

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
TÜRK HALK MÜZİĞİ BİLİM DALI

OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE SULTAN EĞLENCE
SAHNELERİ VE KULLANILAN ÇALGI
FİGÜRLERİNİN İKONOĞRAFİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY

HAZIRLAYAN
Mehmet Reşat BULUT

ELAZIĞ-2013

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
TÜRK HALK MÜZİĞİ BİLİM DALI

OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE SULTAN EĞLENCE
SAHNELERİ VE KULLANILAN ÇALGI FİĞÜRLERİNİN
İKONOĞRAFİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY

HAZIRLAYAN
Mehmet Reşat BULUT

Jürimiz, 20/0/2013 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK
2. Yrd. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ
3. Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY
- 4.
- 5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Enver ÇAKAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Osmanlı Minyatürlerinde Sultan Eğlence Sahneleri ve Kullanılan Çalgı
Figürlerinin İkonografisi****Mehmet Reşat BULUT****Fırat üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Müzik Anabilim Dalı****Türk Halk Müziği Bilim Dalı****Elazığ – 2013, Sayfa: XII + 103**

Kültür tarihi içinde her dönemde etkileri gözlenen Türklere ait unsurlar, dünya kültürünün gelişimine büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Kültür katmanları incelendiği zaman, 700 yıllık bir süreci karşılayan Osmanlı kültür anlayışı, dünyanın pek çok yerinde etkili olmuş ve var olduğu döneme büyük katkılar sağlayarak dünya kültürünün gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Osmanlı'da pek çok alanda zirve denebilecek dönemler yaşanmıştır. Osmanlı Devleti'nde, zirve diye ifade edilen durum sadece güç, iktidar, yönetim gibi siyasi mecralarda değil aynı zamanda kültürel faaliyet alanlarında da yaşanmıştır. Merkezi bir yönetim biçimini benimseyen Osmanlı Devleti'nin sınırları genişledikçe, diğer kültürlerle yaşanan etkileşim artmış ve kültür alanlarındaki faaliyetleri de çeşitlenmiştir. Osmanlı Devleti'nin sürekli kozmopolitleşen toplum yapısının etkileri her alanda olduğu gibi sanat alanında da gözlenmektedir.

Karmaşık ama bir o kadar da köklü bir kültürleşmeyi ifade eden Osmanlı döneminin en önemli sanat icra alanlarından birisi de saray gözetiminde eserler veren ve 'Nakkaşhane' adı verilen kurumdur. Özellikle saray kütüphanesinde bulunan minyatürlü el yazmaları bu sanat alanının Osmanlı sarayında çok önemsendiğini bize göstermektedir. Bu eserlerin salt bir resim zevk ve merakından öte siyasi bir mesaj

içerdiği ise araştırmacıların ortak fikridir. Özellikle devletlerarası ilişkilerde, gönderilen hediyeler arasında bu minyatürlü yazmaların bulunması bu eserlerin önemini her açıdan değerli kılmaktadır.

Bu bağlamda Osmanlı döneminde hazırlanmış olan “Sultan Eğlence Sahneleri”nde resmedilen çalgıların da Osmanlı ideolojisine uygun bir planlama içinde tasarlanarak eserlere nakşedildiği anlaşılmaktadır.

Çalışmamızda incelediğimiz Osmanlı döneminde hazırlanmış olan “Sultan Eğlence Sahneleri”nde, Tanbur, Ud, Kanun, Çeng, Kemançe/ Kemençe, Tef, Miskâl, Ney, Kopuz çalgılarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

“Sultan Eğlence Sahneleri”nde resmedildiği tespit edilen ve yukarıda sayılan müzik aletlerinin bu minyatürler içinde bilinçli olarak kullanıldığı ve bu kullanım ile ilgili tasarrufunda Osmanlı ideolojik anlayışı çerçevesinde planlandığının düşünülmesi gerekliliği vurgulanmaktadır.

Bu tür icraların başta padişah olmak üzere idarenin iradesini yansıtan unsurları içinde barındırdığı ve Osmanlı saltanat anlayışı içinde tasarlandığı ise önemli bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Osmanlı, İkonografi, İdeoloji, Çalgı, Müzik, Kültür

ABSTRACT**Master Thesis****Miniatures Of The Ottoman Sultan Entertainment Scenes And Figures
Iconography Of Instrument Used****Mehmet Reşat BULUT****The University of Fırat
The Institute of Social Science
The Department of Music
Elazığ – 2013, Page: XII + 103**

The elements of Turkish culture that the effects can be observed in every period of cultural history have always made a great contribution to the development of global culture. When the cultural layers are examined; with a period of 700 years the Ottoman cultural understanding has been effective in many places on the world and had provided important contributions on the development of global culture.

During the Ottoman era, some periods that can be called ‘peak periods’ had been experienced in many fields. During Ottoman era, the situation defined by the word ‘peak’ has not been experienced only in the fields like power, government, governance that belongs to politics, but at the same time the peak periods had also been experienced in the cultural activity fields. As the borders of the Ottoman who had adopted central government style, expanded, the interaction between the other cultures increased and the cultural activities had been diversified. Continuous cosmopolitanization structure of Ottoman society can also be observed in cultural field as well as in every fields.

One of the of the most important art execution fields was an institution called as ‘Nakaşhane’ which was producing creations under the supervision of the palace during the Ottoman era that represents a complex but at the same time a deep-rooted acculturation. Especially the miniature manuscripts found in the palace library shows that this kind of art was highly appreciated in the Ottoman palace. Besides the pure

painting pleasure and curiosity the researchers believe that those manuscripts carries important political messages. In particular, miniature manuscripts were found within the gifts that were given as a result of inter-state relations shows the importance of these art.

In this context, it is understood that the music instruments illustrated in the Ottoman Sultan Entertainment Stages during the Ottoman era were engraved with a plan designed in accordance with the ottoman ideology.

Which was prepared during the Ottoman period examined in this study, "Sultan Entertainment Scenes in", drum, Oud, Cheng, the violinist / fiddle, tambourine, shekel, Ney, Kopuz instruments were used.

"Sultan entertainment scenes in" The miniatures depicting musical instruments in the above identified and used as a conscious understanding of the ideological framework of the Ottoman and plans on saving on the use of its importance emphasized.

This kind of elements that reflect the will of the administration, especially king of performances hosted and designed in the spirit of the reign of the Ottoman Empire as an important fact that stands before us.

Key Words: Miniature, Ottoman, Iconography, Ideology, Instrument, Music, Culture

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER	VI
RESİMLER LİSTESİ	VIII
ÖN SÖZ	IX
KISALTMALAR.....	XII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MİNYATÜR SANATI.....	5
1.1. Minyatür.....	5
1.1.1. Osmanlı Öncesi Türk Minyatür Sanatı.....	7
1.1.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Minyatür Sanatı.....	7
1.1.1.2. İslamiyet Sonrası Türk Minyatür Sanatı	9
1.1.2. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı	16
1.1.2.1. Osmanlı Devleti'nde Bir Sanat Kurumu Olarak Nakkaşhane.....	19
1.1.3. Osmanlı Padişahlarının Minyatür Sanatına Verdikleri Önem	20
1.2. İslam da Tasvir ve Minyatür	23
1.2.1. Osmanlı Dönemi Uygulamalarına Genel Bakış.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

2. OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE SULTAN EĞLENCE SAHNELERİ VE KULLANILAN ÇALGI FİGÜRLERİNİN İKONOĞRAFİSİ	28
2.1. İkonografi.....	28
2.2. Osmanlı Sanatında İdeoloji ve Sembol.....	29
2.3. Osmanlı Döneminde Müzik Kültürü	46
2.4. Osmanlı Minyatürlerinde Sultan Eğlence Sahneleri ve Kullanılan Çalgılar	50
2.4.1. Osmanlı Minyatürlerinde Sultan Eğlence Sahneleri	50
2.4.2. Sultan Eğlence Sahnelerinde Kullanılan Çalgılar ve Çalgıların Tarihçesi.....	56
2.4.2.1. Tanbûr	56
2.4.2.2. Ud/ Ut/ Lavta.....	60
2.4.2.3. Kanun.....	64
2.4.2.4. Çeng	66

2.4.2.5. Kemânçe/ Kemençe	70
2.4.2.6. Tef.....	73
2.4.2.7. Miskâl	73
2.4.2.8. Ney.....	76
2.4.2.9. Kopuz.....	79
SONUÇ VE ÖNERİLER	82
KAYNAKÇA.....	87
EKLER	93
ÖZ GEÇMİŞ.....	102

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Konya Kalesi Selçuklu Dönemi Melek Rölyefi.....	14
Resim 2. Gentile Bellini Tarafından Yapılan Fatih Portresi 69,9 cm.x52,1 Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	36
Resim 3. Ayasofya Müzesi.....	41
Resim 4. Kanuni Sultan Süleyman'ın Eğlencesi	52
Resim 5. Bayezid ve Cihangir'in Sünnet Düğünü.....	53
Resim 6. Kanuni Sultan Süleyman'ın Eğlencesi	54
Resim 7. Haremde Eğlence	55
Resim 8. Tanbur.....	58
Resim 9. Tanbur 17. y.y Sonları	59
Resim 10. Tanbur 16. y.y.	60
Resim 11. Farabi'nin Udu	62
Resim 12. Ud	64
Resim 13. Ud 16. y.y.	64
Resim 14. Kanun	66
Resim 15. Kanun 16. y.y.	66
Resim 16. Çeng.....	68
Resim 17. Çeng ve Arp	69
Resim 18. Çeng 15. y.y	69
Resim 19. Kemançe/ Kemençe.....	72
Resim 20. Kemançe 16. y.y.	72
Resim 21. Tef	73
Resim 22. Miskal	75
Resim 23. Miskal 16. y.y.....	75
Resim 24. Miskal 18. y.y.....	76
Resim 25. Ney	77
Resim 26. Ney 15.y.y.....	78
Resim 27. Ney 16.y.y.....	79
Resim 28. Kopuz.	81

ÖN SÖZ

Kültür; tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine, egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür. Maddi ve manevi her detayı ifade eden kültür kelimesi, incelenmesi ve detayları ortaya konularak anlaşılması gereken bir alandır.

Türk kültür tarihi ise, incelenmesi özellikle elzem olan köklü bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kültür tarihi çok geniş bir coğrafya ve çok geniş bir insan topluluğunu kapsayan, geçmişi çok eski dönemlere dayanan bir devri ifade etmektedir.

Tarihin her döneminde, var olduklarına dair izlerini gördüğümüz Türklerin kurmuş oldukları devletlerin isimleri ve hâkimiyet alanları değişse de birbirine benzer özelliklerde kültürel unsurları taşıdıkları gözlenmektedir. Büyük Hun Devleti döneminden başlayıp da günümüze uzanan süreç incelendiği zaman, bu ilişki daha da anlaşılır bir şekilde açığa çıkmaktadır.

Kültür tarihi içinde her dönemde etkileri gözlenen Türk kültürüne ait unsurlar, dünya kültürünün gelişimine büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Osmanlı kültür anlayışı, dünyanın pek çok yerinde etkili olmuş ve var olduğu döneme büyük katkılar sağlayarak dünya kültürünün gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Gerek Anadolu coğrafyasında siyasi olarak varlıklarını görmediğimiz dönemlerde gerekse Anadolu'ya göçlerden sonra bir zincirin halkaları gibi kültürel alandaki faaliyetlerini kesintisiz olarak sürdüren Türk toplulukları arasında, Osmanlı dönemini diğer tüm idare alanlarının dışında tutarak değerlendirmek gerekmektedir.

Siyasi, ekonomik idari gibi pek çok alanda olduğu gibi kültür alanındaki faaliyetlerde de bir anlamda zirve denilebilecek dönemlerin yaşandığı bir dönem olarak Osmanlı döneminde pek çok alanda zirve denebilecek dönemler yaşanmıştır. Merkezi bir yönetim biçimini benimseyen Osmanlı Devleti'nin sınırları genişledikçe, diğer kültürlerle yaşanan etkileşim artmış ve kültür alanlarındaki faaliyetleri de çeşitlenmiştir. Osmanlı Devleti'nin sürekli kozmopolitleşen toplum yapısı her iş alanında olduğu gibi sanat alanında da gözlemlenmektedir.

Karmaşık ve kozmopolit bir kültür alanının gözlemlendiği Osmanlı'da önemli bir icra alanı olarak karşımıza çıkan minyatür uygulamaları ve bu sanatın icra edildiği

kurum olarak ‘Nakkaşhane’ adındaki kurum, saray iradesinin yansımaları ile son halleriyle karşımızda durmaktadır. Özellikle saray kütüphanesinde bulunan minyatürlü el yazmaları bu sanat alanının Osmanlı sarayında çok önemsendiğini bize göstermektedir. Bu eserlerin salt bir resim zevk ve merakından öte siyasi bir mesaj içerdiği ise araştırmacıların ortak fikridir. Özellikle devletlerarası ilişkilerde, gönderilen hediyeler arasında bu minyatürlü yazmaların bulunması bu eserlerin önemini her açıdan değerli kılmaktadır.

İslam Sanatları içinde bir kitap sanatı olarak değer kazanan ve uygulanan minyatür sanatı içinde ayrı bir öneme sahip olan Osmanlı minyatürlerinin içinde sadece saray için yapılan minyatürlerin bulunuşu ise saray idaresinin bu sanat alanına yansıyan iradesinden izler taşımakla beraber minyatürlere siyasi bir hüviyet kazandırmaktadır.

Özellikle sultanların isteğiyle icra edilmiş olan minyatürler merkeziyetçi bir idare sistemini tüm teşkilatlarında bir düzen haline getirmiş olan Osmanlı’da padişahın mutlak hakimiyetine vurgu yapan izleri içinde muhteva etmektedir.

Biz de bu amaçla, her biri önemli birer tarihi belge olan minyatürlerde resmedilmiş olan, sultan eğlence sahnelerinin ikonografyası içinde yer alan çalgı figürlerini, müzik tarihi açısından önemlerinin yanı sıra, kültür ve idare anlamında döneminin en güçlü yönetimi olan Osmanlı Devleti’ne ait ideolojinin pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da karşılığını tespit ederek, Osmanlı kültür dünyasına ilişkin taşıdığı anlam ve önemini tespit etmek için mevcut örnekler çerçevesinde incelemeye çalıştık..

Çalışmamız, Giriş Bölümü’nün dışında, Birinci Bölüm, İkinci Bölüm, Sonuç ve Öneriler, Ekler, Kaynaklar ve Öz Geçmiş’ten oluşmaktadır.

Giriş kısmında, çalışmanın Konu ve Sınırları, Amaç ve Önemi, Kullanılan Yöntem Teknikler açıklanmıştır. Ayrıca, konu hakkında daha önce yapılmış çalışmalardan birkaç örnek tanıtılmıştır.

Birinci Bölüm’de, Minyatür Sanatı genel anlamıyla açıklandıktan sonra, Osmanlı Öncesi Türk Minyatür Sanatı, İslamiyet Öncesi ve İslamiyet Sonrası dönemleriyle değerlendirilmiştir. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı, özellikleri verildikten sonra, minyatürün Osmanlı’da icra edildiği kurum olarak Nakkaşhane ve Osmanlı Padişahlarının minyatürle olan ilişkisi hakkında bilgiler sunulmuştur. Birinci Bölüm’ün sonunda ise, İslam’da Tasvir ve Minyatür başlığı altında İslamiyet’in tasvire bakış açısı tespit edilmeye çalışılarak Birinci Bölüm sonlandırılmıştır.

İkinci Bölüm’de “Osmanlı Minyatürlerinde Sultan Eğlence Sahneleri ve Kullanılan Çalgı Figürlerinin İkonografisi” başlığı altında önce İkonografi kavramı tanıtılmıştır. Sonrasında Osmanlı Sanatında İdeoloji ve Sembol uygulamalarından bahsedilerek örnekler verilmiştir. Bölümün sonunda ise Osmanlı Minyatürlerinde sultan eğlence sahnelerinden bahsedilerek bu minyatürlerde yer alan çalgıların tarihçeleri hakkında bilgiler verilmiştir.

Sonuç ve Öneriler kısmında konunun önemine haiz hususlar üzerinde durularak alanımızla ilgili yapılabilecek çalışmaların faydasına vurgu yapılmıştır.

Kaynaklar kısmında çalışmamızda faydalandığımız kaynaklar alfabetik sırayla belirtilmiştir. Ekler kısmında ise, Osmanlı minyatür sanatından konuyla ilgili örnek minyatürler yer almaktadır. Son olarak Öz Geçmiş bilgilerinin sunulmasıyla çalışmamız sonlandırılmıştır.

Çalışmamızın her aşamasında desteğini benden esirgemeyen ailemin değerli fertlerine, Gülda ÇETİNDAG SÜME’ye, Fethi Ahmet GÖKER’e ve danışmanım Hocam Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY’a teşekkür ederim.

Elazığ-2013

Mehmet Reşat BULUT

KISALTMALAR

bs.	: Baskı
BSTS	: Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü
DEÜ	: Dokuz Eylül Üniversitesi
Ed.	: Editör
EÜ	: Erciyes Üniversitesi
Fa.	: Farsça
H.	: Hicri
H.z.	: Hazreti
İÜ	: İstanbul Üniversitesi
İng.	: İngilizce
Müz.	: Müze
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
SDÜ	: Süleyman Demirel Üniversitesi
TDK.	: Türk Dil Kurumu
TSK	: Topkapı Sarayı Kütüphanesi
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Yay.	: Yayınları
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Çalışmamızda, Osmanlı dönemi öncesindeki Türk toplumlarının sanat üretim alanlarındaki genel durumlarından bahsedildikten sonra, İstanbul'un fethiyle, Osmanlı Devleti'nde, saray idaresi altında oluşturulmaya çalışılan imparatorluk dili tespit edilip ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Osmanlı idaresinin ortaya koymuş olduğu iradenin sanata yansımaları, resmedilen minyatürlerde yer alan çalgılar üstünden incelenerek, Fatih Sultan Mehmed, Kanuni Sultan Süleyman ve I. Ahmed döneminde yapılan sultan eğlence sahnelerini konu alan örneklerle sınırlı tutulmuştur.

1432-1617 tarihleri arasında Nakkaşhane bünyesinde icra edilen minyatürlerde yer alan sultan eğlence sahnelerinde kullanılan çalgıların, minyatürlerde ki sahne düzeni içinde yer almalarının nedenleri ve taşıdıkları anlam menşe yönünden değerlendirilerek Osmanlı sarayının bu husustaki tasarrufu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bizim bu çalışmamadaki amaçlarımızdan birisi, her biri önemli birer tarihi belge olan minyatürlerde resmedilmiş olan “Sultan Eğlence Sahneleri”nin ikonografyası içinde yer alan çalgı figürlerinin, müzik tarihi açısından önemlerini belirleyebilmek;

Bir diğeri, bu sahnelerde kullanılan çalgı figürlerinin müzik tarihi açısından öneminin yanı sıra kültür ve idare anlamında döneminin en güçlü yönetimi olan Osmanlı Devleti'ne ait ideolojinin pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da karşılığını tespit edebilmek;

Bir diğeri ise, bu çalgıların Osmanlı kültür dünyasına ilişkin taşıdığı anlam ve müzik tarihi açısından önemini tespit etmek için mevcut örnekler çerçevesinde inceleyerek Osmanlı'nın sanat alanındaki bilinmeyenlerini ortaya çıkarabilmektir.

Böylesi bir çalışma, 700 yıllık bir süreçte çok geniş bir coğrafyada hüküm süren Osmanlı'nın kendine özgü kültür anlayışının ortaya çıkmasını ve gelecek kuşaklar tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Çalışmamızda, hem metin merkezli hem de bağlam merkezli inceleme yöntemlerinden yararlandık. Bir yandan metnin kendisinden (text) hareket ederken aynı zamanda, metnin dokusu (texture), yaratıldığı ve icra edildiği ortam (context) ve yaratıcı/icracı gibi unsurları da incelememizde dikkate aldık.

Bu anlayışla, öncelikle, minyatür sanatına dair kaynakları, gelişim süreçlerini, örnek metinleri ve resimleri inceleyerek konunun kültür hayatındaki kullanım alanlarını ve amacını tespit etmeye çalıştık.

Minyatürlerin resim alanındaki önemi üstüne genel bilgileri verdikten sonra, araştırmamızın asıl öznesi olan, söz konusu minyatürlerde kullanılan çalgı figürlerini, farklı kaynaklardan yararlanarak, hem teknik açıdan hem de köken açısından tanımlamasını yaptık.

Dönem şartlarını göz önünde bulundurarak “İmparatorluk” “Güç” “Siyaset” “Sanat” gibi kavramları geçmişten bugüne yapılan araştırmalar izinde tanımlayarak, Osmanlı Devleti’ndeki karşılığını bulmaya çalıştık.

Osmanlı sarayında düzenlenen eğlence kültürüne ait metinleri, resimler eşliğinde inceleyerek, eğlence kültürünün Osmanlı sarayındaki yeri ve önemini tespit etmeye çalıştık.

Özetle, minyatürlerde yer alan “Sultan Eğlence Sahneleri”nde ve genel olarak Osmanlı kültür dünyasına ait minyatürlerde sıkça kullanılan çalgı figürlerinin kökenlerini, Osmanlı sarayının bu figürlerin eserlerde yer almasına dair tasarrufunun ne olduğunu ve içerdiği mesajları çözümleyip yorumlamaya çalıştık.

Günümüzde bu konuyla ilgili pek çok çalışma yapılmaktadır. Bu konuyla ilgili yapılan çalışmalardan bazıları aşağıda yer almaktadır.

Konu ve Kaynaklar:

Kitaplar:

Filiz Çağman ve Zeren Tanındı tarafından kaleme alınmış olan “Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri” adlı eserde Minyatür Sanatının İslam coğrafyasında geçirmiş olduğu evreleri tek tek anlatarak minyatür sanatının tüm konularına ışık tutmuşlardır.

Selçuklu döneminden başlayarak Osmanlı döneminin sonlarına kadar minyatür sanatının tüm evreleri ve etkileşim alanları tespit edilerek anlatılmıştır. Eserin sonunda ise dönemlerinin minyatür sanatçıları ve hattatları tanıtıldıktan sonra Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan İslam Minyatürleri resimleriyle tanıtılmıştır. Bu çalışma, Türk Minyatür Sanatı’nın değerlendirilmesi açısından ana kaynaklardan birisidir.

Banu Mahir tarafından kaleme alınan “Osmanlı Minyatür Sanatı” adlı eserde, Mahir, çok geniş bir dönemi ele alarak incelemiş ve Osmanlı Minyatür Sanatının bir anlamda haritasını çıkarmıştır.

Eserinde Osmanlı Minyatür Sanatını ve bu sanata dayanak teşkil eden Osmanlı öncesi anlayışı da inceleyerek ortaya koyan Banu Mahir, minyatür sanatının Osmanlı içindeki yerini hem kurumlarıyla hem uygulayıcılarıyla tanıtmış hem de minyatür sanatındaki Osmanlı anlayışını ikonografik olarak değerlendirerek ortaya koymuştur.

Yılmaz Öztuna tarafından hazırlanan “Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü (2 Cilt)” adlı eser, müzik alanında hazırlanmış ana kaynaklardan birisi olarak literatürde yerini almıştır. Müzik alanında gerekli bütün bilgilerin bir arada sunulduğu iki ciltten oluşan ve müzik bilgilerinin ve terimlerinin baştan sona madde madde açıklandığı eser, müzik alanında önemli bir kaynaktır.

Makaleler:

Serhat Yener “Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde Enstrüman Figürleri Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmasında Osmanlı döneminde yapılan minyatürlerde resmedilmiş olan enstrümanların tamamı hakkında bilgi vererek açıklamıştır. Tanıtılan çalgıların hem saray içinde hem de saray dışındaki kullanımlarını örnekleyerek resimler eşliğinde bir planlamayla çalışmasını tamamlamıştır. Çalışma içeriği açısından hem minyatür sanatı açısından hem de müzik tarihi açısından önem arz eder mahiyettedir.

İbrahim Yıldırım “Edirne Sarayı’nda Ve Topkapı Sarayı’nda Minyatürlere Yansıyan Elçi Kabul Sahnelerindeki Osmanlı Devleti’nin Diplomatik Gücü” adlı çalışmasında, Osmanlı protokol kuralları çerçevesinde uygulanmış olan elçi kabullerinin gerçekleştiği esnada Osmanlı sarayında planlanan düzenin Osmanlı siyasi anlayışı içindeki yerini ve uygulanan protokol kurallarıyla ilgili verilmek istenen mesajı çözümlemeye çalışmıştır. Minyatürlerde resmedilen elçi kabul sahnelerinin birebir gerçekte de uygulanışından yola çıkarak Osmanlı’nın gelen elçiler ve temsil ettikleri idareler üstünde yarattıkları psikolojik baskıya dikkat çekmiştir.

Yüksek Lisans / Doktora Tezleri:

M. Emin Soydaş “Osmanlı Sarayında Çalgılar” adlı çalışmasında, Osmanlı döneminde sarayda kullanılan çalgıları örnekleriyle birlikte tanımlamıştır. Eserinde saraya ait kayıtlara, saraya ait minyatürlere ve yine Osmanlı döneminde kullanılan çalgıların resimlerine yer vererek konunun tüm mahiyetiyle daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Eserin sonunda ise yine Osmanlı idaresindeki saraylarda bulunmuş çoğu Geç Osmanlı Dönemine tarihlenen çalgıları özellikleriyle tanıtarak çalışmasını tamamlamıştır.

Enver Şengül “Kültür Tarihi İçinde Müzikle Tedavi ve Edirne Sultan II. Bayezid Darüşşifası” adlı çalışmasında müzik tarihinde önemli bir yere sahip olan müzikle tedavi yöntemini tüm yönleriyle araştırarak ortaya koymuştur. Gerek günümüzde halen yapılan çalışmalara gerekse çok erken tarihli kayıtlara ulaşarak kültür tarihi, müzik tarihi ve tıp tarihi açısından önem arz edecek pek çok bilgiye çalışmasında yer vermiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MİNYATÜR SANATI

1.1. Minyatür

Genel bir tanımlamayla, yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimlerine minyatür denir. (Mahir, 2005: 15) Etimolojik olarak incelendiği zaman, minyatür kelimesinin kökeni açısından farklı tanımlamalar yapılmaktadır. Kökeni, Batı’da Antik Çağ’a, Doğu’da ise İslâm öncesi dönemlere kadar inmektedir. Terim olarak Minyatürle ilgili yapılan tanımlamalar arasında en sık kullanılan ifade Orta Çağ Avrupa’sında yazma kitapların bölüm başlarına yapılan tezhiplerde baş harfleri vurgulamak için kullanılan kırmızı boya olan Minium’dan türediğine dairdir. (Mahir, 2005: 15)

Günsel RENDA, minyatürü kökeni açısından şu şekilde tanımlar:

“Minyatür sözcüğü, Latince miniare’den (kırmızıyla boyama) kaynaklanan İtalyanca miniatura’dan Fransızcaya, oradan da Türkçeye girmiştir. Osmanlıcada minyatüre “nakış”, ustasına da “nakkaş” denir. Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir. Batı’da kökeni Antik Çağ’a, Doğu’daysa İslâm öncesi dönemlere kadar inen el yazması ressamlığı Orta Çağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur. İslâm dünyasında hat sanatıyla birlikte gelişen bu sanat, 13. yüzyıldan 19. yüzyıla değin egemen resim türü haline gelmiştir. Batı’daysa kitap bezeme sanatında, baş harfleri vurgulamak için kullanılan kırmızı boyadan (minium) dolayı el yazmalarında bulunan resimlere bu ad verilmiştir. Ancak terim, etimolojik açıdan yanlış olarak Latince minus (küçük) sözcüğüne temellendirilip özellikle 16.-19. Yüzyılda Küçük boyutlu portreler, manzaralar ve figürlü sahneler için de kullanılmıştır.” (Renda, 1997: 1262)

Resim sanatından farklı teknik özellikler taşıyan minyatür sanatına ait örneklerle, çok eski medeniyetlerde bile çeşitli varyantlarıyla rastlanmaktadır. Uygulanış biçimi açısından hepsi birbirinden farklı yüzeylere uygulanarak yapılmış olan bu örnekler, minyatüre dair yapılan uygulamaların belli standartlara bağlı kalınarak değil resim yapma ya da durumu anlatmaya yönelik olduğunu ve bu sanatın icrası içinde özellikle bir aksesuarlar listesi gerekliliğinin olmadığını bize göstermektedir. Ruhi Konak, Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler adlı

çalışmasında konuyu, “*Bu teknikte yapılan resimlerin özellikle bir kitap içinde olmasına gerek olmadığı ve mevcut koşullar ne ise ona uygun bir icra alanı yaratıldığını söylemek mümkündür*” (Konak, 2007: 30) şeklinde ifade etmektedir.

Kültür tarihinin erken dönemlerinden beri sıkça karşımıza çıkan bu sanat alanı daha sonraki dönemlerde kitap sanatları arasında yerini almıştır. Yapım ve uygulama tekniği açısından resim sanatıyla örtüşmeyen farklı özellikler taşımaktadır. Banu Mahir minyatürün yapım tekniğini şu ifadelerle ortaya koyar, “*Renkler üst üste sürülür ve bunların birbirine karışmaması için suyla inceltilmiş toprak boyalar kullanılırdı.*” (Mahir, 2005: 15)

Hüseyin Tahir-Zade Behzad, Minyatür’ün Tekniği adlı makalesinde minyatür yapımına ilişkin uygulamalardan en ince ayrıntısına kadar bahsetmektedir. Behzad’a göre, “*Toprak boyalar, dikkatle, taş üstünde yalnız su ile eritilir ve ardından fincanlarda korunurdu. Geç dönemlerde bu boyaların hem parlaklığını artırmak hem yapışma özelliğini sağlamak hem de yüzeye uygulandıktan sonra çok düşük yüzey kabarmasını sağlamak için taze yumurta sarısı kullanılırdı. Minyatürde dışa taşkın kabartma olması önemli ve değerli bir durumdu.*” (Tahirzâde, 1953: 30)

Minyatür icrasında kullanılan aksesuarlar hakkında da bilgilere yer veren Behzad, minyatürde kullanılan fırçaların minyatürü yapacak sanatçılar tarafından yapıldığını. “*Üç aylık beyaz bir kedinin ense tüylerinden alınarak*” (Tahirzâde, 1953: 31) çeşitli işlemlerden geçirilen tüylerin bir zaman sonra hazır hale gelince yapılacak işin muhtevasına göre sınıflandırıldığını ifade etmiştir.

Behzad, kullanılan aksesuarlar bahsinde minyatür resimlerinin, “*parşömen, yumurtalı kâğıt ve aharlı kâğıtlar üzerine yapıldığını ve bu kâğıtların mevcut şartlar için hazır duruma sanatkârları tarafından*” (Tahirzâde, 1953: 32) getirildiğini söyler.

Yukarıda alıntılar yapılarak bahsedilen minyatür yapımında kullanılan aksesuarlar coğrafyalara, sanatçılara ve dönem şartlarına göre farklılık göstermekle beraber ilerleyen zamanla birlikte, günümüze yaklaştıkça, genel hatlarıyla birbirine benzer özellikler gösteren uygulamalar halini almıştır. Birbirinden haberdar olan ve çeşitli sebeplerle birbiriyle etkileşime giren kültürler arasındaki benzerlikler farklı bir çalışmanın konusu olarak ortaya konulacak değerli bir husustur.

Minyatür sanatına ilişkin uygulamalar incelendiğinde, Türklerin yaşadığı coğrafyalarda da bu resim sanatına ilişkin uygulamaların sıkça yapıldığı

anlaşılmaktadır. Özellikle yerleşik hayata geçen Türk toplumlarına ait buluntular bu sanat icrasının erken tarihlerine ışık tutacak düzeydedir.

1.1.1. Osmanlı Öncesi Türk Minyatür Sanatı

1.1.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Minyatür Sanatı

Eski Türk resim sanatının planlı olarak yapılması hususunda asıl ve ilk temsilcilerinin Uygurlar olduğu bilinmektedir. Uygur dönemine ait duvar resimleri ve minyatür örnekleri, Türk resim sanatının temelini teşkil ettiğine dair bir özen ve planlama göstermektedir. Bu resimler Budist ve Maniheizt inancıyla paralel unsurlar barındırmaktadır.

Oktaç Aslanapa bu konuda şunları söyler, “*İnsan yüzüne ferdî portre özelliği vermek sanatı 750’den sonra ilk defa Türk Uygur duvar resimlerinde başlamıştır. Şahıslar daha önce resmin altına adları yazılarak ayırt ediliyordu. Duvar resimlerinde Uygur prensleri ve çeşitli vakıfçılar, bütün kıyafetleri, yüz ve vücut hatları ile çok realist olarak resmedilmiştir.*” (Aslanapa, 1984:15)

Gönül Öney ise, Türk resim sanatının çıkış noktasına dair yaptığı değerlendirmeyi, Uygurlar döneminden sonra yapılmış olan figürlerdeki benzerlikleri ortaya koyarak şu şekilde tespit eder; “*Uygurlar dönemine ait olduğu bilinen az sayıda minyatür örnekleri incelendiği zaman, Gazneli ve Büyük Selçuklu sanatında karşımıza sıkça çıkan uzun saçlı, dolgun yanaklı, ufak ağızlı, ince-uzun burunlu, çekik gözlü ve kaşlı olarak betimlenen bir Uygur tipi karşımıza çıkar.*” (Öney, 1978: 49)

Celal Esad Arseven de Türk resim sanatının erken dönemlerdeki uygulamalarına ilişkin durumu şöyle ifade eder: “*Orta Asya’nın Turfan, Hotan gibi eski Türk şehirlerinde keşfedilip, altıncı yüzyıla ait olan duvar resimleri ve minyatürler, Türk minyatürünün bu devirde nasıl bir mükemmelliğe ve sanat inceliğine yükseldiğini göstermektedir. Turfan’da yapılan kazılar bir Manî tapınağının freskleri ile o devre ait birçok minyatürleri meydana çıkarmıştır. Hoça şehrinde, minyatürlerle süslü Uygurca yazılmış el yazmaları da bulunmuştur. Hoça civarında bulunup, 8. ve 9. yüzyıllara ait olduğu sanılan fresklerde Budist karakter taşıyan bir takım figürler vardır. Sanatçı işi olan bu figürler, Buda ile Uygur hükümdarlarını tasvir etmektedir. Bu resimler, bu devrin tarihini ve kostümlerini incelemekte çok önemli birer belgedir.*” (Arseven, 1984: 42)

Uygur zamanından kalan minyatürler Maniheist kitaplardan sayfalardır. Bunlar, kısmen dinî, kısmen dünyevî sahneleri canlandırırlar.

Türklerin eski inanışları genel bir adlandırmayla Şamanizm olarak anılmaktadır. Dini inanış çevresinde şekillenen sanat icralarında görülen unsurlar ise bu inanç sistemiyle ilişkilendirilmektedir. Eski Türklerin inanışları konusundaki genellenmenin tam olarak eski inanışı karşılamadığını Ahmet Dalkıran, İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi adlı makalesinde şöyle ifade etmektedir; *“Türklerin eski inanışları bazı özellikle de Batılı araştırmacılar tarafından Şamanizm’le ilişkilendirilse de Türklerde Şaman inancı değil Kamlık inancı vardı ve Şamanizm’den ayrılan tarafları bulunmaktaydı.”* (Dalkıran, 2008: 374) Bu nedenle Türklerin eski sanatıyla ilgili değerlendirmelerde bulunan figürlerin inanışlarla olan ilişkisi ile ilgili tespitlerde bilindiğinden daha farklı unsurlara sahip bir başka biçimin yani kamlık inancının izleri aranmalıdır.

Yapılan araştırmalar resim sanatının göçebe bir toplum olan Türklerin hayatlarında aslında Uygurlardan önce de bir şekilde uygulandığını göstermektedir. Bu konuda Oktay Aslanapa şunları söylemektedir; *“Uygurlardan önce Hunlara ait buluntular arasında da Belleme diye anılan eyer örtüleri üstüne resmedilmiş hayali Grifon adı verilen hayvanların mücadelelerinin resmedildiği çok ince işçilikle nakşedilmiş buluntular mevcuttur.”* (Aslanapa, 1992: 2) Yaşam şekillerine yani göçebe yaşama uygun figürlerin yer verildiği Hun eserlerinde, çetin yaşam şartlarına sahip bozkırla mücadelenin izlerini görmek mümkündür.

Uygurlar ise Hunlardan farklı olarak yerleşik hayata geçip, yaşadıkları yerde mimari eserler vermiş ve şehirleşme kültürüne geçmişlerdir. Eskiden beri Türklerin yaşam tarzı içinde var olan ve yaşam şartlarına göre şekillenen resim yapmak, Uygurlarda birer kalıcı eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk savaş ve yönetim kültürüne ait pek çok bilinmeyen, detaylarıyla gözler önüne seren bu resim uygulamaları Türk resim sanatının kökenine ve gelişim sürecine ışık tutmaktadır.

Geçen zaman içinde Türk topluluklarının geniş bir coğrafyaya yayıldıkları ve anlayışlarıyla gittikleri yerlerde yaşayan toplumları etkilediği bilinmektedir.

Aslanapa, aynı eserinde resim yapmanın Türklerin hayatındaki önemini şu verdiği örneklerle ortaya koymaktadır; *“Orta Asya’da yapılan arkeolojik çalışmalarla ortaya çıkarılan kurgan adını verdiğimiz mezarlardan elden edilen buluntular arasında yer alan halı kilim gibi tekstil ürünleri ve bu ürünlerin üstlerine işlenen figürler genel*

manada Türklerin sanatla ilişkilerini sergilemesi açısından önem arz etmektedir. Hunlara ait mezarlardan birinde çıkan insan mumyası üzerinde de tamamıyla hayali hayvan figürlerinden oluşan, sırt, kol ve sağ alt bacakta bulunan dövmeler yer almaktaydı.” (Aslanapa, 1992: 2)

Yine bu kurganlardan elde edilen buluntular arasında, ipek örtüler, hayvan figürleriyle işlenmiş gümüş levhalar, eyer takımları, üçayaklı masalar, çeşitli ağaç eşya, silindirik ayaklı kulplu tunç kazanlar, yerli keramik, renkli cam boncuklar, çatal gibi kullanılan çubuklar, Çin işi aynalar, araba tekerlekleri, mücevherler, saç örgüleri ve elbiseler yer alır. Buluntular üzerinde toplumun yaşamına dair veya farklı konuların işlendiği figürlerde bulunmaktadır.

Bize göre bu konuda yapılan araştırmalar ve bütün buluntular, Türk toplumunun, çok erken tarihlerden beri resim sanatıyla ilgilendiğinin ispatıdır. Bu durum, yaşam tarzının sağladığı imkanlar doğrultusunda imkan veren her yüzeye betimlemeler yapan Türk topluluklarının, pek çok sanat icrasını da bir arada kullanarak kendilerine özgü bir anlayış ile dünya kültürünün içinde her dönemde yer aldığını bizlere göstermektedir.

1.1.1.2. İslamiyet Sonrası Türk Minyatür Sanatı

İnsan hayatının içinde önemli bir yere sahip olan inanışlar, insanların yaşayışları ile ilgili her alanda kendini gösteren etkiler yaratmaktadırlar. Köklü bir kültüre sahip olan Türklerde tarihin çeşitli dönemlerinde farklı inanış biçimlerinin içinde bulunmuşlardır. Göçebe bir toplum olan Türklerin dini inanışları bir çok alanda olduğu gibi sanat alanındaki icralarında da her dönemde kendini hissettiren bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

İbrahim Agah Çubukçu, kültür tarihimizde sanatın değeri adlı makalesinde şu ifadelerle Türklerin inanış biçimlerini ve etkilerine dikkat çekmiştir. *“Türkler öteden beri çeşitli kültürlerle temas imkanını bulmuşlardır. Şamanizm, Budizm, Mazdeizm, Maniheizm ve Hristiyanlık kültürüyle yakından ilgilenmişlerdir.” (Çubukçu, 1987:135)*

Farklı inanış sistemleriyle olan bu ilişki, Türklerin sosyal hayatlarında birebir etkili olarak uygulamalarda kendilerini göstermiştir. Özellikle kültür hayatı içinde karşımıza çıkan unsurlarda inanışla paralellik gösteren unsurların varlığı mevcut örneklerde gözlenmektedir. İslamiyet’in kabulünden sonra ise, yeni inanışın etkileri yavaş yavaş Türk kültür hayatına girmeye başlamıştır. Ancak mevcut buluntular bize geçmişle gelecek arasındaki ilişkinin kopmadığını göstermektedir.

Çubukçu bu konuda şöyle demektedir; “9. yüzyıldan itibaren Türkler arasında İslamiyet yayılmaya başlamıştır. İslam dinini topluluklar halinde kabul eden Türkler arasında, eski dönemlerinden kalan sanat faaliyetlerinin izleri hiçbir zaman silinmemiştir. Türklerin milattan önce Tunç Devrinden beri bilinen sanat yeteneklerinin İslamlaştıktan sonra ölmediğini ancak bazı yanlış yorumlar yüzünden resim ve heykele karşı çekingenlik başlamıştır.” (Çubukçu, 1987: 136)

Çubukçu, İslam’ın güzel sanatlara bakış açısıyla ve tarih içerisindeki gelişimine de şu şekilde vurgu yapmıştır; “Oysaki İslam dini, sanatı desteklemiş ve İslam’ın içinde her zaman sanat var olmuştur. Kimi Ayet ve Hadisler sanatla uğraşmayı övmüş ve mükafatla müjdelemiştir. Bunun içinde İslam dünyasında her dönemde Müslümanlar müzikte, mimaride, oymacılıkta, el sanatlarında, dokumacılıkta ve süsleme alanında birçok eser vermiş ve dünya kültür mirasına önemli katkılarda bulunmuşlardır.” (Çubukçu, 1987: 139)

Çubukçu, Türklerin Müslümanlığı kabulü sonrasında sanatsal üretimlerinin kesintisiz olarak devam ettiğini şöyle ifade etmektedir; “Küçük topluluklar düzeyinde ve büyük devlet yönetimleri düzeyinde her durumda sanat alanında eserler üreten Türk toplumları, Karahanlılar döneminde İslam sanatları alanında önemli eserler vermişleridir. Büyük Selçuklu döneminde de süsleme sanatına çok önem verilerek usta işi eserler verilmiştir.” (Çubukçu, 1987: 139)

Eskiden beri kültürel hayatlarıyla inanışları arasında doğru ilişkiler kurarak sanatlarına yansıtan Türk topluluklarının bu bakış açlarına dair ortaya koydukları tavır Çubukçu tarafından ilgili makalesinde yönetim düzeyinde bir bağa vurgu yapılarak ifade edilmiştir. Çubukçu’ya göre: “İslamiyet’in kabulünden sonra erken dönem Türk sanatının öne çıkan bir özelliği de, yönetimin Tekkelerle organik bir bağ kurarak ilişki kurmuş olmalarıdır. Özellikle Osmanlı döneminde Osman Gazi, Orhan Gazi ve I. Murad’ın tekkelerle olan ilişkisi İslam sanatlarında gelişimin sağlanmasına büyük katkıda bulunmuştur.” (Çubukçu, 1987: 140)

Geçmişle bağlarını koparmamak konusunda çaba harcayan Türk topluluklarının Müslüman olduktan sonraki uygulamalarına ilişkin Başak Burcu Tekin’in ifadeleri son derece açıklayıcı olduğu gibi aynı zamanda tasvir konusundaki Müslüman Türklerin bakış açısını da gözler önüne sermektedir. Tekin’e göre, “İslam’ın kabulünden sonra özellikle erken tarihlerde eski geleneklerden kalan tasvir yapma icrası devam etmiştir. Türklerin geçmişte iletişim halinde olduğu etkilendiği ve zaman zaman da inandığı

Şamanizm, Maniheizm, Budizm gibi inançlarda İlahi varlıkların tasvirini yapma geleneği vardı ve bu tasvirler tapınmak amacıyla yapılmazdı.” (Tekin, 2012: 27)

Bir toplumun sahip olduğu geleneklerden bir anda kurtulması mümkün olmamakla birlikte İslam dinini benimsedikçe güzel sanatlar konusunda ortaya koyulan eserlerin sayısı da oldukça artmış ve bu konuda geniş bir alana yayılan İslam coğrafyasında adeta sanatkarlar birbirleriyle yarışmışlardır.

Tekin’e göre, İslamlıktan sonra ortaya çıkan tasvir ve benzeri uygulamalara karşı çekinceler bir süre tartışılmaya devam edilmiş olup *“Anadolu Selçuklu devletinin Anadolu coğrafyasındaki hakimiyeti sonrasında, o döneme kadar saray içlerinde kalan ve belki de elit diye tarif edilecek bir kesime hitap ettiği düşünülen tasvir örnekleri, Selçuklularla halka açılmıştır. Konya Kalesi rölyefleri, Tuz Hisar Köşk Mescit kemer yüzeylerindeki ejder motifleri ve Kayseri Sahabiye Medresesi çörtlen ve taç kapının iki yanındaki sütuncelerin başlığındaki hayvan figürleri bunun en iyi örnekleridir.*” (Tekin, 2012: 26) Bu söz konusu Selçuklu uygulamaları, aynı zamanda Türklerin İslam Dinini kabulünden önceki inanış ve tasvir uygulamalarıyla da birebir örtüşmektedir.

Tekin, Türklerin tasvir konusundaki tavırlarını çok ilginç bir uygulamadan bahis açarak şu şekilde ifade eder; *“Anadolu Selçuklu Devleti, tasvir alanındaki uygulamalarını bir adım daha öteye götürerek, ilk defa Hz. Muhammed’in tüm yüz detayları ile resmini yapan İslam medeniyeti olarak tarihe geçecektir. Anadolu Selçuklu döneminde Konya’da yapılmış olan ve 1200–1250 arasına tarihlenen “Ayyuki’nin Varka ile Gülşah / TSK H.481, y. 70a” el yazması içinde bu tasvir yer almaktadır”.* (Tekin, 2012: 27)

Anadolu coğrafyasında Büyük Selçuklu Devleti’nin bir devamı olarak kurulmuş olan ve Anadolu Selçuklu diye anılan devletten geriye kalanlar Büyük Selçuklu’nun kültürel mirasına dair birçok iz taşımaktadır. Birbirine bir zincirin halkaları şeklinde bağlı olarak gelişen Türk sanatının evreleri Selman Kardeşlik tarafından Banu Mahir ve Gönül Öney’in araştırmalarından yola çıkarak şu şekilde ifade edilmiştir: *“12 ve 13. yüzyıl Anadolu minyatür sanatı, o çağların İslam dünyasındaki minyatür üsluplarıyla benzerlik gösterir. Bu minyatürler, Türk atabeklerin hakim olduğu Bağdat’tan, Artukluların kültür merkezi Diyarbakır’a ve Selçukluların başkenti Konya’ya uzanan bir resim ekolünün temsilcileridir. Ancak Diyarbakır Artukluları ve Konya Selçukluları himayesinde gelişen minyatür sanatının ilk örneklerinin daha çok bilimsel eserlerde yer aldığını belirtmek gerekir”* (Kardeşlik, 2012: 53)

Kardeşlik, Vakıf Restorasyon yıllığındaki değerlendirmesinde Osmanlı öncesi minyatür sanatı icra alanlarına ve üslubuna ilişkin şu ifadeleri kullanmaktadır; “12 ve 13. yüzyıllarda İslam dünyasının minyatür sanatında başlayan Selçuklu sentezinin, Moğolların Orta Doğu’yu istilasının ardından 14. yüzyılda Asya etkileriyle zenginleştiği görülür. İlhanlı, Celayirli, Timur, Akkoyun ve Karakoyunlu minyatürleri, kendi döneminin en gösterişli örneklerini sunar. Türkler’in katkılarının büyük olduğu ve yeni üslupların geliştiği 14 ve 15. yüzyıllarda Herat, Şiraz, Tebriz, Kirman, Meraga, Bağdat ve Kahire, minyatür sanatının geliştiği merkezlerdir.” (Kardeşlik, 2012: 53)

Erken tarihli bir örnek olan Hariri’nin Makamat adlı eserinde yer alan minyatürler, Orta Asya ile İran ve sonrasında da Anadolu coğrafyasını kapsayan geçiş dönemine ait önemli minyatürleri muhteva etmektedir. Dönemin sosyal yaşantısına dair çok önemli detayların resmedildiği minyatürler, aynı anda pek çok icra alanının gelişim evresini gösteren içeriktedir. Yine Türklerle özdeşleşmiş olan kompozisyon anlayışlarını da eserdeki minyatürlerde görmek mümkündür.

Büyük Selçuklu dönem özelliklerini yansıtmaları açısından günümüze ulaşan en erken tarihli minyatürlü yazma eserler olarak, Bağdat’ta yapılmış olan, Yunanca’dan Arapçaya çevrilen Dioskardes’in Kitabü’l Haşaiş (Materia Medica) ile İbnü’l Mukaffa tarafından Arapçaya çevrilen Hintli Beydeba’nın Kelile ve Dimne’sini, bir de Hariri’nin Makamat’ı sayılabilir.

Göçler esnasında ya da yerleşilen coğrafyalara ait kültür unsurlarını yapılan minyatürlerde bölge bölge gözlemlemek mümkündür. Bağdat ekolü, Türkmen dönemi Herat ekolü, Safevi ekolü diye sınıflamalar yapmak minyatürleri teknik özellikleri ve yapılaş biçimlerini birbirinden ayırt etmek için mümkündür. Ancak böyle bir ayrımın çizgi ve uygulamada birbirinden farklı detaylar barındıran minyatürlerin dönemlerine ışık tutacak özelliklerine ya da sanat icrasına gölge düşürücü bir durum olarak değil bir zenginlik ve usta işi özelliği kazandıracağını göz ardı etmemek gerekir.

Anadolu Selçuklu Devleti döneminde, Anadolu’nun her bölgesinde minyatürlü el yazmaları yapılmakta ve bölgelerin idaresinden sorumlu yöneticilere ya da irili ufaklı devletlerin beylerine hediye olarak sunulmaktaydı. Bu minyatürlerin anlattığı konular birbirinden farklı şeyler olsa da dönemin pek çok bilinmeyenine ışık tutacak mahiyette oldukları şüphesizdir.

Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı adlı eserinde Osmanlı öncesi minyatür alanında verilen eserleri şu şekilde tanıtır; “Anadolu Selçuklu dönemine ait en önemli

minyatür örnekleri Konya da 13. Yüzyıl başlarında yaşamış olan Hoylu Abdülmümin bin Muhammed adındaki nakkaş tarafından yapılan Varka ve Gülşah adlı eserdir. Ayyuki tarafından kaleme alınan bu eser İslam dünyasında çok sevilerek dinlenen ve Hz. Muhammed zamanında yaşayan kabileler arasında yaşanan bir olayı anlatmaktadır. Anadolu Selçuklu döneminden günümüze ulaşan son eser ise İç Asya etkili ve Bizans etkileri gözlenen minyatürlü bir yazma olan Sivasi'nin Tezkeresi'dir.” (Mahir, 2005: 34-35)

Yine Mahir, bu dönemde tarikat idareleri altında da minyatür sanatı örnekleri verildiğini ve “*Anadolu Selçuklu döneminde Konya şehrinde Mevlana ve müritlerinin sanatla ilgilendikleri ve sanat alanında icralar verdiklerini*” (Mahir, 2005: 34-35) söylemektedir.

Kültürel faaliyetlerin yoğunlaştığı, bir anlamda sanatın başkentleri diyebileceğimiz merkezler tarih içinde sık sık değişmiştir. Özellikle fethedilen bir yerde bir ülkede yaşayan usta sanatçılar, fetheden devletler tarafından kendi ülkelerine götürülerek, sanat faaliyetlerine artık o ülkede ve o ülke adına yapmaları sağlanmıştır. Tarih boyunca sanatçıların bu şekilde taşınmaları, yapılan icralara sanat üslubu anlamında farklılık kazandırdığı gibi, kompozit bir takım uygulamaları da ortaya çıkarmıştır. Tarih sahnesinde ekolleşerek varlığından haberdar olduğumuz sanat merkezleri incelendiği zaman bu durum açıkça görülmektedir. Türklerin de yaşadıkları coğrafyaları terk ederek yeni coğrafyalara taşınmaları sürecinde sanat anlayışları zenginleşmiş, farklılaşmış, etkilenmiş ve bir o kadarda başka kültürlerle mensup sanatçıları ve anlayışlarını da etkilemiştir. Bu kültürel devinim, tarihini bilmediğimiz ya da henüz bilmediğimiz zamanlardan beri bu şekilde gerçekleşmiştir. Özellikle bir geçiş alanı olan Anadolu coğrafyasında tarihin her döneminde Türklerin varlığından bahsedilebilir. İlk Türk adının da Anadolu coğrafyasında anıldığı söylenmektedir.

İslamiyet'in kabulünden sonra Anadolu'da Türkler tarafından yapılmış erken tarihli minyatür örneklerinde hem Orta Asya hem de dönemin İslam minyatürlerinde görülen özellikler bir arada görülür. Öteden beri tasvir konusunda, üstünde figürlerin yer aldığı taşınabilir eserleri yapan ve gelenekselleştiren Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra da bu geleneksel merakı, her türlü sanat icrasında uygulamaya devam etmişlerdir.

Özellikle kutsal mekanların muhtelif bölgelerine Orta Asya “Hayvan Üslubu”nda uygulandığı gibi birebir, “grifon” ya da stilize figürlerin yer almış olması

da Türklerin eski uygulamalarıyla bağlarının kopmadığını açıkça göstermektedir. Konya'daki Anadolu Selçuklu dönemine ait dini mimari eserlerin duvarlarında, sosyal ve askeri yapıların muhtelif yerlerinde bu figürleri bol miktarda görmek mümkündür.

Konya kalesinin duvarında tasvir edilen aşağıdaki kanatlı melek figürü hem yapılış tarzıyla hem anatomik hatların uygulanış şekliyle tipolojik olarak Orta Asya'da sıkça karşımıza çıkan figürlerden farksızdır.



Resim 1. Konya Kalesi Selçuklu Dönemi Melek Rölyefi (Tekin, 2012: 31)

Birbirine benzerlikler gösteren bu uygulamalar, tarih içinde farklı birçok coğrafyada karşımıza çıkan ve farklı adlarla tarif edilen Türklerin, farklı kültür alanlarındaki etkisini ya da varlığını ispatlar niteliktedir.

Osmanlı öncesi Anadolu coğrafyasında meydana gelen sorunlara rağmen minyatür alanında icraların devam ettiğini Banu Mahir şu şekilde ifade etmektedir; *“Anadolu da siyasi iktidarın bozulup küçük beyliklerin hüküm sürdüğü ve Beylikler Devri diye anılan dönemde de tasvir sanatına ilişkin gelişmeler yaşanmıştır. XIV. yüzyılın ilk yarısında, Karaman ve Germiyan beyleri kitap sanatlarını desteklemiş, himaye etmişlerdir. Beylikler devrinde Konya’da Nakkaşhane de hazırlanan eserler, ekseriya büyük boyutlarda olup tercihen altın, siyah, lâcivert ve beyaz renkler kullanılmıştır. Tezhip özellikleri incelendiği zaman, geometrik desenlerin öne çıktığı, zencerek kenar sularına fazla yer verildiği ve altının ön planda yer aldığı görülür. Motifler içinde rûmî ve münhanî çok kullanılmıştır. Beylikler devri tezhibinde, çok ince ve kıvrak bir fırça çalışması bulunmamasına rağmen Osmanlı tezhip üslûbunun temeli bu dönemde atılmıştır.”* (Mahir, 2012: 116)

Anadolu’nun zengin ve karmaşık yapısı birçok kültürün unsurlarını içinde barındırmaktayken, Anadolu’ya Moğollarla olan mücadelenin bir sonucu olarak göç eden topluluklar arasında yer alan Osmanlı Beyliği 13. yüzyıl ortalarından itibaren aktif olarak kurulmanın temellerini atmaktaydı. 13. yüzyılın sonlarında ya da kimi araştırmacılara göre 14. yüzyılın hemen başında siyasi olarak da tarih sahnesine devlet statüsüyle girdiler. 700 yıl sürecek, dünya tarihinde iz bırakacak bir devrinde başlangıç noktasıydı Osmanlı Beyliği’nin bu kuruluş dönemi.

Siyasi olarak pek çok zafer kazanarak sınırlarını genişleten Osmanlılar döneminde geçmiş Türk topluluklarında ve devletlerinde olduğu gibi sanata ilişkin pek çok faaliyet icra edilmekteydi. Erken dönem eserleri ekseriyetle mimari ve özellikle de dini mimari alanında olmaktaydı. Mimari eserler üzerinde yer alan süslemelerde yine Osmanlı öncesinde karşımıza çıkan uygulamalardan çok farklı değildir. Siyasi olarak güçlenen Osmanlı Devleti, devlet olma gereklerini her alanda yerine getirip kurumsallaşmayı sağladıkça, sanat alanındaki icra faaliyetlerinde de kendini gösteren bir biçim olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.1.2. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı

Osmanlı dönemine ait minyatürlü eserlere ilişkin kuruluş dönemine ait çok fazla örneğe rastlanmamaktır. Yüz yıldan daha fazla bir sürede Osmanlı'nın minyatür alanındaki faaliyetleri henüz bilinmemekle beraber Banu Mahir bu konuda şu ifadeleri kullanarak erken tarihlerdeki faaliyetlerin varlığından şu şekilde bahsetmiştir; *“Minyatür alanında Osmanlılarda tezhipli yazmaların hazırlandığı atölye faaliyetlerinin 15. Yüzyılın ilk yarısında Çelebi Mehmet, II. Murad ve devlet adamı Umur Bey'in koruyuculuğu altında, Bursa'da yoğunluk kazandığını kanıtlayan örneklerin olmasına rağmen o dönemden günümüze minyatürlü bir eser ulaşmamıştır. Osmanlı minyatür sanatının en erken örnekleri 14. Yüzyıl sonlarına doğru başkentin Bursa'dan Edirne'ye taşınmasından sonraki döneme aittir.”* (Mahir, 2005: 39)

Osmanlı resim sanatının kaynağına da değinen Mahir Osmanlı minyatüründe görülen etkileri şu şekilde tespit eder, *“Osmanlı minyatür sanatının erken örnekleri, kaynağını Selçuklu resim sanatından almakla birlikte, yine aynı dönemde İslam minyatürleri icrasında eserler ortaya koyan Timurlu ve Türkmen sanat üsluplarından da etkilenmiştir.”* (Mahir, 2005: 39)

Erken örnekler içinde gözlenen Selçuklu üslubunun, 14. yüzyılda Moğol istilasından sonra Asya etkilerini de içine alarak zenginleştiği görülür. (Mahir, 2005: 39) Siyasi tarih içinde pek çok olumsuzluklarla anılan Moğol istilası ve sonuçlarının, sanat icrasına bu bağlamda olumlu etkilerinin olduğunu ve çeşitlenme sağlayarak bir anlamda zenginleşmesinden söz etmek pek de yanlış olmayacaktır.

Osmanlı'nın bir devlet olarak sınırlarını genişletmeye başladığı siyasi alanda ve birçok alanda yükselişe geçtiği dönemler aynı zamanda sanatında yükselişe geçtiği dönemlerdir. Bu yükseliş dönemine ve özgünlüğünü kazanacağı zamanlara varana değin Osmanlı minyatür sanatı, *“Selçuklu, Moğol, İran, Timur, Türkmen, Safevi, gibi kültürlerden etkilenmiş, zenginleşmiş ve gelişmiştir.”* (Mahir, 2005: 39) Söz konusu kültürlerin etkilerini erken dönem uygulamalarında gözlemek mümkündür.

Osmanlı minyatür sanatına ait en erken örnekleri, *“II. Murad dönemi sonları ki bu dönemde Fatih Sultan Mehmet'in tahta çıkışı ve tekrar babasına devredışı olayı vardır ve Fatih Sultan Mehmed'in şehzadelik döneminde Amasya'da ve yine Fatih'in saltanat yıllarında görmekteyiz.”* (Mahir, 2005: 42)

Geçmiş son derece eskilere dayanan ve birçok köklü toplumda olduğu gibi Türklere ait örneklerine de sık sık rastladığımız resimli yazmaların belki de en

önemlileri, 700 yıl sürecek bir idare olan Osmanlılar zamanında verilmiştir. Binlerce yıllık kültürel birikimin sonucu olarak ortaya konulan eserler ve ortaya koyan sanatçılar, yönetim idaresindeki veya denetimindeki sanat kurumlarında icrada bulunmuşlardır.

Osmanlı dönemi, minyatürlü yazmaların farklı içeriklerde farklı türlerle karşımıza çıktığı bir dönemdir. Banu Mahir Osmanlı Minyatür Sanatı adlı eserinde Osmanlı dönemi minyatürlerini aşağıdaki gibi sınıflandırmakta ve tanımlamaktadır. Mahir’e göre, Osmanlı dönemindeki minyatürlü yazmaların türleri şöyledir;

“a- Konusu Edebiyat Olan Eserler

b- Konusu Tarih Olan Eserler

- Şehnâmeler
- Gazavatnâmeler

c- Silsilenâmeler

d- Sûrnâmeler

e- Peygamber Tarihi, Cifr Ve Tasavvuf Konulu Eserler

f- Konusu Bilim Olan Eserler

g- Gösterim Amaçlı Resimler

h- Albüm Resimleri” (Mahir, 2005: 97-119)

Yukarıda sıralanan yazma türleri Osmanlılar zamanında yapılan minyatürlü yazmaların içeriklerine göre Banu Mahir tarafından yapılan sınıflamasıdır. Sınıflaması yapılan Osmanlı yazma türlerini kısaca tanımak konumuz açısından fayda sağlayacaktır.

a. Konusu Edebiyat Olan Eserler

Osmanlı döneminde, 15. yüzyılın sonlarına doğru başlayıp, 17. yüzyıla kadar yapımına önemle devam edilmiş bir türdür. Divanlar, Mesneviler, Hamseler (Beş mesneviden oluşan yazmalar), mecmualar, atasözleri, öyküler gibi Türkçe veya Farsça yazılmış edebiyat konulu minyatürlü yazmalardır. (Mahir, 2005: 97)

b. Konusu Tarih Olan Eserler

Şehnâmeler ve Gazavatnâmeler diye iki tür şeklinde örnekleri mevcuttur. Şehnâmeler, önemli olayların birer belgesi niteliğindedir. Yazıldığı dönemde veya yazıldığı dönemden önceki zamanlarda yaşanan önemli olayların anlatıldığı bir türdür. Gazavatnâmeler ise savaşları konu alan bir yazma türüdür. Belli bir savaş ya da seferi neredeyse tüm ayrıntıları ile anlatılır. (Mahir, 2005: 99-103)

c. Silsilenâmeler

Osmanlı padişahlarının soyunu Adem peygamberden başlayarak, tüm din ve tarih büyüklerine bağlayan bir yazım türüdür. Soy ağacı çizelgeleriyle süslenirler. (Mahir, 2005: 105)

d. Sûrnâmeler

Sünnet düğünü gibi şenliklerin anlatıldığı resimli yazmalardır. Sosyal hayatı yansıtan pek çok önemli detayı içinde barındıran eserlerdir. (Mahir, 2005: 108)
“Osmanlı saray düğün ve şenliklerini ihtiva eden ve genel olarak Sur-ı Hümayun adıyla anılan Sûrnâmeler Sur-ı Hitan denilen sünnet düğünleri Sur-ı Arus, Sur-ı Oihaz ve Sur-ı Velime de denilen evlenme düğünleri ve buna ilaveten Veladet-i Hümayun diye adlandırılan şeh-zade ve sultanların doğumları için yapılan eğlenceleri kapsamaktadır.” (Boyraz, 1994:3)

e. Peygamber Tarihi, Cifr ve Tasavvuf Konulu Eserler

Peygamberlerin ve mucizelerinin yer aldığı eserlerdir. Yine aynı başlık altında Cifr adı verilen bir gizli ilime ait bilgilerin resmedildiği eserlerde Osmanlı döneminde yapılmıştır. Yine Osmanlı minyatörlü el yazmaları arasında tarikat yapılanmaları için hazırlanan tasavvuf konularına ait resim ve anlatımların yer aldığı eserlerde mevcuttur. (Mahir, 2005: 11-112)

f. Konusu Bilim Olan Eserler

Tarih, denizcilik, kartografi, coğrafya, kozmoğrafya, astroloji, tıp, biyografik ve ansiklopedik konuların resmedildiği yazmalardır. (Mahir, 2005: 113)

g. Gösterim Amaçlı Resimler

Peygamber, padişah ve kahramanların öykülerinin anlatıldığı falların bakıldığı esnada kullanılan gösterim amaçlı türlerdir. (Mahir, 2005: 117)

h. Albüm Resimleri

16. yüzyıldan itibaren albümlere yerleştirilen tek sayfa resimlerdir. Genellikle tek resim ve tek figürlü uygulamalardır. (Mahir, 2005: 118-119)

Araştırmacılar tarafından dönemlere ayrılan Osmanlı minyatür sanatı, erken dönem, yükseliş dönemi ve Batılılaşma dönemi gibi evrelerle anılarak taşıdığı özellikler açısından farklılıklarıyla ortaya koyulup pek çok defa incelenmiştir. İleriki bölümlerinde isimleriyle vereceğimiz pek çok eser araştırmalar ışığında ortaya çıkarılarak bilim dünyasına kazandırılmıştır.

1.1.2.1. Osmanlı Devleti’nde Bir Sanat Kurumu Olarak Nakkaşhane

Osmanlı döneminde Nakkaşhane adıyla anılan bu kurumda kitap sanatları icra edilmekteydi. Benzerlerine İslam coğrafyasında rastlanan, bu atölyelerde yazma eserlerle ilgili bütün işler yapılmaktaydı. Nakkaşhanede hazırlanan eserler bir tek sanatçının değil pek çok sanatkarın ortak çalışmasıyla hazırlanmaktaydı.

Çiçek Derman Osmanlı Tezhibine Çağdaş Bir Bakış adlı çalışmasında Nakkaşhane düzeninin işleyişine dair şu bilgileri vermektedir; *“Nakkaşhane ile ilgili en eski kayıt defteri 932/1526 tarihlidir. Bu teşkilâtın en önemli bölüklerinden biri olan Nakkaşlar, yalnız kitap sanatıyla ilgili faaliyetlerle sınırlı kalmaz saray köşklerinin ve sair binaların kalemişi, çini ve maden işleri desenlerini de hazırlar ve tatbik ederlerdi.”* (Derman, 2007: 1) Nakkaşhane hakkındaki bu bilgilerden Ehli Hiref’e ait defterlerden anlaşılmaktadır.

Nakkaşhanede görev yapan ve farklı görevler üstlenen sanatkar ve zanaatkarlar Enderun Ağalarından Hazinedarbaşı’nın emrinde çalışmaktaydılar ve görev maaş gibi her işlerinden Hazinedarbaşı sorumluydu.

Nakkaşhane’nin ilk o olarak ne zaman faaliyete geçtiğiyle ilgili Banu Mahir; *“Osmanlı döneminde bir kurum olarak faaliyet gösteren Nakkaşhane’nin ilk olarak ne zaman ve nerede faaliyete geçtiğine dair çeşitli görüşler olmakla birlikte Nakkaşlara ait atölyelerin İstanbul’da çeşitli yerlerde faaliyet gösterdiği, saray içinde de Nakkaşhane adıyla anılan bir atölyenin varlığı dönem kayıtlarından anlaşılmaktadır.”* (Mahir, 2005: 19) tespitinde bulunmaktadır.

Nakkaşhane’nin işleyiş düzenine ilişkin olarak da Derman şunları söyler; *“Nakkaşhanede yapılacak olan işin önemine göre çalışacak sanatçılardan daha yetenekli olduğu düşünülen ya da usta sayısını o işe özel olarak artırmak gerektiğinde, saray dışındaki atölyelerde çalışan ve Ehli Hiref teşkilatına kayıtlı olmayan sanatkarlara da Nakkaşhanede dönemlik görevler verilmiştir. Padişah, bayramlarda kendisi için hazırlanan hediyeleri hazırlayanları kaftan veya para vererek*

ödüllendirirdi. Çalışan sanatkarın adı, eserinin cinsi, karşılığında ona ödenen paranın tutarı veya verilen kaftanın cinsi İn'am defterine kaydedilirdi.” (Derman, 2007: 1-2)

Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı adlı eserinde nakkaşhane içinde nakkaşlık hizmeti veren ve Hassa Nakkaşhanesi diye adlandırılıp yalnızca saray işi nakış işlerini planlayan ve yapan bir üst kurumun varlığında da söz etmektedir.

Çiçek Derman, Sarayda Ehli Hiref teşkilatına üye olsun ya da dışarıdan dönemlik alınmış olsun çalışan “*tüm sanatçıların idarenin isteği doğrultusunda eserler vermek zorunda*” (Derman, 2007: 2) olduklarına dikkat çekmiştir. Bu sanatçılara yaptıkları işlere karşılık yapılan işin mahiyeti ve önemine göre belirli bir ücret ödenmekteydi.

Nakkaşhane bünyesinde üretilen eserlere bakıldığı zaman genel hatlarıyla özenli bir çalışma yapılmaya çalışılmıştır. Eserin yapılış nedenine ve isteyen makama göre işin ustalığı özeni ve masrafının da arttığı ve daha ince işçilik gözlenmektedir.

Osmanlı idaresi altında saray içinde faaliyet gösteren bu sanat kurumu da diğer tüm kurumlar gibi başta padişah olmak üzere idarenin istek ve ihtiyaçlarını karşılayacak bir düzenlemeyle çalışarak idarenin algı dünyasına hizmet edecek eserler üretmişlerdir.

1.1.3. Osmanlı Padişahlarının Minyatür Sanatına Verdikleri Önem

Türk sanatı içinde önemli bir yere sahip olan minyatür sanatı uygulamaları, çok erken tarihlerden beri Türk topluluklarının hayatlarında bir şekilde yerini almıştır. Özellikle Osmanlı döneminde bir kurum yani Nakkaşhane aracılığıyla ortak bir anlayış ve tarz yaratılmaya çalışılarak Osmanlı'ya özgü bir düzen gözlenmektedir.

Osmanlı döneminin merkeziyetçi yönetim şekli göz önüne alındığı zaman özellikle başkentte yapılan minyatürlerin sahne kurgularının da merkezinde yönetim anlayışına uygun bir şema gözlenmektedir.

Osmanlı dönemi minyatür sanatının gelişmesinin temel nedenlerinden birisinin padişah ve çevresinin bu sanata verdikleri önemdir demek pek de yanlış bir tespit olmayacaktır. Çok değerli diye anabileceğimiz bu sanat eserleri sanat eserleri olmasının dışında pek çok konuda bilgileri ve Osmanlı'ya özgü ilgi alanlarını göstermektedir.

Hüseyin Elmas, Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatının Kaynak ve Özellikleri adlı makalesinde Osmanlı minyatürlerinin önemini şu şekilde ifade etmektedir; “*Her biri tarihi birer belge niteliği taşıyan Osmanlı minyatürleri günümüzde geçmişe yönelik bazı soruların aydınlatılmasında önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Osmanlı'nın saray*

hayatı, muhabere-muhasara, portre ve tarihi konuları anlatan bu minyatürler, günümüzde tarihi birer belge olma niteliği dışında, her biri birer sanat eseri özelliği de taşımaktadır. Ne yazık ki bu sanat eserlerinin büyük bir bölümü zaman içerisinde yok olup gitmiş, birçoğu da değişik vesilelerle yabancıların koleksiyonlarına katılmıştır.” (Elmas, 1994: 249)

Osmanlı değişik kültür evrelerini içinde barındıran güçlendikçe ve sınırları genişledikçe kozmopolitleşen karmaşık bir yapıya kavuşan bir devlettir. 700 yıllık süre içinde pek çok kültürü etkisi altına almış sadece siyasi değil her alanda güç kazanmayı başarmıştır. Bu etki esnasında kendi kültürü de başka kültürlerden etkilenmiş ve değişikliklere uğrayarak gelişmiş bir durum arz etmiştir.

Eski bir gelenek olarak pek çok hükümdarın yaptığı gibi Osmanlı sultanları da fethettikleri yerlerde yaşayan sanatçıları kendi ülkelerine davet etmiş ve kendi idareleri altında sağlayacakları imkanlarla sanatlarını icra etmelerine imkan sağlamışlardır.

Her dönemde dünya üzerinde sanatçıların rağbet gösterdiği kültür merkezleri olmuştur. Semerkant, Tebriz, Bağdat döneminin ön plana çıkmış kültür merkezleridir. Adı anılan bu kültür merkezleri zaman içinde önemlerini ya da etkinliklerini yitirmişler ve bu özelliklerini dünya üzerindeki başka bir şehre devretmişlerdir. 15. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren de bu anlamda merkez olma özelliğini İstanbul devralmıştır.

İstanbul’un fethinden sonra Osmanlı’da artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını kestirmek pek de zor değildir. Bu değişen bakış açısı kendini en başından beri siyasi ve iktisadi alanda olduğu gibi sanat alanında göstermiştir.

Doğan Kuban ise Osmanlı’nın fetihden sonraki ruh halini ve oluşan algıyı bir adım daha öteye götürerek eşsiz olma duygusuna şu şekilde vurgu yapmıştır; *“İstanbul’un fethinden sonra Osmanlı Doğu Roma’nın yerini alan ve bu yönde bilinç geliştiren bir idare sisteminin içine girmiştir. Özellikle bu dönemde Fatih’e ait söylemler bunu açıkça ortaya koymaktadır. Bundan sonra Osmanlılar için artık tek örnek kendileridir.”* (Kuban, 2004: 139)

İstanbul’un fethiyle Osmanlı artık dünya üzerinde etkin bir yönetim olmayı başarmıştır ya da başarmak adına büyük bir güç elde etmiştir. Bu etki sanat alanında da kendini göstererek hem içeride hem dışarıda etkilerini göstermiştir. Sanat alanında içerideki en büyük ve önemli değişimlerden birisi olarak Fatih Sultan Mehmet’in farklı toplumları özellikle de Akdeniz toplumlarını inceletmesi, onların sanatçılarını İstanbul’a

davet etmesi ve Batı krallıklarında sık rastladığımız kral portreleri gibi kendinin portresini yaptırması diyebiliriz.

Eski, çok erken devirlerden beri Türk coğrafyalarındaki sanat faaliyetlerinin varlığından çalışmamızda sık sık bahsettik. Asırlardır devam eden ve birikimleriyle değişerek gelişen Türk sanatına ilişkin özellikler bu tarihten sonra farklı bir boyut kazanarak artık bir dünya sanatı olma yoluna girmeye başlamıştır.

Osmanlı'da icra edilen sanatlar arasında en önem verilenlerden biriside hiç şüphesiz ki resim sanatıdır. Kitap sanatlarının en önemli unsurlarından birisi olan minyatürler genel olarak Türk kültür tarihi içinde ve özel olarak da Osmanlı Kültür hayatı içinde çok önemli bir değerdedir.

Berke İnel, Osmanlı minyatürlerini değerlendirdiği çalışmasında genel anlamda Osmanlı dönemine ilişkin şöyle demektedir; *“Türk Minyatürcülüğü, İslamlıktan önceki Orta Asya'dan Selçuklulara, Osmanlı Devletinin kuruluşundan İstanbul'un Fethine ve 18. yüzyılın ünlü Lâle Devrine giden süreçte değişik akım üsluplar geçirdi. Türk Minyatürü zaman içinde Arap, İran ve Hint minyatüründen ayrılarak farklı bir ekol oldu.”* (İnel, 1999: 185)

Osmanlı padişahları sanatların icrasına çok önem vermekteydiler. Özellikle sanat eğitime de önem verdikleri de bilinmektedir. Resim sanatına da gerekli önemi veren Osmanlı sultanları bu sanatın da Osmanlı idaresinde gelişimini desteklemişlerdir.

Fatih Sultan Mehmet yeni sarayında bir nakkaşhane kurmuş ve başına Özbek Asıllı Baba Nakkaşı getirmiştir. Fatih ayrıca ressam Gentile Bellini'yi sarayına çağırarak misafir etmiş ve ona portrelerini yaptırmış ve yine aynı dönemde Sinan Bey'i resim eğitimi alması için yurt dışına göndermiştir. Constanzo da Ferrara gibi madalyon ustası sanatçıları da misafir etmiş ve kendi portreleriyle süslü madalyonlar hazırlatmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde ise Osmanlı Devleti pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da bir zirve dönemi yaşamıştır. Bu dönemde minyatür sanatının şaheserleri diye anılabilecek önemde eserler yapılmıştır.

Osmanlı döneminde minyatür sanatına ilişkin gelişmeler olumlu yönde devam ederek 18. Yüzyılın ortalarına kadar çeşitli evrelerden geçerek devam etmiştir. Bu yüzyıldan sonra ise minyatürün yerini Batı tarzı icralar almıştır.

Padişahların resim sanatına göstermiş oldukları ilgi ile daha da özenle yapılan resimler, İslam sanatları alanında birer sanat eseri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle padişahlar için özel olarak hazırlanmış olan minyatürlü yazmalar, hem kurgulanmaları hem de yapılış teknikleri açısından sarayın etkisini yansıtmaktadır.

1.2. İslam'da Tasvir ve Minyatür

İslam'ın resim ve benzeri uygulamalara bakış açısı pek çok defa tartışılmış ve farklı görüşler ortaya atılmak suretiyle bir açıklık kazandırılmaya çalışılmıştır. Hz. Peygamber döneminden günümüze kadar gelen bazı sözler dinleyicileri tarafından farklı yorumlanmış ve bu konuda içinden çıkılmaz bir karmaşıklık ortaya çıkmıştır.

Sadece İlahiyat alanında değil, sanat tarihi alanında pek çok uzman tarafından örnekleriyle irdelenerek incelenen bu hususta gelişen fikir İslam da resim ya da güzel sanatlara karşı bir yasağın olmadığı yönündedir.

İlyas Canikli, İslam Kültüründe Resim Sanatına Reddiyeci Yaklaşımı Temellendirmede Kullanılan Rivayetin Kritiği adlı makalesinde, resim sanatının varoluş tarihine şu şekilde vurgu yapmaktadır; *“Resim sanatı, insanlık tarihi kadar eskidir ve nerede bir insan topluluğu var ise, orada maddî hayatın yanında, insan ruhunun ihtiyaçlarını karşılayacak sanat dalları da var olmuştur. Ruhî bir değer olan sanat, varlığın özü, insan zekâsının bir eseridir. Tarihî kalıntılar ve yapılan kazılar göz önüne alındığında, resim sanatının insanlık kadar eski olduğunu söylemek mümkündür. Bu çerçevede sanat, her toplumda farklılık göstererek ilerlemiş ve toplumun karakteristik özelliğini yansıtmıştır. Nasıl ki dinsiz, dilsiz ve kendine has özellikleri olmayan bir toplum tasavvur edilmesi söz konusu değil ise, sanatsız bir toplum düşünmek de mümkün değildir.”* (Canikli, 2004: 379)

Banu Mahir ise İslam'ın kabulünden sonra İslam devletlerinin erken dönem uygulamalarına dikkat çekmiştir, *İslam kültüründe anıtsal resim sanatı yalnızca Emeviler döneminde, VII ve VIII. Yüzyıllarda var olabilmıştır. Bu dönemde fethedilen yeni topraklardaki kadim kültürlerin yüz yıllar boyunca kökleşmiş resim gelenekleriyle temasa geçilmiştir. Bunun sonucunda da Kubbetü's - Sahra (691), Şam Emeviye Cami (705-721), Kusayr-ı Amrâ (711 – 715) ve Kasru'l Hayri'l Garbi (728) gibi dini ve sivil yapıların duvarlarına Geç Helenistik ve Sasani sanat geleneklerinin etkisini yansıtan natüralist tarzda resimler ve mozaikler yapılmıştır.* (Mahir, 2005: 16)

Kültürel faaliyet alanları genişledikçe, bazı Fıkıh bilginleri tarafından, İslam da resim yapmanın yasak olduğu ifade edilmiş ve bazı Hadisler delil olarak sunulmuştur. Günümüzde dahi bu tartışmalar yer yer sürdürülmektedir.

Osman Keskiöglü, “İslam da Tasvir ve Minyatürler” adlı makalesinde konuyu şöyle değerlendirmektedir; “ *Kur’ân-ı Kerîmde tasvirin haram olduğuna dair bir nass yokken ve İslâm fukahâsı, resim haram derken, Kur’ândan delil aramazken bazı müsteşriklerin resim yasağının Mâide sûresinin 93. ncü âyetine dayandığını söylemeleri yanlıştır.* ”

‘Şarap, kumar, ensâb ve fal okları şeytan işi pis şeylerdir.’ Bu âyetteki *Ensâb* kelimesinin resim ve tasvirle bir ilgisi olmadığı aşikârdır. *Ensâb* kelimesini *tasâvîr* ile tefsir etmek yanlıştır. *Ensâb* tapınmak için dikilen putlardır; ister yontulmuş putlar, isterse yontulmamış taşlar olsun.” (Keskiöglü, 1962: 11)

Bahsedildiği gibi, referans alınan ayetle ilgili yapılmış olan tercümelerin bir kısmının yanlış tercüme edildiği ve yorumlandığı anlaşılmaktadır. Bu nedenden dolayı da resim yapmayı yasaklayan bir anlayış ortaya çıkmıştır. Oysa ki bazı tefsirlerde, ayetin olması gerektiği gibi açıklandığını yine Keskiöglü’nün aynı makalesinden örneklemek mümkündür.

“*Nesefî tefsirinde Ensâb'ın tapınmak için dikilmiş putlar olduğunu, rics yani necis olmaları tapınmak için dikilmiş olmalarından ileri geldiğini söyler. Yine Nesefî tefsirinde bunun Beytin etrafında dikili taşlar olduğunu, bunların üzerine kurban keserek kanlarını saçtıklarını kaydeder. Demek, Ensâb suretler, resimler demek değildir. Öyle tefsir eden yoktur. Zemahşerî Esâsu'l-Belâğa'da, Nusub kurban kesmek için dikilen taşlardır, diyor. Kurban kanlarını bu taşların üzerine döküp onlara tapınırlardı. Kur’ân böyle Ensâb üzerine kurban kesmeyi yasak ediyor. Çünkü bu bir nevi putperestliktir. Bunu tasvire hamletmek hatadır. Bunun hamledileceği başka yerler olabilir de resim ve tasvire hiç şümulü yoktur.*” (Keskiöglü, 1962: 12)

Yine bu konuda yapılan araştırmalar da, İslam’ın resim ve benzeri uygulamalara bakışı, hadislerde yer almış ifadelerle dayandırılarak yasak hükmü bir çerçeveye oturtulmaya çalışılmıştır.

Hadislerde yer aldığı şekliyle, Kur’an’da resim yapmayı yasaklayan herhangi açık bir hüküm yer almamaktadır. Bu yasağın hadislerle dayandırılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Canikli ilgili makalesinde hadislerle dayandırılan yasak hükümleri ile ilgilide şu ifadeleri kullanır “ ‘..... Resim yapan herkes ateştedir’ Rivayeti, hadis kuralları içerisinde incelendiğinde, senet bakımından bazı problemlerinin olduğu görülmektedir.

Senet bakımından tam anlamıyla sıhhatli olduğu söylenemeyen söz konusu rivayetlerin, delaleti için de aynı şey söz konusudur. (Canikli, 2004: 387)

Bize göre de İslam'ın resim ve tasvirle ilgili sanatlara bakış açısı değerlendirilirken, Kur'an da kesin hükümlerle yasak olduğu ifade edilmemiş olan durumlarda, hükmün uygulandığı dönemin şartlarının göz önünde bulundurulmasının gerekliliği anlaşılmaktadır.

Resimle ilgili ifade edilen hükümlerin, İslamiyet'in ilk dönemlerinde söylendiği görülmektedir. Özellikle İslamiyet'ten önce yaygın olan putperestlik inancının ritüelleri arasında yer alan, elle tasvir edilip şekillendirilmiş putlara tapınma, uygulamalarına geri dönüşü sağlayacak ya da İslamiyet'in yeni yeni yayılmaya başladığı dönemlerde eski inanışları andıracak, resim, tasvir, figür gibi uygulamaların yasak olması pek normaldir.

Bir insan ya da topluluğun, sahip olduğu maddi ya da manevi unsurları değiştirirken, eski yaşantılarını andıracak, o dönemlerine heves yaratacak uygulamalardan uzak durulması ve bunlarla ilgili yasaklar koyulması, değişikliklerin daha çabuk sağlanmasını ve istenilen sonuca hızla ulaşmayı sağlamıştır.

Kısaca alıntılarla bahsettiğimiz gibi, İslam'da resim yasağı ile ilgili genel değerlendirme ve kanı; hadislere dayandırılarak ifade edilen resim yasağının aslında İslam'ın genel hükümleri içinde yer almadığı, sadece Müslümanlığın yeni yayıldığı ve anlaşılmağa başlandığı dönemde, geçmiş inanışlara hevesi ya da geri dönüşü sağlamamak adına alınmış tedbirleri ifade ettiği şeklindedir.

Hiz. Âişe'den rivayet olunuyor: '0, evine üzerinde resim ve suret bulunan bir perde asmıştı. Hiz. Peygamber eve girince onu oradan kaldırdı' Âişe diyor ki: ' Onu keserek iki yastık yaptım, Peygamber onlardan birine dayanırdı.' (Keskiöğlü, 1962:18)

Yukarıda ki rivayet edilen olay da Hiz. Peygamberin resimle ilgili yasaklamasının duvara asılı durumda kaldığı esnada ya da bu olayın başka bir rivayetinde anlatıldığı üzere seccade üstünde herhangi bir figür bulunması halinde uygulandığını göstermektedir.

1.2.1. Osmanlı Dönemi Uygulamalarına Genel Bakış

Osmanlı Devleti döneminde özellikle Fatih Sultan Mehmet zamanında, ülke dışından ressamıar ülkeye davet edilerek sarayda misafir edilip, resimler yaptırılmıştır. Yine aynı dönemde, resim sanatı konusunda becerikli olan bazı kimseler İtalya'ya eğitim almak üzere gönderilmiştir.

Yapımına 1454 tarihinde başlanan Topkapı Sarayı'nın birinci avlusunda nakkaşhane adı verilen atölyelerin varlığından bahsedilmektedir.

Yine sarayın birinci avlusunda, nakkaşhane de hazırlanan eserlerin satıldığı dükkânların varlığından ve saray sanatçılarının yaptıkları eserleri sattıklarından bahsedilmektedir. Zamanla ülke sınırları genişledikçe ve yönetilen insan sayısı arttıkça, Osmanlı Devleti'nde, farklı sanat dallarında faaliyet gösteren sanatçıların, seçilerek yine saray idaresindeki, nakkaşhane de hizmet verdikleri bilinmektedir.

Hukuk sistemi olarak, İslam hukukuna göre mahkemelerin düzenlendiği ve kadıların karar verdiği bir sistemin yürütüldüğü Osmanlı Devleti'nde, tartışmalı bir konu olan resim yapma hususuna nasıl bir bakış sergilendiği ve fetvalarda bu konuda nelere salık verildiği konumuz olmamakla birlikte, bir örnek fetvaya bakmak faydalı olabilir.

Osmanlı'da dönemin Şeyhülislam'ı İbn Kemal insan ve hayvan resmi yapıp satarak geçimini sağlamayı meşru bir kazanç yolu olarak görmeyip bu tür resim yaparak satanların engelli de olsa günahkâr olacağını ifade eder:

“Zeyd'in ayakları kisbe kadir olmayıp (yürümege kudreti olmayıp) oturduğu yerde mürekkep ile adam sûreti ve gayr-ı hayvânâtın sûretini yapıp satsa ser'an ne lazım olur? Cevap: Âsim olur. (H, v. 150a-b; N, v. 14b)” (İnanır, 2008: 191)

Yukarıda gördüğümüz fetvaya bakılırsa, Osmanlı'da resim yapmak ve bu yolla para kazanmak bir günah olarak ifade edilir. Buna rağmen minyatür adını verdiğimiz, resimlerin, ister bir yazma resmin hikâyesini anlatmak için, isterse de tek başına bir resim olarak yapılmış olması ve bu konudaki en yetkili himaye edicinin sarayın kendisi olması, İslamlıktaki tartışmayla ters mi düşmektedir?

Minyatür sanatı, teknik açıdan resim olarak anılsa da detay uygulamaları açısından resimden farklı bir takım özellikler taşımaktadır. Minyatürde, rengin kullanımı ve figürlerin yapılışı, perspektif gibi resim sanatına özgü olan bazı özellikler görülmez. Yine gölge ve ışık kullanımı da minyatürde görülmemektedir. Minyatürü resim sanatından ayıran bu teknik detaylar, resim diye anılan tasvirlerle minyatürleri birbirinden ayırarak, yapılabilir bir özellik kazandırmış ya da öyle algılanmasını sağlamış olabilir.

Bu konuda, Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin “İslam Minyatürünün Estetiği” adlı makalesinde şöyle bir izahla, resim ile minyatürü ve sanatçılarını, birbirinden manevi olarak ayırmaktadır:

“İslâmlığa göre bu dünya bir hayalden başka bir şey değildir, gaye öbür dünyaya hazırlanmaktır. Dinin şartlarını yerine getiren, getirdiği için de huzura kavuşan nakkaşın hedefi dünya ötelerinden derlenmiş hissini veren parlak, güler yüzlü renklerle özlediği ebedî dünyanın doyum olmaz tadını sezdirmektir. Bunun içindir ki nakkaş, ölümlü dünyayı hatırlatan gölge, derinlik, hacim gibi görünüş unsurları ile ağzımızın tadını hiç bir zaman kaçırmak istememiştir. Derinliği hayal olduğu, gölgeyi renge karartı verdiği, hacmi cismanîliğe yaklaştırdığı için fırçasının kıllarından uzak tutmuştur.” (Yetkin, 1953: 34)

Yukarıda bahsedilen makalede, dünyaya özgü cismani özelliklerin, minyatür resminden arındırılmış olması, Osmanlı döneminde, minyatür sanatının, diğer resim sanatından ayrı tutularak, saray himayesinde bile yapılmasını sağlamış olabilir.

Yine, yazma eserlerdeki olayları anlatmak amacıyla resmedilmiş olmaları da minyatür resmini, özellikle İslam devletlerinde yapımına izin verilmesinin sebebi olabilir.

Konuyla ilgili, Kanuni döneminde, Sadrazam İbrahim Paşa’nın, Mohaç Seferi dönüşünde, Herkül, Apollon ve Diana’yı temsil eden üçlü tunçtan heykel grubunu İstanbul’a getirerek, at meydanına diktiği bilinmektedir. Halk arasında adı “putperest” olarak anılmasına kadar gidecek bir süreçle karşı karşıya kalan İbrahim Paşa’nın, çıplak figürlerden oluşan bu tür bir heykel grubunu İstanbul’un merkezine dikebilmesi ve halk tarafından kınanması başka bir bakış açısına da imkân tanımaktadır.

Ahmet İnanır, İbn Kemal’in Fetvaları Işığında Osmanlı’da İslâm Hukuku adlı tez çalışmasında bu konuda şu hususa dikkati çekmektedir; *“Dönemin Şeyhülislam’ı İbn Kemal’in resim ve benzeri durumlarla ilgili fetvasından ve halkın tepkisinden dönemin yöneticilerinin haberdar olmaması mümkün değildir. Bu da, dönemin idarecilerinin, fetvalardan bağımsız hareket edebildiğini ve halk tarafından da kınandığını göstermektedir.”* (İnanır, 2008: 191)

Sonuç olarak, Osmanlı döneminde İslam Hukuku’na göre tartışmalı olan bu durum, aksine fetva verilmiş olsa dahi saray tarafından çeşitli değerlendirmeler yapılarak uygulanabilir özellikte bulunmuş ve genel anlamdaki resim uygulamalarından farklı bir kıymet görmüştür.

İKİNCİ BÖLÜM

2. OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE SULTAN EĞLENCE SAHNELERİ VE KULLANILAN ÇALGI FİĞÜRLERİNİN İKONOĞRAFİSİ

2.1. İkonografi

Sanat biçimleri ve içerikleri yani anlamları arasındaki ilişkiyi ikonografi olarak tanımlamak mümkündür. İkonografi ve ikonoloji sözcükleri sanat tarihi camiasındaki yerlerini 20. yüzyılın başlarında almıştır. Kelime anlamı olarak ikonografi, ikonların tanıtılması ve açıklanması demektir. İkona ise kelime anlamı olarak bir kişi, düşünce, akım veya herhangi bir şeyi tek başına simgeleyen ve anlatan şekil veya resim anlamını karşılamaktadır. (TDK, Büyük Türkçe Sözlük, 2011: 1717)

Erwin Panofsky ikonografiyi şöyle açıklamaktadır:

“ Röneseans dönemin de yapılan bir resme baktığımızda resimde ki imgeler ile onların giyimlerini, yaşayış tarzlarını anlıyoruz. İmgelerin kanıt olması o dönemin yansıtılmasıdır. Resimler de verilen mesajlara ikonografi yada ikonoloji denir. İkonalar bir şeyin tasviri yada ifadesidir. Bu ifade bir din yada yaklaşım olabilir.İkonografi sanat camiasında yapılan resimlerdir yani belgesel resimdir.Fotoğraf bulunduktan sonra bile ressamın yaptığı resimlerin yerini alamamıştır.Çünkü fotoğraf o anı anında belgeliyor fakat resimde olduğu gibi bir duygusallık olmuyor:çünkü biz Röneseans da yapılmış bir resimde o an ressamın ne hissettiğini günümüzde anlayabiliyoruz fakat bu fotoğrafta mümkün olmuyor.

Hollandalı ressamalar çalışmalarını fotoğraf gibi çalışmışlardır. Bu ressamalar sokakta bir kadını süpürge yaparken anlık bir kareyi dondurarak gelişi güzel bir olayı bize yansıtmıştır.

İkonograflar resimlerin imgelerinin okunduğunu söylerler ve eğer baktığımız resimdeki kültüre yabancı değilsek o resmi bizde okuyabiliriz. Resmin ne zaman yapıldığını, hangi konuyu işlediğini bütün bunları resme bakarak anlayabiliriz. Mesela bir şehre baktığımızda oranın ticaretinden, insanlarına kadar yorum yapabiliriz. İmgeleri okumak çok eski zamana dayanmaktadır.”

“En ünlü ikonograf grubu Hitlerin iktidarı ele geçirmesinden önceki yıllarda Hamburg’da bulunuyordu. Bu grubun içinde hepsi de iyi bir eğitim almış, edebiyat, tarih ve felsefeye büyük ilgi duyan akademisyenler olan Aby Warburg, Fritz Saxl, Erwin

Panofsky ve Edgar Wind yer alıyordu. Hamburg grubunun imgelere yaklaşımı Panofsky'nin ilk kez 1939'da yayınlanan ünlü makalesinde özetleniyor, eserin içinde üç anlam düzeyine denk düşen üç yorum belirleniyor.

Bu yorumlardan ilki “doğal anlam” ile ilgili olarak objeleri yani ağaçlar, binalar, hayvanlar ve insanlar gibi birde olayları yani yemekler, savaşları ve törenleri ön-ikonografik ile tanımlama idi.

İkinci yorum ise “uzlaşımsal anlam” yani örneğin bir yemeğin son yemek ya da bir savaşın Waterloo Savaşı olarak tanımlanması açısından tam anlamıyla ikonografik çözümlene idi.

Üçüncü ve son yorum ise ikonolojik yorumlama idi, bu bölümde “içsel anlam” başka bir deyişle “bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, dini ya da felsefi bir inancın temel tavrını ortaya koyan ilkeler” ile ilgili olması açısından ikonografiden ayrılıyordu”¹

Panofsky 1939'da yazmış olduğu makalesinde kendisinin ve fikir arkadaşlarının ikonografi üstüne düşünce ve tespitlerini bu şekilde açıklamıştır.

Yapılan açıklamalar ve tespitler incelendiği zaman genel anlamıyla İkonografi simgesel anlatımları çözümlene, ikonları tanımlama, açıklama ve üzerine yorumlar yaparak anlamlarının kökenleri ve yapılış amaçları gibi konularda tespitlerde bulunmayı gerektiren bir araştırma alanıdır.

2.2. Osmanlı Sanatında İdeoloji ve Sembol

Toplumları idare eden yönetimlerin ortaya koyacakları ideolojiler ve bunlara bağımlı olarak gelişen sembollerden oluşan dil, her dönemde incelenmeye ve çözülmeye değer bir önem arz etmektedir.

“İdeoloji “siyasal ya da toplumsal bir öğreti meydana getiren ve siyasî ya da toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemidir.” (Cevizci, 2005: 893)

“Resmi ideoloji ise en genel anlamıyla, devlet aygıtını elinde tutan veya etkileme yeteneğine sahip olan elitlerin, yani seçkinlerin, ellerinde tuttıkları devlet aygıtını, kendilerini meşrulaştırmak, varlıklarını sürdürmek, kendilerine yönelik bağlılığı sağlamak için çoğunlukla gevşek, faydacı, irrasyonel, elektrik ve sistematik nitelikli

¹ (Panofsky,
<http://ftp.diegogulizia.it/didattica/Catalogazione%20BBCC/iconografia%20e%20iconografia.pdf>)

değerler bütünüdür; dar anlamda ise egemen siyasal kültür olarak tanımlanabilir.” (Alkan, 2001: 2)

Geçmişte varlığını sürdürmüş sınırlarını genişletmiş olan büyük devletlerin yönetimlerin tamamında gerek halk üstünde gerekse diğer yönetimlere karşı geliştirilmiş ideolojiler ve bu ideolojilerin çeşitli alanlara yansımalarını görmek mümkündür. Devletlerin kendilerine özgü armaları, eski Türk topluluklarının “ Tamga” olarak anılan sembolleri ve benzeri uygulamaların tamamı temsil ettikleri idareyi ve toplumu tanımlayan ya da tanımladığı düşünülerek uygulanan unsurlardır.

Yönetimler varlıklarını sürdürdükleri dönemde kendilerine ait iktidar sembolleri oluşturmuşlardır. Bu semboller kimi örneklerde hayali varlıklar kimi örneklerde ise gerçek ve gerçek üstü unsurların bir araya getirilerek oluşturulmuş sembolik anlatımı güçlü kılınmış işaretlerdir.

Eski Türklerde de bu anlayışa uygun uygulamalar oldukça fazladır. Göçebe bir yaşam tarzı süren eski Türk boylarının tamamının kendilerine ait birbirinden farklı işaretleri her anlamda birçok özellik taşıyan anlamlar taşımaktadır ve Türk dünyasına özgü halleriyle çok geniş bir coğrafyada karşımıza çıkmaktadır.

Çelebi Mehmed dönemine kadar (1413- 1421) bir aşiret beyliği konumunda yer alan Osmanlılarda (Ocak, 1990: 192) da eski Türk boylarında olduğu gibi geleneklerin sürdürüldüğü görülmektedir.

İstanbul’un fethinden sonra ise tam anlamıyla imparatorluk düzeni ve imparatorlukla alakalı güç dinamiklerinin oluşmaya başladığı ve bu duruma özel bir dil ve uygulamaları gözlemlemek mümkündür. Bu tarihten sonra hem siyasal hem yapısal düzende statüler değişerek yeni bir düzen imparatorluk anlayışıyla dizayn edilmeye başlamıştır ve bu değişim merkeziyetçi anlayışın güçlenmesi yönünde kendini göstermiştir.

“İstanbul’un fethi, başta Fatih Sultan Mehmed’e fethin kazandırdığı güç ve prestijle, aynı zamanda Doğu Roma’nın vârisi ve Ortodoks Doğu Hristiyanlığı’nın yeni hâmişî sıfatı” (Ocak, 1990: 192) gibi pek çok misyon yüklemekle birlikte Fatih’ten sonra gelecek padişahların da yönetim anlayışlarının bu şekilde gelişmesini sağlamıştır.

Çok eski tarihlerden beri birikerek gelen Türk kültürü, pek çok coğrafyada farklı isimlerle yaşayan toplumlar ve idarelerin bünyesinde kendine özgü izlerini yansıtan örnekleriyle karşımıza çıkmaktadır. Geertz kültürle ilgili tanımında, kültürü, bir semboller ve/veya anlamlar sistemi olarak tanımlar. (Beşirli, 2011: 141)

Geertz'in de vurguladığı gibi bir kültür zaman içinde oluşurken tüm müesseseleriyle birlikte gelişmekte ve kendine özgü bir üslup geliştirmektedir. Günün şartlarıyla birlikte bu kendine özgü dil o topluma ve kurumlarına ait açığa vurulmuş ya da gizli anlayışları ortaya serecek şekilde ortak bir refleks haline dönüşmektedir.

Bir anlatım biçimi olarak çok eski tarihlerden beri kültür tarihinin içinde yer alan sembolik anlatımın Osmanlı idaresindeki karşılıklarını bulmak ve açıklamak dünya üzerinde kurulmuş idareler arasında her alanda belki de en etkililerinden birisi olan Osmanlıları daha iyi tanımaya yol açacaktır.

Özellikle İstanbul'un fethinden sonra oluşan imparatorluk dilini çözmeye çalışmak hem dönemin iktidar anlayışına ışık tutacak hem de sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi ve icra açısından siyasetin sanat üzerindeki etkisiyle icra alanına taşınmaya çalışılan mesajı anlamamızı sağlayacaktır.

İmparatorluk evresine giren Osmanlılar, idare olarak merkeziyetçi ve mutlakiyetçi anlayışla bütün güçleri tek bir merkezde toplayarak idarenin gücünü artırma yoluna gitmişlerdi. İstanbul'un fethiyle birlikte bu anlayış başta padişah olmak üzere idarenin elini güçlendirmiş ve aynı zamanda tedirginlikleri de beraberinde getirmiştir. Çünkü artık bu tarihten sonra artık Osmanlı Beyliği diye anılan bir aşiret düzeninde değil, tüm dünyanın en güçlü devletlerinden biri olarak dünya tarih sahnesinde yer alacaklardı. İstanbul'un fethiyle birlikte hem idarenin hem toplumun gözünde dünya, hem de dünyanın gözünde Osmanlı idaresi ve Osmanlı toplumu eskiden farklı bir duruşla ifade edilecekti. Dünya üzerinde Osmanlı olmayanlar arasındaki bu söylemler ister resmi olsun ister halklar arasında söylenegelsin kimi nefret kimi özenme duygularıyla beslenmiş bir şekilde dile getirilerek tarih kayıtları içinde yerini almıştır.

Fatih Sultan Mehmed de İstanbul'u fethettikten sonra buna vurgu yapacak birçok iş ve işlemde bulunmuştur. Abdülhamit Kırmızı bu bilinci şu şekilde ifade etmektedir, *"Rum Kayzeri", yani Roma Kayzeri diye de kendisine hitap ettiriyor. İslam'dan Halife, Turan'dan Hakan, İran'dan Padişah ünvanını aldığı gibi, Roma'dan da Kayzer ünvanını tekeline almıştır. Osmanlı. Ve bu ünvanın titülatürde kullanımında kiskançtır, Batı'daki devletlerin bunu kullanmasını istemiyor. Özellikle Yunanca yazılan devlet belgelerinde kendisi bu ünvanı kullanıyor. Osmanlı, Üçüncü Roma'dır; Roma'nın mirasını alan Osmanlı imparatorluğu oluyor fetihten sonra.* (Kırmızı, 2008: 9)

Hem Batı idaresi ve toplumunun hem de İslam idaresinin ve toplumunun var olduğu coğrafyalarda anılmak istenen Osmanlı, bu düşünceye uygun ifadeler

geliştirerek her iki kültürün içinde güç, iktidar, yönetim gibi durumlarını vurgulayarak kendini hissettirme yolunu seçmiştir.

İstanbul'un fethinden sonra gelişen hükümlanlık duygusu Osmanlı yönetimi içinde elbette kendisini meşru gösterecek dayanaklara ihtiyaç duymaktadır. Her iktidar ya da idare yaptıkları ve yapacakları işlere bir dayanak bularak meşruiyet kazanma çabası içinde olmayı yeğler. Osmanlı'da da durum bundan farksız değildir. Ahmet Yaşar Ocak bu konuda şunları söyler; *"Fatih'in gerçekleştirdiği bu din-devlet özdeşleşmesinin teorik çerçevesini, Tarih-i Ebu'l-Feth adıyla bilinen eserinde bir dereceye kadar Tursun Beğ bize sunuyor. Buradaki 'Güftar der zıkr-i ihtiyâc-ı halk be-vücûd-ı şerîf-i pâdişah-ı Zıllullâh' başlıklı kısım dikkatle incelenmelidir. Burada görüldüğü üzere Osmanlı padişahı artık Sultan-ı Zıllullâh Fi'l-Arz' dır ve Hak Teâlâ bu mübarek lâkabı semâdan inzâl etmiştir"* (Ocak, 1990: 192)

Yukarıda bahsedilen ve Fatih için kullanılan ifade tüm İslam dünyasına yönelik bir ifadenin zikredilmiş halidir. Allah'ın gökyüzünden kişiye yöneticilik, güç ve iktidar vermesi hususu eski Türklerin Gök-Tanrı inancıyla benzeşen bir durum olmakla beraber İslam terminolojisine uygun bir sıfatla dile getirilmiştir. Lakin bu sıfatın eski Türk inancıyla biçim açısından benzeşmesi gerçek manada Gök –Tanrı inancına sadakatle kullanılıp kullanılmadığı konusunda belirleyici olmayıp ayrıca bir izah ve kıyas gerektiren tartışma ve inceleme konusudur.

Kendini Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olarak tanımlayan Fatih, artık yeryüzündeki saltanatını Allah'tan gelen bir gücü simgeleyen ifadelerle arz edince Fatih'in ve doğal olarak da Osmanlı'nın her anlamda ve alandaki etkinliği bu düşünce kabilinde gelişmeye başlamıştır.

Songül Çolak ve Cennet Hilooğlu'nun Osmanlı İktidar Anlayışı Çerçevesinde Şiir adlı makalelerinde Osmanlı dönemindeki iktidar ve şiir ilişkisi incelenirken genel manada Osmanlı'da idarenin sanat üzerindeki etkisine dair şu ifadeler kullanılmıştır;

"Osmanlı iktidar sisteminde padişahın mülkün temel sahibi oluşu, sanatın ve sanatçının varlığında çok belirgin bir şekilde yansıma bulmuş, Osmanlı iktidar imajının değişik bir görünüm alması açısından sanat önemli bir işlev görmüştür. Mülkün her anlamdaki sahibi olan hükümdar, bilim ve sanatta da egemenlik anlayışını korumaya devam etmiş; iktidarının gücünü ve görkemini toplumun aydın tabakası sayılan âlim ve sanatkârları himayesi altına alarak bir nevi tescillemiştir. Böylelikle iktidarın imajı da

gücü de âlim, sanatkâr ve eserlerinin bu kadar çok olduğu ve desteklendiği bir ortamda temsil hakkına erişmiştir.” (Çolak, Hilooğlu, 2010: 90)

Mülkün her anlamda sahibi olan hükümdarın ve hükümdar merkezli gelişen sanatın planlamaları da bu fikre uygun bir şekilde uygulanmaya konulmuştur. Osmanlı sanatı genel hatlarıyla her anlamda kendini en çok mimari alanında göstermiştir. Özellikle sosyal yapıları da içinde barındıran bir anlayışla, Osmanlı gelişen mimarisi içinde defalarca farklı varyantlarıyla ve eklemeleriyle yer bulan, neredeyse padişah ve ailesi gibi onların dışındaki her yöneticinin de ilk fırsatta uygulamaya koyduğu külliye yerleşkeleri farklı sanat dallarının fazlaca ve bir arada icra edildiği alanlar halini almıştır.

Osmanlı sanat uygulamalarının ve yine Osmanlı sarayını temsil eden iktidar sembollerinin en çok mimari alanda izleniyor olmasını, bu yapıların görünür biçimde ve halk tarafından kullanılıyor olmasından dolayı olduğunu düşünmek pek de yanlış olmayacaktır. Üstünde iktidar kurulan toplum ya da toplumların zihinsel alt yapısının da bu şekilde görsellerle güç endeksli bir merkeze oturtulmaya çalışılması özellikle de cihan hakimiyeti güden bir fikre ters düşmemektedir.

Osmanlı sarayı, özellikle sosyal yapılara ki bu genellikle Osmanlı'da külliye yapılanması altında bir yapılar topluluğu olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yapı tiplerinden daha fazla önem göstermiştir. Bir Osmanlı sarayının yine aynı dönemdeki Avrupa'daki örnekleriyle kıyaslandığında çok basit sıradan kaldığı kolayca görülebilir.

Osmanlı'daki sanat anlayışı, özellikle iktidarı elinde tutan, başta padişah olmak üzere saray sakinlerinin istekleri üzerine şekillenmiştir. Özellikle başkentte faaliyet gösteren sanatçılar ve bağlı bulundukları kurumlar direkt sarayın direktifleriyle yönlendirilmekte ve haliyle ortaya çıkan eserde sarayın sanat ve estetik anlayışıyla şekillenmekteydi.

Sarayın pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da etkili olması aslında saray içinde Osmanlı ailesi ve yöneticiler tarafından kurulmuş bir sanat kurulunu değil bizzat padişahın onayını ifade etmektedir. Şerafettin Turan'ın da makalesinde dediği gibi, *“Mimarbaşı lüzum görürse Divan'dan isti-zanda bulunur ve aldığı direktife göre hareket ederdi.”* (Turan, 1963: 12) Sarayda ve haliyle Osmanlı sınırları içinde özellikle de başkentte yapılacak olan her şey öncelikle padişahın onayından geçerek uygulanabilirlik kazanmaktaydı.

Bu anlayış içinde şekillenen Osmanlı sanat anlayışı ise içinde hem geçmişten taşıdığı birikimler hem de günün şartlarını barındıran bir anlayışla icra edilmekteydi.

Osmanlı'da iktidarın mesajlarını izleyicisine taşıyan sanat eserlerinin nasıl bir planlamayla geliştiğine dair Betül Karagöz Osmanlı'da Sanat ve İktidar İlişkisi adlı makalesinde farklı bir bakış açısı getirerek şu tespitlerde bulunmuştur; *“İslâm aracılığıyla Arap-Fars ve Hint Okyanusu'na kadar geniş bir Doğu coğrafyası ile kültürü Osmanlı sanatına yansımıştır. Bunun yanında fetihler, iktisadî-siyasî hareketler, kültürel-toplumsal etkileşimler ve aynı zamanda sanatsever sultanların Batı sanatına ilgisi yüzünden, Avrupa sanat anlayışı da Osmanlı kültürünün, estetiğinin ve sanatının yapı taşları arasına girmiştir. Üstelik Osmanlı sanatçıları bu dıştan gelen çok kültürlülüğü, Osmanlı sınırları içindeki kendi yurttaşlarının çoklu tonuna da eklemlemeyi başarmıştır. Bütün bu dış-ıç farklılığı birleştiren ve tek bir Osmanlı sanatı olgusunun doğmasını sağlayan çimento ise, öncelikle Tevhid anlayışıdır. Tevhid'e dayanan sanat, benimsediği bütün çoklu kültürleri birbirine eklemlemiş ve ebrulileşmiş özgün yapıtların doğmasını sağlamıştır. Osmanlı sanatı, hem bir eklemleme ürünüdür, hem de mucizevî bir biçimde özgündür. Bu yüzden tek ve biriciklik niteliği ile eşsiz olanın icrasındır ve kuramsal açıdan da yetkin bir sanat olgusu yaratır.*

Burada açıklamak gerekirse, Tevhid, Allah'ın biricikliğini, eşi ve benzeri bulunmadığını, yaratılmışlara özgü bütün eksik ve kusurlardan uzak olduğunu bilmek ve buna inanmaktır. Bu noktada sanatın anlamını da, Tanrı katında bulmaktır. İşte Osmanlı sanatı ve sanatın daha yaygın bir aşamasını oluşturan Osmanlı estetiği, hatta bunun da ötesinde Osmanlı kültürü, dünyeviliği kuşatan tevhit bilgisinin ve inancının yansımalarına dayanmıştır. Osmanlı kültüründe Tevhid, tam anlamıyla doktriner nitelikte belirleyici bir rol oynamıştır. Osmanlı sanatçıları, Tevhid'in kelâm'daki bilgi boyutundan daha çok, tasavvuftaki inanç ve duyumsama boyutu üzerinde yoğunlaşmışlardır. Buna göre de, Tevhid'in tasavvuftaki üç ayrı aşamasına bağlılıkları ölçüsünde sanat üretmişlerdir. Tevhid'in tasavvuftaki bu dereceli aşamaları, eserlerin alanlarını, çeşitlerini, iç ve dış yapı özelliklerini belirleyen bir etmen olmuştur. “ (Karagöz, 2008: 176-177)

Karagöz'e göre, karmaşık ve kompozit denilebilecek, çözümlenmesi bir hayli zor, asırlardan beri birikerek gelen farklı kültür unsurlarını Tevhid inancına uygun bir özümsemeyle ve birbirine eklemleyerek sentezleyen Osmanlı sanatında gaye, bir olanın

şanına yakışır bir biçimde tüm unsurlar da bir olmayı amaç edinen bir Osmanlı anlayışı kendini sanat alanında da göstermiştir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde dahi bu anlayışın içine bir de, başta padişah olmak üzere Osmanlı ailesinin yorum, hayal, iktidar, heves, inanç, gibi içinde öznellikler barındıran unsurlarda eklenince araştırılmaya değer bir imparatorluk anlayışı karşımıza çıkmaktadır.

Bu aşamada, Osmanlı Devleti'nin gelişim süreci ve İstanbul'un fethinden sonra elde etmiş olduğu siyaset, yönetim hükümler ve güç ile ilgili sıfatların Osmanlı minyatür sanatındaki yeri ve örnekleriyle Osmanlı Sarayının sanatsal faaliyetlerde nasıl bir planlamaya razı olduklarını tespit etmek yerinde olacaktır. Konumuza minyatür uygulamalarına yönelik olduğu için resim/tasvir alanında analizler yapmaya çalışıp başta padişah olmak üzere Osmanlı ailesinin bu alandaki izlerini tespit etmeye çalışacağız.

Konu Osmanlı resim sanatı ya da başka bir ifadeyle minyatür sanatı olunca bu alanda en erken örnekleri, II. Murad döneminin sonları ve II. Mehmed dönemine ait yazmalarda görmekteyiz. II. Mehmed daha sonraki sanyla Fatih Sultan Mehmed'in şehzadelik dönemlerine ait Amasya'ya ait minyatürlü yazmalar dahi günümüze ulaşmıştır. Pek çok ilim sahası için üstünde durulan ve önemle incelenen bu devir Sanat Tarihi açısından da son derece önemle anılan bir dönemdir.

Fatih Sultan Mehmed, anlaşılan o ki daha şehzadeligi döneminde resim sanatına ilgi duymuş ve eserler yazdırmıştır. İstanbul'un fethinden sonra sanatla ilgili bütün bu meraklarını kurumlar halinde Osmanlı devlet yapılanmasının ve saray hayatının içine sokmuştur.

Fatih dönemi genel Türk tarihi açısından olduğu gibi Türk sanatı anlayışının da bir değişim noktasıdır. Bu tarihten sonra yapılanmaya başlayan Osmanlı saray teşkilatı yeni başkentinde yeni kurumlarla zenginleşmeye başlamıştır. Topkapı Sarayının inşası sonrası yeni imparatorluk düzeninde biçimlenen yaşam tarzı karşımıza çıkar. Fetihden sonra Osmanlı halkının düşünce hayatının ve dünyaya bakış açısının da değişmediğini düşünmek pek gerçekçi olmayacaktır. Ama konumuzla alakalı olarak saray dünyası ve uygulamalarındaki değişim daha ilgi çekici bir durumdur.

O güne kadar aşiret beyliği olarak önce bulunduğu coğrafyayı korumaya daha sonrada büyümeyi amaçlayan Osmanlı, fetihden sonra artık düşmanları için korkulan, dostları içinde büyük bir imparatorluk halini almıştır. Her fırsatta üstünde durulduğu

gibi bu dönemden sonra farklı bir anlayış ve anlatım Osmanlı içinde gelişmeye başlamıştır. Fetih döneminin fatihi Fatih Sultan Mehmed çocuk yaşlarından beri merakla sanatın içinde ya da yakınında yer almıştır. Amasya’da Fatih’in şehzadeligi döneminde hazırlanmış olan eserlerin bir kısmı günümüze ulaşmıştır. (Mahir, 2005: 42-45) İstanbul’un fethinden sonra da Fatih’in sanatla münasebeti kurumsallaşarak devam etmiştir.

Resim sanatıyla olan ilişkisi ve sevgisi Fatih’in İtalya’dan resim sanatçılarını resmi yolla sarayına davet edeceği kadar hat safhadaydı.

İçerdiği unsurlar açısından son derece önemli detaylara sahip olan Venedikli ressam Gentile Bellini’nin yaptığı aşağıdaki resim, bir sanat eseri olmasının dışında imparatorluğa ait simgeleri de barındırmaktadır.



Resim 2. Gentile Bellini Tarafından Yapılan Fatih Portresi 69,9 cm.x52,1 Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ressam, yaşamının son döneminde bulunan ve nikriz hastalığı olan padişahı, gayet gerçekçi bir biçimde resmetmiştir. Fatih'in gözlerinin ferisi sönmüş ve çehresi de epey solgundur. Yüzünden, hastalığının izleri okunabilmektedir ama tablo, padişahın azametini de yansıtmaktan geri kalmaz. Hükümdar her ne kadar sade giysiler içinde resmedilmişse de profilden yapılmış bu portrenin sağında ve solunda yer alan üç taç, tabloyu bir kudret simgesi olarak öne çıkartır. Bu üç taç, Fatih'in son verdiği üç büyük devleti yani Bizans'ı, Trabzon Rum İmparatorluğu'nu ve Karamanoğulları Beyliği'ni simgeler.

Resimde Fatih'in sağ ve solunda kalan kısımlara iliştilirilmiş olan üç adet krallık tacı Fatih'in varlığına son verdiği devletleri simgelemektedir. Bu simgelemenin, resmi yaptıran Fatih Sultan Mehmed'in bilgisi dışında kullanılması mümkün değildir. Batı krallıklarına özgü bir şekilde çizilmiş olan Kral taçları Fatih'in kendisi ve Osmanlılık namına verdiği iktidar ve gücü simgeleyen birer nişane olarak resme simetrik olarak konumlandırılmıştır.

Nurullah Berk'in "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini" adlı makalesinde resim üstünde yapılan analize göre de bu üç kral tacı "*Bizans'ın üç imparatorluğunu*" (Berk, 1953: 151) ya da Bizans'ın üç büyük imparatorunu temsil etmektedir.

Hangi amaçla yapılmış olursa olsun resmin içine, dip anlama sahip bir takım sembolleri, simgeleri koymak Osmanlı iktidarının sanat alanındaki faaliyetlerde Osmanlılık durumunu ne kadar önemseydiğini ve bunu bir yüceltici unsur olarak algıladığını göstermektedir.

Gentile Bellini Osmanlı sarayına geldiğinde hemen Fatih'in resmini yapmamıştır. Bu kendi isteğiyle değil bizzat Fatih'in isteğiyle bu şekilde planlanmıştır. Fatih Bellini'yi önce sınamak amacı ile pek çok defa farklı işlerde denemiş ve sonrasında da iltifat etmiştir. Nurullah Berk, Vassari'den aktardığı fıkrayı şöyle nakletmektedir; "*Fatih Bellini'ye, aynaya bakarak resmini de yapıp yapamayacağını sordu. Bellini bunu derhal yapabileceğini söyledikten sonra bir iki günlük bir çalışmadan sonra kendi potresini hükümdara gösterdi. O zaman Fatih: «Ey Bellini, senin fırçanda bir sihir, insan üstü bir kudret var» sözler ile sanatkâra iltifatta bulundu.*" (Berk, 1953: 150)

Hem Batı dünyasına hem de Doğu dünyasına iktidar namına mesajlar taşıyan simgeleri muhteva eden bu resmin dışında yine saray içinde saraydakilerin görebileceği

yerlere yerleştirilen resimlerin varlığı da aynı döneme ait kayıtlardan anlaşılmakta ancak eserlerin akıbeti hakkında pek fazla bir şey bilinmemektedir.

Fatih Sultan Mehmed zamanında saraya gelen döneminin bu büyük ressamı Osmanlı sarayında Osmanlı kültürüne ait pek çok resim çizmiştir. Kimi söylentilere göre Fatih'ten sonra tahta geçen oğlu Bayezid tarafından, babası döneminde yapılmış olan resim ve heykeller günah olması hasebiyle pazarlarda sattırılmış kimi rivayetlere göre de Bellini eserlerini yanında götürmüştür. Ya da her iki rivayetinde gerçekleşmiş olabileceği düşünülebilir. Eserlerin bir kısmı İstanbul'da Fatih sonrası tahrip edilip satılmış bir kısmı da 1480 sonlarında Bellini İstanbul'dan ayrılırken yanında götürmüş olabilir.

İstanbul'un fethinden sonra artık Osmanlı'da Sanat ve Saltanat ifadeleri sık sık yan yana gelmeye başlamıştır. Siyasi alandaki ve savaş meydanlarındaki zaferler ve doygunluk artık belirgin olarak sanat alanlarında bir bilinçlenmeyle kendini göstermeye başlamıştır.

Gelişen bu bilinçle beraber artık Osmanlı Sultanları, geçmişte diğer büyük imparatorlarda olduğu gibi kendilerini tanımlayan, temsil eden bir takım simgeleri, gerek kendi idaresindeki fertlere gerekse yönetimi dışındaki yönetim ve topluluklara karşı bir mesaj olarak kullanmışlardır.

Geçmişte yaşamış olan tüm idareler, varlıklarına ispat olacak nişaneleri her fırsatta hüküm sürdükleri coğrafyalara bırakmışlardır. Osmanlı döneminde de bu varlık nişaneleri pek çok alanda kendini göstermektedir. Özellikle idarenin ideolojisini, gücünü simgeleyen bu planlı yapılanmalar daha çok halkın rahatça ulaşabileceği iç içe olduğu sosyal alanlarda kendini göstermektedir.

İstanbul'un fethinden sonra, Osmanlı'ya ait bu mesajlar daha da belirginleşmiş ve iki taraflı bir hal almıştır. Artık Orta Asya kökenli bir topluluk olan Osmanlı Beyliği olarak sadece İslam coğrafyasına değil farklı inançlardan toplulukları ve idarelerini de kapsayan mesajlar vermek gerekmiş ve verilmiştir.

1453 yılına kadar gaza ederek İslam toplumları ve idareleri nezdinde değer kazanan Osmanlı Beyliği, bu tarihten sonra imparatorluk statüsüne ulaşarak, idaresi altındaki herkese karşı gücünü gösterme çabası içinde olmuştur. Bu tarihe kadar kendi halkına karşı daha yakın ilişkiler kurmaya çalışan Osmanlı beyleri artık farklı bir bilinçle halktan daha uzak bir konuma taşınmışlardır. Başka bir deyişle Anadolu

halkıyla yönetim arasına da iktidar girmiştir. Metin Kazancı'ya göre "... *Anadolu Türkünün kötü talihi bu dönemlerde başlamıştır.*" (Kazancı, 2006: 6)

Başta kendi halkıyla olmak üzere tüm toplumlarla ve idarelerle arasına bir perde gibi çekilen imparatorluk duygusu, Osmanlı hanedanını saray içinde yalnızlaştıran bir durum olmakla beraber kapalı bir ilişkiler ağının da ortaya çıkmasına sebep vermiştir. İstanbul'un fethinden sonra başa geçen padişahların kişisel hassasiyetleri birbirinden farklı olsa da zamanla ana hatları belirginleşen imparatorluk olgusu ve beraberinde saraya getirdiği duygu aşılmaz bir duvar halini almıştır.

"... *Anadolu Türkünün kötü talihi ...*" (Kazancı, 2006:6) diye ifade edilen yönetim ile halk arasındaki engeller, halkın içinde hissettiği, bir imparatorluğa tabii olma duygusunun zaman geçtikçe ızdıraplı bir hale dönüşmesini ve yönetimle halk arasındaki bağların değiştiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

İslamlıktan önce, sürdükleri hayatı kutsayan hayvan üslubu adıyla andığımız sanatsal üretim alanında, Türk toplumları her şeyinden faydalandıkları hayvanlara ait figürler üretmiş ve bir anlamda yaşamlarının önemli bir parçası olan bu varlıkları yüceltmişlerdir. Zor doğa şartlarında hayatta kalmayı başaran hayvanların güçlü taraflarını birleştirerek birkaç hayvana ait özellikleri bir araya getirerek figürleştirmiş ve zor şartlarla mücadele ettikleri hayatlarında kendilerine bir motivasyon duygusu yaratmışlardır.

Bu gelenek hem Osmanlı'da hem de Osmanlı halkı içinde de uygulanan bir anlayıştır. Sahip olduğu güç ve iktidara ve yine yaşam durumlarına vurgu yapan bu anlayış İstanbul'un fethinden sonra özellikle başkent anlayışında farklı millet ve idarelerin kültürlerini de etki altına alacak şekilde çeşitlenmiştir.

Fatih Sultan Mehmet bu idareci bilincini çok erken yaşlardan beri içinde beslemekteydi. İstanbul'un fethinden hemen sonra kullandığı ifadeler ve uygulamalar bunu göstermektedir. "*Bu ideolojinin iletilmesi esnasında kullanılan araçlardan birisi de hiç şüphesiz minyatürler olmuştur. Daha dar ve elit bir kesimi etkilemeye yönelik pahalı bir yöntem olsa da Osmanlı bunu kullanarak etki alanını artırmıştır.*" (Özbek, 2008: 541)

Çok eski tarihlerden beri belirledikleri özel günlerde hediyeleşmeyi adet haline getirmiş olan Türk toplulukları Osmanlı döneminde de bu adete uymuşlardır. Emine Dineç'in de dediği gibi, "*Bu gelenek Türk saray adetlerine de yansımış olup başta hükümdarlar olmak üzere devlet ricali kendi aralarında hediyeleşirdi.*" (Dineç, 2009:

1057) Hediye olarak sunulan şeylerin içeriklerinde de imparatorluk unvanına uygun bir değişiklik gözlenir.

Daha önce, Osmanlı'daki bu imparatorluk olma durumuna ilişkin planlamanın kendini daha çok mimaride gösterdiğini söylemiştik. Osmanlı sanatının tamamına yayılacak olan bu düşüncenin nasıl uygulandığını genel anlamda algılayabilmek için birkaç farklı alandan örnekler vermek ve sonrasında bu anlayışı diğer sanat alanlarındaki uygulamalara da uyarlamak yerinde olacaktır. Hem Antik Yunan felsefesine hem Doğu kültürüne hem de Batılı uygulamalara ait pek çok detaya yakın duran Fatih zamanındaki uygulamalar diğer padişahlardan farklı ve ilgi çekicidir.

Fatih döneminin en önemli ve ihtişamlı yapılarından biri olan ve bu amaca uygun olarak planlanan yapısı Fatih Külliyesi bizlere başta Sultan olmak üzere, Osmanlı Hanedanı'nın bakış açısıyla ilgili çok önemli bilgiler vermektedir.

Yıldıray Özbek, İdeolojinin İnşası: 15-16. yüzyıl Osmanlı Selatin Camileri adlı makalesinde Fatih dönemine ait Fatih Külliyesini farklı bir açıdan değerlendirerek şu ifadeleri kullanarak tespitlerde bulunmuştur; *1463-1470 yılları arasında inşa edilen külliyyede, erken örneklerden farklı olarak merkeze cami yerleştirilmiş, eğitim yapıları ise simetrik olarak doğu ve batıya, sosyal işlevli yapılar ise güneye inşa edilerek geometrik bir plânlama yapılmıştır. Külliyenin merkezinde, İstanbul'un her yerinden görünecek tarzda, sultanın merkezi otoritesini simgeleyen cami, bir tam ve onun güneyine eklenmiş yarım kubbesiyle Ayasofya'dan ilham alınarak inşa edilmiştir. Ayasofya'ya benzer olarak inşa edilmesi baninin isteği olarak yorumlanır. Ayrıca G. Necipoğlu, Murat Paşa. Mahmut Paşa gibi vezirlerin külliyelerinin küçük ölçekli olarak yapılmalarının da sultanın isteği olduğunu ileri sürer. Bu vezirlerin inşa ettirdiği külliyelerin camileri. Bursa'daki zaviyeli camilerin planlarını devam ettirirler, külliyenin planlanışında bir ölçüde ulema sınıfını simgelediğini düşündüğüm eğitim yapılarının caminin yaklaşık 70 m. doğu ve batısına inşa edilerek sultanın siyasi otoritesinin simgesi durumundaki caminin gösterimi pekiştirilmiştir. Böylece bir ölçüde sultanın biricikliği vurgulanırken, Fatih'in "Cenab-ı şerifimle kimesne taam yemek kanunum değildir, meğer ehl-i ıyalden ola. Ecdâd-ı ızamım vüzerasile yerlerimiş ben ref etmişim" şeklindeki sultanî hukukuna da riayet edilerek, güç hiyerarşisindeki sıralamanın mimarî plânlamaya aktarılmış olduğu dikkati çekmektedir. Kurulduğu yıllarda 350 gibi oldukça yüksek sayıda personeli olduğunu öğrendiğimiz külliyenin vakfiyesinde Fatih'in kendisini "Emir'ül-Mü'minin ve İmâm'ül-Müslimin" şeklinde*

tanımladığı görülürken, caminin kitabesinde devletin kurucusu Osman Gazi'ye kadar bütün atalarının isimlerinin zikredilmiş olması saltanatın şahsında toplanmış devamlılığına da işaret etmektedir. (Özbek, 2008: 542-543)

Fatih Külliyesi'nin barındırdığı yapılar ve yerleşkenin içinde yer alan yapıların konumlandırılışı açısından kendinden önceki uygulamalardan çok farklı olduğu Özbek'in tespitlerinden açıkça anlaşılmaktadır. Bu farklı yapılanmanın yanı sıra taşıdığı anlamlar açısından da oranın sadece bir ibadethane ve çevresine konumlandırılmış sosyal yapılardan ibaret bir yapı olmadığını içinde hem bir fetih nişanesi hem de içeriye ve dışarıya siyasi, sosyal mesajlar veren bir planlama olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Ayasofya'nın dünya tarihi üstündeki varlığı incelendiği zaman, Ayasofya'nın da tıpkı Fatih Külliyesindeki gibi sadece bir ibadet yapısı olmadığı tarihi kayıtlardan anlaşılmaktadır. Ayasofya'nın tarihi hikayesi de buna vurgu yapacak detaylar barındırmaktadır.



Resim 3. Ayasofya Müzesi

“27 Aralık 537 yılında törenle ibadete açılmış olan Ayasofya ile ilgili Kaynaklarda, Ayasofya'nın açılış günü İmparator Justinianus'un, mabedin içine girip, 'Tanrım bana böyle bir ibadet yeri yapabilme fırsatı sağladığın için şükürler olsun'”

*dedikten sonra, Kudüs'teki Hz. Süleyman Mabedi'ni kastederek "Ey Süleyman seni geçtim" diye bağırdığı geçer."*²

Anlaşılan o ki Fatih Sultan Mehmet, Fatih Külliyesi Camisi planlanırken hem Bizans'ın göz alıcı mabedine ve algı yoluyla verilmiş olan güç iktidar içerikli mesajına atıfta bulunmuş ve yeni güç iradesinin elinde bulunduğu mesajını vermek istemiş hem de Hz. Süleyman'dan sonra anıla gelen hükümdarlar arasında kendini de görmüştür bu şekilde.

Efsanevi bir takım hikayeleri içinde barındıran ya da isteyerek böyle planlanarak yaygın hale getirilen hikayelerin mevcudiyeti de ideolojik anlamda toplumlar ve idareler üstünde bir etki yaratmaktadır. Türklerin daha İstanbul'un fethinden çok önceki zamanlarda Rumların hüküm sürdüğü topraklarda bulunduğu ve kolonize edildiği Ömer Lütfi Barkan tarafından ifade edilmiştir. (Barkan, 1943:350) Kulaktan kulağa yayılan geçmişe dayalı özellikle Bizans'a ait yüceltici ifadeler hiç şüphesiz Fatih'in de kulağına gelerek imparatorluk ideasına dair arzularını kabartmıştır. Bizans'ın meskun olduğu yerin ayrıca İslam dünyasında da, bir hadise dayanılarak öneminin vurgulandığının söylenmesi, diğer bir etken olarak tüm idareleri olduğu gibi Sultan Mehmed'i de etkisinde bırakan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mitolojik anlatılar her zaman etkili olan bir dil olarak karşımıza çıkar. “ *Yani mitos, söylenmesi gerektir, çünkü tasarlanmıştır.*” (Etöz, 2011: 174) ancak bu şekilde oluşturulacak bir dil ile toplumların idaresinde eli güçlendirici ve etkili durumlar yaratılabilir. Elbette oluşturulan bu iktidar diline bir de hüküm sürülen coğrafyanın geçmişten beri barındırdığı kültürel figürler ve hüküm sürenin kültürel birikimi de eklenince kendine özgü bir üslup ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı döneminde özellikle mimari eserlerin inşasında savaşta elde edilen ganimetler finansal kaynak olarak kullanılırdı ve bir padişahın bir yapı inşa etmesi içinde bir zafer elde etmesi gerekmektedir. Bu devlet geleneği içinde saraya mensup kişilerin kendilerine has hazinelerinden harcayarak yaptırdığı yapılarda bulunmaktaydı ancak sultanların bu konudaki uygulamaları II. Selim'e kadar bir devlet geleneğiydi. II. Selim dönemindeki Selimiye Camisi'nin inşası meselesi ile bu gelenek farklı bir hal almıştır. Herhangi bir zafer kazanmadan ve ganimet elde etmeden yapılan Selimiye Camisi'nin Osmanlı idaresi içindeki algısını Yıldırım Özbek farklı bir açıdan değerlendirmiştir. Özbek'e göre; *II. Selim bu geleneğin dışına çıkarak hiç sefere*

² Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk., (<http://www.ayasofyamuzesi.gov.tr/tarihce.html>)

katılmadığı halde bir yapı inşa ettirmiştir. Mimar Sinan'ın yaptığı Edirne Selimiye Camisi Osmanlı Ulema ve bürokrasisi açısından kabul edilemez şartlarda yapılmak istendiği içinde İstanbul yerine Edirne'de inşa edilmiştir. (Özbek, 2008: 556)

Osman Bey tarafından kurulan Osmanlı Beyliği en başta gaza ve fütüvvet esasıyla kurulmuştur. Amaç gaza yoluyla topraklarını genişletmek ve İslam'ı yaymaktır. İstanbul'un fethinden sonra ise bu anlayış yerini evrensel bir imparatorluk ve evrensel bir imparator arzusuna bırakmıştır.

Bu hakimiyet ve hükümlanlık arzusu ile oluşturulan imparatorluk dili, Osmanlı idaresinin her sahadaki planlamasına yansıtılmıştır. Saraya gelen elçilerin kabulü ile sahnelerin tasvir edildiği minyatürlerden de bunu gözlemek mümkün olmaktadır. İbrahim Yıldırım bu konuda, *Devlet geleneği içinde oluşturulan protokol kurallarının temel amacı gelen elçilere Sultanın ve idaresindeki devletin gücünü psikolojik olarak göstermek olmuştur. (Yıldırım, 2012: 82)* diyerek Osmanlı idaresinin bu konudaki görüşüne vurgu yapmıştır.

Saray içindeki genel düzende, oluşturulmuş olan bu protokol kurallarıyla sağlanmıştır. Bu protokol kurallarının böylesine bir düzenle gelişmesi ve bunlara sıkı sıkıya bağlı kalınması köklü bir devlet geleneğine sahip olmak olduğu gibi aynı zamanda imparatorluk düzeninin de en belirgin işareti sayılabilir.

Yazılı kayıtlara ve minyatürlere yansıyan, imparatorluğu yüceltici bu detaylar Osmanlı aydınlarını gururlandırıcı bir hal olmakla birlikte aynı zamanda başka devlet idarecileri için birer gözdağı olmuştur. Özellikle resimler aracılığıyla yansıtılan bu Osmanlıya göre yüceltici gelen elçilerin milliyeti açısından ise küçültücü protokol kuralları resmedilerek kayıt altına alınmış belki de birer kopyaları elçilerin temsil ettiği idarelere gönderilmiştir.

Berk'in makalesinden de anlaşılacağı üzere, Fatih Sultan Mehmed'in Gentile Bellini'ye yaptırmış olduğu portresinin kendi döneminde "*saray içinde nereye koyulduğu ya da sergilenip sergilenmediği tam olarak bilinmemekte*" (Berk, 1953: 148) ancak yapılan birçok resmin sarayın muhtelif yerlerinde herkesin görebileceği bir konumda sergilendiği bilinmektedir. Fatih'in izniyle gerçekleşen bu sergilemede konumlandırılan resimler arasında Bellini'nin bildiğimiz resmi ya da bir başka Fatih resminin de olması kuvvetle muhtemeldir. Fatih tarafından görsel algı yoluyla oluşturulmak istenen psikolojik durum ise sadece resim sanatının insana haz veren tarafı olmadığını düşünmek pek de yanlış olmayacaktır.

Murat Çeliker ve M. A. Bayraktaroğlu'nun Lider İmajının Yaratılmasında Fotoğrafın İşlevi adlı makalelerinde liderlik makamının görsel yönleri üstüne şu ifadeler yer almaktadır; *Çünkü liderler yazıları ve söylemleriyle anlatamadıkları birçok şeyi bir fotoğrafla anlatabilme avantajına sahiptirler. Fotoğraflar sabit görüntüsüyle izleyiciye inceleme ve izleme olanağı sunarlar. Fotoğraf, bir lideri sempatik ve kahraman yapabilme özelliğine sahipken bunun tam terside mümkündür.* (Çeliker - Bayraktaroğlu, 2011: 12) Bu anlamda düşünüldüğünde Fatih Sultan Mehmed'in de bildiğimiz resimde kullandığı simgelerle bu amacı güttüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Köklü bir diplomasi geleneğine sahip olan Bizans'ın bu geleneğini iyi kullanan Osmanlı, kendi devlet geleneği ile uzun yıllar komşuluk yaptığı Bizans'ın diplomasi sistemini birleştirerek sağlam bir temelde diplomasi tarzını oluşturmuştur. Oluşturulan bu diplomasi sistemi içinde bürokrasi güçlenmiş ve bürokratlar devlet idaresinde daha etkin bir hal almışlardır.

Diplomatik temayüller gereği oluşan tarz içinde, minyatürlü el yazmalarının diğer devlet yöneticilerine hediye olarak gönderilmesi bu minyatürlü yazmaların salt bir resimden daha fazla manaya geldiğine işaret etmektedir. Tülün Değirmenci *Resmedilen Siyaset: II. Osman Devri (1618-1622) Resimli Elyazmalarında Değişen İktidar Sembolleri* adlı çalışmasında şu ifadelerle minyatür sanatının sadece bir zevk uğruna yapılmadığını vurgulamaktadır; *“... Osmanlı Sarayı'nda hazırlanan resimli kitapların sadece kitap sanatlarına karşı duyulan entelektüel bir ilginin sonucu olmadıklarını, hamilerinin siyasi söylemlerini ileten bir araca dönüştüklerini açıkça gösterir.* (Değirmenci 2007: 2)

Minyatürlerdeki uygulamalar Sultanların tercihleri ve izleyecekleri siyasetle şekillenmektedir. Öyle ki bu ilişki izlenecek olan siyasetle birebir aynı paralelde planlanmaktadır.

Osmanlı minyatürlerinde Sultanı ve Saltanatını temsil eden birçok detay belli plan dahilinde kompozisyon içine yerleştirilerek verilmek istenen mesaj muhataplarına iletmeye çalışılmıştır. Genellikle Sultanın resmin merkezinde tasvir edildiği görülmektedir. Sultanın merkezde bulunuşu, her şeyin merkezin de olmasına, mutlak hakimiyetine ve gücüne dair birer vurgu olarak karşımıza çıkar. Etrafındaki her şey ise genellikle simetrik ya da asimetrik bir şekilde kompozisyonun içine sağlı sollu ve aşağıya doğru hiyerarşik bir sırayla konumlandırılmaktadır. Devlet idaresinden sorumlu yöneticiler ve saray çalışanlarının da resmedildiği minyatürlerde bulunan kişiler

Osmanlı idaresindeki görevine ve önemine göre farklı boyutlarda resmedilerek içte ve dışta muhataplarına mesajını taşımıştır.

Tahta çıkış sahneleri, elçi kabulü, av, savaş ve kuşatma, otağ ve otağda kabul, bayramlaşma, meclis, hilat verilişi, divan toplantısı, Topkapı Sarayı, sünnet törenleri, şenlikler ve spor gösterileri, ölüm ve cenaze olayları gibi saray içi ve saray dışı sahneler belli protokol kuralları dahilinde görkemli bir şekilde gerçekleştirilmiş ve minyatürlerde de aynı protokol kurallarına ve hiyerarşiye sadık kalınarak resmedilmiştir.

Kurulan Osmanlı imparatorluk düzeni içinde icra edilen resimlerin hediye mahiyetinde kullandıkları ve bu anlamda da siyasete dair simgeleri barındıran birer belge niteliği taşıdığı bilinmektedir. Kemal Üçüncü bu konuda, *“Bu çerçevede bir iletişim unsuru olarak Türk kültür geleneğinde armağanlar, diplomaside iç ve dış siyasette hediyelerin biçim ve içeriği, sunuluş biçimi ile bu bağlamda taraflar arasında bir iletişim biçimi olarak ilettikleri mesajlar açısından incelenmesi gereken fenomenlerdir.”* (Üçüncü, 2005: 2) diyerek bu hususa dikkat çekmiştir. Pek çok geleneksel hediye sunumu gibi siyasi içerikli mesajların iletilmesi için hediyeleşme kültürü de Türklerin çok eski tarihlerden beri kullandıkları bir yöntemdir. Güçlendikçe ve hükümlanlık sahaları genişledikçe Osmanlı’da bu kültür daha baskın bir hale dönüşmüştür.

Fatih Sultan Mehmed gerek İslam gerekse Roma geleneğinden gelen imparatorluk tiplerini birleştirerek Osmanlı padişah tipini ortaya çıkarmıştır. (Turan, 2006:93-94) Ortaya çıkan bu, dünya hakimiyeti arzusunu besleyen imparator tipi iktidarını kalkındıracak her gereği yerine getirmiştir.

“İktidar kavramı, ‘muktedir’in ‘madun’ üzerinde sahip olduğu bir güç olmanın ötesinde semboller aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılan bir değerler sistemini ifade eder.” (Turan, 2006: 94) *“Bu tanımlamayla, iktidarı elinde tutanlar ise tebaa karşısında, saraylar içinde gizemli lüks tüketimin, sanatın, ulaşılmazlığın simgesidir.”* (Turan, 2006: 103) İktidar namına geliştirilen dilin ne manaya geldiğini çok iyi bilen ve zaman geçtikçe de bu yönde daha da kendini geliştiren Osmanlı’da saray içinde yaşayanların da birbirlerine karşı iktidar ve güç gösterileri Osmanlı tarihinin her döneminde olmuştur. Mutlak hakimiyet sahibi olan sultan ise herkesin üstünde bir iktidar sahibi olarak tek emir buyurucudur. Fatih’in dünya üzerinde en eski toplumlardan beri oluşturulmuş olan güç, iktidar ile ilgili felsefeyi, literatürü tüm detaylarıyla bildiği ve buna önem göstererek çeviriler yaptırıp bu hususta mesai

harcadığı görülmektedir. İstanbul'un fethinden sonra Fatih'in geliştirdiği felsefe Osmanlı siyasi, ekonomik ve kültür hayatında kendini belirgin bir şekilde göstermiştir.

Halil İnalcık “*Osmanlı padişahı, devlet içinde mutlak örfi hakimiyet salâhiyeti ile Fatih Sultan Mehmet'in şahsında doğmuş ve bütün kudret ve salâhiyetlerini Selim I. ve Süleyman I. zamanında kazanmıştır*” (İnalcık, 1964: 493) diye ifade eder.

Bize göre de, idare anlamında birbirinden farklı uygulamalara ancak devlet geleneği ve arzular açısından birbirine benzer düşüncelerle silsile halinde dünyanın dört bir yanına, iktidarlarına dair mesajları her alanda iletmeyi amaçlayan Osmanlı ailesinin sultanları, dünya imparatorluğu seviyesine, maddi sınırlar açısından olmasa da siyasi olarak en ücra köşelerde bile varlıklarını hissettirmeyi başarmışlardır.

Fatih döneminde başlayan bu imparatorluk bilincine uygun teşkilatlanma sırasıyla gelen diğer sultanlarda da kendini göstermiştir. Dünya üzerinde kurulmak istenen hakimiyet, bir şekilde fikirsel olarak zihinlere yerleştirilmeye çalışılmış ve tarihin bir döneminde de imparatorluk bu başarıyla idare edilmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi içinde sergiye sunulan ve birçok kültürün etkilerini taşıdıkları gözlenen Osmanlı dönemine ait eserlerin bir kültür varlığı olarak değerlerinin yanında, Osmanlı saray idaresi tarafından üzerlerine yüklenen manevi anlamlarla Osmanlı tarafından verilmek istenen mesaj muhataplarına iletilmiş ve aynı zamanda siyasi, ekonomik ve kültürel alandaki zaferleri taçlandıracak motivasyon unsurları hayata geçirilmiş bir şekilde karşımızda durmaktadır.

Her alanda lider olmayı hedefleyen Osmanlı sultanları, İslam coğrafyasında ve dışında kalan alanlarda hükümranlılığının nişanelerini öne çıkararak, güçlü olma durumlarına her fırsatta vurgu yapmaktan kaçınmamışlardır.

2.3. Osmanlı Döneminde Müzik Kültürü

Göçebe bir toplum olan Türklerde müzik, çok eski tarihlerden beri, şifa amacıyla, sosyal ilişkilerin geliştirilmesinde, dini törenlerde kendine yer bulup günlük hayatın vazgeçilmez bir parçası olarak kullanılmıştır. Ahmet Say'ın bu husustaki tespitinden de anlaşılacağı üzere, “*M.Ö. 3000 yıllarında Altaylılardan kalan müzik üstüne kaynaklar yer almaktadır.*” (Say, 2003: 21) Türklerin müzik anlayışı köklü bir geçmişe sahiptir.

“*M.Ö. 8. Yüzyıldan önce, Dümbelek, Düdük, Çan, Gong, Çeng çeşitleri ile uzun saplı bağlama tipi çalgılar kullanılmıştır. Sonra tekkelerde Halile, Zilli Maşa, Şakşak*

gibi aletler kullanılmıştır. Daha sonra ise Parmak Zili, Mehter Zili, Kaşık, Kayrak ortaya çıkmıştır. Yine M.Ö.8.yüzyılda Batı Türkistan'da Pipa(bipa) denilen bir Türk çalgısı Çinlilerce keşfedilmiş, Ortaçağda ise Ud ve onun değişik boylardaki ailesi ortaya çıkmıştır.” (Ak, 2006: 58-59)

Destanlar, mitoloji anlatıları, masallar, yazıtlar, efsaneler gibi yazılı ve sözlü kaynakların yanı sıra, mağara resimleri, arkeolojik kazılarda ortaya çıkartılan buluntular üstündeki resimler ve çalgılar gibi görsel kaynaklar, Türklerin yaşadıkları coğrafyalardaki etkinliklerini ve bakış açılarını açıkça ortaya koymaktadır. Bu kaynaklar, Türk kültür tarihi içinde müziğin, erken dönemlerden başlayarak yer aldığını göstermiştir.

“XX. asrın başlarında Altayların Pazırık ve Başadar vadilerinde araştırmalar yapan Rudenko ve Gryaznov adlı Sovyet araştırmacılar çok eski kilim parçaları ve Türk müzik aleti olan Çeng buldular. Rudenko bu arazide yaşayan insanların tarihini M.Ö. 1700 yıllarına götürmüştür.”(Hüseyinova, 2001: 378) Bu keşifler, göçebe bir yaşam tarzı süren Türklerde müzik kültürünün aslında daha eski tarihlerde bile var olabileceğine işaret eden başka bir husustur.

Tarihin her döneminde, var olduklarına dair izlerini gördüğümüz Türklerin kurmuş oldukları devletlerin isimleri ve hakimiyet alanları değişse de birbirine benzer özelliklerde kültürel unsurları taşıdıkları gözlenmektedir. Büyük Hun devleti döneminden başlayıp da günümüze uzanan süreç incelendiği zaman, bu ilişki daha da anlaşılır bir şekilde açığa çıkmaktadır.

Türk tarihi içinde önemli bir dönem de Osmanlı Devleti dönemidir ki, pek çok alanda zirve denebilecek dönemler yaşanmıştır. Osmanlı döneminin bir kısmında, zirve diye ifade edilen durum sadece güç, iktidar, yönetim gibi siyasi mecralar da değil aynı zamanda kültürel faaliyet alanlarında da yaşanmıştır.

Merkezi bir yönetim biçimini benimseyen Osmanlı devletinin sınırları genişledikçe, diğer kültürlerle yaşanan etkileşim artmış ve kültür alanlarındaki faaliyetleri de çeşitlenmiştir. Osmanlı devletinin sürekli kozmopolitleşen toplum yapısı her alanda olduğu gibi müzik alanında da gözlenir. Öyle ki, *Osmanlı'nın müzik kültürü de kendisi gibi kozmopolit bir yapıdadır ve Asya'dan gelen saf bir Türk müzik kültüründen bahsedilemez.* (Yöre, 2008: 414) şeklinde bir düşünce hakimdir.

Osmanlı dönemine dair yapılan çalışmalar, erken dönemlerden itibaren Osmanlı müzik kültürünün olduğunu belgeleriyle göstermektedir. Osmanlıda, işinde usta

sanatkâr ve zanaatkârları bir çatı altında toplayarak belli bir icra standardı belirleyen ve aynı zamanda denetleme yaparak da bu yapıyı geliştirerek koruyan bir kurum olarak karşımıza çıkan “Ehli Hiref Teşkilatı”na³ bağlı çalışan birçok iş ustası gibi, müzik alanında usta kişilerinde kayıtlarının yer aldığı defterler vardır. Bu defterlerde sanat ustalarıyla ilgili işlemlerin kayıtları bulunmaktadır. Dönemin müzik alanındaki faaliyetlerinin idare açısından nasıl değer gördüğünü bu defterlerden öğrenmek mümkündür.

Bir diğer bilgi kaynağı ise yazmalar ve yazmalarda yer alan minyatürlerdir. Belli bir döneme kadar, hazırlanmış olan el yazmalarında anlatılan olayların resmedildiği minyatür uygulamalarını, ileriki dönemlerde herhangi bir el yazması eserden bağımsız olarak tek bir resim veya resimler olarak da görmekteyiz. Osmanlı dönemine ait pek çok bilgiyi bizlere veren minyatürlerden müzikle ilgili olanlarına bakıldığında, Osmanlı’da hem günlük yaşamda hem de saray içinde müziğin çok ilgi gördüğü anlaşılmaktadır. Özellikle sarayda Enderun adı verilen saray okulunda, müzikle ilgili eğitimler de verilmekteydi, pek çok alanda olduğu gibi bu konuda da eğitilmiş elit bir sınıf oluşturulmaya çalışılıyordu.

Enderun adı verilen saray okuluna, devşirme sistemiyle öğrenci alınır ve yetiştirilirdi. Saray hizmeti için yetiştirilen bu kişiler yüksek bir eğitimden geçirilerek pek çok temel konuda ve devamında da çalışacakları alanın teknik konularında donanımlı bir hale getirilirdi. Böylece İstanbul’da uzun bir eğitim ve kültürleştirme sürecinden geçirilerek yetiştirilmelerine dayanan bir yöntemle eğitilen kişiler saraya bağlı hizmet verirdi.

Devletin sınırları genişledikçe, Osmanlı coğrafyasında icra edilen sanatta çeşitlenmeye başlamıştır. Özellikle fethedilen yerlerdeki, işinde ustalaşmış sanatçıların seçilerek başkent İstanbul’a getirilerek geniş imkânlar sağlanması pek çok alanda olduğu gibi kültürel alanda da kompozit bir yapının yıllar içinde oluşmasına yol açmıştır. Bu uygulamalar farklı kültürlerin temsilcisi olan iş erbablarının bir arada icra

³ Ehli Hiref Teşkilatı: Osmanlı döneminde bütün sanatçılar ve mimarlar kendi meslekleri ile ilgili “Ehl-i Hiref” teşkilatına bağlı idi. Bu kuruluş hem bir sendika hem de sanatçı ve zanaatkarların yaptıkları işlerin kalitesini denetleyen toplumsal bir kuruluştur. Nakkaşlar, sarayın Ehl-i Hiref teşkilatını oluşturan grubun en önde gelenleridir. Osmanlı Devleti’nde sanat faaliyetlerinin üç koldan yürütüldüğü görülmektedir. Bunlar, saray için üretim yapan sanat teşkilatı (saray Ehl-i Hiref), ordunun ihtiyacı için üretim yapan sanat teşkilatı ve serbest üretim yapan sanatkarlardır. Serbest meslek kuruluşlarını gerek narh defterlerinde gerekse seyahatnamelerde ayrıntılı şekilde görmekteyiz. Yeniçeri Ehl-i Hirefinin ürettikleri daha çok ordunun ihtiyacına yöneliktir. Bunlar Ağakapısı kârhanesi de denilen Ağakapısı’ndaki imalathanede çalışırdı. (Çağman, 2007:73-77, Duymaz, 2003:10-11, Yaman, Akdemir, 2004:86)

yapmalarını sağlamış ve Osmanlı'ya özgü bir takım farklılıkların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Osmanlı padişahlarının müziğe olan ilgisi de Osmanlıda müzik kültürünün birkaç türde icra şekliyle gelişmesine yol açmıştır. Bunlar; dini ve din-dışı ince musiki, “Mehter” de denilen kaba musiki, bugün “Türk Halk Müziği” denilen âşık musikisi ve 19. Yüzyıldan itibaren kurumsallaşan garp musikisi yani Batı müziğidir. (Yöre, 2008: 414)

Özellikle sarayda icra edilen ince musiki, padişahların da özel olarak dinlediği ve katıldığı müzik icralarıdır. “Osmanlı padişahları arasında, ince musiki ile alakalı olarak ilk gördüğümüz padişah Sultan İkinci Murad’dır. Abdülkadir Maragi’nin II. Murad adına musiki nazariyatına dair Farsça “ Makasidü’ – l- Elhan ” adlı eseri vardır.” (Uzunçarşılı, 1977: 81) Osmanlı saray kayıtlarını inceleyen araştırmacılar, her padişahın yakınında bulunan ve sık sık padişahla bir araya gelen bir şairin, bir musiki üstadının varlığını tespit etmişlerdir. (Uzunçarşılı, 1977: 81)

“Osmanlı Modernleşmesinin Temel Olgularından Biri: Bürokrasi” adlı çalışmada bahsedildiği gibi, “Osmanlı devletinin en belirgin özelliği bürokratik bir devlet olmasıdır.” (Fidan - Şahin - Çelik, 2001: 115) Osmanlı Devleti çok sağlam bir bürokrasiye sahiptir. İshak Keskin’in de dediği gibi “Türk-İslam idari yapısının ulaştığı ileri düzey, kuruldukları coğrafyada güçlü ve çevresini şekillendirici büyük devletlerin kurulmuş olmasıyla anlaşılabilir. Bu güçlü bürokratik yapının düzenli bir kayıt tutma sistemiyle desteklenmiş olması gerekir.” (Keskin, 2007: 276) Osmanlı’da bu özelliğiyle, her şeyi kayıt altında tutan arşivcilik anlayışıyla, pek çok konuyu aydınlatacak geniş ve incelenmesi gereken bir arşive sahiptir. Bu kayıtlar her alanda olduğu gibi sanat alanında da çok detaylı bilgileri içermektedir. Bugüne kadar arşiv kayıtlarının bir kısmı ile mevcut bilgi ve belgelerin incelenmesiyle Osmanlı döneminde kullanılmış olan çalgı aletleri tespit edilmiş ve kullanım yerleri hakkında değerlendirmeler, araştırmacılar tarafından yapılmıştır.

Osmanlı sarayında padişahların katıldığı musiki meclislerinin resmedildiği minyatürlerde kullanılan çalgı figürlerinin, Osmanlı kültürü içindeki yerini ve sembolik kodlarını tanımlayabilmek için, saray minyatürlerinde kullanılan müzik aletlerini tarihçeleri ile tanımak çalışmamız açısından önem arz etmektedir.

2.4. Osmanlı Minyatürlerinde Sultan Eğlence Sahneleri ve Kullanılan Çalgılar

2.4.1. Osmanlı Minyatürlerinde Sultan Eğlence Sahneleri

Belirli protokol kuralları içinde sürülen saray yaşamında, sultanların özel olarak müzik dinletileri düzenledikleri, minyatürlerden ve saraya ilişkin kayıtlardan bilinmektedir.

Osmanlı sarayında müzik icraları padişah odaklı bir şekilde uygulanmaya gelmiştir. Padişahın müzik zevkine uygun olarak icra edilmiştir. Bu konuyu M. Emin Soydaş *Osmanlı Sarayında Çalgılar* adlı çalışmasında şu şekilde ifade etmektedir; “*Osmanlı sarayında müzik icrası esas olarak padişah odaklıdır. Padişahların kişisel tercihlerine göre müzik faaliyetlerinin yoğunluğunda değişmeler olmuşsa da, padişah huzurunda çalgı kullanımını içeren müzik icrasının saray geleneklerinden biri olarak en başından beri var olduğu anlaşılmaktadır.*” (Soydaş, 2007: 2)

Osmanlı coğrafyasında hem saray hem de saray dışındaki alan ve memleketlerde çok fazla sayıda çalgı aleti kullanılmıştır. Her müzik türünde farklı müzik aletleri genel ahenge uygun olarak bir araya getirilerek müzik icrası yapılmıştır.

Sınırlı sayıda minyatürlü el yazmalarına yansıtılan sultanların kendilerine özel eğlence zamanlarının resmedildiği resimler incelendiği zaman, Osmanlı sarayında pek çok çalgı var olmasına rağmen bu sahnelerin tasvir edildiği minyatürlerde belli başlı birkaç çalgının varlığı dikkat çekmektedir.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı” adlı çalışmasında Osmanlı sarayında kullanılan sazları ve saz üstatlarına ait saray kayıtlarına yer vermiştir. Yine benzeri şekilde yapılan çalışmalar da bizlere saray içinde kullanılan sazların pek çok sayıda olduğunu göstermektedir.

Saray içinde yaşanan sosyal yaşamın ve kültürün yansıtıldığı organizasyonların resmedildiği minyatürler içinde yer alan “Sultan Eğlence Sahneleri” çeşitli tarihlerde el yazmalarının içine koyulmuştur. Genel anlamda düzenlemiş olan törenlerde de pek çok dönem çalgısı kullanılmıştır. Özellikle savaş zamanları mehter takımı bünyesinde ve zafer zamanları düzenlenen karşılama amaçlı merasimlerde ve şenliklerde birçok çalgı gözlenmektedir.

Bütün bu tören, zafer, tahta çıkış ve benzeri organizasyonlar dışında kalan ve yalnızca padişah huzurunda kendisine özel olarak düzenlenen fasıllarında yer aldığı minyatürlerin bulunduğu tasvirler vardır. Bu tasvirlerde kullanılan çalgılar ise genel

hatlarıyla birbirine benzer çalgılar olup sınırlı sayıda sazla icra edilen fasıllar olarak yansıtılmıştır.

Birçok saz mevcut iken belli başlı çalgıların resmedilmesi, oluşturulan imparatorluk diline özgü bir detay olarak kendini düşündürmektedir. Özellikle sultanları ilgilendiren eserlerin sultandan habersiz ve bağımsız hazırlanması mümkün görünmemektedir. Ne var ki saraya hizmet eden sanatçılar idarenin istekleri doğrultusunda eserler vermek zorundaydılar.

Bu minvalde değerlendirildiği zaman mevcut resimlerin elimize ulaşan son halleri için söylenmiş, imparatorluğa, iktidara ait sembolik düzenlemelerin yanına betimlenen çalgıları da eklemek yanlış olmayacaktır.

Bir minyatürün tanımlaması yapılırken kompozisyonu tanımlayan uzmanlar pek çok örneği inceleyerek Osmanlı Nakkaşhanesi'ne özgü bir ortak dil tespit etmiş ve örnekleriyle pek çok uygulamadaki benzerliklere dikkat çekmişlerdir. Sultanın ekseriyetle kompozisyonun merkezine alınarak sultan merkezli bir kompozisyon tasarlandığı çok açıktır. Buna hükümdarın mutlak hakimiyetinin resim alanına yansımaları diyebiliriz.

Saray nakkaşlarının elinden çıkan bu minyatürlerde bazen gerçekte öyle olmamasına rağmen öyleymiş gibi betimlenen durumlar da olmuştur. Bunun birkaç örneği cenaze töreninde gerçekte susmuş olarak bulunan mehter takımının minyatürde nakkaşlar tarafından çalıyor gibi resmedildiği örnek gösterilebilir. Semih Altınölçek bu konuda “*Cenaze ile ilgili sahnelerde mehterin yine ordu içindeki varlığı vurgulanır. Bu konuya ait iki minyatür Nüzhet (al-esrâr) al-Ahbâr der Sefer-i Zigetvar (TSMK., H. 1339)*¹³ ile *Tarih-i Sultan Süleyman (Dublin, The Chester Beatty Library, MS. 413)*¹⁴ adlı yazmalarda yer alır. Her iki sahne aynı olayı betimler. Sahnelerde tabl-ı alem mehteri yine icra halinde tasvir edilmiştir. Halbuki felaket ve yas gibi olağanüstü durumlarda mehterin sustuğu bilinmektedir.” (Altınölçek 2002: 750) tespitinde bulunarak bu hususa dikkat çekmiştir. Mehterin çalıyor gibi gösterilmesinde de temel amaç imparatorluğun güçlü duruşuna bir atıf olduğu gibi her zaman metin ve güçlü bir düzene dikkat çekildiğini söylemek pek de yanlış olmayacaktır.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Arifi tarafından hazırlanmış olan bir Süleymaname’de resmedilen, sultana özel olarak düzenlenmiş eğlence sahneleri tasvir edilmiştir. Bu sahnelerden ikisi “Kanuni Sultan Süleyman’ın Eğlencesi” ve diğeri ise “Bayezid ve Cihangir’in Sünnet Düşünü” olarak adlandırılmıştır.

“Kanuni Sultan Süleyman’ın Eğlencesi” adıyla resmedilen minyatür, “bir eğlence sahnesi olmasına rağmen minyatürün tek eksen üzerine kurulan simetrisi figürlerin konumu ve müzisyenlerin köşegenli bir alan üzerine yerleştirilmesi açısından sahnede törensel ve resmi bir atmosfer yaratılmıştır.” (Toprak 2007: 149) Osmanlıya özgü daha önce bahsettiğimiz protokol burada da kendini göstermektedir. Saltanata ilişkin simgeleri planlayarak saray işi her alanda dikkatle kullanmaya özen gösteren Osmanlı minyatür alanında da azami bir dikkat göstermiştir.



Resim 4. Kanuni Sultan Süleyman’ın Eğlencesi (Toprak, 2007: 147)

“Kanuni Sultan Süleyman’ın Eğlencesi” adındaki minyatürde hazırlanan kurgunun içinde sahnede yer alan müzisyenlerin elinde Ud/Lavta, Kemânçe/ Kemeñçe ve tef bulunmaktadır.

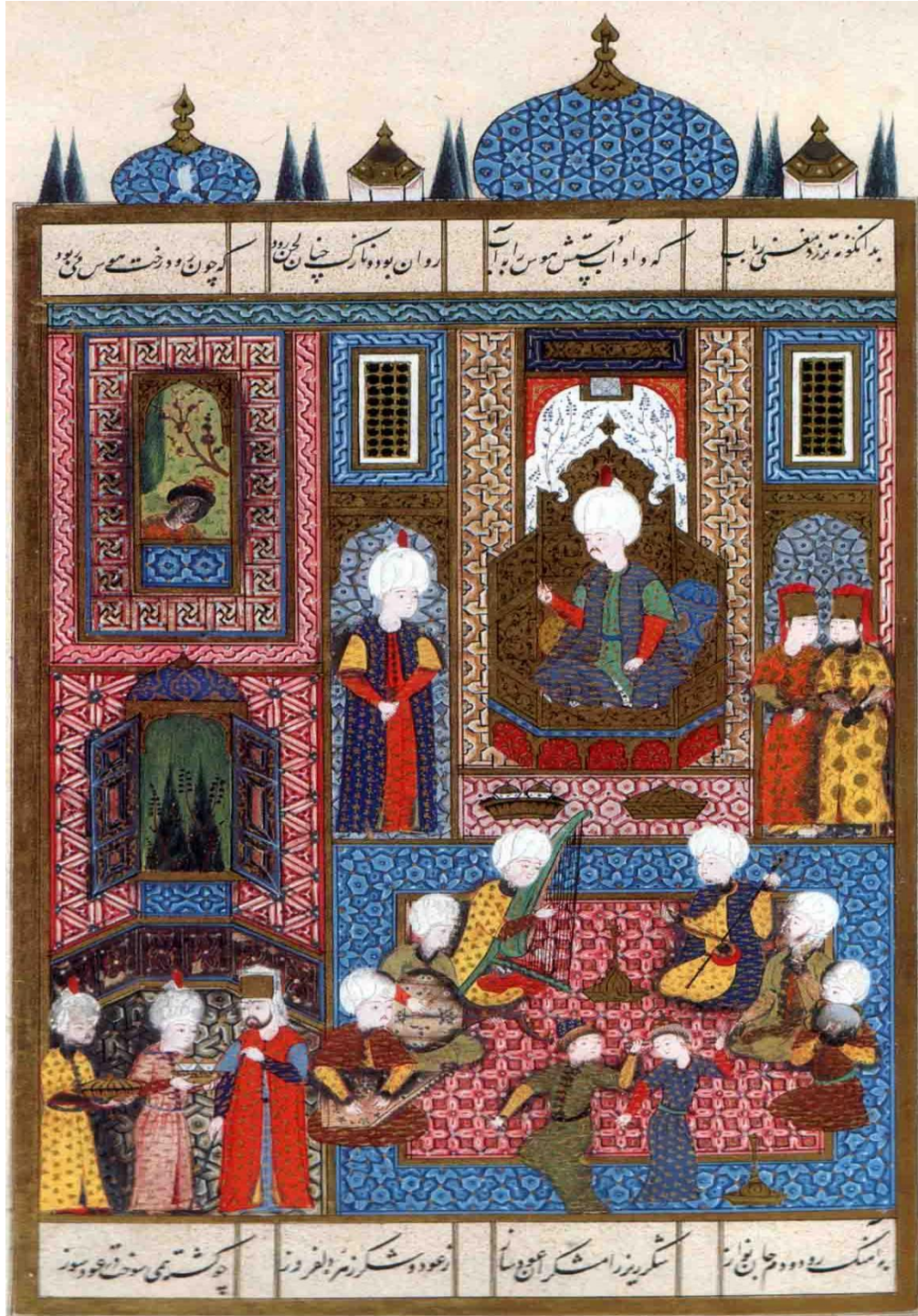
“Bayezid ve Cihangir’in Sünnet Düğünü” adıyla resmedilmiş olan daha kalabalık bir sahnenin tasvir edildiği sahnede de yine kompozisyonun öğelerinin konumlandırılışı açısından Osmanlı hiyerarşisi gözlenmektedir.



Resim 5. Bayezid ve Cihangir’in Sünnet Düğünü (Toprak 2007: 148)

Minyatürde tasvir edilen müzisyenlerin elinde, Ud/Lavta, Kemânçe/ Kemençe, Tef, Miskâl ve Ney bulunmaktadır.

“Kanuni Sultan Süleyman’ın Eğlencesi” adındaki bir diğer minyatürde de saray düzeni içinde Kanuni müzik eşliğinde eğlenirken görülmektedir.



Resim 6. Kanuni Sultan Süleyman’ın Eğlencesi (Toprak, 2007: 162)

Minyatürde tasvir edilen müzisyenlerin elinde, Ud/Lavta, Kanun, Çeng, Kemânçe/ Kemençe ve Tef bulunmaktadır.

Bir başka saray içinde eğlenceyi gösteren minyatür ise “ Haremde Eğlence” adıyla kaydedilmiş olan I.Ahmed dönemine ait bir eserdir. Tipolojik olarak daha Orta Asyalı figürlerin gözlendiği minyatürde bir eğlence sahnesi resmedilmiştir.



Resim 7. Haremde Eğlence (Çağman – Tanındı, 1979: 148)

Sahnede bulunan müzisyenlerin elinde, Kopuz, Çeng Tef ve Çalpara bulunmaktadır.

Erken tarihli bir takım örneklerde ise dönemin özelliklerini yansıtan anlayışlar yavaş yavaş oluşmaya başlamıştır. Verilen eserlerde ise yine seçme eserler arasında bazı sazlara tekrar tekrar rastlanmaktadır.

Her seferinde aynı çalgıların kullanıldığını gördüğümüz bu tasvirlerde mevcut düşüncenin gölgesinde tasarımlar yapılarak çalgılarında bu amaçla en ince ayrıntılarına kadar işlenerek resmedildiği görülmektedir.

2.4.2. Sultan Eğlence Sahnelerinde Kullanılan Çalgılar ve Çalgıların Tarihçesi

Osmanlı'da gerek saray içinde gerekse saray dışında günlük yaşamda farklı tarzlarda icra edilen ve gelişen farklı musiki türleri olduğu bilinmektedir. Halk arasında âşık musikisi olarak bilinen müzik türü halk arasında daha çok rağbet gören bir müzik türü olarak karşımıza çıkar. Saray içinde ise daha elit bir icra olarak ifade edilen sanat ya da saray müziği icra edilmekteydi. Sarayda yaşayanların aldıkları eğitim içinde müzik eğitimi olduğu da bilinmektedir. Özellikle sultanların, saray içinde saz fasılları düzenleyerek eğlendikleri, bu eğlenceler esnasında seçilmiş saz ustalarının sultanın bu özel eğlencesinde sazlarıyla eşlik ettikleri pek çok kaynaktan tespit edilmiştir. Yevmiye defterlerinden sanatçılara ödenen yevmiye bilgilerine ve meslek bilgilerine ait kayıtları takip etmek mümkün olmuştur. Yine minyatürlerle süslenmiş yazmalardan var olan çalgılar tespit edilmiştir. Çalışmalar sonunda tespit edilen ve kullanıldığı belirlenen çalgı aletleri şunlardır;

2.4.2.1. Tanbûr

Tanbûr, müzik tarihi incelendiği zaman, çok erken dönemlerden beri isim olarak zikredilen ve şekil açısından farklılık gösterse de benzer sistemlere sahip müzik aletlerini ifade eden bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Orta Asya ve Orta Doğu kökenli bir saz olduğu ya da bu kültürlerde karşılığına sık rastlandığı bilinmektedir.

Oldukça eski bir tarihe sahip olan Tanbûr'un, Sümerler döneminde müzik icralarında kullanılan “ pan-tur ” adlı saza benzediği ve “ pan-tur ”un Tanbûr sazının atası olduğu söylenmektedir. Bununla beraber Hitit döneminde adına sık rastlanılan “Tibula” adlı çalgının da Tanbûr çalgısını ya da varyantını ifade ettiği, bu nedenle de bu çalgının kökeninin, Hitit ve Sümer medeniyetlerinin hüküm sürdüğü coğrafyaları kapsayan ve tarihide günümüzden en az 5000 yıl öncesine kadar indirilen bir çalgı aleti olduğu ifade edilir.

Tanbûr, terim olarak sadece müzik terminolojisinde kullanılmamaktadır. Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde Tanbur'un, “Tambur” olarak yer alması dikkat çekici olup “ Tambur” terimi dört ayrı şekliyle tanımlanmıştır. Bunlar;

Tambur:

Ar. μ anb°r (I) a. müz. Klasik Türk müziğinin başlıca çalgılarından biri olan, yay veya mızrapla çalınan, uzun saplı, telli çalgı

Fr. tambour (II) a. Silindir biçiminde kap. (Güncel Türkçe Sözlük),

İng. net drum, Trol ağlarında çelik tellerin sarıldıkları silindir. (BSTS / Su Ürünleri Terimleri Sözlüğü),

Kumaş sarma tahtası. (*Güdül -Ankara), (BSTS / Zanaat Terimleri Sözlüğü 1976 (TDK, Büyük Türkçe Sözlük, 2011: 3412)

Güncel sözlük bilgileri incelendiği zaman, Tan(m)bur kelimesinin müzik terminolojisi dışında farklı alanlarda da mana olarak, silindir biçiminde bir şekli ifade ettiği görülür. Saz olarak, şekline atıfla bu isimde anılmasının tesadüf olmadığını göstermektedir. Ancak tarih içinde kullanılan bu sözcük ve ifade ettiği anlam, köken olarak Arap, İran, Fars ve Türk coğrafyasında sık kullanılsa da ünlü dil bilgini Kaşgarlı Mahmud tarafından yazılan “ Divanü Lügat’it Türk “ adlı eserde yer alan Türkçe kelimeler dizininde hiçbir şekliyle yer almamaktadır. Müzik aleti olarak çalışmamıza konu olan Tanbûr sazı, gerek karşılık geldiği anlam gerekse bir müzik aleti olarak eserde tanımlanmamıştır. Kaşgarlı Mahmud eserinde sadece, Kopuz (Kubuz) , İkeme (Ekeme) , Buçi (Buçi) adlarında üç sazdan bahsetmiştir. İkeme ve Buçi olarak geçen sazların tanımında, “ Bir çeşit saz, Kubuz gibi çalınan bir çalgı “ ve “ Bir çeşit Kubuz; iyi ses veren, çok inleyen ut” ve Kubuz içinde “ Ut, Kopuz, Kubuz, Buçi Kubuz, İnleyen utlardan bir ut” ifadelerini kullandığı görülür.

Maddi ve manevi olan her unsuru içine alan kültür tanımından yola çıkarak, yapılan araştırmalardan çıkan sonuçlar incelendiği zaman, kültüre ait her unsurun birbirinden zaman içinde etkilendiği anlaşılmaktadır. Bir yönetim biçimi kendinden önceki bir yönetim biçimiyle benzer özellikler arz etmekte, bir kültürel unsur, mesafeler ötedeki kültürel bir unsurla aynı özellikler göstermektedir. Herhangi bir yolla, toplumlar arası ilişkilerle taşınan kültürel unsurlar, farklı coğrafyalarda yaşayan insanların, benzer özelliklere sahip unsurları uygulaya geldiklerini göstermiştir. Göç, akrabalık ilişkileri, ticaret vb. yollarla bir toplumdan başka bir topluma geçen öğeler farklı isimler ya da farklı şekil uygulamaları göstermektedir.

Tanbûr sazı da bu anlamda değerlendirmeye tabi tutulacak bir kültürel unsurdur demek yanlış olmayacaktır. Çünkü göçebe bir toplum olan Türklere ait olan Kopuz adlı çalgının tarif edildiği kaynaklar, bu çalgının, Tanbura’nın prototipi olduğuna işaret

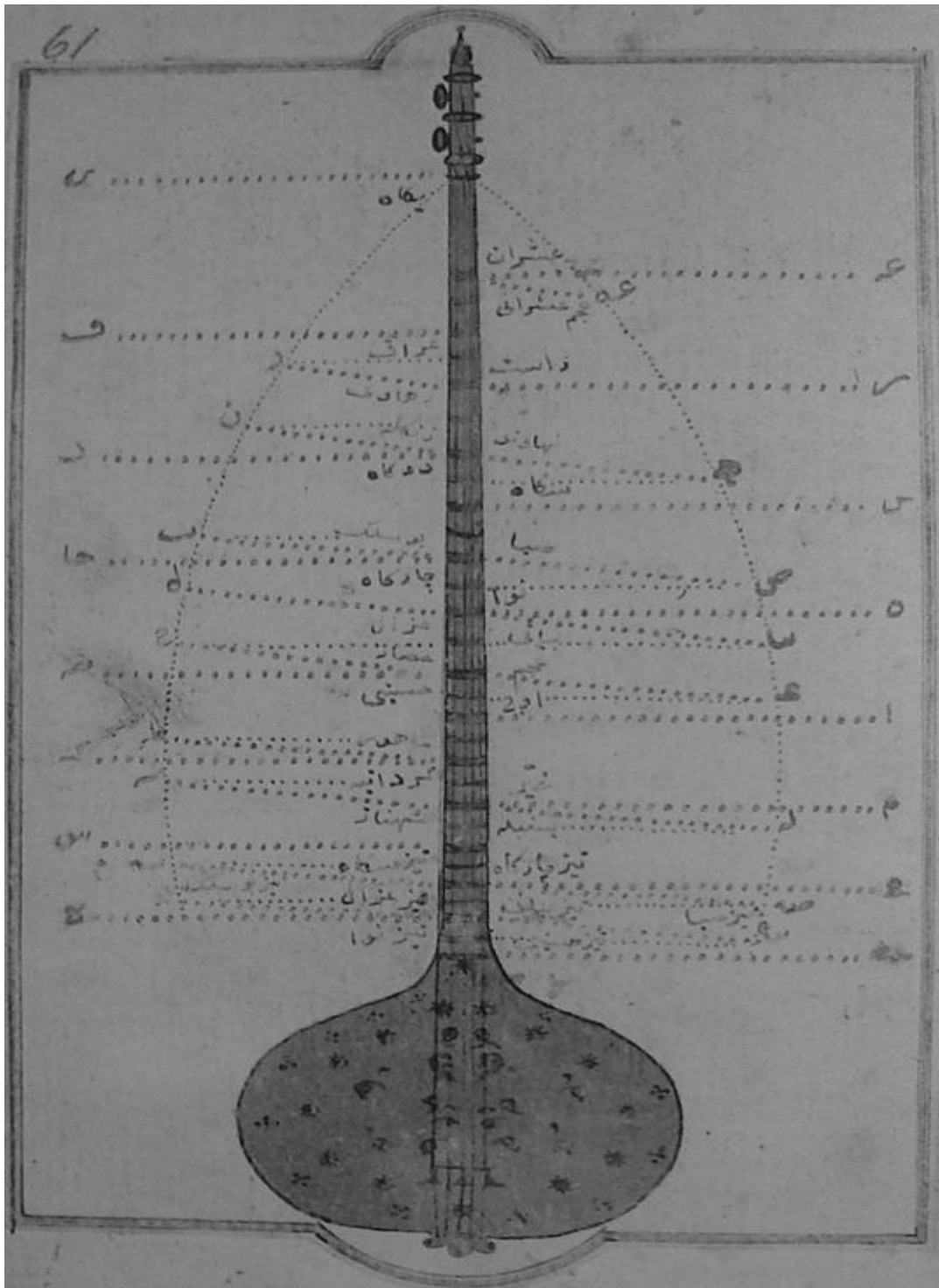
edecek bilgileri verirler. “Öyle ki İbn-i Haldun eserinde Kopuz ile Tanbûr’u (Tunbur) bir tutmuştur.” (Gazimihal, 2001: 38)

Organoloji bilimi açısından Tanbur’un, Orta Asya kökenli Kopuz saziyla olan ilişkisi pek çok kaynakta zikredilmektedir. İsimlerin birbirinden farklı zikredilişi ile ilgili durum Gazimihal’e göre; “*Tarihte bu sazlardan ilk bahseden dönem insanların, yazdığı ve konuştuğu dillerin özelliklerinden kaynaklı farklılıklar olduğu ve aynı şeyleri ifade için kullanıldığı için bu şekilde söylendiğinden*” kaynaklanmaktadır.

Osmanlı döneminde ise, kayıtlarda adına sık rastlanılan sazlardan birisidir Tanbûr. M. Emin Soydaş, hazırlamış olduğu “Osmanlı Sarayında Çalgılar” başlıklı Doktora Tezinde, Tanbûr sazını tanıtırken “ Birincil “ ve “ İkincil” başlıklarıyla saraya ilişkin, 16 Birincil kayıttan (1457 – 1907) ve 4 adette İkincil Kayıttan (1530 – 1876) kaynaklarıyla birlikte bahsetmiştir. Saraya ilişkin bu kayıtlar incelendiği zaman, erken dönemlerden beri bu sazın adı ile anıldığı görülür.



Resim 8. Tanbur



Resim 9. Tanbur 17. yy. Sonları (Soydaş, 2007: 21)



Resim 10. Tanbur 16. y.y. (Soydaş, 2007: 12)

2.4.2.2. Ud/ Ut/ Lavta

Türk müziğinin en önemli çalgılarından biri olan ud hakkında kökeni açısından pek çok fikir ortaya atılmıştır. Kimi kaynaklar bu çalgıyı Türklere ait bir saz olarak anlatmış kimileri ise Orta Doğu'da izlerini aramıştır.

Çinuçen Tanrıkörur, bu hususta şunları söylemektedir; “*Ud, ilk defa 7. yüzyılda, Horasan’dan Bağdat’a gelen Türklerin elinde görülmüş ve Araplar tarafından bu isimle anılarak kullanılmıştır.*” (Tanrıkörur, 2001: 178) Çok erken bir tarihte yaşanan bu kültürel etkileşim sonrasında farklı yüzyıllarda Avrupa’da da tanınmaya ve kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle 11. ve 13. y.y.’de Haçlı Seferleri sırasında Avrupalılar tarafından tanınarak alınmıştır.

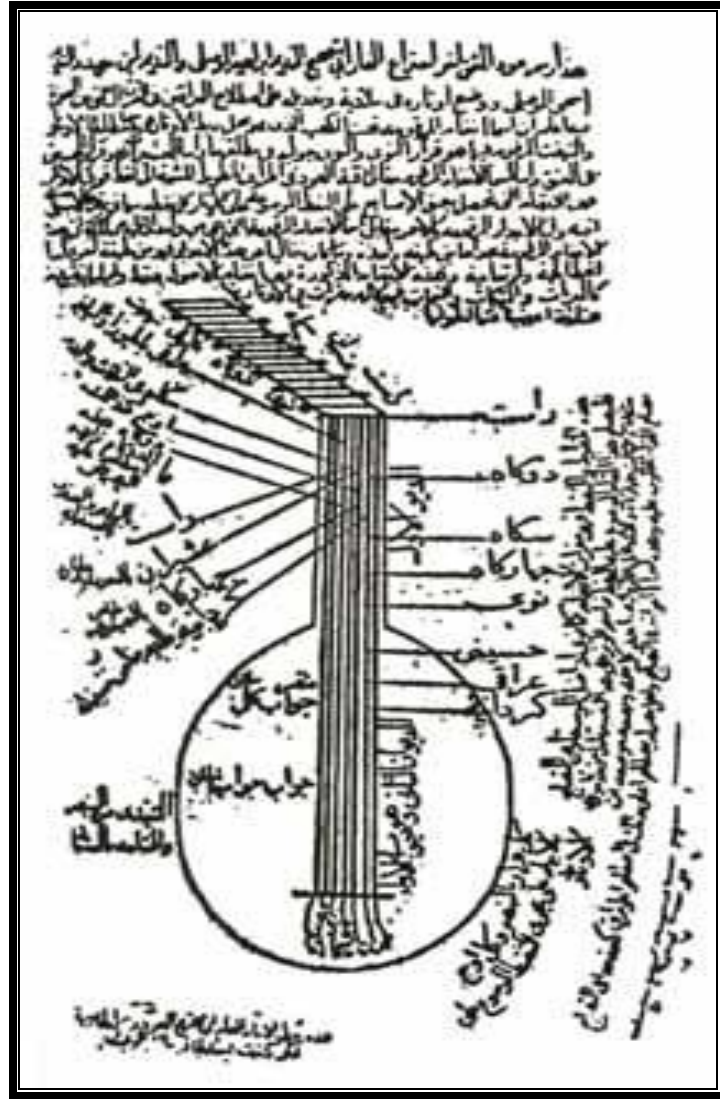
Ersin Ersavaş ve İbrahim Kararoğlu tarafından hazırlanmış olan ve ud sazı hakkında bilgiler muhteva eden eserde ud sazının kökenine ilişkin şu ifadeler yer almaktadır; “*Ud kelimesi köken olarak Arapçadır. Orta Asya ve Ortadoğu’da çok eski tarihlerden beri sevilerek kullanılmaktadır. Oryantalist kaynaklarda Ud sazının en eski*

şeklinin Arap kaynaklı olduğu belirtilse de, Ud'un Kopuz ailesinden geldiği kanaati birçok araştırmacının ortak görüşüdür. Bu yanlışlığın sebebi muhtemelen sazın Arapça bir kelimeyle adlandırılmış olmasıdır.” (Ersavaş - Kararoğlu, 2007: 12)

Ud sazının icat edeni ya da menşei pek çok dönemde tartışılmıştır. Ud sazının çıkış noktasıyla ilgili çeşitli mitler ortaya çıkmıştır. Ud ile ilgili bir efsaneyi Maragalı Abdülkadir şöyle naklediyor;

“Allah Hz. Adem'i yarattıktan sonra ruha onun vücuduna girmeyi emreder, böylece Adem'in nabızı harekete geçer. Yaratılan ilk insanın nabzının atışları eşit olduğu için, vücudunda ritim ve ses vardır, yani Adem sese sahiptir ve bu Allah'ı ululamak için kullanılır. Adem'in oğlu Şit'in de sesi güzeldir. Diğer oğlu Kabil'in oğlu Lâmeş de musikiyle ilgilenir ve udu icat eder. Ancak bu icat, çok acı bir olayın sonucudur: Lâmeş çok uzun yıllar yaşar. 50 karısı ve 100 cariyesi vardır, fakat gençliğinde hiç çocuğu olmaz. Ölümüne yakın, Sala ve Bem adlı iki kızıyla bir oğlu olur, ancak oğlu beş yaşına gelince ölür. Lameş, oğlunu kaybettiğinden dolayı çok üzüldür ve Adem'in cennetten kovulduğu sıradaki ağlamasına yakın biçimde gözyaşı döker. Daha sonra, çok sevdiği oğlunun cesedini her zaman görebilmek için bir ağaca asar ve bazen karşısına geçerek acısını belli eder, tekrar tekrar ağlar. Ağaçta çok uzun süre kalan cesedin çürümesi üzerine Lameş, cesedin asılı olduğu dalı keser, ondan oğlunun şeklini andıran bir çalgı yapar, yani ilk udu meydana getirir, üzerine at kılırları gerer ve çaldığı zamanlarda sürekli ağlar. Bir gün, Ud'dan çıkan seslere dayanamayarak ölür. Lameş'ten sonra udun şekli de değişir ve son biçimini alır .” (Bardakçı, 1986: 116-117)

Bu sazın Türk kültür tarihinde ayrı bir yeri olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Özellikle 10. yüzyılın önde gelen filozof, bilim adamı, gökbilimci, mantıkçı ve müzisyeni olarak anılan, Avrupa'da “Alpharabius” olarak tanınan ve eski kaynaklardan anlaşıldığına göre tam adı Ebu Nasr Muhammed bin Muhammed el-Farabi olan üstat Farabi, ud sazı üzerinde çeşitli düzenlemeler yapmıştır. Öyle ki bu ud, Farabi'nin udu olarak anıla gelmiştir.



Resim 11. Farabi'nin Udu (Ersavaş - Kararoğlu, 2007: 12)

Neşe Can bu konuda şöyle demektedir; “*Bazı yazarlar, aralıklar, cinsler, diziler ve ses sistemi gibi dönemin müzik teorisinin önde gelen konularında Fârâbî'nin eserlerinden ciddi bir bilimsel üslup içerisinde alıntılar yaparak ve bazı noktalarda eleştiriler de getirerek görüşlerini aktarırken, bazıları ise eserlerinden hiçbir bilgi aktarmaksızın ünlü bilgiden müzikte olağanüstü işler yapan, ud, kânun gibi çalgıları icat eden, müziğiyle istediğinde insanları güldürebilen, ağlatabilen ve uyutabilen, âdeta efsânevi bir şahsiyet olarak bahsetmişlerdir.*” (Can, 2004: 204) Farabi, ud üzerinde yaptığı çalışmalarla, pek çok kaynakta ud sazını icat eden kişi olarak anılsa da, Farabi'den çok daha erken dönemlerde yapılan resimlerde ve kabartmalarda ud sazını veya ud sazına benzeyen sazların kullanıldığını görmek mümkündür. Farabi'nin bazı sazları icat ettiğine dair düşüncelerin ortaya atılmasına sebep olan şey, bu müzik

aletlerine hem icra bakımından hem de akort sistemleriyle ilgili ortaya koyduğu düzenlemelerden kaynaklandığı söylenebilir.

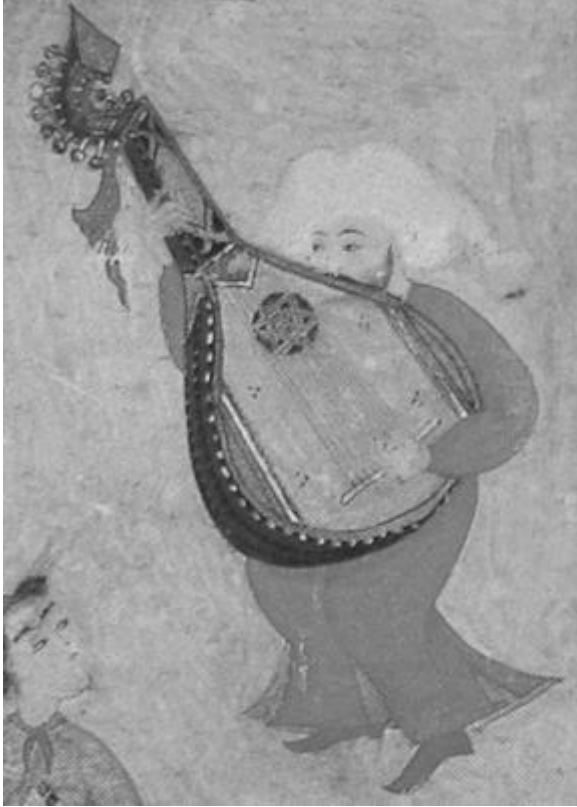
Lavta ise Araplar vasıtasıyla Avrupa'ya geçen udun burada üç yüzyıldan fazla bir süre büyük rağbet gören bir varyantıdır. (Soydaş, 2007: 41) Özellik olarak benzer detaylara sahip olan Lavta, organoloji araştırmalarının ortaya koyduğu verilere bakıldığında her saz gibi değişime uğrayarak gelişme göstermiştir. Bazı dönemlerde akort sistemleri yeniden düzenlenmiş bazı dönemler teknik olarak eklemeler yapılarak ihtiyaca cevap verebilecek genel itibarıyla aynı ya da benzer tasarımlar oluşturulmuştur. Lavta da udun bir farklı varyantı olmasına rağmen ud çalgısından farklı olarak perde sistemine ve dört tele sahiptir.

Osmanlı döneminde de 17. yüzyılın sonlarına kadar bütün varyantlarıyla çok kullanılan bir saz olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle saray içinde verilen müzik eğitiminde ve yine saray içinde icra edilen meşklerde mutlaka icrasına yer verilen bir saz olmuştur. M. Emin Soydaş'ın “ Osmanlı Sarayında Çalgılar ” adlı doktora tezinde saraya ilişkin birincil ve ikincil kaynaklar tanıtılan her saz için verilmiştir. Ud – Lavta adıyla anılan yukarıda kültür tarihi içindeki yerini anlattığımız saz ve varyantları ile ilgili kayıtlara da yer verilmektedir. Birincil kayıt adıyla verilen sıralamada 1389 – 1918 tarihleri arasında Osmanlı'da bu saza ilişkin 14 kayıta yer verilmiştir. Yine aynı eserde ikincil kayıtlar başlığıyla, 1846 – 1876 tarihlerine ait 2 kayıttan bahsedilmiştir.

Mevcut veriler ışığında, ud sazının eski tarihlerden beri müzik dünyasının içinde olduğu köken olarak Türklerin icat ettiğine dair ya da en eski tarihlerden beri Türk dünyasında çeşitli varyantlarıyla kullanıldığına dair izleri görmek mümkündür. Köken olarak Türklere ait olduğuna dair izleri tarihinde barındıran bu sazın, Türk coğrafyalarında ve özellikle Osmanlı'da her dönemde bu kadar rağbetle kullanılmasının nedeni, sadece sazın teknik özelliklerinden tınısından değil aynı zamanda menşesi açısından da önemsenerek planlı olarak kullanıldığını söylemek yanlış olmaz.



Resim 12. Ud



Resim 13. Ud 16. yy. (Soydaş, 2007: 50)

2.4.2.3. Kanun

Türk müziği içinde önemli bir yere sahip sazlardan biriside kanundur.

“Kuzeyin ıssız bölgelerinde Türkçe konuşan kavimler, bir kütük üzerine taktıkları tellerle, yatık bir saz yapıyor ve ona “yatkan, yatuğan, yadağan, çatgan, çadigan” diyorlardı. Teller iç Asya’da ki gibi sinir veya bağırsakla yapılıyor ve bunların eşliğinde Türkçe destan saz sanatçıları, ortaya çıkıyordu. Sonradan bunlar, yerlerini tarih içinde “çeng santur ve kanun” gibi Ön Asya kültür deyimlerine ve şalına bürünmüş, ancak eski özlerini taşıyan sazlara bıraktı” (Ögel, 1987: 335)

Bahaeddin Ögel’in, Türk Kültür Tarihine Giriş adlı eserinde, Kanun sazını tarif ederken, özellikle vurgu yaptığı Türkçe konuşan kavimler tespitinden anlaşıyor ki, Kanun sazı da köken olarak Orta Asya kökenli bir saz olup, zaman içinde taşındığı coğrafyalarda hem ihtiyaçlar doğrultusunda hem de kültürel anlayış doğrultusunda çeşitli değişikliklere uğramıştır. Her ne kadar teknik anlamda ya da ad anlamında kullanıldığı yöreye göre özelliklerle donatılmış olsa da yine de özünü kaybetmediği ve değişime rağmen özüne sadık özellikleri barındırdığı da Ögel’in tanımından anlaşılmaktadır.

Köken olarak, antik çağlara Sümerler dönemine ya da eski Mısır dönemine kadar götürülebilir Kanun sazını, Yılmaz Öztuna’ya göre *“Bugünkü şeklini 16. yüzyılda aldığı bilinmektedir.”* (Öztuna, 1990: 424) Genel şekil açısından, ilk halinden çok farklı bir biçime sahip olmayan saza çeşitli dönemlerde, eklemeler yapılarak ihtiyaca cevap vermesi sağlanmıştır. *“1876 yılından beri kanun sazına mandal eklendiği bilinmektedir.”* (Kahyaoğlu, 2000: 5)

İlk olarak, 10. yüzyıldaki kaynaklarda isim ve şekliyle karşımıza çıkan kanun sazının Osmanlı’da ise 15. yüzyıldan beri kullanıldığına dair kaynaklar mevcuttur. Kaynaklarda belli başlı sazlar arasında yer alıyor olması daha önceki tarihlerde de var olduğunu göstermektedir. Osmanlı’da fasıllarda sevilerek kullanılan sazın, genelde kemançe, çeng, ud, ney ve kopuz gibi sazların yanında kullanıldığı bilinmektedir.

Osmanlı’da saray içinde icra edilen fasıllarda, Enderun da verilen müzik eğitimlerinde Kanun icracılarının var olduğu da saraya ilişkin kayıtlarda yer almaktadır. Özellikle 15. yüzyılın sonlarına ait kayıt defterlerinde Enderun mensuplarını gösteren defterlerde ilk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı’ya ait arşivlerin tamamının araştırılmadığı göz önüne alınırsa, ileride yapılacak olan araştırmalarda, söz konusu sazların belki de çok daha erken tarihlerde kullanıldığına dair kayıtları görmek mümkün olacaktır.



Resim 14. Kanun



Resim 15. Kanun 16. y.y. (Soydaş, 2007: 73)

2.4.2.4. Çeng

Çeng İnsanlık tarihinin en eski sazlarından birisidir. Özellikle araştırmalar, bu ve varyantı olan sazların tarihini insanlık tarihine eş tutmaktadırlar. Çok erken tarihlerde dini törenlerde kullanıldığına dair kaynaklar mevcuttur.

İlkel kabile dönemlerine ait buluntular arasında ya da buluntular üstünde tasvir edilen resimli sahnelerde de sık sık gördüğümüz Harp, Lir, Çeng gibi benzer tasarıma

sahip, aynı aileden olan ya da farklı isimlerde anılan bu sazın hangi ülkeye ya da hangi kültüre ait olduğunu belirlemek veya ilk çıkış noktasına dair bir kanaatte bulunmak oldukça zordur. Ganire Hüseyinova sazla ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır; “*Arpa benzer aletlerin anavatanı olarak tek bir ülkenin adını vermek zordur. Birçok arkeolojik kazılar neticesinde elde edilen heykeltıraşlık abideleri, küçük plastik, duvar nakışları ve çalgıların kendisi gösteriyor ki, arpa benzer aletler eski Doğu ülkelerinde, Mısır, İran, Asur, Yunanistan, Orta Asya ve Kafkas ülkelerinde geniş olarak yayılmıştır.*” (Hüseyinova, 2001: 375) Yapılan arkeolojik saha araştırmaları sonucunda elde edilen veriler bu sazın geniş bir coğrafyada farklı kültürlerle mensup topluluklar tarafından çok erken devirlerden beri kullanıldığını göstermektedir.

Eski tarihe ilişkin araştırma yapan pek çok araştırmacı, bu sazın anavatanını eski Mısır olarak kabul ederek yorumlar getirmişlerdir. Özellikle Mısır kültüründe Harp sazının güzelliği temsil etmesi ve Işık Tanrısı’nı arp ya da benzer bir aletle tasvir etmeleri bu kanaatin oluşmasına neden olmuştur.

Çok erken tarihlerden beri farklı kültürlerde varlığına rastlanılan bu saza, Türk kültür çevrelerinde de erken tarihlerden beri rastlanmaktadır. Uygurlar zamanından sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir.

Organoloji uzmanları ise Çeng adıyla anılan bu sazın, Arp, Harp, Lir, adıyla anılan sazların gelişmemiş erken tarihli bir örneği olduğunu ve bu sazların atası olduğunu söylemektedirler.

Ancak genel kültür katmanları üstüne yapılan analizler göstermektedir ki, özellikle bir kültürel unsurun bir toplumda yer edinmesi belli bir sürecin sonunda gerçekleşmektedir. Bir toplumun herhangi bir konuda kullanım alanları yaratabilecek seviyeye gelmesi içinde planlı bir alt yapının oluşması ve söz konusu unsurun özümsemesiyle mümkün olabilmektedir. Türk Kültür tarihi pek çok yönden incelendiğinde çok erken tarihlerden beri, farklı kültürel unsurların bir arada kullanılmasıyla çeşitli uygulamalar ortaya koyulmuş ve bilimsel temelli sonuçlara ulaşılmıştır. Özellikle tanıtmaya çalıştığımız sazla ilgili veriler incelendiği zaman, Çeng diye anılan bu sazın, daha *Selçuklular döneminde kurulan şifahaneler bünyesinde ruhsal hastalıkların tedavisi için müzikle tedavide kullanıldığı görülmektedir*. Kayseri’de kurulmuş olan, Gevher Nesibe Tıp Hastanesi, Anadolu Selçuklu Devleti’nin bu coğrafyada kurduğu dünyanın ilk tıp okullarından birisidir. *Bu kurum içinde hastaların*

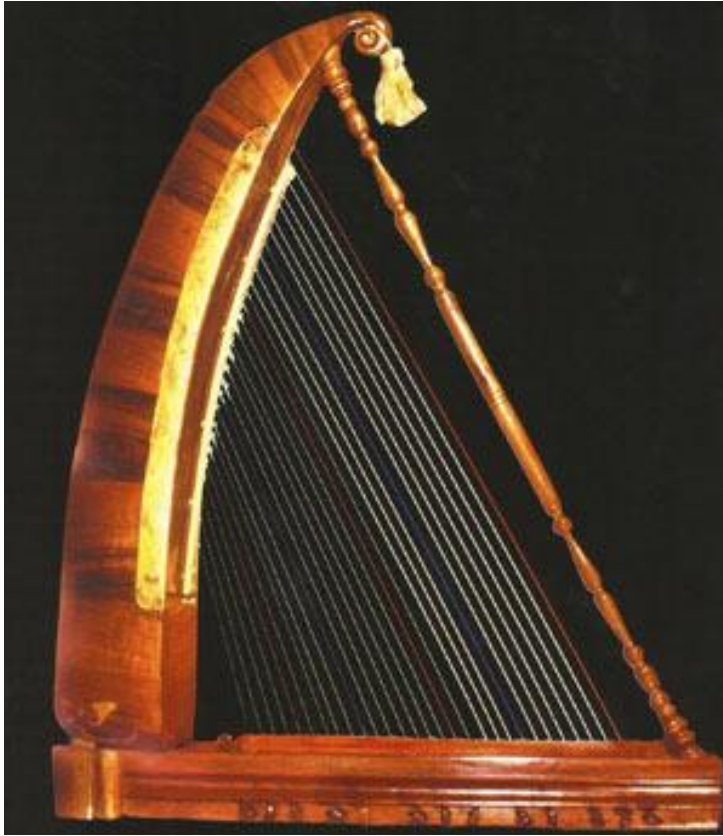
bulunduğu bölüme dehlizler açılarak dinlettirmek kaydıyla, Çeng müziğı tedavisi uygulanmıştır. (Hüseyinova, 2001: 378)

Din kaynaklarında da adına rastlanan bir saz olan Çeng, özellikle Tevrat'ta adı geçen sazlardan birisidir. (Şengül, 2008: 24) Sazın kültür tarihi içinde hemen her dönem de var olduğu ve kıymet gördüğü anlaşılmaktadır.

Orta Asya'da yapılan arkeolojik kazılardan elde edilen buluntular üstünde yer alan tasvirlerde, Çeng çalan insan figürleri M.Ö. 6 ila 3. yüzyıllara tarihlenmektedir. *Batılı müzik tarihi araştırmacılarının, özellikle telli çalgıların kökeninin Orta Asya olduğunu ifade etmeleri de, (Hüseyinova, 2001: 378)* bu ve benzeri sazların menşesi konusunda Orta Asya kültürünün varlığını göz önüne sermektedir.

Osmanlı döneminde de Çeng sazına en erken 15. yüzyılın ilk yarısına ait kayıtlarda rastlanmaktadır. Sazın özellikle saray içindeki müzik eğitim kurumunda ve sultan fasıllarında çok rağbet gördüğü mevcut kayıtlardan anlaşılmaktadır.

Zaman içinde kullanıldığı coğrafya ve o coğrafyanın müzik adamları tarafından geliştirilen ya da ihtiyaçlar doğrultusunda teknik açıdan eklemeler yapılan Çeng sazı, Türklerin yaşadığı coğrafyalarda da sık rastlanılan bir saz olmuş ve Osmanlı döneminde de çok rağbet görmüştür.



Resim 16. Çeng



TÜRK ÇALGISI ÇENG (CENK)



ARP

Resim 17. Çeng ve Arp**Resim 18.** Çeng 15. yy. (Soydaş, 2007: 79)

2.4.2.5. Kemânçe/ Kemeñçe

Türk kültürünün içinde farklı şekilleriyle yer alan saz, her dönemde sıkça kullanılmıştır.

Türk yaylı sazları arasında sayılan Kemañçe, Türk kültürüne ait bir sazdır. Orta Asya'da ortaya çıkıp oradan göçler yoluyla Avrupa ve Afrika'ya yayılmıştır. (Demir, 2005: 1143) Çok erken tarihlerden beri, özellikle Türk yurtlarında çalınan bu saz, Türk dünyasında “*Rebâb, İklig, Kemân, Ayaklı Kemân, Rübâb*” (Soydaş, 2007: 91) gibi farklı isimlerle de anılmıştır.

Kemañçenin, Türk dünyasına ait olduğu ya da menşei açısından Orta Asya'dan çıktığına dair tespitlerde bulunan Necati Demir, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu tarafından 2005 yılında düzenlenen, VI. Uluslar arası Türk Kültürü Kongresinde sunduğu bildiriye, sazın kökeniyle ilgili tespitini şöyle ifade etmiştir:

“ *Kemañçenin bir Türk çalgısı olduğunu onunla ilgili terimlerin Türkçe olması da ortaya koymaktadır: Alt Köprü: Kemañçenin alt ve geniş kısmında, bir ucu gövdenin alt bölümünde bırakılmış kabartmaya tutturulan, bir ucuna ise tel bağlanan ağaç parça. baş: bk. burguluk. Boyun: Kemañçede burguluk ile tekne arasındaki kısım. Bir elin tutabileceği kadar kısa ve ince olup 6-9 cm arasında değişmektedir. Perdesizdir. Burgu: Kemañçenin uç kısmına takılan, tel sayısı kadar olan, tellerin sarıldığı ağaç parçası. Burguluk: Kemañçenin en uç kısmı. Bu kısma topuz biçimi verilir ve burgular takılır. En uç kısımda at yelesi ve deniz dalgalarını andıran kabartmalar yapılmaktadır. can direği: Gövde ile kapağın birleştirilmesinden önce, gövdedeki boşluğa, sol kaşın altına dikey biçimde yerleştirilen, bir ucu gövdeye diğer ucu kapağa dayandırılan 3, 3.5 cm boyunda ve 0.5 cm kalınlığındaki ağaç parça. Doruk: Lâdin ağacı. Egedemiri: Madenleri, tahtayı vb.ni yontmak, düzeltmek, için kullanılan üzeri pürüklü, sert, ensiz, ucu geniş ve keskin demir.eşek: bk. köprü. eşik: bk. köprü. Göğüs: Kemañçenin gövdesine yapıştırılan kapak. Gövde: Kemañçenin ana unsurunu oluşturan biçimlendirilmiş ağaç. Kafa: bk. burguluk. Kamış: bk. alt köprü. kapak: bk. göğüs. Kaş: Kemañçede köprünün yerleştirileceği yerin her iki yanına açılan yaklaşık 4-6 cm uzunluğunda, 0,5 cm genişliğinde düz veya yay biçimindeki delikler. kemañçe yayı: Yaklaşık 50 cm uzunluğunda 1 cm kalınlığında uzun ince, yün eğirme eğirceğine benzeyen çubuk. Köprü: Kemañçede tellerin gövdeye değmesini engellemek için kaşların ortası ve tellerin altına konulan küçük ağaç parça. kulak: bk. burgu. Kurbağacık: bk. alt köprü. ok: bk. kemañçe yayı. Rende (Fa.): Tahta yüzeylerini*

pürüzsüz duruma getirmek, biçim vermek için marangozların kullandığı araç. Sakız ağacı: bk. doruk. Sap: bk. boyun. Tekne: Kemençe gövdesinde açılan boşluk. Tepe: bk. burguluk. uzun eşek: bk. alt köprü. Yaracak: bk. yarma bıçağı. Yarma Bıçağı: Ağaçları dilimlemeye yarayan demir bıçak. Yay teli: Kemençe yayına bağlanan atkuyruğu kılları. Kemençeye ses veren ve yayı oluşturan teller; kuyruk kıllarının idrardan zarar görmemiş olması için, erkek atın kuyruğundan elde edilmektedir. Yay telleri, kemençe yayına her iki uçtan delikler delinerek bağlanır. Yayın el ile tutulan kalın ucu ve yay tellerinin bir bölümü deri ile kaplanır. Tellerin dağılık durmasını önlemek için, bölgede akınduruk denilen reçine sürülür. Yontmak: Bir şeye istenilen biçimi vermek için dış bölümünü keskin bir araçla biçmek, kesmek. ” (Demir, 2007: 1144-1145)

Bildiride özellikle üstünde durulan husus, Kemençe adındaki bu sazın teknik olarak bilinen ve ifade edilen unsurlarının, kelime etimolojisi açısından da Türkçe kelimelerle karşılık bulmuş olmasıdır.

“Uygurlar döneminden beri Türkler tarafından kullanılan ve Anadolu’da Selçuklular devrinde varlığı bilinen kemançe Osmanlı döneminde de 18. yüzyıla kadar tek yaylı çalgı olarak kullanılmış, daha sonra yerini sinekeman ile kemana bırakmıştır” (Soydaş, 2007: 92)

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlılarda Musiki Hayatı adlı makalesinde, Topkapı Sarayı arşivlerini inceleyerek erken tarihli kayıt defterlerinde, bu saza ilişkin kayıtlardan bahsetmiştir. Hem sazın musiki hayatındaki kullanımının, hem de icracılarının saraydan aldıkları yevmiyelerin yer aldığı bu kayıtlar sarayın müzikle ve müzisyenlerle olan ilişkisini belgeleriyle göz önüne sermiştir.

Gerek saray içindeki okulda eğitiminin verilmesi, gerekse sultanlar için özel olarak düzenlenen fasıllarda kullanılmış olması, bu sazın sevilerek kullanıldığını da göstermektedir.



Resim 19. Kemançe/ Kemençe



Resim 20. Kemançe 16. yy. (Soydaş, 2007: 97)

2.4.2.6. Tef

“Def, Dâire, Bendir, Mazhar” gibi isimlerle karşımıza çıkan, tüm varyantlarıyla Ortadoğu’da ve Türk dünyasında çok erken tarihlerden beri kullanılan bir usul vurma aletidir.

“Her toplumda karşılığı olan, farklı isimlerle anılan bu saz, her türlü müzik icrasında usul çalgısı olması açısından kendine yer bulmuştur. Çalgının kökeni açısından bir anavatan belirtmek oldukça zordur. Ancak, Türk dünyasında, Orta Asya’da eski tarihlerden, toplumu yönlendiren, vecde kapılarak hastalıkları iyileştiren, manevi güçleri olduğuna inanılan “Şaman, Baksı, Bahşı” adıyla anılan insanlar vardı. Bu insanlar özellikle müzikle tedavi esnasında kutsal saydıkları aksesuarları yanlarından ayırmazlardı. Bu aksesuarlar arasında Tef ya da Daire adındaki bu sazda Kopuz’un yanında yer alırdı.” (Şengül, 2008: 36)

Osmanlı’da da 1390 tarihlerinde Sultan huzurunda çalındığına ve yine her yüzyılda saray içinde icracılarının yer aldığına dair kayıtlar yer almaktadır.



Resim 21. Tef

2.4.2.7. Miskâl

Uygurlar döneminde varlığı bilinen bir saz olan Miskal, Panflüt diye anılan yunan mitolojisinde çoban tanrısı olarak ifade edilen Pan’ın müzik aletine çok benzemektedir. Panflüt’ün Miskal’in atası olduğu söylenmektedir. Yan yana dizilerek

birleştirilen kamışlardan meydana gelen üflemeli sazın, her dönemde geniş bir coğrafyada kullanıldığı bilinmektedir.

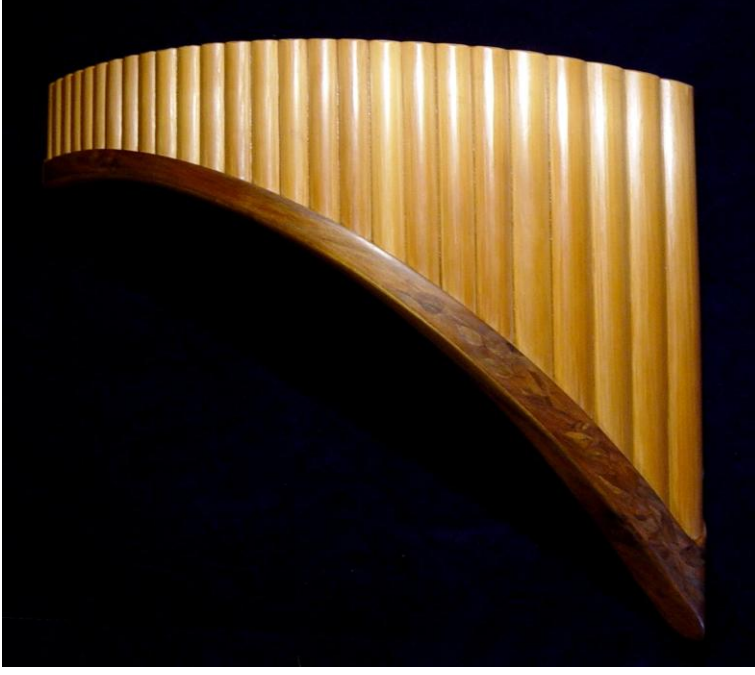
Osmanlı döneminde ise sarayda çok rağbet görerek kullanıldığı bilinmektedir. Aynı zamanda saray dışında halk arasında da çok rağbet gören bu saz hemen her saz topluluğunda karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı döneminde Miskal sazıyla ilgili pek çok efsane anlatılmaktadır. Özellikle İslam dünyası kaynaklı olan bu efsanelerde Miskal'ın Davut Peygamber, İdris Peygamber ya da Nuh Peygamber tarafından icat edildiğine inanılırdı. *“Yine, XVIII. Yüzyılda Tambûrî Küçük Artin eserini hazırlarken, yüz bilğine Miskal'in orijini sorar, onlar da bu çalgının Şit Peygamber tarafından bulunduğunu söylerler.”* (Can, 2004: 196)

Osmanlı dönemine ait müzik yazmalarında Miskal sazından sıkça bahsedilmiş ama Miskal sazı hakkında teknik bilgilerden fazla bahsedilmemiştir. M. Emin Soydaş tarafından hazırlanan Osmanlı Sarayında Çalgılar adlı doktora tezinde de miskal sazıyla ilgili Osmanlı dönemi kayıtlarına belgeleriyle yer verilmiştir.

15. yüzyıl Osmanlı musiki nazariyatçılarından Abdülkadir Meragi, Câmîü'l-Elhân isimli müzik kitabında, Miskal hakkında diğer yazmalara göre daha fazla bilgi verir. Meragi Miskal sazıyla ilgili *“Birkaç Ney'in bir araya getirilmesiyle oluşturulduğundan bahseder. Bir Ney'in içine bir parça balmumu koyularak sesinin tizleştirildiğinden ve farklı sesler elde edildiğini”* (Öztuna, 1990: 71) anlatmıştır. Aynı uygulamanın antik dönemde de yapıldığı bilinmektedir.

Pek çok toplumda sıkça kullanılan Yunan Mitolojisinde bir Tanrı figürünün simgesi haline gelen, Orta Asya'da yapılan kazı çalışmalarında tarihin erken dönemlerine ait buluntular üstüne resmedilen miskalin kültürler açısından öneminin ve anlamının oldukça derin ve manevi olduğunu söylemek pek yanlış bir tespit olmayacaktır.



Resim 22. Miskal



Resim 23. Miskal 16. yy. (Soydaş, 2007: 118)



Resim 24. Miskal 18. yy. (Soydaş, 2007: 118)

2.4.2.8. Ney

İslam coğrafyalarında pek çok farklı adlarla anılmış olan, çok eski tarihlerden beri var olduğu bilinen biz sazıdır. Üflemeli bir çalgı olan Ney sazına ait en eski tarihlemeler M.Ö. 5000 yıllarına yani Sümerler dönemine kadar gitmektedir. Bu saza ait en eski buluntu ise, M.Ö. 2800-3000 yıllarına tarihlenen ve müze koleksiyonunda sergilenen bir neydir.

Ney, Uygurlar döneminde de sık kullanılan bir çalgı olarak karşımıza çıkar. (Soydaş, 2007:108) Anadolu Selçuklu döneminde sık kullanılan ve tasavvufla ilgili birleşimlerde manevi bir anlam yüklenerek topluluklarda icra ediliyor olması Osmanlı döneminde de çok erken tarihlerden beri bu sazın kullanıldığını göstermektedir. Özellikle Osmanlı sarayında düzenlenen fasılları gösteren minyatürlü yazmalarda ney sazının da tasvir edildiği görülür.

İslam dünyasında Ney hakkında pek çok efsane anlatıla gelmiş ve din kaynaklı bu edebi hikâyeler bu saza olan ilgiyi farklı bir duyguyla artırmıştır. Özellikle edebi alanda Hz. Ali'nin Hz. Muhammed'den aldığı bir sır ve sonrasında yaşananlar hakkında anlatılanlar, etkileyici bir sese sahip olan Ney'e manevi bir anlamda yüklenmesine sebep olmuştur. *“Rivayete göre Hz. Muhammed İlâhi bir sırrı Hz. Ali'ye söyler. Ali bu sırrın manevi ağırlığına dayanamayıp onu kör bir kuyuya anlatır. Kuyu bu sır ile coşup*

taşar ve kenarlarında kamışlar yetişir. Oradan geçen bir çoban bu kamışlardan birini çalgı haline getirir ve üflemeye başlar. Çıkan ses kalplere coşku verip, heyecanlandırarak İlahi sırrı anlatır.” (Can, 2011: 181)

Osmanlı döneminde de bu sazın hem sesinden dolayı hem de bu yüklenen manevi özelliklerinden dolayı çok rağbet gördüğü her dönemde sevilerek kullanıldığı ve bu özelliklerinden dolayı da tarikat ehli gruplar arasında da çokça yer verilerek övüldüğü bilinmektedir. Osmanlı dönemi bilginlerinin, seyyahlarının, nazariyatçılarının da pek çok eserinde bu sazdan bahis açtığı, övdüğü gözlenmektedir.



Resim 25. Ney



Resim 26. Ney 15.yy. (Soydaş, 2007: 113)



Resim 27. Ney 16.yy. (Soydaş, 2007: 113)

2.4.2.9. Kopuz

Yapılan araştırmalardan, eski Türk sazlarından olan Kopuz'un ya da Tanbur adıyla anılan saz ve varyantlarının birbirine benzer ya da birebir aynı sazı tarif için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Müzik aletlerinin birbirinden farklı dönemlerde farklı coğrafyalardaki müzik adamları tarafından benzer tasarımlarla kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Çok eski buluntularda dahi Kopuz diye anılan ve en erken tarihlerden beri Türklerin hayatında önemli yer tuttuğunu bildiğimiz Kopuz sazı, kökeni, tarihi önemi ve kültürel anlamdaki çıkış noktası açısından büyük öneme sahip bir sazdır.

Türklerle ait sadece arkeolojik buluntular değil aynı zamanda yazılı ve sözlü edebiyat türündeki örneklerde de adına sıkça rastladığımız Kopuz sazı Türklerin yaşadığı neredeyse bütün yerleşim alanlarında varlığına rastladığımız bir sazdır.

Kaşgarlı Mahmut tarafından kaleme alınmış olan Divanü Lügat-it Türk'te bu saz ve icracıları hakkındaki bilgileri görmek mümkündür. Nesrin Feyzioğlu, Türk Dünyası'nda ve Anadolu'da Kopuz adlı makalesinde, Kopuz sazının kelime anlamı ile ilgili;

“Kaşgarlı Mahmud, kopuzu Arapların kullandığı uda benzeterek, “kobzamak”, “kobzaltmak”, “kobzatmak”, “kobuzlug”, “gobsalmak” gibi aynı kökten türeyen bir takım kelimeleri belirtmekle yetinmiştir Kaşgarlı'nın buçı, buçı kupuz çalgısı için verdiği karşılık ise “inleyen utlardan bir ut, kaz göğsü adı verilen sazlardan bir saz” şeklindedir.

XIII. yüzyılda yazıldığı bilinen İbni Mühenna lugatinde ‘kobur’ isimli bir çalgıdan söz edilir. Bu çalgı, Altay Türkleri arasında ‘kopur’ ve ‘kuur’ adları ile anılmaktadır.

1363 yılında yazılmış olan Kuman – Fars – Latin lügati Codex Cumanicus’da “Sonator” çalgıcı kopuzcu manasında “cobuhçi” ve ondan türeyen “kopsaptrur”, “kopsagan” gibi fiillere rastlanmıştır.

Houtsma lugatinde bu kelime, “kobuzcu” şeklinde anılmakla tashîh edilir. Araştırmacı Nemeth Gyula ise “Kobuhcı” kelimesini Peçenek şivesindeki şekli ile tespit eder.

Gazimihal, Kopuz sözcüğünün bu günkü boğaz (kop-boğz) kelimesi ile yakın bir anlam içerdiğini söylemektedir.

Kopuzun “telli-mızraplı” ya da “telli-yaylı” bir çalgı olduğu tartışmalıdır. Reinhard, “Kolca kopuzun yaylı bir saz olduğunu ve rahatlıkla kullanılabilmesi için uzun bir kolunun olduğunu, söyler.” Wambery ise; “Türklerin ilk kullandığı çalgının sızığa olduğunu kopuzun ise onun gelişmiş bir şekli olduğunu, yaylı kopuzun yaysız kopuzdan daha sonraki bir merhale olabileceğine dikkatleri çeker”.(Feyzioğlu, 2006: 235-236) ifadelerine yer vermiştir.

Kökeni ve kelime anlamı üstünde farklı görüşlerin ortaya atıldığı Kopuz sazı ile ilgili en belirgin ve kesin tespitlerden birisini Fuat Köprülü’de görmekteyiz. Köprülü Kopuz sazı ile ilgili; *“Her milletin ilk nağmelerini terennüme mahsus millî bir sazı vardır ki esâtirine girer ve hatırası asırlarca saklanır. İşte en eski Türk baskı-ozanlarının sagular destanlar okunurken yahut diğer yarı dinî âyînlerde kullandıkları en eski millî musîkî aleti kopuzdur.”*(Köprülü, 1986:102) ifadelerini kullanarak Kopuz sazının milliyetini Türklere dayandırmıştır.

Dede Korkut anlatılarında da adına sıkça rastladığımız Kopuz sazı Türklerin her çok erken tarihlerden beri kullandıkları bir saz olarak Türk kültür tarihi içindeki yarını almış ve bir çok araştırmadan elde edilen verilerle Türklerin milli çalgısı olarak ifade edilmiştir.

İcra şekli açısından Kopuz’un pek çok farklı varyantını tarih içinde görmek mümkündür. Hemen hemen kullanıldığı her coğrafyada pek çok çeşidine rastlanan ve aynı adla ama tasarım olarak birbirini andıran Kopuz türlerini genel olarak *“Perdesiz-Yaylı ve Perdeli-Mızraplı Kopuz”* (Keskin, 2008: 78) olarak ifade edebiliriz.



Resim 28. Kopuz

SONUÇ VE ÖNERİLER

Kültür tarihi içinde çok önemli bir yere sahip Osmanlı'nın kökleriyle olan ilişkisi ve bu ilişkiye İstanbul'un fethinden sonra eklenen imparatorluk statüsü dahilinde gelişen Osmanlı'ya özgü kültür dili incelemeye ve çözümlemeye değer kıymettedir.

Tarihin her döneminde varlıklarını gördüğümüz Türk topluluklarının yaşadıkları coğrafyalarda kendilerine özgü bir anlayışla izler bıraktığı tartışılmaz bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır.

Gerek göçebe olarak yaşadıkları dönemlerde gerekse yerleşik hayata geçtikten sonra, gerek İslamiyet'ten önce gerekse İslam'ı kabullerinden sonra girdikleri her sahada etki yaratarak kendilerini gösteren Türk toplumları bir zincirin halkaları gibi dönemsel etkilerini ortaya koymayı başarmışlardır.

Bu bağlamda düşünüldüğü zaman, M.Ö. çok erken tarihlerde Orta Asya'nın uçsuz bucaksız bozkırlarında yaşayan ve gerekli gördükleri hallerde göç etmekten geri durmayan Türk toplumları, taşınır ve taşınmaz birçok sanat eserini dünya kültürüne miras bırakarak hem medeniyet namına hizmetlerini gerçekleştirmiş hem de varlıklarına bir nişane olarak tarihin sayfalarına adını adeta altın harflerle yazmışlardır.

Art arda geçen zaman içinde 13. Yüzyılın sonlarına doğru Orta Asya'dan Anadolu coğrafyasına göç eden Türk Beylikleri içinde yer alan Osmanlı Beyliği ise, tarih içinde kurulmuş olan diğer tüm Türk devletlerinden farklı bir planlamayı ve bakış açısını kazandıracak olan ve yedi yüz yıl sürecek bir yapılanmanın temsilcileri olarak dünya tarih sahnesine çıkmışlardır.

Kurulduğu coğrafya açısından değerlendirildiğinde diğer Türk Beyliklerine göre şanslı oldukları ifade edilen Osmanlı Beyliği, bu şanslarını belki de dünya tarihi içinde o güne kadar kurulmuş olan tüm yönetimlerden daha iyi kullanarak kendilerine özgü uygulamalarla büyümeye başlamışlar ve 1453 tarihine kadar da bu anlayışla düzenlerini idareye devam etmişlerdir.

Osmanlı tarihi ve dünya tarihi içinde en önemli olaylardan biri olarak anılan bir çağ kapatıp bir çağ açan İstanbul'un fethi ise, Osmanlı'ya artık bambaşka bir hüviyet kazandırarak İmparatorluk statüsüne yükselmelerini sağlamış ve o güne kadar biriktirilmiş olan tüm maddi ve manevi varlığın tanımlamalarının değişmesine neden olmuştur.

O güne kadar bir aşiret beyliği statüsünde olan Osmanlılar artık dünyaya korku salan bir imparatorluk statüsüne yükselerek Doğu Roma'nın varisi olma özelliğini de elde etmişlerdir. İslam tarihi açısından da Peygamber Hadisleriyle önemine ve fethine dikkat çekilen İstanbul'un alınması hususu, aynı zaman da Osmanlı'ya İslam coğrafyalarına karşı da, büyük bir itibar ve güç sağlayarak konumu sağlamlaştırmıştır.

Gelişen bu olaylar Osmanlı'yı adı sanı sayılır kılarken bir yandan da güç, iktidar, meşruiyet anlamında tüm idarelerin merkezine yerleştirmiştir. Osmanlı Devleti artık yeni statüsüyle, kendine özgü bir anlayışla, her alanda varlığına işaret edecek uygulamaları devreye sokmuş ve gereklerini yerine getirerek hem dünya idarelerine hem de kendi toplumuna gerekli mesajları vermeyi başarmıştır.

Türk tarihinde pek çok alanda görülen ve zirve diye anılan dönemler Osmanlı döneminde yaşanmıştır. İdarenin iradesine bağlı olarak gelişen birçok alanın yanında sanat alanında da, Osmanlı idaresinin tasarrufları gözle görülür bir şekilde uygulanmıştır. Osmanlı idaresi denilince de, mutlak hakimiyeti elinde toplayan Osmanlı Padişahını, bu konuda yegane hak sahibi olarak ifade etmek pek de yanlış olmayacaktır.

İstanbul'un fethinden sonra daha da belirginleşen imparator olma ve cihan hakimiyeti duygusu Osmanlı padişahlarının arzularını hareketlendirici bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Fatih Sultan Mehmed ve sonrasında başa geçen padişahların dünya üzerinde varlıklarını ispat adına giriştikleri çabalar yerini bulmuş coğrafi sınırlar olarak olmasa da fikirsel olarak en ücra köşedeki bir topluluğa bile varlıklarını hissettirmeyi başarmışlardır.

Savaş meydanlarında ve siyasi olarak kazanılan zaferlerin sonucunda giderek kozmopolitleşen bir devlet haline gelen Osmanlı'nın bu durumu pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da kendini göstererek kompozit bir kültürün oluşmasına neden olarak bugün Osmanlı sanatı diye andığımız, Osmanlı'ya özgü bir anlayışın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Gelişen bu düzen içinde, uygulana gelen sanatlar arasında padişah ve idaresi tarafından en çok kullanılanı ise, bir kitap sanatı olan minyatürdür. Osmanlı sarayı içinde kurulan Nakkaşhane adındaki atölyelerde başta padişah olmak üzere saray idaresinin iradesine bağımlı olarak eserler üreten bu kurum ürettiği eserlerle sanat adına şaheserler yaratarak, kültür tarihimize ışık tutacak mahiyette üretimlerde bulunmuşlardır.

Nakkaşhane bünyesinde üretilen eserler arasında Osmanlı sultanları için özel olarak yapılan minyatürler, tasarımları, sahne kurguları, sahnelerde kullanılan figürlerin görüntüsü ve nakşedilen tüm unsurlarıyla, Osmanlı Devleti'nin ideolojisine hizmet edecek şekilde tasarlanarak muhataplarına gereken güç, iktidar gibi siyasi mesajları görsel algı yoluyla vermeyi amaçlamış ve psikolojik olarak zihinlerde, istenilen Osmanlı imajını yaratmayı başarmışlardır.

Osmanlı devlet geleneği içinde sıkı sıkıya bağlı olarak uygulanmış olan protokol kuralları da aynı amacı gütmekle birlikte bu programlama olduğu gibi minyatürlere yansıtılarak mesajın etki süresi uzatılmış ve gelecek kuşaklara da aktarılmıştır.

Minyatür sanatıyla ilgili Osmanlı sarayında bulunan eserlerin sadece bir resim zevk ve merakıyla yapılmadığı ve birer sanat eseri olmalarının dışında başka amaçlara da hizmet ettiği gerçeği göz ardı edilmemelidir. Geçmiş tüm Türk idarelerinden, Bizans'tan ve farklı coğrafyalarda hüküm sürmüş pek çok idarelerin geleneklerinden faydalanarak sağlam bir diplomasi, bürokrasi ve arşivcilik özelliklerine sahip olan Osmanlı'nın sadece siyasi olarak değil, kültür alanındaki ideolojik uygulamalarının her biri incelenerek Osmanlı'ya özgü o sembolik imparatorluk dili açığa çıkartılmalıdır.

Çalışmamızda incelediğimiz Osmanlı döneminde hazırlanmış olan “Sultan Eğlence Sahneleri”nde, Tanbur, Ud, Kanun, Çeng, Kemançe/ Kemeçe, Tef, Miskâl, Ney, Kopuz çalgılarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

“Sultan Eğlence Sahneleri”nde resmedildiği tespit edilen çalgıların incelenen minyatürler içinde bilinçli olarak kullanıldığı ve bu kullanım ile ilgili tasarrufunda Osmanlı ideolojik anlayışı çerçevesinde planlandığının düşünülmesi gerekliliği vurgulanmaktadır.

Bu tür icraların başta padişah olmak üzere idarenin iradesini yansıtan unsurları içinde barındırdığı ve Osmanlı saltanat anlayışı içinde tasarlandığı ise önemli bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır.

Özellikler imparatorluk düzeni kurmaya çalışan yönetimlerin ilk hedefi arasında yer alan dünyaya hakim olma arzusunun, İslam devletlerinde cihan hakimiyeti ve İslam'ın bayraktarı olabilme arzusu ile birleştiği bilinmektedir. Bu ideali gerçekleştirme yolunda yapılması gereken bütün sorumluluklarını yerine getiren Osmanlı yönetimi, var oldukları her alanda kendilerini temsil edecek izleri bırakmayı kendisine düstur edinmiş bir iradeyi ortaya koymuşlardır.

Osmanlı sarayında bizzat Sultan için düzenlenen özel fasılların resmedildiği minyatürlerde tespit edilen, Tanbur, Ud, Kanun, Çeng, Kemançe/ Kemençe, Tef, Miskâl, Ney, Kopuz çalgılarının, kültürel miras içindeki algısı, gerek Osmanlı döneminde gerekse günümüzde yapılan araştırmalarda yapılan tespitlerde, adı geçen bu çalgıların menşe açısından icat edildikleri ve kültür dünyasına bu kaynaktan çıkarak yayıldıkları düşüncesi hakimdir.

Çalışmamız içinde tespit ettiğimiz çalgılarla ilgili oluşmuş bu algıyı maddeler halinde ifade etmek gerekirse;

- Tanbur çalgısının, Orta Asya ve Orta Doğu kökenli bir saz olduğu ve Türkler tarafından kullanılan çalgılar arasında sayılması,

- Ud çalgısının ilk olarak Türkler tarafından kullanıldığı ve dünyaya yayıldığı düşünülmesi,

- Kanun çalgısının, Türklere ait bir saz olduğu ve çeşitli varyantlarıyla kullanıldığı düşünülmesi,

- Çeng çalgısının, kadim Türk topluluklarına ait birçok coğrafyada geçmişten beri var olduğunun düşünülmesi,

- Kemançe/ Kemençe adlarıyla anılan çalgının, hem teknik anlamda hem de menşe olarak Türk kökenli bir çalgı olduğu düşünülmesi,

- Tef adlı usul çalgısının, Türklerin hüküm sürdüğü coğrafyalarda dini içerikli ayinlerde farklı varyantlarıyla kullanılmış olması ve inanışın önemli bir parçası olarak sayılması,

- Miskal adlı çalgının, köken olarak Orta Asya Türk topluluklarında çok erken tarihlerden beri kullanıldığı bilinmesi,

- Ney çalgısının, çok erken örneklerinin Türk toplumlarında kullanılması ve ayrıca bu sazın İslam'la kurulan ilişkisinin önemsenmesi,

- Kopuz çalgısının, Türk topluluklarının neredeyse ilk zamanlardan beri kullandığı bir çalgı figürü olması, menşe açısından milli bir çalgı olarak düşünülmesi ve Kopuz adıyla kullanılan çalgının pek çok çalgı tipine esin kaynağı olduğunun düşünülmesi,

Yukarıda saydığımız nedenlerden dolayı oluşan algının, kültürel anlamda yaratacağı etki, Osmanlı idaresi tarafından meydana getirilmeye çalışılan imparatorluk algısı içinde muhataplarına verilmesi istenen mesajın ulaşmasında bütünü oluşturan önemli detaylar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda yapmış olduğumuz çalışmada, Osmanlı minyatürleri içinde yer verilen ve Sultan Eğlence Sahnelerini konu edinen minyatürlerde tasvir edilen, mekan, kostümler, taht, merkeze yerleştirilen sultan ve yine çevresine Osmanlı protokolüne uygun olarak konumlandırılmış olan saray çevresi, sahne kurgulaması gibi unsurlar nasıl ki Osmanlı idaresinin iktidarına vurgu yapmak amacıyla tasarlandıkları tespit edilmiş ise aynı sahnelerde tekrar tekrar tasvir edilen ve aynı olan yukarıda isimlerini saydığımız çalgılarda, Osmanlı ideolojisi, idarenin iktidarı ve kültürel miras içinde yer alan çalgıların menşesine vurgu amacıyla tasarlanarak, verilmek istenen görsel ve psikolojik mesajın içine yerleştirilmiştir.

Osmanlı Minyatür Sanatında nakşedilmiş olan Osmanlı iktidar ve ideolojik anlayışına göre şekillendirilmiş olan planlama konusunda yapılacak olan daha kapsamlı çalışmalar genişletilerek, hem minyatür hem müzik hem Sanat hem de Osmanlı tarihine ışık tutacak mahiyette çözümlemeler yapılması, geçmişle gelecek arasındaki kültürel ilişki ve bağları daha da sağlam bir hale getirecektir.

KAYNAKÇA

Ak, Ş., *Avrupa ve Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişimi ve Uygulamaları*, Ötüken Yay., bs.1, İstanbul, 2006.

Alkan, Ö., M., “Resmi İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme”, (<http://www.turkcecin.net/wp-content/yuklemeler/2011/10/%C4%B0deolojiler.pdf>),

Altınöğçek, S., “Osmanlı Minyatürlerinde Müzik”, (<http://www.tarihtarih.com/?Bid=1517954>)

And, M., *16. Yüzyılda İstanbul Kent, Saray, Günlük Yaşam*, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1993,

Aslanapa, O., *Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay.: 121, bs. 2, Ankara, 1992

_____. *Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984.

Arseven C., E., *Türk Sanatı*, Cem Yay., İstanbul, 1984.

Bardakçı, M., *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayınları, İstanbul, 1986.

Barkan, L., Ö., “Tarih, Felsefe ve İçtimaiyat ; Osmanlı İmparatorluğunun Teşekkülü Meselesi”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Ankara, 1943, C.1, S.2, ss.343-356.

Berk, N., “Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1953, C.2, S.2, ss.143-160.

Boyras, Ş., “*Surnâme-i Hümayun’ da Folklorik Unsurlar*” (EÜ. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri, 1994

Çağman F., Tanındı, Z., *Topkapı Sarayı İslam Minyatürleri*, Tercüman Yay., 1979, İstanbul.

Can, N., “Osmanlı Dönemi Türkçe Müzik Yazmalarında Ünlü Türk Bilgini Fârâbî”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 24, S. 2, Ankara, 2004, ss. 203-215.

_____. “Unutulan Sazımız Mıskal”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 24, S. 3, Ankara, 2004, ss.193-206.

_____. “Osmanlı'da Müziğin ve Şiirin Gözde Sazı: Ney”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, ss.179-200.

Canikli, İ., “ İslam Kültüründe Resim Sanatına Reddiyeci Yaklaşımı Temellendirmede Kullanılan Rivayetin Kritiği”, *İslami Araştırmalar Dergisi*, C. 17, S. 4, Ankara, 2004, ss.379-389

Çeliker, M., Bayraktaroğlu, M., A., “Lider İmajının Yaratılmasında Fotoğrafın İşlevi”, *SDÜ. Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Isparta, 2011, C.4, S.7, ss.1-29.

Cevizci, A., “İdeoloji”, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul, 2005

Cohen, A., 1999 (Alıntıl原因 Beşirli, H.), “Türk Kültüründe Güç, İktidar, İtaat Ve Sadakatin Yemek Sembolizmi Esasında Değerlendirilmesi”, *Türk Kültürü ve Hacı Beştaş Veli Araştırma Dergisi*, Ankara, 2011, S.58, ss.139-152.

Çolak, S., Hilooğlu, C., “Osmanlı İktidar Anlayışı Çerçevesinde Şiir”, *Bilig : Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Ankara, 2010, S.53, ss.89-102.

Çubukçu, İ., A., “Kültür Tarihimizde Sanatın Değeri”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara, 1987, C.29, S.1, ss.135-144.

Dalkıran, A., “İslamiyet Öncesi Türk Sanatı’nda Şamanizm’in Etkisi”, *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, Konya, 2008, S.25, ss.371-390.

Değirmenci, T., “Resmedilen Siyaset: II. Osman Devri (1618-1622) Resimli Elyazmalarında Değişen İktidar Sembolleri” (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmış Doktora Tezi), Ankara, 2007

Demir, N., “Türk Yaylı Sazı Kemeçe Ve Dünya Kültürüne Etkisi”, *VI. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, (Düzenleyen: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu), Ankara- 21-26 Kasım 2005), ss.1143-1149.

Demiriz, Y., “Erken Osmanlı Sanatı (Başlangıcından Fatih Dönemi Sonuna Kadar)”, (<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/osmanlisanati.htm>)

Derman, Ç., “Osmanlı Tezhibine Çağdaş Bir Bakış”, *Osmanlı Bankası Araştırma Merkezi Yay. Voyvoda Caddesi Toplantıları*, 2007, s.1, ss. 1-10.

Dingeç, E., “Osmanlı Sarayında Eski Bir Türk Geleneği: Yeni Yılda Hediyeleşme”, *Çukurova Üniversitesi Türkoloji – Makale Bilgi Sistemi*, (http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/emine_dingec_yeni_yil_osmanli_sarayi.pdf)

Elmas, H., “Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatının Kaynak ve Özellikleri”, (<http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/dergi/sayi1-8/3/24.pdf>), ss.249-256.

Etöz, Z., “Mitos ve İktidar”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* , Ankara, 2011, C.66, S.3, ss.157-176.

Ersavaş, E., Kararoğlu, İ., *Temel Ud Eğitimi*, İSMEK Yay., 2007, İstanbul

Feyzioğlu, N., “Türk Dünyası’nda ve Anadolu’da Kopuz” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.31, 2006, ss.233 - 246

Fidan, S., Şahin, K., Çelik, F., “Osmanlı Modernleşmesinin Temel Olgularından Biri: Bürokrasi”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Isparta, 2011, S.23, ss.115-128.

Gazimihal, M. R., *Ülkelerde Kopuz Ve Tezeneli Sazlarımız*, bs. 2, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara, 2001.

Hüseyinova, G., “ Cenk’ten Arp’a : Bir Türk Sazının Tarihçesi ” *E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* S.11, Kayseri, 2001, ss.373-383.

İkonografi Düşüncesi, (<http://www.belgeler.com/blg/caa/ikonografi-ve-ikonoloji>)

İnanır, A., *İbn Kemal’in Fetvaları Işığında Osmanlı’da İslâm Hukuku*, (İ. Ü. Sos. Bil. Ens. Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2008.

İnalcık H., “Padişah”, *İslam Ansiklopedisi*, MEB. Yay., İstanbul, 1964, C.9, s.493.

İnel, B., “Osmanlı Devleti’nde Güzel Sanatlara Verilen Önem”, Eyüp Belediyesi, *III. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğleri*, İstanbul, 1999, ss.184-191.

Judetz, E., P., *Tanburi Küçük Artin*, Pan Yay., İstanbul, 2002.

Kâhyaoğlu, Y., “*Kanun Sazı Ve Türk Musikisindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme*”, (Atatürk Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2000.

Karagöz, B., “Osmanlı’da Sanat ve İktidar İlişkisi”, *Düşünen Siyaset Dergisi*, 2008, S.8, ss. 175-194.

Kardeşlik, S., “Doğu Minyatürlerinde Tasvir Edilen Selçuklu Halıları”, *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, Ankara, 2012, S.4., ss.52-64.

Kaşgarlı, M., *Divan-İ Lügat-it Türk Dizini*, Haz., TDK.

Kaygısız, M. *Türklerde Müzik*, Kaynak Yay. İstanbul, 2000.

Kazancı, M., “Osmanlı’da Halkla İlişkiler” *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 2006, ss.1-20.

Keskin, İ., “Osmanlı Arşivciliğinin Teorik Dayanakları” *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, C. 21, S. 3, Ankara, 2007, ss.271-303.

Keskin, K., N., “Dede Korkud’un Kopuzundan Osmanlı Şiirindeki Aşkın Kopuzuna”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 3/1 Winter 2008. ss.72-88

Keskioğlu, O., “İslam’da Tasvir ve Minyatürler” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, IX, Ankara, 1962, ss.11-23.

Kırmızı, A., Son Dönem Bizans Tarihleri Ve Osmanlı Anlatımları, *B.S.V. Türkiye Araştırmaları Merkezi*, 2007-2008.

Kodaman, T., Akçay, Y.,E., “Kuruluştan Yıkılışa Kadar Osmanlı Diplomasi Tarihi ve Türkiye’ye Bıraktığı Miras”, *SDÜ. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Isparta, 2010, S.22, ss.75-92.

Konak, R., “*Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler*”, (DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi) İzmir,2007

Köprülü, F., Edebiyat Araştırmaları, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1986

Kuban, D., *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, bs.1., YKY. Yay.,İstanbul, 2004.

Mahir, B, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yay. 1, İstanbul, 2005

_____, Ed., Serin, M., “İslam Sanatları Tarihi - Minyatür Sanatı”, Anadolu Üniversitesi Yay., 2084, 4.Baskı, 2012.

Meriç, M., R., “Nakış Tarihi Vesikaları”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara, 1952, C.1, S.4, ss.31-46.

Meydan, S., “Omurgası Kırık Aydınlar”,
(<http://xa.yimg.com/kq/groups/6346951/1240552589/name/YENI+T%C3%9CRK+TA+RIH+TEZI.pdf>)

Ocak, Y., A., “XV-XVI Yüzyıllarda Osmanlı Resmi Dini İdeolojisi ve Buna Muhalefet Problemi”, *İslâmî Araştırmalar Dergisi*, Ankara, 1990, C. 4, S.3, ss.190-194.

Okuyucu, C., “Fatihin Kültür Ve Sanat Tarihimizdeki Yeri”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.14, ss.63-70.

Ortaylı İ, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul, İletişim Yay., İstanbul, 2004.

Ögel, B., *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1987, C.1-9.

Öney, G., *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1978.

Özbek, Y., “İdeolojinin İnşası: 15-16. Yüzyıl Osmanlı Selatin Camileri”, *Belleten*, S.264, C. LXXII, Ankara, 2008, ss.556-566.

Özer, M. “Neo-Roma Dönemi’ne Kadar Anadolu’da Yaşamış Medeniyetlerde Müzik Aletleri”, Haliç Üniversitesi Sos.Bil.Ens. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2007.

Öztuna, Y., *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara., 1990, C.1

Panofsky, E., “Iconografia E Iconologia”,
(<http://ftp.diegogulizia.it/didattica/Catalogazione%20BBCC/iconografia%20e%20iconografia.pdf>)

Renda, G., “Minyatür”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2, Yem Yay., İstanbul 1997, s.1262.

Say, A., *Müzik Tarihi*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yay. 2003.

Soydaş, E., M., *Osmanlı Sarayında Çalgılar*, (İTÜ Sos. Bil. Ens. Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2007.

Şengül, E., *"Kültür Tarihi İçinde Müzikle Tedavi ve Edirne Sultan II. Bayezid Darüşşifası"* (Trakya Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Edirne, 2008.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İnternet Sayfası, “ Tambur”,
<http://www.kultur.gov.tr/TR,24777/tambur.html> , E.T., 25/07/2005

Tahirzâde, B., H., “Minyatürün Tekniği”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.1, Ankara, 1953. Ss.29-32.

Tanrıkorur, Ç., *Birazda Müzik*, Zaman Kitap Yay., İstanbul, 2001.

Tekin, B., B., “Anadolu Selçuklu Kültürünü Anlamak: Sanat Tarihi Açısından Bir Değerlendirme”, *E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , Kayseri, S.32, 2012, ss.21-32.

Toprak, A., F., “*Arifî’nin Süleymannâme’sindeki Minyatürlerde Saltanata ilişkin Simgeler*”, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi), İzmir, 2007.

Turan, S., N., “İktidarı Simgeleyen İdari ve Törenselleşen Bir Mekan Olarak Osmanlı Sarayı’nın Tasarımı”, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, 2006, C.56, S.1, ss.91-129.

Turan, Ş., “Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1963, C.1, S.1, ss.159-202.

Uzunçarşılı, İ., H., "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı" , *Belleten*, C. 41, S. 161, Ankara, 1977, ss. 79-112.

Üçüncü, K., "İletişimde Yüklendikleri Görev Açısından Eski Türk Devlet Geleneği İçerisinde Armağanlar", Marmara Üniversitesi Türkiyat Uygulama ve Araştırma Merkezi, *Uluslararası Türk Kültüründe Ayrıntılar "Hediye" Sempozyumu*, İstanbul, 2005, ss.1-6.

Yener, S., "Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde Enstrüman Figürleri Üzerine Bir İnceleme", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.16, ss.169-186.

Yetkin, S. K., "İslam Minyatürünün Estetiği," *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.1, Ankara, 1953, ss.33-40.

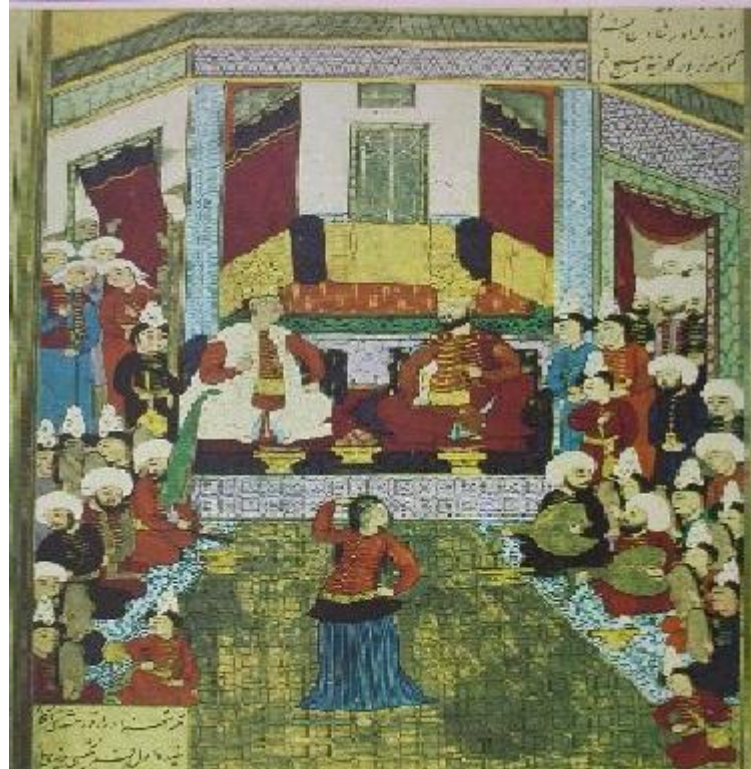
Yıldırım, İ., "Edirne Sarayı'nda Ve Topkapı Sarayı'nda Minyatürlere Yansıyan Elçi Kabul Sahnelerindeki Osmanlı Devleti'nin Diplomatik Gücü", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2012, C.1, S.1, ss.76-87.

Yılmaz, E., "Samsun'da Kaya Yosunlarının Sakladığı Sır Tamgalar", (<http://www.muzeder.org/img/makaleler/tamgalar.pdf>)

Yöre, S., "Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 24, Konya, 2008, ss.413-437.

EKLER**EK - algı Figürlerinin Yer Aldığı Örnek Minyatürler**











~~Kemânçe~~ Kopuz , Kemânçe ve Def
(Türkmen Sazsaz Müzesi)







ÖZ GEÇMİŞ

1981 Yılında Elazığ'da doğdu. 1997 senesinde Elazığ Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda amatör olarak oyunculuğa başladıktan sonra 1999 senesinde Orhan Asena'nın "Ölümü Yaşamak" adlı oyunundaki "Halil" rolüyle profesyonel oyunculuk hayatına başladı. Elazığ Belediyesi Şehir Tiyatrosu'ndaki çalışmaları süresince çeşitli konservatuvarların sınavlarına girdi. Devlet Tiyatroları yönetmenlerinden Nihat Akcan'ın asistanlığı görevini sürdürürken hocasının ölümü üzerine yine Devlet Tiyatroları'ndan Zekai Müftüoğlu'nun yanında bulundu. Aynı dönem içinde İstanbul Orta direk Tiyatrosu'nda ve Şahin Özer Eğitim ve Kültür Merkezi'nde yönetici, yardımcı yönetmen ve diksiyon eğitmeni olarak çalıştı. İstanbul'da ki tiyatroyla ilişkisini kestikten sonra iki sanatçı arkadaşıyla "Onların Sahnesi" adlı özel bir tiyatroyu kurdu. 2005 senesinde ayrılıp, Erciyes Üniversitesi Sanat Tarihi bölümüne girdi ve 2009 senesinde mezun oldu. 2010 yılında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalında Sanat Tarihi/Müzik Tarihi alanında Yüksek Lisans eğitimine başladı.

Halen T.C. Adalet Bakanlığı Elazığ ve Mülhakat Savcılıklarda Sanat Eserleri ve Arkeoloji Alanında Uzman Bilirkişi olarak görev yapmaktadır.

Rol Aldığı Oyunlar:

Ölümü Yaşamak, Nasrettin Hoca, Keloğlan, Ali Baba ve Daltonlar, Sınır, Komşu Köyün Delisi, Batakhane Güzeli, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Cem Sultan, IV. Murat, Harput Geceleri, Karagöz-Hacivat, Ada, Macbeth, Kırmızı Sokağın Suzan'ı, Gelincik, Cesaret Ana ve Çocukları, Carrar Ana'nın Silahları, Ah Şu Komşular, Barut Ve Bulut, Âşık Veysel, Vuslat, Deli Bayramı, Ali Emiri Efendi

Yönettiği ve Çalıştığı Oyunlar:

Piyanist, Nasrettin Hoca, Keloğlan, Ali Baba ve Daltonlar, Sınır, Barut ve Bulut (Yönetmen Yard.), Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım (Yönetmen Yard.), Karagöz-Hacivat, Kaptan Memo, Kırmızı Sokağın Suzan'ı, Gelincik, Yıldız Kayması, Komşu Köyün Delisi (Yönetmen Yard.), Carrar Ana'nın Silahları (Yönetmen Yard.), Ah Şu Komşular (Yönetmen Yard.), Külkedisi, Sen Ne Yaptın, Deli Bayramı, Ali Emiri Efendi

Yazdığı Oyunlar ve Senaryolar:

Kaptan Memo (Çocuk Oyunu), Yıldız Kayması(Çocuk Oyunu), Mumlu Dans, Kırmızıya Çalmış Güller, Atları Vurdular Sıra Köpeklerde, Kùlkedisi(Uyarlama), İlk Aşk (Sinema/ Senaryo), Derin Darbe Mat Şah (Sinema/Senaryo) Ali Emiri Efendi (Uyarlama)

Kitap Olarak Basılmış Oyunları ve Çekilen Senaryoları:

Kaptan Memo (Çocuk Oyunu), Yıldız Kayması (Çocuk Oyunu)