

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

16. YÜZYIL YAZMA ESERLERDE SAZYOLU ÜSLUBUNDA KULLANILAN
MİTOLOJİK CANLI İMGELERİNİN İNCELENMESİ VE YENİDEN
YORUMLANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Beliz HUYUTEMİZ AKIN

Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Sanatları
Programı: Tezhip Sanatı

Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Münevver Üçer

OCAK 2024

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

16. YÜZYIL YAZMA ESERLERDE SAZYOLU ÜSLUBUNDA KULLANILAN
MİTOLOJİK CANLI İMGELERİNİN İNCELENMESİ VE YENİDEN
YORUMLANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Beliz HUYUTEMİZ AKIN

Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Sanatları
Programı: Tezhip Sanatı

Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Münevver Üçer

OCAK 2024

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

16. YÜZYIL YAZMA ESERLERDE SAZYOLU ÜSLUBUNDA KULLANILAN MİTOLOJİK CANLI İMGELERİNİN İNCELENMESİ VE YENİDEN YORUMLANMASI

ÖZET

Çalışmada sazyolu üslubuyla 16. yüzyıl yazma eserlerdeki mitolojik imgelerin tekrar yorumlanması üzerinde duruldu. Bu yorumlamalardan önce dönemin tezhip sanatının gelişimi ve motiflerinden bahsedildi. Yine Türk sanatının ve bilhassa tezhibinin klasik dönemi olan 16. yüzyıldaki iki önemli ekol Şahkulu ve öğrencisi Kara Memi'nin üslubundan bahsedildi. Şahkulu ve öğrencisi Kara Memi kendilerine has yorumları ve eserleriyle Türk tezhip sanatına büyük bir ivme kazandırmış, bu üsluplar Türk sanatının birçok alanına ve sonraki devirlerine büyük tesirler yapmıştır. Çalışmada özellikle sazyolu üslubu ve Şahkulu üzerinde durulmuş, sazyolu üslubuyla 16. yüzyıl yazma eserlerde kullanılan mitolojik imgeler, bitkisel figürler ve stilize çiçekler üsluba uygun olarak tekrar yorumlanmıştır. Mitolojik varlıklar yorumlanırken baş, çene, pençe, kanat ve toynak stillerine sadık kalınmaya gayret edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şahkulu, sazyolu üslubu, 16. yüzyıl tezhip sanatı, mitolojik imgeler

EXAMINATION AND REVIEW OF MYTHOLOGICAL LIVING IMAGES USED IN SAZYOLU STYLE IN 16TH CENTURY MANUSCRIPT WORKS INTERPRETATION

ABSTRACT

The study focused on the reinterpretation of mythological images in 16th century manuscripts in sazyolu style. Before these interpretations, the development and motifs of the illumination art of the period were mentioned. Again, the style of two important schools in the 16th century, the classical period of Turkish art and especially illumination, Şahkulu and his student Kara Memi, were mentioned. Şahkulu and his student Kara Memi gave a great impetus to the Turkish illumination art with their unique interpretations and works, and these styles had a great impact on many areas of Turkish art and its subsequent periods. In the study, the sazyolu style and Şahkulu were especially emphasized, and the mythological images, vegetal figures and stylized flowers used in the 16th century manuscripts were reinterpreted in accordance with the sazyolu style. While interpreting mythological beings, efforts were made to remain faithful to the head, jaw, claw, wing and hoove styles.

Keywords: Şahkulu, sazyolu style, 16th century illumination art, mythological images

ÖN SÖZ

Tezhip sanatının en parlak yüzyılımı başlatan ve yüzyılın en değerli sanatçılarından Kara Memi'yi yetiştiren Şahkulu'nu ve onun yaratmış olduğu “sazyolu üslubu”nu temele alarak hazırlanan gerek yurt içi gerek yurt dışı görsellerle kuvvetlendirilen bu tez çalışması, çeşitli analizler ve yeniden üretilen eserlerle sonlanmıştır.

Tüm tez sürecinde desteğini benden esirgemeyen, arşivinin tamamını hiç düşünmeden benimle paylaşan, tüm eğitim hayatım boyunca beni heveslendiren, bilgi ve tecrübelerini paylaşan ve vizyon katan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Münnever Üçer'e, kişilik, karakter ve bilgisi ile daima örnek aldığım kıymetli hocam Prof. Dr. Ömer Faruk Taşkale'ye, eğitim hayatım boyunca bana destek olan ve bir sanatçının en çok da özgür olması gerektiğini öğreten Öğr. Gör. Taner Alakuş'a, lisans dönemimden itibaren büyük küçük her sorumu sabırla cevaplayan her zaman desteğini ve sevgisini hissettiğim Öğr. Gör. Dr. Hüsna Kılıç'a, bilgisini ve desteğini hiç esirgemeyen, jürimde de olup beni onurlandıran Dr. Öğr. Üyesi Atilla Turgut'a ve Doç. Dr. Nermin Özcan Özer'e teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca bu tezi hazırlarken bana göstermiş olduğu sabır ve desteği için canım eşim Ogün Akın'a, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen anneme, babama, ablama ve tez sürecinde sabah akşam demeden bana yardımcı olan tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
KISALTMALAR.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. 16. YÜZYILDA TEZHİP SANATI VE KULLANILAN MOTİFLER.....	2
2.1. Bitkisel Motifler.....	6
2.2. Hayvansal Motifler.....	7
2.3. Bulutlar.....	7
2.4. Münhani.....	7
3. 16. YÜZYIL TEZHİP SANATINDA ÜSLUPLAR.....	9
3.1. Sazyolu Üslubu.....	9
3.1.1. Sazyolu Üslubunun Tarihsel Gelişimi ve Özellikleri.....	10
3.1.2. Bir Sanatçı Olarak Şahkulu.....	15
3.1.3. Sazyolu Üslubunda Kullanılan Motifler, Hayvanlar ve Figürler....	20
3.1.3.1. Bitkisel Motifler.....	21
3.1.3.1.1. Stilize Çiçekler.....	23
3.1.3.2. Hayvansal Figürler.....	27
3.1.3.2.1. Tabiat Kaynaklı Hayvanlar.....	27
3.1.3.2.2. Mitolojik Hayvanlar.....	30
3.1.3.3. Melek ve Peri Figürleri.....	52
3.2. Kara Memi.....	55
4. 16. YÜZYIL YAZMA ESERLERDE SAZYOLU ÜSLUBUNDA KULLANILAN MİTOLOJİK CANLI İMGELERİNİN ANALİZLERİ.....	58
4.1. Ejderha.....	58
4.1.1. TSMK H.2153-18-002.....	58
4.1.1.1. TSMK H.2153-18-002'nin ejderha çizimi.....	59
4.1.2. TSMK H.2153-57B.....	60
4.1.2.1. TSMK H.2153-57B'nin ejder ve av hayvanı mücadelesi çizimi.....	61

4.1.2.2. TSMK H.2153-57B'nin yalnızca ejderha çizimi.....	61
4.1.3. Sa'di'nin <i>Gülistan</i> yazmasından bir yaprak.....	62
4.1.3.1. <i>Gülistan</i> 'dan alınan ejderha çizimi.....	63
4.1.4. Harvard University Art Museum, Acc. No.: 1999.288.....	64
4.1.4.1. Harvard University Art Museum, Acc. No.: 1999.288'in kompozisyon çizimleri.....	66
4.1.5. Österreich. Nationalbib. Cod. Mixt. 313, f. 11b.....	71
4.1.6. Harvard University Art Museum, 2009.202.260.....	74
4.1.7. TSMK H.2153-169B.....	75
4.1.8. Österreich. Nationalbib. Cod. Mixt. 313, f. 45v.....	79
4.1.9. Chester Beatty Library, T. 439.7.....	82
4.1.10. TSMK H.2147-034.....	83
4.1.10.1. TSMK H.2147-034'ün detay çizimleri.....	85
4.1.11. The Metrop. Mus. Of Art, NY, Acc. No.: 2000.424.....	88
4.1.12. TSMK H.2153-43-001.....	90
4.1.13. TSMK H.2153-56-001.....	91
4.1.14. TSMK H-2153-133-A-B-002.....	92
4.2. Zümrüdüanka.....	93
4.2.1. Österreich. Nationalbib. Cod. Mixt. 313, f. 45v.....	93
4.2.1.1. Österreich. Nationalbib. Cod. Mixt. 313, f. 45v'nin zümrüdüanka çizimi.....	95
4.2.2. TSMK H.2153-6-002.....	96
4.2.2.1. TSMK H.2153-6-002'nin zümrüdüanka çizimi.....	97
4.2.3. Cleveland Art, Portrait of Murad Bakhsh, 2013-327.....	98
4.2.4. TSMK H.2153-44-002.....	99
4.2.4.1. TSMK H.2153-44-002'nin detayı ve çizimi.....	100
4.2.5. TSMK H.2153-67-002.....	101
4.2.6. TSMK H.2153-69-002.....	102
4.2.7. TSMK H.2153-83-A-001.....	103
4.2.7.1. TSMK H.2153-83-A-001'in detayı.....	104
4.2.8. TSMK H.2153-147-002.....	105
4.2.9. TSMK H.2152-114.....	106
4.2.9.1. TSMK H.2152-114'ün detay çizimi.....	107
4.2.10. TSMK H.2152-133.....	108
4.2.10.1. TSMK H.2152-133'ün detay çizimi.....	109
4.2.11. TSMK H.2152-134.....	110

4.2.11.1. TSMK H.2152-134'ün detay çizimi.....	110
4.3. Ki'lin.....	111
4.3.1. TSMK H.2152-47B.....	111
4.3.2. TSMK H.2153-162A-57B.....	113
4.3.2.1. TSMK H.2153-162A-57B'nin ki'lin çizimleri.....	115
4.3.3. TSMK H.2153-8A.....	116
4.3.3.1. TSMK H.2153-8A'nın detay çizimi.....	117
4.3.4. TSMK H.2152-140.....	118
4.3.5. TSMK H.2153-168B.....	119
4.3.6. TSMK H.2153-170B.....	120
4.3.7. TSMK H.2152-175.....	121
4.4. Periler.....	122
4.4.1. Smith. Ins., Wash. F. G. of A., F1933.6.....	122
4.4.1.1. Smith. Ins., Wash. F. G. of A., F1933.6'nin çizimi.....	123
4.4.2. TSMK H.2168-F-10B.....	124
4.4.3. Christie's Müzayede L11961.....	126
4.4.4. TSMK H.2152-91B.....	128
4.5. Bitkisel Motifler.....	130
4.5.1. Bibliothèque Nationale de France, Arabe 6074, f. 18r.....	130
4.5.2. TSMK H. 2152-52B.....	132
4.5.3. TSMK H. 2147.....	133
5. ÜRETİLEN YENİ ESERLER.....	135
5.1. Eserin Tasarım Aşaması.....	135
5.1.2. Kapalı form ve Rûmî kompozisyonu.....	137
5.1.3. Bulut kompozisyonu.....	138
5.1.4. Çiçek kompozisyonu.....	139
5.1.5. Tüm kompozisyon dengesi.....	140
5.1.6. 1/2 kompozisyon detayı.....	141
5.1.7. Mitolojik varlıkların yerleşim gösterimi.....	142
5.1.8. Bitkisel kompozisyon yerleşimi.....	144
5.1.9. Tüm kompozisyonun teknik çizimi.....	145
5.1.10. Zemin boyama ve doku verme aşaması.....	146
5.1.11. Desen geçirme aşaması.....	148
5.1.12. Altın sürme aşaması.....	149
5.1.13. Altın parlatma (mühreleme) aşaması.....	150

5.1.14. Renklendirme ve tahrir aşamaları.....	151
5.1.15. Zümrüdüanka'nın zemin boyaması ve detayı.....	153
5.1.16. Eserin bitmiş hâli.....	155
5.2. Raks.....	156
5.2.1. Kompozisyonun teknik çizimi.....	156
5.2.2. Bulut kompozisyon detayı.....	157
5.2.3. Kömür tozu ile aktarım aşaması.....	158
5.2.4. Tahrir aşaması başlangıç.....	159
5.2.5. Renklendirme aşaması.....	162
5.2.6. Eserin tamamı.....	165
5.3. Üretilen Diğer Eserler, Dijital Çizimler ve Eskizler.....	166
5.3.1. Anka kuşu eskiz.....	166
5.3.2. Anka ve ejderha mücadelesi.....	167
5.3.3. "Kır zincirini".....	168
5.3.4. Dijital çizimler.....	169
5.3.5. Kumaş tasarımı.....	171
5.3.5.1. Desenin çizim aşaması.....	171
5.3.5.2. Renk varyant denemesi.....	172
5.3.5.3. Kalıba oturtulması.....	173
5.3.5.4. Kumaşın son görünüşü.....	174
DEĞERLENDİRME.....	176
SONUÇ.....	182
KAYNAKLAR.....	185

KISALTMALAR

bs.: Baskı

Haz.: Hazırlayan

İÜK T.: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Tablo

No.: Numara

Österreic. Nationalbib.: Österreichische Nationalbibliothek

s.: Sayı

Smith. Ins., Wash., F. G. of A.: Smithsonian Institution, Washington, Freer Gallery of Art.

ss.: Sayfa sayısı

The Metrop. Mus. Of Art, NY: The Metropolitan Museum of Art, New York.

TSMK H.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine

1. GİRİŞ

Her milletin kendine özgü sanatı, avamın kültür seviyesinin ve içtimaî hayatının remizlerini teşekkül ettirerek ortaya çıkmaktadır. Tezhip sanatı da bu teşekküllerden farklı bir şekilde hareket etmez. Bu sanatta kullanılan motifler de tarihsel gelişimleri, kullanılışları ve stilize formlarıyla büyük bir önem kazanmıştır. Kazanılan bu önem; ait olduğu toplumun töresini, zevklerini ve itikadî özelliklerini yansıtarak aktarılmaya devam etmiştir. Her dönemin sanatçısı bu motifleri kendine göre yorumlamış, eklemiş olduğu yeniliklerle yeni üsluplar ve tarzlar ortaya çıkmasına imkân vermiştir.

Osmanlı sanatı da 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük bir atılım göstermiş, Şahkulu ve öğrencisi Kara Memi gibi sanatçıların etkisiyle “klasik” tezhip olarak tabir edilegelen ve aşılması zor bir sanatsal dönem vücuda getirmişlerdir. Sarayın sernakkaşı olan Şahkulu, hatâyî grubu motiflerle beraber iri ve kıvrımlı hançeri yapraklarla iç içe geçmiş tasarımlar oluşturmuş, “sazyolu” denen üslupla da yarı stilize efsanevî, tabiat kaynaklı ya da mitolojik hayvan motifleri ile geniş hayal gücünü ve kabiliyetini yansıtan eserler ortaya koymuştur. “Sazyolu” üslubunun, Şahkulu’nun “rahle-i tedris”inden geçmiş öğrencileri tarafından sürdürülerek usta-çırak ilişkisi şeklinde günümüze kadar ulaşmış olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Bu tez de bu sürdürülebilirliğin bir yansıması olmakla birlikte temelinde “sazyolu”nda kullanılan mitolojik öğelerin analizi ve yeniden üretilmesi amaçlanmaktadır.

2. 16. YÜZYILDA TEZHİP SANATI VE KULLANILAN MOTİFLER

Arapça “altın” manasına gelen “zeheb” kelimesinden türetilen “tezhîb” kelimesi; altın sürme, altınlama anlamına gelmekle birlikte yazma kitaplar, levhalar, murakkalar üzerine ezilerek fırçayla sürülecek hâle getirilmiş olan altının ve çeşitli renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen süsleme sanatıdır. Bunu yapan sanatçı erkekse “müzehhib”, kadınsa “müzehhibe” şeklinde tesmiye edilir. Yine altınlanmış ve süslenmiş esere de “müzehheb” denir.

Türk tezhîp sanatı, zaman zaman evrensel özellikler kazanıp yükselişe geçse de farklı arayışlar ve dönemler içerisinde duraklamalar da yaşamıştır. Bu yükselişler ve duraklamalar arasındaki ayrımı ve üslup farklarını ortaya koyabilmek için bir dönemlendirme yapılmalıdır. Ancak Türkler çeşitli kollara ayrıldığından, aynı ve farklı bölgelerde hüküm sürdüklerinden ve hatta birbiriyle savaştıklarından kronolojik bir seyir vermek kolay değildir. Buna rağmen Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve Beylikler, Osmanlılar Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi şeklinde bir sınıflandırma yapmak mümkündür.

Ancak Osmanlı tezhîp sanatının yükselişe geçişi, bilhassa, 16. yüzyıldan sonra gerçekleşir. II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman devirlerinde yerli ve dışarıdan gelen sanatçıların etkileşimi ve birlikteliği sayesinde kendine has ve daha sonraki alan araştırmacıları tarafından da “klasik dönem” şeklinde tesmiye edilen bir devir ortaya çıkmıştır.

II. Bayezid zamanında Osmanlı tezhîp sanatı oldukça zengin bir şekilde karşımıza çıkar. Bunun iki nedeni vardır. İlki, İstanbul sarayının “ehl-i hiref”inin ve nakkaşlar bölüğünün kesin surette teşkilatlandırılmasıdır. Her ne kadar II. Bayezid devrinde saraydaki nakkaşların isimlerini ihtiva eden bir belge olmasa da I. Süleyman dönemine ait “ehl-i

hiref mevâcib teftîş” defterinden ve yine Bayezid devrine ait in’am kayıtlarından nakkaşların ismini tespit edebiliyoruz (Üçer, 1994: 18).

Miladi olarak Mart 1526 (H. Rebû’l-ahir 923) tarihine tekâbül eden bu maaş teftîş defterlerinden II. Bayezid devrindeki sanatçılardan bazıları hakkında bilgi sahibi olunabilir. Bu deftere göre yerli sanatçıların dışındakilerin bazıları Herat’tan bazıları da Tebriz’den gelmiştir.

II. Bayezid devrinde tezhip sanatında etkili olan ikinci nedeni ise Şeyh Hamdullah gibi bir hattatın yetişmesi ve ustalık (olgunluk) devresi eserlerini vermiş olmasıdır. Şeyh Hamdullah, Osmanlı hat sanatında olduğu kadar İslam hat sanatında mühim bir rol oynayarak padişahın kendisine hayranlık duymasına neden olmuştur. Padişahın kendisine duyduğu hayranlık, Hamdullah’ın yazmış olduğu Kur’ân-ı Kerîmlerin farklı bir ihtimamla yaldızlanmasına imkân vermiştir.

Yine Yavuz Sultan Selim’in 1514 Tebriz Seferi’nden sonra İstanbul’a son Timurlu sultanı Bediü’z-zaman Mirza ve yanındaki Heratlı sanatçıları göndermesiyle Osmanlı tezhibi için yeni akımların ortaya çıktığından bahsedilebilir. Yine belgelerde kayıtlı olduğu üzere Yavuz’un Tebriz’den başka sanatçıları da getirdiği anlaşılır. Bu sanatçılar arasında “musavvir” ve “müzehhib”ler de vardır. Sultan Süleyman devrine ait hiref mevâcib defterinde ise “cemâat-i nakkaşân” başlığı altında kırk bir sanatçının adı geçmektedir. Bu sanatçılardan bazılarının Tebriz’den geldiği ve II. Bayezid devrinden beri sarayda çalıştığı da görülmektedir. Sultan Süleyman, şüphesiz ki, saray nakkaşhanesine büyük bir önem vermiş ve sarayda yeni sanatçıların yetiştirilmesini teşvik etmiştir. Yine 1545 senesindeki defterde de nakkaşların Rûmîyân ve Acemân bölüğü şeklinde iki kısma tefrik edildiği ve altmış civarında ismin mevcut olduğu anlaşılıyor.

II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim dönemlerinde Osmanlı’nın batıda ve doğuda hızla yayılmaya başlaması ve ele geçirilen topraklardaki sanatçıların da Osmanlı bünyesine kazandırılması, kültür alışverişinin oluşmasına ve birçok farklı tezhib akımının ortaya

çıkmasına imkân vermiştir. Bu çeşitlilik, Osmanlı İmparatorluğu'nda, sanatta büyük atılımlar ve aşamalar kat edilmesine yol açmıştır. Sultan Süleyman döneminde tezhip sanatının zirveye ulaştığını söylemek hatalı olmaz.

16. yüzyılda tezhip sanatı, teknik ve estetik açıdan büyük bir gelişme göstermiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminin tezhip sanatının en önemli özelliklerinden biri, altın ve lacivertin yoğun bir şekilde kullanılmasıdır. Altın, tezhip sanatında kullanılan en değerli malzeme olmakla beraber zenginlik ve ihtişamın sembolüdür. Lacivert ise bu dönemde sık tercih edilen bir renktir. Bu dönemdeki tezhiplerde genellikle stilize edilmiş çiçek ve bitki motifleri kullanılmıştır. Bu motifler, geometrik şekillerle birlikte kullanılarak zengin kompozisyonlar oluşturulmuştur.

Kanuni Sultan Süleyman döneminin en ünlü tezhip sanatçıları olarak Şahkulu ve Kara Memi ön plana çıkmıştır. Şahkulu, dönemin en önemli tezhip sanatçısı olarak kabul edilir. Şahkulu'nun tezhipleri, altın ve lacivertin ustaca kullanımı ve stilize edilmiş çiçek motiflerinin güzelliği ile dikkat çeker. Tebriz'den gelen sanatçı, 1520 yılında Saray Nakkaşhânesi'ne kaydolmuş ve uzun yıllar burada çalışmış, 1556 yılında vefat etmiştir. Yine bu yıllarda Saray Nakkaşhânesi'nde yetişen bir diğer önemli sanatçı Kara Memi'dir. Memi Çelebi ya da Kara Mehmed Çelebi ismiyle bilinen sanatçı; tezhipleri, zengin renk paleti ve canlı kompozisyonları ile tanınmaktadır. Yine kaynaklardan Şahkulu'nun öğrencisi olduğu öğrenilen Kara Memi'nin adına ilk defa 1545 yılındaki ehl-i hiref maaş defterinde rastlanmaktadır. 1556-1557 yıllarında nakkaşbaşı olduğu anlaşılan sanatçı, tezhip ve süsleme sanatına yeni bir soluk kazandırmış, hatta bu sanatın temel taşı olmuştur.

İslam öncesi ve sonrası Anadolu coğrafyasında stilize bir sanat anlayışı hâkimdi. Bu sanat anlayışı Çin'den günümüz Türkiye topraklarına kadar geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Bu sanatın yansımalarını kalem işi, ahşap oymacılığı, duvar çinileri gibi mimari öğelerde; halı-kilim veya kumaş desenleri olarak tekstil malzemelerinde; bakır oymacılığı, çini

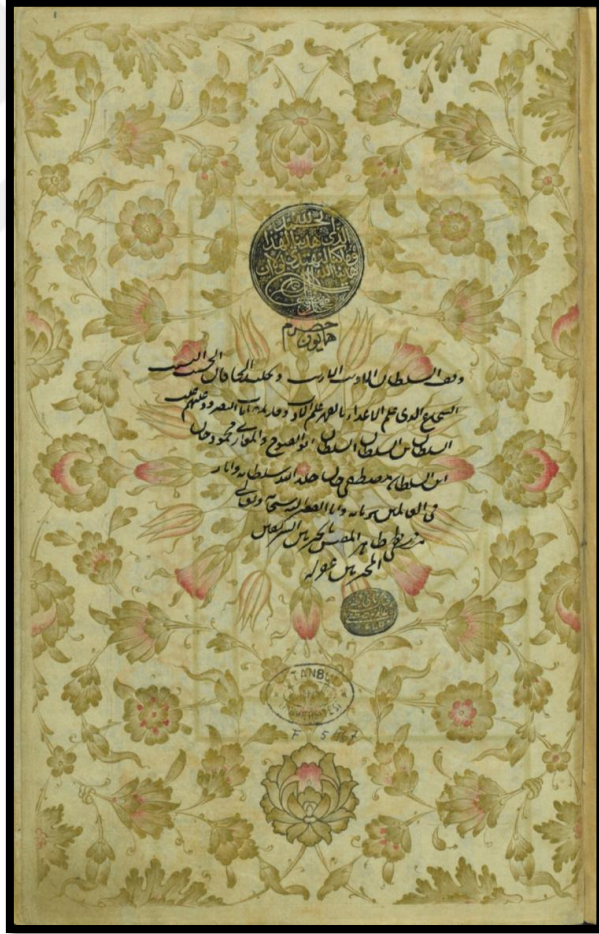
tabak, kâse, vazo gibi küçük kullanım eşyalarında görmekteyiz. Bunun yanı sıra dinî ya da dinî olmayan el yazması kitapların murakkalarında ve minyatürlerde de karşımıza çıkmaktadır. Elbette bu sanat anlayışının yayılması, aşılamayacak ve biricik ürünlerin verilmesi birden ortaya çıkmamıştır.

Bu süreç, Anadolu topraklarında 16. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin siyasî ve ekonomik olarak kazandığı başarılarla doğru orantılı olarak ortaya çıkmıştır. II. Bayezid ve I. Selim devirlerinde gelişmekte olan bu anlayış, I. Süleyman devrinden itibaren zirve noktasına ulaşmıştır. Şüphesiz ki bir zanaatkâr ve şâir olan Sultan Süleyman, sanata ve sanatçıya büyük bir ihtimam göstermiştir.

Yine bu yüzyılda yaşayan ve sarayda başnakkaş olan Şahkulu'nun sanatımıza kazandırmış olduğu “sazyolu üslubu”, her dönem sanat tarihçilerinin ve sanatçıların ilgisini çekmiş, kendine has masalsı tekniği, stilize bitkisel formları, korkusuzca resmettiği mitolojik figürler ve gözleme dayalı hayvan motifleriyle her dönem sanatçılara ilham olmuştur. Osmanlı sanatında 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren doğan ve süsleme sanatına yeni bir bakış açısı kazandıran Şahkulu, Osmanlı bezeme sanatını zirveye taşımıştır demek mümkündür. Hatâyî grubu motiflerle birlikte iri ve kıvrımlı hançerî yapraklarla iç içe geçen motiflerle öne çıkan bu üslupta yarı stilize edilmiş mitolojik veya gerçek hayvan motifleri sıkça kullanılmıştır. Geniş hayal gücünün ve kabiliyetin göstergesi olan ejder, peri ve melek figürleri de bu üslupta yer almaktadır. Geniş bir alanda tesirli olan Şahkulu üslubu, yazmalara da nüfuz etmiş ve mitolojik canlı imgeleriyle bezenmiştir. Bu imgelerin kullanılması üzerinden neredeyse 500 yıl geçmiştir. Bu nedenle söz konusu motiflerin / imgelerin günümüz tezhip anlayışına göre yeniden yorumlanması zorunlu bir hal almıştır.

2.1. Bitkisel Motifler

Tezyinî sanatlarda bitkisel motifler sıkça kullanılmaktadır. Yaprak motifi; hatâyî grubundaki penç, goncagül, hatâyî gibi motifleri meydana getiren ve desen için önemli bir konumda bulunan motiflerdendir. Tezhipte kullanılan yaprağın doğadaki görünümünü stilize edilerek tezyinî sanatların tüm dallarında kullanılmıştır. Bu motifleri genel olarak hatâyî, penç, gonca ve stilize edilmiş çiçekler şeklinde birkaç grup altında gösterebiliriz.



Resim 2.1.1. İÜK T.5467001A

2.2. Hayvansal Motifler

Rûmî kelime anlamı itibariyle “Anadolu’ya” ait demektir. Kaynaklarda Orta Asya kökenli olduğu ve Selçuklu Türkleri tarafından 11. yüzyılda tezyini sanatlarda kullanılmak amacıyla hayvansal formlardan stilize edildiğinden bahsedilmektedir. Rûmî motifi, başlangıçtan bugüne kadar taş, çini, kumaş, ahşap ve kitap sanatları gibi birçok alanda süslemenin vazgeçilmez ögesi olmuştur. Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilip bolca kullanıldığından “Rûmî” olarak anılagelmiştir.

2.3. Bulutlar

Bulutlar Türk tezyinî sanatlarında mühim bir yer teşkil eder. Bu motifin çıkış yeri olarak Çin gösterilir. Bu motif genelde mitolojik varlık kabul edilen simurg ve ejderhanın boğuşması ve vuruşması esnasında hırs ve gazap hali olarak burunlarından çıkan buharın ya da ateşin ifadesidir. Yine bunu Çin bulutuna kaynak gösteren belgeler de mevcuttur. Türkler de bu motifi sıkça kullanmış ve bunu tabiatla ilişkisi bağlamında ele almışlardır. Dolantı ve yağma şekilde bulunan bulut motifi, bitkisel motifler ve rumîlerle uyum içinde kullanılmıştır.

2.4. Münhani

Münhani, Anadolu’da Selçuklular tarafından kullanılan önemli bir bezeme unsuru “münhani” olmuştur. Kemerli ve kambur anlamına gelen münhani, yine haritalarda yükseltiyi göstermek maksadıyla kullanılan çizgilerin de adıdır. Eğri çizilen anlamına gelen münhani, bilhassa 11. ve 14. yüzyıllar arasında Anadolu’da yazma eserlerde sıkça kullanılan bir süsleme sanatıdır. Söz konusu motif Selçuklular tarafından; tezhip sanatında, yazma eserlerde aktif bir şekilde kullanılmıştır. Beylikler döneminde ise daha çok *Kur’an-ı Kerim*lerde rastlamaktayız.

Selçuklu'nun sıkça kullandığı bu motif, Osmanlı sanatında pek fazla kullanılmamıştır. Şüphesiz ki Süheyl Ünver'in "Selçuklu münhanileri" tabirini kullanması, bu motifin Selçuklu sanatına özgü bir süsleme tarzı olmasıyla ilgilidir.

Münhani motifinin, önceleri rumî motifiyle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Fakat tarihi süreç içerisinde kendine özgü bir tarz oluşturmuştur. Genellikle Selçuklular tarafından kullanılan motif kendine özgü yumuşak ve kavisli bir yapıya sahiptir. Her ne kadar rumîlerle birlikte kullanılsalar da onlardan farklı bir dizilişleri vardır. Rumî kompozisyonlarda olduğu gibi bir sap üzerinde devam etmeyip birbirine yapışık olarak yaslanan kümeler şeklinde oluşurlar.

3. 16. YÜZYIL TEZHİP SANATINDA ÜSLUPLAR

3.1. Sazyolu Üslubu

“Saz” kelimesinin etimolojisine baktığımızda; bu kelimenin Orta Asya’dan geldiği görülmektedir. Moğolca “siruga” bataklık anlamına gelirken yine Kırgızcada “saz” kelimesi bataklık, çamur gibi anlamlarla karşılaşılır. Kelimenin, tarihte yazılı olarak ilk kez 1300’lü yıllarda Ebû Hayyân tarafından Araplara Türkçe öğretmek amacıyla Arap harfli Memluk Kıpçakçası ile yazılmış dilbilgisi kitabı ve sözlüğü olan *Kitâb al-İdrâk li-lisân al-Atrâk*’ta geçtiği görülmektedir. Yine Kıpçak Türk’ü olan Kumanlar, İtalyanlar ve Almanlar tarafından düzenlenmiş *Codex Cumanicus* adlı eserde da saz kelimesi “bataklık” olarak verilmektedir. “Sazan / Sazağan” kelimesi ise bahsi geçen iki sözlükte yılan, ejderha anlamına gelip bu kelimedenden türemiştir (Saz, 2023, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/saz1>).

Bunun yanında saz sözcüğünün *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde orman olarak kullanıldığı, 14. yüzyılda ise “vahşi hayvanların yatağı, balta girmemiş sık ve gür orman” olarak Türkçeleştiği görülür. Yine Orhan Şaik Gökyay bir yazısında kelimenin anlamının “orman” manasına geldiğini belirtmiş ve yayına hazırladığı *Dede Korkut Hikayeleri*’nde bu kelimeyi aynı manayla kullanmıştır.

Yukarıda adı geçen *Kitâb al-İdrâk li-lisân al-Atrâk*’ta “saz” kelimesinin Arapça karşılığı “el-gâbe” olarak verilmiştir (Caferoğlu, 1931: 57). “El-gâbe” de “bük tabir olunan sıkı ormana itlak olunur, ekseri arslan yatağı olur (Asım Efendi, 2013: 586). Şeyhülislam Esad Efendi de *Lehçetü’l-Lügat*’ında “sazlık” kelimesinin karşılığı olarak “eceme”yi göstermiştir. “Eceme” de iç içe geçmiş, sarmaşık ve sık ormana denmiştir (Esad Efendi, 1216: 461).

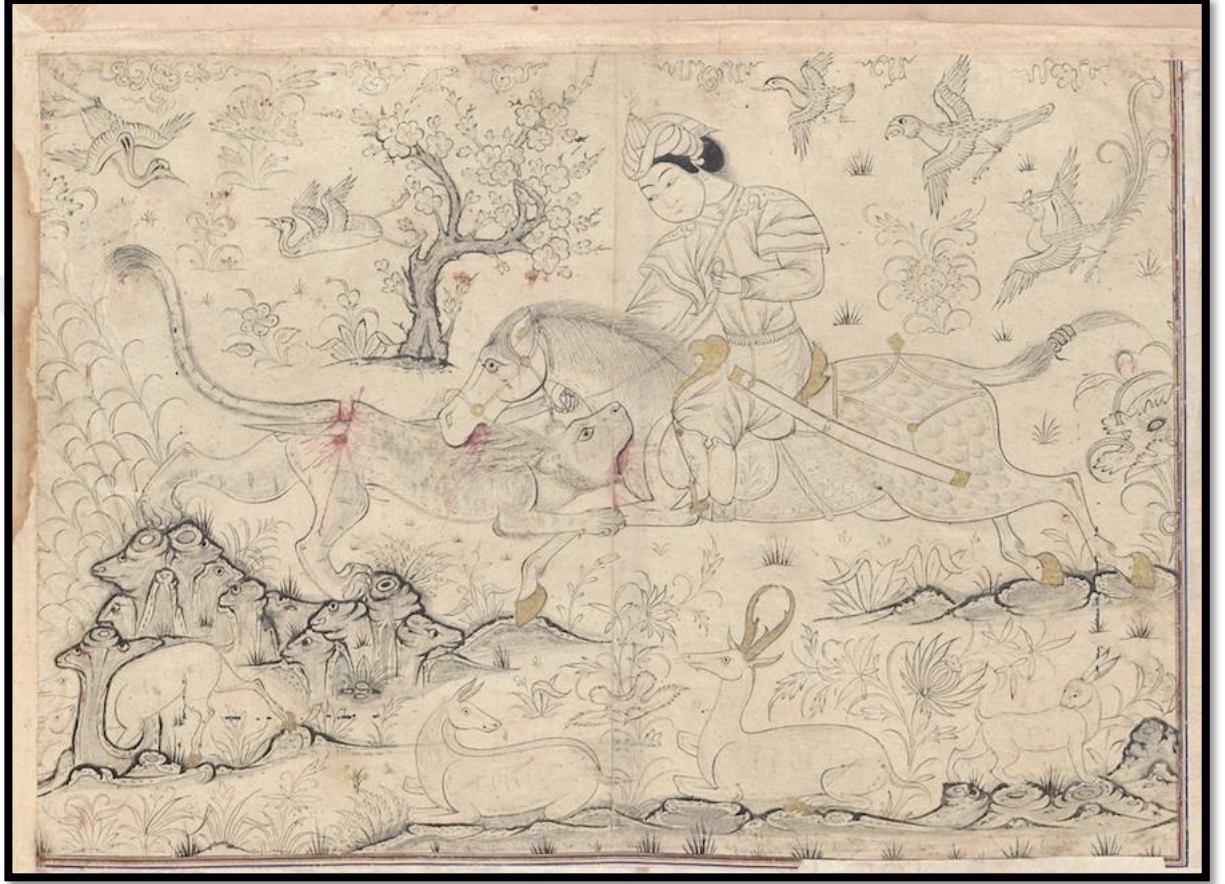
Saz kelimesinin orman manasını karşılmasıyla birlikte yazmalarda kullanılan motifler de anlam kazanmaktadır. Söz konusu motifler, orman evrenine ait mitolojik canlılarla stilize edilmiş bitki çizimleriyle birleşmiştir (Mahir, 1987: 126).

Dolayısıyla ormandaki efsanevi yaratıkların ve perilerin sivri uçlu hançerî yapraklar arasındaki betimlemeleri “orman” anlamındaki saz sözcüğü ile ilişkilendirilerek Osmanlı kaynaklarında “saz işlemek” veya “saz yazmak” şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Mahir, 2012: 22). Böylece saz, metod manasına gelen üslup, tarz, yol sözcükleriyle birlikte kullanılarak mürekkep ve fırça ile yapılan resmi ifade etmiştir (Sünnetçiler, 2011: 52).

3.1.1. Sazyolu Üslubunun Tarihsel Gelişimi ve Özellikleri

Saz yolu tekniğindeki çalışmaların kökeni, 14 ve 15. yüzyıldaki “kalem-i siyahî” denilen bir resim geleneğine dayanmaktadır. “Tahrir” denilen kontur ve nüanslar, desenin asıl unsurunu oluşturduğu ve renklerle çizgilerin bir ahenk içinde kullanıldığı bu gelenek, Osmanlı Dönemi klasik tasvir üslubu minyatürden konu ve yapılaş tekniği bakımından ayrılmaktadır. Söz konusu üslup, konu olarak Celayirli, Timurlu ve Türkmen dönemi sanat eserlerine yakınlık gösterse de saz yolu üslubunun kendine has farklılıkları vardır (Atıla, 2003: 27). “Kalem-i siyah” ifadesine ilk olarak Düst Muhammed’in 1544 yılında yazdığı Behram Mirza albümünün önsözünde rastlarız.

Kalem-i Siyahî; asıl malzeme olarak kullanılan siyah mürekkep ve fırça (kalem-i mû) ile oluşturulan bir minyatür veya resim tarzıdır. Bu teknikte sadece tek renk mürekkep değil; yeşil, kırmızı, mavi vb. gibi açık tonlu renkler de tercih edilmiştir. Orta Asya ve Çin’de bulunan örnekleri gibi, Kalem-i Siyahî resimleri ipek kumaş yahut kâğıt üzerinde zemini boyanmadan betimlenmiştir. Yalnızca, ustaca kullanılmış fırça teknikleriyle figürün kontur denilen asıl çizgileri belirtilmiştir. (Lei, 2018: 3)



Resim 3.1.1.1. TKSM H.2152-47B

Bu üslubun kökenini oluşturan geleneğin çıkış noktası ise Mani dinini benimseyen Uygur devletine dayanmaktadır. Ön Asya'yı 13. yüzyılda ele geçiren ve İslâm dinini benimseyen Moğollar, İran aracılığıyla İslam kitap sanatına yeni bir desen metodu kazandırmışlardır (Atila, 2003: 28).

14. ve 15.yüzyıllarda hazırlanan “Fatih” ve “Yakup Bey” albümleri ve Topkapı Sarayı Müzesi arşivlerinde bulunan “Baysungur” albümü, teknik ve resmedilen konu açısından saz yolu üslubuna benzese de iki üslup arasında motif terkibi bakımından farklılıklar bulunmaktadır. Ernst J. Grube da bu dönem eserlerini tetkik ederken, iki üslup arasındaki

münasebeti nazar-ı dikkate alarak, asıl olarak, bu resim geleneğinin bir Türk üslubu olduğuna vurgu yapmış ve bu üslubun Semerkant'tan Herat'a, daha sonra Tebriz'e ve en sonunda da İstanbul'daki Saray Nakkaşhânesi'ne ulaştığını yazılarında vurgulamıştır (Atila, 2003: 29).

Kalem-i siyahî üslubunun ise Osmanlı Saray Nakkaşhânesi'nde farklı bir tekâmül süreci olmuştur. 16. yüzyılın ilk çeyreğinden 17. yüzyılın başlarına kadar bu üslupla eserler üretilmiş ve söz konusu üslup, “saz üslubu” olarak tesmiye edilmiştir. Yine bu dönemde Türkmen sanatçılarının tesiriyle Osmanlı Sarayı'nda “kalem-i siyahî” tarzındaki eserlerde konular farklı bir tarzda işlenerek söz konusu tarzın icrasında süslemeye yakın bir yaklaşım sergilenmiştir (Toprak, 2015: 129).

Tabii, konu ve yapılaş tekniği bakımından Osmanlı'daki tasvirli eserlerden ayrılan bu üslubu belirtmek için kullanılan saz terimi, ilk kez A. Sakisian tarafından 1923 yılından sonraki yayınlarında kaleme alınmıştır. Sakisian, bu yıllarda İstanbul'daki müzehhiplerin sivri uçlu, kıvrak ve hareketli yaprak motifini “saz yaprağı” olarak nitelendirdiğini belirtmiştir (Ertürk, 2014: 7).

Osmanlı kaynaklarında “saz yazmak” şeklinde de belirtilen bu üslup, Saray Nakkaşhanesi'nde ayrı bir sanatkâr grubu tarafından icra edilirdi. Uygulama alanını dolduran kompozisyonun çiziminde sanatçı, hareketli fırçasını ve desen bilgisini kullanmakta serbestti. Zengin yaprak ve hatayî grubu motiflerinin yanında, efsanevî ve doğada bulunan yarı hayvan motiflerine de yer verilirdi. Kalın nüanslı çizgilerle beraber desenlere hareket ve boyut kazandırılırken, çıplak gözle görülmesi zor olan ayrıntılar da büyük bir maharetle uygulanırdı (Derman, 2013: 499).

Bu üslubun özelliği, motiflerin birbiriyle bağlantılı şekilde tasarlanmış desenlerden oluşması ve simetri, yansıma veya tekrarların desende bulunmamasıdır. Orman evrenini

andıran eserler, yaprak ve çiçek motifleriyle hayvan motiflerini aynı desende kullanarak zengin ve estetik bir tasvir gücünü ortaya çıkarmıştır (Çiftçi, 2018: 8).

İri, kıvrak ve sivri uçlu dilimleri olan üsluba adapte edilen çiçek ve yaprak motiflerinin yanında doğaya ve mitolojiye ait hayvanlarla gerçeküstü periler bu üslubun konularını oluşturmaktadır. Yine halı, çini, kalem işi, süsleme, kumaş desenleri, cilt, taş işçiliği, kuyumculuk ve maden işçiliği gibi çeşitli sanat dallarında da uygulanmıştır (Mahir, 1987: 125).



Resim 3.1.1.2. Topkapı Sarayı duvar süslemesi.



Resim 3.1.1.3. Topkapı Sarayı Sünnet Odası dış cephesinde bulunan çini pano

Sazyolu üslubunun en özgü karakteri olan yaprak, büyük, parçalı, uzun, keskin, hareketli ve ince bir görünüme sahiptir. Orta damar, sırt ve ana çizgilerin kalın bir nüansla çizilmesi yine bu üslubun özelliklerinden biridir (Ayan-Birol & Derman, 2013: 13). Yaprak motifleri kendi içlerinde parçalara ayrılırlar. Ayrılmış bu parçalar da kendi içerisinde daha

küçük kısımlara bölünerek büyük bir yaprağı meydana getirmektedir. Yapraklar uç kısımlarından elips veya yarım dairesel dönüşler yaparak kompozisyona kıvrımlar ve hareket katmaktadır. Küçük yaprak da desendeki uzun sapları gizleyerek desen çıkışlarındaki hatayî grubu çiçeklerle kullanılmıştır (Ertürk, 2014: 8).

3.1.2. Bir Sanatçı Olarak Şahkulu

Sazyolu üslubunun 16. yüzyılın ilk yarısından itibaren başlayan yükselişi, hem Sultan Süleyman'ın sanata verdiği değerle hem de Bağdat'tan getirerek saraya başnakkaş yaptığı Şahkulu ile doğru orantılıdır. Resmî belgelerde Tebrizli olduğu belirtilen Şahkulu, resim ve süsleme sanatı eğitimini Tebriz'de Ağa Mirek'ten almıştır. Osmanlı Arşivi'ndeki bir belgede Yavuz Sultan Selim'in Şah İsmâil'e karşı kazandığı Çaldıran Muharebesi ardından, 27 Safer 921'de [12 Nisan 1515] Şahkulu'nun da içerisinde olduğu bir grup bilge ve sanatkârı Tebriz'den, Amasya üzerinden, İstanbul'a getirildiği kayıt altına alınmıştır (Derman & Duran, 2010: 283).

Farklı bir usul yaratan Şahkulu, 1520-1566 yılları arasında faaliyet göstererek bezeme sanatlarında kitaptan çiniye, duvardan kumaşa ve kuyumculuğa kadar birçok sanat alanında kendine has bir üslup yaratmıştır (Gelturan, 2013: 13).

Yine resmî belgelerde (ehl-i hiref defterinde) Şahkulu'nun nakkaş değil ressam olarak tarif edilmesi de onun geleneksel tekniklerden farklı çalıştığını gösteren bir işarettir (Mahir, 2009: 379).



Resim 3.1.2.1. Şahkulu'na ait olduğu düşünülen ejderha, anka başı ve bitkisel motifler
The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio.

Gelibolulu Âli Mustafa Efendi, hattat ve nakkaşlara dair bilgiler içeren *Menâkıb-ı Hünerverân* adlı eserinin 65. sayfasında; Şahkulu'nun Saray-ı Amire'de özel atölyesinin olduğunu, Kanûnî Sultan Süleyman'ın sürekli bu nakışhâneye giderek çalışmalarını izlediğini, ona pek çok ihsanda bulunduğunu, ücretinin günlük 100 akçeye çıktığını bildirir. Eserin devamında Âli Mustafa Efendi; 'Son gelen nakkaşın nakşı öncekinden güzeldir. Sanatına göre huyu da güzel olsa, zamanında Bihzad'dan daha ünlü olurdu. İnceliklerle dolu yaradılışına göre, eğer hükümdarların adabına yönelmiş olsaydı, Mani'nin resmi de sanatı da söylenmezdi.' mısralarında Şahkulu'ndan övgü ile bahsedip, onun çok beğenilen bir icadın sahibi olduğunu belirtir." (Derman & Duran, 2010: 283'ten aktaran Kul, 2021: 2)

Yine Şahkulu, Farsça "mülteci" anlamına gelen "Penâhî" mahlasını kullanarak Türkçe ve Farsça şiirler de kaleme almıştır. Böylece Şahkulu'nun çok yönlü bir sanatkâr olduğu da ortaya çıkmaktadır. Kendisini şâirâne bir üslupla *Meşâirü 'ş-suarâ* adlı eserinde tarif eden Âşık Çelebi de Şahkulu'nu ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır:

Penâhî: Nakkaş Şahkulu'dur. Rahmetli Sultan Bâyezîd zamanında Acem diyarından, Tebriz'den gelip rahmetli Sultan Ahmed şehzadeyken, Amasya'da asitanesinde bulunmuştur. Merhum Sultan Selim'in tahta çıkışından sonra, İstanbul'a gelmiş ve Sultan Süleyman zamanında nakkaşbaşı olmuştur. Nakkaşlıkta ikinci Mani ve Anadolu'da zamanının Mani'sidir. Belki de Mani, bunun fermanlı kölesiydi. Yedi türlü nakış yazsa, sekiz cenneti kıskandırır. Eğer nilüfer naksetse, erjenk ve Frenk ustaları utancından terlere garkolur, bahar çiçeği çizse kış mevsiminde bahar olurdu. Bu yıldızlarla dolu gök, onun işlenenmiş kâğıtlarından örnektir. Bu mavi renkli gök, onun lâcivert renkli hokkasından bir çeşittir. Divitinin mürekkebinin siyahlığı âb-ı hayattır. Yazdığı balık, yeniden can bulup deryaya can atar veya onun parmağının halkasını balık ağı sanıp, canını kurtarmak için Umman Denizi'ne kadar kaçardı. Yanak yazsa, onun elinden kırmızı renk alırdı. Sevgilinin zülfünü yazsa, menekşe boynunu eğdi. Musavvirlikte Bihzad onun gibi tasvir yapamazdı. Güzelin ağzını resmetse, sırrına kimsenin aklı ermezdi. Bulut yazsa, dünyayı yağmur kaplardı. Deniz yazsa, dalgalar çoşardı. Serviye zaten kuşlar kondururdu. Irmak yazsa, değirmenler döndürürdü. Sözü kısası, nakış ülkesinin hükümdarıydı. Kalemî, sanatından, demir pergelin pazısı gibi kuvvetli idi. (2018: 184)¹

Âşık Çelebi, yukarıda yer verdiğimiz açıklamalarından sonra yine kendisinin yazdığını belirterek Şahkulu'nu manzum bir şekilde de ifade etmiştir:

Hevâ resmin varakda itse âbâd
Olurdu kâğıd uçurması ber-bâd

Olaydı meyli anuñ resm-i nâre
Çıkup kilkini yakardı şerâre (B57a)

İdeydi âb tasvirini güyâ
Olurdu elde nakşî nakş fi'l-mâ

Eger tarh eyleyeydi 'unsur-ı hâk
Biterdi verd-i hoş-bu serv-i çâlâk

Gören encümler çerh-ı pür-sitizi
Sanurdu işlenenmiş hâk-rizi

¹ Alıntı, aslına mümkün olduğunca müdahale edilmeden sadeleştirilmeye çalışılmıştır.

Açardı çihre çün kâkül tarardı
Virince aña suret kıl yarardı

Yazaydı la'l-i yâri fi'l-mesel ger (A81b)
Gören dirdi zihî ruh-ı musavver

Miyân resm itse dirdi 'akl-ı sâfi
Zihî üslûb-ı nakşuñ mü-şikâfi

Dehen yazdukda dehrûñ hurdedânı
Dir idi sırr-ı gaybuñ tercemânı

Eger âteş içinde resm ide 'üd
Dimâğı pür iderdî büyla düd

Eger nakş içre bir nahl itse peydâ
Virürdi şâh-ı kilki tâze hurmâ

Eger nakş eylese kâğıdda şeh-bâz
Kanat büküp iderdî sayda pervâz

Eger gül yazsa bülbüller konardı
Yazaydı şem' pervâne dönerdi

Eger bir cüy resm itse kemâhi (F85b)
İçinde yirleşürdi niçe mâhi

Eger resm eylese yirde pelengi
İderdi gökdeki bulutla cengi

Tek-âver yazsa olurdu revâne
Olurdu kıl kalem sañ tâziyâne (2018: 184-185)

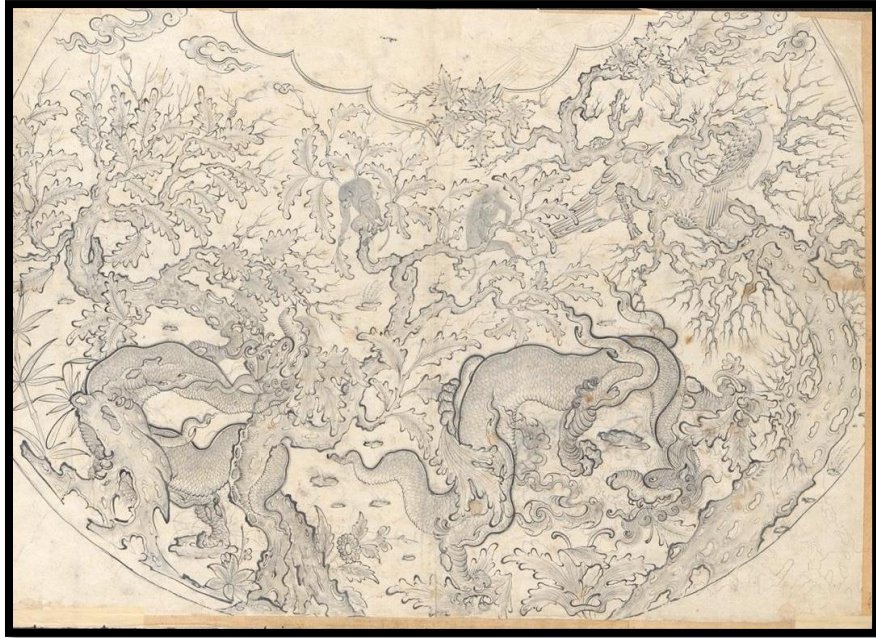
Şahkulu, 40 yılı aşan hizmet süreci ve sanat hayatında birçok eser ortaya koymuştur. Eserler imzalı veya imzasız olmakla birlikte üslup ve fırça özellikleri itibarıyla kendisine atfedilen eserler de mevcuttur. Şahkulu'nun eserlerinde görülen girift ve hareketli kompozisyonlar birbiriyle bütünlük taşımakla birlikte kendini belli eden bazı özellikler taşımaktadır. Bu desenler, hatâyî grubu altında toplanan yaprak, hatâyî, goncagül ve penç motifleriyle birlikte hayvan ve peri motiflerinin kullanılması ile oluşturulmuştur. Bilhassa sivri uçlu, kıvrak, hareketli yapraklar ve bu yaprak motifinin ortaya çıkardığı diğer hatâyî grubu motifler de zengin ayrıntılarla resmedilirken peri ve hayvan motiflerindeki tasavvur ve ifade yeteneği Şahkulu'nun üslubunu oluşturan niteliklerdendir. Bu motifler, sanatçının kendine özgü desen anlayışı ile uyum içinde eserlerinde yer almıştır (Kızıldağ Atila, 203: 36). Şahkulu'nun sazyolu üslubuyla yapmış olduğu eserler, konularına göre üç ana grupta toplanabilmektedir. İlk sırada bitkisel kökenli yaprak ve hatâyî grubu çalışmalar, ikinci sırada ejder ve diğer efsanevi hayvan mücadeleleri, son olarak da peri grubu resimler karşımıza çıkmaktadır (Sünnetçiler, 2011: 66).



Resim 3.1.2.2. Harvard University Art Museum

3.1.3. Sazyolu Üslubunda Kullanılan Motifler, Hayvanlar ve Figürler

Eski Türk sanatının evrelerinden günümüze kadar gelen motiflerin en belirgin özelliği, üst düzey bir soyutlama ile işlenmiş olmasıdır. Sanatçılar, bir çiçeği, bir bitkiyi ya da bir hayvanı olduğu gibi değil; bilakis görmek istedikleri şekilde resmederek farklı üsluplar ortaya çıkmasına imkân vermişlerdir. Böylece yüzyıllar içinde motifler olgulanmış, stilize olmuş ve doğadaki halinden farklı bir tasarım ürünü haline gelmişlerdir. Sazyolu üslubunda kullanılan motiflere baktığımızda bunların başında iri ve detaylı şekilde çizilen yaprak motifi, çok çeşitli ve parçalı hatâyîler, simurg, ki'lin, ejderha gibi mitolojik hayvanlarla kartal, kaplan ve aslan gibi yırtıcı hayvanların olduğu görülmektedir. Yine bunlara ek olarak kaplumbağa, geyik, sülün, turna, tavşan, peri ve melek gibi figürler de resmedilmiştir.

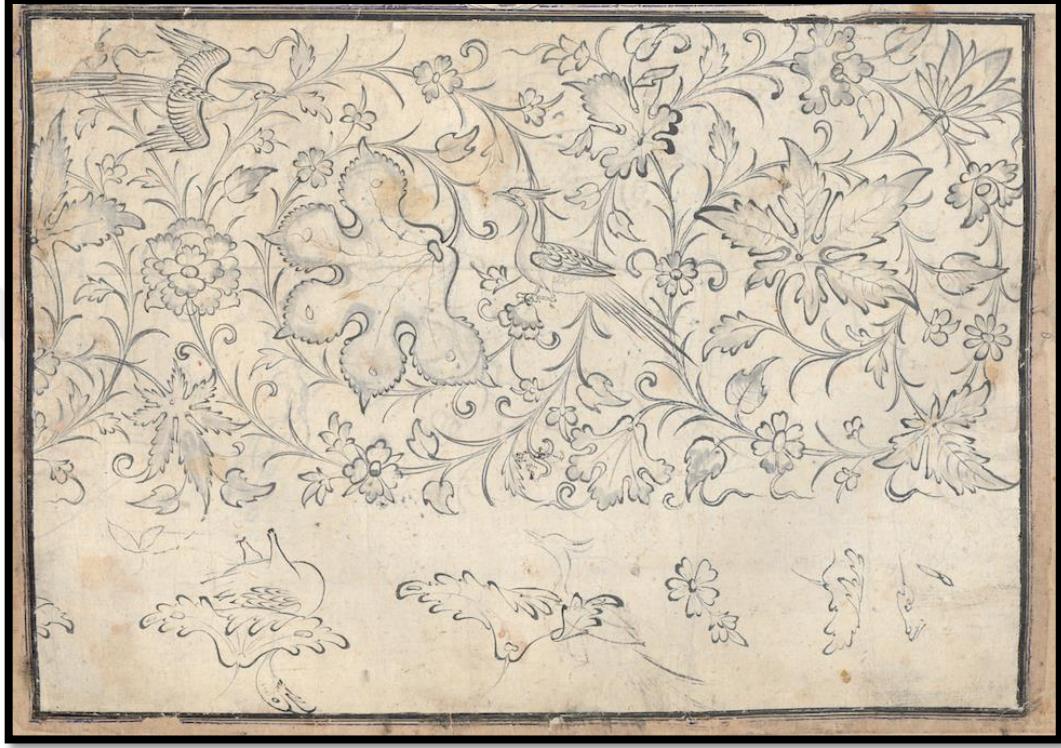


Resim 3.1.3.1. TKSM H.2153-43-001.

16. yüzyılın klasik Osmanlı bezeme üsluplarından biri olan sazyolu üslubu, birçok farklı sanat dalında birbirinden farklı ve estetik örnekler vermiştir. Özellikle kitap sanatında tezhip ve halkar, cilt sanatında ise deri üzerine gömme salbekli şemse ve köşebent bezemeleri gibi birçok örneği bulunuyor. Kitap sanatlarının dışında deri, sıva ve tahta üzerinde uygulanan kalem işi sanatı, kilim, halı ve kumaş sanatı, çini ve keramik sanatı, kuyumculuk, taş ve maden işçiliği gibi birçok gelenekli sanatlarımızda bu süsleme tarzının örneklerine rastlamak mümkündür (Mahir, 2009: 379). Sazyolu üslubundaki kalem işi, ahşap, deri ve sıva gibi farklı yüzey uygulamalarına; Kadirga Sokullu Mehmet Paşa, Edirne Selimiye, Tophane Kılıç Ali Paşa ve Üsküdar Toptaşı Atik Valide Sultan Camilerinde rastlanılmaktadır. Kılıç Ali Paşa Camii'nin müezzin mahfili tavanında da deri üzerine uygulanmış sazyolu üslubu desenler bulunmaktadır (Mahir, 1998: 32).

3.1.3.1. Bitkisel Motifler

Sazyolu üslubunda en çok kullanılan motiflerin başında yaprak gelmektedir. Yaprak motifi, doğada var olduğu halinden çok daha farklı olarak işlenmektedir. Ancak, yaprak bir helezon parçasından kavis oluşmalıdır. Çizilmek istenen yapraklarda belirli kural ve sınırlara göre; yaprağın ana damarını oluşturmak için ilk önce iç kısma bir yay çizilir, daha sonra ise yaprak formu verilir. Çizilmek istenen yaprak şekline göre, etrafına küçüklü-büyükü yaprak dişleri eklenerek detaylandırılır (Özkeçeci & Özkeçeci, 2007: 60).



Resim 3.1.3.1.1. TKSM H.2152-91B.

Yazma eserlerde yaprak formu genellikle çok küçük boyutta ve çok yalın bir şekilde çizilirken, halkari ve benzeri bordür bezemelerinde yaprak daha iri ve detaylı çizilmektedir. Yaprığın ana damarları ve orta çizgileri daha kalın çizilerek, yaprağa farklı bir boyut ve estetik bir görünüm kazandırılır. Şahkulu'nun saz yolu üslûbunda çizilen yaprak desenleri çok iri formlarda olup, iç kısımları büyük bir ustalıklarla detaylandırılarak çizilmiştir. Bu tarzdaki yapraklara “hançer yaprak” denilmektedir. Yaprak uçları tezhip ve halkari kompozisyonlarında kütçe çizilirken, çini desenlerinde ve saz yolu kompozisyonlarda genellikle sivri çizilmektedir. Yapraklar, saz yolu kompozisyonlarında çok dikkat çekici ve birbiri içine geçmiş girift bir şekilde çizilerek mükemmel bir uyum oluştururlar (Özkeçeci & Özkeçeci, 2007: 60).

Yine Türk süsleme sanatlarında temel unsuru oluşturan çiçek de bu üslupta kullanılır. Motiflerin, bir çiçeğin üsluplaştırılmasıyla birkaç farklı şekilde çizildiği görülmektedir. Bu nedenle, bir çiçeğin dikine kesitinin stilize çiziminden “hatâyî”, kuş bakışı görünüşünün stilize çiziminden “penç”, profil görünümünün stilize çiziminden ise yarı üsluplaştırılmış çiçek (lâle, karanfil, sümbül vb.) motifleri türetilmiştir (Özkeçeci & Özkeçeci, 2007: 66).

3.1.3.1.1. Stilize Çiçekler

Bir çiçeğin tabiatta var olan haline en yakın derecede üsluplaştırılarak tasarlanması ile ortaya çıkmaktadır. İlk olarak Uygur duvar resimleri ve yazma eserlerde uygulandığı görülen bu çiçekler, daha sonra diğer süsleme alanlarında yaygınlaşmıştır. Duvar resimlerinde görülen stilize çiçek çizimleri çok yalın ve sade şekildedir. Türkler, tarih boyunca estetik güzelliği tevazuda ve sadelikte aradıklarından dolayı katmerli ve abartılı çiçeklere fazla iltifat etmemişlerdir



Resim 3.1.3.1.1.1. TKSM H.2152-65B

Türk süsleme sanatlarının ana motiflerinden biri olan hatâyi; “hata”, “hatay”, “huten” köklerinden türetilmiştir. “Çin vari, Çin’den gelen” anlamı ile Çin Türkistanı’nı işaret eden bölgenin adı olan Hıtay’dan geldiği düşünülmektedir. Gelişmiş veya az gelişmiş çiçeklerin dikine kesitinin anatomik çizgilerle stilize edilerek motife çevrilmiş şekline hatâyi adı verilmektedir (Yılmaz & Şimşek, 2019: 623). Hatâyi motifi genellikle simetrik bir şekilde çizilmektedir. Fakat bazı tasarımlarda hatâyin orta kısımlarına simetriyi bozacak şekilde yaprak veya tomurcuklar eklenmektedir. Desen içerisinde diğer motifler ile birlikte olduğu gibi tek başlarına da kullanılmışlardır. Hatâyi motifinin Türk süsleme sanatı dönemlerine göre farklı tasarım ve anatomik özellikleri vardır. Anadolu Selçukluları’nda oldukça yalın bir halde olan bu motif, 15. ve 16. yüzyıllarda çok detaylıca çizilmiş zengin bir görünüme sahiptir (Keskiner, 2002: 4).



Resim 3.1.3.1.1.2. TKSM, H. 2147, f. 32b (detay)

Penç motifi; hatâyî grubundan bitkisel formlu bir motif olup, herhangi bir çiçeğin görünümünün stilize çiziminden meydana gelmektedir. Gül, narçiçeği, şakayık gibi çiçeklerin üsluplaştırılarak çizilmiş halleri olabileceğine dair görüşlerin bulunmasıyla birlikte motiflerin ait olduğu köken, ileri düzeyde stilize edildiğinden dolayı kesin olarak bilinmemektedir. Penç kelimesi, Farsçada “beş” anlamına gelmektedir. Berk (برك) ise Farsça “yaprak” demek olup, “Penç berk” beş yapraklı manasındadır. Üç yaprak “se berk”, dört yaprak “cihar berk”, altı yaprak ise “şeş berk” isimleri ile belirtilmektedir. Zamanla berk kelimesi daha az kullanılarak, yalnızca “penç” ismi motif için kullanılmıştır. Penç motifi, katmerli ve sade olarak iki şekilde çizilmektedir. Merkezden çıkan birkaç daireden müteşekkil şeması çizildikten sonra dahili kısmı ayrıntılı yapraklarla ve tomurcuklarla oluşturulmaktadır.



Resim 3.1.3.1.1.3. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio (detay)

Goncagül motifi; stilize edilmiş hatâyî grubu motifler içerisinde yer alan boyuna kesitli basit ve küçük motiflerdir. “Açılmamış gül” manasına gelen goncagül motifi, dalların uçlara doğru incelerek kompozisyonun zarif bir biçimde sonlanmasını sağlamaktadır. Motifte taç ve çanak yapraklar belirgin çizilirken, meşime kısmı ve tohumlar tercihen eklenmeyebilir veya kısmen çizilebilmektedir. Dallar, hatâyideki gibi goncagüllerde de motifin altından girer, genellikle basit çizimli yapraklarla son bulur. Tezhiplerde, halılarda, çinilerde, bahar dallı ağaçlarda ve resimlerdeki çiçek buketlerinde sıkça kullanılmaktadır (Özkeçeci & Özkeçeci, 2007: 72).



Resim 3.1.3.1.1.4. Bibliothèque Nationale de France, Arabe 6074, f. 19r (detay)



Resim 3.1.3.1.1.5. Bibliothèque Nationale de France, Arabe 6074, f. 19r (detay)

3.1.3.2. Hayvansal Motifler

3.1.3.2.1. Tabiat Kaynaklı Hayvanlar

Mitolojik hayvan motifleri dışında doğa kaynaklı ve stilize edilmiş hayvan motifleri de mevcuttur. En çok kullanılan motiflerin başında kuşlar gelmektedir. Bilhassa kartal ve güvercin Selçuklular Dönemi'nde çok kullanılmıştır. Aslan, kurt, boğa, kaplan gibi yırtıcı; at, geyik, keçi, tavşan, balık ve diğer deniz hayvanları da stilize edilerek kullanılmışlardır. Özellikle çinilerde daha fazla rastladığımız stilize edilmiş hayvan figürleri tasarımlara zenginlik ve renk kazandıran motiflerdir. Halkar kompozisyonlarının içinde, çinilerde, ciltlerde çokça karşımıza çıkar. Sazyolu üslubunda ise daha çok av hayvanlarını mitolojik varlıklar ile mücadele halinde görülse de farklı kompozisyonlarda serbestçe kullanılan geyik, kaplan, turna kuşu, kaplumbağa, maymun gibi farklı hayvanları da görmekteyiz.



Resim 3.1.3.2.1.1. TKSM H.2153-49-0001



Resim 3.1.3.2.1.2. TKSM H.2153-44-001



Resim 3.1.3.2.1.3. TKSM H.2153-57B



Resim 3.1.3.2.1.4. TKSM H.2153-18A (detay)

3.1.3.2.2. Mitolojik Hayvanlar

Mitoloji, köken bilgisi olmasının yanı sıra insanoğlunun geleceğini şekillendiren önemli olgulardan biridir. İnsanlar yüzyıllardır çeşitli soruların cevabını mitler yoluyla aramış, mit karakterleri ile sanat ve edebiyatta kendilerine sembolik bir anlatı atlası yaratmışlardır. Bugünün bilimi, ilkel çağların mitleridir demek de son derece yerinde olur. Çünkü mitler, taşıdıkları sezgi ve esin gücüyle insanlara yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. "... uygarlıkları harekete geçirici, kurucu ve dönüştürücü güç yetke değil esindir" (Campbell, 1994: 15) diyen Campbell bunu net bir şekilde ifade eder. Yetkenin hakimiyeti sınırlıdır ancak esin, hiçbir zaman bitmeyecek bir zihin gücünün eseridir. Bu nedenle mitolojik figürler gerek yazın gerek sanat alanında sıkça kullanılmıştır. Her topluluğun kendi sanatında yer alan motifler; onların yapılış tarzı, o topluluğun yaşamı, dünya görüşü, mitolojik ve kültürel değerleri ile bağlantılı olup, önce inançlarında, dini görüşlerinde, daha sonra sözlü edebiyatında ortaya çıkar ve sonuç olarak sanat eserlerinde kendini gösterir.

Ejderha

Ejder figürünün köklü motiflerden biri olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Ejder figürü, değişen dini ve sosyal anlayışlara rağmen mimaride, kitap sanatlarında, seramikte, çinide, ahşap ve maden sanatlarında ve dokumalarda oldukça tercih edilmiş bir motiftir (Özkartal, 2012: 94). Kökeni ilk çağlara dayanan bu figürün toplumlara göre farklı anlamlar taşıdığı görülmektedir. Asya toplumlarının birçok sanat eserlerinde kendine yer edinen ejder figürü, her kavmin kendi inanç ve hayat görüşüne göre farklı anlamlar almış, değişik isimler ile anılmıştır. Ejder; Çinlilerde "lung", Moğollarda "moghur", İrânlılarda "ejdeha/ejderha" Araplarda "tannin", Türklerde ise "nek/evren/büke", isimleriyle anılırlar. (Ekiz, 2011: 40).

Türk toplulukları içerisinde ejdere “yilbegen, jilbegen, celbegen” demişlerdir. Öncelikli olarak bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiştir. Gövdesi balık pulları ile çevrili, ayakları timsah ayağına benzer, kanatlı, kuyruklu, boynuzlu olarak tasvir edilen bu hayali varlık, yılanın uzun yıllar yaşaması sonucunda evrim geçirmiş bir yaratıktır. Diğer bir inanışa göre ejder, yılanla vahşi mandanın veya ceylanın çiftleşmesinden türemiştir. Ejderha, Ön Asya kültürleriyle etkileşime geçtiğinde anlamını yitirmiş ve kötülüğün simgesi olmuştur (Tansü & Güvenç, 2015: 209).

Hunlar kendi başkentlerine Ejderha şehri (Lung-ch'eng) adını vermiştir. Türk toplumlarındaki ejderha anlayışını karşılayan diğer sözler ve deyimler bu şekildedir (Ögel, 2014: 718). Hunların eski adetlerine göre, yılda üç defa ejderha kurban edilirdi. Bu kurbanlar, "göğe ve tanrılara" adanmak için, yılın 1., 5. ve 9. aylarında olmak üzere üç defa yapılırdı. Hunlar, "ejderha tanrısı"na büyük saygı göstermişlerdir. Bu yüzden önemli bir yerde, "büyük toplantı" yaparlardı. Bu yere, "Ejderha suru" duvarı adı verirdiler". Burası aynı zamanda, “Lung” (ejderha) adını verdikleri Hunların bir başkentidir (Ögel, 2001: 89). Eski Orta Asya inancına göre, gökyüzünün hâkimiyeti ve dengesini bir Ejder çifti sağlamaktadır. Yıldızların bir yıllık dönüşünü bu çift düzenler. Birbirinin tam aksi iki kutbu simgeleyen bu çift, gökyüzündeki hareketin astronomik ve felsefi olarak iki temsilcisidir (Öney, 1969: 189).



Resim 3.1.3.2.2.1. TKSM H.2152-52B



Resim 3.1.3.2.2.2. TKSM H.2153-57B

Türk kozmolojisinde yer ejderi ve gök ejderine sıkça yer verilmektedir. Bahar döneminde yerin altından ya da derin sulardan çıkan yer ejderi, pulları ve boynuzları oluşarak göğe doğru yükselip bulutların arasına karışır. Burada yağmurun yağmasını sağlayıp topraklara bereket ve bolluk getirir (Aydın, 2013: 2)



Resim 3.1.3.2.2.3. TKSM H2153-18A

Ejder figürü bereketi, suyu ve yeniden doğuşu temsil etmektedir. Birçok kaynağa göre ejder, aslanpençeli, kuyruğu yılan benzeyen ve kanatlı olarak betimlenen mitolojik bir varlıktır. Kadim Orta Asya Türklerinin ejder tasviri aslan ayaklı, yeleli, gagalı ve kanatlıdır. Yeryüzündeki suyun ve gökyüzündeki havanın mutlak hâkimidir. Ejderha ve Zümrüdüanka'nın mücadelesi, yeryüzüne bereketli ilkbahar yağmurlarını yağdırmaktadır. Bu sebepten dolayı ejderin bulut motifi şeklinde stilize edilmiş hali sıkça karşımıza çıkmaktadır. Büyük bir yılan şeklinde betimlenen ejder, hazinelerin ve saklı kalması gereken şeylerin koruyuculuğunu yapmaktadır. Hayat ağacının tepesinde bulunan önemli mitolojik hayvanlardan biridir (Ergüder, 2009: 132).

Hayvanlı Türk Takvimi'nde ejder ayı nisan ayına, mitlere göre bu yaratığın gökyüzüne yükselmek için topraktan çıktığı dönem olan ilkbahar mevsimine denk gelmektedir.

Günümüzde Anadolu topraklarında bu inanışın bir benzeri karşımıza çıkmaktadır. M. Fahrettin Kırzioğlu'nun bir gazete yazısında kaleme aldığı efsane, bir ceylandan türeyen ejderhanın kökeninden ve dağdaki mağaralarda kış aylarını geçirdikten sonra gökyüzüne doğru uçmasından ve bulutların arasına karışmasından bahsedilmektedir (Roux, 2005: 85):



Resim 3.1.3.2.2.4. TKSM, H. 2160 f. 61b

Yeryüzü ejderi toprağın ve akarsuların yaratıcısıyken, gökyüzü ejderi de rüzgâra ve yağmurlara hayat vermektedir. Bunlarla birlikte düşünce ejderi ile, yeryüzünü saran ve dört denizi simgeleyen dört ejder vardır. Uygur ve Çin sanatında su ve bereket simgesi olan ejder, yılan ve timsaha yakın bir hayvanın diğer hayvanlar ile birleştirilmesinden türetilmiş olarak gösterilmektedir. İlkbahar ve yaz aylarında gökyüzünde uçup, sonbaharda ise timsah ve su yılanı gibi akarsulara ve yeraltına saklanmaktadır. Genellikle

ağaç motifi ile birlikte gösterilmektedir ve uçan efsanevi bir hayvan olmasından dolayı, ejderin sırtında gökyüzünde uçmak konusu işlenmektedir (Mahir, 1993: 274).

Ejder bazen, Türk kozmolojisinde balığın veya kaplumbağanın yerine dünyayı taşıyan varlık olarak kabul edilmiş, hayat ağacının başında bekleyen koruyucu imgelerden biri sayılmıştır. Bazen de karanlığı, düşmanlığı veya cehennemi sembolize etmiştir. Ejderin, bereket ve bolluğun simgesi olduğu ve gökyüzündeki olayları düzenlediği gibi inançlara ekseriyetle Kırgızlarda ve Uygurlarda rastlanmaktadır. Ejder figürü Göktürkler’de kutlu olarak kabul görmüştür. Kuzeyde yaşayan Türklerde ise Çin ejderleri büyük yılanlar olarak betimlenmiştir. Yine Altay ve Kuzey Türk mitlerinde “ejder” adındaki göllerden söz edilmektedir. Bilhassa Tanrı Dağları yakınlarında bulunan bu göller “aygır gölü” olarak da isimlendirilmektedir. Atların ve ejderlerin birleşip, en güzel cins atlarının bu gölde oluşturduğuna inanılırdı (Alsan, 2005: 68).

Kıpçak Türk boylarının bir kolu olan Aşinalar’a ait olduğu düşünülen Ötüken Göktürk Kağan Mezarına 45 derecelik açıyla uzanan 22 metrelik dehlizin iki duvarında resimler bulunmaktadır. Bu resimlerde, bir araya gelmiş 3 adam ve dehlizin girişini koruyan, ürkütücü bir üslupta boyu 7,5 metreyi bulan ejderha/pars betimlemeleri görülmektedir. Çinli ve Japon araştırmacılara göre, mezardaki insan ve hayvan tasvirleri antik Çin’deki 8 önemli toplum grubunun hiçbiri ile benzerlik göstermemektedir.

Bu bilgiler mezarın Türklere ait olduğunun kanıtlarındandır (Karcaubay, & Karcaubay, 2013: 3). Kâdim Türklerde ejder, hükümdarların avına çıkıp öldürdüğü ve böylece kahramanlaştığı bir simgedir. Bu kahramanlık beden gücünün heybetini, mertliğini ve yiğitliğini gösteren bir anlama gelmektedir. Firdevsi’nin Şahnâmesi’nde Sam’ın ejderha ile savaşı ve Rüstem’in ejderhaya galip gelmesi gibi konulara geniş olarak yer verilmiştir. Kaşgarlı Mahmud *Dîvânu Lugati’t Türk* adlı eserinde, ejderhanın kötülüğün sembolü olduğu gibi yiğitlik ve gücün de sembolü olduğuna değinmektedir. Ejderha ile savaşmak

kötülük ile mücadele etmek manasına geldiği için, âdil ve doğru bir yönetimle kötülüğün bertaraf olacağından, bu figür bazen hükümdarların alameti olarak da kullanılmıştır. Yine eski kültürlerde “ejdarha öldürmek” bazen yalnızca kahramanlık alameti olmaktan ziyade sonsuzlaşmanın da bir yolu olarak benimsenmiştir (Küpeli, 2020: 54).



Resim 3.1.3.2.2.5. Reichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v

Osmanlı döneminin divan şairleri de ejderhaların semaya doğru yükselmelerini şiirdeki başlıca motiflerden biri olarak kullanmışlardır. Bu biçim, divan edebiyatındaki ejderhanın mitolojik ejderha ile uyum sağladığını göstermektedir. Türk mitlerinde de gök ejderi kanatlıdır. Divan şiirinde ise yer ejderhası ile gök ejderhasının birleştiğini, şairlerin onları

aynı zamanda kanatlı bir varlık olarak hayal ettiklerini göstermektedir. Ejderhanın bu şekilde betimlenmesi, ikili anlayıştan tek anlayışa ve yapıya indirgenmenin bir özelliği olarak değerlendirilebilir. Bu Türk mitolojisinden divan şiirine varıncaya kadar geçirilen zihnî değişimi daha doğrusu hâkim ola tevhidî anlayışı açıkça göstermektedir (Güngör, 2014: 1155):



Resim 3.1.3.2.2.6. TKSM H.2153-43-001



Resim 3.1.3.2.2.7. TKSM H.2153-18-001

Ki'lin

Çince kaynaklarda ch'i-lin, ch'i veya lin diye isimlendirilen bu mitolojik hayvana eski Türkçe'de “Kelen” adı verilmiştir (Esin, 1978: 22). Çin kökenli metinlerde “ch'i” karakterinin boynuzlu erkeği, “lin” karakterinin ise boynuzsuz dişi yaratığı temsil ettiği belirtilmektedir. Ancak daha eski Çin metinlerinde, bu eril ve dişi karakterlerin bir bedende birleşimi olan “ch'i-lin” karakterine sıkça yer verilmiştir (Çoruhlu, 2019: 49).

Bazı kaynaklarda, çok sayıda hayvanın karakteristik özelliklerinin kendisinde bir araya geldiği bir hayvan olarak betimlenmiştir. Böylece, bir misk geyiğinin bedenine, bir kurdun alınına, bir öküzün kuyruğuna ve bir atın ayaklarına sahip bir halde tasvir edilmiştir. Derisi; beyaz, mavi, kırmızı ve sarı renklerden meydana gelmiştir. Ki'lin sesi, zil sesine ve farklı tonlamalardaki diğer çalgı aletlerinin sesine benzetilmektedir (Çoruhlu, 2019: 50).

Ki'lin'in başındaki sivri boynuzundan dolayı onun gergedan olabileceğini ifade eden araştırmacılar da mevcuttur (Çoruhlu, 2019: 50). Oğuz Destanı'nda geçen “gergedan” kelimesinin yanına geyiğe benzer bir hayvan tasviri yapılmıştır. Çinlilerin Chi'lin dedikleri bu tek boynuzlu geyik ya da gazeli yine bir gergedan olarak tasavvur etmişlerdir. Uygur kaynaklarında da “Kelen” ve “Kilen” isimleri gergedan manasında kullanılmıştır (Ögel, 2014: 156).



Resim 3.1.3.2.2.8. TKSM H.2152-65B

Arkeolojik araştırmalar ve tarihi kaynaklar; Antik Çağ ve Erken Orta Çağ'da Han devri (MÖ 206-MS 220) ile Tang devri (MS 618-907) arasında Çinlilerle ortak bir ilişkide olan Kök Türklerde Ki'lin inancının kuvvetli olduğunu kanıtlamaktadır. 6. yüzyılda yaşamış olan Gandaralı Budist keşiş Jinagupta'nın (528-605) Kök Türkleri ziyaret etmesinin anlatıldığı "Xu- gaosengchuan" adlı, içinde Budist keşişlerin yaşamlarına dair bilgilerin yer aldığı önemli biyografik eserde, Türklerin mitolojik bir hayvan olan Ki'lin'in varlığına inandıklardan bahsedilmektedir. Eser, 645 yılında Çin kökenli Budist keşiş Daoxuan (596-667) tarafından kaleme alınmıştır. Bu eserden nakledilen bilgiye göre, Kök Türklerin mitolojik hayvanları Ki'lin'in kemiklerinden elde edilmiş tutkal ile birbirine eklenmiş yayları vardı. Bu yaylar boynuzlarla süslenmişti. Ayrıca akbaba tüylerinden oklar imal edip onlarla kartalları avlıyorlardı (Çeşmeli, 2020: 69).



Resim 3.1.3.2.2.9. TKSM H.2152-47B

Eski metinlerde, Kök Türklerin Ki'lin'e inandıklarına dair bilgi olmasına karşın, Hunların Ki'lin'e inandıklarına dair yazılı bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat arkeolojik araştırmalar, Hunların da bu mitolojik varlığa saygı gösterdiklerini ve inandıklarını göstermektedir. Moğolistan'da Noin-Ula, Gol Mod ve Gol Mod II adlı Hun kurganlarında seçkin kişilere ait olduğu tespit edilen, gümüşten imal edilmiş bazı at koşum takımlarına ait süsleme plakaları üzerinde şans getirdiğine ve koruduğuna inanılan Ki'lin figürü bulunmaktadır.

Bu bulgular, MÖ 1. ve MS 1. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Koşumlarda bulunan Ki'lin tasvirleri, tabiatta bulunan dağ keçisine ve antiloba benzemektedir. Bu tasvirler bazen çift

olarak yapılmış ve her çift figür, erkek ve dişiden meydana gelen Ki'lin'i sembolize etmektedir (Çeşmeli, 2020: 69). Ki'lin'in taşıdığı özellik ve anlamlar, Orta Asya'da, İç Asya'da ve Çin'de ortaklık göstermektedir. Çünkü hem at sembolü hem de geyik sembolü (özellikle beyaz at veya geyik), Türk efsanelerine ve sanatına konu olmaları bakımından önemlidir. Ki'lin, kısa zamanda gerçekleşecek bir hadisenin müjdecisi olup, fazilet sahibi bir hükümdarın başında bulunduğu iyi yönetimin bir alametidir (Çoruhlu, 2019: 51).

Kök-Türk devrinde, savaş aleti olan kemikli yaylar oldukça geliştirilmiştir. O kadar ki, Çinliler bu gelişmiş yayların tek boynuzlu efsanevi bir hayvan olan "Kelen" boynuzunun öz suyundan yapıldığını zannetmişlerdir (Esin, 1978: 218). Fars asıllı tarihçi ve coğrafyacı Ebu Said Gerdizî'nin anlattığına göre, Kuzeyden gelen Karahanlı hükümdarı Kadir Han ile güneyden gelen Gazne Sultanı Mahmud, iki devletin sınırlarında bir görüş yapmışlardır. Karahanlı hükümdarı Kadir Han'ın sultana sunduğu birçok hediye arasında o dönemde "kiat" adı verilen tek boynuzlu efsanevi hayvanın "kutlu" (gu-tu) denen boynuzu da vardır (Esin, 1961: 120).



Resim 3.1.3.2.2.10. TKSM H. 2153-162A

Bu efsanevi hayvan çoğunlukla saray bahçelerinde ve kentin dışındaki ormanlık arazilerde dolaşırken görülürdü. İyi kalpli ve bilge olan bu mitolojik varlık, yardımseverliğin de bir sembolüydü. Ki'lin'in sağlıklı bir halde görülmesi iyi şansa; sakat olarak görülmesi, tutsak olması, ölmesi veya olumsuz bir zamanda görülmesi ise kötü şansa veya ölüme işaret ederdi. İyi vakitlerde koruyucu ruhların birleşip vücut bulmasıyla meydana çıkardı. Onun insanlar arasında görülmesi evrensel barışın da simgesi idi. Aynı zamanda bu efsanevi hayvan, görülüş şekli itibarıyla, Konfüçyüs gibi ilim sahibi veya soylu kişilerin doğumlarının veya ölümlerinin habercisiydi. Ki'lin; hükümdar, soylu ve toplumda ileri gelenleri dünyada koruduğu gibi ölümden sonra da kötülöklere karşı korurdu (Çeşmeli, 2020: 68).

Zümrüdüanka

Eski Türk metinlerinde kuşlarla alakalı net bir bilgiye yer verilmemesine rağmen, Çin kökenli yazıtlardan Türklerin kuşlarla alakadar olduğu öğrenilmektedir. Kurgan mezarlardan elde edilen bulgular neticesinde; Hunlar, savaşçı alplerin ve toplumda önde gelen kişilerin bedenlerinin belirli bölgelerine yırtıcı kuş dövmeleri yaptıkları, bu uygulamanın Osmanlı'daki yeniçeriler içerisinde de yaygın olduğu bilinmektedir (Yücel & Yozgat, 2018: 1482).

Araştırmalar sonucunda farklı kültürlerde yer alan efsanevî ve mitolojik kuşlar, farklı isimler ile olaylara konu olsa da genel anlamda ortak özelliklere ve anlamlara sahiptirler. (Oener, 2018: 320). "Phoenix", Yunan efsanelerine Europa'nın babası veya erkek kardeşi olarak konu olmakta, Yunan dilinde Anka'ya denk olan "Bennu" kuşu, Mısır efsanelerinde güneşi temsil etmektedir (Daşdemir, 2021: 44).

İslam kökenli rivayetlerde "Anka" veya "Sîmurg" isimleriyle anılan efsanevi kuşun, Türk mitolojisinde kut alma vasfı olan "Karakuş" ile ilişkisi olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte devlet ve refah kuşu olan "Hümâ", Orta Asya Türk inanışlarındaki dişi ilâhe "Umay" ile benzer özelliklere sahiptir (Oener, 2018: 320).

Kazvini'nin *Acâyibü'l-Mahlûkât*'ında Simurg ve Anka terimleri aynı varlık için kullanılmaktadır. Herodotos, Anka'nın anavatanı olarak Arabistan'ı işaret etmektedir. Efsanelere göre bu mitolojik kuş her beş yüzyılda bir yeryüzünde görünmektedir. Dört tane ayağı vardır ve ateşte yaşamaktadır. Mısır'daki inanışa göre Anka'nın bedeninde otuz farklı kuşun rengi bulunmaktadır. Efsanevi kuş ile ilgili bu betimlemelerin kökeni ise Hindistan'a kadar ulaşmaktadır (Daşdemir, 2021: 44).

Kadim Türk sanatında önemli bir yere sahip olan avcı kuş tasvirleri, Türklerin Budist ve Maniheizm sanatı benimsemeleri ile birlikte Sîmurg ve Garuda gibi hayali kuşlarla mitik ilişki kurmuşlardır. İslâmiyetin Türkler tarafından kabulü ile de Anka veya Zümrüdüanka ile ilgili benzer anlam ve semboller bu kültürel birikime dahil olmuştur. Orta Asya’da aynı zamanda beylik makamını temsil eden Karakuş’un doğrudan doğruya Sîmurg olduğuna dair görüşler de bulunmaktadır (Çoruhlu, 2019: 23).

İslamiyetin kabulünden sonra Simurg’un tasavvufi bakış açısı ile yorumu, Feridüddin-i Attar’ın *Mantıku’t-Tayr*’ı ile Nevai’nin bu eserden etkilenerek kaleme aldığı *Lisanü’t-Tayr*’da görülmektedir. Bu eserlerdeki ana düşünce, tasavvufî görüşteki “varlıkta birlik” (vahdet-i vücud) anlayışına dayanmaktadır. Kâinata tek bir vücud bulunmaktadır. Bu vücud, vücud-ı mutlak olan Allah’tır. Onun haricinde görünür olan her şey, Allah’ın bir yansıması olarak düşünülen “adem-i mutlak”tır.

Feridüddin-i Attar ve onun eserinden etkilenen diğer yazarların kaleme aldığı bu ana fikir, bir temsil olarak Simurg ile betimlenmiştir. Simurg, Allah’ın tecelli etmesini simgelemektedir. Çünkü hikâyede anlatılana göre Simurg, Allah’ın yarattığı bütün kuşların birleşmesinden meydana gelmektedir. Fakat kuşların bu durumun farkına varabilmesi için, tasavvufi bir sınava tabii olmaları gerekmektedir (Çoruhlu, 2019: 27).

Türk sanatlarına konu olan Ejderha ve Simurg’un mücadele tasvirlerinde, içinde bulunduğu kültür ile etkileşimde bulunulan diğer kültür çevreleri önemli rol oynamaktadır. İslamiyet’ten önceki Orta Asya Türk sanatlarında hayvan mücadele sahnelerinin önemi büyüktür. Bu mücadele sahnelerinde aydınlık-karanlık, iyilik-kötülük gibi zıtlıklar anlatılmıştır. Hikâyelerde geçen konular itibariyle genellikle iyiliği temsilen Simurg, kötülüğü temsilen ise Ejder figürü kullanılmıştır. Simurg kuşu, uzun kanatlı, püskül kuyruklu, ejderha ise yılanı benzeyen bir gövde yapısında, yerde sürünerek ilerleyen bir yaratık olarak tasvir edilmiştir. Simurg kuşunun temel işlevi, yavrularını kötü

olan ejderden korumak, annelik etmek gibi muhafız görevinde bulunmak ve iyiliği temsil etmektedir (Kartal & Alp, 2021: 446)



Resim 3.1.3.2.2.11. TKSM H.2153-18-001

İslam kökenli destanlarda Simurg'un, doğaüstü güçlerini insanları korumak için kullandığına inanılmaktadır. Ayrıca zor durumda kalanlara yardım eden, bulunduğu mekânı kötülükten, düşmandan ve hastalıktan koruyan, avcıya şans veren, insanlara uğur getiren niteliklerine sıklıkla değinilmiştir. Bu niteliklerin sultanlarda da görüldüğü için, Simurg tasvirleri “Sultan” simgesi olarak da sembolik anlam taşımaktadır (Arısoy, 2018: 47). Simurg, avladığı canlıları öldürüp yedikten sonra arda kalan leşi tekrar gelip yemez, diğer hayvanlara bırakır. 1700 yıl süren bir hayat yaşamakta ve 300 yaşına eriştiğinde ise yumurtlamaktadır (And, 2008: 321).



Resim 3.1.3.2.2.12. TKSM H. 2153-25-002

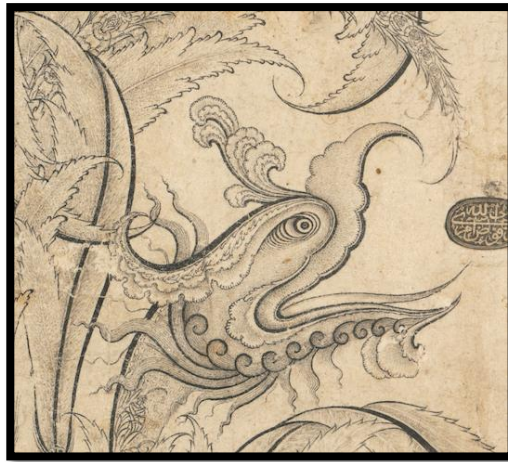


Resim 3.1.3.2.2.13. TKSM H.2153-23-B-002

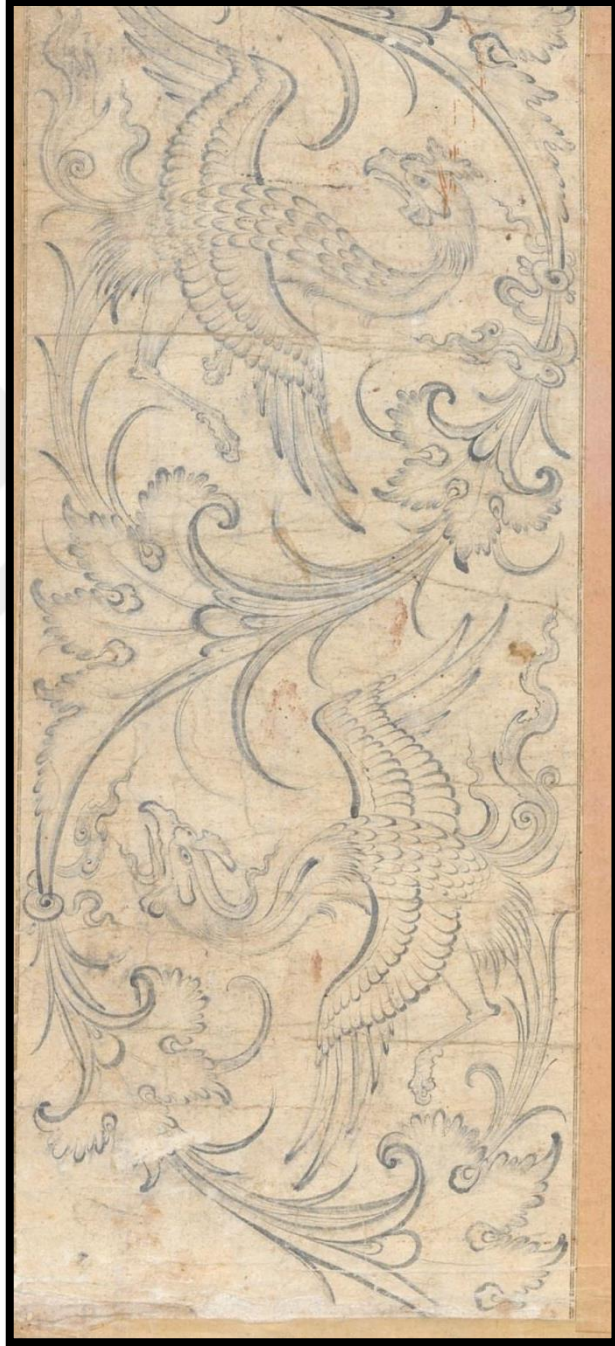
Divan şiirlerinde Hümâ, Anka, Simurg'la alakalı teşbih ve mazmunlar, divan şairlerinin birçoğunun kaleme aldığı ortak bir şiir motifidir. Bazı tasavvufi kaynaklarda Anka'ya atfedilen, “yutucu, yok edici” vasıflarla betimlenen muğrib “uzaklaşan, gözden kaybolan” sıfatı, Anka'nın gözle görülemeyen soyut bir varlık olmasıyla ilişkilidir. Göğün en üst katmanlarında uçtuğu inancı da kendisine atfedilen bu sıfat neticesinde oluşmuştur. Zümrüdüanka, Hint mitolojisindeki Garuda kuşu gibi kuşların en yücesi ve padişahıdır. Bu üstün özelliklerinden ötürü Anka kuşu ile, dünyanın en geniş kanatlı, en yüksekte uçan, okyanusları aşabilen ve karaya inmeden aylarca uçabilen kuşu “albatros” arasında bir ilişki kurmak mümkündür (Batıslam, 2002: 196)

Hamdullah el-Müstevfi'nin 14. yüzyılda kaleme aldığı coğrafya ve kozmografyaya dair eseri olan *Nüzhetü'l-Kulûb*'a göre Simurg, Hz. İsa ile Hz. Muhammed arasındaki zaman diliminde yaşamıştır. Simurg, bir düğünden gelini ziynetleri ve beyaz gelinliği ile gökyüzüne doğru kaçırılmış, Hz. Hanzale ise Allah'a el açıp dua etmiş ve Allah da bu duayı kabul edip Simurg'a ateşler gönderip alevler içinde yakmıştır. Simurg yeryüzünden silinip gitmiş, sadece ismi kalmıştır (And, 2008: 321).

Bahsi geçen eser içindeki bir diğer metne göre ise, Doğu hükümdarının bir kızı, Batı hükümdarının ise bir oğlu olur. Doğumları aynı vakitte olduğu için bu iki çocuğun kaderleri ortak yazılmıştır. Simurg, yetiştirip büyütme üzere Doğu hükümdarının kızını kaçırıp dağların ötesindeki kendi yuvasına götürür. Büyüyüp tahta geçen genç hükümdar, bir gün uzun bir seyahate çıkar. Yolu dönüp dolaşarak genç prensesin rehin tutulduğu yere geldiğinde, onu gören prenses genç hükümdara âşık olur. Hükümdar yuvaya girebilmek için ölmüş bir hayvanın postuna sarılır. Simurg içinde hükümdarın bulunduğu bu postu prensese getirir. Yuvada genç hükümdar ve prenses birleşirler ve bir çocukları olur. Hz. Süleyman durumdan haberdar olur ve emri üzerine Simurg, hayvan postu ile prensesi Hz. Süleyman'ın makamına getirir. Böylece gizem çözülür ve Simurg yapmış olduğu suçtan utanarak insanlar arasından uzaklaşır (And, 2008: 321).



Resim 3.1.3.2.2.14. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, detay



Resim 3.1.3.2.2.15. TKSM H.2153-6-002 detay

3.1.3.3 Melek ve Peri Figürleri

Osmanlı sanatkârları, hayal gücünü ve anlatım yeteneğini ortaya çıkaran, bir imza mahiyeti taşıyan peri figürleri resmetmişlerdir. Genellikle sayfanın tamamını kaplayan, hançer yaprak formunda kanatlı tek peri figürü resmetme geleneği, Osmanlı nakkaş hanesinde Şahkulu'nun öncülüğünde başlamıştır. 17. yüzyıldan itibaren peri ve meleklerin kıyafetleri, dinî konuların anlatıldığı sahnelerde çoğunlukla benzer tipte betimlenmiştir. Bu figürlerin tip Selçuklu taş işçiliğinde görülen melek tasvirlerindeki elbiselerle büyük benzerlik göstermektedir (Derman & Duran, 2010: 284).

Peri ve melek tasvirlerinde; üzerlerine giydikleri dar ve uzun entariler, kısa kaftanlar ve bel kısmına taktıkları kuşak veya madeni plakalı kemerler, bu giyim tarzının Türk gelenekleriyle uyum içerisinde olduğunu göstermektedir. Saz üslûbunda yapılan eserlerin içine peri resimlerinin de dahil edilmesi, bu doğaüstü varlıkların orman perileri olarak kabul edilebileceği gibi, İslam tasavvurundaki meleklerin bir tasviri olarak da kabul edilebilir (Sünnetçiler, 2011: 71).



Resim 3.1.3.2.2.16. Bibliothèque Nationale de France, Arabe 6074, f. 11v



Resim 3.1.3.2.2.17. TKSM H.2152-91B detay



Resim 3.1.3.2.2.18. National Museum of Asian Art

3.2. Kara Memi

16. yüzyılın ortalarında, “sazyolu” üslûbundan sonra yeni bir üslûbun varlığından söz edilir. Osmanlı sarayı nakkaşhânesinde bu yıllarda yine oldukça başarılı ve üretken Kara Memi adında bir müzehhip yetişir. Mehmed Siyah, Memi Çelebi gibi isimlerle de anılan sanatçı, Kanûnî Sultan Süleyman’ın sernakkaşıdır. Osmanlı tezhip sanatının zirveye çıktığı ve en muhteşem ürünlerinin verildiği (1520-1566) yıllarında, Kanûnî devrinde saray nakkaşhânesinin en ünlü iki sanatçısından biri olan Kara Memi, o dönem başka bir üslubun yaratıcı olan Şahkulu’nun öğrencisidir. Şahkulu’nun rahle-i tedrisinden geçen Kara Memi, Şahkulu’nun vefatından sonra nakkaşhâneye sernakkaş olmuştur.

Şahkulu’nun öğrencisi Kara Memi, Şahkulu’ndan öğrenmiş olduğu stilize hatâyî motiflerinin yanı sıra, saray bahçesinde yetiştirilen çiçekleri de kullanmıştır. Nergis, lale, sümbül, gül, karanfil, süsen gibi çiçekler, bahar dalları, bahar çiçekleri, meyve ağaçları, servi ağaçları ve narları da Türk süsleme sanatlarının içerisine sokmuştur. Gözlemci bir tavırla geliştirilen çiçekler, Osmanlı tezhip sanatı için bir yeniliktir.

Kara Memi sanatını icrâ ederken, hocasından ve saray nakışhânesi kültüründe öğrendikleri bilgi ve birikimlere kendi yeteneğini de katarak, saray nakışhânesinde diğer müzehhipler arasından sıyrılarak ön plana çıkmıştır. Osmanlı’da tezhip sanatının yepyeni bir çehre kazanmasında, adeta zirveye çıkmasında Mehmet Çelebi, yani Kara Memi’nin rolü büyüktür. Ancak Kara Memi, sadece kompozisyon ve motif açısından yenilikler getirmekle kalmamıştır. Mevcut üsluplar üzerinde de bazı farklılıklar yapmıştır. Motif bilgisi de son derece yüksek olan Kara Memi, devam eden klasik tezhip anlayışının dışında kendi görüşlerini de katarak yenilikçi arayışların içinde olmuştur.

Hatta Kara Memi'yi diğerklerinden farklı bir noktaya koyan ve asıl ününü kazandıran özelliğı, gözleme dayanan çiçekleri kullanımınıdır. Kara Memi, Osmanlı-Türk tezhibinde uygulamış olduğı yarı üsluplaştırılmış çiçeklerle görenleri adeta kendi bahçesindeymiş gibi hissettiren tasarımlar yapmış ve bu özellikleriyle natüralist üslubun da müjdecisi olmuştur. Hilal Kazan da Kara Memi'nin faaliyetlerini ve tesirini şu şekilde özetler:

Başta Kanunî'nin şiirlerini topladığı divanının nüshaları olmak üzere birçok kitap, murakka ve diğerk eserleri kendi üslubunda tezyin etmiştir. Özellikle onun tezhipteki ustalığı Kanunî'nin Divan'ının nüshalarındaki bezeme çeşitliliğinde görülmektedir. Fethullah Ârifi'nin te'lif ettiğı Süleymanname ile erken devirlerde istinsah edilip Kanunî devrinde tamir edilen bir grup Kur'an-ı Kerim'in restorasyon işlerinde çalışmıştır Süleymaniye Câmii için hazırlanan Mushaf'ları tezhiplenmiş, tezyin ettiğı bir Mushaf'a karşılık kedisine 6000 akçe ödenmiştir. Bunun yanı sıra caminin kubbe ve kemer nakışlarının yapımında on gün çalışarak 120 akçe almıştır. Bu eserlerin dışında onun üslubunu lake kitap kaplarında, bazı albümlerin tezhiplerinde, çinilerde, kalem işlerinde, saray halılarında ahşap, madenî eserlerde görmek mümkündür. Onun ihdas ettiğı bu natüralist üslup, kendi adıyla anılarak uzun bir süre yetiştirdiğı talebeleri ve üslubunun takipçileri tarafından çeşitli alanlarda uygulanarak kullanılagelmiştir (2007: 179).

Kara Memi'nin imzalı ve en gözde tezhipleri, Kanûnî'nin Muhibbî mahlasıyla yazmış olduğı şiirlerini içeren Muhibbî *Dîvân*'ında görülmektedir. Bu eserin zahriye sayfası ve şiir araları Kara Memi tarafından süslenmiştir. Eserdeki Kara Memi'nin bahar dallarından oluşan yan panoları, spiral kıvrımlar üzerinde çiçekler ve rumîler ve klasik uygulamaları *Süleymanname* ve *Karahisarî Kuran*'ı ile benzerlik gösterir. Usta müzehhip, padişahın şiirlerinden oluşan *Divân*'ın her sayfasında kendi üslubunu yansıtan tabii çiçek motifleriyle halkar tekniğıyle süslemiştir. Osmanlı-Türk tezhip sanatında önemli bir yer teşkil eder. Nurhan Atasoy da bu eserdeki tezhiplerle Kara Memi'nin Osmanlı sanatında yepyeni bir tarzın doğuş yollarını açtığını belirtmiştir (2003: 134).

Kara Memi'nin yarı stilize üslubunda zengin çiçeklerden oluşan kompozisyonlarının kitap sanatında görmüş olduğu ilgi açıktır. Ancak bu üslup, kısa bir zaman diliminde başta duvar çinileri, dokumalar, kalem işleri gibi alanlarda, ardından devrin çoğu tüm sanat alanlarına aksetmiş ve kullanılmıştır. Kara Memi'nin bu tezhip anlayışı ve üslubu, sanki bir inkılap niteliğinde çoğu sanat dallarına tesir etmiştir. Dönemin meşhur bânisi ve mimarı Mimar Sinan'ın yapıları için hazırlanan çini desenlerinde Kara Memi'nin kompozisyonlarının mimarî teknik açısından yeniden çizildiği ve uygulandığı da görülüyor. Bu özellikleriyle Kara Memi, yalnızca kendi dönemini ve tezhip kolunu değil Türk sanatının sonraki dönemlerini de etkisi altına almıştır.

4. 16. YÜZYIL YAZMA ESERLERDE SAZYOLU ÜSLUBUNDA KULLANILAN MİTOLOJİK CANLI İMGELERİNİN ANALİZLERİ

4.1 Ejderha

4.1.1. TSMK H.2153-18-002

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

İmza / Mühür: Bulunmamaktadır.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, saydam suluboya

Boyut: 51 x 35 cm

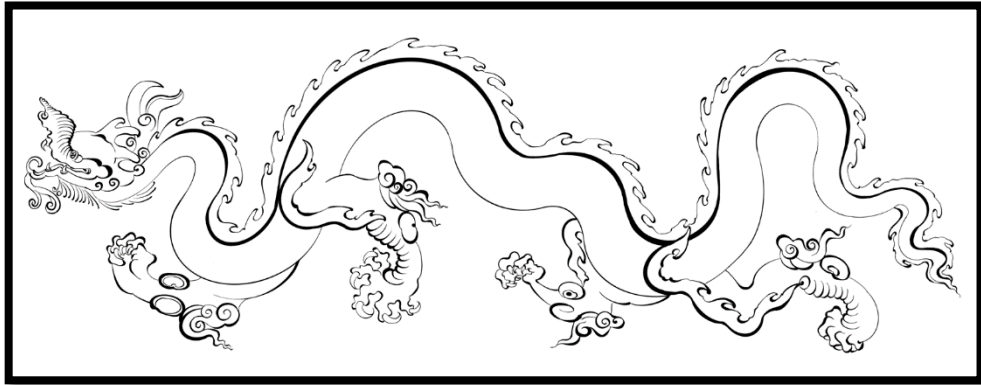
Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi





Sayfa iki farklı çalışmanın birleşiminden oluşmaktadır. Yukarıda geyik, kurt, tilki çakal gibi doğada bulunan vahşi hayvanlar resmedilmişken alt sayfada bir ejderha tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon yaprakların arasından geçtiği ve iki pençesiyle yaprak koparmış bir pençesi ile dalları ezen bir ejderha çizimi bulunmaktadır. Ejderha pembe mürekkep ile yapraklar ise siyah mürekkep ile çizilmiştir. Ejderhanın gövdesi kompozisyonda dengeli biçimde yerleştirilmiştir.

4.1.1.1. TSMK H.2153-18-002'nin ejderha çizimi



4.1.2. TSMK H.2153-57B

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya

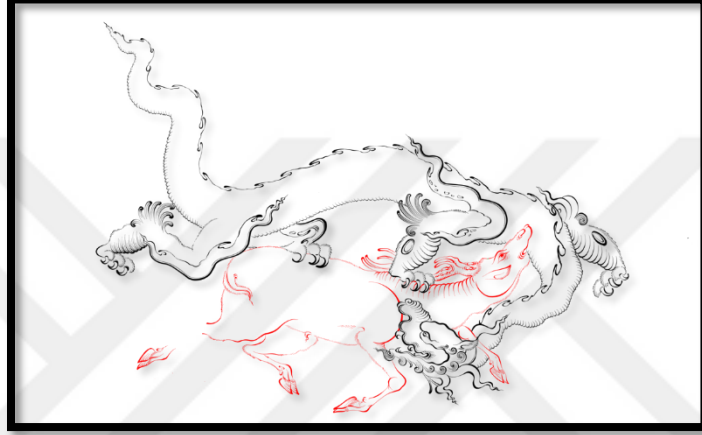
Boyut: 51 x 35 cm

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

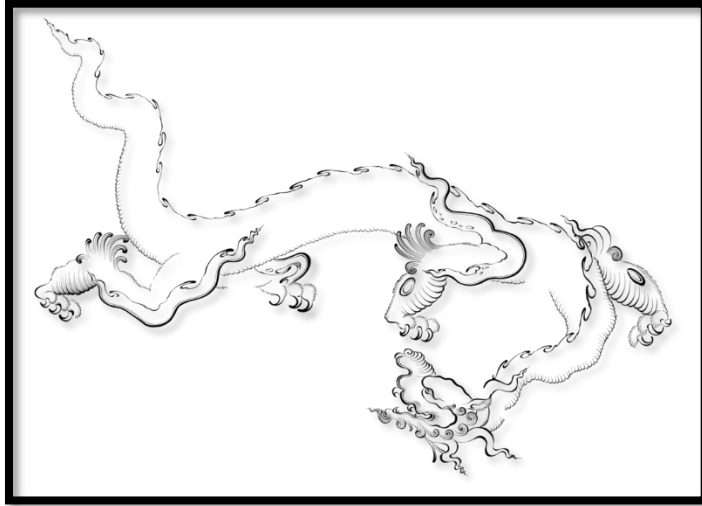


Eserde ormanda bir ejderhanın geyik avlama sahnesi tasvir edilmiştir. Nohudi renkte kâğıda işlenen bu eserin tamamı konturdan oluşmuştur, ince çizgiler ve taramalarla gölge ve derinlik verilmiştir. Ejderha, geyiği boynundan ısırmakta ve iki pençesi ile geyiği tutarken diğer iki pençesini sağ ve sol tarafta çizilmiş kayalara dayayarak güç almaktadır. Geyik ise ejderhayı ısırılmaktadır. Bitkisel formlar hatâyî ve gonca gibi stilize edilmiş çiçeklerden oluşmaktadır. Yer yer stilize edilmiş bulutlar kullanılmıştır, bu da bize mücadelenin sisli bir ormanda olduğunu düşündürmektedir. Kompozisyonun sağ kenarında minik bir kelebek çizilmiştir.

4.1.2.1. TSMK H.2153-57B'nin ejder ve av hayvanı mücadelesi çizimi



4.1.2.2. TSMK H.2153-57B'nin yalnızca ejderha çizimi



4.1.3. Sa'di'nin *Gülistan* yazmasından bir yaprak.

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

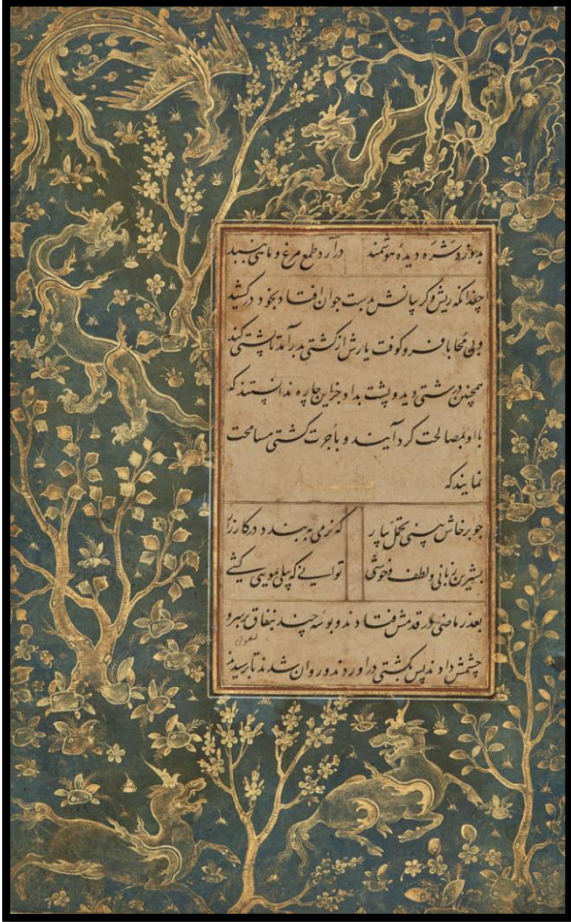
İmza / Mühür: Bulunmamaktadır.

Coğrafya: İran, Tebriz

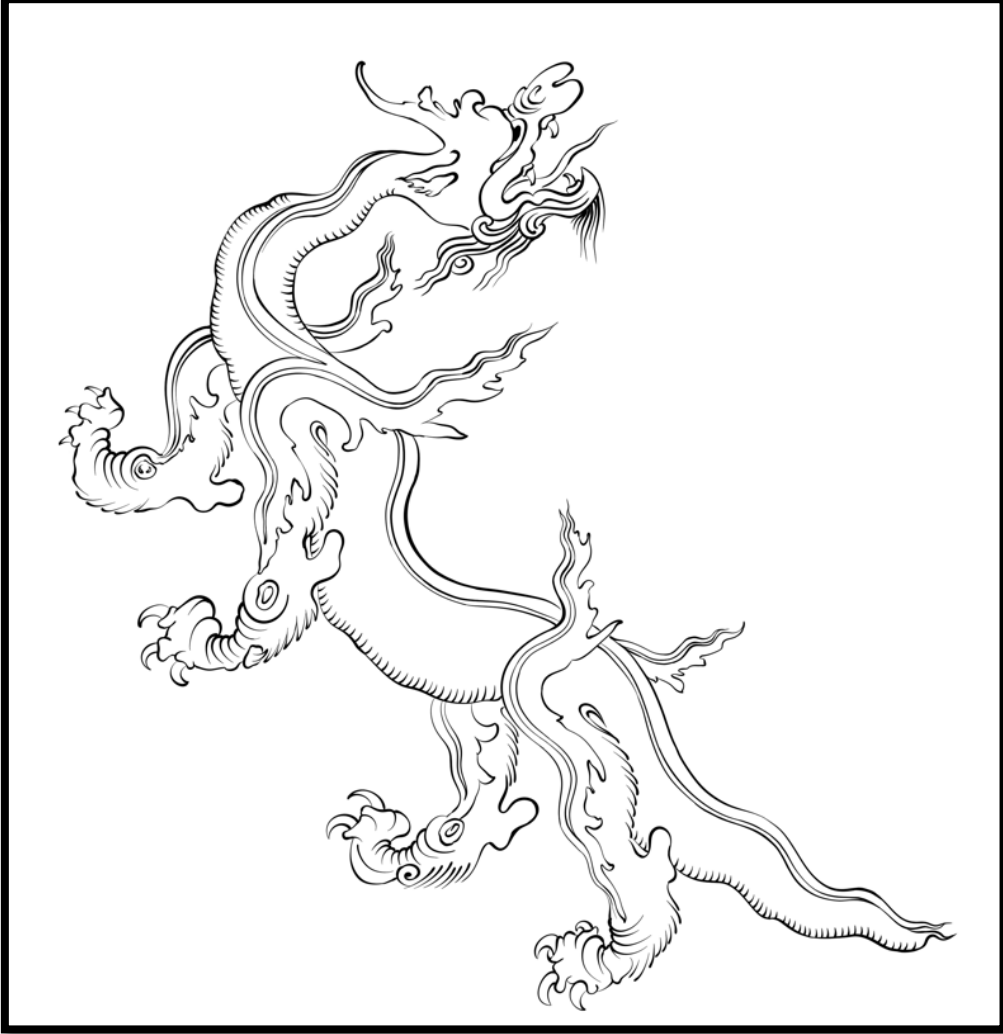
Teknik: Kâğıt üzerine opak suluboya, mürekkep ve altın

Boyut: 30,4 x 19 cm

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.1.3.1. *Gülistan*'dan alınan ejderha çizimi



4.1.4. Harvard University Art Museum, Acc. No.: 1999.288

Sanatçı: Mir Seyyid Muhammed Nakkaş

İmza / Mühür: Nestâ'lik hattı ile "Mir Seyyid Muhammed Nakkaş" yazmaktadır.

Tarih: 1520-1550

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, suluboya

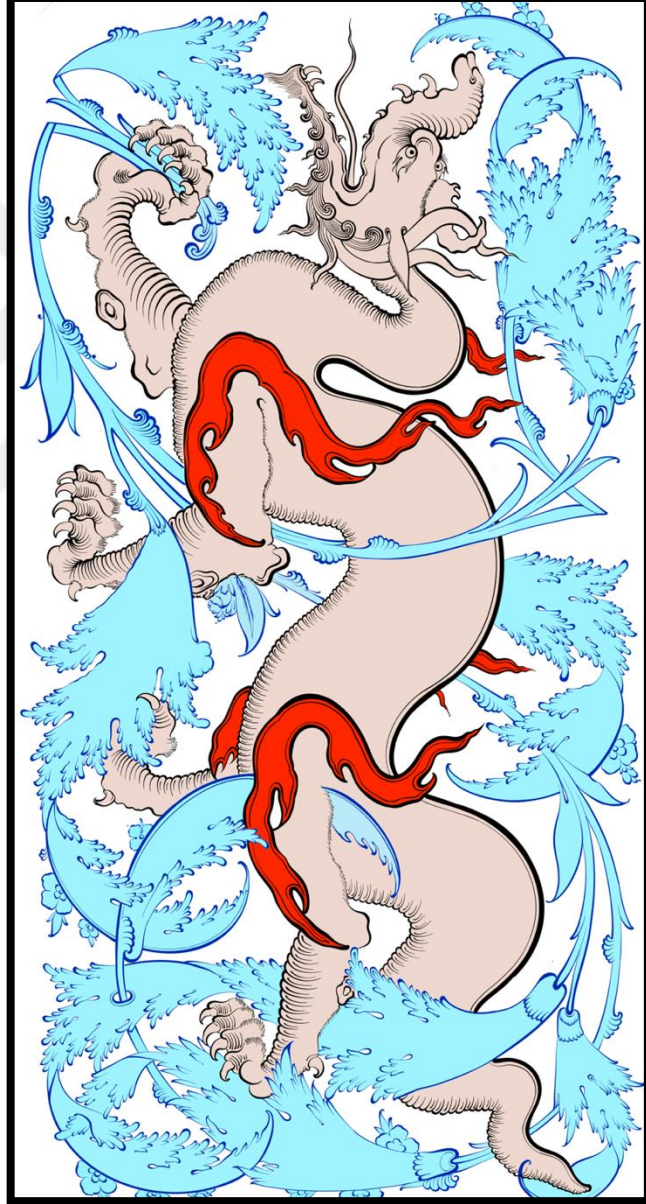
Boyut: 20,1 x 34,5 cm

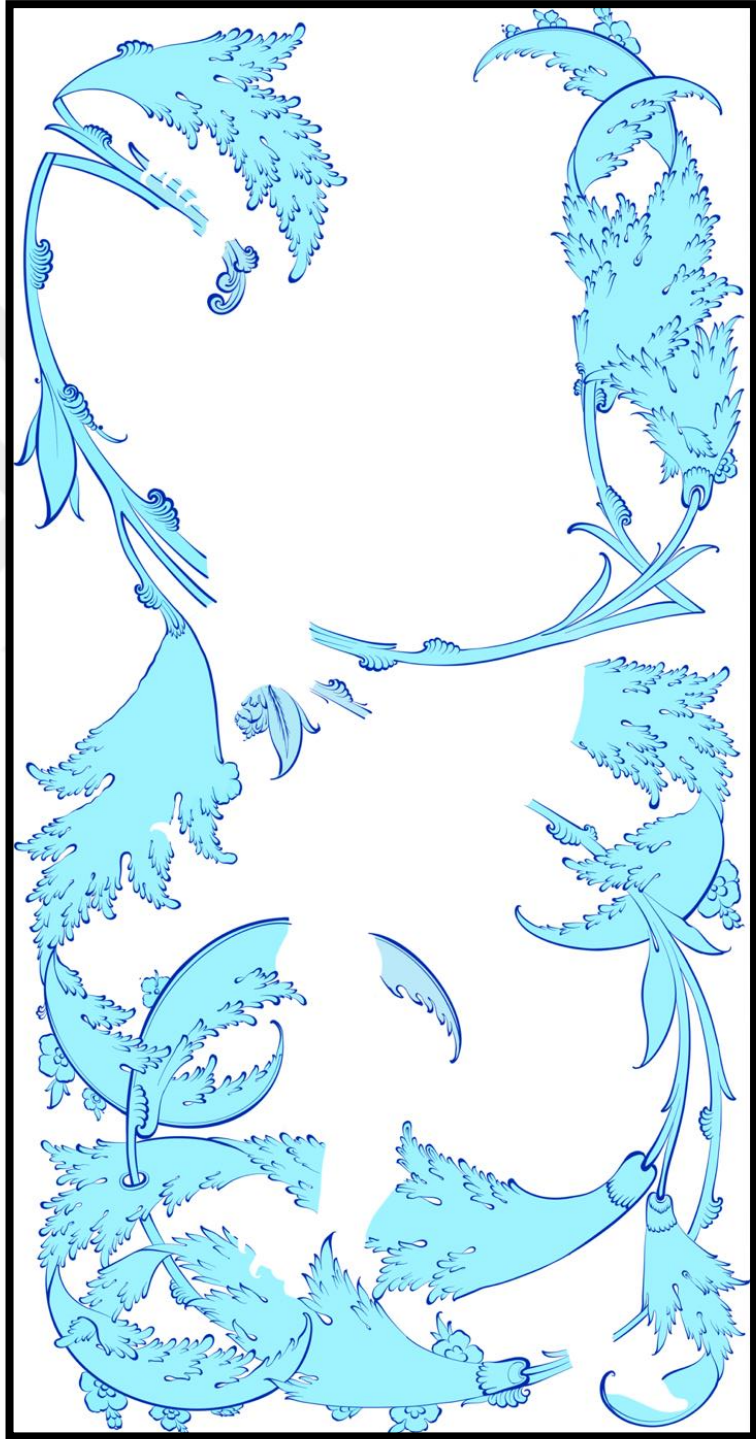
Bulunduğu Yer: Harvard University Art Museum



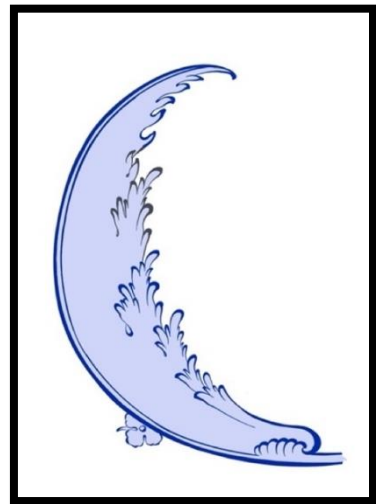
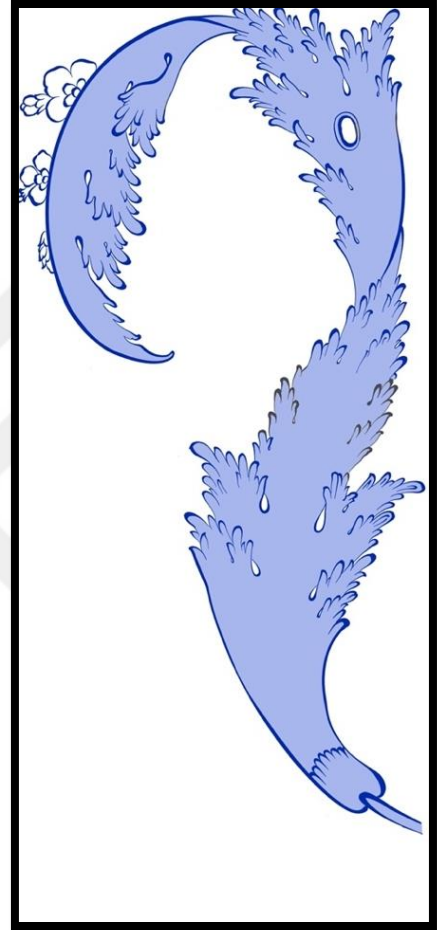
Harvard University Art Museum'da bulunan ve Mir Seyyid Muhammed Nakkaş'a ait olduğu düşünölen bu eser, adeta bir başyapıt niteliğindedir. Ejderha ve yaprak kompozisyonundan oluşın eser, açık renkli bir kâğıda resmedilmiştir. Mürekkep, altın ve suluboyalar kullanılmıştır. Altın, tırnaklar, dişler ve kollardaki ateşlerde ve gövdedeki lekede yer yer sulandırılarak yer yer sıvama olarak boyanmıştır. Sıvama olarak boyanan kısımlarda ateş hissini pekiştirmek ve güçlendirmek için kırmızı boya ile gölgelendirme yapılmıştır. Yapraklar yoğun sık ve çok dilimli olarak stilize edilmiştir. Kullanılan yaprakların formu kütle olarak çok büyük olsa da kıvrılarak, bükerek döndürerek ve diğeri yaprak ile birbirine sararak kütle bölünmüş, kompozisyonun hareket hissi de güçlendirilmiştir. Ejderha ve yaprakların tek renk kurgulanması ejderhanın kalın gövdesine ve çiçek dallarının uzunluğuna rağmen kompozisyonda bir bütünlük ve denge sağlamıştır. Ejderhanın kalın gövdesi yer yer yapraklarla gizlenmiştir. Ejderhanın bacak aralarından geçen dallar ve yapraklar ile ilişki pekiştirilmiş, tasvirin hareketli ve dinamik görünmesini sağlamıştır. Pençesinde sıkı sıkı tuttuğı dallar kompozisyona dinamiklik katmaktadır.

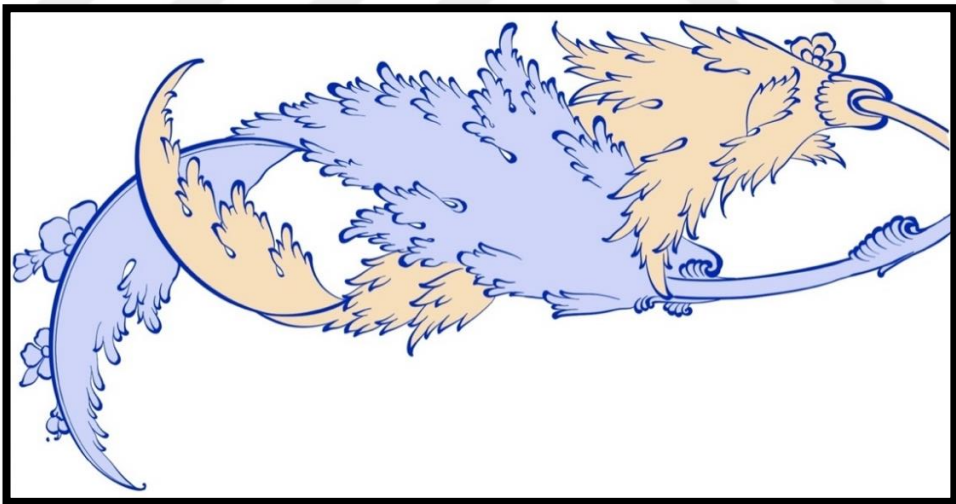
4.1.4.1. Harvard University Art Museum, Acc. No.: 1999.288'in kompozisyon çizimleri











4.1.5. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 11b

Sanatçı: Şahkulu (imzasız, atfedilen)

Tarih: 16. yüzyılın ortaları

Albüm / Murakka: III. Murad Albümü

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya

Boyut: Y x G: 18.3 x 11,2 cm

Bulunduğu Yer: Österreichische Nationalbibliothek





Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 11b (detail)



Eser, yaprak ve bir ejderhanın kafasından oluşmaktadır. Kâğıt açık renkli olarak kullanılmıştır. Mürekkep ve yer yer sulu boya kullanılmıştır. Yapraklar sert, kıvrımlı ve hançeri yapraklardır. Hatâyî, penç ve goncalar sazyolu üslubunda çizilmiştir. Ejderhada kullanılan mor renk çiçeklere de taşınmıştır. Ejderha bir dalın içinden çıkıyor gibi yerleştirilmiştir. Ejderhanın dişleri daha önce görülmeyen bir şekilde memeli canlıların diş yapısına uygun bir anatomide çizilmiştir.

4.1.6. Harvard University Art Museum, 2009.202.260

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: 16. yüzyıl

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine Altın, mürekkep

Boyut: Y x G: 9,5 x 10,3 cm

Bulunduğu Yer: Harvard University Art Museum



Kompozisyonda ejderha ve dört pençesi ile tuttuğu çiçek dalı resmedilmiştir. Kompozisyon açık renkli bir kâğıda sadece siyah mürekkep ile uygulanmıştır. Stilize çiçekler hatâyî penç ve gonca grubundan oluşmaktadır. Ejderhanın sırtında kalın bir kontur ile dönmemektedir. Bu kalın siyah çizgi ile ejderha üç boyutlu şekilde hareket etmektedir ve ejderhanın gövde kalınlığı izleyiciye sunulmaktadır.

4.1.7. TSMK H.2153-169B

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

İmza / Mühür: Bulunmamaktadır.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul

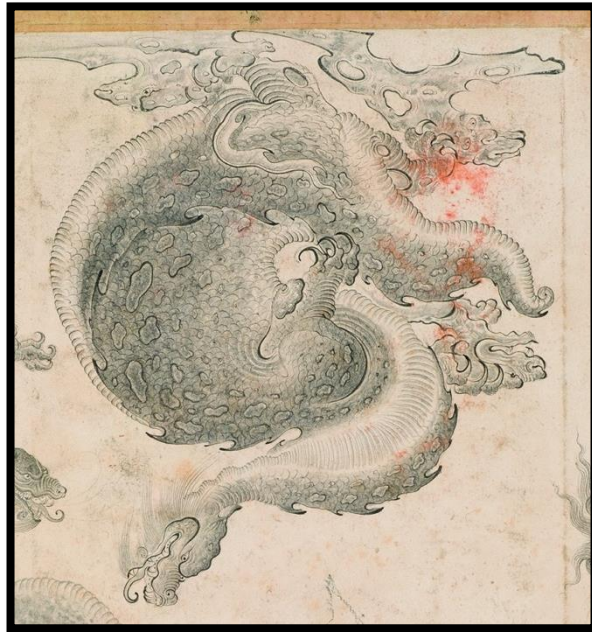
Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, saydam suluboya

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

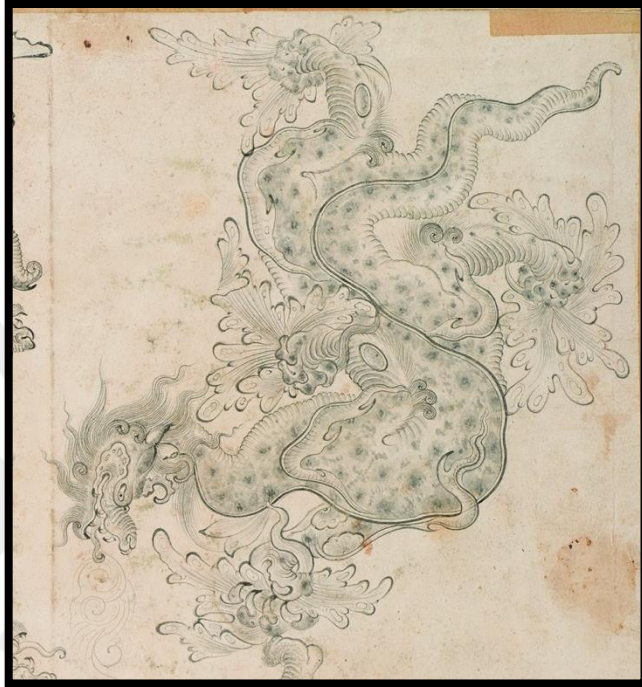




TSMK H.2153-169B (detay)



TSMK H.2153-169B (detay)



TSMK H.2153-169B (detay)



TSMK H.2153-169B (detay)



TSMK H.2153-169B (detay)

Sayfa çeşitli sayfaların yazı karalamalarının birleşiminden oluşmaktadır. Alt kısımda koyu renkli bir kâğıt üzerine kompozisyon denemesi yapıldığı, yan tarafındaki açık renkli kâğıtta kırmızı renkte bir fırça çalışması yapıldığı düşünülmektedir. Sayfada en dikkat çeken ve detaylı çalışma 5 farklı ejderha çizimidir. Ejderhanın başı ve gövdeleri birbirinden farklıdır. İlk ejderha kısa ve vücut bakımından kaplumbağayı andırmaktadır. Sırtındaki ateş bölümü çizi halinde değil vücudu gibi orta kısımdan geniş kuyruğa doğru gidildikçe incelmektedir. Vücut yapısı timsah kaplumbağa karışımı gibi olup sürüngen hayvanları andırmaktadır. İkinci ejderha ise daha yumuşak gövdeye sahiptir. Kıvrak hareketi ile birlikte düşünüyü görmekteyiz. Sırtındaki ateş tek çizgi şeklindedir. Üçüncü ejderha daha uzun çizilip çok kıvrım verilerek kıvrılma ve bükülmelere sahiptir. Elleri yapraklar ile bir boğuşma sahnesi hissi verilmiştir. Sırt çizgisi ateşsiz ve tek çizgi halindedir. Dördüncü ejderha en uzun çizilen ejderhadır. Sırtı tek çizgi ve ateşsizdir fakat derisi noktalamalarla şerit şeklinde yapılmıştır. Ayaklarında yapraklar tutmaktadır. Beşinci ejderha çizgisel bir sırt yapısında sahiptir. Baş ve kuyruk kısmı ince gövde kısmı etli ve kalındır. Pul yapısı diğerlerinden farklıdır.

4.1.8. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: 16. yüzyılın ortaları

Albüm / Murakka: III. Murad Albümü

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu veya Orta Asya

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya

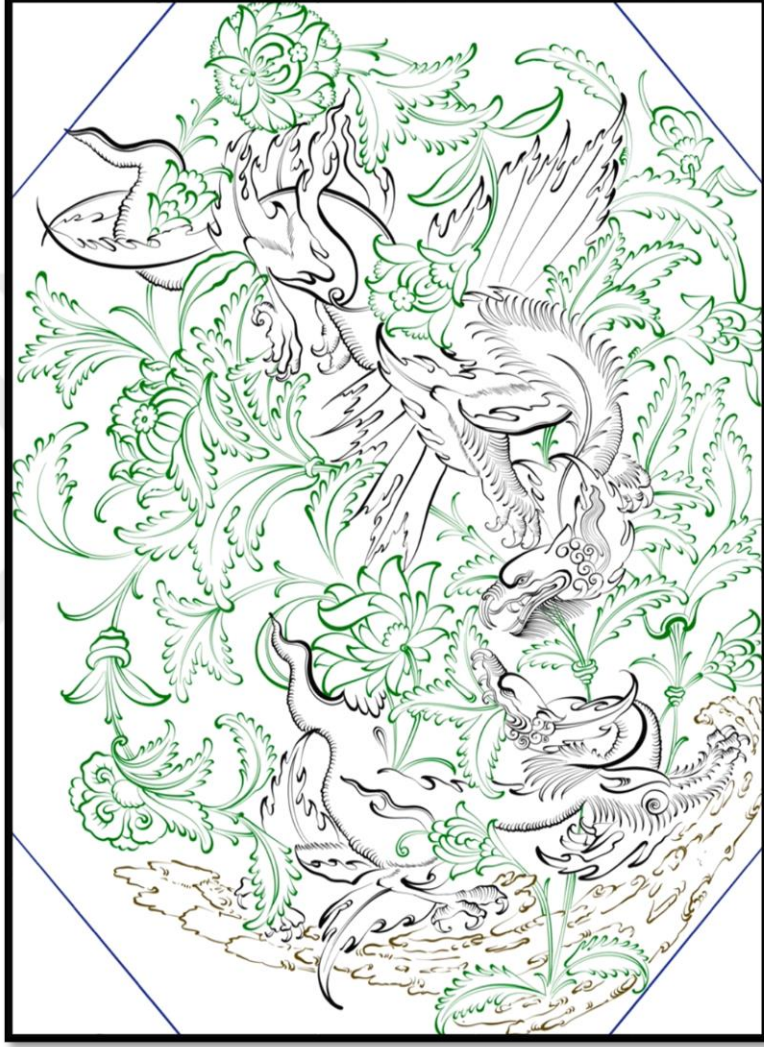
Boyut: Y x G: 26 x 19 cm

Bulunduğu Yer: Österreichische Nationalbibliothek





Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v (detay)



Kompozisyon açık renk kâğıda siyah mürekkep ve suluboya kullanılarak yapılmıştır. Sayfanın köşelerinde siyah zemin üzerine altın ile çiçek, bulut ve rûmî ile yapılmış kompozisyonlar köşelere yerleştirilmiştir. Kompozisyonunda pembe renkte ve yeşil renkte iki farklı ejderha vardır. Yeşil olan ejderhanın ayakları kayalara basmaktadır. Pembe ejderhanın ise havada süzülür bir pozisyonu vardır. Havada olması hissini veren bir diğer unsur ise iki tarafında bulunan kanat çizimleridir. Bu iki ejderhanın etrafı çiçek kompozisyonu ile çevrelenmiştir. Yer yer çiçeklere ve yapraklara mat tonlarda boyama yapılmıştır.

4.1.9. Chester Beatty Library, T. 439.7

Sanatçı: Şahkulu (?)

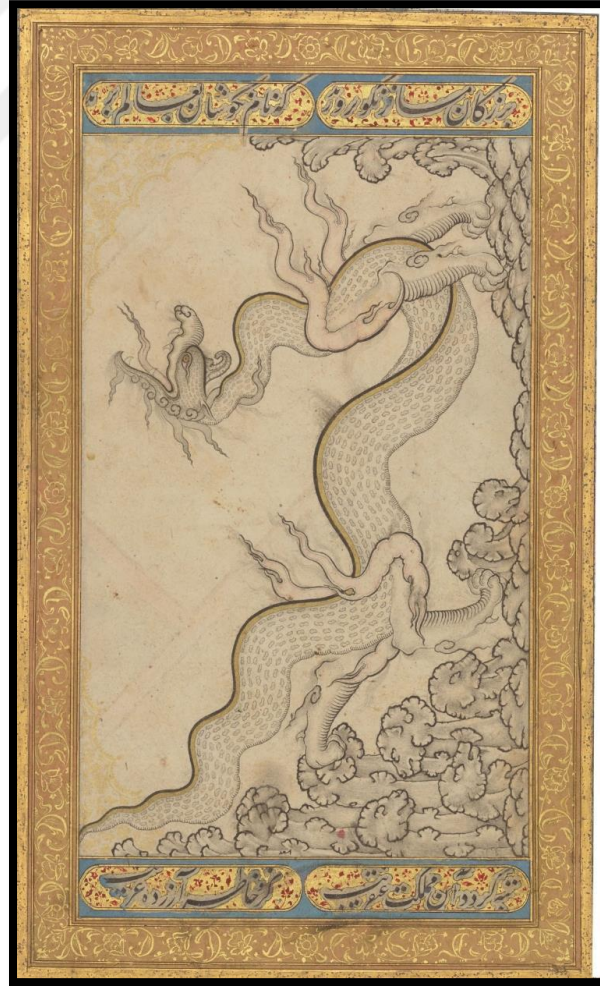
Tarih: 16. yüzyıl

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya

Boyut: Y x G: 19,5 x 13,3 cm

Bulunduğu Yer: Chester Beatty Library



4.1.10. TSMK H.2147-034

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

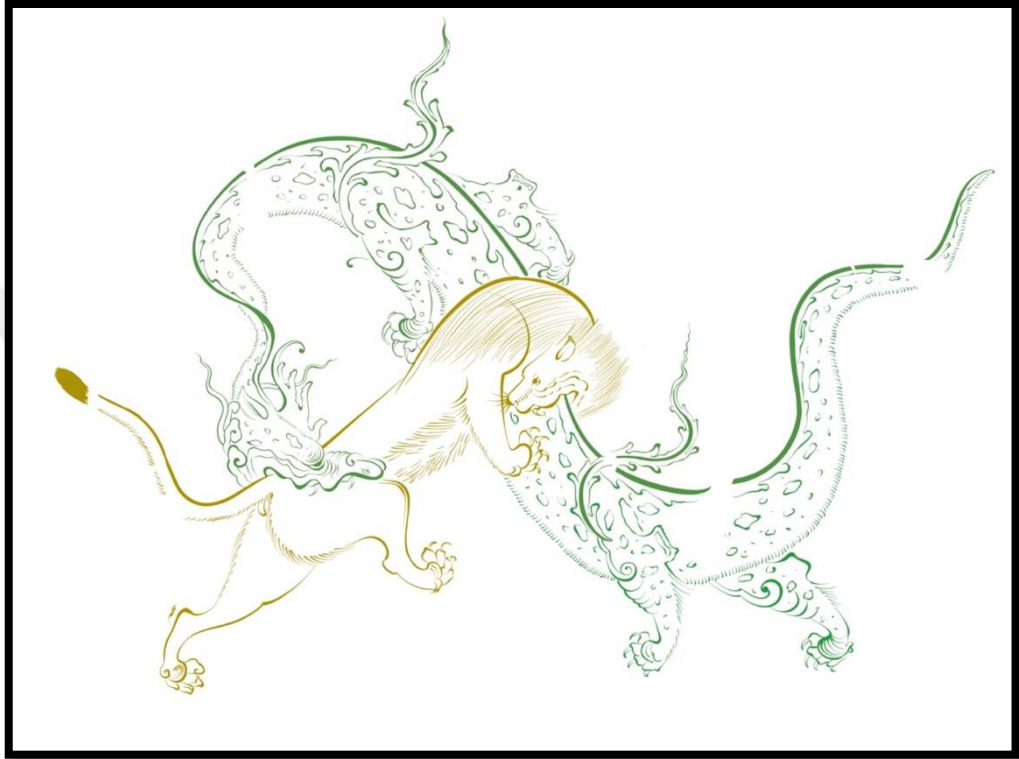


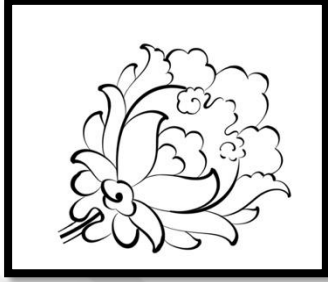


TSMK H.2147-034 (detay)

4.1.10.1. TSMK H. 2147-034'ün detay çizimleri







Eser açık nohudî renklerde bir kâğıda mürekkep ve altın kullanılarak yapılmıştır. Ejderha ve bir aslanın boğuşma sahnesi tasvir edilmiştir. Ejderhanın sırtı siyah kalın bir kontur ile çizilmiştir. Altındaki ateş kısmı ise sıvama altın boyanmıştır. Ejderhanın sırtındaki siyah hat vücuduna kıvrım vermek için kullanılmıştır. Ejderhanın boyun kısmı siyah hat ile birlikte neredeyse kalınlığı olmadan incecik kıvrılmıştır. Ejderhanın üç pençesi çiçekleri ezerken bir pençesi ile çiçek dalının uç kısmını çekiştirmektedir. Kompozisyonda aslan sayfaya çapraz şekilde konumlandırılmıştır. Aslanın boynu anatomisine uygun olmayan bir şekilde çizilmiş olmasına karşın ejderhanın uzun ve tek düze kütesini bölecek şekilde çizilmiştir. Yani sanatçı doğaya uygun olup olmamasına dikkat etmeksizin kompozisyonun uyumuna önem vermiştir. Çiçek hattındaki siyah hat ejderhanın siyah kontur çizgisi ile uyum içindedir ve izleyicinin gözünü sayfanın içinde dengeli bir biçimde gezdirmektedir. Çiçek kompozisyonu bir yaprak topluluğundan çıkış almıştır. Kompozisyonda hatâyî, penç, gonca, yarım penç, yarım gonca gibi çiçekler kullanılmıştır. Hatâyî grubu çiçeklerin bazılarında ise içlerine kuşlar yerleştirilmiştir. Çiçeklerin kimi çok detaylı yoğun ve kalabalık stilize edilmiş, kimileri ise çok basit ve yalın çizilmiştir. Sayfanın sağ kenarlarında kullanılan ve dala yarım şekilde oturan gonca bulunmaktadır. Kompozisyon, yaprakların üzerine kuşlar yerleştirmek, kompozisyonda yaprakları çiçek gibi kullanmak, penci dala delip geçmek, yaprağın üzerine yarım hatâyî oturtmak gibi ince detaylar barındırmaktadır.

4.1.11. The Metropolitan Museum of Art, New York, Acc. No: 2000.424

Sanatçı: Muhammed Sâdik (?)

İmza / Mühür: Mühür üzerinde Nestâ'lik hattı ile “Onun (Tanrı) kulu Muhammed Sâ'dık” yazmaktadır.

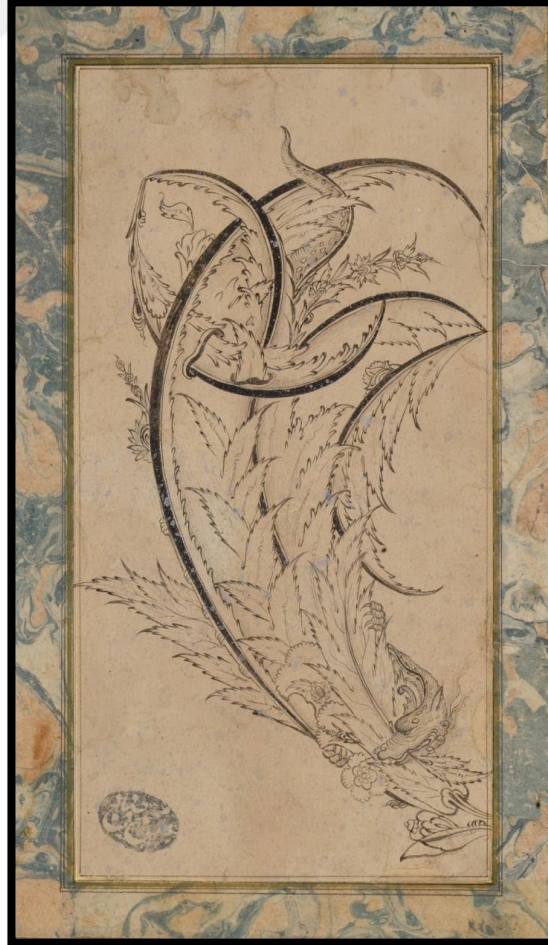
Tarih: 1550-1570

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Boyut: Y x G: 30,5 x 18,6 cm.

Bulunduğu Yer: The Metropolitan Museum of Art, New York





The Metropolitan Museum of Art, New York, Acc. No: 2000.424 (detay)

4.1.12. TSMK H.2153-43-001

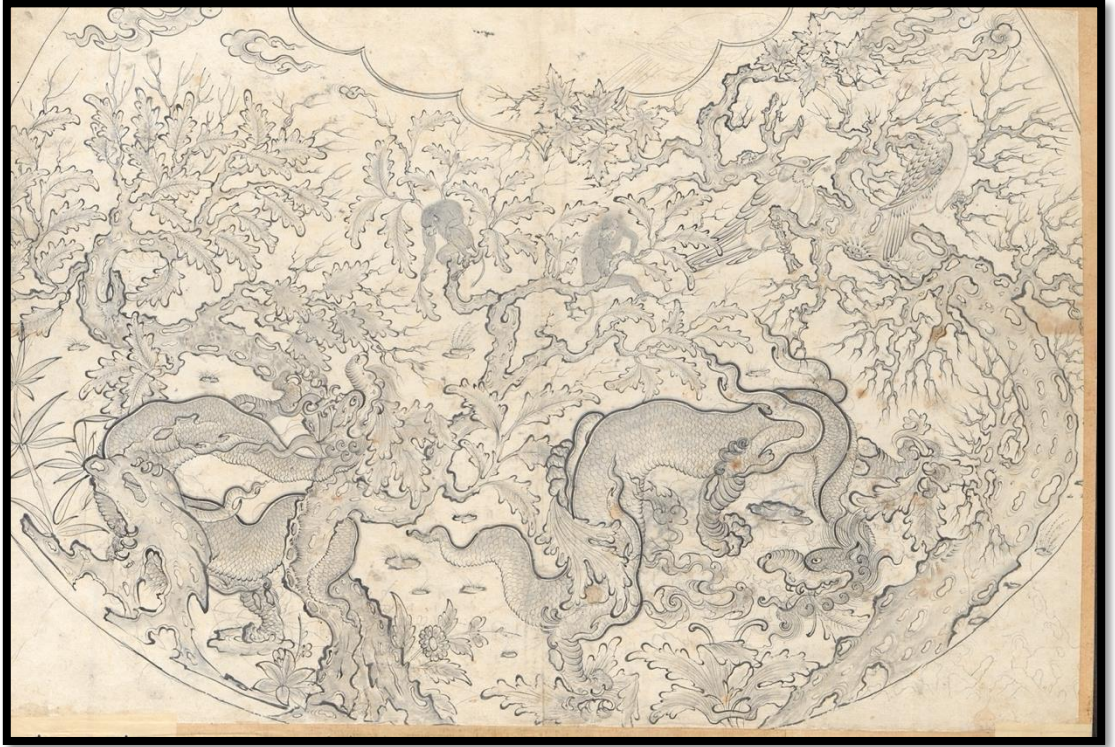
Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.1.13. TSMK H.2153-56-001

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.1.14. TSMK H-2153-133-A-B-002

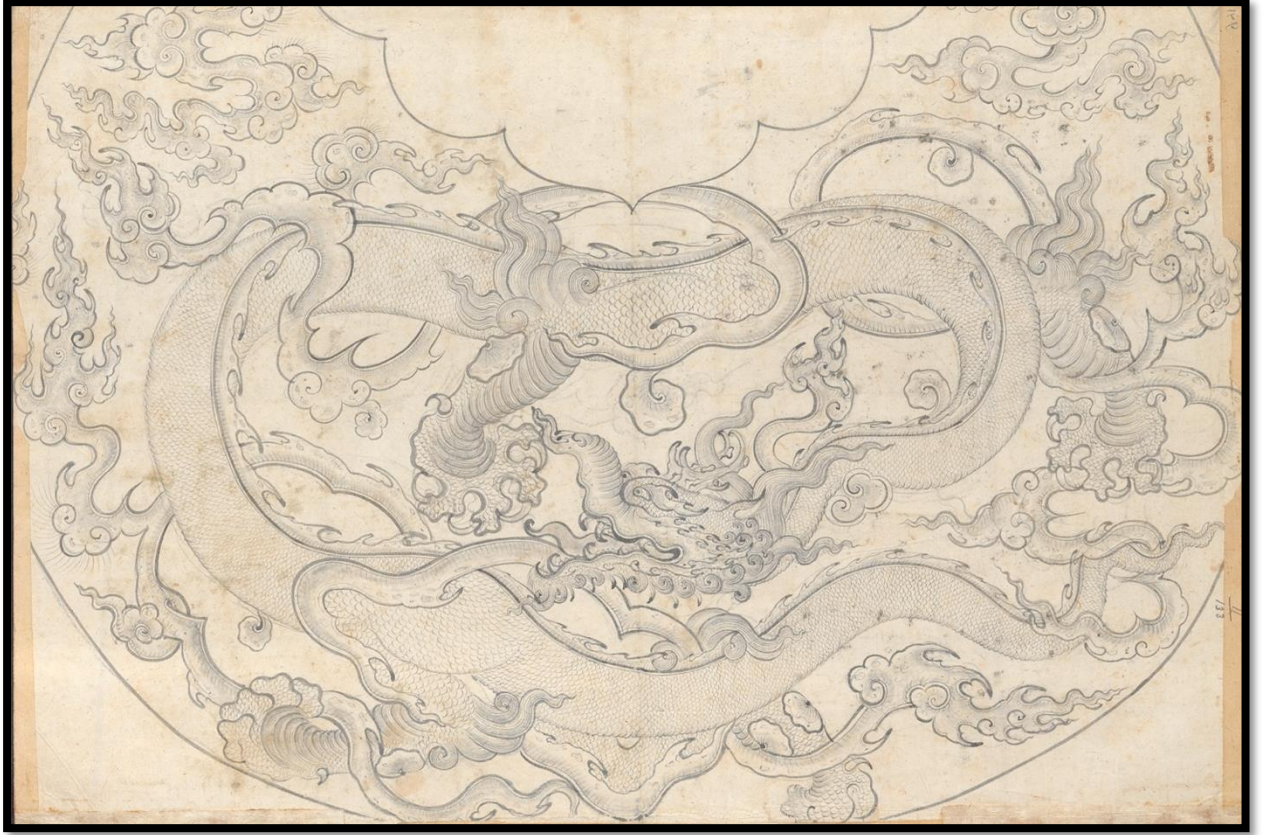
Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.2. Zümrüdüanka

4.2.1. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: 16. yüzyılın ortaları

Albüm / Murakka: III. Murad Albümü

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu veya Orta Asya

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya

Boyut: 20,6 x 14,7 cm (desen), 27,8 x 18,3 cm (sayfa)

Bulunduğu Yer: Österreichische Nationalbibliothek





Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v (detay)

**4.2.1.1. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v'nin
zümrüdüanka çizimi**



4.2.2. TSMK H.2153-6-002

Sanatçı: Bilinmiyor.

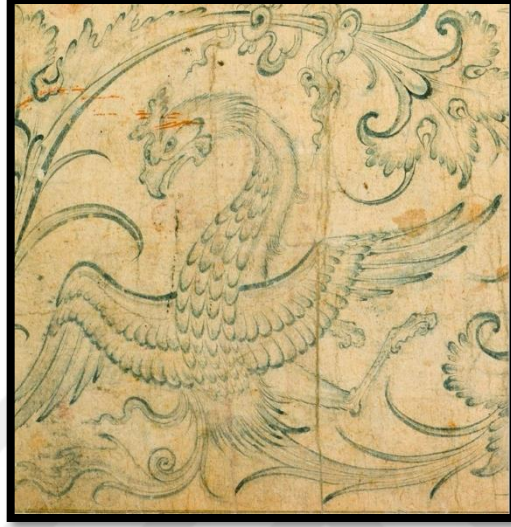
Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

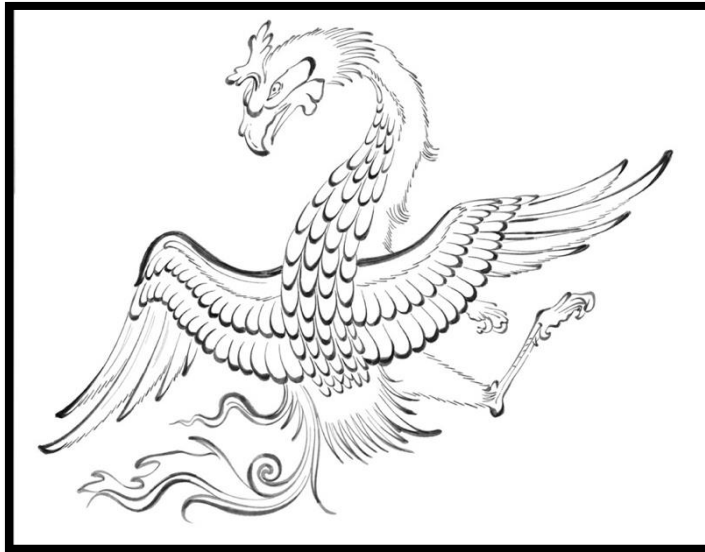
Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi





TSMK H.2153-6-002 (detay)

4.2.2.1. TSMK H.2153-6-002'nin zümrüdüanka çizimi



4.2.3. Cleveland Art, Portrait of Murad Bakhsh, 2013-327

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: 16. yüzyıl

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep ile tahrir

Bulunduğu Yer: Cleveland Art, Portrait of Murad Bakhsh, 2013-32



4.2.4. TSMK H.2153-44-002

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.2.4.1. TSMK H.2153-44-002'nin detayı ve çizimi



4.2.5. TSMK H.2153-67-002

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: 16. yüzyıl

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.2.6. TSMK H.2153-69-002

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.2.7. TSMK H.2153-83-A-001

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.2.7.1. TSMK H.2153-83-A-001'in detayı



4.2.8. TSMK H.2153-147-002

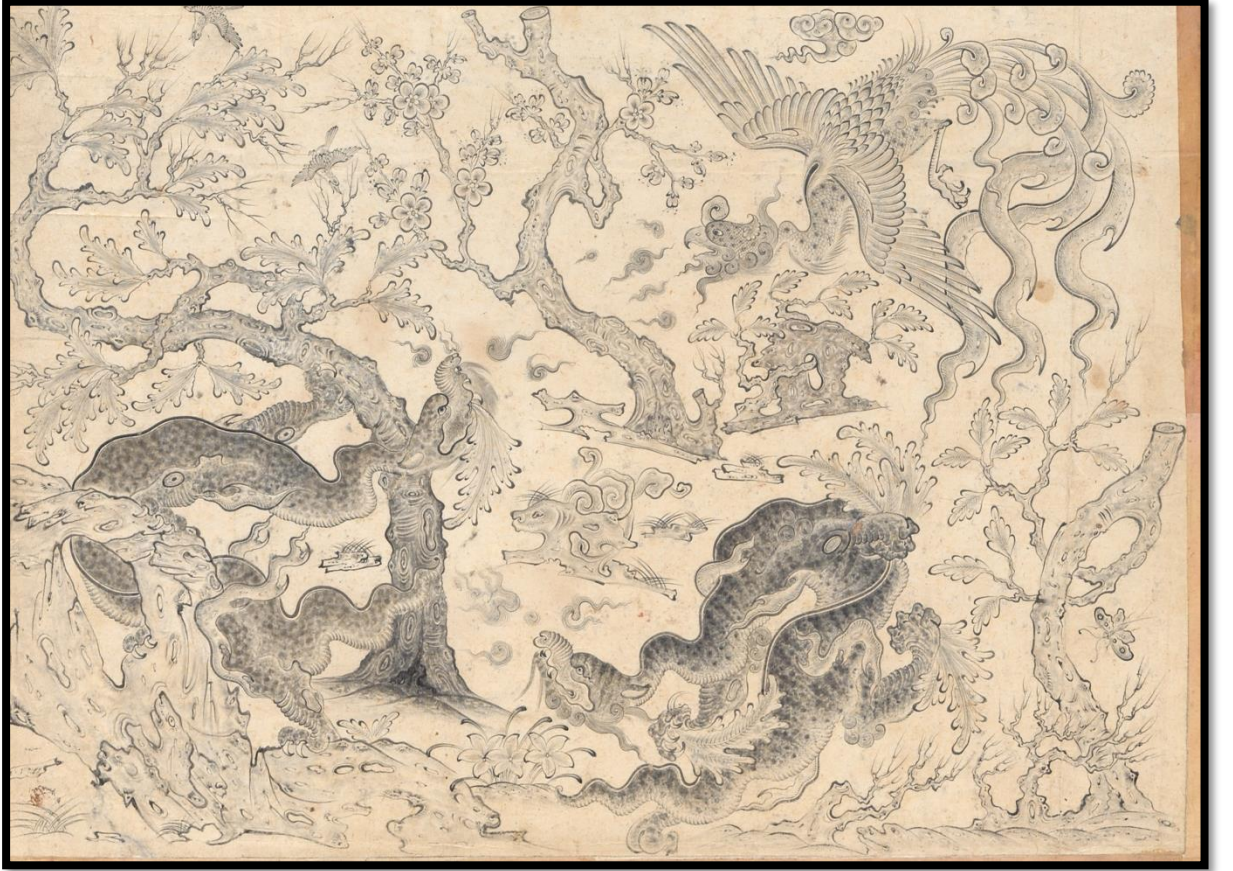
Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.2.9. TSMK H.2152-114

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

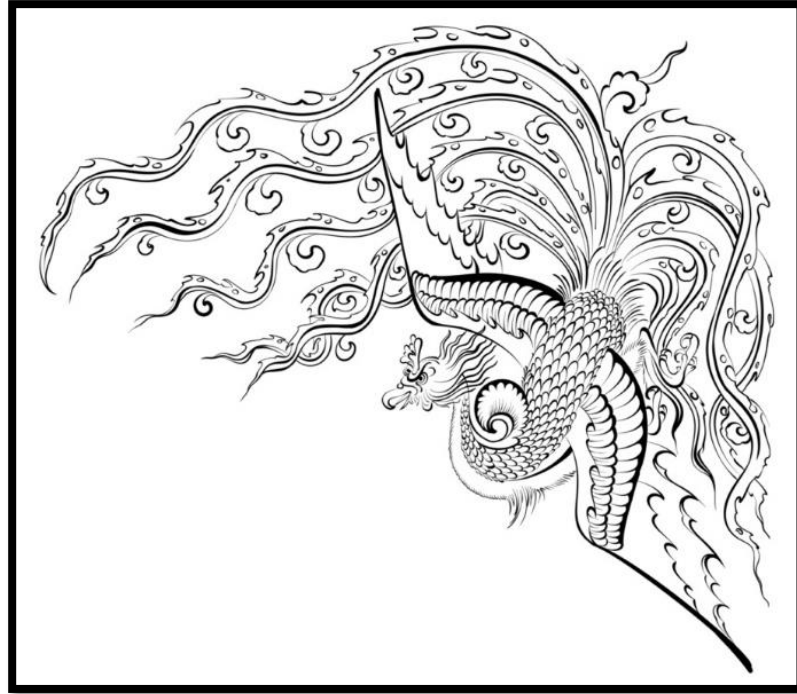
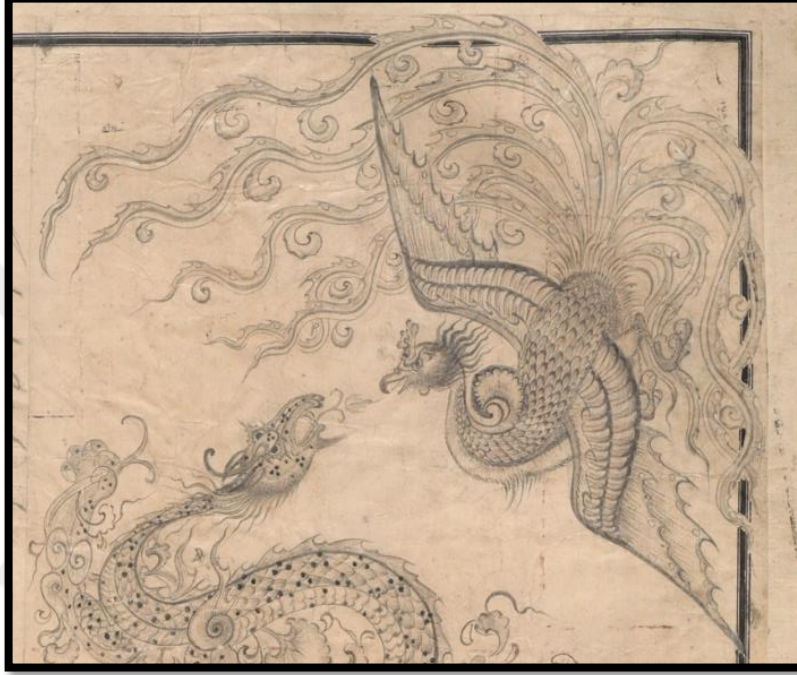
Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.2.9.1. TSMK H.2152-114'ün detay çizimi



4.2.10. TSMK H.2152-133

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

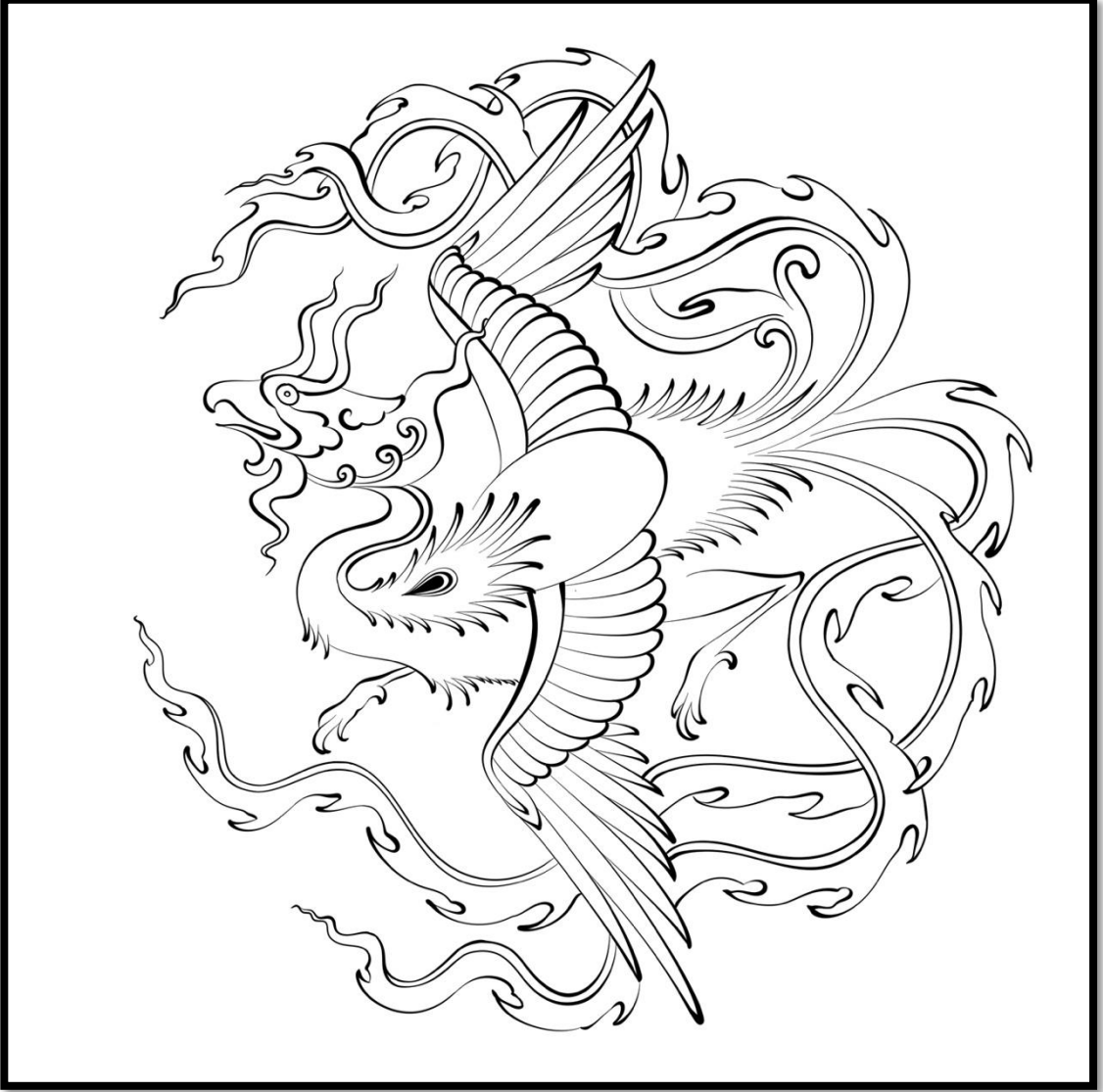
Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.2.10.1. TSMK H.2152-133'ün detay çizimi



4.2.11. TSMK H.2152-134

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.2.11.1. TSMK H.2152-134'ün detay çizimi



4.3. Ki'lin

4.3.1. TSMK H.2152-47B

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

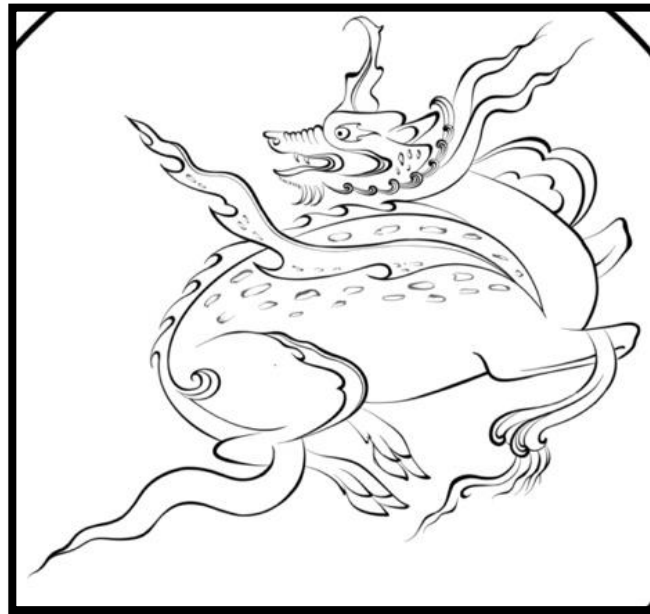
Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.2152-47B





TSMK H.2152-47B (detay)



TSMK H.215247B (detay)

4.3.2. TSMK H.2153-162A-57B

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

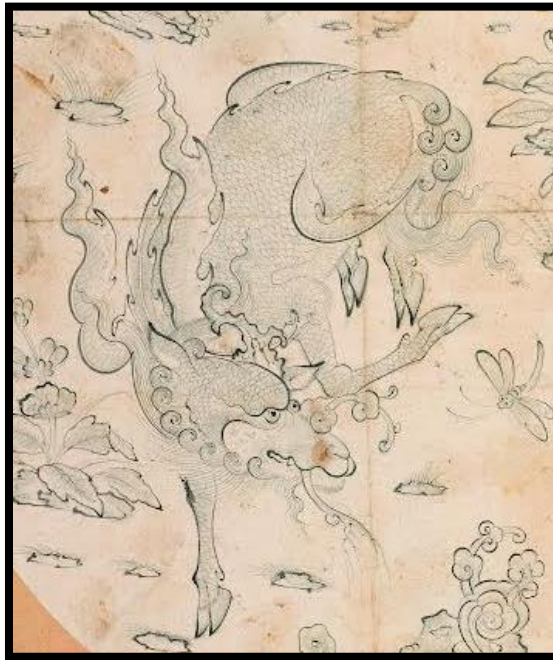
Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep ile tahrir

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.2153-162A



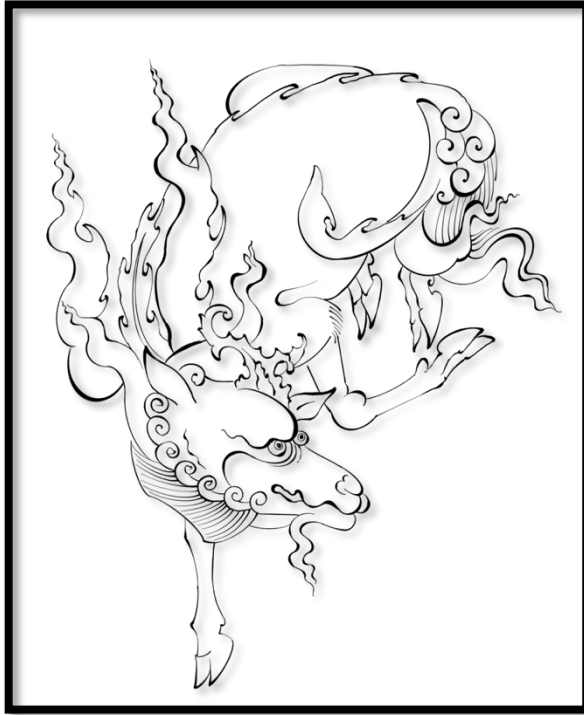
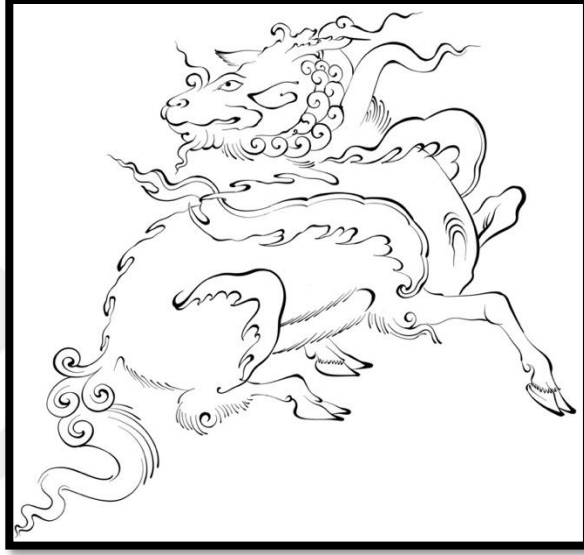


TSMK H.2153-162A-57B (detay)



TSMK H.2153-162A-57B (detay)

4.3.2.1. TSMK H.2153-162A-57B'nin ki'lin çizimleri



4.3.3. TSMK H.2153-8A

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

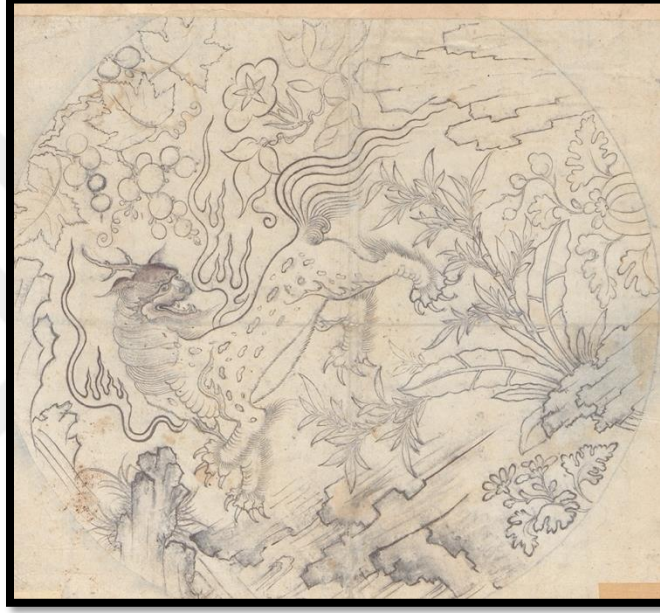
Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep ile tahrir

Boyut: 50 x 34 cm

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.3.3.1. TSMK H.2153-8A'nın detay çizimi



4.3.4. TSMK H.2152-140

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep ile tahrir

Boyut: 50 x 34 cm

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.3.5. TSMK H2153-168B

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep ile tahrir

Boyut: 50 x 34 cm

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.3.6. TSMK H2153-170B

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep ile tahrir

Boyut: 50 x 34 cm

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.3.7. TSMK H.2152-175

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep ile tahrir

Boyut: 50 x 34 cm

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.4. Periler

4.4.1. Smith. Ins., Wash. F. G. of A., F1933.6

Sanatçı: Şahkulu (imzasız, atfedilen)

Tarih: 16. yüzyılın ortaları

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya

Boyut: Y x G: 19,3 x 10,8 cm

Bulunduğu Yer: Smithsonian Institution, Washington Freer Gallery of Art



4.4.1.1. Smith. Ins., Wash. F. G. of A., F1933.6'nın çizimi



4.4.2. TSMK H. 2168-F10B

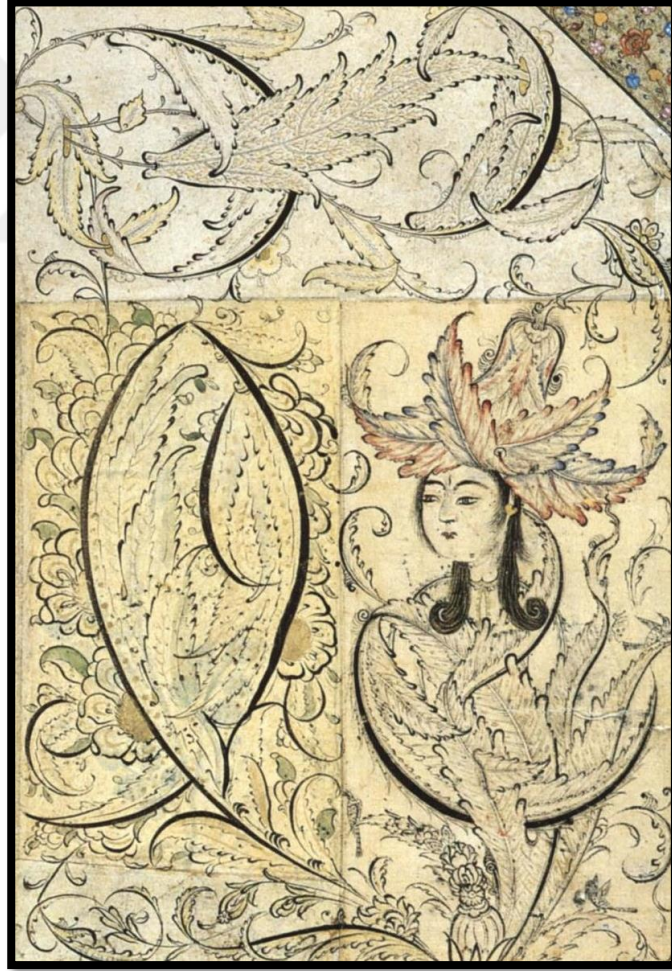
Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi





The Age of Sultan Süleyman The Magnificent (detay)

4.4.3. Christie's Müzayede L11961

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep, altın, opak suluboya

Boyut: Y x G: 13 x 7 cm.

Bulunduğu Yer: Christie's Müzayede L11961, Lot 173'te satılmıştır (özel koleksiyon).





Christie's Müzayede L11961 (detay)

4.4.4. TSMK H.2152-91B

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Y: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi





TSMK H.2152-91B (detay)

4.5. Bitkisel Formlar

4.5.1. Bibliothèque Nationale de France, Arabe 6074, f. 18r

Sanatçı: Bilinmiyor.

Tarih: 16. yüzyıl

Albüm / Murakka: Fahrî bin Veliyyü'l-Burusevî Albümü

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu veya Safevî Devleti

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Boyut: Y x G: 14,4 x 9 cm

Bulunduğu Yer: Bibliothèque Nationale de France





Bibliothèque Nationale de France, Arabe 6074, f. 18r (detay)

4.5.2. TSMK H. 2152-52B

Sanatçı: Bilinmiyor.

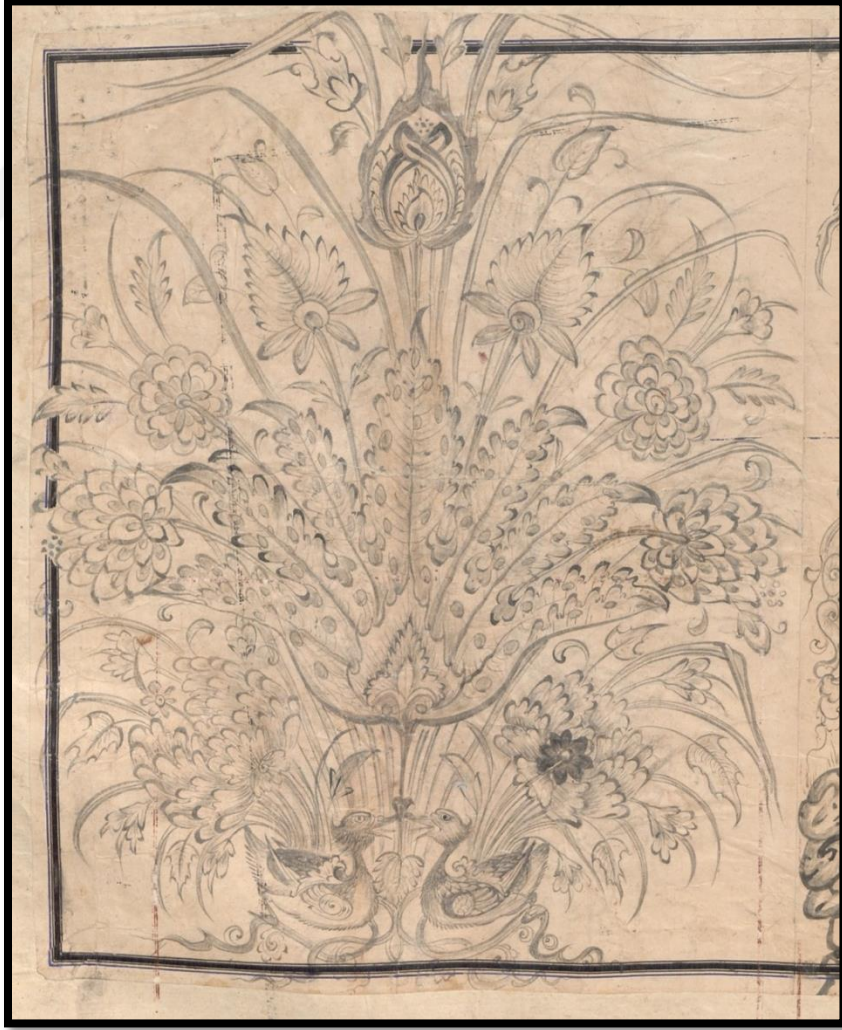
Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Boyut: 67 x 52 cm

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi



4.5.3. TSMK H. 2147

Sanatçı: Bilinmiyor.

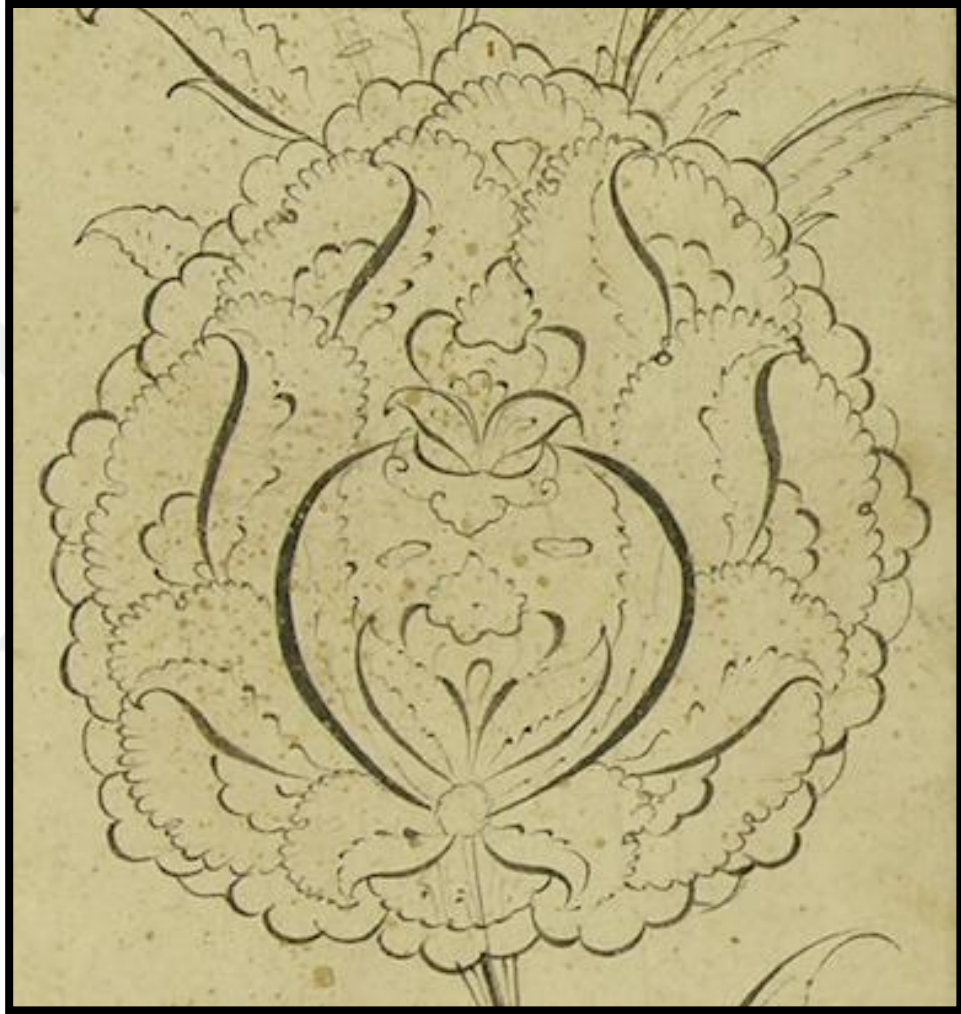
Tarih: Bilinmiyor.

Coğrafya: Osmanlı İmparatorluğu

Teknik: Kâğıt üzerine mürekkep

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

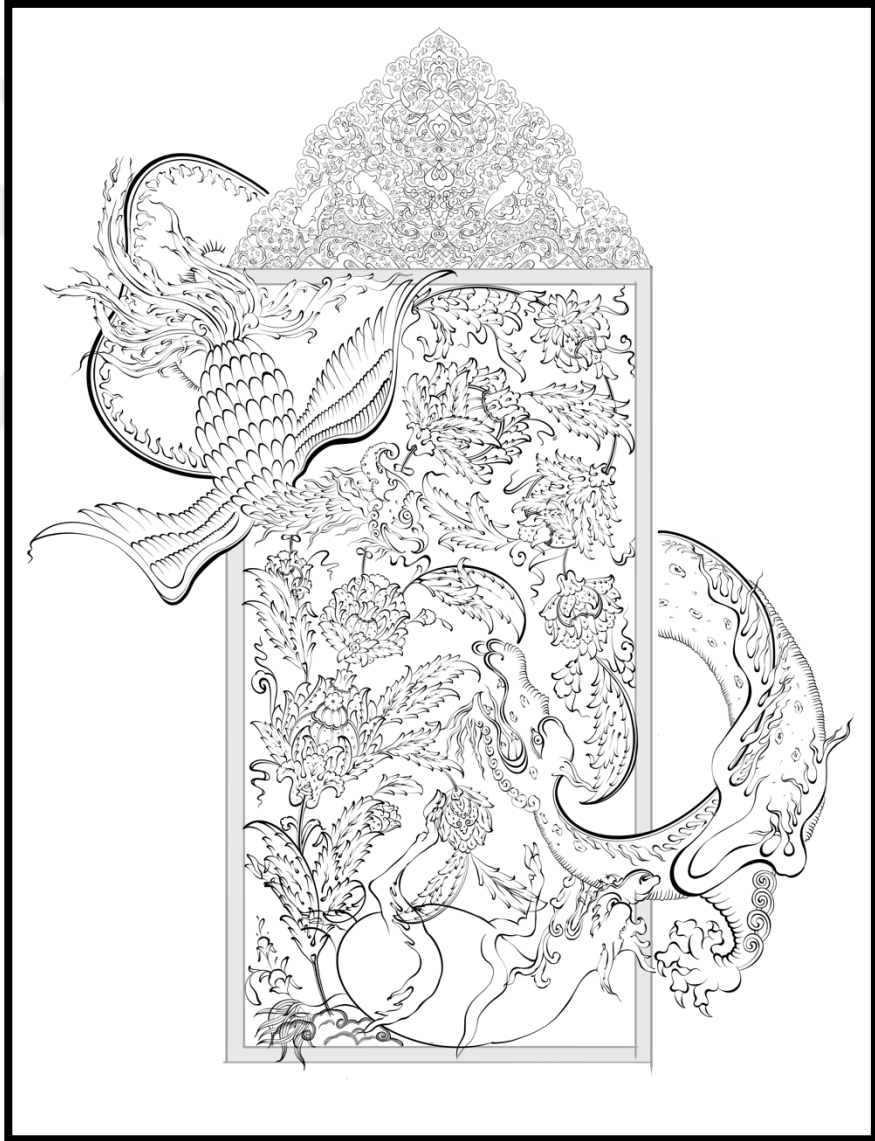




TSMK H. 2147 (detay)

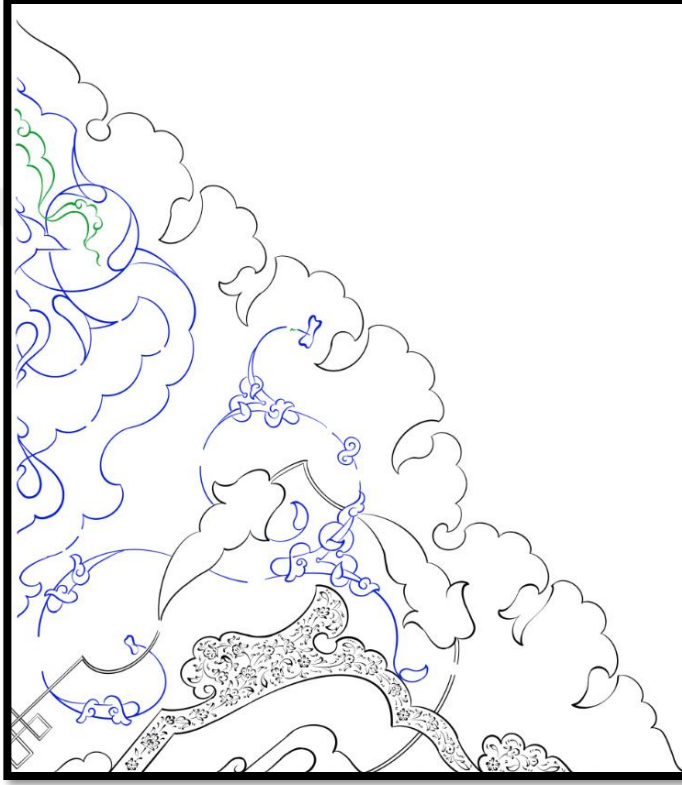
5. ÜRETİLEN YENİ ESERLER

5.1. Eserin Tasarım Aşaması



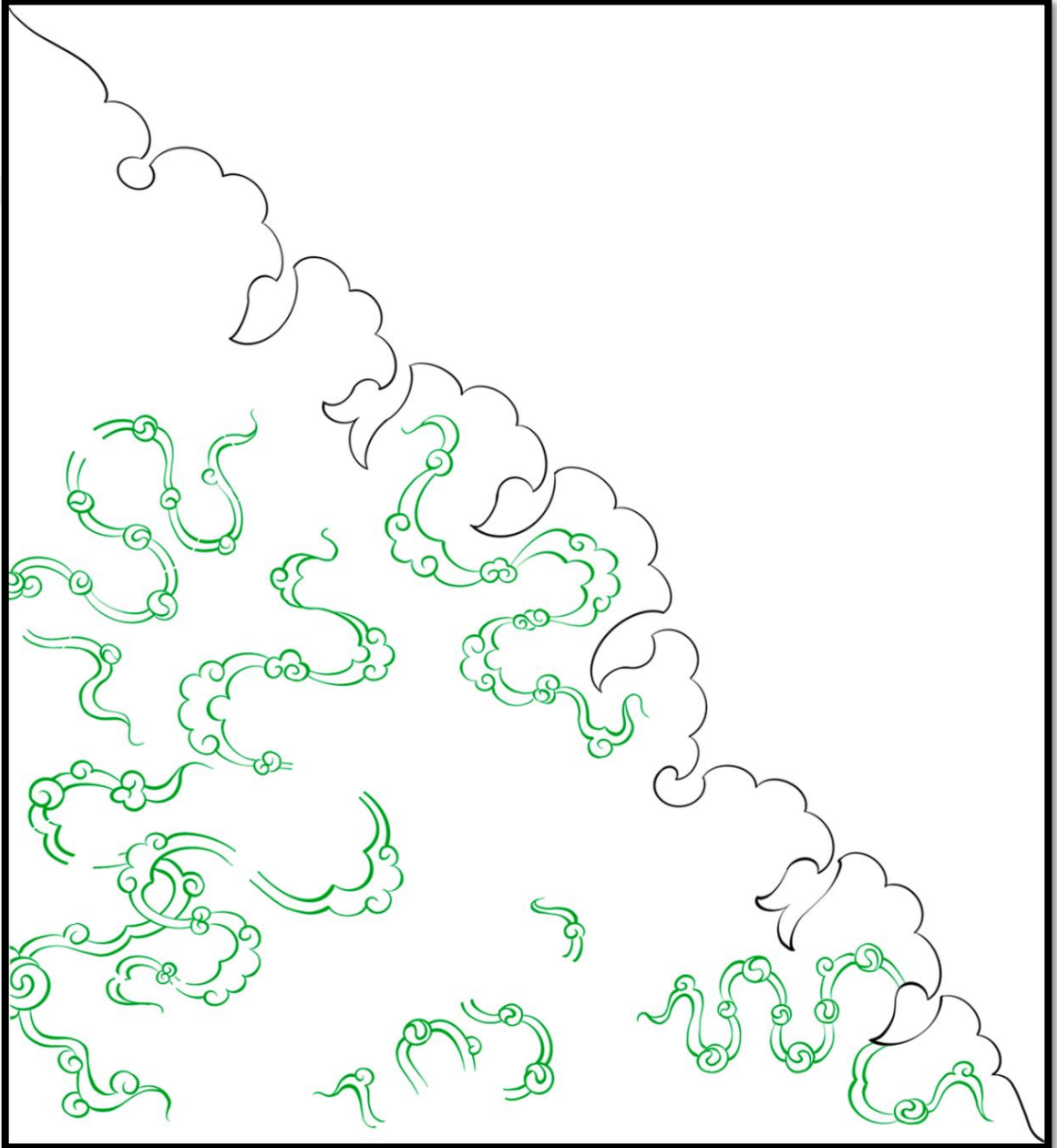
Tezde incelenen ve araştırması yapılan mitolojik canlılar ve dönemin stilize üslubundan yola çıkılarak bir tasarım yapılmıştır. Tasarım 80 x 45 cm el yapımı bir kâğıda akrilik boya, sulu boya, guaj boya ve 22k, 21k, 18k altın kullanılarak uygulanmıştır. Teknik olarak sulandırma, halkar ve klasik tezhip kullanılmıştır. Eser, 80 x 45 cm el yapımı kâğıda bir dikdörtgen çizilerek içerisine sazyolu stilinde çiçek kompozisyonu yerleştirilmiştir. Dikdörtgenin üst kısmı ve alt kısmına klasik tezhip kompozisyonu yerleştirilmiştir ve bu kısım 1/2 raporla tasarlanmıştır. Kompozisyonun en dış kısmı dendanlar ile kapatılmıştır. Klasik tezhip kısmında hurde rûmî, tezyini rûmî, sencide rûmî ve sarılma rûmî kullanılmıştır. Tezyini rûmînin içerisi 16. Yüzyılın ünlü sanatçısı Kara Memi'nin sanatımıza kattığı “Haliçişi” çiçekler ile bezenmiştir.

5.1.2. Kapalı form ve Rûmî kompozisyonu



Kullanılan rûmî formları ile kapalı alanlar oluşturulmuştur. Kompozisyonun bir diğer ögesi olan bulutlar kompozisyonda serbest şekilde yerleştirilmiştir ve iki çeşit bulut kullanılarak farklı renkler ile kompozisyonda denge ve hareket sağlanmıştır. Bulutlar kendi içinde bir kompozisyon ve denge içinde tasarıma yerleştirilmiştir.

5.1.3. Bulut kompozisyonu

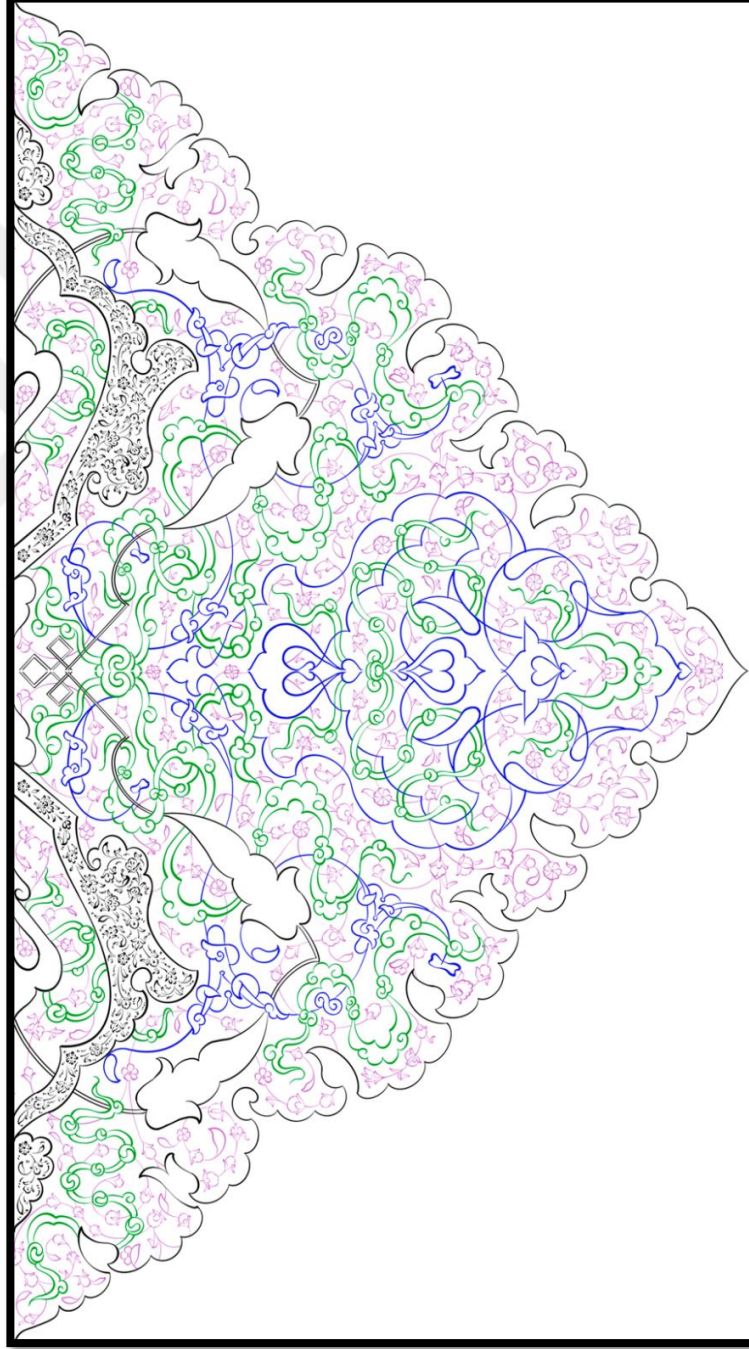


5.1.4. Çiçek kompozisyonu

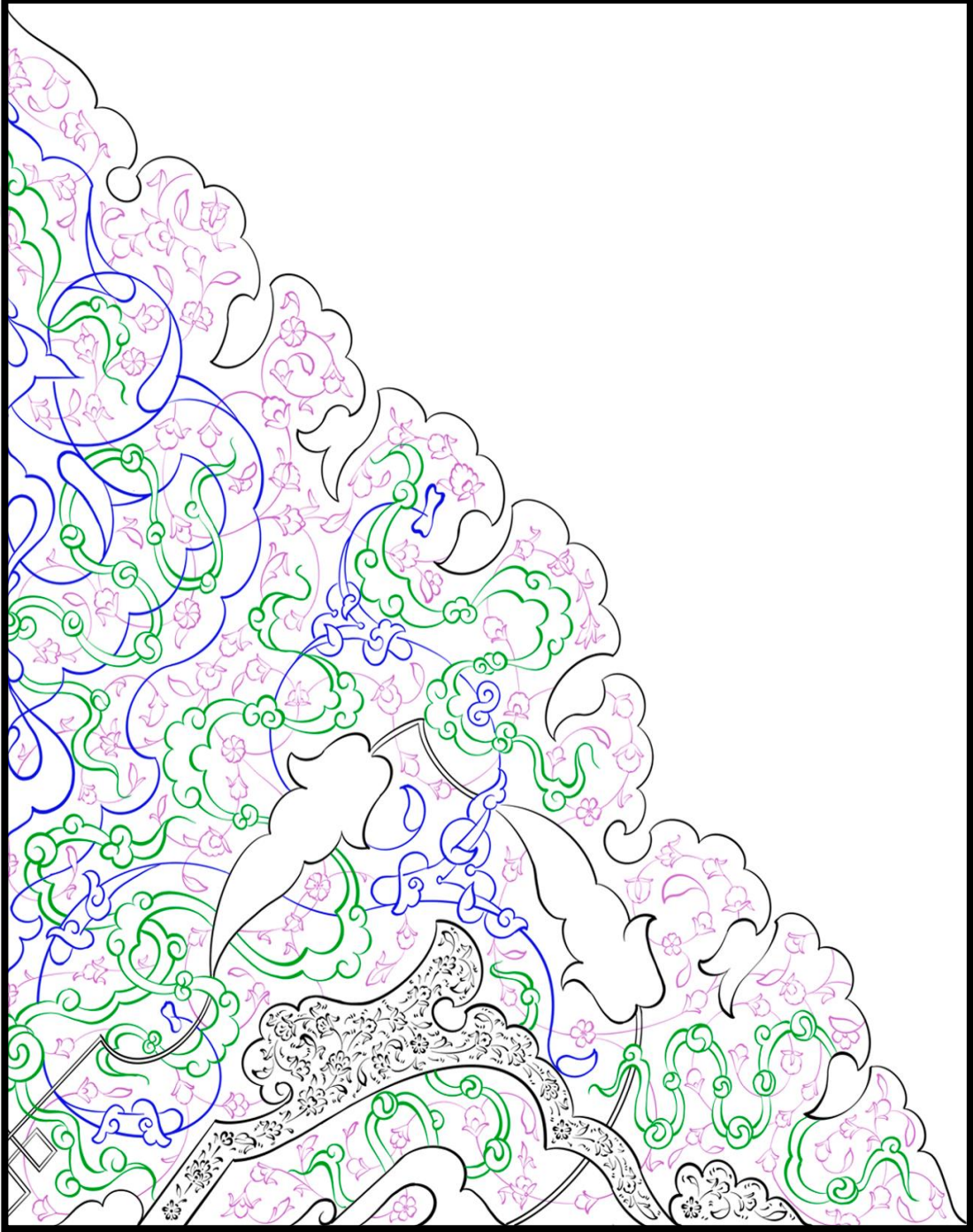
Tezhipte kullanılan çiçekler helezonlar ve s'ler üzerine yerleştirilmiştir. Penç, gonca ve yaprak çeşitleri kullanılmıştır.



5.1.5. Tüm kompozisyon dengesi



5.1.6. 1/2 kompozisyon detayı



5.1.7. Mitolojik varlıkların yerleşim gösterimi

Tezhip kısmı bitirildikten sonra mitolojik hayvanların kâğıtta yerleşimine birbiriyle olan ilişkilerine ve boyutsal dengesine karar verilmiştir. Cetvel dışından gelen zümrüdüanka kuşu, ejderha ile bakışarak bir ilişki içerisine girmektedir. Ejderha cetvelli alanın arkasından sarılarak kompozisyona hâkim olur. Ejderhayı ısırarak ki'lin ise cetvel içinde sıkışık bir biçimde ejderhayı ısırırken bir yandan adeta cetvele güç uygulayarak itmektedir. Bu hareketler kompozisyona hareket ve dinamizm katmaktadır.



Mitolojik varlıkların yerleşiminden sonra ise cetvelenmiş alanın içerisinde sazyolu üslubunda çizilmiş bitkisel kompozisyona başlanmıştır. Bitkisel kompozisyon bu üç mitolojik canlıyı gizleyen bir orman olarak kurgulanmıştır. Bitkisel kompozisyon ve üç varlık arasında ön ve arkalık kullanılarak aynı dili konuştukları ve birbiriyle ilişkileri olan tasarım yapılmıştır.



5.1.8. Bitkisel kompozisyon yerleşimi

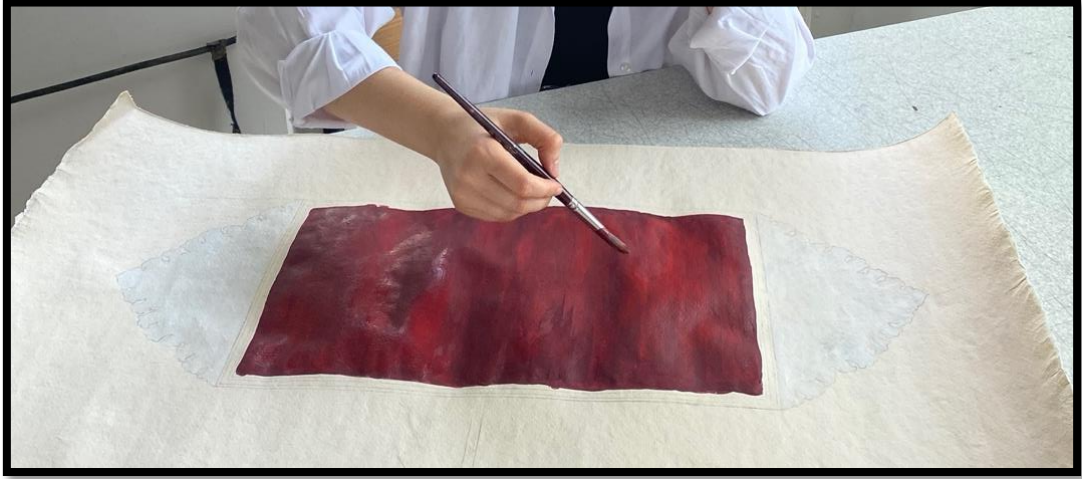


5.1.9. Tüm kompozisyonun teknik çizimi



Eserde klasik tezhip yerleşim yerleri ve dikdörtgen görüntüsü izleyiciye klasik bir tezhibe bakıyormuş hissi versin diye basit kurgulanmıştır. Ancak eserin dikdörtgen kısmından taşan hayvanlar izleyiciye bir şeylerin farklı olduğu, kuralların düzensiz bir şekilde bozulduğu hissini vermeyi amaçlanmıştır. Kuralların bozulduğunu hisseden seyirciyi yakından incelemeye çağırmak amaçlanmıştır. Yakından incelemeye gelen seyirci bu büyülü dünyaya girecektir. Kompozisyon ve tasarım aşaması biten eser için uygulamaya geçilmiştir.

5.1.10. Zemin boyama ve doku verme aşaması



Kâğıt ince, su emen ve dokulu bir yapıya sahip olduğu için önce tüm zeminler akrilik beyaz boya ile boyanmıştır. Dış kısmında zencirek ve cetvel için alan bırakılmıştır.



Kırmızı alan tek renk boyandıktan sonra mavi ve gri tondaki renkler ile doku çalışması yapılmıştır. Kırmızı renk; sıcak, ateş, kan şehvet, dinamizm, güç heyecan gibi duyguları canlandığı için tercih edilmiştir.

“Duyuyorum sorduğunuzu nedir renk olmak? Renk gözün dokunuşu, sağırların müziği, karanlıkta bir kelimedir” (Pamuk, 2016: 231).

“Kırmızı olmaktan ne de mutluyum! İçim yanıyor, kuvvetliyim; fark edildiğimi biliyorum bana karşı koyamadığımızı da” (Pamuk, 2016: 231).

“Ne de güzeldir beni bekleyen bir yüzeyi kendi muzaffer ateşimle doldurmak! Saklanmam, kendimi ortaya koyarım. Benim yayıldığım yerde gözler parlar, tutkular kuvvetlenir, kaşlar kalkar, yürekler hızlanır. Bakın bana; ne kadar güzel şey yaşamak!” (Pamuk, 2016: 231).

5.1.11. Desen geçirme aşaması



Zemin boyamaları biten çalışmanın klasik tezhip alanının desen geçirme aşamaları başlamıştır. Daha sonra altınları sürülmüştür.

5.1.12. Altın sürme aşaması

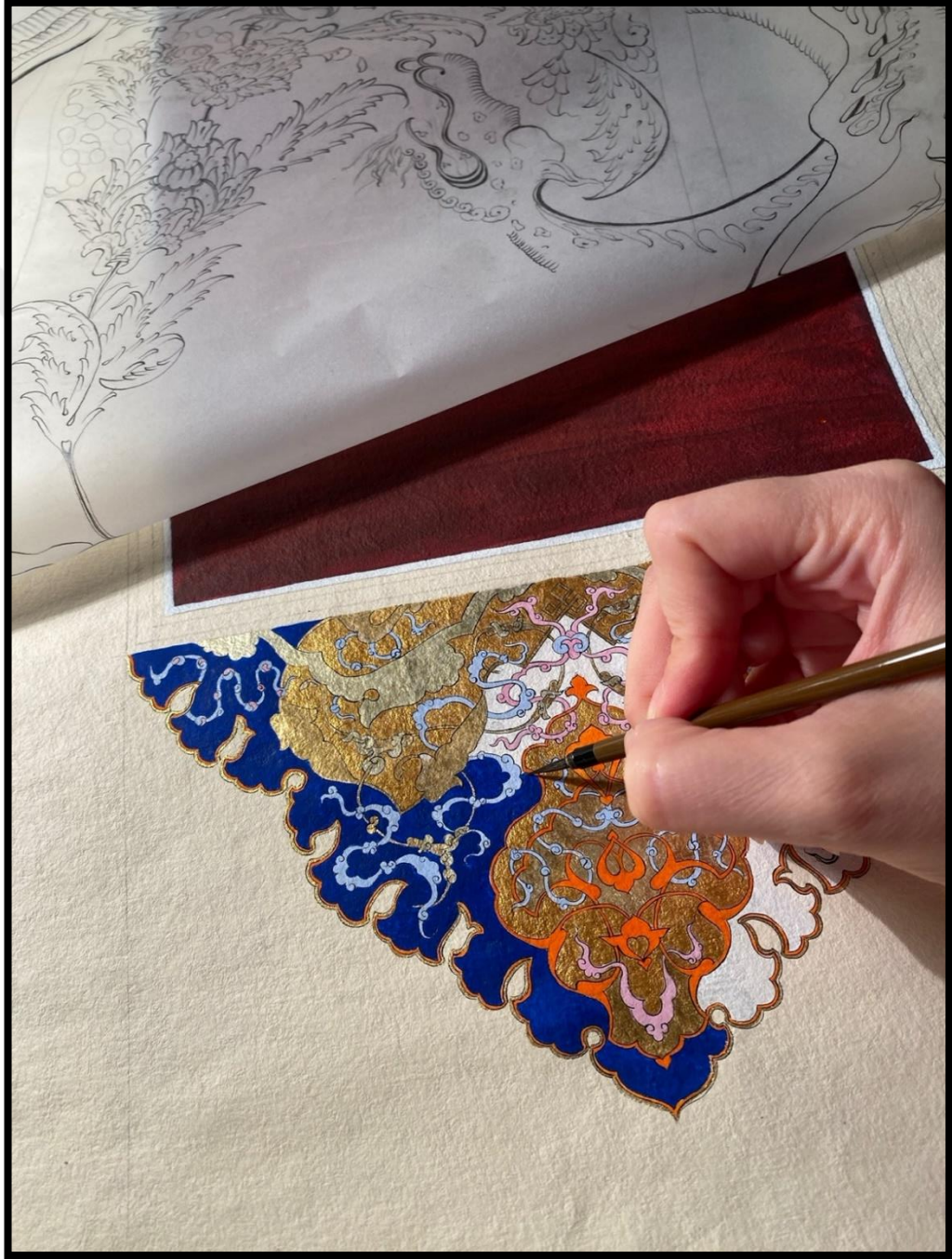


5.1.13. Altın parlatma (mühreleme) aşaması

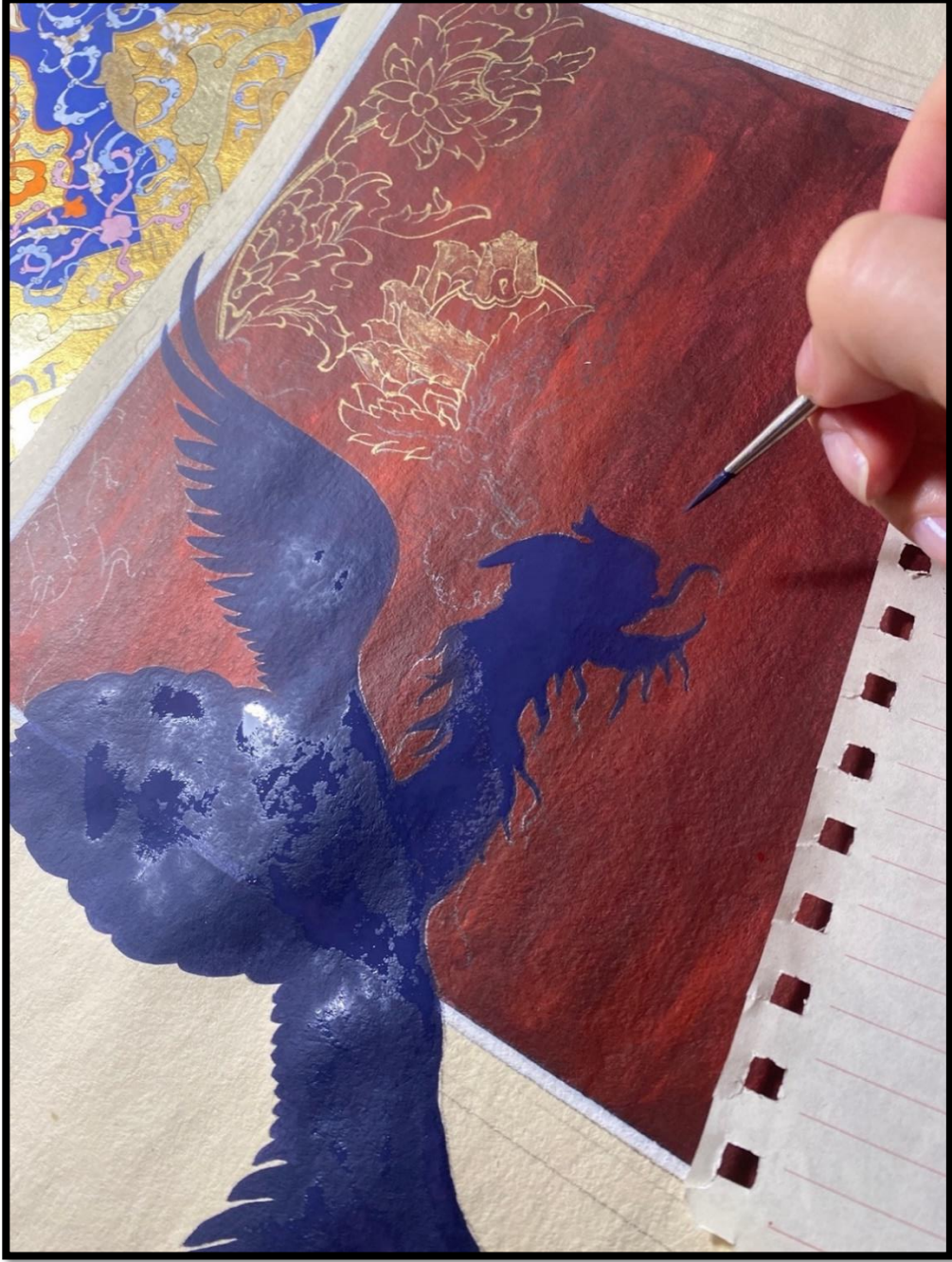


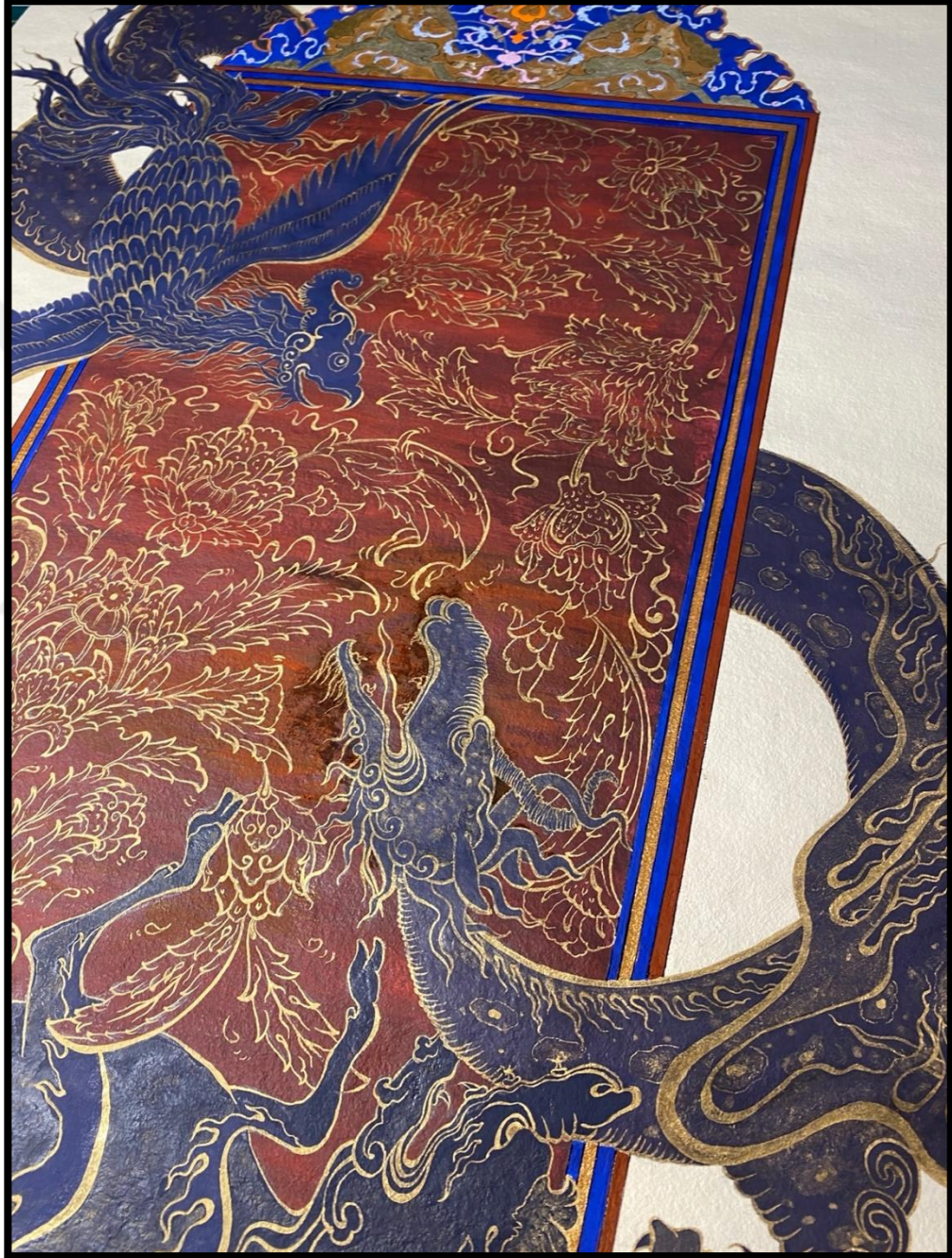
5.1.14. Renklendirme ve tahrir aşamaları





5.1.15. Zümrüdüanka'nın zemin boyaması ve detayı





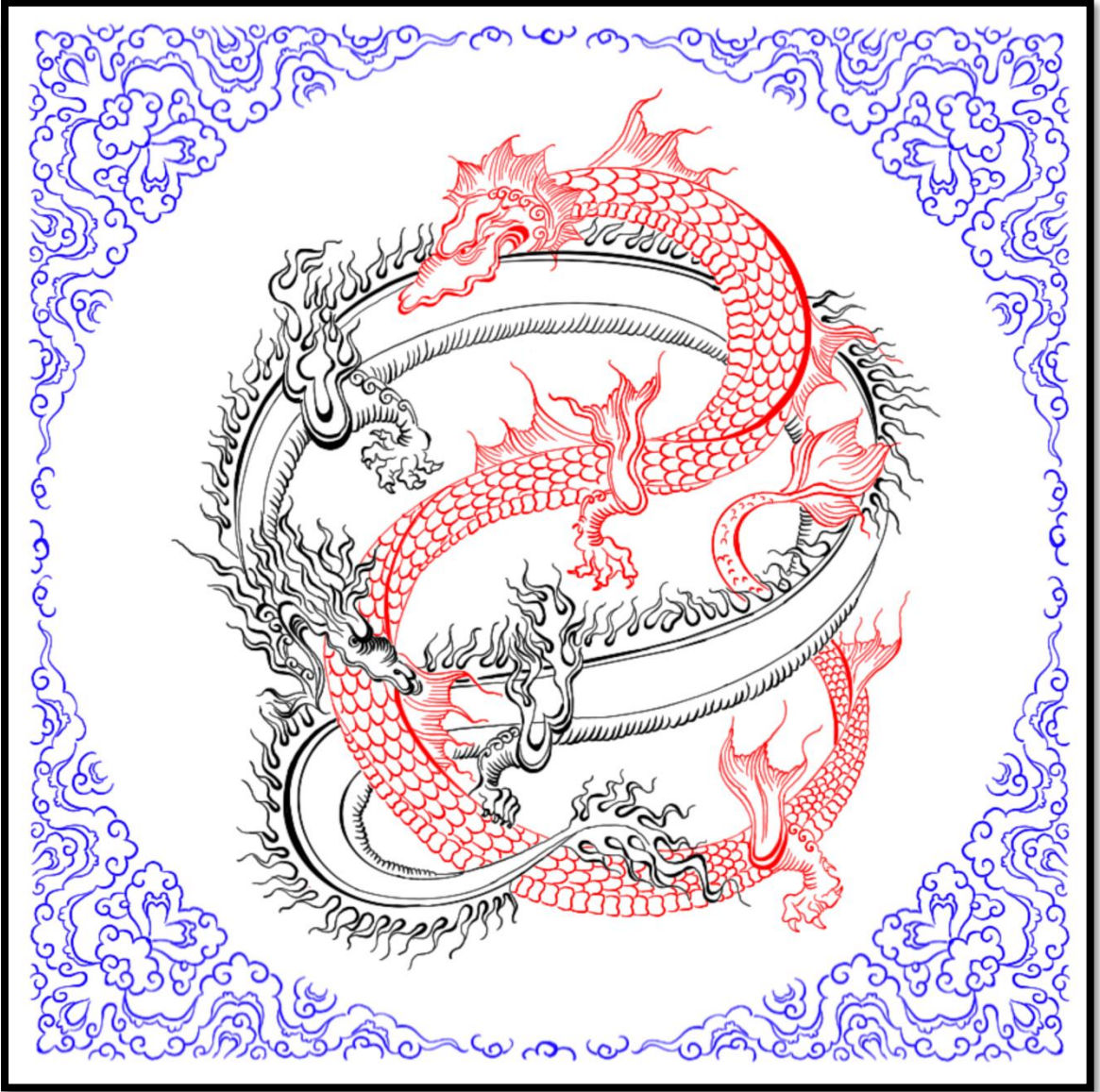
(5.1.15'in detayı)

5.1.16. Eserin bitmiş hâli



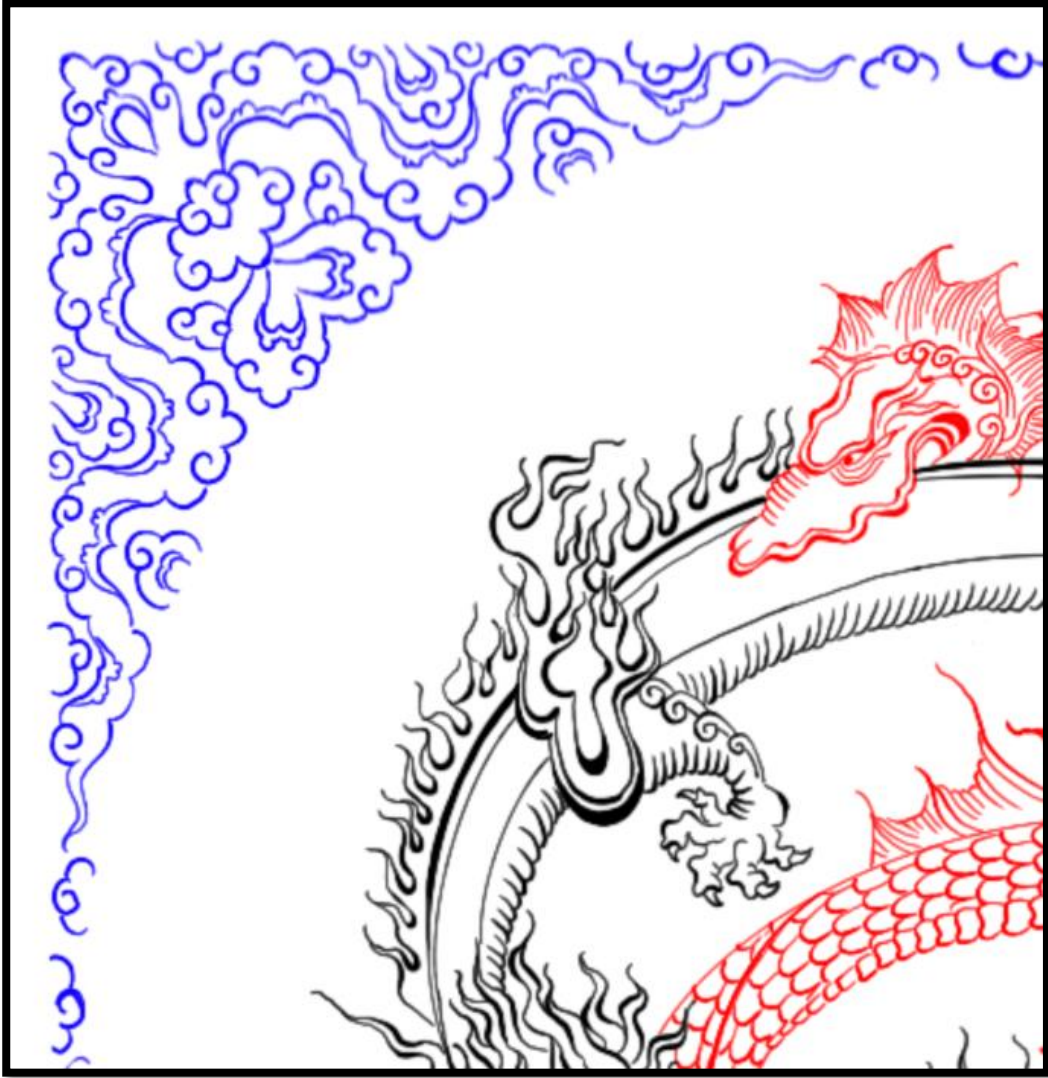
5.2. Raks

5.2.1. Kompozisyonun teknik çizimi



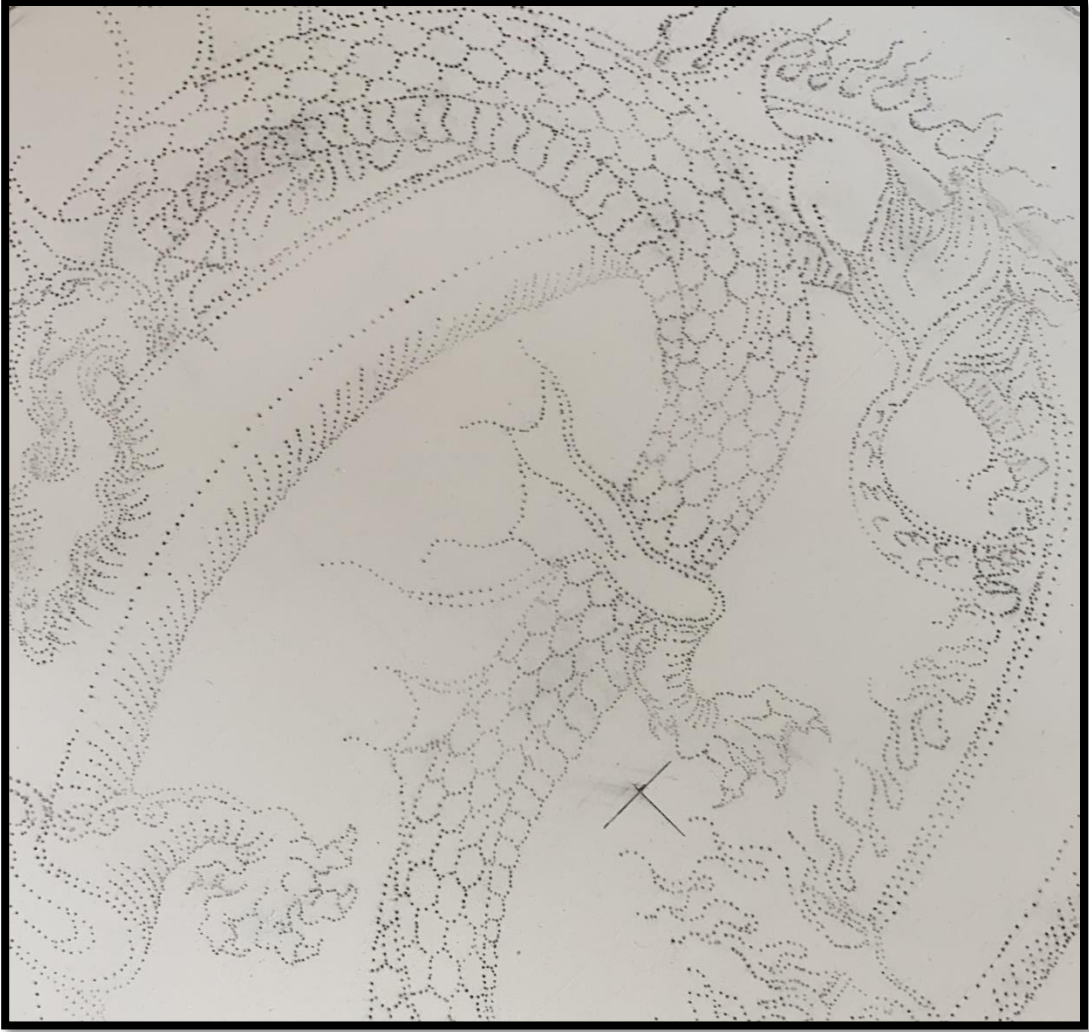
40 x 40 cm ölçülerde çini karo olan eser sır altı boyama tekniği ile üretilmiştir. Biri ateş diğeri ise su ejderhası olan iki ejderhanın savaş sahnesidir. Kompozisyonun dört çevresi 1/2 bulut kompozisyonu ile çevrelenmiştir. Kare şeklindeki çini karonun köşeli çevresi, içerdeki yuvarlak savaş sahnesine geçiş için kareden yuvarlak alana doğru bir kurgu yapılmıştır.

5.2.2. Bulut kompozisyon detayı



5.2.3. Kömür tozu ile aktarım aşaması

Tasarım süreci biten eserin uygulama aŐamasına geçirmiŐtir. Öncelikle eskiz k Ğıdını iğne ile delme iŐlemi başlamıştır. Eskiz k Ğıdını delim iŐlemi bittikten sonra karoya rahat tahrir  kekebilmek için pürüzsüz bir yüzey elde edilene kadar ince bir zımpara ile zımparalanmıŐtır. Daha sonra delinen eskiz k Ğıdını karo üzerine yerleŐtirilerek kömür tozunu sürtmek suretiyle desen karoya aktarılmıştır.

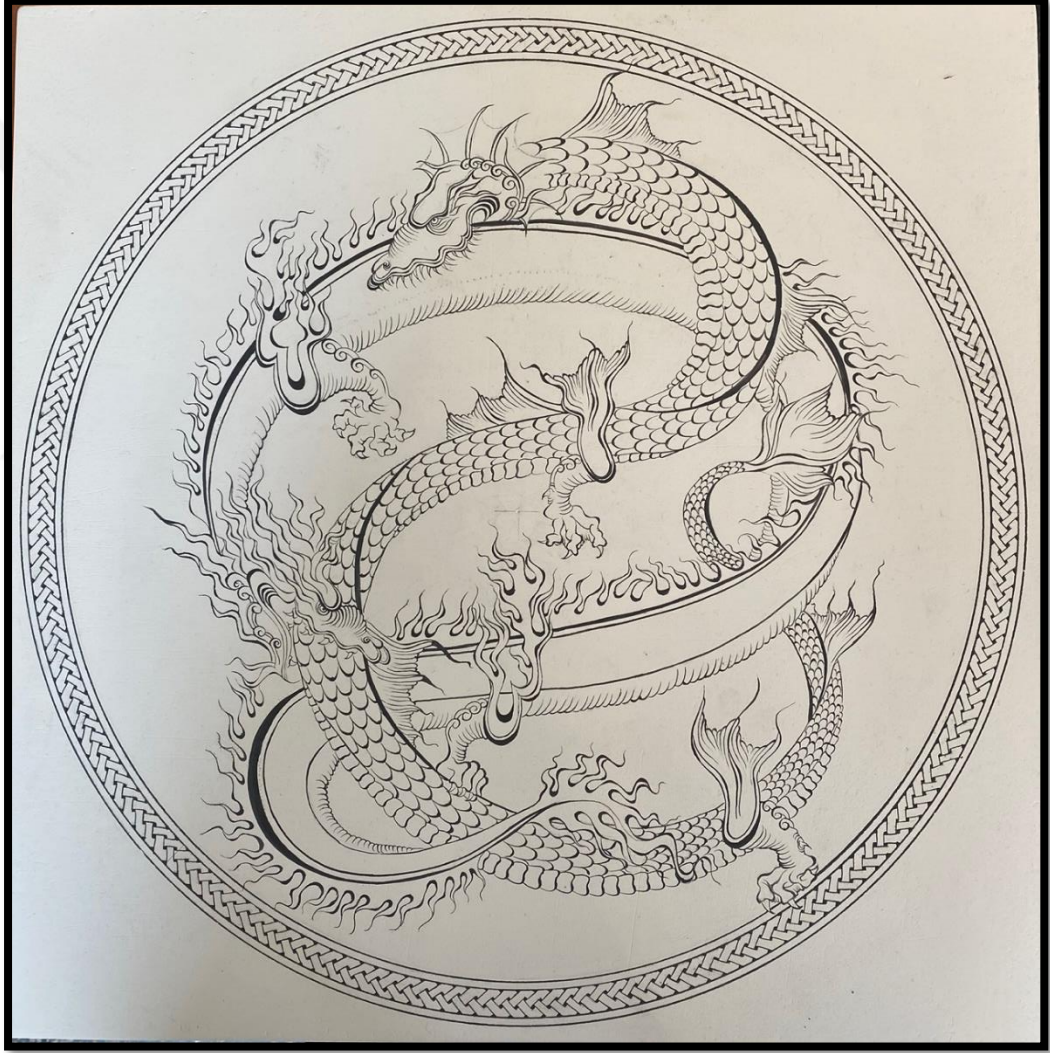


Kömür tozu ile aktarılan desen el değmeden ve tozlar uçurulmadan dikkatli bir şekilde siyah tahrir boyası ile tahrirlenmeye başlanmıştır.

5.2.4. Tahrir aşaması başlangıç

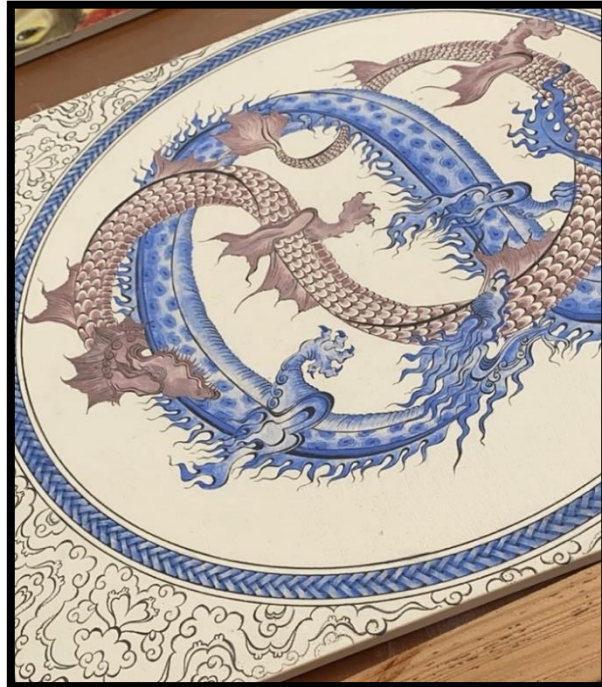


Ejderhaların tahrir aşaması: Bu aşamada bulutların ve ejderhaların arasına yuvarlak hissi verilmesine ve ejderhalardaki sarmal yapıyı desteklemek için zencirek çizimi kararı verilmiştir.





5.2.5. Renklendirme aşaması



Ejderhalar ve zencirek kısmı renklendirilmesi bitirildikten sonra, çalışmadaki yuvarlaklık hissini pekiştirmek için bulut kısmının zeminden renk almasına karar verilmiştir. Böylece göz, odağını beyaz zemin üzerindeki iki ejderhaya vermektedir.





Renklendirme aşamasının bitimi: Renklendirme aşaması bittikten sonra karo sırlanarak pişme fırına hazır hale getirilmiştir

5.2.6. Eserin tamamı



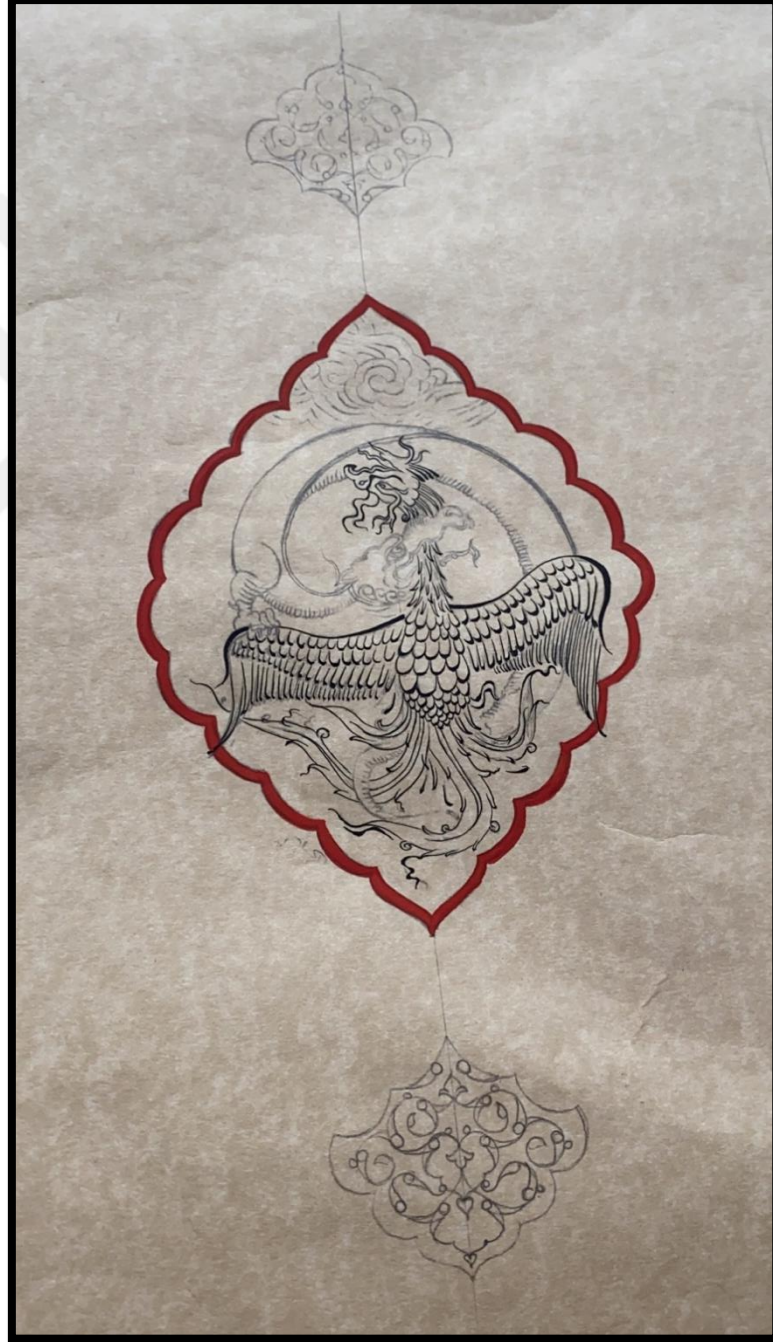
Hayatın dengesini bulmak için her bireyin içinde bulunan eril ve dişil enerjinin mücadelesini temsil eder. Ateş ejderhasında, atak ve rekabet eden tarafımız eril enerji olarak vücut bulmuşken; dişil enerji, dingin ve affedici olarak su ejderhasında anlam kazanmıştır. Bu savaşın bir kazanımı olmadığı için bu ritmik çekişme yaşamımız boyunca dengede tutmamız gereken bir dansa dönüşür. Eserde anlatılmak istenilen hikâye saz yolu üslubu ile tasarlanmış iki ejderha üzerinden verilmiştir.

5.3. Üretilen Diğer Eserler, Dijital Çizimler ve Eskizler

5.3.1. Anka kuşu eskiz



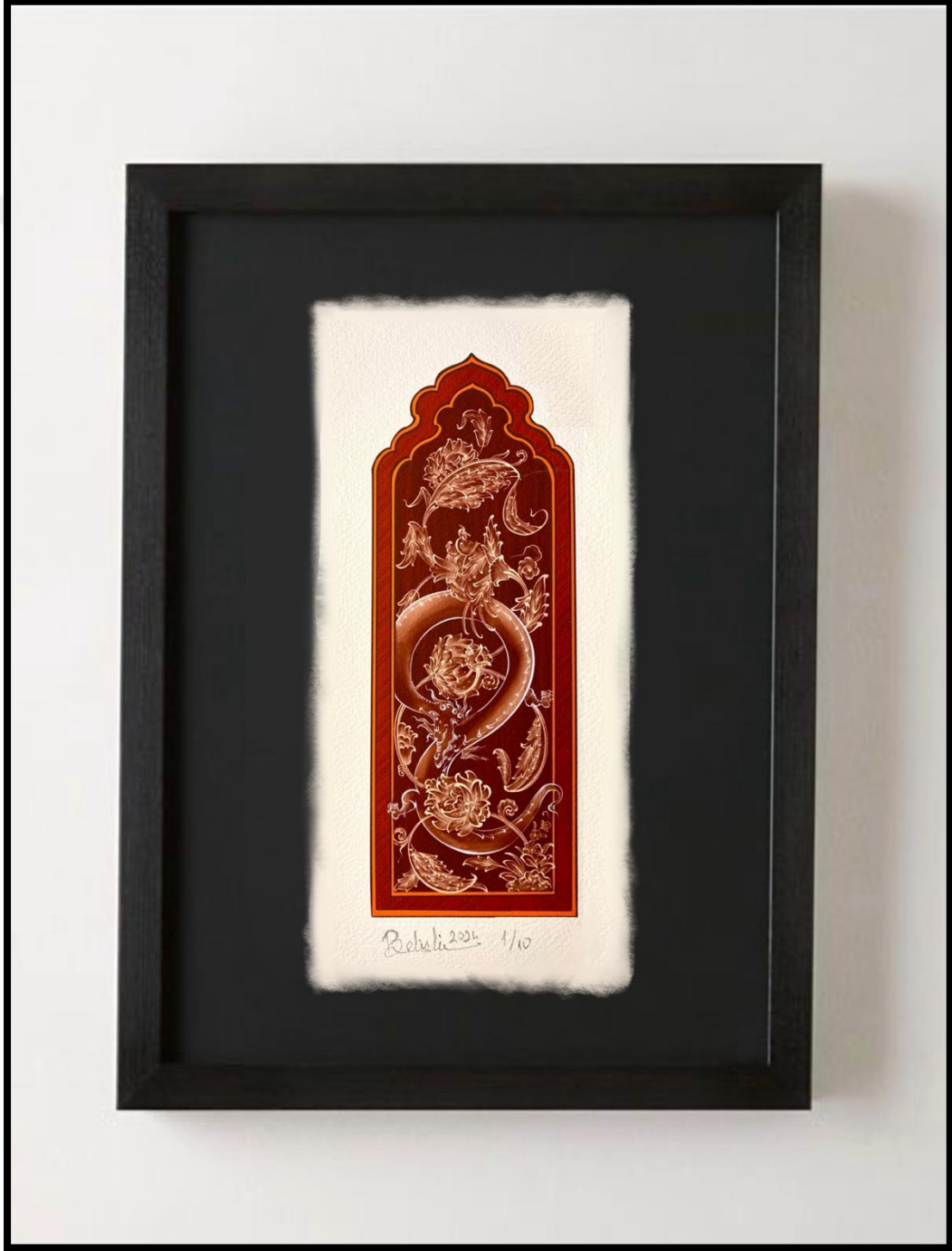
5.3.2. Anka ve ejderha mücadelesi

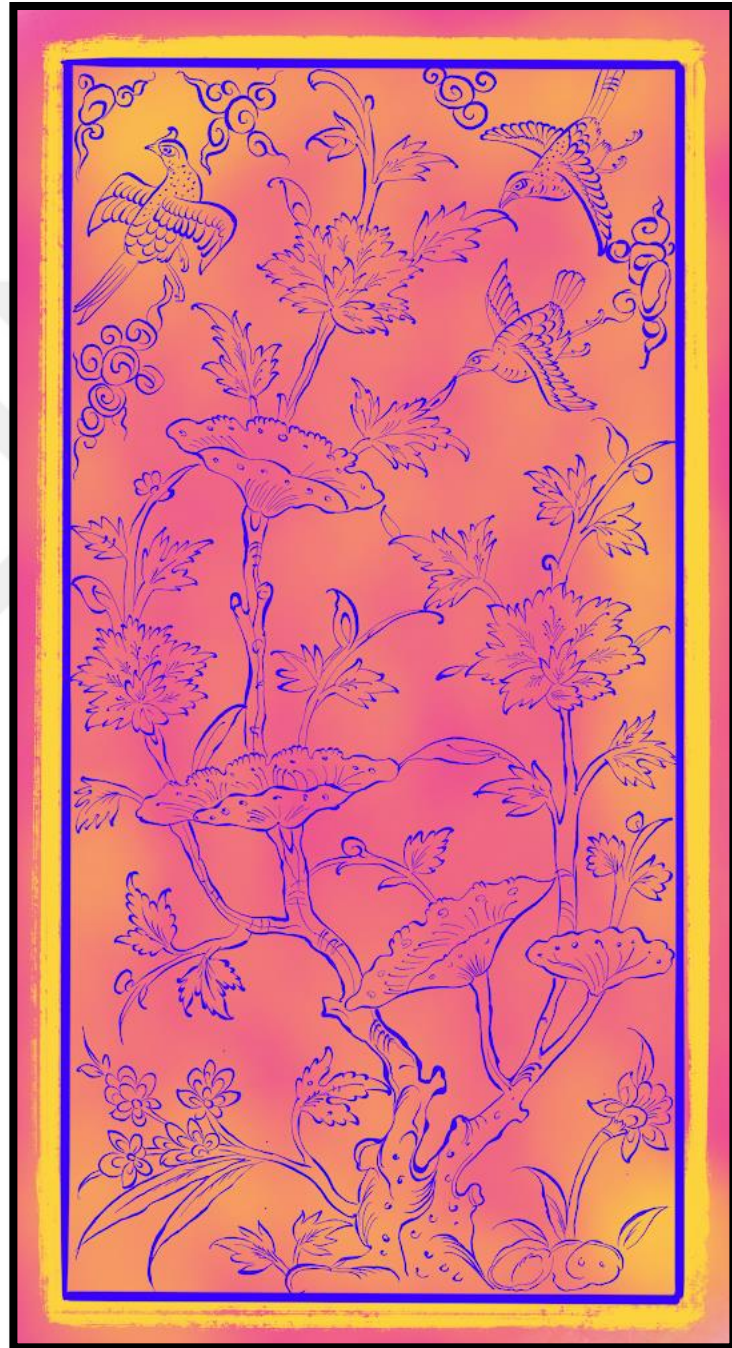


5.3.3. Geometrik bordür ve ejderha çini tabak: “Kır zincirini.”



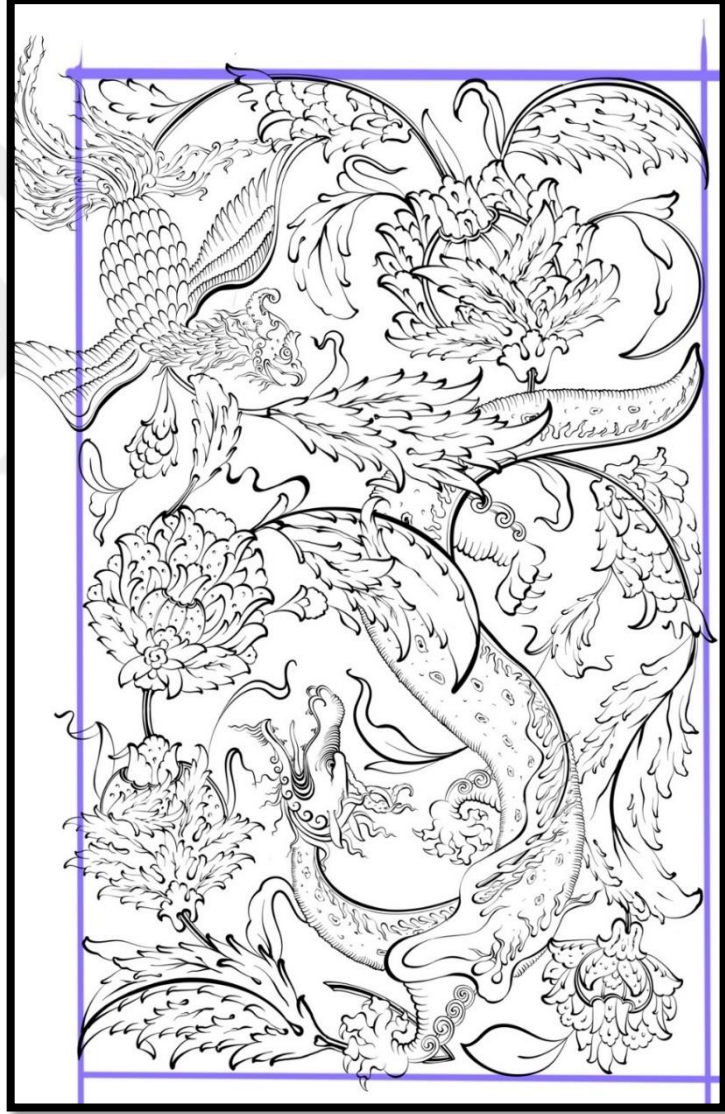
5.3.4. Dijital çizimler





5.3.5. Kumaş tasarımı

5.3.5.1. Desenin çizim aşaması



5.3.5.2. Renk varyant denemesi



5.3.5.3. Kalıba oturtulması



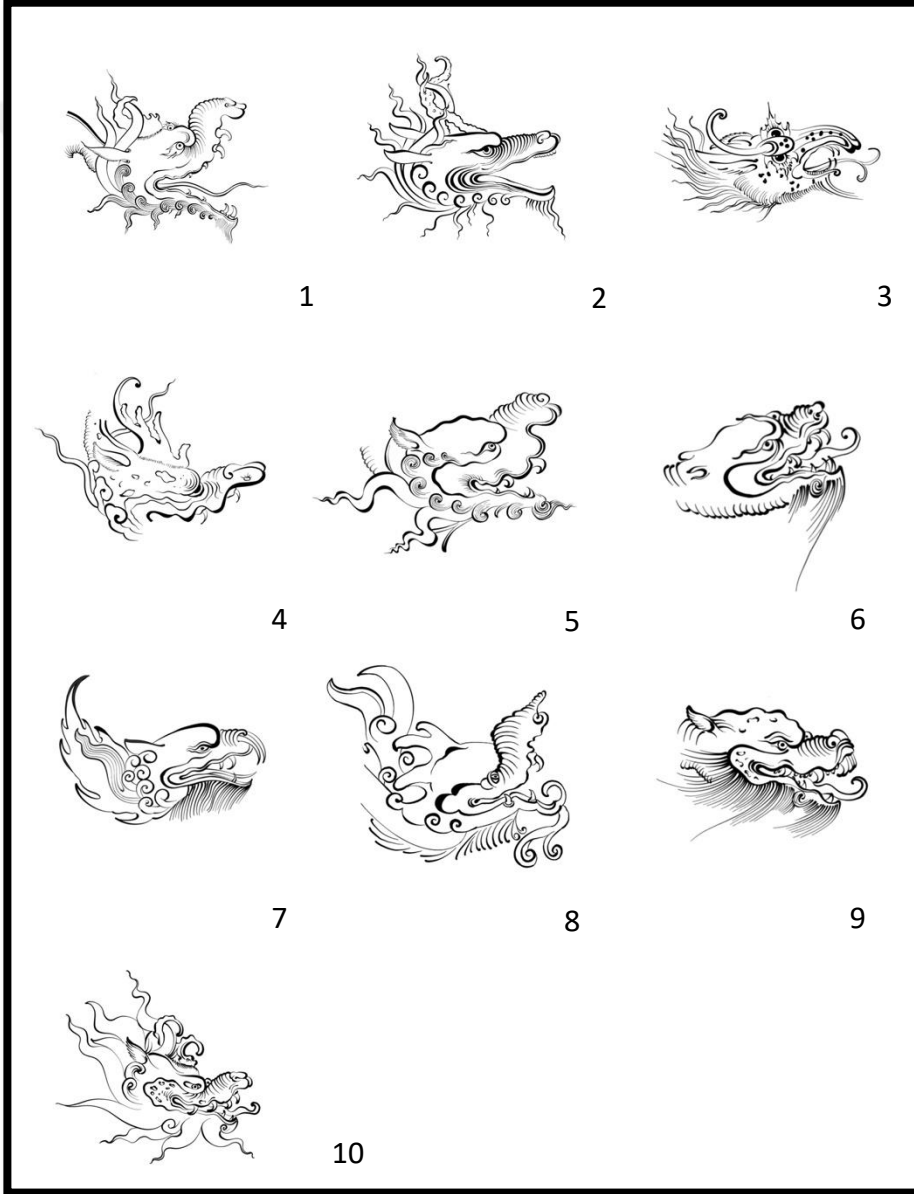
5.3.5.4. Kumaşın son görünüşü





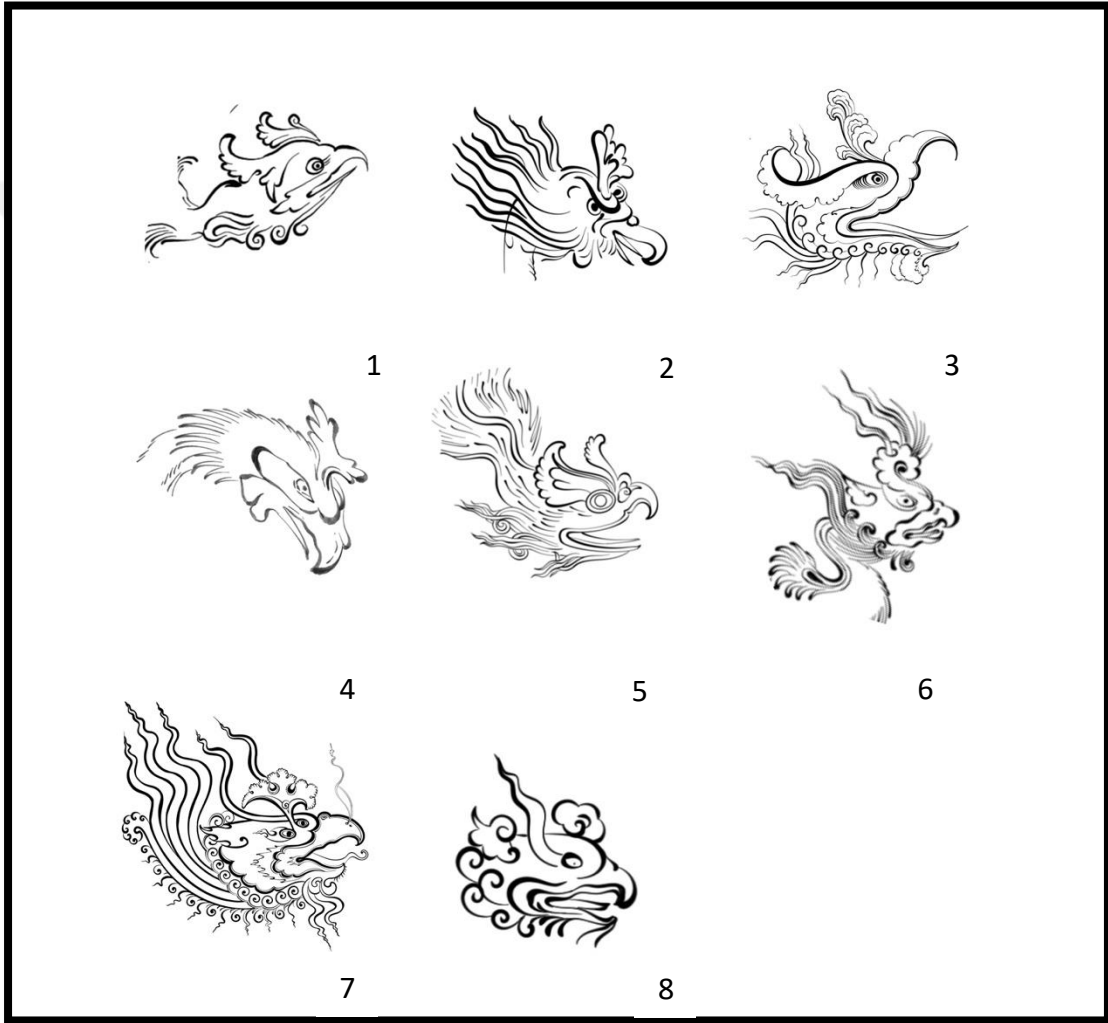
DEĞERLENDİRME

İncelenen eserlerde karşılaşılan farklı ejderha başları:



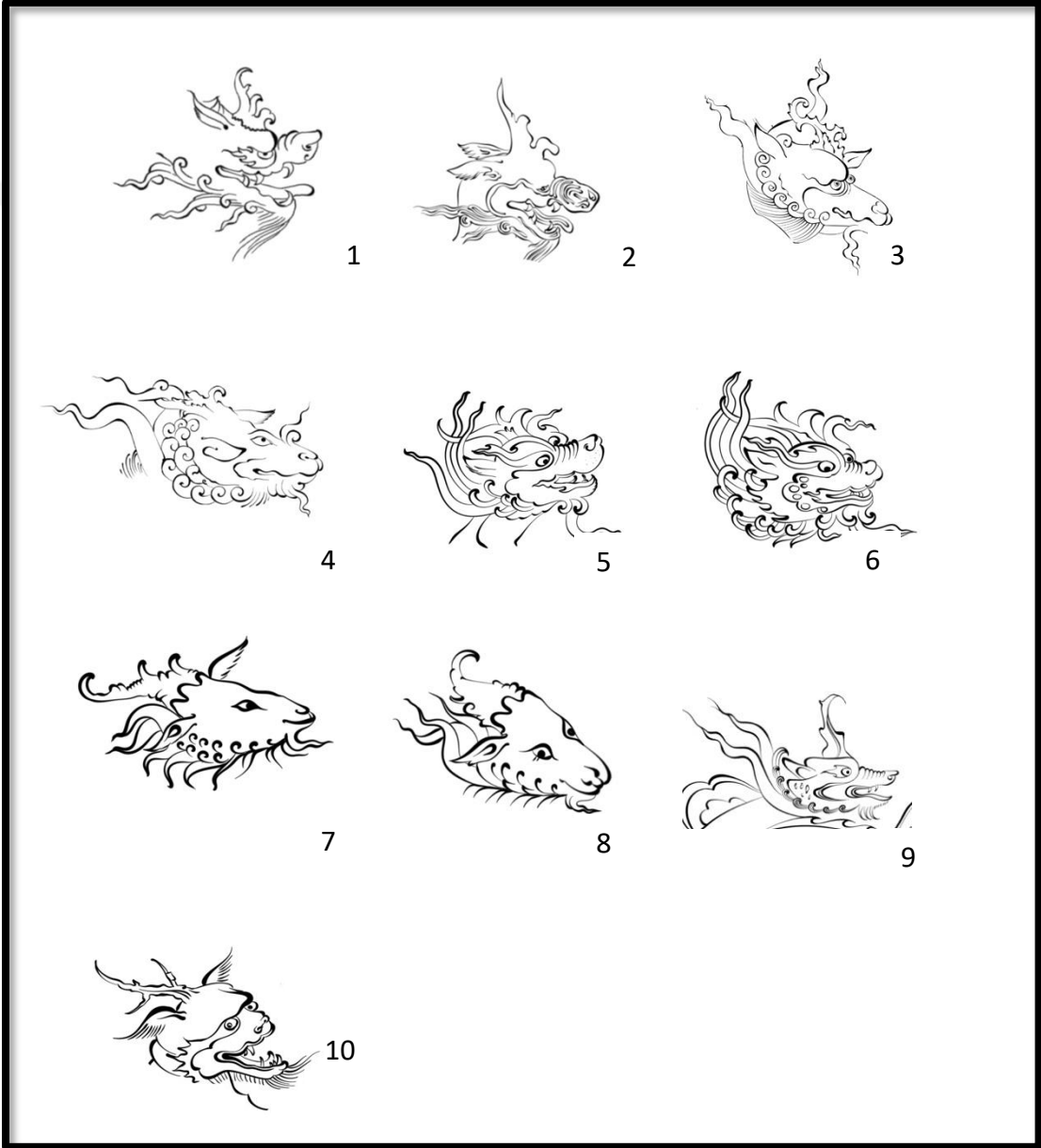
1. Harvard University Art Museum, Acc. No.: 1999.288
2. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 11b
3. TSMK H.2152-114
4. TSMK H.2147-034
5. TSMK H.2153-57B
6. TSMK H.2153-169B
7. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v
8. TSMK H.2152-18A
9. TSMK H.2153-169B
10. TSMK H.2153-169B

İncelemesi yapılan eserlerde karşılaşılan farklı zümrüdüanka başları:



1. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v
2. TSMK H.2152-114
3. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio
4. TSMK H.2153-6-002
5. Sa'di'nin *Gülistan* yazmasından bir yaprak
6. TSMK H.2153-44-002
7. TSMK H.2152-134
8. TSMK H.2153-83-A-001

İncelemesi yapılan eserlerde karşılaşılan farklı ki'lin başları



1. Chester Beatty Museum
2. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v
3. TSMK H.2153-162A-57B
4. TSMK H.2153-162A-57B
5. TSMK H.2152-202
6. TSMK H.2152-202
7. TSMK H.2152-175
8. TSMK H.2152-175
9. TSMK H.2152-47B
10. TSMK H.2153-8A

SONUÇ

Sazyolu üslubunda üretilmiş yerli ve yabancı kütüphane arşivlerinden ulaşılan eserlerin incelenmesi ve yapılan analizler sonucunda;

- Eserler genellikle açık renkli, nohudi kâğıtlar üzerine mürekkep kullanılarak resmedilmiştir.
-TSMK H.2153-67-002
- Bazı örnekler koyu renkli kâğıtlar üzerine altın kullanılarak resmedilmiştir.
- Kompozisyon bir yazının ya da bir minyatürün etrafında ise genellikle kontur çizgisi kullanılmamıştır. Yalnızca altın tahrir ya da sulandırma tekniği ile kâğıda aktarılmıştır.
-Cleveland Art, Portrait of Murad Bakhsh 2013-32
-Sa'di'nin *Gülistan* yazmasından bir yaprak
- Altın, tezhip ve minyatürlerde kullanıldığı kadar yoğun kullanılmamıştır. Cetvellerde ejderhaların bacaklarının üzerindeki alevlerde ve çok nadir olarak gölgelendirme amacı ile kompozisyonda kullanılmıştır.
-Harvard University Art Museum, Acc. No.: 1999.288
-TSMK H.2147-034
- Kompozisyonlarda çoğunlukla zemin boyaması yoktur. Mürekkep boyut vermek amacı ile sulandırılarak kullanılmıştır.
- TSMK H.2153-43-001
- Bazı örneklerde sulu boya ile hafif renklendirme yapılmıştır.
-Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v
- Bazı örneklerde ise altın sulandırılarak kullanılmıştır.
- TSMK H.2147-034
- Kullanılan teknikler ve üsluplar birbirlerine benzerlik gösterebilir bile çok farklı şekilde stilize edilmiş yaprak, hatai, penç ve gonca çeşidi ile karşılaşmıştır.
- TSMK H.2147-034
- TSMK H.2153-6-002
- TSMK H. 2152-52B
- Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 11b
- Kullanılan bitkisel formlar ve yapılar; simetrik, sıralı ve raporlu değildir. Bu şekilde tasarlanarak kompozisyona hareketlilik hissi verilmiştir.
- Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v

- TSMK H.2147_034
- Bazı örneklerde minyatürlerde kullanılan gövdeli ağaçlar tercih edilmiştir. Fakat teknik ve kompozisyon bakımından üslup dışı görünmemektedir.
 - TSMK H.2153-43-001
 - TSMK H.2153-56-001
- Stilize bulutlar kompozisyonda yardımcı öge olarak kullanılmıştır. Masalsı görünümü desteklemektedir.
 - TSMK H-2153-133-A-B-002
- Tasvir edilen ejderhalar birbirleriyle üslup bakımından benzerlik gösterebilir. Baş, gövde, ayak-pençe, tüy ve pul bakımından farklı özelliklere sahiptir.
 - TSMK H.2153-56-001
 - TSMK H.2153-169B
 - Harvard University Art Museum, Acc. No.: 1999.288
- İncelenen eserlerden arasında yalnızca bir tanesinde çizilen ejderhanın dış yapısı ve sıralaması memeli canlıların dış yapısına benzemektedir.
 - Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 11b
- İncelenen bazı eserlerde ejderhalar boynuzlu resmedilirken bazılarında ise boynuz kullanılmamıştır.
 - TSMK H-2153-133-A-B-002
 - TSMK H.2153-56-001
 - TSMK H.2153-169B
 - Harvard University Art Museum, 2009.202.260
- Karşılaşılan iki ejderha kanatlı olarak tasvir edilmiştir.
 - Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v
 - TSMK H.2153-56-001
- Kimi ejderha yılan gibi uzun bir gövdeye sahipken kimi ejderha, timsah gibi daha kısa ve geniş gövdeye sahiptir.
 - Cleveland Art, Portrait of Murad Bakhsh, 2013-327
 - TSMK H.2153-83-A-001
 - TSMK H.2152-114
- Ejderha, zümrüdüanka ve ki'lin birbirleriyle ya da gerçek hayvanlarla mücadele halinde resmedilmiştir.
 - TSMK H.2153-44-002
 - TSMK H. 2147-034
 - Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 313, f. 45v

Yurt dışı ve yurt içi kütüphanelerde bulunan, incelenen ve analizleri yapılan eserler sonucunda iki ana eser ve birçok farklı teknik ve malzemede eserler üretilmiştir. “Glory of the Darkness” klasik tezhip unsurları ve teknikleri kullanarak yapılmıştır. “Raks” ve “Kır Zincirini” ise ini karo üzerine bir uygulamayla yapılmıştır. Son olarak çizilen desenin kumaşa baskı yöntemiyle aktarılmasının ardından güncel bir tekstil ürününe dönüştürülmüştür. Üretilen bu eserde görmekteyiz ki 16. yüzyıla damgasını vuran saz yolu üslubu, günümüzde hala güncelliğini korumakta ve sanatçıların kendilerini ifade etmelerinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Resmedilen ejderha, zümrüdüanka ve ki’lin temsil ettikleri anlamlarla yüzyıllar boyunca değişmemiş, anlatılmak istenen hikâyeleri ve izleyiciye verilmek istenen mesajları yüklenerek günümüze getirmişlerdir. Üretilen tekstil ürününde ise 16. yüzyılda resmedilen bitkisel formların ve mitolojik varlıkların, günceli yakalayarak, göz önüne çıkarılması, sahiplenilmesi ve dünyaya tanıtılması amaçlanmıştır. Tezhip sanatı günümüzde, sadece, sayfaların kenar süsü olmaktan çıkmış ve kompozisyonun ana ögesi haline gelmiştir.

KAYNAKLAR

- Abû-Hayyân *Kitâb al-idrâk li-lisân al-Atrâk*. Haz. Ahmet Caferoğlu. İstanbul: Evkaf Matbaası, 1931.
- Adıgüzel Toprak, Filiz. “Minyatürde ‘Çizgi’: Rızâ-yi Abbâsî’nin Tek Sayfa Minyatürleri”. *Journal*, sy. 3 (2015): 123-46.
- Alsan, Şenay. “Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya’dan Selçuklu’ya)”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2005.
- And, Metin. *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Arısoy, Yağmur. “Selçuklu Dönemi Seramiklerinde Simgeler ve Semboller”. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2018.
- Âşık Çelebi. *Meşâ’irü’ş-şuarâ*. Editör Filiz Kılıç. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2018.
<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0>.
- Atasoy, Nurhan. *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. İstanbul: Aygaz, 2003.
- Aydın, Öznur. “Çin ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi”. *Akdeniz Sanat* 6, sy. 12 (25 Aralık 2013): 0-0.
- Batıslam, H. Dilek. “Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hümâ, Anka ve Simurg”. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, sy. 7 (01 Aralık 2002).
- Campbell, Joseph. *Yaratıcı Mitoloji : Tanrının Maskeleri*. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.
- Çeşmeli, İbrahim. “Hunların ve Kök Türklerin inançları ve mezarları: Ki-lin ikonografisi”. *Toplumsal Tarih*, sy. 322 (Ekim 2020).
- Çiftçi, Veysel. “Türk Tezhip Sanatında Sazyolu Üslubu ve Günümüzdeki Kullanımından Örnekler”. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2018.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. Kabalıcı Yayınları, 2013.
- . *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I-II*. 3. bs. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019.
- Daşdemir, Özkan. “Simurg İle İlgili Açıklayıcı Bir Metin: Der Beyân-ı Ahvâl-i Sîmurg-ı Ankâ”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 67 (01 Aralık 2021): 42-51.

- Derman, Fatma Çiçek. “Osmanlı İstanbul’unda Bezeme Sanatı”, 2013.
<http://openaccess.29mayis.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12723/119>.
- Derman, Fatma Çiçek ve Gülnur Duran. “Şahkulu”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 38:283-284.
İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010.
- Ekiz, Mehmet. “Niğde’deki Hıristiyan Türk Kiliselerinde Yer Alan Ejder Figürleri: İkonografik Açıdan Bir Bakış”. *Sanat Tarihi Dergisi* 20, sy. 1 (Nisan 2011): 39-62.
- El-Fîrûzâbâdî. *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi*. Editör Mustafa Koç. Çeviren Mütercim Asım Efendi. C. 1. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2013.
- Ergüder, Ayşe Aslıhan. “Kars Yöresi Düz Dokumaları”. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2009.
- Ertürk, Zeynep. “Türk Çini Sanatında Saz Yolu Ekolü”. Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2014.
- Esin, Emel. *İslamiyet’ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam’a Giriş*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1978.
- Gelturan, Melek. “Dünden bugüne nakkaşane ve Küpeli atölyesi”. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2013.
- Güngör, Özlem. “Türk Mitolojisindeki Kozmik Ejderha Figürünün Osmanlı Sahası Divanlarındaki İzleri”, 1:1151-60. Niğde: 978-605-9965-05-71, 2014.
- Karcaubay, Sartkojauli, ve Cantekin Karcaubay. “Göktürk’ün Toprak Halkı”. *Atlas*, sy. 238 (Ocak 2013): 62-76.
- Kartal, Semiha, ve Kafıye Özlem Alp. “Mitolojik Kuşlardan Simurg’un Minyatürler Üzerinden Sembolik Anlam Kodları”. *Folklor Akademi Dergisi* 4, sy. 3 (26 Aralık 2021): 439-51.
- Kazan, Hilal. “XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.
- Keskiner, Cahide. *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2002.
- Kızıldağ Atıla, Oya. “Şah Kulu’nun Motif ve Desen Üslubu; 16. Yüzyılda Saray Nakkaşhanesinin Sernakkaşı”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2003.

- Kul, Mesut. “Saz Yolu Üslubunun Gelişimi ve İçerisinde Yer Alan Mitolojik Figürlerin Analizi”. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2021.
- Küpeli, Gülnihal. “Osmanlı Sarayında Bir Emanet : Uluğ Bey Sandığı”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 26, sy. 44 (19 Mart 2020): 49-60. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.690420>.
- Lei, Chuanyi. “Akkoyunlu-Türkmen Yakub Bey Albümlerindeki Kalem-i Siyahî Resimlerinde Çin Etkisi”. Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2018.
- Mahir, Banu. “Kanunî Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu Saz Yolu”. *Türkiyemiz Dergisi*, sy. 54 (Şubat 1988): 28-37.
- . “Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu”. İçinde *Hat ve Tezhip Sanatı*, 379-82. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.
- . *Osmanlı Minyatür Sanatı*. Kabcacı Yayınları, 2012.
- . “Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan”. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, sy. 2 (1987): 123-33.
- . “Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi”. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar*, sy. 4 (1993): 271-94.
- Mehmed Esad Efendi, Şeyhülislam. *Lehçetü'l-Lügat*. İstanbul: Yayınlayan bilgisi yok, 1216.
- Meriç, Rıfki Melul. *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları: I Vesikalar*. Ankara Üniversitesi, 1953. <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/79518>.
- Nişanyan Sözlük. “Saz”. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/saz1>. Erişim tarihi: 24 Ağustos 2023.
- Oener, Lejla. “Sâbit Dîvânî’nda Mitolojik ve Efsânevî Kuşlar”. *TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi* 1, sy. 13 (25 Haziran 2018): 318-33.
- Ögel, Bahaeddin. *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 2001.
- . *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)*, 1-2. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu, 2014.

- Öney, Gönül. “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri”. *Belleten* 33, sy. 130 (1969): 171-92.
- Özkartal, Mehmet. “Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış(Dede Korkut Kitabından Örnekler)”. *Millî Folklor*, sy. 24 (2012).
- Özkeçeci, İlhan ve Özkeçeci, Şule Bilgi. *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul, 2007.
- Pamuk, Orhan. *Benim Adım Kırmızı*. 7. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Roux, Jean Paul. *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. Çeviren Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan Özcan. Kabalcı Yayınları, 2005.
- Sünnetçiler, Nil. “Klasik Dönem Osmanlı Kumaş Sanatında Sazyolu Üslubu”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011.
- Tansu, Yunus Emre ve Güvenç, Baran. “Eski Türk Mitolojisinde Hayvan Motifleri Üzerine Düşünceler”. *Türk Dünyası Araştırmaları* 111, sy. 218 (2015): 203-18.
- Üçer, Münevver. “XVI - XVIII. Yüzyıllarda Türk Tezhip Sanatında Ekol Olmuş Sanatçıların Karşılaştırılması”, 1994.
- Yılmaz, Edip, ve Şimşek, Rümeyza. “Tezhip ve Tezhip’te Kullanılan Motif ve Teknikler”. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 8, sy. 2 (31 Aralık 2019): 592-604.
- Yücel, Adem, ve Yozgat, Sema. “Türk Mitolojisindeki Kuş Sembollerinin Günümüz Logo Tasarımlarına Yansıması”. *Journal of Turkish Studies* 13, sy. Volume 13 Issue 18 (17 Ekim 2019): 1477-93. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.13719>.