T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANABİLİM DALI

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BİLİM DALI

MİNYATÜR SANATININ TEMEL ÖZELLİKLERİ BAĞLAMINDA ESKİZ VE DESEN ANLAYIŞI

Tuba YAPRAK

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU

Konya 2022

ÖNSÖZ

Bu çalışmamızda Minyatür Sanatı'nın uygulama aşamasında olan, seçili minyatürlerde görülen minyatür çiziminin nitelik ve niceliğini oluşturan eskiz çizimlerinin önemi ve uygulama aşamaları incelenmiştir.

Minyatür sanatı, kendine has biçimsel özelliğe sahip kadim bir geleneksel sanatımızdır. Biçimsel olarak nitelendirilen bu sanatın kökü tarih öncesi M.Ö. 7000'li yıllarda, Doşan Tepe'de kayaların üzerinde bulunan eskiz niteliğindeki çalışmaların, minyatür sanatının başlangıç noktası olduğu söylense de biçimsel olgunluğa erişmiş figür tasvirlerinin kitap sanatlarında kullanılan ilk örnekleri Uygur kitap resimlerinde görülmüştür.

Türklerin geniş coğrafyalarda hüküm sürmesi, sanat özellikleriyle de gittikleri yerlerde etkilerini göstermiştir. Uygur, Selçuklu, İran ve Osmanlı'ya kadar süregelen minyatürün, yolculuğunda farklılık ve zenginliği de beraberinde getirdiği görülmektedir.

Geçmişten günümüze kadar süregelen bu sanatın kendine has özelliklerini koruyarak gelmesindeki en önemli unsurlardan biri olan çizginin aşama aşama şekil alıp nasıl biçime ulaştığını ve bu işlemin neden gerekli olduğu araştırılmıştır.

Araştırma hedefimiz minyatür oluşturulurken çizginin nitelendiği çalışmalar olan eskizlerin dönemlere ait eserlerde hangi kategoride bulunduğunu ne işe yaradığını inceleyerek değerlendirmektir. Bu amaçla konuyla ilgili yayınlar ve minyatürler incelenip bilimsel bir bağlamda ele alınmıştır.

Bu sürecin tüm safhalarında bilgi, deneyim ve güvenini benden esirgemeyen, yolumu aydınlatmakla kalmayıp rehberliğimi de yapan danışmanım, kıymetli hocam **Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU**'na sonsuz saygı ve şükranlarımı sunarım.

Tuba YAPRAK

Konya, 2022

T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin	Adı Soyadı	Tuba YAPRAK
	Numarası	184254001004
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Geleneksel Türk Sanatları / Geleneksel Türk Sanatları
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ■ Doktora□
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU
	Tezin İngilizce Adı	MİNYATÜR SANATININ TEMEL ÖZELLİKLERİ BAĞLAMINDA ESKİZ VE DESEN ANLAYIŞI

ÖZET

Geleneksel Türk Sanatları içerisinde yer alan minyatür sanatı, kendine has üslup ve zarif bir ifade ile dengeli kompozisyonların oluşturduğu, tarihi olayları, zamanın kültür ve sosyal yaşam tarzını anlatan belge niteliğinde önemli bir sanattır. Kökleri İslâm öncesi medeniyetlere dayanan, farklı kültür ve medeniyetlerin karşılıklı etkileşimi ile gelişmiştir. Uygur Türkleri tarafından ilk örnekleri verilen bu sanat, asırlar boyunca gelişerek günümüze kadar gelmiştir. İslâm dininin kabulü ile birlikte geleneksel derinlik ve biçim anlayışına sahip olmuştur. Bu anlayış, minyatür sanatını çağının ilerisine taşımıştır.

Geçmişten günümüze ulaşmış minyatürlerde, biçim ve desenlerdeki yüksek estetiği oluşturan nedenler ve kullanılan yöntemler araştırılmıştır.

Araştırmada incelenen örnekler doğrultusunda minyatür sanatçısının, tasviri istediği biçime ulaştırmak için çizgisel araştırmalar yaptığı görülmüştür. Her eskiz

çizgisinde dönüşümlü bilgi ve içerik bulunması sonucu var olan anlam ve içerik gelişmiştir. Eserin başından sonuna kadar süregelen eskiz çizgileri, safha safha değişip, kendinden evvelki çizgileri bir üst kategoriye taşımıştır. Buna göre minyatür sanatçısı mükemmel biçime, baştan itibaren yaptığı eskiz çizimleriyle ulaşmıştır.

Araştırmanın konusu olan "Minyatür Sanatının Temel Özellikleri Bağlamında Eskiz ve Desen Anlayışı" hakkında araştırma yapılmış, incelemeler esnasında eskiz çizimlerinin varlığının daha önceki dönemlerde de yöntem olarak kullanıldığı görülmüştür.

Bu sebeple nitelikli eserler için eskizin minyatür sanatındaki öneminin devam edeceği ve sanatçının tasarım düşüncesini, yeteneğini geliştirmesi için eskiz çizimlerinin gerekliliği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Desen, Eskiz, Kompozisyon, Tasarım, Tasvir, Soyutlama, Stilizasyon, Kurgu, Denge

T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin	Adı Soyadı	Tuba YAPRAK
	Numarası	184254001004
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Geleneksel Türk Sanatları / Geleneksel Türk Sanatları
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ■ Doktora□
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU
	Tezin İngilizce Adı	SKETCH AND PATTERN UNDERSTANDING IN THE CONTEXT OF THE BASIC FEATURES OF MINIATURE ART

ABSTRACT

Miniature art, which takes place in Traditional Turkish Arts, is an important documentary art consisting of a unique style, an elegant expression, balanced compositions, and describes historical events, culture and social life style of its age. It developed with the mutual influence of different cultures and civilizations based on pre-Islamic civilizations. This art, whose first examples were given by the Uyghur Turks, has developed over the centuries and survived to the present day. With the acceptance of Islam, it had a traditional understanding of depth and form. This understanding has moved the miniature art beyond its age.

In the miniature works that have survived from the past until today, the reasons and methods used for high aesthetics in form and patterns have been investigated.

In line with the examples examined in the research, it was seen that the miniature artist conducted linear researches to bring the depiction to the desired form. As a result of alternating information and content in each sketch line, the existing meaning and content

have developed. The sketch lines that ran from the beginning to the end of the work changed gradually and moved the previous lines to an upper segment. Accordingly, the miniature artist reached the perfect form with sketches he/she has made from the beginning.

Research was conducted on the subject of the research, "Sketch and Pattern Understanding in the Context of the Basic Features of Miniature Art" and it was observed that the presence of research lines and sketches was used as a method in former periods during the examinations.

For this reason, it has been determined that the importance of the sketch in the miniature art will continue for the quality works of art and the necessity of the sketch drawings for the development of design thinking and talent of the artist.

Key Words: Miniature, Pattern, Sketch, Composition, Design, Depiction, Abstraction, Stylization, Fiction, Balance

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **ii**
ÖZET ..... **iii**
ABSTRACT ..... **v**
ŞEKİLLER TABLOSU ..... **xi**
ÇİZİMLER LİSTESİ ..... **xviii**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Araştırmanın Tanımı 1
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi 1
1.3. Araştırmada Kullanılan Materyal ve Yöntem 2
1.4. Konuyla İlgili Kaynak ve Araştırmalar 5
2. MİNYATÜR SANATININ TARİHÇESİ **8**
2.1. Mısır, Yunan ve Roma'da Papirüs Ruloları 8
2.2. Mad ve Ahameniş Devirleri 10
2.3. Part ve Sasani Devri 11
2.4. Uygur Devri 11
2.5. Selçuklu Devri 12
2.6. İlhanlı-Moğol Devri, Tebriz Okulu 15
2.7. İncu Devri, Şiraz Okulu 16
2.8. Muzafferiler Devri, Şiraz Okulu 17
2.9. Timurlu Devri (1370-1500) 17
2.9.1. Timurlu Devri, Şiraz Okulu 18
2.9.2. Timurlu Devri, Herat Okulu 19
2.10. Karakoyunlu Türkmenleri Devri, Şiraz ve Bağdat Okulu 19
2.11. Akkoyunlu Türkmenleri Devri, Şiraz ve Tebriz Okulu 20
2.12. Safevi Devri 21
2.12.1. Tebriz Okulu (1502-1548) 21
2.12.2. Kazvin Okulu 22
2.12.3. Şiraz Okulu 22
2.12.4. İsfahan Okulu 23
2.13. Osmanlı Minyatürleri 24

2.13.1. Oluşum Dönemi 24
2.13.2. Geçiş Dönemi 27
2.13.3. Klasik Dönem 29
2.13.4. Batılılaşma Dönemi (Lale Devri) 31
2.14. Babürlü (Hint-Moğol) Devri 32
3. MİNYATÜR SANATININ TANIMI VE ÖZELLİKLERİ 36
3.1. Minyatür Sanatının Tanımı 36
3.1.1. Batı Resim Sanatı ve Doğu Minyatür Sanatının Şekillenmesinde Kültürün Önemi 38
3.1.2. Batı Resim Sanatına Etki Eden Kültürel Oluşumlar 39
3.1.3. Doğu Minyatür Sanatına Etki Eden Kültürel Oluşumlar 42
3.2. Minyatürün Tasarım Özellikleri 50
3.2.1. Çerçeve ve Çerçevenin Kırılması 52
3.2.2. Yüzeyin Geometrik Bir Şekilde Bölünmesi - (Bloklama ve Kompozisyon Kurgusu) 55
3.2.3. Bloklara Ayrılan Yüzeylerin Doğa, Mimari, İnsan ve Hayvan Figürleri ile Donatılması 77
3.2.4. Simetrik Denge İçerisinde Asimetrik Denge Kullanılması 80
3.2.4.1. Simetrik Denge 81
3.2.4.2. Asimetrik Denge 87
3.2.4.3. Merkezi Denge 89
3.2.4.4. Mozaik Denge 92
3.2.4.5. Asimetrik Renk Dengesi 94
3.2.4.6. Simetrik ve Asimetrik Dengenin Bir Arada Kullanılması 99
3.2.5. Ortaklık-Şeriklik (Poliekonia) 105
3.2.6. Perspektif ve Hava Perspektifinin Olmaması 116
3.2.7. Işık ve Gölge Kurallarından Bilinçli Şekilde İmtina 119
4. MİNYATÜR SANATI İÇERİSİNDE ESKİZ ANLAYIŞI 121
4.1. Eskiz Nedir? 121
4.2. Minyatür Sanatında Eskiz 125
4.3. Minyatür Sanatında Eskizin Nitelikleri 128

4.3.1. Minyatürde Algılama ve Görme Biçimleri 128
4.3.2. Biçimsel Düşünce 130
4.3.2.1. Mekân 131
4.3.2.2. Boşluk ve Mekân 133
4.3.2.3. Zaman ve Mekân 135
4.3.3. Soyutlama 138
4.3.3.1. Stilizasyon 144
4.3.3.2. Deformasyon 146
4.3.4. Metaforik Düşünce ve Hayal Gücü 148
4.4. Minyatür Eskizlerinde Bulunan Çizgi Çeşitleri 154
4.4.1. Ham Çizgiler 154
4.4.2. Araştırma Çizgileri 157
4.4.3. Biçimsel Yorum Çizgileri 162
4.5. Minyatür Sanatında Eskiz Teknikleri 173
4.5.1. Eskiz Kâğıdı ile Desen Aktarma Tekniği 174
4.5.2. Biçimlenmiş Kalıp ile Desen Aktarma Tekniği 180
4.5.3. Uygulama Eskizleri 193
4.5.3.1. Dijital Eskizler 199
5. MİNYATÜR SANATI İÇERİSİNDE DESEN ANLAYIŞI 202
5.1. Desen Nedir? 202
5.2. Minyatür Sanatında Desen 206
5.2.1. Minyatür Deseninde Çizgi 211
5.2.2. Minyatür Deseninde Nokta 215
5.2.3. Minyatür Deseninde Hareket 217
5.2.4. Minyatür Deseninde Doku 217
5.2.5. Minyatür Deseninde Ritim 218
5.2.6. Minyatür Deseninde Biçim 219
6. YARIM KALAN MİNYATÜRLERE DAYANARAK, ESKİZ ÇİZİMLERİNDEN ÖRNEKLER 221
6.1. File Saldıran Kaplan 221
6.2. İmparator Ekber'in Dua Eden Portresi 223

6.3. Geyik.....225
6.4. Garot Savaşı.....227
6.5. Timur Hanedanı Prensleri.....230
6.6. Fil Dövüşü.....232
6.7. Gözlüklü Yaşlı Adam ve Genç Ressam.....234
6.8. Kitap Okuyan Kadın.....236
6.9. Yaşlı Adam ve Çocuk.....238
6.10. İki Sevgili ve Sakallı Adam.....240
6.11. Boru Üfleyen Derviş.....242
6.12. Dövüşen Develer.....245
7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....247
8. KAYNAKÇA.....252

ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil 1:Amun, Nany Chantress için Ölüler Kitabı CA. 1050 M.Ö. 9
Şekil 2: Cizre Ulu Camii Kapı Tokmağı, XIII. yy., TİEM 3749.....43
Şekil 3: Altın Panter IV. - III. Yy, Hermitaj Müzesi, St Petersburg.....43
Şekil 4: Kurt ve yılan dövüş sahnesini içeren altın kemer plaketi, İskit Kültürü, MÖ VII-V. yy, ...44
Şekil 5: Konon'un Adağı Sahnesi, Duro Europos Duvar Freski 45
Şekil 6: Varka ve Gülşah, TSMK, H.841, 33v. 53
Şekil 7: İki Aşık Mutluluk Adasına İniyor, Hamse-i Nizami, (1556-1565), Washington, D.C., Freer Sanat Galerisi, 46.12.....54
Şekil 8: Bloklama Çeşitleri.....55
Şekil 9: Hüsrev'in Şirin'i Yıkanırken Görmesi", Hamse-i Nizami (1431), Hermitage Müzesi, St.Petersburg 56
Şekil 10: Dadaş'ın Blok Analizi 57
Şekil 11: "Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması", Hamse-i Nizami (1585), TSMK, B.146, y.36.....59
Şekil 12: Detay.....60
Şekil 13: Detay.....61
Şekil 14: Detay.....61
Şekil 15: Detay.....62
Şekil 16: Detay.....62
Şekil 17: Detay.....63
Şekil 18: Detay.....64
Şekil 19: Detay.....65
Şekil 20: Detay.....66
Şekil 21: Detay.....66
Şekil 22: Detay.....67
Şekil 23: Acem çengisi Maverdi Kolbaşı, Levni, TSM, H2155.....68
Şekil 24: Sultan II. Osman'ın portresi, Levni, TSM, H2164.....68
Şekil 25: "Yalın Doğa Görünümü", Mecmû'â, TİEM, 1950.....69
Şekil 26: "Kaleye Saldırı", Kayıp bir El Yazmasından, ...70

Şekil 27: Attar'ın Mantikü't-Tayrından, "Mehne Şeyhi ve Köylü", H888, New York 1483 71
Şekil 28: "Mevlâna ve Su Canavarı", Sevâkıb-ı Menâkıb, TSM, R1479.....72
Şekil 29: Kralın Önünde Dilenci, (1483), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 63.210.28 73
Şekil 30: Zahhak'ın Feridun'un Huzuruna Getirilmesi, (1602), Şahname-i Firdevsi, TSMK, H.1501, y.38a.....74
Şekil 31: "II. Şapur'un Tayir'i katli", Şahname-i Firdevsi, (1589-90), Pul Persian I, y. 321b 75
Şekil 32: "Yedi Prensesli Salon", Bahram Gür, (1410), Şiraz, İskender Sultan Antolojisi 76
Şekil 33: Tamamlanmamış eskiz, Nezâmi Khamseh, 1605-1631 78
Şekil 34: İsfendiyar Arjasp'ı Öldürmesi, Şehname-i Firdevsi, 1444, Royal Asiatic Society, Londra.....79
Şekil 35: Guy u çevgan oynayan Siyavuş ve Efrasiyab, Şahname-i Firdevsi, (1524), Institute of Oriental Studies, St. Petersburg, D.187 y.140.....82
Şekil 36: "Behram Gür Siyah Köşkte", Hamse-i Nizamî, (1509-28), Arthur M. Sackler Galerisi, Washington, 1986.37 84
Şekil 37: "Arifi'yi avla", Hâlname (1530), TSM, H.845 y.34b 86
Şekil 38: "İranlılar ve Turanlılar Savaşı", Şahname-i Firdevsi, Sotheby's Sale Kataloğu (1562-83), Londra.....87
Şekil 39: "Safevi elçisi Şah Kuli Han II. Selim'in Huzurunda", Nüzhet ül-Ahbar Der Sefer-i Sigetvar, (1568), TSMK, H.1339, y.247b 88
Şekil 40: Kalile ve Dimne, (1430), TSM, Revan 1022, y.56a.....90
Şekil 41: "Feridun'un, küçük oğlu İrec'in tabutunun başında yas tutması", Şahname-i Firdevsi, (1574), TSMK, H.1497, y.31a.....91
Şekil 42: Diyarbakır Minyatürü, İÜK, T5964, s. 382.....93
Şekil 43: "Rüstem'in Bijen'i kuyudan kurtarması", Şahname-i Firdevsi, (1548), TSMK, R.1548, y.165b.....95
Şekil 44: "İbrahim Alevler İçinde", (1410), Hamse-i Nizami, Lizbon, Gülbankyan Koleksiyonu, 646.....101

Şekil 45: Denge Analizi 101
Şekil 46: Lala Mustafa Paşa'nın İzmit'te Yeniçeri komutanlarına verdiği ziyafet, (1584), TSM, H.1365 102
Şekil 47: İç içe geçme, Ortak Yapılanma 106
Şekil 48: Azerbaycan Şivanşahlar Sarayı Hat Yazısı 107
Şekil 49: "İki Aslan", Hayvanların Faydaları Kitabında Minyatür Tasarımı (1297-1299), New York Morgan Kütüphanesi ve Müzesi, 77363, New York 108
Şekil 50: On iki Beyaz At, (XV. ve XVII. Yy), Nepal, Netsuke Sanat Galerisi 110
Şekil 51: Hüseyin Mirza'nın Bahçe Eğlencesi, Bustan of Sa'di, 1488, Mısır Genel Kitap Organizasyonu, Kahire, f.908 113
Şekil 52: "Düğünden sonraki gün", Hacı Kirmani Divanı, (1396), The British Library, 18193, Londra 114
Şekil 53: Minyatürde ortaklık kavramını içeren pencere detayı 115
Şekil 54: Perspektif 1 117
Şekil 55: Perspektif 2 117
Şekil 56: Perspektif 3 117
Şekil 57: Eskiz Çizimi 121
Şekil 58: Bir Eskiz Sayfası, Rembrandt, (1630), Hollanda 122
Şekil 59: Man seated, Rembrandt, (1634-1635), London, Courtauld Institute of Art London, D.1978.PG.407 123
Şekil 60: Beş Adamdan Oluşan Bir Grup, Rembrandt, (1630), Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1889-A-2059 124
Şekil 61: Yusuf ile Züleyha, Behzad, (1488), Kahire, Genel Mısır Kitap Organizasyonu, f.908 133
Şekil 62: Transverse Line, Art collection N, Wassily Kandinsky, 1923, Soyut Resim ..139
Şekil 63: Kırmızı Ağaç, Piet Mondrian, (1909) 140
Şekil 64: Gri Ağaç, Piet Mondrian, (1910) 140
Şekil 65: Mavi Elma Ağacı, Piet Mondrian, (1908) 140
Şekil 66: Çiçek açan Elma Ağacı, Piet Mondrian, (1912) 140
Şekil 67: The van Doesburg, Boğa, 1917-1918 141
Şekil 68: Piet Mondrian, Zencefil Tencere Natürmort 2, Soyut Tablo 142

Şekil 69: Bir Şehir Manzarası, (1400-1450), Berlin, Diez Albümü, f.70.S.26.....145
Şekil 70: Erkek Başı, (1425-1450), Berlin, Diez Albümü, f.73.S.65 146
Şekil 71: Kadın Başı, (1425-1450), Berlin, Diez Albümü, f.73.S.69 146
Şekil 72: Asa Tutan Demon, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy. Sonu, TSM, H.2153, 48a 148
Şekil 73: Kelile ve Dimne, (1429), İstanbul, TİEM, 1982 150
Şekil 74: Vakvak Ağacı, Fâlnâme, TSM, H.1703 151
Şekil 75: Simurg Zal Bebeği Babasına Veriyor, (1444), Londra, The Royal Asiatic Society, Ms.239 152
Şekil 76: Dans Eden Demonlar, TSM, H.2153, 64b.....153
Şekil 77: Bir Hizmetçi ve Kahramanla Yatakta Yatan Kadın, Boston, Güzel Sanatlar Müzesi, 17.2512.....154
Şekil 78: Atlı Savaş Eskizi, Saray Albümü, XIV. yy. Ortası, Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, f.73.y.76. 155
Şekil 79: Savaş Eskizi, Mehmed Siyah Kalem Albümü, TSM, H.2153, 54a.....155
Şekil 80: Shiva'nın Demonlarla Savaşı, Bilinmeyen Bir Seri Eskizi, XIX. yy., Philadelphia, Philadelphia Sanat Müzesi, Stella Kramrisch Koleksiyonu, 1994-148-587.....156
Şekil 81: Askeri Alay ve Köpekler Eskizi, XVIII. yy., Londra, Harvard Sanat Müzesi, 2009.202.10 157
Şekil 82: Bir Fil Savaşının Beş Hali, (1730), Londra, Harvard Sanat Müzesi, 1999.286 158
Şekil 83: Kitap Okuyan Kadın, Reza Abbasi, (1610-1615), Washington D.C., Freer Sanat Galerisi, F1953.19.....159
Şekil 84: Manzara Eskizi, Saray Albümü, XIV. yy., TSMK, H.2153, 137b.....161
Şekil 85: Düşman Cesedi ile Atlı, Reza Abbasi, XVII. yy. Ortası, Washington D.C., Freer Sanat Galerisi, F1953.47.....162
Şekil 86: Yusuf Hapiste, Züleyha Yaşlanmışken, XVII. yy. Ortası, Washington D.C., Freer Sanat Galerisi, F1953.37.....163
Şekil 87: Timurlu Sultanı Hüseyin Mirza, (1500-1525), Cambridge, Harvard Üniversitesi Sanat Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, 1958.59 164
Şekil 88: Timurlu Sultanı Hüseyin Mirza Portresinden Desen Detayı.....166

Şekil 89: Sarus Turnası Eskizi, (1605-1620), Londra, Victoria ve Albert Müzesi, IM.42-1925 169
Şekil 90: Sarus Turnası, Nakkaş Mansur, (1620), Londra, Victoria ve Albert Müzesi, IM.122A-1921 170
Şekil 91: Kuşlar, Şah Kulu, Londra, British Museum, Addis Gallery, XVI. yy., 1930,1112,0.4 171
Şekil 92: Sülün Kuşu Eskiz Detayı 172
Şekil 93: Bahram Gur Avda, Haft Peykar Nizami, (1425-50), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 13.228.13 175
Şekil 94: Bahram Gur Avda Eskizi, (1425-50), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 13.228.13 176
Şekil 95: Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması, (1534), TSMK, H.760, y.32b177
Şekil 96: "Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması" Eserinin Eskiz Çalışması, (1534), Washington, D.C., Freer Sanat Galerisi, F1953.56 178
Şekil 97: Prensin Bahçede Oturuşu, (1426-27), TSMK, H.2152, f49a 179
Şekil 98: Baysungur Hanımı ile Bahçede, (1426-27), Floransa, Berenson Koleksiyonu, f44a 179
Şekil 99: Şirin'in Hüsrev'in Portresini Görmesi Eskizi, (1426-30), ...180
Şekil 100: Dövüşen Çift, (1400), Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, F.72, y.1 182
Şekil 101: Dövüşen Çift Eskizi Detayı 183
Şekil 102: Şehname-i Firdevsi'den Kopyalanmış Bir Savaşçı Figürü, 1430, TSMK, H.2152, f.62b 184
Şekil 103: Surname-i Vehbi Mehteran, (1720-1729), TSMA, H.3593 185
Şekil 104: Baysungur Bahçede, Kelile ve Dimne, (1429), TSMK, R.1022.1b 188
Şekil 105: Baysungur Bahçede, Kelile ve Dimne, (1429), TSMK, R.1022.2a 188
Şekil 106: 1582 Şenliği'nde Atmeydanı'nda Hokkabazlar, Sûrnâme-i Hümayûn, (1582-1588), TSM, H.1344 190
Şekil 107: III. Murad Portresi, (1579), TSMK, H.1563 192
Şekil 108: Şahin, Aslan ve Ejderha, XVI. yy., Londra, Harvard Sanat Müzesi, 2011.531 194

Şekil 109: Kurt Eskizleri, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy., TSMK, H.2153.y180.....195
Şekil 110: Kurt Terbiyecileri, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy., TSM, H.2153.y95-a 196
Şekil 111: İki Parsın Meydan Okuması Eskizi, XV. yy., TSM, H.2153.55a 197
Şekil 112: İki Parsın Meydan Okuması Eskizi, XV. yy., TSM, H.2153.55a 197
Şekil 113: Meşk, XV. yy., TSMK, H.2160.y.55a.....198
Şekil 114: Kelebeğin Rüyası, Meliha Ak, (2021).....201
Şekil 115: Paleolitik Dönem Boğa Resmi, Altamira Mağarası 203
Şekil 116: Dora Maar'ın Portresi, Picasso, 1938.....204
Şekil 117: Eteğini kaldıran Dansçı, Lautrec, 1889 204
Şekil 118: Vitruvius Adamı, Gallerie dell'Accademia, 1490, Venice, İtalya 205
Şekil 119: Doğada bir bardak şarap tutan genç, Muhammad Yusuf, XVII. Yy, Israel Museum, B69.0596.....206
Şekil 120: Turnalı Desen, (1400-1450), Iran, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, Berlin, f.73.S.41 207
Şekil 121: Sultan Ahmed Celayiri Divanı, (1410), İran, Washington D.C., Freer Sanat Galerisi, F1932.37.....208
Şekil 122: Kuşlar ve Hayvanlar Çiçekli Bir Manzarada, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy. Sonu, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, 43-6/2.....209
Şekil 123: Ağacın Altında Oturan Adam, (1630), Los Angeles, The Nasli M. Heeramaneck Collection, M.73.5.467 210
Şekil 124: Rıza-i Abbasi ile Hayvan Savaş Sahnesi, (1632), Oxford Üniversitesi Kütüphanesi 212
Şekil 125: Kayalık bir manzara içinde bir derviş çizimi, Reza-i Abbasi, XVII. yy., Özel Koleksiyon, Lot 119 213
Şekil 126: Saz Yapraklarına Sarılmış Ejderha, (1550–70), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 2000.424.....214
Şekil 127: Ejderha ve Demonlar, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy. Sonu, TSM, H, 2153, 37a 215
Şekil 128: İki Parsın Meydan Okuması Eskizi, XV. yy., TSM, H.2153.55a 216
Şekil 129: Kuşların Saldırdığı Baykuş, Manohar, (1615), Kuzey Hindistan, 14.662 217

Şekil 130: Bir Ejderha ile Dövüşen Süvari, Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, f.70.S.14 218
Şekil 131: Oklarla Bunalmış Rama ve Lakshmana: Lanka Kuşatması serisinden bir folyo, (1725), Manaku, New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 19.24.4.....219
Şekil 132: Hasta Aslan, (1750), Victoria ve Albert Müzesi, South and South East Asia Collection, IS.465-1952 220
Şekil 133: İki Aziz, (1400-1450), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 68.48.....220
Şekil 134: File Saldıran Kaplan, (1825-1850), Los Angeles Sanat Müzesi, M.79.252.9221
Şekil 135: İmparator Ekber'in Dua Eden Portresi, New York, ...223
Şekil 136: Geyik, (1400-1450), Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, f.72.S.10 225
Şekil 137: Çizmek, (1805-1810), Londra, Victoria ve Albert Müzesi, IS.316-1952 227
Şekil 138: "Timur Hanedanı'nın Prensleri"nden bir iz, (XVII. yy.), Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 15.99.....230
Şekil 139: Bir Fil Savaşının Eskizi, XVIII. yy., Christies, Lot 314 232
Şekil 140: Genç-Yaşlı İnsan Eskizi, Riza Abbasi, (1630-1640), Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F1953.17a-b 234
Şekil 141: Genç Okuyucu, (XVI. yüzyıl), Reza Abbasi, Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F1953.19 236
Şekil 142: Yaşlı Adam ve Çocuk Eskizi (XVII. yy.), Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F1953.15 238
Şekil 143: İki Sevgili ve Sakallı Adam, (1610-15), Reza Abbasi, Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F1953.....240
Şekil 144: Boru Üfleyen Derviş, (XVII. yy.), Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F 1953.18.....242
Şekil 145: Dövüşen Develer Eskizi, (1400-1450), Behzad, ...245
Şekil 146: Doç. Dr. Ruhi Konak Eskiz ve Desen Çalışmaları.....250

ÇİZİMLER LİSTESİ

Çizim 1: Bloklama Detayı 57
Çizim 2: Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması Minyatürünün Mekân Analizi ..60
Çizim 3: Detay 69
Çizim 4: Detay 70
Çizim 5: Detay 71
Çizim 6: Detay 72
Çizim 7: Detay 73
Çizim 8: Bloklama Detayı 74
Çizim 9: Bloklama Detayı 75
Çizim 10: Bloklama Detayı 76
Çizim 11: Detay 82
Çizim 12: Detay 84
Çizim 13: Detay 86
Çizim 14: Detay 87
Çizim 15: Detay 88
Çizim 16: Detay 91
Çizim 17: Detay 95
Çizim 18: Beyaz rengin dağılımı 97
Çizim 19: Oksit sarı renginin dağılımı 97
Çizim 20: Sarı ve Kırmızı renk dağılımı 98
Çizim 21: Detay 102
Çizim 22: Detay 104
Çizim 23: Ortaklık İlkesinin Bulunduğu Alan 107
Çizim 24: Dişi Aslan Detayı 109
Çizim 25: Erkek Aslan Detay 109
Çizim 26: Dişi ve Erkek Aslan Ortaklık Detayı 109
Çizim 27: Detay 110
Çizim 28: Detay 110
Çizim 29: Detay 110
Çizim 30: Ortaklık Detayı 111

Çizim 31: Ortaklık Detayı....111
Çizim 32: Detay....167
Çizim 33: Detay....167
Çizim 34: Detay....168
Çizim 35: Sarus Turnası Eskiz Detayı....170
Çizim 36: Sülün Kuşu Detay....172
Çizim 37: Sülün Kuşu Detay....172
Çizim 38: Sülün Kuşu Detay....172
Çizim 39: Sülün Kuşu Detay....172
Çizim 40: Sülün Kuşu Detay....172
Çizim 41: Biçimsel Kalıp Çeşitleri....187
Çizim 42: Detay....189
Çizim 43: Detay....189
Çizim 44: Surname, Dış Mekânın Biçimlenmiş Kalıp Çizimi....191
Çizim 45: İç Mekânın Biçimlenmiş Kalıp Çizimi....192
Çizim 46: Kelebeğin Rüyası Dijital Eskiz, Meliha Ak, (2021)....200
Çizim 47: Kelebeğin Rüyası Dijital Uygulama Eskizi, Meliha Ak, (2021)....200
Çizim 48: Detay....222
Çizim 49: Detay....222
Çizim 50: Detay....224
Çizim 51: Detay....224
Çizim 52: Detay....226
Çizim 53: Detay....226
Çizim 54: Ham Çizgiler....228
Çizim 55: Araştırma Çizgileri....228
Çizim 56: Uygulama ve Biçimsel Çizgi Çalışması....229
Çizim 57: Detay....231
Çizim 58: Detay....233
Çizim 59: Detay....235
Çizim 60: Detay....235
Çizim 61: Detay....237

Çizim 62: Detay 239
Çizim 63: Detay 241
Çizim 64: Detay 243
Çizim 65: Detay 243
Çizim 66: Detay 246

KISALTMALAR

BOA	Başkanlık Osmanlı Arşivi
c.	Cilt
cm.	Santimetre
Çev.	Çeviren-ler
İSAM	İslâm Araştırmaları Merkezi
İÜK	İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
MET	The Metropolitan Museum of Art
M.Ö.	Milattan Önce
No	Numara
s.	Sayfa
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TİEM	Türk ve İslâm Eserleri Müzesi
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türk Diyanet Vakfı
TSM	Topkapı Sarayı Müzesi
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TSMK, B.	Topkapı Sarayı Müzesi Bağdat Köşkü
TSMK, H.	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine
TSMK, A.	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arşiv
vb.	Ve benzeri
vs.	Vesaire
yy.	Yüzyıl
YKY	Yapı Kredi Yayınları

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Tanımı

Türk, İran, Hint ve Mısır sanatında benzer özellikleriyle karşımıza çıkan minyatür sanatı, önemli geleneksel sanatlarımızdandır. Minyatür sanatı biçimsel özellikleri ve teknik oluşumlarıyla başlangıcından itibaren değişik sanat kültürlerinden etkilenmiştir. Böylece minyatür sanatının Şiraz ve Herat gibi sanat coğrafyasından, Selçuklu'dan Osmanlı dönemine uzanan yolculuğu farklılık ve zenginliği de beraberinde getirmiştir.

Araştırma kapsamında, minyatür tasarımında kullanılan çizginin, eskizin önemi ve varlığının, bir minyatür eserinin gelişim ve oluşumuna sağladığı katkı ele alınmıştır.

Minyatür sanatı üzerine pek çok araştırma yapılmasına rağmen, bir minyatür eseri oluşturulurken, desende kullanılan eskiz çizgilerin nitelikleri ve eskiz teknikleri hakkında kısıtlı bilginin bulunması, bu konu hakkında araştırma ve incelemenin elzemliğini göstermiştir.

Minyatür eskizleri içerisinden, saydığımız gerekçeler ışığında tespit edilen eskiz ve desen çalışmaları seçilerek, sınırlarını belirlediğimiz "Minyatür Sanatının Temel Özellikleri Bağlamında Eskiz ve Desen Anlayışı" başlıklı çalışma ile öncelikle minyatür sanatının özellikleri, kompozisyon ve kurgu aşamasında neyin niçin yapıldığı araştırılıp incelenmiştir.

Minyatür sanatının sahip olduğu özellikler dahilinde konu ile ilgili öncelikle belirlediğimiz eskiz çalışmalarını ele almak, bir eskiz çalışmasının niteliklerini, bünyesinde bulunan çizgi çeşitlerini, uygulandığı teknikleri inceleyip, eskiz çizim aşamasının önemini minyatür sanatı açısından değerlendirmektir.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmamızda minyatür sanatının tarihi gelişim süreci, bu süreçte gelişen özellikleri hakkında bir inceleme yapılacaktır. Minyatür sanatı hakkında genel bilgilere değinilerek, konumuz olan minyatür sanatında desen ve eskiz çizimleri, detaylı bir şekilde incelenip anlatılacaktır.

Eskiz çizimleri bir tasarımın meydana gelmesini sağlayan, aşamalar içeren taslak çizimleri olması nedeni ile, tasarlanacak minyatür eserinin özellikleri konu başlıkları altında araştırılıp, incelenecek ve örneklerle desteklenecektir. Böylelikle eskiz ve desen çizimlerinden önce minyatürün neye göre şekilleneceği hakkında bilgi verilecektir.

Doğu minyatür sanatında desen ve eskiz anlayışı ile ilgili araştırmalarda, Doğu ve Batı resim sanatlarında desen ve eskiz çalışmaları ayrı ayrı ele alınıp, bu iki resim sanatının içerdiği farklar mukayese edilerek anlatılacaktır.

Araştırmada, minyatür desen çiziminde kullanılan yapısal elemanlar başlıklar altında örneklerle gösterilip, desen oluşumunda kullanılan çizgi çeşitleri ve eskiz çizimlerini incelemektir. Elde edilen eskiz çizimlerinin ayrı safhaları içerdiği görüldüğünden dolayı, eskizde bulunan nitelikler, çizgi çeşitleri ve uygulama teknikleri olarak ayrı başlıklar altında incelenecektir.

Minyatür sanatında eskiz konusunun incelenmesi, biçimsel özelliklere sahip bu sanatın oluşum ve gelişiminden itibaren rastgele biçimlenmediğini, her biçimin ince ve detaylı çizgilerle doğru forma kavuştuğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu konu hakkında daha önce bilimsel bir araştırmanın yapılmaması, seçtiğimiz konu hakkında yeni verileri ortaya çıkarabilmek ve eskiz çizimlerinin yüksek estetiğe sahip minyatürler için gerekliliği vurgulanmak istenmiştir.

1.3. Araştırmada Kullanılan Materyal ve Yöntem

Araştırmanın yürütülmesinde izlenen yöntem, örnekleme, veri toplama, kaynak analizi ve karşılaştırmaya dayalıdır.

Araştırmada ele alınan konu ile ilgili kaynak araştırması yapılmıştır. Çalışmada veri toplama araçları olarak, kütüphanelerden literatür çalışması yapılmıştır. Konu ile ilgili kitap, makale, katalog, dergi ve web siteleri incelenmiştir. Kaynağı belirlenen eserler hakkında kütüphanelerden bilgiler toplanmıştır. Konu içeriği olan minyatür eskizlerine kitaplarda fazla yer verilmemesi sonucu, görseller daha çok dijital kaynaklardan elde edilmiştir.

Araştırmamız *İçindekiler, Özet, Önsöz ve Kısaltmalardan* itibaren 8 bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm olan *Giriş* kısmında; *Araştırmanın Konusu, Araştırmanın*

Amacı ve Önemi, Araştırmada Kullanılan Materyal ve Yöntem belirlenmiş ve sonrasında *Minyatür Sanatının Tarihçesi* başlığı altında ikinci bölüme geçilmiştir. *Minyatür Sanatının Tarihçesi* bölümünde eski çağlardan itibaren biçimsel özelliğe sahip olan minyatür sanatının, dönemler ve devletler arasındaki gelişimi incelenmiştir.

Üçüncü bölümde *Minyatür Sanatının Tanımı ve Özellikleri* ele alınmıştır. Bu bölümde minyatür sanatının gelişimine etki eden kültürel oluşumlar Batı resim sanatı ile mukayese edilerek incelenmiştir. Minyatür sanatının gelişimi süresince sahip olduğu özellikler alt başlıklar altında incelenip, minyatürler üzerinden örnek gösterilmiştir. Örnek teşkil eden 31 minyatür ele alınmıştır. Bu örneklerden 13 minyatür TSMK'dan, 1 minyatür TM'den, 1 minyatür İÜK'dan, 14 minyatür kaynak kitaplardan, 2 minyatür ise internet kaynaklarından elde edilmiştir. Ele alınan minyatürler XIII. yy. ve XVII. yy.'lardaki çeşitli dönemlere ait minyatürlerdir. Örnek gösterilen minyatürlerin incelenmesinde Adobe Illustrator, Adobe Photoshop programları kullanılmış ve bazı örnekler de klasik usûlde elle çizilmiştir.

Araştırmanın dördüncü bölümünde minyatür sanatının asırlar boyu kendi içerisinde gelişmesinin nedenlerinden biri olan eskiz çizimleri, *Minyatür Sanatı İçerisinde Eskiz Anlayışı* başlığı altında, çizgi çeşitlerinin aşamasına göre sınıflandırılarak incelenmiştir. XIV. yy. ve XVIII. yy.'lara ait olan eskiz çizimleri ve minyatür örnekleri 28 adet ile sınırlandırılmıştır. İncelenen eskiz örnekleri içerisinde Üstad Behzad'a ait 1 eskiz, Nakkaş Mansur'a ait 1 eskiz ve bitmiş eseri, Reza Abbasi'ye ait 2 eskiz, Mehmed Siyah Kalem Albümüne ait 5 eskiz, Şah Kulu'na ait 1 eskiz çalışması bulunmaktadır. Konu içeriği ile ilgili Surname-i Vehbi'den 1 minyatür, Nakkaş Osman'a ait 2 minyatür, Ebu'l-Maali Nasrullah tarafından yapılmış minyatür örnekleri araştırmanın konusu bakımından incelenmiştir. Minyatür ve eskiz çalışmalarında 13 adeti yurt dışında bulunan müzelerin elektronik arşivlerinden, 8 adeti TSMK'dan, 7 adeti ise kaynak kitaplardan ulaşılmıştır.

Eskizlerin, tasarımın oluşmasındaki önemi haricinde deseni uygulanacak alana aktarma yöntemleri teknik bakımdan incelenmiş ve bu yöntemin geçmiş dönemlerde nasıl kullanıldığı irdelenmiştir. Minyatür ve eskizleri inceleme aşamasında Adobe Photoshop ve Adobe Illustrator programları kullanılmıştır.

Araştırmanın beşinci bölümünde *Minyatür Sanatı İçerisinde Desen Anlayışı* konusu ele alınmış, desenin önemi ve desende bulunan yapısal elemanlar örneklerle incelenmiştir. 15 adet minyatür deseni içerisinde Muhammed Yusuf'a ait 1 desen, Şah Kulu'na ait 1 desen, Reza Abbasi'ye ait 2 desen, Mehmed Siyah Kalem Albümüne ait 3 desen bulunmaktadır. Örneklere TSM ve yurt dışında bulunan müzelerin elektronik arşivlerinden ulaşılmıştır.

Araştırmanın altıncı bölümünde minyatürlere dayanarak desendeki eskiz çizgilerinin incelenmesi yapılmıştır. Desende bulunan eskiz çizgileri aşamalarına ve desendeki oluşum sırasına göre sınırlandırılmış, eskiz çiziminin önemi bu örneklerle vurgulanmıştır. İncelenen bu örnekler 12 adet olup içerisinde Üstad Behzad'a ait 1 eskiz, Reza Abbasi'ye ait 3 eskiz çizimi bulunmaktadır. Eskizlere yurt dışında bulunan ulusal müzelerin elektronik kaynaklarından ulaşılmıştır.

Genel değerlendirme bölümünde, araştırmamız sonunda elde ettiğimiz veriler mukayeseli olarak değerlendirilerek, minyatür sanatının özellikleri, eskiz çizimlerinin gerekliliği eskiz çizimlerinin sağladığı avantajlar ve bulgular açıklanmıştır. Araştırmamızda kaynak olarak kullandığımız, dijital kaynaklar, kitaplar ve araştırmalar yazar soyadına göre alfabetik sırayla kaynakça kısmında yazılmıştır.

1.4. Konuyla İlgili Kaynak ve Araştırmalar

Gray, Basil (1977). *Persian Painting.* Geneva: d'Art Albert Skira.

Minyatür sanatının XIII. yüzyıldan itibaren dönemler içerisinde gelişimini ve dönemlerin özelliklerini taşıyan minyatürlerden örnekler verilmiştir.

Hançerlioğlu, Orhan (1989). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Felsefe akım ve kavramlarının Osmanlıca, Fransızca, Almanca, İngilizce ve İtalyanca karşılıkları kavramları ile beraber açıklanmış, günümüz düşünce kültürüne temel olan bilgilere ulaşılmıştır.

Lentz, Thomas W. and LOWRY Gleen D. (1989). *Timur and The Princely Vision.* Washington D.C.: Smithsonian Institution.

Timur devrinde üretilen minyatürlerin yanında, atölyelerde üretilen minyatürlerin tasarımları hakkında bilgilere ulaşılmış, tasarımların oluşum aşamalarına ait bilgi ve görsellere ulaşılmıştır.

İnal, Güner (1995). *Türk Minyatür Sanatı.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Başlangıcından Osmanlı'ya kadar minyatür sanatının gelişim dönemleri, tarihi kronolojik bir sıralamada incelenmiştir. Dönemlere ait serelerin özellikleri araştırılmış ve bu eserlerin yapıldığı sanat akademileri hakkında bilgiler verilmiştir.

İnceoğlu, Necati (1995). *Düşünce ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler*. İstanbul: Helikon Yayınları

Çizimde eskizin önemi ve niteliklerini anlama ve yorumlama yöntemleri hakkında bilgiler edinilmiştir.

Bigalı, Şeref (1999). *Resim Sanatı.* Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Resim sanatı ile ilgili terimler ve çözümlemeleri hakkında bilgilere erişilmiştir.

Dadaş, Siyavuş (2006). *Türk Minyatür Resminin Tasarım Dili Teorisi.* İstanbul: Mega Yayınevi.

Türk minyatür sanatının oluşumundan itibaren biçimsel bir sanat olduğunun nedenleri sunulmuştur. Ayrıca minyatürün kompozisyon yapısı ve özelliklerini inceleyen önemli bilgiler paylaşılmıştır.

Ersoy, Sevgi A. (2006). *Osmanlı Minyatür Tekniği*. Ankara: İnkansa Matbaacılık.

Osmanlı minyatür sanatı özellikleri ve biçimlemenin nasıl yapılacağına dair bilgilerin yanı sıra, mekân çalışmaları çizim tekniklerinin ele alındığı eserde minyatürün teknik aşamalarına ait bilgiler ve terminolojiden bilgiler verilmiştir.

Uluç, Lale (2006). *Türkmen Vadileri, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

XVI. yüzyıl Şiraz elyazmalarının, minyatürlerinin bulunduğu eserde dönemlere göre üretilen eserler ve bu eserler hakkında genel bilgiler bulunmaktadır.

Yakın, Barış (2012). *Tasarım Sürecinde Görsel düşünme ve Görsel Anlatım İlişkisine Analitik Bir Yaklaşım,* (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara).

Tasarım süreci içerisinde görsel anlatım, görsel düşünce ve yaratıcı düşünce, yaratıcı anlatım arasındaki ilişkilerin nasıl gelişip işlendiğini bilgilerine ulaşılmıştır.

Eroğlu Özkan (2016). *Minyatür Sanatı Sanatın Yaratıcı Kökleri.* Ankara: Tekne Yayınevi.

Sanatta duyumsama olgusunun minyatür sanatındaki izlenimlerini ve minyatür sanatının felsefesini anlama bilgilerine erişilmiştir.

And, Metin (2017). *Osmanlı Tasvir Sanatları-1: Minyatür.* İstanbul: Y.K.Y.

Eserde Osmanlı tasvir sanatlarından söz edilmiştir. Osmanlı minyatür sanatının başlangıçtan itibaren dönemleri ve dönemlerin özelliklerini taşıyan minyatürler yer almıştır. Eserde nakkaşhaneler hakkında detaylı içeriklere ve sosyal ve kültürel yaşam hakkında bilgiler edinilmiştir.

Konak, Ruhi (2017). *Boş Özne Dolu Nesne.* İstanbul: Lakin Yayıncılık.

Eserde, minyatürün temel kavramı olan biçimsellik hakkında detaylı ilgiler verilmektedir. Biçimsel bir sanatta mekân, zaman ve boşluk ögelerinin önemini, felsefik bir bakış açısıyla açıklayan bilgilere ulaşılmıştır.

Tez, Zeki (2018). ***Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*****. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.**

Türk, İran ve Hint minyatür sanatlarının tarihini içeren bilgilere ve minyatür sanatının gelişim aşamalarının bilgilerine erişilmiştir.

İpşiroğlu, Mazhar Ş. (2020). ***İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları.*** **İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.**

İslâm sanatını oluşturan güçler nelerdir, bu sanat nasıl bir hayat davranışının ifadesi olmuştur ve sanat tarihine katkısının ne olduğu sorularına cevap niteliğindeki bilgiler yer almaktadır.

2. MİNYATÜR SANATININ TARİHÇESİ

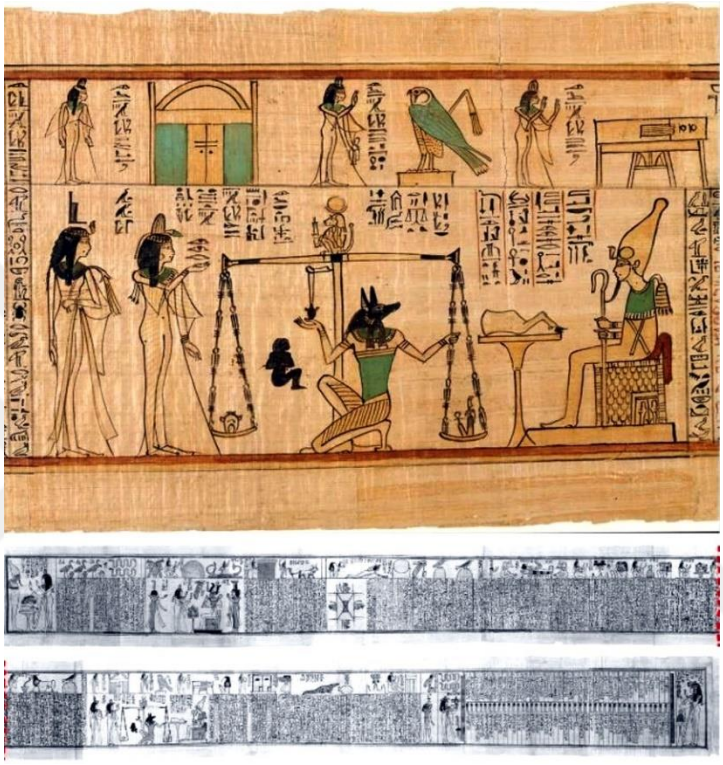
2.1. Mısır, Yunan ve Roma'da Papirüs Ruloları

Mısır'da, klasik Yunan ve Roma'daki kitaplar papirüsten yapılmaktaydı. Papirüs katlandığında kırılan bir malzeme iken yuvarlanmaya müsait bir forma sahiptir. Bu nedenle yazıldıktan sonra rulo halinde korunmaktaydı. Günümüzdeki formuna benzeyen kodeks kitabın II. yüzyıldan itibaren kullanılmasına kadar uzun bir süre kullanılmıştır. Günümüze ulaşan son örnekler XI. yüzyıldan kalmadır (Lewis, 1974, s. 92). Mısır'da Eski Krallığın ilk zamanlarından itibaren papirüs rulolar kullanılmıştır. Bilinen en eski papirüs rulosu, Sakkara'daki Hemaka mezarında bulunmuş olup M.Ö. 2900 civarında birinci hanedana tarihlenir (Emery, 1958, s. 14). Papirüs kelime olarak "krala ait" anlamına gelir ve döneminde Mısır'da üretilmekte ve tüm Akdeniz'e ihraç edilmekteydi. Kalıcı bilgiler papirüs rulolara kaydedilirdi. Helenistik Atina'da ve Roma İmparatorluğu'nda tüm kitap faaliyetleri papirüs rulolara yazılmaktaydı. Thukydides, Plato ve Cicero gibi Yunan bilginleri, bilgilerini papirüs rulolara yazmıştır (Eliot, 2007, s. 84).

Antik Mısır'da ölüm her açıdan çok önemli bir geçiş görüldüğü için, korunaklı ve öteki hayata hazırlıklı mezarlar inşa edilmekteydi. Bunların en görkemlileri kralların ve varlıklı kişilerin mezarlarıydı. Piramitlerin inşası, ölülerin mumyalanması gibi çok sayıda merasim ölümle birlikte gidilecek yeni hayata hazırlık amacıyla yapılmıştır. Ölülerin yolculuklarını kolaylaştırmak üzere zamanla gelişen ve farklı amaçlara yarayan dua sözleri aşamalarıyla önce mezar duvarına, tabut üzerine, mumya kumaşına işlenmiştir. 18. Hanedanlıktan itibaren bu dua sözleri papirüs rulolara yazılarak gelenekselleştirilmiş olup sürekli bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır (Bonnet, 2005, s. 824). Bu özlü söz dualarının toplamı zamanla 190 adete ulaşmıştır ve her birinin bir başka özel işlevi bulunmaktadır. Modern adı ile bilinen "Mısır Ölüler Kitabı" ismi Edouard Naville'nin 1883'te bu özlü sözlerin tamamını derlediği kitaptan alır (Naville, 1971). Ölüler Kitabı ismi, bu papirüslerin ölünün yanına koyulduğu için bu şekilde isimlendirilir. Belli bir biçimi olmamakla birlikte kişinin ölüm yolculuğunda kendisine yardımcı olacak şekilde özlü söz dualarının derlenmesinden oluşur.

Ölüler kitabı ruloları temel olarak, şeytanlardan, tanrıların tuzaklarından ve cehennem ateşinden korunmak, bu dünya ve ahiret arasında gidiş gelişi ve ahirette yaşayışı

mümkün kılabilmek, ahirette nefes alıp verebilmek, su, yiyecek ve kurbanları kullanabilmek, ahiretteki coğrafi bölgeleri, tanrı isimlerini ve önemli alet ve objeleri tanıyıp bunları kullanabilmek, tanrılar ile karşılaşmada onları tanıyabilmek gibi amaçlar için yazılıp resmedilerek, ölünün yanına koyulmaktaydı. Bu metinlerde dua sözlerinin yanında tanrılar övülür, ölen kişiye ait iyi taraflara da yer verilirdi (Hornung, 2004, s. 45).



Şekil 1: Amun, Nany Chantress için Ölüler Kitabı CA. 1050 M.Ö.

Kaynak: "Met Müzesi", Ölüler Kitabı, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548344

Şekil 1'de 5 metre uzunluğa ulaşan dua metinleri ve resimlerinden oluşan papirüs ruloda, Kraliçe Nancy'nin diğer aleme geçişini kolaylaştırmak ve orada rehberlik etmek üzere hazırlanmıştır. Ana sahnede Kraliçe Nancy, Tanrı Osiris'in huzurunda yargılanmakta ve kalbi terazide tartılmaktadır. Nancy ağzı ve gözlerini elinde tutarak terazinin solunda yargı sonucunu beklemektedir (Sincar, 2019, s. 223). Yeraltı dünyasının ve yeniden doğuşun tanrısı Osiris bu oturuma başkanlık eder, mumyalama tanrısı ve ölülerin koruyucusu Anubis terazideki sonucu okumak için diz çöktüğü sırada, bilgelik ve yazı tanrısı Thoth'u temsil eden bir babun terazinin üzerine oturarak sonucu kaydeder. Nancy'nin arkasında Osiris'in hem eşi hem de kız kardeşi olan İsis'in durduğu hiyeroglifle belirtilmiştir (Sincar, 2019, s. 223). Terazideki ölçüm Nancy'nin etik bir yaşam sürdüğünü

ve Osiris eşliğinde ölümden sonraki sonsuz hayata layık olduğunu gösterir. Anubis, Osiris'e, "Kalbi gerçek bir tanıktır" der. Osiris de cevaben "Kalbi doğru bir tanık olduğu için ona gözlerini ve ağzını geri ver." der. Yargı sahnesinin üst kısmında Nancy üç evrede gösterilmiştir. Her şeyin yazılı olduğu ilahi palete ettiği sahne, şahin formundaki Horus heykelini övdüğü sahne ve kendi mezarının yanında durduğu resimdir (Sincar, 2019, s. 223). İşte tüm bu süreç yazı ile işlenirken, görsel anlamda tüm sahne resimlenerek canlandırılmıştır. Mısırda bu uygulama çeşitli yazı sistemlerinin ve farklı dil değişiklikleri süreçlerinde de devam ettirilmiştir. Mısır'da iklimin ve korunaklı bu mezarların varlığı, dönemlerinde yazılan papirüs rulolarının günümüze kadar ulaşabilmesini sağlamıştır. Bu durum diğer medeniyetlerde bu şekilde olmadığı için günümüze belli başlı kültürlerin eserleri ulaşabilmiştir.

Geç antik dönemin bir başka merkezi olan Roma ve Yunan minyatürcülüğünden günümüze çok az eser ulaşmıştır. Yunanistan'da bulunan en eski papirüs rulo örnekleri M.Ö. IV. yüzyıllara dayanmaktadır (Alexopoulou, 2014, s. 15). Aynı zamanda Avrupa'nın bilinen en eski kitabı olarak 1962'de Makedonya'da bulunan Derveni Papirüsü olduğu düşünülmektedir ve 2500 yıllık olduğu tahmin edilmektedir (Kotwick, 2017, s. 12).

2.2. Mad ve Ahameniş Devirleri

Arkeolojik kazılardan elde edilen bilgilere göre Diolafoa ve onun eşi Perspolis'in Apadana Salonları'nda bulunan tuğlalarda çok ince bir şekilde Ahameniş askerlerini ayrıntılı bir şekilde ve güzel kıyafetlerle resimlemişler. Bu zamandan kalan kadehler üzerindeki hayvan nakışları mesela Hasenloua'nın altından olan tabak, Marlik ve Klardeş'te bulunan tabaklar hepsi sembolik resimlerle süslenmiş.

2.3. Part ve Sasani Devri

Bu dönemde yapılmış eserler duvar resimleri olup Sistan'daki bir adda Kuhi Hacu da bulunan duvar resimleri örnek olarak verilebilir. Fresk tekniğine (Aşura kadar geri giden bir teknik) sahip olan bu duvar resimleri Helenistik üslupla yerli üslubun bir karışımını gösterir. Bu resimlerde tanrılar, kral ve kraliçeler birtakım şahıslar ve bazen de kanatlı eroslar gibi Antikite'den gelme bazı motifler tasvir edilmiştir. Bir başka örnekte Durarapus'da bulunan resimlerdir (İnal, 1995, s. 2).

Sasani resim sanatı ile ilgili olarak kaya kabartmaları ve maden eserleri bize fikir verebilir. Bu eserler de takdis, taht ve eğlence sahneleri, av sahneleri gibi kral konulardaki bazı tasvir tarzları hakkında bize fikir verir ve belki de artık var olmayan Sasani resim sanatı hakkında tamamlayıcı bir fikir edinmemizi mümkün kılar.

Sasani resim sanatının örnekleri;

Bişapur zemin mozaikleri veya kaya kabartmaları ve maden eserleri.

Fresk tekniğinde yapılmış saraylardaki duvarlar.

Bazı yazılara göre Sasani devrinde fresk ressamlığının popüler olduğu ve aynı zamanda bu devirde minyatürlü kitaplarında üretildiği anlatılmaktadır (İnal, 1995, s. 3).

2.4. Uygur Devri

Eski Türk resminin asıl temsilcileri sanatta çok ileri olan Uygur Türkleridir. Eski Uygur şehirleri harabelerinde bulunan VIII. ve IX. Yüzyıllardan kalma Budist ve Maniheist duvar resimleri ile minyatürler Türk resminin bugüne kadar bilinen en eski örnekleridir. Bu resimlerde rahipler, vakıf yapanlar ve müzisyenler tasvir edilmektedir. Kompozisyon, sıralama halinde ve simetrik bir düzene göredir. Koyu mavi ve kırmızının çok olduğu parlak renkler kullanılmıştır (Aslanapa, 1984, s. 15-16).

Uygurlar zamanından kalan minyatürler, Maniheist kitaplardan sayfalardır. Bunlar kısmen dini, kısmen dünyevi sahneleri canlandırırlar. Bunlardan başka büyük resimler, sayfalar ve sancaklarda yapılmıştır. Mani mabetlerinde saklanan ve ayinlerde kullanılan bu resimler minyatürlerin de kaynağını oluşturmuştur (Aslanapa, 1984, s. 21).

2.5. Selçuklu Devri

İslamiyet'ten önce Orta Asya'da Uygurların üstün bir seviyeye çıkardıkları Türk resim ve minyatür sanatı, İslâmiyet'in kabulünden sonra çeşitli yollarla Anadolu'ya gelmiştir. Bu dönemde İslâm dünyasını hakimiyeti altına alan Selçuklu Türkleri, sultan ve emirlerinin Uygurlu nakkaşlara sahip çıkmalarıyla Selçuklu çığrını yaratmışlardır. Büyük Selçuklular devrine tekâmül eden bu dönemden sonra minyatür sanatı, Anadolu Selçukluları zamanında da devam etmiş, fakat bu döneme ait fazla bir el yazma eser günümüze kadar gelememiştir. Günümüze ulaşan eserlerde ise; ilim, hekimlik, tabiat ve edebi konular ele alınmıştır.

XII. yüzyılın ilk yarısından, XIII. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Artuklu emirlerin resim sanatına destek verdikleri, Türkiye'de ve Türkiye dışındaki kütüphanelerde bulunan minyatürlü yazmalardan bilinmektedir. Artuklu yönetimindeki Diyarbakır'ın (Amid) maden işleme merkezi, zengin ve hareketli bir ticaret şehri olduğu XII. yüzyılın sonlarında şehirde 140.000 cilt kitap bulunduğu anlaşılan Artuklu döneminde hazırlanan resimli eserlerden biri X. yüzyıl bilginlerinden El-Sufi'nin yazdığı Suvar el-Kevakib el-Sabita isimli astronomi kitabıdır. Batlamyus'un Almagest'inin kaynak olduğu bu kitap Mardin'de 1135 yılında resimli olarak kopya edilmiştir. Eserde insan, hayvan ve cansız nesnelerle simgeleştirilen, kaynağının ilk çağa dayandığı sanılan yıldızların ve burçların, yüzeysel, çizgi üslubuyla, renklendirilmeden, salt siyah çizgiyle biçimlendirilmiş tasvirleri yer almıştır (Tanındı, 1996, s. 3)

Anadolulu hekim Dioskorides'in (M.S. II. yy.) Materia Medica'sı (Kitab el-Haşa'iş) Artuklu Emiri Necm el Din Alpi (1152 -1176) için Mihran ibn Mansur tarafından Süryanice'den Arapça'ya çevirisi Silvan'da hazırlanmıştır (Çağman, 1982, s. 942).

İçerisinde bulunan minyatürler, 1222'de Abdullah ibn el Fazıl tarafından yapılmıştır (Yetkin, 1984, s. 191). Eserin iki nüshası Topkapı Sarayı'nda, ancak asıl üç cilt olanı Ayasofya Kitaplığı'ndadır (İnal, 1995, s. 18).

Eser içerisinde bulunan minyatürler, bitkiler, kökler, madeni ilaçlar, zehirli hayvan sokmaları v.b. konuları içermektedir. Bitki resimleri kendi doğal ortamları içerisinde, çekirge, kuşlar ve çeşitli hayvanlarla birlikte ele alınmıştır. Bazen bir dal halinde bazen de

vazo içerisinde gösterilmişlerdir. İnsan figürlerinin bulunduğu minyatürlerde figürler bir çizgi üzerine yerleştirilmiş, herhangi bir mekân fikri güdülmemiştir.

Topkapı Sarayı III. Ahmed Kitaplığı'nda bulunan iki nüshada yer alan minyatürlerde diğer nüshalara göre farklılık göze çarpar. Burada günlük hayat karakteri taşıyan sahneler ve tipler minyatürlerin içerisine girmiştir. Selçuklu figürleri ve mahalli tipler, ev ve ev içi dekoru, gündelik eşyaların resme geçişi kitap resimciliğinde yeni bir aşamayı işaret eder (İnal, 1995, s. 19).

Selçuklu devri minyatürleri arasında zooloji - botanik, hayvan anatomisi ve baytarlık gibi konuları kapsayan minyatürlerde önemli bir yer tutar. Hayvan anatomisi ve baytarlık üzerine hazırlanmış en önemli Selçuklu devri minyatürleri ise, Kitab el Baytara adındaki el yazma içerisinde bulunmaktadır.

Ahmed İbn El Hüseyin İbn El Ahnaf' ın kopyalarından birisi olan Kitab el Baytara adındaki bu eserin, şu anda Topkapı Sarayı Süleymaniye Kitaplığı ve Ayasofya Kitaplığı'nda bulunan nüshalarında atçılık ve baytarlık hakkında bilgi veren minyatürler vardır. Topkapı Müzesi'nde bulunan nüsha 1210 tarihli olup Ali İbn Hasan İbn Hibetullah tarafından kopya edilmiştir (İnal, 1995, s. 24). Minyatürler çerçevesiz bir şekilde, metin içerisine yerleştirilmiştir. Konu olarak yeşil bir zemin üzerinde at ve seyis motifleri ele alınmıştır. İnsan figürleri, tip ve kıyafetlerin işlenmesi bakımından Bizans üslubunu yansıtmakla beraber bazı sakallı, kemerli burunlu, çekik gözlü tipler o devrin yerli tiplerini aksettirir. "Minyatürler Diaskorides Yazması'nda bulunan minyatürlerle yakınlık göstermektedir" (Tansuğ, 1992, s. 135).

XII. yüzyılın ikinci yarısında hazırlanan minyatürlü bir eserde, El Cezeri tarafından yazılan, kısaca "Otomato" diye isimlendirilen mekanik ve otomatik aletlerin bilimini ve işlemesini öğreten "Kitab Fi Ma'rifet El-Hiyel El Hendesiye" isimli kitaptır. Eser şu anda Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer almaktadır.

Topkapı Sarayı'nda bulunan ve son yıllarda fazlaca üzerinde durulan Varka ve Gülşah adlı minyatürlü yazma Selçuk minyatür sanatı için gerçek bir hazine değeri taşımaktadır.

Varka ve Gülşah arasında geçen hazin öykünün 71 minyatürle anlatıldığı eserde, minyatürler metin içerisine frizler halinde yerleştirilmiş ve ince bir çerçeve içerisine

alınmıştır. Konular gayet açık bir şekilde, hareketli, canlı ve başarıyla anlatılmıştır. Benzerleri Beyşehir Kubadabad çinilerinde, minai tekniğindeki seramiklerde, maden işlerinde görülen yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figür tipleri, soyut, doğa betimlemeleri, gerçekçi üslupta çizilmiş hayvanlar, kırmızı ve mavi renklerin sıkça kullanılması, kimi tasvirlerde zemini dolduran sarmal dal ve yapraklar resimlerin başlıca özellikleridir (Tanındı, 1996, s. 6).

İnsan figürlerinin ve doğa betimlemelerinin iki boyutlu ve şematik anlatımına karşın, hayvan figürlerinin realist bir üslupla anlatılması dikkat çekicidir. Figürlerin etrafında konuyla bağlantılı olmayan dekoratif unsurlar (göl, stilize ağaç, nar, çiçek dalları, tavuk, horoz, ejder, tavşan, tilki, at, kedi ve fare) yer almaktadır. Gönül Öney minyatürleri çerçeveleyici biçimde saran bu hayvanların allegorik olarak kullanılmış olabileceklerini söylemektedir (Öney, 1992, s. 178).

Varka ve Gülşah minyatürlerini Selçuk devri saray hayatını, göçebe çadır yaşantısını, gelenek ve göreneklerini yansıtan birer belge olarak da düşünmek mümkündür. Minyatürlerde, Türk, Orta Asya, Hint ve Çin etkili unsurlar yeni bir Selçuklu figür sanatı sentezi ile yoğrulmuştur. Kroması yüksek kırmızı, mavi ve siyah renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Stilize üslupla işlenen Varka ve Gülşah minyatürlerinde Beyşehir Kubadabat Sarayı çinilerinde görülen, kökü Uygurlara kadar uzanan yuvarlak yüzlü, uzun örgülü saçlı, çekik badem gözlü keman kaşlı, ufak ağızlı tipler mevcuttur. Minyatürler içerisinde yer alan insanlar renkli bir şekilde tasvir edilmişlerdir.

Gelişen zaman içerisinde batı toplumları ile kurulan sosyal ilişkiler sonucu, ilk defa Doğu Türkistan'da Uygur Türkleri tarafından uygulanan minyatür tarzındaki resim anlayışı, çeşitli kültürlerden aldığı etkilerle birlikte Anadolu'ya gelmiştir. Anadolu'da, Selçuklular zamanında değişik konuları içeren el yazma eserler içerisinde, eserin metnini açıklayıcı nitelikte varlık göstermiş ve birçok el yazma eser içerisine nakkaşlar tarafından minyatürler yapılmıştır. Ancak, Selçuklular devrinde yapılan bu minyatürlü yazmalar yeterince korunamadığından birçoğu günümüze kadar ulaşamamıştır. Elde bulunan örneklerin ise Osmanlı minyatür sanatı için bir zemin teşkil ettiği ortadadır (Elmas, 2000, s. 229).

2.6. İlhanlı-Moğol Devri, Tebriz Okulu

XIII. yüzyıl başlarından itibaren Ön Asya'yı istilaya başlayan Moğollar Hülaku Han zamanında Bağdat'ı alarak İslâm İmparatorluğuna son vermişler ve birkaç yıl kadar kısa süre içinde Moğol İmparatorluğunun sınırları kesinlik kazanmıştır. Gazan Han zamanında İslâmiyet'i kesin olarak kabul eden Moğollar, Pekin'deki Büyük Han'a bağlılık ifadesi İl-Han isminden vazgeçerek sadece Han adını kullanmışlardır. Başkent Tebriz'in en parlak dönemi Gazan Han'ın saltanat yıllarına rastlar. Şehir bu yıllarda imar edilmiştir.

Moğol İmparatorluğu döneminde minyatür sanatı Selçuklu üslubundan çok farklı bir görünüm kazanmıştır. Her şeyden önce resimlendirilen eserlerin konusunda büyük bir fark var. Tarihi eserler, dini konular, destanlar, Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneğine bağlanan gerçekçi yaklaşımda minyatürlerle süslenmiştir.

Bu dönemden günümüze kadar gelen eserlerden Menafi El-Hayvan adlı eserin orijinali 941 yılında Hristiyan doktoru İbni Bahtişu tarafından yazılmıştır. Gazan Han bunu Abd' El-Hadi'ye fars diline çevirisini yaptırmıştır. Eser Maraga'da yazılmıştır. 94 adet resmin çoğu sonraki zamanlarda yapılmıştır. Bu eserde Selçuklu resim özelliklerinin uzak doğu üslubuyla henüz kaynaşmadan birlikte kullanıldığı görülür. İki aslanı tasvir eden resim Selçuklu resim üslubunun bir devamıdır. İnce kırmızı çerçevenin içinde tıpkı Dios Korides de olduğu gibi orta motife bir çerçeve teşkil eder. Ana motifte aslanlar kompozisyonun orta kısmında bulunur. Kompozisyonun tam sıra aslanların tasvirinde görülen ifade ve sola oval yapraklı, kırmızı meyveli ağaç Selçuklu resimlerinden tanıdığımız motiflerdir. (Farrukh, 1953, s. 140)

İlhanlı devrinin ikinci önemli eseri El-Biruni'ye ait olan El-Asar-El-Bakiya'sının (1301-8) tarihli resimli nüshasıdır. Resimler Menaifı El-Hayvan'daki bazı özellikleri göstermekle birlikte, oldukça farklı karakterdedir. Figür üslubu ve renk bakımından Selçuklu geleneğine daha bağlıdır.

1298'den sonra İlhanlı hükümdarı Gazan Han, Tebrizde Reb-i Reşidi adlı bir mahalle kurdurmuştur. Burası çeşitli milletlerden hoca, ilim adamı ve talebeyi barındıran büyük bir kültür merkezi haline geldi. Reşit El-Din dünyanın her yerindeki ilim adamlarına haber gönderip Reb-i Reşidi'nin tamamlandığını burada oturup her türlü kaygıdan uzak çalışabileceklerini söyledi. 24 kervansaray, 1500 dükkân, 30.000 ev, bahçeler, hamamlar,

depolar, kumaş dokuma, boya fabrikaları, kâğıt yapma ve darphane gibi bir sürü binalar inşa edilmişti. Bütün İslâm ülkelerinden gelen 1000 kadar talebe şehre yerleştirilmişti. Hint, Çin, Mısır ve Şam'dan 50 hekim gelmiştir. Birçok sanayici ve sanatçı da şehre celbedilmişti (İnal, 1995, s. 65).

Reb-i Reşidi üzerine yazılan bir başka önemli doküman vakıfname. Bu şehirde güzel yazı, müzik, resim, kuyumculuk, mimarı ön plandadır.

Resim Eserleri:

- Cami El-Tevarih (Moğol ve dünya tarihi)

Bu kitap bir komite tarafından hazırlanmış. Bu komitede iki Çinli, birkaç İranlı, bir Budist rahip ve bir Hristiyan papaz bulunmaktaydı. Bu kitap eski Moğolca yazılmış, Türkçe kısaltılmış, Arapça ve Farsça çevirileri yapılmış haliyle mevcutur.

Bugün yazarlara çağdaş olacak dört resim bu nüshada mevcut. Bunların hepsi eserin ikinci cildi olan dünya tarihine aittir.

- Demotte Şahnamesi ve Miraçname bu devre ait eserlerdendir. Demotte Şahnamesi'nin savaş sahnelerinde Cami El-Tevarih Meri hatırlatan bir hareketlilik görülür. Tasvirlerinden biri olarak İskender'in oyuncak askerlerin savaşını örnek verebilir.

- Kelile ve Dimne

- Nizami'nin Hüsrev ile Şirin'i

Bu esere ait 5 minyatür 1396 tarihli Hacu Kirmani Hamsesi'ndeki minyatürleri anımsatır. Ferhad'ı Şirin'in önünde gösteren minyatürde mimari ve figürlerin işlenişindeki kuyumcu gibi işçilik ve incelik Celayirli Bağdat atölyesini ve ayrıca Cüneyd nakkaş üslubunu hatırlatır (İnal, 1995, s. 85).

2.7. İncu Devri, Şiraz Okulu

İlhanlıların son yıllarına doğru merkezi gücün zayıflaması ile kuvvet kazanan İncu sülalesi 1303 yılında Fars bölgesinde egemenliğini kurar. Mahmut Şah 1325'de Şiraz ve İsfahan'ı alır. 1335 yılında İlhanlı hükümdarı Ebu Said'in vefatı ile İncular tamamen bağımsızlıklarını kazanarak 1353 yılına kadar Fars eyaletine hâkim olurlar. İncu hakimiyet devrinden günümüze gelen minyatürlü yazmalarda ortak bir üslup dikkati çeker. Bu üslupta

genellikle metin arasında yer alan minyatürlerin en belirgin özelliği kompozisyonların zemine gelişimi, zeminin kırmızı veya sarı renge boyanışıdır. Figürler, hikayeci anlatıma uygun olarak resim yüzeyinde irilikleriyle dikkati çekerler. Kompozisyonlar, manzara ve mimari elemanlar sade ve basittir. Zemin ve giysilerdeki süslemelerde Moğol devrinin etkileri görünmektedir (Tanındı, 1996, s. 20).

Minyatürler:

- Firdevsi'nin Şahnamesi

- Kelile ve Dimne

2.8. Muzafferiler Devri, Şiraz Okulu

İncu devrine son veren Muzafferiler, 1353'den itibaren Şiraz'a hâkim oldular ve Timur'un 1393'de şehri almasına kadar bu bölgede hakimiyet kurdular. Muzafferiler devrinde Şiraz ve çevresinde resimlendirilen eserler İncu döneminden tamamen farklı olarak bir üslup hâkim olmuştur. Bu dönemde kitapların boyutları, yazıları ve buna bağlı olarak resim sahası küçülmüş ve minyatür üslubu Celayirli devri örneklerinde olduğu gibi, kitap sanatı kurallarına ve İslâmi düşünceye uygun soyut bir anlatım elde etmiştir. Yeni üslubun en erken tarihli örneği sergide yer alan Şahname nüshasıdır (İnal, 1995, s. 110).

Minyatürler:

- Bidpai'nin Kelile ve Dimne'si

- Cami El-Teravih

- Miracnâme

2.9. Timurlu Devri (1370-1500)

Iran XIV. Yüzyıl sonlarında Timur tarafından istila edilerek Tebriz, Şiraz, Bağdat gibi İran'ın ünlü sanat merkezleri ele geçirilmiş ve Timur'un hükümdarlığı döneminde Semerkant önemli bir sanat merkezi haline gelmiştir. Timur'un ölümünden sonra, başkent olan Herat ve önemli bir eyalet merkezi olan Şiraz'da, Timurlu sultanların himayesinde minyatür sanatı büyük bir gelişme göstermiştir.

2.9.1. Timurlu Devri, Şiraz Okulu

“XIV. yüzyılın ikinci yarısında Muzafferilerin hakimiyetinde bulunan Şiraz, 1386 yılında Timur tarafından ilk defa istila edildi ve 1393'de Şiraz ve çevresi kesinlikle Timurluların hakimiyetine geçti. Karakoyunlu Sultanı Cihanşah tarafından 1453 zaptına kadar Timurlu soyundan sultanlar tarafından idare edildi. Timur'un oğlu Şahruh hanedanının başına geçtikten sonra, Yezd bölgesi Timur'un torunu İskender Sultan idaresine verildi. İskender Sultan daha sonra Şiraz'a bütün Fars bölgesine hâkim olarak bağımsız bir hükümdar gibi hareket etti. Bu durum Şahruh'u kuşkulandırdı ve İskender Sultan'ın gözlerine mil çekilerek hazinesi Herat'a götürüldü” (Anmari, 1998, s. 33).

Timurlu devrinde İskender Sultan kitap resminin ilk ve en önemli hamisi olmuştur. Onun saltanat yıllarında fazla sayıda ve yüksek kalitede resimli eserler hazırlanmıştır. Bu eserler genellikle Emir Hüsrev Dehlevi, Nizami gibi ünlü şairlerin eserlerini içeren antolojilerdir. Ayrıca, Astronomi ve astrolojiyle ilgili bilimsel eserler gerek antolojilerin içinde gerekse tek başına resimlendirilmiştir. Topkapı Sarayında, İskender Sultanın Fars valiliği görevi esnasında Yezd'de hazırlanmış dönemin üslubunu yansıtan minyatürler ile süslü bir antoloji vardır. İskender Sultan'dan sonra Şiraz valisi olan İbrahim Sultan döneminde resimlendirilen eserlerde sade bir üslup görülür. Bunun nedeni İskender'in himayesinde bulunan yetenekli sanatkarların Şahruh tarafından Flerat'a götürülmesidir. İbrahim Sultan adına hazırlanan çok az eser günümüze kadar gelmiştir. Bunların en önemlisi Oxford Bodleian Kütüphanesinde bulunan Firdevsi Şahnamesi’dir (İnal, 1995, s. 112).

Bu dönem yapılan minyatürlerde, sadece peyzajlar, ince uzun ve az sayıda figürün yer aldığı basit kompozisyonlar dikkati çeker. Bu döneme ait minyatürlü "Aca'ib al-Mahlûkat" nüshası Topkapı Sarayında bulunmaktadır.

1451 yıllarda Şiraz ve Yezd'de birçok minyatürlü yazma eser hazırlanmıştır. Genellikle Nizami'nin Hamsesinin resimlendiği ve kitap boyutlarının küçük tutulduğu dikkati çeker. Bu dönemin üslubun karakteristik özellikleri hareketli bir çizginin şekillendirdiği kukla gibi küçük figürler, süngerimsi kayalıklar, basit bitki örtüsü ve genellikle metin arasında enine gelişim gösteren kompozisyonlardır.

2.9.2. Timurlu Devri, Herat Okulu

Timur'un öldükten sonra tahta geçen Şahruh'un saltanat yıllarında oğlu Baysungur Herat'taki sarayında büyük bir sanat atölyesi kurmuştur. Bu atölyede daha önce Şiraz'da İskender Sultan'ın himayesinde çalışmış olanlar ve Baysungur'un 1420 yılında Tebriz'den getirdiği önemli sanatkârlar bulunurdu. Atölye, Tebrizli ünlü Hattat Ca'fer'in yetkisinde çalışıyordu. Hattat Ca'fer tarafından Baysungur'a yazılmış olan bir rapor sanatkarın çalıştığı bu atölyenin 1427 yılındaki faaliyetini göstermekte olup bu rapor Topkapı Sarayında bulunan bir albümde yer alır. "Kütüp-hane" adı verilen bu atölyede çalışan sanatkârlar arasında Emir Halil, Mevlâna Ali, Hace Gıyaseddin gibi musavvar-nakkaşlar ve Sultan Ahmet Celayir'in sarayında çalışmış olan mücellid Mevlâna Kıvameddin gibi cilt ustaları önde gelenleridir. Baysungur'un himayesinde çalışan atölyede İslâm kitap sanatı ve minyatürü büyük bir hız kazanmış ve çok değerli eserler hazırlanmıştır. Baysungur'un genç yaşta ölümünden sonra, Timurlu soyundan sanat sever sultanların himayesinde Herat minyatür okulu varlığını korumuş ve yüksek kalitede resimli eserler yapılmıştır.

Herat minyatür okulunun son ihtişamlı dönemi Sultan Hüseyin Baykara'nın saltanat dönemine rastlar. Sultan Hüseyin Baykara'nın sanat atölyelerinde hattat Sultan Ali Meşhedi, İslâm dünyasının en önemli nakkaşı Behzad ve Aka Mirak, Kasım Ali gibi sanatçıların çalışmalarıyla muhteşem eserler üretilmiştir.

“Behzad'ın yönetiminde hazırlanan minyatürlerin en belirgin özellikleri realist figürler, sahnenin bir köşesinde görülen iri çınar ağaçları, kompozisyona belirli bir derinlik verecek şekilde yerleştirilmiş ve çizilmiş cepleri yazı ve çinilerle süslü köşkler, mimari elemanlar, renk tonlarının son derece iyi ayarlanışıdır” (Soudavar, 1995, s. 315).

Sultan Hüseyin Baykara'nm 1507 senesinde ölümü ve Herat'ın önce Özbekler, ardından Safeviler'in idaresine geçmesiyle yüzyıldan fazla süren Timur hükümranlığı sona ermiş ve Herat'ın ünlü nakkaşlarından bir kısmı Özbekler'in merkezi Buhara'da, bir kısmı ise Tebriz'de Safevi Sarayı’nda çalışmalarına devam etmiştir.

2.10. Karakoyunlu Türkmenleri Devri, Şiraz ve Bağdat Okulu

Karakoyunlular ilk olarak XIV. yüzyılın ikinci yarısında Van gölü civarında yerleşmiş bir Türk topluluğu olarak ortaya çıkarlar. Bir süre sonra, beylik haline gelen Karakoyunlular, Horasan hariç bütün İran'a hâkim olarak Türkmen İmparatorluğu’nun

temellerini attılar. Cihanşah döneminde Bağdat alınmış ve Fars bölgesi ele geçirilmiştir. Karakoyunlu devri minyatür sanatı Pir Budak'ın himayesinde önceleri Şiraz da gelişmiştir. Karakoyunlu devri minyatürlü eserleri Pir Budak'ın himayesinde Şiraz ve Bağdat'ta üretilmiştir. Şiraz'da yapılan eserlerde farklı üsluplar göze çarpar. Bunların bazılarında Timurlu Şiraz okulunun etkileri görülür. Herat'ın 1458'de işgalinden sonra Şiraz'da üretilen bazı yazmalarda Herat okulunun kuvvetli etkileri hissedilir. Bu durum Budat'ın Herat dönüşü beraberinde bazı sanatkarları Şiraz'a getirdiğini gösterir (İnal, 1995, s. 150).

Minyatürler:

- Nizaminin Hamse'si

- Firdevsi'nin Şehnamesi

- Emir Hüsrev Dehlevi Divanı

2.11. Akkoyunlu Türkmenleri Devri, Şiraz ve Tebriz Okulu

Doğu Anadolu'da yerleşmiş Akkoyunlular XV. yüzyılın başında devlet olarak kuruldu. Uzun Hasan bu tarihten itibaren devlet merkezi olarak Tebriz'i seçti ve burada imar faaliyetlerini başlatarak Heşt Bihişt Sarayı'nı yaptırdı. Akkoyunlu hükümdarları içinde minyatür sanatını koruyan en önemli hükümdarlar, Sultan Halil ve Yakub olmuştur. Sultan Yakub'un saltanatının sona ermesinden çeşitli Akkoyunlu sultanları batı Azerbaycan, İran ve Fars bölgesinde 1502-1507 yıllarında Şah İsmail ile yapılan savaşlardaki yenilgiye kadar hüküm sürmüşlerdir.

"Uzun Hasan'ın saltanat yıllarında Şiraz valisi olan oğlu Sultan Halil'in himayesi altında, Şiraz'da minyatür sanatı büyük bir gelişme göstermiştir. Sultan Halil döneminde, Şiraz'ın eyalet karakteri gösteren kalıplaşmış üslubunun akademik kalitede örnekleri verildiği gibi, kısmen Herat etkisi hissedilen değişik orijinal üslupta minyatürlü yazmalar da hazırlanmıştır. 1478'den itibaren Tebriz sarayında, Sultan Yakub'un himayesinde çalışan birçok ünlü ve yetenekli nakkaşın daha önceleri Sultan Halil'in emrinde Şiraz'da çalıştıkları anlaşılmaktadır. Ayrıca, 1469 yılında Sultan Uzun Hasan'ın. Timurluları Karabağ'da yenilgiye uğratması üzerine, himayesine aldığı Heratlı İlim adamları ve sanatkârlar da Şiraz'daki atölyede toplanmışlardır. Şiraz okulu Sultan Halil'in ölümünden

sonra da varlığını korumuş ve pek çok minyatürlü eser hazırlanmıştır.” (Yinanç, 1940, s. 251)

Tebriz minyatür okulu Sultan Yakub'un saltanat yıllarında en üst seviyeye ulaşmıştır. Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki yanlışlıkla Fatih albümü olarak tanınan iki ünlü albümde yer alan eserlerin çoğunun onun devrinde hazırlandığı bilinmektedir. Albümlerde bulunan minyatürlerin kuvvetli Uzakdoğu etkileri taşımaları Tebriz Sarayındaki sanat ortamının çok yönlülüğünü ve zenginliğini belirtir. XV. yüzyılın en muhteşem minyatürlerinin bulunduğu biri Nizami Hamsesi’dir. Bu eser Sultan Halil tarafından başlatılmış, Sultan Yakub'un himayesinde Tebriz de yazılmış ve minyatürleri, üstat Şeyhi ve Derviş Muhammed tarafından yapılmıştır.

2.12. Safevi Devri

“İran'ın Kuzey Batısında yerleşmiş olan Safeviler, Şah İsmail'in idaresinde Akkoyunlu Türkmenlerini yenerek Tebrizi aldılar ve Safevi İmparatorluğunun temellerini attılar. Birkaç yıl süren mücadeleden sonra önce Şiraz, daha sonra Horasan ve Herat'ı aldılar. Şah İsmail'in saltanat yılları Osmanlı Sultanı Yavuz Sultan Selim'e karşı uğradığı yenilgi ve Tebriz'in Türkler tarafından işgali bir tarafa bırakılacak olursa, İmparatorluğun kurulduğu, siyasal açıdan parlak bir dönem olmuştur. Şah İsmail'in ölümünden sonra yerine geçen oğlu Şah Tahmasp'ın saltanat yıllarında başkent Tebriz Osmanlılar tarafından 1534, 1538 ve 1548'de üç kez işgal edilmiş ve bunun üzerine Safevilerin başkenti Kazvin'e taşınmıştır. Tahmasp'ın ölümünden sonra tahta çıkan en önemli sultan Şah Abbas'tır. Şah Abbas İmparatorluğun merkezini İsfahan'a almış ve şehirde büyük bir imar faaliyetini girişmiştir. Safevi İmparatorluğu, Afganlıların 1722'de istilasına kadar varlığını sürdürmüştür” (Çağman & Tanındı, 1979, s. 34).

2.12.1. Tebriz Okulu (1502-1548)

Tebriz minyatür okulu 1514'de Akkoyunlu Türkmenleri minyatür üslubunun kuvvetli tesirinde kalmıştır. 1514'den sonra Safevi Tebriz minyatür sanatında yeni bir aşama görülür. Bunda, Şah İsmail'in 1510'da Horasan ve Herat'ı fethedip ünlü ressam Behzad'ı ve diğer sanatçıları Tebriz'e getirişinin büyük etkisi olmuştur. Bu dönemden Heratlı sanatçılar tarafından üretilmiş eserler günümüze gelmiştir. “Safevi resminin en karakteristik özelliği, yüzyılın sonlarına kadar devam eden ve devrinin modasını aksettiren

sarıklardaki "tac-ı haydari" denilen uzun kırmızı serpuşlardır.” (Çağman & Tanındı, 1979, s. 38).

Tebriz minyatür üslubunda zengin renk skalası, aşırı yüzey süslemeciliği, kalabalık ve gösterişli kompozisyonları, son derece özenli işçiliğiyle dikkati çekmektedir.

Tebriz Okulu'ndan Örnekler;

- Firdevsi'nin Şahnamesi

- Nizami'nin Hamse'si

2.12.2. Kazvin Okulu

1548'de Kazvin'in başkent olmasıyla Tebriz Sanat atölyeleri bu şehre taşınmıştır. Şah Tahmasp devrinde ve sonraki yıllarda Kazvin, yüksek seviyede minyatürlü yazma eserlerin üretildiği önemli bir sanat merkezi olmuştur. Önceleri Tebriz okulunun üslup özelliği sürdürülürken, daha sonra kısmen farklı bir üsluba geçilmiştir. Kazvin okulunun karakteristik özellikleri genellikle resim çerçevesini aşan zarif doğa kesitleri, yuvarlak güzel yüzlü, ince uzun figürler, vertikal hatların egemenliğidir. Edebiyat, resim, tıb, astronomiyle ilgilenen ve 5000 mısralık divan yazarı İbrahim Mirza için Serzevan'da hazırlanmış minyatürlü bir eser Saray Kütüphanesi’ndedir. Yine Saray Kütüphanesi’nde Horasan Bölgesi’nde Tun Kasabası’nda hazırlanmış bir yazmada da Kazvin Saray üslubunun en kaliteli minyatürlerine rastlanır. Topkapı Sarayında Kazvin minyatür üslubunu yansıtan önemli minyatürlü yazmaların yanı sıra, bu devre ait pek çok desen, tek figür çalışmaları, portreler ve minyatürün yer aldığı albümler bulunmaktadır (İnal, 1995, s. 163).

Kazvin Okulu'ndan Örnekler;

- Firdevsi'nin Şehnamesi

- Nizamın Hamse’si

2.12.3. Şiraz Okulu

“Yüzyıllar boyunca minyatür sanatı merkezi olan Şiraz, Safeviler devrinde de önemini kaybetmemiş ve XVI. yüzyıl boyunca birçok minyatürlü yazma hazırlanmıştır. Şiraz atölyelerinde XVI. yüzyıl başlarında üretilen eserlerdeki minyatürlere, geç "Şiraz

Türkmen" minyatürünün kuvvetli tesirinin görüldüğü dekoratif bir üslup hâkim olmuştur" (Uluç, 2006, s. 176). Yüzyılın ikinci çeyreğinde Şiraz atölyelerinden hazırlanan bu dönemin bütün sayfalarını belirten akademik kalitede pek çok eser günümüze kadar gelmiştir. Genellikle pastel tonların seçildiği uyumlu renkleri, altın yıldızın bol kullanıldığı ve kaliteli işçilikle dikkati çeken bu minyatürlerde Safevi dönemine özgü dikine gelişen oldukça başarılı kompozisyonlar denenmiştir. Bu döneme ait ilgi çekici malzeme Saray kütüphanesinde oldukça vardır. Bunlar arasında aynı sanatçı tarafından üretildiği anlaşılan bir grup eserden birinde müzehhip Hüseyin'in imzası görülür. XVI. yüzyılın ikinci yarısında, 1570 'den sonra Şiraz atölyelerinde hazırlanmış eserlerdeki minyatürler kısmen farklı üsluptadır. Bu dönemde hazırlanan kitapların boyutları genellikle büyük tutulmuş ve bununla orantılı olarak tam sayfa boyunda yapılan minyatürlerin sahası da genişlemiştir. Minyatürlerde Kazvin Saray üslubunun tesirleri görülmektedir ve eflatun renginin bolca kullanıldığı nakışlardır. Peyzajlar, konunun tamamen değerini yitirdiği, çok sayıda figürün yer aldığı karışık kompozisyonlar Şiraz okulunun tipik özellikleridir (İnal, 1995, s. 165).

Şiraz Okulu'ndan Örnekler;

- Firdevsi Şahnamesi

- Ali Şir Nevai Divan

- Sadi'nin Külliyat'ı

2.12.4. İsfahan Okulu

Isfahan Okulu; İslâm sanatı açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. 1598'de başkentin İsfahan'a taşınmasıyla Safevi resim sanatında yeni bir dönem başlar. Daha çok mimariye ilgi duyan Şah Abbas, İsfahan'da çeşitli abideler yaptırmış ve saray duvarlarını resimlerle süsletmiştir. Bu dönemde batıya açılma başladı. Onun zamanında Isfahan'da hazırlanmış minyatürlü yazmalar, desenler, tek veya grup portreler albümler içinde günümüze kadar gelmiştir. Isfahan okulu minyatürlerinde insan figürlerinde kişilik önemli, bacak ve gövdeleri uzun, başlarında devrin modasını aksettiren dağınık sarıkları bulunur. Isfahan üslubunun en ünlü temsilcisi Rıza-i Abbasi'dir. Şah Abbas ölümünden sonra Isfahan okulunun varlığmı sürdüren nakkaşları arasında Muhammed Kasım, Sadıki Beg, Muin musavvir önde gelenleridir (İnal, 1995, s. 169).

2.13. Osmanlı Minyatürleri

2.13.1. Oluşum Dönemi

Anadolu Selçuklu İmparatorluğu döneminden beri saraylarda bulunan el yazması kitapların oluşturulduğu nakkaşhanelerin varlığı bilinmektedir. Bu atölyeler Osmanlı İmparatorluğu zamanında da devam etmiş, imparatorluğun başkenti olan şehirler, Bursa, Edirne ve İstanbul'da bulunan saraylarda, nakkaşar ve hattatların oluşturduğu atölyeler olarak varlıklarını devam ettirmişlerdir. İstanbul'un fethi sonrası İstanbul'da bulunan yeni saray atölyesinin batı ve portre sanatına yönelik eserler üzerinde çalıştığı, tezhiplerde ise daha ince işçilik ve önde bir süsleme yapıldığı gözlenir. Örneğin; Dilsuzname isimli eserin minyatürleri Edirne sarayında 1450-1480 yılarında yapıldığı bilinmektedir. Osmanlı minyatür sanatı bilinen gelişimini İstanbul sanat atölyesinde sürdürürken, Dilsuzname'de bulunan minyatürler ayrıca Osmanlı minyatür sanatı İstanbul'daki sanat atölyesinde bilinen gelişimini sürdürürken, bu kitaptaki minyatürler, Osmanlı minyatürlerinin ilk ve en erken örnekleri olarak Edirne'de de erken dönemlere tarihlenen bir minyatür okulunun varlığının belirlenmesi açısından önemlidir (Özel, 2003, s. 273).

İstanbul sarayında yoğun resim faaliyetleri, Fatih Sultan Mehmed'in sanata ve özel olarak resme ilgisi ile başlamıştır. Osmanlı resim sanatının sonraki gelişiminde, ünlü İtalyan ressamlarını saraya davet ettirerek batılılar gibi portresini yaptırması, Osmanlı resim sanatının daha sonra gelişiminde etkili olmuştur (Erol, 1994, s. 318).

İstanbul'un fethi ile güzel sanatlar Fatih'in himayesinde gelişme göstermiştir. Fetih Sultan Mehmet döneminde yeni yapılan İstanbul sarayında batılı ve portre sanatına yatkın yerli sanatçıların icraatları sürerken, herhangi ir minyatürlü el yazması eser bulunmamaktadır. Halbuki İstanbul öncesi başkent olan Edirne sarayında resim ve nakış atölyesinin bulunduğunu, Fatih döneminde önemini kısmen kaybetmiş olsa bile mevcudiyetini koruduğunu kaynaklardan biliyoruz. Edirne sarayında hazırlanmış minyatürlü bazı örneklerin varlığı bilinmektedir (Özel, 2003, s. 272).

Osmanlı dönemine ait olan en eski minyatür içeren yazmalar, XV. Yüzyılın ortalarında çıkmıştır. Saray nakkaşhanesinin teşkilatlanmasının yeni başladığı bu ilk dönemde, minyatürler özellikle edebi eserler için yapılmıştı. Bunların ir kısmını çeviri eserler oluşturmaktaydı. Fetih sonrası İtalya'dan bazı sanatçıları davet edip Fetih'in kendi

portresini çizdirmesi minyatür sanatçılarını cesaretlendirmiştir. Aynı yüzyılda padişah portreciliği geleneğinin ortaya çıktığı görülür (Tanındı, 1999, s. 163).

Osmanlı resim sanatı, kitapların içeriği ve konusu kapsamında görselleşen tasvirlerden oluşur. Osmanlı resim sanatında gelişme aynı zamanda İslâm dünyasının görsel geleneğine bağlı kalarak sağlanmıştır. Minyatür sanatı Osmanlı'nın elde ettiği coğrafya ve sınır komşularından esinlenerek ve özgün, bireysel resim dilini oluşturarak Osmanlı beğenisine sunulmuştur. Usta-çırak ilişkisi ve üretimlerin aktarılması ile belirgin bir süreklilik sağlamıştır. XIV. Yüzyılın ikinci yarısı sonrasında güçlenen devletin el yazmaları üretimi gelişime bağlı olarak hız kazanmıştır. Kültürel zenginliği başladığı dönemin İznik'te Osman Gazi dönemi (1281-1362) ve onu izleyen sultanlar dönemi ile hızla geliştiği bilinmektedir.

Osmanlı tasvir sanatı katkılı bir imparatorluk sanatıdır ve içinde bulunduğu coğrafyanın tüm sanat dürtülerine açıktır. Bu özellik yaklaşık 500 yıl boyunca sürmüştür. Osmanlılar sanatı devlet işinin bir parçası olarak görmüş, Fatih Sultan Mehmet döneminde Topkapı Sarayı'nda devlet teşkilatı içerisinde Ehl-i Hıref ismiyle sanatkârlar örgütünü oluşturmaya başlamıştır.

Bu örgüte bağlı sanatçıların sayısı imparatorluğun güçlü olduğu XVI. yüzyılda 600-900 arasındadır (Bağcı, 2006, s. 16). Yazar Mustafa Âli, adedi 200 olarak bildirir. Mesleklerine göre çeşitli kısımlara ayrılan sanatçılar Hazinedar başının emrindeydiler. Maaşlarını, malzeme ve görevlerini ondan alırlardı. Sanatçıların isimleri, aldıkları ücretler, ücret artışı, zaman zaman kültürel kimliği, örgüte katılış biçimi ve ölümleri ile birlikte tek tek maaş defterlerine yazılmış, Osmanlı sanatının tarihi hakkında bilgi veren eşsiz belgeler günümüze kadar gelmiştir (Bağcı, 1989, s. 12).

XV. yüzyıl için Osmanlı Türk'ün büyük asrıdır denilebilir. Bilim ve teknik sanatta büyük gelişmeler kaydedilmiştir. Türk minyatür sanatı Fatih Sultan Mehmed döneminde oldukça ileri bir gelişim göstermiştir. Fatih Sultan Mehmed İslâm minyatürlerinde batının etkilerini özümseyen ayrı bir üslubun doğmasına sebep olmuştur. Osmanlı dönemi konu zenginliği ile dört yüz yıla yakın bir dönemde çeşitli akımlarla kendini yenilemiş ve canlı kalmış olması nedeniyle çok kıymetli sanatçıların (Musavvir) üstün değerlere sahip

minyatürleri ile XV. yüzyıldan XIX. Yüzyıl başlarına kadar başarılı örnekler vermiştir (Parlar, 2010, s. 169).

Fatih döneminden herhangi bir örnek kalmamış olmasına rağmen, aynı dönem içerisinde Edirne sarayında, resimlendirildiği bildirilen, birkaç örnek günümüze gelebilmiştir. Bu eserlerden biri Dilsüzname (1455-1456) diğeri ise Külliyat Kâtibi'dir (XV. yy.). Bu eserlerde bulunan resim anlayışını Tebriz, Şiren vb. minyatür okullarından etkilendiği görülür XV. Yüzyıl Edirne sarayında yapıldığı tahmin edilen önemli bir örnekte ünlü şair Ahmedî'nin İskendernamesi'dir. Osmanlı padişahlarının tarihini anlatan bu kitabın resimlerinin Türk minyatür sanatında ayrı bir yeri vardır. Minyatürlerde bulunan figürlerin kıyafetleri, renk düzeni ve diğer ayrıntılardaki gerçekçi yaklaşım, Osmanlı nakkaşının özelliklerini gösterir. Amasya'da Darülşifa'da yazılarak resimlendirilmiş olan Cerrahiyeti ilhaniye, cerrahlık üzerine 140 minyatür içeren Türkçe bir tıp kitabıdır. Kitabın minyatürlerinin, İran minyatürü etkisinde kalmadan Türk anlayışına uygun olarak gerçekçi bir anlayışla ortaya konması ilginçtir (Erol, 1994, s. 318).

II. Beyazıd dönemi, İstanbul'daki minyatür sanatının gelişimi bakımından önemlidir. Şiraz ve Herat minyatürlerinin örnek alınarak yapılan çalışmalar, Osmanlı minyatür sanatının oluşumunda önemli bir yere sahiptir. II. Beyazıd, Fatih Sultan Mehmed gibi Batı kültür ve sanatıyla ilgilenmiştir. Amasya valiliğinden sultanlığının sonuna kadar babasının kurduğu nakkaşhâneye ilgi göstermiştir. Karakoyunlu Türkmenlerine ait TİEM 1949 Numarada Bulunan Hamse-i Hâcû Kirmânî adlı eser, metinde herhangi bir kâğıt farkının olmaması, minyatürlerinin tek bir elden sıktığına işaret eden üslup birliği, mıklepsiz cildi, tezhipleri eserin aynı zaman diliminde, aynı sanatkârlarca bir saray siparişi olarak XIV. yüzyıl sonu XV. yüzyılın başında yapıldığını gösterir (Atılgan 2002, s. 487).

Bu dönemde tarih ve şehnâme konulu eserler görülmüştür. İdris Bitlisî, Kemal Papazade, Neşrî gibi önemli tarihçiler bulunmaktadır. Nâme-i Melik-i Ümmî başlıklı eser, II. Bâyezıd dönemindeki (1484-1485) olayları anlatılan küçük manzum eserdir (TSMK, H.1123). İçinde yedi adet minyatür bulunmaktadır. Bu yazmayı hazırlayan ve minyatürlerini yapan Muhammed bin Abdullah nakkaştır (Tanındı, 1996, s. 49).

Hükümdarlara öğüt vermek için yazılmış Kelile ve Dinme (1495), Hüsrev ile Şiran (1498), Dehlevi'nin Hamsesi (1498) dönemin minyatür resimli el yazmalarındandır.

Bursalı Firdevsi'nin Süleymannâme'si (1500), minyatürleri ile farklı bir örnektir. Saray Nakkaşhânesine ait olan ve İslâm minyatür okullarının (Tebriz, Herat, Şiraz) etkilerini gösteren örneklerden biri de İranlı tasavvuf şairi Feridüddin Attar'a ait olan eser Mantık-üt Tayr'dır (Mahir, 2020, s. 48).

2.13.2. Geçiş Dönemi

Osmanlı resim sanatı, İslâm inancının görsel geleneğine bağlı olarak üretilmiştir. İslâm inancı, kitap resminin oluşmasında, kalıcı temel kurallara bağlı olarak gelişim gösterir. Gelişmenin etkileri günümüze kadar devam ederken belli ilkelere bağlı kalmıştır. Bu ilkeler imparatorluğun gerek komşuların gerekse bulunduğu coğrafyanın resim sanatlarından beslenerek Osmanlı beğenisine sunulmuş ve sarayın kendine özgü bir resim dili oluşturulmuştur.

Geçiş dönemi olarak adlandırılan bu dönemde, portre ressamlığının örnekleri de görülmektedir nigâri adıyla bilinen Haydar Reis (1494-1572) bu dönemin önemli portre ressamlarındandır. Osmanlı portreciliğinde önemli bir eser olarak bilinen Barbaros'un portresini resmetmiştir (TSM, H.2134). Ayrıca Kanunî ve II. Selim'in portrelerini yaparak da portre ressamlığı alanında ne kadar yetkin bir sanatçı olduğunu göstermiştir (TSMK, H.2134).

Nakkaş Nigari'nin, Avrupa resimlerinden başlayarak resmettiği iki hükümdar ve Avrupa prenslerinin portrelerini de yaptığı bilinmektedir. Bu iki hükümdardan birinin Fransız kralı I. François, diğerinin ise Kutsal Roma imparatoru V. Charles'in olduğu bilinen bu eserler, Edwin Binney özel koleksiyonunda bulunmaktadır. Yüz çizmede çok usta olan Nigari'nin, Arifi'nin Süleymannâme'sindeki bazı minyatürlerin yapımına katıldığı sanat tarihçilerince bir olasılık olarak görülmüştür (And, 2017, s. 58-59).

1520-1558 yılları arası ele alınan Süleymannâme'de dönemin olayları 69 minyatür ile anlatılmıştır. Matrakçı mahlası ile anılan Nasuh, seferleri anlatın bir grup yazmayı kaleme alıp resmetmiştir. Matrakçı Nasuh'a ait olan Tarih-i Sultan Bayezid eserinde II. Bayezid dönemi anlatılmış ve fethedilen kaleler resimlendirilmiştir. Matrakçı Nasuh'un figürsüz, çizgici bir üslupta ve pastel renklerle betimlediği şehir manzaraları şaşılacak bir gerçeklik yansıtır. Matrakçı Nasuh'un bir diğer el yazması ise Beyanı Menazili Seferi Irakeyni Sultan Süleyman Han (Mecmua-i Menazil), Kanuni'nin Irak Seferi (1543) ile

Barbaros'un Akdeniz limanlarına yaptığı seferleri anlatır (And, 2017, s. 319). Klasik Osmanlı minyatür sanatında bireysel üslubun öncüsü olan Matrakçı Nasuh'un eserleri, Tarih-i Feth-i Siklos, Estergon ve İstanibelgrad'tır. Topografik olan bu eserlerde bireysel üslup ön plana çıkarılmıştır.

Aşık Çelebi, Meşâirü'ş Şuarâ adlı tezkiresinde Şah Kulu için geniş bilgi verir, sanatını değerlendirir (Mahir, 2005, s. 114-116). Şah Kulu'nun resim sanatı açısından önemi yeni bir üslûp ve tekniği getirmiş olmasıdır Saz yaprağı, saz üslûbu, saz işlemek, saz yolu, saz yazma adı verilen bu üslûp; mürekkep ve fırça ile boyasız ya da hafif fırça dokunuşları ile yapılan resimlerdir. Bu eserler resim ya da tarh, bu sanatı uygulayanlara da "ressam" ve "tarrah" deniliyordu. Bu resimlerde giriftli, karmaşık biçimde sivri uçul, hançer gibi yapraklar, hatayı denilen stilize çiçekler, tomurcuklar, aslanlar, tavşanlar, sülünler ayrıca simurg, ejderha, kilin (eşder at) gibi efsanevi yaratıklar görülür. Bunlarla birlikte kanatlı periler de görülmektedir. Saz kevmesi üzerine farklı yorumlar yapılmıştır. Kanuni döneminde saray nakkaşlarının albümlere yaptığı tasvirler oldukça akıcı, çok ince çizgi ve figürlerle, yazmalardan çok değişik görünümde sanat eserleridir. Kara Memi ile Şah Kulu'nun ortak eseri dönemin en seçkin örneklerindendir. Aslında Bağdatlı olan Şah Kulu, Tebriz'den sürgün olarak Anadolu'ya gelip bir süre Amasya'da kalmış, sonra İstanbul'a gelmiştir (Uluç, 2006, s. 100).

M. And, saz sözcüğünün, eski Türkçe'de orman anlamına geldiğini ve bitkilerin birbirinin içine geçmiş karmaşa ve giriftliği içinde aslan, ejderha, kilin ve simurgların bulunuşuyla bir orman görünümü içinde olduğunu ifade eder (And, 2017, s. 58). Osmanlı'da saz üslubu kullanılarak yapılan resimler, Asya, daha çok da Uzakdoğu motiflerine benzerlik gösterir. Saz üslubu ile yapılan bezemeler sadece kâğıt üzerinde değil, tezhipte, çinide, taş ve maden işçiliğinde, cilt yapımında, çeşitli el zanaatlarında da görülmektedir. Özellikle çinilerde bezeme amacıyla yaygınlıkla kullanılır.

Bu üslubun yaratıcısı Şah Kul'nun eserleri çeşitli müze ve kitaplıklarda bulunmaktadır örneğin Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, Viyena Sanat Bibliothek, Edwin Binney Özel Koleksiyonu, Clevland Museum of Art, Paris Bibliotheque Nationele, Washington Freer Gallery of Art gibi (And, 2017, s. 58). Bu tarz üslupta eser veren nakkaşlardan birisi de XVI. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Veli

Can'dır. Veli Can, saz üslubu ile yaptığı eserlerin yanı sıra minyatürlü yazmalarda da eserler vermiştir.

Osmanlı tasvir sanatında XVI. yüzyıl başlarında Safevi etkileri görülmektedir. Şah I. İsmail'in Akkoyunlular'ı mağlubiyete uğratması sonucu Safeviler'e geçen Şiraz'ın yeni yönetimin ilk yüzyılındaki tarihi ile ilgili pek az şey bilinmektedir. Şiraz, önemli bir el yazma kitap üretim merkezi olmaya 1450'li yıllarda da devam etmiştir. 1503-1520 dönemi üslubunun temelleri Akkoyunlu aynı zamanda Sultan Halil için yazılmış el yazmalarının üslubuna dayanmaktadır. Bu üslubun en ayırt edici özelikleri figürlerin abartılı düzeydeki inceliği ve uzunluğu, atın yaldız kullanımı ve sayfayı neredeyse tam olarak kaplayın yüzey bezemeleridir. Şah İsmail'in gittikçe güçlendiği 1501-1524 yılları arası Şiraz ile Tebriz arasında yoğunlaşan ilişkiler sanat yaşamına da yansımış ve Şiraz'da Safevi payitahtı Tebriz'deki resim üslubunu daha yakından takip eden yeni bir üslup gelişmiştir. 1520 sonrası resimlerdeki figürlerin boyutları ise Tebriz yazmalarındakine çok daha yakın oranlardadır ve yüzey süslemeleri sadece kumaş desenleri gibi belli ayrıntılarda uygulanmıştır (Uluç, 2006, s. 99).

2.13.3. Klasik Dönem

Osmanlı Klasik dönem minyatürleri incelendiğinde nitelikli minyatürlerde artış olduğu görülmektedir. Eser üretiminin artışı, imparatorluğun sosyo-ekonomik durumuna paralel olarak gelişmiştir. Minyatürlerde yoğun olarak altın varak, tasvirlerde ise canlı ve berrak renkler kullanılmıştır. Buna ilaveten And'ın, klasik döneme, ilişkin yorumu şu şekildedir; Osmanlı minyatürü bu dönemde kendine özgü kişiliğine kavuşmuştur (And, 2017, s. 58).

Osmanlı minyatür sanatında klasik üslubun oluşma sürecine oluşum ve geçiş dönemleri etki ederken, III. Murad (1574-1595) ve III. Mehmed (1595-1605) dönemlerinde kaliteli eserlerin üretimindeki artış doruğa çıkmıştır.

Bu dönemin önemli isimlerinden biri Şehnâmeci tam adıyla Lokman b. Hüseynel-Aşû-el-Urmevi, kısaca Seyyid Lokman olmuştur. Bir diğer önemli isimlerden olan nakkaş Osman ile hazırladıkları eserlerin her biri önemli başyapıtlardandır. Lokman'ın ilk minyatürlü eseri 1579'da yazdığı Tarih-i Sultan Süleyman'dır. Eserde Kanuni'nin tahta geçişinden ölümüne kadar geçen olaylar ele alınmıştır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı

üzere, el yazması eserlerde, ele alınan konuların başında tarihi konular öne çıkmıştır denilebilir. Bununla beraber, klasik dönem boyunca konusu Hünernâme ve Sürnâme olan eserlerin üretiminde de artış olduğu gözlemlenmiştir (And, 2017, s. 56).

Klasik dönemde üretilen bir diğer önemli eser de konusu padişah portrelerinden oluşan eserlerdir. Bu eserlerin başında I. Osman'dan III. Murad'a kadar on iki padişahın portresinin yer aldığı Kiyâfetü'l insâniye fî Şemâili'l-Osmâniyye (TSMK, H.1563) adlı eser gelmektedir. Eserin minyatürleri Nakkaş Osman tarafından yapılmıştır. Günümüzde, Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman'ın ortak çalışması ile ortaya çıkan eserlerin analizine ilişkin pek çok araştırma yapılmıştır. Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman'ın birlikte yapmış olduğu çalışmalar, III. Murad döneminde Osmanlı minyatür sanatının en parlak dönemini yaşamıştır.

III. Murad döneminde klasik üslubu oluşturan, Osmanlı padişahlarının sıra halinde yapılan padişah portrelerinin bulunduğu, Şemâilnâme, diğer bir adıyla Kıyafetü'l-insâniye fî Şemâili'l-Osmâniye adlı eserde; Osman Gazi'den III. Murad'a kadar hüküm süren on iki Osmanlı padişahının fiziksel özellikleri belirtilerek, padişahların portreleri büyük ir ustalıkla resmedilmiştir. Dönemin şehnâmecisi Seyyid Lokman tarafından yazılan bi eserin minyatürlü iki nüshasından biri (TSMK, Hazine, 1563) Nakkaş Osman, diğeri (İÜK, 6087) Nakkaş Ali tarafından resimlendirilmiştir. Portrelerin tam boy yapıldığı tasvirlerde padişahlar, bağdaş kurarak diz çökmüş ya da tek dizlerini bükerek oturmuş şekildedirler. Padişahların oturduğu yer olan taht bölümü, saltanat simgesi olan Bursa kemeriyle belirtilmiştir.

Tasvirlerin bir kısmında bazı padişahların elinde mendil bulundurduğu bazılarının ise bunlar; Yıldırım Bayezid, Çelebi Sultan Mehmed ve Fatih Sultan Mehmed'in çiçek koklarken resmedildiği gözlenmiştir. Özellikle Çelebi Sultan Mehmed ile Fatih Sultan Mehmed'in gül koklarken resmedilmesinin, İslâm mistisizmindeki peygamberin teninin gül gibi koktuğu inancıyla ilgisi olabileceğine değinilmiştir (Çağman, 2000, s. 216).

Sultan III. Murad ile ilgili olarak şairliği, müzik ve dansa düşkünlüğüne dair bilgiler mevcuttur. Gösterim sanatlarına oldukça meraklıydı. Nitekim oğlu Şehzade Mehmed'in (III. Mehmed) sünnet düğünü için usta gösterim sanatçıları getirterek belki tarihin en uzun (52 gün) ve en görkemli şenliğini düzenlemiştir. Şenliği anlatan Sürnâmei Hümayûn (TSM,

H.1344) şenliğin görkemine yakışır biçimde 437 minyatürle resimlenmiştir. Hiçbir yazmada bir cilt içinde bu kadar çok minyatür yoktur (And, 2017, s. 59). Nakkaş Osman, şehnâmeci Lokman ile yapmış olduğu uzun süreli çalışmalarında vermiş olduğu tarihsel resim sanatında daha sonraları aşılamayan hüner sergilemiştir. Minyatürlerinin tipik bir özelliği, padişahı av sırasında ya da maiyetinde birlikte gösteren yakın planlı sahneler ile ordu birimlerinin açık seçik bir düzende sıralandığı ve üstün Osmanlı kudretinin son derece örgütlü kitleleriyle sergilediği panoramik manzaralı savaş sahneleri arasındaki tezattır (Hattstein & Delius, 2007, s. 569).

2.13.4. Batılılaşma Dönemi (Lale Devri)

Osmanlı minyatür sanatı, XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar toplumsal değişimlerden etkilenerek varlığını sürdürmüştür. XVI. yüzyılın başından sonuna parlak bir gelişme gösteren Osmanlı minyatüründe, XVII. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama dönemine girmesi sebebiyle bir gerileme görülmüştür. Bu dönemde, bir kitap resmi olan minyatürün kullanıldığı el yazması eserlerin üretiminde belirgin bir düşüş yaşanmıştır. Bu düşüş minyatür sanatının yeni yaşam alanları arayışına girmesine neden olmuş, Osmanlı minyatür sanatında yeni bir tür olan murakkalar (albümler) ile özellikle daha önce ele alınmamış olan sıradan halkın günlük yaşamına ait değişik türde konular ortaya çıkmıştır (Mahir, 2020, s. 16).

Osmanlı'da ilk kez IV. Mehmet döneminde başlayan Avrupa resminin etkisi, Lale Devri'nde de artarak devam etmiştir. XVIII. yüzyıl başlarında son parlak dönemini yaşayan Osmanlı minyatürü, Sultan III. Ahmet'in himayesinde saray atölyelerinde önemli eserler vermiştir. Bu dönemin en büyük nakkaşlarından biri Abdü-l Celil Çelebi Levni'dir. "…Levni'nin en önemli yapıtları 'Surname' ile 'Surname-i Vehbi'dir. Surname-i Vehbi'de III. Ahmet'in 1720'de, üç şehzadesinin sünnet düğünü, üç kızının ve hanım sultanların evlenmeleri dolayısıyla yapılan şenlikler konu edinmiştir…" (Elmas, 1994, s. 19). Levni'nin minyatürleri bir yandan geleneksel sanatın izlerini taşırken diğer yandan da perspektif ilkelerini kullanarak üçüncü boyutun sınırlarını zorlamıştır. Bu minyatürler perspektif, ışık ve gölgeyi kullandığından ne dekoratif sanatı ne de stilize edilmiş figürleri içeren, Avrupa resmine bir geçiş olarak nitelendirilebilir.

XVIII. yüzyılın başlarında Nakkaş Levnî'nin minyatürleri ile yeniden canlanan Osmanlı minyatür sanatı, XIX. yüzyılda yerini Batı tarzı resim alıncaya kadar farklı sanatçıların üretimleri doğrultusunda sürdürülmüştür. Söz konusu dönemde Osmanlı minyatür sanatı teknik açıdan batılılaşma eğilimi gösterdiği için XVIII.-XIX. yüzyıllar arasında geçen süreç "Batılılaşma Dönemi" olarak adlandırılmıştır. Minyatürlerde doğa ayrıntılarına fazla girilen bu dönemde minyatür yavaş yavaş boyut kazanmaya başlamıştır.

1682 tarihinde Levni ekolüne mensup İstanbullu Hüseyin tarafından hazırlanan 'Silsilename'de dönemin diğer önemli yapıtlarındandır. Bu eser, peygamberlerin, kahramanların, halifelerin ve Osmanlı padişahı IV. Mehmet'e kadar devam eden Orta Doğu tarihinde iz bırakmış ünlü kişilerin minyatür tarzı portrelerini içeren 101 adet minyatür çiziminin yer aldığı bir albümdür. Bu albümde birçok Osmanlı padişahı bağdaş kurarak oturmuş şekilde resmedilmiştir (İbrahimgil, 2012, s. 93).

Sultan I. Mahmut'un tahta geçişiyle hızlanan Batı etkisi geleneksel minyatür anlayışını yavaş yavaş zayıflatmıştır. Batılılaşma taraftarlığı ile bilinen Sultan II. Mahmut döneminde de kurulan sanat okullarında tuval resmi eğitimi verilmiş; Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında tümüyle Avrupa tarzı eserler veren ressamlar ortaya çıkmıştır (İbrahimgil, 2012, s. 93).

2.14. Babürlü (Hint-Moğol) Devri

Afganistan'daki Gazneliler devri 998 yılında Kuzeybatı Hindistan'ı 1025 yılında da Pencap'ı imparatorluğuna bağladı. Afgan köleler 1208 de Delhi Sultanlığını kurdular. Bu sultanlığa 1398 yılında Timur son verdi." XVI. Yüzyılda Zahireddin Muhammed Babür Şah tarafından Babür İmparatorluğu (1526-1858) kuruldu. "1506' da amcası Hüseyin Baykara'nın ikamet ettiği Herat' a bir ziyaret yapan ve kente hayran kalan Babür, bu kentten iki İranlı ressamla birlikte ülkesine dönmüştür. Babür 1526 da Delhi ve Agra'yı ele geçirdi. Bu dönemde Hint-Moğol minyatürü ilkin İran örneklerinden yaralandı. Sanat ve edebiyata düşkün ve yetenekli bir müzisyen olan Babür, bir müzik kitabına yazar olarak dta katkıda bulunmuştur. Kısa bir süre sonra İran biçimli minyatürlerin yerini Hindu ırkının ve canlı yaşamıyla ilgili sahnelerin sunulduğu örnekler aldı. XVII. yüzyılda ise Avrupa etkisi kendisini duyumsatmaya başladı ve bu durum kendini, Hristiyanlık konularını benimsenmesi, portrenin yeğlenmesi ve perspektif etkilerine önem verilmesi biçiminde

gösterdi. Sonunda başını İstanbul'un çektiği Türk minyatürü, Doğu esini, Bizans etkisi ve XV. Yüzyıl etkilerinin bir karışımı olarak doruğa çıktı (Tez, 2018, s. 148).

Sanat konusunda en önemli etkinliği gösteren sanat Müslüman hanedanı, Babürlü (Hint-Moğol) İmparatorluğu olmuştur. Babürlü resim sanatında, kabaca iki sanatsal sistem ayırt edilebilir. Bunlardan biri ülke üst yönetimindeki Hint-Moğol imparatorları için, diğeri Kuzey Hindistan 'ın Hinu Rajput yöneticileri için çalışan sanatçılardır (Tez, 2018, s.132).

Babürlü resmi, İngiliz elçisi Sir Thomas Roe'nun (1581-1644) 1619'da Londra'ya dönmesi ile Avrupa'ya ulaşmış ve 1660'larda aralarında Rembrandt Harmenszoon van Rijn'in(1606-1669) de yer aldığı kimi Avrupalı sanatçılar tarafından kopyalanmışlardır. Babürlü sanatı, aynı zamanda öncelikle Avrupa sanatından önemli etkiler almıştır. Çok çeşitli bölgesel yörelerin saraylarında üretilmiş Rajput resimleri, Babürlü resimlerine oranla çok fazla olup günümüzde başta Hindistan olmak üzere her yerde resmi ve özel koleksiyonlarda yerlerini almıştır (Beach, 2008, s. 58).

Babürlü resim sanatında Babürname adlı eser bizzat Babür Şah tarafından Vekayi (Olaylar) özgün adıyla kaleme alınmıştır. Babürname'nin resimli en az yedi nüshası günümüze ulaşmış olup bunun ressamlarından biri Farrukh Beg (1545-1615) idi. Hümayunname ise Babür Şah'ın kızı Gülbeden Banu Begüm'ün (1522-1603) eseridir.

Hindistan'da Babürlüler, Moğol ve Türk soyundan Orta Asya kökenli bir hanedan ise de İran kültür mirasına sahiptiler.

Babürlü resim okulunun özgün kurucusunun Hümayun Şah (yön. 1530-1540; 1555-1556) olduğu söylenebilir. Babür Şah'ın ardından yönetime geçen Hümayun Şah, kimi saldırılara maruz kalınca 1540'ta ülkesini terk etmek zorunda kalmış ve 1544 'te Horasanlı eşi Hamide Banu Begüm (1527-1604) ile birlikte Safevi hükümdarı Şah 1. Tahmasp'ın Tebriz'deki Safevi sarayında 15 yıl süren sürgün hayatında onun konuğu olurken o dönem İran minyatür sanatının en büyük ustalarını eserlerine tanık olmuştur. Hümayun Şah ülkesindeki kendi saray atölyesine Safevi sanatçılar götürme eğiliminde iken Hamide Banu Begüm, tercihini Timurlu atalarının kenti olan Horasan'da hazırlanmış el yazmalarının resimlenmesinden yana koymuştur. Hümayun Şah, iki İranlı sanatçı olarak, ünlü ressam Mir Musavvir' in oğlu Tebrizli Mir Seyyid Ali ve Şirazlı Mevlâna Abdüs Samed (Şirin Kalem) ile tanışmış, onları Kabil'deki sarayında çalışmaları için davet etmiştir. Hümayun,

taht yüzünden kardeşi ile yaptığı bir dizi savaştan sonra 1555'te Kabil'e dönerken bu iki sanatçıyı da yanında götürmüş, onlara İran yönelimli Hint resim sanatını geliştirmeleri için atölye oluşturmuş. Onların eserleri "Babür'lü / Hint –Moğol resmi" olarak bilinir. Mir Seyyid Ali Hz. Muhammed'in amcası Hz.Hamza'nın İslâmi çalışmalarını konu edinen Hamzaname / Destan-ı Emir Hamza adlı İran eserinin resimlenmesiyle uğraşmış ve eserin resimlenmesi ancak Ekber Şah döneminde tamamlanabilmiştir. (Dimand) Babürlü resminde Hamzaname, Şahname, Ekbername, Darabname, Acaibu'l-Mahlukat, Nizami'nin Hamse'si, Sadi'nin Gülistan'ı, Cami'nin Baharistan (Bahar bahçesi) ve Nefahat el-Üns gibi elyazmalarında ve albüm resimlerinde İran minyatür sanatının zariflik ve inceliği, canlı yeşil ve diğer parlak renklerden oluşan alışılmadık Hint renk paleti de birleştirilmiştir (Tez, 2008, s.135).

Erken Babürlü resim sanatının en önemli eseri olan Hamzaname'nin hazırlanmasına Ekber Şah döneminde 1562'de başlanmış ve 1577'de tamamlanmıştır.

Ekber'in yönetim döneminde imparatorluk sarayı, yönetim merkezinin olması yanı sıra aynı zamanda bir kültürel yetkinleşme merkezi idi. Sadi'nin (1213-1292) Gülistan'ı 1582'de Fatehpur Sikri'de (Zafer Kenti) hazırlanmış, Darabname 1585 yılı dolayında, Nizami'nin (1141-1209) Hamse'si 1590'larda, Cami'nin (1414-1492) Baharistan'ı ise 1595 yılı dolayında Lahor'da hazırlanmıştır.

Ekber gençliğinde, "Şirin Kalem" diye de bilinen ressam Abdüs Samed'den resim dersleri almıştır. Mir Seyyid Ali ve Abdüs Samed, Ekber döneminde de resim atölyesinde baş nakkaşlar olarak çalışmalarını sürdürmüş ve orada çeşitli milliyetlere mensup yüzü aşkın sayıda ressam, İran el yazmalarını resimlemekle uğraşmışlardır. Bu ressamların çoğu Keşmir, Gücerat ve Pencap'tan gelen Hindulardı.

Babürlü resim biçeminin oluşumunda Ekber'in Avrupa sanatına olan kişisel ilgisinin büyük önemi vardı. Hindu sanatçılar Avrupa resimlerinden hareketle perspektifi ve örneğe göre resim yapma (modelleme) konularını öğrendiler. Tüm sanatçılar tarafından Ekber için yaratılan resim biçemi İran, Hint ve Avrupa ögelerinin bir bireşimi idi.149 Babürlü resminde Avrupa resim tekniğinin etkileri, streoskopik perspektifin ve "sfumatu"nun (ışık ve gölgenin, böylelikle de renk tonlarının birbirine yumuşak geçişleri; sisli resim, dumanlı

etki, hava perspektifi) kullanılması olup, bunlar daha önceki İran resim tekniklerinden kesin bir kopuşa işaret eder (Tez, 2008, s.144).

1615 yılında İngiltere kralı 1. James'in (yön.1602-1625) elçisi Sir Thomas Roe (1581-1644) Babürlü sarayına gelerek Cihangir Şah'a (yön. 1605-1627) geleneksel olarak armağanlar sunar. Bunlar arasında ünlü İngiliz portre ressamı Isaac Oliver'in (1565-1617) eserlerinden örnekler de vardır. Bu resimler, Babürlü portre sanatında yansımlar bulur. İmparatorluk resim atölyesinin en önde gelen sanatçıları bunları serbestçe yorumlayarak çeşitli ürünler verirler. Eserlerinde taç, kum saati, küre, kutsal hale, kanatlı çocuk melek başları, krallık simgeleri gibi batılı motifler kullana bu sanatçılar arasında Ebu'l Hasan ("Nadir el-Zaman, 1588-1635), Govardhan (etk.1596-1645) ve Bichitr (etk. 1615 – 1650) gibiler bulunmaktaydı.

Ekber Şah'ın oğlu Cihangir Şah'ın (yön. 1625-1627) resim sanatından ve değerli taşlardan çok iyi anlayan bir kişiliği vardı. Krallık atölyelerine en güzel minyatür ve değerli eşyaların yapılmasını emrederdi.

Doğayı büyük bir aşkla seven Cihangir Şah, öz yaşm öyküsü olarak kaleme aldığı Tuzuk-i Cihangiri / Cihangirname (Cihangir'in Kitabı) adlı eserde ressamlarını ara sıra ödüllendirdiğini açıklamıştır. 37 böylesi ödül ve destekler XVII. Yüzyıl başında Babürlü reminde alışılmışın dışında bir gelişme sağlamıştır. Cihangir Şah bu eserinde doğa tarihine de yer vermiştir. Kitap, Babürlü sarayında ki minyatür sanatçılarını, özellikle ressam Üstat Mansur'un ("Nadir el-Asr": "Çağının Ender Sanatçısı", 1580-1624), genelde kendi sarayında bulunmayan çeşitli türdeki zarif hayvanların resimleriyle süslenerek daha da değerli kılınmıştı (Tez, 2008, s. 146).

Bu dönemde resim konuları arasında kuş, çiçek ve bitkilerin yanı sıra "çevgan" (polo) ve "buzkaş", "buzkaşı" (keçi sürükleme) oyunları da yer almış, yeni bir portre tekniği de uygulanmıştır. Böylesi sanatsal gelişme atmosferinin ortaya çıkmış olması, ancak politik açıdan karalı ve canlı sosyal ekonomik yapı sayesinde olanaklı idi. Babürlü döneminde kadın ressam da bulunmaktaydı. Dönemin en hünerli kadın sanatçılarından biri, Prenses Sahifa Banu idi.

Şah Cihan'ın katı bir Müslüman olan oğlu Evrengzib (yön. 1658-1707) döneminde minyatür sanatı yasaklanmadı ama aniden durakladı, ressamlar daha az sayıda ürün verdi

ve pek çok sanatçı sarayı terk ederek başka yerel yöneticilerin yanında çalışmaya başlamışlardır (Tez, 2008, s. 146).

3. MİNYATÜR SANATININ TANIMI VE ÖZELLİKLERİ

3.1. Minyatür Sanatının Tanımı

Minyatür sanatını özetleyen ve "minyatür" kelimesinin dilimize nasıl geçtiği ile ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. Bu görüşlere göre minyatür kelimesi Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde; Fransızca "miniature" kelimesinden türemiş, eski yazma kitaplarda görülen, "ışık, gölge ve hacim duygusu yansıtılmayan, renkli, küçük resim sanatı" olarak tanımlanmıştır (TDK, 2019).

G. Renda, minyatür kelimesi için; "Latince 'miniare', İtalyanca 'miniatura' ve Fransızca 'miniature' kelimelerinden türeyen kelime, Orta çağ Avrupa'sında hazırlanan el yazması kitapların başlığındaki metnin ilk harfinin kırmızı renge boyanarak süslenmesi ve bu süsleme için de Latince adı 'minium' olan kurşun oksit kullanımı sonucunda 'miniatura' adlı süslemeden gelmektedir" demiştir (Renda, 2001, s. 4).

"Minium" kelimesi ayrıca sülüğen ve cinnabar olarak ele alınmaktadır. Sülüğen ve cinnabar parlak kırmızı, turuncu ya da nar çiçeği renginde olan kurşun oksitli ağır boyalardır. Yoğun ve kapatıcı bir özelliğe sahip olduğu için inceltilerek kullanılmaktadır (Atan, 2006, s. 240).

Orta çağ Avrupa manastırlarındaki kitap süsleme sanatında da çeşitli adlar altında görevliler bulunmaktaydı. Bunlara "Adumbrator", resimlerin çizimini yapan kişiye "İlliminator", büyük ilk harfleri çiçek, bezemeleriyle süsleyip boyayan kişiye "Miniator", sülüğen kullanarak minyatür boyayan kişilere de "Rubrikator" denilmekteydi. Minyatür bir zamanlar bölüm başlarındaki ilk sözcüklerin süslemesi anlamındaydı. Sonraları bu süslemeye altın ve gümüş, dahil edildi. Bu tür süslemeye Fransızca'da da "enluminure" denilmiştir (Tez, 2018, s. 60).

Minyatür, kapsamlı anlamıyla el yazmalarına, metni açıklamak için yapılmış küçük resimlerdir. Resimlerin Batı'da kaynağı Antik çağ'a, Doğu'da ise İslâm öncesi el yazmalarına kadar inmektedir (Mahir, 2020, s. 15).

Minyatürün açıklamasının yapıldığı bu tanımlarda, kitap içlerinde yer alan küçük resim ibareleri ilk defa 1714 Orta çağ yazmalarının küçük boyutta olmasından kaynaklanmaktadır. Fakat bu tanımda kullanılan "küçük resim" ifadesinin tam olarak minyatürü anlatmadığı söylenebilir. Minyatürler ebat olarak değil, biçimsel bir sanat olduğu için Batı resim sanatından ayrı değerlendirilmektedir. Bu konu hakkında Konak; *"Kitap resimlerinde izlenen biçimin ayrıntıları dikkate alınmadan en yaygın uygulanma alanı bağlamı ile sınırlandırılarak tanımlanma yoluna gidilmiş olsa da tarihi süreçte duvar, deri, metal, dokuma, seramik, kâğıt vb. yüzeylerde kimi zaman anıtsal boyutlarda karşılaşılan örnekler dikkate alındığında, biçimsel bir sanat olan minyatürün sadece kitap sanatı veya sadece kitap resmi olmadığı söylenebilir"* diye ifade etmiştir (Konak, 2015, s. 237).

Osmanlı'da ise minyatür kelimesinin karşılığı "nakış" veya "tasvir", nakış yapan ustaya "nakkaş", tasvir yapana "musavvir" denilmektedir. Minyatür, İran'da "nigârgeri" olarak kullanılmakta olup, nakış kelimesine de "Nigâr" denilmektedir. Ayrıca ruhani anlamıyla "Nigâr" kelimesinin Hah (Reb) aşk olduğu ve bu aşkı tasvire çeken nakkaşa da "nigargeri" denildiği bilinmektedir (Bageri, 2004, s. 9). Osmanlı donanmasında uzun süre hizmet etmiş olan Haydar Reis Çelebi (1494-1572) nakkaşlıkta da ün yapıp "Nigârî" mahlasını almıştır.

Minyatür sanatı oluşumundan itibaren birçok kültürün etkisiyle kendine has biçime ulaşmıştır. Birçok araştırmacı minyatürü Orta Asya'ya ait bir resim olarak kabul etse de bu belirtme biraz daha geniş kapsamlı olarak ele alınmalıdır. Orta Asya'da bulunan Türk'ler refah seviyesi yüksek devletler kurup, İpek Yolu üzerinden farklı toplumlarla Doğu'da Çin ve Hint, Batı'da Bizans ve Part devletleriyle ekonomik ve kültürel alışverişte bulunmalarını sağlamıştır. Bu alışverişler sonucunda kültürel anlamda farklı anlayışların da topluma etkileri olmuştur. Sanat tarihine baktığımız zaman, Orta Asya sanatının temelini oluşturacak benzer biçimlerde eserlere rastlamaktayız. Minyatürün açıklamasını yaparken, minyatürü sadece Orta Asya getirisi olarak ele almak yavan kalan bir açıklama olmaktadır. Bundan dolayı minyatür bu kültür ilişkileri içerisinde gelişip biçim bulmuş Orta Asya'ya ait resim sanatıdır demenin daha yerinde bir açıklama olacağı söylenebilmektedir.

3.1.1. Batı Resim Sanatı ve Doğu Minyatür Sanatının Şekillenmesinde Kültürün Önemi

Görsel sanatlar, kültürlerinin kendi ifade biçimleri olarak ortaya çıkan estetik olgulardır. Kültürlerinden çok daha uzun yaşar ve onlara ölümsüzlük sağlar. Grit Mikenleri'nin gizemli uygarlıkları, Etrüskler, Hititler ve Sümerler hakkında bilgilere ulaşabilme olanağı sadece özgünlüğünü koruyabilen sanat eserleri sayesinde olmaktadır.

Nasıl ki her kültür kendi ifadelerini dil ve müzik aracılığı ile bireysel olarak yaratmış ve aidiyet kazandırmışsa, görsel sanatlar da tıpkı dil ve müzik gibi kendi ifade şeklini kültürden almıştır. Sonuç olarak resim, bir kültürün, dünya algısının görsel yolla aktarım halidir.

Kültürün kendini üç temel mekanizmada ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bunları, dünyaya karşı tutum, algı ve ifade yöntemleri olarak ele alabiliriz. Resimsel kültürün yazma eyleminden çok daha önce kendi vizyon ve dünya anlayışı sistemini sabitlediği görülmüştür. Kültürün yarattığı ifade şekillerinden her zaman tanınan resimsel anlatım yöntemi sürekli olarak geliştirilmiştir. Kültür eserlerini işaretleyen resimsel yöntem, onun resimsel dilini oluşturup kimliğini göstermektedir. Bir sanat eserinin Çin, Mısır, Yunan ve Türk kültürüne ait olduğunu resim dili sayesinde belirlenebilir (Dadaş, 2006, s. 36).

Zamanla daha karmaşık hale gelen dünya hakkındaki bilginin etkisi, zamanla resim dilinin de gelişmesine sebep olmuştur. Antik çağdan itibaren kültürün görsel yönteminin gelişim süreci de kendini ifade etme biçimlerini aşmıştır. Kültürün hem dilsel olarak hem de sezimsel olarak gelişip ustalaştığı görülmüştür. Bu ustalaşma ile elementler arasındaki nedensel ilişkiler kavranıp formüle edilmiştir. Örneğin, konuşmanın gelişimi, kelimelerin ve bunların kombinasyonunun yaratılmasıyla başlayıp, sonra kelimelerin ilişkisi cümle içerisinde daha karmaşık bir hale gelmiştir. Resim kavramının da tıpkı dil gibi geliştiği ve karmaşık hale geldiğini görmekteyiz (Dadaş, 2006, s. 37).

Bu karmaşanın içerisinde kültürler Doğu ve Batı olmak üzere ayrılmıştır. Yaşanılan coğrafya ve inançların etkisi kültürlerin biçimlenmesine neden önemli etkenler olduğunu söyleyebiliriz. Görsel sanatlar üzerinde en büyük etkinin de insanların inançları olduğu görülmektedir. Bugün Batı resim sanatı ve Doğu minyatür sanatı olarak görsel sanatın

ayrışmasının sebebi, oluşum evresinden itibaren yaşanılan coğrafyanın eski Türk medeniyetlerine dayanan kültürlerin getirisi olduğunu söyleyebiliriz.

Dadaş, kültür ve etkileşim için şöyle söylemiştir; *"Kültürler birbirleriyle etkileşim halinde olmasına rağmen neden sanatta farklılıklar olmuştur diye bir soru da akla gelmektedir. Bunun cevabı ise; kültür kendini yeniler, zamanla etkilenir ve gelişebilir. Fakat bu etkileşim yalnızca kendine benzeyen, onun öz yapısına zarar vermeyecek bir başka kültürle etkileşebilmektedir"* (Dadaş, 2006, s. 38).

3.1.2. Batı Resim Sanatına Etki Eden Kültürel Oluşumlar

Batı resim sanatı, Yunan-Roma felsefesi üzerine gelişen bir resim geleneğine sahip olduğu bilinmektedir. Yunanlıların ve Romalıların insan-tanrı dünyasını doğrudan yansıtan bir temsil yöntemi için çaba sarf ettikleri söylenebilir. Yunan-Roma uygarlığında formüle edilen bu tanrı M.Ö. VII.-VI. yüzyıllarda yavaş yavaş yerini aldı ve M.Ö. V. yüzyılda ortaya çıkmıştı. Antik çağda yapılan bu figüratif heykeller, doğanın en yüksek tezahüratı olan insan suretinde ve benzerliğinde yaratılan tanrıların tasvirleridir. Bu resimsel hareketler, daha sonraları optik mükemmeliyete getirilmeye başlanmıştır. Bu optik bakış, Avrupa kültüründe, dünyanın görüntüsünün, gören tarafından aktarılma alt yapısını inşa etmiştir. Bugün Batı kültüründe, İncil sahneleri resimlenirken, buradaki kişinin aynı rolde olmasının nedeni de bu sebeptendir (Dadaş, 2006, s. 18).

Tek tanrılı dinlerden önce insanların, tabiata tapıp, tabiat güçlerini kutsallaştırıp tasvire büründürdüğü söylenebilir. Bu aşamada "suret" ile "öz" birbirinden ayrılmıyor ve varlığın kendisiyle tasviri bir sayılmıştır. Bu çağlarda tasvirin toplumdaki yerinin önemli ve insan varlığındaki gücünün büyük olduğu görülmektedir.

Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla, put diye adlandırılan bu tasvirlere amansız bir savaş açılmaya başlanmıştır. Bunu dinlerin en eskisi olan Yahudilikte görülmektedir. Tevrat'ın Tanrısı doğaüstü bir varlıktır ve kendisinin sureti yoktur. Surette gösterilen tanrılara da düşmandır. Bunun için Tevrat'ta her türlü tasvir ve suret yasaklanmıştır. Bu yasağın, canlı cansız tüm tasvirlere tapınılan bir çağda olması, putlaştırma gayesi içermeyen tasvirlere de açık bir kapı bırakmamıştır. Yahudilik dininin bu yasağı anlayarak benimsediğini söyleyebiliriz (İpşiroğlu, 2020, s. 15).

Hristiyanlıkta ise tasvir, İsa'nın doğumundan sonra ilk iki yüzyıl boyunca görülmemiştir. En erken katakomp resimlerinin, kabartmaların ve kitabelerin tarihinin III. yüzyıl olarak belirlenmiştir. Bunun nedenlerini İpşiroğlu 3 maddede şu şekilde ele alır;

"1- İlk Hristiyanlar Tevrat'ı kendi dinlerinin habercisi olarak görüyor ve Tevrat'ın putlara karşı koyduğu resim yasağını benimsiyorlardı.

2- İsa'nın hayatı ve ölümü Hristiyanların üzerinde ilk yüzyıllarda büyük etki uyandırdı. Onu tanımış olanların, ağızlarından iletilen anlar tazeliğini ve etkisini sürdürdüğü için, bu anları kimse resim yoluyla canlandırmayı gereksemiyor.

3- Hristiyanlar dünyanın sonunun yaklaştığına inanıp bekleyiş halindeydiler. İsa'yı yeniden görmeye olan inançları, onları bu dünyada misafir oldukları düşüncesiyle yaşamın estetiklerini önemsememelerine sebep kılmıştır…" (İpşiroğlu, 2020, s. 16).

Yeni dinin yayılmasıyla, topluluk olarak yaşayan Hristiyanlığın devlet dini olması sonucu, Hristiyanlar inançlarını açığa vuracak sembollere ihtiyaç duymuşlardır.

Antik kültür olan Yunan-Roma toprakları üzerinde gelişen Hristiyanlık dini hem eski kültürün etkisi hem de Hristiyanlık dininin tasvir konusundaki açıklığı Geç-Helenizm'e bağlı bir sanatın doğmasına neden olduğu tahmin edilebilir. Erken Hristiyan sanatının, form diliyle antik sanat biçimine benzediği görülmektedir. İsa tasvirlerini yüceltmek için, Yunan tanrıları Zeus ve Apollo gibi kalıplar içerisinde tasvir edildiği söylenebilir.

Birçok Hristiyan tarafından hoşnutsuzlukla karşılanan bu tutumun Hristiyan dünyasını ikiye bölüp resim kavgasının IX. yüzyıla kadar sürmesine sebep olduğu söylenmektedir.

Kitap sanatlarının gelişmesiyle kutsal kitap tasvirleri de İncillerde yer almaya başlamıştır. En eski minyatürlere Orta Asya'da Sasaniler'de rastlanmıştır. Bu teknik, Suriyeli tüccarlar vasıtasıyla, İrlanda'ya ulaşmış, İrlandalı keşişlerin yazdıkları İncil kitaplarıyla da Avrupa'ya yayılmıştır (Tez, 2018, s. 61).

Hristiyan din adamlarına göre kutsal kitap olan İncil'in tasvir edilmesi sanıldığı üzere bir puta tapma durumu değil, herkesin anlayabileceği, dini hakikatleri somutlaştıran bir dil olmuştur. Okuma bilenler için harfler ne ise, okuyamayanlar için resim odur düşüncesi ve Hristiyanların, Tanrı'nın İsa olarak insanlar içine girip görünmezlikten sıyrılma durumu,

ruhla maddeyi uzlaştıran bir Tanrı anlayışı içinde belirip, tasvir yasağını tamamen ortadan kaldırdığı görülmektedir.

Orta Çağ Hristiyan düşüncesi tabiatüstü değerlere yönelmiş olsa da tabiat ile olan bağlantıları tamamen koparmış değildi. Bunun sonucunda natüralist akımların, Gotik sanatın içinde belirip, Rönesans'a zemin hazırlayan bir ortam oluşturduğu söylenebilir (Tez, 2018, s. 61).

1430'da Avrupa'da Rönesans'ın başlamasıyla, karmaşık bir felsefeyle dini fikirleri ifade eden bir resim tarzı başlamıştır. Bu keşif bireysel resim unsurlarını düzenleyen yöntem olan perspektif teorisiydi. Perspektif resim aşamasının şu üç unsurdan oluştuğunu söyleyebiliriz;

1- Sabit bir bakış noktasından resmin hareketi görüldüğü şekliyle tasvir edilir.

2- Resmin inşası, ufuk çizgisi üzerinde bulunan ufuk noktalarına dikey ve yatay ızgara çizgiler üzerinde yerleştirilir.

3- Görünen ögelerin hacimleri ışık-gölge ve hava boşluğunu ölçerek oluşturulur.

Birinci ilke; izleyiciye bakış açısı oluşturmaktadır.

İkinci ilke; resmin yatay çizgilerini ufuk çizgisine çekerek, ögelerin konumunu ve boyutunu ortaya çıkarmaktadır.

Üçüncü ilke ise, görünen ögelerin gerçeklerine benzer olmasını sağlamıştır. Böylece resmin ikinci evrimsel gelişimi, resmi tasvir etme yöntemi optik bir bakış açısıyla gerçekleştiği görülmektedir (Dadaş, 2006, s. 15).

Rönesans'ın tabiata yönelme çağı olarak tanımlayabiliriz. Doruk noktasına XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde ulaşmıştır. Madde dünyasının kendi sınırlarını aşma çabası yeni bir gelişme ile karşılaşmıştır. Bunun sonucunda Rönesans'a karşı XVIII. yüzyılda Barok sanatı karşıt bir görüş olarak doğmuştur.

Hristiyanlık inancının kendi içinde olan karşıt oluşumlar ve ayrışımlar, Batı düşüncesini sürekli gerilimde tutmuştur. Bu gerilim sürekli yeni atımlara sürükler. Batı sanatında karşıt eğilimin birinin atılımı, ötekisinin tepkisiyle karşılaşır. Yeni bir çağ ya da dönemler, bu atılımın verimli ve dinç olduğu zamanlarda açılmıştır. Atılımın yaratıcılığı ve veriminin düştüğü anda bir başka karşıt görüşün tepkisi atılıma geçmiştir. Bunlar

tepkilerin birbirini kovaladığı, bir dönemin bitip diğerinin açıldığı aşamalardır ve Batı düşüncesinin bu çarpışmaların içinde başlayıp, geliştiğini söyleyebiliriz (İpşiroğlu, 2020, s. 19).

3.1.3. Doğu Minyatür Sanatına Etki Eden Kültürel Oluşumlar

Batı resim sanatının kaynağı antik kültürlere dayanırsa da Doğu minyatür sanatının da özellikle Türk minyatür sanatının temelinde de antik kültürler yer aldığı görülmektedir.

Minyatür süsleyici ve yalın anlamlı bir yapıya sahiptir. Resimlediği kültürlerin estetik yapılarını, sosyal hayatlarını güçlü ve sanatsal bir dille anlatır.

Avrupa resim kültürünün temelinde antik çağlardan beri nasıl ki görüntüyü fotoğrafik şekilde yansıtma varsa, Doğu minyatür sanatında da simgesel altyapı, eski Türk medeniyetlerinden bu yana var olan bir durum olarak tanımlanabilir.

Türk sanatının da tasvir yönteminin, resimsel evrimin ilk aşamasında biçimlendiği söylenebilir. M.Ö. VIII-VII. yüzyıllara ait olan İskit hayvan tasvirlerinde rastlanmaktadır. Figürün sembolik daha doğru bir ifade ile “üsluplaştırılmış” hali, Türk resim sanatının yapılış yöntemine taban oluşturmaktadır. Bu biçimsel formları oluşturma özelliği Selçuklu zamanına kadar, tekrar tekrar ortaya çıkan bir resim kültürüdür (Avşar, 2017, s. 17) (Şekil 2).

Şekil 2: Cizre Ulu Camii Kapı Tokmağı, XIII. yy., TİEM 3749

Kaynak: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;4;tr

Türk kültüründe tasvir edilen, görüntü değil varlığın fikri ve özünü yansıtmaktır. M.Ö. VI. yüzyıl İskit eseri olan altın pars kabartması bu teoriye verilecek güzel bir örnektir (Şekil 3).

Şekil 3: Altın Panter IV. - III. Yy, Hermitaj Müzesi, St Petersburg

Kaynak: Ancient civilisation emerges from permafrost in UK exhibition | Financial Times (ft.com)

Formların seçimi ve onlardan resimsel görüntüyü belirlemek için sanatçı, tasvir edeceği nesnenin belirgin özelliklerini göz önünde bulundurup, estetik ve sembolik bir görsele çevirmiştir. Avrupa sanatında bulunan fotoğrafik bir görüntü yerine, nesnenin gerçekteki tüm özelliklerini taşıyan fakat gerçekliğinden sanatçı gözüyle ayıklanmış, biçim almış eserle karşılaşırız. Eserde görülen hayvan, yırtıcı, hızlı, güçlü ve zarif bir panter olarak tasvir edilen bu görüntüde resimsel ögeler; kompozisyon olarak incelendiğinde bir başka özellik olan "Boşluk" elemanının kullanımı dikkat çekmektedir. Kompozisyonda kullanılan boşluğun, estetiği ortaya çıkaran önemli bir etken olduğu görülmektedir.

Bu sonuçlara göre Eski Türk sanatında bulunan ilkeleri şöyle sıralayabiliriz;

1. İlke: Tasvir edilen bir figür kendi şekli değil, varlığının fikri ve özüdür.

2. İlke: Figürün biçimsel olarak geliştirilmiş hali, figürün karakteristik özeliklerini bünyesinde taşımaktadır.

3. İlke: Figürün eş zamanlı olarak görülmesi için, farklı odak noktalarından görüş hali, biçime dahil edilir. Bu yöntemle devingen ve hacimsel bir görüntü izleyiciye sunulmaktadır.

4. İlke: Kompozisyonda kullanılacak figürün estetik hale gelebilmesi için "boşluk" elemanı kullanılmıştır. Boşluğun tasarıma dahil edilebilmesi ve kompozisyonun estetiğini sağlamak amacıyla, figürün biçimine uygun geometrik bir çerçeve içerisine, yerleşim yapılmıştır. Bu çerçevenin görselin niteliğini belirlediği görülmektedir (Şekil 4) (Dadaş, 2006, s. 24).

Şekil 4: Kurt ve yılan dövüş sahnesini içeren altın kemer plaketi, İskit Kültürü, MÖ VII-V. yy, Hermitaj Müzesi Koleksiyonu, St Petersburg, Rusya

Kaynak: https://www.hermitagemuseum.org

Türk sanatının gelişim evresinde anlamları en iyi şekilde ifade edilen tasvirler gelişerek ve kopya edilmeden yeni yorumlarla uygulanmıştır. Toplumların gelişmesi ve birbiri ile olan münasebetleri sonucunda kültürlerin, kendine benzeyen başka kültürlerin simgelerinden yararlandığı söylenebilir.

Batı sanatında olduğu gibi, Türk minyatür sanatında da dinin etkisi büyük önem taşımaktadır. Part sanatı da bu etkileşimin başında gelmektedir. Part sanatından etkilenen dini akımlar ve bu akımlardaki dini olguları anlatma isteği, resimsel ifadeleri zorunlu kılmıştır (Aladağ, 2011, s. 18).

Şekil 5: Konon'un Adağı Sahnesi, Duro Europos Duvar Freski

Kaynak: Güner, İ., Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), Ankara, (1995), s. 183

Part sanatında çok örnek olmaması itibariyle sadece merkezde bulunan duvar freskleri bulunmaktadır. Dinsel konuları içeren bu duvar freskleri, biçimsel olarak yerli kültürü içeren resimler olarak ele alınabilir (Şekil 5).

Orta Asya kültüründe pek çok devletin bulunması Türk-İslâm minyatürünün gelişimi bakımından büyük önem taşır. Bu nedenden dolayı Orta Asya'da Türk resim sanatı Çin, Hint, İran etkileri zamanla görülmeye başlamıştır.

Doğu'da Uygur sanatı bu kültürel etkileşimde minyatürün de kilit noktası olmuştur. Uygurlar Maniheizm dinine inanan bir devletti. Mani dini, güzel sanatlara önem verip, dinini resimlenmiş kitaplarla duyuran bir yöntemi benimsemiştir. Rahip Mani bir ressamdı ve aynı zamanda öğrencilerini de ressam olarak yetiştirdiği bilinmektedir. Resim, okuma yazma bilmeyenler için açıklayıcı bir faktör olmuştur. Mani'nin ölümünden sonra öğrencileri dünyanın dört bir köşesine yayılmıştır. Ticaret yolları ve savaşlar nedeni ile Çin ile yakın diyalogta bulunup, Çin kültürüne ait birçok şeyi kendi kültürleriyle sentezlemişlerdir. Uygur sanatı, öncelikle Budist, Gandhara sanatı ve Çin üslubunun sentezini ortaya koymuştur. Aynı zamanda İskit, Part, Sasani, Bizans, Greko-Budist sanatlarının da etkisi görülmüştür. Kişisel üslubu ortaya koyması ise IX. yüzyıldan sonra meydana gelmiştir (İnal, 1995, s. 6).

Türklerin İslâmiyeti benimsemesi ve tek tanrılı bir dine mensup olmaları, toplumun kültürel yapısına etki ettiği görülmüştür.

Musevilik'te olan resim yasağını, İslâm dinine mensup insanlar da benimsemiştir. Fakat Kur'an'da, Tevrat'ta olduğunu bildiğimiz resmi yasaklayan herhangi bir ayetle karşılaşmıyoruz. Hristiyanlıkta görülen Tanrı'nın somutlaştırılması da İslâm dininde söz konusu olmadığı bilinmektedir.

Cahiliye devrinde Arapların puta tapma geleneğinin, tıpkı Hristiyanlık'ta sonradan Tanrı'yı biçimlendirme olasılığına karşı, hadislerin resim konusundaki görüşleri sayesinde devam etmesinin engellendiği söylenebilir. Hadis, canlı varlıkların resmini yapanların Allah'la boy ölçüşmeye kalktıkları için kötü kişiler olduğunu ve bu kişilerin kıyamet günü, yaptıkları tasvire can vermek zorunda kalacaklarını, bunu başaramadıkları için de cehennem azabı çekeceklerini bildirmektedir (Buhari, Libas 89/2 – Abdullah İbn Ömer; Buhari, 104; Sait İbn Ebu'l-Hasan). Cansız nesne ve bitkilerin tasviri bu yasağın dışında

kalmaktadır. Bunun sonucunda Fıkıh bilginleri bir sonuca varır ve *"başlarını koparmak ya da bozmak yoluyla resimlerin görünen canlıya benzemeyeceğini, bu sayede canlanma olasılığının olmayacağı"* görüşünü açıklamışlardır. Bu şekilde yapılan tasvirlerin ise evlerde bulundurmanın bir sakıncasının olmadığını söylemişlerdir. Bu sayede tıpkı Hristiyanlık'ta olduğu gibi sonradan putlaştırılma tehlikesi ortadan kalkmıştır. Sonraki devirlerde puta tapma tehlikesi kalmasa dahi, hadis açıklamalarının dışına gidilerek, resim yorumlama üzerine gidilememiştir (Arnold, 1928, s. 14).

İslâm'da tasvir yasağı, Müslüman sanatçılara bir avantaj sunduğu söylenebilir. Bu avantaj batıdaki gibi resmedilecek, nesneyi taklit olarak yani fotoğrafik bir bakışla değil de gerçek görüntüsünden ayıklanarak stilize edilmiş olan minyatür sanatıyla buluşturmuştur. Böylece İslâmi kurallara uygun biçimsel tasvirler Müslüman sanatçıların hiçbir çelişkiye düşmeden eser üretecekleri alan sağlamıştır. Biçimsel tasvirler hiçbir şekilde çelişkiye düşmeden gelişme kaydetmiş ve bu kabulleniş minyatür sanatını, asla değerini yitirmeyecek ve Batı'nın ancak yüzlerce yıl sonra ulaşacağı bir konuma getirecektir.

İlkçağlardan beri sanat taklit alt yapılı dış gerçeklerle gerçekleşmiş ve Rönesans bu konudaki zirve olmuştur. Minyatür sanatçısı (Nakkaş) ise iç gerçeklere yönelmiştir. XX. yüzyılın başında Kandinsky ve Worringer gibi isimler "*ne varsa iç gerçeklerde var*" deyip, maddeye bağlı bir dış görünüşle uğraşmanın bir faydası olmadığını Batı XX. yüzyılın ilk safhasında anlamıştır. Oysa ki minyatür sanatı başlangıcından beri hep içsel boyutlara kapı açmış coşku dolu bir sanat olarak belirmiştir (Eroğlu, 2016, s. 15).

Dış gerçeklere benzeme kaygısı olmayınca, minyatür sanatçısı için iş, soyut bir boşluk ve eleman mücadelesi üzerinden gitmeye kalmıştır. Birçok sanatçı boşluk bir alan bulduğunda ne yapacağını şaşırabilmektedir. Oysa minyatür sanatında, boşluk karşısında soyut bir görsellik devreye girmektedir. Bütün enerji bir eleman oluşturmaya yönelir. Bu durum "duyumsamanın" kendisidir. Duyumsama yüksek bir şekilde var oluyorsa, soyutlama da var oluyor diyebiliriz. Soyutlamayı kuvvetlendiren bir başka boyut da ruhsallık boyutudur. Ruhsallık boyutunda devreye sıradan hisler değil; peşinde olunan derin hisler ve bu hislerle hislenebilmektir (Eroğlu, 2016, s. 16).

Minyatür sanatının gelişiminde, İslâm dünyasına yayılan Sufi akımlarının önemli yeri olmuştur. Bu akımların ortak yanı, inanca "içtenlik" kazandırma ve "dünyayı yenme"

çabası denilebilir. Onlar için hakikat Kur'an'la bildirilmişti fakat bu Sûfiler'de hakikate ulaşmak için sadece başlangıç noktası olmuştur. İşte bu derinleşme çabaları içerisinde iman sadece körü körüne bir inanma değil, anlama, bilme, sorgulama ve benimseme olarak belirip, "Tanrısal hakikate" ulaşmak için bir yol olmuştur. Bu öğretinin esas kaynağı ise "Tanrı aşkı"dır. Sûfi her an her yerde Tanrı'yı aramış ve O'nunla bir olmayı istemiştir.

Sûfiler'de bu duruma "vahdet-i vücud" denilmektedir. Vahdet-i vücud, yaratan ile yaradılanın bir olma durumudur. Sûfi için bu durum, geçici olan bu dünyada ölmeden evvel, Tanrı'nın aşkında yok olma durumudur. Tanrı aşığı maddeden sıyrılmış olma bilinciyle "salt ruh" olmuştur. Fakat bu durum asla nefse zulmetmek ya da dünya nimetlerinden yararlanmamak gibi bir durum değildir. Sûfi'nin "yok olma" hali, güzel olan Tanrı'nın bakış açısıyla dünyaya bakmak, tüm kötü duygu ve düşünceden arınıp, geçici olan bu dünyayı hırslarından evvel ve ahir olan Tanrı'ya yaklaşabilmek olarak açıklanabilir.

Tanrı'ya ulaşan ve onunla bir olan Sûfi, insanların bilmediği tanımadığı bir dünyaya gözü açar ve ona göre dünya Tanrı'nın yansıtan bir aynasıdır. Tüm varlıklar aynada aydınlığa kavuşmaktadır. Tanrı aşığı da yeryüzüne yansıyan bu ışınları, Tanrısal bir ışığın çizdiği "nakış" olarak görmektedir (İpşiroğlu, 2020, s. 32).

Mevlâna Celaleddin Rumi'nin şu rubaisi nakkaşın dünyaya olan bakış açısının şiirsel bir ifadesi olabilir;

"Biz duvara asılı duran resimleriz.
Bizi yapan ressamın varlık şavkı
duvarın üzerine bir vurdu mu,
bakarsın o anda canlanıvermiş, kımıldanmışız,
Onun selvi boyu bir göründü mü,
bakarsın dünya güllük gülistanlık.
Kalktı bir salındı, kendini bir gösterdi mi,
bakarsın kıyamet koptu gitti."

Minyatür sanatçısı olan nakkaşların bu akımlara kapılıp kapılmadığı bilinmemektedir. Fakat tasavvuf öğretileri resim sanatının İslâm inancı içerisinde gelişmesini sağlayıp, ister gelenek ve görenekle olsun, bu öğretilerin tabanını oluşturduğu

dünya görüşünü benimsetmiştir. Böylece dış algıların, iç görü ve duyumsama olduğu bir düşünce tarzıyla "sanat" oluşmuştur. Tanrısal bakışla görüntüyü tanıtmak resmin görevi olmuştur ve bu görev İslâm ülkelerinde tasvir yasağını çiğnemeden resim sanatını yaşatmıştır (Ayvazoğlu, 2015, s. 22).

Allah'tan başka ebedi varlık olmayışı görüşü Sûfiler'de, bu dünyayı, su üzerindeki dalgalara benzetmiştir. "Nakş-ı ber-ap, su üzerindeki nakış demektir; yani var gibi görünür, aslında yoktur. Sanatta bu anlayış dış dünyayı aşarak görünen ardındaki görünmeye ulaşmayı sağlar. Bu aşamada stilizasyon ve soyutlama görülür. Nakkaşlar için tasavvuftaki bu anlayış, onlara ışık olmuştur ve gayesi güzel görüp, sadece dünyaya güzelliği gerçek anlamıyla tasvir edebilmektir (Ayvazoğlu, 2015, s. 23).

Güzellik kavramı nakkaş için Batı resminde yer alan objektivist ve sübjektivist estetiklerinden anlaşıldığı şekli ile bir güzellik kavramı değildir. Nakkaş için güzellik "mutlak güzellik"tir. Bu güzelliğin sebebi ise alemdeki içkinliğidir. Örneğin bir gül, kendiliğinden güzel değildir. Gülün güzelliği Allah'ın sıfatlarının onda yansımasıdır. Buna göre güzellik mutlaktır. Çirkinlik ise itibari bir durumdur. Güzellik mutlak olduğu için de çirkinlik yoktur. Nakkaşın görevi ise güzelliği kaynağından yakalayıp, görüneni temelinden araştırmaktır.

Nakkaş için güzel görme objektif bir nitelik değildir. Örneğin doğada bulunan herhangi bir ağaç resmini fotoğrafik bir bakışla tasvir etmez. Nakkaş için taklidi bir çizim onu güzelliğe ulaştıramaz. Nakkaşa göre ağaç sadece bir işarettir. Güzel olanı tasvir etmeye de bu işareti baz alarak başlamaktadır. Görünürde olan yani duyularımızla algıladığımız ağaç, biz görmesek de bir değişim halindedir. Yaprak döker, yeşerir, büyür, kurur. Nakkaş gerçek güzelliğin ağacın değişen niteliklerinde değil, değişmeyen özünde olduğunu kanıksayarak tasvir eder. Bu duruma ise sadece soyutlama ile ulaşılabilmektedir. Soyutlamanın ilk aşaması da stilizasyondur (Ayvazoğlu, 2015, s. 98).

Nakkaşın iç dünyasına bağlanıp, maddeden arındırılmış nesneleri, eserine tüm ferdi özelliklerinden ayrılıp akseder. Ağaç artık herhangi bir ağaç değil genel olarak bir ağaçtır. Bu sayede biçim de özelden genele doğru değişmiş ve temsili karakter haline gelmiştir. Biçim artık şematik bir hale gelmiştir. Bu durum nakkaş için bir olumsuzluk teşkil edebilir. Nakkaşların eserin çabuk bitmesi için daha önceden hazırladığı biçim kalıpları olduğu

bilinmektedir. Minyatür yapılacak sayfalara kompozisyon yerleşimi yaparken bu kalıpları tekraren kullanmak, diğer eserlerin tekrarı görüntüsünü verebilir. Nakkaş ise bu dezavantajlı durumu hür irade ve tasarım gücü sayesinde avantaja çevirip minyatür sanatının yapılanmasını sağlamıştır.

3.2. Minyatür Sanatının Tasarım Özellikleri

Minyatür sanatında kullanılması zorunlu olan klişeleri, nakkaş daracık bir alanda, ince bir zevk ve gelişmiş bir hayal gücü eşliğinde yeniden yapılandırmıştır. Bu, nakkaş için artık bir "çeşitleme" olmuştur. Artık eser diğer eserlere benzememektedir (Ayvazoğlu, 2015, s. 91).

Çeşitleme, minyatür sanatının gelişmesine neden olan en büyük etmenlerden biridir. Çünkü nakkaş çeşitleme yaparak içsel olan sanatında daha da derinleşmiş ve estetik bakımından XX. yüzyılda Batı'nın ancak ulaştığı değere asırlar öncesinden varmıştır.

Minyatür sanatında kalıplaşmış biçimler ve klişelerle tasarım yapmak, diğer geleneksel sanat dallarında da olduğu gibi zor bir durumdur. Ama geleneksel sanatların da bu durumdan dolayı geliştiğini söyleyebiliriz. Yeni bir şey yapmak oldukça zordur, bu durumda zekâ öne geçmekte ve bir nevi matematiksel durum söz konusu olmaktadır. Elde klasik klişeler olmasına rağmen sanatçılar zekâları ile klasik klişelerden binlerce kompozisyon yapabilmektedirler. Bu durum geleneksel sanatlarımızda yeniliklerin, sanatı yozlaştırmadan kaliteli bir şekilde ve batı sanatında olduğu gibi tepki ve çatışmalardan uzak gelişmesini sağlamaktadır.

Nakkaşların kendi iç alemlerinin derin hislerinin biçim ve renk olarak dışa yansıtması sanatın esaslığını göstermektedir. Çünkü nakkaş için sanat "doğa değil, kendi doğası"dır. Batı resminde doğa elemanını ele alalım. Barok sürecine kadar doğa resimlerinin sadece fon oluşturduğunu görmekteyiz. Minyatür sanatında ise nakkaşın gördüğünün yönlendirilmiş bir düşünce değil gördüğü görüntünün kendi hayal alemindeki yansımasını çizer. Doğayı, boşluk, eleman ve renk ögeleriyle birleştirip zamansız bir güzellik sunmaktadır. Bunun gerçek dışı bir resim olmadığı söylenebilir.

Minyatürün bir başka özelliği de hem natüralist hem de soyut bir resim olmasıdır. Batı resminde konu sadece gözün optik olarak görebildiği bir alanı kapsar. Çünkü ressam zaman ve mekâna bağlıdır. Minyatürde ise mutlak zaman doğrultusu ve çoklu bakış

açısından dolayı, belki sayfalarca sürecek özellikleri, örneğin doğa içerisinde bulunan bir saray ve sarayın etrafındaki doğal nesneler, bahçeler, sarayın tüm odaları, sarayın içinde bulunan kişiler ve bunların hangi vazifede olduğu, hükümdar, hükümdarın odasının tüm ayrıntıları vs. hepsini tek bir sayfada birleştirerek tabiatın fevkinde bir şaheser meydana getirdiği görülmektedir. Bu bir ekonomidir. Vasıta ve verileri az alana indirmektir. Yani az bir alana çok mana ve görsel yüklemektir. Bunun için, minyatür sanatının bilgi içerdiği söylenebilir. Bu gerçek olanı, gerçek üstü bir yöntemle, bilgi, zekâ ve estetiği katarak yorumlama durumu olarak belirmektedir.

Bugün minyatürleri incelediğimizde ilk gördüğümüz olay konunun ne içerdiği değil, renklerin, figürlerin size açtığı konunun ötesinde bir güzelliğe ulaştırmasıdır. Bunun iki nedeni olduğunu söylenebilir. İlki ruhsal bir duyumsama, ikincisi ise teknik bir oluşumdur.

İlk olarak ruhsal duyumsamayı ele alırsak, minyatür izleyicisi hiçbir zaman bir trajedi ile karşılaşmamaktadır. "Allah güzeldir, güzeli sever" düsturuyla hareket eden nakkaşın en korkunç savaş sahnelerini ya da olagelmiş trajik olayları bile tasvir ederken, izleyicisine hiçbir vahşet çağrışımı yapmadan eserini sunduğu görülmektedir. Nakkaş, dünya hayatını trajedik unsurlardan arındırmak için, kendine sanatında çatışmasız bir alan açmıştır. Çatışma olmayan yerde, huzur ve güzellik vuku bulmaktadır.

İkincisi ise, minyatür sanatı da diğer sanatlar gibi plastik yapılardır. İzleyici ondan zevk alır çünkü tüm plastik yapı kurallarının minyatür eserinde doğru bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Günümüzde estetik algının doğru biçimi bulabilmesi için belirlenmiş tüm kurallar, yüzyıllardır minyatür eserinin bünyesinde yer almaktadır. Bu durum, minyatürlerin yaratıcı, gerçekçi ve zamansız sanat yapıtları olduğunu belirlemektedir.

Türk minyatür sanatı, kitap sanatları olarak Uygurlar'dan başlayarak, çeşitli coğrafya ve devletlere göre XIX. yüzyıla kadar devamlı değişim ve gelişme göstermiştir. Geneline bakıldığında minyatür konularının dört ana başlıkta incelendiği görülür. Minyatürler; edebi konulardaki hikayeler, bilimsel konular, peyzajlar ve portreler olarak sınıflandırılabilir (Elmas, 2000, s. 28).

Minyatürlerin geneli incelendiğinde hepsinde bulunan yapısal ortak özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu konu ile ilgili derin araştırmalar yapan Prof. Dr. Hudu Memedov

(1927-1988), minyatürü yapısal olarak inceleyip, seminerler vermiş ve ekibi ile birlikte Geleneksel Türk Sanatı'nın incelenmesinde farklı bir metot izlemiştir (Kılıç, 2015, s. 56).

Prof. Dr. Hudu Memedov'un ekibinden olan Prof. Dr. İlham Enveroğlu ile yapılan dersler sonucunda minyatürlerin yapıları incelenmiştir. Yüzlerce farklı üslup ve ekole sahip minyatürlerin yapısal özellikleri incelendiğinde, ortaya çıkan ortak özellikler şu şekilde sıralanmıştır;

- Çerçeve veya çerçevenin belirli bir yüzeyinin kırılması
- Yüzeylerin düzenli bir şekilde bölünmesi (Bloklama ve Kompozisyon)
- Bölünen yüzeylerin tabiat tasviri ve geometrik nakışlarla doldurulması
- Simetrik denge içerisinde ve asimetrik dengenin kullanılması
- Perspektif ve hava perspektifinin olmaması
- Ortaklık-Şeriklik (Poliekonia)
- Işık-Gölge kurallarından bilinçli şekilde kaçınma[1]

3.2.1. Çerçeve ve Çerçevenin Kırılması

Minyatür sanatında çerçeve (cetvel) eserin uygulanacağı alanı belirlemekle ilk temel işlevini sağlar. Bu alan içerisinde bir şeyleri derleyip toparlamak, doğrudan ilişkisi olmayan şeyleri ayıklamak ve yeni bir yön vermek için uygulanan kompozisyonun sınırlarını belirleyen elemandır (Tatar, 2022, s. 10).

Yazma eserlerde minyatürler, eserin metnini görsel olarak anlatan açıklayıcı bir uzantısıdır. Bu anlamda minyatürler yazılan eseri hem onaylar hem de görsele dönüştürmektedir.

Orta çağ minyatürlü yazmalarında bugünkü şekliyle fiziksel bir çerçeve yoktur (Tatar, 2022, s. 10). Kitaptaki anlatılar bir "ara mekân" oluşturan sayfada bulunan yazılar arasına yerleştirilmiştir. Mekânı belirlemek için ise, olayın geçtiği yeri belirten, bulunulan bölgenin özelliğini gösteren bitkisel ve hayvansal figürler kullanmışlardır (Şekil 6).

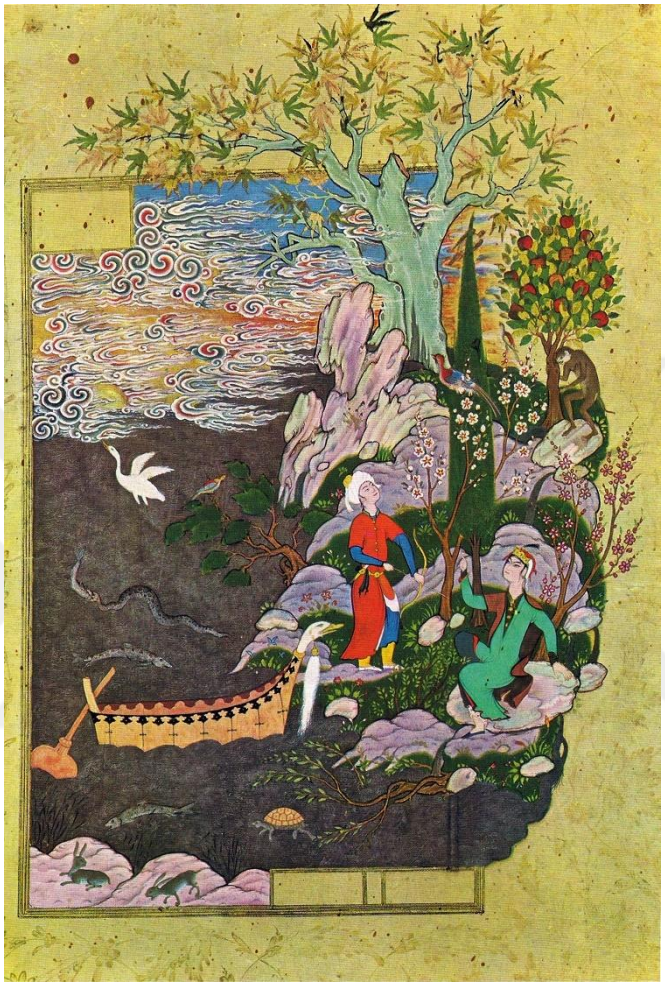
[1] Prof. Dr. İlham Enveroğlu Ders Notları, 17.06.2022.

Şekil 6: Varka ve Gülşah, TSMK, H.841, 33v.

Metinlerin arasına minyatürlerin yapılması, bir ara mekân olarak çerçeve işlevini yerine getirmiştir. Sanatında içsel olarak derinleşen nakkaş, bir üst anlatı biçimi arayışına girmiştir. Zamanla gelişen minyatür sanatı içerisinde farklı kavramlar, yapı oluşturma çabasıyla yapıtları çerçeve içerisinde oluşturulduğu görülür. Nakkaşın bir şeyin kendi sınırları içerisindeki oluşumunu, başkasına telkin edip yönlendirmesini çerçeve (cetvel) alanını belirleyerek oluşturduğunu söyleyebiliriz.

İslâm dünyasına yayılan Sufi akımların etkisiyle, maddede ve manada olan bir duyumsamayla minyatür sanatı gelişmiştir. Minyatür, manaya ulaşmak için maddede olanı kullanan bir sanattır. Minyatürde mekân, madde ve mana arasında, Tanrı'nın gördüğü biçimde inşa edilmektedir. Nakkaşın ulaşmak istediği, bu dünyadan mana alemine yol açıp, Allah'a ulaşmaktır. Bu sebeple nakkaş, bazen çerçeve sınırlarından taşıp, resmin unsurları ile mana alemine yol almak istemektedir (Bageri, 2004, s. 14).

Cetvelin dışına taşma başka bir şekilde, özgün tasarımlarla, izleyici ile daha fazla iletişime sebep olan ve eserin gündelik hayat ortamına sokulmasını sağlayan resimsel bir eylem olarak ele alınabilmektedir (Tatar, 2022, s. 17).



Şekil 7: İki Aşık Mutluluk Adasına İniyor, Hamse-i Nizami, (1556-1565), Washington, D.C., Freer Sanat Galerisi, 46.12

Çerçeve dışına taşmak, farklı olan (öteki) ile karşılaşmak ve diyaloğa girebilmektir. Böylelikle eserin kendi fiziksel ve algısal çerçevesinin başkalarınca onaylanmasını sağlamış olmaktadır (Tatar, 2022, s. 17).

Minyatürlerdeki kompozisyonun çerçeve dışına taşma eğilimleri, mekân-kozmos anlamındaki ilericiliğe işaret ederek "mekân konstrüksiyon" tanımının işlendiğinin göstergesi olmaktadır. Sözü edilen bu özelik, bir minyatürün kendi zamanıyla ne denli çağdaş bir ilişkide olduğunun belirtisidir (Eroğlu, 2016, s. 79).

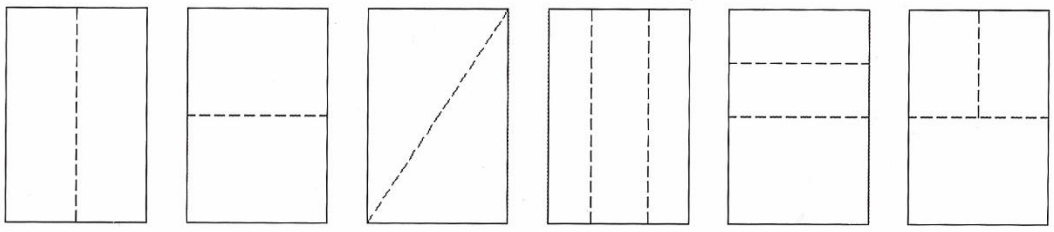
3.2.2. Yüzeyin Geometrik Bir Şekilde Bölünmesi - (Bloklama ve Kompozisyon Kurgusu)

Minyatür sanatının bilgi içeren yapısı nedeni ile nakkaşlar komplike bir yapıyla karşı karşıya gelmektedir. Minyatürler birçok bilginin ve görselin bir sayfada toplandığı kompozisyonları içerir. Nakkaşın, kendi içinde çeşitlendirerek gelişimini sağladığı minyatürler incelendiğinde, yapısal olarak, kompozisyonu, düzenli bir şekilde bölerek ve bloklara ayırarak mekân ve figürlerin arasındaki boyut, oran, denge gibi faktörlerin doğru şekilde algılanıp aynı zamanda görsel uyumun ve estetiğin oluşmasını sağladığı görülmektedir.

Resimsel kompozisyonunda kullanılan elemanlar, tasvirin gelişimini sağlamaktadır. Resimde kompozisyon inşa edilirken iki seçenek vardır. Bunlardan ilki kompozisyonu oluşturan elemanlar ne kadar karmaşıksa, aralarındaki bağlantılar o kadar basit olmalıdır, çünkü karmaşık elemanlar düzeyli bir ilişki kuramazlar. İkincisi ise; sistemi oluşturan elemanlar ne kadar basit ise, aralarındaki bağlantılar o kadar karmaşık olmalıdır, çünkü basit elemanlar çok seviyeli ilişkilere ihtiyaç duyarlar (Dadaş, 2006, s. 49).

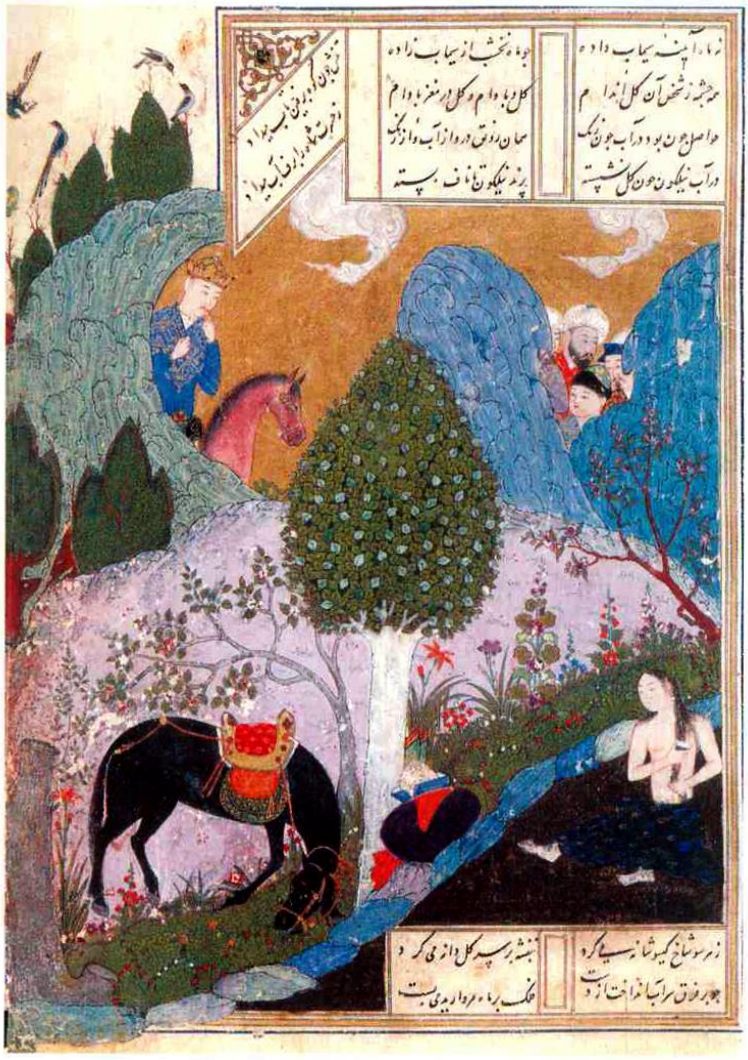
Karmaşık ve çoklu konuları sayfalara sığdırabilmek için, nakkaşların bu duruma resimsel çizginin sadeliği olan üsluplaştırmayla, yapı ve renk seçenekleriyle çözüm bulduğu söylenebilir. Resmin görünen karmaşasından, mükemmel sadeliğe hareket ederek soyut bir güzellikle kompozisyonu oluşturmuşlardır.

Nakkaşlar, kurgusunu oluşturduğu kompozisyonunu derinlik, denge, görsel zenginlik ilkelerini gözeterek birden çok unsuru sayfada sunmaktadır (Dadaş, 2006, s. 46).



Şekil 8: Bloklama Çeşitleri

Kaynak: Dadaş, S., Türk Minyatür Resminin Tasarım Dili Teorisi, İstanbul, (2006), s. 46

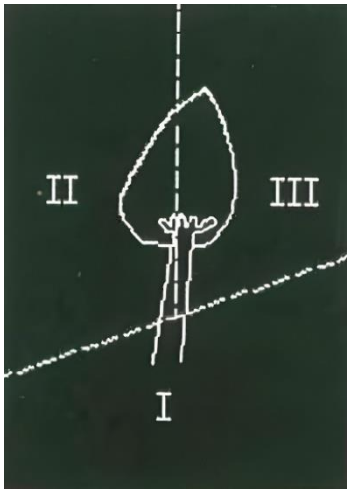


Şekil 9: Hüsrev'in Şirin'i Yıkanırken Görmesi", Hamse-i Nizami (1431), Hermitage Müzesi, St.Petersburg
Kaynak: Dadaş, S., Türk Minyatür Resminin Tasarım Dili Teorisi, İstanbul (2006), s. 51

St. Petersburg, Hermitage Müzesi'nde bulunan Hamse-i Nizami'nin "Hüsrev'in Şirin'i yıkanırken görmesi" (1431) minyatür eserini örnek olarak inceleyebiliriz (Şekil 9).

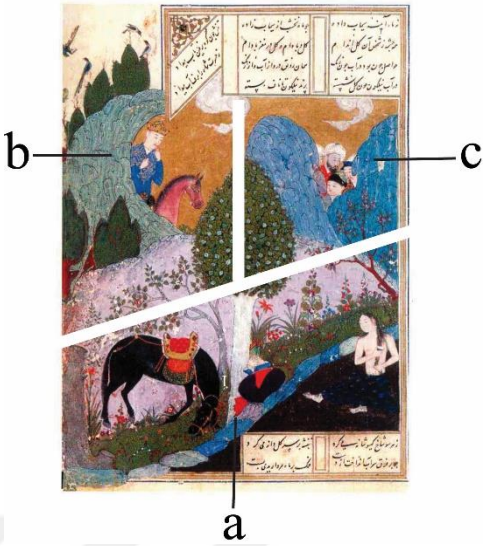
Mekânın bloklara ayrılmış kısımları, farklı zaman dilimlerinde birbirini takip eden üç farklı eylemi teşkil etmektedir (Şekil 10).

Yaşam döngüsünün kronik çerçevesi içerisinde eylemler sonsuzluğun arka plana doğru genişlediğini yansıtmaktadır. Kompozisyonda bloklar diyagonal bir ufuk çizgisinde bölünmüş görselin konu bloğu (Blok a), ana blok olarak tasarlanıp, diğer bloklar (Blok b, c) ana bloğun üzerine bindirilmiştir (Çizim 1).



Şekil 10: Dadaş'ın Blok Analizi

Kaynak: Dadaş, S., Türk Minyatür Resminin Tasarım Dili Teorisi, İstanbul, (2006), s. 53



Çizim 1: Bloklama Detayı

Şirin'in banyosunun teması ve eserin en geniş bloğu olan Blok (a), hikâyenin ana fikrini ve izleyicinin odak noktasını oluşturmaktadır. Şirin'in atından inip, kıyafetlerini çıkartarak suya girdiği, saçlarını savurduğu ve doğanın tasvirleriyle izleyiciye olay akışının ilk bölümünü anlatmaktadır.

Hüsrev'in Şirin'i görüp düşündüren tasviri olan Blok (b), ana bloğun üzerine sol bölüme yerleştirilir. Sol tarafa yerleştirilmesi aynı zamanda resim ve fotoğraf sanatında da olaylarda devam algısı yarattığı için altın kural mahiyetinde bir durumdur. Ayrıca Şirin'i sağ alt köşede tasvir etmesi sonucunda, Hüsrev'in en iyi bakışı karşı taraftan sağlayacağı gerçeğiyle, nakkaşın Hüsrev'in yerleşimini yaparken sol üst bloğu tercih ettiğini göstermektedir.

Son blokta ise Hüsrev'in Şirin'i düşünceli bir şekilde seyrettiğini gören hizmetçilerin birbiri ardına gelen dağın ardından olayı izlemeleri, kompozisyona göre mekânın en uzağında bulundukları izlenimini vermektedir.

Nakkaş tüm bu örüntü olayları birbirine bağlarken, izleyici de hikâyeye dönük, kopuk bir izlenim söz konusu olmamaktadır. Bunun nedeni nakkaşın bloklar arası bağlantıyı sağlayıp olayı birbirine kaynaştırmasıdır. "Hüsrev ve Şirin" minyatüründe bu kaynaşmayı nakkaş, kompozisyona dahil ettiği bir ağaç sayesinde sağlamıştır. Bir çeşit kolaj niteliği taşıyan blokların ortak nesnesi kompozisyonda kullanılan ağaç tasviridir. Ağaç tasviri,

kompozisyon “poliekonia” dediğimiz “şeriklik-ortakçılık” anlamına gelen bir özellik içermektedir (Dadaş, 2006, s. 53).

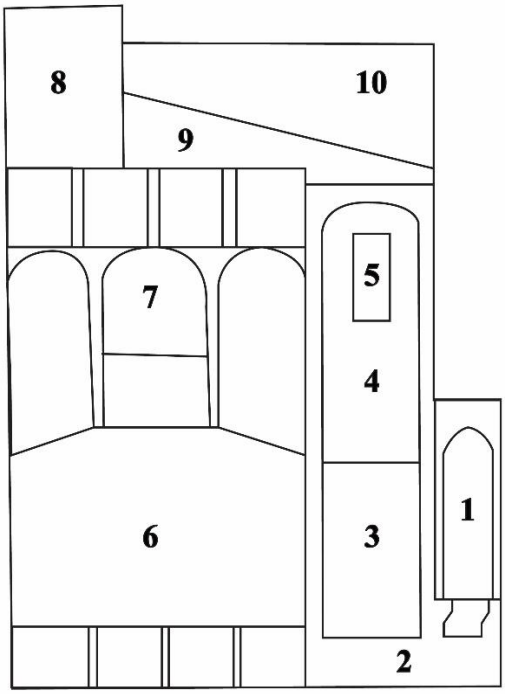
Bloklama yöntemi ile minyatürde, özellikle mimari görsellerin olduğu yapılarda, modern sanat diliyle, adeta monte edilip kolaj yapısı ya da kombine resim mantığının uygulandığı görülür. Zamanının ötesinde çağdaş bir algının minyatürde dikkat çekmesini sağlamıştır. Minyatürde bloklamalar, izleyicide katman katman olan bu blokların yüzeyi inşacı kılarak, boşluğu değerlendirmeye çalıştığını söyleyebiliriz (Eroğlu, 2016, s. 44).

Bloklama yöntemiyle izleyici ilk olarak merkezi bloğu okumaktadır. Bilinç tarafından algılanan konuyla ilgili diğer blokları da okuyan izleyici zihninde artık bilgiye hakim olarak olayları sırasıyla çözmektedir. Çünkü bilgi, okuyup anlamadaki döngüyü sağlamaktadır.

Şekil 11: "Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması", Hamse-i Nizami (1585), TSMK, B.146, y.36

TSMK B.146, y.36 envanter numaralı "Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması" (1585) isimli minyatür eseri, daha komplike bir minyatür olarak bloklamanın kompozisyon kurgusundaki öneme binaen incelenmiştir (Çizim 2).

Dikine beş bloktan oluşan ve talik yazı paftaları ile kombine edilmiş bir minyatür eserinde aynı anda dokuz mekânı içeren bir olaylar örüntüsü vardır.



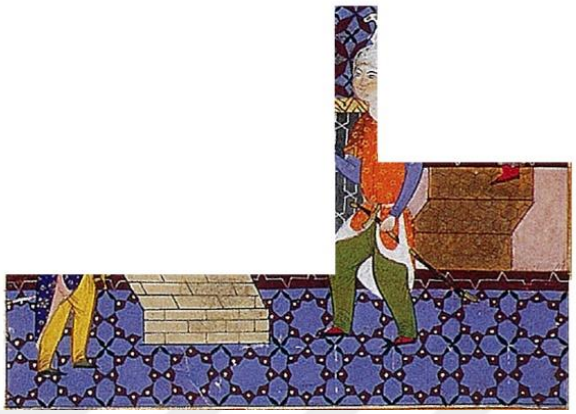
Çizim 2: Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması Minyatürünün Mekân Analizi

Minyatür, iç ve dış mekânları göstermektedir. Olay sıralama ve mekânlardaki görüntü şu şekilde geliştiği görülmektedir;

Birinci mekânda sağ alt köşede giriş kapısını ve dış mekân aitliğini gösteren, yolcuların atlarını seyise verdikleri, duvarları bitkisel çini motifleriyle bezeli hamamın dış kapısı görülmektedir (Şekil 12).

Şekil 12: Detay

İkinci mekânda atlı yolcunun atından inip ikinci mekâna girdiğini merdivenlerden inişinden anlamaktayız. İkinci mekân; hamama giriş kısmıdır. Bu bölümde zeminin mavi çinilerle gösterilip bir basamağın ve müşterisini karşılayan bir figürün olması, hamamın hazırlık odasına girileceği yer olduğunu göstermektedir (Şekil 13).

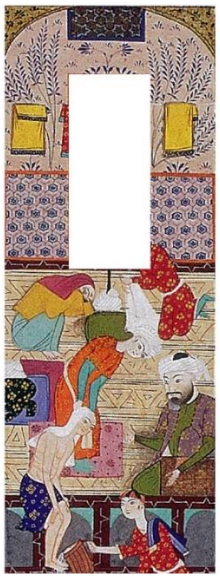


Şekil 13: Detay

Üçüncü mekân, kırmızı geometrik süslemeli zemine sahip olan mekân müşterilerin ayakkabı ve kıyafetleri çıkardığı hazırlık odasıdır. Odanın ortasında altıgen forma sahip yüksekliği belirtilmiş bir süs havuzu ve küpler bulunmaktadır (Şekil 14).

Şekil 14: Detay

Dördüncü mekânda zemin döşemesinin farklılaşması, figürlerin konum ve hareketlerinden mekânın ikinci kısmı olan Halife Harun'un kıyafetleri ve devlet erkanından birinin oturduğu "soğukluk" bölümü tasvir edilmiştir. Genç bir figürün kırmızı çinili bölümde zemine basması ve oturmakta olan başka bir genç figürün ayaklarına maşrapa ile su dökmesi buranın aynı ortamda bulunan yüksek ve geniş bir sofa görüntüsünü algılatır (Şekil 15).

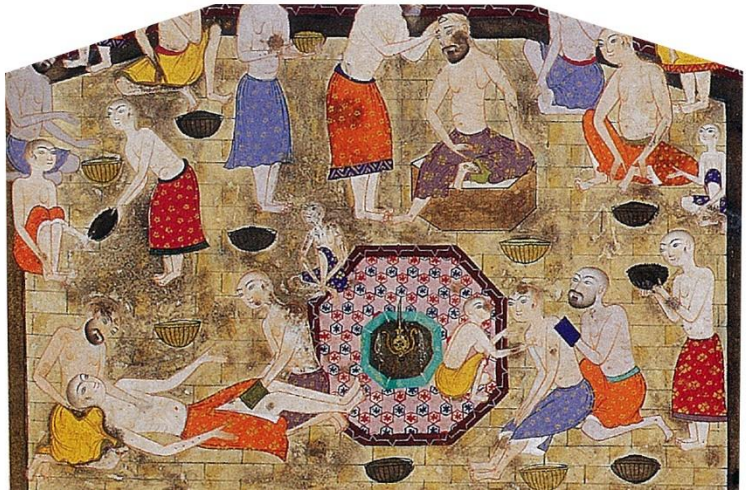


Şekil 15: Detay

Beşinci mekânda sofanın duvar kısmında bulunan bir pencereden dış mekândan bir figürün içeriye baktığı görülmektedir. Dış mekân olduğunu, figürün beden kısmının görülmediği ve zeminin toprak renginde doldurulup üzerine doğadaki küçük çalıvari bitkilerin tasvirlerinden anlıyoruz (Şekil 16).

Şekil 16: Detay

Altıncı mekânda talik yazı paftalarının hemen üzerine kurulmuş hamamın merkezi görülmektedir. İzleyicinin segmentini oluşturmaktadır. Odak noktası sekizgen bir formda, üzeri kırmızı-mavi çinilerle kaplı bir fıskiyenin bulunduğu alandır. Bu alan açık renk tonlarında boyanıp mimarisi çerçevesi geometrik bir düzende kurgulanmıştır. Geometrik mimari, özellikle hamamın yan duvarlarının belirtilmesi için çok avantajlı bir durum ortaya koymuştur. Nakkaş, merkez üzerinde yükselen yan duvarların yükseltisinin, geometrik yapının üzerinde uygulaması diyagonal çizgilerin ortaya çıkmasıyla bakış açısında bir nevi derinlik sağlayıp, paralel perspektif kuralını uyguladığı görülmüştür (Şekil 17.

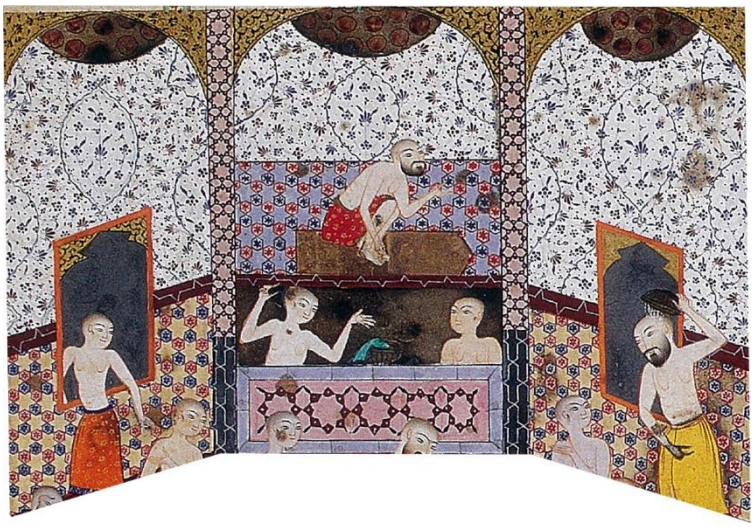


Şekil 17: Detay

Mekândaki figürlerin dairesel ve simetrik bir şekilde yerleşmesi, kompozisyonda çokluk arasındaki düzeni ve dengeyi sağlayıp, izleyicinin odak noktasını ve hikâyenin esas konusunun karmaşa olmadan algılanmasını sağlamıştır. Simetrik şekilde yerleştirilen figürlerde en dikkat çekici olanı, hamamda, geometrik bir formda yükseltisinin belli edildiği, kahverengi renkteki göbek taşına oturup tıraş olan Harun Reşit tasviridir. Harun Reşit olduğunu, hamamın soğukluk yerinde çıkarılan kıyafetlerin özelliği ve devlet erkânından olduğunu yine kıyafetinden anladığımız bir figür onu bekleme eyleminde bulunduğunun varsayımıyla söyleyebiliriz. Bir berber elinde ustura ile Harun Reşit'i tıraş etmektedir ve berberin ardında elinde hamam tası ile bekleyen yamak görülmektedir. Bu kişilerin bu eylemle kompozisyonun tam ortasında belirmesi, hamamın bu kısmının temizlenmeye ayrılan bölüm olduğunu da göstermektedir.

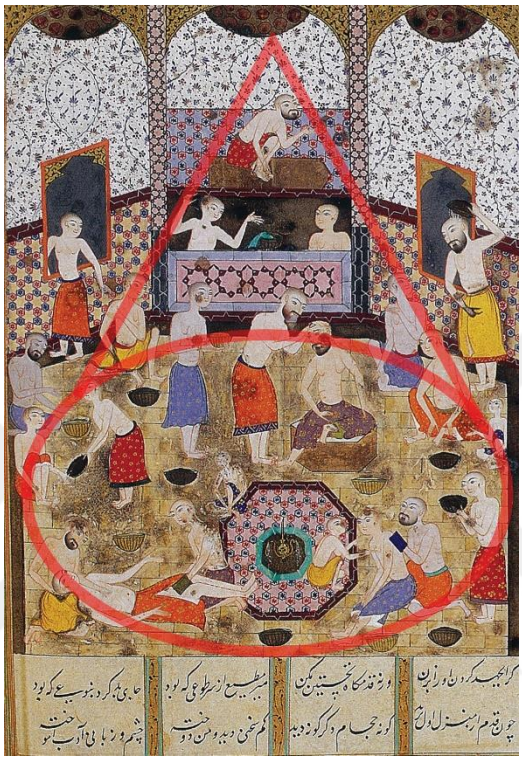
Mekân üzerinde yükselen sağ ve sol duvarların açık renk zemin üzerine mavi-kırmızı geometrik çini desenleriyle yarıya kadar bezendiği görülür. Yarısında bordo renkli bir kuşakla süslü çini duvarın deseninin beyaz üzerine mavi, zarif bitkisel motiflerle tezyinatının yapıldığını görmekteyiz. Duvarın üst kısmında beyaz kullanılması, nakkaşın renk asimetrisini mükemmel bir şekilde kullandığının ispatıdır. Kompozisyonda canlı renklerin arasına giren beyazlık, nakkaşın tam olarak hamamın derinlik duygusunu vermek istediği yerde uygulayarak, o alanda içe doğru çekilme hissini vermiştir. Böylelikle izleyen renk ve duvarlarda bulunan bordo renkli diyagonal kuşaklarla mekânda anlatılmak istenen düzeneği algılamaktadır. Duvarda bulunan karşılıklı turuncu çerçeveli, köşebentli, simetrik konulmuş nişler ve önünde beliren figürler kompozisyonda derinlik ve dengeyi görsel olarak tamamlamıştır.

Yedinci mekân ise derinliği en fazla olan mekândır. Kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiş bloğun dikine bölünmesi ile üçüncü bloğa denk gelen mekândır. Mekânda, zeminden yükseltisi belirtilmiş mavi çerçeveli, pembe zeminli ve bordo renkli, geometrik çini süslemeli havuz tasvir edilmiştir. Havuzun içinde yıkanan iki figür bulunmaktadır. Üçüncü figür ise havuzun dışında bulunup, konum olarak diğerlerinden yukarıda ve oturur pozisyonda tasvir edilmiştir. Böylelikle havuzdan çıkanın dinleneceği, duvarları yarıya kadar, açık mavi zemin üstüne mavi-kırmızı çinilerle süslenmiş bir küçük oturma alanı görülmektedir (Şekil 18).



Şekil 18: Detay

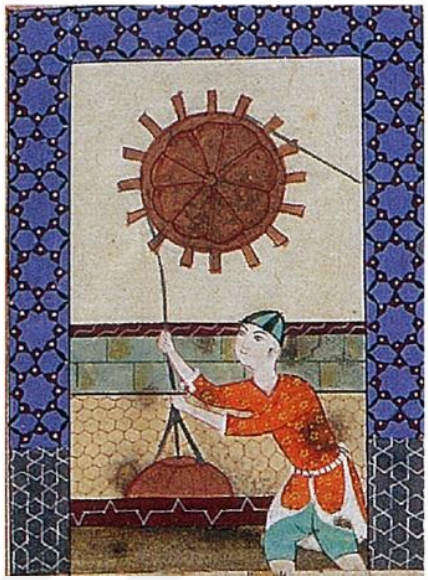
Figürün bulunduğu konum mekândaki yerleşimde en yüksek noktadır. Yapısal olarak incelersek altıncı mekânda figürler dairesel bir formda yerleşmiştir. Pencere önünde duran figürler ve yedinci mekândaki figürler baktığımızda konik şeklinde bir bileşke meydana getirmektedir (Şekil 19).



Şekil 19: Detay

Kompozisyon incelemesinde dikkat çekici bir özellik ise sağ ve sol bloklarda bulunan figürlerin sayıca eşit olmasıdır. Sağ ve sol bloklarda yedişer kişi bulunurken, orta blokta dokuz kişi yer almaktadır. Daha önce belirttiğimiz gibi en yüksek noktaya yerleştirilen figür konik bir yerleşim meydana getirmiştir. Tüm bunların nedeninin, mekânın derinleşen kısmını, nakkaşın objektif bir bakış açısı ile değil, elemanların doğru şekilde yerleşimiyle sağlamasıdır. Böylelikle karşımıza fevkalade ve zekice çözüme ulaşmış bir tasarım meydana gelmiştir.

Sekizinci mekân, hamamın işleyiş tarzını anlatan mekândır. Hamamda çark ile bir figürün su çektiği görülür. Mimari olarak hamamın çatı kısmında yer almaktadır. Nakkaş bu kısmı mavi geometrik desenli çinilerle çevreleyerek belirtmiştir. Soğukluk bölümü ile çatıda bulunan bu küçük bölümün renk değerlerinin eşit olması, kompozisyonun renk dengesini sağlamıştır (Şekil 20).



Şekil 20: Detay

Dokuzuncu mekân, hamamın teras kısmıdır. Diyagonal bir şekilde bölünüp, duvar dokusu verilmiştir. Terasta bir figür ve bir öküz bulunmaktadır. Figürün bu öküzle su çekmeyi sağladığı görülür. Öküz ile su çekmek dönemin yaygın olarak kullandığı bir yöntemdir (Uluç, 2006, s. 214) (Şekil 21).

Şekil 21: Detay

Onuncu mekân, hamamın çevresinde bulunan dış mekândır. Dış mekân olduğunu heybe taşıyan bir çiftçi figürü, yük taşıyan bir öküz, horoz, tavuk, civciv tasvirleriyle ve bunların bozkır bir zeminde yer almasından anlamaktayız (Şekil 22).

Şekil 22: Detay

İncelemeler neticesinde nakkaşın bu kadar komplike olan bir kompozisyon yerleşimini, sayfayı bloklar halinde ayırarak yapmış olduğunu görmekteyiz. Minyatürde bloklara ayırmak, hacim, denge, ritim, olayın akışı gibi unsurlarla konunun kompozisyona yerleşiminde ve izleyicinin konunun doğru okunabilmesinde kullanılan gerekli ve etkili bir yöntemdir.

Bloklama şekilleri konunun içeriğine göre değişebilmektedir. Odak noktasının nerede olacağı ve yazı paftalarının kullanılması kompozisyon mekanizmasını kurarken göz önünde bulundurulacak önemli etkenlerdir. Yerleştirme sırasında ise bloklar ortak ögeler sayesinde birbiri ile kaynaşır. Bu ortak ögeler, şekil benzerliği, renk ve konu içeriğidir. Minyatürde blokların birleşim sırasını kaynaştıran önemli bir teknik de yazı paftalarıdır. Yazı paftaları, kompozisyonda bir nevi kolaj etkisiyle dengeyi sağlayıp blokları ortak alan içerisinde kaynaştırmaktadır.

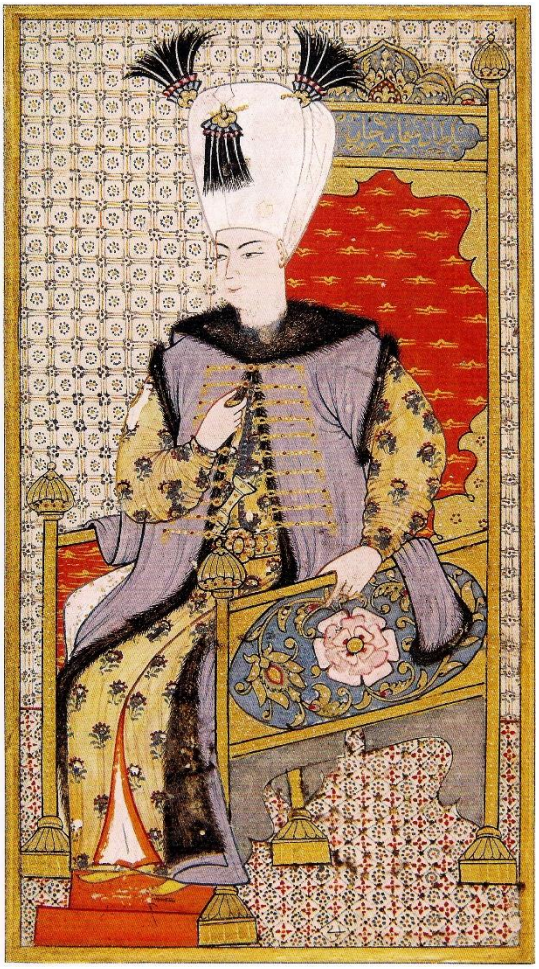
Bloklamayı yaparken dikkat edilecek noktalar, konunun geçtiği mekân, odak noktası, konuda bulunan olayların akış sırası, figürlerin konumları ve yazılı paftaların eser içerisindeki yerleşimlerdir.

Yapılan incelemelerde kompozisyonu bloklara ayırma şeklinin birçok çeşidi görülmektedir. Mekân olarak açık bir doğada geçen savaş sahnesi ile, bir iç mekânda geçen eylemin, ya da tek figürlü bir minyatürün farklı bloklamalardan oluştuğunu görmekteyiz.

Tek figür, genellikle padişah ve kişisel portre çiziminde görülür. Figür, tasvir düzleminde, kompozisyona dikine bir şekilde yerleştirilir. Odak noktası figürün kendisidir.

Figüre ait biçimsel detaylar en ince ayrıntılarına kadar işlenmektedir.

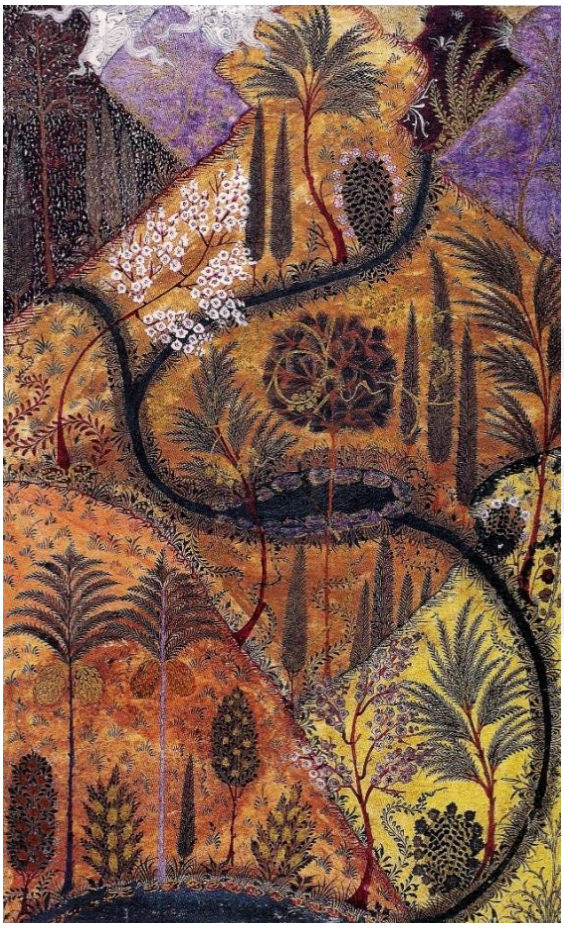
Şekil 23: Acem çengisi Maverdi Kolbaşı, Levni, TSM, H2155



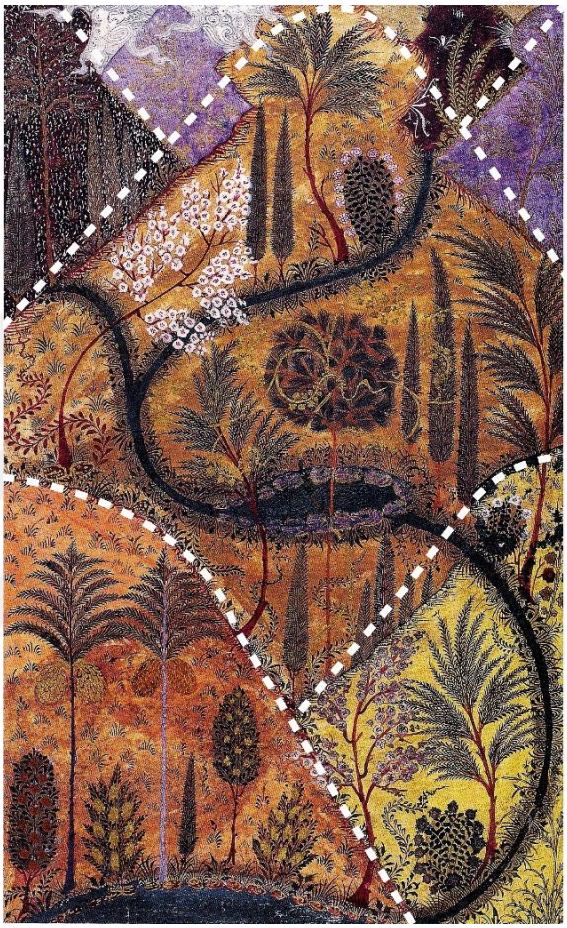
Şekil 24: Sultan II. Osman'ın portresi, Levni, TSM, H2164

Katmanlı (geometrik) bloklamayı, doğada meydana gelen konuların, özellikle savaş sahnelerinin, kalabalık bir ortamın, doğa ve figürlerin yerleştirilmesinde kullanılan, diyagonal çizgilerle bölünmüş bloklama çeşidi olarak ele alınabilir. Kaynaklarda yığma tekniği olarak belirtilse de yığma kelimesinin minyatür sanatı için kullanılacak bir terim olamayacağı, "yığma" teriminin, gelişi güzel istiflenmiş ve karmaşa içeren bir durum ifade etmesinden dolayı minyatür terminolojisinde karşılığını bulamadığı görülmektedir.

Minyatürlerde hiçbir şeyin gelişi güzel ve karmaşık olduğu söylenemez. Kalabalık unsurlar içermelerine rağmen, o kalabalıkta bile bir düzen vardır. Minyatürlerde bu şekildeki bloklamalara yığma yerine katman demenin daha doğru olduğu düşünülmektedir.[2]



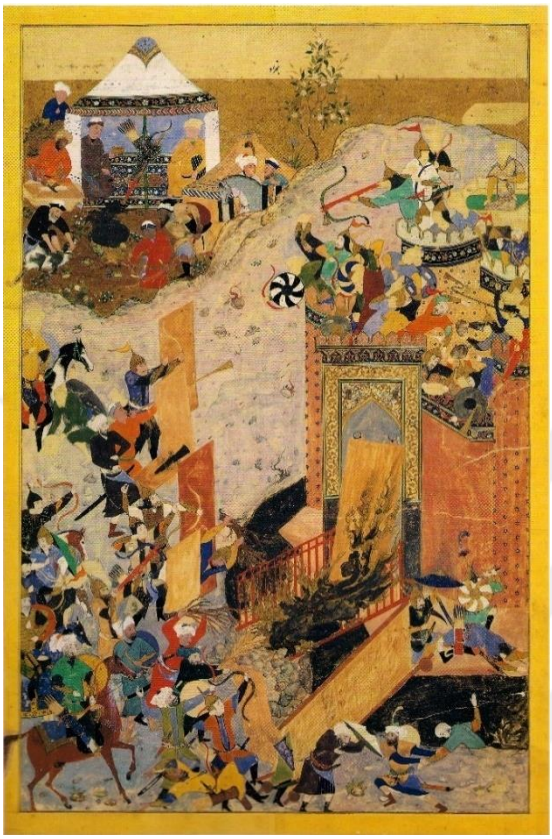
Şekil 25: "Yalın Doğa Görünümü", Mecmû'â, TİEM, 1950



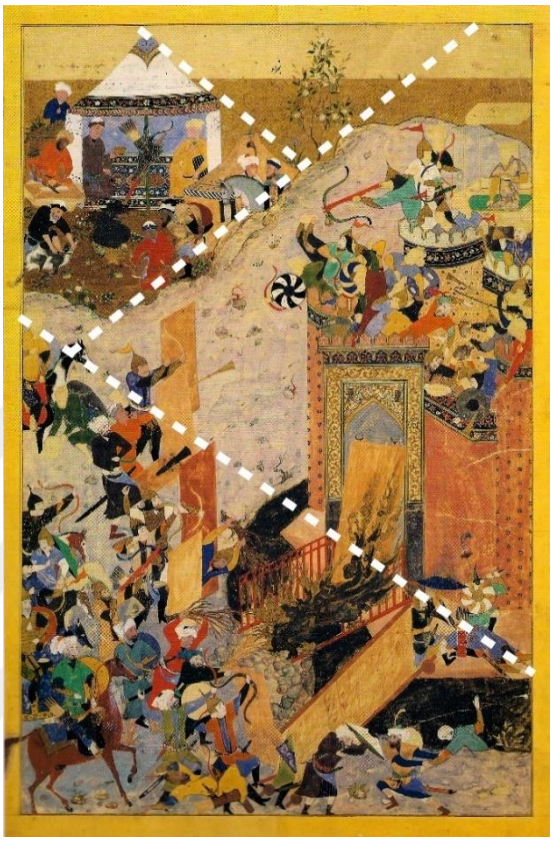
Çizim 3: Detay

[2] Prof. Dr. İlham Enveroğlu Ders Notları, 27.05.2022.

Katmanlı bloklamada genelde paralel perspektif kuralları uygulanır. Olay akışının, aşağıdan yukarıya ya da yukarıdan aşağıya doğru olduğu görülür.



Şekil 26: "Kaleye Saldırı", Kayıp bir El Yazmasından,

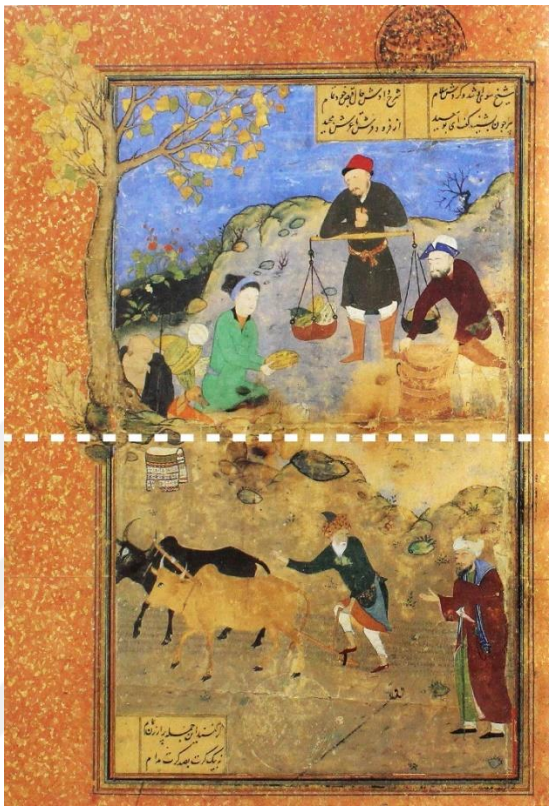


Çizim 4: Detay

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 241

Yatay bölünmüş bloklama, iki mekânın birbirinden ayrılması ya da nesnelerin uzak yakın ilişkisinin kolaylıkla kurulduğu bir bloklama sistemidir.

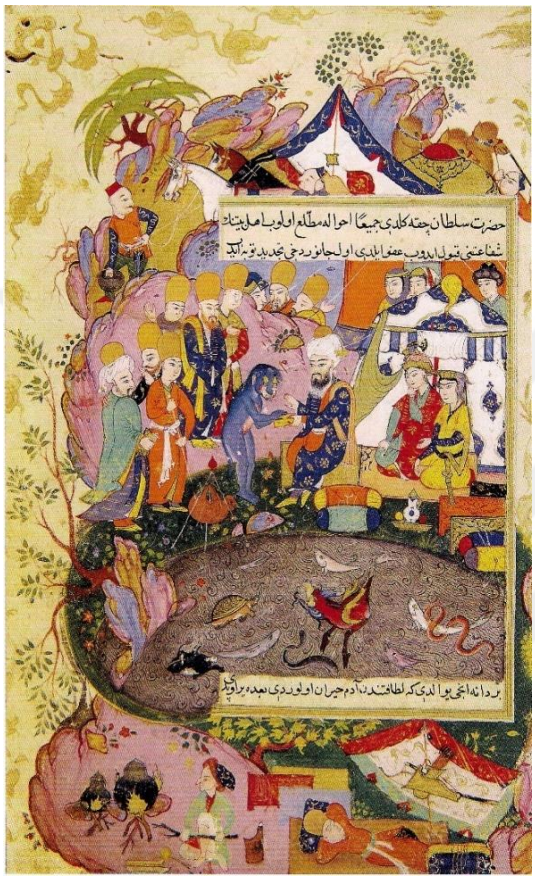
Şekil 27: Attar'ın Mantikü't-Tayrından, "Mehne Şeyhi ve Köylü", H888, New York 1483



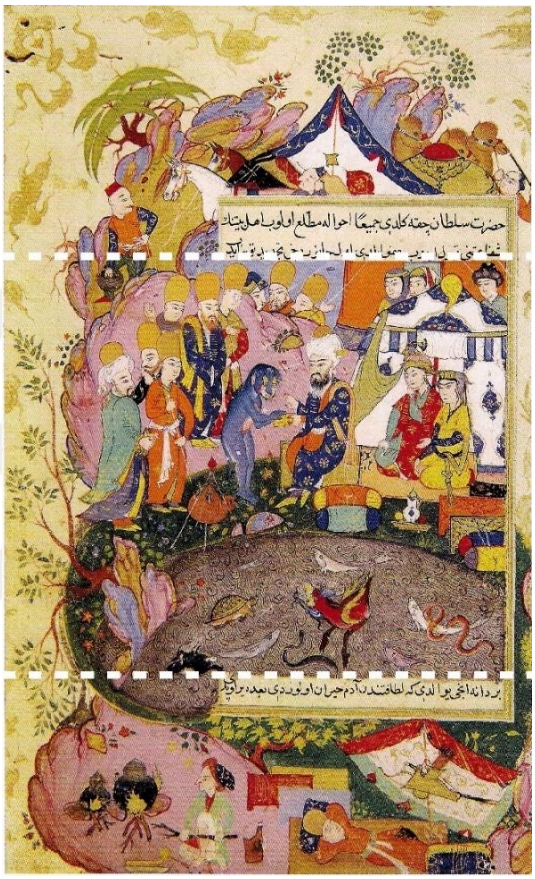
Çizim 5: Detay

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 280

Çoklu yatay bloklama, katman hiyerarşisi bulunan minyatürlerde görülmektedir. Genelde bakış açısına göre yüksekte ya da uzakta olan elemanların üst kısımda yerleşimi yapılmaktadır. Sayfanın konuya ve figür yerleşimlerinin bulundukları zemin noktalarına göre bloklara ayrıldığı görülmektedir.

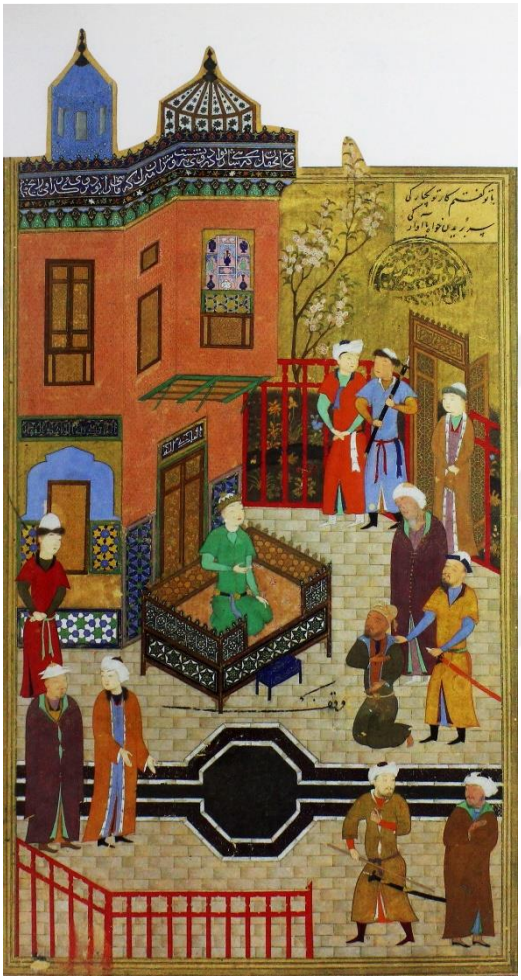


Şekil 28: "Mevlâna ve Su Canavarı", Sevâkıb-ı Menâkıb, TSM, R1479

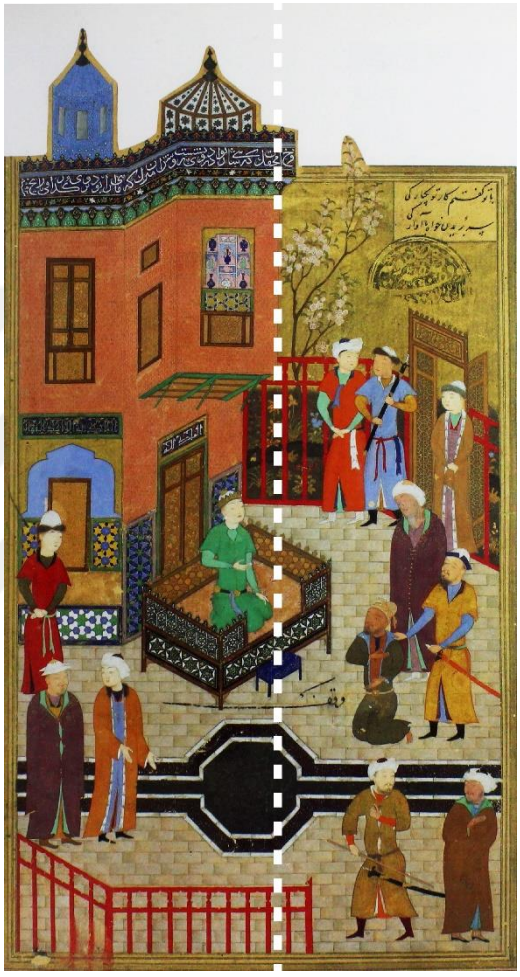


Çizim 6: Detay

Dikine bölünmüş bloklama, simetrik kompozisyonlarda kullanılmış bir bloklama şeklidir. Yerleşim simetriktir fakat nakkaş statik bir görsel oluşturmamak için bazen elemanların yerleşiminde kaydırma yaparak ya da bloklardan birine fazla bir eleman yerleştirerek statik alan kompozisyonunu dinamiğe çevirmiştir.



Şekil 29: Kralın Önünde Dilenci, (1483), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 63.210.28

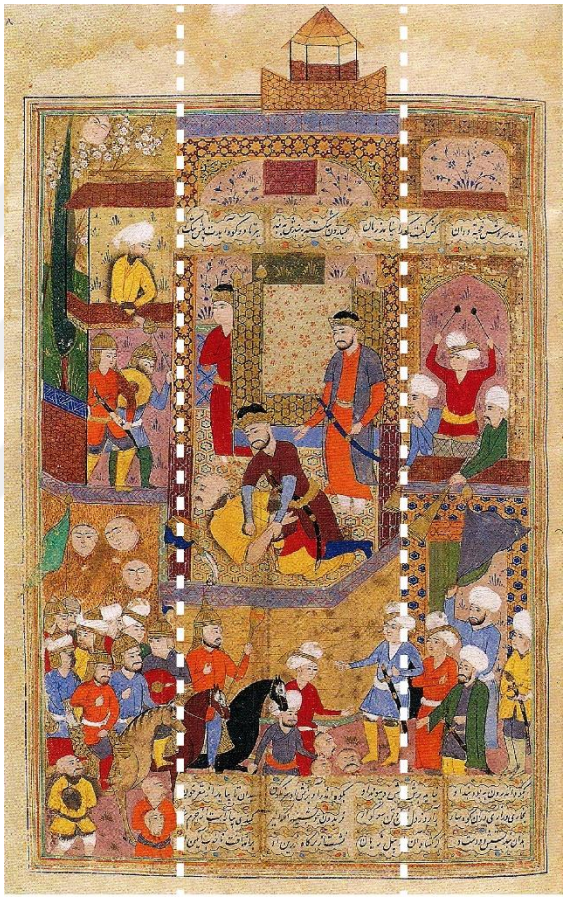


Çizim 7: Detay

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 279

Çoklu dikine bölünmüş bloklama sistemi genellikle 1/3 bölünme olarak karşımıza çıkar. Kompozisyon bölünmesinde bu ölçü altın oranı teşkil etmektedir. Hat sanatının sülüs yazı çeşidinde, ikinin bir'e olan nispetini oluşturan, kalemin kalınlığındaki üç noktanın yan yana genişliği, tek noktanın da yüksekliği oluşturduğu miktardır. Üç eşit parçaya bölmek estetikte altın oran ölçüsüdür. 1/3 bloklama, kompozisyonda mütenasip bir özellik olarak görülmektedir.[3]

Şekil 30: Zahhak'ın Feridun'un Huzuruna Getirilmesi, (1602), Şahname-i Firdevsi, TSMK, H.1501, y.38a



Çizim 8: Bloklama Detayı

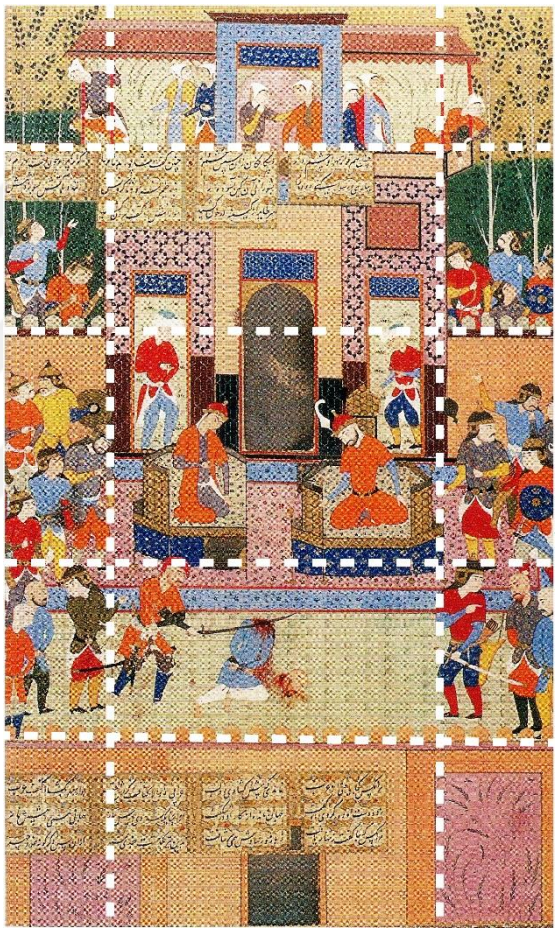
Kaynak: Uluç, L., Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar, İstanbul, (2006), s. 448

[3] Prof. Dr. İlham Enveroğlu Ders Notları, 11.05.2022.

Yukarıda gösterilen örneklerden kompozisyonda hangi blok bölünmesinin tercih edileceği, anlatılmak istenen olayın konusu, konunun geçtiği mekân, mekândaki eleman sayısı ve yazı paftalarının durumu ile ilgili bir seçki oluşturmaktadır.

Bu nedenle incelenen blok bölünmeleri haricinde daha karmaşık elemanlarla daha çeşitli blok bölünmeleri yapılabilmektedir. Bu bloklarda dikey ve yatay bölünmelerin bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 31: "II. Şapur'un Tayir'i katli", Şahname-i Firdevsi, (1589-90), Pul Persian I, y. 321b



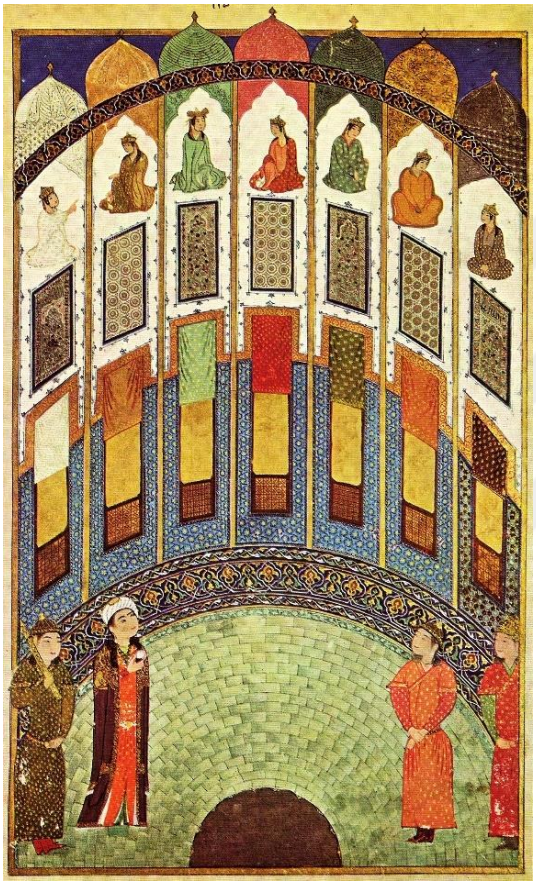
Çizim 9: Bloklama Detayı

Kaynak: Uluç, L., Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar, İstanbul, (2006), s. 449

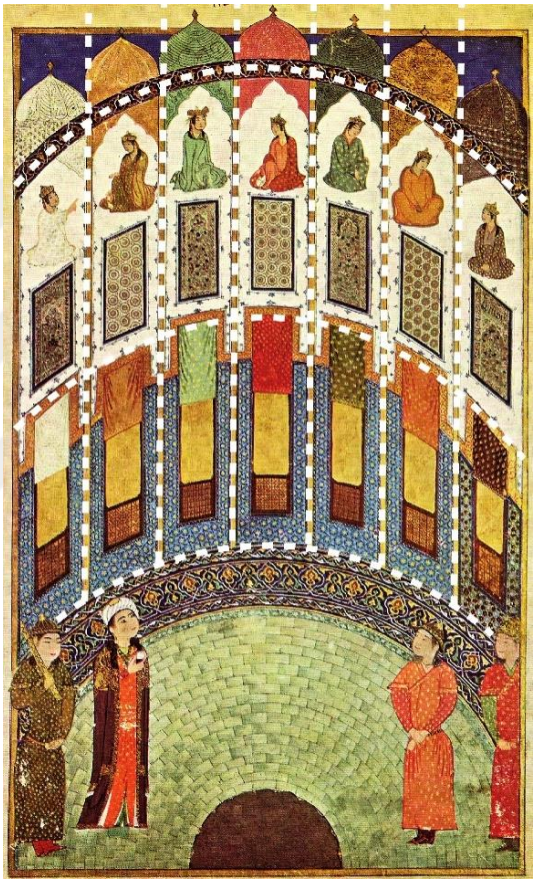
Bloklama, konu içeriği ve görsel yoğunluğun sonunda oluşan bilgiyi izleyiciye karmaşa halinde aktarmak yerine, bloklama yöntemiyle sayfada yaymıştır. Bloklara ayrılan kompozisyon hem izleyiş sırasına sokulmuş hem de boşluk eleman ilişkisinin doğru bir şekilde kullanılması sağlanmıştır.

Minyatürlerde birbirine benzer blok bölünmeleri görülmektedir. Bu durum minyatür bloklarının gruplanabileceğini gösterir. Belirli yapıtların örneklere göre gruplandırılmasına "Tipoloji" denir. Bundan dolayı minyatür, yapısı itibariyle tipolojinin görüldüğü bir sanat olarak ele alınabilir.

Sonuç olarak kompozisyonda "Bloklama Yöntemi"yle boşluk ve eleman ilişkisinin doğru kullanılması sağlanmaktadır.



Şekil 32: "Yedi Prensesli Salon", Bahram Gür, (1410), Şiraz, İskender Sultan Antolojisi



Çizim 10: Bloklama Detayı

Kaynak: Gray, B., Persian Painting, Geneva, (1977), s. 75

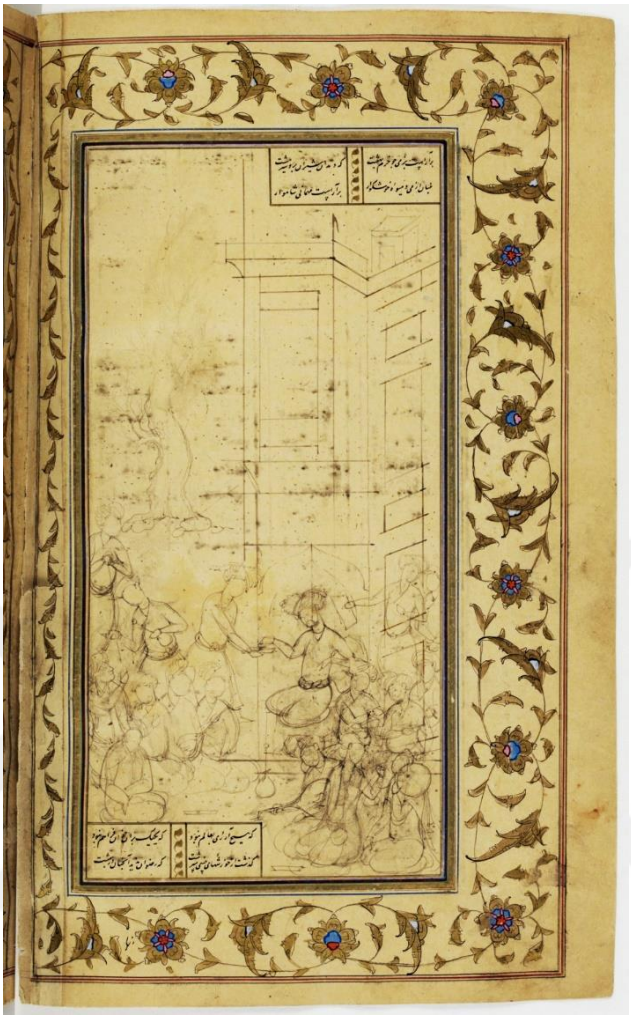
3.2.3. Bloklara Ayrılan Yüzeylerin Doğa, Mimari, İnsan ve Hayvan Figürleri ile Donatılması

Minyatür sanatını soyut ve natüralist yaklaşımların bulunduğu bir resim sanatıdır. İki boyutlu bir yüzeye biçim özelliklerini ayrıntıya önem vererek anlatan gerçeklik yaklaşımıdır. Bu açıdan ele alındığında, konu ve nesnel ortam açısından yararlandığı gerçeklik durumu ile natüralist; tasarım biçim şekli ile de soyut bir resimdir. Çoğunlukla anlatılan konuların, gerçek mekânlarda, gerçek kişiler tarafından, bir süreç içerisinde yaşanmış ya da hikâye edilmiş olması, nakkaşın her koşulda doğal olanı taklit etme ihtiyacı söz konusu natüralist yapıyı koşullandırmıştır (Konak, 2007, s. 98).

Bir kompozisyon oluşturulurken nakkaşın birçok faktörü göz önünde bulundurması gerekmektedir. Bu faktörlerin başında mutlak zaman anlayışı doğrultusunda bir düzenleme yaparken, düzeyin iki boyutlu yapısını muhafaza etmek durumdadır. Buna göre doğa, iç-dış mekân ve figür dizilerinin dağılımlarındaki eşitliği sağlayıp, hareket, renk detaylarını da dengeli bir şekilde kullanmalıdır.

Minyatürde kompozisyon oluştururken tüm bu elemanlarla birlikte ana malzeme minyatürün konusudur. Minyatürün yapılandırılmasında sıralama doğada da görüldüğü gibi dıştan içe doğrudur.

Bloklara bölünmüş yüzeyin ilk olarak, stilize edilmiş kütlesel ağırlıkları yoğun olan dağ ve tepelerin yerleşimleri ile başlamaktadır. Yerleşimi yapılan tepelerin çekim kuvveti göz önüne alınarak mimari yapılar oluşturulmuştur. Mimari yapılar, katman oluşturacak şekilde, bir nevi doğasal kompozisyona monte edilmiş mantığını içermektedir. Katman katman olan bu inşacı yerleşim, yüzeyde derinlik hissi vermesi amacı ile, boşluğun değerlendirmesi olarak ele alınabilir.



Şekil 33: Tamamlanmamış eskiz, Nezâmi Khamseh, 1605-1631[4]
Kaynak: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427255f/f444.item

Mimari ögeler, çeşidine göre iç mekân ya da dış mekân olarak, ayrıntılarıyla geometrik bir yapıda ayrıştırılır. Ayrıştırılan geometrik parçalar yine geometrik desenlerle bezenmektedir.

Doğa ile nakış arasındaki kurulan görüngüler sonucunda nakkaşın doğada bulunan ağaç, ot kümesi, akarsu gibi elemanları biçimsel üslupla, boşluk-doluluk dengesine göre yerleştirdiğini söyleyebiliriz.

---

4 Eskiz aşamasındaki bu eser konunun içeriğine uygun bir örnek teşkil ettiğinden dolayı kullanılmıştır.

Şekil 34: İsfendiyar Arjasp'ı Öldürmesi, Şehname-i Firdevsi, 1444, Royal Asiatic Society, Londra
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 134

Doğa elemanlarını yaparken bir diğer hususun da konunun oluştuğu mekânın endemik bitki örtüsü ve iklim özellikleri hakkında bilgilerin bulunmasıdır. Matrakçı Nasuh'un "Beyan-ı Menat" Sefer-i Irakeyn" (1533-1536) adlı eserinde bu konuyla ilgili bilgilerin muhtevası görülmektedir.

Minyatürde her ne kadar gerçeklikle ilgili bağlantıları belgeleyici özellikte olsa da daha çok yüzeyin olanakları dışına çıkmayan, gösterimci, betimleyici ve şematik bir yapıdır (Konak, 2014, s. 46).

Doğa içerisinde bulunan hayvansal figürlerin de konuya göre, simgesel ya da mekânın görsel zenginliğini arttırmak için dengeli bir şekilde kompozisyon üzerinde konumlandığı görülmektedir.

Düşüncesini, iki boyutlu yüzeyde bir nevi kolajlar uygulayarak derinlik ve dengeyi sağlayan nakkaş, insanı alemin öznesi olarak gördüğünden dolayı, insan figürlerini kompozisyon yerleşiminde son safhaya bıraktığı görülmektedir.

3.2.4. Simetrik Denge İçerisinde Asimetrik Denge Kullanılması

Sanatta denge, hareket, hacim, yön, derinlik, üst, alt gibi ögelerden oluşan, algıya bağlı, olarak var olan bir belirlemedir (Karayağmurlar, 1993, s. 162).

Denge, nesnelerin, renklerin, boşlukların görsel ağırlıklarını uyumlu hale getirip, kompozisyonu estetik bir yapıya dönüştüren önemli yapısal bir etmendir.

Kompozisyonda yüzeye, iki ya da daha fazla sayıda elemanları yerleştirmek, orantı ve denge sorunu oluşturmaktadır. Orantı, elemanlar ve şekiller arası ilişkilerdir. Tasarım yüzeyinin eni, boyu, görsel unsurların genişlik ve yükseklikleri bir arada kullanıldığı kitle ya da kitlelerin arasında orantısal bağlantılar vardır. Bir görsel elemanın, tasarım içerisinde diğer elemanlarla kurduğu orantısal ilişkiler, algı ve iletişime doğrudan etki etmektedir (Becer, 1997, s. 68).

Denge algısını oluşturan etmenlerin doğru şekilde kullanımı görsel yönlendirme ve görsel ağırlık faktörlerini oluştururlar. Görsel ağırlık, tasarımdaki görsel kuvvetin ölçüsüdür. Görsel yönlendirme ise; izleyicinin gözünü istediğimiz noktaya yönlendirmekle ilgili kompozisyon planında oluşan yerleşim durumudur. Görsel ağırlığa benzer şekilde kompozisyonun belirli ve kısımlarını göstermeye ve olay akışının algılanmasını sağlar. Görsel ağırlık izleyiciyi kendine çekerken, görsel yönlendirme izleyiciyi bir sonraki aşamaya iter.

Denge kavramı dört ana başlık altında incelenmektedir. Bunlar simetrik denge, asimetrik denge, merkezi denge ve mozaik (kristografik) denge unsurları olarak belirmektedir.

Minyatür sanatında yapısı bakımından dört denge çeşidinin de kompozisyonlarda uygulandığı görülmüştür. Fakat yapılan araştırmalar ve incelemeler sonucunda minyatürün

kendine özgü bir dengeleme sistemine de sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu özellik simetrik ve asimetrik dengenin bir arada kullanılabildiğini göstermektedir.[5]

Konunun daha iyi anlaşılabilmesi bakımından öncelikle minyatürde kullanılan denge çeşitlerine örnek verilip, açıklamak istenilen özellik olan simetrik ve asimetrik dengenin bir arada kullanımı bir alt başlık altında ele alınmıştır.

3.2.4.1. Simetrik Denge

Simetri nesneler arası eşdeğerliliğin ifadesidir.

Simetri kelimesi kullanım şekli ile iki anlam belirtir. Simetrik; bir anlamda iyi dengeli, iyi orantılı demektir. Diğer anlamı ise; tüme entegre edilmeleri yolu ile birkaç parçanın uyumlu tasnifini belirler. Güzellik simetri ile ilgilidir (Weyl, 1982, s. 3).

Yukarıdaki açıklamalarda simetrinin teorik olarak tanımları bulunmaktadır. Konuyu biraz daha matematiksel ele alacak olursak simetri; bir nesnenin, bir kümenin veya bir sistemin, belirli dönüşüm altında değişmez kalması durumu diyebiliriz. (Kızıltepe, 2011, s. 4).

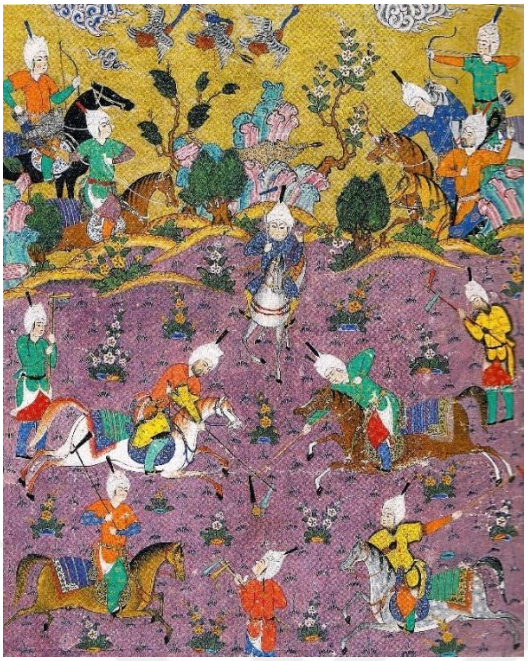
Minyatürde simetrik denge, iki yana şekil ve yön bakımından eşit şekilde orantılanmış elemanlar üzerine kurulmuş bir yapı olarak belirmektedir. Eşit şekilde ayrılmış bloklar üzerinde, yapı elemanının ve diğer elemanların da boşluk doluluk ilkesinin yine eşit yani denk olarak yerleşim sağlaması, ağırlık ve çekim derecelerinde de denklik sağlamaktadır.

Örnek olarak incelenilen, St. Petersburg, Doğu Araştırmaları Enstitüsü'nde bulunan Firdevsi Şahnamesi Minyatürlerinden, "Gûy u çevgan oynayan Siyavuş ve Efrasiyab" (1524) minyatürünün simetrik bir denge kullanılarak yerleşim yapıldığı görülmektedir (Şekil 35).

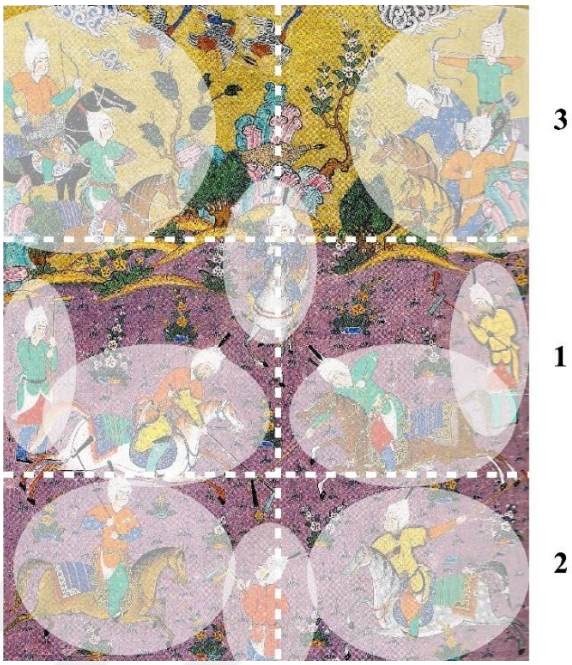
Minyatürün yerleşimi, doğada gerçekleşen spor ve av sahnesinin tasviridir. Siyavuş ve Efrasiyab'ın gûy'ü çevgan veya çevgan-gûy (top-çomak) dedikleri, atla oynanan bir oyunda süvarileriyle beraber oyun oynadıkları görülmektedir.

---

[5] Prof. Dr. İlham Enveroğlu Ders Notları, 17.06.2022.



Şekil 35: Guy u çevgan oynayan Siyavuş ve Efrasiyab, Şahname-i Firdevsi, (1524), Institute of Oriental Studies, St. Petersburg, D.187 y.140



Çizim 11: Detay

Paralel perspektif bir yerleşimin uygulandığı kompozisyonda olay akışı aşağıdan yukarıya doğru izlenmektedir. Bunun nedeni sayfanın en alt orta noktasında bulunan figürün bakış açısının yukarı doğru olmasından dolayı izleyiciyi yönlendirmesidir.

Kompozisyonda eleman dağılımları simetrik bir denge üzerinde kurulmuştur. Sayfanın geometrik merkezinden gözün belirlediği dikey eksende bulunan alttaki figür, cepheden tasvir edilen çevganbaz ve çevganbazın ardındaki üzerinde kaplan bulunan yüksek bir tepenin dikey eksende yerleşmesinin sayfayı sağ ve sol olmak üzere iki kısma ayırmaktadır. Sayfa içerisinde bulunan diğer elemanların yerleşiminin, konumlandırıldıkları zemin bakımından da paralel bloklara ayrıldığı görülür (Çizim 11). Böylelikle olay akışının da paralel bloklara göre izlenmesi gerçekleşmektedir.

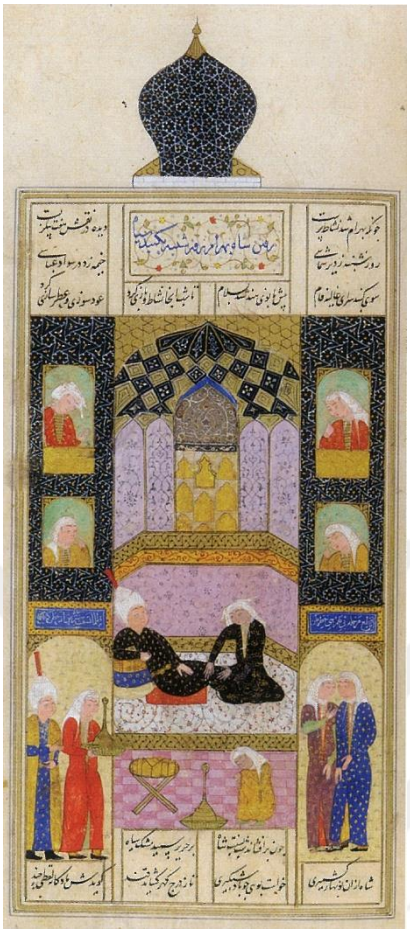
Birinci blok, minyatürün konusunun bulunduğu, görsel ağırlık noktasını içerir. Siyavuş ve Efrasiyab'ın rakip olduğu bir oyun içinde hakem mahiyetinde olduğu düşünülen bir çevganbazın tasviri bulunmaktadır. Atların hareketi izleyiciyi dışa doğru itmektedir. Bu izleyicide hareket algısını oluşturmaktadır.

İkinci blokta, oyun içinde bulunan çevganbazlar ve onlara sopa vermek için bekleyen bir figür bulunmaktadır.

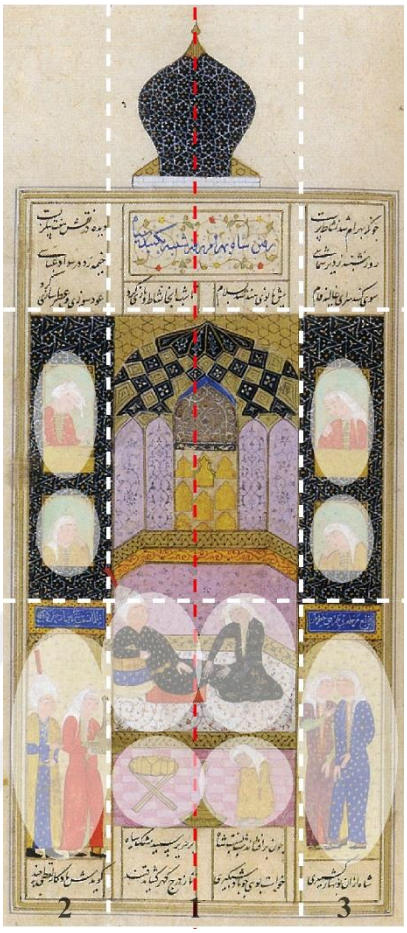
Üçüncü blokta, tepeler, doğa elemanları ve kaplan ve ördek avı yapan süvariler bulunmaktadır.

Nakkaş kompozisyonda elemanları yerleştirirken simetrik bir denge ile yerleşim yapmıştır. Sayfanın sağ ve sol tarafında bulunan elemanların, yüzeyde bulunan hacimsel ağırlıklarının iki tarafta da eşit şekilde dağıtıldığı görülmektedir. Nakkaşın simetrik bir denge kullanması, karmaşada olan olay algısının çabuk çözümlenip, bir spor müsabakasındaki eşitliği seyirciye aktarmak için kullandığı düşünülmektedir. Çünkü simetrik bir kompozisyon aynı zamanda denkliğin ifade edildiği kompozisyonlardır.

Simetrik denge için vereceğimiz bir başka örnek; Washington, Arthur M. Sackler Galerisi'nde bulunan 1986.37 envanter numaralı "Behram Gür Siyah Köşkte" (1509-28) adlı minyatür eseridir. Figürlerin hacimsel alanları transparan çerçevelerle belirtilmiştir.



Şekil 36: "Behram Gür Siyah Köşkte", Hamse-i Nizamî, (1509-28), Arthur M. Sackler Galerisi, Washington, 1986.37



Çizim 12: Detay

Kompozisyonun odak noktası, Behram ve prensesin oturduğu üstü mukarnaslarla kaplı bir tromp üzerinde kubbesinin de bulunduğu bir odadır.

Minyatür dikine bölünmüş üç bloktan ve sayfanın enine yerleştirilmiş yazı paftalarından oluşmaktadır.

Birinci blok, minyatürün konusunun yer aldığı, görsel ağırlık noktasıdır. Behram, masaj yaptığı görülen prenses ve odanın aşağı kısmında oturmuş vaziyette bir nedime yer almaktadır.

İkinci blok, ayrı mekânların bulunduğu bir bloktur. Sol alt kısımda ellerinde tepsi ile bir hizmetli ve nedimenin odanın giriş kısmına yakın bir yerde bulunduğu görülmektedir. Bu kısmında Behram ve Prensese sofra hazırlığı anlatılmaktadır. İkinci bloğun üst kısmında siyah çinilerle bezenmiş pencereler bulunmaktadır. Böylelikle bu mimari yapının

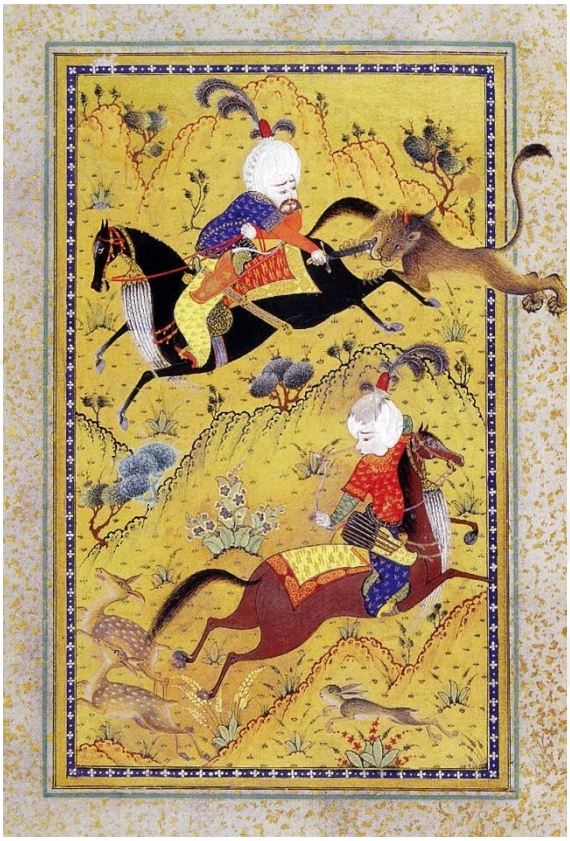
üç katlı bir köşk olduğu söylenebilir. Pencerelerden olayları izleyen nedimeler görülmektedir. Olay akışını üçüncü bloğa yönlendirir.

Üçüncü blok, odanın dış kısmında durduğu görülen iki nedime ile üç katlı bir yapının, siyah çinili pencerelerinden izleyici nedimelerin de bulunduğu bir mekândır.

Minyatürün incelenmesi sonucunda, sayfanın kompozisyonun hayali bir çizgi ile tam ortasından, sağ ve sol olarak ayrılıp eleman yerleşiminin yapıldığı görülmektedir. Nakkaş elemanları yüzeyde bulundukları hacimsel ağırlıklarını iki tarafa da eşit olacak şekilde kurgulamıştır. Bu simetrik bir dengedir. Simetrik denge sadece figürlerin yerleşiminde değil, yapı elemanlarında ve yazı paftalarında da görülmektedir.

Simetrik denge; kesin kararları oturmuş bir kompozisyon oluşturur. Birbirine denk olarak sıralanmış olan bu denge çeşidi, bir otorite belirtmektedir. Simetrik denge istikrarlı ve düzenli bir kompozisyon sağlamaktadır, bu nedenle algıda durağanlık sağladığı söylenebilir.

Kompozisyonda anlatmak istediği düzeni sağlayan nakkaş, simetrik bir kompozisyonun estetik görüntüsünün artması ve durağanlığının kırılması için ters simetrik denge olasılığını da kullanabilmektedir.



Şekil 37: "Arifi'yi avla", Hâlname (1530), TSM, H.845 y.34b

Çizim 13: Detay

Ters simetri için verebileceğimiz bir örnek olarak; Hâlname kitabında bulunan "Arifi'yi avla" eseridir (Şekil 37).

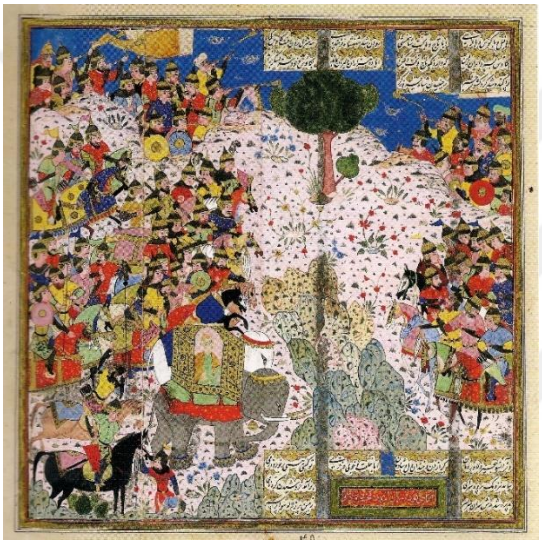
Kompozisyonda, diyagonal blokta yerleşimi yapılmış iki atlı figürün av sahnesi görülmektedir. Bloğun diyagonal bölünüp atlı figürlerin zıt yönlere yerleştirilmesi, izleyicinin algısını da zıt yönlere çekmektedir. Merkezi ağırlıkları aynı olan figürlerde, sayfanın üst kısmında yer alan ve çerçevenin dışına çıkmış olarak tasvir edilen aslan, odak noktası durumundadır.

Eşit nesnelerin kullanılacağı, eşdeğer bir hacme sahip konu içeriğini nakkaş, simetrik bir kompozisyonda kullanmak yerine, aynı elemanların hareketini ters yöne iterek esere dinamizm ve estetik kattığı görülmektedir.

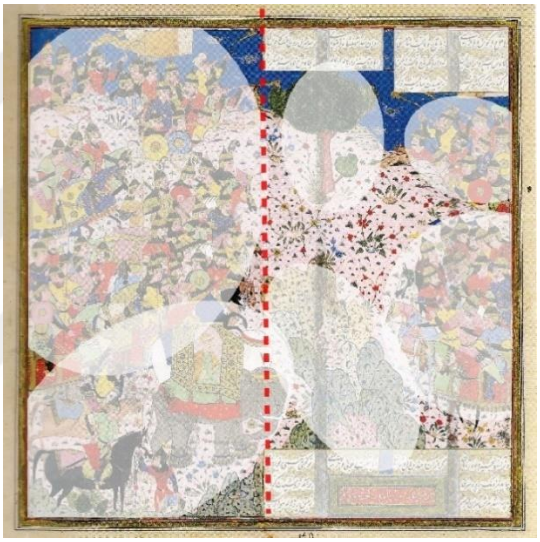
3.2.4.2. Asimetrik Denge

Kompozisyondaki eşit olmayan görsel ağırlıkların oluşturduğu görüntüye asimetrik denge denir. Asimetrik dengede birbirine eşdeğer olmayan ya da benzemeyen görsel unsurlar arasında kurulan bir düzendir (Şentürk, 1999, s.21).

Minyatürde, asimetrik denge kuralına göre elemanların yerleşimi görsel çeşitlilik, hareket ve özgürlük alanı sağlamaktadır. Asimetrik denge görsel çeşitlilik sunar fakat, elemanlar arası ilişkilerin karmaşık olması, simetrik bir denge sağlamaktan daha fazla düşünce ve tasarımda efor sarf etmeyi gerektirir.



Şekil 38: "İranlılar ve Turanlılar Savaşı", Şahname-i Firdevsi, Sotheby's Sale Kataloğu (1562-83), Londra



Çizim 14: Detay

Kaynak: Uluç, L., Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar, İstanbul, (2006), s. 449

Londra, Sotheby's Sale Kataloğunda (özel koleksiyon) bulunan, Şahname-i Firdevsi'nin "İranlılar ve Turanlılar Savaşı" (1562-83) minyatürü, asimetrik denge üzerine kurulmuş bu konu hakkında örnek teşkil eden bir eserdir.

Minyatürün, diyagonal bir bloklama ile katmanlı yerleşim kullanılarak kompozisyon kurgusunun oluşturulduğu görülür.

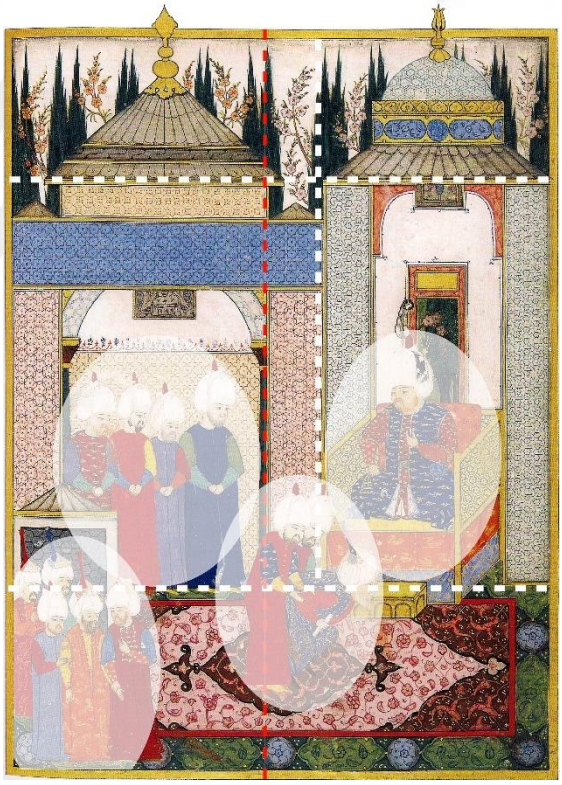
Minyatürde açık renk üzerinde bitkisel elemanların bulunduğu bir zemin tasvir edilmiştir. Kompozisyonun odak noktası, sayfanın üst kısmında bulunan ağaçtır. Ağaç ve kompozisyonun alt kısmında bulunan kayalıklar, iki ordu arasındaki boşluğu görsel

ağırlıkları ile doldurup, kompozisyonda denge merkezini oluşturmuşlardır. Bu sonuca göre kompozisyon yerleşiminin sağ ve sol olmak üzere iki kısma ayrıldığı görülmektedir.

Kompozisyonda ağırlık merkezi olan ağaç ve kayalığın kompozisyon orta kesitinden kayarak sağ tarafta yer alması, sağ kısımdaki yerleşecek elemanların daha az sayıda olmasına neden olmuştur. Merkezin sağ tarafa doğru kayması sonucu, sayfanın sol tarafında daha fazla eleman kullanılmasına olanak vermiştir.

Sayfada bulunan yazı paftalarının, sayfanın tam ortasında bitmesi, paftaların kapladığı alan yoğunluğunun sol tarafta bulunması, asimetrik dengeyi bozacağı için, sayfa sol alt tarafına İran şahını taşıyan filler ve renk ağırlığı kullanılan iki süvari ile kütlesel bir ağırlık sağlanmıştır.

Şekil 39: "Safevi elçisi Şah Kuli Han II. Selim'in Huzurunda", Nüzhet ül-Ahbar Der Sefer-i Sigetvar, (1568), TSMK, H.1339, y.247b



Çizim 15: Detay

Ağırlık merkezini sayfa merkezinden uzaklaştıran nakkaşın eleman yerleşiminde, asimetrik bir denge kurarak, taraflar arasındaki üstünlüğü izleyiciye aktarılmış ve bu durumun durağan bir şekilde olmasını sağlamıştır.

Nüzhet ül-Ahbar Der Sefer-i Sigetvar eserinin “Safevi elçisi Şah Kuli Han II. Selim’in Huzurunda” minyatürü asimetrik dengenin bulunduğu bir eserdir.

Minyatür, orta blok geniş tutulmak kaydı ile üçe bölünmüş bir bloklama sistemi üzerine kurulmuştur. Sayfanın alt bloğunda halı serili bir zemin üzerinde sultan karşısında eğilmiş Şah Kuli ve ona refakat eden iki yaver tasvir edilmiştir. Bloğun sol alt köşesinde dış giriş olduğu düşünülen bir yapının eşik kısmında İran’dan gelen misafirler ve yanında onlara refakat eden saray yaverleri vardır. Orta blokta, minyatürün odak noktasında bulunan, duvarları çini ile süslü, üstünde kubbesi bulunan mimari bir mekân içerisinde, tahtına oturan II. Selim yer alır. Orta bloğun solunda ise çinileri ve kubbesi Sultan’ın bulunduğu bölümden ayrı, kemerli bir yapının içinde saray yaveri yer almaktadır. Üst blok ise dış mekândır. Mekânın kubbelerinde servi ağaçlarının örüntülü şekilde yerleştiği görülmektedir.

Minyatür sayfasında dikine eşit bir kesiyi gözümüzle belirlersek kompozisyonun sağ kısmında Sultan, Şah Kulu ve yaverler bulunur. Sol tarafta ise saray erkanı, İran’dan gelen misafir ve yaverler görülür.

Minyatürün odak noktası Sultan ve Şah Kulu’dur. Sağ ve sol tarafların eleman ve mimari yapıların hacim ağırlıklarının kompozisyonda eşit dağılımda olmadığı görülmektedir. Nakkaşın kompozisyonda eleman yerleşimini asimetrik denge kullanarak sağladığı görülür. Bu denge yöntemi ile nakkaş, olayın konusunu ve Sultan’ın kudretini izleyiciye, kalabalık bir ortam içerisinden sıyırarak ayırmıştır. Bu, kompozisyonda asimetrik dengenin sağladığı bir olumlama olarak karşımıza çıkmaktadır.

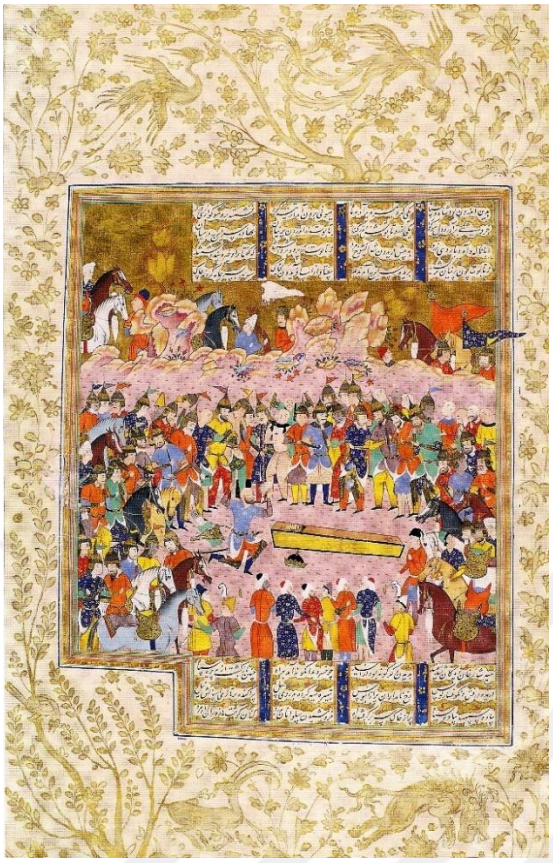
3.2.4.3. Merkezi Denge

Merkezi denge, kompozisyonda bulunan elemanların ortak bir merkezden yayılmasıyla oluşturulmuş denge çeşididir.

Her şey ortak bir merkezden yayılmakta ve yine ortak merkeze çekilme durumundan dolayı, bu sistem ile odak noktasını belirlemek kolaydır. Kümelenme, derinlik ve çekimin ifade edilmesinde tercih edilebilmektedir.

Şekil 40: Kalile ve Dimne, (1430), TSM, Revan 1022, y.56a

Kelile ve Dimne eseri, merkezi denge sisteminin bulunduğu bir minyatürdür. Minyatürde sayfa, enine bir bölükle eşit olarak birbirinden ayrılmıştır. Üst blokta sayfanın sağ üst köşesinde kare şeklinde yazı bloğu yer almaktadır. Dikdörtgen bloğun, içine kare bir yazı bloğu yerleştirilmesi sonucu oluşan boşluğu nakkaş, biri büyük olmak üzere iki ağaç ve ot kümelerinin görsel ağırlıkları ile dengelemiştir. Kelile ve Dimne minyatüründe oldukça gerçekçi bir doğa olgusu kendini göstermektedir. Doğada bulunan kayalıkların arasında kalan siyah çukur ve tilkiler, minyatürün odak noktasıdır. Renk, hareket ve elemanların bulunduğu konum izleyiciyi odak noktasına yani merkeze doğru çekmektedir. Merkezde toplanan algı, konu içeriğini çözümler ve tekrar kompozisyonda bulunan elemanlar üzerine aktarılmaktadır.



Şekil 41: "Feridun'un, küçük oğlu İrec'in tabutunun başında yas tutması", Şahname-i Firdevsi, (1574), TSMK, H.1497, y.31a

Çizim 16: Detay

Şahname-i Firdevsi'nin "Feridun'un, küçük oğlu İrec'in tabutunun başında yas tutması" minyatürünün merkezi denge için gösterilecek örneklerdendir.

Minyatür sayfasında cetvel kenarlarının, açık kahve tonlarında halkâr tekniğiyle yapılmış bitkisel ve hayvansal tasvirleri bulunduğu görülmektedir.

Kompozisyon yerleşiminin aşağı ve yukarı (uzak) kısmı göstermek için paralel iki blokta yerleşim sağlandığı görülür. Yazı paftaları sayfanın altında ve üstünde simetrik bir şekilde yerleştirilmiştir.

Minyatürde yas tutan Ferudun ve oğlunun tabutunun etrafında toplanan kalabalık ve olayın daha uzağında, tepelerin ardında seyreden izleyiciler anlatılmaktadır.

Minyatürün odak noktası Ferudun ve oğlunun tabutunun bulunduğu alandır. Düz bir zemin üzerine inşa edilmiş bu alanın, boşlukta Feridun ve oğlunun cenazesi için bir çekim kuvveti sağlamıştır. Dairesel bir düzenekte etrafa yerleştirilen elemanlar ise bu kuvveti

kendine çekip, daha sonra izleyiciyi yukarıda bulunan elemanlara doğru itmektedir. Merkezi denge bir çeşit çekim yasası uygulamıştır. Nakkaşın bu dengeyi bilinçli bir şekilde yaptığının kanıtı ise; minyatürün sol alt köşede yapmış olduğu cetveli çizgisinin giriftli şekilde tasarlanmasıdır. Cetveli yazı bloğundan itibaren kesmesinin nedenini, yukarıda bulunan elemanların dağılımının değişmesini önlemek olduğu düşünülmektedir. Çünkü denge boşluk-doluluk oranıdır. Nakkaşın bırakacağı bir boşluk ya da yapacağı bir doluluk durumunda, kompozisyonda istenilen etkinin değişeceği söylenebilir.

3.2.4.4. Mozaik Denge

"Mozaik" denge olarak da bilinen kristalografik denge, eşit ağırlıktaki ögeleri tekrarlayarak tasarımda grid oluşturarak denge sağlamayı amaçlar.

Kristalografik denge kullanılarak oluşturulmuş tasarımlarda odak noktası yoktur, ancak grid sistem kullanmak tasarımı organize etmenin en iyi ve estetik yollarından biri olarak uygulanmaktadır.

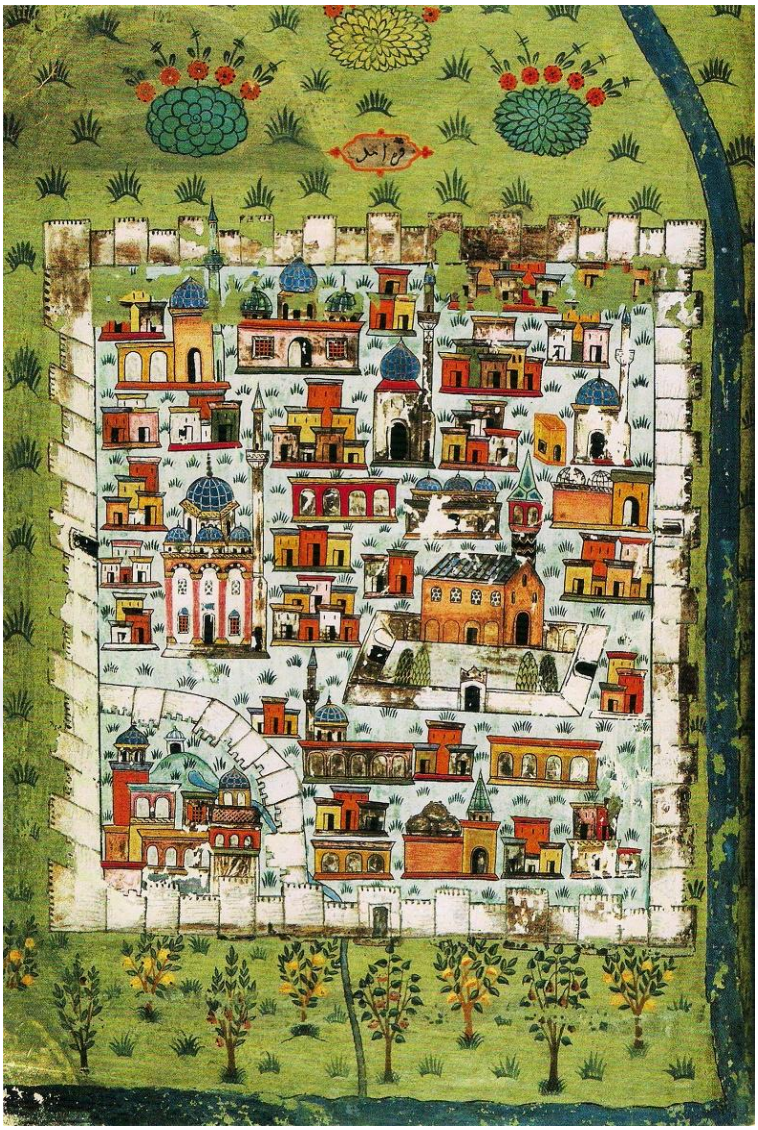
Mozaik denge minyatürde kullanılan yapı elemanlarının tasarımında, mekânlarda farklılık ve derinlik oluşmasını sağlamaktadır. Birbirinin düzenli şekilde tekrar edilmesiyle meydana gelin yapıların dengesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Mozaik" veya "al/ver" dengesi olarak da bilinen kristalografik denge, eşit ağırlıktaki ögeleri tekrarlayarak tasarımda grid oluşturarak denge sağlamayı amaçlar.

Kristalografik denge kullanılarak oluşturulmuş tasarımlarda odak noktası yoktur; ancak grid sistem kullanmak tasarımı organize etmenin en iyi ve estetik yollarından biri olarak uygulanmaktadır.

Mozaik denge minyatürde kullanılan yapı elemanlarının tasarımında, mekânlarda farklılık ve derinlik oluşmasını sağlamaktadır. Birbirinin düzenli şekilde tekrar edilmesiyle meydana gelen yapıların dengesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mozaik dengede odak noktasının olmaması ilk bakışta görüntülerin rastgele ve kaotik gelmesine sebep olsa da tekrarlamada yüzeyde tutarlılık göstermesi, eseri dengeli bir yapıt olmasını sağlamaktadır.



Şekil 42: Diyarbakır Minyatürü, İÜK, T5964, s. 382

Mozaik denge kullanarak eleman yerleşimini yapılan minyatürlerden Matrakçı Nasuh'un Menazil-i Seri Irakeyn eserleri bu konuda örnek teşkil eden eserlerdir.

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki Diyarbakır minyatürü birbirini düzenli şekilde tekrar eden bir yapıya sahiptir. Özellikle birbirine yakın biçimde tekrarlanan kale duvarları, benzer biçimlere sahip evler, kubbeli yapılar ve bitki örtüsünde görülen düzenli tekrarlamalar, kompozisyonda mozaik denge özelliğine sahip olduğu söylenebilir.

3.2.4.5. Asimetrik Renk Dengesi

Yapılan araştırmalar ve incelenen eserler sonucunda, minyatürde, birçok yapı unsuruyla karşılaşılmıştır. Minyatürde kullanılan denge unsurlarından birisi de asimetrik renk dengesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Asimetrik denge, kompozisyondaki elemanların kütlesel ağırlığının, yüzeyde oluşturduğu alanlarla ilgili bir durumdur. Eleman kütlesi haricinde asimetrik denge, minyatürün en önemli özelliklerinden biri olan renk ögesinin kullanımında da görülmektedir.[6]

Denge sistemi minyatür sanatçısı için sadece desen aşamasında kütlesel ağırlık merkezleriyle ilgili bir durum değildir. Nakkaş için renk, görsel bir şölendir ve bu şölen dengeli bir şekilde organize edilmelidir.

Minyatür sanatı bilgi içeren bir sanattır. Az bir yüzeyde birçok bilgi yüklemesi bulunmaktadır. Karmaşık bir kompozisyon başından sonuna kadar nakkaşın bilgisiyle organize olur. Renk değerleri doğru ve dengeli bir şekilde kullanılmadığı takdirde kompozisyon düzeneğinde estetik ve algı problemleri meydana gelecektir. Çünkü kullanılan renklerin algıda ve psikolojide tıpkı hacim gibi bir ağırlığı bulunmaktadır.

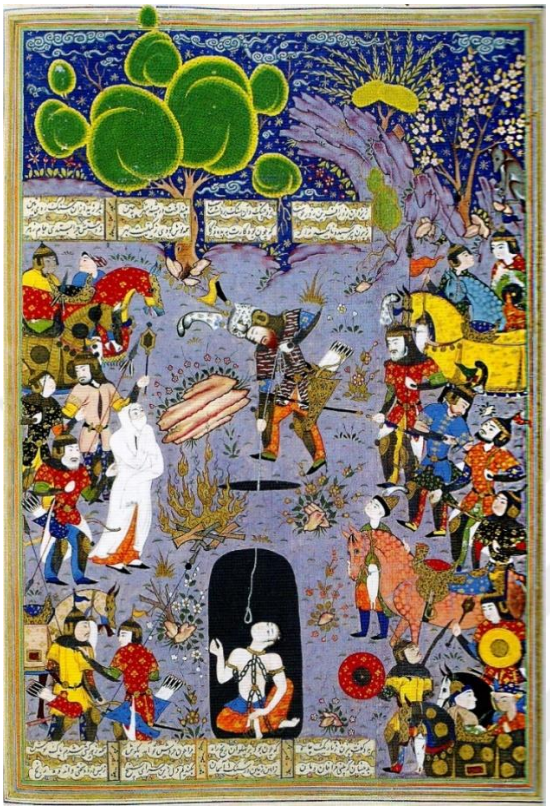
Gözün pek çok renkle bezeli bir yüzeyin üzerinde gezdirilmesi iki sonuca yol açar. Kişi önce, değişik ve hoş renklerin yarattığı zevk ve memnuniyetle, salt fiziksel bir izlenim edinir. Göz ya ısınmış ya da yatışmış ve serinlemiştir. Ama bu fiziksel duyumlar kısa süreli olabilir. Renklerin etkisi renk başka yöne çevrildiğinde unutulsa da değişik renklerin yarattığı bu yüzeysel izlenim bir duyum silsilesinin başlangıç noktası olabilmektedir (Kandinsky, 2017, s. 42).

Kompozisyonda estetik ve algıda oluşabilecek problemleri, nakkaşın renk kullanımında asimetrik bir denge oluşturarak çözümlediği görülür. Burada sözü edilen asimetri “zıt renkler” değildir. Asimetrik renk dengesi bir bütünde bulunan rengin,

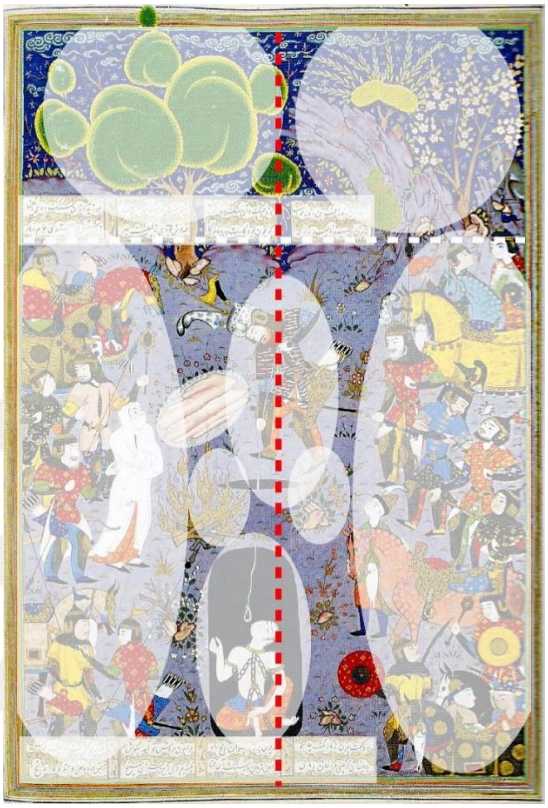
---

[6] Prof. Dr. İlham Enveroğlu Ders Notları 17.06.2022.

parçalanarak kompozisyon elemanları üzerinde dağılımıdır. Böylece renk parçaları yakınında bulunan bir başka elemanın içerisinde görülebilmektedir.[7]



Şekil 43: "Rüstem'in Bijen'i kuyudan kurtarması", Şahname-i Firdevsi, (1548), TSMK, R.1548, y.165b



Çizim 17: Detay

Şahname-i Firdevsi'nin "Rüstem'in Bijen'i kuyudan kurtarması" minyatürü bu konu hakkında incelenmiştir.

Kompozisyon, dikdörtgen alan içerisinde dik ve yatay eksenlerde ikiye bölünmüş bloklardan oluşmaktadır. Kompozisyonda elemanların kütle ağırlıkları bakımından simetrik bir dengede yerleştiği görülmektedir (Çizim 17).

Kompozisyonun geometrik merkezine göre üst blokta sol tarafta büyük yeşil bir ağaç ve sağ blokta kütlesel ağırlıkları sol bloğa denge sağlayacak şeklide alan kaplayan tepe ve

[7] Prof. Dr. İlham Enveroğlu Ders Notları 11.05.2022.

ince ağaçların tasviri bulunmaktadır. Elemanların kapladığı alan iki tarafta da eşittir. Sol taraftaki ağacın dairesel formlarla biçimlenip boşluk elemanının az kullanılması ve rengin büyük bir leke değerinde olması, sağ taraftaki yerleşimden daha ağır bir çekime neden olduğunu söyleyebiliriz.

Minyatürün zemini eflatun bir renktedir. Gökyüzünün lacivert olması ve yıldızlar ile konunun gece meydana geldiğini göstermektedir.

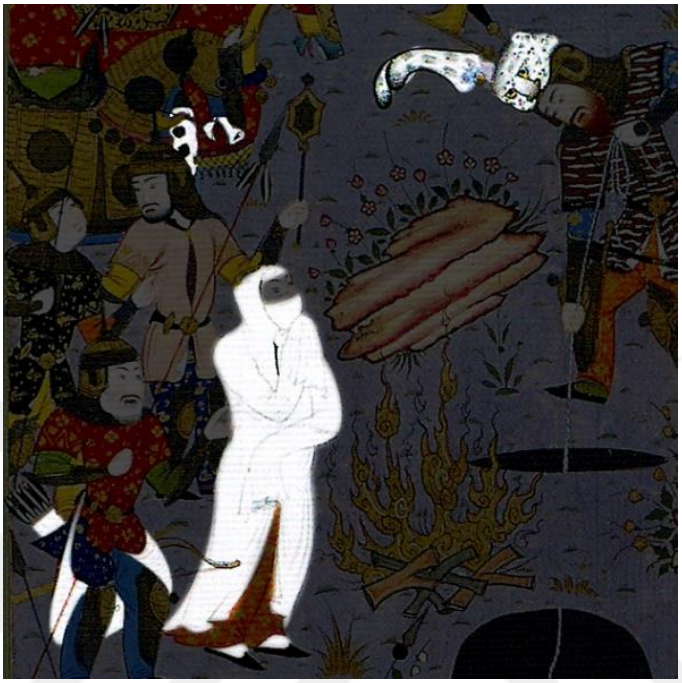
Üst blokta bulunan çekimin bir nedeni de lacivert gökyüzü üzerine, ağacın renklerinde yeşil ve oksit sarısının kullanılmasıdır. Sarı rengin parlak bir renk olması ve zıt rengi olan lacivert üzerinde kullanılması algıyı yukarı doğru çektiği söylenebilir. İzleyici için olay akışı, yukarıdan aşağıya doğru sıralanmaktadır.

Aşağıda bulunan sağ ve sol bloklarda, sayfa cetvellerine paralel katmanlı bir şekilde yerleştirilmiş süvari ve askerler yer almaktadır. Askerlerin simetrik dağılımı merkezde oluşan olay için boşluk oluşturur. Oluşan boşluk aynı zamanda izleyiciye derinlik hissi verir ve algıyı odak noktasına çektiği görülmektedir.

Sayfanın geometrik alt merkezinde bulunan kuyudaki Bijen tasviri izleyiş sırasında ikinci sırada bulunur. Nakkaşın bunu sağlamak için, siyah zeminli ve kütlesel ağırlığı oldukça fazla olan bir kuyuyu tasvir ettiği görülmektedir. Kuyunun siyah renkte olması leke değerinde güçlü bir etki sağlamıştır. Bijen'in kuyuda olduğu algısını, kuyudan görünüşü sanki dikine bir kesitle anlatan nakkaşın, zeminin üst ve alt kısmını profesyonelce ifade ettiği söylenebilir. Rüstem'in sarkıttığı ip kuyunun başından içine doğru girer, toprak zemin ve orada kuyu görüntüsünü keser ve ip kuyunun içinde görülür. Bijen sarkan ipe doğru bakar. Kuyunun başı ve içinin arasına konulan zemin, kuyunun yer altında olduğu algısını izleyiciye düşünmeden aktarmaktadır.

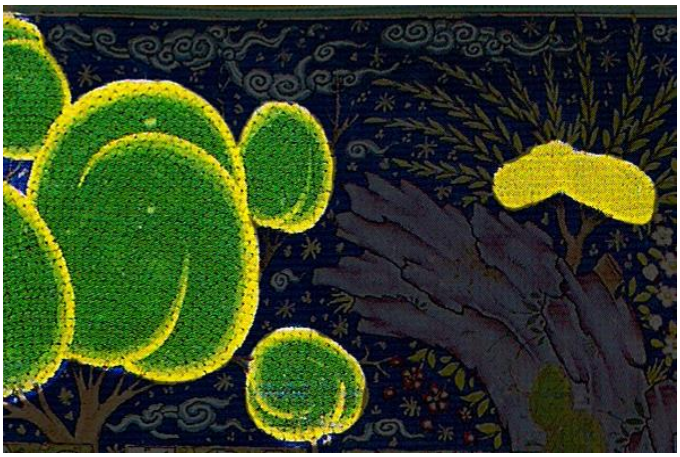
Kuyunun kütlesel ağırlığı karşısında merkezi dengeyi sağlamak için nakkaşın büyük bir kaya parçası, yanan ateş ve ot kümeleriyle kompozisyonda bir denge oluşturduğu görülür. Beyaz feraceli kadın figürü, Rüstem ve kaya parçasının, izleyicinin bakış aşamasını kuyudan merkeze doğru çeker. Nakkaş bu çekimi renk zıtlığı kullanarak yaptığı söylenebilir. Kuyuda siyah renk, kadın figüründe beyaz renk kullanılması renk zıtlığı olarak karşımıza çıkar ve zıtlıkların birbirini çektiği söylenebilir.

Bu minyatür eserinde sadece kütlesel dengeler değil ayrıca asimetrik renk dengesi de kullanılmıştır. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için renk dağılımlarında kullanılan asimetrik yapılanmalar incelenmiştir.



Çizim 18: Beyaz rengin dağılımı

Üst blokta yeşil ve oksit sarı konturlu büyük ağacın odak noktası olduğunu görülmektedir. Nakkaşın odak noktasındaki en parlak sarı rengin bir parçasını karşı blokta tepenin üzerinde bulunan bir ağaçta da kullanıldığı görülmektedir. Böylece lekesel olarak ağırlığın dağıtıldığı söylenebilir.



Çizim 19: Oksit sarı renginin dağılımı

Bije'nin bulunduğu kuyunun renginin siyah olması, dengeli büyüklükteki kadın figüründe beyaz renk kullanılarak asimetrik renk dengesinin sağlandığı görülmektedir. Rüstem'in kaplan börkünde bulunan beyaz leke ile kadın figürünün solunda bulunan askerin üniformasının etek içlerinde de beyaz rengin kullanılması, nakkaşın lekesel değeri yoğun olan kütlenin rengini yakınındaki parçacıklarda kullanarak kompozisyondaki leke dağılım dengesini sağladığı söylenebilir.

Çizim 20: Sarı ve Kırmızı renk dağılımı

Sol alt tarafta bulunan asker ve süvari tasvirinin üniformalarında sarı ve kırmızı renk kullanılmıştır. Sarı üniformalı askerin kol ve tirkeşinde kırmızı lekeler bulunur. Atın semerinde ve ağızlığında bulunan lacivert rengi ise yakınındaki asker figürünün şalvarında görebilmekteyiz.

Bloğun üst kısmında, beyaz feraceli kadın figürünün ardında duran askerin kıyafetlerinde de renk asimetrisinin bulunduğu görülmektedir. Kırmızı üniformalı asker, yukarıda bulunan kırmızı zırhlı atla renk dengesini oluşturmuştur.

Sağ blok yerleşiminde bulunan atın kırmızı zırhında bulunan sarı lekeler aynı zamanda ardında duran süvarinin üniformasında ve Rüstem'in başlığında bulunan flamada da yer almaktadır.

Sol blokta, Rüstem tasvirinin hizasında sağ tarafta sarı zırhlı bir atın bulunduğu görülür. Bu atın duruş yeri karşı blokta kırmızı zırhlı atla aynı hizadadır. Sarı zırhlı atın önünde ise kırmızı üniformalı bir asker bulunmaktadır. Askerin şalvarı sarı renktedir. Biraz daha aşağıda bulunan askerin kıyafetlerinde ise sarı lekeleri çarıklarda görmekteyiz. Ayrıca şalvar renginin de kırmızı olması yukarıda bulunan askerin kıyafeti ile ilgili bir durum olduğunun düşündürmektedir.

Bloğun alt kısmında bulunan ellerinde kılıç, kalkan ve gürz bulunan askerlerde renk asimetrisi özellikle ön plana çıkmaktadır. Kırmızı üniformalı askerin kalkanında sarı renk kullanılmışken, sarı renk üniformalı askerin kalkan renginde ise kırmızının kullanıldığı görülmektedir. Bu durumun bilinçli bir şekilde zıtlık oluşturmak için yapıldığı düşünülmektedir.

Minyatür sanatında çizginin desendeki önemi kadar, renk dengesinin de önemli olduğu söylenebilir.

Tasarımın birleşik bir bütün olarak algılanmasına yardımcı olabilecek bir başka yol, onu görsel olarak dengelemektir. Bu tasarım elemanlarının ağırlığını renk ve biçim olarak belirlemektedir. Böylelikle elemanların birbiri üzerine devrilecekmiş hissinin ortadan kalktığı söylenebilir (Zelanski & Fisher, 1996, s. 74).

3.2.4.6. Simetrik ve Asimetrik Dengenin Bir Arada Kullanılması

Minyatür sanatında denge unsuru oluşturulurken, kompozisyondaki bloğun kapladığı alan önemli bir unsurdur. Blok, kompozisyona göre büyük ise biçimi bozar. Eğer blok yetersiz ise, kompozisyon çekim alanı içerisinde kaybolduğu görülmektedir.

Kompozisyonda yerleşim problemlerini "denge" unsuruyla çözüm getiren nakkaş, yukarıda anlatılan denge çeşitlerini kullanarak problemlere profesyonelce çözümler bulmuştur.

Bilimsel keşifler, geçmiş sanatlarda uzun süredir kullanılan bilgiyi ortaya çıkarır ve sanat eserindeki bilgiyi soyutlama alanından çıkarıp, sanatsal anlayış düzeyine eriştirir.

Minyatür sanatında uygulanan simetrik ve asimetrik dengenin bir arada kullanılması, sanatın anlatım, konu içeriği ve işçilikten daha fazlası olduğunu bize asırlar öncesinden sergilemiştir.

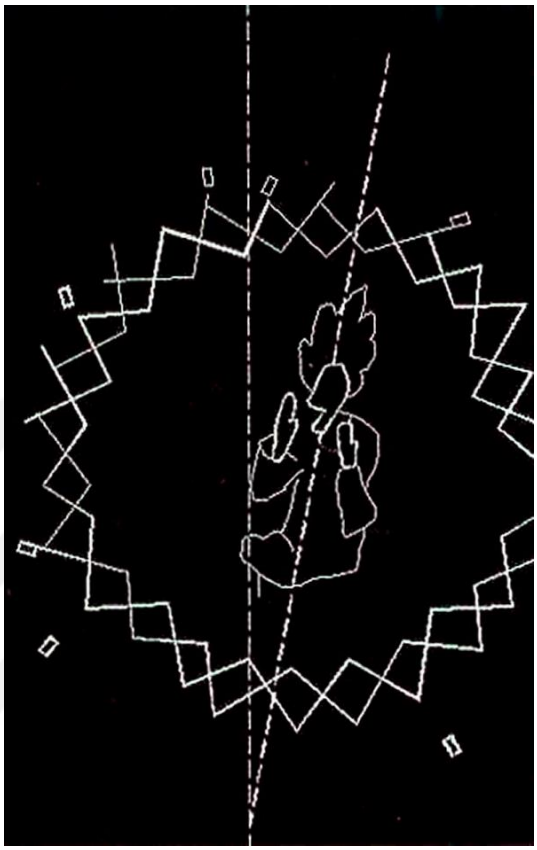
Doğa simetri yardımıyla, organik sistemlerin genetik yapısını oluşturur. Genetik programlar bir şekilde simetri kırılması içerir. Böylece bireysel çeşitlilik fırsatları meydana gelir. Küçük bir simetri kırılması ile sistemin değişimi önemsiz olacaktır. Önemli bir simetri kırılması ile simetri varyasyonları tipik şemadan giderek farklılaşacaktır. Aşırı simetri kırılması ile ise sistemin evrimsel bir sıçrama yapacağı söylenilebilir (Dadaş, 2006, s. 38).

Doğadaki izlenimimizle insan bedeninin simetrik bir yapıda olduğu görülür. Burundan hizalanan geometrik bir merkezi çizgiyle iki eş parçaya ayrılan insan bedeninin aslında simetrik olmadığı bilim yoluyla açıklanmıştır. İki tarafta da bulunan simetrik kırılmaların estetik algıyı arttırdığı ve bireysel çeşitliliğin sebebi olarak açıklanabilir.

Konu ve biçim olarak kalıplara konmuş bir sanatta yenilik bulmak, nakkaşı düşünceye sevk etmiştir. Bu sayede imalar ve öneriler gelişmiştir. Simetrik bir eserde bu problemin çözümünü nakkaşın “disimetri” kullanarak çözdüğü görülür. Disimetri, simetri ile iç içe olup, eser üzerindeki dikkati toplayan, tekdüzelikten oluşabilecek ilgi dağınıklığını engelleyen ve simetrik dengenin monoton etkisini kaldıran küçük simetri kırılmalarına verilen isimdir (Güneş, 2015, s. 12).

Lizbon, Gülbankyan Koleksiyonu'nda bulunan Hamse-i Nizami'nin "İbrahim Alevler İçinde" (1410) minyatür eseri bu konu hakkında incelenecek örneklerden biridir.

Şekil 44: "İbrahim Alevler İçinde", (1410), Hamse-i Nizami, Lizbon, Gülbankyan Koleksiyonu, 646



Şekil 45: Denge Analizi

Kaynak: Dadaş, S., Türk Minyatür Resminin Tasarım Dili Teorisi, İstanbul, (2006), s. 42

Sayfa tek figür düzeneği içerisinde bir yapı oluşturulmuştur. Dikdörtgen bir alan içerisinde bozkır görüntüsü ve alevlerin yandığı ateş çemberi bulunmaktadır. Ateş çemberinin ortasında İbrahim Peygamber'in bulunduğu çiçekli bir çayır tasvir edilmiştir. Boşluğun izleyiciyi odak noktasına doğru çektiği görülmektedir.

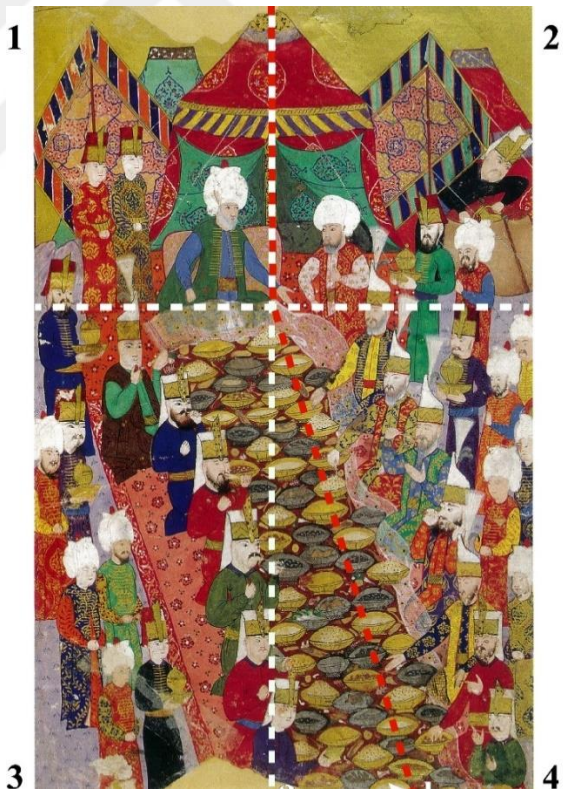
Siyavuş Dadaş, minyatürde simetri ve asimetrinin bir arada kullanılmasını şöyle açıklamıştır; "Minyatürde anlatılmak istenilen konu esasında izleyiciye aktarılmaktadır. Fakat nakkaşın minyatürde kuşbakışı durağanlığı yok edip kinetik enerjiyi meydana getirmek adına, simetrik denge üzerinde müdahale edilmiştir" (Dadaş, 2006, s. 42).

Minyatür eserinin geometrik merkezinden, kompozisyon merkezinin çakışma noktasını belirli bir açı ile kaydırdığı görülür. Sayfanın sol kenarına doğru çekilen odak noktası, sayfanın geometrik merkezine doğru bir hareket sergiler. Figür ekseninin dikey olarak sapması, İbrahim figürünün merkeze doğru hareket ettiğinin algısını izleyiciye aktarır. İbrahim'in dua ile korunduğu ateşin içindeki çayırın çiçeklerle bezenmesinden anlaşılmaktadır. Simetrinin içinde asimetri kullanılması ya da simetri kırılması hareketi arttırıp, algıda seçiciliği kolaylaştırmıştır (Dadaş, 2006, s. 42).

Simetrik ve asimetrik dengenin bir arada kullanılmasına verilebilecek bir örnek de TSM, H.1365 envanter numaralı "Lala Mustafa Paşa'nın İzmit'te yeniçeri komutanlarına verdiği ziyafet" (1584) minyatürüdür (Şekil 46).

Kompozisyon yerleşiminin sayfayı enine ve boyuna bölünmüş esasında dört simetrik bloktan oluşturulduğu görülmektedir (Çizim 21).

Şekil 46: Lala Mustafa Paşa'nın İzmit'te Yeniçeri komutanlarına verdiği ziyafet, (1584), TSM, H.1365



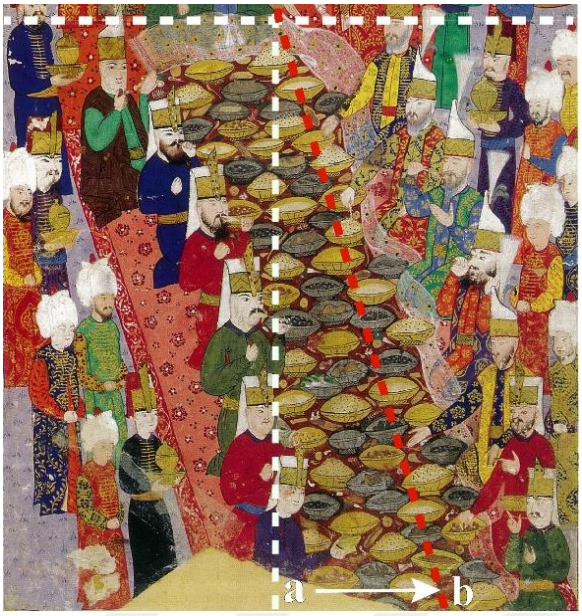
Çizim 21: Detay

Kompozisyon, düz çalılıkların olduğu “bir zemin üzerine Paşa’nın çadırının ve diğer çadırlarla beraber sayebanların kurulduğu bir dış mekân görüntüsüdür. Kompozisyon akışı yukarıdan aşağıya doğru izlenmektedir. Üst bloklarda yerleşim gösteren çadırlar ve çadır önüne oturmuş komutan minyatürün odak noktasıdır. Paşa’nın olduğu düşünülen büyük çadır, sayfanın geometrik merkezine, ağırlık merkezi çakışacak şekilde yerleştirilmiştir. Büyük çadırın sağ ve sol tarafında bulunan sayebanlar ve diğer çadırların ağırlık merkezlerinin sayfa merkezine eşit dağılımları blokta simetrik bir denge kurulumunu göstermektedir. Ayrıca bu çadırların bir şekilde derinlik vererek fon oluşturduğu söylenebilir.

Üst bloğun ilk bloğunda Lala Mustafa Paşa ve yaverler bulunmaktadır. Minyatürün odak noktasını oluşturan bu blok diğer bloktaki komutan ve yaverleriyle eleman ağırlığı olarak eşit bir dağılım göstermektedir. Buna göre kompozisyonun üst bloğunun simetrik bir denge ile yerleşim yapıldığı söylenebilir.

Sayfanın alt kısmında kalan büyük blokta ise minyatürün konusu olan ziyafet sofrası ve yeniçeri ağaları yer almaktadır. Zemininde halı serilmiş ve sağlı sollu yeniçeri ağalarının karşılıklı oturduğu sofrada düzenli aralıklarla serilmiş yemekler bulunmaktadır. Sofraya oturan sağ taraftaki yeniçeri, komutan ve Paşa’nın dizlerinde “peşkir” denilen bir çeşit sofra örtüsü görülmektedir. Sofraya oturan yeniçeri ağalarına hizmet eden yeniçeri ve yaverlerin yemek yiyenlere hizmet ettikleri ellerinde taşıdıkları kapaklı kâselerden anlaşılmaktadır. Sofrada bulunan yemek kaseleri homojen bir şekilde yerleştirilmiştir.

Bu kadar kalabalık elemanların bulunduğu bir ortamı dengeli ve izah edici bir şekilde göstermek için aslında simetrik olan görüntüyü, nakkaş kompozisyonun bu bloğunda simetri kırılması uygulayarak asimetrik bir yapıya dönüştürmüştür.



Çizim 22: Detay

Görüntü merkezinin kırmızı çizgi ile belirtildiği kompozisyonda alt bloğun geometrik merkezinden (Çizgi a) belirli bir açıyla uzaklaştırılan görüntü merkezi (Çizgi b) minyatüre diyagonal bir yerleşim imkânı vermiştir.

Açı verilerek üçüncü bloktaki elemanların arasında boşluk oluşturulup, dördüncü bloktaki elemanların katmanlı görünmesi sağlanmıştır. Dördüncü bloktaki elemanların 40°'lik bir açı ile yan yana yerleşim gösterip, hareket ve durumların tüm ayrıntısı görülmektedir. Yerleşimin sayfa merkezinden dikey olarak sapması, sofradakilerin hareket ettiği düşüncesini izleyiciye aktarmaktadır.

Bloğun sol tarafında bulunan üçüncü blokta ise sayfa merkezine doğru dikey bir yaklaşım görülmektedir. Bu yaklaşım sonucu oluşan boşluk, yeniçeri ağalarının üzerinde oturduğu halının bir kısmı görülmektedir. Bu kısımdaki boşluk kompozisyonun derinliğini sağlamıştır. Yeniçeri ağaları merkeze daha çok yaklaşması ve halının diyagonal bir şekilde yerleşimiyle, sofranın karşı tarafında bulunan ağalardan farklı bir pozisyonda yerleşimi görülmektedir. Sol taraftaki yeniçeri ağalarının üst üste konumlanması izleyicide olay akışını karşı tarafa itmektedir. Çünkü halının olduğu boşluk, odak noktası olan üst bloklardan, izleyiciyi derinliğe çeker, diyagonal üst üste sıralanmış figürler ise izlenimi sofranın karşı tarafında bulunan, daha fazla detaya sahip figürlere itmektedir. Nakkaşın merkezi sağa itme nedeni olarak, Kandinsky'nin temel yüzeylerin tasarımı konusunda

“kompozisyonda sol taraf” yukarı ile bağlantılıdır. Sağ taraf ise, aşağının zayıflayan devamıdır. Gerilim sol taraftan daha büyük bir dirençle karşılaşır (Kandinsky, 2017, s. 115).

Bu denge bilgisine asırlar evvel sahip olan nakkaş, izleyiciye estetik değeri yüksek, algılaması kolay bir eser sunmuştur.

Nakkaş bu fevkalade tasarlanmış düzeneği bloklar arasındaki denge unsurlarına müdahale ederek çözümlemiştir. Üst blokta bulunan simetrik denge alt blokta simetrinin kırılmasıyla elde edilen asimetrik dengelerin kullanımı, minyatür elemanlarının yerleşiminde iki dengenin de bir kompozisyonda kullanılabileceğinin göstergesidir.

3.2.5. Ortaklık-Şeriklik (Poliekonia)

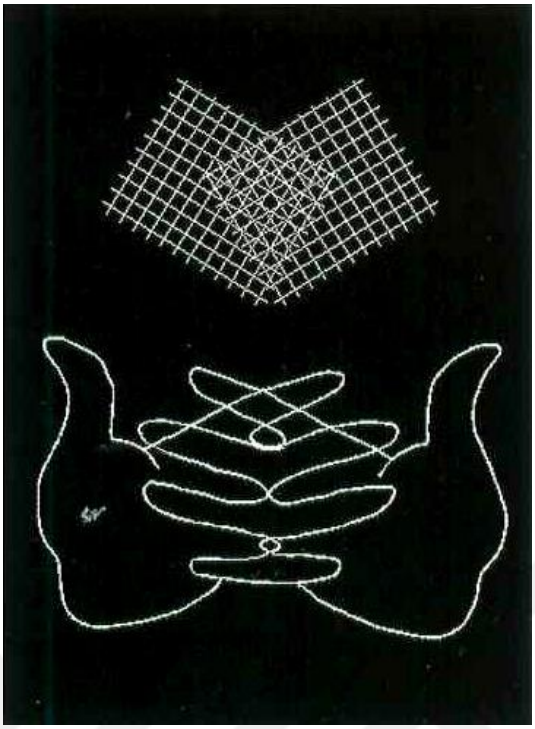
Ortaklık, şeriklik; bazı minyatürlerde bulunan, iç içe bulunma ya da ortaklığa aidiyet içeren tasarım kurguları olarak söylenebilir.

Kelime anlamı olarak “poliekonia” ise birbirinden diğerine geçen birkaç görüntünün heykeldeki kombinasyonudur. Kelime köken olarak, Yunanca’da, “poli-çok” “eikon-görüntü” kelimelerinin birleşkesiyle olmuştur (https://www.sanout.ru/tr).

Minyatür sanatında bu terimi ilk kullanan, Türk sanatlarında derin araştırmalar yapan Prof. Dr. Hudu Memedov (1927-1988) olmuştur. Memedov, minyatürün yapısal özelliklerinin üzerinde ekibi ile beraber çalışmalar yapıp, Türk sanatları nezdinde birçok seminerler vermiştir.

Poliekonia kelimesinin Yunanca kökenli bir kelime olması dolayısı ile minyatür sanatında kullanılış biçimi ile Memedov’un poliekonia kelimesine karşılık, “şeriklik” yani “ortaklık” kelimesini minyatür sanatının literatürüne kattığı düşünülmektedir.[8]

[8] Prof. Dr. İlham Enveroğlu Ders Notları 05.06.2022.



Şekil 47: İç içe geçme, Ortak Yapılanma

Kaynak: Dadaş, S., Türk Minyatür Resminin Tasarım Dili Teorisi, İstanbul, (2006), s. 48

Siyavuş Dadaş, minyatürde birbirine girift kompozisyonların tıpkı bir şiir diline benzediğini söylemektedir. Dadaş bu konu hakkında düşüncelerini şöyle aktarmıştır;

"Herhangi bir görsel dünya sanatsal gerçekliğinin bütünlüğü içinde birleşen bağımsız parçalardan oluşur. Batı resmi, tıpkı diğer sanat dalları olan edebiyat, sinema, tiyatro, müzik, mimari gibi optik bakış açısına dayanan, sanatsal bir formun inşası içinde oluşmuştur. Minyatürdeki resimsel dilin formalitesi, şiirsel bir formaliteyle karşılaştırılabilir. Şiirsel sunum biçiminde bölümlerin özerkliği olması, betimleyici-görsel biçimlere göre daha yüksektir. Şiirsel bir metin bir fikrin değil, birkaç iç içe geçmiş fikrin sunumunu içerir. İlk ve en basit sunum seviyesi, hikâyenin başka bir hikâye içermesiyle gerçekleşir. Anlatımın ikinci ve daha derin seviyesi kelimeler arasında ortaya çıkar. Ahenklerde, duraklamalarda ve uyumsuzluklarda, şiirsel anlatıyı sağlayan imgeler, metaforlarla genişletilir ve karmaşıklaştırılır. Yaratılan anlamların bağımsızlığı, eserin gizli dramatik yapısında birleştirilmelerine, gruplandırılmalarına ve kafiyeli olmalarına olanak tanır. Minyatür ve şiirdeki sanatsal gerçeklik, dünyanın objektif bir vizyonundan değil, onun dolaylanmış vizyonundan inşa edilir" (Dadaş, 2006, s. 37).

Ortaklık kavramı sadece minyatür sanatında değil, tıpkı minyatür sanatı gibi kendi içerisinde gelişim ve çeşitlemesini tamamlayan hat sanatında da karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 48: Azerbaycan Şivanşahlar Sarayı Hat Yazısı

Çizim 23: Ortaklık İlkesinin Bulunduğu Alan

Kaynak: Dadaş, S., Türk Minyatür Resminin Tasarım Dili Teorisi, İstanbul, (2006), s. 48

Girift bir yapıya sahip olan "Allah Muhammed" yazılı bu hat tasarımında, kırmızı çerçeve ile belirttiğimiz "Ali" yazısının üç siyah ve üç beyaz şekliyle yazılımından oluştuğunu görmekteyiz (Çizim 23). Tasarımda istenilen algıyı sağlayan etken, bütünü düzenleyen parçaların birbiriyle iç içe geçip, şerik olarak kullanıldığı boşluk-doluluk tasarımıdır (Dadaş, 2006, s. 48).

Ortaklık, yüksek tasarım bilgisi ve hayal gücü içeren estetik bir uygulamadır. Sanatçının, zekâ ve yeteneğinin içerdiği, izleyiciyi düşünmek zorunda bırakıp, çözümünde de hayranlık uyandıran, ince ve gizemli tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 49: "İki Aslan", Hayvanların Faydaları Kitabında Minyatür Tasarımı (1297-1299), New York Morgan Kütüphanesi ve Müzesi, 77363, New York
Kaynak: Gray, B., Persian Painting, Geneva, (1977), s. 20

New York Morgan Kütüphanesi ve Müzesi'ndeki Hayvanların Faydaları kitabında "İki Aslan" isimli minyatürün, tasarım bakımından karmaşık bağlantılar içerdiği görülmektedir.

Minyatür eserinde erkek ve dişi iki aslanın tasviri vardır. Tasarımda kullanılan ortak bağlantı noktası ise, aslanların arka bacak kısmıdır. Tek bir arka bacak çizimi vardır. Fakat, aslanları ayrı ayrı incelediğimiz zaman arka bacağın ikisine de aidiyet gösterdiği görülmektedir (Şekil 49).

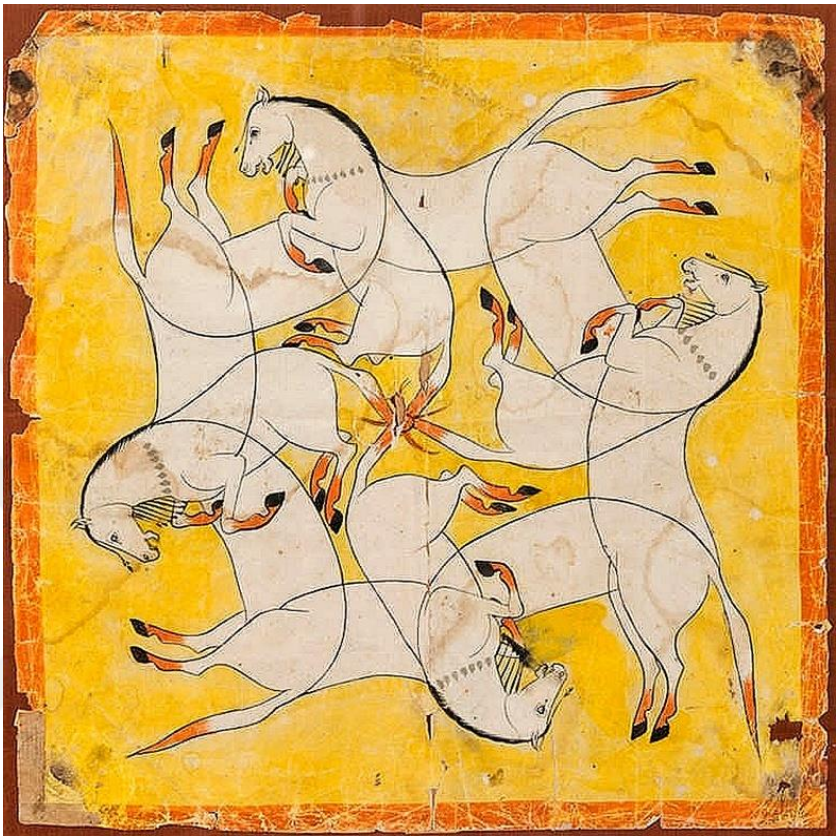
Aslanların arka bacak çizimindeki karmaşık bağlantı, izleyiciyi bir kompozisyon oyunu içine sokarak, göreceli okumalara teşvik etmektedir. Minyatürde iki ayrı görüntü birleştirilip, biçimde ortaklık ilkesinin kullanıldığı görülmektedir.

Çizim 24: Dişi Aslan Detayı

Çizim 25: Erkek Aslan Detay

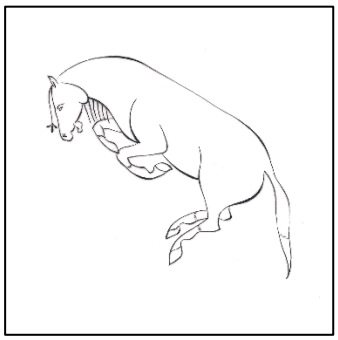
Çizim 26: Dişi ve Erkek Aslan Ortaklık Detayı

Ortak biçim kullanma kavramına verilecek başka bir örnek de şu an Avustralya'da özel bir koleksiyonda Netsuke Sanat Galerisi'nde bulunan XV. Ve XVII. yüzyılda yapılmış bir Hint minyatürüdür.

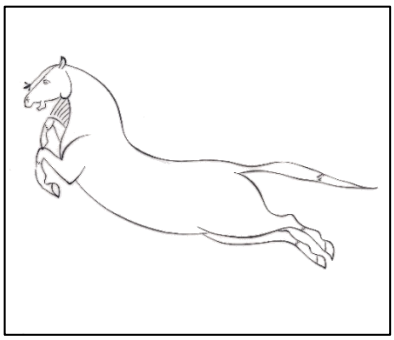


Şekil 50: On iki Beyaz At, (XV. ve XVII. Yy), Nepal, Netsuke Sanat Galerisi
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/494410865328393645

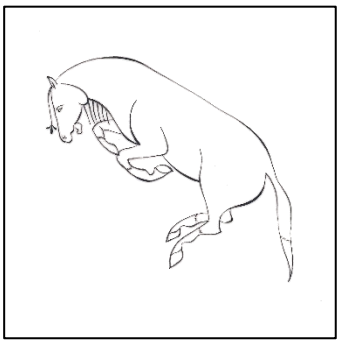
Limon sarısı bir zemin üzerine tasvir edilmiş on iki beyaz at gövdesinin, daire içine girift olarak yerleştirilip bir dönence meydana getirdiği görülmektedir.



Çizim 27: Detay



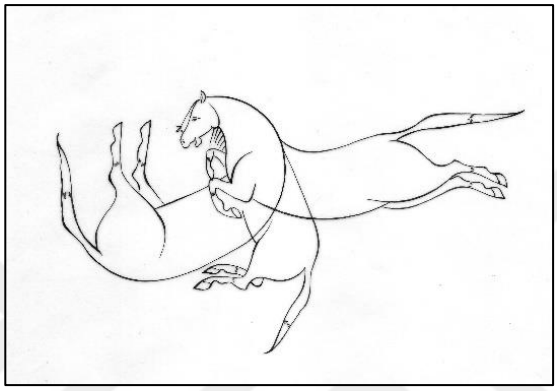
Çizim 28: Detay



Çizim 29: Detay

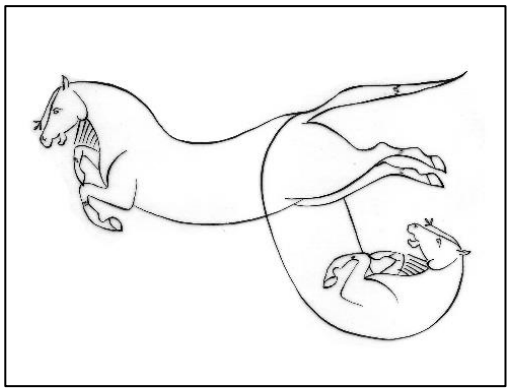
Kompozisyonda on iki at sayılabilir fakat, aynı zamanda eseri meydana getiren üç at tasviri bulunmaktadır.

Tasarım karmaşık ve girift bir yapı üzerine planlanmıştır. Ortaklık ilkesinin son derece mükemmel bir şekilde uygulandığı bu yapıda üç farklı hareket halinde olan atın baş ve arka gövdesinin tasarımda ortak bağlantı noktaları olduğunu söyleyebiliriz. Atların baş kısmı üç atın da başıdır ama aynı zamanda her atın da bireysel başı olmaktadır.



Çizim 30: Ortaklık Detayı

Atların kuyruk kısmını ise sadece iki at paylaşır. Kuyruk kısmı hem iki ata hem de bireysel görüntüde tek ata aittir.



Çizim 31: Ortaklık Detayı

Nakkaş kompozisyonda istenilen algıyı yaratabilmek için bütün parçaları boşluk-doluluk dengesini sağlayarak iç içe geçirip, ortak elemanlar oluşturmuştur. Poliekonia (ortaklık) kavramının tasarımda bilinçli kullanımı görsel bir illüzyona sebebiyet vermiştir. Bunu hem nakkaş hem de izleyici için heyecan verici bir etken olarak görebiliriz.

Bir eser karşısında heyecanlanmak, o eserin yüksek sanat niteliklerini taşıdığının göstergesidir ve bir sanat eseri ilk olarak tasarlayanını heyecanlandırmalıdır.

Minyatürde ortaklık (poliekonia) kavramı en sık mimari ögelerde karşımıza çıkmaktadır. Bir kapının ya da pencerenin açılımının aynı anda hem içe hem de dış tarafa doğru olması poliekonia kavramına verilebilecek bir başka örnektir.

Kompozisyonların mimari ögelerinin kapı ve pencerelerinin aynı anda iki yöne de hareket ediyor algısı bir gizem oluşturmaktadır. Bu durum izleyiciyi çözümlemeye sevk eder. Bu minyatüre has görsel bir oyundur.

Poliekonia kelimesi Yunanca çok görüntülü, çok yönlü anlamına gelmektedir. Antik Yunan mitolojisinde bu çok görüntülü durum Yunan tanrılarından Janus ile ilişkilendirilmiştir. Janus, zıt yönlere bakan iki yüze sahipti ve bu Antik Yunan mitolojisinde benzeri olmayan bir özellik durumuydu. Janus'un iki yüzü esasında zamanı temsil etmiştir. Bir yüzü geçmişe, diğer yüzü ise geleceğe bakmaktadır.

Janus adı, Latince, ionus (kapı) kelimesiyle tanımlandığı için, Janus kapı, kemer, geçit olacak şekilde yorumlanmıştır. Janus'un görevi, Cennet'in kapılarını açıp-kapatmak ve şehirdeki evlerin, tapınakların kapılarını koruyup denetlemektir (Öztürk, 2016, s. 243).

"Poliekonia" çok görüntü-çok yönlü kelimesinin mitlerde Cennet ve şehirdeki kapılardan sorumlu, geçmişin ve geleceğin tüm izlenimini yapabilen, iki yüze sahip bir Tanrı'yla ilişkilendirilip, minyatür sanatında da yine kapı ve pencerelerin çok yönlü olarak kullanılması durumu için söylenilen kelimenin aynı ifadeleri içeriyor olması düşündürücü bir durumdur.

Mitlerin kültür ve sanat gelişimindeki önemi büyüktür. Minyatürde kullandığımız poliekonia kavramı ile iki yüzlü zaman Tanrısı Janus'un bir bağlantısının olup olmadığı araştırılacak bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahire, Genel Mısır Kitap Organizasyonu arşivinde bulunan 1488 tarihli, Sultan Hüseyin Sarayı'nda bir bahçe şöleninin tasvir edildiği minyatür eseri anlatılan konu hakkında verilebilecek örneklerden biridir.

Şekil 51: Hüseyin Mirza'nın Bahçe Eğlencesi, Bustan of Sa'di, 1488, Mısır Genel Kitap Organizasyonu, Kahire, f.908

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 261

Dikey bloklarla bölünmüş kompozisyonun ilk bloğu olan sayfanın sağ tarafında, aşağı ve yukarı olmak üzere iki ortak bina tasvir edilmiştir. Alt kısımda tezyinat ve yazılarla bezenmiş Sultan Hüseyin'in saray girişi ve bahçesi bulunmaktadır. Sayfanın sağ üst köşesinde hizmetlilerin olduğu mütevazi bir bina yer almaktadır.

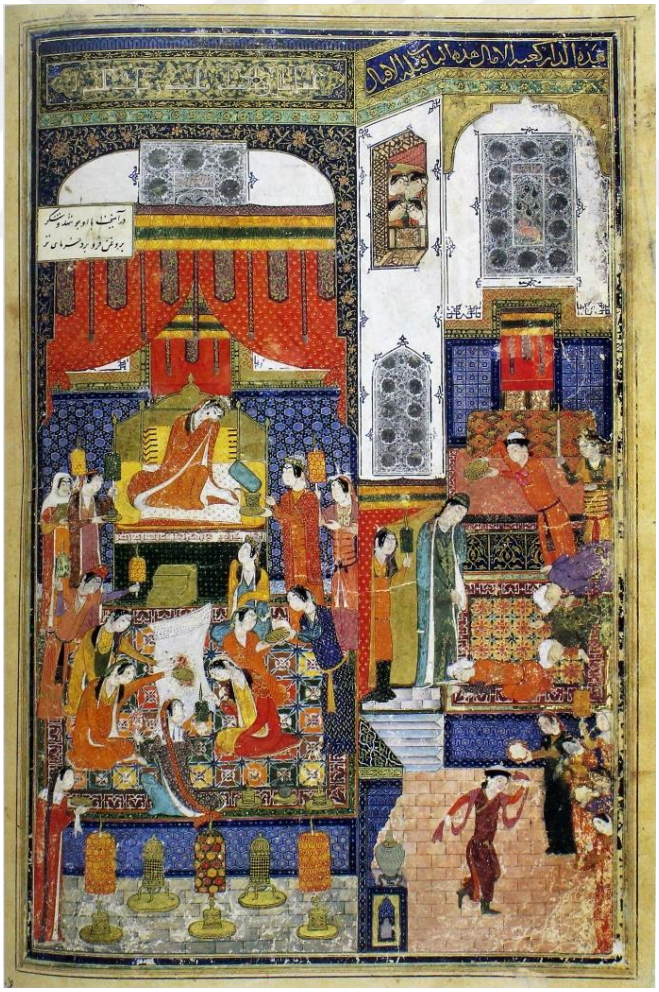
Saray bahçesi dingin bir manzara içerisinde kenarları tırabzanlarla çevrili geometrik bir formdadır. Zeminde geometrik şekillerle bezenmiş çiniler görülmektedir. Saray eğlencesinin olduğu bahçede şarap içip sarhoş olan konuklar, hizmetliler ve sol köşede

bulunan Hüseyin Mirza tasvir edilmiştir. Hüseyin Mirza bahçenin boşluk alanında konumlanmıştır.

Saray kapısının önünde elinde sopa ile bir sarhoşu kovalayan muhafız yer almaktadır. Muhafızın ardında bulunan kapı, izleyicide hem dış mekâna hem de iç mekâna doğru açıldığı algısını oluşturmaktadır. Kapının ortakçı bir yapı olduğu söylenebilir.

Hüseyin Mirza'nın bulunduğu saray bahçesinin alanı yine ortakçı bir yapıdadır. Bahçe hem binanın önünde hem de arka tarafında olduğu görülmektedir.

Hizmetlilerin olduğu mütevazi binada aynı durum söz konusudur. Kapı önünde bir hizmetlinin yemek yaptığı görülür. Ardında bina giriş kapısı ve kapıda görünen erzak küpleri yer almaktadır. Bina kapısının esasında hangi yöne açıldığı bilinmez. Çünkü her iki yöne de açılır durumda izlenebilirlik mümkündür.



Şekil 52: "Düğünden sonraki gün", Hacı Kirmani Divanı, (1396), The British Library, 18193, Londra

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 55

Londra, The British Library'de, 18193 envanter numaralı Hacı Kirmani Divanı'nda yer alan "Düğünden sonraki gün" (1396) isimli minyatür eserinin incelenmesinde, ortaklık kavramının bir pencere üzerinde kullanıldığı görülür.

Dikine simetrik bloklama ile kompozisyonu oluşturulmuş bu minyatürün konusu, sarayda düğünden sonraki günü anlatmaktadır. Sağ blokta sarayın taht odası olduğu düşünülen mekânda hükümdar, ziyaretçiler, müzisyenler yer almaktadır. Mekânın üç katlı olduğu, duvarda bulunan geometrik süslemeli nişler, pencere ve figür konumlarından anlaşılmaktadır.

Sol blokta, prenses ve nedimeleri yer almaktadır. Prenses merkezi bir yerleşimde görülmektedir. Prensesin yatak odası olduğu görülen bu mekân geometrik çinilerle ve kumaş perdelerle süslenmiştir.

Bloğun bölümü iki ayrı mekânı temsil eder. Hükümdarın olduğu kısım ve prensesin olduğu kısım. Nakkaş bu mekânlar arasında ortak bir bağlantı kurmuştur. Üst katta dört nedimenin dışarı baktıkları pencere, mekânlar arasındaki poliekoniadır.

Şekil 53: Minyatürde ortaklık kavramını içeren pencere detayı

Kompozisyonda iki bloğun ortasına ve figür yerleşiminin yukarısında yer alan bu pencere, kompozisyonda ortakçı bir eleman olarak kullanılmıştır.

Pencerenin hem konum hem de pervaz çizgileri, iki mekânı da görecek şekilde tasarlanmıştır. Bu durumda nedimeler hem hükümdarı hem de prensesi izleyebilmektedirler. İç ve dış mekânın iki aynı anda izlenebilmesi sağlandığı gibi kompozisyon kurgusundaki iki bloğun da birbirine bu pencere bölümüyle kaynaştırıldığı görülür. Pencere iki mekâna da ait ortak yapı pozisyonundadır. Bu ayrıntının, izleyiciyi temaşa etmeye teşvik ettiği düşünülmektedir.

İncelenen örneklerden anlaşılacağı üzere ortaklık kavramı minyatür sanatının özgün niteliklerinden birisidir. Perspektif kuralının minyatür sanatında kullanılmaması neticesinden hasıla gelmiş, işlevsel ve zekice bir çözüm şekli olduğu görülmektedir. Ortaklık, sıradan biçim, desen ve geometri bilgisinden daha fazla bilgiye ihtiyaç duyulan bir kavramdır. Çözümü problemde kullanabilmek için, nakkaşın anatomi, biçim ve geometrik kuralları bilmesinin elzem olduğu su götürmez bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Biçimleri girift hale getirmenin, geometrik bir yapıyı, sanatsal ve gizemli bir yapıya dönüştürerek, izleyicide bıraktığı etkinin de sıra dışı olmasını sağladığı söylenebilir.

3.2.6. Perspektif ve Hava Perspektifinin Olmaması

Minyatür sanatının gelişiminin, geçmişten gelen kültür kodları, felsefe ve din faktörlerinin altyapısıyla oluştuğunu söyleyebiliriz. Minyatür sanatının oluşumundan itibaren en önemli özelliklerinden biri de perspektif unsurunu içermemesidir. Perspektif mekân ve zaman algısını içeren bir olgudur.

Mutlak zaman ve dinamik zaman olmak üzere iki çeşit zaman algısı vardır. Minyatür sanatı, mutlak zaman anlayışı düzeneğinde kurgusunu oluşturmaktadır.

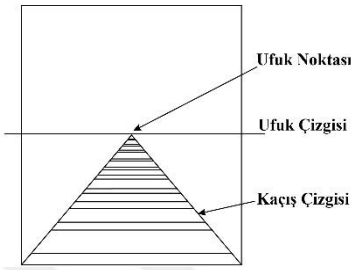
Batı resim sanatında görülen dinamik zaman ise, mekânda olan hareketi kompozisyon elemanlarının bir mesafeye göre derinlik hizasında içe doğru küçülerek ve daralarak dizilişleriyle meydana gelmektedir.

Minyatürde bu durum bir algı problemi olarak görülür. Mutlak zaman algısında uzakta olan bir nesne sonraki zamana ait değildir. İzleyiciye göre yakında olan nesne, uzakta olan nesne ile aynı düzlemde ve eşzamanlı bir oluş içerisinde bulunmaktadır.

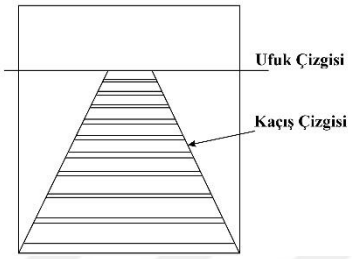
Perspektif kuralında mesafe, sanatçının uzaktaki nesneyi başka bir zaman dilimine ittiğinin önyargısı olarak belirmektedir. Bunu da “kişisel bakış” kavramında gözün belli bir

noktadan gördüğü şekliyle kompozisyonda yerleşim yapar, bunun da optik bir yanılsama olduğunu söyleyebiliriz.

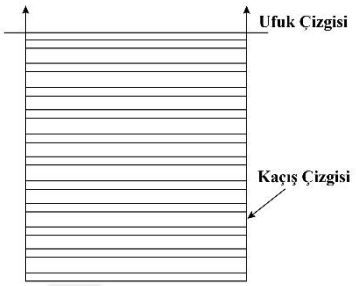
Minyatürde kişisel bir bakış yerine, atmosferin kavradığı gerçeklik ilkesiyle, nakkaşın da kendini dahil etiği bir kurgu söz konusudur (Konak, 2007, s. 99).



Şekil 54: Perspektif 1



Şekil 55: Perspektif 2



Şekil 56: Perspektif 3

Kaynak: Konak, R., Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı, Sanat Dergisi, (2007), s. 99

Nakkaşın bu bakış açısı doğrultusunda meydana gelen ilkeler, minyatürde yüzey şekillenmesine neden olmaktadır. Bu durum da minyatürün, batıda görülen natüralist resimden farklılaşması sonucunu meydana getirmektedir. Natüralist resimde gözün baktığı düzlemde, derinliği belirleyen ufuk hattı (Şekil 54) minyatürde sayfanın üst kenarına taşınır. Gözün bakışı ile ufuk noktası arasında ilerleyen ve uzak-yakın ilişkisi sonucu nesnelerin boyutlarını belirleyen kaçış çizgileri ise sayfanın sağ ve sol kenarından çekilir (Şekil 55). Böylece gözün baktığı şekliyle uzayın yatay gelişim yönü değiştirilir ve resmin derinlik kurgusu sayfanın altından başlayıp, üst kenarlarına doğru dikey hatta taşınır (Şekil 56) (Konak, 2007, s. 99).

Natürel resimde doğa, gözün gördüğü şekliyle en önde olanı en yakında ve uzakta olan büyüğü de küçük şekilde konumlandırır. Minyatürde ise en öndeki nesne en altta ve en uzakta olan nesne de en yukarıda olacak şekilde konumlandığı görülmektedir. Bu dikey eksende gelişen derinliğe minyatürde dikey (paralel) perspektif adı verildiğini söyleyebiliriz.[9]

[9] Prof. Dr. İlham Enveroğlu Ders Notları 11.05.2022.

Minyatürde en uzaktaki figür ile olayın merkezinde bulunan figürler aynı boydadır. Nakkaşın bu tavrı aynı zamanda meydana gelen hareketin aynı mekânda atmosferik bir bakış açısıyla izlemesidir. Bazen eylemdeki etkinlik dolayısı ile bazı figürlerin daha büyük çizildiği görülmektedir. Bunun nedeni minyatür eserinde bulunan konu hiyerarşisidir. Genellikle padişah ve rical resimlerinin daha büyük tasvir edildiği görülür. Bu onların önemini belirten hiyerarşik ifadenin bir durumu olarak belirdiği söylenebilir. Aynı durum Mısır ve Asur resimlerinde de bulunmaktadır (Bageri, 2004, s.12).

Minyatürde kompozisyonda kullanılan elemanlar, nakkaşın mutlak zaman ve mekân algısından dolayı, doğada göründüğünden farklı boyutlarla tasvir edilebilir. Bazen yüksek bir tepenin bir insan boyu kadar olduğunu, ya da büyük binaların insandan çok daha küçük çizildiğini görürüz. Bu nakkaşın anlatmak istediği konuyu perspektif kuralı olmadığı için soyut bir tavırla konuyu açıklaması olarak görülebilmektedir.

Minyatürde perspektifin olmaması; bir nesnenin farklı açılardan görülen cepheden, yandan, çapraz, kuş bakışı hatta binaların iç-dış görüntüsünün aynı anda kullanılması kompozisyon kurarken hiçbir şartlama olmadan bilgileri kullanma özgürlüğünü verir. Nakkaş eserini Allah'ın gördüğü şekliyle, saf gerçeklikle ifade etmeye çalışır. Ayrıca bu şekildeki bir bakış açısının, mekânda konumları belirmiş elemanların, bütün içerisinde kaybolmasına mâni olduğu düşünülmektedir (Bageri, 2004, s. 12).

Bireysel bakış açısına dayanan perspektif kuralının kullanılmadığı minyatürde nesnelerin uzaklık yakınlığına dayanan hava perspektifi durumu da uygulanmaz. Hava perspektifi dediğimiz unsur, nesnelerin uzaklaştıkça görüntü netliğinin azalması sonucu renk algılamadaki zayıflamadır.

Minyatür sanatında renk, çizgiden sonra gelen en önemli ögedir. Çok renkli bir sanat olan minyatürde, nakkaşın içsel olarak ele aldığı eserlerinde renk, her şeydir. Işık ise rengi görmeyi sağlayan etkendir. Minyatürde tıpkı tasvir edilen nesnelerin uzakta oluşunun boyutlarına etki etmediği gibi, ışık uzaklığı ya da azlığı rengin değerinde etki etmemektedir. İbnü'l-Arabi bu durumu nakkaşın gördüğü şekilde izah etmiştir. "*Dağları görmez misin, gözden uzaklaştıkça siyah görünür. Halbuki dağların rengi histe göründükleri gibi değildir. Bunların öyle görünmelerine uzaklıktan başka sebep yoktur*"

(İbnü'l-Arabi, 2013, s. 140). Çünkü rengin uzaklaştıkça azalması durumu nakkaş için gerçeği teşkil etmemektedir (Ayvazoğlu, 2015, s. 99).

Nakkaş için gerçek, eserinde kurguladığı tüm elemanları bütün uzaklıklardan kurtarıp, hacim düşünmeyerek renkleri olduğu saflığıyla kullanmaktadır.

3.2.7. Işık ve Gölge Kurallarından Bilinçli Şekilde İmtina

Minyatür sanatı boşlukta elemanlar aracılığıyla şekillenirken "düzlemsel", "hacimsiz" ve "gölgesiz" bir yapıt meydana gelir. Gölgesiz olmak bir şeyi ham olarak devreye sokmak demektir. Gölge, karşıtı olan ışık gölge oyunları ile ressamı zorlar ve bu zorluğun çözümüyle batı sanatında ustalık meziyeti hasıl olmaktadır. Batı sanatında "ustalık" kavramı da bu ve benzeri durumlar sonucunda ortaya çıkmıştır. Oysa gerçek yaratıcılıktaki sanatın ustaya değil duyumsamaya ihtiyacı vardır. Gölge, ışığın duyumsanmak istediği ışığı kesen etkendir (Eroğlu, 2016, s. 19).

Gölge birçok eksiği kapatır, aynı zamanda hacim ve derinlik oluşturur. Işık ise, tüm netliği ile sanat yapıtını oluşturan elemanların boşlukta konumlanmasına izin verir. Minyatürde ise hacim ve derinlik gibi unsurların kullanımına gerek yoktur. Nakkaş her elemanı salt kendi hacmi ile tasvir etmektedir. Buradaki hacim de boşluktaki elemanın kapladığı alandır. Nakkaşın hacim düşünmeden konu tasvir etmesi, kullanacağı renkleri saf bir halde kullanmasına olanak sağladığı görülmektedir.

Nakkaşın iç dünyasında maddeden arındırılmış bakış açısı renk kavramında da etkili olduğu söylenebilir. Nakkaşa göre ışık "Nur"dur. Renk, Nur'da beliren akistir. Gölge ise uzaklığın sembolüdür. Nakkaşın gayesi, alemdeki varlıkların üzerine yayılmış olan Nur'a ulaşabilmektir. Çünkü "Allah göklerin ve yerin nurudur." (Kur'an, 24/35). Bu sebeple renklerin kaynağına, ancak uzaklıkları yani gölgeleri kaldırarak ulaşılabileceğini düşünür. İbnü'l Arabi'nin dediği gibi, "gölge uzaklıktan kaynaklanan bir sebeptir" (Ayvazoğlu, 2015, s. 86).

Nesneleri gözün objektif görüntüsüyle tasviri uygun bulmayan nakkaş, sanatını renk ile bütünleştirir. Nasıl ki objektif bir bakışla yani "an"da meydana gelen haliyle kompozisyonda yerleşim yapmıyorsa, renk kullanımında da anlık izlenime karşıdır. Renk atmosferinin devamlı değişmesi, renklerin gece farklı, gündüz farklı olması nakkaş için

uygulamaya değmez bir durum olarak belirmektedir. Çünkü onun, değişen şeylerin ardındaki değişmeyeni aradığı söylenilebilir.

Nakkaş, "Nur"a ulaşmak için gölgelerden kaçınıp, en saf halleriyle renkleri nakşetmiştir. Derinlik boyutunun kullanılmaması renk derecelendirmesine ihtiyaç hissettirmemiştir (Ayvazoğlu, 2015, s. 86).

Minyatürde gölge unsurundan imtina sadece İslâm felsefesiyle oluşmamıştır. Türk minyatür sanatının ilk örneklerini temsil eden Uygur minyatürlerinde de gölgeden imtina edilmiştir. Mani peygambere göre "Renk; ışık ve Nur'un ilk doğan kızıdır" (onlardan var olan unsurdur). Bunun için rengin kirletilmeden kullanıldığı söylenmektedir (Bageri, 2004, s. 13).

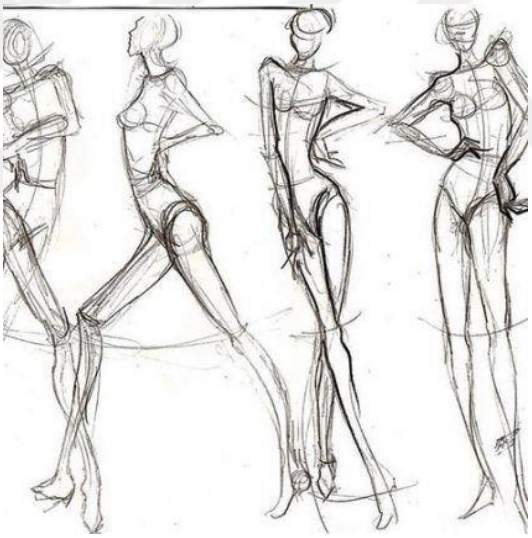
Natüralist bakış açısıyla değil de biçimsel bir tarzda tasvir yapmanın minyatür sanatının gelişmesine katkı sağladığı gibi, renklerin derecelendirilmeden kullanılması da aynı faydayı sağladığı söylenebilir. Nakkaş bulunduğu ortamda içe dönerek, renk çeşitliliğini geliştirdiği görülmektedir. Bunun sonucunda, tabii olmayan altın sarısı gibi renkleri de paletine ekleyip, dağı pembeye, yaprağı maviye, atı yeşil renge boyayarak kendi özerkliğini sağlayan bir sanat meydana geldiği görülmektedir (Ayvazoğlu, 2015, s. 89).

4. MİNYATÜR SANATI İÇERİSİNDE ESKİZ ANLAYIŞI

4.1. Eskiz Nedir?

Eskiz etimolojik olarak kökeni Fransızca'dan gelen "esquisse", "mimari eserler ve resimlerde yapılan ön çalışma, taslak" anlamına gelmektedir (www.tdk.gov.tr). Bir düşüncenin aktifleşmesinden başlayıp, resim, heykel, grafik, mimari, seramik, tekstil, diğer görsel izlenimlerin önemli olduğu mühendislik ve endüstriyel ürün tasarımında tasarlanan ürünün, çizgiden aktarılmaya başladığı ilk hazırlıklardır (İnceoğlu, 2020, s. 12).

Resim, heykel, mimarlık, mühendislik ve tasarım gibi alanlarda ilk taslak etüdü olan eskiz, düşünceye yönelik gelişimleri ve algılamaları kaydetmeye yönelik çizimler için kullanılan, içeriğinde kavram, tespit, izlenim, sunum çizgilerinin bulunduğu gelişim çizimlerinin tümü olduğu söylenebilir.



Şekil 57: Eskiz Çizimi
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/422494008785549494/

Eskiz başlangıcından sonuna kadar içeriği ve kuralları her an değişebilecek, değiştikçe bir üst aşamaya terfi edecek, kurucusu el yetisi ve zihin olan görsel zekâ oyunlarıdır (Yakın, 2012, s. 41).

Bir tasarım aşamasında en önemli faktör yaratıcılıktır. Yaratıcılık, yeni bilgi ile oluşan tecrübeler arasında bir ilişki görmek ve bu bakış açısı ile yeni bir kombinasyon oluşturmak anlamına gelir (Kahvecioğlu, 2007, s. 9).

Tasarımcı, yeni ve farklı olanı üretebilmek için, tasarım problemine farklı düşünceler içeren bir bakış açısıyla ele almalıdır. Bu süreçte kendi birikimi ve dışsal veriler yardımıyla probleme özgün çözümler üretmeyi amaçlar. Tasarım odaklı düşünme, bilimsel düşüncenin yanında en temelde görsel düşünme yetisini de gerektiren bir eylem haline getirmektedir (Kahvecioğlu, 2007, s. 10).

Şekil 58: Bir Eskiz Sayfası, Rembrandt, (1630), Hollanda
Kaynak: https://barber.org.uk/rembrandt-harmensz-van-rijn-1606-1669/

Eskizler, sözleri kelimeleri çizgi olan, yapan kişinin kendi kendine yaptığı çizgisel konuşma olarak tanımlanabilir. Çizerek düşünmek, tıpkı mırıldanarak düşünmek gibidir. Bir tasarım öğrencisi için bu alışkanlığı edinmek çok önemli bir olgudur. Bu çizgisel mırıldanmalar, akılda ilk gelenle kalmayıp, farklı alanları bulup araştırma olanağı sunmaktadır (İnceoğlu, 1997, s.32).

Teknik resim kurallarından bağımsız olan, tasarımcının yorumu ile vurgulanmak istenen yerleri yine tasarımcının fikirleri ile ortaya çıkaran eskiz çizimleri, somut bir işe doğru giderken, soyut olan bilgi ve izlenimleri ilk olarak biçimlendirdiği aşama olarak görülmektedir.

Şekil 59: Man seated, Rembrandt, (1634-1635), London, Courtauld Institute of Art London, D.1978.PG.407

Kaynak: http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/da33e110.html

Tasarımcı eskiz çizimleri ile bir tasarım problemi olan zihnindeki yorumları somut görsele dökme problemini, yapacağı eskiz çizimleri ile çözecektir. Tasarım yapan kişinin, problem yaratma ve bu problemlere çözüm bulma gibi yetilerini ancak eskiz çalışmaları yaparak geliştirebileceği söylenebilir.

İnceoğlu eskiz çalışmalarını şu şekilde açıklamıştır; *"'Çizerek Düşünme' ya da 'Düşünerek Çizme' denilsin, çizimin düşüne-taşına yapılmasından daha doğal ne olabilir? Akla aykırı gelecek olan, düşünmeden çizme olsa gerek. Öyle ki bu durum da pekâlâ mümkündür. Uygun olan olumsuz anlamı dışında bir de düşünce arayışının bir başka yolu olarak da karşımıza çıkabilir. Rastlantıya dayalı otomasyon ve sürrealist sanat akımlarında harekete geçirme ve yaratıcılığı ispat etme yollarını dile getiren bir yöntem olabilmektedir. Bu eskilerin çözüm odaklı olduğu söylenemese bile buluş ya da kavram geliştirmek için kullanılan argümanlar olabilmektedir"* (İnceoğlu, 2020, s. 7).

Öğrenilen süreçte, tasarım yapacak kişilerin muhakkak eskiz aşamalarından geçmesi gerektiği görülmüştür. Çizimin kalite niteliği ve işlevselliğinin artması yapılacak olan eskiz çizimleri ile mümkün hale gelmektedir. Bir tasarımcı için en önemli unsur, eskiz yaparken

kullandığı tekniktir. Teknik bilgi ve donanımların yardımıyla yapılan eskiz çizimleri, çalışmanın düzeyine göre ayrışıp varmak istenilen sonuca çabuk ulaşmayı sağlayan çizimler olmaktadır.

Şekil 60: Beş Adamdan Oluşan Bir Grup, Rembrandt, (1630), Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1889-A-2059

Kaynak: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/old-masters-including-old-master-paintings-drawings-and-british-works-on-paper/rembrandt-school-study-of-a-group-of-five-men

İpşiroğlu, Paul Klee'nin öğrencilerine uyguladığı eskiz çizim yöntemini şu şekilde ifade etmiştir; *"Öğrencilerine uyguladığı yöntemle, ünlü ressam Paul Klee'nin eskiz çizimine verdiği önemi görebiliriz. Klee, öğrencilerine doğadaki yaratma gücünün devamının, sanatçının yaratma sürecinin devamı ile olan bir döngüde olduğunu söylerdi. Klee, öğrenci etkinliklerinde yeni bir yöntem uygular ve geleneksel yöntem olan modelden uygulama yöntemini göstermiyordu. Burada öğrenciler verilmiş biçimi tekrarlamıyor, biçim oluşturmayı öğreniyorlardı. Bu biçimlendirme "hiç"ten başlıyordu. Düz bir kâğıt üzerine, kalemin ilk dokunuş iziyle beliren nokta çıkış noktası oluyordu. Bu nokta, kalemi tutan kişinin enerjisi ile yüklüydü. Nokta birleşimleriyle çizgi, çizgiden şekil, şekilden hacim oluşuyordu. Oluşan şekiller üzerinde yapılan açıklamalar teoride kalmayıp, sayısız biçimlendirmelerle yeni buluşlar destekleniyordu"* (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2009, s.78).

Her canlı varlık bütün pozlarda belli bir hareketi ortaya koymaktadır. Bu hareket kabataslak çizilebilse de fotoğrafik bir desen görüntüsünü yansıtmayacaktır. Bu aşamada desenin doğru olabilmesi için eskiz çizgileriyle yapılandırmadan söz edebiliriz. Çizilecek desenin referansları olan ortak çizgiler için algı ve analiz yöntemi kullanılmaktadır.

Eskizler hiçbir şey ifade etmeyen çizgilerle çizilse dahi çizen kişi ve diğer bireylerle iletişim kurduğu görülmektedir. Anlam taşımaktan uzak çizgiler olsa bile gözlemleyene bir karşılık verecektir. Bunun en güzel örneği, çizime yeni başlamış çocuk çizgilerinde görülmektedir. Bu iletişim akımının ilk anda olmasa da muhakkak bir zaman sonra algılandığını söyleyebiliriz. Bunun nedeni, insan beyninin algı aktarımı, sonrasında elin kavrama yetisi ve kalemin gelişigüzel de olsa oluşturduğu her çizginin bir anlam içermesidir. Zihinden kaleme aktarılan çizimlerin sona ulaştığı andan itibaren çizerin kendine has olan izler olan kimlik bilgilerini taşıdığı söylenebilir (Yakın, 2012, s.41).

Eskiz çizimini genel anlamda plastik sanatların çizimlerindeki ön çalışma taslak diye anlamlandırsak da eskiz çizimlerinin kullanıldığı alanlara göre niteliklerinin farklılaştığını görülebilir. Örneğin mimarlık alanında ya da resim sanatında çizilen eskiz ile geleneksel Türk sanatlarından olan minyatürün eskiz çizimlerinin aynı niteliği taşımadığı söylenebilir.

Plastik sanat eskizleri ışık-gölge, perspektif, kavramsal düşünce, metaforik düşünce ve soyutlama gibi niteliklere sahipken, minyatür sanatında yapılan eskiz çalışmalarında ise ışık-gölge ve perspektif tasarım unsurlarının ile kavramsal düşünce niteliğinin bulunmadığı görülmektedir.

4.2. Minyatür Sanatında Eskiz

Çizgi, minyatür sanatının en temel unsurudur. Tablonun genel yapısı ve iyi bir kompozisyon kurabilmek için minyatürde kullanılan; nokta, çizgi, biçim, ritim, hareket gibi desen unsurlarının öğrenilmesi gerekmektedir. Desen unsurlarının bozuk olduğu bir minyatür eserinin, “minyatür” olma niteliğinden yoksun olduğu söylenebilir.

Minyatür tasarlanırken temel ilke, çizginin doğru bir şekilde biçimlendirilmesidir. Eskiz çizimlerinin istiflenip ayrıştırılması sonucunda doğru bir desene ulaşılabilir. Yapısal bütünlüğü oluşturan tasarımda eskiz çizimleri ile imgenin güçlü bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir.

Minyatür sanatının geleneğinde çizim, bir usta öğretici kontrolünde ve müfredatlı bir şekilde ilerlemekle öğrenilmektedir. Bu öğrenim sürecinin ilk etabı, hocanın göstereceği talimler ile öğrencinin yapacağı taklit çalışmalar sonucu "çizgi" unsurunun kavranmasıdır.

Çizgi unsurunun kavranmasında ki amaç, beyin-göz ve imgenin birbirine olan veri alışverişlerini aktifleştirmektir. Göz verileri toplar, beyin verilerin toplanma ve dağılma merkezi olarak sinirlerle ele iletir, el ise işlemleri somutlaştıran elemanı olmaktadır. Bu sistemde beyin-göz ve elin birbiri ile koordineli çalışmasının esas olduğu söylenebilir.

Çizim ve talimler, önce bireyin çizgi ile olan, dahasında öğretici ile olan iletişiminde araç vazifesini oluşturmaktadır. Öğreticiyi taklidindeki amaç, desenin unsurlarını doğru bir şekilde görüp, çözümlemektir. Çizimi yapan elemanlar, göz, beyin ve elin işlevsel olarak aktif hale getirip doğru desenin çizilmesini sağlamaktır.

Gözle görülen deseni somut hale getirmeyi beyin sağlasa da esas kilit nokta, algılanan görüntü ya da düşünceyi elin doğru şekilde aktarıp, elin durumunun terbiye edilmesidir. Minyatür eğitiminin başında tekrar tekrar yaptırılan çizim çalışmaları, doğru çizgiyi öğrenebilmenin haricinde, elin beyni geliştirmesi için de gerekli bir faaliyettir. Eli somutlaştırma fiiline beyin tayin etse bile, kavrayışı ve hüneri artan elin, beyne duraksadığı anda bilgi oluşturma, hatta yeni fikirleri sunma olasılığını artırdığı söylenebilir.

Pallasmaa, elin gücünü *"varoluşssal ve cisimlenmiş bilgelik"* olarak inceliyor. ***"****Bedensel bir aklın unsuru olan el, kendine has kavrayışı, iradesi ve arzuları olan muazzam bir prezisyon enstrümanıdır. Eldeki kalem, imgeleyen beyin ve ortaya çıkan imge arasında köprü oluşturmaktadır. El-araç birleşmesi ile görsel kaynaşması, hünerin gelişmesi için şarttır; bedenle duyuların, bellek ve yaratıcılık üzerinde kesin etkisi vardır ve yapanın eli ne kadar mevcutsa, eser o kadar büyüktür"* (İnceoğlu, 1995, s. 13).

Çizim konusunda her birey aynı yeteneğe sahip değildir. Fakat beyin yeteneklidir. Elin kendini ifade edişindeki nitelik, beyin ile olan iletişimin bağlantısının güçlü olmasından kaynaklanır. Bundan dolayı, sık sık ve tekraren yapılan eskiz çalışmaları eli terbiye ederek, maharetinin artmasına sebep olmaktadır. Bu durumda elin yeteneğinin geliştirilebilir bir durum olduğunu, bunu da doğru çizim tekniğini geliştirene kadar çizime devam etmekle mümkün olacağı görülmektedir.

Öğrenmek için yapılan çalışma ve araştırmayı ifaden eden meşk çalışmaları Türk İslâm sanatları içerisinde öğrencinin hocayı taklit ederek öğrenmesine vesile olan çizimlerdir (Serin, 1988, s.372).

İlk öğrenme aşamasında öğrencinin bir desen üzerinden takliden ya da öğreticinin doğru çizgilerinin üzerinden geçerek kopya etmesi, elin ve zihnin, biçimi kavrayabilmesi açısından ilk etapta gerekli bir durumdur. Eski usta nakkaşların, yavru keçi derisinin tabaklanıp inceltilen pergament kâğıdı olarak da bilinen parşömen kâğıdı üzerine deseni çizip, çıraklarının defaten o çizgiler üzerinden geçmesiyle, desendeki biçimi hem zihnen çözmesi hem de elin kavram ve yetisini arttırmak için çizim talimleri yaptırdığı söylenebilir.

Günümüzde minyatüre yeni başlayanlar için de aynı yöntem kullanılmaktadır. Bu yöntem kopya etme tekniğidir. Günümüzde bu işlem yardımcı materyal olan eskiz ve aydınger kâğıtları ile yapılmaktadır. Kopya, sadece doğru biçimi anlayıp tanımlayabilme aşamasında uygulanmaktadır. Amacın, sanata yeni başlayan kişiyi bireysel tasarıma ve desen çizmeye alıştırmaktır.

Eskiz çalışması, bir sanatçının kullandığı biçimsel çizgileri, bir başkasının biçimlendirdiği desen üzerinden kopya etmek değildir. İlerleyen süreçte, başka bir sanatçının tasarımı üzerinden biçim kopya ederek desen oluşturmak, sanat alanında ilerleyen kişinin özgün olamamasına ve tasarım problemine çözüm bulamamasına sebep olmaktadır. Eskiz, kişinin bireysel yapılan bir tasarımda, soyut olan bir bilginin, doğru şekilde biçimlendirilmesi için sanatçının yaptığı arayış ve oluşum çizgileridir diyebiliriz.

Minyatürde eskiz çizimi, zihnimizde kurguladığımız biçimi, elimizle yaptığımız çeşitli ve düzensiz çizgilerden, uygun çizgileri not alıp, en doğru çizgiyi tespit etme aşaması olarak tanımlanabilir. Tasarım zihinde bir kaos yaratmaktır, eskiz kaosun düzene sokulmasıdır.

Eskiz kâğıdının kullanım amaçları, bir araştırma eskizinde biçimsel yorum çizgilerini bir sonraki aşamaya olduğu gibi aktarmaktır. Aktarma esnasında oluşan yanlışlık ya da hoşa gitmeyen çizgilerin tekrar etmemesi için göstergeli pratik bir yolu olmakla beraber, tamamlanan minyatür deseninin aktarılacak olan, kâğıt, seramik, deri, metal vb. yüzeylere kolaylıkla taşınmasını gerçekleştiren araçlar olduğu söylenebilir.

Minyatür eskiz çimlerinde önemli olan bir başka hususun da diğer plastik sanatların eskiz çizimlerinde bulunan niteliklerin, minyatür eskizlerinden farklılık gösterdiğidir. Batı resim sanatının ve plastik sanatların eskiz çalışmalarında izlenimci bir bakış açısı temel unsurken, minyatür sanatının desen ve kompozisyon kurulumundan tasarımın sonuna kadar biçimsel bir bakış açısıyla tasarımı ele aldığı görülmektedir. Biçimsel bakış açısıyla oluşan eskiz çizimlerinin yapısında birçok niteliği barındırdığı görülebilir.

Yüksek tasarıma sahip bir minyatürün doğru çizilmiş biçimsel desenlerle, doğru desenlerin ise nitelikli eskiz çalışmalarıyla meydana geldiği söylenebilir.

4.3. Minyatür Sanatında Eskizin Nitelikleri

Batı resim sanatı ve plastik sanatlarda tasarımın ilk aşaması olan eskiz çizimlerindeki niteliklerin, minyatür sanatının eskiz niteliklerinden farklı olması, Doğu ve Batı sanatlarındaki felsefi düşüncenin farklılıklarından dolayı belirdiği söylenebilir.

İzlenimci ve taklitçi bir olguya sahip Batı resim sanatında eskizde bulunan nitelikler, algılama, izlenimcilik, soyutlama, kavramsal düşünce, perspektif, ışık-gölge, hayal gücü ve metaforik düşünce olarak belirirken, biçimsel bir bakış açısına sahip minyatür sanatı eskizinde bu nitelikler algılama, soyutlama, biçimsel düşünce ve hayal gücü ve metaforik düşünce olarak ele alınabilir.

4.3.1. Minyatürde Algılama ve Görme Biçimleri

Eskiz belirli bir kural ya da gramer yapısına sahip olmadığı için esnektir. Eskizin sınırları, tasarımcının algılayabilme ve kavrayabilme yetisine bağlı olarak oluşmaktadır. Fakat eskiz çiziminde algı ve gözlemlemenin sadece kişinin birikmiş yaşanmış veya hissettiği duygu ve düşüncelerini çizim yoluyla aktarmasından daha fazla kavramı içinde barındırdığı düşünülmektedir.

Algılama, bir kişinin çevresel ve yaşamsal faktörleri duyular yolu ile bilince aktarma durumu olarak ifade edilebilir.

Algılama süreci duyum ile başlar. Duyum sayesinde dış çevredeki veriler sinirsel enerjiye çevrilmek ve işlenmek üzere beyne iletilir. Beyin işleme olayını gerçekleştirdikten sonra bilgi oluşur ve depolanır. Bu sürece ‘Algılama Süreci’, oluşan ürüne de ‘Algı’ denilmektedir. Algılamanın olduğu sırada beyin, diğer duyu organlarından gelen duyularla

birlikte, kişinin edindiği bilgileri, beklentilerini, toplumsal ve kültürel değerlerini de hesaba katarak gelen duyuları seçer, bazılarını imha eder ve elde ettiği yeni bilgiyi kategorize ederek mevcut bilgi ile değerlendirilir. Bu yüzden algılama, kişinin bilgileri, deneyimleri, kişisel ve toplumsal değerlerle bağ kurduğundan karmaşık bir yapıya sahiptir (Cüceloğlu, 2005, s. 51).

Algısal süreç, nesnel uyaranların duyumsanmasını kapsayan *"fizyolojik süreçleri ve bu duyumsama sonucu meydana gelen bilişsel girdilerin yorumlanması, anlamlandırılması gibi iş ve işlemleri içeren"* bilişsel süreçleri kapsayan iki aşamalı bir yapıyı göstermektedir (Lang, 1987, s.40).

Algılama bir anlamda kişisel bir olgudur. Kişinin cinsiyetine, yaşına, yaşadığı sosyal çevre ve kültürüne, en önemlisi eğitimine göre değişkenlik gösterdiği söylenebilir. Buna göre dış etkenler ve yaşadığı deneyimler bu algıda büyük farklar yaratmaktadır. Bu farkları iki süreç içinde inceleyebiliriz. Bunlar fizyolojik süreç ve bilişsel süreç olarak ele alınabilir.

Fizyolojik Süreç; mekânla ilk karşılaştığımızda veya kısa süreli mekânsal deneyimler sonucu çevreden gelen duyular sayesinde oluşmaktadır.

Bilişsel Süreç; kişinin mekâna dair hatırında kalan bilgilerin zihinde işlenerek anlam kazanması olarak tanımlanabilir.

Beş duyu organlarıyla alınan uyarıcılardan nesnel gerçeklik ve öznel yaşantı boyutlarında etkileşerek organizmayı harekete geçiren ve aynı zamanda anlamlı uyaranlar haline dönüştürülme sürecine algı denmektedir (Aydın, 2001, s.155).

Yalnız algı, duyudan farklı olup, duyum algının çıkmasına temel oluşturmaktadır. Algılama "farkına varma, bilgi sistemimiz içinde bir yer bularak yaklaştırma ve söz konusu olguyu nesnel ve nicel olarak yargılayıp değerlendirme süresi"dir (Erbay, 1997, s.19).

Bilgi sistemimizde işlenmeden önce, duyularımızla alınan uyarıcıların anlamlı uyaranlar olabilmesi için beş duyu organımızla etkileşim halinde olması gerektiği söylenebilir.

Bilgi sistemimize işlenmeden önce duyu; duyu organlarımız henüz ilettiği tam veri iken, algı; duyu verilerini toplayıp, gruplayıp, yorumlayarak, çevremizdeki nesne ve duyulara anlam verme sürecinde verilen isimdir (Cüceloğlu, 1991, s.52).

Algı türleri beş duyumuza göre sınıflandırılmıştır. Bunlar görsel algı, boyutsal algı, işitsel algı, kokusal algı ve dokunsal algı olarak açıklanabilir.

4.3.2. Biçimsel Düşünce

Biçim, yaratıcı, doğa veya bireyin kendisini nesnesine ifade etmek maksadıyla şekillendirip düzeneğini kurduğu bilinçli bir eylemin sonucudur (Konak, 2007, s. 7).

Dışsal anlamda biçim, bir yüzeyin sınırlandırılması ve "öteki denen"den ayrılmasıdır. Bu dışsallık anlamında her biçimin "içsel içeriği" bulunur. Biçim, söz konusu içsel içeriğin söz konusudur. Biçimler insan ruhuna dokunan, hatta dokunmadan dahi bir prensip bile yaratan şeyler halidir (Kandinsky, 2017, s. 67).

Biçimlerin dışsal özellikleri, içsel özelliklerini belirgin kılmak için vardır. Bu sebeple biçim, bir çekinme göstermeksizin, içeriğe dayanan ifadeyi maksimum noktada değerlendirilir (Kandinsky, 2017, s. 68).

İçsel özelliklerin üç mistik kökten çıkış bulduğunu söyleyen Kandinsky bunları şöyle ifade etmiştir:

1. *Her sanatçı bir yaratıcı olarak kendine ait olanı ifade eder. Bu "kişilik öğesi" denilen durumdur.*
2. *Her sanatçı zamana ait olduğundan, o zamana ait olanı ifade eder. Bu "içsel değerdeki üslup öğesi" diye adlandırılır.*
3. *Her sanatçı sanata ait olanı verir. Buna da "pür ve sonsuz" sanat adını vermektedir.*

İlk iki kökü algılamak, üçüncü kökün ortaya çıkmasını sağlayıp varlık nedeni olur. Burada yaratıcı ruhun ve ideolojinin ortaya çıkma söz konusudur (Kandinsky, 2017, s. 68).

Biçim; mekân, boşluk, zaman, birey ve nesne gibi unsurların ilişkileri sonucu meydana gelen, kişinin kendi düşüncesini yansıtarak düzenini kurduğu bir bakış açısıdır. Bundan dolayı bir ideolojiyi içerdiği söylenebilir.

Minyatür sanatında, eskiz çizimlerinden başlayan bu oluşum, biçim unsurunda diğer plastik ve Batı sanatlarından ideolojik olarak farklılık göstermektedir. Bu nedenle, minyatür sanatçısı yapılan eserde biçim oluştururken, boşluk, zaman mekân ve nesne gibi

unsurların, minyatürdeki yansıma biçimi ile Batı sanatındaki biçim ifadelerinin farklarını, felsefik bakış açılarını bilip, minyatürü anlayarak çizme konusunda içselleştirilmesi bir gereklilik olmaktadır. Biçim unsurunu bilinçli bir şekilde ideolojik olarak içselleştirilememesi, nakkaşın sanatçı değil, zanaatkâr statüsünde kalmasına ve daha önemlisi orijinal bir minyatür eserinde anlatılmak isteneni göremeyip, okuyamamak anlamına geldiğini söyleyebiliriz.

Minyatür sanatında eskiz çiziminin niteliklerinden biri olan biçimsel düşünceyi daha iyi anlaşılıp içselleştirmek için, biçimi oluşturan unsurları alt başlıklar altında incelenmiştir.

4.3.2.1. Mekân

Minyatür sanatında nakkaşın biçimi ifade etmesi için en önemli unsur mekân unsurudur. Mekân, nakkaşın bilinçli bir şekilde kullandığı biçim alanıdır. Nakkaş bir tasarım yaparken, biçimlendireceği mekânı bilinçli bir ideolojinin bakışıyla zaman, boşluk ve nesne unsurlarını biçimlenerek kullanıp bu bağlamda bu sayede mekânın da biçimlenmesini sağladığı söylenebilir.

Mekân, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan sınırsız büyüklük, boşluk, hiçlik durumu, sonsuz büyük kap, sınırsız ortam, yer kaplama olarak tanımlanabilir (Cevizci, 1999, s. 1152).

Sanat sözlüklerinde, sınırlandırılmış uzay parçası olarak tanımlanan mekân, uzay boşluğunda resmin üç boyutlu yanılsaması olarak da açıklanabilir (Sözen & Tanyeli, 1994, s. 157).

Resim sanatında mekân anlayışı, farklı biçim ve özellikleriyle dört farklı aşamada ortaya çıkmaktadır. Bunlar; iki boyutlu yüzeysel mekân, üç boyutlu mekân, çok boyutlu mekân ve kavramsal boyutlu mekân görüşleridir (Yenişehirlioğlu, 1993, s. 200).

Mekân görecelikleri farklı dönem ve anlayışlara bağlı olarak tasarlandığı için tasarımdaki mekânın tanımlanması için yeterli olsa da minyatür sanatında mekân anlayışı sadece iki boyutlu mekân görüşüne eşdeğer olarak açıklanabilmektedir (Konak, 2014, s. 37).

“Mekânın iki boyutlu ifade ile resmedilmesi fikrinin kaynağının ne olduğuna dair kesin bir bilgiye ulaşılamasa da mitolojiler, kültür, inanç ve düşünce sisteminin, mekânı algılama, anlamlandırma ve ifade biçimine yansıdığı görülür. Bu nedenle resimde mekân, “nesneyi görme biçimi” olarak tanımlanabilir (Konak, 2014, s. 37).

Konak’a göre Batı tarzı resimde oluşturan mekân, belirli bir noktadan bakarak, öznenin ön yargısıyla oluşan bundan dolayı gerçekliği kendimizle sınırlandırılmış yalancı mekândır. Bu bakış açısıyla mekândaki nesnelerin biçimlerini, önden arkaya doğru giderek küçülen tek yönlü ardışık durum ve eylemin oluş şekli belirlerken bu bir yanılgı ya da önyargı olmaktadır (Konak, 2017, s. 44).

Bu anlamda, Batı tarzı gerçekçi resimde oluşturulan mekân ile minyatür sanatında oluşturulan mekân tamamen farklıdır. Çünkü minyatürdeki hiyerarşik yapıyı mekânı tasarlayan kişinin bakış açısı değil, mekândaki nesnenin kendi durumu ve eylemin oluş şekliyle belirlenmektedir. Bu nedenle minyatürdeki mekân, eylemin önüne geçmeyen sadece tasvir edilenin durumunu takip eden mutlak bir yapıdır (Konak, 2017, s. 37).

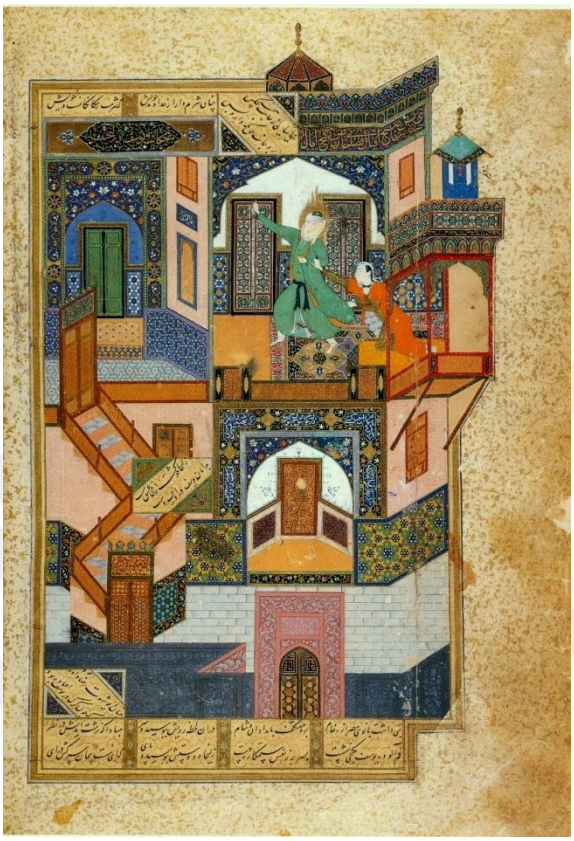
Minyatür sanatçısının kendisinin gördüğünü değil, oluşu anlayarak, kendisinin de oluştaki yerini ifade ederek mekân kurgusunu oluşturduğu görülmektedir.

Nakkaş, mekânı kendi algısıyla sınırlamadığı için kendi bakış açısını bozarak, mimari doğa elemanları ve figürleri mekânda bulunuş pozisyonlarında değil, oluş pozisyonlarında aktardığı söylenebilir.

Minyatürlerde mekânın sembolik bir anlam taşıdığı görülmektedir. Nakkaşın sanatsal yolu ile Sufi’nin mistik yolu ve her ikisinin aynı gerçekliğin arayıcısı olarak tanımlanabilecek yakın bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Nakkaşlar Sufizm öğretisine bağlı kalarak, öznel bir bakış açısı tasvir etmemiştir. Emire göre minyatür resmin ‘mutlak’ olanın kendini dışa vurduğu felsefi bir çerçevede mekân oluşturmuştur (Emir, 2018, s. 5).

Mutlak görüşü benimseyen nakkaş, kullandığı nesnelerdeki bütünlüğü bilerek ve bunun çevreye yansıdığı bütünlüğü ifade etme olanağını seçer. Bunu seçerken, bakanın kim olduğu sorusunun cevabını yanıtlamış olmaktadır. Çünkü bunu yaparken biçimin olanaklarıyla, kendisi de dahil tüm nesnelerin mutlak olanın iradesiyle görüldüğünü yansıtır. Düzenli bir bakış açısına sahip olmaması, bazen panoramik ve kolajlanmış bir görüntüyle mekân kurgusu gerçekleştirebilir. Bu ona her şeyi hakikatiyle tasvir edebilme

yetisini vermiş. Kurduğu kompozisyon bir görme biçiminden ziyade görünmenin esasını teşkil edip zamanı mutlaklaştırması dahil, mekânın açılımını sağlayarak mekânın çoklu görecesini kullanmasına olanak sağladığı görülmektedir.



Şekil 61: Yusuf ile Züleyha, Behzad, (1488), Kahire, Genel Mısır Kitap Organizasyonu, f.908
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 294

4.3.2.2. Boşluk ve Mekân

Boşluk bir mekânın oluşmasında bulunda en önemli elemandır. Boşluğu olmadığı bir yerde mekân ya da mekânlaşma diye bir şeyin olması mümkün olmadığı söylenebilir.

Boşluk ve varlık, birbirini var ederek etkileyen zıt kavramlar olarak ele alınsa bile boşluk, yaradılış öncesini ifade ettiğinden dolayı esas olana bağlı özü temsil eden nitelikli bir yapıdır diyebiliriz.

Kuban, *"Hareket, yani yaşam boşlukta oluşur"* diyerek Tzu'nun bir şiirinde söylediği *"Otuz çubuk tekerleğin ortasında birleşir, aralarındaki küçük boşluk tekerleği döndürür. İçindeki boşluk sayesinde çamurdan bir çanak işlevini görür. Bir odanın*

pencere ve duvarları vardır fakat esas işi odanın boşluğu görür. Bütün bileşenlerin yararı vardır fakat işlevi yapan boşluktur" örneğini vermektedir (Kuban, 2013, s. 80).

Doğu ve İslâm felsefesinde boşluk nesneleri içeriden ve dışarıdan belirleyen, onların duyum alanında ifade olmasına olanak sağlayan sınırlandırılmamış mutlak olanın sembolü olarak görülmüştür (Konak, 2017, s. 35).

İslâm düşüncesi açısından vasıfsız bir boşluk mümkün olmadığı savunulmuştur.

"Varlık bütün tezahürleri içerir; yokluk ise varlık dahil tezahür etmeyeni içerir. Tüm imkân yokluğu da varlığı da kuşatır. Yani, yokluk diye anlaşılan, tezahür etmeyen imkânların tümüdür. Ama aynı zamanda tezahür edebilen ancak kendilerini göstermeyen imkânlardır" (Guenon, 2008, s. 24-25).

Nesnel durumun bakana göre değişmesi, mekânı ve eylemi perspektifle sınırlandırma ve sınıflandırmayı doğurur. Bu Batı resim sanatında görüş biçiminde boşluk sadece yatay yani gözün gördüğü niceliklerle belirlenen bir eleman olarak karşımıza çıkar. Oysa nakkaşın yaklaşımı doğrultusunda dikey yerleşim özün her durumda açığa çıkmasını sağlar. Görüneni perspektif unsurla hiyerarşi oluşturmak, öz olanı görmezden gelmek anlamına gelmektedir. Bu nedenle kurguladığı biçimi, kullanılan elemanların hiyerarşiye dayalı görme biçiminden çıkarıp, boşlukta tanımlar. "Bu boşluğun yansıdığı yüzeyin dikey kullanılışı, bireysel görüşü reddederek, tasarlayan ve izleyicinin aynı kurguya dahil edildiği bir mekân kurar. Bu eylemi yapmasındaki amaç; nakkaşın düşündüğü ve gördüğü değil, varlığın oluşu durumudur. Böylece mutlak'a gönderme yapan sanatçıya göre biçim, "değişmez özün dışavurumu olmaktadır" (Konak, 2017, s. 36).

Minyatürde tüm hareket noktası "öz'e ait olan anlam ve imlerdir. Bu anlam ve imleri "boşluk ve eleman unsurlarının mekân oluşumunda mutlak zamana göre biçimlendiği söylenebilir.

"Boşluk, varlığı imidir, eleman ise nakkaşın psikolojik kozmolojisinden kopup gelendir. İki var edilen buluşur ve nakkaşın elinden sonuca ulaşılır. O sonuç, yaratıcı sanat yapısını kendisi olarak belirmektedir (Eroğlu, 2016, s. 25).

4.3.2.3. Zaman ve Mekân

Zaman, "bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit" (www.tdk.gov.tr), olayların oluş ve akış sırasını belirleyen, gök olaylarını düzenli ve dönemli birim olarak kullanan sanal bir ortam, dönem, devir, değişim, geçmiş, şimdi ve gelecek gibi parçalardan oluşan sürekli bir bütündür (Cevizci, 1999, s. 943).

"En yalın şekli ile sonsuzdan gelip sonsuza giderken tüm varolanların birbirlerinin yerini alarak tekrarlanan sonsuz süredir" (Hançerlioğlu, 1989, s. 471).

Konak'ın zaman hakkındaki ifadesi şu şekildedir; *"Zaman gibi çok boyutlu bir olgu irdelendiğinde bir kültür teorisi kapsamında, inanç, tarihsel boyut, mantık etken ve edilgen, maddi, manevi unsurların iki farklı kavramsal çerçeve oluşturdukları görülmektedir. Bunlar; dini, mitolojik, metafizik başlık altında "mutlak zaman", eylemsel, psikolojik, göreceli zamanların başlığı altında "görece dinamik" zaman olarak tanımlanabilmektedir"* (Konak, 2017, s. 61).

Zaman kavramı yukarıda kısaca bahsi üzerine, temelde zamanı iki türlü ifade edebiliriz. Bunlar yaradılışla beraber dünya hayatını kuşatan sınırlı zaman, diğeri ise sınırsız sonsuz zamandır. İki yaklaşımda da asıl olanın ebediyet olduğunu, sınırlı olan zamanda bu gerçekten ileri geldiği anlaşılmaktadır. Her şekilde zamanın insan üzerinde akıp, etkisiz bir keyfiyet değil, inanç duygusuyla tekrarlanıp, pratik bir değere dönüşen bir olaydır. Bu pratik değer daha sonra pratik ve somut ölçekler aracılığıyla, insan hayatını yöneten önemli bir değer olarak yerini aldığı söylenebilir (Kalın, 2005, s. 23).

Resim sanatında, resmin anlatımı kapsamında bir öğe olarak karşımıza çıkan zaman kavramı, resimlerin biçimleriyle anlaşılabilir.

Biçim ise, ögelerin şekil ve konumla ve kurgusu bakımından mekânın oluşturulmasıyla gerçekleşir. Buna göre mekân, zamanın oluşması, zamansa biçimin oluşmasını ve onunla birlikte biçimlenmesini sağlayan unsur olarak tanımlanabilir.

Resim sanatında zaman çeşitleri olan, mutlak zaman ve göreceli-dinamik zaman içeriği, mekân ve hareketlerin aynı zamanda Batı ve Doğu sanatlarının hangi zaman kavramında oluştuğunun göstergesidir.

Antik çağdan Rönesans'a kadar geçen süre içerisinde biçimler farklı olsa da ifade ettiği sonsuzluk düşüncesiyle mutlak zaman tüm dünya kültürlerinin ortak kavramı olmuştur. Mutlak zaman kavramını içeren, Tanrı'dan gelip tekrar Tanrı'ya dönen dairesel ve sonsuz olan hareketler, Rönesans'la beraber düz bir ufuk çizgisine dönüşürken, mutlak zamanı içeren anlık kompozisyonlarda Barok döneminde dinamik zamanı ortaya çıkarmıştır (Coşkun, 2005, s. 6).

Resimde Rönesans'la beraber mekân anlayışının değişimi zaman anlamında değişmesi ve özellikle belli bir bakış açısının oluşturduğu perspektif kullanılması önemli dönüm noktasıdır. Perspektifin kullanılması, mekân yanılsamasının yanında figüre eklenti olmaktan kurtardığını ve bakış noktasının belirlenip ilginin bir yere odaklanması bu dünyaya ait zamanı yani dinamik zamanında biçimlendirmiştir (Ergüven, 1997, s. 230-231).

Resim sanatında mekân, biçimi zaman açısından yönlendiren en önemli etkendir. Doğu kültüründe görülen mutlak zamanda, zaman mekânlaşırken, Batı kültüründe gördüğümüz dinamik zamanda ise mekânın zamanlaştırılması olarak görülebilir.

Zamanın mekânlaşması konusunda Guenon'un şu sözleriyle açıklayabiliriz; *"Sanatçının mekân ve hareket ilgileri doğrultusunda dışa vurduğu bir nicelik olarak algılatırken, ölçü birimi olarak mekândan yararlanır. Çünkü mekânın ölçülebilir olmasına rağmen, zaman doğrudan ölçülemez. Zaman ancak mekânın durumuna indirgenerek ölçülebilmektedir. Bu zaman ve mekân arasındaki ilişkide, içinde dolaştığımız büyüklüğü, o mekânı dolaşırken geçen zamanın büyüklüğü olarak ele alınabilir"* (Guenon, 2004, s. 35).

Mekânın zamanlaştırılmasında ise perspektifle gözün sabit noktadan bakışı, mekânı görünürlüğü açısından görmenin mukabilinde sınırlandırdığı için, zamanı da bir süreç olarak belirlemektedir. Resimde, bakış açımıza istinaden, ön plandan arka plana doğru ölçü değişimiyle hareketlilik katmak, zamanı süreç olarak değerlendirmektedir. *"Hareket bir değişimdir ve zaman hareketin belirlediği bir süreçtir"* (Kindî, 1994, s. 9).

Batı sanatında görülen dinamik zaman kavramında sanatçının belirlediği yönlendirme söz konusudur. Sadece gözün algıladığı görüntüdeki nesnelerin resimde düzenli bir sıra içermesi sanatçının belirlediği hiyerarşiyi yansıtmaktadır. Derinlik unsuru

için perspektif olarak içe doğru dizilen nesnelerde görülen daralıp küçülme durumu, sanatçının kendi hiyerarşisini gördüğü sınırlarla belirlenmiş bir mekâna yansıtmasını ve böylelikle optik bir bakışla nesnelerin evrensel görüntüsünü sınırlandırma durumunu oluşturduğu görülmektedir (Konak, 2017, s. 45).

Perspektif kavramına göre Tanrı'nın kendisi bir durumdur ve başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumu ayarlaması gerekmez. Seyirci ise aynı anda ancak bir yerde olabildiğinden, görüntüdeki elemanları tek seyircinin göreceği yere koymaktadır (Berger, 2006, s. 16).

Minyatür sanatında, dinamik zaman anlayışında algılanan derinlik ve perspektif kuralı, oluştaki mesafeye bağlı kullanılan nesnelerin daralıp küçülmesi, mutlak zaman anlayışına göre bir algı yanılsaması olduğu söylenebilir. Bunun nedenini mutlak zaman göre sorgularsak, bir nesnenin uzakta oluşu onu eşzamanlı olmaktan alıkoymadığını ve sonraki zamanı içermediği düşüncesidir. Ön ve arka tarafta bulunan nesneler aynı düzlemde ve eşzamanlı bir oluştadırlar, bu sebeple ölçülerinde herhangi bir değişimin söz konusu olmayacağı söylenebilir.

Minyatür sanatçısı zamanı, mutlak bir bakış açısında temellenen nitelikli bir yapı olarak kabul ederek gelişen süreç içerisinde minyatürlerin cetvel içerisinde tasarlandığı görülür. Bu eylem bir mekân kurma çabası olarak görülse de bazı sanatçılar tarafından, oluşumdaki "an"dan elde edilmiş, yine sonsuz ve mutlak zamanın bir parçasını çevrelenmiş mekânda seyirciye sunmak, "an"ın sahip olduğu çevresel unsurları da kompozisyona dahil etmek maksadıyla olduğu söylenebilir. Zamanı mekânlaştırıp ve kurgusunu gerçekleştirirken ortaya çıkmış eser varlığın mutlak penceresinden yansıma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Konak, 2014, s. 46).

Biçimsel kurguda nakkaşın kompozisyonda, "an"da oluşan eylemi "an"ın içerdiği haliyle yine kendini de "an"a dahil ederek mekân oluşturduğu söylenebilir. Biçimsel düşünceye sahip olan nakkaşın, mekânı oluşturan boşluğu ve mekâna ait olan zamanı "mutlak" olana atfedecek halde oluşturması, onun kavranmış bir felsefe, özümsenmiş bir ideoloji ve donanımlı bir bilince sahip olduğunun göstergesi olarak ele alınabilir.

4.3.3. Soyutlama

Soyutlama, sözlük anlamı olarak "bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikle ayrılamaz olanı düşüncede ayırmak" olarak tanımlanır (TDK, www.tdk.gov.tr).

Batı resim sanatında soyutlama ile Doğu resim sanatında bulunan soyutlama kavramları birbirinden farklılık göstermektedir. Konunun daha iyi anlaşılması için Batı resmindeki soyutlama kavramı ve soyut resim kavramı araştırmanın bu bölümünde incelenmiştir.

Soyutlama biçimsel anlamda bir nesnenin karakteristiğini kaybetmeden, ayrıntılardan aktarma ve sade haliyle ifade edebilmektir. Geneli "öz" olanı, sade hale getirebilmek için özle ilgili olmayanı bir tarafa bırakmaktır. Bir tasavvurun veya kavramın nitelik ve nicelik gibi unsurlarını göz önüne almayarak dikkati doğrudan kavramın içeriğine çekmektir. "Soyutlama olmadan, objenin özünü elde etmek mümkün değildir" (Rosenthal, 1997, s. 143).

Soyutlama kavramı, bir objenin özelliklerinin ya da aralarındaki bağların zihinsel ayrılması, sınıflandırılmasıdır. Bilinç ve bilinçlendirme süresi gerektirir. Bu bakımdan soyutlama, "bilgilenme" sürecinin en önemli unsurudur. Soyut kavramlar elde edilmeden, hiçbir olgunun ya da olayın özünün ve gerçeğinin bilgisine varılamaz (Hançerlioğlu, 1995, s. 76).

Soyutlama, somutun karşıt anlamı değildir. Daha çok belirlenmemiş durumdaki gerçeği ifade etmektedir. Kendini belirleme süreci içerisinde, kendinde bulunan en has ve belirgin gerçekliği ifade eder. Bu anlamda soyut olanın, "salt" ve "yalın" olanla eş anlamlı olduğu söylenebilir.

Soyutlama istenci farklı yaklaşımlar göstererek farklı ifade biçimlerine dönüşmüştür. Obje var olan doğal görüntüden uzaklaşmıştır. Doğal görünüş ne kadar çok ortadan kalkarsa estetik anlamı da bir o kadar kuvvetli olmuştur. Bu aşamada soyutlama yerini başka bir sanat ilkesine bırakmıştır. Bu ilke soyut sanat ilkesi olarak tanımlanabilir.

Soyut sanatta, sanatçının obje üzerinde sadeleştirerek yorumlayacağı bir biçim mevcut değildir. Sanatçı zihnindeki fikirler ile objesini oluşturmaktadır. Soyutlamada sanatçı, objesi ile benzetme kurmakta, soyut sanatta ise nesneyi ortadan kaldırıp taklidi

sona erdirerek estetik bir biçim ortaya çıkarmıştır. Bu var olan biçimin tekrar edilmesi değildir.

Soyutlama konusundaki görüşlerini Marcel Brion şu şekilde belirtmiştir; *"Güçlük, her şeyden önce soyut ile soyutlayıcı deyimlerinin birbiri ile karıştırılmasından ileri geliyor. Çünkü 'soyut sanat' başka şeydir. Bundan ötürü biz soyut sanattan söz ediyorsak, o zaman burada salt soyut sanatı mı yoksa psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden 'Soyutlayıcı sanat' mı söz konusudur birbirinden ayrılmalıdır"* (Tunalı, 2003, s. 118).

Soyut sanat biçiminde nesne, doğa ve gerçeklikten tamamen uzaklaşmaktadır. Renk, çizgi gibi unsurların organize olmalarıyla ortaya geometrik imgelerin çıktığı görülebilir.

Şekil 62: Transverse Line, Art collection N, Wassily Kandinsky, 1923, Soyut Resim
Kaynak: https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/wassily-kandinsky-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri

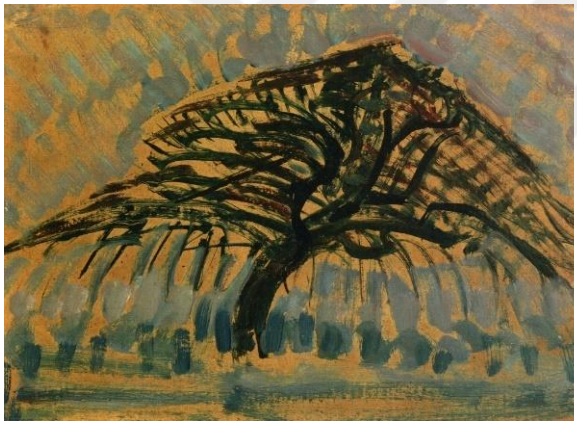
Soyut sanat yapıtlarına örnek gösterilebilecek çalışmaları Wassily Kandinsky'nin sanat yapıtlarında görebilmekteyiz. Sanatçı kompozisyondaki nesneleri soyutlama yoluyla yüzeyde yapısal bir bütünlük sağlamakta, soyutlanmış biçimler üzerinden renk kullanarak kendi iç dünyasını yansıtmaktadır.

Soyut sanat, ruhsal etkilerle zihinsel düşüncenin ifadesiyken, soyutlama ise doğadaki bir nesnenin biçimini yalınlaştırmakta, nesnenin özüne doğru inmektedir. Soyutlamada nesne aşamalar halinde kendi biçiminden uzaklaştırmış, böylelikle sanatçının eserine farklı bir anlam kattığı söylenebilir.

Sadeleşme yoluyla sanatın ifadesi, biçimlerin kuvvetli bir hal almasına sebebiyet vermiştir. Bu konuyla ilgili Piet Mondrian'ın ağaç soyutlamalarını anlatılmak istenilen konuya örnek verilebilir.

Şekil 63: Kırmızı Ağaç, Piet Mondrian, (1909)

Şekil 64: Gri Ağaç, Piet Mondrian, (1910)



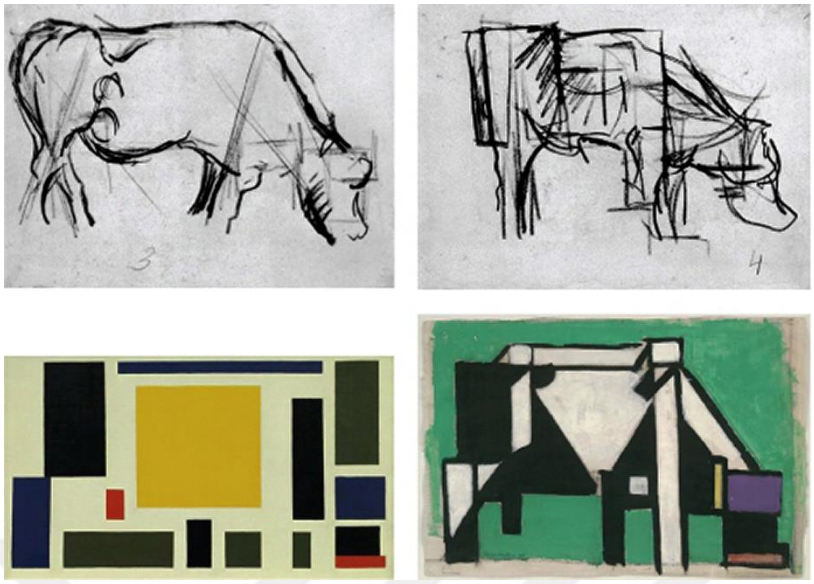
Şekil 65: Mavi Elma Ağacı, Piet Mondrian, (1908)

Şekil 66: Çiçek açan Elma Ağacı, Piet Mondrian, (1912)

Kaynak: https://medium.com/signifier/piet-mondrians-tree-paintings-cef4ccac881

Soyutlama ve soyut sanat ifadelerinin anlaşılması için verilebilecek bir başka örnek de Theo van Doesburg, Boğa (The Cow) adlı eseridir.

Eserdi boğanın ilk olarak natürel hali ile çizildiği, daha sonra yalınlaştırılarak ana hatlarıyla ifade edilmiştir. Son olarak yapısal forma getirilmiştir.



Şekil 67: The van Doesburg, Boğa, 1917-1918

Kaynak: https://www.open.edu/openlearn/mod/oucontent/view.php?printable=1&id=18149

The van Doesburg'un boğa çizimlerinde ilk aşamanın soyutlama olduğu görülür. Bu evrede hâlâ objenin kimliği anlaşılmaktadır. Son evre ise soyuttur. Objenin bir boğa olduğu anlaşılmamaktadır. Buna göre soyutlama; bir nesnenin çiziminin en salt hali ile çizilmiş fakat bünyesinde nesnenin belirginliği mevcuttur. Soyut sanat ise; esere baktığımızda onun ne ifade edip, hangi objeden geldiğinin anlaşılmamasıdır. Figürsüz ya da nesnesiz sanat olarak da tanımlanmaktadır (Özdemiray, 2021, s. 56).

Soyutlamanın bir çeşidi de geometrik soyutlamadır. Geometrik soyutlama, doğada bulunan nesnelerin biçimlerini geometrik şekillere dönüştürerek yapılan çalışmalardı. Doğada bulunan nesnelerin sahip olduğu biçimleri, kare, daire, dikdörtgen, üçgen gibi geometrik yapılarla ifade etmesidir. Geometrik biçimlerle inşa edilen nesnenin kendisinden ziyade onun biçim yasasının şekillenmesi denilebilir.

Soyut geometrik yaklaşım, bütünü kendisinde olan herhangi bir şeye bağlı olmadan salt gerçeği biçimlendirme neticesidir. Geometrik biçimler düzen ile olan ilişkisini hem estetik hem varlıksal bir algıyı da içinde bulundurarak sağladığı görülmektedir.

Geometrik soyutlamada sanatçı bağımsız bir şekilde kendi kuralları doğrultusunda hareket edebilmektedir.

Şekil 68: Piet Mondrian, Zencefil Tencere Natürmort 2, Soyut Tablo
Kaynak: https://www.guggenheim.org/artwork/3001

Soyutlamanın imkanları ve içsel anlatımın şeklinin uyumlu bir şekilde yüzeyde oluşması çeşitliliği meydana getirmektedir.

Batı sanatındaki ifade biçimiyle soyutlama, Doğu-İslâm sanatları arasında çok değişken nitelik ve niceliklerle ortaya çıkmaktadır. Batı sanatı ve Doğu İslâm sanatında soyutlama istenci aynı kaynaktan ortaya çıksa da insanlığın gelişimi ve bilinçlenişiyle farklı duyumsamalar içerdiği görülmektedir. Soyutlama kavramının çıkış sebebinin başta ortak olduğu düşünülen bu durumu Worringer "tinsel uzay korkusu" olarak adlandırılmıştır (Worringer, 2017, s. 25).

Soyutlama istenci, insanoğlunun dış dünya karşısında hissetmiş olduğu iç huzursuzluğu ve korkuyu, huzur ve güveni elde etmek için soyut biçimlere dönüştürerek, sonsuzluğu anlatan bir sanata yönelmektedir (Tunalı, 2013, s. 127).

Soyutlama, tabiatın dayattığı koşullardan kopup, ona karşı bir dil oluşturma girişimidir (Konak, 2017, s. 75). İnsanın, irade geliştirme, kendi öznelliğini onaylama, güven içinde olma ve böylece iktidara ulaşma eğilimidir. Kısaca tabiatı tamamlama anlamında iyimser görünen gizli isyan girişimidir. Mutlak'ın kendine göre temellendirdiği ön yargıdan sakınmak için de kültür mekânının ve dilin, tabiattan yansıdığı imajını kullanır.

Böylelikle doğalı yansıttığı iddiası ile markalaşarak algıyı yönlendiren ve yöneten özne durumuna girer (Konak, 2017, s. 14).

İlkel insanda soyutlama isteği, evren hakkında bilgisizliği ve dış dünyaya karşı çaresizliği veya ilk tinsel duyguları nesnel bir hale getirme istenci de soyutlama kavramının nedenlerinden olsa da bütün bu oluşumları aşan uygar insanda bir bilgi ürünü ve özellikle Doğu İslâm sanatında ideolojik bir bakış açısına dönüştüğü görülmektedir.

Uygar Doğu'yu soyutlamaya iten süreç, dış nesnelerin görüntüsünden sıyrılıp, ebediyeti ve huzuru bulma arayışıdır. Onlara göre dış dünyadaki kargaşa, huzursuzluk ve kaos sadece sanatta yok olur ve yapılan bu sanat, tüm karmaşa ve ayrıntıdan uzak sadeliğin huzuru, "öz" olanın ölümsüzlüğü olarak karşımıza çıkar (Worringer, 2017, s. 24).

Bu açıklamalar doğrultusunda Worringer, soyutlama kavramına, ilkel halkların bilinçsizce, uygar Doğu halklarının ise bunun tam aksine bilinçli bir şekilde yöneldiğini belirtir (Worringer, 2017, s. 25).

Doğu İslâm düşüncesinde soyutlama, tamamen bilinçsiz olmamakla beraber mistik bir imgelemde değildir. İslâm'ın sonraki dönemlerinde, temelinde tasvir kaygısının verdiği tedirginlik olduğu söylense de esasında Kur'an'da tasvir yasağına ilişkin net bir emir bulunmamaktadır. Bununla birlikte, bazı hadislerin resim ve heykeli yasaklar şeklinde söylenmesi, İslâm'da sanatçının sanata ilişkin bir kaygı duyup, bu kaygı dolayısıyla sanatçının soyutlamaya yönlendiği düşünülür. "Kur'an dilinde yaratma ve biçim verme aynı anlamı ifade ettiği için, yaratılmış varlıkların benzerini tasvir etmek, Allah'ı taklit sayılır" (İpşiroğlu, 2005, s. 10).

Her ne kadar İslâm'da resim yasağını, minyatürün biçim ilkelerinin bir kısım hadislerden yola çıkarak geliştirilmiş bir sanat olduğu görüşünde olan araştırmacılar olsa da İslâm'ın ilk yıllarında resim yasağının uygulanmasına karşı bir eylemin olduğu bulunamamıştır. Bu sebepten dolayı, konunun sanat alanında kısıtlama değil, puta tapınma olayının önüne geçmesi açısından din adamları bünyesinde gündeme getirildiği söylenebilir.

Bunun nedeni günümüze ulaşan örnekleri de minyatürün biçim ve kompozisyon bakımından, İslâm öncesi birçok örnekle benzerliğin görülmesidir. Meselâ; Uygur şehirleri Bezerklik ve Khaça'da bulunan mabetteki tapınak ve manastırın duvarlarını süsleyen

freskler, el yazması kitaplarında bulunan resimler, İslâm öncesi Türk resim sanatı olmamalarına rağmen, biçim açısından minyatürlere benzediği ve bu benzerliğin, VIII. yüzyılın ilk yarısından kalma bir Emevi köşkü ve hamamında bulunması da İslâm'dan evvel minyatürün biçiminin oluştuğu görüşüne katkı sağlamaktadır (Diyarbekirli, 1993, s. 47-55).

Bu nedenle şöyle bir izahatta bulunmak daha doğru olacaktır. Soyutlama yöntemiyle biçimsel bir sanat olan minyatür sanatı, İslâmi felsefeye uygunluğundan dolayı Doğu-İslâm sanatçısının bir nevi kurtarıcısı olduğu düşünülmektedir.

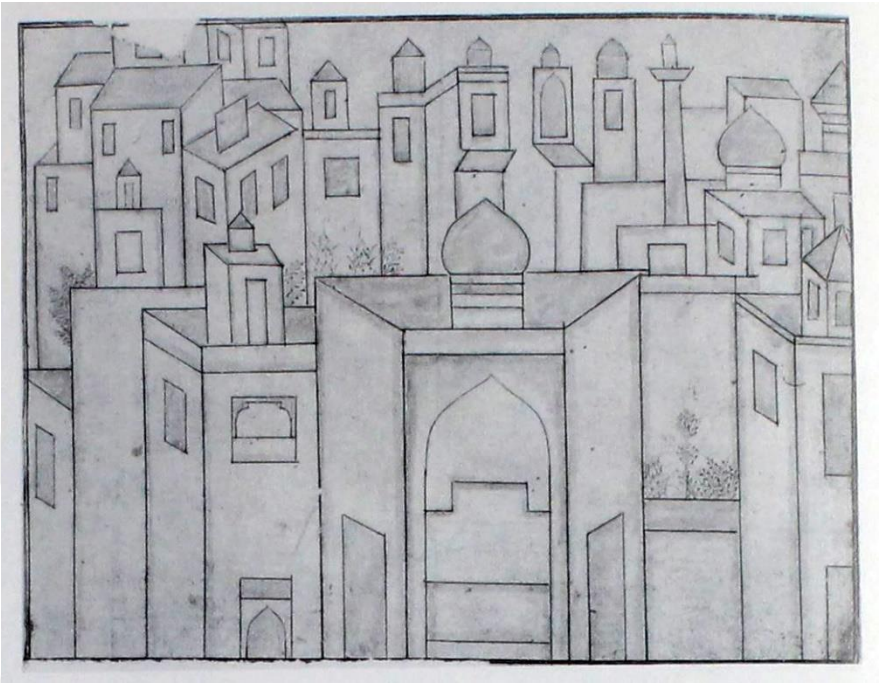
Sonraki evrelerde İslâmi ideolojiye sahip minyatür sanatçısı artık bilinçli bir hal ve felsefe ışığında eserlerinde "vahdet-i vücut" görüşünü yansıtmıştır. Dolayısıyla "Müslüman bir sanatçı için tasvir yasağındaki soyutlama, sanatçının psikolojik olarak yöneldiği bir davranış değil, yöneltildiği bir davranıştır (Ayvazoğlu, 2015, s. 35).

Minyatür sanatında soyutlama kavramı, Batı sanatındaki soyutlama kavramıyla tamamen farklı bir statüdedir. Bunun olmasının başlıca sebebi, minyatür biçim özellikleriyle tasvir edilen gerçeklik yaklaşımını içermesidir. Minyatürün gerçeklik durumu ile konu ve nesneyi ele alması natüralist biçim ve tasarım bakımından uyguladığı üslupla soyut bir resimdir. Minyatürde işlenen konuların çoğunlukla gerçek mekân ve kişiler tarafınca yaşanmış ya da hikâye edilmiş olması, nakkaşın görülen gerçeği taklit etmeye yönelterek natüralist bir yapıyı sergiler. Görülen dünyanın verilerini tanınabilir bir şekilde, (üsluplaştırılmış) biçim kalıplarıyla ifade etmesi ise soyut bir sanat olduğunun göstergesidir (Konak, 2007, s. 98).

4.3.3.1. Stilizasyon

Doğada bulunan nesnenin karakterini bozmadan sadeleştirilerek çizilmesine stilizasyon (üsluplaştırma) denilmektedir. Sanat tarihinde resmin başlangıcından itibaren her dönemde stilizasyon örnekleri görülmektedir. Her resmin bünyesinde bir miktar stilizasyona rastlanmaktadır. Stilize edilmiş resimde sembolik bir oluşumdan söz edilebilir. Bu tarz stilize resimler daha çok Doğu ve İslâm sanatlarında ve ilkel sanatta görülür. Figürler geometrik şemalara indirgenmiştir (Tansuğ, 2004, s. 15).

Stilizasyon, sanatçının objede algıladığı görüntüyü, sanat yapıtında ifadeyi güçlendirmek, anlatımı güçlü kılmak ve kişisel üslup kazandırmak için formları sadeleştirerek farklı biçimleri elde ettiği uygulamalardır.



Şekil 69: Bir Şehir Manzarası, (1400-1450), Berlin, Diez Albümü, f.70.S.26
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 180

Sanatçı için doğa, sanatın çıkış noktasıdır. Doğada bulunan her şeyin sürekli değişim halinde olması, sanatçının yapıtında kullandığı biçimlerin de değişmesine sebeptir. Sanatçının, objelerdeki "Öz"ü arama istenci sonucu doğayı stilize ederek aktarması kaçınılmazdır. Bu oluşumun belli bir resim diline sahip olması gerekmektedir ki yapıtta özgünlük bulunabilsin. Resim diline sahip bu stilize etme yöntemi "üslup" olarak belirmektedir. Üslup "sanat eserini oluşturan, tercih edilmiş formların bütünüdür." (Bigalı, 1999, s. 75).

Üslup, bazen sanatçının yönlendirilmesi, bazen de sanatçı aracılığıyla o dönemin sanatını yönlendiren ve kendini yineleyen bir anlatım şeklidir. Üslubun, sanatçının bireysel sanat anlayışına etkili olacağı gibi, bir toplumun kültürel ortamında da etkili olmuştur (Orpak, 2002, s. 2).

Şekil 70: Erkek Başı, (1425-1450), Berlin, Diez Albümü, f.73.S.65

Şekil 71: Kadın Başı, (1425-1450), Berlin, Diez Albümü, f.73.S.69

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 181

Üslubu oluşturan en önemli etken; biçim ve biçimin içinde bulunan "Öz"ün karşılıklı etkileşimidir. Bir sanatçının yapıtlarında kişisel anlatımıyla üslup oluşturması, özgün stilize ve deforme biçimlendirmelerin sonucunda meydana gelmektedir.

4.3.3.2. Deformasyon

Deformasyon, doğal biçim oranlarına sokmadan, nesnenin özelliklerini olduğundan fazla abartıya götürerek, biçimin ana özelliklerine sadık kalarak, yapılan, yüzeysel veya hacimsel bozmalardır (Çağlarca, 1999, s. 29).

Deformasyon, figürün resimsel sunuşu sırasında, figürün doğal görünümünden arındırarak yeniden yapılandırma aşamasıdır. Deformasyonun amacı, daha güçlü bir anlatımla güçlü bir etki oluşturmaktır.

"Deformasyon bir sanat eserinde yer alan biçim ya da biçimlerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir şekilde doğada rastlanılmayacak şekilde değiştirilmesidir. Örneğin Modigliani'nin yapıtlarındaki insan biçimlerinin, gerçekteki boyutlarıyla ilişkisiz

olacak oranda inceltilip uzatılmaları bir deformasyon biçimidir" (Sözen & Tanyeli, 1986, s. 64).

Sanat eseri, doğada bulunduğu şekilde rastladığımız taşlar, hayvanlar, ağaçlar gibi, var olanlar arasında herhangi bir var olan değildir. Sanat varlıklarını sanatçı, doğada bulunduğu gibi hazır olarak kullanmaz. Sanatçı eserinde sanat varlıklarını özel bir etkinlik sağlayarak ifade etmiştir" (Tunalı, 1984, s. 139).

Sanatçı için "dış gerçekçiliğin" önemi büyüktür. Bu gerçekle çevrelenmiş vaziyettedir. Fakat bu dış gerçekçiliğin haricinde, sanatçının "iç gerçekçiliği" vardır. İç gerçekçilik her sanatçının, izlenim, algı ve psikolojisine göre değişkenlik göstermektedir. Sanatçı dış gerçekçiliği, iç gerçekçilikle arındırma istenciyle yapıtların biçimlerinde deformasyon uygulamaktadır. Nesnenin değişik yönlerinden biçimsel değişime uğratan sanatçı için artık nesne, olmadık renk ve biçimlere sahiptir. Nesnel gerçekliğin uzaklaşması ve sanatçının kendi gerçekliğiyle tepkide bulunması sanatta sembollere dönüşmektedir. Oluşan semboller ise izleyicide değişik duygular uyandırarak daha etkili bir izlenime olanak sağladığı görülebilir.

Deformasyon bir çeşit algı ve duyumsama işidir. Esere boyut kazandıran bir uygulamadır. Minyatür sanatında Mehmed Siyah Kalem minyatürlerinin deformasyon içeren örnekler olduğunu söyleyebiliriz (Eroğlu, 2016, s. 73).

Minyatürlerde parçalar üzerinden düşünen biçimsel mantık silsilesinin, Siyah Kalem'de figürlerin bedenleri üzerinde gerçekleşmiştir.

Demonların el, ayak ve yüzlerindeki deformasyonlar, bu figürlere adeta hayvan-insan arasında denilebilecek bir boyut kattığını, bunun da psikolojik ve sosyolojik bir patlamanın sonuçları olarak sanat yapıtında deformasyon uygulanarak sunulduğunu görürüz. Demonlar ile gerçek insanın özüne nasıl dönüşebileceğini, yitip giden insan gerçekçiliğinin geride bırakıldığı ve insanın özüne dönmesiyle de bu soruna çözüm bulunacağı demonlar tarafından sunulurken, çözümsüzlüğü sonucunda oluşacak vahşetin sonuçları da tüm acımasızlığıyla ortaya koyulmuştur" (Eroğlu, 2016, s. 79).

Şekil 72: Asa Tutan Demon, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy. Sonu, TSM, H.2153, 48a

Deformasyon ve stilizasyon, nesnel görüntülerden uzaklaşıp, görüntüyü değişime uğratarak özgünleşmek ve anlatımı kuvvetlendirmek için gerekli bir yöntemdir. Paul Klee'nin de dediği gibi, *"Sanat görüntüyü kopya etmez, onu görünür duruma getirir"*. Bu da sanatın değerini bulma ve anlamını yakalamak demektir (Erinç, 2004, s. 102).

4.3.4. Metaforik Düşünce ve Hayal Gücü

Metafor temelde, anlamın bir sembolle, diğer bir sembole eğreltilerek aktarımıdır. Türkçe'de mecaz olarak ifade edilen, kelimenin gerçek anlamı haricinde benzetme ile başka anlamlarda kullanılmasından meydana gelmektedir (Külekçi, 2011, s. 21).

Metafor sözcüğü çoğu yerde örneğin; Türkçe Sözlük'te, "mecaz" ve mecazın türevleri olan, "istiare", "kinaye", "telmih", "eğretileme" sözcükleriyle açıklanmaktadır (Doğan, 1999, s. 1546).

Bu konuda "metafor" anlam bakımından "mecaz" ya da "istiare" gibi kelimelere karşılık gösterilse de karşılaştırılmış oldukları kavramlar birbirinden ayrılık

göstermektedir. “Mecaz” bir durumu, bir olguyu veya bir eylemi kendi adıyla söylemek yerine, sözün etkisini, anlama ve anlatmayı kolaylaştırmak amacıyla başka bir kelime kullanarak “ödünçleme” olarak tanımlanabilir (Karataş, 2018, s. 287). Metafor ise bir anlatım biçimi veya tarzı değil anlatım tarzının içerisinde kullanılan bir unsur olarak belirmektedir. Metafor, gelişimini tamamlamış, kurgulanmış ya da kurgulanmakta olan bir tasavvurun kendisidir (Demir & Karataş, 2019, s. 1088).

Metaforik düşünce, anlatmak istediğimiz hâl ile içinde bulunduğumuz durumu, çeşitli yönlerden ilişkilendirebileceğimiz bazı edebi eserlerde özgün bir ifade biçimi haline gelebilmektedir.

Metaforlar, bir gerçeğin sembolleriyle ilişki kurması sonucu geliştirilir. Oluşumu bir düşünceye dayanan anlamsal bir çözümlemedir. Tamamen sanatçının hayal gücü ve eğreltileceği durumun benzetmesindeki doğru ifadeyi kullanma becerisini içermektedir. Sanatçının, bağımsız bir imgeyi belli bir metne uyarlama çabasından kaynaklanmaktadır. Bir şekilde gerçek olmayanı, gerçekmiş gibi göstermektir.

Metaforik düşünceyi kullanan sanatçı, düşüncelerini dolaylı yoldan aktarırken farklı imgelerle kavramsal bağlantılar kurarak izleyiciyi hem şaşırtıp hem de algılanan duygusal deneyimleri kodlamış ve bu kodları hafıza sistemine yüklemiş, bunun sonucunda hafıza sistemine yüklenen verileri tekrar erişebilme ve yeniden organize edebilirliği sağlamış olmaktadır (Serig, 2006, s. 230).

Minyatür sanatı ise metaforik düşünce ve anlatım bakımından zengin bir alt yapıya sahiptir. Özellikle edebi eserler olarak geçen, dinsel anlatılar, destan, efsane ve hikâyelerde olağan hayvanların yanı sıra, olağan dışı canlıların da betimlendiği görülmektedir.

Minyatürde metaforik düşünce şekli, düşüncenin kendisine yakın olanla değil, gerçeklikten sıyrılmış dolaylı anlatıma bürünmüş bir üst düşünce şeklinde karşımıza çıktığı söylenebilir.

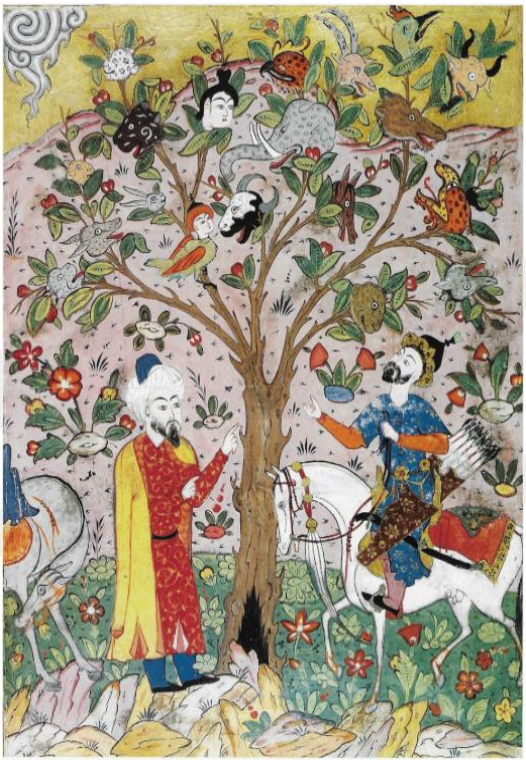
Minyatür sanatında ilk resimli yazma eserlerden olan “Kelile ve Dimne” metaforik düşünceye örnek teşkil edecek eserlerden olmaktadır.

Şekil 73: Kelile ve Dimne, (1429), İstanbul, TİEM, 1982
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 137

Eser, miladi 1300 yıllarında bir hükümdarın oğullarını eğitmek amacıyla yazıldığı ve aynı şekilde başka varyantlarının da birtakım hükümdarların isteğiyle hazırlandığı görülmektedir. Kitabın konusu ailevi, siyasi ve ferdi ahlaka göndermeler yapmaktadır. Buradaki gönderme, anlatılmak istenen bir olgunun, somut olmayan dolaylı yoldan anlatılmasıdır. "Kelile ve Dimne" anlatının ve Çakal Dimne iki zıt karakteri temsil ederler. Kelile, durum ve halinden memnun olan kanaatkâr insanı, Dimne ise hırslı ve ihtiraslarının peşinden koşan liyakatsiz insan karakterini temsil etmektedir. Böylece hikâyenin içerisinde geçen diğer hayvanlar da insanların karakterlerine gönderme ve eğreti yaparak, metaforik bir düşünceyle daha anlaşılır halde ifade edildiği söylenebilir.

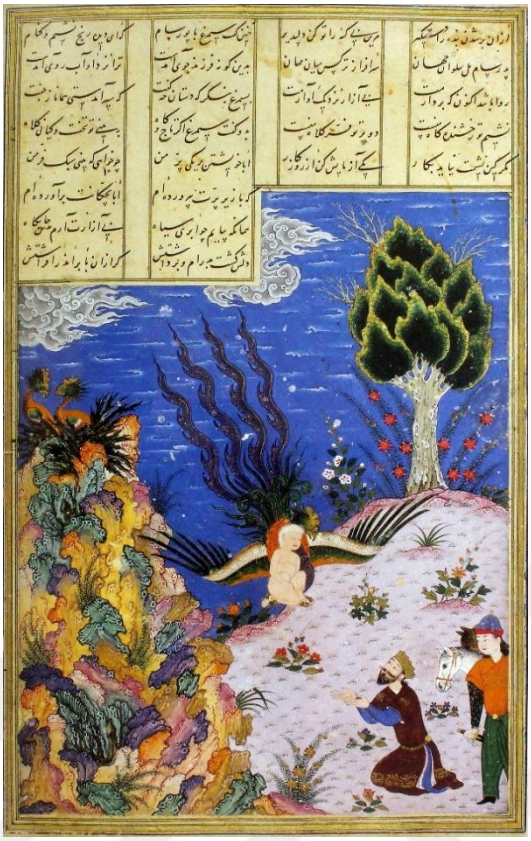
Ünlü filozof G. Battista Vico (1668-1744), *"İnsanlar yalnızca semboller ile konuşup yazmazlar, ayrıca semboller ve kelimeler ile düşünürler"* diye belirtmiştir. Vico'nun düşüncesine göre mitte metafor kullanmak yararlı bir yöntemdir. Bu sebeple, her metaforun küçük bir mit olduğunu söylenmektedir (Şahan, 2014, s. 30).

Minyatürle sanatında, edebi hikâye ve efsanelerde bazen teşbih unsuru olarak bir ejderin, simurgun, kilingin, devin, demonların ve hatta vakvak ağaçlarının anlatılan hikâyeye göre metaforik olarak tasvir edildiği görülmektedir. İyi ya da kötü özellikleri, doğa üstü güçlere sahip bu hayvanlar, Türk mitolojisinden, ayrıca diğer kültürlerin mitolojilerinden izler taşımaktadır (Gökçimen, 2010, s. 165).



Şekil 74: Vakvak Ağacı, Fâlnâme, TSM, H.1703

Minyatür sanatı içerisinde bazı metaforik düşünceye örnek verilebilecek tasvirlerden birisi en çok karşımıza çıkan mitologyalardan olan ejder tasviridir. Orta Asya inançlarına göre kahramanlık mertlik yiğitlik ve sağlığı eski Türk inanışına göre bolluk, bereket ve yeniden doğuşu sembolize ederken, İran mitolojisinde kaosu ve hırsı sembolize etmiştir. Mesnevilerdeki tasvir edilen ejderha metaforu ise, nefse benzetilerek eğretileme yapılmıştır.



Şekil 75: Simurg Zal Bebeği Babasına Veriyor, (1444), Londra, The Royal Asiatic Society, Ms.239
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 179

Bir başka metaforik düşünce ürünü olan Simurg ise çok önemli bir mitologya kuşudur. Orta Doğu'da Anka, İran'da ise Simurg diye adı geçer. Simurg Farsça'da otuz kuş anlamındadır. Ferideddin-i Attar'ın Mantıküt-Tayr adlı eserinde varlığın birliğini ve yeniden oluşumu simgeler (And, 2007, s. 315).

Yeniden doğuşu ve musikinin doğuşuna öncülük ettiğine inanılan Kaknüs, zenginlik, itibar ve uğur getirdiğine inanılan Hüma kuşları bir metaforik düşüncenin ürettiği mitlere örnek olarak karşımız çıktığı söylenebilir.

Metaforik açılımların yapıldığı tek tasvirler hayvan tasvirleri değildir. Mehmed Siyah Kalem'in minyatürleri, metaforik anlatım içerdiği bu eserlerde, dinleyicilerin anlatılan daha iyi anlayabilmeleri için, dinsel metinleri gerilim unsurları barındıran demon tiplemeleriyle aktarım yaptığı görülmektedir (İpşiroğlu, 1985, s. 9).

Bu sahnelerin bir metinden alınmış oldukları şüphe götürmese de metinler bulunamadığı için sahneler yorumlanamamaktadır. İki ya da üçlü gruplarda konunun dram

ve komedi arasında değişmesi, karşılaşma, buluşma, konuşma ya da soytarılık gösterisini belirtmeler, Siyah Kalem resimlerinin oyun sahnelerini tasvir ettiği düşüncesini kuvvetlendiriyor (İpşiroğlu, 2020, s. 50).

Şekil 76: Dans Eden Demonlar, TSM, H.2153, 64b

Başka bir açıdan ele alırsak insanların karakterlerini demon ve cinlere benzetme bakımından bir nevi metaforik anlatım kullanmış olduğu söyleyebiliriz.

Bu örnekler dışında, Acaibül-Mahlukat ve Garaibül Mevcudad (Kazvini), Ahvali Kıyamet, Falname, Siyeri Nebi, Şehname, Zübdetü't-Teravih gibi birçok edebi ve dini konulu minyatürlerde metaforik anlatım ve tasvirlerin bulunduğu görülmektedir.

Sonuç olarak minyatürde metaforik düşünce, geniş bir hayal gücüne ve tasvirlerde işlenen konuya göre uygun sembolleri betimleyerek eserdeki anlatım gücünün artmasını sağlayıp keyifli hale getiren kavram olarak tanımlanabilir.

4.4. Minyatür Eskizlerinde Bulunan Çizgi Çeşitleri

4.4.1. Ham Çizgiler

Bir minyatür kurgulanırken, uygulanan ilk aşama araştırıcı eskiz çalışmalarıdır. Nakkaş bu kurgu aşamasında, düşünceyi biçimlendirme gibi alternatif çözümler üretir. Nakkaşın algılayıp tasarıma aktaracağı ihtiyacı olan bilgilerin keşfedilmesinde, arayıştan, biçimsel yorumlama çizimine kadar nakkaşa kılavuzluk yapan çizgilerdir.

İnceoğlu, *"Ana fikir araştırması"* olarak adlandırdığı bu eskiz aşamasını, kavramsal bir araştırma olarak görmüş, tasarımcının hafızasındaki bilgiler ile paylaşarak geliştiğini belirtmiştir. Ayrıca bu tür eskizlerin bitmiş ve kolay anlaşılır çizimlerden çok, başlangıcı anlatan karalamalar olduğunu savunmuştur (İnceoğlu, 1995, s. 43-59).

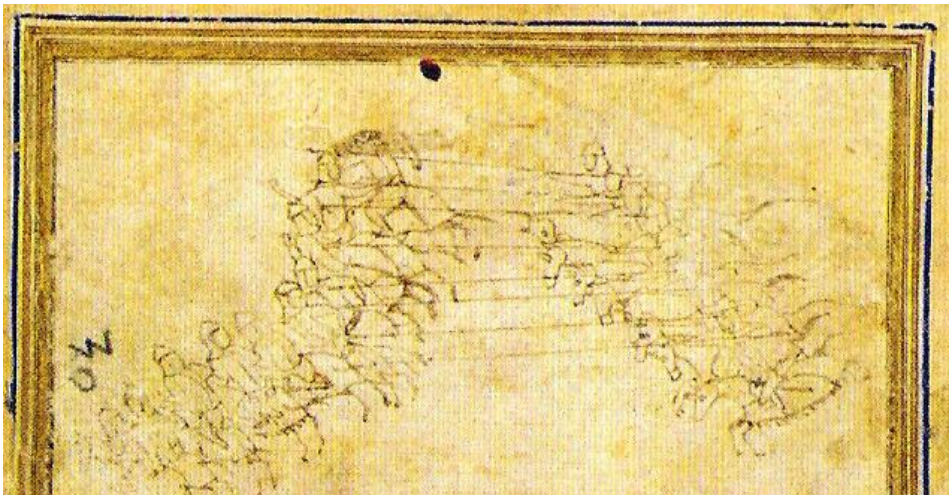
Şekil 77: Bir Hizmetçi ve Kahramanla Yatakta Yatan Kadın, Boston, Güzel Sanatlar Müzesi, 17.2512
Kaynak: https://collections.mfa.org/objects/148615

Minyatür eserinin düşünceden desen oluşumuna geçişteki ilk kullanılan çizgiler diyebiliriz. Bu çizimden eserin sonuç halinin tariflenmesi beklenemez, fakat ortaya çıkacak eserin biçimsel ve anlamsal alt yapısının nereden kaynaklandığı bilgisine sahip olduğu görülebilir. Amaç soyut kavramlar ve veriler sonucu ortaya çıkacak yeni bilgileri biçimsel çizgilere dönüştürmektir.

Şekil 78: Atlı Savaş Eskizi, Saray Albümü, XIV. yy. Ortası, Berlin,
Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, f.73.y.76.
Kaynak: İpşiroğlu, M. Ş., İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, (2020), s. 133

Ham çizgilerin çok hızlı ifade edilirliğinden dolayı, fikir üretme ve geliştirme aşamalarında tercih edilen bir yöntem olduğu söylenebilir.

Minyatürde tasarlanan desenin alanı, yüzey bölünmeleri, nesnelerin oranlarının oluşturulması ve desendeki konumların belirlenmesinde kabaca çizilen keşif çizgileri diye tanımlanabilir.

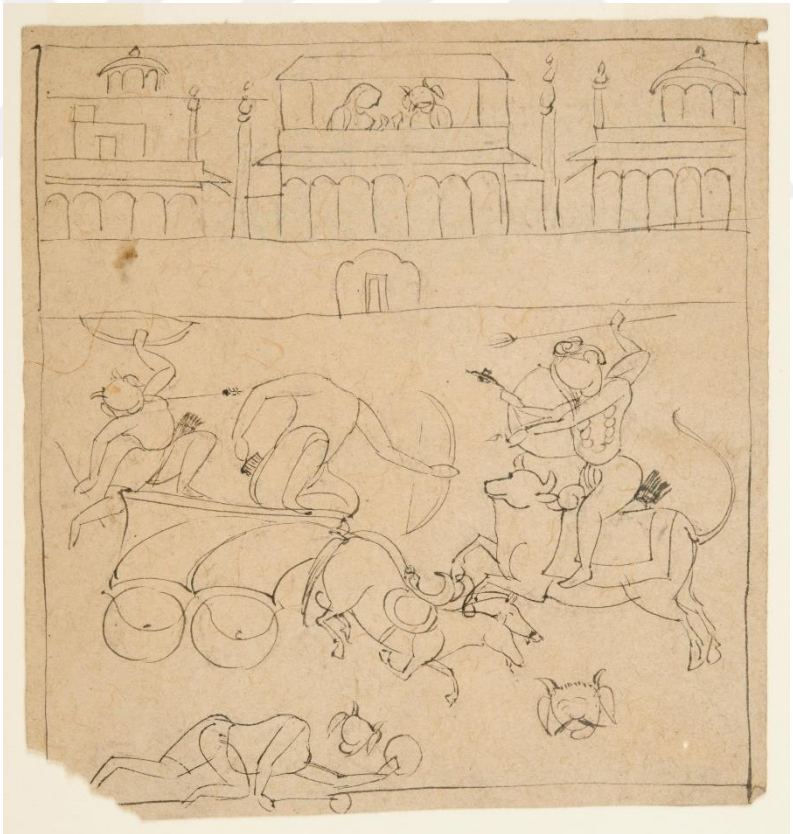


Şekil 79: Savaş Eskizi, Mehmed Siyah Kalem Albümü, TSM, H.2153, 54a

Ham çizgilerin en önemli özelliği problemin düşünülmesi ve çözülmesi aşamasında kullanılmasıdır. Bu çizgiler, düşünme, biçimlendirme ve alternatif geliştirme gibi görevlerde kullanılmaktadır. Tasarım sürecinde, ihtiyaç duyulan bilgilerin oluşmasına yardımcı olan çizgilerdir (Uraz, 1993, s. 30).

Figürlerin ve kompozisyonun dengeli dağılımı için yapılan yerleştirme teknikleri arayışçı eskiz niteliğinde olan çizimlerdir. Bir minyatür düzeneğinin yapısal olarak iskeletini oluşturmaktadır. Tasarlanacak alan ve konunun içeriğine göre teknik çeşitleri ele alınıp araştırma eskizleri ile bloklamak ve yerleşim planı uygulamak, minyatür çiziminin ilk aşaması olmaktadır.

Eser tasarlama sürecinde araştırma eskizi ve yaratıcı eskizler ayrı düşünülemez. Bu iki aşamanın birbiri ile olan ilişkisi sonucu elde edilen veriler gelişir ve kompozisyon kuramları uygun ve görünür hale gelmeye başladığı görülür.



Şekil 80: Shiva'nın Demonlarla Savaşı, Bilinmeyen Bir Seri Eskizi, XIX. yy., Philadelphia, Philadelphia Sanat Müzesi, Stella Kramrisch Koleksiyonu, 1994-148-587

Kaynak: https://philamuseum.org/collection/object/88488

4.4.2. Araştırma Çizgileri

Ham çizgilerin desteği ile oluşturulan ölçekle kompozisyon kurgusunun belirlenmesiyle çizimlerin başlaması kaçınılmazdır. Bu birikimin yorumlanması, şekillenmesi ve nesnelerin daha belirgin çizilmesiyle ortaya çıkan çizgilere araştırma çizgileri diyebiliriz.

Ana fikir veya araştırma çizgileri de diyebileceğimiz bu çizgi türünde amaç, ölçeklendirilen fakat biçimlenişe dair henüz gelişmemiş eskiz çiziminin ortaya çıkması ve beklenen eserin ana hatlarının belirlenmesi denilebilir.

Şekil 81: Askeri Alay ve Köpekler Eskizi, XVIII. yy.,
Londra, Harvard Sanat Müzesi, 2009.202.10
Kaynak: https://harvardartmuseums.org/collections/object/217921

Laseau, yeni bilginin, eski bilgilerin yeni bir bakışla kombine edilmesi sonucu ortaya çıktığını savunur ve bu üretimin, akıl ve kâğıt arasındaki döngüsel bir sistematikle var olduğunu belirtir (Laseau, 2001, s. 59).

Eser tasarlama sürecinde ham çizgi ve araştırma çizgileri ayrı düşünülemez. Bu iki aşamanın birbiri ile olan ilişkisi sonucu elde edilen verilerin gelişip, kompozisyona uygun ve görünür hale geldiği söylenebilir.

Eskiz çizimlerinin döngüsel bir süreç içerisinde bulunduğundan, her ne kadar gruplandırma yapmak zor olsa da yine onları ayıran özellik tasarım aşamasındaki düşünce belirginliğinin gözükmesi ve anlaşılır ifadeler kullanılmasıdır.

Şekil 82: Bir Fil Savaşının Beş Hali, (1730), Londra, Harvard Sanat Müzesi, 1999.286
Kaynak: https://harvardartmuseums.org/collections/object/217462

Minyatür sanatında araştırma çizgilerinin bir başka açıdan da rolü olduğu görülür. Araştırma çizgileri aynı zamanda not tutma aracı olarak görev yapan eskiz çizgileridir.

İzleme, algılama, öğrenme ve aktarma yetisi olan beyin, aynı zamanda unutma organıdır.

İnsan beyninin işlem yapma ve düşünce üretme hızı, bu saklanan anlık ulaşımı sağlayarak kısa süreli hafızanın kapasitesini zorlar ve bilgi ile doldurur. Birikmiş düşüncelerin gelişmesi ve yenilenmesiyle dolan hafıza, yeni bilgiler için eski bilgileri siler.

Bu hız ve kapasite etkisi tasarım yapan kişinin fikirlerini unutmasına sebebiyet vermektedir (Yakın, 2012, s. 73).

Bonikowski ve Meloring (1999) yapılan deneylerde, düşünsel işlemlerin yapıldığı kısa süreli hafızada, yaşın da faktörüyle; 10-20 saniyede 5 ile 9 verinin saklanabildiğini söyler. Bu uzun süreli hafızaya kıyasla oldukça kısıtlı bir depodur ve görselleri unutmamak olanaksız bir hal olduğu görülmektedir (Yakın, 2012, s. 73).

Oluşan fikirlerin birer veri kaybı haline gelmesini sağlamak ancak hızlıca ve belirgin bir şekilde yapılan biçimsel araştırma eskizleri ile sağlanmaktadır.

Şekil 83: Kitap Okuyan Kadın, Reza Abbasi, (1610-1615),
Washington D.C., Freer Sanat Galerisi, F1953.19
Kaynak: https://asia.si.edu/object/F1953.19/

Minyatür sanatı hükümdarlar ve çevresinde gelişmiş kitap sanatlarında, metnin içeriğine göre inşa edilmiş görsellerdir. Özellikle Osmanlı'da minyatür sanatı dönemin olayları ve özelliklerini yansıttığı bir çeşit belge niteliğinde olan bir sanat dalıdır. Minyatür konularının çoğunlukla gerçek mekânlarda, gerçek kişilerin, bir sürece bağlı olarak

yaşanmış olduğu görülmektedir. Nakkaşların çoğu zaman bu olayların içinde yaşayarak gözlemlerini aktardıkları söylenebilir (Yetkin, 2013, s. 34).

Kitap sanatlarında bir yazma eserin başlangıç ve bitim aşamasının uzun zaman periyotlarında gerçekleştiği söylenebilir.

Örneğin Surname-i Hümayun III. Murat (1574-1593) döneminde, Şehzade Mehmed için yapılan ve 52 gün süren sünnet şenliğini (1552) tasvir eden eser, Nakkaş Osman ve ekibi tarafından 6 yılda, 14 Mart 1588 tarihinde tamamlanarak Sultana sunulmuştur (Kazan, 2010, s. 32).

Minyatür eserinde, 52 gün süren şenliklerin tüm görsel ayrıntılara sahip olduğu görülmüştür. 52 gün süren bu etkinliği, eserin tamamlanma sürecinde zihinde tüm ayrıntılarla tutmanın mümkün olamayacağı söylenebilir. Nakkaş veya nakkaşların şenlik sırasında meydana gelen olayları hızlı ve anlaşılır bir ifade ile yaratıcı eskiz niteliğindeki çizimlerle kağıtlara not aldığı tahmin edilebilir.

Nakkaşların olay anını belirli bir yüzeye profesyonel bir gözlemcilikle aktardığını söyleyebiliriz. Nitekim Tansuğ, Levni için *"Levni minyatür çizimlerini zaman zaman atölye dışında, olayın geçtiği yerlerde çizmiş olduğu düşünülebiliyor"* diye bir ifade kullanmıştır (Tansuğ, 1986, s. 26).

Hızlı gelişen olaylar esnasında usta bir izlenimci nakkaşın, tasvir edeceği nesnelerin belirgin özellikleri ve dinamizmleriyle ortamı kayıt altına alabilmek için eskiz çizgilerini kullandığı düşünülebilir. Aynı durum Ordu-ı Hümayun'da sefere çıkan nakkaşlar için düşünülmektedir. Minyatür eserinde görülen ve zaman gerektiren zarif işçiliğin, ince detayların ve kolektif çalışma biçiminin sefer sırasında uygulanmasının güçlüğü, nakkaşların seferlerde olayları eskiz çizimleriyle kayıt altına almış olabilecekleri varsayımını oluşturmaktadır.

Kayıt niteliği taşıyan ayrıntısız fakat belirgin ifadelere sahip bu hızlı ve bilgi içeren çizgilerin araştırma çizgisi olduğu düşünülebilir.

Araştırma çizgilerinin ham çizgilerden farkı ham çizgilerde tasarımın nasıl oluşacağına dair bir bilgi ve çözüm sunamayıp, sadece nesnelerin bulunduğu konum ve çerçevesi belirirken, araştırıcı çizgilerde, nesnelerin konumları ve nasıl bir dinamizme sahip olduğu daha belirgin bir hale geldiği söylenebilir.

Şekil 84: Manzara Eskizi, Saray Albümü, XIV. yy., TSMK, H.2153, 137b

Araştırma eskizleri bitmiş eser olarak görülemez. Eskizler, beynin algılama, düşünme, geliştirip, dönüştürme hızı ve koordineli çalışan bilgi birikimi ile aktarma yapılan sistematik uygulanabilen çalışmalardır. Somutlaştırılıp kayıt edilmezse bir sonraki aşama olan biçimlenmiş çizgi boyutuna evrilemeyeceğini söyleyebiliriz.

4.4.3. Biçimsel Yorum Çizgileri

Eskiz çalışmaları her durumda, kişiye has ve sadık çalışmalardır. Yapılan her çalışma özel ve de özgündür. Biçimsel yorum çizgilerinin sanatçının resim kimliğini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Nakkaşın algısı ve çizgisi, sürekli olarak algılanan ve tekrar edilip çizilen kompozisyon elemanlarının, artık algılanandan öteye geçip rafine edilmiş, biçimsel ifadelere dönüştüğü, uygulama aşamasına geçmiş çizgilerdir.

Şekil 85: Düşman Cesedi ile Atlı, Reza Abbasi, XVII. yy. Ortası,
Washington D.C., Freer Sanat Galerisi, F1953.47
Kaynak: https://asia.si.edu/object/F1953.47/

Biçimlenmiş yorumlama eskizleri tasarımın bitmiş son halinden ziyade, biçimlerin doğru çizgiye kavuştuğu aşamadır ve tekraren çizilen biçimsel araştırma çizgilerini de bünyesinde bulundurabilir (İnceoğlu, 2020, s. 40).

Tasarımı yapmak bir aşamadır. Her biri bir üst seviyeye taşımakla görevli olan eskiz çizimleri bu aşamada olgunluğa erişebilir. Fakat, eskizi çizgilerini sürekli üst üste tekrar etme durumu, tasarım boyunca uygun olmayan çizgiyi de bir anlamda farkında olmadan biçimlenmiş yorumlama aşamasına taşınmasını sağlamaktadır. Bu durum eskiz karmaşası içerisinde gözümüze çarpmasa dahi, nakkaşın uygulayacağı demlenme süresi, zihnin

temizlenmesi, tasarım birikimini tekrar gözden geçirmesi ve algıların daha sağlıklı çalışması için gerekli bir süredir. Zihinde karmaşanın dinip düzene girmesiyle, estetik unsurlarının tamam olması, tasarımdaki yapmak istenilen biçimin doğru ifade edilip edilmediği, dinlendirilmiş bir zihin ve gözle daha iyi seçileceği düşünülmektedir.

Dinginleşen bir zihin ve kıyaslamasının daha doğru tespitlerle olacağı dinlenmiş bir göz, eksik olan ya da yakışmayan çizgileri en doğru biçime çevirecektir. Bundan dolayı biçimlenmiş yorumlama çizimleri, eser uygulama aşamasına geçmeden evvel her an kademe değiştirebilir ve biçimsel araştırma çizgisi haline dönüşebilmektedir.

Şekil 86: Yusuf Hapiste, Züleyha Yaşlanmışken, XVII. yy. Ortası,
Washington D.C., Freer Sanat Galerisi, F1953.37
Kaynak: https://asia.si.edu/object/F1953.37

Tasarımda eskiz sürecini, nakkaşın her daim bilgi türetebileceği ve türetilen bilgilerden yeni verilerin çıkacağı ve gelişeceği veri bir uygulamaların bütünü olarak ele alabiliriz.

Şekil 87: Timurlu Sultanı Hüseyin Mirza, (1500-1525), Cambridge, Harvard Üniversitesi Sanat Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, 1958.59

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 243

Bugün Cambridge Arthur M. Sackler Galerisi'nde bulunan bu minyatür, XVI. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen Timurlu Sultanı Hüseyin Mirza'ya ait portredir. Dikey bir çerçeve içerisinde biçimlendirilen bu minyatür portre çalışmasında, nakkaş Behzad,

sultanı oturur vaziyette ve mekânsal bir nesnenin yer almadığı, yeşil bir fonda tasvir etmiştir. Tasvirde derinliğin olmaması zamansızlığın belirtisi olarak görülebilir. Sultanın başın hizasından sağ ve sol taraftan dikey olarak inen, bitkisel motifler ve talik hattıyla bezeli iki ibare yer almaktadır. Uygur minyatürlerindeki yazı ibarelerine benzeyen bu ibarelerde, sağ tarafta yukarıdan aşağıya doğru okunan, minyatürün yapanın devrin en büyük sanatkârı olduğunu söyleyen "be amele-i hazret-i üstat Behzad" yazısı bulunur. Sol tarafta bulunan ve aşağıdan yukarı doğru okunan "Suret-i Hüseyin Mirza" yazısı bulunmaktadır. Eserin alt köşesinde ise, cetvel içerisine, ebru olarak çalışılmış bir kolay zemin görünmektedir. Ebru ibaresinde bulunan siyah zemin üstü beyaz rumi motiflerle bezenmiş, altın talik hatla yazılmış "Habname-i huma-i ez fağfur", "sultanın hayalden çizilmiş" anlamına gelen ibare bulunduğu görülmektedir.

Nakkaş Behzad, Hüseyin Baykara'yı tasvir ederken onun ilmi ve zerafet sahibi kişiliğini ön plânda belirtmiştir. Baykara'yı sağ elinde mendil ve serçe parmağındaki yüzük, kuşağında sokulu bulunan altın bir hançer ve resimlerde sık rastlanılmayan bir pergelle, tasvirini yaptığı kişinin niceliklerinin de anlaşılacağı bir biçim çizmiştir. Bu biçimden anlaşıldığı üzere Baykara'nın çizim, matematik gibi bilimlere düşkünlüğü temsil edilmiştir. Pergele ilaveten başındaki ulema sarığı ve saltanat sorgucu, Hüseyin Baykara'nın bilgili ve kültürlü bir hükümdar olduğu görüntüsünü vermektedir (Necipoğlu, 2000, s. 26-27).

Behzad'a atfedilen bu eser, nakkaşın tasarım ve taslağı yaparken izlediği yol ve eskiz aşamalarını göstermesi bakımından örnek olarak ele alınmıştır.

Eskiz çizimlerinin bulunduğu Behzad'a ait bu eser, bir eskiz kâğıdına çizilmemiş, yazı ve blokları tamamlanmış bir uygulama kâğıdına, direkt arayış ve biçimsel yorum çizgileriyle oluşturulmuştur.

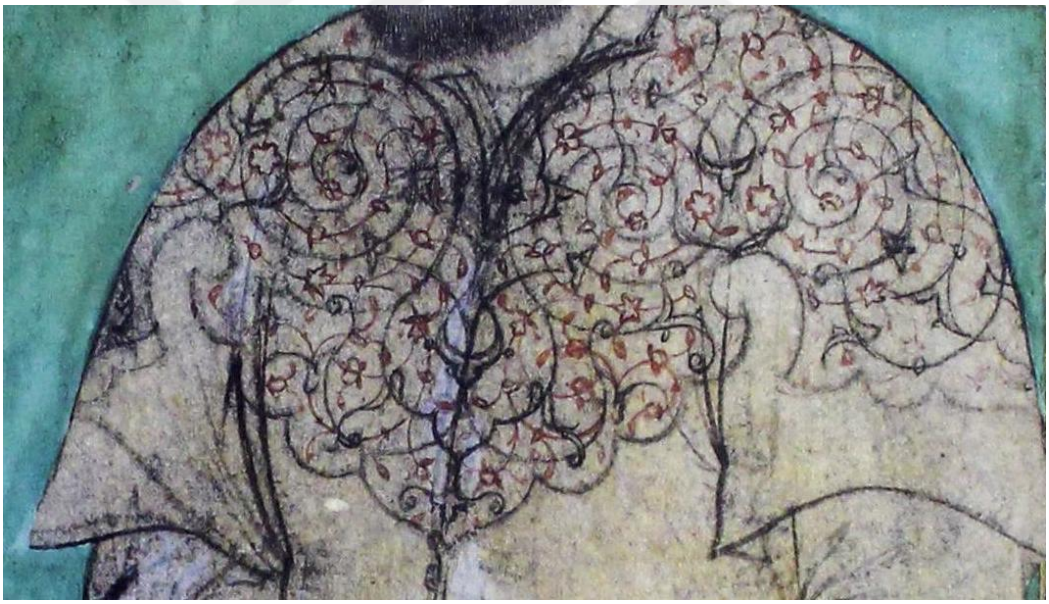
Nakkaşın çizgi ve biçimde gösterdiği profesyonellikten dolayı deseni aktarmanın zaman ve emek kaybı olması etkeni ön plana çıkmaktadır.

İncelediğimiz minyatür eserinde biçimsel araştırma çizgilerinin başta füzen ile yapıldığı düşünülmektedir. Kol ve bilekte bulunan füzen izleri, sonraki aşama olan eseri renklendirme aşamasında boya ile kapanabilecekken, mürekkep, fırça ile yapılmış ve

sonradan vazgeçilmiş olan biçimsel yorum çizgilerinin üzerine beyaz bir boya ile tashih edildiği görülmüştür.

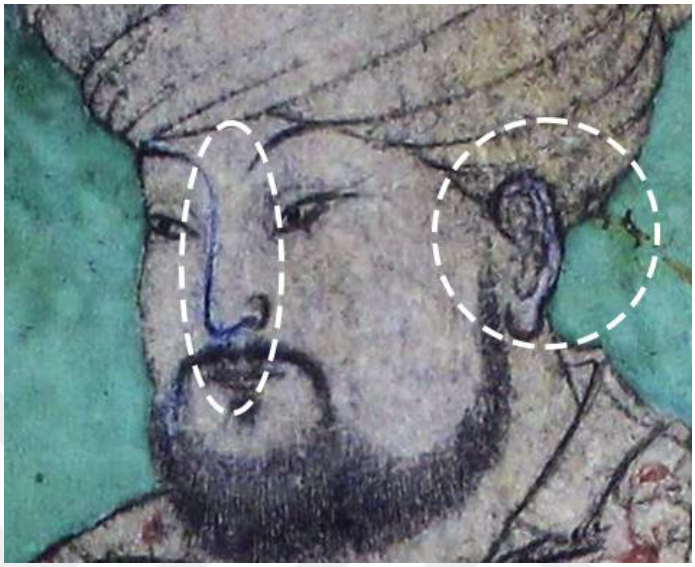
Nakkaşın eseri biçimsel yorum çizgileriyle tamamladığı görülmektedir. Tamamlanan çizgi fırça ve mürekkeple üstünden geçilerek belirginleştirilmiştir. Beğenilmeyen ya da yanlış olduğu düşünülen, önceden çizilmiş biçimsel yorum çizgisinin araştırma çizgisi olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Sultanın kaftanının omzunda bulunan desenler rumi ve bitkisel motifleri içeren helezonlardan oluşmuştur. Bitkisel helezonların tasarımı oturduğu için ve rumi helezonlarla karışıklık olmaması, deseni doğru takip edebilmek adına kırmızı mürekkeple belirtildiği görülmektedir. Rumi helezonların ise soft bir renge sahip olması ve çizgilerin üzerindeki belirsiz kopmalar sonucunda desenin iğneleme yöntemi kullanılarak aktarıldığı düşünülmektedir.



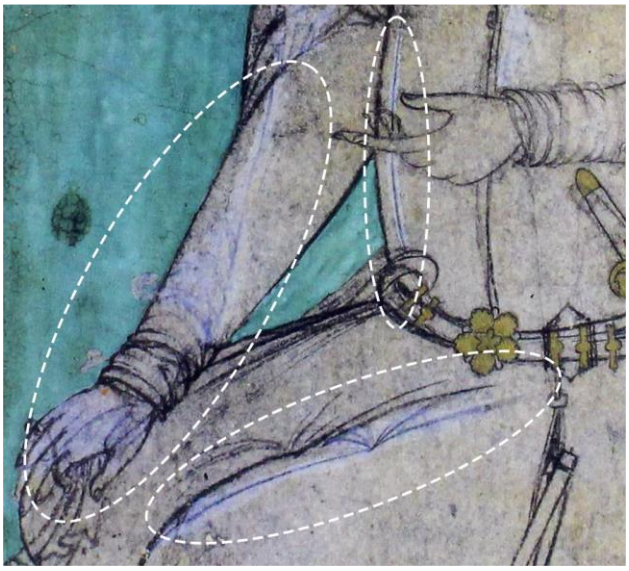
Şekil 88: Timurlu Sultanı Hüseyin Mirza Portresinden Desen Detayı

Sultan Mirza'nın baş ve burun kısmında görülen çizgilerin biçimsel yorum çizgisi olduğu söylenebilir. Nakkaşın beyaz içerikli bir boya ile üzerinden kapatması siyah mürekkepte mavi bir ton açığa çıkarmıştır.



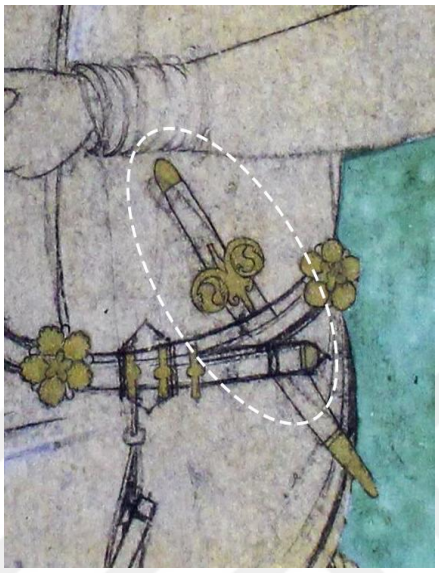
Çizim 32: Detay

Aynı uygulama gövde, sol diz, sağ kol ve elde görülmektedir. Duruş pozisyonu veya anatomiyi yanlış bulan nakkaşın, daha sonra bu çizgileri uygun, doğru ve desene yakışan biçime soktuğu görülmektedir. Özellikle sağ kolun ve elin duruş pozisyonunda, açı olarak değişkenlik bariz bir şekilde belirgin olmaktadır.



Çizim 33: Detay

Sultan Mirza portresinin, kulak burun ve yakada değişen milimetrik eskiz çizgilerinin farkları, nakkaşın ne denli ince ve hassas bir bakış açısının olduğunu göstermektedir. Aynı hassasiyet kemerine sokulmuş altın hançerin çiziminde de görülmektedir. Hançerin küçük bir açıyla, biçimsel yorum çizgisiyle tekrar biçimlendirildiği görülmektedir.



Çizim 34: Detay

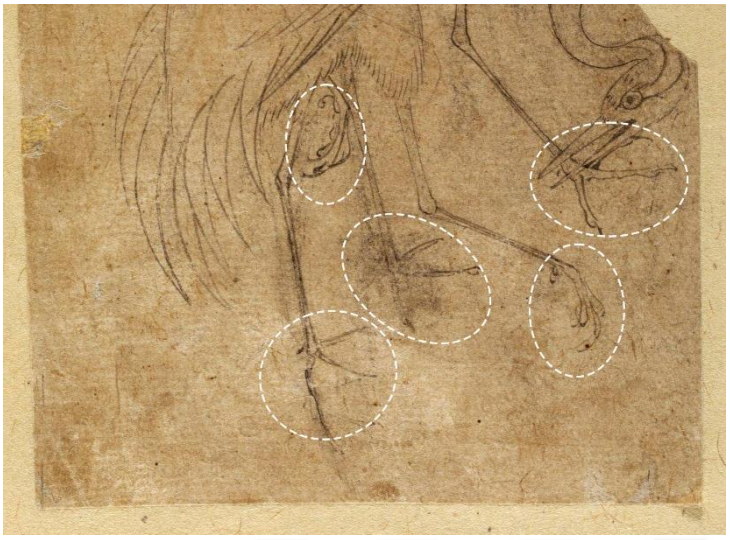
Biçimsel yorum çizgileri, nakkaşın üslubunun da belirginleştiği eskiz çizimleridir. Desenler her ne kadar geleneksel biçim kullanarak çizilse de çizgi, kompozisyon bakımından benzese de nakkaşın tasarım ve üslubunun eskiz çiziminin son hali olan biçimsel yorum çizgilerinde belirdiği söylenebilir. Bu sebepten biçimlenmiş yorumlama eskizleri, hangi nakkaşa ait olduğunun kimliğini de taşımaktadır.

Biçimlenmiş yorumlama eskizlerinde sadece taslağın son hali görülmeyebilir. Taslağı tamamlamış ve uygulamaya geçirecek zamanda, nesnenin doğru eylemde bulunmasının kararını verecek olan nakkaş, birçok yorumlamayla yakışan eyleme olasılık tanıdığı görülmektedir. Renklendirme aşamasında, mekânda oluşan leke doku ve renklerin eylem ile oluşan ilişkisi sonucu nakkaş, birkaç biçimsel yorum çizgileriyle doğru eylemi seçebilme olanağına sahip olabilmektedir.

Şekil 89: Sarus Turnası Eskizi, (1605-1620), Londra, Victoria ve Albert Müzesi, IM.42-1925
Kaynak: https://collections.vam.ac.uk/item/O122309

Bu konu hakkındaki örnek gösterilebilecek bir eser, Londra Victoria ve Albert Müzesi'nde bulunan Nakkaş Mansur'a ait eskiz çalışmasıdır. XVII. yüzyılda Babür hükümdarı Cihangir (1605-1620) döneminde yapılmış olduğu söylenmektedir.

10,3x17 cm boyutlarında dikine bir kompozisyonda çalışılmış biçimlenmiş yorumlama eskizinin kirli beyaz bir kâğıt üzerine mürekkeple çalışıldığı görülmektedir. Alt zemin kâğıdı açık renk olup, çizgilerin görünürlüğü belirgindir. Eskizde iki adet Sarus turnası çizilmiştir. Ön tarafta duran kuş durağanlığı gösterirken, arka tarafta bulunan kuşun hareketli oluşu kompozisyona dinamizm katmıştır. Kuşlarda beş adet ayak görünmektedir. Bu da bize sanatçının hangi ayağın istenilen eylemi vermesi için ve kompozisyonun bütünlüğüne yakışan pozisyonu bulmak için araştırmasını eskiz üzerinde yaptığını göstermektedir.



Çizim 35: Sarus Turnası Eskiz Detayı

Nakkaş Mansur, minyatür eserinin bitmiş halinde, biçimlenmiş yorumlama eskizinde kuşun ortada bulunan ayağını uygun bulmayıp çizmediği görülmektedir.

Şekil 90: Sarus Turnası, Nakkaş Mansur, (1620), Londra, Victoria ve Albert Müzesi, IM.122A-1921

Kaynak: https://collections.vam.ac.uk/item/O405447

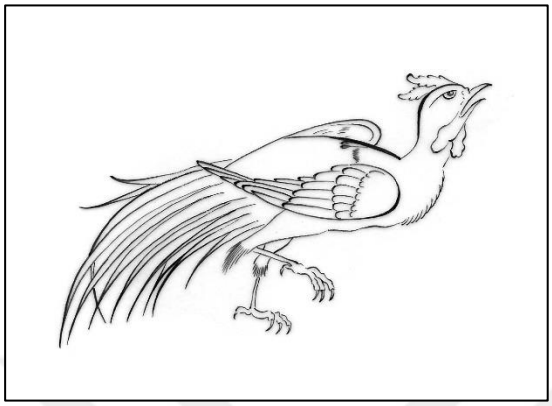
Eskiz çalışmaları zihinde beliren düşünceyi tasarıma geçirme eylemi olsa da deneyimli bir sanatçı için yeni imgeler üretme yolu olarak görülebilir. Eskiz çalışmasında üretilen ve tekrarlanarak yenilenen bilgi tasarımın sonunda ifade etmek istenenden çok daha üstün bir halde karşımıza çıkabilmektedir.

Biçimlenmiş yorumlama eskizleri son safha çizimler olduğu gibi desen niteliğini de taşıdığı görülmektedir. Bir minyatür sanatçısının en önemli tasarım elemanı olan çizgi, nakkaşın üslup ve nüanslı hareketleriyle eskizi çiziminde tek başına, biçimin güzelliğini, kıvraklığı, hareketini ve çeşitli anlamları bünyesinde canlandırmaya yeten elemandır bir eserin biçimlenmiş yorumlama eskizlerinin tamamlanmış halinin dahi sanat eseri olma niteliği taşıdığı düşünülebilir.

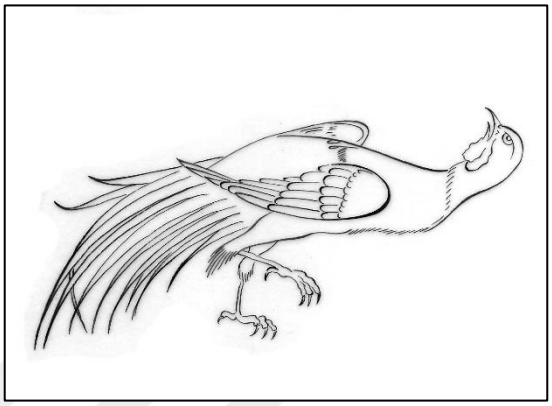
Şekil 91: Kuşlar, Şah Kulu, Londra, British Museum, Addis Gallery, XVI. yy., 1930,1112,0.4
Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1930-1112-0-4

Şah Kulu'na atfedilen bu eskiz çizimi yatay dikdörtgen alana çalışılmıştır. Desen sınırında cetvel çizgileri görülen çalışmada, eskiz alanının 1/ 5 genişliğinde gül kurusu bir kenar üzerine zerefşan uygulandığı görülmektedir. Kenarlarda altın cetvel çekilmiş, talik yazı ve kitabe motifleriyle bezenmiştir.

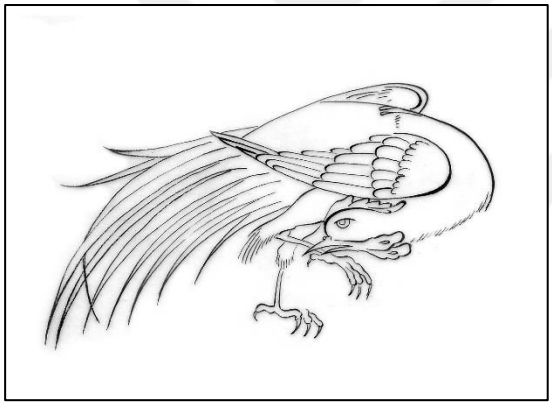
Bitkisel motiflerin içinde tasvir edilmiş bir sülün kuşunun hareketleri görülmektedir. Sülün kuşunun beş farklı hareketini gösteren bu örneğin, nakkaşın kullandığı belirgin çizgilerden, biçimsel yorum çizgisi niteliğinde olduğunu anlamaktayız.



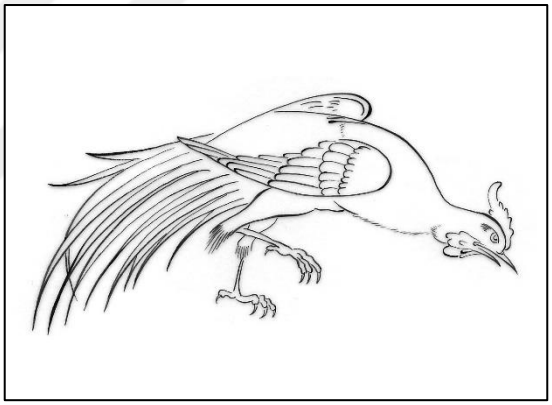
Çizim 36: Sülün Kuşu Detay



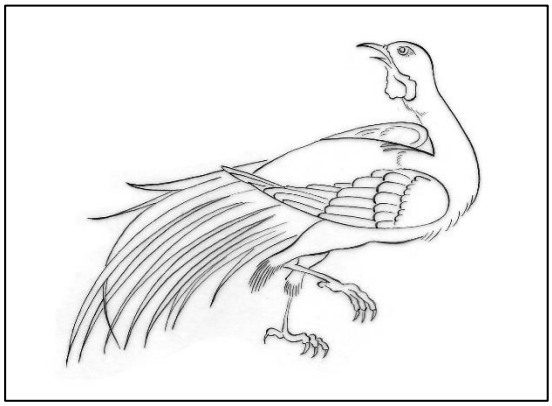
Çizim 37: Sülün Kuşu Detay



Çizim 38: Sülün Kuşu Detay



Çizim 39: Sülün Kuşu Detay



Çizim 40: Sülün Kuşu Detay

Şekil 92: Sülün Kuşu Eskiz Detayı

Bir hareket döngüsü oluşturan sülün tasvirinde, sülününün önce ayağını gagasıyla tutmuş, daha sonra başını gövdeye paralel uzatmış, üçüncü olarak baş kısmını gövde eğik vaziyette yüz seksen derece ardına çevirmiş, dördüncü biçimde başını kaldırmış ve son olarak sülünün başını sol üst tarafa dönecek şekilde tasvir ettiği görülmektedir.

Sol üst baştaki ve kanatlarda kullanılan altın boyamanın, nakkaşın eskizde başın hareket şekilleri içindeki tercihi olarak düşünülebilir.

Sülün'ün eskiz çiziminde araştırma çizgileri sadece sağ üst köşede bulunan bitkisel motif kanaviçelerinde görülmektedir (Şekil 92).

Nakkaşın bu çizimi bilinçli bir şekilde yapıp, nesneye sonsuz dinamizm ve hareket görüntüsü sağlamak istediği düşünülebilir. Ardışık ve düzenli hareketlerden oluşan bu tasvir, günümüzde çizgi film olarak nitelendirdiğimiz iki boyutlu, birbiri ardına ardışık hareketlerden oluşan ve bir eylemi gerçekleştiren çizgi filmlere benzetilmesi olası bir durumdur. Nihayetinde bu durum sadece öngörüden oluşmaktadır ve bu bilinmezliğin cevabını ancak eserin bitmiş haline ulaşılarak neticelendirebilir.

4.5. Minyatür Sanatında Eskiz Teknikleri

Desen oluşturma haricinde minyatürde eskiz çizimleri; düşünceyi, biçimsel yorum çizgileriyle uygulama yapılacak alana aktarma işlemi olarak ele alınabilir.

Bir minyatür eserin meydana gelmesi için, düşünceye, olaya, icraat yapacak sanatçıya, imkâna ve en önemlisi zamana ihtiyaç olduğu söylenebilir.

Oluşan ve halihazırda oluşacak desenler nakkaşlar tarafından düşünceden çizgiye aktarılmaktadır. Nakkaşın düşüncesinin biçimsel olarak belirdiği eskizlerin, desen oluşumu aşaması haricinde, deseni uygulanacak yüzeye taşınmasında da önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Uygulanacak alana desenin taşınmasını sağlayan eskizlerin günümüze kadar gelen tekniklerinin şu şekilde sıralayabiliriz;

- İnce kâğıt (eskiz kâğıdı) kullanarak eskiz deseni aktarma
- Biçimlenmiş şablonlar kullanarak eskiz deseni aktarma
- Uygulama eskizleri

- Dijital eskizler

Eskiz tekniklerinin farklılığı, işlenilecek olan konu, uygulanacak alanın malzemesi ve boyutuna göre değişebildiği görülmektedir.

4.5.1. Eskiz Kâğıdı ile Desen Aktarma Tekniği

Bir minyatür eseri oluşumunda, nakkaşın çalışacağı konu ve konuların, desende biçimsel yorum çizgileriyle tasarım aşamasının tamamlanmasıyla, deseni uygulama yapılacak alana geçirmek için bazı tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan tekniklerden birisi, eskiz kâğıdı ile desen aktarma tekniğidir.

Özellikle günümüzde, bireysel çalışmalarda ince eskiz kâğıdıyla desen aktarma, uygulamadaki kolaylık ve pratiklik açısından nakkaşların tercih ettiği bir tekniktir.

Minyatür sanatının öğrenilmesi ve uygulama aşamasında kullanılan bu tekniğin minyatür sanatının gelişiminden itibaren kullanıldığı görülmektedir.

Pergament kâğıdı olarak geçen, yavru keçi ya da ceylan derisinin tabaklanarak inceltilip kullanılması, bugünkü eskiz kâğıdı yerine kullanılan materyallerden birisi olduğu bilinse de elde ettiğimiz eskizlerin, eskiz kâğıtları üzerine çalışılmış örneklerine ulaşılmıştır.

Biçimsel yorumları tamamlanmış olan eskiz çalışmasının, uygulanacak alana eskiz kâğıdı ile aktarımının yapılması şu sırayı izlemektedir. Konu içeriğinin biçimsel yorumlarını eskiz kâğıdı üzerinde taşıyan taslak, aynı çizgiler üzerinden ters çevrilerek, eskiz kâğıdının arka tarafından çok ince bir kurşun kalemle üzerinden çizilir. Arka yüzünden aynı çizgilerinden çizilen taslağın, uygulama yapılacağı alan üzerindeki belirlenen alana yerleşimi sağlanır. Eğer eserde cetvel çizgisi kullanılmışsa, uygulama kâğıdının cetvel ölçüleri alınır ve eskiz kâğıdı üzerindeki cetvel çizgileri ile çakışacak şekilde eskiz kâğıdı uygulama kâğıdı üzerine sabitlenir. Sabitleme işlemi yapışkanı fazla olmayan ya da yapışkan özelliği azaltılmış kâğıt bant ile yapılır. Bantta bulunan yapışkan maddenin fazla olma durumu, çıkarmak istediğimiz eskiz kâğıdını aktarma işlemi bitiminde uygulama kâğıdında yapışkanın kalıp leke bırakması ya da uygulama kâğıdının yırtılıp deforme olmasına neden olabilmektedir. Sabitleme işleminin ardından çok ince uçlu bir kalem ile deseni biçimsel yorum çizgilerinin üstünden bastırmadan tekraren

çizilmektedir. Bu işlemin yapılmasındaki amaç, daha önce desenin ters yüzünden çizilmiş olan çizgilerin uygulama kâğıdının üzerine kalemle ters baskı sonucu aktarılmasıdır. Bu esnadaki dikkat edilmesi gereken bir husus da aktarım yaparken kalemin fazlaca bastırılmamasıdır. Fazla bastırılarak geçirilen bir desende, uygulama kâğıdının üzerinde derin izlerin kalması olası ve istenmeyen bir durumu meydana getirmektedir.

Şekil 93: Bahram Gur Avda, Haft Peykar Nizami, (1425-50), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 13.228.13

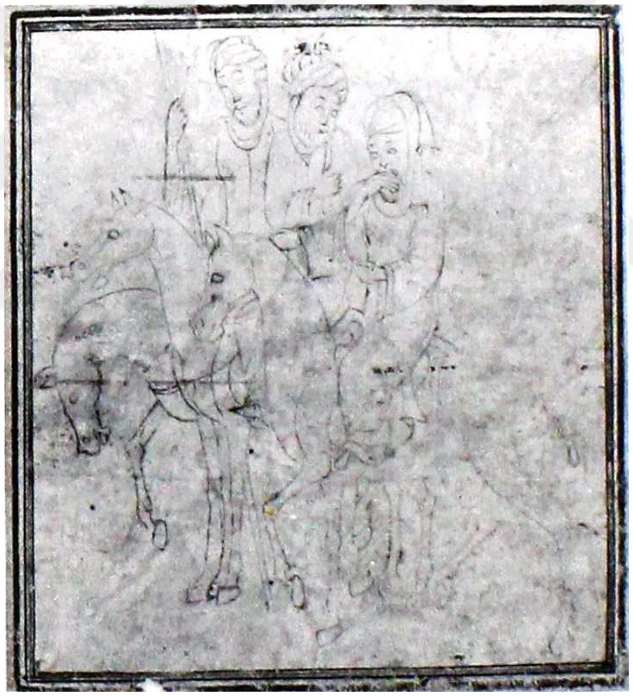
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 175

New York, Metropolitan Sanat Müzesi'nde bulunan Herat 1425-50 yıları arasında Nizami'nin Haft Peykar (Bahramnameh) kitabındaki "Yedi Güzel" şiirini, Esher adlı nakkaş tarafından yapıldığı atfedilen bu eserin orjinali Baysungur'a ait bir el yazmasının, XV. yüzyılda Herat'ta yapılmış bir reprodüksiyonu olduğu söylenmektedir.

11,4x14,9 cm ölçülerindeki bu eser, kâğıt üzerine sulu boya, mürekkep ve altın kullanılarak boyanmıştır.

Cetvel çizgileriyle bir alan içerisine alınan minyatürde 1/4'e yakın bir alanını kitabeli talik hattı ile yazılmış bir şiirin yer aldığı görülmektedir. Dikey bir kompozisyon kurgusu içeren bu minyatürde, zemindeki düzlük dağ ve tepe formlarıyla zenginleşerek karşımıza çıkmaktadır. Yatay ve dikey eksenlerde figürlerin yerleştirilmesi zemindeki düzlüğe hareket ve atmosferde oluşan esas dinamikliğin ön plana çıkmasını sağladığı görülmektedir.

Taslak aşamasında kullanılan eskiz çizimlerinin erişebilirliği, nakkaşın desen aktarımında hangi teknikle çalıştığının belgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



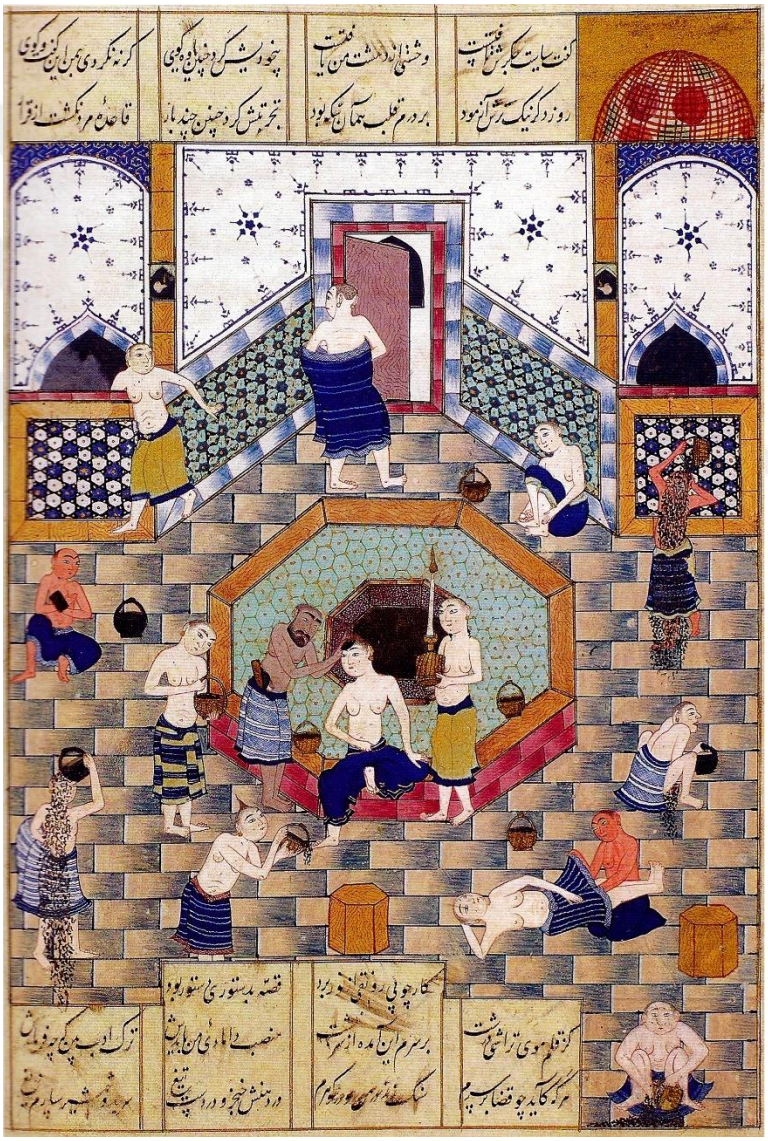
Şekil 94: Bahram Gur Avda Eskizi, (1425-50), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 13.228.13
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 175

New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde bulunan 5,8x5,8 cm ebatlara sahip bir eskiz çiziminin, "Bahram Gur Avda" isimli eserine ait biçimlenmiş yorumlama eskizi olduğu görülmektedir. Eskizin üzerinde, eserin bitmiş kompozisyonunda görülen sağ tarafta vücut hareketi ve biçimlerinden anlaşılacağı üzere eylemi gösteren olaya seyirci konumunda görülen üç atlıyı tasvir etmektedir. Kompozisyonda uygulanan çizgilerin

eskizdeki çizgilerle tıpkı uyması, araştırma çizgisinin bulunmaması bu eskizin biçimlenmiş yorumlama eskizi altında incelenebileceğinin göstergesidir.

Eskiz kâğıdıyla desen aktarma işlemine örnek gösterilebilecek bir başka örnek de 1534 yılında yapılmış "Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması" minyatürüdür.

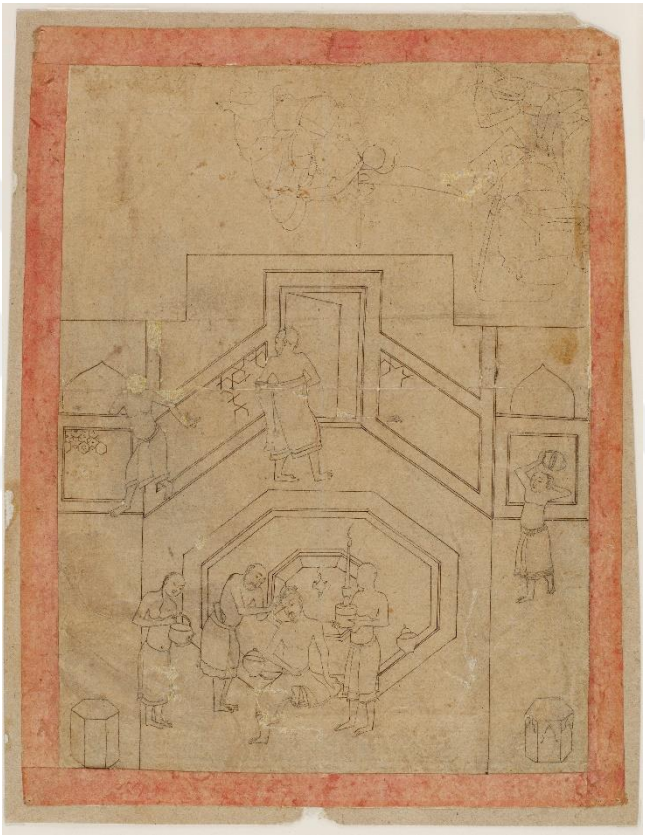
XV. yüzyıla ait bu eserin, üzerinde hiçbir şekilde nokta deliklerinin bulunmaması sonucu teknik olarak eskiz kâğıdından tersten çizme tekniğiyle desen aktarım uygulamasının yaptığının işaretidir.



Şekil 95: Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması, (1534), TSMK, H.760, y.32b

TSMK, H.'de bulunan, Halife Harun Reşit'in hamamda tıraş olması (1534) isimli minyatür eseri Herat'ta yapılmıştır.

Cetvel çizgileriyle bir alan içerisine alınan minyatürde sayfa, sol alt ve üstünde talik yazı paftaları görülmektedir. Dikey bir kompozisyon kurgusu içerisinde bu minyatürde, halife Harun Reşit'in hamamda tıraş edilmesi tasviri yapılmıştır. Yatay ve dikey eksenlerde figürlerin dengeli yerleştirilmesi, eserde hareketin yanı sıra derinliğin de ön plana çıkmasını sağlamaktadır.



Şekil 96: "Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması" Eserinin Eskiz Çalışması, (1534), Washington, D.C., Freer Sanat Galerisi, F1953.56
Kaynak: https://asia.si.edu/object/F1953.56/

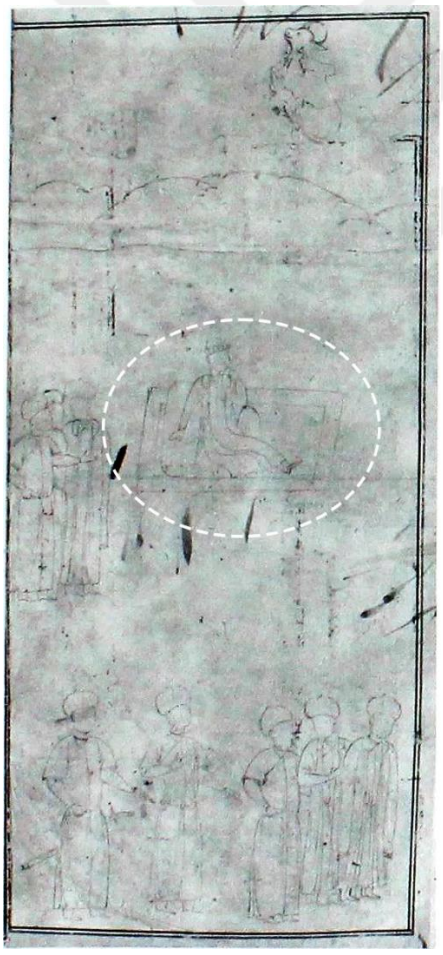
Yapılan incelemeler sonucu eserin eskiz çizimine erişilmiştir. Eskiz çizimi, açık renk bir kâğıt üzerine kömür kalemi kullanılarak çizilmiştir. Kenarları kırmızı bir kağıtla çerçeve oluşturularak kolaj tekniğinde yapıştırıldığı görülmektedir.

Eskiz çiziminde, kompozisyonun yüzey blok çizgilerinin mevcut olduğu görülmektedir. Eskizin henüz tamamlanmamış olduğu, bitmiş eserde bulunan bazı

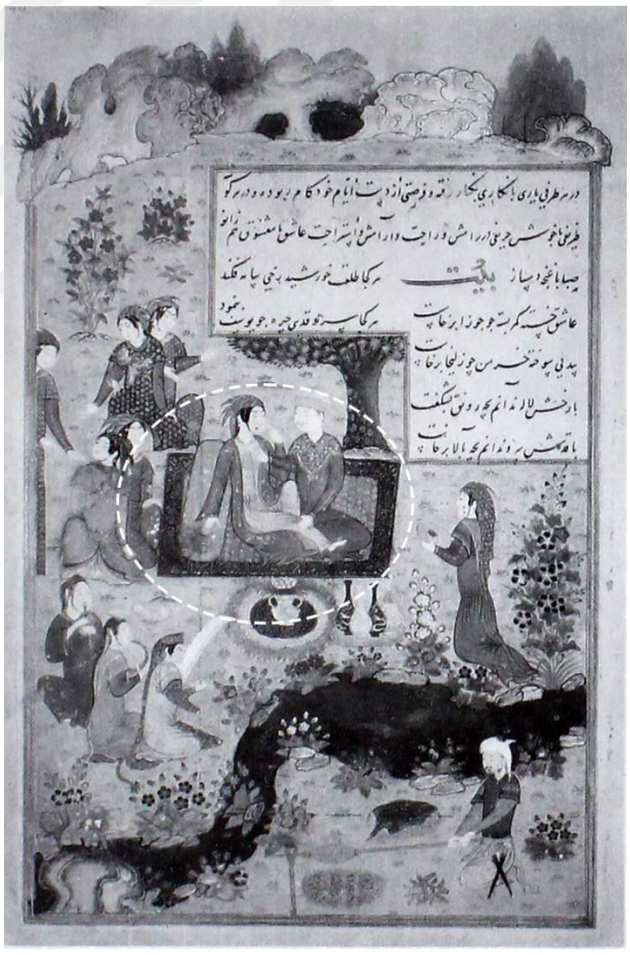
figürlerin eksikliği ve yazı pafta yerlerinin aynı olmayışından anlaşılmaktadır. Eskiz çalışması biçimsel yorum çizgilerine sahiptir. Eskiz kâğıdının üst kısmında başka bir esere ait olduğu düşünülen, araştırma çizgileriyle çizilmiş figürler bulunmaktadır.

"Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması" isimli bu minyatür eseri ve eskiz çalışması, nakkaşın desen aktarımında eskiz kâğıdı yöntemini kullandığını göstermektedir.

Eskiz kâğıdı kullanılarak desen aktarma yöntemi bu biçimleri daha sonra farklı eserlerde tekrar kullanılmasını da sağlamaktadır. Örneğin; Herat (1426-27) tarihli "Prensin Bahçede Oturuşu" isimli eskizde, prensin biçimini Herat (1426-30) tarihli eserde prenses olarak görebilmekteyiz. Aynı biçim, Herat (1426-27) tarihlerinde "Bay Sungur ve Karısı Bahçede" isimli başka bir eserde daha karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 97: Prensin Bahçede Oturuşu, (1426-27), TSMK, H.2152, f49a



Şekil 98: Baysungur Hanımı ile Bahçede, (1426-27), Floransa, Berenson Koleksiyonu, f44a

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 174-124

Şekil 99: Şirin'in Hüsrev'in Portresini Görmesi Eskizi, (1426-30),
Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, f.7, S.76
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 176

Bu üç eser ve eskizlerde incelenen biçimin aynı detaylara sahip olması nakkaşın deseni eskiz kâğıdıyla aktardığını ve bu biçimi defaten kullandığını göstermektedir.

4.5.2. Biçimlenmiş Kalıp ile Desen Aktarma Tekniği

Eskiz çizimlerinin uygulama öncesi birer taslak olduğunu düşünürsek, eskiz kâğıdında aktarma yönteminde eskiz kağıdının yıpranması, tekrarlardan dolayı üst üste gelen çizgi biçimlerinin bozulması ve ekstra harcanan zaman karşımıza dezavantaj olarak çıkmaktadır.

Yapılan araştırmalar ve incelenen örnekler sonucu, nakkaşların kompozisyon oluştururken eskiz yöntemi olarak, biçimlenmiş kalıpları kullanma yöntemiyle desen

aktarımı yapmış oldukları gerek sayfadaki kalıp izlerinden gerekse biçimlerin aynı çizgi ve ebata sahip olmasından bu sonuca varmamızı sağlamıştır.

Bu yöntemde emekten ve en önemlisi zamandan tasarruf yapıldığı söylenebilir. Bunun yanında biçimlenmiş kalıp eskizlerinin desen aktarımı sırasında tekraren üstünden çizilmemesi, desen çizgilerinin sürekli ilk çizildiği haliyle değişime uğramadan aktarılmasından dolayı kalıbın defaten kullanılmasına olanak sağladığı düşünülebilir.

Nakkaşhanelerde uygulanan bu yöntemin uygulama şekli şöyledir; hazır olan kompozisyonun biçimsel yorum çizgileri üzerinden birbiri ardına çok sık aralıksız olacak şeklide iğne ile delikler açılır. Bu işlevin sert bir zeminde uygulanması tercih edilmektedir. Bunun sebebi şablonun alt kısmında kâğıt çapaklarının oluşmamasıdır. İğne ile delme işlemi biten şablonda cetvel çizgileri varsa uygulama kâğıdı üzerinde bulunan cetvel çizgileriyle çakışacak şekilde yerleştirilip, sabitlenmesi yapılmaktadır. Uygulama kâğıdının renk tonuna göre, koyu renk bir kâğıda beyaz tebeşir tozu, şayet açık renk bir kâğıt ise söğüt kömürü tozu kullanılır. Söğüt kömürü tozu, yakılıp, öğütülmüş ve elenip pudra haline gelen tozdur. Bir keçe parçası veya pamuk söğüt kömürüne batırılıp, desenin üzerine açılan deliklere hafif bir şekilde tampon yapılır. Bu şekilde tozun aşağıdaki kalıba geçmesi sağlanmış olmaktadır. Sonrasında şablon kaldırılarak, uygulama kâğıdında kalan fazla tozlar üflenerek temizlenir. Buna “kalıp silkeleme” denilmektedir (Ersoy, 2006, s. 50).

Uygulama kâğıdı üzerine geçirilen desen, daha sonra biçimsel yorum çizgilerinin üzerinden, kurşun kalem ya da fırça ile tahrir çekilerek belirginleştirilmektedir.

Şekil 100: Dövüşen Çift, (1400), Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, F.72, y.1.
Kaynak: İpşiroğlu, M. Ş., İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, (2020), s. 124

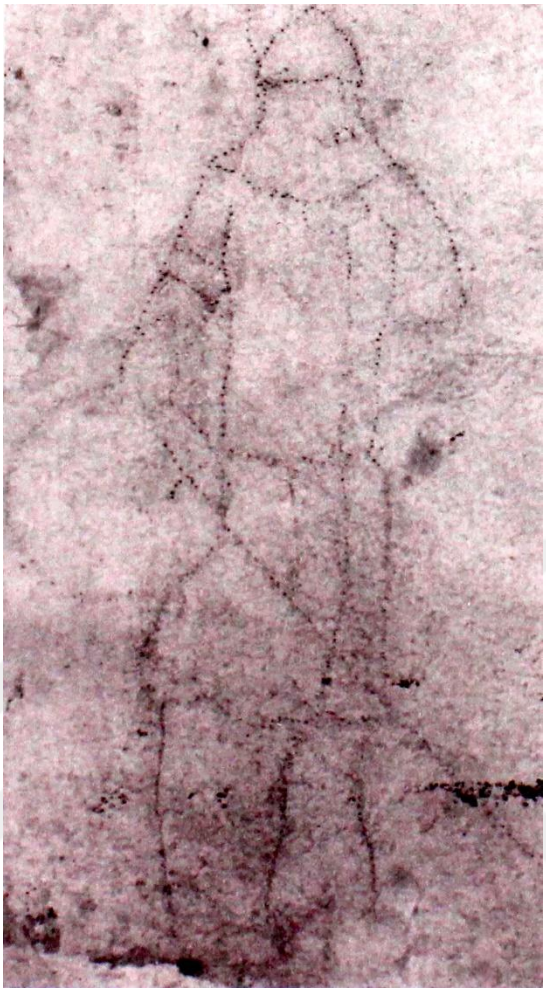
Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü'nde bulunan Fol 72 envanter numaralı 17,3x8,7 cm ebatlara sahip, yaklaşık XV. yüzyılda yapılmış "Dövüşen Çift" adlı bu eserin biçimsel kalıp eskizi, nokta delme işlemi ile aktarma tekniğine bir örnektir.

Eserde bir kadın ve erkek tasviri bulunmaktadır. Minyatür, sanatının özelliği olan, yüzde ifadenin bulunmaması durumu eserde görülmektedir. Figürlerin dövüşme sahnesini erkek figürün sol elinin havada yumruk şeklinde oluşu ve kadın figürün yakasından tutması, kadın figürünün ise sol elinin açık bir şekilde havada durmasından, minyatürde sanatının ifade ile değil fiziksel hareketle yorumlanmasının eskizde de uygulandığını söyleyebiliriz.

Biçimsel yorumlu çizgileri safhasında olan bu eskizin, figürlerin ayak kısımlarında ve erkeğin pantolonunda araştırma çizgilerinin bulunduğu görülmektedir. Ayaklarda sadece bilek kısmına kadar gelen nokta deliklerin sebebinin, desenin aktarılacağı mekân ve duruma göre, nakkaşın ayaklar arasından yerine göre doğru hareketi gösteren ayakları tercih edebilmesi için olduğu düşünülebilir.

Şekil 101: Dövüşen Çift Eskizi Detayı

Bir yazma eserde işlenilecek konu bütünlüğü kadar, aynı zamanda estetik bütünlüğünü de tamamlaması, yazma eserin niteliğini ve izleyiciye sunmakta olduğu zevki arttırmaktadır. Aynı mekânda geçen olayların, farklı konularla işlenmiş minyatürlerinde, kompozisyonda kullanılan elemanların boyutları, biçimleri, üslup benzerlikleri birbiri ile tıpkı konular gibi kopukluk göstermemesi gerektiği düşünülebilir.



Şekil 102: Şehname-i Firdevsi'den Kopyalanmış Bir Savaşçı Figürü, 1430, TSMK, H.2152, f.62b
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 174

Nakkaşhanede kolektif bir şekilde üretimi yapılan minyatürlerin, estetik bütünlüğü sağlaması zahmetli bir işlem olduğundan, hem eserin hızlı bir şekilde tamamlanması, hem de nakkaşların üslup farklarının belirgin olmaması için, referans olan biçimlenmiş yorumlama eskizlerinin, biçimsel kalıplarla aktarılmasının sadece desen aktarma değil, kompozisyon kurgusu açısından da çok önemli ve tercih edilen bir yöntem olduğu incelenen örneklerde görülmektedir.

Şekil 103: Surname-i Vehbi Mehteran, (1720-1729), TSMA, H.3593

Bu konu hakkında incelenen minyatür eser, Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmet Kütüphanesi'nde Hazine 3593 envanter numarası ile kayıtlı nüsha 37x26 cm ebada sahip Surname-i Vehbi eserinde bulunan "Mehteran" minyatürüdür.

Surname-i Vehbi 1720'de Sultan III. Ahmet'in dört şehzadesinin 15 gün süren sünnet şenliklerini tasvir etmektedir. Seyyid Vehbi'nin kaleme aldığı, Levni'nin minyatürlerinin tasvir ettiği eser 137 adet minyatürlü sayfa içermektedir.

Sıralama tekniği ile dikine bir hiyerarşik yerleşimin bulunduğu minyatürde, Mehterhane-i Hakani takımındaki figürlerin, soldan sağa doğru yan yana, enine hafif diyagonal bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir.

Minyatürde bulunan insan ve at figürlerinin incelenmesi sonucunda, nakkaşın gerçekliği ifade etmesi bakımından askeri bir mehteranda olacak görsel bütünlüğü ve senkronizasyonu sağlamak için bazı figürlerde biçimsel kalıp tekniğini kullandığı kanısına varılmıştır. Nakkaşın mehteranı beş farklı duruştaki biçimsel bir kalıpla çalıştığı görülmüştür.

Askeri mehteranın ön sırasında, nakkare çalgıcılarının yer aldığı düzeneğin incelenmesi sonucunda nakkaşın figürlerde iki çeşit biçimsel kalıptan aktardığı bulgusuna varılmıştır.

Minyatür eserinde kompozisyonun orta sırasında "zil vuran" mehteranlar yer almaktadır. Figürlerin biçimlerinin incelenmesi sonucunda zil vuran figürlerin aynı biçime sahip olduğu görülmüştür. Eserde enstrümanı çalış hareketine göre figür biçimlenmiştir.

Minyatür eserinin en arka safında nefir çalan nefiri sanatçılar bulunmaktadır. Biçimleri incelenen figürlerin, biçimsel kalıp kullanılarak tasvir edildiği görülmüştür. Bazı figürlerin duruş pozisyonları kalıbın aşağı yukarı hareketiyle fark yaratmak istendiği gözlemlenmiştir.

Minyatürde, sayfanın sol üst köşesinde yer alan köscü figürleri bulunmaktadır. Bu üç figür diğer figürlerden daha büyük bir şekilde tasvir edilmiştir. Bunun sebebinin kompozisyondaki hiyerarşiyi ve dengeyi sağlamasının yanında, mehteranı oluşturan en önemli enstrüman olması olarak düşünebiliriz.

Körs vuran üç figürün incelenmesi sonucu, figürlerin biçimsel olarak aynı biçimsel kalıpla çalışıldığı gözlemlenmiştir. Ortada bulunan kırmızı kaftanlı figürün sol kolunu kaldırmış olarak tasvirinin, figürler arasındaki sabit tekrarın küçük bir hareket ile dinamikleştirmek için yapıldığı düşünülebilir.

Dikkatli incelenmediği takdirde hiçbir şekilde gözü rahatsız etmeyen bu durum, profesyonelce uygulanan renk ve kompozisyon düzeninin bir göstergesi olmaktadır.

Çizim 41: Biçimsel Kalıp Çeşitleri

Nakkaşın, "Mehteran" minyatüründe, biçimsel kalıplar kullanılmış figürleri, kompozisyonda renk kullanımıyla farklılaştırdığı görülmektedir. Minyatürde renklerin "leke" olarak dengeli bir halde kullanılması, görsel bir şölen oluştururken, figürlerin aynı biçimlere sahip olmaları, minyatürün konusu olan enstrüman kullanımdaki senkronizeyi izleyiciye hissettirmektedir.

Şekil 104: Baysungur Bahçede, Kelile ve Dimne, (1429), TSMK, R.1022.1b

Şekil 105: Baysungur Bahçede, Kelile ve Dimne, (1429), TSMK, R.1022.2a

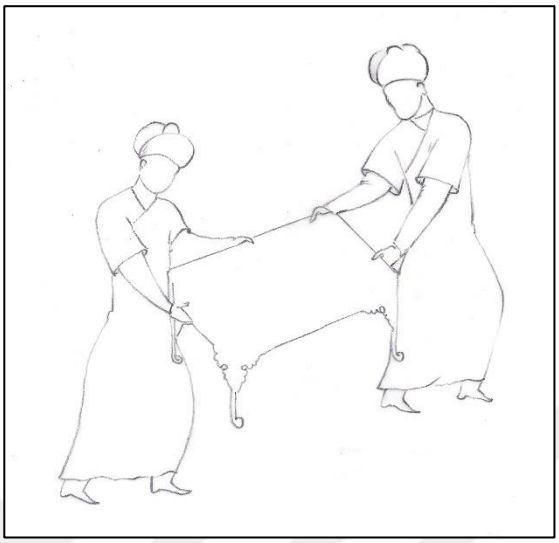
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 241

İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde R.1022 16-2-a envanter numarasına sahip, 28,7 x 19,7 cm boyutlarında eser 1439 tarihinde Herat'ta ebu'l-Maali Nasrullah tarafından Baysungur için yapılmış, Kelile ve Dimne hikayesinin göz alıcı bir versiyonudur.

Sayfa 2-a'daki eserde, bir bahçede oturan Baysungur'un günlük hayatından bir kesit tasvir edilmektedir. Kompozisyon, paralel bir perspektifle katmanlı bir şekilde yerleştirilmiştir. Zemin düz bir yapıya sahiptir ve açık renk zemin üzerine ot kümeleriyle bezenmiştir. Doğa elemanları olan, tepe, ağaçlar ve derenin sayfanın üst kısmında ¼'lik bir alana yerleştirildiği görülmektedir. Bir halının üzerinde tasvir edilen Baysungur oturur vaziyette ve sazendelerin icra ettiği müziği dinlerken tasvir edilmiştir.

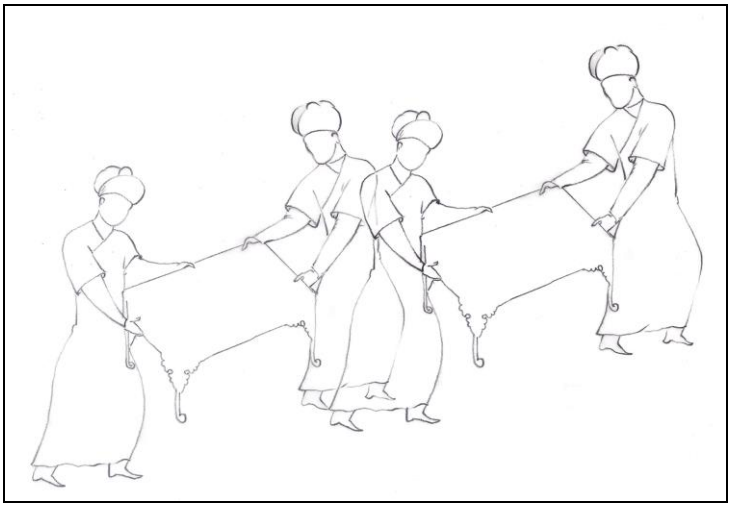
Sayfa 1-b'de aynı doğa ve zemin devam etmektedir. Nakkaş bu eserde sayfa düzeni ve konunun öznesi bakımından sağdan sola doğru bir izlenim sunmuştur. 1-b sayfasında saray halkı ve askerlerin bulunduğu bir ortam görülmektedir. Sayfanın alt tarafında ise

üzerinde yemek bulunan sehpaları taşıyan dört görevli bulunmaktadır bu sayfada dikkati çeken eylem ve kişiler, yemek sehpalarını taşıyan bu dört kişidir.



Çizim 42: Detay

Eserin incelenmesi sonucunda, nakkaşın bu dört kişiyi tasvir ederken biçimsel kalıp tekniğini kullandığı görülmektedir. Diyagonal bir çizgi üzerine yapılmış iki kişinin taşıdığı yemek sehpası ve figürlerin, yine diyagonal bir şekilde yerleştirilip aynı biçim tekraren kullanılmıştır.



Çizim 43: Detay

Ortadaki figürlerin üst üste yerleşmesi ve renklerin leke değeri olarak doğru bir şekilde uygulanması sonucu espas oluşturduğu söylenebilir. Çizimin bu kısmında tekrarın

göze batmaması sağlanarak, aynı kalıptan çıkan kompozisyondaki figürlerde bir denge ve ritim sağlandığı görülmektedir.

Minyatür eserinin çizim aşamasında biçimsel kalıp eskizlerinin sadece figürlerde değil mimari elemanların çiziminde de kullanıldığı söylenebilir. Mimari elemanların çizimi, eserin hızlı bitmesi ve kompozisyonda aynı mekân tasvir edilmesi durumunu doğru ve hızlı bir şekilde yapılması, ayrıca bu çizimlerin sürekli tekrarlanması sonucunda eser aşamasında biçimsel kalıp eskizlerinin kullanıldığı olasılığını göz önüne getirmektedir.

Bu düşüncenin sebebi, tekrar eden ve edecek olan yeni biçimlerde oluşan ölçeğin yanlış olma durumu, tekrar ölçeklendirme ile harcanan emek, eskiz kâğıdı yönteminde çizgilerin kalınlaşıp bozulması, kâğıdın çabuk deforme olması ve fazladan harcanan zaman olarak belirtilebilir.

Şekil 106: 1582 Şenliği'nde Atmeydanı'nda Hokkabazlar, Sûrnâme-i Hümayûn, (1582-1588), TSM, H.1344

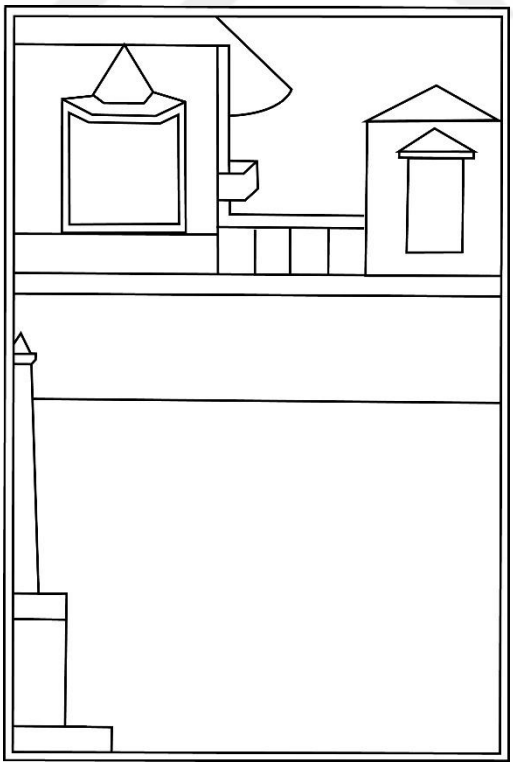
Biçimlenmiş kalıpların mimaride kullanıldığı düşünülen bir örnek olarak Surname'yi ele alabiliriz. Nakkaş Osman ve ekibi tarafından 1582'de Sultan III. Murad'ın, şehzadesi

Mehmet'in sünnet şölenini tasvir eden minyatürlerdir. 427 minyatürün şöleni anlattığı bu eserde ayrıca 73 minyatürün de eksik olduğu saptanmıştır (And. M. 2017, s.303).

Her minyatürün karşılıklı iki sayfada anlatıldığı kompozisyon, İbrahim Paşa Sarayı'nın cephesini göstermektedir. Sol sayfa padişah ve kafes arkasından gösterileri izleyen harem kadınlarının betimlendiği sayfadır. Sağ sayfa ise üç katlı localarda önemli kişi ve yabancı misafirlerin oturduğu yerleşim bulunmaktadır.

Tasvir edilen mekânlar olarak sarayın sultanın gözlemini yaptığı balkon kısmının, misafirlerin bulunduğu localaların ve saray giriş kapısının aynı mimari kalıpla çizildiği düşünülmektedir. Pencere ve nişlerin her sayfada değişik motif ve renklerle bezenerek diğer sayfalardan ayrılmıştır. Düzeneğin bulunduğu mekânın sabit kalması ve her defasında ayrıntıların değişmesi ile izleyicinin görsel sürprizlerle karşılaşmasını sağlandığını söyleyebiliriz.

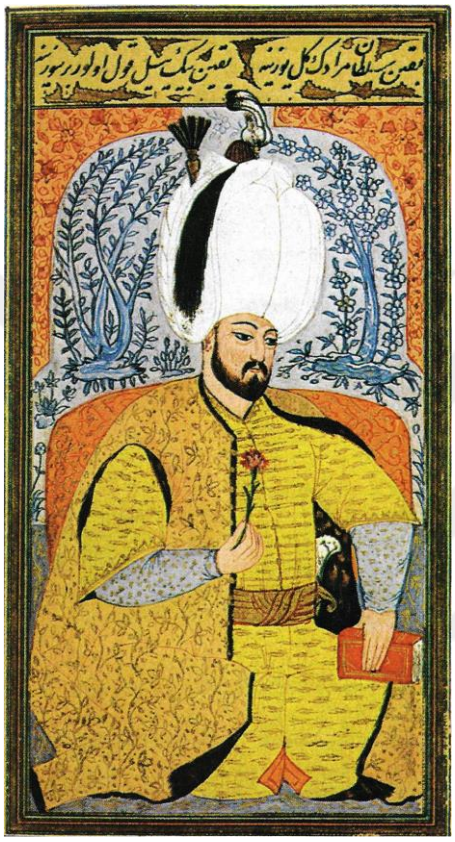
Anlatılan olayların konu bütünlüğü ve görsel bütünlüğü sağlamak için Surname minyatürlerinde dış mekân mimarisinde biçimsel kalıp tekniğinin kullanıldığı düşünülmektedir.



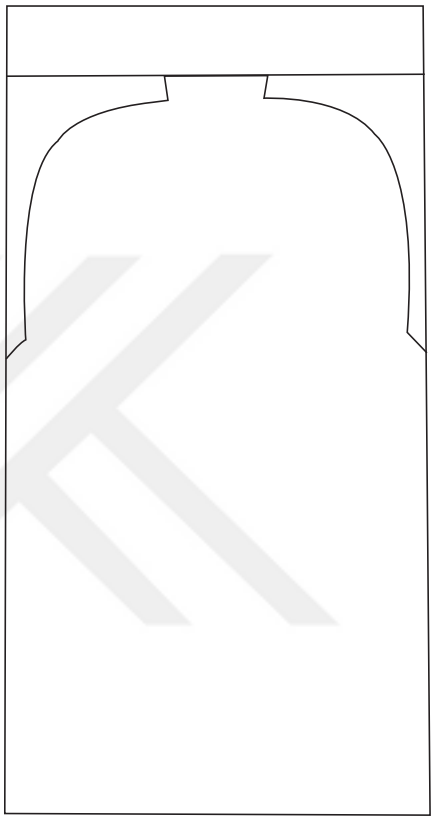
Çizim 44: Surname, Dış Mekânın Biçimlenmiş Kalıp Çizimi

Minyatürde mimari biçimsel kalıpların kullanıldığına dair bir örnekte minyatürde iç mekân tasvirlerinde kullanılan mimari yapı elemanı olan kemerleri örnek verebiliriz.

İç mekân mimarisinin biçimsel kalıp tekniği kullanıldığı düşünüldüğü bir başka örnek ise IIı. Murat (1546-1595) döneminde yapılan silsilename eseridir.



Şekil 107: III. Murad Portresi, (1579), TSMK, H.1563



Çizim 45: İç Mekânın Biçimlenmiş Kalıp Çizimi

Osman Gazi'den III. Murat'a kadar toplam on iki padişahın portrelerinin tasvir edildiği 1579 yılında Seyid Lokman Çelebi'nin kaleme aldığı Kıyafetü'l-İhsaniyye Şemâili'l-Osmaniye (TSMK, H.1563) adlı eserin, Nakkaş Osman ve ekibi tarafından tasvir edildiği bilinmektedir (İnanan, 2018, s. 3).

Nakkaş Osman Osmanlı sultanlarının portresini tasvir ederken, iç mekân mimari elemanı olarak padişahın altında bulunduğu bir kemer biçimini kullanmıştır. Bütün padişah portrelerinde kullanılan aynı biçimdeki kemerin yerleştirilme sebebinin, Sicilya'daki Monreale Bazilikos'un son sunağı üzerindeki Pantokiator İsa mozaiği gibi gökyüzünü

temsil ederek, padişahın “göğün hükümdarı” olduğuna vurgu yapmıştır. Kemerin kullanım amacı olan “göğün” hükümdarı imgelemi ve mekânın genel kurgu düzeninde yapılmış olan “yüce hükümdar” imgelemi sonucu anlamca “yerin ve göğün hükümdarı” imgeleminin kompozisyonlarında biçim bulduğunu göstermektedir (Peçe, Zeliha 2015).

Kıyafetü’l-İhsaniye Şemaili’l-Osmaniye eserinde, iç mekân elemanı olarak kullanılan kemerlerin, hepsinin aynı ölçüde uygulanması, nakkaşın görseldeki bütünlüğü sağlamak amacıyla zaman ve emekten tasarruf edebilmek için ölçekli referans çizimini uygulama alanına aktarırken, biçimsel kalıp eskizi tekniğini kullandığı düşünülmektedir. Nakkaşın kemer ve mekân tasvirinde hem görsel kompozisyon bütünlüğünü sağlamak hem de aynı biçimsel kalıpla farklı atmosferler sağlamak için renk ve desen zenginliğinden faydalandığı görülmektedir.

Biçimsel kalıp eskizlerinin yalnızca mimari biçimlerde değil, kompozisyonda kullanılan figürler ve özellikle at tasvirlerinde sıkça kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bir kompozisyonda bulunan aynı biçime sahip elemanların farklılıklarını, nakkaşın renk ve desen çeşitlendirmesiyle sağladığı, pek çok minyatürde görülmektedir.

Özellikle kalabalık ortamların tasvirinde, örneğin savaş sahnelerinde yeniçeri veya süvari birlikleri, saray çalışanları, halktan kişilerin tasvirlerinde biçimsel kalıpların uygulandığını, biçimlerin şekil ve üsluplarının benzerliğinden anlamaktayız. Kompozisyondaki dizayn ve renk kullanımının profesyonelliğiyle bu durum ancak eserler dikkatlice incelendiğinde fark edileceği kadar ustaca yapıldığı görülmektedir.

4.5.3. Uygulama Eskizleri

Minyatür sanatında eskizler; noktadan başlayıp, çizgiye, çizgilerin biçime ve bu biçimlerin kompozisyona uygulanıp aktarılması evrelerini içeren taslak çizimleridir.

Biçimlenmiş yorumlama eskizlerinin uygulanacak alanına aktarım teknikleri içerisinde, “uygulama eskizlerinin” işlevsel olarak diğer tekniklerden farklı olduğunu görebiliriz.

Uygulama eskizleri bir aktarım tekniğinden çok biçimlerin, renk, doku ve desen olarak eserde kullanılacak hallerinin bulunduğu bir nevi deneme eskizleridir. Bu sebepten dolayı uygulama eskizleri olan deneme ürünlerinde eserin son halini görmek mümkündür.

Fakat asla eserin kendisi durumunda değildir. Daha çok nakkaşın kullanacağı biçimlerin bir arada bulunduğu, ya da daha sonraki eserlerde kullanmak için yapılmış deneme çalışmaları diyebiliriz.

Şekil 108: Şahin, Aslan ve Ejderha, XVI. yy., Londra, Harvard Sanat Müzesi, 2011.531
Kaynak: https://harvardartmuseums.org/collections/object/217271

Harvard Sanat Müzesi'nde bulunan 2011.531 envanter numarasına sahip XVI. yüzyıl sonlarında, Safevi devrinde İsfahan'da Sadık Bey'e atfedilen bu eser, uygulama eskizlerine örnek teşkil etmektedir.

Kirli beyaz kâğıt üzerine siyah mürekkep ile yapılmış olan eser kenarları altın cetvel çizgiler ile belirlenmiş dikdörtgen bir tanımdadır.

Biçimsel yorum çizgilerinin bulunduğu yani eserde kullanılacak biçimlerin çizimlerinin son hali olduğu eserin incelemesinde görülmektedir. Eserin içerisinde şahin, ejderha, aslan ve kuş ve ejderha pençe çalışmaları görülmektedir. Aslan tasvirinin sırtında

bulunan biçimsel araştırma çizgisinin oluşu, ejderha tasvirinin, şahin tasviri üzerine çizilmesi ve pençelere ait gövdenin bulunmayışı bu eserin uygulama eskizi olduğunu göstermektedir.

Aynı biçime sahip ejderhanın iki farklı boyutta çizilmesi ve yarım kalmış bir aslan başının da eskizde bulunması, bize nakkaşın kompozisyonda hangi desenleri kullanacağına karar vermesi için yapılan deneme uygulamaları olarak tanımlanabilir.

Uygulama eskizi içerisinde bitmiş biçimler bulunsa dahi, kurgu tamam olmadığından teknik olarak kompozisyon çalışmaları bünyesine dahil olmadığı söylenebilir. Herhangi bir kurgu, konu, düşünce teması görülmemektedir. Buna benzer bir örnek çalışma da Mehmed (Muhammet) Siyah Kalem'e atfedilen çalışmalarda görülmektedir.

İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi kitaplığında, H.2153, y. 180 envanter numarasına sahip bu çalışma, XV. yüzyıl ilk yarısı Moğol üslubunda olduğu söylenmektedir (İpşiroğlu, 2020, s. 130).

Şekil 109: Kurt Eskizleri, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy., TSMK, H.2153.y180

16,5 x 6,5 cm boyutlarında kirli beyaz kâğıt üzerine mürekkep kullanılarak yapılmış bu çalışmada, keçi ve kurt tasvirleri görülmektedir.

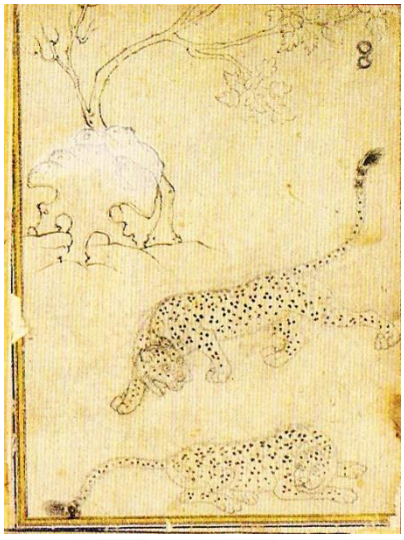
Sayfada bulunan keçi ve kurt tasvirlerinin biçimsel çizimleri ve dokularının tamamlandığı görülmektedir. Köpek tasvirlerinin boyut ve dokularının aynı olması bize nakkaşın bir köpeğin eylem pozisyonlarının farklı halde biçimlendiğini göstermektedir. Altı ayrı pozisyonda eylemde bulunan kurt tasvirleri herhangi bir konu ya da düşünceyi aktarmamaktadır. Bu nedenle bu çalışmanın köpeğin eylemlerini belirleyen ve nakkaşın

hangi eylemi hangi kompozisyonda kullanacağına dair deneme çalışmaları olan uygulama eskizleri olduğu söylenebilir.

Şekil 110: Kurt Terbiyecileri, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy., TSM, H.2153.y95-a

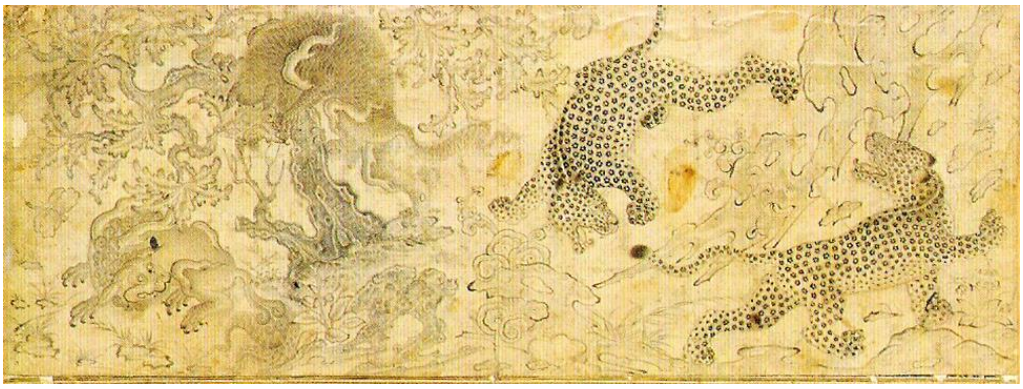
Bu sonuca varılmasının nedeni TSM H.2153, y.95-a envanter numaralı (17,5 cm x 4,9 cm) XV. yüzyıl ilk yarısı Moğol üslubuyla yapılmış bu eser (İpşiroğlu, 2020, s. 129) çalışmanın bir uygulama eskizi olduğunu destekler durumdadır. İki eserde de bulunan kurtların çizgi, biçim ve doku çalışmalarının aynı olması, aynı döneme denk gelmesi ve kurt çizimlerinin bir kompozisyon konusunda yer alması, bu çalışmaların aynı nakkaşa ait olduğunu belirten bir durumdur. Böylelikle aynı nakkaşın uygulama eskizi ve eserin bitmiş hali, nakkaşın daha evvel biçimleri son halleri ile uygulama yüzeyine geçirmeden çalıştığının belgesi olarak görülebilir.

Mehmed Siyah Kalem albümünde bulunan uygulama eskiz çalışmasının bir başka örneği de “İki Parsın Meydan Okuması” eskiz çalışması örneğidir.



Şekil 111: İki Parsın Meydan Okuması Eskizi, XV. yy., TSM, H.2153.55a

TSM, H.2153.55a envanter numaralı bu eskizde doğa içerisinde bulunan iki parsın birbirine meydan okuması tasvir edilmiştir. Eserde biçimsel çizgiler ve pars tasvirlerinde doku mevcuttur. Bu eserin uygulama eskizi olduğu elde edilmiş eserin bitmiş hali neticesinde söylenmektedir. Bitmiş desen çalışmasının, çizgi, biçim ve doku olarak eskiz çalışmasıyla aynı olması yukarıdaki çalışmanın (55a) uygulama eskizi olduğunu göstermektedir.



Şekil 112: İki Parsın Meydan Okuması Eskizi, XV. yy., TSM, H.2153.55a

Uygulama eskizleri üzerine incelemiş olduğumuz bir başka örnek ise XV. Yüzyıl ilk yarısı Moğol devrinde İran'da yapıldığı düşünülen "Meşk" adlı çalışmadır. (3,5 x 2,5 cm) TSMK, H.2160.y.55a envanter numaralı bu çalışma, uygulama eskizlerini teşkil eden bir başka örnektir.

Şekil 113: Meşk, XV. yy., TSMK, H.2160.y.55a

Kirli beyaz zemin üzerine mürekkep ve sulu boyanın kullanıldığı uygulama eskizinde insan figürlerinin yanı sıra hayvanlar, demonlar, hatayi ve rumi desenler ve insan başlı kuş gövdeli siren tasvirleri bulunmaktadır. Biçimlerin karışık hatta rastgele bir şekilde konumlandırılması, farklı desen gruplarının kopuk bir halde sayfanın her yerinde görülmesi, sayfadaki biçimlerin sadece baş kısımlarının çizilmesi, bu çalışmanın kompozisyon ögelerinin prova edildiği uygulama eskizi olduğunu destekler durumdadır.

Nakkaş uygulama alanına geçmeden evvel biçimlerin son hallerini çizip, renklendirdiği başka bir yüzeyde deneme çalışmalarını yaptığı görülmektedir. Bunun

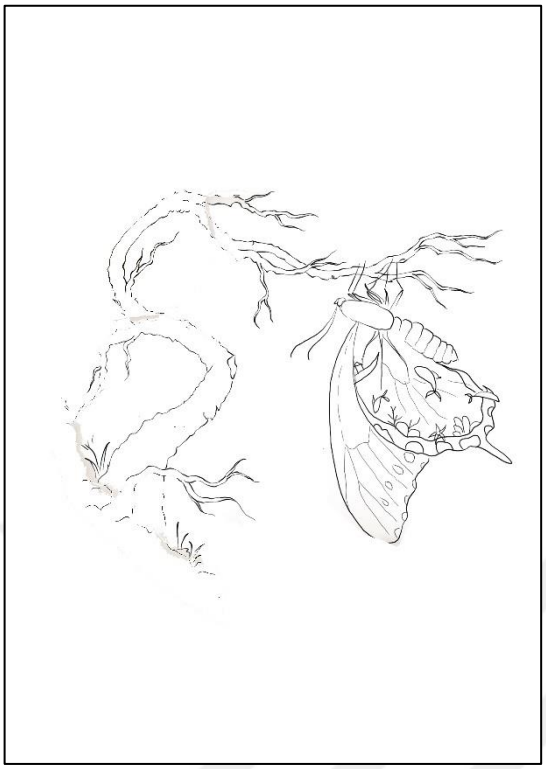
sebebi biçimi oluştururken elin o biçimi tanımadaki acemiliğin atılması, renklerin kombinasyonu ve oluşacak kompozisyonda doğru eylem gösteren biçimin seçilmesi olarak düşünülmektedir.

Özellikle hitap sanatlarında bir eser hazırlanırken minyatürlerin yazım işleminden sonra yapılması, nakkaşın renk ve desen konusunda yanılma ve yanlış yapmanın çok riskli olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu riski en asgariye indirmek için de kompozisyonun uygulama alanı öncesinde başka bir yüzeyde uygulama eskizlerini yapması gerekli ve önemli bir durum olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

4.5.3.1. Dijital Eskizler

Günümüzde teknolojinin gelişmişliği, eskiz çizimlerinin bilgisayar ortamında dijital olarak oluşturulmasını sağlamaktadır. Tasarımın temsil edilme yöntemi ne kadar değişirse de, düşünceyi çizgiye dökmenin diğer sanatlarda olduğu gibi minyatür sanatında da değişmez bir kural olduğu söylenebilir. Çizginin üretilmiş şekli farklılaşıp pratikleşse de biçim konusunda pratikleşmemiş ve üslubu anlamamış bir elin, çizgiyi ve biçimi yardımcı araçlarla meydana getirmesi, estetikten yoksun kalıplar meydana getireceği için ortaya minyatür eseri yerine grafiksel bir yapıtın çıkmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle nakkaşın dijital bir yöntemden destek alabilmesi için öncelikle kendisinin el çizgileri ile biçim oluşturma yetisine sahip olması gerekmektedir. Ancak bu yetiye sahip olunması durumunda bilgisayar destekli dijital çizimler, yozlaşma yerine zamandan ve emekten tasarruf ettirerek minyatür biçimlerini farklı sahalarda da kullanılması gibi avantajlara dönüşebilir.

Uygulama eskizlerinin özellikle renklendirme aşamasında kullanılmasının önemi, minyatürde kompozisyonun görsel leke-doku dengesinin oluşmasının doğru değerde olması bakımından son derece önemli bir aşamadır. Bu emeğin en aza indirilip oluşacak sonucu önceden görmek için avantajlı bir yöntem olduğu söylenebilir. Figürlerin üzerinde kısa sürede denenen çeşitli renklendirmelerle daha fazla deneme çalışması yapmasına olanak sağladığı söylenebilir.



Çizim 46: Kelebeğin Rüyası Dijital Eskiz, Meliha Ak, (2021)

Çizim 47: Kelebeğin Rüyası Dijital Uygulama Eskizi, Meliha Ak, (2021)

Meliha Ak'a ait olan minyatür eserinde, uygulama yüzeyine geçmeden evvel, biçimlerin renklerinin, dijital ortamda uygulama eskizi olarak uygulaması, eser bitiminden evvel tasarımın görsel sonucuna dair bilgiler vermektedir.

Böylelikle sanatçı dijital eskizler kullanarak, çeşitli renkleri deneme, nesnelerin en uygun yerleşim yerini kolaylıkla belirleme, zamandan ve emekten tasarruf etme imkânını bulmaktadır.

Şekil 114: Kelebeğin Rüyası, Meliha Ak, (2021)

5. MİNYATÜR SANATI İÇERİSİNDE DESEN ANLAYIŞI

5.1. Desen Nedir?

Kelime anlamı olarak desen; İtalyanca "Disegno" kelimesinden türemiştir. Dilimizde kullanımı ise Fransızca "dessin" kelimesinden geçmiş olup, tanımı şu şekilde yapılmaktadır. "Kömür kalem, tuşe, kurşun kalem, uç vb. materyallerle yapılan, renkli veya renksiz, tonlu ya da tonsuz çizgi ile yapılan resim çalışmalarına desen denilmektedir." (Turani, 2003, s. 33).

Desen oluşumunda resimsel ögeler olan çizgi, leke ve ton bölgesel bir anlatım için kullanılmaktadır. Desen bütün plastik ve görsel sanatların temelini oluşturmaktadır. İyi bir desen çizebilmenin kuralı, desenin oluşumunda yer alan çizgi, hareket, hacim, denge, oran-orantı, ritim, form-şekil, ışık-gölge, perspektif ve kompozisyon kavramlarının doğru bir şekilde düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Buna göre desen, bir görme ve gördüğünü bu kavramları kullanarak mükemmel biçimde gösterme biçimi olduğu söylenebilir (Mant, 2007, s. 19).

Desen; kullanıldığı yerlere ve tekniklere göre, mimari desenler, moda desenleri, illüstratif desenler, motifler, krokiler ve çizgi-resim türü olarak farklı açılımlarla tanımlanabilir (Artut, 2004, s.130).

Desen, bireyin kişilik özelliklerini taşıyan, gözlemleme, algılama, duyumsama sonucu ortaya çıkan duyguyu çizgi ile anlatma eylemidir. Bu eylem esnasında bireyin içsel özellikleri, dinamizmi, coşku ya da karamsarlığı desenlerine yansıyan etkenler olarak görülebilmektedir. Bir kavramı, duygu ve düşünceyi, bilinip görülen ya da tasarlanıp tahayyül edilen bir konuyu bilinçli bir şekilde, çizgi kullanarak anlatma yöntemi olduğu söylenebilir (Pekmezci, 2001, s. 10).

İnsan doğası gereği, çevresinde, dünyasında anlamlı bir düzen bulmak veya kurma isteğine sahiptir. Bu düzen arayışının da estetik duygusunu öne çıkardığı özel oluşumlar arar. Sanatçının bu arayışın görsel ve işitsel yansımalarını sanatına aktardığı nitelikli çizimlere desen denilebilir.

İnsanoğlunda bulunan bu içgüdü, tarihin erken devirlerinden beri var olduğu görülmektedir. Çizim (resim, desen) çaba gösterilmiş sanatsal bir ifade aracı olarak

Paleolitik dönemin sonuna doğru mağara duvarlarında resim sanatının ilk örneklerine rastlanmıştır.

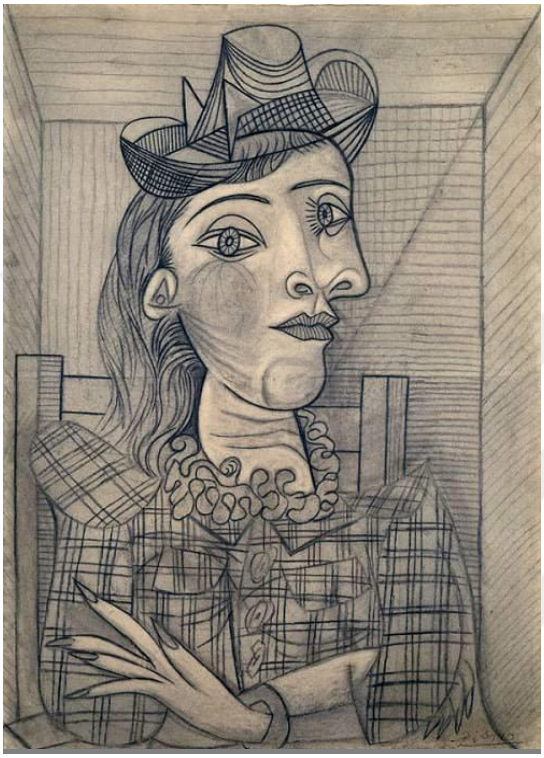
Şekil 115: Paleolitik Dönem Boğa Resmi, Altamira Mağarası
Kaynak: https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-11600/altamira-magaras

Herhangi bir estetik kaygısı nedeni ile yapılmamış olan bu çizimlerde amacın sanat değil, bir nevi tılsım için yapıldığı düşünülmektedir. Av hayvanlarına ait olgun desenlerde, doğru bir fon, ritmik çizgi ve hafif lekeleme tekniğinin kullanıldığı mağara duvar resimlerinde görmek olasıdır (Bigalı, 1999, s. 9).

Desen çalışmalarının bir özelliği bizlere sanatçının sanatsal bir aktarım haricinde döneminin özelliklerini gösterir belge niteliği taşıdığı söylenebilir. Buna göre desen çalışmaları farklı dönemlerde farklı amaçlar için kullanıldığı görülmektedir. Her desen zamanını ve sanatın hangi aşamada geliştiğinin birer kanıtıdır (Berger, 2006, s. 97).

Desen, resmin temelidir. Beş duyu organını sezgisel düşünceyle beraber kullanarak, çizgi ile biçimler ortaya çıkarma çabası denilebilir.

Desen çalışmaları obje, canlı model ve imgesel olarak yapılmaktadır. Özellikle canlı modelden çizim yapmak, ayrıntıları inceleme, doğru yerleştirme, bütün ve parçaları dengeli biçimde doğru çizgilerle aktarma, hacim ve ışığa göre çizgi değerlerini kullanabilmek açısından bireyin öğreneceği temel çalışmalar olarak önem taşıdığı görülmektedir.



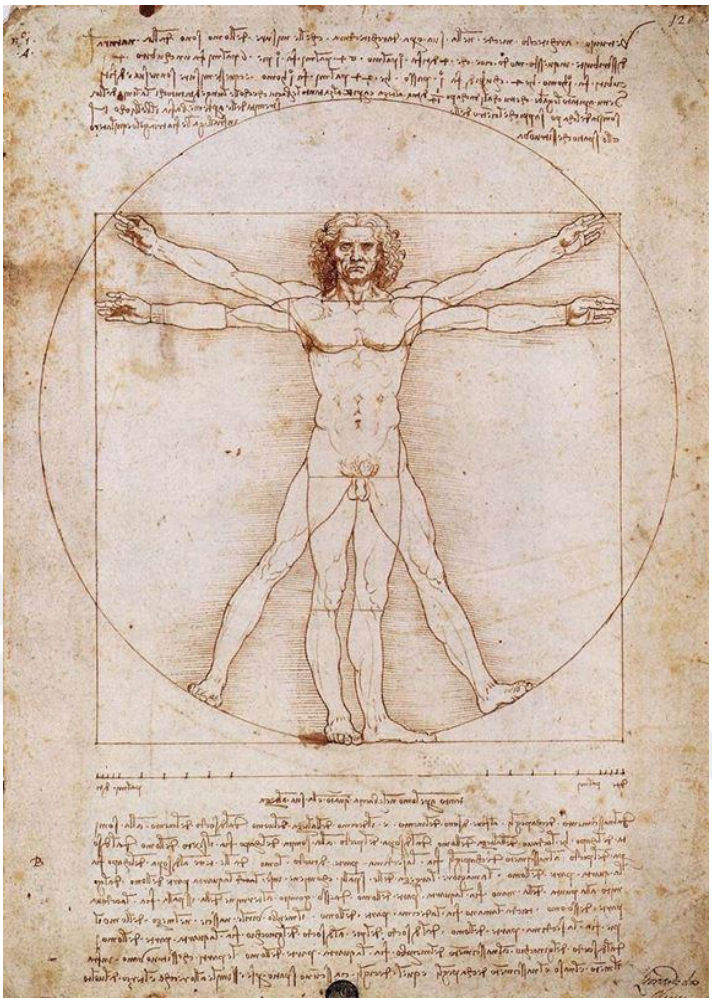
Şekil 116: Dora Maar'ın Portresi, Picasso, 1938
Kaynak: www.si.edu/object/hmsg_66.4043

Şekil 117: Eteğini kaldıran Dansçı, Lautrec, 1889
Kaynak: https://pin.it/78A7h6Q

Geçmişten günümüze kadar birçok sanatçının, tasarımlarını, inceleme ve araştırmalarını desen anlayışında notlar ve çizimlerle aktardığı söylenebilir. Ön hazırlık safhasında ele aldığı konuları doğru bir kompozisyon yapısında olabilmesi için desen üzerinde çalışıp ön hazırlık safhaları oluşturduğu görülmektedir. Picasso'nun taslakları ve Lautrec'in çalışmaları bunlara örnek verilebilir.

Desen çalışmalarını, ön hazırlık çalışması olmasının yanı sıra, bizzat eser olarak yapılan çizimler olarak iki kısımda incelenebilir (Turani, 1993, s. 33).

Leonardo da Vinci'nin "Vitruvis Adamı" desen çalışmalarının bizzat eser olarak ele alınmasına örnek niteliğindedir.



Şekil 118: Vitruvius Adamı, Gallerie dell'Accademia, 1490, Venice, İtalya
Kaynak: https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami

Desen çalışmaları taslak (eskiz) çalışmalarıyla, karıştırılmamalıdır. Eskiz çalışmaları iyi bir desen oluşturabilmek için sürekli tekerrür edilen ve değişebilen çalışmalardır. Her ne kadar sanatçı duygu ve düşüncesini çizgisel olarak anlatsa da bir çalışmanın desen niteliğini taşıyabilmesi için, bünyesinde deseni oluşturan yapısal elemanların bulunması gerekmektedir. Bu yapısal elemanlar, çizgi, nokta, doku, leke, biçim, kompozisyon, hareket, ritim, denge, ışık-gölge ve perspektif olarak ele alınabilir (Mant, 2007, s. 19).

5.2. Minyatür Sanatında Desen

Minyatürde desen, tüm görsel sanatlarda ve resim sanatında da olduğu gibi minyatür eserinin de temelini oluşturmaktadır.

Deseni bir nevi evrensel dil olarak ele alabilir ve tüm sanatçıların duygu ve düşüncelerini evrensel dil ile ilettiklerini görebiliriz. Bu ileti aşamasında, sanatçının kültürü, inancı ve düşünceleri yapmış olduğu esere yansıdığı söylenebilir.

Doğru minyatür sanatı gelişiminden itibaren sahip olduğu felsefe ve bakış açısı yönünden Batı'daki resim sanatıyla yapısal farklılıklar göstermesi sonucunda, desen çizimlerinin de farklı olmasına neden olduğu görülmektedir.

Şekil 119: Doğada bir bardak şarap tutan genç, Muhammad Yusuf, XVII. Yy, Israel Museum, B69.0596
Kaynak: https://www.imj.org.il/en/collections/509306

Batıdaki resim sanatında desen bazen bir eserin ön hazırlık aşamalarının pratiği olarak ele alınabilse de minyatür sanatında bu kavramın çok uygun olmadığı görülmektedir. Minyatürde desen kavramı daha çok bir eserin renklendirilmeden önceki hali olarak ele alınabilir (Pehlivan, 2013, s. 12).

Minyatür sanatının Batı resim sanatındaki desen çizim farklılıkları perspektif, ışık-gölge kuralları ve hacim verme eğiliminin bulunmayışıdır. Bu sebepler minyatür sanatını icra eden nakkaşların beceri durumu olmayıp nakkaşın sanatında icra ettiği inanç ve kültür felsefesine dayandığı söylenebilir.

Batı sanatında 'gerçeklik' kelimesinin sınırları, sadece duyularla algılanan dünyayı ifade edecek şekilde çizilirken, İslâmiyet öncesi ve sonrasında eşyanın 'öz'üne yönelmiş olan Doğu coğrafyasındaki tasvir anlayışı bu karşıtlık üzerinden tarif edilmektedir. Bu anlayışta, gözün tek merkezli bir bakış açısından algıladığı gerçekliğin ötesinde, geleneksel tasvirin kodları ve sanatçının hayal gücü ile ortaya çıkan formlar kompozisyonu oluşturmaktadır (Mülayim, 2008, s. 143).

Şekil 120: Turnalı Desen, (1400-1450), Iran, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, Berlin, f.73.S.41

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 195

Çizgiyle başlayan tasarlama sürecinde, formun ortaya çıkmasıyla desen ve kompozisyon oluşmaktadır. İslâmiyet'le birlikte gelişen yazmaların içinde yer alan

minyatürlerin desen ve kompozisyon anlayışı ise tarihi bağlamda üsluplara ve konuya göre farklılıklar gösterse de tasarımın evrensel ilkelerini kapsamış ve kullanılmıştır. An'ın resmedilmediği bu geleneksel tasvir anlayışında zaman ve mekân imlerine gönderme yapılmaz (Ayvazoğlu, 1989, s. 57).

Geleneksel sanatlar alanında tekrar edilen üsluplaştırılmış formlarla, sanatçının tasarım gücüyle değiştirebildiği ölçüde desenlerin ortaya çıktığı belirtilebilir.

İslâmiyet'in temelinde olan her şeyde güzeli görmek ve aramak, hatta güzel görünenin içindeki "özü" görüp, yalın bir halde çizime aktarmak minyatür dahil İslâm Sanatları desenlerinde ana unsur olarak belirdiği söylenebilir.

Şekil 121: Sultan Ahmed Celayiri Divanı, (1410), İran, Washington D.C., Freer Sanat Galerisi, F1932.37
Kaynak: https://asia.si.edu/object/F1932.37/

İslâm sanatlarında bu felsefeyle yapılan desen çizimleri, batılı birçok sanatçının ilham kaynağı olup, bu desenler hakkında hayranlık ve hayretlerini dile getirdikleri

görülmüştür. Örneğin birçok Türk ressamın da hocası olan André Lhote (1985-1962), Şeyh Hamdullah, Ahmet Karahisari, Mustafa Rahim ve Kamil Ahdik'in çizgilerini ilk defa gördüğü zaman hayret ve hayranlığını şu cümlelerle dile getirmiştir. *"Okumuyorum, bu yazıları, okuyamadığım daha iyi. Salt çizgi senfonilerini tadabiliyorum böylelikle. Nedir güzel desen? Düzlerin ve eğrilerin tertipli barışması. Nedir resmin müziği? Statik ve dinamik elemanların birbirlerini cevaplandırması. Resim sanatının temeli nedir? Desen, çizgide İngres'in deyimiyle müzikal olmalı. İşte bütün bunlar bu yazılarda var düzlerin eğrilerin yanı sıra da şu serpiştirilmiş küçük küçük işaretler, ornöman-süsler!"* (Berk, 1971, s. 8).

İslâm sanatlarında desen, düzen ve ahenktir. Nakkaş minyatür desenini kurgularken bu düzen ve ahengi desen çiziminde ve tasarım elemanlarını kullanarak, görünürde olan nesneleri olduğu şekli ile değil özgün bir üsluplaştırmayla gözler önüne serdiği söylenebilir.[10]

Şekil 122: Kuşlar ve Hayvanlar Çiçekli Bir Manzarada, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy. Sonu, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, 43-6/2

Kaynak: https://art.nelson-atkins.org/objects/27112/birds-and-beasts-in-a-flowery-landscape

[10] Prof. Dr. İlham Enveroğlu Ders Notları

Nakkaşın gerçekliği algılama tasarlama, iç gözlem olarak zihninde toplanarak, iç gözleme dayalı bu bakış açısında yoğun bir tinselliğin var olduğundan söz edilebilir. Gördüklerine anlam katarak kendi iç dünyasıyla birleştiren ve nesnel dünyayı biçimsel bir anlama getiren nakkaşın perspektif, ışık, gölge gibi tüm unsurları ortadan kaldırarak daha yalın ve belirgin bir çizgi unsuruyla minyatür deseni kurgusunu oluşturduğu görülmektedir.

Minyatür sanatında olgunlaşmış bir desen çizimi, bünyesinde eskiz çizgilerini ve tasarım elemanlarını barındırmaktadır. Minyatür deseninde bulunan tasarım elemanlarının, çizgi, nokta, doku, hareket, biçim, ritim ve denge olduğu görülmektedir. Desende bulunan etken durum sıkça yapılan eskiz çizimleridir. Nakkaş, duygu ve düşüncelerini tasarımında bu elemanları kullanarak desen oluşturur ve bitmiş desenin değerlendirilmesi bu elemanların üzerinde gerçekleşmektedir.

Şekil 123: Ağacın Altında Oturan Adam, (1630), Los Angeles, The Nasli M. Heeramaneck Collection, M.73.5.467
Kaynak: https://collections.lacma.org/node/239982

5.2.1. Minyatür Deseninde Çizgi

Çizgi, minyatür sanatının temelini oluşturan en önemli tasarım elemanıdır. Çizginin sadece minyatürde değil, diğer gelenekli sanatlarımız olan, tezhip, çini ve hat sanatında da büyük önem taşıdığı görülmektedir.

Erzen'e göre çizgi, teknik bir tanımla iki nokta arasındaki en kısa iz olarak anlatılsa da sanatta çizgiyi, hareketin sürekli izi olarak tanımlamak gerektiğini söylemiştir (Erzen, 2003, s. 371).

Tek çizgi kullanılarak dahi, boyutu, yönü, hareketi duygu ve düşünceleri izleyiciye sunmak mümkündür.

Minyatürde çizgi, anlatılmak istenen nesnenin form ayrıntılarına girmeden, formun "öz"ünü anlatan şematik bir tarzda kullanıldığı söylenebilir.

Minyatürde çizgi unsurunu Orhan Cebrailoğlu şu şeklide açıklamıştır. *"...Çizgi minyatürün önemli unsurlarından birisidir. Figürlerin yalnızca dış şekillerini vermekle kalmayıp, kompozisyonun bütününde görülen çizgi örgüsüyle ahengi yakalamaktadır. Stilizasyon kullanıp, ışık-gölge ve hacim duygusundan bilinçli şeklide kaçınarak, bir nevi şematik bir anlatım sergilemektedir. Tahrirli desen anlayışına önem veren nakkaş, tek çizgi hakimiyetiyle ince ve zarif çizgilerle bu ahengi aramaktadır. Yatay, dikey ve çapraz çizgilerin geometrik örgüsü ise bir çeşit çizgi dokusu oluşturmaktadır..."* (Cebrailoğlu, 2005, s. 28).

Minyatürde çizgi unsurunun iki işlevi vardır. Bunlardan ilki, çok merkezli bakış açısıyla hiyerarşik istifleme, hareket ve dengenin oluşması için kompozisyonda kullanılan çizgidir. Diğeri ise kompozisyonda yer alan formların dış hatlarını biçimlendirerek formun özünü anlatmaya çalışan bir tavırla kullanılan çizgi olmaktadır (Toprak, 2016, s. 75).

İslâm kitap sanatlarında çizgi, formu biçimlendirici bir unsurdur. Batı resminde nesnenin dış hatlarını belirtmeye yarayan "Kontur" tabirine karşılık gelse de kitap sanatlarında bu işleme "tahrir" denilmektedir. "Tahrir" kelimesi, kitap sanatları literatüründe "motiflerin sınırlarını belirleyen ince çizgiler" olarak tanımlanmaktadır (Pakalın, 1993, s. 376).

Derman ‘tahrir’ kelimesini *“Hat ve tezyini sanatlarda kâğıt zemininin veya kâğıdın farklı renklerde boyanan kısımlarının belirginleşmesini ve sınırlandırılmasını sağlamak için bunların yanına veya arasına ince çizgiler çekmek”* diyerek tanımlamıştır (Derman, 2009, s. 532).

Minyatürde tahrir sadece motifi zeminden ayıran çizgi uygulaması değildir. Tahrir, formu biçimleyip tamamlamaya yönelik bir işleve de sahiptir. Bu işlev çizginin “nüanslı” kullanımı olarak adlandırılan bir uygulama olarak tanımlanabilir. Nüanslı tahrir, kalından inceye ve inceden kalın değere giden ve formun biçimlenmesi için fırça hareketleriyle yapılan çizgilerdir. Eski kaynaklarda bu işlemin “kıl kalem” olarak adlandırılan ince fırçalarla yapıldığı görülebilir. Serbest fırça hareketleriyle oluşan bu nüanslı çizgiler, formun sınırlarını, hareketini, yönünü ve derinliğini belirleyerek forma bir nevi boyut kazandırdığı görülmektedir.

Şekil 124: Rıza-i Abbasi ile Hayvan Savaş Sahnesi, (1632), Oxford Üniversitesi Kütüphanesi
Kaynak: https://www.christies.com/lot/lot-5885511

Bir minyatürde çizgi renkten önce gelmektedir. Renk kullanılmadan yapılan desenlerin, salt çizgi kullanarak eser niteliğinde olmasının en önemli örneklerini XVI. yüzyıl ve XVII. yüzyıllarda yapılan tek sayfa minyatürlerde görebilmekteyiz (Toprak, 2016, s. 77).

XVI. yüzyıl ve XVII. yüzyıllarda, Tebriz, İsfahan ve Kazvin gibi Safevi şehirlerinde üretilmiş tek sayfa minyatürler, dönemin sanat anlayışını gösteren başlıca eserlerdir. Şah I. Abbas (1587-1629) döneminde, saray ve saray dışında beğeni ve önem kazanmıştır. Bu tarz minyatürlerin yaygınlaşmasının sebebi, bağımsız albümlere duyulan ilginin artması denilebilmektedir. Bur başka nedeni ise, dönem nakkaşlarının kolektif çalışmaları haricinde, bireysel üsluplarını sergileyecek çalışmalar olmasıdır. Bu üslubun önde gelen isimleri, Rıza-i Abbasi, Mu'in Musavvir, Muhammedi ve Sadıkî gibi isimlerdir (Toprak, 2016, s. 77).

Şekil 125: Kayalık bir manzara içinde bir derviş çizimi, Reza-i Abbasi, XVII. yy., Özel Koleksiyon, Lot 119

Kaynak: www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17220/lot.119.html

Nakkaşların biçimleri, siyah ve kırmızı mürekkep kullanarak sadece salt ve nüanslı çizgilerle ton değerli desen oluşturdukları görülmektedir.

Fırça tekniği ile yapılan desenlerin serbest ve akıcı bir el ile tek fırça hareketleriyle yapılmıştır. Kompozisyona yerleştirilecek elemanların belirlenip, formu belirleyen nüanslı

çizgilerin formun hareketini ve yönünü sağlayan uzun ve kesik halde kullanıldığını söyleyebiliriz. Böylece nakkaş desende bir dereceye kadar boyut ve derinlik kazandırdığı söylenebilir.

Osmanlı Nakkaşhanesi'nde ise bu üslûp farklı bir şekilde yorumlanmıştır. Tek sayfa minyatürlerle benzerlik gösterse de XVI. yüzyıl boyunca Osmanlı nakkaşhanelerinde farklı konu ve özgün motiflerle uygulandığı görülmektedir. Özellikle ressam Şahkulu ve Veli Can'ın yaptığı minyatürler bu tekniğin öncülüğünü teşkil etmektedir. Zümrüdüanka, melek figürleri, hatayi demetleri ve saz üslubu olarak adlandırılan sık ve hançeri yapraklar bu dönemin önemli eserleridir. Saz üslubu desenlerinde görülen en önemli özellik çizginin kullanım şeklidir. Formun dış hatlarının tek seferde çekilen kalın fırça hareketi ile kapatılması, soyut bir çizgisel kompozisyon oluşturmuştur. Nüanslı çekilmiş tahrirler kompozisyonda bulunsa da tek bir motifte diğerlerine oranla daha kalın çekilen nüanslı tahrir bu üslubun en önemli özelliğidir (Toprak, 2016, s. 78).

Şekil 126: Saz Yapraklarına Sarılmış Ejderha, (1550–70), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 2000.424

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454015

Örneklerinden anlaşılacağı üzere minyatürde çizginin, bir formu nasıl ifade edebildiğini ve arka planı olmayan bir zeminde nasıl mekân algısı oluşturduğu görülmektedir.

Bir minyatür deseni oluşturmadaki en önemli unsur çizginin uygulanış biçimi olarak tanımlanabilir. Çizgideki nüanslı ton değerlerinin fırça ile hissettirilmesi, boşluk üzerinde ön-arka planının vurgulanabilmesi, salt çizginin desendeki işlevi ve önemini en güzel şekilde açıkladığı söylenebilir.

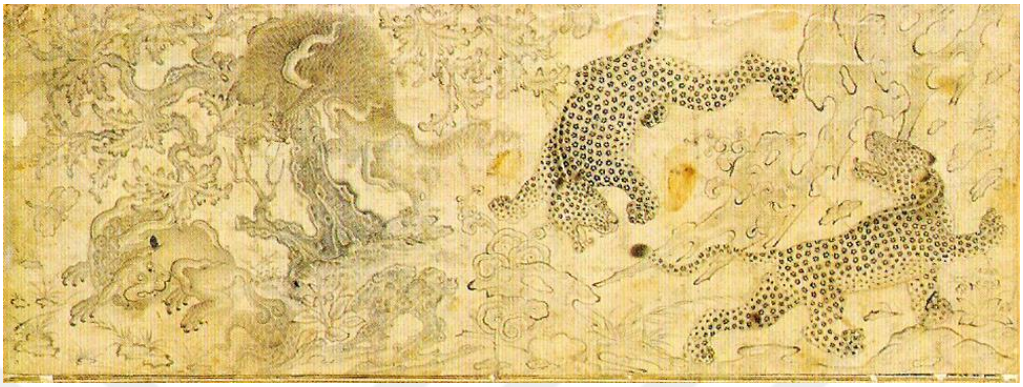
5.2.2. Minyatür Deseninde Nokta

Kendi başına bir merkezi temsil eden nokta, çizimin oluşmaya başladığı ilk temeldir. Resim sanatında olduğu gibi minyatür sanatında da çizilen çizgiler noktaların bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Nokta minyatür desenlerinde teknik olarak kullanılmaktadır. Noktalama tekniği olarak adlandırdığımız bu yöntem, desende detay vermek için kullanılmaktadır.

Şekil 127: Ejderha ve Demonlar, Mehmed Siyah Kalem, XV. yy. Sonu, TSM, H, 2153, 37a

Mehmed Siyah Kalem'e ait albüm sayfasındaki desende noktalama tekniği kullanılmış demonlar ve ejderha görülmektedir. Bu desende kullanılan noktalama çalışması ile figürlerin seçile bilirliği ve gerçekliğini sağladığını söyleyebiliriz.

Minyatür deseni oluştururken noktanın önemi kompozisyon kuralları ve teknik bakımdan önemli bir unsur olmasının yanı sıra, geleneksel sanatlarda nokta irfani duyguları simgeleyen bir eleman olarak ele alınabilir.



Şekil 128: İki Parsın Meydan Okuması Eskizi, XV. yy., TSM, H.2153.55a

Geleneksel sanatlarda ve özellikle hat sanatında nokta, bir'in farklı bir ifadesidir ve soyut bir mekân unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir nokta, aynı zamanda "cüz'ün lâ-yetecazza" (bölünmez cüz) yani atoma ve âna tekabül etmektedir. Kur'an-ı Kerim'in ilk harf olan ba'nın altındaki nokta, Seyyid Hüseyin Nasr'a göre, hat sanatı, İslâm mimarisi kökleri mukaddes kitabımızda bulunan fonetik ve plastik sanatlar ilkesini göstermektedir (Nasr, 1982, s. 30).

Hazreti Ali'ye ithaf edilen "ilim noktadır" sözü de ilimin sonsuzluğu ve yüceliği karşısında benzetilen unsurun nokta olması durumu, noktanın felsefi bakımdan önemini belirtmektedir. Nokta birleşerek çizgiyi, çizgi deseni meydana getirmektedir. Buna göre, bütün varlığın başlangıcını tek ve soyut bir noktaya irca etmek mümkündür (Ayvazoğlu, 2015, s. 97).

5.2.3. Minyatür Deseninde Hareket

Minyatürde hareket, desende kullanılan elemanların dinamizmi içerdiğinden dolayı, yön kavramıyla da ilişkilendirilebilmektedir. Minyatürde hareket ve yön anlatılan konuya göre değişkenlik göstermektedir. Desen üzerinde nesnelerin şekli, dokusu ve konumları görsel bir kuvvete sahip olduğundan bu parçaların bileşkesi yön ve hareket kavramını ortaya çıkarmaktadır.

Şekil 129: Kuşların Saldırdığı Baykuş, Manohar, (1615), Kuzey Hindistan, 14.662
Kaynak: https://collections.mfa.org/objects/148758

5.2.4. Minyatür Deseninde Doku

Tüm sanat dallarında eser üretilirken kullanılan ve tasarıma farklı bir görünüm sağlayan doku, yüzeylerin dokunsal değerleridir. Bir başka deyişle, nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların tesirleri doku oluşturmaktadır (Çınar, 2005, s. 36).

Minyatür deseninde doku, bir tasarım elemanı olarak çizgi ve leke halinde belirdiği görülmektedir. Desen çalışmalarında biçimlerin detayını belirlemek, tekdüzeliği ortadan

kaldırıp, hareket kazandırmak ve desene zengin bir ifade katmak için doku kullanıldığı söylenebilir.

Şekil 130: Bir Ejderha ile Dövüşen Süvari**,** Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, f.70.S.14

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 184

5.2.5. Minyatür Deseninde Ritim

Görsel bütünlük oluşturan öğelerin düzenli ya da düzensiz olarak görsel niteliklerini değiştirmeden birbirini tekrar etmesiyle ritim oluşur (Gürer, 1990, s. 55). Tekrar eden ögeler nitelik olarak farklılık göstermezse, bir bütünün parçası dâhilinde ritim oluşturduğu söylenebilir.

Minyatür deseninde figürlerin ardı ardına dizilişi biçimsel olarak ritim ilkesini ortaya çıkardığı görülmektedir. Ayrıca desenlerde bulunan mimari elemanlar olan kale surları, pencereler vb. ritim ilkesini oluşturan unsurlardır.

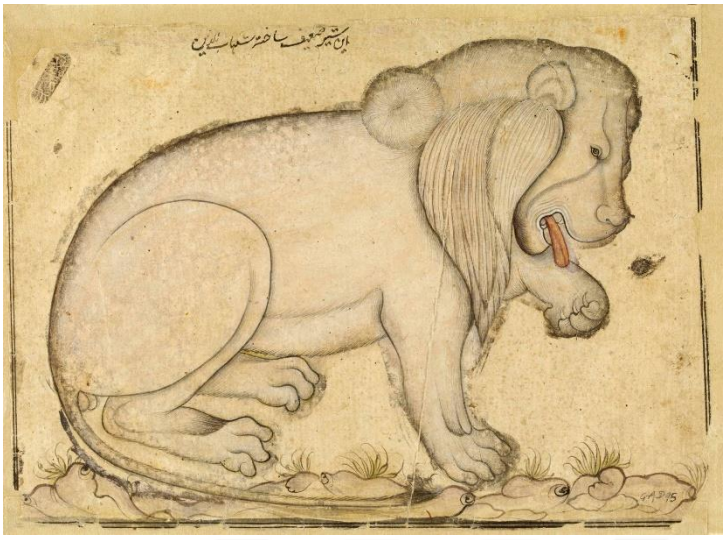
Şekil 131: Oklarla Bunalmış Rama ve Lakshmana: Lanka Kuşatması serisinden bir folyo, (1725), Manaku, New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 19.24.4
Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37950

Eserlerde oluşturulan ritim, tasarıma farklılık ve hareket kazandırmaktadır. Kullanılan ritim, tekdüzeliği ortadan kaldırmış ve tasarımı tasarım yapan ilkelerden birinin minyatürde kullanılmasına sebep olmuştur. Ritim ilkesinin minyatür sanatı içinde incelenmesi, minyatürün bünyesinde evrensel tasarım ilkelerini barındırdığını göstermektedir.

5.2.6. Minyatür Deseninde Biçim

Desen çiziminde biçim, nesnelerin dış hatları ve hareketlerini yalın halde yüzeye aktarma olarak tanımlansa da minyatür sanatında biçimin açılımı daha derin ve ideolojik bir kavram olarak belirmektedir.

Minyatürde biçim, gözün gördüğü şekilde değil, mutlak olanın gördüğü şekilde mekân, zaman ve nesnenin kuralları doğrultusunda oluşan bir unsur olduğu görülebilir. Her oluşla, nakkaşın tinsel duygularıyla mutlak olanı öncül kıldığı söylenebilir.



Şekil 132: Hasta Aslan, (1750), Victoria ve Albert Müzesi,
South and South East Asia Collection, IS.465-1952
Kaynak: https://collections.vam.ac.uk/item/O432102/drawing-unknown/

Formların seçimi ve onlardan biçimsel görüntüyü belirlemek için, nakkaşın tasvir edeceği nesnenin karakteristik özelliklerini göz önünde bulundurup, estetik ve sembolik bir formda biçim oluşturduğu söylenebilir.

Şekil 133: İki Aziz, (1400-1450), New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 68.48
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 187

6. YARIM KALAN MİNYATÜRLERE DAYANARAK, ESKİZ ÇİZİMLERİNDEN ÖRNEKLER

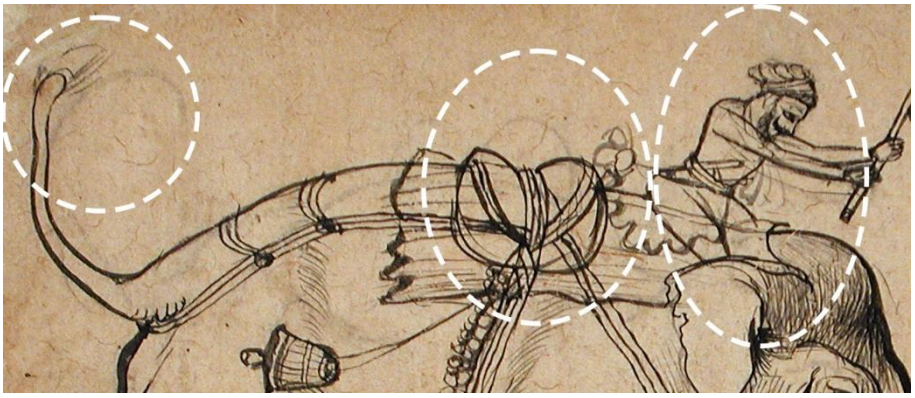
6.1. File Saldıran Kaplan

Şekil 134: File Saldıran Kaplan, (1825-1850), Los Angeles Sanat Müzesi, M.79.252.9

Kaynak: https://collections.lacma.org/node/242230

Los Angeles County Sanat Müzesi'nde (M.79.252.9) envanter numaralı bu eskiz, 1825-1850 yılları arasında Hindistan'da yapılmıştır. 21,59x14,27 cm ebatlarına sahip çizim kirli beyaz bir kâğıt üzerine mürekkep ile çalışılmış bir eskiz çalışmasıdır.

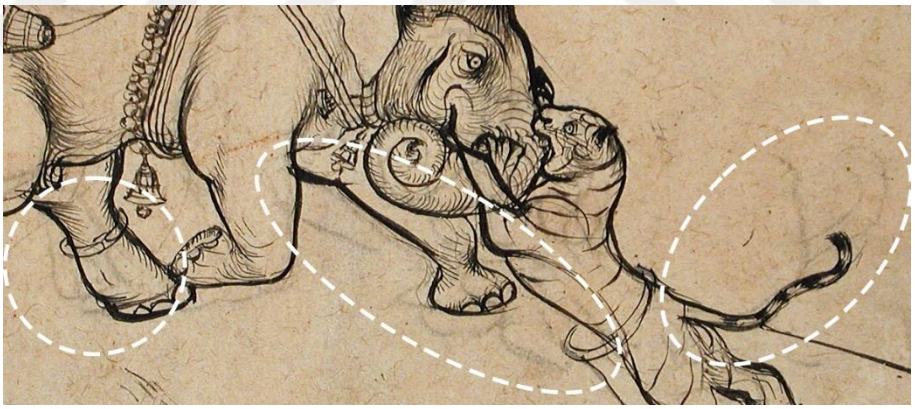
Hint minyatür üslubuna sahip eskiz çalışmasında, kaplan, fil ve bir fil bakıcısı tasvir edilmiştir.



Çizim 48: Detay

Biçimsel yorum çizgileri fırça ile koyu renk mürekkep kullanarak belirginleşen çalışmada, ham çizgi ve araştırma çizgilerinin bulunduğu bariz bir şekilde görülmektedir.

Fil bakıcısının kol ve gövdede görülen araştırma çizgileri, nakkaşın figürün doğru hareketi belirtmesi için çizgisel arayış yaptığının belirtisidir. Bacakların üzerinden geçmiş olan filin sırt kısmına ve yaygıya ait olan çizgi, figürün sonradan eklendiğini gösterir. Kaplanın kuyruk kısmında ilk çizgi olan ham çizgi görülmektedir.



Çizim 49: Detay

Filin kuyruk kısmı ve ayaklarında bulunan belirsiz ham çizgiler filin ilk çizilmiş halini gösterip, nakkaşın doğru çizgileri bulmak için araştırma çizgileri ile defaten çizim yaptığının belirtisidir.

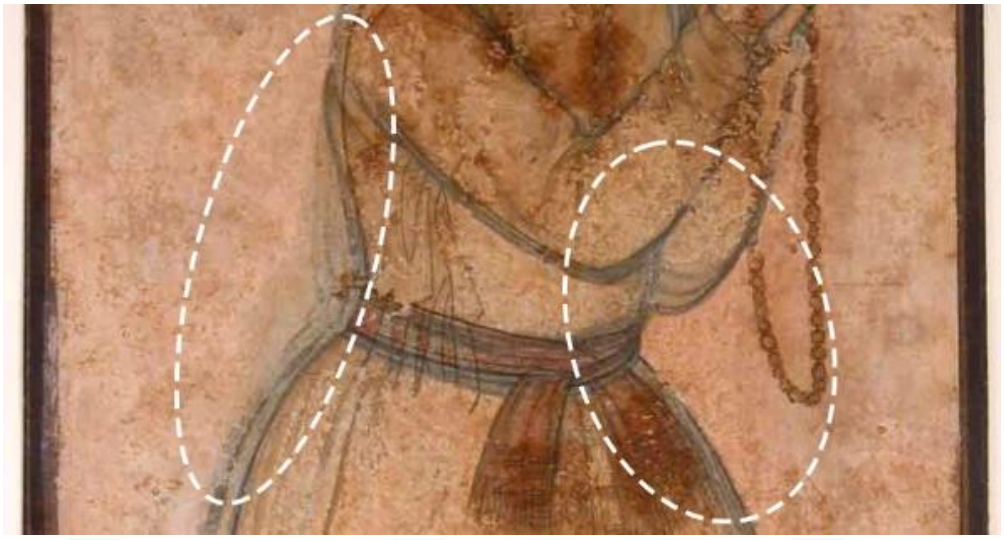
6.2. İmparator Ekber'in Dua Eden Portresi

Metropolitan Sanat Müzesi'nde 29.16.20 envanter numaralı bu eser XVII. yüzyıl başlarında Hindistan'da üretilmiştir. 15,4 x 26,8 cm ebatlarına sahip eser orta koyulukta bir kâğıt üzerine, mürekkep ve suluboya kullanılarak yapılmıştır.

Şekil 135: İmparator Ekber'in Dua Eden Portresi, New York, Metropolitan Sanat Müzesi, 29.160.20

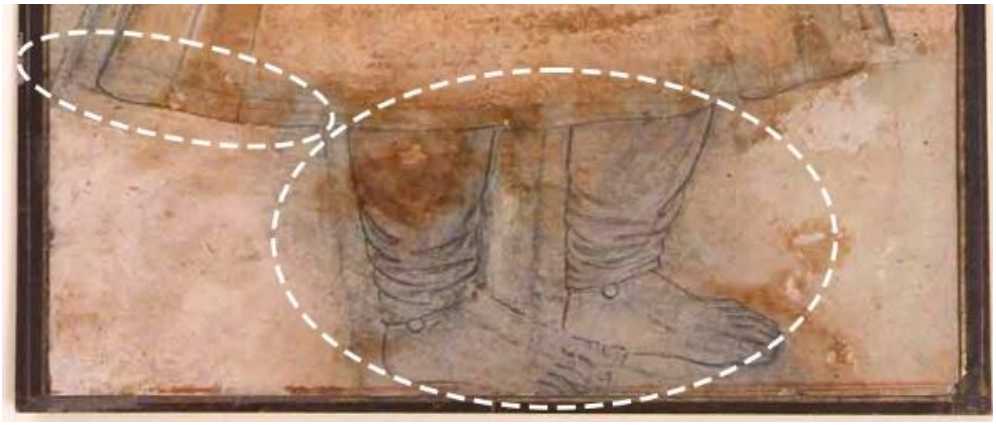
Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448278

Babür minyatür üslubuna sahip, İmparator Ekber'in dua ederken tasvirini gördüğümüz çalışma kırmızı ve kahve tonlarda vurgu yapılmıştır. Kompozisyonda Babür imparatorunun sırt, etek, ayak ve kol kısımlarında araştırma çizgilerinin bulunduğu görülmektedir.



Çizim 50: Detay

Çizgiler içe çekilerek biçimsel yorum çizgileri tekraren oluşturulmuştur. Biçimsel yorum çizgileri net görülürken, kol, sırt ve etek bölgesindeki çizgileri boya ile kapatmaya çalışması araştırma çizgilerinde mürekkebin etkisiyle mavi bir ton belirmesine neden olmuştur. Biçimde orantısızlık gören nakkaşın ilk çizim planından ayrılarak, figürü tekrar biçimleme yoluna gittiği görülmektedir.



Çizim 51: Detay

6.3. Geyik

Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi'nde bulunan F.72.S.10,I envanter numaralı 1400-1450 yıllarında Timurlu döneminde yapılmış "Geyik" eskizi açık renk bir kağıt üzerine kömür kalemi ve siyah mürekkep kullanılmıştır.

Şekil 136: Geyik, (1400-1450), Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, f.72.S.10

Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 183

Eskiz çiziminde kırsal alanda oturmuş bir geyiğin tasviri bulunmaktadır. Eskizde araştırma ve biçimsel yorum çizgilerinin bulunduğu görülmektedir.

Geyiğin tasvir edildiği ortamda bulunan doğa elemanları olan, çiçek, ağaç ve kayaların henüz araştırma çizgisi aşamasında olduğu görülmektedir.

Geyik tasvirinin siyah mürekkep ile tahrir çekildiği görülmektedir. Tahrirli çizgilerin alt kısmında görülen çizgilerin daha önce biçimsel yorum çizgisi olduğu, nakkaşın fırça ile tahrir çekerken bazı çizgileri düzelttiği belirmektedir. Bu sebeple biçimsel yorum çizgilerinin araştırma çizgisi halini aldığını söyleyebiliriz. Araştırma çizgileri geyiğin kuyruk kısmında, arka ayaklarında ve gövde kısmında bulunan hilal şeklindeki kürk

kıvrımlarında görülmektedir. Geyik tasvirinin ön ayaklarında araştırma çizgilerinin olduğu açıkça belirmektedir.

Çizim 52: Detay

Çizim 53: Detay

Eskiz çiziminde geyiğin üzerinde bulunan detaylarda görülen çintemani motiflerinden, geyik tasvirinin çizim aşamasının tamamlandığı görülmüştür. Yarım kalan bu eskiz çalışmasında kâğıtta siyah mürekkep lekeleri ve katlanma izleri bulunmaktadır.

6.4. Garot Savaşı

Victoria ve Albert Müzesi koleksiyonunda 15.316-1952 envanter numaralı eser 1805-10 yılı arasında Hindistan Kata'da yapılmıştır. Açık renk bir kâğıt üzerine, kara kalem, mürekkep ve sulu boya kullanılıp 6,22 x 4,93 cm boyutlarındadır.

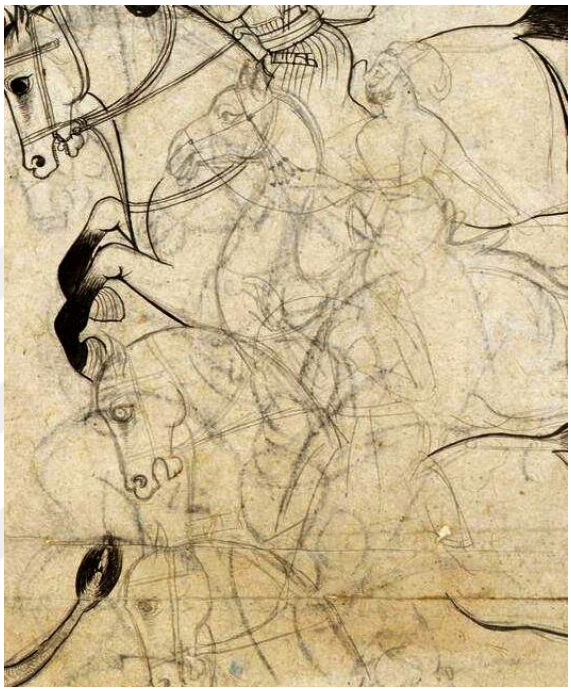
Şekil 137: Çizmek, (1805-1810), Londra, Victoria ve Albert Müzesi, IS.316-1952
Kaynak: http://collections.vam.ac.uk/item/O430563/drawing-unknown/

Enine çalışılmış bir kompozisyon olduğu düşünülen minyatür çalışmasının, alt tarafta bulunan figürlerin düzensiz eksik olması sonucu bu izlenimin doğruluğu hakkında şüphe oluşturmaktadır.

Bu eskiz çalışması, 6 Temmuz 1804'te Garat savaşı sırasında bir karşılaşmayı konu edinmiştir. Palaitha'dan at sırtındaki Apji Amar Singh'in, Maharaja Jaswat Rao-Halhar'ın ordu generali, fil sırtında bulunan Muhammed Khan Bangosh'a saldırdığını tasvir etmektedir (Archer, 1972, s. 56).

Kompozisyonda fil, at ve insan figürleri düz bir zemin içerisinde bulunmaktadır. Eskizin bazı yerlerinde Sanskritçe yazılar görülür daire formunda bir yerleşimde gösterilen süvariler ve ortada fil ve atın sırtında savaşan kahramanlar tasvir edilmiştir. Nakkaş bu yerleşimle, kalabalık ve kargaşanın içinde odak noktayı kompozisyonun ortasında toplamıştır.

Çizim 54: Ham Çizgiler



Çizim 55: Araştırma Çizgileri

Bu eserin en önemli özelliği, ham çizgi, araştırma çizgileri, biçimsel yorum çizgileri ve uygulama eskizi dahil tüm aşamaların eserde bulunuyor olmasıdır. Nakkaş kabaca yaptığı ham çizgileri, araştırma çizgileriyle belirlemiştir.

Araştırma çizgilerinin, nasıl biçimlendiği ise kompozisyonun sağ üst köşesinde oldukça belirgin bir şekilde görülmektedir. Uygulama çalışması olarak da renk denemelerinin yapıldığı kompozisyonun merkezi olan orta kısmı gösterebiliriz.

Biçimsel yorumları tamamlanmış süvari birliğinde bulunan askerlerin eylemleri ve atların şaha kalkmış bir ifadeyle tasvir edilmesi nakkaşın olay anında gerçekleşen savaşın şiddetini oldukça gerçekçi olarak aktardığı görülür. Özellikle orta kısımda at ve fil ayaklarının dibine düşen asker figürünün, diğer figürlere nazaran zıt bir pozisyonda görülmesi kompozisyona dinamizm katarak gerçekçilik ifadelerini arttırmıştır.

Çizim 56: Uygulama ve Biçimsel Çizgi Çalışması

Fil üzerinde bulunan komutanın figürünün diğer asker figürlerinden büyük çizilmesi, Türk minyatüründe görülen önemli kişinin diğer kişilerden daha büyük çizilmesi geleneğiyle benzeştiği görülür.

İncelenen eserin, herhangi bir eskiz aşamasında, biçimlerin birbirinin aynı ölçülerde çizildiği görülmemiştir. Bu da bize nakkaşın biçimleri oluştururken, biçimsel bir kalıp kullanmadığını göstermektedir.

Uygulama aşamasında ise, beyaz, siyah, mavi, turuncu, sarı, yeşil, kırmızı renklerle denemelerin olduğu görülür. Özellikle renklerin fırçayla disiplinsiz bir şekilde bazı yerlerde de yarım olarak sürülmesi ve kompozisyonun biçimsel aşaması tamamlanmadan renk değerlerinin denenmesi, nakkaşın biçimleri leke dengesine göre tasarlamak isteyeceğini düşündürmektedir. Bu durumda başka bir sonuçta, bu eserin eskiz çizgilerini de uygulama kâğıdına çizdiği yarım kalmış bir çalışma olarak da değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

6.5. Timur Hanedanı Prensleri

Boston Güzel Sanatlar Müzesinde 15.99 envanter numaralı eskiz çalışması XVII. Yüzyılda kuzey Hindistan'da yapılmıştır. 17,7 x 25 cm ebatlarında olan bu eskiz çalışması, ince kirli beyaz bir kâğıdın üzerine siyah mürekkep ile çizilmiş olup, bazı renk lekelerinin bulunduğu gözlenmektedir. Çalışmanın kâğıdının fazla yıpranması nedeni ile açık renk bir kâğıdın üstüne konservasyonunun yapıldığı görülür.

Şekil 138: "Timur Hanedanı'nın Prensleri"nden bir iz, (XVII. yy.),
Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 15.99
Kaynak: https://collections.mfa.org/objects/148680

Eskiz çalışmasının yerleşiminde herhangi bir disiplin gözetilmeden figürlerin oluşturulduğu görülmektedir. Eskizde bulunan iki figürün ters eksenlerde durması, nakkaşın uygun boş yerlerine eskiz çalışmaları yaptığının işaretidir.

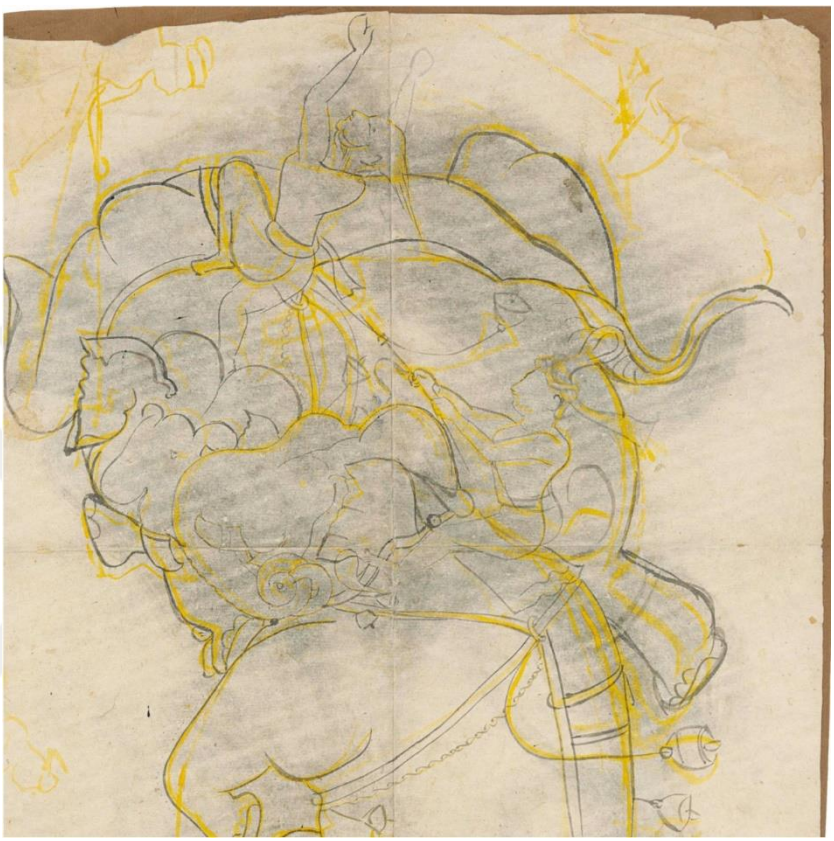
Kâğıdın sağ alt kısmında görülen biçimsel yorum çizgileriyle tamamlanmış olan figürün etek kısmında iki çizgi görülür. Eğilerek tepsi tutmaya çalışmaktadır. Üst tarafta baş aşağı bakan figürün yine biçimsel yorum çizgileriyle tamamlanmış elleri yukarı doğru kalkmış ve avuç içleri çizilmemiş genç bir delikanlıyı tasvir etmektedir. Genç figürün el içleri bir şey utacak gibi boşluk bırakılması, diğer figürün ise eğilir bir vaziyette tepsiyi tutması, bu iki figürün aynı kompozisyon içerisinde bir platformdan diğerine tepsi alıp verme durumu olan iki kişinin tasviri olduğunu düşündürmektedir. Bu düşünce doğrultusunda iki figürün duruşu, birleştirilerek irdelenmiştir (Çizim 55). Figürlerin giysilerinde bulunan, kahverengi, kırmızı, siyah ve sarı renk lekelerin bulunması ve biçimsel yorum çizgilerinin görülmesinden dolayı bu çalışmanın bir uygulama eskizi olduğunu söyleyebiliriz.

Çizim 57: Detay

Bu eskiz çalışmasında ayrıca bir mimari eleman olan kemer çizimleri ve ara suyu motiflerinin eskiz çizimleri görülmektedir. Kemerlerin köşebentlerinde, hatayi grubu bir bezeme görülür. Desenlerin baskısı kanaviçe halinde olduğu gibi bazısında pençler şekil almış vaziyettedir. Ayrıca sol alt köşeye doğru bir blokta altıgenlerden oluşan geometrik bir eskiz bulunmaktadır.

6.6. Fil Dövüşü

Özel Doris Wiener Koleksiyonunda bulunan eskiz çalışması XVIII. yüzyılda Hindistan'da yapılmıştır.

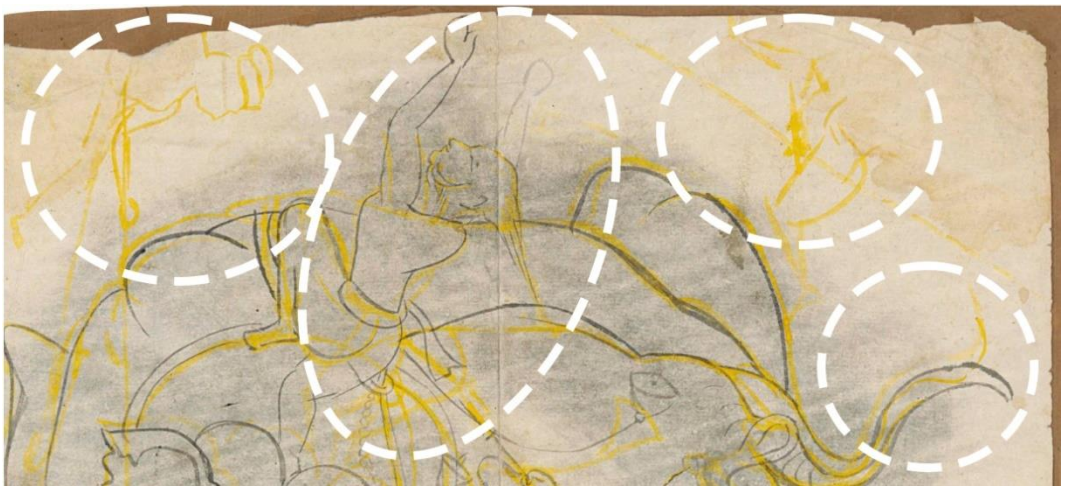


Şekil 139: Bir Fil Savaşının Eskizi, XVIII. yy., Christies, Lot 314
Kaynak: https://www.christies.com/lot/lot-a-sketch-of-an-elephant-combat-india-5538967

57,1x45,7 cm boyutlarındaki eskiz çalışması kirli beyaz bir kâğıt üzerinde, kömür kalemi ve sarı mürekkep kullanıldığı görülmektedir.

Kare bir kompozisyon içerisinde birbiriyle çarpışan iki fil ve fillerin üzerinde bulunan iki figür bulunmaktadır.

Eskiz çalışmasında ham çizgi, araştırma çizgileri ve biçimsel yorum çizgilerinin olduğu görülmektedir. Nakkaşın ham çizgileri sarı mürekkep kullanarak çizdiği düşünülmektedir. Eskizin sol üst köşesinde bulunan sarı mürekkeple ham çizgiyle çizilen figür ve desende bulunan sarı mürekkepli çizimlerin düzensizliği düşüncemizi desteklemektedir.



Çizim 58: Detay

Eskiz çalışmasında ham çizgilerin geliştirilip, araştırma çizgilerine dönüştürüldüğü görülmektedir. Araştırma çizgileri kömür kalemiyle çizilmiştir. Biçimsel yorum çizgisi ise sadece filin ayak kısmında görülmektedir.

6.7. Gözlüklü Yaşlı Adam ve Genç Ressam

Smithsonian's Ulusal Müzesi'nde, Arthur M. Sackler Galerisi'nde bulunan F1953, 17 a-b envanter numaralı Safevi Dönemi XVII. Yüzyıla ait eskiz çiziminin, sayfada kolaj tekniği kullanarak başka bir eskiz çizimiyle birleştirildiği görülmüştür.

Şekil 140: Genç-Yaşlı İnsan Eskizi, Riza Abbasi, (1630-1640),
Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F1953.17a-b
Kaynak: https://asia.si.edu/object/F1953.17a-b/

İki farklı tonda, açık renk zemin kağıtlarının bulunduğu eserin kolaj tekniği ile çok açık bir yeşil çerçeve ile başka bir kâğıt üzerine yapıştırıldığı görülmektedir. Çerçeve kenarları ve kâğıt üzerinde yıpranmalar bulunmaktadır.

Eskiz sayfasında kömür kalemi ve mürekkep kullanıldığı görülmektedir. Sağ tarafta bulunan genç ressam figürünün başlığı ve çizdiği çiçek tasviri, açık kırmızı sulu boya ile renklendirilmiştir. Genç ressam figüründe araştırma çizgisi sadece kolda görülmektedir.

Gözlüklü yaşlı adam eskizinde, nakkaşın, figürde hangi duruşun düşüncesini doğru ifade edebileceğini yaptığı araştırma çizgileri ile bulduğu görülmüştür. Yaşlı adamın öne doğru uzatılan bacağının bir de katlanmış hali görülmektedir.

Çizim 59: Detay

Sağ elinde tuttuğu kitabın boyutları ve cübbe kolunun arama çizgileriyle çizildiği bariz görülmektedir. Sol elinin duruş şekli ve parmak hareketlerinde araştırma çizgilerinin olduğu görülmektedir.

Çizim 60: Detay

Ayrıca eskiz kâğıdı üzerindeki araştırma çizgilerinin yoğun olduğu yerde kağıttaki renk değişimi, kâğıdın bir şekilde deforme olduğunun göstergesidir.

6.8. Kitap Okuyan Kadın

Smithsonian's Ulusal Müzesi'nde, Arthur M. Sackler Galerisi'nde bulunan, Safevi dönemi XVII. Yüzyılda Rıza Abbasi'ye ait eskiz çizimi, açık renk zemin üzerine siyah mürekkep kullanılarak yapılmıştır.

Şekil 141: Genç Okuyucu, (XVI. yüzyıl), Reza Abbasi, Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F1953.19

Kaynak: https://asia.si.edu/object/F1953.19

Eskizin, koyu tonlarda bir başka kâğıt üzerine yapıştırıldığı görülmektedir. Eskiz çiziminin etrafının ince kırmızı renkte bir kağıtla çerçevelendiği görülmektedir.

Eskizde doğa içerisinde ağaç kenarına oturmuş kitap okuyan genç bir kadın tasviri bulunmaktadır.

Minyatür eskizinde, araştırma çizgilerinin oldukça yoğun olduğu görülmektedir. Figürün sol bacak çiziminde oluşan araştırma çizgileri, nakkaşın figürde doğru duruşu bulana kadar araştırma çizgileriyle deneme yaptığını belirtmektedir. Araştırma çizgilerinin en belirgin olduğu yer figürün omuzlarına aldığı uzun ceketin kolları ve sırt bölgesinde

bulunmaktadır. Figürün sırt çizgisini daha içeri çekerek, biçimsel yorum çizgilerini daha kalın ve belirgin çizerek, figürün son halinin diğer çizgilerden ayrılmasını sağlamıştır. Figürün başlığında bulunan araştırma çizgileri, figürün duruş biçimindeki değişiklikleri göstermektedir. Bu eskizde silinen yerlerin tekrarından dolayı zemin kağıdında renk değişimi ve deformasyon meydana geldiği görülmektedir.

Çizim 61: Detay

Rıza Abbasi'ye ait olan bu eskiz çalışması, üstat nakkaşların eser üretiminde araştırma çizgileriyle eskiz çalışmaları yaptığının kanıtı olarak belirmektedir.

6.9. Yaşlı Adam ve Çocuk

Smithsonian's Ulusal Müzesi'nde, Arthur M. Sackler Galerisi'nde bulunan F1953.15 envanter numaralı, Safevi Dönemi XVII. Yüzyıla ait eskiz çiziminin kolaj tekniği ile başka bir sayfaya yapıştırıldığı görülmektedir.

Şekil 142: Yaşlı Adam ve Çocuk Eskizi (XVII. yy.),
Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F1953.15
Kaynak: https://asia.si.edu/object/F1953.15/

Eserde renk kâğıt üzerine kömür kalemi ve mürekkep kullanarak çizim yapıldığı gözlemlenmiştir. Açık kırmızı bir çerçeve içerisinde bulunan eskizin sağ kısmında yakın tonlarda başka bir kâğıdın kolaj uygulanarak sayfanın tamamlandığı görülmüştür.

Yaşlı adam ve çocuk eskizinde, bir elinde çocuk diğer elinde çiçekli bir saksı bulunan yaşlı bir adam çizimi bulunmaktadır.

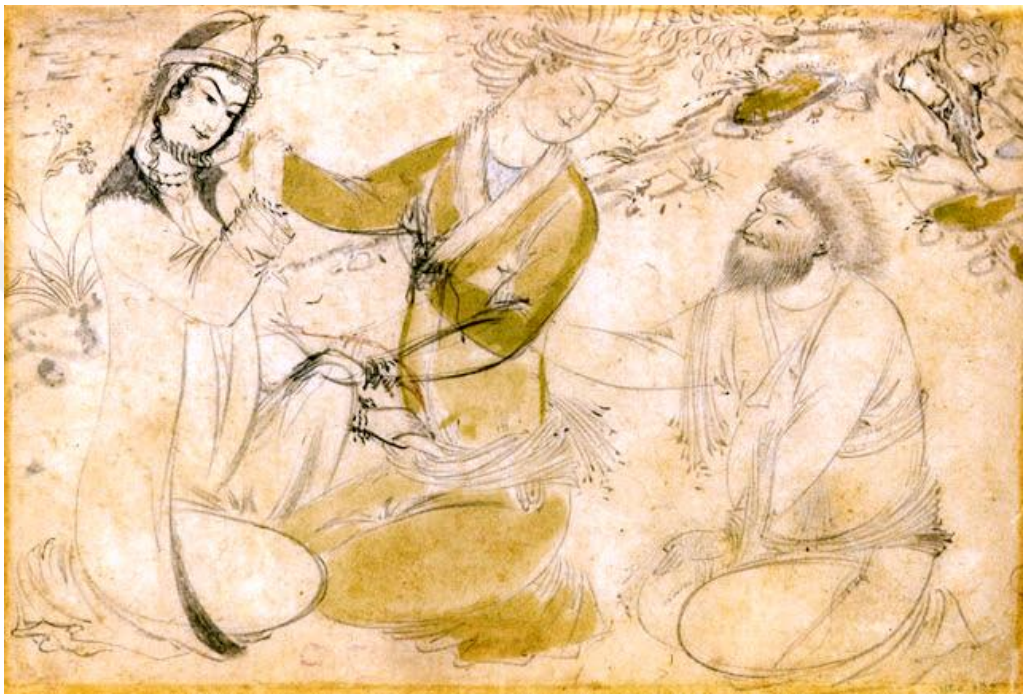
Çizim 62: Detay

Eskiz çiziminde yaşlı adam figürünün başlığında ve sırt kısmında araştırma çizgilerinin olduğu gözlemlenmektedir. Nakkaşın başlık ve sırt kısmındaki çizgileri içe doğru çekerek, yeniden biçimsel yorum çizgileri ile doğru forma ulaştığı belirmektedir.

Figürlerin bulunduğu bölgede, koyu renk dağınık leke ve beyaz renk lekeler bulunduğu görülmektedir. Bunların silinme izleri ya da şeffaf boyama izleri olabilmesi muhtemeldir.

6.10. İki Sevgili ve Sakallı Adam

Smithsonian's Ulusal Müzesi'nde, Arthur M. Sackler Galerisi'nde bulunan F 1953, envanter numaralı Safevi Dönemi (1610-1615) Rıza Abbasi'ye ait eskiz çizimi, bej rengi bir kâğıt üzerine siyah mürekkep ve sulu boya tekniği kullanarak kahverengi renk ile deseninin bazı yerlerinde boyama yapıldığı görülmektedir.



Şekil 143: İki Sevgili ve Sakallı Adam, (1610-15), Reza Abbasi,
Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F1953

Kaynak: http://jeannedepompadour.blogspot.com/2013/01/persian-artminiature-and-painting.html

Desende, iki genç sevgili ve yaşlı bir adamın kır ortamında sohbet ettikleri görülmektedir. Genç sevgililerden erkek figürün kadın figürün yüzünü okşadığı, kadın figürün de erkeğinin kollarını uttuğu görülmektedir. Sevgililerin bakışlarının yaşlı adama çevrilmesi ve yaşlı adamın erkek figürünün kolunu tutması, ortamda yaşlı adamın gençlere nasihat ettiğini düşündürmektedir.

Bu desende; genç sevgililerin el ve kol çizimlerinde araştırma çizgilerinin bulunduğu görülmektedir.

Genç erkek figüründe yaşlı adamın tuttuğu kol hem göğsünde hem de kadın figürünün dizinde tasvir edilmiştir. Kolunu göğüste tuttuğu hareketi kahverengi sulu boya

ile vurgu yapılmışsa da sevgilisinin dizine koyduğu eylemde biçimsel yorum çizgilerinin daha baskın çizildiği görülmektedir.

Çizim 63: Detay

Genç kadın figüründe ise figürün sol kolunda yine iki eylem görülmektedir. Erkek figürün dizine koyduğu elin üzerine belirsizce çizilmiş bir el ve erkek figürün kuşağını tutan bir el bulunmaktadır. Kuşak tutan elin daha koyu biçimsel çizgilerle yorumlanıp, bilezik gibi ayrıntılara yer verildiği görülmektedir.

Nakkaşın iki sevgili tasvir ederken, el ve kol hareketlerinden doğru duruşu oluşturmak için arma çizgileriyle denemeler yaptığı bu eserde belirgin olarak gözlemlenmektedir.

6.11. Boru Üfleyen Derviş

Smithsonian's Ulusal Müzesi'nde, Arthur M. Sackler Galerisi'nde bulunan, F 1953.18 envanter numaralı, XVII. Yüzyıl Safevi dönemine ait eskiz çizimi, açık renk sarı kâğıt üzerine kömür kalemi ve siyah mürekkep kullanılarak çizilmiştir.

Şekil 144: Boru Üfleyen Derviş, (XVII. yy.), Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F 1953.18
Kaynak: https://asia.si.edu/object/F1953.18/

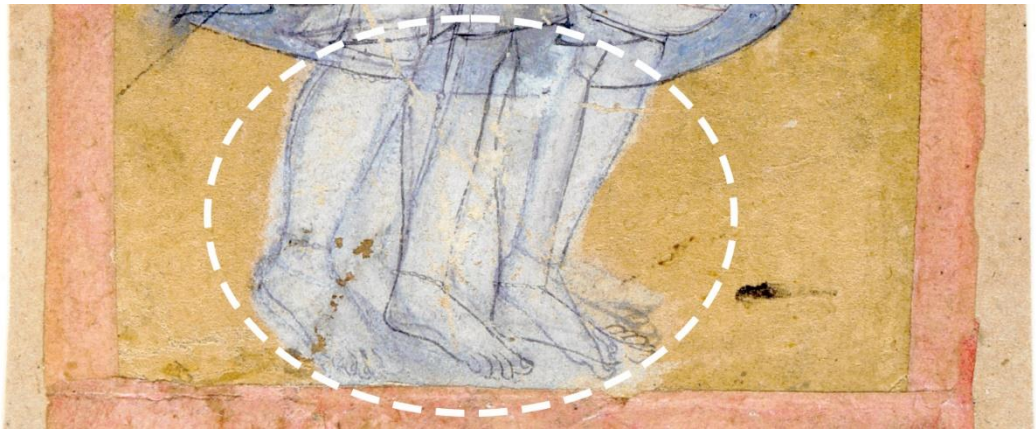
Eserin kolaj tekniği ile açık kırmızı bir şeritle çerçevelenerek bej rengi kâğıt üzerine yapıştırıldığı görülmektedir.

Minyatür eskizinde boru üfleyen bir dervişin tasviri yer almaktadır. Derviş olduğu elinde taşıdığı keşkülden belirmektedir. Eskizde araştırma çizgilerinin oldukça yoğun olduğu görülmektedir.

Dervişin başlığında görülen araştırma çizgileri, nakkaşın başlıkta bulunan çizgileri tekrar yorumladığının belirtisidir. Dervişin hırkasının yaka ve sırt kısmında araştırma çizgilerinin oldukça belirgin olduğu görülmektedir. Sırt kısmında beliren araştırma çizgileri, çizginin içe doğru çekilerek, tekrar biçimsel yorum çizgileriyle oluşturulduğunu göstermektedir.

Çizim 64: Detay

Eskiz çiziminde araştırma çizgilerinin en belirgin olduğu yer derviş figürünün ayaklarında belirmektedir. Nakkaşın çeşitli bacak ve ayak duruş pozisyonlarını araştırma çizgileri ile çizerek, figüre en uygun olan ayak duruş pozisyonunu oluşturmak istediği görülmektedir.



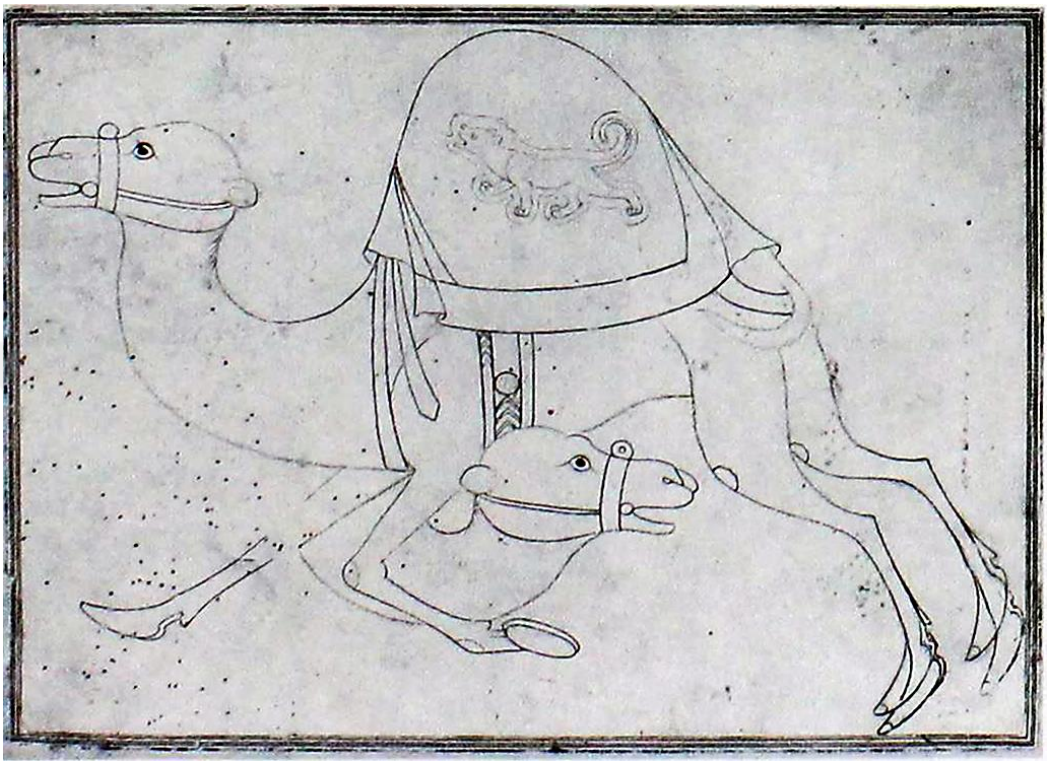
Çizim 65: Detay

Araştırma çizgisinin görüldüğü bir başka noktanın da dervişin yüzünün altında belirmektedir. Dervişin boruyu tutan elinin daha önce cismi belirlenemeyen başka bir nesneyi tutarken çizildiği görülmektedir (Çizim 64).

Figürün genelinde görülen beyaz lekelerin, araştırma çizgilerini şeffaf beyaz bir boya ile kapatılmaya çalışılması sonucu meydana geldiği muhtemeldir.

6.12. Dövüşen Develer

Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi'nde f.73.S.67 envanter nolu eser, Timur Döneminde 1425 Behzad tarafından yapılmıştır.



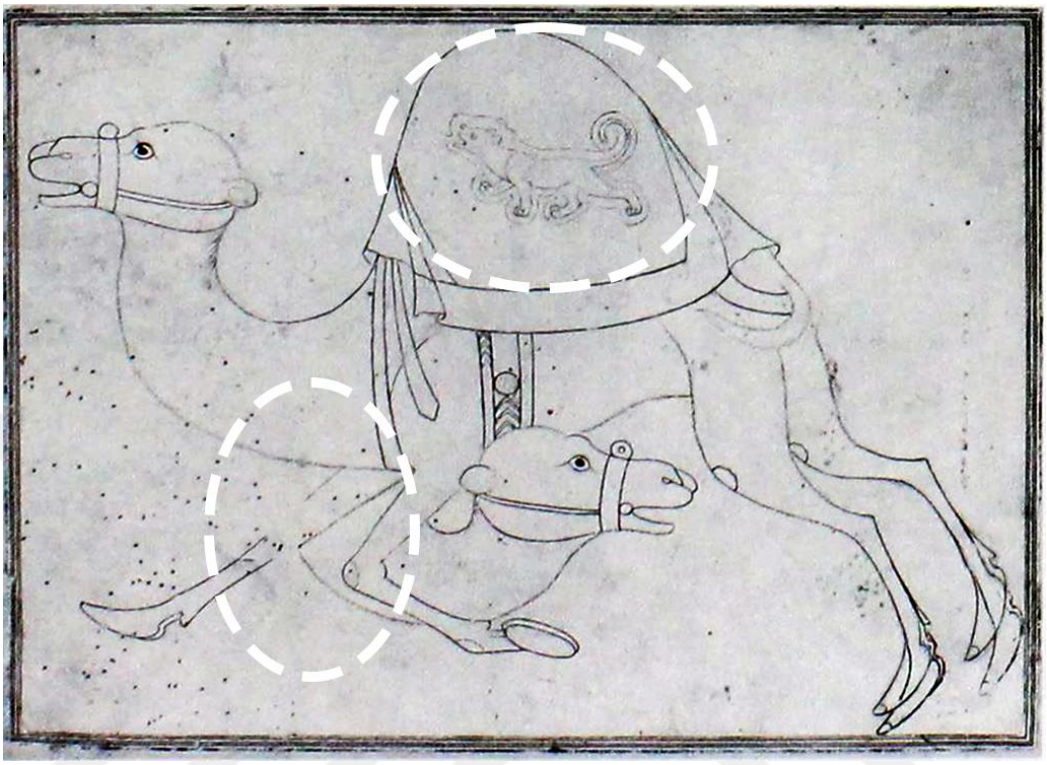
Şekil 145: Dövüşen Develer Eskizi, (1400-1450), Behzad,
Berlin, Prusya Kültürel Miras Vakfı, Devlet Kütüphanesi, Diez Albümü, f.73, S.67
Kaynak: Timur and The Princely Vision, Washington D.C., (1989), s. 180

Eskiz çalışmasında 24,5 x 17,5 cm boyutlarında beyaz bir kâğıt üzerine kömür kalemi ve siyah mürekkep görülmektedir.

Behzad'a ait olan bu eskiz çalışmasında dövüşen iki devenin hareketleri bulunmaktadır. Sola bakan devenin biçimi tamamlanmışken, sağ tarafta altta kalan deve çiziminin yarım kaldığı görülmektedir.

Biçimsel yorum çizgilerinden oluşan bu eskiz çalışmasında, araştırma çizgilerinin yalnızca iki yerde mevcuttur. Kömür kalem ile çizilmiş araştırma çizgilerinin, devenin hörgücünün üzerinde bulunan örtüdeki kaplan amblemi ve altta kalan devenin tasvir edildiği boyun kısmında bulunduğu görülmektedir. Amblemdeki kaplan tasvirinin, araştırma çizgilerinden içeri doğru çekilerek biçimsel yorum çizgisiyle yeniden çizildiği

belirmektedir. Boyun bölgesinde bulunan araştırma çizgisinin çok belirsiz olduğu görülmektedir.



Çizim 66: Detay

Dövüşen bir deve tasvirinin bulunduğu Behzad'a ait bu eskiz çizimi, üstat nakkaşların araştırma çizgileriyle eskiz çalışmaları yaptığını göstermektedir.

7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Minyatür sanatı, başlangıç ve gelişim safhaları boyunca toplumun ileri gelenlerinin ve hükümdar saraylarının etrafında gelişim göstermiştir. Hükümdar ve bölge idarecileri ile minyatür sanatçılarının yakından bağlantılı olması, estetik olgusu yüksek bu sanatı, saray sanatı yapmaktadır.

Araştırmamız süresince, yüksek nitelik ve nicelik içeren minyatür sanatının, başlangıcından itibaren milletlerarası gelişimi ve oluşum evreleri incelenmiştir. Bu incelemede XIII. yy. ve XVIII. yy. arasında çeşitli dönemlere ait 46 adet minyatür, 34 adet eskiz ve 18 adet desen çalışması ele alınmıştır.

Yapılan incelemelerde minyatür sanatının biçimsel bir sanat olmasının sebebi, eski Türk medeniyetlerinden gelen yalın ve estetik bir anlatıma sahip olmasıdır.

Doğu kültüründe tasvir, görüntü değil varlığın fikrini ve özünü yansıtır ideolojisi doğrultusunda, İslâm dinini benimseyen minyatür sanatçısı, tasvir sorununa çözüm bulmuş ve Uygur sanatının üslubunu benimseyerek minyatür sanatını geliştirdiği söylenmiştir.

Görüntüyü taklit etme kaygısı olmayan minyatür sanatçısı, soyut bir ifadeyle sanatında içe doğru derinleşmeye ve resimlemede oluşan problemleri de iç yapısında çözümlemeye başlamıştır.

Sûfi akımlarının da etkisiyle yapılan minyatürlerin felsefik bir mana kazanması, minyatür sanatının hiçbir çatışma ve bozulma olmadan ileri safhalara, hatta zamanından ileri bir yapılanmaya ulaşmasına sebep olduğu görülmüştür.

Gelişen bilgilerin yoğunluğu ve bir sayfa içerisinde bu bilgilerin hepsini belirtme zorunluluğu, minyatür sanatçısı için bir kargaşa yaratmıştır. Bu kargaşa, problem olarak belirse de sanatçı yapacağı çözümlemelerle yine kendi içinde çözüme ulaştığı görülmüştür. Minyatür sanatçısının bulduğu yapısal ve felsefik çözümlemeler, minyatürün kendine has özelliklerini oluşturmuştur. Bu özellikler seçilmiş 31 adet minyatür örneği üzerinde gösterilmiştir. Ele alınan minyatürler XIII. yy. ve XVII. yy.'lar arasında çeşitli dönemlere ait eserlerdir.

İncelenen örnekler doğrultusunda minyatürün çerçeve içerisinde olması ve çerçevenin kırılması, kompozisyon kurgusunda yüzeyin bloklara ayrılarak bölünmesi,

bloklara ayrılmış yüzeylerin doğa, mimari, hayvan ve insan figürleri ile donatılması, simetrik ve asimetrik bir dengenin bir arada kullanılması, perspektif ve hava perspektifinin olmaması, ışık gölge kurallarından bilinçli bir şekilde kaçınılması ve Ortaklık (şeriklik) özelliklerine sahip olduğu görülmüştür.

Araştırmamızda ele alınan örnek minyatürlerin incelenmesi sonucu, iddia edilen özellikler sırasıyla irdelenmiştir.

Bir sanatın asırlar boyu bozulmadan sürekliliğini koruması, o sanatın eğitim aşamasında kullanılan yöntemlerle doğrudan ilişkili bir durumdur. Minyatür sanatının içinde bulundurduğu kurallar, minyatür için kısıtlayıcı görünse de bu kuralların esasında bir avantaja dönüştüğü yapılan araştırmada görülmüştür.

Minyatürün bir usta tarafından öğretilmesi, bu sanatın başlangıcından beri süregelen eğitim modelidir. Usta-çırak yöntemi dediğimiz, günümüzde öğrenci-hoca olarak söylenilen bu eğitim modelinin, geleneğin kuşaklar boyu aktarılarak günümüze kadar gelmesine sebep olduğu görülmüştür.

Öğrenci hocası ile anlama, görme ve çizme aşamasının nasıl işlediğini görerek, düşünceyi biçim haline getirmek için ilk olarak hocanın gözetiminde yapılan eskiz (kopya) çalışmalarıyla başlamaktadır. Tekraren yapılan bu çizimler, minyatürün biçimlendiği desen aşamasında, çizgi başta olmak üzere tasarım ögelerinin doğru bir şekilde kullanılmasını sağlamaktadır. Minyatürün renklendirilmeden önceki aşamasını oluşturan desenin, ancak olgunlaşmış çizim çalışmaları sonucunda eser mahiyetine kavuştuğu sonucuna varılmıştır.

Eskiz çalışmaları yeni başlayan öğrenci için taklit çizimleri içeren el ve beyin koordinasyonunu sağlayan tekrar aşamasıdır. Gelişen çizim süreci, tasarım yetisinin gelişimi ve yeni bilgilerin oluşumu için gerekli bir durum olmaktadır.

Desen gelişimindeki önemi haricinde, eskiz çizimlerinin diğer bir özelliğinin de anda oluşan görüntünün kaydedilip, daha sonra işlenmesini sağlayan bir çeşit çizgisel hafıza olduğu söylenmektedir.

Bu konu başlığı altında XIII. yy. ve XVII. arasında farklı dönemlerde yapılmış, 34 eskiz ve 28 desen çalışması üzerinde inceleme yapılmıştır. TSMK, İÜK, yurtdışında bulunan müzelerin elektronik arşivleri ve kaynak kitaplardan ulaşılan minyatür eskiz ve

desen çalışmalarının içerisinde şu üstatlara ait olduğu tespit edilen çalışmalar bulunmaktadır;

XV. yy.'da Mehmed Siyah Kalem Albümü'ne ait 4 eskiz ve 5 desen,

XVI. yy.'da Behzad'a ait 1 eskiz ve 1 desen,

XVI. yy.'da Şah Kulu'na ait 1 eskiz ve 1 desen,

XVII. yy.'da Üstat Mansur'a ait 1 eskiz ve 1 desen,

XVII. yy'da Reza Abbasi'ye ait 3 eskiz ve 3 desen çalışması incelenen eskiz ve desen örnekleri arasında bulunmaktadır.

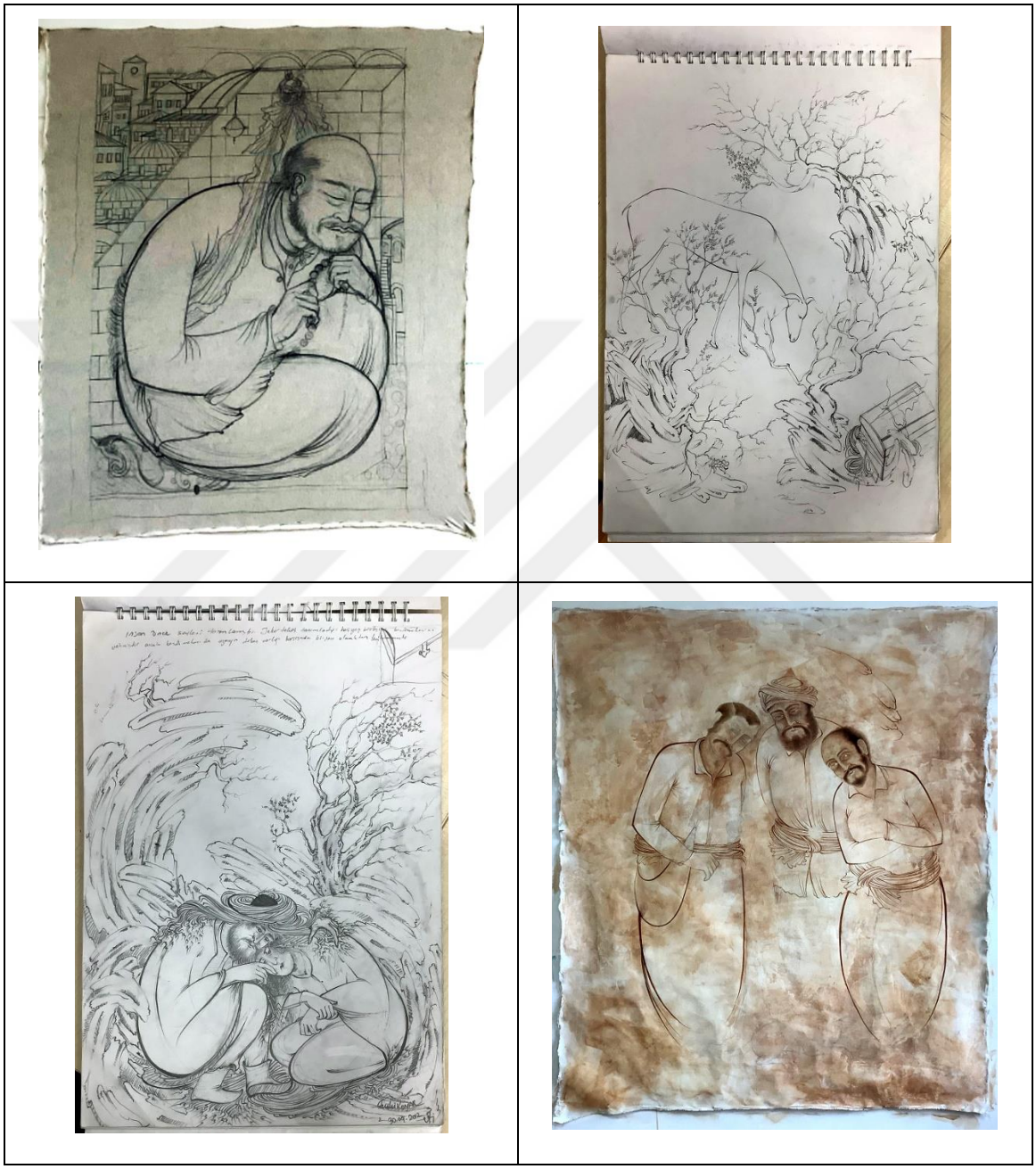
Araştırmamızda konu olarak seçtiğimiz minyatür örneklerinde, sürekli gelişen ve terfi eden çizgilerin bulunduğu görülmüştür. Minyatür sanatçısının nesne, düşünce ve olgularla, çizgisel olarak yaptığı araştırmalar, gelişerek, bir üst bilginin şekillendiği formlara evrilmiştir. Tasarlama eyleminde ortaya çıkan ilk düşünce ve çizgi arasında geri dönüşümlü bilgi ve içerik oluşumu bulunmaktadır. Böylelikle var olan anlamsal bilgi ve çizim gelişmiş ve "biçim", minyatür sanatçısının tahayyülündeki görüntünün en salt haline ulaşmıştır.

Araştırmamızda incelenen usta nakkaşlara ait taslak örneklerinde, figürün doğru biçime ulaşması için yapılan aşamalı eskiz çizimleri görülmektedir. Bu durum mükemmel biçim oluşumunda, eskiz çiziminin öneminin ispatı olarak gösterilmiştir.

Minyatür sanatçısının yeteneği, bilgi birikimi, bakış açısı yani sanatsal kimliğinin belirdiği bu çizim aşamasına "biçimlenmiş yorumlama eskizleri" denilmiştir.

Eserin başından sonuna kadar süregelen çizgiler, safha safha değişip biçimlenerek istenilen düşünceyi aktarır. Buna göre minyatür, her safhasında özen isteyen, eskiz çalışmalarında da bu durumun görüldüğü, eskiz çizimleriyle mükemmel biçime ulaşmaya olanak sağlayan bir sanattır.

Günümüzde ise minyatürün tasarım aşamasında eskiz çizim ve tekniklerinin halen devam ettiği görülmektedir. Minyatür sanatçısı Doç. Dr. Ruhi Konak'ın minyatür tasarımları da buna örnek olarak verilebilir;



Şekil 146: Doç. Dr. Ruhi Konak Eskiz ve Desen Çalışmaları

Sonuç olarak;

- Bu araştırmada minyatür sanatının tarihçesi, oluşumu ve milletler arasındaki etkileşim sonucu ile gelişimi ele alınmıştır.
- Varlığın özünü yansıtan bir sanat ideolojisine sahip olan minyatür sanatçısı, soyut bir anlatım diliyle iç gerçeklere yönelmiştir. Bu durum sanatçının içe doğru yönelip, sanatında derinleşmesine olanak sağladığını göstermektedir.
- Gelişen bilgi yoğunluğu minyatür sanatçısı için kargaşa yaratsa da sanatçı kendi içerisinde bulacağı çözümlemelerle sonuca ulaşmıştır. Böylece minyatürün karakteristik özelliklerinin belirmesine ve bu sanatın bilgi içermesini sağlamıştır.
- Minyatür sanatında desen çizimi, eskiz çalışmalarıyla başlamaktadır.
- Eskiz; görsel algı ve düşüncelerin yüzeye aktarıldığı el ve beyin koordinasyonunu sağlayan çizimlerdir.
- Her eskiz çizgisinde dönüşümlü olarak bilgi ve içerik bulundurmaktadır. Böylece var olan anlamın ve çizimin geliştiği görülmüştür.
- Eskiz çizimi, anda oluşun görüntünün kaydedilip daha sonra işlenmesini olanak sağlayan bir çeşit çizgisel hafıza olmaktadır.
- Çizimde karşılaşılan en karmaşık problemler, eskiz çizimleriyle çözüme ulaşmaktadır. Eskiz çizimleri, sanatçının zamandan ve efordan tasarruf sağladığı uygulamalardır.
- Eskiz çizimleri, sanatçısının bilgi, yetenek ve bakış açısının belirdiği sanatsal kimlikler olmaktadır.
- Minyatürün gelişi güzel çizilmeyip aşamalı eskiz çizimleri ile mükemmele ulaştığı görülmüş, günümüzde de tasarım aşamasında aynı teknik ve yöntemlerin devam ettiği sonucuna varılmıştır.
- Her eskiz bir eser olmasa da her eser bir eskizden oluşmuştur.

8. KAYNAKÇA

Adelson, E. H. and Berger, J. (1991). *The Plenoptic Function and the Elements of Early Vision*. M. S. Londy ve J.A. Moushon (Ed.). Cambridge: MIT Press.

Aladağ, E. (2011). *Minyatürde Mekân Algısı ve Erol Akyavaş*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Aleyopoulou, A. (2014). *Daphne'deki Müzisyen Mezarı'ndan Papirüs.* Arkeoloji Müzesi. C. 1, s. 23-49.

And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

And, M. (2017). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Archer, M. (1973). *Bundi ve Kotahcat'ta Hind Resmi*. Londra: Oxford Üniversitesi Basımı.

Arnold, T. W. (1928). *Painting in Islam of The Place of Pistorial art in Muslim Culture*. Oxford.

Artut, K. (2004). *Sanat Eğitimi.* Ankara: Anı Yayınları.

Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı.* İstanbul: Remzi Kitapevi

Atalayer, F. (1994). *Çağdaş Temel Sanat (Tasarım) Eğitimi ve Postmodernite Geleneksellik*. Eskişehir: Anadolu Sanat.

Atalayer, F. (2004). *Çağdaş Temel Sanat (Tasarım) Eğitimi ve Postmodernite-Geleneksellik.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Atalayer, F. (2004). *Temel Sanat Ögeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Atan, A. (2006). *Resim Sözlüğü*. Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.

Atılgan, S. (2002). *Karakoyunlu Türkmenlerine Ait Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 1949 Numarada Kayıtlı Hamse-i Höcû Kirmani ve Önemi.* XIV. Türk Tarih Kongresi, Ankara, I, s. 485-487.

Avşar, L. (2017). *Dahili Gözle Görülen Dünya-Türk Sanatının Oluşumu ve Tasvir Dili*. İdil, 6(31) 967-984.

Aydın, A. (2001). *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (1989). *İslam Estetiği ve İnsan.* İstanbul: Çağ Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (2015). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Bageri, M. (2004). *Türk ve İran Minyatür Sanatının İncelenmesi ile Grafik Eğitiminde Minyatürün Önemi Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Bağcı, S. (1989). *Minyatürlü Ahmedi İskendernameleri. İkonografik Bir Deneme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatları.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bayrak, H. (2014). *Çoklu Ortam Servisleri için 2 Boyutlu Video ve Derinlik Haritası Bazlı 3 Boyutlu Video Derinlik Algısı Ölçüm Metriği.* Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Kırıkkale.

Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.

Berger, J. (2006). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berk, N. (1971). *Ustalarla Konuşmalar*. Ankara: Ankara Sanat Yayınları

Bigalı, Ş. (1999). *Resim Sanatı.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bonnet, H. (2005). Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte. Berlin: De Gruyter.

Bulut, Ü. (2003). Plastik Sanatlar Eğitiminde Desen Çalışmaları. *M.Ü. Atatürk Eğitim Bilimleri Dergisi,* (18), s. 21-24.

Cebrailoğlu, O. (2005). *Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Minyatür Etkileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Esntitüsü, Konya.

Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü,* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Coşkun, R. (2005). *Resimde Zaman Kavramı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Cüceloğlu, D. (1991). *İnsan ve Davranışı-2. Basım*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Cüceloğlu, D. (2005). *İnsan ve Davranışı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çağlar, F. (2000). *Nakkaş Osman Portre Serisi, Padişah Portresi Osman'ın Evini Hayal Etmek,* 216-219.

Çağlarca, S. (1999). *Resim-Heykel: Plastik Ögeler.* İstanbul İnkılap Kitabevi.

Çağman, F. (1982). *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. İstanbul: Görsel Yayınlar.

Çağman, F. (1989). *Saray Nakkaşhanesi'nin Yeri Üzerine Düşünceler, Sanat Tarihinde Doğu'dan Batı'ya.* Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Birdirileri, İstanbul.

Çağman, F. (2000). *Topkapı Sarayı.* İstanbul: Akbank Yayınları.

Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri.* İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Çınar, K. (2005). *Temel Tasarım Ders Notları.* Selçuk Üniversitesi, Konya.

Dadaş, S. (2006). *Türk Minyatür Resminin Tasarım Dili.* İstanbul: Mega Yayınevi.

Demir, C. ve Karataş Y. Ö. (2019). Türkçede Metaforlar ve Metaforik Anlatımlar. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(4), s. 1085-1096.

Derman, F. Ç. (2009). *Tezhip sanatında kullanılan terimler, tabirler ve malzeme, Tezhip Buluşması*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları

Derman, F. Ç. (2016). *Minyatürle Yüzleşme.* Minyatürle Yüzleşme Sempozyumu Bildirileri. İstanbul: Pendik Belediyesi.

Diyarbekirli, N. (1993). *İslâmiyet'ten Önce Türk Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Doğan, D. M. (1999). *Büyük Türkçe Sözlük.* İstanbul: Pınar Yayınları

Elmas, H. (1994). *Nakkaş Osman ve Levni'nin Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi.* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Emery, W. B. (1958). *Great Tombs Of The First Dynasty III.*, Londra: Egypt Exploration Society.

Emir, E. (2018). *Betimleme Yüzünden Perdeyi Kaldırmak: Tasavvuf ve Fenomoloji Işığında Ortadoğu Minyatürü.* Doktora Tezi, Amsterdam Üniversitesi.

Enveroğlu, İ. (2002). *Minyatürün Yapısal Bağlamda Çözümlenmeleri Ders Notları.* Selçuk Üniversitesi, Konya.

Erbay, M. (1997). *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi.* İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Ergüven, M. (1997). *Zaman Üzerine Çeşitlemeler.* Cogito, (11), 229-244.

Erinç, S. M. (2004). *Resim Eleştirisi Üzerine.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2016). *Minyatür Sanatı "Sanatın Yaratıcı Kökleri"*. İstanbul: Tekne Yayınları.

Erol, G. (1994). *Sanat ve Kültür, Türk-İslam.* Thema Larousse Ansiklopedisi, C. 6, İstanbul.

Erol, T. (1994). *Fatih Albümü ve Muhammet Siyah Kalem Sorunu*. Sanat Yazıları. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara.

Ersoy, S. A. (2006). *Osmanlı Minyatür Tekniği*. Ankara: İnkonsa Matbaacılık.

Erzen, J. (2003). *Çevre, Yeryüzü ve Sanat, Sanat ve Çevre, Sanart Üçüncü Dönem Sempozyum ve Etkinliklerine Hazırlık Toplantıları Metinler.* Ankara: Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Farrukh, H. (1953). Ministry of Culture and Art, Tahran.

Gençaydın, Z. (1993). *Sanat Eğitimi.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi AÖF Yayınları.

Gökçimen, A. (2010). Türkmen Masallarında Mitolojik Hayvanlar ve Fonksiyonları. *Türkbilig,* (20)165-178.

Gökyay, O. Ş. (1996). *Evliya Çelebi b. Derviş Muhammed Zıllî, Evliya Çelebi Seyehatnamesi,* c. 1, s. 291. İstanbul.

Gray, B. (1977). *Persian Painting.* Geneva: d'Art Albert Skire.

Guenon, R. (2004). *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri.* İstanbul: İz Yayıncılık.

Guenon, R. (2008). *Varlığın Mertebeleri.* İstanbul: Etkileşim Yayınları

Güneş, C. (2015). *Seramik Sanatında Simetri ve Asimetri Kavramlarının Uygulanabilirliği ve Kişisel Yorumlar*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Gürer, L. (2012). *Temel Tasarım*. İstanbul: İTÜ Rektörlüğü.

Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü-7. Basım*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1995). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, c. 6, s. 147.

Hattstein, M. ve Delius, P. (2007). *İslâm Sanatı ve Mimarisi.* İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Hornung, E. (2004). *Ezoterik Mısır*, Çev. İ. Y. Soner. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

İbrahimgil, M. Z. (2012). *Lise Sanat Tarihi Ders Kitabı.* İstanbul: Koza Yayınları.

İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

İnceoğlu, N. (1995). *Düşünce ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler.* İstanbul: Helikon Yayınları.

İnceoğlu, N. (1997). *Mimarlık Öğrencileri İçin Tasarımda Eskizler.* İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Basın Yayın Merkezi.

İnceoğlu, N. (2020). *Eskizler, Çizerek Düşünme Düşünerek Çizme.* İstanbul: Nemli Yayıncılık.

İpşiroğlu, M. Ş. (1985). *"Bozkır Rüzgarı" Siyah Kalem.* İstanbul: Ada Yayınları

İpşiroğlu, M. Ş. (2005). *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

İpşiroğlu, M. Ş. (2020). *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

İpşiroğlu, M. Ş. ve İpşiroğlu, N. (2009). *Sanatta Devrim.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kahvecioğlu, N. (2007). *Architectural Design Studio Organization and Creativity.* İTÜ J. Faculty Arch, 4(6-26).

Kalın, F. (2005). *Felsefe ve Bilim Işığında Kur'an'da Zaman Kavramı*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

Kandinsky, W. (2017). *Nokta ve Çizgiden Yüzeye*, F. Karaküçük (Çev.). İstanbul: Simurg Yayınları.

Karataş, T. (2018). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: İz Yayıncılık.

Karayağmurlar, B. (1993). *Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri.* Sanatta Yeterlilik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Karpuz, H. (2009). *İslâm Öncesi Türk Sanatı Ders Notları*. Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.

Kazan, H. (2009). Osmanlı Sarayının Sonatı Himayesinin Mali Boyutları (XVI. Asrın ilk Çeyreğinde II. Bayezid'in İn'amat Defteri Çerçevesinde). *İÜEF Tarih Dergisi,* (47) 108-111.

Kazan, H. (2010). *Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler*, Osmanlı Araştırmaları, Sayı: 35.

Kılıç, H. (2015). *XVI.-XVIII. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi ve Çağdaş Yorumları*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

Kindî (1994). *Felsefî Risaleler*. M. Kaya (Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.

Klee, P. (2020). *Modern Sanat Üzerine.* Çev. Kaan Çaydamlı, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Konak, R. (2007). *Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler.* Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Konak, R. (2014). *Minyatür Sanatında Boşluk ve Sanat Anlayışı.* Akdeniz Sanat Dergisi, 7(14).

Konak, R. (2017). *Boş Özne Dolu Nesne.* İstanbul: Lakin Yayıncılık.

Kuban, D. (2013). *Lao Tzu, Tao Yolu Öğretisi*. İstanbul: Yem Yayınları.

Külekçi, N. (1995). *Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Lang, J. (1987). *Creating the Architectural Theory*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.

Laseau, P. (1986). *Graphic Problem Solving for Architects and Designers.* New York: Von Nosrand Reinhold Company Inc.

Laseau, P. (2001). *Graphic Thinking for Architects and Designers.* Canada: John Wiley and Sons Inc.

Lentz, T. W. and Lowry, G. D. (1989). *Timur and The Princely Vision.* Washington D.C: Smithsonian Institution.

Lerner, F. (2005). *Foundations for Design Education: Continuing The Bauhaus. Vorkurs Vision Studies in Art Education*, 46(3), 211-215.

Lewis, B. (1974). *Bir Ortadoğu Tarihçisinin Notları.* İstanbul: Arkadaş Yayınları.

Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Mahir, B. (2020). *Osmanlı Minyatür Sanatı.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Mant, S. (2007). *Desen Eğitiminde Yapılandırmacı Öğrenme Uygulamalarının Etkililiği.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Mülayim, S. (2008). *Sanat Tarihi Metninin Oluşumu, Araştırmacıya Notlar.* İstanbul: Numune Matbaacılık.

Nasr, S. H. (1982). *İnsan ve Tabiat,* Çev. Nabi Avcı, İstanbul: Yeryüzü Yayınları.

Naville, H. E. (1971). Edouard Naville Tarafından Yayınlanmamış İki Metnin Egyptology Yayını, Cenevre: Sanat ve Tarih Müzesi.

Necipoğlu, G. (2000). *Padişahın Portresi, "Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış"*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Orpak, M. (2002). *Çağdaş Resim Sanatında Üslup Problemine Abidin Dino'nun Sunumu*. (Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir).

Orpak, M. (2002). *Çağdaş Resim Sanatında Üslup Problemine Abidin Dino'nun Sunumu.* (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir).

Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özdemiray, A. (2021). *Orta Çağ İslâm Yazmalarında Yer Alan Harita Minyatürlerinin Kolaj Tekniği ile Modern ve Post-Modern Yorumlanması*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Özel, M. (1993). *İlk Dönem Sanatçıları I.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öztürk, Ö. (2016). *Dünya Mitolojisi*. Ankara: Nika Yayınları.

Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü. III. Cilt*. İstanbul.

Parlar, G. (2010). Türk Minyatür Resminde Hamam Kültürüne Dayalı Örnekler ve Batılılaşmaya Yönelik İlk Denemelerden Plastik Yaklaşımlar. *Acta Türcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, II/2. Ankara, 2010, s. 169-184.

Peçe, Z. (2015). *Nakkaş Osman ve Levni'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Pehlivan, B. (2013). Kuşaklar Bağlamında Çağdaş Türk Sanatında Desen, *Akdeniz Sanat Dergisi,* 16(12).

Pekmezci, H. (2001). *Desen*. Ankara: MEB Yayınları.

Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul.

Rosenthal, M. ve Yudin, P. (1997). *Felsefe Sözlüğü,* Aziz Çalışlar (Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.

Sausmarez, M. (2001). *Basic Design: The Dynamics Of Visual Form*. London: A*C Black.

Serig, D. (2006). *A Conseptual Structure of Visual Metaphor*. National Art Edusasion Association, 47(3), s. 229-247.

Serin, M. (1988). *Meşk*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Ankara: TDV Yayınları.

Serin, N. (1988). Mektebi Mülkiye'den Siyasal Bilgiler Fakültesine 125. Yıl. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 43(359-372).

Sincar, N. (2019). *Pisidia Bölgesi Mısır Tanrıları ve Kült Alanları*. Yüksek Lisans Tezi. SDÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

Soudavar, A. (1995). *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection.* New York: Rizzoli.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sözer, Ö. (2000). *Işığın Metafiziğinden Gölgenin Estetiğine.* Sanat Dünyamız. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Staronge, S. (2002). *Babür İmparatoru için Resim Kitabı Sanatı 1560-1650,* V&A Publications. Londra.

Şahan, K. (2014). *Türk Şiirinde Metafor (1923-1960).* Doktora Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Şentürk, L. V. (1999). *Görsel Anlatımda Zıtlık ve Denge*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Tanındı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Tanındı, Z. (1999). *Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü.* Ankara.

Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı.* İstanbul: Remzi Kitabevi

Tansuğ, S. (1992). *Şenlikname Düzeni.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Tansuğ, S. (2004). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Toprak, F. (2016). *Minyatürde Yüzleşme.* Minyatürde Yüzleşme Sempozyum Bildirileri, İstanbul: Pendik Belediyesi.

Tunalı, İ. (1984). *Estetik,* İstanbul: Cem Yayınları.

Tunalı, İ. (2003). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü,* Ankara: Toplum Yayınevi.

Turani, A. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2003). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uluç, L. (2006). *Türkmen Valileri, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Uluskan, M. (2013). İstanbul'un Yapı Sanatkârları; Nakkaşlar ve Sıvacılar (1700-1838). *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, sayı 28, s. 11-50.

Uraz, T. U. (1993). *Tasarlama, Düşünme, Biçimlendirme.* İstanbul: İTÜ Rektörlük Yayınları.

Uraz, T. U. (1993). *Tasarlama, Düşünme, Biçimlendirme.* İstanbul: İTÜ.

Ülgener, F. (1981). *İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası: Fikir ve Sanat Tarihi Boyu Akisleri ile Bir Portre Denemesi*. İstanbul: Der Yayınları.

Weyl, H. (1982). *Symmetry*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yakın, B. (2012). *Tasarım Süresinde Görsel Düşünme ve Görsel Anlatım İlişkisine Analitik Bir Yaklaşım.* Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Yaman, B. (2008). 1545 Yılı Osmanlı Saray Sanatkârları. *Belleten*, sayı 264, s. 501-534.

Yenişehirlioğlu, F. (1993). Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Üslubu. *Tarih Çevresi*, 5 (195-200).

Yetkin, Ayşe (2013). *Erol Akyavaş'ın Gelenekle Somutlaşan Resimlerinde Karşılaştırmalı Kompozisyon Çözümlemeleri*. Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yetkin, S. K. (1984). *İslâm Ülkelerinde Sanat.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Yinanç, M. H. (1940). *Akkoyunlular*. İslâm Ansiklopedisi, C. I, s. 251-270.

Yurtçiçek, S. (2015). *Derviş Zaim Sinemasında Minyatür Sanatının Kullanılması*, Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zelanski, P. And Fisher, M. P. (1996). *Design Principles and Problems*. Boston: Wodsworth.

İnternet Kaynakları

Ağacın Altında Oturan Adam, (1630), The Nasli M. Heeramaneck Collection, M.73.5.467, https://collections.lacma.org/node/239982, [Erişim Tarihi: 16.07.2022].

Amedeo Modigliani, (1910), *Çapraz Kollu Kadın*, https://www.christies.com/lot/lot-amedeo-modigliani-femme-aux-bras-croise-5632235, [Erişim Tarihi: 07.08.2022].

Amun, Nany Chantress için, *Ölüler Kitabı*, "Met Müzesi", https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548344, [Erişim Tarihi: 25.08.2022].

Ander, E. (2017), *Sanat ve Tasarımda Denge Çeşitleri*, https://emreander.wordpress.com/2017/01/24/sanat-ve-tasarimda-denge-cesitleri-ve-neden-bunlari-istiyorsunuz/ [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Askeri Alay ve Köpekler Eskizi, (XVIII. yy.), Harvard Sanat Müzesi, 2009.202.10, https://harvardartmuseums.org/collections/object/217921, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Bir Fil Savaşının Beş Hali, (1730), Harvard Sanat Müzesi, 1999.286, https://harvardartmuseums.org/collections/object/217462, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Bir Hizmetçi ve Kahramanla Yatakta Yatan Kadın, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 17.2512**,** https://collections.mfa.org/objects/148615, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Boru Üfleyen Derviş, (XVII. yy.), Smithsonian's Ulusal Müzesi, Arthur M. Sackler Galerisi, F 1953.18, https://asia.si.edu/object/F1953.18, [Erişim Tarihi: 22.09.2022]

Cizre Ulu Camii Kapı Tokmağı, (XIII. yy.), TİEM 3749, https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;4;tr, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

DaVinci, *(1472), Bitkilerin Çizimi*, https://www.discoveringdavinci.com/drawings/plants/, [Erişim Tarihi: 11.08.2022].

Domenico Piola, (1627-1703), *"Musa'nın Bulunuşu"*, www.italianways.com/domenico-piola-celebrating-genoas-noble-lineage, [Erişim Tarihi: 14.09.2022].

Eskiz Çizimi, https://tr.pinterest.com/pin/422494008785549494, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Fischer Ernő, (1991), *Melek Selamı*, https://tr.pinterest.com/pin/330662797637835868, [Erişim Tarihi: 20.09.2022].

Georges Seurat, (1882), *The Black Bow* (Le Noeud Noir), www.paintedstamped.com/2020/10/the-black-bowle-noeud-noir-georges.html, [Erişim Tarihi: 09.09.2022].

Georges Seurat, (1887-88), *High C (Forte Chanteuse)*, www.metmuseum.org/art/collection/search/677896, [Erişim Tarihi: 08.07.2022].

Halife Harun Reşit'in Hamamda Tıraş Olması Eserinin Eskiz Çalışması, (1534), Freer Sanat Galerisi, F1953.56, https://asia.si.edu/object/F1953.56, [Erişim Tarihi: 23.07.2022].

Nezâmi Khamseh, (1605-1631), *Tamamlanmamış Eskiz*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427255f/f444.item [Erişim Tarihi: 23.07.2022].

Hasta Aslan, (1750), Victoria ve Albert Müzesi, South and South East Asia Collection, IS.465-1952, https://collections.vam.ac.uk/item/O432102/drawing-unknown/, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

https://www.muddycolors.com/2021/04/15-types-of-composition, [Erişim Tarihi: 14.09.2022].

İskit Kültürü, (MÖ VII-V. yy.), *Kurt ve yılan dövüş sahnesini içeren altın kemer plaketi*, https://www.hermitagemuseum.org, [Erişim Tarihi: 27.06.2022].

Janus, (2018), https://sanout.ru/tr/amazing/two-faces-of-janus-which-means-see-what-twofaced-janus-in-other-dictionaries [Erişim Tarihi: 20.07.2022].

Mirjam E. Kotwick, (2017), *Reconstructing ancient constructions of the orphic theogony: The Classcial Quarterly, 64/1,* https://philpapers.org/rec/KOTRAC, [Erişim Tarihi: 29.07.2022].

Lautrec, (1889), *Eteğini kaldıran Dansçı,* https://pin.it/78A7h6Q, [Erişim Tarihi: 29.06.2022].

Manaku, (1725), *Oklarla Bunalmış Rama ve Lakshmana*: Lanka Kuşatması serisinden bir folyo, Metropolitan Sanat Müzesi, 19.24.4, www.metmuseum.org/art/collection/search/37950, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Manohar, (1615), *Kuşların Saldırdığı Baykuş*, 14.662, https://collections.mfa.org/objects/148758, [Erişim Tarihi: 14.08.2022].

Mehmed Siyah Kalem, (XV. yy. Sonu), *Kuşlar ve Hayvanlar Çiçekli Bir Manzarada*, Nelson Atkins Museum of Art, 43-6/2, https://art.nelson-atkins.org/objects/27112/birds-and-beasts-in-a-flowery-landscape, [Erişim Tarihi: 12.09.2022].

Muhammad Yusuf, (XVII. yy.), *Doğada bir bardak şarap tutan genç*, Israel Museum, B69.0596, https://www.imj.org.il/en/collections/509306, [Erişim Tarihi: 09.09.2022].

Nakkaş Mansur, (1620), *Sarus Turnası*, Victoria ve Albert Müzesi, IM.122A-1921, https://collections.vam.ac.uk/item/O405447, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Nezâmi Khamseh, (1605-1631), *Tamamlanmamış eskiz*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427255f/f444.item, [Erişim Tarihi: 18.06.2022].

On iki Beyaz At, (XV. ve XVII. yy.), Netsuke Sanat Galerisi, https://tr.pinterest.com/pin/494410865328393645, [Erişim Tarihi: 18.07.2022].

Pablo Picasso, (1899), *Çalışmalar ve Kafalar*, www.fineartphotographyvideoart.com/2017/10/Picasso-artworks.html, [Erişim Tarihi: 19.08.2022].

Pablo Picasso, (1919), *Yedi Balerin*, https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/seven-ballerinas-1919-1, [Erişim Tarihi: 20.09.2022].

Pablo Picasso, (1938), *Dora Maar'ın Portresi*, (1938), www.si.edu/object/hmsg_66.4043, [Erişim Tarihi: 22.07.2022].

Paleolitik Dönem Boğa Resmi, Altamira Mağarası, https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-11600/altamira-magaras, [Erişim Tarihi: 08.09.2022].

Paul Klee, (1914), *Instrument for New Music*, http://imaginaryinstruments.org/instrument-for-new-music, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Paul Klee, (1958), *El Çizimleri*, Paul Klee, https://tr.pinterest.com/pin/535365474465760973, [Erişim Tarihi: 30.09.2022].

Piet Mondrian, (1910-1912), *Ağaçlar*, https://medium.com/signifier/piet-mondrians-tree-paintings-cef4ccac881, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Piet Mondrian, (1911-1912), *Zencefil Tencere* Natürmort 2, Soyut Tablo, https://www.guggenheim.org/artwork/3001, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Rembrandt van Rijn, (1630), *Beş Adamdan Oluşan Bir Grup*, Rijksmuseum, RP-T-1889-A-2059, www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/old-masters-including-old-master-paintings-drawings-and-british-works-on-paper/rembrandt-school-study-of-a-group-of-five-men, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Rembrandt van Rijn, (1630), *Bir Eskiz Sayfası*, https://barber.org.uk/rembrandt-harmensz-van-rijn-1606-1669, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Rembrandt van Rijn, (1634-1635), *Man seated*, Courtauld Institute of Art London, D.1978.PG.407, www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/da33e110.html, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Rembrandt van Rijn, (1649–52), *The Bulwark De Rose and the Windmill De Smeerpot*, https://www.themorgan.org/exhibitions/online/drawn-to-greatness/3, [Erişim Tarihi: 12.09.2022].

Reza Abbasi, (1610-1615), *Kitap Okuyan Kadın*, Freer Sanat Galerisi, F1953.19, https://asia.si.edu/object/F1953.19, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Reza Abbasi, (XVII. yy. Ortası), *Düşman Cesedi ile Atlı*, Freer Sanat Galerisi, F1953.47, https://asia.si.edu/object/F1953.47, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Reza Abbasi, (XVII. yy.), *Kayalık bir manzara içinde bir derviş çizimi*, Özel Koleksiyon Lot 119, www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17220/lot.119.html, [Erişim Tarihi: 26.08.2022].

Rıza-i Abbasi ile Hayvan Savaş Sahnesi, (1632), Oxford Üniversitesi Kütüphanesi, www.christies.com/lot/lot-5885511, [Erişim Tarihi: 26.08.2022].

Saz Yapraklarına Sarılmış Ejderha, (1550–70), Metropolitan Sanat Müzesi, 2000.424, www.metmuseum.org/art/collection/search/454015, [Erişim Tarihi: 20.08.2022].

Sarus Turnası Eskizi, (1605-1620), Londra, Victoria ve Albert Müzesi, IM.42-1925, https://collections.vam.ac.uk/item/O122309, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Shiva'nın Demonlarla Savaşı, (XIX. yy.) Bilinmeyen Bir Seri Eskizi, Philadelphia Sanat Müzesi, Stella Kramrisch Koleksiyonu, 1994-148-587, https://philamuseum.org/collection/object/88488, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Sultan Ahmed Celayiri Divanı, (1410), Freer Sanat Galerisi, F1932.37, https://asia.si.edu/object/F1932.37, [Erişim Tarihi: 08.09.2022].

Şah Kulu, (XVI. yy.), *Kuşlar*, British Museum, Addis Gallery, 1930,1112,0.4, https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1930-1112-0-4, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Şahin, Aslan ve Ejderha, (XVI. yy.), Harvard Sanat Müzesi, 2011.531, https://harvardartmuseums.org/collections/object/217271, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Tatar, B. (2022), *Sınır ve Boşluk: Klasik İslâm Sanat Eseri-Çerçeve-Duvar Arasındaki İlişkiye Dair Felsefi Bir Analiz.* https://doi.org/10.17131/milel.1092610 [Erişim Tarihi: 30.07.2022].

TDK, (2019), *Minyatür*, www.tdk.gov.tr, [Erişim Tarihi: 27.04.2022]

The van Doesburg, (1917-1918), *Boğa*, www.open.edu/openlearn/mod/oucontent/view.php?printable=1&id=18149, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Toprakkaya, A., (2012), *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar, Sayı: 13, s. 219-231, ISSN 1306-9535, www.flsfdergisi.com [Erişim Tarihi: 13.03.2022].

Vitruvius Adamı, (1490), Gallerie dell'Accademia, https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami, [Erişim Tarihi: 13.08.2022].

Wassily Kandinsky, (1923), *Transverse Line*, Art collection N, Soyut Resim, https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/wassily-kandinsky-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].

Yusuf Hapiste, Züleyha Yaşlanmışken, (XVII. yy. Ortası), Freer Sanat Galerisi, F1953.37, https://asia.si.edu/object/F1953.37, [Erişim Tarihi: 28.06.2022].