T.C
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI (MİNYATÜR) ANA SANAT DALI

SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER BAĞLAMINDA FATİH DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNİN TEKNİK ÇÖZÜMLEMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ASİYE YAMAN

110301017

Danışman

Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI

İstanbul 2015

T.C
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI (MİNYATÜR) ANA SANAT DALI

SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER BAĞLAMINDA FATİH DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNİN TEKNİK ÇÖZÜMLEMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ASİYE YAMAN

110301017

DÜZELTİLMİŞ TEZ

Bu tez 16/04/2015 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI	**Prof. Dr. F. Banu MAHİR**	**Prof. Dr. Aydın UĞURLU**
(Başkan)	**(Üye)**	**(Üye)**

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkasının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversitede ya da başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Asiye YAMAN

10 Nisan 2015

DÜZELTME METNİ

1. Tez başlığı değiştirilmiştir.
2. Özet, önsöz, içindekiler bölümleri yeniden düzenlenmiştir.
3. Tezin bütünündeki yazım ve dilbilgisi hataları tashih edilmiştir.
4. Tezin Bibliyagrafyasına istifade edilen yeni kaynaklar eklenmiştir.
5. Siyah Kalem adlı bölüm kaldırılmıştır.
6. Elde edilen yeni görseller teze ilave edilerek açıklayıcı bilgiler ayrıca verilmiştir.

ÖZET

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethiyle başlayan yeni dönemde, içeride ve dışarda birçok yenilik hareketinin ortaya çıktığı görülmektedir. Her alanda kendini hissettiren bu yenileşme, kültür ve sanat ortamında da kendini göstermiştir. Fatih gibi bir cihan sultanının bilim ve sanata olan ilgisi ve merakı, Osmanlı kültürünün kapılarını Doğu ve Batı kültürlerine açmasında önemli rol oynamıştır.

İstanbul'un fethinden önce Edirne sarayında bir nakkaşhanenin varlığı bilinmektedir. Fetihten sonra ise Topkapı Sarayı'nın (yeni saray) yakınlarına bir nakkaşhane yapılmış, bu nakkaşhanelerde fethedilen bölgelerden getirilen sanatçılar ile yerli sanatçıların ortak çalışması sonucunda *Osmanlı minyatür sanatı* kendi ekolünü oluşturmuştur. Dönemin minyatürlü el yazmaları incelendiğinde metine bağlı, sakin, dingin bir resim dilinin oluştuğu görülür. Bu çalışmada, oluşum süreci dahilinde Osmanlı minyatürünün hangi ekollerden etkilendiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Fatih nakkaşhanelerinde yazılmış eserlerin, yurt dışı kütüphanelerine nasıl çıkarıldığı bilinmemekte olup, döneme ait değerlendirilecek eser sayısı bir elin parmaklarını geçmemektedir.

Bu döneme ait olan eserler üzerinde yapılan çalışmalarda, üslup birliğinden söz edilebilir. Kolofonu belli olmayan TSMK'da R.989 numarada kayıtlı olan *Külliyat-ı Kâtibi* adlı yazmadaki minyatürlerin, Fatih nakkaşhanesi ürünü olan ve halen Oxford Bodlein Library'de bulunan Tebrizi'ye ait *Dilsûzname* adlı küçük boyutlu eserdeki minyatürler ile oldukça benzerlik göstermesi dikkat çekmiştir. Bu benzerlikten dolayı *Külliyât-ı Katibî* adlı yazmanın, Fatih Nakkaşhanesinde hazırlanmış olduğu kanısına varılmıştır. Osmanlı minyatür üslubunun anlaşılması açısından, bu iki yazma minyatürleri oldukça önem taşımaktadır. Bu araştırmalar geçmişten gelen kültürel mirasımızın öneminin kavranmasına ve buna sahip çıkma liyakatına ulaşmamıza vesile olmaktadır.

Çalışma, giriş bölümünden sonra, beş ana başlık altında toplanarak, birinci bölümde minyatür sanatının oluşumu ve tarihçesi İslâm'da minyatür sanatı, İslâm da resim yasağı konularına yer verilmiştir. İkinci bölümde Doğu medeniyetinin 15. yüzyılda minyatür sanatında geldiği nokta ile Batı'da minyatür, dönemler, ekoller, eserler ve nakkaşlar ele alınmıştır. Üçüncü bölüm Fatih dönemine gelinceye kadar minyatür sanatının hangi süreçten geçtiği konusuna değinilmiştir. Dördüncü bölüm ise Fatih dönemi yazmalarındaki Osmanlı üslubunun oluşmasını sağlayan minyatürlerin üslup analizi yapılmıştır. Beşinci bölüm ise Fatih dönemi portreciliğine ayrılarak, portrelerde doğu ve batı etkisi tahlil edilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Fatih Dönemi, Minyatür, Osmanlı minyatür üslubu, Tasvir, Doğu-Batı Minyatür Ekolleri, Portre.

ABSTRACT

The New Era began with the conquest of İstanbul by Mehmed the Conqueror and is seen as the emergence of a new movement. Each field in the reform movement has showed itself as a cultural and artistic environment. A world with extreme devotion to the science and art of the Ottoman sultan of the conqueror has opened the doors to the eastern and the western culture which played an important role.

The presence of a nakkaşhane in Edirne Palace was known before the conquest of İstanbul. A new nakkaşhane was made closer to the Topkapı Palace. This atelier, as a result of joint work of local artist and artists brought from the conquered regions were depicted in art. Ottoman miniature art was created with its own style. In this study, calm, serene, composed of a pictorial language that depends on the text in writing, which is intended to reveal the affected schools during the formation of this Picture language.

Conqueror of the works were written in the atelier due to the presence of foreign libraries and the number of work was assessed for the period that did not exceed on hand.

Studies on existing works of this perid may be mentioned as a stylistic unity. Writing a non-stylistic similarity and colophony is determined by taking a particular affinity into consideration. This writing is located in Oxford Bodlein Library that shows the analysis of miniature in smaller size work from Tabriz which belongs in Dilsuzname, TSMK R.989 registered with Külliyat-ı Kâtibî. It is very important for the understanding of the Ottoman miniature style. The two miniature was found to be the work of two miniaturists.

This period has been researched carefully with a lot of effort put from our precious teachers explaining the importance of our cultural haritage from the past.

After the introduction, our study is collected under five main headings. In the first part of the definition is the painting of İslâmic miniature of art and the history that was briefly forbidden in İslamic issues. In the second part of miniature art patronage the Eastern civilizations has made a process in the 15th century miniature art, schools, monuments and muralists that was targeted to be explained by considering the effects of the Ottoman miniature art more comfortably. The third part of miniature art was not discus-

sed until the Conqueror. The fourth section analyzes the miniature style that allows the formation of Ottoman style that was made in writing during Fatih's period. The fifth section was divided into Fatih's portrait which was influenced from the East and the West.

KEY WORDS: Fatih Period, Miniature, Ottoman miniature style, İllustration, East-West miniature schools, Portraid.

ÖNSÖZ

"Seçilmiş Örnekler Bağlamında Fatih Dönemi Minyatürlerinin Teknik Çözümlemesi" başlığını taşıyan çalışmanın, bu dönemde yaşanmış olan yeni bir çağın başlangıcının getirdiği kültürel açılımın, minyatür sanatına nasıl yansıdığını, bu yansımanın sonucunda ortaya çıkan bir ekolün başlangıcındaki etkileşimlerin açıklanarak, bu sanata gönül vermiş sanatçılar için bir kaynak olması hedeflenmiştir.

Araştırma süresince bazı sorunlarla karşılaşılmıştır. Bunlar arasında en önemlisi yurt dışı kütüphanelerde yer alan minyatür örneklerinin yayımlanmış fotoğraf ya da dijital görüntülerinin elde edilememesi olmuştur. Bu eksikliği ise araştırmalar sonucu ulaşabildiğim kaynaklardan olan, Nurhan Atasoy'un minyatür arşivinin yer aldığı *Turkish Cultural Foundation adlı* internet sitesinden, Venedik nüshası minyatürleri alınarak tez içinde kullanılmıştır. Serpil Bağcı'nın doktora tezi olan "*Minyatürlü Ahmedi İskendernameleri: İkonografik Bir Deneme"* çok yararlandığım bir çalışma olmuştur. Sayın Nurhan Atasoy ve Serpil Bağcı'ya bize bu kaynakları sundukları için müteşekkirim.

Birçok kütüphanedeki eserler incelenerek 15. yüzyıl minyatürlerin hangi resim okulunda yapıldığı, üslupları hakkında bilgi ve belgelere ulaşıldı. Dönemin minyatür ustalarının muhteşem eserler ortaya koydukları görülmüştür.

Çalışmada yer alan minyatürlerin analizi için yapılan çizimlerde figürler ve objeler numaralandırılmış olup, çözümleme esnasında renk ve diğer unsurlardaki numaralar çizimlere bağlı olarak kullanılmıştır.

Tez çalışmalarımda özellikle minyatür analizlerinde desteklerini esirgemeyen Öğr. Gör. Betül Bilgin'e, çalışma yöntemi belirlemede hocam Prof. Dr. M. Hüsrev Subaşı'na, eksik ve noksanların telafisinde yakın desteği için hocam Prof. Dr. Banu Mahir'e teşekkürlerimi sunuyorum.

TSMK'daki belgelere ulaşmamda kolaylık sağlayan Zeynep Çelik Atbaş'a, maddi manevi destekleri sebebiyle eşim ile oğullarım, annem ve babama ayrıca minnettarım.

İstanbul 2015 Asiye YAMAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET I
ABSTRACT II
ÖNSÖZ III
İÇİNDEKİLER IV
KISALTMALAR VI
GİRİŞ 1

1. MİNYATÜR SANATININ OLUŞUMU VE TARİHİ GELİŞİMİ 3
1.1. Minyatür Sanatına Genel Bakış 3
1.2. Türk Minyatür Sanatının Tarihçesi 3

2. FATİH DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNE ETKİ EDEN EKOLLER 6
2.1. Doğu Ekollerinden Timurlu Dönemi (1405- 1447) 6
2.1.1 Şiraz Üslubu 6
2.1.2 Herat Üslubu 7
2.1.3 Türkmen Devri Minyatür Sanatı 13
2.1.3.1. Karakoyunlu Devri (1350 civ.-1467) 13
2.1.3.2. Akkoyunlu Devri (1467- 1500) 15
2.2. Batı Ekollerinde Minyatür, Rönesans Dönemi ve Gentille Bellini 18

3. 15. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜR SANATI 22
3.1. Osmanlı Erken Döneminde Minyatür 22
3.2. Fatih Sultan Mehmed ve Sanat'a Bakışı 26
3.2.1. Fatih Sultan Mehmed'in Hayatı 26
3.2.2. Fatih Döneminde Kültür ve Sanat 32
3.2.3. Fatih'in Davet Ettiği Avrupalı Ressamlar ve Osmanlı Sanatına Etkileri 33
3.2.3.1. Bellini'nin Fatih Portresi 36

4. FATİH DÖNEMİ MİNYATÜRLÜ YAZMALARI VE SEÇİLMİŞ BAZI MİNYATÜR ÖRNEKLERİNİN TEKNİK ÇÖZÜMLEMESİ (1416-1481) **40**
4.1. Ahmedî'nin İskendernâmesi 40
4.1.1. Paris (PBNF) Nüshası 45
4.1.1.1. Yazmanın Tanımı 45
4.1.2. Venedik (VBNM) Nüshası 48
4.1.2.1. Yazmanın Tanımı 48
4.1.2.2. Yazmanın Minyatürleri 53
4.1.2.3. Çözümlemesi yapılan Minyatürler 95
4.1.2.3.1. 63 No' lu Minyatürün Çözümlemesi 96
4.1.2.3.2. 26 No' lu Minyatürün Çözümlemesi 118
4.1.2.3.3. 30 No' lu Minyatürün Çözümlemesi 132
4.1.2.3.4. 2 No' lu Minyatürün Çözümlemesi 138
4.1.2.3.5. 3 No' lu Minyatürün Çözümlemesi 149
4.1.2.3.6. 50 No' lu Minyatürün Çözümlemesi 152
4.1.3. St. Petersburg (SPIOS) Nüshası 155
4.1.3.1. Yazmanın Tanımı 155
4.1.3.2. 140b sayfasındaki Minyatür Çözümlemesi 156
4.1.4. Berlin (BPSB) Nüshası 160
4.1.4.1. Yazmanın Tanımı 160
4.2. Tebrizî'nin Dilsûznâmesi **161**
4.2.1. Yazmanın Tanımı 161
4.2.2. Minyatürlerin Çözümlemesi 163
4.2.2.1. Sevgililerin Vedası 164
4.2.2.2. Şah Nevruz'un Eğlenmesi 169
4.3. Külliyât-ı Kâtibî **173**
4.3.1. Yazmanın Tanımı 173
4.3.2. Minyatürlerin Çözümlemesi 173
4.3.2.1. Sultanın Eğlenmesi 173
4.3.2.2. Eyüp ve Salman'ın Sultanın Meclisinde Bulunmaları 187

4.4. Cerrahiyyetü'l-Haniyye.....**204**
4.4.1. Yazmanın Tanımı 204
4.4.1.1. Paris Nüshası Minyatürleri Üslup özellikleri.....205
4.4.1.2. Ali Emiri Nüshası Minyatürleri Üslup Özellikleri 206

5. FATİH DÖNEMİ PORTRECİLİĞİ **209**
5.1. Sinan Bey'in Fatih Portresi.....210
5.2. Şiblizâde Ahmed ve Fatih Portresi 217
5.3. Fatih Madalyonları.....226

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ **229**
KAYNAKÇA **232**
EK/Eser Raporu.....**238**
Külliyât-ı Kâtibî adlı esere ait bir minyatürün yorum kopyası……...238
Sinan Bey'in Fatih Portresi……...239
Ek 1. Külliyât-ı Kâtibî Minyatürü, Yorum Kopyası.....240
Ek 2. Fatih'in Sinan Bey Portresi, Yorum Kopyası.....241

KISALTMALAR

AKM	Atatürk Kültür Merkezi
AEMK	Ali Emiri Millet Kütüphanesi
a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
bkz.	Bakınız
BPSB	Berlin Preussischen Staatsbibliothek
c.	Cilt
Ç.	Çizim
Çev.	Çeviren
h.	Hicri
HÜ	Hacettepe Üniversitesi
İSAM	İslam Araştırma Merkezi
İÜ	İstanbul Üniversitesi
İÜEF	İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
İTTE	İstanbul Tıp Tarihi Enstitüsü
m.	Miladi
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
Mad.	Madde
NYMMA	New York Metropolitan Museum Art
OBL	Oxford Bodlein Library
PBN	Paris Bibliotheque National
p.	Page (sayfa)
Res.	Resim
SPIOS	St. Petersburg
s.	sayfa
sy.	Sayı
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TİEM	Türk İslam Eserleri Müzesi

TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TSMK H	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümü
TSMK R	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Bölümü
TTK	Türk Tarih Kurumu
VBNM	Venedik Biblioteca Nazionale Marciana
Yay.	yayınlayan, yayınları
y.	yaprak
yy.	yüzyıl

GİRİŞ

Osmanlı Devletinin gücünü, dünya coğrafyasına ispat ettiği bir dönem ve yeni bir çağın başlangıcı olarak 15. yüzyıl, her anlamda Türk dünyası için yeniliğe açılan bir başlangıç olmuştur. Elbette bunun, İstanbul'u feth eden Fatih Sultan Mehmed'in derin öngörüsü ve doğru stratejisinin bir ürünü olduğu aşikârdır. İlim ve sanata olan yoğun ilgisi O'nu hem dünyevî hem de uhrevî anlamda dünya lideri olma vasfına eriştirdiğini, döneminde uyguladığı devlet politikasından anlıyoruz.

Taassup içinde olmaması, doğu ve batı dünyası gelişmelerine açık olması ve her türlü gelişmeyi kendi coğrafyasına taşımayı kültür politikası olarak benimsediği görülmektedir. Bunun ispatı ise bu bölgelerden devrin en ünlü sanatçılarını, ilim adamlarını ülkesine davet etmiş olup, onlardan birçok alanda faydalanılmış olmasıdır. İlim ve sanat adamlarına, sağlanan imkânların fazla olması cezbedici görünse bile tek amaç bu olmasa gerek. Fatih'in sânat ve bilim ile hemhal olması, dışardan gelen ilim ve sanat erbabı ile bizzat kendisinin ilgilenmesi, karşılıklı kültür alış verişinde önemli sebeplerden biri olmalı.Bu sanatçıların katkıları ile kültür ve sanat açısından Doğu ve Batı sentezi oluşturularak, özellikle tasvir alanında Osmanlı üslubunun temelleri atılmıştır.

Türk minyatür sanatının kendine özgü en karakteristik üslubunun oluştuğu bu devirde fethedilen bölgelerde batı ve doğu gelenekleri bir arada barındırılmıştır. Türkler tarih boyunca hüküm sürdükleri bölgelerde geleneksel kültürleri ile birlikte sanat ve uygarlıklarını da o bölgeler taşımışlardır.

Osmanlı döneminde minyatür, el yazmalarında kullanılan, saraya bağımlı bir sanat olarak üç yüz yıl gibi uzun bir süre ürünler vermiştir. Günümüze gelen ilk örnekler ise Fatih Sultan Mehmed dönemine ait yazmalardaki minyatürlerdir. Osmanlı kültür ve medeniyetinin ihtişamını, geleneğinin ne denli köklü temellere dayandığını belgeleyen kaynaklar arasında bir saray sanatı olan minyatür, daha sonraki dönemlerde resim sanatının gelişimine yön vermiştir. Sürekli büyüyen Osmanlı coğrafyasında birçok sanatçı yetişmiş, dışarıdan getirilen sanatçılar ile minyatür sanatı oldukça gelişme göstermiştir.

Osmanlılar minyatüre yeni bir anlatım ve konu çeşitliliği getirmişlerdir. İslâm coğrafyasında görülen edebî konuların yanında Osmanlı Devleti'nin gücünü anlatan tasvirlerde savaşlar, seferler, ihtişamlı saray törenleri yansıtılarak bir nevi tarih belgesi arşivi oluşturulmuştur.

Minyatürde konular ile konuların ele alınışı, doğanın tasvir edilişi de diğer İslâm okullarından farklılık gösterir. Doğanın renklendirilmesinde göz alıcı renklerden kaçınılmış, abartılı süslemelerden uzak durulmuş bir üslup takip edilerek özgün resim dili ortaya çıkmıştır.

Yabancı etkilerden arınarak özgün tarzlarını oluşturan ve Türk ruhunu yansıtan betimlemeler, Osmanlı minyatür sanatını örnek bir konuma getirmiştir. Bu ihtişamlı sanat, 18. yüzyıl sonlarında yenilikçilik akımı doğrultusunda Batı sanatına duyulan ilginin artması ile sönmeye yüz tutmuştur. 20. yüzyılın başlangıcından itibaren bu alanda yetişen değerli araştırmacıların ciddî gayretleri neticesinde yeniden canlanmaya başlamış, layık olduğu itibara kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Geleneksel Türk sanatlarına gönül veren bir öğrenci olarak, yüksek lisans tez konusunda Osmanlı minyatür sanatının başlangıcı sayılabilecek 15. yüzyıl Fatih dönemi minyatürleri üzerinde araştırma ve incelemenin tercih edilmiş olmasının nedenlerinden biri, köklü kültür birikimlerimizden olan minyatür sanatı temellerini,teknik ve üslup açısından hangi ekollerin öncülüğünde oluşturduğunun anlaşılması olmuştur.

Bu dönem minyatür sanatçılarına dışarıdan gelen etkinin boyutu incelenerek, İslâm'da resim yasağı gibi bir inanışın da varlığı ile minyatür sanatının gelişmesindeki ana unsurlara, günümüze değin özgünlüğünü yitirmeden nasıl gelebildiği konusuna, izlenen metotlar ve ekoller, nakkaşlar konunun bütünü içerisinde ele alınmaya çalışılacaktır.

Yüksek Lisans dönemi içerisindeki kısıtlı zamanda yoğun bir çalışma ve araştırma ile muhtelif kütüphanelerdeki kaynakların ışığa altında tez konusu ile ilgili bilgi ve belgeler toplanarak bir çalışma yöntemi geliştirildi. Nurhan Atasoy'un "*Türk Minyatür Sanatı Bibliyografyası*" ileBanu Mahir'in"*Osmanlı Minyatür Sanatı*" adlı eseri çalışmada referans olmuştur.

Filiz Çağman, Serpil Bağcı, Günsel Renda ve Zeynep Tanındı'nın ortak hazırlamış olduğu "*Osmanlı Resim Sanatı*", Güner İnal'ın "*Türk Minyatür Sanatı*" adlı eserleri minyatür alanında aydınlatıcı bilgiler sunmaktadır.Araştırma esnasında yukarıda bahsedilen eserler haricinde pek çok kitap, makale, tez ve yayın taranmış, konuyla bağlantılı bilgiler çalışmada yer almıştır.Birçok minyatürlü yazmanın, yurt dışındaki çeşitli kütüphanelerde olduğu görülmüştür. Görsellerin orjinallerine ulaşılamadığından dolayı, daha önce çalışılmış bir tez olan Serpil Bağcı'nın, "*Minyatürlü Ahmedî İskendernâmeleri: İkonografik Bir Deneme*" , adlı çalışmasındasiyah-beyaz olarak yer alanminyatür görsellerinden yararlanma yoluna gidilmiştir.

Bu döneme ait minyatürlü yazmalardan *Külliyât-ı Kâtibî* görselleri ve *Fatih portreleri,* TSMK'dan temin edilmiştir.

Yazmalarda yer alan minyatürler arasından, Osmanlı üslubunun temelini oluşturanörnekler seçilmiş, teknik çözümlemeleri içinde ayrıcaçizimleri yapılmıştır.Minyatürler analiz edilerek etkilendiği üslup tespit edilmeye çalışılmıştır.

1.MİNYATÜR SANATININ OLUŞUMU VE TARİHİ GELİŞİMİ

1.1. Minyatür Sanatına Genel Bakış

Yazma eserler, tarihe ışık tutan kaynaklar olması nedeni ile her dönemde önemini korumuştur. El yazmaları, matbaanın icadından önce genel olarak her coğrafyanın özgün dilinde ya da başka dillerde birçok nüshaları yazılarak günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Bu yazma eserlerdeki olayları görselleştirerek yapılan kitap resimlerine *minyatür* denilmektedir.[1]

Genel anlamda minyatür, el yazması kitapları süslemek için sulu boya ile yapılan, kitap metinlerinde yer olan olayları anlatan figüratif resimlerdir.

Minyatür kelimesi, Ortaçağ Avrupası'nda hazırlanan elyazmalarının bölüm başlarında metnin ilk harfinin etrafına kırmızı ile yapılan süslemeye Latince *minium* denilmesinden esinlenmiş, Türkçe, Arapça ve Farsçada karşılığı olmayan bu kelime, Türkçeye Batı dillerinden girmiştir. Osmanlı dönemi kaynaklarında ise minyatür kelimesinin yerine *tasvir* veya *nakış* sözcüğü, minyatür sanatçısına da *nakkaş* veya *musavvir* adı verilmiştir.[2]

Doğu ülkelerinde çok yaygın kullanım alanı bulan bu kitap resimleri oldukça gelişmiş, Osmanlı sanatçıları da kendi üsluplarını oluşturarak çok güzel eserler vermişlerdir.

Minyatür sanatının kendine has özellikleri vardır. En önemli özelliklerinden birisi, anlatılmak istenen konunun eksiksiz olarak aktarılmakta ve metine bağlı olmasıdır. Bu nedenle minyatür sanatında perspektif kullanılmaz. Uzaklık ve boy, renk veya gölgelerle belirtilmez; minyatürler ışık, gölge, duygu ve perspektifi olmayan resimlerdir. Figürler birbirini kapatmayacak şekilde dizilir, şahısların boyutu önemlerine göre tespit edilir.

Minyatür Sanatının doğudan batıya, batıdan doğuya mı geçtiği konusu sanatçılar arasında çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Doğu ve Batı da resim sanatı yönünden aynı amaca hizmet etmek için oluşturulmuş olduğu kesindir. İçerik ve üslup olarak birbirinden ayrılırlar. Kitap resmi olması nedeniyle boyutları küçük tutulması ortak özellikleridir.

1.2. Türk Minyatür Sanatının Tarihçesi

Türkler, diğer milletlerin aksine tarihi ve kültürel kimliklerini, sahip oldukları coğrafyanın dışında, olayların, sebeplerin yol açtığı birikimi bir araya getirmek sureti ile ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Oysa diğer uygarlıklar içinde bulundukları coğrafyalarda var oldukları için kendi değerlerini, ulusal kimliklerini oluşturabilmek açısından zorlanmamışlardır.

---

[1]Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004, s. 15.
[2]Banu Mahir, "Minyatür" mad.*,İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, İstanbul2005, c.30, s. 118.

İslâmiyet'ten önceki Türklerin tarih sahnesine ilk çıkışları, Çin kaynaklarına göre, milattan önce bininci yılda kuzeybatı Çin'de görülen Asya Hunları ile başlamıştır.

Türkler, Orta Asya, Sibirya ve Balkanlar gibi büyük bir coğrafyada, gelenek, görenek ve kültürel gelişimlerinin sürdürerek, günümüze değin Türk kimliklerinin hamisi olmuş bir millet statüsünde tarih sahnesinde yerini almıştır.

Araştırmacılar tarafından Türk minyatürünü iki bölümde incelemenin gerektiği savunulmuştur. Türklerin İslâmiyet'i kabul etmeden önceki devreye ait yazmalardaki minyatürler, Uygur prens ve prensesleri ile Mani ve Uygur rahiplerini canlandıran tasvirler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli kültür ve dinlerin etkili olduğu bir ortamda yapılan minyatürler üslup bakımından oldukça zenginlik ve farklılık göstermelerinden dolayı ilk dönem olarak belirlenmiştir. Orta Asya'da Türklerin tarih sahnesine çıkması ile başlayıp günümüze kadar birçok gelişme göstererek gelen Türk Minyatür Sanatı, niteliğini el yazma eserlerde bulunan tasvirlerden almıştır.

Ne yazık ki Türk minyatür sanatının 13. yüzyıla kadar olan gelişimini gösteren örnekler kaybolmuş, günümüze ulaşamamıştır.[3]

Orta Asya'da bulunan minyatürlerin üslubunu, Türkler vasıtası ile etkilerinin İslâm minyatürlerinde varlığını sürdürmesi 15. yüzyıla kadar dayanmaktadır. İran ve Çin'de minyatür sanatının gelişmesi, Uygurlu nakkaşların bu ülkelere giderek sanatlarını bu ülkelerde uygulamaları ile başladığı bilinmektedir.

Uygur minyatürlerinde kompozisyonlar incelendiğinde, tasvirlerin sıralama halinde ve simetrik bir düzeniçinde yapılmış olduğu görülür. Koyu mavi ile kırmızının çok kullanıldığı parlak renkler minyatürlerindikkat çekici özellikleri olarak göze çarpmaktadır.[4] Uygur minyatürlerininİslâm minyatürlerinin temeli olduğu anlaşılmıştır.

İslâm kültüründe minyatürün çıkış noktası Abbasi yazma eserleri ile başlamaktadır. Emevi devleti, Roma ve Bizans geleneklerinin etkisindeki resim sanatı anlayışına sıcak bakmamıştır. Bu dönmede bazı mimari yapılarda görülen resimler, Abbasi kültüründe, mimariden kitaplara geçmeye başlamıştır. Çevirileri yapılan antik döneme ait eserler, dönemin sevilen edebiyat eserleri yanında tasvirlerle süslenmeye başlamıştır.[5] Abbasi ve Samanoğulları sarayları için resimli el yazmalarının üretildiği Musul, Bağdat ve Şam önemli ekollerin oluştuğu sanat merkezleri haline gelmiştir.

İslâmiyet'ten sonra Türklerde minyatür sanatına değinecek olursak,Karahanlı Devletinin (840-1212) İslâm dinini kabul etmesi ile İslâm'ın yayılmasına oldukça büyük katkıları olmuştur. Türklerin kültürel gelişim göstermesinde İslâm dininin ilime oldukça önem

[3]www.istanbul.edu.tr, 12.04.2008.
[4]Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı El Kitabı*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul 1993, s.13.
[5]Banu Mahir, *a.g.e.*, s. 16-17.

vermesi etkili olmuştur. İslâm âleminin her yerinde egemen olmaya başlayan Türkler gittikleri, fethettikleri her bölgede kültürel izler bırakmışlardır.

İslâm dünyasında resim dendiğinde minyatür algılanmalıdır. Mimarilerde yer alan süslemelerin dışında kalan resim sanatı,varlığını İslâm ülkelerinde göstermemiştir. Bundan dolayı İslâm dünyasında resim sanatını minyatür temsil eder. Aslında resim sanatının amacının süsleme olmadığı,eserde yer alan metini anlatmak için yapıldığı, yazmalarda yardımcı bir unsur olarak yer almış olması, bağımsız bir anlatım gücüne ve kendine özgü bir estetiğe sahip olduğunun göstergesidir.[6]

İslâm sanatının bilinen ilk minyatürlü yazmaları 9. yüzyıl sonundan, Mısır'da Fayyum ve Fustat'ta bulunan ve Fâtımî hanedanlığı dönemine ait olduğu düşünülen çeşitli resimlerin varlığı ile bilinmektedir. Bu resimler 10. Ve 11.yüzyıllarda da kitap sanatının varlığını ispatlamaktadır.

Türklerin, İslâm âleminin hemen her yerine hâkim olmaya başladıkları dönemlere rastlayan,İslâm sanatının gelişip olgunlaşması l2.yüzyıl sonrasına raslamaktadır. "Minyatür sanatının gelişimi genellikle devlet ya da hanedan adlarına göre saptanmış olup, ekoller de bu sanatın geliştiğ merkezlere göre adlandırılmıştır".[7]

Selçuklu Türkleri'nin Maveraünnehir'den ön Asya'ya gelmeleri İslâm tarihi açısından yeni bir devrin başlangıcı olmuş, Suriye ve Anadolu'ya yayılmalarıyla birlikte İslâm minyatürleri üzerinde Türklerin etkisi artmıştır.[8]

Birçok yorumlara konu olan İslâm'da tasvir yasağının ana kaynağını hadislerden aldığı görüşü hâkimdir. Kur'an'da kesin bir emir bulunmamakla beraber, tasvir, resim ve heykeli yasaklayan hadisler bulunduğu gerçeği kabul edilmelidir.

Bazı araştırmacıların bu konuda oldukça taassup içinde bulunmalarından dolayı, kimi sanatçılarında bu bakışın puta tapma olgusundan dolayı böyle bir yasağın söz konusu olabileceği görüşü ile farklı yorumlar yüzyıllar boyunca yapılıp durmuştur.

Ne kadar farklı şekillerde yorumlanırsa yorumlansın, tasvir yasağı etkili olmuş müslüman sanatçılar figür tasvirinden kaçınmışlardır. Esasen bu yasağın arkasında putperestliğe karşı bir mücadele söz konusu olduğu düşünülmelidir. Hz. Peygamber'in Mekke'yi fethi ile ilk işi Kâbe'deki putları kırmak ve resimleri sildirmek olmasıda bunun ispatı olmalıdır.

İslâm'ın ilk yüzyıllarında resim yasağı uygulanmamıştır. Bunun sebebi ise İslâm dinini tebliğ aşamasında fethedilen yeni ülkelerde, yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim gele-

[6]S.Kemal Yetkin, *İslâm Ülkelerinde Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 179-188.
[7]Yaşar Çoruhlu, *Türk İslâm Sanatı'nın ABC'si*, İstanbul 2000, s. 58-59.
[8] Banu Mahir, *a.g.e*, s. 31-32.

nekleriyle karşılaşılmış, Emevi halifeleri, bu gelenekleri ortadan kaldırmaktansa, yeni dinin adını ve gücünü duyurmak için bunlardan yararlanma yoluna gitmiştir.

Tasvir yasağının sadece Müslümanlıkta değil diğer semavi dinlerde de olduğunu biliyoruz. Hıristiyanlıkta resim dini olayları ve durumları izah için kullanılmıştır. Hıristiyanların kiliseleri, resim ve tasvirlerle doludur. Tasvir, dini yaymağa ve dine teşvike bir vasıta yapılmıştır.[9]

İslâm minyatür üslubundaki özelliklerin klasik bir kimliğe kavuşması 14. yüzyıl sonlarında Azerbaycan ve Irak'ta Celâyirlerle (1339-1432) İran'ın Fars bölgesinde hâkim olan Muzafferî (1353-1393) hanedanlığının öncülüğünde gerçekleşmiştir.[10]

2. FATİH DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNE ETKİ EDEN EKOLLER

2.1. Doğu Ekollerinden Timurlu Dönemi (1405-1447)

Tez konusunun içeriği açısından, Osmanlı da minyatür sanatının oluşumu sırasında Timurlu, Şiraz, Herat, Türkmen minyatür üsluplarına kısaca değinilecektir. Osmanlı minyatür sanatı'nın bu okulların sahip olduğu ekollerden hangi anlamda etkilendiğini anlamamız açısından yardımcı olacaktır.

İran 14. yüzyıl sonlarında, Tebriz, Şiraz, Bağdat gibi İran'ın en önemli sanat merkezleri Timur tarafından alınarak,önemli ekollerin oluştuğu merkezler haline getirilmiştir. Timur hükümdarlığında Semerkant'ta minyatür sanatı oldukça gelişme göstermiştir. Ancak burada yapılmış olan hiçbir minyatür günümüze ulaşmamıştır. Bu devirden günümüze gelebilen minyatürlü yazmaların Timur'un oğlu Şâhruh ile torunlarının himayesinde hazırlanmış olduğu bilinmektedir.[11]

Timurlu minyatürlerinde Uzakdoğu ve bilhassa Çin sanatına has bir teknik hakimdir. Bu dönem minyatürlerinde dikkat çeken özellikler, insan ve hayvan figürlerinin küçük tutulması, tabiat tasvirlerine daha teferruatlı ve geniş yer verilmiş olmasıdır. İslâm minyatür sanatının en önemli örnekleri Timurlu dönemine aittir. Bu üslubun gelişim çizgisi, Timur'un torunları *İskender Sultan* (1409-1414) ve *İbrahim Sultan*'ın (1415-1435) Şiraz'daki kütüphanesinde 15.yüzyıl başlarında üretilen minyatürlerden anlaşılmaktadır.

2.1.1. Şiraz Üslubu

14. yüzyılın ikinci yarısında Muzafferî' lerin idaresinde bulunan Şiraz ve çevresini Timur'un istila etmesi ile (1386) buranın idaresi Timurlulara geçmiş, Karakoyunlu Sultan

[9]Evliya Çelebi*, Seyahatname*, c. V, s. 352-354'de Yaş şehrinde bir manastırdaki resimlerden bahsederken bunların ne maksatla yapıldığından söz etmektedir.
[10]Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı*, AKMY, Ankara 1995, s. 98.
[11]Banu Mahir, *.a.g.e.*, "Minyatür" mad. , c. 30, s. 119.

Cihanşah'ın burayı istilasına kadar bu bölge Timurlu soyundan gelen sultanların hakimiyetinde kalmıştır.

Timurun oğlu Şahruh hanedanın başına geçtikten sonra, Yezd bölgesini Timur'un torunu İskender Sultan'ın idaresine vermiş ancak İskender Sultan'ın Şiraz ve Fars bölgesinde bağımsız hareket etmesinden rahatsız olan Şahruh İskender'in gözüne mil çektirmiş ve hazinesini ise Herat'a taşımıştır.

Şiraz'da İskender Sultan'ı izleyen yıllarda yapılan minyatürlerin, Akkoyunlu ve Karakoyunlu minyatür üslubuna zemin hazırlaması bakımından önem taşıdığı bilinmektedir.[12]

Şiraz ve Yezd'de birçok minyatürlü yazma hazırlanmıştır. Bu dönemde kendine özgü dekoratif bir üslup geliştiren ustaların yetişmesi ile minyatür sanatı açısından önem taşıyan merkezler olduğu, Nizâmî*Hamsesi*'nin resimlenip küçük boyutlu kitap olarak ortaya çıkması ile de anlaşılmaktadır.[13]

Bu döneme ait minyatürlerde, dış mekan tasvirleri, ince uzun ve az sayıda figürün yer aldığı basit kompozisyonlar dikkat çekicidir. Metnin arasında enine gelişen kompozisyonlar, basit bitki örtüsü, süngerimsi renkli kayalıklar ve hareketli bir çizginin şekillendirdiği küçük figürler, bu dönem üslubunun karakteristik özellikleridir.[14]

Bu dönem Şiraz üslubu, aynı dönem Herat üslubuna göre biraz daha kabadır. Figürler kompozisyon içinde büyük ve baskındır. Minyatürlerdeki dekoratif unsurlar daha az ayrıntılı, renk çeşidi daha dardır. Kullanılan boya maddelerinin kalitesinin ise çok yüksek olmadığı görülmektedir.[15]

Şiraz dönemi Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan eserlerden bazıları;*Macmûa-i Aş'âr,* Bkz. TSMK, H.796 (Karatay, FY, no.887). *Hamse-iNizâmî* [TSMK, H.779, (Karatay, FY, no.400)]

2.1.2. Herat Üslubu (1405- 1447)

Timur'un ölümünden sonra tahta geçen Şahruh'un saltanat yıllarında (1405-1447), oğlu Baysungur Herat'daki sarayında büyük bir sanat atölyesi kurmuştur. Bu atölyede daha önce Şiraz'da İskender Sultan'ın himayesinde çalışmış sanatçılar ile Baysungur'un Tebriz'den getirmiş olduğu seçkin sanatçılar birlikte çalışmışlardır. Baysungur'un himaye-

[12]Banu Mahir, *a.g.m.,* c.30, s.120.
[13]Sevay Atılgan, *15. yüzyıl Karakoyunlu,Türkmen Minyatürleri*, Mimar Sinan ÜniversitesiSosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2000, s. 54.
[14] Filiz Çağman- Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları 1, İstanbul 1979, s. 18-19.
[15]B. W. Robinson, *Persian Drawings From the 14th Through the 19th Century*, London, s. 26.

sinde çalışan atölyede el yazma kitap sanatı ve minyatür,oldukça gelişmiş vaziyette günümüze ışık tutacak çok önemli eserler ortaya çıkmıştır.

Baysungur'un genç yaşta ölümünden sonra (1433), faaliyeti yavaşlayan Herat Nakkaşhanesi'nde 1433-1447 yılları arasında hazırlanmış iki önemli eser, kardeşi Muhammed Cuki'ye ithaf edilen *Firdevsî'nin Şehmanesi* ile (Londra Royal Asiatic society, MS, nr. 239), *Nizâmî'nin Hamsesi'dir*. [TSMK, Hazine, no. 781][16] Timurlu soyundan sanatsever sultanların himayesinde Herat minyatür okulu varlığını korumuş ve yüksek kalitede resimli eserler yapılmıştır.[17]

Herat minyatür okulunun son dönemi, Sultan Hüseyin Baykara'nın saltanat dönemine raslamaktadır. Bu okulda çalışan ünlü sanatçılarından bazıları Behzad, Aka Mirak, Kasım Ali'dir. Muhteşem eserlerin ortaya konduğubu dönem, parlak bir dönem olarak tarih sahnesinde yer almıştır. Bu sanatçılardan Behzad'ın yönetiminde hazırlanan minyatürlerde gerçekçi bir üslupla yapılan figürler dikkat çekmektedir. Sahnede denge unsuru yaratmak için betimlenen iri çınar ağaçları, kompozisyona belirli bir derinlik katan yazı ve çinilerle süslü köşkler görülmektedir. Mimari üç boyutlu bir tarzda yapılmış, perspektifin uygulandığı görülmeye başlanmıştır. Mimari bezemedeki incelik, detaylardaki görkemlilik ve renklerin zenginliği, renk tonlarının son derece iyi hazırlanmış olması, oldukça kaliteli ürünlerin ortaya çıkmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır.[18]

Sultan Hüseyin Baykara'nın 1507 yılında ölümü ve Herat'ın önce Özbekler, sonra Safevilerin idaresine geçmesiyle yüzyıldan fazla süren Timurlu egemenliği sona ermiş ve Herat'ın ünlü nakkaşlarından bir kısmı Tebriz'de Safevi sarayında, bir kısmı ise Özbeklerin merkezi Buhara'da çalışmalarını sürdürmüşlerdir.[19]

Herat Dönemi TSMK' deki minyatürlü eserlerden örnekler;

Kelîle ve Dimne, R. 1022 (Karatay, FY, no. 864)

Eser Farsça olup Timurlu sultanlarından Baysungur Bahadır Han için hazırlanmıştır. Bu eser, Herat minyatür okulunun en seçkin tasvirlerine sahiptir. Minyatürlerde canlı bir renk serisi görülmektedir.Kayalar pembe, mavi, yeşil, gri, eflatun gibi renkler yan yana getirilerek son derece etkili yüzeyler oluşturulmuştur.Çok sade bir kompozisyonla anlatılan bir hikayeolmasına rağmen, resmi süsleyen manzara ögelerininustaca renklendirildiği dikkat çekmektedir. Ağaçlar ise kompozisyonun yalın halini dengeler nitelikte yerleştirilerek, minyatürü hareketlendirdiği görülmektedir(Bkz. Res. 1).

[16]Banu Mahir, *a.g.e.*,"Minyatür" mad., s. 120.
[17]Filiz Çağman- Zeren Tanındı, *a.g.e.*,s.21.
[18]A. Soudavar, *Rıza Abbasi ve Nakkaşi-i Isfahan* (Çev.: Hemidi, Feslname-i Hüner), s. 28, (H.1374/M.1995), s. 315.
[19]Filiz Çağman- Zeren Tanındı, *a.g.e.*, s. 21.

Aslan ile öküzün boğuşması sahnelerinde boğuşmayı izleyen iki çakalın bulunduğu sahnede, pembe zemini çeviren koyu mavi gölgeli kaya öğeleri süngerimsi özellikleri ile dikkat çekmektedir. Dilimli siluet şeklindeki ağaçlar, adeta "S" kalıbı formunda tasvir edilerek sahneye dekoratif bir değer katmaktadır[20](Bkz. Res. 2, 3).



Resim 1. Aslan ile Öküzün Dövüşü, *Kelile ve Dimne* (1429 Tarihli, TSMK, R.1022, 46b).

[20]Güner İnal, *a.g.e.,* s.127.



Resim 2. Davul ile Tilki, *Kelîle ve Dimne* (TSMK, R. 1022, 28b).

Hamse-iNizâmî, TSMK, H. 781, (Karatay, FY, no. 404) ‘de bulunan eser 1445-1446 yılında Hâce Ali el-Tebrizî tarafından yapılmıştır. Baysungur dönemi Herat minyatür okulunun üslup geleneğini göstermesi açısından oldukça önemli bir eserdir.[21]



Resim 3. Mecnun’un Kâbe’yi Ziyareti, *Hamse-iNizâmî*/Herat, (TSMK, H. 781, 111b)

[21]Filiz Çağman-Zeren Tanındı, *a.g.e.*, [Stchoukine,”*Khamseh*”, pp. 45-58; Grube, MI, no.68, fig. 68 AB.]

Heşt Behişt, [TSMK,H. 676]İslâm dünyasının sevilen şairlerinden biri olduğu bilinenEmîr Hüsrev Dehlevi'nin *Hamse*'sinde yer alan mesnevilerden biridir. Bazı araştırmacıların eserin en güzel bölümü olarak bildirdikleri mesnevide geçen Sultanın ve maiyetinin bir av sahnesinin canlandırıldığı bu minyatürün geç Timurlu dönemi Herat minyatür okulunun ünlü nakkaşı Bihzad'ın yönetimindeki atölyede hazırlandığı belirtilmektedir(Bkz. Res.4).



Resim 4. Av Sahnesi, *Heşt Behişt* (TSMK, H. 676, Karatay, FY, no. 602)

2.1.3.Türkmen Devri Minyatür Sanatı

14. ve 15. yüzyıllarda Doğu Anadolu, Azerbaycan, İran ve Irak'ta hüküm süren Karakoyunlular ve Akkoyunlular döneminde geliştirilen ve Türkmen üslubu denilen yeni bir tarzın var olduğu günümüz araştırmacıları tarafından ortaya atılmıştır.[22]

B.W. Robinson tarafından ortaya atılan "Türkmen devri resim üslûbu" nun örneklerinin merkezinin Şiraz olduğunu belirtmektedir.

Türkmen devri resim üslubunu Robinson şöyle tanımlar: "Figürler oldukça iri başlı ve tıknazdır. Bulut, yeşillikler, kayalar ve ağaçlar belli bir üslupta sınırlı formüllerle gösterilir. Zemin fazla bir değişmeye uğramaksızın ya üzerinde otların, basitleşmiş bitkilerin ve kayalık ufuk hattının bulunduğu açık renkte, geleneksel ve geometrik bir şekilde işlenmiştir, ya da kayalık ufuk hattı olmaksızın açık yeşil ve sarılı zengin ot kümeleriyle, yeşil renkle belirtilmiştir".[23]

2.1.3.1. Karakoyunlu Devri(1350-1467)

14. yüzyıl ikinci yarısında bir beylik olarak ortaya çıkan Karakoyunlular, Horasan, Azerbaycan ve İran'ı ele geçirerek devlet kurmuşlardır. Karakoyunlu devri en önemli hükümdarları Kara Yusuf (1389-1420) , İskender (1420-1439) ve Cihan Şah (1439-1467) olduğu bilinmektedir**.** Cihan Şah 1452-1453 de Timurluların önemli siyaset ve kültür merkezleri olan İsfahan, Şiraz ve Herat'ı ele geçirerek, Karakoyunlu devletinin sınırlarını en geniş hale getirmiş Tebriz'i başkent yaparak yükselme devri yaşanmasını sağlamıştır. Hâkimiyeti altına aldığı bölgelerdeki sanat merkezlerinin hamiliğini oğlu Pir Budak ile üstlenmiştir.

Günümüze gelebilen Karakoyunlu minyatürlü yazmalar, Pir Budak zamanında Şiraz da yapılmış, Pir Budak'ın babası Cihan Şâh ile arası açıldıktan sonra Bağdat'a kaçması sebebi ile diğer eserler 1462 den sonra Bağdat'ta tamamlanmıştır.[24]

Karakoyunlu Türkmenlerin Şiraz üslubunda, Timurlular dönemi Şiraz okulu etkileri görülmektedir. Ancak daha sonra Türkmenlerin kendine özgü sade bir resim dili oluşturduğu ortaya çıkmıştır.

Karakoyunlu Türkmenleri'nin geliştirdiği Şiraz üslubunda kullanılan figürlerin iri başlı, dolgun yüzlü ve tıknaz, doğa öğelerinde ise bulutlar, kaya ve ağaçların sınırlı ifade edilişleri ve aykırı renklerle yansıtıldığı belirtilmektedir. *Türkmen üslubu* olarak anılan bu tarz ayrıntılardan arındırılmış, sade bir kompozisyon ile dikkat çekmektedir.

Karakoyunlu döneminde resimlenen eserler arasında başlıcaları; Hâcû Kirmânî *Hamse*si, Firdevsî *Şehnâme'*si, Nizâmî'nin *Hamse'*si, Feriûddin Attar'ın *Mantık'l-Tayr*,

[22]Banu Mahir*, a.g.e.,*"Minyatür*"* mad. s. 120.
[23]Güner İnal*, a.g.e,* s. 148.
[24]Güner İnal, *a.g.e*., s.150.

Nizâmî'nin *Hamse'*si, Assar'ın *Mihrû Müşterisi*dir. Bu eserler yurt dışındaki çeşitli kütüphanelerde bulunmaktadır.

Karakoyunlu Türkmen minyatürleri üslubunun, erken Osmanlı minyatür sanatının oluşumunda oldukça etkili olduğu görülmektedir. Osmanlı minyatürlerinde etkisi hissedilen Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan bu dönem eserleri, H. 753, H. 773, H. 777, H. 761 No'lu Nizâmî Hamselerindeki bazı minyatürler, R. 1476 Antolojisi'nin, R. 1021 Emir Hüsrev Dehlevî'nin *Dîvân*'ı, Firdevsî'nin *Şehnâme* nüshaları ile *Kelile ve Dimne*'dir.

Hamse-i Nizâmî (TSMK, H. 773)1460 yıllarında kopya edilmiş olup, özellikle manzara ögeleri Timurlu-Şiraz okulu üslubu ile yapılmıştır (Bkz. Res.5).

Aşağıdaki minyatürde yer alan ikonografik anlayış, Fatih dönemi el yazmalarında görülmektedir.



Resim 5.*Hamse-iNizâmî*, (TSKM, H.773, 50a)

2.1.3.2. Akkoyunlu Devri (1467- 1500)

15. yüzyılda önce Doğu Anadolu'da egemen olan Akkoyunlular, 16. yüzyıl başlarında Safâvî Şahı İsmail tarafından ortadan kaldırılıncaya kadar bir asra yakın bu bölgede hüküm sürmüşlerdir. Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan devlet merkezi Tebriz'i yapmış ve burada Heşt Bihişt sarayını imar ettirmiştir.

Şiraz'da minyatür sanatı büyük bir gelişme göstermiştir. Akkoyunlu minyatürleri Sultan Halil ile kardeşi Sultan Yakup'un himayelerinde oldukça önemli eserlerin ortaya çıkarıldığı bir dönem olmuştur. Sultan Halil döneminde, Şiraz'ın eyalet karakteri gösteren klasik kalıplaşmış üslubunun,çok kaliteli örnekleri yapıldığı gibi, kısmen Herat etkisi hissedilen değişik orijinal üslupta minyatürlü yazmalar da hazırlanmıştır. Tebriz sarayında, Sultan Yakub'un himayesinde çalışan birçok ünlü nakkaşın daha önceleri Sultan Halil'in emrinde Şiraz'da çalıştıkları bilinmektedir. Ayrıca, Sultan Uzun Hasan, Timurluların egemenliğine Karabağda son vererek Heratlı ünlü bilim adamı ve sanatçıları Şirazdaki atölyesinde toplamıştır.

Sultan Yakup'un saltanat yıllarında en üst düzeye ulaşan minyatür sanatı örneklerinden TSMK' deki yanlışlıkla Fatih Albümü olarak tanınan iki albümdeki [TSMK 2153, 2160] minyatürlerin çoğunun bu dönemde Sultan Yakup'un saray nakkaşhanelerinde hazırlandığı bilinmektedir[25].

Firdevsî'nin *Şehnâme'*si, Nizâmî'nin *Hamse*'si ve Ahmedî'nin *İskendernâme*si gibi eserlerin resimlendiği Şiraz Nakkaşhanesinde kalıplaşmış, sağlam kompozisyonlu tasvirlerin yer aldığı Karakoyunlu üslûbunu sürdüren bir tarzın benimsenmiş olduğu görülür.[26]Kıyafetlerde fazla süslemeye yer verildiği, zarif figürlerintasvir edildiği, açık renk tonlarıyla zengin renk çeşidinin kullanıldığı görülmektedir.[27]

Akkoyunlu dönemine ait TSMK' deki minyatürlü yazmalardan örnekler;

*Nizâmî'*nin *Hamse'*si, [TSM, H. 761]. Zarif figürlerin,Türkmen üslubu tarzındaki kumral tonlarda işlendiği manzara ve mimarî elemanlarda, dekoratif bir zevkin izleri görülmektedir.Bu çeşit minyatürler çeşitli koleksiyonları süsleyen minyatürlerle birlikte büyük bir *Nizâmî Hamse'*leri grubunda görülmektedir.

Hamse-i Nizâmî, [TSMK, R. 874]. Bu eserin en dikkat çeken özellikleri açık renk tonlarının kullanılması, figürlerindeki zarafet, kompozisyon özellikleri ile de Herat okulu etkilerinin yeni bir anlayışla değerlendirilmesi olmuştur.[28]

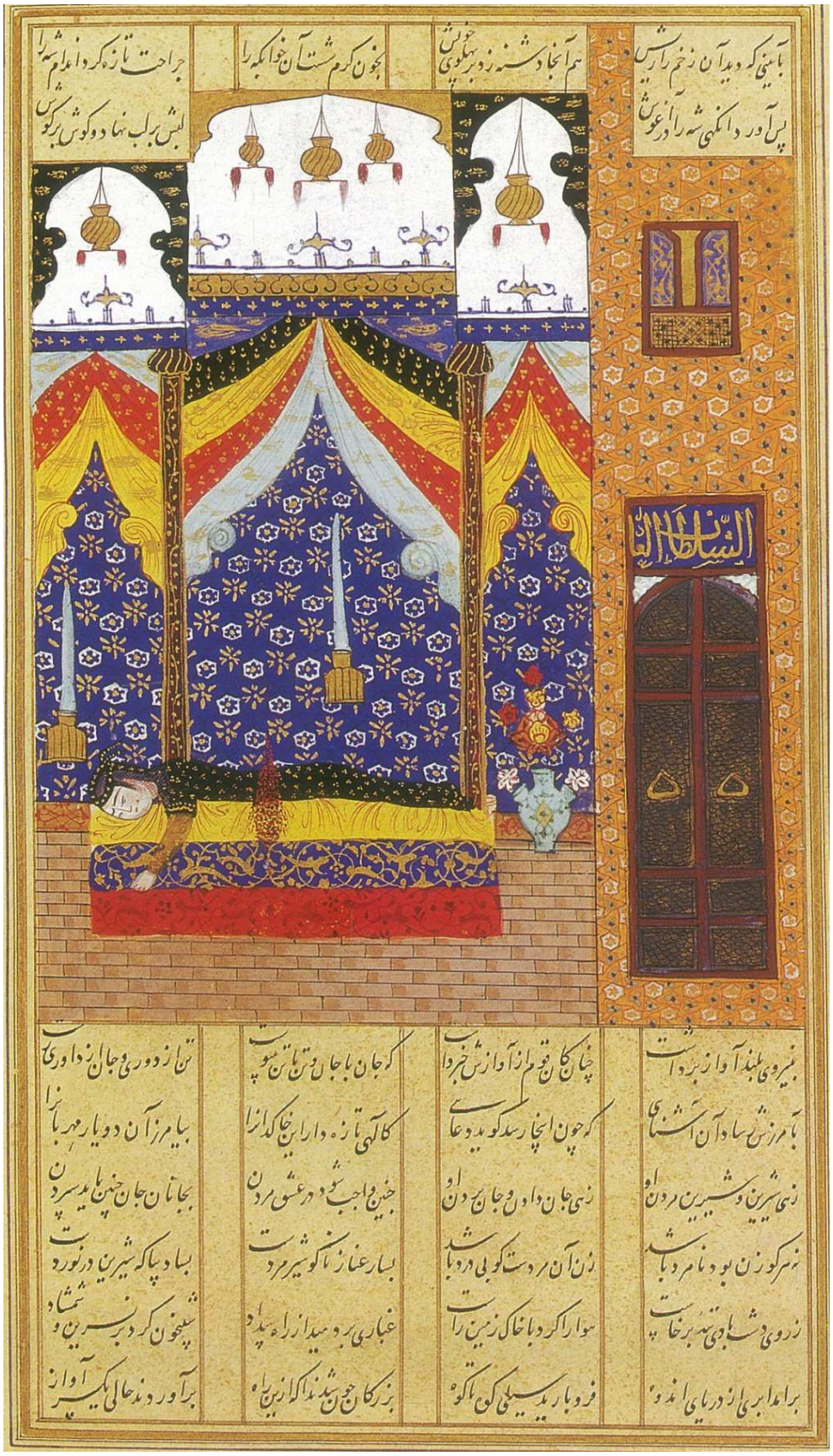
---

[25] Güner İnal, a.g.e., s. 154
[26] Banu Mahir, *a.g.e ,* "Minyatür" mad. , s.120.
[27]Niyazi Ünver - Dursun Kaya, Elyazmaciligimiz,http://www.yazmalar.gov.tr
[28]Filiz Çağman- Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları 1, İstanbul, 1979, s.26-27.

1487’de Akkoyunlu Türkmenler dönemi bir *Hamse-iNizâmî* yazması Türk İslâm Sanatları Müzesi 1991 no’lu envantere kayıtlıdır(Bkz. Res. 6).



Resim 6.*Hamse-i Nizâmî*, 1487(Akkoyunlu Türkmenler Dönemi, TİEM, Env. No. 1991).



Resim 7.*Hamse-iNizâmî*(TİEM, Env. No. 1991).

2.2. Batı Ekollerinde Minyatür, Rönesans Dönemi ve Gentille Bellini

Arapların fethettikleri bölgelerde Bizans sanatına ait çeşitli anıtlardaki freskler, mozaiklere rastlanmış ve İslâm medeniyetince tanınmıştır. Bizans resim sanatının İslâm resmine katkısı Helenistik mirası devretmesi ile olmuştur. Halife Memûn devrinde (813-833) antik kitaplar, fen eserleri, Arapçaya çevrilirken bunların resimleri de kopya edilmiştir.

Antik Bizans minyatür sanatı bakımından en önemli eserlerinden birisi Viyana *Dioskorides'in Materia Medica*'sıdır.(Viyana, Milli Ktp. God. Med. Graec. I).[29] Eserin orjinali İ.S. 2. yüzyılda Kilikya'da Anazarbada doğmuş olan Dioskorides adında bir hekim tarafından yazılmıştır. Bizdeki en eski minyatürlü nüsha İstanbul da 520 civarında senatör Flavius Anicius'un kızı ve Aerobindus'un karısı Juliana için yapılan nüshasıdır. Juliana'yı tasvir eden açılış sayfası minyatürü, Helenistik yazar portresi ve alegoriler İslâm resmini etkilemiştir. Gölge, ışık verilerek biçimlendirilen suratlar, eşyalara hâkim olan perspektif gibi Helenistik üslûbun elemanları, Arapça'ya tercüme edilmesi ile İslâm minyatürlerine geçmiştir.[30]

Dioskorides'in bizdeki eşsiz eseri Arapça tercüme edilmiş hali ile Süleymaniye-Ayasofya kütüphanesinde 3702, 3703, 3704 numara ile kayıtlı olarak muhafaza edilmektedir.

Avrupa'da minyatürün gelişmesi 8. yüzyılın sonlarına rasladığı bilinmektedir.Erken dönemde duvar resminin yanı sıra minyatür adı verilen kitap resminin de yaygınlık kazandığı bu dönem minyatür sanatında görülen özellikleri yansıtan örneklerden biri 845 tarihli Bamberg İncil'inde (Staatliche Bibliothek, Bamberg) yer alan Adem ile Havva kompozisyonudur.[31]

12. yüzyılda ise minyatürün, süslenecek metinle doğrudan doğruya ilgili olması gözetilmeye ve yalnızca dinsel konulu minyatürler değil din dışı minyatürler de yapılmaya başlanmıştır. Baskı makinesinin bulunuşuna kadar Avrupa'da çok güzel ve görkemli minyatürler yapılmıştır. Bundan sonra minyatür daha çok madalyonların üzerine portre yapmak için kullanılmıştır.

Bizans minyatür sanatının İslâm'a etkisi özellikle çeviri kanalından olmuştur.Figür üslubunda da kısmi etkiler görülmüştür.Mesela, İslâm dünyasında en saygın Hellenistik figür Büyük İskender'dir. İslâm sanatının her yüzyılında ve her dalında, kitap resminde, divan şiirinde, tarih kitaplarında Hellenistik bir karakter olarak yer verilmiş ve adına birçok şair "*İskendernâme*"ler yazmışlardır. Bu tasvirlerde İskender, dönemin modasına

[29] Güner İnal, *a.g.e.*, s. 5, Bu eser için bkz., E. Diez, *Die Miniatüren des Wiener Dioskurides*, Wien1903.
[30] http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm
[31] Aynı adlı internet sitesi.

uygun olarak bazen Yunanlı görünümünde sakalsız, bazen tipik bir Arap veya İranlı, bazen de çekik gözlü bir Moğol görünümü almaktadır.[32]

15. ve 16. yüzyıllar Avrupa'da bilim, sanat ve kültür alanında "yeniden doğuş" olarak adlandırılan Rönesans'ın damgasını vurduğu bir dönemin başlangıcı olmuştur.Bu dönemde, özellikle İtalya'da hemen hemen her kent kendi sanat anlayışını ve üslubunu geliştirerek, kendi sanatçılarını yetiştirmiştir.[33]

Önce İtalya'da, Floransa kentinde filizlenen Rönesans, zamanla öteki kentlerde ve ülkelerde de etkisini göstermiştir. Floransa'yı yeni düşüncelerin ve gelişmelerin merkezi yapan mimar Filippo Brunelleschi ve heykelci Donetello olduğu belirtilmektedir. Masaccio'nun yapıtlarıyla bu yeni gelişmelerin etkisi kısa sürede resimde de hissedilmiştir. '*Rönesans'ın resim sanatına en büyük katkılarından biri perspektif kurallarının saptanması ve bu sayede resimlerde derinlik duygusunun verilebilmesi olmuştur'*[34].

Roma sanatı döneminde İtalya'da görülen minyatür, Karolenj ve Anglosakson unsurlardan da yararlanmakla beraber daha çok bizans etkisinde kalmıştır. 14. ve 15. yüzyıllarda çeşitli bölgedeki minyatürcülerin, o bölgede hâkim olan resim akımına uydukları görülmektedir.

Ressamlar arasında da minyatüre merak saran birçok sanatçı olmuştur. Bunlardan bazıları şunlardır: Simone Martini, Lorenzo Nonaco, Fra Angelico, Perugino, Pinturicchio. Bazı ustalar ise kendilerini yalnız minyatüre vermişlerdir: Taddeo Crivelli (Borso de Este Kutsal Kitabı, 1445-1462, Estensi kütüphanesi, Modena), Attavante Florentino ve Giulio CIovio (Farnese Dua Kitabı, Napoli kütüphanesi)[35].

Fransa da Gotik döneminde minyatür büyük bir güç kazanmış ve diğer ülkeleri de etkilemiştir. Bu dönemin en önemli okulu Paris okuludur. Fransız minyatürcüleri arasında üzerinde durulması gerekenlerden çok ince bir teknik ve renk anlayışı ile çalışan Honore, Jean Pucellne, Andre Beauneveu ve Jague-mart de Hesdin' dir.

Fransız minyatürü doruğuna 15. yüzyılın ilk yarısında ulaşmıştır. Berry Dükünün Dua Kitabı (Conde müzesi, Chantilly) ile şaheser veren Limburg kardeşler bu minyatürlere örnek olarak verilebilir.

15. yüzyılda matbaa'nın icadı ile beraber minyatür de önemini kaybetmiştir. Roma minyatürünün başlıca özelliği, metinle doğrudan doğruya ilişkili resim sayısının çoğalmasıdır. Ancak en çok resimlenen kitaplar kutsal kitaplar, İncil dua kitapları v.b gibi kutsal

[32]Ebu'l-Kelam Âzad,*Zülkarneyn Kimdir*, İz yayıncılık, İstanbul 2004.
[33] http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm
[34]Aynı internet sitesi.
[35]Aynı İnternet sitesi

eserlerdir.Bu devirden itibaren din dışı metinlerde de minyatürlere rastlanmaya başlanmıştır.

Gotik dönemin küçük ve ince minyatürlerinde görülen başlıca özelliklerin şunlar olduğundan söz edilmektedir. El yazmalarının küçük boyutlarda olması, çok süslü ilk harflerin sık sık kullanılması, ahenkli ve zarif figürlere yer verilmesi ve milletlerarası Gotik devirde çok yaygınlaşan ilk kişisel dua kitaplarının ortaya çıkmasıdır.[36]

15. yüzyılda minyatürün kitaptaki metin ile ilişkisi yavaş yavaş gevşemeye başlar. En zengin süslemeli eserlerin, ihtişam ve zarafetlerini değerlendirmeğe çalışan büyük Rönesans prenslerinin saraylarında ortaya çıktığı bilinmektedir.(İtalya, Fransa, Bourgogne ve Flandre sarayları).

Bu dönemde sanatçıların, kiliselerin ve varlıklı ailelerin koruması altında olduğu bilinmektedir. Floransa kentinin de yönetimini elinde bulunduran zengin ve soylu Medici ailesinin himayesi altında çalışan sanatçılardan en ünlüleri şunlardır. İlkbahar ve Venüs'ün Doğuşu tablolarıyla Sandro Botticelli, Mona Lisa'sıyla günümüzde bile yankıları devam eden Leonardo da Vinci, daha yaşarken çağının en büyük sanatçısı olarak belirlenen Michelangelo ve "Ressamların prensi" olarak anılan Raffaello olduğu bilinmektedir.

Bu sanatçılar, insanı merkez olarak alan yapıtlarında, ışık ve perspektifi ustalıkla uygulamışlardır. Resim sanatını ve güzellik kavramını doruk noktasına ulaştıran Rönesans sanatçılarının resimlerindeki en göz alıcı özellikler, fon ve figürler arasındaki naif renk geçişleri, figürlerin gerçeğe uygunluğu, aralarındaki uyum ve bütünlük içinde anlatımı olmuştur. Giovanni Bellini'yle birlikte çalıştığı sanılan Giorgione ve Tiziano, Venedik Okulu'nun gelişmesine önemli katkıları olan sanatçılardandır.[37]

Gentille Bellini, erken Rönesans Dönemi fresk sanatçısıdır. Ressam bir ailenin çocuğu olarak 1429'da Venedik'te dünyaya gelmiş olan Gentille Bellini, bu ülkenin en tanınmış sanatçı ailelerinden biri olan Bellini ailesinden Jacopo Bellini'nin oğludur. Venedik resim sanatının temel karakterinin oluşmasında çok önemli bir yeri olan Bellini ailesi, çalışmalarına, rakip Vivarini ailesinden etkiler de yansıtmıştır. Böylece iki aile, resim sanatını 15. yüzyılın ikinci yarısına kadar en üst seviyeye taşımışlardır. Gentille'nin resim kompozisyonlarında göze çarpan en önemli özellik, figürün merkezi bir önem taşımasıdır.

15. yüzyılın ikinci yarısına ait on kadar çalışması bulunan Gentille, bol figürlü dinsel sahnelerin yanı sıra portre de çalışmıştır. Resimlerinde, Rönesans resminin en önemli

[36]http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm
[37]http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm

özelliklerinden biri olan öykülemeye dayalı betimlemeyi, başarılı bir biçimde uygulamıştır. Babası jacop ve erkek kardeşi Giovanni Bellini de dönemin çok ünlü ressamlarından olduğu bilinmektedir.

Bellini'nin yaşadığı kent olan Venedik, konumu itibariyle, doğu ve batı kültürlerinin kesişme noktalarından birisidir.Bu kentHıristiyan ve Musevî kültürü ile birlikte, Uzakdoğu, İslâm uygarlığına, Roma imparatorluğunun mirası eski pagan dünyasına aşina bir şehir niteliği kazandırmıştır.

Ayrıca bu kentin özellikle Haçlı seferleri sırasında, Akdeniz'in en önemli deniz güçlerinden biri olmasından dolayı da önemli bir konuma sahip olduğu tarihçiler tarafından belirtilmektedir.

Doğu Akdeniz'de hâkimiyet sağlamak isteyen Venedik'in Osmanlı ile 16 yıl süren mücadelesi, 26 Ocak 1479'da Dışişleri Bakanı Giovanni Dario'nun Fatih'e elçi olarak gönderilmesinden sonra, bir barış antlaşması ile sonuçlanmıştır. Bundan birkaç ay sonra, Fatih adına Venedik'e gelen bir Osmanlı Yahudi'sinin Venedik dükünden talebi, Fatih'in insan sureti çizme konusunda yetenekli bir ressamın İstanbul'a gönderilmesi olmuştur. Fatih'inbu isteği, Venedik senatosu tarafından memnuniyetle karşılanarak bu iş için en uygun ressam *Gentille Bellini* İstanbul'a gönderilmiştir.[38]

Fatih Sultan Mehmed' in son yıllarında, Eylül 1479'da Osmanlı başkentine gelen Bellini, bir Osmanlı padişahının resmini yapan ilk ressam olmuştur.

Fatih, kendi portresinden önce, Bellini'ye bazı saray görevlilerinin resimlerini yaptırmıştır. Bu çizimlerden günümüze, sadece bir solak yeniçeri ile bir saraylı kadın figürü kalmıştır. Ayrıca Fatih'in ressama bazı modeller gönderdiği ve önce çizime sonra da modele bakarak, ressama ihsanlarda bulunduğu bildirilmiştir.[39]

Bellini İstanbul da kaldığı müddet içinde kendine ayırdığı zamanlarda, İstanbul'u gezip Bizans döneminden kalma eserleri resmetmiştir.

Bellini'nin Fatih tablosu, bir sanat eseri olmasının dışında, bir belge niteliği de taşır. Ressam, yaşamının son döneminde bulunan ve nikris hastalığı olan padişahı, gayet gerçekçi bir biçimde resmetmiştir. Fatih'in gözlerinin feri sönmüş ve çehresi de epey solgundur. Yüzünden, hastalığının izleri okunabilmektedir. Ama tablonun padişahın azametini de yansıtmaktan geri kalmadığı görülür. Hükümdar her ne kadar sade giysiler içinde resmedilmişse de, profil den yapılmış bu portrenin sağında ve solunda yer alan üç taç, tabloyu bir kudret simgesi olarak öne çıkartmıştır. Bu üç taç, Fatih'in son verdiği üç büyük devleti yani Bizans'ı, Trabzon Rum İmparatorluğu'nu ve Karamanoğulları

[38]Ahmet Refik, *Fatih ve Bellini*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2006, s. 31.
[39] Ahmet Refik, *a.g.e.*, s. 42.

Beyliği'ni simgelemektedir(Bkz. Res. 10).Portre padişahın beğenisini kazanmışsa da, kısa bir süre sonra Fatih, Venedikli ressamı büyük iltifatlarla memleketine göndermiştir.

Bellini'yi çağırmakla Fatih'in Türk resmine, yeni ufuklar ve farklı bakış açısı kazandırmak isteğini düşündürmektedir. İtalyan ressamının İstanbul da çalışmasının etkisi, devrin Türk resminde gözle görünür bir değişiklik oluşturmamıştır. Bu etki yalnızca portrecilik alanında olmuştur.

Başlıca özelliği, kesin ve belirli çizgiler olan sanatçının önemli resimleri "Fatih Sultan Mehmed portresi" (Bkz. Res. 10), "San Marco alanında duruşma", "San Lorenza köprüsünde mucize" ve "Pietro de Ludovici'nin iyileşmesi" adlı tablolarında Venedik'in o zamanki görünümlerini vermiştir. Ölümüyle yarım kalan son tablosu "San Marco'nun İskenderiye'de dua edişi", kardeşi Giovanni tarafından tamamlandığı bildirilmektedir.

3. 15. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜR SANATI

3.1. Osmanlı Erken Döneminde Minyatür

Türk hükümdarlarının M.S. 9. yüzyıldan itibaren orta ve yakın doğu bölgelerinde, Irak, Mısır, İran, Afganistan, Hindistan gibi ülkelerde egemen durumuna geçmeleri, Türk resim sanatına ait özelliklerin, bu ülkelerdeki resim sanatında da görülmesine sebep olmuştur.İslâm öncesi Orta Asya Türk resim kaynakları Çin, Hint ve İran etkileri ile karışmış olduğu için resim sanatında etkin olabilen karakteristik Türk özelliklerinin belirgin bir şekilde ayıklanması ve özgün Türk öğesinin ortaya çıkarılması gerektiği düşünülmektedir.[40]

Bugün çeşitli araştırmalar sonucunda üslup karşılaştırması ile Osmanlı minyatür sanatının özellikleri gün yüzüne çıkarılmıştır.

Selçuklu Türkleri 1040 yılında Horasanda bağımsız bir devlet kurduktan sonra Mezopotamya, İran, Azerbaycan, Suriye ve Anadolu'yu ele geçirerek büyük bir imparatorluk oluşturmuştur. Melikşah'ın ölümünden sonra çıkan siyasal karışıklık yüzünden parçalanan dört büyük Selçuklu devletinden en uzun ayakta kalabilen Anadolu Selçukluları olduğu bilinmektedir.

Türk-İslam minyatür üslubunun oluştuğu Selçuklu döneminden günümüze gelen minyatürlü yazmalar genellikle, İmparatorluğun dağılmasıyla ortaya çıkan Mezopotamya ve çevresinde yaşayan devletler ile Anadolu Selçuklu devletinin egemen olduğu bölgelerde hazırlanmıştır.

[40] Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999 (4.basım)

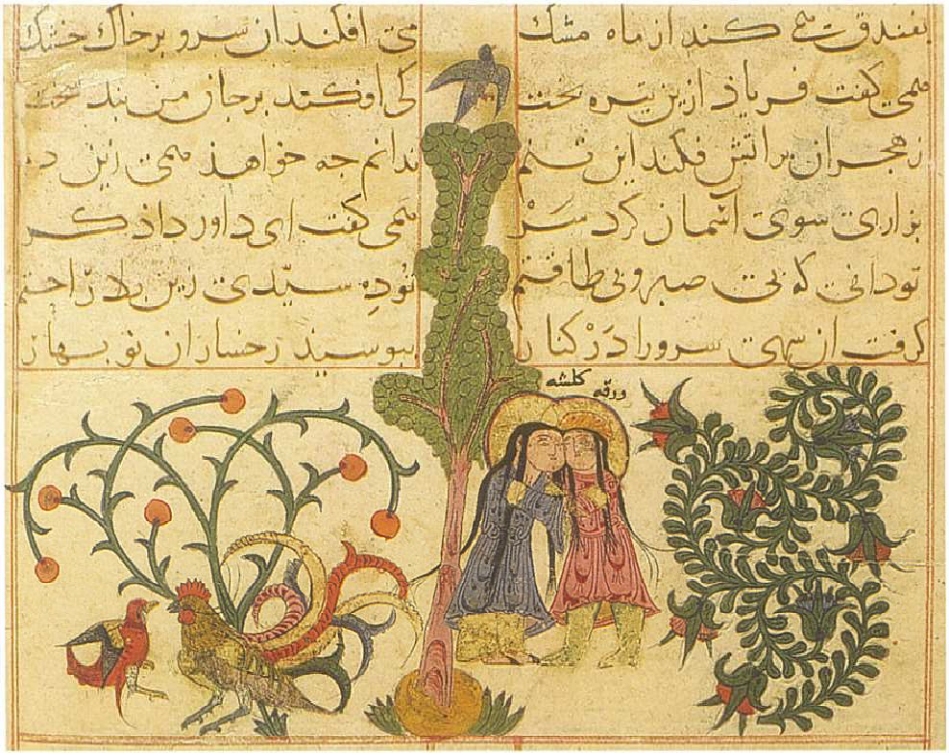
Türklerin bu sanat dalında varlıklarını korumaları ancak Anadolu'ya yerleştikten sonra gerçekleşmiştir. Anadolu Selçuklu medeniyetinden günümüze gelen figürlü duvar çinileri ve resimli el yazmaları bu dönem üslubunu yansıtmaktadır.[41]

13. yüzyıl Türk resim sanatı nitelikleri hakkında bilgiyi, Topkapı Sarayı Kitaplığında bulunan ve bir aşk hikâyesinin anlatıldığı*Varka ile Gülşah* adlı yazmanın minyatürlerinde görmekteyiz. 13. yüzyıl başlarında Konya da hazırlandığı düşünülen eserin minyatürlerinde çizgi ve renklerin erken İslâm minyatür sanatının örneklerinde rastlandığı gibi, resmi soyutlaştıracak biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Figürlerin yer aldığı mekânlar, doğa sembolik olarak belirtilmiş, resmin zemini kırmızı, mavi renklerle boyandığı gibi, Selçuklu devri diğer eserlerinde görülen motiflerle süslenmiştir. Selçuklu minyatür okulunun TSMK 'da bulunan en geç örnekleri muhtemelen 13. yüzyıl sonlarına doğru hazırlandığı tahmin edilen *Kelîle ve Dimne* adlı eserde yer almaktadır.[42]

Türk uygarlığının sanat alanında İran Selçuklularından kazandıkları etkiler bu eserde dikkat çekmektedir. *Varka ile Gülşah* minyatürlerinde figürler,minâî tekniğiyle yapılmış Selçuklu çini ve keramiklerinde yer alan, geleneksel Selçuklu üslubunun örneğini yansıtmaktadır.[43] Kuvvetli renklerle sade düzenler içine yerleştirilmiş, figürlerin çevresi süsleyici bitki öğeleri ile sarılmış ve kompozisyonun kalabalıklaşması sağlanmıştır(Bkz. Res. 8).

[41]Berke İnal, *Türkiye de Sanat*, "Osmanlıda Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri" M. Sayı:41, Yıl-1999, s. 40.
[42]Filiz Çağman-Zeren Tanındı, *a.g.e.,*s. 9.
[43]Banu Mahir,*İslâm Sanatları Tarihi*/*Minyatür Sanatı*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 9. Baskı, Eski şehir, 2015, s. 126.



Resim 8. *Varka ile Gülşah* (TSMK, H. 841, 33b).

Anadolu Selçuklu resmi, İran etkilerini yansıttığı, Anadolu-Türk resim özelliklerini kazanmış olduğu örneklere duvar çinileri üzerinde rastlanmıştır.

Konya'da Alâeddin köşkü, Beyşehir gölü kıyısında Kubadabad Sarayı gibi yapıları süsleyen resimli çiniler, insan ve hayvan figür üslubunun nasıl bir gerçekçi yöne girdiği konusunda fikir vermektedirler. Çok defa bitkisel bir dekor içinde yer alan figürlerde portre özelliklerine de rastlanmaktadır. "Kubadabad çinilerinde, minai tekniğindeki seramik kaplarda, maden işlerinde görülen yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figürler, soyut doğa betimlemeleri, kırmızı ve mavi renklerin sıkça kullanılması, kimi tasvirlerde zemini dolduran sarmal dallar üzerinde sıralanan iri rumiler resimlerin başlıca özellikleridir."[44]

Mevlâna Celaleddin Rumî'nin Selçuklu başkenti Konya'daki dergâhında önemli bir resim ilgisinin var olduğu çeşitli belgelerden anlaşılmaktadır. Bu belgelerden en önemlisi Eflakinin *Menakibü'l Arîfîn* adlı eseri olduğu bilinmektedir.

Anadolu Selçuklularının resim sanatında, etkileri görülen tek kaynak İran olmamakla beraber etkisi güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Bizans resim kaynakları da Selçuklu resim sanatında etkinlik göstermiştir.İran etkilerinin güçlü olduğu Selçuklu resim sanatı

[44]Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, 2012. s. 14-15

örneklerinde, süsleyici öğelerde ve düzen anlayışında kısmen de olsa Bizans etkileri hissedilmektedir.

14.yüzyıla gelindiğinde Selçuklu sonrası, Anadolu Beylikleri döneminden kalma herhangi bir resim örneği bugüne kadar ortaya çıkarılmamıştır. Bu bakımdan bu dönemin Türk resmi bakımından karanlık bir dönem olduğu araştırmacıların ortak kanısıdır.

İslâm dininin koyduğu kurallar ile dünya görüşüne sahip sanatçıların elinde minyatür sanatı kendine özgü bir tarz oluşturmuştur. Sade renk tonları, belirgin kenar çizgilerine dayanan, gölgesiz yüzeysel bir resim anlayışı ortaya çıkmıştır. Doğadan soyutlanarakstilize edilmiş, bitki ve çiçekler, nakış motifine dönüşmüştür. Metinde sunulan konunun getirdiği her ayrıntı minyatürde ifade edilmeye çalışılmış fakat biçimler gerçek görüntüsünden ve konumundan uzak bir tarzda stilize edilerek uygulanmıştır.

Kültürel zenginliğin Orhan Gazi döneminde (1326-1362) İznik'te başladığı ve sonraki sultanlar döneminde Bursa'ya yayıldığı görülmektedir. Bu döneme ait resimli yazmalar günümüze ulaşmamıştır ancak tasvirli eşyalarla ilgilendiklerine dair ipuçlarının olduğu araştırmacılar tarafından belirtilmektedir. Selçuklu sonrası, Anadolu beylikleri döneminden kalan herhangi bir resim örneği bugüne kadar ortaya çıkarılmamıştır. Bu bakımdan 14. yüzyıl, Türk resmi bakımından karanlık bir çağ olarak bilinmektedir.

Bu karanlık dönemden günümüze gelen ilk örnek, Ahmedî'nin *İskendernâme* adlı eserinin 1416 yılında, Muhammed ibn Mevlâna Pir Hüseyin tarafından Amasya'da kopya edilen nüshasıdır.[45]

Ancak 15. yüzyıl başlarına ait resim faaliyeti hakkında, bu konuyla ilgili belgelerden fikir edinmek mümkün olabilmiştir. Bu belgelerden en tanınmışı, şair *Latifî*'nin Bursalı ressam *Hüsamzâde Sunullah*'ın resimleri hakkındaki şiiridir. *Latifî* bu şiirinde II. Murad (1421-1451) ve II. Mehmed (1451-1481) zamanında çalışmış olan ressamların gerçekçi üslubu üzerine dikkat çekmiştir.[46]

Osmanlı'dan günümüze kadar ulaşan eserler üzerinde yapılan araştırmalar, Osmanlı minyatür sanatının ilk örneklerinin Fatih Sultan Mehmed döneminden kaldığını ortaya koymaktadır. Fatih'e kadar varlığı kesin olarak kanıtlanamayan Osmanlı minyatür sanatı, İstanbul'un 1453 yılında alınıp başkent olması, ülkenin ekonomik, sosyal-siyasal alanda ilerleme kaydetmesi ve Fatih'in sanata verdiği destekle yeniden canlanmıştır.

---

[45] I. Stcoukine, *La PeintureTurque D'apres les Manuscrits Illustres*, 1. Partie, Paris, 1966, s. 45-46 PL. I, II; E. Atıl, "Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II", *Arts Orientalis*, vol. IX, 1973,s. 103-120, PL. I, fig. 1.

[46] Sezer Tansuğ, *a.g.e.,*s. 149.

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethinden sonra Edirne sarayında var olan nakkaşhenedesanat faaliyetini başlattığı bilinmektedir. Ehl-i Hiref denilen sanatçıların ve zanaatkârların toplandığı bir okulun bulunduğu ve bu okulun yeni saray yapılıncaya kadar faaliyetlerini burada sürdürdüğü bilinmektedir. Ehl-i Hiref atölyelerinden biri de sultanın yaşamındaki önemli olayların görsel olarak geleceğe taşıyacağı minyatür nakışhanesi'dir.[47]

15. yüzyılın ortalarından itibaren Edirne'de üretildikleri kabul edilen eserler, Osmanlı minyatür sanatının Erken dönemi olarak adlandırılır. Bu döneme ait minyatürlü yazmaların bir kısmı günümüze gelebilmiştir. Bu dönemin günümüze gelen ilk örnekleri İstanbul'un Fatihi Sultan II. Mehmed'in saltanat yıllarından olduğu kabul edilir (1451-1481).

Tez'in konusunu ihtiva eden Fatih dönemi minyatürleri, üslup açısından incelenerek etkilendiği ekoller belirlenmeye çalışılmıştır.

3.2. Fatih Sultan Mehmed ve Sanat'a Bakışı

Fatih devri, kültür ve sanat gelişimi bakımından Türk tarihi açısından olduğu gibi dünya tarihi açısından da çok önemli bir devredir. 30 yıl gibi kısa bir sürede bu büyük dönüşümün ortaya çıkması, Osmanlı imparatorluğunun yükselişini, günümüzde bile yankılarını sürdüren bu muhteşem dehanın kültür ve sanat alanındaki gelişmelere bakış açısınadeğinmek yerinde olacaktır.

3.2.1. Fatih Sultan Mehmed'in Hayatı

II. Murad ve Hüma Hatun'un dördüncü oğlu olarak 26 Recep 835(1432) dünyaya gelmiştir.[48] II. Mehmed doğumundan itibaren dadılar ve lalaların himayesinde eğitilirken, babası II. Murad'da hem ahlâkî hem de ilmi eğitimine çok önem vermiştir. Devrinin en iyi hocalarından ders aldırarak en iyi şekilde yetişmesini sağlamıştır.[49]*Fatih'in Çocukluk Defteri* diye yayımlanan müsvedde defterdeki çizimler şehzadenin sadece şiire değil, hat, tezhip, resim dallarına da ilgi duyduğunu göstermesi açısından önemlidir.[50]

[47]Sevgi Akbulut Ersoy, *Osmanlı Minyatür Tekniği*, Ankara 2006, s. 6.
[48]Süheyl Ünver, *İlim ve Sanat Tarihimizde II. Mehmed Sultan Mehmed,*İstanbul, İÜ. Yay. No. 545, 1953, s.3.
[49]Samiha Ayverdi*, Edebi ve Manevi Dünyası İçinde Fatih*, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü, No.19, 1983, s. 23.
[50]A. Süheyl Ünver, *Fatih'in Çocukluk Defteri,* Kemal Matbaası, İstanbul 1961.

Fatih'in Çocukluk Defteri Resimleri



Resim 9. Fatih'e Atfedilen Çocukluk Defteri(TSMK. 2324)

Resim 9'dagösterilen bu defterin Fatih'e atfedilmesi sebebi ile Fatih Sultan Mehmed'in çocukluk yıllarından itibaren sanatın her dalına olan ilgisini göstermesi açısından önemli olacağı düşünülmüştür.

Fatih'in çocukluk yıllarına ait olduğu iddia edilen bu defter Dr. Süheyl Ünver tarafından 1961 yılında yayınlanmıştır. Nakledildiğine göre Ünver, bu deftere ilk defa 1940'lı yıllarda bir tasnif sırasında tesadüf ettiğini ancak pek önemsemediğini belirtmektedir. 1945 yılında, Topkapı Sarayı Müzesi'nde yapılan bir tashihte aynı defter tekrar eline gelir. Bu sefer ilgisini çekmesine rağmen herhangi bir mesnet isnat etmek mümkün olmadığından üzerinde durmaz, sadece (Fatih'e ait olabileceğine dair) bazı fişler eklemekle yetinir. 1956'da defteri üçüncü defa tekrar görür, yakından inceler, cildini, kâğıtlarını tetkik eder, defterin iyiden iyiye Fatih'e ait olma ihtimaline dair kanaat edinir.[51]

Defterde, portreler, hayvan resimleri, çiçek motifleri, süsleme ve desen çizimleri, Osmanlıca, Rumca yazı denemeleri, pek okunamayan Farsça beyitler bulunmaktadır. Bununla birlikte, bol miktarda Fatih'e ait tuğranın eskizleri yer alır. Portreler çoğunlukla, Hristiyan oldukları anlaşılan kişileri tasvir etmektedir (Bkz. Res. 9, 9/1, 9/2, 9/3, 9/4).

[51]A. Süheyl Ünver, a.g.e., s. 3.

1961 yılında Süheyl Ünver, söz konusu defterde yer alan çizimleri ve kendi kanaati olduğunu bildirerek ihtiyatlı bir dille küçük bir kitap halinde yayınlar. Defterdeki tuğra denemelerinin Fatih'in tuğrasına benzemesinden, Rumca, Farsça gibi Fatih'in öğrendiği dillere ait yazım denemelerinden yola çıkarak bu defterin onun şehzadelik yıllarına ait karalama defteri olabileceği yorumunda bulunur.

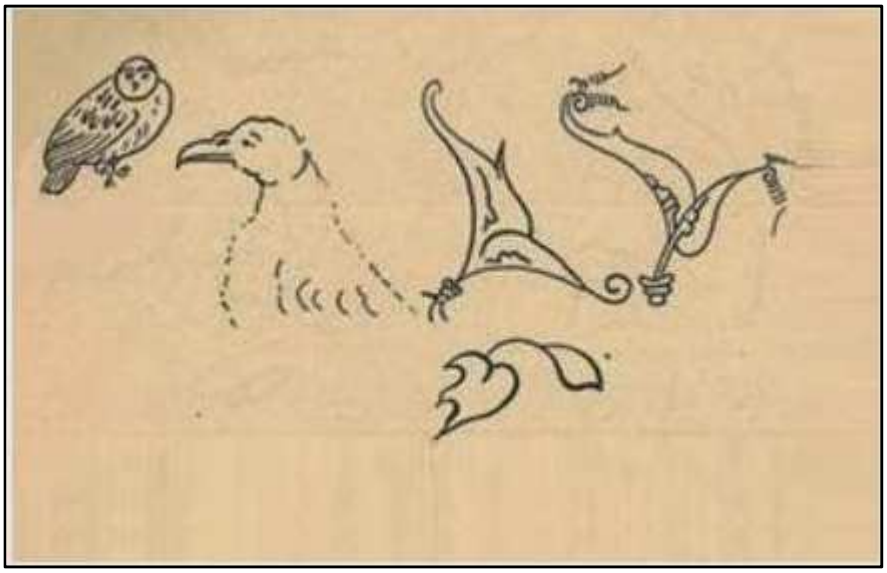
Ayrıca defter sayfalarının dokusunda yer alan filigranın, 15. yüzyılda Floransa'da üretilen kâğıtlar ile uyuştuğuna, aynı filigranları taşıyan kâğıtların II. Murad devrindeki bazı tapu tahrir defterlerinde de bulunduğuna işaret eder.[52] Ünver, bu hususları ihtiyatlı bir dil kullanarak ortaya koymuş olsa da, "*Fatih'in Çocukluk Defteri*" adını verdiği kitabının başlığı ile söz konusu defteri doğrudan Fatih'e atfetmiştir.

Kâğıt dokusundaki filigrandan yola çıkarak, defterin gerçekten de 15. yüzyıla ait olabileceğini tespit etmenin mümkün olduğu, II. Murad-Fatih devirlerine ait olma ihtimali kuvvetle muhtemeldir. Fakat yine de bu defteri doğrudan Fatih'in kendi çizimleri ve şehzadelik yıllarına ait "çocukluk defteri" olarak görmeninçok doğru olmayacağı ifade edilmektedir.[53]Hakkında birçok farklı görüşler yer almaktadır. Bu görüşlerden kimisi söz konusu defterin Fatih'e ait olmadığını da iddia etmektedirler.

Süheyl Ünver, sözkonusu defterin gerek kâğıt özelliği, gerek içinde barındırdığı çizimleri adı geçen eserinde kanıtlar mahiyette açıklamalar yapmıştır.[54]

Söz konusu defterin Fatih'e ait olma olasılığından dolayı kısaca bahsedilme gerekliliği duyulmuştur.

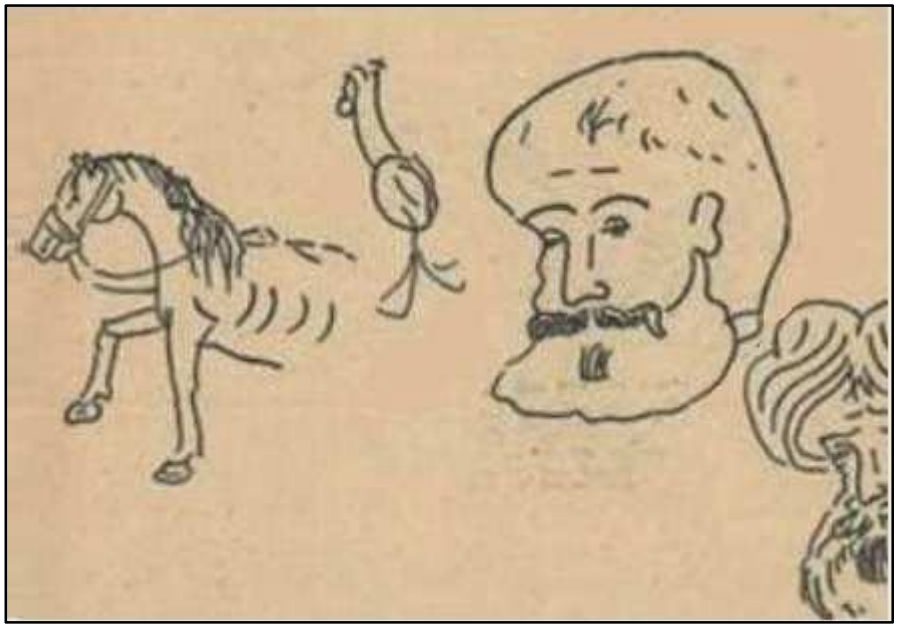
[52]A. Süheyl Ünver, a.g.e., s. 4-5.
[53]http://tarihvemedeniyet.org/
[54] Bkz. A. Süheyl Ünver, *Fatih'in Çocukluk Defteri,* Kemal Matbaası, İstanbul 1961.



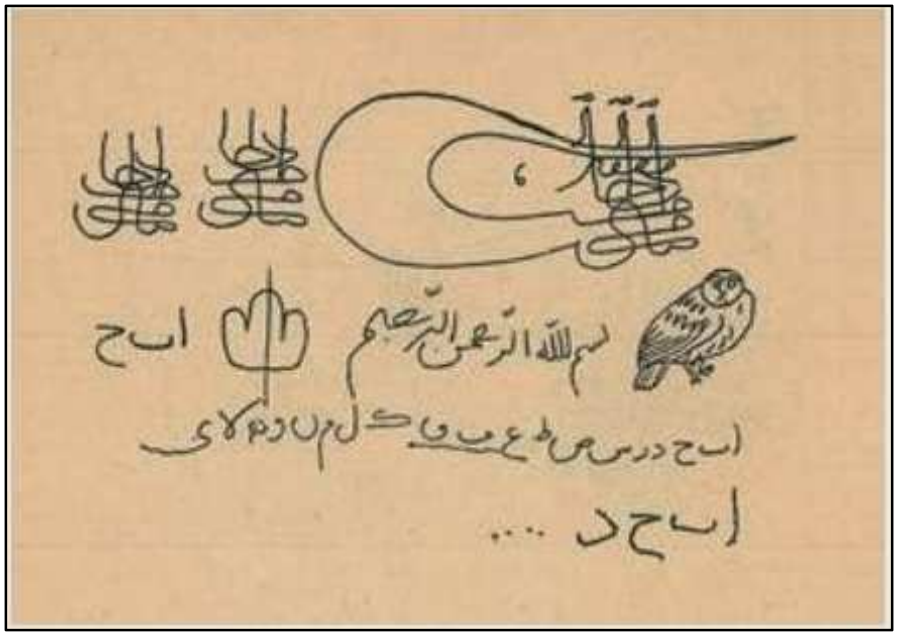
Resim 9/1.



Resim9/2.



Resim 9/3.



Resim 9/4.

İki lalası olan Kasapzâde Mahmud ve Nişancı İbrahim b. Abdullah ile birlikte 1443 senesinde Manisa Sancağına vali olarak gönderilen Fatih, aynı sene ağabeyi Amasya Valisi Alaaddin Ali Çelebi'nin ölümü üzerine tahtın tek varisi haline geldiği belirtilmektedir.[55]

Şehzade Mehmed, 1444'de babasının tahtı ona bırakarak Manisa'ya çekilmesiyle 12 yaşında padişah olmuştur. Ancak hemen sonrasında Balkanlar'da ve Anadolu'da II. Murad zamanında alınan yerler kaybedilmiş, ülke içinde paşalar arasındaki rekabet veçekişme, kanlı Hurufi ayaklanması, Edirne'yi harap eden yangın gibi olaylar art arda gelmiş ve bunları fırsat bilen düşmanların yeni bir haçlı seferi başlatması ile II. Murad'ın tahta tekrar dönmesi zorunlu hale gelmiştir. Şehzadesine olan güveninden dolayı tahta dönmeyi reddeden II. Murad'ı *"Eğer saltanat kendilerinin ise, düşmana karşı koymak, eğer bizim ise ulûl emre itaat üzerine vaciptir*" diyerek yaşından beklenmeyen bir olgunlukla tahtı tekrar babasına bırakmıştır.[56]

Devrin birçok ünlü âliminden ilim tahsilini sürdürmüştür. Kendisi de âlim olup, hayatı boyunca âlimlerin hamiliğini yapmış, onlara karşı saygı ve hürmette kusur etmemiştir.[57] Şehzadeliğinde babası ile birlikte seferlere katılmış, babasının arzusu ile Dulkadiroğlu Süleyman Bey'in kızı Sitti Hatun ile evlenmiş ve II. Murad'ın 47 yaşında vefatı üzerine 18 Şubat 1451 tarihinde 19 yaşında ikinci kez Osmanlı tahtına oturmuştur.[58]

Babası II. Murad'ın bilinçli gayretleri ile şehzadeliğinde devrinin en kudretli hocalarından dersler alan II. Mehmed, çocuk denecek yaşta iktidarı tatmış ve ikinci şehzadeliğinde, hükümdarlık konusunda kendisini hocalarının da yardımıyla eğitmiştir

II. Mehmed' in ikinci defa tahta çıkışı sırasında da içte ve dışta karışıklıklar sürmektedir. Padişah olarak ilk seferini Anadolu'da karışıklık çıkaran Karamanoğulları üzerine yapmıştır. İki taraf arasında barış sağlayarak Edirne'ye dönmüş, İstanbul'un fethi içinçalışmalara başlamıştır.

İstanbul, Anadolu ve Rumeli toprakları arasında bir geçit bölgesi olması nedeni ile Osmanlı topraklarının güvenliği açısından çok önemli bir bölgeydi. Bizans imparatorları saltanat iddiasında bulunan şehzadeleri koruyarak Osmanlı Devleti'ni iç savaşla tehdit etmekte, Haçlı seferleri bile burada hazırlanmaktaydı. Osmanlı topraklarının bütünleşmesi ve Rumeli'de yerleştirilmiş olan Türkler ile Anadolu topraklarında ki halkın güvenliğinin sağlanabilmesi için İstanbul'un fethedilmesi kaçınılmaz olmuştur. İstanbul öteden beri kara ve deniz ticaret yollarının üzerinde bulunduğu için ekonomik açıdan da büyük önem taşımakta olması, aynı zamanda Hz. Peygamberin "İstanbul'un mutlaka

[55]Halil İnalcık, " Mehmed II" mad. *TDV İslâm Ansk.*c. 28, s. 395.
[56] Halil İnalcık*, a.g.e., "*Mehmed II" mad., c. 28, s.396.
[57]Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Fasikül:6, s.444.
[58]Halil İnalcık, *a.g.m.*, s.397.

fethedileceğine" dair olan hadis ile bunu gerçekleştirecek asker ve kumandanı övmesi fethi bir kat daha önemli kılmıştır.[59]

1453 yılı 29 Mayısında İstanbul'un fethedilmesi ile dünya tarihinde yeni bir çağın başlangıcı olacak fetih olayı ile II.Mehmed "Fatih" ünvanını almıştır.

Fetih'in hemen ardından Batılı kaynakların kayıtlarında, son derece atılgan, tarihteki büyük hükümdarlar gibi şan ve şöhret kazanmak isteyen, zeki, sert mizaçlı, zevk ve sefaya düşkünlüğü olmayan bir sultan olarak geçmektedir.

Arap kaynaklarında ise âlimlere yakın ve hürmetli olduğu, Avrupa' da yaptığı fetihlerle babasının yolundan gittiği belirtilmektedir. II. Mehmed'in dünyaya hâkim olma isteğinin altında fethettiği memleketlerde İslâm din kültürünü yayma arzusu yatmaktadır.

"Yapacağı her işi önceden planlayan, titiz bir çalışma sonucu karar veren ve bu kararından kolay dönmeyen bir mizaca sahip olması onun büyük başarıları elde edebilmesi için olması gereken niteliklerdi. Devlet adamlığının yanı sıra şairlik yönü de olan bir sanatkârdı. Şiirlerinden ne kadar gönül adamı olduğu anlaşılmaktadır. Devlet adamlığı ile gönül adamlığı arasında kalmış ve birini diğerine tercih etmeden yaşamak zorunda olan bir hükümdar idi".[60]

3.2.2. Fatih Döneminde Kültür ve Sanat

Yeryüzünde binyıldan fazla hüküm süren Doğu Roma İmparatorluğu'nun doğudaki son parçası olan Constantinople'i alması, Sultan II. Mehmed'e henüz 21 yaşında "Fatih" unvanını kazandırmıştır.

Osmanlı devletinin her yönden gelişmesini planlayan ve bunu İstanbul'un fethinden sonra uygulamaya koyan II. Mehmed, zamanının yerli yabancı ilim adamlarını ve sanatkârları ülkesine davet ederek başta İstanbul olmak üzere büyük şehirlerde ki medreselere yerleştirmiş ve alanlarında verimli olabilmeleri için her türlü imkânları seferber etmiştir.[61]

Hükümdar saraylarında nakkaş hane bulunması geçmişten beri süregelen bir gelenek olarak, Timurlularda, Selçuklularda, Anadolu Beyliklerinde ve Osmanlılarda

[59]İsmet Miroğlu, , *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi,* "II. Mehmed Devrinde Osmanlı İmparator luğu", İstanbul, Çağ Yayınları, 1989, c. 10, s.210.
[60]Samiha Ayverdi, *a.g.e.*, s.245.
[61] Seher Aşıcı, "Kitap Dostu Bir sultan: Fatih" *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012, s. 303.

devametmiştir. Sanatkârların toplu olarak eser verdiği bu nakkaşhane aynı zamanda uygulama okulu niteliğindedir.[62]

İstanbul'un fethinden önce başkent olan Edirne'deki sarayda, nakış ve resim atölyesinin olduğu ve bu atölyelerde çalışan ustaların çağdaş resmin akımlarına uygun tarzda çalışan sanatkârlardan oluştuğu bilinmektedir. Bunun en güzel kanıtı Latifî'nin tezkeresinde bulunmaktadır. Latifî, eserinde, II. Murad ve II. Mehmed için eserler vermiş olan Bursalı Hüsamzâde Sunullah adlı bir sanatçıdan söz ederek, onun resim yapmaktaki yeteneğinden bahsetmektedir. Bu sanatçının Sultan Murad'ın yanında ve Edirne sarayında çalışmış olabileceği belirtilmektedir.[63]

İstanbul'un fethinden sonra buranın başkent seçilmesi ve sarayın buraya taşınması ile Fatih yeni sarayında bir nakışhane kurar ve başına Özbek asıllı *Baba Nakkaş'ı* getirir. Burada yerli ve Doğu memleketlerinden gelen hattat, nakkaş, mücellit ve talebeleri 40-50 kişilik bir grup halinde çalışmışlardır.[64] Fatih devrinden kalma bir nakkaşhane defteri bulunmamakla beraber, daha sonraki devirlerde nakkaşhanede çalışan bütün sanatkâr ve zanaatkârların kayıtlı olduğu "Ehl-i Hiref" ismi verilen defter tutulduğunu biliyoruz. Bu defterlerin ele geçen en eskisi 932/ 1526 tarihlidir. Nakkaşhanenin usta-çırak sistemi ileçalışma usulü, çıraklarınsanatı hem teorik hem de uygulayarak öğrenmelerine imkân sağlamıştır.

Baba Nakkaş'tan başka Fatih devrinde ki sanatçılar arasında bulunan ve kaynaklarda kendisinden nakkaş olarak bahsedilen Bursalı *Sinan Bey* ve öğrencisi *Şiblizâde Ahmed*'in portrecilik alanındaoldukça mahir oldukları bilinmektedir. Osmanlı minyatür sanatının oluşmasında ve gelişmesinde büyük payları olan bu sanatkârlar diğer sanatçıların aksine, batılı sanatçılar tarafından yetiştirilmişlerdir. Ortaya koydukları eserlerde doğu ve batı geleneklerini yoğurarak bu alanda yeni bir üslup başlatmışlardır.[65]

3.2.3. Fatih Sultan Mehmed'in Davet Ettiği Avrupalı Ressamlar ve Osmanlı Sanatına Etkileri

İstanbul'un fethiyle bir medeniyet hamlesi başlamıştır. "Fatih'i "Ufukların Sultanı" yapan güç ve birikimin onun sadece savaş başarısında, yöneticilikteki üstün yeteneğinde saklı olmadığını, sanatın destekçisi olmasının yanında sanatçı kişiliğininde etkili oldu-

---

[62] Çiçek Derman, "Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkârları ile Tezhip Sanatı*",Osmanlı Ansiklopedisi,* Yeni Türkiye Yayınları,Ankara 1999, c. 11, s.110.

[63]Serpil Bağcı, *Minyatürlü Ahmedî İskendernameleri: İkonografik Bir Deneme,* HÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1989, s.32.

[64]Süheyl Ünver, *İstanbul Fethinden Sonra İlim ve Sanat*, İstanbul, 1964, Fethin 51. Yıldönümü Konferansları, Baha Matbaası, s.25.

[65] Gülru Necipoğlu*, Padişahın Portresi, Tesâvir-î Âl-i Osman,"*Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış",İstanbul 2000,Sanat Dizisi: 64, s. 22-61.

ğunu idrak etmek gerekir. Şair, âlim, sufi ve aydın yönleri ile sanatçı kişiliğinin derinliği ortadadır"[66].

Dünya tarihi konusunda derin bilgiye sahip olan Fatih, bu tarihin ortaya koyduğu kültür ve sanatı oldukça önemsemesini, zamanında kurdurduğu kütüphaneler, nakkaşhanelerden anlıyoruz.Dünya tarihinin çizgisini değiştiren hükümdarlardan birisi olan II. Mehmed'in kültürel kimliği ve sanat koruyuculuğu doğu da olduğu kadar batıda da derin etki bırakmıştır. İstanbul'u aldıktan sonra yaptırmaya başladığı Topkapı Sarayı' ndaki kitaplığını coğrafya, tıp, tarih ve felsefe alanlarında çeşitli dillerde yazılmış çok sayıda bilimsel kitapla zenginleştirdiği gibi sanatla ilgili girişimlerde de bulunmuştur.[67]

Fetih'ten sonra Batılı sanatçıları İstanbul'a davet etmesi, onun yeniliğe açık, Avrupa sanatını yakından tanımak ve Batılı krallar gibi portresini yaptırarak batı ve doğu ülkelerinde tanınmak isteğine bağlanabilir.

Avrupa devletlerinin Osmanlıya karşı dini bir taassup içinde olmaları, İstanbul'un fethi ile iyice büyümüştür. Ticari ilişkilerin varlığı nedeni ile iletişim içinde oldukları İtalyanlar ile ilişkiye girilmiş ve 16 yıl sürecek olan Osmanlı Venedik savaşına rağmen diplomatik yolları kullanarak İstanbul'daki Venedik elçisi Michile'nin aracılığı ile İtalyan ressamlarını sarayına davet ettiği bilinmektedir.[68]

Fatih Sultan Mehmed'in Batı sanatına ilgi duyması, İtalyan sanatçıları sarayına davet etmesi onun İslâm kültüründe ki geleneksel resim sanatına karşı olduğu anlamı taşımamalıdır. Yeniliğe açık olması, bilinçli olarak benimsediği kültür politikası, siyasi ve askeri amaçları ile dünya liderliğine islâm kimliği ile damga vurmak arzusu içinde olduğunu düşündürmektedir.

1461'de II. Mehmed, Venedikli Girolamo Michiel'e dönemin en önemli madalya ustası Matteo de Pasti'yi İstanbul'a davet etmek istediğini bildirmiştir. Ancak Girit' teki Venedik yetkilileri Matteo de Pasti'yi casus olduğu gerekçesi ile tutukladıklarından dolayı İstanbul'a gelememiş ve böylelikle Fatih'in bu ilk girişimi sonuçsuz kalmıştır.[69]

Daha sonra Napolili II. Ferrante tarafından gönderilen, Constanzo de Ferrara 1460'lı ve 1470'li yıllarda İstanbul'da kalarak bir yüzünde padişahın profilden büst portresinin, diğer yüzünde ise onu at üzerinde gösteren tasvirinin yer aldığı bir madalya hazırlamıştır. Bu portrenin, minyatür geleneğine uygun bir kopyasının yapılmasıysa Avrupalı sanatçıların Osmanlı nakkaşları üzerindeki etkisini gösteren önemli bir örnektir [TSMK,

[66]Mustafa Armağan, *Ufukların Sultanı, Fatih Sultan Mehmed,* Timaş Yayınları, İstanbul 2014.
[67]Günsel Renda, "Sanatta Etkileşim", *Osmanlı Uygarlığı 2*, Kültür Bakanlığı, Ankara 2003, s. 1091.
[68] Zeki Sönmez, *Türk Sanatında İtalyan Ressamlar ve Etkileri*, Aslanapa Armağanı, Bağlam Yay. Eylül 1996, s. 241.
[69]Banu Mahir, *a.g.e.,* s.45.

H. 2153, y.145a.]. Costanzo da Ferrara'nın yaptığı madalyanın daha az ayrıntılı bir kopyası olan bu portre, son yıllarda yapılan araştırmalar sonucunda II. Mehmed döneminin ünlü nakkaşı Sinan Bey'e atfedilmiştir.[70]

Fatih'in saltanatında saray sanatçılığı yapan Sinan Bey ve onun öğrencisi Şiblizade Ahmed, Osmanlı padişah portrelerinin ilk ressamları olduğu bilinmektedir.

Sinan Bey'in ismi Menakıb-ı Hünerveran' da Venedikli ressam Mastori Pavli'nin öğrencisi olarak geçer ve Sinan Bey'in öğrencisi olan Şiblizâde Ahmed' in portre yapmakta oldukça yetenekli olduğu belirtilir.[71]

İslâm sanatında portre yapımı Fatih'ten önce Timur döneminde, Hind- Moğol sülalesinde görülen bir uygulamadır. II. Mehmed de bu uygulamayı, doğu geleneğindeki gibi kâğıt üstünde minyatür portrelerle hem de Avrupa da tanınmak için yağlı boya portreleri yaptırmıştır.

Avrupa'ya gidecek olan eserleri onların geleneğinden gelen ressamlara sipariş etmesi Fatih'in bu devletlerde yaratmak istediği imparator imajını sağlarken, minyatürlerde bağdaş kurmuş şekli ile doğu geleneğindeki Hakan imajının bu devletlerde tanınmasını sağlamaktaydı.[72]

Gentille Bellini' nin İstanbul'da kaldığı sürede verdiği eserler hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Fatih'in portresini yapan İtalyan *Bellini* Osmanlı portre ressamlığının ilham kaynağı olmuştur. Ressamın yaptığı Fatih'in portresi yerli sanatçılar üzerinde etkili olmuş bir eser olarak da ayrıca önem taşımaktadır.(Bkz. Res. 10).

Bu etkiyi büyük ölçüde yansıtan ve minyatür geleneğinde yapılmış Fatih'in gül koklayan portresi, araştırmacılar tarafından Sinan Bey ve Bursalı Şiblizâde Ahmet'e atfedilir. Elinde bir gülü koklarken resmedilen padişahın gerek yüzdeki hafif gölgelendirme gerek kaftanın yakasının işlenişi, Doğu ve Batı üsluplarının Türk sanatçıları tarafından yeni bir senteze ulaştığını ortaya koymaktadır. Bkz.[TSMK, H. 2153, y.10a].

Bellini İstanbul' da kaldığı 15aylık süre içinde şu an Londra' da bulunan Fatih' in meşhur yağlı boya tablosunu ve bir madalyonu ile birlikte sarayda bazı odaların duvar süslemelerini, şehrin manzaralarını resmetmiştir.[73]

---

[70]Banu Mahir, *a.g.e.,* s. 46.
[71]Gelibolulu Mustafa Ali, *Menakıb-ı Hünerveran*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:499, 1000 Temel Eser Dizisi: 86, 1982, s. 118-119.
[72] Gülru Necipoğlu, *a.g.e*., s.29.
[73]Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Kolleksiyonu,* Milliyet yayınları, Sanat Kitapları Dizisi 1, İstanbul, Ma yıs 1970, s.25.

İngiltere National Gallery de bulunan II.Mehmed Portresinin İstanbul'dan nasıl çıktığı hakkında kesin bir delil bulunamamıştır.

3.2.3.1. Bellini'nin Fatih Portresi

Bellini'nin İstanbul da bulunduğu dönemde yapmış olduğu, bugün British Museum'da bulunan Fatih'in yağlı boya resmi, günümüze ulaşabilmiş en önemli portrelerindendir.

Bu portrenin tarihi bir belge niteliğinde olması yanında İtalyan Rönesans'ının teknik olarak portrecilik sanatının en başarılı örneği olduğu kabul edilmektedir.(Bkz. Res. 10).

Gentille Bellini'ye kadar Venedik resmi, Bizans ikonculuğunun taklit ve kopyalarından, bir de Jacopo Bellini'nin Meryem figürlerinden başka böyle büyük bir figür tasvirine raslanmadığı ifade edilmektedir.[74]

Bellini, Fatih'in bu portresinikoyu bir fon üzerine, kemerler ile çerçeveiçine almıştır. Kenarları kabartmalarla süslü olan kemerin her iki tarafında üçer adet olmak üzere altı tane taç bulunmaktadır. Bu taçların Bizans'ın üç imparatorluğunu simgelediğinden sözedilmektedir. Çerçevenin önüne serilmiş olan kumaş üzerinde bulunan taç ile toplam yedi taç olduğu ve bunun da Fatih'in Osmanlı'nın yedinci padişahı olduğunu simgelediğ söylenmektedir. Kemeri tutan sütunlar, Rönesans üslubunda motiflerle süslenmiştir. Sütun başlıklarının Türk, Bizans ve İtalyan sütun başlıklarının bir sentezi olduğu söylenmektedir. Portrenin alt kısmında pencere kenarı gibi ön plâna gelen çıkıntı üstüne devrin çok değerli kumaşlarından biri serilidir.Bu kumaş Türk ve İran kumaşçılığının etkisi altında kalan Venedik "Brokar"larına[75] benzerliği ile karışık bir üslup arzetmektedir.[76] Kumaşın üstü kıymetli taşlarla süslüdür. Arka fonu siyah olarak bırakılmış resim loş bir ışık ortamında izlenimi vermektedir.[77]

Bu eserde; Fatih başında sarığı, mat bir ten rengi, gözlerinin feri sönük, burnu oldukça kemerli, yanak kemikleri çıkık, çehresi solgun olarak tasvir edilmiştir. Göz bebekleri açık kahverengi, kaşları ise incedir. Sakal ve bıyıkları kestane renginde olup bıyıkları ağzını tamamen örtmüş, sakalı uzun ve ucu sivri, ensesi kalın ve sağlam bir şekilde ifade edilmiştir.

Portredeki çehrenin genel görünüşünde hastalık alametleri görünmektedir. Oldukça gerçekçi bir form da yapıldığı tarihçiler tarafından belirtilen bu portredeki diğer unsurlar-

[74]Nurullah Berk, "Fatih Sultan Mehmet ve Bellini",*A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara, 1953, c. 2, sayı 2, s. 151.
[75]"Brokar" Venedik' te Sırma ve gümüş işlemeli bir tür ipekli kumaşlara verilen addır.
[76] Nurullah Berk, *a.g.m,* s. 151.
[77] Bkz. Resim 10/2.

dan olan kavuğun tepeliği olan serpuş kırmızı renkte olup, kaftanın yakası kahverengi samur kürk ile kaplıdır.iç kaftanın yakası kırmızı renktedir.(Bkz. Res. 10/1).

Bu resim Fatih'in ölümünden altı ay önce yapılmıştır.[78] Portrenin yapıldığı dönemlerde Fatih "Nikris" denilen bir hastalığa yakalanmış ve bu hastalık onu halsiz bitkin bıraktığından portreye bu görüntüsü yansımıştır. Bellini bu portreyi yaparken sadece objektif gerçeği aramamış, Fatih'in mizacı ile ruhunuda yansıtmaya çalışmıştır. Resmin sağ ve sol tarafında Fatih'in fethettiği İstanbul, Konya(Karamanoğulları Beyliği) ve Trabzon Rum imparatorlukları'nın üç tacı, yan taraftaki çerçevede ise, 25 Kasım 1480 tarihi ile Bellini tarafından yazılan yazı görülmektedir.[79]

Fatih'in bu portresi, gerek üslubu, gerekse kompozisyonu ile Osmanlı portreciliğinin başlamasında öncü olmuştur. Fatih figürü, sade ve olgun bir ifade ile portrecilikte mükemmellikhissini vermektedir. Desen, eski şark minyatürlerindeki çizgi üslubunu hatırlatır. Kürkün yakaları, sarığın kıvrımları birbirini tamamlayan helezonlar şeklinde, itina ile yapılmıştır (Bkz. Res. 10/2, Res. 10/3).

[78]Ahmet Refik, *Fatih ve Bellini*, Yeditepe yayınevi, İstanbul 2012, s. 55.
[79]Ahmet Refik, *a.g.e.,* s.55.

Bellini Tarafından Yapılan Fatih Portresinin Tanımı

Eser adı: Muhammed II.

Yapım Tarihi: 1480

Ebadı: 69,9 x 52,1 cm

Tekniği: Oil on Canvas

Bulunduğu Yer: National Portrait Gallery/Londra-İngiltere



Resim 10. II. Mehmed'in Bellini tarafından yapılmış portresi.



Resim 10/1. Kavuk detayı



Resim 10/2.Yüz detayı



Resim 10/3. Kaftan detayı

4. FATİH DÖNEMİ MİNYATÜRLÜ YAZMALARI VE SEÇİLMİŞ BAZI MİNYATÜR ÖRNEKLERİNİNTEKNİK ÇÖZÜMLEMESİ (1416-1481)

El yazmasını yazan kişi, bulunduğu dönemin en önemli sanatçısıdır. Bu elyazmalarında yazanın adı çoğunlukla yer almaktadır. Ancak konunun daha iyi anlaşılması için yapılan minyatürlerde sanatçılarının adı çoğunlukla yazılmamıştır.Birçok yazmadaki minyatürlerin sanatçısı kayıtlı olmadığından, minyatür özelliklerinden ve üslubunda karşılaştırmalar yolu ile hangi döneme ait olduğu teşhis edilmeye çalışılmıştır.

Osmanlı Devleti'nin ikinci başşehri olan Edirne'de 15. yüzyılda hazırlanmış *Dilsûznâme*(Bodleian Library, Quseley, nr. 133), *Külliyyât-ı Kâtibî* (TSMK, Revan Köşkü, nr. 989) ve Ahmedî'nin *İskendernâme'*si (Venedik Marciana Ktp. Cod. Or. nr. XC) erken Osmanlı minyatür üslûbunu temsil eden eserlerdir. Bunların resimlenmesinde, 844'ten (1440) sonra Timurlular'ın Şîraz şehrinden Edirne'ye geldiği sanılan bir grup sanatçının, Türk asıllı nakkaşlarla birlikte çalışmış olduğu belirlenmiştir. 870 (1465) yılında Amasya'da hazırlanan *Cerrâhiyye-i İlhâniyye*'nin iki nüshası da (Millet Ktp. Ali Emîrî Efendi, nr. 79; Bibliothèque Nationale, Turcs, nr. 693) bu dönemin önem taşıyan diğer eserleridir.[80]

Bu döneme atfedilen Fatih portreleri ve madalyonlarıda Osmanlı portrecilik geleneğini başlatması açısından önem taşımaktadır.

4.1. Ahmedî'nin İskendernâmesi

Ahmedî (1334/1335–1412/1413), Mısırda eğitim görmüş, ülkesine döndükten sonra Aydınoğlu ve Germiyanoğlu beyliklerinin yanı sıra Yıldırım Beyazıd'ın oğlu Süleyman Çelebi'nin Edirne'deki sarayında da bulunmuş Anadolulu bir şairdir. Ahmedî'nin 1390 yılında tamamladığı İskendernâme, Makedonyalı İskender ile ilgili hikâyelerin anlatıldığı bir eser olmakla beraber, bu eser İslâm tarihi, Osmanlı tarihi ve mevlid 'ten oluşan bölümleri de içinde taşıyan mesnevinin bir nüshasıdır.

II. Murad'a şehzadeliğinde hocalık yapan Ahmedî'nin tasvirli ilk nüshasının aynı dönemde O'nun adına hazırlandığı sanılmaktadır.[81]

İskender ile ilgili metinlere birçok yakın doğu dili yazmalarında karşılaşılması, İskender imajının bu kültürlerde ne denli benimsenmiş olduğunun bir göstergesidir. Ayrıca bu kültürlerin hepsinin kendi ataları ile İskenderi özdeşleştirerek, kendi dinlerinden saymaları onu kendi tarihlerine mal etmelerine sebep olmuştur.

---

[80] Banu Mahir, *a.g.e.*, "Minyatür" mad., c. 30, s.121.

[81] Banu Mahir, *a.g.e.,*s.42.; Serpil Bağcı, *Minyatürlü Ahmedî İskendernâmeleri: İkonografik Bir Deneme*,HÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü yayımlanmamış doktora tezi, Ankara 1989.

Doğu ve Batıda, hakkında birçok eserler yazılmış olan İskender kitaplarının, latince kanalı ile Batı edebiyatında yayılması, doğuda da çeşitli dillere çevirileri yapılarak, kahramanın yaşam öyküsü yerel mitoslarla beslenerek yeni metinler ve hikâyeler yazılmasına sebep olmuştur.

Doğu ve Batı dünyasında tarihi bir kahraman olan İskender'in, Ahmedî tarafından yazılmasından önce İskender'in kimliğine değinilme gereği duyulmuştur.

Büyük İskender, adı Doğu efsanelerinde yaşayan, o zamanki dünyanın yarısını 13 yılda fethetmiş, Pers İmparatorluğu'nun güçlü ordularını yenmiş, M.Ö. 356-323 yılları arasında yaşamış Makedonya kralı ve tarihteki en büyük komutanlardan biridir.

Hakkında yazılmış efsanevi yada tarihi içerikli bütün metinlerde sonsuz hayat kaynağı peşinde umutsuzca koştuğu anlatılan Makedonyalı Büyük İskender, çok genç yaşta ölmesine rağmen istediği ölümsüzlüğü ulaşmıştır. Ortaçağda bir "Fatih" olarak rakipsiz ünü, O'nu Hellinistik dönemden modern çağlara dek Batı Avrupa'dan Güney Doğu Asya'ya dek uzanan geniş bir coğrafyada efsanevi komutan olarak yüzyıllarca unutulmamasına, birçok tarihi eserlerde hikâyesinin anlatılması, onu tarih sahnesinde ölümsüzleştirerek ideal bir yönetici örneği olmasını sağlamıştır.[82]

Doğu edebiyatlarında Büyük İskender'in tarihsel macerası, Kur'an'da adı zikredilen Zülkarneyn'in hayatıyla iç içe geçmiş olarak anlatılır (Kehf/ 83-99). 'Bir tarihsel kahraman olan Makedonya Kralı ile alâkasını tesbit etmek güçtür. "Zülkarneyn" adının anlamı ile Büyük İskender'in antik çağda darp edilmiş sikkeler üzerinde yer alan ikonografisi arasında ilginç bir benzerlik bulunur. Zülkarneyn, "İki karn(boynuz) sahibi" anlamına gelmektedir.'[83]

'İslâm kültüründe İskender, Kur'an'da geçen ve gerçek kimliği tam anlamı ile bilinmeyen Zülkarneyn'le özdeşleştirilmiştir. Kur'an da İskender ismi zikredilmez ancak güneşin doğduğu ve battığı yerlere giden, vahşi bir kabile olan Ye'cüc-Me'cüc'e karşı duvar ördüren Zulkarneyn, bu etkinlikleri ile İslâm yazınındaki İskenderle örtüştüğü belirtilmektedir.'[84]

İslâm öncesi ve çağdaşı rivayetlerin beslediği İskender-i Zulkarneyn imgesi, Kur'an'da da bu adın geçmesi ile güçlenerek İslâmi bir nitelik kazanmıştır. Başka bir deyişle, İslâm toplumlarında İskender mitolojisi, Psuedo-Kalisthenes'in özgün anlatımı üzerinde

---

[82]Serpil Bağcı,"Osmanlı Dünyasında Efsanevi Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanlıiskendernâmesi, *Humana Bozkurt Güvenç'e Armağan*, Kültür Bakanlığı Yay. 1994, s. 111.
[83]İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, 2002, s.249.
[84]Mustafa Öztürk, "Zülkarneyn" mad.,*İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, İstanbul, 2013, c.44, s. 546 -567.

kurulmuş, Kur'an yorumları, efsanevi ve dini nitelikli tarih yazmaları ile çeşitlenerek gelişmiştir.[85]

İran ve Türk edebiyatında İskender ile ilgili anlatımlarda aynı gelenekten beslenen kaynaklar kullanılmış ve birçok şairin bazı değişikliklerle mesnevi ve destanların konusunu oluşturmuşlardır.

İslâm dünyasında yaygın olarak tanınan İskender ile ilgili edebi ve tarihi kitapların, ilime düşkün olan padişahların saray kütüphanelerinde yer aldığı bilinmektedir. Bu kitaplar Osmanlıların İskenderi tanımalarında kaynak olmuştur.

Osmanlı saraylarında bir takım dillerle beraber, Latince ve Grekçeİskendernâmelerokunmaktaolup, başta Fatih Sultan Mehmed olmak üzere, Osmanlı sultanlarının ve bazı vezirlerin İskender'le ilgili Yunanca kitaplara sahip oldukları bilinmektedir. Günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi kolleksiyonunda bulunan, yapraklarındaki su damgalarından dolayı 1460'lara tarihlendirilmiş olan Arrianus'un *Anabasis'i*bunlardan en ünlüsüdür. Saray kütüphanesinde Quintus Rufus'un İskender'in yaşamı adlı eserininde bulunduğu kayıtlarda geçmektedir. Sezar ve İskenderle ilgili kitapların Fatih'e hergün okunduğu birçok kaynakta bildirilmektedir.[86]

Fatih'in de kendisi ile bağdaştırıldığı Büyük İskender, Osmanlı coğrafyasında da çok önemsenen bir lider olarak merak edilmiş ve bununla ilgili eserler ortaya konmuştur.

Ahmedî *İskendernâmesi*' nin tarihi bilinenlerin büyük bir bölümü 15. yüzyılda istinsah edilmiş oldukça bol sayıda kopyası ülkemizde ve çeşitli kolleksiyonlarında bulunmaktadır. Bilinen nüshaların sayısının 17adet olduğu bilinmektedir. Bunlardan 8 tanesi 15. yüzyılda yazılmış diğerleri ise 16. yüzyılda yazılmıştır. 15. yüzyıl nüshalarından 4 tanesi Osmanlılar için yapılmıştır.

Fatih Sultan Mehmed döneminde resimli nüshaları yapılan, Osmanlı minyatürlü yazmalarından günümüze ulaşmış en erken örneğini, Şair Ahmedî'nin *İskendernâmesi* oluşturmaktadır.

Ernst Grube, Ahmedî*İskendernâmesi* Venedik nüshasının 15. yüzyıl ürünü olduğunu üslup açısından ise İran sanat okullarına maledilemiyeceğini ancak Türkmen minyatürleri ile oldukça benzerlik gösterdiğinden bahsetmektedir.

Son dönemlerde yapılan araştırmalar sonucunda, bir Osmanlı yazması olduğu anlaşılan *Külliyât-ı Kâtibî'*nin minyatürlerinden birisinin İskendernâme'nin Venedik nüshasında-

[85] Serpil Bağcı,"Osmanlı Dünyasında Efsanevi Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanl İskendernâmesi, *Humana Bozkurt Güvenç'e Armağan*, Kültür Bakanlığı Yay. 1994, s.113.

[86]Aynı makale, s. 116.

ki minyatürle olan aşırı benzerliği, bu eserin büyük ihtimal ile Osmanlı nakkaşhanesinin ürünü olduğunu düşündürmektedir.[87]

Ahmedî *İskendernâmeleri'*nin resimli kopyaları farklı dönemlerde ve bölgelerde birbirlerinden çok farklı kültür ortamlarında yapılmıştır. Yer ve tarih kayıtlarına rastlanmayan bu minyatürler, üslup analizi yapılarak, benzer örnekleri çeşitli el yazmalarından tespit edilmiş,tespitler sonucunda üslup benzeriliği ile çeşitli resim okulları içine yerleştirilmiştir.

Erken Osmanlı döneminde Edirne saray nakkaşhanesinde yapıldığı düşünülen minyatürlü yazmaların nüshaları; Paris, Venedik, Berlin ve St. Petersburg koleksiyonlarındadır.[88]

1416'da Amasya'da Muhammed bin Mevlâna Pir Hüseyin el-Hâc es-Sivasî tarafından kopya edilen Paris Bibliotheque National'da bulunan eserde, 21 minyatürden sadece üç minyatürü özgündür. Bu üç minyatürün üslup değerlendirmeleri sonucunda Anadolu Hıristiyan yapılarındaki duvar resimleriyle benzerlik gösterdiği tesbit edilmiştir.

Diğer resimler çeşitli yazmalardan kesilmiş farklı konulardaki resimlerden oluşmuştur. Eserdeki yapıştırma resimler üslup olarak iki gruba ayrılır. Birincisi 13. yüzyılın ilk yarısı Musul-Bağdat Nakkaş hanelerinin üslubunu, İkinci grup resimlerde ise figürlerin giysi modelleri, kumaş ve eşyaların süslemelerindeki motif ve kompozisyon ile 14. yüzyıl tarzını yansıtmaktadır.

Eserin 15. yüzyılın ikinci yarısında hazırlanmış nüshalarından birisi (1475-1476) tarihlidir. Hacı Fahrî el-Kîrmânî tarafından kopya edilen bu nüsha Berlin'de bulunmaktadır.[89] Resimlerdeki figürlerin giysileri, kompozisyonları ile Edirne örneklerindeki bezemeleri, Fatih Sultan Mehmed için yapılan kitapların bezemeleriyle benzerlik taşıdığı, oldukça kaba bir fırça işçiliği dikkati çektiğini ifade eden araştırmacılar, resimlerde konu seçimi Ahmedî'nin metninin özgün halini yansıtmaktan uzak av, eğlence, savaş gibi konularla geleneksel kalıbın tekrarı görüldüğünü ifade etmektedirler.

Ahmedî'nin 1460 ile 1480 yılları arasında yazılan İskendernâmeden biri olan Venedik nüshası Venedik Marciana Kitaplığında bulunmaktadır. Bu nüshanın Fatih Sultan Mehmed için hazırlandığı düşünülmektedir.[90] Zahriyesi ve ketebe kaydı olmayan bu eserde Edirne üslubunun örneklerini yansıtan 66 minyatür bulunmaktadır. Bu eser Ahmedî'nin *İskendernâmeleri*'nin en önemli nüshalarındandır.

---

[87]Ernst J. Grube, " The Date of The Venice İskandar- Name" , *İslâmic Art, An Annual Dedicated to the Art and Culture of the Muslim World, II,* 1987, p. 187.

[88] Serpil Bağcı ve diğ..*a.g.e.,*s. 30-31.

[89]PBSB, Ms. Or. Quart 1271. Stchoukine, Flemming, vd. 1971, no. 99, s. 263-64; Bağcı 1989,s. 60-63, 159-60; Yoltar 2002, s.169-76.

[90]VBNM, Cod. Or. XC (57). Ernst J Grube, *a.g.m.,* 1987; Serpil Bağcı*a.g.t.,* s. 50-60, 156-59.

Yapılan üslup karşılaştırmaları sonucunda dört ayrı nakkaşın elinden çıktığı anlaşılan bu eserdeki minyatürlerin Edirne nakkaş hanesinin ürünü olduğu tespit edilmiştir.[91]

İki sanatçının üslubu birbirine çok benzer. Timurlu Herat Okulu etkisi taşıyan Karakoyunlu Türkmenlerin Şiraz üslubunun özelliklerini taşımaktadır. Zengin bir kompozisyon ve resim tekniği ile yapılmış bu eserin bir kısmında çift sayfa olarak tasarlanmış resimleri, canlı renkleri, iç mekân sahnelerinde tasarlanan görkemli saraylarda ki ince bir fırçayla yapılmış bezemeleri, kalabalık kompozisyonları ile sonraki dönemlerde hazırlanmış yazmaları resimlendiren nakkaşlara örnek olmuştur.[92]

Ahmedî'nin *İskendernâmesi'*nin diğer bir nüshası ise St. Petersburg Rusya Bilimler Akademisi şarkiyat Enstitüsünde korunmaktadır. 40 minyatürü bulunan bu nüshanın Osmanlı sanatının önemli bir örneğini oluşturduğu söylenmektedir. Bu nüsha minyatürlerinin yayınlanmamış olması sebebi ile elde edilen bir minyatür'ün çözümlemesi yapılmaya çalışıldığında, Venedik nüshasındaki minyatürlerin benzer üslup özellikleri taşıdıkları, bu nüshanında Edirne Nakkâşhanesinde aynı tarih de yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.[93]

15. yüzyıl Anadolu'da Türkçe kullanımının yaygınlaşması, devlet erkânı arasında kahramanlık destanlarının sevilmesi, Fatih Sultan Mehmed'in kahraman Büyük İskender ile bağdaştırılması Ahmedî'nin *İskendernâmesi*'nin birçok kopyasının yapılmasına sebep olmuştur.[94]

İskendernâme kopyalarının yurtdışı kütüphanelerinde bulunmasından dolayı minyatürlerinin orjinallerine ulaşılamamıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda ulaşılan yayınlardan birisi *Minyatürlü Ahmedî İskendernâmeleri: İkonografik Bir Deneme* adlı Serpil Bağcı'nın doktora tezidir. Bu çalışmada yer alan minyatürler ve tanımlarının tezimiz açısından önemli olması nedeni ile birebir alıntılar yapılmak zorunda kalınmıştır.

Çalışmadaki minyatürler siyah-beyaz baskı olmasından dolayıtezimizde kullanılmamıştır. Bu eksiklik ise Nurhan Atasoy'un arşivlerinin yer aldığı Turkish Cultural Foundation adlı internet sitesinden kısmen giderilmiş oldu.

---

[91]Banu Mahir, *a.g.e* ., 2004, s. 42; [Ernst J. Grube, "The Date of venice İskandarname," *Islamic Art, An Annual Dedicated to the Art and Culture of the Muslim World*, II, 1987, s.187-188].

[92]Filiz Çağman, *"* Anadolu Türk Minyatürü" *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, c. V, İstanbul, 1982, s. 932.

[93]Serpil Bağcı "Osmanlı Dünyasında Efsanevî Yönetici İmgesi olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskendernâmesi", *Humana, Bozkurt Güvenç'e Armağan*, T. C. Kültür Bakanlığı,Ankara, 1994, s. 119-120.

[94] Serpil Bağcı, *a.g.e*, s.26-27; Serpil Bağcı, *a.g.m*., s. 120.

4.1.1. Paris Nüshası,[PBN.No. 309]

4.1.1.1. Yazmanın Tanımı

162 x 177 mm. Boyutlarındaki yazma 339 yapraktır. Metin, nesih yazıyla iki sütun halinde yazılmış, her sayfada 13 satır olarak düzenlenmiştir. Başlıklar kırmızı mürekkeple Farsça olarak yazılmıştır. Eserde ekleme minyatürlerde boş kalan yerlerin kimi bezemelerle doldurulduğu görülür (Res. 11). Yazmanın cildi 19. Yüzyıl Avrupa işiolup cildin sırtında "Historia Alexandri Magni" olarak kitabın Latince ismi yazıldığı bildirilmektedir.

Eserin büyük ölçüde tamir gördüğünü, özellikle ilk sekiz sayfasının tümden yenilenmiş durumda olduğu araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Bu sayfalar su damgalı ve talikle yazılmıştır. Serlevhası olmayan yazmanın ketebesinde 17 jumada 819 (13 Temmuz 1416) tarihinde Amasya'da Muhammed ibn. Mevlana Pir Hüseyin el- Hâc es-Sivasî tarafından kopya edildiği kayıtlıdır. [95]

Minyatürlerin hepsinin özgün olmadığını söyleyen Araştırmacı Serpil Bağcı üç minyatürün orijinal olduğundan bahseder. Yazmanın 117b, 295b ve 296a. Sayfalarındaki üç orijinal minyatür büyük ölçüde tahrip olmuştur.[96]Üslup değerlendirmeleriyle yapıştırma minyatürlerden çok farklı üslup özellikleri taşıyan bu üç özgün minyatür, dönemin Anadolu Hıristiyan yapılarındaki resimleri tanıyan yerel bir ustanın ürünü olabileceği görüşüne varılmıştır.[97]

Bu yapıştırma minyatürleri inceleyen araştırmacılar, iki ayrı eserden çıkarıldığını düşünmektedirler. Üslup özellikleri açısından incelendiğinde birinci üslup 13. yüzyılın ilk yarısı Musul-Bağdat nakkaşhanelerinin ürünü olduğunu, İkinci grup ise figür kompozisyon, fırça işçiliği, ayrıntıların belirtilmesi bezemelerinde görülen motif ve kompozisyonları ile 14. yüzyıl modasının özelliklerinin yansıtıldığı kanısına varmışlardır.F. Richard, bu resimlerden birinin ardında okuduğu metnin 1335 yılında yazılmış bir manzum tarihle ilişkilendirerek resimlerin özgün halinde bu tür bir kitaptan alındığını öne sürmüştür (Richard 1997, s. 47).[98]

Orijinal Minyatürlerin Tanımı

Minyatür 1- (117b)İskender'in Hind'de Avlanması

Yaprak No:117b.

---

[95]Serpil Bağcı, *a.g.t.,* s. 207.
[96]Serpil Bağcı, *a.g.t,* bkz. res. 7-8.
[97] Serpil Bağcı- Filiz Çağman- Günsel Renda- Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul, 2006, s. 21.
[98] Aynı eser, s. 21.

Ölçüsü:134 x 125 mm.

Konusu:İskender'in Hind'de Avlanması

Tanımı:Ortada İskender atının üzerinden,resim, siyah-beyaz baskı görseli incendiği için tahrip olan bölgede türü anlaşılamayan hayvanlara ok attığı görülmektedir. Ardında iki figür, öndekinin elinde bir şahin olduğu düşünülen bir kuş cinsi bulunmaktadır.[99]

Minyatür 2- (295b)I. Murad ile Karamanlıların Savaşı

Yaprak No:295b

Ölçüsü:133 x 99 mm.

Konusu:I. Murad ile Karamanlıların Savaşı.

Tanımı**:** Kırmızı zemin üzerinde ellerinde mızraklarıyla üç atlı savaşçı figürü seçilmektedir. Minyatür sağ alt köşe olmak üzere büyük oranda tahrip olmuştur.

Minyatür 3- (296a) I. Murad'ın Rumeli'deki Savaşları

Yaprak No:296a

Ölçüsü:134 x 143 mm.

Konusu:I. Murad'ın Rumeli'deki Savaşları

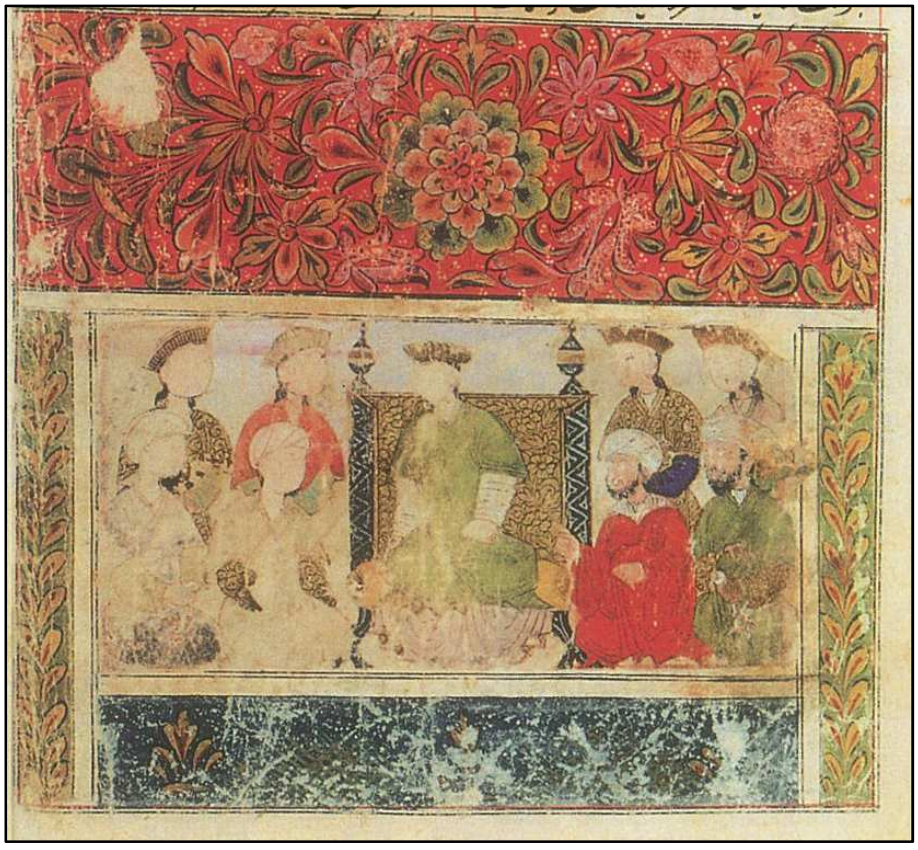
Tanımı: Zeytin yeşili zemin üzerinde ellerinde mızrak tutan dört atlı savaşçı figürü yer almaktadır. Minyatür büyük ölçüde tahrip olmuştur.[100] Doğa ayrıntılarına yer verilmeyen zemin, üzeri beyaz veya altın yaldız küçük noktalarla bezeli, lacivert veya zeytin yeşilidir. Bu zemin üzerine yan yana dizilen figürler durağan bir görüntü oluşturur. Bazı figürlerin başlıkları, İslâm resminde benzerleri görülmemiş türdendir. Minyatürlerin yıpranmış olmasından çok belirgin olmayan giysi bezemelerinde dikkat çeken diğer bir unsur ise üzeri beyaz inci taneleri ile süslü ince şeritler bulunur. Eserin özgün minyatürlerini yapan sanatçı, büyük bir olasılıkla çevresindeki Hıristiyan resim sanatının ilkeleri ile beslenmiş yerli bir usta olduğu düşünülür.Bu Minyatürlerin üslubu, Hıristiyan resim sanatı ile benzerlik gösterir.[101] Resimlerin çevresindeki boşluklara yapılmış süslemelerin çağdaş Ermeni el yazmalarında benzerlerinin yer alması, bu işlemin gerçekleşmesinde Anadolulu Hıristiyan ustaların katkısını düşündürmekle birlikte, yapıştırılan resimlerin yapılan eklerle metindeki öyküleri canlandıran tasvirlere dönüştürülmesi ve metinle

[99]Serpil Bağcı, *a.g.t.*, bkz. res. 7.
[100]Aynı yer, bkz. res. 8.
[101] Aynı eser, s. 45; bkz. Grube 1981, s. 53.

bu denli sıkı bağlantı kurulmuş olması bu sanatçıların Türkçeye ve metne hâkimiyetini ve büyük olasılıkla Osmanlı-Türk olduklarını gösterir.[102]

Minyatürlerin tümüyle benzerlerine bugüne kadar rastlanmamıştır. Ancak Hıristiyan resim sanatında hâkim olan hiyeratik anlatım biçimini paylaşması ile beraber, minyatürlerde bulunan beyaz inci sıralarıyla bezeli ince siyah şeritlerin, Anadolu ve Yunanistan taşra kiliselerinin duvar resimlerinde çok kullanılan bir motif olduğu belirlenmiştir.[103]

Bu yazmada çalışan sanatçıların arasında Hıristiyan bir sanatçının olabileceği, ya da daha önce Hıristiyan yapılarındaki bezemeleri gören yerli bir sanatçı da olabileceği görüşü hâkimdir.Resim 11'de görüldüğü üzere minyatürlerin yıpranmış olmasından dolayı çok fazla tahlil imkânı bulunamamıştır.



Resim11. İskender'in Tamgac'ı yenmesini kutlaması. Ahmedî*, İskendernâme,*

(1416, PBNF, Turc. 309, y. 161b).

[102]Serpil Bağcı ve diğerleri, *a.g.e*, s. 22
[103]Serpil Bağcı, *a.g.t.*, s. 46.

4.1.2. Venedik Nüshası, [VBNM cod. or. No. 57]

4.1.2.1. Yazmanın Tanımı

Eserin kronolojik açıdan ikinci erken Osmanlı kopyası olduğu tespit edilmiştir. 175 X 246 mm. boyutlarında 277 yapraktır. Metin talik yazı ile iki sütun halinde yazılmış ve 15 satır olmak üzere düzenlenmiştir. Başlıklar Farsça ve altın yaldızla yazılmıştır. Yazmanın orijinal olmayan cildinin Avrupa yapımı olduğu söylenmektedir. Ciltleme sırasında kimi yapraklar yanlış yerleştirilmiştir. 2b numaralı sayfada tipik bir II. Mehmed dönemi tezhibi ile bezeli bir ser levha bulunur. Eserin zahriyesi ve ketebe kaydı yoktur. Yazmada 9 tane çift sayfa olmak üzere toplam 66 minyatür vardır (Gökbilgin 1960: 194-95; Çağman 1980: 224; Atıl 1980; Raby 1980: 153, 157-58, Grube 1987; Grube 1987 a).[104]

Eserin Venedik'e gidiş öyküsü hakkında güvenirliği kuşkulu olduğu söylenen bir belgeninvarlığından sözedilmektedir. Kütüphane'nin 18. yüzyılda kataloğunu yapan Simone Assemani, koleksiyonda bulunan 90- 105 numaralı ciltlerin 1693 yılında Venedik'e iltica eden Arnavut İbrahim Efendi adında bir kişinin olduğunu söyler. İbrahim Efendi Hıristiyanlığı kabul ederek bir manastıra çekilmiş ve 1697 yılında öldüğünde kitapları Biblioteca Marciana'ya geçmiştir.[105]

İkonografik açıdan kendine özgü bir tutumu olduğu görülen Venedik *İskendernâmesi* nin diğerlerinden farklılığı, bir Ortaçağ İslâm âliminin değerleri, ahlâk anlayışı ve din, tarih, astroloji, coğrafya alanındaki bilgileri bu minyatürlerde görülmektedir.

Resimlenecek konular, yazmanın konusuna uygun bir bütün olarak ele alınmıştır. Minyatürlerin çoğu, metnin astroloji, coğrafya, tarih ile ilgili bölümlerini canlandırmaktadır. Minyatürlerdeki konu seçiminde genellikle olayların birbirini izleyen birkaç farklı dönemi canlandırılmıştır. İskender'in doğumundan önceki olaylar, doğumu ve yetiştirilmesi, Dâra ile ilişkileri, İran'ı ele geçirmesi, Hindistan ve Çin seferleri, hayatının son günlerini aktaran bölümler, birden fazla minyatürlerle resimlendirilmiştir. Aynı özellik *Şehnâme*kaynaklı İran tarihi bölümünde de yer almaktadır.[106]

Konu seçiminde ve yorumunda, sanatçıların şairin kullandığı kaynaklardan yararlandığı bilinmektedir. Özellikle coğrafya ve astroloji konulu minyatürlerin bu konuları ele alan başka bilimsel eserlerin öğretici, açıklayıcı nitelikteki minyatürlerine sayfa düzeni ve üslup bakımından da benzediği görülür. Ancak sanatçılar sadece bu modellere bağlı kalmamışlardır. Özellikle ikonografik kalıplarına rahatça ulaşabilecekleri

[104]Serpil Bağcı, *a.g.t.,*s. 211.
[105] Aynı eser, s. 211.
[106]Aynı eser, s. 157

*Şehnâme*kaynaklı bölümü içeren minyatürlerde, ellerindeki metne ne denli bağlı oldukları görülmektedir.[107]

Yukarıda anlatılan özellikleri ile Venedik kopyasındaki minyatürler klasik Osmanlı resim sanatının niteliklerini oluşturması, Osmanlıların kendilerine has üslup dilinin oluşmasına öncülük etmesi açısından oldukça önemlidir.

Venedik yazması minyatürlerinin,Osmanlı Minyatür Sanatı'nın oluşmasında etkili olması sebebi ileteknik analiz, bu yazmadan seçilen minyatürlerden yapılmıştır.

Ahmedî'nin *İskendernâmesi* ile ilgili doktora tezi bulunan Serpil Bağcı, Venedik nüshası minyatürlerinde üslup farkına dikkat çekerek bu yazmada birden çok sanatçının çalıştığından bahsetmektedir.

Zahriyesi ve ketebesi bulunmayan bu yazma minyatürlerinin, yukarıda sözü edildiği gibi dört ayrı nakkaşın elinden çıktığı, üslup karşılaştırması sonucunda ortaya konmuş olup, bu minyatürlerin Edirne Nakkaşhanesi'nde hazırlandığı belirlenmiştir.[108]

Bu nakkaşlardan en başarılı olanın muhtemelen kompozisyonu oluşturan A sanatçısı olduğu tespit edilmiştir. Bu sanatçının kompozisyonlardaki ustalığı ve ince işçiliği ile minyatürlerde farkedildiğini, nakkaşın Timurlu saraylarında eğitim görmüş usta bir sanatçı olabileceğinden söz edilmektedir. Sanatçının üslubuna yakın örnekleri Timurlu Prensi Baysungur için Herat'da 1431'de hazırlanmış "*Çihar Makale*" yazmasındaki minyatürleriyle oldukça benzerlik gösterdiğine dikkat çekilmektedir.

Minyatürlerin bazıları, sayfanın tamamını kaplamasına karşı, bazı minyatürler ise kare veya dikdörtgen küçük çerçeveler içinde yapılmıştır. Bu tarz çalışmaları *Kazvin'in Acâib ü'l- Mahlukât* ve *Garâib ü'l- Mevcûdâd* adlı eserlerinde görüldüğünü, Fırça işçiliğinin ince ve itinalı, figürlerin küçük ve narin olduğundan söz eden Serpil Bağcı, Bu nakkaşın üslubuna çok benzer minyatürü Topkapı Sarayı Kütüphanesi 753 no'lu Nizâmî'nin Hamsesi'nde bulunduğunuda ilave etmektedir.

Ernst J. Grube, A sanatçısının yapmış olduğu küçük bir grup minyatürlerde Celayirî üslubunun kullanılmış olduğunu söyler.

A sanatçısının üslup özelliklerini taşıyan minyatür numaraları, 1, 11, 19, 20-21, 28-32 ve 51 olarak verilmiştir.[109] Bu sanatçının çalıştığı minyatürler, tanımlamaları yapılan minyatürlerin yanına ilave edilmiştir.

---

[107]Serpil Bağcı, *a.g.t.*,s. 158

[108]Ernst J. Grube, "The Date of The Venice İskandar- name," *İslâmic Art, An Annual Dedicated to the Art and Culture of the Muslim World,* II,1987, s. 188.

[109]Ernst J. Grube,*a.g.e.,*s.188.

B sanatçısının fırça tekniği ve kaba işçiliğinden ayırt edildiğinden bahseden araştırmacı, bu sanatçının üslubunu şu şekilde tanımlamıştır. "Figürlerde başlar büyükçe, minyatürlerdeki doğa ve mimari öğeler uyumsuz ve oldukça iridir. Fırça tekniğinin özensiz ve kalın olması ile diğer nakkaşlardan ayrılır. Fırça çizimlerinibirleşme noktaları uzayan, havada kalan kırık çizgiler oluşturur. Nesnelerle figürlerin uyumunu yeterince sağlayamadığı görülür. Minyatürlerdeki figürler iki boyutlu düzlemler halinde sahneye yerleştirilir, mekânda zemine basmaz gibi görünürler. Mekân olarak arka planda durması gereken figürlerin önüne yerleştirilmiş olan objeler, sanki boşlukta yüzer gibi durmaktadırlar."[110]

Tahtın yanında bulunan kaplardan biri boşluktaymış gibi durmaktadır. Bu sanatçının kompozisyon ve figürlerdeki taklitçi üslubu Nakkaş A'nın öğrencisi olduğunu düşündürmektedir.[111]

Bu nakkaşın üslubunun, 1455-56 yılları arasında Edirne'de hazırlanmış bir başka Erken Osmanlı yazması olan ve şu anda Oxford Bodlein Library'de (Ouseley 133) bulunan *Dilsüznâme* minyatürlerinde görüldüğü ve bunların Edirne sarayında yapıldığı ortaya çıkarılmıştır.[112]

TSMK' da bulunan *Külliyât-ı Katibî'* deki minyatürlerden birinde Nakkaş B'nin üslubu, diğer minyatürü yapan sanatçının üslubundan bariz bir şekilde ayırdedilmektedir.[TSMK, R. 989].

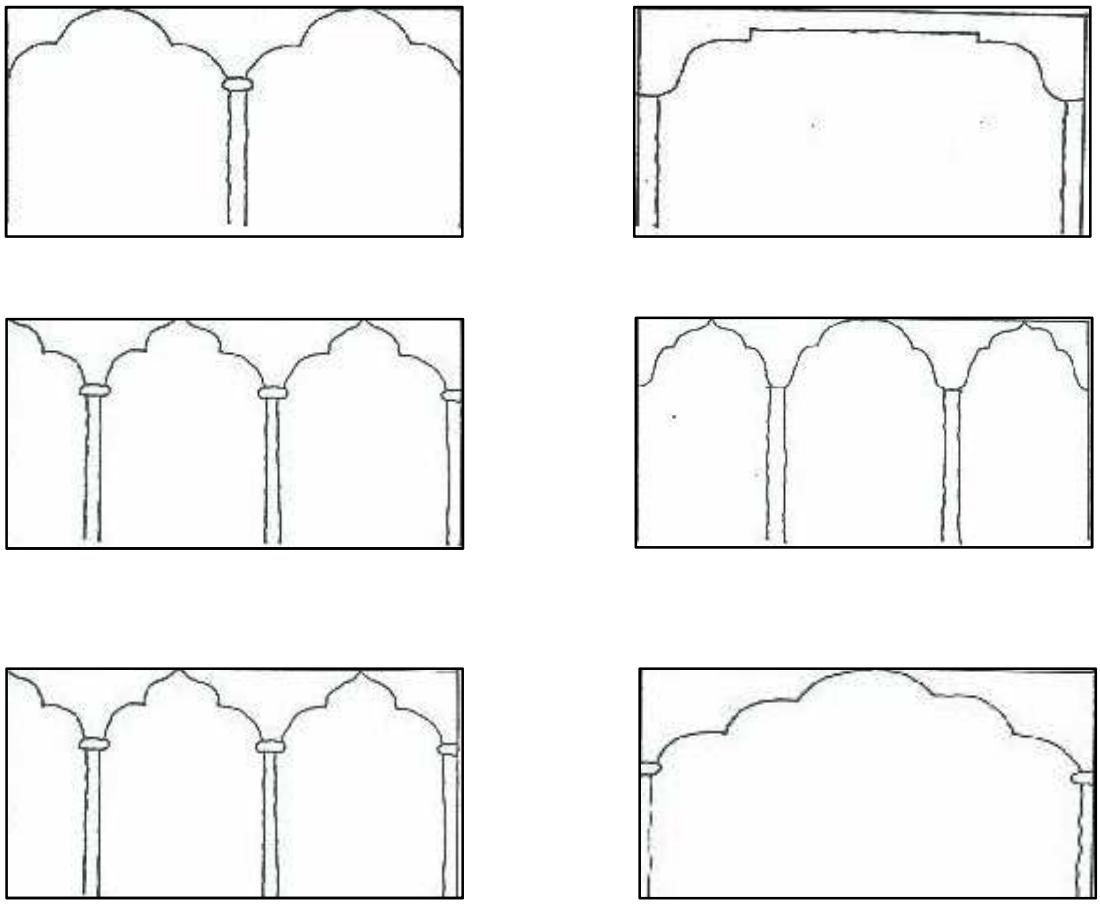
Yazmanın üçüncü nakkaşının üslup özelliklerinin diğerlerinden farklı olduğunu tespit edenSerpil Bağcı, bu sanatçının yazmanın üç minyatüründe çalıştığını belirtmektedir. Üslup farklılığı, kompozisyonun düzeninde, figürlerin görünümünde orantısızlık söz konusudur. Mimari ögelerde ve doğa tasvirlerinde detaylı bir işçiliğin var olduğu görülmektedir.Nakkaş az figürlü basit kompozisyonlu sahneleri ile 15. yüzyıl sanatçı özelliklerine uymaktadır (Bkz. Res. 13, 15).

Sanatçının kullandığı süsleme ayrıntıları Celayirlî ve Timurlu Şiraz okullarının özelliklerini yansıtmaktadır. 44a' daki minyatürde İskender'in oturduğu köşkün üzerinde, serbest bir fırçayla yapılmış bezemeler, 14. yüzyılda Tebriz ve Şiraz yazmalarındaki tezhip ve minyatürlerdeki dekorasyonlarda görülen özelliktedirler. Bütün bu özellikleri ile 3. nakkaş'ın 14. yüzyıl sonları ile 15. yüzyıl başı İran resim geleneklerini sürdüren, oldukça özgün bir tarzı olan Osmanlı sanatçısı olduğu belirtilmektedir.

[110]Serpil Bağcı, *a.g.*t.,bkz. res. 21
[111] Aynı tez, s.53.
[112] Aynı tez, s. 59.

Yazmada dördüncü bir nakkaşın varlığından söz eden araştırmacıSerpil Bağcı, bu sanatçının farklılığının gerekçesini, bazı minyatürlere hakim olan figürlerin boyutları ile fizyolojik özelliklerinden kaynaklandığını savunur.[113]

Üslup açısından değerlendirildiğinde en az üç sanatçının varlığı kesindir. Minyatürlerde üslup birliğinden söz edilebilir. Kullanılan kalıplar ve ayrıntılar yazmanın Erken Osmanlı resim sanatı içindeki yerini belirlemesi açısından önem taşır. İki sanatçının üslupları Timurlu herat okulu etkisini taşıyan Karakoyunlu Türkmenlerin Şiraz üslubunun özelliklerini taşımaktadır. Minyatürlerde yapının içinde geçen sahnelerde mekân, yuvarlak veya sivri kemerlerle betimlenmiştir. İç mekân minyatürlerinde arka planda çeşitli kemer kalıpları kullanılmış olması resim dilinin oluşmasında önemli bir yer tutar (Şekil 1).



Şekil 1. Ahmedî*İskendernâmesi'*ndeki minyatürlerde kullanılan, kemer çeşitleri (VBNM, Cod.or. XC 57)

[113]Serpil Bağcı, *a.g.t.*,bkz. res. 22-25.

Açık havadaki minyatürlerde yine belirli kalıpların kullanıldığı söylenebilir. Doğa betimlemelerinde küçük tepelerden oluşan dağ tasvirleri ve tepeleri oluşturan kayalar yayvan, ya da sivri olarak kullanılmıştır (Bkz. Res. 13, 18, 39, 40, 49, 62).

Zeminin bezenmesinde kullanılan küçük ot öbekleri ve çiçekler fazla çeşitlilik göstermezler. Ancak minyatürlerde tepelerin iki yanına yerleştirilmiş servi ağaçları, Osmanlı resim sanatının erken örneklerinden itibaren kendine özgü bir bezemenin yerleşmeye başladığını gösterir.

Minyatürlerde sıklıkla rastladığımız yapı içlerinde ki kemer köşe süslemeleri dikkat çekicidir ve yine Erken Osmanlı sanatında yerini alması açısından önemlidir. Bu bezemeler siyah, mavi ve kırmızı zemin üzerine altın yaldızla, bir noktadan çıkarak yüzeyi kaplayan dallar üzerine serpiştirilmiş yaprak ve çiçeklerden oluşur. Motif çevreleri kontursüzdür[114](Ç. 2, 18 no'lu detay).

Bu tarz bezemeler 14. yüzyıl Şiraz süslemelerinde, 15. yüzyılda ise Türkmen yazmalarında [115][TSMK, H. 753]' deki *Nizâmî Hamsesi'* nin Karakoyunlu dönemindeki minyatürlerde buna benzer bezemeler görülmektedir.

Mekân içindeki zemin döşemelerinde, duvarları bir seviyeye kadar kaplayan yaygılar kullanılmıştır. Yaygılar dört yapraklı çiçek motiflerinin serpiştirilmesi ile süslenmiş olup, kenarlardan sarkan püsküller özellikle belirtilmiştir. Bu tarz yaygılar zaman zaman açık havada yere serilmiş olarak görülür[116](Ç. 2, 19 no'lu detay).

Baysungur Dönemi Herat resim okulu örneği olan ve [TSMK' deki H. 2153, 148a]numaralı sayfasında yer alan minyatür, Venedik yazması minyatürleri ile oldukça benzerlik göstermektedir.

Yine bu döneme ait olduğu düşünülen bir diğer unsur ise kullanılan kadın ve erkek başlıklarıdır.Osmanlı giyim tarzını yansıtması ve bu dönemin tarihlenmesi bakımından önem taşımaktadır. Saray görevlilerinde kırmızı veya beyaz renkli börk adı verilen yüksek koni biçiminde başlıkların ortalarına kadar dik durmaları için desteklenmiş, diğer yarısı serbest bırakılmıştır.

Kadın başlıklarının altına işlemeli bir kaşbastı sarılıp arkadan düğümlenerek serbest bırakılmıştır.[117] 131a' daki kırmızı konik başlık dikkat çekmektedir (Bkz. Res.54). Aynı başlık yine Edirne yazması olan *Külliyât-ı Kâtibî* minyatüründe görülmektedir(Bkz.

[114]Bkz. Res. 27, 30, 32, 34, 35, 36, 42.
[115] Bkz. Res. 12, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 42.
[116] Serpil Bağcı*, a.g.t.*, bkz. res(16-19)
[117]Kaşbastı: Alına konulan işlemeli süs bantına verilen addır.

Res.67). Bu tarz başlığın II. Beyazıddöneminde artık kullanılmadığı araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir.

Ahmedî *İskendernâmesi*, Türkmen ve Timurlu sanatıyla oldukça benzerlik göstermesi ile dikkat çekmektedir. Ancak Osmanlı sanatçısının kendi üslubunu, beğenisini örnekleyen özellikleri ile Osmanlı resim sanatının doğuşu ve gelişimi hakkında katkıda bulunabilecek niteliktedir.

4.1.2.2. Yazmanın Minyatürleri

Yazma, Venedik Marciana Kütüphanesinde bulunduğundan dolayı yazmadaki minyatürlerin tamamına ulaşmak mümkün olamamıştır. Bundan dolayı çeşitli kaynaklardan elde edilen görseller kullanılmıştır. Minyatür tanımlamaları ise Serpil Bağcı'nın *Minyatürlü AhmedîİskendernâmeleriI: İkonografik Bir Deneme*" , Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezinden destek alınarak hazırlanmıştır.

Ernst J Grube' nin *Islamıc Art 1987, The Date of The Venice İskander-Name* adlı makalesinde, minyatürlerde çalışan sanatçıları üsluplarına göre ayırarak hangi minyatürde hangi sanatçının çalışmış olduğunu belirtmiştir. Aşağıda minyatür tanımlarını yaparken numaraların yanına sanatçısı belirtilmiştir.

Minyatür 1. (Sanatçı A)

Yaprak No:12a

Ölçüsü:94 x 154 mm.

Konusu:Miraç

Tanımı:Yazmanın, İslam tarihi'nin anlatıldığı bölümde yer alan Miraç olayı tasvir edilmiştir. Minyatürün merkezinde Mekke şehri, Kâbe ileavlusunda dua eden figürler yer almaktadır. Gökyüzünde melekler ve ortada alev şeklindeki hale'nin içinde Burak'ın üzerinde Hz. peygamber tasvir edilmiştir.[118]

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 2. (Grup çalışması)

Yaprak No:17b-18a

Ölçüsü:94 x 154 mm.

Konusu:Dâra ile Kayser'in savaşı ve Kayser'in ölümü (371-72)

[118]Serpil Bağcı, *a.g.t,* bkz. s. 212.

Tanımı:İran minyatürlerinde görülen kalabalık kompozisyonlu savaş sahnesinin yer aldığı minyatürün, sağ sayfasında (17b) bir tepenin önünde ve ardında savaşan askerler yığma üslup ile üst üste tasvir edilmiştir.Solda (18a) sağ köşede, dârağacına asılan Kayser, ortada olayı izleyen Dâra yer almaktadır. Ön planda asker figürleri yer almaktadır.

Çözümlemesi yapılmıştır (Bkz. Res. 56).

Minyatür 3. (Sanatçı B)

Yaprak No: 22b-23a

Konusu:Feylekus'a İskender'in Doğumu Müjdesinin Verilmesi ve Bebeğin Falına Bakılması.

Tanımı: Kalabalık bir kompozisyon sahnesi olan minyatürün 22b sayfasında bir bahçede, sağda tahtında oturan Feylukas. Solda diz çökmüş müneccimlerden birinin elinde astrolob bulunmaktadır. Önde ki figürler saraylılar olabileceği düşünülmektedir.

23a'da, bahçenin devamında arka planda görevli saraylılar ile önde solda bahçedeki yabancıları sopayla kovalayan bir görevli ve içecek hazırlayan hizmetliler yer almaktadır.

Çözümlemesi yapılmıştır(Bkz. Res. 62).

Minyatür 4.(Sanatçı B)

Yaprak No:28a

Ölçüsü:93 x 145 mm.

Konusu:İskender'in Bilgelere Soruları ve Arastu'nun Cevabı.

Tanımı:Kubbeli bir eyvanın yer aldığı minyatürün sağında İskender tahtında oturmaktadır. Ardında iki silahtarı yer almıştır. Solda ikisi oturur vaziyette beş bilge yer almıştır.

İskender, bilgelerden sorularını cevaplamasını istemektedir.

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 5. (Sanatçı B)

Yaprak No:31a

Ölçüsü**:** 90 x 112-122 mm.

Konusu:İskender ve Bilgelerin Hızır ile Tevhid Türleri Hakkında Sohbeti.

Tanımı: Sayfa ortasına tasvir edilmiş olan minyatür,düz çatılı bir oda içinde, sağda İskender tahtında oturmakta olup ardında görülen figürlerin silahtarları olabileceği düşünülmektedir. Solda, ikisi oturan beş bilge yer almaktadır.Üslup değerlendirmelerinden anlaşıldığı üzere bu minyatürde B sanatçısının çalıştığı düşünülmektedir. Kompozisyonda, nüshanın diğer minyatürlerinde yer alan, iç mekan sahne özellikleri görülmektedir. Resim 12'de görülen, duvarları belli bir yere kadar kaplayan, bu minyatürde mavi olarak tasvir edilen yaygı, genel olarak iç mekan tasvirlerinde kullanılmıştır.



Resim 12. İskender'in Bilgelerle Sohbeti

Minyatür 6.(Sanatçı C)

Yaprak No:40a

Ölçüsü:90 x 113- 132 mm.

Konusu:Bahar Eğlencesi

Tanımı:Açık hava sahnesinin canlandırıldığı minyatürün, sağında minderler üzerinde bağdaş kurarak oturmuş İskender elinde içki kadehi ile görülmektedir. Sayfanın solunda ise ona eşlik eden iki saraylı, önde müzisyenler, yiyecek hazırlayan görevliler yer almaktadır. C sanatçısının üslup özelliklerinin görüldüğü minyatürde, bu nüshanın açık hava sahnelerinde, görmeye alışık olduğumuz unsurlar göze çarpmaktadır. Ancak burada dikkat çeken bir husus açık havada, bir vazo içine yerleştirilmiş çiçek demeti, diğer açık hava sahnelerinin hepsinde görülmemektedir Yine bu sanatçının çalışmış olduğu tahmin edilen (Res. 14) , dış mekanda vazo içinde çiçek demeti görülmektedir. Bu özellik yazmada çalışan sanatçılar arasında üslup farklılığının olduğunun bir delili sayılır.



Resim 13. Bahar Eğlencesi

Minyatür 7. (Sanatçı C)

Yaprak No:43a

Ölçüsü: 89 x 49 mm.

Konusu:Dâra'nın Elçisi İskender'in Önünde

Tanımı:İran tarihi'ninanlatıldığı bölümde geçen hikâye'nin minyatürüaçık hava sahnesinde canlandırılmıştır. Metinin ortasına yerleştirilmiş olan tasvirde,Sağda tahtında oturan İskender, kompozisyonun merkezinde yer almıştır. Sol yanında elinde tuttuğu Dâra'nın mektubunu okuyan bir görevli ve ardında değişik başlığı ile Dâra'nın elçisi olması gereken bir başka figür yer almaktadır. Solda ayakta duran figür hizmetli olmalıdır. Bu tasvir, nakkaş C'nin üslubu ile yakınlık göstermektedir.



Resim 14.Dâra'nın Elçisi İskender'in önünde

Minyatür 8.

Yaprak No:44b

Ölçüsü: 93 x 92

Konusu:Dâra'nın Elçisi İskender'in Önünde

Minyatürün Tanımı:Metininaltına yerleştirilmişolan minyatürde, Dâra'nın kendisine düşman olduğunainanan İskender, Dâra'dan haraç istemektedir. Bunun üzerine Dâra İskendere bir elçi gönderir. Sol tarafta kubbeli bir köşkte İskender oturmaktadır. Elinde Dâra'nın yolladığı çomak bulunmakta, Sağ bölümde Dâra'nın elçisi ve görevli yer almaktadır. İskender'in önünde susam taneleri yiyen bir horoz bulunmaktadır.

Üslup açısından diğer minyatürlerden farklı olduğu görülen bu minyatürü yapan sanatçı C ustası olup, binanın ardından çıkıp çerçevenin sınırları dışına taşan, ince dallı çınar betimlemesini, bitkisel bezeme ayrıntılarında, ağaç gövdesindeki doku betimlemelerinin anlatımında bulmak mümkündür.

Minyatürde çerçevenin dışına taşan ağaç dalları ile diğer ayrıntıları Celayirli ve Timurlu Şiraz Okulu özelliklerini hatırlatmaktadır.



Resim 15. Dâra'nın Elçisi İskender'in Önünde

Minyatür 9. (Sanatçı C)

Yaprak No: 50b-51a.

Ölçüsü:99-101 x 154 mm.

Konusu:İskender ile Dâra'nın Savaşı

Tanımı:Karşılıklı sayfaların tamamını kaplayan minyatürde, savaş sahnesini canlandırılmıştır. Kalabalık bir kompozisyona sahiptir. Dâra'nın İskender'e gönderdiği elçi'nin olumsuz haberinin ardından Dâra Rum ülkesi üzerine yürümektedir. Savaş başlar ve Dâra'nın aleyhinde gelişir.

Sağda 51a'da bir yandan savaşıp, bir yandan çerçevenin sağına doğru kaçan İran askerleri ve solda onları kovalayan İskender'in ordusu yer almaktadır. 50b'de ortada savaşı izleyen atındaki İskender ve askerleri görülmektedir.

İkonografik açıdan özgün bir yanı olmayan, İslâm minyatüründe sıklıkla görülen savaş sahnelerinden birisi olarak nitelendirilen minyatür, yukarıda üsluplarına değinilen C sanatçısının fırçasına yakıştırılmıştır.



Resim 16. İskender ile Dâra'nın Savaşı

Minyatür 10. (Sanatçı C)

Yaprak No:52b.

Ölçüsü:93 x 112.

Konusu:Dâra'nın Ölümü ve Mahar ile Mahyar'ın Asılması

Tanımı:İran tarihi bölümünde, görmeye alışık olduğumuz oldukça şiddetli geçen bir savaş sahnesinin yer aldığı minyatürde, Dâra'nın ordusunda Mahar ile Mahyar isimli iki savaşçı'nın işledikleri bir suçtan dolayı Dâra'nın kızması sebebi ile, Dâra'ya kin tutan bu iki savaşçı Dâra'yı çok ağır bir şekilde yaralıyarak İskender'e sığınırlar. Olayı öğrene İskender ise bu iki savaşçıya çok kızar ve Bilge Arastu'ya danışarak bu iki savaşçının savaş meydanında asılmasını emreder.

Ön planda solda, kalkanının üzerine uzanmış Dâra ve diz çökmüş onunla konuşan İskender. İskenderin ardından atının yularını tutan bir görevli. Arka planda tepelerin ardında iki ayrı ağaca asılmış Mahar ve Mahyar ve iplerini çeken görevli yer almaktadır.Sanatçı C'nin üslup özellikleri görülmektedir.

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 11. (Sanatçı A)

Yaprak No: 58a.

Ölçüsü:93 x 153 mm.

Konusu:Gökkubbe ve Yeryüzü

Tanımı:Astroloji bölümünde yer alan minyatürlerden biri olan Gök kubbe ve Yeryüzü'nün bulunduğu sahnede gök kubbe sayfanın üst bölümünde, altta ise denizin ortasında üzerinde Osmanlı üslubuna ait selviler ve ince dallı çınar ağaçları bulunan bir ada şeklinde yeryüzünün tasvir edildiği sahne yer almaktadır. Kompozisyon başarısı ile dikkat çeken A sanatçısı ürünü olduğu belirtilmektedir.



Resim 17. Gök kubbe ve Yeryüzü

Minyatür 12.(Sanatçı B)

Yaprak No:60b.

Ölçüsü: 93 x 92 mm.

Konusu:İskender ile Hintli Bilgin

Tanımı:Sağda İskender yuvarlak bir kemer altında tahtında oturmakta. Arkasında silahtarları ile solda yanında taburede oturan Hintli bilge ile bir figür, arkada ise saray görevlileri yer almaktadır. Taht, yer döşemesi özellikleri, iç mekân sahnelerinin yer aldığı, çözümlemesi yapılan minyatürlerin özelliklerini taşımaktadır.

Minyatür 13.(Sanatçı B)

Yaprak No: 77a.

Ölçüsü: 92 x 152 mm.

Konusu:Kayd ile İskender'in Barışı Kutlamaları

Tanımı:Sağda İskender tahtında oturmuş vaziyettedir. Sol tarafta minderler üzerinde oturan Kayd yer almaktadır. Ortada saraylılar ile sağda müzisyenler, solda ise içki hazırlayan görevliler görülmektedir.

Minyatür 14. (Sanatçı C)

Yaprak No:79b-80a.

Minyatür Ölçüsü: 93-104 x 154 mm.

Konusu:İskender'in Hind'te Arslan Öldürmesi

Tanımı:Karşılıklı iki sayfaya yapılmış olan minyatürde, Hindistanda bulunan İskender, günlerini bahar eğlenceleri ile geçirmektedir. Dağlarda bulunan arslan ve diğer yırtıcı hayvanların insanlara zarar verdiğini duyunca ava çıkar. Karşısına çıkan arslan ve parsları öldürür.

80a'nın ortasında İskender, 79b'nin ortasındaki arslana ok atıyor. Çevrede avlanan figürler yer alıyor, figür ve atlarda kalıp izleri dikkat çekmektedir.



Resim 18. İskender'in Hind'te Arslan Öldürmesi

Minyatür 15.

Yaprak No:88b-89a.

Ölçüsü:93 x 154 mm.

Konusu:İskender ile Fur'un Savaşı

Tanımı:Hindistan'ı almak amacı ile ordusunu toplayan İskender'i, Sind kralı Fur'a savaş açmasını anlatan minyatürde,Sağ sayfada gruplar halinde İskender'in ordusu yer almaktadır. Sind kralı Fur'un ordusunda filler bulunduğu görülmektedir. Sol sayfada koyu tenli askerler ile fillerden oluşan Fur'un ordusu yer alır. Ortada kaçmaya çalışan Fur'a yetişerek kılıç darbesi ile başını ikiye bölen İskender yer almaktadır.



Resim 19. İskender ile Fur'un Savaşı

Minyatür 16. (Sanatçı C)

Yaprak No: 90b.

Ölçüsü: 53 x 152 mm.

Konusu:İskender'in Sind Ejderhasını Öldürmesi

Tanımı:Minyatür tam sayfa olarak tasvir edilmiştir. Sind'den gelen bir kişinin, ülkesinde hayvanlara ve insanlara zarar veren bir ejderhanın öldürülmesi için İskender'den yardım dilemesini anlatan minyatürde, ortada kayalıkların üzerindeki ejderha, İskender'in içinde bulunduğu arabayı yutarken İskender son kılıç darbesini vurmaktadır. Arka planda ise tepelerin ardında olayı izleyen figürler bulunmaktadır.



Resim 20. İskender'in Sind Ejderhasını Öldürmesi

Minyatür 17.

Yaprak No:95a.

Ölçüsü:44 x 41 mm.

Konusu:Rayic Adasındaki Kanatlı insan

Tanımı:Düz bir zemin üzerinde gövdesinin alt bölümü balığa benzer bir kanatlı figür bulunmakta olduğu,Serpil Bağcı'nın adı geçentezinde tanımlanmaktadır.

Minyatür 18.

Yaprak No: 95a.

Ölçüsü:44 x 41 mm.

Konusu:Rayic Adasında Kanatlı İnsan ve Arslan

Tanımı:Düz bir zemin üzerinde kanatlarını açmış bir arslan yer almaktadır.[119]

İskendernamelerde yer alan minyatürlerde bu çeşit garip yaratıklara zaman zaman yer verilmektedir.

Yayımlanmamıştır.

[119]Adanın adı Venedik yazmasında Zayic olarak geçer, ancak metin için tıpkı basım esas alındığından Rayic kullanılmıştır., Serpil Bağcı, *a.g.t*, s. 214. (bkz. res. 109)

Minyatür 19. (Sanatçı A)

Yaprak No: 95b.

Ölçüsü**:** 44 x 102 mm.

Konusu:Yılanlı Dağ

Tanımı:Minyatür sayfa ortasında yer almaktadır. Rayic adasında çok yüksek bir dağ bulunmaktadır. Ard arda sıralanmış tepeler üzerinde ejderha büyüklüğünde yılanlar görülmektedir. Oldukça basit bir çizimle tasvir edilmiştir.



Resim 21.Yılanlı dağ

Minyatür 20.(Sanatçı A)

Yaprak No: 99b.

Ölçüsü:44 x 31 mm.

Konusu:Kadın Başlı Balık

Tanımı:İskender ve adamları Hint denizinde dolaşırken**,** dalgalar arasında, gövdesi balık, başı insan şeklinde güzel görünüşlü kanatlı bir yaratıktan bahsedilmektedir.

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 21.(Sanatçı A)

Yaprak No:99b.

Ölçüsü: 44 x 31 mm.

Konusu: Ejder Başlı Kanatlı Balık

Tanımı:Dalgalar arasında, gövdesi balık, başı ejderha şeklinde betimlenmiş kanatlı bir yaratık.

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 22. (Sanatçı C)

Yaprak No:102a.

Ölçüsü:93 x 133 mm.

Konusu:İskender'in Tinnin Adası Ejderhasını öldürmesi.

Tanımı:İskender, üzerinde birçok şehrin kurulu olduğu Tinnin adasında halka zarar veren erkek bir ejderhanın varlığını öğrenir. Ejderhanın gününü ve gecesini uyuyarak geçirmesi için iki öküz yemesi gerekmektedir. Halk'ın ejderhaya sürekli öküz bulmaya çalıştıklarını öğrenen İskender iki öküz derisinin içine kükürt ve zift doldurur. Bu öküzleri yutan ejderha, bir müddet sonra için için yanmaya başlar ve kendini yerlere vurarak ölür gider.

Önde, ortada içleri kükürt dolu öküzlerden birini yutan ejderha figürü verilmiştir. Solda tepelerin ardında İskender olayı izlemektedir. Ejderha figüründe yine kalıp izleri sezilmektedir.[120]

[120]Serpil Bağcı, *a.g.t.,* bkz. res. 105

Minyatür 23. (Sanatçı B)

Yaprak No:106a.

Ölçüsü:101 x 186-160 mm.

Konusu: Billur Köşk'ün Kuşatılması

Tanımı:Arkada ortada, bir sur duvarı ardındaki Billur Köşk. Köşk'ün kapsında ve surun ardında köşkü koruyan köpeksi yaratıklar. Kompozisyonun ön planında köşkü ok yağmuruna tutan İskender'in askerleri yer almaktadır.[121]

Minyatür 24.

Yaprak No: 108b-109a.

Ölçüsü: 94 x 132 mm.

Konusu: İskender ile Çin Hakanının Şöleni

Tanımı:108b'de, sağda İskender kemer altındaki tahtında oturmakta (Ç.2, Detay 14). Tahtın ardında silahtarlar. Solda, tabure üzerinde oturan Hakan yer almış vaziyette. Önde, sağda saraylılar, solda içki taşıyan hizmetliler ve sol altta müzisyenler. 109 a'da ise önde içki hazırlayan ve yiyecek taşıyan hizmetliler arkada saraylı figürleri yer almaktadır.[122]

Kemer köşe süslemeleri ile siyah, mavi, kırmızı zemin üzerine altın yaldızlarla bir noktadan çıkarak yüzeyi kaplayan dallar üzerine serpiştirilmiş çiçekler, 15. yüzyıl Şiraz süslemeleri ile 15. yüzyıl Türkmen yazmalarında görülür.[123] Edirne Muradiye Camii'nde kemer köşelerinde bu bezemelerin benzerleri görülür (Bkz. Ç.2, 18 no'lu detay).

Minyatür 25.

Yaprak No:118b-119a.

Ölçüsü: 93 x 152 mm.

Konusu:İskender'in Tarhan'la Savaşı

Tanımı: 118b'de bir tepenin önünde ve ardında savaş halindeki asker figürleri yer almıştır. 119a'da tepelerin ardında bekleyen bir ordu. Ortada ordunun önünde, atının üzerinde

[121]Serpil Bağcı, *a.g.t.*, bkz. res. 107
[122]Aynı Eser, bkz. res. 14
[123]Serpil Bağcı, *a.g.t.*, bkz. res. 28, bkz. TSMK, H.753, *Nizâmî'nin Hamsesi*, Keir Kol, III: 82-100, 1b Tezhipli Serlevha (Robinson 1976)

İskender yer almaktadır. Önünde teberdarı. Ön planda atlarıyla koşan askerler yer almaktadır.

Minyatür 26. (Sanatçı B)

Yaprak No.y. 121a.

Ölçüsü:94x154 mm.

Konusu:İskender Targar' da

Tanımı:Kalabalık bir kompozisyona sahip olan minyatür, küçük boyutlu figürlerin aralarında boşluklar bırakılarak düzenli gruplar halinde sahneye ustaca yerleştirilmiştir. Yazmada minyatürleri yapan sanatçılardan birincisinin çok iyi bir kompozisyon ustası olduğunu görüyoruz. Solda çadırın önünde bir sayeban altında, halı ve minderler üzerine oturmuş İskender 'in önünde diz çökmüş bir görevli yiyecek sunuyor. Ardında muhafızlar yer almıştır. Sağ tarafta tabureye oturmuş dört saraylı yer almaktadır.Müzisyen ve saraylılar yerde halılar üzerinde oturmaktalar. Figürlerin konturlerinde belirgin kalıp izleri görülmektedir. Ön planda sağda çeşitli hayvan ve fantastik yaratıkları İskender'e sunan figürler yer almaktadır.

Nakkaşın üslup özelliklerinin en yakın benzerlerini 15. Yüzyıl ortalarında Karakoyunlu resminin ürünlerinde buluyoruz.

Minyatürün teknik çözümlemesi yapılmıştır(Bkz. Res. 49).

Minyatür 27. (Sanatçı C)

Yaprak No: 173a.

Ölçüsü: 93 x 50 mm.

Konusu:Keykavus'ın Tutsak Edilip Mağaraya kapatılması

Tanımı:Yemen sultan'ı ile savaşmaya gittiğinde yenilerek, çöl ortasında bir mağaraya hapsedilenKeykavus'ın hikâyesi'nin anlatıldığı minyatürde dağların arasında, üstü kapatılmış bir mağara kesiti içinde elleri ve ayakları bağlanmış olarak oturan Keykavus görülmektedir.



Resim 22. Keykavus'ın Tutsak Edilip Mağaraya kapatılması

Minyatür 28.(Sanatçı A)

Yaprak No: 176b-177a.

Ölçüsü: 94 x 150 mm.

Konusu:İskender'in Devlerle Savaşı

Tanımı:Bir tepenin önünde, omuzlarındaki devin işaret ettiği yönde ilerleyen atı üzerindeki İskender'in yer aldığı bir minyatürdür.

Minyatür 29.

Yaprak No:179a.

Ölçüsü:93 x 82 mm.

Konusu:İskender ile Kayış Ayaklı Dev

Tanımı:Sayfanın ortasına yerleştirilmiş olan minyatürdeHorasan'a doğru yola çıkan İskender'e devlerin savaş açtığı bilgisi gelir. Devlerle savaşı sırasında İskender'in omuzlarına atlayan devin ayakları kayıştandır. Bununla İskenderin hareketsiz kalmasını sağlayan devden oldukça korkan İskender çaresiz kalmıştır. Gökten inen bir meleğin yardımıyla devden kurtulan İskender, Tanrı'nın yardımı ile devlere karşı başarı elde eder. Bir tepe önünde, omuzlarındaki devin işaret ettiği yönde ilerleyen atı üzerindeki İskender görülmektedir.



Resim 23. İskender ile Kayış Ayaklı Dev

Minyatür 30.

Yaprak No: 131a.

Ölçüsü:94 x 81 mm.

Konusu:Ahmedî ile Sevgilisi

Tanımı:Dilimli iki kemer altında, sağda Ahmedî ve gözdesi halı ve minderler üzerinde oturmuş, sol üst köşedeki insan yüzü şeklinde betimlenmiş ayı işaret ederek konuşurlar. Önlerinde büyük bir şamdan görülmektedir. Figürlerin, kemerlerin ve şamdanın çevre çizgilerinde belirgin kalıp izleri dikkat çekmektedir.

Ahmedî İskendernâmesi Venedik nüshası, 131a, 139b, 148b, 158a, 163b, 164b, ve 182b numaralı sayfalarda az figürlü iç mekan sahnelerinde figürlerin sahneye yerleştirilmesi, sakin ve ferah bir ortam, ünlü Timurlu prensi Baysungur için Herat'da 1431'de hazırlanmış *Çihar Makale* yazmasının minyatürleri ile aynı gelenekten geldiğini düşündürür. Ayrıca üç İskender yazmasında kullanılan renklerde, ortak bir zevkinürünü olduğunu göstermektedir.

Bu özellikler A ustasının 15. Yüzyıl Timurlu ve Türkmen resim okullarında eğitim görmüş, usta bir sanatçı olduğu görüşünü kanıtlar mahiyettedir.

Minyatürün teknik çözümlemesi yapılmıştır (Bkz. Res. 54).

Minyatür 31.

Yaprak No: 132b.

Ölçüsü:43 x 20 mm.

Konusu:Utarid Burcu

Tanımı:Minyatür sayfanın sol üst köşesinde yer almaktadır. Yıldızlı bir zemin üzerinde, elinde yazılı bir kâğıt tutan bağdaş kurmuş bir figür bulunmaktadır. Solunda rahle üzerinde açık bir kitap bulunur.

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 32.(Sanatçı A)

Yaprak No: 132b.

Ölçüsü: 43 x 20 mm.

Konusu: Zühre Burcu

Tanımı:Yıldızlar arasında, bağdaş kurmuş oturan bir kadın figürü görülmektedir.

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 33. (Sanatçı C)

Yaprak No:133a.

Ölçüsü:43 x 21 mm.

Konusu:Merih Burcu

Tanımı:Yıldızlar arasında, bir elinde kılıç, diğer elinde kesik bir baş tutan, sivri külahlı, oturan bir erkek figürü görülmektedir.

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 34.

Yaprak No:133a.

Ölçüsü: 43 x 20 mm.

Konusu:Müşteri Burcu

Tanımı:Yıldızlar arasında ellerini kavuşturmuş, bağdaş kurmuş oturan bir erkek figürü yer almaktadır.[124]

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 35. (Sanatçı C)

Yaprak No:133a.

Ölçüsü: 43 x 40 mm.

Konusu:Zuhal Burcu

Tanımı:Yıldızlar arasında, ayakta duran, üstü çıplak, ellerinde çeşitli nesneler tutan, altı kollu, esmer tenli bir yaratık. Başı ve gövdesinin üst kısmı tahrip olmuş.[125]

Yayımlanmamıştır

[124]Serpil Bağcı, *a.g.t.* , bkz. s.217
[125] Aynı yer, *a.g.t*, bkz. s. 217.

Minyatür 36.(Sanatçı B)

Yaprak No:139b.

Ölçüsü: 94 x 152 mm.

Konusu: İskender ile Kaydafe

Tanımı:Tam sayfada yer alan minyatürde, Mağrib ülkesini yöneten kadın hükümdar Kaydafe, yuvarlak kemer altındaki tahtında,karşısındaki taburede ise İskender oturmaktadır. Ön Planda müzisyenler ile yiyecek taşıyan hizmetli figürler yer almaktadır.Bu sahnede diğer taht sahnelerinin ikonografik özelliğini taşımaktadır.Kapalı birmekan içerisinde tasvir edilen minyatürde yer alan, halı, yaygı, mutfak eşyaları ve mimari öge olan kemerler dönemin kullanılan unsurlarındandır.



Resim 24. İskender ile Kaydefe

Minyatür 37. (Sanatçı B)

Yaprak No: 148a.

Ölçüsü:95 x 152 mm.

Konusu:İskender ile Gemici

Tanımı:Sağda tahtında oturan İskender ile karşısında bir taburede oturan gemici ve yaşlı tercüman. Arkalarında bir saraylı ile ön planda müzisyenler ve içki taşıyan bir görevli. Figürlerin kontur çizgilerinde kalıp izleri hissedilmektedir.

Minyatür 38.(Sanatçı C)

Yaprak No: 153a.

Ölçüsü: 93 x 91 mm.

Konusu:İskender ile Arastu

Tanımı:Minyatür sayfa ortasında yer almaktadır. İskender taht'açıktıktan sonra hocaları ile bilimsel sohbetler yapmaktadır. Bu minyatürde hocası olan Arastu'dan bilgi almaktadır. Sağda tahtında oturan İskender ile karşısında taburede oturan Arastu. Ardında iki saray görevlisi yer almıştır.



Resim 25. İskender ile Arastu

Minyatür 39.

Yaprak No: 168b.

Ölçüsü: 43 x 59 mm.

Konusu:Tahmureş'in Devi Yakalaması

Tanımı:Sağda atındaki Tahmureş, elindeki kemendi soldaki dağın üzerindeki deve atıp onu yakalar.[126]

Minyatür 40.

Yaprak No**:** 155b.

Ölçüsü:53 x 93 mm.

Konusu:Cemşid ile İdris

Tanımı:Minyatür sayfa ortasında yer almaktadır. Sağda tahtında Cemşid ile karşısında bir yaygı üzerinde oturan İdris ve ardında iki saraylı yer almaktadır. İçecek ve yiyecek hazırlayan hizmetliler görülmektedir.



Resim 26. Cemşid ile İdris

[126]Serpil Bağcı, *a.g.t.*, bkz. res. 11

Minyatür 41.

Yaprak No: 158a.

Minyatür Ölçüsü: 53 x 93 mm.

Minyatürün Konusu: Zahhak ile Gençler

Minyatürün Tanımı:Hikâyesi İran tarihi bölümünde yer alan minyatürde, Sağda tahtında oturan Zahhak. Karşısında üç figür ile arkalarında saray görevlisi olan iki figür görülmektedir.[127]

Minyatür 42. (Sanatçı C)

Yaprak No: 160b.

Ölçüsü:93 x 111 mm. (Minyatür sayfa ortasında).

Konusu: Zahhak'ın Demavend Dağına götürülmesi

Tanımı: Sağda kollarından bağladıkları Zahhak'ın ipini tutan iki atlı figür. Zahhak, tepenin üzerindeki mağaraya doğru tırmanır.

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 43.(Sanatçı B)

Yaprak No:165b.

Ölçüsü: 94 x 154 mm.

Konusu: Zahhak Feridun'un Önünde

Tanımı: Minyatür tüm sayfada yer almaktadır. Sağda tahtında Feridun ile karşısında ellerini kavuşturmuş vaziyette duran Zahhak ile ardında saray görevlileri yer almaktadır. Ön planda müzisyenler ile ayakta hizmet için bekleyen görevliler. Figürlerin kontur çizgilerinde kalıp izleri hissedilmektedir (Bkz. Res. 27). İç mekân sahnesinin yer aldığı minyatürdeki taht, kemerler, kemer süslemeleri, yerdeki yaygı, çözümlemesi yapılan 63'deki minyatürde görülen objelerle aynı üslup ile yapıldığına göre, bu minyatürde aynı sanatçının ürünü olmalıdır (Bkz. Res. 42, 43).

[127]Serpil Bağcı, *a.g.t.,* bkz.. res. 19



Resim 27. Zahhak Feridun'un Önünde

Minyatür 44. (Sanatçı B)

Yaprak No:180a

Ölçüsü:93 x 151 mm.

Konusu:Devlerle Savaş

Tanımı:Rus ülkesinden Horasan'a giden İskender'e devlerin kendisine savaş açtığı bilgisi verilmiştir. Çok kalabalık bir dev ordusunu gören İskender, kendi ordusuna filleri dahil ederek ordusunu güçlendirmeyi planlamıştır. Savaş başlayınca filleri gören devler kaçarlar. Ancak gece olduğunda devler güçlenirler ve ertesi gün savaş yine devam eder.

Zorlu bir şekilde devam eden savaş, İskender ve askerlerinin lehine gelişir.

Tepelerin önünde ve ardında sağ tarafta lider konumunda bir figür ile sol tarafta devler yer almaktadır. Ön planda yerde dev cesetleri bulunmaktadır. Diğer minyatürlerde görülen atlarda kalıp izleri bu tasvirde de görülmektedir.



Resim 28. Devlerle Savaş

Minyatür 45. (Sanatçı C)

Yaprak No:163a.

Ölçüsü: 92 x 153 mm. Konusu: Rüstem ile Efrasiyab'ın Savaşı

Tanımı:Minyatür tam sayfada yer almıştır. Türk ve Çin ülkeleriniyöneten Turan hükümdarlarından Efrasiyab, İran üzerine yürüyerek halkı öldürür ve ülkeyi harap bir hale getirir. 12 yıl şiddetle ülkeyi yöneten Efrasiyab'ın elinden kaçabilenler Sistan'a giderek Rüstem'e sığınırlar. Ondan ülkelerini Efrasiyab'dan kurtarmalarını ister. Efrasiyab'a savaş açan Rüstem, İran'ı kurtarır. Bir tepenin önünde, sağ tarafta yenik düşerek kaçan Efrasiyab'ın ordusunu kovalayan Rüstem'in askerleri görülmektedir.



Resim 29. Rüstem ile Efrasiyab'ın Savaşı

Minyatür 46.

Yaprak No: 163a

Ölçüsü: 80 x 93 mm.

Konusu: Keykubad Tahtta

Tanımı:Minyatür sayfa ortasında yer almıştır. Sağda Keykubad tahtında oturmaktadır. Karşısında ise ayakta duran bir figür yer almaktadır. Sayfanın sol köşesinde saraylılar görülmektedir. Taht, kemerler ve figürlerde kalıp izleri belirgindir.

Minyatür 47. (Sanatçı C)

Yaprak No:181a.

Ölçüsü: 41 x 60 mm. (sol üst köşe)

Konusu:Keykavus Tahtta

Tanımı:Bir kemer altında tahtında oturan Keykavus bulunmaktadır. Tahtta kalıp izleri görülmektedir.Taht, yer döşemeleri, kemer süslemeleri Venedik nüshası minyatürlerinde, mekân içindeki sahnelerin özelliklerin yansıtmaktadır.



Resim 30. Keykavus Tahtta

Minyatür 48. (Sanatçı B)

Yaprak No: 182b.

Ölçüsü: 91 x 71 mm.

Konusu:Siyavuş ile Suday

Tanımı:Minyatür sayfa ortasında yer almaktadır. Solda bir halı ve minder üzerinde oturan Siyavuş görülmektedir. Karşısında Suday ayakta durmaktadır. Arka plandaki pencerenin üzerindeki kitabede as-sahib al-saade ve al-salam yazısı mevcut.



Resim 31. Siyavuş ile Suday

Minyatür 49.

Yaprak No:164b.

Ölçüsü:92 x 79 mm.Konusu:Siyavuş ile Ferengiz

Tanımı:Minyatür sayfa ortasına yapılmıştır. Kemerli bir mekânda, ortada bir yatakta birbirlerine sarılmış Siyavuş ile Ferengiz bulunmaktadır.Minyatürün bir kısmı tahrip olmuş vaziyettedir.



Resim 32. Siyavuş ile Ferengiz

Minyatür 50. (Sanatçı B)

Yaprak No: 183a.

Ölçüsü: 93 x 154 mm.

Konusu:Keyhüsrev ile Lohrasb

Tanımı:Minyatür tam sayfa olarak yapılmıştır. Ortada solda tahtında Keyhüsrev, karşısında halı üzerine konulmuş taburelerde oturan Lohrasb ve iki figür bulunmaktadır. Figürlerin ve tahtın ardında görevliler ile ön plande içki sunan ve halkı kovalayan görevli-

ler yer almaktadır. Tahtın ardındaki tepelerın arkasındaki figürler olayı izlemekteler. Figürlerin yüzlerinde kalıp izi bulunmaktadır.[128]

Çözümlemesi yapılmıştır (Bkz. Ç. 7)

Minyatür 51.

Yaprak No: 193a.

Ölçüsü: 93 x 150 mm.

Konusu:Hz. Peygamber Miraç Yolculuğunda

Tanımı:Tam sayfada yer alan minyatürde, İslâm tarihi bölümünde anlatılan, Hz. Muhammed (s.a.v)'in Miraç yolculuğu canlandırılmıştır.Ortada alevli haleler içinde Cebrail ve Peygamberin miraç yolculuğunda binek olarak kullandığı Burak atı yer almaktadır. Üstte, yine alevli haleler içinde, yüzü açık olarak betimlenmiş Peygamber, sağ üst köşedeki alevli hale içinden uzanan ele bakmaktadır. Çevrede bulutlar arasında melekler yer almaktadır.



Resim 33. Hz.Peygamber Miraç Yolculuğunda

[128]Serpil Bağcı, *a.g.t.,* bkz. res. 21.

Minyatür 52. (Sanatçı B)

Yaprak No: 195b. Ölçüsü:92 x 50

Konusu: Halife Hz. Ebubekir (R. A.)

Tanımı:Minyatür sayfa ortasında İslam Tarihi bölümünde dört halife devri yer almaktadır. Hz. Peygamber'in vefatından sonra iki buçuk yıl halifelik yapan Hz. Ebubekir'in yer aldığı minyatürde tek kişilik sahnelerdeki ikonografik özellik görülmektedir.Diğer tasvirlerde yer alaniç mekân sahnelerinin süslemeleri kullanılmıştır.

Kemerli bir mekân içinde bir yaygı üzerinde oturan Hz. Ebubekir (R.A.) yer almaktadır.



Resim 34. Halife Hz. Ebubekir (R.A.)

Minyatürde yer alan kemer, duvar süslemeleri, sütun ile köşe süslemeleri, iç mekan sahnelerinin özelliğini taşımaktadır.

Figürün üzerinde oturduğu halı, çözümlemelerde izah etmeye çalıştığımız geometrik desenli halılardandır.

Minyatür 53.

Yaprak No: 196a.

Ölçüsü: 93 x 52 mm.

Konusu: Halife Hz. Ömer (R.A.)

Tanımı:Yazmada İslâm tarihi'nin anlatıldığı bölümde yeralan dört halifeden biri olan Hz. Ömer, kemerli bir mekân içinde, bir yaygı üzerinde oturur vaziyette tasvir edilmiştir.

Minyatür 54.

Yaprak No: 196a.

Ölçüsü: 93 x 52 mm.

Konusu: Halife Hz. Osman (R.A.)

Tanımı: Kemerli bir mekân içinde bir yaygı üzerinde oturan Hz. Osman olduğu söylenen figür yer almaktadır.

Yayımlanmamıştır.

Minyatür 55.

Yaprak No: 197a.

Ölçüsü: 93 x 50 mm.

Konusu: Halife Hz. Ali (R.A.)

Tanımı: Kemerli bir mekân içinde seccade üzerinde oturan Hz. Ali'yi tasvir eden figür yer almıştır.[129]

[129]Serpil Bağcı, *a.g.t.,* bkz.. res. 141



Resim 35. Halife Hz. Ali (R.A.)

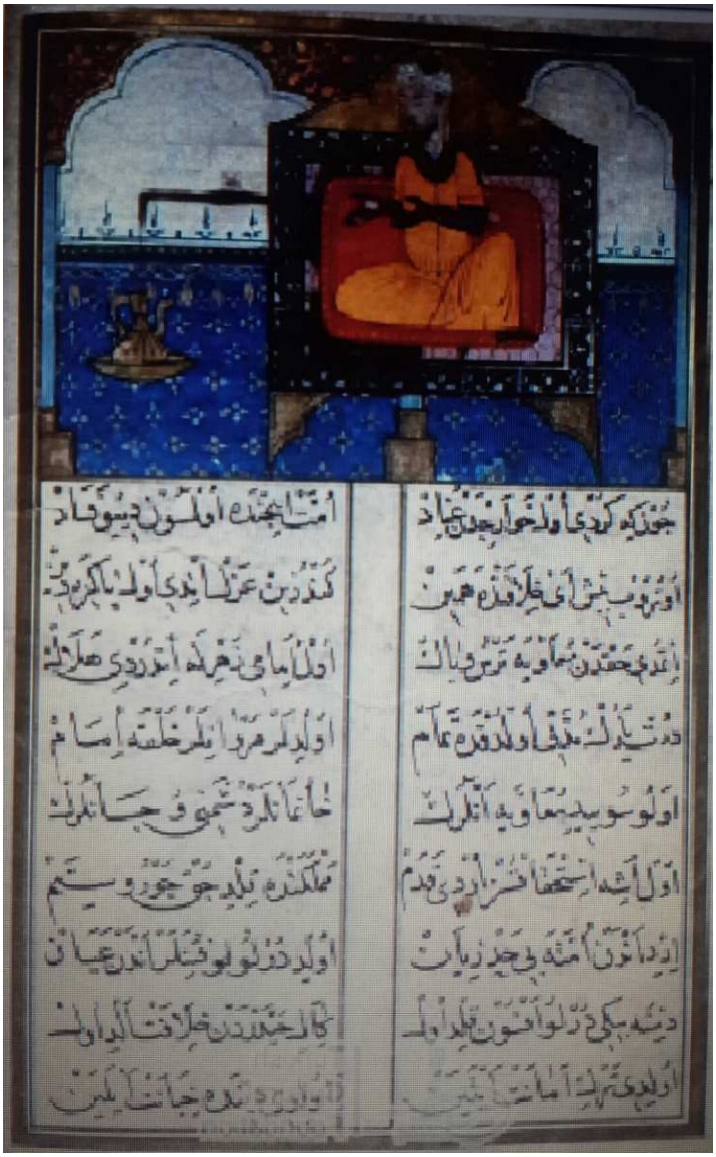
Minyatür 56.

Yaprak No:197b.

Ölçüsü: 93 x 61 mm.

Konusu:Hz. Hasan

Tanımı: Kemerli bir mekânda bir taht üzerinde oturan Hz. Hasan tasvir edilmiştir.Taht, döşemeler, kemer, kemer köşe süslemeleri, diğer minyatürlerdeki üslup ile aynı özelliktedir.



Resim 36. Hz. Hasan(R.A.)

Minyatür 57.(Sanatçı B)

Yaprak No:202a.

Minyatür Ölçüsü: 43 x 41 mm.

Minyatürün Konusu: Ebu Müslim

Minyatürün Tanımı:Yazmanınİslam Tarihi'nin konu edildiği bölümde, Mervli bir yiğit olan Ebu Muslim (719-755), kemerli bir mekân içinde, bir yaygı üzerinde omuzuna dayadığı teberiyle oturmaktadır. Üzerinde oturduğu halı, dönemin halı özelliklerini yansıtmaktadır.



Resim 37. Ebu Müslim

Minyatür 58. (Sanatçı C)

Yaprak No: 203b-204a.

Ölçüsü**:** 92 x 151 mm.

Konusu:Ebu Müslim'inIrak'ta Mervan Taraftarlarıyla Savaşı

Tanımı:Emeviler döneminin son hükümdarı Mervan'ın zalim bir hükümdar olmasından dolayı, halifeliği ondan kurtarıp Abbasilere vermek amacı ile savaşan Ebu Muslim, Mervan'a karşı zafer kazanır. 203b'de, bir tepenin önünde savaşan askerler ile tepenin ardında ise ellerinden ve boyunlarından bağlı esirler bir asker tarafından götürülmekte. 204a'da, ortada Ebu Muslim, omuzunda teberiyle atının üzerinde bulunmakta. Ön plan-da ordu ve bağlanmış iki esir. Tepenin ardında ilerleyen ordu tasvir edilmiştir.



Resim 38. Ebu Müslim'inIrak'ta Mervan Taraftarlarıyla Savaşı

Minyatür 59. (Sanatçı B)

Yaprak No: 218a.

Ölçüsü: 93 x 90 mm.

Konusu:Ahmet Han İle Argun Han

Tanımı: Minyatür sayfa ortasında yer almıştır. Sağda, tahtında oturan Ahmed Han ile ardında iki muhafız, önünde ellerini kavuşturmuş vaziyette duran Argun ile ardında bir görevli bulunmaktadır.

Minyatür 60. (Sanatçı B)

Yaprak No: 232a.

Ölçüsü: 93 x 153 mm.

Konusu: Osman Gazi'nin Bursa ve İznik'i Kuşatması

Tanımı:Minyatür tam sayfa olarak tasvir edilmiştir.

Solda sur içerisinde yer alan şehri, çevredeki Osmanlı ordusuna ok atarak korumaya çalışan asker figürleri yer almaktadır. Osmanlı ordusunun bir kısmı şehrin önünde savaşırken, diğer kısmı tepelerin ardında beklemekteler.

Minyatür 61. (Sanatçı C)

Yaprak No: 234a.

Ölçüsü:93 x 151 m.

Konusu: Sultan Orhan ve Oğlu Süleyman Paşa

Tanımı:Minyatür tam sayfadadır. Sol tarafta Sultan Orhan tahtında oturmakta, arkasında ise iki muhafızı yer almaktadır. Önünde diz çökmüş içki sunan saki ile sağda bir yaygı üzerinde oturan iki figür görülmektedir. Ön planda müzisyen ve saraylılar tasvir edilmiştir.

Minyatür 62.

Yaprak No: 237a.

Ölçüsü: 93 x 152 mm.

Konusu: I. Murad'ın Karamanlılarla Savaşı

Tanımı:Minyatür tam sayfada yer almıştır. Bir tepe üzerinde savaş meydanından kaçan Karamanlıları kovalayan Osmanlı ordusu tasvir edilmiştir.

Minyatür 63.

Yaprak No: 240b-241a.

Ölçüsü:94 x 153 mm.

Konusu:Sultan Bayezid'in Tahta Çıkışı

Tanımı:Minyatür karşılıklı ik sayfa olarak tasvir edilmiştir.

240b'de kemerli bir mekân içerisinde tahtında oturan Sultan Bayezid görülmektedir. Önünde ise Bayezid'e diz çökerek ikramda bulunan hizmetli. Tahtın arkasındaki figürler muhafızlar olmalıdır. Ön planda sağdakiler saray görevlileri, sol altta bir halı üzerinde oturan müzisyenler yer almaktadır. 241a'da ise yine halı üzerinde diz çökerek Bayezid'in karşısında oturmuş iki misafir ile arkalarında muhafızlar ve görevliler bulunmaktadır. Ön planda ise yiyecek taşıyan görevliler yer almaktadır.

Çözümlemesi yapılmıştır(Bkz. Res. 42, 43).

Minyatür 64.

Yaprak No: 256a.

Ölçüsü:94 x 141 mm.

Konusu: İskender'in Hac'dan Dönüşü

Tanımı: Bir tepenin önünde ortada İskender atı ile ilerlemektedir. Ardında atlı, önünde Osmanlı başlığı bulunan askerler yer almaktadır.



Resim 39. İskender'in Hac'dan Dönüşü

Minyatür 65.

Yaprak No:264b.

Ölçüsü: 93 x 120 mm.

Konusu: İskender'in Ölümü

Tanımı:Minyatür sayfa ortasında önde, ortada bir zırh üzerine yatırılmış İskender yer almış, çevresinde diz çökmüş saraylılar bulunmaktadır. İki görevli başının üzerine tuttukları kalkanla İskender'e gölge yapmaktadırlar. Arka planda ise tepenin ardında atlar ve seyisler yer almaktalar.

Minyatür, dikine gelişen bir kompozisyonla sıra sıra yığma şeklinde betimlenmiştir. Merkezde İskender figürü yer almaktadır. Yüksek ufuk çizgisinin ardında Osmanlı üslubunun karakteristik özelliklerden olan serviler yer almıştır. Kıyafet özellikleri ve renkleri, çözümlemesi yapılan diğer minyatürlerdeki gibidir.



Resim 40. İskender'in Ölümü

Minyatür 66.

Yaprak No:272a.

Ölçüsü: 93 x 119 mm. Konusu:İskender'in Cenaze Töreni

Tanımı:Minyatür sayfa ortasında tasvir edilmiştir. Bir tepe önünde, sağ tarafta İskender'in tabutu omuzlar üzerinde taşınıyor. Önde ise ağıtlar yakan erkek ve kadın figürler yer almaktadır.



Resim 41. İskender'in Cenaze Töreni

4.1.2.3. Çözümlemesi Yapılan Minyatürler

Ahmedî*İskendernâmeleri*nüshalarından, minyatür açısından en önemlisi Venedik Kütüphanesinde bulunan yazmadır. İçerdiği minyatürlerin hem Doğu, hem de Batı medeniyeti tarihinden sahnelerinin yapılmış olması, Osmanlı minyatür sanatının geleceği açısından da oldukça önem kazanmıştır.

Çözümlümeleri yapılan minyatürlerde öncelikle renk analizine gidilmiştir. Figür renkleri özenli bir şekilde ayarlanarak renk skalası hazırlanmıştır.

Minyatürde yer alan her bir obje özgün minyatüre uygun olacak şekilde çizilerek detayları incelenmiştir. Yine mimari ögelerin çizimleri yapılmıştır. Dönemin mimari üslup özelliklerinin, bu minyatürlerde kullanılırken hangi üslupların etkisinde kalındığı tespit edilmiştir. Doğa elemanlarında görülen bitki ve ağaçların Osmanlı üslubunun özgünlüğünü yansıttığı görülmüştür.

Venedik nüshasının birçok minyatüründe figür kıyafetleri, mimari üslup, doğa elemanları, günlük kullanım eşyaları aynı uslup ile betimlenmiştir.

Venedik nüshası minyatürlerinde, mimari yapılarda kemer, kemer süslemeleri, iç mekân süslemeleri, halı, taht gibi objelerin, bu alanda görevli bir nakkaşın elinden çıktığı düşünülmektedir. Doğa elemanlarında başka bir nakkaşın çalışmış olduğu, figürler ve diğer hayvan figürlerinde ise farklı bir nakkaşın görevli olduğu sanılmaktadır.

Bu bölümde, çeşitli yayınlardan elde edilen minyatürlerden, çözünürlüğü yüksek olan ve Osmanlı üslup özelliklerini belirgin şekilde yansıttığı düşünülen, tanımlarının yapıldığı numaraları ile teknik analizi yapılmaktadır.

VBNM Yazmasından Seçilmiş minyatürler;

1. 63 Numarada tanıtılan Sultan 1. Bayezid'in Cülusu (Ahmedî*, İskendernâme*, VBNM, y. 240b-241a).
2. 26 Numarada tanıtılan İskender Targar'da (VBNM, 121a).
3. 30 Numarada tanıtılan Ahmedî ve Sevgilisi (VBNM, 131a).
4. 2 Numarada tanıtılan Dâra ile Kayser'in Savaşı ve Kayser'in Ölümü (VBNM, 17b-18a).
5. 3 Numarada tanıtılan Feylekus'a İskender'in Doğum Müjdesinin Verilmesi ve Bebeğin Falına Bakılması (VBNM 22b).
6. 50 Numarada tanıtılan Keyhüsrev ile Lohrasb (VBNM, 183a)

4.1.2.3.1. 63 No'lu Minyatürün Çözümlemesi

Bu minyatür ile ilgili tanıtıcı bilgi 91. sayfada yer almaktadır. Şimdi de eserde konu edilen olayı dile getirmeye çalışalım.

Minyatürün Hikâyesi

Osmanlı tarihinin konu edildiği bölümde yer alan Sultan 1. Bayezid'in cülusunun tasvir edildiği minyatürde, Kosova'da şehit olan Sultan Murad'ın oğlu 1. Bayezid'in tahta çıkması canlandırılmıştır. Sultan Bayezid ilim adamlarını ve din büyüklerini sevip sayan, onlara cömert davranan birisidir. Anadolu'nun büyük bölümünü ele geçirdikten sonra buraların imarına önem vermiştir. Haksızlıklara karşı asla tahammülü olmayan Sultan, Mısır sultanı öldükten sonra bu ülkeyi ele geçirmeyi düşünürken, Anadolu Timur'un istilasına uğramıştır.

*Sultan 1. Bayezid'in Cülusu*konulu minyatürün dikine gelişen ve üst üste yığma şeklinde bir kompozisyonla betimlendiği görülmektedir (Res. 42, 43).Figürler durağan ve don vaziyette tasvir edilmiştir. Saray görevlilerinın başında Börk adı verilen Osmanlıda görülen başlıklar bulunmaktadır.

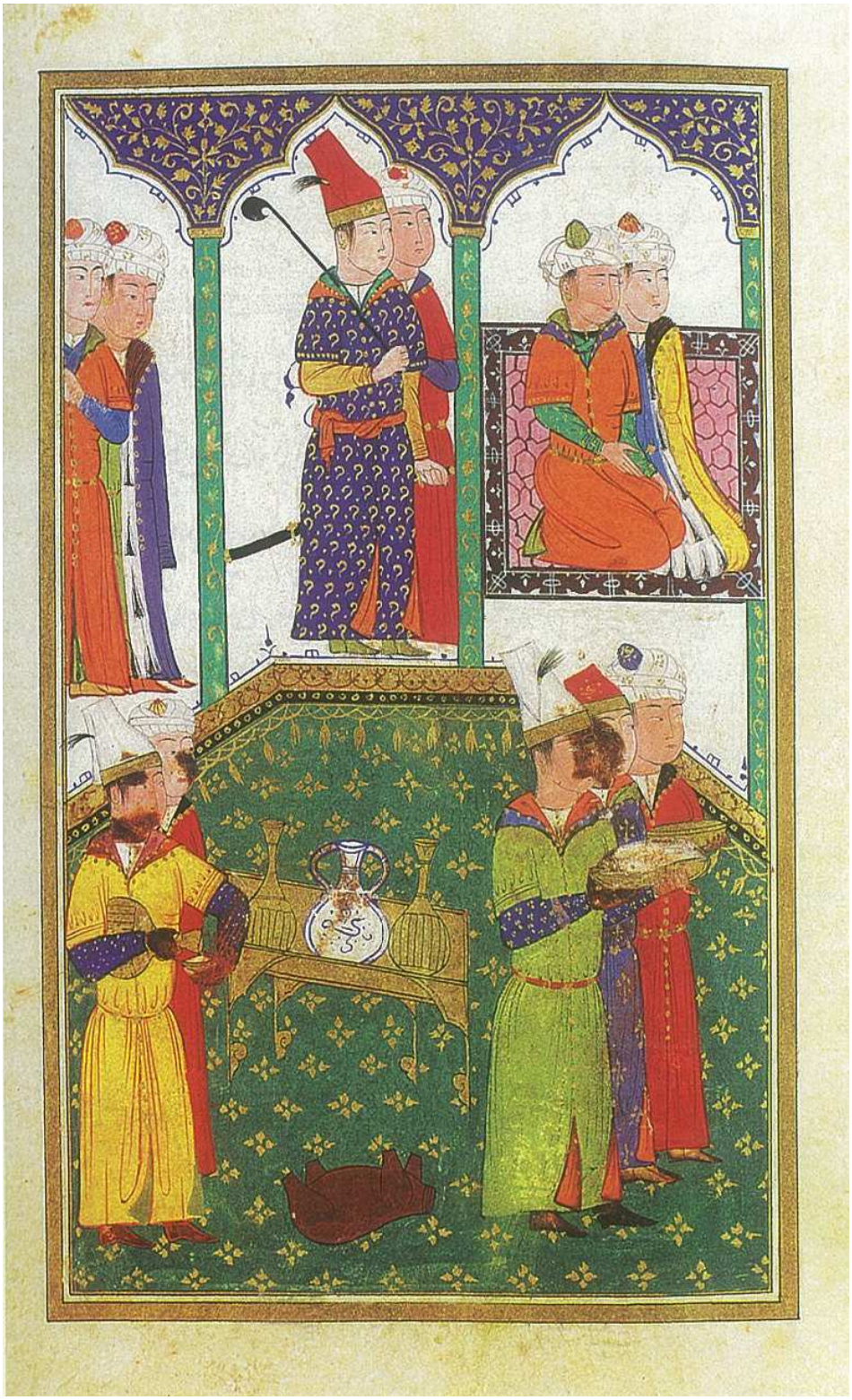
Her bir öge ve figür numara ilegösterilerek eskizi çizilmiştir. Venedik nüshasının dijital baskısında görünen renkler üzerinden çalışılarak figür, eşya, bezemeler detaylı olarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Kullanılan figür kıyafet renkleri, modelleri ile günün Osmanlı modasını yansıttığı tespit edilmiştir. Halı motifleri, mutfak gereçleri, kumaş desenlerinin ayrı ayrı eskizleri çalışılarak, üretildiği dönemlerin aynı yüzyıl olup olmadığı ortaya çıkarılmıştır.

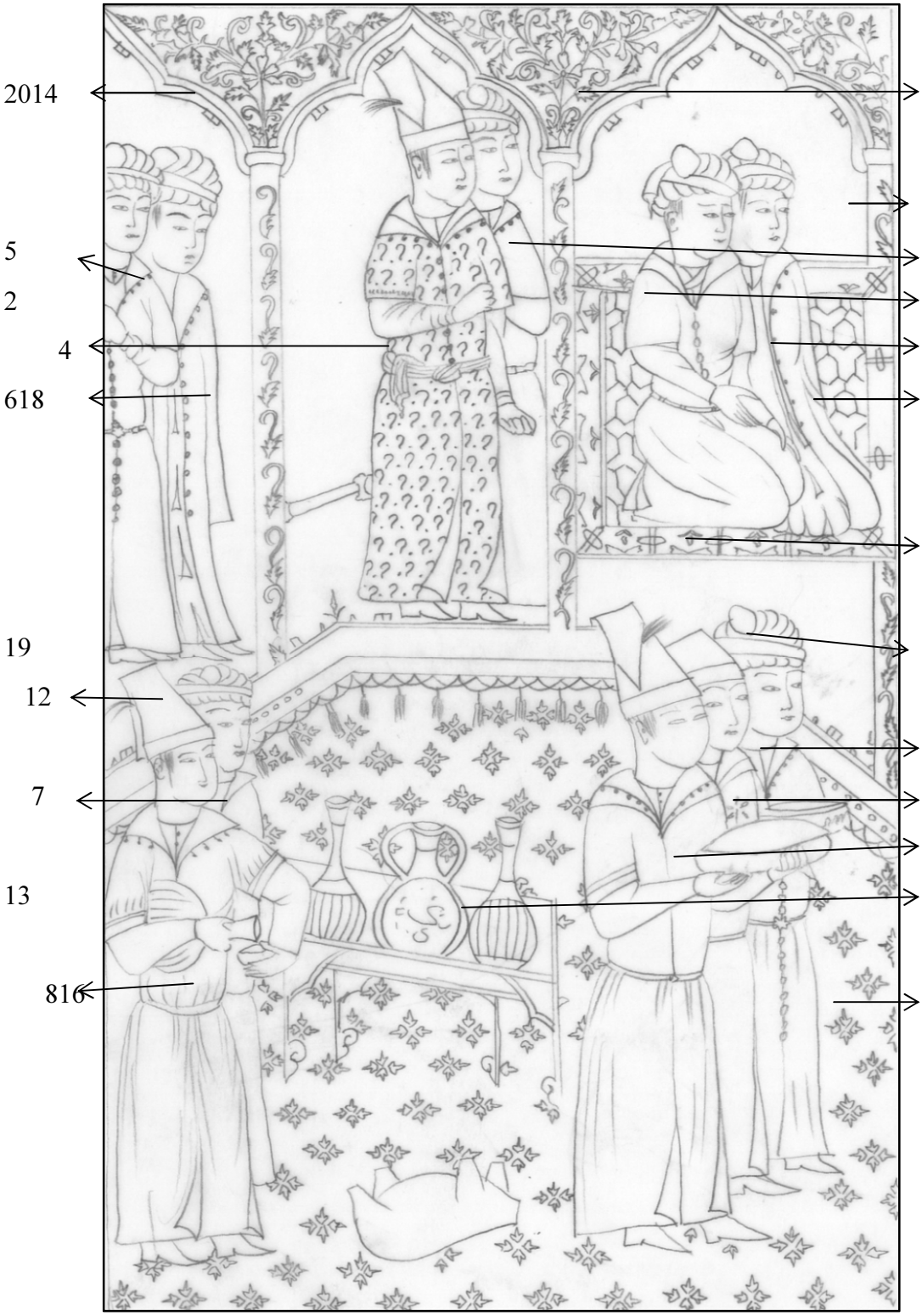
Mutfak gereçleri ile diğer günlük kullanılan eşyalar için de aynı yöntem takip edilmiştir.

Mimari yapılarda yer alan desen ve motiflerin de eskizleri çizilerek, ortaya çıktığı dönemler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada Osmanlı sanatçısının özgün üslubu ile göçer sanatçılarınki bir arada harmanlanarak kullanılmıştır.



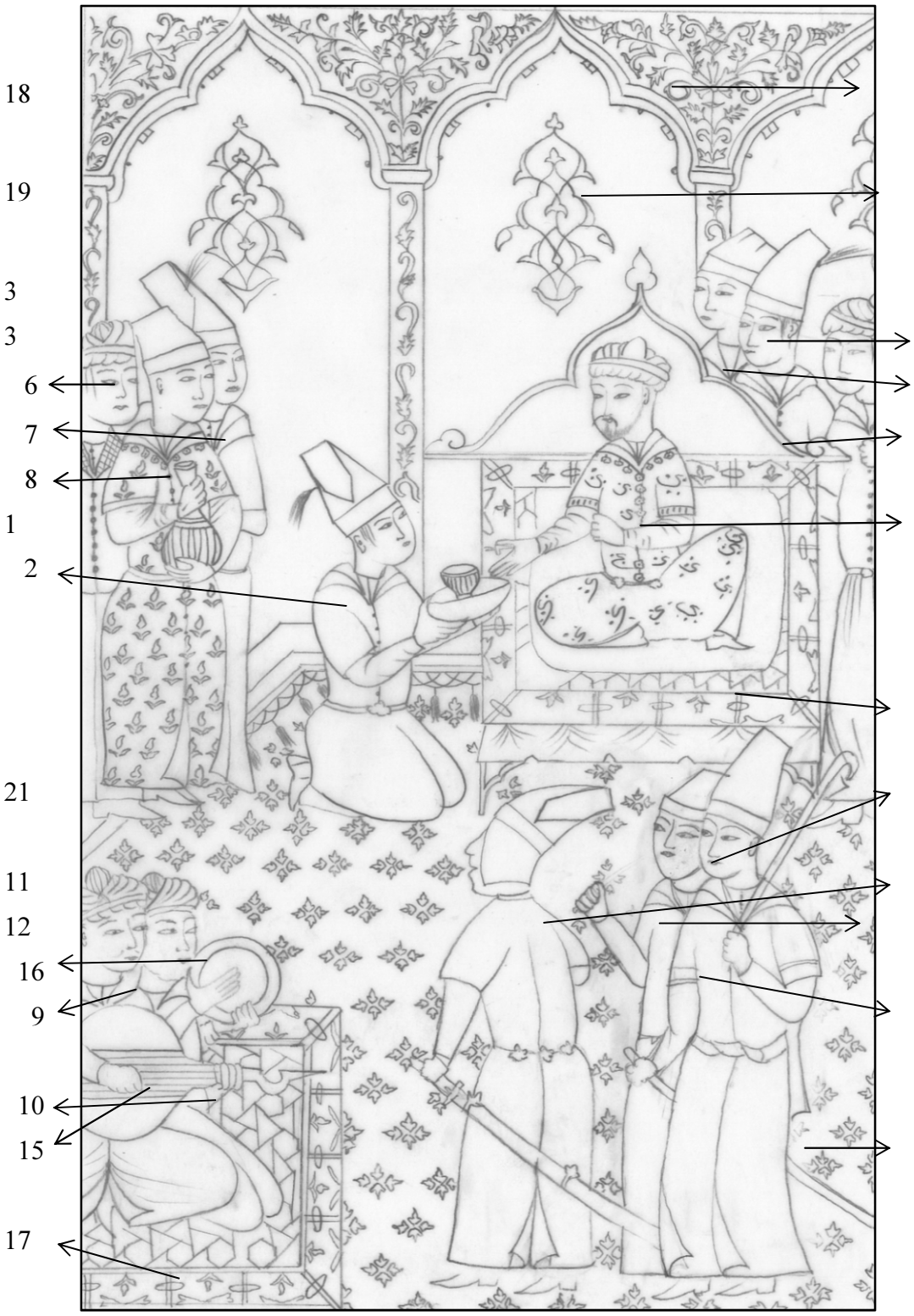
Resim 42. Sultan 1. Bayezid'in Cülusu (Ahmedî, *İskendernâme*, VBNM, y.240b).



Çizim 1. Sultan 1. Bayezıd'in cülusu(Ahmedî, *İskendernâme,* VBNM, Or. XC (57 y. 240b).



Resim 43. Sultan 1. Bayezid'in Cülusu (Ahmedî*, İskendernâme*, VBNM, y. 241a).



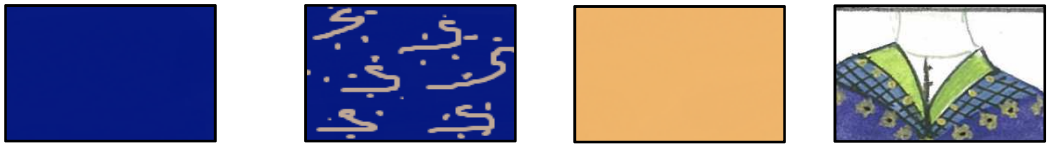
Çizim 2. Sultan 1. Bayezid'in cülusu(Ahmedî*İskendernâme,* VBNM, Or. XC (57), y. 241a).

Sultan 1. Bayezid'in Tahta çıkmasını konu alan karşılıklı iki sayfa olarak VBNM, Or. XC (57) , 240b ve 241a ile kayıtlı olan İki yaprakta devam eden dilimli kemerlerin belirlediği mekân da yer alan minyatürün sağ sayfa analizi (241 a) Çizim 2 olarak ele alınmıştır.

Çizim 2'deki Sayfanın Analizi

Minyatürde birden fazla sanatçının çalıştığıdüşünülmektedir. Kalabalık kompozisyonun görüldüğü minyatürde sanatçıların grup olarak çalışmış olabileceği belirtilmektedir.

1 numara ile gösterilen Sultan, minder ve yastıklarla döşenmiş tahtında bağdaş kurmuş vaziyette oturmaktadır. 2 numarada, hükümdarın önünde diz çöküp içki sunan görevli yer almaktadır. Tahtın arkasında 3, 4, 5 ile numaralandırılmış saray muhafızları yer almaktadır. 6, 7, 8 numarada yer alanlar ise saray hizmetlilerinden olmalıdır. 9, 10 numara ile gösterilen müzisyenler hükümdarın önünde oturur vaziyette 15 ve 16 numara ile gösterdiğimiz dönemin çalgı aletlerini kullanmaktalar. Kıyafetlerdeki desen ve renkler dönemin modasını yansıtmaktadır. Çizim 2, 1-a da Sultan'ın dış giysisinin rengi gösterilmiştir. 1-b de ise elbise üzerindeki nakış sıradan bir işçilikle çal kalem bir tarz ile yapılmıştır. Önden düğmeli iç gömlek rengi 1-c de görülen renktir. 1-d ise dönemin Osmanlı modasına uygun bir stil ile hazırlanmış arkaya doğru genişleyen yakanın ayrıntılı olarak çizimi gösterilmiştir. Diğer figürlerin giysi renkleri ayrıntılı olarak çalışılmıştır. Renklerin altına figür numaraları ilave edilerek figür giysi renkleri gösterilecektir.

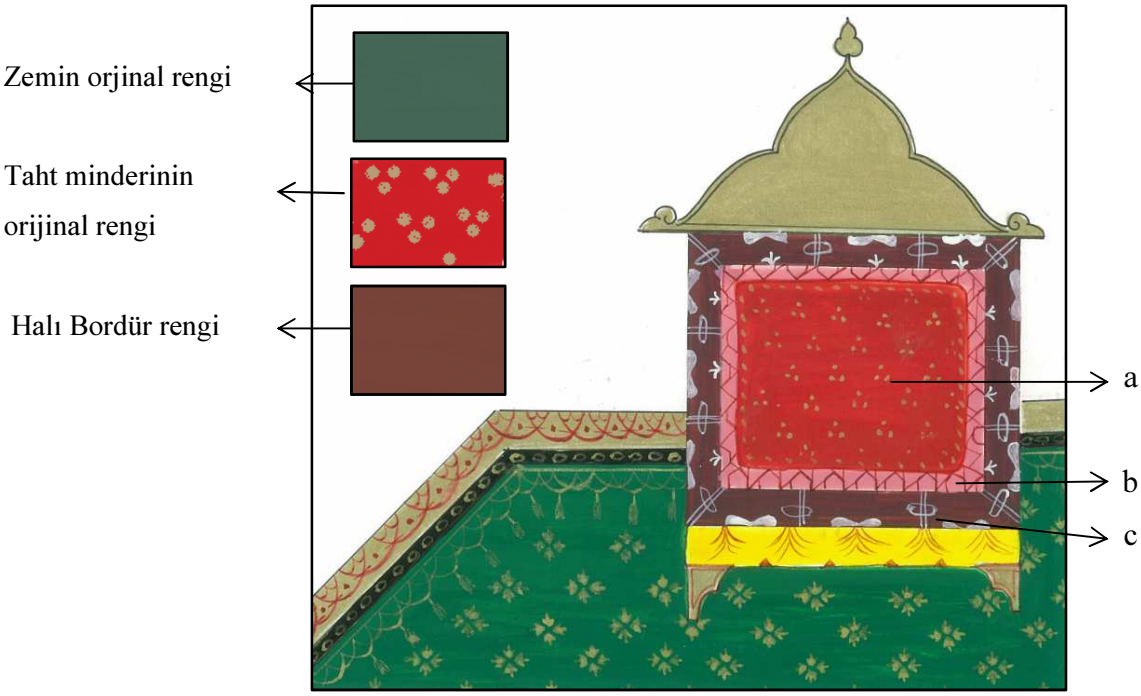


1-a 1-b1-c1-d

Ç. 2.1 no'lu figürden detaylar

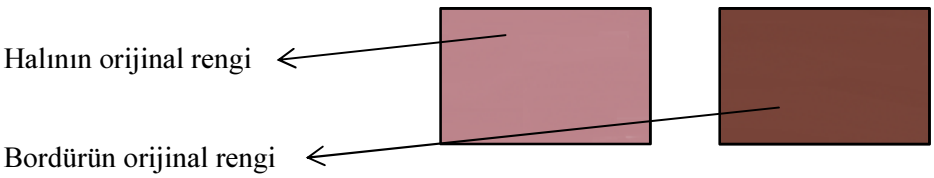
Sultanın oturduğu muhteşem taht Ç. 2 'de 14 ile numaralandırılmıştır.

Sultan'ın tahtında kalıp izleri görülmektedir. Aynı taht sahnesi Venedik yazmasının 23a, 60b, 109a, 241a, 158a, 165b, 139b, 181a, 197b, sayfalarındaki minyatürlerinde bulunmaktadır. Sultanın tahtında bulunan minder ve örtülerde kullanılan motifler, örtüyü süsleyen geometrik desenlerTimur ve Türkmen minyatürleri ile benzerlik göstermektedir (Ç. 2. 14 no'lu detay).



Çizim 2'den, 14 no'lu Sultan'ın taht detayı





Çizim 2'de14-b'den detay



Resim 44. 13. yüzyıl Selçuklu Halı Örneği (TİEM).

Selçuklu Dönemi'nden kaldığı kabul edilen halı parçalarındaki geometrik desen ve hayvan motiflerinden stilize edilmiş kenar bordürü ile minyatürlerde gördüğümüz halı desenleri benzerlik göstermektedir. 15. yüzyıl halı örneklerinde, Selçuklu halı özelliklerinden etkilenildiği görülmektedir.

Fatih dönemine ait orijinal halılar ancak Avrupalı ressamların tablolarında karşımıza çıkmaktadır. Holbein ve Lotto'nun resimlerinde, lüks ve prestij göstergesi olarak soyluların kültüründe önemli bir yer tuttuğu anlaşılan Osmanlı halılarınındaha çok Uşak ve Bergama ürünleri olduğu belirtilmektedir. Özellikle kenar sularında görülen bitkisel ve geometrik kûfibenzeri desenler ve renk özellikleri bu görüşü doğrulamaktadır.

14. ve 15. yüzyıllarda Türk halılarının bütün Akdeniz coğrafyasına ihraç edildiği tarihi kaynaklarda bildirilmektedir.[130]

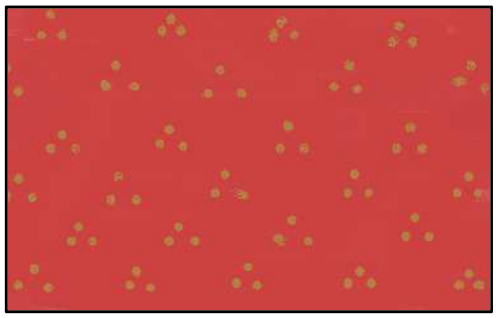
[130]Doğan Kuban, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları,* YK Yayınları, İstanbul 2009, s. 191.



Ç. 2. Detay 14c.

Tahtın ortasında bulunan minder üzerindeki üç noktalı motif 'in Fatih döneminde yaygın olarak kullanıldığı görülür. Üçgen şeklini hatırlatan, ikisi altta biri üstte üç yuvarlak Pars beneği veya kaplan postu deseni olarak da adlandırılan üç nokta motifine, Timurlu dönemi arması olarak Timur devri sikkelerinde rastlanmaktadır.[131]

Üçlü yuvarlak ve dalgalı çizgiler Çintemani motifi olarak bilinmektedir. Bazı kaynaklarda üç nokta motifin Buda'nın üç ruhanî özelliğini belirttiği söylenmektedir.[132]Selçuklular döneminde Çatma-i Kadife-i Pelenk isimli bir kumaşla ilgili belgelerde mevcuttur, ama hiçbir örnek günümüze gelmemiştir.[133]Bazı araştırmacılar bu motifin kökenini Çin'e dayandırmaktadırlar. Timurlu döneminde kullanılan bu üç nokta motifin Edirne Sarayında kullanılmış olması Timurlu nakkaşhanelerinden gelen göçer sanatçılarınkatkısı olduğunu düşündürmektedir.



Ç. 2.14-a'dan minder detayı

Osmanlı sanatçıları bu motifi güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kabul etmişlerdir. Üç yuvarlak, pars postundaki beneklere benzetilmiştir. Bu motif, kaftan kumaşlarında ve diğer sanat kollarında da kendini teknik özellikleri içinde uygulama yeri bulmuştur.

Sultanın ardında bulunan 3, 4, 5 numaralarda gösterilen muhafızların üzerindeki kıyafetlerin renkleri figür numaraları ile belirtilmiştir.

[131]İstanbul Arkeoloji Müzeleri, *Teşhirdeki İslâmi Sikkeler Kataloğu*, İstanbul, 1974, c. 2., 2520 numaralı sikke, 2521 numaralı sikke.
[132] Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1971, c. 1, s.374.
[133]Ülkü Gezer, *M.S.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktara Tezi*"16. yy. Osmanlı Kumaşlarındaki Motiflerin Sembolik Yönden İncelenmesi ve Günümüze Yansımaları", İstanbul 2012, s. 225.





3 4 5

Muhafızlar, hizmetliler, müzisyenlerde ve diğer saray görevlilerinde, Çizim 2'de görülen arkaya doğru genişleyen Osmanlı modasına uygun yaka kullanılmıştır. Bu yaka şeklinin Fatih dönemine ait olduğu minyatürlerden tespit edilmiştir. Yaka önden açık v şeklindedir. Yakanın uçlarındaki altın rengi ile işlenmiş motif görülmektedir (Ç.2'den yaka detayı).



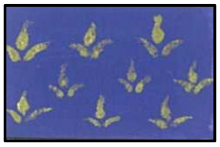
Ç. 2'denYaka detayı

Sultanın karşısında 6, 7, 8 numaralarda gösterilen, sürahi tutan hizmetlilerin kıyafet renkleri aşağıda gösterilmiştir. Turuncu, kırmızı, mavi, lacivert renklerin yoğun kullanılmış olduğu görülmektedir.





6 7 8




Ç. 2.8 no'lu Figür deseni

No. 8 ile gösterilen hizmetlinin giysisi, üç yaprakmotifi ile Timurlu dönemi Herat minyatürlerinde de görülmektedir.

2 Numara ile gösterilen Sultana içki sunan Saki'nin giysisi canlı renklerle betimlenmiş olduğu görülmektedir. Koyu turuncu renk ile dış giysi, mavi ile iç gömlek gösterilmiştir.



2



2

9-10 numaralarda gösterilen müzisyenlerin giysi renkleri ise parlement mavisi ile küf yeşili ile renklendirilmiştir. Minyatürde yıpranmış kısımlar olduğu görülmektedir, müzisyenlerin yüzlerinde yıpranmış bölümler mevcuttur. Çizim 1, 11 no'lu figür'ün yüzü de yıpranmış durumdadır.

Müzisyenlerin kullandıkları çalgılar, 15 ve 16 numarada gösterilen Ud ve Def' dir. Bu çalgılar Herat, Türkmen minyatürlerinde de kullanılan dönemin çalgılarıdır.

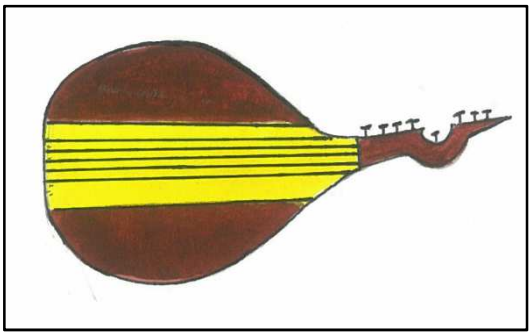


9

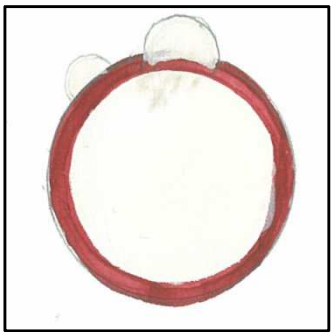


10

Bu çalgılar yine Osmanlı nakkaşhanelerinde hazırlandığı düşünülen[TSMK'de R. 989] numara ile kayıtlı *Külliyât-ı Katibî* adlı eserin 230a. sayfasında bulunan minyatürde görülmektedir. Üslup, kompozisyon ve işçiliği ile birbirine çok benzeyen bu iki minyatürde çalışan nakkaşın, aynı kişi olduğu düşünülmektedir.



15 no'lu detay



16no'lu detay

Müzisyenlerin oturdukları halı, 15. yüzyıl Holbein tipi halı özelliklerini yansıtmaktadır. 17 numarada gösterdiğimiz bu geometrik şekil Türkmen minyatürlerinde duvar süslemesi olarak karşımıza çıkar(Bkz. Res. 5-7'de bulunan *Hamse-iNizâmî* minyatürleri).



Ç. 2.17 no'lu halı detayı

Çözümlemeye çalıştığımız minyatürdedikkat çeken bir başka unsur ise, yapı içlerinde yer alan kemer köşelerindeki bezemelerdir. 18 numara ile Çizim 2 üzerinde gösterdiğimiz bu bezemeler mavi, siyah, nadir olarak koyu kırmızı zemin üzerine altın yaldız kullanılarak yapılmıştır (Ç.2, 18 no'lu sütun detayı).



Resim 45.*Mekasıdü' l- Elhan* 1435, **Ç. 2.**18 no'lu sütun detayı

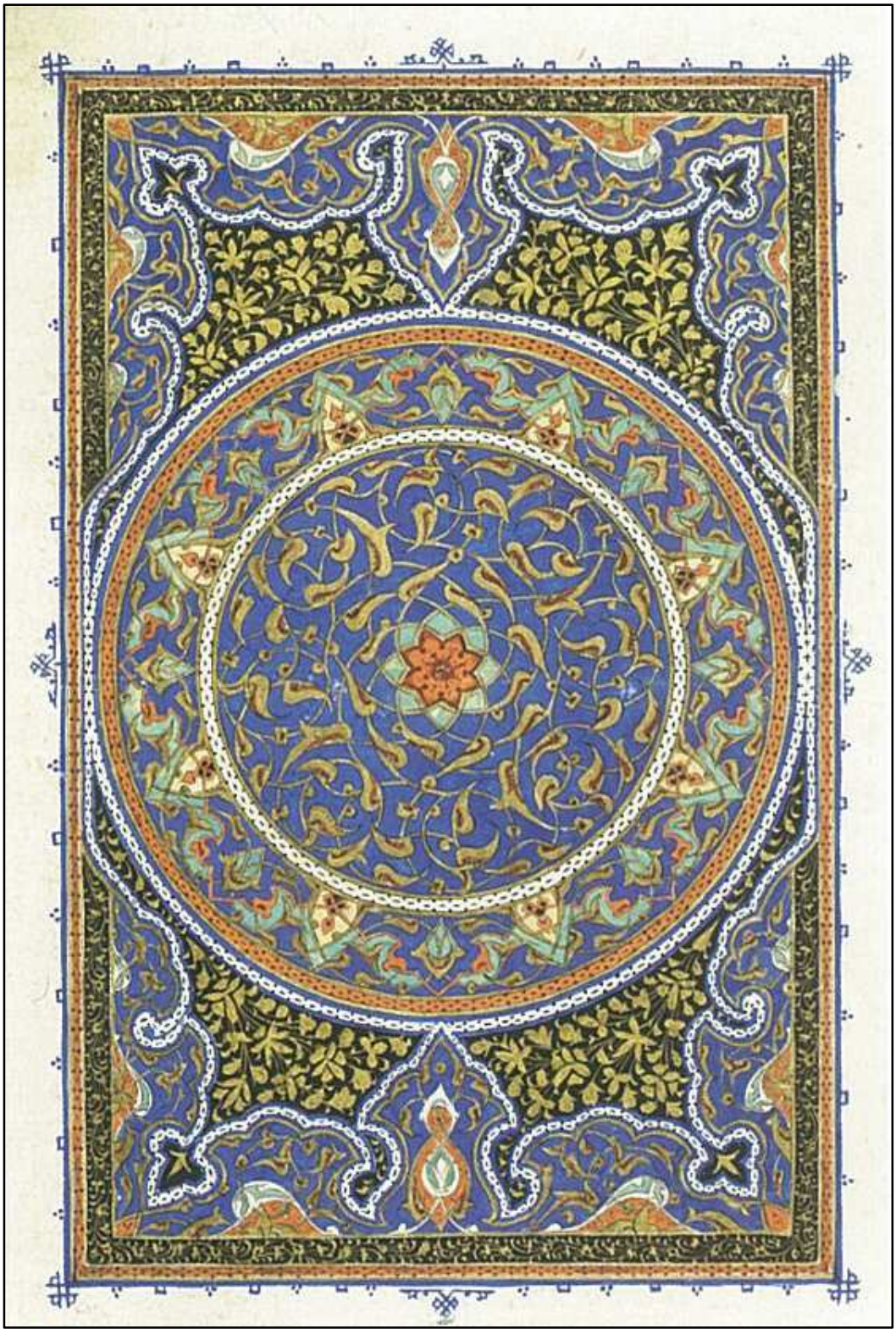
(TSMK, R. 1726, 1b)

Bu bezemeler belirli bir noktadan çıkarak yüzeyi kaplayan dallar üzerindeki çiçek ve yapraklardan oluşmakta olup motiflerin çevresi kontursüzdür. Tek bir noktadan çıkarak serbest bir şekilde yüzeye yayılan bu çiçek bezemelerin kökeni, 14. yüzyıl Şiraz bezemelerinden gelmektedir. Bu gün Leningrad'da bulunan 792/ 1370 yılında Şiraz'da tamamlandığı İmad Fakih'in *Külliyât*'ının unvan sayfasının tezhiplerinde aynı türden bezemeler görüldüğü belirtilmektedir(Bkz. Res. 47).

Aynı bezeme anlayışı TSMK, H. 753 numaralı *Nizâmî Hamse*'sinin Karakoyunlu dönemine atfedilen minyatürlerinde görülmektedir.Bu bezemeler erken Osmanlı el yazmalarında yaygın olarak kullanılmıştır. Sultan II. Murad için, Edirne de hazırlandığı sanılan *Mekasıdü'l-Elhan* adlı 1434-1435 [TSMK, R. 1726, 1b], tarihli müzik kitabının ilk sayfasında, ortadaki yuvarlak madalyonun çevresinde, Venedik yazmasının bezemeleri yer almaktadır [134](Bkz. Res. 45, 46).

Aynı süslemelerin kullanıldığı kemer köşelerinin yer aldığı minyatürlerin sayfa numaraları; 108b,109a, 240b, 241a, 158a, 60b, 131a, 139b, 181a, 195b, 197b, 197a' dır. Venedik yazmasındaki minyatürlerde kullanılan duvarları belirli bir seviyeye kadar kaplayan zemin yaygıları dikkat çekicidir. Bu yaygıların dokuma olduğu düşünülmektedir. Üzerindeki bezemeler, merkezden çıkan ve ortadaki uzun üç çizgiden oluşan dört yapraklı çiçek motiflerinden oluşmaktadır (Ç.2, 20 no'lu detay).

[134] Serpil Bağcı, *a.g.e.*, s.60.



Resim 46. Levha- Zahriye, *Mekasıdü'l- Elhan*1435 (TSMK, R. 1726, 1b).



Resim 47. Unvan Tezhip, *Külliyat*. 1415-18, Timurî Herat Dönemi(TSMK, B. 282, 315b).

Çizim 2'de 20 ile numaralandırılan zemindeki yaygının üzerinde yer alanmotifler gösterilmiştir. (20 no'lu detay). Bu yaygıların kenarlarından sarkan püsküllleri özenle belirtilmiştir. Aynı yaygılar açık hava sahnelerinin tasvir edildiği minyatürlerde yere serilmiş olarak karşımıza çıkar. Püsküllü ve taşınabilir olan bu yaygıların dokuma olduğu düşünülmektedir.

Duvarları bu tarzda yaygılarla kaplı bir iç mekânın betimlendiği, üslup olarak Baysungur dönemi Herat okulu ürünü olduğu düşünülen [TSMK'daki H. 2153] numaralı albümün 148asayfasında yer almaktadır.

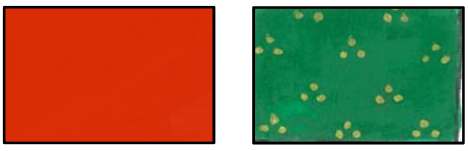
Zemininde kullanılan bu yaygıların yer aldığı Venedik yazması minyatürleri, 108b, 109a, 240b, 241a, 165b, 182b, 158a, 232b, 60b, 131a, 139b, 181a, 195b, 197a, 197b sayfalarda yer alan tasvirlerdir.



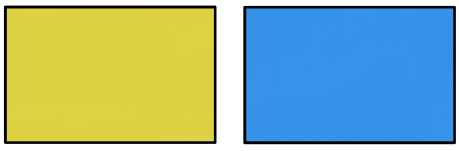
Ç.2.20 no'lu detay

Çizim 1'deki Minyatür'ün Analizi;

1 ve 2 ile numaralandırılan dizleri üzerine oturmuş olan figürler, *Külliyât-ıKâtibî* yazmasındaki Eyüp ve Salman olduğu söylenen figürler ile aynı mahiyettedir.



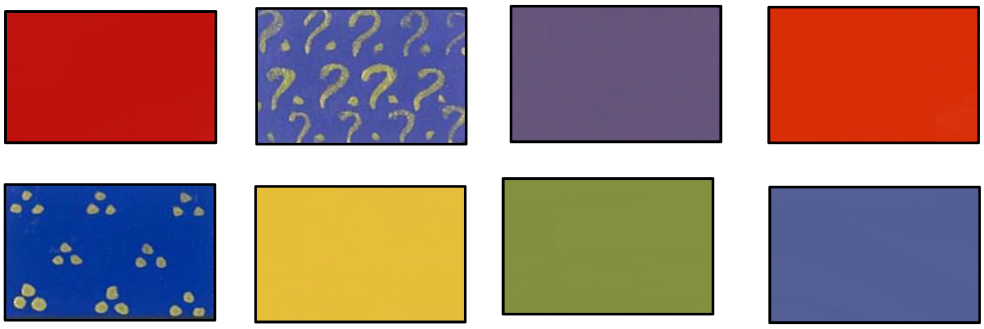
Figür 1



Figür 2

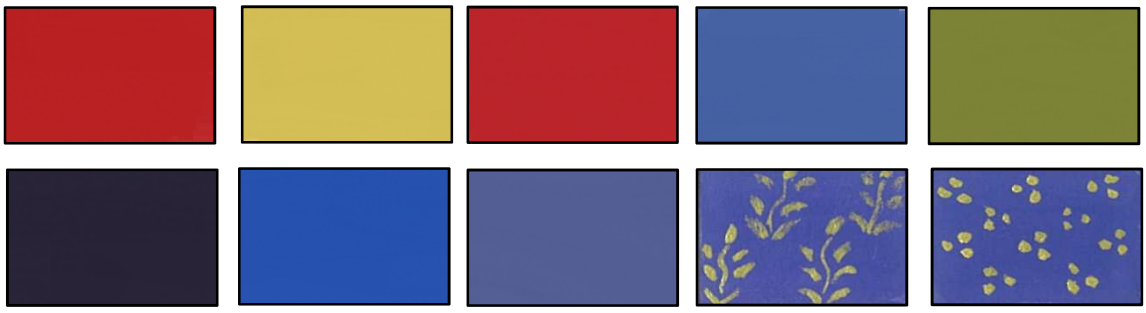
Ç. 1. 1-2 no'lu figür kıyafet renkleri

No. 1ve 2 de gösterilen renklerden üst bölümde yer alan renkler dış kaftanların, alttakiler ise içe giyilen gömleklerin renkleridir. Canlı renkler kullanılarak kompozisyonun etkisi arttırılmıştır. Minyatürün sol sayfasındaki ayakta duran 3, 4 ve 5, 6 numaralı figürlerin dış kaftanları oldukça canlı renkler ile gösterilmiştir. Karakoyunlu Türkmen minyatürlerinde de renklerin canlılığı dikkat çekicidir.



3 4 5 6

Ç. 1. Figür kıyafet renkleri



7 8 9 10 11

Ç. 1. Figür kıyafet renkleri

Figürlerin, düzenli bir şekilde yerleştirilerek açık anlatımlı bir kompozisyon oluşturması sanatçının tasvir üslubu, 15.yüzyılın ilk yarısı Herat resim okulu etkisini hissettirmektedir.7, 8, 9, 10, 11 numaralarda Çizim 1'de sol alt sahnede ki figürlerin kıyafet renkleri yer almaktadır.

10 ve 11 numara ile gösterilen motiflerin Osmanlı kaftanlarında ve İran minyatürlerindeki figür kıyafetlerinde de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Minyatürlerde yer alan kıyafetlerin kumaşlarındaki motiflerin analizi içindönemin kumaş sanatının anlaşılması gerekmektedir.

Osmanlı kumaş üretimi oldukça önemlidir. 13. yüzyılda Marco Polo, 14. yüzyılda İbni Batuta gibi gezginler Anadolu'nun ipek, kadife ve diğer kumaşların ününden bahsetmişlerdir. Bu dönemlerde Anadolu'da kumaş üretiminin varlığından sözedilebilir.

Bu dönem, Beylikler dönemi sanat ve kültür ortamından, İmparatorluk dönemi sanat ve kültür ortamına geçişin yaşandığı bir dönemdir. Klasik Osmanlı sanatının temeli 15. yüzyılda atılmıştır. Saray sanatının üslup özellikleri kumaş tezyinatına da yansımıştır. Bu asırdan kalma kumaşların sayısı fazla olmamakla birlikte, o dönemin dokumacılığı açısından yeterince bilgi edinebileceğimiz ürünün Topkapı Sarayı Koleksiyonunda bulunduğu bilinmektedir.

15. yüzyıl kumaşlarında süsleme motifleri Selçuklulardan devralınan rumiler olduğu görülür. Rumiler, gerek lotus ve palmetlerle, gerekse hatailerle birlikte ele alınarak birçok yerde tezyinat amaçlı kullanıldığı görülmektedir.[135]

Fatih Dönemi'nde Osmanlı Devleti, merkezi idarenin ve sanatsal faaliyetlerinin İstanbul'da saray çevresinde yer almasından dolayı, kumaş dokumacılığının Bursa'da önemini korumakla birlikte, İstanbulda da başlatıldığıbildirilmektedir.

Bursa ve İstanbul'un iki önemli kumaş üretim merkezi olduğu, hammadde ve ipek üretimi açısından Bursa'nın çok önemli üretim merkezi olduğu ancak Türk hammadde üretiminin yeterli olmamasından zaman zaman İran'dan ithalat edildiği söylenmektedir.

Türk kumaşları ince, muntazam desen anlayışına, mükemmel dokuma tekniğine 15. yüzyılda ulaşmıştır. Renk sadeliği açısından İran kumaşlarından ayrılır. Bu asırda en çok kullanılan renk, kırmızının tonları ve mavidir. Sarı ve yeşil renkler de görülmektedir.Bu dönemde altın ve ipeğin dokumacılıkta birlikte kullanıldığı görülür.[136]

İpek ve kadife kumaşlar çeşitli adlar ile sınıflandırılmıştır. Bu kumaşlardan yapılmış Padişah kaftanlarından örnekler bugün Topkap Sarayı Müzesinde yer almaktadır. Kaftanlar Osmanlıların ençok kullandıkları giysilerden olup, kaftanların dikim tarzından ziyade kumaş kalitesi ve süslemelerin canlılığı önem arzetmektedir.

Bu dönemde kumaş desenleri 14. yüzyıla nazaran küçülmüştür. Ancak yine iri motiflerde devam etmiştir. Ancak aradaki boşluklarda daha ince işlenmiş bitkisel süslemelere rastlanır. 15. yüzyılın kumaşlarında görülen en önemli motif pars beneği ve kaplan postudur. Çintemani ve Kaplan postu motifi, çatma kumaşlarda yoğun olarak kullanılmıştır.

[135]Nevber Gürsu, *Türk Dokumacılık Sanatı*, İstanbul, 1988, s. 33
[136]Nurettin Yatman, *Türk Kumaşları*, Ankara, 1945, s. 21.

15. yüzyıl sonuna doğru bitkisel motiflerin yoğunluk kazandığı ve desenlerin küçüldüğü görülür.[137]

Kumaşlarda görülen desenler, gül, karanfil, menekşe, stilize edilmiş bitki motifleri, iri yapraklı desenlerdir. Bu dönemin saraylı erkânı giysilerinde görülen tüm bu motiflerin yanında, sade kumaştan yapılma kaftanlarıda görmek mümkündür.

15. yüzyılda dokunan kumaşların kalitesinin yüksek olduğu çeşitli belgelerden anlaşılmaktadır. 1452 tarihli bir Çin fermanından, Osmanlı İmparatorluğu'na kumaş siparişi verilmiştir. Saray kayıtlarındaki çeşitli belgelerden de kumaş türleri hakkında bilgilerin mevcut olduğu bilinmektedir.[138]

Desenli ipek kumaşlar, Osmanlı Devletinin en güçlü ve en karakteristik sanat ürünleri arasında yer alır. Yabancı kral ve devlet erkânına hediye edilmek üzere diplomatik önem arz etmektedir. İpek kumaşlar yabancılar nezdinde Osmanlı hâkimiyetini temsil eder duruma gelmiş, ülke içinde de sanatsal kültürün yayılması için önemli bir araç ve ekonomide önemli bir değer olarak kendilerini kabul ettirmişlerdir. İpek gelirlerini kontrol edebilmek için savaşlar yapılmış, ipek üretimi için şartların oluşturulması, düzenlenmesi ve vergilendirilmesi yolunda devletler ciddi bürokratik gayret sarfetmişlerdir. Diğer taraftan ipekli kumaşlar, Osmanlı devlet törenlerinde ve üst düzey kişiler içinde statü gösteren, devlet görevlilerinin ödeneklerinin bir bölümünü oluşturan önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir.

Kaftanlar, düz kesimli, alt kısmı çan biçiminde, çoğu zaman boyundan bele düğmeli boydan ayaklara kadar uzanan yekpare bir giysidir. Yarım kollu,tam kollu yada kolları takılıp çıkarılabilen kaftanlar bilinmektedir. Giysiler genellikle tek renk ve düz olarak yapılmış olup üzerinde kullanılan motiflerden *çintemani* adı verilen Orta Asya kökenli olduğu söylenen motif çok tercih edilmiştir. Bu motif çini gibi başka malzemelerde de yaygın olup üst üste üç küreden oluşan, aralarında bir çift dalgalı şerit olabilir yada olmayabilir. Bu motifin asıl kökeni, kaplan postunun ve pençesinin üsluplaştırılmış biçimi olduğu bilinmektedir. Bu motif çok eski ve hükümdarlıkla bağlantılı belli bir nitelik edinmiştir. Timurlu devletinin simgesi olarak ta kullanılmıştır[139](Bkz. Ç.1'de 11 numara ile gösterilen motif).

Kaftanlarda bu motifin dışında geometrik desenler ile çiçek temalarıda kullanılmıştır (Bkz. Ç.1, detay 4 ve 10).

---

[137]Fikri Salman, "Tarihi Türk Kumaşlarında Desen ve Renk Anlayışı", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanat lar Enstitüsü Dergisi,* Erzurum 1998, S. 4, s. 147.
[138]Tahsin Öz,*Türk Kumaş ve Kadifeleri-I*, İstanbul, 1946, s. 7.
[139] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2000, s.206.

Aynı tarz motiflerin döşemelerde, minder kılıflarında da kullanıldığı görülmektedir (Ç.2, detay 14a).Fatih'in kaplan postu motifli kaftanı ipekle dokunmuş olup, güvezi renkle iki dalgalı bulut arasında üç benek motifinden oluşmuştur. Münakkaş adı verilen kadifeden yapılan bu kaftanın kumaşına benzer bir parça da Washington Textil Museum'da bulunmaktadır. Bursa çatması olarak tanıtılan kumaş, aynı desen özelliğiyle 15. yüzyıl geleneğini yansıtmaktadır.

Topkapı Sarayı'nda saklanan nadide kaftanlardan biri de Fatih'in 1481'de bir doğu seferi esnasında öldüğünde üzerinden kesilerek çıkarılan çivit mavisi, düz renkli Bursa ipeğinden yapılmış kaftanıdır. Fatih'in giydiği son kaftan olarak ayrı bir önemi olan bu elbisenin içi ince pamukla doldurulmuş ve nohut rengi ince kumaşla astarlanmıştır.[140]

Bunların dışında Fatih Sultan Mehmed'e ait olduğu sanılan başka kaftanlar da vardır. Ama kesin bir bilgi mevcut değildir. Ayrıca ele geçen başka kumaşlar da bu yüzyıla ışık tutar. 15. yüzyıl sonuna doğru oldukça yüksek kaliteli kumaşların dokunduğunu da yine çeşitli belgelerden anlamak mümkündür.



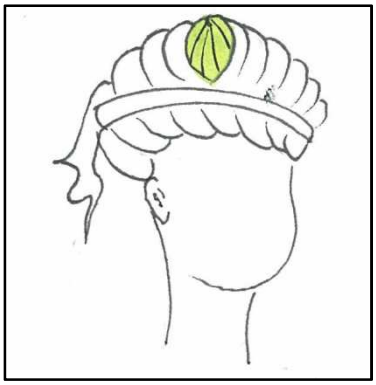
Resim 48. Çintemani motifli kaftan. (TSM, env. no 13.1015).

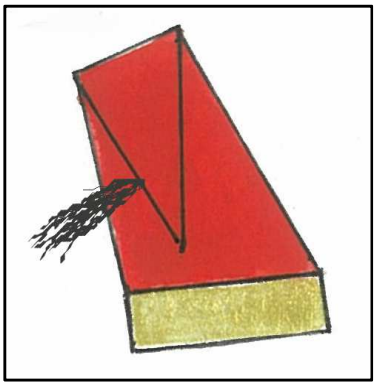
[140]Mehmet Önder, *Şaheserler Konuştukça*, Ankara, 1996, s. 189.

Eser'in Osmanlı tarihi ile ilgili olan minyatürlerinde, figürlerin giydiği başlıkların biçimleri konik şeklindedir (Bkz. Ç.1, 12 no'lu detay). Bu tarz başlıklar Osmanlı kıyafetlerinde bir ayrıntı olarak dikkat çeker. Kırmızı veya beyaz renk olan konik şeklindeki başlıklar ortalarına kadar bir destekle dik durmaları sağlanmış, diğer kısmı öne veya arkaya düşecek şekilde serbest bırakılmıştır. Üzerlerine süs olarak püskül iliştirilmiştir. Bu başlığa börk denilmektedir.

Aynı başlıkların benzerlerine, yine diğer bir Osmanlı yazması olan [TSMK R.989] numaraya kayıtlı *Külliyât-ı Kâtibî* minyatürlerinde rastlanmaktadır.*Külliyât-ı Katibî* minyatür çözümlemesinde Börk' ün açıklaması yapılmıştır.

Bu başlıklar, yazmaların Osmanlı nakkaşhanesinde hazırlandığını kanıtlar mahiyettedir.



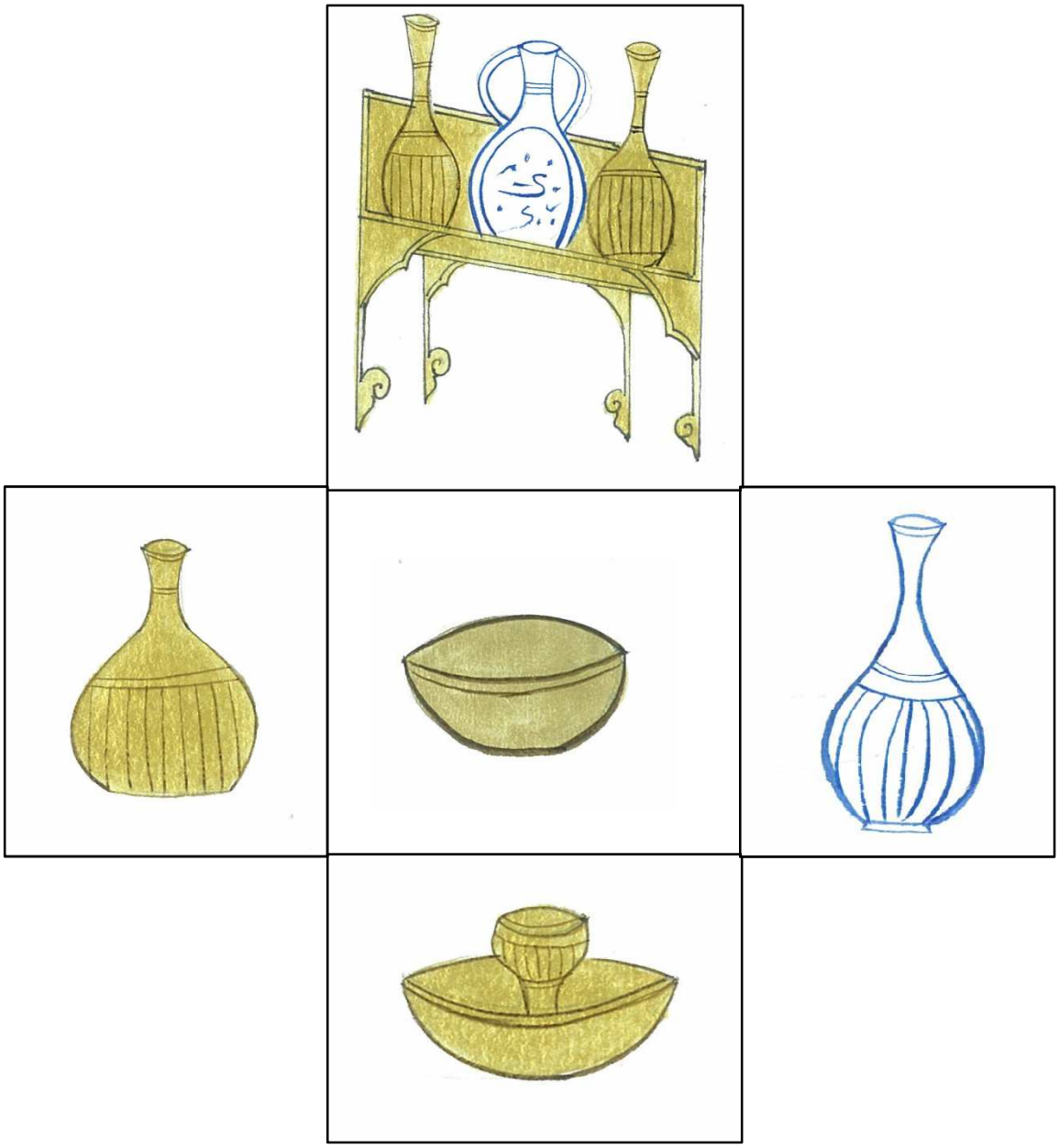


Ç. 1. 19 no'lu detay **Ç.1.** 12 no'lu detay

Dönemin eşyalarından sürahiler altın yaldız, ince uzun boyunlu, yivli ya da bezemeli, yuvarlak gövdelidir. Yiyeceklerde kullanılan alçak yayvan tasların bazıları kapaklıdır, bu kaplar yaldızla kaplanmıştır.

Topkapı sarayının ihtişamlı sanatını yansıtan mutfak kısmında, bakır eşyaların ayrı bir yeri olduğu bilinmektedir. Saray'ın varlığı boyunca kullanılan eşyalardan bazıları Topkap Sarayı koleksiyonunda yer almaktadır. Bu Koleksiyon Osmanlı maden sanatının gelişimini göstermesi açısından önemlidir. Kapaklı tencereler, boy boy sahanlar, tavalar, sacayakları, ibrik güğümler, sürahiler minyatürlerde geçen mutfak araçlarını yansıtmaktadır. Osmanlı maden sanatının ilk devri 15. yüzyıla aittir.Bu dönemde metal kaplar, devrin süsleme tarzı olan geçme rumi, çin bulutları, hatayi ve küçük sitilize çiçekler yanında geometrik motifler kullanılarak tezyin edilmiştir. 15. yüzyıl minyatürlerinde görülen mutfak eşyalarının dönemin araçlarını yansıtması açısından oldukça önemlidir.

Venedik nüshasındaki minyatürlerde kalıplaşmış araç gereçler betimlenmiştir. Mutfak araçlarından bazıları, minyatürlerde boşlukta durur vaziyette betimlenmiştir. Bkz.[VBNM. cod. or. 57, 183a].[141]



Ç. 1-2.Dönemin mutfak araçları

[141]Bkz. Çizim 7.

4.1.2.3.2. 26 No'lu Minyatürün Çözümlemesi

Minyatürün Hikâyesi

İskender, Çin hakanı Tamgaç'ın rehberliğinde gezinmeye başlar ve Targar vilayetine gelirler. Bu belde de çok tuhaf yaratıklar yaşamaktadır. Bunlar arasında en tuhaf olanları gövdeleri insan, başları fil ve köpek şeklinde olanlarıdır.

İskender Targar şehrine gelmeden önce, Tamgaç ile birlikte Tarhan'a karşı kazandığı zaferi kutlarken, adamlarına çevrede ava çıkmalarını ve avladıkları garip yaratıkları getirip kendisine göstermelerini ister. Bunun üzerine askerler buldukları garip yaratıkları yakalayıp getirirler. Fil-insan karışımı, boynuzlu tavşan, yarı insan yarı köpek suretindeki yaratıklar minyatürü oldukça ilginç kılmıştır.

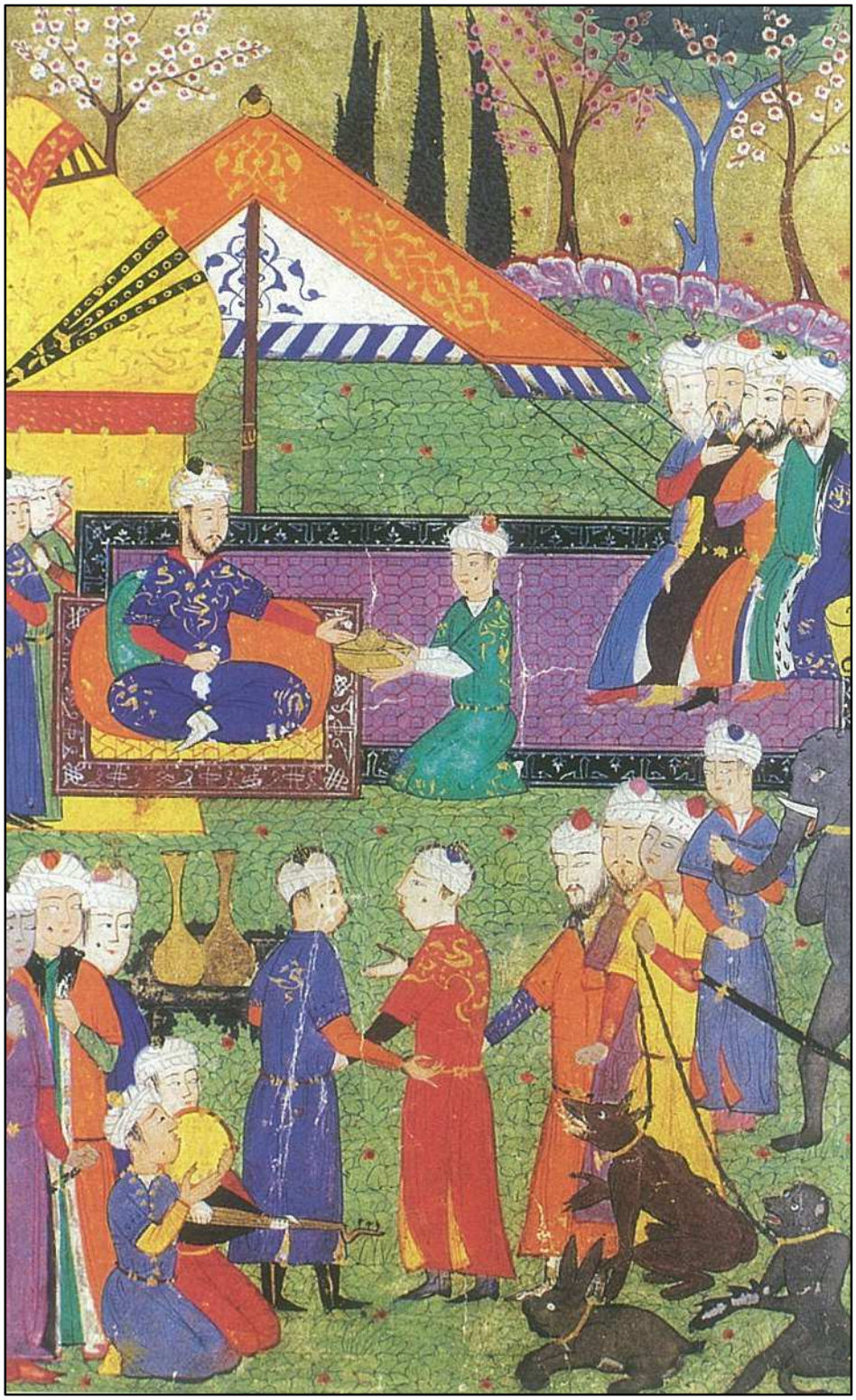
Açık alan olarak tasvir edilen minyatürde solda, çadırın önünde, bir sayeban altında, halı ve minder üzerinde oturan İskender, önünde diz çökmüş bir figür yiyecek sunuyor. İskender'in ardında iki figür bunlar muhtemelen muhafızları olmalı. Solunda tabureye oturmuş, saraylı olduğu düşünülen figürler yer almaktadır.

Ön alt kompozisyonda solda müzisyenler ve saray muhafızları, sağ da ise çeşitli hayvan figürlerini İskender'e gösteren görevliler görülmektedir(Bkz. Res.49).

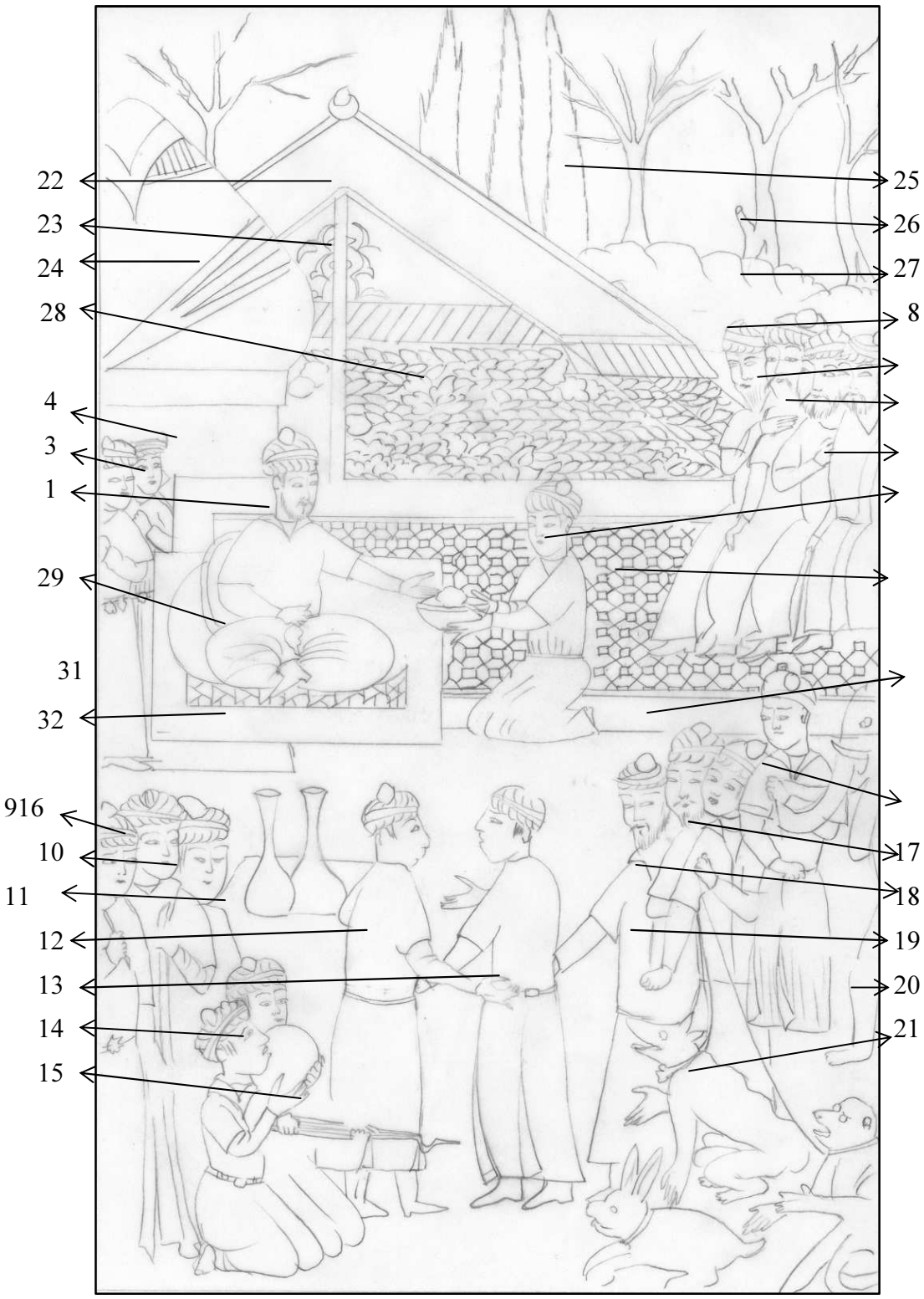
Hayvan figürlerinin tasvir şekli, inanç, kozmoloji ve mitoloji öğelerine uygun özelliklerle yapıldığı görülmektedir.

Venedik yazmasında İskender'in av sahnelerinin anlatıldığı bu bölümde, acaipmahluklarcanlandırılmıştır. Bu minyatürlerin mitolojik yaratıkları okuyucuya tanıtma amaçlı yapılmış olabileceği bildirilmektedir. Burada minyatür sanatçılarının, şairin kullandığı kaynaklardan yararlandıkları görülmektedir.

Sanatçıların grup olarak çalıştığı düşünülen minyatürde, doğa unsurlarından B sanatçısının sorumlu olduğu, Sultan'a içki sunan saki ve sultan figürünün D sanatçısının ürünü olduğu düşünülmektedir.



Resim 49. İskender Targar'da(Ahmedî, *İskendernâme*, VBNM, 121a)



Çizim 3. İskender Targar'da(Ahmedî, *İskendernâme*, VBNM, 121a)

Minyatürlerin dijital baskısından, minyatürün özgün renklerine bağlı kalınarak, kullanılan renk tonları bulunmaya çalışılmıştır.

İskendernâme minyatürleri,çeşitli kaynaklardan temin edilerek röprodüksiyonu yapılmıştır.

Venedik nüshasındaki minyatürlerin üç ya da dört ayrı sanatçı tarafından yapılmış olduğu üslup analizinde ortaya çıkarılmıştır. Kalabalık kompozisyon sahnelerini düzenleyen sanatçının oldukça başarılı bir kompozisyon ustası olduğu söylenebilir. Bu sanatçı Serpil Bağcı'nın bahsettiği A sanatçısı olmalıdır.

Kalabalık sahnesi olan bu minyatürde, kompozisyon üst üste yığma şeklinde, küçük boyutlu figürler, aralarında dengeli boşluklar bırakılarak, düzenli gruplar halinde sahneye ustaca yerleştirilmiştir. Bu üslubun, en yakın benzerlerini 15. yüzyıl Karakoyunlu Türkmen minyatürlerinde görmek mümkündür.

Çizim 3'te 1 numara ile numaralandırılan İskender, çimenler üzerine serilmiş bir örtü ve minder üzerinde oturmaktadır. Sağ elinde hükümdarların gücünü simgelediği ifade edilen bir mendil tutmaktadır. Mendil tutan hükümdar sahneleri, doğu minyatürlerinde sıklıkla görülen bir gelenektir.



1-a 1-b 1-c

Ç. 3.1no'lu Sultan Figür'ünün kıyafet renkleri

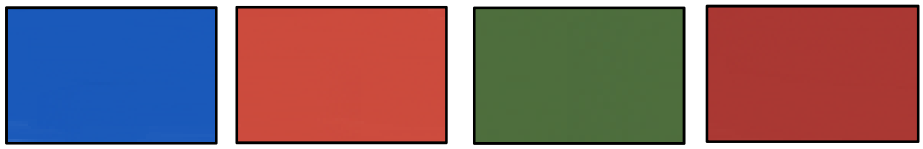
Dış kaftan rengi 1-a, iç gömlek rengi ise 1-b de gösterilmiştir. Kaftanın yaka kısmında ve alt etek uçlarında yer alan çok özenli sayılmayacak, çalakalem yapılan bezemeler 1-c de gösterilmiştir. Bu tarz giysi desenlerinin birçok Türkmen minyatürlerinde görülmesi,bunların oradan gelmiş göçer bir sanatçının işi olabileceği kanısına varılmıştır.[142]



Ç. 3.2. Figür'ün kıyafet rengi

[142]Bkz. *Hamse-iNizâmî*, (Akkoyunlu Türkmenler dönemi TSMK, R.862, 170a).

Çizim 3'te 2 numara ile gösterilen hükümdara içki sunan saki'nin fizyolojik özellikleri diğer figürlere oranla daha küçük ve daha zarif bir fırça işçiliği ile yapılmış olduğu dikkat çekmektedir. Küçük ve zarif görünümleriyle minyatürlerdeki ince işçiliği ve ustalığı ile dikkat çeken A sanatçısının üslubuna yakınlık gösteren bu figürü, A ustasının veya onun öğrencisi olan başka bir sanatçının yapmış olabileceği sanılmaktadır.



Ç. 3'deki 3, 4 no'lu figür kıyafet renkleri



5 6 7 8

Ç. 3' deki 5, 6, 7, 8 no'lufigür kıyafet renkleri

Açık hava sahnesinin tasvir edildiği bu minyatürde yer alan figürlerin, ince zarif yapılı olanların yanında, iri başlı figürlerin de yer alması minyatürün birden fazla nakkaşın elinden çıktığını göstermektedir. Figürlerin tamamının kıyafetleri, dış elbiseleri kısa kollu, iç gömlekleri uzun kolludur. Açık yakalı ve arkaya doğru genişleyen dış elbisenin altından önden düğmeli iç gömlekleri görünmektedir. Erkeklerin başlarında beyaz sarıklı kavuk bulunmaktadır. Minyatürlerin çoğunda boyalar tahrip olmuştur. Ancak nakkaşın kullandığı parlak renkler, tasvirleri ön plana çıkarmaktadır. Figürler de kalıp izleri hissedilmektedir.

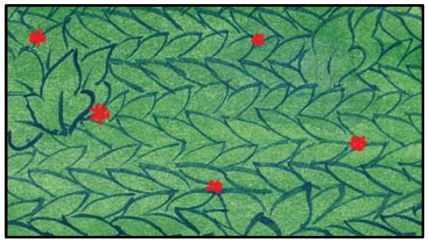
5, 6, 7, 8 numaralı figürlerin gövdeleri ince ve uzun, kafalar ise gövdeye göre büyükçe olduğu görülmektedir. Kıyafetlerde bulunan çok ince işçiliği olmayan, çalakalem yapılmış nakışların, özenli bir işçilik ile yapılmış örneklerine Timurlu ve Türkmen minyatürlerinde raslanmaktadır.

Açık hava sahnelerinde yer alan doğa elemanlarından tepeler ve ağaçlarda kalıp izleri hissedilmektedir. Bu tepelerinkimi zaman yayvan bazen sivri tek sıra halinde dizilmiş tepelerden oluştuğu görülmektedir(Bkz. Ç. 3, 27).

Venedik nüshası minyatürlerinde görülen betimlemelerde kalıp iki grup halinde uygulanmıştır. Bunlardan birincisini, insan ve hayvan figürleri ile sayfada dengeyi sağlamak için kullanılan objelerde ikinci grubu ise olayın içinde geçtiği doğa veya mimari arka plan kalıplarında kullanıldığı görülmektedir. Kemer kalıpları yazmanın diğer minyatürlerinde de kullanılmıştır.[143]

Çizim 3'teki minyatürde geçen açık hava sahnesinde ufuk hattının altın ile sıvanmış olduğu görülür. Zemin, aralarından kırmızı çiçeklerin çıktığı bir çayırlık şeklinde betimlenmiştir. Diğer minyatürlerdeki bitki betimlemelerinden farklılık gösteren bir fon üzerine koyu yeşil ince kontur çizgileri ile yapılmış yaprak motiflerinin tüm zemini doldurduğu görülmektedir. Akkoyunlu Türkmen minyatürlerinde yeşil yapraklarla kaplanmış zemin, altınla sıvanmış gökyüzü tasvirlerine rastlanmaktadır(Bkz. Ç. 3, 28 no'lu detay).

Sol üstte yer alan çadır ve sayeban, minyatürün genel üslup anlayışından farklı olarak çok özenli bir fırça ile yapılmıştır. Bazı figürlerin zarif ve ince bir işçilikle yapılmış olması yazmada birden fazla nakkaşın çalıştığını kanıtlar mahiyettedir.



Ç. 3.28 no'lu detay

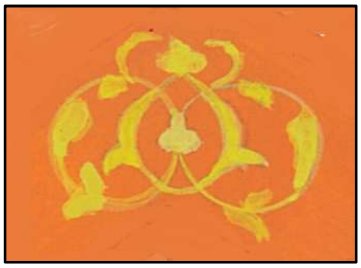
Çizim 3-a'da bulunan sayeban örneğine yine Türkmen minyatürlerinde rastlanmaktadır (Bkz. TSMK, H.679, 21b). Erken Osmanlı resim sanatının doğa tasvirlerinde, önemli ayrıntılarından birisi de tepelerin iki yanına çifter olarak yerleştirilmiş servi ağaçlarıdır. Serviler Osmanlı sanatının en belirgin ve sevilen ögelerindendir.

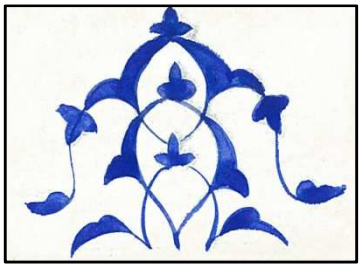
Fatih devri sonrasındaki minyatürlerde, dış mekân süsleyen en önemli unsurlardan biri olarak serviler görülmektedir.Servi ağacının bu yazmada çok kullanılmış olması, erken Osmanlı minyatür sanatının kendine özgü üslubunu yerleştirmeye başladığını göstermektedir. (Bkz. Çizim 3, 25). Osmanlı minyatürlerinin sonraki dönemlerinde servi ağaçları ile çiçek açmış olarak tasvir edilen bahar dalları çok kullanılmıştır.

[143] Serpil Bağcı, *a.g.t*, s. 56.

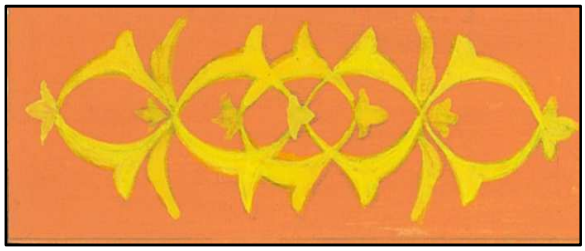


Çizim. 3-a. Açık hava sahnesi

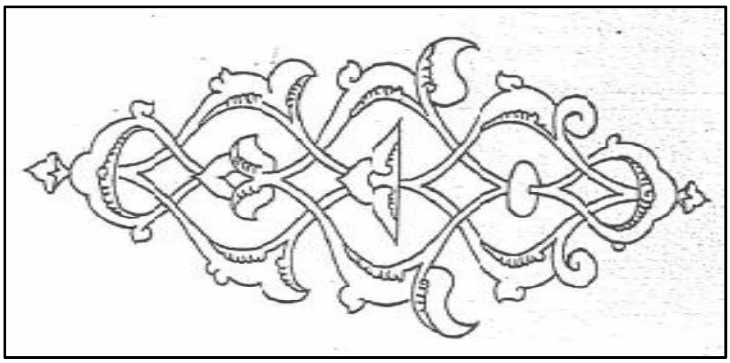




Ç. 3-a. Motif detayı**Ç. 3-a.**Motif detayı



Ç. 3-a. Motif detayı

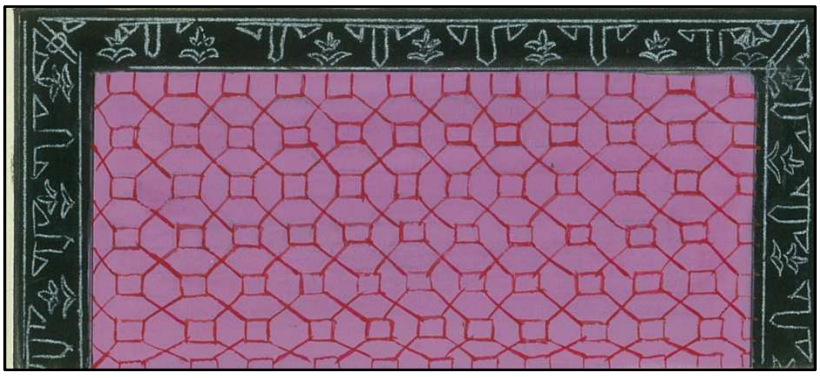


Şekil 2. Fatih nakkaşhanesinden Rumî'li bir örnek.

(*Mecmaü'l-Acâ'ib*, İÜK. F.1423, 62b).

Çizim 3-a da bulunan 1, 2, 3 nolu motif detaylarının, Fatih dönemi nakkaşhanesinin ürünü olduğu ifade edilmektedir[144](Bkz. Şekil 2).

Venedik *İskendernâmesi*'nin erken Osmanlı süsleme sanatının kaliteli örnekleriyle ortak özellikler paylaşması, yazmanın minyatürlerinin 15. yüzyıl İran resim okullarının etkisi altında gelişerek zamanla kendine özgü bir dil oluşturan, Osmanlı sanatının erken örneklerinden biri olduğu kanısına varılmıştır.[145]



Ç. 3.30 no'lu detay

[144] A.Süheyl Ünver, *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İ.Ü Yayınevi, İstanbul 1958, s. 118.
[145]Serpil Bağcı, *a.g.t.,* s.59.

'İskender Targar'da' konulu minyatürde Timur ve Türkmen minyatür üsluplarının özellikleri görülür. Bu minyatürde tasvir edilen halının kûfî yazı benzeri bordürü ve geometrik zemin kompozisyonu Selçuklu halılarının karakteristik özelliklerini anımsatmaktdır. Büyük Selçuklu Sultanlığı döneminden itibaren kurulan devletlerle, halı sanatı önce İslâm dünyasına, daha sonra da diğer ülkelere yine Türkler vasıtası ile yayılmıştır. Büyük Selçuklu dönemine ait halı günümüze ulaşmamış, Anadolu Selçuklularından gelen Konya halıları, 20. yüzyıla kadar gelişen halı sanatının temeli olmuştur.[146]

Günümüze ulaşan en eski Türk halısının Orta Asya Hunlarına maledilen Pazırık Halısı olduğu tespit edilmiştir. Fustat'ta bulunan halı parçalarının ise 9. yüzyılda Abbasiler döneminden geldiği bilinmektedir.

Anadolu Selçuklu halılarının en karakteristik özelliği geniş bordür ve iri kûfi yazı benzeri dekorudur. Selçuklu halılarına anıtsal bir nitelik kazandıran bu kûfi yazı benzeri bezeme, başlangıçta uçları ok başı biçiminde üçgenlerle sonlanan katı bir biçimde iken, daha sonra değişimlere uğrayarak 14. yüzyılda örgülü ve çiçekli kûfi olarak devam eder. Kûfi bordür benzeri dışında Selçuklu Halılarında, sekiz köşeli yıldızlar ve uçları çengelli sekizgenler, eşkenar dörtgen gibi motifler zemin kompozisyonunu oluşturmaktadır. Ana zemini dolduran bu motifler sonsuzluğu ifade edecek şekilde yan yana ve üst üste sıralanmıştır.

15. yüzyıl Timurlu ve Türkmen minyatürlerindeki halı tasvirlerinde görülen geometrik şekiller ve özellikle kûfi yazı benzeri bordürler, Anadolu Selçuklu halılarının tasarımlarının izleyen yüzyıllarda devam ettirildiğini gösterir.

Osmanlıların halı sanatındaki ilk faaliyetleri, 13. yüzyılda Selçukluların geliştirdiği sağlam temel üzerinde gelişimini sürdürmüştür. Ehl-i Hiref teşkilatına mensup sanatçıların kayıtlı olduğu defterlerde, halı dokuyanlara da raslanmaktadır.

14. ve 15. yüzyıllarda gelişimini sürdüren hayvan figürlü halıların yanında geometrik desenli ve kûfi benzeri bordürlü halılar üretilmeye başlamış, literatüre*Holbein Halıları*adıyla geçmişlerdir. 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupalı ressamların tablolarında tasvir edilmeye başlanan bu halılar, özellikle Alman ressamı Hans Holbein'in tablolarındaki halı tasvirlerinde görüldüğü için bu isimle tanınmışlardır.

Türk halı sanatında 15. yüzyıldan 16. yüzyıla geçişi sağlayan bir grup olmalarıyla oldukça önemli olan *Holbein Halıları* dört gruba ayrılarak sınıflandırılmıştır. Bunlardan birinci grubu oluşturan halılarda zemin küçük karelere bölünüp, karelerin içine etrafı düğümlü bir şeritle konturlanmış bir sekizgen yerleştirilmiştir. Bu halının öncüsü ola-

[146]Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1987, s. 13.

rak, 15. yüzyıl başına tarihlenen Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde bulunup, bugün Konya Mevlana Müzesi'nde teşhir edilen halı kabul edilir.[147]



Resim 49/1.15. yüzyıl Osmanlı halısı

Çizim 3, detay 30'da(Res. 49/1) görülen Holbein tipi halı örneğinin benzerini 15. yüzyıl Karakoyunlu Türkmen dönemine ait bir *Hamse-i Hacu Kirmani* nüshasındaki minyatürde görmekteyiz (Bkz. Res. 53). Küçük geometrik desenlerin yer aldığı halıların bordürleri kûfi yazı karakterinde yapılmıştır. Başlangıçta basit sıralama gösteren desenlerin yerini, 15. yüzyılın sonuna doğru gelişerek madalyon ve bitkisel kıvrımlardan oluşan motifler almıştır.

Halı sanatının yaratıcısı olan Türklerin, Türkistan, İran ve Anadolu'daki faaliyetleri, aradaki uzun zaman ve bölge farkına rağmen, benzer özelliklerde halı yapmış olmaları, Türk halı sanatının tarihi açısından oldukça önemli olduğu belirtilmiştir.[148]

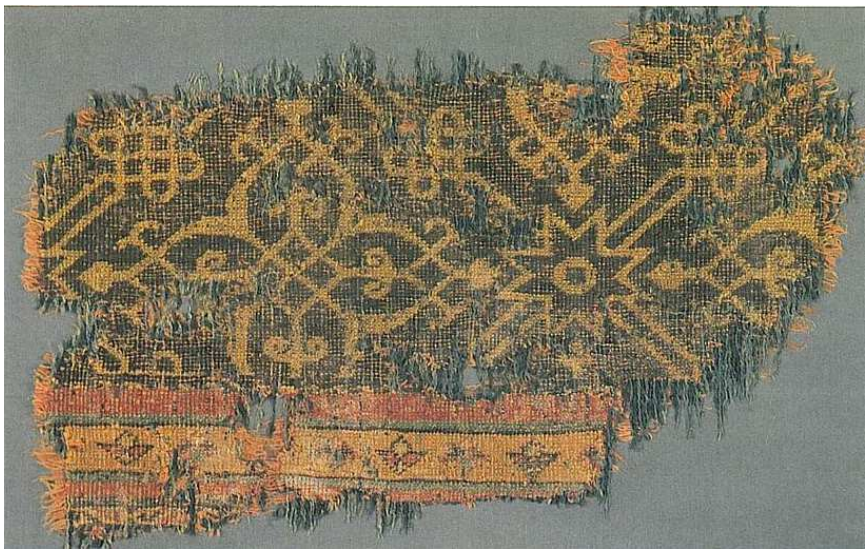
14. yüzyılın sonunda İran minyatürlerinde görülmeye başlayan halı tasvirleri, Timur'un torunu Baysungur'un himayesindeki Herat okulu çalışmalarında artmıştır. Bu minyatürlerde Avrupa'ya ihraç edilip, Batılı ressamların tablolarında tasvir ettikleri ve Alman ressam Holbein'in adı ile adlandırılan halıların özellikleri görülmektedir. Bunlarda zemin küçük parçalı, geometrik dolgular göstermekte, bordürler ise düğümlü kûfi hat benzeri süslemelerden meydana gelmektedir.[149](Res. 49/1, 50, 51). Bu dönemden günümü-

[147]Şerare Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, TİB. Kültür yayınları, Ankara 1991, s. 37.
[148]Şerare Yetkin, *a.g.e.* , s. 47.
[149]Oktay Aslanapa*, a.g.e.* , s. 33.

ze ulaşan bir halı parçası, 1989'da Washington'da düzenlenen "*Timur Dönemi Sanatı*" sergisinde yer almış ve serginin kitabında yayınlanmıştır[150](Bkz. Res. 51).



Resim 50. *Humay u Humayun*, Baysungur Dönemi, Herat, 1427-1428
(*Timur and Princely Vision*, s. 220)



[150]T. W. Lentz- G. D. Lowry, *Timur and the Princely Vision, Persian Art and Culture in the Fifteenth Century,* Washington, 1989, s. 220.

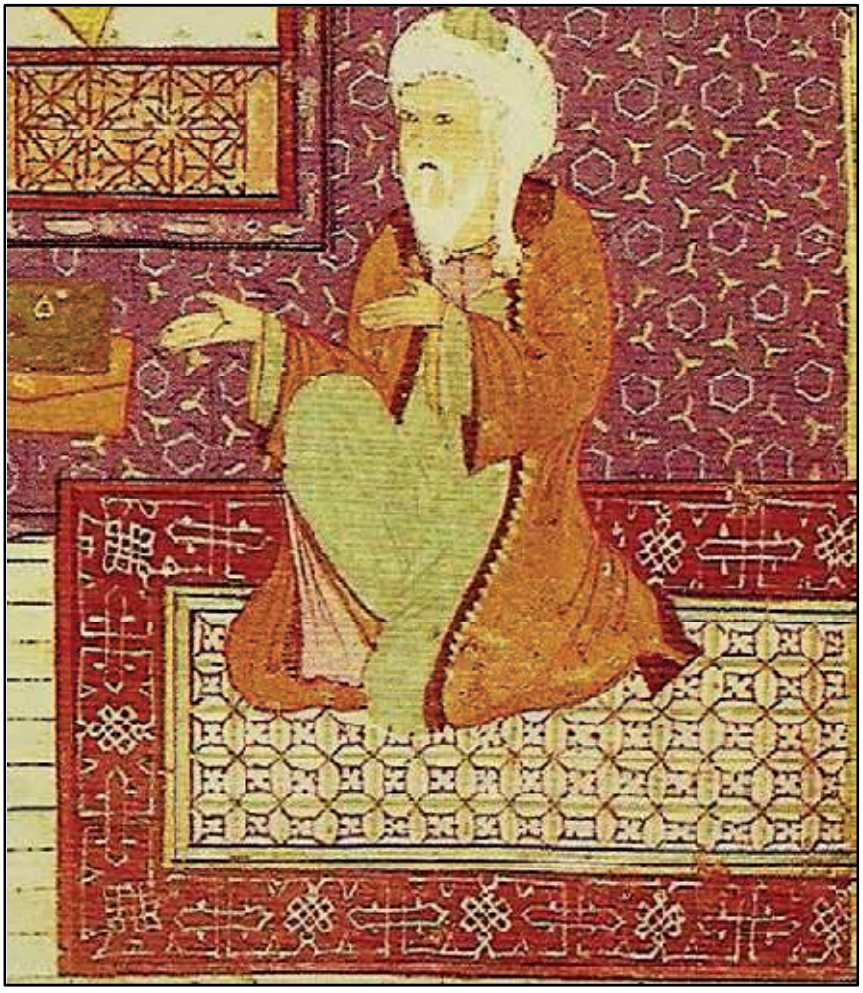
Resim 51. 15. yüzyıl Timurlu Halı Parçası
(*Timur and Princely Vision*, s. 220)



Resim 52. Akkoyunlu Türkmen dönemi *Hamse-iNizâmî* minyatür tasviri.
(Dönemin Halı örneği)

15. yüzyılda İran'da Türk halılarından çok farklı olmayan geometrik desenli halılar üretildiği bilinmektedir.Tarihlendirilen orijinal İran halıları 16. yüzyıldan başlamaktadır. Belgeleri inceleyen araştırmacılar bu halıların Avrupa'da 17. yüzyılın başlarından itibaren moda olduğunu söylemektedirler.

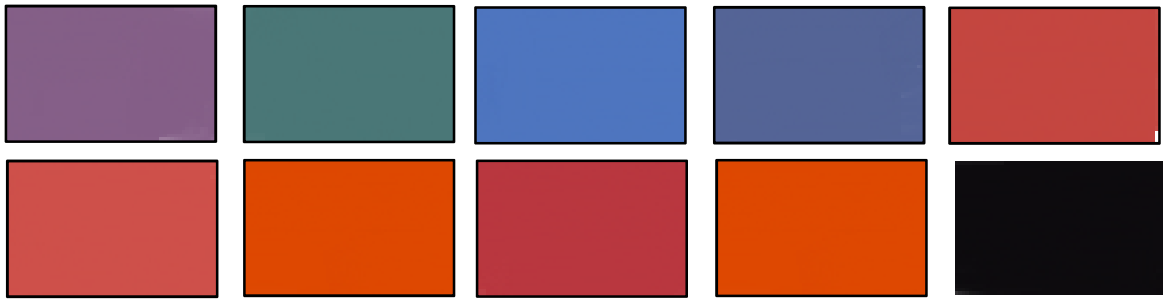
14. ve 15. yüzyıl boyunca Timurlular dönemindeki minyatürlerde görülen kûfî bordürlü halıların, o dönemde Anadolu dışında dokuma merkezleri olmaması nedeniyle, Büyük Selçuklu veya Anadolu Selçuklu halılarıyla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır.[151]



Resim 53. Karakoyunlu Üslubu minyatüründe tasvir edilen dönemin halı örneği, *Hamse-i Hacu Kirmânî*(TİEM, no. 1949, y.323b).

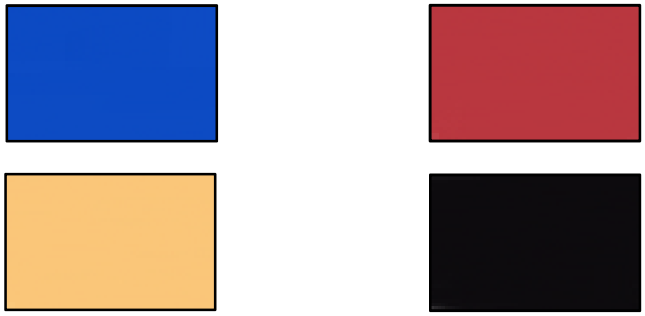
[151]Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı,* İnkılap Yayınları, İstanbul, 2005, s.301.

Detaya çok önem veren 14. ve 15. yüzyıl doğu minyatürleri, Orta Çağ İslâm dünyasının bazı bölgelerinde ve özellikle Anadolu'da halı sanatının iyice gelişmiş olduğunu ve bu dönemde dokunan halı tiplerinin muhteşem çeşitliliğini ortaya koymaktadır.



9 10 11 12 13

Çizim 3'te 9, 10, 11, 12, 13 olarak numaralandırılan figürlerin kıyafet renkleri yukarıdaki gibidir. Yine her bir figürün kıyafet rengi kendi numarası ile adlandırıldı. Figürlerde yine kalıp izleri hissedilmektedir. 12 ve 13 numara ve 14 numara ile gösterilen figürlerin yüzleri farklılık göstermektedir.



14 15

Ç. 3. 14,15 no'lu figürlerin kıyafet renkleri

Figürlerin bazıları açık tenli iken bazılarının esmer olarak tasvir edildiği görülmektedir. 3, 5, 7, 9, 17 numaralı figürler esmer olarak tasvir edilmiştir.

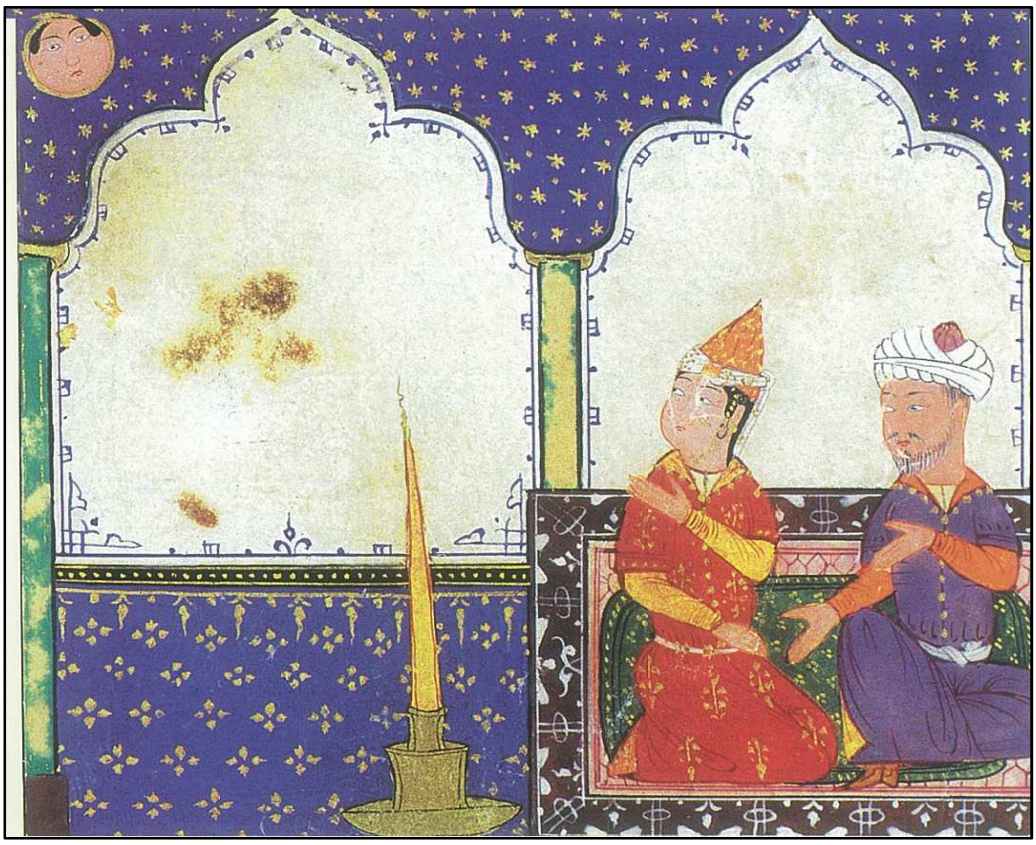
Yakasız iç gömleklerin üzerine giyilen kaftanlar bazen yakası kürklü olarak betimlenmiştir (Bkz. Ç. 3 de figür 5 ve 10). Bazı figürlerin giysilerinin yaka, alt etek uçlarında görülen işlemelerin örnekleri Türkmen ve Timurlu minyatürlerinden etkilenildiği söylenmektedir. 14 ve 15 numaralar müzisyenlerin kıyafet rengidir. Sol tarafta ellerinde garip hayvanları tutan figürler aynı renk tonları ile boyanmıştır. Tuhaf görünümlü yaratıkların kafaları,fil, maymun, köpek ve tavşan görünümünde olup, vücut anatomileri fantastik bir üslup ile çizilmiştir. Kalabalık kompozisyonu olan tasvirler Türkmen minyatürlerinde de görülmektedir.

4.1.2.3.3. 30 No'lu Minyatürün Çözümlemesi

Minyatürün Hikâyesi

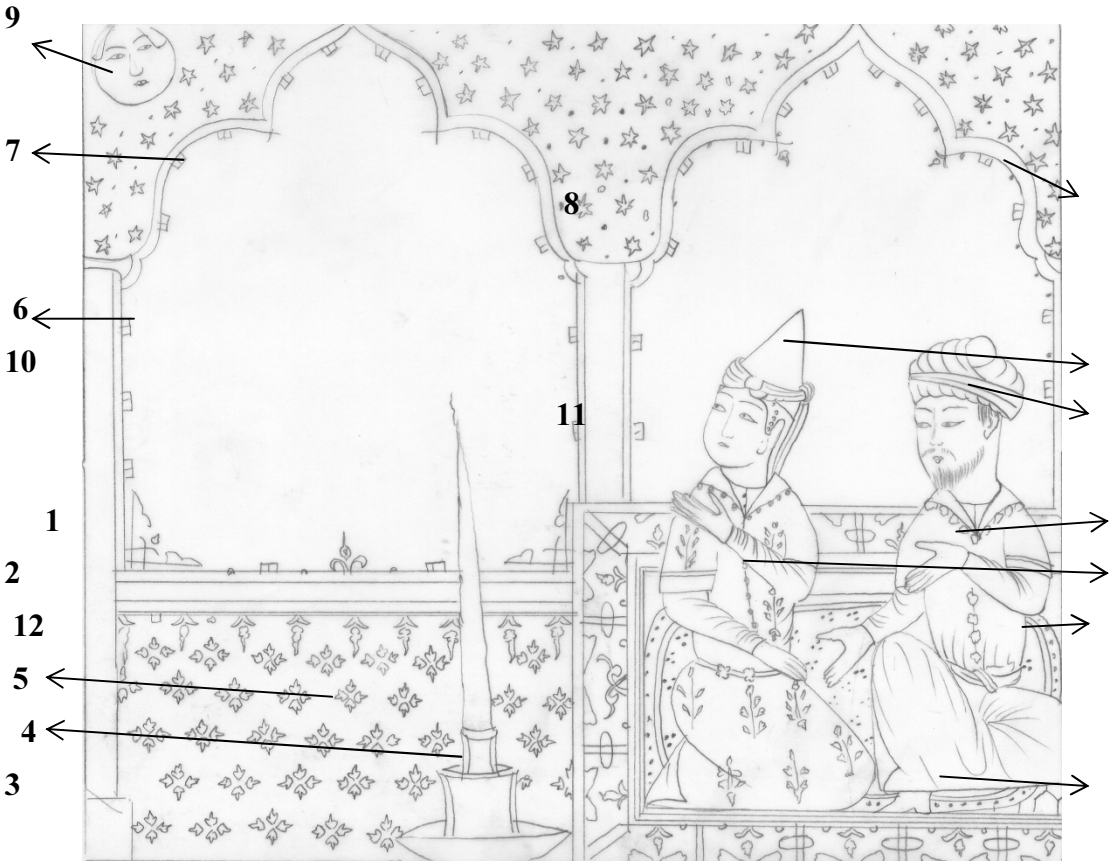
Ahmedî, yazmada gök cisimleri ile bilgilerini aktardığı bir giriş yapmıştır. Sevgilisi ile mehtaplı bir gecede sohbet eden Ahmedî ona gök cisimleri hakkında bilgi verir. Sohbet esnasında gökyüzünde görünen gezegenlerin özelliklerini ve sembollerini açıklar.

İlk önce doğudan bilge katip görünümünde Utarid (Merkür) ortaya çıkar. Ardından, bir elinde rebab, diğer elinde içki kadehi tutan bir kadın figürü görünür. Bu yedi gezegen arasında en ünlüsü Zühre'dir. (Venüs) Bundan sonra ise işi gücü savaşmak olan zalim bir figür belirir. Elindeki kılıç ve bir cellat görünümünde olan bu gezegen Merih'dir (Mars). Merih'den sonra görünen iseMüşteri'dir (Jüpiter). Müşteri yaşlı bir bilge görünümündedir. Beşinci gezegen yaşlı bir Hintli şeklinde Zuhal'dir (Satürn)[152]



Resim 54. Ahmedî ve sevgilisi, Ahmedî*İskendernâme*(VBNM, Cod. Or. XC(57), y. 131a).

[152] Serpil Bağcı, *a.g. t.*,s. 255.

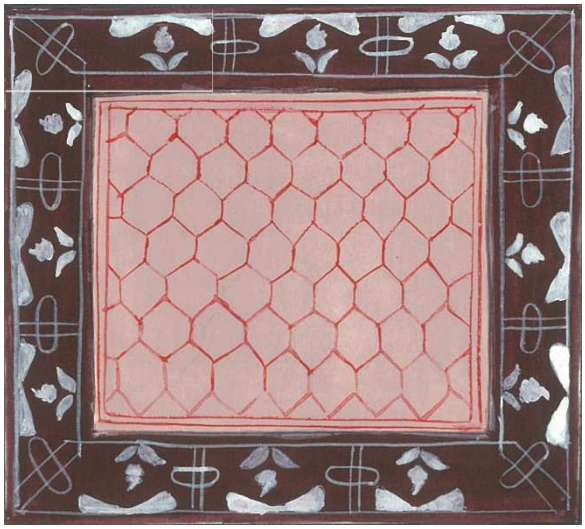


Çizim 4. Ahmedî'nin sevgilisine yıldız ve gezegenler hakkında bilgi vermesi (VBNM, Cod. Or. XC (57), y. 131a).

Venedik nüshasının 131 a. sayfasındaki bu minyatür sade bir kompozisyonla anlatılmıştır. İki sevgili revaklı bir avluda oturmaktadırlar. Revakların kemer köşelikleri gökyüzüyle bir örnek yıldızlarla bezenmiştir. Sol köşede kadın yüzü şeklinde ay görünmektedir. Zemin daha önce bahsettiğimiz, duvarları belirli bir yere kadar kapatmış yaygı ile bezenmiştir (Bk. Res.54). Grube, bu minyatürde çalışan sanatçının C sanatçısı olabileceğini söylemektedir. Ancak kompozisyon düzenindeki sade ve dingin anlatım A sanatçısının üslup özelliğiniyansıtmaktadır.

Ahmedî ve sevgilisinin, gök cisimleri hakkındaki sohbetlerini canlandıran minyatür ikonografik yaklaşımın özgün bir yanına işaret etmektedir. İslâm minyatür sanatında eserin yazarının ya da şairinin resimlenmesi çok yaygın olmamakla beraber bu yazmada karşımıza çıkmaktadır.[153]

[153]Serpil Bağcı, *a.g.t.*, s.120, (bkz. TSMK, H. 1491, y. 8a, H.1508, 5b ve H. 1485, 1a numaralı Şehname kopyaları)



Ç. 4.3. no'lu detay



Ç. 4.12 no'lu detay

Ç. 4'de detay 3 ile 12 numarada Ahmedî ve sevgilisinin oturduğu halı ve minder gösterilmiştir. Halı altıgen geometrik orta bezemesi pembe, kenar bordürleri ise bordo olarak renklendirilmiştir. Yukarıda izah edilen Anadolu Selçuklu halılarının karakteristik özelliğini taşıyan, dönemin halı motifleri olan kûfiyazı biçimine benzeyen bordür ve geometrik desenli motiflerle bezenmiştir.12 no'lu detay da bulunan "çintemani"ya da "üç nokta" motif yine Selçuklu halılarında görülen motiflerde de kullanılmış olması yanında Timurluların simgesi olarakda bilinmektedir. Minyatürde kullanılan giysilerde dönemin kumaş özellikleri görülmektedir.

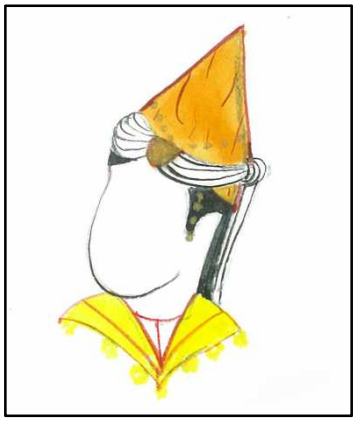
Selçukluların kumaş dokumacılığında çok ileri oldukları ve Osmanlı İmparatorluğu'nun 15. yüzyılda en güzel örneklerini vermesinin temelini oluştuduğu bilinmektedir.[154] Bu kumaş motiflerinin ilk nerede ortaya çıktığı konusu ayrı bir araştırma konusudur.

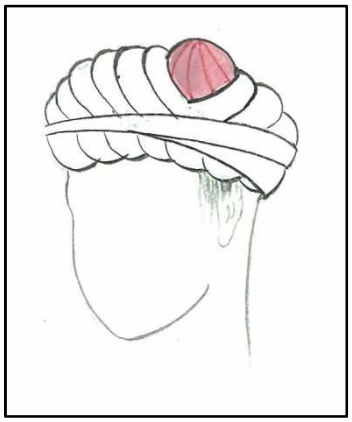
Ç. 4. Detay 5 olarak gösterilen desen örneğinin, [TSMK, 2153, 148a] benzeri yer almaktadır.





Ç. 4.2 no'lu detay**Ç. 4.** 5 no'lu detay





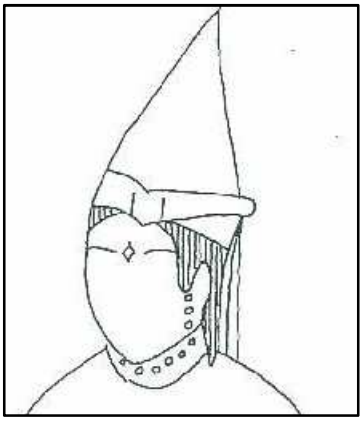
Ç. 4.10 no'lu detay**Ç. 4.**11 no'lu detay

Yazmanın minyatürlerindeki başlıklardan en ilginç olanı detay 10 olarak gösterilen konik kadın başlığıdır. Başlığın altına işlemeli bir *kaşbastı* sarılıp, arkadan düğümlenerek serbest bırakılmıştır. Kaşbastıların tarihçesi çok eski devirlere, İsa'dan öncesi ve Helenistik dönemlere dayanmaktadır.

Grekçe Diadem olarak bilinen başın çevresine bağlanan bu bağkadının saçlarını tutturmaya yarayan bir bant olmakla beraber doğunun hükümdarları bunu sahipliğin bir sembolü olarak alınlarına bağlamakta kullanmışlardır. İsa'dan sonra 10. yüzyılda tamamen kadına ait bir form içinde kullanılmaya başlanmıştır. Doğudan batı'ya İskenderle bir hükümdarlık ve asalet sembolü olarak geçen kaşbastı yada diadem, 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra batıdan doğuya kadının gösterişli bir süs ve ziynet eşyası olarak kulla-

[154]Nevber GÜRSU, *Türk Dokumacılık Sanatı/Çağlar Boyu Desenler*, İstanbul 1988, s.30.

nılmaya başlamıştır. Osmanlı sarayında kaşbastının en güzel örneklerini ve dönemin modasını yansıttığı minyatürlerde görülmektedir(Şekil 3).



Şekil 3. Kaşbastı örneği

Bu başlıkların benzeri [TSMK'daki R.989]'da kayıtlı *Külliyât-ı Kâtibî* minyatüründe görülmektedir.Üslup özellikleriyle bu sanatçının, 15. yüzyılTimurlu ve Türkmen resim okulları geleneğini tanıyan, yada burada eğitim görmüş usta bir nakkaş olabileceğini düşündürmektedir.[155]

Şimdiye kadar yapılan minyatür çözümlerinden anlaşıldığı üzere Osmanlı nakkaşhanesinde gerek yerli, gerekse yabancı sanatçıların varlığını, günümüze ulaşan eserlerden anlıyoruz. Osmanlı sınırlarının oluşturulmasında fethedilen bölgelerdeki değerli sanatçıların sarayın himayesine alındığını ve oldukça önemli eserler verdikleri bilinmektedir.

Günümüze gelebilen Fatih dönemi el yazmalarında hâkim olan üslup, Osmanlının kendi resim dilini oluşturmak için, diğer ustalardan farklı olarak, muhtemelen dönemin geleneklerinde yer alan öğeleri kullanmak sureti ile minyatürlerde farklılık yaratılmıştır.

Diğer ekollerdeki minyatürlerden ayırt edebileceğimiz unsurları sıralayacak olursak, başka çevrelerde görülmeyenkadın başlıkları (Şekil 3), giysi tasvirlerindearkaya doğru yatmış geniş yaka kalıpları, erkek figürlerde görülen börk adı verilen başlıklar, doğa betimlemelerinde sıra sıra dizilen servi ağaçları, çiçekli bahar dalları, minyatürlerde arka kısımları dolduran denge unsuru olarak kullanılmıştır. Mimari ögeler gerçeğe uygun olarak tasvir edilmiştir. Venedik yazmasındaki minyatürlerin üslup analizinden ortaya çıkan sonuç, minyatürlerde çalışan nakkaşların Timurlu, Türkmen okullarının etkisinde kaldığı görülmektedir.

[155] Serpil Bağcı ve diğerleri, *a.g.e.*, s. 29.



Resim55.15. yüzyıl Şamdan örneği.

Resim 55 ile gösterilen Şamdan, Resim 54'te Ahmedî'nin sevgilisine yıldızları anlatma sahnesinde betimlenmiş olan şamdan ile benzerlik göstermektedir.15. yüzyıl tasarımı olan bu bronz şamdan TİEM, env. no 139 da kayıtlıdır.Minyatürde yer alan şamdan Osmanlıda dönemin metal işçiliğinin ne denli gelişmiş olduğunun bir göstergesi olabilir.

4.1.2.3.4. 2 No'lu Minyatürün Çözümlemesi

Minyatürün Hikâyesi:

Eserin İskender'in doğumundan önceki bölümü, İran hükümdarı Dâra'nın Rum'a gelişi, Kayserle savaşıp onu yenerek astırması ve Yunan illerine vali yaptığı Feylekus'un kızıyla evlenerek ülkesine dönmesini aktarır. Bu arada Feylekus'un kızı İskendere hamiledir. İskender'in Dâra'nın oğlu olduğu belirtilmiştir. Bu bölüm Firdevsî ve Nizâmî anlatımlarında yoktur. İkonografik açıdan özgünlük taşımaktadır.[156]

İran hükümdarı Dâra, çok güçlü ve zengin bir lider olup, gücü arttıkça hırslarıda artan bir yapıya sahip olduğu belirtilmektedir. Rum ülkelerini almak amacıyla, güçlü ordusunu toplayarak Rum üzerine yürür. Kayser Dâra'nın üzerine geldiğini duyunca yüreği korku ve üzüntü ile dolar. Rum askerlerinin tüm çabalarına rağmen Kayser savaşı kaybeder. Dâra Kayser'i astırır ve tüm Rum ülkesine sahip olur. Savaş sonunda canlı kalan Rum beyleri Dâra'nın emri altına girerler.

Bu bölümü anlatan minyatürlerde, Kayser'le Dâra'nın savaşmalarını ve Kayser'in asılarak öldürülmesini canlandıran sahneler yer alır. Bu özgün minyatürler Ahmedî İskendernâmesi Osmanlı nüshalarından sadece Venedik nüshasında bulunmaktadır (Bkz. Res. 56-57).

Çift sayfa olarak düzenlenmiş olan bu minyatürün sağ yaprağında (17 b) savaş tepelerin önünde ve arkasında bütün şiddeti ile devam ederken, sol yaprakta (18a) Kayserin asılmasını izleyen Dâra atının üzerinde olayı izlemektedir.

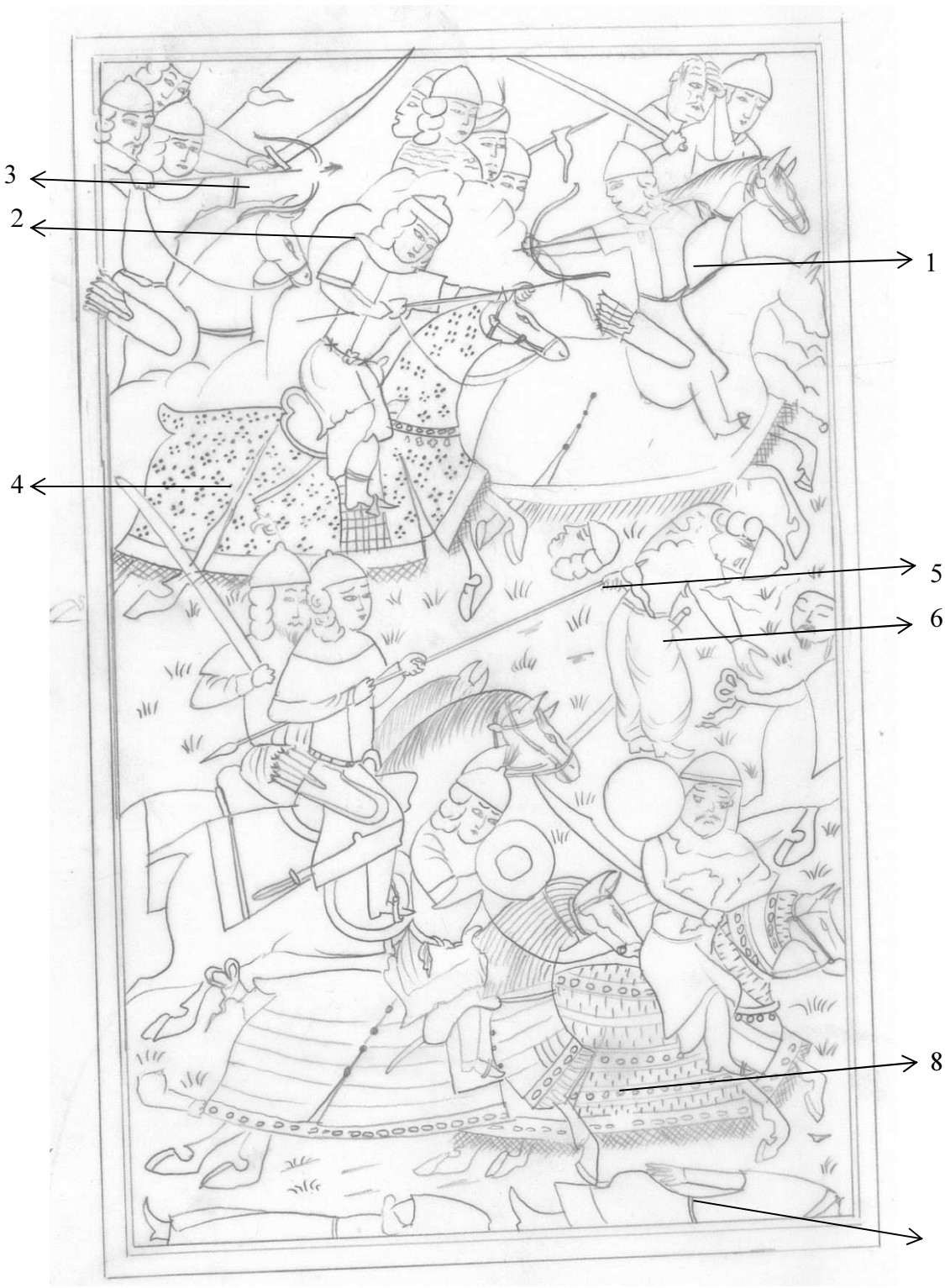
Dâra'nın Kayser'i astırması konusu, Ahmedî İskendernâmesi dışında İskender ile ilgili başka eserlerde bulunmadığından, bu konudaki yazmaların sadece Ahmedî yazmalarına özgü olduğu söylenmektedir.

Birbirlerinden farklı çevrelerde hazırlanmış yazmalarda, İskender'in yaşamı ile ilgili diğer eserlerde bulunmayan bu konunun, birbirlerine yakın tarzda resimlenmesi, beyitler arasına İskendernâme'nin kendine özgü bir resim programının varlığından sözedilmektedir.[157]

[156]Serpil Bağcı, *a.g.t.* , s. 87.
[157] Aynı yer, s. 88.



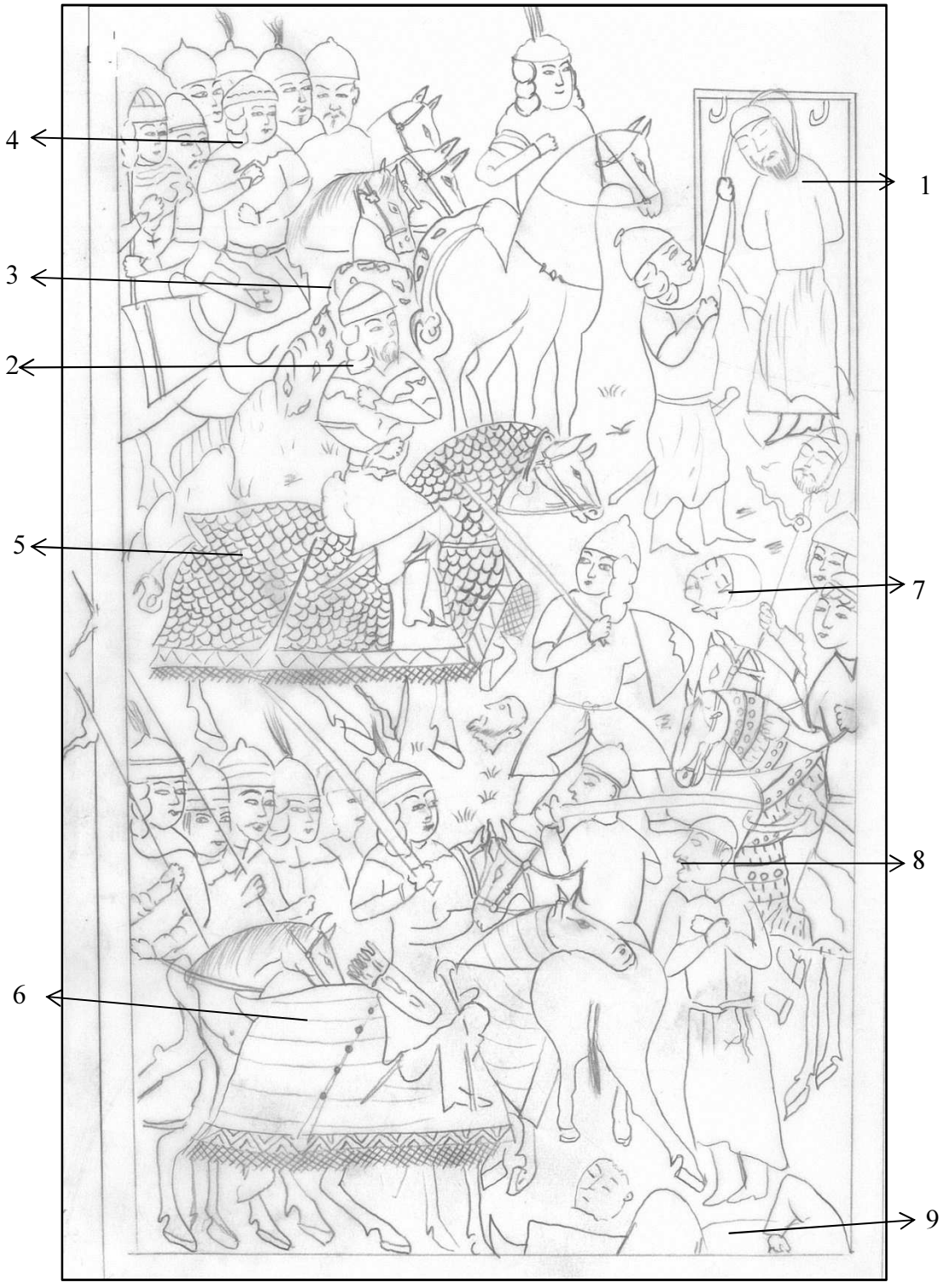
Resim 56.Dâra ile Kayser'in Savaşı ve Kayser'in Ölümü.(VBNM, Cod. Or. XC(57) y.17b



Çizim 5.Dâra ile Kayser'in Savaşı ve Kayser'in Ölümü.(VBNM, Cod. Or. XC(57) y.17b).



Resim 57.Dâra ile Kayser'in Savaşı ve Kayser'in Ölümü.(VBNM, Cod. Or. XC(57), y. 18a).



Çizim 6. Dâra ile Kayser'in Savaşı ve Kayser'in Ölümü.(VBNM, Cod. Or. XC(57) y. 18a).

Çizim 5 te (17b) sayfasında savaşın şiddetli bir şekilde yapılışı tasvir edilmiştir.Kalabalık bir kompozisyonu olan minyatürde birden fazla sanatçı çalıştığı düşünülmektedir. Minyatürün dikine olarak üst üste yığma tekniği ile yapıldığı görülmektedir.

1 numarada bulunan savaşçı muhtemelen Kayser'in askeri olmalı, arkadan gelen düşman askerine karşı ok ve yay ile savunmaya geçmiştir. 2 numara ile gösterilen tepenin ardında, 3 numara ile gösterilen ordu muhtemelen Dâra'nın ordusu olmalı. Savaşın çok şiddetli bir şekilde yapılmış olmasını 5 numarada gövdesinden kesilmiş bir kafa, 6 numarada ise mızrağın ucunda yaralı bir savaşçı, 7 numarada ise kılıç darbesi ile ölmüş olan cesetlerden anlıyabiliyoruz.

4 numarada zırh giydirilmiş, savaş atının üzerinde yer alan figür komutan olmalı. 8 numarada yine zırh giydirilmiş atlar üzerinde savaşçı askerler görülmektedir.

İran minyatürlerinde savaş sahnelerinin ne kadar zor ve ne kadar şiddetli geçtiğini, kılıçla kafası kesilmiş, vücudu ikiye ayrılmış, gözünden ve ya gövdesinden akan kanlarla resmedilmiş figürlerden anlaşılmaktadır. Osmanlı minyatürlerinde ki savaş sahnelerinde bu kadar şiddet içeren sahnelere rastlanmamaktadır.

15. yüzyıl sonrası savaş sahnesi içeren Osmanlı minyatürlerinde idam edilen bir figüre rastlanmamaktadır. Bu minyatürde geçen idam sahnesinde İran okullarından gelen göçer sanatçıetkisi olduğu düşünülmektedir.

Eserin metnine bağlı kalan sanatçı, Doğu ve batı savaşçı figürlerinin kıyafetleri ile özelliklerini, yaşadığı dönemin savaş kıyafet geleneğine uygun olaraktasvir ettiği görülmektedir.

Savaşçıların üzerinde bulunan zırhlar, dönemin savaş araçlarından olmalı. Minyatürdeki savaşçılar İran ve Rum ordularını temsil etmektedir. Sanatçı yerli yada göçer sanatçısı da olabilir. Minyatürde görülen savaş kıyafetleri sanatçının yaşadığı döneme bağlanmalıdır. Konunun bütünlüğü içinde Osmanlı da benzer savaş kıyafet özelliklerinin yer almasından dolayı, Osmanlı askerinin savaşlarda kullandığı koruma zırhına değinmek gerekliliği düşünülmüştür. Zırh denildiğinde düşmanın silahlarından vücudu koruyan, elbise üzerine giyilen demir veya çelik elbiseler olduğu bilinmektedir.

Osmanlı zırhları birkaç bölümden meydana gelmektedir. Bu bölümler gövdeyi kaplayan zırh gömlek, dirsek eklemini bileğe veya elin üstüne kadar kaplayan kolçak denilen kısım ve gömlek eteğinden itibaren dize kadar diz kapağını koruyanve üçgen bir parça ile kaval kemiğini örten dizçek'ten oluşmaktadır.[158]

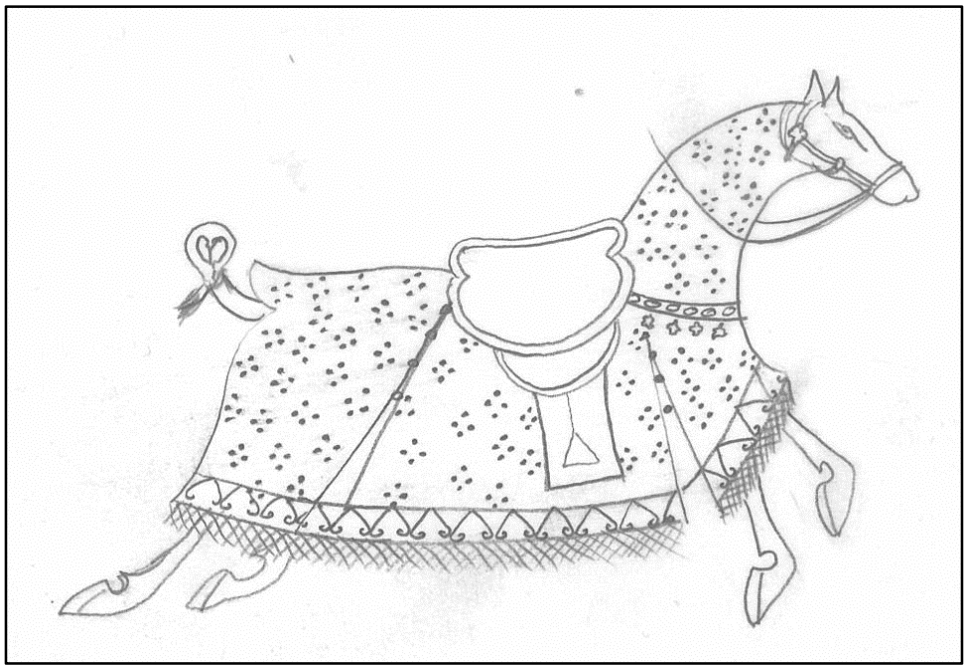
Osmanlı zırh gömleklerinin özelliği, çelik halkaların birbirine özel bir sistemle bağlanmasından meydana gelen bir örgüden oluşmasıdır. Zırhlar sivri yakalı, en fazla dirseğe

[158]T. Nejat Eralp, *a.g.e.*, s. 158

kadar inen kısa kollu ve arkada tek yırtmaçlı olarak yapılmışlardır. Ağırlıklar 8 ile 20 kilogram arasında değişmektedir.

14. yüzyıldanitibaren zırhlar üzerinde yapılan araştırmalarda yüzyıllara göre form ve teknik açıdan fazla bir değişiklik olmadığı söylenmektedir.

16. yüzyılda Memlûklularla olan ilişkiler sonucu Memlûk zırhları etkisinde plaka sayısında artış olduğu bildirilmektedir.



Çizim 5.4 no'lu detay

Çizim 5'de 1, 4, 8 vediğer atlarda kalıp izleri dikkat çekmektedir. Ön ayakları koşar vaziyette aynı at figürünün tekrarlandığı görülmektedir.

Atın Türklerde oldukça önemli ve değerli olduğu bilinmektedir. Bir savaşçının atını en verimli şekilde, savaş ortamına, kurallarına ve şartlarına göre eğitmesi yetiştirmesi için uzun bir zaman ve emek sarfı gerekmiştir. Bundan dolayı savaş öncesi maddi-manevi birçok emekle yetiştirilen atın, elbette savaşta silahlara karşı korunması kaçınılmazdır. Atların korunması için savaşçı askerler gibi onlarada zırhlar yapılmıştır.

Osmanlı Ordusunda atlar için yapılan zırh takımları, At alınlıkları, Boyun-gövde ve sağrı zırhları olmak üzere iki gruptan oluşmaktadır.

At Alınlıkları, Atın en hassas bölgesi olan alnını vurucu ve kesici silahlara karşı korumak üzere demir yada bakır gibi madenden yapılan zırh parçasıdır. Alınlık atın iki kulak gerisinden başlayarak üst çene üzerine kadar olan bölgeyi kapatır. Alınlıkların yapımın-

da hayvanın alın anatomisi dikkate alınmış, alınlık üzerinde göz yuvaları, kulak girintileri açılmış, genişleyip, dâralan hareketli burun delikleri üzerine gelen kısımlar burun yapısına uygun olarak kabartılmış kanatlar halini almıştır[159](Bkz. Res. 58).

At alınlıkları 16. yüzyıla gelinceye kadar demirden,16. yüzyıldan itibaren bakırdan yapılmaya başlanmıştır. Alınlıklar takıldığında hayvanı rahatsız etmemesi için iç kısımları kalın pamuklu kumaşlar ile takviye edilmiştir.

At Zırhları, Bu zırhlar dikdörtgen veya kare formundaki demir plâkaların üst üste bindirilmesi ve çelik sıralı örgülerle birbirine bağlanması sureti ile yapılmıştır. Plâkaların üst üste bindirilmesi yukarıdan aşağıya bir açılımı sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Yere en yakın plâkanın üzerine bindirilerek konulan plâkayı diğerleri izler ve en üstteki plâka serbest kalmıştır. Bunda zırh üzerine yukarıdan aşağıya gelebilecek darbelerin herhangi bir takılma olmaksızın kayarak giderilmesini sağlamak amacı güdülmüştür[160](Bkz. Ç.5, detay 4).Zırh üç bölümden oluşmaktadır.

a) Boyun zırhı veya boyunduruk
b) Gövde zırhı
c) Sağrı zırhı

Zırhlar yapılırken dikkat edilen bir başka unsur ise atın hareketlerini kısıtlamayacak şekilde yapılıyor olmasıdır.

At zırhlarının at üzerine giydirilmesinde bir takım tedbirler alınmıştır. Demirin atın vücuduna sürtünmesini engelleyecek vaziyette keçe ya da kalın pamukla örtüldükten sonra zırh giydirilmektedir. Zırh parçalarını birbirine bağlamak için toka ve kayış kullanılmıştır. Zırhın takılmasından sonra üzeri, değerli kumaş örtüler ve zırhı gizleyen saçaklarla bezenmiştir. Bu örtüler hükümdar, vezir, paşa, serdar gibi, kişi önemine göre zenginleştirilmekte olduğu bildirilmektedir(Bkz. Res. 56-57 de bulunan at figürleri).

Minyatür analizi sonucunda kullanılan savaş silahları, kıyafetler,dönemin özelliklerini yansıttığı kanısına varılmıştır. (Bkz. Res. 59, 60, 61).

[159]T. Nejat Eralp, *Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silâh Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silâhlar*, AKM yayını-Sayı: 68, Ankara 1993, s. 165.
[160]T. Nejat Eralp*, a.g.e.,* s. 168.



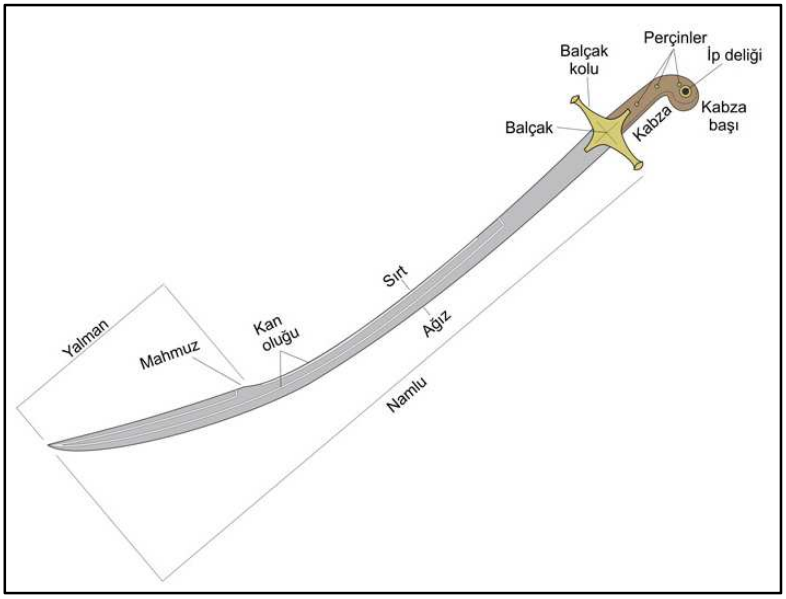
Resim 61’den Zırhlı At ve Savaşçı Figürü



Resim 58. At alınlıkları.



Resim 59. Kalkan



Resim60. Dönemin kılıç özellikleri



Resim 61. Dârab'ın İskender Tarafından Esir Alınması, Şiraz, (*Gülbenkyan Kolleksiyonu,* 1410, y.166)

4.1.2.3.5. 3 No'lu Minyatür

Minyatür'ün Hikâyesi,

Resim 62 ve 63 da bulunan minyatürler'de İskenderin doğumu anlatılmaktadır. Serpil Bağcı'nın adı geçen tezinde anlatımı ile Yunan İllerini Feylekus'a veren Dâra, onun kızıyla evlenir. Bir süre sonra hamile kalan kızını bırakıp ülkesine dönerken, doğan çocuk erkek olursa Rum ülkesini onun yönetmesini, Feylekus'un da ona atabeklik etmesini söyler. Dâra İran'a döndükten sonra ölür yerine oğlu Dâra geçer.

Bir bahar eğlencesi sırasında Feylekus'un adamlarından biri, ona bir torunu olduğu müjdesini getirir. Müneccimler bebeğin yıldız falına bakarlar ve bebeğin çok şanslı ve çok güçlü olacağını söylerler.

Resim 18'de sağda tahtında oturan Feylekus ile tam karşısında solda oturanlar müneccimler olup, birtanesinin elinde astrolob bulunmaktadır. Kalabalık bir kompozisyonun oluşturduğu minyatür de ön bölümde yer alanlar saraylılar ile içki sunan saki yer almaktadır. Feylekus'un tahtının ardındaki figürler muhtemelen saray görevlilerinden olmalıdır.

Minyatür 23a sayfadaki (resim 63) saray hizmetlileri, içki hazırlayan görevliler ve görevlilerin sopalarla kovaladığı figürler yer almaktadır. Figürlerin bazılarında kalıp izleri dikkat çekmektedir. Saray görevlilerinden sağda bulunan üç figür'ün yazmada çalışan 4. sanatçının ürünü olduğu düşünülmektedir. Minyatürün ortak çalışmanın bir ürünü olduğu görülmektedir.

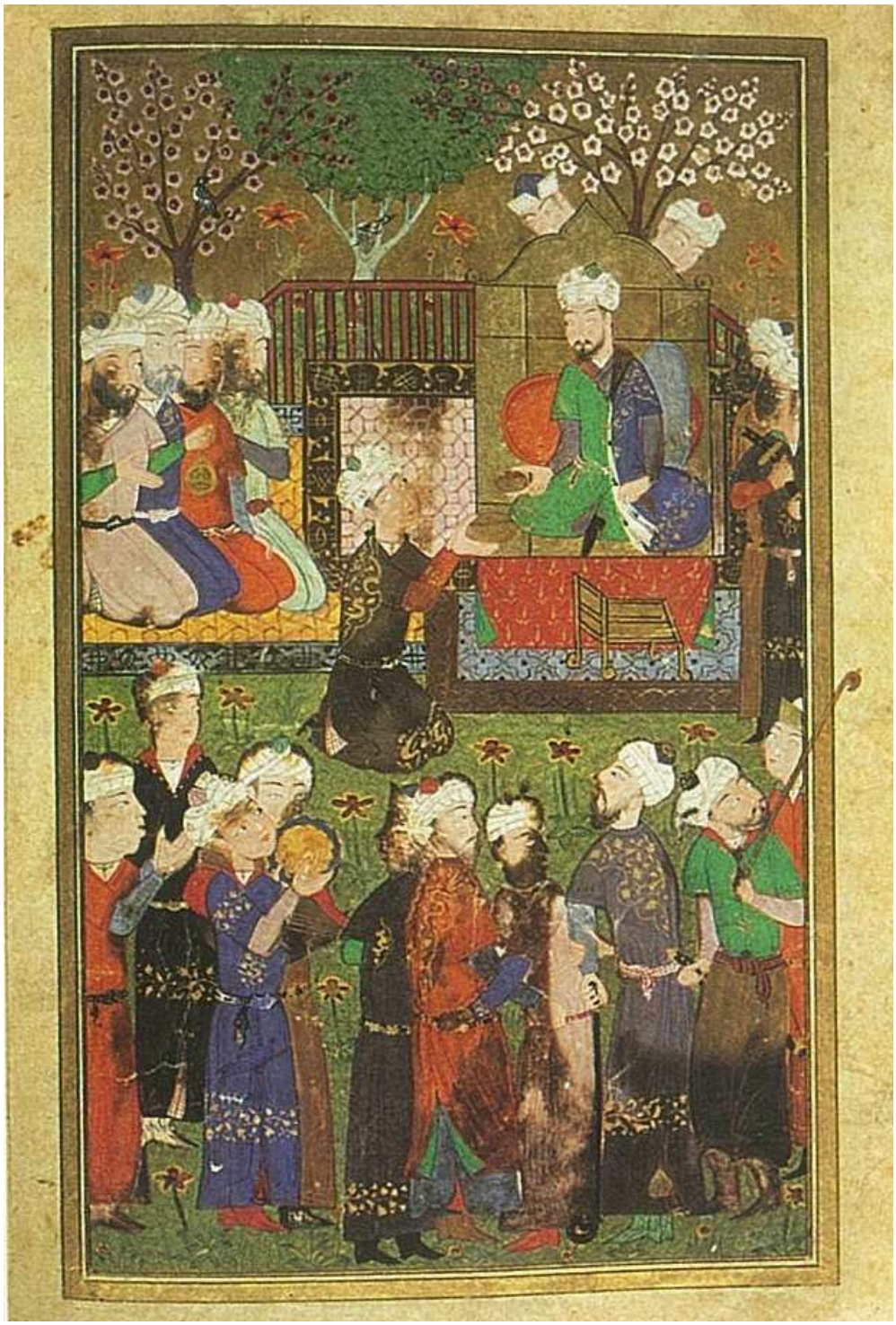
Bu minyatürde yukarıda çözümlemesi yapılan İskender Targar'da minyatürü ile aynı nakkaşların çalıştığı düşünülmektedir. Ancak farklı olarak bu minyatürde bahçe çitleri göze çarpmaktadır. Doğa elemanları yine küçük otların arasından çıkmış çiçekler ile ufuk hattına yerleştirilmiş çiçekler, çitlerin ardında yer alan ağaç motifi ile Külliyât-ı Kâtibî minyatüründeki doğa özelliklerine benzemektedir.

Sultan'ın oturduğu taht Külliyât-ı Katibî'de yer alan sultan tahtına benzemektedir. Halılar, 15. yüzyıl Holbein benzeri halıların özelliği olan geometrik desen ve kûfi yazı benzeri bordür ile betimlenmiştir.

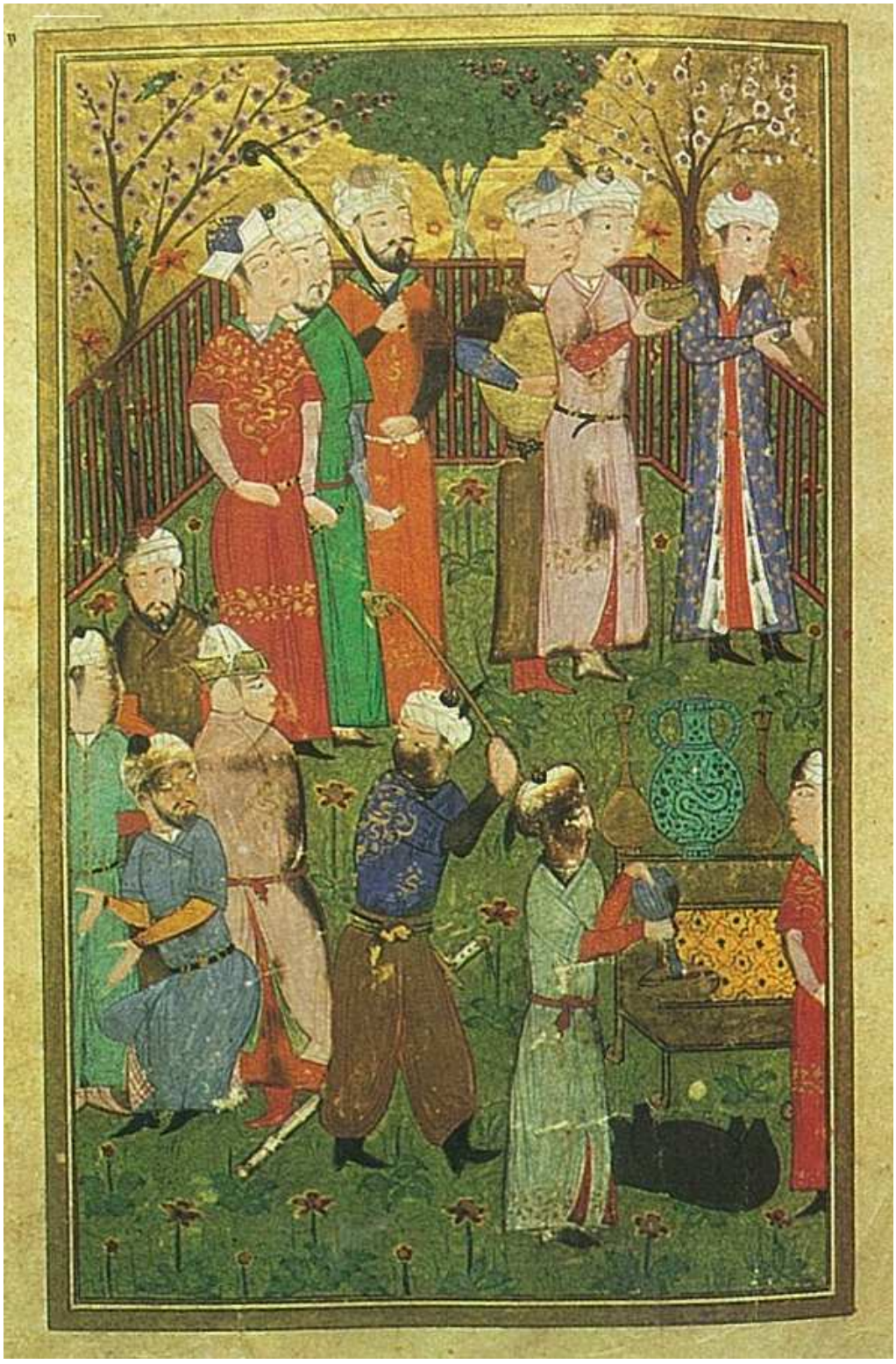
Figür kıyafetleri dönemin modasını yansıtır mahiyettedir. Mutfak kapları, çözümlemesi yapılan diğer minyatürlerde kullanılan kaplar ile aynı özelliktedir.

Bu minyatürde İskendernâme'nin Venedik nüshasında yer alan açık hava sahnelerinde görülen özellikler tekrarlanmış gibidir.

Minyatürde yer yer yıpranmalar olduğu görülmektedir.



Resim 62. Feylekus'a İskender'in Doğum Müjdesinin Verilmesi ve Bebeğin Falına Bakılması(VBNM, Cod. Or. XC(57), y. 22b).



Resim 63. Feylekus'a İskender'in Doğum Müjdesinin Verilmesi ve Bebeğin Falına Bakılması(VBNM, Cod. Or. XC(57), y. 23a).

4.1.2.3.6. 50 No'lu Minyatür

Minyatür'ün Hikâyesi;

Ahmedî*İskendernâmesi*'nin İran tarihinden bir bölümün anlatıldığı minyatürde Keykavus'un oğlu Siyavuş'un Turan kralı Efrasiyab ile evlenmesinden meydana gelen Keyhüsrev. Keykavusun iyice hastalanmasından dolayı İranlılar Turan'a haber göndererek ülkelerini yönetmek için torunu olan Keyhüsrev'i İran'a çağırırlar.

Keyhüsrev döneminde bolluk ve adalet içinde yaşayan İran'da, Turanlılar ile yapılan savaşlarda başarılar kazanılmış ferah bir dönem yaşanır olmuştur. Keyhüsrev yakında öleceğini anlar ve ünlü bir kahraman olan Lohrasb'ı yanına çağırır. Halkın önünde taç giydirir ve yerine onu geçirir.

Renkli baskısını temin edemediğimiz bu minyatüre, çalışmamızda yer verilme sebebi Külliyat-ı Kâtibî adlı yazmadaki minyatür ile olan kompozisyon benzerliği, kapların boşlukta uçuyormuş gibi betimlenmesine örnek olması ile

bu iki yazma minyatürlerinin benzerliklerinin aynı sanatçının elinden çıkmış olduğu görüşünü ispatlamak ve bu yazmaların minyatür özelliklerinin Fatih nakkaşhanesi eserlerine uygunluğunu göstermesi olmuştur.

Kalabalık bir kompozisyon sahnesinin yer aldığı minyatür, üst üste yığma teknikle yapılmış, figürler sahneye dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir.

1 Numarada Sultan Keyhüsrev tahtında oturmaktadır. 2 numarada karşısında halı üzerinde bulunan taburelerin üstünde oturan Lohrasb ve iki başka figür ve 3 numarada Sultan'a içki sunan sakî yer almıştır.

Figürlerin ve tahtın ardında 4 numarada saray görevlileri bulunmaktadır. Ön planda 7 numarada içki hazırlayan hizmetli ile 8 numarada halkı kovalayan görevli ve 5, 6 numaralarda tepelerin ardından olayı izleyen figürler yer almaktadır. Figürlerin yüzlerinde kalıp izleri görülmektedir.[161]

Minyatürün başka bir yazma olan *Külliyât-ı Kâtibî* minyatürlerinden Eyüp ile Salman'ın Sultan'ı ziyareti konulu 2. minyatür ile oldukça benzerlik göstermesi dikkat çekicidir. Muhtemelen bu iki minyatürde çalışan nakkaşlar aynı kişi olmalıdır. Ufuk hattının ardında bulunan serviler, küçük bitki öbekleri, bir başka dikkat çekici ayrıntı ise 9, 10, 11 numarada bulunan mutfak araçlarının yüzer gibi boşlukta durmaları, iki minyatürün ortak noktalarındandır. Sultan figürü ile tahtın özellikleri aynı nakkaşın elinden çıktığı izlenimi vermektedir.

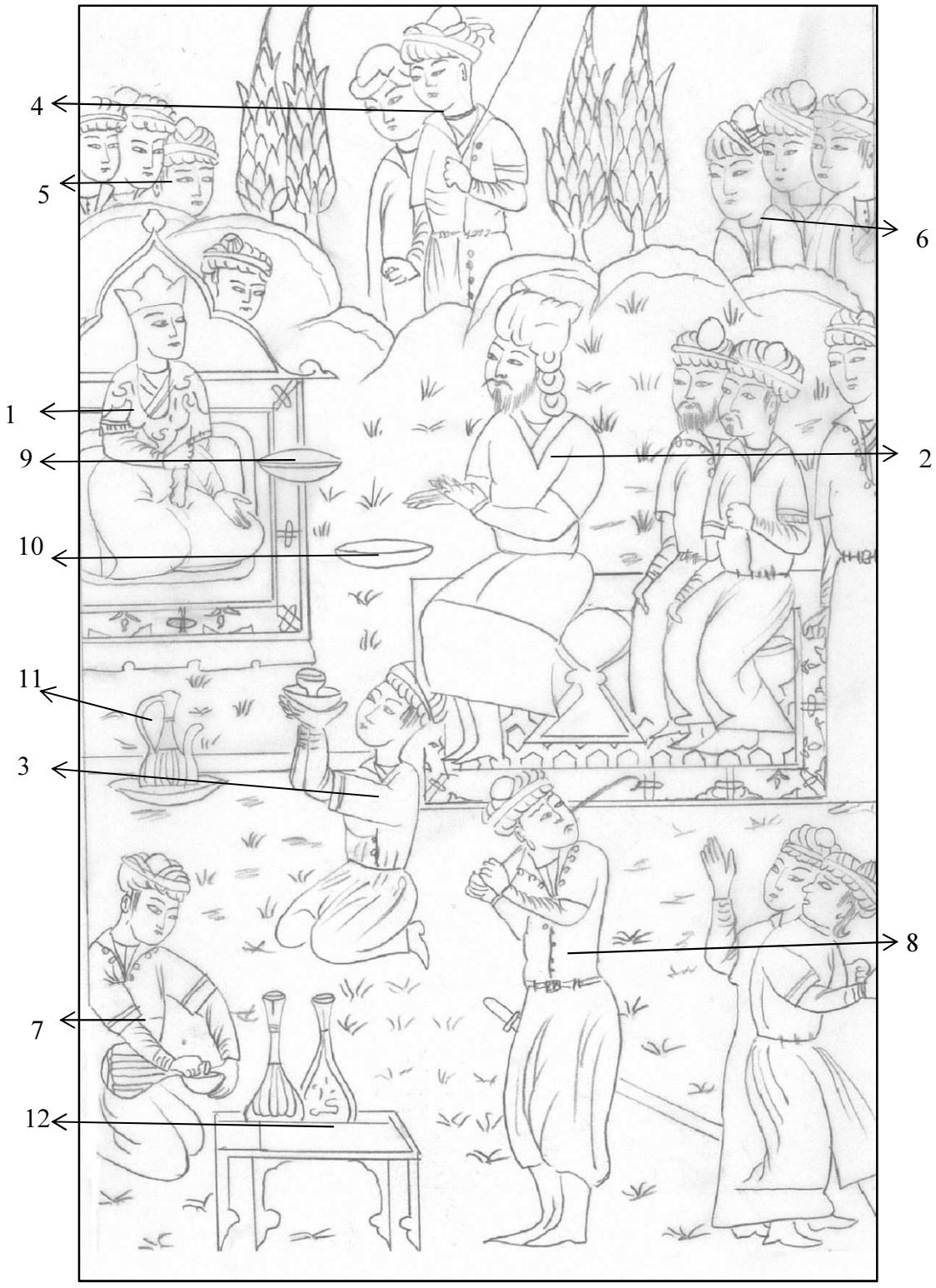
[161] Serpil Bağcı, *a.g. t.*, s. 220.

Lohrasb'ın üzerinde bulunduğu halı *Külliyât-ı Kâtibî* minyatüründe bulunan Osmanlı ürünü olduğu düşünülen Holbein tarzı halılarının özelliğini yansıtmaktadır.

Figürlerde yine kalıp izleri dikkat çekmektedir. Figür saç ve sakalları kalın ve kaba bir işçilikle özensiz olarak taranmış olduğu görülmektedir. Minyatürde bulunan unsurların özellikleri, yukarıda çözümlenen diğer minyatürler ile *Külliyât-ı Kâtibî* minyatürlerinde açıklandığı üzere Osmanlı minyatür üslubunu yansıtmaktadır.

İskendernâme'nin Venedik Nüshası, Ertuğrul Gazi'den Süleyman Çelebi'ye kadar hüküm sürmüş padişahların tarihlerini içermekte olan özenli ve belge değeri taşıyan minyatürleri, sonraki dönemlerde hazırlanmış yazmaları resimlendiren nakkaşlar için örnek olmuştur.[162]

[162] Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2012, s.43; Filiz Çağman, "Ana dolu Türk Mintatürü," *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, cilt V, İstanbul, 1982, s. 932; SerpilBağ cı, "Osmanlı DünyasındaEfsanevi Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskenderna- mesi" s. 119-120.



Çizim 7. Keyhüsrev ile Lohrasb,*Ahmedî İskendernâmesi*, .(VBNM, Cod. Or. XC(57) y. 183a).

4.1.3. St. Petersburg Nüshası, SPIOS C-133

4.1.3.1. Yazmanın Tanımı

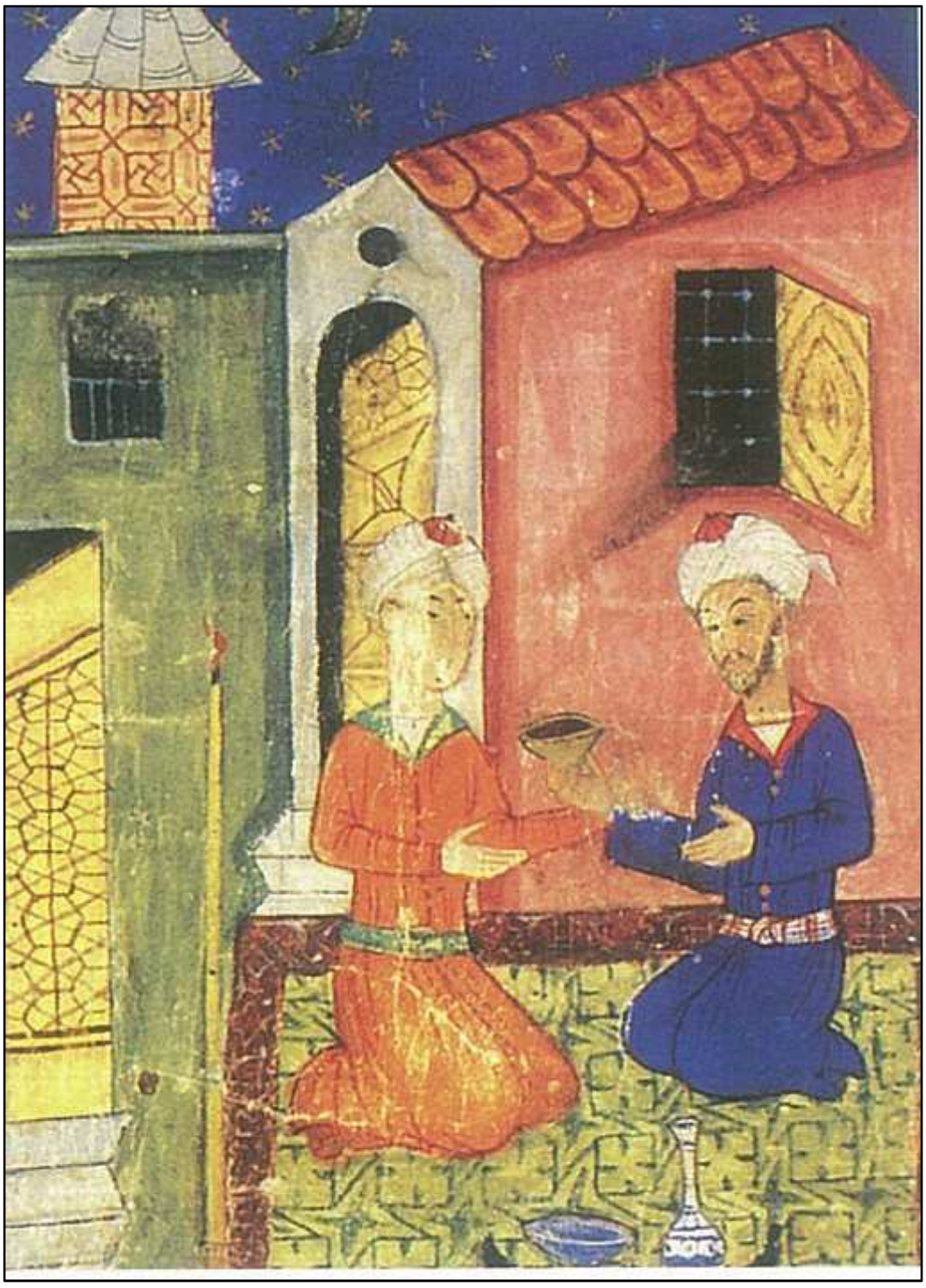
Ahmedî'nin *İskendernâmesi'*nin bir nüshasının St. Petersburg Rusya Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsünde olduğu bilinmektedir. 40 minyatürü bulunan bu nüshanın Osmanlı sanatının önemli bir örneğini oluşturduğu söylenmektedir. Bu nüsha minyatürlerinin yayınlanmamış olması sebebi ile elde edilen bir minyatür'ün çözümlemesi yapılmaya çalışıldığında, Venedik nüshasındaki minyatürlerin benzer üslup özellikleri taşıdıkları, bu nüshanında Edirne Nakkâşhanesinde aynı tarih de yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.[163]

Petersburg nüshasının en önemli özelliği ise perspektif denemelerinin görülmesidir(Bkz. Res. 64). Mimari öğelerde görülen perspektif uygulamaları, gelecek sanatçılara örnek teşkil etmiştir. Sonraki dönemlerde yapılan minyatürlerde yer alan mimari yapılarda perspektif kullanıldığı görülmektedir.

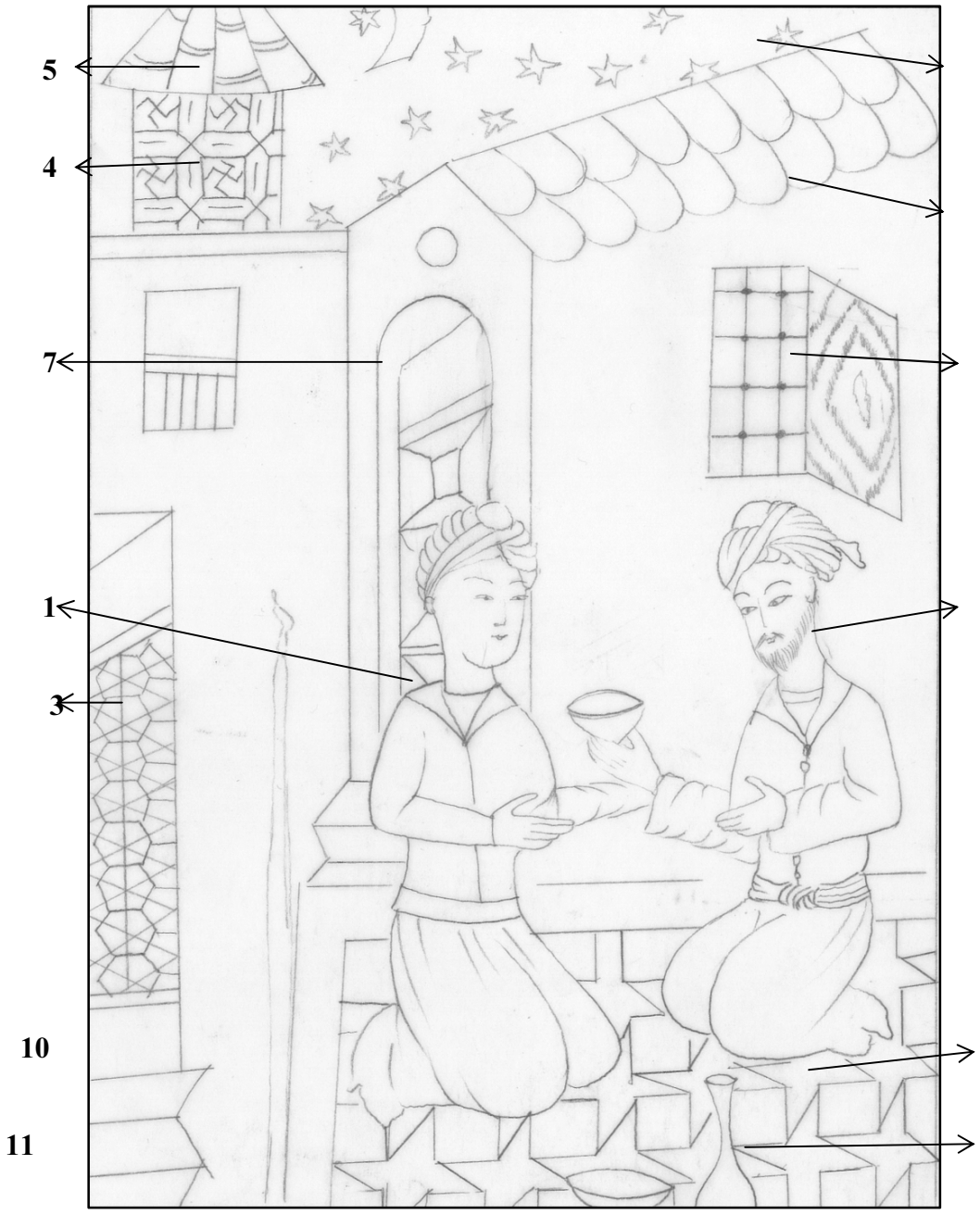
Özellikle mimari tasvirlerde gözlenen tonlamalı boyamaları ve perspektif denemeleri ile bu sanatçının 1480'lerden sonra Osmanlı resim sanatında yaygınlaşacak bir üslubun öncüsü olduğunu göstermektedir.

[163]Serpil Bağcı "Osmanlı Dünyasında Efsanevî Yönetici İmgesi olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskendernâmesi", *Humana, Bozkurt Güvenç'e Armağan*, T. C. Kültür Bakanlığı,Ankara, 1994, s. 119-120.

4.1.3.2. 140b sayfasındaki Minyatür Çözümlemesi



Resim 64. Ahmedî'nin sevgilisine yıldız ve gezegenler hakkında bilgi vermesi. Ahmedî, *İskendernâme,* (SPIOS C-133, y. 140b).



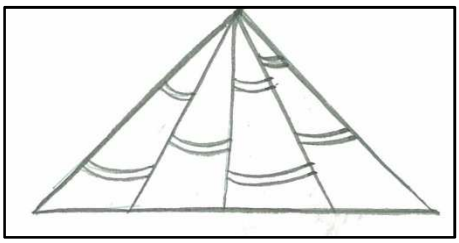
Çizim 8. Ahmedî'nin sevgilisine yıldız ve gezegenler hakkında bilgi vermesi.

St. Petersburg nüshası üslup açısından *Dilsûzname t*asvirleriyle yakınlık göstermektedir. Bazı minyatürlerdeki iri figürler, kalın çizgilerle betimlenmiş kumaş dökümleri ile Venedik yazmasında çalışan ikinci usta üslubu ile de benzerlik göstermektedir. Yazmaların tasvirlerindeki ortak üslup özellikleri, aynı bölgenin yaşam tarzını yansıtan ortak bir geleneğe ait olduklarını gösterir[164] (Bkz. Resim 67).

St. Petersburg nüshasında 40 resim bulunur. Bu yazmaların resim programı oluşturulurken İskenderin yaşamından en önemli bölümlerin alınması yanında, astroloji, coğrafya, tarihle ilgili bölümlerde tasvir edilmiştir.

Özellikle mimari tasvirlerde gözlenen tonlamalı boyamaları ve perspektif denemeleri ile (Bkz. Res.64), bu sanatçının 1480'lerden sonra Osmanlı resim sanatında yaygınlaşacak bir üslubun öncüsü olduğunu göstermektedir.

Çizim 8 deki, 5, 7, 8, 9 numaralı detaylar Hatifi'nin *Hüsrev ü Şirin* minyatürlerinde yeni bir üslubun örneği olarak görülebilir.[165]



Ç. 8.Çatı detayı

Detay 7, 8 ve 9 da görülen mimari öğelerin en yakın örneğini *Hüsrev u Şirin*[166] ile *Hamse-i Hüsrev Dehlevi* minyatürlerindeki kule köşklerde rastlıyoruz.[167]Perspektif açısından değerlendirildiğinde Çizim 8. Detay 7, 8'de yer alankapı ve pencerede ve diğer mimari detaylarda uygulandığı görülür. Bu yazmada perspektif denemesinde bulunan sanatçının 1480'lerden sonra Osmanlı resim sanatında yaygınlaşacak bir üslubu temsil etmesi açısından önemlidir.

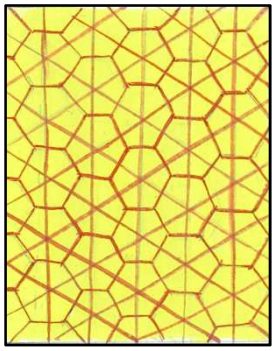
[164]Serpil Bağcı- Filiz Çağman ve diğer…*a.g.e.*, s. 30.
[165]Bkz. Hatifî, *Hüsrev ü Şirin*, (NYMMA, 69. 27, y. 22b).
[166]Bkz. Hatifî, *Hüsrev ü Şirin*, (NYMMA, 69. 27, y. 22b).
[167] Bkz. *Hamse-i Hüsrev Dehlevi*, (TSMK, H799, 175b, 186b, 192a).
.

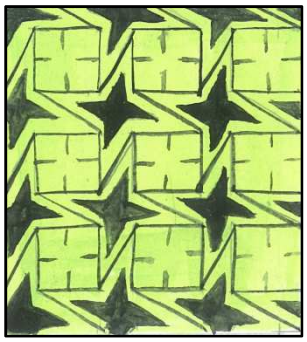


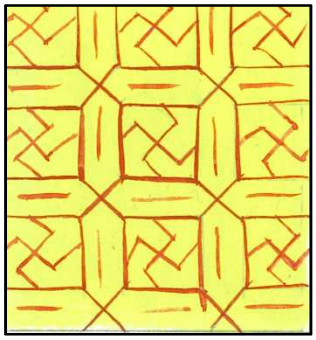
Ç. 8. 7 no'lu detay



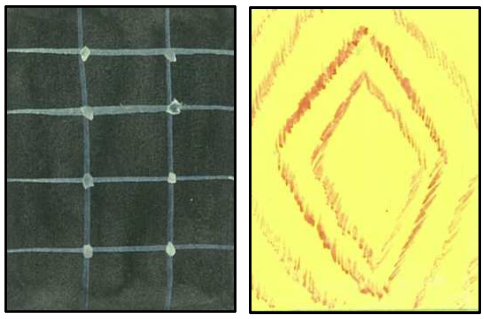
Ç. 8. 9 no'lu detay







Ç. 8. 3 no'lu detay**Ç. 8**. 10 no'lu detay **Ç. 8**. 4 no'lu detay



Ç. 8. 8 no'lu detay.

4.1.4. Berlin Nüshası (Preussischen Stats Bibliothek, Ms. Ouart. 1271).

4.1.4.1. Yazmanın Tanımı

Yazma, 165x225 mm. Boyutlarında 242 yapraktır. Metin, ta'lik yazıyla iki sütun halinde yazılmıştır. Eser, 242b numaralı sayfadaki ketebe kaydında 880/1475-76 yılında Hacı Fahri el- Kirmani tarafından kopya edilmiştir. Yazmanın 10 minyatürü bulunmaktadır.[168]

Bugün Berlin' de bulunan ve erken Osmanlı taşra üslubunu yansıtan Ahmedî kopyasındaki minyatürlerin üslup, konu seçimi ve ikonografik yorumlarında basit bir anlayış dikkati çekmektedir.[169]

Yazma minyatürlerindeki renkler büyük ölçüde tahrip olmasına rağmen kullanılan renklerin parlaklığı, tasvirleri dikkat çekici kılmaktadır. Boyaların sürülmesindeki acemilik hemen göze çarpar. Tasvirlerdeki elemanların zayıf işçiliği, İslâm sanatının iddiasız, sıradan taşra örnekleri arasında değerlendirilmesine yol açmaktadır. Minyatürlerdeki figürlerin orantısızlığı, kontur fırçasının kalınlığı nedeniyle hatlar kabalaşmış, gözler büyüyerek yüzün dışına taşmıştır. Figür resimlerinden özellikle atlarda kalıp kullanıldığı hissedilir. Atların hemen her resimde ön ayakları havada şaha kalkmış olması bu düşünceyi desteklemektedir.[170]

Açık hava sahnelerinde yer alan doğa elemanları oldukça basit bir şekilde canlandırılmıştır. Düz kontur ile çizilmiş tepeler, tek tarafa kıvrılmış bulutlar, top ağaçlar, yan yana dizilmiş çiçekler çocuksu çizgilerle yapılmış izlenimi verir. İç mekânları betimleyen tasvirler de ise mimari yapı birbirinin aynı olarak tekrar edilmiş. Dilimli sivri kemerlerle, holün arka duvarında bir pencere yer almıştır.

Nakkaş kompozisyonlarda sahneleri enlemesine kullanmayı tercih etmiş. Tüm öğelerde yan yana dizme üslubunu kullanmıştır. Nakkaş iç mekân betimlemelerindeki köşe bezemelerinde daha başarılıdır. Bazı minyatürlerde iri taç yaprakları, renklerdeki hafif tonlamalı boyama tekniği, Amasya Ahmedî'sinde görülen nakışların biraz daha basit ve daha az özenli yapılmış benzerlerini oluşturur.

---

[168]Serpil Bağcı, "*Minyatürlü Ahmedî İskendernameleri: İkonografik Bir Deneme*" , Hacettep Üniversite si Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara 1989. s. 223.
[169]Serpil Bağcı, *a.g.t.,* s. 159.
[170]Serpil Bağcı, *a.g.t.,* s. 61., Bkz. res (33-35).

4.2. Tebrizî'nin Dilsûznamesi (Oxford, Bodleian Library, Queseley 133)

4.2.1. Yazmanın Tanımı

Ketebesinde 1455-1456 yıllarına kayıtlı olan Bedi'eddin Minuçihr el Tacirî el-Tebrizî'nin *Dilsûznâme'si* gül ile bülbülün şiirsel aşk hikâyesini konu alan eserin küçük boyutlu beş minyatürü bulunur. İstanbul'un fethinden sonra ikinci planda kalan Edirne Sarayı Nakkaşhanesinin ürünüdür. [171]

Oxford Bodlein Kütüphanesinde bulunan bu yazmanın minyatürleri araştırmacılar tarafından üslup açısından değerlendirilmiştir. Ancak kitabın metni ile yazarı üzerinde çalışılma yapılmamıştır. Bundan dolayı da eser metin-resim ilişkisi açısından incelenmemiştir. Bazı araştırmacılar, yazarın 1390'larda İran'dan Konya'ya gelen bir tüccar olduğundan bahsetmekte ve muhtemelen bu sanatçının Mevlevi bir sufi olup *Dilsüznâme'yi* burada yazmış olabileceğini öne sürmektedir.[172]

Yazarın, İran'ın ünlü sufi şairlerinden Kamal Khujandi'nin öğrencisi ve onunda sufi olup, bundan dolayı da Mevlevihane'nin bulunduğu Konya'ya tasavvufi özelliğinden dolayı gelmiş olabileceği düşünülmektedir.

Dilsûznâme'nin metni incelendiğinde gül ile bülbülün ilginç bir hikâyesinin anlatıldığı görülür. *Dilsûz*, Türkçe dilsiz manasında değil, kalbi yanan manasında Farsça bir kelimedir. Yazma metinin içeriğine uygun olarak adlandırılmıştır. Oxford yazmasının yazıldığı tarihlerde Edirne Osmanlı sultanı, şehzadesi ve ileri gelenlerinin önderliğinde gelişmiş zengin bir kültürel ortama sahiptir ve tezhipli el yazmalarının burada hazırlandığı ortaya konmuştur. Oxford kopyasında nakkaş, hikâyenin konusuna uygun beş minyatür yapmıştır. Tekrarlanan bir kompozisyonun hâkim olduğu minyatürlü yazmanın Osmanlı sultanlarının patronluğunda yapılmadığını, Eserin konusu itibari ile Edirne'deki Mevlevi tekkesinde hazırlanmış olabileceği öne sürülmektedir.[173]

Minyatürleri yapan sanatçı'nın kimliği bilinmemekle birlikte 1440 yılında İran'da işsiz kalarak Edirne nakkaşhanesine gelen Şirazlı hattat bir sanatçının varlığından söz edilmektedir. Bu sanatçının hattatlık dışında iyi bir nakkaş olduğu söylenmektedir. Dilsüzname minyatürlerini belkide bu nakkaşın yapmış olabileceği düşünülmektedir.

Minyatürler kompozisyonların basitliği ve teknik ve üslup bakımından zayıflığı ile taşra karakterini yansıtırlar. Timurlu dönemi Şiraz Okulu etkileri hissedilse de insan figürle-

[171]Banu Mahir, *a.g.e.,* s. 43.
[172]Ayşin Yoltar Yıldırım, *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat,* , (Prof. Dr. Günsel Renda'ya Armağan) " The 1455 Oxford Dilsûzname and It's Literary Significance in the Ottoman Realm", HÜ. Hastaneleri Basımevi, Ankara 2011, s. 264.
[173] Ayşin Yoltar, *a.g.m.,* s. 264.

rini şekillendiren çizgi üslubu, kendine has ve insanlarla boy ölçüşen iri bitki motifleri ile kadın başlıkları minyatürlerdeki Türk özelliğinin çizgilerini ortaya çıkarmaktadır.[174]

Yazmanın resimlerinden bir kısmı, bahçede Gül ile Bülbül şiirde anlatıldığı gibi resmedilir, diğer yarısında onlarla aynı kaderi paylaşan genç bir çiftin betimlendiği görülür.

Gül, ayrılırken Bülbül'e bir çevre verir; resmin diğer yarısında önü açık bir mekânda oturan sevgililer bir çevrenin iki ucundan tutmaktadırlar. Tuttukları mendil onların paylaştıkları aşklarını simgeler gibidir (Res. 65). Arkalarında altıgen çinilerle kaplı, istendiği zaman üst kısmından indirilebilen toplanmış bir perde bulunan bahçe köşkünde otururlar (Ç. 9, 10). Minyatürün sol yanı bahçeye ayrılmıştır. Yeşil zemin üzerine koyu yeşille yapraklar çizilmiştir. Bunların arasında burasının çiçek bahçesi olduğunu düşündürecek koyu sarı ve kırmızımsı çiçekler vardır. Bunların arasından da, üzerinde gonca ve tam açmış güller olan gül ağaçları çıkar (Ç. 9'da, Detay 7).

Sanatçı, Şiraz üslubunu takip etmekle beraber, figürler, elbiselerinin arkaya doğru genişleyen yakaları, erkeğin dilimli küçük bir kep üzerine sarılmış olan yuvarlak sarığı, kadının oval, altınlı başlığı, saçı, kıyafeti ile Fatih Dönemi Osmanlı giyim tarzı ile Osmanlılaştırılmıştır[175](Ç. 9, 1 ve 2 numaradaki figürler, Detay 4,5).

Bodleian'daki bu eserin varlığı, araştırmacıların tarihsiz ve kolofonsuz olan minyatürlü bir yazmayı değerlendirmelerini sağlamıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Revan kütüphanesinde kayıtlı olan bu eserin minyatürlerinden birinin *Dilsûznâme* resimleri ile olan benzerliği dikkat çekmiş ve eserin araştırılmasını sağlamıştır. Bu eser aşağıda açıklanacağı üzere *Külliyât-ı Kâtibî*'dir.

[174]Banu Mahir*, a.g.e.*, s. 44, Bkz.[Ivan Stchoukine, "Miniatures turques de temps de Mohammad II". *ArtsAsiatiques*, 1967, s. 47-50; Esin Atıl, "Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II", *Arts Orientalis*, IX, 1973, s. 106-107].

[175]Ayşin Yoltar, "The Role of Illustrated Manuscripts in Ottaman Luxury Book Production", Ph. D. diss., Newyork University, September, 2002, p. 208-10.

4.2.2. Minyatürlerinçözümlemesi

Minyatürün Hikâyesi;

Gül ile Bülbülün aşk hikâyesini anlatan minyatürde, Gül ile Bülbül şiirde anlatıldığı gibi tasvir edilir. İkiye ayrılmış minyatürün sağ tarafında aşıklar yer almaktadır. Şehzade ya da soylu biri olduğu düşünülen erkek figür sevgilisi ile muhtemelen gül bahçesi içerisinde kurulmuş bahçe köşkünde oturmaktalar. Âşıkların ellerinde tuttukları mendil onların aşklarını simgeler vaziyettedir.

Âşıkların uçlarını tuttukları mendilin benzerini âşık bülbül ayrılırken, aşkının simgesi olarak gülün üzerine bırakır.[176]

Fars edebiyatında sık işlenen Gül ile Bülbül'ün arasındaki umutsuz tutkunun anlatımı onların acılarını dünyevileştiren genç çift ile pekiştirilmiştir.[177]

Ayşin Yoltar'ın makalesinde Tebrizi'nin, Mevlevi bir Sufi olduğunu ve onun Dilsûzname'yi mesneviden kopyalamış olabileceği ifadesi yer almaktadır.[178]

Gül ile Bülbül arasında geçen aşkın tasavvufî açıdan ele alındığı ve aşk'ın(manevi yolculuk) meşakkatlerinin anlatıldığı mesnevide kahramanların her biri tabiat unsurları arasından seçilmiş, kâinatın yaratılışındaki gayeyi anlatan simge değerler olarak karşımıza çıkarlar. Çünkü şahısların hemen tümünde yaratılışın sırlarına vakıf olma, iç bene yönelme ve gerçek öze ulaşma arzusu hissedilmektedir.

Gül ve Bülbül'e ithaf edilen aşk'ın, insanın yaradılışında var olan Allah'a olan aşkın simgesi olarak düşünülür. Nasıl ki aşıklar birbirlerine kavuştuklarında son derece mesut olurlar, insan ruhuda Allah'a kavuştuğunda aynı huzura ulaştığı tasavvufi bakış açısı ile izah edilmektedir.

Ruh ile tabiat unsurları arasındaki çatışmaların akıl ile dengelenmeye çalışıldığı mesnevide Gül (Ruh), yaşadığı her hadiseden sonra sürekli bir yükselişle ilâhî olana biraz daha yaklaşmaktadır. Gül'e yakın olanlar ve onun peşinde gidenler (başta Bülbül olmak üzere) de ilahî olana lâyık tipler olarak seçilmişlerdir. Bu tiplerin her biri, Ruh (Gül) un da yardımıyla his dünyasını tanımaya başlayacaktır. Bülbül, Allah'ın dilemesi ile maşuk olarak Gül'ü seçmiştir ve o andan itibaren sevilen varlıkla kendisini bir etmiş, nefsini bütün arzulardan arındırmıştır.

Sevgilinin arzuladığı her şeyi o da arzulamış, kendi iradesini sevgilinin iradesinde eritmiştir. Artık sevgilisinden başka bir şey düşünememekte, baktığı herşeyde ve her yerde onu görmektedir.

---

[176]Nurhan Atasoy,*Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*, Kitap yayınevi, İstanbul 2011, s.126

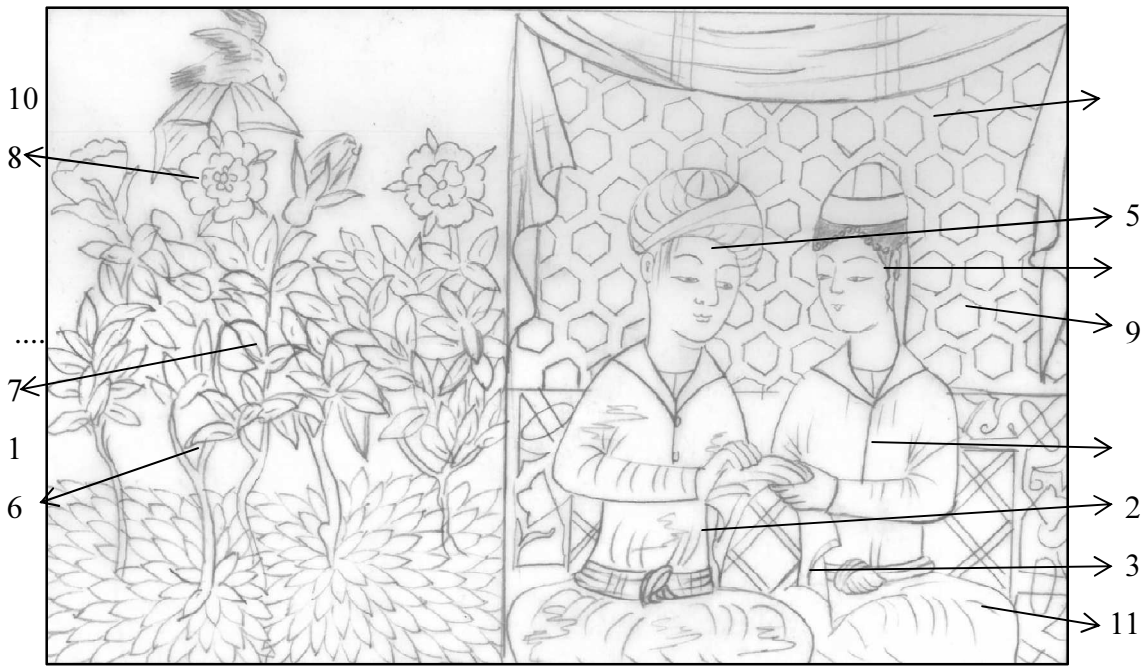
[177] Serpil Bağcı ve diğerleri, *a.g.e.*, s. 25.

[178]Ayşin Yoltar Yıldırım, *a.g.m.*, s. 260.

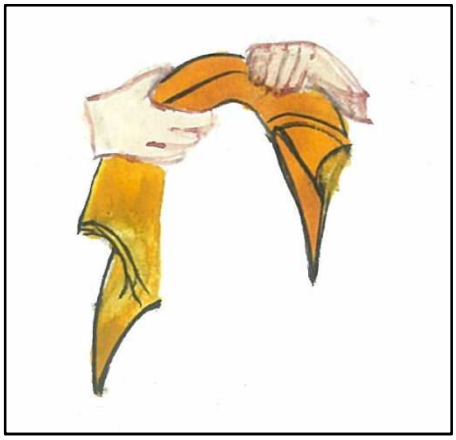
4.2.2.1. Sevgililerin Vedası



Resim 65. Sevgililerin Vedası. Tebrizî, *Dilsûznâme* (OBL, Ouseley 133. y. 62a).



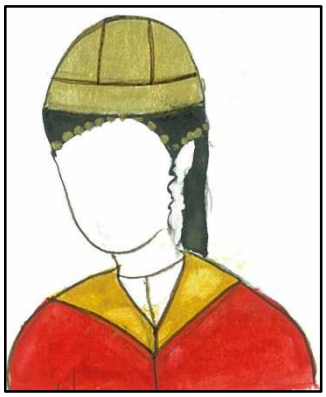
Ç. 9. Sevgililerin Vedası. Tebrizî, *Dilsûzname,*

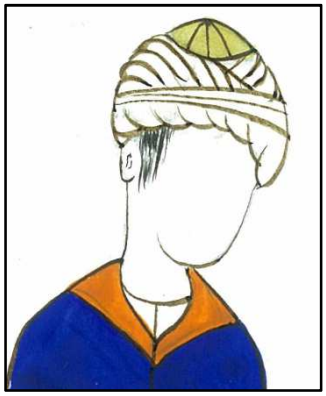


Ç. 9. Detay 3

Mendil, Türk geleneğinin vazgeçilmezlerinden biri olarak gelenekten geleceğe süzülen zarif bir semboldür.

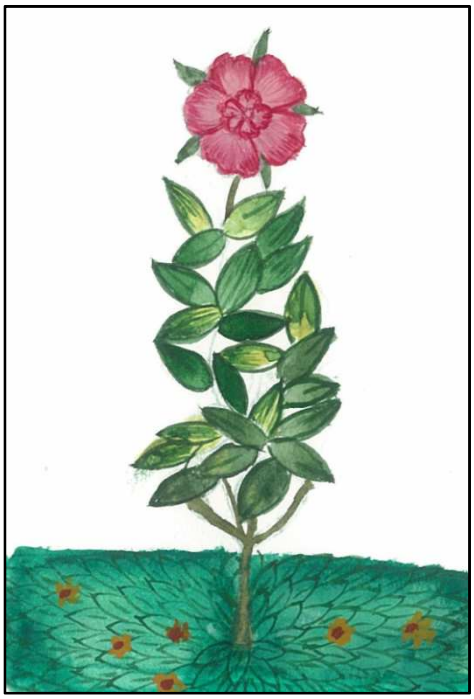
Sevdayı, özlemi, kimi zamanda gözyaşını çağrıştıran mendil Osmanlı da ayrılığın hüznü ile hasret çeken âşıkların elinde bir vedanın sembolü olarak önem taşımaktadır. Osmanlı saraylarında çok çeşitli nakışlar ile süslenerek, farklı amaçlar için kullanılan mendiller, özenle yapılmıştır.Birçok minyatürlerde padişahın elinde tuttuğu mendil ise bu defa güç göstergesi olarak karşımıza çıkar. Padişahın elinde tuttuğu mendil tasvirleri doğu minyatürlerinde de görülmektedir.





Ç. 9. Detay 4**Ç. 9.** Detay 5

Şiraz üslubunun takipçisi olan sanatçı, figürlerde kullandığı elbise detaylarında, erkekfigür' ün küçük bir serpuş üzerine sarılmış yuvarlak sarığı; kadının oval altınlı başlığı, saç tuvaleti gibi ayrıntılar ile Fatih dönemi kıyafet özelliklerini yansıtmıştır (Çizim 9, Detay 4).

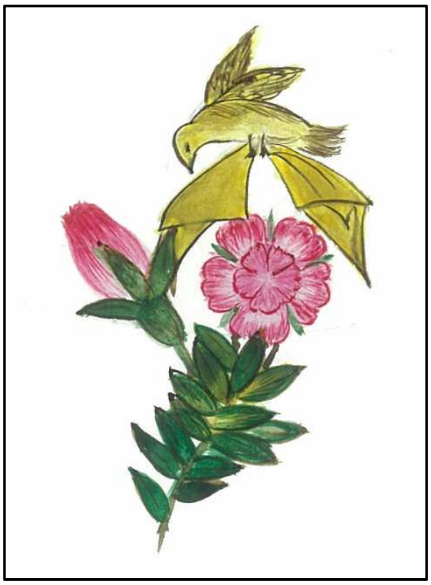


Ç. 9. Detay 7

Minyatürde bahçeyi dolduran güller, aralarından çeşitli küçük çiçeklerin çıktığı yeşil yaprakların arasından yükselir. Doğadan yapılmış gibi olan gül sitilize edilerek işlenmiştir (Bkz. Detay 7). Osmanlıların gülün kokusunun Hz. Muhammedin teninden aldığı inancı ile gül'e, dini bir anlam verilmiş, İslâm Peygamberi ile anılır olmuştur.

" Gül yüzünü rüyamızda görelim ya Resulallah,

Gül bahçene dünyamızda girelim ya Resulallah"



Ç. 9. 8 no'lu detay

Şair Peygambere duyduğu derin sevgisini, aşkını bu dizelerle dile getirmiştir.

Âşıkların uçlarından tuttukları mendilin benzerini âşık bülbül, aşkının simgesi olarak gülün üzerine bırakır (Ç. 9, 8 no'lu detay).

Eserin kahramanlarından biri olan bülbül, diğer kahraman olan güllerden birinin üzerindedir. Bülbül âşık olduğu gülün üzerine ayaklarında mendili tutmakta, bu mendil ile adeta gülü koruyor gibidir. Başarılı bir şekilde tasvir edilen gülleri, sanatçı Edirne Sarayı bahçelerinden ilham alarak yapmış olabileceğini düşündürmektedir. Sembolik anlamına rağmen bu gül bahçesi devrin bahçelerini de yansıtıyor olmalıdır.[179]

Bahçe köşkünün duvarlarını kaplayan altıgen çiniler Fatih dönemi minyatürlerinde kullanılmıştır. Edirne sarayı nakkaşhanesinde yapılan *Dilsûznâme* minyatürlerinde görülen altıgen duvar çinileri aynı şekilde *Külliyât-ı Kâtibî*'nin minyatüründe de yine bahçe köşkü duvarında görülmektedir (Bkz. Ç. 9. 9 no'lu detay).



Ç. 9.9 no'lu detay

Altıgen çiniler 15. yüzyıl boyunca Edirne'de binalarda kullanılmış olup, araştırmacılar tarafından yerli üretim olduğu kabul edilmiştir.Bazı araştırmacılar ise bu çinilerin Doğu minyatürlerinde de çok görülmesinden dolayı İran'dan gelen sanatçıların taşıdığı bir teknik olduğundan bahsetmektedirler.

Erken Osmanlı dönemi minyatürlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bu çini örnekleri, Türkmen minyatürlerinde de oldukça fazla kullanıldığı görülmektedir. [180]

Fatih döneminde inşa edilen Edirne Muradiye Camii ve Çinili Köşkte altıgen çiniler kullanılmıştır(Bkz. Res. 65).

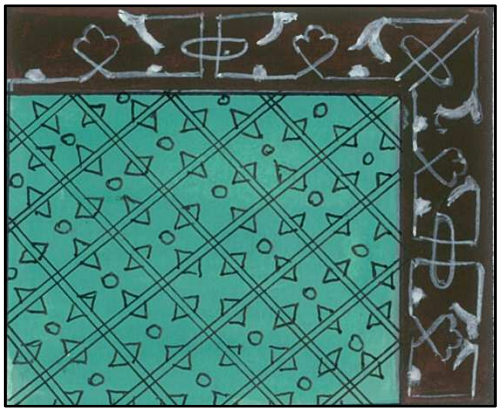
Altıgen şeklindeki duvar çinileri sonraki dönem sanatçılarına da örnek teşkil etmiş ve en çok kullanılan geometrik motiflerden olmuştur.[181]

---

[179]Nurhan Atasoy, *a.g.e.*, s.232.

[180]Bkz. *Hamse-i Hacı Kirmani* Minyatürleri, TİEM., no. 1949

[181]Altıgen duvar motifinin kullanıldığı minyatürlerden, TSMK'de olan eserlerden bazılarının numaraları Şunlardır. TSMK, H.1523, H. 1517, H. 1344, A. 3593, H. 1482, H. 1485, H. 770, H. 753, H. 740 ile Yurt dışındaki kütüphanelerde bulunan yazma minyatürlerinde de görüyoruz.



Ç.9. 11 no'lu detay

Fatih'in yaptırdığı binalar arasında Çinili Köşk, mimari bir anıt olarak, bazı sanat dallarında Türk ve Orta Asya tarzlarının birbirine benzerliği yönünden en iyi örnek olarak gösterilebilir. Seramik tarzının Uzak Doğu kökeni olduğu, çinili adından anlaşılır. (Osmanlıda seramiğe bu ad verilmiştir)

Franz Babinger bu sanatın kökeninin Yunan şehirlerinde yada Bizans'ta aranamıyacağını çünkü Bizans İmparatorluğunun yıkılışından sonra "Bizans tarzı" olarak bilinen Yunan formlarının başkentten ve bütün Anadolu'dan hızla silindiğini söylemektedir. Ancak İslâm ulusları eski bir Doğu sanatı olan kil tabak ve çanak mineciliğini koruyup geliştirmişlerdir.

Bu sanat, İ.Ö. 2. binyılda Mısır ve eski Mezopotamya imparatorluklarında şaşırtıcı bir kusursuzluğa ulaştırılmıştı. İslâm bu sanatı muhtemelen Hindistan'dan almış, İran ve Anadolu'da, yenilik olarak sırlı çini geliştirilmiştir. Bu bölgelerde sırlı çiniler, eski Roma İmparatorluğu'nun mermer taş tabakalarının yerini almıştır.[182] Bu sanat kalay sırlamacılığı, İran mozaik çinilerinin renkleri ve Osmanlılar'ın yarı sırlı çini ve vazolarıyla doruğa ulaşmıştır. Bursa, Edirne ve İstanbul'daki camilerde bu çinilerin en güzel örnekleri bulunmaktadır.

Fatih döneminde, seramik sanatları görkemli bir şekilde yeniden canlanmıştır. Ancak babası II.Murad ve dedesi I. Mehmed dönemlerinde, camilerde bu sanatın varlığı gözlenmektedir. Bursa ve Edirne'deki Selçuklu binalarının ve eski Osmanlı camilerinin başlıca özelliği olan sırlı killerin yapım tekniği, Türk topraklarında giderek gerilediği, eski Selçuklu İmparatorluğunun bulunduğu topraklarda gelişmeyi sürdürdüğü bilinmektedir.

[182]Franz Babinger, *Fatih Sultan Mehmet ve Zamanı*, Oğlak yayıncılık, İstanbul 2010, (7. Baskı), s. 395.

Kütahya ve İznik'te seramik üretimi artarak devam etmiştir. Sultan Mehmed'in 1466 yılında sadrazam'ı Mahmut Paşa'ya Konya ve Karaman'daki sanatçı ve zanaatkârları İstanbul'a yerleştirmesini emrederek Çinili Köşk'ün yapımına başlanmış olması odaların çini ve renkli, sırlı kiremitlerle kaplanması bu ustaların işi olduğu belirtilmektedir.[183]

15. yüzyılın renkli sır tekniği ile yapılan duvar çini kaplamaları geleneği (Bursa'da Yeşil Cami'de, Edirne Muradiye Külliyesi'nde çinili mihrap, ama aynı zamanda Suriye-Tebriz üslubunda mavi-beyaz altıgen panolar), yerini 16. yüzyıın ortalarında yerini İznik işliklerine bırakmıştır.

Basit kompozisyonların ve tekniklerinin zayıflığı ile dikkat çeken minyatürlerde, Timurlu Şiraz Okulunun etkileri yansırken[184] Osmanlıya özgü özellikler, figürleri biçimlendiren sert ve kaba çizgilerde, insan boyutunda çizilmiş iri bitki motiflerinde ve Türklere özgü kadın başlıklarında hissedilmektedir. [185]

Osmanlı kitap ressamlığının belirli özelliklerini yansıtan, erken dönemine ait ilk örnekleri olması açısından *Dilsûznâme* minyatürleri oldukça önemlidir.

4.2.2.2. Şah Nevruz'un Eğlenmesi

Minyatürün Hikayesi:

Şah Nevruz servi'den gül, bülbül ve nergiz'i partiye davet eden bir mektup gönderir. Bülbül Şah Nevruz'un partisine katılır.

Şah Nevruz'un karşısında ona içki sunan saki ve müzisyenlerin görüldüğü bu minyatürde, yazar ustaca bir mecazî benzetme yaparak beşeri aşkı, gül ve bülbül ile ifade etmiştir. En solda ney çalan figürün çaldığı ney sesi, bülbül'ü taklit etmektedir. Yazmanın gül ile bülbül'ün hikayesinde ki en son sahneyi canlandıran bu minyatür de gül ile bülbül birleşirken, kendisi de bülbüle aşık olan dikenin, araya girip bülbül'ü öldürmesi ile hikayenin sonu hazin bir şekilde biter ve bülbül ölür. Gül'ün aşkına kendini feda eden bülbül'ün ölümüne çok üzülen nergiz de dikeni öldürür.

Dilsûzname minyatürleri, hikâye'nin konusuna son derece uygun olarak yapılmış, ancak kompozisyonların tekrarlandığı bu minyatürlü yazmanın, Osmanlı sultanlarının patron-

[183]Franz Babinger, *a.g.e.* , s. 395
[184]Banu Mahir*, a.g.e.,* s.44 [Ivan Stchoukine, "Miniatures turques de temps de Mohammad II", *Arts Asiatiques*, 1967, s.47-50; Esin Atıl, "Ottoman Miniature Paintıng under Sultan Mehmed II," *Ars Orientalis,* IX, 1973, s. 106-107].
[185]Filiz Çağman, "Sultan II. Mehmed Dönemine Ait Bir Minyatürlü Yazma: Külliyât-ı Kâtibî," *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI, İstanbul, 1976, s. 335-336.

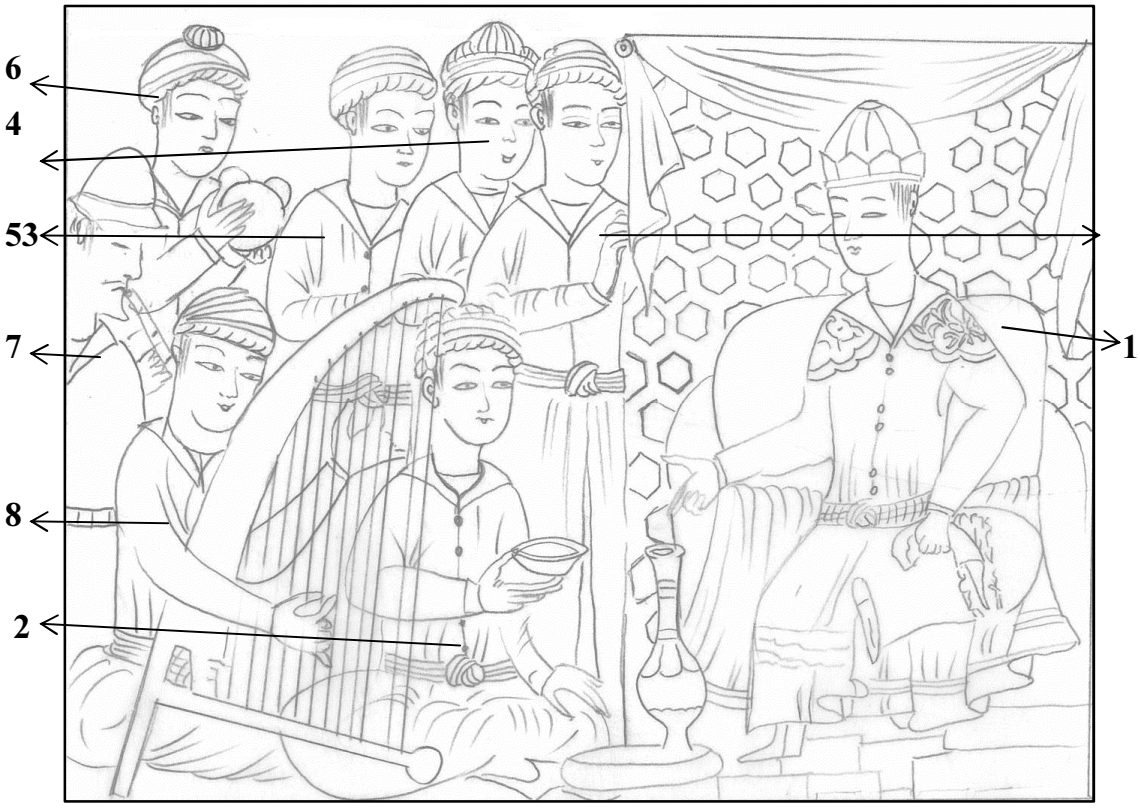
luğunda yapılmamış olduğu düşünülmektedir. Eserin konusu göz önüne alınacak olursa yazmanın Edirne'deki Mevlevi tekkesinde hazırlanmış olduğu öne sürülmektedir.[186]

Şah Nevruz'un eğlencesini anlatan minyatür ile *Külliyât-ı Kâtibî'*nde yer alan 1. minyatürde ki Sultanın eğlenmesi sahnesinin benzerliği, bu yazmalarda çalışan sanatçıların aynı kişi olduğunu düşündürmektedir.



Resim 66. Şah Nevruz'un eğlenmesi**,** Tebrizî, *Dilsûznâme,* (OBL, Ouseley 133. y. 80 v).

[186]Ayşin Yoltar, *a.g.m.*. , s.264.



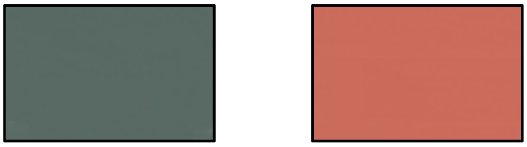
Çizim 10. Şah Nevruz'un Eğlenmesi

Minyatürler sanatçı tarafından metine uygunluk içinde yapılmıştır. Yazmadaki 5. ve son minyatür olan Şah Nevruzun eğlencesi konu edilmiştir. 1. numaralı figür sultan, 2 numarada sultana içki sunan sakî, 3,4,5 numaralı figürler saray görevlileri, 6, 7, 8 numarada müzisyenler görülmektedir.

Fars edebiyatında sıkça işlenen Gül ile Bülbül'ün arasındaki umutsuz aşkın simgesel anlatımının yer aldığı yazmanın sonuncusu olan bu minyatürde ney çalan 7. figür, ney ile bülbülü taklit etmektedir.[187]

Minyatür'deki üslup Şiraz üslubu'nun takipçisi olmakla birlikte elbiselerin arkaya doğru genişleyen yakaları, Osmanlı dönemin modasına uygundur. Bu minyatürlerdeki üslubun benzerini başka bir Osmanlı yazmasında görülmesi, bu yazmanın da Edirne nakkaşhanesinde yapıldığını ortaya çıkarmıştır. *Külliyât-ı Kâtibî* adlı [TSMK. R. 989] da kayıtlı olan bu yazmadaki iki minyatürden birisi olan Sultan'ın eğlencesi adlı eser de görülen figürler, kullanılan eşyalar, duvar çinileri bu minyatürdekiler ile oldukça benzer olduğu dikkat çekmektedir.

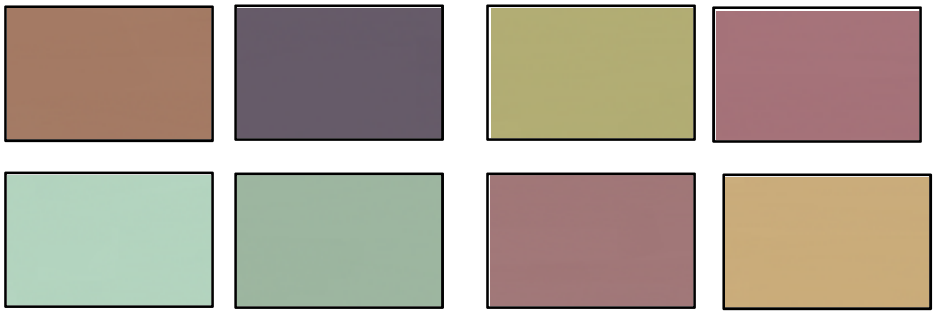
[187] Ayşin Yoltar, *a.g.m.,* s. 265



Ç. 10. 1 no'lu Sultan'ın giysi rengi

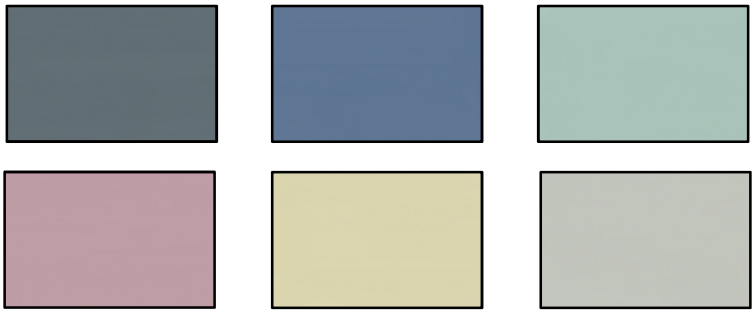
Minyatürlerin yıpranmış olmasından dolayı renklerin oluşturulması sırasında ortaya çıkan sorunlar, en azami şekilde aşılmaya çalışılmıştır. Ancak bulunan renkler, baskı aşamasında yine istenen nitelikte sonuç vermemiştir.

Renklerin mat olarak kullanılmış olması, minyatür'ün hikayesindeki hüzün ortamının yansıtılmak istenmeside olabilir.



2 3 4 5

Ç. 10 da 2, 3, 4, 5 no'lu figürlerin giysi renkleri



6 7 8

Ç. 10. 6, 7, 8 No'lu Müzisyenlerin giysi renkleri.

Yukarıda görülen figür kıyafet renkleri, minyatürdeki renk tonları bulunmaya çalışılarak oluşturulmuştur.

4.3. Külliyât-ı Kâtibî

4.3.1. Yazmanın Tanımı

Katibî lâkabını kullanan Şemseddin Muhammed b. Abdullah Nişapuri'nin (öl.1435?) kasidelerinden oluşan Külliyatın kolofonu yoktur.[188]TSMK, R. 989 numarada kayıtlı olan bu eserde 15**.** yüzyıl Osmanlı tasvir sanatının kendine özgü üslubu içinde yapılmış biri çift sayfa iki minyatür bulunur. Sanatçısı belli olmayan bu minyatürler üslup analizi yapılırken iki ayrı nakkaşın elinden çıktığı tespit edilmiş ve 15. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatının üslup özelliklerinin ağırlıkta olmasından dolayı Fatih Sultan Mehmed döneminde yapıldığı görüşü ağırlık kazanmıştır.

Tarihlendirme yönünden eserin tezhipleri incelenerek benzer örnekleri ile karşılaştırması yapılmıştır. Eserin başladığı sayfada yer alan süslemenin çok yakın benzerini Fatih'in veziri Mahmud Paşa'ya takdim edilen 875/1470 tarihli arapça bir eserde bulunduğu belirtilmektedir[189] [TSMK, A. 3150, s.1b].İki süslemede koyu mavi zemin üzerinde beyazla yazılmış kûfi besmele ve altın yaldız kıvrım dallı rumiler, kenar ve tepe bordüründe de birbirinin eşi olan motif ve renkler kullanılmıştır. Eserin son sayfasında yer alan rûmilerle bezenmiş madalyonun benzerine Sultan II. Murad için hazırlanmış 1434/35 tarihli *Makasıd El-Elhan* adlı müzik kitabında raslanmaktadır.[190]

Eserin hazırlandığı yerin Edirne Sarayı nakkaşhanesi olma olasılığı çok yüksektir. Bu olasılığın gerekçesini Filiz Çağman, *Dilsûznâme'nin burada hazırlanmış olması ve Fatih'in İstanbul'u fethi ve yeni başkentteki sarayında batıya dönük bir sanat ortamının kurulmuş olması* olarak sunmaktadır.

Karşılıklı sayfalara yapılan ikinci minyatürde görülen figürlerin resim düzlemine kıyasla daha iri oluşu, kompozisyonun tümüne yayılan formu, renk anlayışı ve düzenlemesi Geç Timurlu, Erken Karakoyunlu Türkmen devri Şiraz üslubunu sürdüren bir nakkaşa ait olduğu görüşü ağırlık kazanmıştır.[191]

4.3.2. Minyatürlerin Çözümlemesi

4.3.2.1. Sultanın Eğlenmesi (s. 93a, 8 X 6. 4 cm.)

15. yüzyıl Osmanlı el yazması olan Külliyât-ı Kâtibî minyatürlerinden yazı çerçevesinin dörtte üçünü kaplayan minyatür eserin " def ve ney" kasidesinde yer almaktadır.

---

[188]F.E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1961, no. 660.
[189] Filiz Çağman, *a.g.m*., s. 344.
[190] Aynı makale, s.339, Bkz.[TSMK R. 726]
[191] Aynı makale, s. 335-336.

Bu minyatürün yapımında *Dilsûznâme* adlı yazmadaki nakkaşın üslubu ile benzerlik göstermesinden dolayı iki eserdeki nakkaşın aynı kişi olabileceği düşünülmektedir.

Eserin def ve ney kasidesinde yer alan bu minyatürde sultanın oturduğu üç basamakla yerden yükseltilmiş tek kişilik bahçe köşkü, kompozisyonun merkezinde yer alır. Sivri çatılı, duvarı altıgen lacivert çinilerle kaplı bu köşkün önünde diz çökmüş olan saki Sultana bir kâse sunmaktadır.[192](Bkz. Res. 67).

Sultan tahtının iki yanına yerleştirilmiş avlu duvarlarının arkasında saray görevlileri ile yeniçeriler sıralanmıştır. Başlar oldukça iridir. Resmin sağ ön kısmında ney ve def çalan erkek müzisyenler,solda yere oturmuş müzisyen kadınlardan bir tanesi def, diğeri ise çeng çalmaktadırlar. Onların arkasında cepheden resmedilen yeniçeri ve saray görevlisi kompozisyonun figürleridir. Sanatçı, figürleri sahneyedengeli bir şekilde yerleştirerek kompozisyonu oluşturmuştur. Bu ikonografik kompozisyonlar Türkmen minyatürlerinde oldukça sık görülmektedir.

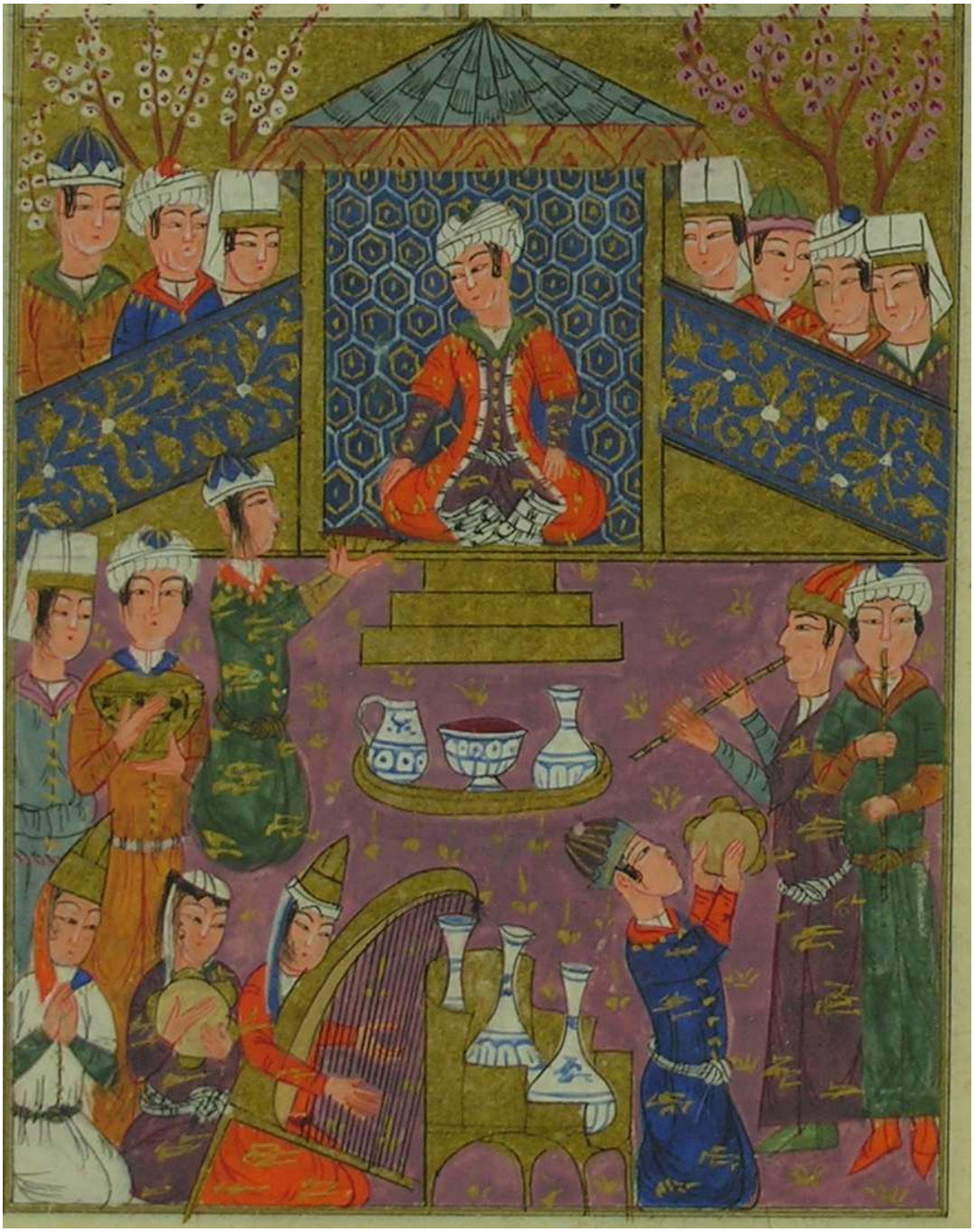
Resmin orta kısmına belirgin bir şekilde porselen sürahilerin üzerine konulduğu altın sini yer almıştır. Altının çok kullanıldığı resimde, zemin kirli bir eflatun ile boyanmış olduğu görülür. Figürlerin giysilerinde yeşil, turuncu, mor, lacivert ve beyaz renkler ağırlıktadır. Kompozisyon merkezi ve simetrik şekilde düzenlenmiştir.

Minyatürdeki kompozisyon düzeni, figürleri oluşturan sert çizgi üslubu, kıyafetler ve başlıklar, Osmanlı devri eseri olduğunu kanıtlar. Bu tarz üslubu Edirne'de 1455 yılında yapıldığı katî olan *Dilsûznâme* rminyatürlerinde görmekteyiz. *Şah Nevruz'un Meclisi, Kuşun çevre getirmesi*, sahneleri (Bkz. Res.65). Kaba bir işçilik ile yapılmış yüz tasvirleri birbirine çok benzemektedir.Kıyafetler, dilimli serpuşlar üzerine sarılan sarıkların formuda aynı sanatçı elinden çıkmış gibidir.

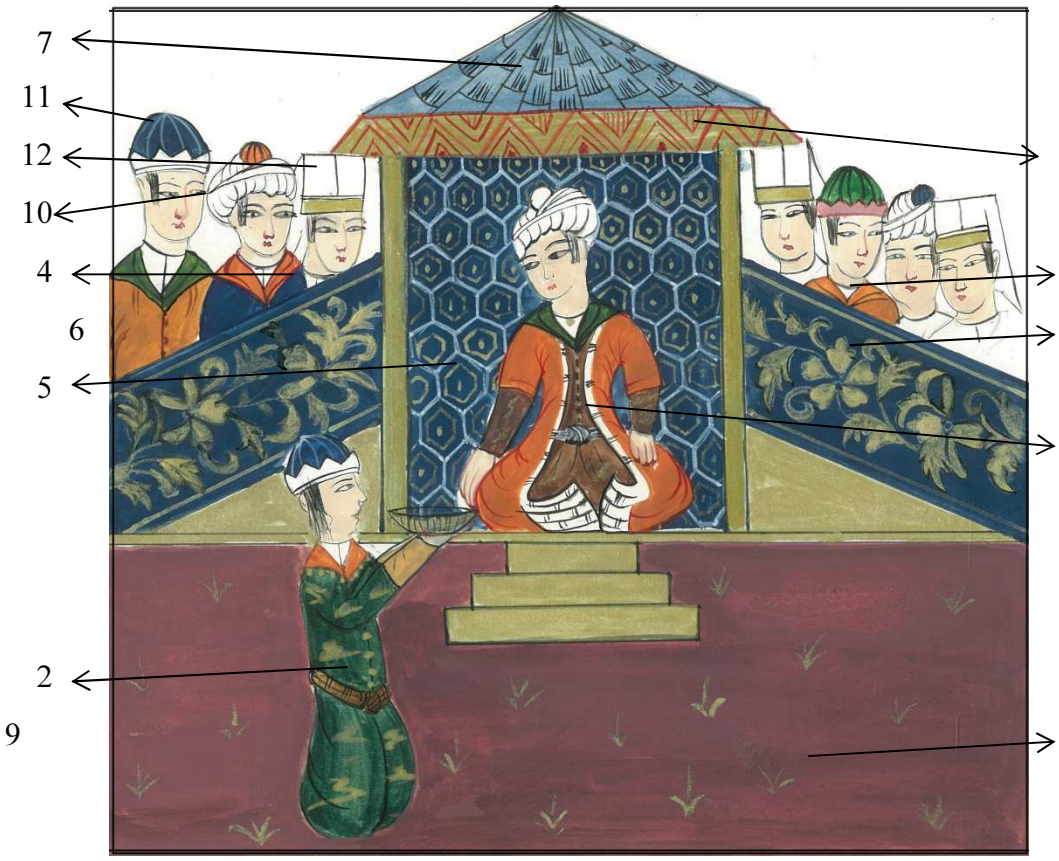
Tahlil ettiğimiz resmin en dikkat çekici öğesi kadın başlıklarıdır. Bu tarz başlıklara daha önce rastlanmamış olması erken Osmanlı dönemi kadın saç şekli hakkında kesin bir fikir verir. Bu başlıklar eserin tarihlendirilmesinde de iyi bir ipucu olmuştur[193](Bkz. Res.67).

Sultanın eğlencesini konu alan bu minyatür sanatçısı, Edirne'de yapıldığını bildiğimiz "*Dilsûznâme*" minyatürlerini yapan sanatkâr ile aynı kişi olduğu düşünülmektedir.

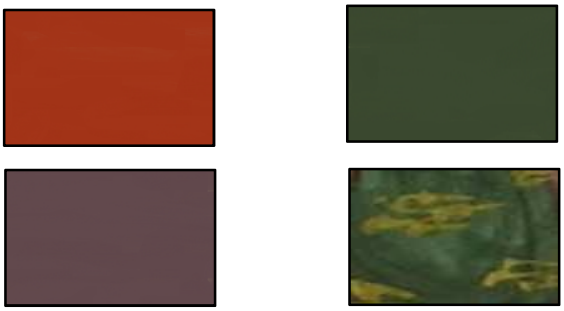
[192]Filiz Çağman, *a.g.m*., s.336.
[193]Filiz Çağman, *a.g.m*., s. 336-337.



Resim 67. Sultanın Eğlencesi, *Külliyât-ı Kâtibî,* (TSMK, R 989, 93a).



Çizim 11. Sultanın Eğlencesi, *Külliyât-ı Kâtibî,*

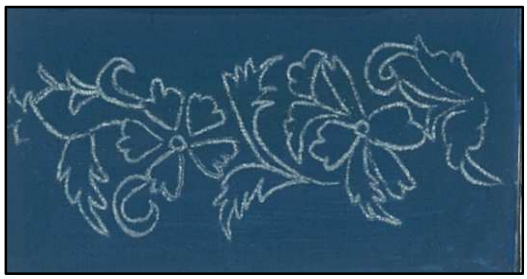


1 2

Ç. 11. Figür 1,2

Çizim 11 de 1 numarada Sultan arkasında duvar olan bir bahçe köşkünde bağdaş kurmuş vaziyette oturmaktadır. Kısa kollu kaftanın rengi çizimin altında gösterilmiştir. Önden düğmeli iç gömleğinin rengi mor olarak kullanılmış, kaftanın yakası Fatih dönemi Edirne nakkaşhanesi ürünlerindeki gibi arkaya doğru genişleyen Osmanlı modasına uygundur. Bele bağlanan kemer yine dönemin Osmanlı giyim tarzını yansıtır.

2 numaradaki sakî diz çökmüş vaziyette elindeki içki kasesini Sultan'a sunmaktadır. Kıyafetindeki nakış özensizce kaba bir fırça darbesi atılmış gibidir.Figürlerin giysilerinde turuncu, mor, yeşil, lacivert ve beyaz renkler hakimdir. Kompozisyon düzeni, kıyafetler, figürleri çevreleyen kontür ve figürlerin yüzleri Osmanlı erken dönem resim üslubunun özelliklerini taşır.



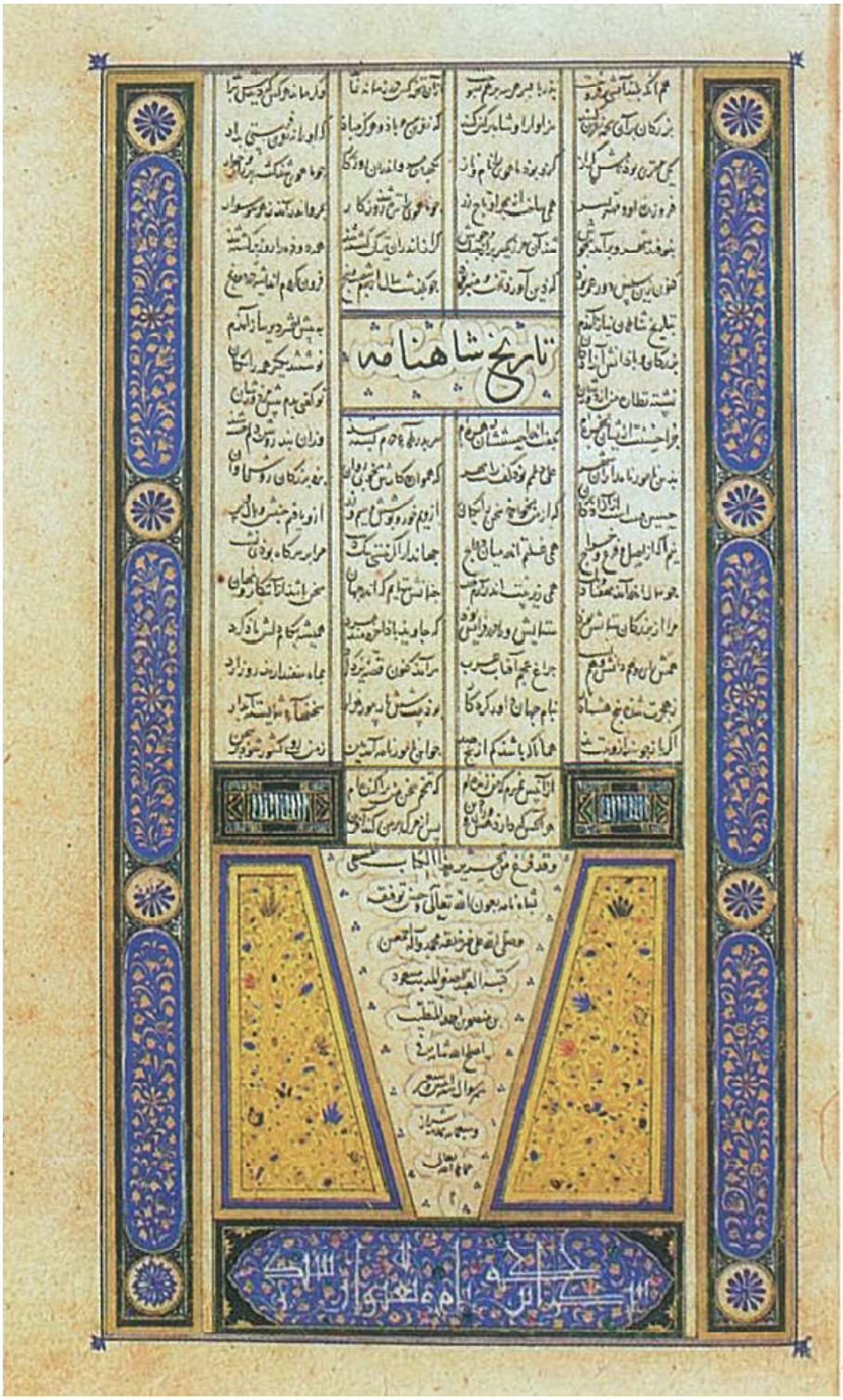
Ç. 11. Detay 6

Altıgen duvar çinisiyle kaplı olan (detay 5) ve bitki motifleriyle bezenmiş (detay 6) duvarlar, figürleri ön plana çıkaracak bir köşe oluşturmuştur. Duvarın arkasında üçü yeniçeri ve saray görevlileri sahneyi izlemektedirler. Bahçedeki bahar çiçeği açmış ağaçlar, bahçenin varlığını ön plana çıkarır(Bkz. Res. 67). 6 no'lu detay da yer alan duvar üzerindeki nakışınMuzafferî Şiraz üslubunda görülen *serbest* yada *naif* üslup olarak adlandırılan bezemenin benzeri Şehnâme-i Firdevsi'nin Ketebe sayfasında görülmektedir[194] (Bkz. Res.68-a).



Resim 68-a. *Şehnâme-i Firdevsi*, Ketebe sayfasından serbest üslup örneği

[194]Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı" *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara 2012, s. 254; Bkz. *Şahnâme-i Firdevsî*, TSMK. H. 1511, 287b, 288a.



Resim 68. *Şahnâme-i Firdevsi*, Ketebe Sayfası, 1371, Muzafferi, Şiraz (TSMK. H. 1511, 288a).

Zeren Tanındı'nın "Naif Üslup" olarak adlandırdığı bu serbest tasarımın Osmanlı'ya nasıl geçtiği konusuna kısaca değinmek gerekliliği düşünülmüştür.

Sanatçıların,fetihler sebebi yada değişik ülkelerdeki yetkililerin talepleri ile göç etmeleri, bu ülkelerde özgün üsluplarını sanat faaliyetlerinde uygulamaları, devletlerin sanat ve kültür ortamlarında etkileşmeye sebep olmuştur.

Bu etkileşimden birisi olan, lacivert ve aherli zeminler üzerine ince fırça ile yapılmış altınlı sık minicik yapraklar ile kırmızı çiçekler ve buketlerden oluşan üslup, bugün "serbest" yada "naif" üslup denilen bir bezeme türüdür. Bu üslubun, 14. yüzyılın ortalarından 1393 yılında Timurî devletinin işgaline kadar İran'da Fars bölgesine hâkim olan Muzafferiler döneminde Fars'da hazırlanan eserlerin ve Celâyirî hükümdarı Şeyh Üveys döneminde Tebriz'de hazırlanan el yazmalarının tezhiplerinde görüldüğü söylenmektedir.[195]

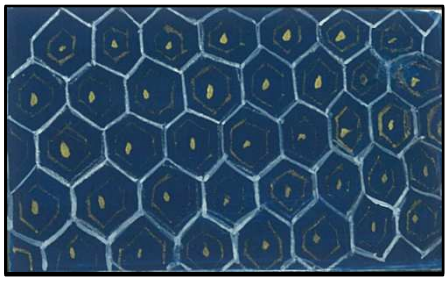
Muzafferîler yönetimindeki Şiraz'da istinsah edilen Şahnâme-i Firdevsi nüshası naif üslupta tezhipli eserlerin üstat bir müzehhip tarafından yapılmış olduğu görülmektedir[196] (Bkz. Res. 68).

Bu üslubu geliştirerek dönemin Fars bölgesinde hazırlanan başka eserlerinde de uygulayanın aynı zamanda hattat'ta olan müzehhip Lutfullah b. Yahya b. Muhammed el-Tebrizî olabileceği söylenmektedir.

Şahruh tarafından Herat'a getirilen "naif" yada "serbest" üslupta çalışan bir müzehhibin oldukça itina ile çalıştığı işlerini, daha önce Celayirî Bağdat'ta, Timur dönemi Şiraz'dave Heratt'ta çalışan ünlü kâtip Maruf tarafından 1417-1418 tarihleri arasında istinsah edilen Külliyât-ı Hafız Ebru'nun bazı tezhiplerinde görmekteyiz (Bkz. Res.47).

Bu tasarımların Osmanlı'ya yansıması II. Murad için istinsah edilen eserlerde mevcut olduğu söylenmektedir. Abdülkadir Merağî'nin Sultan II. Murad için yazdığı *Makasidü'l Elhan* isimli eserinde yer alan zahriye sayfalarında bu bezemelere rastlanmaktadır (Bkz. Res.46).

[195]Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı" *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 253; (Erken tarihli örnekler için bkz. Richard 1997, s. 65, 67-68; Sam Fogg, 2000, s. 40-41; James 1992a, s. 122-29).
[196]Zeren Tanındı, *a.g.m.* , s. 253.



Ç. 11, 5 no'lu detay

Duvar çinilerinin İran'dan geldiği, Türkistana ve Horasana saldıran Moğolların önünden batıya kaçarak Konya Selçuk sarayına sığınan ustalar tarafından yapıldığı kabul edilmektedir. Kitabeler de çini ustalarının doğudan gelmiş olduklarını teyit etmektedir.

Osmanlı çinileri, Orhan Gazi'nin 1331 de fethettiği İznik'in hammadde bakımından oldukça verimli olması ve İstanbul'a yakınlığının da çiniçiliğin burada gelişmesinde önemli etkilerinin olduğu bilinmektedir.Yaklaşık olarak 16. yüzyıl ortalarında sinai çapta üretim kapasitesine sahip hale gelen İznik fırınlarında araştırmacılar tarafından yapılan arkeolojik kazılar, kronoloji belirlenmesi açısından önemli veriler sağlamıştır. [197]

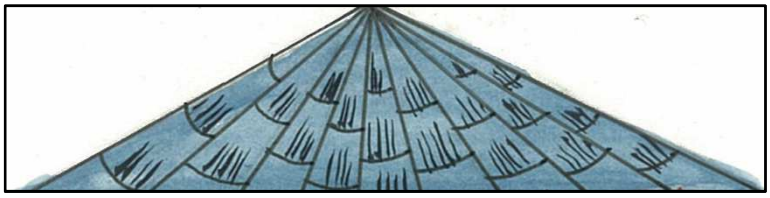
Dönemin karakteristik çini özelliği, saydam sırlı, pişmiş toprak seramik gövdeyi örten beyaz astarın üstüne kobalt mavisi ile kaplanmış vaziyettedir. Orta Asya Timur seramikleri ile güçlü bir benzerlik bulunduğu bilinmektedir. Selçuklu geleneğinin etkisi de göz ardı edilmemelidir. Duvar çini kaplamaları alanında "renkli sır"denilen bir teknikön plana çıkmaktadır. [198]

Altıgen duvar çinilerini İskendename'nin Venedik nüshalarında da görmüştük. Bu çinilerin yine doğu minyatürlerinde örneklerini görmekteyiz. 15. yüzyılda Edirne'de yapılan Muradiye camii'nde bu altıgen mavi çinilerin kullanıldığı bilinmektedir (Ç.11, 5 no'lu detay).

[197]Nurhan Atasoy, J. Raby, İznik, The Pottery of Ottoman Turkey (Londra, 1989; İznik; Osmanlı Türki ye'sinde Çini), Yaklaşık yirmi yıl önce hazırlanan bu çalışmanın bugün bile üzerine çok fazla bir şey ilave edilmemiştir.
[198]Konu ile ilgili geniş açıklama *Dilsûzname* çözümlemesinde de yapılmıştır.

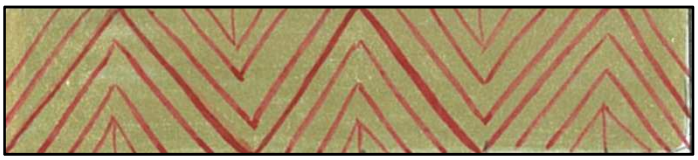


Ç. 11.5no'lu detay. Edirne Muradiye Camii, Altıgen çinileri



Ç. 11.7 no'lu çatı detayı

Tek kişilik bahçe köşkünün çatı kısmının Erken Osmanlı minyatür üslup ögelerinden olduğu ve daha sonraki nakkaşların bu tarz çatı tasvirlerini kullandıklarını görüyoruz.



Ç. 11.8 no'lu saçak detayı

Bahçe köşkü saçak detayı içiçe üçgenler şeklinde betimlenmiştir. Bu betimleme daha sonra yapılan minyatürlerde kullanılmıştır.

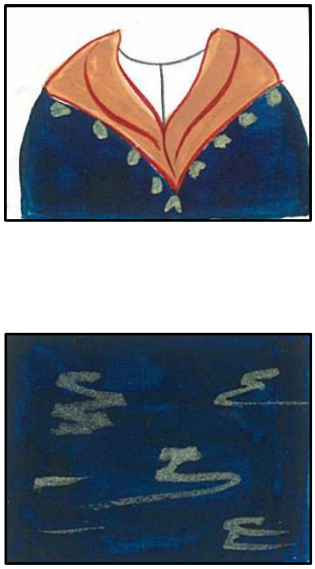
Zemin, üzerine altın renginde küçük bitki motiflerinin betimlendiği eflatun ile ufuk ise altın ile kaplanmıştır (Ç. 11, Detay 9).

Ön planda sağ ve sol kenarda def ve ney çalan kimi ayakta, kimi oturmuş erkek ve kadın müzisyenler görülür (Bkz. Res. 67).

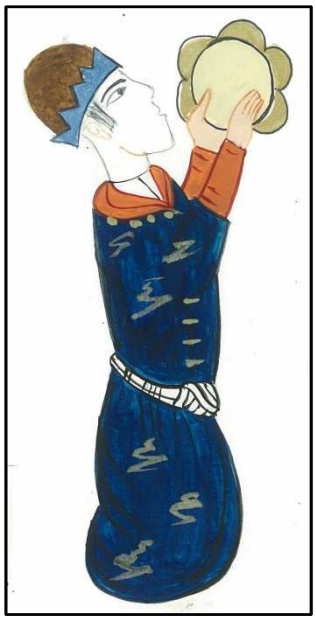
Fatih dönemi minyatürlerinde kadınlar, eski Anadolu ve Orta Asya geleneklerini sürdürür şekilde açık giyimlidirler. Minyatürde görülen kadın figürlerinin, 15. yüzyıl Osmanlı saray kesiminin yaşam ve dönemin giysilerini sunması açısından önemli bir belge niteliğinde olduğu söylenmektedir.[199]



Res. 67. 1 no'lu figür detayı



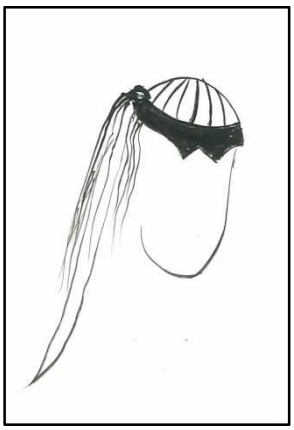
Res. 67.2 no'lu figür detayı

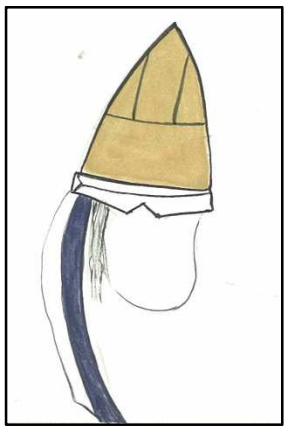


Külliyât-ı Kâtîbi'nin bu minyatürü, 15. yüzyıl Osmanlı saray kesiminde yaşam biçimini ve dönemin giysilerini yansıtması açısından önemli bir belge niteliğinde olduğunu belirtmiştik. Kıyafetlerde dikkat çekici bir öge olan kadın başlıkları, başka çevrelerde daha önce görülmemiş özellikte olmalarından dolayı Osmanlı üslubuna ait olduğu belirlenmiştir. Erken Osmanlı dönemi kadın baş örtme biçimini gösteren bu başlıklar minyatün tarihlenmesi açısından ipucu oluşturmaktadır. Def çalan kadın müzisyenin başlığı yoktur; uçları omuzlarına değen beyaz örtüsünün üzerine, ortası dilimli koyu renk kaşbastı bağlamıştır. Entarileri küçük yakalı önden açık ve bele kadar düğmelidir (Bkz. Res. 67, 1, 2, 3 no'lu detaylar).

[199]Sevgi Gürtuna, *Osmanlı Kadın Giysisi*, Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara, 1999, s. 4

Kıyafetler desenleri ve yaka şekilleriyle Osmanlı erken dönem resim üslubunu yansıtırlar. Desenlerin kaba bir işçilikle adeta çalakalem yapıldığını Dilsûzname minyatüründen de tanıyoruz.

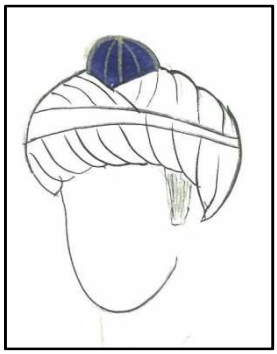




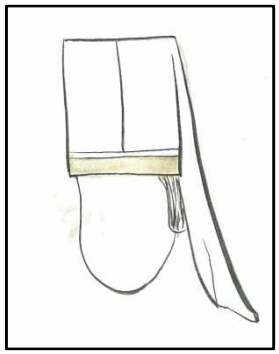
Res. 67.3no'lu Kaşbastı detay **Res. 67.**4 no'lu başlık detayı

Kadın başlıkların biçiminde Dilsûzname minyatür başlıkları ile benzerlik gösterir. Omuzlarına kadar sarkan başörtülerinin üzerlerine tepelik ve bunu tutan kaşbastı bağlanmıştır. Kaşlarına doğru inen iki dilim halindeki bu kaşbastıların formu *Dilsûzname* minyatürlerinde de görülmektedir. (Res. 67, detay 3) Çeng çalan kadın figürün, tepelik ve kaşbastı üzerine sivri uçlu külahvari bir başlık giydiği görülmektedir. (Res. 67, detay 4). Alt tarafından yatay, yukarıya doğru ise dikey iki geniş bantın bulunduğu bu başlık *Dilsüzname* minyatür örneklerine benzemektedir.

Külah şeklindeki başlıklar Fatih döneminin karekteristik özelliğini yansıtmaktadır. Filiz Çağman, sivri külah şeklindeki kadın başlıklarının Sultan II. Bayezid döneminde hazırlanan eserlerdeki minyatürlerde görülmediğini belirtir.



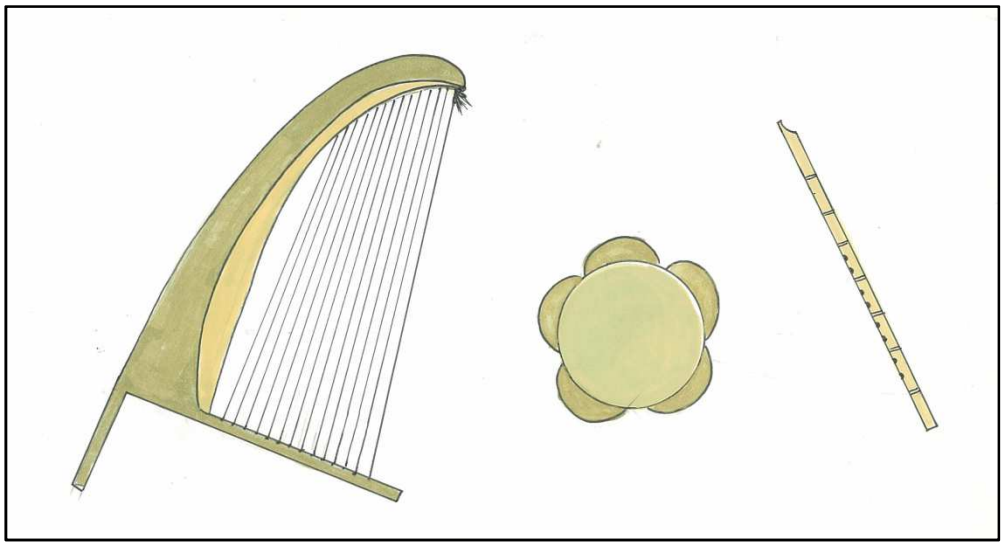




Ç. 11. Detay 10 **Ç. 11.**Detay 11 **Ç. 11**. Detay 12

Saray görevlilerinin giydiği başlıklar, dönemin Osmanlı kıyafetlerinin özelliklerini yansıtmaktadır. Kırmızı yada beyaz konik başlıklar, ortalarına kadar dik durmaları için desteklenmiş, diğer yarısı arkaya doğru bırakılmıştır.

Dilsüzname minyatürlerindeki başlıklar ile benzerlik gösteren, 10 ve11 no'lu detay da bulunan başlık modelinin*Çehar Makale* (Herat, TİEM, 1431), *AhmedîİskendernâmeA* (TSMK H. 679, 78a), *Nizâmî hamse*si(TSMK, H. 788, 385a), örnek olarak verilen yazmalardaki minyatürlerin dışında, Timurlu ve Türkmen minyatürlerinin tarzını yansıttığını görüyoruz.



Res. 67.3no'lu detay, Dönemin Çalgı aletleri

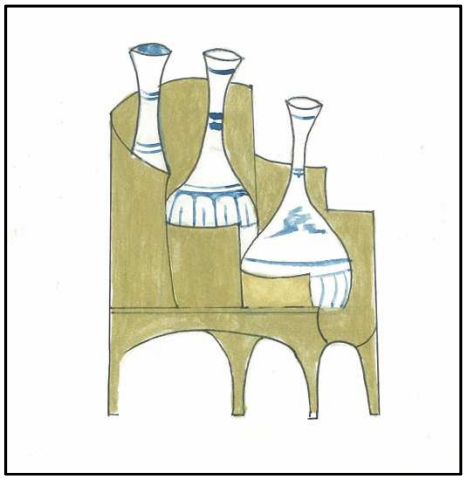
Sultan II. Murad döneminden itibaren Bursa ve Edirne sarayları, Asya'daki Timur saraylarından gelen bilim adamları, şairler, sanatçılar ve müzisyenler tarafından ziyaret ettikleri ve Türk müziği ansiklopedisinde bahsedildiği gibi 15. yüzyılda Osmanlılar'ın başkenti İstanbul Sarayı ile kültürel merkez olan Sultan Hüseyin Baykara'nın (1469-1506) Sarayını tüm sanatların koruyucusu olarak kabul etmişlerdir. Bu dönemlerde yapılan doğu minyatürlerindeki çalgı aletlerinde bir etkileşimin olduğu gözlenmektedir.

Osmanlı-Türk kültüründe özellikle kadınlarla ilişkilendirilen bir çalgı aleti olan Çeng, Osmanlı sarayı kültür yaşantısında büyük etkileri görülen Moğol ve Timur saraylarındaki uygulamalarla benzerlik gösterdiği minyatürlerde görülmektedir. Bu çalgı geleneğinin, yakın doğu'nun en eski medeniyetlerinden itibaren aktarılarak Osmanlılara kadar geldiğini, Osmanlı üslubunun oluşumu sırasında ortaya çıkan minyatürlerde görmekteyiz.

Osmanlı Devleti'nde II. Mehmed ile sanatta bir yenilik ve değişim yaşanmıştır. Enderun'da müziğe de yer verilmiştir. Enderun'da köle ve devşirme çocuklardan seçilen kız ve erkekler, sarayda hizmet için yetiştirilmiştir. Birçok dersin yanında müzik dersininde verildiği bilinmektedir. Bu sayede çalgı saray geleneği olmuştur. Çeng, Osmanlı kültüründe 18. yüzyıla değin kullanılmış olup o dönemden sonra terk edilmiştir. Arp'ın ilkel halidir.

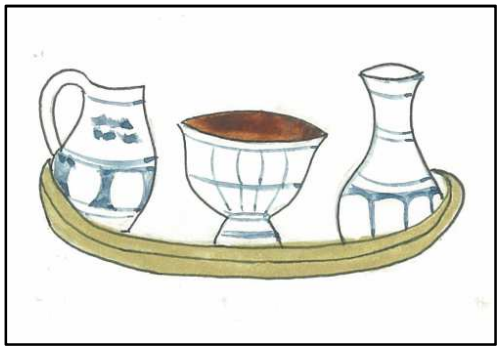
Bu çalgı aletlerine yine Dilsüzname minyatürleri ile Karakoyunlu Türkmenler döneminden günümüze gelen [TSMK, H. 753, 56b, 164a], numaradaki *Hamse-iNizâmî* nüshasında ve[TSMK, H. 1115, 133b] minyatürleri ile daha bir çok resimlerde rastlanmaktadır.

15. yüzyıldan önce Anadolu'da yayılmış olan seramik hakkında çok az bilgi mevcuttur. Dekoratif amaç için lüks keramikler muhtemelen, 14. asırda Suriyede ve İranda tanınan renksiz bir cila altında, mavi bezemeli işler çok görülmekte olup, bu motiflerin Acem–Çin üslubunda çok ince kollarla, filizlerinden ibarettir. 15. asırda Anadoluda bu çiniler zarif işlenmiş, ince parçalardan, mavi-beyaz renkte olup üzerine beyaz renkli cila çekilmiştir. Bunun üzerine açık kobalt mavisi veya mavi zemin üzerine beyaz olarak mat bir cila çekilmiştir.[200]



Res. 67.4. no'lu detay

[200]Ernst Diez, (Çev. Oktay Aslanapa) , *Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar*, İÜEF. Yayınları, Sanat Tarihi Enstitüsü: No. 1, İstanbul, s. 290.



Res. 67.5 no'lu detay

Mavi-beyaz Çin porselenleri tekniği olan seramik tekniği, güney Çin limanlarında ticaret yapan Müslüman tüccarların siparişi üzerine, büyük madeni tepsilerin taklit edilmesi ile ortaya çıktığı bildirilmektedir.

Minyatürün alt kenarında ve ortada üzerinde kapların bulunduğu bir sehpa ve sultanın önünde içinde mavi-beyaz porselen kapların bulunduğu bir sini bulunmaktadır (Bkz. Res. 67). Bu araçlar, minyatürdeki kompozisyonda bir denge sağlamıştır. Osmanlı Dönemi'nde kullanılan ilk porselen kaplar, dünyada da olduğu gibi, Çin porseleni olduğu bilinmektedir.

Çin'de porselenin, 7-8. yüzyıllarda üretilmeye başladığını kaynaklar belirtmektedir.[201] Topkapı Sarayı Müzesi Çin porselenleri kataloğunda, en eski üretim tarihine sahip olan çanak (seladon, TKS 15/235), 13. yüzyıl ve 14. yüzyıl başlarına ait olduğu, Topkapı Sarayı'ndaki en eski Çin porselenleri kaydı ise, Sultan İkinci Bayezid (1481-1512) zamanına rastlamaktadır.[202] Ama, Fatih Sultan Mehmed (1451-1481)'in 1457 yılında, Edirne'de şehzadeleri için düzenlettiği sünnet düğününde, fağfuri üsküreleriyle şerbet sunulduğu, dönemin tarihçisi Tursun Bey tarafından bildirilmektedir.[203] Bu nedenle, Osmanlı sarayında, yerel pişmiş toprak üretimler dışında Çin porselenlerinin, Fatih Sultan Mehmed döneminde kullanılmaya başlandığı kabul edilebilir.

Değerli metal ve pişmiş toprak malzemenin bir arada kullanıldığını gösteren minyatürler bulunsa da, 15. yüzyılda saray sofralarında çoğunlukla değerli metal kullanıldığını, kaynaklar ispatlamaktadır.[204]

---

[201]Ömür Tufan, "Osmanlı Sarayının Porselenleri Ve Avrupa'da İmalathaneler", *Osmanlı Sarayında Av rupa Porselenleri,* Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2005, s. 21

[202] İsmail Ünal, "Çin Porselenleri Üzerindeki Türk Tarsiatı", *Türk Sanatı Tarihi*, Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları 1, İstanbul 1963, s. 679.; Ayşe Erdoğdu, "Mavi Beyaz Hazine", Antik Dekor, sy.77, 2003, s.88.

[203]Ayşe Erdoğdu, *a.g.m*.,2000, s.63

[204]Julian Raby ve Ünsal Yücel, "Chinese Porcelain At The Ottoman Court", *Chinese Ceramics In The Topkapı Saray Museum Istanbul*- A Complete Catalogue, Published in association with The Directorate Of The Topkapı Saray Museum By Sotheby's Publications, London 1986, s. 42.

4.3.2.2. Eyüp ve Salman'ın Genç Bir Sultanın Meclisinde Bulunmaları (s. 229b – 230a, 10,8 X 6.2 cm.)

Yazı çerçevesi büyüklüğünde yapılan bu tasvir karşılıklı iki sayfa üzerine yapılmıştır. Kalabalık figürlü bir kompozisyona sahip olan bu minyatür Külliyât-ıKâtibî yazmasının iki minyatüründen birisidir.

Figürlerin resim alanına göre iri olmaları, renkteki canlılık, kompozisyon düzeni üslup farklılığını gösterir. Resimde başındaki tacı dışında geriye doğru genişleyen yakalı, önden düğmeli iç kaftanı, sadece bir tarafını giydiği içi kürklü dış kaftanıyla oturan genç sultan Osmanlı hükümdarlarının giysileri içindedir. Buraya kadar yaptığımız üslup analizinden anlaşıldığı gibi iki minyatürün farklı sanatkârlar tarafından yapılmış olduğu kanaatine varılmıştır.

Çift sayfa üzerine yapılmış olan ikinci minyatürün nakkaşı Şiraz Okulu geleneklerine bağlı, oradan gelmiş bir Türkmen sanatkârı olduğu sanılmaktadır. Kadın başlıkları göz önünde bulundurulacak olursa bu eserin Fatih Sultan Mehmed döneminde yapıldığı düşünülmektedir.[205]

Minyatürde, yerde bulunan sürahi ve diğer yiyecek kapları boşlukta duruyor izlenimi vermektedir. Bu da bize başka bir Osmanlı yazmasındaki minyatürü çağrıştırır.[206] Bu şekilde tasvir edilmiş minyatür örneğine Ahmed'nin *İskendernâmes*i Venedik nüshasında yer alan 183a, sayfasında rastlıyoruz (Bkz. Çizim 7). Aynı minyatürün renk, fırça tekniği, kompozisyon anlayışı ile yakın benzerliğinden dolayı İskendernâme deki B sanatçısının, Külliyât-ıKâtibî'deki bu minyatürde de çalışmış olduğu düşünülmektedir.

Eserin hazırlandığı yerin Edirne sarayı olması ihtimali *Dilsûzname* ile aynı yerde hazırlanmış olduğu görüşüne dayanmaktadır.[207]

Minyatürün Hikâyesi

Yazmanın Hz. Muhammed (S.A.V) ve Eyyüb ve Salman'ın anıldığı bölümünde yer alan resimlerden soldakinde bir halı üzerinde oturan iki figür Hz. Muhammed'in yakın arkadaşlarıdır. Bunlardan Eyyüb Hz. Muhammed'in Medine'ye hicretinde uzun süre evinde kaldığı sahabesidir. O'nu en iyi şekilde ağırlamış, sevgisini kazanmış ve birçok gazada kahramanlık göstermiş, Emevilerin İstanbul kuşatmasında vefat ederek, İstanbul'a gömülmüş bir sahabe olan Ebû Eyyüb el- Ensarî'dir (öl. 669).

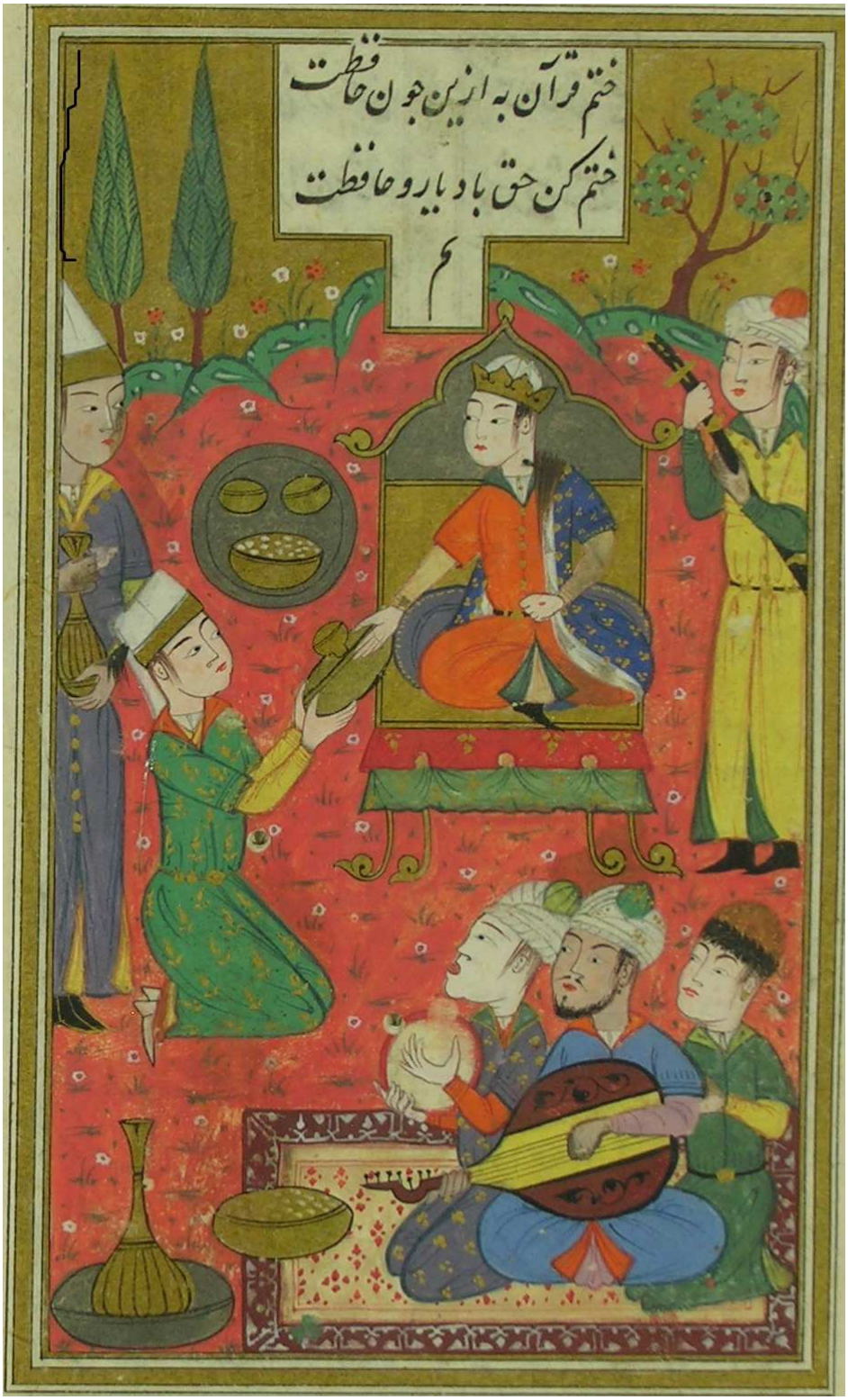
---

[205] Filiz Çağman, *a.g.m.*, s.339.
[206] Ahmedî*İskendernâmesi,* VBNM, cod. Or. 57, 183a.
[207] Filiz Çağman, *a.g.m.*, s.338. bkz.dip not 11.

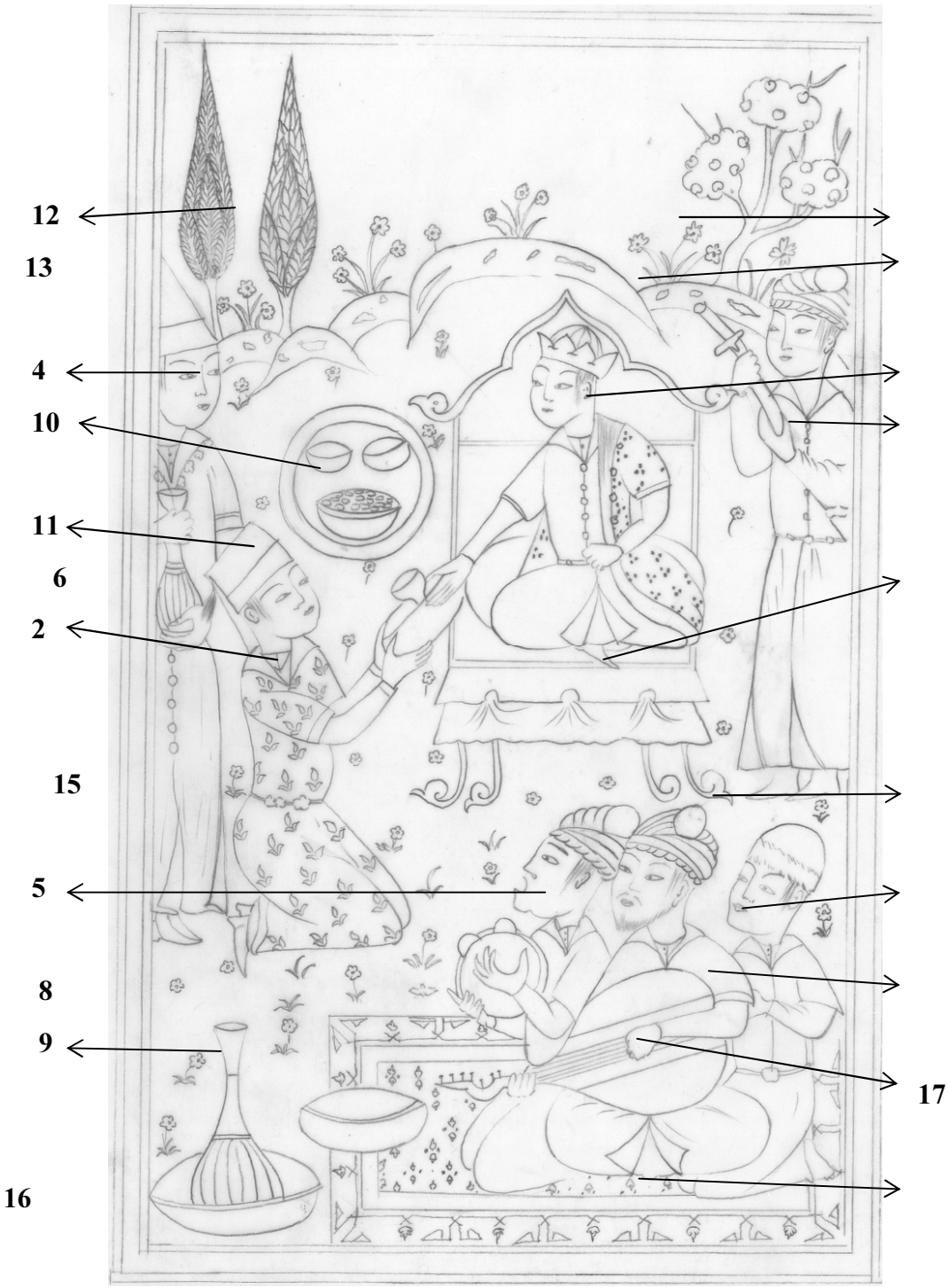
Diğeri Hicret'ten sonra peygamberin yanında yer almış, Müslümanlığı kabul eden ilk İranlılardan olması, Sufizmin kurulması ile ilişkilendirildiği içinde İranlılar arasında dini kişiliği ile yücelmiş olan Salman-ı Farisî' dir.

Medine'nin Mekkeliler tarafından kuşatılması sırasında canları ve malları ile olağan üstü kahramanlık göstermiş Arap ve acem olan bu iki sahabenin Fatih döneminde İstanbulda hazırlanan bir el yazmasında yer almaları, Sultanın karşısında diz çökerek betimlenmiş olmaları resmin Osmanlı sarayıyla bağlantılı bir mesajı olduğunu düşündürmektedir [208](Bkz. Res. 70).

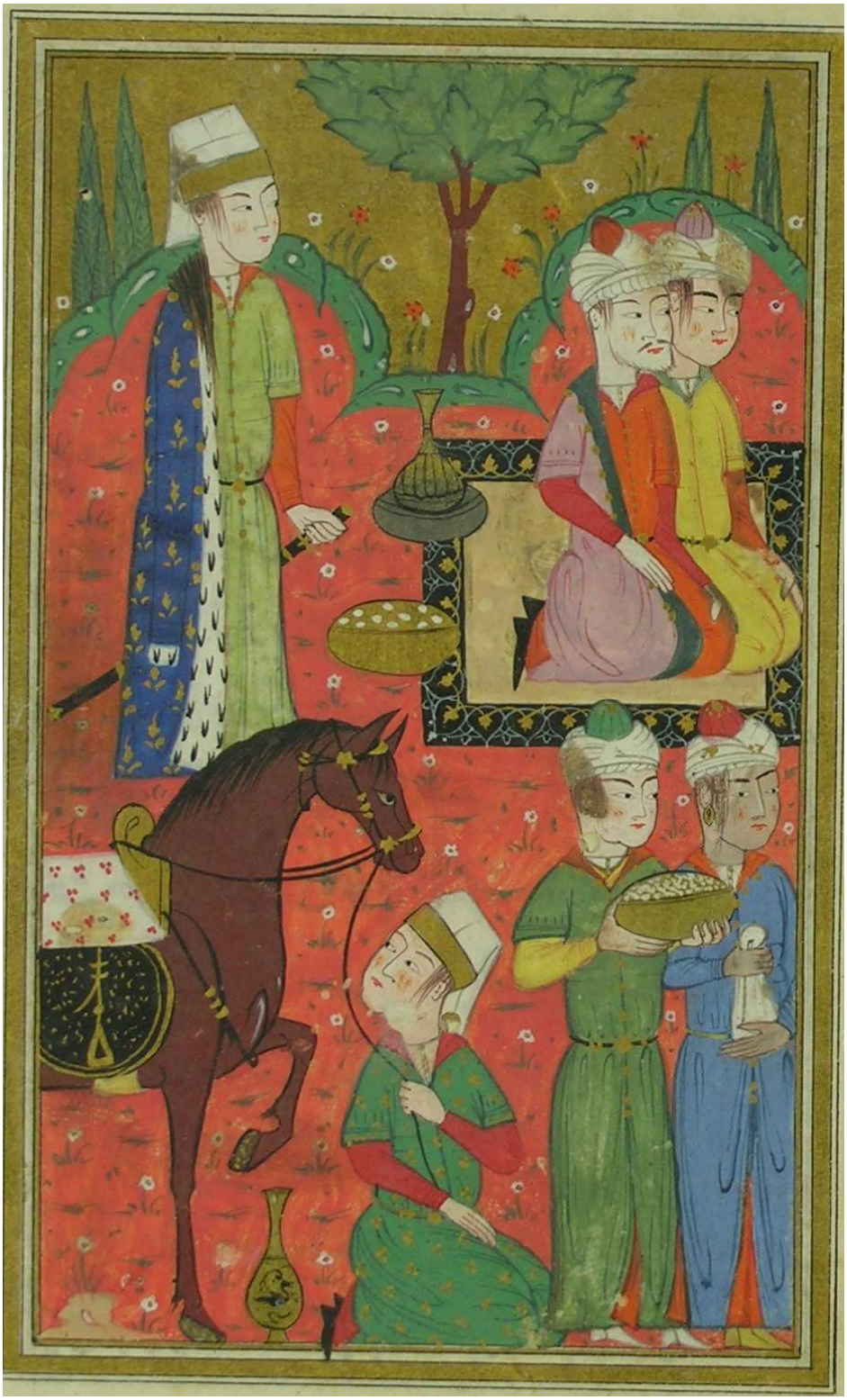
[208] Filiz Çağman ve diğerleri, *a.g.e.,* s.26.



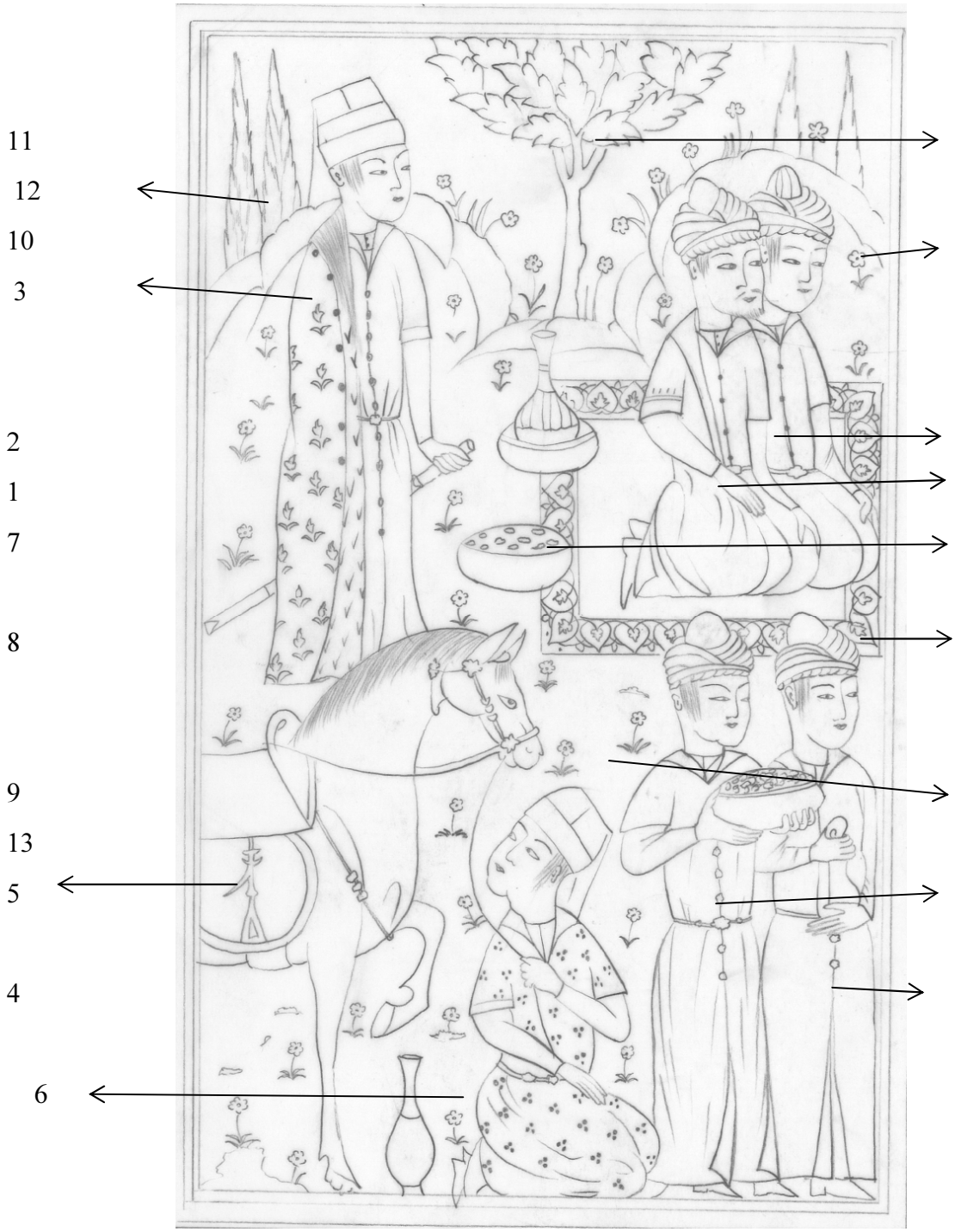
Resim 69. Eyüp ve Salman'ın genç bir Sultanın meclisinde bulunmaları, *Külliyât-ıKâtibî*, (TSMK, R. 989, s. 230a).



Çizim 12. Eyüp ve Salman'ın genç bir Sultanın meclisinde bulunmaları, *Külliyât-ı Kâtibî* (TSMK, R. 989, s. 230a).



Resim 70. Eyüp ve Salman'ın genç bir Sultanın meclisinde bulunmaları, *Külliyât-ı Kâtibî* (TSMK, R. 989, s. 229b).



Çizim 13. Eyüp ve Salman'ın genç bir Sultan'ın meclisinde bulunmaları, *Külliyât-ı Kâtibî*(TSMK, R. 989, s.229b).

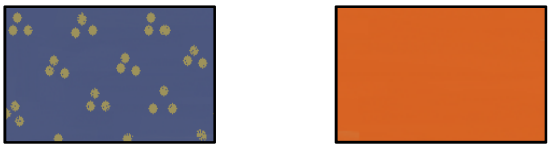
Çizim 12' deki Minyatürün Çözümlemesi

Karşılıklı iki sayfa üzerine yapılan minyatür de kalabalık figürlü kompozisyon yer alır. Eserin ilk minyatüründen farklı özellikler taşıyan bu resim figürlerin resim alanına göre iri olması, renkteki canlılık, kompozisyon düzeni ile üslup ayrılığının en belirgin özellikleri olarak dikkat çeker.

Açık alanda bir taht üzerinde oturan 1 numaradaki Sultan'ın arkasında yer alan 3 numaralı figür silahtarı olmalı. 4 numara Sultan'ın karşısında ayakta içki sürahisini elinde tutan hizmetli. 2 numara diz çökmüş vaziyette Sultan'a içki sunan saki yer almaktadır. Anadolu Selçuklu dönemi deseninin yer aldığı bir halı üzerinde oturan müzisyenler sağ yaprak figürleridir. Bu minyatür de çalışan ustanın Şiraz Okulu geleneklerine bağlı veya oradan gelmiş bir Türkmen sanatkârı olduğu öne sürülmektedir.

Bu minyatür, Ahmedî'nin İskendernâmesi'nde incelediğimiz Sultan I. Bayezîd'in Cülusu adlı minyatürle kompozisyon ve işçilik oldukça benzerlik gösterir. Figürlerin yüz şekilleri, kıyafetler ve börkler ile erken Karakoyunlu Türkmenler devrinin eserlerinden bazıları ile benzerlik gösterir.[209] Figürlerdeki benzerliğe rağmen doğa betimlemeleri doğu üslubundan farklılık arz eder. Ufuk hattı dediğimiz arka planda kalan tepelere sıralanmış serviler, tepelerin kontörlerine serpiştirilmiş çiçeklerin iriliği, Osmanlı minyatür özelliklerinin kendine has üslubunu yansıtır. Bu tarz doğa betimlemeleri Osmanlı minyatür sanatının daha sonraki dönemlerine örnek teşkil etmiştir.

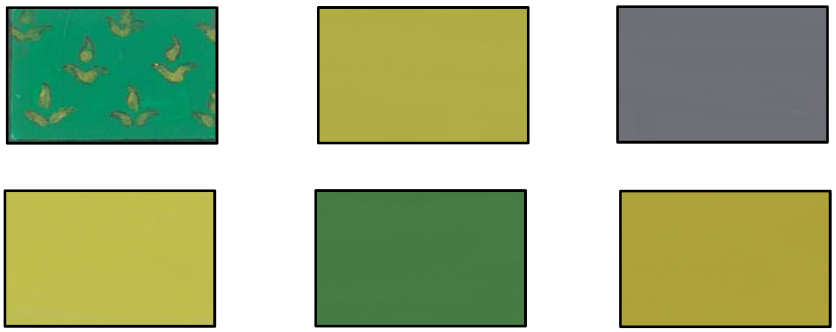
Figür kıyafetlerindeki renkleri, desenleri, başlıkları ele alacak olursak, Ahmedîİskendernâmesindekiminyatürleolanbenzerliği iyice ortaya çıkmış olacaktır.



Ç. 12.1 no'lu detay

Çizim 12, 1 no'lu detay ile gösterdiğimiz renkler genç sultanın kıyafetlerini gösterir. Osmanlı dönemin modasına uygun arkaya doğru genişleyen yaka detayı iç kıyafetine ait. Lacivert üzerinde "üç nokta" motif deseni olan kaftanın yakasının bir kısmı kürklü olarak tasvir edilmiştir. Bağdaş kurmuş vaziyette tahtta oturan genç sultan, Osmanlı hükümdarlarının kıyafeti içindedir (Ç.12. 1no'lu detay).

[209]Zeren Akalay, " TSMK. H. 753 no.lu Nizâmî Hamsesi'nin Minyatürleri" *Sanat Tarihi Yıllığı*c. V, İstanbul 1973, s. 389-409.



2 3 4

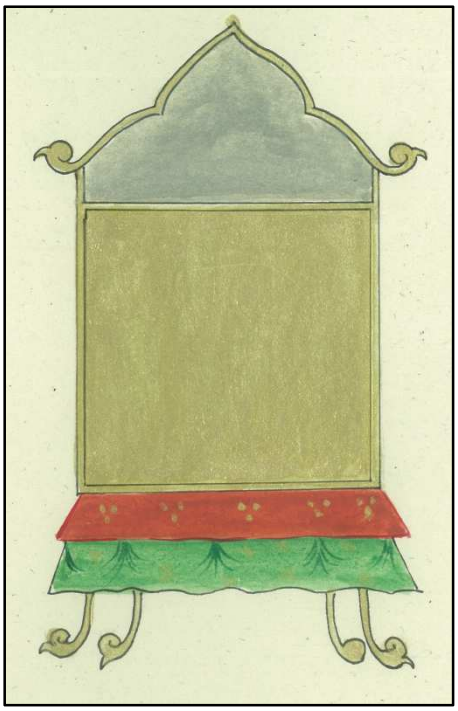
Ç.12. 2, 3, 4 no'lu figür renkleri

Çizim 12'de 2, 3, 4 ile numaralandırılan ve kıyafet renkleri yukarıda gösterilen figürlerden Sultana içki sunan saki, sultanın ardında duran muhafız ile elinde sürahi tutan hizmetli, alttaki müzisyenlerin tasvir edilen mekâna göre iri olduğu dikkat çekmektedir. Bu kompozisyonun Ahmedî'nin İskendernâmesinin Venedik nüshasındaki bazı minyatürlerle benzerliğinden dolayı bu minyatürlü yazmanın Edirne nakkaşhanesi ürünü olduğunu kanıtlar niteliktedir.



Ç. 12'den yaka detayı

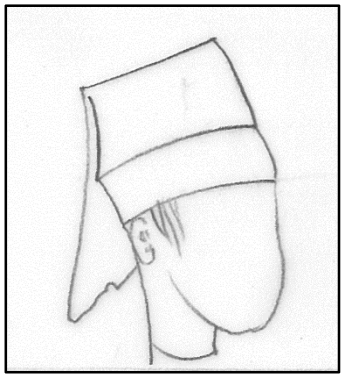
Minyatürdeki bütün figürlerin kıyafet yakalarının tasviri, Osmanlı dönemin kıyafet modasına uygundur. Kıyafet yakalarının özelliği, Fatih dönemi minyatür üslubunun bir simgesi durumundadır.



Ç. 12.6 no'lu taht detayı

Çizim 12 de 6 numara ile gösterilen taht, İran minyatürlerinde gördüğümüz kabul sahnelerinin ikonografik modelini izler. Bu dönemin tahtları hakkında bilgiyi dönemin minyatürlerinde görmekteyiz. Minyatürdeki taht, bağdaş kurup oturmaya elverişli genişlikte, arkalıklı bir sedir tipindedir. Tahtın arkalığı üç dilimli yarım bir şemseyi anımsatır formda olup, iki yanda kıvrık bir süsleme görülür. Bu arkalığı kıvrık süslemeli tahtların benzerlerine Moğol minyatürlerinde rastlanmaktadır.

Ancak yanları kapalı formda olan taht Çin kökenli olup, İslâm dünyasına buradan geçmiş olabileceği düşünülmektedir.



Ç. 12.11 no'lu Börk detayı

Çizim 12,detay 11 numara ile gösterilen ak börklerle, görevliler arasında yeniçeri figürünün belirlenmesi ve geleneksel modelin Osmanlı geleneklerine uygulanışını yansıtır.

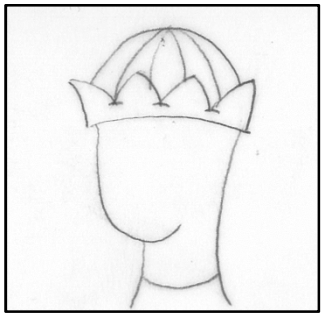
Bir den fazla çeşidi olan ve İslâm öncesi devirler ile ilk İslâm devrinde farklı tarzlarda kullanılan başlıklar börk olarak adlandırılmıştır. Çözümlemesi yapılan minyatürlerde yer alan yeniçeri börkünün tarihine kısaca değinilecek olursa,Türklerde erkek başlığı, eskiden hayvan postu ve işlenmiş deriden, sonraları ise keçe ve çuhadan yapılmıştr. Börk, İran ve Anadolu'da yaşayan Türkmen boylarında, Selçuklu ve Osmanlı ordularında kullanılmıştır. Osman Beyin kırmızı çuhadan bir börk giydiği kaynaklarda yazılıdır.

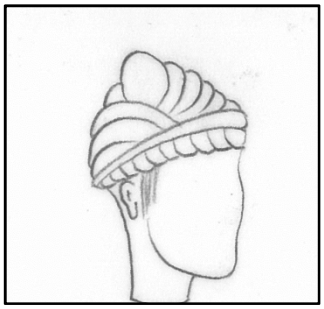
Bursa 'nın fethinden sonra ve İznik'in fethinden önce Vezir Alaeddin Paşa ile Bursa Kadısı Çandarlı Kara Halil'in (öl.1387) istekleri doğrultusunda, savaşa hazır askerlerin halktan ayrılması amacı ile yapılmıştı.Yeniçerilerin, başlarına giydikleri bu börk beyaz keçeden yapılırdı. Bunun arkasında ise yatırtma denilen ve omuza kadar inen bir parça yer almaktaydı. Yeniçeriler börklerini eğri, subaylar ise düz giymişlerdir. Yıldırım Bayezid devrinde ise ilk defa olmak üzere ordu mensuplarına da giydirilmiş ve bu tarihten sonra yeniçeri ocağının resmi başlığı olmuştur.[210]

Börkün, 8. yüzyıla tarihlenen Türkistan'daki bir kaya resmine göre eski bir oğuz börkünün ihya edilmiş şekli olması kuvvetle muhtemeldir.[211]Murad Hüdavendigar zamanında solaklara ve yeniçeri bölükbaşılarına giydirilmiştir. Fatih Sultan Mehmed devrine kadar padişahlar, kumandanlar, savaş sırasında da yayabaşıların kullandığı börkler, rütbelere göre değişiklik gösterdiği kaynaklarda bildirilmektedir.

Fatih zamanında da bu börkler kullanılmakla birlikte, padişahın ve mertebe sahiplerinin giydikleri la'l denilen börkler sırmayla işlenmiş olarak giyilmeye başlanmıştır.[212] Yeniçeriler, börkü eğri; orta, bölük kumandanları ile atlı sekbanlar ise doğru giyerlerdi.Yeniçeri börkleri yatırtmalı olduğu halde, yayabaşı börklerinde yatırtma yoktur. Yayabaşı börkleri dört beş parmak sırmalı olduğu bilinmektedir.[213]

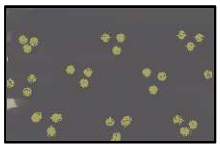
[210]www.ottomans.org
[211]Emel Esin, a.g.e., s. 328, A History of Pre-İslâmic and Early İslâmic Turkish Culture, Iv. XLVI/B
[212]Emel Esin, "Börk" mad.,*İslâm Ansiklopedileri*, TDV. Yayınları, c. 6, s. 328.
[213]www. http://bork.nedir.com/





Ç. 12. Detay1**Ç. 12.** Detay 3

Başlıkların yukarıda Dilsûznâme minyatürlerinde değindiğimiz üslup özellikleri ile İran minyatürlerinde rastladığımız tarzı yansıtmasının yanında Osmanlı üslubunuda hissettirdiği görülür.





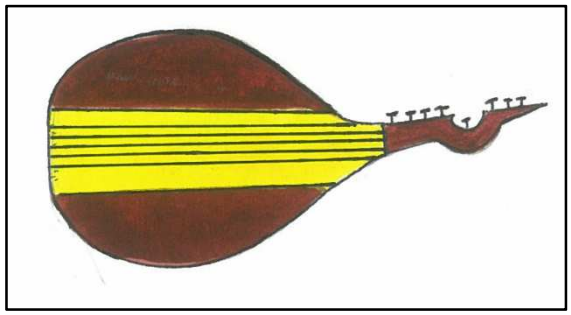


5 7 8

Ç. 12. 5, 7, 8 numaralı figür kıyafet renkleri

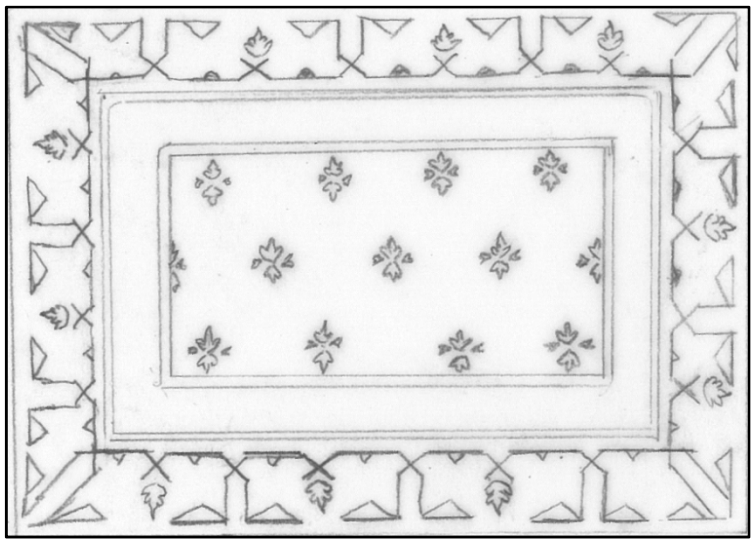
Müzisyenlerin de diğer figürler gibi donuk bir ifade taşıdıkları görülür. Kullandıkları müzik aletleri İskendernâmedeki Sultan I. Bayezîd'in Cülusu 241a. Sayfasındaki çalgı aleti ile aynı özelliktedir. Bu çalgılar dönemin müzik aletlerini gösterir. (Ç.12, 17 no'lu detay).

Osmanlılar döneminde sarayın musiki yaşamı içinde yer alan ve birçok minyatürde ud, def, ney, çeng gibi müzik aletlerini çalan hem kadın, hem erkek sazende figürlere rastlanmaktadır. Osmanlı musikisinde saray müzisyenlerinin, bahçe eğlencelerinde, gerek yurt içinden, gerekse yurtdışından gelen misafirler ile elçi ağırlamada, sünnet ve düğün şölenlerinde maaşla çalıştıkları bilinmektedir.



Ç. 12.17 no'lu Çalgı.

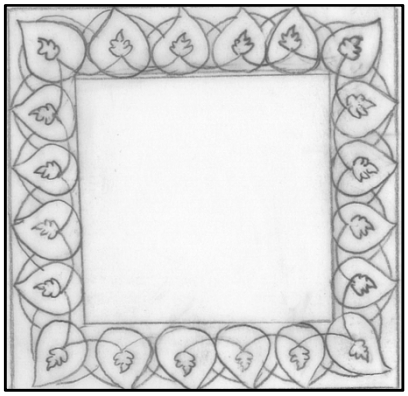
Osmanlı'nın fikir ve sanat hayatında ne kadar ileri düşüncelere sahip olduğu, sanatçılara değer vermesi, hat, müzik, şiir gibi konularda sanatkârlardan eğitim alan padişahların varlığı ile kanıtlanmaktadır.



Ç. 12. Detay 16

Minyatürde müzisyenlerin üzerinde oturduğu halı, Ahmedî'nin İskendernâmesinde çözümlemesini yaptığımız minyatürlerde görülen halı motifi, Holbein halılarının bir benzeri olduğu görülmektedir. Timurlu ve Türkmen minyatürlerinin birçoğunda aynı üsluptaki Anadolu Selçuklu halılarına benzer özellikler taşıyan dönemin gözde halıları olan Holbein tipi halılara rastlanmaktadır.[214]

[214] Selman Kardeşlik, "Doğu Minyatürlerinde Tasvir Edilen Selçuklu Halıları", *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, İstanbul 2012, S. 4, s. 58-59-60.



Ç. 13.8 no'lu halı detayı

Çizim 13'deki Minyatürün Çözümlemesi

Eyüp ile Salman'ın genç sultanın karşısında diz çökmüş vaziyette oturmalarını konu alan minyatür de kıyafet renkleri yazmanın ilk minyatüründeki renklerden oldukça göz alıcıdır (Çizim 1, 2). Turuncu, kırmızı, mavi, lacivert ve yeşil renklerin kullanıldığı tasvirde zemin kırmızı üzerinde küçük beyaz çiçeklerle betimlenmiştir. Ufuk hattında kalın, kopuk çizgilerle atılmış kontörler ile Ahmedî'nin İskendernâmesinde Venedik nüshasındaki 183a. ve 232b. sayfa minyatürü ile oldukça benzerlik göstermektedir. Doğa betimlemelerindeki üslup,adı geçen minyatürler ile aynı elden çıkmış gibidir.



Ç. 13.10 no'lu doğa detayı

Çizim 13 daki doğa betimlemesinden 10 numara ile gösterilen ufuk hattı üzerindeki çiçek demetleri, ince tarzda yapılmış serviler ve tabiat ögeleri ile doğu minyatürlerinden farklılık gösterir. İran minyatürlerinde görülen yoğun çiçek tasvirleri Osmanlı minyatürlerinde yoktur ve yoğunluk anlatılmak istenen konudadır. Osmanlı minyatür sanatının gelişim evresinde sık sık karşımıza çıkan serviler Osmanlı resim üslubunun önemli bir simgesidir (Çizim 13,12 no'lu detay).

Servi uzun ömürlü, yeşilliğini daima koruyan, dayanıklı, sert kokulu bir ağaçtır. Devamlı yeşil kalma, dayanıklılık, uzun ömürlülük, güzel şekil ve boyluluk gibi nitelikler, serviyi bir hayat ve güzellik ve ebedilik sembolü haline getirmiştir. Bakımının kolaylığı, temizliği, havayı tâdil eden güzel kokusu, kesif dalları vasıtasıyla rüzgârlara ve dış tesirlere karşı koruyuculuk gibi nitelikler ise servinin bir kabristan ağacı olarak kullanılmasına yol açmıştır. Servi aynı zamanda düzgün boyu ile doğruluğun ve güzel şekli ile de edebiyat ve sanatın bir ilham kaynağı olmuştur.

Osmanlının servi ağacına neden çok önem verdiğinin sebebi servinin bu özelliklerinden kaynaklanıyor olmalı.

Evliya Çelebi, Fatih Sultan Mehmet zamanında, 1458-1467 yıllarında saray dâhilinde inşa edilen çeşitli eserler etrafına yirmi bin servi ve diğer ağaçlardan dikildiğinden bahsetmektedir.[215]



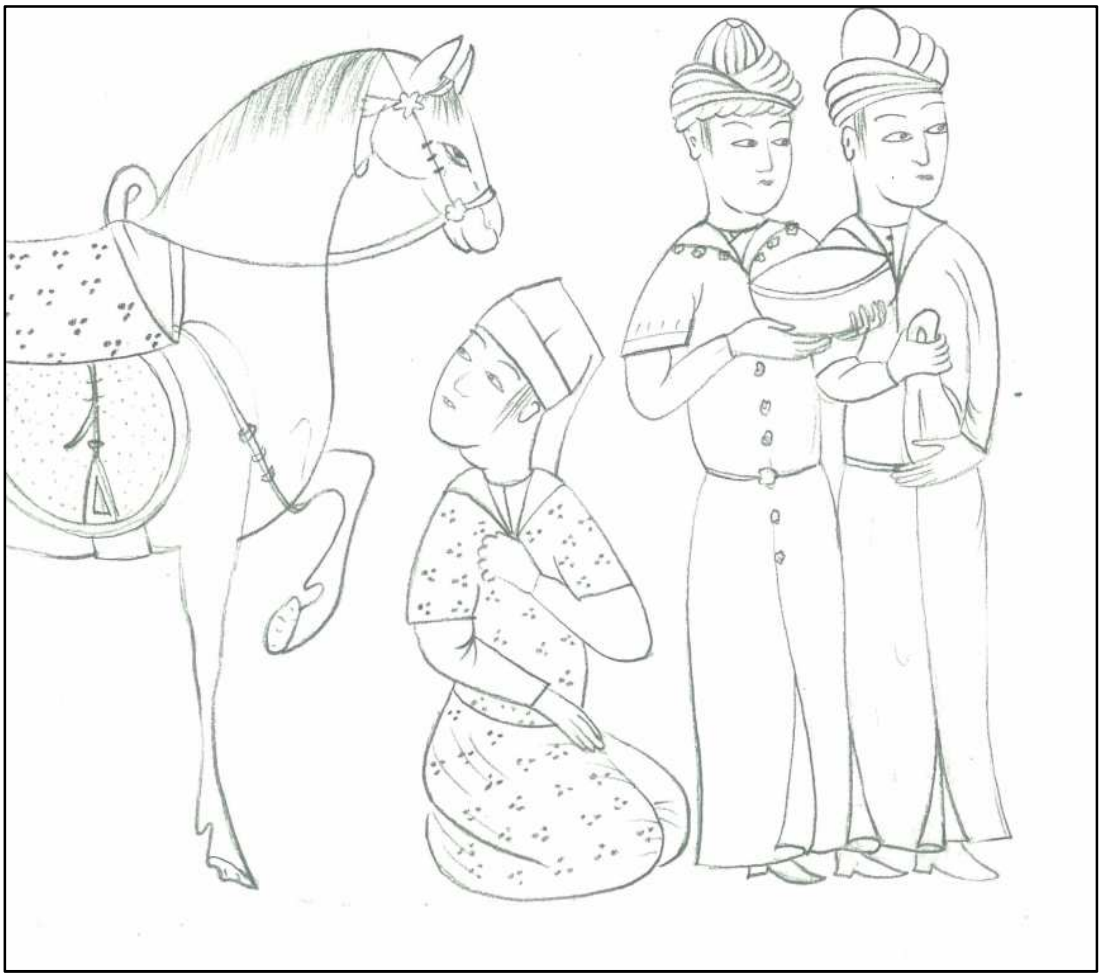


Ç. 13. 12no'lu servi detayı**Ç. 13.**10 no'lu ağaç detayı

Servi ağacı, mezar taşlarının yanı sıra Türk Sanatında birçok alanda sevilerek kullanılmıştır. Minyatürlerde, resim, seramik, çini, alçı, ahşap, taş, çeşme ve mimarilerde de karşımıza çıkan süsleme unsurlarıdır.[216]

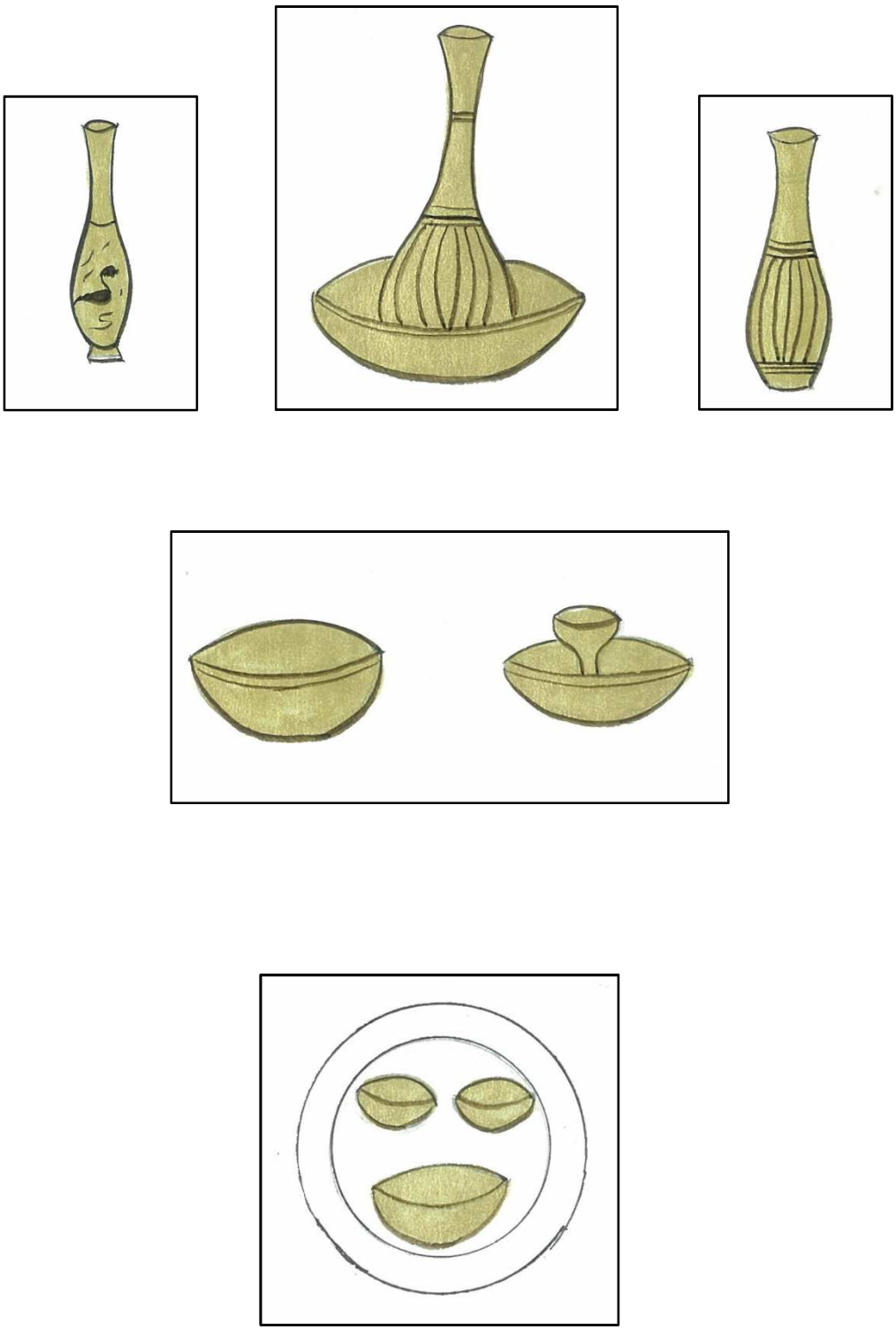
[215]Orhan Şaik Gökyay, *Evliya Çelebi seyahatnamesi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2006, s. 115
[216] Muin Memduh Tayanç, *Türk Süslemelerinde Servi Ağacı*, İstanbul Belediyesi Yayınları, İstanbul 1962, s. 4.

Ön plandaki at ve önünde diz çökmüş olan seyis ile bu sahne, İran minyatürlerinde sıklıkla görülen kabul sahnelerinin ikonografik özelliklerini izler.[217]At figürü koşum takımları ile beraber çizilmiştir. Tek ayağını havaya kaldırmış olması bu figürde kalıp izlerini hissettirmektedir. Minyatürde görülen at'ın tek ayağı hareket halinde çizilmiş örnekler [TSMK, H.1506, 378b; H.679, 365b, R. 862, 21b]' deki minyatürlerde görülmektedir.



Ç. 14. Sultan'ın atı ve seyis

[217] Filiz Çağman, *a.g.m.,* s.338 [TSMK, H.753 no.lu kayıtlı bulunan Karakoyunlu Türkmenlerden gü nümüze gelen *Hamse-iNizâmî* nüshasındaki minyatürlerde benzerleri görülmektedir].



Ç.12-13 deki Mutfak araçları

Çizim 12 ve 13 daki mutfak araçları metal yivli sürahiler ile metal kaplar 15. yüzyılın en çok kullanılan araç ve gereç olduğu minyatürlerde görülmektedir.

Eski çağlardan beri kullanılan altın, gümüş, demir, bakır, kurşun, kalay, nikel gibi madenlerden yapılmış metal kapların işleme yönteminin, biçim ve bezeme üsluplarının izlerini erken İslâm örneklerinden sonra Selçuklu, Timurlu, Memluk, Osmanlı, Safavi dönemlerinde özgün eserler yapılmıştır. Osmanlı maden sanatının ilk devri olan 15. yüzyıllara ait parçalar günümüze çok az gelmiştir.

Minyatürlerde kullanılan metal kapların dönemin kullanılan kaplarından olduğu düşünülmektedir.

Çizim 12 de tahtın yanında tepsi içinde bulunan kaplar ile çizim 13'de Eyüp ile Salman figürlerinin ardında bulunan sürahi ve tabak, sanki boşlukta duruyormuş gibi bir izlenim vermektedir. Buna benzer örnekAhmedî'nin *İskendernâme*si Venedik nüshasında 183a. minyatüründe de görülmektedir.[218]

Minyatürler üzerinden yapılan üslup analizleri sonucunda,*Külliyât-ı Katîbi* minyatürlerinde iki nakkaşın çalıştığı kanaatine varılmıştır. Bunlardan Sultanın eğlenmesi adlı minyatür ile *Dilsûzname* minyatürlerinde çalışan nakkaşın aynı şahıs olabileceği, diğer çift sayfa üzerinde yapılmış olan minyatürün nakkaşının Şiraz okulu geleneklerine bağlı, belki de oradan gelmiş bir Türkmen nakkaşı olduğu görüşü hâkimdir. Belirtilen özellikler ve kadın başlıkları göz önünde bulundurulursa bu eserin Fatih döneminde yapılmış olduğunu kabul etmek gerekmektedir.[219]

4.4. CERRAHİYETÜ'L HANİYYE

4.4.1. Yazmanın Tanımı

[218]Bkz. Çizim 7, Detay 9, 10.
[219] Filiz Çağman*, a.g.m.*,s.339

Fatih döneminden günümüze kalan minyatürlü yazma eserlerden birisi de Fatih devri ünlü hekim ve cerrahlarından Sabuncuoğlu Şerafettin (Şerafeddin bin Ali bin Elhac İlyas) tarafından derlenerek Amasya'da hazırlanmış olan *Kitab-ı Cerrahiye-i el Hakaniyye'dir.* Şerafeddin Sabuncuoğlu'nun, tebabet'te hocası Hekim Burhanettin Ahmet, Hekim Ahmet'in hocası ise Hekim Harizmli Lokman'dır.[220]

Ancak Sabuncuoğlu'nun bir okul tahsilinin olup olmadığı, eğitimini usta-çırak geleneğine göre alıp almadığı konusunda bir kayıt bulunmamakla birlikte, medrese tahsilinin olmadığı, eğitimini usta-çırak geleneğine göre aldığı yönünde görüşler vardır.[221]

Amasya'da doğmuştur. 17 yaşında iken başladığı tabibliği, Amasya Darüşşifası' nda Burhaneddin Ahmed'in yanında yetişmiş ve icazet almıştır. 14 yıl aynı Darüşşifa' da hekimlik yapmıştır. Hekimliğinin yanında cerrahi alanında çalışmalar yapmış, Anadolu'da dönemin en ünlü hekimi olmuştur. Hekimliğinin yanında ilmi araştırmalar da da kendini kanıtlamış olduğu üç önemli eser yazmıştır.

İslâm dünyasının ünlü hekim ve cerrahlarından Ebu'l Kasım Zahravi'nin yazdığı tıb eserinin son üç makalesi cerrahiye aittir. Bu makaleler Sharaf al-Din İbn Ebi'l Haji İlias tarafından Türkçeye çevrilmiş, Sabuncuoğlu bu son üç makaleye kendiside üç konu ekleyerek cerrahiye'ye ait bu kitabını hazırlamış ve 1465'de Fatih Sultan Mehmed'e İthaf etmiştir. Sabuncuoğlu kitaba ameliyat veya cerrahi müdahale tekniğini gösteren resimler eklemiştir. Bu gün Paris Bibliotheque Nationale'de (PBN. Turc. 693) bulunan orijinal nüshasından başka bu eserin bilinen iki nüshası vardır. Bu nüshalar İstanbul'da Fatih Millet Kütüphane'sinde (FMK, Ali Emiri 79) ve İstanbul Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Enstitüsü Kütüphanelerindedir.

Paris nüshası minyatürleri ile Millet Kütüphanesindeki Ali Emiri nüshasının minyatürleri aynı tarihlerde (873 H/1468 M), benzer karakterli olarak Amasya'da hazırlanmıştır. Paris nüshasının son sayfadaki kolofonda yazarın künyesi ve Sultan II. Bayezıd'ın tuğralı mührü vardır. Bu da yazmanın saray kütüphanesinden hatta Fatih'in özel kitaplığından çıktığının delilidir. Babasının vefatından sonra II. Bayezid onun bütün kitaplarını kendi mührü ile mühürletmiştir.[222]

Paris nüshasında 140 adet, Paris nüshasına göre daha geç kopya edilmiş olan Ali Emiri nüshasında 57 adet minyatür bulunmaktadır. Her iki yazmanında Fatih Sultan Mehmed'e armağan edildiği düşünülmektedir.

Cerrahiyyetü'l-Haniyye, Türk İslâm dünyasında cerrahi teknikleri açıklamak amacıyla resmin kullanıldığı ilk eserdir. Minyatürler estetik açıdan oldukça kaba bir işçiliğe sa-

[220] Süheyl Ünver, " İstanbul'un zaptından sonra Türklerde Tıbbi Tekâmül'e Bir Bakış" *Vakıflar dergisi,* 1938, C.I, s.72.
[221]Vecihi Kılıçoğlu, *Cerrahiyye-i ilhaniyye*, TTK yay. Ankara 1956, s. 3.
[222]N. Şehsuvaroğlu- G. Güreşsever; " Bilim ve Sanat Tarihi Bakımından Sabuncuoğlu Cerrahiyyesi", *Kültür ve Sanat Dergisi*, Kültür Bakanlığı yayınları, İstanbul, Haziran 1976, s.4.

hiptirler ve taşra üslubunu sunarlar. Bu minyatürlerin en önemli özelliği çeşitli cerrahi müdahaleleri çizgisel bir üslupla anlatıyor olmasıdır. Yazar, metninin başında kitabı hazırlamasının nedenlerini anlatırken, Anadolulu hekimlerin genellikle Türkçeden başka bir dil bilmediklerini, onlara yardımcı olmak üzere bu resimli eseri hazırladığını belirtmiştir.[223]

Her iki nushanın figürlerin konumlandığı bir mekân yoktur. Bazı minyatürlerde geri planda ağaç ve bitki motifleri bulunur. Hekim olarak tasvir edilen figür genellikle sarıklı ve sakallıdır. Oturur pozisyonda yapılan hekim güvenli ve deneyimli izlenimi verir. Kitabın bu iki kopyasının resimleri, 15. yüzyıl Osmanlı kültüründe farklı tasvir türlerinin varlığına işaret eder.

Asıl amaçları resim olarak tasarlanmalarından önde gelse de tasvirlerde yer alan ve çağdaş bazı mimari anıtların duvarlarından, günümüze ulaşmış resimlerle büyük benzerlik taşıyan vazolara yerleştirilmiş iri çiçek demetleri ve servilerden oluşan ağaçlar, çizimlerdeki figürleri bir mekân içinde var ederek çizimlere resim tadı kazandırır ve dönemin görsel kültürünü örnekler.[224]

İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emirî Nüshası, Paris nüshasına nazaran daha geç kopya edilmiş bir nüshadır. Her sahifede 17 satır vardır. Paris nüshasına göre noksan olan bu nüsha, Tıp tarihi Enstitüsünde yer alan diğer nüsha ile eksikleri giderilerek tamamlanabilir. Basit bir cilt içinde olan yazmanın minyatürleri Paris nüshasındaki gibi basit bir üslupla tasvir edilmiştir.

İstanbul Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Enstitüsüne bağlı Türk Tarihi Müzesi'nde teşhir edilmekte olan bu nüsha, orijinal nüshadan açık ve hareketli bir nesih yazısı ile daha geç yüzyıllarda istinsah edilmiş olup, orijinal nüshanın dili aynen muhafaza edilmiştir. [225]

4.4.1. Paris Nüshası Minyatürlerin Üslup özellikleri [PBN, Suppl. Turc.693]

Paris nüshası orijinal olup minyatürleri millet kütüphanesindeki Alî Emiri nüshasıyla aynı tarihlerde ve benzer karakterlerde yapılmıştır. Paris nüshasının minyatürleri üslup bakımından önemli olmamakla beraber, minyatür sayısı en fazla olan nüshadır. Minyatürleri taşra karakterinde olup, sanatsal açıdan basit çizimlerden öteye gitmeyen, sadece cerrahi tedavi yöntemlerini anlatmaya çalışmak için çizilmiştir.

Paris nüshası minyatürleri basit bir şekilde olup aynı nakkaş elinden çıkmış ve metini şematik olarak görselleştirmek amacı ile yapılmış bu minyatürlerde mekân fikri belirmez. Figürler adeta bir çizgi üzerine yerleştirilmiş olup, bitkisel dekorlar, dekoratif ola-

[223]İlter Uzel*, Cerrahiyyetü'l Haniyye I, II*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992,c.I, s.128.
[224] Serpil Bağcı ve diğerleri, *a.g.e.,*s. 24.
[225]Bu nüsha Tıp Tarihi Müzesi'ne Gn. Prof. Besim Ömer (Akalın) Kitaplığından intikal etmiştir. Bu nusha İstanbu Tıp Tarihi Enstitüsü nushası ile tanınmaktadır.

rak bir vazo içinde veya dal halinde kompozisyonun sağında veya solunda betimlenmiştir(Bkz. Res. 71). Bazı minyatürlerde ise stilize servi ve hurma ağacı motifleri yer alır.

Hekim figürleri genel olarak oturur vaziyette, hasta figürleri çeşitli durumlarda ve orantısız bir şekilde çizilmiştir.[226]



Resim 71. Ayak çıkığının tedavisi, *Cerrahiyetü'l-Haniyye* (MKAE, 79).

4.4.2. Ali Emiri Nüshası Minyatürlerin Üslup Özellikleri [MKAE, 79]

Ali Emirî nüshası çok çeşitli tedavi ve cerrahi müdahale şekillerini anlatan minyatürlere sahiptir. Üslup olarak taşra karakterini yansıtan, sanatsal olarak çok önemli olmayan Paris nüshası minyatürleri ile benzerlik gösterir. Ali Emiri nüshası, Paris nüshasına göre daha geç kopye edilmiştir.

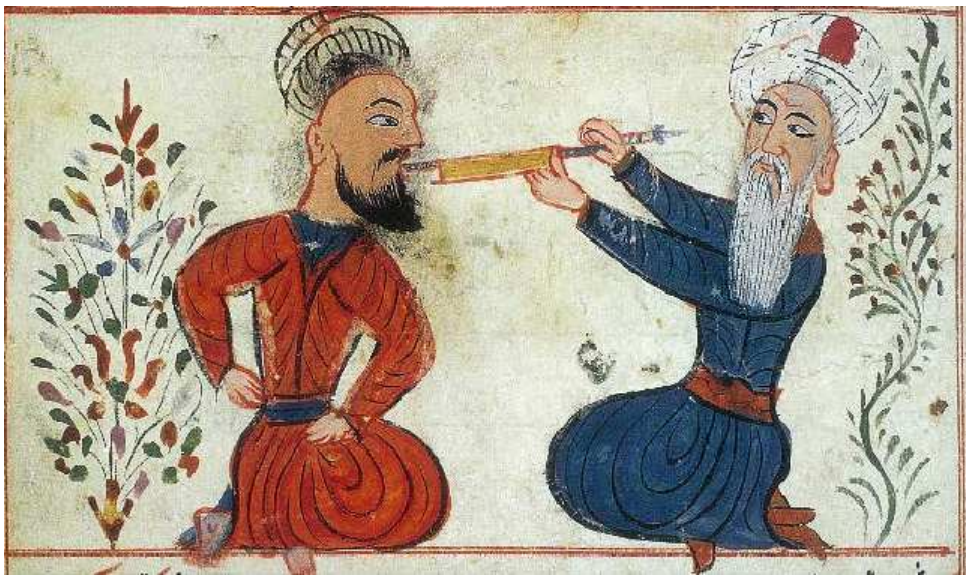
Üç bölümden oluşan bu nüsha daki minyatürlerde, yapılan cerrahi işlemler taassub göstermeden tasvir edilmiştir. Her bölümde yapılan cerrahi müdahaleler aletleri ile birlikte gösterilmesi, bundan 500 yıl öncesi için oldukça önemli bir bilimsel gelişmedir. Paris nüshası minyatürleri ile aynı özellikleri taşıyan Ali Emirî nüshasındaki çiçekler dekoratif olarak ya bir vazo içerisinde ya da demet halinde betimlenmiştir. (Bkz.çizim 14, detay 4,5)



[226] N. Şeh
1976, s. 4
ıul



Resim 72. Cüzzamın dağlanması, *Cerrahiyetü'l-Haniyye* (MKAE, 79).



Resim 73. Diş etlerinin dağlanması**,** *Cerrahiyetü'l-Haniyye* (MKAE, 79).



Resim 74. Omuz kemiği çıkığının sağaltılması, *Cerrahiyetü'l-Haniyye*, (MKAE,79)



Çizim 14. Kanser için yapılan dağlama, (MKAE, 79)

1 numarada ki figür hekimi temsil etmekte, 2 numara ise tedavi edilen hasta, 3 numarada kaba bir fırça ile yapılmış elbise kıvrımları, 4 ve 5 numaralarda dekoratif amaçla çizilen çiçek demetleri. Bu çiçek betimlemelerinin Ali Emiri ve Paris nüshalarındaki birçok minyatürde kullanıldığı görülür.

5. FATİH DÖNEMİ PORTRECİLİĞİ

Osmanlı minyatür sanatında portrecilik, 15. yüzyılın sonlarından başlayarak yaklaşık dört yüz yıl boyunca sürdürülmüş bir gelenektir. Bu geleneğin başlamasında doğu ve batıda portreciliğin gelişimindeki etkilerin olduğu söylenebilir. Sonraki dönemlerde Osmanlı padişah portreleri, el yazması eserlerde ya da bağımsız çalışmalar olarak, padişahları saltanat simgeleri ile ülke dışında tanıtmak amacıyla kullanılmıştır.[227]

II. Mehmed'in saltanat yılları Osmanlı Portreciliğinin başladığı bir dönemdir. Bu dönemde resmi tarih yazımına başlanmış el yazmaları, Osmanlı'nın geçmiş dönemleri, devlet yapılanması ve sosyal yaşamı hakkında günümüze ışık tutan belgeler olmuştur. Yazmalarda çalışan nakkaşlar, olayları en doğru bir şekilde nakşetmeye özen göstererek, minyatürlerde kullandıkları sultan figürünü,fizyolojik olarak gerçeğine uygun çizmeye çalışarak bir nevi tarih yazmacılığı ile padişah portreciliği başlatmışlardır.

Henüz yirmi bir yaşında iken kendisinden önce gelen İslâm ordularının fethedemediği Bizans'ın başkenti Constantinapolis'i feth etmesi, Fatih'i hem Hıristiyan, hem de İslâm memleketlerinde büyük bir şöhrete kavuşturmuştur.[228]

Fatih'in Batı kültürüne olan ilgisinin, Büyük Roma imparatorluğu gibi dünya hâkimi bir devlet kurmak isteğine bağlı olduğu düşünülmektedir. Avrupa ile olan ilişkisi ise sadece siyasal alanda değil, kültürel alanda da devam etmiştir. Batı ile kültür alışverişine giren ilk padişah Fatih Sultan Mehmed'dir.

Kendisini dünyaya tanıtarak ölümsüzleştirmek amacıyla, Antik dönem hükümdarları ve kendi dönemindeki Avrupalı krallar gibi, üzerinde portresinin bulunduğu sikkeler, madalyalar, tablolar yaptırmak üzere, sanat dünyasında oldukça ileri bir düzeyde olan İtalya'dan birçok sanatçıyı ülkesine davet ettiği bilinmektedir.[229]

Sultan II. Mehmed'in Avrupalı ressamları sarayına davet ettiğini ve bu sanatçılara portre ve madalyonlarını yaptırmış olduğunu biliyoruz.İstanbul Sarayburnu'nda yaptırdığı yeni sarayına yerleştikten sonra kendi portre ve madalyonlarını yaptırmak amacıyla, davet ettiği batılı sanatçılar, Gentile Bellini, Mastori Pavli, Veronalı Matteo de Pasti ve Costanzo de Ferrara'dır.

---

[227]Gülru Necipoğlu, "Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırtır malı Bir Bakış", *Padişahın Portresi–Tevasir-i Al-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s.29

[228]Julian Raby"Öncü Girişimler (1450-1550): Oyun Başlıyor" *Padişahın Portresi- Tevasiri Âli Osman,* Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 64.

[229]Günsel Renda, "Osmanlılarda Padişah Portreciliği" madd. , *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1980, c. IX, s. 415.

Kaynaklara göre 1477-1478 tarihleri arasında İstanbul'a Napolili Ferdinand tarafından gönderilen Costanzo de Ferrara, kaldığı süre boyunca üzerinde Fatih'in portresi bulunan yüzden fazla madalyasını yaptığı söylenmektedir.[230]

Fatih'in sarayına davet ettiği bu yabancı sanatçılar, Osmanlıda yeni bir resim geleneği olan Portreciliğin başlamasına sebep olmuşlardır.

Sinan Bey olarak bilinen nakkaşında resim eğitimi almak üzere Venedik'e gönderildiği bildirilmektedir.[231]

Sinan Bey ve öğrencisi Bursalı Şiblizade Ahmed'e atfedilen ilk minyatür portre örnekleri de bu dönemde üretilmiştir.[232]II. Mehmed'in ölümünden sonra 1560 yılına kadar Osmanlı da portre örneklerine veya portre sanatçısına rastlanmamaktadır.

Osmanlı portreciliğinin ilk örnekleri, sentezci bir yaklaşımla yapılmış, sonraki dönemlerde kendine özgü bir biçim oluşturma isteğiyle sürdürülmüştür. Bu amaç doğrultusunda batı ve diğer İslâm ülkelerinin portrecilik anlayışından farklı, Osmanlı Saray nakkaşhanesi üslubunu yansıtan birçok padişah portreleri üretilmiştir.

Bu tarihten sonra, 1560-62 yılları arasında Nakkaş Nigari tarafından üretildiği düşünülen padişah portreleri, ilk örneklerin özelliklerini geliştiren eserlerdir. Bu bölümde Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilen padişah portrelerinin ilk örneklerinin üslup ve geleneksel sanata katkısı incelenecektir.

5.1. Sinan Bey'in Fatih Portresi

İstanbul' un fethiyle birlikte büyük bir değişime ve gelişime yönelen Osmanlıda, minyatür sanatı saraya bağımlı olarak gelişmiş ve dört yüzyıla yakın bir süre ürünler vermiştir. Bu sürecin başlangıcında, Fatih'in batılı sanatçıları İstanbul'a davet ettiği bilinmektedir.[233]

Gelibolulu Mustafa Ali 1587 tarihli Menakıb-ı Hünerveran adlı eserinde, bu dönemin minyatür sanatçılarından bahsederken, Nakkaş Sinan Bey'in Venedikli ressam Mastori

[230]Oktay Aslanapa, "Osmanlı Minyatür Sanatı", *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, c.XI, s.151.
[231]Julian Raby, *a.g.m*., s.70
[232]Filiz Çağman "Anadolu Türk Minyatürü", *Anadolu Uygarlıkları Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedi si*,Görsel Yayınları, 198, s. 931.; Nigar Anafarta, *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri-Tablolar ve Minyatürler,* Doğan Kardeş, İstanbul 1966, s. 6. ; Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1996, s. 11, 12. ; Ahmet Kamil Gören, *Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Osmanlı Padişah Portreleri*," ; Antik Dekor, S:22, 1993, s.37. ; Metin And*, Osmanlı TasvirSanatları:1*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004, s. 145.
[233]Filiz Çağman, *a.g.e*., s. 931.

Pavli'nin öğrencisi olduğu; Sinan Beyin öğrencisi Bursalı Şiblizade Ahmed'in de portre yapan ressamların en iyisi olduğundan bahsetmektedir.

Bu dönemde Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilmiş üç adet II. Mehmed portresi günümüze ulaşmıştır. Bu portrelerden ikisi, Nakkaş Sinan Bey ve Bursalı Şiblizade Ahmed'e atfedilmektedir. Bu eserlerden ilki 1480'lere tarihlendirilen II. Mehmed portresidir (TSMK. H. 2153, 145b). Julian Raby tarafından Sinan Bey'e atfedilen portrenin Costanzo da Ferrara tarafından yapılan bir madalyondan hareketle üretildiği iddia edilmiştir [234](Bkz. Res. 76).

Fatih döneminde baş nakkaşlık yapan Sinan Bey, Fatih portresi ile klasik minyatür özelliklerini vermesi yanında, üç boyutlu bir mekânı işlemesi yönünden batı sanatı etkisini de hissettirmiştir. Osmanlı minyatürü ile Batı resmi arasındaki etkileşimin bu çalışma ile başladığı ileri sürülmektedir.

Sinan Bey'e atfedilen bu portre dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır. Figürün başı yandan, gövdesi ise dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Arka fon altınla boyanarak figürün ön plana çıkması sağlanmıştır. Figürün yüz ifadesi ve kıyafeti diğer örneklere nazaran daha gerçekçi bir üslupla tasvir edilmiştir. Sarıktaki detaylar, yüzün noktalama tekniği ile işlenmesi, sakaldaki tarama ve noktalama, Batılı resim tekniklerini hissettirmektedir. Sinan Bey'in, bu portrede doğulu bir nakkaşın çizgici ve kalıpçı yaklaşımını da koruduğu bildirilmektedir.[235](Bkz. Res. 75).

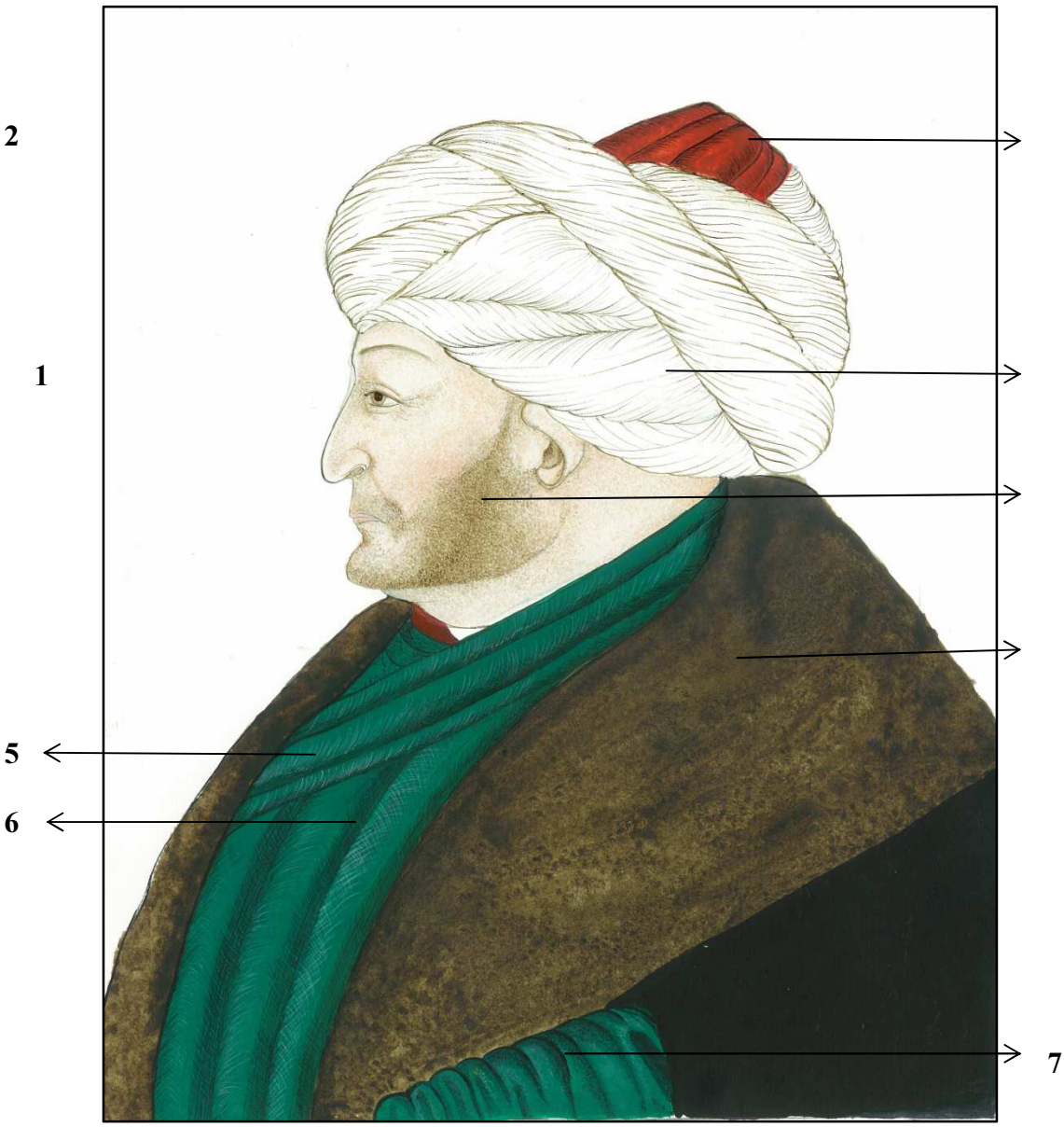
Batı resim tekniklerini kullanmada mahir olan Sinan Bey'in, biri Dalmaçyalı, diğeri Ragusalı olan iki batılı sanatçıdan eğitim aldığı, bu eğitimin onun eserlerindeki üsluba yansımış olduğu söylenmektedir.[236]

Bu örneğin karma üslubundan dolayı tam bir minyatür olarak adlandırılamıyacağını iddia eden sanatçılar, "Minyatür tekniklerinin kullanıldığı resim denilmesi daha doğru olacaktır" görüşünü benimsemiştir.

[234] Julian Raby*, a.g.m..,*s. 90.
[235] Filiz çağman ve diğerleri, *a.g.e.,* s.36.
[236] Julian Raby, "Oyun Başlıyor" *Padişah Portresi*, İş Bankası yayınları, İstanbul 2000, s. 69



Resim 75. Fatih Sultan Mehmed portresi, Sinan Bey, (TSMK, H.2153, 145b)



Çizim 16. Sinan Bey'e Atfedilen Fatih portresi

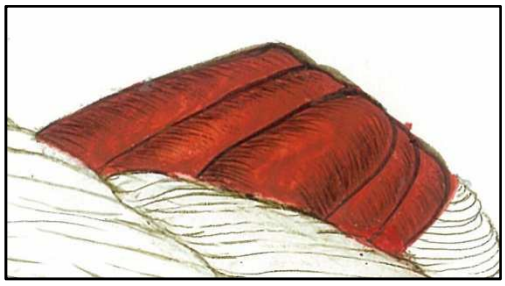
Sinan Bey'e atfedilen bu minyatür portre incelenerek hangi tekniklerin kullanıldığı bi-rebir çizimi yapılarak tespit edilmeye çalışıldı. Çalışma da kullanılan teknikler portre üzerinden bölümlere ayrılarak açıklanmıştır. Sinan Bey'in Fatih portresinde kullandığı teknik Bellini'nin tablasonda yer alan teknikden etkilendiği sakal, kıyafet, sarık gibi

ögelerde hissedilmektedir. Bu portrenin Costanza'nın madalyasından esinlenerek yapıldığı belirtilmektedir.



Ç. 16. 1 no'lu kavuk detayı

portrede kullanılan sarıkta akıcı ve birbirine eşit denebilecek düzgün konturlar yer almaktadır.



Ç. 16.2 no'lu serpuş detayı

Kavuk, serpuş üzerine sarılmıştır. Birkaç boğumdan oluşmuş olan kavuk altındaki serpuş'a, tarama ve noktalama yöntemi ile kavis kazandırılmıştır. Costanza'nın Fatih madalyonunda yer alan sarığında güçlü ve çeşitlenmiş çizgiler olmasına karşın, Sinan Bey'in portresindeki sarıkta akıcı ve birbirine eşit konturler yer almaktadır. Sarığın betimlenmesinde görülen hatalar, resmin kopya olduğunu düşündürmektedir.[237]

[237]Julian Raby*, a.g.m.,* s. 90.



Ç. 16.3 no'lu yüz detayı

Yüz anatomisi noktalama tekniği ile yapılmıştır. Yüz, ten rengi ile boyanarak üzerine sakal formunu oluşturacak noktalama yapıldı. Bazı bölümleri sık noktalama ile yüzde ışık, gölge oluşturulmuştur. Fatih'in portresindeki gölgeleme tekniği, Avrupa portre teknik özelliklerindendir.

Üzerine giydiği kaftanın kürkün, zemin boyası sulandırma tekniği üzerine kalın bir fırça noktalaması ile oluşturulmuştur.



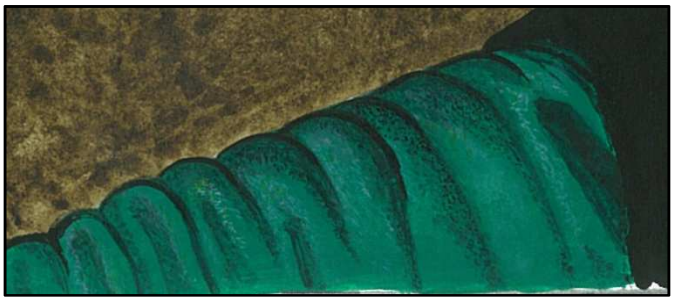
Ç. 16.4 no'lu kürk detayı





Ç.16.5 no'lu giysi detayı**Ç. 16.**6 no'lu giysi detayı

İç kıyafetindeki yaka ve ön kısım, Avrupa resim tekniğinde görülen Cross-hatching olarak bilinen bir çapraz tarama yöntemi ile belirli bir hacim kazandırılarak portre ile uygun bir görünüm elde edilmeye çalışılmıştır.



Ç. 16. 7 no'lu kol detayı

Kol detayında görülen kıvrımlar, noktalama ve tarama yöntemleri kullanılarak oluşturulmuştur.

Ernst Diez, *Türk Sanatı* adlı eserinde bu portredeki elbise kıvrım hareketlerinin 15. yüzyıl Kuzey İtalya resim üslubunun izlerini taşıdığından bahsetmektedir.



Resim 76. Costanza de Ferrara'nın bronz döküm Sultan II. Mehmed madalyonu

Sinan Bey'e atfedilen bu portrenin, Costanza Ferrara'nın yapmış olduğu madalyonun eskizi olduğu düşünülmektedir [238](Bkz. Res. 75).Ancak madalyada,sultanın bir şey sorarmışçasına kalkık kaşları, şişkin gözaltı torbaları ile izleyicinin dikkati, sultanın bakışlarına yönlendirilmiş olup bu vurgu Fatih'in ileri görüşlülüğünü ve tedbirli olduğunu ifade etmektedir.[239]

Sinan Bey'e atfedilen portrede bakışların boş ve ilgisiz izlenimi verdiği hissedilmektedir.

Portrenin, daha sonraki süreçte ortaya çıkan Osmanlı portre geleneğine, II. Mehmed portrelerinin yüz anatomilerine örnek teşkil etmek dışında herhangi bir etkisi olmamıştır.

5.2. Şiblizâde Ahmed ve Fatih Portresi

Bu dönemde yapıldığı düşünülen diğer bir portre ise (TSM. H. 2153, 10a.) numara ile kayıtlı olan araştırmacıların yorumlarına göre Sinan Bey[240] veya Bursalı Şiblizâde

[238]Julian Raby*, a.g.m*., s.70.
[239]Julian Raby, a.g.m. , s.90
[240]Ali Karsan*, Sanat Çevresi*,"Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Fatih Portreleri" Sy. 130, 1989, s. 16.

Ahmed'e atfedilen Fatih'in gül koklayan portresidir. Bu portrenin 1480 lerde yapıldığı düşünülmektedir [241](Bkz. Res. 77).

Figür dikey dikdörtgen bir form içinde dörtte üç profilden ve tam boy portre olarak tasarlanmıştır. Mekân olmayan bir yerde, arka fon boş bırakılmış; sarığın çevresi kaftanın renginde maviyle gölgelendirilerek denge sağlanmış ve figürün baş kısmı ön plana çıkarılmıştır. Fatih'in bir elinde mendil, diğer elinde tuttuğu gülü kokladığı, serçe parmağında taşlı bir yüzük, başparmağında zehgir bulunan, bağdaş kurmuş halde tasvir edilen figürün anatomisinde uygulanan oturma pozisyonu, çok başarılı olmamasına rağmen derinlik verilmeye çalışılmıştır. Gözleri uzaklara dalmış bir izlenim vermektedir. Oturuş pozunu doğu portre geleneğine, Timurlu ikonografisine uydurduğu görülür.[242]

Bir yandan İslâm minyatürlerinde görülen çizgicilikle, diğer yandan Avrupa resimlerinde görülen gölgeleme tekniklerinin bir arada kullanıldığı bu portre, minyatür estetiğine Avrupa portre kalıplarının uyarlanabileceğini gösterir.[243]

Sultanın Timurlu portre geleneğindeki gibi cepheden bir pozda bağdaş kurmuş vaziyette oturarak betimlenmesi, Timurlu çağdaşı Sultan Hüseyin'in 1490'larda yapılan "Bostan" portresindeki gibi başına ulema sarığı sarmış, kültürel zerafetinin, Şeybânî Han portresinde olduğu gibi zehgirle simgelenen askeri başarıları ile dengelenmiş olması portrede görülen Timur etkileridir.

II. Mehmed'in yüzünün Gentile Bellini'inin 1480 tarihli yağlı boya resminden kopya edildiği yönünde fikir yürüten araştırmacılar da vardır. Gentile Bellini'inin 1480 dolaylarına tarihlendirilen bir madalyonundaki yüz ifadesi ve elbisedeki kumaş kıvrımları ile bu portredekilerin benzerliği de dikkat çekicidir.[244] Ancak sanatçı Bellini'nin portresini birebir kopyalamış değildir. Bu portreden çeşitli alanlarda faydalandığı hissedilmektedir.

Portrenin ikonografik olarak, doğu batı sentezini yansıttığı görüşü ileri sürülmüştür. Araştırmacılara göre bu sentezin doğulu bileşeninin kökeninde hem Osmanlı, hem de Timurlu, Türkmen saraylarında gelişen yerleşik Timurlu saltanat ikonografisi hakimdir.[245]

Portre üzerinde görülen Timur Portre ikonografik etki, bize Osmanlı portreleri üzerinde kalıcı izler bıraktığını gösterir. Fatih ile Hüseyin Baykara arasında portre değişiminin

[241]Julian Raby, *a.g.m.*,s. 82.
[242]*Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, Sergi Kitabı, TSM, İstanbul 2000, s. 28.
[243] Günsel Renda, "Osmanlı Padişah Portreleri Bir 19.Yüzyıl Albümü", İnan ve Suna Kıraç Kolleksiyonu Milano 1992, s.11.
[244] Gülru Necipoğlu, *a.g.m.,* s.29.
[245]Aynı makale, s. 29.

bulunması ve Timurlu ressamların Fatih'in sarayını ziyaret etmiş olmaları, Şiblizâde'nin Timurlu ikonografisini kullanılmasında etkili olmuş olmalıdır.[246]

Sultan'ın portresi, Rönesans resim geleneğindeki gibi dörtte üç profilden gösterilmiş olması, Sultan'a ait yüzün Gentile Bellini tarafından yapılan yağlıboya portresindeki yüzün kopya edilerek Fatih'in gerçek fizyonomisini göstermesi, eserin boyamasında yüzde ve giysilerde yapılmış olan açıklı koyulu renk tonlamalarıyla elde edilen hacimlendirme ile Avrupa etkisi göstermesi, Timurlu örneklerinden ayrılmaktadır.

Portre, bu iki etkiyi taşıması yönüyle, 15. yüzyıl İtalyan portreciliğinin suret belirleme kaygılarıyla, geç dönem Timurlu sultan tasvir geleneği arasındaki gerilimi göstermiştir. Portrenin bu ikili karakteri Fatih'in İtalyan ve İran örneklerinden farklı bir Osmanlı portre geleneği oluşturma isteğini gösterir.[247]

Bu portreler, Fatih devrinin son yıllarında Venedik'le imzalanan barış antlaşmasının hemen sonrasında, 1479'da sadece İstanbul'a gelen İtalyan ressamlar tarafından değil, aynı zamanda yabancı ustalardan İtalyan resim tekniklerini öğrenen yerli sanatçılar tarafından da yapılmıştır.[248]

Portrenin etkilendiği ekoller çizimler üzerinden anlatılarak açıklanmıştır.

Bu çalışmayı yapmaktaki amaç, portreyi meydana getiren öğelerde nasıl bir teknik kullanıldığını, bu tekniğin Osmanlı'da kullanımını göstermek olmuştur.

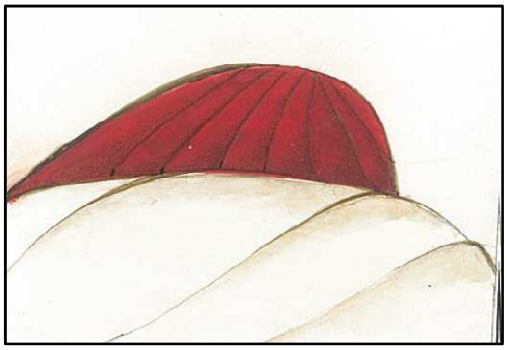
[246] Julian Raby, *a.g.m.* , s.71.
[247] Julian Raby*, a.g.m.* , s. 71.
[248] Gülru Necipoğlu, *a.g.m.* , s.28.



Resim 77. Gül KoklayanFatih Sultan Mehmed portresi, *Şiblizâde Ahmed*
(TSMK, H. 2153, 10a).



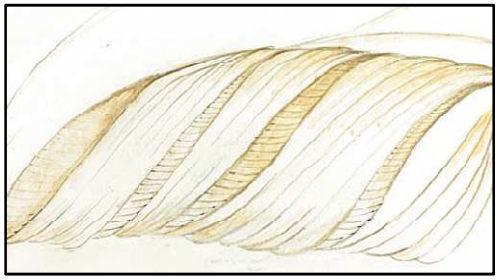
Resim78. II. Mehmed, *G. Bellini,* 1480 (Londra National Gallery)



R.77. Serpuş detayı

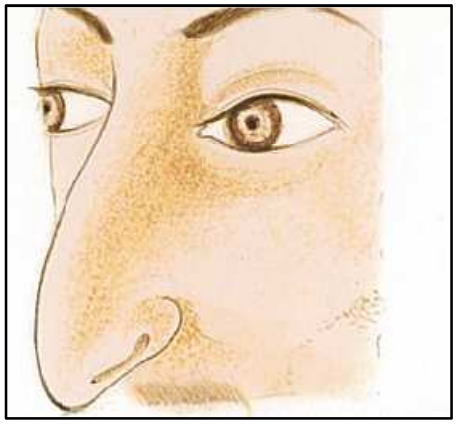
Osmanlı kılık kıyafet düzenlemesinde Müslümanlar ve gayrimüslümlerin aynı kıyafet ve aynı başlık kullanmadıkları bilinmektedir. Bunun gerekçesinin bir bakıma İslâm kurallarına bağlanması olsada dönemin siyasal ortamında da böyle bir ayırıma gidilme zorunluluğu hissedilmiş olmalı. Her cemaatin kolaylıkla birbirinden ayırdedilebilmesi için böyle bir düzenlemeye gidildiği tarihçiler tarafından açıklanmaktadır. Fatih'in kullandığı müslüman kimliği ile bütünleşmiş beyaz sarık, Osmanlı başlığı olarak kullanılan başlık çeşitlerinden biridir.

Sarığın altında kullanılan (Res. 77, Serpuş detayı)de görülen kırmızı serpuş üzerine sarılmış olan kavuk birkaç boğumdan oluşmuştur. Tarama yöntemi ile gölgelendirilmiştir. Kullanılan bu tekniğin batı üslubu olduğu bilinmektedir.



R. 77. Kavuk detayı

Sarık çizimde görüldüğü gibi beyaz zemin ile boyanarak ince kontur ile kavisli bir görünüm verilmeye çalışıldı. Serpuş üzerine sarılan kavuğun birkaç boğumdan oluştuğugörülmektedir.İnce bir işçilik ile atılan kontürlerin sarığa boyut kazandırdığını Bellini'nin Fatih'in yağlı boya tablosunda görmekteyiz(Bkz. Res. 10).



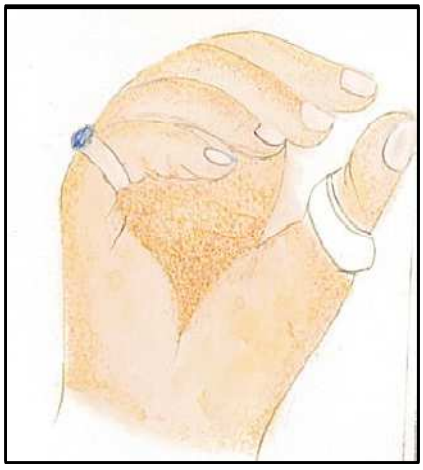
Res.77.Yüz detayı



Res.77. Sakal detayı

Yüz anatomisinde açık renkli olan sakal ince ince noktalama tekniği ile şekillendirildi. Bıyıkları tarama yöntemi ile yapılmıştır. Yüzdeki gölgeleme de aynı teknik ile yapılmıştır. Gözleri uzaklara dalmış ifadesi verilmeye çalışıldı, kaşlar tarama yöntemi ile şekillendirildi (Res.77, Yüz detayı).Batı resim üslubu özelliklerini taşıyan yüzdeki gölgeleme ve duruş pozisyonu portrenin gerçeğe uygun şekilde yapıldığını göstermektedir.

Fatih'in başındaki ulema sarığı, parmağındaki askeri başarılarını simgeleyen zehgir, kokladığı gül, elindeki mendil portrede görülen Timur etkilerindendir.



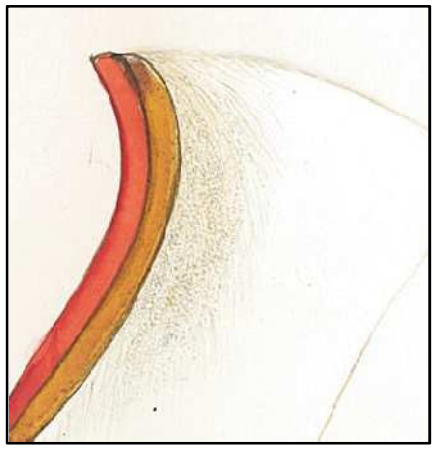


Res.77. El detayı**Res. 77.**Çiçek detayı

Eldeki hareketler portreden algılandığı gibi noktalama ile verilmiştir. Küçük parmağında bir yüzük bulunmaktadır. Gül koklamaktaki inceliğin, İslâm dininde gülün kokusunun Hz. Muhammed'in teninin kokusundan geldiğine olan inancından dolayı dinsel bir anlatımı olabileceği gibi, Fatih'in çiçeklere olan düşkünlüğünden de bu detaya yer verilmiş olabileceği düşünülmektedir.

Bu dönemden sonra yapılan Padişah portrelerinde, ellerinde çiçek figürü kullanmaları bir gelenek olmuştur.

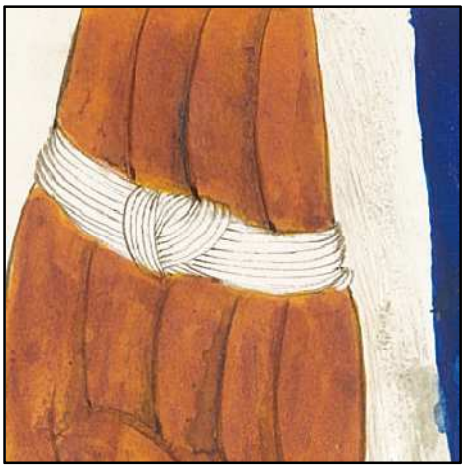




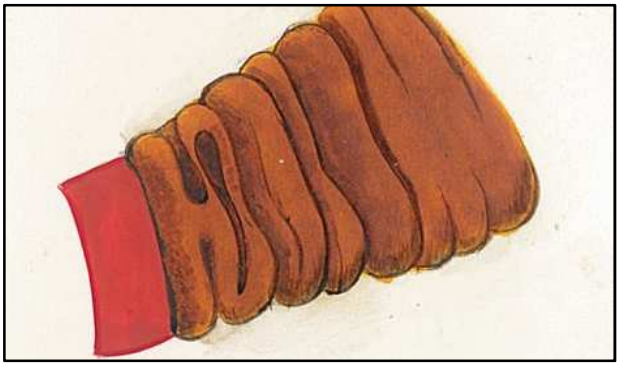
Res.77. Mendil detayı**Res.77.**Yaka detayı

Fatih'in Elinde tuttuğu mendil ve kıyafetlerindeki derinlik yine Avrupa resim tekniği olan Cross-hatching yöntemi yani çift taraflı tarama ile yapılmıştır. İslâm minyatürlerinde yaygın olarak kullanılan elde tutulan mendil, kadeh, kılıç, topuz gibi eşyalar bu portrede de görülmektedir. Fatih'in elinde tuttuğu mendil, saltanat, güç, sonsuzluk gibi Doğu minyatürlerinde ikonografik sahnelerde gördüğümüz taht tasvirini anımsatmaktadır. Kumaştan yapılmış kuşak kıvrımları, kontur ile ayırdedilmektedir.

Kaftanda ve kollarda görünen kıvrımların 15. yüzyıl İtalyan resim üslubunu yansıttığı gözden kaçmamalıdır.



Res. 77. Giysi ve Kemer detayı



Res.77. Giysi kolu detayı

İç ve dış kaftanın kumaş kıvrımlarındaki gölgelendirme, yakadaki kürk ile açık renkli sakalının işlenişi teknik olarak batıya açılımını göstersede, oturuş pozisyonu elindeki gül ve mendil detayı ile de doğulu kaynakların etkisi kendini yoğun bir şekilde hissettirmektedir.

Portrede izlenen figürün poz değeri, yüz anatomisi, oturma biçimi, gül ve mendil gibi unsurlar birbiri içerisinde yoğurularak, Timurlu ve İtalyan etkilerini hissettirmektedir. Bu portre, sonraki dönemde yapılan portrelere örnek olması açısından oldukça önemli bir doğu-batı sentezi ürünü olarak kabul edilmesi gerekmektedir.

Fatih'in Osmanlı geleneklerine uygun olarak çizilen bu portresi, Batı resim kalıplarının minyatüre uygulanabilirliğini gösteren bir örnektir. Osmanlı minyatür sanatında portreciliğin bu ilk örneklerinin saray nakkaşhanesinde Padişah portreciliği geleneğinin oluşmasına katkı sağladığı söylenmektedir.

Bu döneme ait üçüncü portre örneği 1470'lere tarihlendirilen (TSM. B. 408, 15b.) II. Mehmed portresidir. Sanatçısı bilinmeyen portrenin Costanzo da Ferrara tarafından yapılan bir portreden hareket ederek üretildiği ihtimali üzerinde durulmaktadır.[249] (Bkz. res.78). Ancak portre de tasvir edilen II. Mehmed figürü Avrupalı sanatçıların portre ve madalyonlarında uyguladıkları II. Mehmed yüz anatomilerden oldukça farklıdır. Bu da bize, yerli sanatçıların yabancı ressamların getirmiş olduğu portrecilik anlayışının minyatüre nasıl uygulanabildiğini göstermektedir.

Uygulamasının iki farklı sanatçı tarafından gerçekleştirildiği düşünülen portrede sanaçının uyguladığı yüz anatomisi, birbirine benzerlik gösteren diğer iki örnekten farklı görünmektedir. Özellikle uzun sakal, göz, kaş, burun ve dolgun yüz hatları bu açıdan dikkat çekicidir. [250]

Şiblizâde'nin bu portresi, doğu ve batı etkisi taşıması, 15. yüzyıl İtalyan portreciliğinin suret belirleme kaygıları ile geç dönem Timurlu sultanların tasvir edilmesi geleneği arasındaki etkiyi göstermiştir. Portredeki bu çifte etki Fatih'in İtalyan ve İran örneklerinden farklı bir Osmanlı portre geleneği oluşturma isteğinin bir sonucu olup[251] bu oluşumda İran ve İtalyan sanatçılarının birarada çalıştıklarını gösterir.[252]

Fatih'in elinde çiçek tutan portresi, Nakkaş Osman'ın *Şemailnâme'*sinde kullanılması yanında Nakkaş Osman bu kalıbı sultan portrelerinin birçoğu için örnek almıştır.[253]

---

[249] Julian Raby, *a.g.m.,* s.91.
[250] Aynı yer, s.91.
[251] Gülru Necipoğlu, "Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Padişahın Portresi,* İstanbul 2000, s. 28.
[252] Julian Raby, *a.g.m.,* s. 71.
[253] Aynı Eser, s. 82.



Resim78. Anonim, II. Mehmed Portresi (TSM. B. 408, 15b).

Bu eserde figür, dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde büst olarak tasarlanmıştır. Figürün başı yandan, gövdesi dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Arka fon altınla boyanarak figürün ön plana çıkması sağlanmıştır. Figürün sarığındaki detaylar, yüzün işlenişi, sakal taramaları kıyafeti ve kıyafetin süslemelerinde minyatür tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Konu bu açıdan ele alındığında, araştırmacılar tarafından yapılan tarihlendirme doğru olmak koşuluyla, bu portre örneğinin, Osmanlı minyatüründe karşımıza çıkan ilk minyatür portre olarak değerlendirilebileceği söylenmektedir.[254]

5.3. Fatih Madalyonları

Costanzo Ferrara'nın Fatih Madalyonları

Costanza de Ferrera Napoli'li bir ressam ve madalya yapımında dönemin en usta sanatçılarından biri olduğu bilinmektedir. Sultan Mehmed'in daveti üzerine Napolili Ferdinand tarafından 1477-78 yılları arasında Fatih için madalyonlar yapmak üzere İstanbul'a gönderilmiştir. Costanzo da Ferrera'nın madolyonlarından biri 1481 tarihli olup ve ön yüzünde kabartmalı bir Fatih Portresi mevcuttur(Bkz. Res. 79).Sultan Mehmed madalyonları arasında gerek sanatsal, gerekse teknik anlamda en mükemmel olanı bu madalyon olduğu belirtilmektedir.

[254]Ruhi Konak, *Turkish StudiesInternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* "Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları"Volume 8/5 Spring 2013, p. 425-439, Ankara-TURKEY



Resim 79. Costanza de Ferrara'nın bronz döküm Sultan Mehmed II Madalyonu (1. sürüm)

Ön yüzündeki portrede yüz ayrıntılı olarakve usta bir işçilikle hazırlanmış, arka yüzde ise bir ata binmiş vaziyette küçük ağaç bulunan ve kayalığı andıran bir zemin üzerinde hareket eder vaziyette tasvir edilmiştir. Hareket halinde olması atın sağ ön ayağı yerden kalkmış durumu ile anlaşılmaktadır. Bir elinde atın yularını tutarken diğer eli ile kılıç tuttuğu görülür. Atın kuyruğuna düğüm atılmış şekilde tasvir edilmiştir (Bkz. Res. 79).

Portrenin etrafını çevreleyen Latince yazıda "Osmanlı Hanedanından Türklerin imparatoru Sultan Mehmed" ifadesi yer almaktadır.



Resim 80. Costanza de Ferrara'ya ait bir başka Sultan Mehmed II Madalyonu

Bellini'nin Fatih Madalyonları



Resim 81. Bellini tarafından yapılan Fatih Madalyonu

Fatih'in yağlı boya tablosunu yapan Bellini, bir tanede madalyon yapmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in Costanza Ferrara tarafından yapılan madalyonundaki portrenin aynısını tasvir etmiştir. Portrenin arka yüzünde yağlı boya tablosunda da yer alan üç adet taç simgesi yer almaktadır. Bu üç adet taç, Fatih Sultan Mehmed'in hükümdarlığının sınırlarınınbelirtildiği ifade edilmektedir (Bkz. Res. 81).

Madalyondaki portreyi çerçeveleyen daire içindeki yazıda "Büyük İmparator Sultan Mehmed" ifadesi yer almaktadır.

Üç tacı çerçeveleyen dairesel çerçeve halindeki latince yazıda, " Venedikli, yaldızlı Şövalye ve Paletine Kontu Gentille Bellini bunu yaptı" ifadesi yer aldığı belirtilmektedir. Bellini sanat hayatı boyunca bu madalyondan başka madalya yapmamıştır.

Fatih'in, çeşitli sanatçılar tarafından yapılmış birçok madalyasının olduğu ve bunların çeşitli ülkelerdeki koleksiyonlarda varlığı bilinmektedir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Osmanlı Devleti kendine özgü kimliğini minyatür sanatında da göstermiştir. Osmanlı minyatür sanatının oluşumu, Fatih Sultan Mehmed döneminde başlamış, bu dönemde Doğu ve Batı resim ekolleri her ne kadar etkili olmuş ise de sanatçıların oluşturduğu farklı üsluplarla minyatür sanatının temelleri atılmıştır.

Bu araştırmamızın asıl amacı,Fatih dönemi minyatürlerinin teknik çözümlemesini yaparken kullanılan unsurlarda Doğu ve Batı etkisinin olup olmadığı, varsa bu etkilerinhangi detaylara yansıdığını ortaya çıkarmaktır.

Öncelikle Fatih dönemi minyatürlerinin kökeninde geçmişten gelen bir kültür birikimi olduğu farkedilmektedir. Minyatürlerde görülen unsurlarda güncel yaşam içerisinde kullanılan eşyalar olduğu da gözden kaçmamaktadır. Doğu ve Batı'dakinden farklı yanlarını izah etmeye çalışacak olursak; Doğu minyatürlerinde aşırı süs, mimari yapılarda, giysilerde, halı ve çini gibi ögelerde çok kullanılırken, Osmanlı'da sade bir anlatım dili göze çarpar. Renk skalası daha az ve saf renklerdir. Figürlerde hareketlilik görülmez, donuk vaziyette tasvir edilmişlerdir.

Tarihi konulu yazmalarda yer alan Osmanlı minyatürlerinde tasvir edilen konular genellikle padişahların katıldıkları savaşlar, elçi kabulleri, düğün şenlikleri, av sahneleri ve padişah portreleridir. Gerçekçi bir anlayış ile yapılan tasvirler, Doğu minyatürlerinde görülen, hayal ürünü olan canlandırmalardan farklılık göstererek, belge niteliği taşımaktadır.

Osmanlı minyatürlerinde konunun geçtiği yerlerde, yeryüzü düzlük ya da ova şeklinde tasvir edilmiş olmasına karşılık, Doğu minyatürlerinde ufuk çizgisi yüksek tutulmasından dolayı olaylar tepelerin üzerinde geçmektedir.

Fatih dönemi Osmanlı minyatürlerinde ağaçlar, kompozisyonun doğayı süsleyen elemanları olmaları yanında, tamamlayıcı unsur olarak sahneyi dengeler. Ahmedî*İskendernâmeleri* ve *Külliyât-ıKâtibî*gibi yazmalardaki çift sayfa minyatürlerde, dış mekân da cereyan eden sahnelerin ön tarafta tasvir edilmesi ile arkada oluşan boşlukların, ağaç ve doğa elemanları ile dengelendiği görülür. Bu dönemde ortaya çıkan servi ağaçları, Osmanlı minyatür üslubunun simgelerinden olmuştur. Yine aynı dönemde ortaya çıkan erkek ve kadın başlıkları, kıyafetlerin arkaya doğru genişleyen yaka şekli Osmanlı minyatürünün üslup özelliklerindendir.

Buraya kadar Fatih dönemi minyatürlerinin farklılığını ortaya koyarak, özgün üslup ögelerinin neler olduğunu kısmen ortaya çıkarmaya çalıştık.

Bu dönemde yapılmış İran minyatürleri ile Osmanlı minyatürlerinde görülen halılar benzer özellik gösterirler. Bu halıların Osmanlı üretimi örnekleri, Avrupalı ressamların tablolarında da yer almış, bundan dolayı modern yayınlarda "Holbein Halısı" olarak adlandırılmışlardır.

Fatih dönemiyle çağdaş olan Doğu minyatürlerinde kompozisyon, biçim olarak simetrik, merkezi ya da yatay bir şema kullanılmış, olayları teferruatı ile anlatmak isteyen sanatçılar sahneye çok sayıda figür yerleştirmişlerdir.

Fatih dönemi minyatürlerinde de, konuda anlatılmak istenen olay, resmin merkezinde, ortada gelişir. Timurlu ve Türkmen minyatürlerinde görülen bu sahne anlayışının döneminOsmanlı nakkaşlarını etkilediği hissedilmektedir. Açık hava sahnelerindeki küçük kayalar, bitki örtüsü, kayaların etrafındaki çiçek demeti ile kompozisyonda denge ve derinlik hissi veren ağaçlar Doğu etkisinde kalan unsurlardandır.

Gökyüzünün genellikle yüksek bir ufuk hattı ile belirlenerek, tepelerin farklı renk ve kalın konturlarla ayrılması, gökyüzünün altınla sıvanması Doğu'ya özgü minyatür üslubunun etkisini yansıtır.

Figürlerin üst üste yığma tekniği ile sahneye yerleştirilmesi, uzak ve yakındaki figürlerin boyutlarının aynı oranda yapılması, figür ve nesnelerde en küçük detaylara yer verilmesi, figür kıyafetlerinde kullanılan kırmızı, turuncu, mavi, lacivert, sarı, eflatun, yeşil gibi renklerin tasvirlere canlılık kazandırması, Karakoyunlu Türkmen minyatürlerinde de görülmektedir. Giyilen kıyafetin bazılarının desenli, bazılarının düz olarak boyanması, elbiselerin iki katlı görünümleri, içteki kıyafetin uzun kollu, dış kıyafet ise kısa kollu ve desenli, ya da bunun tam tersi şeklinde tasvir edilmiş olması Timurlu ve Türkmen ekollerinin etkisini hissettiren diğer unsurlardandır.

Kıyafetlerin tamamında bele kemer takılmış, bazı minyatürlerde de kumaştan yapılma kuşaklar kemer yerine kullanılmıştır. Minyatürün kahramanı olan önemli kişilerde dilimli taç şeklindeki başlıklar Doğu minyatür okullarına ait örneklerde de yer alır.

Kompozisyonlarda yaygın olarak at figürleri kullanılmış ve atlar hareket halinde tasvir edilmiştir. At figürlerindeki bu hareket benzerliği, minyatürlerde kalıp kullanıldığını göstermektedir. Siyah, mavi, kahve tonlarında boyanan at figürleri genellikle koşum takımları ile tasvir edilmiştir. Timurlu ve Türkmen minyatürlerindeki savaş sahnelerinde yer alan atlar da aynı özelliklere sahiptir.

Birbiri ile komşu çağdaş devletlerin kültür, sanat, dinsel ve sosyal yaşamda birbirlerinden etkilenmeleri kaçınılmaz idi. Osmanlılar, birçok yetenekli sanatçıyı ülkeye davet ederek onlara saray atölyelerinde çalışma imkânı sunmuşlardır. Minyatürlerde görülen üslup benzerliğinin göçer sanatçılarının etkisi ile oluştuğu bilinmektedir.

15. yüzyılda Batı dünyası ile siyasi ve kültürel açıdan etkileşim sürmüştür. Fatih Sultan Mehmed'in Batı resmine merakından, ya da gücünü dünyaya gösterme arzusundan kaynaklanan bir taleple, Avrupa'dan çeşitli sanatçıları davet ederek kendi madalyon ve portrelerini yaptırmıştır. Özellikle Venedikli ressam Bellini'nin yaptığı Fatih Portresi ve madalyonlar, Osmanlı'da portrecilik geleneğini başlatan adımlardan olmuştur.

Nakkaş Sinan Bey'in de Venedik'e gidip oradan Osmanlı sanatına yansıyan bazı etkilere aracılık ettiği portre çalışmasında görülmektedir. Sinan Bey'in ve öğrencisi olduğu düşünülen Şiblizâde Ahmed'in yaptıkları Fatih portrelerinde klasik üslupta minyatür geleneğine yabancı sayılabilecek bazı gölgeleme ve noktalama ile ışık verme çabalarına girildiği fark edilmektedir. Kıyafetteki kıvrımların 15. yüzyılda İtalyan resim üslubunun etkilerini gösterdiği belirtilmektedir. Fatih'in bağdaş kurarak oturuşu, elindeki mendili Doğu etkisini, noktalama ve tarama yöntemiyle resmedilmesi Batı etkisini yansıtsada bu portrede her iki etkinin ustaca kaynaştırıldığı görülmektedir.

Sinan Bey Batı'dan noktalama ve tarama tekniğini kazandığı gibi, Venedikli ressamların da renk öğelerini kullanmaktaki başarılarını,İslâm dünyasındaki zengin renk nakışçılığından edindikleri gözlemlerle elde ettikleri bilinmektedir.Etkileşimin tek taraflı olmayıp, her dönemde özel şartlara bağlı olarak karşılıklı geliştiğini kabul etmek gerekmektedir.

Son söz olarak, Erken Osmanlı minyatür sanatının Edirne'de hazırlanmış küçük boyutlu edebiyat yazmaları içinde biçimlendiği, Timurlu ve Türkmen resim geleneklerinin Osmanlı sanatı içinde yorumlanmasına katkısı olan göçer sanatçıların etkisi ile oluştuğu anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

AND Metin, "*Osmanlı Tasvir Sanatları"*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.

AKALAY (TANINDI) Zeren, " *TSMK. H. 753 no.lu Nizâmî Hamsesi'nin Minyatürleri*" Sanat Tarihi Yıllığı c. V, İstanbul 1973.

AKALAY (TANINDI) Zeren, "*Türk Minyatür Sanatı"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1996.

AKBULUT (ERSOY) Sevgi, *Osmanlı Minyatür Tekniği*, Ankara 2006.

ARMAĞAN Mustafa, *Tüm Yönleriyle Fetih ve Fatih,* Timaş Yayınları, İstanbul 2012.

ARSEVEN Celal Esad, "Minyatür",*Sanat Ansiklopedisi* C. III, İstanbul 1950.

ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayını, İstanbul 1989.

ASLANAPA Oktay, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı,* Eren Yayıncılık, İstanbul 1987.

AŞICI Seher, " Kitap Dostu Bir sultan: Fatih" *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012.

AYVAZOĞLU Beşir, *Aşk Estetiği,* Kapı Yayınları, İstanbul 2013.

AYVAZOĞLU Beşir, "Fatih, Bellini ve Rönesans", Türk Edebiyatı Dergisi, Ağustos 2013.

AYVERDİ Samiha, *Edebi ve Manevi Dünyası İçinde Fatih*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 1983.

ATASOY Nurhan, *Has Bahçe*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2011.

ATASOY. N-F.ÇAĞMAN, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul 1974.

ATILGAN SEVAY, "*15. yüzyıl Karakoyunlu, Türkmen Minyatürleri"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2000.

BABINGER Franz, *Fatih Sultan Mehmet ve Zamanı*, Oğlak yayıncılık, İstanbul 2010.

BAĞCI Serpil, ÇAĞMAN Filiz,RENDA Günsel, TANINDI Zeren, *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara 2012.

BAĞCI Serpil, "*Minyatürlü AhmedîİskendernâmeleriI: İkonografik Bir Deneme*", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1989.

BANARLI Nihat Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB Yayınları, 1976, Fasikül:6

BERK Nurullah, "Fatih Sultan Mehmet ve Bellini*"*, *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi,* Ankara 1953.

BİNARK İsmet, *Türkler'de Resim ve Minyatür Sanati,* Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1978.

CANBY R. Sheila, *Persian Painting/ Naggaşi-ye İrani*, (Terc. Mehdi Hoseyni),

ÇAĞMAN Filiz, *"* Anadolu Türk Minyatürü" *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, c. V, İstanbul 1982.

ÇAĞMAN Filiz -TANINDIZeren, *Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979.

ÇAĞMAN Filiz, "Sultan II. Mehmed Dönemine Ait Bir Minyatürlü Yazma: Külliyât-ı Kâtibî," *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI, İstanbul, 1976.

ÇORUHLU Yaşar, Türk İslâm Sanatının ABC'si, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000

DEMİRİZ Yıldız, "Kitap Süslemesinde Gül", *İlgi Dergisi*, 32, 1981.

DEMİRİZ Yıldız, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1968.

DERMAN Çiçek, "Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkârları ile Tezhip Sanatı*"*, *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999.

DIEZ Ernst, Çev. ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar*, İÜEF. Yayınları, İstanbul 1946.

EDHEM Halil, *Elvah-ı Nakşiye Kolleksiyonu,* İstanbul, Milliyet yayınları, Sanat Kitapları Dizisi 1, Mayıs 1970.

ERALP Nejat, *Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silahlar,* TTK. Basımevi, Ankara 1993.

ERDOĞDU Ayşe "Mavi Beyaz Hazine", *Antik Dekor*, sayı: 77, 2003.

ERDMAN Kurt, *Der Türkische Teppich Des 15. Jahrhunderts*; Türkçesi: TANER H. *15. Asır Türk Halısı*, İÜEF. Yayınları,

ESİN Emel, "Börk" mad.,*TDV. İslâm Ansiklopedisi*, c.6, s. 327-328.

GELİBOLULU Mustafa Ali,"*Menakıb-ı Hünerveran"*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 499, 1000 Temel Eser Dizisi: 86, Ankara1982.

GEZER Ülkü, "16. yy. Osmanlı Kumaşlarındaki Motiflerin Sembolik Yönden İncelenmesi ve Günümüze Yansımaları" Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 2012.

GÖREN Ahmet Kamil, "Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Osmanlı Padişah Portreleri", *Antik Dekor*, 1993.

GÜRSU Nevber, *Türk Dokumacılık Sanatı, Çağlar Boyu Desenler*, İstanbul 1988

GÜRTUNA Sevgi, "Sanat Eğitimi Yönünden 'Fatih'in Çocukluk Defteri' Üzerine Düşünceler", *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi 1*, 2005.

GÜRTUNA Sevgi, *Osmanlı Kadın Giysisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları/2261, Osmanlı Eserleri Dizisi/10.

GRUBE Ernst J. , "The Date Of The Venice İskandar-nama", *Islamic Art An Annual Dedicated to the Art and Culture of the Muslim World, II 1987.*

İNALCIK Halil, " Mehmed II" *TDV İslâm Ansk*. Cilt:28, İstanbul 2005.

İNALCIK Halil, *Türkiye Tekstil Tarih*i, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2008.

İNAL Berke, *Türkiye de Sanat*, "Osmanlıda minyatür sanatına bir bakış ve resim sanatının öncüleri" Makale Sayı:41, Yıl-1999.

İNAL Güner*, Türk Minyatür Sanatı, (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, AKM yayını, Ankara 1995.

İPŞİROĞLU M. Şevket- EYÜBOĞLU S.*Fatih Albümüne Bir Bakış,* İ.Ü.E.F. Yayını, İstanbul, 1956.

İPŞİROĞLU M. Şevket, *Bozkır Rüzgârı*, Ada Yayınları, İstanbul, 1985

İPŞİROĞLU Mazhar Şevket, *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973.

KARATAY F.E, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1961.

KARDEŞLİK Selman, "Doğu Minyatürlerinde Tasvir Edilen Selçuklu Halıları", *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, İstanbul 2012.

KARSAN Ali, "Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Fatih Portreleri",*Sanat Çevresi,*Sayı: 130, 1989.

KARAMAĞARALI Beyhan, *Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1984.

KILIÇOĞLU Vecihi, *Cerrahiyye-i ilhaniyye*, TTK yay. Ankara 1956.

KONAK Ruhi, *Turkish StudiesInternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* "Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları", Ankara 2013.

KUBAN Doğan, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları,* YK Yayınları, İstanbul 2009.

KUMBARACILAR İzzet, *Serpuşlar,* Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1934.

KÜHNEL Ernst, "*XV. Ve XVI. Yüzyıllarda Minyatür Sanatında Türk Üslûbu*", Milletlerarası Birinci Türk Sanatları kongresi, 19- 24 Ekim 1959, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1962.

KÜHNEL Ernst, *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür*, Çev. YETKİN Suut Kemal – ÖZGÜ Melahat, A.Ü.İ.F. Yayınları, sayı 2, Ankara 1952.

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

MAHİR Banu, " Minyatür" mad.,*İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, İstanbul 2010, c. 30.

MAHİR Banu, *İslâm Sanatları Tarihi,* Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2015.

MİROĞLU İsmet, "II. Mehmed Devrinde Osmanlı İmparatorluğu",*Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi,* Cilt: 10, Çağ Yayınları, İstanbul 1989.

NECİPOĞLU Gülru, *Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış,* Padişahın Portresi, Tesâvir-î Âl-i Osman, İstanbul 2000.

ÖNDER Mehmet, *Şaheserler Konuştukça*, İş Bankası Yay.,Ankara 1996.

ÖZ Tahsin, *Türk Kumaş ve Kadifeleri-I*, MEB. Yayınalrı, İstanbul 1946.

PAKALIN Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1971.

ROBİNSON B. W.,*Persian Drawings From the 14th Through the 19th Century*, London, s. 26.

RABY Julian, "Öncü Girişimler (1450-1550): Oyun Başlıyor" *Padişahın Portresi-Tevasiri Âli Osman,* Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000.

RASİM Ahmet, *Osmanlı Tarihi*, Emir yayınları, İstanbul 1994.

REFİK Ahmet, *Fatih ve Bellini*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2006.

RENDA Günsel, "Osmanlı Padişah Portreleri Bir 19.Yüzyıl Albümü", İnan ve Suna Kıraç Kolleksiyonu Milano 1992.

SALMAN Fikri, "Tarihi Türk Kumaşlarında Desen ve Renk Anlayışı", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum 1998, S. 4

ŞEHSUVAROĞLU N. - GÜREŞSEVER G.,*Kültür ve Sanat Dergisi*, Kültür Bakanlığı, "Bilim ve Sanat Tarihi Bakımından Sabuncuoğlu Cerrahiyyesi", İstanbul, Haziran 1976

ŞEKERCİ Osman, *İslâm'da Resim Ve Heykel,* Nun Yayıncılık, İstanbul 1996.

SÖNMEZ Zeki, *Türk Sanatında İtalyan Ressamlar ve Etkileri*, Aslanapa Armağanı, Bağlam Yayınları, Eylül 1996

SÜMER Faruk, "Akkoyunlular" mad.,*TDV. İslâmAnsiklopedisi*,İstanbul 1989.

TAHİRZÂDE Hüseyin Behzad, *Minyatürün Tekniği,* AÜ İFD, sayı 1, Ankara 1953.

TANINDI Zeren, *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2012.

TANSUĞ Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.

TAYANÇ Muin Memduh, *Türk Süslemelerinde Servi Ağacı*, İstanbul Belediyesi Yayınları, İstanbul 1962.

TEZCAN Hülya, *Kumaş Sanatı, Geleneksel Türk El Sanatları*, İstanbul 1995.

UĞURLU Aydın, "Osmanlı Yönetiminde Anadolu Dokuma Sanatı", *İlgi Dergisi*, S. 51

ÜNAL İsmail, "Çin Porselenleri Üzerindeki Türk Tarsiatı", *Türk Sanatı Tarihi*, Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları 1, İstanbul 1963.

ÜNVER Niyazi - Dursun KAYA**,** http://www.yazmalar.gov.tr/elyazmaciligimiz

ÜNVER Süheyl,"İstanbul Fethinden Sonra İlim ve Sanat", İstanbul Fethin 51. Yıldönümü Konferansları, Baha Matbaası, İstanbul 1964.

ÜNVER Süheyl, *II.Mehmed Devri Saray Nakışhanesi ve Babanakkaş Çalışmaları*, İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi I, İstanbul 1958.

ÜNVER Süheyl, " İstanbul'un Zaptından Sonra Türklerde Tıbbi Tekâmül'e Bir Bakış" *Vakıflar dergisi,* 1938, C.I,

ÜNVER Süheyl, *Fatih'in Çocukluk Defteri,* İÜ. Yayınları, İstanbul 1961.

YATMAN Nurettin, *Türk Kumaşları*, Ankara, 1945

YETKİN Şerare, *Türk Halı Sanatı*, TİB. Yayınları, Ankara 1991.

YOLTAR Ayşin, "The Role of Illustrated Manuscripts in Ottaman Luxury Book Production", Ph. D. diss. Newyork University, September, 2002.

http://www.edergi.sdu.edu.tr

http://www.istanbul.edu.tr

http://www.bork.nedir.com

http://www. ottomans.org

http://www.yazmalar.gov.tr

http://www.anadoluselcuklumimarisi.com

http://turkishculture.org/dia/index.php

ESER RAPORU

*Külliyât-ı Kâtibî*adlı esere ait bir minyatürün yorum kopyası

Tez çalışmamızda ele alınmış bulunan Fatih dönemine ait ***Külliyat-ı Kâtibî*** adlı eserdeki iki minyatürden birisi olan " *Eyüp ve Salman'ın Genç Bir Sultan'ın Meclisinde Bulunmaları"* konulu minyatürün yorum kopyası yapılmıştır. Ketebe kaydı taşımayan bu eserdeki iki minyatürün, aynı döneme ait başka eserlerdeki minyatürlerle yapılan üslup karşılaştırmaları sonucunda, Osmanlı nakkaşhanesi ürünü oldukları sanat tarihi araştırmalarınca tespit edilmiş bulunmaktaydı. Bizim bu yorum kopyasını yapmaktaki amacımız, bu minyatürün sanatçısının kendine has tasvir tarzını, reprodüksiyon üzerinde uygulamak ve böylelikle minyatürdeki ayrıntıları daha iyi ortaya çıkarabilmek olmuştur.

Orijinal minyatür 10,8 x 6,2 ebadındadır. 24 x 16 ebadına büyütülerek yapılan yorum kopyasında, minyatürün ortasında yer alan metin satırlar kaldırılmıştır. Çalışma esnasında figür anatomilerinde yer alan uyumsuzluklar dikkat çekmiştir. Özellikle figürlerin başları bedenlerine göre irice kalmıştır. Figür kıyafet renkleri, orijinal eserdeki renkler alınarak ayarlanmaya çalışılmıştır. Ancak, yapılan dijital taramalar sonucu renk ayarını tutturabilmek mümkün olmamıştır.

Doğa betimlemelerindeki kalın ve kaba fırça işçiliği de kişisel yorumumuzla uygulanmaya çalışılmıştır. Zemindeki serpme şeklinde yayılmış beyaz çiçekler, tepelerin ardında yer alan Osmanlı minyatür üslubunun simgesi olan servi ağaçları ile meyve ağacı, tepeler üzerinde yer alan bitki demetleri de kişisel yorumumuzla uygulanmıştır.

Bazı unsurlarda ince olan fırça işçiliği, bir başka objede kalın ve kaba olarak kullanılmıştır. Figür yüzleri hareketsiz, don ve perspektif özelliklerine rastlanmamaktadır. Çok özenli sayılmayan bu çalışmada birden fazla sanatçı çalıştığı kanısı uyanmıştır.

Osmanlı üslubunun temelini oluşturması açısından önem taşıyan bu minyatür, kompozisyonu, canlı renkleri, ikonografik biçimi ile Timurlu, Türkmen minyatürlerine benzer özellikler taşımaktadır. Osmanlı sanatçılarının, dönemin modasını yansıtan unsurları kullanarak kendi üslubunu oluşturmuş olması bu minyatürde açıkça görülmektedir. Arkaya doğru genişleyen yakalar, ortadan ikiye katlanarak, arkaya doğru yatan börk adı verilen başlıklar, halı motifleri, mutfak eşyaları dönemin özelliklerini yansıtmaktadır.

Sinan Bey'in Fatih Portresi

15. yüzyılda resmi tarih yazımına başlayan Osmanlılarda, portre yapımıda aynı dönemde görülmeye başlamıştır. Fatih'in kendisini Doğu ve Batı dünyasına tanıtmak için, tıpkı o bölgelerde yaşayan hükümdarlar gibi portre ve madalyalar yaptırmak istemesi sebebi ile yurt dışından sanatçılar davet edilmiş, yerli sanatçılar yabancı sanatçılardan portre yapımını öğrenmişlerdir. Bu sanatçılardan birisi olan Sinan Bey'in tasvir ettiği Fatih portresinin de bir yorum kopyası yapılmıştır.

Bu çalışmanın ebatları 20x23 cm. olarak uygulanmıştır. Bu eser Fatih dönemi el yazması minyatürlerinden farklı bir anlayış ile yapıldığından, üslup değişikliği belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Bu dönemde perspektiften uzak olan minyatürlere karşılık portrede perspektife yer verilmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz *Külliyat-ı Kâtibî*yazmasında yer alan minyatürdeki kaba ve kalın fırça işçiliğin yerini, portrede zarif fırça işçiliği almıştır.

Sultan'ın kavuğu, Osmanlı kültürünün zerafetini hissettiren akıcı çizgilerle vurgulanmıştır. Yüz detaylarında Avrupa portreciliğinde görülen ışık gölge tekniğini uygulamaya çalışarak sakal ve bıyıklar oluşturulmuştur. Göz üstünde yer alan dolgun görünümü noktalama ile gölge oluşturularak yapılmıştır. Kıyafetler portrenin orjinaline uygun olarak renklendirilmiştir. Yine ışık gölge oluşturmak için yeşil ile renklendirilen iç kıyafet üzerinde tarama ve gölgeleme yapılmıştır. Yakadaki kürk noktalama ile sepya mürekkebi kullanılarak uygulanmıştır. Kol kıvrımlarında, Avrupa resim sanatı özellikleri yansıtılmaya çalışılarak ışık-gölge oluşturulmuştur.

Portrenin arka fonu altın ile sıvanmıştır. Bu portreyi yaparken minyatür tekniklerini kullanmamız, Batı resim özelliklerinin minyatür içinde nasıl uygulanır olduğunu göstermesi açısından oldukça anlamlı olmuştur.

Ek 1. Külliyât-ı Katibî Minyatürü, Yorum kopyası



Ek 2. Sinan Bey'in Fatih Portresi, Yorum Kopyası.

