

ÖNSÖZ

Günümüzde minyatür sanatı konusunda hazırlanan yayınlar çoğunlukla minyatürü bir belge olarak değerlendirmektedir. Bu nedenle minyatür sanatına ilişkin yayınlarda çoğu zaman tarihi ve sosyolojik içerik biçimsel içeriği örtmektedir. Oysa minyatür sanatında direkt biçim ile ilgilenen çalışmaların yapılması, geleneksel sanatları kavrayışımız ve söz konusu yönde gelişen algımızın günümüz üretimlerine katkısı açısından önemlidir. Bu yaklaşım doğrultusunda, “Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler” başlıklı sanatta yeterlik tezi hazırlanmıştır.

Bir tez çalışmasının yürütülebilmesi için çalışmayı hazırlayan kişi kadar, denetleme ve yol gösterme çabasında olan diğer kişilerin de katkıları söz konusudur. Bu bağlamda öncelikle danışmanım Prof. İsmail Öztük’e sanatta yeterlik eğitimim sırasında konuya yaklaşımımın oturması ve sağlıklı bir temelde yürümesi için sergilediği öngörü, yardım ve sabrı dolayısıyla teşekkür ederim. Tez izleme jürilerinde değerlendirme, tavsiye ve fikir geliştirme noktasında sağladıkları katkılardan dolayı Doç. Dr. H. Yakup Öztuna ve Yrd. Doç. Aynur Maktal’a, ayrıca sanatta yeterlik tezi başlangıcında yeterlik jürisinde görev alan Yrd. Doç. Vedat Kacar’a teşekkür ederim.

D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü’nde görev yapan öğretim elemanlarına çalışma ortamlarında bulunduğum sürece sergiledikleri hoşgörü; bilimsel ve sanatsal anlamda sağladıkları katkılardan dolayı teşekkür ederim. Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nin yazma eserler bölüm şefi Sevgi Kutluay’a ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphane çalışanlarına ve sürekli desteklerinden dolayı Öğr. Gör. Yalçın Mergen, Arş. Gör. Filiz Adıgüzel Toprak ve Özkan Birim’e; ayrıca, kendi çalışma yoğunlukları arasında bana değerli vakitlerini ayırarak; desteklerini koşulsuz sunan Muhammet Bilgen, Serkan İlden, Vildan Ömür ve özellikle sabrı için Işıl Konak’a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa no:

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR.....	xi
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	xii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN HAYATI VE ESERLERİ, YAYINLARDA MİNYATÜRÜN TANIMI VE KELİME ANLAMINA İLİŞKİN BİLGİLER, MİNYATÜR SANATINDA KOMPOZİSYON

1.1. Nakkaş Osman'ın Hayatı ve Eserleri.....	17
1.2. Yayınlarda Minyatürün Tanımı ve Kelime Anlamına İlişkin Bilgiler.....	25
1.3. Minyatür Sanatında Kompozisyon.....	31

2. BÖLÜM

FARKLI EL YAZMALARINDA BULUNAN NAKKAŞ OSMAN MİNYATÜRLERİNDE KOMPOZİSYON DÜZENİ VE DEĞERLENDİRME

2.1. Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni.....	43
2.1.1. Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l- Osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerin Kompozisyon Düzeni...	45
2.1.2. Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM A. 3595) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerin Kompozisyon Düzeni.....	70
2.1.3. Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerin Kompozisyon Düzeni.....	102
2.1.4. Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerin Kompozisyon Düzeni.....	133
2.1.5. Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerin Kompozisyon Düzeni.....	165

3. BÖLÜM

SANATSAL ÜRETİMLER

(T.C. Cumhurbaşkanlarının Portreleri)

3.1. Portrelerin Tasarlanmasındaki Temel Düşünce.....	197
3.2. Portreler.....	199
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	209
KAYNAKÇA.....	224
ÖZGEÇMİŞ.....	228

KISALTMALAR

a.g.e. : Adı Geçen Eser

a.g.m. : Adı Geçen Makale

Bknz. : Bakınız

BOA. : Başbakanlık Osmanlı Arşivi

çev. : Çeviren

DCBL.: Dublin Chester Beatty Library

Haz. : Hazırlayan

İÜK. : İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

NYPL.: New York Public Library

öl. : Ölüm Tarihi

s. : Sayfa

s.y. : Sayfa numarası yok

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

TIEM. : Türk ve İslam Eserleri Müzesi

TSM. : Topkapı Sarayı Müzesi

T.y. : Tarih Yok

vb. :Ve benzeri

WFGA: Washington DC, Smithsonian Institution, the Freer Gallery of Art and the
Arthur M. Sackler Gallery

FOTOĞRAF LİSTESİ

- Fotoğraf-1: Şemseddin Karabağî, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman ve Katipleri Meclisi, Şahnâme-i Selim Han, 1581 (TSM. A. 3595), 9a.**22**
- Fotoğraf-2: Şeker Bahçeleri ve Nahılların Geçidi, Surnâme-i Vehbi, 1720 (TSM. A. 3593) 162 a.....**33**
- Fotoğraf-3: Kanuni Sultan Süleyman Avlanıyor, Hünernâme II. Cilt, 1584 (TSM. H. 1524), 52b.....**34**
- Fotoğraf-4: Hz. Muhammet Camide Vaaz Ediyor, Zübdetü't-tevârîh, 1583(TİEM. 1973), 46a.....**35**
- Fotoğraf-5: Sultan II. Selim, Avusturya İmparatorluğu Elçisini Kabul Ediyor, Nüzhet-i Esrâru'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569 (TSM. H. 1339)...**36**
- Fotoğraf -6: Topkapı Sarayı İkinci Avlu, Süleymannâme, 1558 (TSM. H. 1517), 37b.**37**
- Fotoğraf-7: Hz. Muhammet'in ölümünden sonra mescitte Ebubekr'e Halife Olarak Biat Eden Müslümanlar, Siyer-i Nebî, VI. Cilt, (TSM. H. 1223), 417a.....**38**
- Fotoğraf-8: Sam, Oğlu Zalı Ebruz Dağında Buluyor, Firdevsi Şehnâme'si, Tebriz, 1522-1525, Berlin, Museum für İslamische Kunts.....**39**
- Fotoğraf -9: Demonlar (TSM. H. 2153) , 37a.....**39**
- Fotoğraf-10: Yunus Hikayesinden, Coğrafya Kitabı, (TSM. B. 334), 17a.....**40**
- Fotoğraf-11: İran Elçisi Padişahın Huzuruna Aslan, Gergedan, Fil Gibi Armağanlarla Çıkıyor, Şehnâme-i Nadirî, 1622 (TSM. H. 1124).....**40**
- Fotoğraf-12: Divan Toplantısı, Süleymannâme, 1558 (TSM. H. 1517) 38a.**41**
- Fotoğraf-13: Ok Meydanında Gece Gösterisi, Surnâme-i Vehbi, 1720 (TSM. A. 3593), 162 a..... **43**
- Fotoğraf -14: Sultan Murad Hüdavendigâr'ın Portresi, Kıyâfetü'l-insâniye fî

şemâ'ilü'l- osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563), 32 b.....	47
Fotoğraf-15: Sultan Yıldırım Bayezid'in Portresi, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l- osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563) 36a,.....	52
Fotoğraf -16: Çelebi Sultan Mehmed'in Portresi, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l- osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563), 40b	57
Fotoğraf-17: Yavuz Sultan Selim'in Portresi, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l- osmâniye, 1579 (TSM.H. 1563), 53b.....	62
Fotoğraf-18: Sultan III. Murad'ın, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l-osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563), 73 a.....	67
Fotoğraf-19: Sultan II. Selim'in Adalet Kulesi'ndeki Pencereden Attığı Okla Kubbealtı'daki Hedefi Vurması, Şehnâme-i Selim Han, 1581 (TSM. A. 3595), 11a.....	74
Fotoğraf-20: Sultan II. Selim'in Belgrad'da Cülûsu, Şehnâme-i Selim Han, 1581 (TSM. A. 3595), 26 b.....	80
Fotoğraf-21: Sokullu'nun divanı, Şahnâme-i Selim Han, 1581 (TSM. A. 3595), 27 a.....	86
Fotoğraf-22: Sultan II. Selim'in Safevi Elçisini Huzuruna Kabulü, Şahnâme-i Selim Han, 1581 (TSM. A. 3595), 53 b.....	93
Fotoğraf-23: Sultan II. Selim'in Safevî Elçisini Huzuruna Kabulü, Şahnâme-i Selim Han, 1581 (TSM. A. 3595), 54a.....	99
Fotoğraf-24: Hz. Elyâse ve Hz. Ezakiyal Peygamberlerin Öyküleri, Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973), 35a.....	107
Fotoğraf-25: Hz. Yunus, Hz. İrmiya ve Hz. Üzeyir Peygamberlerin Öyküsü, Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973), 38a,.....	165
Fotoğraf-26: Sultan Orhan Gazi'nin Portresi, Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. 1973), 59b.....	119
Fotoğraf-27: Sultan II. Bayezid'in Portresi, Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. 1973), 62 b.....	124
Fotoğraf-28: Sultan III. Murad'ın Portresi, Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973), 88 b.....	130

- Fotoğraf-29: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı fethinden sonra bir kavak gölgesinde dinlenmesi, Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM.H.1523), 88 a.....**137**
- Fotoğraf-30: Sultan I. Murad'ın Sırp Fedaisi Tarafından Şehit Edilmesi, Hünernâme I. Cilt, 1584, (TSM. H. 1523), 94a**143**
- Fotoğraf -31: Çelebi Sultan Mehmed'in Karaman Seferinden Sonra Kızılırmak Kenarında Avlanması, Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H.1523), 116a.....**149**
- Fotoğraf-32: Sultan II. Mehmed'in Edirne cülusu, Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523), 178a.....**155**
- Fotoğraf-33: Sultan II. Bayezid'in Filibe Civarında, Uzunova'da Avlanması, Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523), 182b.....**162**
- Fotoğraf-34: Şehzade Mehmed'in At Meydanı'na Yolculuğu, Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H.1344), 9 b.....**169**
- Fotoğraf-35: Şehzade Mehmed'in At Meydanı'na Yolculuğu Sırasında Serhadların Gösteri Yapması, Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344), 10a.....**175**
- Fotoğraf-36: Şehzade Mehmed'in İbrahim Paşa Sarayı'na Girişi, Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344), 12a.....**182**
- Fotoğraf-37: Peştamalçıların Tören Alanından Geçişi, Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344), 388b.....**188**
- Fotoğraf-38: Peştamalçıların Tören Alanından Geçişleri, Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344), 389 a.....**194**

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil: 1.....	48
Şekil: 2.....	49
Şekil: 3.....	49
Şekil:4.....	49
Şekil: 5.....	49
Şekil: 6.....	53
Şekil: 7.....	54
Şekil: 8.....	54
Şekil: 9.....	54
Şekil: 10.....	54
Şekil: 11.....	58
Şekil: 12.....	59
Şekil: 13.....	59
Şekil: 14.....	59
Şekil: 15.....	59
Şekil: 16.....	63
Şekil: 17.....	64
Şekil: 18.....	64
Şekil: 19.....	64
Şekil: 20.....	64
Şekil: 21.....	68
Şekil: 22.....	69

Şekil: 23.....	69
Şekil: 24.....	69
Şekil: 25.....	69
Şekil: 26.....	75
Şekil: 27.....	76
Şekil: 28.....	76
Şekil: 29.....	76
Şekil: 30.....	76
Şekil: 31.....	76
Şekil: 32.....	76
Şekil: 33.....	81
Şekil: 34.....	82
Şekil: 35.....	82
Şekil: 36.....	82
Şekil: 37.....	82
Şekil: 38.....	82
Şekil: 39.....	87
Şekil: 40.....	88
Şekil: 41.....	88
Şekil: 42.....	88
Şekil: 43.....	88
Şekil: 44.....	88
Şekil: 45.....	94
Şekil: 46.....	95
Şekil: 47.....	95
Şekil: 48.....	95
Şekil: 49.....	95
Şekil: 50.....	95
Şekil: 51.....	100
Şekil: 52.....	101
Şekil: 53.....	101

Şekil: 54.....	101
Şekil: 55.....	101
Şekil: 56.....	108
Şekil: 57.....	109
Şekil: 58.....	109
Şekil: 59.....	109
Şekil: 60.....	109
Şekil: 61.....	109
Şekil: 62.....	109
Şekil: 63.....	115
Şekil: 64.....	116
Şekil: 65.....	116
Şekil: 66.....	116
Şekil: 67.....	116
Şekil: 68.....	120
Şekil: 69.....	121
Şekil: 70.....	121
Şekil: 71.....	121
Şekil: 72.....	121
Şekil: 73.....	121
Şekil: 74.....	121
Şekil: 75.....	125
Şekil: 76.....	126
Şekil: 77.....	126
Şekil: 78.....	126
Şekil: 79.....	126
Şekil: 80.....	126
Şekil: 81.....	131
Şekil: 82.....	132
Şekil: 83.....	132
Şekil: 84.....	132

Şekil: 85.....	132
Şekil: 86.....	132
Şekil: 87.....	132
Şekil: 88.....	138
Şekil: 89.....	139
Şekil: 90.....	139
Şekil: 91.....	139
Şekil: 92.....	139
Şekil: 93.....	144
Şekil: 94	145
Şekil: 95.....	146
Şekil: 96.....	146
Şekil: 97.....	146
Şekil: 98.....	146
Şekil: 99.....	150
Şekil: 100.....	151
Şekil: 101.....	151
Şekil: 102.....	151
Şekil: 103.....	151
Şekil: 104.....	151
Şekil: 105.....	156
Şekil: 106.....	157
Şekil: 107.....	157
Şekil: 108.....	157
Şekil: 109.....	157
Şekil: 110.....	157
Şekil: 111.....	156
Şekil: 112.....	163
Şekil: 113.....	163
Şekil: 114.....	163

Şekil: 115.....	163
Şekil: 116.....	163
Şekil: 117.....	170
Şekil: 118.....	171
Şekil: 119.....	171
Şekil: 120.....	171
Şekil: 121.....	171
Şekil: 122.....	176
Şekil: 123.....	177
Şekil: 124.....	177
Şekil: 125.....	177
Şekil: 126.....	183
Şekil: 127.....	184
Şekil: 128.....	184
Şekil: 129.....	184
Şekil: 130.....	184
Şekil: 131.....	189
Şekil: 132.....	190
Şekil: 133.....	190
Şekil: 134.....	195
Şekil: 135.....	196
Şekil: 136.....	196
Şekil: 137.....	196
Şekil: 138.....	196

GİRİŞ

Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimdir. Kökeni, Batı’da Antik Çağ’a, Doğu’da ise İslâm öncesi dönemlere kadar inmektedir¹. İslâm dünyasında, Selçuklu, Moğol, Memlûk, Celayirli, İncü, Muzafferî, Timurlu, Türkmen, Safevî ve Osmanlı egemenliğinde gelişen minyatür sanatı 13-19. yüzyıllar arasında (el yazmalarında) egemen resim türü olarak karşımıza çıkmaktadır. İslâm coğrafyasında üretilen minyatürler temelde ortak biçim özelliklerine sahiptir. Ancak estetik anlayışın dönem ve devletlere göre şekillenmesi farklı üslûpların oluşmasına neden olmuştur. Osmanlı minyatürü de zaman içinde Osmanlı sarayı ve nakkaşhanesinin² duyarlıkları doğrultusunda şekillenmiş ve güçlü bir üslûp olarak ortaya çıkmıştır.

Yayınlarda, Osmanlı minyatürünün gelişim ve değişim evreleri genellikle “Erken”, “Klâsik” ve “Batılılaşma” olmak üzere üç dönem bağlamında ele alınmıştır. Osmanlı minyatür sanatında Erken Dönem, 15. yüzyıldan 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen süreçte üretilen eserleri kapsamaktadır. Bu dönemde Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilen minyatürler genel olarak (çağdaş) diğer İslâm minyatür ekollerinin üslûp özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Ancak, Fatih Sultan Mehmet döneminde Sinan Bey ve Bursalı Ahmet Şiblizade’ye atfedilen portre (1480) (T.S.M. H. 2153, 10a.) çalışmaları ile farklı denemelerin yapıldığı bilinmektedir. Gelişen süreçte, Nakkaş Nigâri’nin portre (1540) (TSM. H. 2134) ve Matrakçı Nasuh’un konulu minyatürleri de (Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân, 1534–36 (İÜK. T. 5964), vb.) söz konusu farklılaşma çabasının diğer örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Osmanlı minyatür sanatında Klâsik Dönem 16. yüzyılın ikinci yarısı ile 17. yüzyılın ilk çeyreği arasındaki süreci kapsamaktadır. Bu dönemde Osmanlı saray

¹ Günsel RENDA, “Minyatür”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II. Cilt, Yem Yayın, İstanbul 1997, 1262 s.

² “Nakkaşhane” terimi bazı yayınlarda ve Osmanlıca sözlükte “nakışhane” olarak da geçmektedir. Söz konusu terim bu tez çalışması kapsamında “nakkaşhane” olarak kullanılmıştır.

nakkaşhanesinde üretilen minyatürler diğer İslâm minyatür ekollerinden ayrılan üslûp özellikleri ile dikkat çekmektedir. Osmanlı sarayında şehnameciliğin gelişmesi ve buna bağlı olarak Osmanlı toplumu ve sarayı ile ilgili konuların yazılıp, resimlendirilmesi Osmanlı nakkaşı için özel bir alan oluşturmuş ve nakkaşhanede özgün tasarım arayışları gündeme gelmiştir. Böylece Osmanlı minyatürleri, konuları kadar üslûp özellikleri ile de farklı bir kimliğe bürünmüştür. Bu dönemde üretilen minyatürler olay (eylem) merkezlidir. Bu nedenle, tasarımlarda insan figürleri ön plândadır ve kavramsal perspektif yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Doğanın fonu, mimarinin detayı teşkil etmesi; rengin, doğa ve mimaride pastel değerlerle kullanılıp, figürlerde salt tonların kullanılması da bu yaklaşımın sonucudur. Yüzey süslemeciliğindeki sadelik de yeni tasarımlara bağlı olarak (diğer İslâm ekollerindeki sürekli aynı konunun -eserin- tekrar üretilmesi geleneğinin Osmanlıda hafiflemesiyle) ortaya çıkmıştır.

17. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, Osmanlı saray nakkaşhanesindeki minyatür üretiminde bir azalma görülür. Ancak, 18. yüzyılın başlarında Osmanlı minyatür sanatı Nakkaş Levnî'nin minyatürleri ile yeniden canlanmış ve bu akım 19. yüzyılda yerini Batı tarzı resim alıncaya kadar farklı sanatçıların üretimleri doğrultusunda sürdürülmüştür. Söz konusu dönemde Osmanlı minyatür sanatı teknik açıdan batılılaşma eğilimi gösterdiği için 18-19. yüzyıllar arasında geçen süreç “Batılılaşma Dönemi” olarak adlandırılmıştır³.

Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilen minyatürlerin belirli üslûp özellikleri ile ortaya çıkma sürecinde sadece diğer (İslâm) minyatür ekollerinden farklılaşma görülmez. Nakkaşhane içinde de usta sanatçıların⁴ farklı üslûp arayışları olmuştur. Nakkaş Osman, Ali Çelebi, Nakkaş Hasan, Mehmed Bursavî, Mehmed Bey, vb.

³ Osmanlı minyatür sanatının tarihi ve gelişim evleri hakkında detaylı bilgi için bkz; Zeren TANINDI, **Türk Minyatür Sanatı**, İş Bankası Yayınları, Ankara 1996; Günsel RENDA **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Promete, İstanbul 2001; Banu MAHİR, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005; Serpil BAĞCI ve diğerleri, **Osmanlı Resim Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006

⁴ Tez çalışması kapsamında sanatçı terimi nakkaş teriminin karşılığı olarak kullanılmıştır.

sanatçılar 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı minyatürünün Klâsik Dönem eserlerini üretirken, bir yandan da kendi bireysel üslûplarını yaratmışlardır. Bu nedenle Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilen minyatürler genel üslûp özellikleri ile ortak bir anlayışı yansıtsalar da, kompozisyon düzenlerine bakılarak üslûbun kendi içinde çeşitlendiği söylenebilir. Söz konusu yapı, Osmanlı minyatür üslûbunun oluşum ve gelişim mantığının çözümlenmesi açısından da önemlidir. Ancak, Osmanlı minyatür sanatına ilişkin çoğu yayında söz konusu çeşitlenme yüzeysel olarak değerlendirilmiş; kompozisyon düzenlerinin çözümlenmesi önemli bir iş olarak görülmemiştir.

Osmanlı minyatür sanatı hakkında hazırlanan yayınlar incelendiği zaman, minyatürlerin çoğunlukla konu, işçilik, renk, figür anatomisi ve figür organizasyonu açısından incelendiği görülmektedir. Söz konusu yaklaşım doğrultusunda, genellikle nakkaşhane ve eseri üreten atölyenin üslûpları hakkında fikir edinildiği söylenebilir. Ancak, usta sanatçı ile ilgili aşama detaylı bir şekilde sorgulanmadığı için minyatürlerde (kompozisyon düzenlerine bağlı olarak) biçimin çözümlenmesi noktasında yetersiz kalmıştır.

Sanat tarihi çalışmalarında kitap içinde araştırılan minyatürlerin, kitaptan bağımsız değerlendirilmemesi konuyu ön plâna çıkaran önemli bir etkidir. Minyatürler konu açısından değerlendirildiğinde, belgeleme özelliği ön plâna çıkmakta; sanatsal yanı ikinci plânda kalmaktadır. Oysa sanatçısı ve sanat izleyicisi açısından minyatürde konu eseri oluşturan elemanlardan (sadece) biridir. Bu anlamda konu biçimin mantık ilişkilerini yönlendiren ne, nerede, neden sorularına verilen veya aranan cevabın muhatabıdır. Bu nedenle minyatürün konusundan yola çıkarak biçimin temel özelliklerini görmezlikten gelmek veya yeterince araştırmamak doğru bir yaklaşım değildir. Elbette minyatür konuya bağlı olarak tasarlanan bir resimdir. Ancak minyatürün sanatsal yönü konu dışında gelişen bir arayışın da ürünüdür. Yani minyatür, toplum, saray ve kitap açısından konuyu aktaran, fakat sanatçısı açısından sanatın özünü araştıran bir resimdir.

Biçim araştırmalarında minyatürlerin genellikle işçilik, figür anatomisi ve renk açısından incelenmesi ve resim alanındaki nesnel organizasyonun sadece figür

açısından değerlendirilmesinin araştırmacıları kapsamlı bir sonuca götürmeyeceği söylenebilir. Minyatürlerin üretiminde söz konusu olan ortak çalışma dikkate alınmadan sürdürülen bu tip araştırmaların sonuçlarının, bireysel üslûba ilişkin eksik bilgiler içirme olasılığı yüksektir. Çünkü renk, işçilik ve figür anlayışı geleneksel ortamda sadece sanatçıyı değil; tasarımın üretilmesi aşamasına katılan etkin kişi, kişiler (grupların) veya dönemin genel yaklaşımını yansıtabilme olasılığı özel alanda karmaşaya neden olur. Örneğin; Osmanlı minyatür sanatı konusunda önemli çalışmalarıyla bildiğimiz Filiz Çağman, “Şahnâme-i Selim Han ve Minyatürleri” başlıklı makalesinde Nakkaş Osman’a ait figürleri yüz anatomisi bağlamında, özellikle gözlerin boyanma biçimlerinden yola çıkarak tespit ettiğini söylemektedir⁵. Yazarın böyle bir ayrıntıyı yakalayarak figürlere uygulaması büyük bir şanstır. Fakat araştırmacıların bu ayrıntılara ulaşamadığı durumlarda düşecekleri çelişki tartışma konusudur. Filiz Çağman makalesinin devamında şu ifadeyi kullanmıştır:

“Minyatürlerin kompozisyon, renk ve çizgi özellikleri arasındaki üslûp birliği Nakkaş Osman ile Ali’nin şahsi üslûplarını ayırmamızı güçleştirir. Söz konusu sanatkârların üslûplarını ancak figürlere hakim olan çizgiler, vücut orantıları ve yüz işleyişleri ile ayırmak mümkün olmaktadır. Fakat bu ayırım yine de kesin değildir. Bazı sahnelerde Ali ile Osman’ın müşterek çalışmış oldukları düşünülebilir. Figürsüz tasvirlerde ise bu iki sanatkârın elini ayırmak daha güçtür”⁶.

Yukarıda verilen örnekten de anlaşılacağı üzere, biçim araştırmalarında işçilik, renk, figür anatomisi, vb. özellikler her zaman yeterli bilgi edinmemize olanak sağlamayabilir. Diğer taraftan, bu bakış açısının nakkaşı, belirli kalıpları işçilik, renk, figür anatomisi, vb. açıdan farklılaştıran, ancak temelde kalıpcı bir zanaatkâr olarak gördüğü de söylenebilir. Oysa minyatürlerin kompozisyon düzenlerine bakıldığında, kalıpcılığın kolektif yapıdan, farklılığın (dolayısıyla gelişmenin) ise nakkaşın bireysel çabasından kaynaklandığını görmek mümkündür.

⁵ Filiz ÇAĞMAN, “Şahnâme-i Selim Han ve Minyatürleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, sayı: V, 1972-73, 418 s.

Osmanlı minyatür üslûbunun nakkaşhane ve atölyelerin genel, nakkaşın ise bireysel yaklaşımları doğrultusunda oluştuğu söylenebilir. Bu nedenle biçim araştırmalarında da bu yapının dikkate alınması gerekir. Minyatürlerin üretim yöntem ve aşamaları takip edilerek, nakkaşhane, atölye ve nakkaşın üslûba katkıları ayrı ayrı çözümlenmelidir. Yani, kompozisyonların tasarlanma ve renklendirme aşamaları farklı değerlendirilerek genel ve bireysel üslûp, biçimin amaç ilişkileri doğrultusunda ayrı ayrı tanımlanmalıdır.

Osmanlı saray nakkaşhanesinin işleyişi ve sanat üretim yöntemi⁷ göz önünde bulundurulduğu zaman, (bazı örnekler dışında) minyatürlere ait kompozisyonların tasarlanmasından sonraki her aşamada farklı sanatçıların katkısının olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum doğrultusunda, minyatürlerin üretiminde iki grup sanatçının etkinliğinden söz edilebilir. Birinci gruptaki sanatçılar kompozisyonu tasarlayan kişilerdir ve usta (asıl) sanatçı olarak anılırlar. İkinci gruptaki sanatçılar ise tasarlanan kompozisyonu kâğıda aktaran, renklendiren, cetvellerini çeken, tahririni atan, vb., işçilikle ilgili aşamalarda çalışan (usta sanatçının atölyesine mensup) kişilerdir. Söz konusu ortak çalışma, Osmanlı minyatür sanatına ilişkin biçim araştırmalarının; nakkaşhanenin genel üretimleri; herhangi bir usta sanatçı kontrolünde çalışan atölyenin üretimleri ve usta sanatçının kendi üretimini konu alan üç farklı başlık altında ve üç farklı amaç doğrultusunda yürütülebileceğini düşündürmektedir. Nakkaşhane merkezli araştırmalar farklı atölyelerde üretilen minyatürlerin genel biçim özellikleri dikkate alınarak yürütülebilir. Atölyeye ilişkin biçim araştırmaları bu genel yapıdan farklılaşan özelliklerin tespit edilmesi ile yürütülebilir. Ancak, usta sanatçının tasarım düşüncesine ilişkin biçim araştırmalarının minyatürlerin kompozisyon düzenlerine yoğunlaşması gerektiği söylenebilir.

⁶ ÇAĞMAN, 1972-73, a.g.m., 418 s.

⁷ Konuyla ilgili olarak bkz.; A. Süheyl Ünver, **Fatih Devri Saray Nakkaşhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları**, İstanbul Üniversitesi Kültür Eserleri Tesisi I., İstanbul 1958, 6 s.; Demet Ulusoy, “Osmanlı Döneminde Ressamlar (Nakkaşlar): Sanatçı Örgütlenmesi ve Sanatçıların Sosyal Pozisyonları”, **Bilge**, sayı: 7, Kış 1995, 22 s.; Metin AND, **Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004, 121-122 s.

Minyatürlerin üretim aşamasında nakkaşhane, atölye ve usta sanatçının farklı katkılarının olması, kompozisyon düzeni araştırmalarının da farklı amaçlar doğrultusunda yapılabileceğini düşündürmektedir. Örneğin; eserde düzen araştırması hiçbir ön koşul olmaksızın yapıldığında, atölyenin genel özellikleri tespit edilecek ve bu araştırma bütünüyle eserle ilgili olacaktır. Araştırma usta sanatçının tasarım (düzen kurma) düşüncesini çözümlenmeye yönelikse, minyatürün üretim yönteminden kaynaklanan belirli koşullar içeriği yönlendirecektir. Söz konusu koşullar, sanatçının kolektif yapıdan bağımsız hareket ettiği ve bireysel çabasının en yalın haliyle izlenebildiği tasarım aşamasının incelenmesini gerektirir. Bu nedenle, kompozisyon düzenleri incelenirken, minyatürlerde figür anatomisi, nesnelerin renkleri, işçilik, vb. kolektif içerikle ortaya çıkan biçim özelliklerinden ziyade, resim alanındaki nesnel organizasyon dikkate alınarak sanatçının kompozisyonlarında uyguladığı düzenin mantığı çözümlenmelidir. Bu yaklaşım doğrultusunda, minyatürlerde kompozisyon düzenlerine ilişkin araştırma daha çok tasarımın çizim aşamasındaki düzeni ve rengin bu yapıyı tamamlama biçimi ile ilgilidir. Kompozisyon düzenlerine ilişkin grafiklerin tespit edilerek, temeldeki nedenselliğin araştırılması sanatçının tasarımını yönlendiren bireysel bakış açısı ve düzen kurma düşüncesini kavramamızı sağlayacaktır.

Minyatürlerin kompozisyon düzenleri incelemeye önce “kompozisyon” ve “kompozisyon düzeni” terimlerinin tanımlanması; daha sonra da sanatçı merkezci bir yaklaşım doğrultusunda minyatürlerin kompozisyon düzenleri araştırılırken nelere dikkat edilmesi gerektiğinin açıklık kazanması gerekir.

“Kompozisyon, seçilmiş veya verilmiş bir alanın bir veya birden fazla eşya ile sistemli örgüsüdür”⁸. “Düzen, her tür sanat yapıtını var eden öğeler arasındaki ilişkiler bütünüdür”⁹.

“Düzen kurma (biçimlendirme) ilkeleri, evrenin düzenini, hareketlerini, sistemleşmesini sağlayan kanunların, estetik dünyadaki kuramsal gerçekleridir. Bunlar zıtlık, uygunluk, tekrar, simetri, hiyerarşidir. Bütüne, yeniye biçim veren, kompozisyonu üreten

⁸ Şeref BİGALİ, **Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999, 279 s.

⁹ Metin SÖZEN ve Uğur TANYELİ, **Sanat Terim ve Kavramları Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 72 s.

ilkelerdir. Fonksiyon, form ve diğer görsel öğelerle, düzen disiplin, organizasyon sağlayan, biçimi örgütleyen ilkelerdir.

Estetik nesnede, görünenlerin düzeni-disiplini, nesneliği, doğa yasası olan evrensel “zıtların bütüğü” yasasına bağlanır. Görsel iletişimin nesnesini biçimlendirmede, evrenin temel yapılaşması olan zıtlık ilkesi kullanılır. Uygunluk, minimuma-eşdeğerliğe indirgenmiş zıtlıktır. Tekrar, ögesel zıtlıkların sistemli ardıllığıdır. Simetri ise, ögesel zıtlıkların bakışıklığıdır. Hiyerarşi ise, zıtlığın sistemli kademeleşmesidir. Tüm evren, zıtlık temelinde simetri, asimetri, tekrarlar, uyumlar, hiyerarşik yapılaşmalarla dengelenen “sonsuz” varoluştur”¹⁰.

Minyatürlerin kompozisyon düzenleri nasıl incelenmelidir(?) sorusuna cevap aranırken, kuşkusuz yukarıda “kompozisyon” ve “düzen” terimlerinin açıklamalarında ortaya çıkan içeriğin dikkate alınması gerekir. Ayrıca, minyatür kompozisyonunun özellikleri ve minyatürlerin kompozisyon düzenleri hakkında daha önce hazırlanmış yayınlar da bu amaç doğrultusunda önemli kaynaklardır. Bu bağlamda, Sezer Tansuğ’un “Şenlikname Düzeni”¹¹ isimli kitabı ve Zeren Akalay’ın “Tarihi Konularda Türk Minyatürleri”¹²; Reha Günay’ın “Süleymânâme Minyatürlerinde Mekan Anlatım Teknikleri”¹³; Filiz Çağman “Şahnâme-i Selim Han ve Minyatürleri”¹⁴; Günsel Renda’nın “Topkapı Sarayı Müzesindeki H.1321 No.lu Silsilename’nin Minyatürleri”¹⁵, vb. yayınlarda yer alan, kompozisyon düzenlerine ilişkin değerlendirmeler dikkate alınarak (bu tez çalışması kapsamında) minyatürlere uygulanacak kompozisyon düzeni araştırmasının esasları belirlenmiştir.

Minyatürlerin kompozisyon düzenlerinin incelenmesine ilişkin (daha önce uygulanmış örneklerden fikir edinilerek, tarafımızdan geliştirilen ve tez çalışmasında uygulanan) yöntem şöyledir: Kompozisyon düzeni araştırmasına, resim alanının yatay

¹⁰ Faruk ATALAYER, **Görsel Sanatlarda Estetik İletişim**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1994, 70 s.

¹¹ Sezer TANSUĞ, **Şenlikname Düzeni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992

¹² Zeren AKALAY, “**Tarihi Konularda Türk Minyatürleri**”, Sanat Tarihi Yıllığı, sayı: III., 1969-70, 151-165 s.

¹³ Reha GÜNAY, “Süleymanname Minyatürlerinde Mekân Anlatım Teknikleri” Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı, sayı: 5, İstanbul 1992, 56-159 s.

¹⁴ Filiz ÇAĞMAN, “Şahnâme-i Selim Han ve Minyatürleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, sayı: V., 1972-73, 411-441 s.

¹⁵ Günsel RENDA, “Topkapı Sarayı Müzesindeki H.1321 No.lu Silsilename’nin Minyatürleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, sayı: V, 1972-73, 443-479 s.

-dikey kuruluşlarına ilişkin formun araştırılması ile başlanır ve genel mekânın tasarlanma yönü tespit edilir. Söz konusu değerlendirme sanatçının mekânları kurgularken sergilediği genel tavrın anlaşılması açısından önemlidir.

Bir sonraki aşamada, resim alanında yerini alan kompozisyon elemanlarının katman, boyut, hareket ve renk açısından hiyerarşik düzenleri incelenir. Katman hiyerarşisinin çözümlenmesi tasarımı görünürlük (renk perspektifi) açısından yönlendiren (doğa, mimari, insan ve hayvan figürleri gibi) merkezdeki eleman veya elemanların tespit edilmesini sağlar. Katmanların hiyerarşisini belirleyen en önemli elemanlar renk ve yüzey süslemeciliğidir. Rengin pastel tonlardan salt değerlere doğru kullanımı doğa, mimari ve figür elemanları arasında bir hiyerarşinin oluşmasına neden olur. Doğa, mimari ve figürlerin renk açısından bir merkezden uzaklaşarak, başka bir merkeze yaklaşımları veya doğa ve mimari elemanların eşit değerde kalıp figürlerin ön plâna çıkması ya da her üç elemanın eşit değerlere sahip olması rengin ton ve kütleli değerine bağlıdır. Yüzey süslemeciliği ise rengi işleyen ve detayları araştıran bir mantık doğrultusunda nesnelere ön plâna çıkarır veya geri plânda kalmalarına neden olur. Katman hiyerarşisinin ön plâna çıkardığı eleman veya elemanlar tasarımın merkezinde ve hiyerarşik düzenin ana yönlendiricisi olarak belirlenir.

İnsan, hayvan, doğa, mimari, eşya, vb. kompozisyon elemanlarının oluşturduğu grupların kendi aralarında boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen hiyerarşik sırasının tespit edilmesi ise grupların kendi içindeki hiyerarşik düzenin anlaşılmasını sağlar. İnsan figürlerinin hiyerarşik düzenleri kavramsal perspektif bağlamında eylemsel (tasvir edilen eylemde etkinlik durumuna dikkat çeken) ve kurumsal (sosyal statüye dikkat çeken) merkezlere göre; hayvan figürlerinin ve eşyaların hiyerarşik düzenleri ise boyut, renk, eylem ve kimi zaman kullanıcılarının hiyerarşik statülerine göre oluşan düzen doğrultusunda araştırılır. Mekân elemanlarının hiyerarşisi ise daha çok boyut ve renk açısından ilgi noktalarına göre tespit edilir. Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni insan, hayvan, doğa ve mimari olarak ayrılmadan genel bir bakış doğrultusunda değerlendirilebilir. Fakat minyatür kompozisyonunda

kavram perspektifinin kullanılıyor olması elemanları ayrı ayrı görmemizi de zorunlu kılar. Çünkü kimi zaman kompozisyon elemanlarının farklılaşma biçimlerine ilişkin genel bir yargı oluşturmak için kendi türleri içinde değerlendirilmesi gerekir.

Minyatür kompozisyonlarında mekânların kurgusu şematik bir düzen doğrultusundan gerçekleştirilir. Bu nedenle nakkaşın tasvir ettiği mekânın tanımlanması önemlidir. Yani düzen araştırmasının üçüncü aşaması: Doğa ve mimari elemanların, mekân kurguları açısından gözlenip; oluşturdukları yatay, dikey, eğik hatların kompozisyonlarda nasıl ve ne maksatla kullanıldığının araştırılması ile ilgilidir.

Diğer bir aşamada, figürlerin grup şemalarının incelenerek; diziliş şekillerinin tespit edilmesi ile ilgilidir. Bu aşamada, yatay, dikey, eğik, dairesel hatlar veya serbest serpiştirmelerle düzenlenmiş olan figür dizilerin kompozisyonda denge, hareket ve eylem aktarımı açısından fonksiyonları değerlendirilir.

Kompozisyonlarda, figürlerin bireysel hareket eylem plânlarına bakarak resim alanı içindeki süreklilik imgesi hakkında da fikir edinilebilir. Ayrıca, resim alanını sınırlayan cetvelin mekânı ve eylemi bölen fonksiyonları dikkate alınarak, tasvir edilen olaya ilişkin (genel) mekân, eylem ve zaman açısından süreklilik vurgusu ile ilgili bir yargıya da varılabilir. Bu aşamada yapılan araştırma, resim alanında tasarlanan olayın eylem, mekân ve zaman açısından sürekliliğinin iç ve dış bağlantıları ile ilgilidir.

Bir sonraki aşamada, kompozisyon elemanlarının boyut ve konumlarına bağlı olarak oluşturdukları atmosfer duygusu ve perspektif plânlar dikkate alınarak yüzeyin kullanılma biçimi değerlendirilir. Bu aşamalar gerçekleştirilirken, minyatürlerde rengin kompozisyon düzeninin bir aracı olarak nasıl kullanıldığına da dikkat edilir.

Yukarıda, minyatürlerin kompozisyon düzenlerinin incelenmesinin Osmanlı minyatür sanatına ilişkin biçim araştırmaları açısından önemi; söz konusu araştırmada uygulanacak yöntemin içeriğinin oluşmasında etkili olan bakış açısı ve yöntem hakkında genel bir bilgi verilmiştir.

Tez başlığından da anlaşılacağı üzere, sanatta yeterlik tezi kapsamında, 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı saray nakkaşhanesinde etkin ve yönlendirici bir sanatçı olan Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde kompozisyon düzenleri üzerine bir araştırma yapılmıştır. Tez çalışmasının, Nakkaş Osman minyatürleri üzerinde yoğunlaşması, sanatçı tarafından farklı el yazması eserler için ve farklı zaman aralıklarında üretilmiş minyatür sayısının diğer nakkaşlara göre daha fazla olması; söz konusu minyatürlerin Klâsik Dönem Osmanlı minyatür sanatının öncüleri olarak görülmesi vb. nedenler sayılabilir. Ayrıca, günümüzde, Nakkaş Osman hakkında ulaşılabilecek yayın sayısının çokluğu da konuyu cazip kılan nedenler arasında gösterilebilir.

Nakkaş Osman, Osmanlı minyatür sanatına ilişkin (bilimsel) yayınlarda önemli bir yere sahiptir. Sanatçının, Osmanlı minyatür sanatı ve nakkaşhanesine biçimsel ve kurumsal yönlerden katkılarının olması yayınlarda sık sık anılmasına neden olmuştur. Ancak, Nakkaş Osman minyatürlerinin biçimsel özelliklerini inceleyen yayınların sayısı, tarihsel yönü ön plâna çıkaran yayınlara nazaran oldukça azdır. Sanatçıya ait minyatürlerin biçim özelliklerine değinen yayınlar arasında kompozisyon düzenlerine ilişkin değerlendirme yapanların sayısı ise birkaç âdeti geçmemektedir. Nakkaş Osman minyatürlerinde kompozisyon düzenleri ile ilgili bilgi veren yayınların ön plâna çıkanları arasında: Sezer Tansuğ'un, "Şenlikname Düzeni" isimli kitabı¹⁶; Nurhan Atasoy'un, Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler, isimli doktora tezi¹⁷ ve Filiz Çağman'ın, "Şahnâme-i Selim Han Minyatürleri" isimli makalesi¹⁸ sayılabilir.

¹⁶ TANSUĞ, 1992, a.g.e.

¹⁷ Nurhan ATASOY, **Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1962

Sezer Tansuğ, “Şenlikname Düzeni”¹⁹ isimli kitabında: Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344) el yazmasında bulunan Nakkaş Osman minyatürleri ile Surnâme-i Vehbi, 1720 (TSM. M. 3593) el yazmasında bulunan Levnî minyatürlerinin kompozisyon düzenlerini incelemiştir. Yazar eserinde, minyatür sanatçısının (nakkaşın) tasarımını yönlendiren temel mantığı tartıştıktan sonra, Nakkaş Osman ve Levnî'nin minyatürlerinde kompozisyon düzenlerine ilişkin değerlendirmeler yapmıştır. Sezer Tansuğ'un konuya yaklaşım biçimi Batı sanatı üzerine yapılan çalışmaların gölgesinde kalan minyatürlerin, Batı sanatına ait bir takım kavramlar eşliğinde; ancak, farklı bir içerik araştırması doğrultusunda nasıl incelenmesi gerektiğinin anlaşılması açısından çok önemlidir. Bu nedenle, söz konusu eser tez çalışmasında rehber kitap mahiyetinde kullanılmıştır.

Nurhan Atasoy, “Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler”²⁰ isimli doktora tezinde: Nakkaş Osman'a ait olduğu bilinen ve sanatçıya atfedilen minyatürlerin kompozisyonlarına ilişkin bir inceleme yapmıştır. Yazar, konularına göre sınıflandırdığı Nakkaş Osman'a ait olduğu bilinen ve atfedilen minyatürlerde figürlerin kurumsal açıdan düzenleri; form dili, mekân, sath, renk ve perspektif özellikleri hakkında genel bir değerlendirme yapmıştır. Ayrıca, Nakkaş Osman'ın kendi minyatürleri arasında bir karşılaştırma yapan yazar; sanatçıya ait eserler ile 16. yüzyıl Osmanlı minyatürleri ve 16. yüzyıl İran ve Hint minyatürleri arasında bir mukayese de yapmıştır.

Filiz Çağman ise “Şahname-i Selim Han Minyatürleri”²¹ isimli makalesinde söz konusu el yazması eser ve üretimi ile ilgili bilgiler verdikten sonra, Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali'ye ait olduklarını saptadığı minyatürleri sanatçılara göre tasnif etmiş ve kompozisyon düzenlerine ilişkin genel bir değerlendirme yapmıştır.

¹⁸ ÇAĞMAN, 1972-1973, **a.g.m.**, 411-422 s.

¹⁹ TANSUĞ, 1992, **a.g.e.**

²⁰ ATASOY, 1962, **a.g.e.**

²¹ ÇAĞMAN, 1973, **a.g.m.**, 411-422 s.

Nakkaş Osman'ı konu alan yayınlardan yola çıkarak, sanatçının üretiminde rol aldığı el yazmalarına ilişkin bir döküm yapıldığında, üç grup minyatür katalogu ile karşılaşılr. Birinci grup eserler²², arşiv belgeleri ve yazmaların metinlerinde geçen bilgilerden dolayı, kesin olarak sanatçıya mal edilen minyatürlerden²³ oluşmaktadır. İkinci grup eserler, el yazmalarının resimlenmesinde Nakkaş Osman'ın rol aldığı belgeler yardımıyla bilinen, fakat kimlik bilgilerindeki eksikliklerden dolayı hangi nakkaşa ait olduğu tespit edilemeyen minyatürlerden²⁴ oluşmaktadır. Üçüncü grup eserler ise sanatçı ile bağlantıları hakkında herhangi bir bilgi veya belgeye ulaşılamamasına rağmen, üslup benzerliklerinden yola çıkan atıf eserlerden²⁵ oluşmaktadır.

Yayınlarda yer aldığı şekli ile sanatçıya ait olduğu bilinen eserlerin yanında, atıf eserlerin sayısının çokluğu da dikkati çekmektedir. Ancak, atıf eserlerin mal edildiği sanatçıların doğru tespit edildikleri yargısının kesinliği, belgesi bulununcaya kadar tartışma konusudur. Bu nedenle, minyatürlerin kompozisyon düzenleri sanatçı merkezci bir yaklaşımla incelenirken, öncelikle söz konusu sanatçıya ait olduğu kesin olarak bilinen minyatürlerden yararlanmak gerekir. Yukarıda ileri sürülen fikir doğrultusunda tez çalışması, Nakkaş Osman'a ait olduğu belgeler ve belgelerden yararlanarak hazırlanmış yayınlar doğrultusunda belirlenmiş olan minyatürler üzerinde yürütülmüştür. Söz konusu minyatürler, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563), Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595), Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344), Zübdetü't-tevârih, 1583 (TİEM. T. 1973) ve Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523) el yazmalarında yer almaktadır.

²² Yayınlarda Nakkaş Osman ile ilişkisi kurulan minyatürlerin bulunduğu el yazmalarının adları farklı okunmuştur. Bu tez çalışması kapsamında kullanılan eser adları oluşabilecek bir karışıklığı engellemek maksadı ile künyesi verilen kitapta okunduğu şekli ile kullanılmıştır: "BAĞCI ve diğerleri, 2006, a.g.e.,"

²³ Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmaniye 1579 (TSM. H. 1563), Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. H. 3595), Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344), Zübdetü't-tevârih, 1583 (TİEM. T. 1973), Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523)

²⁴ Hünernâme II. Cilt, 1584 (TSM. H. 1524)

²⁵ Nüzhet-i Esrârü'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569 (TSM. H. 1339), Zafernâme, 1579 (DCBL. T. 413), Şehinşahnâme, I. Cilt, 1581 (İÜK. F.1404), Siyer-i Nebî, I-II-VI. Cilt, 1595 (TSM. H. 1221, 1222, 1223), III. Cilt, 1595 (NYPL, Spencorcol 157), IV. Cilt, 1595 (DCBL. T. 419)

Nakkaş Osman'a ait olduğu bilinen ve atfedilen bir kısım minyatürlerin içinde bulunduğu el yazması eserler Topkapı Sarayı Müzesi ve Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunmaktadır. Tezin başlangıç aşamasında adı geçen müzelerde söz konusu eserler görülmüştür. Fakat tez çalışmasının kapsamının sınırlandırılması gerektiği için çok sayıdaki Nakkaş Osman minyatürleri arasında bir seçme yapılmıştır. Bu nedenle, tez çalışması kapsamında ele alınan minyatürler yukarıda isimleri verilen el yazması eserlerde bulunan ve sanatçıya ait olan minyatürlerin tamamını içermemektedir. Tez çalışması, konu, mekân ve kompozisyon açısından benzerlik ve farklılıkları dikkate alınarak seçilen portre ve konulu (meclis) minyatürler üzerinde yürütülmüştür. Minyatürlerin seçiminde, içinde buldukları el yazmalarında tek sayfa veya birbirini tamamlayan çift sayfa olmaları, vb., özellikleri de dikkate alınmıştır. Böylece, yukarıda isimleri verilen el yazması eserlerin her birinden beşer adet olmak üzere toplam yirmi beş adet minyatür, tez kapsamında yürütülen kompozisyon düzeni araştırmasının ana malzemesini oluşturmuştur. Tez metninde, her el yazması eser için farklı bir alt başlık oluşturulmuş; bu başlıklar altında da beş farklı minyatürün kompozisyon düzeni ayrı ayrı incelenmiştir. Bahsedilen yirmi beş adet minyatür üzerinde yapılan inceleme katalog mahiyetindedir. Minyatürler üzerinde yürütülen araştırmanın belirli bir sistem dahilinde sürdürülebilmesi için söz konusu katalog metinleri biçim açısından benzeştirilmiştir. Fakat kataloglarda yer alan içerikler ve detaylar her minyatürde farklıdır.

“Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler” başlığı altında yürütülen sanatta yeterlik tezi araştırma ve uygulama olmak üzere iki ana aşamadan oluşmaktadır. Bu iki aşama tezin genel akışı içinde üç bölüm başlığı altında verilmiştir. Bu bölümlerden ilk ikisi tez çalışmasının araştırma aşaması, üçüncü bölüm ise uygulama aşaması ile ilgilidir.

Birinci bölüm, “Nakkaş Osman'ın hayatı ve eserleri, yayınlarda minyatürün tanımı ve kelime anlamına ilişkin bilgiler ve minyatür sanatında kompozisyon” bölüm başlığı altında hazırlanmıştır. “Nakkaş Osman'ın hayatı ve eserleri” başlığı altında, sanatçı hakkında daha önce hazırlanmış yayınlardan yararlanarak, yaşamı ve

eserlerine ilişkin genel bir bilgi verilmiştir. Eser tanıtımları üslûbu irdeleyen ve inceleyen bir yaklaşımla değil, minyatürlerin bulunduğu el yazmalarının genel konuları ve minyatürlerin Nakkaş Osman'la ilişkilerini kurmamızı sağlayan belgeler hakkında bilgi vermek şeklinde olmuştur. “Yayınlarda minyatürün tanımı ve kelime anlamına ilişkin bilgiler” başlığı altında ise minyatür konusundaki yayınlar hakkında genel bir bilgi verildikten sonra, yayınlarda “minyatür”, “nakış” ve “nakkaş” kelimeleri ile ilgili tanımların genel bir değerlendirmesi yapılmış; bu doğrultuda, “minyatür”, “nakış” ve “nakkaş” kelimeleri ile ilgili diğer kelimelerin anlamına ilişkin veriler tartışılmıştır. “Minyatür sanatında kompozisyon” başlığı altında ise, kompozisyon düzeni araştırmasına kolaylık sağlaması ve minyatür kompozisyonunun anlatıldığı toplu bir metin oluşturmak maksadı doğrultusunda, (daha çok Osmanlı minyatür sanatından yola çıkılarak) minyatür kompozisyonu hakkında genel (özet) bir bilgi verilmiştir. Burada oluşturulan içerik kaynaklarda geçen anlatımlardan yararlanmak yerine, tasarımcıları tarafından bilinen, minyatürün tasarım kuralları göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur.

İkinci bölüm, “Farklı el yazmalarında bulunan Nakkaş Osman minyatürlerinde kompozisyon düzeni ve değerlendirme” bölüm başlığı altında oluşturulmuştur. “Nakkaş Osman minyatürlerinde kompozisyon düzeni” başlığı altında, belgeler ve belgelerin yönlendirdiği araştırmalar sonucunda Nakkaş Osman'a ait oldukları tespit edilmiş minyatürlerin kompozisyon düzenleri (minyatürlere ait) fotoğraflar ve şekiller eşliğinde incelenmiştir. “Değerlendirme” başlığı altında ise minyatürlerin kompozisyon düzenlerine ilişkin katalogların genel değerlendirmesi yapılmıştır. Kompozisyonların farklılık ve benzerliklerinden yola çıkarak düzen grafikleri incelenmiş ve sanatçının minyatürlerinde uyguladığı kompozisyon düzenleri genel bir bakış açısı ile çözümlenmeye çalışılmıştır.

“Nakkaş Osman minyatürlerinde kompozisyon düzeni” araştırması, grafik alanda parçalardan yola çıkarak bütünü araştıran bir yaklaşımla, çizimler eşliğinde yapılmıştır. Her kompozisyon düzeni araştırma metininden sonra, minyatürün bir adet fotoğrafı; fotoğraftan sonraki sayfada ise kompozisyonun çizim aşaması (detaylardan arındırılarak) verilmiştir. Bu çizim üzerinde (metinde insan, hayvan

figürleri, doğa, mimari ve eşyalar olarak gruplar halinde değerlendirilen ve numaralandırılan) kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk hiyerarşisine ilişkin numaralar bulunmaktadır. Metin kısmında verilen ve iki farklı sayıdan oluşan çizim (şekil) numaralarının (örneğin, Şekil: 25–1) ilki tez içindeki çizim (şekil) numarasını, ikincisi ise o çizimdeki işaretli elmanı temsil etmektedir. Sözü edilen sayfadan sonra gelen sayfalarda ise minyatürlerin kompozisyon düzenlerine ilişkin araştırma çizimleri yer almaktadır. Kompozisyon düzen grafiklerinin aşamalı olarak izlendiği çizimlerde her aşama için farklı bir çizgi karakteri kullanılmıştır. Söz konusu çizimlerde (şekil) farklı aşamalara ait grafikler birikerek son aşamada toplanmaktadır. Resim alanda oluşan yatay paftalar ve mekân elemanlarının düzlem farklarını gösteren çizgiler normalde düz çizgi (_____) olarak verilmesine rağmen, bazı kompozisyon elemanlarının arkasında kaldığı düşünülen bölümleri kesik çizgi (----) olarak gösterilmiştir. Çizimler (şekiller) ikinci bölümde minyatürlerin kompozisyon düzenlerine ilişkin araştırma metninde kullanılan numaraların sırasına göre düzenlenmiştir. Söz konusu çizimlerin (şekil) numaraları bir önceki çizim numarasını takip etmektedir. Tezin birinci ve ikinci bölümünde kullanılan fotoğraflar ise bölümler arasında fark gözetilmeksizin birbirini takip eden sayılar ile numaralandırılmıştır. Değerlendirme ve sonuç metinlerinde örneklendirmeler sırasında verilen fotoğraf numaraları, birbirini takip ediyorsa iki numara arasına (-) işareti konulmuştur. Eğer fotoğraf numaraları aralarında boşluk oluşturan nitelikte ise (.) işareti kullanılmıştır. Örneğin; (Fotoğraf: 14–18, 32).

Tez metninde el yazmalarının künyeleri verilirken: El yazmasının adı, üretim tarihi, bulunduğu müze ve envanter (döküm) numarasına ilişkin kısaltma olarak sıralanan kalıp kullanılmıştır. Örneğin; Kıyâfetü'l-insânîye fî şemâ'ilü'l-osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563). Resimlerin altında bulunan minyatürlerin künyeleri verilirken ise: Minyatürün adı, içinde bulunduğu el yazmasının adı, üretim tarihi, bulunduğu müze ve envanter numarasına ilişkin kısaltma ve sayfa numarası olarak sıralanan kalıp kullanılmıştır. Minyatürlerin sayfa numaraları verilirken de kısaltma yapılmıştır. Yani, “onikinci varak b yüzü” ifadesi yerine “12b.” ifadesi kullanılmıştır. Örneğin; Sultan Murad Hüdavendigâr'ın Portresi, Kıyâfetü'l-insânîye fî şemâ'ilü'l-osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563), 32b..

Üçüncü bölüm, “Sanatsal Üretimler” başlığı altında sanatta yeterlik tez çalışmasının uygulama aşamasına ayrılmıştır. Bölüm başlığı altında, “portrelerin tasarlanmasındaki temel düşünce” ve “portreler” başlıkları oluşturulmuştur. “Portrelerin tasarlanmasındaki temel düşünce” başlığı altında uygulamaların tasarım sürecine kaynaklık eden temel düşünceler aktarıldıktan sonra, “portreler” başlığı altında uygulamaların fotoğrafları ve künyeleri verilmiştir. Sanatta yeterlik tez çalışmasının sanatsal üretimleri ile ilgili aşamasında, Türkiye Cumhuriyetinin cumhurbaşkanlarının (minyatür) portreleri tasarlanarak uygulanmıştır. Geleneksel formlardan yararlanılarak oluşturulan bir adet düzen kalıbı bütün portreler için kullanılmıştır.

Tezin “sonuç” kısmı, ikinci bölümde Nakkaş Osman minyatürlerinin kompozisyon düzenleri hakkında yapılan değerlendirme doğrultusunda oluşturulmuştur. Nakkaş Osman’ın minyatürlerini tasarlarken kurduğu düzenin özelliklerine ilişkin edinilen fikirler belirtilmiştir.

Tez çalışmasının sonunda, tezde yararlanılarak dipnotlarda künyesi verilen yayınların toplandığı bir “kaynakça” verilmiştir.

I. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN HAYATI VE ESERLERİ, YAYINLARDA MİNYATÜRÜN TANIMI VE KELİME ANLAMINA İLİŞKİN BİLGİLER, MİNYATÜR SANATINDA KOMPOZİSYON

1.1. Nakkaş Osman'ın Hayatı ve Eserleri

Osmanlı sanatında Rönesans olgusunun minyatürdeki temsilcisi²⁶ olarak anılan Nakkaş Osman, 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı saray nakkaşhanesinde yönetici ve usta sanatçı olarak çalışmıştır.²⁷ Sanatçı, minyatürlerinde kullandığı biçim dili ile kendi tarzını oluşturmuş; çağdaşı ve sonraki dönemlere ait Osmanlı minyatür sanatını önemli ölçüde etkilemiştir.

Üretilmesinde aktif rol aldığı çok sayıda minyatür ve bu minyatürlerin üretim aşamasıyla ilgili belgelerden sanatsal yaşamına ilişkin bazı bilgilere ulaşılan sanatçının özel yaşamına ilişkin elde edilen bilgi oldukça sınırlıdır. Sûrnâme-i Hümayûn, 1587 (TSM. H.1344) adlı el yazmasının “İntizamî” mahlasını kullanan yazarı²⁸ eserinde, Nakkaş Osman ile ilgili bazı bilgiler vermiştir. Nakkaş Osman'ın, Hersek sancağına bağlı Foça kasabasından olduğunu belirten yazar, sanatçının nakkaşlık ve ressamlıktaki maharetini; renk kullanımındaki ustalığını ve nakışlarının eşsizliğini çeşitli benzetmelerle övmüştür. Ayrıca, yazar eserinde, sanatçının özel atölyesinin (kârhane) olduğu, musavvirliğinin yanı sıra mürekkep resimleri ve duvar nakışları yaptığına ilişkin bilgiler de vermiştir²⁹. Gelibolulu Mustafa Âlî'de Menâkıb-ı Hünerverân adlı eserinde sanatçı hakkında, "*çok anlayışlı tasvirici üstat Osman*"³⁰ sözlerini kullanmıştır. Bu bilgiler dışında sanatçının yaşamı, kişiliği, doğum ve ölüm tarihlerine ilişkin herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır.

²⁶ TANSUĞ, 1992, **a.g.e.**, 17 s.

²⁷ Banu MAHİR, 2005, **a.g.e.**, 165,166 s.

²⁸ Nurhan ATASOY, **1582 Surnâme-i Hümayûn Dügün Kitabı**, Koçbank Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri A.Ş., İstanbul 1997, 14 s.

²⁹ Filiz ÇAĞMAN, "Minyatür" **Osmanlı Uygarlığı II**. Cilt., Haz.: Halil İNALCIK ve Günsel RENDA, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2003, 911 s.

³⁰ Gelibolulu MUSTAFA ALİ, **Menakıb-ı Hünerveran**, <http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/menakibihuner4.asp>

Nakkaş Osman ismine ilk kez rastlanan belge³¹ 1566 tarihlidir³². Ancak, sanatçının Osmanlı saray nakkaşhanesine ne zaman ve hangi koşullarda girdiği hakkında kesin bir bilgiye henüz ulaşılamamıştır. Filiz Çağman, 1566 tarihli bu belgede Nakkaş Osman isminin altı akçe yevmiyeli olarak anılmasından yola çıkarak, sanatçının Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının son yıllarında saray nakkaşları arasında usta sanatçı olarak görev aldığı fikrini ileri sürmüştür.³³

Nakkaş Osman'ın erken tarihli minyatürleri Tercüme-i Şehnâme,³⁴ 1560–65 (TSM. H.1522)³⁵ ve İranlı şair Sadf'nin Gülistan (WFGA. F. 1949. 2) adlı eserinin 1565 tarihli bir kopyasında bulunmaktadır.³⁶ Fakat sanatçının, ustalık eserlerinin ilk olarak hangi yazmada yer aldığı hakkında kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Şehnâmecî Arifi'nin 1558 tarihli Süleymannâme'sinde (TSM. H.1517) bulunan bir grup minyatürün üslûp özellikleri dikkate alınarak, Nakkaş Osman'ın 1558'de sarayın sanat ortamında bulunduğu ve bu yazmanın sanatçının emeğinin geçtiği ilk ciddi eser olduğu konusunda fikirler ileri sürülmüştür³⁷. Zeren Tanındı'nın konuya ilişkin görüşü şöyledir:

*“Arifi'nin manzum tarihini resimlemeyi üstlenen nakkaş grubunun başı olduğu sanılan ve adı bilinmeyen bu ressamın üslûbu, 16. yüzyılın ikinci yarısında Türk resmine özgü özellikleri belirleyen Nakkaş Osman olabileceğini düşündürmektedir.”*³⁸

Diğer taraftan Filiz Çağman, konuya ilgili olarak farklı bir değerlendirme yapmıştır :

³¹ “Başbakanlık Arşivi Maliyeden Müdevver 6196, sayfa 155'e kayıtlı 974/1566 yılına ait bir maaş defteridir. Bu belgede Osman'ın ismi altı akçe yevmiye kaydıyla geçer. Bknz; Filiz ÇAĞMAN, "Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature", **10th international Congress of Turkish Art**, Ceneva,17-23 September 1995, Ceneve, 1999, 197 s.. Bu belgeyi sıra ve tarih olarak takip eden Başbakanlık Arşivi, Kepeçi Tasnifi Ruus Defteri No:238, 197 s.; Ruus 242, 10-11 s.; Ruus 239, 243 s.; Ruus 250, 37 s.; TSM. Arşivi D.I0759 künyeli belgelerde Nakkaş Osman'ın adı yüksek ücret alanlar arasında geçer. Bknz; Zeren TANINDI, "Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatları", **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri**, Ankara 24 -28 Ekim 1988, Ankara 1996, 156s.

³² ÇAĞMAN, 1999, **a.g.m.**, 197 s.

³³ ÇAĞMAN, 2003, **a.g.m.**, 903 s.

³⁴ “*Bilinen örnekler, her dönemin ünlü nakkaşının Firdevsî'nin Şehnâme'sinin Türkçe çevirisini resimlemiş olmasının bir rastlantı olmadığını, beklide Osmanlı sultanlarının şehnâmesini resimleyecek olan ressamdan daha önce bir Firdevsî Şehnâme'si resimlemiş olması şartının arandığını düşündürmektedir.*” Bknz; TANINDI, 1996, **a.g.e.**, 36 s.

³⁵ Günsel RENDA, "Osman" **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, III. Cilt, Yem Yayın, İstanbul 1997, 1391 s.

³⁶ BAĞCI ve diğerleri, 2006, **a.g.e.**, 114 s.

³⁷ MAHIR, 2005, **a.g.e.**, s. 165; TANINDI, 1996, **ag.e.**, 28 s.

“Süleymannâme’deki minyatürler, Nakkaş Osman’ın kişisel üslûbunun ön örnekleridir. Bu eserlerde ortaya çıkan üslûp benzerliği, Nakkaş Osman’ın, Süleymannâme’nin adını bilmediğimiz, ancak imparatorluğun Batı topraklarından gelmiş olması muhtemel bir sanatçının yanında yetişmiş olabileceğini düşündürmektedir. Nakkaş Osman büyük bir olasılıkla, 1559–1565 tarihleri arasında saray nakkaşhanesine girmiş olmalıdır”³⁹.

Nakkaş Osman’ın saray nakkaşhanesinde etkin bir sanatçı olarak görülmeye başlaması, dönemin saray şehnâmecisi Seyyid Lokman’ın⁴⁰ çalışma grubuna katılması ile olur. Kaynaklarda, bu birlikteliğin Seyyid Lokman’ın saray şehnâmecisi olarak atandığı 1569 yılında, (daha önce divan kâtibi Ahmet Feridun Paşa’nın (öl.1583) yazmaya başladığı ancak bitiremediği) Zigetvar seferi tarihi, (Nüzhet-i Esrârü’l ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569 (TSM. H. 1339)) adlı eserin tamamlanma çalışmaları ile ilk ürününü verdiği⁴¹ ve bu el yazmasının Nakkaş Osman’ın resimlediği ilk eser olduğu görüşü⁴² ileri sürülmüştür. Ayrıca, Arifi’nin yazmaya başlayıp yarım bıraktığı, daha sonra Seyyid Lokman’ın 1579’da tamamladığı, Kanuni Sultan Süleyman’ın saltanatının 1558–66 yılları arasında geçen olayları konu alan Zafernâme, 1579 (DBC. T. 413) adlı eserin resimlendirilmesi ile de Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman birlikteliğinin sürdüğü tahmin edilmektedir⁴³.

Hünernâme, 1584-1588 (TSM. H. 1523–1524) ve Zübdetü’t-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmaları da daha önce şehnâmecî Eflatun (öl. 1569–1570) tarafından kaleme alınmasına rağmen bitirilememiş olan diğer önemli iki eserdir. Bu eserlerin metinlerinin tamamlanması görevini Seyyid Lokman, minyatürlerinin yapılması görevini ise Nakkaş Osman üstlenmiştir. Ancak, bu eserlerin

³⁸ TANINDI, 1996, **a.g.e.**, 28 s.; MAHiR: 2005, **a.g.e.**, 165 s.

³⁹ ÇAĞMAN, 2003, **a.g.m.**, 903 s.

⁴⁰ “Seyyid Lokman, XVI. asrın ikinci yarısında İslâm dünyasının önde gelen kültür ve sanat merkezi olan İstanbul’da yaşamış, değerli şair ve tarihçilerden biridir. Aslen Urmiyeli olup doğum tarihi bilinmemektedir. Osmanlı Devleti hizmetinde uzun yıllar “Şehnamehan” olarak vazife görmüştür. Bu göreve 977 (1569)’da Sultan II. Selim (1566–1603) zamanında tayin edilmiş ve Sultan III. Mehmed (1595–1603)’in saltanatının ilk senesinde (1040/ 1595) Sultan III. Murad adına yazdığı Şehinşahnâme’de kendi zamanına ait vukaattan hiç bahsetmediği için bu görevden alınmıştır. Bknz.; Hüsamettin AKSU, "Sultan III. Murad Şehinşahnâmesi", **Sanat Tarihi Yıllığı**, sayı: IX-X, 1979–1980, 3 s.

⁴¹ BAĞCI ve diğerleri, 2006, **a.g.e.**, 111 s.; TANINDI, 1996, **a.g.e.**, 34 s.; Nurhan ATASOY: "Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman", **Sanat Dünyamız**, (Yaratıcı Osmanlılar) sayı: 73, 1999, 213 s.

⁴² ÇAĞMAN, 2003, **a.g.m.**, 903 s.

⁴³ TANINDI, 1996, **a.g.e.**, 35 s.; ÇAĞMAN: 2003, **a.g.m.**, 904 s.; BAĞCI ve diğerleri, 2006, **a.g.e.**, 118 s.

resimlendirilmesinde gerekli olan Osman Gazi'den başlayarak geçmişteki padişahların fizyonomik özellikleri ve giyim tarzlarının bilinmemesi ciddi sorunlar yaratmıştır. Bu durum, Nakkaş Osman'ın adının resimlediği esere yazıldığı ilk el yazması olan, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563) adlı eserin Seyyid Lokman tarafından yazılmasına neden olmuştur⁴⁴. Seyyid Lokman, söz konusu el yazmasında, "*Sebeb-i Telif-i Risale*" alt başlığı ile bu eseri yazma sebebini açıklamıştır:

*"Şehnâmeçi ve ekibinin çalışması için son derece gerekli olanın, geçmiş sultanların hilyelerinin tespiti olduğu şeklinde belirtirken; devrinin en iyisi olarak tanımladığı Üstad Osman ile birlikte sultanların tarif ve tasvirlerini bulabilmek için olası tüm kaynakları gözden geçirdiklerini aktarır"*⁴⁵.

Bu araştırmalar sonucunda padişahların Avrupalı sanatçılar tarafından yapılmış portrelerinin olduğuna ilişkin bilgiler tespit edilmiş ve "*Verenosa dizisi*" olarak anılan portrelere ulaşılmaya çalışılmıştır⁴⁶.

*"Şemâilname'nin mukaddimesinde bu durum şu sözlerle ifade edilmiştir. Bu ünlü hanedana ait kutsal savaşlar veren padişahların biyografilerinde dış görünüşleri (şemâ'ileri) bulunmadığı için büyük bir ıstırap çekiliyordu. Bu ünlü eserleri bulmak lazımdı ki yerli yerine konulsun. Bu konu hemen devrinde bir eşi daha olmayan saray musavviri Üstad Osman'la konuşuldu. Ve bazı portreler bulundu, ama hepsinin Frenk ustaların elinde olduğu anlaşılınca, bu konu sadrazam hazretlerine arz edildi. Onun soylu gayretleriyle lazım olan portrelerin ("suver"), istenebilecek en iyileri elde edildi. Ve bunlar eldeki Sultan III. Murad'dan -Allah onu korusun- sonraki (hükümdar) tasvirleriyle karşılaştırılınca doğrulukları ortaya çıktı. Bundan dolayı geri kalan (önceki sultanların) portrelerinin de doğru çizildiği ("rast kalem") gün ışığı kadar aşikâr oldu. Her sultanın kıyafeti ve görünüşü kendi zamanındaki gibi, Osmanlı tarzına ("tarz-ı osmanî") uygun olsun diye tarihler kontrol edildi. Bundan başka niteliklerini de yerli yerinde ve dikkatle incelemek için bir dakika bile kaybedilmedi"*⁴⁷.

Nakkaş Osman, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H.1563) adlı el yazmasında Osman Gazi'den, III. Murad'a kadar on iki Osmanlı sultanının portresini yapmıştır.⁴⁸ Sanatçının bu çalışmaları Osmanlı saray

⁴⁴ Filiz ÇAĞMAN, "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", **Padişahın Portresi, Tesavir-i AI-i Osman**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, 165–170 s.

⁴⁵ ÇAĞMAN, 2000, **a.g.m.**, 164–165 s.

⁴⁶ Gülru NECİPOĞLU, "Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış", **Padişahın Portresi, Tesavir-i AI-i Osman**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, 38 s.

⁴⁷ NECİPOĞLU, 2000, **a.g.m.**, 37–38 s.

⁴⁸ ÇAĞMAN, 2000, **a.g.m.**, 165 s.

nakkaşhanesinde padişah portreciliği geleneğinin diziler halinde sürdürülmesi konusunda bir prototip oluşturmuş ve sonraki dönemlerde üretilen portre dizilerini biçim ve gelenek açısından etkilemiştir.

Şehnâmeçi Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın birlikte yürüttükleri diğer bir çalışma da Sultan II. Selim devrindeki olayları anlatan, Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595) el yazmasının hazırlanmasıdır. Esere ilişkin 1581 tarihli bir arşiv belgesinde⁴⁹, “*Mevlana Lokman'ın zeametine 10000 akçe ve şehnâme musavverlerinden nakkaş üstat Osman ile Ali'ye ikişer akçe terakki (çoğalma) buyrulduğu ile ilgili bilgi verilmektedir*”.⁵⁰ Bu bilgiler doğrultusunda, Nakkaş Osman'ın, Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595) adlı el yazmasının üretilmesinde aktif rol aldığı anlaşılmaktadır.⁵¹ Bu eserin 9a. sayfasında bulunan, ünlü bilgin Şemseddin Karabaği, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman ve kâtiplerin meclisini gösteren bir minyatür, sanatçıların çalışmaları hakkında görsel bilgi vermenin yanı sıra portrelerini de sunması açısından önemlidir⁵² (Fotoğraf: 1).

Şehnâmeçi Seyyid Lokman, Sultan III. Murad devrinin 1574–1581 yılları arasında geçen olaylarını III. Murad Şehinşahnâme'si, (I. cilt, 1581 İÜK. FY. 1404/ II. cilt, TSM. B. 200) adı altında iki cilt halinde kaleme almıştır. Bu eserlerin resimlendirilmesinde Nakkaş Osman'ın rol alıp almadığı hakkında herhangi bir belgeye henüz ulaşamamıştır.⁵³ Fakat Nurhan Atasoy ve Zeren Akalay (Tanındı) doktora tezlerinde, 1581 tarihli Sultan III. Murad Şehinşahnâme'si I. ciltde, 1581 (İÜK. FY. 1404) Nakkaş Osman'a ait minyatürlerin bulunduğu görüşünü ileri sürmüşlerdir⁵⁴.

⁴⁹ “*Başbakanlık Arşivi, Kepeçi Tasnifi, Ruus Defteri No: 238, 197s.*” Bknz; ÇAĞMAN, **a.g.m.**, 1972-1973, 415 s.

⁵⁰ ÇAĞMAN, 1972-1973, **a.g.m.**, 415 s.

⁵¹ Filiz Çağman, bu el yazmasına ilişkin hazırladığı bir makalede, Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali'ye ait minyatürleri gruplandırarak üslûpları hakkında bilgi vermiştir. Bknz.; ÇAĞMAN, 1972-1973, **a.g.m.**, 411-442 s.

⁵² ATASOY, 1999, **a.g.m.**, 217 s.

⁵³ AKSU, 1979–1980, **a.g.m.**, 7–9 s.

⁵⁴ ATASOY, 1962, **a.g.e.**, 83 s.; AKALAY, 1972, **a.g.e.**, 306-307 s.



Fotoğraf-1: Şemseddin Karabaği, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman ve
Kâtiplerin Meclisi, Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A.
3595), 9a.⁵⁵

Sultan III. Murad'ın şehzadesi Mehmed'in 1582 tarihinde yapılan sünnet düğününü konu alan Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344) adlı el yazması kuşkusuz, Nakkaş Osman'ın minyatürlerini yaptığı en ünlü eserlerden biridir. Kitabın “İntizamî” mahlasını kullanan yazarı, eserin hazırlanışıyla ilgili çeşitli bilgiler verirken, minyatürlerin tasarımcısının Nakkaş Osman olduğunu belirtmiştir.⁵⁶ Klâsik dönem Osmanlı minyatür sanatının üslûp özelliklerini güçlü bir şekilde yansıtan eserde Nakkaş Osman, kullandığı biçim dili, gerçeklik yaklaşımı ve yalın anlatım tekniği ile şenlik alanında gerçekleşen törenleri oldukça başarılı bir şekilde tasvir etmiştir.

Nakkaş Osman'ın üretiminde rol aldığı diğer bir çalışma da, şehnâmecî Eflatun tarafından dört cilt olarak tasarlanıp, fakat bitirilemeyen; daha sonra Seyyid Lokman denetiminde iki cilt olarak tamamlanan Hünernâme, 1584–1588 (TSM. H.1523–1524) adlı el yazmasıdır. Osmanlı padişahlarının tahta çıkışı, görünüşü, atıcılık ve avcılıktaki ustalığı, fiziki gücü, saltanatı sırasında yaşadığı önemli olayları konu alan Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523) ile ilgili bir belgeye göre minyatürlerin yapımı ekip üyeleri arasında paylaşılmış ve Nakkaş Osman 19 adet

⁵⁵ Zeren TANINDI, *Siyer-i Nebî, İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1984, 22 s.

minyatür yapmıştır⁵⁷.

Nakkaş Osman'ın, Kanuni Sultan Süleyman'a ayrılmış olan, Hünernâme II. Cilt, 1588 (TSM, H.1524) el yazmasının resimlenmesinde de çalıştığına ilişkin bir belge⁵⁸ bulunmuştur. Sûrnâme-i Hümâyûn'un tamamlanıp, padişaha sunulmasından sonra verilen terakkilerle (çoğalma) ilgili 1588 tarihli bu belgede, şehnâmecî Seyyid Lokman'ın, Sur-u Hümâyünnâme'yi tamamlattığı ve Hünernâme'nin II. cildinin de (TSM. H. 1524) bazı tasvirlerini yaptırttığı belirtilerek, verilen elli akçe terakki (çoğalma) dağılımı gösterilmiştir. Bu belge, Surnâme'nin Seyyid Lokman'ın denetiminde hazırlandığını ve 1587 yılı sonunda tamamlanmış olduğunu göstermesi bakımından önemli olduğu gibi Surnâme'nin resimlerini yapan nakkaşlar ile Hünernâme'nin resimlendirilmesinde çalışan nakkaşların kimliklerini vermesi açısından da önemlidir. Bu bilgiler doğrultusunda eserin resimlendirilme işinin başında Nakkaş Osman'ın bulunduğu anlaşılmaktadır.⁵⁹ Fakat söz konusu yazmada bulunan hangi minyatürün, hangi sanatçıya ait olduğu konusunda kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Şehnâmecî Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın Kıyâfetü'l-insâniye fî Şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H.1563) adlı eserden önce hazırlamayı plânladıkları, fakat 1583 yılında tamamlayabildikleri Zübdetü't-tevârih, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmasında bulunan minyatürlerin bir bölümü de Nakkaş Osman'ın önemli çalışmaları arasında yer alır. 1583 tarihli bir belgede⁶⁰ yazmanın hazırlanmasında rol alan sanatçılara verilen ulufe (maaş) ve terfilerden bahsedilirken, Lütfi Abdullah ve Nakkaş Osman'ın adı yüksek ücret alan sanatçılar olarak geçer⁶¹. Tomar-ı Hümâyûn adı da verilen bu eser için 1582 yılında yapılan masrafları

⁵⁶ ATASOY, 1997, **a.g.e.**, 14 s.

⁵⁷ ATASOY, 1999, **a.g.m.**, 217 s.; Nigar Anafarta, **Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları**, Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayi A.Ş. Basımevi, İstanbul 1969, Xs.

⁵⁸ "B.O.A. Kepeci Tasnifi Ruus Defteri, no: 250, 207 s."; Bknz; ÇAĞMAN, 2003, **a.g.m.**, 915 s.

⁵⁹ ÇAĞMAN, 2003, **a.g.m.**, 915 s.

⁶⁰ "B.O.A. Kepeci Tasnifi, Ruus Defteri No: 242 10-11s." Bknz; Günsel RENDA, "İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki Zübdet-üt Tevârih'in Minyatürleri", **Sanat**, Yıl: 3, sayı: 6, Haziran 1977, 65-66 s.

⁶¹ RENDA, 1977, **a.g.m.**, 65-66 s.

gösteren başka bir belgede de⁶² sık sık adı geçen Nakkaş Osman'ın, eserin 19 minyatürünü yaptığı anlaşılmaktadır. Bu belgedeki ifadeden, masraf ve çalışmalara 1583 yılında da devam edildiği anlaşılır. Eser aynı yıl tamamlanıp sultana takdim edilmiş ve sanatkârlar ödüllendirilmiştir⁶³.

İki bölümden oluşan Zübdetü't-tevârih, 1583 (TIEM. T. 1973) el yazmasının birinci bölümünde, cennet, cehennem, gök ve dünya tasvirlerinden sonra, Âdem ile Havva'dan başlayarak birçok peygamber öyküsü, Hz. Muhammed'in hayatı ve İslâm tarihinin ana noktaları verilmiştir. İkinci bölümde ise Osman Gazi'den başlayarak III. Murad dönemine kadar hüküm sürmüş olan on iki Osmanlı padişahının portresi yer almaktadır⁶⁴. Böylece kitapta Osmanlı hanedanının şeceresi Hz. Âdem ile başlayan tüm peygamberlere bağlanmaktadır.⁶⁵ Eserin ikinci bölümünde bulunan Osmanlı padişahlarına ait portrelerin Nakkaş Osman tarafından tasarlandığı, Kıyâfetü'l-insâniye fî Şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H.1563) el yazmasının hazırlanması konusunda elde edilen bilgiler doğrultusunda bilinmektedir⁶⁶. Günsel Renda'ya göre:

“Yazmanın minyatürlerinde dört veya beş nakkaşın fırçasını ayırmak mümkündür. Örneğin, başka belgeler aracılığıyla daha iyi tanınabilen Nakkaş Osman'ın üslûbu bazı minyatürlerde açıkça seçilebilir. Nuh'un gemisi, Yunus, Yereya ve Üzeyir Peygamberleri yansıtan minyatürlerle Hz. Elyasa ve Elzekiyel'in öyküleri Osman'ın olmalıdır”⁶⁷.

Kaptan Paşa Köşkü (Yalı Köşkü) ve Topkapı Sarayı Kule Köşkü ile ilgili bir arşiv belgesinde⁶⁸ Nakkaş Osman'ın 29 Aralık 1591 ve 1592'nin sonunda inşa edilmiş olan her iki köşkün duvar kalem işlerinde çalıştığı belgelenmiştir⁶⁹.

⁶² “TSM. Arşivi, D. 10759.” Bknz; ÇAGMAN, 2003, **a.g.m.**, 906s.

⁶³ ÇAGMAN, 2003, **a.g.m.**, 906 s.

⁶⁴ RENDA, 1977, **a.g.m.**, 58 s.

⁶⁵ RENDA, 2001, **a.g.e.**, 26 s.

⁶⁶ ÇAGMAN, 2000, **a.g.m.**, 184–185 s.; BAĞCI ve diğerleri, 2006, **a.g.e.**, 139 s.

⁶⁷ RENDA, 1977, **a.g.m.**, 66 s.

⁶⁸ “Maliyeden Müdevver no: 750. 7 s.” Bknz; ÇAGMAN, 1999, **a.g.m.**, 202 s.

⁶⁹ ÇAGMAN, 1999, **a.g.m.**, 202 s.

Herhangi bir belgeye dayandırılmaksızın ileri sürülen görüşler doğrultusunda, sanatçının üretiminde rol aldığı son (atıf) eser Erzurumlu Darir tarafından 14. yüzyılda Türkçe olarak kaleme alınmış olan 1595 tarihli Siyer-i Nebî⁷⁰ el yazmasıdır.⁷¹ Hz. Muhammed'in doğumundan ölümüne kadar olan dönemi kapsayan eser, sekiz yüzü aşkın minyatürün bulunduğu altı cilt halinde hazırlanmıştır.⁷² Zeren Tanındı'ya göre, 1595 tarihli “*Siyer-i Nebî'nin II. cildinde yedi, III. cildinde sekiz, IV. cildinde on yedi ve VI. cildinde altı tasvirin Nakkaş Osman'ın elinden çıktığı söylenebilir*”⁷³.

1593 ve 1596'ya ait ehl-i hiref kayıtlarında adı bulunan sanatçının 1598 tarihli ve sonrasına ait kayıtlarda yer almayışı bu tarihten sonra sanatçının yaşamının son bulduğuna ilişkin düşünceleri güçlendirmektedir.⁷⁴

1.2. Yayınlarda Minyatürün Tanımı ve Kelime Anlamına İlişkin Bilgiler

Minyatür sanatı günümüzde birçok yayına⁷⁵ konu edilmiştir. Bu yayınlar sadece bilimsel maksadın ön plâna çıktığı çalışmalar olarak değil; aynı zamanda, turistik ve magazin mahiyetindeki birçok örneği ile de sürekli genişleyen bir kataloga dönüşmüştür. Minyatür konusundaki bilimsel maksatlı yayınlar (ulaşılana) içerik açısından incelenerek, gruplandırıldığı zaman genel olarak şu başlıklara ulaşılır: Minyatür sanatına ilişkin bir tarihçe oluşturmayı amaçlayan yayınlar; minyatürlü el yazması eserlerin teker teker veya karşılaştırmalı tanıtımını yapmayı amaçlayan katalog, tıpkıbasım vb. yayınlar; sanatçıların (nakkaşların) hayatı ve eserlerini

⁷⁰ “*Siyer- Nebî, I. Cilt (TSM. H.1221), II. Cilt (TSM. H.1221), III. Cilt (NYPL, Spensorcol 157), IV. Cilt (DCBL. T. 419), V. Cilt (eser kayıptır) VI. Cilt (TSM. H.1223)*” Bknz; Zeren TANINDI, a.g.e., 1984, 32–35 s.

⁷¹ TANINDI, 1984, a.g.e., 43 s.; ÇAĞMAN, 2003, a.g.m., 919 s.

⁷² ÇAĞMAN, 2003, a.g.m., 916-918 s.

⁷³ TANINDI, 1984, a.g.e., 43 s.

⁷⁴ Banu MAHİR, “Osman (Nakkaş)”, **Osmanlılar Ansiklopedisi**, II. Cilt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, 405 s.

⁷⁵ Kitap, makale, tez, bildiri, kartpostal, magazin vb. nitelikte tanıtıcı yayınlar.

belgelerden yola çıkarak bir içeriğe oturtmayı amaçlayan yayınlar; üslup çalışmaları; minyatürün isim ve biçim açısından tanımını amaçlayan yayınlar ve minyatürü belge olarak kullanarak farklı konularda hazırlanan yayınlar.

Minyatür konusundaki (bilimsel) yayınlarda genel amacın sanat tarihi bağlamında bir tarihçe oluşturmak olduğu ve bu amaç doğrultusunda çoğu zaman başarılı sonuçlar elde edildiği söylenebilir. Ancak bu çalışmalar neticesinde ulaşılan bilgi birikimi minyatürün isim ve biçim açısından tanımı noktasında yeteri kadar değerlendirilememiş; konuya ilişkin oldukça az sayıda yayın ortaya çıkmıştır.

Yayınlarda minyatürün tanımına, “minyatür” kelimesinin etimolojisi ile başlanmış ve bu girişim her yayında değişen Batılı bir dil kökenine bağlı olarak yürütülmüştür. Çoğunlukla birbirini tekrar eden kısa metinlerde alıntı yapılırken; yanlış veya doğru bilgi değerlendirmesi fazla önemsenmemiş, bazı eksik ifadeler sürekli yenilenmiştir. Diğer taraftan, minyatür kelimesinin etimolojisi ile başlayan tanım, biçimin tanımını ile sürdürülmüştür. Çoğu çalışmada konu yine kısaca ve kalıplaşmış ifadeler ile yayından yayına değişen yorumlara dönüşmüştür. Böylece, yayınlarda konuya ilişkin bir fikir birliğinin olmadığı kanısını uyandıracak farklılıklar ortaya çıkmıştır.

Kuşkusuz konuya değinen her araştırmacı, yazar veya sanatçı minyatür hakkında bir yayın hazırlama girişimi ile iyi niyet temeline dayanan bilimsel amaç doğrultusunda bir hedef belirlemiştir. Ancak, bazı örnek yayınlar dışında, minyatür kelimesinin etimolojisi ve minyatür sanatında uygulanan tasarımın özellikleri hakkında verilen bilgiler çoğu zaman eksiktir.

Yayınlarda yer aldığı şekliyle, minyatür kelimesinin etimolojisi ile ilgili (ulaştığımız) nitelikli tanımlardan biri şöyledir:

“Minyatür sözcüğü, Latince miniare'den (kırmızıyla boyama) kaynaklanan İtalyanca miniatura'dan Fransızca'ya, oradan da Türkçe'ye

girmiştir. Osmanlıca'da minyatüre “nakış”, ustasına da “nakkaş” denir. Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir. Batı'da kökeni Antik Çağ'a, Doğu'daysa İslâm öncesi dönemlere kadar inen el yazması ressamlığı Orta Çağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur. İslâm dünyasında hat sanatıyla birlikte gelişen bu sanat, 13. yüzyıldan 19. yüzyıla değin egemen resim türü haline gelmiştir. Batı'daysa kitap bezeme sanatında, baş harfleri vurgulamak için kullanılan kırmızı boyadan (minium) dolayı el yazmalarında bulunan resimlere bu ad verilmiştir. Ancak terim, etimolojik açıdan yanlış olarak Latince minus (küçük) sözcüğüne temellendirilip özellikle 16.-19. yüzyılda küçük boyutlu portreler, manzaralar ve figürlü sahneler için de kullanılmıştır.”⁷⁶

Yukarıdaki tanımdan da anlaşılacağı üzere, Arapça, Farsça ve Osmanlıca sözlüklerde karşılığı bulunmayan minyatür kelimesinin Batı dillerinde temsil ettiği resimlere Osmanlıca'da nakış (nakş)⁷⁷ denilmektedir. Ancak “nakış” ve “minyatür” kelimelerinin sözlük ve yayınlarda yer alan anlamları incelendiği zaman, “nakış” kelimesi ile amaçlanan anlamın “minyatür”ü kapsadığı, ancak “minyatür” kelimesiyle amaçlanan anlamın “nakış” kelimesinin tam karşılığı olarak durmadığı görülmektedir. Celal Esat Arseven “nakış” kelimesinin tanımını şu şekilde yapmıştır:

“Türklerde nakış kelimesinin eskiden manası boya ile yapılan her türlü resim ve tezyinat demektir. Kitaplara ve kâğıtlara yapılan renkli resimlere, duvarlara, tavanlara, dolap kapaklarına, kapılara, oklara, çekmecelere, rahlelere, kalemdanlara süs olarak her nevi eşya üzerine boya ile yapılan insan, hayvan ve bezeme resimlerine, keza halılar kumaşlar ve işlemlere yapılan renkli süslemelere de nakış ismi verilmiştir.”⁷⁸

⁷⁶ RENDA, **a.g.m.**, 1997, 1262 s.

⁷⁷ “Nakş (a.i.): 1. Resim. 2.duvarlara veya tavanlara yapılan yağlı veya sulu boya resim, süsleme sanatı. 3. ipekle sırma ile işleme. Mec. hile, renk.” Bknz; Ferit DEVELLİOĞLU, **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1996, 802 s.

⁷⁸ Celal Esad ARSEVEN, **Türk Sanatı Tarihi**, III. Cilt, Maarif Basımevi. T.y., İstanbul, 59s.

Bu haliyle bakıldığı zaman, yayınlarda, “minyatür” kelimesinin Osmanlıca’daki karşılığı olarak “nakış” kelimesinin kullanılması problemlili bir tanım olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü günümüzde “minyatür” ismiyle anılan kitap resimlerine, Osmanlıda “nakış” denirken, özel alan ayrımı yapılmadan genel anlamın vurgulandığı anlaşılmaktadır.

Nakış kelimesi kapsamına giren minyatür tarzı resimlere Osmanlıca’da, “tasvir”⁷⁹, “şebih”⁸⁰, “tarrahi”⁸¹, “nigâr”⁸², “hurda nakış”⁸³, “sûret”⁸⁴, “meclis”⁸⁵, vb. isimler verilmiştir. Ayrıca, Batı’da “minyatari”⁸⁶ denilen minyatür tarzı resim yapan sanatçılara, Osmanlı’da renkli, iki boyutlu yüzey düzenleme sanatıyla, nakışla uğraşan kişi anlamına gelen “nakkaş”⁸⁷ genel adı altında “musavvir”⁸⁸, “ressam”, “tarrah”⁸⁹, “şebihnüvis”⁹⁰, “nigâri”⁹¹, “nigârende”⁹², “meclisnüvis”⁹³, vb. isimleri verilmiştir.

“Tasvir sözcüğü, Osmanlıca’da resim yerine kullanılan bir tabirdir.⁹⁴ Tasvir, yani resim yapan ressama ise musavvir denilir. Bu tabir resme “tasvir denildiği için meydana gelmiştir. Arapça bir kelime olan musavvirin “Kamûs-ı Osmanî”deki tarifi şöyledir: “Tasvir eden, suret veren, surete koyan, tersim eden, ressam”; Farisi kaidesiyle de “Musavviran” suretinde cemlendirilmiştir⁹⁵.”

⁷⁹ Mehmet Zeki PAKALIN, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, III. Cilt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1993, 419 s.; DEVELLİOĞLU, 1996, **a.g.e.**, 1039 s.

⁸⁰ PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, III. Cilt, 313 s.; Mine Esiner ÖZEN, **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, İ.Ü. Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi, İstanbul 1985, 65 s.

⁸¹ Aykut GÜRÇAĞLAR, “Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı”, **Sanatsal Mozaik**, sayı: 8, 1996, 15 s.

⁸² PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, II. Cilt, 693 s.; DEVELLİOĞLU, 1996, **a.g.e.**, 833 s.

⁸³ ÖZEN, 1985, **a.g.e.**, 28 s.; Cahide KESKİNER, **Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, 90 s.

⁸⁴ ARSEVEN, T.y., **a.g.e.**, 60 s.

⁸⁵ ARSEVEN, T.y., **a.g.e.**, 60 s.; PAKALIN, 1993, II. Cilt **a.g.e.**, 429 s.

⁸⁶ Ömür KOÇ, “Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Minyatür Sanatı ve Günümüzde Görülen Bazı Uygulamalar”, **Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri**, 18-20 Kasım 1992, İzmir, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1994, 287 s.

⁸⁷ SÖZEN ve Uğur TANYELİ, **a.g.e.**, 170 s.

⁸⁸ PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, 584 s.

⁸⁹ GÜRÇAĞLAR, 1996, **a.g.m.**, 15 s.; DEVELLİOĞLU, 1996, **a.g.e.**, 1034 s.

⁹⁰ Özen, 1985, **a.g.e.**, 65 s.

⁹¹ PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, II. Cilt, 693 s.; DEVELLİOĞLU, 1996, **a.g.e.**, 834 s.

⁹² PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, II. Cilt, 693 s.; DEVELLİOĞLU, 1996, **a.g.e.**, 834 s.

⁹³ ARSEVEN, T.y., **a.g.e.**, 60 s.

⁹⁴ PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, II. Cilt, 419 s.

“1580’li yıllarda yazılmış *Menakıb-ı Hünerveran* adlı eserin yazarı Mustafa Ali, beşinci bölümde, hattat olmayanlardan söz ederken, minyatürcülere, musavvir, boyasız çalışmalar yapanlara tarrah veya ressam demektedir.⁹⁶ Armenag Sarkisian da, İran resim sanatına ilişkin 1929 tarihli eserinde, tarrahların mürekkeple, tüy ve fırça kullanarak çalışan ressamlar olduklarını yinelemiş, tarrahi teriminin çizimi ifade ettiğini; ressam ve tarrah kelimelerinin de, boyasız, çizgisel resim yapan ressam anlamına geldiğini kaynaklara dayanarak açıklamıştır”⁹⁷.

Osmanlıca’da insan portresine “*şebih*”, “*şebih*” yapan sanatçılara ise “*şebihnüvis*” denildiği bilinmektedir.⁹⁸ Ayrıca, Osmanlıca sözlükte, Farsça kökenli olmakla birlikte, resme “*nigâr*” denildiği anlaşılmakta; “*nigâri*” ve “*nigârende*” terimleri de, insan resmi yapan kişi veya kişilere verilen isim olarak karşımıza çıkmaktadır.⁹⁹ Bununla birlikte, Osmanlıda minyatür tarzı resimlere “*hurda nakış*”¹⁰⁰ ve birkaç şahıstan ibaret mevzulu resimlere “*meclis*”, bunları yapan resamlara ise “*meclisnüvis*” denildiği de diğer bir bilgi olarak sözlükte yerini almıştır¹⁰¹.

Minyatür kelimesinin ne zaman Türkçe’ye girdiği hakkında detaylı bir bilgiye (bu tez çalışması kapsamında) ulaşılamamıştır. Ancak, Celal Esad Arseven’in yaptığı bir değerlendirme doğrultusunda, minyatür kelimesinin ne maksatla kullanılmaya başlandığı hakkında bir yargıya varmak mümkündür:

“İranlılar ve Türkler bu resim tarzına renkli resim manasına nakış ve bunu yapanlara nakkaş demişlerdir. Çünkü o zamanlar gerek kâğıda ve gerek tahtaya boya ile yapılan her türlü resimlere ve hatta renkli ipliklerle yapılan işlemlere “nakış” tabir olunurdu. Bu tabir sonraları bizde de manasını değiştirdiği ve ancak boya ile yapılan tezyinata hasredildiği cihetle “minyatür” hakkında henüz yeni bir tabir konulmamış ve bu hususta yalnız resim tabiri kullanılmakta bulunmuştur. Hâlbuki şimdi resmin birçok envai

⁹⁵ PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, II. Cilt, 584 s.

⁹⁶ GÜRÇAĞLAR, 1996, **a.g.m.**, 15 s.; PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, III. Cilt, 413 s.

⁹⁷ GÜRÇAĞLAR, 1996, **a.g.m.**, 15 s.

⁹⁸ ÖZEN, 1985, **a.g.e.**, 65 s.; PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, III. Cilt, 313 s.

⁹⁹ DEVELLİOĞLU, 1978, **a.g.e.**, 998s.; PAKALIN, **a.g.e.**, 1993, II. Cilt, 693 s.

¹⁰⁰ ÖZEN, 1985, **a.g.e.**, 28 s.; KESKİNER, 2004, **a.g.e.**, 90 s.

¹⁰¹ ARSEVEN, T.y., **a.g.e.**, 60. s.; PAKALIN, 1993, **a.g.e.**, II. Cilt, 429 s.

*olduğu için bunları ayırmak zaruretiyle Türkçe’imizde de “minyatür” tabiri kullanılmakta bulunmuştur*¹⁰².

Arseven’in yaptığı tanımdan “*nakış*” kelimesinin sadece minyatür tarzı resimleri kapsamadığını anlamak kolaydır. Diğer taraftan, Günsel Renda’nın tanımında ipuçları verildiği üzere, Batı’da sadece kitap resimlerini ifade eden “*minyatür*” kelimesi, Osmanlıda “*nakış*” kelimesinin ifade ettiği anlam kapsamında ortaya çıkan ve uygulandığı malzeme açısından çeşitlilik gösteren resimlerin sadece kitapta bulunanları ile ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında, “*nakış*” kelimesi ile ifade edilen anlamın “*minyatür*” kelimesi ile direkt olarak karşılanması mümkün görünmemektedir.

Diğer taraftan, “*minyatür*” kapsamında ele alınan resimlerle ilgili kelimelerin, Osmanlıca sözlükte geçen tanımlarının sadece kitap resmini değil, genel bir resim kavramını vurguladığı da söylenebilir. Zaten, Batılı anlamıyla minyatür grubuna giren resimler, Osmanlının sonuna kadar gelen süreçte ve günümüzde kitabın dışında da varlığını sürdürmektedir.

İslâm toplumunu resim sanatı açısından en çok etkileyen Uygur sanatı örneklerinden günümüze doğru bir değerlendirme yapıldığında, minyatürün çoğunlukla içinde bulunduğu kitabın oluşturduğu koşullara bağlı olarak ortaya çıktığı söylenemez. Başlangıçta duvar yüzeylerinde ortaya çıkan tekniğin daha sonra kitapla buluşup, geliştiği anlaşılır.¹⁰³ Minyatürün yaygın bir kullanım alanı bularak gelişimini büyük ölçüde kitapta tamamlamış olması, günümüzde kitap sanatı olarak anılmasına sebep olmuştur. Oysa uygulandığı yüzey (malzeme) açısından farklı minyatür örnekleri (çinide, duvarda, madende, kâğıtta, vb.) incelendiği zaman her malzeme ile aynı tasarımın hedeflendiği kolayca anlaşılır. Yani, minyatürde resmin

¹⁰² Celal Esad ARSEVEN, **Sanat Ansiklopedisi**, III. Cilt., İstanbul 1983, 1415-1416 s.

¹⁰³ Türk resim ve minyatür sanatına ait erken örnekler için bakınız; Galina PUGAÇENKOVA, **Orta Asya’nın Şaheserleri Resim ve Minyatür**, (çev.: Tahsin PARLAK ve Babek KURBANOV), Ankara 2006; Diyarbakirli, Nejat: “İslamiyet’ten Önce Türk Sanatı”, **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993, 1-64 s.; **Turks: A Journey of a Tousand Years 600-1600**, Royal Academi of Arts, London 2005

gerçekleşmesi malzeme veya uygulandığı yüzey ile değil, resmin amacı ile ilgilidir. Bu amaç da seçilmiş bir konuyu içeriğin koşullandırdığı görsel bilgi açısından eksiksiz olarak betimlemektir. Minyatürü diğer resim türlerinden ayıran ana özellik de bu amaç doğrultusunda ortaya çıkan biçimdir.

1.3. Minyatür Sanatında Kompozisyon

Tarih öncesi dönemlerden günümüze, gerçek veya gerçeküstü konular bağlamında, mekânın ve nesnelere değişen tasarımlarını farklı anlayış ve kavrayışların belirleyiciliğinde tasvir eden birçok kompozisyon örneği ile karşılaşılır. İslâm coğrafyasında gelişen minyatür kompozisyonları da öncülleri ile birlikte, geliştiği ortamın sanatsal eğilimini yönlendiren etkenlerin belirleyiciliğinde kendine has kurallar dizgesini oluşturarak günümüze ulaşmıştır.

Minyatürde kompozisyonunu şekillendiren en önemli unsur, resmin biçim özelliklerini betimleyici bir karaktere yönlendiren gerçeklik yaklaşımıdır. Minyatür, konu ve nesnel ortam açısından yararlandığı gerçeklik durumu ile natüralist; tasarlanmış gerçeklik durumu ile de soyut bir resimdir. Yani minyatür, natüralist ve soyut her iki yaklaşıma da atıfta bulunarak; görünen dünyanın verilerini, tanınabilir ve organizasyonları açısından anlaşılabilir bir yaklaşımla yansıtan resimdir. Bu biçim özelliği nakkaşın her koşulda doğal olanı (görünen gerçeği) taklit etme ihtiyacından kaynaklanır. Minyatürün konusunun çoğunlukla gerçek mekânlarda, gerçek kişiler tarafından ve bir sürece bağlı olarak yaşanmış ya da hikâye edilmiş olması söz konusu natüralist yapıyı koşullandırır. Resmin betimleme karakterini ön plâna çıkaran gerçeklik yaklaşımı ise soyut (üslûplaştırılmış¹⁰⁴) biçim kalıplarının oluşmasına neden olur.

¹⁰⁴ “Üslûplaştırma (İng. Stylisation): Bitki ve hayvanların doğadaki biçimlerini şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi. Üslûplaştırma bunu ötesinde; belirli oranda bir deformasyonu da içerir. Üslûplaştırma sonucunda ortaya çıkan sanat ürünü doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, ancak, onu anımsatır. Yarattığı betinin ayrıntılarda değil, ana özelliklerde <<tanınabilir>> olmasını amaçlar. Üslûplaştırmanın ana özelliği bireysel değil, toplumsal bir kararın sonucu olmasıdır. Şöyle ki, bir dönem ve toplumda hangi varlığın hangi biçimde üslûplaştırılacağı konusunda verilen karar bireysel nitelikte olmaz; tüm ürünler ve sanatçılarda aynı üslûplaştırma biçimi görülür.” Bknz; SÖZEN ve TANYELİ, 1992, **a.g.e.** , 247 s.

“Biçim, natüralist resimde görsel algı ve onun direkt bilgisi ile oluşurken, minyatürde modelin görünen değil, bilinen (gerçeklik) yapısını tasarıma katan bir mantık doğrultusunda oluşur. Böylece, nesnel ortamın minyatürdeki görüntüsü, natüralist resimdeki gibi bakış açısı ve perspektif bağıntıları ile görünen değil; anlam ve bireysel durumları bakımından bilinen gerçeklikle ilgili.”¹⁰⁵

Bu biçim özelliğinin, yazıyı henüz kullanamayan insanoğlunun aktarmak isteği (konu) nesnel bilgiyi, yazı yazar gibi tasarlamasından kaynaklandığı ve gelişerek günümüze ulaştığı söylenebilir. Bu nedenle minyatür sanatında biçimin kaynaklarının yazının icadından veya yazı kullanımının yaygınlaşmasından önceki dönemlere dayandığı söylenebilir.

Minyatür kompozisyonunda ön plâna çıkan betimleyici özellik en uygun ifadesine iki boyutlu resim düzleminde¹⁰⁶ kavuşur. Bu nedenle minyatür bir yüzey (düzlem, satıh, soyut, iki boyutlu) resmi olarak şekillenir. Gerçeklik yaklaşımı ve resim düzleminin kullanılmış biçimi tasarımın sonraki aşamalarını yönlendiren ana faktör olarak; derinlik, perspektif, soyutluk, renk, figür anatomisi, vb. açılardan da minyatür kompozisyonunu etkiler.

Minyatür bir yüzey resmi olarak tasarlandığı için kompozisyon elemanlarının derinlik ilgileri de yüzeyin yapısına göre şekillenir. Natüralist üslûpta bir resim veya doğanın kendisi izlendiği zaman, nesnelere gözün uzayda yakaladığı ufuk noktasına

¹⁰⁵ Ruhi KONAK, “Minyatür Sanatında Biçime Kaynaklık Eden Gerçeklik Anlayışı” **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu (İzmir 16–18 Kasım 2006) Bildiriler Kitabı, II. Cilt**, 505 s.

¹⁰⁶ “Resim Düzlemi (Picture Plane): Resim sanatında üç boyutlu nesne ve varlıkların iki boyutlu olarak üzerinde betimlendiği düzlem. Kullanımı tüm uygarlık ve üslûplarda farklıdır. Örneğin Rönesans ve sonrasında Modernizm’in başlangıcına dek, Avrupa resim sanatını nesnelere sanatçının gözüne gelen ışınların kestiği saydam bir düzlem olarak değerlendirmiştir. Bu anlamıyla resim düzlemi sanatçının gördüğünü, “gördüğü biçimde” resmetmesini sağlayan bir araçtır. Oysa, diğer toplumların resim sanatlarında resim düzlemi ancak varsayımsal bir gerçeklik taşır. Batı sanatında “resmetmenin aracı” olan resim düzlemi, diğer toplumlar için “resmin amacı”dır. Gerçekler izdüşümüyle onun üzerine saptanmaz; tam tersine, gerçekleştirilmek istenen şey, betileri onun üzerinde amaçlanan etkiyi verecek biçimde kompoze etmektir. Dolayısıyla, nesnelere gerçekte nasıl göründükleri değil, resim düzlemi üzerinde nasıl düzenlendikleri sorunu ağırlık taşır. Örneğin, Türk resim sanatı bu anlayışla çalışmıştır.”; Bknz; SÖZEN ve TANYELİ, 1992, **a.g.e.**, 201 s.

doğru dizildiği görülür. Bu yapı doğrultusunda ufuk noktasına doğru ilerleyen nesnelere en önde olanı en yakında ve en büyük; en arkada olanı ise en uzakta ve en küçük olarak karşımıza çıkar. Minyatürde ise derinlik kurgusu, nesnelere yüzeyde alttan üste doğru ilerleyen paralel hatlara dizilmesi ile tasarlanır. Derinliğin alttan üste doğru gelişmesi en öndeki nesnenin en altta; en arkada ki nesnenin ise en üstte tasarlanması sonucunu doğurur. Bu yapıya bağlı olarak, minyatür kompozisyonunda elemanların boyutları mekândaki derinlik ilgilerine bağlı olarak değişmez; yakında bulunan nesnelere uzaktakilere nazaran daha büyük ve renk açısından daha net tasarlanmaz. (Fotoğraf: 2).



Fotoğraf-2: Şeker Bahçeleri ve Nahılların Geçidi, Surnâme-i Vehbi, 1720
(TSM. A. 3593), 162a.¹⁰⁷

Minyatür kompozisyonunda elemanların boyutları tasarlanırken artistik perspektiften ziyade kavramsal perspektif kullanılır. Örneğin; bazı dış mekân tasvirlerinde, mimari ve doğa elemanlarının boyutları insan figürleri ile karşılaştırıldığı zaman, doğal olan ile tasarlanan arasında bir çelişki yaşanır. Birkaç katlı bir bina veya birkaç metre yüksekliğinde bir ağacın boyu, insan ve hayvan figürleri yanında bir yanlışlığı aklı getirebilecek ölçüde küçük tasvir edilir (Fotoğraf:

¹⁰⁷ Esin ATIL; **Levnî ve Surnâme; Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü**, Koçbank Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri A.Ş., İstanbul 1999, 135 s.

3). Minyatürün en belirgin amacının konuyu betimlemek olduğu düşünüldüğünde, tasarımın hiyerarşik ilgilerinin eyleme yoğunlaştığı söylenebilir. Dolayısıyla kompozisyonda hiyerarşik düzen eylem merkezine göre şekillenir. Yani elemanların boyutları eylemdeki etkinlik ve anlam derecelerine göre biçimlenir. Bu nedenle kimi zaman minyatürlerde bazı kompozisyon elemanları diğerlerine göre daha büyük tasvir edilir. Bazı minyatürlerde ise hiyerarşik düzenin merkezinde gösterilmek istenen figürün baş ya da gövdesi bir hale içinde gösterilerek kavram perspektifi oluşturulmaya çalışılır (Fotoğraf: 4).



Fotoğraf-3: Kanuni Sultan Süleyman Avlanıyor, Hünernâme II. Cilt, 1588
(TSM. H.1524), 52b.¹⁰⁸

¹⁰⁸ ÇAĞMAN, 2003, a.g.m., 912 s.



Fotoğraf-4: Hz. Muhammet Camide Vaaz Ediyor, Zübde't-Tevarîh, 1583
(TİEM, 1973), 46 a. (Detay) ¹⁰⁹

Minyatür kompozisyonlarında mimari iç mekânlar, eşyalar ve doğaya ait elemanların yatay dikey düzlem farkları da doğada algılanan kurgusundan uzaklaştırılıp; yüzeyin karakterine bağlı olarak yeniden tasarlanır. Nesnelere derinlik, hacim, mesafe, atmosfer duygusu, vb. özellikler oluşturan parçaları çoğunlukla yüzeyin gösteren düzlüğüne çekilir. Örneğin; iç mekânın tasvir edildiği bir minyatürde, halının serildiği taban veya sağ ya da sol duvarlar cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde gösterilebilir (Fotoğraf: 5).

Bazı minyatürlerde, kompozisyon elemanları yüzeye yaslandıkları yön ve göründükleri açı ile derinlik ekseninden ayrılmış gibi görünürler (Fotoğraf: 6). Bu nedenle, nesnelere ortamı derinlik eksenine bağlayan bakış açısının aynı kompozisyon içinde birden fazla kez ve bir birine zıt noktalardan kullanıldığı düşünülür veya nakkaşın bu konudaki bilgisizliğinden söz edilir. Oysa bu durum, nakkaşın

¹⁰⁹ ÇAĞMAN, 2003, a.g.m., 907 s.

bilgisizliğini değil, aksine gerçekliği algılama açısından daha üst bir düzeyi işaret eder. Söz konusu özellik nakkaşın, nesnelere içinde buldukları mekânda, gözün bir noktadan bakarak elde ettiği görüntüsü yerine; atmosferin kavradığı gerçeklik pozisyonları ile tasvir etme isteğinden kaynaklanır. Böylece nakkaş, bakış açısı denen ve gerçekliği parçalayan enstrümanı kullanmadan, diğer elemanlarla aynı derinlik eksenine bağladığı bir veya bir kısım elemanı bütün içinde bireysel bir açıdan resmederek; onları saf gerçeklikleriyle tasarlama olanağına kavuşur. Ortak bir derinlik ekseninde mekânsal konumları belirlenen elemanların, bireysel durumları (gerçeklilikleri) bütün içinde yok olmaz ve betimleme detayda da sürer.



Fotoğraf-5: Sultan II. Selim, Avusturya İmparatorluğu Elçisini Kabul Ediyor, Nüzhet-i Esrâru'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569 (TSM. H. 1339) ¹¹⁰

¹¹⁰ AND, 2004, a.g.e., 211 s.



Fotoğraf-6: Topkapı Sarayı İkinci Avlu, Süleymannâme, 1558 (TSM. H.1517), 37. b. ¹¹¹

Minyatür kompozisyonunda sık sık rastlanan bu biçim özelliğine, sadece bütünün tanımı sırasında değil; elemanların bireysel olarak betimlendiği durumlarda da rastlanır. Kompozisyon içindeki farklı elemanlar kimi zaman cepheden, profilden, üstten kuşbakışı, üstten çapraz vb. açılardan tasvir edilirken; kimi zaman da sadece bir nesnenin tasarımında farklı açılardan elde edilmiş görüntüleri kullanılır (Fotoğraf: 7).

Minyatürde, mekânların kurgusu sırasında gözlenen soyutlama (üslûplaştırma) çabası, diğer kompozisyon elemanlarının tasarlanması sırasında da kendini gösterir. İnsan, hayvan figürleri bu soyutlama çabası doğrultusunda iki boyutlu olarak ve gerçek anatomik yapılarından fazlaca uzaklaşmadan tasarlanırlar (Fotoğraf: 6). Fakat hayvan figürleri kimi zaman gerçekte olduğundan farklı renklere boyanırlar. Birçok minyatür örneğinde rastlanan melek, ejderha, burç, burak, dev, cin, demon, zümrüd-

¹¹¹ Esin ATIL; **Süleymannâme**, National Gallery of Art, Washington Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1986, 98 s.

ü anka, vb. gerçek üstü yaratık tasvirlerinin ise konuya ilişkin metin, anlatı, vb. bilgilendirme araçlarından elde edilen bilgi ile şekillenen anatomi ve renkler doğrultusunda tasarlandığı söylenebilir (Fotoğraf: 8–9–10). Ağaç figürleri cepheden, küçük bitki örtüsü ise nakkaşın keyfi tutumuna bağlı olarak farklı bakış açılarından ve iki boyutlu görüntüleri ile tasarlanır (Fotoğraf: 10). Dağ, tepe, kara parçaları, kayalar, su, vb. doğa elemanları da modellerinin çizgileri itibari ile taklit edilmesi yoluyla iki boyutlu olarak tasarlanır ve çoğunlukla gerçekliklerinden farklı renklere boyanırlar. Irmaklar hareketli ve akışkan, denizler hareketli dalga formu, göller ise durağan dalga formları ile tasarlanıp gümüş, turkuvaz ve mavi tonlarında renklere boyanırlar (Fotoğraf: 9).



Fotoğraf–7: Hz. Muhammet’in Ölümünden Sonra, Mescitte Ebubekir’e Halife Olarak Biat Eden Müslümanlar, Siyer-i Nebî, VI. Cilt (TSM. H.1223), 417 a. (detay) ¹¹²

¹¹² TANINDI, 1984, a.g.e., 88 s.



Fotoğraf-8: Sam, oğlu Zalı Ebruz Dağında Buluyor, Firdevsî Şehnâmesi, Tebriz,1522–1525, Berlin, Museum für İslamische Kunts. ¹¹³



Fotoğraf-9: Demonlar, Fatih Albümü, (TSM. H. 2153), 37a. ¹¹⁴

¹¹³ Elke NIEWÖHNER; “Iran: Safavid and Qajars; Decorative Arts”, **Islam Art and Architecture**, (Edited by Markus Hattstein and Peter Delius) Köneman 2000, 521 s.

¹¹⁴ **Ben Mehmet Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, 259 s.



Fotoğraf-10: Yunus Hikâyesinden, Coğrafya Kitabı, (TSM. B. 334), 17a.¹¹⁵

Minyatürlerde gökyüzü genellikle altınla gösterilir. Fakat kimi zaman maviye boyanmış gökyüzü tasvirleri ile de karşılaşmak mümkündür. Gökyüzüne yerleştirilen bulut motifleri doğadaki bulut motiflerinin üslûplaştırılması yoluyla tasarlanır. Bulutlar kimi zaman altın, kimi zaman da beyaz, mavi, turuncu vb. renk tonları ile karşımıza çıkarlar (Fotoğraf: 11).



Fotoğraf-11: İran Elçisi Padişahın Huzuruna Aslan, Gergedan, Fil Gibi Armağanlar İle Çıkıyor, Şehnâme-i Nadirî, 1622 (TSM. H.1124)¹¹⁶

¹¹⁵ Güner İNAL; **Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara 1995, (Resim: 88), s.y.

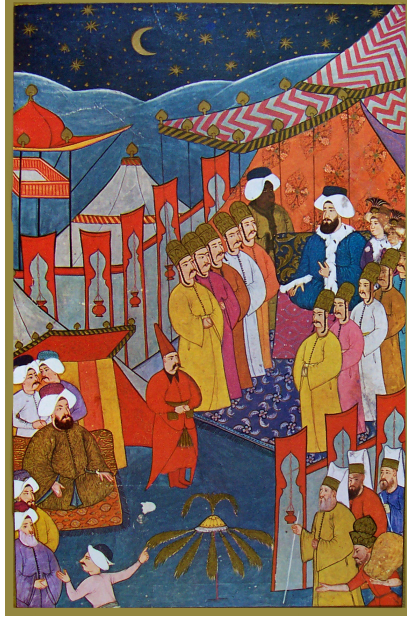
Minyatürlerde betimleyici karakteri ön plâna çıkaran diğer bir özellik de iç ve dış mekân tasvirlerinin aynı kompozisyonda tasarlanmasıdır (Fotoğraf:12). Birçok örneği ile karşılaştığımız bu yaklaşım izlendiği zaman, hem bilginin tasarımı nasıl yönlendirdiği, hem de betimlemenin görme değil bilme merkezinde nasıl geliştiğini anlamak daha kolaydır. Ayrıca, gece yaşanmış bir olayın gündüz izlenimi veren renk değerleri ile tasarlandığı minyatürlerde vardır. Söz konusu minyatürlerde genellikle birkaç yıldız ve ay dışında gece sembolüne rastlanmaz (Fotoğraf: 13). Bu tür kompozisyonlarda doğanın durumu yerine olayın durumunu ön plâna çıkarma düşüncesinin etkin olduğu söylenebilir.



Fotoğraf-12: Divan Toplantısı, Süleymanname, 1558 (TSM. H. 1517) 38a.¹¹⁷

Minyatürde renk genellikle gerçek üstü bir eğilim doğrultusunda karşımıza çıkar. Nesnel ortamın tanımı ve kompozisyonun genel düzeni açısından önemli bir eleman olan renk, salt tonlardan, en uç pastel değerlere kadar gelişen bir yelpazede kullanılır. Soyut yaklaşımın bir unsuru olmaktan uzaklaşamayan renk kullanımı, ışık gölge varyasyonları içinde yine stilize bir duyarlılığı yansıtır.

¹¹⁶ AND, 2004, **a.g.e.**, 208 s.



Fotoğraf-13: Ok Meydanında Gece Gösterisi, Surnâme-i Vehbi, 1720 (TSM. A. 3593), 162 a.¹¹⁸

Anlaşılacağı üzere nakkaş, minyatür kompozisyonunda mekânları ve nesnelere tasarlarken, onları gözle tanınabilme olanağından tamamen uzaklaştırarak, zihinsel bir etkinliğin önerildiği imgesel çerçeveye çekmez ve kendi kimliklerinden tamamen koparmaz. Her türlü üslûplaştırmaya rağmen şekil, görüntünün özünü temsil eder. Simgesel görüntüler, yan anlamlar, dolaylı anlatımlar kompozisyonunun bütünü etkileyen ve izleyicinin yorumuna bağlı olarak ortaya çıkan imgesel kalıplara dönüşmez. Kompozisyon elemanları çoğunlukla konu bağlamında ilk bakışta tanınarak kendilerini ele verirler.

¹¹⁷ ATIL, 1986, a.g.e., 98 s.

¹¹⁸ ATIL, 1999, a.g.e., 218 s.

II. BÖLÜM

FARKLI EL YAZMALARINDA BULUNAN NAKKAŞ OSMAN MİNYATÜRLERİNDE KOMPOZİSYON DÜZENİ VE DEĞERLENDİRME

2.1. Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni

Nakkaş Osman'ı konu alan yayınlardan yola çıkarak, sanatçının üretiminde rol aldığı el yazması eserlere ilişkin bir tasnif yapıldığında, üç grup minyatür katalogu ile karşılaşılmaktadır. Birinci grupta yer alan eserler, belgeler ve belgelerden yararlanarak yapılan çalışmalar doğrultusunda sanatçıya ait olduğu belirlenen minyatürlere oluşmaktadır. Söz konusu minyatürler: Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmaniye, 1579 (TSM. H. 1563), Şehnâme-i Selim Han, 1581 (TSM. H. 3595), Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344), Zübdetü't-tevârih, 1583 (TİEM. T. 1973) ve Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523) el yazmalarında bulunmaktadır. İkinci grupta yer alan eserler, içinde buldukları el yazmasının resimlendirilmesinde Nakkaş Osman'ın rol aldığı belgeler yardımıyla bilinen, fakat kimlik bilgilerindeki eksikliklerden dolayı hangi nakkaşa ait olduğu tespit edilemeyen minyatürlere oluşmaktadır. Söz konusu minyatürler: Hünernâme II. Cilt, 1588 (TSM. H. 1524) el yazmasında bulunmaktadır. Üçüncü grupta yer alan eserler ise Nakkaş Osman ile bağlantıları hakkında herhangi bir bilgi veya belgeye ulaşılamamasına rağmen, üslûp benzerliklerinden yola çıkan atıf eserlerden oluşmaktadır. Söz konusu minyatürler: Nüzhet-i Esrâru'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569 (TSM. H. 1339), Zafernâme, 1579 (DCBL. T. Mss. 413), Şehinşahnâme I. Cilt, 1581 (İÜK. F. 1404) ve Siyer-i Nebî, I-II-VI. Cilt, 1595 (TSM. H. 1221, 1222, 1223), III. Cilt, 1595 (NYPL, Spenorcol 157), IV. Cilt, 1595 (DCBL. T. 419) el yazmalarında bulunmaktadır.

Yukarıda yapılan tasnif doğrultusunda, Nakkaş Osman'a ait olduğu bilinen minyatürlerin yanında araştırmacılar tarafında sanatçıya atfedilen minyatürlerin sayısının çokluğu dikkati çekmektedir. Ancak, atıf eserlerin mal edildiği sanatçıların doğru tespit edildikleri yargısının kesinliği, konuya ilişkin belge(ler) bulununcaya

kadar tartışma konusudur. Minyatürlerin kompozisyon düzenleri sanatçı merkezci bir yaklaşımla incelenirken, öncelikle söz konusu sanatçıya ait olduğu kesin olarak bilinen minyatürlere yararlanmak gerekir. Bu nedenle tez çalışması, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmaniye, 1579 (TSM. H. 1563), Şehnâme-i Selim Han, 1581 (TSM. H. 3595), Sûrnâme-i Hümayûn, 1587 (TSM. H. 1344), Zübdetü't-Tevârih, 1583 (TIEM. T. 1973) ve Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523) el yazmalarında bulunan Nakkaş Osman minyatürleri ile sınırlandırılmıştır.

Kompozisyon düzenleri incelenen minyatürler yukarıda isimleri verilen el yazmalarında bulunan (belgeler yolu ile sanatçıya ait olduğu tespit edilmiş) minyatürlerin tamamını içermemektedir. Araştırma konu, mekân ve kompozisyon açısından benzerlik ve farklılıkları; içinde buldukları el yazması eserlerde tek sayfa veya birbirini tamamlayan çift sayfa olmaları, vb. özellikleri dikkate alınarak seçilen minyatürler üzerinde yürütülmüştür. Böylece, her el yazması eserden beş adet olmak üzere toplam yirmi beş adet portre ve konulu (meclis) minyatür tez çalışmasının ana malzemesini oluşturmuştur.

Kompozisyon düzeni araştırması ile minyatürlerde nesnel ortamın organizasyonuna ilişkin grafik mantığın çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Düzen araştırmasının ilk aşaması, minyatürlerde resim alanının yatay veya dikey formu ve tasarlanan mekânların izlenme yönünün tespit edilmesidir. Bir sonraki aşama, resim alanında yerini alan kompozisyon elemanlarının katman, boyut, hareket ve renk açısından hiyerarşik düzenlerinin incelenmesidir. Sonraki aşamalarda ise elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları bütünü kompozisyon düzeni açısından incelenmesi ile ilgilidir. Söz konusu araştırma, grafik alanda parça(lar)dan bütünü araştıran bir mantık doğrultusunda ve çizimler (şekil) eşliğinde yürütülür. Sanatçının kompozisyon düzenlerine ilişkin genel mantığı çözümlenmek üzere oluşturulan kataloglar ve düzen grafiklerinin genel bir değerlendirmesi yapılır.

2.1.1. Kıyâfetü'l-insaniye fi şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerin Kompozisyon Düzeni

“Sultan Murad Hüdavendigâr’ın Portresi”

Minyatür el yazmasının 32b. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân (taht) cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, konum, hareket ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 14).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, ²³⁷ alta taht, üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Taht pastel renk tonları ile boyanmış ve üzerine süsleme uygulanmıştır. Figür ise salt renk tonları ile boyanarak kıyafetinin üzerine süsleme uygulanmıştır. Bu yapı doğrultusunda fon niteliğinde şekillenen taht yüzeyi figürü ön plâna çıkarmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, konum, hareket ve renk açısından genel hiyerarşik düzeni ise (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 1-1), geometrik bezemeli arka fon (tahtın sırt bölümü) (Şekil: 1-2), kemer (Şekil: 1-3), yastık (Şekil: 1-4) ve minder (Şekil: 1-5).

²³⁷ Gülru Necipoğlu’na göre padişahlar baldakenli taht olarak yorumlanabilecek Bursa kemerli bir nişin içinde, sırtını yastığa dayamış olarak betimlenmiştir. Bknz; Necipoğlu , **a.g.m.**, 2000, 33-34 s.

Taht dikey eksende simetrik olarak tasarlanmıştır (Şekil: 2). Tahtı oluşturan elemanlar resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 3). Sağ ve sol kenarlarda yastığın üzerinden başlayan kemer, resim alanının üst tarafında iki ucu arasında boşluk kalacak şekilde tasarlanmıştır. Tahtın kurucu elemanları yatay hatlarda belirginleşmektedir. Her kompozisyon elemanı farklı bir renge boyanmıştır. Resim alanının üstüne simetrik iki kartuş içinde yazı yerleştirilmiştir (Şekil: 1-6).

Tahtın yüzeyi, padişah figürünün oturduğu minder ile yaslandığı yastık ve (tahtın) sırt bölümünün birleşme-kesişme noktalarına çekilen yatay bir çizgi²³⁹ ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 4). Resim alanını ikiye bölen bu çizginin, tahtın sırt bölümü ve yastığın dikey; alttaki minderin ise yatay düzlemler olarak kesişme-birleşme noktalarında ortaya çıkması, mekânı tanımlayan elemanların düzlem farklarının bu çizgi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir.

Sağ elinde mendil tutan figür 3/4 profilden; vücudu sol kenara dönük ve oturur pozisyonda tasarlanmıştır. Figür, resim alanına kütleli ağırlığı sol kenara yaslı bir şekilde yerleştirilmiştir. Böylece, mekânın (taht) simetrisi bozulmuş ve kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil:5).

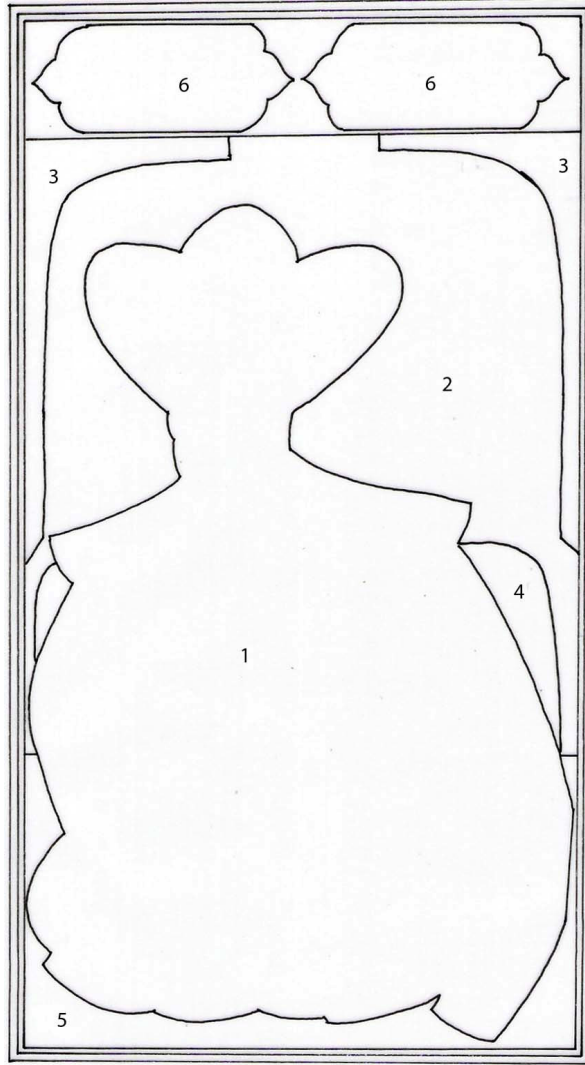
Minyatürde renk, nesnel ortamın tanımlanması ve hiyerarşik düzenin kurulması açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk, birim alanları ayırıcı özelliğinden dolayı, tahtı oluşturan elemanların yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da önemli bir fonksiyona sahiptir (Fotoğraf: 14).

²³⁹ Bu tez kapsamında mekân elemanlarının yatay-dikey düzlem farklarının olduğu sınırları birbirinden ayıran her türlü eleman (ince veya kalın çizgi, basit kayaların yan yana dizilmesi ile oluşturulan sınır veya renk paftalarını birbirinden ayıran sınır, vb.) “çizgi” olarak isimlendirilmiştir.

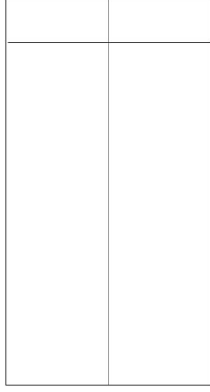


Fotoğraf-14: Sultan Murad Hüdavendigâr'ın Portresi, Kıyâfetü'l-insânîye fî şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563), 32b.²⁴⁰

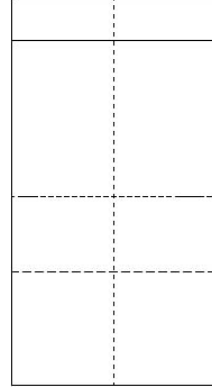
²⁴⁰ ÇAĞMAN, 2000, a.g.m., 166 s.



Şekil: 1



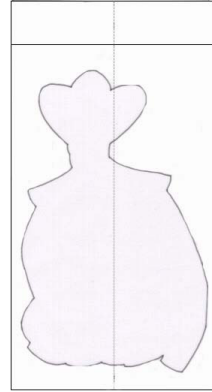
Şekil: 2



Şekil: 3



Şekil: 4



Şekil: 5

“Sultan Yıldırım Bayezid’in Portresi”

Minyatür el yazmasının 36a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân (taht) cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, konum, hareket ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 15).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde altta mimari (taht), üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Taht pastel renk tonları ile boyanmış ve üzerine süsleme uygulanmıştır. Figür ise salt renk tonları ile boyanarak kıyafetinin üzerine süsleme uygulanmıştır. Bu yapı doğrultusunda fon niteliğinde şekillenen taht yüzeyi figürü ön plâna çıkarmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, konum, hareket ve renk açısından genel hiyerarşik düzeni ise (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 6-1), geometrik bezemeli arka fon (tahtın sırt bölümü) (Şekil: 6-2), yastık (Şekil: 6-3), kemer (Şekil: 6-4) ve minder (Şekil: 6-5).

Taht dikey ekseninde simetrik olarak tasarlanmıştır (Şekil: 7). Tahtı oluşturan elemanlar, resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 8). Sağ ve sol kenarlarda yastığın üzerinden başlayan kemer, resim alanının üst tarafında iki ucu arasında boşluk kalacak şekilde tasarlanmıştır. Tahtın kurucu elemanları yatay hatlarda belirginleşmektedir ve her kompozisyon elemanı farklı bir renge boyanmıştır. Resim alanının üstüne simetrik iki kartuş içinde yazı yerleştirilmiştir (Şekil: 6-6).

Tahtın yüzeyi, padişah figürünün oturduğu minder ile yaslandığı yastık ve sırt bölümünün birleşme-kesişme noktalarına çekilen yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 9). Taht yüzeyini ikiye bölen bu çizginin, tahtın sırt bölümü ve yastığın dikey; alttaki minderin ise yatay düzlemler olarak kesişme-birleşme noktalarında ortaya çıkması, mekânı tanımlayan elemanların düzlem farklarının bu çizgi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir.

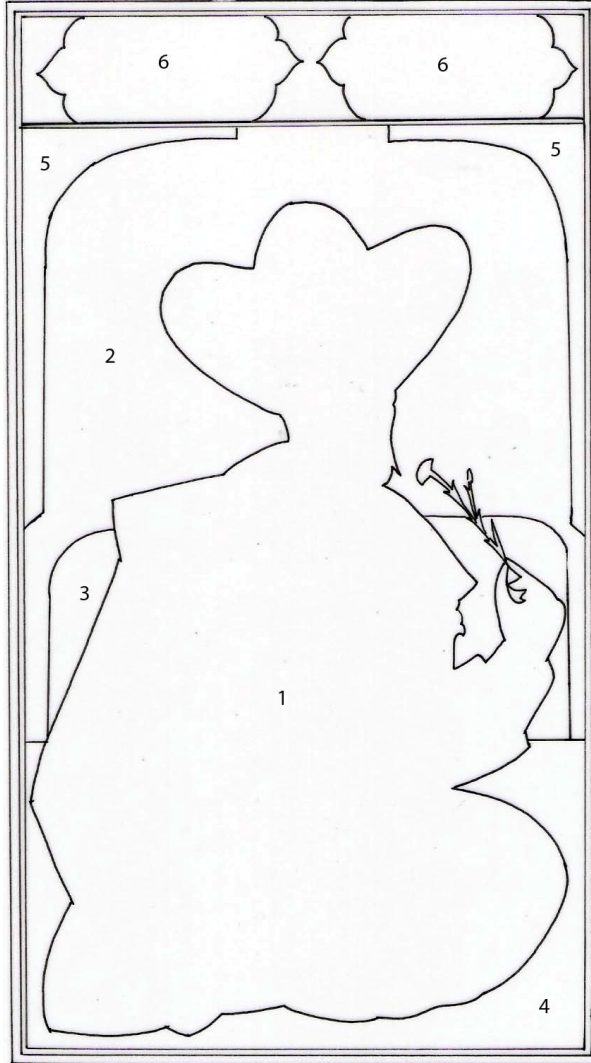
Figür $\frac{3}{4}$ oranında profilden; vücudu sağ kenara dönük ve oturur pozisyonda tasarlanmıştır. Sağ elinde mendil tutmakta ve sol elindeki karanfili koklamaktadır. Figür, resim alanına kütleli ağırlığı sol kenara yaslı bir şekilde yerleştirilmiştir. Böylece, mekânın (taht) simetrisi bozulmuş ve kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil:10).

Minyatürde renk, nesnel ortamın tanımlanması ve hiyerarşik düzenin kurulması açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk, birim alanları ayırıştırıcı özelliğinden dolayı, tahtı oluşturan elemanların yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da önemli bir fonksiyona sahiptir (Fotoğraf: 15).

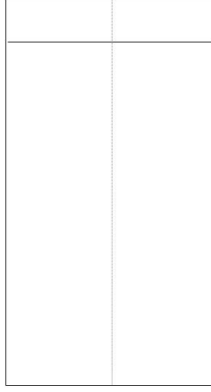


Fotoğraf-15: Sultan Yıldırım Bayezid'in Portresi, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563), 36a.²⁴¹

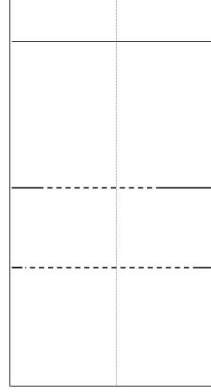
²⁴¹ ÇAĞMAN, 2000, a.g.m., 166 s.



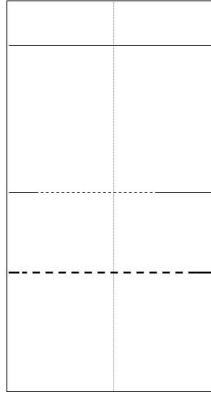
Şekil: 6



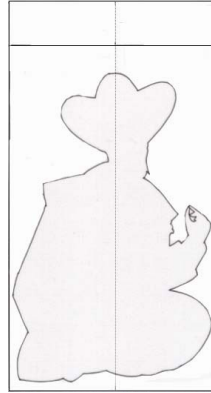
Şekil: 7



Şekil:8



Şekil: 9



Şekil: 10

“Çelebi Sultan Mehmed’in Portresi”

Minyatür el yazmasının 40b. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân (taht) cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, konum, hareket ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 16).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde altta taht, üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Taht pastel renk tonları ile boyanmış ve üzerine süsleme uygulanmıştır. Figür ise salt renk tonları ile boyanarak kıyafetinin üzerine süsleme uygulanmıştır. Bu yapı doğrultusunda fon niteliğinde şekillenen taht yüzeyi figürü ön plâna çıkarmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, konum, hareket ve renk açısından genel hiyerarşik düzeni ise (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 11-1), geometrik bezemeli arka fon (tahtın sırt bölümü) (Şekil: 11-2), yastık (Şekil: 11-3), kemer (Şekil: 11-4) ve minder (Şekil: 11-5).

Taht dikey eksenle simetrik olarak tasarlanmıştır (Şekil: 12). Tahtı oluşturan elemanlar, resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 13). Sağ ve sol kenarlarda yastığın üzerinden başlayan kemer, resim alanının üst tarafında iki ucu arasında boşluk kalacak şekilde tasarlanmıştır. Tahtın kurucu elemanları yatay hatlarda belirginleşmektedir. Her kompozisyon elemanı farklı bir renge boyanmıştır. Resim alanının üstüne simetrik iki kartuş içinde yazı yerleştirilmiştir (Şekil: 11-6).

Tahtın yüzeyi, padişah figürünün oturduğu minder ile yaslandığı yastık ve (tahtın) sırt bölümünün birleşme noktalarına çekilen yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 4). Resim alanını ikiye bölen bu çizginin, tahtın sırt bölümü ve yastığın dikey; alttaki minderin ise yatay düzlemler olarak kesişme-birleşme noktalarında ortaya çıkması, mekânı tanımlayan elemanların düzlem farklarının bu çizgi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir.

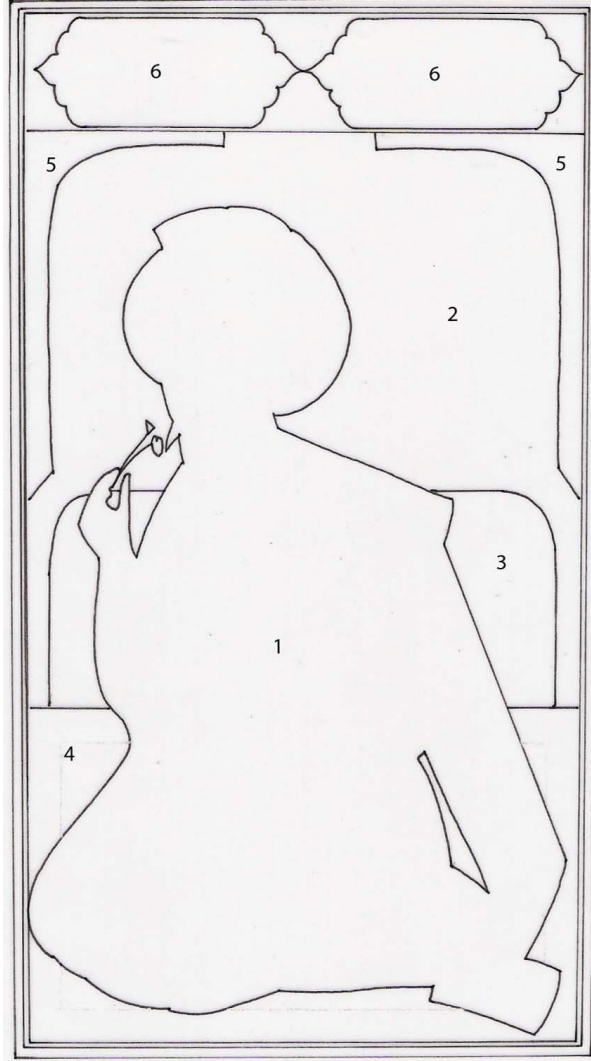
Figür, yüzeye $\frac{3}{4}$ oranında profilden; vücudu sol kenara dönük ve oturur pozisyonda tasarlanmıştır. Sol eli cebinde tasvir edilen figür sağ elindeki gülü koklamaktadır. Figür, resim alanına kütleli ağırlığı sol kenarına yaslı bir şekilde yerleştirilmiştir. Böylece, mekânın (taht) simetrisi bozulmuş ve kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil:15).

Minyatürde renk, nesnel ortamın tanımlanması ve hiyerarşik düzenin kurulması açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk, birim alanları ayırıştırıcı özelliğinden dolayı, tahtı oluşturan elemanların yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da önemli bir fonksiyona sahiptir (Fotoğraf: 16).

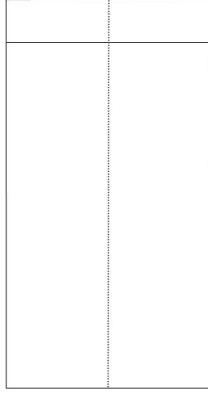


Fotoğraf-16: Çelebi Sultan Mehmed'in Portresi, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563), 40 b.²⁴²

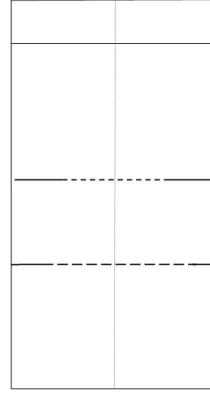
²⁴² ÇAĞMAN, 2000, a.g.m., 167 s.



Şekil: 11



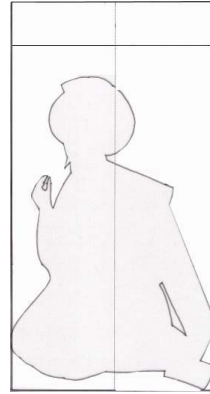
Şekil: 12



Şekil: 13



Şekil: 14



Şekil: 15

“Yavuz Sultan Selim’in Portresi”

Minyatür el yazmasının 53b. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân (taht) cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, konum, hareket ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 17).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde altta taht, üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Taht pastel renk tonları ile boyanmış ve üzerine süsleme uygulanmıştır. Figür ise salt renk tonları ile boyanarak kıyafetinin üzerine süsleme uygulanmıştır. Bu yapı doğrultusunda fon niteliğinde şekillenen taht yüzeyi figürü ön plâna çıkarmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, konum, hareket ve renk açısından genel hiyerarşik düzeni ise (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 16-1), geometrik bezemeli arka fon (tahtın sırt bölümü) (Şekil: 16-2), yastık (Şekil: 16-3), kemer (Şekil: 16-4) ve minder (Şekil: 16-5).

Taht dikey ekseninde simetrik olarak tasarlanmıştır (Şekil: 17). Tahtı oluşturan elemanlar, resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 18). Sağ ve sol kenarlarda yastığın üzerinden başlayan kemer, resim alanının üst tarafında iki ucu arasında boşluk kalacak şekilde tasarlanmıştır. Tahtın kurucu elemanları yatay hatlarda belirginleşmektedir. Her kompozisyon elemanı farklı bir renge boyanmıştır. Resim alanının üstüne simetrik iki kartuş içinde yazı yerleştirilmiştir (Şekil: 16-6).

Tahtın yüzeyi, padişah figürünün oturduğu minder ile yaslandığı yastık ve tahtın sırt bölümünün birleşme noktalarına çekilen yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 4). Resim alanını ikiye bölen bu çizginin, tahtın sırt bölümü ve yastığın dikey; alttaki minderin ise yatay düzlemler olarak kesişme-birleşme noktalarında ortaya çıkması, mekânı tanımlayan elemanların düzlem farklarının bu çizgi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir.

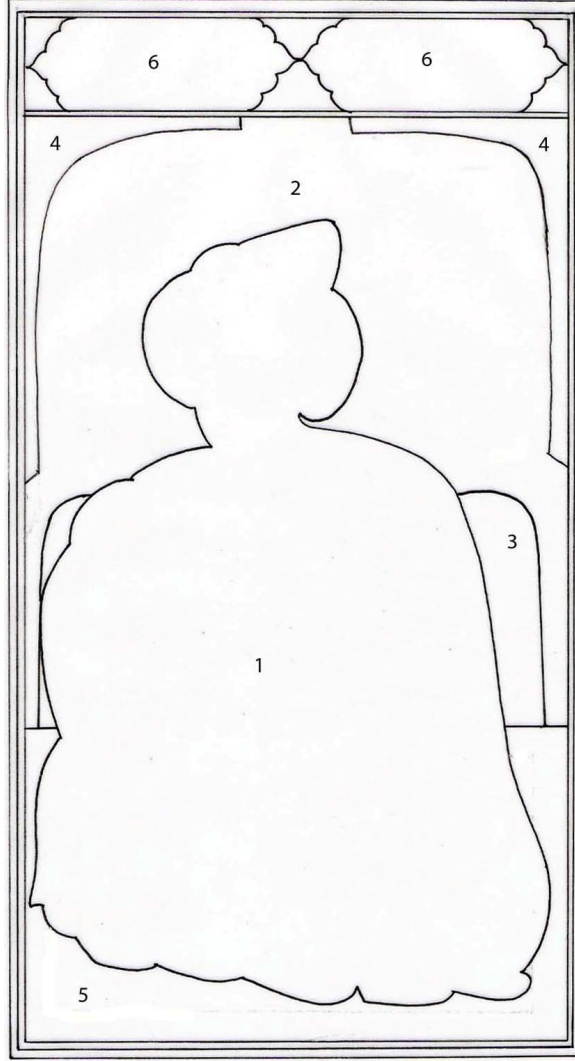
Sağ elinde mendil tutan figür $\frac{3}{4}$ oranında profilden; vücudu sol kenara dönük ve oturur pozisyonda resmedilmiştir. Figür resim alanına kütleli ağırlığı sol kenara yaslı bir şekilde yerleştirilmiştir. Böylece mekânın (taht) simetrisi bozulmuş ve kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil:20).

Minyatürde renk, nesnel ortamın tanımlanması ve hiyerarşik düzenin kurulması açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk, birim alanları ayırıcı özelliğinden dolayı, tahtı oluşturan elemanların yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da önemli bir fonksiyona sahiptir (Fotoğraf: 17).

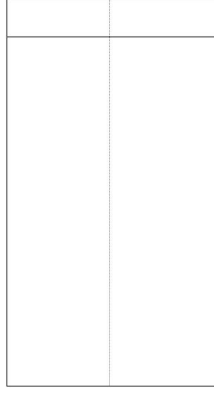


Fotoğraf-17: Yavuz Sultan Selim'in Portresi, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H. 1563), 53b.²⁴³

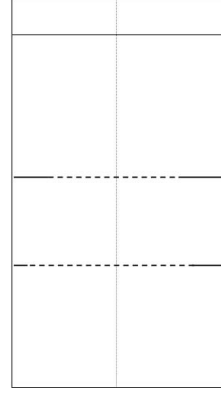
²⁴³ ÇAĞMAN, 2000, a.g.m., 166 s.



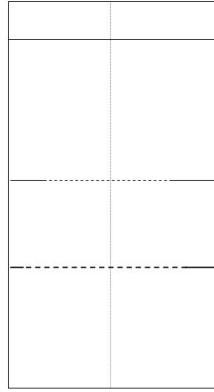
Çizim: 16



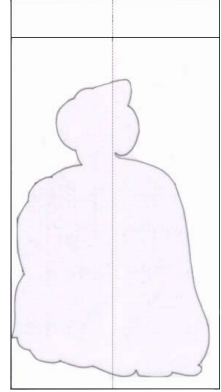
Şekil: 17



Şekil: 18



Şekil: 19



Şekil: 20

“Sultan III. Murad’ın Portresi”

Minyatür el yazmasının 73a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân (taht) cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, konum, hareket ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 18).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde altta mimari (taht), üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Taht pastel renk tonları ile boyanmış ve üzerine süsleme uygulanmıştır. Figür ise salt renk tonları ile boyanarak kıyafetinin üzerine süsleme uygulanmıştır. Bu yapı doğrultusunda fon niteliğinde şekillenen taht yüzeyi figürü ön plâna çıkarmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, konum, hareket ve renk açısından genel hiyerarşik düzeni ise (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 21-1), geometrik bezemeli arka fon (tahtın sırt bölümü) (Şekil: 21-2), yastık (Şekil: 21-3), minder (Şekil: 21-4) ve kemer (Şekil: 21-5).

Taht dikey ekseninde simetrik olarak tasarlanmıştır (Şekil: 22). Tahtı oluşturan elemanlar, resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 23). Sağ ve sol kenarlarda yastığın üzerinden başlayan kemer, resim alanının üst tarafında iki ucu arasında boşluk kalacak şekilde tasarlanmıştır. Tahtın kurucu elemanları yatay hatlarda belirginleşmektedir. Her kompozisyon elemanı farklı bir renge boyanmıştır. Resim alanının üstüne iki kartuş içinde yazı yerleştirilmiştir (Şekil: 21-6).

Tahtın yüzeyi, padişah figürünün oturduğu minder ile yaslandığı yastık ve (tahtın) sırt bölümünün birleşme-kesişme noktalarına çekilen yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 24). Zemini ikiye bölen bu çizginin, tahtın sırt bölümü ve yastığın dikey, alttaki minderin ise yatay düzlemler olarak kesişme-birleşme noktalarında ortaya çıkması, mekânı tanımlayan elemanların düzlem farklarının bu çizgi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir.

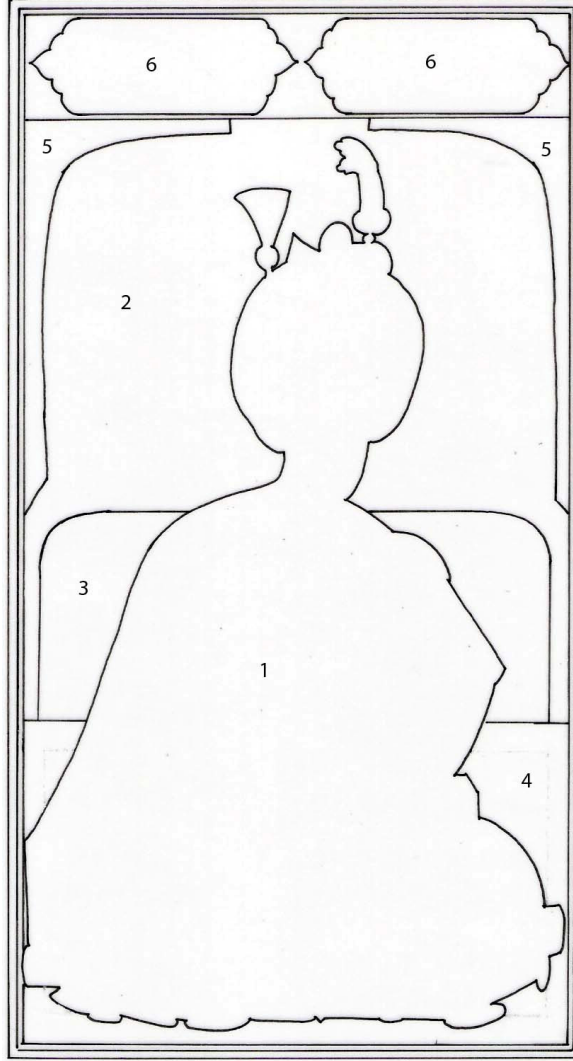
Figür $\frac{3}{4}$ oranında profilden; vücudu sağ kenara dönük ve oturur pozisyonda resmedilmiştir. Sağ elinde mendil, sol elinde ise kitap tutmaktadır. Figür resim alınına, kütleli ağırlığı sol kenara yaslı bir şekilde yerleştirilmiştir. Böylece mekânın (taht) simetrisi bozulmuş ve kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil:25).

Minyatürde renk, nesnel ortamın tanımlanması ve hiyerarşik düzenin kurulması açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk, birim alanları ayırıcı özelliğinden dolayı, tahtı oluşturan elemanların yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da önemli bir fonksiyona sahiptir (Fotoğraf: 18).

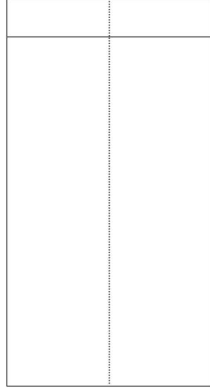


Fotoğraf-18: Sultan III. Murad'ın Portresi, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H.1563), 73 a.²⁴⁴

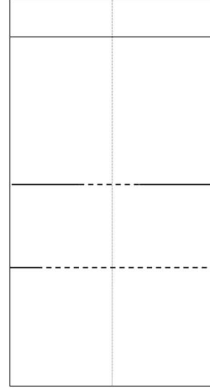
²⁴⁴ ÇAĞMAN, 2000, a.g.m., 167 s.



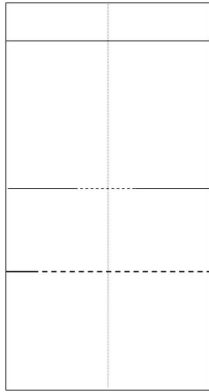
Şekil: 21



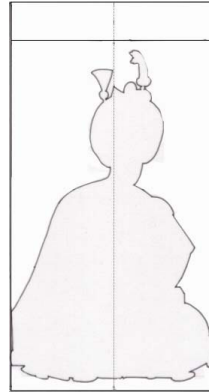
Şekil: 22



Şekil: 23



Şekil: 24



Şekil: 25

2.1. 2. Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerin Kompozisyon Düzeni

“Sultan II. Selim’in Adalet Kulesi’nden Attığı Ok İle Kubbealtı’ndaki Hedefi Vurması”

Minyatür el yazmasının 11a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 19).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde (sırası ile) en altta doğa; doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Mimari pastel ve yer yer salt renk tonları ile boyanmış; üzerine süsleme uygulanmıştır. Figürler ise salt renk tonlarına boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 26–1), altta toplântı odasındaki peykenin cepheden izlenen bölümünde oturan figürler (Şekil: 26–2) peykenin yan bölümlerinde oturan ve ayakta duran figürler (Şekil: 3) ve padişahın arkasına yerleştirilen iki figür (Silahtar ve Çuhadar ağalar) (Şekil: 26–4).

Padişah figürünün diğer figürlere göre daha büyük tasarlanması, figürlerin hiyerarşik düzeninin kurumsal statüye göre şekillendiğini düşündürmektedir. Resim alınının üst tarafında tasvir edilen eylemin merkezinde padişah figürünün bulunması da bu yargıyı doğrulamaktadır. Diğer taraftan, minyatürde, Adalet Kulesi'ndeki padişah figürü ve toplandı odasında büyük tasarlanan figürlerin boyutlarının gerçekleştirilen eylemlerin merkezine bağılı olarak şekillendiğı de söylenebilir. Resim alınının üst tarafında tasvir edilen eylem alt taraftakinden daha şiddetli ve tasarlanan konunun merkezindedir. Bu nedenle altta ve üste kendi eylem merkezlerine göre şekillenen hiyerarşik düzenin, kompozisyonun genelinde (asıl eylem merkezinde bulunan) padişah figürüne göre şekillendiğı söylenebilir.

Minyatürde mimari elemanların renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişahın oturduğı (alttaki mimari bağlantılarıyla birlikte izlenen) kule (Şekil: 26-5), alt tarafta duvar, zemin ve peykeden oluşan divan odası (Şekil: 26-6), Kubbealtı'nda padişahın okunu attığı hedef (Şekil: 26-7) ve fon olarak izlenen avludaki taşlık (Şekil: 26-8). Mimariyi oluşturan elemanların hiyerarşik düzeninin insan figürlerinin hiyerarşisine göre şekillendiğı söylenebilir. Minyatürde doğa elemanı olarak sadece bir ağaç figürü tasarlanmıştır (Şekil: 26-9).

Kompozisyon nesnel içerik açısından bir bütünü yansıtmaktadır. Ancak öznel içerik açısından incelendiğı zaman, üstte avludaki taşlık ile ilişkilendirilmiş kule; altta ise divan odası olmak üzere iki farklı mekânın tasarlandığı dikkati çekmektedir. Söz konusu mekânların, divan odasındaki duvarın üstüne yerleştirilen mavi paftanın (Şekil: 27) alt çizgisi ile birbirinden ayrıldığı söylenebilir (Şekil: 28). Bu yapı doğrultusunda, divan odasında cepheden net bir şekilde izlenen peyke sağ ve sol kenarlardan aşağı doğru inmektedir. Ancak, peykenin yanlardaki bölümleri figürlerin altında kalmıştır. Bu nedenle peyke, odaya cepheden yatay olarak yerleştirilmiş etkisi taşımaktadır. Böylece mekân, alttan üste doğru zemin, peyke ve duvar olmak üzere üç aşamalı olarak tasarlanmış ve her birim alan farklı bir renge boyanmıştır (Şekil: 29). Divan odasının üstüne yerleştirilen Adalet Kulesi ise dikey olarak tasarlanmış ve

çatısı cetvelin dışında bırakılmıştır. Kulenin üzerindeki her renk paftası kuleyi oluşturan farklı bir birimi temsil edecek şekilde tasarlanmıştır. Kulenin dışında yer alan bölümlere ağaç figürü, Kubbealtı'nda padişahın okunu attığı hedef ve taşlık yerleştirilmiştir. Resim alınının sağ üst köşesinden sola doğru gelişen alana ise yazı yerleştirilmiştir (Şekil: 26–10) .

Minyatürde mekân elemanlarının grafiğine bakarak (portre minyatürlerde görüldüğü üzere) yatay, dikey düzlem farklarına ilişkin net bir belirtece ulaşmak olanağı yoktur. Ancak divan odasının zemini ve duvarının renklerinin farklı tasarlanması; ayrıca, peykenin üzerindeki halının formunun yatayda ve dikeyde belirginleşmesi bu yönde bir vurgu olarak değerlendirilebilir.

Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plâni ile tasvir edilmiştir. Resim alanına yatay ve dikey hatlara yerleştirilen figürler yoğunlukları ve eylem yönleri ile yatay bir hareketlilik içindedirler. Figür dizileri, resim alanında yatay ve dikey hatlar ile üçer grup (aşama) olarak düzenlenmiştir (Şekil: 30). Diğer figürlere göre daha büyük tasarlanan padişah figürü üstte ve figür yoğunluğunun az olduğu bir alana yerleştirilerek; kompozisyonun odak noktasında tasarlanmıştır (Şekil: 31). Figürlerin çapraz hatlarda karşılığını bulan pozisyonlara yerleştirilmesi ile kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil: 32).

Minyatürde tasarlanan eylemin mekânsal sınırlarının belirli olması eylemin yöneldiği (tamamlandığı veya tamamlanmak üzere yön belirttiği) merkezin resim alanında gösterilmesine neden olmuştur. Bu yapı doğrultusunda minyatürde figür dizileri doğal olarak cetvelin sağ ve sol kenarlarından eylem merkezine doğru gelişen düzen grafiğine bağlı olarak tasarlanmıştır.

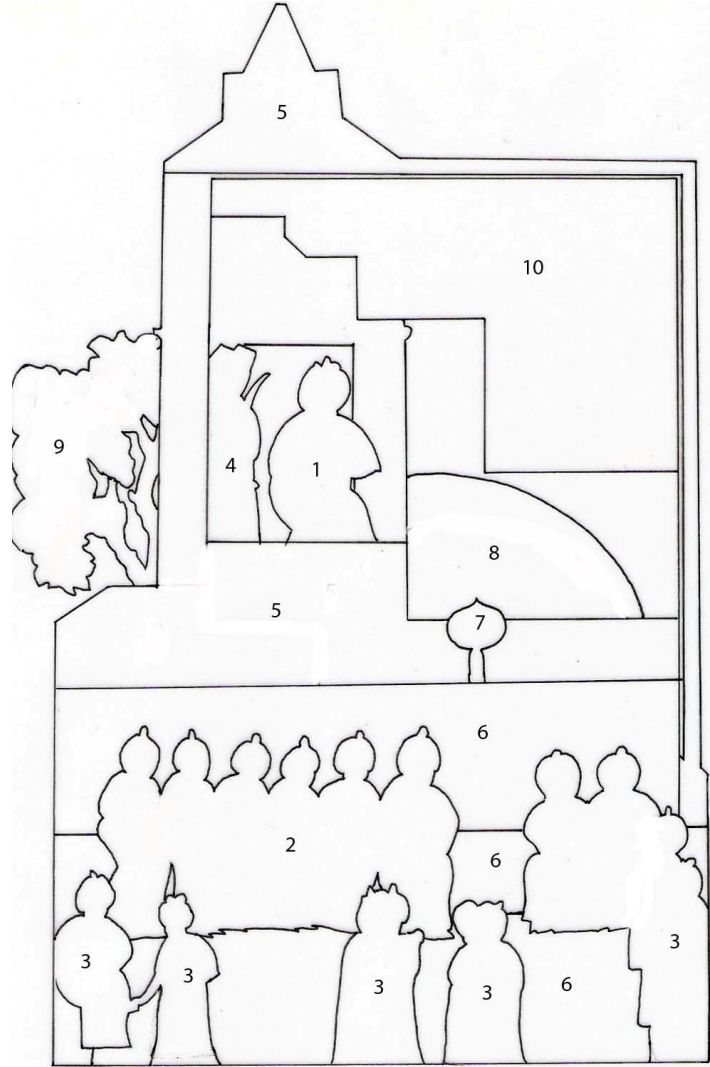
Toplântı odasındaki peykenin, içe doğru ve mekânda mesafe hissi oluşturacak şekilde tasarlanması kompozisyonda (alt tarafta) belirli bir oranda atmosfer duygusu yaratmaktadır. Peykenin yapısına uygun olarak oturur durumda tasvir edilen figürler

ve ayaktaki figürlerin düzeni de burada sezilen atmosfer duygusunu güçlendirmektedir. Ayrıca resim alınının sol kenarında, çatının kule ile birleştiği yerde bir derinlik etkisi olduğu ve burada mekânın içe doğru kademelerinin vurgulanmaya çalışıldığı söylenebilir.

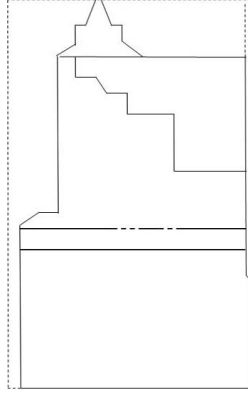
Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Renk eylem ve mekân merkezlerinin belirlenmesinde oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 19).



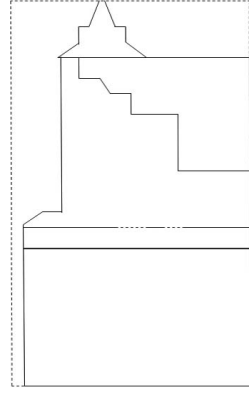
Fotoğraf-19: Sultan II. Selim'in Adalet Kulesi'ndeki Pencereden Attığı Ok İle Kubbealtı'ndaki Hedefi Vurması, Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A.3595), 11a.



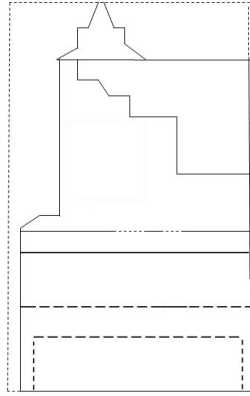
Şekil: 26



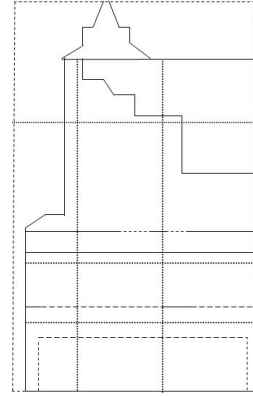
Şekil: 27



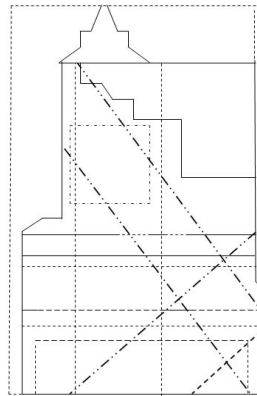
Şekil: 28



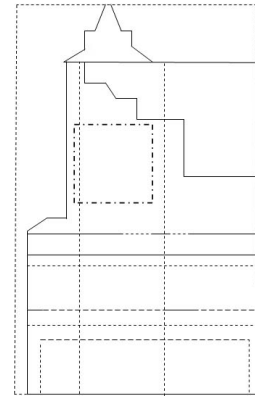
Şekil: 29



Şekil: 30



Şekil: 31



Şekil: 32

“ Sultan II. Selim’in Belgrad Cülûsu”

Minyatür el yazmasının 26b. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen bir form²⁴⁵ içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Sayfanın üst tarafında, çadır ve gölgelikler resim alanını sınırlayan cetvelin dışına taşmıştır. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 20).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde (sırası ile) en altta doğa; doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Binalar ve otağ daha çok salt renklere boyanmıştır. Halı, taht ve gölgeliklerin üzerine süsleme uygulanmıştır. Figürler ise salt renklere boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 33-1), padişah figürünün önünde (sol tarafta) ayakta duran figür (Şekil: 33-2), padişahın eteğini öpen figür ve söz konusu figürün sola doğru çaprazında eğilmiş pozisyonda tasarlanan figür (Şekil: 33-3), padişahın arkasındaki iki figür (Silahtar ve Çuhadar ağalar) (Şekil: 33-4), halının üzerinde izlenen diğer figürler (Şekil: 33-5) ve resim alanının sol alt köşesinde tasarlanmış olan figürler (Şekil: 33-6).

²⁴⁵ Minyatürün alt tarafı (muhtemelen) sonradan müdahale sonucu boyanmış durumdadır. Ancak, bu alan dikkatle incelendiği zaman, boyanın altında cetveli görmek mümkündür. Bu nedenle şekiller alttaki cetvele göre yapılmıştır.

Padişah figürünün diğer figürlerden daha büyük tasarlanmasından yola çıkarak, figürlerin hiyerarşik düzeninin kurumsal statüye göre şekillendiği söylenebilir. Ancak figür boyutlarının eylem merkezine yaklaştıkça büyümesi, minyatürde eylemsel hiyerarşinin de etkin olduğunu düşündürmektedir.

Mimari elemanlar ve eşyaların renk, boyut ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişahın oturduğu taht (Şekil: 33-7), otağ (Şekil: 33-8), yere serilmiş olan halı (Şekil: 33-9) ve sayfanın sağ alt köşesine yerleştirilen binalar (Şekil: 33-10).

Doğa elemanlarının renk, konum ve boyut özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Resim alanında en alta dizilen figür dizisinin üzerinde bulunduğu yeşil alan (Şekil: 33-11) ve fon niteliği taşıyan doğa (Şekil: 33-12).

Minyatürde eylem hiyerarşinin mekân elemanlarının hiyerarşisini yönlendirdiği söylenebilir. Taht ve halının renk değerlerinin şiddeti, alttaki kara alanından daha güçlü tasarlanmıştır. Söz konusu elemanların üzerindeki figürler ise hiyerarşik açıdan diğer figürlere göre daha ön plânda tasvir edilmiştir.

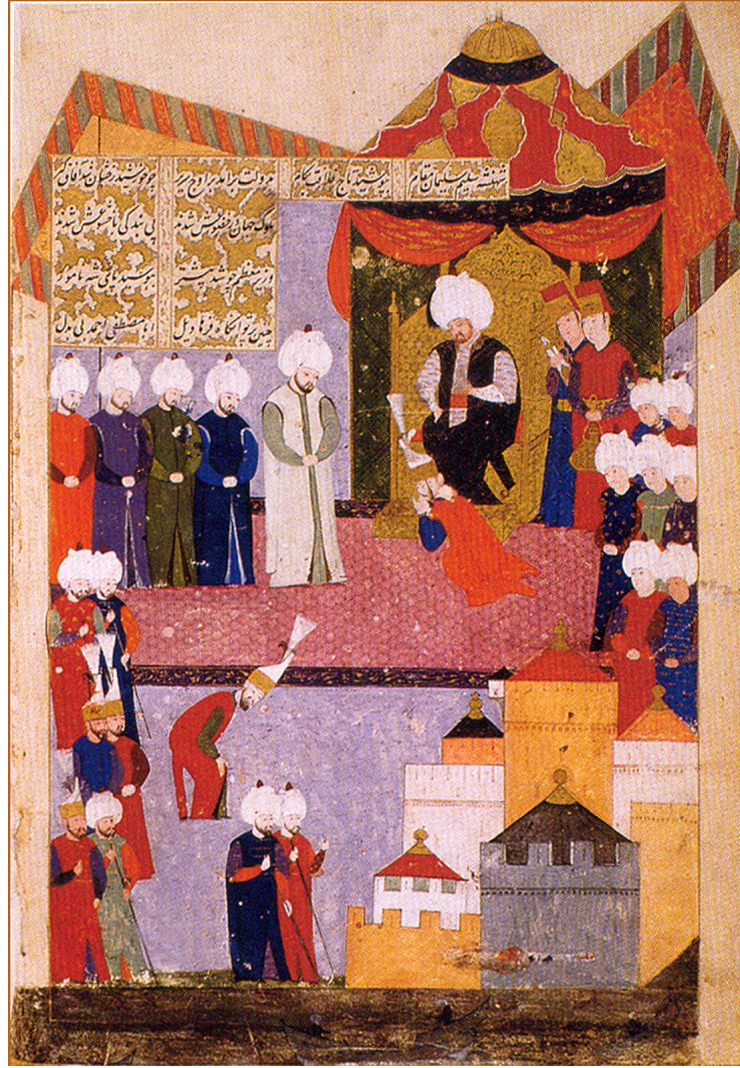
Resim alanı halının yüzeye cepheden ve yatay olarak yerleştirilmesi ile üçe bölünmüştür. Böylece elde edilen birim alanlar farklı renklere boyanmıştır (Şekil: 34). Mekân halının üst tarafında, dikey hatları ile belirginleşen otağ, taht ve otağın arkasındaki kara alanı; alt tarafında ise binalar ve kara alanının resim alanına yatay olarak yerleştirilmesiyle kurulmuştur. Çadırın başlangıç noktası ile halının üstten bitiş noktasının çakışması, mekân elemanları arasındaki düzlem farkının halının üst çizgisi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir (Şekil: 35). Tahtın halının üzerine derinlik vurgusu yapar bir şekilde yerleştirilmesi de bu düşüncüyü desteklemektedir. Minyatürün sol üst kenarına, gölgelikten çadırın üstüne taşar şekilde yazı yerleştirilmiştir (Şekil: 33-13).

Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasarlanmıştır. Sağ ve sol kenarlardan orta alana doğru gelişen figür dizileri resim alanında yatay ve dikey hatlar ile üçer grup (aşama) olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Şekil: 36). Kenarlarda izlenen figür yoğunluğu tahtın etrafında hafifletilmiş; böylece, padişah figürü kompozisyonun odak noktasına çekilmiştir (Şekil: 37). Ayrıca tahtın önünden, sol alt köşeye doğru eğik bir hat üzerine yerleştirilen eylem halindeki iki figür ve etraflarındaki espasın yardımı ile kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil: 38).

Minyatürde eylemin tamamlanma aşamaları resim alanı içinde bir merkeze bağlanmıştır. Bu nedenle figür dizileri sağ ve sol kenarlarda cetvelin altından orta alana doğru dizilmiştir. Söz konusu düzen bağıntıları dikkate alındığında, minyatürde eylem, mekân ve zaman açısından sürekliliğin dıştan içe doğru tasarlandığı söylenebilir.

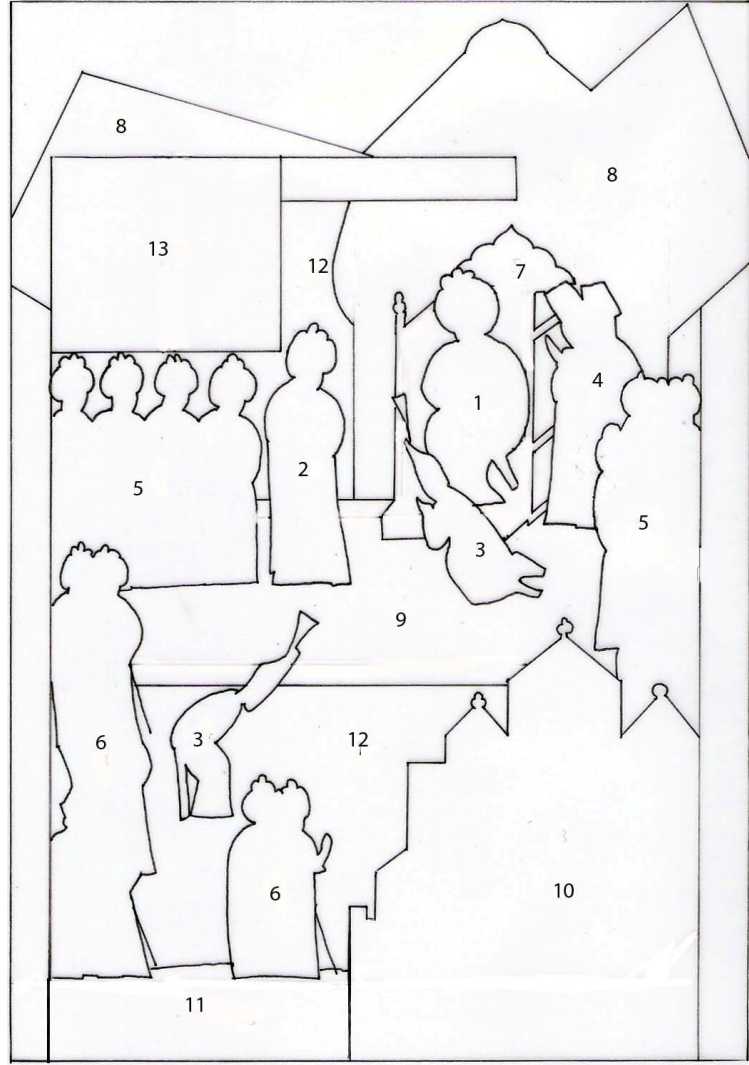
Minyatürde, gölgelikler ve alt taraftaki binaların arasında tasarlanan olay alanında basit bir atmosfer duygusu yaratılmıştır. Sağ üst köşeye yerleştirilen tahtın $\frac{3}{4}$ profilden ve üç boyutlu bir etki doğrultusunda tasarlanması ve figür dizilerinin düzeni ile de söz konusu yapı güçlendirilmiştir.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Renk eylem ve mekân merkezlerinin belirlenmesinde de oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (otağ, tat ve halı) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 20).

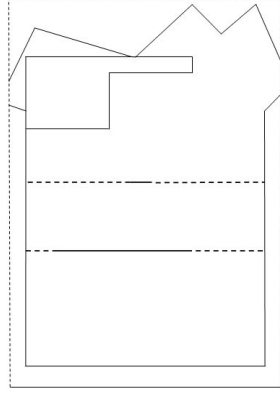


Fotoğraf-20: Sultan II. Selim'in Belgrad'da Cülûsu, Şehnâme-i Selim Hân, 1581
(TSM. A. 3595), 26b.²⁴⁶

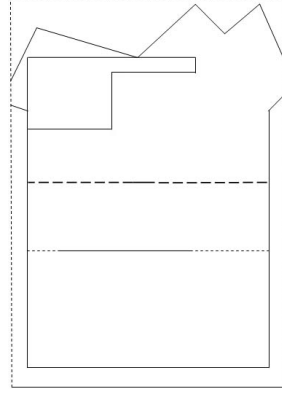
²⁴⁶ Yaşamları ve Yapıtları ile Osmanlılar Ansiklopedisi, II. Cilt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, 515 s.



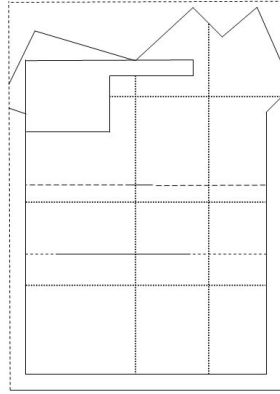
Şekil: 33



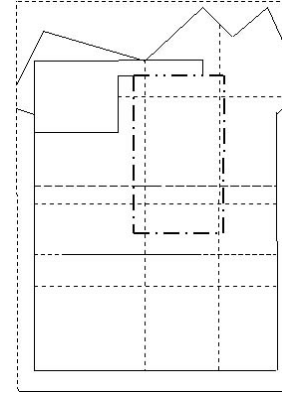
Şekil: 34



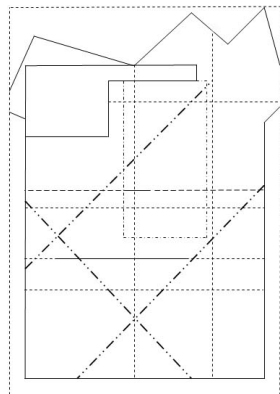
Şekil: 35



Şekil: 36



Şekil: 37



Şekil: 38

“Sokullu Mehmed Paşa’nın Divanı”

Minyatür el yazmasının 27a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 21).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) altta mimari; üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Ancak mimarinin yüzeyi figürlerde kullanılan renklerin yanında fon niteliğinde kaldığı için figürler ön plâna çıkmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Sokullu Mehmed Paşa figürü (Şekil: 39–1), bu figürün iki yanına, önüne ve sayfanın sağ kenarına yerleştirilmiş olan insan figürleri (Şekil: 39–2) ve biri Sokullu Mehmet Paşa figürünün önünde diğerleri ise sayfanın alt tarafında küçük boyutları ile dikkati çeken kadın, erkek ve çocuk figürleri (Şekil: 39–3).

Sokullu Mehmed Paşa ve diğer saray mensuplarına ait figürlerin merkezde ve diğer figürlerden daha büyük tasarlanmasından yola çıkarak, minyatürde figür boyutlarının kurumsal hiyerarşiye göre şekillendiği söylenebilir. Ancak boyutları büyük tasarlanan figürlerin eylemin merkezinde buldukları dikkate alındığı zaman, figürlerin boyutlarının oluşturulmasında eylemsel hiyerarşinin de etkin olduğu söylenebilir.

Mimari elemanlar ve eşyaların renk, boyut ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: peyke (Şekil: 39-4), mekânın duvarları (Şekil: 39-5), zemin (Şekil: 39-6) ve Sokullu Mehmet Paşa figürünün altındaki halı (Şekil: 39-7).

Minyatürde eylem hiyerarşinin mekân hiyerarşisini yönlendirdiği söylenebilir. Çünkü figür boyutları mekânın merkezine yaklaştıkça büyümekte; uzaklaştıkça küçülmektedir.

Resim alanı peykenin yüzeye (cepheden görülen duvar boyunca) cepheden ve yatay olarak yerleştirilmesi ile üçe bölünmüş ve elde edilen birim alanlar farklı renklere boyanmıştır (Şekil: 40). Böylece, mekân peykenin üst tarafında iki renk paftalı duvarlar ve peykenin alt tarafında yatay (içe doğru) gelişen zemin olarak kurgulanmıştır. Resim alanının üstüne yerleştirilen yazı (Şekil: 39-8) ile sol kenardaki duvar arasında kalan boşluk tezhipte (Şekil: 39-9) tamamlanmıştır. Peykenin, cepheden ve üstten gösterilmesi mekân elemanlarının yatay dikey düzlemlerinin kolayca algılanmasına neden olmaktadır (Şekil: 41).

Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Resim alanına serbest düzende yerleştirilen figürler yoğunlukları ve eylem yönleri ile sağ ve sol kenarlardan orta alana doğru yatay bir diziliş sergilemektedirler. Ancak, figürlerin serbest düzende görülmeleri figür dizilerinin mekânda içe doğru gelişen bir derinlik eksenine dizilmelerinden kaynaklanmaktadır. Figürler yüzeye yatay (içe doğru) ve dikey hatlarla üçer grup (aşama) olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 42). Kenarlarda izlenen figür yoğunluğunun merkezdeki figürün etrafında azalması ile Sokullu Mehmet Paşa figürü kompozisyonun odak noktasında tasarlanmıştır (Şekil: 43). Söz konusu figürün önünde ve yanındaki figürlerin birbirini çapraz gören pozisyonları ile de kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil: 44).

Minyatürde, tasarlanan eylemin gerçekleştiği mekân resim alanı içinde gösterildiği için figür dizileri cetvelin sağ ve sol kenarlarından orta alana doğru dizilmiştir. Sağ kenarda cetvelin altında kalan figürlere bakarak mekânın sağa doğru genişlediği ve dolayısıyla bu bölümde de insanların bulunduğunu düşünmek mümkündür. Ancak eylemin sürekliliği mekâna bağlı bir devamlılığı şart koşmadığı için; sanatçı mekânın sadece eylem ile ilgili bölümünü tasarlamış olmalıdır. Bu yapı dikkate alındığında, minyatürde eylem, mekân ve zaman açısından sürekliliğin dıştan içe doğru; eylem merkezine yönelen bir düzen doğrultusunda tasarlandığı söylenebilir.

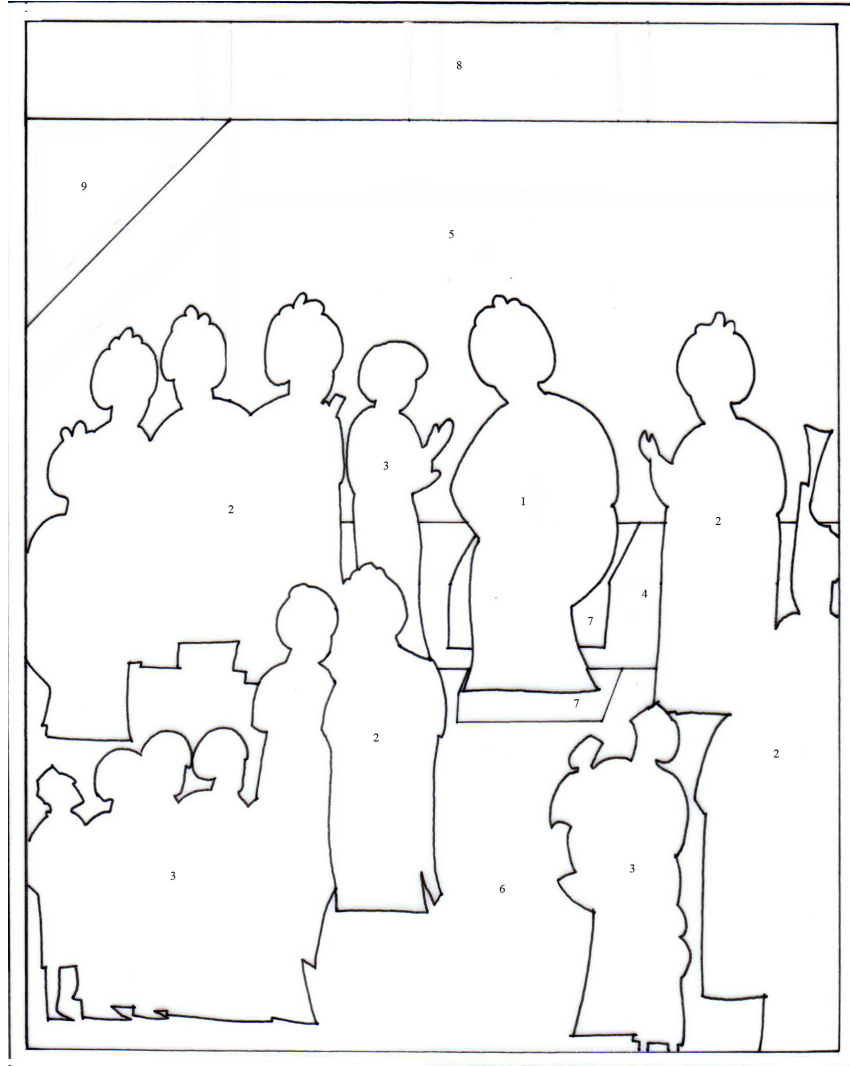
Yukarıda belirtildiği üzere minyatürde, toplântı odasının sol duvarı üstte eğik bir çizgi ile tamamlanmış ve söz konusu duvar ile cepheden görülen duvar arasına bir çizgi çekilmiştir. Bu özellikten dolayı mekânda atmosfer duygusu oluşmaktadır. Peykenin formu ve figür düzeni de mekândaki mevcut atmosfer duygusunu güçlendirmektedir.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Renk eylem ve mekân merkezlerinin belirlenmesinde de oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (duvar ve zemin) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 21).

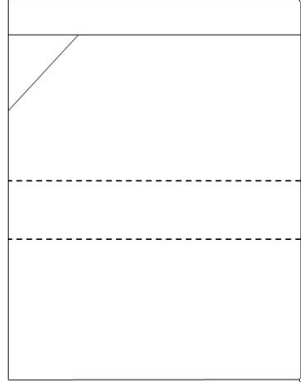


Fotoğraf-21: Sokullu Mehmed Paşa'nın Divanı, Şehnâme-i Selim Hân, 1581
(TSM.A..3595), 27a.²⁴⁷

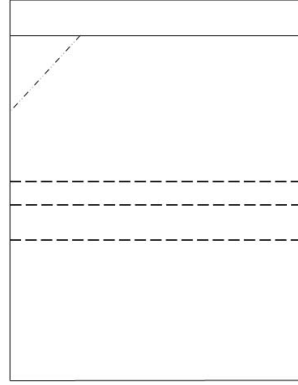
²⁴⁷ RENDA, 2002, a.g.e., 24 s.



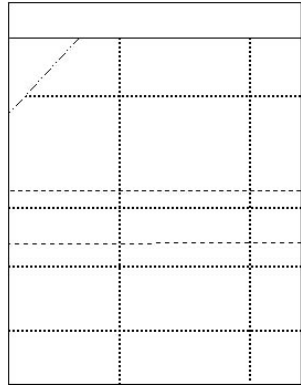
Şekil: 39



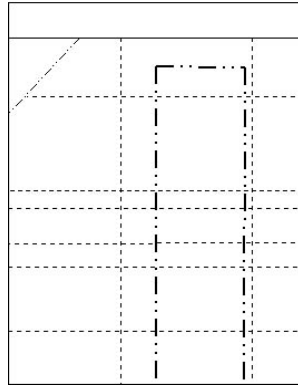
Şekil:40



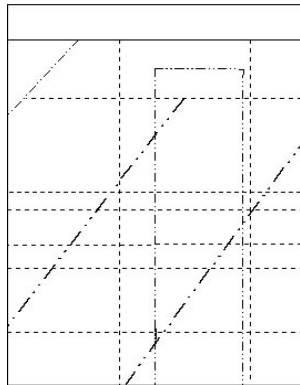
Şekil: 41



Şekil: 42



Şekil: 43



Şekil: 44

“ Sultan II. Selim’in Safevî Elçisini Huzuruna Kabulü”

Minyatür, el yazmasının 53b. sayfasında yer almaktadır; el yazmasının 54a. sayfasındaki minyatürde tasvir edilen olayın devam sahnesi niteliğindedir. Kompozisyon dikey gelişen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Sayfanın üst tarafında bir grup ağaç filizi ve bir mimari elemanın çatısı resim alanını sınırlayan cetvelin dışına taşmıştır. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 22).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) en altta doğa, doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Mimari daha çok salt renk tonlarına boyanarak üzerine süsleme uygulanmıştır. Figürler ise salt renk tonlarına boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 45-1), tahtın sol tarafında kapıya bitişik duran figür (Şekil: 45-2), bu figürün yanından başlayarak cetvel hizasında alta doğru yerleştirilmiş sekiz adet figür (Şekil: 45-3), padişahın önünde eğilen üç adet figür (Şekil: 45-4), hediyelik eşyaları taşıyan figürler (Şekil: 45-5) ve halı ile alttaki küçük bina arasına yerleştirilmiş olan iki adet figür (Şekil: 45-6).

Padişah figürünün boyutunun diğer figürlerden daha büyük tasarlanması, figür boyutlarının kurumsal hiyerarşiye göre şekillendiğini düşündürmektedir. Ancak

padişah figürünün eylem merkezinde etkin kişi olarak ortaya çıkması eylemsel hiyerarşiye de dikkat çekmektedir.

Mimari elemanlar ve eşyaların renk, boyut, konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişahın oturduğu taht (Şekil: 45-7), tahtın önüne serilmiş olan halı (Şekil: 45-8), sayfanın üst tarafında arka fona yerleştirilen sarayın cepheden görüntüsü ve halının altındaki küçük bina (Şekil: 45-9), figürlerinin taşıdığı hediyeler (Şekil: 45-10).

Doğa elemanlarının renk, boyut ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Dış mekân mahiyetinde ve fon niteliği taşıyan olay alanı (Şekil: 45-12) ve resim alanının üst tarafında cetvelden taşan ağaç filizleri (Şekil: 45-13).

Minyatürde eylem hiyerarşinin mekân elemanlarının hiyerarşisini yönlendirdiği söylenebilir. Çünkü mekânın merkezinde izlenen taht hacimli görüntüsü ile diğer mekân elemanlarına göre daha güçlü tasarlanmış ve tahta oturan padişah figürü boyut açısından büyük tasarlanmıştır.

Resim alanı, halının yüzeye cepheden ve yatay olarak yerleştirilmesi ile üçe bölünmüştür (Şekil: 46). Böylece elde edilen paftalar farklı renklere boyanmıştır. Mekân, halının üst tarafında dikey hatları ön plâna çıkan ve daha çok renk paftaları olarak algılanan mimari, taht ve doğa elemanları; halının alt tarafında ise yatay gelişen toprak alan ve üzerindeki basit yapı olarak kurulmuştur. Resim alanının üst tarafında, mimarinin formuna göre tasarlanan alanlara yazı yerleştirilmiştir (Şekil: 45-11).

Tahtın başlangıç çizgisi ile halının üstten bitiş çizgisinin çakışması, mekân elemanları arasındaki düzlem farkının halının üst çizgisiyle vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir (Şekil: 47). Tahtın, halının üzerine derinlik vurgusu yapar bir şekilde yerleştirilmesi de bu düşüncüyü desteklemektedir.

Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Yoğunluk ve eylem yönleri ile yatay bir hareketlilik içinde izlenen figürler, resim alanına ikisi eğik, biri yatay hatlarda olmak üzere alttan üste doğru üç grup (aşama) olarak yerleştirilmiştir. Figür dizilerini dikey hatlarda da yan yana üç grup olarak tespit etmek mümkündür. Fakat figür dizilerinin dikey hatlarda oluşturdukları gruplar (aşama) net değildir (Şekil: 48). Figür dağılımındaki yoğunluk padişah figürünün etrafında azaltılmıştır. Böylece, tahta oturan padişah figürü kompozisyonun odak noktasında tasarlanmıştır (Şekil: 49). Altta hediye taşıyan insan figürlerinin eğik bir hatta dizilmeleri ile kompozisyona hareketlilik (Şekil: 50) kazandırılmış ve mekânda hareketsiz olarak duran figürler ile hareket halindeki figürler ayrıştırılmıştır. Söz konusu düzen doğrultusunda hediye taşıyan figür dizisi hareketli diğerleri ise sabit pozisyonda tasvir edilmiştir.

Minyatürde “padişahın Safevî elçisini kabulü” ve “hediyelerin taşınması” konularına ilişkin iki eylem söz konusudur. Hediyeleri taşıyan figür dizisi sol kenarda cetvelin altından olay alına sokularak eylemin resim alanında tasvir edilen mekân biriminden önce başladığına ilişkin vurgu yapılmıştır. Ancak minyatürde iki eylemin gerçekleştiriyor olması süreklilik imgesi açısından bir çeşitlilik yaratmaktadır. Padişah ve oturduğu taht eylemin başlangıç aşamasını izlediğimiz kenarın karşısındaki cetvele yaslı olarak (zıt yönde) tasarlanmıştır. Bu düzen doğrultusunda, kabul eyleminin resim alanı içinde tamamlandığı söylenebilir. Çünkü tahtın cetvele bitişik olarak tasarlanması ile oluşturulan zıtlık eylemin sınırlarını belirlemeye yöneliktir. Ancak altta ki hediyeleri taşıyan figür dizisi eğik bir hat üzerinde (hareket halinde) tasarlanmış ve eylemin geliştiği kenardaki cetvel ile figürler arasında boşluk bırakılmıştır. Söz konusu düzen doğrultusunda ise hediye taşıyan figür dizisinin eyleminin resim alanı dışında tamamlandığı sonucunu çıkarmak mümkündür.

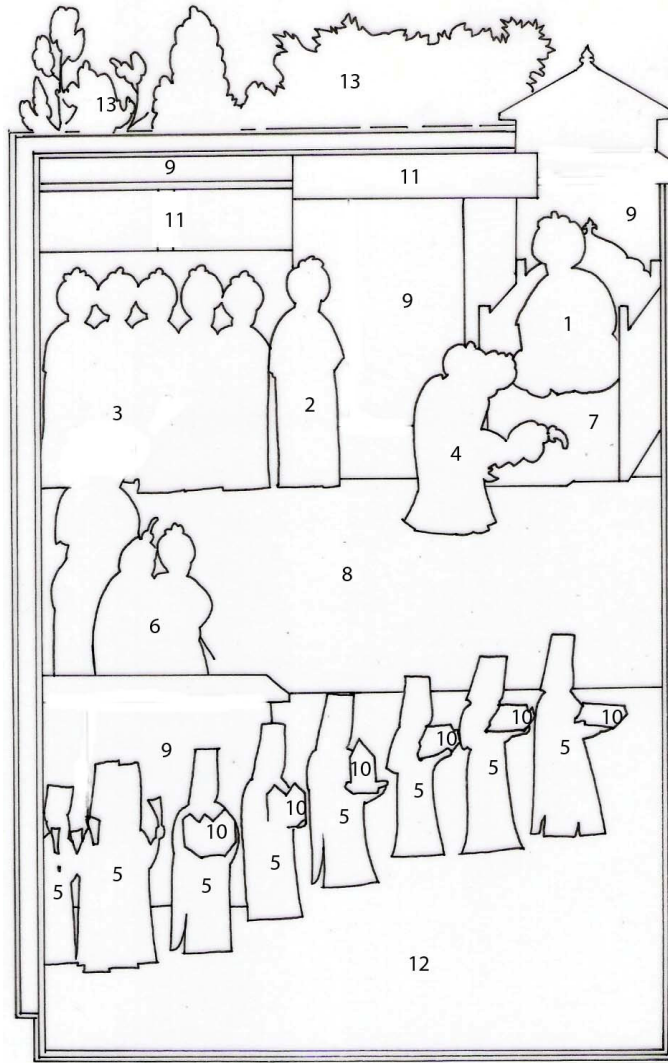
Tahtın yüzeye derinlik vurgusu yapar bir şekilde yerleştirilmesi ve insan figürlerinin aralarında mesafe varmış izlenimi veren boşluklar eşliğinde düzenlenmesi ile minyatürde belli bir oranda atmosfer duygusu yaratılmıştır.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Renk eylem ve mekân merkezlerinin belirlenmesinde de oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (mimari ve doğa) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 22).

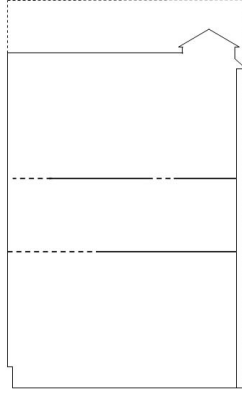


Fotoğraf–22: Sultan II. Selim’in Safevî Elçisini Huzuruna Kabulü, Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595), 53b.²⁴⁸

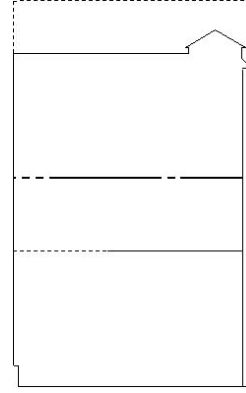
²⁴⁸ Serpil BAĞCI, “El Yazmalarından Albümlere: III. Mehmet”, **Padişahın Portresi Tesavir-i Âl-i Osman**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, 234 s.



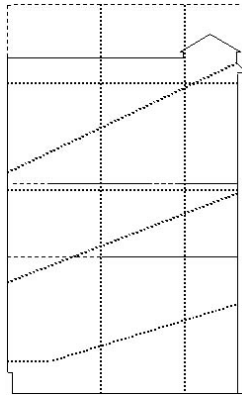
Şekil: 45



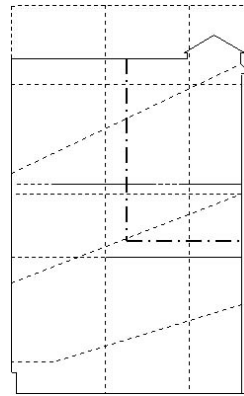
Şekil: 46



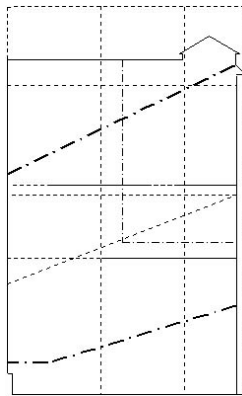
Şekil: 47



Şekil: 48



Şekil: 49



Şekil: 50

“Sultan II. Selim’in Safevî Elçisini Huzuruna Kabulü Sırasında Hediyelerin Taşınması”

Minyatür, el yazmasının 54a. sayfasında yer almaktadır; el yazmasının 53a. sayfasında bulunan minyatürde tasvir edilen olayın başlangıç sahnesi niteliğindedir. Kompozisyon dikey gelişen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Sayfanın üst tarafında bir grup ağaç filizi resim alanını sınırlayan cetvelin dışına taşmıştır. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 23).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) en altta doğa, doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Mimari pastel ve salt renklere boyanarak üzerine süsleme uygulanmıştır. Figürler ise pastel tonda boyanan doğa alanında salt renklere boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Hediyelik eşya taşıyan figür dizisi (Şekil: 51-1) ve diğer figürler (Şekil: 51-2).

Minyatürde figürlerin boyutlarının eylemsel hiyerarşiye göre şekillendiği söylenebilir. Resim alanının alt tarafındaki figürlerin hareketli ve boyut açısından büyük tasarlanması bu yargıyı doğrulamaktadır.

Mimari ve hediyelik eşyaların boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Sayfanın üst tarafına yerleştirilmiş olan mimari

(Şekil: 51–3), mimari elemanların önüne dizilmiş hediyelik eşyalar (Şekil: 51–4) ve insan figürlerinin ellerinde taşıdığı hediyelik eşyalar (Şekil: 51–5).

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Dış mekân mahiyetinde ve fon niteliği taşıyan olay alanı (Şekil: 51–7) ve sayfanın üstünde cetvelin dışına yerleştirilen ağaç filizleri (Şekil: 51–8).

Resim alanı mimari ve doğayı birbirinden ayıran bir çizgi ile ikiye bölünmüştür. Böylece elde edilen birim alanlar çizginin altında ve üstünde farklı renklere boyanmıştır. Ancak, sol kenardan başlayarak çizginin üzeri figür ve eşya dizileri ile $\frac{3}{4}$ oranında kapatılmıştır (Şekil: 52). Mekân, çizginin üst tarafında dikey hatları ile ön plâna çıkan mimari ve cetvelin dışına taşan ağaç filizleri; çizginin alt tarafında ise olay alanı (toprak zemin) olarak tasarlanmıştır. Minyatürün zemini (diğer örneklerde görüldüğü gibi) üçe bölünmemiştir. Fakat üstte mimari, ortada insan figürleri ve alt tarafta hediyelik eşyaları taşıyan figür dizisinin yüzeyde bıraktığı etki bu yönde bir vurgu niteliğindedir (Şekil: 53). Resim alanının sağ üst tarafında, yazı mimarının formuna göre tasarlanan alanlara yerleştirilmiştir (Şekil: 51–6). Resim alanını ikiye bölen çizginin mimarının dikey ve alttaki olay alanının yatay düzlemler olarak kesişme-birleşme noktalarında ortaya çıkması, mekânı tanımlayan elemanların yatay-dikey düzlem farklarının bu çizgi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir (Şekil: 52).

Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Figürler biri dikey diğeri eğik hatlarda düzenlenmiş iki dizi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak figür dizileri resim alanındaki diğer kompozisyon elemanlarıyla birlikte araştırıldığı zaman, alttan üste doğru yerleştirilen figür dizilerini biri eğik, ikisi yatay olarak düzenlenmiş üç grup (aşama) olarak tespit etmek mümkündür (Şekil: 54). Altta hediye taşıyan insan figürlerinin eğik bir hatta dizilmeleri ile kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır. Ayrıca bu yapı doğrultusunda mekânda hareketsiz olarak duran figürler ve hareket halindeki figürler

ayrıştırılmıştır. Hediye taşıyan figür dizisi hareketli diğerleri ise sabit pozisyonda tasvir edilmiştir. (Şekil: 55).

Resim alanının sol kenarlarında, figürlerin cetvelin altında (sahneye giriş yönünü belirterek) kalması ile eylemin minyatürde görülen mekânın öncesinde başladığının vurgulandığı söylenebilir. Ancak, söz konusu kenarın karşısındaki kenar ile hediyeleri taşıyan figür dizileri arasında boşluk bırakılmıştır. Söz konusu yapı doğrultusunda, eylemin resim alanında tamamlanmadığı ve cetvelin dışında da (53b. sayfasında da) devam ettiğinin vurgulandığı söylenebilir. Hediyeleri taşıyan figür dizisinde öndeki figür ile 53b. (Fotoğraf: 22) sayfasındaki minyatürde sol kenarda cetvelin altında kalan figürün aynı nesneyi taşıyor olmaları bu fikri doğrulamaktadır.

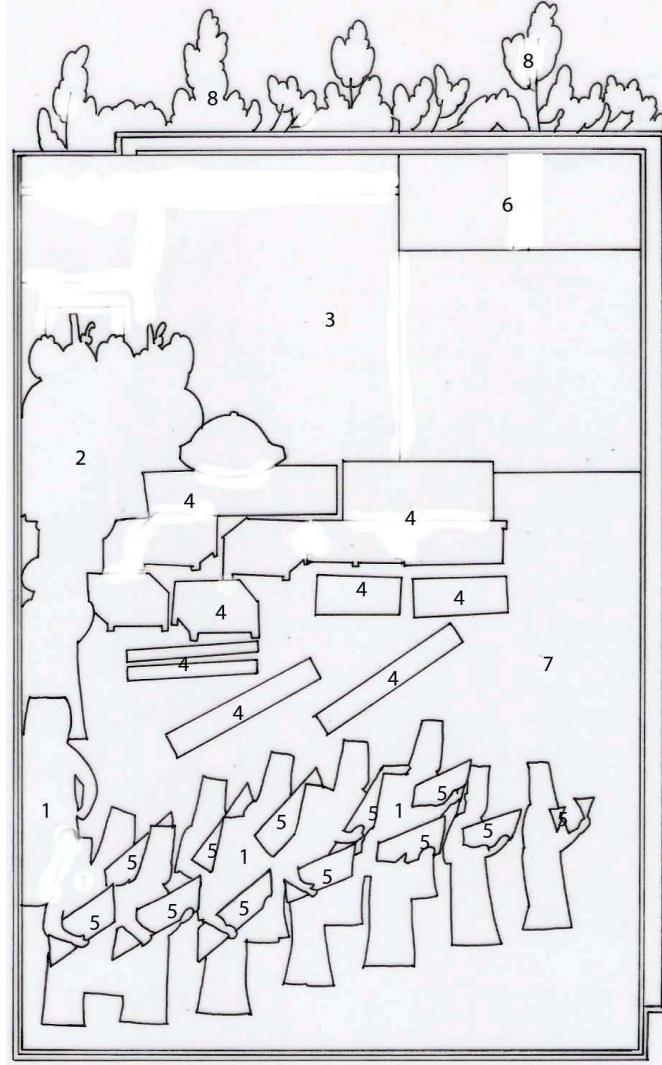
Minyatürde tasvir edilen mekânda yüzeyin yoğun etkisi söz konusudur. Ancak, hediyelik eşyaların ve figür dizilerinin düzeni yüzeyin yoğun etkisini kırmakta ve kompozisyonda hafif bir atmosfer duygusu yaratmaktadır.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (mimari ve doğa) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 23).

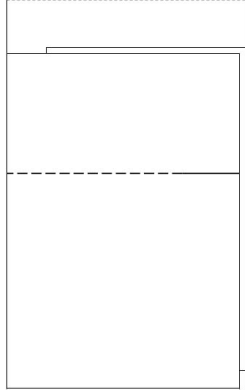


Fotoğraf-23: Sultan II. Selim'in Safevî Elçisini Huzuruna Kabulü Sırasında Hediyelerin Taşınması, Şehnâme-i Selim Hân, 1581, (TSM. A. 3595), 54a²⁴⁹

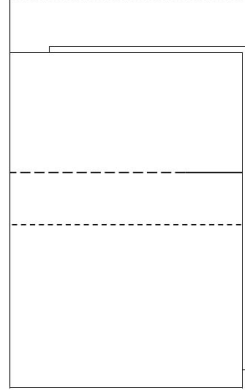
²⁴⁹ BAĞCI, 2000, a.g.m., 234 s.



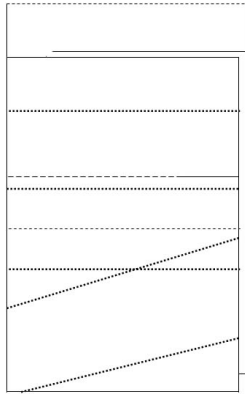
Şekil: 51



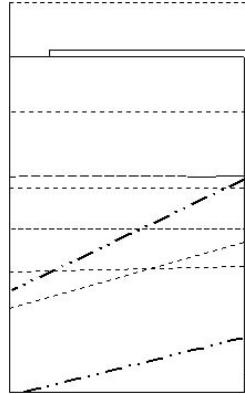
Şekil: 52



Şekil: 53



Şekil: 54



Şekil: 55

2. 1. 3. Zübdetü't-tevârih, 1583 (TİEM. T. 1973) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerin Kompozisyon Düzeni

“ Hz. Elyâse ve Hz. Ezakiyal Peygamberlerin Öyküleri ”

Minyatür el yazmasının 35a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 24).

Minyatürde iki farklı olay tasvir edilmiştir. Resim alanının üst tarafında “Hz. Elyâse peygambere inananların sarık giymesi”, alt tarafında ise “Hz. Ezakiyal peygamberin ölüleri diriltmesi” konuları farklı minyatürler olarak tasarlanmışlardır.

“Hz. Elyâse peygambere inananların sarık giymesi”

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) altta mimari; üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Mimari elemanların yüzeyine süsleme uygulanmıştır. Ancak mimarinin yüzeyi figürlerde kullanılan renklerin yanında fon niteliğinde kalmaktadır. Bu nedenle figürler ön plâna çıkmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Hz. Elyâse peygamber figürü (Şekil: 56-1) ve diğer figürler (Şekil: 56-2).

Hz. Elyâse peygambere ait figürün diğer figürlerden daha büyük tasarlanmasından yola çıkarak, minyatürde figür boyutlarının kurumsal hiyerarşiye göre şekillendiği söylenebilir. Ancak boyut açısından büyük tasarlanan figürün eylemin merkezinde bulunduğu dikkate alındığı zaman, figürlerin hiyerarşik düzeninin kurulmasında eylemsel hiyerarşinin de etkin olduğu söylenebilir.

Mimari elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Hz. Elyâse peygamberin oturduğu taht²⁵⁰ (Şekil: 56-3), tahtın önüne serili halı (Şekil: 56-4), mekânın duvarları (Şekil: 56-5), tahtın sol tarafında kalan pembe renkli zemin (Şekil: 56-6) ve cepheden görülen duvarın üzerindeki pencere (Şekil: 56 -7).

Minyatürde mekân elemanlarının hiyerarşisinin eylem hiyerarşisine göre şekillendiği söylenebilir.

Minyatürde, iç mekân olarak tasarlanan resim alanının sağ tarafına, cetvele bitişik olarak bir taht yerleştirilmiştir. Mekânın zemini, tahtın önüne yatay olarak serilmiş bir halı ile başlamakta; halının üst tarafında görülen pembe renkli alan ile devam etmektedir. Söz konusu alanın üstünde ve sol tarafında ise mekânın cepheden ve sol kenardan görülen duvarları yerleştirilmiştir. Sol kenardaki duvar üsten eğik bir çizgi ile tamamlanmış; cetvel ile duvar arasında oluşan üçgen alan süsleme ile doldurulmuştur (Şekil:56-8).

Mekânın zemini ile cepheden görülen duvarının kesişme-birleşme noktaları (figürlerin arkasında bazı bölümleri görülen) bir çizgi belirtilmiştir. Çizginin iki yanındaki paftalar renk ve süsleme açısından farklı tasarlanmıştır. Söz konusu yapı doğrultusunda mekân elemanlarının yatay, dikey düzlem farklarının vurgulanmak istendiği söylenebilir (Şekil: 57).

²⁵⁰ Hz. Elyâse peygamberin oturduğu kompozisyon elemanı portre minyatürlerdeki tahtlar ile benzerlik gösterdiği için bu tez çalışması kapsamında “taht” olarak adlandırılmıştır.

Ayrıca, Hz. Elyâse peygamberin oturduğu taht genel yapı itibari ile portre minyatürlerde karşılaştığımız tahtlarla benzerlik göstermektedir. Bu örnekte de minder ile yastığın birleşme-kesişme noktalarında söz konusu elemanların yatay-dikey düzlem farklarını belirten bir çizgi mevcuttur (Şekil: 58). Ancak bu örnekte tahtın sırt bölümü üç renk paftasına bölünmüş ve tahtın üstüne çatı görevi gören farklı bir eleman yerleştirilmiştir

Minyatürde, her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkararak hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Figürler resim alanına içe doğru gelişen bir mesafe doyarlığı içinde üç grup (aşama) olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 59). Diğer taraftan, figürleri eğik bir hat üzerinde tek sıra olarak yerleştirilmiş olarak görmek de mümkündür (Şekil: 60). Bu özellik doğrultusunda kompozisyona hareketlilik kazandırıldığı söylenebilir. Hz. Elyâse peygamber figürü resim alanının sağ tarafında diğer figürlerden ayrılarak bir espas içinde tasarlanmış ve böylece kompozisyonun odak noktasında gösterilmiştir (Şekil: 61).

Figürlerin hareketleri gözlemlendiği zaman, eylem alanına girme ve şapkalarını çıkarma aşamaları ayrıntılı bir şekilde görülmektedir. Söz konusu düzen doğrultusunda resim alanında tasvir edilen eylemin (iç) sürekliliğine ilişkin bir yargı oluşturmak mümkündür. Ayrıca minyatürün sol kenarında bir figür cetvelin altında tasvir edilmiştir. Bu özellik doğrultusunda eylemin, resim alanında tasvir edilen mekân biriminden önce başladığının vurgulandığı söylenebilir. Diğer taraftan, Hz. Elyâse peygamber figürü diğer figürlerin eylem yönlerinin aksine cepheden tasarlanmıştır. Söz konusu zıtlık doğrultusunda da genel eylemin resim alanı içinde tamamlandığının vurgulandığını söylemek mümkündür.

Minyatürde, mekânın sol duvarının üstten eğik bir çizgi ile tamamlanması ve söz konusu duvar ile cepheden görülen duvar arasına bir çizgi çekilmesi sonucu belirli bir oranda atmosfer duygusu yaratılmıştır. Tahtın konumu ve figürlerin düzeni ile de bu yapı güçlendirilmiştir.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk eylem ve mekân merkezlerinin belirlenmesinde oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (duvar ve zemin) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 24).

“Hz. Ezakiyal peygamberin ölülere diriltmesi”

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde (sırası ile) altta doğa; üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonlarda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Hz. Ezakiyal peygamber figürü salt renk tonları ile boyanarak ön plâna çıkması sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Hz. Ezakiyal figürü (Şekil: 56–8) ve diğer figürler (Şekil: 56–9). Figürlerin hiyerarşik düzeninin eylemsel hiyerarşiye göre şekillendiği söylenebilir.

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Tepeler (dağlar) (Şekil: 56–10), olay alanı (Şekil: 56–11) ve gökyüzü (Şekil: 56–12).

Minyatürde, figürlerin yerleştirildiği alan fon niteliğinde tasarlanmış ve figürlerin rahat bir şekilde görünmeleri sağlamıştır.

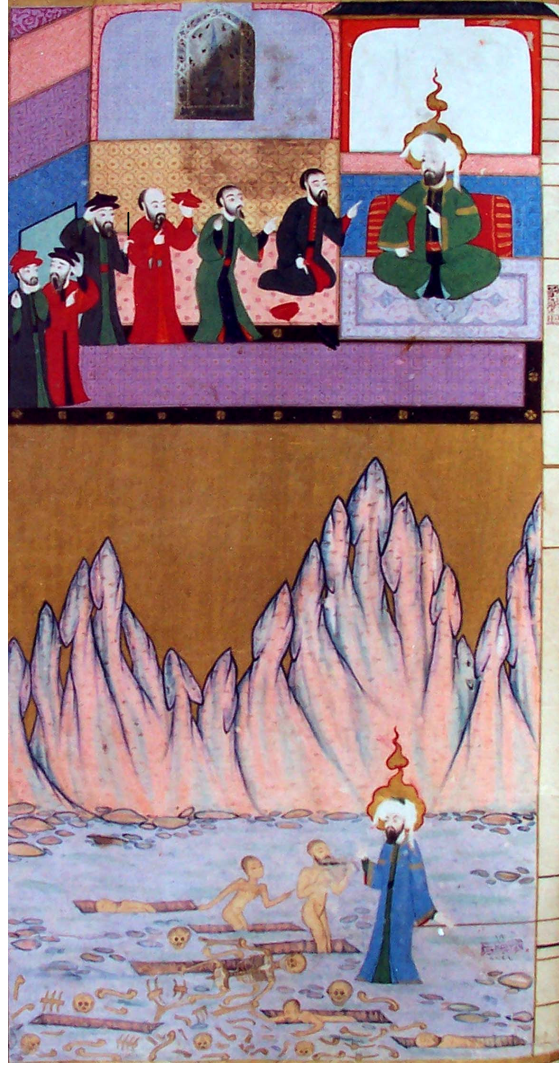
Resim alanı basit kayalardan oluşan bir çizgi ile ikiye bölünmüş; böylece elde edilen alanlar (çizginin altında ve üstünde) farklı renklere boyanmıştır (Şekil: 62). Mekân, çizginin üst tarafında dikey olarak gelişen tepeler (dağlar) ve gökyüzü;

çizginin alt tarafında ise yatay gelişen olay alanı olarak tasarlanmıştır. Resim alanını ikiye bölen çizginin tepelerin dikey ve alttaki olay alanının yatay düzlemler olarak birleşme-kesişme noktalarında ortaya çıkması, mekânı tanımlayan elemanların yatay-dikey düzlem farklarının bu çizgi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir (Şekil: 62).

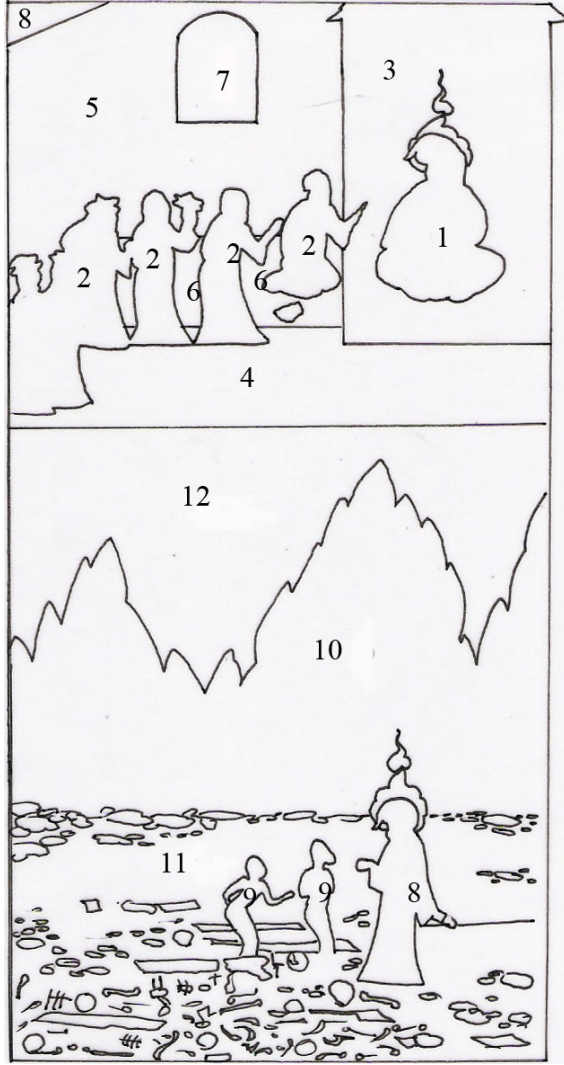
Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Figürler resim alanını bölen çizginin alt tarafına yatay gelişen tek sıra halinde yerleştirilmiştir.

Resim alanının üst tarafında, tepeler (dağlar) ve Hz. Ezakiyal peygamber figürü arasında basit bir mesafe hissi oluşturulmuştur. Diğer figürlerin pozisyonları ile de söz konusu yapı güçlendirilmiştir.

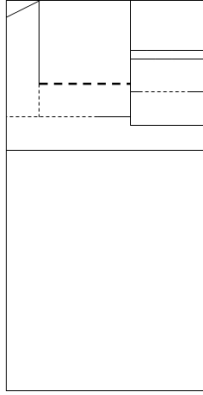
Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (tepeler ve olay alanı) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 24).



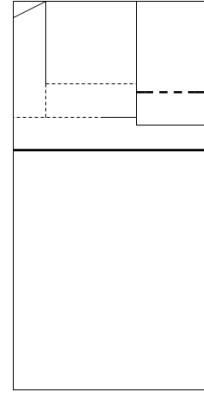
Fotoğraf-24: Hz. Elyâse ve Hz. Ezakiyal Peygamberlerin Öyküleri, Zübdetü't
tevârih, 1583 (TİEM. T. 1973), 35a, (Fotoğraf: Ruhi Konak)



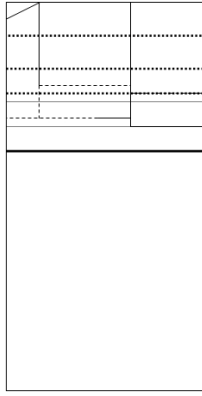
Çizim: 56



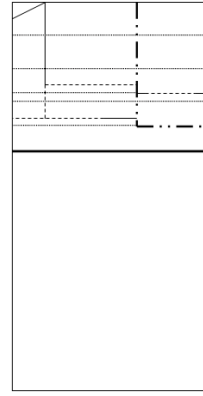
Şekil: 57



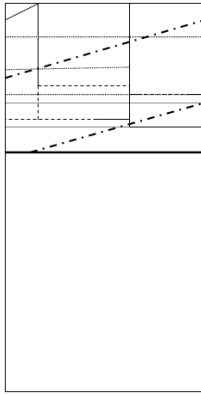
Şekil: 58



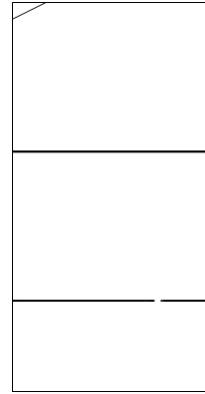
Şekil: 59



Şekil: 60



Şekil: 61



Şekil: 62

“Hz.Yunus, Hz. İrmiya (Yeremya²⁵¹) ve Hz. Üzeyir Peygamberlerin Öyküsü”

Minyatür el yazmasının 38a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 25).

Minyatürde üç farklı olay tasvir edilmiştir. Ancak kompozisyonlar konularına göre ayrılmadan tasarlanmıştır. Resim alanının üst tarafında “Hz. Yunus’un balığın karnından çıktıktan sonra bir ağacın altında dinlenmesi ve Hz. İrmiya’nın, Kudüs’ün Babil Kralı Buhtunnasar tarafından yakılmasına bir ağacın altın üzülmesi”, ırmağın alt tarafında ise “Hz. Üzeyir peygamber ve eşeğine yeniden can verilmesi” konuları tasvir edilmiştir.²⁵²

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) en altta doğa; doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonlarda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Mimari daha çok pastel renklere boyanarak, üzerine süsleme uygulanmıştır. Figürler ise pastel tonda boyanan doğa alanında salt renklere boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Resim alanının alt tarafında boyut olarak diğer figürlerden büyük tasarlanmış olan Hz. Üzeyir figürü

²⁵¹ Hz. İrmiya peygamberin adı Tevrat’ta Yeremya olarak geçmektedir. Bknz.; Metin AND; Minyatürlerle Osmanlı - İslam Mitologyası, İstanbul 1998, 206 s.

(Şekil: 63-1), üstte sol kenarda ağacın altında tasarlanmış olan Hz. İrmiya (Yeremya) figürü (Şekil: 63-2) ve üstte ağaçların arasında çıplak tasvir edilen Hz. Yunus figürü (Şekil: 63-3).

Hz. Üzeyir peygamber figürü boyut açısından diğer figürlere göre daha büyük tasarlanmıştır. Ancak, figürlerin arasında kurumsal veya eylemsel statü açısından bir ayırım yapmak mümkün değildir. Bu nedenle Hz. Üzeyir figürünün boyutunun büyük tasarlanmasının, öyküsünün anlatıldığı alanın üstteki alana göre daha geniş olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Hayvan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: İrmakta görülen diğer balıklardan daha büyük tasarlanmış olan balık figürü (Şekil: 63-4), diğer balık figürleri (Şekil: 106-5), altta Üzeyir peygamberin arkasında görülen eşek figürü (Şekil: 63-6) ve üstte Hz. İrmiya peygamberin arkasındaki ceylanlar (Şekil: 63-7).

Mimari elemanların boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Resim alınının sağ alt köşesinde net bir şekilde görülen bina (Şekil: 63-8) ve harabeler (Şekil: 63-9). Minyatürde üç farklı eylem tasvir edildiği için belirli bir eylem ve mekân merkezi belirlemek mümkün değildir.

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: İrmak (Şekil: 63-10), fon niteliği taşıyan ve üç farklı renk ile karşımıza çıkan olay alanı (Şekil: 63-11) ve ağaç figürleri (Şekil: 63-12).

Boyut açısından büyük ve renk açısından farklı tasarlanan balığın Hz. Yunus'un karnından çıktığı balık olduğu söylenebilir. Böylece minyatürde hayvan figürlerinin boyutlarının eylemsel hiyerarşiye bağlı olarak şekillendiği söylenebilir.

²⁵² Metin AND; 1998, **a.g.e.**, 206- 212 s.; BAĞCI ve diğerleri, 2006, **a.g.e.**, 135 s.

Minyatürün zemini, içinde balık figürleri bulunan ırmağın resim alanının ortasında yerleştirilmesi ile üçe bölünmüştür (Şekil: 64). Böylece elde edilen birim alanlar, farklı renklere boyanmıştır. Mekân, ırmağın üst tarafında üzerinde ağaç figürleri bulunan olay alanı; alt tarafında ise üzerinde mimari elemanlar ve bir ağaç figürü bulunan olay alanı olarak tasarlanmıştır. Resim alanının üst tarafında yatay gelişen dikdörtgen bir pafta içine yazı yerleştirilmiştir (63–13).

Irmağın alt tarafında tasvir edilen olay alanı basit kayalardan oluşan bir çizgi ile ikiye bölünmüş ve elde edilen birim alanlar farklı renklere boyanmıştır (Şekil: 65). Söz konusu çizginin, altında ve üstünde kalan mekân birimlerinin yatay dikey düzlem farklarını vurguladığı söylenebilir. Ancak, çizginin farklı bir fonksiyonundan da söz etmek mümkündür. Minyatüre ilişkin açıklamada Hz. Üzeyir'in yeniden canlanmasından sonra yüzünü iki eli arasına alıp eski ve yeni Kudüs'ü izlediğinden bahsedilmektedir.²⁵³ Bu nedenle mekânı bölen çizgi ile harabe halindeki eski Kudüs ve yeşillikler içindeki yeni Kudüs'ün birbirinden ayrılmak istendiği de söylenebilir. Ayrıca minyatürün sağ alt köşesindeki binaya ait elemanların yatay, dikey düzlemlerinin kolaylıkla algılanabilir durumda tasvir edilmesi de (Şekil: 66) dikkat çekicidir.

Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. İnsan ve hayvan figürleri resim alanına yatay dikey hatlarla yerleştirilmiştir. Figür dizileri yüzeyde yatay ve dikey hatlarla üçer grup (aşama) olarak düzenlenmiştir (Şekil: 67).

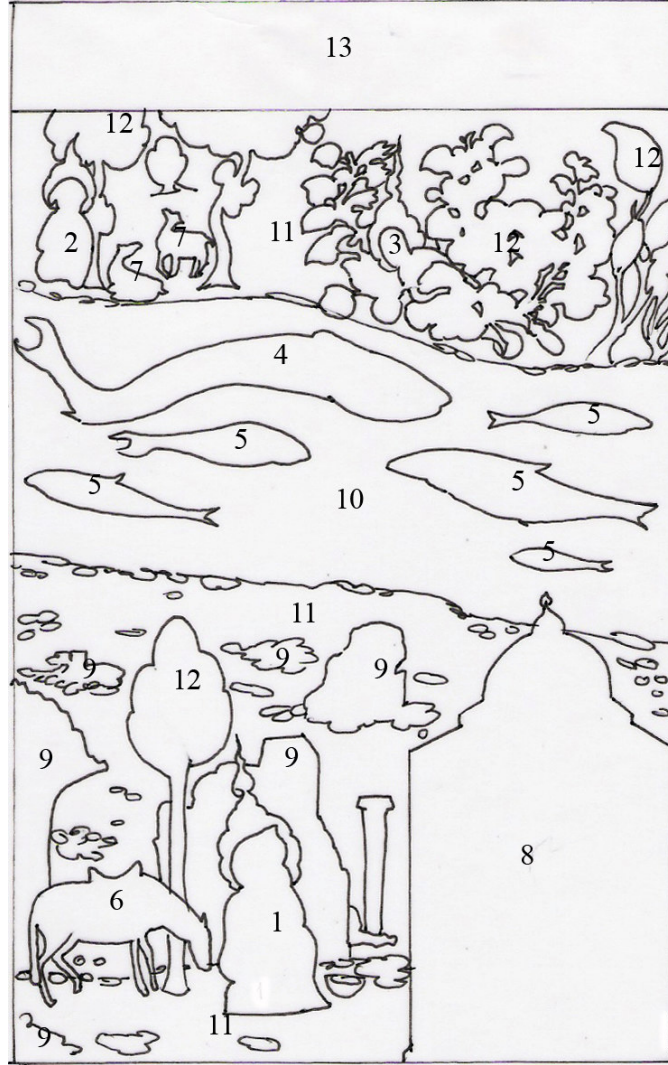
Resim alanının ortasındaki ırmağın altında ve üstündeki mekân birimlerine yerleştirilen kompozisyon elemanlarının önden arkaya doğru bir mesafe duyarlığı içinde ve küçülerek tasarlanmaları ile kompozisyonda basit bir atmosfer duygusu yaratılmıştır.

²⁵³ AND; 1998, a.g.e., 209 s.; BAĞCI ve diğerleri, 2006, a.g.e., 135 s.

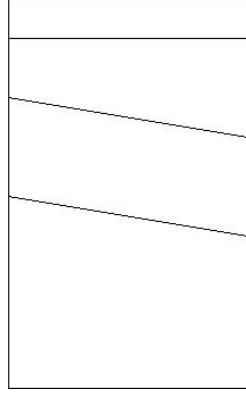
Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 25).



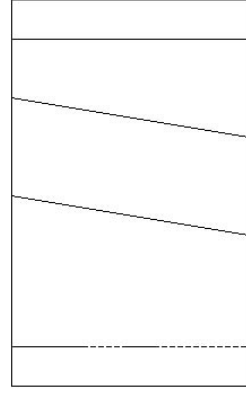
Fotoğraf-25: Hz. Yunus, Hz. İsmail ve Hz. Üzeyir Peygamberlerin Öyküsü, Zübdetü't-tevârih, 1583 (TİEM. T. 1973), 38a, (Fotoğraf: Ruhi Konak)



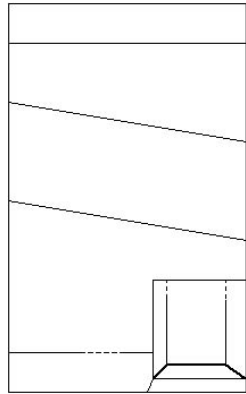
Çizim: 63



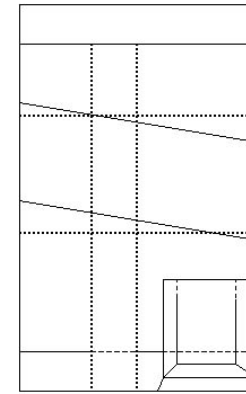
Şekil: 64



Şekil: 65



Şekil: 66



Şekil: 67

“Sultan Orhan Gazi'nin Portresi”

Minyatür el yazmasının 59b. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 26).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, altta mimari (taht ve mekân), üste ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Mekân elemanları daha çok pastel tonlarda renklendirilmiş ve üzerine süsleme uygulanmıştır. Figür ise salt tonlarda renklendirilerek kıyafetinin üzerine süsleme uygulanmıştır. Bu yapı doğrultusunda fon olarak şekillenen mimari yüzey figürü ön plâna çıkarmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, konum, hareket ve renk açısından genel hiyerarşik düzeni şöyledir: Padişah figürü (Şekil:68-1), tahtın sırt bölümü (Şekil: 68-2), tahtın sağ ve sol kenarlarına bitişik izlenen iki dikey pafta (Şekil: 68-3), resim alanının iki kenarına yerleştirilmiş iki renkli paftalar (Şekil: 68-4), yastık (Şekil: 68-5), minder (Şekil: 68-6), minderin altındaki yatay pafta (Şekil: 68-7), kemer ve içine bir servi ağacı yerleştirilmiş kartuş (Şekil: 68-8).

Minyatürde mekân dikey ekende simetrik olarak tasarlanmıştır (Şekil: 69). Taht²⁵⁴ resim alanının ortasına yerleştirilmiştir. Tahtı oluşturan elemanlar, resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak tasarlanmıştır (Şekil: 70). Sağ ve sol kenarlarda yastığın üzerinden başlayan

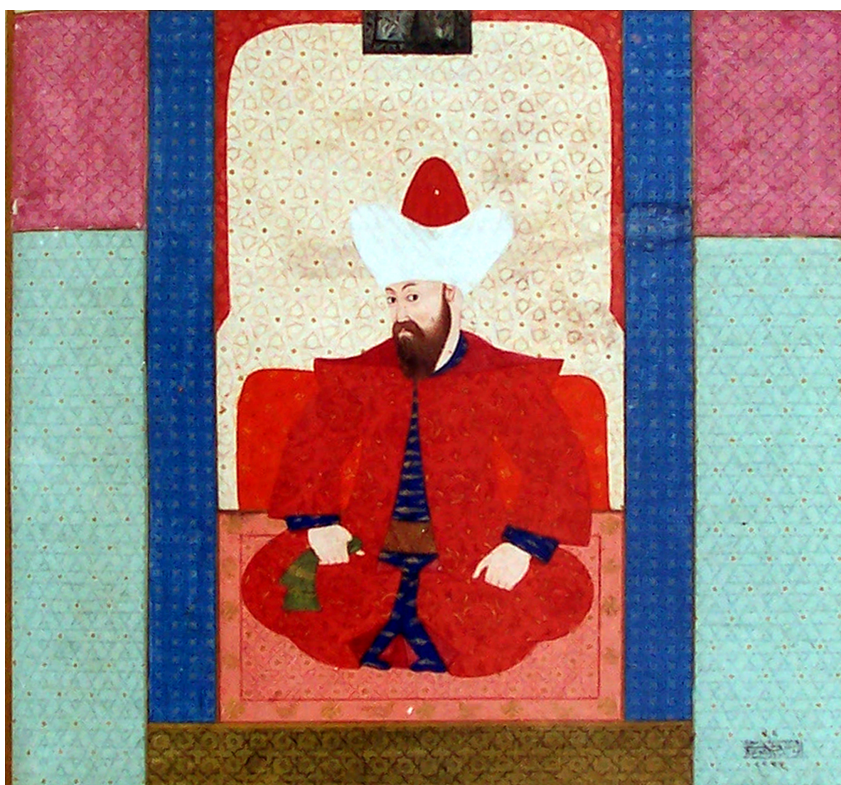
²⁵⁴ Taht yapı açısından Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmaniye, 1579 (TSM. H.1569) el yazmasındaki örneklerle benzerlik göstermektedir.

kemer, resim alanının üst tarafında iki ucu arasına bir kartuş yerleştirilerek tamamlanmıştır. Tahtın kurucu elemanları yatay hatlarda belirginleşmektedir. Her kompozisyon elemanı farklı bir renge boyanmıştır. Tahtın iki kenarından inerek alttaki yatay paftanın üstüne oturtulan mavi renkli paftalar tahtın cepheden veya yandan tümleyeni duvar vb. eleman olarak kabul edilebilir (Şekil: 68–3). Alt taraftaki yatay pafta ise (Şekil: 68–7) tahtın kaidesi olarak düşünülebilir. Resim alanının sağ ve sol kenarlarına yerleştirilmiş olan iki renkli paftaların da tahtın içinde bulunduğu mekânı temsil ettiği söylenebilir (Şekil: 68–4).

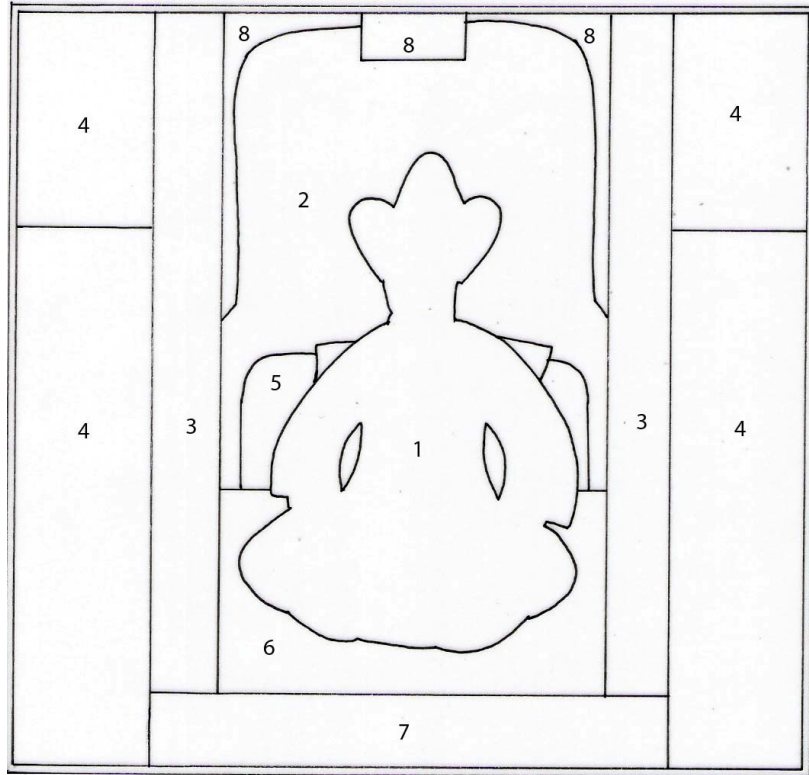
Tahtın yüzeyi, padişah figürünün oturduğu minder ile yasladığı yastık ve (tahtın) sırt bölümünün birleşme-kesişme noktalarına çekilen yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 71). Böylece, *Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmaniye*, 1579 (TSM, H. 1569) el yazmasındaki minyatürlerde gördüğümüz, tahtın yatay-dikey düzlem farklarını vurgulayan çizgi bu örnekte de tasarlanmıştır. Bununla birlikte padişahın oturduğu minder alt kenarı ile tahtın önden yüksekliğini gösteren yatay paftanın üst kenarının kesişme-birleşme noktasında ortaya çıkan çizginin de söz konusu taht elemanlarının düzlem farkını vurguladığı anlaşılmaktadır (Şekil: 72). Ayrıca, resim alanının sağ ve sol kenarına simetrik yerleştirilen paftaların arasına çekilen çizgi ve oluşturulan renk ayrımıyla da tahtın içinde bulunduğu mekânın duvar ve zeminin düzlem farklarının vurguladığı söylenebilir (Şekil: 73).

Padişah figürü oturur pozisyonda ve cepheden resmedilmiştir. Sağ elinde mendil tutan figürün gövdesinin duruşu mekânın simetrisine uygun tasarlanmıştır. Ancak figürün yüzünün sol tarafa dönük olması mekânda genel simetriyi bozmakta ve kompozisyona hareketlilik katmaktadır (Şekil: 74).

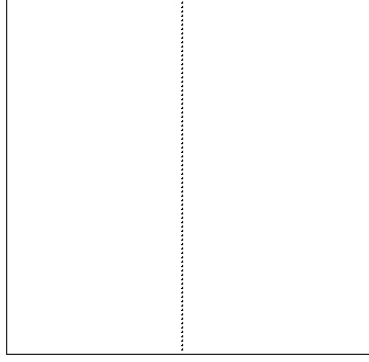
Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 26).



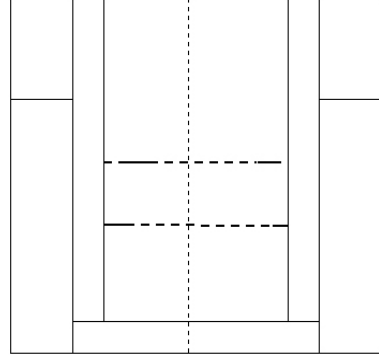
Fotoğraf-26: Sultan Orhan Gazi'nin Portresi, Zübdetü't-tevârih, 1583
(TİEM. T. 1973), 59 b. (Fotoğraf: Ruhi Konak)



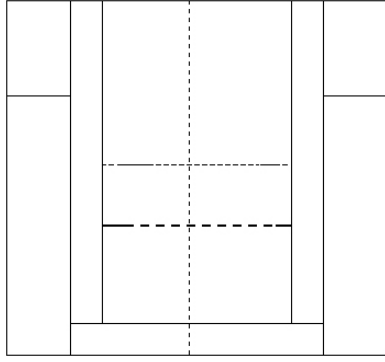
Şekil: 68



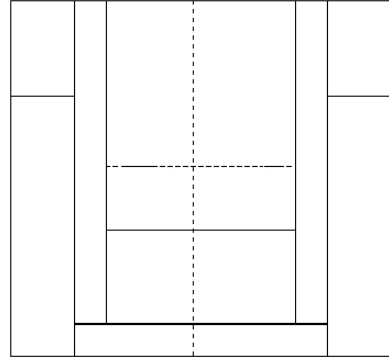
Şekil: 69



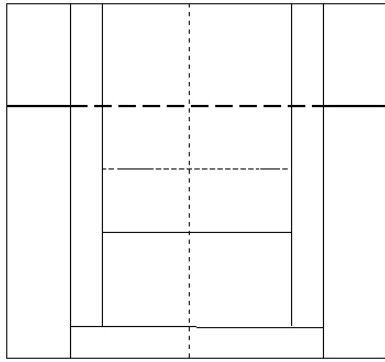
Şekil: 70



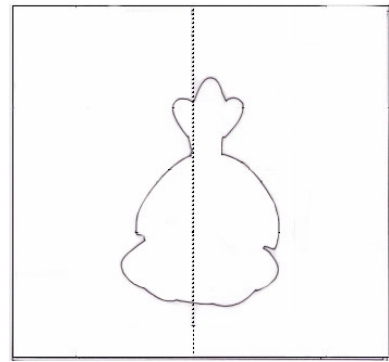
Şekil: 71



Şekil: 72



Şekil: 73



Şekil: 74

“Sultan II. Bayezid’in Portresi”

Minyatür el yazmasının 62b. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 27).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, altta mimari (taht ve mekân), üste ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Mekân daha çok pastel tonlarda renklendirilmiş ve üzerine süsleme uygulanmıştır. Figür ise salt tonlarda renklendirilerek kıyafetinin üzerine süsleme uygulanmıştır. Bu yapı doğrultusunda fon olarak şekillenen mimari yüzey figürü ön plâna çıkarmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, konum, hareket ve renk açısından genel hiyerarşik düzeni şöyledir: İnsan figürü (Şekil: 75-1), tahtın sırt bölümü (Şekil: 75-2), tahtın sağ ve sol kenarlarına bitişik izlenen iki dikey pafta (Şekil: 75-3), resim alanının iki kenarına yerleştirilmiş paftalar (Şekil: 75-4), yastık (Şekil: 75-5), minder (Şekil: 75-6), alttaki bir yatay pafta (Şekil: 75-7), kemer ve içine bir servi ağacı yerleştirilmiş kartuş (Şekil: 75-8).

Minyatürde mekân dikey ekende simetrik olarak tasarlanmıştır (Şekil: 76). Taht²⁵⁵ resim alanının ortasına yerleştirilmiştir. Tahtı oluşturan elemanlar, resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak tasarlanmıştır (Şekil: 77). Sağ ve sol kenarlarda yastığın üzerinden başlayan kemer, resim alanının üst tarafında iki ucu arasına bir kartuş yerleştirilerek

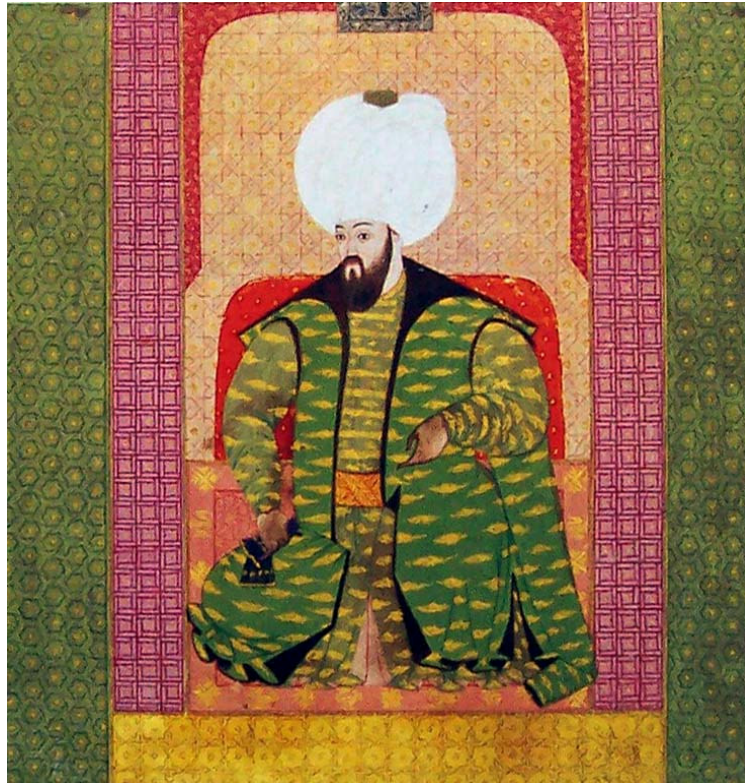
²⁵⁵ Taht yapı açısından Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmaniye, 1579 (TSM. H.1569) el yazmasındaki örneklerle benzerlik göstermektedir.

tamamlanmıştır. Tahtın kurucu elemanları yatay hatlarda belirginleşmektedir. Her kompozisyon elemanı farklı bir renge boyanmıştır. Tahtın iki kenarından inerek alttaki yatay paftanın üstüne oturtulan mavi renkli paftalar tahtın cepheden veya yandan tümleyeni duvar vb. eleman olarak kabul edilebilir (Şekil: 75-3). Alt taraftaki yatay pafta ise (Şekil: 75-7) tahtın kaidesi olarak düşünülebilir. Resim alınının sağ ve sol kenarlarına yerleştirilmiş paftaların da tahtın içinde bulunduğu mekânı tasvir ettiği söylenebilir (Şekil: 75-4).

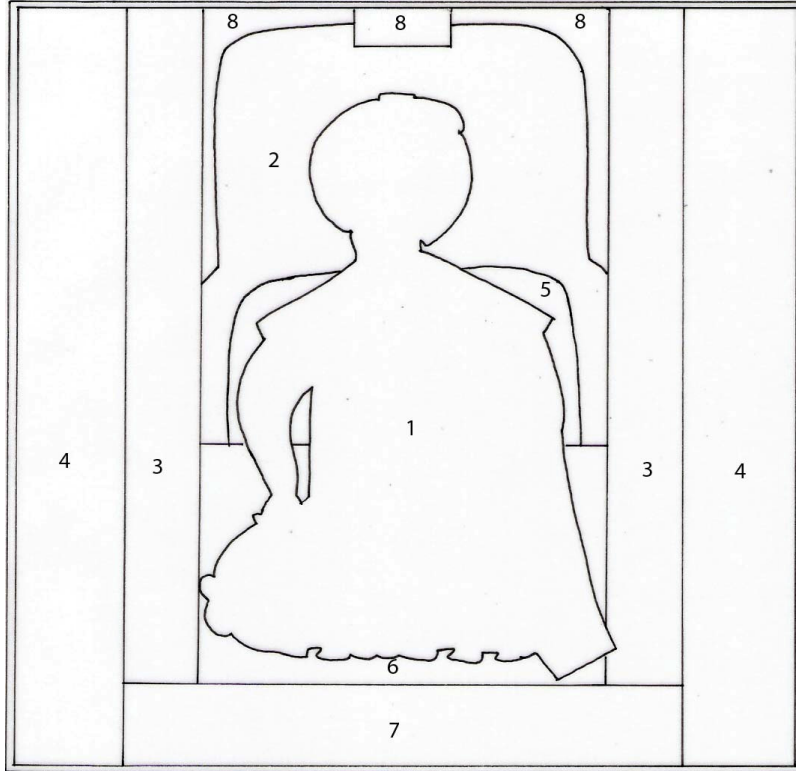
Tahtın yüzeyi, padişahın oturduğu minder ve (tahtın) sırt bölümünün birleşme-kesişme noktalarına çekilen yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 78). Böylece, *Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmaniye*, 1579 (TSM, H. 1569) el yazmasındaki minyatürlerde gördüğümüz tahtın yatay-dikey düzlem farklarının gösterildiği çizgi bur örnekte de tasarlanmıştır. Bununla birlikte padişahın oturduğu minder alt kenarı ile tahtın önden yüksekliğini gösteren yatay paftanın üst kenarının birleşme noktasında ortaya çıkan çizginin de söz konusu taht elemanlarının düzlem farkını vurguladığı söylenebilir (Şekil: 79).

Sağ elinde mendil tutan padişah figürü $\frac{3}{4}$ oranında profilden ve oturur pozisyonda resmedilmiştir. Yüzü sağ kenara bakan figür resim alanına dikey ve kütleli ağırlığı (sağ ve sol kenarlara) dengeli şekilde yerleştirilmiştir. Figürün oturmuş pozisyonu mekânın simetrisini bozmakta ve kompozisyona hareketlilik katmaktadır (Şekil: 80).

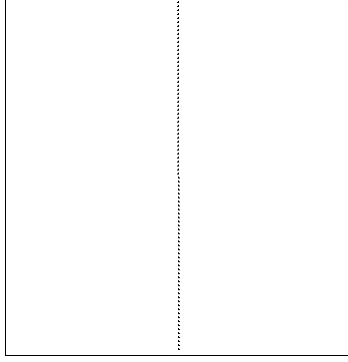
Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 27).



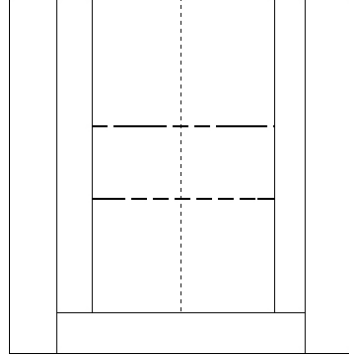
Fotoğraf–27: Sultan II. Bayezid’ın Portresi, Zübdetü’l-tevârih, 1583 (TİEM. T. 1973), 62b. (Fotoğraf: Ruhi Konak)



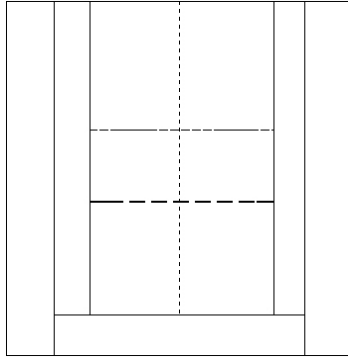
Şekil: 75



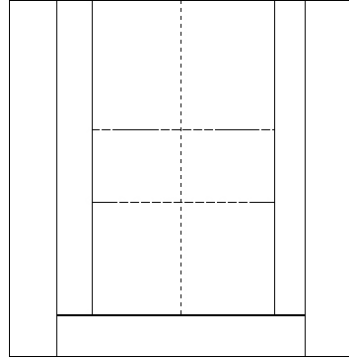
Şekil: 76



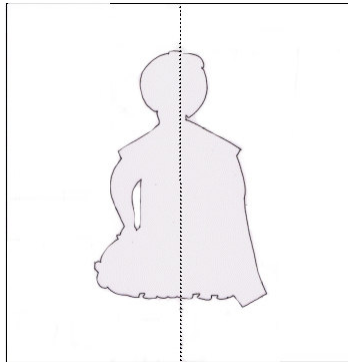
Şekil: 77



Şekil: 78



Şekil: 79



Şekil: 80

“Sultan III. Murad’ın Portresi”

Minyatür el yazmasının 88b. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon yatay gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 28).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, altta mimari, üste ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Mekân daha çok pastel tonlarda renklendirilmiş ve üzerine süsleme uygulanmıştır. Figür salt renk tonlarında renklendirilerek kıyafetinin üzerine süsleme uygulanmıştır. Bu yapı doğrultusunda fon olarak şekillenen mimari yüzey figürü ön plâna çıkarmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, konum, hareket ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 81-1), resim alanının sağ tarafındaki figürler (Silahtar ve Çuhadar ağalar) (Şekil: 81-2) ve resim alanının sol tarafındaki figür (Kızlar ağası) (Şekil: 81-3).

Minyatürde, padişah figürü diğer figürlere nazaran daha büyük tasarlanmıştır. Bu yapı figür boyutlarının şekillenmesinde kurumsal hiyerarşinin etkin olduğunu düşündürmektedir. Ancak, konunun merkezinde de aynı figürün bulunması eylemsel hiyerarşiye de dikkat çekmektedir. Bu nedenle figür boyutlarının tasarlanmasında eylemsel hiyerarşinin de kurumsal hiyerarşi kadar etkin olduğu söylenebilir.

Mimari elemanların boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Tahtın sırt bölümü (Şekil: 81-4), tahtın sağ ve sol

kenarlarına bitişik izlenen iki dikey pafta (Şekil: 81–5), yastık (Şekil: 81–6), minder (Şekil: 81–7), alttaki bir yatay pafta (Şekil: 81–8), resim alanının iki kenarına yerleştirilmiş iki renkli paftalar (Şekil: 81–9), kemer ve içine bir servi ağacı yerleştirilmiş kartuş (Şekil: 81–10).

Minyatürde mekân dikey ekende simetrik olarak tasarlanmıştır (Şekil: 82). Taht* resim alanının ortasına yerleştirilmiştir. Tahtı oluşturan elemanlar, resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak tasarlanmıştır (Şekil: 83). Sağ ve sol kenarlarda yastığın üzerinden başlayan kemer, resim alanının üst tarafında iki ucu arasında bir kartuş yerleştirilerek tamamlanmıştır. Tahtın kurucu elemanları yatay hatlarda belirginleşmektedir. Her kompozisyon elemanı farklı bir renge boyanmıştır. Tahtın iki kenarından inerek alttaki yatay paftanın üstüne oturtulan mavi renkli paftalar tahtın cepheden veya yandan tümleyeni duvar vb. eleman olarak kabul edilebilir (Şekil: 81–5). Alt taraftaki yatay pafta ise tahtın kaidesi olarak düşünülebilir (Şekil: 81–8). Resim alanının sağ ve sol kenarlarına yerleştirilmiş olan iki renkli paftanın da tahtın içinde bulunduğu mekânı temsil ettiği söylenebilir (Şekil: 81–9).

Tahtın yüzeyi, padişahın oturduğu minder ve (tahtın) sırt bölümünün birleşme-kesişme noktalarına çekilen yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 84). Böylece, Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmaniye, 1579 (TSM, 1563) el yazmasındaki minyatürlerde gördüğümüz tahtın yatay-dikey düzlem farklarının gösterildiği çizgi burada da tasarlanmıştır. Bununla birlikte padişahın oturduğu minder alt kenarı ile tahtın önden yüksekliğini gösteren paftanın üst kenarının birleşme noktasında ortaya çıkan çizginin de söz konusu taht elemanlarının düzlem farkını vurguladığı söylenebilir (Şekil: 85). Ayrıca, resim alanının sağ ve sol kenarına simetrik olarak yerleştirilen paftaların arasına çekilen çizgi ve oluşturulan

* Taht yapı açısından Kıyâfetü'l-insâniye fî şemâ'ilü'l-osmaniye, 1579 (TSM. H.1569) el yazmasındaki örneklerle benzerlik göstermektedir.

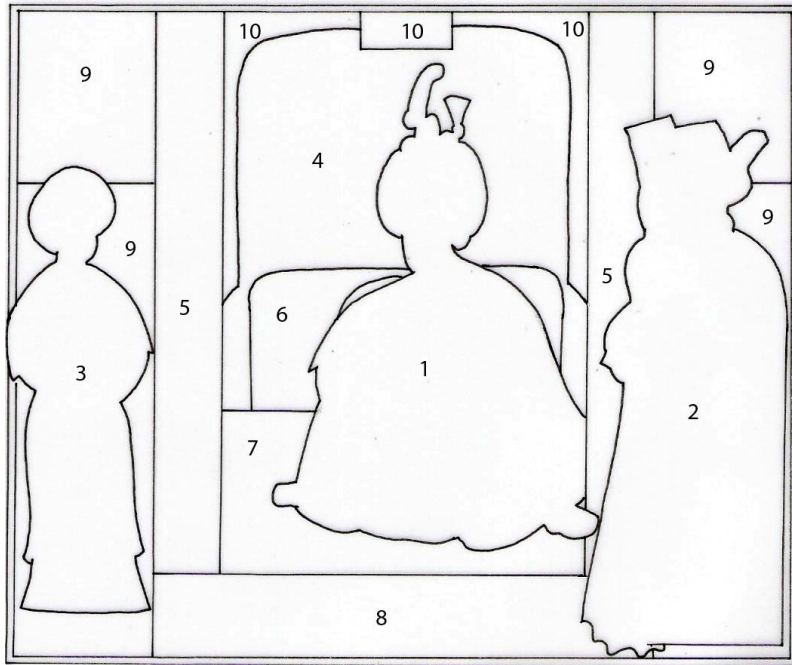
renk ayrımıyla da tahtın içinde bulunduğu mekânın duvar ve zemininin düzlem farklarının vurguladığı söylenebilir (Şekil: 86).

İnsan figürleri, sayfaya yatay olarak ve tek sıra halinde yerleştirilmiştir Figürler dikey hatlar ile üç grup (aşama) olarak izlenmektedir (Şekil: 87). Padişah figürünün önünde, sola doğru gelişen bir boşluğun bırakılması ve her iki yana yerleştirilen diğer figürlerin pozisyonları kompozisyonda mekândan kaynaklanan simetriyi bozmakta ve kompozisyona hareketlilik katmaktadır.

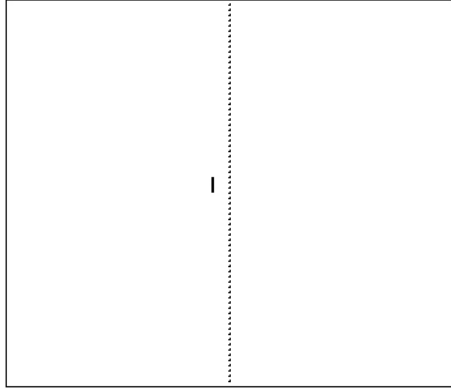
Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 28).



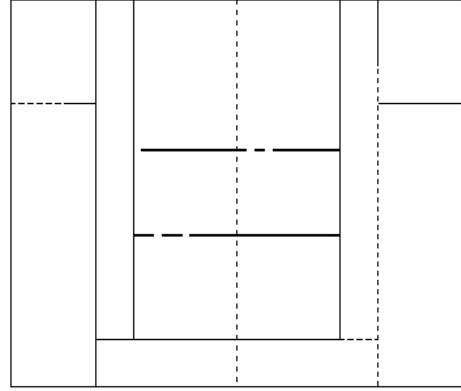
Fotoğraf–28: Sultan III. Murad’ın Portresi, Zübdetü’l-tevârih, 1583 (TİEM. T. 1973),88 b. (Fotoğraf: Ruhi Konak)



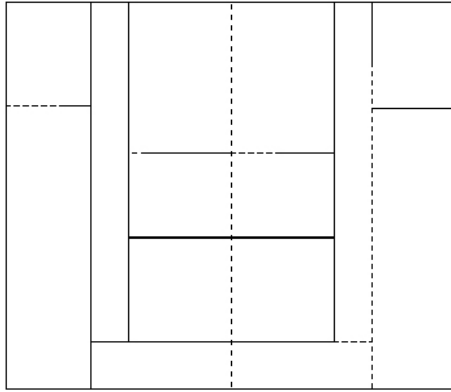
Şekil: 81



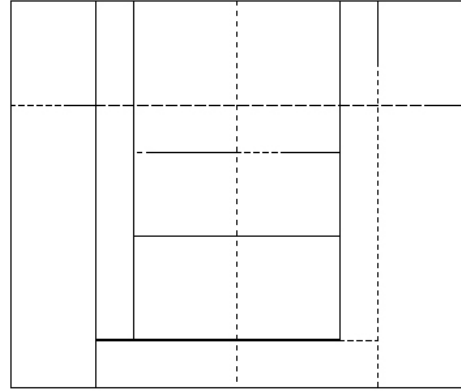
Şekil: 82



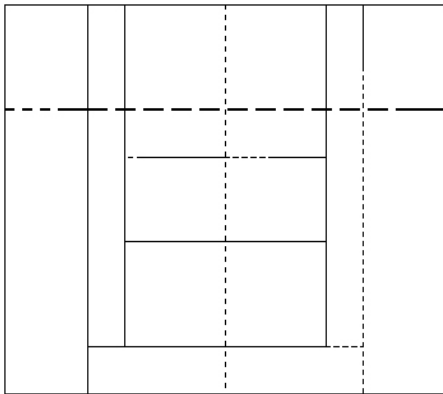
Şekil: 83



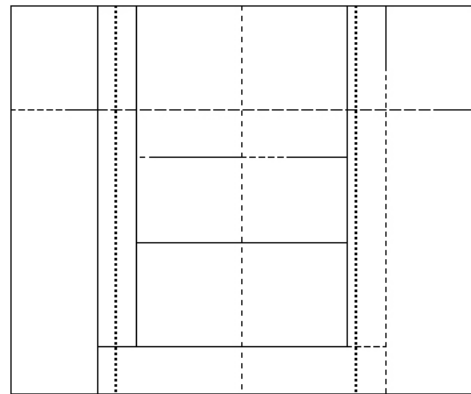
Şekil: 84



Şekil: 85



Şekil: 86



Şekil: 87

2.1. 4. Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni

“Sultan I. Murad’ın Vize, İzceğiz ve Çatalca’yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi”

Minyatür el yazmasının 88a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 29).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) en altta doğa; doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonlarda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Mimari pastel ve salt renk tonlarına boyanarak ayrıntıları uygulanmıştır. Figürler ise pastel tonda boyanan doğa alanında salt renklere boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 88-1), padişah figürünün önündeki iki figür (Şekil: 88-2) padişah figürünün arkasındaki iki figür (Şekil: 88-3), resim alanının sağ alt köşesinde cetvelin altında kalan at figürünün önünde görülen üç figür (Şekil: 88-4) çadırların önünde ve arasında görülen dört figür (Şekil: 88-5)ve hiyerarşik açısından birçok benzeri ile birlikte var olan diğer figürler (Şekil: 88-6)

Padişah figürünün boyut açısından diğer figürlerden büyük tasarlanması, figür düzeninin kurumsal hiyerarşiye göre biçimlendiğini düşündürmektedir. Ancak, konunun merkezinde de aynı figürün bulunması ve diğer figür boyutlarının eylem merkezine yaklaştıkça büyümesi figür boyutlarının şekillenmesinde eylemsel hiyerarşinin de etkili olduğunu düşündürmektedir.

Sayfanın sağ alt köşesine yerleştirilen at figürünün başka bir örneği yoktur. Ancak, boyutunun büyüklüğü dikkate alındığında padişaha ait olduğu söylenebilir (Şekil: 88-7) .

Mimari elemanlar ve eşyaların boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Sayfanın üst tarafında tepeler ile gökyüzü arasına yerleştirilen binalar (Şekil:88-8), tepelerin arasındaki çadırlar (Şekil: 88-9), padişahın oturduğu minder ve yaslandığı yastık (Şekil:88-10), sayfanın sağ kenarında at figürünün üstündeki alanda görülen sandık ve miğferler (Şekil: 88-11) ve üst tarafta cetvelin üzerinden resim alanının dışına taşan sancak (Şekil: 88-12)

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Sayfanın sol alt köşesine yerleştirilen ve benzerlerine göre daha büyük tasarlanan ağaç figürü (Şekil: 88-13), pembe renkli tepe (Şekil: 88-14), diğer tepeler ve padişahın dinlenme alanı (Şekil:88-15), tepelerin üstüne yerleştirilen ağaç figürleri (Şekil:88-16), gökyüzü (Şekil:88-17) ve dere yatağı (Şekil:88-18).

Minyatürde eylem hiyerarşinin mekân elemanlarının hiyerarşisini yönlendirdiği söylenebilir. Padişah figürünün yaslandığı ağaç figürünün büyük tasarlanması ve arkasındaki pembe renkli tepenin (diğer tepelerden) hiyerarşik açıdan ön plânda olması mekânın merkezinin eylem merkezine göre şekillendiğini düşündürmektedir.

Resim alanı, sayfanın alt tarafında basit kayalardan oluşan (hafif kıvrımlı ve eğime sahip) bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 89). Mekân, resim alanını bölen çizginin üst tarafında, üzerinde ağaç figürleri bulunan tepeler, mimari ve gökyüzü; çizginin alt tarafında ise üzerinde bir ağaç figürü ve dere yatağı bulunan dinlenme alanı olarak tasarlanmıştır. Padişahın oturduğu minder cepheden ve yatay olarak resim alanını bölen çizginin üstüne yerleştirilmiştir. Minyatürün sol üst köşesinde tepelerin üst sınırından başlayarak gökyüzünün bir bölümüne yazı yerleştirilmiştir (Şekil: 88–19). Resim alanını bölen çizgi tepelerin başlangıç noktası ile padişahın dinlendiği alanının sınırında ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle söz konusu çizgi ile doğa elemanlarının yatay, dikey düzlem farklarının vurgulandığı söylenebilir (Şekil: 89). Ayrıca çizginin yerleştiriliş biçiminden bu alanında belirli bir eğime sahip olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Minyatürde, her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Resim alanında, biri eğik, ikisi yatay olmak üzere alttan üste doğru üç grup (aşama) oluşturan figür dizileri, dikey hatlarda da yan yana üç grup (aşama) oluşturmaktadırlar (Şekil: 90). Figür dağılımındaki yoğunluk, sayfanın alt tarafında padişah figürünün etrafında azaltılmıştır. Böylece elde edilen espasın yardımı ile padişah figürü kompozisyonun odak noktasında gösterilmiştir (Şekil: 91). Figür dizilerinin eğik hatlara yerleştirilmesi ile kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil: 92).

Minyatürde, mekan elemanlarının alttan üste doğru üç aşamalı olarak düzenlenmediği görülmektedir. Ancak söz konusu düzenin, figür ve eşya dizilerinin alttan üste doğru üç aşamalı olarak yerleştirilmesi ile kurulduğu söylenebilir.

Minyatürde insan figürlerinin tepelerin gelişim yönüne bağlı olarak dizilmesi ile resim alanının üstünden alta doğru hareketlilik oluşturulmuştur. Bu yapıdan, eylemin resim alanının üst tarafından başlayıp sol alt köşede padişahın önünde tamamlandığı sonucunu çıkarmak mümkündür.

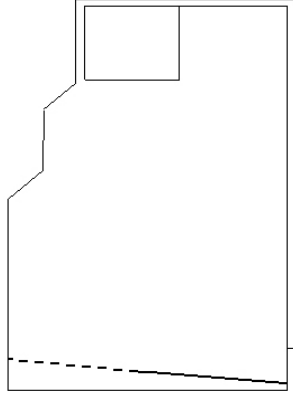
Figür dizilerinin mekânda bir hacim duygusu oluşturacak şekilde düzenlenmeleri ve ağaç figürlerinin alttan üstte doğru küçülmeleri kompozisyonda perspektif plân etkisi yaratmakta ve basit bir atmosfer duygusu oluşturmaktadır.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (tepe ve düz kara parçası) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 29).

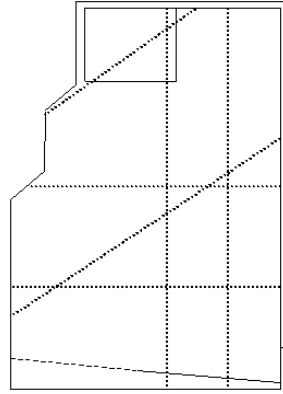


Fotoğraf-29: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi, Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H.1523), 88a.²⁵⁶

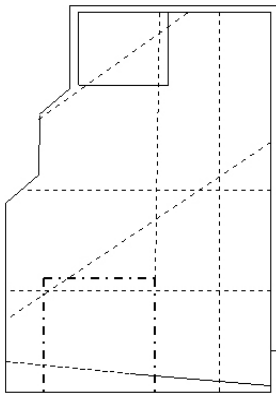
²⁵⁶ ANAFARTA, 1969, a.g.e., s.y.



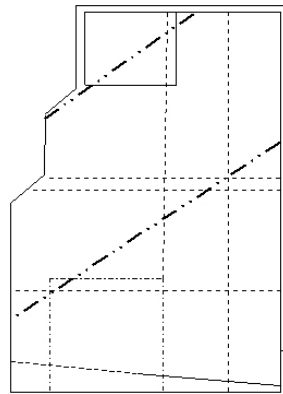
Şekil: 89



Şekil: 90



Şekil: 91



Şekil: 92

“Sultan I. Murad’ın Sırp Fedaisi Tarafından Şehit Edilmesi”

Minyatür el yazmasının 94a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 30).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) en altta doğa; doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Mimari (otağ) daha çok salt renklere boyanarak, yüzeyine süsleme uygulanmıştır. Figürler ise pastel tonda boyanan doğa alanında, salt renklere boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil: 93-1), padişah figürünün etrafında toplânan figürler (Şekil: 93-2) ve savaş alanında birçok benzeri ile birlikte görülen figürler (Şekil: 93-3).

Padişah figürünün diğer figürlere göre daha büyük tasarlanması figür boyutlarının kurumsal hiyerarşi doğrultusunda şekillendiğini düşündürmektedir. Diğer taraftan, tasarlanan eylemin merkezinde de padişah figürünün olmasından yola çıkarak, figür boyutlarının eylem hiyerarşisine göre şekillendiği de söylenebilir.

Mimari elemanlar ve eşyaların boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Otağ (Şekil: 93-4), otağın etrafını çevreleyen zokak* (Şekil: 93-5), sağ kenarda zokağın önündeki küçük çadır (Şekil: 93-6), top, kılıç vb. savaş eşyaları (Şekil: 93-7).

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Resim alanının sol üst köşesine yerleştirilen ağaç figürü (Şekil: 93-8), dış mekân mahiyetinde fon niteliği taşıyan olay alanı ve gökyüzü (Şekil: 93-9) ve basit bitki örtüsü.

Minyatürde eylem hiyerarşinin mekân elemanlarının hiyerarşisini yönlendirdiği söylenebilir. Zokağın içinde ve dışında izlenen iki eylem söz konusudur. Ancak asıl eylem padişahın bulunduğu alanda gerçekleşmektedir. Bu nedenle mekânın merkezi söz konusu alanda tasarlanmıştır.

Otağın etrafını çevreleyen zokak resim alanına sağdan sola doğru yatay bir şekilde yerleştirilmiştir. Zokağın cepheden izlenen ön yüzü sayfayı yatay olarak bölmektedir. Ancak bu işlem sol kenarda tamamlanmamaktadır (Şekil: 94). Bu yapı dikkate alındığı zaman, mekân elemanlarının alttan üste doğru üç aşamalı olarak düzenlenme eyleminin bu örnekte de kısmen tekrarlandığı söylenebilir. Mekân elemanlarının düzlem farklarına ilişkin vurgu ise bu kez otağın etrafını çevreleyen zokağın içinde ve dışında tasarlanmıştır (Şekil:95). Mekân, resim alanının üst tarafında (zokağın içinde ve etrafında) dikey olarak yerleştirilmiş otağ, ağaç figürü ve gökyüzü; alt tarafta ise yatay gelişen olay alanı olarak tasarlanmıştır.

Minyatürde, her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plâmı ile tasvir edilmiştir. Zokağın alt tarafındaki figürler (hareketli pozisyonlarından dolayı) serbest düzen etkisi taşımaktadır. Ancak figürlerin genel

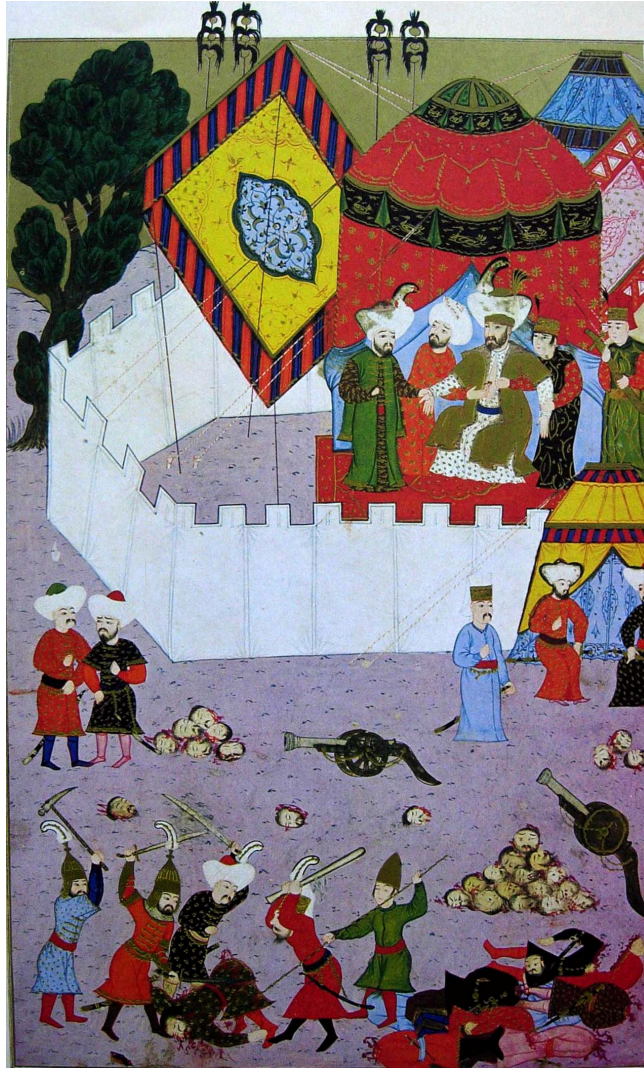
* Otağ-1 Hümayun'un yani sultanın çadırının etrafını çevreleyen ve sur duvarı gibi görev yapan perdeye "zokak" denilmektedir. Bknz.; Nurhan ATASOY, Otağ-1 Hümayun, Osmanlı Çadırları, Aygaz, İstanbul 2000, 55 s.

düzen grafiğini yatay ve dikey hatlarda tespit etmek mümkündür. Bu yapı doğrultusunda figür dizileri, resim altına yatay hatlarla alttan üste doğru ve dikey hatlarla yan yana üçer grup (aşama) olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 96). Bazı figürler çapraz pozisyonlarda tasarlanarak kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil: 97). Çadırın önüne yerleştirilen figür grubu boyut, konum ve renk özellikleri ile diğer figürlerden ayrıştırılarak kompozisyonun odak noktasında tasarlanmıştır (Şekil: 98).

Minyatürde, figürler dış mekânda gerçekleşen bir olaya bağlı olarak tasvir edilmiştir. Eylemin tamamlanma aşamaları resim alanı içinde bir merkeze bağlandığı için figür dizileri sağ ve sol kenarlardan orta alana doğru dizilmiştir. Bu düzene bağlı olarak minyatürde, eylem açısından süreklilik resim alanı ile sınırlandırılmıştır. Fakat sağ kenarda otağ ve sabit pozisyonda iki figürün cetvelin altında tasarlanması ile eylem alanının söz konusu kenara doğru genişlediği vurgulanmıştır.

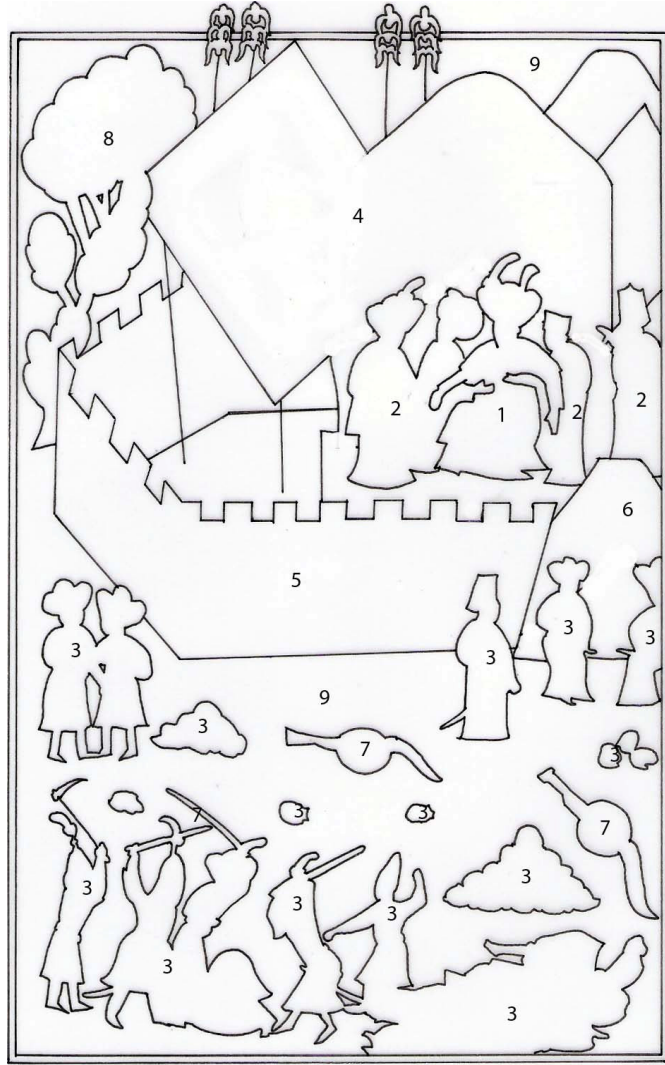
Resim alanının alt tarafındaki figür dizisi ile üstteki ağaç figürü arasında tasarlanan mekânda basit bir mesafe hissi oluşturulmuştur. Otağın etrafını çevreleyen zokağın formu ile de bu yapı desteklenmiş ve minyatürde belirli bir oranda atmosfer duygusu yaratılmıştır.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk eylem ve mekân merkezlerinin belirlenmesinde de oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. (Fotoğraf: 30).

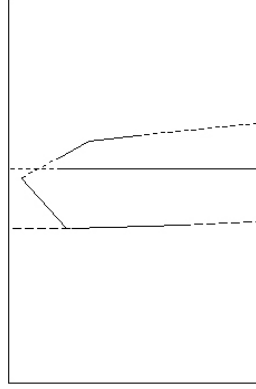


Fotoğraf-30: Sultan I. Murad'ın Sırp Fedaisi Tarafından Şehit Edilmesi,
Hünernâme I. Cilt, 1584, (TSM. H.1523), 94a.²⁵⁷

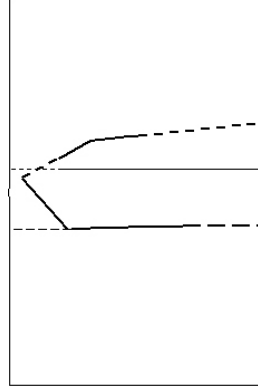
²⁵⁷ ANAFARTA, 1969, a.g.e., s.y.



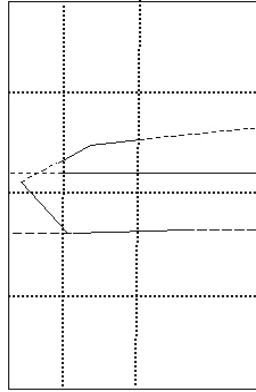
Şekil: 93



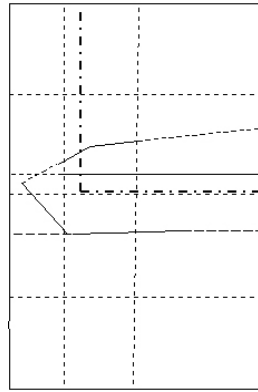
Şekil: 94



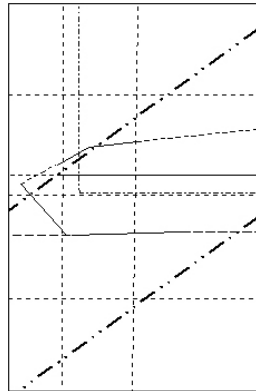
Şekil: 95



Şekil: 96



Şekil: 97



Şekil: 98

“Çelebi Sultan Mehmed’in Karaman Seferinden Sonra Kızıl İrmak Kenarında Avlanması”

Minyatür el yazmasının 116a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 31).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) altta doğa ve doğanın ilerisinde ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonlarda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Figürler ise salt renk tonları ile boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Atlı avcı (padişah) figürü (Şekil:99-1), diğer altı figürleri ve üç adet okçu figürü (Şekil: 99-2), sayfanın sol kenarına bitişik izlenen üç figür (Şekil: 99-3).

Padişah figürünün boyutunun diğer figürlere göre büyük tasarlanması, kompozisyonda figür boyutlarının kurumsal hiyerarşiye göre şekillendiğini düşündürmektedir. Ancak, söz konusu figürün av eyleminin etkin kişisi olması, figür boyutlarının şekillenmesinde eylemsel hiyerarşinin de etkili olduğunu düşündürmektedir.

Hayvan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişahın bindiği at figürü (Şekil: 99-4), diğer at figürleri (Şekil: 99-5), sayfanın sağ üst köşesine yerleştirilen kuş figürleri (Şekil: 99-6) ve avcı kuşları (Şekil: 99-7). At figürleri kullanıcıların hiyerarşik durumlarına göre boyutlandırıldığı söylenebilir.

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Sağ alt köşeye yerleştirilen ağaç figürleri (Şekil: 99-8), dış mekân mahiyetinde ve fon niteliği taşıyan olay alanı (Şekil: 99-9), gökyüzü (Şekil: 99-10), tepelerin üzerine yerleştirilen ağaç figürleri (Şekil: 99-11), kızıl ırmak (Şekil: 99-12) ve basit kaya ve bitki örtüsü (Şekil: 99-13).

Resim alanı kıvrımlı bir çizgi ile ikiye bölünmüş; elde edilen alanlar farklı renklere boyanmıştır (Şekil: 100). Böylece resim alanında üstten alta doğru gelişen bir vadi tasarlanmıştır. Çizginin, sağ alt köşeden başlayarak sola doğru ilerleyen bölümü düz tasarlanmıştır. Bu yapı doğrultusunda vadinin, çizginin düz tasarlandığı bölümde sona erdiği ve alttaki alanın eğimsiz bir kara parçası olarak şekillendiği söylenebilir (Şekil: 101). Irmağın bu bölgede genişlemeye başlaması da bu yargıyı desteklemektedir.

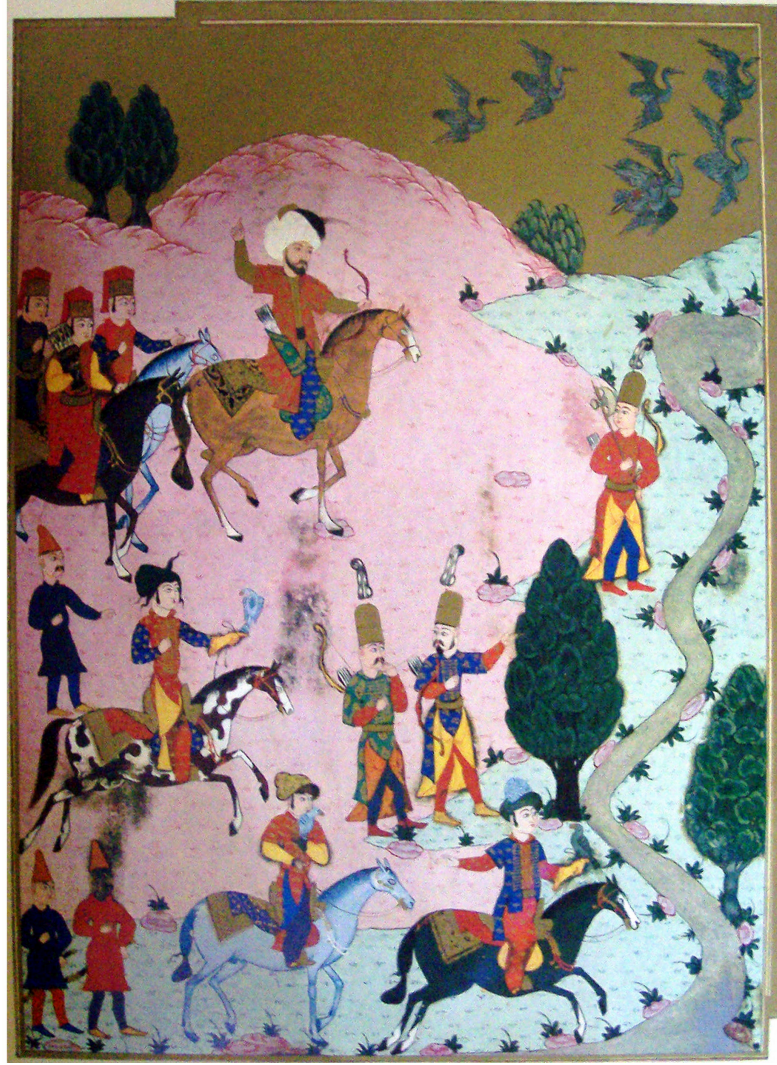
Minyatürde, her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkararak hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Soldan sağa doğru gelişen figür dizileri genel yoğunlukları ve eylem yönleri ile yatay bir hareketlilik içindedir. Figürler resim alanına yatay ve dikey hatlar ile üçer grup (aşama) olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 102). Figür dağılımındaki yoğunluk boyut açısından büyük tasarlanan atlı avcı figürünün etrafında azaltılmıştır (Şekil: 103). Böylece atlı avcı (padişah) figürü kompozisyonun odak noktasına çekilmiştir. Bazı insan figürleri ve mekân elemanlarının eğik hatlara dizilmesi ile de kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil: 104).

Minyatürde resim alanının (bazı örneklerde olduğu gibi) üç paftaya bölünmediği görülmektedir. Ancak figür dizilerinin, resim alanına alttan üste doğru üç pafta olarak yerleştirilmesi ile benzer bir etkinin yaratılmaya çalışıldığı söylenebilir

Resim alanına sol kenardan sokulan figürler sağa doğru gelişen bir hareketlilik içinde tasvir edilmiştir. Bazı figürler cetvelin altında tasarlanmıştır. Böylece eylemin resim alanında tasvir edilen mekân biriminden önce başladığı vurgulanmıştır. Sağ kenarda ise bir ağaç figürü cetvelin altında tasvir edilmiş ve üst taraftaki kuş figürleri (resim alanından çıkmak üzere oldukları izlenimi vererek) cetvele bitişik tasarlanmıştır. Bu düzen doğrultusunda ise resim alanında tasvir edilen eylemin resim alanı dışında da devam ettiğinin vurgulandığı söylenebilir.

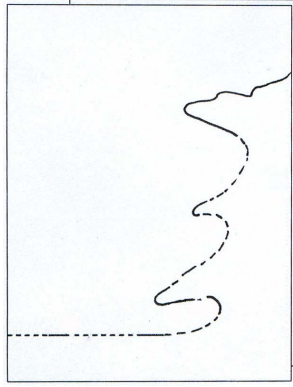
Atlı ve yaya insan figürlerin mekânda bir hacim duygusu oluşturacak şekilde düzenlenmeleri ve ağaçların alttan üstte doğru birbirini çapraz gören konumlarına bağlı olarak kompozisyonda basit bir atmosfer duygusu yaratılmıştır.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca kompozisyon elemanlarının (tepe ve düz kara parçası) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 31).

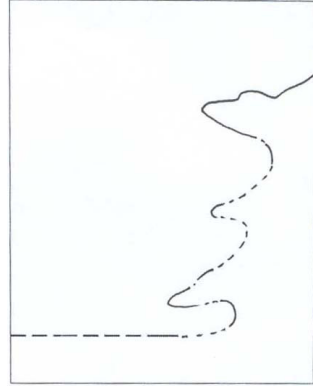


Fotoğraf-31: Çelebi Sultan Mehmed'in Karaman Seferinden Sonra
Kızılırmak Kenarında Avlanması, Hünernâme I. Cilt, 1584,
(TSM. H.1523), 116a.²⁵⁸

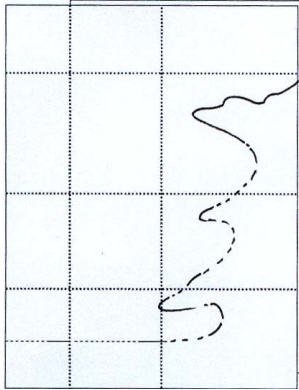
²⁵⁸ ANAFARTA, 1969, a.g.e., s.y.



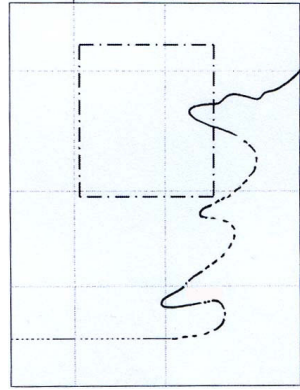
Şekil: 100



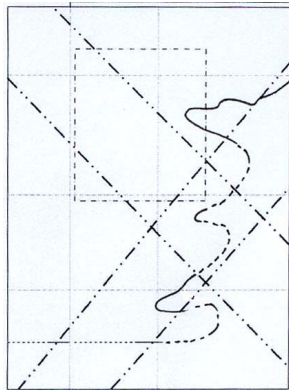
Şekil: 101



Şekil: 102



Şekil: 103



Şekil: 104

“Sultan II. Mehmed’in Edirne Cülusu”

Minyatür el yazmasının 178a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 32).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde (sırası ile) altta mimari, mimarinin ilerisinde ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Mekân pastel ve salt renkler ile boyanmış; yüzeyine süsleme uygulanmıştır. Ancak mimarinin rengi figürlerde kullanılan renklerin yanında fon niteliğinde kalmaktadır. Bu nedenle figürler ön plâna çıkmaktadır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişah figürü (Şekil:105-1), sayfanın alt tarafında sol kenardaki figür dizisinin önündeki figür (Şekil:105-2), sayfanın sol kenarında cetvelin altından olay alanına sokulan iki figür dizisi (Şekil:105-3) ve diğer figürler (Şekil:105-4).

Padişah figürünün boyutunun diğer figürlere göre büyük tasarlanması, kompozisyonda figür hiyerarşisinin kurumsal statüye göre şekillendiğini düşündürmektedir. Ancak, söz konusu figürün, eylemin etkin kişisi olması, eylemsel hiyerarşiye de dikkat çekmektedir.

Mimari elemanların boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Padişahın oturduğu taht (Şekil:105-5), tahtı çevreleyen

mimari elemanlar (Şekil:105-6), halı (Şekil:105-7), figür alanının ortasına yerleştirilen havuz (Şekil:105-8) ve mekânın zemin (Şekil:105-9).

Minyatürde eylem hiyerarşinin, mekân elemanlarının hiyerarşisini yönlendirdiği söylenebilir. Çünkü minyatürde kurumsal ve eylemsel hiyerarşi doğrultusunda merkezde izlenen padişah figürünün yerleştirildiği alan, mekânın merkezi olarak şekillenmiştir.

Minyatürde resim alanı, (ortada) zemine yatay olarak yerleştirilmiş bir halı ile üçe bölünmüştür. Böylece elde edilen alanlar farklı renklere boyanmıştır (Şekil: 106). Mekân, halının üst tarafında taht ve tahtın arkasında dikey gelişen mimari olarak kurulmuştur. Halının alt tarafında ise mekân, yatay olarak gelişen zemin ve halının hemen önünde izlenen havuz olarak tasarlanmıştır. Halının üst çizgisinin taht ve mimari elemanların kesişme birleşme noktasına denk gelmesi, sanatçının burada da mekân elemanlarının yatay, dikey düzlem farklarını vurgulamak istediğini düşündürmektedir (Şekil:107). Tahtın derinlik vurgusu yapar bir şekilde cepheden ve yandan tasvir edilmesi de bu düşünceyi desteklemektedir.

Minyatürde, her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Sağ ve sol kenarlardan orta alana doğru gelişen figür dizileri karşılıklı eğik hatlarla alttan üste doğru ve dikey hatlarla yan yana ikişer grup (aşama) olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 108). Figür dağılımındaki yoğunluk, sayfanın ortasına doğru azaltılarak padişah figürünün etrafında bir espas oluşturulmuştur (Şekil: 109). Böylece, boyut açısından büyük tasarlanan padişah figürü kompozisyonun odak noktasında gösterilmiştir. Ayrıca figür dizilerinin eğik hatlara yerleştirilmesi ile kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır (Şekil: 110).

Minyatürde iç mekânda gerçekleştirilen bir olay tasvir edilmiştir. Tasarlanan mekânın sınırlarının belirli olması eylemin yöneldiği (tamamlandığı veya tamamlanmak üzere yön belirttiği) merkezin resim alanında gösterilmesine neden olmuştur. Figürlerin mekân dışına ilerlemeleri söz konusu olmadığı için süreklilik

belirteçleri figürlerin vücut hareketlerine ve dağılım düzenlerine bağlı olarak tasarlanmıştır. Bu yapı doğrultusunda minyatürde eylem mekân ve zaman açısından süreklilik sağ ve sol kenarlardan orta alana doğru gösterilmiştir.

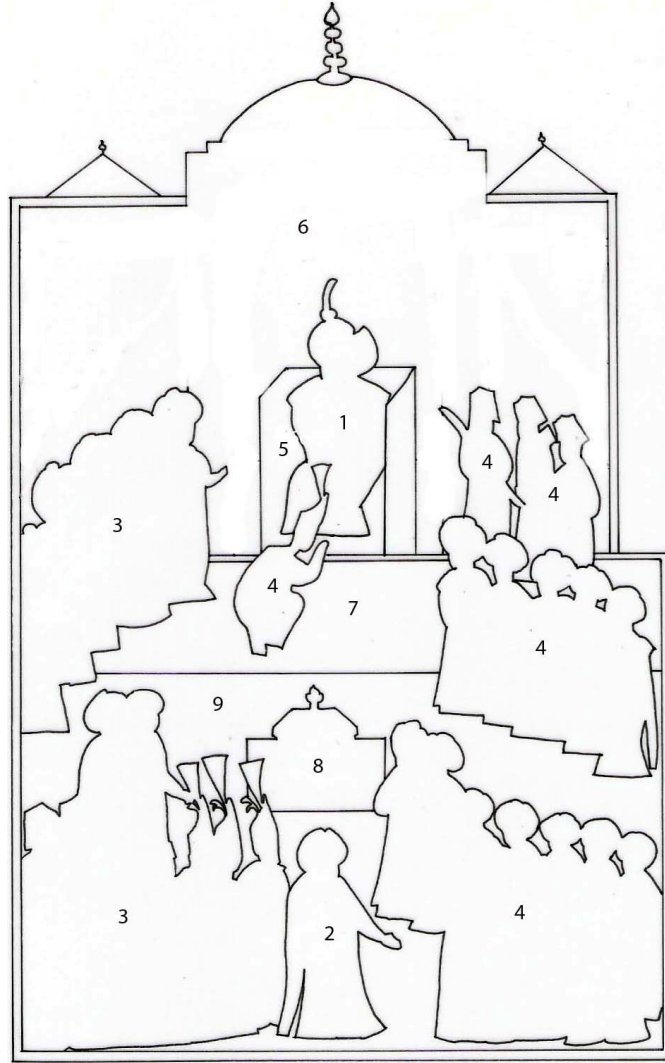
Tahtın $\frac{3}{4}$ profilden ve üç boyutlu bir etki doğrultusunda tasarlanması; havuzun üstten ve önden tasvir edilmesi ve figür dizilerinin düzeni doğrultusunda mekânda basit bir atmosfer yaratılmıştır.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk, eylem ve mekân merkezlerinin belirlenmesinde oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (duvar ve taban) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 32).

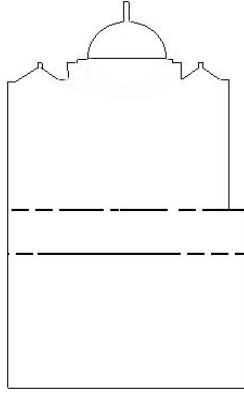


Fotoğraf-32: Sultan II. Mehmed'in Edirne Cülusu, Hünernâme I. Cilt,
1584 (TSM. H.1523), 178a.²⁵⁹

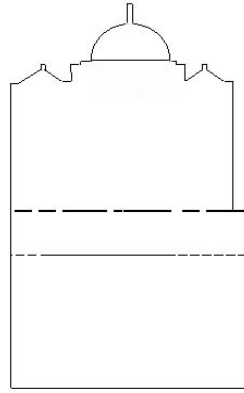
²⁵⁹ ANAFARTA, 1969, a.g.e., s.y.



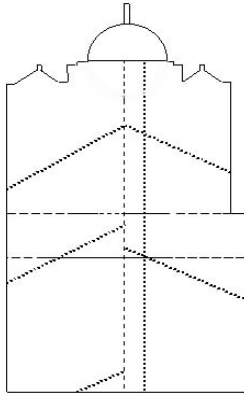
Şekil:105



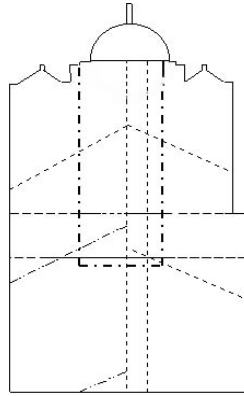
Şekil: 108



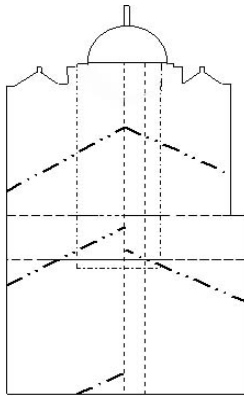
Şekil: 109



Şekil: 110



Şekil: 111



Şekil: 110

“Sultan II. Bayezid’in, Filibe Civarında Uzunova’da Avlanması”

Minyatür el yazmasının 182b. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 33).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde (sırası ile) altta doğa; doğanın ilerisinde ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonlarda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Figürler ise salt renk tonları ile boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Atlı avcı (padişah) figürü (Şekil: 111-1), bu figürün arkasında yer alan iki figür (Şekil: 111-2), sayfanın sol alt köşesine yerleştirilen üç adet insan figürü (Şekil: 111-3), sayfanın üst tarafında tepelerin arkasına ve aralarına yerleştirilen atlı ve yaya insan figürleri (Şekil: 111-4).

Av alanındaki en etkin figür olarak izlediğimiz atlı avcı figürünün padişaha ait olması, minyatürde figür boyutlarının oluşmasında kurumsal hiyerarşinin etkin olduğunu düşündürmektedir. Ancak padişah figürü aynı zamanda av eyleminin etkin kişi olarak eylemin de merkezindedir. Bu nedenle kompozisyonda eylem hiyerarşisinin daha güçlü etki taşıdığı söylenebilir. Sol kenarda padişahın arkasında ve altında tasvir edilen figür dizisinin tepelerin arkasındakilere göre daha büyük

tasarlanmaları da bu yargıyı doğrulamaktadır. Çünkü söz konusu figürler av eyleminde tepelerin arkasındaki figürlerden daha etkin durumdadırlar.

Hayvan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Avcının (padişahın) bindiği mavi renkli at figürü (Şekil:111-5), bu figürün arkasında bulunan iki at figürü (Şekil:111-6), köpekler (Şekil: 111-7), avcının yaraladığı ceylan figürü (Şekil: 111-8), diğer ceylan figürleri (Şekil: 111-9), tepelerin arkasındaki at figürleri (Şekil:111-10), tavşan figürleri (Şekil: 111-11) ve avcı kuş figürleri (Şekil: 111-12).

At figürleri kullanıcıların hiyerarşik durumlarına göre boyutlandırılmıştır. Yaralı ceylan figürünün de eylem hiyerarşisine bağlı olarak diğer ceylan figürlerinden büyük çizildiği söylenebilir.

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Ağaç figürleri (Şekil: 111-13), fon niteliği taşıyan tepeler (Şekil: 111-14), av alanı (Şekil: 111-15), gökyüzü (Şekil: 111-16), basit kaya ve bitki örtüsü (Şekil: 111-17) olmak üzere beş grupta toplanmıştır.

Resim alanı, basit kayalardan oluşan yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüş; elde edilen birim alanlar farklı renklere boyanmıştır (Şekil: 112). Mekân çizginin üst tarafında içine yazı yerleştirilmiş gökyüzü (Şekil: 111-18) ve üzerinde ağaç figürleri bulunan tepeler; alt tarafta ise üzerinde basit bitki örtüsü, kayalar, ağaç kütükleri ve bir ağaç figürünün bulunduğu olay alanı olarak tasarlanmıştır. Mekân elemanları üstte dikey; altta ise yatay etki taşımaktadır. Resim alanını ikiye bölen çizgi tepelerin dikey ve alttaki av alanının yatay düzlemler olarak birleşme-kesişme noktalarında ortaya çıkmaktadır. Bu özelliğinden dolayı, söz konusu çizgi ile mekânı tanımlayan elemanların yatay-dikey düzlem farklarının vurgulandığı söylenebilir (Şekil: 112).

Minyatürde, her insan figürü bireysel eylem durumunu ön plâna çıkararak hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Figürler, resim alanına yatay, dikey ve eğik hatlar ile sistemli bir şekilde yerleştirilmiştir. Av alanında serbest düzende izlenen figürler grafik açıdan araştırıldığı zaman, yatay, dikey hatlarda üçer grup (aşama) elde etmek mümkündür (Şekil: 113). Figür dağılımındaki yoğunluk sayfanın ortasına doğru azaltılmış, atlı avcı figürünün etrafında bir espas oluşturulmuştur. Bu yapı doğrultusunda söz konusu figür kompozisyonunun odak noktasında tasarlanmıştır (Şekil: 114). Figürler genel yoğunlukları ve eylem yönleri ile soldan sağa doğru gelişen yatay bir hareketlilik içindedir. Fakat sağ kenara yaklaştıkça atlı avcı figürünün eylem yönüne bağlı olarak alttan ve üstten gelişen eğik hatlar ortaya çıkmaktadır. Figür dizilerinin eğik hatları kompozisyona hareketlilik kazandırmaktadır (Şekil:115). Ayrıca, minyatürün sağ kenarlarından başlayan figür dizilerinin tepelerin (eğik) üst çizgileri ile aynı yönde gelişmesi kompozisyondaki hakim hareketliliği güçlendirmektedir (Şekil: 116).

Sol kenardaki figür grubunun, cetvelin altından yatay bir hareketle olay alanına sokulması ile eylemin resim alanında izlenen mekân birinden önce başladığının vurgulandığı söylenebilir. Sağ kenarda ise ağaç ve hayvan figürlerinin cetvelin üstünde gösterilmesi ile eylemin resim alanı dışında da devam ettiğine ilişkin vurgu yapılmış olmalıdır.

Resim alanının üst tarafındaki tepelerin, insan, hayvan ve ağaç figürleri arasında tasarlanması ile mekânda içe doğru bir mesafe hissi oluşturulmuştur. Figür dizilerinin düzeni doğrultusunda da söz konusu yapı kompozisyonunun geneline yayılmıştır.

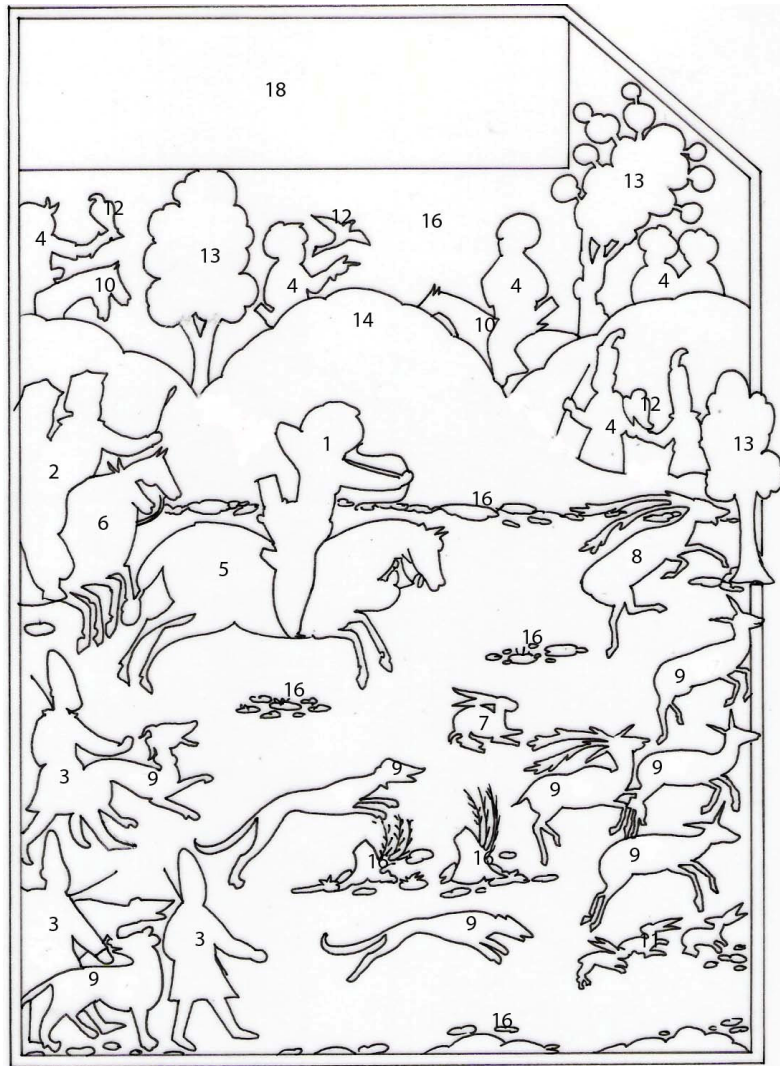
Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk, eylem merkezinin belirlenmesinde oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (tepeler ve düz kara parçası)

yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 33).

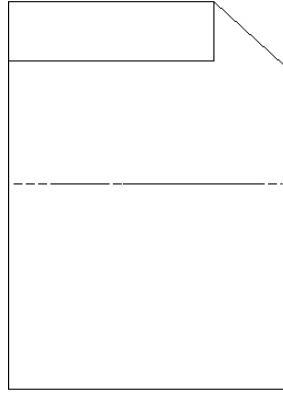


Fotoğraf-33: Sultan II. Bayezid'in Filibe Civarında, Uzunova'da Avlanması,
Hünernâme I. Cilt, 1584, (TSM. H. 1523), 182b.²⁶⁰

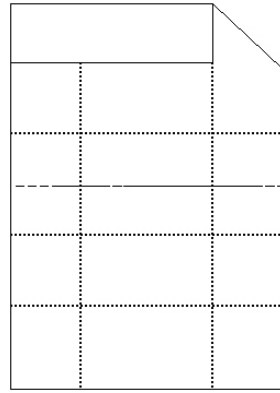
²⁶⁰ ANAFARTA, 1969, a.g.e., s.y.



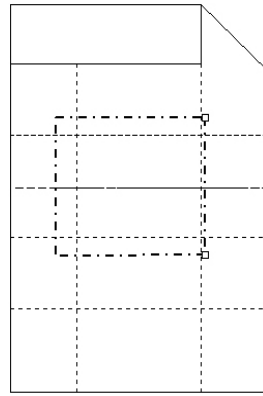
Şekil: 111



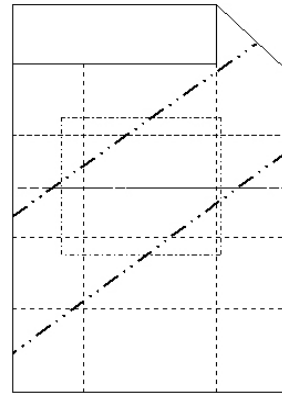
Şekil: 112



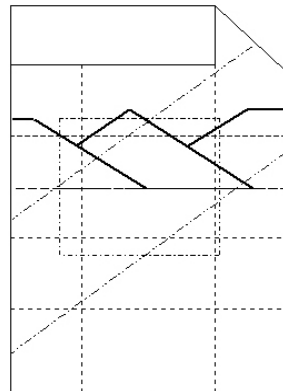
Şekil: 113



Şekil: 114



Şekil: 115



Şekil: 116

2.1.5. Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344) Adlı El Yazmasında Bulunan Minyatürlerin Kompozisyon Düzeni

“Şehzade Mehmed’in At Meydanı’na Yolculuğu”

Minyatür el yazmasının 9b. sayfasında yer almaktadır; eserin 10a sayfasında bulunan minyatürde tasvir edilen olayın başlangıç sahnesi niteliğindedir. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 34).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde (sırası ile) altta doğa, üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonlarda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Figürler ise salt renk tonları ile boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Atlı şehzade figürü (Şekil: 117-1), serhad figürleri (Şekil: 117-2), diğer atlı figürler (Şekil: 117-3) ve olay alanında yaya olarak izlenen figürler (Şekil: 117-4).

Şehzade figürü boyut açısından diğer figürlerden büyük tasarlanmıştır. Bu biçim özelliği doğrultusunda, minyatürde figür boyutlarının kurumsal hiyerarşiye göre şekillendiği söylenebilir. Ancak, minyatürde şehzadenin yolculuğunun tasvir edildiği ve eylemin merkezinde şehzade figürünün bulunduğu dikkate alındığı zaman, figür hiyerarşisinin oluşmasında eylemsel hiyerarşinin de etkili olduğu söylenebilir.

Hayvan figürlerinin boyut ve renk özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Şehzadenin bindiği at figürü (Şekil: 117-5) ve diğer at figürleri (Şekil: 117-6). Anlaşılabacağı üzere, at figürleri kullanıcıların hiyerarşik statülerine göre boyut kazanmıştır.

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Pembe renkli tepe (Şekil: 117-7), diğer tepeler (Şekil: 117-8), ağaç figürleri (Şekil: 117-9), fon niteliği taşıyan olay alanı (Şekil: 117-10) gökyüzü (Şekil: 117-11) ve basit kayalar (Şekil: 117-12).

Minyatürde eylem hiyerarşinin mekân elemanlarının hiyerarşisini yönlendirdiği söylenebilir. Şehzadenin üstünde figürsüz bir alanın tasarlanması ve buradaki espası tamamlayan tepenin hiyerarşik açıdan ön plâna çıkan bir renge boyanması ile mekânın merkezinin eylemin merkezine göre belirlendiği görülmektedir.

Resim alanı basit kayalardan oluşan bir çizgi ile ikiye bölünmüş; elde edilen birim alanlar (çizginin altında ve üstünde) farklı renklere boyanmıştır. Çizginin, sağ kenardan başlayan bölümü (tepelerin arasındaki mesafeyi vurgulamak maksadı ile olsa gerek) üstteki tepenin başlangıç noktasından (Şekil: 118) çizilmiştir. Mekân, çizginin üst tarafında, arkasında ağaçlar bulunan iki farklı renge boyanmış üç tepe ve gökyüzü; çizginin alt tarafında ise üstünde bir ağaç figürü bulunan olay alanı olarak tasarlanmıştır. Resim alanını ikiye bölen çizginin tepelerin dikey ve alttaki olay alanının yatay düzlemler olarak birleşme-kesişme noktalarında ortaya çıkması, mekânı tanımlayan elemanların yatay-dikey düzlem farklarının bu çizgi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir.

Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Resim alanına yatay, dikey ve eğik hatlarla sistemli bir şekilde yerleştirilen figürler yoğunlukları ve eylem yönleri ile sağdan sola doğru gelişen yatay bir hareketlilik içindedir. Resim alanının alt tarafına indikçe

hareketlilik artmakta ve figür dağılımında serbest düzen etkisi oluşmaktadır. Figür dizileri hareket plânları doğrultusunda yatay bir şema sergilemelerine rağmen, grup şemaları daha çok dikey ve eğik hatları ön plâna çıkarmaktadır. Bu yapı doğrultusunda, figür dizilerini (sağdan ve soldan gelişen) eğik hatlar ile alttan üste doğru dört; dikey hatlar ile de yan yana üç grup (aşama) olarak tespit etmek mümkündür (Şekil: 119). Şehzade figürü üstündeki espasın yardımı ile alttaki kalabalıktan bir ölçüde ayrılarak, kompozisyonun odak noktasında tasarlanmıştır (Şekil: 120). Ayrıca minyatürün sağ ve sol kenarlarından başlayan figür dizilerinin yerleştirildiği eğik hatların, tepelerin üst çizgileri ile aynı yönde gelişmesi ise kompozisyondaki mevcut hareketliliği artırmıştır (Şekil: 121).

Resim alanının sağ kenarında bir figürün cetvelin altında ve diğer figürlerin cetvele bitişik tasarlanması ile eylemin resim alanında tasvir edilen mekân biriminden önce başladığı vurgulanmıştır. Sol kenarda ise figürler ile cetvel arasında bir boşluk bırakılarak eylem, mekân ve zaman açısından sürekliliğin resim alanının dışına (10a. sayfasına) yöneldiği izlenimi yaratılmıştır.

Resim alanının üst tarafına önden arkaya doğru küçülen tepeler yerleştirilmiştir. Öndeki tepenin arkadakilere göre daha büyük tasarlanması; aralarındaki mesafenin gösterilmesi ve insan figürlerinin tepelerin gelişim yönüne bağlı olarak eğik hatlara dizilmesi ile minyatürde belirli bir oranda atmosfer duygusu oluşturulmuştur. Ayrıca, biri öndeki tepenin önüne ve boyut olarak büyük, diğeri arkadaki tepenin arkasına ve boyut olarak küçük tasarlanan ağaç figürlerinin birbirini çapraz gören konumlarından dolayı mekânda oluşan hacim duygusu da söz konusu yapıyı güçlendirmiştir.

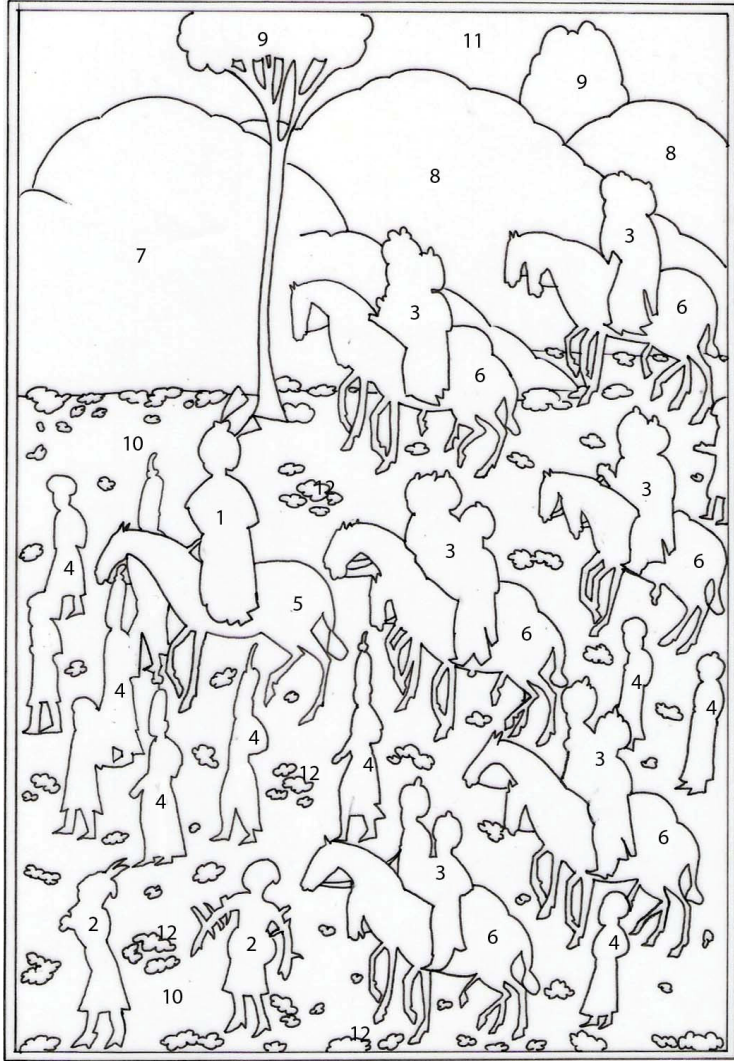
Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Renk, eylem merkezinin belirlenmesinde de oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (tepler ve

düz kara parçası) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 34).

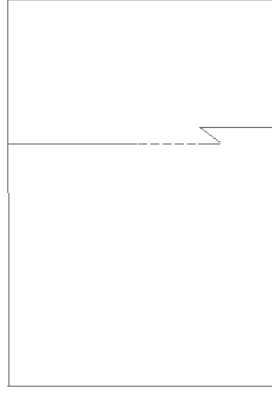


Fotoğraf -34: Şehzade Mehmed'in At Meydanı'na Yolculuğu, Sütnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344), 9b.²⁶¹

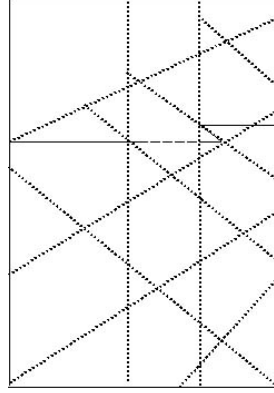
²⁶¹ ATASOY, 1997, a.g.e , 27 s.



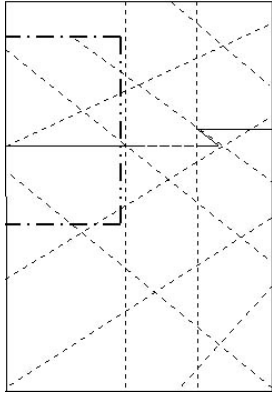
Şekil: 117



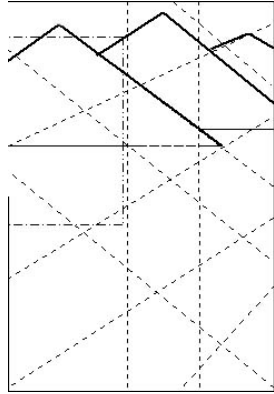
Şekil: 118



Şekil: 119



Şekil: 120



Şekil: 121

“Şehzade Mehmed’in At Meydanına Yolculuğu Sırasında Serhadların Gösteri Yapması”

Minyatür el yazmasının 10a. sayfasında yer almaktadır; eserin 9b. sayfasında bulunan minyatürde tasvir edilen olayın devam sahnesi niteliğindedir. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 35).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde (sırası ile) altta doğa, üstte ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonlarda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Figürler ise salt renk tonları ile boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Boyut ve hareket özellikleri ile ön plâna çıkan serhad figürleri (Şekil: 122-1) ve atlı figürler (Şekil: 122-2).

Minyatürde serhad figürlerinin boyutları diğer figürlerden daha büyük tasarlanmıştır. Bu nedenle minyatürde figür boyutlarının şekillenmesinde eylemsel hiyerarşinin etkin olduğu söylenebilir.

At figürleri renkleri açısından farklılık göstermesine rağmen boyutları açısından ortak bir hiyerarşi ile tasarlanmıştır (Şekil: 122-3).

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Tepeler (Şekil: 122–4), ağaç figürleri (Şekil: 122–5), fon niteliği taşıyan olay alanı (Şekil: 122–6) ve gökyüzü (Şekil: 122–7).

Minyatürde, eylem merkezinde izlenen figürlerin birden fazla olması, mekân merkezinin diğer minyatürlerdeki fonksiyonundan uzaklaşmasına neden olmuştur. Eylem merkezindeki figürlerin yerleştirildiği alan fon niteliğinde tasarlanmış ve rahat bir şekilde görünmeleri sağlamıştır.

Resim alanı basit kayalardan oluşan yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 123). Böylece, elde edilen birim alanlar farklı renklere boyanmıştır. Mekân çizginin üst tarafında üzerinde ağaçlar bulunan iki farklı renge boyanmış üç tepe ve gökyüzü; alt tarafında ise olay alanı olarak tasarlanmıştır. Resim alanını yatay olarak ikiye bölen çizginin tepelerin dikey ve alttaki olay alanının yatay düzlemler olarak kesişme-birleşme noktasında ortaya çıkması, mekânı tanımlayan elemanların yatay-dikey düzlem farklarının bu çizgi ile vurgulanmak istendiğini düşündürmektedir.

Minyatürde, her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Resim alanına yatay, dikey ve eğik hatlarda sistemli bir şekilde yerleştirilen figürler, yoğunlukları ve eylem yönleri ile sağdan sola doğru yatay bir hareketlilik içindedirler. Figür dizileri yatay hatlarla alttan üste doğru iki grup (aşama) olarak izlenmektedir. Ancak, serhad figürlerinin düzenleri ve mızraklarının konumları, figür dizilerini eğik hatlar ile de alttan üste doğru dört grup (aşama) olarak belirgin kılmaktadır. Figür dizileri dikey hatlarda ise yan yana üç grup (aşama) olarak düzenlenmiştir (Şekil: 124). Figür dizileri eğik hatları ile izlendiği zaman resim alanına hakim yatay etki bozulmakta ve kompozisyon hareketlilik kazanmaktadır. Ayrıca, minyatürün sağ ve sol kenarlarından başlayan figür dizilerinin yerleştirildiği eğik hatların, tepelerin üst çizgileri ile aynı yönde gelişmesi kompozisyondaki mevcut hareketliliği artırmaktadır (Şekil: 125).

Minyatürün sağ kenarında bir at figürünün kuyruğunun cetvelin üstünde tasarlanmış olması, eylemin resim alanında izlenen mekân biriminden önce başladığını düşündürmektedir. Ayrıca sol kenarda figürler ile cetvel arasında boşluk bırakılması ile de eylemin resim alanı dışında da devam ettiğinin vurgulandığı söylenebilir.

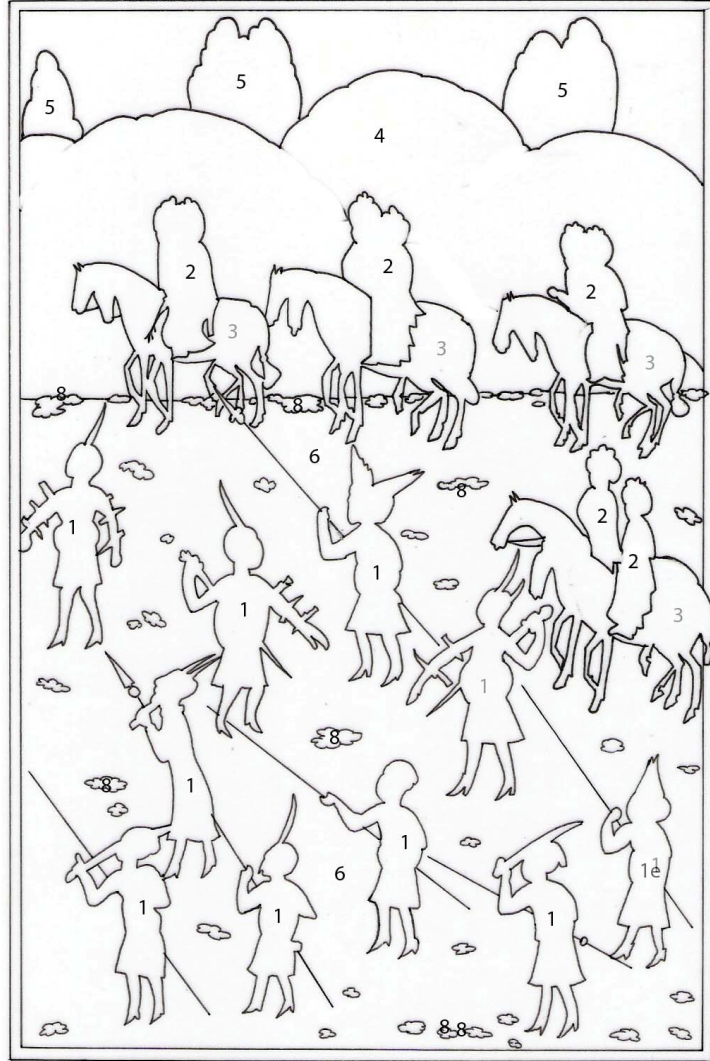
Minyatürde öndeki tepenin arkadakinden büyük ve renk açısından daha görünür tasarlanması ile mekânın üst tarafında belirli bir oranda atmosfer duygusu yaratılmıştır. Tepelerin arkasına yerleştirilen ağaç figürlerinin arka arkaya dizilmesi ile de bu yapı güçlendirilmiştir. Ayrıca, tepelerin üst çizgileri ile olay alanındaki figür dizilerinin hatlarının birbirine paralel tasarlanması kompozisyonun üst tarafına hakim atmosfer duygusunun alt tarafa da taşınmasında etkili olmuştur.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (tepeler ve düz kara parçası) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 35).

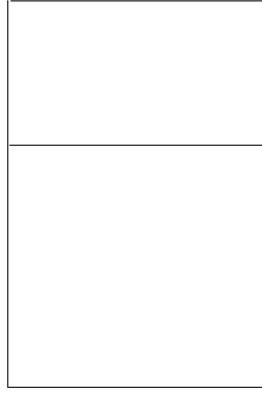


Fotoğraf-35: Şehzade Mehmed'in At Meydanı'na Yolculuğu Sırasında Serhadların Gösteri Yapması, Sünnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344), 10a.²⁶²

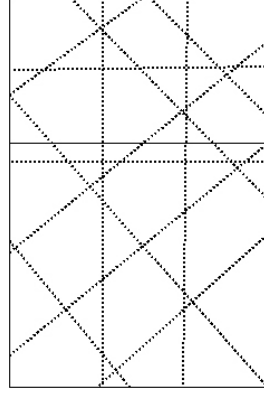
²⁶² ATASOY, 1997, a.g.e, 26 s.



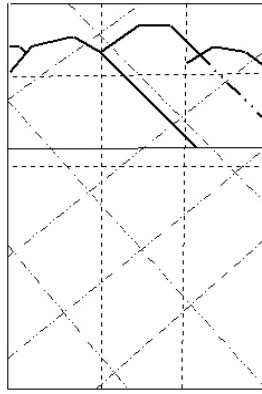
Şekil: 122



Şekil: 123



Şekil: 124



Şekil: 125

“Şehzade Mehmed’in İbrahim Paşa Sarayı’na Girişi”

Minyatür el yazmasının 12a. sayfasında yer almaktadır. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 36).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) en altta doğa; doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Mimari elemanlar pastel renk tonlarına boyanarak yüzeylerine süsleme uygulanmıştır. Figürler ise pastel tonda boyanan doğa alanında salt renklere boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Atlı şehzade figürü (Şekil: 126–1), resim alanının alt tarafına dizilen atlı figürleri (Şekil: 126–2), karşılama sırasında olay alanında bulunan figürler (Şekil: 126–3) ve sayfanın alt kenarına yerleştirilen iki adet küçük insan figürü (Şekil:126–4).

Şehzade figürü boyut açısından diğer figürlerden daha büyük ve renk açısından farklı tasarlanmıştır. Bu biçim özelliği doğrultusunda, figür hiyerarşisinin kurumsal statüye göre şekillendiği söylenebilir. Ancak, minyatürün konusunun şehzadenin karşılanması ile ilgili olması ve bu nedenle eylemin etkin kişinin şehzade Mehmed olması, figürlerin hiyerarşik düzeninin eylemsel hiyerarşiye bağlı olarak şekillendiğini düşündürmektedir. Ayrıca olay alanında karşılama eylemini

gerçekleştiren figürler ile şehzade dışındaki atlı figürlerin boyutlarında ciddi bir farklılık olmaması da bu yargıyı doğrulamaktadır.

Hayvan figürlerinin boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Şehzadenin bindiği mavi renkli ve boyut açısından diğer örneklerine göre daha büyük tasarlanmış olan at figürü (Şekil:126-5) ve sayfanın alt tarafına yerleştirilen diğer at figürleri (Şekil: 126-6). At figürlerinin, kullanıcıların hiyerarşik durumlarına göre boyut kazandığı söylenebilir.

Mimari elemanlar ve eşyaların boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: İbrahim Paşa Sarayı giriş kapısı (Şekil: 126-7), kapının arka tarafında olay alanı ve gökyüzünü birbirinden ayıran duvar (Şekil:126-8) ve yere serilen halılar (Şekil: 126-9).

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Ağaç figürü (Şekil: 126-10), fon niteliği taşıyan olay alanı (Şekil: 126-11) ve gökyüzü (Şekil:126-12).

Eylemin merkezinde bulunan şehzade figürü, ağaç figürü ile bölünerek figür kalabalığından arındırılan mekân biriminde (halının üstünde) tasarlanmıştır. Böylece minyatürde eylem mekânının hiyerarşisinin şehzade figürüne göre düzenlendiği söylenebilir.

Resim alanı, mimari ve doğa mekânların kesişme-birleşme noktalarında ortaya çıkan bir çizgi ile ikiye bölünmüş ve elde edilen birim alanlar farklı renklere boyanmıştır. Mekân çizginin altında yatay gelişen ve üzerinde ağaç figürü bulunan olay alanı; çizginin üstünde ise dikey gelişen mimari ve gökyüzü olarak tasarlanmıştır. Çizginin, net bir şekilde tasarlanmış olmasından, mekân elemanlarının yatay, dikey düzlem farklarının gösterilmesine ilişkin bir fonksiyonunun da olduğu anlaşılmaktadır. Sağ kenardan başlayan çizgi sol tarafta saray giriş kapısı ile 2/5 oranında kapatılmıştır. Ancak giriş kapısı mahiyetindeki mimari elemanın zeminle

birleştigi yerde (figürlerin arkasında) soldan sağa doğru bir çizgi görülmektedir. Söz konusu çizginin de üstteki çizgi ile aynı fonksiyonlara sahip olduğu söylenebilir (Şekil: 127).

Minyatürde, her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkararak hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Sağ ve sol kenarlardan orta alana doğru yerleştirilen figür dizileri yoğunluk ve eylem yönleri ile yatay bir hareketlilik içinde tasvir edilmiştir. Ancak, sol kenardaki figürlerin sağ kenara yaklaştıkça atlı şehzade figürünün eylem yönüne bağlı olarak eğik hatlara yerleştirilmesi ve yere serilen halıların bu şemayı desteklemesi ile söz konusu yataylık bozulmuştur. Genel dağılım açısından serbest düzende ve derinlik açısından içe doğru gelişiyor izlenimi veren figür dizilerini, alttan üste doğru iki grup (aşama) olarak tespit etmek mümkündür (Şekil: 128). Şehzade figürü diğer figürlere göre daha büyük tasarlanmış ve etrafında bir espas oluşturularak kompozisyonun odak noktasına çekilmiştir (Şekil: 129). Söz konusu figürün önündeki kompozisyon elemanlarının çapraz hatlarda karşılığını bulan pozisyonlara yerleştirilmesi ile de kompozisyondaki mevcut hareketlilik güçlendirilmiştir (Şekil: 130).

Minyatürde (halıların serilmesi sırasında) figürlerin pozisyonları ve halıların açılma durumlarına bakarak eylemin gerçekleşme aşamalarını izlemek mümkündür. Ayrıca, minyatürün sol kenarında alttan üste doğru yerleştirilen figür grubunun cetvelin altından yatay bir hareketle olay alanına sokulması; sağ tarafta ise (üstteki halının cetvelin altından içe doğru kıvrılmasından anlaşıldığı üzere) atlı figürlerin olay alanına henüz girdiği izleniminin yaratılması ile tasarımda eylem, mekân ve zaman açısından sürekliliğin sağ ve sol kenarlardan orta alana doğru geliştiği vurgulanmıştır.

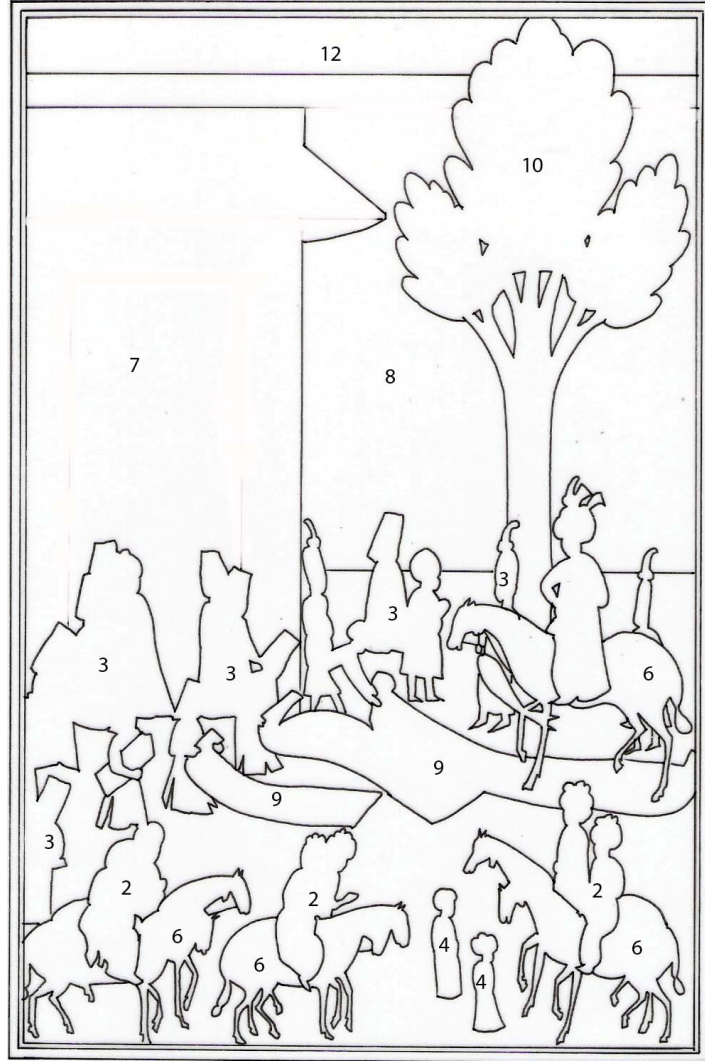
İbrahim Paşa Sarayı giriş kapısı ile arkasında bulunan duvar arasında ki alana ağaç ve insan figürlerinin yerleştirilmesi sonucu mekânda içe doğru gelişen bir mesafe hissi yaratılmıştır. Bu yapı alttaki insan ve hayvan figürlerinin düzeni ile desteklenmiştir.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Renk, eylem merkezinin belirlenmesinde de oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (mimari ve doğa) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 36).

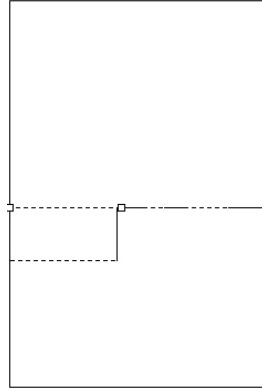


Fotoğraf-36: Şehzade Mehmed'in İbrahim Paşa Sarayı'na Girişi, Sütnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H.1344), 12a.²⁶³

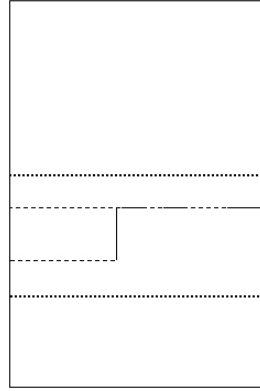
²⁶³ ATASOY, 1997, a.g.e , 28 s.



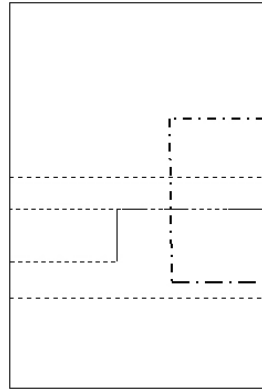
Şekil: 126



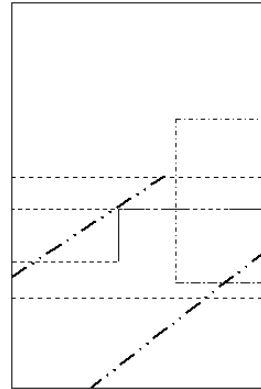
Şekil: 127



Şekil: 128



Şekil: 129



Şekil: 130

“Peştemalcıların Tören Alanından Geçişi”

Minyatür el yazmasının 338b. sayfasında bulunmaktadır; eserin 339a. sayfasında tasvir edilen olayın başlangıç sahnesi niteliğindedir. Kompozisyon dikey gelişen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 37).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) en altta doğa; doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Mimari daha çok pastel ve yer yer salt renklere boyanarak üzerine süsleme uygulanmıştır. Figürler alttaki şenlik alanında pastel renge boyanan doğa alanında salt renklere boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır. Diğer taraftan, seyirci tribünlerinde ki figürlerin görünürlük özelliği daha azdır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Sayfanın sağ alt köşesinde cetvele bitişik tasarlanan figürler (Şekil:131-1), gösteri alanında yer alan ve hareketli durumları ile ön plâna çıkan üç adet insan figürü (Şekil:131-2) ve sayfanın üst tarafında tribünlere yerleştirilen insan figürleri (Şekil: 131-3).

Figürlerin boyutlarındaki farklılıklar dikkate alındığı zaman, eylem merkezci bir hiyerarşi yerine mekânsal kademeye bağlı bir hiyerarşi ile karşılaşılmaktadır. Resim alanının sağ alt köşesine yerleştirilen figür grubu en önde ve büyük; göstericiler ortada ve boyut açısından daha küçük ve türbinlerdeki izleyiciler ise en arkada ve boyut açısından en küçük olarak izlenmektedir. Ancak eylem merkezinde

bulunan göstericiler, maketleri ile birlikte izlendiği zaman hiyerarşik açıdan ilk sırayı almaktadırlar. Minyatürün biçim özelliklerinden yola çıkarak, figür hiyerarşisinin şekillenmesinde eylem hiyerarşisini dikkate almanın daha doğru bir yaklaşım olacağı söylenebilir.

Mimari elemanlar ve eşyaların boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Sayfanın üst tarafındaki saray ve seyirci tribünleri (Şekil:131-4), gösteri alanında insan figürlerinin taşıdığı maketler (Şekil:131-5) ve sayfanın sol alt köşesine yerleştirilmiş olan obelisk (Şekil: 131-6).

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Fon niteliği taşıyan olay alanı (Şekil: 131-7) ve gökyüzü olmak üzere (Şekil:131-8).

Minyatürde, eylem merkezinde izlenen figürlerin birden fazla olması, eylem mekân merkezinin diğer minyatürlerdeki fonksiyonlarından uzaklaşmasına neden olmuştur. Böylece eylem merkezindeki figürlerin yerleştirildiği alan fon niteliğinde tasarlanmış ve figürlerin rahat bir şekilde görünmeleri sağlamıştır.

Resim alanı doğa ve mimari elemanların kesişme-birleşme noktalarında (mimarinin formuna uygun bir şekilde) oluşan bir çizgi ile ikiye bölünmüştür (Şekil: 132). Mekân çizginin üst tarafında dikey hatlara yerleştirilen mimari ve gökyüzü; çizginin alt tarafında ise dikey konumda izlenen obelisk ve yatay gelişen şenlik alanı olarak tasarlanmıştır. Minyatürde, resim alanı alttan üste doğru üç aşamalı olarak tasarlanmamıştır. Ancak peştamalı figürleri ve ellerindeki maketlerin yardımıyla kompozisyonda söz konusu etkiyi yakalamak mümkündür.

Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Figürler resim alanına yatay, dikey hatlarla sistemli bir şekilde yerleştirilmiştir. Figür dizileri yüzeyde yatay hatlarla üst üste iki; dikey hatlarla yan yana üç grup (aşama) olarak izlenmektedir (Şekil: 133). Üst tarafta

mimariyle karışan insan figürlerinde ki sıklık ve renk açısından gözlenen yoğunluk, alt tarafta olay alanının pastel tonda boyanması ve figür sayısının azaltılması ile giderilmiş, böylece zeminde hareketli alan etkisi yaratılmıştır. Kompozisyonda genel hareketlilik ise mekân elemanlarının derinlik eksenlerinin içe doğru tasarlanması ile sağlanmıştır.

Minyatürde kompozisyon elemanlarının sağ ve sol kenarda cetvelin altında kalması ile eylem, mekân ve zaman açısından (resim alanı içinde ve dışında) sürekliliğin vurgulandığı söylenebilir.

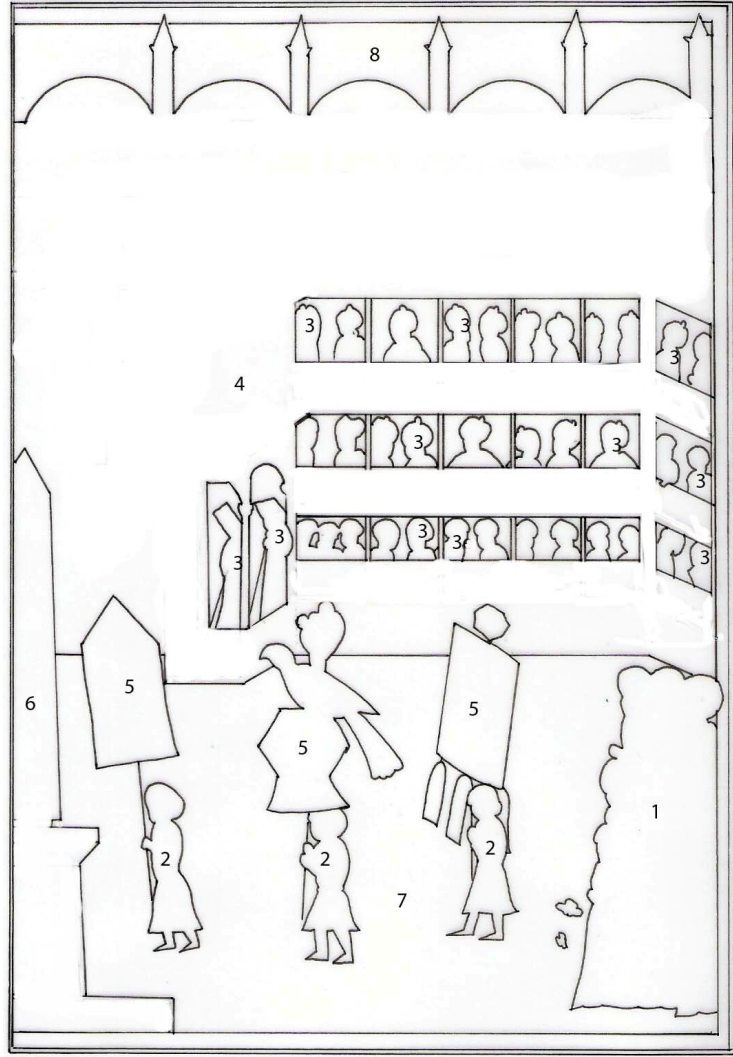
Şenlik alanının, dikilitaş ve üstteki saray arasında tasarlanması ile kompozisyonda güçlü bir atmosfer duygusu yaratılmıştır. Söz konusu iki elemanın arasına yerleştirilen izleyici ve maket taşıyan insan figürlerinin pozisyonları ile de bu kurgu desteklenmiştir. Ayrıca saray ve seyirci türbinine ait mimari elemanların derinlik (perspektif) vurgusu yapar bir şekilde tasarlanması sonucu söz konusu atmosfer duygusu güçlendirilmiştir.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (mimari ve doğa) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 37).

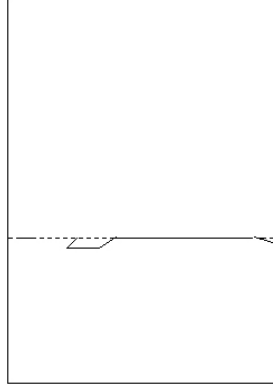


Fotoğraf-37: Peştemalcıların Tören Alanından Geçişi, Sünnâme-i Hümayûn,
1587 (TSM. H.1344), 338b.²⁶⁴

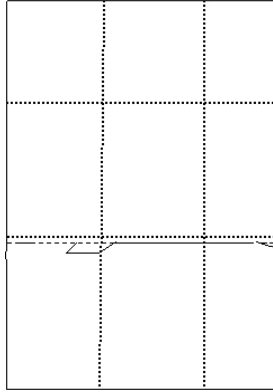
²⁶⁴ ATASOY, 1997, a.g.e , 79 s.



Şekil: 131



Şekil: 132



Şekil: 133

“Peştamalcıların Tören Alanından Geçişi”

Minyatür el yazmasının 339a. sayfasında bulunmaktadır; eserin 338b. sayfasında tasvir edilen olayın devam sahnesi niteliğindedir. Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen bir hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 38).

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, (sırası ile) en altta doğa; doğanın ilerisinde mimari ve nihayetinde insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmektedir. Doğa alanı pastel tonda renklendirilmiş ve süslemeden yoksun tasarlanmıştır. Mimari daha çok pastel renklere boyanarak üzerine süsleme uygulanmıştır. Figürler ise salt renklere boyanarak ön plâna çıkmaları sağlanmıştır.

Kompozisyon elemanlarının boyut, hareket, konum ve renk açısından hiyerarşik düzeni ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin boyut, renk ve hareket özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Gösteri alanındaki dört adet insan figürü (Şekil:134-1), sayfanın üst tarafında sol köşeye yerleştirilen padişah figürü (Şekil:134-2), padişah figürünün arkasında görülen iki figür (Silahlar ve Çuhadar ağalar) ve şehzade figürü (Şekil:134-3).

Figür boyutlarındaki farklılıklar dikkate alındığı zaman, minyatürde eylemsel olduğu kadar, mekânsal kademeye bağlı bir hiyerarşik düzenden de söz etmek mümkündür. Resim alanının alt tarafına yerleştirilen figür grubu en önde ve büyük; padişah figürü ortada ve boyut açısından daha küçük ve diğer figürler ise en arkada ve boyut açısından en küçük olarak tasarlanmıştır. Ancak minyatür kompozisyonunun özellikleri dikkate alındığında figürlerin boyutlarının şekillenmesinde eylemsel hiyerarşinin etkili olduğunu söylemek daha doğru bir

yaklaşım olacaktır. Diğer taraftan, padişah figürünün konumu, kıyafetinin rengi ve iki yanındaki figürler ile arasındaki boyut farklılığı kurumsal hiyerarşiye de dikkat çekmektedir. Düzen bu yapı doğrultusunda değerlendirildiğinde, eylemin gerçekleşmesi açısından peştamalcı figürleri; eylemin izlenmesi açısından ise padişah figürü ön plândadır. Ancak, asıl eylemin merkezinde tören alanından geçen peştamalcı figürleri ve taşıdıkları maketler olduğu için hiyerarşik düzen de onları ön plâna çıkarmaktadır.

Mimari elemanlar ve eşyaların boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Gösteri alanında insan figürlerinin taşıdığı maketler (Şekil: 134: 4) sayfanın ortasına yerleştirilen duvar (Şekil:134-5), duvarın üst tarafına izlenen saray (Şekil:134-6) ve sayfanın alt kenarına yerleştirilmiş olan dikilitaş ve yılanlı sütun (Şekil:134-7).

Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şöyledir: Ağaç figürü (Şekil:134-8), fon niteliği taşıyan olay alanı (Şekil:134-9) ve gökyüzü (Şekil:134-10).

Minyatürde, eylem merkezindeki figürlerin yerleştirildiği alan fon niteliğinde tasarlanmış ve figürlerin rahat bir şekilde görünmeleri sağlamıştır. Mekânın renk ve konum açısından merkezinin ise padişah figürüne göre şekillendiği söylenebilir.

Resim alanı yatay olarak tasarlanmış bir duvar ile ikiye bölünmüş; elde edilen birim alanlar farklı renklere boyanmıştır (Şekil: 135). Mekân, duvarın üst tarafında dikey olarak gelişen saray, ağaç figürü ve gökyüzü; duvarın alt tarafında ise yılanlı sütun ve obelisk ile sınırlandırılan ve yatay gelişen şenlik alanı olarak tasarlanmıştır. Duvarın alt kenarı doğa ve mimari mekân elemanlarının yatay dikey düzlemlerinin birleşme-kesişme noktası olarak ortaya çıkmaktadır (Şekil:136).

Minyatürde her insan figürü kendi bireysel eylem durumunu ön plâna çıkaran hareket plânı ile tasvir edilmiştir. Resim alanına yatay dikey hatlarla sistemli bir

şekilde yerleştirilen figürler yoğunlukları ve eylem yönleri ile sağdan sola doğru yatay bir hareketlilik içindedir. Figür dizileri yüzeyde yatay hatlarla alttan üste doğru iki; dikey hatlarla yan yana üç grup (aşama) olarak yerleştirilmiştir (Şekil: 137). Padişah figürü sayfanın sol üst köşesinde konum ve renk açısından diğer figürlerden farklı tasarlanarak, kompozisyonun odak noktasında tasvir edilmiştir (Şekil: 138). Kompozisyonda genel hareketlilik mekân elemanlarının derinlik eksenlerinin içe doğru tasarlanması ile sağlanmıştır.

Sanatçı, dışardan bir devamlılıkla süre gelen eylemi göstermek için sağ kenarda figürleri cetvelin hemen önünde tasarlamıştır. Diğer taraftan, karşı kenardaki cetvelin altına dikili taş yerleştirmiştir. Bu düzen doğrultusunda eylem mekânının resim alanı dışında da devam ettiğine ilişkin bir çıkarım yapılabilir. Ancak, minyatür genel figür dağılımı açısından incelendiği zaman, gösteri alanındaki figürler ile padişah figürünün zıt yönlerde düzenlendiği görülmektedir. Söz konusu zıtlık şematik açıdan değerlendirildiğinde: Peştamalcılar, dikili taş ve padişah figürünün önüne geldikleri zaman, eylemlerinin son bulacağı söylenebilir. Çünkü bu aşamadan sonra devam edecek eylem padişahın görüş alanı dışındadır.

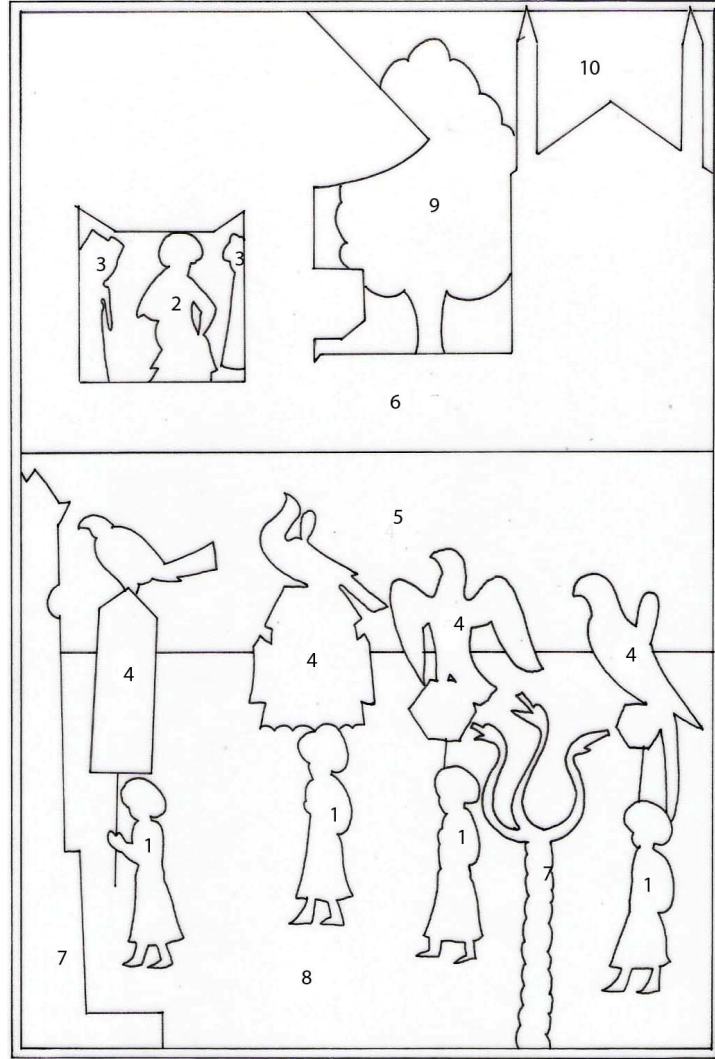
Şenlik alanının, alt taraftaki obelisk ve yılanlı sütun ile üst taraftaki ağaç figürü arasında tasarlanması sonucu mekânda belirli bir oranda atmosfer duygusu yaratılmıştır. Ayrıca, saray ve altta maket taşıyan insan figürlerinin bu elemanların arasında bulunması ve mimari elemanların çatıları ile balkonun derinlik vurgusu yapar bir şekilde tasarlanmış olması ile de söz konusu atmosfer duygusu güçlendirilmiştir.

Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve bu özellik doğrultusunda kompozisyon elemanlarının (mimari ve doğa) yatay dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanılmıştır (Fotoğraf: 38).

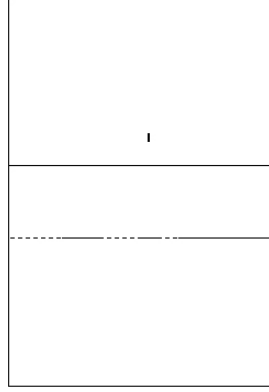


Fotoğraf-38: Peştamalçıların Tören Alanından Geçişi, Sünnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H.1344), 339a.²⁶⁵

²⁶⁵ ATASOY, 1997, a.g.e, 78 s.



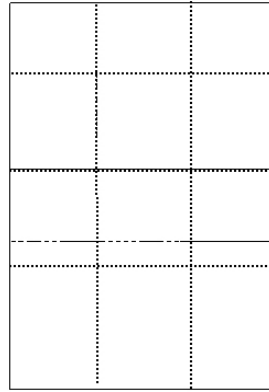
Şekil: 134



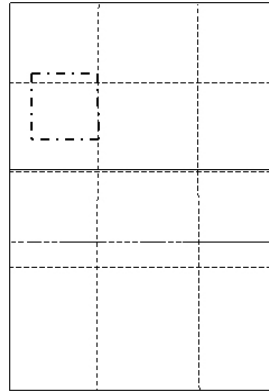
Şekil: 135



Şekil: 136



Şekil: 137



Şekil: 138

3. BÖLÜM

SANATSAL ÜRETİMLER

(T.C. Cumhurbaşkanlarının Portreleri)

3.1. Portrelerin Tasarlanmasındaki Temel Düşünce

Sanatta yeterlik tezinin uygulama aşamasında, Türkiye Cumhuriyetinin cumhurbaşkanlarının (minyatür) portreleri tasarlanarak uygulanmıştır. Nakkaş Osman'ın portre dizilerinin, Osmanlı saray nakkaşhanesinde padişah portreciliği geleneğine prototip oluşturması ve on iki padişahın portrelerini kapsayan bu dizinin sonraki dönemlerde yeni portreler eklenerek sürdürülmesi²⁶⁶ tasarımların üretilmesinde temel düşünce olmuştur. Cumhurbaşkanlarının portreleri ile sürdürülebilir yeni bir dizinin oluşturulması amaçlanmıştır. Tasarlanan portreler Nakkaş Osman'ın portre dizilerini biçim açısından tekrar eder nitelikte değildir. Portreler, günümüz toplumu ve sanat ortamı dikkate alınmak koşuluyla oluşturulan farklı bir kompozisyon düzeni ve semboller kullanılarak tasarlanmıştır.

Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilen portre minyatürler, konulu (meclis) minyatürler ile karşılaştırıldığı zaman portrelerde sembolik eğilimin daha güçlü olduğu görülmektedir. Tasarımın merkezinde (tek kişi olarak) bulunan modelin fiziki ve kişilik özelliklerinin betimlenme çabasının, portrelerde sembolizmin daha yoğun bir şekilde kullanılmasına neden olduğu söylenebilir. Söz konusu sembolizm doğrultusunda, Nakkaş Osman'ın portre dizilerinde figürlerin, yerleştirildiği taht, tahtı kapsayan mekânlar ve mekânda bulunma biçimlerinin Osmanlı toplumunun gerçeklerini yansıttığı açıktır. Padişahların bağdaş kurmuş vaziyette oturdukları taht ve üzerlerinde taşıdıkları mendil, zehgir²⁶⁷, kılıç, vb. semboller ile iktidar, güç, zafer, savaş ve avcılıktaki yetenekleri²⁶⁸; gül ve kitap gibi semboller ile de peygamber sevgisi ve okumaya düşkünlük²⁶⁹, vb. özelliklerinin betimlenmeye çalışıldığı söylenebilir. Bu durum dikkate alındığında, cumhurbaşkanı portrelerinin söz konusu sembolizm doğrultusunda tasarlanması mümkün değildir. Çünkü cumhurbaşkanlığı makamının anlam çerçevesinde taht ile örtüşen bir sembole ulaşabilme olanağı yoktur. Ayrıca, modern Türkiye toplumunun algısı yukarıda örneklendirilen (Osmanlı toplumuna ait) semboller ile ilişkilendirildiği zaman, Osmanlı portrelerinde kullanılan sembollerin çoğunun günümüzde karşılığının olmadığı, bir kısım sembollerin (örneğin gül gibi) ise geleneksel bağların hatırlatılması yoluyla canlandırıldığı söylenebilir. Bu düşünceden hareketle, Türkiye Cumhuriyeti cumhurbaşkanlarının (minyatür) portrelerinde Osmanlı sembolizmi yerine günümüze ait semboller kullanılmıştır.

²⁶⁶ TANINDI, 1996, a.g.e., 35 s.

²⁶⁷ Zehgir (okçu yüzüğü), sultanın av ve savaş konularındaki becerisini yansıtır. Bknz.; Necipoğlu, 2000, a.g.e., 27s.

²⁶⁸ Necipoğlu, 2000, a.g.e., 26, 27s.

²⁶⁹ ÇAĞMAN, 2000, a.g.m., 170-172s.

Cumhurbaşkanlarının portreleri için bir adet ana düzen kalıbı hazırlanmış ve söz konusu kalıp on ayrı portre için uygulanmıştır. Kalıp hazırlanırken, Silsilename (TSM. H. 1324) minyatürlerinde kullanılan dairesel (madalyon) formlar; tezhip sanatında kullanılan güller²⁷⁰ ve tığ motifi olmak üzere üç formdan yararlanılmıştır. Dairesel formlar (madalyon) portrelerin ve sembollerin uygulandığı alanlar olarak tasarlanmıştır. Tığlar söz konusu madalyonların birleştirilmesinde kullanılmıştır. Gül formu ise genel biçime esin kaynağı olmuştur. Tasarımlarda farklı boyutta dört adet madalyon bir tığ ile birleştirilmiştir. Portrelerde bağımsızlık ve Türkiye Cumhuriyeti sembolü olarak bayrak, cumhurbaşkanlığı sembolü olarak cumhurbaşkanlığı arması ve portresi yapılan cumhurbaşkanının meslek, yetenek, ilgi, vb. özelliğini vurgulamak amacı ile mesleğini temsil eden kurumların amblemleri kullanılmıştır. Mesleklere ilişkin amblemlerin etrafına cumhurbaşkanının adı, soyadı ve doğum ölüm tarihleri yazılmıştır. Söz konusu madalyonlar önem derecelerine göre en üstte bayrak, altında cumhurbaşkanlığı arması, portre ve mesleklere ilişkin amblem olarak dizilmiştir.

3.2. Portreler

²⁷⁰ “Gül: Yazma kitapların sayfa kenarlarında görülen, çevresi tezhiplenmiş, ortası boş, yuvarlak motifler. Ortalarına o sayfadaki konu yazılırdı. Çok çeşitli süslemeler yapılmıştır. Daha çok Kur’an’da, durulacak veya secde edilecek âyetler hizasında görülür. Bunlara vakıf, vakfe, secde, hizip, sure, cüz gülü gibi isimler verilir.”; Bknz.; ÖZEN, a.g.e., 1985, 22 s.



Eserin Adı : Mustafa Kemal Atatürk'ün Portresi

Asker, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ve ilk cumhurbaşkanıdır (1923–1938)

Malzeme : Kâğıt, Altın, Guaj Boya

Ölçü : 51 x 23 cm.

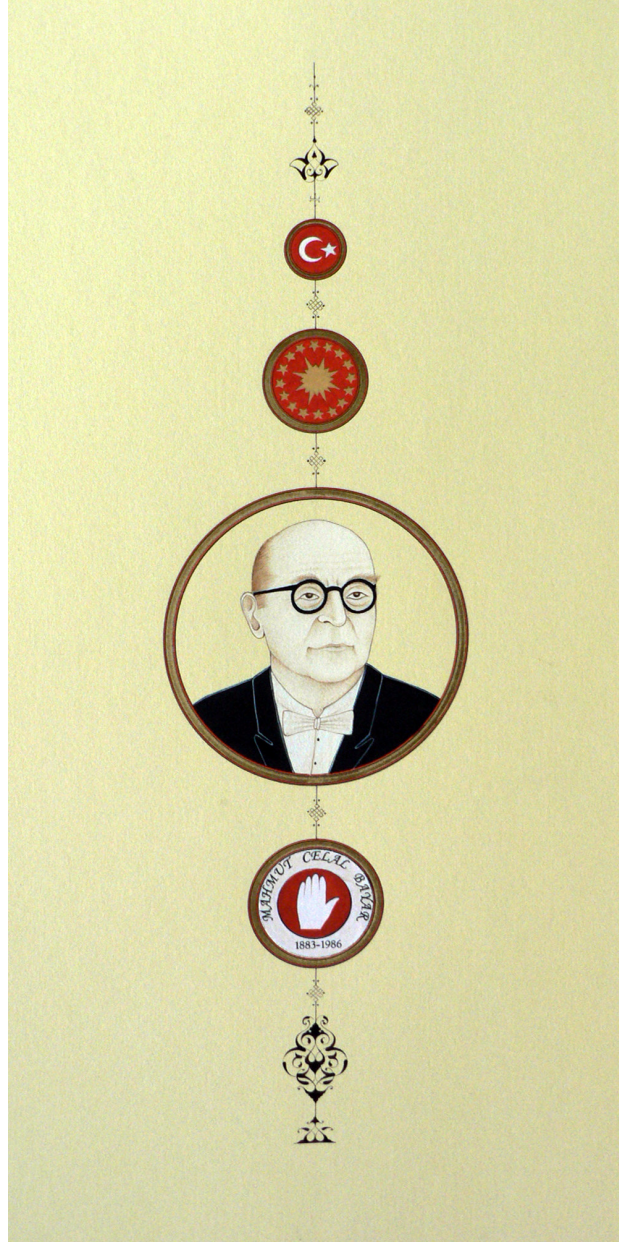


Eserin Adı : Mustafa İsmet İnönü'nün Portresi

Asker, siyasetçi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci cumhurbaşkanıdır (1938–1950)

Malzeme : Kâğıt, Altın, Guaj Boya

Ölçü : 51 x 23 cm.



Eserin Adı : Mahmut Celal Bayar'ın Portresi

Siyasetçi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin üçüncü cumhurbaşkanıdır (1950–1960)

Malzeme : Kâğıt, Altın, Guaj Boya

Ölçü : 51 x 23 cm.



Eserin Adı : Cemal Gürsel'in Portresi

Asker ve Türkiye Cumhuriyeti'nin dördüncü cumhurbaşkanıdır (1960–1966)

Malzeme : Kâğıt, Altın, Guaj Boya

Ölçü : 51 x 23 cm.



Eserin Adı : Cevdet Sunay'ın Portresi

Asker ve Türkiye Cumhuriyeti'nin beşinci cumhurbaşkanıdır(1966–1973)

Malzeme : Kâğıt, Altın, Guaj Boya

Ölçü : 51 x 23 cm.



Eserin Adı : Fahri Korutürk'ün Portresi

Asker ve Türkiye Cumhuriyeti'nin altıncı cumhurbaşkanıdır (1973–1980)

Malzeme : Kâğıt, Altın, Guaj Boya

Ölçü : 51 x 23 cm.

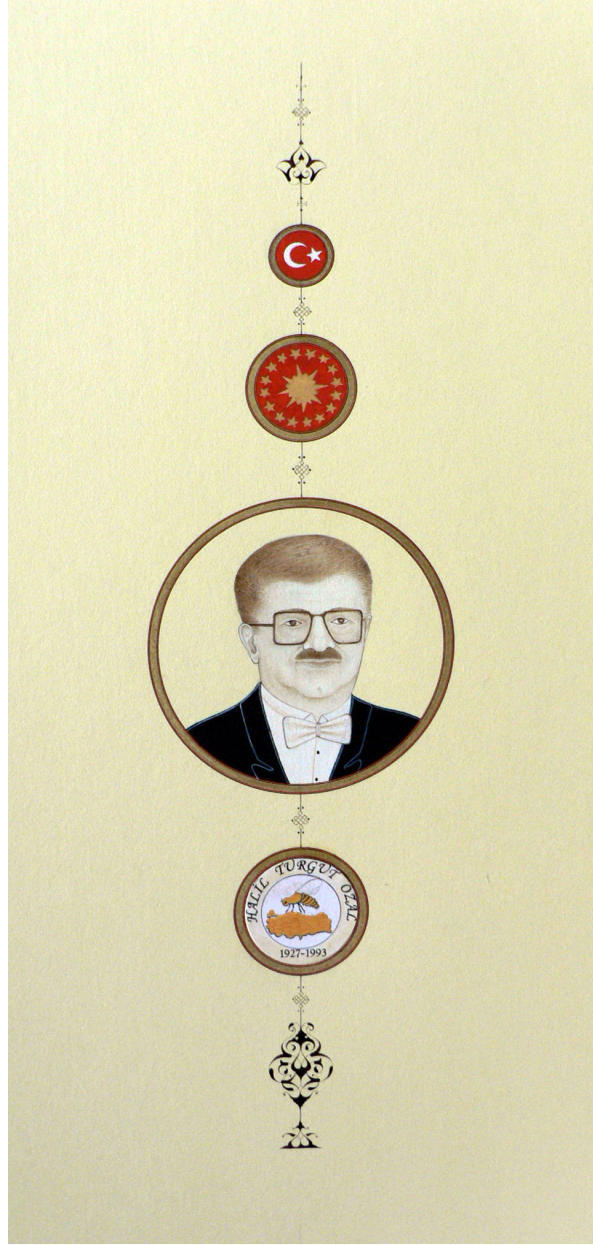


Eserin Adı : Ahmet Kenan Evren'in Portresi

Asker ve Türkiye Cumhuriyeti'nin yedinci cumhurbaşkanıdır (1980–1989)

Malzeme : Kâğıt, Altın, Guaj Boya

Ölçü : 51 x 23 cm.



- Eserin Adı** : Halil Turgut Özal'ın Portresi
Siyasetçi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin sekizinci cumhurbaşkanıdır (1989–1993).
- Malzeme** : Kâğıt, Altın, Guaj Boya
- Ölçü** : 51 x 23 cm.



Eserin Adı : Sami Süleyman Demirel'in Portresi

Siyasetçi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin dokuzuncu cumhurbaşkanıdır (1993–2000)

Malzeme : Kâğıt, Altın, Guaj Boya

Ölçü : 51 x 23 cm.



Eserin Adı : Ahmet Necdet Sezer'in Portresi

Hukukçu ve Türkiye Cumhuriyeti'nin onuncu cumhurbaşkanıdır (2000–)

Malzeme : Kâğıt, Altın, Guaj Boya

Ölçü : 51 x 23 cm.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Nakkaş Osman'ın eserleri portre ve konulu (meclis) minyatürler olmak üzere iki grupta karşımıza çıkmaktadır. Minyatürlerin tamamında resim alanı dikey ekseninde tasarlanmış ve mekânlar cepheden tasvir edilmiştir. Minyatürlerde, nesnel ortamın organizasyonu sırasında uygulanan hiyerarşik düzen, mekânların kurgusu, figür dağılımı (eylem düzeni) ve renk düzeni ortak amaç ve biçim ilişkilerine sahiptir.

Minyatürler katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, alttan üste doğru (sıra ile) doğa, mimari ve figür olarak gelişen bir düzen görülmektedir. Minyatürlerde renk tonlarının doğa, mimari ve figürlere göre farklılaşması, yüzeyde katmanların ayrışmasına ve bu yönde belirli bir hiyerarşik düzenin oluşmasına neden olmuştur. Ayrıca süslemenin renk ile amaçlanan etkiyi tamamlar nitelikte kullanılması da söz konusu yapıyı güçlendirmiştir.

Minyatürlerde pastel tonlarda renklendirilen doğa süslemeden yoksun ve fon niteliğinde tasarlanmıştır. Mimari elemanlar pastel ve yer yer salt renk tonlarına boyanmış; yüzeylerine süsleme uygulanmıştır. Figürler ise salt renk tonlarına boyanarak kolayca algılanabilir bir şekilde tasarlanmıştır. Bu yapı doğrultusunda Nakkaş Osman minyatürlerinde tasarımın, manzara özelliklerinden ziyade, konu bağlamında ortaya çıkan eylem merkezine göre şekillendiği söylenebilir.

Sanatçının minyatürlerinde kompozisyon elemanlarının kendi aralarında oluşturdukları hiyerarşik düzen ise çeşitlenmektedir. İnsan figürlerinin hiyerarşik düzeni eylemin merkezindeki figür veya figürlere göre şekillenmiş; eylemin en güçlü ortağı olan figür hiyerarşik düzenin merkezinde boyut, hareket, konum ve renk açısından farklılaşan biçim özellikleri ile ön planda tasarlanmıştır. Diğer figürler ise eyleme katkı derecelerine göre şekillenen hiyerarşilerine bağlı olarak çeşitlenmiş ve farklı boyut, hareket, renk değerleri ile tasarlanmıştır.

Figürlerin hiyerarşik düzenini kurumsal statü bağlamında da değerlendirmek mümkündür. Ancak, figürlerin hiyerarşik düzenini sadece kurumsal statü göstergelerinden yola çıkarak, padişah veya sarayın önemli kişinin statüsüne bağlamak doğru bir yaklaşım değildir. Minyatürlerde figür boyutlarında kademeli bir geçiş sağlanarak padişah, sarayın önemli kişisi veya bir peygamberin diğer figürlere göre daha büyük resmedilmesi ve figürün bir espasa bağlı olarak tasarlanması bu yargının doğruluğunu tartışılabilir kılmaktadır. Fakat kurumsal statü belirteçlerinin kullanıldığı varsayılacak minyatürlerde (Fotoğraf: 19- 22, 24, 25, 29- 34, 36) olayın merkezindeki kişilerin kurumsal statüleriyle olduğu kadar, eylemlik durumlarıyla da ön plana çıktıkları söylenebilir. Yani, minyatürler eyleme dayalı olarak izlendiği zaman, kurumsal hiyerarşiye ilişkin görünürlüğün, padişah vb. kişilerin eylemin merkezinde bulunmalarından kaynaklandığı söylenebilir.

Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344) adlı el yazmasının 9b., 10a. sayfalarında, “Şehzade Mehmed’in, Atmeydanı’na yolculuğu sırasında serhadların gösteri yapması” konulu ve birbirini tamamlayan iki minyatür bulunmaktadır (Fotoğraf: 34, 35). 9b. sayfasında bulunan minyatürde şehzade figürü ve atının boyutları daha büyük; sol alt köşeye yerleştirilen iki serhad figürü ise daha küçük tasarlanmıştır. 10a. sayfasında ise serhadlar diğer figürlere göre daha büyük tasarlanmıştır. Söz konusu yapı doğrultusunda, 9b. sayfasındaki minyatürde figür boyutlarının şekillenmesinde kurumsal hiyerarşi; 10a. sayfasındaki minyatürde ise eylemsel hiyerarşi uygulandığı söylenebilir. Ancak minyatürler dikkatle incelendiği zaman, her iki minyatürde de eylemsel hiyerarşinin uygulandığı sonucunu çıkarmak mümkündür. Zira sanatçı her iki sahneyi bir kompozisyonda tasarlamış olsaydı ve şehzade figürü ön plana çıksaydı kurumsal hiyerarşiden bahsetmek mümkün olurdu. Fakat sanatçı, konuyu “şehzadenin yolculuğu” ve “serhadların gösteri yapması” adı altında iki sahneye bölerek tasarlamış; şehzade ve serhadların aynı sahnede yer aldıklarını belirtmek için de şehzadenin bulunduğu minyatürün alt köşesine iki serhad figürü yerleştirmiştir. Bu yapının kurulma nedeni söz konusu eylemlerin

hiyerarşik açıdan çatışmalarına bağlanabilir. Çünkü iki sahne bir kompozisyon içinde düşünüldüğünde: Şehzadenin sade ve tören havasındaki yolculuğuna karşılık; serhadların kılıç, mızrak, bıçak, vb. kesici aletlerle kendilerini yaralamalarının sahneye kattığı gerilim ön plana çıkmaktadır. Ayrıca, 10a. sayfasındaki minyatürde serhadlarla aynı sahnede bulunan saray mensuplarının boyut ve hareket açısından ikinci plana itilmesi de minyatürlerde eylem hiyerarşisinin sürekli çalışır durumda olduğunu göstermektedir. Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir konuda, serhadların tamamının boyut açısından aynı hiyerarşik kademeye bağlı olarak tasarlanmış olmasıdır (Fotoğraf: 35). Yani eylemde ortak ve performans açısından eşit değerlerle ortaya çıkan figürler aynı hiyerarşik kademeye bağlı olarak tasarlanmıştır.

Sûrnâme-i Hümâyûn,1587 (TSM. H. 1344) adlı el yazmasının 339a. sayfasında bulunan “peştamalcıların tören alanından geçişi” konulu minyatürde ise padişah figürü bulunmasına rağmen, ellerinde maket taşıyan göstericiler boyut açıdan daha büyük tasarlanmıştır (Fotoğraf: 38). Söz konusu yapı minyatürde figür boyutlarının eylemsel hiyerarşiye göre şekillendiğini düşündürmektedir. Diğer taraftan, padişah figürünün konumu, kıyafetinin rengi ve iki yanındaki figürler ile arasındaki boyut farklılığı kurumsal hiyerarşiye de dikkat çekmektedir. Yani, eylemin gerçekleşmesi açısından peştamalcı figürleri; eylemin izlenmesi açısından ise padişah figürü ön plandadır. Ancak, asıl eylemin merkezinde tören alanından geçen peştamalcı figürleri ve taşıdıkları maketler olduğu için hiyerarşik düzen de onları ön plana çıkarmaktadır.

Hünernâme I. cilt, 1584 (TSM. H.1523) adlı el yazmasının 182b. sayfasında bulunan, “II. Bayezid’in, Filibe civarında Uzunova’da avlanması” konulu minyatürde de padişah figürü boyut açısından büyük tasarlanmış, diğer figürler ise eyleme katkı derecelerini gösteren farklı boyut, hareket ve renk özellikleri ile tasvir edilmiştir (Fotoğraf: 33). Bu yapı kompozisyonda saraya ait bir hiyerarşinin kurulmaya çalışıldığını düşündürmektedir. Fakat eylem merkezci yaklaşıma dikkate alınarak yapılacak bir değerlendirmede, aynı sonuca varmak mümkün değildir. Çünkü figür düzeni dikkatle incelendiğinde, boyutların şekillenmesinde kurumsal hiyerarşi kadar;

eylemsel hiyerarşinin de etkin olduğu söylenebilir. Olaydaki etkinlik dereceleri hareket özellikleriyle betimlenen figürlerin, boyutları da yine av anındaki eylemlik durumlarına göre şekillenmiştir. Örneğin; minyatürde hiyerarşik açıdan ön planda tasarlanan padişah figürü, aynı zamanda eylemin kurucusu ve en üst düzeyde iştirakçisi olan avcıdır. Ayrıca minyatürün sağ kenarında izlediğimiz yaralı hayvan figürünün de olayın etkin elemanı olmasından kaynaklanan hiyerarşi ile benzerlerinden büyük tasarlandığı söylenebilir.

Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmasının 88b. sayfasında bulunan "III. Murat'ın portresi"nde de padişah figürü diğer figürlere nazaran daha büyük tasarlanmıştır (Fotoğraf: 28). Bu yapının kompozisyondaki hiyerarşik düzenin mantığını saraydaki statüye bağlama noktasında gerekli ön bilgileri verdiği düşünülebilir. Ancak, minyatürün isminden de anlaşılacağı üzere, olayın merkezinde zaten III. Murat bulunmaktadır. Bu nedenle, kompozisyonda hiyerarşik düzenin merkezinde de ister istemez padişah figürü ön plana çıkmaktadır.

Nakkaş Osman minyatürlerinde, hayvan figürlerinin hiyerarşisinin de eylem merkezine göre şekillendiği söylenebilir. Bu yapı doğrultusunda hiyerarşik düzenin merkezindeki insan figürlerinin bindiği at figürleri renk açısından farklı ve boyut açısından daha büyük tasarlanmıştır (Fotoğraf: 31, 33, 34, 36). Ayrıca, Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmasının 38a. sayfasında bulunan "Hz. Yunus, Hz. İrmiya (Yeremya) ve Hz. Üzeyir Peygamberlerin Öyküsü" konulu minyatürde, Hz. Yunus'un içinde çıktığı balık diğer balıklara göre daha büyük tasarlanmıştır (Fotoğraf: 25).

Minyatürlerde mekânlar ise genellikle olay alanı merkezi ve çevresi olmak üzere iki aşamalı olarak tasarlanmıştır. Olay alanının merkezi, konuya kurumsal ve eylemsel açıdan en güçlü katkıda bulunan insan figürünün eylemini sergilediği mekân birimidir. Genel mekân içinde merkezin çoğunlukla renk, süsleme, aşama ve figür yoğunluğu açısından farklı tasarladığı görülmektedir. Bu özellik, mekânın merkezini figür düzenine göre araştıran bir yaklaşımı ön plana çıkarmaktadır. Mekânların merkezlerine yerleştirilen duvar (Fotoğraf: 21, 36, 38), taht (Fotoğraf:

20, 22, 24, 32), çadır (Fotoğraf: 30), yastık (Fotoğraf: 14–18, 26–28), halı (Fotoğraf: 20, 22, 24, 29, 30, 32, 37), peyke (Fotoğraf: 19, 21), tepe (Fotoğraf: 29, 31, 33–35), vb. elemanların konum ve renklerinde figür (dolayısıyla eylem) hiyerarşisini takip eden bir yaklaşımı tespit etmek mümkündür.

Minyatürlerde, mekânların kuruluş düzenleri de ortak amaç ve biçim ilişkileri doğrultusunda tasarlanmıştır. Kıyâfetü'l-insanîye fî şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM. H.1563) adlı el yazmasında bulunan portre minyatürlerde, taht olarak tasarlanan mekânda bağdaş kurmuş vaziyette oturan padişah figürleri farklı pozisyonlarda resmedilmiştir (Fotoğraf: 14–18). Mekânların tasarımı, tahtın bölümlerini veren bir düzen doğrultusunda şekillenmiştir. Tahtı oluşturan elemanlar resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak yerleştirilmiş ve tahtın üst tarafı bir kemer ile tamamlanmıştır.

Tahtların yastık ve minderlerinin kesişme-birleşme noktalarında ortaya çıkan bir çizgi, resim alanını yatay ekseninde ikiye bölen niteliği ile dikkat çekmektedir. Söz konusu çizginin işlevi araştırıldığında tahtların yastık ve minderleri arasındaki yatay-dikey düzlem farkını vurguladığı anlaşılmaktadır.

Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmasında bulunan portre minyatürlerde de padişahların oturduğu tahtlar Kıyâfetü'l-insanîye fî şemâ'ili'l-Osmâniye, 1579 (TSM, H. 1563) adlı el yazmasındaki örnekler ile benzerlik taşımaktadır. Ancak, Zübdetü't-tevârîh adlı el yazmasında bulunan portrelerde mekân daha gelişmiş ve genişlemiştir. Taht, yerden yüksekliğini gösteren bir kaide ve kaidenin üstündeki (tahtın cepheden veya yandan tümleyen duvar, vb. eleman olarak düşünülebilecek) iki dikey renk paftasının arasına yerleştirilmiştir. Söz konusu elemanların sağ ve sol kenarlarında ise (tahtın içinde bulunduğu mekânı tasvir ettiği düşünülebilecek) üst üste yerleştirilmiş ikişer pafta bulunmaktadır (Fotoğraf: 26-28).

Kıyâfetü'l-insanîye fî şemâ'ili'l-Osmâniye adlı el yazmasındaki örneklerde tahtın minder ve sırt bölümü arasındaki düzlem farklarını kodlayan çizgi Zübdetü't-

tevârîh,'deki örneklerde de kullanılmıştır. Bunun yanı sıra tahtın altındaki kaidenin, padişahın oturduğu minder ile birleştiği yerde oluşan çizginin de tahtın bu iki elemanı arasındaki düzlem farkını vurguladığı söylenebilir. Ayrıca, resim alanının sağ ve sol kenarına simetrik olarak yerleştirilen paftaların arasına çekilen çizgi ve oluşturulan renk ayrımıyla da tahtın içinde bulunduğu mekânın duvar ve zemininin düzlem farklarının vurguladığı sonucunu çıkarmak mümkündür.

Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmasının 62b. sayfasında bulunan “Sultan II. Bayezid portresi”nde (diğer minyatürlerde tahtın içinde bulunduğu mekânı temsil ettiği düşünülen) sağ ve sol kenarlardaki paftaların ikiye bölünmeden tek renk olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu durum, yukarıda savunulan görüşün doğruluğu noktasında tereddütlere neden olsa da; sorunun işçilik hatası, unutma, vb. nedenlerden kaynaklandığı söylenebilir (Fotoğraf: 27). Diğer taraftan, “III. Murad portresi”nde (Fotoğraf: 28) tahtın iki yanında izlenen figürlerin söz konusu paftaların üzerinde tasarlanması, alttaki paftanın mekânın zeminini ve üsteki paftanın ise cepheden izlenen duvarını temsil ettiği yargısını doğrulamaktadır.

Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmasının 35a. sayfasında bulunan minyatürde, Hz. Elyâse peygamberin oturduğu taht da genel yapı itibari ile portre minyatürlerde karşılaştığımız tahtlarla benzerlik göstermektedir. Bu örnekte de minder ile yastığın birleşme-kesişme noktalarında söz konusu elemanların yatay-dikey düzlem farklarını belirten bir çizgi mevcuttur. Ancak bu minyatürde tahtın sırt bölümü üç renk paftasına bölünmüş ve tahtın üstüne çatı görevi gören farklı bir eleman yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 24).

Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595), Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H.1344), Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) ve Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523) adlı el yazmalarında bulunan konulu (meclis) minyatürlerde resim alanı bazı örneklerde alttan üste doğru üç aşamalı olarak (Fotoğraf: 19- 22, 24, 25, 30, 32, 38); bazılarında ise iki aşamalı olarak tasarlanmıştır (Fotoğraf: 23, 24, 31, 33-37). Resim alanının alttan üste doğru üç aşamalı olarak tasarlandığı minyatürlerde mekân elemanlarının gerçeklik bağıntılarından yararlandığı görülmektedir. Fakat

bir kısım minyatürde mekân elemanlarının böyle bir kurguya uygun olmaması söz konusu farklılığın oluşmasına neden olmuştur. Ancak, sanatçı mekân elemanlarından yararlanamadığı durumlarda, diğer kompozisyon elemanlarının (figür, eşya, vb.) düzenlerinden yararlanarak resim alanında benzer bir etki oluşturmaya çalışmıştır.

Resim alanının alttan üste doğru iki veya üç aşamalı olarak tasarlandığı kompozisyonlar dikkatle incelendiğinde, her iki yapının da kompozisyonlardaki hareketliliğin düzenlenmesi doğrultusunda farklı fonksiyonlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Olay alanındaki figürlerin belirgin bir hareketlilik içinde olduğu minyatürlerde resim alanı iki aşamalı olarak tasarlanmıştır (Fotoğraf: 23, 24, 31, 33-37). Diğer taraftan figürlerin hareketsiz veya ağır bir hareketlilik içinde görüldüğü minyatürlerde ise resim alanı üç aşamalı olarak tasarlanmış ve ortadaki pafta, renk ve süsleme açısından ön plana çıkarılmıştır (Fotoğraf: 19-22, 24, 25, 30, 32, 38). Bu düzen doğrultusunda sanatçının, resim alanını üç aşamalı olarak tasarladığı minyatürlerde kompozisyonlara yatay hatlarda belirginleşen bir hareketlilik kazandırmak istediği söylenebilir.

Portre minyatürlerde mekân elemanlarının yatay-dikey düzlem farklarını gösteren çizginin konulu minyatürlerde de kullanılmış olması dikkat çekicidir. Konulu (meclis) minyatürlerde resim alanını bölen çizginin kimi zaman bağımsız kimi zaman da yastık, halı, duvar, peyke gibi kompozisyon elemanlarına bağlı olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Diğer taraftan, söz konusu çizgi her minyatürde yatay ekseninde ve düz tasarlanmamıştır. Çizgi mekân elemanlarının yapısına göre, başka bir çizgiye bağlı olarak (Fotoğraf: 31) veya konum açısından derinlik ekseninde aşamalar oluşturarak (Fotoğraf: 34, 36, 37) ya da eğik hatlarda belirginleşen örnekleriyle de (Fotoğraf: 29) karşımıza çıkmaktadır.

Söz konusu çizgi, mimari ve doğa elemanlarının (Fotoğraf: 20, 22, 23, 30, 36-38), tepeler ve düz kara parçalarının (Fotoğraf: 24, 25, 29, 31, 33, 34, 35) ya da iç mekân mimari tasvirlerinde zemin ve duvarların kesişme-birleşme noktalarında ortaya çıkmaktadır (Fotoğraf: 19, 21, 24, 25, 32). Düzlem farkını gösteren çizginin, mimari ve doğa elemanlarının birleşme-kesişme noktalarında kendiliğinden ortaya

çıkacağı açıktır. Fakat doğa elemanlarının düzlem farklarının oluştuğu sınırı gözün yakalaması ve minyatürde tasarlanma olanağı, sanatçının bu noktaya bir amaç doğrultusunda odaklanması ile mümkündür. Bu nedenle söz konusu çizginin Nakkaş Osman'ın kompozisyon düzenlerinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Minyatürlerde mekânların, çizginin altında veya üstünde bulunan bölümleri farklı fonksiyonlara sahiptir. Çizginin üst tarafında kalan kompozisyon elemanları dikey hatlar ile kurgulanmıştır. Bu alana mimari, dağ, tepe, ağaç, insan ve hayvan figürleri yerleştirilmiştir. Mimarının üst tarafta toplanması, renginde bu alanda belirginleşmesine neden olmuştur. Kompozisyonlar çizginin üst tarafına bağlı olarak izlendiğinde manzara özelliği taşımaktadır. Çizginin alt tarafında ise mekânlar yatay hatların belirgin olduğu bir düzen doğrultusunda tasarlanmış ve renk açısından ikinci plana itilmiştir. Böylece çizginin alt tarafında eylem daha görünür kılınmıştır. Anlaşılacağı üzere, minyatürlerde yatay-dikey düzlemlerin grafiğine uygun bir düzen kurulmuştur. Üstte dikey, hareketsiz ve renk açısından yoğun olarak gözlenen düzen, altta yatay ve figüratif açıdan hareketlidir. Bu düzen doğrultusunda, çizginin üst tarafında genel mekânın derinliği; çizginin alt tarafında ise eylemin derinliği ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Böylece minyatürlerde yüzeyin örtücülüğüne rağmen eylemler mekânlara bağlı olarak izlenebilmektedir.

Minyatürlerde figür düzeninin çoğunlukla eylem merkezindeki figürlerin konumları, hareket planları ve etraflarında oluşturulan esaslara bağlı olarak düzenlendiği görülmektedir. Figür dizilerine bakıldığında, yatay, dikey, eğik hatlarda ve serbest serpiştirmelerden oluşan farklı düzen grafiklerine ulaşılmaktadır. Minyatürlerde figür düzenlerinin çeşitlilik arz etmesi, tasvir edilen konulara bağlı olarak değişen mekân ve eylemlerin gerçeklik ilgilerine bağlanabilir. Tez kapsamında incelenen minyatürler konuları açısından tasnif edildiğinde, portre (Fotoğraf: 14–18, 26–28), savaş (Fotoğraf: 30), düğün (Fotoğraf: 37, 38), dinlenme (Fotoğraf: 29), kabul (Fotoğraf: 22-24), av (Fotoğraf: 31, 33), yolculuk, tören (Fotoğraf: 34-36), cülus (Fotoğraf: 20, 32), divan (Fotoğraf: 19, 21), vb. konular ile karşılaşılmaktadır. Bu kadar geniş bir konu kataloguna sahip minyatürlerde figür düzenlerinin yüzeysel olarak farklılaşmasının doğal olduğu söylenebilir. Çünkü her

konunun mekânsal açılımı ve figürlerin hareket eylem planları tasarıma modellik eden gerçeklik ile kompozisyon arasında farklı bir ilişkinin gelişmesine neden olmaktadır. Bu noktada düzen temel yapısını bozmadan farklı yönlere kayabilmektedir.

Figür dizilerinin yatay, dikey, eğik hatlarda ve serbest serpiştirmelerle düzenlenmesi eylem ve kompozisyonlardaki hareket düzeninin kurulması açısından da önemli fonksiyonlara sahiptir. Örneğin; dikey eksenlerde belirginleşen figür dizileri bazı minyatürlerde figürlerin hareketsiz durumlarını göstermektedir (Fotoğraf: 19, 20, 22, 23, 37); bazılarında ise eylemin sahnede ki (hareketli) başlangıç aşamasını temsil eden güç noktalarını belirtmektedir (Fotoğraf: 31, 33, 34-36). Figür dizilerinin hareketsiz durumda olduklarını sık bir şekilde tasarlanmalarından da anlamak mümkündür. Diğer durumda ise yatay hatların söz konusu dikeyliği bir ölçüde bozduğu söylenebilir.

Yatay hatlarda belirginleşen figür dizileri ise hareketliliğin eylem ve mekânın akış yönüne bağlı olarak devam ettiğini düşündürmektedir (Fotoğraf: 22, 31, 33-38). Serbest serpiştirmelerle kurulan figür düzenlerinde, figürlerin büyük bir çoğunluğunun eylemlik duruma katıldığı görülmektedir (Fotoğraf: 21, 36). Figürlerin eğik hatlara yerleştirildiği örneklerde ise kompozisyonlarda hareketlilik yaratmak (Fotoğraf: 20, 21-24, 29, 32, 36) ve eylemlerdeki gerilimi daha güçlü bir şekilde yansıtmak amacı ön plana çıkmaktadır (Fotoğraf: 31, 33, 35). Bazı minyatürlerde ise insan figürlerinin dizildikleri eğik hatlar mekânda hareketsiz olarak duran figürler ile hareket halindeki figürlerin ayrıştırılmasında kullanılmıştır. Örneğin; Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595) adlı el yazmasında 53b., 54a. sayfalarında bulunan “II. Selim’in Safevî elçisini kabulü” konulu minyatürlerde ayakta durarak töreni izleyen sabit durumdaki figür dizileri yatay-dikey hatlara; hediyeleri taşıyan hareket halindeki figür dizileri ise eğik hatlara yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 22-23).

Nakkaş Osman minyatürlerinin genelinde, figürlerin bireysel hareket ve eylem planlarıyla tasarlandığı görülmektedir. Bu yapı doğrultusunda minyatürlerde

eylemlerin sürekliliğine ilişkin bir yargı oluşturmak veya tamamlanma aşamalarını izlemek mümkündür (24, 29, 33, 36). Örneğin; Surnâme-i Hûmayûn, 1587 (TSM. H.1344) adlı el yazmasının 12a. sayfasında bulunan “Şehzade Mehmed’in İbrahim Paşa Sarayı’na gelişi” konulu minyatür bu duruma örnek gösterilebilir. Minyatürün sol kenarında alttan üste doğru yerleştirilen figür grubunun cetvelin altından yatay bir hareketle olay alanına sokulması; sağ tarafta ise (üstteki halıdan anlaşıldığı üzere) atlı figürlerin olay alanına henüz girdiği izleniminin yaratılması dikkat çekicidir. Ayrıca, halıların serilmesi sırasında figürlerin duruş pozisyonları ve halıların açılma aşamalarından da eylemin gerçekleşme aşamalarını izlemek mümkündür (Fotoğraf 36). Zübdetü’t-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmasının 35a. sayfasında yer alan “Hz. Elyâse peygambere inananların sarık giymesi” konulu minyatürde de figürlerin eylem alanına girme ve şapkalarını çıkarma aşamalarını ayrıntılı bir şekilde görmek mümkündür (Fotoğraf: 24).

Minyatürlerde eylemin tamamlanma aşamalarının figürlerin hareket planlarına bağlı olarak tasarlanması, süreklilik imgesinin kompozisyon düzenlerine dahil edildiğinin anlaşılması açısından önemlidir. Ayrıca, Nakkaş Osman minyatürleri genel eyleme (sahneye) ilişkin sürekliliğin tasarlandığı örnekler olması açısından da dikkat çekicidir. Kompozisyon elemanlarının düzenlenme mantığı ve resim alanını sınırlayan cetvele yüklenen fonksiyonlar eylemlerin iç ve dış bütünlük (süreklilik) açısından bağlantılarını görmemize olanak tanımaktadır.

Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595) adlı el yazmasının 11a., 26b., 27a., Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344) adlı el yazmasının 12a., Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523) adlı el yazmasının 94a., 178a. sayfalarında ve Zübdetü’t-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmasının 35a. sayfasında bulunan (alt taraftaki) minyatürde eylemin tamamlanma aşamaları sahnenin içinde bir merkeze bağlandığı için figür dizileri sağ ve sol kenarlardan orta alana doğru dizilmiştir. Bu düzene bağlı olarak minyatürlerde eylem, mekân ve zaman açısından süreklilik dıştan içe doğru tasarlanmıştır (Fotoğraf: 19, 20, 21, 24, 30, 32, 36).

Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595) adlı el yazmasının 54a., Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM.H.1344) adlı el yazmasının 9b., 10a. ve 338b. ve Hünernâme I. Cilt, 1584 (TSM. H. 1523) adlı el yazmasının 116a., 182b. sayfalarında bulunan minyatürlerde figür dizilerinin düzeni dış mekânda gerçekleşen bir olaya bağlı olarak kurulmuştur (Fotoğraf: 23, 31, 33, 34, 35, 37). Söz konusu minyatürlerde figürlerin sağ veya sol kenarların birinde (sahneye giriş yönünü belirterek) cetvelin altında kalması ile eylemin resim alanında izlenen mekânın öncesinde başladığı vurgulanmıştır. Ayrıca, söz konusu kenarın karşısındaki kenarda cetvel ile hareket halindeki figür dizileri arasında boşluklar bırakılmış veya figürler cetvele bitişik ya da cetvelin üstünde tasarlanmıştır. Bu yapı doğrultusunda, eylemin resim alanında tamamlanmadığı ve cetvelin dışında da devam ettiğinin vurgulandığı söylenebilir.

Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H.1344) adlı el yazmasının 339a. sayfasında bulunan minyatürde sanatçı, dışardan bir devamlılıkla süre gelen eylemi göstermek için sağ kenarda figürleri cetvelin altında veya hemen önünde tasarlamıştır (Fotoğraf:38). Diğer taraftan, karşı kenardaki cetvelin altına dikilitaş yerleştirmiştir. Burada kurulan düzen doğrultusunda eylem mekânının resim alanı dışında da devam ettiğine ilişkin bir çıkarım yapılabilir. Ancak, minyatür genel figür dağılımı açısından incelendiği zaman, gösteri alanındaki figürler ile padişah figürünün zıt yönlerde düzenlendiği görülmektedir. Söz konusu zıtlık şematik açıdan değerlendirildiğinde: Peştamalcıların dikilitaş ve padişah figürünün önüne geldikleri zaman, eylemlerinin mekânın akış yönü itibari ile son bulacağı söylenebilir. Çünkü bu aşamadan sonra devam edecek eylem padişah figürünün görüş açısı dışında kalmaktadır. Yani padişah figürünün pozisyonu eylemi yavaşlatıcı (durdurucu) bir işleve sahiptir. Ayrıca el yazmasında bulunan diğer minyatürlerden yola çıkarak figürlerin dikili taşın önüne geldikleri zaman geri döndükleri ve böylece bir anlamda eylemin son bulduğu da bilinmektedir.

Zübdetü't-tevârîh, 1583 (TİEM. T. 1973) adlı el yazmasının 35a. sayfasında bulunan “Hz. Elyâse peygambere inananların sarık giymesi” konulu minyatürde de benzer bir düzen kurulmuştur (Fotoğraf: 24). Minyatürün sol kenarında bir figürün

cetvelin altından resim alanına girmesi ile eylemin tasvir edilen mekân biriminden önce başladığının vurgulandığı söylenebilir. Diğer taraftan, Hz. Elyâse peygamber figürü diğer figürlerin eylem yönlerinin aksine cepheden tasarlanmıştır. Bu yapı doğrultusunda da genel eylemin resim alanı içinde tamamlandığı sonucunu çıkarmak mümkündür.

Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595) adlı el yazmasının 53b. sayfasında bulunan minyatürde ise “Sultan II. Selim’in Safevî Elçisini Kabulü” ve “Hediyelerin Taşınması” konularına ilişkin iki eylem söz konusudur (Fotoğraf: 22). Hediyeleri taşıyan figür dizisi sol kenarda cetvelin altından olay alanına sokularak eylemin resim alanında tasvir edilen mekân biriminden önce başladığına ilişkin vurgu yapılmıştır. Ancak minyatürde iki eylemin gerçekleştiriyor olması süreklilik imgesi açısından bir çeşitlilik yaratmaktadır. Resim alanının üst tarafına kabul eylemi yerleştirilmiştir. Padişah figürü ve oturduğu taht eylemin başlangıç aşamasını izlediğimiz kenarın karşısındaki cetvele yaslı olarak (zıt yönde) tasarlanmıştır. Bu yapı doğrultusunda kabul eyleminin resim alanı içinde tamamlandığı söylenebilir. Çünkü tahtın cetvele bitişik olarak tasarlanması ile oluşturulan zıtlık eylemin sınırlarını belirlemeye yöneliktir. Ancak altta ki hediyeleri taşıyan figür dizisi eğik bir hat üzerinde (hareket halinde) tasarlanmış ve eylemlerinin yöneldiği kenardaki cetvel ile aralarında boşluk bırakılmıştır. Bu yapıdan hediye taşıyan figür dizisinin eyleminin resim alanı dışında tamamlandığı sonucunu çıkarmak mümkündür.

Nakkaş Osman’ın minyatürlerinde dikkati çeken diğer bir özellikte yüzeyin örtücülüğüne rağmen, kompozisyonlarda atmosfer duygusu yaratma gayretidir. Söz konusu yapının oluşmasında mekânların kurgusu ile figür ve eşya dizilerinin düzenleri önemli birer etkidir. Ancak, kompozisyonların konularına bağlı olarak mekân ve mekân elemanlarının farklılaşması söz konusu biçim özelliğinin de (minyatürlerde) çeşitlenmesine neden olmuştur.

Mekânların doğa tasvirinden oluştuğu kompozisyonlarda, atmosfer duygusu doğa elemanları ve insan, hayvan figürlerinin dağılım ve hareket düzenlerine bağlı

olarak tasarlanmıştır (Fotoğraf: 25, 29, 31, 33-35). Örneğin; Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H. 1344) adlı el yazmasının 9b. sayfasında bulunan “Şehzade Mehmed’in Atmeydanı’na yolculuğu” konulu minyatürde resim alanının üst tarafına önden arkaya doğru küçülen tepeler yerleştirilmiştir. Minyatürde, öndeki tepenin arkadakilere göre daha büyük tasarlanması; aralarındaki mesafenin gösterilmesi, ayrıca atlı ve yaya insan figürlerinin tepelerin gelişim yönüne bağlı olarak eğik hatlara dizilmesi ile belirli bir oranda atmosfer duygusu yaratılmıştır. Biri öndeki tepenin önüne ve boyut olarak büyük, diğeri arkadaki tepenin arkasına ve boyut olarak küçük tasarlanan ağaç figürlerinin birbirini çapraz gören konumlarından dolayı mekânda oluşan hacim duygusu da söz konusu yapıyı güçlendirmiştir. Tepelerin üst çizgileri ve olay alanındaki figür dizilerinin eğik hatlarının birbirine paralel olarak tasarlanması ise üst taraftaki hakim atmosfer duygusunun alt tarafa taşınmasında etkili olmuştur (Fotoğraf: 34).

Mekânların doğa ve dış mekân mimari tasvirinden oluştuğu kompozisyonlarda, atmosfer duygusu doğa ve mimari elemanların birleşme biçimlerine bağlı olarak kurulmuş; bu yapı da insan, hayvan figürleri ve eşyaların dağılım ve hareket düzenlerine bağlı olarak güçlendirilmiştir (Fotoğraf: 20, 22, 23, 30, 36-38). Örneğin; Sûrnâme-i Hümâyûn, 1587 (TSM. H.1344) adlı el yazmasının 338b. sayfasında bulunan “Peştamalcıların Tören Alanından Geçışı” konulu minyatürde olay alanı obelisk ile İbrahim Paşa Sarayı ve seyirci tribünleri arasında tasarlanmıştır. Böylece, iki eleman arasında tasarlanan mekânda içe doğru gelişen bir mesafe hissi oluşmuştur. Söz konusu iki elemanın arasına yerleştirilen maket taşıyan insan figürlerinin pozisyonları ile de bu kurgu desteklemiştir. Saray ve seyirci tribünlerine ait mimari elemanların bir mesafe duyarlığı içinde ve yüzey perspektifi doğrultusunda tasarlanmasıyla da bu yapı desteklenmiştir (Fotoğraf: 37).

İç mekân mimari tasvirlerinden oluşan kompozisyonlarda ise atmosfer duygusu mimari elemanlar ve figürlerin düzenlenme biçimlerine bağlı olarak tasarlanmıştır (Fotoğraf: 19, 21, 24, 28, 32). Örneğin; Şehnâme-i Selim Hân, 1581 (TSM. A. 3595) adlı el yazmasının 27a. sayfasında bulunan “Sokullu Mehmed Paşa’nın Divanı” konulu minyatürde toplantı odasının sol duvarı üstte eğik bir çizgi ile tamamlanmıştır. Söz konusu duvar ile cepheden görülen duvar arasına bir çizgi

çekilmiştir. Böylece şematik bir boyutluluk kazanan mekânda atmosfer duygusu yaratılmıştır. Ayrıca peykenin formu ve figürlerin dağılımı ile de mevcut atmosfer duygusu güçlendirilmiştir (Fotoğraf: 21).

Nakkaş Osman minyatürlerinde kompozisyon düzenleri açısından önemli elemanlardan biri de renktir. Renk kullanımı kompozisyonlarda hiyerarşik düzenin kurulmasında önemli bir fonksiyona sahiptir. Minyatürlerde, katmanların hiyerarşik düzeni rengin (alttan üste doğru) pastel tonlardan salt değerlere doğru kullanımı ile düzenlenmiştir. Doğa pastel tonlarda renklendirildiği için fon olarak şekillenmiş ve geri planda kalmıştır (Fotoğraf: 20, 22–25, 29–31, 33–38). Mimari doğaya göre daha salt renk tonlarında renklendirilmiş; ancak figürler ile aralarında zıtlıklar oluşturulmuştur. Bu nedenle mimari elemanlar figürlerin gerisinde izlenmektedir (Fotoğraf: 14–24, 26–28, 30, 32, 36–38). Figürlerin hiyerarşik düzeninde de renkten yararlanılmıştır. Hiyerarşik düzenin merkezinde bulunan figürler farklı renklere boyanarak tasvir edilmiştir.

Minyatürlerde renk eylem ve mekân merkezlerinin belirlenmesinde de önemli bir fonksiyona sahiptir. Eylem merkezinde bulunan figürlerin renk açısından ayrıştırılmasına bağlı olarak, mekân merkezlerinin belirlenmesinde de renk ve süsleme önemli bir fonksiyona sahiptir.

Mekânları oluşturan her türlü mimari ve doğa elemanlarının üç boyutlu olarak ifadesi mümkün olmadığı için elemanları oluşturan her birim farklı bir renk kütlesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıya bağlı olarak da renk, mekân elemanlarının tanımlanmasında ve yatay dikey düzlemler olarak ayrıştırılmasında önemli fonksiyonu sahiptir. Özellikle doğa mekânlarında bir çizgi ile birbirinden ayrılan yatay dikey düzlemler (dağ, tepe ve düz kara alanları) farklı renklere boyanarak aralarında belirli bir zıtlık oluşturulmuştur.

Nakkaş Osman minyatürlerinde rengin çizgiyi tamamlayan niteliğinden de söz etmek mümkündür. Minyatürlerde renk çizgi ile oluşturulmaya çalışılan şematik

kurguyu canlandıran ve hatta amacına ulaştıran niteliği ile ön plana çıkmaktadır. Çünkü tek başına çizgi ile belirginleşemeyen ayrıntılar rengin farklı tonlarda kullanılması ile belirgin duruma getirilmiştir.

Yukarıda örneklere bağlı olarak yapılan değerlendirme doğrultusunda, Nakkaş Osman minyatürlerinde kompozisyon düzenlerinin mekân ve eylemlerin gerçeklik bağlantılarına dikkat çektiği söylenebilir. Minyatürlerde üç boyutlu gerçekliğin düzeni iki boyutlu yüzeyde şemalaştırılırken, tasarımların sadece eylemle sınırlı kalmadığı görülmektedir. Eylemler oluş ve süreklilik açısından ön plandadır. Ancak mekânlara ilişkin duyarlılık da kompozisyon düzenlerine güçlü bir şekilde yansımıştır.

Sanatçının minyatürlerinde sergilediği özgünlük; bireysel üslubun ayrışması ve sanatsal çabaya ilişkin etkin durumun anlaşılması açısından da önemlidir. Böylece minyatür sanatında geleneğin ve üretim yönteminin bireysel çabaya ilişkin örtücülüğü ve önceden belirlenmiş kalıpların işlevselliğinin nakkaşa miras bıraktığı olumsuz bakışın yeniden sorgulanması gerektiği söylenebilir. Zira, minyatürlerin kompozisyon düzenlerinden, Nakkaş Osman'ın hazır biçim kalıplarını konulara göre dizayn eden bir tasarımcı değil; hazır biçim kalıplarına rağmen bireysel sanat yaratma çabasında olan bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ANAFARTA, Nigar ; **Hünername Minyatürleri ve Sanatçıları**, Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayi A.Ş. Basımevi, İstanbul 1969
- AND, Metin ; **Osmanlı Tasvir Sanatları I.**: Minyatür, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004, 484 S.
- AND, Metin ; **Minyatürlerle Osmanlı - İslam Mitologyası**, İstanbul 1998, 431 S.
“Akbank Kültür ve Sanat Kitapları”
- ARSEVEN, C. Esad ; **Türk Sanatı Tarihi**, III. Cilt, 1. Fasikül, Maarif Basımevi., İstanbul T.y., 136 S.
- ARSEVEN, C. Esad ; **Sanat Ansiklopedisi**, III. Cilt, İstanbul 1983, 2643 S.
- ATASOY, Nurhan ; **Surname-i Hümayun, Düğün Kitabı**, Koçbank Yayınları, İstanbul 1997, 136 S.
- ATALAYER, Faruk ; **Görsel Sanatlarda Estetik İletişim**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1994, 162 S.
- ATIL, Esin ; **Levni ve Surnâme; Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü**, Koçbank Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri A.Ş., İstanbul 1999, 248.S
- ATIL, Esin ; **Süleymanname**, National Gallery of Art, Washington Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1986, 271 S.
- BAĞCI, Serpil, Filiz ÇAĞMAN, Günsel RENDA, Zeren TANINDI; **Osmanlı Resim Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006, 324 S.
- Ben Mehmet Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, 304 S.
- BİGALI, Şeref ; **Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1999, 543 S.
- DEVELİOĞLU, Ferit; **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1996, 1194 S.

İNAL, Güner ; **Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 63, Ankara 1995, 302 S.

KESKİNER, Cahide; **Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara 2004, 72 S.

MAHİR, Banu ; **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005, 211 S.

ÖZEN, Mine Esiner ; **Yazma Kitap sanatları Sözlüğü**, İ.Ü. Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi, İstanbul 1985, 91 S.

PAKALIN, Mehmet Zeki; **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, C. III.**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1993, 670 S.

PUGAÇENKOVA, Galina; **Orta Asya'nın Şaheserleri Resim ve Minyatür**, Çevi., Tahsin PARLAK ve Babek KURBANOV, Ankara 2006, 72 S.

RENDA, Günsel ; **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Promete, İstanbul 2001, 44 S.

SÖZEN, Metin ve TANYELİ, Uğur; Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 291 S.

TANINDI, Zeren ; Siyer-i Nebi- İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1984, 154 S.

TANINDI, Zeren ; **Türk Minyatür Sanatı**, İş Bankası Yayınları, Ankara 1996, 69 S.

TANSUĞ, Sezer ; **Şenlikname Düzeni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992, 72 S.

ATASOY, Nurhan ; **Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler**, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1962, 272 S.

Makaleler ve Bildiriler

AKSU, Hüsamettin ; "Sultan II. Murat Şehinşahnamesi", **Sanat Tarihi Yıllığı**, sayı: IX- X., (1981), 1-22 s.

ATASOY, Nurhan ; “Tarihi Konularda Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman”

Sanat Dünyamız, sayı: 73, (Yaratıcı Osmanlılar),1999, 213–221 s.

ÇAĞMAN, Filiz ; “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi” **Padişahın Portresi Tesavir-i Âl-i Osman**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, 184–185 s.

ÇAĞMAN, Filiz ; “Minyatür”, **Osmanlı Uygarlığı II. Cilt**, Kültür Bakanlığı Yayınları, (Haz.:Halil İncelik ve Günsel Renda), İstanbul 2003, 893-933 s.

ÇAĞMAN, Filiz ; “**Şahname-i Selim Han Minyatürleri**”, Sanat Tarihi Yıllığı, sayı: V., 1973, 411–422 s.

ÇAĞMAN, Filiz ; “Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature”, **10th International Congress of Turkish Art**, Ceneva,17–23 September 1995, Ceneve, 1999, 197–206 s.

GÜNAY, Reha ; “Süleymanname Minyatürlerinde Mekân Anlatım Teknikleri” **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık**, sayı: 5, İstanbul 1992, 56–159 s.

GÜRÇAĞLAR, Aykut; “Nakkaşane ve Nakkaş Kavramı”, **Sanatsal Mozaik**, sayı: 8, 1996, 14–22 s.

ULUSOY, Demet ; “Osmanlı Döneminde Ressamlar Nakkaşlar: Sanatçı Örgütlenmesi ve Sanatçıların Sosyal Pozisyonları”, **Bilge**, sayı:7, Kış 1995, 22–26 s.

KOÇ, Ömür ; “Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Minyatür Sanatı ve Günümüzde Görülen Bazı Uygulamalar”, **Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri**, 18–20 Kasım 1992, İzmir, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1994, 287-291 s.

KONAK, Ruhi ; “Minyatür Sanatında Biçime Kaynaklık Eden Gerçeklik Anlayışı” **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Cilt II., İzmir 16-18 Kasım 2006, 505-509 s.

- MAHİR, Banu ; “Osman (Nakkaş) Yaşamları ve Yapıtları ile Osmanlılar Ansiklopedisi, II. Cilt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, 404-405 s.
- NECİPOĞLU, Gülru ; “Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış”, **Padişahın Portresi, Tevasir-i AI-i Osman**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, 37–38 s.
- NIEWÖHNER, Elke ; “Iran: Safavid and Qajars; Decorative Arts”, **Islam Art and Artichitecture**, (Edited by Markus Hattstein and Peter Delius) Köneman 2000, 521 s.
- RENDA, Günsel ; “İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesindeki Zübdet’üt Tevarih Minyatürleri”, **Sanat**, sayı:6, Haziran 1977, 58-67 s.
- RENDA, Günsel ; “Minyatür”, **Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2, Yem Yayın, İstanbul 1997, 1262–1271 s.
- RENDA, Günsal ; “Osman”, **Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2 Yem Yayın, İstanbul 1997, 1391–1392 s.
- RENDA, Günsel ; “Topkapı Sarayı Müzesindeki H.1321 No.lu Silsilename’nin Minyatürleri” **Sanat Tarihi Yıllığı**, sayı: V, 1972–73, 443–479 s.
- TANINDI, Zeren ; “Türk Minyatür Sanatı”, **Başlangıcından Günümüze Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993, 407-420 s.
- TANINDI, Zeren ; “Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatını Ünlü Ustaları” **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri**, Ankara, 24–27 Ekim 1988, 139-157 s.

İnternet

- GELİBOLULU Mustafa Ali; **Menakıb-ı Hünerveran**
<http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/menakibihuner4.asp>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Ruhi KONAK
Doğum Yeri ve Yılı: Erzurum, 1975
Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yükseklisans: 2002... Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel
Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim
Dalı

Lisans: 1998...Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

Lise: 1993...Erzurum Lisesi

İş Tecrübesi: 1999...Y.Y.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El
Sanatları Bölümü

2002...Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,

**2002...Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü (13/b)**

Yayınları :“Minyatür Sanatında Biçime Kaynaklık Eden Gerçeklik
Anlayışı” Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu
Bildiriler Kitabı, Cilt II., İzmir 16-18 Kasım 2006, 505-509 s.

