

11769

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI

XVI. YÜZYIL MİNYATÜR USTALARINDAN NAKKAŞ OSMAN'IN
MİNYATÜRLERİNDE AT TASVİRLERİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

DANIŞMAN: Prof.Dr. Beyhan KARAMAĞARALI

HAZIRLAYAN: Mehmet BAŞBUĞ

A N K A R A

1 9 9 0

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Değerlendirme Merkezi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

I. BÖLÜM

GİRİŞ	6
TÜRK KÜLTÜR TARİHİNDE AT	6

II. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN ve AT TASVİRLİ ESERLERİ	26
--	----

III. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

ATLARIN AYAK DURUMLARI	32
a) Adeta	32
b) Tırıs	34
c) Dörtnal	37
d) Rahvan	40
e) Şah/Şahlanış	43

IV. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

ATLARIN KUYRUKLARI	47
--------------------------	----

V. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

AT RENKLERİ	54
a) Yağız	54
b) Al	57
c) Doru	60
d) Kula	62
e) Kır	64

VI. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

ATLARIN GERİLİMİ 68

VII. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

BAŞ VE BOYUNLAR 76

VIII. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

ATLARIN BİNİT TAKIMLARI 79

A- EYER 80

1) Kaltak 81

2) Örtü 82

3) Etek (Depingi) 83

4) Kolan 84

5) Göğüslük (Kümüldürük) 84

6) Terki Bağları 86

7) Sağrı Örtüsü 86

8) Kuskun 90

9) Teğelti 91

10) Terlik 92

11) Üzengi 92

12) Zahmı 94

B- GEM 94

1) Gem Demiri 94

2) Başlık 94

3) Dizgin 94

C- YULAR 97

D- NAL 97

E- GERDANLIK ve NAZARLIK 98

F- TERKİ HEYBESİ	98
G- YEM TORBASI	98
H- KÖSTEK	98
I- OKRUK	99

IX. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

KOMPOZİSYON ve UNSURLARI	100
DENGE	103
HAREKET	103
RENK	105
DESEN	117

X. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	121
BİBLİYOGRAFYA	126

Ö N S Ö Z

16. Yüzyıl Türk Minyatür Sanatının önemli ustalarından biri olan Nakkaş (Musavir) Osman'ın minyatürlerinde görülen at tasvirleri araştırmamızın konusu olmuştur.

Bu çalışmamızda atın, Türk Kültür hayatında önemi ve faydası düşünülerek temel bazı unsurlara değinilmiştir.

Türk Kültür ve Sanatında da önemli bir yere sahip olan at motifi, hemen hemen her dönemde sanatkarlarımıza konu olmuştur. Ancak biz burada konumuzun önemini düşünerek sadece Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde görülen at tasvirlerini bütün yönleriyle incelemeye çalıştık. Bu incelemeleri yaparken Nakkaş Osman'dan önce ve sonraki sanatkarların da eserlerine değinerek Nakkaş Osman'ın üslubunu ayırt etmeye gayret sarfettik.

Tezimiz incelendiği zaman görülecektir ki, Nakkaş Osman'ın at tasvirleri kendinden sonraki asırlara örnek teşkil etmiş, çok sayıda sanatkarı etkilemiştir.

Bu araştırmamda konuyla alakalı kaynaklara dikkatimi çeken, uyarı ve yardımları ile yön veren, tezimin yöneticiliğinde gösterdiği hassasiyetten dolayı Saygıdeğer Hocam Prof.Dr. Beyhan KARAMAĞARALI'ya, fotoğraf ve slayt çekimleri için yardımlarını esirgemeyen Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Bölümü, Fotoğraf Stüdyosu yetkililerine teşekkürü bir borç bilirim.

Mehmet BAŞBUĞ

I.BÖLÜM
GİRİŞ
TÜRK KÜLTÜR TARİHİNDE AT

Tarihin en erken dönemlerinden itibaren, Türkler tarafından ehlileştirilip, yetiştirilen at, bozkır kültürüne yön vermiş müstesna bir yaratıktır (1).

Türk kültür ve medeniyeti tarihinde atın çok önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Uzun asırlar, avcı-çoban kültürü içinde belli usüllere bağlı göçebe-yerleşik küteller halinde yaşayan Türklerin hayatında at, birinci planda gelen bir unsur olmuştur.

Türkler Orta Asya'nın batı kesimlerindeki ilk yurtlarında yaşadıkları coğrafyanın imkanları içinde kendilerine en faydalı hayvanın at olduğunu gördüler ve bunu ehlileştirdiler. Atın etinden, sütünden, kılından, derisinden faydalandılar; onu binmede ve yük taşımada kullandılar.

İlk devir kültürlerinde, ehlileştirilmesi mühim bir merhale sayılan atın, Türklerin maddi ve manevi hayatlarına tesir etmemesi imkansızdı. Bunu yazılı Türk vesikalarının simdilik ilk mükemmel örnekleri olan Kök-Türk yazıtlarından itibaren takip edebiliyoruz.

Kök-Türk yazıtlarına göre hakanların vasıfesi, emirleri altındaki halkları doyurup, giydirmek ve müstakil olarak yaşatmaktı. Buna göre "kara budun"u memnun etmek, sürüleri çoğaltmak vs... "akın" ile mümkün oluyordu.

(1) Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, İstanbul 1972, s. 26.

Akın iktisadi menfaatle birlikte boyları birleştirerek kavmi imparatorluk ülküsünü gerçekleştirmede bir yaşama vasıtası olmuştur. Bu vasıtanın ruhunu hiç şüphesiz at teşkil etmiştir.

At, maddi ve askeri kudreti dışında edebiyatın, sanatın adet ve an'anelerin de teşekkülünde dolayısıyla yer tutmuştur. Yug'larda, şölenlerde, sünnetlerde, evlenmelerde, teamül hukukunda, yer, boy ve insan adlarında, sporda, temsili oyunlarda, tezyini ve plastik sanatlarda, efsanelerde tesiri görülen at, güzelliği, tenasübü, kuvveti, sürati, tahammülü ve insancıl hususiyetleriyle Türklerin gönüllerini fethetmiş bir varlıktır (2).

Atı da kadın gibi, silah gibi namus bilen bir millet olarak Türkler, zafer yolunda uzakları yakın eden bu canlı vasıtaya tabii bir sevgi ile bağlanmışlardı. O kadar ki, Orta Asya Türkçesinde, ava gitmek gibi, savaşa gitmeye de "atlanmak" deniyordu (3).

Batılı bilginler, Türklerin medeniyetine "atlı kültür" adını vermişlerdir. Bu, atın Türk hayatındaki önemini gösterir. Birbirinden çok uzak ülkelere yayılmış olan Türk devlet teşkilatının düzen ve irtibatını sağlayan en hızlı taşıtlar, şüphesiz ki atlardır.

(2) Prof.Dr. Şükrü Elçin, "Türkler'de Atın Armağan Olması", Türk Kültürü Araştırmaları, Yıl:1, Sayı:1, Ankara 1964, s. 142.

(3) N.Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Fas.1, İstanbul 1971, s. 34.

Atın sürati Türk yaşayışını önemli şekilde etkilemiştir. At sayesinde akınlar yapılmış, iktisadi ve idari kudret sağlanmıştır. Kısacası at, Türk alpininin üstünlük sırrı olmuştur. Alpin "özlük atı" kendisiyle birlikte gömülmüş, böylece onun ölümler dünyasında bile atsız kalması önlenmek istenmiştir.

Ata mahsus her türlü koşum, eyerler, üzengiler Türk ülkelerinde imal olunmakta idi. Bu zarif takımlar, Çin ve İran saraylarına hediye giderdi (4).

Sanat tarihçilerinin "hayvan üslubu" dedikleri eski Orta Asya Türklerine ait eserler arasında pek çok at heykel ve motiflerine rastlanmaktadır (5).

Atın Türk kültür ve medeniyeti tarihindeki yeri konusunda, ayrıntılara girmeden, bölümlere ayırmak suretiyle kısa bir bilgi vermeyi, tezimiz açısından yararlı görmekteyiz.

Atın Ehlileştirilmesi

Çeşitli belge ve bulgular; atın tarihte ilk olarak M.Ö. yaklaşık 4000-3500 yıllarında Orta Asya'da Türkler tarafından ehlileştirildiğini ortaya koymaktadır (6).

(4) Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, Cilt:2, İstanbul 1978, s.34-35.

(5) Ayrıntılı bilgi için bak. Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, İstanbul 1972.

(6) W.Eberhard, Çin Tarihi, Ankara 1947, s. 17-18.

W. Koppers'in konu ile ilgili düşünceleri de bu bakımdan büyük önem taşır:

"Atın ilk ehlileştirilmesini ve bununla ilgili karakteristik atlı-çoban kültürünün yaşatılmasını, kesin olarak İç Asya'da yaşayan eski Türklere kadar dayamak gerekir. Bu başlı başına kendine has tarihi başarı olup, dolayısıyla kavimlerin, kültürlerin gelişmesinde özel durumlar ve önemli sonuçlar yaratmıştır. Atı ve umumi olarak çoban kültürünün esas unsurlarını, ilk İndo-Germenler, eski Türklere borçludurlar (7).

Ehlileştirilen at, zamanla koşum, binek ve savaş atı olarak kullanılmaya başlandı. Dünyanın ilk atlı halklarının ise, İskit Türkleri (8) ile Kimmer Türkleri (9) oldukları ileri sürülmektedir.

Fransız bilgini Buffon, atın ehlileştirilmesini, "insanın en soylu fethi" olarak değerlendirmektedir (10).

(7) W.Koppers, Urtürkentum und Urinogermanentum, Belleten V, 522 (Zikreden: Prof.Dr. László Résonyi, Tarihte Türklük, Ankara 1971, s. 6).

(8) Prof.Dr. Zeki Velidi Togan, Umumi Türk Tarihine Giriş, İstanbul 1970.

(9) M.Taner Tarhan, "Eski Çağda Kimmerler Problemi", VIII. Türk Tarih Kongresi, Cilt:1, Ankara 1979.

(10) Nail Uçar, "Türklerde At Sevgisi", Yıllarboyu Tarih, Sayı:6, Haziran 1983, s. 60.

Atın Yayılışı

At, M.Ö. yaklaşık 3000 yılında Orta Asya'dan Hurriler'le birlikte Ön Asya (Mezopotamya)'ya girdi. Buradan da Anadolu'ya yayıldı. Hititlere, Romalılara, Bizanslılara geçti. Mısır'a at, Hiksoslar ile girdi (M.Ö. 2000). İran'da da Persler, Orta Asya kökenli atları yetiştirip geliştirdiler. Çin ve Hindistan'a da at Orta Asya'dan girdi. Bu ülkelerin yöneticileri, özellikle Çinliler, "cennet atı" dedikleri Orta Asya'nın hızlı ve dayanıklı atlarını ülkelerinde yetiştirmek için uzun çabalar sarfetmişlerdir. Ortaçağın başlarında, Arabistan'da bugün "Arap atı" denilen cins atlar da, Orta Asya kökenli atlardan türetilip yetiştirilmişti. Ortaçağdaki Arap istilası Avrupa'da da özellikle derebeylerin ve büyük küçük krallıkların savaş aracı olarak bu hayvana önem vermelerine sebep oldu. Fransa ve İngiltere gibi ülkeler, at soyunun geliştirilmesi için özel çaba gösterdiler. 17. yüzyılda İngiliz adalarına getirilen Arap atlarından günümüzde en değerli at türü sayılan "İngiliz Atı" üretildi. Atların Amerika kıtasına 16. yüzyılda İspanyollar tarafından götürüldüğü ve Amerikan yaban atlarının bu atların soyundan türediği öne sürülür. Buna karşılık, kıtaya ilk atların Bering Boğazı yoluyla Amerika'ya geçen Kızılderililerce götürülmüş olabileceğini öne sürenler de vardır (11).

(11) Ayrıntılı bilgi için bak. Türk Ansiklopedisi, C.4, s. 64-78. ("At" maddesi); Meydan Larousse Ans. C.1, s.789-793. ("At maddesi"); Görsel Büyük Genel Kültür Ans. C.2, s. 908-912 ("At" maddesi).

At Yetiştiriciliği

Orta Asya bozkırları en eski çağlardan zamanımıza kadar dünyanın en çok atı yetiştirilen bölgesi idi. Bu bakımdan oraları ile mukayese edilecek başka bir yer gösterilemez. 1246 yılında Papanın elçisi olarak Orta Asya bozkırlarını baştan başa geçip moğolistan'a giden Plano Carpini, atların çokluğu karşısında hayrette kalarak şunları yazmıştı:

"Hayvanların fazlalığı bakımından onlar son derece zengin insanlardır; hayvanları başlıca deve, sığır, koyun ve keçidir; atlarına gelince, o kadar çok atları var ki, dünyanın geri kalan kısmında o kadar sayıda at bulunduğunu sanmıyorum (12).

Eski Türk ellerinde atın sayı bakımından koyundan sonra gelmek, sığır ve deveden önce olmak üzere, ikinci sırada yer aldığı görülür. Bu husus tabii Türk ellerinde iktisadi hayatın bu iki hayvana bağlı olmasından ileri geliyor. Kök-Türkleri yakından tanıyan bir Çin elçisi VII. yüzyılın ilk çeyreğinde; "onların kaderi koyun ve atlara tabidir" sözleri ile bunu kısa fakat veciz bir şekilde ifade etmiştir (13).

Geçen yüzyılın ikinci yarısında Kazak Türklerinin hayatını yakından incelemiş olan Türkiyatçı Wilhelm Radloff'un ifadesine göre hakiki rakamlardan çok geride kalan resmi malümata göre, Batı Sibiry'a'daki Türk boyları arasında beslenen atların miktarı

(12) Prof.Dr. Faruk Sümer, Türklerde Atçılık ve Binicilik, İstanbul 1983, s. 2.

(13) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 2.

iki milyondan az değildir (14).

10. yüzyılda (931-984 yılları arasında), Uygurların Turfan ve Beş-Balığ şehirlerine bir gezi yapan Çin elçisi Vang Yentö de ünlü "seyahatname"sinde, konu hakkında şu bilgileri veriyor:

"Beş-Balığ dolayları, at yetiştirmeye çok uygun bir bölgedir. Bu bölgede pek çok at sürüleri vardır. Uygur hükümdarının karısı, oğulları ve diğer prenslerin hepsi de ayrı ayrı at sürülerine sahip idiler. Her sürü ayrı otlaklarda otlardı. Hükümdarın, hatununun ve her prensin atlarının renkleri ise, ayrı idi. Herkesin malı kendi atının rengine göre tayin edilirdi. Bu sayede de atlar birbirine karışmazdı. At sürüleri daha çok, Beş-Balığ vadisi boyunca otluyorlardı." Elçi, atların miktarı için ise "sayısını Allah bilir" diyor (15).

14. yüzyıl gezginlerinden İbn Batuta da, Türkistan'a yaptığı geziye dair izlenimlerini anlatırken; "bu memlekette attan daha bol bir şey yoktur. Bu atlar Mısır'da Agadiş/Egdiş denilen atlar olup, halk bununla geçinir. Bizde koyun ne ise burada da at odur. Belki de bizdeki sürülerden daha çoktur. Her Türk'ün elinde bunlardan binlercesi vardır (16)" demektedir.

(14) W.Radloff, Sibirya'dan (Seçmeler), (Çev: Prof.Dr. Ahmet Temir), İstanbul 1976, s. 32.

(15) Prof.Dr. Bahaeddin Ögel, Türk Kültürünün Gelişme Çağları I, İstanbul 1971, s. 121.

(16) İbn Batuta Seyahatnamesi'nden Seçmeler, İstanbul 1971, s. 76.

At Eti

Eski Türklerde at eti çok makbul sayılıyordu. Kaşgarlı Mahmud, "yund eti yıpar" (At eti misk gibidir) sözü ile eski Türklerin de torunları Kazaklar gibi at etini ne kadar sevdiklerini ifade eder (17). Timur'un Semerkand bahçelerinde verdiği muhteşem toylarda seçkin misafirlere en makbul yemek olarak haşlanmış at eti ikram ediliyordu (18). Türkistan'ı dolaşan gezginler, Türk boylarında at etinin yenildiğini ve ayrıca bundan çeşitli sucuklar da yapıldığını anlatırlar (19). Dede Korkut destanlarındaki şölenlerde de, "attan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç" kestirildiği(20) bilinmektedir.

At Sütü

At sütünden yapılan içki (kımız), Türk'ün milli içkisidir. Kımız % 2.6 nisbetinde alkolü ile, fazla beslemese de, ferahlatıcı ve açlığı teskin edici özelliğe sahiptir. Litre başına oldukça yüksek 450 kalori sağlar. Çin'deki Han sülalesi yıllıkları, Hunların kımız keyfi sürdürdüklerinden bahsederler. Daha sonraki kaynaklar, Kök-Türkler ve Uygurlar için de aynı hususu

(17) Kaşgarlı Mahmud, Divan-ı Lügati't-Türk, III, s. 7.

(18) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 3.

(19) Bak. İbn Batuta, a.g.e., s. 97, Elizabeth E.Bacon, Esir Orta İstanbul (tarihsiz), s. 62; Gabriel Bonvalot, Eski Yurt, İstanbul (tarihsiz), s. 19; W. Radloff, Sibiryadan I, İstanbul 1956, s. 462.

(20) Bak. Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı, İstanbul 1971.

teyit ederler (21). W. Radloff, geçen yüzyılın ikinci yarısında Müslüman Kazakların kımıza büyük bir saygı gösterdiklerini yazar ve bundan dolayı onu "ilahi içki" şeklinde anar (22).

At Derisi

Kaşgarlı Mahmud, "kön" (gön) kelimesinin bilhassa at derisi için kullanıldığını bildiriyor (23). Kön, (gön), ham deriya deniliyor; sepilendikten sonraki haline "koğuş" adı veriliyor. Rahip W. Rubruck, atın sağrı derisinden Moğollarca güzel ayakkabılar yapıldığını yazıyor. Süt, ayran ve kımız konulan tulumlar ile (24), binit takımındaki kömüldürük, kuskun, özengi, oyan yani gemin dizgin ve başlık kayışları (kazış), kaltağın yapımında ve kaltağın teğeltiye (arızım/eyrim) bağlanmasında ve kamçıda kullanılan sıırımlar (sıdrım, sızrım), sağlamlığından dolayı at derisinden meydana getiriliyordu (25).

(21) Prof.Dr. L.Rasonyi, A.g.e., s. 54.

(22) W.Radloff, A.g.e., s. 461.

(23) Kaşgarlı Mahmud, DLT III, s. 140.

(24) Kaşgarlı Mahmud, DLT I, s. 377-382.

(25) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 4.

At Kılı

Atın yele ve kuyruğundan elde edilen kılılardan da çadır kuşaklarının hazırlanmasında ve bazı ip türlerinin yapımında faydalanılıyordu. Meşhur kopuzun tellerinin de at kuyruğundan olduğunu kaydedelim (26).

Altay Türklerinin düzenlediği bazı törenlerde de at kılı kullanılmaktadır. Verbitski'nin tesbitlerine göre; tören sırasında kam (şaman) tarafından kapısı doğuya açılmak üzere kurdu-
lan bir çadırın kapısının önünde, ağıl ve ahırları temsil eden bir yuva kurulup kapısına "at kılı"ndan bir tuzak konulur (27).

Günümüzde dahi Anadolu'da bilhassa kırsal kesimlerde, çocukların kuş avlamak için atların kuyruk kollarından yapılmak üzere tuzaklar kullandıkları bilinmektedir.

At Mezarı

Atlara verilen değer ve önem dolayısıyla onlara özel mezarlar da yaptırılmıştır. Ünlü komutan ya da devlet yöneticilerinin atları, öldüklerinde özel bir törenle gömülürlerdi. Bu gelenek Türklerde uzun süre uygulandı. Anadolu'da, Trakya'da pek çok at mezarı vardır. Bu tür at mezarları, tıpkı evliya türbesi gibi, birtakım inanışlara kaynak olmuş, ziyaret edilmiştir.

(26) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 4.

(27) Prof.Dr. Abdülkadir İnan, Eski Türk Dini Tarihi, İstanbul 1976, s. 48-49.

Osmanlı tarihinde "Rumeli Fatihi" diye ün yapan Şehzade Süleyman Paşa (1316-1359), taşlık bir yerde avlanırken atından düşüp ölünce, Bolayır'daki türbesine atıyla birlikte gömüldü. Genç Osman (1603-1622) çok sevdiği "Sisli Kır" ya da "Süslü Kır" adlı atı ölünce, onu Üsküdar'da evvelce Şeref Abad adını taşıyan Kavak Sarayı'nın bahçesine gömdürmüş, bir mezar yaptırarak başucuna ölüm tarihini belirleyen bir de taş diktirmiştir (28). Bugün, Topkapı Sarayı Müzesi, "At Takımları ve Saltanat Arabaları Dairesi"nde bulunan bu mezar taşında şu kitabeyi okuyoruz:

"Zıll-i Hak Hazret-i Osman Han'ın

Süslü Kır nam atı anılmıştır.

Emr-i Yezdan ile mevt erişecek

Bu makam içre o gömülmüştür.

Yıl: 1618 (29).

Bunların dışında; İstanbul'da karaca Ahmed Sultan'ın türbesi yakınında Ebu'd-Derdan'ın atının, Eyüp'te de Sultan II. Mahmud'un atının mezarları vardır (30).

(28) Halil Ethem, "Bir Atın Mezar Taşı Kitabesi", Türk Tarih Encümeni Mecmuası, İstanbul 1 Mayıs 1341 (1925), Yıl:15, Sayı:9 (86), s. 196. (Zikreden: Orhan Şaik Gökyay, Dedem Korkudun Kitabı, İstanbul 1973, s. CDXXVIII.)

(29) Nail Uçar, adı geçen makale.

(30) Türk Ansiklopedisi, C.4, "At" maddesi; Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, C.2, "At" maddesi.

Atlı Mezar Taşları

Mezar taşlarının da at biçiminde veya at motifi ile süslenmesi geleneği, asırlardan beri tatbik edilip gelmektedir. Anadolu ve Azerbaycan'da at motifli mezar taşlarına tesadüf edildiği gibi, Orta Asya'ya doğru da; geyik, koç ve at heykelli veya motifli mezarlara rastlanmaktadır. Azerbaycan'ın Laçın ve Nahçıvan bölgelerinde bulunmuş 16. ve 17. yüzyıllara ait at şeklindeki mezar taşları çok ilgi çekici görünümler arzotmektedirler (31).

Tunceli'nin Aşağıdirik Köyü ile yine Tunceli'nin Ovacık ilçesine bağlı Karaoğlan bucağında tesbit edilen at biçimindeki mezar taşları da dikkate değer. Bunlardan ikincisinde, at şeklinde yapılmış mezar taşının sol tarafında tüfek ve kılıç şekilleri bariz tarzda göze çarpmaktadır (32). Mezar taşlarındaki tüfek, kılıç ve at motifleri, o kişinin yiğitliğini ve kahramanlığını sembolize etmektedir.

(31.) Prof.Dr. Nejat Diyarbekirli, A.g.e., s. 196-197.

(32) Nazmi Sevgen, "Anadolu'da Koyun ve At Motifli Mezar Taşları" Tarih Dünyası, Sayı:8, 1 Ağustos 1950, s. 333-336.

(33.) Prof.Dr. Şükrü Elçin, Adı geçen makale.

Atın Armağan Edilmesi

İlk devirlerden günümüze kadar at, Türklerin hayatındaki aşikar ehemmiyetinden ötürü nadir ve nadide mücevherler gibi asırlarca bir armağan konusu olmuş, verilip alınan hediyelerin başında gelmiştir. Bunu istisnasız bütün Türklerin hayatında görüyoruz (33).

Kök-Türk Hakanı Bilge (ölümü: 734)'nin cenaze törenine iştirak eden Bukag Tutuk'un armağanları arasında en iyi cins atlar da vardır (34).

Harzemşah İl-Arslan'ın el-Hüeyyed Ay-Aba'nın memlûkü olduğunu bildiren İmam Fahreddin'e verdiği birçok hediyeler arasında cins atlar da vardır (35).

Sultan Celaleddin (1220-1231)'in elçisi, Halife el-Müstansırubillah tarafından kabul edilir. Halife bazı şahsiyetlere armağanlar gönderir; bu armağanlar arasında atlar da vardır. Aynı şekilde Celaleddin, Halife'ye olan şükranlarını kıymetli atlar vermek suretiyle bildirir (36).

(34) Hüseyin Namık Orkun, Eski Türk Yazıtları, C.I, İstanbul 1936, s. 7.

(35) Ahbarü'd-Devleti's-Selçukiyye, s. 115. (Zikreden: Prof. Ş.Elçin, a.g.m.)

(36) Necib Asım, Celalüddin Harezşah, İstanbul 1934, s. 130.

Atın armağan oluşunu evlenme merasimlerinde de görüyoruz. Elçilerin padişahlara veya padişahların birer münasebetle elçilere ve diğer büyük rütbelilere at hediyesi gelenek halini almıştır. Yıldırım Bayazıd'ın Germiyan Beyi Süleyman Şah'ın kızı Devlet Şah Hatun ile evlenme merasimi ve Hitay padişahının Şahrüh'un elçilerine olan hediyelerini misal gösterebiliriz (37).

Türk padişahları son devirlerde de dostluklarını tazelemek, kudret ve nüfuzlarını göstermek için bazı krallara at göndermişlerdir. Sefaretnamelerle seyahatnameler bu hususta geniş bilgi vermektedirler (38).

Cirit Oyununda At

En eski Türk milli oyunlarından biri olan cirit, bir eğlence, bir yiğitlik ve çeviklik, aynı zamanda bir atlı spordur. Cirit oyunlarının tarihi çok eskilere gider. Biz Türkler bu sporu binlerce yıl önce Orta Asya'da başlatara, yüzyıllar boyunca, bu geleneği sürdürüp, Oğuz boylarıyla, Selçuklularla birlikte Anadolu'ya getirmişizdir. Bu yüzden cirit oyununun Anadolu'da, en azından bin yıllık bir tarihi vardır. Güreş gibi, cirit de, milli ve geleneksel bir "ata sporu" sayılır. Güreş, bir zamanlar "Türk gibi kuvvetli" sözüyle Türk gücünü nasıl dünyaya yaymış ve tanıtmışsa, cirit oyunu da Türk yiğitlerinin binicilikteki hünerinin, çevikliğinin, cesurluğunun sembolü olmuştur. Cirit

(37) Gıyaseddin Nakkaş, Acaibü'l-Letaif (Hitay Sefaretnamesi), Çelebizade Asım tercümesi, Ali Emiri neşri, 1331, s. 41 (Zikriden: Prof.Dr Ş.Elçin, a.g.m.)

(38) Ayrıntılı bilgi için bak. Prof.Dr. Ş.Elçin, a.g.m.

oyununu eski Türklerde bir savaş manevrası sayanlar da vardır. Top, tüfek icad edilmeden önce, savaşlarda en etkin silah kuşkusuz, sipahi denilen atlı savaşçıların, ya da bir başka deyimle süvarilerin ellerindeki mızrak ve gürzlerdi. Yayalar daha çok ok atar, kılıç sallardı. Atlı savaşçılar, savaş öncesi talimlerinde ağaç sopalar kullanırlardı. Cirit oyununun bir savaş oyunu, ya da karşılıklı savaş gösterisi sayılması bu yüzden olmalıdır (39).

Çevgan Oyununda At

At üzerinde, ucu eğri uzun sopalarla oynanan bir çeşit top oyunudur. Kökü asırlar öncesine dayanan bu milli atlı oyunumuz, günümüzde artık önemini kaybetmiş durumdadır.

At Yarışı

Anadolu'da at yarışları, en çok rağbet gören oyunlar arasındadır. Büyük bir alaka ile yüzyıllardan beri yaşatılagelen bu yarış ve koşular, hiç şüphesiz, ata duyulan derin sevgiden ileri gelmektedir. Türk kültür tarihindeki at yarışlarındaki kökeni, yazılı kaynaklarda yüzyıllar öncesine, Orta Asya'ya, ta Hunlar çağına kadar iner. Hun Türkleri dönemini anlatan Çin kaynaklarında, "at yarışları ve at beğendirme (teşhir) ile yapılan ilkbahar ve güz bayramları.."ndan (40) bahsedilmektedir.

(39) Mehmet Önder, Aldı Sözü Anadolu, Ankara 1976, s. 127-129; Ali İlisulu, "Ata Sporumuz Cirit", Töre Dergisi, Sayı:89 (Ekim 1978), s. 32.

(40) Prof.Dr. W.Eberhard, Çin'in Şimal Komşuları, (Çev.:N.Uluğtuğ), Ankara 1942, s. 94.

At Güreşi

Bu geleneğin kökleri de asırlar öncesine kadar uzanmaktadır. Mesela, gerek Hun Türkleri çağında ve gerekse ondan daha önceki çağlarda, birbirleriyle güreşen pek çok at resimlerine rastlıyoruz. Bunlar bronzdan dökülmüş, çok güzel eserlerdi. Daha sonraki Çin kaynakları da, bize at güreşleri hakkında bilgi vermekte ve bu güreşlerin Türkler arasında ne için yapıldıklarını da anlatmaktadırlar. Eski Türkler, güzel ve güçlü at yetiştiren dünya kavimlerinin başında geliyorlardı. Sonbaharda genel olarak atlar güçlenir ve kuvvetlenirlerdi. Bunun için de Türkler büyük bir tören yaparlar ve bu törende her bölgenin at yetiştiricisi, seçkin atlarını getirerek güreştirirlerdi. Bütün bölgeler içinde birinci gelen at, toplum içinde de büyük bir değer ve ayrıca saygı kazanırdı (41). Köktürkler çağında, Türkler damızlık atları, at güreşleri sonunda seçerlerdi (42).

Kurban Olarak At

Oğuzlarda, Kırgızlarda, Kazaklarda ve öteki Türk boylarında şaman törenlerinde atlar kurban da edilirdi. Hunlar, sonbaharda, çayırların ve bitkilerin koruyucusu olan ruhlara Kök-Türkler

(41) Prof.Dr. Bahaeddin Ögel, Türk Kültürünün Gelişme Çağları I, İstanbul 1971, s. 10-11.

(42) Prof.Dr. Bahaeddin Ögel, Türk Kültür Tarihine Giriş I, Ankara 1978, s. 108.

de, Gök-Tanrı'ya at kurban ederlerdi. At kurbanı, Türkler İslam olduktan sonra bile uzun zaman en makbul kurban sayılmıştır (43). Altaylılar ve Yakutlar kurban olarak kestikleri atın derisini bir sırığa geçirip tıpkı at şekline sokarak asarlar. W.Radloff, Lebed Tatarlarında en yüce Tanrı kabul edilen Ülgen için kır at, ondan sonra gelenlere de kızıl at kurban edildiğini söyler (44).

Rüyada At

Rüyada at görmek gelen olarak iyiye yorumlanır ve uğurdur. Ancak kır at ölüm işaretidir. Al ata binmek, ömrün uzadığına yorumlanır. Yağız ata binmek devlete konmaktır. Çocuğun doğacağına yakın, anası ata binerse, çocuğun yiğit olacağı söylenir. Gebe kadın düşünde at görürse, çocuğun rızkı bol ve kendisi kahraman olacağına yorumlanır (45).

And ve At

Yakut Türkleri, ayı kafası bulunmadığı zamanlarda, at kafası üzerine yemin ederlerdi. Bu da Yakutların nereden geldikleri hakkında bir efsane ile açıklanır. Bu efsaneye göre Yakutların ilk ataları yarısı at, yarısı kişi şeklinde bir yaratık olup gökten inmiştir (46).

(43) Türk Ansiklopedisi, C.4, "At" maddesi.

(44) W.Radloff, A.g.e., I, s. 369.

(45) Ali Rıza Yalman, Cenupta Türkmen Oymakları I, Ankara 1977.

(46) Abdülkadir İnan, "Eski Türklerde ve Folklorunda And", Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi VI, 4, 1938.

Ad Koyma ve At

Dede Korkut destanlarında geçen baş kahramanlar atların adlarıyla birlikte anılmaktadır: "Boz atlı Kam Gan oğlu Bayındır", "Konur atlı Kazan", "Boz aygırlı Beyrek" v.s. Ananın ve babanın verdiği ad, gerçek ad değildir. Kahraman gerçek adını kahramanlık gösterdikten sonra atla beraber alır. Prof.Dr. Abdülkadir İnan'a göre isim anlamına gelen "ad" ile "at" menşei bakımından aynı kelimedir. Kahraman ata binmeden "ad" alamıyor (47).

At Nalı

"Nazar" adı verilegöz değmesine karşı, başvurulan yöntemlerden biri de "at nalı"dır. Hemen bütün Türkiye'de ev kapılarının iç ve dış taraflarında bir yere bir at nalı asılıyor. Hatta bu nalın otomobil gibi, motorlu vasıtaların arkasına, plakaya yakın bir yere asıldığı da görülüyor. Hazar Ötesi Türkmenlerinde de bu gelenek vardır. Geçen yüzyılın ikinci yarısında Merv dolaylarındaki Teke Türkmenlerini ziyaret eden İngiliz gezgini E. O'donovan, Türkmenlerin çadır kapılarının iç tarafında bir nalın asılmış olduğunu görmüştü. Bu husus bu geleneğin en az bin yıllık bir maziye sahip olduğunu gösterir (48).

(47) Abdülkadir İnan, "Dede Korkut Kitabındaki Bazı Motiflere ve Kelimelere Ait Notlar", Ülkü, XI, Sayı:66 (Ağustos 1938), s. 549 v.d.

(48) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 107-108.

At Kafası

Türk inançları arasında, kuru at kafasının da "koruyucu" bir özelliğe sahip olduğuna inanılır. İnancı göre kuru at kafası; bağ, bahçe ve tarlalardaki ürünleri her türlü hastalığa, sele, tabii afetlere ve göz değmesine karşı "koruyucu"dur. Kuru at kafasının sırıklara takılması geleneğini Kök-Türklerde de görüyoruz. Çin kaynaklarına göre Kök-Türkler, kestikleri at ve koyun kurbanlıkların kafalarını sırıklara takarlardı (49). Büyücülerin de büyü ve sihir yapmak için bazan at kafasını da kullandıkları olmuştur (50). Türkistan'da mezarların mezarların üzerine hayvan kafatasları da konulduğu bildirilmektedir (51).

Cenaze Töreninde At

Sahipleri ya da binicileri ölen atların cenaze töreninde hazır bulundurulması, çok eski bir Türk geleneğidir. Yakın zamanlara kadar bu gelenek sürüp gelmiştir (52). Dede Korkut hikayelerinden anlaşıldığına göre, Oğuzların cenaze ve yas törenleri biraz İslamlaşmış olmakla beraber Hunlar ve Kök-Türklerin cenaze ve yas törenlerinden farksız olmuştur. Ölünün bindiği atının kuyruğunu keserler, bu atı bığazlayıp aşını verirlerdi (53).

(49) Prof.Dr. Abdülkadir İnan, Eski Türk Dini Tarihi, s. 6.

(50) Murat Uraz, "Türk Mitolojisinde ve Folklorunda Atlar", Türk Folklor Araştırmaları, Sayı:348 (Temmuz 1978) s. 8371.

(51) Elizabeth E.Bacon, A.g.e., s. 50.

(52) Nail Uçar, A.g.m.

(53) Abdülkadir İnan, "Altay'da Pazırık Hafriyatında Çıkarılan Atların Vaziyetinin Türklerin Defin Merasimi Bakımından İzahı", II. Türk Tarih Kongresi Zabıtları, s. 142-151.

Hun kurganlarından çıkartılan at cesetlerinin kuyruklarının kesik veya düğümlü oldukları görülmüştür. Bunun izahını, yine eski çağlardan beri Türkler arasında yaygınlaşan yas gelenekleri arasında arayabiliriz. Bu göçebe topluluklarda, ölünün bindiği atın kuyruğunu kesmek ya da bağlamak, değişmez bir yas geleneği olmuştur. Bu geleneğin sürekliliğini İç Asya'da Türk topluluklarının Kök-Türk çağında kaya üzerlerine yaptıkları sayısız çizgi resimleri üzerinde de takip edebiliyoruz (54).

Osmanlılar devrinde de ata karşı derin sevgi ve saygı, bütün eski destani gelenekleriyle, devam ettiği anlaşılmaktadır. Atların cenaze törenlerindeki yerleri de Osmanlılarda en eski Gök-Tanrıçılık (Şamanizm) devrinin geleneğine uygun olmuştur. Nitekim Osmanlı Padişahlarından IV. Murad'ın cenaze töreninde savaşlarda bindiği üç atı tersine eğerlenmiş olarak törene iştirak ettirilmiş, tabutun arkasından yürütülmüştü (55). Cenaze töreninde ölünün atının tersine eğerlenmesi adeti Kırgız-Kazaklarda da müşahade edilmiştir. Yolda ölen bir Kazak-Kırgız'ın atı tersine eğerlenip ölünün elbisesi ve külahı bu eğer üzerine konulup evine götürülür (56).

(54) Prof.Dr. Nejat Diyarbekirli, A.g.e., s. 71.

(55) Nail Uçar, A.g.m.

(56) Prof.Dr. Abdülkadir İnan, Eski Türk Dini Tarihi, s. 156.

II. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN VE AT TASVİRLİ ESERLERİ

16. yüzyıl Türk sanatkarlarından biri olan Nakkaş (Musavvir) Osman'ın, doğum ve ölüm tarihleri hakkında yazılı herhangi bir kayda rastlanılmamıştır. Ancak Surname'de, Bosna'lı olduğuna dair kayıt mevcuttur (1).

Bugün Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki eserlerinden başka Paris Milli Kütüphanesiyle Boston Müzesi'nde de eserleri vardır (2).

Türk minyatür sanatına kesin biçimini veren Nakkaş Osman'ın doğum ve ölüm tarihlerini bilemeyişimiz, onun yaşadığı devri bilmememiz anlamına gelmez. Çünkü eserlerinde Seyid Lokman'la beraber çalışan bir sanatkar olarak bildiğimiz Osman, Lokman tarafından 3. Murad için Farsça manzum olarak yazılan ve 1592 de kopya edilen " Şehinşahname"nin (Topkapı Sarayı Müzesi, B.200) başka bir nakkaş tarafından resimlenmiş olması, bu tarihten sonra hiçbir eserine rastlanmaması bu sıralarda ölmüş olmasını düşündürüyor. 3. Murad zamanında yaptığı bütün resimler, onun sanat kişiliğini, üslubunu ve Türk minyatür sanatına getirdiği yenilikleri gösterecek niteliktedir (3). Gerek Osmanlı Padişah-

(1) Celal Esat Arseven, Türk Sanatı, İstanbul 1968, s. 100.

(2) Burhan Toprak, Sanat Tarihi, Cilt:3, İstanbul 1963, s. 180.

(3) Prof.Dr. S.Kemal Yetkin, İslam Ülkelerinde Sanat, İstanbul 1974.

larının portrelenmesi ve savaş sahneleri ile Surname'deki Osmanlı devletinin sosyal, siyasal ve ekonomik durumunu gösteren panoramik resimler ile başlıbaşına bir üslup özelliği taşımaktadır.

Üstad Osman ve yardımcıları tarafından yapılan at tasvirli minyatürlerin yer aldığı eserleri kısaca şöyle sıralayabiliriz:

Silsilename

Lokman tarafından yazılan bu eser, Nakkaş Osman ve yardımcıları tarafından resimlendirilmiştir. Peygamberlerden Osmanlılara kadar uzanan Türkçe biyografik bir tarih (4) olan bu eserin bir başka ismi de "Zübde'tu Tevarih" (Dünya Tarihi)dir. Bir nüshası İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi 1973 numarada, diğeri ise Dublin Chester Betty Library 414 numaradadır. 3. Sultan Murad için (991 Hicri) 1583 senesinde Lokman bin Müsâyin el-Urmevi tarafından hazırlanmıştır. Eser dört bölüm halindedir. Birinci Bölüm: Dünya ve toprağın yaratılışı. İkinci Bölüm: Hz. Adem'den itibaren bütün peygamberler, yedi uyuyanlara kadar. Üçüncü Bölüm: Hz. Peygamberimizin hayatı, halife ve müslüman sülaleler. Dördüncü Bölüm: Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan, 3. Sultan Murad'a kadar olan önemli hadiseleri ihtiva eder. Eserde 40 minyatür vardır. Bu devirdeki tarihi eserlerin resimlerine göre bunlar bilhassa peygamberle ilgili sahnelerde değişiktir. Resimlerde yatay, dikey ve dairevi kompozisyonlar görülür.

(4) Prof.Dr. Doğan Kuban, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, İstanbul 1973.

Resimler iki buutludur. Bazen ikinci buutu kullanma gayreti görülür. Kompozisyonların sade ve basit oluşu bu eserlerin resimleri için karakteristiktir. Eserdeki minyatürlerin diğer bir özelliği de iki ayrı hadisenin aynı sayfada yer almasıdır. Mesela, Allah'ın emri ile savaşması ve galip gelmesiyle, üstte İlyas Aleyhisselam'ın Allah'tan bir at istemesi ve nurdan bir atın gelişi gibi sahneler, yan yana yer almaktadır (5).

Dönemin padişahı olan 3. Sultan Murad için hazırlanan bu yazma eserde; 13 nakkaş, 6 hattat, 4 ciltçi ve 7 yardımcısının ortaya çıktığı bilinmektedir (6).

Her ne kadar bu eserde çok sayıda sanatkarın çalıştığı bilinmekte ise de Nakkaş Osman'ın teknik, kompozisyon ve üslup itibarıyla yapmış olduğu resimler, bazı minyatürlerde açıkça seçilebilir (7).

Şehname-i Selim Han

Sultan Selim'in şiirlerini bir arada toplayan iki çift sayfa resim vardır. Sultan'ın kütüphanede otururken, at üzerinde avlanırken tasvir eden resimler, altın marjlarla süslüdür. Üstün bir zevkle yapılan bu minyatürlerin mevcudu 55'tir. Nakkaş Osman'ın eserleri arasında sayılır (8).

(5) Prof.Dr. Beyhan Karamağaralı, a.g. ders notları.

(6) Doç.Dr. Günsel Renda, İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesindeki Zütbet'üt-Tevarih'in Minyatürleri, Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi, Sayı:6, (Ankara:1977), s. 66.

(7) Doç.Dr. Günsel Renda, a.g.m.

(8) Prof.Dr. Beyhan Karamağaralı, a.g. ders notları.

Hünername:

Topkapı Sarayı Müzesi'nde iki cildi bulunan bu eserin dört cilt olduğu bilinmektedir (9).

1909 senesine kadar bu kitabın varlığı hakkında bir bilgi mevcut değildi. Ancak; bu tarihte Münih'te açılan (Exposition des Art's Musulmans) sergisinde bu eserin ikinci cildi sergilenmiştir (10). Bu cilt Topkapı Sarayı'ndan gönderilmiş olup, halen Topkapı Müzesi'nde (1588/9) kayıtlı olarak bulunmaktadır. Hünername'nin birinci cildi de daha sonra Müze Müdürü Tahsin Öz tarafından 1933'de saray kütüphanesinin kitapları tasnif edildiği zaman, Şehname isimli bir kitap bulunmuş ve bu kitap Hünername'nin birinci cildi olduğu anlaşılmıştır (11).

Birinci ciltte 45 minyatür mevcut olup (Topkapı Müzesi 1584/5), bu minyatürler Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan, I. Selim'e kadar olan vakaları gösterir.

İkinci ciltte, 65 minyatür mevcut olup, Kanuni Sultan Süleyman dönemini anlatır. Üçüncü cilt, 2. Selim ve dördüncü cilt ise 3. Sultan Murad dönemini ihtiva eder (12).

(9) Tahsin Öz, Güzel Sanatlar Mecmuası, 1939, Sayı:1, s. 3.

(10) Pertev Boyar, Türk Ressamları, Ankara 1948, s. 10.

(11) Pertev Boyar, a.g.e., s. 10.

(12) Pertev Boyar, a.g.e., s. 11.

Hünername'yi ilk defa yazmaya başlayan Fetullah isminde bir zattır. Bunun (1552-1553) vefatı üzerine şehnameciliğe tayin olunan Eflatun ismindeki zat tarafından kitabın yazılmasına devam olunmuştur (13). Tezhib ve tasvirde de pek maharetli olan ve herkesin takdirini kazanan bu zatın mahlası Hazani idi (14).

Hazani'nin vefatından sonra 1569'da yerini şehnameci olarak Seyid Lokman b. Müseyin b. el-Aşuri er-Ürmevi tayin olunmuş olup, bu kitabın yazımına bu zat devam etmiştir.

Türk minyatür sanatının önemli eserlerinden biri olan Hünername'nin resimlenmesine 3. Sultan Murad zamanında (1579) başlanmış ve (1584) yılında tamamlanmıştır (15).

Surname-i Hümayun

Nakkaş Osman'ın yaptığı büyük eserlerden biridir. Sultan 3. Murad zamanında, Şehzade Mehmed'in sünnet düğününü konu alan bu eser Seyid Lokman tarafından yazılmıştır. Bugün Topkapı Sarayı H. 1347 numarada kayıtlı olan bu eserde 437 minyatür vardır.

(13) Celal Esad Arseven, a.g.e., s. 99.

(14) Ahmet Refik, Alimler ve Sanatkarlar, s. 83.

(15) Ahmed Tevhid, Tarihi Osmanı Encümeni Mecmuası, 1910, s.2.
(Zikreden: C.Esad Arseven, a.g.e.)

Bu minyatürler 1582'de At Meydanında yapılan bir geçit törenini ele alırlar. Geçit 52 gün sürmüş ve İstanbul'un bütün esnaf loncaları ve kurumları törende yer almıştır. Minyatür dizisi deyatları ve figürlerin her resimde değişip çeşitlendiği belirli aynı dekoru (At Meydanı) kapsamaktadır (16).

Yüzlerce minyatürün yer aldığı bu eser 16. yüzyılın ikinci yarısındaki Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyal, siyasal ve ekonomik yapısını kamerasız bir sinema (17) anlayışıyla gözler önüne seren Nakkaş Osman, hüner ve maharet dolu bu resimleriyle Türk sanatında unutulmaz bir mertebeye ulaşmaktadır.

(16) Sezer Tansuğ, Sanatın Dili, İstanbul 1976, s. 130.

(17) Prof.Dr. Beyhan Karamağaralı, Osmanlı Minyatürü Ders Notları.

III. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN MİNYATÜRLERİNDE

ATLARIN AYAK DURUMLARI

Atların ayak durumu denince, hareket halindeki bir at ayağının aldığı biçimdir. Bu atların yürüyüşü ile ilgilidir. Atların hareket eden ayakları yürüyüş şekline göre isimlendirilir. Bu yürüyüş şekilleri; "adeta", "tırıs", "rahvan" ve "dört nal"dır. Atların ayaklarının aldığı durum bu tabirlerle ifade edilir. Ayrıca "şaha kalkış" esnasındaki ayak durumlarını da zikretmemiz gerekiyor.

Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde görülen atların ayak hareketlerini, yukarıda ifade edilen şekillere göre izah etmeye çalışalım.

Adeta:

Her ne kadar daime bir çift ayak, hemen aynı zamanda hareket halinde bulunursa da dört nalın sesi muntazam olmayan aralıklarla işitilir. Yani bir çeşit adi yürüyüş, adi ayak tabiri de kullanılabilir. Gelişigüzel bir atın hareket etmesi neticesinde, ayağının aldığı durumdur. Kısacası bir nevi bayağı yürüyüştür (1).

Nakkaş Osman'ın minyatürleri incelendiği zaman, bu şekildeki atların ayak durumlarına sıkça rastlanır. Topkapı Sarayı dış avlusunu tasvir eden atlı minyatürde (Resim. 1), atlar avlu içeri-

(1) M.Ali Ağakay, Türkçe Sözlük, Ankara 1959, s. 10.

sinde gelişigüzel yürümektedirler. Bazılarında dört ayağın birden hareketlendiğini, bazılarında da sadece iki ayağın hareketlendiğini görüyoruz. Gerek dört, gerekse iki ayağın hareketlenmesi, atların ayaklarının aldığı biçim, bayağı bir yürüyüştür. Kulak, bu tür hareket eden veya yürüyen atların sadece muntazam olmayan iki ayağının sesini aynı anda işitir.



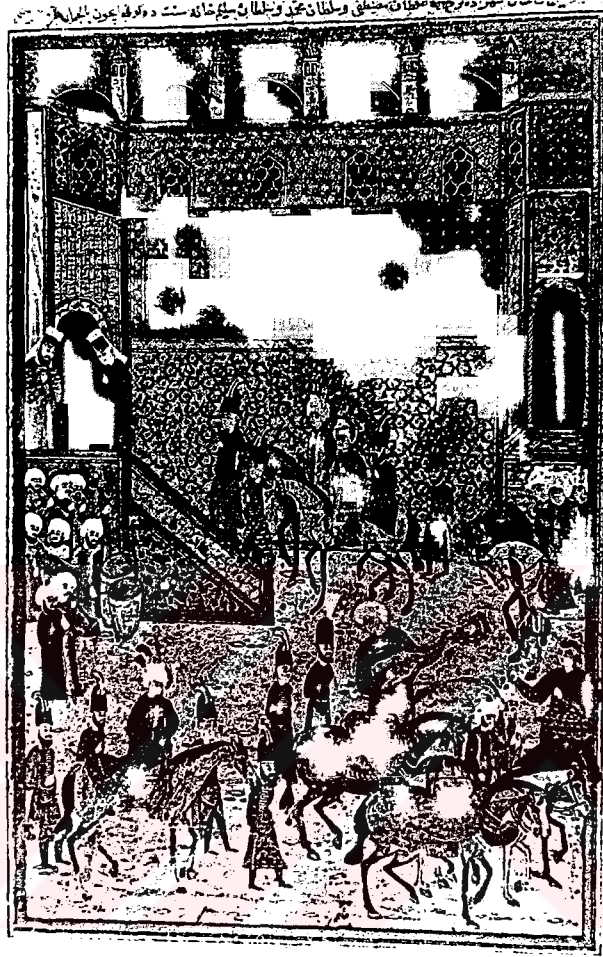
Resim 1: Topkapı Sarayı Dış avlusu

Tırıs:

Adeta'nın çabuk şeklidir. Yanlız burada çapraz ayaklar aynı zamanda hareket ederler. İki nal sesi işitilir. Başka bir deyişle, bütün binek hayvanlarının çaprazlama ayak atarak hızlı ve sarsıntılı yürüyüşü (2) diye tabir edilir. Üstad Osman'ın resimlerini gözden geçirdiğimiz zaman, özellikle at tasvirli minyatürlerinde bu yürüyüş şekliyle ayakların aldığı durumu rahatlıkla anlayabiliyoruz.

Osman'ın hangi minyatürüne bakarsak bakalım, genellikle çapraz ayakların hareketlendiğini ve dengeyi bu çapraz hareketle sağladığını müşahade etmekteyiz. Resmin, kontrast (zıt) iki unsurun dengelenmesinden meydana geldiğini biliyoruz. Bu unsurlar Üstad Osman'ın minyatürlerindeki at tasvirlerinin ayak duruşlarında belirgin bir şekilde görülmektedir. Örneğin bir avlu içerisinde tasvir edilen at figürlerinde (Resim. 2), ön sol ayak kırık, akra sağ ayak dik, ön sağ ayak dik, arka sol ayak kırık bir vaziyette görülmektedir. Üstad burada hem resimsel bir denge sağlamış, hem de belli bir yürüyüş tarzını tasvir etmiştir. Buradaki bu çapraz ayakların aldığı duruş, atın tırıs yürüyüşünü göstermektedir ki, bu durumu diğer minyatürlerinde de görmek mümkündür.

(2) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 761.



Resim 2: Saray Avlusu (Hünername'den).

Gerek Nakkaş Osman'ın çağdaşları, gerekse önceki ve sonraki dönemlerde yapılan at tasvirli minyatürlerde bu yürüyüş tarzına rastlamak mümkündür. Emir Hüseyin'in "tepeler arasında ilerleyen kervan" minyatüründe (Resim. 3), görülen maviye boyanmış at tasvirindeki atın ayak duruşuna baktığımızda, çapraz ayakların aynı anda hareketlendiği görülmektedir.



Resim 3: Tepeler Arasında İlerleyen Kervan
(Emir Hüsrev Dihlevi).

Dörtnal:

En hızlı yürüyüştür. Tırıstan farkı, bir ön ve bir arka ayak yerine evvela her iki arka ayağın birbiri peşinden, sonrada her iki ön ayağın yine birbiri peşinden yerden kalkmalarıdır. Dörtnalda at daima sıçrama hareketleri yapar. Bu zamanda vücut ileri atılır ve her dört ayak da yerden kesilir.

Dörtnal yürüyüşü ile atın ayağı, ayağının aldığı durum Nakkaş Osman'ın resimlerinde en çok rastlanan bir yürüyüş şeklidir. Özellikle Hünername'deki at tasvirli resimlerde sıkça görülen bir at durumudur. Av sahneleri, savaş sahneleri, oyunlarda ve koşularda görülen at tasvirlerinde atın doğal olarak hızlı koşu-



Resim 4: II. Murad Ok Atarken. (340x230 mm).
Hünername, İst. Topkapı Müzesi Kıt-
aplığı, Hazine 1523 S. 136/a.

sundan dolayı aldığı durumudur. Makkaş Osman'ın Hünername'deki at tasvirli minyatürlerinden, Sultan II. Murad'ı ok atarken tasvir eden resimde (Resim. 4), atını dörtnal sürerek hedefe yaklaşmış ok atan Sultan'ın atı ön ve arka iki ayağını da yerden kesmiş bir vaziyette gösterilmiştir. Yani at, bir sıçrayış hareketi yapmaktadır. Yine Hünername'deki at tasvirli bir başka minyatür (Resim. 5), at koşusunu konu almaktadır. Burada Sultan'ın önünde at koşusu oyunlarını sergileyen koşucular canlandırılmıştır. Buradaki atların ön ve arka ayaklarının aldığı durum bir sıçrama hareketidir. Ön iki ayak ile arka iki ayağın aldığı şekil, dörtnal bir at yürüyüşünü sergilemektedir. Çünkü dörtnal yürüyüş, demin



Resim 5: At Koşusu (Hünername).

de bahsettiğimiz gibi atın en hızlı hareketidir. Burada da bir at yarışı söz konusu olduğu için, at ön ve arka ayaklarını olabildiğince açmış ve son hızla ileriye doğru atılmaktadır. Bu at tasvirlerinde açık ve bariz olarak görülen gerçek şudur ki; Nakkaş Osman, atın hareketlerini ezbere yapmamış, inceleyerek, gözlem sonucu realiteye uygun bir tarzda hareket vererek, at çizimlerini gerçekleştirmiştir.



Resim 6: 1526 Mohaç Meydan Muharebesi.

Yine Kanuni Sultan Süleyman'ın Mohaç Meydan Muharebesini tasvir eden minyatürde de (Resim.6), atın her hareketini görmek mümkündür. Çünkü burada sayısızca at tasvirine rastlıyoruz ve Osmanlı Ordularının yükselme çağındaki bir dönemin verdiği moral rahatlığı içinde saldırıya geçmesi, atların dörtteal uçarak düşman saflarını yarması, büyük bir ustalıkla işlenmiştir.

Rahvan:

Adeta ile tırısın ortasıdır. Adeta yürüyüşten daima iki ayağın aynı anda yerden kalkması ve ileri atılmasıyla, tırıstan

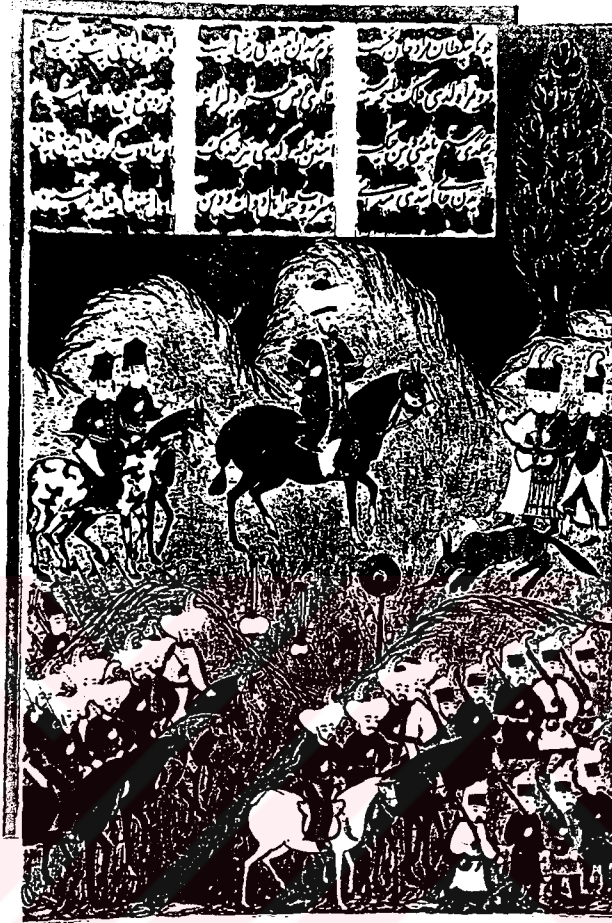


Resim 7: Çelebi Sultan Mehmed'in kızılırmak Kenarında Avlanması (Hünername).

da bu iki ayağın çapraz ayaklar olmayıp aynı taraftakiler bulunması ile ayrılır. Tırasta olduğu gibi burada da iki nal sesi işitilir. Bu yürüyüşle at binicisini sarsmaz.

Çelebi Sultan Mehmed'in Kızılırmak kenarında avlanması konusunu tasvir eden (Resim. 7) Nakkaş Osman, Sultan'ın atının aynı taraftaki ayaklarını hareket halinde göstererek rahvan bir yürüyüşle tasvir etmiştir. Atın sol ön ve sol arka ayağını dizden kırılmış vaziyette, sağ ön ve sağ arka ayağını sabit şekilde tasvir etmiştir.

Mohaç Muharebesinde de (Resim. 6), Kanuni'nin atını savaş kompozisyonunun orta yerinde ve rahvan bir ayak duruşuyla tasvir etmiştir. Hem Sultan'ı sarsmamak, hem de resimsel bir boyut kazandırmak amacıyla biçimsel bir kontrasta doğru gidilmiştir. Diğer atlar daha hareketli ve dört nal göstermesinin yanında, resime hakim bir şekilde Sultan tasvirinde, atın ayak durumlarını "rahvan" göstermesi bu biçimsel kompozisyon unsurlarından biri olan zıt iki unsuru bir arada göstererek dengelemiştir.



Resim 8: I. Murad'ın Zırh Giydirilmiş
Bir Kurdu Okla Vurması. (Top-
kapı Sarayı).

Yine Sultan I. Murad'ın zırh giydirilmiş bir kurdu okla vurması tasvirinde (Resim 8) Nakkaş Osman, Sultan'ın bindiği atta ve geri plandaki atlar ile minyatürün alt planında sıralanan diğer atlarda hep rahvan ayak yürüyüşünü canlandırmıştır. Nakkaş burada dengeyi atların ayak duruşuna göre değil, yüzey üzerindeki dağılımlarında sağlamıştır. Bu atlarda da hep aynı taraftaki ayakları aynı anda hareketlendirmiştir.

Şah/Şahlanış:

Kanuni Sultan Süleyman'ı Babadağ civarında avlanırken tasvir eden minyatürdeki (Resim. 9) at çizimini incelediğimiz zaman, burada da at koşusunda olduğu gibi, atın dört ayağı yerden kesilmiş olarak değil, ön iki ayağı yerden kesilmiş ve arka iki ayağı yerde sabitmiş gibi canlandırılmıştır. Bir av sahnesi olduğundan at üzerindeki Sultan'a hedefe ok atma rahatlığını sağlamak için bu şekilde tasvir edilmiştir. Gerçi bu duruş, yani ön iki ayağını



Resim 9: Kanuni'nin Babadağ Civarında Avlanması. (Süleymanname'den)

yerden kesip, arka iki ayağı üzerinde duran atın aldığı durum "şah" olarak tabir edilir (3). Bu tabir bazen şaha kalkmak olarak da telaffuz edilir. Şaha kalkan atlar Nakkaş Osman'ın resimlerinde görüldüğü gibi, diğer bazı nakkaşların da minyatürlerinde görülmektedir. "Siyer-i Nebi" minyatürlerinde de bu durumdeki atlara sıkça rastlanır. Hem "dörtmal" hem de "şahlanma" gibi, atların ayaklarının aldığı durum tasvir edilmiştir. İran menşeli Emin Hüsrev'in "Heşt Bihişt"inde Sultan ve maiyetinin av partisini konu alan tasvirinde (Resim.10), Sultan'ın atının ön iki ayağı havaya kalkmış, arka ayağı yerde tasvir eden bu minyatürlerde bu tarz atın ayak durumunu gösteren tasvirlerle rastlamak mümkündür.



Resim 10: Av Eğlencesi Emir Hüsrev Dihlevi
(Heşt Bihişt'ten)

Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde görülen şaha kalkan atların bu duruşu atların psikolojik yapısı ile yakından ilgilidir. At herhangi bir tehlike karşısında bu duruşa geçer veya bir saldırı anında bu ani hareketi yapar. AV sahnelerindeki veya savaş sahnelerindeki bu atın ayak duruşu bi anlık bir öfke, yahut sinir reflekslerinden kaynaklanıyor. Av sahnesindeki atın karşısında duran yabani hayvanlar veya yırtıcı hayvanlar ki bunlar; geyik, ceylan, kurt, çakal, tilki, aslan veya kaplan olabilir. Atın binicisi bunlara taarruz ederken bu hayvanlar da ister istemez saldırıya geçebilirler. Bu yırtıcı hayvanların ani saldırıları karşısında, at öfkelenip ani olarak şaha kalkabilir. Atın bu hareketi, karşısındaki hayvanı bir an için durdurabilir. Bu ani duruş atın binicisine saldırı imkanı hazırlayabilir. Bu minyatürlerde görülen at tasvirlerinde bu tür durumları gözlemek zor değildir.

Üstad Osman'ın minyatürlerinde görülen bütün bu tasvirlerindeki atların ayak durumları konu içinde başlı başına bir öge değil, atların doğal ayaklarından ibarettir. Yani özel ve itinali bir şekilde bir manâ verilmemiştir. At ile orantılı bir şekilde yapılmıştır. Sadece atların hareket ve duruşlarının aldığı duruma göre anatomik yapı içerisindeki realiteye uygun bir şekilde yapılmıştır.

Mesela Muhammed Siyah Kalem'deki at tasvirlerinde görülen ayak yapısı, Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinde yoktur. Siyah Kalem, atların ayaklarını atın gelen ölçü ve oranlarına göre daha abartılmış bir şekilde deforme etmiştir. Bazı atlarda biçimsel yapı itibariyle hiç gereği yokken, ayaklarının alt (taban) kısımlarını göstermiştir. Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinde ise ayaklar gerçek realiteye doğru orantılı bir şekilde gösterilmiştir. Kısacası Nakkaş Osman, kompozisyonlarında konuyu bir bütün olarak ele almış ve resimlendirmiştir. Yine Siyah Kalem'deki at ayaklarında görülen "nal" ı, Nakkaş Osman'ın resimlerinde göremiyoruz. Sebebi de özel olarak ayakların tabanları gösterilmediği için nala tesadüf edilmiyor. Bazı atların ayaklarındaki renklerde beneklerin olması da, atın genel renginin doğallığından kaynaklanmaktadır. Atların ayak çizimleri, ince ve kıvrak çizgilerle -ki bu çizgiler belki hissedilmiyor olsa bile- zarif bir şekilde çizilmiştir.

IV. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

ATLARIN KUYRUKLARI

At kuyruklarının ve özellikle kuyruk kılının Türklerdeki önemi bir hayli fazladır. Kıl ve kuyruk kılı konusu, daha evvelki giriş bölümünde kısaca ifade edilmişti. Eskilere gidecek olursak, Hun kurganlarından çıkartılan bazı at cesetlerinin kuyruklarının düğümlü oldukları tesbit edilmiştir. Bu geleneğin sürekliliğini, Orta Asya'da Türk topluluklarının Kök-Türk çağında kaya üzerlerine yaptıkları sayısız çizgi resimleri üzerinde de takip edebiliyoruz. İslam kaynaklarının verdikleri bilgiye göre: Malazgirt Savaşı başlamadan önce, Alp Arslan duasını yapmış, sonra kendi eliyle atının kuyruğunu bağlamıştır. Askerlerinin de kendisi gibi yaptığını aynı kaynaklardan öğreniyoruz. Selçuklu devrine ait bir çok keramik kab ve çanak üzerinde ve minyatürlerde, atların kuyruklarının düğümlü olduğuna şahit oluruz (1).

Alp Arslan'ın atının kuyruğunu bağlaması önemli bir olaydır. Türkler savaşçı bir millettir. Savaşın bütün kurallarını ve sanatını çok iyi biliyorlar. Onun için de savaşa başlamadan önce de bütün hazırlıklarını bu kurala göre yapıyorlardı. Atlarının bakımına en ince ayrıntıya kadar dikkat ederlerdi. Atların giyim ve kuşamlarını, nallanmasını, kuyruklarının bağlanmasını itina ile yaparlardı. Eski tarih ve medeniyetimize ait önemli

(1) Nejat Diyarbakırlı, Hun Sanatı, İstanbul 1972, s. 71.

şahsiyetleri ve olayları o dönemde veya daha sonraki dönemlerde yapılan tasvirlerden anlıyoruz. Nakkaşların yapmış oldukları minyatürlerden o dönemin giyim, kuşam ve sosyal yaşantıdan, savaş ve av partilerine kadar her çeşit olayı konu alan resimli el yazmalar, bize geniş bilgi kaynağı olmaktadır.

Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde, yukarıda zikrettiklerimiz o dönemin önemli olaylarını rahatlıkla izleyebiliyoruz. Üstad Osman'ın at tasvirli minyatürlerini incelediğimiz zaman, atlarının kuyrukları da bil hayli ilgimizi çekmektedir. Çünkü kuyruklarının çoğu düğümlüdür. Gerçi her resimde düğümlü (bağlı) olarak gösterilmemiş ama konu eğer hareketli, atın çevik ve rahat hareket etmesi icap ediyorsa birçoğunda kuyruklar düğümlü olarak gösterilmiştir. At kuyruğunun bağlanması (düğümlenmesi), ata çeviklik ve dinamik bir güç kazandırdığı için, Türkler atlarının kuyruklarını bağlardı. Nakkaş Osman'ın resimlerinde görülen kuyrukları bağlı atlar, konunun geçtiği yer, atın güçlü, kuvvetli ve dinamik olması gereken bir konumda olduğu için ekseriye bağlı olarak gösterilmiştir. II. Murad'ı ok atarken gösteren minyatürde (Resim. 4), atın kuyruğu düğümlü vaziyette gösterilmiştir. Yine I. Murad'ın zırh giydirilmiş bir kurdu okla vurması minyatüründe (Resim. 8), gerek Sultan'ın atı, gerekse kuyrukları görülen diğer atlar, hep kuyrukları düğümlü bir biçimde gösterilmiştir. Çelebi Mehmed'e ait minyatürde de (Resim. 7), Sultan'ın atı kuyruğu düğümlü bir vaziyette gösterilmiştir. Bu atların kuyruk-

ları (büyük çoğunluğu), atın vücudundan ayrı bir renkte gösterilmiştir. Yine Nakkaş Osman'a ait olan (Resim. 1) Topkapı Sarayı dış avlusunda görülen at tasvirli minyatürde atların hepsi kuyrukları düğümlü gösterilmemiştir. Bazıları düğümlü, bazıları değil. Bu da resme kontrast teşkil etmesi bakımından, hareket kazanması bakımından farklı şekilde ve yönde gösterilmiştir. Siyer-i Nebi'deki at tasvirlerini incelediğimiz zaman, kuyrukları düğümlü olan at sayısı çok azdır. Burada kuyruklar genellikle normaldir. Bir tasvirde (Resim. 12) Hz. Muhammed'in bindiği atın kuyruğu düğümlü, diğerleri normal, atın durusuna göre kıvrımlı gösterilmiştir. Emir Hüsrev'in Heşt Behişt'indeki at tas-



Resim 12: Hz. Muhammed'i Ordusu İçinde
Müşriklere Karşı Giderken.
(Siyer-i Nebi'den)

virlerinde (Resim.10) bu kuyruk düğümleme yoktur. Burada atların kuyrukları normal bir şekilde, atın fiziksel duruşuna göre yapılmıştır.Yine İranlılar ile Turanlılar arasında yapılan savaşları gösteren tasvirdeki (Resim. 13) detay atlı resminde kuyruk düğüm- lü olarak görülmektedir.



Resim 13: İranlılarla Turanlılar Arasında Savaş. (320x240 mm.) (Detay).Sa- ray Albümü,XIV.Yy. İkinci Yarısı İst. Topkapı Müzesi Kitaplığı.

Cermen sanatının ünlü ustalarından olan Albert Dürer'in yapmış olduğu "Osmanlı Süvarisi - 1495" tasvirli resimde (Resim. 14), at kuyruğunun düğümlü olarak gösterilmesi, Türklerdeki bu at kuyruğunun düğümlenmesinin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü Dürer'in diğer atlı kompozisyonlarında bu tür kuyruk düğümlenme hadisesine pek rastlanmamaktadır.



Resim 14: Osmanlı Süvarisi, 1495, Albertina, Viyana (Albert Dürer).

Nakkaş Osman'ın at tasvirli minyatürlerinde görülen kuyruk düğümlemeleri merasimlerde ve bazı harp sahnelerinde tesadüf edilmektedir. Diğer temsili resimlerinde pek görülmektedir. Üstad Osman'ın kuyruk düğümlemeleri diğer sanatkarların kuyruk düğümleme biçimlerinden farklıdır. Osman'ın düğümlenen at kuyrukları top şeklindedir. Oysa Levni'nin Sürname-i Vehpi'den alınan (Resim. 15)'daki minyatürde görülen kuyruk düğümlemeleri çember şeklindedir. Yine Emir Hüsrev'in "Tepeler Arasında İlerleyen Kervan" (Resim. 3.)'ındaki kuyruk düğümlemesi daha farklıdır. İranlılarla Turanlılar arasında yapılan savaşlarda (Resim. 13), at kuyruğunun düğümlenmesi daha farklı bir şekilde bağlanmıştır. Bu top bağlama veya düğümlenme hadisesi Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde mevcuttur. Siyer-i Nebi'deki at tasvirlerinde az da olsa görülen at kuyruğunun düğümlenmesi ile Nakkaş Osman'ın düğümlemeleri ile bir benzerlik arzetmesi düşündürücüdür ve bu atların belki de çizimleri Nakkaş Osman tarafından gerçekleştirilmiş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir.



Resim 15: Padişah'ın Ok Meydanı'na Gelişi
Levni (Surname-i Vehbi), Top'apı
Sarayı Kitaplığı A.3593, s.136
1720-1730.

V. BÖLÜM
NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE
AT RENKLERİ

Kültür tarihimiz incelendiğinde; atlar, değişik renklerle isimlendirilir. Bu renkler, atların doğal renkleridir.

Vücudu örten kıllarla; yele ve kuyruğunun gösterdiği renge "don" denir. Bir başka deyişle; at tüyünün rengidir (1). Atın vücudunu örten kılların rengine göre isimlendirilen bu atlar; yağız, al, doru, kula ve kır olarak bilinirler. Nakkaş Osman'ın at tasvirli minyatürlerinde bu at renklerine uyan atlara rastlamak mümkündür.

Bu at isimleri ile beraber, Nakkaş Osman'daki at tasvirlerini izah etmeye çalışalım:

Yağız:

Vücudunu örten kıllarla, yele ve kuyruk siyah renktedir. Bir başka deyişle esmerdir (2). Üstad Osman'ın resimlerindeki atları incelediğimiz zaman, yağız at grubuna dahil olan atlara sıkça rastlarız. I. Murad'ın zırh giydirilmiş bir kurdu okla vurması minyatüründe (Resim. 8), Sultan'ın bindiği at, yağız bir attır. Bunun dışında, gerek arkasındaki şehzade atı ile alt tarafta yer alan maiyetine ait kişilerin bindiği atların büyük

(1) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 227.

(2) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 805.

Çoğunluğunun siyah renklerle boyanması bu atların yağız atlar olduğu düşüncesini hakim kılmaktadır. Tabii ki burada bu renkleri, belki de kompozisyonda bütünlüğü aramak için kullanmış olabilir. Ancak biz nesnel bir değerlendirme yaptığımız zaman bu atların yağız atlar olduğu düşüncesine kapılmaktayız. Sultan II. Selim'in Ordu-yu Hümayun'a erişebilmesi için Kütahya-Belgrad yolunu son hızla almasını konu alan minyatürde (Resim. 16), Sultan ve atı



Resim 16: II. Selim'in Ordu'y-ı Hümayun'a Erişebilmesi İçin Kütahya Belgrad Yolunu Son Hızla Alması.

orta yere yerleştirilerek diğer atlı ve sũvarilerin belli bir kaide ile sıralanması, hem renk dũzeni açısından bir terkibe varılmış hem de bu atların siyahı oluşu yağız at imajını bir kez daha tekrarlamıştır. (Resim 16/a)'daki Sultan ve atının detayında bunu daha rahatlıkla anlayabiliyoruz. Her ne kadar renk bahsinde anlatılan renklerin anlamları ile ilgili verdiğimiz açıklamalarda siyah rengin yas ve matemini ifade ettiğini belirtmiş-



Resim 16/a: (Detay).

sek de burada yağız at olarak boyanan atlar bir yas ifadesinden ziyade, asaletin ve çevikliğin timsaliolar savaş atı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani siyahi renk yas ve matem genel olarak düşündürüyorsa da, Üstad Osman'ın bu anlama gelecek bir düşünceyle bunları boyadığı sanılmamalıdır. Minyatürlerinde bir terkip söz konusu olduğu için resimsel bir ifade unsuru olarak koyu leke tabir ettiğimiz bir tonda boyayarak plastik bir bütünlüğe varmak istemiş olabilir.

Al:

Vücudu örten kıllarla, yele ve kuyruk az veya çok kırmızıdır. Dorunun açığı olarak da izah edilebilir (3). Nakkaş Osman'ın at tasvirli resimlerinde "al" olarak tabir edilen at tasvirlerine de rastlıyoruz. Gerçi bu resimleri incelediğimiz zaman; atların isimlerinden kaynaklanan bir renge boyanmasından ziyade, buldukları yer itibariyle belki o rengin uygunluğu dikkate alınarak boyandıklarını zannetmek daha yerinde olur düşüncesindeyiz. Padişah ve maiyetini konu alan bir tasvirde (Resim. 17), Sultan'ın bindiği atın, doru rengin daha açığıyla boyanması bize hem bu atın al at olduğu fikrini vermekte, hem de doru ile siyahi renk arasında bir açık ton bulunması gerektiği için (resimsel bir ton derecesi) kullanıldığına inanıyoruz. Amaç ne olursa olsun, burada her ne kadar yelesi koyu olarak gösterilmişse de bu atın genel rengi, al rengi çağrıştırmaktadır. Yeledeki koyu renklerde

(3) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 26.

yan tarafın at koyu olduğu için aynı koyuluktaki rengi yeledede kullanan siyah-yağız at rengini resmin diğer yerlerine taşıtarak plastik bir bütünlüğe varmak maksadı taşıdığına inanıyoruz.



Resim 17: Sultan Süleyman'ın Yabancı Elçilerle Avlanması. (Hünernâme'den) Topkapı Sarayı Müzesi.

Sultan II. Murat'ın ok atarken tasvir edilen resmin (Resim. 4), üst tarafında yer alan bir grup atlının (Resim. 18)'deki detay dizilişinde görülen baştan ikinci atın da yukarıda izah etmeye çalıştığımız "al at tasviri"ne uygun bir tarzda işlendiği dikkat çekmektedir. Bu ve benzeri bütün kompozisyonlarda al at tasviri değişik tonlarda resmin bütünlüğüne uygun bir şekilde boyanmış olduğu şüphesizdir.



Resim 18: II. Murad'ın Ok Atarken Tasvirinden. (Detay)

Yine, II. Murad'ı ok atarken tasvir eden kompozisyondaki (Resim. 4.), Sultan'ın atında her ne kadar kuyruk ve bacaklarda bazı siyahi tonlar mevcut ise de, al bir at tasviri olarak düşünmek gerekir. Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinde doğal renklere ne kadar yaklaştığı ve minyatürlerinde şahsi bir üsluba varmak için bu doğallığı çıkış noktası olarak aldığı gözardı edilmemelidir.

Doru:

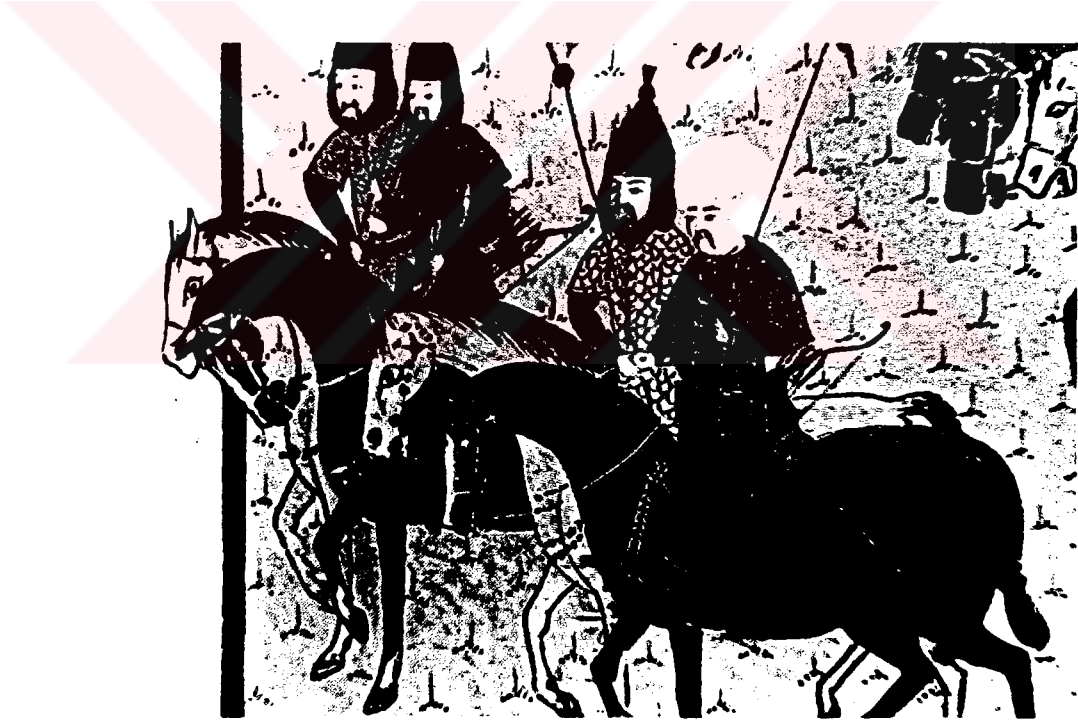
Vücudu örte kıllar, muhtelif tonlarda kırmızı; yele, kuyruk ve bacakların nihayetleri siyahtır. Sözlük anlamı ise; kestane dorusu, yağız doru, hurma dorusu, açık doru gibi çeşitleri olan kızıl kahverengi (at donu)(4).

Yukarıdaki izaha uyan at tipi, doru at olarak tabir edilir. Nakkaş Osman'ın at tasvirli minyatürlerinde bu renge boyanmış sayısız atın mevcudiyetine rastlanır.

Sultan Süleyman'ın yabancı elçilerle avlanışını konu alan at tasvirlerinde (Resim. 17), padişahın arka planda yer alan yabancı elçinin bindiği at, renk itibariyle "doru at" imajını bize vermektedir. Buradaki renkler, yukarıda izahat bölümünde anlattığımız "doru at" rengine uymaktadır. (Resim. 2)'da görülen at tasvirlerinde de doru at renklerine uyan atlar vardır. Buradaki at renkleri (Resim. 17)'ya göre kırmızının bir başka tonu ile

(4) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 228.

boyandığını görüyoruz. Yine (Resim. 16/c)'de görülen detay resminde ise üçüncü sırada bulunan atın renk ve ton itibariyle doru at olduğu görülmektedir. Hatta burada yan yana sıralanmış dört at figürünün her biri başka renge boyanarak farklı bir at ismiyle karşımıza çıkmaktadır. Gerçi daha evvel değindiğimiz gibi, Nakkaş Osman'ın burada atları farklı renklere boyamakla bu atlara isim vermek yerine, resimsel bir bütünlüğe varmak ve bir renk armonisi meydana getirmek için bu şekilde boyadığına inanıyoruz.



Resim 16/c: II. Selim'in Ordu'y-ı Hümayun'a Erişebilmesi İçin Kütahya Belgrad Yolunu Son Hızla Alması. (Detay) Hünernâme'den.

Kula:

Vücutu örten kıllar sarı veya kırmızımsıtrak sarı olup; yele, kuyruk ve bacakların nihayetleri siyahtır. Bir başka deyişle, al ile kır arası bir at donudur (5).

(Resim. 16/b)'de görülen at grubunda, önden ikinci at, donunu teşkil eden ton ve renk itibariyle "kula at" tasvirine uygundur. Burada al ve kır arası bir at rengi hakimdir. Hem sarı hem de kıra yakın, yer yer doku ve çizgilerle boyanması kula at rengini hatırlatmaktadır.



Resim 16./b: (Detay).

(Resim. 16/c)'de, aynı tasvirdeki bir başka detay olan öndeki at grubunda yer alan ikinci atta, yukarıda kula at için verdiğimiz izahata uyum sağlayan renkler hakimdir.

Her ne kadar kula atın tarifinde bacak ve kuyruğun siyah olduğu belirtiliyorsa da burada sadece ayak tırnakları koyu renge boyanmış, bacaklar atın rengi olan kırmızımtrak-sarı karışımı bir renge boyanmıştır. Burada diğer geri plandaki atların bacakları siyahi kahverengidir. Öndeki atın rengi de gridir. Gri ve koyu renkler arasında kalan bu kula atın bacakları siyaha boyanmış olsa idi, o zaman armoni bakımından bir dengesizlik söz konusu olabilirdi. Bu dengesizliği bozmak için atın bacakları kendi rengine boyanmıştır. Bu da sanatçının optik görüntüyü aslına uygun çizmesinin yanında, kendi iç dünyasının usta ve mahirane renklerini de kullanarak dışa vurumcu bir tavır sergilemiştir.

Kır:

Beyaz ile siyah veya koyu kılların karışık olarak vücudu örtmeleri "kır" donu meydana getirir.(6) Beyaz olarak bildiğimiz atların hepsine kır at denildiği de bilinmektedir. Bu tarz boyanmış resimlere Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde sıkça rastlanır.

Kanuni Sultan Süleyman'ın Mohaç Meydan Muharebesini temsil eden minyatürde (Resim. 6), Kanuni'nin merkezi yerde bir kır atın üzerinde tasvir edilmesi hem biçimsel olarak resimde hakim durumda gösterilmiş, hem de hiyerarşik bir derece dikkate alınarak, merkezi planda tasvir edilmiştir. Ayrıca Sultan'ın bindiği atın beyaz ve gri tonlarla boyanması hem atın kır olduğu imajı, hem de bu renklerin ifade ettiği mana olarak saflığın, temizliğin, doğruluğun, güvenin, olgunluğun verdiği rahatlığın (7) simgesi biçiminde tasvir edilmesi, Ordu-yu Hümayun'da psikolojik bir atke yaratmaktadır. Tabi ki burada aynı renk tonunun değişik yerlerde de kullanılması, renk armonisi olarak bir birlikteliğe doğru gidilmiştir.

(Resim 16/b)'deki detay tasvirde de ön plandaki atın gri ve beyaz renklere boyanması, kır bir at düşüncesini hatırlatmaktadır. En geri plandaki atın da sadece baş kısmının görülmesiyle bizde bıraktığı intiba kır bir at olduğudur. Bu at grubunda bulunan atların her biri, boyandıkları renklere göre sınıflandırılırsa, bunların kır at, kule at, doru at, yağız at olarak tasvir

(6) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 462.

(7) Hüseyin Kılıçkan, Okullarda Resim, İstanbul 1978.

edilmesi hem at cinslerinden olan bir kontrastlığa (zıtlığa) hem donlarından ötürü temsil ettikleri renk kontrastlığını bir araya getirerek bir uyuma doğru gidildiği anlaşılmaktadır. Tabii ki bu tasvir bütün minyatürün detayından alınmıştır. Detayda da aynı bütünlük söz konusudur.

Surname-i Hümayun'dan alınan bir tasvirde (Resim. 19), tabloya hakim bir konumda bulunan Hünkar'ın kır at üzerinde tasvir edilmesi, (Resim. 6)'te söylediğimiz beyaz ve grinin ihtiva ettiği



Resim 19: Surname'den.

mana ile beraber, aynı beyaz tonlarının diğer figürlerdeki sarıklarda aranması, bir renk armonisine doğru gidildiğinin işareti sayılabilir. Çünkü bu gri renklerin farklı nuanslarla dağılıp Sultan'ın kır atı ile bütünleşmesi, resme bambaşka bir mana getirmektedir.

Nakkaş Osman'ın 16. Yüzyılda yapmış olduğu at tasvirli resimlerin genel değerdendirilmesi, sadece "don" dediğimiz at derisinin rengine göre yapılarak kır, kula, doru, al ve yağız gibi sıfatlar kullanarak ifadelendirmek, Üstad'ın bütün at tasvirlerinin ihtiva ettiği renkleri anlatmaya yetmez. Çünkü bu at renklerinin dışında da bazı atların farklı renklere boyandığını görmekteyiz. Bu farklı resimlere boyanan atlara belli bir sıfat yakıştırmak gerekmez. Çünkü bu farklı renklere boyanan atlar resimde kullanılması gereken en uyumlu renk olduğu için kullanılmıştır. (Resim. 6)'deki Mohaç tasvirinde büyük harp atmosferini ön planda tasvir eden Üstad Osman, bazı atları maviye boyamasıyla, sınırsızlığın ve sonsuzluğun (8), bazılarını pembeye boyamasıyla beyaz ve kırmızı katışığı olan bu renkle saflığa ve asilliğe hareket, canlılık ve ihtiras dolu harp kazanma psikolojisi getirmiştir. Velhasıl Üstad Osman'ın at tasvirli resimleri her ne kadar kadar realiteye bağlı bir tavır, çizim ve renk ön planda görünüyör ise de sanatçının belleğinde canlandırdığı bir renk düzenlemesi hakimdir. Yani sanatçı dışa vurumcu mücerret bir

(8) Hüseyin Kılıçkan, A.g.e., s. 50.

renk anlayışına sahiptir. Bu mücerret renk anlayışını bütün at tasvirleri için söylemek yanlış olabilir. Daha önceki at cinslerinde belirttiğimiz müşahhas renklerin yanında, bu mücerret at renklerinin görünmesi, bizde, expressif bir düşüncenin ürünleri olarak ortaya çıktığı fikrini uyandırmaktadır.

II. Bayazid'in Filibe civarında Uzunova'da avlanmasını konu alan resmin (Resim. 20) detayındaki hünkar atının mavinin tonlarıyla boyanması her ne kadar kır at rengini hatırlatıyorsa da diğer kır at tasvirlerinden daha farklı bir mavi tona boyanması, atın doğal renginden ziyade sanatkarın muhayyilesinde canlandırdığı bir renk tonu olarak düşünmek gerektiğine inanıyoruz.



Resim 20: II. Bayezid'in Filibe Civarında Uzunova'da Avlanması. (Detay). Hünername'den.

VI. BÖLÜM

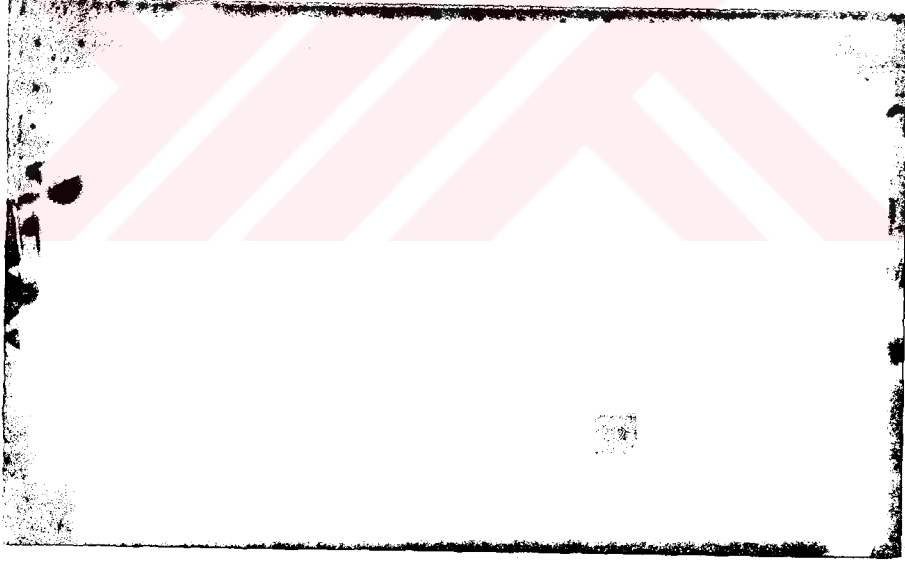
NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE ATLARIN GERİLİMİ

Gerek Türk ve gerekse yabancı sanatkarların yapmış oldukları at ve atlı kompozisyonları incelediğimizde; kompozisyonlardaki ana temanın, muhteva biçimine göre çizilmiş oldukları görülmektedir. Yani çayırdaki otlayan bir atın bulunduğu psikolojik ortam ile savaş meydanlarında kanların su gibi aktığı, kılıç darbelerine karşı kendini ve binicisini korumayı amaç bilen atın psikolojik durumu çok farklıdır. Sanatkar bu psikolojik farklılıkları dikkate alarak eserini vermek istediği muhtevaya göre çizmektedir.

Üstad Osman'ın at tasvirli minyatürlerinde bu ifade unsurlarına rastlanır. Yani savaştaki, av eğlencesindeki ve sıradan herhangi bir konuyu anlatan minyatürlerindeki atların çizimlerinde, bu ifadeler sıkça tekrarlanmıştır. Hatta bazı minyatürlerinde sırayla dizilmiş atlarda aynı gerilim ve ifade söz konusudur.

Surname-i Hümayun'dan seçilmiş detay kompozisyonundaki bir tasvirde (Resim 21), peşpeşe sıralanmış üç tane katır figürü görülmektedir. Surname'de anlatılmak istenen mesaj, padişahın önünde resmi geçit halindeki o dönemin bütün esnafı, sanatkarı, hokkabazı velhasıl her türlü maharet erbabı hünerini padişaha göstermek, bazıları da hediye vermek için bu törenlere iştirak ederler. Bu figürlü tasvirde görülen hayvanlardaki psikolojik durum, gerek ayaklarının aldığı durum, gerek baş ve kulaklarındaki ritmik hareket, gerek kuyrukların kıvrımı, belli bir ölçü dahilinde ve tempo

ile yürüyüşlerini gösterir. Ortadaki tasvirde katırın öne bakışı, ileriye gözlemesi, arkadaki ise üstünde görülen horozun belki de hareketlerini dikkate alarak ileriye adım atıyorbile olsa, kulaklarının ve gözlerinin aldığı tavır belki de kendisini izleyen birilerinin olduğunun farkındadır. Yani Nakkaş Osman, bu tasvirde ifadeye önem vermiştir. Her ne kadar resimsel bazı yorumlara gitmişse de kompozisyonu, ifadeci bir tavırı da hesaba katarak istiflemistir.



Resim 21: Süname'den.

Atların ayak durumu bölümünde belirttiğimiz hususlar, yani atın yürüyüşü ile ortaya çıkan durum, gerilimi belirler. Dört nal, rahvan, tırıs, adeta, şaha kalkma gibi atın ayak hareketleriyle oluşan bu terimler, atın o andaki ortamda bulunduğu gerilimli bir hareketini temsil eder. Tabii ki sadece atın ayak durumu gerilimi ifade etmeye yetmez. Bütün vücudun aldığı duruma göre atın gerilim seviyesi hakkında bir fikir ileri sürülebilir.

Hünername minyatürlerindeki at koşusunu tasvir eden bir resimde (Resim. 22), atların tek amacı vardır: Daha ileri gitmek, başarmak, kazanmak... Bütün yarışan atlar ön iki ayağı ilerde, arka iki ayağı arkada gösterilmiştir. Kuyruklar bu hızlı koşuya uyum sağlayarak hareketlenmiş, başlar ileriye doğru gitmiş, yeller gergin bir vaziyette çizilmiştir. Deyim yerinde ise, diken diken olmuştur. Bu atların binicisi de atların duruşuna göre biçimlendirilmiştir. Hatta Nakkaş Osman atların gerilimini daha da arttırmak için süratli koşan bu atların vücut hatlarını flulaştırılmıştır. Fonda seyirci durumunda bulunan diğer atları daha net çizgilerle tasvir etmiştir. Çünkü fotoğraf ve film objektiflerinde bile hızlı koşan atların net vücut çizgilerini tesbit etmek zordur. Film ve fotoğrafta bile bu tür çekimlerde çok hareketli figürler flu görünür. Bugünkü at koşularında bile atların koşu anında aksesuarları en aza indirilir. Çünkü at ne kadar sade olursa, o kadar rahat hareket eder. Nakkaş Osman'ın bu at tasvirlerinde de konunun ehemmiyeti düşünülerek atlar koşumlarından

arındırılmıştır. Oysa geri plandaki seyirci atlarında ziyadesiyle koşum ve aksesuar mevcuttur. Bunu hem resimdeki kontrastlığı temin etmek, hem de gerçek realiteye uygun bir tavır sergilemek için düşündüğü söylenebilir.



Resim 22: At Koşusu, Hünername, Topkapı Sarayı Kitaplığı, Hazine 1524-1588.

Minyatür sanatında görülen at tasvirlerindeki gerilim, diğer nakkaşların eserlerinde de açıkça görülmektedir. Mesela XIV. Yüzyıla ait Cami'üt-Tevarih'teki azgın atları konu alan bir resimde (Resim. 23), ok yağmuru altında sağa sola koşuşan atlardaki irkilme, büyük bir gerilimi ifade etmektedir. Sanatçı bütün maharetini göstererek anlatmak istediği mesajı vermeye çalışmış, koşuşan bu atların göz ifadeleri, boyun hareketleri, ayak durumları tamamen bir tehlike sezen hayvanın takındığı durumu açıkça göstermektedir.



Resim 23: Azgın Atlar (161x244 mm.)
Cami üt-Tevarih XIV. Yüzyıl Başı.

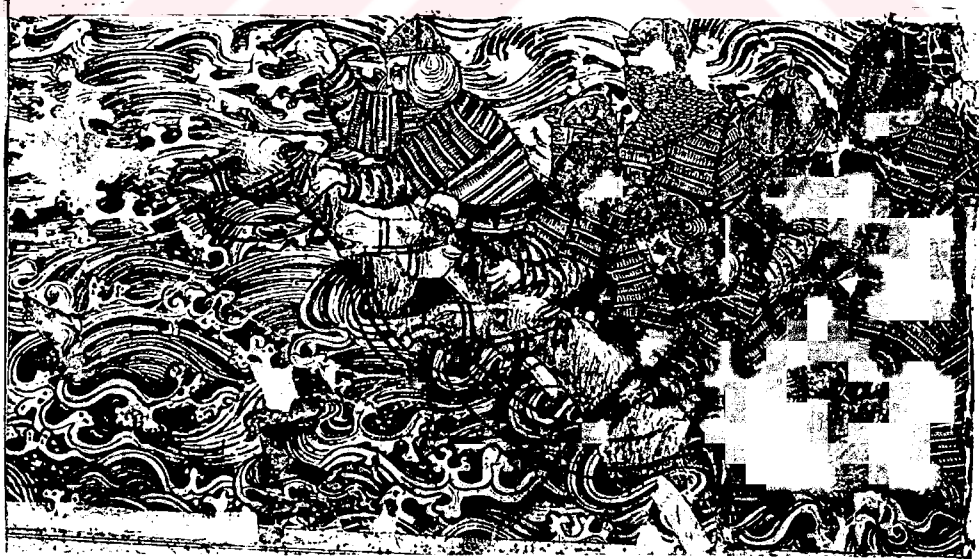
Yine XIV. Yüzyıla ait olduğu sanılan "Siyavus" un ateşten geçmesini konu alan bir at tasvirinde (Resim. 24), alevler içinde ön iki ayağı şaha kalkmış bir atın ileriye fırlayarak ateşin kızgın ve yakıcı atmosferinden kurtulmak için büyük bir gerilim içinde olduğu halde tasvir edilmesi, o dönemin sanatkarının ne kadar ifadeci olduğunu belgelemektedir. Sadece ayak hareketleriyle atın gerilim derecesini ölçmek yeterli değildir. Ayak hareketleriyle beraber; baş, göz, boyun ve ağzın aldığı biçim ile beraber,



Resim 24: Siyavuş'un Atıştan Geçmesi.
XIV. Y.y. (Cami üt-Tevarih).

vücut ve kuyruğunun aldığı durum itibariyle bu atın alevlerden sıyrılmak için ne kadar efor sarfettiği gözden kaçmamaktadır. Bu da sanatkarın konuyu düşünerek anlatmak istediği manayı en iyi bir şekilde ifade etmek için gerçeğe yaklaştığını göstermektedir.

XIV. Yüzyıla ait Cami'üt-Tevarih'deki Muhammed bin el-Mehdi'nin Nil nehrini geçmesini konu alan minyatürdeki (Resim. 25), at tasvirlerinde de aynı gerilim söz konusudur. Nil'in azgın akışı ve dalgaları arasında boğulmamak ve binicilerini kurtarmak için atların dalgalarla nasıl boğuştuğu, baş ve gözlerdeki ifadelerden anlayabiliyoruz.



Resim 25: Muhammed bin el-Mehdi'nin Nil Nehrini Geçmesi, XIV. Yüzyıl. (Cami üt-Tevarih).

Gerek Nakkaş Osman, gerek önceki ve sonraki dönemde yaşayan sanatkarların yaptığı at tasvirlerindeki gerilim, konunun ehemmiyeti düşünülerek, mana ve ifade zenginliğine doğru gidildiği müşahhas örnekleriyle bilinmektedir. Konumuzun önceki sayfalarında verdiğimiz minyatür örneklerindeki at tasvirlerini incelediğimiz zaman hepsinde bu özelliklere rastlayabiliyoruz.

II. Sultan Murad'ı ok atarken tasvir eden minyatürde (Resim. 4), Sultan'ın atı dörtte bir şekilde koşmaktadır. Bu koşu en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş ve at bütün özellikleriyle tasvir edilmiştir. At ileri doğru koşarken, Sultan yukarıya doğru ok atmaktadır. At ise kulakları, gözleri ileriye doğru bakıyor halde çizilmiştir. Atın etrafına ve bilhassa ilerideki seyircilerin bakışlarına bakarak okun hedefini bulup bulmadığını öğrenmek için böyle baktığı intibahı bulunmaktadır. Bu da Nakkaş Osman'ın gerilim ve gerilimle beraber ifadeye önem verdiği, bütün at tasvirli minyatürlerinde sezinlemek mümkündür.

VII. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

BAŞ VE BOYUNLAR

Önceki sayfalarımızda değindiğimiz gibi, Nakkaş Osman'ın at tasvirleri gerçeğe yakın bir şekilde çizilmişlerdir. Baş ve boyun vücuda orantılıdır. Yani aşırı bir stilizasyon ve deformasyon yoktur. Baş ve boyun vücudun hareketine göre yönlendirilmiştir. Koşmakta olan bir atın ağzı açıktır. Duran atın ise kapalıdır. Ya da dizginle durdurulan bir atın boynu yarım daire şeklinde gösterilmiştir. Bazı atlarda ifade dikkate alınarak gözler; "irkilen", "kızan", "korkan", "bakan" şeklindedir. Bu da Nakkaş Osman'ın mana itibariyle raelist düşündüğü söylenebilir.

II. Selim'i tasvir eden bir atlı minyatürde (Resim. 16), görülen atlar baş ve boyunları vücuda hem nisbet olarak, hem de hareket olarak uyumlu çizilmiştir. (Resim. 16/b ve 16/c)'deki detaylarında daha rahat görülmektedir. Bu detayların her birinde dört at vardır. Bu atların baş ve boyunlarına dikkatlice baktığımız zaman, birinci ve üçüncü atın başı ileriye bakmakta, boyun yarım kavislidir. Eğer dört atı da aynı şekilde çizmiş olsa idi, içinde monotonluk olurdu. Bu monotonluk resmi armoni ve ritmik hareket bakımından zayıf kılardı. Bu monotonluğu bozmak için peşpeşe sıralanan atları farklı konumda yaparak bir kontrastlığa gitmiştir. Resimdeki bu kontrastlık birliği, bütünlüğü ve dengeyi sağlamak için gereklidir. Çünkü resim simetrik değil, asimetriktir. Yani zıt unsurların yüzeyin her yanına yayılmasıyla

oluşan ritmik bir bütünlüktür (1). (Resim. 26.)'deki detay at tasvirlerinde de görüldüğü gibi Nakkaş Osman gerek renk, gerek atların gözlerinin çizimiyle vermek istediği ifade, gerek boyun hareketleriyle, atları farklı konumlarda tasvir etmiştir. Bu farklı konumu, atları tek tek incelediğimiz zaman anlıyoruz. Genel olarak resime baktığımız zaman, bu farklı renk ve çizgi esprisiyle çizilen bu atların yanyana gelmesiyle bir bütün oluşturdukları da gözden kaçmamaktadır. Yine baş ve boyunlar binit takımları dediğimiz aksesuarlarla, kuşamlarla süslenerek zengin bir renkçiliğe doğru gidildiği de müşahade edilmektedir.

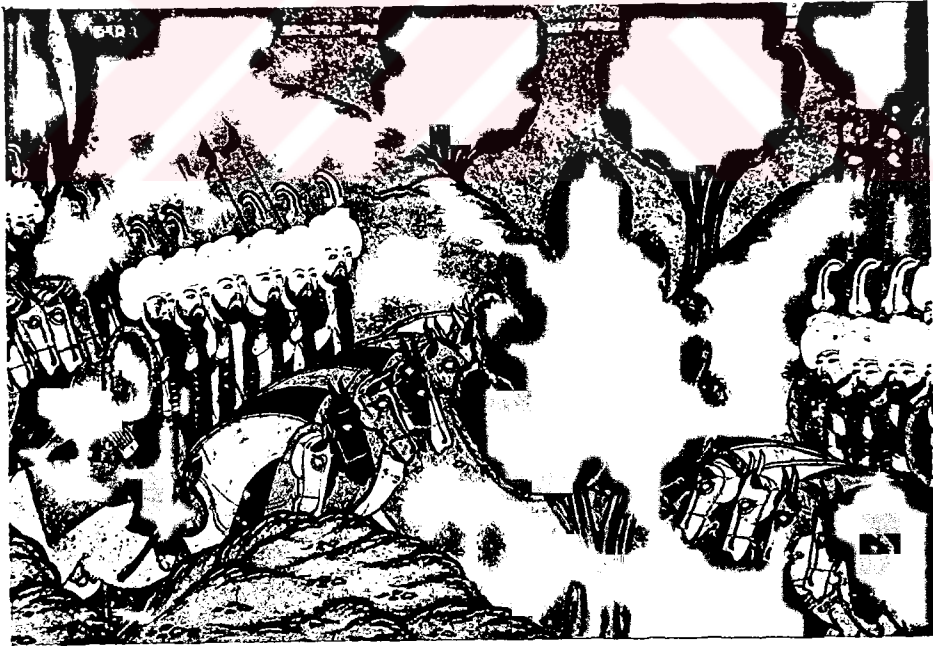
Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigetvar Seferi'ni konu alan detay minyatürdeki at tasvirlerinde (Resim. 26), görülen baş ve boyun çizimlerinde, yukarıda izaha çalıştığımız gibi stilizasyon ve deformasyon yoktur. Baş ve boyunlar atın vücuduna orantılı bir şekilde çizilmiştir. Birbirinin aynı gibi görünseler de renk ve tonlama yönüyle kontrastlığa yönelmiştir. Ayrıca baş ve boyun hareketleri farklı şekilde çizilerek resim için gerekli olan ritm ve denge unsurlarına önem verilmiştir. Bu at tasvirlerinin baş ve boyunlarında kullanılan renk tonları, detay olmasına rağmen bir bütünlük arz etmektedir. Bu bütünlük resmin tümünü incelediğimiz zaman daha da belirginleşir.

Gerek bu örnek resimde, gerekse Nakkaş Osman'ın diğer at tasvirli minyatürlerinde görülen hususları incelediğimiz zaman

(1) Şeref Bigalı, Resim Sanatı, Ankara 1984, s. 171.

baş ve boyun hareketlerinin atların buldukları fiziki atmosfere göre şekillendiği ve renklendiği görülmektedir.

Nakkaş Osman'ın at tasvirli minyatürlerinde görülen baş ve boyun çizimi özellikleri, diğer nakkaşların at tasvirlerinden farklılıklar arz etmektedir. Levni'nin atlarında (Resim. 15) görülen yelelerin gür bir şekilde yapılması ve göz çizimleri ile Siyer-i Nebi'deki atlarda görülen göz çizimleri, Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinden daha farklıdır. Bu farklılıklarla Üstad Osman diğer nakkaşlardan üslup itibarıyla ayrılır. Resimleri incelendiği zaman bunu rahatlıkla anlamak mümkündür.



Resim 26: Kanuni'nin Zigetvar Seferi'ne Giderken Hastalandığından Attan İnip Arabaya Binmesi. Hünernâme'den (Detay).

VIII. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

ATLARIN BİNİT TAKIMLARI

Binit takımı, başlıca eyer, gem (oyan), yular ve kamçıdan müteşekkildir. Bunlara gerdanlık, terki heybesi, yem torbası ilave edilebilir. Örnek ve kazıktan meydana gelen köstek malzemesi de yine burada incelenebilir (1).

Nakkaş Osman tarafından yapılan at tasvirli minyatürlerdeki atların hemen hemen tamamı, binit takımları ile beraber resmedilmiştir. Çünkü binek gayesi güdülererek yapılan bu at tasvirlerinde binit takımlarının olması doğaldır. Surname'deki, Hünernamedeki ve diğer at tasvirli minyatürlerinde asıl gaye, atın resmini yapmak değildir. Binicisiyle beraber, bir konu anlatmak gayesi güdülmüştür. Bu konuyu meydana getiren figürlü tasvirlerde at bir detaydır. At binicisiyle beraber resmedilmiştir. Binici ata binit takımlarını yerleştirdikten sonra binebilmektedir. Nitekim, Osmanlı savaş resimlerinden tutunuz da, av sahnelerini temsil eden resimlere kadar bütün minyatürlü eserlerde atların çok güzel binit takımları ile süslendiği görülmektedir. Bu binit takımları ile ilgili bilgileri Üstad Osman'ın at tasvirlerini inceleyerek vermeye çalışalım.

(1) Prof.Dr. Faruk Sümer, Türklerde Atçılık ve Binicilik, İstanbul, 1983, s. 38.

Eyer:

Binicisinin rahat oturabilmesi için binek hayvanlarının sırtına konulan oturmaliğa "eyer" denir (2).



Resim 27: (Detay).

(2) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 271.

Üstad Osman'ın bütün at tasvirlerinde eyer vardır. Çünkü atın binicisine rahat bir oturuş imkanı sağlamaktadır. Eyerler genel olarak çeşitli özelliklere ve türlere ayrılırlar. Birbirine benzemeyen yapıda olanları da vardır. Fakat hepsinde asıl amaç üzerine oturmaktır. Sultan II. Selim'i konu alan (Resim 16/a) detay resmindeki at eyerlenmiş bir durumdadır. Sultanın oturduğu kısımda altın varakla boyanmış bir eyer görülmektedir. (Resim. 27)'te görülen mavi ve kahverengi-beyaz benekli atlı figürlerinin yer aldığı detay resimde de binicilerin bindiği bir oturma vardır. Bu oturma diğer resimlerde görüldüğü gibi altın varak renge boyanmıştır. Eyeri meydana getiren, hatta eyere anlam kazandıran bazı parçalar daha vardır ki, bunlarsız eyer düşünülemez. Şimdi bunları da resimlerle beraber izah etmeye çalışalım.

1. Kaltak:

Eyerin tahta kısmıdır. Eyerin asıl iskeleti dediğimiz kısım olarak tabir edilebilir (3). Resimlerde görülen ön ve arka kısımlarının yüksek, oturlan kısmın alçakta kalması, asıl bu iskelele şekillenir. (Resim. 27)'deki görüntüde bunu görmek mümkündür.

(3.) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 39.

2. Örtü:

Kaltağa geçirilen ince dokunmuş halı veya kadifedir. Örtü, sahtiyanın yıpranmasını önlediği gibi, biniciyi de rahat ettirir. Bu örtü dolayısıyla binici, aşırma olan (tapkur) tarafından rahatsız edilmez. Örtü aynı zamanda eyeri süsler (4). (Resim.28)



Resim 28: Kanuni'nin Zigetvar Seferi'ne Giderken Hastalandığından Attan İnip Arabaya Binmesi. (Hünername'den).

(4) Prof.Dr.Faruk Sümer, A.g.e., s. 39.

daki at tasvirli minyatürde görülen, Kanuni'nin atı ve en öndeki maviye çalar kır attaki eyer örtüsüyle, Nakkaş Osman'ın bu tür at tasvirlerinde bu görüntüleri görmemiz mümkündür. Yine (Resim. 16)'deki detayda da eyer örtüsünü bariz bir şekilde resmin genel birlikteliği düşünülerek boyandığı ve renklendiği görülmektedir.

3. Etek (Depingi):

Kaltağın yan tarafında bulunur. Bunlar içlerine ince keçe döşenmiş, üst yüzleri işlemeli ve yumuşak meşin parçalarıdır. Kenarları fitillidir. Etekler darlaşıp 3-4 cm. eninde bir şerit teşkil ederek kaşların kenarlarını da kusatırlar. Etekler bacakların kolan ve zahmı kayışlarına dokunarak rahatsız olmasını önledikleri gibi, aynı zamanda eyer için bir süs de teşkil ederler. Eteğe eski zamanlarda "depingi" adının verildiği anlaşıyor (5).

Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde görülen atların eyerlerinin altında ve yanında etekler bulunur. (Resim. 27)'teki mavi ve benekli olan atların kaltaklarının hemen altında altın varakla boyanmış bir leke görülmektedir. Bunun etek (depingi) olduğu veya bu maksatla çizildiği fikrini hakim kılmaktadır. Diğer at tasvirlerinde de etek (depingi)lere rastlanmaktadır.

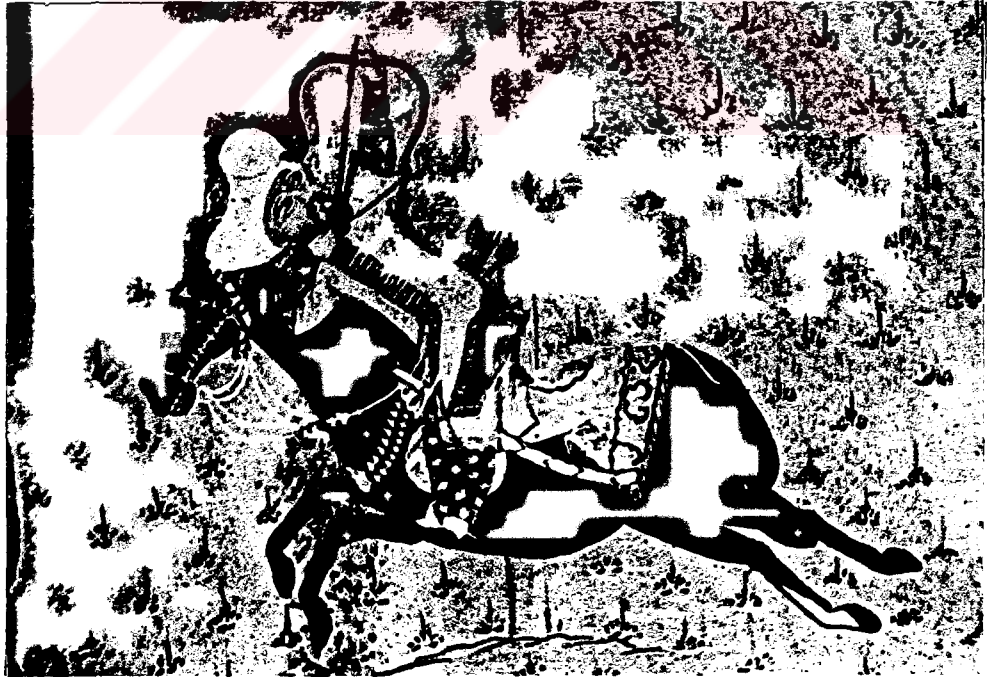
4. Kolan:

Eyeri ata bağlayan uzun, enli ve kalınca kayışın adıdır. Bu kayış (kolan) eteklerin uç kısımlarında açılan bir yarığa halka yardımıyla geçirilerek bağlantı sağlanır. Üstad Osman'ın eyerlenmiş at tasvirlerinde kolanlara da rastlanır. Zaten bir at eğer eyerlenmişse, eyeri meydana getiren bütün parçaların bulunması gerekir. Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigetvar Seferi'ni konu alan minyatürdeki (Resim. 28) atları teker teker incelersek, kolanlara rastlayabiliriz. Tekerlekli arabanın hemen arkasında yer alan atlı grubunda en berideki maviye boyanmış atta, eyeri ata bağlayan kolan hemen farkedilir. Kolan yapılmamış olsa, o zaman atın üzerindeki eyer rahatlıkla düşebilir. Bu da Üstad Osman'ın realiteye uygun bir çalışma yaptığı düşüncesini daha da kuvvetlendirmektedir.

5. Göğüslük (Kömüldürük):

Göğüslük, kısaca söylemek gerekirse eyerin ön kayışıdır. Ön kayışlara takılan iki kayış atın omuzları üzerinden geçirilerek göğüste birbirine raptedilir. Burada hazır bir levhacık bulunur. Göğüslüğün vazifesi, yokuşlarda eyerin sağrıya doğru kaymasını önlemektir. Türk kültür tarihinde at ve atçılıkla ilgili araştırma ve inceleme yapıldığı zaman bazı zamanlarda ve dönemlerde göğüslüğün kullanılmadığı görülmektedir. Atın rahat hareket etmesini ve ileriye atılmasını engellediği için bazen kullanılmamaktadır. Fakat Üstad Osman'ın at tasvirlerinde

göğüslük vardır. Çünkü savaş meydanında atın kuşamlarının tam olması ve işi şansa bırakmaması endişesi vardır. Binicisinin yaya kalmaması esastır. Nakkaş Osman bu gerçeği gözardı etmeden bütün at tasvirlerinde kömüldürük kullanmıştır. Çünkü Üstad'ın at tasvirleri merada otlanan atlar değil, harbin amansız ve şiddetli ortamında tam tekmil kuşanmış orduların erlerine bineklik vazifesini yapmaktadırlar. Böyle atlar elbette ki binicisinin giyim ve kuşamı tam tekmil ise onların da binit takımlarıyla tekmil olmaları gerekmektedir. Üstad bu gerçeği gözardı etmeden gözlemlerinin sonucunu minyatürlerinde uygulamıştır. Sultan Murad'ı ok atarken tasvir eden minyatür (Resim. 29) detayında göğüslük (kömüldürük)ü ne kadar belirgin bir şekilde düşündüğü



Resim 29: II. Murad'ı Ok Atarken Tasviri. (Detay).¹

ortadadır. Gerek Hünername'deki minyatürlerinde, gerek Surname ve diğer eserlerindeki at tasvirlerinde kömüldürük muntazam bir şekilde belirtilmiştir. Bu detay tasvirde kömüldürüğün rapte-dildiği yerde levhacık da vardır.

6. Terki Bağları:

Terki eyerin arka kısmına denir. Terki bağı ise yem torbasının terkiye bağlanması, hem de eyerin ard kaşına ardırılmış heybenin de bağlanması işe yarar. Üstad Osman'ın at tasvirlerinde her ne kadar terki bağı net olarak görünmüyorsa da atın eyeri ve eyeri meydana getiren diğer kısımların bütünlüğü düşünülürse terki bağlarının mevcudiyetine de inanmak gerekir. Çünkü terki bağları resim içinde kaybolmuş intibai bırakmaktadır. Örtünün renk ve süslenmesiyle bu terki bağları ikinci planda kalmaktadır (Resim. 29) ve (Resim. 16/a)'da bunu rahatlıkla anlayabiliyoruz.

7. Sağrı Örtüsü:

Belle kuyruk arasında kalan dolgun ve yuvarlakça kısmı örten örtüdür. Nakkaş Osman'ın at koşusunu konu alan tasvirlerdeki (Resim. 22) koşu atları hariç, diğer at tasvirlerinde sağrı örtüsünü görmekteyiz. Tabii ki koşu atlarında atın hızlı koşması ve yarışı kazanması amaç edildiği için örtü yapılmamıştır. Diğer yarış haricinde kalan atlarda sağrı örtüsü vardır.

Sultan Murad'ı ok atarken gösteren tasvirde (Resim. 29),

atın sağırtı örtüsü özenerek yapılmıştır. Yine (Resim. 27)'deki at tasvirlerinde de sağırtı örtüsü desenli ve işlemeli bir şekilde resmin genel atmosferine uygun bir renk ve desen anlayışıyla işlenmiştir.



Resim 30: Hz. Muhammed'in Huneyn Gazvesi. (Siyer-i Nebi'den).

Sağırtı örtüsü sadece Nakış Osman'ın resimlerine mahsus değildir. Diğer nakkaşların eserlerinde de vardır. Mesela Lütfü Abdullah'ın, Siyer-i Nebi minyatürlerinde (Resim. 30.) fovist

bir anlayışla boyanan kırmızı renkle belirginleşmiştir. Yine Ali Şir Nevai'nin tarihini konu alan minyatürlerde (Resim. 31) sağrı örtüsü atın binicisine nazaran daha dikkatlice boyanmış ve işlemeli bir desenleme metodu uygulanmıştır. Burada tabii resmin genel durumu düşünülerek Lütüfî Abdullah'daki sağrı örtüleri gibi fov renkler yerine zarif ve kıvrak çizgilerle motiflendirilmiştir. Yine Hüsrev ve Şirin minyatürlerinde (Resim.32) de sağrı örtüleri mevcuttur. Bu at tasvirlerinde de sağrı örtüsü:



Resim 31: Ali Şir Nevai'nin Hamsesi'nden.

en ince detayına kadar işlenmiştir. Resmin genel atmosferi süsleme unsurlarıyla dolu olduğu için örtünün süslenmesi gereklidir. Nakkaş Osman'da süslemeler belki bu minyatürler kadar detaylı değildir ama sağı örtülerinin işlenmesini, motiflendirilmesini kendi çalışma üslubu içerisinde halletmiştir. Yani Nakkaş Osman için sağı örtüsü başlı başına bir özelliğe sahip değildir. Göz, resime baktığı zaman, hemen sağı örtüsünün motif ve süslemesine takılmaz. Kısaca Nakkaş Osman bütüne doğru gitmiştir. Detay ve teferruata fazlaca ilgi duymamıştır.



Resim 32: Hüsrev Şirin'i Yıkanırken Görmesi.

8. Kuskun:

Eyerin yürüyüş sırasında hareket dolayısı ile, inişlerde de meyil yüzünden kaymasını önlemek için hayvanın kuyruk yerinin altına (kuskun yeri) takılan nesnenin adıdır (6). Bir başka deyişle, eyere bağlı olup hayvanın kuyruğu altından geçirilen kayıştır (7).

Gerek Nakkaş Osman, gerek diğer sanatkarların yaptıkları at tasvirlerinde, kuskuna rastlayabiliyoruz. Nakkaş Osman'ın Sultan I. Murad'ı ok atarken tasvir eden minyatüründe (Resim.29), atın kuskun kayışı belirgin bir şekilde çizilmiştir. Yine (Resim. 16/a)'daki siyahi at tasvirinde kuskun (Resim. 29)'deki gibi belirgin yapılmamışsa da hafif bir gri çizgi ile belirtilmiştir. Diğer at tasvirlerinde de kuskun belirgindir. Gerek Siyer-i Nebi'deki minyatürlerde, gerek İran minyatürlerinde ve gerekse Orta Asya Türk minyatürlerinde binit takımları ile beraber resmedilen at tasvirlerinde kuskun vardır. Bu da bu tasvirleri yapan sanatkarların tabiatı inceleyerek kendi dahiyane kabiliyetlerini bir üsluba yönelttiklerini göstermektedir. Yani Tabiattaki mevcut değerleri gözardı etmeden, gerçeğe sırt çevirmeden, bu değerleri kendi üsluplarına göre yorumlamışlardır. Lütü Abdullah'ın Siyer-i Nebi minyatürlerinde (Resim. 30), Ali Şir Nevai'nin Hamse'sin-

(6) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 43.

(7) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 503.

deki minyatürlerinde (Resim. 31) ve Emir Hüsrev'in Heşt Behişt'teki minyatürlerinde (Resim. 32) görülen atlarda, kuskun kayışı vardır. Bu atın konumu ve kuşamlarının mevcudiyetiyle doğan bir ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır.

9. Teğelti:

Kaltağın altına konulan, üstü deri kaplı ve genişçe bir keçedir. Teğeltinin gayesi, kaltağın hayvanın sırtını rahatsız etmesine mani olmaktır. Kaltağın vurması hayvanın sırtında yara (yağır) meydana getirir. Hayvan bundan ızdırap çeker, huysuzlanır ve yürümek istemez. Onun için teğeltiye ehemmiyet verilir.

Üstad Osman, at tasvirlerinde bunu da belirtmiştir. Gerçi binicilerin olduğu bu atlı tasvirlerde belki eyer takımını tam olarak gösterme gereğini duymamış olabilir. Ama yine de bu tasvirlerde teğeltinin varlığını anlamak zor değildir.

Sultan Murad'ı ok atarken tasvir eden minyatürde (Resim.29) eyerin bir parçası olan teğeltiyi farkedebiliriz. Sultan'ın bacaklarının hemen altında hem önde, hem de arkada görülen açık renge boyanmış keçe parçası teğeltidir. Yine (Resim. 16/a)'daki at tasvirinde de hünkarın bindiği siyahi at, kuşamları itibariyle mükemmeldir. Eyerin altında yıldızla boyanmış teğelti mevcuttur.

Teğelti diğer sanatkarların resimlerinde de mevcuttur. Gerek Siyer-i Nebi'deki at tasvirli minyatürlerde, gerek Emir Hüsrev'in Heşt Behişt'indeki at tasvirlerinde, gerek Ali Şir Nevai'nin Hamse'sindeki at tasvirlerinde eyer ve takım birlikteliği düşünülerek, her sanatkar, kendi üslubuna uygun bir şekilde

resmetmeye çalışmıştır.

10. Terlik:

Teğeltiden önce hayvanın sırtına konulan dikdörtgen şeklin-
de beyaz ve kalın keçedir. Terlik atın terinin teğeltiye çıkması-
nı önler. Böylece teğelti de temiz kalır. Terliğin başlıca vazii-
fesi bu olduğu için atın sırtına konulur. Aynı zamanda keçenin
dışında bazı örtüler de hayvanın çıplak sırtına konulabilir.
Konulmasının başka bir sebebi de atı soğuktan korumaktır.

Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinde bu örtüye benzer örtüle-
rin kullanıldığı görülmektedir.

11. Üzengi:

Eyerin iki yanında asılı bulunan ve hayvana binildiği
zaman ayakların basmasına yarayan altı düz demir halkadır (8).
Kenarları keskin olanlar mahmuz olarak kullanılır (9).

Üzengi eyerin bir elemanıdır ve doğrudan bir halka yardı-
mıyla kaltağa bağlıdır. Başka türlü olanları da vardır (10).
Üstad Osman'ın at tasvirlerini incelediğimiz zaman özellikle
eyerlenmiş at tasvirleri üzengilidir. Çünkü binici bu üzengiler

(8) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 792.

(9) Redhouse, s. 251.

(10) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 47.

yardımıyla ata hakim olmaktadır. (Resim. 33)'deki at tasvirlerinde önde görülen Hünkar figüründe Hünkar'ın ayağı üzengiye takılmış halde tasvir edilmiştir. Daha evvelki örnek minyatürlerdeki at tasvirlerini incelediğimiz zaman üzengilere çokça rastlamaktayız.



Resim 33: (Detay).

12. Zahmı:

Üzengiye eyere bağlayan bağıdır. Bu bağ kayış veya özel kılımlardan yapılmış ip de olabilir. Üstad'ın üzengili at tasvirlerinde zahmı kayışının mevcudiyeti vardır. Çünkü üzengi tek başına duramayacağına göre elbette bunun kaltağa bağlanmasını sağlayan bir elemana ihtiyaç vardır ki, bu da zahmı kayışıdır.

Gem:

Kısaca tarif edilirse, at sürmeyi sağlayan bir nesnedir (11). Başka bir deyişle, atın ağızına takılan demir alçak ki, dizgin ve kayışla tamamlanır.

1. Gem Demiri:

Atın ağızına takılan gemin, ağıza gelen demir bölümüdür.

2. Başlık:

Gem demirine bağlanan ve atın başına geçirilen kasnaktır.

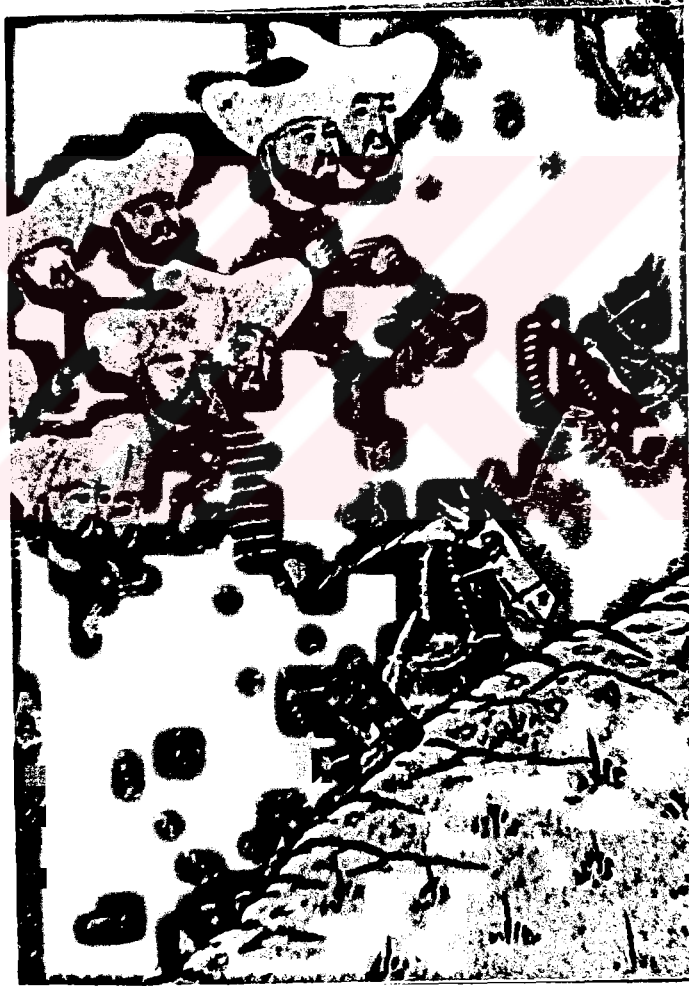
3. Dizgin:

Gemin iki ucuna bağlanan ve atı idare etmeye yarayan kayıştır.

Yukarıda gem ve gemin parçaları sayılan gem demiri, başlık ve dizgin hakkında kısa bilgi verdikten sonra Nakkaş Osman ve diğer sanatkarların at tasvirlerinde görülen gem'i izah etmeye çalışalım.

(11) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 49.

(Resim 34)'deki Nakkaş Osman'ın minyatür detayında sıralanmış at grubunda gem ve gemi meydana getiren diğer parçalar tek tek incelendiği zaman, hemen farkedilebilirler. Burada gerek gem, gerek başlık ve gerekse dizgini ayrı ayrı incelediğimizde hepsinin kendi özelliklerine göre yapılmış oldukları görülecektir.



Resim 34: (Detay).

Gerek Siyer-i Nebi minyatürlerinde (Resim. 35), gerek diğer at tasvirli minyatürlerde (Resim. 36) görülen gem ve gem takımı bütün hususiyetleriyle belirtilmiştir. Türk minyatür sanatında görülen bütün at tasvirlerinde gemsiz ve dizginsiz at motifine rastlamamız enderdir. Konu eğer binicisiyle beraber bir at tasvir etmekse, mutlaka gem ve gem takımları kullanılmıştır. Zaman zaman sanatkarlar bütün maharetlerini kullanarak bu başlık ve dizginleri süslerlerdi.



Resim 35: İslam Ordusunun Düşmanlarıyla Savaşı. (Siyer-i Nebi'den).



Resim 36: Gelin Alayı (664x345 mm.) (Detay). Saray Albümü XV. yy. İlk yarısı, İstanbul Topkapı Müzesi Kıtaplığı, Hazine 2153 S. 36 V. 4a.

Üstad Osman'ın at tasvirlerinde görülen dizgin ve başlıklar bu süs unsurlarıyla bezenmişlerdir. (Resim. 33)'deki dizgin ve başlık takımları ile (Resim. 16/c)'deki takımlara dikkat edildiği zaman, bunların farklı biçim ve renklerde, özen gösterilerek boyandıkları rahatlıkla anlaşılıyor.

Yular:

Yedekte çekmek veya bağlamak için hayvanın başlığına veya tasmaına bağlanan ip. (Resim. 2)'da görülen at tasvirlerinde üstünde padişaha sunulmak üzere hediye taşıyan at, öndeki ata bağlı bir vaziyette gösterilmiş intibai uyandırmaktadır.

Nal:

Atların ayaklarına çakılan demir. Üstad Osman'ın at tasvirlerinde nal, belirgin bir şekilde gösterilmemiş olabilir. Ama

nalsız bir atın savaş meydanlarında, sarp ve engebeli arazide rüzgar gibi koşması düşünülemezine göre, nal vardır diyoruz. Buna mukabil Muhammed Siyah Kalem'de nal özellikle belirtilmiştir. Ondaki felsefi düşünüş ve inançtan kaynaklanan bir görüş olarak telakki edebiliriz.

Gerdanlık ve Nazarlık:

Atın göğsüne takılan süs. Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinde süs unsurlarına sıkça rastlayabiliyoruz. Özellikle padişah tasvirlerinde, padişahın bindiği atların göğüsleri muntazam bir şekilde süs unsurlarıyla boyandığı ve gösterildiği görülmektedir. Kanuni'nun Mohaç tasviri (Resim. 6) ve diğerlerinde bu süs unsurları açık seçik görülmektedir.

Terki Heybesi:

Adından da anlaşılacağı üzere eyerin arka kaşına asılan heybedir. Terki heybesi binit takımının gerekli bir unsurudur.

Yem Torbası:

Adının da gösterdiği gibi içinde hayvanın yeminin konulduğu torbadır.

Kamçı:

Atın hızlı yürümesi için kullanılan, ucunda yumuşak ve yuvarlak bir deri bulunan küçük değnektir.

Köstek:

Atın ayaklarına vurulan ve fazla hareket etmesini önleyen

kısa ayak bağı yahut zincir.

Okruk:

Atların yakalanmasını sağlanay kement. Bu kement üç veya dört metre uzunluğunda ve üç buçuk santim çapında ucunda ip bağlanmış bir değnektir.

Burada saydıklarımız; atın aksesuarları veya binit takımları içinde yer alan elemanlar, teker teker belki Üstad Osman'ın at tasvirlerinde seçilmeyebilir. Ancak bunlar binit takımlarını oluşturduklarına göre, burada saymak lazımdır. Belki yem torbasını ilk planda görmeyebiliriz, ancak bu kadar at figürünün yer aldığı uçsuz bucaksız meralarda veya meydanlarda bu atlar ne yer ne içer, bunu düşünmek lazımdır. Türkler atlarını mecbur kalmadıkça meralarda taze otları doyurmazlardı. Atların çevik ve atak olması için kuru ot ve arpa ile eslerlerdi (12). Bu kuru ot ve arpa da elbet yem torbası ile verilirdi. Durum böyle iken, yem torbası kullanma zarureti vardır.

(12) Prof.Dr. Faruk Sümer, A.g.e., s. 46.

IX. BÖLÜM

NAKKAŞ OSMAN'IN AT TASVİRLİ MİNYATÜRLERİNDE

KOMPOZİSYON VE UNSURLARI

Resim sanatı, bir çok "ani tesir" sanatıdır. Yani, duygular üzerinde müsbet telkinler yapan psikolojik kanunlar, eserin yapı elemanlarının dayandığı esaslardır.

Kompozisyon güzel sanatların her kolunda değişik şekillerde tanımlanır. Resim yönünden genel ve kısa tanım şöyledir.

"Şekillerin ve renklerin bir yüzey üzerinde iyi yerleştirilmesidir."

Resim sanatında iki çeşit kompozisyon mevcuttur:

1. Kapalı kompozisyon,
2. Açık kompozisyon,

Kapalı kompozisyonda konunun en önemli yeri, tablonun ya merkezinde ya da merkezin yakınındadır. Konu bu merkez etrafında gelişir ve dışa taşmaz.

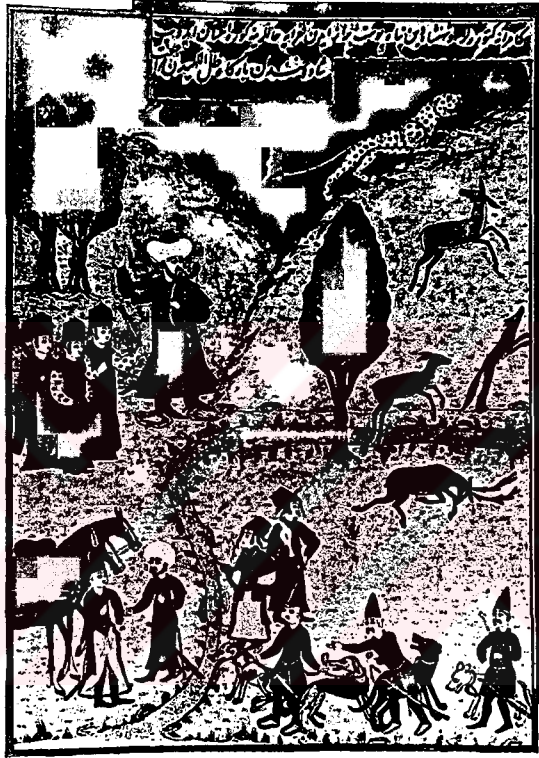
Açık kompozisyonda ise konu, tablonun bütün yüzeyine dağılmıştır. Konu tablonun dışında da devam ediyormuş intibasını bırakır.

Her iki kompozisyon türünde de desen, renk, hareket, denge, armoni, ritm v.b. kompozisyonu meydana getiren unsurlar mevcuttur. Bunlarsız bir kompozisyonun mükemmelliğinden söz edilemez.

Nakkaş Osman'ın at tasvirli kompozisyonlarını incelediğimiz zaman açık bir kompozisyon türünü rahatlıkla görebiliriz. Çünkü bütün at tasvirli minyatürlerinde konu bir kağıt yüzeyinde görülen

mekanda başlayıp bitmiyor. Bazen görülen mekanın dışına taşıyor. Hatta bazan konu mekanın dışında başlayıp dışında bitiyor. Bazan da konu mekanın dışında başlayıp mekanda noktalanıyor. Hünername-deki av sahnesini konu alan (Resim. 37)'deki minyatürde sol taraf-taki atlar ve figürlerin yarısı görülmektedir. Yani olay görülen mekanın dışında başlamış ve mekanda noktalanmaktadır. Resmi ince-lediğimiz zaman üçgenlerin değişik açılardan yan yana gelmesiyle oluşan bir kompozisyon oluşmaktadır. Atların sırt hizasından sağda yukarıda görülen okla vurulmuş beyaz kaplana uzanan bir çizgi ile resim ikiye ayrılmış iki üçgenden ibarettir. Bu iki üçgeni bir kompozisyon dahilinde bütünleştiren diğer figür ve ağaç motiflerinin istiflenmesidir. Ayrıca resme hareket kazandı-ran diğer hayvan figürleri ve padişahın mahiyetindeki zevatla mükemmelliğe doğru gidilmiştir. Ağaçlar bile kendi aralarında bir üçgen kompozisyon oluşturmaktadır. Av hayvanları da yukarıdaki tavşan ve kaplandan başlayıp, aşağıdaki geyiklere doğru inildiğin-de yine bir üçgen oluşturmaktadır. Figürlerde de yukarıdaki Sul-tan'dan aşağıdaki figürlere doğru inildiğinde yine bir üçgen meydana gelmektedir. Yıldız boyanmış fonda da aynı üçgen tekrar-lanmaktadır. Fakat her biri farklı bir üçgen şeklindedir. Bu üçgenler toplamından esas kompozisyonu meydana getiren ana iki üçgen oluşmaktadır.

Kısaca Nakkaş Osman'ın bütün at tasvirli minyatürlerinde görülen kompozisyon unsurları hesaplı ve dengelidir. Rastgele figürler serpiştirilmiş değildir.



Resim 37: Av Sahnesi (Hünername'den).

Renk itibariyle de bir bütünlük mevcuttur. Bir yerde kullanılan bir renk diğer yerlerde de tekrarlanmış ve bir armoni meydana getirilmiştir.

DENGE

Tabiattaki her nesne dengelidir. Dengesini kaybeden insan düşer, bina yıkılır. Resimde de daima uyumlu bir denge mevcuttur.

Resimde dengeyi dik ve yatay çizgiler kurar. Tek yönlü eğik çizgiler dengeyi bozarlar. Eğik çizgiler birbirine zıt yönlerde yerleştirilirse denge sağlanabilir.

Nakkaş Osman'ın at tasvirli minyatürlerinin hepsinde denge mevcuttur. Zaten dengesiz bir resim düşünmek imkansızdır. Bu denge bazen çizgilerle, bazen renklerle, bazen figürlerle sağlanmıştır. (Resim. 37)'teki kompozisyonda bu denge unsurlarını rahatlıkla görebiliriz. Yukarı doğru uzanan iki tepenin zıt yönlerde olması, ortada akan derenin kavisli olması, figürlerin duran, hareket eden, zıplayan olması, renklerin farklı biçimde ve değerlerde dağılması, ağaçların değişik boyutlarda resmedilmesi, hepsi dengeyi sağlamak için kullanılan yöntemlerdir. Üstad burada her şeyi yerli yerinde hesaplayarak kullanmıştır.

HAREKET

Çizgi ve yüzeylerde yapılan yön değişikliği resme, hareket kazandırır. Genel olarak yatay ve dik çizgiler durgunluk, eğik ve kavisli çizgiler de hareket yaratır. Resimde simetrik unsurlar eserde monoton bir etki bırakır, hareketsizlikte eserde durgunluk yaratır.

Resimde hareket önemlidir. Hareketsiz bir resim mükemmellikten uzaktır. Sanat tarihinde belirli bir yere gelmiş sanatkarların tümü eserlerinde mutlaka hareket sağlayacak unsurlar kullanmışlardır. Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinde görülen kompozisyon unsurlarından biri de harekettir. Osman'ın at tasvirli minyatürlerinde görülen atlar ya ayakları farklı biçimde çizilmiş, ya bakışları öne, yana yukarıya, ileriye doğru uzatılmış, ya da binicisine hareketli bir boyut kazandırılmıştır. Gerçi hareket unsuru sadece Nakkaş Osman'ın at tasvirli eserlerinde görülen bir özellik değildir. Diğer sanatkarlar da eserlerine mükemmellik kazandırmak için hareketli unsurlar kullanmışlardır. Hareket sadece bir resmi mükemmel kılmaz. Hareketle beraber diğer kompozisyon unsurlarının da bir bütünlük içerisinde eserde mevcut olması eseri bütünlüğe götürür.

Topkapı Sarayı Dış Avlusu (Resim. 1)'de görülen durgun ve hareketsiz duran binaların yanında hareket halinde resmedilen atlı figürler resmi bir bütünlük kazandırmaktadır.

1526 Mohaç tasvirinde (Resim. 6) görülen kalabalık, atlı figürler büyük bir ustalıkla ve maharetle çizilmişlerdir. Burada duran, koşan, ileriye ve öne bakan her türlü at tasvirine rastlamamız mümkündür. Bütün bu hareketli figürlü atlar ustaca yerleştirilmiştir.

Kısacası Üstad Osman, kompozisyonu meydana getiren hareket unsuruna önem vermiştir.

RENK

Nakkaş Osman'ın at tasvirli resimlerini, renk yönüyle açıklamadan evvel, renk hakkında bilgi vermek konumuzu daha da aydınlatır sanırım.

Renk; sözlük anlamı itibariyle, ışığın eşya üzerine çarpmasıyla yansıyan ışınların niteliğine göre gözümüzde meydana gelen duyumlardan her biridir (1).

Rengi ışıktan ayırmaya imkan olmadığı gibi, ışığı da renkten ayırmaya imkan yoktur. Işık, enerji yüklü olan elektromanyetik titreşimlerin çok dar bir kısmının, gözün retina tabakasındaki ikaz merkezlerinden, sinir sinyalleri halinde geçerek beyinde ışık ve renk duygusu meydana getirmesidir. Fizik bilimi bakımından renklerin bir ucunda 700 milimikron dalga uzunluğunda kırmızı, ondan sonra turuncu, sarı, yeşil, mavi mor gelmektedir. Morun dalga uzunluğu 400 milimikron kadardır (2).

Rengi estetik ve fiziksel olarak değerlendirebiliriz. Fiziksel olarak renk, üç özelliğiyle bilinir. Birincisi rengin adıdır (kırmızı, yeşil, mavi). İkincisi rengin koyuluğu, rengin ton derecesidir. Mesela kırmızı, beyaza nazaran koyudur. Üçüncüsü de rengin (işba) doyurma, doyurmuşluk derecesidir (3).

(.1) M.Ali Ağakay, Türkçe Sözlük, T.D.K. Yayını, Ankara 1959, s. 647.

(.2) Mazhar Aykut, Soylu Resim Yolları, Ankara 1978, s. 39.

(.3) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 401.

Estetik açıdan renkleri incelemek ise ancak resimde kullanılan renklerin uyumları ile ilgilidir. Bir resimde görülen renkler, hesaplı bir şekilde konulur. Renklerin birbirleriyle oranı, birbirlerini etkileme dereceleri önemlidir. Sanatçı, eserini renklendirmeye başlayınca bazı renk hesaplarını da yapmak zorundadır. Sanatçıların yaptığı resimler, renklendirilirken birkaç yol denediklerini biliyoruz. Bu renk çalışmasını her sanatçı, kendi resim anlayışını düşünerek, üslubunu dikkate alarak seçmektedir. Bu yollardan bazılarını izaha çalışalım:

1. Seyirciyi rahatsız edecek derecede seçilmiş saf ve parlak renklerin yan yana getirilmesiyle elde edilmiş olan renklerin kavgasının uyumsuzluğunu esas alan yol. Bu resimleri yapan sanatçılar şok etkisi üzerinde dururlar (4).

2. İkinci yol André Lhote'nin ileri sürdüğü görüştür. Ona göre bir resimde renk konuşacaksa, rengin ton dereceleri düşünülmemelidir. İşin esası bu. Bu birinci prensip. İkinci prensip: Eğer bir resimde üç renk kullanılacaksa, birinci ve resme uyarıcı, resmi canlandırıcı olarak konacak renk parçaları saf renklerden olmalı, ne var ki bu renkler çok ufak yerler işgal etmeli, resme serpiştirilmelidir. Bunlar resme hakim olmazlar. Bu renkten sonra gelen renk gri renkle karıştırılarak bir miktar söndürülmüş olmalıdır. Sahada kaplayacağı alan oldukça

(4.) Mazhar Aykut, A.g.e., s. 40.

geniş düşünülebilir. Üçüncü renk ise daha da belli belirsiz bir hale getirilmeli, yani daha çok gri karıştırılmalıdır. İşte bu üçüncü renk ve bu rengin akrabaları tablonun en büyük kısmını kaplamalıdır (5).

3. Amerika'da Prutt Güzel Sanatlar Enstitüsü Profesörü ve Ressam Maitlana Graves, renklerin olduğu gibi, onların kombinasyonlarının da insanlar üzerinde psikolojik etkisi olduğunu söylemekle beraber, ışığın insanlar üzerinde büyük psikolojik etkisinden hareket ederek, renklerin ton derecelerinin de insanlar üzerinde güçlü psikolojik etkileri olduğunu anlatmaktadır. Bu nedenlerle de resimde renk kullanılırken onun ton derecelerinin de hesaplanarak uygulanması gerekir, demektir. Yine Edouard Fer, renk kitabında aynı zamanda yapılan ikili kontrast bahsinde bu konuya değinmiştir. Yani renk kontrastı yapılırken onların ton derecelerini de düşünerek kontrastı daha yoğunlaştırmak mümkündür, demiştir (6).

4. Dördüncü yöntem, grilerle resim yapmak yöntemidir. Bu yöntemde resmin bazı yerlerinde ufak ya da büyük, ne var ki çok sönük renk parçacıkları da görülür, bütün renkler grilerin yanında güzel görüldüğü için bu yöntem de sıkça kullanılmaktadır.

(5) André Lhote - La Peinture, Le Coeur et L'esprit, Ed. Denoel, Paris 1933, (Tercüme: Mazhar Aykut).

(6) Edouard Fer- Solfegede La Couleur, Ed. Durod, Paris 1953.

Renkler, çeşitleri itibariyle değişik ülke literatürlerinde tasniflere ayrılır. Amerika literatüründe yedili, onlu, onikili tasnifler vardır. Avrupa renk literatüründe ise altılıdır. Türk literatüründe de altılı tasnif vardır. Bunlar üç ana renk ile üç yardımcı (komplemantr) renktir. Ana renkler; kırmızı, sarı, mavi, yardımcı renkler ise turuncu, yeşil, mor'dur.

Renkler psikologlara göre ve ressamalara göre değişik manalar ifade edebilir. Psikologlara göre kırmızı, nese ve heyecan verici, mavi ise üzüntülü, asil veya sakin ve berrak olabilir. Aynı zamanda renklerin değişik valör ve şiddetliklerinin de his üzerinde büyük etkisi olabilir. Ressamlar ise rengin, fikirleri sembolize etme gücünden yararlanır. Böylece çalışmasını mana bakımından daha kuvvetli bir hale getirebilir. Fazilet, soyluluk, dürüstlük, şeytanlık, korkaklık gibi bazı fikir ve değerler, artık kendileri ile değil, gelenek ile bir bağları olagelmiş renkler ile sembolize edilebilir. Çoğu zaman renkler ile bu değerler arasındaki alakanın derin sebebini bilmeyiz; fakat, bunlardan çok etkileniriz.

Bazı renklerin de pek çok değişik şeylerle alakası vardır. Kırmızı; ateş, yangın, tehlike, cesaret, günah, vahşi ölüm veya ihtiras anlamına gelebilir. Bir resimde renkler anlatılan şeyin önemini kendileri ile ilgili manaları hatırlatarak arttıırırlar. Ayrıca ressamlar, rengi kendi şahsi heyecanlarını, duygulanma-

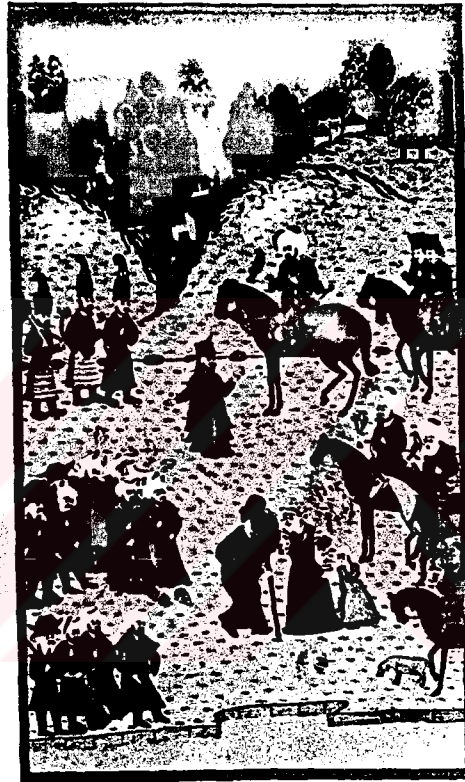
larını anlatmakta da kullanabilirler. Yaratıcı ressamların çoğu renk tonunda cisimden değil de doğrudan doğruya o cisim hakkında kendi hislerinden gelen şahsi bir stile sahiptirler (7).

Bütün bu saydıklarımız, renklerin genel durumları ile ilgilidir. Ancak renk konusunun daha geniş bir şekilde anlatmamız konumuzu genişleteceğinden, Nakkaş Osman'ın resimlerindeki renklerle izah etmeye çalışmamız, konumuz açısından faydalı olacağını ümit ediyoruz. Nakkaş Osman'ın at tasvirli resimlerini incelediğimiz zaman, atların değişik renklerle boyandığını görmekteyiz. Tabii ki sadece atların boyandığı renk, anlatmak istediğimiz Nakkaş Osman'ın resimlerindeki at tasvirleri değildir. Bu at tasvirlerinin yer aldığı minyatürü bir bütün olarak ele almak ve minyatürü resimsel değerlerle birlikte izah etmeye çalışmaktır. II. Murad'ın ok atmasını tasvir eden minyatürde (Resim.3) görülen renklerin bazıları optik realitede görülen renklerden farklı olabilir. Ancak, Nakkaş Osman'ın burada şahsi bir üsluba doğru giderek yeri mavi, tepelei pembe, fonu beyaz ve altın varaka boyamıştır. Bu renklerin üzerine figürleri değişik renklerle serpiştirerek bir bütünlüğe doğru gitmiştir. Fondaki beyaz ile altın varak ile işlenmiş yazının altındaki beyaz tonu, fona yakın yerdeki figürlerin sarıkları ile birleşerek daha aşağılardaki at ve açık mavi zeminle birleşerek Sultan'ın sarığı ve daha alttaki Yeniçeri'nin elbisesine kadar olan hareketlilik

(7) şeref Bigalı, Resim Sanatı, Ankara 1984, s. 284.

muntazam bir birlikteliğe doğru gitmiştir. Yine fona yakın yerdeki üçgen şeklini alan atların renk uyumunu tamamlayan orta yerdeki Sultan'ın atı sağdaki atlarla ve yeniçerilerin kıyafetleriyle bir uyum içerisinde kullanılmıştır. Resmin ana teması Sultan'ın ok atması düşüncesinde birleşmiştir. Burada açık bir kompozisyon düşüncesi hakimdir. Çelebi Sultan Mehmed'in Eflak Seferi'ndeki bir sahneyi konu alan minyatürde (Resim. 38) ise, yine yer açık renge boyanmış, fon ise yere göre daha koyu bir tona boyanmıştır. Açık grilerin hakim olduğu ton üzerine figür ve atların koyu renklere boyanması ve figürlerin üzerindeki bazı renklerin açık tona boyanması ile fonda yer alan kırmızılarının üzerine yeşilin boyanması daha sonraki göğün altın varağa ve aynı altın varaktan figür ve atın üzerindeki örtüde aranması aynı zamanda renklerin ahenkli ve dengeli bir şekilde resim yüzeyine dağıtılmasıyla bir birlik ve bütünlüğe doğru gitmiştir. Bunun dışında yerdeki açık fon üzerinde çiçekli koyu puanların olması, bu puanların ağaçlar ve elbiseler üzerinde koyu üzerine açık tonda yer alması ile kontrast bir birlikteliğe doğru gitmiştir. Genel olarak baktığımız zaman, gerek sıcak renklerin ve gerekse soğuk renklerin resim yüzeyinde eşit miktarda dengelendiği halde, tezat (kontrast) yolu ile dikkatimizi çekmeye çalışan tamamlayıcı renklere rastlıyoruz. Bu da Nakkaş Osman'ın resimlerini daha çekici ve ustaca bir renkçiliğin ön plana çıktığının işaretidir. Siyah Kalem'deki veyahutta daha önceki Orta Asya resim geleneği-

nin eserleri olan tasvirlerdeki az renkçilik yerine, bolca ve sıcak-soğuk kontrastlığının en iyi bir şekilde işlendiği gözlenmektedir.



Resim 38: Çelebi Sultan Mehmed'in Eflak Seferi'ne Giderken Uruscuk'ta Kovandan Bal Çalanı Cezalandırması,

Gerek Üstad Osman'ın at tasvirli resimleri olsun, gerek iç mekanları konu alanlar olsun ve gerekse Osmanlı Sultanlarının portrelenmesinde yer alan portrelerdeki renkler, yukarıda değindiğimiz gibi bugünün modern çağın büyük ustalarının tuvallerinde gördüğümüz renklerin düzeni ne ise, Nakkaş Osman'daki renk anlayışı da o idi.

II. Bayazid'in Filibe civarında avlanmasını konu alan minyatürü (Resim. 39.) incelediğimiz zaman, resme hakim Sultan ve atıdır. Diğer elemanlar bu konu etrafında yerleştirilerek bütünlüğe doğru gidilmiştir. Fonda (gökyüzünde) yer alan altın varak, Sultan'ın arkasında ve önünde dağın yanında yer alan yeniçerilerin elbiselerinde aranarak, Sultanın elbisesi ve atın örtüsünde yoğunlaştırmıştır. Yine Sultan'ın atı mavi, en alttaki tazının ve en üstte yer alan atlı figürün kemerinde kullanılması bir üçgen meydana getirir ki, bu ritmik bir renk dengelemesine doğru gidildiğinin belirtisidir. Yine aynı durum en üstteki figürlerde yer alan kırmızılar, Sultan'ın elbisesinde ve beyaz tazının boyun kayışında ve tazının kuyruk ve ayaklarında aranarak yine bir ritmik armoniye doğru gitmiştir. Bu minyatürde bariz bir şekilde görülen Sultan'ın atının maviye boyanması o zamana kadar fazla görünmeyen bir renk anlayışıdır. Yine at doğal renklerniden ziyade üstadın muhayyilesinde canlandırdığı bir renkçi felsefecinin ürünü olarak değerlendirmek lazım geldiğine inanıyoruz. 16. yüzyılda yapılan bu mavi at tasviri belki de 20. yüzyılda kurulan "Blaue Reiter" (Mavi At) grubunun temel aldığı düşünceyi etkilemiştir. Bu grup 1911'den 1914'e kadar sürmüştür. Rus asıllı Wasilly Kandinsky ile Franz Marc, Kandinsky'nin bir eserinden yararlanarak mavi bir at yapmışlardır. Ve bu grup bu at ile anılır. Bu gruba "Blaue Reiter" veya "Mavi At" grubu denilmiştir (8). Bu grup 20. yüzyılda mavi bir at yaparak kendilerine bir grup adını vermişlerdir. Oysa Üstad Osman, 16. yüzyılda yaptığı at tasvirli minyatürlerinde bazı

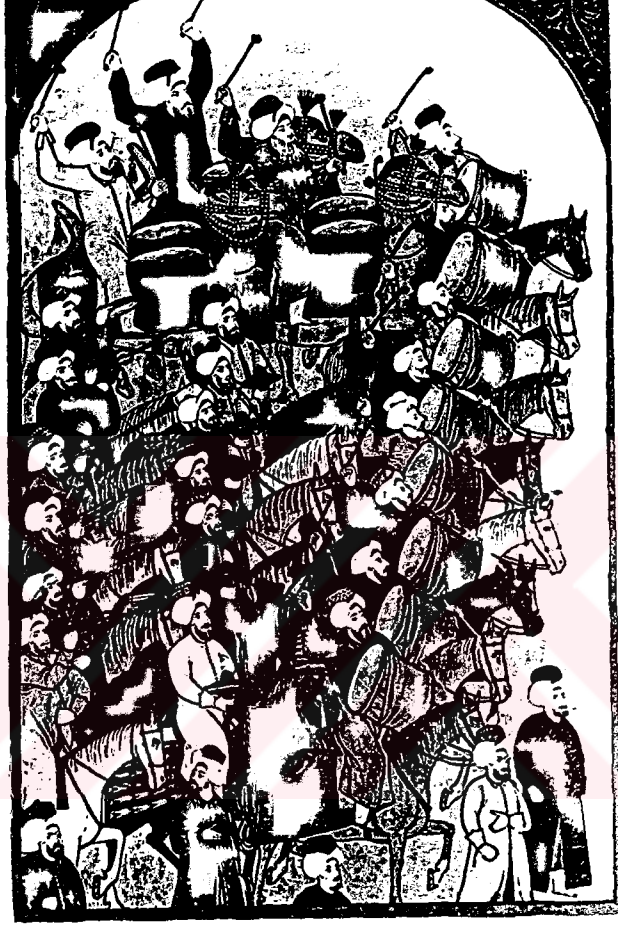
(8) Cahit Kınay, Sanat Tarihi III, Ankara 1977, s. 178.



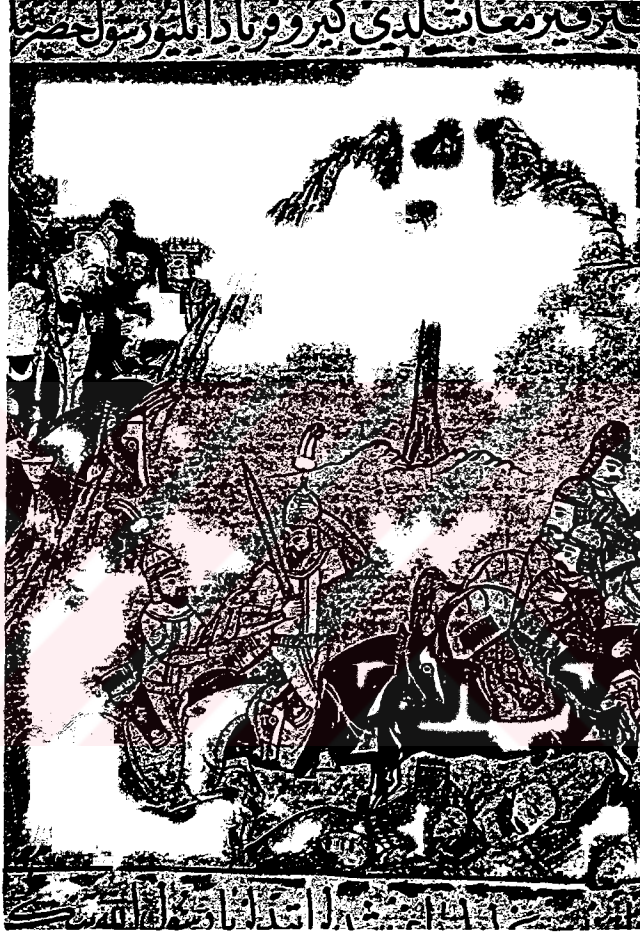
Resim 39 : II. Bayezid'in Filibe Civarında
Uzunova'da Avlanması.
(Hünername'den).

at figürlerini maviye boyaması (Resim. 26) de görüldüğü gibi atların doğal renklerinde görülmeyen bir mavi tona boyaması, belki de renk yönüyle expresif bir düşüncenin müjdecilerinden biri sayılabilir.

Üstad Osman'dan önce yapılan at tasvirlerinde maviye boyanmış atlara tesadüf edilmemektedir. Oysa Osman'dan sonra yapılan minyatürlerde görülen atların bazılarının maviye boyanması (Resim. 40 deki Levni'ye ait minyatür) (Resim. 41) Siyer'deki minyatürde görüldüğü gibi. Nakkaş Osman'ın etkileri görülmektedir. Çünkü buradaki maviye boyanmış at yalnızca Nakkaş Osman'da mevcuttur. Şunu diyebiliriz ki Üstad Osman kendinden sonraki Türk sanatkarları üzerinde derin bir etki bırakmıştır.



Kesim 40: Levni (Surname-i Vehbi'den).



Resim 41: İslamiyet Uğruna Savaşan Bir Mücahid. (Siyer-i Nebi'den).

DESEN

Sözlük anlamı olarak bir kumaşı süsleyen çizgi, çiçek gibi şekillerin tümü (9) olarak ifade ediliyorsa da resim sanatında sadece çizgi ile yapılan resim olarak telakki etmek ifadesi yetersiz kalabilir. Desen, sanatkarın yaptığı resmi meydana getiren şekillerin, figürlerin genel karakteristik özelliği, biçimi, varsa deformasyonu ve stilizasyonu ile beraber düşünmek gerekir.

Desen de, eşyayı aynı derecede ifade etmede, doğru bir yerleştirme yanında, valör dediğimiz açık-koyu mevhumuna da yer vermek, desene daha tabii ve daha zengin ve mükemmel bir anlatım gücü vermektedir. Bu görüş ve ifade tarzında eşyalar, belli bir teknikle daha canlı ve hakikate daha yakın bir anlam ve mana kazanırlar (10).

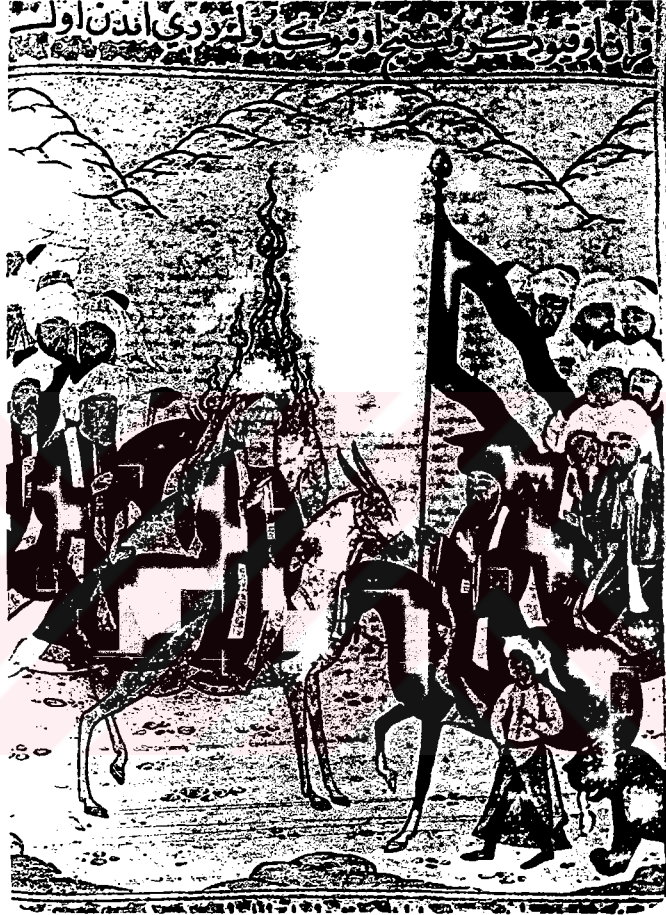
Üstad Osman'ın at tasvirli minyatürlerinde görülen hususiyetleri incelediğimiz zaman desene verilen ehemmiyet bir hayli fazladır. Çünkü bütün at tasvirleri gerçeğe yakın bir şekilde ifade edilmiştir. Gerçeğe yakın dememizin sebebi bazı at tasvirlerinde yer yer deformasyonlara da gidilmiştir. Hatta bazı atları görüldüğünden daha şişman, tumbul, vücuda göre bacakları uzun veya kısa olarak çizilmişlerdir. Bu deformasyonlara gidilmesine rağmen at çizimlerinin yine de realiteye uygunluğu söz konusudur.

(9) M.Ali Ağakay, A.g.e., s. 208.

(10) Şeref Bigalı, A.g.e., s. 207.

Minyatürlü el yazmaları imal edildiği zaman bunların bir sanatkarın eseri olmadığı, kollektif bir çalışmanın ürünleri olduğunu biliyorsakta, Nakkaş Osman'a atfedilen at tasvirlerinde görülen form ve çizim benzerlikleri bize bu eserlerin desenini çizen bir kişi olduğu kanaatini uyandırmaktadır. Çünkü minyatürlerdeki figürlerle şekiller önce çizilir ve daha sonra boyanırdı. Gerçek Hünername'deki gerek Sürname'deki ve gerekse diğer el yazmalarında görülen (Siyer-i Nebi: ı) at tasvirlerinde biçim benzerlikleri vardır. (Resim. 42)'deki at çizimlerinde görülen ince ve kıvrak artistik çizgi diğer at tasvirlerinde de görülmektedir. Hatta Surname'den alınan (Resim. 21)'daki yürüyen hayvan figürlerinin ayak ve kuyruk çizimleri Siyer-i Nebi'deki (Resim. 42) Hz. Muhammed'in tasvirinde görülen hayvana tıpatıp benzemesi bu hayvan tasvirlerinin desenini aynı kişi çizdiği veya aynı kişinin nezaretinde çizildiği intibasını uyandırmaktadır. Tabii ki Sürname-i Hümayun'u Nakkaş Osman'ın eseri olarak zikrettiğimize göre Siyer-i Nebi'deki at tasvirlerinin de bu ustanın at tasvirlerine benzediğinden ötürü, buradaki at tasvirlerin Nakkaş Osman'a ait olduğunu söylememiz yanlış olmasa gerek.

Nakkaş Osman'ın at tasvirlerindeki desen gücünü, sadece çizimlerin orantılı olup olmadığı ile tesbit etmek yetmez. Bu doğru orantıların konunun ehemmiyeti düşünülerek ifade ve gerilimdeki çizgi ustalığını da zikretmek gerekir. Bazı at tasvirlerinde kontur çizgi kullanılmış, bazılarında ise valör dediğimiz renk



Resim 42: Kureyza Kabilesi Ile Müzakere
(Siyer-i Nebi'den).

ve leke pasajlarıyla formül güçlendirilmiştir. (Resim. 39)'daki at tasvirlerinde renk pasajlarıyla çizim güçlü kılınmış, oysa Siyer-i Nebi'deki at tasvirlerinde kontur çizgi daha da belirgindir.



X. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

15. Yüzyıl Türk Minyatür Ustalarından biri olan Nakkaş Osman At tasvirli minyatürleriyle Türk Minyatür Sanatına kesin biçimini verdiğini önceki sayfalarımızda değinmiştik.

Türkler Orta Asya'nın uçsuz bucaksız bozkırlarından çeşitli kültür ve medeniyete damgasını vurarak fethettiği ülkelerin sadece Coğrafik yapısını değil, aynı zamanda kültür ve sanatlarını da, ya etkilemişlerdir ya da o ülkelerin kültür ve sanatlarından etkilenecek Türk Sanatında Coğrafik bünyeye, uygun bir şekilde bazı değişimlere öncülük etmişlerdir. Mesela Orta Asya'daki Uygur fresklerinde görülen teknik, muhteva ve resim anlayışı Mavenaünnehir Bölgelerindeki Türk boylarının eserlerinden farklıdır. Gerek bölgesel farklılıklar, gerekse din değişimi gibi faktörler ister istemez Türk Sanatının çehresini değiştirmiştir. Buda ve Mani dinlerinin etkisinde kalıp eserini icra eden Türk Sanatkarı, IX. asırda İslamiyetin Türkler tarafından kabulü ile Türk ve İslam kültür ve sanatlarının birleşmesiyle yeni bir üslup ve anlayışa doğru gitmiştir. Bu asırdan sonra yapılan eserlerde İslam dininin felsefesi sanatçılarımız için bir düstur olmuştur.

Özünü Orta Asya'dan alan Türk Minyatürü, İslamiyetin kabul edilmesiyle daha da berraklaşıp, manalaşarak devam etmiş ve Selçuklu, Beylik Dönemi ve Osmanlı'ya kadar kendini geliştirerek bir geçiş hazırlığı devresi ile Fatih devrine gelinmiş, bu dönemden sonra da doruk noktasına ulaşarak klasik bir Türk resminin

ve minyatürünün doğması vesilesi hasıl olmuştur.

16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak çağıdır. Çeşitli ülkeler fethedilmiştir. Üç kıta coğrafyasından üzerinde güneş batmayan bir imparatorluk topraklarına sahip olan Osmanlı, sanatkarlarını da bu engin topraklar üzerinde ister istemez Osmanlı'ya has bir üslupla eserlerini icra etme şevki ve iradesine doğru yönlendirmiştir.

Nakkaş Osman bu dönemin büyük minyatür ustalarından biridir. Bu araştırmamızda Nakkaş Osman'ın yaptığı Minyatürleri bütünüyle ele almadık. Çünkü konumuz sadece Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde görülen at tasvirleri idi. 16. yüzyılda Nakkaş Osman tarafından yapılan ve de onun tarafından gerçekleştirildiğine inandığımız bazı at tasvirleri üzerinde izahatlarda bulunmaya çalıştık. Bu çalışmamızla Nakkaş Osman'ın at tasvirli minyatürlerinde görülen bazı hususları ondan önceki ve ondan sonraki sanatkarların minyatürlerinde görülen at tasvirleriyle mukayese etmeye çalıştık. Bu mukayeseler neticesinde birbirine benzeyen ve benzemeyen yönlerini araştırmamız içerisinde değinmeye çalıştıksa da genel bir sonuç ve değerlendirme olarak kısaca toparlamamızda fayda mülahaza etmekteyiz.

1. Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde görülen at tasvirleri sade çizilmişlerdir. İran menşeli minyatürlerde görülen aşırı süslemecilik veya Orta Asya menşeli minyatürlerde (at tasvirli) görülen aşırı stilizasyon ve deformasyon Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinde yoktur. Çünkü Nakkaş Osman at çizimlerini gerçeğe

yakın çizmeye özen göstermiştir. Burada "gerçeğe yakın" la kastettiğimiz atın genel duruşu ve hareketi ile ilgilidir. Yoksa fotografik bir at ile mukayese ettiğimizde elbette Nakkaş Osman'ın bir üslubu vardır. O da atlarının genelde gövdeleri tombuldur ve realiteye biraz şahsilik katarak üsluplaşmaya doğru gitmiştir.

2) Nakkaş Osman'ın minyatürlerindeki atlar fon ile kontrast bir armoni içerisinde gösterilmiştir. Oysa İran menşeli minyatürlerde, atlara ve figürlere gösterilen özen ve aşırı süslemecilik fona da yansımıştır. Böylelikle kontrast bir armoniden yoksun görülmektedir. Oysa ki, resmin temelinde kontrastlık mevcuttur. Kontrast (zıt) unsurların olmadığı bir resmin sanat değeri taşıdığını iddia etmek mümkün değildir. İran menşeli minyatürlerde atlı figürler fonun aşırı süslemeciliği ve renkçiliği içinde yok olurken, Nakkaş Osman'da ise mana kazanırlar. Çünkü Üstad Osman, fonu düz boyamayı tercih etmiştir. Aşırı süslemeciliğe gitmemiştir. Bütün mana ve ifade figürlere yansımıştır. Bu da Üstad Osman'ın kişiliğini ayırt eder.

3. Gerek Heşt Bihişt, gerek Ali Şir Nevai'nin Hünername'sinde yer alan minyatürlerdeki at tasvirleri dekoratif bir atmosfer içinde resmedilirken Nakkaş Osman'daki at tasvirleri Kütlesel ve anıtsal bir üslupla ifade edilmişlerdir. Yani fon ikinci planda kalmıştır. Bütün anlam ve ifade atlarda yoğunlaşmıştır.

4. Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinde kaynak düğümlenmesi (bağlanması) diğer makkaşlarınkinden farklı olup, uçları top şeklindedir. Oysa İran menşeli minyatürlerde daha farklı bir

düğümleme mevcuttur. Hatta Levni'nin minyatürlerinde çember şeklinde bir düğümleme görülmektedir. Bu ucu top şeklindeki kuyruk bağlanması sadece Nakkaş Osman'da tesadüf edilmektedir.

5. Nakkaş Osman'ın atlarında belirgin olan bir başka özellik de atların renkleridir. Atın doğal olarak görülen renkleri ziyadesiyle resmedilmesinin yanında mücerret bir renk anlayışıyla bazı atları maviye boyamakla yeni bir anlayış getirmiştir. Bu anlayış ondan sonraki sanatkarlar üzerinde de etki yapmıştır. Hatta Nakşi, Levni gibi sanatkarlar onun mavi atlarından ilham alarak kendi at tasvirlerinde de bu anlayışa doğru gitmişlerdir. Hatta 20. yüzyıldaki modern çağın sanatkarlarını da etkilediğini de söyleyebiliriz. (Franz March, Kandinsky vs.)

6. Nakkaş Osman'ın atlarında görülen bir başka özellik de atların ifadeleridir. Atların içinde bulunduğu fiziki ortam göz ve vücut hareketleriyle bir mana kazanır. Onun bu ifadeci tavrı kendinden sonraki sanatkarlara da misal teşkil etmiştir ki, Levni'nin atlarında da aynı tavrı hissetmemiz mümkündür.

7. Nakkaş Osman'ın at tasvirlerinde, günlük hayatta bile kullanılan binit takımlarını o dönemde göstermeye çalışmıştır. Tabi ki burada konunun durumuna göre icap ediyorsa göstermiş, icap etmiyorsa eserlerinde göstermemiştir. Bu binit takımları aşırı süslemecilikten uzak bir tavırla ve kendi üslup anlayışıyla bütünleştirerek eserlerinde vermeye çalışmıştır. Hatta Levni'nin atlarında görülen binit takımları ve at koşumları Nakkaş Osman'ın eserlerindeki benzemesi tesadüf değildir. Bu benzerlik-

lerle Levni'nin Üstad Osman'ın eserlerini iyice incelediğini ve etkisinde kaldığını söylememiz yanlış olmasa gerek.

8. Üstad Osman eserlerini bir kompozisyon dahilinde ifade ettiğini söyleyebiliriz. Kompozisyonu meydana getiren bütün unsurları eserlerinde görmemiz mümkündür. Yani hareket, ritm, denge, renk, desen, armoni bir terkiib dahilinde sunulmuştur.

Modern çağın büyük ustalarının ileri sürdüğü resim analizlerini ve tenkidlerini, Üstad Osman'ın at tasvirli kompozisyonlarında uyguladığımız zaman mükemmel ve şaheser eserler yarattığı görülmektedir. Bu da Üstad Osman'ın Türk Minyatür Sanatına kesin biçimin veren bir kompozisyon ustası olduğu düşüncesini hakim kılacaktır.

BİBLİYOGRAFYA

- AGAKAY (M.A.), Türkçe Sözlük, Ankara, 1959.
- AKALAY (Z), Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri, Sanat Tarihi Yıllığı, (1966-68), İstanbul, 1968.
- AND (M), Turkish Miniature Painting, İst. 1987.
- ARIK (R.O), Türk Sanatı, İstanbul, 1975.
- ARNOLD (T), Painting in İslam, Oxford, 1928.
- ARSEVEN (C.E.), Türk Sanatı Tarihi, İstanbul, 1970.
- ASLANAPA (O), Türk Sanatı, Osmanlı Devri Halıları, Çini ve Minyatür Sanatı, İst. 1960.
- ASLANAPA (O), Türk ve İslam Sanatı, İstanbul, 1975.
- ASLANAPA (O), Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı, (14.Y. y.) İstanbul, 1977.
- AT Türk Ansiklopedisi
- ATASOY (N), ÇAĞMAN (F), Turkish Miniature Painting, İst.1974.
- ATASOY (N), Türk Minyatür Sanatı Bibliyografyası, İstanbul, 1972.
- ATIL (E), Turkish Art, İstanbul, 1980.
- AYKUT (M), Soylu Resim Yolları, Ankara, 1978.
- BAILLY (A), Bizans Tarihi, İstanbul, 1975.
- BALTACIOĞLU (İ.H.), Türk Plastik Sanatları, Ankara, 1971.
- BANARLI (N.S.), Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, 1971.
- BİGALİ (Ş), Resim Sanatı, Ankara, 1984.
- BİLGİÇ (E), Sanat ve Cemiyet, Sanat Dergisi, Ankara, 1977.

- BOYAR (S.P.), Türk Ressamları, Ankara, 1948.
- CORCİ (Z), Medeniyet-i İslamiye Tarihi, 5. Cilt, (Çeviren: Zeki Magamiz), İst. 1323.
- ÇAĞMAN (F), Şehname-i Selimhan ve Minyatürleri, Sanat Tarihi Yıllığı 5, İst. 1972-73.
- ÇOKER (A), Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane, İstanbul, 1983.
- DEMİRİZ (Y), Türk Sanatı, Ankara, 1977.
- DİYARBEKİRLİ (N), Hun Sanatı, İstanbul, 1972
- EBERHARD (W), Çin Tarihi, Ankara, 1947.
- EBERHARD (W), At Yetiştirme, İlkü Dergisi, S. 92.
- ELÇİN (Ş), "Atların Doğuşları İle İlgili Efsaneler" Türk Folkloru Araştırma Dergisi, (Ocak, 1963).
- ELÇİN (Ş), "Türklerde Atın Armağan Olması", Türk Kültürü Araştırmaları, (Ankara, 1964).
- ERGİN (M), Dede Korkut Kitabı, İstanbul, 1971.
- ERZEN (N.S.), (Derleme), Resimde Doğu Merakı, Oryantalizm, Yeni Boyut Dergisi, Ankara, (Mart, 1984).
- ESİN (E), Ottoman Art at the Freer Gallery(1970-1971) İstanbul, 1971, (Freer Gallery'deki Osmanlı eserleri).
- ETHEM (H), Bir Atın Mezar Taşı Kitabesi, Türk Tarih Encümeni Mecmuası, (Mayıs,1925).
- ETTİNGHAUSEN (R), (Çev.:Sebahattin Eyüboğlu), Bir Yabancı Gözüyle Türk Minyatürü, Milliyet Sanat Dergisi, Nisan, 1977.
- GERMANER (S)- İNANKUR (Z), Oryantalizm ve Türkiye, İst.1989.

- GÖRSEL, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Resim ve Minyatür Sanatı, İstanbul, 1981.
- GÜVEMLİ (Z), Sanat Tarihi, İstanbul, 1968.
- İNAN (A), "Altay Dağlarında Bulunan Eski Türk Mezar Taşları", Ankara, 1968.
- İNAN (A), Eski Türklerde ve Folklorunda And, D. T.C.F. Dergisi, Nisan, 1938.
- İNAN (A), Tarihte ve Bugün Şamanizm, Ankara, 1972.
- İNAN (A), Eski Türk Dini Tarihi, İstanbul, 1976.
- İPŞİROĞLU (M.Ş.), İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973.
- İLİSULU (A), "Ata Sporumuz Cirit", Töre Dergisi, Ekim, 1978.
- KABAKLI (A), Türk Edebiyatı, İstanbul, 1978.
- KARAHAN (İ), "Urfa'da Gölden Çıkan Su Aygırı Efsanesi", Türk Folklor Araştırmaları, S. 29.
- KARAMAĞARALI (B), Ahlat Mezar taşları, Ankara, 1972.
- KARAMAĞARALI (B), Ahlat'ta Bulunan Tümülüs Tarzındaki Türk Mezarları", Ön Asya, S. 5, 1970.
- KARAMAĞARALI (B), Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler, Ankara, 1984.

- KARAMAĞARALI (B), Sivas ve Tokat'taki Figürlü Mezar Taşlarının Mahiyeti Hakkında", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, S. 2, 1970.
- KAYHAN (K), İzahlı Sanat Şaheserleri, Bursa,1970.
- KINAY (C), Sanat Tarihi, Ankara, 1977.
- KOÇU (R.E.), "Türk Tarihi ve Edebiyatında At", Tarih Dergisi, Eylül, 1950.
- KUBAN (D), 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, İstanbul, 1973.
- KUTUB (M), İslam Düşüncesinde Sanat, İstanbul, 1970.
- KÜHNEL (E), Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür, (Çev.: Yekin Özgü), Ankara, 1952.
- MAHMUT (K), Divan-ı Lügat'it-Türk
- MASSIGNON (L), (Çev.: Burhan Toprak), İslam Sanatlarının Felsefesi(Din ve Sanat), İstanbul, 1937.
- MERİÇ (R.M.), Türk Nakış Sanatı Araştırmaları, Ankara, 1953.
- NECİP ASIM, Celalüddin Harzemşah, İstanbul, 1934.
- ORKUN (H.N), Eski Türk Yazıtları, İstanbul,1936.
- ÖGEL (B), Türk Kültür Tarihine Giriş,İst.1978.

- ÖGEL (B), Türk Kültürünün Gelişme Çağları, İstanbul, 1971.
- ÖNDER (M), Aldı Sözü Anadolu, Ankara, 1976.
- ÖZSEZGİN (K), Sanat Üzerine Yazılar, İstanbul, 1980.
- ÖZTELLİ (L), "At Hakkında Bir Yarışma", Türk Folklor Araştırmaları, Nisan, 1950.
- RADLOFF (W), Sibirya'dan (Seçmeler), İstanbul, 1976.
- RASONYI (L), Tarihte Türklük, Ankara, 1971.
- RENDA (G), İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki Züdbet-üt Tevarih'in Minyatürleri, Sanat Dergisi, Ankara, 1977.
- ROGERS (J.M)-WART (R.M), Süleyman the Magnifuct,
- SALADİN (H), Manuel d'Art Musulman, T.1, Architecture, Paris, 1907.
- SEVGEN (N)- "Anadolu'da At ve Koyun Motifli Mezar Taşları" Toprak Mahsülleri Ofisi Dergisi, S:1, 1953.
- STRZGOWSKİ (J),
- GLÜCK (H), KÖPRÜLÜ (F), (Çev.: A.Cemal Köprülü), Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi, İstanbul, 1974.
- SÜMER (M), Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan 16. Y.y. Ait Problemlerli bir Grup Yazma. Sanat Tarihi Yıllığı 8, İstanbul, 1978.
- SÜMER (F), Türklerde Atçılık ve Binicilik, İstanbul, 1983.
- ŞEHİSUAROĞLU (H.Y.), Eski Türk Sanatları, İstanbul, 1960.
- ŞEKERÇİ (O), İslam'da Resim ve Heykel'in Yeri, İstanbul, 1974.

- TANSUĞ (S), Sanata Yaklaşım, İstanbul, 1976.
- TANSUĞ (S), Sanatın Dili, İstanbul, 1976.
- TOĞAN (Z.V.), Unami Türk Tarihine Giriş, İstanbul, 1970.
- TOPRAK (B), Sanat Tarihi, İstanbul, 1963.
- TUNALI (İ), Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, 1981.
- TURAN (O), 12 Hayvanlı Türk Takvimi, İstanbul, 1941.
- TURAN (O), Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti, İstanbul, 1962.
- UÇAR (N), Türklerde At Sevgisi, Yıllar Boyu Tarih Dergisi, Haziran, 1983.
- URAZ (M), "Türk Mitolojisinde ve Folklorunda Atlar". T.K.A. Temmuz, 1978.
- ÜNSAL (B), Turkish Islamic Architecture, London, 1959.
- ÜNVER (A.S.), Ressam Nigarı, Hayatı ve Eserleri, İstanbul, 1949.
- WOLFFLİN (H), (Çev.: Hayrullah Örs), Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul, 1973.
- YALMAN (A.R.), Cenupta Türkmen Oymakları, Ankara, 1977.
- YETKİN (S.K.), İslam Ülkelerinde Sanat, İstanbul, 1974.