

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI

133511

**ŞAH KULU'NUN MOTİF VE DESEN ÜSLÛBU
(16.Yüzyılda Saray Nakkaşhânesinin Sernakkaşı)**

Yüksek Lisans Tezi

Oya KIZILDAĞ ATILA

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM BAKANLIĞI
DOKÜMAN TALEPİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Gülnur DURAN

133511

İstanbul-2003

ÖNSÖZ

Osmanlı sanatına etkileriyle pek çok sanat tarihçi ve sanatkârın dikkatini çeken “saz” üslûbu her zaman incelenmeye değer bulunmuştur. 16.yüzyılda saray nakkaşhânesinin sernakkaşı Şah Kulu’nun üslûbu olarak karşımıza çıkan “saz yolu” motif, desen ve üslûp özellikleriyle yüzyıllardır sanatımızdaki güçlü etkilerinden dolayı beni bu konu hakkında daha detaylı incelemeye ve özellikle de bir müzehhip bakışı ile ele almaya itmiştir. Saz üslûbunu daha iyi anlayabilmek arzusuyla yapmış olduğum eserler ise tez konusunu seçmemdeki en büyük nedendir.

Bu tezin hazırlanmasında bilgi ve deneyimleriyle yardımlarını eksik etmeyen, konu ile ilgili özel arşiv ve slaytlarını kullanımıma sunan, tez yönetmenim, sayın hocam Yrd.Doç.Dr.Gülner Duran’a ; Yüksek Lisans program döneminde verdikleri derslerle beni yetiştiren değerli büyüğüm ve hocam sayın Dr. İnci Ayan Birol’a; manevi yardımlarını eksik etmeyen değerli büyüğüm ve Yüksek Lisans Program Danışmanım, hocam sayın Prof.Dr.Çiçek Derman’a derin teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Saz yolu üzerine yaptığı önemli araştırmalarla ve konunun aydınlanmasına yönelik katkılarıyla tanınan sayın sanat tarihçi Doç.Dr.Banu Mahir’e konuyla ilgili eserlerin slaytlarını ve arşivini kullanmama izin verdiği için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Üzerimde hakkı bulunan bütün hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca sanatkârın yurt dışındaki müzelerde muhafaza edilen değerli eserlerinin slaytlarını tarafıma göndererek bu çalışmaya destek veren Viyana, Österreichische Nationalbibliothek’den Mrs.Ulrike Polnitzky’e, Prof.Dr.Ernst Gamillscheg’e ve Washington, Freer Gallery of Art’dan Rebecca L. Barker’a ilgilerinden dolayı teşekkür ediyorum.

Bütün meslek hayatımda ve bu çalışmalarım süresince sabır ve anlayış gösteren aileme ve ayrıca bu yoğun çalışmalar esnasında dünyaya gelerek bana mutluluk kaynağı olan oğlum Ege Tulgar'a özel teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Oya Kızıldağ Atila

İstanbul, 2003



ÖZET

Tez konusu olarak ele alınan, 16.yüzyılda saray nakkashânesinin sernakkaşı “Şah Kulu’nun motif ve desen üslûbu” ana başlıklı çalışmam 5 ana bölüm altında sunulmuştur.

Giriş bölümünde genel olarak konunun amacı ve önemine yönelik açıklamalar yapılmış, konunun metin kısmını oluşturan ana detaylar diğer maddelerde ayrıntısı ile anlatılmıştır.

2.bölümde 16.yüzyıldaki kültür ve sanat ortamına değinilmiş, Ehl-i Hiref ve Nakkaşhâne hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Tezin ana konusunu oluşturan “Şah Kulu’nun sanatkâr kimliği” 3.bölümde detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Özellikle sanatkârın “saz yolu” ile sanatımıza kazandırdığı yenilikler ve motif üslûbundaki kendine özgü tasvirleri; yaprak motiflerinin hakim olduğu hatâyî grubu motifler ile birlikte, başta ejder olmak üzere sîmurg, ch’i-lin gibi çeşitli hayvan figürlerinin de yer aldığı desen üslûbu incelenmiştir.

Şah Kulu’nun öğrencisi Kara Memi ve etkilerinin görüldüğü Veli Can ve Ali Üsküdarî 4.bölümde ele alınan konular olmuştur. Katalog bölümünde ise, Şah Kulu’nun imzalı, adına atıfta bulunulmuş ve sanatkârın yolunda çalışılmış eserler incelenmiştir.

Sonuç olarak bu incelemelerin ışığında Şah Kulu’nun Türk süsleme sanatında önemli bir üslûbun yaratıcısı olarak sanata ve sanatkârlara olan etkileri ve eserlerindeki hassasiyet bir müzehhip gözü ile aktarılmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

The subject of the thesis; in the 16th century the chief artist of the art studio in the palace “Şah Kulu’s motif and design style” also named as a main title and has 5 chapters.

In the entry generally the aim and the importance of the subject have been explained, principal details which forms the text section of the subject have been described in the other sections.

In the second chapter, culture and art environment have been mentioned in the 16th century and also some informations have been tried to give about Ehl-i Hiref and Nakkashâne.

The artist identity of Şah Kulu that is the main subject of the thesis has been worked with details in the 3rd chapter. Particularly artist’s “Saz Yolu” caused our art to get the reforms and his own descriptions on motif style; hatâyî group motifs which are dominated by leaf motifs, then some animal figures; especially dragon, simurg and ch’i-lin have been examined as pattern style.

Kara Memi who is the student of Şah Kulu, Veli Can and Ali Uskudarî who were influenced by Şah Kulu are the topics of the 4th chapter.

In the 5th catalogue chapter, some works; in his way, attributed to him and signed by him have been examined.

At the end, Şah Kulu’s effects on art and artists, and great care of his works as the creator of an important style of Turkish adornment art have been tried to clarified according to a müzehhip ice under the light of this research.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
I. GİRİŞ	1
II. 16.YÜZYILDA KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI	2
2.1. Ehl-i Hiref	5
2.2. Nakkaşhâne	13
III. ŞAH KULU'NUN SANATKÂR KİMLİĞİ	21
3.1. Şah kulu'nun sanat üslûbu / Saz Yolu	27
3.2. Motif üslûbu	36
3.2.1. Yaprak	37
3.2.2. Hatâyî, Penç, Goncagül	57
3.2.3. Ejderha	65
3.2.4. Sîmurg	80
3.2.5. Peri	88
3.3. Desen üslûbu	91
IV. ŞAH KULU'NUN ÖĞRENCİSİ KARA MEMİ VE ETKİLEDİĞİ DİĞER SANATKÂRLAR	115
4.1. Kara Memi	117
4.2. Veli Can	125
4.3. Ali Üsküdarî	130
V. ŞAH KULU'NUN ESERLERİ	137
SONUÇ	167
- Kısaltmalar	169
- Resim listesi	170
- Çizim listesi	172
- Bibliyografya	175

I. GİRİŞ

İslâm öncesi ve sonrası Türk eserlerine yönelik sanat tarihçilerimizin yapmış olduğu çok değerli araştırmalar Türk sanatının geldiği noktayı ve zenginliklerini göstermesi açısından kronolojik olarak çok değerli olsalar da müzehhip gözü ile yapılan araştırmalara bezeme sanatlarımızda her zaman ihtiyaç duyulmaktadır.

16.yüzyılda Osmanlı sanatının klâsik çağını biçimlendiren sanatkârlar arasında yer alan Şah Kulu ve onun sanatımıza kazandırdığı “saz” üslûbu Türk sanatkârlarının her zaman ilgisini çekmiştir. Bu araştırmada, Şah Kulu’nun imzası niteliğindeki eserler ve üslûbunun karakteristik özellikleri incelenmiş ve kompozisyonları oluşturan zengin detaylar, estetik değerler sizlere sunulmaya çalışılmıştır. İstanbul’daki özel izin gerektiren müze ve kütüphanelerde, sadece Sanatta Yeterlik araştırmalarına müsaade edilmesi nedeniyle, çalışma imkanı bulunamadığından, gerçek eserleri inceleme fırsatı elde edilememiştir. Bu doğrultuda slaytlar yurt dışından ısmarlama yolu ile sağlanabilmiş ve geri kalanları ise ancak ilgili yayınlardan, bu konu üzerinde daha önce yapılan araştırmalardan ve özel arşivlerden elde edilmiştir.

Bununla birlikte Şah Kulu’nun üslûbunu yansıtan çoğu esere ulaşılamamış olduğu da bir gerçektir. Bunların da ileride yapılacak araştırmalarda gün ışığına çıkarılması en büyük temennidir.

II. 16. YÜZYILDA KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI

Anadolu Selçuklu Devleti'nin parçalanması sonucu ortaya çıkan beyliklerden en önemlisi olan Osmanoğulları Beyliği, Batı Anadolu'da Söğüt kasabası ve çevresine yerleşerek 13. yüzyıl başlarında bağımsız bir devlet haline gelmiştir. Siyasal ve kültürel açıdan hızlı bir gelişme gösteren ve kısa sürede topraklarını genişleten bu devlet, Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) saltanatının sonlarına doğru Asya, Afrika ve Avrupa kıtaları üzerinde geniş topraklara sahip büyük bir imparatorluk haline dönüşmüştür.¹ Osmanlı sanatına bakıldığında devletin güçlü ve uzun ömürlü tarihinin akisleri seyredilir. Zira sanat, ait olduğu milletin yaşayış biçimini, tarihini, inanış ve hedeflerini, kültür seviyesini, kısaca maddi, manevi bütün dünyasını yansıtan billur bir aynadır.²

Sıkı bir merkezîyetçiliğin hakim olduğu ve sarayda özel olarak eğitilmiş devlet adamlarınca yönetilen bu güçlü devlette, Osmanlı sanatı da bu sistemden geniş ölçüde etkilenmiş ve imparatorluk sınırları içinde üslûp ve bezeme motiflerinin fazla değişkenlik göstermeden egemen olmasını sağlamıştır. 15.yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı sarayının taşınmış olduğu İstanbul'dan önce Edirne sarayına bağlı, örgütlenmiş bir çok farklı dalda çalışan sanatkârların varlığı çeşitli belgelerden anlaşılmaktadır. Zaten 15.yüzyılda her türlü sanat eserine uygulanan üslûptaki birlik ve beraberlik de bu örgütün varlığını ortaya koymaktadır. İstanbul'un başkent olmasından sonra da Edirne sarayına bağlı sanatkâr örgütlerinin zaman zaman önem kazandığı ve 17.yüzyıl sonlarına kadar varlığını koruduğu görülmüştür.³

Osmanlı sanatının saraya bağlı olarak gelişmesinin, padişah ve çevresinin himayesindeki sanatkârların uğraşlarıyla biçimlendiği bilinen bir gerçektir. Avrupa ve diğer İslâm sanatlarında olduğu gibi Osmanlı padişahları da şair, müzisyen ve

¹ Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", **Anadolu Medeniyetleri III. Selçuklu/Osmanlı**, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs-30 Ekim 1983, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18. Sanat Serisi, s. 97

² İnci Ayan Birol, "Avrupa'ya İlk Adım", **Osmanlı Devleti'nin 700. Kuruluş Yıldönümü, Avrupa'ya İlk Adım**, Uluslararası Sempozyum, 01 Kasım 1999 Gelibolu, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul 2001, s.178

³ Filiz Çağman, a.g.e., s.97

âlimleri çevresinde toplamışlardır. Bununla birlikte, mimar ve her türlü süsleme sanatlarıyla ilgili sanatkârları, saraya bağlı ve ulufeli olarak çalıştırmışlardır. Sanat çalışmalarında, devletin yönetildiği yer olan Saray-ı Cedid, yeni adıyla Topkapı Sarayı merkez olmuştur.⁴

1510'lu yıllar, Sultan I. Selim'in seferlerinin hakim olduğu, Şam ve Kahire'nin tamamen, Tebriz'in ise geçici olarak Osmanlı topraklarına katıldığı bir dönem olmuştur.⁵ Yavuz Sultan Selim (1512-1520), ilim itibarı ile Osmanlı padişahlarının başta geleniydi. Boş vakitlerini mutlaka alim ve şairlerle geçirir, kendisi de şiir yazardı.⁶ Sanatkârı ve sanat eserlerini iyi anlayıp seven Yavuz Sultan Selim, işgal ettiği memleketlerin bu nevi eserlerini harp ganimeti olarak İstanbul'a getirmiş ve bunların muhafazasına büyük bir kıymet vererek bugüne kadar kalmalarını sağlamıştır.⁷ Fakat Sultan Selim'in saltanatının kısa olması ve çıkmış olduğu seferler, ona sanat hamiliği için hiç fırsat bırakmamıştır. Verim yönünden saltanatının etkisi az olmuş; pek fazla hayır eseri yaptırmaya ömrü vefa etmemiş, ancak ölümünden hemen önce, sonradan mezarının olacağı yere bir cami temeli attırılmıştır.⁸ Mimari yönden zayıf olan bu dönemde küçük sanatlarda, üslûp, teknik ve nitelik yönünden hiçbir değişim olmamıştır. Ancak bunun uzun vadede katkısı çok önemli olmuştur, çünkü İstanbul Yavuz Sultan Selim'in zaferlerinin ganimetleriyle zenginleşmiştir. Bu zenginleşme de Osmanlı sanatının kapılarını yeni etkilere ve fikirlere açmıştır.⁹

Çaldıran zaferinden sonra (1514) Tebriz'e giden Yavuz Sultan Selim'e son Tımurlu sultanı Bediü'z-Zaman Mirza ve himayesindeki Heratlı sanatkârlar sığınmış, ayrıca Tebriz'deki bazı sanatkârlar da onlarla birlikte İstanbul'a gönderilmiştir.

⁴ Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, 1988, S.54, s.11

⁵ Nurhan Atasoy – Julian Raby, "Osmanlı belgelerindeki İznik seramikleri", **İznik Seramikleri**, T.E.B. kültür hizmeti, İstanbul, 1989, III. bölüm, s.96

⁶ Vahid Çabuk, **Kuruluşundan Cumhuriyete Büyük Osmanlı Tarihi**, c.IV., s.166

⁷ Kemal Çiğ, **Türk Kitap Kapları**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslâm Sanatları Enstitüsü Yayınları, Ankara 1953, S.14, s.12

⁸ Vahit Çabuk, a.g.e., s.166

⁹ Nurhan Atasoy, a.g.e., s.96

Bu sanatkârların Osmanlı saray sanatına etkisi ise kısa süreli olmakla beraber küçümsenmeyecek ölçüde olmuştur.¹⁰

Yavuz Sultan Selim'in Tebriz, Herat, Şiraz'dan getirdiği –bir kısmı Türkmen asıllı- 38 usta sanatkârın 16'sı nakkaştır. Gelen bu nakkaşlardan en önemlisi, 16.yüzyılın ikinci çeyreğinde yepyeni bir süsleme üslûbu ortaya koyan ve 932/1526'da saray sernakkaşlığına getirilecek olan Şah Kulu'dur. Her ne kadar bu sanatkârları kazanma şerefi Yavuz Sultan Selim'e ait olmadıysa da, nakkaş Şah Kulu'nun katkıları ancak Kanuni Sultan Süleyman Devri'nin ilk on yılında görülmektedir.¹¹

Yavuz Sultan Selim'in vefatından sonra tahta geçen Kanuni Sultan Süleyman da İran'dan ve bazı memleketlerden üstâd nakkaşlar celb ederek Osmanlı'da tasvir sanatının ilerlemesine çalışmıştır.¹² Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yılları (1520-1566) Osmanlı devletinin sınırlarının en geniş ölçüye ulaştığı ve dünyanın en kudretli devleti haline yıllar olmuş ve en önemli sanat eserleri 16.yüzyılın bu döneminde üretilmiştir.¹³

Kanuni, hükümdarlık gücünün bir belirtisi olan anıtları himaye etmenin değerini ve etki alanını anlamıştır. İstanbul ve Anadolu'da yaptırdığı eserlerin çoğu kendi aile fertlerinin anısına tasarlanmıştır.¹⁴ Bununla birlikte Nakkaşhâne ve Mimar Sinan'ın ünlü eseri Süleymaniye Külliyesi inşaatı ile de bizzat ilgilenen Kanuni Sultan Süleyman'ın kırk altı yıl süren hükümdarlığı süresince Osmanlı devleti sanat ve bilim alanında en yüksek düzeye ulaşmıştır. Sosyal ve sanatsal bu çalışmalarının yanında bu dönemde bireysel olarak yazmış olduğu (Muhibbî Divanı, müzehhep, T.5467 İÜK. numarada kayıtlı, şahsına ait hususi nüsha) şiirleri de bilinmektedir.¹⁵

¹⁰ Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", *Anadolu Medeniyetleri III. Selçuklu/Osmanlı*, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs-30 Ekim 1983, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18. Sanat Serisi, s. 101

¹¹ Nurhan Atasoy, a.g.e., s.96

¹² Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı Tarihi, III. Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyîni Sanatlar*, İstanbul, Maarif Basımevi, s.97

¹³ Filiz Çağman – Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi, İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları I, İstanbul, 1979, s.53

¹⁴ Nurhan Atasoy, a.g.e., s.218-219

¹⁵ "Muhteşem Süleyman Sergisi" , *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, yıl:17, Haziran 1987, S.52, s.13

Ayrıca Osmanlı kitap resminin ilk parlak dönemi de Kanuni Sultan Süleyman'ın uzun süren saltanat yıllarına rastlar. Bu dönemde Osmanlı sanatındaki çeşitli sanat akımlarını yansıtan bir çok minyatürlü eser hazırlanmıştır. Bir yandan İran okullarının etkisini sürdüren, kalıplaşmış minyatür anlayışının yaşatıldığı resimler klâsik edebiyata ait eserlerde yer alırken, bir yandan da yeni konuların yeni anlayışla resimlendirildiği dikkati çeker.¹⁶

Özellikle Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'den getirdiği (1514) sanatkârlardan Şah Kulu'nun farklı üslûbunun da etkilediği 16.yüzyılın ilk yarısı, Osmanlı bezeme sanatının ikinci önemli dönemi olarak kabul edilir. Çeşitli motif ve üslûpların yaratıldığı bu yıllar klâsik Türk üslûbunun da hazırlayıcısı olmuştur.¹⁷ Kara Memi, Veli Can, Üstâd-ı Rûm Şâban, Hüseyin, Selânikli Abdullah bin Mehmed ve Mehmed bin İlyas bu dönemde eser veren ünlü müzehhiplerdendir.¹⁸ Dönemin sanat ortamını hazırlayan âmillerden* olan Ehl-i Hiref örgütü ve Nakkashâne geleneğini kısaca ele aldığımızda bu daha iyi anlaşılacaktır.

2.1. Ehl-i Hiref

Dünyadaki en uzun süreli egemenliklerden biri olan Osmanlı Devleti son derece gelişmiş bir merkezi yönetim sistemine sahipti ve bu sistem içinde belgelemeye büyük önem veriliyordu. Bugün bu belgelerin bir çoğu Osmanlı Devleti'nin eski merkezi olan İstanbul'daki TSM.Arşivi'nde ve bir kısmı da Başbakanlık Arşivi'nde yazılı kaynaklar olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Osmanlı yönetim sistemine ilişkin bir çok belgeyi içeren bu belgeler bize o dönemin sanat ve sanatkârları hakkında da bilgi vermektedir.

¹⁶ Filiz Çağman – Zeren Tanındı, a.g.e., s.53

¹⁷ Filiz Çağman, “Osmanlı Sanatı”,**Anadolu Medeniyetleri III. Selçuklu/Osmanlı**, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs-30 Ekim 1983, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18. Sanat Serisi, s. 101

¹⁸ Çiçek Derman , “Osmanlı Asırlarında, Üslûp ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı”, **Osmanlı 11 Kültür ve Sanat**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.113 ; “Osmanlılarda Tezhip Sanatı” , **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Cilt II, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1998, s.489

* âmil : Arapça (Amel'den) 1. Yapan, işleyen 2. Yapan, yapıcı 3. Vali

İstanbul’u saran yangınlar sırasında, bir çok belgenin yok olmasına rağmen günümüze ulaşanların sayısı milyonları bulmaktadır. Bu arşivlerin henüz bütünüyle kataloglanmaması, bu kaynaklar üzerine yapılan araştırmaların tamamlanmadığını ve ortaya çıkarılacak yeni belgelerin de büyük olasılıkla bu güne kadar belgelenmeyen dönemler hakkında önemli bilgiler kazandıracığını işaret etmektedir.¹⁹ O devrin sanat çalışmaları hakkında ışık tutan konumuzla ilgili en önemli belgelerden biri de “Ehl-i Hiref” (mevacib=maaş) defterleridir.

Osmanlı sanatının, saray himayesi altındaki sanatkârların çalışmaları ile biçimlenip geliştiği bir gerçektir. Avrupa ve diğer İslâm sanatlarında olduğu gibi, Osmanlı padişahları da şair, müzisyen ve bilginleri çevrelerinde toplamışlar, bununla birlikte, mimar ve her türlü süsleme sanatları ile ilgili sanatkârı da Saray’a bağlı ve ulufeli olarak çalıştırmışlardır. Sarayın sanat çalışmalarının denetimi ve sanatkâra sahip çıkması Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim zamanına rastlar. İstanbul Sarayı’ndaki tam anlamıyla teşkilâtlanmanın 15.yüzyıl sonlarında, Sultan II.Bayezid döneminde gerçekleştiği incelenen belgelerden anlaşılmaktadır. Aynı dönemlerde Edirne Sarayı’nda da, böyle bir teşkilâtın olduğu gerek dönem eserlerinin ortak üslûp özelliklerinden, gerek Edirne Sarayı’ndan İstanbul Sarayı Ehl-i Hiref teşkilâtına nakledilen sanatkâr ve zanaatkârlara ait kayıtlardan açıkça belli olmaktadır. Bu sanat faaliyetlerine, Topkapı Sarayı merkez olmuş²⁰, ulufeli yani aylıklı çalışan sanatkârlar, sarayın Enderun (padişah dairesi) halkına dahil edilmişler ve çalışmalarını saray nakkaşhânesinde sürdürmüşlerdir.

Sultan II. Bayezid (1481-1512) döneminde, Sultan II. Mehmed tarafından İstanbul’da yaptırılan Topkapı Sarayı’nda, sanatkâr ve zanaatkâr örgütlerin oluşmasıyla başlayan ve “Ehl-i Hiref” adı altında toplanan bu örgüte bağlı sanatkârların sayısı Osmanlı devletinin en güçlü olduğu 16.yüzyılda büyük ölçüde

¹⁹ Nurhan Atasoy, a.g.e., s.25

²⁰ Filiz Çağman , “Kanuni Dönemi Osmanlı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, sayı:54, s.11 ; “Mimar Sinan Döneminde Saray’ın Ehl-i Hiref Teşkilatı”, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, Mimar Sinan 400. Anma Yılı 1588-1988, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1988, s.74

artmıştır.²¹ Ehl-i Hiref olarak adlandırılan sanatkâr teşkilâtının günümüze gelen en eski defteri 932/1526 tarihlidir.²² 1526'da bir örgüt özelliği kazanan Ehl-i Hiref teşkilâtı, Enderunlu sanatkârları bir araya getirerek kayıt altına almıştır.²³ Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat süresinde tam anlamıyla varlık gösterdiği ve anlaşılır bir örgütlenme ile faaliyetlerini sürdürdüğü belgelerle kanıtlanabilmektedir. 1526-1566 yılları arasından günümüze ulaşan bazı Ehl-i Hiref maaş ve teftiş defterleri, masraf defterleri, bu sanatkârların bayramlarda padişaha sundukları hediyeleri gösteren listeler, çeşitli belge ve kaynaklar bu örgütte hangi türde sanatkâr ve zanaatkârların bulunduğunu, ne gibi eserler ürettiklerini, kimlikleri ve sarayın sanatsal gereksinimleri konusunda kısmen fikir verebilecek niteliktedir.²⁴ Çeşitli bölüklere ayrılmış olan bu sanatkârlar, Enderun teşkilâtında önemli bir yeri olan Hazinedarbaşının* emrindeydiler ve tayin, terfi, çıkış gibi işlemlerin tahakkuku, istenen işin ehil sanatkâra verilmesi işi hazinedarbaşının kimi zaman da bina emininin* sorumluluğundaydı.²⁵

Gelibolulu Mustafa Alî Küh'ül-ahbar adlı eserinde hazinedarbaşı ve görevlerinden söz ederken, iki bin Ehl-i Hiref'in maaş ve görevlerini ondan aldığını açıkça belirtmektedir (İÜK.,T.5959 varak 93a). Kuşkusuz, Mustafa Alî'nin verdiği bu rakam Ehl-i Hiref teşkilâtının yanı sıra terziler (Hayatin-i Hassa) teşkilâtını da

²¹ Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", **Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu/Osmanlı**, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs – 30 Ekim 1983, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18.Sanat Serisi, s. 97

²² Çiçek Derman, "Osmanlı Asırlarında, Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı", **Osmanlı 11 Kültür ve Sanat**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.111 ; "Osmanlılarda Tezhip Sanatı", **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Cilt II, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1998, s.488

²³ İnci Ayan Birol, "Avrupa'ya İlk Adım", a.g.m., s.181

²⁴ Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S.54, s.11

* hazinedar : Bir hazinenin idaresi, koruması ile görevlendirilmiş kimse (haznedar, hazîne-dâr)

²⁵ Çiçek Derman, "Osmanlı Asırlarında, Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı", **Osmanlı 11 Kültür ve Sanat**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.111 ;

Zeren Tanındı, "Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü", **Osmanlı 11, Kültür ve Sanat**, Ankara 1999, s.164

* bina emini : emanet olan devlet dairelerinin başkanı, emanet memuru

kapsıyor olmalıydı. Çünkü 983/1575 yılındaki kayıtlara göre Saray Ehl-i Hiref teşkilâtında 898 kişi bulunuyordu (Başbakanlık Arşivi M.M.23020).

Teşkilâtın çalışma biçimini gösteren sağlam belgeler vardır. Bunların başında TSMK.'nde korunan, (R.1224, varak 133a-133b) 1103/1691 tarihinde müellif eliyle yazılmış bir Vekâyinâme gelir. Burada, 15 Cemaziyülevvel 1102 (Şubat 1691) tarihinde Ehl-i Hiref'le ilgili kararları bildiren bir bölüm vardır ve bu belge bize çalışma sistemi hakkında bilgi verir.

“Ehl-i hiref tabir olunan esnaf ki vazife-i muayyene-i padişahî birle mirî ehl-i hiref itibar olunub yedi sekiz yüz neferden müteceviz esamî olub ehl-i hiref değil ehli huzur olduklarından şüphe olmayıb sefer ve hareket kayıtları dahi olmayıb ancak sarayı-hümayun'a mütaalikher ne asıl hizmet iktiza ederse ücret-i kâmilelerinden (tam ücretlerinden) izdiyat-ı ücret ile hizmetleri mukarrer olub, her hırfetin mahsus kethüdaları ve yiğitbaşları olub ve mahsusen ulufe defterleri olub ve arz ağaları addolunan babussaade agavatından hazinedar ağa marifetiyle ağayı müşarün ileyhin huzurunda ulufeleri tevzî ve taksim olunmak mutad-ı kadim olmağla ve bilcümle ehl-i hiref'in zabiti hazinedarbaşı ağa olub hırfet-i mezbur anın gerek mahlûlatları (boş kalan yerleri) ve gerek terakkileri ağayı müşarün ileyhin arzına mahsus olub müşarün ileyhin arzı mucibince tevciğ oluna gelmiştir. Ulûfe divanı ve ruz-î ulûfe divan-ı saray-ı sultanîde cümle ocaklarınvesair huddâmen-ı şehriyarinin mevacibleri ihrac olundukta ehl-i hiref'in dahi mevacibleri ihrac olunub hazinedarbaşı ağa tarafına teslim olunur ve saray-ı amire-i padişahide eski divanhane tabir olunan mahalle hazinedarbaşı ve kilercibaşı ağaların birbirine muttasıl mahss hücreleri olub ehl-i hiref'in ulûfeleri hazinedarbaşı ağa huzurunda ve eski divanhane sergi olub, ağayı müşarün ileyhin muhasebeciliği hizmetinde olan katip efendi maarifetiyle ulûfeleri tevziğ olunmak kanun-ı kadimdir.”

Bu kayıttan anlaşılacağı gibi, Ehl-i Hiref hazinedarbaşının emrindeydi. Ana görevleri, Saray'ın işlerini yapmaktı. Ehl-i Hiref mensupları yövmiye üzerinden üç ayda bir maaş almaktaydılar. Ayrıca, kendilerine iş verildiğinde tekrar ücret ödenmekteydi. Ulûfe Topkapı Sarayı ikinci avlusundaki, günümüze gelmeyen eski divanhâne tabir olunan binada yer almaktaydılar. Yine bu belgelerden, yapacakları

işin hazine kethüdası* tarafından teberdâran-ı zülüfliyan* aracılığıyla istenilen bölüğün kethüdası veya başı çağırılarak verildiği anlaşılır.²⁶

Sanatkârlar, aylıklarını, malzemelerini, görevlerini ve padişahın arzularını da hazinedarbaşından alırlardı. Sanatkârların yevmiyeleri de yeteneklerine, pozisyonlarına ve kıdemlerine göreydi. Ehl-i Hiref örgütüne yetenekleri belirlenmiş kişiler seçilir, pençik* ve devşirme* oğlanlar arasında yetenekli olanlar da örgüte dahil edilirdi. Bu sanatkârların atölyelerinin Darphane ve Gülhane kapısı arasındaki bölgede bulunduğu da bilinmektedir.²⁷

Arapça kökenli olan ve “Ehil”den gelen “Ehl” ; Bir şeyi elinde ve kendinde bulduran (sahip, malik, mutasarrıf), muktedir, becerikli, erbab, usta anlamlarını taşırken, yine Arapça kökenli olan ve “Hirfet”den gelen “Hiref” ; Sanat, iş gücü, geçim yolu, ticaret manasındadır. Erbab-ı Hirfet, yani Ehl-i Hiref de sanatkârları, esnafi ifade eder.²⁸ Ehl-i Hiref defterleri ise, sarayda çalışan sanatkâr ve zanaatkârların isimlerinin, yaptıkları işlerin, aldıkları aylık ücretlerinin işlendiği kayıt defterleridir.

Padişah ve saray için çalışan sanatkârlar sadece Ehl-i Hiref örgütünden ibaret değildi, eser üretimi işinin yoğun olduğu zamanlarda veya yapılacak iş için yetenekli birisi Ehl-i Hiref içinde bulunmazsa yada meşgulse, İstanbul’daki esnaf yoncalarına bağlı veya devletin herhangi bir bölgesindeki sanatkâr geçici olarak çalıştırılabiliyordu. Örgütteki bir çok sanatkâr ve zanaatkârın saray dışındaki atölyelerde de çalıştıkları, hatta bazılarının kendi dükkanları olduğu anlaşılmaktadır.

* kethüda : büyük bir konak, çiftlik ..vb. idaresine bakan kimse.

* teberdâran-ı zülüfliyan : teber-dâr : 1. balta ile silahlanmış asker veya hizmetçi 2. teber denilen ve dervişler tarafından kullanılan ucu hilal şeklindeki baltayı taşıyan kimse. zülüflü : baltacı, padişah sarayı hizmetçilerinden hususi bir sınıf.

²⁶ Filiz Çağman , “Mimar Sinan Döneminde Saray’ın Ehl-i Hiref Teşkilatı”, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, Mimar Sinan 400.Anma Yılı 1588-1988, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1988, s.74

* pencik : esirlerin halini, şanını ve sahiplerini tasarruf hakkını açıkça bildiren senet, esir.

* devşirme : Yeniçeri ocağına alınacak olan Hristiyan çocuklarının kanuna uygun olarak alınma sistemi, bu sistemle toplanmış asker.

²⁷ Filiz Çağman, “Osmanlı Sanatı”, **Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu/Osmanlı**, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs – 30 Ekim 1983, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18.Sanat Serisi, s. 97

²⁸ Şemsettin Sami, **Temel Türkçe Sözlük II**, Sadeleştirilmiş ve Genişletilmiş Kamus-i Türki, Tercuman Genel Kültür Yayınları

Etnografik ve bazı yöresel eserlerin dışındaki bütün sanat faaliyetleri sarayın kontrolü altında yapılmaktaydı. Saraya bağlı sanatkârların düğünlerde, büyük cami inşaatlarında ve özellikle de bayramlarda padişaha hediye vermeleri bir gelenektir.²⁹ Bu sanatkâr ve zanaatkârların, Kanuni Sultan Süleyman döneminde bayramlarda padişaha sundukları hediyeler ve karşılığında padişahın in'amı (iyiliği) olan para ve hilat (kaftan) dağıtımını gösteren belgeler sanatkârların nasıl yüreklendirildiğini, himaye gördüğünü ortaya koyduğu gibi, Ehl-i Hiref mensubu sanatkârların ne tür eserler ürettiklerini göstermesi bakımından da ilgi çekicidir. Bu tutum sanatkârı özendiriyor ve sanatın ilerlemesine yol açıyordu. Örneğin dönemin seçkin nakkaşlarının, hediyeleri arasında nakışlı el sandıkları, nakışlı tabaklar, üskureler bulunduğu gibi, çeşitli nakışlarla bezeli çenk*, kopuz* gibi müzik aletleri, musavver yani tasvirli yelpaze ve sandıklar, nakışlı divit ve kalemler, hokkalar bulunuyordu. Nakkaşlar kimi zaman da bir kağıt üzerine yaptıkları resmi veya tezhip çalışmalarını içeren el yazma eserleri hediye etmişlerdir.³⁰ Bu sanatkârların adı, eserlerinin cinsi, karşılığında ona ödenen paranın miktarı veya verilen kaftanın cinsi in'am defterine kaydedilmekteydi.³¹

Ehl-i Hiref'in maaş defterlerinde bölüklerin adı yazıldıktan sonra, sanatkârların veya zanaatkârların adları bazen baba adıyla, bazen lakabıyla, bazen de nereli olduğunu ifade eder biçimde anlatılır ve yövmiyeleri belirtilir. Sanatkârların yaklaşık çalışma süreleri ve hatta bazen ölüm tarihleri de verilmiştir. Ayrıca, Ehl-i Hiref mensubu sanatkârların ve zanaatkârların şakirtlikten ustalığa geçişlerini ve yövmiyelerine göre yükselişlerini de bu defterlerden izlemek mümkündür. Özellikle

²⁹ Filiz Çağman, a.g.m., s.98 ;

Zeren Tanındı, a.g.m., s. 164

³⁰ Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, 1988, S.54, s.12

³¹ Çiçek Derman, a.g.m., s.111

* çenk : telli ve harpı andırır biçimde bir saz

* kopuz : ozanların çaldıkları saz.

yetenekli olanların çok kısa sürede yükseldiği, bazılarının da fazla başarı gösteremedikleri gözlenir.³²

Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının başlangıcında sanatkârların sayıları 598 iken, 1566 yılında bu sayı 636 kişiye ulaşmıştır. Maaş defterinden anlaşıldığı gibi yaklaşık kırk bölük mevcuttur ve aralarındaki en kalabalık bölük de nakkaşlardır. Nakkaşlar dışındaki diğer bölükler arasında, kâtipler, mücellitler, zergerler*, hakkâk* ve zernişancılar*, altın iplikle işleme yapan zerduzlar, kazzâzlar*, çeşitli başlıklar yapan külâhdüzân bölüğü, kürkçüler, ayakkabı, terlik, çizme yapan muzedüzân bölüğü, kılıç, kalkan, topuz, kılıkçını, bıçak, ok, yay yapan bölükler, her türlü maden işi yapan kazgancılar, altın yada gümüşle maden veya başka bir madde üzerine belli bir teknikle bezeme yapan küftgerler*, çilingirler, makasçılar, eldiven yapımçıları, çamaşır kumaşı dokuyan veya çamaşır diken câmeşuyan bölüğü, aba, kadife, kemka dokuyan bölükler, halı dokuyan kaliçebafan, çini yapımçıları olan kâşîgeran bölüğü, neccarlar*, fildişi ve balık dışından çeşitli sanat eserleri üreten künde-kârlar ve çeşitli müzik aleti yapan saztraşan bölükleri bulunuyordu. Ayrıca sarayın profesyonel güreşçileri ve cerrahlar da Ehl-i Hiref örgütü içerisinde yer alıyordu.³³

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Ehl-i Hiref örgütündeki bir diğer özellik, bugün saray müzesinde korunan No:D.9619 ve 965/1557 tarihli Ehl-i Hiref defterlerindeki nakkaşlar ve zergerlerin Cemaat-i Rum ve Cemaat-i Acem olmak üzere ikiye ayrılmalarıdır. Cemaat-i Rum nakkaşları 26 sanatkârdan, Cemaat-i Acem nakkaşları da 9 sanatkârdan oluşmaktadır. Buradaki Rum ifadesi, Hıristiyan Rum anlamında olmayıp, o dönemde Anadolu'ya "diyar-ı Rum" denilmesindedir.

³² Filiz Çağman, "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Mimar Sinan 400. Anma Yılı 1588-1988, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1988, s.75

* zerger : altın işleyen, kuyumcu

* hakkâk : maden veya tahta üzerine yazı, resim oyan kimse, kazarak yazan, mühürücü

* zernişan : (zer-nişân) kılıç...vb. üzerine kakma altınla işlenmiş yazı ...vb.

* kazzâz : ham ipeği iplik ve ibrişim haline sokan, ipekçi, ipek satan kimse

* küft : vurma, dövme -ger : yapıcılık, -cı, -ci anlamı ile Farsça isimlere ek,

* neccar : marangoz

³³ Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, 1988, S.54, s.11-12

Acem nakkaşları bölüğünün Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'den gönderdiği ve Bediü'z-zaman Mirza'nın maiyetindeki nakkaşlar olduğu, bunlara giderek değişik kökenli sanatkârların eklendiği maaş defterlerinden anlaşılır. Acem nakkaşlar 1545 yılında şakirtleri ile birlikte 15 kişi iken, 1566 yılında 6 kişiye düşmüştür. Aralarında Tebrizlilerin yanı sıra, Kaytas Frenk adlı bir sanatkâr da bulunuyordu.³⁴ Bu farklı iki atölyenin başlangıçta kadrosuzluk nedeni ile oluşturulduğu, Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'den getirdiği bazı nakkaş ve kuyumcularla Kanuni Sultan Süleyman döneminde eklenen sanatkârlar için, muhtemelen 1526-1528 yılları arasında kurulduğunu varsayabiliriz. Bu ayırım 1566 yılına ait maaş defterinde de görülürken, III.Murad döneminde kaldırılarak,nakkaş ve zergerler tek bölük haline getirilmiştir.³⁵

Saray sanatkârlarının sayısı, adları, bağlı oldukları bölükler konusunda üç ayda bir düzenlenen maaş defterlerinde, sanatkârların geldikleri yerler, örgüte giriş biçimleri konusunda da ayrıntılı bilgi mevcuttur. 974/1566 yılı maaş defterine göre sanatkâr sayısı 636 iken, bu tarihten sonra sayıları giderek artmıştır. Sultan III.Murad (1574–1595) dönemine ait maaş defterleri bulunamamıştır. Bununla birlikte Gelibolulu Alf bir eserinde, hazinedarbaşının emrindeki sanatkârların 2000 civarında olduğunu belirtir. 16.yüzyıl sonlarına doğru 1005/1596–97 yılı belgelerinde, 1502 sanatkâra maaş ödendiği belirtilirken, 17.yüzyıl başlarında saray sanatkârlarının sayısını 900 civarındadır. Yüzyılın sonlarına doğru sanatkâr ve zanaatkâr sayısının ihtiyacın üzerinde olması ve ödenen ücretin büyük bir yekün tutmasından dolayı bazı bölüklerin kaldırılmasına ve sayıların azaltılmasına başlanmıştır. Sadece serbölük, kethüdâ ve sernakkaş görevleri kalmıştır. 1081 Masar (1671 Mayıs-Temmuz) tarihli bir maaş defterinden sonra ise kethüdalık görevinin kalktığı, 18.yüzyılda da sadece sernakkaşlık görevinin sürdüğü maaş defterlerinden izlenebilmektedir. Öyle ki,

³⁴ Celal Esat Arseven , a.g.e., s. 95 ;

Filiz Çağman , “Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler”, **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya**, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri 1989, Güzel Sanatlar Matbaası, Sandoz Kültür Yayınları No:11, s.44 ;

Rıfıkı Melül Meriç, **Türk Nakış San'atı Tarihi AraştırmalarıI**, Vesikalar, Ankara 1953,s.5-7(III-V)

³⁵ Filiz Çağman, “Kanuni Dönemi Osmanlı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, 1988, S.54, s.14

1099/1688 yılına ait bir defterde saray sanatkârlarının sayısı 289 iken 18.yüzyılın sonlarında 1211/1796–97 yılında ise 186 kişi saptanır.

Osmanlı padişahları, Batı sanatı ve yaşam biçiminin etkisi ve değişen teşkilat gereği 19.yüzyılda Topkapı Sarayı'nı terk ederek Batı tarzı ile yapılmış Dolmabahçe, Çırağan, Beylerbeyi saraylarına, daha sonra da Yıldız Sarayı'na taşınmışlardır. Ehl-i Hiref örgütünün kalmadığı bu dönemde, saray ve sanat ilişkisinin geçmişteki kadar güçlü olmadığı düşünülse de, sanatın saray ve başkent beğenisinin doğrultusunda yönlendiği açıkça gözlenir.³⁶

Yüzyıllar boyunca, Ehl-i Hiref topluluğunun hazırladığı eserlere yapılan harcamalar ve sanatkârlara ödenen ücretler göz önüne alındığında saray yönetiminin, eserlerin varolma aşamasında ve dolayısıyla sanatın gelişmesinde bu denli bir masrafi üstlenmesi, sanat eseri üretimini yoğun devlet işlerinin bir parçası ve gücün göstergesi olarak görmelerinin sonucudur.³⁷

2.2. Nakkaşhâne

Uygur Türklerinden, Anadolu Selçukluları'na ve Timurlu sarayına kadar süregelen saray bünyesinde nakkaşhâne bulundurulması geleneği Osmanlılar zamanında da devam etmiştir.³⁸ Osmanlı Devletinde ilk nakkaşhânenin, Bursa ve daha sonra Edirne saraylarında açıldığı, bu nakkaşhâne çalışmaları hakkında elimizde fazla bilgi olamamasına rağmen, ürettikleri eserlerden anlaşılmaktadır. Edirne Sarayı'nda çalışan sanatkârları tanıtacak belgeler yok denecek kadar azdır. Bununla birlikte bu nakkaşhânelerden çıkma eserlerin var olduğu bilinmektedir. Mesela, Sultan II. Murad'a sunulmak üzere hazırlanan musıkî konulu müzehhep eser, kayıtlara göre Edirne Sarayı nakkaşhânesinde bezenmiştir. 1453'de Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethi ile birlikte başkent İstanbul olmuş ve nakkaşhâne de

³⁶ Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", **Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu/Osmanlı**, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs – 30 Ekim 1983, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18.Sanat Serisi, s.98-99 ; "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya**, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri 1989, Güzel Sanatlar Matbaası, Sandoz Kültür Yayınları No:11, s. 35-36

³⁷ Zeren Tanındı, a.g.m., s.163-164

³⁸ Çiçek Derman, a.g.m., s.110 ; "Osmanlılarda Tezhip Sanatı", **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Cilt II, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1998, s.488

burada kurulan Yeni Saray'a (bugünkü Topkapı Sarayı) taşınmıştır.³⁹ Diğer isimleri ile "nakışhâne" veya "nigâr-hâne"de denilen bu kurumlar bize, ait olduğu dönemin sanat ruhu hakkında bilgi vermektedirler. Sarayın beğenisi ve koruyuculuğuyla gelişmiş Osmanlı Sanatının tüm kollarında işlenen çeşitli üslûp ve motifler, saray nakkaşhânesine mensup sanatkârlar tarafından ortaya çıkarılmıştır.

Özellikle 16.yüzyılda da saray için çalışan, farklı coğrafi bölgelerden gelerek ve İstanbul saray nakkaşhânesinde toplanmış sanatkâr topluluğunu oluşturan nakkaşlar, müzehhipler ve ressamalar, tüm sanat kollarında ortak bir üslûp yaratarak, klâsik Osmanlı sanatının oluşumunda önemli rol oynamışlardır.⁴⁰ Osmanlı sanatı tarihi açısından böylesi önemli bir örgütün en seçkin bölümü olan nakkaşlar bezeme üslûpları ve motif dağarcığına getirdikleri yeniliklerle Osmanlı bezeme sanatının büyük ölçüde gelişimini sağlamışlardır. Minyatür ve tezhip dışındaki, diğer sanat eserlerinin çoğunun, bezenmesi ve desenlerinin hazırlanmasında da bu sanatkârların etkisinin olduğu günümüze kadar ulaşan eserlerden anlaşılmaktadır.⁴¹

Aralarında mürekkep ve fırça ile desen ve figürler çizen ressamaları, kitap tezhiplerini yapan müzehhipleri, minyatür ve portre sanatkârları ile kalem işi yapan duvar nakkaşlarını barındıran bu nakkaşlar topluluğu, Topkapı Sarayı'nda Nakkaşhâne denilen resim atölyelerinde çalışırlar ve sarayın kitaplarına ve eşyalar üzerine resimler, nakışlar yaparlardı. Sarayın maaşlı olan bu sanatkârları tarih yazarı olarak nitelendirilen vak'anûvisler tarafından yazılan kitapları ve şahnameleri, ilme, fenne ve edebiyata dair el yazmalarının resim ve tezhiplerini yapmak, bazı eşyaları nakışlarla süslemek, çiniler üzerine yapılacak tezyinatın desen tasarımlarını hazırlamak gibi sanat işleri ile vazifelendirilmişlerdir. Bu sanatkârların nakkaşbaşının idare ve nezareti altında çalıştıkları da bilinmektedir.⁴² Aynı zamanda sernakkaş

³⁹ İnci Ayan Birol, a.g.m., s.180 ;

Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", *Anadolu Medeniyetleri III., Selçuklu/Osmanlı*, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18. Sanat Serisi, 22 Mayıs-30 Ekim 1983, s.97-98

⁴⁰ Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık-I*, İstanbul 1986, s.113

⁴¹ Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, 1988, S.54, s.14

⁴² Celal Esat Arseven, a.g.e., s.95

olarak da nitelendirilen nakkaşbaşı ülkedeki diğer atölyelere dağılacak desenleri kontrol eden ve nakkaşhâne nakkaşların iş dağılımından sorumlu, imza yetkisi bulunan ve hocalık yapan, döneminin en yetenekli ve göze çarpan üstâdı olarak hükümdar tarafından tayin edilirdi. saray bünyesindeki nakkaşhâne, sernakkaşın denetiminde verdiği eserlerle, Osmanlı Sanatının kalitesinin bozulmadan, gelişmesini ve üslûp birliğinin korunmasını sağlayan bir merkez olmuştur.

Osmanlı Devleti sınırları içindeki eyaletlerin sanat faaliyetlerini etkileyen nakkaşhâne, İznik'teki çini atölyelerinde, Uşak'taki halı tezgahlarında ve diğer atölyelerinde de saray nakkaşlarının hazırladıkları desenlere göre çini, keramik, halı ve kumaşların üretimini sağlıyordu.⁴³

16.yüzyılın son çeyreğinde sayıları hızla artış gösteren nakkaşlar bölüğünde sernakkaş veya serbölük olarak da geçen bir nakkaşbaşının yanı sıra, kethüdâ, serbölük, seroda-i evvel ve seroda-i sanî gibi idarî görevlerin oluşturulduğu anlaşılır. Ancak, Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki aylık ücret alan ve belirtilen görevlerin üstünde bir mevki olan nakkaşbaşılığın kaldırıldığı dikkati çeker.⁴⁴

Nakkaşhâne sernakkaşın onayladığı desenler, diğer uygulama atölyelerine, desen ve renkler hakkında bilgiler veren notlarla beraber gönderilirdi. Örneğin saray kütüphanesinde bulunan, bir tavanın kağıt üzerine çizilmiş kalıplarına düşülen notta : “*zemin üstüne sazları altun, şûkûfeler rengâmiz*” yazılıdır.⁴⁵ Bazen ustalara desenle birlikte numune verilir, bazen de verilen desenlerde renk uyumunu görmek için ustadan numune getirmesi istenirdi. Başta kumaş olmak üzere, halıda, çinide, kıyafette ve silahta bu gibi numune örnekleri mevcuttur.⁴⁶

⁴³ Filiz Çağman, “Osmanlı Sanatı”, **Anadolu Medeniyetleri III., Selçuklu/Osmanlı**, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18. Sanat Serisi, 22 Mayıs-30 Ekim 1983, s.99

⁴⁴ Filiz Çağman , “Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler”, **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya**, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri 1989, Güzel Sanatlar Matbaası, Sandoz Kültür Yayınları No:11, s. 35 ;

Rıfki Melül Meriç, a.g.e., s. 28-29 (LXXXVI)

⁴⁵ Banu Mahir , “Osmanlı Sanatında Saz Üslûbundan Anlaşılan”, **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2**, İstanbul 1986, s. 12

⁴⁶ Hülya Tezcan, **Saray Nakkaşhanesinin Erken Resim Programına Göre Hazırlanmış Türk Kumaş ve İşlemeleri**, 1988, s.323

Osmanlı çinilerinde görünen sanat ruhu da saray nakkaşhânesine bağlı Hassa Nakkaşları tarafından üretilen desenlerin gücünden kaynaklanmaktadır. Saray nakkaşlarının İstanbul'da çizdiği desenler, renkleri belirlenerek çini atölyelerine gönderilirdi. Bu desenler birebir boyutlarda olup, (24x24)cm. ebadındaki karoların üzerine kömür tozu yardımı ile aktarılırdı.⁴⁷

Bu özelliği Avrupa ülkelerinde de etkisini gösteren Osmanlı sarayının, saray beğenisi ve koruyuculuğu ile ne denli geliştiğini de göstermektedir.⁴⁸

Nakkaşlar, diğer Ehl-i Hiref bölükleri gibi, Enderun'un önemli ağalarından hazinedarbaşının emrindeydiler. Kaynaklar, hazinedarbaşının nakkaşbaşına haber göndertip çağırarak diğer nakkaşlara iş verildiğini ve organizasyonun genellikle bu şekilde yapıldığını gösterir.⁴⁹

Belgelerde adı geçen ressam, müzehhipler, musavvirler, şebihnüvisler, tarrahlar, renkzenler, cedvelkeşler, tahrirkeşler, duvar nakkaşları...vb. hep nakkaş gurubu olarak kabul edilirdi. Nakkaşhânedeki görev düzenlemesine göre; desenlerin tasarımı, işlenmesi, renklenmesi, tahrirlenmesi, cedvellerinin çekilmesi nakkaşlar tarafından yapılırken, murakka geren, altın ezen, boya ve mürekkep yapan, kağıt boyayan, aherleyen, mühreleyen, fırça yapan ve bunun gibi birçok işle uğraşan şakirtler de bulunurdu. Enderunlu sanatkar yetiştiren bir okul görevini de yapan nakkaşhânelerde usta-çırak usûlüne göre yetiştirilen talebeler, sanatı yalnız tarifile değil, uygulamalı olarak da öğrenirlerdi.⁵⁰ Bu sistem içinde şakirtler basit görevlerle

⁴⁷ Filiz Yenişehirlioğlu, "Osmanlı çinileri ve plastik sanatlar", *Sandoz Dergisi*, İstanbul 1993, s.18 ; Nurhan Atasoy - J.Raby, a.g.e., s. 25-32

⁴⁸ Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", *Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu/Osmanlı*, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs – 30 Ekim 1983, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18.Avrupa Sanat Serisi, s.99

⁴⁹ Filiz Çağman, "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya*, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, 1989, Güzel Sanatlar Matbaası, Sandoz Kültür Yayınları, No:11, s.36

⁵⁰ İnci Ayan Birol, a.g.m., s.180 ;

Çiçek Derman, "Osmanlı Asırlarında, Üslûp ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı", *Osmanlı 11 Kültür ve Sanat*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.110 ; "Osmanlılarda Tezhip Sanatı", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, Cilt II, İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1998, s.488

işe başlarlar ve ancak konularının ehli olduklarını ispat ettikleri zaman “üstâdlar zümresine” geçerlerdi. Başarılı olamayanlar ise bir başka sanat veya zanaat gurubuna nakil edilirdi. Nakkaşhâne mensupları sanat kudretlerine göre takdir olunan bir ücretle görevlendirilirdi. Yetenekli ve çalışkan olanların ücretleri arttırılırdı. Bölüğün içinde vefat eden bir kişinin ücreti ise hak edenler arasında dağıtılırdı.

16.yüzyılın sonlarına doğru sayıları hızla artan nakkaşlar bölümüne ait sürekli bir nakkaşhânenin varlığı ve yeri için çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Şakirtlerin yetişmesi, çadır, otağ gibi büyük boyutlu eserlere uygulanacak bezemelerin desenlerinin hazırlanması ve sanatkârların sık sık görüş alışverişi yapabilecekleri bir atölyelerinin olmaması düşünülemez. Bu atölye için genellikle Arslanhâne'nin üst katı gösterilmiştir. Bir Bizans yapısı olan Arslanhâne'nin alt katında veya bodrumunda Saray'ın aslanları ve benzeri vahşi hayvanlar korunuyordu. Çeşitli hayvanların barındığını ve adeta bir hayvanat bahçesi gibi kullanıldığını gösteren bir minyatür, Şehnâme-i Selim Hân adlı eserde bulunmaktadır. Ancak, bu minyatür, Arslanhâne'nin 16.yüzyılda hayvanların korunduğu bir yer olduğunu göstermesinin dışında, yapı hakkında fikir vermekten uzaktır.⁵¹

17.yüzyılda yaşamış olan Eremya Çelebi Arslanhâne'den şu şekilde bahseder ;
“Burada kubbe pencereleri kapanmış olduğu halde, bir arslanhâne vardır. Vaktiyle bir kilise olan bu bina şimdi fil, tilki, kurt, çakal, ayı, arslan, timsah, pars ve kaplan gibi hayvanlarla doludur...Biraz daha yukarıda nakkaşhâne vardır. Burada Saray'ın beylik nakkaşları otururlardı.”

Eremya Çelebi'nin ifadesinden bu nakkaşların saray nakkaşları olduğu anlaşılır. Ancak, bahsi geçen nakkaşların Saray'ın Ehl-i Hiref teşkilâtına bağlı sanatkârlar olup olmadıkları belli değildir.⁵²

Evliya Çelebi, 17.yüzyılda İstanbul esnaf loncalarından bahsederken,“esnaf-ı nakkaşan-ı cihan” (nakkaşlar esnafı) başlığı altında şu ifadeyi kullanmıştır ;
“Kârhâne-i nakkaşbaşı birdir. Arslanhâne'nin üst tabakaları, kat ender kat kâgir

⁵¹ Filiz Çağman , a.g.m., s. 40

⁵² Filiz Çağman, a.g.m., s.40 ;

Eremya Çelebi Kömürcüyan, İstanbul Tarihi, XVII. Asırda İstanbul, (tercüme ve tahşiye eden: Hrand D. Andreasyan), İstanbul 1952, s.5

binâ h crelerd r ki, cem 'i nakkaşan-ı  st dan bu k rh nede s kinlerdir. Gayri yerlerde yerlerde d kk n yüz adedir. Amm  h nelerinde s kin sar y-ı  liler nakk şı, c mlebin aded neferdir.”

Bu ifadeden İstanbul esnafı nakkaşlarına ait işliklerin Arslanhâne'nin üst katında olduğu ve başka yerlerde de yüz d kk n bulunduğu anlaşılmaktadır. Evliya  elebi bu arada saray nakkaşlarına da değinmiş, sayılarını çok fazla tutmakla birlikte, hanelerinde sakin olduklarını belirtmiştir.⁵³

Arslanhâne'deki devlete hizmet veren İstanbul esnafının nakkaşlarına ait işliklerin dışında, Hassa, yani saray Ehl-i Hiref'inin özel bir nakkaşh nesi olduğuna dair bazı belgelere de rastlanılmaktadır. Hassa Nakkaşh nesi'nin varlığına işaret eden en erken yazılı bilgiye, 963 Muharrem-Zilhicce(1556) yılına ait saray masraf defterlerinde rastlıyoruz. Bu belge nakkaşhânenin muslukları için su getiren sakalara  denmiş  creti gösteren bir muhasebe kaydıdır.⁵⁴ Saray arşivinde bulunan 3 Rebiy vvel 995 (11 şubat 1587) tarihli Sultan III.Murad'ın İstanbul Hassa harc emini Mehmed'e ve Hassa mimarbaşı hükmü ile ilgili belgede, Hassa Nakkaşh nesi tabiri açıktır ve nakkaşhânenin sarayın dışında olduğu, çevresinde Bizans kemerlerinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Belge bu yapının yeri konusunda tam bir fikir vermemekle birlikte, At Meydanında olabileceği görüşünü kuvvetlendirir.⁵⁵

Hassa Nakkaşh nesi'nin yerinin belirlenmesinde yardımcı olan en önemli kaynak şair Vehb  tarafından yazılan Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri Mahmud ve Süleyman'ın sünnet düğününün anlatıldığı Surnâme'dir. TSMK.'nde, Surnâme-i Vehb  adlı bu eserin minyat rlenmiş iki nüshası bulunmaktadır. Sultan III.Ahmed için hazırlanan bu eserlerden birisi, devrin tanınmış nakkaşı Levnî (Abdülcelil  elebi) tarafından resimlendirilmiştir (A.3593).Diğer minyatürlü nüsha ise (A.3594), İbrahim isimli bir başka nakkaşın elinden çıkmıştır. şair Vehb  eserin sonlarında, düğün eğlenceleri bittikten sonra, padişahın alay nahıllarını seyretmek için,

⁵³ Filiz  ağman, a.g.m., s.40 ;

Evliya Çelebi Seyahatnamesi, yazma orijinal nüsha, Saray Kütüphanesi, B.304, y.198b

⁵⁴ Filiz  ağman ,a.g.m., s. 40 ;

 .L.Barkan, “İstanbul Saraylarına ait Muhasebe Defterleri”, **Belgeler**, Cilt.IX, S.13, s.47,179

⁵⁵ Filiz  ağman ,a.g.m., s. 40-43

Arslanhâne kurbünde nakkaşhânedede ibda ve inşa olan güzel nakışlarla süslenmiş kusursuz kasırdan alayı temaşa etmeyi kendisine layık gördüğünü belirtmektedir.⁵⁶

Aynı düşünüyü konu alan Mehmed Hazîn'in Surnâme adlı eserinde de bu bilgiye rastlanılmaktadır. Mehmed Hazîn, Sultan III.Ahmed'in oğullarını ve nahıl alayının geçişini seyretmek için Arslanhâne kurbünde olan Nakkaşhâne'ye geldiğini ve alayı seyrettikten sonra Nakkaşhâne'den çıkarak Ahırkapı'dan Has Oda'ya gittiğini belirtmektedir.⁵⁷

Matrakçı Nasuh'un, İstanbul tasvirinde (İÜK.'nde korunan Mecmu'î Menazîl adlı eserdeki İstanbul tasvirleri), Arslanhâne olarak belirlenen Bizans kilisesinin sol yanında ve ona bitişik, altı taş duvarlı, üstü kemerli kiremit çatılı bir yapı görülür. Eldeki verilere göre Hassa Nakkaşhânesi muhtemelen bu bina olmalıdır. Kanunî Sultan Süleyman döneminde de çizilmiş olan bu resimdeki yapılar genellikle çok şematiktir. Sözü edilen bina, iç avlulu, taş ve ikinci katı olan bir yapı gibi gözükmektedir.

Bu durumda, Saray'ın sınırları dışında ve çok yakınında iki nakkaşhânenin varlığı ortaya çıkmaktadır. Arslanhâne'nin üst katında olanı, İstanbul nakkaş esnafının işlikleridir ve bu nakkaşlar büyük bir ihtimalle devlete hizmet vermişlerdir. 16. ve 17.yüzyılda varlığı belgelerle kanıtlanan diğer Nakkaşhâne ise, Hassa tabirinin kullanılmasından anlaşılacağı üzere, saray teşkilâtına bağlı Ehl-i Hiref'in nakkaşlar bölüğüne aittir. Hassa nakkaşlarının bir kısmının Saray'ın birinci avlusunda anbar-ı âmire'ye bağlı olarak, saray köşk ve binalarının nakış işlerinde çalıştıkları ve atölyelerinin de burada olabileceği sonucu çıkmaktadır. Diğer taraftan 16.yüzyılda bu bölgede bazı ünlü Saray nakkaşlarına atölye verildiği ve genellikle Şehnâmecî, hattat, nakkaş işbirliği ile gerçekleştirilen tezhipli ve minyatürlü önemli eserlerin hazırlanmasının da, burada tahsis edilen özel atölyelerde yapılmış olabileceği görüşü ağırlık kazanmıştır. Saray Ehl-i Hiref teşkilâtının nakkaşlar bölüğünün sürekli ve çok

⁵⁶ Uğur Derman, "Surname'nin Resimlendirilmesine Dair Bir Belge", XIV. Türk Tarih Kongresi, (henüz neşredilmemiş tebliğ), 9-13 Eylül 2002, Ankara ;

Filiz Çağman , a.g.m., s. 43 ;

Günsel Renda , *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, s. 34-38

⁵⁷ Filiz Çağman, a.g.m., s.43 ;

Bayezid Devlet Kütüphanesi, no.10267, y.148b,155b,157a

amaçlı atölyelerinin ise, Saray dışında, Adliye Saray'ının (Darülfünûn) meydana (Hipodrom) bakan kısmında yer alan Arslanhâne'nin yanında olduğu anlaşılmaktadır.⁵⁸

Topkapı Sarayı'nın üstâd sanatkarlarından bir kısmı evlerinde çalışıyorlar ve eserlerini saraya belli dönemlerde takdim ediyorlardı. Bu tavır belki de Ehl-i Hiref cemaatinin en özgün noktasıydı.

Kanuni Sultan Süleyman devrinde Saray nakkaşhânesindeki Cemaat-i Rum ve Cemaat-i Acem gurupları iki ayrı atölyelerde çalışmışlardır. Bu ayırım, III.Murad devrinde kalkmış tek bir cemaat olarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Kanuni Sultan devri Saray Nakkaşhânesinin sernakkaşı, üstad Şah Kulu'nun emri altında 28 ressam ve 12 şakirdin bulunduğu, Topkapı Sarayı'nda Ehl-i Hiref defterinde belirtilmektedir.⁵⁹ Şah Kulu'nun ölümünden sonra ise nakkaşbaşılık görevini öğrencisi Kara Memi üstlenmiştir.

⁵⁸ Filiz Çağman, a.g.m., s.44

⁵⁹ Celal Esat Arseven, a.g.e., s.95-97

III. ŞAH KULU'NUN SANATKÂR KİMLİĞİ

Kanuni Sultan Süleyman döneminin ekol yaratan, en ünlü nakkaşlarının başında gelen Şah Kulu, 1520-1556 yılları arasında faaliyet göstermiş ve Osmanlı bezeme sanatlarında kitaptan çiniye, duvardan kumaşa ve kuyumculuğa kadar bir çok sanat alanında kendi özgün üslûbunu yaratmıştır.⁶⁰ Saz üslûbunun yaratıcısı olarak Osmanlı sanatının klâsik çağını biçimlendiren sanatkârlar arasında yer alan Şah Kulu, saray nakkaşhânesinde 16.yüzyılın ilk yarısında klâsik minyatür dışında uygulanan yeni bir resim üslûbunun da ilk temsilcisi olmuştur.⁶¹

Bilindiği üzere Osmanlı bezeme sanatının ikinci önemli dönemi 16.yüzyılın ilk yarısına rastlar ve klâsik Türk üslûbunda çeşitli motif ve yeni üslûpların katıldığı yıllardır.⁶²

Şah Kulu, Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'i işgalinden sonra, Tebriz'den Amasya'ya sürgün gönderilmiş Bağdatlı bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı belgeleri ve kaynak eserlerinden anlaşıldığı üzere, Şah Kulu bir süre Amasya'da kaldıktan sonra, İstanbul Saray nakkaşhânesine gelmiş ve Kanuni Sultan Süleyman'ın himayesinde çalışmıştır. Ayrıca bu kaynaklardan, Şah Kulu'nun beğenilmiş bir icadın sahibi olduğunu, Osmanlı Sarayında onun için özel bir atölye kurulduğunu, bununla birlikte Sultanın, onu pek çok paralar ve armağanlarla ödüllendirdiğini, eski ve yeni ustaların başına getirerek onurlandırıldığını ve hatta zaman zaman onu çalışırken seyrettiğini öğreniyoruz. 16.yüzyıl içerisinde kaleme alınmış bazı şuara (ozanlar) tezkirelerinde, Sultanın meclisine katıldığına, Penâhî mahlasıyla şiir yazdığına, ney çaldığına, çok yetenekli bir nakkaş olduğuna ve zamansız öldüğüne yer verilir. Sanatkârın bayramlarda Kanuni Sultan Süleyman'a

⁶⁰ Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, 1988, S.54, s.14

⁶¹ Banu Mahir, "Saray Nakkaşhânesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", **Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık I**, İstanbul 1986, s.113

⁶² Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", **Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu/Osmanlı**, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs – 30 Ekim 1983, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18.Avrupa Sanat Serisi, s.101

çeşitli armağanlar sunduğunu, karşılığında değerli in'amlar aldığını ve 1556 yılında da öldüğünü Osmanlı belgelerinden öğreniyoruz.⁶³

Bu kaynaklardan bazılarını ele aldığımızda; Osmanlı Sanatında yeni bir üslûba kaynaklık eden Şah Kulu hakkında ilk bilgiyi, TSM.Arşivi'ndeki Rebiülâhir 932/Ocak 1526 tarihli bir Ehl-i Hiref Mevacib (maaş) Teftiş defterleri verir.⁶⁴

Bu kayıttta, Şah Kulu'nun Tebriz'den sürgün gelerek Amasya'da kalmış ve sonra İstanbul Hassa harcına havale edilmiş 927 yılı Muharrem ayının ilk günü yani 12 Aralık 1520'de Ehl-i Hiref Mevacib Teftiş Defterleri'ne geçirilmiştir. Defterdeki kayıt şöyledir:

“Defter-i Mevâcib-i Cemâ'at-i Ehl-i Hiref ki der vakt-i teftiş şüden fermûde Vâcib-i Rebi'ulâhir Sene isnâ ve selâsîne ve tis'a mie

Bi-ma'rifet-i Dâvûd Aga Serhâzin-i Enderûnî ve Hasan el-fâkir Kâtib

Cemâ'at-i Nakkaşân

Şah Kulu, Ressam, yiğirmi iki

Tebriz'den sürgün gelüb Amasya'da cihet buyurulub İstanbul Hâssa harcına havale olunmuş ve badehû mezkûr deftere ilhak olunmuş

Fî gurre-i Muharrem Sene 927 Ber mûcib-i Rûzname”

Ayrıca, Şah Kulu ile ilgili kayıtlardan tarihsiz, ama 1526 yılı sonlarına ait olması mümkün bir Ehl-i Hiref maaş defterinde⁶⁵

“Mevâcib-i Cemâ'at-i Hiref

Şah Kulu, ressam, 22”

yazdığı ve 952 yılının Muharrem, Safer ve Rebi'ulevvel aylarının yani 1545, Mart, Nisan ve Mayıs aylarının maaş defterlerinde ise⁶⁶

⁶³ Banu Mahir, “Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslûbu Saz Yolu”, *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, S.54, 1998, s.28

⁶⁴ Banu Mahir, “Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri”, *Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık I*, İstanbul 1986, s.114 ;

TSM.Arşivi:D.9706, (R.M.Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları I*, Vesikalar, Ankara 1953, s.3

⁶⁵ Banu Mahir, a.g.m., s.114 ;

TSM.Arşivi:D.9613-2, (R.M.Meriç, a.g.e., s.3)

⁶⁶ Banu Mahir, a.g.m., s.114 ;

TSM.Arşivi:D.9613-2, (R.M.Meriç, a.g.e., s.5)

*“Mevâcib-i Mezkûrîn’an Cemâ’at-i Ehl-i Hiref vâcib-i
Muharrem ve Safer ve Rebî’ulevvel Sene 952*

*Cemâ’at-i Nakkaşân – Bölük-i Rûmiyân
Şah Kulu-i Bağdadî, Serbölük, yirmibeş akçe”
olduğu belirtilmiştir.*

Yukarıdaki kaynaklardan da anlaşıldığı gibi, Şah Kulu’nun Bağdatlı ve Cemaat-i Rum nakkaşlarının sernakkaşı olarak yirmi iki ve daha sonra yirmibeş akçe yevmiye alan bir ressam olduğu görülmektedir.⁶⁷

Menâkıb-ı Hünerveran adlı eserde, Gelibolulu Mustafa Âli, İslâm hattatları, ressamaları, musavvirleri ve müzehhipleri anlatırken, Şah Kulu’ndan da bahsetmiştir. Sanatkârın, Kanuni Sultan Süleyman döneminde “Vilayet-i Rum”a geldiğini, Saray-ı Amîre’de onun için müstakil nakkaşhâne düzülüğünü, hatta zaman zaman Sultan Süleyman’ın gelip onu çalışırken seyrettiğini, çeşitli lütuf ve ihsanlarda bulunup yüz akçe maaş ile eski ve yeni üstâdların başına getirdiğini, onu çok üstün tuttuğunu belirtmiştir. Gelibolulu Mustafa Âli, eserinde ayrıca Şah Kulu’nun, Ağa Mir’in - (Aka Mirek) öğrencisi olduğunu ve sanatının güzelliğini övgü dolu cümlelerle anlatmış ve ;

“son gelen nakkaşın nakşı öncekinden güzeldir.”

mısrasını doğrulayan beğenilmiş bir icadın sahibi olduğunu söyledikten sonra, kişiliği hakkında bilgi veren şu cümlelerle bitirmiştir ;

*“Sanatına göre huyu da güzel olsa, zamanında Bihzad’dan daha ünlü olurdu. İnceliklerle dolu yaratılışına göre, eğer hükümdarların adabına yönelmiş olsaydı, Mani’nin resmi de, sanatı da söylenmezdi.”*⁶⁸

Şah Kulu’nun bayramlarda padişaha sunduğu hediyeleri ve karşılığında aldığı oldukça yüksek değerde in’amları da, TSM.Arşivi’ndeki defterlerde buluyoruz. Üstâdların bayramlık getirdiklerini bildiren tarihsiz bir defterde ;

“Suver-i defter oldur ki üstâdkârlar getirdüğü bayramlığı beyân eder.”

⁶⁷ Banu Mahir, a.g.m., s.114

⁶⁸ Banu Mahir, a.g.m., s.115 ;

Mustafa Âli, Menakıb-ı Hünerveran, İstanbul 1926, s.65

denildikten sonra, üçüncü sırada,

“*Nakkaş Şah Kulu, bir büyük nakışlı tabak ve altı küçük üsküre*” kaydı düşülmüştür.⁶⁹

Yine başka bir tarihsiz defterde :

“*Suret-i Defter oldur ki üstâdlar bayramlık getirdüklerin beyan eder.*” kaydı ile, altıncı sırada,

“*Nakkaş Şah Kulu, bir kâğıt üzerine peri sureti*” cümlesi okunur.⁷⁰

Bir diğesinde ise,

“*Üstâdların Padişaha arz ettikleri Bayramlıklar*” arasında, otuz üçüncü sırada, “*Şah Kulu, bir hokka mukavvadan*” kaydı yer alır.⁷¹

Padişaha sunduğu bu hediyeler karşılığında aldığı in’amların öğrenildiği defterlerden; 940/1533 tarihine ait bir defterde :

“*Defter oldur ki Bayramda iş getürüb in’am verilen üstâdlar bunlardır ki zikr olunur, Şah Kulu nakkaş, iki bin akçe ve bir benek kaftan*”⁷²

Şah Kulu’na verilen iki bin akçe ve bir benek kaftan, oldukça yüksek değerinde bir in’amdır.

Bir başka bir defterde ise,

“*İn’am be-mezkûrîn’an üstâdân-ı ehl-i hiref ki der rûz-i îd-i mübârek be-Hazreti-i Pâdişâh-ı âlempenâh hallede mülkehû tuhfe dâde-şüd vâcib-i sene 963*

Cemâat-i Nakkaşân-ı Dergâh-ı Âli

Üstâd Şah Kulu, Ser-i Mezkûrîn, Nakd 3000, câme-î Mîrâhûrî an benek ednâ-i Burusa, Sevb I – Müteveffa Şüd” kayıtları düşürülmüştür.⁷³

⁶⁹ Banu Mahir, a.g.m., s.115 ;
TSM.Arşivi: D.6503 (R.M.Meriç, a.g.e., s.74)

⁷⁰ Banu Mahir, a.g.m., s.115 ;
TSM.Arşivi: D.9602 (R.M.Meriç, a.e., s.75)

⁷¹ Banu Mahir, a.g.m., s.115 ;
TSM.Arşivi: D.10009 (R.M.Meriç, a.e., s.76)

⁷² Banu Mahir, a.g.m., s.115 ;
TSM.Arşivi: D.9605, y.3a (R.M.Meriç, a.e., s.76 ve R.M.Meriç, “Türk Sanatı Tarihi Vesikaları” ,
Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I, İstanbul 1963, s.774)

⁷³ Banu Mahir, a.g.m., s.115 ;
TSM.Arşivi: D.4101, y.1b (R.M.Meriç, a.m., s.775)

963/1556 yılına ait olan bu kayıttan, Şah Kulu'na ait görünen çok yüksek değerde in'amı ve 3000 akçe ile câmenin* öldüğü için kendisine verilemediğini öğreniyoruz. Böylece sanatkârın vefat tarihi de 963/1556 yılı olarak kesinlik kazanır.

Âşık Çelebi'nin (Seyyid Mehmed bin Ali, ölümü 1571) Meşâîrî'ş-şuara adlı eserinden de 1563-64 tarihine kadar yaşamış şairlerin hayatı hakkında verdiği bilgiler arasında Şah Kulu'ndan da ayrıntılı bir şekilde bahsedilmiştir. Şah Kulu'nun şiirlerini Penâhî mahlası ile yazdığını belirterek kaleme alan Aşık Çelebi'nin eserinden ilgili bölüm günümüz Türkçe'sine çevirisi şöyledir ;

“Penâhî: Nakkaş Şah Kulu'dur. Sultan II. Bâyezîd merhum zamanında Acemistan'dan, Tebriz'den gelmiştir. Sultan Ahmed merhum şehzadeyken Amasya'da bulunmuştur. Merhum Sultan Selim'in cülusundan sonra İstanbul'a gelmiş ve Sultan Süleyman merhum zamanında nakkaşbaşı olmuştur. Nakkaşlıkta ikinci Mani, zemin-i Rum'da (Türkiye'de) zamanın Mani'sidir. Belki Mani, bunun fermanlı kölesiydi. Yedi tür nakış yazsa, sekiz cenneti kaskandırır. Eğer nilüfer naksetse, erjenk (Çinli) ve üstâd-ı firengi (hristiyan üstâdlar) utancından terlere gark olur. Bahar çiçeği tarh etse (çizse) kış mevsiminde bahar olur. Bu yıldızlarla dolu gök, onun iğnelenmiş kâğıtlarından numunedir. Bu mavi renkli gök, onun lâcivert renkli hokkasından bir çeşittir. Divitinin mürekkebinin siyahlığı âb-ı hayattır (hayat suyudur), yazdığı balık, yeniden can bulup deryaya can atar veya onun parmağının halkasını balık ağı sanıp, canını kurtarmak için Umman Denizi'ne kadar kaçardı. Yanak yazsa, onun alından kırmızılık renk alırdı. Sevgilinin zülfünü yazsa, menekşe boynunu eğerd. Musavvirlikte Bihzad onun gibi tasvir yapamazdı. Güzelin ağzını resmetse, sırrına kimsenin aklı ermezdi. Bulut yazsa, dünyayı yağmur kaplardı. Deniz yazsa, dalgalar coşardı. Selviye zaten kuşlar kondururdu. Irmak yazsa, değirmenler döndürürdü. Sözüün kısası, nakış ülkesinin hükümdarıydı. Kalemi, sanatından, demir pergelin pazısı gibi kuvvetli idi.”⁷⁴

* came : giysi,elbise

⁷⁴ Banu Mahir, a.g.m.,s.115 ;

Aşık Çelebi (Seyyid Mehmed bin Ali), **Meşâîrî'ş-şuara**, kopyaları: TSM.Ktp.H. 2169 y.62b-63a, 968/1578 tarihli ; İÜ.Ktp.T.Y.4201 y.73b, 968/1578 tarihli

Yukarıdaki metinden de anlaşıldığı üzere ve Osmanlı Sarayı'nın resmi kayıtlarına da dayanılarak, Şah Kulu'nun Tebriz'den geliş tarihi konusunun çelişmekte olduğu fark edilmektedir. Tebriz'den Amasya'ya gidip bir süre sürgün kalan sanatkâr 1520 yılında Saray nakkashânesine kaydolmuştur. Aşık Çelebi ise Şehzade Ahmed'in (1465-1514) Amasya Valiliği zamanında, Amasya'da bulunduğunu, Yavuz Sultan Selim'in cülûsunda* (1512) İstanbul'a geldiğini belirtir. Resmi kayıtlara göre Şah Kulu, Yavuz Sultan Selim'in 1514 yılı Tebriz'i işgalinden sonra, sürgün olarak Amasya'ya gönderilmiştir.⁷⁵

Peki, ustaca kullandığı fırçası ile yeni bir üslûp yaratan, yaprak ve hatayî grupları arasında ejderler, sîmurglar, aslanlarla oluşturduğu hareket halindeki desenleri büyük bir başarıyla nakşeden Şah Kulu'nun hocası kimdir? Daha önce Gelibolulu Mustafa Âli'nin eserinde, Şah Kulu'nun Ağa Mir'in (Aka Mirek) öğrencisi olduğunu belirttiğini yazmıştık. Tebrizli bir ressam olan ağa Mir⁷⁶, Isfehan seyyidlerinden ve Şah Tahmasp dönemi (1524-1576) Safevi Sarayı sanatkârlarındandır. İranlı yazar Kadı Ahmed tarrahlıkta üzerine olmadığını vurgular.⁷⁷ Şah Kulu'nun, fırça ve mürekkeple çalışma tarzını Tebriz'de Ağa Mir'den öğrendiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte Şehzade Ahmed'in valiliği sırasında sanatkârın, Amasya'da bulunması ile Ağa Mir'in öğrencisi olması yine tarihler açısından uyumsuzdur. Tezhip sanatında da başarılı olan Şah Kulu, Ağa Mir ile beraber Tebriz'de usta-şakirt ilişkisinde çalışmış olabilir.⁷⁸

Kaynak eserler ve arşiv kayıtları ile Şah Kulu hakkında edindiğimiz bilgiler, sanatkârın yaşam öyküsünü az çok oluştururken bazı tarihler çelişmektedir. Ama kesin olan şey sanatkârın yarattığı üslûp ile, Osmanlı sanatının klâsik çağına azımsanmayacak katkılarda bulunduğuudur. Kendine özgü üslûbu "saz yolu" ve Kara Memi gibi yetiştirdiği öğrencileri ile 16.yüzyıl ortalarında Osmanlı Sanatını doruk noktasına taşır. Saraylar, camiler bu yeni üslûbun hakim olduğu çini ve kalem işleri

* cülûs : hükümdarlık tahtına çıkma, oturma.

⁷⁵ Banu Mahir, a.g.m.,s.117

⁷⁶ Mustafa Âli, a.g.e., s.64

⁷⁷ **Calligraphers and painters**, a Treatise by Qadi Ahmad, son of Mir-Munshi, translated from the Persian by V.Minorsky, III/2, Washington 1959, s. 185

⁷⁸ Banu Mahir, a.g.m.,s.117

ile bezenirken saray için üretilen halı, kumaş, kuyumculuk ve diğer sanat kollarında da izlenir. Kısaca, Şah Kulu Osmanlı Sanatına damgasını vurmuş özgün bir sanatkâr olarak sanat tarihimizde yerini almıştır.

3.1. Şah Kulu'nun sanat üslûbu "saz yolu"

16.yüzyılın ilk çeyreğinde, Osmanlı Sarayı Nakkashânesi'nin sernakkaşı olan Şah Kulu'nun, boyanmamış renksiz kağıtlar üzerindeki hareketli desen ve motif dünyasını ortaya çıkarttığı bu üslûp 18.yüzyıla kadar Türk İslâm sanatı içerisinde benimsenmiş ve "saz üslûbu" veya "saz yolu" olarak adlandırılmıştır. Altın ve mürekkep kullanılarak, yeni bir tarz ile ele alınan hatayî grubu ve hayvan motiflerinin ustalıklı bezenildiği bu üslûp, kalın çekilmiş hatlarla beraber gözle seçilemeyecek duyarlılıkta olan ince hatları da büyük bir ustalıklı veren fırça çalışmalarından oluşur.

Bu çalışmaların kaynağı İslâm sanatında 14. ve 15.yüzyıla kadar inen bir resim geleneğine dayanır. Fırça konturlarının esasını oluşturduğu, renk ve çizginin aynı değeri taşıdığı ve birbirleriyle kaynaştığı bu gelenek, Osmanlı kitap sanatında klâsik tasvir üslûbu olan minyatürden konu ve yapılaş tekniği ile farklı bir çalışma yoludur.⁷⁹

Temelde bu üslûp konu olarak Celayirli, Timurlu ve Türkmen dönemlerine ait eserlerle benzerlik gösterse de saz üslûbunun kendine özgü farklılıkları bulunmaktadır.

16.yüzyılda gelişen bu bezeme sanatının gelmiş olduğu noktayı anlayabilmemiz için, 13.yüzyıl başlarından itibaren Ön Asya'yı istila eden ve İslâmiyeti kabul eden Moğolların, "Miraçname", "Şahname" ve "Câmi at-Tevarih" adlı eserlerle, İslâm kitap sanatına yeni bir form dili ile katkıda bulunmuş oldukları bu dönemi inceleyerek başlamanız gerekmektedir.⁸⁰

Selçuklu üslûbundan çok farklı bir görünüm kazanmış bu dönem eserlerinde, konularındaki değişim de dikkati çeker. En önemli eserleri bünyesinde bulunduran,

⁷⁹ Banu Mahir, a.g.m., s.113

⁸⁰ Filiz Çağman – Zeren Tanındı, Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları I, Ali Rıza Baskan Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş., İstanbul 1979, s.12

Vezir Reşideddin başkanlığındaki bir heyet tarafından hazırlanan “Câmi at-Tevarih” minyatürlerinde, Bağdat okulu eserlerinde olduğu gibi, zeminin renkle örtülmeden fırça ile düz kağıt üzerine bezenmiş bu eserlerde fırça konturları esas alınmış ve renkler sadece konturların etkisini arttırmak için kullanılmıştır.⁸¹

Moğollarla İran’a taşınan bu teknik, 8.yüzyıldan başlayarak Orta Asya’da kitap sanatının gelişmesine büyük katkıda bulunan Mani’ye kadar iner. Bulunmuş olan Turfan eserlerinden, Uygur ressamlarının da fırça konturlarını esas aldığı anlaşılmaktadır.⁸²

Washington, Freer Gallery of Art’da korunan Celayirli Sultan Ahmed’in (1382-1410) Divanında bulunan kenar süslemeleri, İran’a Moğollarla ulaşan bu üslûbun bir uzantısı olarak görülmektedir. Siyah mürekkep ile yapılmış, mavi boya ve altın ile hafifçe renklendirilmiş bu kenar süsleri figürlü, öyküsel sahnelerin resimleridir. Timurlu resim okullarının gelişiminde Celayirli ressamların üslûpsal özellikleri etkili olmuştur.⁸³

Celayirli, Timurlu ve Akkoyunlu Türkmenleri devrine ait, TSM. H.2153 ve H.2160 numaralı Yakup Bey Albümlerinde “saz” üslûbunu hatırlatan tasvirler mevcuttur. Özellikle Mehmed Siyah Kalem imzalı (H.2160/34a) ruloda zeminin renklendirilmeden doğrudan kağıt üzerine yapıldığı, hayvanlar, ağaçlar, çiçekler, otlar, taşlar, kurumuş ağaç parçaları ve bulutlarla tam bir orman dünyası anlatılmıştır (resim no.1). Hayvan tasvirlerinde ejder ve sîmurg gibi hayali yaratıkların yanında aslan, kurt, yaban keçisi, geyik, maymun, kuş, kelebek ve hatta böcekler dolaşmakta, oynamakta, birbirleri ile mücadele etmektedirler. Coğrafya özelliğini anlatan ağaçlarla bütünleşen bu orman tasvirinde fırça hakimiyeti çok kuvvetlidir, konturlar genel olarak kalın, bunun yanında gölgelendirmeler ince taramalarla yapılmıştır.

⁸¹ Mazhar Şevket İpşiroğlu, **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-137, Sanat Dizisi: 14, Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayii A.Ş., İstanbul, s.61

⁸² Banu Mahir, **Osmanlı Resim Sanatında “Saz Üslubu”**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1984, yayınlanmamış doktora tezi, s.6

⁸³ Esin Atıl, **The Brush of The Masters: Drawings from Iran and India**, Washington, 1978, s.11-15-17

Siyah çizgilerin hakim olduğu kompozisyonlarda istisnai olarak kahverengi, pembe, uçuk mavi ve turuncuya rastlanılmaktadır.⁸⁴

Hayret verici bir ifade kudretine sahip olan Mehmed Siyah Kalem'in eserleri için, Ernst Kühnel Doğu Asya özelliklerini taşıyan ve aslında İran tarzına yabancı kalmış olduğu belirtmektedir. Bununla birlikte sanatkarın, göçebelerle temas halinde bulunan, inanılmaz derecede emin gözlemlerini amansız bir açıklıkla ve sert bir nükte ile, hızla çizilmiş çizgileriyle ifade eden bir Türk olarak kabul etmek gerektiğini de eklemektedir.⁸⁵

14. ve 15.yüzyılda yapılmış olduğu kesinlik kazanan "Yakup Bey" Albümleri ile birlikte yine TSMK.'nde bulunan H.2152 numaralı "Baysungur" Albümü ve Berlin'de Preussischer Kulturbesitz'de korunan "Diez" Albümlerinin teknik ve konu bakımından saz üslûbuna yakınlığı ile birlikte üslûpta farklılıklar gösterdiği karşımıza çıkmaktadır. Dönem eserlerini inceleyen Ernst J.Grube, saz üslûbundaki çalışmalarla benzerliklerini dikkate alarak, aslında bu resim geleneğinin bir Türk ekolü olduğuna dikkati çekmiş ve bu üslûbun Semerkant'tan, Herat'a ve Tebriz'e, sonunda da İstanbul'a uzandığını yazılarında belirtmiştir.⁸⁶

Örneğin, Herat'ta yapıldığı varsayılan eserlerden, bugün Boston Isabella Stewart Gardner Museum'da bulunan bir resim, üslûp açısından saz yoluna öncülük eden resimlerden biri olarak kabul edilebilir.⁸⁷ Ayrıca, Banu Mahir'in İstanbul TSMK.'nde yapmış olduğu araştırmalar sonucunda, H.2151 numaralı albümün varak 70a'da bulunan resmin de, bu üslûba öncülük eden eserlerden biri olduğu ve 15.yüzyılın sonlarına tekabül ettiği belirtilmektedir.⁸⁸

⁸⁴ Beyhan Yörükcan (Karamağaralı), "Topkapı Sarayı Müzesindeki Albümlerde Bulunan Bazı Rulo Parçaları", *Sanat Tarihi Yıllığı 1964-65*, Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1965, s.188-199

⁸⁵ Ernst Kühnel, "XV. ve XVI. Yüzyıllarda Minyatür San'atında Türk Üslûbu", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi*, 19-24 Ekim 1959, Ankara Kongreye Sunulan Tebliğler, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1962, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fak. Türk İslâm Sanatları Tarih Enstitüsü, s.277-281

⁸⁶ Ernst J.Grube , "Herat, Tabriz, İstanbul - The Development of a Pictorial Style", *Paintings from Islamic Lands, Oriental Studies IV*, Bruno Cassirer, Oxford, 1969, s.85-109

⁸⁷ Walter B.Denny, "Some Islamic Objects in the Gardner Museum", *Fenway Court Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 1972, s.7, resim 4

⁸⁸ Banu Mahir , a.g.tez. , s. 9

16.yüzyıl başları itibarı ile Şah İsmail tarafından öncelikle Tebriz'in ve akabindeki yıllarda da Herat'ın alınması, Safevîlere böylesi eserlerin verildiği önemli sanat merkezlerini kazandırmıştır. Dolayısı ile saz üslûbuna öncülük eden eserlerin verilmiş olduğu bu sanat merkezlerinde, Yavuz Sultan Selim tarafından alınmasına (1514) kadar geçen süre içerisinde, Safevîlerin bu sanat üzerindeki etkisini araştırmamız gerekmektedir.

Bilindiği gibi Safevîler döneminde yapılmış eserlerde saz üslûbunda olduğu gibi tabiat konulu çalışmalar bulunmaktadır. Figürlere de yer verilen dönem eserlerinde tek figürlü kompozisyonlar ayrıca önem kazanmıştır. İstanbul, TSMK.'nde korunan H.2116 numaralı albüm varak 3a'da (resim no.2), birbirini delen yoğun yaprak kompozisyonu arasında, altı aslan ile savaşan ejder figürü mavi bir zemin üzerine işlenmiştir. Yine aynı albüm varak 109a'da, sadece siyah mürekkeple, çiçek ve yaprak dalları arasında bir aslan ve kuşların tasviri saz yolu ile büyük benzerlik gösteren eserlerdendir.⁸⁹

Bu sanatı uygulayan Safevî sanatkârlarından Tebrizli Ağa Mir'in (Aka Mirek) özellikle Şah Kulu'nun hocası olduğunu hatırlatmamız doğru olacaktır. Ayrıca Gürcü Siyavuş, Mirza Ali, Sultan İbrahim Mirza, Iraklı Kasım, Sadıki Bek dönem sanatkârları arasında sayılabilir.⁹⁰

1514 Osmanlı işgali ile, saz üslûbunun öncü eserlerini görmüş olduğumuz, Tebriz gibi pek çok sanatkârın barındığı merkezler el değiştirmiş ve aralarında Şah Kulu'nun da olduğu çok sayıda önemli sanatkâr Osmanlı'nın himayesine geçmiştir.

Şah Kulu, kendine özgü desenlerinde kullandığı orman dünyasına ait motiflerin ve efsanevi hayvanların, tek veya birkaçını bir araya getirerek kompozisyonlarını oluşturmuştur.

Şah Kulu'nun Osmanlı sanatına kazandırdığı saz üslûbu tezimizin amacı olan,

⁸⁹ Banu Mahir , a.g.tez., s.10

⁹⁰ Anthony Welch, *Artists for the Shah, Late Sixteenth Century Painting at the Imperial Court of Iran*, New Haven and London, 1976, s. 17-26,150 ;

Calligraphers and Painters, A Treatise by Qadi Ahmad, son of Mir-Munshi, translated from the Persian. by V. Minorsky, III/2, Washington, 1959 ;

Clément Huart, *Les Calligraphes et les Miniatures de l'Orient Musulman*, Paris, 1908

motif ve desen özellikleri ele alınarak incelenecektir. Fakat daha önce bu üslûbun isimlendirilmesi üzerinde durmamız yerinde olacaktır.

“Saz” ve “sazlık” kelimeleri, 16.yüzyıla ait Ebu Hayyam’ın, Kitabü’l-İdrak li-Lisani’l-Atrak adlı sözlüğünde, “saz” kelimesinin Arapça karşılığı “el-gabe”dir.⁹¹ Mütercim Asım Efendi’nin 1887 yılı sonlarında basılmış Kamus çevirisinde, “el-gabe”; “bük” tabir olunan sık ormana utrak olunur, ekseri arslan yatağı olur.”⁹² açıklaması yapılırken, Şeyhü’l-İslam Es’ad Efendinin 29 Muharrem 1801 tarihli Lehcetü’l-Lugat’ında “sazlık” kelimesinin karşılığı “eceme”dir.⁹³ Mütercim Asım Efendi, “eceme” için “birbirine girgin sarmaşık sık ve gür ağaçlığa utrak olunur ki, “bük” tabiri olunur. Ekseri arslan yatağı olur.”⁹⁴

Orhan Şaik Gökyay, Düçentnâme’sinde “saz” için, “saz (bitki) veya sazlık anlamında olmaktan ziyade orman demektir.” açıklamasını yapmış⁹⁵ Dedem Korkut’un Masalları adlı kitabında da “saz” kelimesini orman anlamında kullanmıştır.⁹⁶

Osmanlı resmi makamlarınca çeşitli eşyaların fiyatlarının saptandığı ve kayıt edildiği 1640 tarihli narh defterinde “Es’ar-ı Yapukçuyan” başlığı altında “Vüzeraya mahsus ağır iş, saz nakışlı yapuk” kaydı dikkati çeker.⁹⁷

Ayvansarayî Hafız Hüseyin b. İsmail, Lale Devrinin nakkaşlarından Levnî hakkında bilgi verirken ;

“Levnî Abdülcelîl Çelebî. Edirne’den gelüb İstanbul’da iptida nakkaş şakirdi olub, nakkaşhânedede izinle san’atında üstad olub, bade saz koluna y’ani tezhib ile saz işlemek semtine mail olub, bir müddet mürurunda musavvirliğe heveskâr ve bu vadide

⁹¹ A.Caferoğlu, Ebu Hayam, Kitab al-İdrak li-Lisan al-Atrak, İstanbul 1931, tıpkı basım için s.57 ve transkripsiyon için s.88

⁹² Mütercim Asım Efendi, Kamus çevirisi (Okyanus), 1305(1887) yılı sonlarında basılmıştır,I, s.417

⁹³ Şeyhülislam Es’at Efendi , Lehcetü’l-Lugat, İstanbul 29 Muharrem 1216, s. 461

⁹⁴ Mütercim Asım Efendi , a.g.s., IV, s.166

⁹⁵ O.Ş.Gökyay, “Duçentname”, Destursuz Bağa Girenler”, İstanbul 1982, s.96

⁹⁶ O.Ş. Gökyay, Dedem Korkutun Kitabı, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları, İstanbul 1973, s.277, s.56 satır 33, 34, 35,s.65 satır 23, s.89 satır 8, s.109 satır 31 ; Dede Korkut Hikayeleri, Kültür Bakanlığı Yayınları 252, Halk Kitapları 1, İstanbul 1976 (metin içinde saz kelimesi yerine orman kelimesi kullanılmıştır.)

⁹⁷ M.S.Küttükoğlu,OsmanlılardaNarh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri,İstanbul 1983, s.215

faikü'l akran olub Sultan Mahmud Han Gazi culûsundan müseccem tasvirler zuhur imezden evvel cümleden serefraz musavvir bunlar idi..."⁹⁸ der.

"Saz" kelimesi bazı 18.yüzyıl eserlerinde de karşımıza çıkar. Müstakimzâde Süleyman Saadettin, *Tuhfe-î Hattatîn* adlı eserinde terimi daha geniş boyutta açıklamaya yardımcı olur. Müstakimzâde Yedikuleli Seyyid Abdullah'dan bahsederken ;

"Mesahif-i şeriflerini ekseriya hizmet-i tezhîp ile şerefyab olan üstâdların biri merhum rugani Üsküdarî Ali Çelebidir ki el-hac Yusuf Mısrî Şakirtlerindendir. Vaktimizde saz yazmak Şah Kulı-î vakittir." der.⁹⁹

Buradaki "saz yazmak" deyiminin yanlış anlaşılması sonucu, W.B.Denny, Osmanlı dönemine ait, TSM., çeşitli ülkelerin müze ve özel koleksiyonlarında korunan bir çoğu albümlerde toplanmış mürekkep çalışmalarının bir grubunu inceleyerek, bunların "saz kalemlerle" yapıldıklarını öne sürmüş, "saz üslûbu" deyiminin de bu eserlerde kullanılan "saz kalemden" geldiğini belirtmiştir.¹⁰⁰

Oysa ki "yazmak" kelimesinin sözlük anlamı Farsça'da "nigaşten", Arapça'da "resmetmek" iken, Osmanlı Türkçe'sinde "nakış etmek, resim yapmak" anlamındadır.¹⁰¹

A.Sakisian'ın 1923 sonrası yayınlarında bu üslûp "saz" terimi ile tanınmaya başlanmıştır.¹⁰² Bu dönemde İstanbul'daki müzehhiplerin de kıvrak hareketli ve sivri

⁹⁸ Ayvansarayî Hafız Hüseyin b.İsmail, *Mecmua-i Tevarih*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.1565, y.53 b

⁹⁹ Müstakimzâde Süleyman Saadettin Efendi, *Tuhfe-î Hattatîn*, İstanbul 1928, s.271

¹⁰⁰ W.B.Denny, "Dating Otoman Turkish Works in the Saz Style", *Muqarnas I*, New Haven and London 1983, s.103

¹⁰¹ Ahmet Vefik Paşa, *Lehçe-i Osmani*, s. 813 (resim ve nakşetmek), İstanbul 1306 ;

Şeyhülislam Es'at Efendi, *Lehçetü'l-Lugat*, s.785 , İstanbul 29 Muharrem 1216

(Farsçası; nigaşten, Arapçası; resmetmek, Türkçe'de her ikisi de "resim yapmak, nakkaşlık etmek" anlamındadır.)

nigaşte (Farsça) "resmolunmuş ; nigar (Farsça) "resim" ; nigariş "resim yapma" ve resim (Arapça) resm, yazma, çizme

¹⁰² G. Migeon-A.Sakisian, "La Ceramique d'Asie Mineure et de Constantinople du XIV au XVIII siecle", *Revue de l'Art Ancien et Moderne XLIII-XLIV*, Paris 1923, s. 17 ;

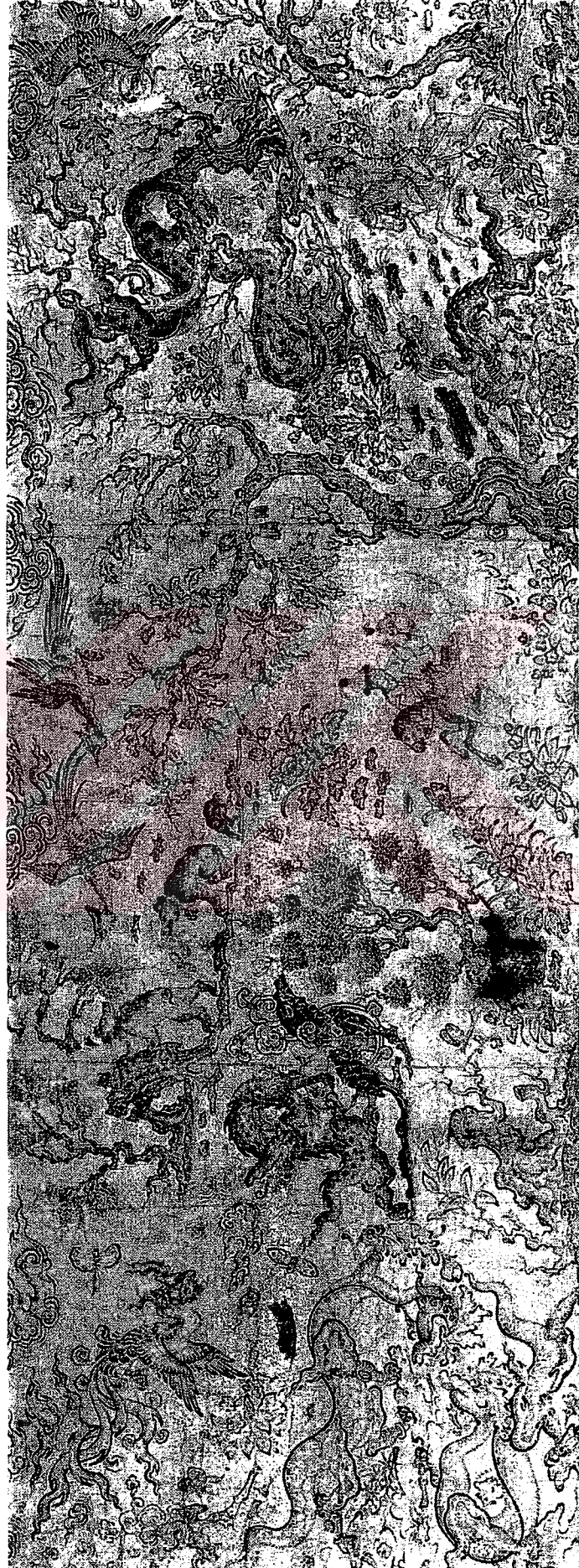
A.Sakisian, "La Reliure Turque du XV au XIX siecle", *Revue de l'Art*, May 1927, s. 279-280 ; "Turkish Miniatures", *Burlington Magazine*, 86-87, 1945, s. 231

uçlu yaprak motiflerine “saz yaprağı” ismi verdikleri A.Sakisian’ın yazılarından anlaşılmaktadır. “Saz yaprağı” terimini daha sonra W.B.Denny ve E.J.Grube de kullanmışlardır.¹⁰³

Saz üslûbunda hareketli kompozisyonları oluşturan motifler ince, ayrıntılı ve duyarlı bir işçiliğin ürünüdür. Siyah mürekkeple hareket ve boyut kazandırılan hatların kalın çekilerek vurgulanması, hatayî grubu motifler ve yaprakların hassas, ayrıntılı hatları ise tüm inceliği ile göze çarpmaktadır. Bu eserlerde inceli kalınlı ve kıvrak hareketlerin sadece fırça darbeleriyle verilebileceği gerçeği, kamış kalem kullanılmadığını açıkça ortaya koymaktadır.



¹⁰³ W.B.Denny, *Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha*, New York and London 1977, s. 139 ;
E.J.Grube, “Painting”, *Tulips, Arabesques and Turbans Decorative Arts from the Ottoman Empire*, London 1982, s.198



resim no.1



resim no.2

3.2. Motif Üslubu

Tezyîni sanatların hepsinde desenin yapıtaşlarını meydana getiren motifler, sanatkâr tarafından gerçekçi bir bakışla tabiattan alınmış ve belli başlı esas çizgileri korunarak detayları atılmıştır. Sanatkârın kendi zevk ve görüşleri doğrultusundaki eklemeler de yapılarak motifin çizimi tamamlanmıştır. “Üslûplaştırma”, “üslûba çekme” veya “stilizasyon” adı verilen bu yolun, sanat dünyasında bir dönüm noktası olduğu ve klâsik motiflerin bu metotla ortaya çıktığı söylenebilir. Bu yol sayesinde ne tabiat kopya edilmiş, ne de tamamen zıddı olan şekiller ortaya çıkarılmıştır. Böylece, motiflerde hem tabiatı, hem de sanatkârı seyretmek mümkün olmaktadır.¹⁰⁴

Saz üslûbunu ortaya çıkaran sanatkâr Şah Kulu’nu eserleriyle bütünleştiren de, üslûba çektiği motifleriyle düzenlediği girift, hareketli kompozisyonlarıdır. Bu desenler, hatâyî grubu adı altında toplanan yaprak, hatâyî, penç ve goncagül motifleri ile birlikte peri ve hayvan motiflerinin kullanılması ile oluşturulmuştur. Özellikle sivri uçlu, kıvrak hareketli yapraklar ve bu yaprak motifinin meydana getirdiği diğer hatâyî grubu motifler de zengin ayrıntılarla çizilirken, peri ve hayvan motiflerindeki hayal gücü ve anlatım yeteneği Şah Kulu’nun imzası niteliğindedir. Motifler, sanatkârın karakteristik desen anlayışı ile uyum içinde eserlerinde yer almışlardır.

Şah Kulu’nun eserlerini daha iyi tanıyabilmek için motifleri tek tek ele alarak, çizimleriyle beraber anlatımına geçmeden önce sınıflandırmak, gruplar halinde toplamak yerinde olacaktır. Bitkisel ve hayvansal motiflerin yanı sıra perilerin de kullanıldığı bu eserlerde, bitki kaynaklı motifler, hatâyî grubu altında toplanır. Daha önce de anlatıldığı gibi, başta yaprak olmak üzere hatâyî, penç ve goncagülden oluşan bu grupla birlikte, sap çıkmaları ve salyangoz motifleri de süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.

¹⁰⁴ İnci Ayan Birol – Çiçek Derman, *Türk Tezyîni Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul 1991, s. 14

Çiçek Derman, “Osmanlılar’da Tezhip Sanatı”, *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, Cilt II, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (İrcica), İstanbul 1998, s.487 ; “Osmanlı Asırlarında Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı”, *Osmanlı 11. Kültür ve Sanat*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.108

Hayvansal motifler ise tabiat kaynaklı ve efsânevî hayvan (hayal mahsulü) motifleri olmak üzere iki grup altında toplanmaktadır. Milattan önceki çağlarda, İç Asya'da yaşayan Türklerin sanatı, kahramanlıkla ilgiliydi. Hayatları, savaş ve avcılıkla geçen göçebe sanatkârlar, hayvanları yakından tanıyor ve ustaca resmediyorlardı. Üslûpları gerçekçi olmakla beraber, tabiata yakın değildi ve heyecanlı olayları anlatırken şekilleri tabiat dışı görünümlere sokmaktaydılar. Efsanevi niteliği olan hayvan motiflerinde ejder (evren), sîmurg (zümrüd-i anka), ch'i-lin, tabiat kaynaklı hayvan motiflerinde ise aslan ve kuş gibi orman hayvanları görülür.¹⁰⁵ İnceleyeceğimiz eserlerde kullanılan hayvan motiflerinin bazıları ilk bakışta tabiatın gelişi güzel yakalanmış bir anlık görünüş hissini vermektedir. Hareketleri hayvanın cinsine mahsus, herkesin zihninde kalıplaşmış olan belli hareketlerdir. Kompozisyonlarda, mekanın derinlik duygusu hayvanların şiddetli, ani dönüş hareketleriyle sağlanmıştır. Hayvanların seçilmiş hareketlerini anlatmakta sanatkârların şahsi paylarının yanı sıra, bazı hareketlerin kalıp olarak bir çok eserde kullanılması dikkati çeker.

3.2.1. Yaprak Motifi

Yaprak, hatâyî grubundaki penç, goncagül, hatâyî gibi motifleri de meydana getiren ve desen içinde önemli bir yeri olan motiflerdendir. Tezhipte kullanılan yaprak, tabiattaki görünüşünün üslûplaştırılması ile, tezyînatta küçük ve sade, dilimli, parçalı, ortadan katlı ve kıvrımlı şekillerde çizilmiştir. Selçuklu sanatında geometrik üslûbun hakimiyeti yüzünden gelişmemiş olan yaprak ve aynı gruptan motifler (hatâyî grubu motifleri) Osmanlı döneminde önem kazanmış, 16.yüzyılda en mükemmel şeklini bularak altın devrini yaşamıştır.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Emel Esin, "İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş", **Türk Kültürü El Kitabı**, Seri H, Cild1/b, İstanbul, 1978 ;

İnci Ayan Birol – Çiçek Derman , a.g.e. , s. 129

¹⁰⁶ İnci Ayan Birol – Çiçek Derman , a.g.e. , s. 17

Saz üslûbunun en karakteristik motifi olan yapraklar, uzun, sivri uçlu, kıvrak, hareketli ve zarif görünüşe sahiptir. Büyük ve detaylı çizilen bu yapraklarda özellikle orta damar ve ana çizgiler kalın çekilmiştir. İkiye katlanmış yapraklarda “kılçık” adını alan orta damar, yaprağın hareketini iyi vurgulamak amacı ile daha belirgin bir biçimde çizilmiştir.

Şah Kulu'nun kompozisyonlarında kimi zaman ana tema olarak seçilen bu motif zaman zaman da desende tamamlayıcı unsur olarak kullanılmıştır. Motifin en önemli özelliklerinden biri, gövdesinin kendi içerisinde parçalara ayrılması ve her parçanın kendi içinde tekrar parçalara ayrılarak tek bir yaprak görünümüne bürünmesi ile hareketli yaprak kümelerinden oluşan iri yapraklar meydana getirmesidir. Yapraklardaki dilimler ve zengin kıvrım hareketleri desendeki hareketi artırırlar. Yaprak dönüşleri orta damar esas alınarak verilmiş ve büyük bir yaprağın kıvrılmasındaki espri, damarın yaprağı dönerken ortadan aşağıya hafifçe çekmesi ile canlandırılmıştır. Yaprak motifleri bazen üst üste gelerek bir küme oluştururlar. Karmaşadan uzak olan ama bir o kadar da zengin ayrıntılara sahip bu yaprak kümeleri üslûbun önemli özelliklerinden biridir (çizim no.1).

Eserlerdeki son derece kıvrak, sağlam bir firçanın hakim olduğu yapraklarda, tarama ve damarlardaki incelik, detayların dengesindeki ustalık Şah Kulu'nun üslûbunu bize en güzel biçimde anlatmaktadır.

Şah Kulu'nun desenlerinde hemen hemen her türlü yaprağı görmek mümkündür ve aynı zamanda her yaprak bir diğerinin tekrarı olmayacak şekilde çizilmiştir.

Adeta tek başına kompozisyon niteliğinde olan iri, detaylı, değişik yönlere kıvrım ve dönüşler yapan yaprak motifleri saz yolunun en güzel örneklerini meydana getirmişlerdir. **Açık, parçalı** olarak tanımlayabileceğimiz bu yapraklar uç kısımlarından dönüş yaparak desene kıvraklık kazandırır.

İncelediğimiz eserlerin hemen hemen hepsinde karşılaştığımız bu yaprakların en güzel örnekleri Cleveland, Museum of Art'da, J.H. Wade Koleksiyonunda korunan Acc.No.44.492 numaralı eserdir. Yaprakların üzerine çizilen hatâyî motiflerinin,

ejder pençesinin ağırlığını ve kompozisyondaki hareketi anlatmak amacıyla kendi veya bir diğer yaprağın üzerine dönüş yapan motiflerde damar kısmı kalın çizilerek hareketin izlenmesinde yardımcı olmaktadır (çizim no.2,3). Viyana Österreichische Nationalbibliothek’de bulunan, Cod.Mixt.313 numaralı, III.Murad Albümünün varak 11b’deki eserin yaprak motifleri de oldukça hareketlidir. Aniden kıvrılan, sivri uçlu hançeri yaprağın bu dönüşü, yaprak ile dilimi arasından geçen dalın arkasında hareketi arttırmakta ve kompozisyona beyzi bir şekil kazandırmaktadır (çizim no.4) .

Yaprak motifleri kimi zaman **katlanmış** formda karşımıza çıkar. Katlanmış yapraklarda kılçık kısmı yay gibi gergin, kalın bir çizgi ile gösterilerek hareket kazandırılmıştır. Viyana Österreichische Nationalbibliothek’deki III. Murad Albümünde bulunan (Cod.Mixt.313) 12a ve 46a varak numaralı eserlerde kılçık kısmı oldukça kalın bir hatla belirginleştirilen bu katlanmış yapraklar sivri ve yuvarlak dilimli olarak iki şekilde çizilerek kompozisyona zenginlik kazandırılmıştır (çizim no.5,6). Portland Oregon, Edwin Binney 3rd Collection, (Önceki koleksiyon, Koverkian Foundation, New York)’da korunan eserde de sivri dilimli kıvrılmış iri bir yaprak kompozisyonun ağırlık noktasıdır. Sola doğru bakan bu yaprağın kılçık kısmı da oldukça kalın çizilmiştir (çizim no.7) .

Hareketli dönüşlerle birbirini kesen, sarılan iri gövdeli yapraklar, **sivri dilimli** ve **yuvarlak dilimli** çizilerek, girift yaprak kompozisyonlarındaki karışık görüntü engellenmiş, zenginlik kazandırılmıştır. Bu iki farklı yaprak çeşidi ile düzenlenen desenlerden biri de “Şah Kulu” atıf imzalı ve Acc.No.57.51.26 numarası ile New York Metropolitan Museum of Art’da korunan eserdir. Birbirine sarılmış yaprakların oluşturduğu demetin üzerinde, sola doğru yürüyen bir ejder motifi görülür. Yuvarlak dilimli yaprak motifleriyle girift bir kompozisyon oluşturan sivri dilimli yaprak sert hareketlerle kıvrılarak ejderin yürüyüşündeki hareketi artırırlar. Bu iki yaprağın birbirleri üzerine kıvrılmaları ile oluşan kompozisyonda orta damarın yanı sıra yaprak dilimlerinde de ince damarlar gözlenmektedir.Yapraklar her dönüşlerinde açık parçalı şekilde çizilmiş ve katlanmış olarak son bulmuştur.Yaprakların uç kısmındaki bu katlanmış bölümün sırt çizgisi oldukça kalın çizilerek belirginleştirilmiştir (çizim

no.8,9). Cleveland, Museum of Art'daki (Acc.No.44.492) eserde de ejder motifinin pençesi altında kalmış, iri bir hatâyî motifini örten iki yaprağın oluşturduğu kompozisyonda yaprak dilimleri yuvarlak ve sivri olarak farklı karakterlerde çizilmiş ve 3 ayrı motiften oluşan küme halindeki düzenlemede karmaşa önlenmiştir (çizim no.3).

Yaprak ucunda **birden fazla dönüşler yaparak kendi içinde kümeleşip** birbirlerinin arasından geçerek son derece kıvrak, dairesel harekete sahip iri yapraklar ise Cleveland, Museum of Art'da, J.H.Wade Koleksiyonu'nda korunan Acc. No.44.492 (çizim no.10) ve Viyana Österreichische Nationalbibliothek'de bulunan, Cod.Mixt.313, varak 11b numaralı eserde (çizim no.11) karşımıza çıkar. Dönüşleri ile adeta bir kompozisyon oluşturan bu yapraklar saz yolunun karakteristik özelliklerini bize sunmaktadır. Uca doğru gittikçe küçülerek son bulan yaprağın dönüş hareketleri orta damar ile kolayca takip edilir. Yapraklar adeta uçarcasına rahat kıvrımlarla tekrar tekrar dönmektedirler.

Açık yaprak formunda olup boğumlu parçalara sahip olan yaprak da Şah Kulu'nun desenleri içinde kullandığı bir başka yaprak çeşidi olarak karşımıza çıkar. İmza niteliği taşıyan bu yaprak Viyana Österreichische Nationalbibliothek'deki III.Murad Albümü'nde bulunan (Cod.Mixt.313) 12a ve 46a varak numaralı eserlerde görülür (çizim no.12). Bu iki düzenlemede kullanılan yaprak şimdiye kadar incelediklerimizden farklı parçalara ve dilimlere sahiptir. Dendan gibi ritmik yarım daire formunda çizgilerle ifade edilen parçalarda dilimler de aynı şekildedir ve her dilimin nüans alacak üst orta kısmında salyangoz motifleri yer alır. Parçaların girintilerine sivri uçlu küçük yapraklar yerleştirilmiştir. Hatâyî grubu motiflerinin istiflenerek oluşturduğu dallar arasında da bu yaprağı görmek mümkündür (çizim no.18). Ayrıca, Cleveland, Museum of Art'daki eserde de, ejderin bedenini sarmış dal üzerindeki hatâyî grubunun oluşturduğu düzenlemede küçük bir ayrıntı rolü ile karşımıza çıkar.

İri hatâyî grubu motiflerle birlikte kullanılan daha ince, kıvrak ve sivri uçlu yaprak motifi ise İÜK.'nde, F.1426, varak 48a numarası ile korunan eserde

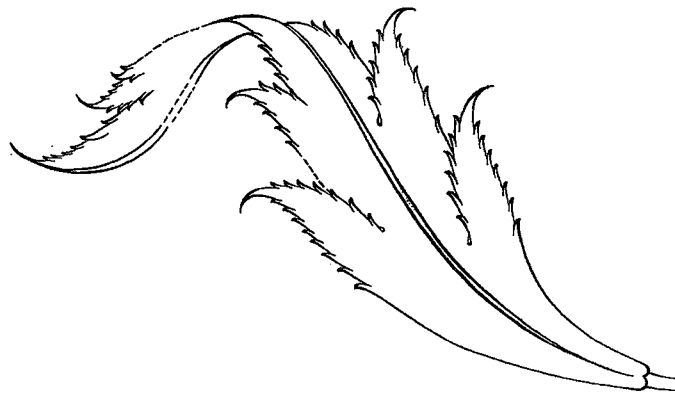
kullanılmıştır (çizim no.13). Bu yapraklar, üzerine çizilen hatayi grubu çiçek motiflerinin ağırlığı ile eğilmiş, kıvrılmış şekillerde tasvir edilirken, hemen hemen yarısı gözükken çiçek motiflerinin daldan ayrılış kısmını da örtmekte ve bu detaylarla kompozisyona hareket kazandırılmaktadır. F.1426, varak 47b'deki eserde de, iki yaprağın arkasına çizilen iri hatâyî motifinin daldan çıkış kısmı görünmez (çizim no. 14,15).

Büyük yaprakların yanı sıra **küçük yaprak** motifleri de, desende uzun sapları ve sapların kesişen noktalarını örtmede, desen çıkışlarında, katlanmış yaprakların kalın kılıçığı üzerindeki küçük boşlukları doldurmada, hatâyî grubu çiçekleriyle istiflenmiş dallar arasında ve bunlar gibi diğer ayrıntılarda çokça kullanılmışlardır (çizim no.18,19,32).

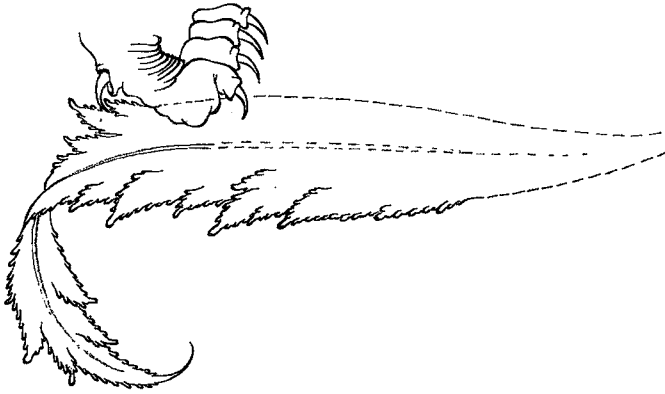




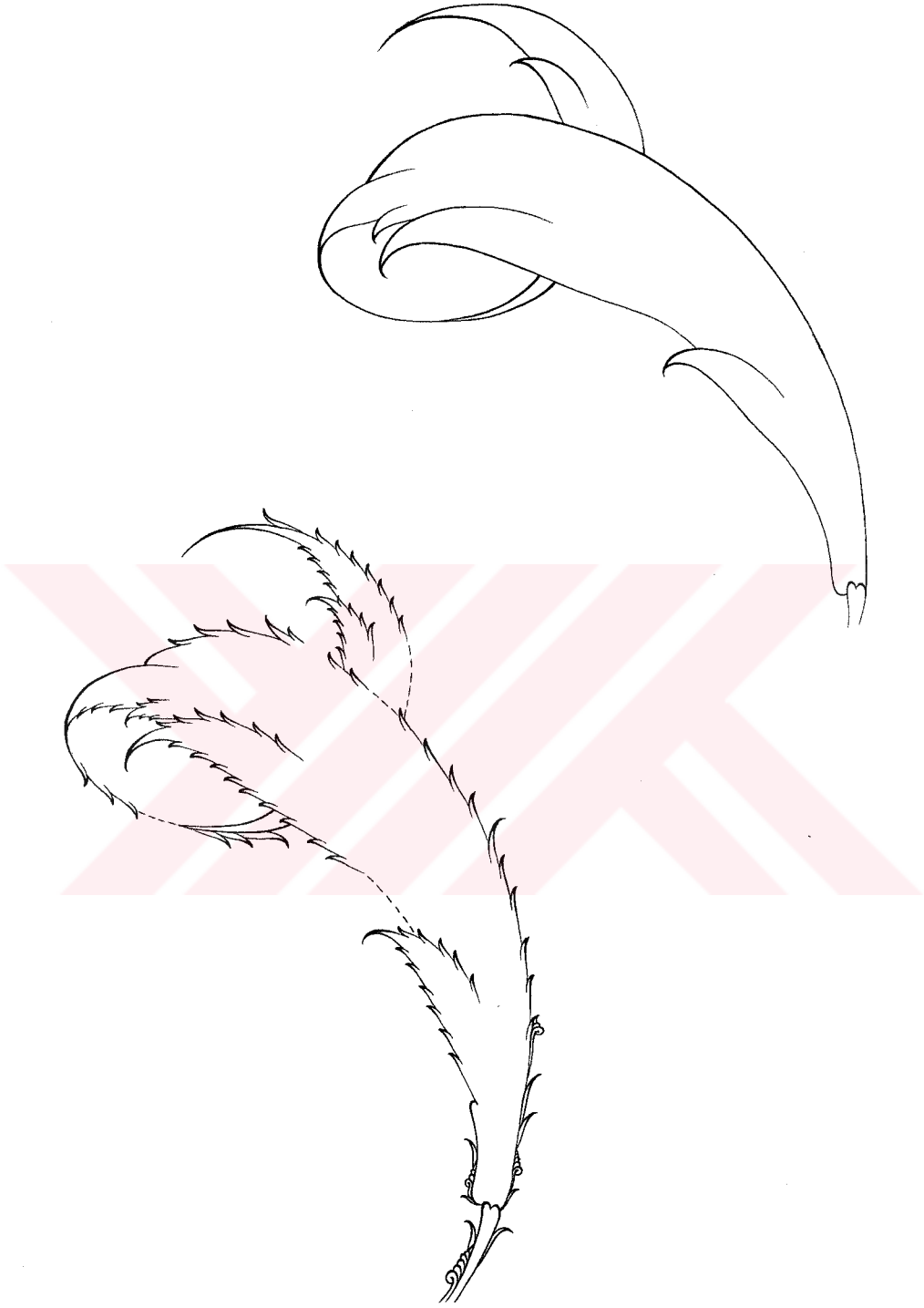
çizim no. 1



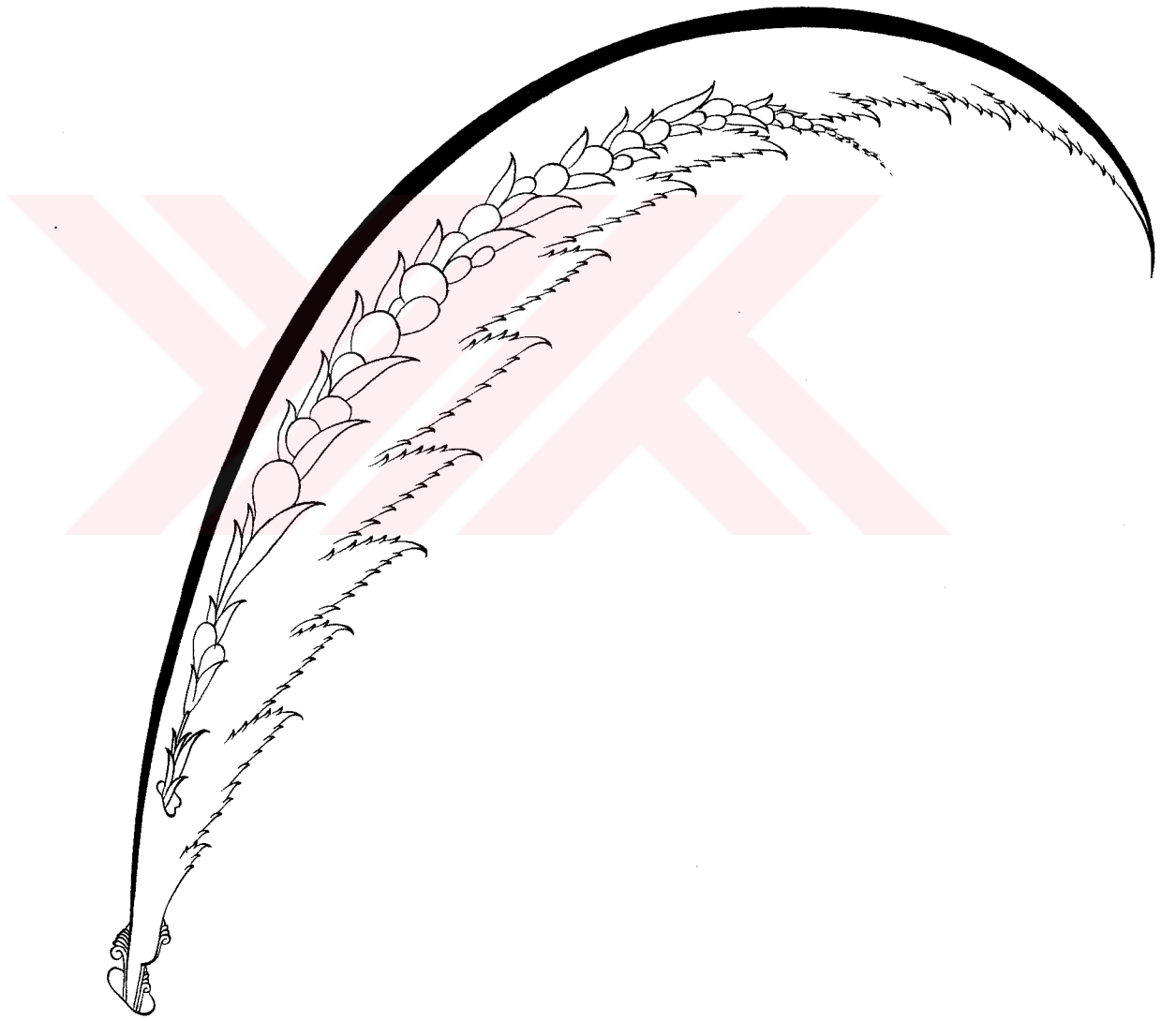
çizim no. 2



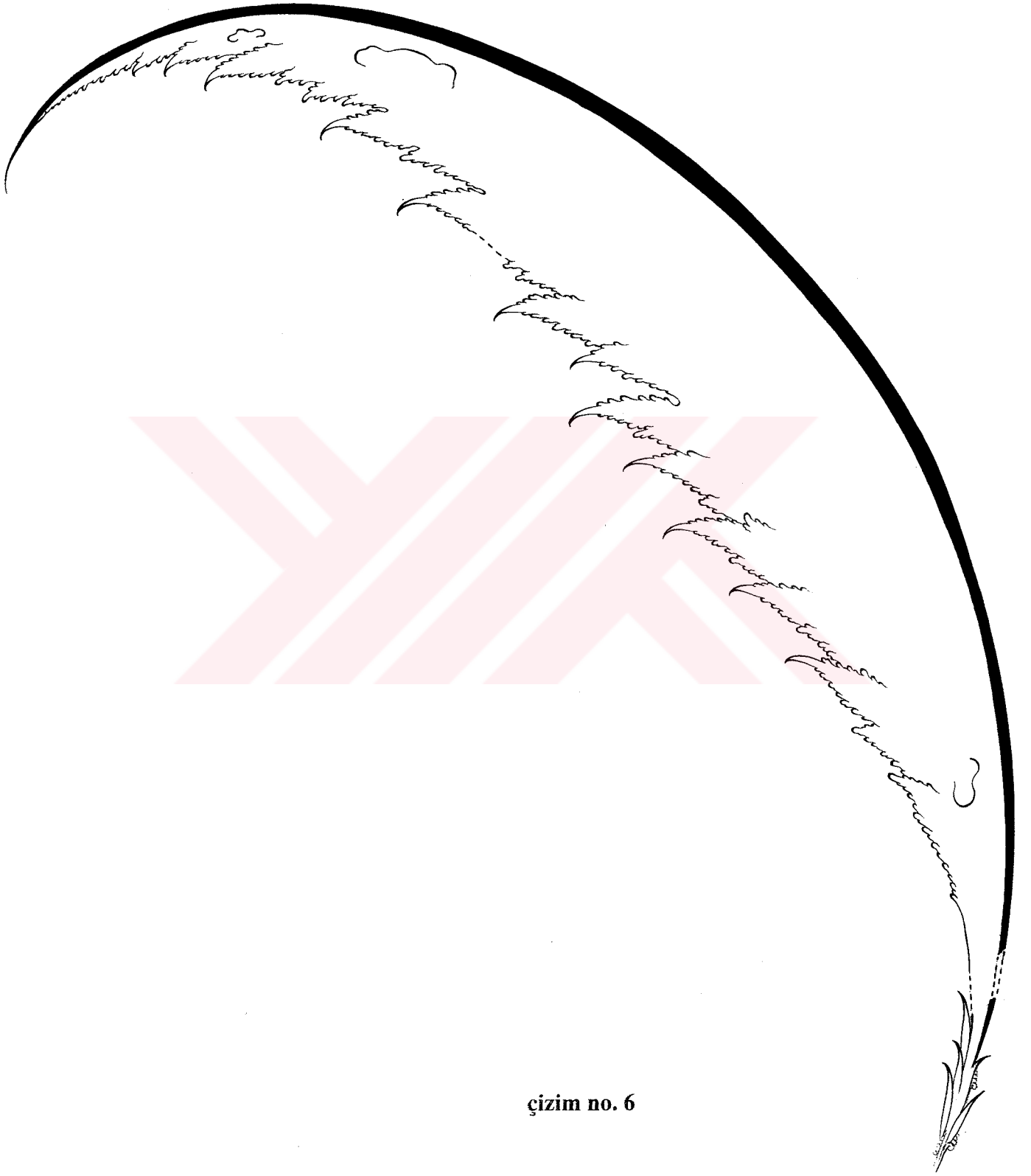
çizim no. 3



çizim no. 4



çizim no. 5



çizim no. 6



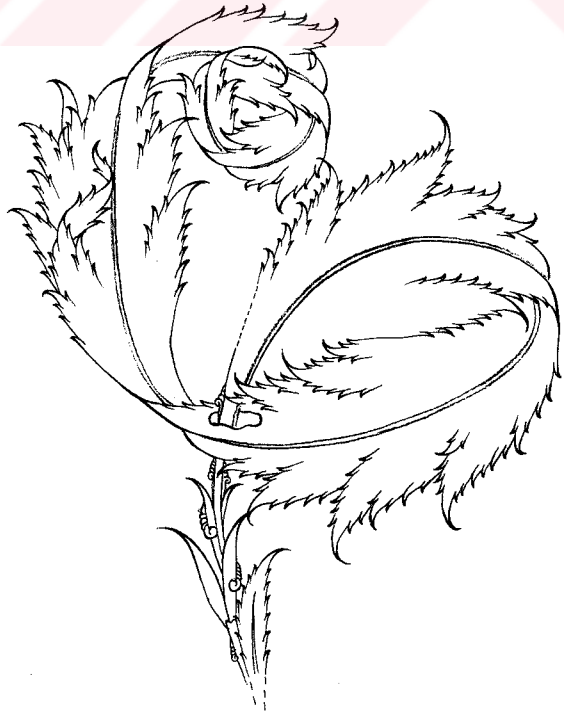
çizim no. 7



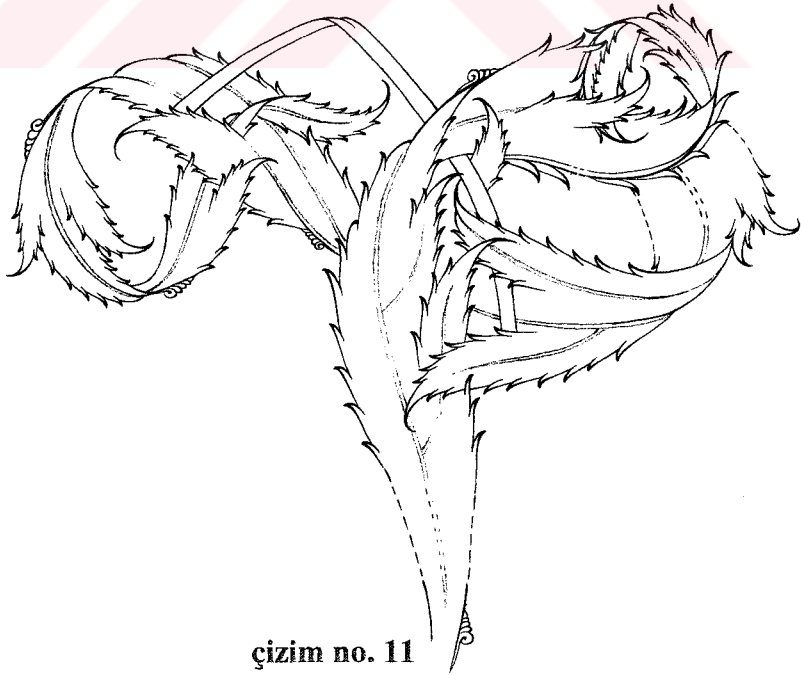
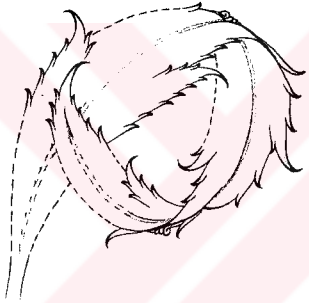
çizim no. 8



çizim no. 9



çizim no. 10



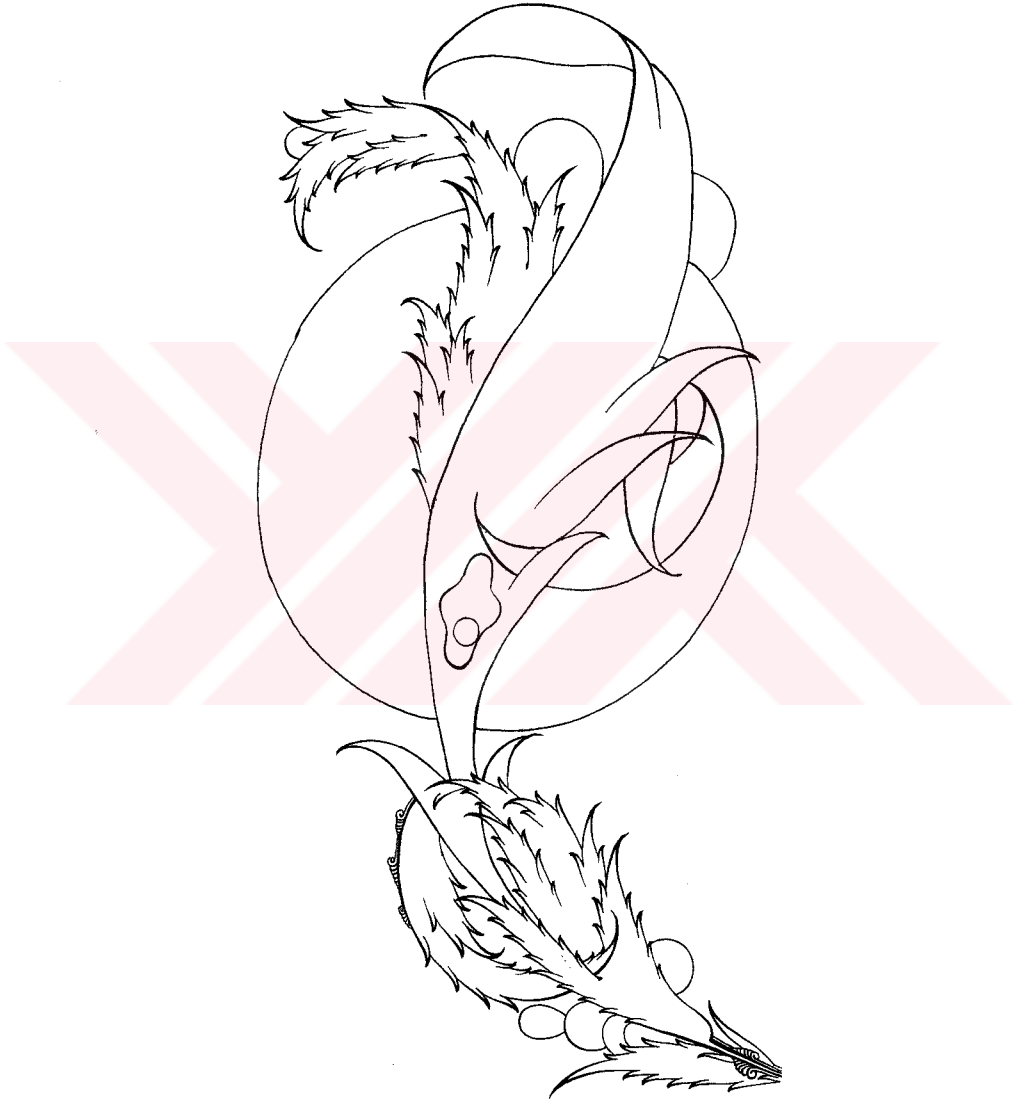
çizim no. 11



çizim no. 12



çizim no. 13



Çizim no. 14



çizim no. 15

3. 2. 2. Hatâyî, Penç ve Goncagül Motifleri

Hatâyî ; muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üslûplaştırılmasıyla ortaya çıkan şekildir.¹⁰⁷ Buna eski deyimini ile “makta-ı tûlânî” (uzunluğuna kesit) denir.¹⁰⁸

Tezhîp sanatının ana motiflerinden biri olan hatâyî, isminden de anlaşılacağı gibi menşe itibâriyle “Hatâ”, “Hatay”, “Hıtay”, “Huten”, isimleriyle de anılan Çin Türkistanı’na bağlanır. Orta Asya’dan İran yoluyla Anadolu’ya ulaşan hatâyî motifinin en yaygın kullanım sahasını bulması Osmanlılar devrinde olmuştur. Bu motif her asırda başka özellikler kazanmıştır ki bunlar kolayca fark edilebilir. Meşime, can noktası (ukde-i hayatî), çanak (keys), taç yapraklar (tüveyç) olarak adlandırılan bölümler hatâyî motifini oluştururlar. Meşime, çiçeğin göbek kısmındaki tohumları koruyan keseciktir. Üst orta kısmında tepecik, alt orta kısmında can noktası bulunur. Motifteki bütün bölümler de bu kısımdan çıkar. Çanak, çiçeğin kaidesini oluşturur ve belirgindir. Meşimenin etrafını çeviren yapraklar da renkli kısmı oluşturan taç yapraklardır.¹⁰⁹

Penç ; herhangi bir çiçeğin üslûplaştırılırken kuşbakışı görünüşünün ele alınması ile çizilen motiftir. Gelişmiş bir çiçeğe üstten bakıldığında, önce renkli taç yaprakları görünür. Stilize edilen çiçek taç yapraklarının sayısına göre Farsça isimler almakla birlikte daha sonraları penç adı altında tek bir isimde toplanmıştır. Kanaviçesi (sınır çizgisi) daire şeklindedir¹¹⁰

Goncagül ; bütün olgunlaşmamış, gonca halindeki çiçeklerin boyutuna kesitinin üslûplaştırılmış halidir. Taç yaprakları ve çanak kısmı belirgindir. Meşime ve tohumları, hatâyî motifinden, farklı olarak ya hiç görünmez ya da kısmen görülebilir.¹¹¹

¹⁰⁷ İnci Ayan Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s. 66 ; Rikkat Kunt’un yayınlanmamış ders notlarından

¹⁰⁸ Muhsin Demironat, “Türk Tezyînî San’atlarında Motifler”, *Akademi Mecmuası*, V, İstanbul, 1966

¹⁰⁹ İnci Ayan Birol – Çiçek Derman , a.g.e. , s. 66

¹¹⁰ İnci Ayan Birol – Çiçek Derman , a.g.e. , s. 47

¹¹¹ İnci Ayan Birol – Çiçek Derman , a.g.e. , s. 101

Her dönem üslûbuna göre farklılıklar gösteren bu motifler de Saz üslûbunda daha ayrıntılı ve zengin düzenlemeleri ile karşımıza çıkar. İncelediğimiz desenler içerisinde, hatâyî, penç ve goncagül motifleri çok ayrıntılı çizilmekle birlikte çoğunlukla motifin tamamı görülmez, desendeki hareketli yapraklar arkasında kalarak yarısı ya da bir kısmı gözüktür.

Hatâyî motifinin meşimesi iridir ve tepelik kısmına kadar kalın çizilir. Can noktasında sadece bir helezonla yetinilmeyerek, zengin ayrıntılarla bezenmiştir. En güzel örneklerinden birisi, Cleveland, Museum of Art'da korunan Acc.No.44.492 numaralı eserdir. Kompozisyona zenginlik katan hatâyî motifleri, ya **bir yaprağa dayanmışlar** ya da çiçeklerde bezeli dal üzerinde çizilmişlerdir. Neredeyse hiçbir hatâyî motifini tam olarak göremeyiz. Taç yaprakları kıvrımlı veya sırt çizgisi kalın çekilmiş yapraklarla düzenlenmiştir. Meşime içerisindeki tohumların çoğu marul göbekli hatâyî motifi ile veya büyüklü küçüklü yaprakların simetrik bir şekilde yerleştirilmesiyle anlatılırken, can noktaları bir pençe gösterilmiştir. Küçük yaprak ve goncagüller ile süslenmiş motiflerdeki zengin ayrıntılar kompozisyona renk katmaktadır.

Acc.No.44.492 numaralı eserde, yaprakların arkasına gizlenmiş hatâyî grubu motiflerle kompozisyon zenginleştirilmiştir (çizim no.16). İÜK.'nde korunan, F.1426 varak 47b numaralı eserdeki iri hatâyînin de meşime kısmını yaprak motifi saklar. Fakat arkada kalan motifi göstermek amacı ile öndeki yaprak delinerek can noktası ortaya çıkarılmıştır. Aksi takdirde bu motifin ilk bakışta hatâyî olduğu anlaşılabilir. Kıvrımlı, sivri uçlu yaprakların hakim olduğu hatâyî motifinde, çanak kısmından çıkan küçük goncagül motifleri de çizilmiştir (çizim no.17). Bu eserin, incelediğimiz Acc.No.44.492 numaralı eserden bir ayrıntı olduğu dikkati çeker. Ejder figürünün sol arka pençesi altında kalan iki yaprak arkasına gizlenmiş hatâyî motifi (çizim no.18), F.1426 varak 47b'de bazı ayrıntıları değiştirilerek çizilmiştir. Can noktasının çok sade bir şekilde, küçük iki katmerli bir penç ile süslediği bu motif Acc.No.44.492'da kompozisyonun bir ayrıntısı olduğu halde daha zengin bir şekilde ele alınmıştır. Bununla birlikte meşimeyi oluşturan küçük

yaprakların düzeninde de farklılıklar gözlenir. Her iki hatâyî motifi de saz üslûbunun karakteristik özelliklerine sahiptir.

Daha çok katmerli çizilen penç motifinin en sade haline küçük ayrıntılarda rastlarız. Goncagül motifi, tek olarak çizildiği gibi penç ve hatâyînin süslenmesinde de çokça kullanılmıştır.

Şah Kulu'nun eserlerinde çoğu zaman **büyükten küçüğe doğru istiflenerek bir dal oluşturan çiçek demetleri** karşımıza çıkar. Hatâyî, penç, goncagül motiflerin tamamı gözükmeyecek şekilde motifleri taşıyan dal üzerine oturtulmuş ve aralarına, boşlukları kapatmak amacıyla, küçük yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Viyana Österreichische Nationalbibliothek'de bulunan (Cod.Mixt.313) varak 12a ve varak 46a'da hatâyî motifleri hatâyî, penç, goncagül motifleriyle birlikte bir dal üzerinde birbirlerinin üzerine istiflenerek çizilmişlerdir (çizim no.19). Kompozisyonun ana motifi olan boğumlu (dendanlı) yaprağı delip çıkan hatâyî grubu motifleriyle bezenmiş dal, varak 12a ve varak 46a'da aynıdır. Aynı olan bir başka demet de, varak 12a'da küçük kılçıklı yaprağın hemen arkasından çıkarken, varak 46a'daki boğumlu yaprağın karşısına çizilmiş iri kılçıklı yaprağı delerek kompozisyona katılan açık yaprağa dayalı demetin uzantısında görülmektedir.

(Cod.Mixt.313) varak 11b ve Cleveland, Museum of Art'da korunan Acc.No. 44.492 numaralı eserde de aynı özellik görülmektedir. Hatâyî, penç, goncagül motifleri,birlikte bir dal şeklinde birbirlerinin üzerine istiflenerek çizilmişlerdir (resim no.17,15, çizim no.42,36).

Bir dal üzerine yerleştirilen motiflerin tamamının veya aralarda sapın da görülebildiği ya da birkaç motifin tamamen bir bukete hatırlatacak şekilde toplanmasıyla oluşturulan düzenlemeler Viyana Österreichische Nationalbibliothek'de bulunan (Cod.Mixt. 313) varak 12a ve varak 46a'da karşımıza çıkmaktadır (çizim no.20). Daha çok goncagül ve hatâyî motiflerinin kullanıldığı bu dallarda sade küçük yaprak motifleri de kompozisyona zenginlik katmak, boşlukları doldurmak amacı ile yerleştirilmiştir.



çizim no. 16



Çizim no. 17



Çizim no. 18



çizim no. 19



çizim no. 20

3.2.3. Ejder Motifi

İslâm sanat eserlerinde sık sık tasvir edilen efsanevî hayvanlar arasında ejder önemli bir yer işgal eder. Ejder motifinin sembolizmi Gök ve Yer-Su unsurlarına bağlı olarak çok geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Bu kavramlar arasında birbirini bütünleyen bir karşıtlık söz konusudur. Arapların “tannin”, Çinlilerin “lung”, Moğolların “moghur”, İranlıların “ejderha” adları ile isimlendirdikleri bu motif Türklerde de “evren” olarak anılır.¹¹² Fakat günümüzde “evren” yerine “ejder” ismi kullanılmaktadır.

Ejderin sözlük anlamı; hayali büyük yılan, masalarda ve mitolojide yılanımsı korkunç hayvandır.¹¹³ Hayal mahsulü hayvanlarla ilgilenen Orta Çağ Arap kaynaklarının bazılarında da ejderin tasviri yapılmıştır. Hamdullah Mustafî Kazvîni Nuzhet al-Kulub adlı eserinde şöyle yazar :

“ O kocaman vücutlu, korkunç görünüşlü, çok dişli açık ağızlı, alevler saçan gözlü upuzun bir hayvandır. Başlangıçta bir yilandı ve zamanla şeklini değiştirip ejder oldu; Bu konuda şöyle söylemişlerdir: ‘Bir yılan fırsat bulduğunda bir ejder haline gelir.’ Aca-ib al Mahlukat’ın yazarının söylediğine göre bir yılanın boyu 30 yarda ve yaşı da yüze vardığı zaman, ona ejder derler; karadaki hayvanlar ondan dehşete düşene kadar yavaş yavaş büyür ; Ulu Tanrı ondan sonra onu denize atar; okyanusta ebadı büyür ve on bin yarda varır ; balık gibi iki yüzgeci meydana gelir ve hareketleri ile denizi dalgalandırır. Denizde de yaptığı hasar ortaya çıkınca Tanrı ona ölüm gönderdi ve bir rüzgar onu Yecüc ile Mecüc’e yem olmak üzere o diyara attı. Kabilelerinin hayat tarzının mükemmelliğinden Yecüc ile Mecüc hakkında hüküm verilebilir. Vücutlarının hayvan etinden zarar görmemesi onların mükemmel bir hayat sürmelerinden ileri gelmelidir (Kuran, XVIII, 93), ejderin kalbini yemek

¹¹² Güner İnal , “Susuz Han’daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresindeki Yeri”, **Sanat Tarihi Yıllığı IV**, 1970-71, İstanbul Üniv. Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Enst. , s. 154 ;

Yaşar Çoruhlu , “Ejderha”, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, M.S.Ü.Fen Edebiyat Fak. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Türk ve İslâm Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul 1995, s.43

¹¹³ **Osmanlıca Türkçe Sözlük**, Bilgi Yayınları 267, s. 68 ;

Mustafa Nihat Özön ,**Resimli Türk Dili Sözlüğü**, Arkın-Ofset Basımevi, İstanbul, 1967, s. 315

cesareti arttırır ; yiyen hayvanlara üstün gelir. Onun derisini bir aşığa bağarlarsa, hisleri yatıştır. Başının gömülü olduğu yer hoş olacaktır.”¹¹⁴

Buzurg ibn Şahriyâr’ın, Hint Mucizeleri hakkındaki kitabında da ejder tasviri vardır ;

“Söylendiğine göre okyanusta Tannin denilen canavar yılanlar, dehşete düşürecek yaratıklar vardır. Kışın ortasında bulutlar deniz yüzeyine yaklaştığı zaman bıraktığı suyun sıcaklığını hala vücudunda taşıyan Tannin suyu terk edip bir buluta girer ; çünkü bu mevsimde deniz suyu hala sıcaktır. Soğuk onu yakalar ve bulutun içinde mahpus kalır ve rüzgarlar deniz suyunun üzerinde estiği zaman bulut Tannin’i yükseltir ve taşır ; böylece ufkun bir yanından diğerine seyahat eder. Sonra bulutun buharı dağılır ve rüzgarlar dağıtılarak parça parça uçar, artık desteği kalmayan Tannin yine yere veya suya düşer. Tanrı bir millete felaket göndermek istediğinde onların gölgesine bir Tannin düşürür ve o da onların develerini, atlarını, ineklerini, koyunlarını yiyecek bir şey kalmayınca kadar yer ve sonra ölür ; veya Tanrı onu bertaraf eder.”¹¹⁵

Ejderlerin çeşitli sembolik değerleri vardır. Yeraltı, karanlık sembolü, su sembolü, karanlık ve kötülükle mücadele sembolü, gezegen sembolü, ahenk, hareket, gökyüzü veya kâinat sembolü, on iki hayvanlı Türk-Çin takviminde kullanılan ejder yılının sembolü ve Türk Sanatı’nda, İslâmiyet’te geçildikten sonra 9’dan 12’li sisteme çıkan burçlar ve yıldızlar sisteminde kullanılan ejder sembolü.¹¹⁶

¹¹⁴ İnal Güner , a.g.e. , s. 154-155 ;
H.M. Qazvini , **Nuzhat al- Qulüb**, London, 1928, p .36

¹¹⁵ İnal Güner , a.g.e. , s. 155-156

¹¹⁶ Gönül Öney, “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri”, **Belleten**, cilt XXXIII, no.130, Türk Tarih Kurumu , Ankara, Nisan 1969, s.171-192 ;

Özkan Ertuğrul , “Çeşitli Uygarlıklardan Bugüne Anadolu Kültüründe Burçlar”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, yıl:20, sayı:60, Şubat 1990, s.14-19

Karanlık ve yer ejderi, ait olduğu durumdan dolayı toprak veya suda yaşayan hayvanlara benzetilir. Bazen solucan gibi bir sürüngen, bazen kara yılan, bazen de balığa benzetilir. Aslında ejder tasvirlerinin çoğu yılan veya sürüngenini andırır.¹¹⁷

Yer ejderi kış veya sonbahar dönümü hayvanıdır. Yerin yada suyun derinliklerinde yaşar.¹¹⁸ Yaz mevsiminde yeryüzünün ve suların derinliklerinden çıktığı için, tabiatın enerjisinin yeniden uyanışının, verimliliğinin ve ebedi hayatın da sembolüdür.¹¹⁹

Türkçe Kök-luu denilen Gök ejderi, ilkbahar geldiği zaman gün-tün eşitliğinde (ekinoks, 21 Mart ile 21 Eylül) yeraltından yukarıya çıkarak, yeryüzüne ulaşır. Bu çıkış sırasında gök unsurunun özelliklerine sahip olmaya başlar. Başının üzerinde tepe gibi bir yumru, boynuzlar, kanatlar ve pullarla değişimini tamamlayarak gökyüzüne çıkar, bulutların arasında uçmaya başlar. Yıldırım ve rüzgarların rolünü üstlenerek yağmurun yağmasını sağlar. Böylece, Türk Mitoloji ve sanatında gök ejderi, suyun, bolluğun ve yeniden doğuşun simgesi olur.¹²⁰ Yağdırdığı yağmurlarla tabiat kendini yeniler, ejderin göğe yükselme fikri, aynı zamanda onu gücün, kuvvetin uğurlu bir sembolü yapmıştır. Çinlilerde de olduğu gibi bereket ve kuvvetin sembolü olan ejder, özellikle İslâmiyet'ten sonra eski Hind mitolojisinden gelen kötülüğün sembolü olarak algılanmaya başlanmış ve yiğitliği temsil eder bir şekilde onu öldürme sahneleri işlenmiştir.

Ejderin bütün sembolik anlamları, İslâm'ın kural ve ilkeleri ile uyum sağlayarak sürmüştür. İslâmiyet'ten sonraki Anadolu Türk sanatında ve genel İslâm sanatında ejder aynı zamanda bir astrolojik semboldür.¹²¹

¹¹⁷ Albert Grünwedel, *Altbuddhistiche Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, C.I., Berlin 1912, fig.249

¹¹⁸ Emel Esin, "Büke (The Cosmic Significance of the Dragon in Early Turkish Iconography)", *Cultura Turcica*, C.V-VII (1968-70), Ankara 1968, s.78 ;

C.S.A. Williams, *Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives*, New York 1960, s.131;

¹¹⁹ Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.45

¹²⁰ Emel Esin, "Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)", *Selçuklu Araştırma Dergisi*, S.I., Ankara 1969, s.162 ; "Büke", a.g.e., s. 78 ;

C.S.A Williams., a.g.e., s.131

¹²¹ Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.43-67

Selçuk sanatında çok defa düğüm halinde görülen ejder, yılan gibi pullu gövdeli, ayaksız olabildiği gibi, sadece ön ayakları olan kanatlı veya kanatsız şekillerde de işlenmiştir.¹²² Kubâdâbâd Sarayı çinilerinde ve Ahlat mezartaşlarında görülen ejder motifleri bu özellikleri taşımaktadır.¹²³ Anadolu Selçuklu kervansaraylarından Susuz Han'ın portal nişi üzerinde, Karatay Han'ın avlu giriş portalinde ve Sultan Han'ın mescid kemerinde bulunan iki ejderli süsleme, taş tezyînatındaki örneklerdendir. TSMK.'nde bulunan Saray Albümü'nde gördüğümüz ejder kompozisyonları genellikle sîmurg ile mücadele halinde resmedilmiştir. Renksiz olarak kuvvetli ve kıvrak fırçayla çizilen bu desenler hakikaten pek muhteşemdir.¹²⁴

Şah Kulu'nun üslûbunda önemli bir yer tutan ve saz yolunun en karakteristik motiflerinden biri olan ejderi tanıdıktan sonra incelediğimiz eserlerdeki ayrıntılarına baktığımızda, Cleveland, Museum of Art'da, korunan Acc.No.44.492 numaralı eserde kompozisyonun dörtte üçünü kaplayan ejder motifi, **balık pullu, dört bacaklı, kanatlı, ağzı açık** olarak tasvir edildiği görülür. Kuvvetli pençeleri **beş parmaklıdır** ve sivri keskin tırnaklara sahiptir, bunlardan altıncısı da ayağının arkasında toynak denilen kısmındadır. Bacakları uzun vücudunu taşıyabilecek sağlamlıktadır. Sırt kısmında bulunan kalın hat, gözlerinin üzerinden ince bir şekilde başlayıp, ensesinde kalınlaşarak kuyruğunun bitiminde son bulur. Boyut kazandıran bu siyah çizginin alt kısmında ince bir şekilde çizilmiş açık renkte bir şerit daha görülür. Bacaklarının ön kısmından başlayan ve uçuşarak diğer motiflere sarılan kanatlarında da hareketi, kıvraklığı siyah bir çizgi verir. Vücudunun hemen hemen yedide birine denk düşen başında, yumuşak hareketlerle çizilmiş boynuzu, kulağı ve çenesinin altında helezonlarla anlatılan sakallarındaki ayrıntılar mükemmeldir. Açık ağızından dişleri ve sivri dili gözükten ejderin, gözbebekleri bile özenle çizilmiş gözleri her an saldırmaya hazır bir hayvanı anlatır. Ağızının üst kısmı olan, burnu ile gözleri arasındaki bölüm, bacaklarında da kullanılan boğumlarla biçimlendirilmiştir. Hatâyî grubu motiflerinin arasından, bütün ihtişamıyla sola doğru yürürken tasvir edilen ejder motifi, Şah

¹²² Gönül Öney, a.g.e., s.171-192

¹²³ Beyhan Karamağaralı, **Ahlat Mezartaşları**, Ankara, 1972, s.72--77

¹²⁴ İnci Ayan Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s.129

Kulu'nun en güzel ve ayrıntılı çalıştığı, çok ince fırça işçiliğine sahip bu eserin en önemli figürüdür (çizim no.21) .

Acc.No.57.51.26 numarası ile New York Metropolitan Museum of Art'da korunan eserdeki ejder motifinin **derisi beneklidir**. Yine kalın sırt çizgisi ve diğer özellikler mevcuttur. Fakat bacaklarındaki boğumlarda daha farklı bir anlatım görülür. Yaprak demetinin üzerinde yürüyen ejder diğer eserdeki kadar çok ayrıntıya sahip değildir. Bununla beraber, sağlam orantıları, kuyruk bitişiindeki hareket ve anlatımı ile tamamen Şah Kulu'na özgü bir biçimlendirmedir (çizim no.22) .

Viyana Österreichische Nationalbibliothek'deki eserin (Cod.Mixt.313, varak 11b) kompozisyonunda, yaprak demetinin çıktığı dalın yanında bir dal daha vardır. Desenlerde görmeye alıştığımız dal üzerindeki bitki motifleri gibi, bu sefer bir hayvan motifleriyle karşılaşırız. Sadece başı çizilen ejderin daldan zarif bir şekilde çıkan ince boynu, küçük yaprak dilimleri ve sap çıkımlarıyla süslenmiştir. Bir yaprağı ısırırken açılan ağızından görünen dişleri üst çenesinde, küçük ve yan yana dizilmişlerdir. Daha önceki eserlerde dişler iki veya dört tane olmak üzere alt ve üst çenede, diş etleri ile beraber çizilmişlerdi. İki kulağı da görünen ejder motifinin boynuzu sakalları ile birlikte dalgalanır halde tasvir edilmiştir (çizim no.23) .

İÜK.'nde korunan, F.1426, varak 48a'da görülen ejder figürü, daha önce incelediğimiz bazı eserlerde de olduğu gibi hatâyî grubu ile bezenmiş dallar arasında yürümektedir. Yine ağızı açık olarak tasvir edilmiş ejderin, sırt çizgisi kalın, **derisi benekli**, pençeleri kuvvetli, tırnak ve dişleri oldukça sivri, bakışları da bir o kadar güçlü ve serttir. Kendinden emin ve atılgan tavrı ile diğer motifler üzerinde ilerler. "Saz" üslûbunda önemli yer işgal eden ejder motifinin bu eserde çene kısmı bir miktar küçük çizilmiştir ve yaprak ile hatâyî motifleri bu kez daha uzun dallar üzerinde ve ejdere göre küçük ölçüdedirler. Daha önceki eserlerde bu motiflerin ejder ile yakın ebatta olmaları dikkati çeker (çizim no.24) .

Washington Freer Gallery of Art'da korunan Acc.No.48.17 numaralı eserde, ejder motifi çevresindeki dallara tutunarak uzanıp bir kuşu yutarken çizilmiştir. Ejderin hareketi ve dönüşleri gayet ustalıkla anlatılır. Şah Kulu'nun çizimine yakın

olan bu eserin, sadece motiflerindeki bazı ufak ayrıntılardan dolayı, daha çok üslûbunu benimsemiş bir öğrencisine ait olduğu söylenebilir. Ejderin kanatlarının yaprak motifi gibi bezenmiş olması ve boynunun, New York Metropolitan Museum of Art ve Cleveland, Museum of Art'daki eserlerde kullanılan ejder motiflerine göre ince kalması bu fikri desteklemektedir (çizim no.25) .

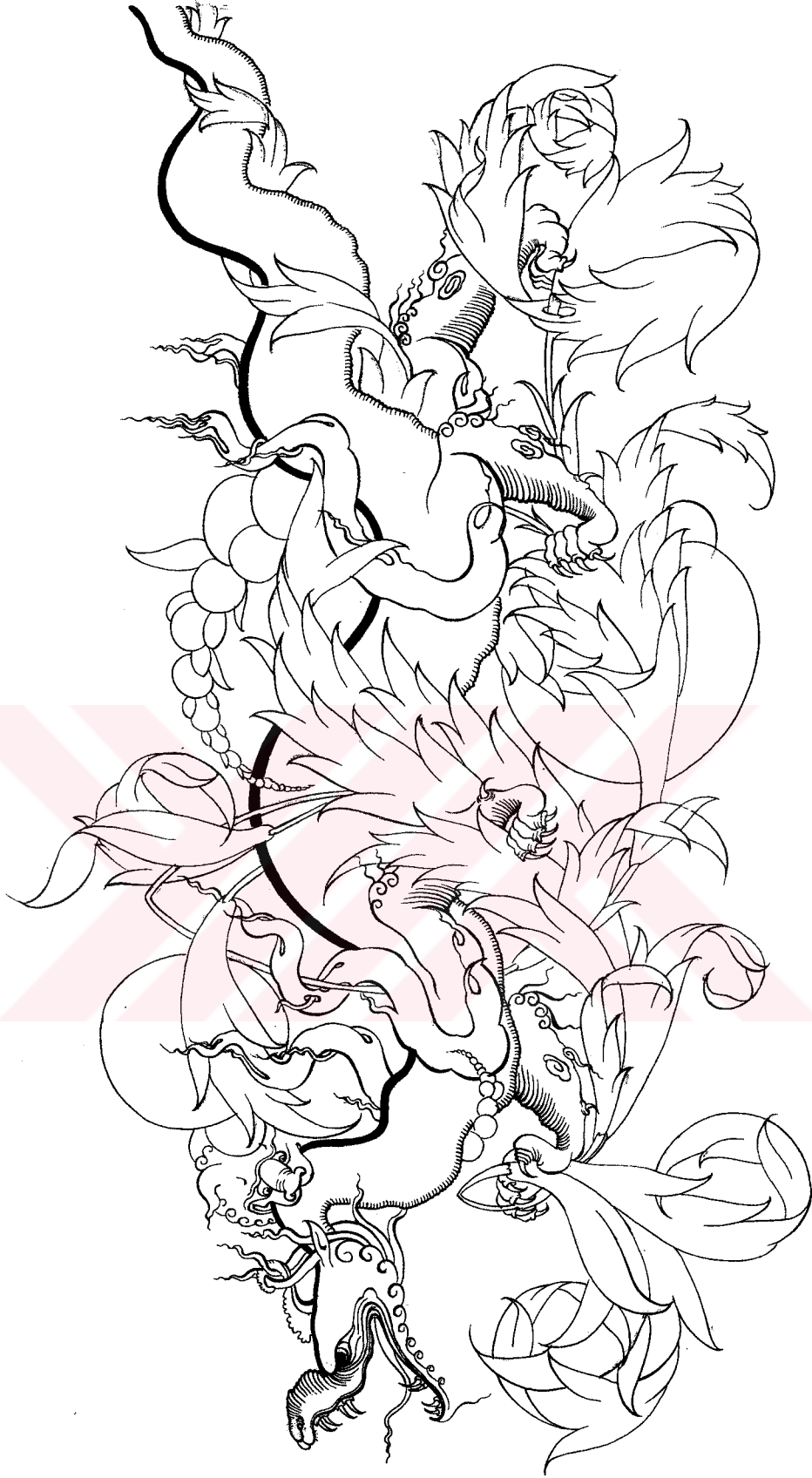
Portland Oregon, Edwin Binney 3rd Collection, (Önceki koleksiyon, Koverkian Foundation, New York)'da korunan eserdeki yaprağa sarılmış iki ejder motifi, incelediğimiz diğer eserlere göre daha ince ve küçük boyutuyla dikkati çeker. Buradaki ejderlerin yaprağa sarılarak aşağıya doğru ilerleme hareketi, aslında yaprak dilimlerinin arasından kıvrılmalarıyla anlatılmıştır. Başlarına oranla ince kalan gövdelerinde bacaklarının olmaması ile yılanı hatırlatır. **Derileri beneklidir** ve karmaşayı önlemek amacı ile üstteki ejderin benekleri daha iri tutulmuştur. Sırt çizgisi saz üslûbuna uygun olarak kalın çekilmiştir. Diğer eserlerdeki gibi açık çizilen ağızlarıyla ikisinin de başı aynı kalıp kullanılarak çizilmiştir. Bu benzerlik üstteki ejderin baş ölçüsünün diğerine göre biraz daha büyük çizilmesi ve bir bölümünün de yapraklar arasında gizlenmesi ile fark edilmez (çizim no.26) .

TSMK.'nde bulunan, H.2154, varak 2a'daki Şah Kulu imzalı ejder kalıbı dikkatlice incelendiğinde, profilden çizilmiş yüzünde, açık ağızdan gözüken sivri dili ve dişleriyle, kızgın gözleri, uçuşan sakalları üslûbun bir özelliği olarak karşımıza çıkar. Yine,vücudunun alt kısmını tasvir eden boğumlar, pençelerindeki ayrıntı, kanatlarının yukarıya doğru rahat hareketlerle çizilmesi ve özellikle sağa doğru yürürken ani bir hareket ile boynunu arkaya çevirişi yani hareket halinde anlatılması saz yolundaki ejder figürünün ortak özelliklerindedir. Üslûbun karakteristik özelliklerini taşıyan bu kalıp, Bibliothèque Nationale Od.Res.41.12 (resim no.3) ve TSMK.,Y.Y.1130 (resim no.4) numaralı eserlerde kullanılmıştır.

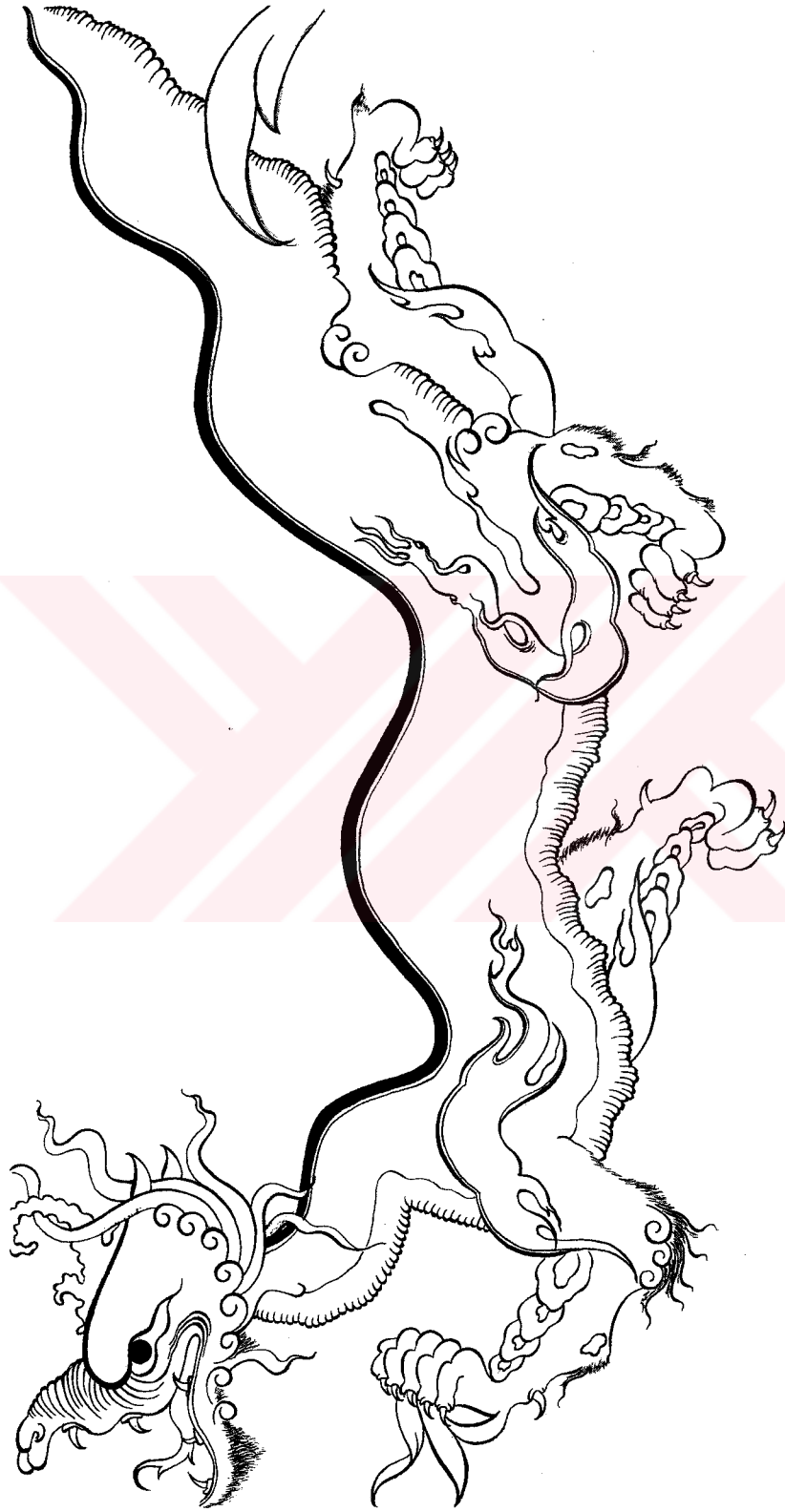
İncelediğimiz eserlerde, kompozisyon içerisinde sağ veya sol tarafa ilerlerken, hareket halinde tasvir edilen ejderin derisi genellikle pullu veya beneklidir. Karın kısmı ile paralel ilerleyen sırt çizgisi oldukça kalın bir hat ile belirginleştirilmiştir. Dişleri, tırnakları ve dili sivridir. Küçük helezonlarla tasvir edilen sakalları çenesinin

altından başlayıp kulaklarının altına kadar devam eder. Pençeleri beş parmaklıdır ve toynakları da ihmal edilmemiştir. Saldırmaya hazır bir hayvanın vücut hareketini en belirgin şekilde anlatan detaylardan biri olan kulakları, geriye doğru, başla aynı hizada çizilmiştir ve sade bir yaprak formundadır. Bütün bu ayrıntılarının yanında, genellikle ağız açık bir şekilde yürürken anlatılmış olması dikkat çekicidir.





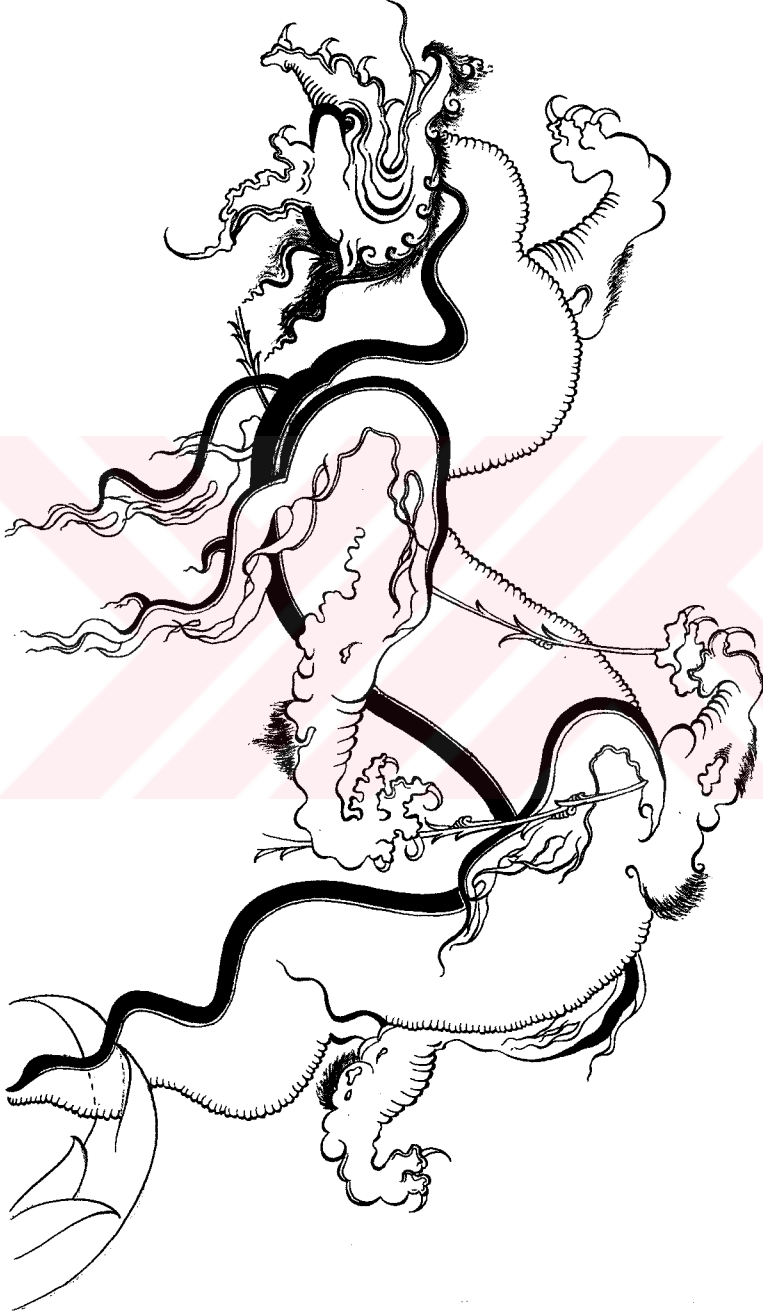
çizim no. 21



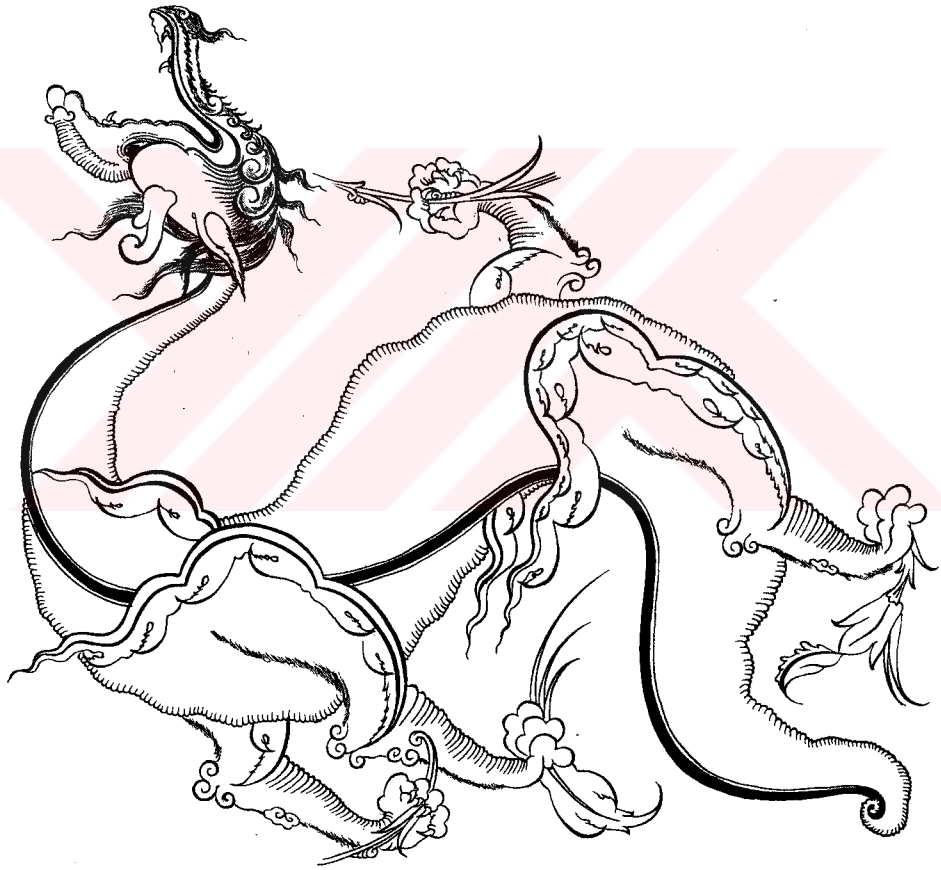
çizim no. 22



Çizim no. 23



çizim no. 24



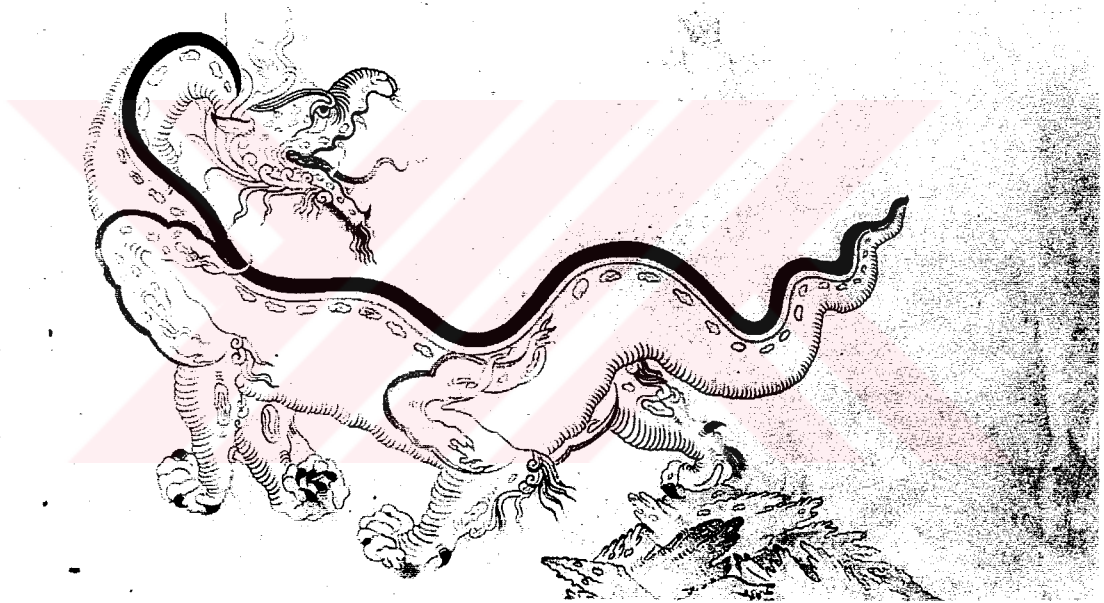
çizim no. 25



çizim no. 26



resim no. 3



resim no. 4

3.2.4. Sîmurg Motifi

İslâmiyet'ten sonra özellikle Anka, Zümrüd-ü anka olarak tanınan Sîmurg, Hüma ve Garuda gibi çeşitli efsanevî kuş türleriyle de benzer özelliklerinden dolayı aynı sayılmıştır. Türklerin milli sembollerinden kartal, kara-kuş, tuğrul gibi yırtıcı ve avcı kuşlarla ilişkisinin olabileceği ileri sürülen bu kuşlar sembolizm bakımından da benzeri anlamlara sahiptirler. Birçok sembolik mânâyâ açıklık getiren destan, masal, hikâye ve mitolojik öykülerde, benzeyip benzemediğine bakılmadan, birçok efsanevî hayvanın aynı veya benzeri anlamları ifade etmek için kullanılmışlardır. Türk mitolojisinde, Er-Töşnük destanında yer alan Kara-kuş'un, Garuda ile benzerliği dikkati çeker. Bu destana göre, hayat ağacında yuvası bulunan Kara-kuş, her sene avlanmaya gittiği zaman yuvasına bir ejderha musallat olur ve yavrularını yer. Bu kez de aynı şey olacakken Er-Töşnük ejderhayı öldürüp yavruları kurtarır. Kara-kuş bu iyiliğine karşılık onu üzerine alarak uçar ve yeryüzüne çıkarır. Seyahat sırasında havadayken Kara-kuş'a verdiği yiyecek bitince, kendi etinden keserek efsanevi kuşa yedirir. Kara-kuş yeryüzüne indiği zaman, Er-Töşnük'ün fedakarlığını görür ve onun yaralarını iyi ederek iyileşmesini sağlar.¹²⁵ Kahramanın kuşun sırtında uçması, bize Hind mitolojisindeki Garuda kuşunu hatırlatırken, kuşun insanı gençleştirme ve iyileştirme kudretinin oluşu da kendi küllerinden genç olarak doğan Phoenix'i hatırlatmaktadır. Hind mitolojisinde büyük hürmet gören Garuda, bir kartalın gagası, pençeleri ve başına sahiptir. Gövdesi, kol ve bacakları insan görünümündedir. Olağan üstü güce sahip olan bu efsanevî kuşun yüzü beyaz, kanatları kırmızı ve vücudu altındandır.¹²⁶

İran mitolojisindeki evren ile ilgili tasvirlerde, Elbuz dağının çevresinde büyük bir okyanusun olduğu tasavvur edilir. Okyanusun içinde, tohumlarında ebedî hayatın iksirini saklayan, Gaokerene ağacı denilen iki ağaç bulunur. Ağacın tepesinde yaşayan efsanevî kuşun dalları sallaması veya kırmasıyla dökülen tohumlar, yağmur

¹²⁵ Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, C.I., Ankara 1971, s.541

¹²⁶ Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.15-19

ve rüzgarlar aracılığı ile dünyaya ulaşırlar. Bu ağacın tepesinde bulunan Saena kuşu, sonradan Senmurw veya Sîmurg adları ile anılacak kuştur. Garuda kuşu ve kutsal kayın ağacının tepesine tüneyen, Gök Tanrı'nın sembolü kartal veya yırtıcı kuşlarla ilişkisi vardır.¹²⁷ Budist ve Manihaist kültür dairesine giren Türkler Garuda'yı, batıya doğru ilerleyerek Müslüman olan Türkler de, İranlıların Sîmurg'unu kendi tasavvurlarıyla kaynaştırmışlardır. Dolayısı ile, İslâmiyet'ten sonraki Türk sanatında, Garuda yerine Sîmurg'tan söz etmek gerekir.¹²⁸

Sîmurg kelimesinin, Pehlevice “Sen” (Avesta dilinde yırtıcı büyük kuş anlamında “Saena”) ile “murg” (kuş) kelimelerinden meydana geldiği kabul edilir.¹²⁹ İnsan gibi konuşma yeteneğine sahip olan sîmurg'un, güneş ve ateşten yaratılmış olduğuna inanılır.¹³⁰

Firdevsî'nin Şehnâme'sinde iyi ve kötü vasıflı iki sîmurg tasviri vardır. İyi vasıflı olarak sîmurg'un Zâl'i büyütmesi anlatılmaktadır. Zâl bebek olmasına rağmen, yaşlı bir çocuk olarak doğunca, babası Sam onu istemez ve ortadan kaldırılmasını emreder. Hükümdarın adamları bebeği alarak Elburz dağına bırakırlar. Sîmurg'un yuvası da bu dağdadır, yavruları acıkınca yuvasından çıkar ve bir taşın üzerinde ağlayan bebek Zâl'i bulur. Onu alarak yuvasına götürür. Bu arada kulağına Allah tarafından, bu çocuğu iyi koruması gerektiği ve onun soyundan cihan pehlivanları yetişeceği fısıldanır. Sîmurg bebeği büyütür. Seneler sonra, Sam oğlunu rüyasında görerek Elburz dağına gelir. Neticede Zâl ile vedalaşan sîmurg yardım gerektiğinde kendisini çağırmak üzere kullanması için bir tüyünü ona verir. Babası ağlayıp Sîmurg'a şükranlarını bildirerek çocuğunu alıp götürür.¹³¹

¹²⁷ John R. Hinnels , **Persian Mythology**, London 1985, s.22

¹²⁸ Yaşar Çoruhlu ,a.g.e. s.20-21

¹²⁹ V.F. Büchner, “Sîmurg”, **İslâm Ansiklopedisi**, C.X. İstanbul 1964, s.653

¹³⁰ İnci Ayan Birol – Çiçek Derman , a.g.e. , s.129

¹³¹ Firdevsî, **Şehnâme**,(çeviren: Necati Lugal, düzenleme: Kenan Akyüz), İstanbul 1945, s.198-211

İrânlı sofî Feridüddin Attâr'ın 1187 tarihli Mantıku't-Tayr adlı eserinde, tasavvufî anlamıyla kuşların dilinden vahdet-i vücûd konusu işlenmiştir. Eserde sîmurg, Allah'ı temsil eder. Hakkı temsil eden çeşitli kuşlar, aklın temsilcisi Hüdhdüd'ün yardımıyla sîmurg'a erişmek gayreti içindedirler. Uzun ve zahmetli yolculuk sonunda sadece otuz kuş kalır, onlar da benliklerini kaybedince sîmurg'un kendilerinden başka bir şey olmadığını anlarlar.

Attâr, (sî = otuz) + (murg = kuş) =sîmurg adının bir bakıma etimolojisinden faydalanarak otuz kuşun sîmurg'da fânî oluşlarını, yani “fenâfillah = Allah'da fânî olma” mertebesine eriştiklerini anlatır.¹³²

İslâmiyet'ten sonraki dönemde sîmurg'un aynı sayıldığı efsanevî kuşlardan olan Hümâ, Devlet Kuşu olarak nitelendirilir. Kuzgun büyüklüğünde, başı yeşil, kanat uçları siyah bir kuş olup havada yaşar.¹³³ Hümâ için söylenen birçok özellik Anka veya Zümrüd-ü anka kuşu için de geçerlidir. İkisi de yüksekte uçar, göze görünmezler.¹³⁴ Hümâ'nın yeri hava boşluğu iken, Anka'nın yuvası Kafdağı'nın tepesindedir ve abanoz, sandal, öd ağacından yapılmıştır.¹³⁵

Anka, Divan Edebiyatı'nda renkli tüylerinden dolayı cennet kuşu olarak kabul edilmiştir. Ulaşılamayan sevgiliyi, kimseye muhtaç olmadan kendi başına yaşadığı için kanaatı ve kanaat sahibi insanı temsil eder.¹³⁶

Kafdağı'nın arkasında yaşadığına inanılan sîmurg, iri gövdeli, geniş kanatlı, gösterişli, uzun kıvrımlar halinde son derece renkli kuyruğa sahip, sakallı ve ibikli, kartal başlı ve kartal pençeli, kuvvetli bir yaratık olarak tasvir edilmiştir. Dînî konular

¹³² İnci Ayan Birol – Çiçek Derman , a.g.e. , s.130 ;

Mantıku't – Tayr, Çeviren: Abdülbâki Gölpinarlı, İstanbul, 1963

¹³³ Abdülkadir İnan, Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar, Ankara 1972, s.37

¹³⁴ Yaşar Çoruhlu, a.g.e. , s.26

¹³⁵ Sargon Erdem, “Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine”, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, sayı:8, Ağustos 1990, s. 72-80

¹³⁶ İskender Pala, “Anka (Edebiyat)”, TDVİA, C.3, İstanbul 1991, s.201

Yaşar Çoruhlu, a.g.e. , s.28

dışında kalan yazma eserlerin tezhîbinde ve özellikle halkârîde örneklerine rastlanılmaktadır.¹³⁷

Saz üslûbunun belirgin motiflerinden biri olmasına rağmen incelediğimiz eserler arasından bir tek Cleveland, Museum of Art'daki, (Acc.No.44.492) eserde sîmurg motifini görürüz. Bu düzenlemede, daha önce incelediğimiz Viyana Österreichische Nationalbibliothek'deki (Cod.Mixt.313,varak11b) eserde yaprak dalları arasından çıkan ejder başı gibi, bu kez de dalların arasından sîmurg başı çıkmaktadır. Bu efsanevî hayvanın başı oldukça ince ayrıntılara sahiptir. Boynu yaprak ve hatâyî grubu çiçek motifleri ile kamufle edilmiş olan bu kuşun ağzı karşısındaki ejder motifinin ağzına neredeyse simetrik çizilmiş, sadece bir miktar yukarıda kalmıştır. Sakalları da ejder ile aynı şekilde küçük helezonlar ile düzenlenmiştir. Göz bebeklerine kadar inen ayrıntılara sahip sîmurg başının, son derece ihtişamlı bir tarzda tasarlandığı dikkati çeker (çizim no.27, resim no.15) .

Sîmurg, ayrıca peri resimlerinin bezenmesinde de karşımıza çıkar (resim no.13,23). Sanatkârimız Şah Kulu'nun ve ona mal edilen incelediğimiz eserlerde hayvan motiflerine ek olarak, efsanevî hayvan motifi ch'i-lin*, tabiat kaynaklı hayvan motiflerinden sülün kuşu, aslan ve bunlar gibi orman hayvanlarını da saz yolunun önemli motifleri arasında görmekteyiz (çizim no.28,29,30,31,32).

¹³⁷ İnci Ayan Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s.129

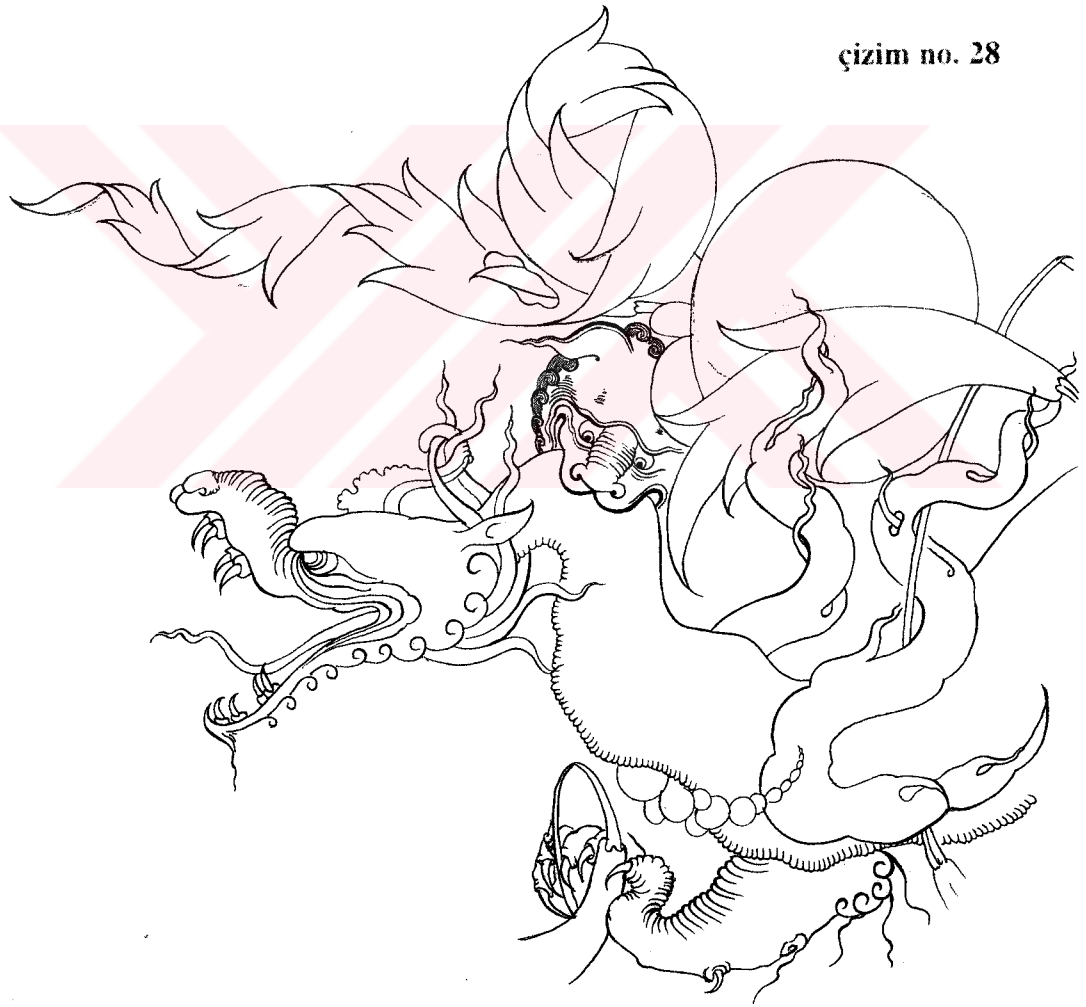
*ch'i-lin : erkeğine "ch'i" , dişisine "lin" denilen ve erkeğin başında tek boynuz bulunan efsanevî hayvanın hem su hem kara üzerinde yürüdüğüne inanılır. Gövdesi misk kuyruğu öküz, alın kısmı kurt alını, ayakları at ayakları gibidir. Uzun ömürlülük, iyi kehanet, refah, mutluluk ve iyi ürün simgesidir.



çizim no. 27



çizim no. 28



çizim no. 29



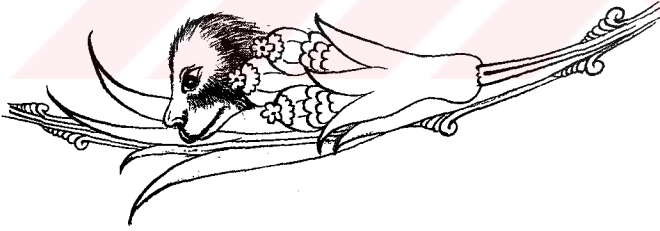
çizim no. 30



çizim no. 31



çizim no. 32



çizim no. 33

3.2.5. Peri Motifi

Farsça kökenli olan “Peri”nin sözlük anlamı, cinlerin pek güzel varsayılan dişisine verilen isimdir.¹³⁸ Periler, doğa üstü güçlere sahip olduğuna inanılan hayali dişi varlıklardır. Birçok milletin inancında yaşamış, efsanelerine girmiş, sonraları edebi temalara dönüşmüştür. Güzelliği bakımından, Osmanlı Divan Edebiyatında şiirde sevgiliye benzetilen peri efsane ve masalların da göze görünmeyen ve insanlardan kaçan güzel kahramanlarıdır. İslâm kitap tasvir sanatında peri kızlarına yer veren minyatürlere, İran resim okulları içerisinde, özellikle Nizami Hamse'sinin Heyf Perker bölümünün hikayeleri arasında rastlanmaktadır. Örneğin, Nizami Hamse'sinin 15.yüzyıl'dan itibaren resimlenen nüshalarında şahın peri kızlarıyla eğlenmesini konu alan minyatürlerde, periler taçlı ve yaprak başlıklı, kanatlı, uzun kuşaklara sahip giysili dişi figürler olarak tasvir edilmişlerdir. Mahan'ın peri kızlarını gözetmesi konusunun ele alınışında da, biçim olarak peri kızları görülür. Bazı Divan'ların tasvirlenmesinde rastlanan periler ile, Attar'ın Câmî'nin veya Asafi'nin eserlerinde de periler hep aynı geleneğe bağlı kalınarak biçimlendirilmiştir.¹³⁹

Oğuz Türkleri arasında 7.,8.veya 9.yüzyıllarda doğmuş olduğu düşünülen Dede Korkut destanlarında, orman anlamında sıkça kullanılmış olan saz kelimesi, orman dünyasına ait mitolojik her varlığı bünyesinde toplar ve bu mitolojik varlıklar içerisinde periler de bulunmaktadır.¹⁴⁰

Dede Korkut masallarında ki peri figürlerinde de olduğu gibi, belli bir mitolojinin unsurları olarak düşünülen periler insan portreleri gibi tasarlanmışlardır. Emel Esin, bir makalesinde kuş-kadın Perri'nin oğlu Tepegöz hikayesinde İslâm ile eski dinlerin inançları arasındaki çekişmenin yankılarının hissedildiğini belirtmiş, kuş-kadın Perri'nin Budist mitolojisinin semavi şarkıcıları, insan başlı kuş şeklinde

¹³⁸ Mustafa Nihat Özön, **Resimli Türk Dili Sözlüğü**, Arkın-Ofset Basımevi, İstanbul,1967, s.747 ; **Osmanlıca Türkçe Sözlük**, Bilgi Yayınları 267, s. 385

¹³⁹ Banu Mahir , “Osmanlı Peri Resimleri”, **9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,Bildiriler**, 2. cilt, T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve İstanbul Üniv. Edb.Fak., 23-27 Eylül 1991, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, s.425

¹⁴⁰ Orhan Şaik Gökyay, **Dedem Korkudun Kitabı**, İstanbul 1973, s.105-106

temsil edilen Kinnara masallarını hatırlattığını bildirmiştir. Ayrıca Mani dinine ait bir yazmada da, periler hatunu "Periken" isimli bir kişinin adının da geçmekte olduğuna değinmiştir.¹⁴¹ Bütün bu veriler, İç Asya ve Uzak Doğu inançlarının, mitoloji ve destanlarının İslâm resmine yansımalarının Osmanlı peri resimlerine kadar uzandığını göstermektedir. Şah Kulu ile başlayan peri resmetme geleneği, 16.yüzyılın ilk çeyreği başlarından 17.yüzyıl başlarına kadar, nakkaşların saz üslûbundaki çalışmaları arasında devam etmiştir. Bu çalışmalardaki incelik ve olağanüstü ustalık da her sanatkârın yeteneğinin bir göstergesi olmuştur.¹⁴²

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Amerika'da Washington D.C.deki Freer Gallery of Art'da korunan 37.7 numaralı eser bir peri resmidir. Kanatları açık bir pozisyonda havada süzülerek tasvir edilen peri figürü oldukça ihtişamlı bir çalışmadır. Uçma hareketini desteklemek için perinin dizleri sola doğru kıvrılarak yerden kesilmiştir. Belinden sarkarak aşağıya doğru dalgalanan kuşağı bacaklarının altındaki boşlukta kalır. Sol elinde sürahi ve sağ elinde de bir kadeh taşıyan perinin güzel yüzü ve boynu dışında bütün kıyafeti, elindeki sürahi ve kadeh neredeyse tüm motifler kullanılarak, gözle görülemeyecek kadar ince bir işçilik ile bezenmiştir. Bu süslemede saz üslûbundaki orman dünyasına ait çeşitli hayvan motifleri ve avcılar karşımıza çıkar. Sürahi üzerinde, ejder ve sîmurg motiflerinin mücadele sahnesine hatâyî grubu motiflerinden oluşan serbest bir kompozisyon eşlik eder. Belindeki kemer tokalarında ise biri uzanmış diğeri ayakta duran iki geyik, kaplumbağa üzerine konmuş kanat çırpın bir balıkçıl kuşu veya leylek gibi çeşitli hayvan motifleri yer alır. Daire formuyla sekiz dilimli bir peç motifini andıran bu madalyon şeklindeki tokaları birbirine bağlayan kemer kısmı da bulut motifleri fark edilir. Çanta gibi takılmış uzun bir kolyenin ucunda da aynı formda büyük bir madalyon bulunur. Perinin kalça hizasında kalan bu madalyonda ise atmaca tutan bir atlı figürü, diğerk tokalarda da olduğu gibi hatâyî grubu motiflerinden oluşan serbest bir helezonla çevrelenmiştir. Saçları simetrik bir biçimde sağ ve sol omuzları üzerinde toplanmış, yüz güzelliğini çekik gözleri ve ince yüz hatları büyük

¹⁴¹ Emel Esin , "İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi ve İslâm'a Giriş", **Türk Kültürü El Kitabı** , Seri H, Cild1/b, İstanbul 1978, s. 159

¹⁴² Banu Mahir , a.g.e. , s. 431

bir başarı ile ortaya çıkarılmıştır. Kıyafetindeki ince süslemelerle bezenmiş kumaşların kıvrımları ve ana çizgiler kalın ve nüanslı çizilmiştir. Bir kuş kanadını andıran kanadının sırt çizgisi bir yaprak motifi gibi üslûlaştırılmıştır. Oldukça ince bir işçilik ile süslenen başlığının üzerinde üç yaprak motifi yerleştirilerek, kompozisyonun üst köşesine hareket kazandırılmıştır (resim no.13) .

Washington Freer Gallery of Art'da korunan 33.6 numaralı eserde de aynı ustalıklarla tasarlanmış bir peri figürü görülür. Bu kez dizleri üzerinde otururken tasvir edilen peri de fincan ve sürahi tutar. İşlemeli kıyafeti ile diğer çalışmaya benzer güzelliktedir. Kıyafetinin yaka kısmı sîmurg, ejder, atlı avcı figürleri ve tavşan, geyik, kuş gibi orman dünyasını anlatan çeşitli hayvanlarla bezenmiştir. Giysinin kol ve etek kısmında koşan geyik, aslan gibi hayvan figürleri, ağaç ve bitki kümeleri ile orman tasviri yapılmıştır.Üzerindeki bluzun kumaşı ise hatâyî grubu motiflerden oluşan serbest bir kompozisyon ile süslenmiştir. Aynı motifleri kuşağında da görürüz. Uçma hareketini destekleyen kuşağı göğüs hizasından bağlanarak bacaklarının alt kısmında dalgalanır. Kanatları ve başlığı 37.7 numaralı esere göre farklı bir tarzda tasarlanmıştır. Yapraklardan oluşturulan başlığının üst kısmında kalan yaprakların başlangıç noktasında bir insan portresi mevcuttur. Yaprak formlarına daha yakın bir şekilde üslûlaştırılan kanatların üst kısmında kuş kanadını hatırlatan gerçekçi ve ince fırça darbeleri dikkati çeker. Yine tüm bu ince bezemelerin yanında kalın ve nüanslı fırça hareketleri bu eserin Şah Kulu'na ait olduğunu bize anlatır (resim no.23) .

Her iki eserde de görüldüğü gibi, peri figürlerinin tasvirinde, kanatları dışında, çok ince hatlarla işlenip bezenmiş kıyafeti içerisindeki güzel yüzlü insan figüründen farkı yoktur.

3.3. Desen Üslûbu

Saz üslûbunun motifleri kadar önemli bir özelliği de, bu motiflerin birbirleri ile ilişki halinde düzenlenmesinde tekrarlama yapılmadan, sanatkârın kişisel üslûbuna özgü ayrıntılarla tasarlanmış desenler olmasıdır. Orman dünyasını anlatan bu kompozisyonlarda yaprak ve çiçek motifleri ile ejder, sîmurg, aslan gibi hayvanlar da kullanılarak, zengin bir anlatım dili ile hareketli desenler düzenlenmiştir. Şah Kulu'nun kompozisyon düzenlemelerindeki motifleri; tek tek görmek yerine, yoğun ve birbiri içine geçmiş halde-farklı motif grupları dahi olsa-bir bütün halinde görmek sanatkârın desen üslûbunun en önemli özelliklerinden biridir. Örneğin, ejder ve hatâyî grubu motiflerin birlikte kullanıldığı desenlerde, her motif tek bakıldığında son derece hareketliken, bir araya getirildiğinde aralarında çok fazla veya hiç boşluk bırakılmaksızın çizilmiştir. Küme meydana getiren bu tarz desenlerin kompozisyona hareketsiz bir görüntü vermesi beklenirken, tam aksine heyecan yaratan bir canlılık söz konusudur. Bu da fırçadaki kıvraklığın yanı sıra, motif detaylarındaki dönüş ve hareketlerle, sanatkârın üslûbunun getirdiği diğer önemli özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyon çiziminde sanatkâr, güçlü desen bilgisiyle özdeşleşen kıvrak fırçasıyla, sadece deseni ön plana çıkartmak amacı ile az renk kullanarak tasarımını kağıda aktarmıştır.

Metropolitan Müzesindeki 57.51.26 numaralı eserde kullanılan ejder ve yaprak motifleri, yatay bir şekilde kağıdın alt ve orta kısmında daha yoğun bir düzenleme ile karşımıza çıkar. Burada birbirlerine doğru kıvrılarak sarılan yapraklar, kompozisyonun alt kısmını teşkil ederken, ejder motifi de yaprak demetine paralel olarak yerleştirilmiştir. Yaprakların kıvraklığını, ejderin kızgın bir şekilde yürüyüşü de desteklemektedir. Böylelikle ejderin güçlü pençelerinin hareketi ile yapraklar daha da devinim kazanmışlardır. Ejderin vücut hareketlerinden meydana gelen boşluk, hareketli yaprak motifleriyle dengeli bir şekilde doldurulurken, farklı boyama tekniği ile ejder ortaya çıkartılmıştır. Burada yaprak motifleri ve ejder figürünün birbirine müdahale etmedikleri dikkati çeker. Kümeleşme bu desende birbirine dolanan iki parçalı yaprakta karşımıza çıkmaktadır (çizim no.34,35, resim no.12) .

Aynı şekilde, Acc.No.44.492 numaralı Cleveland Museum'daki eserde de yapraklar üzerinde bir ejder sola doğru, ağzı açık bir halde yürürken çizilmiştir. Bu sefer yapraklar ve hatâyî grubu motifleri ile bezenmiş bir dal, ejderin vücudunu sararken, efsanevî hayvanın yürüyüşü ile sarsılması yaprak motiflerindeki zengin ve kıvrak dönüşlerine yansıtılarak anlatılmıştır. Yaprakların birbiri üzerine ve bazen de ejderin vücudunu sararak kıvrılmasında ejderin ağır pençelerinin yanı sıra hatâyî grubu motiflerin de rolü vardır. Yaprakların üzerine yerleştirilen çiçek motiflerinin 1/2si görülürken, diğer yarısı yaprak arkasında gizlenir. Aynı şekilde yaprağın arkasından çıkan ve hatâyî motifi ile yakın boyutlara sahip bir aslan başı da ejderi ensesinden ısırırken çizilmiştir. Kompozisyonun 2/3ünü kaplayan ejder motifi bu bölümün tam ortasına yatay olarak yerleştirilmiş, onu karşılayan yay biçimindeki dalda da yaprak ve çiçek motiflerinin yanı sıra birde sîmurg başı çizilmiştir. Ejder ve onu saran yaprak demetlerindeki yoğunluk sîmurg başının bulunduğu sol tarafta görülmemektedir. Bu kısımdaki boşluk, sîmurg başı ve yaprak demetlerinin dik olarak,yay formunda yerleştirilmesi ile ejder figürünün bulunduğu yatay düzenlemeyi dengelemiştir. Sîmurg başı, ejderin başı ile aynı büyüklüğe sahiptir ve tam karşısına denk gelir. Kompozisyonun ana konusu bu iki efsanevî hayvanın karşılaşma sahnesidir. Hayvan mücadelesinin ustalıkla anlatıldığı bu desen Şah Kulu'nun üslûp özelliğini yansıtan en güzel ve en ayrıntılı eserlerinden biridir. Buradaki hatâyî grubunu taşıyan bir dalın yer yer ortaya çıkıp görünmesi, kompozisyondaki kümeleşme etkisini ortadan kaldıramamıştır. Penç, goncagül, hatâyî gibi yuvarlak kanaviçeli motiflerde bile uca doğru küçülen bir yığılma söz konusudur. Bu da bize sadece desenin planını meydana getiren sapın hareketini ve yönünü göstermektedir (çizim no.36,37, resim no.15) .

İÜK.'ndeki (F.1426, varak 48a) ejder resminde de yaprak ve hatâyî grubu motiflerle bezenmiş uzun dallar arasında bir ejder yürürken çizilmiştir. Bu sefer sağa doğru yürüyen ejder, kuvvetli pençeleri ile dallara tutunarak hızla ilerler. Yaprakların boyutları fazla büyük tutulmamış, hatâyî grubunun çiçek motifleri yaprakların arkasından çizilerek, daldan çıkışları gizlenmiştir. Ejderin hareketi ile uzun dalların sarsılması yaprakların kıvraklığına yansımıştır. Bu kompozisyonda ejder motifi tek

başınadır. Hatâyî grubu motifler ejderle iç içe çizilmemiş, uzun dallar üzerine yerleştirilmiştir. Diğer eserlerde olduğu gibi iki motif grubu arasında küme etkisi bulunmamakla birlikte, hatâyî grubu motiflerde Şah Kulu'nun bu desen özelliği kendini yine hissettirmektedir (çizim no.38,39, resim no.16).

Freer Gallery of Art'daki 48.17 numaralı eserde ise ejder figürü desende yatay olarak kullanılmayarak, farklı bir hareket ile karşımıza çıkar. Kompozisyonun sol yarısını kaplayan ejder çevresindeki dallara tutunarak adeta şaha kalkmıştır. Saz üslûbunun bir özelliği olarak karşımıza çıkan kalın sırt çizgisi ejderin yukarıya uzanışını S kıvrımı ile vurgulanmaktadır. Desenin sağ yarısındaki hatâyî motiflerinin yoğun olduğu dal sade bir helezon çizerek daire formunu oluşturur. Bu formun ortasında ise bir aslan ile ch'i-lin mücadelesi yer almaktadır. Ejder bu sahneye, tutunarak eğdiği dalın üzerindeki küçük yaprakları yiyen bir kuşu yutmak için girer. Bu desende, ejder figürü kağıdın sol tarafından çıkan dalda tünemiş kuşu yiyebilmek için dalı çekerek diğer hayvanların mücadele sahnesinin çerçevesini sağlamıştır. Kompozisyonda hatâyî grubu motiflerin yer aldığı dalın hareketini ve motifleri, sol taraftaki ejderi tek başına görmek mümkün olmaktadır. Dalın yaptığı daire hareketinin içinde kalan arslan ve ch'i-lin mücadelesinde yine küme etkisi, birbirine geçiş desendeki hakimiyeti sağlamaktadır (çizim no.40,41, resim no.18).

Viyana Österreichische Nationalbibliothek'te korunan (313,varak 11b) ejder başı resminde, kompozisyonun sol tarafından başlayıp yukarıya çıkan dalın üst noktada kırılıp bükülmesi ile ortaya beyzi bir şekil çıkmıştır. Kağıdın sağ kısmına yakın olan bu beyzi şeklin ortasında ejder başı yer alır. Bir başka daldan çıkan ejder başı, diğer dalın ucundaki yaprağın kıvrılan hareketine paralel olarak biraz yukarıda çizilmiştir. Bu yaprağın arkasından çıkarak kompozisyondaki yerini alan, hatâyî, penç, goncagül ve küçük yaprakların üst üste istiflenmesi ile oluşan sap, beyzinin dışına çıkarak yaprağın dönüş hareketine paralel bir yay çizer. Kırılarak beyzi şekli veren dala sarılmış olan yapraklar, bu yapraklardaki formlar, dönüşler, fırça kıvraklığı, dilimlerdeki incelik, zerafet Şah Kulu'nun desen üslûbunu yansıtmakla beraber adeta imza niteliği taşımaktadır. Motiflerdeki oldukça hareketli dönüşler, kompozisyona hareket kazandırırken, ejder bu yapraklardan kendisine yakın olanını

ısırmak üzereyken tasvir edilmiştir. Bu hareketliliğe ejderin sakalları da eşlik eder. Eserin boş kalan kısımlarında, yaprak uçları motifin yönüyle uyum halinde daha da sivriltilerek bütünlük sağlanmıştır (çizim no.42,43, resim no.17) .

Viyana Österreichische Nationalbibliothek'te korunan Cod.Mixt.313,varak 12a'daki eserde, kompozisyonun sağ tarafında hafifçe diğer yöne doğru esnemiş iri yaprak demeti mevcuttur. Tek yaprak görünümündeki yaprak demetini, kendi iç hareketliliğine sahip birden fazla yaprağın ve birbiri ardına sıralanmış hatâyî grubu çiçek motiflerinin kümeleşerek meydana getirdiği görülmektedir. Sol kısımdaki boşluğa da, küçük boyuttaki hatâyî gurubu motif ve yaprakların oluşturduğu aynı kompozisyon özelliğine sahip bir başka demet yerleştirilmiştir. Desendeki en iri yaprağın dilimlerinin farklı biçimde çizildiği göze çarpar. Birbirini takip eden yarım daire şeklindeki bu dilimler dendan gibi boğumlu bir form oluşturmuşlardır. Her dilim üzerinde de yine aynı şekilde çizilmiş dört boğum daha bulunur. Bu boğumların üst orta, yani nüans verilecek kısmına salyangoz motifleri yerleştirilmiştir. Yapraktaki girintiler küçük, dilimli,sivri yapraklarla süslenmiştir.Desenin ana konusunu oluşturan bu yaprak desen sahasının alt kenarından çıkış yaparak yukarı doğru uzanır, üzerine tünemiş kuşun ağırlığı ile sola doğru eğilip hafif bir yay çizer. Yaprığı delip desene katılan kılçıklı katlanmış yaprağın sırt kısmı kalın bir hat ile belirginleştirilerek üzerine yine salyangozlar sıralanmıştır. Kılçıklı yaprağın oluşturduğu yaya paralel şekilde yerleştirilen hatâyî gurubu motifler ve küçük yapraklarla bezenmiş dal da bu yaprağı delerek kompozisyondaki yerini alır. Çerçeve dışına taşan, çıkış noktasındaki kılçıklı yaprak ile hatâyî gurubu motiflerle düzenlenmiş bir başka dal, diğerleri ile ele alındığında küçükten büyüğe doğru paralel, desen sahasını dolduracak şekilde sıralanmış yayları anımsatmaktadır. Yaprakların sivri uçlarıyla çiçek demetlerinin sonuna doğru incelerek kaybolan küçük motifleri yaprak üzerine tünemiş kuşun kuyruk kısmı ile benzer harekettedir (çizim no.44,45, resim no.20) .

Mix.313, varak 46a'daki eserde ise, 313, varak12a'daki iri yaprağın aynısının içinde bulunduğu desen sahasını tamamen dolduran, yaprak hareketinin egemen olduğu bir kompozisyon yer almaktadır.Diğer eserdekenden farklı olarak hatâyî, penç,

goncagül ve küçük yapraklar ile bezenmiş bir dalın, iri yaprağa paralel gidip kompozisyonun üst kısmına ulaştığında uç kısımda yer alan iri yaprağın ağırlığına dayanamayıp aniden kıvrılarak başlangıç noktasına dönmesidir. Dalın uç kısmındaki iri kılçıklı yaprak, boğumlu yapraktan çıkan diğer kılçıklı yaprağın karşısına denk gelmiştir. İkisinin kalın çizilmiş olan kılçıkları az renk kullanılarak düzenlenen bu kompozisyonda ilk fark edilen çizgilerdir (çizim no.46,47, resim no.21).

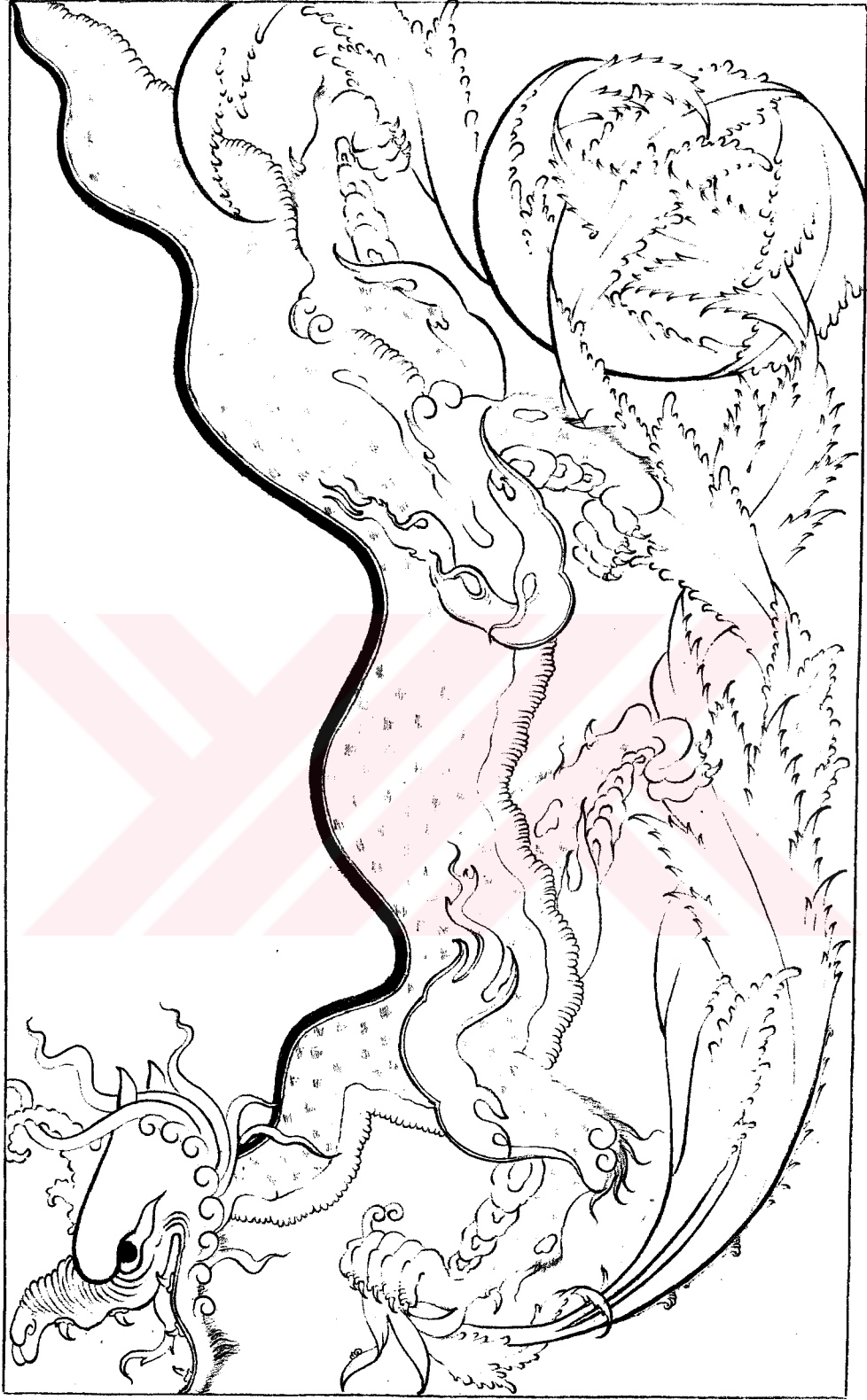
İÜK.'nde korunan F.1426, varak 47b'de, ana desen ve dış pervaz olarak iki kompozisyon karşımıza çıkmaktadır. Cleveland Museum'daki (Acc.No.44.492)eserde de kullanılan iki yaprak arasına gizlenmiş iri hatâyî motifinden oluşan ana desende kümeleşme göze çarpar. Yaprak motiflerinin birbirleriyle kaynaşarak meydana getirdikleri düzenlemeye hatâyî motifinin de eklenmesi, bu farklı motiflerin neredeyse tek bir motifmiş gibi algılanmasına neden olmuştur. Dış pervazda ise, alt kısımdaki penç motifinden başlayarak sağ ve sola doğru ilerleyip üst kısımda bulunan hatâyî motifine uzanan, yuvarlak dilimli yaprağın kıvrımları ile yapılmış bir desen vardır. Bu dikdörtgen kompozisyon kısmen ½ simetriktir ve simetri çizgisi penç ve hatâyînin orta noktalarından geçer. Yaprığın her dönüş hareketi, hatâyî grubu motiflerin zengin ve ince ayrıntıları ile bezenmiş; motifler arasında boşluk bırakılmamıştır. Ana desen ve dış pervazın en önemli özelliği kümeleşerek oluşturulan her iki kompozisyonda da motifler arasında boş alan bırakılmamasıdır. Bu eserde birbirinden fazla motifin istiflenerek kullanıldığı dikkati çeker. Hareket gösteren hiçbir uzun, boşluklu dalın, yada kılçık gibi uzun çizgilerin olmamasına rağmen, desende hareketliliğin ortaya konması ve bunun bütün desen sahasını kaplayacak şekilde, son derece estetik esaslara oturtularak uygulanması sanatkârın desen üslûbundaki hususiyeti olarak karşımıza çıkmaktadır (çizim 48,49, resim no.22)

Edwin Binney 3rd Collection'da korunan eserde, iri kılçıklı bir yaprağa sarılmış iki ejder figürü ve yaprağa dayanmış, yarısı görünen bir hatâyî motifi kümeleşerek kompozisyonu meydana getirmişlerdir. Kılçık kısmı oldukça kalın bir hat ile

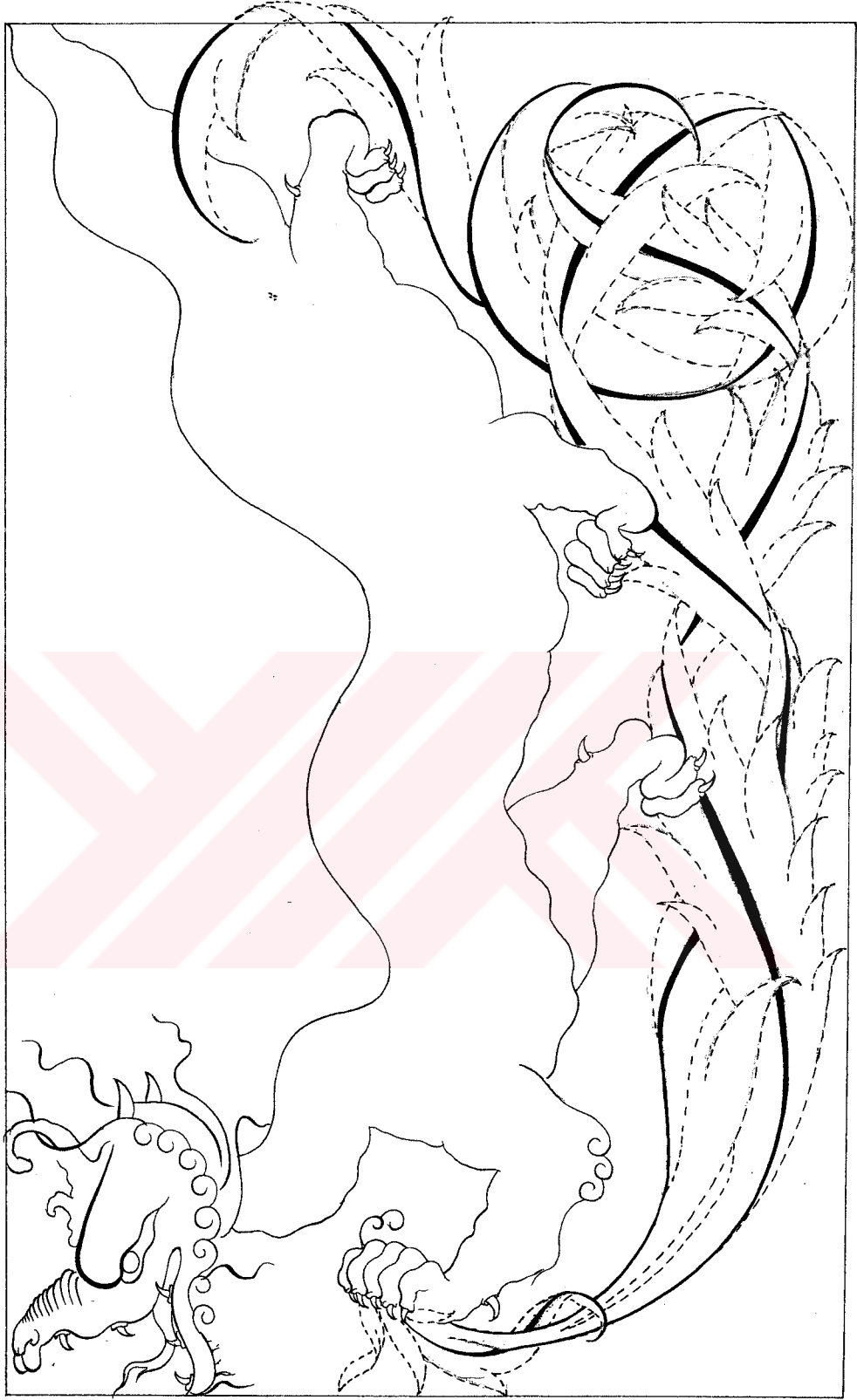
belirginleştirilen katlanmış yaprak motifi desenin ağırlık noktasını oluşturmaktadır (çizim no.50,51, resim no.19) .

Desenin eseri oluşturan bir anlatım dili olduğu ve sanatkârın kişisel üslûbuna özgü ayrıntılarla zenginleştiği incelediğimiz eserlerde açıkça görülmektedir. Bu kompozisyonlar saz üslûbunun en önemli özelliği olan, sağlam ve kıvrak fırça çalışmaları ile bütünleşmektedir. Zemini boyanmamış kağıtlar üzerinde ayrıntılı motiflerin birbirleriyle ilişki kurması ile bir sahneyi anlatabilme ustalığı, desen tasarımındaki başarıyı arttırmaktadır. Kompozisyonlardaki yoğunluk ve sadelik birbiri ile uyum içinde düzenlenmiştir. Deseni oluşturan motiflerin saha içindeki plana göre ustalıkla yerleştirilmesi ise sanatkâra özgüdür.





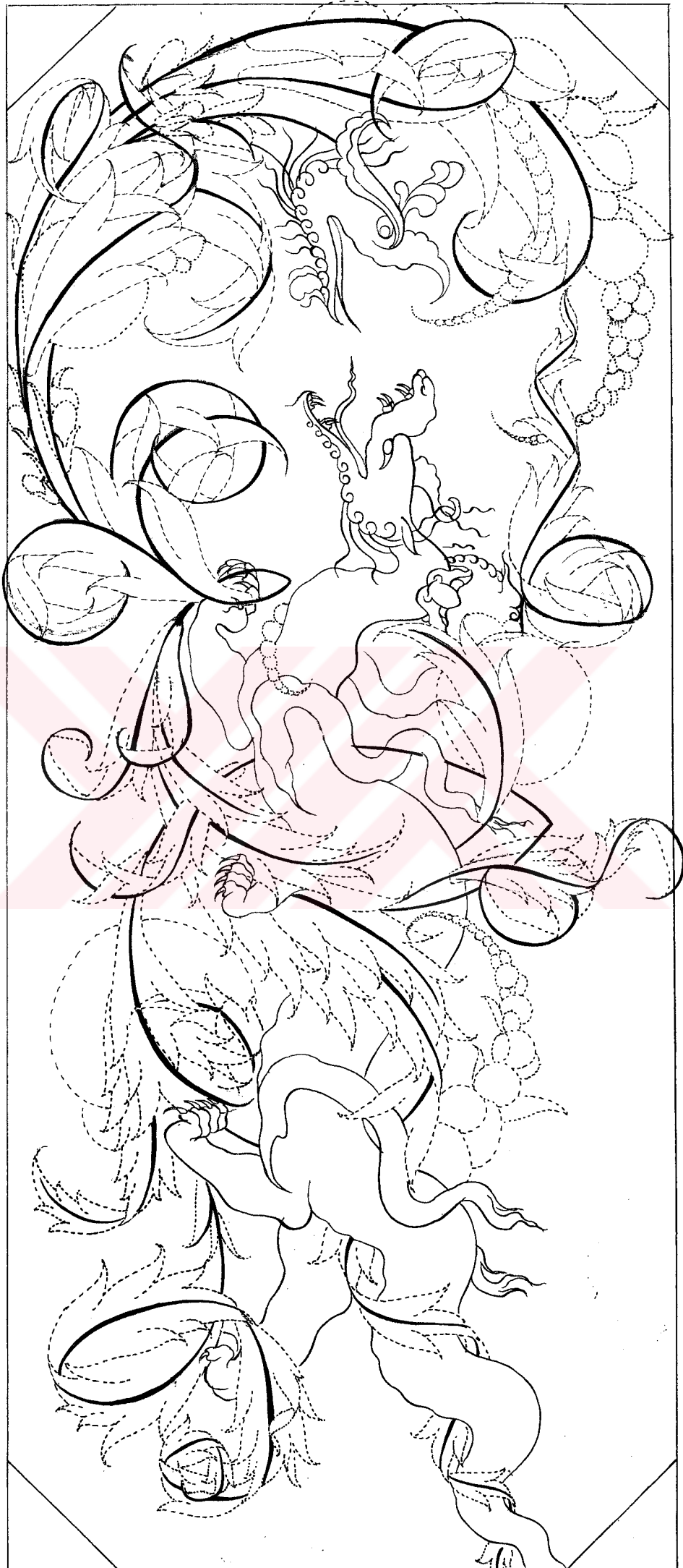
çizim no. 34



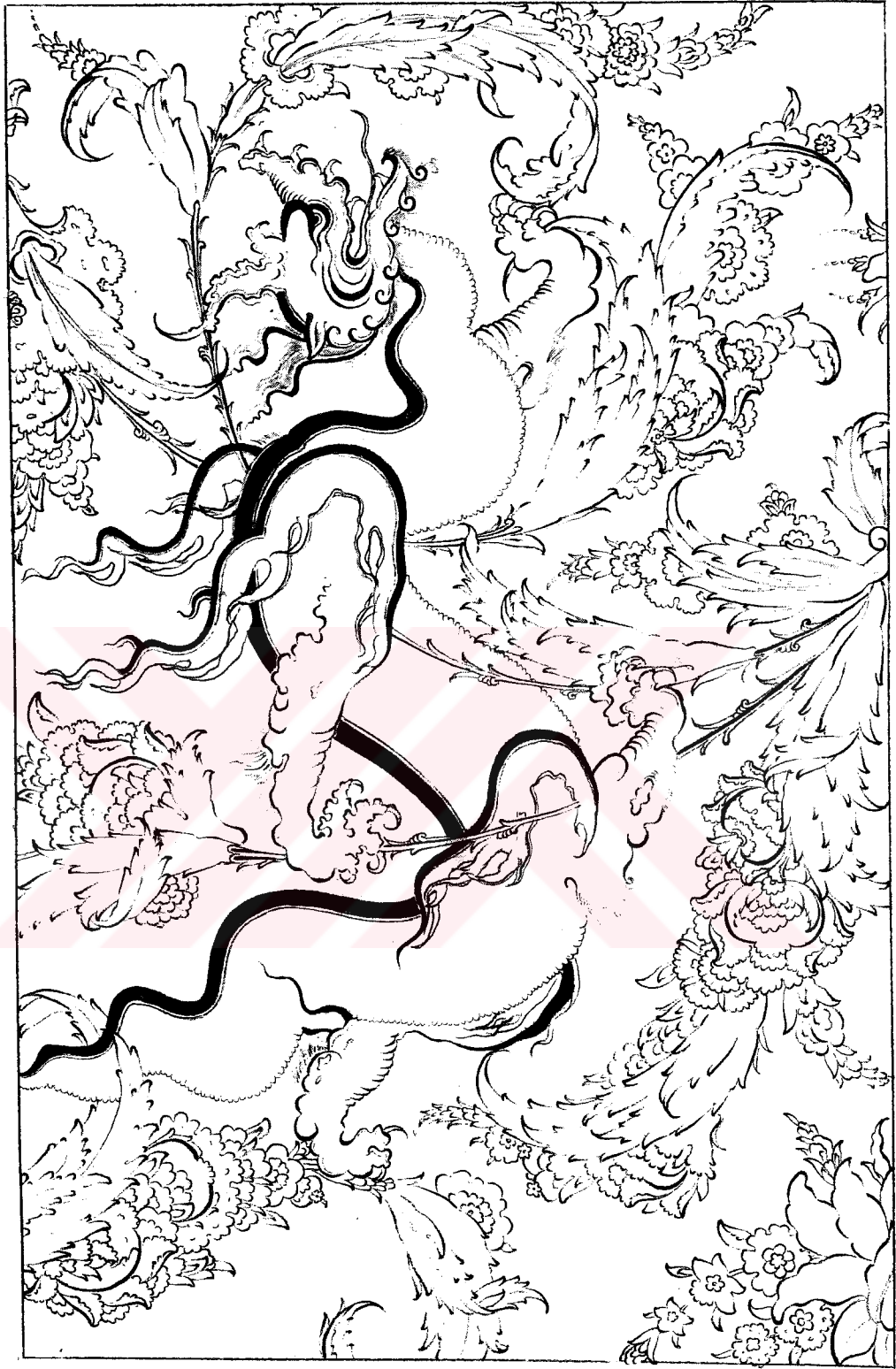
çizim no. 35



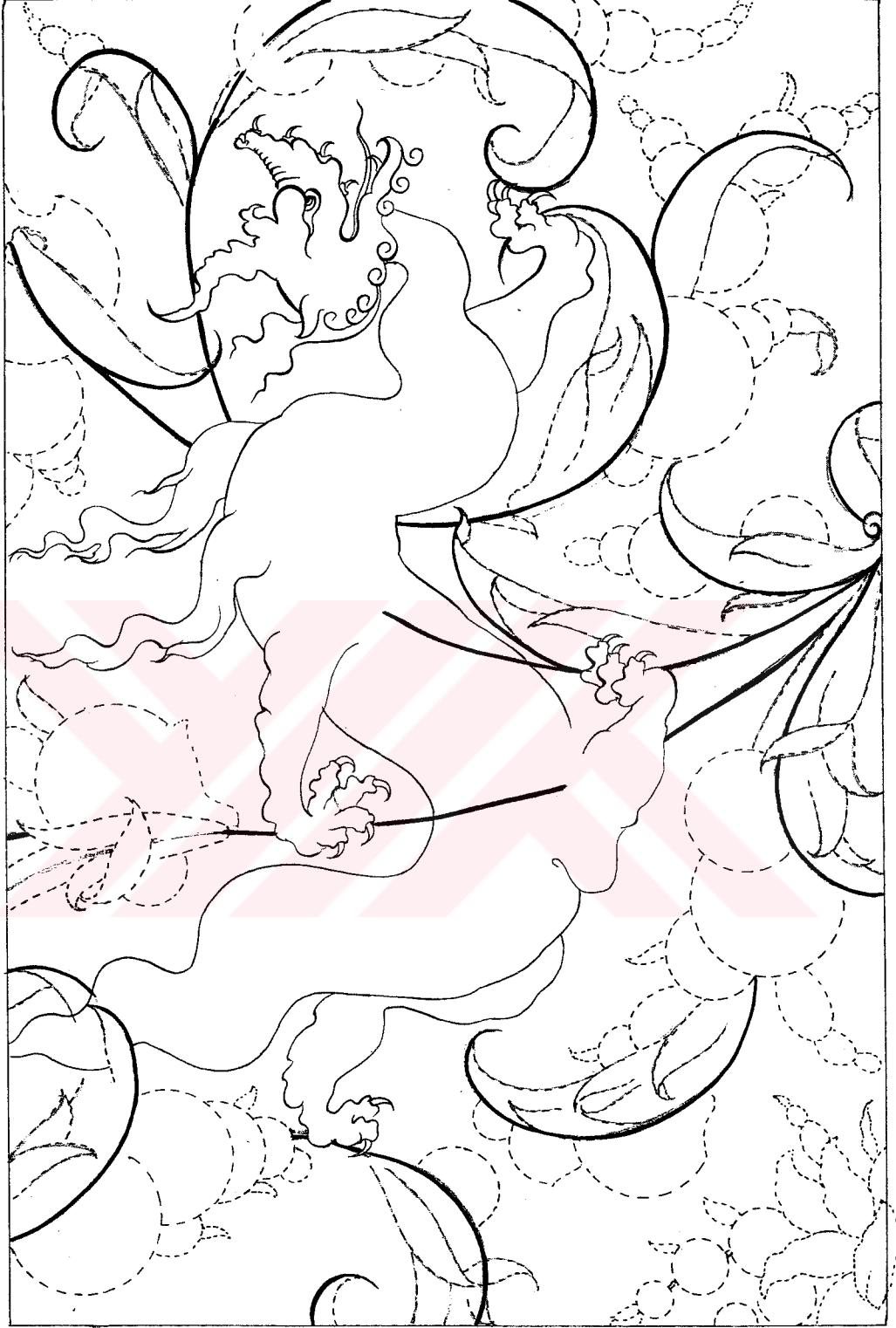
çizim no. 36



çizim no. 37



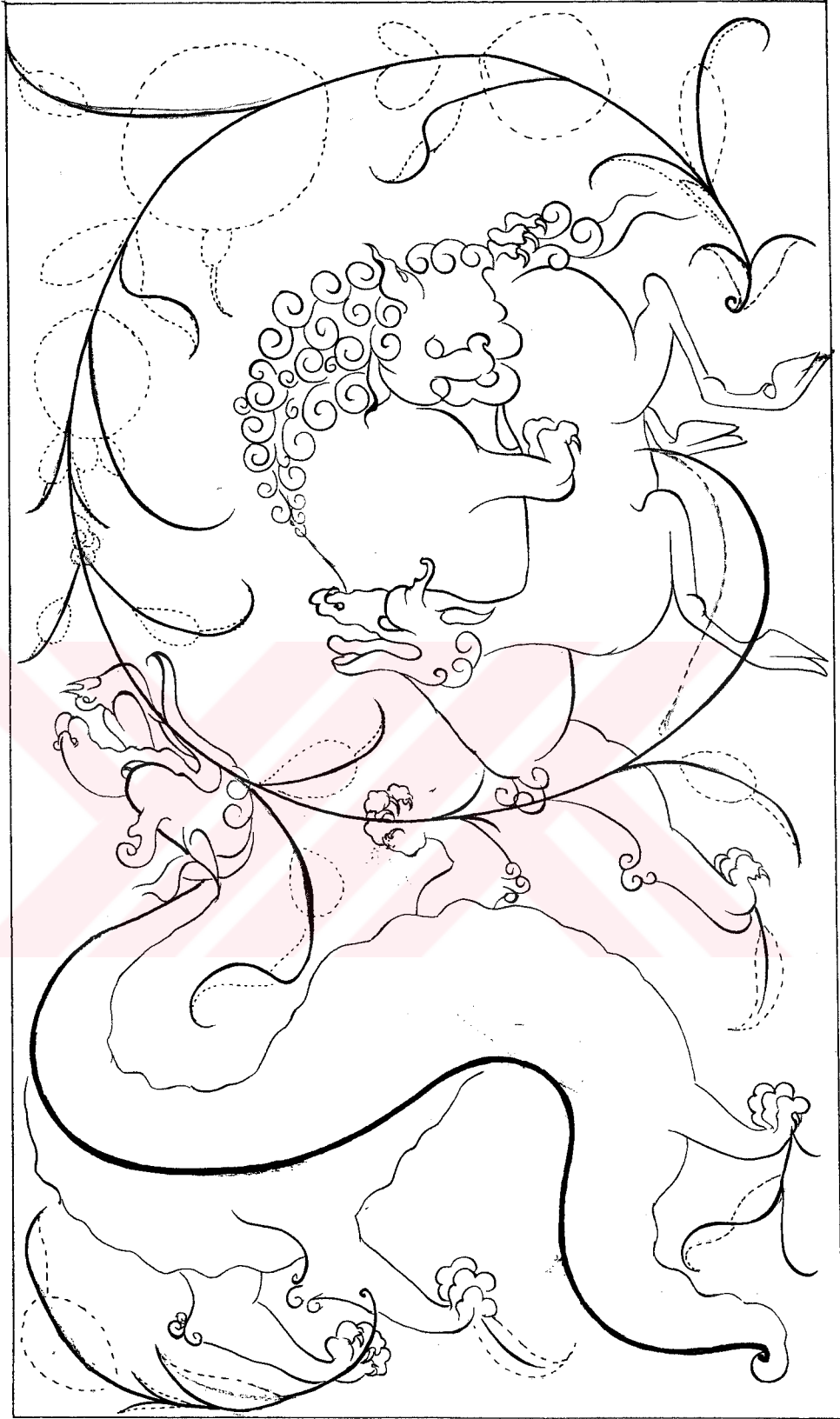
çizim no. 38



çizim no. 39



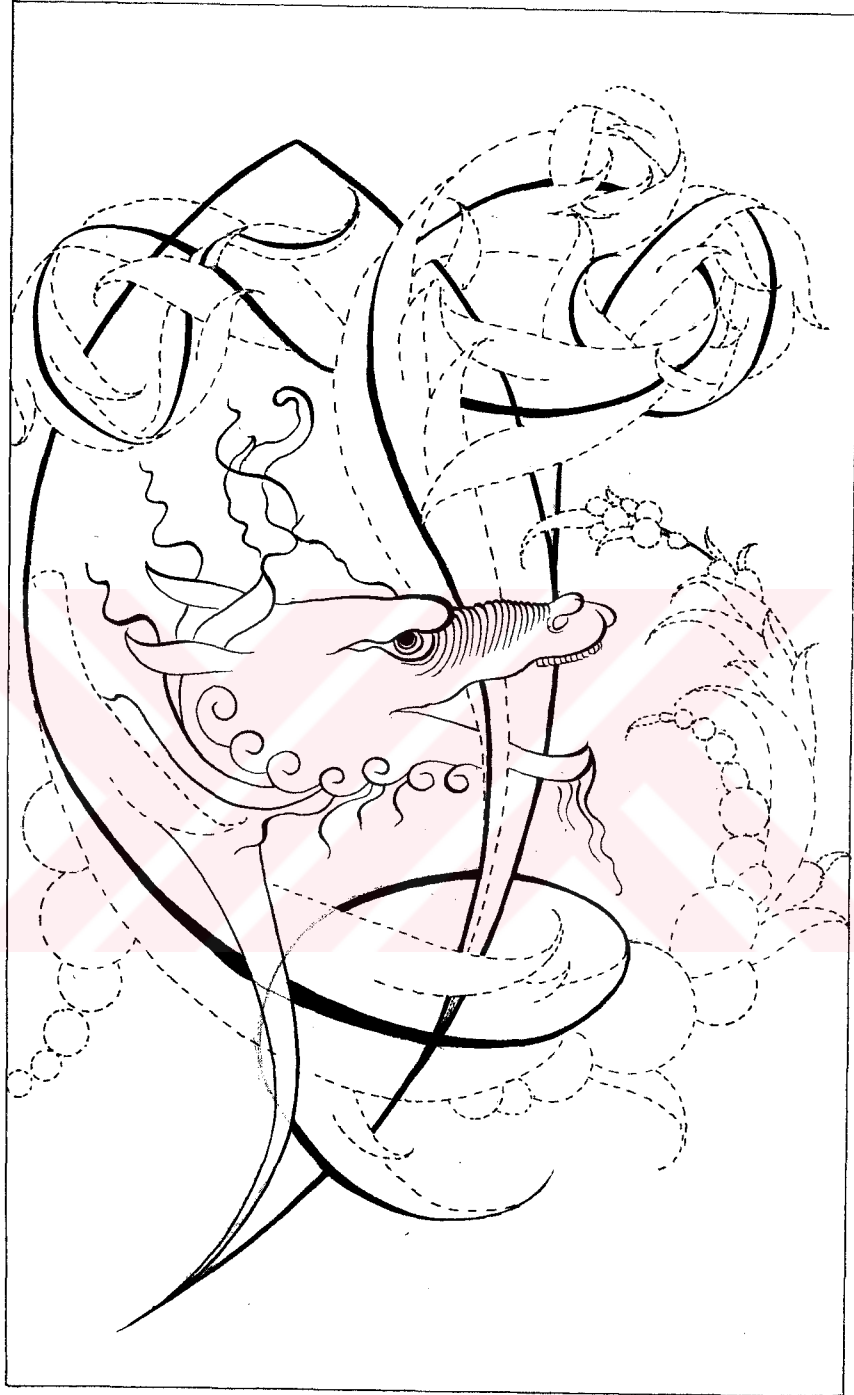
çizim no. 40



çizim no. 41



çizim no. 42



çizim no. 43



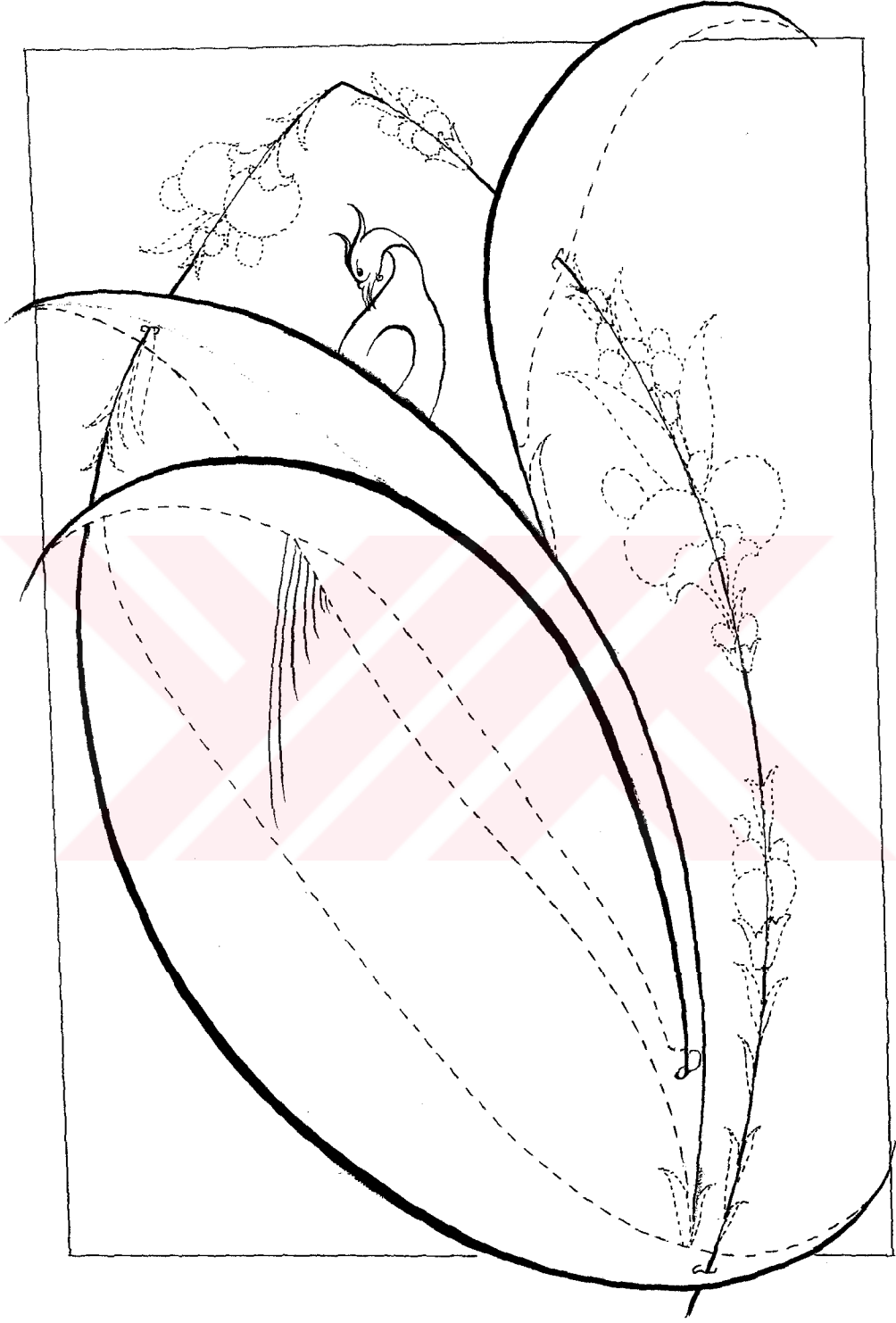
çizim no. 44



çizim no. 45



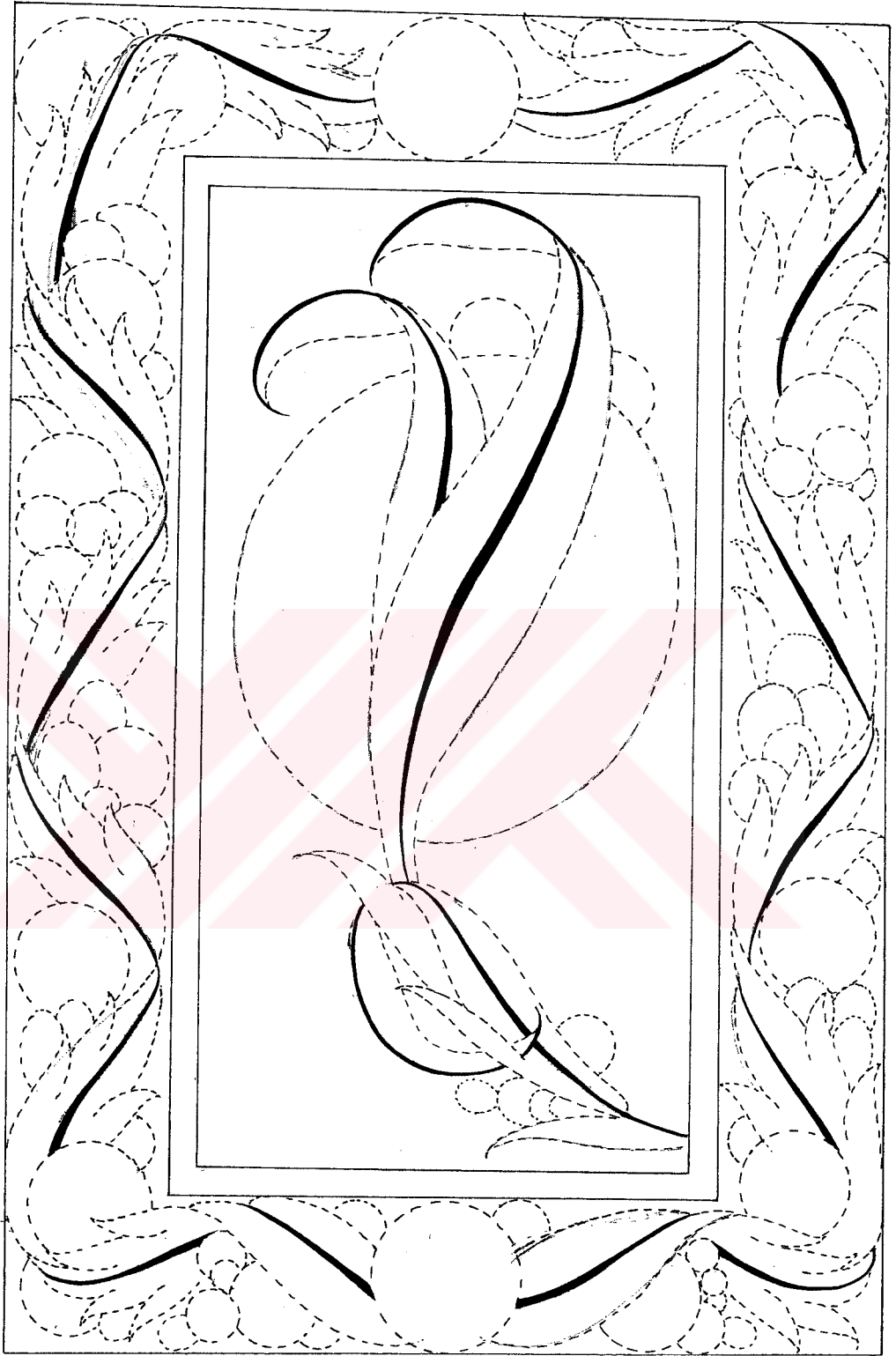
çizim no. 46



çizim no. 47



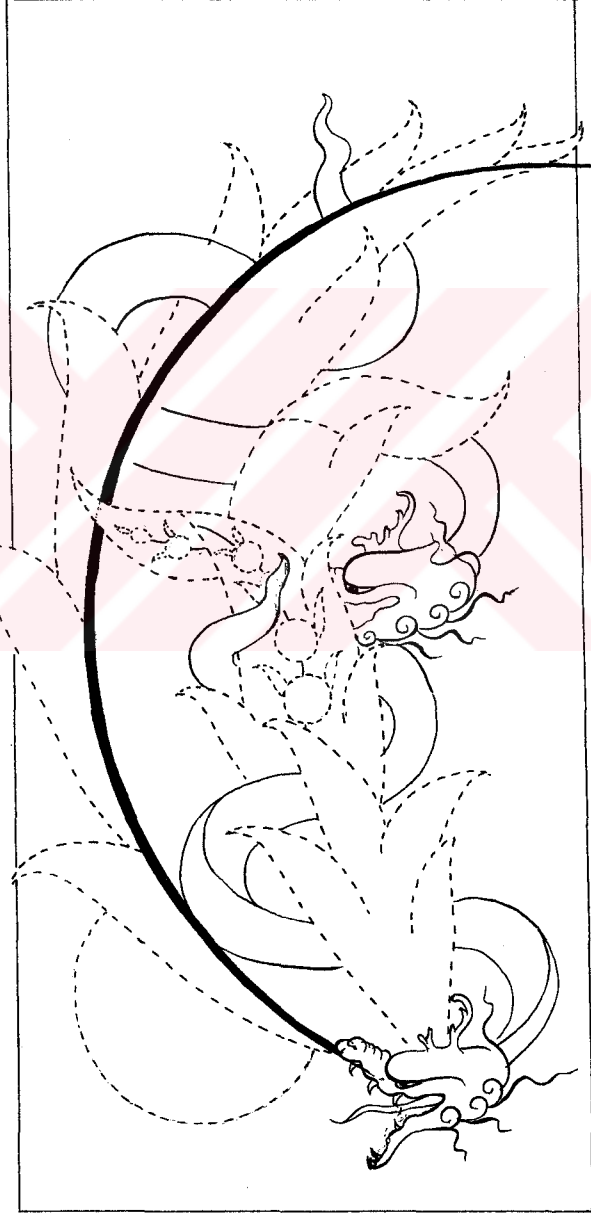
çizim no. 48



çizim no. 49



Çizim no. 50



çizim no. 51

IV. ŞAH KULU'NUN ÖĞRENCİSİ KARA MEMİ VE ETKİLEDİĞİ DİĞER SANATKÂRLAR

Bu bölümde inceleyeceğimiz Şah Kulu'nun öğrencisi Kara Memi ile etkilediği sanatkârlardan Ali Üsküdarî ve Veli Can, dönemlerinde eşsiz eserler vermiş ve hatta kendi üslûplarını yaratmışlardır. 16.yüzyılın son çeyreği içerisinde yapılmış “saz” üslûbundaki eserlerde imzası okunmayan ancak maaş kayıtlarında adı geçen ve Mustafa Âli'nin Menakıb-ı Hünervan'ında ;

“...ve şimdiki zamanda Türkiye'nin (Anadolu'nun) az bulunuru, resim sanatında şaşılacak eserler vermiş olan üstâdı Şaban müzzehhib...” cümleleriyle tanıtan Şaban müzzehhib de “saz” üslûbunda eserler veren sanatkârlardan biri olmalıdır.¹⁴³ Nitekim, Veli Can ile ilgili kayıtların okunduğu 1596 tarihli Ehl-i Hiref maaş defterlerinde 34.sırada “Şaban Abdullah, 9,5”¹⁴⁴ ve diğerinde de yine 34.sırada; “Şaban Abdullah, 11-9,5”¹⁴⁵ kayıtları bulunur.

Bu dönemde çalışmış olabilecek başka bir ressamın adı da “Kemâl”dir. Mustafa Âli'nin verdiği bilgiye göre ; “Tebrizli Kemâl musavvir ad yapmış üstâd ve yüksek şöhret kazanmış nakkaş Mirza Ali'nin ünlü öğrencisidir.”¹⁴⁶ ve “Anadolulu (Rum) Hasan Kefeli adlı bir sanatkârın hocası olmuştur”¹⁴⁷ Sakisian'ın da belirttiği gibi İstanbul'da gelip çalışmış, “saz” üslûbunda resimler yapmış olabilir¹⁴⁸ (resim no.5).

¹⁴³ Banu Mahir; **Osmanlı Resim Sanatında “Saz Üslubu”**, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniv., Ed. Fak. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1984, s. 55 ;

Mustafa Âli, **Menâkıb-ı Hünervan**, İstanbul 1926, s. 67

¹⁴⁴ Banu Mahir; a.g.tez , s. 55 ;

T.S.M.Arşivi: D.9613-13 (R.M.Meriç, Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları I, **Vesikalar**, Ankara 1953 , s.8)

¹⁴⁵ Banu Mahir; a.g.tez , s. 55 ;

T.S.M. Arşivi: D.9613-15 (R.M.Meriç, a.g.e. , s. 9)

¹⁴⁶ Banu Mahir; tez , s. 55 ;

Mustafa Âli, a.g.e., s. 64

¹⁴⁷ Banu Mahir; tez , s. 55 ;

Mustafa Âli, a.g.e., s. 69

¹⁴⁸ Banu Mahir; tez , s. 55 ;

A.Sakisian, **La Miniature Persane du XIIIe au XVIIe siècle**, Paris,1928, s. 124



resim no. 5

4.1. Kara Memi

Kanuni Sultan Süleyman döneminde,1540-1566 yılları arasında eserler veren bir diğer sanatkârimız Kara Memi'dir. Tarihçi Gelibolulu Mustafa Âli Efendi 995/1586 yılında yazmış olduğu "Menakıb-ı Hünerveran"da müzehhipler zümresinden olan Kara Memi'den şöyle bahseder ;

"...Şah Kulu nakkaşın tilmizi Ekremi ve Sultan Süleyman Han nakkaşhanesinin üstadı muhteremi müzehhib Kara Memi..."

Bu kayıttta bize Kara Memi'nin Şah Kulu'nun öğrencisi olduğu ve Kanuni Sultan Süleyman'ın Topkapı Sarayı'ndaki Nakışhânesinin baş ustası olduğu anlatılır.¹⁴⁹ Hocası Şah Kulu'nun 1556 yılında vefatı üzerine üstün sanat kudreti sayesinde nakkaşhânedeki diğer sanatkârlar arasından sıyrılarak saray sernakkaşlığına yükselen müzehhib Kara Memi bahçe çiçeklerini üslûplaştırarak 16.yüzyılın sanatına yeni bir anlayış ve ruh getirmiştir. Bu görevi ne kadar sürdürdüğü, doğum ve ölüm tarihleri hakkında bir bilgiye ulaşamadığımız sanatkârın Sultan II. Selim (1566-1574) döneminde de hayatta olduğunu eldeki belgelerden öğreniyoruz.¹⁵⁰ Mehmed Çelebi ismiyle de tanınan sanatkâr, Ehl-i Hiref kayıtlarında Mehmed Siyah veya Mehmed-i Siyah adlarıyla yer alır. Kara Memi ünvanı ise "Kara" lakabı ile "Mehmet" isminin kısaltılmış şekli olan "Memi"den gelmektedir.¹⁵¹ Mustafa Âli Efendi, 1557 tarihinde nakkaşbaşı olan Kara Memi'yi Şah Kulu tarafından eğitilen öğrencilerin en eli açık olanı ve Kanuni döneminde nakkaşhânenin en seçkin müzehhibi olarak da tanıtır.¹⁵²

¹⁴⁹ Mustafa Âli, a.g.e., s. 67 ;

A.Süheyl Ünver, **Müzehhip Kara Memi His Life and Works**,T.C. İstanbul Üniversitesi Yayınları 490, İstanbul 1951, s. 3

¹⁵⁰ Çiçek Derman, "Osmanlı Asırlarında, Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı", **Osmanlı 11. Kültür ve Sanat**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.113 ;

Gülnur Duran, "Kara Memi" maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, 2001, cilt 24, s.362-363

¹⁵¹ Gülnur Duran, a.g.m., s.362-363 ;

Banu Mahir, "Kara Memi" maddesi, **Osmanlılar Ansiklopedisi II.Cilt**, s.12 ;

Rıfki Melül Meriç, a.g.e., s.5 ;

A. Süheyl Ünver,,a.g.e.,s.5

¹⁵² Banu Mahir, a.g.m., s.12

Topkapı Sarayı Arşivi'nde D.9612 numarada kayıtlı bulunan 965/1557 yılına ait Ehl-i Hiref defterlerinde “*Cemaât-i Rum Nakkaşları*” bölümünde nakkaşbaşı olarak en üstte yer almaktadır.¹⁵³ Defterdeki “*Cemaati zerduzlar*” ve listesinin başında; “*Kara Memi Nakkaş başı yirmi beş buçuk akçe*” cümlesi 25,5 akçe, aldığı yevmiye olacaktır. Diğer sanatkâr arkadaş ve şakirtlerin aldıkları maaşlar da sıra ile kaydedilmiştir:

“Üveys Bin Ahmed 14. (ölmüş), Mustafa Buğdan 14. Ali Bin Bayram 8. Mehmet bin Abdürrahman 6,5. Hasan Bin Hızır 7,5. Mustafa Bin Yusuf 5,5 (ulufesine gelmediği kayıtlı), Cafer Bin Çelebi Şerif 8,5; Yusuf Rumî 11; Ahmet bin Kasım 6,5; Ferhad bu sene 9,5; Mehmed bin Hasan 5,5; Kasım Arnavut. Mehmet bin Abdülezel 3; Bini Kara Memi 10; Hasan bu sene 6; Pervane bu sene 3; Mustafa müzehhib 8; Ali Birader Abdülkerim şakird 2; Mustafa Divane şakird 2; Mehmed bu sene şakird 1,5; Hurrem şakird 2; Cafer bin Nasuh şakird 4; Kasım bu sene 8 akçe; Beşaret bu sene 8 akçe; Behzat bu sene 6 akçe .

Şakirdanı Mezkûreyn : Hüseyin Macid şakirdi Beşaret 1 akçe; İlyas bu sene şakirdi Kasım 11 akçe; Yusuf bu sene şakirdi Beşaret 2 akçe.

Cemaati ehli hiref vacibi Muharrem ve Safer ve Rabiülevvel sene 952.”

Bu vesika bize Kara Memi'nin Kanuni Sultan Süleyman'ın Topkapı Sarayı'ndaki Nakkaşhânesinin baş ustası olup diğer arkadaş ve şakirdlerine nazaran en fazla parayı aldığını öğretiyor. Kara Memi'nin 952'deki kadrosu 29 kişiden mürekkeptir. Bunlar arasında birisi oğludur. “Bini Kara Memi” demek de bu olmalıdır.¹⁵⁴

16.yüzyılın ortalarında saray nakkaşhânesinde üretilen çeşit çeşit tezyîni süslemeleri müzehhip Kara Memi'ye aittir. Sanatkâr Türk bezeme sanatına yeni bir üslûp getirmiş, kitap sanatında klâsik kuralların dışına çıkan yeni motiflerle, o güne kadar görülmemiş bir akımın öncüsü olmuştur. Bu büyük usta, tabiatın zengin çiçek ve nebat türlerini tabii şekilleri ile üslûplaştırarak, fakat daha da önemlisi çoğu kez klâsik tezyîni motifler ile düzenlenmiş kompozisyonlar şeklinde, başta kitap tezyînatı

¹⁵³ Gülnur Duran, a.g.m., s.362-363

¹⁵⁴ Süheyl Ünver, a.g.e., s.4

olmak üzere her dalda başarıyla kullanmıştır. Gül, sümbül, karanfil, lale, süsen, zambak, şebboy, nergis, bahar dalı gibi çeşitli bahçe bitkilerini ve tabiattaki bitkileri yarı üslûplaştırarak tezyîni sanatlarımıza kazandırmıştır. Sanatkâr “yarı üslûba çekilmiş” bu çiçek motiflerini tek tek veya buket ve gruplar halinde, izlenimci bir gözle resmetmiştir. Aynı zamanda klâsik tezhîp ve halkârî üstâdı olduğu, ince, kıvrak ve özenli bir fırça ile işlediği eserlerinden de anlaşılmaktadır.¹⁵⁵

Kara Memi'nin ilk çalışmalarından biri, 16.yüzyılda Abdullah Sayrafi hattıyla istinsah edilen Kur'an'a 1554 yılında yaptığı tezhiplerdir (TSMK.,E.H.49) Kara Memi bu eserdeki tasarımlarında ve bezeme elemanlarında geleneksel öğeleri kullanırken, açık mavi zemine, koyu mavi çift tahrir helezonları ve hatâyilerle bezenmiş levhalarda olduğu gibi (1a,330b) yepyeni renk düzenlemeleri ve bezeme tasarımları yapmıştır. Sanatkâr bu eseri bitirdiği yılda Süleymaniye camii için hazırlanan Kur'an nüshalarından birinin tezhibini de tamamlamış ve meslektaşları arasında 6000 akçe ile en yüksek ücreti almıştır. Onun imzasını taşıyan tezhiplerin başka örnekleri 1566 tarihli Divan-ı Muhibbî'yi bezeyen (İÜK.,5467).¹⁵⁶ Kanuni Sultan Süleyman'ın “Muhibbî” mahlasıyla kaleme aldığı 300'e yakın şiiri, Muhibbî Divanı olarak bir araya toplanmış ve tezhip edilmiştir. Muhibbî divanlarının tezyîni bakımından en mükemmel nüshası, 973/1565-66 tarihlidir ve Kanuni'nin vefatından bir yıl önce yazılıp, Kara Memi ve atölyesi tarafından tezhip edilerek kendisine takdim edilmiştir. İÜK.'nde T.5467 numarası ile kayıtlı olan bu 700 sayfalık divan, gerek başlangıcındaki klâsik tezhipleri, gerekse de metin içindeki koltuk süslemeleri ve sayfa kenarlarındaki halkârî tezyînatı ile, hiç şüphesiz bir şaheserdir. Kara Memi'nin kitaptaki iki imzası, “*Elfakir'ül Hakîr Müzehhib Karamemi*” ve “*Müzehhibül Fakir Karamemiyül Hakîr*” şeklindedir. Kara Memi'yi ölümünden dört yüz yıl sonra Türk sanat dünyasına tanıtan en önemli eserlerin başında gelir.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Gülnur Duran, a.g.m., s. 362-363 ;

Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler*, İstanbul 1986 ;

M.Cumbur, “Kanuni Süleyman'ın Baş Müzehhibi Karamemi”, *Önasya*, C.2, sayı:23, Ankara 1967

¹⁵⁶ Zeren Tanındı, “Osmanlı Sanatında Tezhip”, *Osmanlı 11. Kültür ve Sanat*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.123,124

¹⁵⁷ Çiçek Derman, a.g.e., s. 113 ;

Nakkaş bu eserdeki tezhiplerinde ilk kez natüralist çiçekleri kullanmıştır (resim no.6). Bu özelliğinden dolayı Kanuni Sultan Süleyman döneminin önde gelen eseri 965/1558 tarihli Süleymannâme adlı eserin ilk sayfa tezhipleri (TSMK.,H.1517), Ahmed Karahisari'nin hattıyla istinsah edilen bir Kuran'ın (TSMK.,Y.Y.999) ve Şah Mahmud Nişapurî Albümünün bazı sayfalarının (İÜK.,F.1426) tezhiplerinin Kara Memi'nin eserleri olduğu anlaşılır. Sanatkâr, bahar dallarını, gülleri, sümbülleri, karanfilleri, laleleri, hançer yapraklarını saray nakkaşhânesinin tüm ürünlerinde kullanılmasını ve geniş ölçüde yaygınlaşmasını sağlamıştır. 16.yüzyıldaki saray bahçelerinin coşkulu, zengin, rengarenk görüntüsü nakkaş Kara Memi'yi ve onun gibi doğa gözlemcisi olan başka sanatkârları derinden etkilemiş olmalıdır. Natüralist çiçek üslûbu, Kara Memi'nin çağdaşı Mehmed bin İlyas tarafından ilkel bir tarzda kullanılması dışında (TSMK.,K.23), ne Kara Memi'nin çağdaşı başka müzehhiblerce ne de sonraki yıllarda böylesine yaygın olarak kullanılmamıştır.¹⁵⁸

Prof.Dr.A.Süheyl Ünver, “Müzehhip Kara Memi his life and works” adlı kitabında, bu divanın bezemelerinin hazırlanmasına dair şunları yazmıştır ;

“...Kara Memi'nin Kanuni Divanı'nın tezyinatını yapması, saraydaki nakışhanede çalışmasının ve hatta o nakışhanenin başustası olmasının mahsulüdür. ..Binaenaleyh, bu Topkapı Sarayı Nakışhanesi eseridir. Oranın baş ustası sıfatıyla de Mehmed Kara Memi bu nüshaya imzasını atmıştır. Kara Memi'nin bu divanı tek başına tezhip ve tezyin ettiği kabul edilemez. Her sahifenin şikâf ve sade yollarda çok mütenevvi çizilen desenleri birbirinden çok farklıdır. Aynı kalıpların kullanıldığı sayfalarda bile işçilikler çok değişiktir. Sanatkârların ayrı insanlar olduğu kabul edilmelidir. Zira, birbirinden renk ve işçilik itibarıyla farklıdır. Gazeller, kasideler, mısralar, beyitler, manzumeler arasında şimdiye kadar eşine emsaline rastlanılmayan çok değişik ve sayısının bile tesbit olunması güç çeşitli süsler ve tezhipler vardır. Hepsinde olgun ve millî Türk karakteri ve zevki hakimdir. Kompozisyonlar muhakkak ki Kara Memi'nin elinden çıkmıştır. Fakat zevk ve selika farkları, başkalarının da bu terkiplere iştirak

¹⁵⁸ Zeren Tanındı, a.g.m. , s. 123,124

ettiği kanaatini kuvvetle uyandırmaktadır. Aralarında çok zevkli olanlar bulunduğu gibi, pek üzerinde durmadıklarımız da az değildir. Bunların en mükemmelieri kolaylıkla birkaç defa eserin sayfeleri karıştırıldıkça fark edilebilmektedir. Binaenaleyh, bunların hemen hepsi Kara Memi'nin elinden ve tashihinden geçmiştir. Bu cihetle Kara Memi'nin bu eseri, çoğu tashihinden geçmesi itibariyle onun nezaretinde yine kendi eseri sayılmakla beraber, müşterek, yani kolektif bir çalışmanın mahsulü olarak kabul edilmiştir. Bittabi, nakışhanenin baş ustası sıfatıyla hepsi namına ve onda dokuz emek kendisinin olmasından haklı olarak kendi imzasını atmıştır. Bu cari bir usuldür; böyle eserlere ancak baş usta imza atar”.¹⁵⁹

Sanatkârın tespit olunan diğer iki imzası, yine Muhibbî divanları içindedir. Bu eserler, Nuruosmaniye Küt., No.3873'de kayıtlı Divan ile “*Divan-ı Sâlis/Hâlid*” kaydıyla Hamburg'da Museum für kunst und Gewerbe'de bulunan 961/1554 tarihli bir nüshadır.¹⁶⁰

Ayrıca, TSM.,E.H.49'da bulunan 1554 tarihli bir Kur'an'ın tamirli zahriye yaprağı üzerine, kûfiye yakın bir hatla ve farîsî bir ibare ile, eserin Kara Mehmed Çelebi tarafından tezhiplendiği yazılmıştır. Ancak, tezhipler karakter itibariyle Kara Memi'nin üslûbunu yansıtmaktan ziyade, kolektif bir çalışma niteliğini gösterir.¹⁶¹

973/1565 tarihli Divan (İÜK.,T.5467) ve 971/1563 tarihli Divan (Nuruosmaniye Küt.,No.3873) Kara Memi imzasını taşıyan önemli eserlerdir. Her iki eserde de Kara Memi üslûbunun en belirgin özellikleri mevcuttur.¹⁶²

İmzasız, üslûbundan Kara Memi'nin başında olduğu nakkaşhânenin kolektif çalışmaları tahmin edilen eserler arasında; 94/1540 tarihli “Kırk Hadis” (TSMK., EH.2851), 973/1565-66 tarihli Muhibbî Divan-ı (TSMK.,Revan 738), 957/1550

¹⁵⁹ Süheyl Ünver, a.g.e. , s. 10-11

¹⁶⁰ J.M.Rogers - R.M.Ward, **Süleyman the Magnificent**, Londra 1990, s.85

¹⁶¹ H.Yağmurlu,“Tezhip Sanatı Hakkında Genel Açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde İmzalı eserleri bulunan Tezhip Ustaları”, **Türk Etnografya Dergisi**, Sayı:13, 1973, s.102-103

¹⁶² Michael Rogers, “Kara Memi Çelebi (Kara Memi) and the Role of the ser-nakkaşan”, **Süleyman The Magnificent and His Time**, Acts of the Parisian Conference Galeries Nationales du Grand Palais 7-10 March 1990, edited by Gilles Veinstein, Paris 1992, s. 231

tarıhli Kanuni'nin büyük boy tuğrasının tezhipleri (TSMK.,G.Y.1400), Kanunî'nin tuğrası (TSM.,D.7110) (resim no.7), 947/1540 tarihli Hürrem Sultan Vakfiyesi (TİEM.,2191), sayılabilir.¹⁶³

TİEM.no.2231'de Kanuni Sultan Süleyman tuğralı Sınırname ile TSM.,B.408 numaralı Murakka Albüm'deki gül (varak 25a) üslûp olarak onun fırçasına yakıştırılmıştır. Sernakkaş olduğu süre içerisinde müzehhipliğın yanı sıra, kalemişi ve çini tasarımları da hazırladığı sanat çevrelerince kabul görmüştür.¹⁶⁴

Bahçe çiçeklerini üslûplaştırıp tezhip sanatına kazandıran Kara Memi, hocası Şah Kulu'ndan bazı teknik hususlarda istifade etmiş olsa bile Kara Memi kendi görüşüne ve zevkine bağılı kalarak 16.yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı bezeme sanatında yepyeni milli bir üslûbun doğmasını sağlamıştır.¹⁶⁵



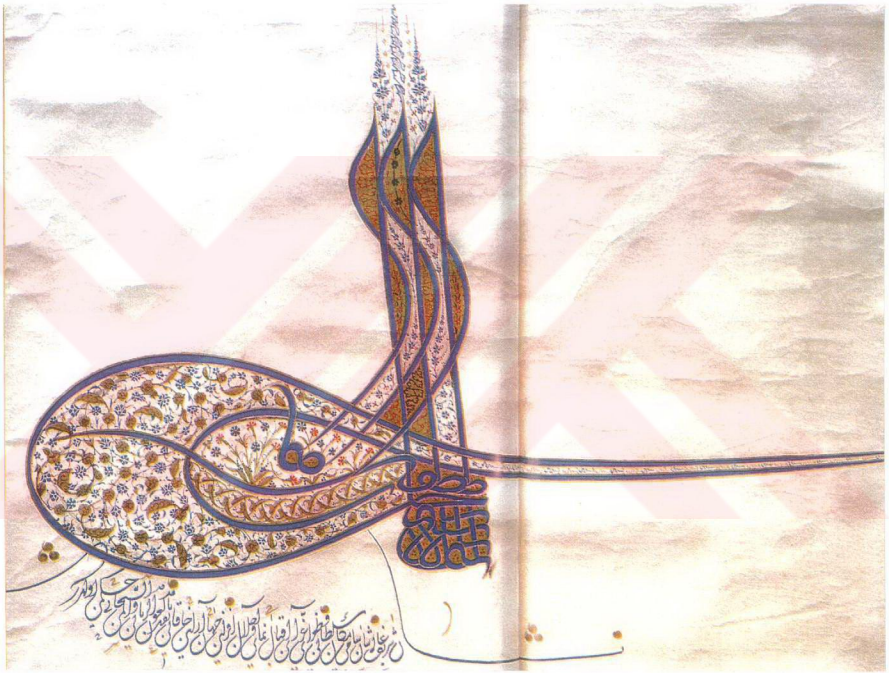
¹⁶³ Gülnur Duran, a.g.m., s.362-363

¹⁶⁴ Banu Mahir, a.g.m., s.12

¹⁶⁵ A.Süheyl Ünver, a.g.e., s.5
İnci Ayan Birol, a.g.m., s. 181



resim no. 6



resim no. 7

4.2. Veli Can

16.yüzyılın son çeyreğinde, yaklaşık 1580-1600 yılları arasında yapılan eserlerin büyük çoğunluğu, genç yaşta Tebriz'den Osmanlı nakkaşhânesine gelen Veli Can'ın fırçasından çıkmıştır.¹⁶⁶

Veli Can hakkındaki en ayrıntılı bilgiyi, bize yine Mustafa Âli “Menâkıb-ı Hünerveran” adlı eserinde sanatkârdan şöyle bahseder;¹⁶⁷

“...adı geçen Siyavuş'un öğrencilerinden yeni heves ve delikanlı Tebrizlilerden üstâd Veli Can, ben kitabımı yazdığım tarihlerde geldi ve payetahtın aylıklı musavvirlerinden oldu. Gerçekten onun işinde incelik ve büyüler yaratan kaleminde, eski üstâdlar gibi dikkât ve güzellik vardı. Fakat gençliği ve anlayışsız, aptal kimselerin övgüleri, onun içini kendini beğenmişlikle doldurup yıkmış ve yaptığı resimler “Bunlar şaşılacak derecede garip” sözünü doğrulayan bir kerteye varmıştı. Kendini beğenmişliğinin hünerde ilerlemesine engel olduğunu büyük, küçük herkes bilir. Allah kendisine uzun ömür versin ve olgunluğa götürsün...”

Günümüz Türkçe'sine çevrilmiş bu satırlardan anladığımıza göre, Veli Can İranlı müzehhip ve musavvir Gürcü Siyavuş'un öğrencisidir. 1580'den sonraki bir tarihte Anadolu'ya gelmiş ve saray nakkaşhânesinin aylıklı ve Ehl-i Hiref'e kayıtlı sanatkârlarından olmuştur. Delikanlılık çaığında geldiği İstanbul'da usta bir ressam oluşu, bir çok kişinin onu çok övmesi gibi nedenlerle, kendini beğenmişliğe sürüklenmiştir. Garip sayılabilecek resimler yapmıştır.¹⁶⁸

Ayrıca Mustafa Âli, sanatkârın kişiliğinden söz ederken, onun sanatının eski üstâdlar gibi, ince ve güzel olduğunu, fırçasının büyüler yarattığını da belirtmiştir. Sanatkârın bugün bilinen imzalı ve atıf imzalarıyla teşhis edilen eserleri, daha çok mürekkep resimleridir. Saray albümlerinde bulunan bir çok mürekkep resminde

¹⁶⁶ Banu Mahir, *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu*, İst. Üniv., Ed. Fak. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1984, s.53 ; “Veli Can” maddesi, *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, cild 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.657

¹⁶⁷ Banu Mahir, a.g.tez, s.53 ;

Mustafa Ali, a.g.e., s.67

¹⁶⁸ Banu Mahir, a.g.tez, s.53

“Veli Can” atf imzası vardır. Ayrıca, aslının Timurlu döneminde Herat’ta hazırlandığı ve Safeviler döneminde elden geçirildiği anlaşılan 1506 tarihli bir Câmî Hamse’sinin (TSM.,R.888) açılış yaprağında da, “siyah kalem ile tasavir vesair Veli Can’ın olmak üzeredir” notu bulunmaktadır. Bütün bu sonradan yapılmış atıflar, sanatkârın aslında mürekkep ressamı olarak tanındığını göstermektedir. Mürekkep çalışmalarının çoğu, Şah Kulu’nun üslûbu, saz yolunda yapılmış eserlerdir. Bunlar arasında celi ta’lik hatla biri “*Kalem-i Veli Can*” (TSM.,H.2162,varak 8b), diğeri “*Kalem-i Veli Can bin Kasım*” imzalı (Paris Jacquermart André Müzesi) iki peri resmi,özellikle önem taşır. Sanatkâr, bu iki peri resminde, kendinden önceki tanınmış peri ressamı Şah Kulu’dan etkilenmiş ama daha sade bir resim tarzıyla çalışmış ve yeni kalıpları denemiştir (resim no.8). Saz üslûbundaki yaprak, hatâyî ve kuş kompozisyonlarıyla da ustalığını kanıtlayan sanatkârın, hatâyî ve bir yaprak dalı üzerine tünemiş sütlün kuşu resminde (TSM.,E.H.2836,varak 8a), sol üst köşeye ancak yarısı fark edilen bir çiçeğin göbeğine adını gizleyerek yazdığı görülmüştür. Saray kütüphanesindeki bir çok albümde sanatkâra ait atf imzalı tek veya çift figür resimleriyle, saz üslûbundaki çalışmaları bulunmaktadır. Bu eserlerin çoğunun ona ait olması ihtimali yüksektir. Ayrıca, yapmış olduğu tek figür mürekkep resimlerinde hakim olan Kazvin okulu tasvir tarzını yansıtan minyatürler içermesi bakımından, Şecaatname (IÜK.,T,6043) adlı eserin resimlenmesinde etkin olabileceği de öne sürülmüştür.¹⁶⁹

1595-1596 yıllarına ait Ehl-i Hiref maaş kayıtlarında adı geçen sanatkârın bu tarihten sonra etkinliğinin sona erdiği görülmektedir. 1596’dan sonraki kayıtlarda adının geçmemesinden dolayı 17.yüzyıl başlarında vefat etmiş olabileceği sanılmaktadır. Veli Can hakkındaki kayıtlar ise;

1596 tarihli bir “*Defter-i Mèvacib-i Cemâ’at-i Ehl-i Hiref vâcib-i Receb Şa’bân ve Ramazân sen Erba’a ve elf*” Ehl-i hiref maaş defterinde 21.sırada “*Veli Can yevm 7 resîd*” kayıtları okunur.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Banu Mahir , “Veli Can” maddesi, a.g.e., s. 657

¹⁷⁰ Banu Mahir, a.g.tez, s.53 ;

Yine bir başka “*Defter-i Mevâcib-i Cemâ’at-i Ehl-i Hiref vâcib-i Masar sene Hamse ve elf*” Ehl-i hiref maâş defterinde, “*Cemâ’at-ı Nakkaşan-ı Hassa*” başlığı altında 21.sırada “*Veli Can, yevm 9-7*” yazılıdır.¹⁷¹

Veli Can, 16.yüzyıl içerisinde Osmanlı klâsik minyatür üslûbuyla çalışılmış bazı yazma eserlerin hazırlanışında da görev almıştır. 1582 tarihli bir belgeyle Hünernâme I ve 1588 tarihli bir başka arşiv belgesinden de Hünernâme II ile, 1583 tarihli bir belgeyle de Zübdetü’-Tevarih gibi eserlerin minyatürlenmesinde ve tezhibinde çalışmış sanatkârlar arasında Veli Can’ın da adı geçer. Hünernâme I’ın hazırlanışında çalıştığını Niğâr Anafarta¹⁷², Hünernâme II.cildinin hazırlanışında çalıştığını ise, Zeren Tanındı saptamışlardır¹⁷³. Zübdetü’-Tevarih’in TİEM’nde olan nüshasının hazırlanışında görev aldığını da Gülsel Renda bulgulamıştır.¹⁷⁴

“Saz” üslûbunda tek ve kompozisyon halinde peri resimleri, yaprak, hatâyî ve kuş çalışmaları yapmış olan Veli Can bu alanda Şah Kulu kadar ün yapmış bir sanatkârdır (resim no.9). Daha sonraki tarihlerde, sanatkâra ait olmayan resimlere bile,“Veli Can” atf imzasının atılması veya onun kişisel üslûbuyla ilgisi olmayan mürekkep ve fırça çalışmalarının yer aldığı bazı yazma eserlerin açılış yapraklarına, Veli Can’a atfedilen notlar konulması bu üslûbun Veli Can adıyla da bağdaştığını gösterir.¹⁷⁵

TSM Arşivi : D.9613-13 (R.M.Meriç, a.g.e., 1953, s.7)

¹⁷¹ Banu Mahir, a.g.tez, s..54 ;

TSM Arşivi : D.9613-15 (R.M.Meriç, a.g.e., 1953, s.9)

¹⁷² Banu Mahir, a.g.tez, s..54 ;

Nigar Anafarta, **Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları**, İstanbul 1969,s.IX2’da TSM Arşivinde bulunan 1582/990 tarihli belgeyi tanıtır.

¹⁷³ Banu Mahir, a.g.tez, s..54 ;

Zeren Tanındı, **Yedinci Uluslar Arası Türk Sanatları Kongresi**, Varşova’da sunulmuş olan “Yeni bulunan bir belge ışığında Hünernâme II cildinin minyatürleri” başlıklı (yayımlanmamış) tebliğinde : Başbakanlık Arşivi, Ruus 250 nolu belgede Hünernâme II’de çalışan sanatkarların arasında Veli Can’ın da adının geçtiğini bildirmiştir.

¹⁷⁴ Banu Mahir, a.g.tez, s..54 ; Gülsel Renda, “New Light on the Painters of the ‘Zubdet al-Tawarikh’in the Museum of Turkish and Islamic Arts in Istanbul” **Ivème Congres International d’Art Turc**, Aix-en-Provence, 1976, s.185-186, Başbakanlık Arşivi, Kepeci Tasnifi Ruus 242, y.10-11,13 Şevval 991 (30 Ekim 1583) tarihli belgeyi açıklar.

¹⁷⁵ Banu Mahir, a.g.tez, s..54



resim no. 8



resim no. 9

4.3. Ali Üsküdarî

18.yüzyılın başları bezeme sanatlarımızda klâsik üslubûn devam ettiği yıllardır. Bu dönemde batı ile ticari ilişkilerin hızlanması ile birlikte Osmanlı sanatı da Avrupa sanat akımlarının etkisi altına girer. Özellikle Fransız Rokoko sanatından etkilenecek bundan nasibini alır. 18.yüzyıla Avrupa'dan gelen barok ve rokoko tarzının etkileri, Osmanlı tezyini sanatını istila etmesine rağmen, ilk zamanlarda bir "Türk rokoku" ortaya çıkmıştır. Sanatımıza giren bu yenilikler, üslûp zenginleşmesi olarak karşımıza çıkar, Osmanlı sanatkârlarının da katkısı ile gelenekli elemanlara yeni motif ve biçimler katılır. Bunların başında gölgeli boyanarak hacim kazanmış, natüralist üslûpta çiçek buketleri, iri yapraklar ve kurdele, vazo motifleri gelir. Türk Rokoku adı verilen bu yeni üslûpla yapılan bezemeler, batıdaki emsallerine göre daha sade ve hoş bir görünümündedir.¹⁷⁶ İşte bu sanat ortamı içinde yaşamış Türk bezeme tarihinin en önemli sanatkârlarından biri de Yusuf Mısıri'nin talebesi olan Üsküdarî Ali Çelebi'dir. Müzehhip, çiçek ressamı ve lake üstadı olan sanatkârın hayatı hakkında çok az bilgi vardır. Eserlerindeki tarihlerden 1131/1718-1177/1763 yılları arasında hayatta olduğu anlaşılan sanatkârın, doğum ve ölüm tarihleri ile ilgili hiçbir kayda rastlanmamıştır. Hocasının yolundan gittiği, onun sanat üslûbunun iyi bir takipçisi olduğu, kullandığı motif ve sanat anlayışında görülmektedir. Sanatkârın hocasının yolunu bırakmadığı gibi, bezeme sanatımıza getirdiği yeniliklerle de hocasını geçmiştir.¹⁷⁷

TSM.Arşivinde muhafaza edilen Ehl-i Hiref defterlerindeki 1143/1731-1144/1732 yıllarına ait masraf kayıtlarından, saray içinde çalıştığı bilinen Ali Üsküdarî ile ilgili en fazla bilgiye Habib'in "Hat ve Hattatan" ve Müstakimzâde'nin "Tuhfe-i Hattatın" isimli eserlerinde rastlanmaktadır. Habib'in eserinin "*nakkaşan ve musavviran ve müzehhiran ve tarrâhan*" başlıklı bölümünde ; "*Ali Çelebi Rugani*

¹⁷⁶ Gülnur Duran, "18.Yüzyıl Müzehhip, Çiçek Ressamı Ve Lake Üstadı Ali Üsküdarî", **Osmanlı 11. Kültür ve Sanat** , Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.126

¹⁷⁷ İnci Ayan Birol, a.g.m., s. 183 ;
Gülnur Duran, a.g.m., s.126,127

Üsküdarî denilür idi” ibaresi okunmaktadır.¹⁷⁸ Aynı eserin “*Eğrikapılı Çelebi*” bahsinde 1169/1755 tarihinde vefat eden, meşhur hattat Mehmed Rasim’in yazılarını tezhipleyenler arasında bulunan Sultan Selimli Reşid Mustafa Çelebi’ye hocalık ettiğinden de söz edilmektedir.¹⁷⁹ Müstakimzâde de eserinin “*Yedikuleli Seyyid Abdullah*” bahsinde; “*Mesâhif-i şeriflerini ekseriya hizmet-i tezhip ile şeref-yâb olan üstâdların biri merhum ruganî Üsküdarî Ali Çelebi’dir ki, el-hac Yusuf-ı Mısri şakirdlerindendir. Vaktimizde saz yazmak vadisinde Şah Kulu-î vaktidir...*” der.¹⁸⁰

Müzzehhip Ali Üsküdarî, 18.yüzyılın batı sanatlarının hakim olduğu sanat ortamında üslûbunu oluştururken, klâsik yolun temsilciliğini de yapar. Bu tarz eserlerinde, 16.yüzyılın ilk yarısında Kanunî Sultan Süleyman dönemi saray nakkaşhânesinin sernakkaşı müzehhip Şah Kulu’nun ve ondan sonra sernakkaş olan öğrencisi Kara Memi üslûbunun izleri görülmektedir.¹⁸¹ 16.yüzyılın ikinci yarısında müzehhip Kara Memi’nin Türk bezeme sanatlarına kazandırdığı gül, karanfil, lale gibi yarı stilize çiçekler, halkârî üslûbu ve çift tahrir üslûbu da Ali Üsküdarî’nin sanat üslûbunun oluşmasında etkili olmuştur. Sanatkâr 16.yüzyıldaki yarı stilize çiçeklerin bezemeci anlayışı ile bu üslûbun 18.yüzyılda çiçek ressamlığına dönüşen gerçekçi anlayışını birleştirerek eserlerini meydana getirmiştir. Ali Üsküdarî’nin bu çiçek resimleri onun sağlam resim bilgisini ve izlenimci hassas karakterini de ortaya çıkaran çalışmalar. İÜ.Yazma Eserler Küt., T-5650’deki “Mecmua-i Gazeliyyat” isimli eserde Ali Üsküdarî’nin çiçek resimlerinin en nadide örnekleri toplanmıştır. “Zehhebehu Ali el-Üsküdarî, 1140/1727” tarihli mecmuada 30 adet çiçek resmi kendi sap ve yaprağı ile birlikte gerçekçi bir gözle resmedilmiştir. Çiçek saplarının C ve S formları, çiçek ve buketlerin bir kurdele ile bağlanması Rokoko üslûbunun etkilerini aksettirmektedir. Başta gül olmak üzere lale, sümbül, karanfil, menekşe, fulya, zambak, sıklamen, zerrin, leylak, safran çiçeği, hazeren, çiğdem, anemon, erguvan

¹⁷⁸ Gülnur Duran , a.g.m., s.127 ;
Habib , **Hat ve Hattatan**, İstanbul, 1305, s. 268

¹⁷⁹ Habib , a.g.e., s.146

¹⁸⁰ Gülnur Duran , a.g.m., s.127 ;
S.S.Müstakimzade, **Tuhfe-i Hattatin**, İstanbul, 1928, s. 271

¹⁸¹ Gülnur Duran , a.g.m., s.126

dalı, açelya ve peygamber çiçeği, Ali Üsküdarî'nin üslûbunda yeniden şekillenmiştir. Bu çiçek resimlerinde batı resim anlayışının yanı sıra klâsik sanatlardaki üslûplaştırma alışkanlığı da kendini hissettirir. Ali Üsküdarî'nin her iki anlayışı ölçülü bir şekilde eserlerine taşıması, onun sanat üslûbunun özelliklerinden birini daha ortaya koymaktadır.¹⁸²

16.yüzyılın başlarından 17.yüzyılın ortalarına kadar yapıldığı düşünülen bir grup mürekkep çalışması olan saz üslûbunun ilk temsilcisi Şah Kulu'nun üslûbunu meydana getiren iri ve kıvrak yaprakları, hatâyîleri kendine örnek alan Ali Üsküdarî, bu motifleri tamamı ile kendi üslûp özelliği ile yorumlayarak, eserlerinde seçkin örnekler vermiş ve devrinin Şah Kulu temsilcisi olmuştur.¹⁸³ Şah Kulu'nun yarattığı saz üslûbu bu dönemde Ali Üsküdarî'nin tasarımlarıyla, klâsik üslûpla yeninin kaynaştırılmasıyla canlanır.¹⁸⁴

Eserlerine imza atan nadir sanatkârlarımızdan biri olan Ali Üsküdarî'nin hemen hemen bütün eserlerinde imza vardır. İmzalarında en çok Ali el-Üsküdarî'yi kullanan sanatkârın ismi belgelerde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır.¹⁸⁵

Müzzehhib ve çiçek ressamlığının yanı sıra lake üstadı da olan Ali Üsküdarî'nin yazma eser tezhipleri haricindeki bütün eserleri lakedir. İnce bir zevk ürünü olan bu eserlerdeki kusursuz işçilik, motif zenginliği ve renk uyumu onun karakteristik üslûbunu gösterdiğinden, bu tarz çalışmalarına, adının da ruganî olarak bilinmesi sebebiyle Ruganî Üslûbu denilmiştir. Arusekli ve düz, renksiz lakı aynı eser üzerinde tatbik etmesi ise eserlerine ayrı bir hususiyet kazandırmıştır. Önce motiflerin zemin renkleri sürülen, daha sonra altın tahrir motif içindeki damar ve taramalar yapılan bu üslûp, daha fazla ve özenli bir işçiliği gerektirmektedir. Çok küçük motif detaylarında

¹⁸² Gülnur Duran, a.g.m., s.127

¹⁸³ Banu Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2**, İstanbul, 1987, s.123

¹⁸⁴ Zeren Tanındı, "Osmanlı Sanatında Tezhip", **Osmanlı 11.Kültür ve Sanat**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.124

¹⁸⁵ Gülnur Duran, a.g.m., s.126 ;

Habib, a.g.e., s.268 ;

Rıfıkı Melül Meriç, a.g.e., s.63,64

bile renklerin birbirlerine karışmaması, tahrirlerin taşmaması gereken üslûbun en güzel örnekleri Ali Üsküdarî'nin eserlerinde görülmektedir.

TSMK.'de,CY.412 ve M.Sackler Gallery, Vever Collection'da S.1986.23 kayıtlı, lake yazı altlıkları Ali Üsküdarî'nin en güzel eserlerindedir (resim no.10,11) .

Ali Üsküdarî, bilindiği kadarıyla 45 yıl süren sanat hayatında pek çok eser vermiştir. Şimdiye kadar tespit edilen 23 adet eser, bugün yurtiçi ve yurtdışı müze ve kütüphanelerde, özel koleksiyonlarda korunmaktadır.

Ruganî üslûbu, halkârî üslûbu, çift tahrir üslûbu ve rokoko tarzı motiflerin hepsini kullandığı eserlerde, desen motiflerinin uyumu karışıklıktan uzaktır. TSM., A 111.3652/Murakka-ı Has, dış kapak, (46x28) cm.'deki eserin lake kabı ve tezhipleri Ali Üsküdarî'nin bütün üslûp özelliklerine ışık tutması bakımından önem taşımaktadır. Eserin "*Zehebehu Ali el-Üsküdarî,1136*" imzalı lake kabı, hem klasik hem de yeni üslûp birlikte uyum içinde kullanılarak bezenmiştir.¹⁸⁶

Sanatkârın birden fazla boyama şekli ve tezhip tekniğini aynı eser üzerinde uygulaması gibi motiflerindeki zenginlik ve teferruatlı iri motiflerin adeta tek başına bir kompozisyon niteliği taşıması da bir başka önemli özelliğidir. Klâsik ve yeniyi karakteristik yapılarını bozmadan ve birbirine karıştırmadan, kendi değerleri içinde birlikte kullanarak kompozisyonlarını oluşturmuş, bu da üslûbunu ortaya çıkarmıştır. Klâsik üslûpta bir halkârî deseni arasında veya bir hatâyî motifi meşmesinde tabii üslûpta bir buket veya çiçek motifi görmek mümkündür. Bu özelliği ile 18.yüzyıla damgasını vuran şaheserlerini veren Ali Üsküdarî bir "mektep" oluşturmuş, daha sonra da bu üslûp çeşitli sanatkârlarca uygulanmak istenmiştir. Ali Üsküdarî'nin yaşadığı dönem ve daha sonraki yüzyıllarda da bu üslûptan etkilenen, onu taklit etmeye çalışan ve bu yolda yeni eserler ortaya koyan sanatkârlar yetişmiştir. Bunların

¹⁸⁶ Gülnur Duran , a.g.m., s.128

içinde en meşhuru Sultan Selimli Müzehhip Reşid Mustafa Çelebi'dir. Mustafa el-Üsküdarî ve hattat Mehmed Rasim'in yazılarını tezhipllediği bilinmektedir.¹⁸⁷

Ali Üsküdarî'nin üslûbunda çalışan nakkaş Hüseyin'in de onun öğrencisi olma ihtimali yüksektir. "1207/1792 Nakşi Hüseyin" imzalı yayın¹⁸⁸ tezhibinin desen ve işçiliği Ali Üsküdarî'nin üslûbunu yansıtmaktadır. 20.yüzyılda ise Ali Üsküdarî üslûbunun takipçisi olan iki müzehhip Sami Necmeddin (1911-1933) ve Muhsin Demironat'la (1907-1983) karşılaşmaktayız. Muhsin Demironat, Ali Üsküdarî'nin öylesine tesirinde kalmıştır ki, bazı tezhiplerine ona telmihen "Muhsin Üsküdarî" şeklinde imza koymuştur.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Gülnur Duran, a.g.m., s.129 ;
Habib , a.g.e., s. 146

¹⁸⁸ Gülnur Duran, a.g.m., s.129 ; Bu eser Türk Petrol Vakfı Koleksiyonundadır.

¹⁸⁹ Gülnur Duran, a.g.m., s.129 ;
M.Uğur Derman, "Kaybettiğimiz Müzehhip Muhsin Demironat", *Lale*, İstanbul, 1984 , S.2, s.14



resim no. 10



resim no. 11

V. ŞAH KULU'NUN ESERLERİ

5.1. Şah Kulu'na ait imzalı eserler

5.1.1. Ejder, yaprak resmi (Acc.No.57.51.26)

5.1.2. Peri resmi (37.7)

5.1.3. Ejder resmi (H.2154,varak 2a)

5.2. Şah Kulu üslûbundaki imzasız eserler

5.2.1. Ejder, zümrüd-ü anka kuşu ve aslan başı mücadelesi, yaprak ve hatâyî grubu resmi (Acc.No.44.492)

5.2.2. Ejder, hatâyî grubu resmi (F.1426 varak 48a)

5.2.3. Ejder başı, yaprak, hatâyî grubu resmi (Cod.Mixt.313,varak11b)

5.2.4. Hayvan mücadelesi ve hatâyî grubu resmi (Acc.No.48.17)

5.2.5. Yaprak motifine sarılmış iki ejderha resmi

5.2.6. Yaprak, hatâyî ve kuş resmi (Cod.Mixt.313,varak 12a)

5.2.7. Yaprak, hatâyî ve kuş resmi (Cod.Mixt.313,varak 46a)

5.2.8. Yaprak ve hatâyî resmi (F.1426 ,varak 47b)

5.2.9. Peri resmi (33.6)

5.2.10. Kuşlu pano

5.1. ŞAH KULU'NA AİT İMZALI ESERLER

5.1.1. Ejder Resmi

Boyut : (6,08 x 10,06) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ikinci çeyreği

Numara : Acc.No.57.51.26

New York Metropolitan Museum of Art

Önceki koleksiyon Cora Timken Burnet

“Şah Kulu” atıf imzalıdır.

İki yaprak motifinin birbirlerine sarılmaları ile oluşan sağa doğru uzanmış hareketli yaprak kümesinin üzerindeki ejder figürü sola doğru yürümektedir. Ejderin sol ön pençesiyle yaprakların saplarını kavrayışı ve diğer pençeleriyle de kıvrımlı yaprakların üzerine basarak ilerlerken çizilmesi ile yürüyüş hareketi başarı ile anlatılmıştır. Bir bakıma yaprakların birbirini sarma hareketini ejderin yürüyüşü destekler. “Saz” üslûbunun özelliklerine sahip bu düzenlemede, yapraklardan birisi sivri, diğeri yuvarlak dilimli çizilerek kompozisyonda zenginlik sağlanmıştır. Yuvarlak dilimli yaprak motifiyle girift bir kompozisyon oluşturan sivri dilimli yaprak sert hareketlerle kıvrılarak ejderin yürüyüşündeki hareketi arttırmaları. Bu iki yaprağın birbirleri üzerine kıvrılmaları ile oluşan kompozisyonda orta damarlar belirgindir. Yaprak dönüşleri orta damar esas alınarak verilmiş ve büyük bir yaprağın kıvrılmasındaki espri damarın yaprağı dönerken ortadan aşağıya hafifçe çekmesi ile canlandırılmıştır. Yaprak demetinin başlangıcı küçük yaprak motifleri ile bezenmiştir. Daha sonra uzun ve boyut veren kalın çizgilerle devam eden ve yaprak dilimlerinin başladığı yerde incelen mesafeye salyangoz ve daha küçük yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Yaprak ve ejder motiflerinin boyları birbirlerine yakındır. Ejder figürü, kanatlı, derisi benekli, sakallı ve ağız açık olarak sinirli bakışları ile tasvir edilmiş, sırt çizgisi üslûba uygun olarak kalın çizilmiş, kalın hatlarla boyut

kazandırılmıştır. Siyah mürekkeple yapılmış eserin sol üst kısımda yer alan ve ejderin başının arkasında kalan bir dikdörtgen içerisinde “*Amel-i Şah Kulu'alâ tariki'l-meşk*” yazılmış ve bu geometrik şeklin kenarları küçük yapraklarla bezenmiştir (resim no.12, çizim no.34) .

Yayın : Resim no. 12 ; Grube, Ankara, 1961, s.CXXXVIII, r.21 ; Mahir, İstanbul, 1986, s.210; Türkische Kunst und kultur aus Osmanischer Zeit, Germany, 1985, s.22





resim no. 12

5.1.2. Peri Resmi

Boyut : (18 x 13,5) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ikinci çeyreği

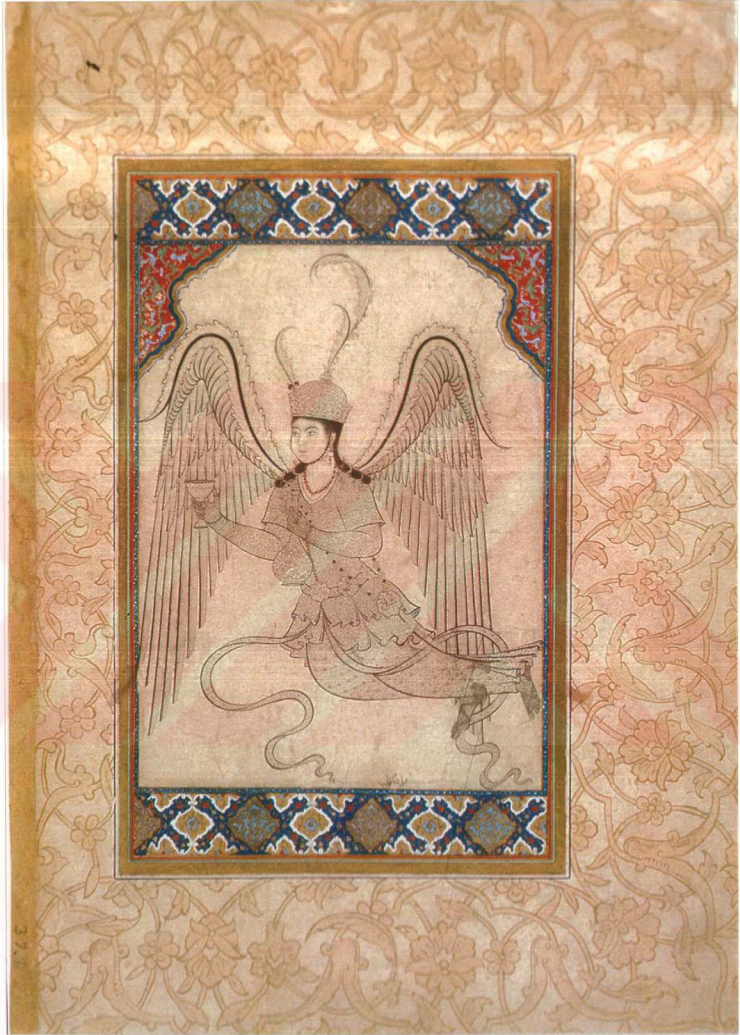
Numara : 37.7

Washington Freer Gallery of Art

“Şah Kulu” atf imzalıdır.

Uçan bir periyi tasvir eden bu kompozisyonda, çok ince bezemeler mevcuttur. Elllerinde tuttuğu sürahi ve kadeh ile sol yöne doğru bakan perinin vücut anatomisi sağlam, el, ayak ve yüz orantıları oldukça başarılıdır. Perinin güzel yüzü dışında, başlığı, kemeri, kuşağı, kolyesi, sürahi, kadeh ve hatta elleriyle ayakları da dahil olmak üzere bütün elbisesi oldukça ince bir işçilikle bezenmiştir. Bu bezemelerde hatâyî grubu, bulut ve orman dünyasına ait çeşitli hayvan motiflerinin kullanıldığı dikkati çeker. Elbisesinin yaka kısmında uçan kuşlar ; kol kısmında iri helezonların içeriye doğru küçülerek defalarca dönüşü ile oluşan dallarda hatâyî grubu motifler ve çevresinde serbest bulutlar ; etek kısmında ise birbiri ardına çizilmiş goncagül motifleri dikkati çeker. Sürahi deseninde hatâyî grubu motiflerinden oluşan serbest kompozisyon, ejder ve sîmurg figürlerinin çevresinde dolanmaktadır. Kemer üzerindeki tokaların birisinde, kaplumbağa üzerinde kanatları açık bir şekilde tasvir edilmiş bir leylek, diğerinde birisi otururken öbürü ayakta çizilmiş iki geyik figürleri yine hatâyî grubu motifleriyle çevrelenmişlerdir. Perinin uzun kolyesinde ise atlı bir avcı figürü dikkati çeker. Düğmeleri, kolyesi ve kadehin iç kısmı gibi aksesuar ayrıntıları ve dudakları kırmızı, elbise kumaşının kıvrımları maviyle renklendirilmiştir. Simetrik bir şekilde yerleştirilen kanatları kuş kanadına benzetilerek üslûplaştırılmıştır. Kanatların üst kısmına ise ince, uzun, yuvarlak dilimli olan yaprak motifi çizilmiş ve bu yaprak motifinin orta damarı kalın bir hat ile belirtilmiştir. Nüanslı çizgilerle elbisenin kontur ve kıvrımları belirginleştirilerek hareket kazandırılan eser “*Amel-i Şah Kulu*” atf imzasını taşır (resim no.13) .

Yayın : Resim no.13 ; Mahir, İstanbul, 1986, s.217



resim no. 13

5.1.3. Ejder Resmi

Boyut : (18 x 11,6) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ilk çeyreği

Numara : H.2154, varak 2a

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul

Şah Kulu'nun mührünü taşıyan bu kalıp, Bibliothèque Nationale Od.Res.41.12 (resim no.3) ve TSMK.,Y.Y.1130 (resim no.4) numaralı eserlerdeki ejder figürlerinin prototipi olmalıdır. Üzerinde Farsça ; “*Bu ejderha üstad Rumlu Şah Kulu'nun işidir (eseridir)*” yazan ejder motifi dikkatlice incelendiğinde, boyun kısmının inceliği, vücudunun kalınlığı, kuyruğunun bitiş şekli, kanatları, burun ve ağız ayrıntılarıyla, Acc.No.57.51.26 numarasıyla New York Metropolitan Museum of Art (resim no.12) ve Acc.No.44.492 Cleveland Museum of Art, J.H. (resim no.15) korunan eserlerdeki ejder figürleriyle benzerlik gösterdiği dikkati çeker. Bu eserdeki ejder kalıbı sağ yöne doğru yürürken çizilmiştir. Ağız, dişleri ve uzun ince dili gibi ayrıntılarıyla diğer ejderlerde de olduğu gibi açık olarak tasvir edilmiştir. Yürürken ani bir hareket ile boynunu çevirerek arkasına doğru bakan ejder figürünün, kalıp olarak çok ayrıntılı ve hassas ele alındığı dikkati çeker. Şah Kulu'nun Tebriz'deyken yapmış olabileceği bu çalışma, Amasya'ya gelmesinden önceye, 16.yüzyılın ilk çeyreğinin başlarına tarihlendirilmiştir (resim no. 14) .

Yayın : Resim no. 14 ; Mahir, İstanbul, 1986, s.217; Sakisian, Paris, 1929 s.122



resim no. 14

5.2. ŞAH KULU ÜSLÛBUNDAKİ İMZASIZ ESERLER

5.2.1. Ejder, Sîmurg, Aslan Başı Mücadelesi ve Hatâyî Grubu Resmî

Boyut : (6,9 x 15,8) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ikinci çeyreği

Numara : Acc.No.44.492

Cleveland Museum of Art, J.H.Wale Fund Koleksiyonundan

“Saz” üslûbunun bütün özelliklerini, ejderha, sîmurg, aslan ve hatâyî gurubu motifleriyle ustaca bir düzen içerisinde, kıvrak, hareketli ve esprili bir kompozisyon oluşturulan bu eserde görmek mümkündür. Ejder figürü, yaprak ve hatâyî grubu motifleri ile bezenmiş dalların arasından bütün haşmeti ile sol yöne doğru ilerlemektedir. Sağ ön pençesi ile bitkisel motiflerin üzerinde bulunduğu dalların başlangıç bölümünü kavrayarak sert bir şekilde bükerken diğer pençeleriyle dallar üzerindeki motiflere basar. Balık pullu, sırt çizgisi kalın bir hatla boyutlandırılmış, kanatlı, sakallı ve ağzı açık bir şekilde tasvir edilen ejder sinirli gözleriyle sîmurga bakarak ilerlerken ensesinden bir aslan ısırır. Ejder motifinin vücudu tümüyle çizilmiştir, bunun yanında sîmurg ve aslan figürleri, bitkisel motifler gibi dallar arasından çıkar. Ayrıntılara inildikçe bir kurt veya benzer bir hayvan başının da aynı şekilde çizildiği fark edilir.Sîmurg figürünün ayrıntılarında daha çok yuvarlak formlar kullanılmıştır. Gagası ejderin ağzı ile hemen hemen aynı büyüklükte ve sakalları da aynı karakterde olan sîmurg motifinin sadece baş kısmı çizildiği halde oldukça başarılı bir anlatıma sahiptir. Baş ve sırt kısmında yine boyut veren hatların kalınlığı figürün ana çizgilerini vurgulamaktadır.

Özellikle, ejderin vücudunu çevreleyen dalın ani kırılışı Şah Kulu’na özgü bir düzenlemedir. Aynı ayrı incelendiğinde dal üzerindeki yaprak motifleri sanatkârın kişisel üslûbunu yansıtır. Bu eserde de yuvarlak ve sivri dilimli yapraklar karşımıza çıkar ve her biri kendi içinde kompozisyon oluşturacak kadar ayrıntılıdır. Bir kısmı

üzerindeki diğer hatâyî grubu motiflerin veya ejder pençelerinin ağırlığı ile eğilip kıvrılırken bir kısmı ejderin bedenini saracak şekilde düzenlenmiştir. Yapraklardaki dilimler ve zengin kıvrım hareketleri ile adeta uçuşarak desendeki hareketi arttırmışlar. Sîmurg ve ejder motiflerinin başları arasındaki mesafede, Kur'an'dan 40.surenin 44.ayetini nakleden bir mühür yer alır. Sonradan eklenmiş de olabilen bu ayette ; *“Ben işimi Tanrı'ya bırakıyorum.”* yazılıdır. Siyah mürekkep ile yapılan bu çalışma, “saz” üslûbunun karakteristik özelliklerine sahiptir. Kompozisyondaki ustalık, zengin motifler ve ince ayrıntılar da eserin Şah Kulu'nun elinden çıkmış olabileceğinin en güzel kanıtıdır (resim no.15,çizim no.36).

Yayın : Resim no. 15 ; Kuhnel, Ankara, 1952 , r.76 ; Grube, Ankara, 1961, s.CXXVII r.6a ; Mahir, İstanbul, 1986, s.211 ; Türkische Kunst und kultur aus Osmanischer Zeit, Germany, 1985, s.54



resim no. 15

5.2.2. Ejder, Hatâyî Grubu Resmi

Boyut : (12,4 x 19,2) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ikinci çeyreği

Numara : F.1426 varak 48a

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

“Saz” üslûbunun özelliklerine sahip olan bu eserde, ejder motifi sağ yöne doğru yürürken tasvir edilmiştir. Kuvvetli pençeleri ve sivri tırnakları ile hatâyî grubu motiflerinin arasında adeta uçarcasına ilerlemektedir. Derisi beneklerle bezenmiş ejderin, açık olarak çizilen ağzında çene kısmı küçüktür. Eserde ejderin kalın sırt çizgisi siyahla, kanatları altın ve gümüş ile renklendirilmiştir. Çevresindeki dallar üzerinde görülen, hareketli ve zengin ayrıntılara sahip hatâyî grubu motiflerinde de boyut veren kalın hatlar kullanılmıştır. Yaprak, penç ve hatâyî motifleri ejderin hareketinden kaynaklanan boşlukları dolduracak şekilde, serbest dallar üzerine kümeler halinde yerleştirilmiştir (resim no.16, çizim no.38) .

Yayın : Resim no. 16 ; Rogers, Londra , 1990 sayfa belirsiz ; Mahir, İstanbul, 1986, s.214



resim no. 16

5.2.3. Ejder Başı, Yaprak ve Hatâyî Grubu Resmi

Boyut : (18,3 x 11,2) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ikinci çeyreği

Numara : Cod.Mixt.313 varak 11b

Viyana Österreichische Nationalbibliothek

Bir ejder başının tıpkı bitkisel motifler gibi daldan çıkışını gösteren bu eser siyah mürekkep, altın ile beraber az miktarda pembe, açık mavi kullanılarak renklendirilmiştir. Diğer daldan çıkan sivri uzun yapraklar birbiri üzerine kıvrılarak desene hareket kazandırırken en uçta kalan yaprak da kendi dalını sararak dalın aniden dönüşünü sağlar. Ortaya çıkan beyzi formun içinde kalan ejder başı da bu daldan çıkan başka bir yaprağı ısırmaktadır. Yaprak motiflerinin oldukça hareketli çizilmesi bize Cleveland Museum of Art'daki (Acc.No.44.492) Şah Kulu'nun eserini hatırlatmaktadır (resim no.15, çizim no.36) Ani hareketlerle kıvrılan, sivri uçlu üç yaprağın bulunduğu kompozisyonda küçük yapraklar ve salyangoz motifleri de kullanılmıştır. 1520-1555 tarihleri arasında yapıldığı düşünülen bu eser gerek yaprak çizimleriyle, gerek hatâyî grubu motifleriyle istiflenerek düzenlenmiş dallarıyla ve fırça kıvraklığıyla Şah Kulu'na ait olabilecek özellikleri taşımaktadır (resim no.17, çizim no.42) .

Yayın : Resim no.17; Grube, Ankara, 1961, s.CXXXIX r.22 ; Mahir, İstanbul, 1986, s.213



resim no. 17

5.2.4. Hayvan Mücadelesi ve Hatâyî Grubu Resmi

Boyut : (17,5x 28,5) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ortası

Numara : Acc.No.48.17

Washington Freer Gallery of Art

Desen, ejder, ch'i-lin, aslan ve kuş motiflerinin yanı sıra yaprak ve hatâyî grubu motiflerinin düzenlenmesi ile oluşturulmuştur. Kompozisyonun sağ tarafından başlayıp serbest bir helezon oluşturan dal üzerinde hatâyî grubu motifleri görülür. Hatâyî motifleri dal üzerine tek tek yerleştirilmiştir, kümeleşme görülmez. Bu dal, aslan ve ch'i-lin mücadelesini çevreler. Üzerinde tünediği dalın yapraklarını yiyen kuşu yutmak üzere şaha kalkmış bir ejder motifinin de bulunduğu kompozisyon bu hareketli kurgusu ile saz üslûbuna verilecek iyi örneklerden biridir. Ejder ve kuş ile aslan ve ch'i-lin mücadelesinin ayrı ele alınışıyla motifler arasındaki bütünleşmenin tam olarak verilemeyeşi gibi desen kurgusunda farklılıklar vardır. Siyah mürekkebin kullanıldığı eserde, ejderin tüylerinde, ch'i-lin'in başı ile boynuzları ve bazı yapraklar gibi ayrıntılarda altın kullanılmıştır. 16.yüzyılın ortalarına tarihlenmektedir (resim no.18, çizim no.40) .

Yayın : Resim no. 18 ; Mahir, İstanbul, 1986, s.216 ; Kühnel, Ankara, 1961, s.CXXX, r. 8



resim no. 18

5.2.5. Yaprak Motifine Sarılmış İki Ejderha Resmi

Boyut : (4,7x9,8) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ikinci çeyreği

Edwin Binney 3rd Collection, Portland Oregon ;

Önceki koleksiyon, Koverkian Foundation, New York

Kompozisyonda sağ yöne doğru bakan kılıçlıklı iri bir yaprağın dilimleri arasında kıvrılarak aşağıya doğru inen iki ejder motifi yer almaktadır. Derisi benekli olarak tasvir edilmiş ejderler, ayaklarının olmaması ve ince vücutlarıyla yılanı anımsatırlar. Alttaki ejder motifinin başı, yaprağın çıkış noktasını kapatmıştır.Kılıçlık kısmı oldukça kalın çizilen yaprağın damarlarının da ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği dikkati çeker.Desenin sol alt kısmında kalan, yaprağın sırtına dayalı hatâyi motifinde meşime ve taç yapraklarda (tüveyç) kalın hatlar kullanılmıştır. Diğer hatâyi grubu motifleri ise yaprağın sola doğru kıvrılan diliminin orta damarını süsleyen penç motifleridir. Siyah mürekkeple çalışılan eserde altın ile beraber, pembe ve mavi tonlarda renklendirmeler de yapılmıştır. Desenin etrafındaki kağıt boşluklarına ise halkâri tarzında tezhip yapıldığı görülmektedir. Bütün ayrıntılarında Şah Kulu'nun üslûbunu taşıyan bu eser 1520 ile 1555 yılları arasında tarihlendirilmiştir (resim no.19, çizim no.50) .

Yayın : Resim no. 19 ; Binney, 1973, s.28 no.5 ; Binney, 3rd 1979, s.19, no.10 ; Denny , London, 1983, s.112, r.16



resim no. 19

5.2.6. Yaprak, Hatâyî ve Kuş Resmi

Boyut : (12 x 11) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ikinci çeyreği

Numara : Cod.Mixt.313 varak 12a

Viyana Österreichische Nationalbibliothek

Kompozisyon sahasını boydan boya kaplayan iri bir yaprak ve üzerine tünemiş bir sülün kuşundan oluşan desen, diğer motiflerle beraber ustalıkla düzenlenmiştir. İri yaprağın dilimleri dendanı hatırlatan ritmik dairesel çizgilerle ifade edilmiştir, her dilimin nüanslı orta kısmında salyangoz motifleri yer alır. Dilimlerin girintilerine sivri uçlu küçük yapraklar yerleştirilmiştir. Bu yaprak Cleveland Museum of Art'taki (Acc.44.492) eserde de bir ayrıntı olarak kullanılmıştır (resim no.15,çizim no.36) . Üzerindeki kuşun ağırlığı ile sola doğru hafifçe eğilen bu yaprağı delerek kompozisyona katılan kılçıklı bir yaprak daha görülür. Kılçık kısmı kalın bir hat ile belirginleştirilmiş ve üzerine belli aralıklarla salyangoz motifleri yerleştirilmiştir. Bu yaprağı da, hatâyî grubunun çiçekleri ile istifli şekilde bezenmiş bir dal deler. Kompozisyonun alt kısmındaki yaprak ve hatâyî motifleri cetvel üzerinde kalmıştır. Hatâyî grubu çiçekleriyle yapılmış küçük demet düzenlemesi de sülün kuşunun dikkatini çekecek şekilde yaprağın solundaki boşluğa yerleştirilmiştir. Sülün kuşunun benzerleri,aynı tarz yapraklarla birlikte, Topkapı Sarayı'nın Sünnet Odası çinilerinde de karşımıza çıkmaktadır (resim no.24) . Eserde siyah mürekkeple beraber, kırmızı ve mavi ile renklendirmeler de yapılmıştır. III.Murad Albümünde(1572-73) bulunmasına karşın, 16.yüzyılın ikinci çeyreğinin sonlarına tarihlendirilen bu eser Şah Kulu'nun fırçasından çıkmış, saz üslûbunu anlatan en iyi örneklerdendir (resim no.20, çizim no.44) .

Yayın : Resim no.20 ; Grube, Ankara, 1961, s.CXXXVIII, r.20 ; Mahir, İstanbul, 1986, s.223



resim no. 20

5.2.7. Yaprak, Hatâyî ve Kuş Resmi

Boyut : (21 x 14) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ikinci çeyreği sonu

Numara : Cod.Mixt.313 varak 46a

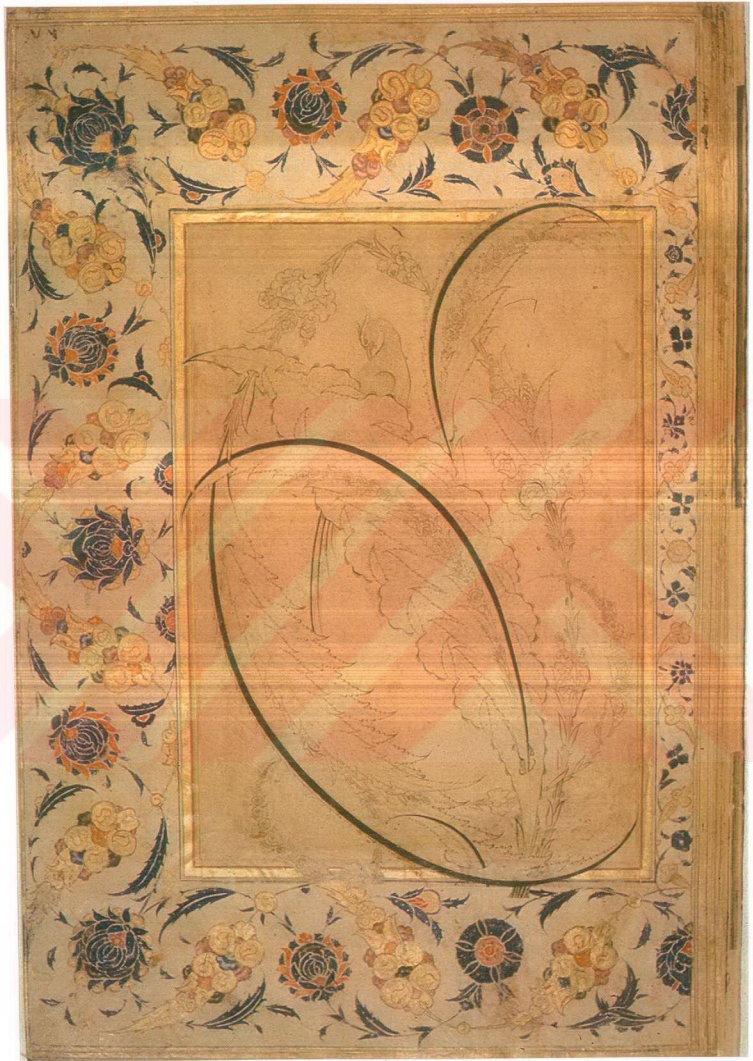
Viyana Österreichische Nationalbibliothek

Hatâyî grubu ve yaprak motifleri ile bezenmiş dalın, desenin sol alt tarafından çıkıp uç kısmındaki iri kılçıklı yaprağın ağırlığı ile kırılarak aynı yöne kıvrılması beyziye yakın bir şekil oluşturur. Bu boşluğun ortasında Cod.Mixt.313,varak 12a kompozisyonundaki ana temayı oluşturan sülün kuşu ve üzerinde oturduğu dendanlı iri yaprak ile beraber onu delerek çıkan kılçıklı yaprağın aynısı yerleştirilmiştir (resim no.20, çizim no.44). Hatâyî grubu motiflerin istiflenerek oluşturdukları dallar, iri ve kılçıklı yaprakları delerek kompozisyona katılıp, yaprağın içinde kılçığa paralel bir hareket ile küçülerek sona ererken çerçeve dışına da taşmalar yapar. Desenin sağ alt kısmından çıkarak oldukça iri, kılçıklı bir yaprakla yine başlangıç noktasına dönen dal ise küçük yapraklar, goncagüller ve hatayi gurubu motiflerin oluşturduğu buketler ile sapların görülebileceği bir düzende bezenmiştir. Kompozisyonda yaprak motiflerinin zaman zaman cetvel çizgisi üzerinden geçip dışarıya taşması ve sol alt köşeye sonradan eklenmiş olduğu anlaşılan hatâyî grubu motiflerinin istifliyle oluşmuş bir dalın yerleştirilmesi ve ayrıca desenin başlangıç kısmında da düzenlemenin devam ettiğini anlatan ayrıntıların bulunması bu düzenlemenin bir başka kompozisyondan kesilerek sayfaya yerleştirildiği açıkça göstermektedir. Siyah mürekkep ile çalışılmış eserde kuş motifi kırmızı mürekkep ile renklendirilmiştir. 16.yüzyılın ikinci çeyreğinin sonuna tarihlendirilen bu eser III.Murad Albümünde yer almaktadır.

Dış pervazın incelediğimiz eserle aynı tarihte yapılmadığı açıkça fark edilebilmektedir. Pervaz deseninde, çift tahrir tekniğinin kullanıldığı hatâyî grubu motiflerinin helezonu ile sencede rumîlerden oluşan helezonlar kullanılmıştır. Rumî motifleri altın ile boyanmış ayrıntılarında kullanılan kırmızı ve lacivert renkler, hatâyî grubu motiflerinde de kullanılmıştır (resim no.21, çizim no.46).

Yayın : Resim no.21; Grube, Ankara, 1961, s.CXXXVIII, r.21 ; Mahir, İstanbul, 1986, s.224





resim no. 21

5.2.8. Yaprak ve Hatâyî Resmi

Boyut : (12,2 x 18,7) cm.

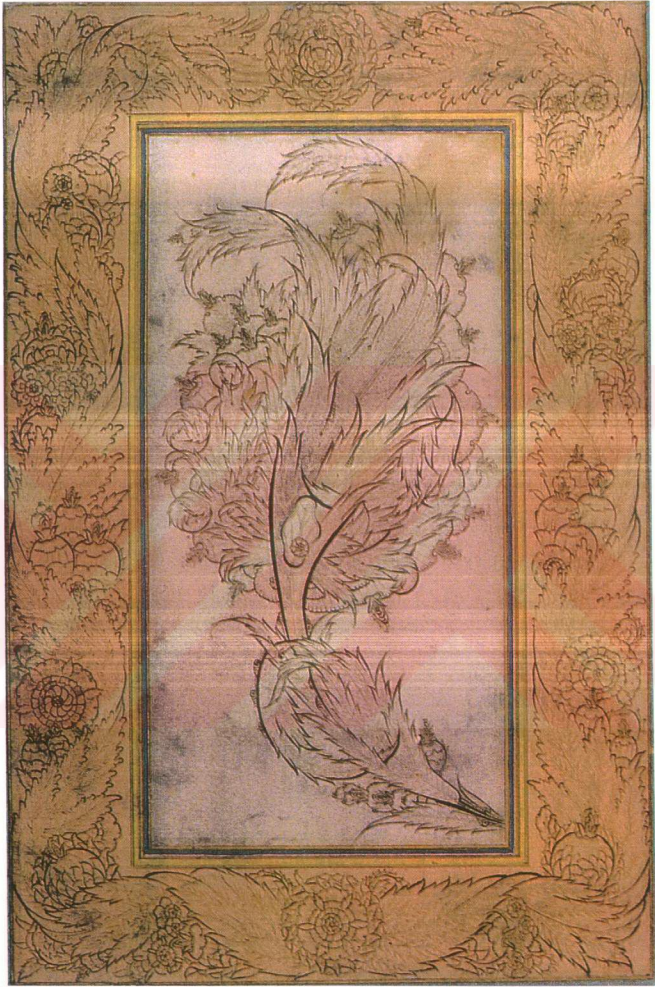
Tarih : 16.yüzyılın ortaları

Numara : F.1426 varak 47b

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

Yaprak ve arkasında kalan iri ve detaylı hatâyî motifinin oluşturduğu kompozisyon, 1560-1570 yılları arasında hazırlanmış ve İranlı hattatların yazılarının tezhiplendiği, Şah Mahmud Nişaburi Murakkası'nda yer alır. Siyah mürekkeple beraber pembe ve mavi renklerinde kullanıldığı görülür. Cleveland Museum of Art'da (Acc.44.492) korunan eserin bir ayrıntısı ele alınmıştır (resim no.15, çizim no.36). Bu eserde, hatâyînin orta ön kısmını kapatan yaprağın delik yerinden gözükten can noktası sadece bir pençe belirtilmiştir ve diğer eserdeki kadar ayrıntılı değildir. Delik yaprak da aynı şekilde sade çizilmiştir, başlangıç kısmında ve soldan ikinci diliminde simetrik olarak karşılıklı yerleştirilmiş iki salyangoz motifi görülür. Yaprakın altında kalarak daldan çıkışı gizleyen diğer yaprak demetinde de kılıçkların üzeri birbirini takip eden salyangozlarla süslenmiştir. Desen sahası yaprağın ters S şeklindeki hareketi ile tamamen dolmuştur. Kompozisyonu çerçeveleyen dış pervaz deseni alt kısımdaki penç motifinden başlayarak sağ ve sola doğru ilerleyip üst kısımda bulunan hatâyî motifine uzanan yuvarlak dilimli yaprağın dönüşleri ile düzenlenmiştir. Bu dikdörtgen pervaz kompozisyonu pembe ile boyanmıştır ve kısmen $\frac{1}{2}$ simetrik, simetri çizgisi alttaki penç ve üstteki hatâyînin orta noktalarından geçer. Sapın görünmediği desende yaprağın her dönüş hareketinde yer alan hatâyî grubu motifler zengin ve ince ayrıntıları ile dikkati çeker. 16.yüzyıl ortasına ait olduğu düşünülen bu eser en geç 1555 yılına tarihlendirilmektedir (resim no.22, çizim no.48)

Yayın : Resim no.22; Rogers and Ward, Londra 1990, sayfa belirsiz ; Mahir, İstanbul, 1986, s.225



resim no. 22

4.2.9. Peri Resmi

Boyut : (19,3 x 10,8) cm.

Tarih : 16.yüzyılın ikinci çeyreği

Numara : 33.6

Washington Freer Gallery of Art

Peri figürü, sağ yöne doğru bakacak şekilde ve dizleri üzerine oturmuş, sağ elinde sürahi, sol elinde fincan tutarken tasvir edilmiştir. Ejder, zümrüd-ü anka, geyik, aslan,tavşan, kuş gibi çeşitli orman hayvanları, avcı figürleri ve hatâyî grubu motifleri kullanılarak oldukça ince bir işçilik ile bezenen giysisinin formu nüanslı çizgiler ile belirginleştirilmiştir. Washington Freer Gallery of Art'da korunan 37.7 numaralı eserdeki gibi (resim no.13), çok küçük ayrıntılara sahip olan giysi bezemesinin büyüteç yardımı ile yapıldığı düşünülmektedir. Güzel yüzünün üzerindeki başlığı yaprak motiflerinden oluşturulmuş ve başlangıç kısmında da bir insan portresi çizilmiştir. Kanatları bir kuş kanadından esinlenerek üslûplaştırılan peri figürü siyah mürekkep ile çalışılmış, altın ile renklendirilmiştir. Perinin güzel yüzü dışında, vücut anatomisinin sağlamlığı ile giysisi, elindeki kadeh ve sürahi üzerine nakşedilen ince kompozisyonların başarısı 37.7 numaralı eser ile benzerlik gösterdiğinden bu eserin, imzasız olmasına karşın, üslûbuyla Şah Kulu'na ait olduğu düşünülmektedir. 1520-1556 yılları arasına tarihlendirilmiştir (resim no.23) .

Yayın : Resim no. 23 ; Rogers, London, 1983 ; Mahir, İstanbul, 1986, s.220



resim no. 23

5.2.10 . Kuşlu Pano

Boyut : yükseklik, 126-127,5 cm. ; en, yaklaşık 48 cm.

Tarih : 16.yüzyılın ortaları

Topkapı Sarayı , Sünnet Odası

Topkapı Sarayı Sünnet Odası'ndaki çini panonun saz yolunda işlenmiş albüm resimleriyle üslûp yakınlığı dikkati çeker. Hatâyî grubu motifler ile bezeli dallar arasında, sülûn kuşları birbirinden farklı hareketlerde çizilmiş ve üslûbun bir özelliği olarak başları profilden ele alınarak tasvir edilmiştir. Cod.Mixt.313, varak 12a ve 46a'da (resim no.20,21) gördüğümüz sülûn kuşlarıyla benzerlik gösteren bu figürler hatâyîler üzerine konmuş, kompozisyondaki diğer motifleri sırmaktadırlar. Birisi dalı, diğeri dal üzerindeki bir yaprağı ısırarak ch'i-lin figürlerinin ayakları arasından iki helezon çıkarak, birbirinden zengin hatâyî grubu motifleriyle serbest bir kompozisyon oluşturmaktadır. Oldukça hareketli çizilmiş yaprak motifleri, kimi zaman hatâyî motiflerinin üzerine kıvrılmış olarak karşımıza çıkar. Helezonlar bu espri ile sonlandırılmış, hatta birisi hatâyî motifinin içinden geçmiştir. Saz üslûbunun çinide kullanıldığı en güzel örneklerden biri olan bu pano 16.yüzyılın ortalarına tarihlendirilmektedir. (resim no. 24, 25)

Yayın : Resim no. 24 ; Mahir, İstanbul, 1986, s.227



resim no. 24

VI. SONUÇ

16.yüzyıl saray nakkaşhânesinin sernakkaşı “Şah Kulu”nun Motif ve Desen Üslûbu” başlıklı tezimizde araştırmalar, bir müzehhibin konuya verdiği değer ile yapılmıştır. Aynı zamanda, sanatkârın ve saz üslûbunun sanat tarihimizdeki önemi ve etkileri de bazı örnekler ile aktarılmıştır.

Bu sunum içerisinde sanatkârın sanata olan katkılarının yanı sıra 16.yüzyıldaki kültür ve sanat ortamının Osmanlı sanatındaki etkisi de vurgulanmaya çalışılmıştır. Şah Kulu ve öğrencileriyle birlikte üslûbun takipçisi olan etkilenen diğer sanatkârların eserleri de ele alınmış ve saz yolunun karakteristik özellikleri belirlenmiştir. Sanatkârimızın, serbest kompozisyonlarını meydana getiren bitki ve hayvan motiflerini büyük bir ustalıkla kullanımı ve desen içerisinde ki kümeleşmeler, ayrı ayrı ele alındığında bile her motifin kendi başına bir kompozisyon niteliği taşıması önemli özellikleri olarak karşımıza çıkmıştır. Bu özellikleri ile 16.yüzyılın özgün şaheserlerini veren Şah Kulu “saz yolu” ile bir mekteb oluşturmuş ve çeşitli sanatkârlar tarafından benimsenmiştir.

Eserlerdeki kendine özgü düzenlemeler ve yine detaylardaki ince ayrıntılar, Şah Kulu’nun detaycı bir kişiliğe sahip olduğunu anlatmaktadır. Desen ve motiflerdeki ustalık ve hareketlilik, sanatkârimızın fırça kullanımına da yansımış ve bu özelliğinden dolayı kendine özgü bir karakter kazanan eserlerinin aynı başarı ile taklit edilmesini imkânsız kılmıştır. Kompozisyonlarındaki inanılmaz hayal gücünün diğer sanatkârlara da esin kaynağı olduğu incelediğimiz eserlerde karşımıza çıkmaktadır.

Çoğu yurt dışından temin edilen slaytlar üzerinde çalışılan bu tezde Topkapı Sarayı Müzesi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanelerindeki eserleri çalışma imkânı ne yazık ki bulunamamış, sanatkârın tespit ettiğimiz yine yurt dışındaki eserlerinden Cleveland Museum of Art’daki Acc. 44.492 envanter numaralı ve New York Metropolitan Museum of Art’da bulunan Acc.57.51.26 ile Acc.41.46 envanter

numaralı eserlere de tüm çabalarımıza rağmen ulaşamamış, yayınlanmış kaynaklar vasıtasıyla araştırma tamamlanabilmiştir.

Yapmış olduğum inceleme göstermiştir ki, Şah Kulu'nun ulaşamayan ve müzehhiplerce incelenememiş eserleri gün ışığına çıkartıldıkça, bu yeni eserler üzerinde yapılacak araştırmalar, detaylardaki zenginlikleri ve saz yolunun sanatımıza etkilerini daha da net bir şekilde görmemize yardımcı olacaktır.

KISALTMALAR

TSMK.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

İÜK. : İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

TİEM. : Türk İslâm Eserleri Müzesi

Küt. : Kütüphane

agm : adı geçen makale

age : adı geçen eser

vr. : varak

s. : sayfa

S. : sayı

r. : resim

RESİM LİSTESİ

- Resim 1.** Mehmed Siyah Kalem imzalı rulo, H.2160, vr.34a , s.34
- Resim 2.** Altı aslan ile savaşıyan ejder, TSMK., H.2161, vr.3a, s.35
- Resim 3.** Ejder resmi, Bibliothèque Nationale Od. r.41.12, s.78
- Resim 4.** Ejder resmi, TSMK., Y.Y.1130, s.79
- Resim 5.** Balıkçıl kuşu resmi, İÜK., F.1425, vr.13a, s.116
- Resim 6.** Muhibbî Divanı, 973/1565-66, İÜK., T.5467, s.123
- Resim 7.** Kanuni'nin tuğrası, TSM.,D.7110 , s.124
- Resim 8.** Hatâyî ve sülün kuşu resmi, TSMK., E.H.2836, vr.8a, s.128
- Resim 9.** Peri resmi, TSMK., H.2162, vr.8b, s.129
- Resim 10.** Lake yazı altlığı, TSMK., CY.412, s.135
- Resim 11.** , M.Sackler Gallery, Vever Coll., S.1986.23, s.136
- Resim 12.** Ejder resmi, Metropolitan Museum of Art, Acc.No.57.51.26, s.140
- Resim 13.** Peri Resmi, Washington Freer Gallery of Art, 37.7, s.142
- Resim 14.** Ejder resmi, TSMK., H.2154, vr.2a , s.144
- Resim 15.** Ejder, sîmurg ve aslan başı mücadelesi, Cleveland Museum of Art
Acc.No.44.492, s.147
- Resim 16.** Ejder, hatâyî grubu resmi, İÜK., F. 1426, vr. 48a, s.149
- Resim 17.** Ejder başı resmi, Viyana Österreichische Nationalbibliothek,
Cod.Mixt.313, vr.11b, s.151
- Resim 18.** Hayvan mücadelesi ve hatâyî grubu resmi, Freer Gallery of Art,
Acc.No.48.17, s.153
- Resim 19.** Yaprak motifine sarılmış iki ejderha resmi, Edwin Binney
3rd Collection, s.155

- Resim 20.** Yaprak, hatâyî ve kuş resmi, Viyana Österreichische Nationalbibliothek,
Cod.Mixt.313, vr.12a, s.157
- Resim 21.** Yaprak, hatâyî ve kuş resmi, Viyana Österreichische Nationalbibliothek,
Cod.Mixt.313,vr.46a, s.160
- Resim 22.** Yaprak ve hatâyî resmi, İÜK., F. 1426, vr.47b, s.162
- Resim 23.** Peri Resmi, Washington Freer Gallery of Art, 33.6, s.164
- Resim 24.** Kuşlu pano, Topkapı Sarayı Sünnet Odası, s.166

ÇİZİM LİSTESİ

- Çizim 1. Yaprak motifi, Cleveland Museum of Art, Acc.No.44.492, s.42
- Çizim 2. , , s.43
- Çizim 3. , , s.44
- Çizim 4. , V.Österreichische Nationalb.,Cod.Mixt.313,vr.11b, s.45
- Çizim 5. , ,vr.12a, s.46
- Çizim 6. , ,vr.46a, s.47
- Çizim 7. , Edwin Binney 3rd Collection , s.48
- Çizim 8. , Metropolitan Museum of Art,Acc.No.57.51.26, s.49
- Çizim 9. , , s.50
- Çizim 10. , Cleveland Museum of Art Acc.No.44.492, s.51
- Çizim 11. , V.Österreichische Nationalb.,Cod.Mixt.313, vr.11b, s.52
- Çizim 12. , ,vr.12a, s.53
- Çizim 13. , İÜK., F.1426, vr. 48a, s.54
- Çizim 14. , İÜK., F.1426, vr.47b, s.55
- Çizim 15. , İÜK., F.1426, vr.47b, s.56
- Çizim 16. Hatâyî grubu motifler, Cleveland Museum, Acc.No.44.492, s.60
- Çizim 17. , İÜK., F.1426, vr.47b, s.61
- Çizim 18. , Cleveland Museum, Acc.No.44.492, s.62
- Çizim 19. Hatâyî grubu motifler,Österreichische Nationalb,Cod.Mixt.313,vr.46a, s.63
- Çizim 20. , Österreichische Nationalb,Cod.Mixt.313,vr.46a, s.64
- Çizim 21. Ejder motifi, Cleveland Museum of Art Acc.No.44.492, s.72
- Çizim 22. , Metropolitan Museum of Art,Acc.No.57.51.26, s.73

- Çizim 23.** , V.Österreichische Nationalb., Cod.Mixt.313, vr.11b, s.74
- Çizim 24.** , İÜK., F.1426, vr. 48a, s.75
- Çizim 25.** , Freer Gallery of Art, Acc.No.48.17, s.76
- Çizim 26.** , Edwin Binney 3rd Collection, s.77
- Çizim 27.** Sîmurg motifi, Cleveland Museum of Art Acc.No.44.492, s.84
- Çizim 28.** Sülün kuşu motifi,Österreichische National.Cod.Mixt.313,v.46a,12a, s.85
- Çizim 29.** Aslan motifi, Cleveland Museum of Art Acc.No.44.492, s.85
- Çizim 30.** , Freer Gallery of Art, Acc.No.48.17, s.86
- Çizim 31.** Ch'i-lin motifi, Freer Gallery of Art, Acc.No.48.17, s.86
- Çizim 32.** Kuş motifi, Freer Gallery of Art, Acc.No.48.17, s.87
- Çizim 33.** Hayvan motifi, Cleveland Museum of Art Acc.No.44.492, s.87
- Çizim 34.** Ejder resmi, Metropolitan Museum of Art,Acc.No.57.51.26, s.97
- Çizim 35.** Plan s.98
- Çizim 36.** Ejder, sîmurg ve aslan başı mücadelesi,Cleveland Museum of Art,
Acc.No.44.492, s.99
- Çizim 37.** Plan , Cleveland Museum of Art Acc. No. 44.492, s.100
- Çizim 38.** Ejder, hatâyî grubu resmi, İÜK., F.1426, vr. 48a, s.101
- Çizim 39.** Plan , s.102
- Çizim 40.** Hayvan mücadelesi ve hatâyî grubu resmi, Freer Gallery of Art,
Acc.No.48.17, s.103
- Çizim 41.** Plan , s.104
- Çizim 42.** Ejder başı resmi,Österreichische Nationalbib.,Cod.Mixt.313, vr.11b, s.105
- Çizim 43.** Plan , s.106

- Çizim 44.** Yaprak, hatâyî ve kuş resmi, Viyana Österreichische Nationalbibliothek,
Cod.Mixt.313, vr.12a, s.107
- Çizim 45.** Plan , s.108
- Çizim 46.** Yaprak, hatâyî ve kuş resmi, Viyana Österreichische Nationalbibliothek,
Cod.Mixt.313, vr.46a, s.109
- Çizim 47.** Plan , s. 110
- Çizim 48.** Yaprak ve hatâyî resmi, İÜK., F.1426, vr.47b, s. 111
- Çizim 49.** Plan , ,s. 112
- Çizim 50.** Yaprak motifine sarılmış iki ejderha resmi,Edwin Binney 3rd
Collection, s.113
- Çizim 51.** Plan , ,.. ..s.114

KAYNAKÇA

- ÂLİ, Mustafa, **Menakıb-ı Hünerveran**, Matbaa-ı Amire, İstanbul 1926
- ANAFARTA, Nigar, **Hünername Minyatürleri ve Sanatçıları**, İstanbul 1969,
- ARSEVEN Celal Esat, **Türk Sanatı Tarihi, III Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar**, İstanbul, Maarif Basımevi, s.97
- ATASOY, Nurhan-RABY Julian, **İznik Seramikleri**, T.E.B.kültürhizmeti, İstanbul, 1989
- ATIL, Esin, **The Brush Of The Masters: Drawings from Iran and India**, Washington, 1978
- AYAN BİROL, İnci, "Avrupaya İlk Adım", **Osmanlı Devleti'nin 700. Kuruluş Yıldönümü, Avrupa'ya İlk Adım**, Uluslar Arası Sempozyum, 01 Kasım 1999
Gelibolu, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul 2001
- AYAN BİROL, İnci - DERMAN, F.Çiçek, **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1991
- AYVANSARAYI, Hafız Hüseyin B. İsmail, **Mecmua-i Tevarih**, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.1565, y.53 b
- BARKAN, Ö.L., "İstanbul Saraylarına ait Muhasebe Defterleri", **Belgeler**, Cilt IX, S.13, Ankara, 1986
- BÜCHNER, V.F., "Şimurg", **İslam Ansiklopedisi**, C.X. İstanbul 1964
- CAFEROĞLU, A., **Ebu Hayam; Kitab al-İdrak li-Lisan al-Atrak**, Evkaf Matbaası, İstanbul 1931
- Calligraphers and painters, A Treatise by Qadi Ahmad, son of Mir-Munshi**, translated from the Persian. by V. Minorsky, III/2, translated by V. Minorsky, Washington, 1959
- CUMBUR, M., "Kanuni Süleyman'ın Baş Müzehhibi Karamemi", **Önasya**, cilt.2, S.23, Ankara 1967
- ÇABUK, Vahid , **Kuruluşundan Cumhuriyete Büyük Osmanlı Tarihi**, c.IV.

- ÇAĞMAN, Filiz, "Osmanlı Sanatı", **Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu/Osmanlı**, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs – 30 Ekim 1983, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Avrupa Konseyi 18. Sanat Serisi 1983
- ÇAĞMAN, Filiz – TANINDI Zeren, **Topkapı Sarayı Müzesi, İslâm Minyatürleri**, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları I, Ali Rıza Baskan Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş., İstanbul, 1979
- ÇAĞMAN, Filiz, "Kanuni Dönemi Osmanlı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S.54,yıl:18, İstanbul, Şubat 1988
- ÇAĞMAN, Filiz "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, Mimar Sinan 400.Anma Yılı 1588-1988, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 1988
- ÇAĞMAN, Filiz, "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya**, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri 1989, Güzel Sanatlar Matbaası, Sandoz Kültür Yayınları No:11, 1989
- ÇAĞMAN, Filiz, "Ali Üsküdarî" maddesi, **İslâm Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, cilt 2, İstanbul, 1989
- ÇİĞ, Kemal, **Türk Kitap Kapları**. Ankara Üniv. İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Ens. Yayınları, sayı:14, Ankara 1953
- ÇİĞ, Kemal, "18. Asır Lake Tezhipçilerinden Ali al-Üsküdarî", **Türk Tarih Arkeolojya ve Etnografya Dergisi**, sayı 5, İstanbul, 1949
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, M.S.Ü.Fen Edebiyat Fak. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Türk ve İslam Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul 1995
- DEMİRİZ, Yıldız, **Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler**, İstanbul, 1986
- DEMİRONAT, Muhsin, "Türk Tezyîni San'atlarında Motifler", **Akademi Mecmuası**, V, İstanbul, 1966
- DENNY, Walter B., "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style", **Muqarnas I, An Annual on Islamic Art and Architecture**, ed.by Oleg Grabar, Yale University Press, New Haven and London 1983

- DENNY, Walter B., "Some Islamic Objects in the Gardner Museum", **Fenway Court Isabella Stewart Gardner Museum**, Boston, Massachusetts, 1972
- DENNY, Walter B., **Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha**, New York and London 1977
- DERMAN, Çiçek, "Osmanlı Asırlarında, Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı", **Osmanlı 11. Kültür ve Sanat**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999
- DERMAN, Çiçek, "Osmanlılarda Tezhip Sanatı", **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Cilt II, İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1998
- DERMAN, M.Uğur, "Kaybettiğimiz Müzehhip Muhsin Demironat", **Lale**, sayı: 2, İstanbul, 1984
- DERMAN, M.Uğur, "Surname'nin Resimlendirilmesine Dair Bir Belge", **14. Türk Tarih Kongresi**, (henüz neşredilmemiş tebliğ), 09-13 Eylül 2002, Ankara
- DURAN, Gülnur, **Ali Üsküdarî, Motif ve Üslûp Anlayışı**, yayınlanmamış Sanatta Yeterlik tezi, M.Ü. Sos.Bil.Ens., Gel.Türk El San. Anasanat Dalı, İstanbul, 1996
- DURAN, Gülnur, "Kara Memi" maddesi, **İslâm Ansiklopedisi**, cilt 24, 2001
- DURAN, Gülnur, "18.Yüzyıl Müzehhip, Çiçek Ressamı ve Lake Üstadı Ali Üsküdarî", **Osmanlı 11. Kültür ve Sanat**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999
- ERDEM, Sargon, "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, sayı:8, Ağustos 1990
- ERTUĞRUL, Özkan, "Çeşitli Uygarlıklardan Bugüne Anadolu Kültüründe Burçlar", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, sayı:60, Şubat, 1990
- ESİN, Emel, "İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâm'a Giriş", **Türk Kültürü El Kitabı**, Seri H, Cild1/b, İstanbul, 1978
- ESİN, Emel, "Büke (The Cosmic Significance of the Dragon in Early Turkish Iconography)", **Cultura Turcica**, C.V-VII (1968-70), Ankara, 1968
- ESİN, Emel, "Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)", **Selçuklu Araştırma Dergisi**, S.I., Ankara, 1969
- FİRDEVSÎ, **Şehnâme**, (Çeviren: Necati Lugal, düzenleme: Kenan Akyüz), İstanbul 1945
- GÖKYAY, Orhan Şaik, "Duçentname", **Destursuz Bağa Girenler**, İstanbul, 1982

- GÖKYAY, Orhan Şaik, **Dedem Korkutun Kitabı**, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları, İstanbul, 1973
- GÖKYAY, Orhan Şaik, **Dede Korkut Hikayeleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları 252, Halk Kitapları 1, İstanbul, 1976
- GRUBE, Ernst J., "Herat, Tabriz, İstanbul - The Development of a Pictorial Style", **Paintings from Islamic Lands**, Oriental Studies IV, Bruno Cassirer, Oxford, 1969
- GRUBE, Ernst J., "Painting", **Tulips, Arabesques and Turbans Decorative Arts from the Ottoman Empire**, London 1982
- GRÜNWEDEL, Albert, **Altbuddhistiche Kultstätten in Chinesisch-Turkistan**, C.I., Berlin, 1912
- HABİB , **Hat ve Hattatan**, İstanbul, 1305
- HİNNELS, John R., **Persian Mythology**, London, 1985
- HUART, Clément, **Les Calligraphers et les Miniatures de l'Orient Musulman**, Paris, 1908
- İNAL, Güner, "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresindeki Yeri", **Sanat Tarihi Yıllığı IV**, 1970-71, İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Enst., İstanbul, 1971
- İNAN, Abdülkadir, "Tarihte ve Bugün Şamanizm", **Materyaller ve Araştırmalar**, Ankara 1972
- İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket , **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları – 137, Sanat Dizisi:14, Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayii A.Ş., İstanbul, 1973
- KARAMAĞARALI, Beyhan, **Ahlat Mezartaşları**, Ankara, 1972
- KÖMÜRCÜYAN, Eremya Çelebi, "İstanbul Tarihi", **XVII. Asırda İstanbul**, (tercüme ve tahşiye eden: Hrand D. Andreasyan), İstanbul, 1952
- KÜHNEL, Ernst, "XV. ve XVI. Yüzyıllarda Minyatür San'atında Türk Üslubu", **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi**, 19-24 Ekim 1959, Ankara, Kongreye Sunulan Tebliğler, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fak. Türk ve İslam Sanatları Tarih Enstitüsü, Ankara 1962

- KÜHNEL, Ernst, **Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Sayı 2, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1952
- KÜTÜKOĞLU M.S., **Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri**, İstanbul, 1983
- MAHİR, Banu, **Osmanlı Resim Sanatında “Saz Üslubu”**, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Ed. Fak. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1984,
- MAHİR, Banu, “Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve eserleri”, **Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık – I**, İstanbul, 1986
- MAHİR, Banu, “Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan”, **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2**, İstanbul, 1986
- MAHİR, Banu, “Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu Saz Yolu”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, sayı:54, İstanbul, 1988
- MAHİR, Banu, “Osmanlı Peri Resimleri”, **9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Bildiriler**, 2. cilt, T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve İstanbul Üniv. Edb.Fak., 23-27 Eylül 1991, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, 1991
- MAHİR, Banu, “Kara Memi” maddesi, **Osmanlılar Ansiklopedisi II.Cilt**
- MAHİR, Banu, “Veli Can” maddesi, **Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999
- MAHİR, Banu, “II. Beyazid Dönemindeki Nakkaşhanelerin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, sayı:60, İstanbul, 1988
- MAHİR, Banu, “İslâmda “Resim” sözcüğünün belirlediği tasvir geleneği”, **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya**, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri Mantıku’t – Tayr, Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı, İstanbul, 1963
- MERİÇ, Rıfki Melül, **Türk Nakış San’atı Tarihi Araştırmaları, Vesikalar I**, Ankara Üniversitesi, Türk İslâm Ens.Yayınları, Ankara, 1953
- MERİÇ, Rıfki Melül, **Türk Sanatı Tarihi Vesikaları , Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I**, İstanbul 1963

- “Muhteşem Süleyman Sergisi”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, yıl: 17, sayı:52, İstanbul, Haziran 1987
- MÜSTAKİMZADE Süleyman Saadeddin Efendi, **Tuhfe-i Hattatin**, İstanbul, 1928
- MÜTERCİM Asım Efendi . **Kamus çevirisi (Okyanus)**, 1305 (1887) yılı sonlarında basılmıştır.
- Osmanlıca Türkçe Sözlük**, Bilgi Yayınları 267, Ankara
- ÖGEL, Bahaeddin, **Türk Mitolojisi** (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar), C.I., Ankara, 1971
- ÖNEY, Gönül, “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri”, **Belleten**, cilt XXXIII, no.130, Türk Tarih Kurumu , Ankara, Nisan 1969
- ÖZÖN, Mustafa Nihat, **Resimli Türk Dili Sözlüğü**, Arkın-Ofset Basımevi, İstanbul, 1967
- PALA, İskender, “Anka (Edebiyat)”, **TDVİA**, C.3, İstanbul 1991
- QAZVİNİ, H.M., **Nuzhat al- Qulüb**, London, 1928
- RENDA, Günsel, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Ankara 1977
- RENDA, Günsel, “New Light on the Painters of the ‘Zubdet al-Tawarikh in the Museum of Turkish and Islamic Arts in Istanbul” **Ivème Congres International d’Art Turc**, Editions de l’Universite’de Aix-en-Provence, 1976
- ROGERS, J.Michael, “Kara Memi Çelebi (Kara Memi) and the Role of the ser-nakkaşan”, **Süleyman The Magnificent and His Time**, Acts of the Parisian Conference Galeries Nationales du Grand Palais 7-10 March 1990, edited by Gilles Veinstein, Paris 1992
- ROGERS, J.Michael - WARD R.M., **Süleyman the Magnificent**, Londra 1990
- SAKİSİAN, A., **La Miniature Persane du XIIe au XVIIe siècle**, Paris, 1928
- SAKİSİAN, A. – MIGEON, G., “La Ceramique d’Asie Mineure et de Constantinople du XIV au XVIII siecle”, **Revue de l’Art Ancien et Moderne XLIII-XLIV**, Paris 1923
- SAKİSİAN, A., “La Reliure Turque du XV au XIX siecle”, **Revue de l’Art**, May 1927

- SAKISIAN, A., "Turkish Miniatures", Burlington Magazine, 86-87, 1945
- SAKISIAN, A., "La Miniature Persane du XIIe au XVIIe siècle", Paris 1929
- SAMİ, Şemseddin , **Temel Türkçe Sözlük I,II.III.IV**, Sadeleştirilmiş ve Genişletilmiş Kamus-i Türki, Tercuman Genel Kültür Yayınları, İstanbul, 1991
- ŞEYHÜLİSLAM Es'at Efendi, **Lehçetü'l-Lugat**, İstanbul 29 Muharrem 1216
- TANINDI, Zeren, "Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü", "Osmanlı Sanatında Tezhip", **Osmanlı 11**, Kültür ve Sanat, Ankara, 1999
- TANINDI, Zeren, "Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde Veli Can İmzalı Resimler", **Journal of Turkish Studies / Türklük Bilgisi Araştırmaları**, cilt 15, Fahir İz Armağanı II, 1991
- Türkische Kunst und Kultur aus Osmanischer Zeit**, Verlag Aurel Bangers Recklighausen, Germany, 1985
- ÜNVER, A.Süheyl, **Müzehhip Kara Memi His Life and Works**, T.C. İstanbul Üniversitesi Yayınları 490, İstanbul 1951
- ÜNVER, A.Süheyl, **Müzehhip ve çiçek ressamı Üsküdarlı Ali**, İstanbul, 1954
- WELCH, Anthony, "Artists for the Shah", **Late Sixteenth Century Painting at the Imperial Court of Iran**, New Haven and London, 1976
- WILLIAMS, C.S.A., **Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives**, New York 1960
- VEFİK Ahmet Paşa, **Lehçe-i Osmani**, , İstanbul 1306
- YAĞMURLU, H., "Tezhip San'atı Hakkında Genel Açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhip Ustaları", **Türk Etnografya Dergisi**, Sayı:13, 1973
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz , "Osmanlı Çinileri ve Plastik Sanatlar", **Sandoz Dergisi**, S.1, İstanbul 1993
- YÖRÜKAN (KARAMAĞARALI), Beyhan, "Topkapı Sarayı Müzesindeki Albümlerde Bulunan Bazı Rulo Parçaları", **Sanat Tarihi Yılığ 1964-65**, Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1965