılan bir eserde Semerkand kâğıdının tüm dünyaya ihraç edildiği bilgisi yer alır<sup>60</sup>.

İcadından sonra kâğıt, sanatçılar için oldukça kıymetli bir malzeme olmuştur. Kâğıt üretiminde kullanılan lif ve lifin saflık oranı, kâğıdın kalitesini ve işlevselliğini belirleyen en önemli etkidir. Bu sebeple sanatçılar kâğıtları kullanım alanlarına ve kalitelerine göre tercih etmişlerdir. Genellikle üretildiği yere göre isimlendirilen kâğıtlara Semerkandî, Abadî, Hindî, Dımeşki denilir, yapısı, hamuru ve fiyat bakımından da farklılık arz ederdi. Yazı aleti olarak fırça kullanılan Asya'da kâğıtlar, İslam yazmalarında kullanılan kâğıtlardan daha ince imal ediliyordu<sup>61</sup>.

Kitap sanatlarında kullanılacak kâğıtlar, ham olarak kullanılmaz, açık nohudî, gülgunî ve asumanî gibi açık renkler veren maddelerle boyanır ve gölgede kurutulur. Rengi kırılan kâğıt, aharlanır. Aharlama işlemi birkaç farklı şekilde yapılabilir. Belli ölçülerde hazırlanmış şekersiz nişastaya batırılan kâğıt, gölgede kurutulur ve mührelenir. Başka bir ahar da yumurta ile yapılır. Bir miktar şap ve yumurta beyazı iyice çırpılır; ta ki yumurta su görüntüsünü alıncaya kadar. Sonra kâğıda sürülüp kurutulur. Yumuşak tabiatlı bir tahta üzerinde mührelenir. Aharlama ve mühreleme işleminin gayesi, kâğıdın dokusunu sıkılaştırmak, boya ve mürekkebin kâğıt üzerinde

<sup>60</sup> AYTEKİN, VURAL, ESRA, NİGAR, İRMAK, **Kağıthaneyi Yalakaabat**, Yalova Belediyesi, Yalova 2013, s.14-15.

<sup>61</sup> BAHATTİN, YAMAN, **İstanbul Kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap San'atlarında Boya, Mürekkep, Ahar Ve Kâğıt Boyama Usûlleri**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve San'atları Anabilim Dalı Türk İslam San'atları Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995, s. 46-47.

dağılmasına engel olmaktadır. Ayrıca aharlanıp mührelenen kâğıt üzerinde fırça ve kalem kolay hareket edeceğinden, sanatçıya kolaylık sağlar<sup>62</sup>.

Selçuklu döneminde kaleme alınan Beyânü's Sınâ'ât, isimli eserde kâğıt hakkında şunlar yazılıdır; “Eğer yazılı kâğıtların suyun içine girdiğinde bozulmasını istemiyorsa, Yemen şapı alsın, ezsin ve süte karıştırsın. Bu karışımı kâğıda sürsün, kurduğunda istediğini yazabilir. Böyle kâğıtlar suyun içine girdiğinde bozulmaz.

*Eğer birisi kâğıdın kalitesini artırmak ve kâğıdın güzel görünmesini istiyorsa, olgun pirinci alıp bakır kazanda yağ kokusu gidene kadar kaynatsın. Sonra yeniden pirincin üstünü örtene kadar su döksün ve biraz daha kaynatsın. Sonra pirinci ezsin ve tülbentten süzsün. Sonra bunu bir yahut iki kez kâğıda sürsün ve düz bir yerde kuruyana kadar bıraksın sonra üstüne cam koysun, güzel olacak.*

*Ve eğer kâğıdın kalitesini artırmada nişasta ya da kitre kullanırsa da doğru olur. Eğer aharlanmış kâğıdın fare tarafından tahrip edilmesini istemiyorsa, ebucehil karpuzunu eklesin ve kâğıdı öyle aharlasın”<sup>63</sup>.*

### 3.1.2. Fırça

Geçmişte sanatçılar, sanat malzemelerini kendileri hazırlarlardı. Fırçasını da kendisi hazırlayan sanatçı, yapacağı işe göre farklı ebatlarda fırça üretti. Kullanılacak tekniğe göre değişiklik arz eden fırça, üç aylık beyaz kedinin ense tüyünden alınan kıllar ile imal edilirdi. Düz bir zemine muntazam bir şekilde sıralanan tüylerin uç kısmına tek bir tüy yerleştirilir, ince bir ibrişimle bağlanarak bu kısmı bir miktar tutkal ile sabitlenir, güvercin kanadındaki uzun teleklerden hazırlanmış kalemin içine yerleştirilirdi<sup>64</sup>. Bu fırça ile en ince tahrirler dahi çekilirdi. Eskiyen tahrir fırçası, boya sürme fırçası olarak kullanılırdı.

<sup>62</sup> Hüseyin, TAHİR ve Zade, BEHZAD, “Minyatür’ün Tekniği”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ankara, 1953, C. 2, S. 1, s. 32.

<sup>63</sup> G. P. MİHALEVIÇ, Tiflis-î Abū-l Fezl Hubeys, Beyan es-Sınâ'ât, Nauka, Moskof, 1976, s. 99.

<sup>64</sup> Hüseyin, TAHİR ve Zade BEHZAD, agm, s. 33.

### 3.1.3. Boyalar ve Hazırlanışları

Minyatürde kullanılan toprak ve mineral boyalar, diğer malzemelerde olduğu gibi sanatçılar tarafından hazırlanmaktadır. Minyatür yapmak için hazırlanan temel renkler altın, sarı, kırmızı, mavi, yeşil, siyah ve beyazdır.

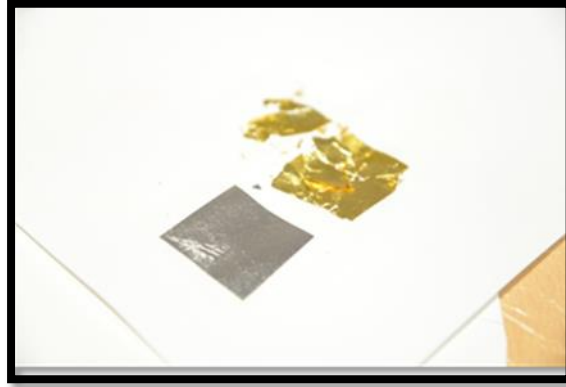
Boya yapımı ile ilgili olarak terkiplerin sunulduğu tarihi kaynaklar sınırlıdır. Tezimize biri XVII. yy.da Nefes-zade İbrahim tarafından IV. Murat'a sunulan "Gülzârı Savâb" isimli eser, diğeri Şeyh Abû-l Fezl Hubeş (Hüseyn) İbn İbrahim İbn Muhammed Şerefeddin Kemaleddin et-Tiflisî'nin XII. yüzyılda Beyânü's Sınâ'ât isimli eseri olmak üzere iki eser kaynak teşkil etmiştir. Konya'da II. Kılıç Arslan'ın Sultanlığı döneminde hazırlanmış olan Tıflisî'nin eseri, Varka ve Gülşâh Mesnevisi'ndeki minyatürleri renk açısından analiz etme bakımından, çağdaş olması, aynı coğrafyadan çıkması sebebiyle önemli bir yere sahiptir. Boya terkiplerini çeşitli başlıklar altında sunan eser, dönemin sanat eserlerinde kullanılan renkleri ve onların oluşumunu gözler önüne sermektedir.

Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya Koleksiyonunda 3574 envanter numarası ile kayıtlı Tıflisî'nin Farsça eserini Giorgio MİHALEVIÇ Rusça'ya çevirmiştir. Biz de tezimizde Rusça olan bu çeviriden ve "Gülzârı Savâb" isimli eserin işlendiği Bahattin YAMAN'ın "İstanbul Kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap San'atlarında Boya, Mürekkep, Âhar Ve Kâğıt Boyama Usûlleri" isimli tezinden istifade ettik.

### 3.1.4. Altın ve Gümüş

Son derece dayanıklı bir malzeme olan altın, kolay kolay tepkimeye girmeyen bir madendir. Yazmalarda sağladığı parlaklık ve canlılık nedeniyle sıklıkla kullanılmıştır. İşlenen altın 1 mm kalınlığında levha haline getirilir. 4 mm kareler şeklinde kesildikten sonra "tirşe" adı verilen deri arasına 50-60 kat olacak şekilde yerleştirilir. İstif, hafif ısıtılmış mermer üzerine konularak 4 kg'lık çekiçle 1/10000 mm'ye ulaşana dek dövülerek inceltmesinden elde edilir<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> Bahattin, YAMAN, **agt**, s. 27.



**Resim: 2 Altının Varak Olarak Yapıştırılması**

Yapılan varak altın, bağlayıcı yardımı ile bütün olarak kullanıldığı gibi, Arap zamkı yahut bal ile ezilerek boya halinde de kullanılır. Diğer pigmentlerden farklı olarak istenilen sonucu almak için, taş yerine el ile ezilmesi gerekmektedir.



**Resim: 3 Varak Altının Ezilmesi**

### **Altına Benzer Mürekkep**

10 dirhem<sup>66</sup> kalay alınarak büyük bir kazana konulur. Kazana 1 rıtlı<sup>67</sup> su dökülür ve kalay iyice ovulur, sonra su kalayın rengini alana kadar kısık ateşte kaynatılır ve ardından süzülür. 3 dirhem safran ile safran rengini alana kadar tekrar kaynatılır. Sonra suyu temizlenir ve 2 dirhem Arap zamkı eklenir. Soğuyunca temiz olana kadar karıştırılır ve kullanılır<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Dirhem okkanın (1 okka 1283gr) dört yüzde birine denk gelen ağırlık ölçüsüdür. Bkz. Gürkan, GÜMÜŞATAM, "Eski Türk Tıbbında (XIV.-XV. Yüzyıllar) Ölçüler ve Ölçme Usülleri", **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish**. Volume 7/1 Winter 2012, s. 1189-1216. Halil, SAHİLLİOĞLU, "Dirhem", **DİA**, C. 9, 1994, s. 368-371.

<sup>67</sup> Rıtlı ortaçağda sıvı ölçü birimi olarak kullanılmıştır. 1 rıtlı yaklaşık 2,5-3 kg civarındadır. Walter, HINZ, **İslamda Ölçü Sistemleri**, Marmara Üniversitesi Yayınları, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1990, s. 7. Cengiz, KALLEK, "Rıtlı", **DİA**, C. 35, 2008, s. 52-55.

<sup>68</sup> G. P. MİHALEVİÇ, **age**, s. 98.

### 3.1.5. Lacivert-Laciverdî (Lapis Lazuli)<sup>69</sup>

Oldukça değerli olan mineral, Afganistan'ın Bedahşan şehrinden çıkmaktadır. Afganistan'ın güneyinde VI. yüzyıla tarihlenen bir duvar freskinde lapis lazuli örneği görülmüştür. Boya, bedahşi ya da bedahşan mavisi şeklinde de isimlendirilir<sup>70</sup>.

Ezilerek toz haline getirilen taş, daha sonra destiseng (el taşı) ile iyice ezilir. Bir miktar Arap zamkı ile karıştırılıp boya haline getirilir.



**Resim: 4 Lapis Lazuli Minerali Ve Arap Zamkı İle Ezilmiş Örnek**

Lacivert taşı (lapis lazuli) iki taşın arasında ezildikten sonra zincifre gibi yıkanır. Sonra sirke ve taze demlenmiş Arap zamkı eklenerek boya kıvamını alana kadar karıştırılır<sup>71</sup>.

### 3.1.6. Mavi (Azurit)<sup>72</sup>

Temel mavi boya olarak kullanılan azurit, dünyanın çeşitli yerlerinden çıkarılmaktadır. Kayalardan parçalanarak elde edilen mineral, Arap zamklı suyun içinde çalkalanarak bekletilir. Partiküllerine ayrılan taş ezilerek kullanılır. Açıktan

<sup>69</sup> Kireçtaşlarının yerkabuğunun çatlaklarından sızması ve bu çatlak ve boşluklardaki kayaçların yapısını değiştirmesiyle oluşan, mavi renkli, yarı şeffaf nitelikli kıymetli bir taştır. <http://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/lapislazuli> , 22.02.2019, 20:14

<sup>70</sup> Bahattin, YAMAN, *agt*, s. 19.

<sup>71</sup> G. P. MİHALEVİÇ, *age*, s. 93.

<sup>72</sup> İkincil bir bakır mineralidir. Bakır yataklarının oksidasyonu sonucunda oluşur, çok iyi kristal formları sergiler. <http://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/Azurit>, 22.02.2019, 17:00.

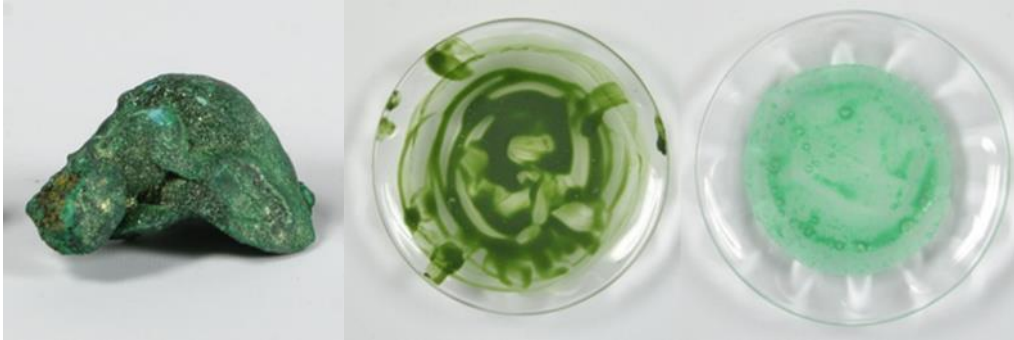
koyuya birçok tonu elde edilir, bunun nedeni parçacık boyutlarıdır. Ne kadar çok ezilirse rengi o kadar çok açılır.



**Resim: 5 Azurit Minerali Ve Boya Hali**

### 3.1.7. Yeşil (Malahit)<sup>73</sup>

Yeşilin yumuşak bir tonuna sahip mineraldir. Diğer mineraller gibi su ve bağlayıcı ile ezilerek kullanılır. Resim: 6'da ortadaki malahit minerali ezilip toz haline getirildikten sonra yumurta akı karıştırılmıştır. Sondaki ise Arap zıncı ile karıştırılmıştır.



**Resim: 6 Malakit Minerali Ve İki Farklı Bağlayıcı İle Ezilmiş Hali**

<sup>73</sup> Malahit, bakır yataklarının oksitlenmesi sonucu oluşan ikincil bir mineraldir.  
<http://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/malahit>, 22.02.2019, 23:00

### 3.1.8. Zırnık-Zerneci (Orpiment)<sup>74</sup>

Genellikle zırnık ismi ile bilinen mineral, zehirli olmasına karşın çokça kullanılmıştır. Üç çeşit zırnık bulunmaktadır. Sarı, beyaz ve kırmızı renkte bulunan zırnığın sarı olanını hattat ve nakkaşlar, kırmızı ve beyaz olanını müzehhipler kullanmıştır<sup>75</sup>.



**Resim: 7 Zırnık Minerali Ve Pigmentin Boya Hali**

Zırnığın sarı rengi isteniyorsa su ile kapta ezilir, boyanın kanlı görünmesi için Arap zamkı eklenir. Eğer sarı renk kırmızı renge çevirmek isteniyorsa, zırnığı kuru iken iyice ezmek gerekir. Ezildiği zaman ne kadar kuru olursa o kadar kırmızı olmaktadır.<sup>76</sup>

### 3.1.9. Kurşun Beyazı<sup>77</sup> (Üstübeç)

Kurşun tabakaları üst üste konularak sirke ile nemlendirilir. Kurşunlar sıcak bir ortamda dört ila on iki hafta süreyle tepkimeye bırakılır. Tabakalar üzerinde biriken beyaz pas kazılarak elde edilen toz, diğer boyalarda olduğu gibi ezilerek kullanıma uygun hale getirilir. Üstübeç, kaynaklarda “isfidaç” veya “sefid” olarak da geçmektedir<sup>78</sup>.

<sup>74</sup> Genellikle yapraklanmalı, birbirine paralel dizilmiş kristal demetleri halindedir. Tane ya da toz halinde de bulunur. Parlak sarı-turuncudan limon sarısına ya da kahverengimsi sarıya kadar değişir. Şeffaf-yarı şeffaftır. Düşük sıcaklıklarda hidrotermal damarlarda ve sıcak su kaynaklarında oluşur. <http://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/orpiment>, 22.02.2019, 13: 30

<sup>75</sup> Bahattin, YAMAN, *age*, s. 23.

<sup>76</sup> G. P. MİHALEVİÇ, *age*, s. 94.

<sup>77</sup> Feyza, TOKAT, “Tıp Yazmalarında Yer Alan Madencilik Ve Mineral Terimleri”, *Türk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 36, s. 362.

<sup>78</sup> Bahattin, YAMAN, *agt*, s. 22.



**Resim: 3 Üstübeç Kurşun Oksidin Ezilmesi**

Kurşun plakasını su ile ıslattıktan sonra temiz ve eşit olması için bir bez ile sarılır. Boya kâğıtta kullanılmak isteniyorsa Arap zamkı eklenir, boyamada kullanılmak isteniyorsa yumurta beyazı ile karıştırılır<sup>79</sup>.

### **3.1.10. Kurşun Kırmızı (Sülyen)**

Turuncuya çalan kırmızı pigment “miniyum” olarak da bilinir<sup>80</sup>. 450 derecede bekletilen kurşun oksitten elde edilen boya bağlayıcılarla ezilerek kullanılır.



**Resim: 9 Sülyen (Kurşun Kırmızısı)**

<sup>79</sup> G. P. MİHALEVİÇ, *age*, s. 94.

<sup>80</sup> Bahattin, YAMAN, *agt*, s. 22.



### 3.1.11. Jengar-Zengar (Bakır Yeşili)<sup>81</sup>

Bakır, bal ya da sirke ile okside edilir. Bakır üzerinde oluşan yeşil pası kazımak suretiyle elde edilen toz, ezilerek boya haline getirilir.



**Resim: 10 Bakırın Okside Edilmesi Ve Boya Yapımı**

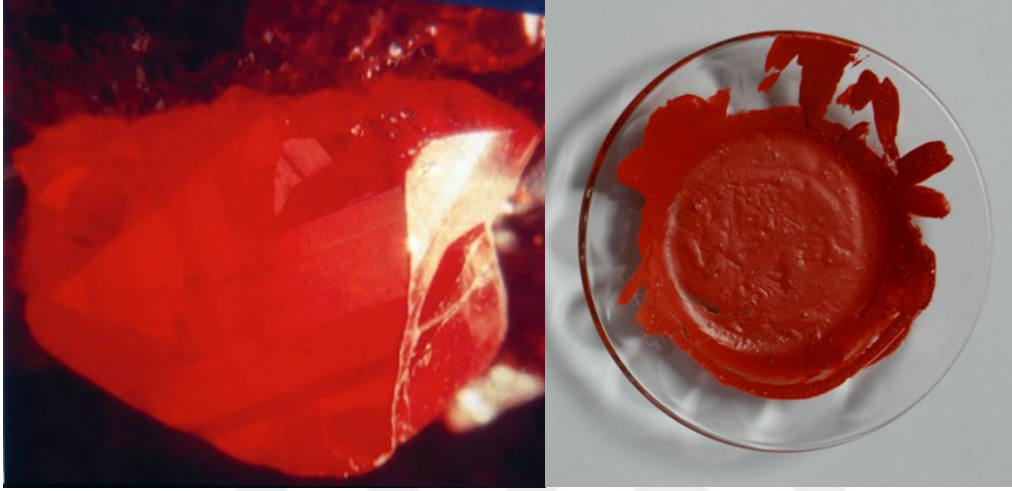
Bakır pası tozu sirke ile sürme gibi oluncaya kadar iyice yoğrulur. Arap zıncı katılır. Berrak ve canlı olması isteniyorsa safran demlenip karıştırılır. Eğer daha canlı bir renk olsun isteniyorsa, demlenmiş safran istenilen renk tonu elde edilinceye kadar karıştırma işlemi tekrarlanmalıdır<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> “Far. Bakır pası cinsinden bir göz taşı, jengar”. Feyza, TOKAT, **agm**, s. 364.

<sup>82</sup> G. P. MİHALEVİÇ, **age**, s. 93.

### 3.1.12. Zincifre<sup>83</sup>

Zinober olarak da bilinen civa içerikli mineraldir. Yarı saydam elmas parlaklığında olup rengi koyu kırmızıdır<sup>84</sup>. Üretilen boya parlak kırmızı rengindedir. Mineral ezilerek toz haline getirilir ve Arap zamkı ile karıştırılır.



**Resim: 11 Zincifre Ve Boya Hali**

Zincifre sürme gibi ezilir ve yıkanır. Yıkamak için bir kaba ezilen zincifre konup, üstünü kaplayacak şekilde su dökülerek, karıştırılır ve beklenir. Boya çöktükten sonra suyu süzülür ve bu işlem birkaç kez tekrarlanır. Tozdan ve pisten arındırıldıktan ve kuruduktan sonra iyice ezilir. Boya kıvamını alana kadar Arap zamkı eklenir. Eğer fırça ile kullanılacaksa Arap zamkı biraz sıvı olmalıdır ki kolay yazılsın<sup>85</sup>.

### 3.1.13. Karıştırılarak Elde Edilen Renkler

Beyânü's Sınâ'ât isimli eserde geçen diğer renkler;

#### **Gülgûn (Pembe)**

<sup>83</sup> Volkanik aktivite ve sıcak su kaynaklarının yakınındaki kayaların kırık ve çatlaklarında bulunabilir. <http://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/zinober> 22.02.2019, 14:05

<sup>84</sup> Bahattin, YAMAN, **agt**, s. 23.

<sup>85</sup> G. P. MİHALEVİÇ, **age**, s. 93.

Eğer pembe renk elde etmek isteniyorsa kurşun beyazı ve kırmızı sandal ağacı karıştırılır, (diğer terkiplerde) anlatıldığı gibi Arap zamkı veya yumurta beyazı ekleyerek kullanılır.

### **Reng-i Benefşe (Mor Menekşe Rengi)**

Mor renk elde etmek isteniyorsa lapis lazuli ve zincifre kırmızısı sandal kırmızısı ile karıştırılır ve Arap zamkı yahut yumurta beyazı eklenirse, güzel olacaktır.

### **Nilgün (Eflatun)**

Mavi renk kırmızı zırnık ile karıştırılıp içine Arap zamkı ya da yumurta beyazı eklenirse değişik bir renk elde edilir. Bu renk iki rengin de zıddı olur.

### **Jengarî sepid (Açık Yeşil)**

Açık yeşil renk elde edilmek isteniyorsa biraz kurşun beyazı ve bakır pası Arap zamkı ile karıtılırsa, çok güzel ve temiz bir renk çıkacaktır.

### **Bikuni Merdüm (Ten Rengi)**

Ten rengini elde etmek için kurşun beyazı ve kurşun kırmızısı su ile karıştırılır, Arap zamkı ya da yumurta akı ekleyerek kullanılır.

### **Laciverdî Sepid (Açık Mavi)**

Lacivert rengin gökyüzü rengi gibi açık olması isteniyorsa, çivit ve kurşun beyazı iyice ezilir ve karıştırılır. Rengin daha güzel olması isteniyorsa kurşun beyazı ile lacivert taşı (lapis lazuli) karıştırılmalıdır<sup>86</sup>. Yıkanmış boyalar, yıkanmayanlara göre daha canlı ve temiz olmaktadır.

### **Tuğla Rengi**

Tuğla rengini elde etmek için zincifre ve kurşun beyazı karıştırılır ve canlı bir renk olana kadar Arap zamkı eklenmelidir.

<sup>86</sup> G. P. MİHALEVİÇ, *age*, s. 92- 94.

### **Mürekkep Yapma Usulleri**

Beyaz mürekkep ezilir, temiz ve büyük bir kazana koyulur. 3 rıtlı su dökülerek kısık ateşte yarı suyu kalıncaya kadar kaynatılır. Sonra süzülür ve kurutulur. Mürekkebin rengi siyah olana kadar kırmızı kezzap eklenir. Mürekkebin canlı olması için her bir rıtlı 1 dirhem Arap zamkı eklenir.

#### **Diğer Yöntem**

İstenilen miktarda demir mazı alınır, alınan mazıdan sekiz kat fazla su eklenir ve dörtte biri kalıncaya kadar kaynatılır. Ateşten alınıp süzülür. Kırmızı ya da sarı zâc<sup>87</sup> eklenir. Mürekkep birkaç gün güneş altında bırakılır ki iyi ve temiz olsun. Daha canlı ve parlak olması isteniyorsa Arap zamkı eklenir.

#### **Diğer Yöntem**

Hızlı bir şekilde mürekkep elde etmek isteniyorsa beş setir<sup>88</sup> mazı alınır ve iyice yoğurulur, sonra buna beş dirhem ezilmiş kırmızı zâc eklenir, bir rıtlı sıcak su dökülerek parmak uçları ile ezilir. Koyu akışkan bir sıvı olduktan sonra süzülür ve kullanılır.

#### **Diğer Yöntem**

Nişasta mürekkebi için buğday alınır, bakır kazana koyularak ateşte iyice kavrulur fakat yanmamasına dikkat edilir. Sonra kavrulan buğday ezilip toz haline getirilir, biraz mazı suyu eklenerek yine ateşe koyulur, biraz kaynattıktan sonra süzülür. Zâc ekleyip kullanılır.

#### **Diğer Yöntem**

Bir setir mürekkep mazıdan bir men<sup>89</sup> mürekkep elde etmek isteniyorsa, bir setir kızılık bir setir Arap zamkı alınır ve dört men su ile yarısı kalana kadar

<sup>87</sup> “Kükürtle demir birleşimlerinden biri, demir sülfat”. Feyza, TOKAT, **agm**, s. 363.

<sup>88</sup> Far. 6,5 dirheme denk gelen bir ağırlık ölçüsü. Gürkan, GÜMÜŞATAM, **agm**, s. 1203.

<sup>89</sup> “Men” yaklaşık olarak 770 grama denk gelen bir ağırlık ölçüsü. Gürkan, GÜMÜŞATAM, **agm**, s. 1203.

kaynatılır. Sonra ona bir setir kavrulmuş mürekkep mazı eklenerek kısık ateşe konur. Soğuduktan sonra hokkaya koyup kullanılır.

### **Diğer Yöntem**

İyi bir mürekkep için, gaz lambasında biriken zift istenildiği miktarda alınır, kıvamı gelip parlak olana kadar ezilir. Sonra yeni demlenmiş Arap zamkı ile karıştırılır, ne çok sıvı ne de çok koyu olmamasına dikkat edilir. Arap zamkı yavaş yavaş eklenerek iyice karıştırılır. Sonra biraz şeker kristali ve kum şekeri eklenir, biraz tuz suda eritilir ve buna biraz safran koyarak bütün malzemeler birbirine karıştırılır. Bu karışım hokkaya konur ve kullanılır.

### **Hint Mürekkebi**

Bir parça çam reçinesi ateşe koyulur, ateşin üstüne su kabı (güğüm yahut bakraç) yerleştirilir ki kurum (is) kabın altına biriksinsin. Sonra oradan alınan kurum yoruluncaya kadar ezilir. Yumuşak balmumu kıvamında olduğu görülünce, tekrar merhem gibi oluncaya kadar bir daha ezilip gölgede kurutulur. Sonra gerektiğinde kullanılır.

### **Fars Mürekkeplerinin Terkibi**

Kömürleşmiş kabak parçaları alınır ve iyice ezilir. Sonra yumurta beyazı ekleyip karıştırılır, gölgede kuruyana kadar bekletilir. Her bir men karışıma on dirhem Arap zamkı eklenir, ardından hepsi su karışımı ile ıslatılır ve mürekkep kabına döküp kullanılır<sup>90</sup>.

#### **3.1.14. Minyatürün Uygulanışı**

Nakkaşlar minyatürde işleyeceği konunun öncelikle eskizini çizer. Tasarım şeklini aldıktan sonra aharlanmış kâğıt üzerine, geçmişte kurşun kalem olmadığı için uhra denilen kırmızı boya ile çizdiği deseni aktarır<sup>91</sup>. Zemini altın olacak kısımlara önce altın sürülür ki boya sürülürse altın parlamaz. Daha sonra renk uyumuna dikkat

<sup>90</sup> G. P. MİHALEVİÇ, **age**, s. 97-98.

<sup>91</sup> Hüseyin, TAHİR ve Zade BEHZAD, **agm**, s. 32.

edilerek diğer boyalar sürülür. Boya işlemi bittikten sonra tezyini unsurlara geçilir. Son olarak tahrirleri çekilir ve parlak olması istenilen yerler mühre ile parlatılır<sup>92</sup>.

Tıflisî Beyânü's Sınâ'ât'te minyatürün tekniğini şu şekilde özetlemiştir: İlk önce resmin eskizini çizmeli, ondan sonra zemin rengini sürerek resmin temelini boya ile örtmeli. Daha sonra gerekli renk tonları bizim anlattığımız gibi uygulanmalıdır<sup>93</sup>.

## 3.2. Renk

### 3.2.1. Rengin Kuramı ve Tanımı

Tarih boyunca, gördükleri ve muhayyilelerindeki dünyayı tasnif ve taklit eden insanoğlunun yaşamında mühim bir yere sahip olan renk kavramı, eski çağlardan itibaren düşünürlerin dikkatini çekmiş, konu üzerinde fikirler ortaya konulmuş, kimi zaman görmenin nasıl gerçekleştiği üzerine, kimi zaman da algılanan rengin insanda bıraktığı his üzerine düşünmüşlerdir<sup>94</sup>.

Renkler sadece sanat yapıtlarında değil birçok toplum ve kişi tarafından farklı amaçlar için de kullanılmıştır. MÖ 1550 yılına kadar geriye gidildiğinde; Mısır'da bulunan bazı papirüslerdeki yazılı kayıtlarda, rengin o dönemde tedavi amaçlı kullanıldığı ifade edilmektedir. Hakeza şamanların, Hintlilerin ve Çinlilerin de aynı şekilde rengi büyü ve tedavide kullandığı bilinmektedir<sup>95</sup>.

Antik Yunan döneminde rengin ışıkla alakası çözümlenmeye çalışılmış, bunun üzerine bilimsel teoriler geliştirilmiştir. Antikçağ düşünürlerinden Öklid ve Ptolemy, gözün ve görülen nesnenin arasındaki ilişkiden söz eder ve bu ilişkinin niteliğini çözmeye çalışırlar. Müslüman mütefekkirler, Yunan düşünürlerin Arapçaya çevrilen eserlerini incelemiş, yorumlamış, konuyla ilgili ilerleme göstermişlerdir<sup>96</sup>.

<sup>92</sup> Günsel, RENDA, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Prometre Yayınları, İstanbul, 2001, s. 3.

<sup>93</sup> G. P. MİHALEVİÇ, **age**, s. 95.

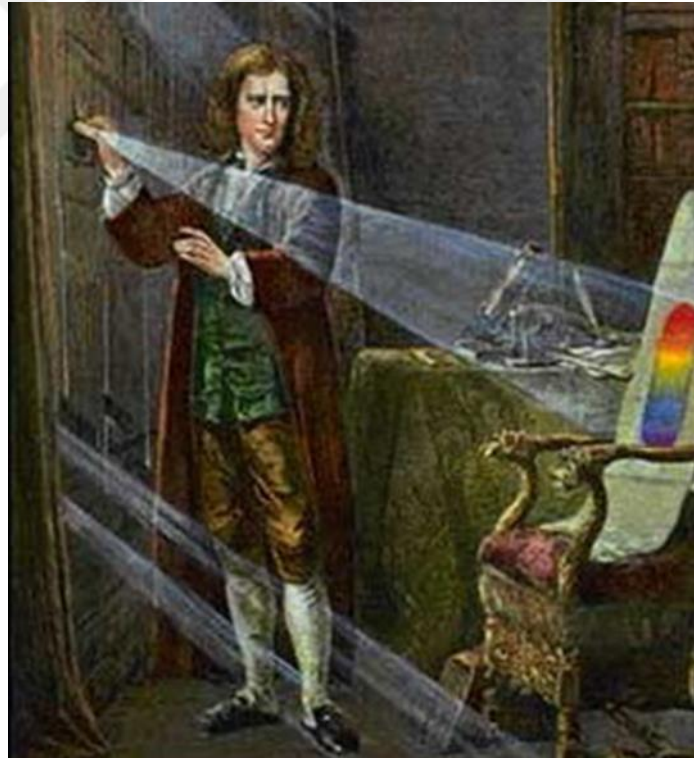
<sup>94</sup> Meral, PER, "Renk Teorilerine Tarihsel Bakış", **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, S. 8, İzmir, 2015, s. 17.

<sup>95</sup> Aydın, TOPALOĞLU, "Renk", **DİA**, C. 34, 2007, s. 573.

<sup>96</sup> Aydın, TOPALOĞLU, **agm**, s. 574.

ARİSTOTALES'in "De Anima" eserinde "Görme ve Görülebilir Olan" başlığı ile kaleme aldığı ve diğer bir eseri olan "Pavra Naturalia"da bahsettiği "Algı ve Algının Nesnelere" üzerine olan fikirleri, renk konusunu araştıran düşünürlerin dikkatini çekmiş ve bu çalışmalarını Rönesans süresince incelemişlerdir. Aristoteles'e göre rengin tüm varyasyonları ışık ve ışsızlığın bir sonucudur<sup>97</sup>.

Rengin deneysel olarak izahı XVII. ve XVIII. yüzyıllar arasında Isaac NEWTON tarafından gerçekleştirilmiştir. Karanlık bir odaya kapanıp, küçük bir delikten güneş ışınlarının odaya sızmasını sağlayan NEWTON, bu ışığı üçgen şeklinde cam bir prizmadan geçirerek çıkan renkleri beyaz bir perdeye yansıtmak suretiyle gökkuşağı renklerinin oluştuğunu gözlemlemiştir. Bu renklerin oluşturduğu her aralığa "tayf" adını vermiştir. Rengin kimyasal olarak tanımı ise Rönesans'tan sonra ivme kazanmıştır<sup>98</sup>.



**Resim: 12 Newton'un Renk Teorisinin Tasviri**

<sup>97</sup> Aydın, TOPALOĞLU, **agm**, s. 574.

<sup>98</sup> Meral, PER, **agm**, s. 18.

Göz organının muhatabı olan renk olgusu görmeyi anlamlı bir hale getirirken, rengi de anlamlı hale getiren görmektir<sup>99</sup>.

Rengin tanımını yaparken başta söylememiz gereken en önemli şey, ışık olmadan rengin olmayacağıdır. İster doğal ister yapay olsun rengin kaynağı ışıktır. Işığın azlığı ya da şiddeti rengin algılanışında değişiklik gösterir. Işığın şiddetine göre parlak sarı olarak görünen renk, ışığın şiddeti azaldıkça matlaşır ve farklı renk tonları olarak algılanır<sup>100</sup>.

Renkler, doğadaki nesnelere dış formlarından sonra en belirleyici özelliştir. Renklerin nesnelere göze yansımaları fiziksel, bu yansımanın sonucunda gözde meydana gelen durumlar fizyolojik, yansıyan bu ışınların beyin tarafından algılanması psikolojik bir olaydır<sup>101</sup>.

Rengin tanımlanmasında çeşitli güçlükler yaşansa da genel tanımını şu şekilde yapabiliriz: Farklı ışık türlerinin retina yolu ile göz sinirlerinde meydana getirdiği fizyolojik bir olgudur. Bunun sonucunda beyinde uyanan algılar nedeni ile psikolojik, ışığın dalga boylarının kesin bir biçimde ölçülebilmesi nedeniyle de fiziksel bir hadisedir<sup>102</sup>.

### 3.2.2. Renk Etimolojisi ve Türk Kültüründe Renk İsimleri

Selçuklu dönemi minyatürlerinde uygulanan renklere geçmeden önce, rengin anlamı ve renklerin kültürümüzdeki karşılığı üzerinde durmamızda büyük fayda olacaktır. Minyatürün yanı sıra diğer gelenekli sanatlarımızda da kullanılan renklerin, anlamlarını ve kültürümüzdeki karşılıklarını bilmemiz, karşılaştığımız eserleri daha iyi okumamızı sağlayacaktır.

Renk kelimesi; Farsça isim kökünden olup, Pehlevi veya Partça (Orta Farsça)'da aynı anlama gelen "Rang" sözcüğünden alıntıdır. Sanskritçe "Raga", renk anlamına gelmekte olup özellikle kırmızı renk sözcüğü ile eş kökenlidir. Renk kelimesinin tarihte geçtiği en eski yazılı kaynak; (1075-1144 yıllarında Harizm'de

<sup>99</sup> Johann Wolfgang Von, GOETHE, **Renk Teorisi**, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 28.

<sup>100</sup> Şeref, BİGALİ, **Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1999, s. 225.

<sup>101</sup> Aydın, TOPALOĞLU, **agm**, s. 573.

<sup>102</sup> Sadettin, ÇAĞLARCA, **Renk ve Armoni Kuralları**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 1993. s. 5.



yaşamış büyük Türk müfessiri ve dilcisi Mahmud Zemahşeri'nin) Türk dilleri açısından büyük önem taşıyan ve 1300 yılından önceye tarihlenen “Mukaddimetü'l-Edep”tir<sup>103</sup>.

Türkçe olan “Boya” kelimesi ise Uygurcadan (Uygur Türkçesi'nden) başlayarak günümüze kadar kullanılagelmiştir. 1000 yılından önceye tarihlenen kelime, “Bodug” sözcüğünden gelmektedir. Bodug ise “yakı, çivit, kına, boya” sözcüklerini ifade eder.

Boya kelimesi daha çok sürülebilir hale getirilmiş pigmentleri ifade için kullanılır. Yazılı olarak kayıtlara geçtiği tarih ise 1300'lü yıllardır<sup>104</sup>.

Arapçada renk anlamına gelen “Levn” sözcüğünün dilimizdeki yaygın kullanımı ise kelimenin çoğulu olan “Elvan” sözcüğü ile karşımıza çıkmaktadır. “Elvan”; renkler, çok renkli anlamına gelen kelime ayrıca alacalı anlamlarında kullanılır<sup>105</sup>.

Bir varlığa isim vermek onu çağırarak anlamına da gelir. Türkler, maddi ve manevi varlıklara ad-isim verme konusuna tarih boyunca özen göstermişlerdir.

Renk isimleri sadece rengi tanımlamakta kullanılmamış; sosyal alanda kişi, mekân, topluluk isimlerine eklenerek tanımlayıcı olarak da kullanılmıştır.

Türk toplumlarında bitki, ağaç, değerli taşlar, doğa olayları, içecekler, insanla ilgili hadiseler, eşya, maden, organ ve kuş gibi birçok öge renkleri isimlendirmede kullanılmıştır. Renkler isimlerini benzedikleri nesnelere çağrışımlarına göre almışlardır. Zaman içinde renkler ifade edilirken, detaylı olarak tonlarına göre de isimlendirilmiş, bu durum farklı diller arasında tamlama ya da nispet olarak gelişmiştir. Örneğin “Sîm-gûn”, Farsça gümüş rengi manasına gelirken “sirişk rengi”, gözyaşı rengi demektir<sup>106</sup>.

Öz Türkçe olarak bilinen renk isimleri ise şunlardır:

<sup>103</sup> Soner, GÜNDÜZÖZ, “Renk”, *DİA*, C.34, 2007, s. 571.

<sup>104</sup> <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/renk>, 03.12.2017, 14:30

<sup>105</sup> Soner, GÜNDÜZÖZ, *agm*, s. 571.

<sup>106</sup> Salim, KÜÇÜK, “*Tarihi Türk Lehçelerinde Renk Adlandırmaları*”, *turkoloji.cu.edu.tr*, 2010, s. 566-567.

Kızıl - Kırmızı

Ak - Beyaz

Kara - Siyah

Al - Pembe

Mele - Kahve

Sarı - Sarı

Yağşıl - Yeşil

Gonur - Kahverengi

Boz - Gri

Kumral - Açık Kahverengi - devetüyü rengi

Ala - Kızıla çalan parlak kahverengi

Yağız - Açık siyah - füme - esmer

Kızıl gök - Mor

Açık kızıl gök - Eflatun

Menekşe - Mor

Toksarı - Turuncu

Kara gök (kök) - Lacivert

Doru - Kızıl kahve

Çakır - Turkuaz - açık mavi

Sülüğen (sülyen) - Kırmızıya çalan turuncu<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Nigar, KARAKULAK, **Renklerde Adlandırma**, Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli, 2015, s. 22.

### 3.2.3. Renklerin Psikolojik Etkileri

Renkler, psikolojik etkilerini anlatmak için dünya genelinde yapılan sınıflandırmada iki gruba ayrılır. Sarı, kırmızı ve turuncunun bulunduğu renk grubuna “sıcak renkler”, mavi, yeşil, mor renklerinin bulunduğu gruba ise “soğuk renkler” denilmiştir.

Işığı yoğun olarak yansıtan canlı renklerin; heyecanlandırıcı daha enerjik hissettiren renkler olduğu, karanlık ve mat renklerin ise daha durağan ve karamsar bir ruh halini yansıttığı kabul edilmektedir.

Mavi ve yeşile bakmanın insan zihnini dinlendirdiği, düşünmeyi kuvvetlendirdiği, turuncunun enerji verdiği, kırmızının iştahı açıcı tansiyonu yükselttiği, mekân renklerinin doğrudan insanın psikolojisine etki ettiği görülür<sup>108</sup>.

Ruh ve sinir hastalarının bulunduğu hastanelerde görülen; büyük-geniş yeşil bir bahçe, maviye boyanan hasta odaları da renklere yüklenen anlamın ve renklerin insan psikolojisine olan etkilerinin tezahürüdür.

İnsanlar zaman içerisinde duygularını renklerle ifade etme eylemi içine girmişlerdir. Renklerle kurulan duygusal iletişimde, renklerin simgesel anlamlarını kullanmışlardır. Örneğin bir çiçeğin türü kadar rengi de farklı anlamlar içermektedir.

Beyaz gül masumiyeti, pembe gül sevgiyi, kırmızı gül tutkuyu, sarı gül olumsuzluğu ifade etmektedir<sup>109</sup>.

Günlük hayatımıza yerleşen deyimler de, psikolojimizi anlatmakta renklere sıklıkla başvurduğumuz göstergesidir.

Renklere dayalı bazı deyimlerimiz şöyledir:

-“Yüzü renkten renge girmek.”

-“Öfkeden kıpkırmızı kesilmek.”

<sup>108</sup> Deniz, ÖZER, “Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk ve İletişim”, **ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**, C. 3, S. 6, Aralık 2012, s. 275.

<sup>109</sup> Deniz, ÖZER, **agm**, s. 271.

- “Dünyayı tozpembe görmek.”
- “Karalar bağlamak.”
- “Alı al moru mor olmak”<sup>110</sup>.

### 3.2.4. Renklerin İfade Ettiği Anlamlar

Farklı din, coğrafya ve kültürlerde aynı renkler farklı anlamlar taşır.

Beyaz, İslam dünyasında ışığı (nuru) temsil ederken, Afrika, Çin ve Japonya’da ölümü temsil etmekle birlikte hastalık anlamına da gelir. Hıristiyanlığa göre inancın timsali olan beyaz renk, Amerika ve Avustralya’da masumiyeti temsil ediyor.

Mavi renk, İsveç’te soğuk, Hollanda’da sıcak olarak algılanırken, İran’da ölümü, Hindistan’da saflığı simgelemektedir<sup>111</sup>.

Yeşil renk, Malezya’da hastalık, Belçika’da kıskançlık, Japonya’da mutluluğun simgesidir. Bunun gibi örneklere baktığımızda renklerin ifade ettiği anlamların kültürler arası farklılıklar ortaya koyması, renk sembollerinde bir evrensellikten bahsedemeyeceğimizi göstermektedir. Her toplumun ve medeniyetin renk dili farklı anlamlar ve ifadeler taşımaktadır<sup>112</sup>.

İslam öncesi ve sonrası Türk kültüründe renge baktığımızda, renklerin maddi anlamlarının yanı sıra manevi anlamlar da içerdiğini görmekteyiz<sup>113</sup>.

Siyahın matem rengi olması seyyahlar aracılığı ile dünyaya yayılmış bir Türk geleneğidir. Türklerde beyaz iyilik ve masumiyetin timsali olması nedeniyle, kendileri için kutsal olan birçok şeye “ak” tamlamasını getirmişlerdir. Gök dedikleri mavi renk ise güzelliği ve tanrıyı simgelemektedir<sup>114</sup>.

<sup>110</sup> Deniz, ÖZER, **agm**, s. 271.

<sup>111</sup> Deniz, ÖZER, **agm**, s. 274-175.

<sup>112</sup> Deniz, ÖZER, **agm**, s. 274-175.

<sup>113</sup> Elvan, YILDIRIM, **Türk Kültüründe Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012.

<sup>114</sup> Mehmet, YARDIMCI, “Renk Dünyamız ve Türk Kültüründe Renkler”, <https://docplayer.biz.tr/894326-Renk-dunyamiz-ve-turk-kulturunde-renkler.html> , 03.12.2017, 12:20.

Sultan Alp-Arslan'ın Malazgirt Savaşı'nda yüceliğini ve üstünlüğünü ifade eden beyaz elbise giydiği kaynaklarda geçmektedir.

Türklerde yönler de dört renk ile anlamlandırılır. Kuzeyi “yağız”, güneyi “kırmızı”, batıyı “ak”, doğuyu “kır” rengi ile isimlendiren Türkler, savaş sırasında atların konumlarını da buna göre belirlemektedirler. Beyaz atları batı yönüne, kır atları doğuya, doru atları güneye, siyah atları ise kuzey yönüne yerleştirirler<sup>115</sup>.

İslam dinine geçtikten sonra, ayet ve hadislerde geçen renk ifadeleri Türklerin renk sembolizmine de farklı ve yeni bakış açısı eklemiştir. Kur'an-ı Kerim'de renk, dokuz yerde geçmektedir<sup>116</sup>.

*“Göklerin ve yerin yaratılması, dillerinizin ve renklerinizin farklı olması da O'nun (varlığının ve kudretinin) delillerindendir. Şüphesiz bunda bilenler için elbette ibretler vardır”<sup>117</sup>.*

*“Sizin için yeryüzünde çeşitli renk ve biçimlerle yarattığı şeyleri de sizin hizmetinize verdi. Öğüt alan bir toplum için bunda ibretler vardır”<sup>118</sup>.*

Bu ayetler, içinde renk kelimesini bulundurmasının yanı sıra; insanı, hakikatleri tefekkür konusunda teşvik eden ayetlerdir.

Kur'an-ı Kerim'de geçen renkler, beyaz, siyah, yeşil, sarı, mavi ve kırmızıdır. Bunun yanı sıra birçok ayette kelime olarak renkten bahis olunmasa da atıf yapılmaktadır. Mesela sema (gökyüzü), bahr (deniz) kelimeleri de maviyi işaret etmektedir. Kıyamet günü bazı yüzlerin ağarıp bazı yüzlerin kararması, cennet tasvirlerinde bahsedilen yeşillikler, cennet ırmakları, cennet ehlinin giydiği yeşil ipekten elbiselerin anlatıldığı ayetler bize bazı renkleri tahayyül ettirir<sup>119</sup>.

Kur'an-ı Kerim'de renk anlamına gelen “levn” kelimesinden başka boya anlamında “sıbğa” kelimesi de geçmektedir. *“Biz, Allah'ın boyasıyla boyanmışızdır.*

<sup>115</sup> Mehmet, YARDIMCI, **agm**, 03.12.2017, 12:45

<sup>116</sup> Abdülmecit, OKCU, “Kur'an'da Renkler”, **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Erzurum 2007, S. 28, s. 135.

<sup>117</sup> Rûm Suresi, Ayet, 22.

<sup>118</sup> Nahl Suresi, Ayet, 13.

<sup>119</sup> Beşir, ÇELİK, **Kur'an-ı Kerim'deki Renkler ve Renk İfade Eden Kelimelerin Tahlili**, Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa, 2010, s. 14-17.

*Boyası Allah'inkinden daha güzel olan kimdir? Biz ona sadece ibadet edenleriz (deyin) ”.*<sup>120</sup> Ayette geçen “Allah'ın boyası” ifadesi, dinin alametlerinin inananların üzerinde görülmesine atıfta bulunur. Buna göre renk, bir sınıflandırma biçimidir<sup>121</sup>.

Diğer yandan hadisler de, dini açıklama özelliğinin yanı sıra nüzul ortamının kültürünü de bize yansıtmaktadır. Hz. Peygamberin Hz. Aişe'ye “pembe” anlamına gelen “Hümeyra” diye seslenmesi, yine safran sarısı giymiş birine gösterdiği tepkinin, sahabesine; “*Resulullah'ın hiç kimsenin kusurunu yüzüne vurduğunu görmemiştik*” dedirtecek kadar ağır oluşu, “*Cibril hep beyaz elbiseler içinde zuhur eder*” beyanı, Hz. Peygamberin renklere verdiği önemi göstermektedir<sup>122</sup>.

### **3.3. Renklerin Fiziki Özellikleri**

#### **3.3.1. Renk**

Renk, resim sanatının süsleyici, dengeleyici ve çarpıcı bir parçasıdır. Bir sanatçı için olgunluğa ulaşmak, armoni uyumunu sağlamak, renklerle oynamak ve renklere hâkim olmakla kendini gösterir<sup>123</sup>.

Sarı, kırmızı ve mavi, hiçbir rengin karışımından elde edilmeyen üç temel renktir. Ressamlar bu üç temel rengin kendi aralarında karışımından birçok renk ve ton elde ederler<sup>124</sup>.

Rengi ton olarak sürebilmek ve görebilmek rengi duyumsamayı ve hissetmeyi gerektirir. Aksi takdirde bayağı renkler ortaya çıkabilir. Renkleri karıştırırken renk tonlarının kirlenmemesi için hangi tür bir renk olduğunun kestirilmesi gerekir<sup>125</sup>.

#### **3.3.2. Valör**

Renklerin koyu-açık değerlerine valör denir. Koyu-açık değerler siyah ve beyaz rengin diğer renklere karıştırılmasıyla elde edilir. Elde edilen rengin valörü, rengin içindeki siyah ve beyaz miktarıdır<sup>126</sup>.

<sup>120</sup> Bakara Sûresi, Ayet, 138.

<sup>121</sup> Beşir, ÇELİK, **agt**, s. 14-17.

<sup>122</sup> Abdülmecit, OKCU, **agm**, s. 135.

<sup>123</sup> Şeref, BİGALI, **age**, s. 235.

<sup>124</sup> Jose, M., PARRAMON, **Resimde Renk ve Uygulanışı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 11.

<sup>125</sup> Şeref, BİGALI, **age**, s. 235.



**Resim: 13 Valör Örneği**

Renk kompozisyonunda koyu-açık dengesi çok önemli bir yere sahiptir. Bu denge kurulmazsa izleyici bu durumdan rahatsız olacaktır.

### 3.3.3. Şiddet

Renğin bir diğer özelliği olan şiddet, renkte bulunan ışığın türüdür. Bu özellik rengin parlak ve mat ayrımının yapılmasını sağlar. Rengin şiddetini kırmak için bir miktar rengin zıttı olan renkten karıştırılır. Böylelikle renge bir sakinlik getirilmiş olur. Rengin şiddetini kırmanın bir diğer yolu ise; rengin içine duruma göre siyah, beyaz veya gri rengin karıştırılmasıdır. Zıtlık renkle, şiddeti azaltılan renk canlılığını korurken diğer üç renkle yapılan işlemde rengin canlılığı ortadan kalkar ve matlaşır<sup>127</sup>.

### 3.3.4. Renk Dengesi

Renk, resmin canlılığını artıran bir unsur olmakla birlikte, bir resimde birçok renk kullanılması her zaman güzel bir eser meydana geleceği anlamına gelmez<sup>128</sup>.

Güzel bir resim meydana getirmek için renk, valör, şiddet gibi esaslardan faydalanılarak, renk tonları arasında ahenk (armoni) ve alâka kurulması

<sup>126</sup> Şeref, BİGALİ, **age**, s. 236.

<sup>127</sup> Şeref, BİGALİ, **age**, s. 237.

<sup>128</sup> Sadettin, ÇAĞLARCA, **age**, s. 68.

gerekmektedir. Ahenk ve denge sağlamak için benzer renk tonlarının kompozisyonun farklı yerlerinde kullanılması icap etmektedir<sup>129</sup>.

### 3.3.5. Renk Armonisi

Renkler arası uyum sağlamak için beş farklı armoni sistemi uygulanır.

Bir rengin açıktan koyuya doğru birçok tonunun kullanılması suretiyle elde edilen armoniye, tek renk armonisi denir. Bunun örneklerini duvar fresklerinde görmekteyiz.

İki farklı rengin birbirine karıştırılması suretiyle sağlanan renk armonisine nüans armonisi denir. Bu tür armoni daha çok dekoratif olarak kullanılır<sup>130</sup>.

Üçüncü armoni çeşidi valör armonisidir. Bu armoni çeşidi ışık-gölge prensibini izleyen armoni çeşididir. Renkleri koyulaştırmak suretiyle siyah, beyaz ya da gri ile renklerin açık koyu dengesi ile valör armonisi oluşturulur<sup>131</sup>.

Resimde renk armonisi oluşturmak için izlenen yollardan bir diğeri zıtlık armonisidir. Zıt renklerin tabloda birlikte kullanılması suretiyle meydana getirilir. Armoni oluşturmak için bu yol izlenirken renklerin şiddet derecesinden ve değerlerinden faydalanılabilir<sup>132</sup>.

Armoni sistemlerden sonuncusu dominant armonisidir. Zıt renklerin kullanıldığı bir tabloda onlardan başka olarak belirleyici baskın bir rengin kullanılması ile elde edilir.<sup>133</sup> Beş madde halinde açıkladığımız armoni sistemleri bize armoninin iki temel esas üzere oluştuğunu gösterir. İlki yakın renk armonisi, ikincisi ise zıt renk armonisidir<sup>134</sup>.

<sup>129</sup> Şeref, BİGALI, **age**, ss. 232- 233.

<sup>130</sup> Şeref, BİGALI, **a.g.e**, s. 246.

<sup>131</sup> Şeref, BİGALI, **age**, s. 247.

<sup>132</sup> Sadettin, ÇAĞLARCA, **age**, s. 36.

<sup>133</sup> Şeref, BİGALI, **age**, s. 249.

<sup>134</sup> Şeref, BİGALI, **age**, s. 251.



### 3.3.6. Karşılıklı Renk Zıtlığı

Pigmentlerden elde edilen boya maddeleriyle yapılan renkler doğada bulunan renklere göre oldukça sönük kalırlar. Doğada bulunan renk zıtlıklarını taklit etmek suretiyle renklerin etkisini artırabiliriz<sup>135</sup>.

Renk çemberinde birbirinin tam karşısına düşen renklere zıt renkler denir. Zıt renkler ya da karşıt renkler diye de ifade edilebilirler.



**Resim: 14 Zıtlık Tablosu**

Bedri Rahmi Eyuboğlu, 16 Mart 1959'da Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı yazısında şöyle demektedir: *“Renklerle uğraştıkça renk çeşitleriyle ahbablık kurdukça hep şu mesele hiç durmadan insanın karşısına çıkıyor. Birbirine taban tabana zıt iki rengi tam manası ile ayarlayabilmek, taban tabana zittan şunu anlıyoruz. Birisi kırmızı ise öteki yeşil, birisi sarı ise öteki mor”*<sup>136</sup>. Bu açıklama bize

<sup>135</sup> Jose, M., PARRAMON, **age**, s. 40.

<sup>136</sup> Bedri, Rahmi, EYUBOĞLU, **Resme Başlarken**, Bilgi Yayınları, İstanbul 1986, s. 416

zıtlık hakkında bilgi vermekte ve zıtlık renkleri ifade etmektedir. Karşılıklı renk zıtlığı, yalın renk zıtlığı yani ana renklerin zıtlığıdır.

Kırmızı-Yeşil,

Sarı-Mor

Mavi-Turuncu birbirine zıt renklerdir<sup>137</sup>. En güçlü renk zıtlıkları tamamlayıcı renklerin yan yana gelmesi ile elde edilir<sup>138</sup>.

### 3.3.7. Açık-Koyu Zıtlığı

Siyah ve beyazın zıtlığından elde edilen zıtlıktır. Beyaz zemin üzerinde siyahın daha siyah, siyah zemin üzerinde beyazın daha beyaz görünmesini sağlayan zıttır<sup>139</sup>. Yine diğer renklerin içine karıştırılan siyah ve beyaz açık koyu zıtlığı oluşturmak için de kullanılır<sup>140</sup>.

### 3.3.8. Sıcak Soğuk Zıtlığı

Renk çemberindeki renklerin fiziki görünüşleri itibariyle uyandırdıkları hisler, sanatçılar arasında bu renklerin iki gruba ayrılmasına neden olmuştur. Sarı, turuncu ve kırmızı renkler sıcak. Yeşil, mavi ve mor renkler soğuk renkler olarak kabul edilmiştir<sup>141</sup>. Renk kompozisyonlarında tamamen sıcak ya da tamamen soğuk renkler tercih edilebileceği gibi bu renklerin birlikte kullanımı ile de sanatçı armoni oluşturabilir. Sarı ve mavinin kullanıldığı bir zıtlık sıcak-soğuk zıtlığı olarak görülür.

### 3.3.9. Tamamlayıcı Zıtlık

Bütünleyici renkler olarak da ifade edilen tamamlayıcı renklerin karşıtları şu şekilde meydana gelir: Kırmızının zıttı sarı ve mavi karıştırılarak elde edilen yeşildir. Sarının tamamlayıcısı kırmızı ve maviden elde edilen mordur. Mavinin tamamlayıcısı kırmızı ve sarıdan elde edilen turuncudur. Tamamlayıcı renkler

<sup>137</sup> Sadettin, ÇAĞLARCA, **age**, s. 28.

<sup>138</sup> Jose, M., PARRAMON, **age**, s. 45.

<sup>139</sup> Jose, M., PARRAMON, **age**, s. 41.

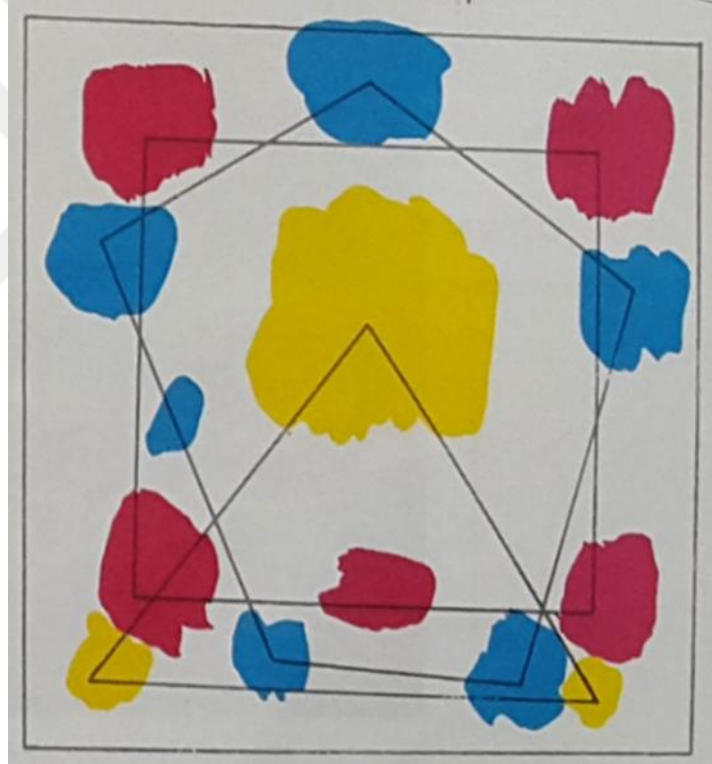
<sup>140</sup> Sadettin, ÇAĞLARCA, **age**, s. 34.

<sup>141</sup> Sadettin, ÇAĞLARCA, **age**, s. 36.

birbirleriyle karıştırıldıkları zaman, bu karışımda kullanılan renklerden biri daima üç ana renkten birisi olur<sup>142</sup>.

### 3.3.10. Simültane Zıtlık

Simültane zıtlığın karşılığı aynı zamanda zıtlık olarak ifade edilmiştir. Üç temel rengin yan yana konulduğunda, gözde zıtlık hissi uyandırmasıdır. Ancak bu renklerin arasını siyah renkle ayırdığımızda ton farkları daha çok ortaya çıkmaktadır. Bu tür bir kompozisyon üç temel rengin etkilerini yani zıtlarını daha yoğun meydana getirmek için kullanılır. Ortaçağ vitray sanatında bu lokal düzenlemelerin kuvvetli, canlı, parlak renk kompozisyonları meydana getirdiği görülmektedir<sup>143</sup>.



**Resim: 15 Simültane Zıtlığa Örnek**

<sup>142</sup> Sadettin, ÇAĞLARCA, *age*, ss. 31-33.

<sup>143</sup> Sadettin, ÇAĞLARCA, *age*, s. 35.

### 3.3.11. Kalite Zıtlığı

Renk kalitesi dendiği zaman bir rengin saflık derecesinden bahsedilmektedir. Rengin en saf halinden daha koyu, ya da koyu halden açık hale geçiş tonlarıyla rengin kalitesi basamaklara ayrılmış oluyor<sup>144</sup>. En belirgin kalite zıtlığı rengin mat halinden rengin içindeki saf hale ulaşış birlikte kullanılması ile elde edilir<sup>145</sup>.

### 3.3.12. Miktar Zıtlığı

Renk lokallerinin iki ya da daha fazla kullanılmasıyla elde edilir. Kullanılan renk lokalleri eşit olursa biri diğerini bastırır ve ahenk bozulur. Bunun için küçük-büyük dengesinin sıcak-soğuk ilişkisinin iyi ayarlanması lazımdır. Renkleri eşit olmayan nispette kullanmak daha iyi netice verir<sup>146</sup>.

## 3.4. Motifler

Latince kökten gelen motif kelimesi; tek başına süs olarak kullanılan ve bir süsleme kompozisyonunu meydana getiren unsurlardan her birisidir<sup>147</sup>. Türkçede “motif” kelimesine karşılık olarak “örge” sözcüğü de kullanılmaktadır<sup>148</sup>.

Tarihte toplumlar kendi kültürel bakışlarını belli bir estetik anlayışı içinde motife dönüştürmüşlerdir ve bu stilize örgeleri kullandıkları eşyaya, mekâna ve kutsallarına işlemişlerdir. Türk sanatında bilinen ilk motifler, göçebe Türk toplumlarının günlük kullanım eşyalarının üzerinde stilize hayvan motifleri, geometrik motifler, zamanla yerleşik hayata geçince ise bitkisel motifler de dâhil olamaya başlamıştır<sup>149</sup>. Bezeme unsuru olan bu motifler zaman içinde devirlerin zevk ve tecrübe süzgecinden geçerek zenginleşmiş ve yükselmiştir<sup>150</sup>.

<sup>144</sup> Sadettin, ÇAĞLARCA, *age*, s. 34.

<sup>145</sup> Şeref, BİGALİ, *age*, s. 230.

<sup>146</sup> Şeref, BİGALİ, *age.*, s. 252.

<sup>147</sup> İlhan, AYVERDİ, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 2. Baskı, Kubbealtı Yayınları, 2011, s. 833.

<sup>148</sup> Metin, SÖZEN, Uğur TANYELİ, *Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 166.

<sup>149</sup> İlhan, ÖZKEÇECİ, Şule, Bilge, ÖZKEÇECİ, *Türk Sanatında Tezhip*, Yazıgen Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 67.

<sup>150</sup> İnci, A. BİROL, Çiçek, DERMAN, *Türk Tezyîni San'atlarında Motifler*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 13.

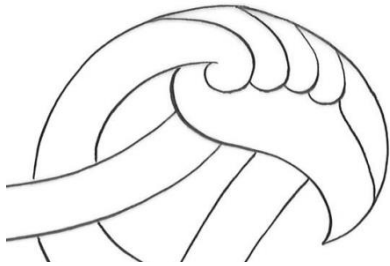
### 3.4.1. Rumî

Nispet eki getirilerek meydana gelen Rumî kelimesi, Selçuklular döneminde Anadolu'ya "Diyâr-ı Rum" denmesinden dolayı Anadolu ile ilgili, Anadolu, Anadolu'da yaşayan anlamlarına gelmektedir<sup>151</sup>.

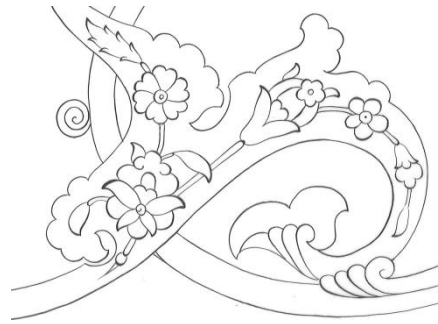
Rumî motifinin kökeni, bu isimle anılmasından çok daha önceye dayanmaktadır ve motifin Anadolu'da doğup geliştiği anlamına gelmemektedir. İslam öncesi devirlerden itibaren görülen motif birçok coğrafyada kullanılmıştır. Anadolu Selçukluları döneminde mimaride taş, çini, ahşap, alçı, kalemişi; kitap sanatlarında cilt, minyatür, tezhip; maden sanatında kullanım eşyaları ve halı kilimlerde sıklıkla tercih edilmiş olması bu ismi almasına sebep olmuştur<sup>152</sup>.

Rûmî motifinin günümüzde bilinen en eski örneğinin, Uygur Türklerine ait IX.-X. yüzyıllarda Bezeklik fresklerinde görülen kanat tasvirleri olduğu düşünülmektedir. Rumî motifinin hayvan kaynaklı olduğu ve balık, kuş, tavşan gibi hayvanlardan soyutlaştırılarak meydana geldiği düşünülmektedir<sup>153</sup>.

Rûmî motifi çizim şekillerine göre; Sade Rûmî, Dendanlı Rûmî, Sencide Rûmî, Sarılma Rûmî, Hurdelenmiş Rûmî, Ayırma Rûmî, Tepelik, Ortabağ gibi isimlerle isimlendirilmiştir. Bir de İşlemeli Rûmî vardır ki bu çeşit Rûmî 16. yüzyılın başından itibaren görülür<sup>154</sup>.



Çizim: 1 Sade Rûmî



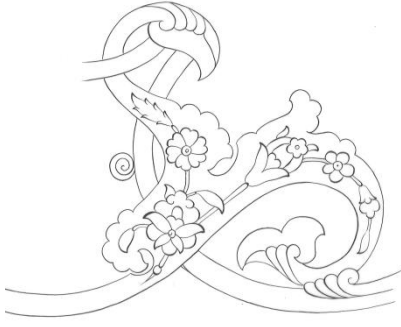
Çizim: 2 Dendanlı Rûmî

<sup>151</sup> İlhan, AYVERDİ, *age*, s. 1033.

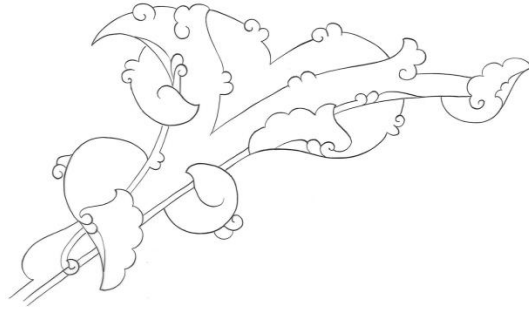
<sup>152</sup> Zekeriya ŞİMŞİR, *Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, Konya, 2002, s. 16.

<sup>153</sup> İlhan, ÖZKEÇECİ, Şule, Bilge, ÖZKEÇECİ, *age*, s. 94.

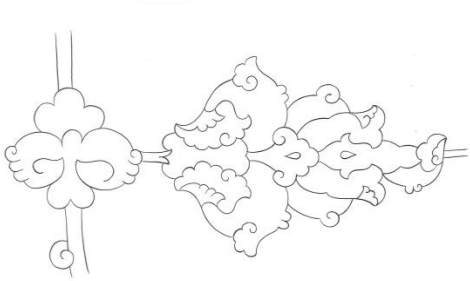
<sup>154</sup> İnci, A. BİROL, Çiçek, DERMAN, *age*, s. 182.



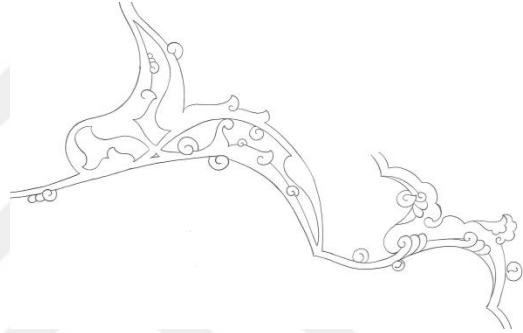
Çizim: 3 Ayırma Rûmî



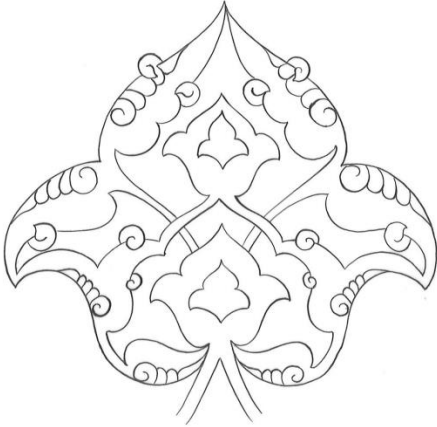
Çizim: 4 Sarılma Rûmî



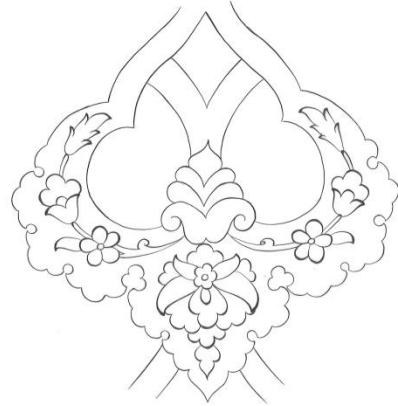
Çizim: 5 Sencide Rûmî



Çizim: 6 Hurde Rûmî



Çizim: 7 Tepelik Rûmî



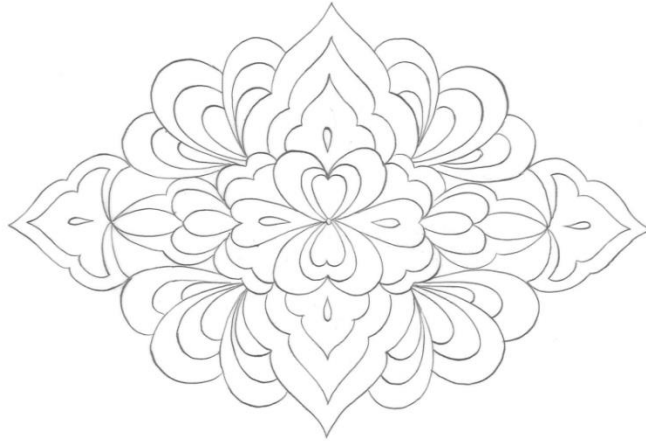
Çizim: 8 Ortabağ Rûmî

### 3.4.3. Münhani

Motif ismini, Arapça “*inhinâ*” yani “eğilmek”ten, “münhani” yani “eğri” anlamına gelen kelimededen almaktadır<sup>155</sup>. Tezyini sanatlarda özellikle Selçuklular döneminde kitap tezyinatında sıkça kullanılan motif, başlı başına desen olarak kullanıldığı gibi kenarsuyu tezyinatında da kullanılmıştır. Selçuklular zamanında kullanım şeklinin yumuşak kavisli bir üslup oluşturması nedeniyle A. Süheyl ÜNVER, “Selçuklu Münhanileri” adını vermiştir<sup>156</sup>.

Münhaniler bir helezon üzerinde aralıklarla devam etmeyip bir biri arkasına çizilerek oluşturulurlar. Daima birbirine bitişik olarak tasarlanan motif, arasuyu olarak kullanıldığı gibi madalyon şeklinde yahut bir form içine serbest olarak da uygulanabilmektedir<sup>157</sup>.

Motifin çiziminde dikkat edilmesi gereken husus, bitiş çizgisinin başlangıç çizgisi ile birleşecek gibi bitirilmesidir ve münhanilerin büyüklükleri eşit olmalıdır. Aynı rengin farklı tonlarında kalın tahrir şeklinde boyanan motif, içerden koyu tondan başlayıp dışa doğru rengi açılarak devam eder<sup>158</sup>.



Çizim: 9 Serbest Münhani Tasarım

<sup>155</sup> İlhan, AYVERDİ, *age*, s. 880.

<sup>156</sup> Hasan, ÖZÖNDER, “Münhani”, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Sözlüğü*, Konya, 2003, s. 143.

<sup>157</sup> İlhan, ÖZKEÇECİ, Şule, Bilge, ÖZKEÇECİ, *age*, s. 128.

<sup>158</sup> İnci, A. BİROL, Çiçek, DERMAN, *age*, s. 175.

### 3.4.2. Geometrik Motifler

Geometri, İslam coğrafyasında “hendese” olarak zikredilmektedir. Hendese; (A.i. mat) Çizgi, şekil ve hacimleri inceleyen ölçü ve nispetlerini konu alan matematik koludur<sup>159</sup>.

Geometri Yunanca “geo” ve “metry” birleşiminden mürekkep bir kelimedir. “Geo” yeryüzü, “metry” ise ölçü anlamındadır. Birlikte kullanımı “yeryüzü ölçümü” anlamı taşır. Doğada bulunan formların belli bir ölçü ile biçimlenmiş olması göze hoş gelen bir durumdur. Yaşam alanını sınırlayarak mekân oluşturan insanoğlu, etrafını oluşturan alanları da hesaplamış ölçülendirmiştir<sup>160</sup>.

Sanatın icrası için geometri bilmek büyük önem taşır. Nokta, geometrinin merkezi olarak kabul edilir. Noktaların birleşmesinden doğan çizgiler ve çizgilerin birleşiminden doğan geometrik formlar düzgün şekillerde ortaya çıkar. Ortaya çıkan üçgen, kare, dikdörtgen, çokgen ve dairevi formların birleşiminden meydana gelen geometrik kompozisyonlarla müzeyyen tasarımlar oluşturulur<sup>161</sup>.

Özellikle VIII. yy ve XIII. yy arasında İslam sanatında geometrik tezyinatın yoğun olarak kullanılması, İslam bilim seviyesini de göstermektedir. İslam sanatında taş, tuğla, alçı çini, maden ve ahşap gibi işlenmesi zor malzemeye geometrik kompozisyonların uygulanması, sanatta sembolizmi ve soyut kavramları benimseyen sanatkârların bilerek başvurdukları yol olmuştur. Tasvirden ve somuttan başka bir yol bulan sanatçı taklitten uzak mücerret tasarımlarla bir üslup ortaya koymuştur<sup>162</sup>. Bu motifler, pano tarzında sınırlı bir alanın içini en güzel şekilde doldurabildikleri gibi ulama desen olarak geniş alanları tezyin etmekte kullanılmaktadır<sup>163</sup>. Özellikle mimari tezyinatta bu özellik yapıya ayrı bir ihtişam kazandırmaktadır.

<sup>159</sup> Mehmet, DOĞAN, **Büyük Türkçe Sözlük**, Yazar Yayınları, Ankara 2013, s. 738.

<sup>160</sup> Ahmet, ÇAYCI, **İslam Mimarisinde Anlam Ve Sembol**, Palet Yayınları, Konya, 2017, s. 53.

<sup>161</sup> Selçuk, MÜLAYİM, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s. 70.

<sup>162</sup> Ahmet, ÇAYCI, **age**, s. 58.

<sup>163</sup> İnci, A. BİROL, Çiçek, DERMAN, **age**, s. 313.

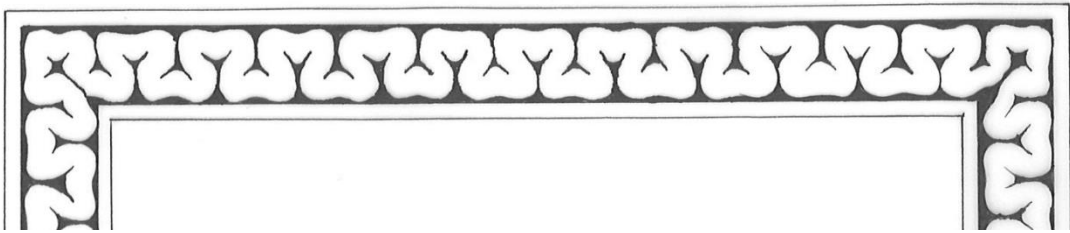


## Kenar Bezemeleri

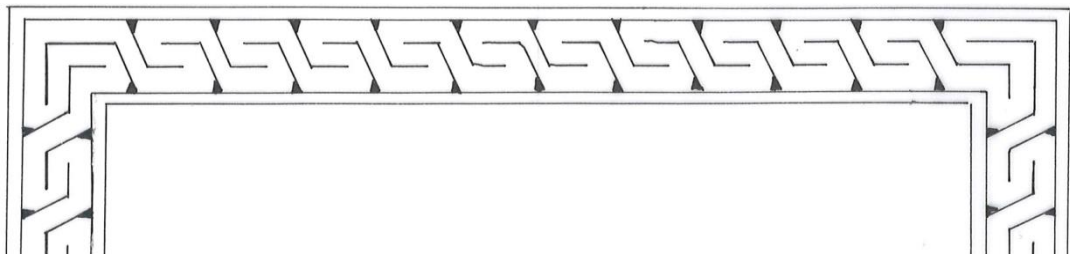
Arasuyu: Yazıdan tezhibe geçişte yahut bir desen diğer desene geçerken kullanılan tezyini kompozisyonudur. Eserin bütünlüğünü koruduğu gibi bazen de tek başına kullanılarak bezeme görevini de yerine getirir.

Kenarsuyu: Tezyin edilmiş bir eserin en dışta kalan çerçevesine kenarsuyu denir. Arasuyu ve kenarsuyunun ortak noktaları olduğu gibi ayrıldığı noktalar da vardır. Tezyini bir levhanın ana unsuru kenarsuyudur. Bunun içindir ki deseni arasuyuna göre çok daha detaylı ve zengindir<sup>164</sup>. Kenar bezemeleri 11 maddede sınıflandırılmıştır. Bunlar; tekşerit kenar bezemeleri, tekiplik kenar bezemeleri, çiftlik kenar bezemeleri, üçiplik kenar bezemeleri, zencîrekli kenar bezemeleri, kitabeli zencîrek, münhanîli kenar bezemeleri, Samarra üslûbu kenar bezemeleri, desensiz kenar bezemeleri, serbest desenli kenar bezemeleridir.

### 1. Tekşerit Kenar Bezemeleri



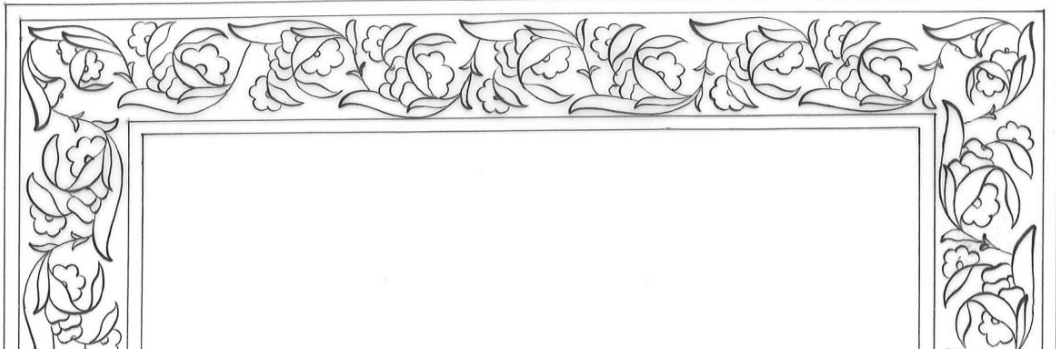
Çizim: 10 Yuvarlak Dönürlü Tekşerit (Kurtçuk)



Çizim: 11 Köşeli Tekşerit

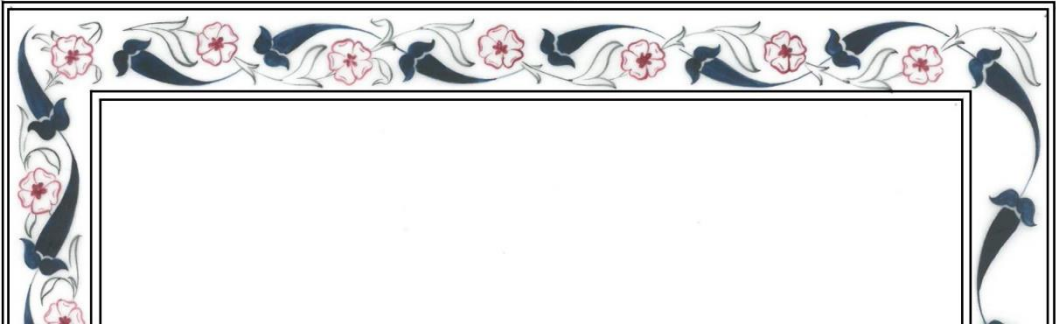
<sup>164</sup> İnci, A. BİROL, Çiçek, DERMAN, **age**, s. 184.

## 2. Tekşerit Kenar Bezemeleri



Çizim: 12 Tekşerit Serbest Tasarım

## 3. Çiftşerit Kenar Bezemeleri



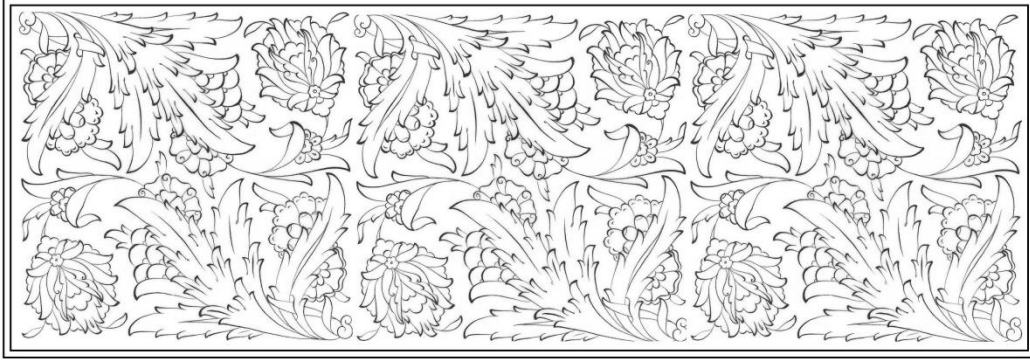
Çizim: 13 Çiftşerit Arasuyu

## 4. Üçşerit Kenar Bezemeleri



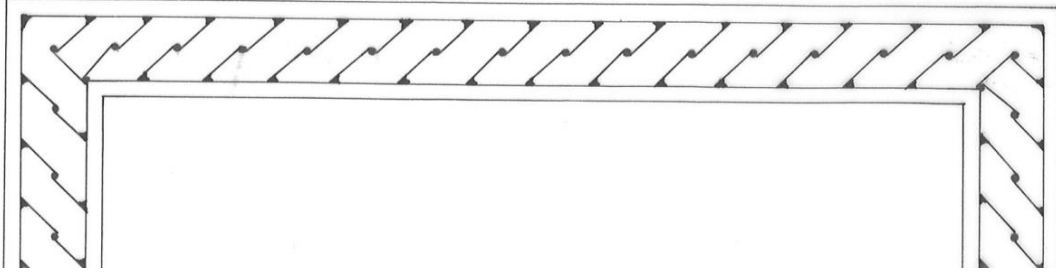
Çizim: 14 Üçşerit Rûmî

### 5. Simetrlili Kenar Bezemeleri

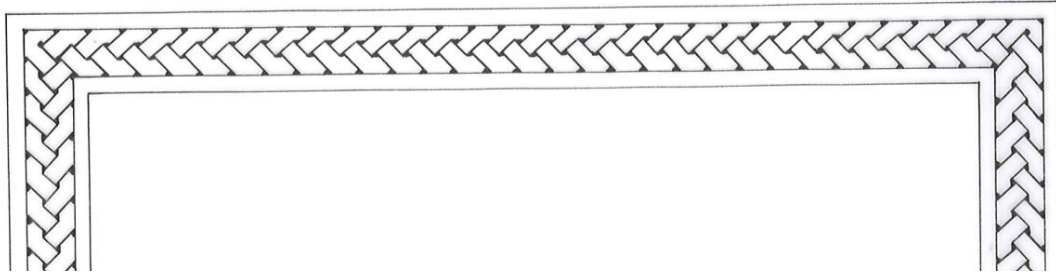


Çizim: 15 Simetrlili Kenarsuyu

### 6. Zencîrekli Kenar Bezemeleri

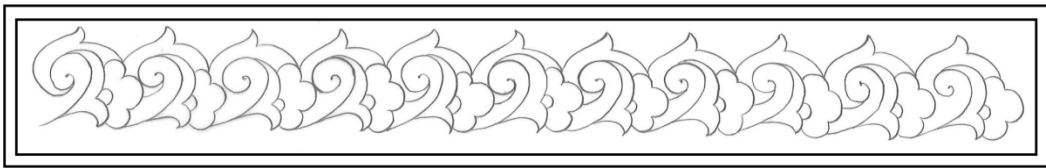


Çizim: 16 Tek Noktalı Zencîrek



Çizim: 17 İki Noktalı Zencîrek

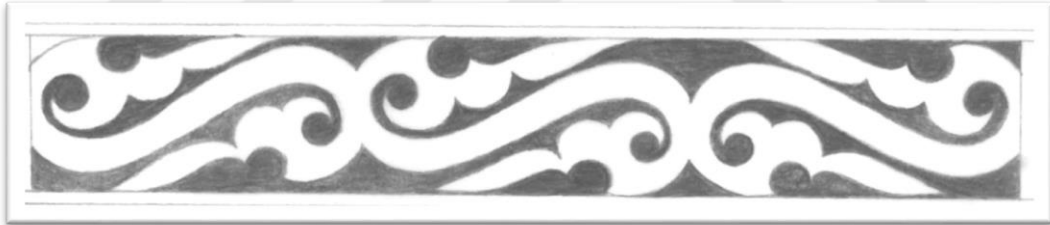
### 7. Münhanili Kenar Bezemeleri



Çizim: 18 Münhani Kenarsuyu

## 8. Samarra Üslubu Kenar Bezemeleri

Samarra Ulu Cami ziyaretlerindeki alçı süslemelerde ilk örnekleri görülen bezeme Herzfelt tarafından Samarra üslubu olarak adlandırılmıştır. Alçının yanında terekota ahşap ve taş üzerine de uygulanan bezemenin A-B-C şeklinde sınıflandırılması yine Herzfelt tarafından yapılmıştır<sup>165</sup>. Tolunoğulları ile Mısır'a taşınmış daha sonra Fatımî, Memlûkler ve Anadolu Selçuklularında Bu üslubun yansımaları görülmüştür. Natüralist, yarı üsluplaşmış ve tamamen üsluplaşmış şeklinde görülen bezeme, A tipi natüralist, B tipi yarı üsluplaştırılmış ve C tipinde tamamen üsluplaştırılmış motifler görülmektedir<sup>166</sup>. Kitap sanatlarında C tipi bezemeler tercih edilmiştir. C tipinde motifler zeminden çizgi ile ayrılmaktadır. Samarra bezemelerinde A,B,C üslupları birbirine karıştırmadan uygulanırken Tolunoğlu camiinde üç üslup bir arada kullanılmıştır<sup>167</sup>



Çizim: 19 Samarra Üslubu Kenarsuyu

## 9. Desensiz kenar bezemeleri



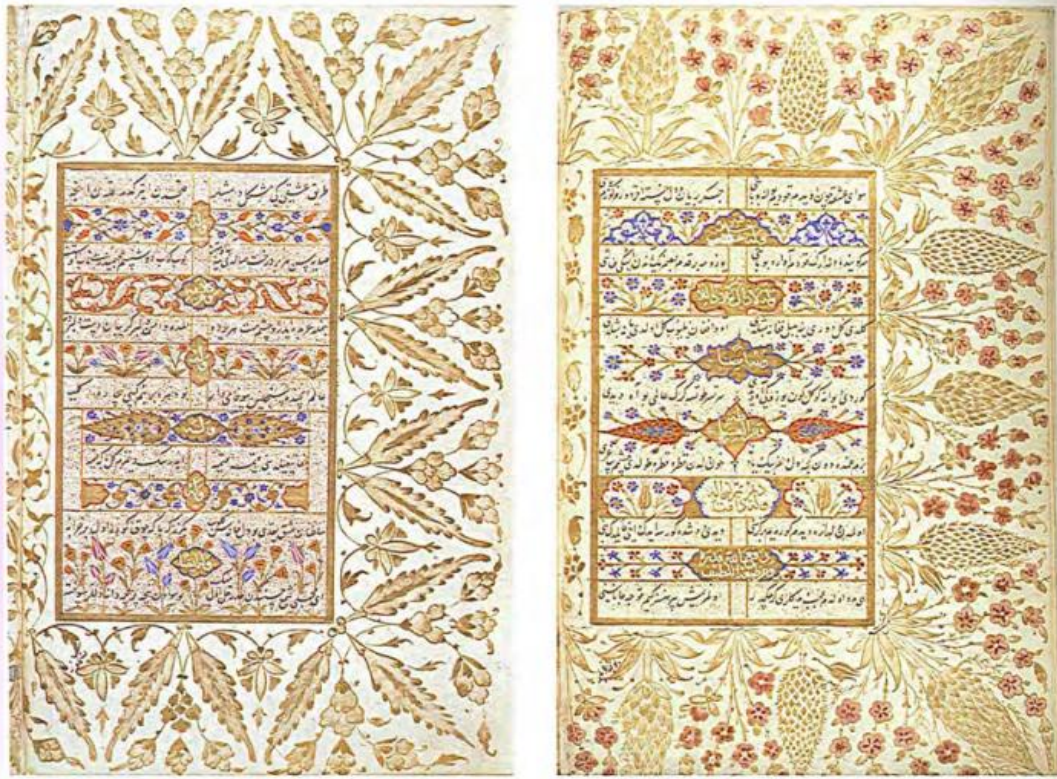
Resim: 16 Boyalı Kâğıtların Kesilmesinden Oluşturulmuş Arasuyu

<sup>165</sup> K. A. C. CRESWELL, *A Short Account Of Early Muslim Architecture*, Penguin Books, Australia, 1958, s. 289-290.

<sup>166</sup> Robert, HİLLENBRAND, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, Homer Kitabevi, İstanbul,2005, s. 43-44.

<sup>167</sup> Suut Kemal, YETKİN, *İslam Mimarisi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk Ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1959, s.90.

## 10. Serbest desenli kenar bezemeleri



Resim: 17-18 Divân-ı Muhibbî'den Sayfa Kenar Süslemesi (İ.Ü.K. 5467)

## 11. Kitabeli zencîrekler<sup>168</sup>



<sup>168</sup> İnci, A. BİROL, Çiçek, DERMAN, age, s. 185.

**Resim: 20 Kitabeli Zencîrek örneği (Konya Yusuf Ağa Kütüphanesi 6633 Env.)**

**3.4. 4. Çintamâni<sup>169</sup> (Şâhî Benek)**

Sanskritçe, “Çinta”; düşünce, istek ve dikkat, “mani”; hazine veya inci tanesi anlamlarına gelen iki ayrı kelimenin terkibinden oluşan “çintamâni” kelimesinin bu birleşimden “dilek incisi” gibi bir mana çıkarılmaktadır<sup>170</sup>.

Budizm ve Hinduizm mitolojisinden çıktığı düşünülen motif, daha geniş coğrafyalarda kendisine yer bulmuştur. Türk sanatında ilk olarak bu motife Tabgaç Türklerine ait mağara tapınaklarında ve Uygurlar zamanında Budist mabetlerinde rastlanılmıştır. Motifin ismi, menşei ve manası konusunda görüş birliği sağlanmadığı için farklı isimlerle anılmıştır. Bunlardan bazıları, çintemani, çintamâni, çintâmanî, benek nakşı (vs) şeklinde devam eden adlandırmalar, motifin tanımı ile ilgili görüş ayrılıklarını açıkça ortaya koymuştur<sup>171</sup>.

Selçuklular döneminde Kubad-Abad Saray çinilerindeki figür kıyafetlerinde görülen motif, tek başına inci şeklinde kullanıldığı gibi üç nokta şeklinde de kullanılmıştır.

<sup>169</sup> İnci, A. BİROL, Çiçek, DERMAN, age, s. 169.

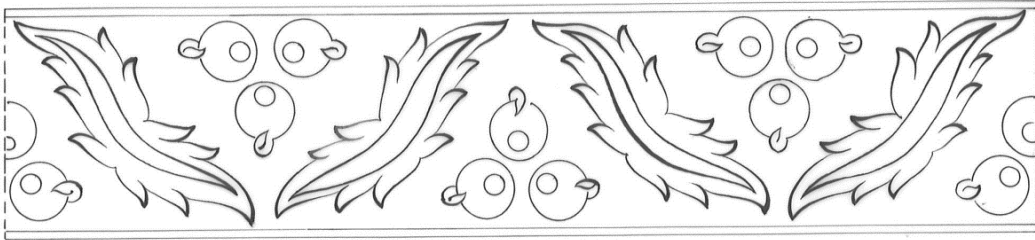
<sup>170</sup> Sumiyo, OKUMURA, **Çintamani Motifinin Kökenleri, Gelişimi Ve Kullanım Alanları**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları, Anasanat Dalı Halı, Kilim, Eski Kumaş Desenleri Sanat Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 2.

<sup>171</sup> Aziz, DOĞANAY, “Türk Sanatında Pelengi Ve Şâhî Benek Nakışları Ya Da Çintamani Yanılıgısı”, **Dîvân İlmî Araştırmalar Dergisi**, S. 17, Şubat 2004, s. 193-218.



**Resim: 19 Selçuklular Dönemi Kubad-Abad Saray Çinisi Çintamâni Motifi**

Osmanlı dönemi Türk sanatında bu motif yaygın olarak; iç içe geçen farklı çaplarda dairelerin kenarlarının üst üste gelecek biçimde çizilmesiyle oluşan şekliyle görülmektedir. Tek başına yahut üçlü şekilde kullanılan motif, kaplan postundaki dalgalı çizgilerden yola çıkılarak meydana getirilen başka bir motif ile sıklıkla kullanılmıştır. Osmanlı kayıtlarında motif “Şâhî Benek” olarak geçmektedir<sup>172</sup>.



**Çizim: 25 Çintamâni Motifi**

<sup>172</sup> Aziz, DOĞANAY, agm, s. 198.

## 4. VARKA ve GÜLŞÂH MESNEVİSİ YAZMASI

### 4.1. Varka ve Gülşâh Mesnevisi Hakkında

VII. yüzyılda yaşamış Arap şair Urva bin Hizam'ın hikâyesine dayanan eser<sup>173</sup>, XI yüzyılda Ayyukî'nin kendi beyanına göre nazma uyarlanmıştır.

Ayyukî, Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin kaynağını, yazdığı eserde<sup>174</sup> şu şekilde dile getirmiştir: “Söz nimet ve servetten daha iyidir; söz süslü ve dolu hazineden daha iyidir. Söz söyleyene, sermaye olarak söz kâfidir; söz insanın vücuduna süs olarak kâfidir. Sen bilenden söz işit ve ona kulak ver; çünkü gökten sözden başka bir şey gelmedi. Söz insanın başını göklere yükseltir, söz dağı ovaya çeker. Söz çirkin işi sana güzel gösterir; söz cennete doğru yol gösterir.

*Bu hikâyeyi tatlı sözle söyledim, kimse bundan önce söylemiş değildir. Böyle bir hikâyeyi bu vezin ve .... ile, tamam olarak kimse söyleyemez. Ben, hücre ve şairlikten tövbe! Bunlar çözüldü, işte bir hâkim ortadadır! Ben o başbuğluk tacı için ‘derî’ dili ile söz söyleyeceğim. Söz şüphesiz nazım ile renklenir, (nasıl ki) gelin, gelin süsleyen sayesinde bezenir. Sözü süsleyeceğim, akıldan güzellik isteyeceğim. Arap haberlerinden ve onların kitaplarından pek şaşılacak bir macerayı nazma sokacağım!”<sup>175</sup>.*

Eseri hakkında bunları söyleyen Ayyukî'nin, Varka ile Gülşâh Mesnevisi'ne kaynaklık eden Arap versiyonundaki ana kahramanı olan Urva İbni Hizam ile Afra'nın hikâyesi özetle şu şekildedir: Hizam ölürken oğlu Urva'yı amcası İkal İbni Muhaşir'e emanet eder. İkal'in kızı Afra ile Urva aynı yaşadıkları ve birlikte büyürler. Zaman içinde birbirlerine iyice bağlanan amcazadelerin hallerini gören İkal, Afra'yı Urva'ya vereceğini söyler. Evlenme yaşı gelince Urva halasına gider ve Afra'yı istediğini söyler. Halası ağabeyi İkal'e, Afra ile Urva'yı evlendirmesini söyleyince İkal, Urva iyidir fakat servet sahibi değildir, acelesi yoktur, der. Ancak

<sup>173</sup> Güner, İNAL, **Türk Minyatür Sanatı**, Ankara, 1995, s. 41.

<sup>174</sup> AYYUKÎ, **age**, vr. 3a ve 3b.

<sup>175</sup> Ahmet, ATEŞ, “Farsça Eski Bir Varka Ve Gülşâh Mesnevisi”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi**, C.5, İstanbul, 1953, s. 43.



annesini kızını zengin biriyle evlendirmek istemektedir. Zaman içinde Afra'yı zengin birinin istediğini duyan Urva, tekrar amcasına gidip halini arz edince amcası karısının kızı için ağırlık istediğini, bu ağırlığı almadan da vermeyeceğini söyler. Üzgün bir şekilde Afra'nın annesine gelen Urva, ne kadar dil dökse de ikna edemeyeceğini anlayıp oradan ayrılır.

Bunun üzerine Urva, Rey'de bulunan zengin amcazadesinin yanına gitmeye karar verir. Kararını amcası ve yengesine bildiren Urva onlardan, kendisi geri dönünceye kadar Afra'yı kimseye vermeyeceklerine dair söz alır. Afra ile vedalaştıktan sonra iki arkadaşı ile yola çıkar. Nihayet amcazadesinin yanına gelen Urva olanları ona anlatır, amcazadesi ona ihsanlarda bulunarak yüz deve verir ve onu gönderir.

Bu sırada Emeviler soyundan Şamlı bir zengin, Afra'nın kabilesine misafir olarak gelir. Deve kestirip ihsanlarda bulunur. Afra'yı gören zengin, kızı babasından ister, babası özür dileyip, kızını kardeşinin oğluna söz verdiğini söyler. Şamlı zengin bu kez kızın annesinin yanına gider, hediyeler verir ve malı ile kadının yanında kabul görür. Kadın zengin adamın teklifini kabul edip eşini ikna edeceğini vaat eder. Kocasına gelip kararını söyler ve "Urva'da ne var ki kızımı oy alıyor. Zenginlik gelmiş onun kapısını çalmış, Urva hayatta mı ölü mü bilmiyoruz yahut eli dolu mu gelecek boş mu gelecek belli değil. Hazır olan bir hayırdan kızını mahrum ediyorsun" diyerek kocasını ikna eder. Bunun üzerine Şamlı ile evlenen Afra, hicranından şiirler söyler ancak çaresiz zengin adamla Şam'a gider.

Afra'nın babası eski bir mezarı düzeltip burayı Afra'nın mezarı gibi gösterir ve kabilesinden de bu sırrı saklamalarını ister. Ağırlıkla birlikte kabileyeye dönen Urva'ya hazırladıkları kötü haberi verirler. Bunun üzerine günlerce üzüntü ile kendinden geçen Urva'ya acıyan kabileden bir kız gerçekleri anlatır, Urva atına atlayıp Şam'a doğru yola çıkar. Adamı bulup evine konuk olur, adam ihsanlarda bulunup misafirperverlik gösterir. Ev halkına alışan Urva, yüzüğünü hizmetçiye verip hanımına götürmesini ister. Cariye önce kabul etmese de sonra acıyıp söyleneni yapar. Yüzüğü Afra'nın içtiği sütün içine atar, Afra sütü içip yüzüğü görünce derinden bir ah çeker ve yüzüğün sahibinin nerede olduğunu sorar. Hizmetçi için

doğrusunu anlatır. Bu kez de kocası gelince evdeki misafirin kim olduğunu ona sorar. Kocasını misafirin ismini söyleyince Afra, “O amcaoğlum Urva’dır, senden utandığı için kendisini sakladı” der. Kocasını birini gönderip Urva’yı çağırır ve kendisini gizlediği için onu azarlar. Afra ile Urva’yı yalnız bırakıp hizmetçiyi de dinlemesi için bırakır. Yalnız kaldıkları zaman ayrılık acılarını birbirlerine anlatan iki âşık ağlaşırlar. Afra içmesi için şarap getirince Urva “Vallahi karnıma asla haram girmemiştir, ben kendimi bildim bileli harama meyil etmedim. Eğer kendime haramı helal etseydim, bunu seninle yapardım” der ve Afra’nın kocasının kendisine yaptığı iyilik ve ihsanlardan utandığını söyleyerek oradan ayrılır.

Hizmetçi iki aşğın aralarında geçen konuşmayı Afra’nın kocasına anlatır. Adam karısına Urva’yı göndermemesini hatta ikisini birleştirmek istediğini söylese de Urva kabul etmez ve gider. Ayrılık acısından hastalanan Urva ölür ve ölüm haberi Afra’ya ulaşınca Urva’nın mezarına giderek o da oracıkta can verir<sup>176</sup>.

Hazine 841’de kayıtlı nüshada ise yirmi üç konu başlığı vardır. Hemen her sayfada bir minyatür bulunması çoğunlukla başlık yerine geçmiştir. Bazı tasvirler ise başlıkla birlikte verilmiştir. Yetmiş varaktan oluşan nüshada 71 adet tasvir bulunmakla birlikte 23 başlık kullanılmıştır.

Bunlar;

- 1- Allah’ın Rahmeti Üzerine Olsun, Sultan Mahmud’un Övgüsü Hakkında
- 2- Hikâyeye Başlangıç
- 3- Beni Şeybe Kabilesinden Bir Sahne
- 4- Çocuklar Ve Öğretmen Sahnesi
- 5- Rebî’ İbni Adnan’ın Pusu Kurması
- 6- Rebî’ İbni Adnan’ın Saldırması Sahnesi
- 7- Gülşâh’ı Kabileden Götürmeleri (Kaçırmaları)
- 8- Rebî’ İbni Adnan’ın Şiir Söylemesi
- 9- Beni Adnan, Gülşâh Ve Köşedeki Köleler

<sup>176</sup> Ahmet, ATEŞ, “Varaka Ve Gülşâh Mesnevisinin Kaynakları”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi, 1946, C.2, S.1-2, s. 9-14.

- 10- Gülşâh'ın Yokluğunda (Ayrılığında) Varka'nın Şiir Söylemesi
- 11- Varka'nın Babası İle Konuşması Ve Babasının Cevapları
- 12- Varka'nın Şiir Söylemesi
- 13- Beni Şeybe'nin Beni Zabya'ya Asker Göndermesi
- 14- Rebî'nin Oğlunun Gülşâh İle Savaşması
- 15- Varka'nın Kölesinin Vasfı Ve Çare Bulmak İçin Ondan İzin İstemesi
- 16- Varka'nın Gülşâh'ın Annesine Gitmesi Ve Ağlamasının Vasfı
- 17- Varka'nın Savaşa Girmek İçin Yemen Şehrinden Dışarı Çıkması
- 18- Gülşâh'ın Ağıt Yakması
- 19- Gülşâh'ın Varka'nın Yokluğunda (Ayrılığında) Şiir Söylemesi
- 20- Varka'nın Şiir Söylemesi
- 21- Gülşâh'ın Şiir Söylemesi
- 22- Şam Şahının Gülşâh İle Varka'nın Mezarına Gitmesi
- 23- Varka Ve Gülşâh Kıssasından Kalanlar

#### **4.2. Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin Özeti**

Arap kabileleri arasında Beni Şeybe adında bir kabilenin iki reisi vardır, birinin adı Hilâl diğzerinin adı Hümâm'dır. Hilâl'in dünyalar güzeli Gülşâh adında bir kızı Hümâm'ın Varka adında bir oğlu vardır. Bu iki amca çocukları birlikte büyüyüp okul çağları gelince okula da birlikte giderler, birbirlerine karşı aralarında büyük bir sevgi ve bağlılık olur. Bunu fark eden kabilenin büyükleri evlenme çağı geldiğinde ikisini evlendirmeye karar verirler. Savaş eğitimleri de dâhil bütün eğitim hayatları boyunca birbirlerinden ayrılmayan âşıklar, nihayet 16 yaşlarına gelince düğün dernek kurulur. Ancak Gülşâh'ın güzelliği dillere destandır ve Beni Zabya kabilesinin reisi Rebî' İbni Adnan da, önce iyilikle sonra tehditle defalarca Gülşâh'ın babasına mektup yazıp Gülşâh'ı istemiştir. Düğün haberini alan Rebî' İbni Adnan düğünü basar ve Gülşâh'ı kaçıır. Şiirler söyleyip türlü hediyelerle Gülşâh'ı ikna etmeye çalışır. Gülşâh kendini korumak için Rebî' İbni Adnan'ı kandırıp, biraz mühlet almayı başarır.

Bu sırada Gülşâh'ın kaçırlmasından derin üzüntü duyan Varka, ayrılık acısından şiirler okurken babası Hümâm çağırır ve vaktin üzülme değil savaş vakti

olduğunu söyler. Beni Şeybe bir ordu hazırlayıp Beni Zabya kabilesine misilleme yapar. Rebî' İbni Adnan onlarca askeri yener ve Varka'ya meydan okur. Ancak Hümâm, oğlunun meydana çıkmasına izin vermez ve kendisi gider. Rebî' İbni Adnan Varka'nın babasını da öldürür. Üzüntü içindeki Varka, Rebî'' ile savaşır, uzun süren savaşı Gülşâh da izlemektedir. Atı tökezleyen Varka yere düşer. Rebî', Varka'yı öldüreceği sırada Gülşâh gelir ve mızrakla Rebî''yi öldürür. Varka ile birlikte kabilesinin yanına dönerler. Rebî' İbni Adnan'ın oğlu babasının intikamını almak için gelince, Gülşâh, Varka'dan müsaade isteyip onunla savaşır ve onu da öldürür. Bu defa diğer kardeş Galib İbni Rebî'' de gelir cenk meydanına. Savaşırken yüzünün örtüsü açılır ve Galib de Gülşâh'a âşık olur. Onu öldürmek istemez ve Gülşâh'ın atını öldürür. İki savaşçı uzun mücadele ettikten sonra Galib muvaffak olur ve Gülşâh'ı esir alır. Bunu duyan Varka, geceleyin düşman ordugâhına girer ve Galib ile Gülşâh'ı çadırda bulur, önce nöbetçiyi sonra Galib'i öldürüp kendi ordugâhlarına dönerler. Başsız kalan Beni Zabya kabilesi geri çekilir.

Geri döndüklerinde durumlar değişmiş, Gülşâh'ın annesi artık bir yetim olan ve hamisi bulunmayan Varka'ya kızını vermek istememektedir. Bu durumu yeğenine söyleyen Hilâl, eğer Gülşâh'ın annesinin istediğini vermez ise evliliklerinin olamayacağını söyler<sup>177</sup>.

Bunun üzerine Gülşâh'ın annesine giden Varka onu ikna edemeyince Yemen'deki dayısından yardım istemeye karar verir. Öncelikle kölesini gönderir ancak uzun süre dönmeyince amcasından 40 gün mühlet isteyip kendisi gitmeye karar verir. Yola çıkan Varka, Yemen'e ulaştığında dayısının şehrinin kuşatıldığını görür. Kendisini tanıtip kale kapısından girip dayısının yanına ulaşınca, umutsuz olmaması gerektiğini, kendisine bin asker verirse savaşı kazanacağını söyler. Vezir olan dayısı, seçilmiş bin asker verir. Bahreyn ve Aden beyleri Yemen ordusunu görünce şaşırırlar.

Varka meydan okur ve önüne gelen her savaşçıyı öldürür. Sonunda savaşı kazanmış olarak dayısının yanına döner, savaştan kazandığı ganimetlerin yanında

---

<sup>177</sup> Ahmet, ATEŞ, **agm**, s. 47-49.

Varka'ya bin deve çeşitli mallar veren dayısı, yeğenini hemen göndermek istemez ve bir süre misafiri olmasını ister.

Bu arada Beni Şeybe kabilesinde işler karışmış, Gülşâh'ın güzelliğini duyan Şam Şahı otağını Gülşâh'ın kabilesinin yanına kurdurmuş, türlü hediyelerle Beni Şeybe kabilesinin mensuplarının kalplerini kazanmıştır. Daha görmeden Gülşâh'a âşık olan şah, Gülşâh'ı babasından istemiş ancak Hilâl, yeğenine sözlü olduğunu söyleyip reddetmiştir. Bunun üzerine kabileden yaşlı bir kadına ihsanda bulunan şah kadını sözcü olarak Gülşâh'ın annesine göndermiştir. Zenginlik ve hediyeleri gören Gülşâh'ın annesi, yaşlı kadına olumlu yanıt verip, kocasını ikna edeceğini vaat etmiştir.

Kocasının yanına gelerek türlü sözlerle kocasını ikna eder. Bir tören düzenleyip Gülşâh'ı Şam Şahına verirler. Bunu duyan Gülşâh üzüntüsünden ağıtlar yakar. Kölesini yanına çağırıp yüzüğünü Varka'ya vermesini söyler. Şah ile evlenen Gülşâh, Şam'a doğru yola çıkar, ancak sürekli ağlamaktadır. Kendisine yakınlık gösteren eşini, kendisini öldürmekle tehdit eder ve kendinden uzaklaştırır. Varka'ya olan aşkını anlatan Gülşâh'a şah anlayışla karşılık verir ve onu görmenin kendisine yeteceğini söyler.

Varka ağırlığını alıp hızla kabilesine geri döndüğünde, Gülşâh'ın anne babasını siyahlar giymiş yas tutar halde görür, neler olduğunu sorar. Gülşâh'ın öldüğünü söyleyip, koyun boğazlayıp koydukları mezarı Gülşâh'ın diye Varka'ya gösterirler. Kendinden geçen Varka, acı içinde günlerce mezarın başında yemeden içmeden ağlar. Onun bu halini gören Gülşâh'ın hizmetçisi onu çağırıp yüzüğü verir ve Gülşâh'ın anne babasının yaptığı oyunu anlatır. Mezarı açan Varka, gömülü koyunu görünce amca ve yengesine sitem edip hızla Gülşâh'ı bulmaya gider. Durmadan dinlenmeden giden Varka, Şam'a yaklaştığında haramilerin saldırısına uğrar; otuzunu öldürür, on tanesi kaçır. Ancak Varka yaralanmıştır, Şam'a doğru biraz daha yol almışken atından düşer. O sırada Şam Şahı, av için adamları ile gezintiye çıkmıştır. Varka'yı görüp yanına gelirler. Şam Şahı, kim olduğunu sorunca Varka sahte bir isim söyler ve başından geçenleri anlatır. Şah, Varka'yı saraya götürmelerini emreder. Biraz iyileşip kendine gelen Varka, kendisine yardım eden,

Şah'ın, Gülşâh'ın kocası olduğunu anlar. Bir süre sonra kendisine yemek getiren dayeden (dadı-sütanne) yüzüğünü hanımına götürmesini ister. Daye önce razı olmasa da Varka'nın sözleriyle ikna olur ve yüzüğü Varka'nın tarif ettiği şekilde Gülşâh'ın içeceğinin içine koyar. Gülşâh sabah içeceği içerken yüzük ağzına gelir. Bakar bakmaz yüzüğü tanıyan Gülşâh heyecanla dayeye yüzüğü nereden bulduğunu sorar. Daye kendinden önce şahın misafirin aynı tastan içtiğini, yüzüğü onun düşürmüş olabileceğini söyler. Gülşâh yalvarıp o misafiri görmek ister, dayenin yardımı ile buluşan âşıklar sevinç gözyaşları dökerler. Gülşâh, şaha gidip, misafirin amcazadesi Varka olduğunu, kendisinden çekindiği için gerçek ismini söylemediğini anlatır. Şah Varka'ya izzet ikramı artırıp sitem ettikten sonra, ikisini yalnız bırakıp yanlarından çıkar, ancak hizmetçiyi onları dinlemesi için nöbette bırakır. Varka ve Gülşâh ayrılıklarında çektikleri ıstırapları, hasreti, başlarına gelen olayları gözyaşları içinde sabaha kadar anlatırlar, sonra uyurlar. Hizmetçi duyduklarını, gördüklerini olduğu gibi anlatır şaha. Şah ikisinin aşkının saflığından etkilenip Varka'nın kalmasını ister. Bir süre Gülşâh'ın yanında kalan Varka gitmek için müsaade ister ancak Gülşâh ağlayıp gitmesini istemez. Şah bunun üzerine Gülşâh'ı boşamayı Varka ile evlendirmeyi teklif etse de Varka, şahın iyiliklerinden mahcup olmuş, gitmek istemektedir. Geri geleceğini söyleyerek oradan ayrılır, yolda genç bir hekimle karşılaşır. Varka ile konuşmak istediğinde Gülşâh'ı hatırlayıp bayılarak attan düşer. Varka'yı ayıltan hekim onun aşk hastalığına tutulduğunu, iyileşmesinin sevdiğine kavuşmakla olacağını söyler. Ancak bunun mümkün olmadığını bilen Varka Gülşâh'ın aşkından şiirler söyleyerek dünyaya veda eder.

Varka'nın ölüm haberi Gülşâh'a ulaşınca gözyaşı ve feryatlar yayılır. Acıyan şah, Gülşâh'ı alıp Varka'nın mezarına götürür. Varka'nın mezarına gelen Gülşâh, orada ruhunu teslim eder. Şah gözyaşları içinde Gülşâh'ı da Varka'nın yanına gömer.

Bu iki aşığın haberi o beldeye gelen Peygamber Aleyhiselama ulaşır. Kabirlerini ziyarete giden Hz. Muhammed (sav) şahın talebi ile âşıklara dua eder ve âşıklar tekrar dirilirler<sup>178 179</sup>.

<sup>178</sup> Elham, NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, **agt**, s. 14-24.

### 4.3. Varka ve Gülşâh Mesnevisi'ndeki Kahramanlar

- Varka
- Gülşâh
- Hilâl (Gülşâh'ın babası)
- Hümâm (Varka'nın babası)
- Gülşâh'ın annesi
- Rebî' İbni Adnan
- Golâm
- Gâlib
- Sad
- Yemen Şahı
- Aden Şahı
- Bahreyn Şahı
- Şam Şahı
- Yemen Şahının veziri
- Yaşlı kadın
- Gülşâh'ın kız arkadaşı
- Gülşâh'ın kölesi
- Kervancılar
- Daye (dada)
- Kırk Haramiler
- Hekim
- Varka'nın kölesi
- Varka'nın ölümünü duyuran atlılar
- Hz. Muhammed ve Sahabeleri

---

<sup>179</sup> Kazım, KÖKTEKİN, **Yûsuf-ı Meddâh Varka ve Gülşâh**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2007.

Ayyukî ana hikâyeye büyük ölçüde bağlı kasa da bazı değişiklikler yapmıştır. Bunlar;

a-) Kahramanların isimlerini değiştirmiştir.

b-) Kabile isimlerini değiştirmiştir.

c-) Arap versiyonda sıradan insanlar iken Ayyukî savaş sahneleri ile Varka ve Gülşâh'ı kahramanlaştırmıştır.

d-) Öldükten sonra dirilmelerine Arap versiyonunda hiç yer verilmemiştir.

e-) Ayyukî'nin hikâyesinde, Varka'nın babası savaşta ölmüştür. Arap hikâyesinde ise yetim olarak amcası tarafından büyütülmüştür.

#### **4.4. Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin Müellifi: Ayyukî**

Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin müellifi olan Ayyukî hakkında kaynaklarda maalesef fazla malumat yoktur. Gazneliler dönemi şairlerinden olduğunu bildiğimiz şairin başkaca eserleri de bulunmakla birlikte kendisini üne kavuşturan Varka ve Gülşâh Mesnevisi'dir. İran edebiyatında Gazneliler dönemi, özellikle de Sultan Mahmud'un hüküm sürdüğü dönem önemli bir yere haizdir. Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin başında ve sonunda kendi ismini zikreden şair Ayyukî, bu hikâyeyi Sultan Mahmud'a övgü ve dualardan sonra bir bahar günü ona takdim ettiğini açıklar<sup>180</sup>. Saray şairlerinden olmasına rağmen kaynaklarda hayatı hakkında fazlaca malumat yoktur, yaşadığı dönemde sultana hizmet eden yüzlerce şair olması bu durumu anlaşılır kılmaktadır<sup>181</sup>. Şairin yaşadığı yüzyıl hakkında Ahmet ATEŞ, Ebû Mensûr Ali İbni Ahmet Asadî-i Tûsî'nin eseri K. Lügat-i Furs'ü örnek göstererek, iki yerde şairin beytine yer verildiğini dile getirir<sup>182</sup>. Bu eserin yayım tarihi XI. yüzyıl ortaları olduğundan Ayyukî'nin de bu yüzyılda yaşamış olduğu düşünülmüştür.

<sup>180</sup> Ahmet, ATEŞ, **agm**, s. 42.

<sup>181</sup> Ahmet, ATEŞ, **agm**, s. 45.

<sup>182</sup> Ahmet, ATEŞ, **agm**, s. 46.



#### 4.5. Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin Nakkaşı: Abdü'l-Mü'min El - Hoyi

Göç eden halkların yeni yerleştikleri bölgelerde kendi köklerini unutmaması ve coğrafyanın yerli halkından farklı bir kültürden olduklarının en belirgin işareti, isimlerinin sonlarına eklenen memleket nisbeleridir. Dönemin göç hareketinden sonra bu durum tarihçilerin de, önemli şahsiyetlerin izlerini sürmek konusunda işlerini kolaylaştıran bir unsur olmuştur.

Nüshanın nakkaşı, ismindeki Hoyi nisbesinden anlaşılacağı üzere Azerbaycan'ın Hoy şehridir ve burası bugün İran sınırları içinde yer alır. Geçmişte güney Azerbaycan'a bağlı olan şehir, Türklerin ikamet ettiği bir yerleşim yeri idi. Dağların çevirdiği bölge ılıman iklim nedeniyle verimli topraklara sahiptir. Dört halife döneminden itibaren yazılı kaynaklarda adı geçen şehir, özellikle Azerbaycan ve Türk tarihi açısından önemli şehirlerdendir<sup>183</sup>.

Hoy şehrinde birçok âlim, bilim adamı, derviş, edebiyatçı yetişmiştir. Anadolu Selçuklu döneminde Hoy şehriden gelip Anadolu'ya yerleşenler arasında bulunan Nakkaş Abdü'l-Mü'min İbn Muhammed El - Hoyi<sup>184</sup> ismine, tasvirlerini yaptığı Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nden önce Karatay Medresesi vakfiyesinde şahitler listesinde rastlanmaktadır<sup>185</sup>. Listede orijinal metinde "kâtip" ibaresi olmasına karşın çevirisinde Şeyh<sup>186</sup> Abdü'l-Mü'min İbni Muhammed El - Hoyi şeklinde yazılmıştır. Bizim için önemli olan bu ibareyi daha sonra İ. Hakkı, Konyalı'nın Konya Tarihi isimli eserinde Karatay Medresesi bahsinde Kâtip Şeyh Abdü'l-Mü'min İbni Muhammed El - Hoyi<sup>187</sup> şeklinde görüyoruz. Aynı şahit

<sup>183</sup> Cevdet, YAKUPOĞLU, Namıq, MUSALLI,

**Hasan b. Aldülmü'min el- Hôyi'nin Kaleminden, Selçuklu İnşâ Sanatı Gunyetü'l- Kâtip ve Münyetü't- Tâlip, Rüsûmu'r- Resâ'il ve Nücûmu'l- Fezâ'il**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2018, s. 31.

<sup>184</sup> Alırıza MUKADDEM, "Ahi Evren Veli'nin Doğduğu Şehir Hoy: Farsça Ve Arapça Kaynaklara Göre", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, The Journal of International Social Research Volume 3 / 10, Winter, 2010, s. 475.

<sup>185</sup> Osman, TURAN, "Celâleddin Karatay, Vakıfları ve Vakfiyeleri", **Bellekten C.XII, S. 45**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1948, s. 135.

<sup>186</sup> "el-Şeyh" unvanı, nakkaşın şahitlik ettiği tarihte orta yaşın üzerinde olduğunun işaretidir. Bkz. M. Kemal, ÖZERGİN, **agm**, s. 227.

<sup>187</sup> İ. Hakkı, KONYALI, **Konya Tarihi**, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya, 2007, s. 562.

listesinde “Abdullah İbni Muhammed El - Hoyi”<sup>188</sup> ismini görüyoruz, künyelerinin ve memleketlerinin aynı olması kardeş olmaları ihtimalini güçlendirmektedir.<sup>189</sup> Kastamonu’da yaşamış olan kâtip Hasan İbni Abdülmü’min El - Hôyi’nin de künyesinden nakkaşın oğlu olduğu düşünülmektedir.<sup>190</sup>

Varka ve Gülşâh Mesnevisi yurt içi ve yurt dışı birçok tarihçi, sanat tarihçi, edebiyatçının ilgisini çekmiş, ancak tarihi bulunmayan nüshanın yazısından yola çıkılarak, XIII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenmesi noktasında birleşmişlerdir. Nakkaşın Türk kökenli olmasından ve nüshanın hattının Selçuklu nesihî ile kaleme alınmasından dolayı eserin, Anadolu Selçuklu özelliği taşıdığını ifade etmişlerdir. Eseri ilk olarak ortaya çıkaran Ahmet ATEŞ de eserin ressamına değinmemiştir<sup>191</sup>. Eserin 58b sayfasında Varka ve Gülşâh’ın olduğu tasvire nakkaş imzasını “Amele Abdü’l Mü’min İbni Muhammed El - Hoyi” şeklinde atmıştır. Güner İNAL, nüshanın tanımını yaparken, nakkaşî belirtmiş ve kitabın hattatı olarak Muhammed El - Hoyi ismini zikretmiştir<sup>192</sup>.

<sup>188</sup> Osman, TURAN, **agm**, s. 135.

<sup>189</sup> M. Kemal, ÖZERGİN, “Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü’min El-Hoyî Hakkında”, **Belleten**, **C.XXXIV, S. 134**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1970, s. 228.

<sup>190</sup> Cevdet, YAKUPOĞLU, Namıq, MUSALLI, **age**, s. 36.

<sup>191</sup> M. Kemal, ÖZERGİN, **agm**, s. 226.

<sup>192</sup> Güner, İNAL, **age**, s. 44.

## 5. VARKA VE GÜLŞÂH MESNEVİSİ MİNYATÜRLERİ

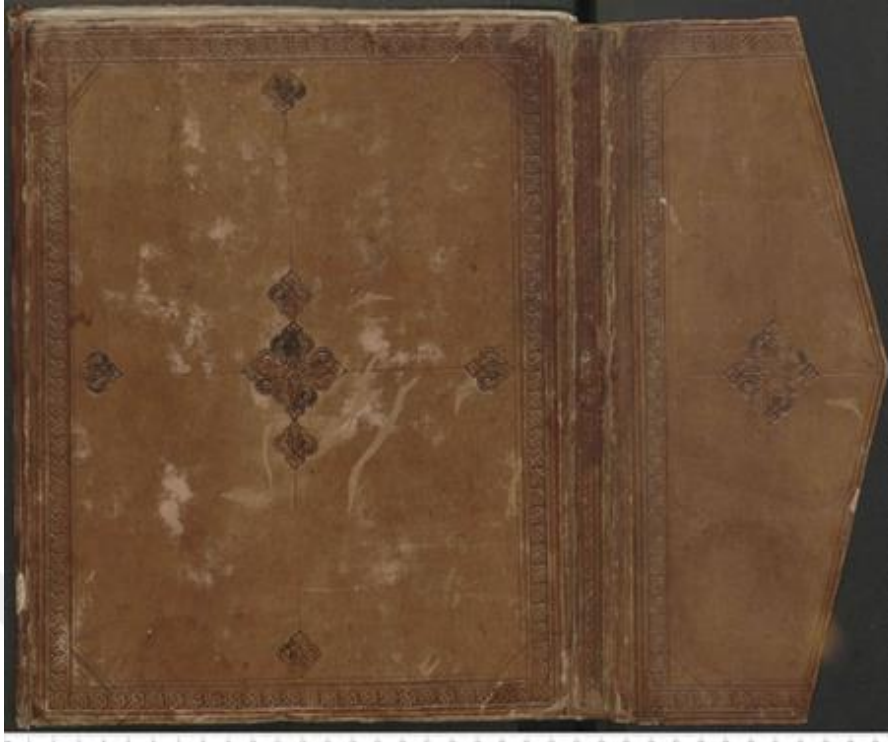
Topkapı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümü 841 envanter numarası ile kayıtlı bulunan Varka ve Gülşâh Mesnevesi, Ayyukî'nin aynı adlı eserinden istinsah edilen yazmada tahribattan dolayı müstensih kaydı bulunmamaktadır. Nakkaşı Muhammed İbni Abdülmü'min El- Hoyî isminde M. 1250'li yıllarda Konya'da yaşamış biri olmasından dolayı yazma M. XIII. yy ortalarına tarihlenmektedir.

Yazmanın cildi kahverengi deri şemse ve zencîrek motifli olup ölçüleri, 28,8 x 21,6 cm'dir. 70 varak ve 71 minyatürden oluşan yazmanın ağırlıklı satır sayısı 19 satırdır. Selçuklu dönemi yazmalarında sıklıkla görülen ve "açık nesih" denilen yazı türü ile kaleme alınmıştır.

Eser açık kahve sahtiyan bir cilt içindedir. Cilt, Selçuklu dönemi özelliği göstermektedir. Anahtarlı zencirek motifli ön kapak; arka kapak ve mıklebin üç kenarını çevrelemiştir. Küçük rûmî kalıpların ortada dörtlü birleşiminden oluşturulan şemse motifine bitişik olarak üst ve alt ucuna tekli olarak uygulanan kalıp, kapağın baş, etek, sırt ve ağız kısmında simetrik olarak tekrarlanmıştır.

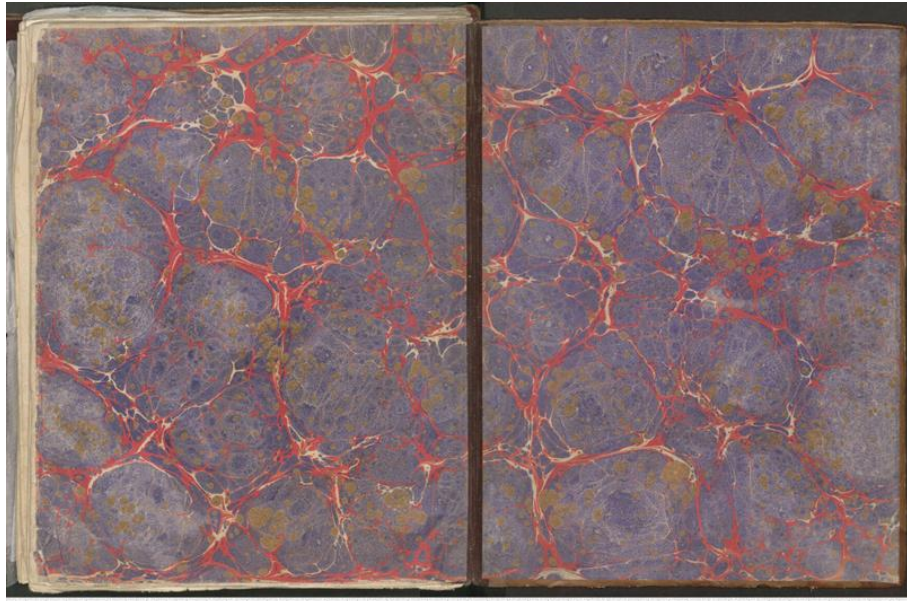


**Resim: 20 Cildin Ön Kapağı**



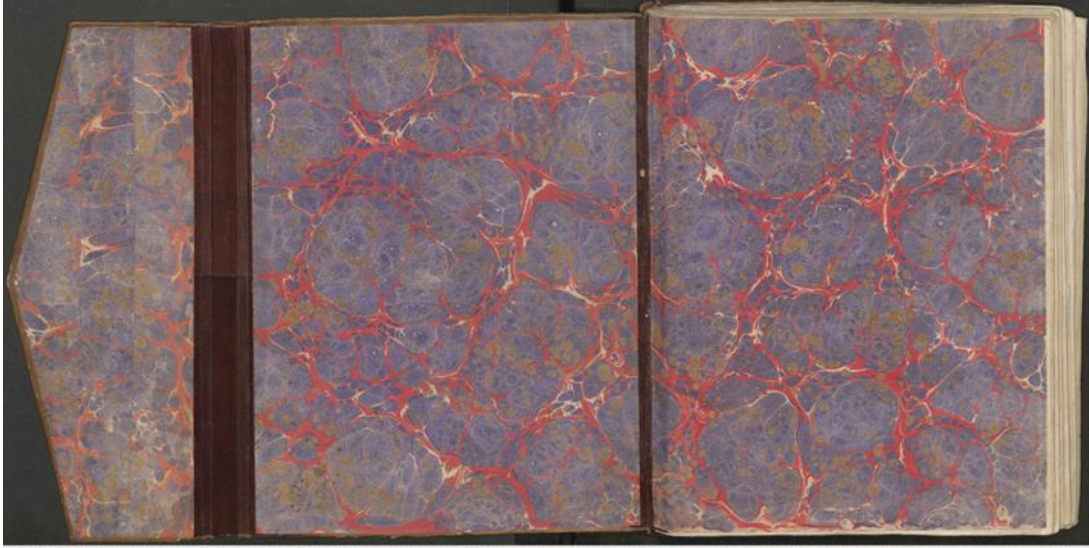
**Resim: 21 Cildin Arka Kapağı ve Mıklebi**

Aynı kompozisyon ön ve arka kapakta uygulanmıştır. Mıklebi arka kapağa bağlayan kısma, zarif bir dendanlı arasuyu yapılmıştır. İç kapağa ve varaklarda görülen onarım kâğıtlarına baktığımızda, eserin onarım görmüş olduğunu anlıyoruz. Ön ve arka iç kapaklar lacivert battal ebru ile kaplanmıştır.



**Resim: 22 Cildin Ön Kapak İçi**

Arka kapak içinde mıklebin kapağa bağlandığı noktada bordo renkli farkı bir deri kullanılmıştır.



**Resim: 23 Cildin Arka Kapağı ve Mıklep İçi**

Eserin kâğıdı nohudi renktedir. Açık nesihle kaleme alınan eserin sayfaları 19'ar satırdan oluşmaktadır. Mürekkebin rengi koyu kahvedir. Minyatürler üzerinde üstübeç, siyah ve gümüş gibi görünen mürekkeple yazılmış yazılar vardır. Siyah olan mürekkebin ve yazıları çevreleyen kırmızı cedvelin eserin yazılmasından daha sonraki dönemde yapıldığı düşünülmektedir<sup>193</sup>.

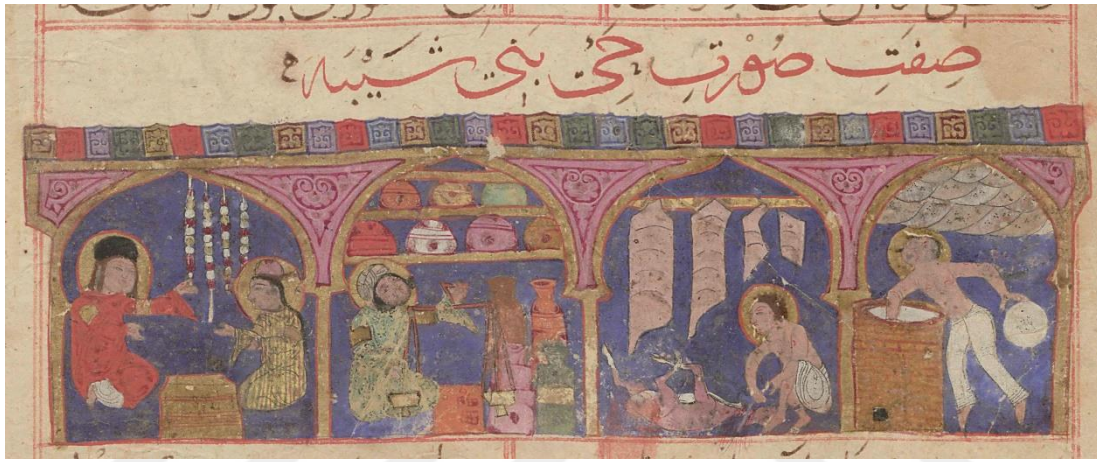
2a sayfasının başında kırmızı mürekkep ile Der-Setâyeş-e Sultân Mahmûd Rahmetullâhi Aleyh (Allah'ın Rahmeti Üzerine Olsun Sultan Mahmud'un Övgüsü Hakkında<sup>194</sup>) sözleriyle başlayan eser 23 başlıktan oluşmaktadır. Eser 70 varak olup, 71 adet enine dikdörtgen formda minyatür vardır. 58b sayfasında bulunan Varka ve Gülşâh'ın tasvirinin olduğu minyatürde nakkaşın imzası görülmektedir.

<sup>193</sup> Ahmet ATEŞ, **agm**, s. 38.

<sup>194</sup> Elham, NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, **agt**, s. 93.

### Eserde Bulunan Minyatürler

<b>Tasvir No</b>	: 1
<b>Resim No</b>	: 24
<b>Varak No</b>	: 3b
<b>Ölçüleri</b>	: 18,5 x 5,5 cm
<b>Konusu</b>	: Benî Şeybe Kabilesinden Çarşı Sahnesi



**Kompozisyon** : Eserin 3b sayfasında bulunan minyatür, kırmızı mürekkeple yazılmış bir başlık altındadır. Başlıkta “Sıfat-ı Sûret-i Hayy Benî Şeybe” ibaresi Farsça olarak yer alır. Enine dikdörtgen formunda tasarlanan kompozisyon boyalı zemin üzerine dört dükkân yan yana tasvir edilmiş ve kemerlerle bölünerek birbirinden ayrılmıştır.

Soldan başlayarak ilk kemer içinde kuyumcu tasviri görülmektedir. Figürler birbirine bakar şekilde dizüstü oturmaktadırlar. Figürlerin ortasında kompozisyonu ikiye bölen elemanlar bulunmaktadır. Kemerin üst kısmından iplere dizili şekilde sarkan değerli taşlar ve ortada bir sanduka görülür. Figürlerden biri diğerine nispetle daha küçük tasvir edilmiştir. Bu onun daha genç hatta çocuk olabileceği izlenimini vermektedir. Kompozisyon, kuyumcu dükkânı içinde usta çırak çağrışımı yapmaktadır.

İkinci kemerde bir aktar tasviri yer alır. Kemerin üst kısmı üç raf şeklinde resmedilmiştir. Farklı renklere kapaklı kaplar vardır, kompozisyonun sol tarafında

tasvir edilen aktar, elinde terazi ile ölçüm yapmaktadır. Önünde bir bohça serilidir. Terazi, kompozisyonu ikiye bölen unsurdur. Aktarın karşısında dört adet farklı renklerde uzun çömlek vardır.

Üçüncü kemerde, üst kısma askılara asılmış et parçalarının altında yere çömelmiş bir halde olan kasap, koyun boğazlamaktadır. Yarı çıplak şekilde tasvir edilen kasap, sade beyaz bir pantolon giymiştir.

Sonuncu kemerde ise bir ekmekçi tasviri vardır. Yeni beyaz bir pantolonla tasvir edilen figürün üst bedeni çıplaktır. Figürün belinin üst kısmına kadar gelen tandıra ekmek yapıştırırken resmedilen figürün, tandırın içine eğilmek için parmak uçlarına yükseldiği görülür. Kemerin üst kısmı diğer kemerlerde olduğu gibi kullanılmış ve pişen ekmekler bir birinin üstüne gelecek, ancak kapatmayacak şekilde muntazam olarak dizilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Figürlerin yüzleri yuvarlak dolgun, kemerli burun, hilâl kaşlar, çekik gözler ve minik dudaklarla Selçuklu tipini yansıtmaktadır<sup>195</sup>. Bununla birlikte saçların renk ve biçimlerinde farklılıklar tercih edilmiştir. Yanaklarından sarkan kumral lüleler, arkadan örülmüş düz saçlar, kısa kesilmiş saçlar görülür. Farklı saç renk ve kesimlerinin olması kişilerin etnik ve sınıf farklılıklarına vurgu içindir.

Figürler oldukça dinamik resmedilmiştir. Bakışlar yaptıkları işle ilgilendirilmiştir. Kuyumcu jest ve mimik kullanarak karşısındakine bir şeyler anlatmaktadır ve anlatırken gözleri kısık derin bir ifade vardır.

Aktarın göz bebekleri yana doğru bakmaktadır, tarttığı nesneden uzaklaştırdığı gözlerle hesap yapar gibidir.

Kasabın kaşları havada, yaptığı işe yoğunlaşmış bir şekildedir.

Ekmekçi ekmeği tandıra yapıştırırken yüzünü tandırın sıcağından korumak için yukarı doğru kaldırmıştır.

Kuyumcu, çırak ve aktarın elbiseleri kumaş kıvrımlarını belli etmek için tahrirle hareketlendirilmiş ancak tezyin edilmemiştir. Bu üç figürün başlarında farklı

<sup>195</sup> Bkz. Rüçan, ARIK, **Kubad Abad Selçuklu Saray Ve Çinileri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 142-147.

şekilde bağlanmış başlıklar (sarıklar) vardır. Elbise kollarında tirazları (kol bantları) görmekteyiz.

Minyatürde kullanılan renkler lacivert, pembe, kırmızı, bordo, yeşil, açık yeşil, sarı, turuncu, mavi, eflatun, ten rengi, kahverengi, siyah, beyaz ve altındır.

Dikdörtgen kompozisyonun zemini lacivert boya (lapis lazuli) ile kapanacak şekilde sürülmüştür. Bu bağlamda baskın (dominant) renk laciverttir. Lacivert zemin üzerine yerleştirilen figürlerin başlarındaki haleler, kemerler ve sütunlar altın ile boyanmıştır. Baskın olan laciverdi dengelemek için turuncu ve kırmızılar kompozisyonun geneline düzenli olarak yerleştirilmiştir, böylece kompozisyona sıcak-soğuk renk zıtlığı hâkim olmuştur. Kemer tonozları pembe ile boyanmıştır ve rengin koyusu tonozları tezyin etmekte kullanılmak suretiyle valör oluşturulmuştur. Kemerlerin üstünü kapatan düz dam sarı, kırmızı, mavi ve yeşil dendanlar sıralı kullanılmış ve bir ritim oluşturmuştur. Minyatürde görülen renkler kullanım sıklığına göre lacivert, nilgün, kırmızı, turuncu, yeşil, sarı, ten rengi ve altındır.

Minyatürde kullanılan tezyini motif Samarra üslubu motiftir. Dam üstüne kenar suyu gibi tasarlanan dendanların içinde helezonlar görülmektedir. Kemer ortalarına yerleştirilen helezonun üzerinde de motif görülmektedir.

**Değerlendirme** : Günlük hayatın sahnelendiği minyatürde bir bedesten görünümünden bahsetmek mümkündür ve Konya çarşısı olarak yorumlanmıştır. Kasap ve ekmekçilerin kıyafetleri yaptıkları işe göre tasvir edilmiştir. Kasabın yüzünde ve vücudunda sıçramış kan lekeleri vardır, bu nedenle temizlenmenin kolay olması için bu kıyafeti giydiğini düşünüyoruz. Tandır başındaki ekmekçi ise sıcak nedeni ile böyle giyinmiş olmalıdır.

Benî Şeybe Kabilesinden Çarşı Sahnesi ismi ile yapılan minyatürün özellikle sembolizme önem veren Selçuklu döneminde öylesine yapılmadığını düşünüyoruz. Çarşıda başka başka esnafın da olduğunu düşündüğümüzde neden bu dört mesleğin seçildiği sorusu karşımıza çıkıyor. Baştan sona bütün içinde ilerleyen hikâyenin dönüm noktalarının ilk minyatür olarak tasvir edildiğini düşünüyoruz. Bizce, Varka'nın yüzüğünü verip Gülşâh'tan ayrılması ve yine aynı yüzük ile kavuşmalarının simgesi olarak kuyumcu tasviri tercih edilmiştir. Gülşâh'a kavuşmak



ümidiyle kabilesine dönen Varka'ya oyun oynayan Hilâl'in koyunu kesip mezara gömmesi ve burayı Gülşâh'ın mezarı diye göstermesi hadisesi nedeniyle koyunu boğazlayan kasap tasvir edilmiştir. Gülşâh'ın ölmediğini öğrenip yola çıkan Varka, Gülşâh'a yaklaştığı bir sırada haramilerin saldırısına uğrar ve ölümün eşiğine gelir. Varka'nın iyileştirilmesini konu eden tasvir ise attar olmalıdır. Fırıncının hikâyede geçtiği bir kısım bulunmamakla birlikte Anadolu'da ahilik şecerelerinde her mesleğin bir piri olduğu, ekmekçilerin pirinin ise "Varaka" olduğu yazmaktadır<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> Selahattin, BAYRAM, "Osmanlı Devletinde Ekonomik Hayatın Yerel Unsurları: Ahilik Teşkilâtı ve Esnaf Loncaları", **İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 21, 2012, s. 101.

<b>Tasvir No</b>	: 2
<b>Resim No</b>	: 25
<b>Varak No</b>	: 4b
<b>Ölçüleri</b>	: 16,2 x 6,4 cm
<b>Konusu</b>	: Varka ve Gülşâh Medresede



**Kompozisyon** : Minyatür, Farsça olarak kırmızı mürekkeple yazılmış “Sıfat-ı suret-i om pısrôn ve muallim” yazısından sonra başlar. Enine dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon bir medresede muallim ve öğrencilerini tasvir etmektedir. Mekânın dışında solda ve sağda ayakta iki figür mekâna dönük olarak tasvir edilmiştir. Bunlar dışarda resmedilerek iç mekân vurgusu arttırılmıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Kubbeli yapının tam ortasına yerleştirilmiş olan muallim figürü, yerde minder üzerine bağdaş kurmuş şekilde oturmuştur, bir eli dizinde diğer eli göğüs hizasında bir şeyler anlatır vaziyettedir. Bu oturuş şekli Türk hakanlarının oturuş şekline benzemektedir<sup>197</sup>. Başında basık bir sarık, saçları ortadan ayrılmış ve omuzlarına dökülmüş şekildedir. Muallimin solunda kalan figür Gülşâh karakterine aittir, vücudu izleyiciye dönük ve bağdaş kurarak oturmuştur<sup>198</sup>. Baş muallime doğru çizilmiş, elindeki kitaba eğik vaziyettedir. Gülşâh’ın karşısında muallimin sağında Varka’yı görmekteyiz; o da elinde kitap, diz çökmüş olarak oturur.

<sup>197</sup> Emel, ESİN, “Bağdaş Ve Çökme, Türk Tôresinde İki Oturuş Şeklinin Kâdim İkonografisi”, **Sanat Tarihi Araştırmaları III**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1970, s. 231.

<sup>198</sup> Bkz. Rüçan, ARIK, **age**, s.133.

Minyatürdeki figürlerin kıyafetlerine baktığımızda statü, yaş, cinsiyet gibi unsurların kıyafetlerde farklılığa neden olmadığını görüyoruz. Gülşâh diğerlerinden takıları nedeni ile ayırt edilebilmektedir. Saçları düz, uzun örgülü ve siyahtır, diğer figürlerden farklı olarak başlık ya da sarık yerine kulaklarına kadar inci dizili altın bir taç (diadem) takmıştır. V şeklinde açık yakasından iki sıra inci kolye görülmektedir. Kulaklarında küpeler vardır. Kıyafetlerinde bariz bir farklılık olmamakla beraber küçük nüanslar dikkat çekmektedir, açık yeşil elbisesinin üzerine mavi renkle desen işlenmiştir. Kol ağzları geniştir. Elbisenin altından gülgûnî geniş paçalı şalvar görülmektedir.

Figürlerde farklı farklı bağlanmış başlıkların yanısıra gülgûnî renk elbise ile tasvir edilen Varka'nın belinde elbisenin kumaşından kuşak görülmektedir ve kuşağın ucunda altın bir şerit vardır. Elbisenin kıvrımları tahrirlenmiştir, boynu kapalı, kolları dardır. Başında yüksek yuvarlak bir başlık, ön kısmında ayrıca bir kumaş vardır. Saçları iki yandan örgülü vaziyette yanaklarından beline doğru inmektedir ve arkasında da bir örgü daha görülmektedir.

Solda ayakta duran figürün saçları kahverengi, başlığı yuvarlak, kenarında kuş teleği görülmektedir. Tepesinde küçük bir düğme şeklinde süs vardır. Elbisesi dizlerine kadar, kol ağzları dar ve yakası kapalıdır, düz renk olarak tasvir edilen elbisenin kıvrımları belirtilmiştir. Dışarda olan figürün dizlerine kadar çizme giydiği görülmektedir.

Sağda ayakta duran figürün başlığı mualliminkine benzemektedir, saçları muallimin saçları gibi omuzuna düşmektedir ancak kıyafeti Gülşâh'ın kıyafeti gibi geniş kollar ve geniş paçalı şalvar şeklindedir, ayaklarında çarık vardır. Yakası kapalı ve herhangi bir takı olmayan figür cinsiyeti konusunda fikir vermemektedir<sup>199</sup>.

Çokgen bir yapı olarak resmedilen mekânın dış hatları simetrik kenar suyu ile tezyin edilmiştir. Selçuklu mimari özelliğine uygun olarak kenarsuyunun hemen yanına rumî helezonlar yerleştirilmiştir. Yapının köşelerine zeminde kırmızı üzerine yine rumî kompozisyonlar uygulanmıştır.

<sup>199</sup> Nurhan ATASOY, "Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme", **Sanat Tarihi Yıllığı / Journal Of Art History**, 1971, S. 4, s.131.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, pembe, bordo, yeşil, açık yeşil, sarı, mavi, eflatun, ten rengi, kahverengi, siyah, beyaz ve altındır. Renklere baktığımız zaman mavi ve kırmızı ile sıcak soğuk zıtlığı vardır. Kapalı mekân olarak tasarlanan yapının içi zeminin tamamı altın ile kaplanmış, figürler altın zeminin üzerine yerleştirilmiştir. Yapının köşeleri kırmızı olarak boyanmış, bunu dengelemek için muallimin oturduğu minder de kırmızıya boyanmıştır. Gülşâh'ın şalvarı, muallimin sarığı ve Varka'nın elbisesi gülgûnî renktedir, kompozisyon genelinde renk dengesini sağlamak için bir renk en az üç kere kullanılmıştır. Muallimin elbisesi jengarî ile boyanmış olup boya yer yer dökülmüştür. Yeşil ve mavi renklerin kullanıldığı tasvirde sarı ve kırmızı renklerle sıcaklık sağlanmıştır.

**Değerlendirme** : Selçuklu devrinde sosyal hayattan izler taşıyan tasvir, dönemin eğitim hayatı hakkında bilgiler vermektedir. Ailenin sınıfına göre bazı kız çocukları özel hocalar nezaretinde istidatlarına göre fenni ilimler, İslami ilimler yahut sanat alanlarında eğitimler almaktaydı. İlk eğitimini aileden alan kız çocukları sonra erkek çocukları ile birlikte okula gitmektedir<sup>200</sup>. Minyatürde mekân dışında kalan iki figür Varka ve Gülşâh'ın hizmetçileri olmalıdır. Varka ve Gülşâh kabile reislerinin çocukları olması nedeniyle özel ders almaktadır, bu sebeple sade bir kompozisyonudur.

---

<sup>200</sup> Sedat, BİÇAK, **Türkiye Selçuklu Toplumunda Kadın (XI-XIV. yy)**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s. 67.

<b>Tasvir No</b>	: 3
<b>Resim No</b>	: 26
<b>Varak No</b>	: 6a
<b>Ölçüleri</b>	: 19,5 x 9,5 cm
<b>Konusu</b>	: Rebî' İbni Adnan'ın Düğün Baskını



**Kompozisyon** : Minyatür “Şebihun Kerden Rebî' İbni Adnan” yazısı ile kırmızı mürekkepli Farsça başlıkla başlıyor. Eserin 6a sayfasının etek kısmına yapılan minyatürde herhangi bir sınırlayıcı bulunmamaktadır. Serbest olarak yapılan kompozisyon yine dikdörtgen formdadır. Açık mekân olarak tasvir edilen minyatürün konusu mücadele sahnesidir. Dokuz figürün resmedildiği minyatürde, mücadele sahnesinden ziyade baskına uğrayan ve hazırlıksız yakalanan insanlar kaçarken görülmektedir. İki zırlı süvari ve iki fedai diğer beş kişiyi önlerine katmış kovalamaktadır. Oldukça dinamik ve hareketli figürlerin olduğu minyatürde iki at tasviri vardır ve anatomileri gerçeğe yakın tasvir edilmiştir. Kompozisyonda akış sağdan sola doğrudur.

**Figür, Renk ve Motif** : En sağdaki motif köle olmalıdır. Vücudu sola dönük figürün başı ters yöne çevrilidir. Bir eliyle kılıcını havaya kaldıran figürün diğer elinde kalkan vardır. Kalkanın formu damla formundadır ve kompozisyonda kullanılan kalkanlardan farklıdır. Kafası kazınmış figürün tepesinde ve kulak

üstlerinde bir tutam saç bırakılmıştır. Üst bedeni ve ayakları çıplak tasvir edilen figürün sadece beyaz bir pantolonu vardır.

Bu figürün hemen önünde yağız dorusu<sup>201</sup> at üzerinde zırhlı bir süvari görülmektedir. Atını vücudu ile kontrol eden savaşçının bir elinde kılıç diğerinde kalkan vardır. Desenli bir elbise üzerine giydiği zırhı kolsuz ve bele kadardır. Savaşçının miğferinin (tulga<sup>202</sup>) tepesinde ve ön kısmında altın kullanılmıştır. Miğferi ile uyumlu olarak kalkanın orta kısmı kırmızı, kenarı altındır. Koşar şekilde tasvir edilen yağız dorusu atın koşum takımları da silahlarla uyum içindedir, kuyruğu bağlanmış ve örülmüştür.

Hemen önünde ikinci atı görüyoruz, bu doru at bir kişiyi toynaklarıyla ezerken tasvir edilmiştir. Üzerindeki savaşçı bir eliyle yuları tutarken diğer eliyle kendinden kaçan adama kılıç darbesi indirmektedir. Süvarinin zırhı diğerine benzerlik gösterse de nüanslarla ayrılmaktadır. Mavi olan miğferin tepesinde iki tane püskül vardır, miğferinden çıkan birkaç belik görülmektedir. Zırhı düşük omuzlu, bele kadardır ve kollarda kolçaklarla tamamlanmıştır.

İki atın arasından görünen figür, kompozisyonun en sağındaki figürün hemen hemen aynısıdır. Bu figür de elinde kılıç ve kalkan olarak tasvir edilmiştir. Atlıların önünden kaçan dört figürün yönü sayfanın soluna doğru olsa da iki figürün bakışları kendilerine saldıranlara doğru çevrilidir. İfadelerindeki şaşkınlıktan beklemedikleri ve hazırlıksız yakalandıkları bir saldırıya uğradıkları anlaşılmaktadır. Figürlerin kıyafetleri gündelik olup üzerlerinde zırh ya da silah görülmemektedir. Bu da izleyiciye baskın izlenimi vermektedir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, siyah, altın, kahverengi, yeşil, açık yeşil, pembe, ten rengi, mavi eflatun, bordo ve beyazdır. Kullanılan renklerin birkaç ton koyusu ile tahrirler yapılmıştır. Kompozisyonda kullanılan renkler en az üç farklı yerde kullanılmış ve simültane zıtlık oluşturularak renk dengesi sağlanmıştır. Ayrıca

<sup>201</sup> Mehmet, BAŞBUĞ, XVI. Yüzyıl Minyatür Ustalarından Nakkaş Osman'ın Minyatürlerinde At Tasvirleri, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tasvir Anabilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1990, s. 60.

<sup>202</sup> “Askerin başını korumak için giydiği başlığa verilen isim. Miğfer.”, Özden, SÜSLÜ, age, s. 144.

sıcak-soğuk zıtlığı ve tam zıtlıklar görülen kompozisyonda uygulanan tahrir gereği valör görülmektedir.

**Değerlendirme** : 4b sayfasında bulunan tasvirde mekân dışında sağda duran figür hakkında Nurhan ATASOY geniş paçalı şalvardan dolayı kadın kıyafeti benzetmesi yapmıştır<sup>203</sup>. Gülşâh dışında kadın figürlerinin tamamı geniş paçalı şalvar yahut bilekten büzülmüş şalvarla tasvir edilmişlerdir. Ancak bu, kıyafet bakımından kadınları erkeklerden ayıran bir fark değildir. Zira aynı şekilde geniş paçayı bir sonraki 6a sayfasında bulunan tasvirde sakallı olarak resmedilmiş figürün üzerinde de görmekteyiz. Kadın ve erkek figürleri kıyafetleri açısından büyük farklar barındırmamaktadır. Birbirinden aksesuar, yaşmak, ayakkabı ve başlıklarla ayrılabilir. Gülşâh'ın istisnai olarak savaşçı olarak yetiştirilmesi, gerektiğinde erkek gibi giyinmiş şekilde tasvir edilmiş olması kafa karışıklığına neden olmuştur.

---

<sup>203</sup> Nurhan ATASOY, **agm**, s. 131.

<b>Tasvir No</b>	: 4
<b>Resim No</b>	: 27
<b>Varak No</b>	: 7b
<b>Ölçüleri</b>	: 18,5 x 8,4 cm
<b>Konusu</b>	: Rebi' İbni Adnan'ın Baskını



**Kompozisyon** : Tasvir bir önceki minyatürde gördüğümüz baskın sahnesinin devamıdır. Dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyonda sağdan sola doğru sıralanmış figürler vardır, bunlardan üçü atlı süvari, beş figür ise Varka ve Gülşâh'ın düğünü için kurulan eğlence meclisinde eğlenen kişiler olarak tasvir edilmiştir. Kompozisyonda simetri açık şekilde görülmektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun sağında at üzerinde üç figür dörtnala gelmektedir. En arkada bulunan figürün başlığı yüksekçe ve tepesi sivri bir şekildedir, ortadan ayrılmış saçları örgülüdür. Normal kıyafetli olan bu figürde zırh yoktur. Bir eliyle atın yularını geriye çekerken tasvir edilmiştir ve diğer elinde kılıç vardır. Bu figürün önündeki süvarinin bir elinde kılıç bir elinde kalkan vardır. Atın yularını koluna takan süvari, sarık, kaftan, çizme ile tasvir edilmiştir. Üçüncü süvari atın üzerinde ve öne doğru (atın kafasına doğru) eğilmiş şekilde görülmektedir. Kılıcını öne doğru uzatan bu figürün kalkanı yoktur, başında sarık olan figür kaftan giymiştir. Atların kuyrukları bağlanmış ve örülmüştür.



Atların karşılarında bulunan kısımda içki içen ve kendinden geçen figürler görülmektedir. Dizüstü yere çökmüş figürün önünde içki dolu bir kadeh vardır. Bir eliyle göğsünü tutan figür kusuyor şekilde tasvir edilmiştir. Başında kılıç görülen figür, yaralanmış izlenimi vermektedir. İki figür sarhoşluktan yere uzanmış şekilde görülmektedir. En solda kalan figür elindeki içki sürahisinden kadehe içki doldurmaktadır. Figürlerin durumu baskının aniliğini göstermektedir<sup>204</sup>.

Baskına uğrayanların saçlarına baktığımız zaman; omuza kadar uzanan uzun örgüler ve farklı tıraşlanmış şekilde görülmektedir. Bir kişi hariç başları açık şekilde tasvir edilmişlerdir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, siyah, yeşil, eflatun, pembe, açık yeşil, sarı, mavi, kahverengi, turuncu, beyaz, ten rengi ve altındır. Minyatürü boyarken nakkaşın belli bir teknikte ilerlediğini bu tasvirde de görmekteyiz. Renkleri kompozisyonun genelinde en az üç kere kullanacak şekilde süren nakkaş, böylece renklerde ritmi ve armoniyi sağlamıştır. Elbise kıvrımlarında renklerin birkaç ton koyuları ile tahrir çekilerek valör oluşturulmuştur.

Tezyini unsurlara ikinci süvarinin elbisesinde rastlamaktayız. Net olarak görülemeyen desenin içeriği net olmamakla birlikte bitkisel gibi durmaktadır. Aynı süvarinin kalkanının ortasında penç motifi görülürken, pencin etrafı dendanlarla süslenmiştir.

**Değerlendirme** : MELİKİAN tasvirde Varka ve Gülşâh figürünün olduğunu söylese de tasvirde Beni Şeybe kabilesinin üyeleri vardır. Bir sonraki tasvirde Gülşâh'ın elbisesinin rengi ile aynı renk olan elinde içki şişesi tutan figürden dolayı böyle bir bağlantı kurulmuş olmalıdır. Ancak düğün günü, erkek kıyafeti özelliği gösteren bu figür gibi giyinmiş olması ihtimali yoktur. Ayrıca arkasında duran kırmızılı figür için Varka diyen MELİKİAN<sup>205</sup>, Varka'nın uzun saçlı oluşunu atlamış olmalıdır.

<sup>204</sup> Güner, İNAL, **age**, s. 43.

<sup>205</sup> MELİKİAN, **agm**, s. 220.

<b>Tasvir No</b>	: 5
<b>Resim No</b>	: 28
<b>Varak No</b>	: 8b
<b>Ölçüleri</b>	: 20 x 7.3 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh, Rebî' İbni Adnan'ın Çadırında



**Kompozisyon** : Dikdörtgen form tarzının devam ettirildiği minyatürde bir kabul sahnesi tasvir edilmiştir. Kompozisyonun merkezinde kapalı olarak tasarlanan mekânın (çadırın) içinde üç figür görülmektedir. Dışarıda, sağda ve solda ikişer figür mekâna doğru hareket halindedir. Elllerinde bohça ve kutularla hediyeler sunmaktadırlar.

**Figür, Renk ve Motif** : Rebî' İbni Adnan figürünü mekânın içerisindeki taht üzerinde bağdaş kurmuş otururken görüyoruz. Yönü karşıya dönük olsa da başı sola, yerde dizüstü oturan Gülşâh'a dönüktür. Saçları uzun örgüler şeklinde yanaklarından ve sırtından sarmaktadır. Saçı ortadan ayrılmış figürün başında yassı yuvarlak bir sarık vardır. Ahşap taht üzerinde iki adet minder görülmektedir ve sırtını yastığa yaslamış şekildedir. Kapalı bir mekânda olmasına rağmen ayağında çizme vardır. Bu durum, yerde sergi olmadığı, toprak üzerine geçici bir çadır kurulduğu anlamına da gelebilir.

Yandan tasvir edilen Gülşâh, dizüstü oturmuş ve kolları dirsekten bükük vaziyettedir. Metinde Rebî' İbni Adnan'ın Gülşâh'a şiir okuyup aşkına inandırmaya

çalıştığı geçmektedir<sup>206</sup>. Uzun saç örgüleri, belinden aşağıya kadar uzanmaktadır. Başında, ortasında altın, kenarları inci ile süslenmiş bir diadem (taç) vardır. Yakası V şeklinde açık elbisesinden iki sıra inci kolyesi görülmektedir.

Gülşâh'ın hemen arkasında ayakta duran hizmetçinin giyim tarzı Gülşâh'inkine benzemektedir. Üzerinde V şeklinde açık yaka elbise, altında geniş paçalı şalvar ve uçları kapalı pabuçları vardır. Mekânın dışında solda duran iki figürün ellerinde kutular vardır. Kompozisyonun sağında ellerinde bohça olan iki figürün yönü kapalı mekâna doğrudur.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, taba, pembe, mavi, açık yeşil, eflatun, yeşil, siyah, kahverengi, altın, beyaz ve ten rengidir. Çadırın zemini varak altın ile kaplanmıştır. Tahtın iskelet kısmı, Rebî' İbni Adnan'ın sarığı ve Gülşâh'ın hizmetçisinin elbisesi kırmızıya boyanmıştır. Kırmızıyı mekân dışında da sağda ve solda duran figürlerin çizmesinde, bohçasında ve başlığında da görüyoruz. Mavi renk de tıpkı kırmızıda olduğu gibi ritmik olarak kompozisyonun geneline yayılacak şekilde kullanılmıştır. İçerideki kırmızı elbiseli figürün şalvarı maviye boyanırken dışarıda ters simetri uygulanmıştır; elbise mavi çizmeler kırmızıdır. Sıcak soğuk zıtlığının açık şekilde tercih edildiği bu renklerin yanı sıra valör uygulamaları da görülmektedir.

Minyatürdeki motiflere baktığımızda çadırın dış hattında simetrik kenar suyu motifini görmekteyiz. Köşelerde rûmî motifler ve dendanlar kullanılmıştır. Mekânın tepesinde tepelik motifleri vardır. Rebî' İbni Adnan'ın başındaki hâle dendanlı yapılmıştır. Yaslandığı minderde altıgen geometrik form içinde dilimler mevcuttur. Dışarıda mekânın hemen yanında duran figürlerin elbiseleri desenli olup, net olmamakla birlikte bitkisel helezonlar görülmektedir. Yine kıyafetlerde, rûmî desenler işlenmiştir.

**Değerlendirme** : Bir ayakları parmak uçları yerde topukları havada ve dizleri elbise altından bükük olduğu anlaşılacak şekilde tasvir edilen figürlerin yürüdüğü anlaşılmaktadır. Bu duruşun saygı duruşu olduğunu düşünen araştırmacılar

<sup>206</sup> Melikian, CHĪRVANĪ, **agm**, s. 221.

olsa da bu zayıf bir görüştür. Zira iki ayağı yerde olan figür bu durumda saygısızlık etmiş olmalıdır. Önde duran figürlerin arkalarına tasvir edilen figürler biraz yukarı yerleştirilerek geride oldukları izlenimi verilmiştir. Bu görünüm kompozisyona hareket katmaktadır. En solda tasvir edilen figürün başlığı ise oldukça değişikdir. Yakası kapalı kaftanın altından uçkurunun düğümlü kısımları sarkmaktadır. Kıyafetindeki farklılıklarla birlikte yüzünün oval değil zayıf ve çenesinin sivri tasvir edilmesi figürün farklı bir ırktan olduğunu düşündürmektedir.



<b>Tasvir No</b>	: 6
<b>Resim No</b>	: 29
<b>Varak No</b>	: 9a
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 7.5 cm
<b>Konusu</b>	: Beni Şeybe'nin Saldırından Sonraki Hali



**Kompozisyon** : Metnin içine dikdörtgen form oluşturacak şekilde boyanmış zemin üstüne yerleştirilen kompozisyona başlık konulmamıştır. Kanlı bir saldırı sahnesinin tasvir edildiği ve on bir figürün yerleştirildiği minyatürün zemininin kırmızı renkle boyanması ile kana bulanmış olduğu izlenimi oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Kompozisyonun üst kısmında figürler ayakta farklı vücut hareketleri ile tasvir edilirken, kompozisyonun alt kısmında yerde yatan ölü ve yaralılar görülmektedir. Bir saldırı sonrası kabilenin durumu sergilenmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Yerde en sağda ok isabet etmiş şekilde yatan figürün ayakucuna başı kesik başka figür eklenmiştir. Alt kısımda tepe üstü düşer şekilde tasvir edilen iki figür daha görülmektedir. Yerde yatan dört figür dışında kalan figürler ayakta, panik halindedir. Okla uzaktan vurulmuş figürler, yaralılar ve ölüler baskının sona erdiğini düşündürmektedir. Vücut hareketlerinde tekrarlara düşülmemiş, hemen hepsinin el kol hareketleri farklı şekillerde tasvir edilmiştir.

Kullanılan renkler kırmızı, yeşil, mavi, pembe, eflatun, açık yeşil, sarı, kahverengi, beyaz, turuncu, siyah, ten rengi ve altındır. Ara tonlar olarak bu renklerin koyuları kullanılmıştır. Minyatürde kullanılan renklerden baskın olanı kırmızıdır. Zemin tamamen kırmızıya boyanmış, şiddet ve kanlı bir sahne çağrışımı oluşturulmuştur. Nakkaş diğer minyatürlerde kullandığı renkleri burada da kullanmış olmasına rağmen yeknesaklıktan uzaklaşmayı başarmıştır. Kompozisyona koyu renkler hâkimdir, çizme ile tamamlanan kıyafetler hariç tüm şalvarların beyaza boyanmasıyla aydınlık sağlanmıştır. Aynı renkleri yan yana kullanmayan nakkaş, sıcak – soğuk ve zıtlık armonilerini oldukça başarılı bir şekilde sağlamıştır. Başlar altın ile haleli, tirazlar yine altınla tezyin edilmiştir.

**Değerlendirme** : Figürlerin kıyafetlerinde farklılıklar görülmektedir. Üç figürün kaftanları dize kadar, kol ağızları dar ve ayakları çizmelidir. Diğer figürlerin kaftanları daha uzun, kol ağızları ise geniştir. Hepsisi geniş paçalı şalvarlıdır, sarıkları tek tip olup bazısında yoktur. Saçlarda da farklılıklar görülür; kırmızı, kahverengi ve siyah saçlar omuz boyunda salık olduğu gibi uzun örgüler şeklinde tasvir edilmiştir. Bu farklılıklar çeşitli insanların düğün için bir araya geldiği izlenimini vurgulamasının yanında kompozisyonun kurulumu ve renk dengesini sağlamak içindir. Düşmanın görülmediği sahnede tüm figürler zırhsız, silahsız ve şaşkındır.

<b>Tasvir No</b>	: 7
<b>Resim No</b>	: 30
<b>Varak No</b>	: 9b
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 8.2 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Babası Hümâm İle Konuşması



**Kompozisyon** : Eserin 9b sayfasının etek kısmına yapılan minyatür maruz kaldığı olumsuz şartlar (nem vb) nedeniyle tahribata uğramıştır. Yatay dikdörtgen olarak tasvir edilen minyatürün sağ tarafında kapalı bir mekân görmekteyiz. Mekânın içinde iki figür yer almaktadır. Mekânı karşıdan gördüğümüz kompozisyonda, kapı da perspektife aykırı olarak mekâna bitişik ve karşıdan izleyiciye dönük olarak tasvir edilmiştir. Kapalı mekânın dışında kapı önünde at üzerinde iki figür ve yerde çocuk olduğunu düşündüğümüz bir figür vardır.

**Figür, Renk ve Motif** : Kapalı mekân içindeki iki figürden sağda ayakta duran Varka, karşısında minderde oturan figür ise babasıdır. Yönü babasına doğru olan Varka'nın bakışları izleyiciye dönüktür. Kolları dirseklerden bükük, avuç içleri yukarıya bakar şekildedir.

Varka'nın babası minderde bağdaş kurarak oturmaktadır ve yönü izleyiciye dönük, başı Varka'ya doğru çevrilidir.

Dışarıda kapının önünde atın üzerinde duran iki figür de silahlarını kuşanmış olarak tasvir edilmiştir. Tek atın üzerinde iki savaşçının olması, cenkten döndüklerini

işaret etmektedir. İkisinin de sol elleri dirsekten bükük şekilde ve havadadır. Bunların önünde yerde duran çocuk figürü, hane vurgusu için yapılmış olmalıdır.

Minyatürde görülen renkler mavi, yeşil, kırmızı, pembe, eflatun, açık yeşil, beyaz, siyah, ten rengi, turuncu, boz, kahverengi, gri ve altındır.

Kapalı mekânın zemini mavi ile boyanmış, öbek öbek lacivert üzerine beyaz tahrirle rûmî helezonlar çizilmiştir. Varka'nın babasının oturduğu minder kırmızıya boyanmış, bazı kısımları altın ile tezyin edilmiştir. Varka'nın babasının elbisesinin rengi koyu yeşildir. Saçı, sakalı beyaz tasvir edilen figürün sarığı kahverengidir. Zemin rengi ile minder sıcak – soğuk zıtlığı oluştururken, minder ve elbise tam zıtlık oluşturmaktadır. Ayakta duran Varka'nın elbisesi mavi zemine uyumlu olarak sarıya boyanmış, kırmızı nüanslarla güçlendirilmiştir. Turuncu çizmeler mavi ile zıttır. Gülgünü sarığın kıvrımları kendi renginin koyusu ile tahrirlenmiştir.

Altın kemerle sınırlandırılan mekânın köşeleri bordo zemin üzerine altın ile tezyin edilmiştir. Mekâna bitişik olarak tasvir edilen kapı kanatlı olarak, kemer içinde demir görünümünde gonur (siyaha yakın yeşil ve gri tonu) olarak boyanmıştır. Kapı kenarı turuncu ile boyanmış, kırmızı ile tahrirlenmiştir. Kemerin üstündeki süsleme, saç örgüsü şeklindedir ve mavi ile boyanıp lacivert ile tahrirlenmiştir. Örgünün üzerinde sıralı şekilde boyanmış müsenna helozon ile tezyin edilmiş dendanlar vardır.

Kapının yanında duran çocuğun elbisesinin rengi eflatun olup, çizmesi sarıdır ve bu durum zıtlık oluşturmaktadır. Kır denilen kirli beyaza boyanmış at üzerindeki örtü gridir. Yelesi ve kuyruğu siyah olan at, açık – koyu armonisi oluşturmaktadır. Koşumlar altın ile boyanmıştır. Sayfada oluşan tahribat nedeniyle savaşçıların kıyafetleri tamamıyla görünmese de öndekinin mavi, atın terkisindekinin ise kırmızı elbiseli olduğunu görüyoruz. Arkadaki savaşçının kalkanının ortası jengari sepid (açık yeşil) kenarları altındır. Arkaya doğru uzanan sırt ucunda topuz olabileceğini düşündüğümüz obje üzerinde esere yapılan restorasyon sırasında yapııştırılan onarım bandı vardır. Öndeki savaşçının saçları kısa, dağınık ve başlığı yoktur. Kalkanı büyükçe ve kırmızı püsküllüdür.

Atın terkisinde oturan savaşçının saçı siyah, yüzü sayfada oluşan tahribattan dolayı görülememektedir.



**Değerlendirme** : Beni Zabya baskınında Gülşâh'ın kaçırılması konusunu babası ile istişare eden Varka'nın askerleri kompozisyonun dışına resmedilmiştir. Kapının kapalı olması konunun mahremiyeti ve hassasiyetine vurgu içindir. Bir atın üzerine yerleştirilen iki askerin perişan halde resmedilmesi yaşadıkları hezimetin büyüklüğünü anlatmaktadır.



<b>Tasvir No</b>	: 8
<b>Resim No</b>	: 31
<b>Varak No</b>	: 10a
<b>Ölçüleri</b>	: 19 x 9 cm
<b>Konusu</b>	: Beni Şeybe Kabilesinin Beni Zabya Kabilesine

Asker Göndermesi



**Kompozisyon** : 9b sayfasının karşısında yer alan minyatürde, sayfaların neme maruz kalması ve birbirine yapışması nedeniyle yüzeysel yırtıklar oluşmuştur. Dikdörtgen formda tasarlanan zemini boyalı kompozisyonda atlı savaşçıların olduğu bir hücum sahnesi sergilenmektedir. Kompozisyonun yönü sağdan sola doğrudur. Figürlerde çerçevenin dışına çıkmalar da görülmektedir. Beş at ve beş süvarinin bulunduğu kompozisyonda sol alt köşede koşan bir tavşan figürü yer almaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Daha önce baskına uğrayan Beni Şeybe kabilesinin misilleme olarak saldırısını tasvir eden bu kompozisyon dinamik ve hareketlidir. Heyecanlı, zor zapt olunan savaş atları üzerindeki süvariler zırhlı ve silahlıdır. Kompozisyonun sağında şaha kalkmış doru bir atın kuskun bağı diğerlerinden farklı olarak düğüm düğüm şeklindedir. Çeviklik açısından sağrı örtüsü bulunmayan atın göğsünde nazarlık olarak takılan püskül dikkat çekicidir. Ayrıca kuyruğu düğümlemiş olarak tasvir edilmiştir. Üzerindeki süvari bir eliyle atın dizginlerini, diğer eliyle de mızrak tutmaktadır. Başı haleli figürün yüksekçe

başlığında sarkan saçları omuz hizasındadır. Bele kadar süveter şeklindeki zırhı ardışık olarak sıralanmış metal parçalarından oluştuğu izlenimi uyandırmaktadır. Kollarda kolçakla tamamlanan zırhın altında kaftanın etekleri görülmektedir. Sırtında asılı büyükçe bir kalkan bulunmaktadır.

Şahlanmış atın hemen önünde duran al at hem arkadan hem profilden tasvir edilmiştir. Atın binit takımlarından eyerin terkisi görülürken, süvarinin sırtı tasvir edilmiştir. At ile uyumlu olarak yüzü profilden görülen süvarinin bir elinde kılıç diğer elinde damla formunda kalkan bulunmaktadır. Atın yönünü çevirir şekilde gördüğümüz figür oldukça dinamiktir.

Kompozisyonun ortasına yerleştirilen kır at, profilden gösterilmiştir. Ön ayaklarının ikisinin de havada olması bize dörtnala koştuğunu göstermektedir. Arka ayaklarını diğer al at üzerindeki figür kapatmıştır. Kuskun, terki bağı, eyer, eyer örtüsü, göğüslük, gem demiri, başlık ve dizgin açık şekilde tasvir edilmiştir. Üzerindeki süvari bele kadar zırh giymiş, başına miğfer takmıştır. Bir eli dizginleri tutarken diğer eli boşadır. Kaftanı ve göyneği görünen figürün ayağında çizme vardır. Hayli büyük bir kalkanı, kalkanın arkasında ise beçkem<sup>207</sup> bağlanmıştır.

Kompozisyonun sol alt köşesinde yağız dorusu at dörtnala giderken tasvir edilmiştir. Bu kısımda tahribatın büyük olması nedeniyle, atın kafası, göğüs kısmı ve süvarinin büyük kısmı görülmemektedir. Süvarinin üzengideki ayağında çizmesi, kalkanı ve mızrağı seçilmektedir. Arka kısmında terki kayışı görülen atın, kuyruğu düğümlemişdir. Yine sol köşede alt kısımda atla aynı şekilde tasvir edilen tavşan hızla koşmaktadır.

Sol üst köşede kır at diyebileceğimiz atın üzerindeki süvari, uzun örgülü saçları, başında tulgası, zikzak desenli kaftanı ile tasvir edilmiştir. Süvari atın dizginlerini kendine doğru çekmektedir ve üzerinde zırh yoktur. Kompozisyonda sayfanın sağ üstünde ve sol üstünde bulunan atların başları yukarı doğru kalkırken ikisinin ortasında bulunan atın başı aşağıya doğru ters yön göstermektedir. Bütün figürler farklı anatomilerle çizilerek tekdüzelikten kaçınılmıştır.

---

<sup>207</sup> “Savaş sırasında savaşçıların ayırt edilmesini sağlayan, ipekten ya da dağ sığırı kuyruğundan yapılan bir tür simge.” Bkz., Kaşgarlı Mahmut, **DLT**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005, 179.

Minyatürde kullanılan renkler altın, siyah, kırmızı, kızıl kahve, mavi, pembe, açık yeşil, yeşil, beyaz, sarı, eflatun, mor ve ten rengidir. Renklerde ağırlıklı olarak sıcak soğuk uyumu dikkate alınmıştır. Figürlerin her birinin oldukça hareketli çizilmesi renk faktörünü geride bırakmıştır. Ancak yağız at üzerinde bulunan süvarinin kaftanının ucundan seçilen beyaz renkler açık koyu zıtlığını göstermektedir.

Minyatürde görülen tezyini unsur sol üst köşede görülen süvarinin kalkanının kenarına işlenen kurtçuk (yuvarlak dönüşlü tekşerit) motifidir.

**Değerlendirme** : Ortaçağ İslam kaynaklarının pek çoğu tavşan sembolü iyi şans, kısmet, daha uzun yaşam şeklinde tanımlanmaktadır. Bu çağrışım tavşanların çeviklik ve hızlı olmalarıyla bağdaştırılabilir<sup>208</sup>. Bu tasvirde görülen tavşan, hızı sembolize etmek için tercih edilmiş olmalıdır. Tezimize konu olan bu nüshada daha sonra gelecek olan tasvirlerde de tavşan figürü ile karşılaşacağız ancak detaylı değerlendirmeyi sonuç ve değerlendirme kısmında ele alacağız.

---

<sup>208</sup> Abbas, DANESHVARİ, **age**, s. 11.

<b>Tasvir No</b>	: 9
<b>Resim No</b>	: 32
<b>Varak No</b>	: 11a
<b>Ölçüleri</b>	: 20 x 6.8 cm
<b>Konusu</b>	: Beni Zabya Kabilesinin Reisi Rebi' İbni Adnan ve Beni Şeybe Kabilesinin Askerlerinin Savaşmaları



**Kompozisyon** : Yazmanın 11a sayfasının etek kısmında yer alan minyatürün konusunu mücadele sahnesi oluşturmaktadır. Minyatürde dört kompozisyona yerleştirilmiş, alt kısmına ölü figürler konmuştur. Toplamda sekiz figürün dört tanesi at üzerinde, iki tanesi piyade, iki tanesi de yerdedir. Kompozisyonun formu enine dikdörtgen şeklindedir. Boyalı zemin üzerine yerleştirilen figürlerin kıran kırana bir savaşta olduklarını tasvir etmektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Düğün günü kaçırılan Gülşâh'ın ardından Varka'nın babası ile istişare edip, kaçırılan kabileye karşı atakta bulunmasını tasvir eden minyatürün sağdaki piyade figürünün elinde kılıç vardır. Kalkanı bulunmayan figürün kulaklarını örten miğferi bulunmaktadır. Hemen önünde yağız at üzerinde tasvir edilen süvarinin bedeninin bir kısmı görülür şekildedir. Atın başı sağa doğru çevrili, süvari ise elinde kılıçla sola doğru eğilmiştir. Üzerinde zırh ya da kalkan görülmemektedir. Yağız atın ön ayaklarını kapatacak şekilde tasvir edilen kır atın başı da sağa doğru çevrilmiş, süvari öne doğru kılıç ile yerde yatan kişiye hamle yapmaktadır. Önceki iki kılıç eğimli iken, bu süvarinin kılıcı düz şekildedir.

Minyatürün ortasına yerleştirilen al atın arkası izleyiciye dönük olmasına rağmen başı da izleyiciye dönüktür. Süvarinin yüzü seçilememektedir. Miğfer ve zırhı bulunan süvarinin silahı yoktur.

Soldan sağa doğru koşar şekilde tasvir edilen kır atın oldukça gösterişli bir nazarlığı vardır. Üzerindeki süvari atın yönünün tersine arkasındaki piyadenin hamlesine karşılık verir şekildedir. Zırhlı ve miğferli süvarinin boyunluğu vardır. En sağdaki piyadenin elinde mızrak görülüp belinden göğsüne kadar zırhlıdır. Miğferi kuşaklarını kapatmış, iki saç örgüsü miğferin altından göğsüne uzanmaktadır.

Yerde yatan kaftanlı figürün başlığı başından sıyrılmıştır. Beyaz çakşır ile tasvir edilen yarı çıplak figürün başı gövdesinden ayrılmıştır. En solda çiçekli iki bitki dikkat çeker.

Minyatürlerde kullanılan renkler açık yeşil, kırmızı, siyah, sarı, turuncu, mavi, yeşil, altın, eflatun, pembe, gri ten rengi ve beyazdır.

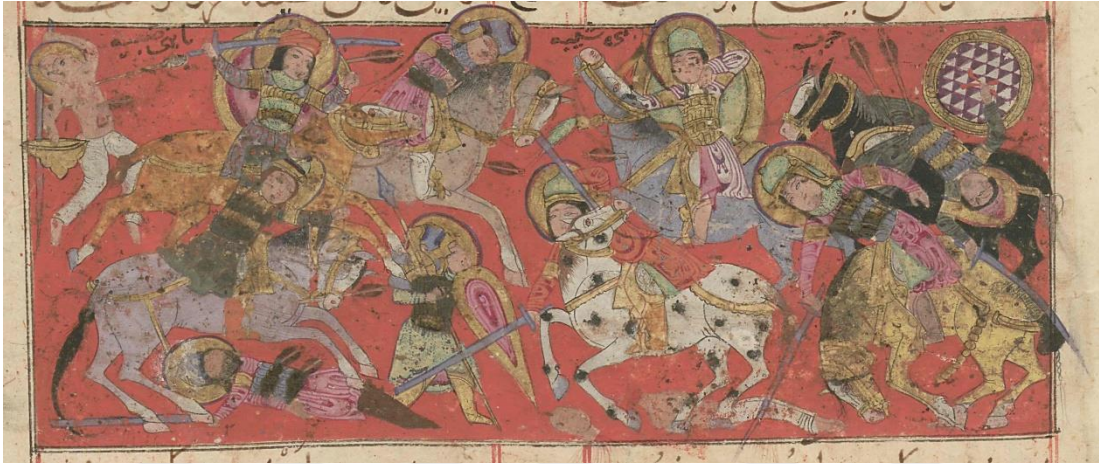
Zemin açık yeşil (sepid-i jengari) ile kaplanmıştır. Merkezdeki renk kırmızıdır. Sağ ve solda tekrar kullanılan kırmızı renk dengeyi sağlamıştır. Siyah renk sarı atın yele ve kuyruğunda kullanılarak, kompozisyonun geneline yayılmak suretiyle siyahın baskınlığı azaltılmış ve denge oluşturulmuştur. Siyah ve gri atın birlikte kullanılması tek renk armonisini göstermektedir. Nakkaş daha önceki kompozisyonlarda olduğu gibi bir rengi üç farklı yerde kullanmak suretiyle renk dengesini sağlamıştır. Sağda çizmede gördüğümüz turuncu rengi, kır atın üstündeki süvarinin kaftanında ve kula atın abartılı nazarlığında görüyoruz. Kompozisyonun genelinde sıcak soğuk zıtlıklar kullanılmıştır.

Kıyafetlerin kıvrımları rengin koyusu ile tahrirlenmiş ancak belirgin bir tezyini motif uygulanmamıştır. İki çizmenin arka kısmında belirsiz desen görülmektedir.

**Değerlendirme** : Oldukça dinamik ve hareketli olan sahnede figür ve atların anatomileri perspektife ve gerçeğe uygun olarak resmedilmiştir. Sepid-i jengarî olarak bilinen ve bakır pasından elde edilen yeşil ile kurşun oksitten elde edilen kurşun beyazının karışımından elde edilen renk, nüshada iki minyatürde zemin rengi olarak kullanılmıştır. Bunlardan ilki olan bu tasvirin kompozisyonuna renk bağlamında aydınlık, canlılık ve rengin enerjisinden dolayı ferah bir görünüm hâkimdir.

<b>Tasvir No</b>	: 10
<b>Resim No</b>	: 33
<b>Varak No</b>	: 12a
<b>Ölçüleri</b>	: 18.6 x 7.8cm
<b>Konusu</b>	: Beni Şeybe ve Beni Zabya'nın Savaşı Devam Ediyor

Ediyor



**Kompozisyon** : 12a sayfasının baş kısmında bulunan minyatür görkemli bir savaş sahnesi sergilemesinin yanında yazmanın en yoğun figürlü minyatürüdür. Dikdörtgen formdaki alana 7 at, 11 figür yerleştirilmiştir. Kompozisyon sağdan ve soldan merkeze doğru ilerlemektedir. Beni Şeybe ve Beni Zabya kabilelerinin girdiği kıyasıya mücadelede önceki savaş sahnelerinden farklı olarak, kılıç ve mızrakların yanı sıra oklar da kullanılmış, süvariler ve atlara oklar isabet etmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun sağında yağız at üzerinde sırt üstü düşmüş süvarinin bedenine iki ok isabet etmiş, bir eli aşağı doğru sarkarken diğer elinde kılıç tutar şekilde tasvir edilmiştir. Sağ alt köşedeki kula atın vücudu binicisine göre şekil almış, yere uzanan süvari piyade askerin başını gövdesinden ayırmıştır. Kompozisyonun üst kısmında kır atlı süvari karşısındaki savaşıya ok atar şekilde tasvir edilmiştir. Ok atan süvarinin atının boynuna isabet eden oktan kan sızmaktadır. Siyah benekli beyaz atın süvarisi öne doğru eğilerek hamle yapmaktadır. Karşısında damla formunda kalkanı ve mızrağı ile bir piyade durmaktadır. Üstte kır atın süvarisi yaralanmıştır ve atın boynuna da ok isabet

etmiştir. Hemen arkasında doru at üzerinde duran süvarinin bir elinde kılıç diğerinde kalkan vardır. Kalkana ok saplanmıştır. Soldaki kır at üzerinde duran süvarinin silahı ya da kalkanı yoktur. Elinin biri havada olarak tasvir edilen figür karşısındakine ok fırlatmaktadır. Atın ayakları altında yerde yaralı olarak yatan figürün bedenine ok saplanmıştır.

Kompozisyonun en solundaki figür, elindeki kılıcı kaldırmış fakat göğsünden okla vurulduğu için eli arkaya düşmüştür. Piyade olan iki figür dışında tüm figürler zırlıdır. Başlarda sarık, kavuk, tulga (miğfer) görülmektedir<sup>209</sup>. Kaftan kolları dar biçimde savaşa uygun giyimlidirler. Farklı kalkan modellerini gördüğümüz minyatürde atların kuyrukları bağlanmıştır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, eflatun, mor, ten rengi, turuncu ve altındır. Minyatürde baskın renk kırmızıdır. Zeminin tamamen kırmızıya boyandığı kompozisyonun üzerine yerleştirilen siyah, gri, beyaz ile tek renk armonisi sağlanmıştır. Sıcak soğuk zıtlığının görüldüğü kompozisyonda kırmızı üzerine turuncunun, sarının kullanılması bir zıtlık amacı güdülmediğini göstermektedir. Kırmızı renk bu kompozisyonda şiddeti sembolize etmektedir. Minyatürde belirgin bir motif yoktur. Yalnızca bir kalkanda üçgenlerle oluşturulan geometrik bir desen kullanılmıştır.

**Değerlendirme** : Varka ve Gülşâh minyatürlerinde sıklıkla göreceğimiz atlar insan figürlerinden sonra tasvirlerin en önemli figürleridir. Türk kültüründe at önemli bir yere sahip olduğu gibi sembolik anlamlarda içermektedir. Kalabalık bir savaş sahnesi olarak tasvir edilen minyatürde merkeze yerleştirilen siyah benekli at, binicisi hakkında ipucu vermektedir. Kompozisyonda fark edilecek şekilde tasvir edilen at, üzerindeki binicinin Varka olduğunu düşündürmektedir.

---

<sup>209</sup> Özden, SÜSLÜ, *age*, s. 18.



<b>Tasvir No</b>	: 11
<b>Resim No</b>	: 34
<b>Varak No</b>	: 13a
<b>Ölçüleri</b>	: 18.4 x 7.1 cm
<b>Konusu</b>	: Rebî' İbni Adnan'ın Beni Şeybe Süvarileriyle

Dövüşmesi



**Kompozisyon** : Boyasız düz zemin üzerine dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyonda dört figür ve dört at yer almaktadır. Figürler simetrik olarak yerleştirilmiştir, kompozisyonun ortasında tasarımı ikiye bölen tilki figürü vardır.

**Figür, Renk ve Motif** : Sağdan başlayarak baktığımızda Rebî' İbni Adnan'ın askerini görüyoruz. Doru at üzerindeki süvari atın dizginlerini arkaya doğru çekmektedir. İzleyiciye dönük olarak görülen atın ön ayakları sağa doğru çevriktir. Kır at üzerinde Rebî' İbni Adnan'ı görmekteyiz. Kulaklarını örten miğferi, boyunluğu ve bele kadar zırhı olan Adnan, bir elinde kılıç öne doğru eğik, diğer elinde ise sadaktan bir ok çıkarmaktadır. Kılıcıyla karşısındaki süvariye ortadan ikiye ayırmıştır. Ortada duran tilkinin başı, ölen süvariye dönüktür. Ortadan ikiye ayrılan süvarinin arkasında duran atı hem profilden hem önden görmekteyiz. Elinde âlem tutan süvari, atı geriye doğru döndürmektedir. İki miğfer başlık takarken, diğerleri farklı başlıklar takmışlardır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, eflatun, mor, ten rengi, turuncu sarı, gri ve altındır.

Minyatürün renklerini sıcak soğuk zıtlıklar, yalın zıtlık ve simultane zıtlık uygulanmış halde görüyoruz. Kırmızı dengeli olarak kompozisyonun tamamına dağıtılmış, siyah ile keskinliği kırılmıştır. Atlarda tercih edilen renkler, kırmızı at hariç soğuk renklerdir.

**Değerlendirme** : Minyatürü ikiye bölen tilki figürü simetriyi sağlamak için kullanılmasının yanında belli bir anlam ifadesi için tercih edilmiştir. Avcılar arasında acımasız ve kurnaz olarak bilinen tilki Rebî' İbni Adnan'ın karakterini sembolize etmek içindir. At renklerine baktığımız zaman gerçeklik olgusundan uzak nakkaşın paletine göre tercih edildiği izlenimi hâkimdir.

**Tasvir No** : 12

**Resim No** : 35

**Varak No** : 13b

**Ölçüleri** : 20.5 x 8.5 cm

**Konusu** : Rebî' İbni Adnan'ın Beni Şeybe'nin Askerleriyle Savaşa Devam Etmesi ve Varka'ya Meydan Okuması



**Kompozisyon** : Metnin içine dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyonun zemini boyalıdır. Zemin üzerine dört süvari ve dört at yerleştirilmiştir. Simetrik olarak yerleştirilen figürler ikili olarak sağdan ve soldan merkeze doğru dönüktür. Kompozisyonun ortasında bulunan bitki ve hayvan karışımı motif, tek dal üzerinde oluşturulan iki helezonun dallarına yaprak, dalların uçlarına köpek ve tilki başı yerleştirilerek oluşturulmuştur.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun en solunda bulunan figürün miğferi, boyunluğu ve kalkanı vardır fakat zırhı yoktur, elinde âlem taşıyan figür alaca bir at üzerindedir. İkinci figür ise al at üzerindedir. Zırhlı ve silahlı olarak tasvir edilen figür bir eliyle kılıç tutarken diğer eli atın dizginindedir. Kompozisyonu ortadan ikiye ayıran motifin sağında kalan süvari doru at üzerinde, zırhlı ve silahlıdır. Onun arkasında âlem taşıyan asker kula at üzerinde tasvir edilmiştir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, eflatun, mor, ten rengi, turuncu, sarı, kahverengi ve altındır. Minyatürün zeminine sürülen mavi renk üzerine mor çizgiler ile hareket katılmıştır. Figürler

beyne's sûtûr<sup>210</sup> içine alınmıştır. Zeminde tercih edilen soğuk (mavi) rengin üzerine yapılan figürlerde sıcak renkler tercih edilerek sıcak soğuk zıtlığı sağlanmıştır. Nakkaş, kompozisyon geneline renklerin dağılımında armoni oluşturmuş ve bir rengi farklı yerlerde birkaç kez kullanma alışkanlığını sürdürmüştür.

Minyatürde motif sayılabilecek küçük geometrik öğeler görülmektedir.

**Değerlendirme** : Minyatürün, yerleştirildiği metnin içinde yer alan 381 ve 382. beyitler hakkında olduğunu görüyoruz: “*Kahramanlar kızgın bir fil gibi saldıran Rebî’ ile çarpışmaktan vaz geçtikleri zaman o öfkeli bir ejderha gibiydi*”<sup>211</sup>. Ancak tasvir, metne göre daha sakin bir kompozisyonla ifade edilmiştir. İki tarafın askerlerini ortadan ayıran motifte kullanılan köpek ve tilki sembolik anlamlar taşımaktadır.

Bir önceki sayfada bulunan tilki figürünün burada sadece başı tasvir edilmiştir. 13a sayfasında bulunan tasvirde savaşçıların ortasına yerleştirilen tilkinin başı öldürülen süvariye dönüktür. Rebî’ İbni Adnan’ın kötü karakterine ve günahkâr biri olduğuna vurgu için konulmuş olmalıdır.

<sup>210</sup> Hat sanatında kullanılan deyim “satır aralığı” anlamına gelmektedir. Yazının formuna göre sayfadan çizgi ile ayrılmasıdır, Hasan, ÖZÖNDER, **age**, s. 18.

<sup>211</sup> Melikian, CHİRVANİ, **agm**, s. 224.

<b>Tasvir No</b>	: 13
<b>Resim No</b>	: 36
<b>Varak No</b>	: 15a
<b>Ölçüleri</b>	: 19 x 8.4 cm
<b>Konusu</b>	: Rebî' İbni Adnan'ın Varka'nın Babası Hümâm ile Savaşı



**Kompozisyon** : Yine dikdörtgen formun kırmızı zemini üzerine üstübeç mürekkep ile Harbi Rebî' Peder-i Varka yazılmıştır. Varka'nın babası Hümâm ile Rebî' İbni Adnan'ın tasvir edildiği minyatürün kompozisyonu daha önce gördüğümüz ikili mücadelelerde olduğu gibi soldan ve sağdan merkeze doğru tasarlanmıştır. Kompozisyona dört figür, iki at ve bir tavşan yerleştirilmiştir. Süvarilerin arkasına birer piyade figürü konmuştur. Tavşan, kompozisyonu ikiye bölecek şekilde ortada durmaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun en solunda ayakta tasvir edilen figürün elinde mızrak ve kalkan tutan yeşil elbiseli, başı açık figürün kıvrıkcık kızıl saçları gözükmemektedir. Şimdiye kadar gördüğümüz figürlerden farklı olarak çizme yerine ayakkabı vardır, donunun geniş paçalarını toplamak için dize kadar çapraz şekilde bağlanan ipler görülmektedir ve görünümü farklı bir ırktan olduğu izlenimi vermektedir. Onun hemen önünde Varka'nın babasını zırhlı bir at üzerinde görüyoruz, tam teçhizatlı olarak tasvir edilen Hümâm karakteri beyaz sakalı ile ayırt edilmektedir. Miğfer, boyunluk ve omuzdan bele kadar inen zırh giymiştir. Büyükçe

kalkanını çapraz şekilde sırtına asmış, bir elinde batrak<sup>212</sup> taşımaktadır. Kınında kılıcı belinden sarkan kemere bağlanmış tirkeşi<sup>213</sup> görmekteyiz<sup>214</sup>. Hümâm'ın atı beyaz renkte olup ata yere kadar uzanan zırh giydirilmiştir. Karşısında Rebî' İbni Adnan'ı kır at üzerinde görüyoruz; miğferli ve zırhlı olan figürün bir eli tirkeşten ok alırken diğer eliyle yay tutmaktadır. Yine Varka'nın babasının arkasında duran piyade gibi simetrik olarak Rebî'nin arkasına da piyade yerleştirilmiştir. Kompozisyonu ikiye bölen tavşanın başı Rebî'ye doğru dönüktür.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, ten rengi, turuncu, sarı, gri, boz ve altındır. Minyatürde baskın renk kırmızıdır, savaşın şiddetine vurgu için kullanılan rengin üzerine pembe, yeşil, açık yeşil, altın ve griye yakın mavi renkler uygulanmıştır. Atların ikisinin rengi de açık renk olarak tercih edilmiştir.

Kompozisyonda belirgin bir motif kullanılmamıştır. Ancak en solda duran figürün kalkanının ortasında penç motifine benzeyen bir motif ve Hümâm'ın kalkanında üç benek (çintemani) motifi vardır.

**Değerlendirme** : Minyatürün ortasında kompozisyonu ikiye bölerek tarafları ayıran ve simetriyi sağlayan tavşan figürünün başı Rebî' İbni Adnan'a dönük olarak tasvir edilmiştir. Hayvan sembolizmini ustalıkla kullanan nakkaş burada iyi şansın sembolü olarak tavşanı kullanmış ama yönünü Rebî'ye çevirerek şansın ondan yana olduğunu anlatmak istemiştir.

<sup>212</sup> “Ucuna bir ipek parçası takılan mızrak; savaş günü atlı süvarilerin yerini belli etmeye yarar.” Kaşgarlı MAHMUT, **DLT**, s. 177.

<sup>213</sup> “İçine ok ve yay konan genellikle deriden imal edilen torba”, Metin, SÖZEN, Uğur TANYELİ, **age**, s. 237.

<sup>214</sup> Nurhan ATASOY, bele bağlanan kuşaktan tirkeşe bağlı olan iplerin tirkeşin arkasında olduğunu düşünmüş ve ne sebeple yapıldığına mana verememiştir, Nurhan, ATASOY, **agm**, s. 132.

<b>Tasvir No</b>	: 14
<b>Resim No</b>	: 37
<b>Varak No</b>	: 15b
<b>Ölçüleri</b>	: 19.5 x 6.5 cm
<b>Konusu</b>	: Rebî' İbni Adnan'ın Hümâm'ı Öldürmesi



**Kompozisyon** : 15b sayfasının etek kısmına dikdörtgen formda yapılan tasvirde üç figür ve üç at bulunmaktadır. Rebî' ve Varka'nın babası Hümâm'ın mücadelesinin devamı olan tasvirde sağa ve sola simetrik olarak yarı stilize bitkiler yerleştirilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun solunda yapraklı ve çiçekli yarı stilize bitki ile başlayan minyatür, arkasından tasvir edilen doru at üzerinde Rebî''nin askeri ile devam etmektedir. Yüzü silinen figürün başında miğfer ve üzerinde zırh yoktur. Atın yönünü sağa doğru çevirir şekildedir. Atın ve süvarinin anatomisi oldukça hareketli tasvir edilmiştir. Süvari ve atı hem arkadan hem de profilden görmemiz sağlanmıştır. Al at üzerinde Rebî''yi görüyoruz. Zırhlı olmayan Rebî' öne doğru eğilmiş, bir eliyle kılıcı Hümâm'a saplarken diğer eliyle atın dizginini sola doğru çekmektedir. Hümâm elinde kılıç, arkasına doğru atın üzerine uzanmış; yaralanmıştır ve kanlar sızmaktadır. Atı da yere uzanan Hümâm mücadeleyi kaybetmiştir. Hümâm'ın arkasında, yine yarı stilize çiçekli bir bitki ile kompozisyon tamamlanmıştır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, ten rengi, turuncu, kahverengi ve altındır. Kâğıt zemin üzerine yerleştirilen figürlerde baskın renk yine kırmızıdır. Rebî''nin atı, askeri ve çiçekler kırmızıya boyanmıştır. İki at kahverengidir. Kırmızı at üzerindeki Rebî''nin kıyafeti mavidir,

çiçeklerde de kırmızı ile mavi birlikte kullanılarak sıcak soğuk zıtlığı oluşturulmuştur. Çiçeklerin yaprakları koyu yeşile boyanmıştır. Hümâm'ın miğferi Rebî''nin kılıcı ve askerın çizmesi açık yeşile boyanmıştır. Renkler düzenli bir şekilde kompozisyonun geneline dağıtılmıştır.

Minyatürde tezyini unsur olarak yarı stilize bitkiler kullanılmıştır.

**Değerlendirme** : Bir önceki tasvirde tavşan sembolizmi ile şansın Rebî''den yana olduğunu vurgulayan nakkaş bu tasvirdeki sonucu adeta önceden bildirmiştir. Oldukça sade tasarlanmış savaş sahnesinde atlar, figürler kadar hikâyenin tasvirindeki gerçekliliği ortaya koymuştur.





<b>Tasvir No</b>	: 15
<b>Resim No</b>	: 38
<b>Varak No</b>	: 16b
<b>Ölçüleri</b>	: 18.5 x 7.5 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Babasının Ölümüne Üzülmesi



**Kompozisyon** : Dikdörtgen olarak tasarlanan zemini boyasız formun içinde üç figür, iki at ve üç kuş bulunmaktadır. Kompozisyonun soluna yoğunlaşan figürlerin karşısında kompozisyonun en solunda gölgeliğe benzeyen kumaş desenli dekoratif bir eleman yerleştirilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Bir önceki sahnede Rebî' ile girdiği mücadeleyi kaybeden Varka'nın babasını bu kompozisyonda ölü olarak görüyoruz. Kompozisyonun solunda yere uzanmış Varka'nın dizinde yatan Hümâm'ı görüyoruz. Zırhlı ve miğferli figürün göğsünden beline kadar inen zırhının alt kısmından ve kolundan yaralanan Hümâm kan revan içindedir. Bağırsaklarının bir kısmı dışarıda tasvir edilmiştir. Gözleri yarı açık şekildedir. Varka iki eli havada yere diz çökmüş, babasının başını dizlerine yatırmıştır. Varka zırhlı ve silahlı olarak tasvir edilmiştir. Varka ve babasının başında ayakta duran figürün zırhı yoktur, Beni Şeybe'nin askerlerinden birisidir. Sayfanın sağında üzerinde binicisi olmayan iki at tasviri vardır. Binici olmadığı için atların binit takımları detaylı ve açık bir şekilde görülmektedir. Sağ üst köşede üç tane güvercin görmekteyiz.

Minyatürde kullanılan renkler sarı, altın, pembe, mavi, eflatun, yeşil, açık yeşil, boz, kırmızı, turuncu, sarı, bordo, kahverengi, ten rengi, siyah ve beyazdır. Yan

yana tasvir edilen atlar tam zıtlık oluşturmaktadır. Sarı atın üzerindeki eyer ve eyer örtüsünde kırmızı ve mavi ile sıcak soğuk zıtlığı elde edilmiştir. Mavi, denge için kompozisyonun en solunda gölgelikte kullanılmıştır.

Tasvirdeki tezyini unsular, atların eyerlerinde görülen rûmî helezonlar ve gölgelikteki motiflerdir.

**Değerlendirme** : Minyatürde görülen üç güvercinden ikisi sağlıklı bir tanesi baş aşağı yere doğru tasvir edilmiştir, sembolik olarak kullanılan kuşlar ikisinin sağlıklı olması birinin ölüyor olması Hümâm'ın ölümünü simgelemektedir. Minyatürün solunda bulunan gölgeğin MELİKİAN tarafından sembolik bir gökyüzü olduğu söylene de<sup>215</sup> bu yersiz bir benzetmedir. Sonraki tasvirlerde de buna benzer kumaşlar minder ve yataklarda tercih edilmiştir.

---

<sup>215</sup> Melikian, **agm**, s. 226

<b>Tasvir No</b>	: 16
<b>Resim No</b>	: 39
<b>Varak No</b>	: 17b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.7 x 3.8 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Rebî' ile Mücadelesi



**Kompozisyon** : Enine ince dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon 17b sayfasının etek kısmına yerleştirilmiştir. Sağdan ve soldan merkeze doğru kurulan kompozisyonda at üzerinde Varka ve Rebî' İbni Adnan'ı görüyoruz. Birbirlerine doğru dörtnala koşar şekilde tasvir edilen Varka ve Rebî''nin yakınına birer kuş tasviri çizilmiştir. En sağda ve en solda iki farklı ağaç tasviri ile kompozisyon simetrik olarak tamamlanmıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Babasının ölümünden sonra iyice hırslanan Varka, kırat üzerinde dörtnala Rebî''ye hücum etmektedir. Atın dizginlerini kavrayan Varka öne doğru eğimli olarak tasvir edilmiştir. Herhangi bir başlık ve zırh giymemiş, silah ya da kalkan da takmamıştır. Arkasında havada bir kuş tasviri vardır, bu kuş tasviri önceki tasvirde de söylediğimiz gibi Varka'nın ruhunu temsilen oraya resmedilmiştir. Varka'nın karşısında al at üzerinde elinde uzunca bir mızrakla Rebî' İbni Adnan'ı görüyoruz. Varka gibi onun da miğferi ve zırhı yoktur. Kompozisyonun solunda servi ağacına benzeyen bir ağaç tasvir edilmiştir. Simetrik olarak karşısına, Rebî''nin arkasına bir nar ağacı tasviri, üzerine ve altına kuş tasviri yapılmıştır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, gri, ten rengi, turuncu ve altındır. Varka'nın kıyafeti altın üzerine kırmızı desenlerle tasvir edilmiştir. Açık maviye çalan kırat, sıcak soğuk zıtlığı oluşturmaktadır. Arkasında yerde ot kümesi ile ağaç koyu yeşil olarak boyanmış, ağacın dalları turuncu ile belirlenmiştir. Gövde kısmında pembe ve tonları tercih

edilmiştir. Rebî''nin kıyafeti açık yeşil (sepid-i jengar) ile boyanmıştır, fakat boyanın neredeyse tamamı döküldüğü için zemin rengi gözükmemektedir. Al at üzerinde bu renk kıyafetin, zıtlık için tercih edildiğini düşünebiliriz. Atın toynakları ve eyerden sarkan iplerin püskülleri at ile uyumlu olacak şekilde açık mavi boyanmıştır. Kompozisyonun en sağında Rebî''nin arkasında kalan nar ağacının meyveleri kırmızı, yaprakları yeşildir ve tam zıtlık oluşturmaktadır. Kuşların rengi kompozisyonda kullanılan renklerin karışımı gibidir, bu da bütünlüğü sağlamaktadır.

Kompozisyonda belirgin bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Tasvirde Varka ve Rebî''nin arkalarına tasvir edilen güvercinleri onların ruhlarının simgesi olarak yerleştiren nakkaş, kuşların kanatlarını boşlukta olmalarına rağmen kapalı olarak resmetmiş bununla somut bir görüntüden çok soyut bir anlamı tercih etmiştir.

<b>Tasvir No</b>	: 17
<b>Resim No</b>	: 40
<b>Varak No</b>	: 18a
<b>Ölçüleri</b>	: 18.3 x 7.4 cm
<b>Konusu</b>	: Varka ve Rebî' Mücadelesi Devam Ediyor



**Kompozisyon** : 18a sayfasının baş kısmına yerleştirilen minyatür kırmızı zemin üzerine dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Simetrik olarak sağ ve soldan merkeze doğru yön gösteren tasvirde Varka ve Rebî'nin mücadelesinin devam ettiğini görüyoruz. Kompozisyona iki at ve üç kuş figürünün yanında dört adet ağaç yerleştirilmiştir. Varka ve Rebî'nin ortasına kompozisyonu ikiye ayıran uzunca bir servi ağacı yerleştirilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun tam ortasına yerleştirilen ağacın sağında Varka solunda Rebî' İbni Adnan bulunmaktadır. Bir önceki tasvirde teke tek dövüşen savaşçıların sürdürdükleri mücadelenin devamı olan sahnede günün, mekânın, kıyafetlerin ve atların değiştirildiğini görüyoruz. Doru bir ata binen Varka'nın üzgün olduğuna vurgu için kaşları çatık olarak tasvir edilmiştir. Örgü bir başlık takmış, ancak zırh giymemiştir. Bir eli ile dizgini tutarken diğer eliyle kılıcı kaldırmaktadır. Sırtına asılı büyükçe kalkanı vardır. Varka'nın atına zırh giydirilmiş, başı, boynu ve ön bacağının biri açıkta resmedilmiştir. Doru atın boynunda abartılı bir nazarlık vardır. Varka'nın karşısında duran Rebî' alacalı bir ata binmiştir. Başında örgü başlığı olan Rebî', göğsünden beline kadar zırhlıdır ve elinde kılıç, sırtında kalkan vardır. Rebî'nin arkasında duran ağaçtan iki kuş havalanmış

şekildedir ve atın kuyruğu ağaca dolanmıştır. Varka'nın arkasında uzun kuyruklu tropik kuşlara benzeyen bir kuş görüyoruz, biri çiçekli diğeri servi olan iki ağaç kompozisyonun sağındadır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, eflatun, mor, ten rengi, turuncu, bordo ve altındır. Kompozisyona kırmızı ve yeşil renk hâkimdir. Tam zıtlık oluşturan bu renkler dışında pembe ve tonları ile turuncular görülmektedir. Varka'nın kalkanının ortası mor, kenarı altın ile boyanmak suretiyle yine zıtlık yakalanmıştır.

Minyatürde tezyini bir unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Varka'nın ruh halini çatık olarak tasvir ettiği kaşlarla yüzüne yansıtan nakkaş, jest ve mimikleri de kullanmak suretiyle minyatürlerdeki anlamları güçlendirmektedir.

<b>Tasvir No</b>	: 18
<b>Resim No</b>	: 41
<b>Varak No</b>	: 18b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.8 x 7.2 cm
<b>Konusu</b>	: Varka ve Rebî' Arasında Savaş Sürüyor



**Kompozisyon** : Dikdörtgen formda kırmızı düz zemin üzerine tasarlanan minyatür bir önceki sahneye oldukça yakın tasvir edilmiştir. Sağ ve soldan merkeze doğru olan minyatüre simetri hâkimdir. Ortada karşılıklı duran Varka ve Rebî', onların arkalarına resmedilmiş ağaç ve kuşlar görülmektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün solunda zırhlı kırat üzerinde Varka, başında miğferi, üzerinde zırhı, elinde mızrağı ve sırtında kalkanı ile görülmektedir. Arkasında çiçekli bir ağaç, ağacın dalında ve altında iki kuş tasviri vardır. Varka'nın karşısında yağız ata binmiş Rebî' İbni Adnan durmaktadır. Başında miğfer bulunan Rebî''nin zırhı yoktur, elinde mızrağı, sırtında kalkanı ve kalkana bağlı bir bekçem görülmektedir. Arkasında servi ağacı ve kanatları kapalı olduğu halde ağaçtan inen bir kuş görülmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, eflatun, mor, ten rengi, turuncu ve altındır. Kırmızının baskın renk olduğu tasvirde siyah at odak noktası olmuştur. Siyah dışında kalan renkler turuncu, altın, pembe, mavi, yeşil, sarı ve açık yeşildir.

Minyatürde tezyini bir unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Varka ve Rebî''nin mücadelesinin devamını gösteren tasvirde mekân, at ve kıyafetlerde yapılan değişiklikler mücadelenin bir anda bitmediğini ve günlerce sürdüğünü vurgulamak içindir.





<b>Tasvir No</b>	: 19
<b>Resim No</b>	: 42
<b>Varak No</b>	: 19b
<b>Ölçüleri</b>	: 18.3 x 6.6 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Varka'ya Yardıma Gitmesi



**Kompozisyon** : Düz zemin üzerine yapılan tasvirde yalnızca Gülşâh görülmektedir. Kompozisyonun sağına yerleştirilen Gülşâh at üzerindedir. Atın ayakları altında tavşan figürü resmedilmiştir. Kompozisyonun solunda bir bina ve kapısı görülmektedir. Kapı yatay ve dikey kuşaklarla güçlendirilmiştir. Dolayısıyla yapı kale gibi istihkam edilmiş bir yapı olmalıdır. İki kemer arasına yerleştirilmiş duvarda tuğlalar kare eş kenar dörtgen formda tezyini olarak yerleştirilmiştir. Tuğlaların dışında kalan kısım sıva görünümündedir. Kemerlerin tonozları ve üst kısmına sıralı renkli dendanlar yerleştirilmiştir. Binaya bitişik olarak kapı resmedilmiş, kompozisyonun orta kısmına gelen kapı kemerli ve altıya bölünmüştür. Kapının üzerine altın ile arasuyu yapılmış, arasuyuna bitişik kenar suyu ile tamamlanmıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Sonradan çizilen cedvellerle bölünen kompozisyon iki ayrı tasarım gibi durmaktadır. Ancak hikâyenin bütünlüğü içinde bakıldığında kaçırılan Gülşâh, tutulduğu yerden bir şekilde Varka'ya yardım için savaş meydanına doğru at sürmektedir. Gündelik kıyafetler içinde bulunan Gülşâh zırh giymemiştir ancak kalkan, kılıç ve tirkeşle silahlanmış, siyah benekli al at üzerinde süratle hareket etmeye hazır şekilde tasvir edilmiştir. Kuyruğu savaşa uygun şekilde düğümlenen atın boynunda binit takımlarından ayrı olarak mor bir kuşak

bağlıdır, aynı kuşak bir önceki tasvirde Rebî''nin kalkanında görülmektedir. Atın ayakları arasında vücut hareketleri atınkine benzer şekilde boz bir tavşan tasvir edilmiştir. Kompozisyonun solunda bulunan kapalı mekân tasvirinde ilk defa tuğla kullanılmıştır ve duvarlarla örülüdür. Gülşâh'ın tutsaklığına vurgu için bu tasvir tercih edilmiş olmalıdır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, yeşil, sarı, mavi, kiremit rengi, altın ve bozdur. Nakkaş alışkanlığı gereği renkleri muntazam olarak kompozisyona yayarak kullanmıştır. Kırmızıyı at ve binanın damında, yeşili kemer ve tirkeşte, maviyi kapıda, kılıçta, atın binit takımlarındaki kayışlarda ve atın boynundaki kuşakta kullanmış, renklerdeki ahengi sağlamıştır.

Kompozisyondaki tezyini unsurlar kemerde görülen Samarra üslubu tezyinat, kemer sütunlarında görülen zencirek ve kapı üstünde rûmî helezonlardır.

**Değerlendirme** : Bu tasvirde tavşan figürü yeniden hıza vurgu için kullanılmıştır. Normalde kalkanlarda gördüğümüz bekçem, alel acele çıkıldığının işareti olarak atın boynuna bağlanmıştır. Önemli bir ayrıntı olarak gördüğümüz bekçem hikâyede Rebî''nin güvenini kazanan Gülşâh'ın, Rebî''nin tarafında olduğunu düşünmesini istediği ve can güvenliği için bağlanmıştır.

<b>Tasvir No</b>	: 20
<b>Resim No</b>	: 43
<b>Varak No</b>	: 20a
<b>Ölçüleri</b>	: 20.2 x 9.1 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Varka ve Rebî''nin Mücadelesini

İzlemesi



**Kompozisyon** : Düz zemin üzerine dikdörtgen formda tasarlanan minyatürde Rebî', Varka ve Gülşâh figürleri görülmektedir. Üç at üzerine yerleştirilen figürler dışında bir tavşan ve dört adet kuş tasviri vardır. Kompozisyonun solunda Gülşâh, ortasında Varka ve sağında Rebî' İbni Adnan vardır. Rebî' ve Varka dövüşürken Gülşâh at üzerinde onları izlemektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun solunda sakin bir at üzerinde elinde kırbaç ile Gülşâh görülmektedir. Arkasında güvercine benzeyen üç adet kuş tasviri vardır. Önünde Varka bir elinde kalkan bir elinde kılıç iki eli de havada saldırır şekilde tasvir edilmiştir. Başında metal örgüden bir miğfer, göğsünden beline kadar inen zırhı vardır. Belinden sarkan tirkeş kuşağı ve tirkeşi görülmektedir. Kıratının kuyruğu bağlanmış ve yeleleri örülmüştür. Kompozisyonun sağında benekli taba rengi at üzerinde gördüğümüz Rebî', yalnızca gözlerini açıkta bırakan ve yüzünü tamamen örten bir miğfer takmıştır. Onun da iki eli Varka gibi havada, bir elinde kalkan bir elinde kılıç tutar şekildedir. Kısa kollu beline kadar bir zırh

giymiştir, belinden sarkan tirkeşi görülmektedir. Atının ayakları altında bir tavşan figürü vardır. Arkasında havada bir kuş tasviri görülmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, ten rengi, turuncu, kahverengi ve altındır. Minyatürde kullanılan renkler kahverenginin açık ve koyu tonları, kırmızı, pembe, mavi, altın ve koyu yeşildir. Merkezde olan Varka figürünün elbisesi kırmızı tercih edilmiştir. Gülşâh'ın elbisesi ve Rebî'nin kalkanının ortası pembe olarak boyanmış, Gülşâh'ın sarığının yeşil rengi Rebî'nin zırhında da kullanılmıştır. Renkler ağırlıklı olarak açık tonlarda tercih edilmiş, merkezde kırmızı ile kompozisyonun odak noktası belirlenmiştir.

Kompozisyonda tezyini unsur pek görülmemekle birlikte yalnızca kalkanların ortalarında süslemeler görülmektedir.

**Değerlendirme** : Tasvirde Rebî'nin atının ayakları arasına yerleştirilen tavşan, şansın Rebî'den yana olduğunu işaretidir. Farklı at çeşitlerini gördüğümüz tasvirde ortadaki atın yeleleri örülmüş ve uçları bağlanmıştır. Varka'nın tirkeşi pars derisi gibi gözükmetedir.

<b>Tasvir No</b>	: 21
<b>Resim No</b>	: 44
<b>Varak No</b>	: 20b
<b>Ölçüleri</b>	: 19.2 x 7.1 cm
<b>Konusu</b>	: Rebî''nin Varka'yı Esir Alması



**Kompozisyon** : Zemin boyanmış, dikdörtgen bir form oluşturulmuştur. Üç figür ve üç atın yerleştirildiği minyatürde kompozisyonun üstünden ve sağından görülen yapraklar vardır.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun sağında başı sağa doğru dönük Rebî' İbni Adnan'ın siyah benekli atı görülmektedir. Atın hemen önünde Rebî', gözlerini açıkta bırakan yüzünü tamamen örten bir sorguçlu miğfer takmıştır ve üzerinde zırh yoktur. Kılıçlı eli havada diğer eli yere yatırdığı Varka'ya doğrudur. Yerde yatan Varka'nın silahsız olduğu görülmektedir, başında sorguçlu miğferi, boyunluğu ve zırhı vardır. Varka'nın hemen başucunda doru atını görüyoruz. Atından alışı edilirken at da yaralanmış, acı içinde resmedilmiştir. Minyatürün olduğu sayfada 602. beyitte "Atın başı ve boynu çatırdayıp ayrıldı" ibaresi yer almaktadır<sup>216</sup>. Varka'nın atının arkasında çerçeveye yarım şekilde resmedilmiş, kırat üzerinde sadece kalkanı görülen, sarıklı ve kaftanlı bir figür vardır. Soldaki bu süvari kompozisyonda simetriyi sağlamıştır.

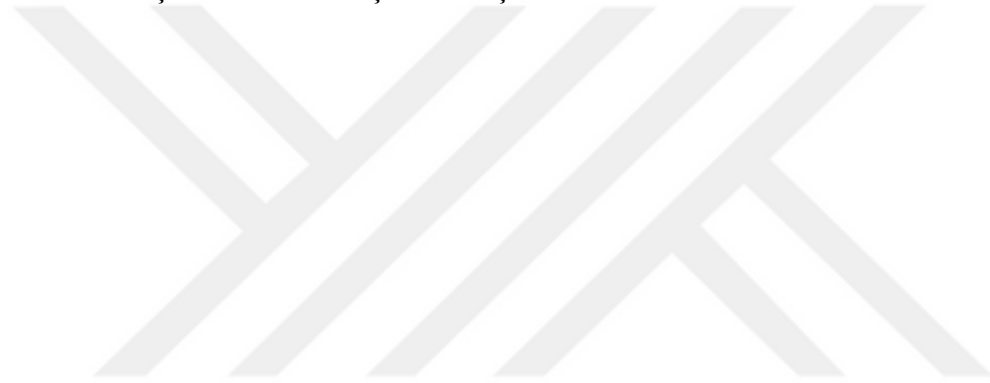
Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, pembe, ten rengi, turuncu, kahverengi ve altındır. Minyatürde kullanılan kırmızı renk

<sup>216</sup> Melikian, *agm*, s. 228.

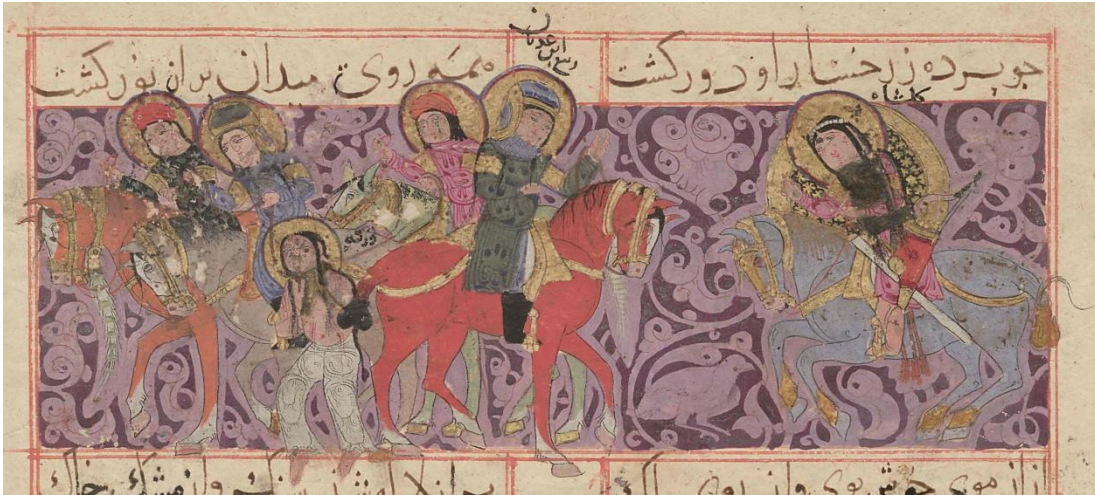
sembolik olarak savaşın şiddetine vurgu yaparken, Gülşâh için kavga eden iki aşğın ihtirasını da temsil etmektedir. Bu sebeple nakkaş, kırmızı zeminli savaş sahnesine eser boyunca sıklıkla yer vermiştir. Kırmızı zemin üzerine yerleştirilen renkler sıcak renkler, ara renkler ve soğuk renklerdir.

Kompozisyonda tezyini unsur yalnızca Rebî''nin elbisesinde bitkisel helezonlarda görölmektedir.

**Değeriendirme** : Varka ve Rebî''nin mücadelesinde sona gelinmiş, yorgun düşen Varka yaşının gençliğinden ve savaş tecrübesinin azlığından Rebî' İbni Adnan tarafından derdest edilmiştir. Nakkaş bu sonu yine bir önceki tasvirde tavşan sembolü ile işaret etmiştir.



<b>Tasvir No</b>	: 22
<b>Resim No</b>	: 45
<b>Varak No</b>	: 21b
<b>Ölçüleri</b>	: 19.2 x 7.3 cm
<b>Konusu</b>	: Rebî''nin Esir Aldığı Varka'yı Götürmesi



**Kompozisyon** : Sayfanın baş kısmında dikdörtgen form içine mor üzerine açık mor ile tezyin edilen zemine, altı figür ile beş tane at yerleştirilmiştir. Figürler açık mor ile beyne's sütür içine alınmıştır. Sağdan sola doğru yön gösteren minyatürde Rebî' dışında diğer bütün figürlerin yönü sola doğrudur. Rebî''nin merkezde olması ve sağa doğru tasvir edilmesi minyatürü yeknesaklıktan kurtarmış ve hareket katmıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun en sağında açık mavi kırat üzerinde Gülşâh'ı görüyoruz. Normal kıyafetler içinde olan Gülşâh, bir eliyle atın dizginlerini tutarken diğer elinin işaret parmağı havada, kendisine doğru gelen Rebî' ile konuşur şekilde tasvir edilmiştir. Gülşâh'a doğru al at üzerinde giden Rebî''nin başında miğfer vardır fakat silahsızdır. Rebî''nin hemen arkasında ters simetri şeklinde tasvir edilen başı kavuklu, silahsız ve zırhsız bir süvari görülmektedir. Rebî''nin atının arkasında yalın ayak, elleri bağlanmış ayakta duran Varka'yı görüyoruz. Üst bedeni ve başı açık olan Varka sadece beyaz çakşır ile tasvir edilmiştir. Kompozisyonun solunda biri kır diğeri doru at üzerinde iki süvari rahvan olarak seyir halinde resmedilmiştir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, gri, pembe, eflatun, mor, ten rengi, turuncu ve altındır. Minyatürde baskın renk merkeze yerleştirilen kırmızıdır. Açık ve koyu mor zemin valör oluştururken yeşil, mavi, pembe ara tonlar dengeli bir şekilde kompozisyona yayılmıştır. Kırmızı at üzerinde yeşil tercih edilen kaftan tam zıtlık sağlamıştır.

Minyatürde tezyinat, zeminini kaplayan sencide rûmî motifi ile yoğun şekilde uygulanmıştır. Ayrıca Gülşâh'ın kalkanı da geometrik motifle tezyin edilmiştir. rûmî içine yerleştirilen keklik kuşu dikkat çekicidir.

**Değerlendirme** : Varka'nın esir alınmasının tasvir edildiği bu minyatürde Gülşâh'ın Rebî''nin tutsağı olmasına rağmen silahlı olması Gülşâh'ın Rebî''yi kandırıldığını göstermektedir. Nakkaş, estetik anlamda motifle doldurduğu zemin deseninin içine keklik yahut bıldırcın<sup>217</sup> motifi yerleştirmiştir. Hayvan sembolizmine sıklıkla başvuran sanatçı burada sembolik öğelerle görünenden fazlasını aktarmaya çalışmıştır. Rebî' ve Gülşâh figürün arasına yerleştirilen figür için bıldırcın benzetmesini yapan DANESHVARİ, kuşun burada Rebî''nin avcı gibi Varka'yı avlamasına vurgu yaptığını söylemektedir. Ancak bıldırcına göre daha iri olan ve ayakları ve gagasında farklılıklar bulunan keklik buradaki silüete daha çok uymaktadır. Figürün keklik olduğunu kabul edersek yine avlanılan bir hayvan olduğu için DANESHVARİ'nin varsaydığı anlam bozulmamakla birlikte başkaca çıkarımlar yapmak da mümkündür. Eski Uygur metinlerinde karşılaşılan kekliğin, ödü ile şekerin karıştırılmasından elde edilen ilacın göze şifa verdiği kaydedilmiştir. Anadolu'da, halk arasında anlatılan efsaneye göre kendini öldürmek isteyen kâfirlerden kaçıp gizlenen bir peygamberin yerini o sırada kavağın tepesinde olan bir keklik kâfirlere söylemiştir. Daha sonra katledilen peygamberin kanı gagasına ve üstüne bulaşan kekliğe kınalı keklik denmiştir<sup>218</sup>. Bu inanışa göre uğursuz sayılan kekliğin bu minyatürde Rebî''yi temsil etmek için kullanılmış olması mümkündür.

<sup>217</sup> Abbas, DANESHVARİ, **age**, s. 79.

<sup>218</sup> Beytullah, BEKAR, "Türklerde Kuşlarla İlgili İnanışlar", Emine, GÜRSOY, NASKALİ, Ayşe, ŞEKER, **Kuş Kitabı**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 60.



<b>Tasvir No</b>	: 23
<b>Resim No</b>	: 46
<b>Varak No</b>	: 22a
<b>Ölçüleri</b>	: 18.3 x 6.8 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Rebî' İbni Adnan'ı Öldürmesi



**Kompozisyon** : Lacivert (lapis lazuli) zemin üzerine dikdörtgen formda yapılan minyatüre dört at ve biri yaya beş figür yerleştirilmiştir. Kompozisyonun yönü sağdan sola doğrudur. En soldaki at kompozisyonun tersi yönünde başını çevirmiş hem oluşturulan çerçevenin içinde kalmış hem de kompozisyona hareket katmıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun en sağında elleri bağlanmış Varka'yı yaya olarak görüyoruz. Bir önceki tasvirde gördüğümüz gibi başı ve bedeni açıkta, yalnızca beyaz çakırlı ve yalın ayak resmedilmiştir. Yanında kırat üzerinde bir süvari miğferli ancak zırhsız ve silahsızdır. Süvarinin hemen önünde siyah benekli sarı at üzerinde başında diadem ile Gülşâh figürü yer almaktadır. Zırhlı olarak at süren Gülşâh'ın elindeki mızrağı Rebî''ye sapladığı görülmektedir. Rebî', al atının üzerine yığılmış şekilde tasvir edilmiştir. Rebî''nin önünde yağız at üzerinde duran sonuncu figürün bakışları olaydan habersiz olduğunu göstermektedir.

Minyatürde kullanılan renkler lacivert, kırmızı, siyah, sarı, beyaz, ten rengi, yeşil, açık yeşil, pembe, mavi, kahverengi ve altındır. Minyatürde lacivert zemin üzerine sürülen zıt renklerin hâkimiyeti dikkat çekmektedir. Lacivert ve kırmızı ile oluşturulan sıcak soğuk zıtlıklar kullanılan tasvirde kırmızı ve yeşilin birlikte kullanımıyla tam zıtlıklar da sağlanmıştır.

Minyatürde belirgin bir tezyini motif görülmemektedir.

**Değerlendirme** : Zeminde koyu fakat enerjisi yüksek bir renk olan lacivert tercih edilmesine rağmen, zemin üzerine tercih edilen renklerle de canlı bir tasvir elde edilmiştir. Bu durum zemin üzerine işlenen figürleri daha canlı ve dikkat çekici kılmıştır. Nakkaş, Gülşâh'ın yüzüne verdiği ifade ile Varka'nın esaretine gönderme yapmıştır. Bu tasvirde Gülşâh'ın Varka ve diğer erkekler kadar hatta daha cesur olduğu izlenimi verilmiştir. Günlerce savaşıp Rebî''yi yenemeyen Varka'nın esaretinden sonra Rebî''yi kendi adamlarının arasında öldürmüştür.



<b>Tasvir No</b>	: 24
<b>Resim No</b>	: 47
<b>Varak No</b>	: 23b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.7 x 6.5 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Rebî' İbni Adnan'ın Oğlunu

Öldürmesi



**Kompozisyon** : Kırmızıya boyanmış düz zemin üzerine dikdörtgen formda yapılan minyatürde, iki figür, iki at, üç kuş ve çeşitli bitkiler görülmektedir. Sağdan ve soldan merkeze doğru yön gösteren kompozisyon bir bitki ile ortadan ikiye ayrılmıştır. Yine sağa ve sola simetrik olarak bitkiler yerleştirilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun sağında alaca at üzerinde zırhını kuşanmış ve silahlanmış Gülşâh görülmektedir. Elindeki kargıyı kırat üzerinde görülen Rebî'nin oğluna saplamaktadır. Babasının intikamı için Gülşâh'la savaşan oğul savaşı kaybetmiş olarak tasvir edilmektedir. Biri ölen süvarinin üstünde diğeri Gülşâh'ın arkasında iki güvercin kompozisyona eklenmiştir. Güvercinlerin dışında kompozisyonun en sağında arkası Gülşâh'a dönük bir leylek havalanmak yahut konmak üzere gibi tasvir edilmiştir. Leylek ve Gülşâh'ın arasına bir ağaç yerleştirilmiş, kompozisyonun etek kısmı çimlerle kaplanmıştır. Gülşâh ve süvarinin arasına yerleştirilen çiçekli bitkinin çiçeklerinin biri Gülşâh'a doğru diğeri süvariye doğudur. Kompozisyon en sola yapılan çiçekli bitki ile tamamlanmıştır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, gri, pembe, ten rengi, turuncu, kahverengi ve altındır.

Minyatürde her ne kadar yoğun kullanılan renk kırmızı olsa da kompozisyonun odak noktası siyah ve beyazın birlikte kullanıldığı alaca at olmuştur. Genel olarak koyu tonların tercih edildiği tasvirde siyah ve beyaz tasvire canlılık kazandırmıştır. Nakkaş, âdeti olduğu üzere renkleri eşit şekilde genele yaymış ve denge oluşturmuştur. Zıt renkler tercih edilmiştir.

Herhangi bir tezyini unsur görülmeyen minyatürde süvarinin kalkanında kare ve dikkörtgenlerle geometrik motif oluşturulmuştur.

**Değerlendirme** : Minyatürde Gülşâh'ın bindiği at tüm at tasvirleri içinde en farklı olanıdır. Selçuklu eserlerinde feleğin alaca atı (ablak-ı çark), zamanın geçişini sembolize ettiği söylenmektedir. Alaeddin Keykubat “zamanın alaca atı”na binmek üzere davet edilmiştir<sup>219</sup>. Birbirini izleyen gece ve gündüzün atın siyah ve beyaz benekleri arasında benzerlik kurulduğundan buradan hareketle Rebî'nin ölüm sahnesinde bu atın tercih edilmesi Rebî'nin zamanının geçtiği yahut ölümle onun karanlığının başlamış olduğu ifadesinden bahsetmek mümkündür. Minyatürde görülen kuşlar yine ruhu sembolize etmektedir. Sadece bu tasvirde gördüğümüz turna kuşu yine havalanırken tasvir edilmiştir.

---

<sup>219</sup> Emel, ESİN, “Türk Sanatında At”, **Türk Kültüründe At Ve Çağdaş Atçılık**, Emine GÜRİSOY-NASKALİ, İstanbul 1995, s. 61.

<b>Tasvir No</b>	: 25
<b>Resim No</b>	: 48
<b>Varak No</b>	: 24b
<b>Ölçüleri</b>	: 19 x 6.2 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Rebî' İbni Adnan'ın Oğlu Galib ile Savaşması



**Kompozisyon** : Direkt kâğıt üzerine dikdörtgen form oluşturacak şekilde tasarlanan kompozisyonda daha önce gördüğümüz ikili mücadele sahnelerinin bir benzeri görülmektedir. İki figür, iki at, iki kuş ve bir köpeğin tasvir edildiği minyatürde bir tane iğneli çam ağacına benzer bir ağaç resmedilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun en sağında ağaçla başlayan tasvir kırat üzerinde zırlı ve silahlı Gülşâh figürüyle devam etmektedir. Sırtında kalkanı ve başında sorguçlu miğferi ile mücadeleye devam eden Gülşâh, elindeki kargıyı Galib'e doğru uzatmıştır. Hemen karşısında siyah benekli sarı at üzerinde Galib'i görmekteyiz. Gülşâh'ın uzattığı kargıyı yakalamış şekilde tasvir edilen Galib'in atının ayakları arasına bir köpek figürü yerleştirilmiştir. Galib'in arkasında havada iki kuş görülmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler, sarı, boz, kahverengi, kırmızı, pembe ve mavidir.

Kompozisyonda herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Galib ve Gülşâh'ın teke tek dövüşüğü bu sahnede Galib'in bindiği at üzerinde görülen benekler ve Gülşâh'ın tirkeşinde "pars beneği" denilen çintamâni motifinin minyatür sanatında erken uygulamalarını

görüyoruz. Yine figürlerin etrafına yerleştirilen hayvan tasvirleri hikâyenin devamı hakkında ipuçları vermektedir. Benekli atın ayakları arasında görülen köpek tasviri Şaman inanişına göre güçsüzlük işareti olarak kabul edilirken bazı Türk toplumlarında cenaze törenlerinde kurban edilerek ölüme işaret etmekteydi<sup>220</sup>. Bu sahnedeki hikâyenin devamında Galib'in öleceği izlenimi çıkarılmaktadır.

---

<sup>220</sup> Yaşar, ÇORUHLU, **age**, s. 154.

<b>Tasvir No</b>	: 26
<b>Resim No</b>	: 49
<b>Varak No</b>	: 25b
<b>Ölçüleri</b>	: 20.2 x 7.2 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Rebî' İbni Adnan'ın Oğlu Galib ile Mücadelesi Devam Ediyor



**Kompozisyon** : Hikâyede Galib'le dövüşürken Gülşâh'ın yüzünün açıldığı ve Gülşâh'ı gören Galib'in âşık olduğu, bunun için onu öldürebilecekken atının başını kestiği anlatılmaktadır<sup>221</sup>. Yine dikdörtgen formda ve düz renksiz zemin üzerine yapılan tasvirde nakkaşın hikâyeye sadık kaldığı görülmektedir. Sağdan ve soldan merkeze doğru yerleştirilen figürlerde simetriye dikkat edilmiştir. Kompozisyonda iki savaşçının at ve silahları dışında herhangi bir öge kullanılmamıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Tasvirin sağ alt köşesinde Gülşâh'ın başı kesik vaziyetteki atı görülmektedir, sağ üst köşeye ise silahları resmedilmiştir. Kompozisyonun ortasında zırhsız ve silahsız bir şekilde güreşerek mücadele eden Gülşâh ve Galib figürü vardır. Galib'in arkasında sol alt köşede ayakları kesilmiş atı, kargısı ve üst kısımda kını içinde kılıcı görülmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, pembe, taba, siyah, açık yeşil, kahverengi ve mavidir. Galib ve Gülşâh'ın elbiseleri mavi ve kırmızı ile sıcak - soğuk zıtlığı oluşturmuştur.

<sup>221</sup> Elham, NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, *agt*, s. 137.

Kompozisyonda tezyini bir unsur bulunmamaktadır. Yalnızca Gülşâh'ın kalkanında karelerden oluşturulan geometrik bir desen görülmektedir.

**Değerlendirme** : Küçüklüğünden beri her konuda Varka ile birlikte eğitilen Gülşâh belli ki yakın dövüş sanatları konusunda da eğitim görmüştür. Savaşmakta mahir olan kadın kahraman hikâye boyunca mücadeleden geri durmamıştır.





<b>Tasvir No</b>	: 27
<b>Resim No</b>	: 50
<b>Varak No</b>	: 26b
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 8 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Esir Alınan Gülşâh'ı Kurtarmak İçin

Galib'in Çadırına Gitmesi



**Kompozisyon** : Sayfanın etek kısmına dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon asimetrik. Merkeze yerleştirilen çadırın sağına ve soluna öğeler yerleştirilmiş, yoğunluk kompozisyonun sağ tarafına verilmiştir. Kâğıt zemin üzerine yerleştirilen figürler hikâyeye bağlı kalınarak tasvir edilmiştir. Sağda Varka çadırın kenarına ayrıca iliştirilen kapıya doğru yönelmiştir. Kompozisyonun solunda yere çökmüş, ağzında yem torbası ile dinlenen bir at figürü yer almaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun sağında Varka figürü çadır ve kapısına oran-orantı bağlamında büyük tasvir edilmiştir. Kıyafetlerine baktığımız zaman, başında yassı bir sarık, üstünde kaftan ile zırhsız olarak tasvir edilen figürün tirkeşinde ok, kınında kılıç görülmektedir. Bu tasvir Gülşâh'ı Galib'ten kurtarma konusunda yapılan sonraki iki tasvire girizgâh nispetindedir. Bez çadırın arkadan tasvir edildiğini kapının konumundan anlamaktayız. Ayrıca atın dinlenir vaziyette olması bir rahvet veya dinginlik ortamını işaret etmektedir.

Kompozisyonda kullanılan renkler kırmızı, mavi, pembe, açık kahve, koyu yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz, turuncu ve altındır. Çadırda kullanılan siyah ve beyaz

ile tam koyu ile açık zıtlığı oluşturulmuştur. Kompozisyonun genelinde sıcak-soğuk renk dağılımına dikkat edilmiştir.

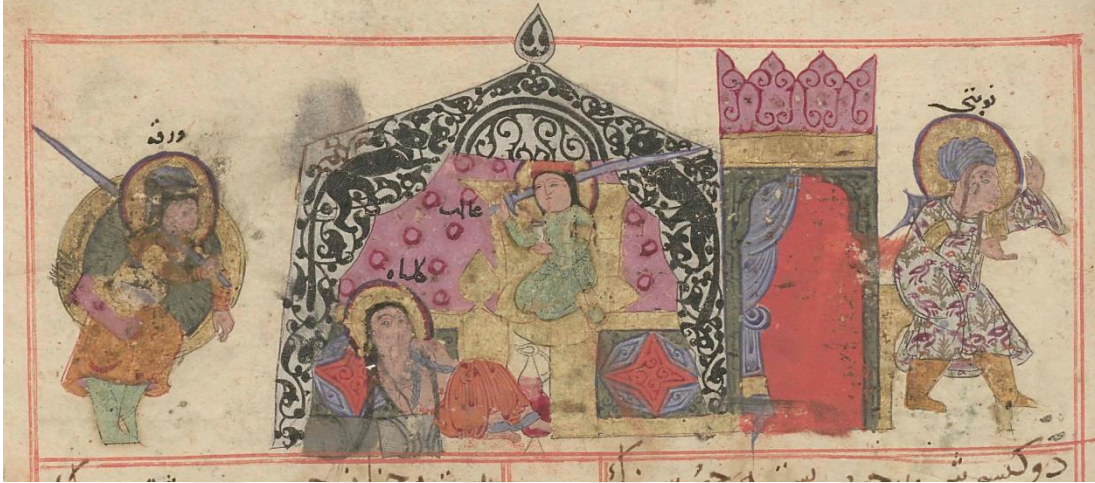
Kompozisyonda tezyini unsur olarak rûmî motifi kullanılmıştır. Çadırın kenarlarında ve tepesinde tepelik motifi olarak uygulanmıştır. Atın örtüsünde rûmî helezon içine yerleştirilen kedi motifi ile tezyinat uygulanmıştır.

**Değerlendirme** : Bir önceki sahnede Gülşâh'ın giydiği kıyafetin aynısını bu tasvirde Varka figürüne giydiren nakkaş, kafa karışıklığına neden olmuştur. Hikâyede Varka'nın tutsak edilen Gülşâh'ı kurtarmak için Galib'in çadırına gittiği anlatılmaktadır<sup>222</sup>. Ancak burada birini kurtarmaya giden figürün silahsız tasvir edilmesi ilginçtir. Hikâye ile arasında bağlantı kurulmamıştır. Bu tasvirde başlayarak beş tasvirde çadıra mimari unsur olarak kapı eklenmiştir. Özellikle burada kullanılan tuğlalar yapının alelade bir yapı olmadığını vurgu içindir.

---

<sup>222</sup> Elham, NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, **agt**, s. 142

<b>Tasvir No</b>	: 28
<b>Resim No</b>	: 51
<b>Varak No</b>	: 27a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.7 x 6.7 cm
<b>Konusu</b>	: Galib ve Esiri Güşâh Çadırda



**Kompozisyon** : Sayfanın baş kısmında bulunan tasvir bir önceki tasvirin devamı niteliğindedir. Önceki tasvirde arkadan gördüğümüz çadırı yine ortada fakat bu kez önden görmekteyiz. Merkeze yerleştirilen çadırın sağına ve soluna birer figür, içine iki figür olmak üzere dört figür yerleştirilmiştir. Figürler kompozisyonun solundan sağına doğru yön göstermektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : En sağda, sağa dönük olarak bir tabure üzerine hafif oturur şekilde tasvir edilen nöbetçi figürü gözcülük etmektedir. Çadıra sırtı dönük olarak tasvir edilmesi, onun nöbetçi olduğu kanaatini güçlendirmektedir. Nöbetçinin hemen arkasında taburesine bitişik halde yarım açık kapı tasviri yer alır. Kompozisyonun ortasında ise önden resimlenen çadırın içini görmekteyiz. Çadırın ortasında yerden yüksek olarak konumlandırılan tahtta Galib figürü oturmaktadır. Bir elinde kılıç bir elinde şarap kadehi Güşâh'a dönük olarak tasvir edilmiştir. Çadırın sol köşesinde yerde yarı çıplak, elleri arkadan bağlı, ayakları prangalı Güşâh, dizleri dik vaziyette oturur şekilde tasvir edilmiştir. Ayakları dibinde yarısı dökülmüş şarap sürahisi durmaktadır. Kompozisyonun en solunda, zırhlı ve silahlı olarak çadıra doğru gelen Varka görülmektedir.

Tasvirde kullanılan renkler siyah, beyaz, kırmızı, pembe, turuncu, mavi, koyu yeşil, açık yeşil, altın ve eflatundur. Renklerde tam zıtlık ve sıcak soğuk zıtlığı kullanılmıştır. Nakkaş renkleri kompozisyonun geneline ölçülü olarak dağıtmaya özen göstermiştir.

Kompozisyonun tezyini unsurlarına baktığımızda rûmî motifi ağırlık olmak üzere Samarra üslubu arasuyu, simetrik arasuyu, bitkisel, hayvansal ve geometrik motifler kullanılmıştır. Çadırın iki kenarına rûmî helezon içine simetrik olarak iki kedi motifi yerleştirilmiştir ve çadırın tepesinde tepelik motifi görülmektedir. Tahtın alt kısmına iki yana yine simetrik olarak geometrik motifler işlenmiştir. Kapı kemeri simetrik tek şerit ile tezyin edilirken kapının en üst kısmına dandanlı olarak Samarra üslubu uygulanmıştır. Nöbetçi figürünün üzerindeki elbise yarı stilize çiçeklerle ve kuş motifi ile süslenmiştir.

**Değerlendirme** : MELİKİAN, çadır içinde simetrik olarak yerleştirilen geometrik motifin halı olduğunu söylemiştir<sup>223</sup>. Ancak Galib'in soluna tasvir edilen tahta bitişik tepelik formunda yapılan formun ahşap olduğunu düşünürsek bunların sedir örtüsü olması daha muhtemeldir. Ayrıca Gülşâh'ın oturuşu ve bu geometrik forma yastık olarak tasvir edilmesi bu motifin yatay değil dikey olduğunu göstermektedir. İkinci kez görülen çadıra bitişik kapı detayına perde eklenmiştir.

---

<sup>223</sup> Melikian CHİRVANİ, agm, s. 232.

<b>Tasvir No</b>	: 29
<b>Resim No</b>	: 52
<b>Varak No</b>	: 28a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.7 x 8.5 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Galib'i Öldürüp Gülşâh'ı

Kurtarması



**Kompozisyon** : Önceki iki tasvirin devamı olarak resimlenen tasvir yine dikdörtgen formdadır. Hikâye aynı mekânda geçmesine karşın nakkaş tekrara düşmemek için mekân dekorasyonunda değişikliğe gitmiştir. Ancak çadıra bitişik olarak yine kapı ögesini yerleştirmiştir. Merkezde çadırın bulunduğu kompozisyonun sağında kapı, solunda bitki motifi yer almaktadır. Çadır içine ise üç figür yerleştirilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Çadırın ortasında ayakta Varka ve Gülşâh'ı görmekteyiz, yerde başı gövdesinden ayrılmış Galib görülmektedir. Varka elindeki kılıcı omzuna dayamış, diğer eli havada, yerde yatan Galib'e bakmaktadır. Varka'nın hemen yanında duran Gülşâh başında diadem uzun örgüleri yere kadar uzanmaktadır. Elleri dua eder gibi tasvir edilmiş, yüzlerine mutlu bir ifade yerleştirilmiştir. Kompozisyonun en soluna çadırın aynı boyda yarı stilize çiçekli bir bitki yerleştirilmiştir.

Tasvirde baskın renk kırmızıdır. Merkezde çadırın dışına kullanılan renk Varka'nın elbisesinde ve kapının üstünde blok olarak yer almış, ayrıca turuncuyla boyanan kısımlara tahrir olarak da kullanılmıştır. Çadırın simetrik olarak açılan örtülerinde mavi tercih edilerek sıcak soğuk zıtlığı sağlanmıştır. Çadırın zemini açık yeşile blok olarak boyanmış, figürler bu zemin üzerine yerleştirilmiştir. Hemen çadıra bitişik olarak yapılan kapıda, adeta palet gibi tasvirde kullanılan tüm renklerin numuneleri yer almaktadır. Bu uygulama kompozisyonda renk ahengini oluşturmaktadır.

Tasvirde tezyini unsurlar kapı üzerindedir; kemerli olarak tasvir edilen kapının kemer aynaları ve en üst kısmında bulun dendanlar Samarra üslubu tezyinat ile kemerin üzerinde kurtçuk denilen yuvarlak dönüşlü tek şerit motifini görmekteyiz.

**Değerlendirme** : Çadır üzerinde iptidai olarak çintamâni motifini görüyoruz. Açık yeşil boyanın ikinci kez zemin rengi olarak tercih edildiğini görüyoruz. Bakır oksitten elde edilen boya kâğıt üzerinde tahribata neden olduğu için kırılmalar görülmektedir. Önceki iki çadır tasvirine eklenen kapı formunu bu tasvire de ekleyen nakkaş, kapıya örtü asıp ortadan bağlamıştır. Çadır içini göstermek için çadırın kumaşları iki yana simetrik olarak açılıdır.

<b>Tasvir No</b>	: 30
<b>Resim No</b>	: 53
<b>Varak No</b>	: 29b
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 5.5 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Kölesini Çeyiz Parası İçin Dayısına Göndermesi



**Kompozisyon** : Kırmızı zemin üzerine dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon sayfanın baş kısmında yer almaktadır. İki figür, çeşitli kuşlar ve bitkilerin yerleştirildiği kompozisyon Varka ve kölesinin arasındaki diyalogu tasvir etmektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun sağına taht üzerinde bağdaş kurar şekilde Varka karakterinin yerleştirildiğini görüyoruz. Yönü sola, kendisiyle konuşan kölesine doğru tasvir edilmiştir. Ortada hafif eğilmiş şekilde Varka ile konuşan köle, siyahı olarak resmedilmiştir. Tahtın sağında ve solunda kuş figürleri yer almaktadır. Kölenin arkasında kompozisyonun soluna çeşitli ağaç ve kuşlar yerleştirilmiştir.

Kompozisyonda baskın renk kırmızıdır. Bunu kırmak için kölenin elbisesinde beyaz tercih edilmiştir. Ayrıca altın ve sarı ile aydınlık sağlanmıştır. Sıcak soğuk zıtlığı için mavi ve yeşiller kullanılmıştır.

Tezyini unsurlara baktığımız zaman Gulam'ın elbisesinde rûmîler görmekteyiz, Varka'nın tahtında yaslanılan kısım geometrik olarak tezyin edilmiştir. Elbisesinde simetrik şekilde kuş motifi görülmektedir. Kompozisyonun en solunda bulunan ağaç stilize edilip münhani gibi yorumlanmıştır.

**Değerlendirme:** Bu minyatüre kadar Rebî' İbni Adnan ve oğullarından Gülşâh'ı kurtarma çabalarının sahnelendiği 27 minyatür sergilenmektedir. Bu mücadeleler sonucunda babasını kaybeden Varka maddi olarak hâmisiz kalmış, bu durum annesinin Gülşâh'ı Varka'ya vermekle ilgili aklını karıştırmıştır. Zira kızını yetim birine vermek yerine varlıklı birine vermek istemektedir. Bu minyatürden sonra tasvir edilen on iki minyatürde Gülşâh'a kavuşmak için çareler arayan Varka'nın, uzak diyarlarda yaşayan varlıklı dayısına gidip ondan çeyiz istemek için katlandığı ayrılık ve mücadele sahneleri görülmektedir.





<b>Tasvir No</b>	: 31
<b>Resim No</b>	: 54
<b>Varak No</b>	: 30b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.5 x 5.7 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Gülşâh'ın Annesini İkna İçin Konuşması



**Kompozisyon** : Dikdörtgen formda kâğıt zemin üzerine iki figür, kuşlar ve bitkilerle tasarlanan minyatür sade ve dingin bir anlatımdadır. Merkeze yerleştirilen figürlerin sağında bir sedir solunda ise ağaç ve çiçekler vardır.

**Figür, Renk ve Motif** : Tasvirin ortasında Gülşâh'ın annesi bağdaş kurmuş şekilde oturmaktadır. Başında diadem bulunan figürün uzun örgüleri belinden aşağı sarmaktadır. Boynunda iki sıra inci kolye görülen figürün elleri dirsekten bükülü, karşısında oturan Varka'yla konuşmaktadır. Kayınvalidesinin karşısında dizüstü oturan Varka, bir elini dizine dayamış diğer eli dirsekten bükük, kaşları çatık halde konuşmaktadır. Başlarının üzerine resmedilmiş üç tane kuş figürü vardır. Varka'nın arkasında kompozisyonun sağında iki kişilik sedir bulunmaktadır. Gülşâh'ın annesinin arkasına tasvir edilen bahçede şeftali ağacı ve laleler bulunmaktadır.

Nakkaş, renk kullanımlarında tam zıtlıktan ziyade sıcak soğuk zıtlığı uygulamıştır. Annenin elbisesi mavi, Varka'nın elbisesi kırmızıdır. Bunların dışında kullanılan renkler altın, pembe, koyu yeşil, siyah, beyaz ve grinin tonlarıdır.

Tasvirde kullanılan tezyini unsurlar sedir üzerinde görülmektedir. Sedirin döşemesi geometrik olarak süslenirken ahşap kısımlarda rûmî tepelikler tercih edilmiştir.

**Değerlendirme** : Şimdiye kadar gördüğümüz tasvirlerde Varka'nın babasına yer veren nakkaş hikâyede önemli rol oynayan Gülşâh'ın annesini tasvire başlamıştır. Metni okuyamayanlarca Gülşâh figürü ile annesinin karıştırılmaması için üçüncü yazıcı tarafından Farsça olarak Gülşâh'ın annesi ibaresi düşülmüştür. Sedirin üzerine atılı beyaz örtü Gülşâh'ın annesinin başörtüsüdür, evinde rahat olarak tasvir edilen figüre yine örtü ile anne vurgusu yapılmıştır. Minyatür dönemin Müslüman kadınlarının içeri ve dışarı kıyafetleri açısından bilgi vermektedir.

<b>Tasvir No</b>	: 32
<b>Resim No</b>	: 55
<b>Varak No</b>	: 31a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.8 x 5.7 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Annesinin Kocası Hilâl ile Konuşması



**Kompozisyon** : Sayfanın etek kısmına dikdörtgen form içine yerleştirilen tasvirde iki figür bulunmaktadır. Kapalı mekân olarak tasarlanan kompozisyon kapı ve oda olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Sağdaki yapıda dörtte birlik kısmını kapının oluşturduğu, kalan kısım dilimli kemerle çevrelenmiş bir oda olarak görülmektedir. Figürlerden biri solda, diğeri kompozisyonun ortasında yer almaktadır. Solda üçayaklı sehpa üzerinde meyve tabağı (yahut sinisi) bulunmaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun ortasında Gülşâh'ın annesini görüyoruz. Gülşâh'ın evliliği hakkında kocasıyla konuşan kadın ev içi giyime uygun olarak resmedilmiştir. Karşısında minder üzerine bağdaş kurmuş, saçını sakalı ağarmış daha olgun şekilde tasvir edilmiş Hilâl karakterini görüyoruz. İki figürün de anatomileri hemen hemen aynı şekilde tasvir edilmiştir. İzleyiciye dönük alt beden, profilden gördüğümüz üst beden ve aynı el kol hareketleri görülmektedir. Konuşma sahnelerinin tamamında eller konuşmaya vurgu için dirsekten bükük, elin biri ileriye doğru ve başparmak ile işaret parmağı birleştirilerek tasvir edilmiştir.

Minyatürde kullanılan renkler mavi, eflatun, kırmızı, sarı, açık yeşil, koyu yeşil, turuncu, narçiçeği, pembe, siyah, beyaz ve altındır. Renklerin koyu tonları ile tahrirler çekilmiştir.

Kompozisyondaki tezyinat kemerlerde ve çatı kısmında görülen Samarra üslubu, simetrikli tekşerit, köşeli zencirek ve minderde görülen geometrik desendir.

**Değerlendirme** : Açık mavi zemin üzerine lacivert tahrir ile verilen kumaş kıvrımları mekân içine dökümlü bir kumaş ile (ipek olabilir) kaplanmış izlenimi vermektedir. Hilâl karakterini yaşlı tasvir eden nakkaş anne figürünü genç olarak tasvir etmiştir.



<b>Tasvir No</b>	: 33
<b>Resim No</b>	: 56
<b>Varak No</b>	: 32a
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 7.1 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Gülşâh'a Çeyiz İçin (Yemen'e) Gideceğini Söylemesi ve Gülşâh'ın Üzülmesi



**Kompozisyon** : Dikdörtgen form oluşturacak şekilde tasarlanan kompozisyon sağdan ve soldan merkeze doğrudur. Merkezde kapalı mekân içine yerleştirilen iki kişi ve bir kedi görülmektedir. Kompozisyonun sağında çadır / haneye bitişik kapı, kapının ardında vücudunun yarısı görünen bir figür vardır. Kompozisyonun solunda ise dengeyi sağlayan büyükçe bir ceviz ağacı görülmektedir. Biri yere doğru uçan diğeri ağacın dallarına konmuş iki kuş figürü ile kompozisyon tamamlanmıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün merkezine yerleştirilen kapalı mekânda Varka ve Gülşâh'ı görmekteyiz. Birbirine dönük olarak profilden tasvir edilen figürler yine konuşma mimikleri ile resmedilmiştir. Varka'nın başında sarığını ve sarığından sarkan örgülerini görmekteyiz. Yüzünde üzüntülü bir ifade olan figürün bir elinde beyaz mendil vardır. Karşısında oturan Gülşâh'ın başında diadem, boynunda inci kolyesi görülmektedir. Varka gibi üzgün olan Gülşâh'ın sadece bir kolunu elbisenin yeninin içinde görmekteyiz. Varka'nın mendilinden ve Gülşâh'ın elbisesinin yeninden ağladıklarını anlamaktayız. Dışarıda yarısı gözüken figür ise genç âşıklara gözcülük etmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler lacivert, kırmızı, narçiçeği, sarı, pembe, yeşil, açık yeşil, gri, turuncu, mavi ve altındır. Lacivert mekânın dışı kırmızı ile sınırlandırılarak sıcak soğuk zıtlığı oluşturulmuştur. Sağda kapı üzerinde gördüğümüz koyu yeşil ve pembe birlikteliği, simetrik olarak solda ağaç üzerinde de kullanılmıştır.

Minyatürde tezyini unsurlar kemerlerde ve kapı üstünde görülen Samarra üslubu tezyinat ile tekşerit simetrlili tek şerit motifidir.

**Değerlendirme** : Minyatürde baskın renk, kapalı mekânın zeminine sürülen mora yakın lacivert (lapis lazuli) renktir. Rengin etkisi üzerine sürülen altın ve narçiçeği rengi ile kuvvetlenmiş ve tasvire canlılık kazandırmıştır. İki figürün ortasına yerleştirilen kedi figürü Gülşâh'ın annesinin hırsını temsil etmektedir. Kedinin nankör olarak bilinmesinin yanında İstedliğini elde edebilmek için her türlü oyun ve cilveyi yapması ile bilinmektedir. Burada kedi ayrıca mekânın Gülşâh'ın evi olduğu izlenimini de vermektedir.

<b>Tasvir No</b>	: 34
<b>Resim No</b>	: 57
<b>Varak No</b>	: 33a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.7 x 5.7 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh ile Varka Sadakat Yemini Ederler



**Kompozisyon** : Bir önceki tasvire küçük farklarla oldukça benzeyen kompozisyon yine dikdörtgen formdadır. Kapalı bir mekân içinde iki figür mekâna bitişik kapı, kapının önünde bir figür yer almaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun sağında kemerli bir yapının ortasına yerleştirilen Varka ve Gülşâh figürü el ele tasvir edilmiştir. Başlarını birbirine yaslayan âşıkların bulunduğu mekânda başkaca bir öge yoktur. Sekize bölünmüş sivri kemerli kapı, kapalı olarak gösterilmektedir. Bir önceki tasvirde Gülşâh'ın evinde görülen âşıklar bu tasvirde Varka'nın evinde görülmektedir. Gülşâh'ın yakasının kapalı olması bu ihtimali güçlendirmektedir.

Bu tasvirde tercih edilen baskın renk mekânda kullanılan kırmızıdır. Zıtlık olarak açık yeşille çevrelenmiş, soğuk renk olarak kapıda mavi kullanılmıştır. Nakkaş bir rengi birkaç yerde kullanma âdetini burada terk etmiş, hizmetlinin elbisesinde kullandığı yeşili başka yerde kullanmamıştır.

Tezyini unsur olarak Samarra üslubu ve simetrik tekşerit kullanılmıştır.

**Değerlendirme** : MELİKİAN, kapının önünde duran figürün, yaşlı olmasından dolayı Hilâl olduğunu söylese de<sup>224</sup> Hilâl karakteri hiç sakalsız tasvir edilmemiştir; bu figür Varka'nın hizmetlisi olmalıdır.



---

<sup>224</sup> MELİKİAN, **agm**, s. 234



<b>Tasvir No</b>	: 35
<b>Resim No</b>	: 58
<b>Varak No</b>	: 33b
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 13.5 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh ile Varka'nın Vedalaşması



**Kompozisyon** : Nakkaş dikdörtgen forma bağlı kalsa da önceki kompozisyonlarda form dışına küçük çıkmalardan farklı olarak merkeze abartılı bir ağaç figürü yerleştirmiştir. Simetrik olarak sağda ve solda yerleştirdiği bitkilerle desteklenen ağaç üzerine güvercin figürü konulmuştur. Ağacın sağında iki figür, solunda ise horoz ve tavuk figürleri vardır. Ağacın dibinde gövdesine sarılı tilki figürü neredeyse gizlenmiş şekildedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Merkezde görülen ağacın sağında birbirine sarılı olarak tasvir edilen Varka ve Gülşâh, kıyafetlerinden ayırt edilmektedir.

Varka'nın başında sarık, ayaklarında çizmeleri vardır. Gülşâh'ın başında diadem, yakası açık bir elbise, geniş paçalı donu ve çarıkları görülmektedir. Yüz ve saç şekilleri hemen hemen aynıdır.

Minyatürde kullanılan renkler açık yeşil, koyu yeşil, kırmızı, mavi, pembe, sarı, siyah ve altındır.

Kompozisyonda herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Servi ağacının üstünde havaya doğru uçar şekilde tasvir edilen güvercin ayrılık anlamı taşımaktadır. Tilki, horoz ve tavuk figürleri, bulunulan durumu sembolik olarak anlatmak için yerleştirilmiştir. Türk kültüründe horoz figürüne cesaret, savaşçılık ve şeytanı defetme gibi vasıfların yüklenmesi<sup>225</sup> nedeniyle burada horoz figürünün Varka'yı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Karşısında görülen ferik (genç, taze, piliç) figürü ise bizce Gülşâh'ı temsil etmektedir.

---

<sup>225</sup> Yaşar, ÇORUHLU, **age**, s.149

<b>Tasvir No</b>	: 36
<b>Resim No</b>	: 59
<b>Varak No</b>	: 34b
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 6.5 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Yemen'e Varması



**Kompozisyon** : Dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon bölünmüş paftalar şeklindedir ve minyatürde dört figür ve üç at görülmektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün sağında yarısı resmedilmiş olan Varka'nın atıdır. Kale önüne gelen Varka, kale duvarına bitişik olarak yapılmış kapıdan içeri girerken tasvir edilmiş, başı içerde, vücudunun bir kısmı dışarda kalmıştır. Devam eden yapı tezyini olarak süslenmiş, herhangi bir işlevi yoktur. Kaleye bitişik olarak tasvir edilen çadırda Yemen Şahı'nın veziri bağdaş kurmuş oturmaktadır. Vezirin bulunduğu çadırın bir kısmını kapatacak şekilde resimlenen diğer çadırda dizüstü oturan Varka'yı görüyoruz. Bu iki figür karşılaşmış, konuşmuş olsa da tasvirde ayrı mekânlarda görülmektedirler. Dinlenmeye geçen Çadırların üst kısmında simetrik olarak yerleştirilen iki at, ağızlarında yem torbası, başları birbirine dönüktür. Çadırın arkasında kalan gövdeleri görünmeyen atların sadece başları görülmektedir. Atların ortasında üst bedeni çıplak, başı dazlak figür seyis yahut köle olmalıdır.

Minyatürde nakkaş kırmızı, yeşil, açık yeşil, pembe, mor, mavi, kahverengi, sarı, siyah, beyaz ve altın renklerini kullanmıştır. Kullandığı bir rengi dengeli olarak kompozisyonun birkaç yerinde daha kullanmaya özen gösteren nakkaş sıcak soğuk zıtlığı ve tam zıtlıklar uygulamıştır.

Kompozisyonun en sağında yapının üst kısmında köşeli zencirek motifi görölmektedir. Kapı kemerinin üst kısmında kitabeli zencirek, üstte içleri farklı renklere boyanmış Samarra üslubu helezonlarla tezyin edilmiş dendanlar vardır. Kapının soluna bitişik yapıda Samarra üslubu ile doldurulmuş paftalar yer almaktadır. Vezirin çadırında simetrik olarak kuş motifi görölmektedir. Varka'nın çadırın üst kısmı rûmî motifi ile tezyin edilmiştir.

**Değerlendirme** : Varka, Yemen'e dayısından yardım istemeye gitmiş ancak Aden ve Bahreyn şahlarının dayısını esir aldığını öğrenip kurtarmanın çaresini düşünmeye başlamıştır. Kompozisyonda üç ayrı mekân ve zaman aynı anda gösterilmiş, nakkaş hikâyeye bağlı kamaya çalışmıştır. Ortadan tek direk kurulan çadırın sağında yanan büyükçe mum ve şamdan ögesi vaktin akşam olduğunu vurgulamak içindir.

<b>Tasvir No</b>	: 37
<b>Resim No</b>	: 60
<b>Varak No</b>	: 35b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.8 x 5.8 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Dayısını Kurtarmak İçin Aden ve Bahreyn Askerleri ile Çarpışması



**Kompozisyon** : Sayfanın baş kısmında yer alan kompozisyon dikdörtgen formdadır. Sağdan sola doğru yön gösteren kompozisyonda bir yapı, üç savaşçı ve üç at bulunmaktadır. Kaleden çıkan süvariler süratle hareket etmektedir. Bu dinamizm kompozisyona yansımıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Sağda tuğlalarla örülmüş iki kemerli bölmeye bitişik olarak tasvir edilen kapıdan, başı eğik şekilde al at üzerinde çıkan süvariye görmekteyiz. Başında miğfer olan figürün elinde kargı bulunmaktadır. Hemen önünde yağız at üzerinde Varka görülmektedir. Miğferi başını tamamen kapatmış, yalnızca gözleri açıkta kalmıştır, göğsünden beline kadar inen zırhı ve sırtında asılı büyük bir kalkanı vardır. Elinde batrak tutmaktadır. Varka'nın önünde sarı at üzerindeki süvarinin başı açık, bir elinde kalkan bir elinde mızrak tutmaktadır.

Minyatürde baskın renk, kompozisyonun merkezine yakın kullanılan siyahtır. Kırmızı ve sarının ortasında kullanılan rengin etkisi azaltılmaya çalışılmıştır. Bu renklerin dışında açık yeşil, koyu yeşil, kiremit, mor, mavi, pembe ve altın kullanılmıştır.

Tezyini unsur olarak kapı aynalarında, kemer ve sütunlarda Samarra üslubu arasuyu kullanılmıştır.

**Değerlendirme** : Minyatürde kemer içlerine yapılan tuğla duvar çıkılan yerin şehir surları olduğunu göstermek içindir. Solda görülen figürün mızrak ucu farklılık göstermektedir. Kıyafetinden sarkan uçkur bu figürün ecnebi olduğunu düşündürmektedir.



<b>Tasvir No</b>	: 38
<b>Resim No</b>	: 61
<b>Varak No</b>	: 36a
<b>Ölçüleri</b>	: 18.3 x 12 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Dayısını Kurtarmak İçin Aden ve Bahreyn Askerleri ile Çarpışması



**Kompozisyon** : Metnin içine yerleştirilen kompozisyon dikdörtgen formdadır. Boyalı zemin üzerine yerleştirilen figürler sağdan ve soldan merkeze doğru yön göstermektedir. Merkezde tuğ ile taraflar ayrılmıştır. Yedi figür, dört at ve iki devenin resmedildiği kompozisyon savaş sahnesi tasviridir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün sağında iki deve üzerinde iki savaşçı ellerinde tokmaklarla kös<sup>226</sup> çalmaktadır. Develerin önünde benekli doru at üzerinde Varka'yı görmekteyiz. Başında miğfer olan Varka'nın, üzerinde zırh ya da silah görülmemektedir. Varka'nın yanında tuğ taşıyan askerin başı ve atının ön kısmı tasvir edilmiştir. Karşılarında Aden ordusunun askerleri vardır. Kompozisyonun

<sup>226</sup> "Kösler tokmaklarla vurularak çalınan, üzerine çoğunlukla deve derisi gerilmiş, bakır gibi bir madenden yapılmış, büyük ve derin bir kâse veya kazandan ibarettir.", Haydar, SANAL, "Kös", *DİA*, C. 26, 2002, s. 270-272.

ortasında Varka'nın önünde duran piyade asker, kıyafet ve silah açısından farklılık sergilemektedir. Piyade askerin arkasında zırh giydirilmiş kırat üzerindeki Aden askeri, elindeki kılıcı omzuna dayamıştır. En soldaki kır at üzerindeki figürün miğferi, kalkanı ve silahı görülmektedir.

Kırmızıya boyanmış zemin üzerine yerleştirilen figürlerde kullanılan yeşiller tam zıtlık oluşturmuştur. Biraz biraz mavi ve açık yeşillerle soğuk renkler kullanılsa da kompozisyonda ağırlık sıcak renklere düşmektedir.

Tasvirde görülen tek tezyini unsur Varka'nın kaftanının etek kısmına yapılan köşeli zencirek arasuyudur.

**Değerlendirme** : Varka'nın Gülşâh'ı kurtarmak için Beni Zabya kabilesiyle girdiğinden daha büyük ve zorlu olan bu savaşın tasvirinde, bu durumu ifade etmek için sembolik alametler kullanılmıştır. Hükümdarlık sembollerinden biri olan tuğ, savaş için önemli görevler üstlenmiştir. Yüksek tutulan tuğlar uzak mesafelerden seçilebilmesi nedeniyle savaş esnasında birlikleri sevk ve idare etmek için kullanılmışlardır<sup>227</sup>. Tasvirde görülen üç uçlu mızrak, Yunan mitolojisinde Poseidon'un, Roma mitolojisinde Neptün'ün, Hint mitolojisinde Shiva'nın ellerinde tuttıkları mızraklarla benzerlik gösterir<sup>228</sup>.



**Resim: 62 Poseidon'un Üç Uçlu Mızrağı**

<sup>227</sup> Ahmet, ÇAYCI, **age**, s. 198.

<sup>228</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Poseidon%27un\\_üç\\_uçlu\\_mızrağı](https://tr.wikipedia.org/wiki/Poseidon%27un_üç_uçlu_mızrağı), 19.04.2019, 10:00



<b>Tasvir No</b>	: 39
<b>Resim No</b>	: 63
<b>Varak No</b>	: 37b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.8 x 6.1 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Aden Askeri ile Teke Tek Dövüşmesi



**Kompozisyon** : Metnin içine yerleştirilen kompozisyon dikdörtgen formdadır. Kompozisyonun yönü sağdan ve soldan merkeze doğrudur. Merkeze yerleştirilen iki savaşçı ve iki at figüründen oluşmaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Varka ile Aden askerinin teke tek dövüşünün sergilendiği tasvirde, sağda sarı at üzerinde tam teçhizatlı Varka'yı görüyoruz. Başındaki örgü miğfer, boynundan itibaren kapalıdır. Göğsünden beline kadar zırhlı, sırtında kalkan, elinde kargı ile hamle yapar şekildedir. Karşısında doru at üzerinde görülen asker zırhlı yoktur. Başında miğfer, elinde mızrak ve sırtında kalkan vardır.

Minyatürde görülen renkler morun pembeye yakın tonları, sarı, altın, kahverengi, yeşil, siyah, beyaz ve maviden oluşmaktadır. Zeminde kullanılan mor renk ile sarı renk zıtlık oluşturmuştur.

Tasvir sencide ve ayırma rûmî helezonları ile zeminin tamamını kaplayacak şekilde tezyin edilmiştir.

**Değerlendirme** : Hikâyede büyük kahramanlıklar gösteren Varka'nın önce meydan okuduğu askerleri tek tek yendiği sonra sayıca kendilerinden üstün olan düşmanı bozguna uğratmasından bahsedilmektedir<sup>229</sup>. Yemen'e yola

<sup>229</sup> Elham, NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, **agt**, s. 173.

çıkmadan önce nakkaşın Varka ile benzeştirdiği horoz figürü cesurca savaşıyan Varka ile iyice bütünleşmiştir.



<b>Tasvir No</b>	: 40
<b>Resim No</b>	: 64
<b>Varak No</b>	: 38b
<b>Ölçüleri</b>	: 18.9 x 9.2 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Aden Askerleri ile Çarpışması



**Kompozisyon** : Kâğıt zemin üzerine dikdörtgen formda oluşturulan kompozisyon oldukça dinamik bir savaş sahnesidir. Kompozisyonun yönü sağdan ve soldan merkeze doğrudur. Kalabalık figürlerden oluşan kompozisyonda sekiz savaşçı ve yedi at görülmektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Aden ve Bahreyn ordusu ile savaşan Varka'nın askerleri kompozisyonun sağına yerleştirilmiştir. Bir asker dışında askerlerin hepsi zırhlıdır. Çeşitli başlık ve miğfer örneklerinin yer aldığı minyatürde Varka, askeri sayıca az fakat üstün olarak tasvir edilmiştir. En sağdaki figür şaha kalkmış kırat üzerinde düşmana ok atarken görülür. Sağ alt kısımda sarı at üzerinde zırhı olmayan tek asker, kılıç savurmaktadır. Sağ üst kısımda kırat üzerinde Varka elindeki kargıyı düşman askerine saplamaktadır. Varka'nın hamle yapmasına olanak tanıyacak şekilde atın başı sağa doğru dönüktür. Ortada düşman askeri atsız şekilde okla yaralanmış, yere yığılmaktadır. Yerdeki askerin solunda kalan doru at, arkadan perspektif olarak resmedilmiştir. Sol alt köşede düşman askeri geriye dönerek ok fırlatırken görülür. Sol üst köşede okla vurulan asker, atı üzerinde can çekişmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, kahverengi, turuncu, ten rengi, pembe, sarı, altın, siyah, beyaz, yeşil ve açık yeşildir. Nakkaş tüm renkleri dengeli bir şekilde kompozisyonun geneline dağıtmıştır. Yine zıtlıklar görülmektedir.

Minyatürde herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Bu tasvirde atların vücut hareketleri savaş pozisyonlarına göre şekillendirilmiş ve oldukça dinamiktir. Figürleri geride bırakacak şekilde tasvir edilen atlar, dönemin savaş aracı olarak tuttuğu önemli yeri de göstermektedir.



<b>Tasvir No</b>	: 41
<b>Resim No</b>	: 65
<b>Varak No</b>	: 39b
<b>Ölçüleri</b>	: 20.2 x 7.1 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Aden ve Bahreyn Askerlerini Bozguna Uğratması



**Kompozisyon** : Sağdan sola doğru yön gösteren kompozisyon kâğıt zemin üzerine dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Kompozisyona sekiz savaşçı, iki at figürü yerleştirilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Kompozisyonun sağında doru at üzerinde başında miğferi, üzerinde zırhı ve elinde kılıcıyla düşmana hücum eden Varka'yı görüyoruz. Yine sağ tarafta Varka'nın arkasında piyade bir asker elinde kılıç ve kalkanla tasvir edilmiştir. Kompozisyonun ortasında yer alan piyade asker, kılıçla düşman askerini göz hizasından yaralamıştır, yaralan asker düşman askerlerinin lideri olmalıdır. Tahtirevandan düşerken görülen askerin düştüğü yerde bir hamal tahtın altında büzülmüş halde tasvir edilmiştir. Kompozisyonun sağında altta at üzerinde ve üste ellerinde kılıç ile kaçan piyade askerler görülmektedir. Düşman askerlerinin bozguna uğratıldığı bu sahne oldukça dinamik tasvir edilmiştir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, kahverengi, pembe, gri, yeşil, açık yeşil, mor, altın, siyah ve beyazdır.

Minyatürde herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Nakkaş bu minyatürde Varka karakterini diğerlerine göre daha heybetli tasvir etmiş, son hamle olarak taht-ı revandan liderlerini alaşağı ederek savaşın sonucunu göstermiştir.



<b>Tasvir No</b>	: 42
<b>Resim No</b>	: 66
<b>Varak No</b>	: 40a
<b>Ölçüleri</b>	: 18.4 x 5.9 cm
<b>Konusu</b>	: Şam Şahı'nın Gülşâh'ın Güzelliğini Duyması



**Kompozisyon** : Sayfanın etek kısmına yerleştirilen kompozisyon iki çadır, çadır içine resmedilmiş üç figür ve bir attan oluşmaktadır. Simetrinin gözetildiği kompozisyon sağdan ve soldan merkeze doğru yön göstermektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Şahın çadırını merkeze yerleştiren nakkaş, bunu diğer çadıra göre biraz daha büyük tasvir etmiştir. Kompozisyonun sağında ayakta eyerli hazır bir at beklemektedir. Olası bir tehlikeye karşı eyerli bir şekilde bekletilen at, sultan vurgusu içindir. Ortada tek direkli çadır içinde Şam Şahı ve misafirini görmekteyiz, başında tacı ile tasvir edilen şah, uzun saçlı ve sakallıdır. Çadırın sağına dizüstü oturur şekilde resmedilen şahın elleri konuşma mimiklerine göre şekillendirilmiştir. Çadırın solunda şahın karşısında oturan figürün bir dizi havada ve bir eli dizine dayalı şekildedir. Kompozisyonun soluna yapılan çadır ortadan tek direklidir. Çadır içine tasvir edilen figür direği kapatacak şekilde dizüstü oturmaktadır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, siyah, beyaz, yeşil, pembe, altın, gri ve açık yeşildir. Merkezde tasvir edilen çadırın zemin renginde kırmızı tercih edilirken diğer çadır mavi ile tezyin edilmiş ve sıcak soğuk zıtlığı sağlanmıştır. Ayrıca çadır örtülerinde siyah ve beyazla açık koyu zıtlığı görülmektedir. Şahın

çadırının içinde oturan figürün elbisesinde kullanılan yeşille tam zıtlık oluşturulmuştur.

Kompozisyonda tezyini unsur olarak ortadaki çadırın örtü süslemelerinde rûmî motifi kullanılırken diğer çadırda örtüde simetrik olarak tavus kuşu motifi ve çadırın içinde rûmî helezonlar kullanılmıştır. Atın eyer örtüsünde köşeli zencirek arasuyu motifi görülmektedir.

**Değerlendirme** : Hikâyeye göre; Gülşâh'ın güzelliğini duyan Şam Şahı yollara düşmüş, yolda karşılaştığı kabilelere ikramlarda bulunmuştur<sup>230</sup>. Nakkaş bu tasvirde hikâyeye bağlı kalmış, iki çadır resmederek çadırlarda kullandıkları remizlerle kabile farkını ortaya koymuştur.

---

<sup>230</sup> Elham, NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, **agt**, s. 183.



<b>Tasvir No</b>	: 43
<b>Resim No</b>	: 67
<b>Varak No</b>	: 41a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.2 x 5.9 cm
<b>Konusu</b>	: Şam Şahı'nın Çadırını Gülşâh'ın Kabilesine Yakın Kurlurması ve Gülşâh'ı Görmesi



**Kompozisyon** : Sayfanın baş kısmına dikdörtgen formda simetrik olarak kurulan kompozisyonda iki çadır ve iki figür bulunmaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Sağa ve sola yerleştirilen çadırların ortasına tasvir edilen Gülşâh figürü, çadırın dışında yürür halde tasvir edilmiştir. Sağdaki çadırda Şam Şahı, minderler üzerinde diz üstü oturur vaziyette, bir eli kucağında diğer eli göğüs hizasında, bedeni Gülşâh'a doğrudur. Önünde kaideli tabak içinde meyveler görülmektedir. Gülşâh'ın çadırı solda oldukça sade şekilde tasvir edilmiştir. Çadırın içine "Gülşâh'ın çıkması" diye yazılmıştır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, beyaz, yeşil, altın, siyah, turuncu, narçiçeği ve pembedir. Renklerde ters simetri uygulayan nakkaş, çadır içlerinde kullandığı rengi diğer çadırın tahrir ve tezyinatında kullanmıştır. Sağdaki çadırın içini düz maviye, soldaki çadırın içini kırmızıya boyamak suretiyle sıcak soğuk zıtlığı oluşturmuştur.

Kompozisyonda tezyinat şahın çadır örtülerinde görülen rûmî helezonlardan ibarettir.

**Değerlendirme** : Nakkaşın hikâyeye bağlı kaldığı anlaşılıyor, nitekim 1255. beyitte “*Birden bire Gülşâh şaşkın ve sabırsız bir şekilde bulutun arkasından çıkan ay gibi çadırdan çıktı*” yazarken, bir sonraki beyitte “*Şam Şahı ona baktı, Gülşâh’ın ay gibi parlayan yüzü ve servi boyunu gördü*” mısraı yer almaktadır<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> Elham, NIKOOSOKHAN, SEDGHİ, **agt**, s. 186-187.

<b>Tasvir No</b>	: 44
<b>Resim No</b>	: 68
<b>Varak No</b>	: 42a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.5 x 8 cm
<b>Konusu</b>	: Şam Şahı'nın Gülşâh'ın Annesine Yaşlı Kadını

Aracı Olarak Göndermesi



**Kompozisyon** : Metnin içine dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon, simetrik özellik göstermektedir. Merkeze yerleştirilen bir çadır ve çadır içinde iki figürün yer aldığı tasvirde çadırın iki yanına simetrik olarak çiçekli bitkiler yerleştirilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün ortasına yerleştirilen çadırın içinde Gülşâh'ın annesini ve Şah'ın hediyelerle gönderdiği yaşlı kadını görüyoruz. Tek direkli çadırın sağında Gülşâh'ın annesi başı kapalı, bir dizi havada, elleri konuşmasını ifade eder şekilde tasvir edilmiştir. Karşısında ayakta duran yaşlı kadının başında uzunca beyaz bir örtü vardır. Yüz hatlarından yaşlı olduğu anlaşılan kadın yere bohçalar açmış, içinde kumaşlar görülmektedir. Çadırın sağına ve soluna yerleştirilen bitkilerle tasvir tamamlanmıştır.

Minyatürde görülen renkler kırmızı, yeşil, pembe, sarı, mavi, siyah, beyaz ve altındır. Baskın renk çadırın içine tamamen sürülen kırmızıdır. Kadının yeşil elbisesi zıtlık oluşturmuştur. Çadır örtüsünde görülen beyaz üzerine siyah tezyinat açık koyu zıtlığı sağlamıştır.

Minyatürde tezyini unsur olarak çadır üzerine rûmî helezonlar uygulanmıştır.

**Değerlendirme** : İç mekânda olmalarına karşın yaşlı kadının ayağındaki çizmeler kompozisyona uymamaktadır. Tasvire yakından bakıldığında aslında dar paçalı don giymiş olan figüre çizmeler sonradan eklenmiştir. Yaşlı kadın figürü çizibilmesine rağmen Gülşâh'ın annesinin genç tasvir edilmesi nakkaş bilinçli tercihi ileler. Anne figürü bu kez başı kapalı olarak tasvir edilmiştir, haramlık durumu olmamasına karşın kapalı ortamda kadına karşı tesettürlü olması bu tarz araçlara güvensizliğin işareti olarak yorumlanabilir.



<b>Tasvir No</b>	: 45
<b>Resim No</b>	: 69
<b>Varak No</b>	: 43a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.8 x 6.3 cm
<b>Konusu</b>	: Şam Şahı'nın Gülşâh'ın Kabilesine Ziyafet

Vermesi



**Kompozisyon** : Dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon boyalı zemin üzerine yerleştirilen yedi figürden ve bitkilerden oluşmaktadır. Kompozisyon sağ ve soldan merkeze doğru yön göstermektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürde sağda farklı oturuşlar sergileyen dört figür görülmektedir. En sağda oturan figürün başı sağa dönük, bir dizi havadadır. Havada olan dizine dirseğini yaslamış, ellerini kucağında birleştirmiştir. Bu figürün solunda oturan iki figürün oturuşları hemen hemen aynıdır. Diz üstü oturan figürler aynı mimikleri sergilemiştir ancak sakallı figür sakalını tutmaktadır. Dördüncü figür hemen şahın önünde bağdaş kurmuş ve yüzü şaha dönük onunla konuşur vaziyettedir. Şah minderde dizüstü oturmuş, bir elini göğüs hizasında kaldırmış, diğer elini dizine dayamıştır. Şah'ın arkasında kalan iki figür ayakta ve başlıklarındaki farklılıklardan Şah'ın adamları olduğu düşünülmektedir. Figürler şaha doğru yürür vaziyette tasvir edilmişlerdir. Nakkaş minyatürün sağ alt kısmına oturan figürlerin önüne küçük bir lale bahçesi koymuştur. Böylece ayakta duran figürler ve şahın minderi ile ölçüsünü dengelemiştir. Şaha en yakın oturan figür üzerine "Hilâl" notu düşülmüştür. Ancak figürün genç olması bu ihtimali zorlamaktadır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, yeşil, mavi, açık yeşil, pembe, bordo, turuncu, siyah, beyaz, sarı ve altındır. Zeminin tamamen kırmızı ile boyandığı tasvirde yeşillerle tam zıtlığı sağlanmış ve figürlerde soğuk renkler tercih edilmiştir.

Minyatürde görülen tezyinat sağ ve solda en başta bulunan figürlerin elbiselerinde uygulanan rûmî motiflerdir. Bunların dışında yarı stilize lale motifleri görülmektedir.

**Değerlendirme** : Şam Şahı, Gülşâh'ı kazanmak için ailesine ve kabilesine türlü ikramlarda bulunmuş, zenginliğine işaret olacak hediyelerini önlerine sermiştir. Metinde Gülşâh'ın aşkıdan adeta kül olan şahın, bu amaç için yaptıklarını anlatan bu tasvir metne göre daha sade kalmıştır.

Bir ayağın havada olduğu duruş saygı ifadesi olarak nitelendirilmiş olsa da mekânın genişliğine vurgu için yürüyen figürler tercih edilmiştir. Nitekim en sağdaki minyatür karesine alınmayan figür, başka bir yöne baktırılarak bu ifade güçlendirilmiştir.

<b>Tasvir No</b>	: 46
<b>Resim No</b>	: 70
<b>Varak No</b>	: 43b
<b>Ölçüleri</b>	: 18.3 x 7.2 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Varka'dan Başkasına Verildiğini

Duyunca Feryat Etmesi



**Kompozisyon** : Kâğıt zemin üzerine dikdörtgen form oluşturacak şekilde tasarlan kompozisyonun ortasında bir çadır, çadırın içinde bir figür vardır. Çadırın sağına ve soluna ikişer hayvan figürü ve bitki yerleştirilerek simetrik bir kompozisyon oluşturulmuştur.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün ortasına yerleştirilen çadır içinde görülen Gülşâh figürü, forma paralel olarak yere uzanmış üzgün bir hal sergilemektedir. Bir elini yanına uzatmış diğer elini alnına dayamış, saç örgüleri dağılmış vaziyettedir. Çadırın sağında bir ördek ve tavşan figürü yer almaktadır. Çadırın solunda iki güvercin ve güvercinlerin altında çiçekli bir bitki görülmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, siyah, beyaz, sarı, altın, pembe, mor, boz ve yeşildir. Çadırın zemini kırmızı ile boyanmış, Gülşâh figürünün elbisesinin mavisi ile sıcak soğuk zıtlığı oluşturulmuştur. Çadır örtülerinde siyah ve beyaz ile açık koyu zıtlığı görülmektedir.

Minyatürde tezyini unsur çadır örtüsünde görülen rûmî motifidir.

**Değerlendirme** : Türlü hünerlerle Gülşâh'ın anne ve babasını ikna eden şah, amacına ulaşmıştır. Minyatürde, şahla evleneceği haberini duyunca fenalık geçiren Gülşâh'ın içine düştüğü hal anlatılmaktadır. Burada kullanılan hayvan tasvirleri sembolik olarak tercih edilmiştir. Su kuşu olan ördek, saflık, manevi hal gibi anlamlarının yanında üzüntü anlamına da gelmektedir<sup>232</sup>. Dört tasvirde işlenen ördek figürü bu tasvirde tavşan ile birlikte kullanılmıştır. Gülşâh'ın olduğu tasvirler bu iki hayvan bilinçli olarak tercih edilmiştir. Gülşâh'a doğru uçar şekilde tasvir edilmesi Gülşâh'a isabet eden üzüntünün sembolüdür.

---

<sup>232</sup> Daneshvari, **age**, s. 83.



<b>Tasvir No</b>	: 47
<b>Resim No</b>	: 71
<b>Varak No</b>	: 44b
<b>Ölçüleri</b>	: 18.6 x 7.7 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Annesinin Gülşâh'ı Şah ile Evlenmeye İkna Etmeye Çalışması



**Kompozisyon** : Dikdörtgen form oluşturacak şekilde tasarlanan kompozisyon simetrikdir. Kompozisyonun ortasında bir önceki minyatürde olduğu gibi çadır yer almaktadır. Çadırın içinde bir figür, sağında bir figür görülürken solunda iki kedi figürü vardır.

**Figür, Renk ve Motif** : Ortada bulunan çadırın içinde Gülşâh'ı dövünürken görmekteyiz. Çadırın içinde koşturuyormuşçasına dinamik bir hava verilen figürün elleri havada, bir ayağı öne doğru hareket ederken diğeri arkaya doğru bükük vaziyettedir. Yanaklarına dökülen zülüfler kederini ve belki de saçını başını yolduğunu göstermektedir. Çadırın sağında Gülşâh'ın annesi diz üstü oturmuş, mimikleri üzgün, elleri konuştuğunu gösterir şekildedir. Baş örtülü olan figürün örtüsünün altından saçları üç örgü şeklinde görülmektedir. Sağda alt kısımda ot kümesi ile nakkaş dengeyi sağlamaya çalışmıştır. Kompozisyonun solunda iki kedi birbirlerinin kuyruklarını ısırmaktadır. Kediler kompozisyona yine sembolik olarak yerleştirilmiş, Gülşâh'la annesinin gerginliklerini simgelemiştir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, pembe, altın, yeşil, açık kahverengi, siyah, mor ve mavidir. Gülşâh'ın annesinin başörtüsü ve elbisesi sıcak soğuk zıtlık oluşturmuştur.

Minyatürde herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Nakkaşın daha önce kullandığı kedi figürü bu minyatürde iki kadın ve iki kedi şeklinde yer bulmuştur. Önce de bahsettiğimiz gibi hırsı temsil eden kedi yine bu manada Gülşâh'ın Varka'ya kavuşma arzusu ve annesinin zenginlik hırsı ile çatışmaktadır.



<b>Tasvir No</b>	: 48
<b>Resim No</b>	: 72
<b>Varak No</b>	: 45a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.4 x 6 cm
<b>Konusu</b>	: Şahla Evlenmek Zorunda Kalan Gülşâh'ın

Varka'ya Yüzüğünü Bırakması



**Kompozisyon** : Metnin içine yerleştirilen kompozisyon dikdörtgen formdadır. Sağ ve soldan merkeze doğru yön gösteren kompozisyon nakkaşın âdeti üzerine simetrik olarak tasarlanmıştır. Kompozisyonda iki figür, bir kedi ve meyveli bir bitki bulunmaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün sağında Gülşâh'ın arkasında oturmuş bir kedi, bir patisini kaldırmış haldedir. Gülşâh karşısındaki Gulam'a<sup>233</sup> örgü bir ipe balanmış yüzüğü uzatmaktadır. Gulam öne doğru eğilmiş yüzüğe uzanırken tasvir edilmiştir. Gulamın belinde içi oklarla dolu tirkeşi bağlıdır, kılıcının kınının ucu arkasından görülmektedir. Gulamın arkasında simetri için kullanılan meyveli bitki yer almaktadır.

Minyatürde görülen renkler kırmızı, mavi, yeşil, boz, pembe, kahverengi, siyah, altın ve turuncudur. Gülşâh'ın mavi elbisesi ve kırmızı geniş paçalı donu sıcak soğuk zıtlığı oluşturmuştur.

Minyatürde herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

<sup>233</sup> "Delikanlı, azad edilmiş köle, genç hizmetkâr ve efendisine bağlı muhafız gibi anlamlara gelmektedir". Mustafa Zeki, TERZİ, "Gulâm", **DİA**, C. 14, İstanbul, 1996, s. 178- 180.

**Değerlendirme** : 3b sayfasında bulunan ilk minyatürde işlenen kuyumcu sahnesini anlamlandırılan tasvirin işlendiği ilk minyatür olan bu tasvirde Varka, Yemen'e giderken Gülşâh'a kalkanını ve yüzüğünü bırakmıştı. İstemediği bir evliliğe zorlanan Gülşâh yüzüğü Varka'ya vermesi için gulama tekrar vermektedir.



<b>Tasvir No</b>	: 49
<b>Resim No</b>	: 73
<b>Varak No</b>	: 46a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.6 x 7.1 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh'ın Anne ve Babası Sahte Cenaze Çadırı

Kuruyor



**Kompozisyon** : Dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyonda ortada bir çadır ve çadırın sağında bir figür, solunda bir figür bulunmaktadır. Nakkaş yine simetriyi gözetmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürde ortada çadır, çadırın dışında sağda Hilâl ve solda karısını görüyoruz. Minyatürün ortasında bir çadır ve içinde beyaz örtü ile kaplanmış bir tümsek görülmektedir.

Minyatürde kullanılan renler kırmızı, mavi, turuncu, yeşil, açık yeşil, sarı, siyah, beyaz ve altındır. Renklerde sıcak soğuk uyumu gözetilmiştir.

Minyatürde zemin lacivert üstü mavi renk kullanılarak ayırma rûmî helezonlarla tezyin edilmiştir. Renk tercihi gece vurgusu içindir. Çadır üzerinde simetrik olarak yerleştirilmiş iki ördek motifi yer almaktadır. Çadırın üst kısmında rûmî tepelik motifi vardır.

**Değerlendirme** : Gülşâh'ın şahla evliliği sırasında, çeyiz hazırlamak için uzakta olan Varka hazırlığını yapmış ancak Gülşâh evlenip gittikten sonra dönmüştür. Varka'nın dönmesi üzerine Hilâl ve karısı Gülşâh'ın öldüğü yalanını uydururlar. Kapalı mekân içine başka bir mekân oluşturan nakkaş, Ortadaki

çadırın içinde kefene benzeyen beyaz kumaşla cenaze görüntüsünü vermeye çalışmıştır. Gecenin karanlığında karı koca, Gülşâh'ın ölümü için yas elbiseleri giyip sahte ağıtlar yakarlar. Çeşitli Türk boylarında, ölü önce ziyaret edilip ağıt yakılan mezar çadırında tutulur, sonra gömülürdü<sup>234</sup>.

Nakkaş zemine mavi rengi bilinçli olarak tercih etmiş olmalıdır. Ortaçağda en çok mavi renk cenaze ve cenaze evi ile ilgili yas ifadelerinde yer almaktadır<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> <sup>234</sup> Gönül, ÖNEY, “Anadolu Selçuklu Sanatı”, [https://www.academia.edu/28893943/Anadoluda\\_Selçuklu\\_Sanatı\\_-\\_Gönül\\_Oney](https://www.academia.edu/28893943/Anadoluda_Selçuklu_Sanatı_-_Gönül_Oney) s.4, 20.04.2019, 16:45.

<sup>235</sup> Yaşar, ÇORUHLU, **age**, s. 189.

<b>Tasvir No</b>	: 50
<b>Resim No</b>	: 74
<b>Varak No</b>	: 47b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.6 x 5.2 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Gülşâh'ın Ölüm Haberi İle Bayılması



**Kompozisyon** : Oldukça sade tasarlanan kompozisyon dikdörtgen formdadır. Boyalı zemin üzerinde üç figür görülmektedir.

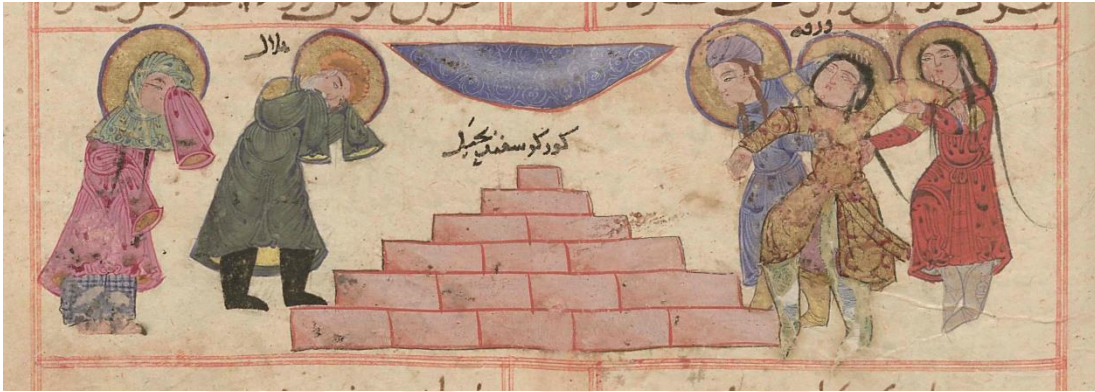
**Figür, Renk ve Motif** : Dikdörtgen formundaki sahnenin en sağında Hilâl'in karısını görüyoruz, ayakta tasvir edilen figür bir eliyle başındaki bağı çözerken diğer eli kendine doğrudur. Hemen önünde ayakta kocası Hilâl durmaktadır. Elbisesinin yeline gözlerini silerken tasvir edilen Hilâl'in önünde boylu boyunca yatan Varka görülmektedir ve Gülşâh'ın ölüm haberiyle kendinden geçmiştir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, beyaz, siyah, pembe, açık yeşil ve altındır. Zemin kırmızıya boyanmış, üzerine soğuk renkler tercih edilmiştir.

Minyatürde tezyini unsur bulunmamakla birlikte zeminde kırmızı üzerine siyah tahrirle çeşitli hayvan ve insan yüzleri tasvir edilmiştir.

**Değerlendirme** : Zeminde kullanılan kırmızı renk Varka'nın içinde yanan aşk ateşini temsil etmektedir. Gülşâh'ın ölüm haberini kaldıramayan Varka'nın bayılması ile adeta boyut değiştirmiş ve başka âleme gitmiştir. Kırmızı üzerine tahrirle yapılan belli belirsiz suretler bunu göstermektedir.

<b>Tasvir No</b>	: 51
<b>Resim No</b>	: 75
<b>Varak No</b>	: 48a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.8 x 6.1 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Gülşâh'ın Mezarına Götürülmesi



**Kompozisyon** : Metnin içine yerleştirilen kompozisyon dikdörtgen formdadır. Kompozisyonun ortasında tuğlalardan piramit şeklinde örülmüş mezar, mezarın üstünde yarım daire şeklinde bir form vardır. Mezarın sağında üç figür ve solunda iki figür ile kompozisyon tamamlanmıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Hilâl ve karısı Varka'yı Gülşâh'ın mezarına götürmüştür. Minyatürde üzüntüden perişan bir vaziyette ve yürüyecek durumda olmayan Varka'nın arkadaşlarının yardımı ile ayakta durur şekilde tasvir edildiğini görüyoruz. Sağdaki figür yürür şekildedir, bir eliyle Varka'nın kolunu tutarken diğer eliyle belinden tutmaktadır. Başında sarık olan diğer figür ise Varka'yı göğsünden ve başından tutarak desteklemektedir. Ortalarındaki Varka perişan ve yarı baygın halledir. Figürlerden sonra gelen mezarın diğer ucunda Hilâl ve karısı ağlar şekilde tasvir edilmiştir. Kompozisyonda kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, pembe, mor, turuncu, açık yeşil, siyah, beyaz ve altındır.

Minyatürde tezyini unsurlar, Varka'nın elbisesinde ve yarım daire form içinde görülen rûmîlerdir.

**Değerlendirme** : Figürlerin elbiselerinde ilk kez tiraz görülmezken elbise kolları uzundur. Hilâl iki elini de kaldırmış, elbisesinin yeni ile



gözlerini silerken gösterilmiştir, karısı da sol eliyle elbisesinin yeline gözlerini silmektedir. Bu, üzüntü ve yas ifadesidir.



<b>Tasvir No</b>	: 52
<b>Resim No</b>	: 76
<b>Varak No</b>	: 49a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.4 x 6 cm
<b>Konusu</b>	: Hilâl'in Varka'yı Teselliye Çalışması



**Kompozisyon** : Sayfanın etek kısmına dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyonda iki figür, bir kedi, bir fare ve solda sembolik bir motif bulunmaktadır. Kompozisyonda figürler sağdan ve soldan merkeze doğru yönelmişlerdir.

**Figür, Renk ve Motif** : Gülşâh'ın öldüğünü düşünen Varka üzüntüden kendini kaybetmiş durumdadır. Sade bir kompozisyonla tasvir edilen minyatürde sağda bir kedi ağzında fare ile tasvir edilmiştir. Kedinin önünde Hilâl karakteri ayakta hafif öne eğilmiş Varka ile konuşur şekilde tasvir edilmiştir. Dış mekân tasviri olmasına rağmen Hilâl yalın ayaktır. Hilâl'in önünde dizüstü oturan Varka'nın bir eli dizinde diğer eli elbisesinin yenisinin içinde gözünü kurulamaktadır. Sarığının ucunun yukarı doğru resmedilmesinin nedeni arkasındaki motifle arasında kalan boşluğu dengelemek içindir. Varka'nın arkasına işlenen motif oldukça ilginç ve semboliktir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, koyu yeşil, pembe, gri, siyah, beyaz, boz ve altındır. Minyatürde kırmızı ve mavi ile sıcak soğuk zıtlığı sağlanmıştır.

Çizmede görülen helezon dışında herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Varka ve Gülşâh minyatürleri hakkında çalışan araştırmacılar bu motifi yorumlamamıştır. Simetrik olarak bitkisel dal ve yapraklar

üzerine yerleştirilen iki maymun başı, iki el ve elde tutulan iki elma motifi görülmektedir. Müsenna olarak oluşturulan şekilde el ve maymun başı direkt olarak bitkiden yetişiyor gibi gösterilmiştir. Maymunların başlarına geçirilen Hilâl'in çizmeleri motifi daha da ilginç bir hale getirmiştir. Önceki tasvirlerden de gördüğümüz üzere Varka'ya yalan söyleyerek onu üzen Hilâl'in yine Varka'yı teselli etmeye çalıştığı kompozisyonda bu motifin müsenna olması Hilâl'in ikiyüzlülüğüne vurgu içindir. Bu motifte çizmelerin maymun başına geçirilmesiyle anlatılmak istenen; Hilâl ve karısının yaptıkları oyunla şeytana külahı (veya pabucu) ters giydirmek deyimini hatırlatmaktadır ve kurnazlıklarına vurgu yapmak içindir. Hilâl'in arkasına resmedilen kedi ile fare yine sembolik olarak Varka'yla; kedinin fare ile oynadığı gibi oynadıklarını göstermektedir. Motifin kaide kısmı Erzurum Çifte Minare Camii ile benzerlik göstermektedir.



**Resim: 77 Erzurum Çifte Minare Camii Taş Tezyinatı**

<b>Tasvir No</b>	: 53
<b>Resim No</b>	: 78
<b>Varak No</b>	: 50a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.4 x 5.3 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Gülşâh'ın Mezarını Açması



**Kompozisyon** : Merkeze doğru yön gösteren kompozisyon dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Kompozisyonda iki figür, bir koyun ve mimari öğeler yer almaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürde solda iki eliyle kazma olduğu düşünüldüğümüz bir aleti kavrayan Varka'yı mezarın tuğlalarını sökerken görmekteyiz. Minyatürün ortasında üç sıra tuğla üzerinde yatan ölü bir koyun vardır. Koyunun yanında, ortada mezarın diğer tarafında görülen bir kız figürü yer almaktadır. Üzgün bir ifade ile resmedilen kızın vücut dili konuştuğunu göstermektedir. Minyatürün sağ ve solunda dağılmış tuğlalar görülmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler turuncu, mavi, gri ve bozun tonları, siyah, beyaz, ten rengi, sarı ve altındır. Turuncu ve mavi ile tam zıtlık sağlanmış, baskın renk mavidir.

Tasvirde herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Gülşâh giderken, daha önce kendisine verdiği yüzüğü Varka'ya verilmek üzere geride bırakmıştır. Varka'nın harap ve bitap haline üzülen Beni Şeybe kabilesinden bir kız, mezar başında ağlayan Varka'ya Gülşâh'ın bıraktığı göstermiş ve Hilâl ile karısının yaptıkları oyunu açıklamıştır. Bunu duyan

Varka hemen mezarı açmaya koyulmuştur<sup>236</sup>. 3b sayfasında yer alan kuyumcu tasviri ikinci kez anlam kazanmış hatta âşıkların kavuşmasında kilit rol üstlenen yüzük burada da ortaya çıkmıştır.

Minyatürde açılan mezarın tuğlalarını gelişi güzel kompozisyonun geneline yayan nakkaş koyunun altında kalan mezarın tuğlalarını tek renk yaparken diğerlerini farklı fakat birbirine yakın tonlarda boyamıştır. Belli bir ölçü gözetmeksizin nakkaşın burada eskiz kullanmadan direkt olarak fırça ile çalıştığını görmekteyiz.



---

<sup>236</sup> Elham, NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, agt, s.235.

<b>Tasvir No</b>	: 54
<b>Resim No</b>	: 79
<b>Varak No</b>	: 51a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.7 x 6.3 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Gülşâh'ı Bulmak İçin Yola Çıkması



**Kompozisyon** : Dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon sola doğru yön göstermektedir. Kompozisyonda bir figür, bir at ve mimari unsur yer almaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Varka'yı solda kırat üzerinde görüyoruz. Atın boynuna doğru eğilmiş halde görülen Varka'nın bir eli dizginde diğer eli ileri doğru uzanmış şekildedir. Atın hemen arkasına resmedilen kapıdan çıktığı düşünülmektedir. Kapı, yatay ve çapraz tuğla istifliyle örülmüştür. Kapı açıklığı dilimli bir kemer formuna sahiptir. Üst kısmını Samarra üslubunda tek şeritli rûmî bordürü tezyin eder. Yapının duvarı moloztaş örgülü olduğu izlenimi vermektedir. Üst kısmındaki dendanlar da farklı renklerin münavebeli olarak sıralandığı yine Samarra üslubunda tepeliklerden oluşur.

Kompozisyonda görülen renkler sarı, kırmızı, yeşil, ten rengi, siyah, boz, mavi, pembe, turuncu, açık yeşil, mor ve altındır.

Tezyini unsur olarak kapıda geometrik örgü sistemleri, Varka'nın çizmesi arkasına işlenmiş rûmî motifi ve kapı üstünde Samarra üslubu arasuyu görülmektedir.

**Değerlendirme** : Gülşâh'ın yaşadığını öğrenen Varka yanına gitmek için hızla yola çıkmış Mekke'den Şam'a doğru uzun bir yolculuk için

yeterince hazırlık yapmamıştır. Varka'nın yanına sadece bir küçük çanta aldığı ve yola yalnız çıktığı görülmektedir. Atın ön ayakları havada dörtnala gider şekilde tasvir edilmiştir. Sürate vurgu için Varka'nın çantası havalanmış, uçuşur vaziyette görülmektedir. Atın ayakları arasına lale motifi, boşluğu almak ve dış mekân vurgusu için yapılmış olmalıdır.



<b>Tasvir No</b>	: 55
<b>Resim No</b>	: 80
<b>Varak No</b>	: 52b
<b>Ölçüleri</b>	: 18.6 x 7.5 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Şam Şahı Tarafından Yaralı Halde

Bulunması



**Kompozisyon** : Metnin içine dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyon sola doğru yön göstermektedir. Kompozisyonda üç figür, bir at ve altı adet kuş görülmektedir. Kompozisyon simetrik olarak tasarlanmış, figürler kompozisyonu ikiye bölen ağacın sağ ve soluna yerleştirilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Sağda kırat üzerinde Şam Şahı'nı görmekteyiz. Bir eliyle dizginleri kavrayan şah diğer eliyle yön göstermektedir. Atın başı yere doğru ve rahvan yürümektedir. Şahın arkasında iki güvencin yer almaktadır. Şahın önünde tasvirin ortasında nar ağacı motifi yer alır. Ağacın arkasında görülen su tasviri bu nüshada ilk kez görülmektedir. Solda bir hizmetkâr yaralı Varka'yı sırtına almış, onu ellerinden kavramış vaziyette götürürken görülür. Varka hizmetçinin sırtında yarı baygın halledir. Varka'nın arkasında iki ve ağacın üzerinde iki olmak üzere dört kuş görülmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, açık gri, sarı, siyah, beyaz, boz, açık pembe ve altındır.

Minyatürde görülen tezyini unsur hizmetçinin kaftanının astarında görülen rûmî motifidir.



**Değerlendirme** : Hikâyeye göre Varka, Şam'a ulaşmıştır. Ancak haramilerin saldırısına uğrayıp onlarla mücadele ederken yaralanmıştır<sup>237</sup>. Sade bir anlatımı olan minyatürde Varka'yı yerde bulan Şam Şahı'nı konu alan tasvir, hikâyeyi anlatır şekildedir. Varka ve Gülşâh minyatürlerinde ilk kez kullanılan su ögesi ve nar ağacı motifi Selçuklu sanatında tercih edilen motiflerdendir<sup>238</sup>. İslam sanatında hayat ağacı motifi başlarda hurma ağacının stilize edilmiş hali ile tasvir sonraları nar ağacı şeklinde tasvir edilmeye başladığı görülmektedir<sup>239</sup>. Varka'nın iyileşeceğine işaret edilmiştir.



<sup>237</sup> Elham NIKOOSOKHAN SEDGHİ, **agt**, s. 221.

<sup>238</sup> Bkz. Rüçan, Arık, **age**, s.116.

<sup>239</sup> Saliha AĞAÇ, Menekşe SAKARYA, "Hayat Ağacı Sembolizmi" **Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 2015, s.8.

<b>Tasvir No</b>	: 56
<b>Resim No</b>	: 81
<b>Varak No</b>	: 53b
<b>Ölçüleri</b>	: 18.4 x 6.7 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Şam Şahı Tarafından Tedavi Ettirilmesi



**Kompozisyon** : Metnin içine dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyonda iki figür, bir köpek ve iki kuş görülmektedir. Bunlar dışında iki figürü ayıran bir bitki ve yatak tasviri vardır.

**Figür, Renk ve Motif** : Solda yatakta yarı çıplak oturan Varka'yı görüyoruz; arkasına yaslanmış, ayaklarını örtü altına uzatmıştır. Yatak daha önce gördüğümüz tahtlara benzemekte fakat biraz daha büyük ve uzun resmedilmektedir. Yatağın bittiği yerde hizmetçi ile Varka arasına yerleştirilen bitki, kompozisyonu ikiye ayırmaktadır, bitkinin üzerinde iki kuş figürü görülmektedir. Ayakta tasvir edilen hizmetçi, Varka'ya doğrudur ve onunla konuşur şekildedir. Hizmetçinin arkasına bir köpek figürü yerleştirilmiştir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, pembe, yeşil, ten rengi, mavi, mor, siyah, turuncu, gri ve altındır.

Minyatürde görülen tezyini unsurlar döşek, yorgan ve hizmetçinin çizmelerine işlenen rûmî motifidir.

**Değerlendirme** : Varka figürünü gördüğümüz bu tasvirde nakkaş yine köpek tasviri kullanmıştır. Önceki minyatürlerde de gördüğümüz

köpeğin ölümü temsil ettiğinden bahsetmiştik. Bu figür yine ölüm habercisi olarak tercih edilmiş olmalıdır.



<b>Tasvir No</b>	: 57
<b>Resim No</b>	: 82
<b>Varak No</b>	: 55a
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 5.6 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Şam Şahı Tarafından Tedavi Ettirilmesi



**Kompozisyon** : Kâğıt zemin üzerine dikdörtgen formda simetrik olarak tasarlanan kompozisyon merkeze doğru yön göstermektedir. Dış mekân kompozisyonunda iki figür, iki ördek ve bir tavşan dışında bitki, minder, meyve tabağı ve kaide üzerinde sürahi görülmektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürü ortadan ayıran sürahinin solunda oturan ve gittikçe iyileşen Varka'yı görüyoruz. Minder üzerinde bir dizi havada oturan Varka karşısında duran hizmetçi kadınla konuşmaktadır. Sürahinin sağında ayakta duran hizmetçi de Varka ile konuşur şekilde tasvir edilmiştir. Varka'nın yaslandığı minderlerin iki ucunda farklı yönlere uçan iki ördek figürü yer almaktadır. Sol alt köşede zengin bir meyve tabağı görülmektedir. Hizmetçinin arkasında kalan kısma en sağa bir çiçekli bitki yerleştirilmiş, bitkinin dibine de bir tavşan figürü işlenmiştir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, pembe, sarı, boz, siyah, beyaz, turuncu ve altındır.

Minyatürde tezyinat meyve tabağının altına uygulanan ve münhaniyi andıran dendanlarda ayrıca sürahide bulunan geometrik motiflerde görülmektedir. Varka'nın elbisesinde rûmî olduğunu tahmin ettiğimiz bir motif olsa da net değildir.

**Değerlendirme** : Melikian bu sahnenin sarayda geçtiğini, bitki ve hayvan figürünün yersiz olduğunu söylemektedir<sup>240</sup>. Bir önceki minyatürde de benzer bir sahnede yatakta istirahat eden Varka dış mekânda tasvir edilmiştir. Türkler kadim inanışlarının getirdiği alışkanlıkla gökyüzüne, suya, toprağa ve ağaca önem veren toplumlardır. Bu anlayışla yaşam alanlarında iki farklı mimari yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Biri dış bahçe ve mesire alanları diğeri ise iç bahçeden oluşan tasarımlardır. Doğanın iyileştirici pozitif enerjini iyi kullanan Türk İslam medeniyeti iç avlu sistemi ile inanışına uygun ve evi rahatlığında mekânlar tasarlamıştır<sup>241</sup>. Bu minyatürde de dış mekânda tasvir edilmesi bize hastanın iyileşmesi açısından temiz havanın faydasını göstermektedir. Tavşan ve ördek daha önceki tasvirlerde olduğu gibi burada da sembolik olarak kullanılmıştır.

---

<sup>240</sup> Melikian **agm**, s. 244.

<sup>241</sup> Ayşe, ÖZDEMİR, “Anadoluda Selçuklu Dönemi Türk Bahçe Kültürü”, **Şehirlerin Sevdalısı İbrahim Hakkı Konyalı Armağanı**, Konya, 2015, s. 325.

<b>Tasvir No</b>	: 58
<b>Resim No</b>	: 83
<b>Varak No</b>	: 55b
<b>Ölçüleri</b>	: 18.2 x 6 cm
<b>Konusu</b>	: Hizmetçinin Gülşâh'a Varka'nın Yüzüğünü Getirmesi



**Kompozisyon** : Zemini boyalı dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyonda biri sedir üzerinde iki figür yer almaktadır. İki figürü ortadan ayıran bir sini ve üzerinde bir kâse görülmektedir. Sola doğru yön gösteren kompozisyonda bu kez simetri gözetilmemiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün solunda sedir üzerinde uzanan Gülşâh'ı görüyoruz. Saç örgüleri sedirden sarkmıştır. Kompozisyonun ortasında sedirin ucunda yer alan sininin sağında ayakta hizmetçi kadın durmaktadır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, yeşil, mavi, pembe, turuncu, siyah, beyaz ve altındır. Baskın renk zemini tamamen kaplayan kırmızıdır. Gülşâh'ın sedirinin arka kısmı yeşil ile boyanarak zıtlık oluşturmuştur. Yattığı yerde birlikte kullanılan turuncu ve mavi yine tam zıtlık sağlamıştır. Hizmetçinin kıyafetiyle sıcak renk üzerine soğuk renk uygulamasıyla sıcak soğuk zıtlığı elde edilmiştir.

Minyatürde tezyini unsur olarak minderde geometrik motif kullanılmıştır.

**Değerlendirme** : Gülşâh'ın Varka'ya bıraktığı yüzüğü Varka'dan alıp tekrar Gülşâh'a getiren kadının yüzünde şaşkın bir ifade vardır. Yüzük üçüncü kez sahnededir ve tekrar Gülşâh'a gelmiştir. İstirahat eder gibi görülen Gülşâh'ın elleri iki yanına açık şekilde tasvir edilmiştir, bu da bize daha önce

fenalık geçirdiği sahneyi hatırlatır. Gülşâh ve kâsenin ortasında havada görülen yüzük, Gülşâh'ın baygınlık geçirmiş olduğunu destekler niteliktedir.



<b>Tasvir No</b>	: 59
<b>Resim No</b>	: 84
<b>Varak No</b>	: 56a
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 6 cm
<b>Konusu</b>	: Varka Ve Gülşâh'ın Birbirini Görünce Bayılması



**Kompozisyon** : Yarısı dış mekân yarısı iç mekân olarak dikdörtgen formda tasarlanmıştır. İki figür, bir at ve bir kedinin yerleştirildiği kompozisyona simetri hâkimdir. Kompozisyon merkeze doğru yön göstermektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün sağında Gülşâh'ı görünce bayılıp attan düşer şekilde tasvir edilen Varka'yı görüyoruz. Elleri yere değen Varka'nın bedeni henüz havada yere paralel olarak resmedilmiştir. Bu anatomi ânı anlatmak için tercih edilmiş olmalıdır. Minyatürün solunda kapalı mekân içinde Varka'yı görünce bayılan Gülşâh, bir önceki bayılma sahnelerine çok yakın bir şekilde tasvir edilmiştir.

Minyatürde kullanılan renler mavi, kırmızı, pembe, yeşil, sarı, siyah, beyaz, boz, ten rengi ve altındır. Minyatürde mavi ve kırmızı ile sıcak soğuk zıtlığı sağlanmıştır.

Minyatürde görülen tezyini unsurlar atın eyerine işlenen ayırma rûmî motifi, kapı kemerlerine, dendanlarına yapılan Samarra üslubu motif ve Gülşâh'ın elbisesine işlenen bitkisel helezonlardır.



**Değerlendirme** : Varka'nın yanına geldiğini öğrenen Gülşâh hizmetçisinden ikisini buluşturmasını istemiştir<sup>242</sup>. Tasvirlerde baygınlık sahnelerinde göz tamamen kapalı tasvir edilmeyip aralı gösterilmiştir. Gülşâh'ın yanında, sol üstte yerde yatan kedi figürü yer almaktadır. Kedi hem sembolik olarak kullanılmış hem de yere yatan Gülşâh'a paralel çizilerek yerde oldukları hissini artırmıştır.

---

<sup>242</sup> Elham NIKOOSOKHAN SEDGHİ, **agt**, s. 238.

<b>Tasvir No</b>	: 60
<b>Resim No</b>	: 85
<b>Varak No</b>	: 57b
<b>Ölçüleri</b>	: 19 x 6 cm
<b>Konusu</b>	: Varka ile Gülşâh'ın ve Şah'ın Konuşması



**Kompozisyon** : Dikdörtgen formda simetrik olarak tasarlanan kompozisyon boyalı ve tezyin edilmiş zemin üzerine yerleştirilen üç figür ve zemin dışında simetrik olarak gösterilen iki kuştan oluşmaktadır. Kompozisyon sağ ve soldan merkeze doğru yön göstermektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Şah'a kurtardığı yaralı adamın Varka olduğunu söyleyen Gülşâh, onları tanıştırır. Bu tanışma ve konuşma sahnesinin tasvir edildiği minyatürün ortasında minder üzerine bağdaş kurarak oturmuş şahı görmekteyiz. Vücudu izleyiciye dönük olarak tasvir edilen Şah'ın başı sağa, Varka'ya doğru çevrilmiştir. Sağda dizüstü oturan Varka'nın yönü de şaha doğrudur. Minyatürün solunda bir dizi havada oturur vaziyette Gülşâh'ı görüyoruz. Figürlerin üçü de önceki minyatürlerde gördüğümüz konuşma hareketine göre tasvir edilmiştir. Sağ ve sol üst köşede simetrik olarak tasvir edilmiş iki güvercin vardır.

Minyatürde kullanılan renkler mor, açık mor, kırmızı, sarı, mavi, siyah, beyaz, yeşil, ten rengi ve altındır. Zeminde kullanılan mor ile üzerine sürülen altın tam zıtlığı sağlamıştır. Mor zemin üzerine daha açık mor ile yapılan motifler valör oluşturmuştur.

Minyatürde görülen tezyini unsurlar boyalı zemin üzerine zemin renginin açık tonu ile işlenen dendanlı rûmî, ayırma rûmî ve sencide rûmî ile oluşturulan

motiflerdir. Ayrıca zeminde sağda bir köpek Varka ile Şah arasında bir tavşan ve solda bir kuştan oluşan hayvan motifleri desenlerin arasına yerleştirilmiştir.

**Değerlendirme** : Minyatürün sağına ve soluna simetrik olarak yerleştirilen güvercinler Varka ve Gülşâh'ın ruhlarını temsil etmektedir. Kuşların uçmuyor olmaları temsil ettiği figürlerin henüz hayatta olduklarına işarettir. Bu kuşlar dışında tasvire motif şeklinde üç hayvan figürü olarak tavşan, doğan kuşu ve köpek yerleştirilmiştir. Bu hayvanların ortak özellikleri av ve avcılıkla ilgili olmalarıdır. Av ve avcının sürekli değiştiği hikâyede bu anlamlı bir motif olmuştur.



<b>Tasvir No</b>	: 61
<b>Resim No</b>	: 86
<b>Varak No</b>	: 58b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.5 x 7 cm
<b>Konusu</b>	: Varka ve Gülşâh'ın Konuşması



**Kompozisyon** : Metnin içine yerleştirilen kompozisyon dikdörtgen formdadır ve simetrik özellik göstermektedir. İki figürün yerleştirildiği kompozisyon, mimari yapı ve bitki ile tamamlanmıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Şah'ın birbirlerine kavuşan iki aşığı hasret gidermeleri için baş başa bırakılmasını konu alan tasvirde, hane içinde Varka ve Gülşâh'ı görüyoruz. Minyatürün ortasına yerleştirilen Varka ve Gülşâh figürü dizüstü oturmuş ve birbirine dönük şekilde tasvir edilmiştir. Varka konuşur şekilde iki eli dirsekten bükülü ve havadadır. Gülşâh'ın bir eli dizinde diğer eli göğüs hizasında Varka'yı dinlemektedir. Minyatürün sağında kapı ile başlayan tasvir ortada bina ve solda simetrik bitki ile bitirilmiştir. Kapının bir kanadı açık olarak gösterilmiştir. Üstübeç mürekkeple yazdığı imzasını siyah mürekkeple tahrirlemiştir. İmzada "Amele Abdülmümin bin Muhammet el Hoyî el Nakkaş" ibaresi yer almaktadır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, turuncu, pembe, mavi, yeşil, siyah, beyaz, mor, ten rengi, nohudi, sarı ve altındır. Kapalı mekânın zemini tamamen altın ile kaplanmış, üzerine yerleştirilen yazı ve figürler beyne's sütûr ile zeminden ayrılmış ve kalan kısımlar yine altın ile tezyin edilmiştir. Figürlerin kıyafetleri ve

mekânda kullanılan renklerde sıcak soğuk dengesine dikkat edilmiştir. Kapıda kullanılan turuncu ve mavi ile tam zıtlık sağlanmıştır.

Minyatürde görülen tezyini unsur kapı üstünde yer alan dendanlarda uygulanan Samarra üslubu motif ve kapalı mekânın zeminine uygulanan rûmî motifidir. Zeminde rûmî motifini ilk kez bu tasvirde nakkaş zerenderzer<sup>243</sup> tekniği ile uygulamıştır.

**Değerlendirme** : Hikâyede konuşan iki aşığı dinlemek üzere şahın bir nöbetçi bırakmasından bahsedilir. Nakkaş buraya üçüncü bir figür çizmek yerine kapıyı açık resmederek buna vurgu yapmayı tercih etmiştir. Zira imzasını attığı bu tasvir Varka ve Gülşâh'ın insan ya da hayvan figürlerinin bulunmadığı gerçek anlamda yalnız gösterildiği tek tasvirdir. Varka ve Gülşâh'ın bulunduğu kapalı mekân içine Hoyî kendi imzasını atmış ve adı ile birlikte nakkaş ifadesini de kullanarak o dönemde minyatür sanatçılara verilen isim hakkında da bizi aydınlatmıştır.

---

<sup>243</sup> Zerenderzer: Altın zemin üzerine altın ile motif çizme tekniğine verilen ad. Hasan, ÖZÖNDER, **age**, s. 221.

<b>Tasvir No</b>	: 62
<b>Resim No</b>	: 87
<b>Varak No</b>	: 59b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.7 x 6.2 cm
<b>Konusu</b>	: Varka ve Gülşâh'ın Şah ile Birlikte Oturma

Sahnesi



**Kompozisyon** : Oldukça sade olarak tasarlanan kompozisyon dikdörtgen formda ve simetriktir. Boyalı ve tezyinatlı zemin üzerine yalnızca üç figür yerleştirilmiştir. Kompozisyon sağ ve soldan merkeze doğru yön gösterir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün ortasına yerleştirilen şah, bağdaş kurmuş şekildedir ve yönü izleyiciye dönüktür. Başı ve kolları solda oturan Varka'ya çevrilidir ve konuşur halledir. Solda, bir dizi dik vaziyette oturan Varka, Şah'a doğru dönük ve onunla konuşur gibi resmedilmiştir. Minyatürün sağında Gülşâh figürü izleyiciye dönük olarak tasvir edilmiş, onun da başı ve elleri sola doğru çevrilmiştir. O da diğer figürler gibi konuşur şekildedir.

Minyatürde kullanılan renkler kahverengi, açık kahverengi, kırmızı, pembe, mavi, yeşil, açık yeşil, beyaz, siyah, ten rengi ve altındır. Zemine sürülen kahverenginin üzerine birkaç ton açığı sürülerek valör oluşturulmuştur. Sıcak renklere ağırlık verilmiştir.

Minyatürde görülen tezyini unsur zemine farklı rûmî çeşitlerinden oluşturularak uygulanan rûmî helezonlardır.

**Değerlendirme** : Hikâyede Şam Şahı'nın Varka'ya çok iyi davrandığı hatta daimi olarak yanlarında kalmayı teklif ettiği anlatılmaktadır. Bu

tasvir, hikâyede geçen bu durumu anlatmak içindir. Oldukça sade tasarlanan minyatür zemine işlenen tezyinat ile zenginleştirilmiştir.



<b>Tasvir No</b>	: 63
<b>Resim No</b>	: 88
<b>Varak No</b>	: 61a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.9 x 5.7 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Gitmek İstemesi ve Gülşâh'ın Engel

Olmaya Çalışması



**Kompozisyon** : Metnin içine dikdörtgen formda yerleştirilen kompozisyon, boyalı zemin üzerine üç figür tasviri ile tamamlanmıştır. Üç figür dışında kompozisyonda bir de minder bulunmaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürde kendisine ve Gülşâh'a olan iyi davranışından dolayı Şah'a minnet duyan Varka'nın, Gülşâh'ın aşkını kalbine gömüp oradan ayrılmak istemesini konu alan sahne tasvir edilmiştir. Sağda minder üzerinde dizüstü oturmuş şahı görmekteyiz; bir eliyle başlığını tutan şahın başı eğik şekilde görülmektedir. Yanında Gülşâh'ın oturması gereken minder boş tasvir edilmiştir. Gülşâh ortada bir dizi dik vaziyette oturmaktadır. Bir elini dizine dayamış diğer elini havaya kaldırmıştır. Varka diğer iki figürün aksine koşar şekilde tasvir edilmiştir ki bu onun Gülşâh'ın aşkından kaçmak istemesine vurgu içindir. Bakışlarını da Gülşâh'tan kaçırmaktadır.

Minyatürde görülen renkler kırmızı, mavi, pembe, yeşil, sarı, mor, beyaz, siyah, kahverengi ve altındır. Zemine sürülen beyaz üzerine mor renkle desen, kahverengi ile yazı yazılmıştır. Kırmızı ve yeşil ile tam zıtlık sağlanmıştır.

Minyatürde tezyini unsur olarak zeminde rûmî motifi uygulanmıştır.



**Değerlendirme** : Varka'nın ne yapacağını bilmez acı içinde gösterildiği tasvirin diğer örneğini 44b sayfasında yer alan minyatürde annesinin ikna çabalarına isyan eden Gülşâh figüründe de görmüştük. Bu tasvirde de ikna etmeye çalışan Gülşâh'a karşı Varka aynı tepkiyi vermektedir.



<b>Tasvir No</b>	: 64
<b>Resim No</b>	: 89
<b>Varak No</b>	: 62a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.6 x 6.5 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Gitmek İstemesi ve Gülşâh'ın Engel

Olma Çabasının Devam Sahnesi



**Kompozisyon** : Sayfanın baş kısmına yerleştirilen kompozisyon dikdörtgen formdadır. Boyalı zemin üzerine dört figür, iki at, bir kuş, bir çekirge ve çiçekli bir bitki yerleştirilmiştir. Kompozisyon sağdan ve soldan merkeze doğru yön göstermektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Bir önceki minyatürün devamı niteliğinde olan minyatür, tüm ısrarlara rağmen yola koyulan Varka'yı ve onun ayrılığına üzülen Gülşâh'ı tasvir etmektedir. Minyatürün sağında çiçekli bitki üzerinde anatomisi çekirgeye derisi yılan derisine benzeyen bir böcek figürü görülmektedir. Bitkinin yanında Şam Şahı ayakta, elleri konuşmakta olduğunu gösterir şekildedir. Şah'ın önünde, koşar adım Varka'nın elini tutan Gülşâh figürü yer almaktadır. Yağız at üzerinde gördüğümüz Varka da öne doğru eğilmiş Gülşâh'ın elini tutmaktadır. Varka'ya yol için hediye edilen kölesi hemen arkasında al at üzerindedir. Minyatür en solda kuş figürü ile tamamlanmaktadır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, siyah, beyaz, yeşil, koyu yeşil, pembe, sarı, mor, ten rengi ve altındır.

Minyatürde belirgin bir tezyini unsur bulunmamakla birlikte kölenin kalkanında geometrik desen görülmektedir.

**Değerlendirme** : Nakkaşın kompozisyonun en sağına şah figürünü arkasına tasvir ettiği bitki ve bu böcek tasviri ile ne anlatmak istediği konusunda tarihçiler kanaat bildirmemiş ancak bunun çekirge olabileceğini söylemişlerdir. Çekirgeden yola çıkarak yaptığımız araştırmada mitolojide bazı bilgiler bulduk. Türklerde eskatoloji<sup>244</sup> mitleriyle ilgili olarak Telengitlere ait mitte geçen kıyamet anlatımında şu bölüm yer almaktadır. *“Ağaçlar kökünden kopar, baba çocuğundan ayrılır, bitkiler mahvolur, nesli kurur, analar sevgililerinden ayrılır, dul kalır, yerde ‘köngül’ denilen bir zehirli ot biter, kökünden sarı çekirge çıkar, hayvanlara çarparsa hayvanların, insanlara çarparsa insanların kanlarını sömürür. İşte o zaman Şal-Yime (Tanrı) haykırır: -Bu yana bak, Mangdı-şire yardım et, ‘köngül’ otunu mahvedemedim. ‘Köngül’ otunun kökünde konur yılan var.”*<sup>245</sup> Bu mitem hareketle yaşanan ayrılığı kıyamete benzetmek istediğini söyleyebiliriz. France Bibliothèque nationale Arabe 3464’te bulunan XIII. yüzyıla tarihlenen Kelile ve Dimne yazmasının vr.108b’de bulunan tasvir, yılanın yerken gösterildiği bitki ile benzerlik göstermektedir. Bitki halen Anadolu’da bilinen ve çorbası yapılan zehirli olduğu ve yılanın bu bitki dibinde çok görülmesinden dolayı yılan pancarı bitkisi ile benzerlik göstermektedir.

<sup>244</sup> “Eskatoloji” Yunancadan gelen kelime; ölümden sonra insanların ve kıyametten sonra alemin ne olacağını konu edinip ahiret hayatını tasvir eden bilim dalı, ilmî Âhiret, İlhan, AYVERDİ, **age**, s.352.

<sup>245</sup> Onur, Alp, KAYABAŞI, “Türk Mitolojisinde Eskatoloji Mitleri”, **Folklor/Edebiyat Dergisi**, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Yayınları, C. 22, S. 86, Kıbrıs, 2016, s. 173.



**Resim: 90 Kelile Ve Dimne France Bibliothèque Nationale Arabe 3464 Vr. 108b**



**Resim No: 91 Yılan Pancarı<sup>246</sup>**

<sup>246</sup> <http://www.agaclar.net/forum/yabani-ot-yemekleri/14787.htm> 18.05.2019, 22:35.

<b>Tasvir No</b>	: 65
<b>Resim No</b>	: 92
<b>Varak No</b>	: 64a
<b>Ölçüleri</b>	: 18.5 x 6 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Gülşâh'tan Ayrıldıktan Sonra Hastalanıp Ölmesi



**Kompozisyon** : Boyalı zemin ile oluşturulan dikdörtgen form içine dört figür, iki at ve bir döşek yerleştirilmiştir. Kompozisyonda simetri gözetilmemiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün sağında döşek içinde uzanmış vaziyette görüyoruz. Ayakucunda Şam Şahı'nın kendisine hediye ettiği köle ayakta hareket halinde tasvir edilmiştir. Köle yoldan geçen iki atlı ile konuşmakta ve efendisini gömmek için yardım istemektedir. İki kırat üzerinde iki süvari köleye doğru tasvir edilmiştir. İkisinin de elleri atın dizginlerindedir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, yeşil, pembe, beyaz, siyah, gri, sarı, mor, ten rengi ve altındır. Minyatürde baskın renk kırmızıdır. Kırmızıyı dengelemek için üzerine mavi ve yeşil gibi zıt renkler tercih edilmiştir. Varka'nın yattığı döşegin alt kısmında sarı ve mor ile tam zıtlık yakalanmıştır.

Minyatürde görülen tezyini unsurlar döşekte görülen geometrik motif ve yorganda uygulanan rûmî helezonlardır.

**Değerlendirme** : Gülşâh'tan ayrıldıktan sonra aşk acısı ile hastalanıp yataklara düşen Varka vefat etmiştir. Varka'nın ölü olduğunu gözlerinin

tam kapalı olmasından anlıyoruz. Önceki tasvirlerde bayılma ya da hastalık sahnelerinin hepsinde gözleri aralıklı tasvir edilmiştir.



<b>Tasvir No</b>	: 66
<b>Resim No</b>	: 93
<b>Varak No</b>	: 65a
<b>Ölçüleri</b>	: 18 x 6.9 cm
<b>Konusu</b>	: Varka'nın Ölüm Haberini Alan Gülşâh Ağıt

Yakıyor



**Kompozisyon** : Dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyonda bir figür, bir tavşan, çiçekli bir bitki ve kapalı bir mekân yer almaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Acı haberi duyan Gülşâh'ın halinin tasviri olan minyatürde kapalı mekân içinde ayakta figan edip saçını yolan, yüzünü yırtan Gülşâh figürü görülmektedir. Minyatüre resmedilen mekân üç bölümden oluşmaktadır. Sağda kapı, oda ve odaya bağlı üstü kapalı balkon yahut pencere tasvir edilmiştir. Minyatürün sağında çiçekli bitki ve köklerine kıvrılmış tavşan figürü ile minyatür tamamlanmıştır.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, sarı, turuncu, yeşil, açık yeşil, pembe, boz, mor, beyaz, siyah, ten rengi ve altındır. Mavi ve kırmızı ile sıcak soğuk zıtlığı oluşturulurken, turuncu ve mavi ile tam zıtlık sağlanmıştır.

Minyatürde görülen tezyini unsurlar dendan ve bina kemerlerinde uygulanan Samarra üslubu motif ile pencere üstüne yapılan tek şerit arasuyudur.

**Değerlendirme** : Hikâyede köle, Varka'nın defin işlemlerine yardım eden iki süvarinin Gülşâh'ın bulunduğu Şam'a gittiklerini öğrenince; bu hadiseyi ona, penceresi altına gidip birbirlerine biraz mesafeli durarak ve yüksek

sesle anlatarak duyurmalarını ister<sup>247</sup>. Bu tasvir hikâyede geçen pencere altında birbirleriyle konuşarak Varka'nın ölüm haberini ileten süvarileri izah için yapılmıştır ve pencere tasviri nüshada tek örnektir.



---

<sup>247</sup> Elham, NIKOOSOKHAN, SEDGHİ, **agt**, s. 257-258.



<b>Tasvir No</b>	: 67
<b>Resim No</b>	: 94
<b>Varak No</b>	: 65b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.8 x 8.6 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh, Varka'nın Mezarına Gidiyor



**Kompozisyon** : Dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyonda dört figür, iki katır, iki ördek ve bir at bulunmaktadır. Figürler dışında tahtirevan ve mezar ile kompozisyon tamamlanmıştır. Kompozisyon soldan sağa doğru yön belirtirken simetrik özellik göstermektedir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün sağ alt köşesinde Varka'nın mezarı ve mezar başında ağlayan Şam Şahı görülmektedir. Elbisesinin yeni ellerini kapatmış, yen ile gözünü kurulamaktadır. Mezarın basamaklarına ulaşmış birinci katır ve hemen yanında seyisi bulunmaktadır. Ortada tahtirevan ve tahtirevandan kendini aşağı bırakan yerde Gülşâh figürü görülmektedir. Figür düşer şekilde tasvir edilmiştir. Tahtirevanın solunda diğer katırı ve yanında seyisi vardır. Katırın arkasında Şam Şahı'nın atı arkadan resmedilmiş, başı sağa doğru çevrilmiştir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, açık mavi, pembe, yeşil, kır, mor, beyaz, siyah, ten rengi ve altındır.

Minyatürde belirgin bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Minyatürde nakkaş üzüntü simgesi olan ördek figürlerini yerleştirmiştir. Ördeklerin farklı yönlere uçar şekilde tasviri ölümle

ayrılmaya işaret etmektedir. Katır ve taht-ı revan altın ile tezyin edilmiş ve zengin görüntü sağlanmıştır. Burada mal mülk sevgisinin mutluluk getirmediğine vurgu yapılmaktadır.



<b>Tasvir No</b>	: 68
<b>Resim No</b>	: 95
<b>Varak No</b>	: 66b
<b>Ölçüleri</b>	: 18.3 x 5.5 cm
<b>Konusu</b>	: Gülşâh, Varka'nın Mezarında Ruhunu Teslim Ediyor

Ediyor



**Kompozisyon** : Sayfanın etek kısmına yerleştirilen kompozisyon dikdörtgen formdadır. Altı figür ve ortada resmedilen bir kabirden oluşan kompozisyon sade olarak tasarlanmıştır.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün ortasında tuğlalardan piramit şeklinde örülmüş mezar üzerine uzanmış Gülşâh figürü görülmektedir. Bu tasvirde iki âşık için ağlayan kızılı erkekli gruplar görülmektedir. Mezarın sağında iki kadın figürü solunda ise üç erkek figürü yas elbiseleri içinde gözyaşlarını silerken tasvir edilmiştir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, mavi, mor, pembe, yeşil, açık yeşil, turuncu, nar çiçeği, siyah, beyaz, kır, ten rengi, kahverengi ve altındır. Minyatürde renkler dengeli şekilde dağıtılmış, sıcak soğuk zıtlığı uygulanmıştır.

Minyatürde herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Varka'nın mezarına acı içinde varan Gülşâh, daha fazla dayanamaz ve mezarın üstünde ruhunu teslim eder. Mendil ögesini sadece 32a sayfasında yer alan tasvirde görmüştük. (Resim: 59) Orada Varka ve Gülşâh'ın vedalaşması tasvir edilmişti. Bütün ölüm temalı tasvirlerde yas kıyafetinin renk ile sembolize edilmediğini, bunun yerine yas ifadesi olarak elbise yenlerinin uzun

resmedildiğini görüyoruz. Gözyaşını silmek için uzun tutulan kol yenleri perişan bir görüntüyü de sağlamaktadır.



<b>Tasvir No</b>	: 69
<b>Resim No</b>	: 96
<b>Varak No</b>	: 68a
<b>Ölçüleri</b>	: 17.7 x 7.5 cm
<b>Konusu</b>	: Şah'ın Varka ve Gülşâh'a Türbe Yaptırması



**Kompozisyon** : Metnin içine dikdörtgen formda tasarlanan minyatür simetrikidir. Zeminin iki renge boyandığı kompozisyonda dört figür ve bir yapı bulunmaktadır.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürde ortaya Varka ve Gülşâh'ın türbesi yerleştirilmiştir. Türbenin sağında Şam Şahı ayakta konuşur şekilde tasvir edilmiştir. Arkasında batrak taşıyan alemdar figürü yer almaktadır. Türbenin solunda iki erkek figürü hareket halinde ve konuşur şekilde tasvir edilmiştir.

Minyatürde görülen renkler kırmızı, mavi, yeşil, açık yeşil, pembe, kahverengi, ten rengi, turuncu, mor, siyah, beyaz ve altındır. Zeminin tamamen kırmızıya boyandığı tasvirde üzerine yerleştirilen türbenin zemini ise maviyle boyanmıştır. Sıcak soğuk zıtlığının sağlandığı minyatürde yine kırmızı üzerine yeşil uygulamaları ile tam zıtlık oluşturulmuştur.

Minyatürde görülen tezyini unsur, türbe kemer ve çatısında uygulanan Samarra üslubu motiftir.

**Değerlendirme** : Gülşâh, Varka'nın mezarı üzerinde üzüntünden vefat etmiş, Şah sevenleri ayırmamış ve onları birlikte gömerek üzerlerine türbe

yaptırmıştır. Âşıkların günahsız sevgilerine vurgu yapılan hikâyede şah dâhil olmak üzere halk bu aşkı adeta kutsamıştır<sup>248</sup>. Altta, pramit şeklinde mezar katı, üstte içten kubbeli, dıştan konik külâh çatı türbe özellikleri göstermektedir. Örneklerini Anadolu Selçuk sanatında bulduğumuz bu yapılar, uzaktan bakıldığında çadırı anımsatmaktadırlar<sup>249</sup>. Eşlerin yahut sevenlerin birlikte gömülmeleri yine Türk toplumlarının yaşadığı coğrafyalarda kurganlardan çıkan iskeletlerden anlaşılmaktadır<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> Elham, NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, **agt**, s.275.

<sup>249</sup> Gönül, ÖNEY, **agm**, s.4

<sup>250</sup> Yaşar, ÇORUHLU, **Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2016, s.247.

<b>Tasvir No</b>	: 70
<b>Resim No</b>	: 97
<b>Varak No</b>	: 69b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.9 x 5.8 cm
<b>Konusu</b>	: Şahın Hz. Peygambere Varka ve Gülşâh'tan

Bahsetmesi



**Kompozisyon** : Metnin içine dikdörtgen formada tasarlanan kompozisyona yedi figür yerleştirilmiştir. Simetrinin görülmediği kompozisyonda figürler kompozisyonun sağ tarafında dört, ortada minder üzerinde bir ve solda iki olacak şekilde yerleştirilmiştir.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün ortasında minder üzerinde Hz. Peygamberin tasviri yer almaktadır. Hz. Peygamberi yeşil bir minder üzerinde izleyiciye doğru bağdaş kurmuş halde gördüğümüz tasvirde Hz. Peygamber sakallı, beline kadar sarkan uzun siyah örgülü saçlı olarak tasvir edilmiştir. Bir eli göğüs hizasında, avuç içi görülecek şekilde açık olarak resmedilmiştir. Diğer eli gözükmemektedir. Hz. Peygamberin sağına dört halife figürleri yerleştirilmiştir. En sağ üst köşede Hz. Ebubekir, sağ alt köşede Hz. Ömer, Hz. Ebubekir'in önünde Hz. Osman, Hz. Ömer'in önünde Hz. Ali figürü yer almaktadır. Yerde üç farklı oturuş şekliyle tasvir edilen halifelerin kim olduklarının anlaşılması için yanlarına isimlerinin yazılmasının yanı sıra Hz. Ali ve Hz. Ömer ellerinde kılıçla tasvir edilmiştir. Minyatürün solunda Hz. Peygamberin yanına gelen Şam Şahı ve ailemdarı görülmektedir.

Minyatürde kullanılan renkler kırmızı, yeşil, pembe, mor, sarı, mavi, siyah, beyaz, ten rengi, kahverengi, turuncu ve altındır. Zemine sürülen kırmızı üzerine zıt renkler uygulanarak renk dengesi sağlanmıştır.

Minyatürde herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : İslam resim geleneğinde Hz. Muhammed'in tasvirleri yüzyıllar içinde farklılıklar göstermiştir. Başlarda soyutlama olmaksızın, Müslüman toplumların inanç ve kültürlerine uygun olarak nakkaşın zihninde ve gönlünde şekillendirdiği nispetçe tasvir edilmiştir<sup>251</sup>. Hz. Peygamberin erken dönem tasvirlerinden ikisi tezimize konu olan nüshada yer almaktadır.

---

<sup>251</sup> Ayşe, TAŞKENT, "Minyatürlü El Yazmalarında Hz. Peygamberin Tasviri Hakkında Bir Değerlendirme" **Hz. Peygamberi Sanatla Anlatmak**, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Adapazarı, 2018, s. 58.



<b>Tasvir No</b>	: 71
<b>Resim No</b>	: 98
<b>Varak No</b>	: 69b
<b>Ölçüleri</b>	: 17.5 x 6 cm
<b>Konusu</b>	: Hz. Peygamberin Varka Ve Gülşâh'ın Dirilmeleri İçin Dua Etmesi



**Kompozisyon** : Sayfanın sonuna dikdörtgen formda tasarlanan kompozisyona sekiz tane figür yerleştirilmiştir. Figürler dışında bir de kabrin bulunduğu kompozisyonun yönü sola doğrudur. Kompozisyonun merkezinde Hz. Muhammed yer alır.

**Figür, Renk ve Motif** : Minyatürün ortasına yerleştirilen Hz. Peygamber tasviri yere bağdaş kurmuş şekilde oturmuş ve ellerini açıp dua etmektedir. Yönü izleyiciye doğru tasvir edilen figürün üst bedeni sola doğrudur. Hz. Peygamberin başından ayaklarına kadar uzun bir örtüye büründüğünü görüyoruz. Solunda ayakta kabrin basamaklarının arkasında Hz. Ebubekir, kabrin sol ucunda Varka ve Gülşâh yarı çıplak şekilde kabirden çıkarken tasvir edilmiştir. Hz. Peygamberin hemen arkasında üstte Hz. Osman, arkasında Şam Şahı, Şah'ın arkasında Hz. Ömer, en sağda ise Hz. Ali tasviri yer almaktadır. Peygamber dışında tüm figürler ayakta resmedilmiştir. Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali'nin üzerinde de Hz. Peygamberinkine benzer bir örtü bulunmaktadır.

Minyatürde görülen renkler mavi, kırmızı, yeşil, sarı, pembe, açık yeşil, siyah, beyaz, ten rengi, kahverengi ve altındır. Renk kullanımında sıcak soğuk zıddına dikkat edilmiştir. Kimi yerlerde tam zıtlık sağlanmıştır.

Minyatürde herhangi bir tezyini unsur bulunmamaktadır.

**Değerlendirme** : Nüshanın son minyatürü Hz. Peygamberin dua ederek âşıkların dirilmesini sağlaması hakkındadır. Mezardan çıkan âşıklar neredeyse birbirinin aynı şekilde tasvir edilmişlerdir. Hikâyenin başından beri birlikte büyüyen birlikte savaşan ve birlikte ölen âşıklar peygamber duası ile yine birlikte dirilmişlerdir. Ahmet ATEŞ, elimizdeki nüshanın keşfini gerçekleştirmeden önce kaleme aldığı “Varaka Ve Gülşâh Mesnevisinin Kaynakları” isimli makalede peygamber duasıyla öldükten sonra dirilmenin Türk inanişinde yer aldığını, İran inanişinde böyle bir şey olmadığını söylemiştir<sup>252</sup>. Ancak elimizdeki nüsha ile bu inanişin sandığımızdan daha geniş coğrafyaya yayıldığını görmüş ve daha sonra kaleme aldığı makalede bunu düzeltmiştir<sup>253</sup>.

---

<sup>252</sup> Ahmet, ATEŞ, **agm**, s.18.

<sup>253</sup> Ahmet, ATEŞ, **agm**, s.49.

## 6. DEĞERLENDİRME

TSMK Hazine 841’de kayıtlı Varka ve Gülşâh Mesnevisi’nin içinde yer alan 71 adet minyatür incelenmiştir.

Üç farklı tarihçinin minyatür okumalarını yaptığı Varka ve Gülşâh Mesnevisi’ni ilk olarak Melikian CHİRVANİ, 1970 yılında kapsamlı olarak incelemiştir. Minyatürlerin İran kökenli olduğunu varsayarak yorumlayan tarihçi, ilk minyatürün İran çarşısı olduğunu düşündüğünü söyleyerek başlamış, tasvirin metin ile ilgisi olmadığını söylemiştir<sup>254</sup>. Onu kaynak olarak alan Özden SÜSLÜ, Melikian CHİRVANİ’nin açıklamalarına bağlı kalarak tasvirler hakkında hemen hemen aynı tanımlamayı yapmıştır. SÜSLÜ’nün eserin 22a sayfasında bulunan “Gülşâh’ın Rebî’ İbni Adnan’ı Öldürmesi” ve 49a sayfasında bulunan “Hilâl’in Varka’yı Teselliye Çalışması” başlıklı minyatürlerde tanımladığı renkler ve figürler<sup>255</sup> görülen renkler ve figürlerle uyuşmamaktadır.

Üçüncü araştırmacı İranlı tarihçi DANESHVARİ’dir. O ise Varka ve Gülşâh tasvirlerinde görülen hayvanların sembolizmine değinmiş, diğer öğeleri ele almamıştır.

Minyatürler üzerinde iki ayrı dönemde yazılmış farklı renkte iki yazı görülmektedir. Üstübeç ve gümüş ile yazıldığını düşündüğümüz yazı, minyatürlerle eş zamanlıdır. Ancak figürler üzerine tanınması açısından isimlerinin siyah mürekkeple yazıldığı yazı daha sonraki döneme aittir. Minyatürlerin yerleşiminde standart ölçüde bir alanın ayrılmaması eserin yazılırken aynı zamanda tasvir edildiğini düşündürmektedir. Yazmada tüm metin kenarları ve minyatür kenarları kırmızı mürekkep ile cedvellenmiştir. Harfler ve tasvirler üzerine gelen mürekkep izleri cedvellerin sonradan çekildiğine işaret etmektedir.

<sup>254</sup> Melikian, CHİRVANİ, **agm**, s. 219.

<sup>255</sup> Özden, SÜSLÜ, **age**, s. 38.

## 6.1. Minyatürlerdeki Figürler

### 6.1.1. İnsan Figürleri

Minyatürde tasvir edilen tüm figürler Selçuklu tipi dediğimiz dolgun yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, yay kaşlı, kemerli burunlu, minik dudaklı tipler olarak tasvir edilmiştir. Selçuklu çinilerinde bulunan figürlerle büyük benzerlik göstermektedir. Tüm figürlerin başları hâle içine alınmıştır. Saçlar genellikle kadın erkek ayırmaksızın uzun siyah ve birkaç örükten oluşan saçlar şeklindedir. Örgülü saç geleneği Göktürklerden itibaren görülmeye başlamış ve bu gelenek Anadolu’da da devam ettirilmiştir<sup>256</sup>. Kıyafetler tüm figürlerde aynı özellikleri gösterir. Kadın kıyafetlerini erkek kıyafetlerinden ayıran tek özellik açık V yaka olarak ziynetleri gösterecek şekilde tasvir edilmesidir, bunun dışında kadın figürleri erkeklerden takı ve başlıklarla ayırt edilebilmektedir. Figürlerde görülen başlıklar kadınlarda diadem ve yaşmak, erkeklerde kavuk, sarık, börk, takke ve külahtır. Kıyafetlerin tamamında tirazlar görülür. Kol ağzları dar yahut geniş tutulan kaftan, aynı kumaştan yapılan kuşak ile belden bağlıdır. Kaftanın içine giyilen göynek, geniş ya da dar paçalı don yahut çakşırdan oluşmaktadır. Figür hareketlerine baktığımız zaman at üzerinde, ayakta, oturur ve yatar şekilde tasvir edilmişlerdir. Figürlerde sosyal statüler görünüşlerden çıkarılamamaktadır. Hizmetçi ve efendiler aynı kaftan ve aynı başlıklarla görülmektedir. Bu durum İslam inancının bir yansıması olarak görülebilir. Zira bir gün Bilâl-i Habeşî ile tartışan Ebû Zer el- Gıfarî, Bilâl’in annesini kastederek zenci olmasından dolayı hakaret etmişti. Bu durumu Hz. Peygamber’e şikâyet edince Hz. Peygamber “*Ebû Zer! Onu annesi sebebiyle mi aşağıladın? Demek ki sen kendisinde hala cahiliye izleri olan bir kimsesin. Hizmetçileriniz sizin kardeşlerinizdir. Allah onları sizin himayenize vermiştir. Kimin eli altında böyle bir kardeşi bulunursa, ona yediğinden yedirsin, giydiğinden giydirdin. Onlara güç yetiremeyecekleri işler yüklemeyin. Eğer yüklerseniz onlara yardım edin*” buyurmuştur<sup>257</sup>.

Oturma şekilleri üç şekildedir; bağdaş, dizüstü ve bir dizi kalkıktır. Bağdaş oturma şeklinde figürlerin yönü karşıya dönükken başları konuştukları kişiye doğru

<sup>256</sup> Özden, SÜSLÜ, **age**, s.136.

<sup>257</sup> Mehmet, Emin, ÖZAFŞAR, **age**, C. 6, s. 405.

şekilde tasvir edilmiştir. Dizüstü oturular profilden gösterilmiştir. Konuşma esnasında kollar dirsekten bükük, göğüs hizasında, bir elin işaret ve başparmağı bitişik dinleyiciye doğru uzatılmış şekildedir.

Selçuklu devrinde sosyal hayattan izler taşıyan minyatürler dönemin eğitim hayatı hakkında bilgiler vermektedir. Ailenin maddi sınıfına göre kız çocukları özel hocalar nezaretinde istidatlarına göre fenni ilimler, İslami ilimler yahut sanat alanlarında eğitimler almaktaydı. İlk eğitimini aileden alan kız çocukları sonra erkek çocukları ile birlikte okula gitmektedir<sup>258</sup>. Varka ve Gülşâh hikâyesinde her alanda birlikte eğitim alan geçlerin evlenmelerine karar veriliyor ve 15 yaşında olmalarından bahsediliyor. Dönemin evlilik yaşı için bu yaşın uygun olduğu görülüyor. Anadolu Selçuklu toplumunda buluş çağına giren kızın evlenmesi söz konusuydu. Rahatoğlu Vakfiyesi'nde bu durum şu şekilde ifade edilmiştir: "*Ömer Beğ'in Dilşad isimli küçük kızının yiyecek, giyecek ve sair ihtiyaçları için beş yaşına kadar yıllık 480 dirhem, on yaşına kadar 720 dirhem ve on beş yaşına kadar yıllık 1200 dirhem tahsis edip sonra bütün bu yıllar içinde zaruri harcamalarından artan kısımların cihazına sarf olunarak mukkadder olan bir kimse ile evlendirilmesine şart etti*"<sup>259</sup>.

26 tasvirde görülen savaş sahnelerinde bu kıyafetler üzerine giyilen zırhlar kolçak ve dizliklerle tamamlanmıştır. Savaş başlığı olarak tulga, miğfer, örgü başlıklar görülür. Yalnızca 36a'da bulunan bir figürün kıyafetleri diğerlerinden farklı resmedilmiştir. (Resim 64) At binen figürler üzerinde görülen ve bele takılan kemer, tirkeşi bağlamak içindir. ATASOY ve SÜSLÜ bu kemerle ilgili bir açıklama yapmamıştır.

### 6.1.2 Hayvan Figürleri

Varka ve Gülşâh minyatürlerinde hayvanlar işlevsel olarak kullanılmalarının yanında sembolik olarak da kullanılmıştır. Bazı hayvan figürleri kumaş üzerine ve mekâna motif olarak yerleştirilmiştir. Çadırlar üzerine işlenen kedi ve kuş figürleri kabilelerin sembollerini ifade etmektedir.

<sup>258</sup> Sedat, BİÇAK, *Türkiye Selçuklu Toplumunda Kadın (XI-XIV. yy)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s. 67.

<sup>259</sup> Sedat, BİÇAK, *agt*, s. 73.

### 6.1.2.1. At

Minyatürlerde yer alan hayvan figürleri içinde ilk sırayı atlar almaktadır. Türkler at ile bütünleşmiş bir kavim olarak asırlar boyu atlarla birlikte yaşamış, yetiştirmiş, bu konuyla ilgili kendi terminolojisini oluşturmuştur. Minyatürlerde 6a, 7b, 9b, 10a, 11a, 12a, 13a, 13b, 15a, 15b, 16b, 17b, 18b, 19b, 20a, 20b, 21b, 22a, 23b, 24b, 25b, 26b, 34b, 35b, 36a, 37b, 38b, 39b, 40a, 51a, 52b, 56a, 62a, 64a, 65b sayfalarında olmak üzere 36 tasvirde toplam 89 at figürü bulunmaktadır. Yoğun olarak savaş sahnelerinde gördüğümüz atlarda en çok tercih edilen at donu rengi kırat donudur. Sarı, mavi, siyah ve pembe renklerinin açık tonlarına boyanan atların bu renklerinin çok hayali olduklarını söyleyemeyiz. Onlarca at donundan bahsedildiği tarihi kaynaklarda geçmektedir. Kırat donundan başka yağız, doru, al, kahverengi, beyaz, siyah benekli atlar ve iki adet ala at görülen diğer renkte atlardır.

### 6.1.2.2. Kuş

İslamiyet'ten önce Türkçede uçmak sözcüğünün ölüm anlamına geldiği Orhun yazıtlarında geçmektedir<sup>260</sup>. Türk kültürünün önemli kaynaklarından Dede Korkut hikâyelerinde geçen Deli Dumrul meselinde Azrail bir yabani güvercin olur<sup>261</sup>. Selçuklu seramiklerinde de görülen kuş sembolleri hayat ağacının üzerine yerleştirilmiştir. Hayat ağacı diğer âleme geçişi sembolize ederken kuşlar, bu geçişe eşlik eden varlıklardır<sup>262</sup>. Varka ve Gülşâh minyatürlerinde 16b, 17b, 18a, 20a, 21b, 23b, 24b, 30b, 32a, 33b, 34b, 40a, 43b, 46a, 52b, 53b, 55a, 57b, 62a, 65b, sayfalarında olmak üzere 24 tasvirde toplam 52 adet kuş tasviri bulunmaktadır. Bunlardan 21b, 34b, 40a, 46a ve 57b de bulunan kuş figürleri motif şeklindedir. Kuş cinslerinin tamamı tespit edilememektedir. Cinsi tespit edilen kuşlar turna, keklik, ördek, tavuk, horoz, doğan, güvercin, ibibik ve bıldırcındır. Bu cinsler içinde en çok tercih edileni güvercine benzeyen kuşlar ölüm ve savaş sahnelerinde tercih edilmiştir.

<sup>260</sup> Yaşar, ÇORUHLU, **age**, s. 150.

<sup>261</sup> Oya, ATİLA, "Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri" **Sanat - Tasarım Dergisi**, 2013, S.1, s. 36.

<sup>262</sup> Mine Ülkü, ÖZTÜRK, Yağmur, ARISOY, "Selçuklu Dönemi Seramik Sanatında Hayvan Sembolizmi", **İdil Dergisi** C. 7, S. 44, s. 377.

### 6.1.2.3. Tavşan

Ortaçağ İslam kaynaklarının pek çoğu tavşan sembolü iyi şans, kısmet, daha uzun yaşam şeklinde tanımlanmaktadır. Minyatürlerde savaş sahnelerinde atlarla yarışırçasına koşar şekilde tasvir edilen tavşan hız ve çevikliğe vurgu için tercih edilmiştir<sup>263</sup>. Durağan şekilde tasvir edilen tavşanlar ise konumu ve vücut hareketine göre şans yahut şanssızlığı sembolize etmektedir. Tavşan 10a, 15a, 19b, 20a, 43b, 55a, 57b ve 65a sayfalarında olmak üzere 8 tasvirde yer almaktadır. 57b sayfasında bulunan tavşan figürü motif olarak işlenmiştir.

### 6.1.2.4. Kedi

Kedinin nankör olarak görülmesinin yanında istediğini elde edebilmek için her türlü oyun ve cilveyi yapması ile de bilinmektedir. Varka ve Gülşâh minyatürlerinde 26b, 27a, 32a, 44b, 45a, 49a ve 56a olmak üzere 7 tasvirde toplam 9 kedi figürü yer almaktadır. Bunlardan 26b ve 27a sayfalarında bulunan kediler motif olarak işlenmiştir. Kediler minyatürlerde hırsı ve hilekârlığı sembolize etmektedir.

### 6.1.2.5. Köpek

Türklerde genellikle kurdun karşısında aşağı bir konumdadır. Tibet, Çin ve Moğol halklarının rağbet ettiği köpeğe Türkler pek rağbet etmemiştir. Budistler günahkâr insanların üçüncü kez dünyaya geldiklerinde köpek suretinde geldiklerine inanmaktadır. Türklerde iyi bir imajı olmayan köpeğe bakış, İslamiyet'ten sonra Kur'an'da Ashab-ı Kehf kıssasında bahsi geçen köpek<sup>264</sup> nedeniyle nispeten yumuşamıştır. Sonraki dönemlerde ava düşkün Türk toplumlarında köpeğin önemi artmıştır<sup>265</sup>. 13b, 24b, 53b, 57b sayfalarında köpek tasvirleri görülmektedir.

### 6.1.2.6. Tilki

Türklerde hilekâr ve kurnaz bir hayvan olarak tanınan tilki, Çin kültüründe iyi şansı ve uzun ömrü simgeliyordu. Tilki kimi zaman kahramanların koruyucu ruhlarını temsil ediyor; tilki öldüğünde kahramanın da öldüğüne inanılıyordu<sup>266</sup>. İslamiyet'te; yalancılığı, hilekârlığı, korkaklığı temsil eden tilki, Kelile ve Dimne

<sup>263</sup> Abbas, DANESHVARİ, *age*, s.11.

<sup>264</sup> Kehf Suresi, 22. Ayet.

<sup>265</sup> Yaşar, ÇORUHLU, *age*, s. 154.

<sup>266</sup> Yaşar, ÇORUHLU, *age*, s. 157.

gibi eserlerde alegori olarak kullanılmıştır<sup>267</sup>. Varka ve Gülşâh minyatürlerinde 13a, 13b, 33b sayfalarında olmak üzere 3 tasvirde tilki figürü işlenmiştir.

#### **6.1.2.7. Deve**

36a sayfasında bir kez kullanılan deve figürü saltanat sembolizmi olarak kullanılmıştır. Bu tasvirde savaş sırasında üzerine kös yerleştirilmiş iki adet deve görülmektedir.

#### **6.1.2.8. Katır**

65b sayfasında görülen iki adet katır Gülşâh'ın taht-ı revanını taşıyıcı şekilde tasvir edilmiştir. Yük taşıma hususunda dayanıklı olan bu hayvanlar bu sebeple minyatürde tercih edilmiştir. Sembolik bir anlam yüklenmemiştir.

#### **6.1.2.9 Fare**

49a sayfasında kedinin oynar şekilde tasvir edildiği fare bu minyatürde Varka'nın kandırılışına atıfta bulunarak "kedinin fare ile oynar gibi oynaması" deyimini ifade için resmedilmiştir.

### **6.2 Renkler**

Yazmalarda pigmentlerin ham maddesinin net bir şekilde belirlenebilmesi için laboratuvar ortamında analiz edilmesi gerekmektedir. Nüshanın nadir ve ünik eser olması nedeniyle bu pigmentlerden numune alınamamaktadır. Eser onarımına alındığı takdirde kendiliğinden düşen parçalar varsa onlar incelenebilecektir. Fakat incelenebilen eserlerde görülen pigmentlerin bozulma şekilleri de büyük ölçüde doğru tespitler yapılmasını sağlamaktadır. Bilinen bozulma şekillerine göre değerlendirildiğinde tasvirde kullanılan boyaların ham maddeleri tahmin edilebilmektedir.

71 minyatürde tespit edilen renkler altın, siyah, beyaz, ten rengi, kırmızı, lacivert, yeşil, mor, sarı ve kahverengidir. Bu renklere elde edilen birçok ara ton bulunmaktadır.

<sup>267</sup> Abbas, DANESHVARİ, age, s.29.



### 6.2.1. Altın

Tüm tasvirde kullanılan varak altın, yapıştırılarak uygulanmıştır. Altının boya olarak sürülmediğini parça parça dökülmesinden ve zeminde kalan bağlayıcının bıraktığı renk izinden anlıyoruz. Eserde bulunan bütün tasvirlerde bu pigment aynı özelliği göstermektedir<sup>268</sup>.

### 6.2.2. Siyah

Selçuklu dönemi yazılı kaynaklarından Tiflisî'nin Konya'da kaleme aldığı Beyânü's Sınâ'ât isimli eserde birkaç çeşit mürekkep usulünden bahsetmektedir. Eserde is mürekkebinin ve demirmazı mürekkebinin farklı tariflerinin verildiği görülmektedir. Biz minyatürlerde kullanılan siyah mürekkebin canlı, parlak siyah olmasından ve bozulma şeklinden demirmazı mürekkebi olmadığını düşünüyoruz. Minyatürlerde siyah boyanın dağılarak bozulması yani suya mukavemetinin olmaması bu boyanın isten elde edilmiş olduğunu göstermektedir. Siyah mürekkep diğer renklerin içine karıştırılarak renklerin daha koyusunu elde etmek için kullanılmıştır, beyaz içine eser miktarda karıştırılan siyah, yeşil ve kırmızı boya ile farklı tonlarda gri ve boz renkler elde edilmiştir.

### 6.2.3. Beyaz

Kurşun oksitten elde edilen üstübeç dediğimiz boya tüm minyatürlerde hem saf hali ile hem de diğer renklerle karıştırılarak kullanılmıştır. Renklerin daha açık tonlarını elde etmek için kullanılan boya kullanım yoğunluğuna göre ağır bir mineralden elde edilmesinden dolayı parçacık halinde dökülmelerle kendini belli etmektedir. Özellikle 61a sayfasında beyaz zemin üzerine eflatun kullanılan boyanın tamamına yakını dökülmüştür.

### 6.2.4. Ten rengi

Tüm minyatürlerde görülen ten rengi kurşun beyazı ve kurşun kırmızısının karışımından elde edilmektedir. Tercihe göre Arap zıncı yahut yumurta beyazı ile karıştırılarak kullanılan boyaya, sadece 29b sayfasında bulunan siyahî figür için bir

<sup>268</sup> “Ortaçağ İslam Yazmalarında Görülen Pigmentler” Eğitim Semineri Ders Notları, İstanbul, 2015.

miktar siyah karıştırılarak kullanılmıştır. Renk insan figürleri dışında kesilen koyunları renklendirmek için de kullanılmıştır.

#### **6.2.5. Kırmızı**

Tasvirlerde en yoğun kullanılan renklerden olan kırmızı 9a, 12a, 15a, 18a, 18b, 20b, 23b, 29b, 33a, 36a, 40a, 41a, 42a, 43a, 43b, 47b, 55b, 64a, 65a, 68a ve 69b sayfalarında blok olarak zemine sürülmüştür. Minyatürlerde boyanın tespit edebildiğimiz 4 farklı tonu bulunmaktadır. Bunlar dışında içine karıştırılan beyaz ile pembe, sarı ile turuncu, siyah ve sarının karışımından kahverenginin temelini de bu renk oluşturmaktadır. Kırmızı renk güneşin ve mitolojide tüm savaş tanrılarının rengidir. Ateşi, hükümdarlığı aşkı, hazzı ifade eden, Türklerde al yahut kızıl olarak anılan renk,<sup>269</sup> minyatürde barındırdığı anlamlarla paralel olarak savaş sahnelerinde ayrılık sahnelerinde renk bilinçli olarak tercih edilmiştir.

#### **6.2.6. Lacivert**

Minyatürlerde 13b, 22a, 32a, 41a, 46a, 56a, 68a ve 70a sayfalarında zemin rengi olarak kullanılan boya, lapis lazuli mineralinden elde edilmektedir. Blok olarak başka bir boya ile karıştırılmadan kullanıldığında bozulmalar toz toz dökülme şeklindedir. Sembolik olarak gökyüzünü temsil eden renk Türklerde kimi zaman su ile bütünleştirilmiştir. Genel olarak olumlu bir anlamı olan rengin su unsuru ile ilişkilendirilmesinden dolayı, ortaçağ Türk metinlerinde cenaze evi ve yas ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır<sup>270</sup>. 46a sayfasında nakkaş bu bilgi ile hareket etmiş ve Gülşâh'ın sahte cenazesinin tasvir edildiği mekânın zemin rengini bu renk olarak tasvir etmiştir. Minyatürlerde lacivert rengi kırmızı ile karıştırılarak mor elde edilmiş, yine rengin içine karıştırılmak suretiyle açıktan koyuya birkaç ton mavi ve eflatun renkleri oluşturulmuştur.

#### **6.2.7. Yeşil**

Tüm minyatürlerde kimi zaman yoğun kimi zaman az kullanılan jengar denilen renk, bakır pasından elde edilmiştir. İlk hali turkuaz yeşili olan renk safran ile karıştırılarak yaprak yeşili tonu elde edilmektedir. Yine içine karıştırılan lacivert

<sup>269</sup> Yaşar, ÇORUHLU, **age**, s. 186.

<sup>270</sup> Yaşar, ÇORUHLU, **age**, s. 189.

ile daha koyu tonlar oluşturulmaktadır. Rengin içinde safran bakır oksidasyonunu dengelediği için daha sağlıklı bir boya elde edilmektedir. Jengar-i sepid denilen açık yeşil rengin temini için kurşun beyazı olan üstübeç ile karıştırılınca boyada oluşan tepkimeden dolayı sayfada kırılmalar görülmektedir. Açık yeşil rengi tüm tasvirlerde kullanılmasının yanı sıra 11a ve 28a sayfalarında zemin rengi olarak kullanılmıştır.

### **6.2.8. Sarı**

Zırnıktan elde edilen renk kimi zaman altının yerine tercih edilmiştir. Minyatürlerde at donlarında görülen renk, içine karıştırılan eser miktarda kırmızı ve beyaz ile birkaç tonda elde edilmiştir.

## **6.3 Motifler**

### **6.3.1. Rûmî**

Minyatürlerde sıklıkla tercih edilen motif Selçuklu ile bütünleşen rûmî motifidir. 21b, 37b, 46a, 57b, 58b, 59b, 61a, 64a, olmak üzere 8 adet tasvirin zemini tamamen rûmî helezonlarla tezyin edilmiştir. Bunlar dışında mefruşat üzerinde 26b, 27a, 40a, 41a, 42a, 43b, 53b ve 64a da görülmektedir. Bazı kıyafet ve çizmelerin tezyinatında da yine rûmî motifi kullanılmıştır.

### **6.3.2. Samarra Üslubu**

Rûmîden sonra tercih edilen motif 3b, 8b, 9b, 19b, 27a, 28a, 31a, 33a, 34b, 35b, 51a, 56a, 58b, 65a, 68a sayfalarında tamamen mimari unsurların, kemer araları ve sütunların tezyinatında tercih edilmiştir.

### **6.3.3. Arasuları**

4b, 8b, 9b, 10a, 27a, 28a, 31a, 32a, 34b, 43b, 51a, 65a sayfalarında görülen arasuları köşeli tekşerit, simetrik tekşerit ve zencîrekli arasularıdır. 10a ve 28a'da kurtçuk denilen yuvarlak dönüşlü tekşerit arasuyu kullanılmıştır.

### **6.3.4. Geometrik Motifler**

8b, 19b, 29b, 30b, 55b ve 64a sayfalarında görülen geometrik geçme motifler taht minderlerinde, minderlerde ve yatak mefruşatında kullanılmıştır. Ancak 9b, sayfasında bulunan geometrik motif Hümâm karakterinin kıyafetinde görülmektedir.

Kullanılan geometrik motiflerde tekrara düşülmemiş farklı tasarımlar yapılmıştır. Üç kollu, dört kollu, eş kenar dörtgen, altıgen ve çarkifelek geometri elemanlarının kullanıldığı kompozisyonlar tercih edilmiştir.

### **6.3.5. Çintemâni**

15a, 24b ve 28a görülen motif, 15a da kalkana desen olarak işlenirken 24b’de at üzerinde ve 28a’da çadır kumaşında görülmektedir.

## **6.4. Mimari**

### **6.4.1. Dükkân**

Yazmanın 3b sayfasında bulunan ve ilk tasviri olan çarşı sahnesidir. Burada yanyana bitişik şekilde tasarlanmış dört dükkân görülmektedir. Kemerlerle ayrılan dükkânların üst kısmı dendanlarla birleştirilmiştir.

### **6.4.2. Medrese**

4b sayfasında Varka ve Gülşâh ders alırken görülen yapı, dışarıdan düz dam şeklinde görülürken içerden kubbeli bir mekân hissi vermektedir. Karşısına iki sütun üstünde oluşan kemer büyük bir kapı gibi görünmektedir. İki farklı bordür tezyinatı yine Selçuklu sanatında taç kapılarda görülen özelliktedir.

### **6.4.3. Kapı**

9b, 26b, 27a, 28a, 31a, 32a, 33a, 34b, 35b, 51a, 56, 58b ve 65a sayfalarına tasvir edilen kapılar farklı özellikler göstermektedir. Taş, tuğla ve demir görünümü verilen kapılar açık, yarı açık ve kapalı olarak tasvir edilmiş, kapı kanatları çok bölmeli olarak gösterilmiştir. Kapı ağırlıklı olarak güvenlik ve mahremiyet vurgusu için kullanılmıştır. 26b sayfasında kumaş olmasına rağmen tuğladan örülmüş kapının çadırdaki tasvir edilmesi bu vurgu içindir.

### **6.4.4. Çadır**

Yazmanın 26b, 27a, 28a, 34b, 40a, 41a, 42a, 43b, 44b ve 46a sayfalarında mimari unsur olarak kullanılan çadırların üç tanesine kapı eklenmiştir. Çadırlar tek tip olmayıp farklı mefruşat, farklı boyut ve biçimdedirler. 26b, 27a, 28a, sayfalarına eklenen kapılar bina kapısı görünümündedir.

#### **6.4.5. Hane**

Çadır dışında mimari mesken olarak hane tercih edilmiştir. Bunlar 8b, 9b, 31a, 32a, 33a, 51a, 56a, 58b, sayfalarında bulunmaktadır. 8b sayfasında bulunan hane hariç tamamı kapı ile birlikte tasvir edilmiştir. Düz dam ya da üçgen çatı olarak resmedilen yapıların ortak özellikleri tezyinatlı sütun ve kemerlerdir.

#### **6.4.6. Saray**

65a sayfasında bulunan yapı çoklu yapılardan oluşmaktadır. Kapı, oda ve balkondan oluşan yapının görünüşü tek katlı olmasına karşın balkon ile iki katlı izlenimi verilmiştir.

#### **6.4.7. Kale**

Hikâyede Yemen'e giden Varka'nın kale kapısından içeri girişi anlatılmaktadır. Nakkaş hikâyeye bağlı kalarak 19b, 34b ve 35b sayfalarında üç tasvirde diğerlerinden farklı bir mimari üslup kullanmış, tuğla kemerler içine tasvir edilen kale ine tuğla ve çoklu yapı sistemi ile betimlenmeye çalışılmıştır.

#### **6.4.8. Tabiat**

Toplamda 71 minyatürden oluşan yazmada kapalı mekân 21 kez kullanılırken açık mekân daha çok tercih edilmiştir. Bunlardan 18 adet minyatürde herhangi bir mimari unsur kullanılmamış, insan ve hayvan figürleri dışında hiçbir ögeye yer verilmemiştir. 11a, 15b, 17b, 18a, 18b, 20b, 23b, 29b, 20b, 23b, 29b, 30b, 32a, 33b, 43a, 43b, 44b, 45a, 49a, 51a, 52b, 53b, 55a, 58b ve 62a sayfalarında bulunan tasvirlerde ot, çiçek ve ağaçlar kullanılmıştır. Gerek nakkaşın bitkiyi tasvir kabiliyetinden kaynaklı gerekse botanik çeşitliliğinin çokluğundan ve bazı bitki türlerinin zamanla kaybolmasından dolayı çoğu ağaç ve bitkilerin tespiti yapılamamıştır. Ancak günümüzdeki hallerine çok benzeyenler belirlenebilmiştir. Belirlenebilen ağaçlar nar, servi, çam ve cevizdir. Çiçeklerden ise lale belirlenebilmiştir.

#### **6.4.9. Mezar**

48a, 50a, 65b, 66b, 68a ve 69b sayfalarında bulunan mezar yapı malzemesi farklı olsa da aynı özelliği göstermektedir. Tüm mezarlar tuğla yahut taş örgü ile

piramidal şekilde tasvir edilmiştir. 68a sayfasında bulunan mezarın üzeri örtülerek türbe şekli verilmiştir.



## 7. SONUÇ

Selçuklu minyatür sanatının anlaşılması bakımından önemli bir eser olan Varka ve Gülşâh Mesnevisi'nin tüm minyatürlerinin varak numarasına göre incelendiği bu çalışmada, minyatürlerde bulunan insan ve hayvan figürlerinin, vücut hareketleri, ifadeleri ve kıyafetleri ele alınırken, figürlerin yerleştirildiği kompozisyon içerisinde bulunan diğer öğeler olan renk, motif, şehir, mimari ve bitkiler hakkında da önemli bilgiler vermektedir. Nakkaş eserindeki sahneleri baştan sona adeta film gibi işlediği görülmüş ve metin minyatür ilişkileri bağlamında nakkaşın metne bağlı kalarak tasvirleri oluşturduğu anlaşılmıştır. Eser, Anadolu Selçuklu dönemi saray hayatı ve günlük hayata ait giyim kuşam şekilleri, savaşta kullanılan savaş aletleri, yeme içme ve gündelik uğraşlarla ilgili pek çok konuda kaynak niteliği taşımaktadır.

Çalışmada insan figürlerinin konuşma, bayılma ve savaş hamleleri gibi ortak davranışlarının tespiti yapılmış ve ifadeler analiz edilmiştir. Bu esnada insan figürlerinin iki boyutlu ve kalıp olarak, hayvan figürlerinin ise daha perspektif ve gerçeğe yakın tasvir edildiği görülürken, nakkaşın daima renk kompozisyonlarında ve figürlerin yerleştirilmesinde simetriye bağlı kalması Selçuklu sanatının bu özelliğinin son derece dikkatli bir şekilde uygulandığını gözler önüne sermektedir.

Minyatürlerinde cedvel kullanmayan nakkaşın, tüm minyatürlerde aynı ölçüde olmasa da aynı forma riayet ettiği görülmüştür. Renk uygulamalarında ise oluşturduğu renk paletinde bulunan renkleri dengeli bir biçimde tüm tasvirlerde farklı yoğunluklarda kullandığı anlaşılmıştır.

Minyatürlere yerleştirilen hayvan figürlerinin, tasvirler içerisinde denge ve dolgu işlevselliklerinin dışında manayı güçlendirmek adına sembolik anlamlar da içerdiği görülmüştür. Öyle ki; metni okumadan da minyatürleri takip ederek bir sonraki tasvirde olabilecek şeyler izleyiciye bir önceki minyatürde hayvan sembolleriyle işaret edilmiştir. Özellikle ölüm sahnelerinden önce uçan kuşlar yahut şansın döndüğüne işaretle tavşan figürleri mitolojik inanışların İslam sanatlarına da yansıtıldığı en belirgin kanıtlardır. Nakkaş, minyatürlere baştan itibaren sembolik anlamlar yerleştirmeyi düşünmüş, planlı bir şekilde gerek hayvan ögesini gerek renk ögesini kullanarak mesajlar vermiş ve bunu minyatürlerin geneline uygulamıştır.

Sembolik anlamlar metinde anlatılan hikâyenin üzerine daha yoğun hisler katmış, duygu ifadesini güçlendirmiş, dönemin inanış şekilleri hakkında da ipuçları vermiştir.

Yakın zamana kadar, gerek esere ve dijital kopyalarına ulaşmanın zorluğu gerekse laboratuvar imkânlarının yetersizliği nedeniyle minyatürlerde kullanılan renklerin analizleri yapılamazken, günümüzde bu imkânların genişlemesiyle, eserde görülen renk bozulmalarından yola çıkılarak renklerin maddeleri hakkında tespitler yapılabilmektedir. Bu tespitler bizi Türk sanatlarında gördüğümüz renklerin modern boya imkânlarından önce nasıl yapıldıkları ve uygulanma şekilleriyle ilgili temel bilgilere yakınlaştırmaktadır. Tasvirlerde görülen renklerin dönemin boya terkipleriyle uyum içinde olması, kullanılan boyaların içeriği hakkında fikir yürütmemize imkân sağlarken, benzer dönem eserleri üzerinde yapılacak analizlerin de kapılarını aralayacaktır.

İslam sanatları içerisinde tartışmalı bir konu olan Hz. Peygamberin temsili açısından da tasvirlerden ikisi büyük önem taşımaktadır. İslam resim geleneğinde Hz. Muhammed'in tasvir ediliş şekilleri yüzyıllar içerisinde değişerek gelişirken, erken dönem eserleri içerisinde incelemiş olduğumuz iki minyatürde dört halife ile birlikte yer alması ve ölüleri diriltme mucizesi ile tasviri her ne kadar bir hikaye de olsa konuya dönemin açık görüşlü yaklaşım biçimi olarak yorumalanabilir. Bu yaklaşımda, İslam sanatlarında konunun nasıl işlendiğine dair bilgi, belge ve kaynağın bulunmamasına rağmen bu uygulamalar dönemin yaklaşımı hakkında bilgi vermektedir.

Selçuklu dönemi minyatür sanatının özelliklerini üzerinde barındıran tasvirlerdeki motifler, her ne kadar Osmanlı dönemi eserleri kadar zengin ve gösterişli olarak karşımıza çıkmasa da o zenginliğin temellerini oluşturmaktadır. Kendinden önceki dönemlerden aldığı tezyini unsurları belli bir üslupta ilerletip kendinden sonraki döneme taşımıştır.

Minyatürlü yazmalar üzerine yapılacak detaylı yeni araştırmalar döneminin kültürünün ve sanatının daha iyi anlaşılmasına vesile olacaktır.



## KAYNAKÇA

- ATEŞ, Ahmet, “Varaka Ve Gülşâh Mesnevisinin Kaynakları”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi**, C.2, S.1-2, İstanbul, 1946, s. 1-19.
- A.BİROL, İnci, **Klasik Devir Türk Tezyinî Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2008.
- A.BİROL, İnci, DERMAN, Çiçek, **Türk Tezyinî San’atlarında Motifler**, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 2007.
- AĞAÇ, Saliha, SAKARYA, Menekşe, **“Hayat Ağacı Sembolizmi” Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 2015, s.1-14
- ARIK, Rüçan, **Kubad Abad Selçuklu Saray Ve Çinileri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.
- ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı El Kitabı**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1993.
- ATASOY, Nurhan, “Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme”, **Sanat Tarihi Yıllığı Journal Of Art History**, C.4, İstanbul 1971, s.111-151.
- ATEŞ, Ahmet, “Farsça Eski Bir Varka Ve Gülşâh Mesnevisi”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi**, C.5, 1953, s.34-50.
- ATİLA, Oya, “Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri” **Sanat- Tasarım Dergisi**, 2013, S.1, s.35-44.
- AYVERDİ, İlhan, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, 2. Baskı, Kubbealtı Yayınları, 2011.
- AYYUKİ, **Varka Ve Gülşâh**, Topkapı Müzesi Kütüphanesi, Hazine, no. 841.
- BAŞBUĞ, Mehmet, **XVI. Yüzyıl Minyatür Ustalarından Nakkaş Osman’ın Minyatürlerinde At Tasvirleri**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tasvir Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1990.
- BAYRAM, Selahattin, “Osmanlı Devletinde Ekonomik Hayatın Yerel Unsurları: Ahilik Teşkilâtı ve Esnaf Loncaları”, **İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S.21, 2012, s. 81-114.
- BEKAR, Beytullah, “Türklerde Kuşlarla İlgili İnanışlar”, Emine, GÜRSOY, NASKALİ, Ayşe, ŞEKER, **Kuş Kitabı**, Kitapevi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 41-78.
- BİÇAK, Sedat, **Türkiye Selçuklu Toplumunda Kadın (XI-XIV. yy)**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.

- BİGALİ, Şeref, **Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1999.
- BİNARK, İsmet, “Türklerde Resim Ve Minyatür Sanatı”, **Vakıflar Dergisi** S.12, Ankara, 1978, s. 271-289.
- CAN, Yılmaz, GÜN, Recep, **Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği**, Kayıhan Yayınları, İstanbul, 2006.
- CHİRVANİ, , Melikian, Sadullah, Souren, “*Le roman de Varqa et Golsâh*”, **Arts asiatiques**, C.22, Limoges (Fransa), 1971, s. 1-267.
- CRESWELL, K. A. C., **A Short Account Of Early Muslim Architecture**, Penguin Books, Australia, 1958.
- ÇAĞLARCA, Sadettin, **Renk ve Armoni Kuralları**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 1993.
- ÇAM, Nusret, **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008.
- ÇAYCI, Ahmet, **İslam Mimarisinde Anlam Ve Sembol**, Palet Yayınları, Konya, 2017.
- ÇAYCI, Ahmet, **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- ÇELİK, Beşir, **Kur’an-ı Kerimdeki Renkler ve Renk İfade Eden Kelimelerin Tahlili**, Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa, 2010.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2002.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, Kömen Yayınları, Konya, 2014.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2016.
- DANESHVARİ, Abbas, **Animal Symbolism İn Warqa Wa Gulshah**, Published by Oxford University Press The Board of the Faculty of Oriental Studies, University of Oxford. 1986.
- DOĞAN, Mehmet, **Büyük Türkçe Sözlük**, Yazar Yayınları, Ankara 2013.
- DOĞANAY, Aziz, “Türk Sanatında Pelengi Ve Şâhî Benek Nakışları Ya da Çintamâni Yanılgısı”, **Dîvân İlmî Araştırmalar Dergisi**, S. 17, Şubat 2004, s. 193-218.
- DOĞRU, Orhan, **Varka Ve Gülşâh Minyatürlerinde Figür Yorumları**, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.
- ERTAYLAN, İ. Hikmet, “Yûsufî-İ Meddâh Yeni İki Varaka Ve Gülşâh Nûshası Hâmuşnâme Dâsitân-İ İblis-İ Aleyhi’la’ne Ve Maktel-İ Hüseyin”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi**,

- ESİN, Emel, S.1-2, İstanbul, 1946, s.105-121.  
 “Bağdaş Ve Çökme, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kâdim İkonografisi”, **Sanat Tarihi Araştırmaları III**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, 1970, s. 231-242.
- ET-TİFLİS-Î, Şeyh Abū-L Fezl Hubeş (Hüseyin) İbn İbrahim İbn Muhammed Şerefeddin Kemaleddin EYUPOĞLU, Bedri Rahmi, G. P. Mihaleviç **Beyânü’s Sınâ’ât**, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya, no.3574.
- GOETHE, Johann Wolfgang **Resme Başlarken**, Bilgi Yayınları, İstanbul 1986.  
 HACIGÖKMEN, Mehmet Ali, **Tiflis-î Abū-l Fezl Hubeş, Beyan es-Sınâ’ât**, Nauka, Moskof, 1976.
- GOETHE, Johann Wolfgang **Renk Teorisi**, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2013.  
 HACIGÖKMEN, Mehmet Ali, “Hubeyş Bin İbrahim Et-Tiflisi ve Tıp Alanındaki Çalışmaları”**Büyük Selçuklu Devletinden Türkiye Selçuklu Devletine Mehmet Altay Köymen Armağanı**, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Konya, 2011, 239-248.
- GÜMÜŞATAM, Gürkan, “Eski Türk Tıbbında (XIV.-XV. Yüzyıllar ) Ölçüler ve Ölçme Usülleri”, **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish**. Volume 7/1 Winter 2012, s.1189-1216.
- GÜNDÜZÖZ, Soner, “Renk”, **DİA**, C.34, 2007, s. 571-572.
- HINZ, Walter, **İslamda Ölçü Sistemleri**, Marmara Üniversitesi Yayınları, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1990.
- HİLLENBRAND, Robert, **İslam Sanatı ve Mimarlığı**, Homer Kitabevi, İstanbul,2005.
- İNAL, Güner, **Türk Minyatür Sanatı ( Başlangıcından Osmanlılara Kadar)**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995.
- İPŞİROĞLU, Mazhar, Ş., **İslamda Resim Yasağı Ve Sonuçları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- KALLEK, Cengiz, “Rıtl”, **DİA**, C. 35, İstanbul, 2008, s. 52-55.
- KARAKULAK, Nigar, **Renklerde Adlandırma**, Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli, 2015.
- KAŞGARLI, Mahmut, **Divânü Lügâti’t -Türk**, Kabalcı Yayınevi, 2005.  
 KAYABAŞI, Onur, Alp, “Türk Mitolojisinde Eskatoloji Mitleri”, **Folklor/Edebiyat Dergisi**, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Yayınları, C. 22, S. 86, Ankara, 2016, s. 167-180.

- KESKİNER, Cahide, **Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri**, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2004.
- KESKİOĞLU, Osman, “İslamda Tasvir Ve Minyatürler”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, , C.9, S.1, Ankara, 1961 s.11-23.
- KÖKTEKİN, Kazım, **Yûsuf-ı Meddâh Varka ve Gülşâh**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2007.
- KUBAN, Doğan, “Selçuklu Sanat Dünyası” **Anadolu Selçuklu Uygarlığının İzinde**, Kayseri, 2014, ss. 95-101.
- KÜÇÜK, Salim, “**Tarihi Türk Lehçelerinde Renk Adlandırmaları**”, [turkoloji.cu.edu.tr](http://turkoloji.cu.edu.tr), 2010.
- MAHİR, Banu, “Anadoluda Türk Minyatürünün İlk Örnekleri”, **Osmanlı Türk Kültür ve Sanat Dergisi**, Yeni Türkiye Yayınları, C.11, İstanbul 1999, s.167-179.
- MAHİR, Banu, “Minyatür”, **DİA**, C.30, İstanbul, 2005, s.118-123.
- MAHİR, Banu, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- MUKADDEM, Alirıza, “Ahi Evren Veli’nin Doğduğu Şehir Hoy: Farsça Ve Arapça Kaynaklara Göre”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, The Journal of International Social Research Volume 3 / 10, Winter, 2010, ss. 470-477.
- MÜLAYİM, Selçuk, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.
- NİKOOSOKHAN, SEDGHİ, Elham, **Ayyukî İle Yusuf-ı Meddah’ın Vaka Ve Gülşâh Mesnevilerinin Karşılaştırılması**, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2015.
- OKÇU, Abdülmecit, “Kur’an’da Renkler”, **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 28, Erzurum 2007, s. 127-163.
- OKUMURA, Sumiyo, **Çintamâni Motifinin Kökenleri, Gelişimi Ve Kullanım Alanları**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları, Anasanat Dalı Halı, Kilim, Eski Kumaş Desenleri Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998.
- ÖNEY, Gönül, “Anadolu Selçuklu Sanatı”, [https://www.academia.edu/28893943/Anadoluda\\_Selcuklu\\_Sanati\\_-\\_Gonul\\_Oney](https://www.academia.edu/28893943/Anadoluda_Selcuklu_Sanati_-_Gonul_Oney) s.4, 20.04.2019, 15:00.
- ÖZAFŞAR, Mehmet, Emin, **Hadislerle İslam**, Diyanet İşleri Başkanlığı, 2. Baskı,

- Ankara, 2013.
- ÖZCAN, Şehnaz, “Maniheist Uygur Tasvirlerinde Çevre Ve Mekân Algısı”, **Minyatürde Yüzleşme Sempozyum Bildirileri**, Pendik Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s.11-19.
- ÖZDEMİR, Ayşe, “Anadoluda Selçuklu Dönemi Türk Bahçe Kültürü”, **Şehirlerin Sevdalısı İbrahim Hakkı Konyalı Armağanı**, Konya, 2015, s. 325.
- ÖZER, Deniz, “Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk ve İletişim”, **ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**, C.3, S.6, Ankara, Aralık 2012, s.269-281.
- ÖZERGİN, M. Kemal, “Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü’min El-Hoyî Hakkında”, **Bellekten**, C.XXXIV, S.134, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1970, s.219-230.
- ÖZKEÇECİ, İlhan, **Türk Sanatında Tezhip**, Yazıgen Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- ÖZKEÇECİ, Şule, Bilge, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Sözlüğü**, Konya, 2003.
- ÖZTÜRK, Mine, ARISOY, Yağmur, “Selçuklu Dönemi Seramik Sanatında Hayvan Sembolizmi”, **İdil Dergisi** C. 7, S. 44, ss. 375-381.
- PARRAMON, Jose M., **Resimde Renk ve Uygulanışı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.
- PER, Meral, “Renk Teorilerine Tarihsel Bakış”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, S. 8, İzmir, 2012, s. 17-26.
- RENDA, Günsel, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Prometre Yayınları, İstanbul, 2001.
- SAHİLLİOĞLU, Halil, “Dirhem”, **DİA**, C. 9, İstanbul, 1994, s. 368-371.
- SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur, **Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.
- SÜMER, Faruk, **Türklerde Atçılık Ve Binicilik**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1983.
- SÜSLÜ, Özden, **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 2007.
- ŞEKERCİ, Osman, **İslâm'da Resim ve Heykel**, Nun Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- ŞİMŞİR, Zekeriya, **Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi**, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, Konya, 2002.
- TAHİR, Hüseyin, “Minyatür’ün Tekniği”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C.2, S.1, Ankara, 1953, s.29-32.
- BEHZAD, Zade, **Türk Minyatür Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür
- TANINDI, Zeren,

- Yayımları, Ankara, 1996.
- TAŞKENT, Ayşe, “Minyatürlü El Yazmalarında Hz. Peygamberin Tasviri Hakkında Bir Değerlendirme” **Hz. Peygamberi Sanatla Anlatmak**, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Adapazarı, 2018, s. 55-69.
- TEZ, Zeki, **Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim Ve Grafik Tarihi**, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2018.
- TERZİ, Mustafa, Zeki, “Gulâm”, **DİA**, C. 14, İstanbul, 1996, ss. 178-180.
- TOKAT, Feyza, “Tıp Yazmalarında Yer Alan Madencilik Ve Mineral Terimleri”, **Türk Bilimi Araştırmaları Dergisi**, S. 36, <https://doi.org/10.17133/tba.39195>, 2015, s. 322-368.
- TOPALOĞLU, Aydın, “Renk”, **DİA**, C.34, İstanbul, 2007, s.572-575.
- TURAN, Osman, “Celâleddin Karatay, Vakıfları ve Vakfiyeleri”, **Belleten C.XII, S.45**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1948, ss.17-170.
- VURAL, Aytekin, **Kâğıthane-i Yalakabat**, Yalova Belediyesi, Yalova 2013.
- IRMAK, Esra, Nigar, **Selçuklu İnşâ Sanatı**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2018.
- YAKUPOĞLU, Cevdet, **İstanbul Kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap San’atlarında Boya, Mürekkep, Âhar Ve Kağıt Boyama Usûlleri**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve San’atları Anabilim Dalı Türk İslam San’atları Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995.
- MUSALLI, Namıq, **“Renk Dünyamız ve Türk Kültüründe Renkler”**, <https://docplayer.biz.tr/894326-Renk-dunyamiz-ve-turk-kulturunde-renkler.html>, 03.12.2017, 11:19.
- YAMAN, Bahattin, **İslam Mimarisi**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk Ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1959.
- YARDIMCI, Mehmet, **Türk Kültüründe Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012.
- YILDIZ, Elvan, **Türk Edebiyatında Varka Ve Gülşâh Mesnevileri Ve Mustafa Çelebi’nin Varka Ve Gülşâh Mesnevisi**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara, 2008.